الدكتور عزيز السيد أحمد

المذاهب الجمالية

☆ الكتاب :

المذاهب الجمالية.

☆ المؤلف :

الدكتور عزت السيد أحمد.

☆ عدد الصفحات: ٤٢٢ صفحة.

☆ قياس الصفحة: ب ٥ = ١٧ X ٢٤.

☆ تصميم الغلاف بريشة المؤلف.

☆ الطبعة الأولى:

١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.

☆ **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

المذاهب الجمالية

د. كنوز عزيز السيد أحمد
رئيس قسم الفلسفة في جامعة تشرين

Philosophy
Department
Fourth class

1428 - 1427
2007 - 2006

فهرس

الفصل الأول
الفكر الجمالي والمذاهب الجمالية

. مقدمة ١٧
. شروط ظهور النظرية الجمالية ١٨
أولاً: ظهور الكتابة ويسر أدواتها ١٨
ثانياً: التراكميَّة المعرفيَّة ١٨
ثالثاً: التطور المعرفي ١٩
رابعاً: غنى المعرفة الاقتصاديَّة وتنوعها ١٩
خامساً: ملاحظات على الشروط ١٩
. في المذهب ومقوماته ٢٠
١ . الخصوصيَّة ٢٢
٢ . الوحدة ٢٣
٣ . التكاملية ٢٣
٤ . الكفاية ٢٣
٥ . الأساس الأيديولوجي ٢٤
. النَّظريَّة والمذهب والاتجاه ٢٤
. ظهور النظريات الجمالية ٣١
. مراحل الفكر الجمالي ٣٥
. الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي ٤١
أولاً: التأريخ من خلال الأعلام ٤٣

ثانياً: التأريخ لعلم واحد ٤٥
ثالثاً: تتبع فكرة أَو مشكلة ٤٥
رابعاً: تأريخ مجتمعي ٤٦
. خاتمة ٤٧

الفصل الثاني

مذهب أفلاطون الجمالي

. مقدمة ٥١
. سيرته وآثاره ٥٢
. المثل والمحاكاة ٥٦
. أنواع المحاكاة ٥٩
. الخطابة ٦٠
. بين الفنان والأثر الفني ٦٣
. بين المتلقي والأثر الفني ٦٦
. الفن والتربية ٦٨
. توظيف الفن ٧٢
. الحب والجمال ٧٤
. خاتمة ٧٧

الفصل الثالث

مذهب أرسطو الجمالي

. مقدمة ٨١
. السيرة والآثار ٨٢
. تصنيف الفنون ٨٥
أولاً: الوسائل ٨٦

ثانياً: الموضوعات ٨٨
ثالثاً: الأساليب ٨٨
. وظيفة الموسيقى والفن ٨٩
أولاً: تهذيب الأخلاق ٩٠
ثانياً: تطهير الأهواء ٩٢
ثالثاً: اللهو والمرح ٩٣
رابعاً: تبديد الهم ٩٤
خامساً: التسلية ٩٥
سادساً: بَيْنَ التعلم والتلقي ٩٥
. التربية الموسيقية والتربية الفنية ٩٧
أولاً: هل نبدأ بالموسيقى أم بالغناء ٩٧
ثانياً: مراعاة الخصائص العمرية ٩٩
ثالثاً: الموسيقى نبل لا وضاعة ١٠٠
رابعاً: بَيْنَ الاحتراف والتهذيب ١٠١
خامساً: الآلات الواجب استخدامها ١٠٢
سادساً: مساوئ المزمار ١٠٣
سابعاً: الألحان والأوزان الصالحة للتربية ١٠٤
ثامناً: مراعاة الحالات الخاصة ١٠٦
. خاتمة ١٠٨

الفصل ا لرابع

مذهب لونجينوس الجمالي

. مقدمة ١١١
. سيرة وتاريخ ١١٢

. كتاب في الجلال ١١٥
. حقيقة الجلال ١١٨
. مصادر الجلال ١٢٣
أولاً: القدرة علىٰ تكوين الأفكار العظيمة ١٢٤
ثانياً: توقد الانفعالات وحيوتها ١٢٥
ثالثاً: المهارة في إبداع المجازات ١٢٨
رابعاً: الأداء المهيب بالمفردات ١٣٠
خامساً: السمو بالنص ١٣١
سادساً: نبل الروح ١٣٣
. خاتمة ١٣٣

الفصل الخامس

مذهب الجاحظ الجمالي

. التعريف بالجاحظ ١٣٩
. مفهوم الجمال ١٤٣
. عمود الجمال..... ١٤٤
. الجمال والحسن ١٤٦
. الجمال في الاعتدال ١٤٨
. الشكل حامل القيمة الجمالية ١٥٣
. الجمال غاية الطلب ١٥٥
. اللذة الجمالية ١٥٦
. الجمال بين الحلال والحرام ١٦٠
. التذوق الجمالي ١٦١

. التقويم الجمالي ١٦٢
. بين المبدع والمبدع ١٦٥

الفصل السادس

مذهب التوحيدي الجمالي

. مقدمة ١٦٩
. خصوصية الفن ١٧٣
. الفن والإلهام ١٧٦
. الفن والحيوان ١٧٧
. الموهبة والإبداع ١٧٩
. الفن والمحاكاة ١٨٤
. المعايشة الجمالية ١٨٦
. جدلية العلاقة الجمالية ١٨٩
١ . بَيْنَ الفنَّان والأثر الفنِّي ١٩٢
٢ . بَيْنَ المتلقِّي والأثر الفنِّي ١٩٥

الفصل السابع

مذهب ابن خلدون الجمالي

. مقدمة ٢٠١
. سيرة وتاريخ ٢٠٣
. الفن والصناعة ٢٠٦
أولاً: الضرورية والشريفة بالموضع ٢٠٧
ثانياً: المركبة والبسيطة ٢٠٧
ثالثاً: العقل والمعاش ٢٠٨
. وظيفة الفن ٢٠٩

أولاً: تزجية الوقت بصورة ماتعة ٢١٠
ثانياً: زيادة الترف والمتعة ٢١١
ثالثاً: اللهو واللعب ٢١١
رابعاً: ملء الفراغ والفرح ٢١٢
خامساً: إكساب العقل وإغناء التجربة ٢١٢
سادساً: التحكم بالانفعالات وتوجيهها ٢١٣
بَيْنَ ابن خلدون وشارل لالو ٢١٤
. المعايشة الفنية ٢١٥
. الفن والسلطة ٢٢٤
. خاتمة ٢٢٩

الفصل الثامن

مذهب كانت الجمالي

. مقدمة ٢٣٣
. سيرة وآثار ٢٣٤
. جهات النقدية الكانتية ٢٣٨
أولاً: نقد العقل المحض ٢٣٨
ثانياً: نقد العقل الأخلاقي ٢٣٩
ثالثاً: نقد العقل الجمالي ٢٤١
. لحظات الحكم الجمالي ٢٤٢
اللحظة الأولى: الكيف ٢٤٣
اللحظة الثانية: الكم ٢٤٥
اللحظة الثالثة: النسبية ٢٤٦
اللحظة الرابعة: المشروطية ٢٤٨

أولاً: الضرورة الذاتية الشخصية ٢٥٠
ثانياً: وجوب التسليم ٢٥٠
ثالثاً: الحسُّ المشترك ٢٥٠
. تصنيف الفنون ٢٥٠
أولاً: الفنون الكلامية ٢٥١
ثانياً: الفنون التصويرية ٢٥٢
ثالثاً: الفنون التي تلاعب الإحساسات ٢٥٤
رابعاً: الفنون المتضايفة ٥٢
. خاتمة ٢٥٦

الفصل التاسع

مذهب هيجل الجمالي

. مقدمة ٢٦١
. سيرة وآثار ٢٦٣
. تصنيف الفنون ٢٦٦
المرحلة الرمزية ٢٦٧
المرحلة الكلاسيكية ٢٧٠
المرحلة الشاعرية ٢٧٢
أولاً: الرسم ٢٧٤
ثانياً: الموسيقى ٢٧٥
ثالثاً: الشعر ٢٧٥
. التصنيف النسقي للفنون ٢٧٧
. لوحة تفصيلية لمراحل الفن ٢٧٩
. خاتمة ٢٨٥

الفصل العاشر

مذهب شوبنهاور الجمالي

. مقدمة ٢٨٩
. سيرة وآثار ٢٩١
. تصنيف الفنون ٢٩٥
أولاً: فن العمارة ٢٩٧
ثانياً: فن تنسيق مساقط المياه ٢٩٨
ثالثاً: فن البستنة ٢٩٩
رابعاً: فن النحت ٣٠١
خامساً: فن الرسم ٣٠٢
سادساً: فن الشعر ٣٠٤
سابعاً: الموسيقى ٣٠٨
. مفهوم الجميل ٣٠٨
. خاتمة ٣١٣

الفصل الحادي عشر

مذهب برجسون الجمالي

. مقدمة ٣١٩
. السيرة والآثار ٣٢٠
. العقل والحدس الجمالي ٣٢٤
. الفن والفنان ٣٢٧
. عوامل الضحك ٣٣١
أولاً: إنسانية الضحك ٣٣٣
ثانياً: التصلب واللامبالاة ٣٣٥

ثالثاً: اجتماعية الضحك ٣٤٠
. خاتمة ٣٤٤

الفصل الثاني عشر
مذهب غبد الكريم اليافي الجمالي

. مقدمة ٢٤٩
. السيرة والآثار ٣٥١
. اتجاهات نشأة الفن ٣٥٥
أولاً: الاتجاه الغريزي ٣٥٦
ثانياً: الاتجاه التنظيمي ٣٥٧
ثالثاً: الاتجاه الديني ٣٥٩
رابعاً: الاتجاه التأملي ٣٦١
خامساً: الاتجاه الحضاري ٣٦٣
سادساً: الاتجاه الترفيهي ٣٦٤
. الفن وتطور دلالاته ٣٦٥
في اللغة العربية ٣٦٧
في اللغات الأجنبية ٣٦٩
الفن من الصناعة إلى الجمال ٣٧٠
١ . أكاديمية ميلانو للعمارة ٣٧١
٢ . أكاديمية فلورنسا للرسم ٣٧١
٣ . الأكاديمية الفرنسية بباريس ٣٧١
٤ . دافنشي والنقلة النوعية ٣٧٢
٥ . الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة ٣٧٢
٦ . القرن الثامن عشر ٣٧٢

٧ ـ خلاصة ٣٧٣
ـ خاتمة ٣٧٣

الفصل الثالث عشر

مذهب عفيف بهنسي الجمالي

ـ مقدمة ٣٧٩
ـ السيرة والآثار ٣٨٠
ـ الحداثة والفن ٣٨٤
أولاً: أرضية الولادة ٣٨٥
ثانياً: ولادة مأزومة ٣٨٦
ثالثاً: التمرد مقدمة ونتيجة ٣٨٧
رابعاً: سقوط الفن ٣٩٠
ـ الأصالة والفن ٣٩١
الأصالة والهوية القومية ٣٩٢
عناصر الأصالة ٣٩٥
١ ـ الاجتهاد ٣٩٥
٢ ـ الإبداع والخلق ٣٩٥
٣ ـ الذاتي والموضوعي ٣٩٧
٤ ـ الخلافية والتصعيد ٣٩٨
٥ ـ الرمز والتأويل ٤٠٠
ـ خاتمة ٤٠٢
ـ ثبت الاصطلاحات ٤٠٥
ثبت المراجع ٤١١

★★★

الفصل الأول

الفكر الجمالي والمذاهب الجمالية

تمهيد

شروط ظهور النظرية الجمالية

في المذهب ومقوماته

النظرية والمذهب والاتجاه

ظهور النظريات الجمالية

مراحل الفكر الجمالي

الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي

خاتمة

لم تظهر النّظريّات الجماليّة إلاّ في مراحل متأخّرة من عمر البشريّة لأنّها احتاجت بالضّرورة إلى مجموعة من الشّروط مثل ظهور الكتابة ويسر أدواتها، والتّراكميّة المعرفيّة، والتّطوّر المعرفي، وغنى المعرفة الجماليّة وتنوّعها، وغيرها من الشّروط.

مقدّمة

لا ندري على وجه الدّقة متى ظهرت أولى النّظريات الجماليّة، ولا ندري بالضّرورة من هو صاحب أوّل نظريّة جماليّة، ولكنّنا على ثقةٍ كبيرةٍ في أنّ الأفكار الجماليّة رافقت الإنسان منذ بداية وجوده على سطح الأرض. بل إنّنا نرى أنّ الشعور الجمالي عند الإنسان هو الذي حكم تطوره وانتقاله من مرحلة تاريخية إلى أخرى، ذلك أنّ هذا الشعور لعب وظيفة حاسمة دائماً في تطوير أدوات الإنسان الاستعماليّة، وهذا الوظيفة ذاتها كانت دائماً تطويرات مضطردة في مختلف مناحي الحياة الإنسانيّة، من خلال علاقة جدليّة بَيْنَ التطور والتغير والحاجة الجماليّة التي تقف ضمناً في قلب العمليّة التّغييرية.

على أيّ حال هذه مسألة تحتاج وقفة مطولة ومناقشة موسّعة ليس هذا مكانها الذي يمكن أن تناقش فيه. ما يعنينا هنا هو التمييز بَيْنَ الأفكار الجمالية والنّظريات الجماليّة. الأفكار الجمالية في تقديرنا موجودةٌ مع الإنسان منذ وجد، بينما النظريات الجماليّة احتاجت إلى وقت رُبَّمَا طويل من وجود الإنسان حَتَّى أمكنها الظّهور، لأنّ النّظريّة الجماليّة أكثر بكثير من الأفكار الجماليّة، إنّهَا رؤية متكاملة نسبيًّا، أي متكاملة بالنّسبة إلى صاحبها. قد تكون عظيمة وقد تكون صغيرة، وقد تكون متكاملة وقد تكون ناقصة كثيراً أو قليلاً.

ارتبط ظهور الأفكار الجماليّة بظهور الوعي البشري، وإذا كان الوعي البشري ملتصقاً بظهور الإنسان فقد ظهر الشّعور الجمالي، ومن ثَمَّ الأفكار الجماليّة عند

الإنسان بظهوره، ولذلك قلنا: إنّنا على ثقةٍ كبيرةٍ في أنّ الأفكار الجماليَّة ظهرت منذ ظهور الإنسان.

شروط ظهور النظرية الجمالية

هذا يعني من ناحية أخرى، وربَّمَا على نحوٍ مباشرٍ، أنّ النظريات الجماليَّة لم تظهر إلا في مراحل متأخِّرة من عمر البشريَّة لأنَّها احتاجت بالضَّرورة إلى أربعة شروط على الأقلّ، وهي ما سنعرض له الآن تاركين التّعليق عليها ليكون شرطاً أو عنصراً خامساً.

أولاً: ظهور الكتابة ويسر أدواتها

قبل ظهور الكتابة ويسر التدوين لم يكن من السهل أبداً على الإنسان أن يتجاوز ظروفه التاريخية والتفكير في نظريات فكرية؛ جمالية، أخلاقيَّة، سياسيَّة، اقتصادية... لأن أيَّ مذهب أو نظريَّة بحاجة إلى التدوين لتبيان أوجه التكامل وتثبيتها، وإلا بقي الكلام أفكاراً متناثرة. ولذلك كثر فيما قبل ظهور التدوين الفكرُ الأسطوري المتناقل شفاهاً بملاحم شعريَّة.

ثانياً: التراكميَّة المعرفيَّة

ظهور الكتابة شأنه شأن أيِّ اختراعٍ آخر رهين الحاجة. والحاجة الأساسيَّة التي كمنت وراء اختراع الكتابة هي اضطراد التَّراكمية المعرفيَّة التي احتاجت إلى وسيلةٍ تحفظها، فكان لا بُدَّ من اختراع وسيلة تحفظ هذه التَّراكميَّة المعرفيَّة، وكانت هذه الوسيلة هي الكتابة، وتزايد الإنتاج المعرفي فرض البحث عن تيسير التَّدوين فكان اختراع أنواع الورق البدائيَّة والحبر.

التَّراكميَّة المعرفيَّة كانت وراء اختراع الكتابة ولكنَّهَا في الوقت ذاته كانت شرطاً من شروط الانتقال بالمعرفة من حالة المعرفة الشّفاهيَّة الضرورية إلى المعرفة المنظَّمة في أطر نظريَّة ومذهبيَّة. ولا يختلف حال المذهب الجمالي أو النَّظريَّة الجماليَّة عن أيِّ نظريَّةٍ أخرى في الحاجة إلى التَّراكم المعرفي.

ثالثاً: التطور المعرفي

إذا التَّراكميَّة المعرفيَّة شرطاً من شروط نشوء المذهب أو النَّظريَّة الجماليَّة، وأيِّ نظرية أو مذهب، فإنَّ التراكميَّة المعرفيَّة وحدها رُبَّمَا لا تكون كافية لنشوء المذهب أو النظريَّة الجماليَّة. لأنَّهُ بمنتهى اليسر يمكن أن يكون ثَمَّةَ تراكم معرفيٌّ كبيرٌ ولكنَّهُ ليس على درجةٍ من التَّطور كافيةٍ لتنتظم في نظريَّة أو مذهب فكريٌّ أو جماليٌّ.

التطوُّر المعرفي شرط ثالث من شروط نشوء النظريَّة أو المذهب الجمالي، وأيِّ نظريَّةٍ أو مذهبٍ في أيِّ ميدانٍ فكريٍّ، لأنَّ التطوُّر المعرفي هو الذي يتيح إمكانيَّة التَّنظيم من جهة أولى، ويتطلبها حَتَّى يفرضها فرضاً من جهةٍ ثانية.

رابعاً: غنى المعرفة الجمالية وتنوعها

الشُّروط السابقة الثلاثة شروط عامَّةٌ تحتاجها النظريَّة الجماليَّة كما تحتاجها أيُّ نظريَّة فكريَّة أو علميَّة في أيِّ ميدان. ولا تقلُّ حاجة النَّظريَّة الجماليَّة إلى التراكميَّة المعرفيَّة والتطور المعرفي عن أيِّ نظريَّة فكريَّة أخرى. ولكنَّ هذه الشروط كلها لا تكفي لنشوء النَّظريَّة الجمالية إذا لم تكن المعرفة الجمالية ذاتها قد حقق التراكميَّة المعرفيَّة الجماليَّة، والمتطورة من جهةٍ أولى، والغنى والتَّنوُّع من جهةٍ ثانية. ذلك أنَّهُ من الممكن نظريًّا أن يكون هناك تراكم معرفيٌّ جماليٌّ، وتطوُّر في المعرفة الجماليَّة، ولكنَّهَا في جانبٍ واحدٍ مفتقرٍ إلى الغنى والتَّنوُّع. وهذا يعني الدَّوران في دائرةٍ ضيِّقةٍ واحدةٍ تحتجب بانغلاقها آفاق الرُّؤى وإمكانات قيام منظومةٍ معرفيَّةٍ جماليَّة.

خامساً: ملاحظات على الشروط

ما تجب الإشارة إليه بَيْنَ يدي هذه الشُّروط أكثر من واحدةٍ من الملاحظات، أولها أنَّهَا خلاف بعض الشروط لبعض الحالات الأخرى التي تدخل فيها الشروط بعلاقة جدليَّة تكامليَّة تجعل التقديم والتأخير في هذا أو ذاك من الشروط أمراً شكليًّا لا جوهريًّا ولا تصنيفيًّا، ولا ترتيبها على ما رتبت عليه لم يكن إلا لمحض ضرورة العرض. أما شروط ظهور النظريَّة فهي تراتبية يقوم فيها اللاحق على السَّابق ضرورة،

وهذه الضَّرورة منطقيَّة وواقعيَّة في آن معاً. وهي كذلك استقراء لوقائع مضت وليس تنبؤاً بما يمكن أن يأتي.

ثاني هذه الملاحظات أنَّ هذه الشروط على ما هي عليه من تراتبيَّة تتابعيَّة فإنَّها لم تتحقق دفعة واحدة وإنَّمَا راحت تتحقق تدريجيًّا ورويداً رويداً. كان ثَمَّةَ ترابط بَيْنَ تحقق الشرط والشرط التالي، ولكن لم يكن هذا الترابط خطيًّا مباشراً، أو سببيًّا، ذلك أنَّ تحقق كلِّ شرط مستقل بذاته غير مرتبط بالتطور الجمالي وحده، وإنَّمَا هو شرط تاريخي عامٌّ لا يتصل بالتطور الجمالي أكثر من اتصاله أو ارتباطه بأيٍّ من جوانب حياة الإنسان الأخرى.

في المذهب ومقوماته

ثَمَّةَ فرق بَيْنَ المذهب والنَّظريَّة والاتِّجاه، وهذا ما سنعرض له بالتفصيل القليل بعد قليل. أما الآن فسنقف عند مفهوم المذهب ومقوماته لأنَّهُ المفهوم الذي يتوسط النظرية والاتجاه من جهةٍ أولى، ولأنَّ موضوع بحثنا هنا هو المذاهب الجماليَّة من جهةٍ ثانية.

المذهب — Doctrine اصطلاحٌ قديمٌ استخدمه المفكِّرون والنُّقَّاد للدَّلالة على الخصوصيَّة التي يرى بها المبدع شيئاً ما أو أمراً ما. ونركِّز هنا على الخصوصيَّة في الرُّؤية لأنَّهُ لا يجوز أن نسمِّي أيَّ رؤيةٍ مذهباً ما لم تكن تتمتَّعُ بالخصوصيَّة المستقلَّة والمتمايزة. وإن كان ذلك ممكناً فهو بالمجاز وحسب يمكن أن يكون ممكناً. وانطلاقاً من ذلك ذهب **جميل صليبا** إلى أنَّ المذهب هو «الطَّريقة، والمعتقد الذي تذهب إليه»[1]. ويتابع بأنَّ «المذهب عند الفلاسفة مجموعة من الآراء والنَّظريات الفلسفيَّة ارتبطت بعضها ببعضٍ ارتباطاً منطقيًّا حتَّى صارت ذات وحدة عضويَّة»[2].

---

١ — جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** — مادة مذهب.

٢ — م. س — ذاته.

الخصوصيَّة في الرُّؤية ذات أكثر من بعدٍ ومستوى:

في **المستوى الأوَّل** قد تكون خصوصيَّة الرُّؤية للموضوع أو الأمر أو الشَّيء جزءاً من منظومةٍ متكاملة في فهم الوجود وتفسيره، فنكون هنا أمام فلسفةٍ أو مذهبٍ فلسفيٍّ، وهذا هو شأن الفلاسفة كلِّهم، فلكلِّ فيلسوفٍ مذهبه الفلسفي الذي هو رؤيةٌ منهجيَّةٌ موحَّدةٌ منظَّمةٌ للوجود وما وراء الوجود، تَرجعُ إلى مبدأٍ أساسيٍّ أو جملةٍ قليلةٍ من المبادئ الأساسيَّة التي يُفهم أو يفسَّرُ الوجود من خلالها في مختلف ميادينه وتمظهراته وتمثُّلاته وفروع دراسته من زواياه المتباينة والمختلفة.

في **المستوى الثَّاني** من خصوصيَّة الرُّؤية المذهبيَّة نجد إمكان أن تتنوَّعَ رؤى المفكِّر أو رُبَّما الفيلسوف فلا تجمعها وحدةٌ مذهبيَّةٌ كليَّةٌ أو مبادئ محدَّدة ترجع إليها مختلف الميادين، فلا يكون من الضَّروريِّ أن تتوافق تفسيرات المفكِّر أو تحليلاته في هذا الميدان أو ذاك على مبدأ أو مبادئ تفسَّر على أساسها مختلف الميادين. وهذا الاحتمال صعبُ الوجود ولكنَّهُ غير ممتنعٍ، لأنَّهُ من الصَّعب أن يكون المفكِّرُ، وهو مفكِّرٌ، صاحب أفكارٍ أو رؤى متناقضةٍ ما بَيْنَ ميدانٍ وآخر، أو حَتَّى أن تكون مختلفةً أو متباينة إلى درجةٍ تقترب من التَّناقض.

في **المستوى الثالث** من خصوصيَّة الرُّؤية المذهبيَّة نجدنا أمام مفكِّرين يختصُّ الواحدُ منهم بميدانٍ من الميادين وحسب، وتكون له فيه رؤيته الخاصَّة التي ترتقي إلى أن تكون مذهباً في هذا الميدان أو ذاك، فنكون أمام مفكِّرٍ جماليٍّ، مفكِّرٍ أخلاقيٍّ، مفكِّرٍ اجتماعيٍّ، مفكِّرٍ سياسيٍّ، وهلم جرًّا مما يمكن أن ينسحب على الميادين الأخرى.

ما تجدر الإشارة إليه هنا هو ضرورة التَّمييز بَيْنَ المفكِّر صاحب المذهب من جهةٍ أولى، والمختصِّ في ميدانٍ من الميادين من جهةٍ ثانية كالجمال أو التَّربية مثلاً، فليس كلُّ جماليٍّ مفكِّراً، ولا صاحب مذهبٍ مهما كان بارعاً في اختصاصه، إلاَّ إذا كان له مذهبه الخاصُّ الذي يتميَّز به عن غيره من أصحاب المذاهب الجماليَّة.

الباحث الجماليُّ أو أستاذ الجمال، ونقيس عليه أيَّ اختصاص آخر، يقوم بتطبيق مذهب ما أو خلاصة أكثر من مذهب جماليٍّ في ممارسته الجماليَّة، ومهارة الباحث الجمالي وبراعته ومدى تمكُّنه وسعة اطلاعه هي التي تلعب الدَّور الحاسم في اختيار المذهب المناسب أو التَّوفيق بَيْنَ معطيات مذهب أو أكثر في ممارسته الجماليَّة ضمن بيئة محدَّدة هي التي يعمل فيها. أمَّا المفكِّر الجماليُّ فيقدِّمُ نظريَّة أو مذهباً خاصًّا يتَّسمُ برؤية متمايزة عن النَّظريَّات أو المذاهب الجماليَّة الأخرى.

هذه المستويات الثَّلاثة هي أبرز مستويات المذهب، وأكثرها ظهوراً ووضوحاً، وهي وفق وجهة نظرنا على الأقلّ وليست تقسيماً يجب بالضَّرورة أن يلقى الاتفاق أو التَّوافق التَّام، ربَّما نكون أمام وجهات نظرٍ أخرى في تحديد مستويات المذهب، بما يعني أنَّهُ قد تزيد هذه المستويات عدداً وقد تختلف توصيفاً وتحديداً.

تختلف مستويات المذهب عن مقوماته بالضرورة، بل لا وجه للتقابل بينهما أو المقارنة، ولعله من الضرورة أن نقف وقفة قصيرة عند مقومات المذهب لما لهذه التحديد من أهميَّة. والمذهب، كأيِّ مفهوم، يرتبط تحديده بمجموعة من المقوِّمات التي هي جزءٌ من المفهوم، وهي الجزء الأساسيُّ من تحديد المفهوم وتمييزه عن غيره من المفاهيم عامَّةً، أو المفاهيم المشابهة أو المقاربة خاصَّةً. ومقوِّمات المذهب هي:

أولاً: الخصوصيَّة

صحيحٌ أنَّ أوَّل مقوِّمات المذهب عامَّةً وأكثرها أهميَّةً هو خصوصيَّة الرُّؤية التي يتَّخذها الفيلسوف أو المفكِّر الجمالي، ويتميَّز بها عن غيره من المذاهب الجماليَّة الأخرى السَّابقة والرَّاهنة للمفكِّر أو الفيلسوف. إلاَّ أنَّ الخصوصيَّة ليست هي كلُّ المحدِّدات اللازمة لإطلاق تسمية المذهب على ما يقدِّمه الفيلسوف أو المفكِّرُ من فكرٍ جماليٍّ، أو اجتماعي، أو أخلاقيٍّ، أو سياسيٍّ، أو اقتصاديٍّ أو غيره، فقد تكون الخصوصيَّة متحقِّقةً ولكنَّهَا مفتقرةٌ إلى كلِّ المقوِّمات اللازمة أو معظمها أو بعضها للارتقاء بهذه الخصوصيَّة إلى مستوى المذهبيَّة، ولذلك نحن بحاجةٍ إلى استكمال لوحة

المقوِّمات الأخرى اللازمة إلى جانب الخصوصيَّة من أجل إطلاق اسم أو وصف المذهب على ما يقدِّمه المفكِّر الجماليُّ من أفكارٍ.

ثانياً: الوحدة

أوَّل ما يتطلَّبه المذهب من مقوِّمات بعد الخصوصيَّة هو الوحدة المذهبيَّة، إذ لا يجوز إطلاق اسم مذهب على أيِّ مجموعةٍ من أفكارٍ متناثرةٍ مهما كثرت وتنوَّعت ومهما امتلكت من الأهمِّيَّة... إذا لم تجمعها رابطةٌ واحدةٌ من المبادئ أو ربَّما المبدأ الواحد غالباً، فمجموعة الأفكار مهما كثرت وتنوَّعت تظلُّ ككومة الأحجار التي لا يمكن أن نطلق عليها اسم بيتٍ ولا بناءٍ ولا برجٍ... ما لم ترتبط ببعضها بمجموعة من الرَّوابط الكافية والمناسبة التي تسوِّغ لنا أن نطلق عليها هذا الاسم أو ذاك من بيتٍ أو بناءٍ أو غيره.

انتظام هذه الأفكار بمبدأ واحدٍ أو أكثر هو الذي يحوِّلها من أفكارٍ إلى فكرة مذهبٍ أو مذهبٍ جماليٍّ، أو أخلاقيٍّ، أو اجتماعيٍّ، أو اقتصاديٍّ أو غير ذلك، لأنَّ المبدأ أو مجموعة المبادئ المنسجمة هي الرَّابطة التي تشبك الأفكار في منظومةٍ واحدةٍ تسمح بتسميتها بالمذهب.

ثالثاً: التكاملية

الشَّرط أو المقوِّم الثَّالث من مقوِّمات المذهب هو تكامليَّة الرُّؤية، فتقديم بعض الأفكار الجمالية حتَّى ولو كانت تقوم على مبدأ أو جملة مبادئ منسجمة، وحتَّى لو تمتَّعت بالخصوصيَّة فإنَّ ذلك لا يكفي لإطلاق اسم أو وصف المذهب عليها إذا لم تكن رؤيةً متكاملةً لمختلف الجوانب التي يتطلبها المذهب الفكري.

رابعاً: الكفاية

الشَّرط أو المقوِّم الرَّابع من مقوِّمات المذهب هو الكفاية، وهذا المقوِّم من أكثر المقوِّمات أهمِّيَّةً وضرورةً لأنَّهُ ربَّما يجوز لعذرٍ أو آخر الاستغناء عن مقوِّمٍ من المقوِّمات السَّابقة، ولكن لا يجوز الاستغناء عن الكفاية شرطاً من شروط إطلاق وصف المذهب

على مجموعة الأفكار المحدَّدة. والكفاية من جهةٍ أولى هي أن تكون المبادئ الأساسيَّة للمذهب كافيةً ليبنى عليها المذهب، ومن جهةٍ ثانية أن يكون المذهب كافياً لتفسير أو فهم النَّشاط الجمالي أو الظاهرة الجماليَّة من جوانبها المختلفة أو الأساسيَّة منها على الأقل.

خامساً: الأساس الأيديولوجي

الشَّرط أو المقوِّم الخامس من مقوِّمات المذهب موضع خلاف على الأغلب. فهل من الضَّرورة أن يستند المذهب إلى أساسٍ أيديولوجيٍّ أم لا؟

رُبَّما تختلف الإجابات، بل من المؤكَّد أنَّهَا ستختلف وتتعدَّد، ولكن الحقيقة التي لا بُدَّ من ذكرها هنا هي أنَّ الاستناد إلى الأيديولوجيا ليس مطلباً لتكوين المذهب أو تأسيسه، وإنَّما هي جزءٌ صميميٌّ من مكوِّناته. لا نقول لا يقوم المذهب من دونها ولكننا نقول لا يخلو المذهب من قاعدةٍ أو أساسٍ أيديولوجي هو البنية الفكريَّة التي يقوم عليها فكر الفيلسوف أو نظريَّته. فالأيديولوجيا مبثوثةٌ في كلِّ فكرٍ وكلِّ نظريَّة، شاءت ذلك أم أبت، لأنَّهُ لا توجد فلسفةٌ ولا يوجد فكرٌ بلا انتماء سابق على تكوُّن الخصوصيَّة الفكريَّة أو الفلسفيَّة للمفكِّر أو الفيلسوف. والأيديولوجيا بوصفها جزءاً أو مقوِّماً من مقوِّمات المذهب هي الجزء الذي يحدِّد هُويَّة المذهب ويوجِّه المفكِّر أو الفيلسوف في اختياره الأفكار والمناهج والأدوات، وتحديد الخيارات وتنسيقها وتنظيمها ومناقشتها... وهي أخيراً ليست شرطاً مسبَّقاً أبداً، ورُبَّما ليست شرطاً أبداً بقدر ما هي جزء منبثٌّ في فكر الفيلسوف أو المفكر لا ينفصل عنه.

النَّظريَّة والمذهب والاتجاه

ثَمَّةَ ثلاثة مفاهيم أو اصطلاحات تستخدم في كثيرٍ من الأحيان بدلالة واحدة أو ملتبسة فيما بينها، وهي التي جعلناها رأس هذه الفقرة؛ النَّظريَّة والمذهب والاتجاه. التَّشابه الكبير في المبدأ بَيْنَ النَّظريَّة والمذهب والاتِّجَاه، هو الذي أدى إلى وجود التباس في التمييز بينها، والخلط في استخدامها، ولذلك نجد الكثيرين يخلطون بَيْنَ هذه

المفاهيم فيستخدمون أحدهما عوضاً عن الآخر في كثيرٍ من المواضع. ومن ذلك مثلاً نجد من يقول: المذهب الوجودي والاتِّجاه الوجودي والنَّظريَّة الوجوديَّة، والمذهب المادِّي والاتِّجاه المادِّي والنَّظريَّة الماديَّة... وغير ذلك.

الخلط مسوَّغٌ إلى حدٍّ ما بسبب كبير الشَّبه بينهما. ولكنَّ هذا الشَّبه الكبير ليس يعني أنَّهَا مفاهيم متساوية في الدَّلالة أو المعنى ولا كليهما. وإن جاز استخدام أحدها مكان الآخر في مستوى من المستويات فإنَّ ذلك يجب أن يكون مقروناً بالتَّمييز بينهما ومعرفة حدود كلٍّ منهما ومساحته الدَّلاليَّة.

المذهب ــ Doctrine اصطلاحٌ قديمٌ استخدمه المُفكِّرون والنُّقَّاد للدَّلالة على الخصوصيَّة الَّتي يرى بها المبدع شيئاً ما أو أمراً ما. ونركِّز هنا على الخصوصيَّة في الرُّؤية لأنَّهُ لا يجوز أن نسمِّي أيَّ رؤيةٍ مذهباً ما لم تكن تتمتَّعُ بالخصوصيَّة المستقلَّة والمتمايزة. وإن كان ذلك ممكناً فهو بالمجاز وحسب يمكن أن يكون ممكناً. وللمذهب كما أشرنا قبل قليلٍ مجموعةٌ من الشُّروط والضَّوابط والمقوِّمات هي إلى جانب **الخصوصيَّة الوحدة** الَّتي هي أوَّل ما يتطلَّبه المذهب من مقوِّمات بعد الخصوصيَّة على نحو مباشر. ثُمَّ **تكاملية الرُّؤية** لمختلف الجوانب الَّتي يتطلَّبها المذهب الفِكْري. ثُمَّ **الكفاية** الَّتي تعني أن تكون المبادئ الأساسيَّة للمذهب كافيةً، وأن يكون المذهب كافياً لتفسير أو فهم الميدان الفِكْري من جوانبه المختلفة أو الأساسيَّة. ثُمَّ **الأساس الأيديولوجي** الَّذي رُبَّما يكون موضع خلاف.

محدِّدات المذهب هذه هي تقريباً ذاتها الَّتي يحتاجها الاتِّجَاه أو الاتِّجاه الفِكْري أو لنقل هي ذاتها أيضاً المقوِّمات الَّتي ينبني عليها الاتِّجَاه ــ Direction. ومع ذلك ثَمَّةَ اختلاف غير قليلٍ بينهما. انتبه **عزت قرني** في المادَّة الَّتي كتبها للموسوعة الفلسفيَّة العَرَبيَّة إلى أنَّ ثَمَّةَ فرقاً بَيْنَ المذهب والاتِّجَاه فقال: «الاتِّجَاه اصطلاح أقلُّ تحديداً من مذهب، فتعبير الاتِّجَاه العقلي أقلُّ مضموناً بكثيرٍ من المذهب العقلي، كذلك فإنَّك تقول: الاتِّجَاه التَّجريدي في فنِّ التَّصوير، ولكنَّك لا تستطيع أن تقول المذهب

التَّجريدي»[٣]. ويعقب على ذلك محتجًّا لعدم جواز إطلاق اصطلاح المذهب على الاتِّجاه التَّجريدي بقوله: «لأنَّ ذلك الاتِّجاه الفنِّي لم يصل ولا يمكن أن يصل إلى درجة المذهب ذي المفاهيم والقواعد المؤصَّلة إلى درجة تشبه التَّقنين»[٤].

لن نطيل في مناقشة ما جاء به **عزت قرني** لأنَّ له موضع آخر، ولكن لا بُدَّ من الإشارة إلى أنَّهُ ليس من شروط المذهب أن يصل إلى حدِّ التَّقنين أو حتَّى شبه التَّقنين. والتَّجريديَّة كما هي اتِّجاه فهي مذهب، وإنَّما الفرق بَيْنَ الاتِّجاه والمذهب أنَّ المذهب ابتكار أصيل ينسب إلى مُفكِّر أو فيلسوف على الأغلب، بَيْنَما الاتِّجاه هو اعتناق من مُفكِّر لمذهب من المذاهب. أي إنَّ الاتِّجاه على كلٍّ ما يتَّسمُ به من شروط المذهب ومقوِّماته فإنَّهُ يفتقر فقط على الأقلِّ إلى الأصالة في ابتكار هذا المذهب. ولذلك مثلاً عندما نتحدَّث عن المذهب الوجودي فإنَّنا نقصد كلَّ صاحب مذهبٍ وجوديٍّ أو أصحاب المذاهب الوجوديَّة، بَيْنَما عندما نتحدَّث عن الاتِّجاه الوجودي فإنَّنا نتحدَّث عن المُفكِّرين أو النُّقاد الذين اعتنقوا المذهب الوجودي من دون أن يضيفوا إليه من خصوصياتهم ما يرتقي باعتناقهم المذهب الوجودي إلى أن يكون أصحاب مذاهب فيه. ويصحُّ ذلك على المذاهب الأخرى كلها ومنها مثلاً أيضاً أنَّنا عندما نتحدَّث عن المذهب الوضعيِّ فإنَّنا نقصد كلَّ صاحب مذهبٍ وضعيٍّ أو المذهب الوضعي كلَّه، بَيْنَما عندما نتحدَّث عن الاتِّجاه الوضعي فإنَّنا نتحدَّث عمَّن اعتنق المذهب الوضعيِّ من دون أن يكون فيه إضافة أصيلة.

ثَمَّةَ فرق آخر بَيْنَ المذهب والاتِّجاه يزيد في وضوح الفرق بينهما وهو أنَّ المذهب لصيقٌ بالخصوصيَّة والفرديَّة المنسوبة إلى صاحب المذهب، بَيْنَما الاتِّجاه

---

٣ ــ عزت قرني: **الموسوعة الفلسفية العَرَبيَّة** ــ مادة مذهب.

٤ ــ م. س ــ ذاته.

ينطوي على عموميَّة ترفعه فوق التَّحديد والحصر. ومن ذلك على سبيل المثال أنَّ المذهب الهيجيلي أساسه الجدل، وقد ارتبط الجدل بهيجل ارتباطاً وثيقاً، ومع ذلك عندما نقول الاتِّجاه الجدلي أو نسمع اصطلاح الجدل فإنَّهُ لا يخطر هيجل وحده في بالنا وإنَّما يتداعى إلى ذاكرتنا كلُّ فلاسفة الجدل مثل هيرقليطس وهيجل وماركس... بل يَخْطِرُ في بالنا الاتِّجاه الجدليُّ في التَّفكير وكلُّ المُفكِّرين الذين ينتمون إلى هذا الاتِّجاه.

هذا الحكم قابل للتَّعميم من دون تردُّد بعد بعض الاستثناءات والتَّحفُّظات القليلة جدًّا. ومن الأمثلة على ذلك الاتِّجاه المثالي الَّذي ابتدعه أفلاطون الَّذي إن ذكر خطر المثاليون في البال وليس أفلاطون وحده، ولكن عندما أقول المذهب الأفلاطوني يقتصر الأمر على أفلاطون وحسب.

ومثل ذلك تماماً يقال على ديكارت الَّذي يوسم مذهبه بالعقليِّ ومع ذلك فذكر الاتِّجاه العقليِّ يثير في الذِّهن تداعياتٍ كثيرةً ليس ديكارت إلا واحداً منها فَقَطْ.

ما تجب الإشارة إليه هنا هو أنَّ هذا الفرق بَيْنَ المذهب والاتِّجاه لا يقلِّل من قيمة الاتِّجاه، ولا يعني أبداً أنَّ الاتجاه أقل شأناً وأهميَّة من المذهب، أي ليس من الضَّروري أبداً أن يكون ما يقدِّمه المُفكِّر الَّذي يعتنق مذهباً لفيلسوف أو مُفكِّر آخر أقلَّ قيمة أو أهميَّة من الفكْر الَّذي قدَّمه صاحب المذهب ذاته، اللهم إلا في الأصالة والجِدَّة. وقد وجدنا كثيراً من المذاهب كان فضل انتشاراها واشتهارها وقوتها لمعتنقيها وليس لمبدعيها.

أمَّا النَّظريَّة ـــ Theory فهي أقلُّ في المستوى من المذهب والاتِّجاه، إنَّهَا في المستوى الأول من التَّحديد جزء من المذهب أو جزء من الاتِّجاه، بمعنى أنَّهَا عنصر من العناصر المكوِّنة للمذهب الفلسفي أو الفكريِّ، لأنَّ المذهب هو جملة من النَّظريَّات التي تتكامل مع بعضها لتكون المذهب.

بهذا المعنى يمكن إقرار **جميل صليبا** فيما ذهب إليه من أنّ «النَّظريَّة قضيَّةٌ تثبت ببرهان»، ويتابع موسِّعاً المفهوم بأنّ النَّظريَّة «عند الفلاسفة تركيبٌ عقليٌّ مؤلَّفٌ من تصوُّرات منسَّقة تهدف إلى ربط النتائج بالمبادئ»[٥].

هذا التَّحديد الذي قدَّمه **صليبا** تحديدٌ عامٌّ، ولكنَّهُ على عموميَّته ضيق المساحة الدلاليَّة، ولذلك عندما راح يعدد ما يمكن أن تكون عليه النَّظريَّة من أنواع أو مستويات دلاليَّة ظلّ يدور إلى حدٍّ كبير ضمن حدود هذا الضيق الذي حصر به نفسه بداية. أمَّا هذه التَّفصيلات التي قدمها **صليبا** فيقول فيها[٦]:

١ ــ إذا أطلقت النَّظريَّة على ما يقابل الممارسة العمليَّة في مجال الواقع دلَّت على المعرفة الخالية من الغرض، المتجرِّدة من التطبيقات العمليَّة.

٢ ــ وإذا أطلقت النَّظريَّة على ما يقابل العمل في المجال المعياري دلَّت على ما يتقوَّم به معنى الحق المحض أو الخير المثالي المتميز عن الإلزامات التي يعترف بها جمهور الناس.

٣ ــ وإذا أطلقت على ما يقابل لمعرفة العاميَّة دلَّت على ما هو موضوع تصوُّر منهجيٍّ منظَّمٍ ومتناسق تابع في صورته لبعض المواضعات العلميَّة التي يجهلها عامَّة الناس.

٤ ــ وإذا أطلقت على ما يقابل المعرفة اليقينيَّة دلَّت على رأي أحد العلماء أو الفلاسفة في بعض المسائل الخلافيَّة، مثال ذلك نظريَّة الخطأ عند **ديكارت**.

٥ ــ وإذا أطلقت على ما يقابل الحقائق العلميَّة الجزئيَّة دلَّت على تركيبٍ عقليٍّ واسعٍ يهدف إلى تفسير عددٍ كبيرٍ من الظَّواهر، ويقبله أكثر العلماء في وقته من جهة ما هو فرضيَّة قريبة من الحقيقة، مثال ذلك نظرية الذَّرَّة.

---

٥ ــ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** ــ مادة نظرية.

٦ ــ م. س ــ ذاته.

هذه الزوايا الخمس لمفهوم النَّظريَّة التي قدَّمها **صليبا** ذات بعد دلاليٍّ واحـــدٍ لا تتعدَّاه هو الفصل بَيْنَ جانب نظري وجانب عملي، والعملي إذا فتحنا آفاق دلالتـــه وجدناه يعني الواقعي والمحقق، أمَّا النَّظريُّ الذي يقابله فهو الذِّهني أو التَّخيُّلي أو غـــير المثبت. وهذا الفهم للنظريَّة غير بعيد عن البعد الدَّلالي له لغة واصطلاحاً. ولكِنَّهُ كما أشرنا قاصر على جانب واحدٍ من جوانب دلالة الاصطلاح.

مع ما كتبه **عزت قرني** في الموسوعة الفلسفية العربية ننقـــل إلى بعـــد آخـــر. ولكِنَّهُ قبل أي شرح أو توضيح يقع في لغط كبير إذ وحَّد بَيْنَ المـــذهب والنَّظريَّـــة من خلال العنوان وحَتَّى الشرح، فعنوان المادة الموسوعيَّة هو المذهب ـــ النَّظريَّة دالاً على كليهما باللفظ الأجنبي ـــ Doctrine الذي يعني المذهب. ولكِنَّـــهُ مـــع هـــذا التَّوحيد بينهما فقد أشار إلى أربعة فروق بَيْنَ المذهب والنَّظريَّة نقدِّمها علـــى النَّحـــو التَّالي[٧]:

الفرق الأول: هو أنَّ صاحب النَّظريَّة يقدِّمها عادةً على أنَّهـــا فَـــرَضٌ، أمَّـــا المذهب فإنَّهُ يقدَّم على أنَّهُ موضوع اقتناع صاحبه ويقترحه لإقناع الآخرين بـــه بلـــه فرضه عليهم.

الفرق الثاني: هو النَّظريَّة يجب أن تكون ممكنة التَّحقُّق منها عن طريق التَّجربة، أمَّا المذهب فإنَّهُ يقوم على رأي أساسيٍّ أو مجموعة من الآراء يقدِّمها صاحب المذهب لتوجيه الفهم والسُّلوك وذلك مستقلاً عن التَّجربة.

الفرق الثالث: هو أنَّ النَّظريَّة، وخاصَّةً العلميَّة منها مثل نظريَّة التَّطوُّر في علم الحياة، يمكن تعديلها وتحسينها، أما المذهب فثابت.

الفرق الرَّابع: هو أنَّ المذهب غالباً ما يكون ذا امتدادٍ أبعد من امتداد النَّظريَّة التي تختص بجانبٍ معين من ميدان ما.

---

٧ ـــ عزت قرني: الموسوعة الفلسفية العَرَبيَّة ـــ مادة مذهب.

أصاب **قرني** في هذا التمييز بَيْنَ المذهب والنَّظريَّة لأنَّ هذا التَّمييز كان ضروريًّا من جهة أولى، ويضع بعض اللمسات التي توضح الأبعاد الدَّلاليَّة لمفهوم النَّظريَّة. ولكنَّهُ أخطأ في هذا التَّمييز إذ خلط بَيْنَ النَّظريَّة في العلوم الطَّبيعية والنَّظريَّة في العلوم الإنسانيَّة ولم يميز بينهما.

نميِّز في العلوم الطَّبيعية بَيْنَ مفهومي النَّظريَّة والفرضيَّة؛ الفرضيَّة هي تصور علمي تفترض صحته بناء على ضوابط وأسس معينه مرتبط بطبيعة العلم، وتظل افتراضاً حَتَّى تُثْبَت، فإذا أُثْبِتَتْ أو بُرْهِنَت سُمِّيَتْ نظريَّةً، وفي بعض الأحيان تسمَّى مبرهنةً، ولا فرق بَيْنَ المبرهنة والنَّظريَّة في العلوم الطبيعيَّة إلا من جهة الاختلاف في التَّرجمة أو التَّعريب.

في العلوم الاجتماعية أو الإنسانيَّة الأمر مختلفٌ تماماً، بل معاكس تماماً، فليس في العلوم الإنسانيَّة مبرهنات على طريقة العلوم الطبيعيَّة، لأنَّ البرهان في العلوم الإنسانيَّة لا يمتلك من قوَّ' الإقناع ما يمتلكه البرهان في العلوم الطَّبيعيَّة، وليس ملزماً بقوَّة إقناعه كالبرهان في العلوم الطبيعيَّة. قوَّة الإقناع في العلوم الإنسانيَّة مرتبطة بصاحبها وحده ومن يؤمن بالنَّظريَّة موضع الإقناع ليس أكثر. وبهذا المعنى تتساوى الفرضية والنَّظريَّة في القيمة في العلوم الإنسانيَّة، أو في معظمها، ولذلك درج استخدام اصطلاح النَّظريَّة على الفرضيَّة أو الرؤية التي يفترض صاحبها صحتها، ويقتنع بها. وبهذا المعنى كان الفرق الأول الذي قدَّمه **عزت قرني** بَيْنَ النَّظريَّة والمذهب صحيحاً عندما ذهب إلى «أنَّ صاحب النَّظريَّة يقدِّمها عادةً على أنَّها فَرَضٌ». ومن ذلك مثلاً النَّظريَّات الجماليَّة والأخلاقيَّة والاجتماعيَّة...

هذا المعنى للنَّظريَّة الذي ينطبق على العلوم الإنسانيَّة عامَّة، إلا في بعض الاستثناءات النَّادرة، يستخدم في العلوم الطَّبيعية باستثناءاتٍ نادرةٍ أيضاً، إذ يطلق اصطلاح النَّظريَّة على فرضيَّة غير مبرهنة مثل فرضية **داروين** التَّطوريَّة التي تسمَّى النَّظريَّة التَّطوريَّة على الرَّغْمِ من أنَّها غير مبرهنة ولا مثبتة، ومثلها أيضاً نظريَّات طبيعة

الضَّوء التي تمّ برهانها على الرَّغْمِ من تناقضها. والسَّبب في قبول هذا الاستثناء هو تعذُّر إثبات مثل هذه الفرضيَّات إثباتاً يقينيًّا قاطعاً للشَّك، ومع ذلك فإنَّ القرائن أو القوانين الموجودة تذهب معها إلى شوط بعيد، وإن كانت تذهب في عكس اتِّجاهها أيضاً.

هذه النُّقطة الأخيرة تقودنا إلى سمةٍ مهمَّة تتشابه فيها النَّظريَّة في العلوم الطَّبيعيَّة والنَّظريَّة في العلوم الإنسانيَّة، وهي كما قال الدكتور **عزت قرني** في الفرق الثَّالث «أنَّ النَّظريَّة يمكن تعديلها وتحسينها». أمَّا ما أضافه بقوله: «وخاصَّةُ العلميَّة منها مثل نظريَّة التَّطوُّر في علم الحياة»، فهو تخصيصٌ غير موفَّقٍ وفي غير مكانه لأنَّ أيَّ نظريَّة، حتَّى المبرهنة في العلوم الطَّبيعيَّة قابلة للتَّعديل والتَّطوير والتَّحديث. والقابليَّة إمكانيَّة وليست حتميَّة.

بعد هذا التَّمييز بَيْنَ النَّظريَّة والمذهب والاتِّجاه بات من السهل القول إنَّ تاريخ الفكر الجمالي مثلاً فيه النظريات والمذاهب والاتِّجاهات. ولكن في أغلب الأحيان لا يميز المؤرخون بَيْنَ هذه الاصطلاحات الثلاثة لدى تأريخ الفكر الجمالي أو رُبَّمَا غيره، إذ إذا فتحنا فهرس ثلاثة كتب واحد للنظريات الجمالية وآخر للمذاهب الجمالية وثالث للاتجاهات الجماليَّة لأمكن أن تكون المضامين هي ذاتها في الكتب الثلاثة. وهذا وإن كان فيه شيء من الخطأ بعدما عرفنا الفرق بَيْنَ هذه المفاهيم الثلاثة فإنَّهُ جائزٌ ولا مشكلة كبيرة فيه.

ظهور النظريات الجمالية

إذا عدنا إلى الممارسة الجماليَّة فالإنسان منذ سكناه الكهوف والمغاور وجدنا أنفسنا أمام إبداعات جمالية راقية وعظيمة في بعض الفنون، وخاصة منها العمارة والموسيقى والرسم والنحت، حتَّى إن بعض هذه الإبداعات أدخلت بعض الفلاسفة والباحثين الجماليين في حيرة ودهشة وصلت إلى حدِّ الذهول في بعض الأحيان وأمام بعض الإبداعات.

نحن اليوم نفسر بعض هذه الإبداعات على أساس معطيات بعض الدارس والاتجاهات الجمالية المعاصرة، ولكن هي على أيِّ حال تفسيراتنا على ضوء نظرياتنا المعاصرة، فهل كانت تنطلق هذه الإبداعات من أسس أو قواعد أو ضوابط أو معايير مدرسية خاصَّة أم إنَّهَا محض إبداعات؟

لسنا مضطرين للبحث عن إجابة كافية أو شافية أو مقنعة، بل إننا رُبَّمَا مهما جهدنا لن نصل إلى مثل هذه الإجابة.

الإبداع سابق دائماً على أيِّ نظرية إبداعيَّة أو جماليَّة، أو تنظير مُسَبَّق، والنَّظريات الإبداعيَّة والجماليَّة لاحقة على الإبداع لا سابقة له، وقد بات بحكم المسلم به أنَّ الإبداع الحق على النظرية أو الذي يأتي على معاييرها ومقاييسها وضوابطها ليس إبداعاً، وإنَّمَا هو صناعة باردة آليَّة خالية من الروح الإبداعيَّة. ولذلك من العبث في حدود ما يتوافر لدينا من معلومات البحث فيما إذا كانت هناك نظريَّات جماليَّة في العالم القديم أم لا.

أولى النظريات الجمالية التي ظهرت كانت في الحضارة اليونانية، على حدٍّ ما هو متاح لنا من المعرفة التَّاريخيَّة. رُبَّمَا بل غالباً بل من المؤكَّد أنَّهُ سيكون هناك اختلاف في صاحب أوَّل نظرية جمالية. ومشكلة الأول دائماً مشكلة كبرى في كلِّ ما يجوز أن يكون أول من فعل كذا. هذا الاختلاف بات عادة أو عرفاً حَتَّى فيما هو شبه محسوم أو محسوم من الأمور.

المحسوم إذن في حدود معرفتنا وعلمنا هو أن أولى النظريات الجمالية ظهرت في اليونان، أما من هو صاحب أوَّل نظرية جمالية فهو أمر رُبَّمَا لن يحسم. ثَمَّةَ مَنْ يرى أنَّ السَّفسطائيين هم أصحاب أوَّل نظرية، وثَمَّةَ من يرى **سقراط** صاحبها، وثَمَّةَ من ذهب إلى **فيثاغورث**، ورُبَّمَا نجد من يذهب خلاف ذلك. ولكن في قلب هذا الخلاف نحن أمام شبه توافق على أنَّ أول نظرية متكاملة وصلت إلينا هي النَّظرية الأفلاطونيَّة، لأنَّ **أفلاطون** هو أول من وصلتنا كتبه كاملة، أما السابقون فمنهم

من لم يكتب مثل **سقراط**، ومنهم من لم يصلنا من آثاره إلا نتف تناقلها الرُّواة أو الفلاسفة ضمن آثارهم أمثال السفسطائيين **وفيثاغورث** وغيرهم من السَّابقين عليهم.

إن كان من الممكن أن نتحدث عن نظرية جمالية قبل فلاسفة اليونان فليس يمكن ذلك إلا في إطار الرؤية الجمعية أو المجتمعية للجمال وأبعاده ودلالاته، وليس ممكناً في أيِّ إطار من الفردية أو الخصوصيَّة الفردية كما سيكون عليه الحال لدى فلاسفة اليونان. ونعود لتأكيد أنَّ ذلك الحكم صادقٌ فقط في حدود ما توافر لدينا من مادَّة معرفية عن العصور القديمة، السابقة على المرحلة اليونانية. ومع ذلك من الصعب القول إنَّ الرؤية الجمعية يصحُّ أن تسمى نظريَّة.

من هذا المنطلق يمكن الحديث عن الإبداع الجمالي في المراحل المبكرة من العصر اليوناني، وهو ليس موضوع حديثنا على أيِّ حال، لأنَّ ما نتوخى الحديث فيه هو النَّظريَّات الجمالية، ونشأة هذه النظريات. على أيِّ حال تميل الدراسات الجمالية المعاصرة إلى القول بأن مفهوم الجمال في الفكر اليوناني السابق على السفسطائيين كان من صنع طبقة الأسياد، التي يسميها بعضهم بالطبقة الأرستقراطية، وهي تسمية كانت موجودة ولكنَّها موضع خلاف، وقد كانت هذه الطبقة تفضل الفن الذي يستمد مواضيعه من الأساطير والآلهة والأبطال العظماء الذين تزخر بهم الأساطير الإغريقية. والسبب في ذلك هو إيمانهم بأنَّ هذه الموضوعات رفيعة سامية بالمقارنة على ما يتداوله عامَّة النَّاس من أفكار وموضوعات.

مع **سقراط**، وعند بعضهم مع السَّفسطائيين، نزلت الفلسفة من السَّماء إلى الأرض. أي تحولها موضوعها من الآلهة إلى البشر. فقد ظَهَرَ السَّفسطائيون بوصفهم معلمين للبشر السُّلوكات البشرية النَّاجحة أو المؤدِّية إلى النجاح في الحياة، وإن كانوا أول معلمين يتقاضون أجراً لقاء التعليم الذي يقومون به. وقامت فلسفتهم فيما قامت عليه على أنَّ الإنسان مقياسُ كلِّ الأشياء؛ مقياس وجود ما يوجد،

ومقياس لا وجود ما لا يوجد. ومن خلال أفكارهم الفلسفيَّة العامَّة أمكن اشتقاق معالم نظريَّة جماليَّة.

ولد **سقراط** من قلب العاصفة السَّفسطائيَّة؛ ولد بمعنيين: فقد قيل إنَّهُ سفسطائي، والقائل بذلك لم يميز عمداً أو سهواً أو جهلاً بَيْنَ أن يكون **سقراط** سفسطائياً وأن يهاجم السَّفسطائيين بأسلحتهم وأساليبهم. ولكنَّ ولادته الحقيقيَّة من رحم السفسطة كانت بكونه نتيجة طبيعية لتمادي السفسطائيين في خلط الحق بالباطل والتباهي بتعليم النَّاس القدرة على الدفاع عن القضية وضدها، فكان لا بُدَّ من وضع حدٍّ لالتباس المفردات والمفاهيم وتأصيل قواعد العلم التَّوافقيَّة، ولذلك لا ينسب إلى **سقراط** فضل ولادة أوَّل نظريَّة جماليَّة وحسب، بل فضل التَّأسيس لكل نظرية، ولكل علم نظري.

مع **أفلاطون** تحديداً الذي وصلتنا كلُّ آثاره تقريباً وصلتنا أيضاً أوَّل نظريَّة جماليَّة، وأوَّل مذهب جمالي في الوقت ذاته، لأنَّ النظريَة الجمالية الأفلاطونيَّة ليس محض نظريَّة وإنَّمَا هي جزء من مذهب فلسفي منسجم معه قائم على مبادئه. ومن بعد **أفلاطون** تتالت النَّظريَّات والمذاهب الجماليَّة، حَتَّى يكاد لا يمر عصر أو مرحلة من دون وجود العديد من أصحاب النَّظريَّات الجماليَّة. ولكن هذا التتالي في ظهور النظريات والمذاهب الجمالية كان مقترناً دائماً بوثبات نوعيَّة في تطور الفكر الجمالي، ففي كلِّ مرحلة كنا نشهد فتحاً جديداً في تطور الفكر الجمالي، واكتشاف معالم إما لم تكن مكتشفة من قبل أو أنَّهَا كانت غامضة. حَتَّى كانت الانعطافة الكبرى في تاريخ الفكر الجمالي على يد **ألكسندر باومغارتن** الذي كان حقَّاً أوَّل من استخدم اصطلاح علم الجمال، أو اصطلاح علم الجمال بالمعنى الذي نتعامل به اليوم. ولذلك كان تاريخ الفكر الجمالي بعد **باومغارتن** غير ما كان عليه قبله، إذ مِنْ بعد هذا التَّاريخ شهد الفكر الجمالي تطوُّرات نوعيَّةً كبيرةً، ووثبات عملاقةً، حَتَّى وصل إلى القرن العشرين علماً كبيراً معقَّداً، متنوع الميادين متشعبها.

مراحل الفكر الجمالي

يقسِّم المؤرِّخون والباحثون الفكر البشري إلى مراحل تختلف باختلاف مضمون التَّأريخ، وخاصَّة فيما يتعلَّق بما قبل العصر اليوناني. ولكنَّهُم غالباً ما يتَّفقون فيما بعد ذلك مهما اختلفت أغراض التأريخ أو مضامينه. ولكنَّ هذا التوافق للأسف ليس مؤشر صواب بالضَّرورة.

يجمل المؤرِّخون المراحل ما قبيل الإغريقية بتسمية واحد هي العصور القديمة، أو ما قبل الإغريقية. يليها العصر اليوناني بمراحله الثلاث؛ الإغريقية واليونانية والرومانية. ثُمَّ العصر الوسيط أو عصر الظلمات ويشمل معاً الحضارة العربية في كل تألقها وازدهارها والحضارة الأوروبية في تدهورها واضمحلالها، ثُمَّ العصر الحديث الذي يشمل النهضة الأوروبية بكل مراحلها والتقهقر العربي بمراحله، ثُمَّ المرحلة المعاصرة.

تبدو النَّزعة العنصرية أو العرقيَّة الأوربيَّة واضحةً في هذا التَّقسيم لمراحل التَّاريخ، إذ اختزلت محطَّات البشرية بتاريخ الغرب وحده، تاريخ الغرب بصعوده وهبوطه، وإنجازاته وعثراته هو تاريخ البشريَّة، وتواريخ الشعوب كلها بإنجازاتها وإخفاقاتها ليس شيئاً أبداً[٨]. فالعصر القديم هو القديم بالنسبة للغرب، أما حضارات الشرق فلا قيمة لها ولا معنى ولا وجود، على الرَّغْمِ من كلِّ ما فيها من تراكم حضاري وعلمي، وعلى الرَّغْمِ من أنَّها أقدم بكثير جدًّا من الحضارة الإغريقية. وعصور الظلام أو العصور الوسطى هي عصور الظلام على البشرية كلها لأنَّ أوروبا كانت تعيش الظلمات، لأنَّ أوروبا تعيش عصر ظلاميَّتها وَسَمَتْ تاريخ البشر كلَّه بالظَّلامية على الرَّغْمِ مما كان في بعضها من تطور وتقدم وازدهار وحضارة أعني تحديداً هنا الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة. وعصر النَّهضة هو العصر الذي نهضت أوروبا

---

٨ ــ لمزيد من التفصيل في ذلك ارجع إلى: عزت السيد أحمد: **الفلسفة والفلسفة اللاغطية؛ دعوة إعادة كتابة تاريخ الفلسفة** ــ مجلة المعرفة ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ العدد ٤٩٧ ــ شباط ٢٠٠٥م.

إبانه، ولأنَّهُ عصر نهضتها سمي العصر بعصر النَّهضة على الرَّغْمِ من أنَّهُ عصر تـــدهور غيرها من الأمم...

هذه العنصرية والعرقية في تقسيم مراحل الفكر البشري التي وضعها الأوروبيون وجدت صدى واسعاً وتقليداً أعمى من مؤرِّخينا ومفكرينا وأدبائنـــا مـــن دون أدنى تفكير أو مناقشة، رُبَّمَا بالجهل ورُبَّمَا بحسن النِّيَّة، وكلاهما أسوأ من الآخر.

إنَّ التقسيم العادل لمراحل الفكر البشري هو التقسيم الذي ينصف حضـــارات الشعوب وإنجازاتها، ولذلك نميل إلى اقتراح تقسيم تـــاريخ الفكـــر البشـــري تبعـــاً للحضارات التي كانت سائدة، وإن كان يمكن أن يتعرض هذا التَّقسيم أو التصـــنيف إلى بعض الانتقادات. ولكن مهما بلغ شأن هذه الانتقادات والمعايب التي يمكن تلتصق به فإنَّهُ يظل أفضل من التَّقسيم العرقي الأوروبي.

على هذا الأساس يمكن تقسيم هذه المراحل إلى عصر حضـــارات الرافـــدين الأولى، الحضارة الفرعونيَّة، الحضارات الآسيويَّة، الحضارة اليونانيَّة، الحضارة العربيَّـــة الإسلاميَّة، الحضارة الغربيَّة. وكلُّ مرحلةٍ أو عصرٍ من هذه العصور ينقسم إلى مراحل عدَّة، فحضارات بلاد الرافدين عديدة مثل الفينيقيَّة والكنعانيَّة والكلدانيَّة والآشـــوريَّة والسومريَّة والبابليَّة... والحضارات الآسيويَّة مثل الهنديَّـــة والصـــينيَّة والفارســـيَّة... وهكذا.

هذا التقسيم بعد استكمال لوحته يأخذ بعين النظر العدل في تقسيم مراحـــل التاريخ البشري تبعاً للفعل الحضاري للأمم والشعوب على حدٍّ سواء، وبعيداً عن أيِّ رؤية تعصبيَّة أو عرقيَّة. وهذه المراحل هي في الوقت ذاته مراحل تاريخ الفكر الجمالي، ومراحل تاريخ الفكر الأخلاقي، والعلمي، والسياسي... وغيرها من ميادين الفكـــر البشري.

ما قبل هذه الحضارات كانت ثَمَّةَ مرحلة كبرى ورُبَّمَا مراحل ســـابقة علـــى الكتابة والتَّأريخ لا نعرف عنها إلا الاستقراءات النظريَّة وحسب، تلكم هي مراحـــل

ما قبل التاريخ. وغي هذه المراحل كانت ثَمَّةَ ممارسة فنيَّة وجماليَّة راقية وإن كانت تجارب أولية وبدائيَّة. لا نقول إنّ الإبداع الفني والجمالي في مراحل ما قبل التّاريخ كان أرقى مما سيكون عليه الحال في المراحل اللاحقة، ولكننا لا نستطيع إنكار إنَّهَا كانت ممارسة راقية.

اختلف الباحثون في تفسير نشأة الإبداع الفني والجمالي في المراحل المبكرة من عمر الإنسان، حتَّى ذهب بعضهم إلى أنّ المصادفة هي التي أدَّت إلى نشأة الفن أو الإبداع الفني.

لا يوجد منطقيًّا ولا واقعيًّا ما يمنع احتمال أن تكون نشأة الإبداع الفني أو الجمالي منوطة بالمصادفة، ولكن هذه المصادفة غير كافية وحدها لتفسير ظهور النشاط الجمالي، لأنّ المصادفة تفسر اكتشاف قانون علميٍّ لأن القانون العلمي يكفي ذاته بذاته إذ يكتشف، أما الممارسة الفنِّية فإنَّهَا لا تكتشف بالمصادفة ونكفي المصادفة لاستمرار وجودها.

الذي يفسر استمرار الممارسة الفنيَّة التي اكتشفت بالمصادفة هو وجود ذائقة جماليَّة عند الإنسان، هو وجود حاجة جماليَّة لدية.

بالحاجة الجماليَّة انتقل الإنسان من مرحلة إلى مرحلة، ومن حال إلى حال، وراح يطور وسائله وأدواته، وربَّمَا بالحاجة الجماليَّة وحدها نستطيع فهم التطورات التاريخية التي مرَّ بها الإنسان بدءاً من انتقاله الافتراضي من أغصان الأشجار إلى المغاور والكهوف، ومن تقطيع اللحم بالحجر إلى الحجر المدبب فاختراع السكين الحجرية فالمعدنية فالسّيوف... وفي اختراع الآنية وتطويرها رويداً رويداً... وهكذا حال بقية الأدوات والوسائل. وعلى هذا الأساس راح الباحثون الجماليون يقرأون الآثار الفنيَّة التي وجدت في المراحل المبكرة من عمر الإنسان، مثل الرسم في مغارة لاسكو بفرنسا، الذي يصوِّر غزلاناً تجتاز جدولاً من الماء وتبدو وكأنَّها خارجةٌ من بطن الأرض، بما يوحي بأن الفنان الذي أبدع هذه اللوحة لم ينطلق أبداً من مصادفة

ولا من ممارسة سحريَّة ولا من حاجة حياتية وإنَّمَا من حاجة جماليَّة ووعي جمالي، وتدل أيضاً إلى أنَّ المتلقي كان أيضاً على مستو من الوعي الجمالي.

هذا التَّفسير لنشأة الفكر الجمالي في بذوره الأولى ليس إلا مقاربة أولية بحاجة إلى مزيد من التوسع والتَّفصيل حسبنا من ذلك ما أسلفناه، لأنَّ ذلك بحاجة إلى وقفة مطوَّلة.

إذا انتقلنا بوثبة طويلة نوعاً ما إلى حضارات الشَّرق القديم من الحضارة الفينيقيَّة إلى الكنعانيَّة فالكلدانيَّة والأكاديَّة والآشوريَّة والسُّومريَّة والبابليَّة والهنديَّة والصِّينيَّة والفارسيَّة... أمكننا الحديث عن نقلة في تاريخ الفكر الجمالي والفكر البشرية عامَّة.

من الصَّعب القول إنَّ فنون هذه الحضارات على ما يفرق بينها من مساحات جغرافية شاسعة، وأمدية زمنية متباعدة، تتَّسم بسمات وخصائص مشتركة، بل من الخطأ الكبير الحديث عن فنون هذه الحضارات حديثاً واحداً. ولكن من خارج الخصائص والسمات الفنيَّة المباشرة يمكن القول إنَّ ما يجمع فنون هذه الحضارات أنَّ كانت نتاج الإنسان إبان انتقاله من المجتمع البدائي إلى المجتمع الحضاري. أي إنَّ الفن انتقل من الممارسة البدائية بالأدوات البدائيَّة إلى الممارسة المنظمة الممنهجة الموظفة لأغراض فنية جماليَّة توظيفاً واضحاً.

لا ندري على وجه التحديد إن كانت قد وجدت في هذه المرحلة نظريات جماليَّة. المعلومات المتوافرة لدينا لا تكفي لاستنتاج أيِّ نظريَّة جماليَّة في أيٍّ من حضارات هذه المرحلة، ولكنَّهَا في الوقت ذاتها كافية للقول بوجود بذور نظريات جماليَّة في كلِّ حضارة من هذه الحضارات، تقوم في جوهرها على الأقل على المنظومة الدينيَّة التي كانت سائدة في كلٍّ منها.

المنظومات الدِّينيَّة التي كانت سائدة في هذه الحضارات لم تكن منظومات دينيَّة وحسب، بل كانت منظومات دينيَّة وأخلاقيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة وسياسيَّة،

ولا يستبعد أبداً أن تكون منطويةً على منظوماتٍ جماليَّة. ولكنَّ احتمال ذلك على أرجحيَّته لا يكفي لتوقع وجود نظريات جماليَّة في هذه الحضارات، غاية ما يمكن توقعه على ضوء معارفنا الحالية عن هذه الحضارات أنَّها شهدت ولادة بذور نظريات جماليَّة، معالم فكر جمالي منظم أو آخذ بالانتظام. ومهما يكن من أكر فإنَّ هذه الحضارات بتتاليها هي التي قدَّمت الأرضيَّة الخصبة المناسبة والكافية لولادة النَّظريَّات الجماليَّة في الحضارة اليونانيَّة.

مع الحضارة اليونانيَّة ظهرت، وفي حدود علمنا أيضاً، أولى النظريات الجماليَّة، وإذا كان من الصعب البت في صاحب أولى نظريَّة جمالية كما ألمحنا قبل قليل فإنَّهُ ليس من الصعب القول بأنَّ هذا العصر بمراحله الثلاث شهد الكثير من المفكرين الجماليين والنظريات الجماليَّة مثل السفسطائيين **وسقراط وأفلاطون وفيثاغورث وأرسطو وأفلوطين ولونجينوس** وغيرهم.

الحضارة العربية الإسلامية تابعت مسيرة الحضارة اليونانية والحضارات السابقة في مختلف الميادين، وظهر فيها الكثير من المفكرين الجماليين الذين تباينوا في الغنى والتنوع والخصوصيَّة فكان منهم الفلاسفة وكان منهم علماء اللغة والأدب، ومنهم **الجاحظ والكندي والفارابي والتوحيدي وابن سينا وابن رشد وابن خلدون** وغيرهم كثير.

كما ورثت الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة الحضارة اليونانيَّة والحضارات السَّابقة كذلك وَرِثَت الحضارة الأوروبيَّة الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة والحضارات السَّابقة، ولا يعنينا هنا ما كان من جحودٍ وتنكُّرٍ لفضل الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة على تطوُّر الفكر والأدب والعلم وعلى النَّهضة الأوروبيَّة. الذي يعنينا هنا هو تتابع ظهور النَّظريَّات الجماليَّة في الفكر الأوربي بدءاً من العصر الأوربي الوسيط المتاخم زمنيًّا للحضارة العربيَّة الإسلاميَّة، والمتشابه في المبدأ مع الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة من جهة طبيعة النظريَّات الجماليَّة، ناهيك عن الاعتماد النقلي شبه الكلي عن الفكر العربي الإسلامي في مختلف الميادين وصولاً إلى الأبحاث والتجارب العلميَّة الطبيعية.

مع **ديكارت** خاصَّة ومن بعده، وخاصة **كانت** ثُمَّ **هيجل** و**باومغارتن** بدأت التَّحوُّلات النَّوعيَّة في طبيعة النَّظريَّات الجماليَّة. قد لا يكون ما قدَّمه هؤلاء الفلاسفة أو بعضهم أكثر قيمة أو أهميَّة في المجمل مما قدمه **أرسطو** و**أفلاطون** و**الجاحظ** و**ابن سينا**... ولكن القيمة التَّاريخيَّة لإنجاز فلاسفة أوروبا في العصر الحديث هي الَّتي تجعل من نظريَّاتهم انعطافاً كبيراً في تاريخ الفكر الجمالي، والفلسفي عامة.

كانت النَّظريات الجمالية فيما سبق هؤلاء الفلاسفة، في الأغلب الأعم، متماهية مع منظوماتهم الفكرية والفلسفيَّة، وما كان من تفرد في طرح الأفكار الجماليَّة كما هو الحال عند **لونجينوس** وربَّمَا **أرسطو** و**أفلاطون**، لم يكن تفرُّداً في طرح نظريَّة، وإنَّمَا كانت جزءاً من سياق فلسفي أو فكري أو أدبي اقتضته ضرورة الحال أكثر مما اقتضته ضرورات النَّظريَّة الجماليَّة.

في العصر الأوروبي الحديث ظهرت النَّظريَّات الجماليَّة ظهوراً مختلفاً تماماً عمَّا ظَهَرَت عليه في المراحل السَّابقة، في هذه المرحلة أو العصر ظهرت النَّظريَّات الجماليَّة بوصفها مداخل إلى علم جديد هو علم الجمال، وكانت محاولات تأصيليَّة لعلم جديد يبحث لنفسه عن مكان بَيْنَ العلوم الأخرى. وقد أعلن أكثر من فيلسوف ذلك بوضوح، بل معظم فلاسفة هذه المرحلة انطلقوا في فلسفتهم الجمالية من هذا المنطلق.

منذ أواخر القرن التَّاسع عشر ثُمَّ مطالع القرن العشرين وحَتَّى يومنا هذا أخذ علم الجمال موقعه الخاص المتميز والمتمايز بَيْنَ مختلف العلوم، وظهر الاختصاصات في هذا العلم، وتعددت ميادينه. وتحول علم الجمال، إلى حدٍّ كبير، من مبحث فلسفي ضيِّق أو لصيق بالفلسفة إلى علم يتضخم في مناهجه وموضوعاته وميادينه، حَتَّى وجدنا في هذا العصر فلاسفة مختصون فقط في علم الجمال، وفلاسفة سلخوا أبرز جهودهم لعلم الجمال من أمثال **شارل لالو** و**آلان** و**سوريو** و**كاجان** و**كروتشه** وغيرهم كثير.

أمَّا في العالم العربي في القرن العشرين فقلَّما شهد نظريَّات جماليَّة ذات خصوصيَّة عربيَّة، وجل ما شهده كان منقولات بتصرف عن الفكر العالمي؛ الأوروبي خاصَّة والأمريكي وبقية شعوب الأرض. ولكننا مع هذا التضخم حتَّى الانتفاخ في النَّقل والتَّقليد الأعمى للفكر الغربيِّ فإنَّنا لا نعدم أن نجد مفكِّرين كانت لهم خصوصيتهم، وآخرين كانت لهم محاولات من أمثال **عبد الكريم اليافي وعفيف بهنسي** الذين سنقف عندهما أنموذجين في هذا الكتاب.

هذه هي مراحل الفكر الجمالي عبر التَّاريخ، وهي أولاً من وجهة نظر معينة هي وجهة نظر صاحب هذا الكتاب، وهي ثانياً معروضةٌ باختصارٍ شديدٍ هو المساحة التي تتيحها لنا غاية الكتاب ومنهجه.

الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي

بعد هذا العرض الموسَّع نسبيًّا لكلِّ ما يتَّصل بالعلاقة بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي، مع التمييز بَيْنَ مفاهيمَ ملتبسةٍ مثل المذهب والنَّظريَّة والاتِّجاه... صار من الضَّروري أن نقف عند التَّساؤل المحور لمضمون هذا الفصل وهو: ما الفرق بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي؟ وما العلاقة بينهما؟

حقيقةً نحن أمام مشكلةٍ تبدو صعبةً ومعقَّدة لأنَّ التداخل بَيْنَ علم الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي كبير ومعقدٌ إلى حدٍّ يصعب معه الفصل بينهما، وإذا كان **إميل برهية** قد قال «إنَّ الفلسفة تنْزع إلى أن تنحل في تاريخها»، بمعنى أنَّ الفلسفة وتاريخها يكادان يكونان شيئاً واحداً، أو على الأقل وجهان لعملة واحدة، فإنَّ هذا القول يصدق أكثر ما يصدق على العلاقة بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي، أو علم الجمال وتاريخ الفكر الجمالي، فتبدو العبارة بصورتها الجديدة: «إن علم الجمال ينْزع إلى أن ينحل في تاريخه».

ولكنَّ هذا الحكم على الرَّغْمِ من صدقه الكبير فإنَّهُ لا يعني أنَّ ثَمَّةَ تطابقاً بَيْنَ الاصطلاحين، لأنَّهما اصطلاحان، ولم يطلقا جزافاً، ولا يوجد تطابق

بَيْنَ مفهومين أبداً إلا لشذوذ أو خطأ في الاستخدام. ومن ذلك ثَمَّةَ فرقٌ كبيرٌ بَيْنَ أن نقول: إنَّ الفكر الجمالي ينْزع إلى أن ينحلَّ في تاريخه، وقولنا: هناك تطابق بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي. الحكم الأول صادقٌ تماماً، والثَّاني غير صحيحٍ أبداً.

يجب أن نتذكر هنا أنَّنا لا نقارن بَيْنَ الفكر الجمالي والنَّظريَّات أو المذاهب الجماليَّة، فهذا ما سبق الحديث فيه. نحن نقارن هنا بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي، والعلاقة بينهما.

ما نتناوله في الفكر الجمالي لا يختلف ما نتناوله في تاريخ الفكر الجمالي، بل رُبَّمَا يكون هو ذاته، ولكن باختلاف طريقة العرض وعناصرها. في علم الجمال أو الفكر الجمالي نتناول مشكلات جماليَّةً، موضوعات جماليَّةً، ظواهر جماليَّةً، أفكاراً جماليَّةً... ويكون تناولها بوصفها إمَّا خلاصة لرؤى الفلاسفة والمفكرين الجماليين عَبْرَ التَّاريخ، أو من مجموعة وجهات نظر، أو رُبَّمَا من وجهة نظر محددة... ولكنَّهَا في كلِّ الأحوال تركِّز المشكلة أو الفكرة لا على الأعلام حَتَّى وإن كثر ذكر الأعلام. إنَّنا في هذه الحال نُعنى بالفكرة ذاتها من جهة المعنى والأبعاد الدَّلاليَّة والشَّكل والمضمون والخصائص والمقوِّمات... وكل ما يمكن أن يتصل بها أو نحتاج إلى إيصاله منها بغض النَّظر عن كيفيَّة أو كيفيَّات وصولها إلى ما وصلت إليه من تراكم معرفي.

أمَّا في تاريخ الفكر الجماليِّ فإنَّ الذي يعنينا هو التَّتبع التَّاريخي للفكر الجمالي، أي إنَّنا نركِّز هنا على التَّاريخ. وهنا قد يبرز سؤال خطير يطرح العلاقة بَيْنَ التَّاريخ وتاريخ الفكر الجماليِّ: فهل تاريخ الفكر الجماليِّ جزءٌ من التَّاريخ أم جزءٌ من علم الجمال؟

حقيقة الأمر أنَّ الإجابة عن هذا السُّؤال ليست سهلةً أبداً على الرَّغْمِ ممَّا تبدو عليه من سهولة. فمن السَّهل جدًّا أن نقول: إنَّهَا جزء من علم الجمال

بلا جدال. وسيكون من الصَّعب القول إنَّهَا جزءٌ من التَّاريخ. ولكن الأمر ليس بهذه السُّهولة أبداً.

تاريخ الفكر الجمالي ليس جزءاً من علم الجمال وهو في الوقت ذاته ليس جزءاً من التَّأريخ! فلا التَّاريخ معني بتاريخ الفكر الجمالي عناية مباشرة كما هو الحال في علم الجمال، ولا تاريخ الفكر الجمالي جزء من علم الجمال.

تاريخ الفكر الجماليّ في حقيقة الأمر يندرج في باب أدبيات العلم، شأنه في ذلك شأن أيِّ علم أو ميدان من الميادين، فلكلِّ علم من العلوم جانب خاص يرتبط بالتاريخ ويرتبط بهذا العلم، ولكنَّهُ في الوقت ذاته عسير على الانضمام إلى أيٍّ منهما انضماماً صريحاً. وهذا ما نجده في تاريخ الرياضيات، وتاريخ الفيزياء، وتاريخ النَّقد، وتاريخ علم الجمال...

هذا الحكم صحيحٌ بالمطلق، ولكنَّهُ قد يندُّ في بعض جوانبه عن هذا الحكم. الأمر مرتبط بنمط أو نوع تناول تاريخ الفكر الجمالي. وإذا أردنا البحث في أنواع تأريخ الفكر الجماليّ وجدنا أنَّهُ خلاف بعض الميادين الأخرى يمكن أن يُتناول بأكثر من طريقة أو منهاج. من الصعب القول إنَّنا أمام طريقين أو ثلاث ونكتفي بذلك، فإذا كان من الممكن من وجهة نظرنا تأريخ الفكر الجمالي بثلاث طرق هي التأريخ من خلال الأعلام، والتأريخ من خلال البنى الاجتماعية والحضارية، والتأريخ بتتبع كلِّ فكرة، فإنَّهُ من الخطأ القول إنَّهَا الطرق الوحيدة، إذ لا نعدم أن نجد من يمكن أن يضيف أسلوباً آخر، أو يكتشف طريقة جديدة في تأريخ الفكر الجمالي.

حسبنا القول هنا إنَّنا وجدنا أنفسنا أمام أربع طرق في تأريخ الفكر الجمالي هي التي سنبيِّنها على النَّحو التَّالي:

أولاً: التَّأريخ من خلال الأعلام

التَّأريخ من خلال الأعلام هو أكثر الطُّرق اشتهاراً وشيوعاً في الاستخدام، ويمكن أن نسجل هنا بعض الملاحظات على هذا النَّمط من التَّأريخ:

أول هذه الملاحظات هي هذه الطَّريقه في التَّأريخ انقسمت من جهة الغاية إلى قسمين: قسمٌ تحدَّدت غايته بتأريخ الفكر الجمالي من خلال الأعلام عَلَماً علماً وَفْقَ رؤيةٍ تصنيفيَّة تختلف من باحث إلى آخر، وقسمٌ كانت غايته تعليميَّةً أو تثقيفيَّة أو تعريفيَّة... وهي كلُّها تندرج تحت باب الغاية التَّعليميَّة. فيقوم الباحث هنا بعَرْضِ أفكار أعلام عصر النَّهضة أو بعضهم غالباً وَفْقَ رؤيةٍ تصنيفيَّةٍ خاصَّةٍ تختلف من باحثٍ إلى آخر أيضاً.

ثانيها أنَّ الكتب التي تناولت تاريخ الجمالي تناولاً شاملاً أو شبه شامل تكاد تكون غير موجودة على الصعيد العالمي كله لا على الصَّعيد العربي فقط. وإن وجد شيء منها فهو جدُّ محدود.

ثالثها أنَّ كتب هذا المحور معظمها ركَّزت على الأعلام البارزين من أعلام الفكر الجمالي وتجاهلت الكثير من الأعلام لكثير أو قليلٍ من الأسباب، ويمكن القول إنَّ معْظم الكتب قد ركَّزت على الأعلام الأكثر شهورة في تاريخ الفلسفة والفكر الجمالي، وتجاهلت الكثيرين غيرهم على الرَّغْمِ من أنَّهُم، أي من تمَّ تجاهلهم، لا يقلُّون قيمةً ولا أهميَّةً عمَّن اشتهروا من رصفائهم وأقرانهم.

رابعها أنَّ الكتب التي تناولت بعضاً من أعلام الفكر الجمالي حاولت أن تقدِّمَ خلاصةً مكثَّفةً لفكر هؤلاء الأعلام تتناول فيها على الأقلِّ أبرز الجوانب والأفكار الَّتي تناولها كلُّ أعلام من الأعلام الذين تمَّ تناولهم من هذا الباحث أو ذاك. وثَمَّةَ قليلٌ يندرجُ في حدود النُّدرة من هذا الكتب، في باب هذه السِّمة، وقف الباحث فيها عند جانبٍ واحدٍ أو أكثر من كثيرٍ ما استحقَّ الوقوف عنده من فكر هذا العلم، رُبَّما لأنَّهُ رأى أنَّ هذا الجانب هو الأكثر أهميَّةً، أو لأنَّهُ رآه مهمًّا، أو لأنَّهُ يتوافق مع مشروعه البحثي وغايته من البحث... أو لأسبابٍ أخرى يطول الحديث فيها. وهذه السِّمة غير غريبة ولا مريبة ومعيبة لأنَّ تناول العديد من الأعلام في بحث واحدٍ لا يمكن إلا أن يَمرَّ بهذا الاختزال.

الأمثلة على هذه الطَّريقة في تأريخ الفكر الجمالي جدُّ كثيرة من أشهرها على الصعيد العالمي كتاب **نوكس**: النظريات الجماليَّة، الذي تناول فيه كلاً من **كانت وهيجل وشوبنهور**. وعلى الصعيد العربي كتاب **زكريا إبراهيم**: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، وكتاب **أميرة حلمي مطر**: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها من **أفلاطون** إلى **سارتر**[٩].

ثانياً: التَّأريخ لعلم واحد

الطَّريقة الثَّانية من طرق تأريخ الفكر الجمالي هي في حقيقة الأمر جزء أو مستوى من مستويات الطريقة الأولى التي هي التأريخ من خلال الأعلام، ولكن الفرق أننا هنا نتناول علماً واحداً تناولاً موسَّعاً لفكره الجمالي، وقد أخذ النَّمط بالانتشار مؤخراً على العيد العالمي وإن كنا لا نعدم نماذج قديمة منه ترجع إلى مطالع القرن العشرين، ولعلَّنا لا نجد قبل ذلك ما نستشهد به منها إلا نماذج في حدود الندرة. ولعله يسجل هنا أنَّ أكثر نماذج هذه الطريقة كانت رسائل جامعيَّة لنيل الماجستير والدكتوراه. ومن أشهر الكتب الدالة على هذه لطريقة كتاب **فيكتور باش** الضخم: فلسفة الجمال عند كانت. وكتاب **عبد الرحمن بدوي**: فلسفة الجمال والفن عند هيجل. وكتاب **عزت السيد أحمد**: فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون. وللباحث ذاته: فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي. وله أيضاً: فلسفة الفن والجمال عند الجاحظ. وكتاب **جيرار برا**: هيجل والفن. وكتاب **رمضان بسطاويسي محمد غانم**: علم الجمال عند لوكاتش. وللباحث ذاته: فلسفة هيجل الجمالية.

ثالثاً: تتبع فكرة أو مشكلة

الطَّريقة الثَّالثة من طرائق تأريخ الفكر الجمالي هي تناول فكرة أو مشكلة أو مفهوم جمالي وتتبع عبر التاريخ تتابعاً زمنيًّا منهجيًّا يقرره الباحث بما يتوافق مع

---

٩ ــ انظر ثبت المراجع المذكور في هذه المقدمة في ثبت المراجع العامة للكتاب.

مقتضيات بحثه أو رؤيته، ومن ذلك مثلاً يمكن تناول مفهوم الجمال، الصورة الفنية، المقولات الجمالية... وغير ذلك كثير.

رُبَّمَا تكون كتب هذا النوع من التَّأريخ هي الأكثر عدداً، والشواهد عليه جدُّ كثيرة إذا نظرنا إلى العناوين نظرية خارجيَّة غير فاحصة، لأنَّ اللبس كثيراً ما يحصل هنا بَيْنَ التَّأريخ بهذه الطريقة وتناول مشكلة أو موضوع جمالي تناولاً شخصيًّا يرفع عنه صفة التَّأريخ ليدخله ميدان البحث الجمالي.

رُبَّمَا يكون من الأمثلة على ذلك كتاب **باسم الأعسم**: الجميل والجليل في الدراما. وكتاب **توماس مونرو**: التَّطور في الفنون. وكتاب **رمضان الصباغ**: الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق. وكتاب **جان ماري جويو**: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. وكتاب **جان ماري شيفر**: الفن في العصر الحديث.

رابعاً: تأريخ مجتمعي

الطَّريقة الرَّابعة من طرق تأريخ الفكر الجمالي متبعة بكثرة أيضاً، وهي الطَّريقة التي تتناول الجمال بمختلف أبعاده أو معظمها أو بعضها تناولاً مجتمعيًّا أو ضمن مكونات ثقافية وحضارية محددة، فتجمع ما بَيْنَ تتبع الفكرة أو الموضوع من جهة أولى بغض النظر عن إظهار الأعلام إظهاراً تخصيصيًّا، وتربط ذلك من جهة ثانية بحاضنة حضاريَّة محددة كما الحال في كتاب **أرسيني غوليكا**: الفن في عصر العلم. وكتاب **آرنست كونل**: الفن الإسلامي. وكتاب **أنور الرفاعي**: تاريخ الفن عند العرب والمسلمين. وكتاب **جان ماري جويو**: مسائل فلسفة الفن المعاصرة. وكتاب: **جورج مارسيه**: الفن الإسلامي. وكتاب **يان إيلينيك**: الفن عند الإنسان البدائي.

هذه أبرز طرائق تأريخ الفكر الجمالي، وهي في الوقت ذاته تكشف عن بقية أوجه العلاقة بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي، والفرق بينهما. ومرة أخرى نؤكِّد أنَّ هذه الطرق هي ما جلوناه من وجهة نظرنا، ولا نعدم أن نجد طرائق أخرى وإن بدا ذلك صعباً إلى حدِّ التعذُّر.

خاتمة

لا يعدو ما سبق الحديث فيه إلا واحدة من وجهات النظر في العلاقة بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي، يملك صاحبها ذاته امتدادات له وتشعيبات، وتنوعات أخرى، ولكنَّها تدور في فلك هذا المحور من الكشف عن العلاقة بَيْنَ الفكر الجمالي وتاريخ الفكر الجمالي، وفهم هذه العلاقة وتفسيرها، ولعلنا نجد عند غيرنا وجهات نظر أخرى، وهذا بحكم المؤكَّد.

كان من الممكن الاقتصار على بعض العناوين الرَّئيسة في هذا الفصل لتبيان طبيعة العلاقة التي هي مدار حديثنا، ولكن في الوقت ذاته فإنَّ الكلام لا يكتمل من دون السير في أغوار التخومات الفكرية المتشابكة مع الموضوع، ومن ذلك كان بحثنا في كثير النقاط التي أثرنا حَتَّى يكون ينار الموضوع من مختلف جوانبه وأبعاده وصلاته.

إنَّ الحديث في شروط ظهور النَّظريَّة الجماليَّة أمر لا مناص منه للفصل بَيْنَ الفكر الجمالي والمذاهب والنَّظريَّات الجماليَّة، وقفنا أمام مجموعة من العناصر... وهذا الفصل ذاته بَيْنَ الفكر الجمالي والنظرية الجمالية استدعى التمييز بَيْنَ النظرية والمذهب والاتجاه لمعرفة حدود كلّ اصطلاح وأبعاده الدلالية وإمكانات استخدامه وأماكنها. وإن كنَّا ميزنا بَيْنَ هذه الاصطلاحات الثلاث وحدها فإنَّ الضرورة تلحف علينا الإشارة إلى أنَّ ثَمَّةَ اصطلاحات أخرى يمكن أن تتداخل مها وتلتبس بها مثل مدرسة، عقيدة ورُبَّمَا غيرها. ولكن ليس هذا مكان التَّفصيل في التَّفريق بينها، ولا يعنينا بشيء في هذا البحث.

على أيِّ حالٍ هي محاولة تنتظر الإكمال، ومجال القول فيها دائماً واسع لمن يريد بل لمن يجد عنده ما يمكن أن يضيفه.

الفصل الثاني

مذهب أفلاطون الجمالي

مقدمة

سيرته وآثاره

المثل والمحاكاة

أنواع المحاكاة

الخطابة

بَيْنَ الفنان والأثر الفني

بين المتلقي والأثر الفني

الفن والتربية

توظيف الفن

الحب والجمال

خاتمة

فلسفة أفلاطون الجمالية منثورة في كتب ثلاثة على الأقلّ هي المأدبة وفيدون والجمهورية، ولكن كتبه الأخرى لا تخلو من الأفكار الجمالية التي يمكن الاستفادة منها على نحو كبير كما سيبدو في بحثنا هذا على الأقل[١٠].

مقدّمة

إنَّ القراءة المتأنية للحواريَّات الأفلاطونيَّة تكشف لنا عن فنَّانٍ ملهمٍ، عن فيلسوف فنَّانٍ استطاع أن يصوغ رؤاه الفلسفيَّة صوغاً فنِّيًّا ساحراً، بحبكها حبكاً أدبيًّا عذب البيان، تنمُّ جميعها عن أنامل مبدعةٍ تسطِّر كلمات الصَّوت الرخيم، ونغماته السَّاحرة التي يفيض بها العقل الملهم الذي يقف وراء هذا الصَّوت وهذه الكلمات، «فلم يكن **أفلاطون** . Plato فيلسوفاً فَقَطْ بل كان كذلك أديباً فنَّاناً، فحواره مملوء حياةً بما أودع من خيالٍ حسن، وفكاهةً لطيفةً، وقصَّ حوادثٍ، وإدخال أشخاصٍ ذوي شخصيَّاتٍ مختلفةٍ، يمثِّلون أدوارهم تمثيلاً دقيقاً... فكان **أفلاطون** بديعاً في مزج الشِّعر بالفلسفة، فخرج قولاً حكيماً جميلاً»[١١].

---

١٠ . كُتِبَ هذا الفصل كاملاً في عام ١٩٨٧م، وسنبقيه على حاله من دون أي تغيير أَو تعديل، وسنستكمله في بحث موسَّعٍ لاحقاً. وكذلك كان شأن معظم فصول الكتاب الأخرى فقد كتبت معظمها في الفترة ذاتها، ما بَيْنَ عام ١٩٨٧م وعام ١٩٨٨م، وقد آثرنا إبقاءها كما هي، مع إضافة بعض الفقرات على بعضها. يستثنى من ذلك الفصل الأول ولونجينوس واليافي والبهنسي.

١١ . أحمد أمين وزكي نجيب محمود: **قصَّة الفلسفة اليونانية** ـ لجنة التَّأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ـ ط٧ ـ ص ١٠١ ـ ١٠٢.

وإلى جانب ذلك «يروي **ديوجين لايرتوس**[١٢] . Diogenes وغيره من القدماء أَنَّهُ كان يمارس النَّقش والتَّصوير النَّحت، ومِمَّا يؤَكِّد ذلك ما يذكره في محاوراته من لغة الغنائيين والمصوِّرين واصطلاحاتهم، مِمَّا يدلُّ على معرفة ممارسة لا محض سماع»[١٣].

الغريب أَنَّهُ على الرَّغْمِ من ذلك لم يقدِّم بحثاً مستقلاً في الفنِّ أَو فلسفة الفنِّ، وغاية ما فعله أَنَّهُ نثر آراءه وأقواله في الفنِّ بَيْنَ أسطر حواریاته كلَّما دعت الضَّرورة إلى ذلك من جهةٍ أولى، وكلَّما وَجَدَ المقام مناسباً لعرض آرائه الفنيَّة والجماليَّة من جهةٍ ثانيةٍ. ومهما يكن من أمر فإِنَّهُ لا يجوز لنا أن نتجاهل هذه الآراء أَو نتغافل عنها، ولا أن ننكر أهمِّيَّتها، لأنَّهَا بجملتها جزءٌ من سياق فلسفته، وصورةٌ من صور مذهبه الفلسفيِّ، ناهيك عن أنَّ ما قدَّمه في هذا المجال ليس قليلاً بأيِّ حال، خاصَّة ما كان في المأدبة وفيدون والجمهوريَّة، ولا نعدم أن نجد بعضاً من آرائه الجماليَّة منثورةً بَيْنَ طيَّات كتبه الأخرى.

وحَتَّى نتمكَّن من فهم هذه النَّظريَّة لا بُدَّ لنا من إلقاء بعض الضَّوء على أساس البناء الفلسفي الأفلاطونيِّ الذي يشكِّل مدخلاً لموقف ورأيه في مختلف الميادين. وسنبدأ بسيرته وآثاره لننتقل إلى فلسفته الجماليَّة التي نثرها كما أشرنا في كتب ثلاثة على الأقلِّ هي المأدبة وفيدون والجمهورية، ومن خلال هذه الحواريات سنستجلي معالم مذهب **أفلاطون** الجمالي، مركِّزين على بعض المفاصل تاركين إتمامها إلى مشروع آخر.

سيرته وآثاره

ثَمَّةَ من يرى أنَّ **أفلاطون** . Plato هو المبدع الحقيقي للفلسفة فهو الذي حدَّد أطرها وميادينها وموضوعاتها على النَّحو الذي نعرفه عنها اليوم. والحقُّ أنَّ هذا الحكم لا يبتعد عن الصَّواب **فأفلاطون** أوَّل الفلاسفة الذين وصلت إلينا كتبهم كاملةً تقريباً،

---

١٢ . يعرف أيضاً بديوجين اللائرتي نسبة إلى بلدته.

١٣ . عبد الرحمن بدوي: **أفلاطون** . دار المعارف . القاهرة . ١٩٦٥م . ص٤١.

وخلاف السَّابقين كلِّهم وضع الكثير من الكتب لا كتاباً واحداً أَو اثنين على الأكثر ناهيك عن أنَّ بعضهم لم يكتب أصلاً، وهو فوق ذلك أوَّل من فصَّل في موضوعات الفلسفة وميادينها، وفتح أبواباً في الفلسفة لم تكن مفتوحةً من قبل، حَتَّى بدا وَكَأَنَّهُ هو الذي حدَّد مسارات التَّفلسف اللاحقة، ولذلك قال الفيلسوف الإنجليزي **وايتهيد** . Whitehead: «إنَّ الفلسفة منذ ٢٥٠٠ سنة ليست إلا تعليقات على مؤلفات **أفلاطون**».

قيمة الفلسفة الأفلاطونيَّة في حقيقة الأمر لا تقف عند هذا الحدِّ وحسب بل تتجاوزها في أمور كثيرة رُبَّمَا يقف على رأسها لغته وأسلوبه الذي دفع المؤرِّخ الفيلسوف **إميل برهيه** . Emile Bréhier إلى القول: «يستطيع أيُّ واحدٍ ادَّعاء أَنَّهُ يعرف أكثر من **أقليدس** . Euclid في الرِّياضيات ولكن لا أحد يستطيع زعم أَنَّهُ يتفلسف بأفضل مما تفلسف به **أفلاطون**».

وإذا دخلنا إلى الفلسفة الأفلاطونيَّة من ناحية القيمة والمضمون والأهميَّة وجدنا فضاءً واسعاً للتَّحليق فيه بغض النَّظر عما إذا كنَّا أفلاطونيين أم لم نكن، أحببناه أم كرهناه، قبلناه **أفلاطون** أم رفضناه، وإن لم يكن من الجائز منطقيًّا أن نرفض الفيلسوف رفضاً كليًّا أَو حَتَّى أن نقبله قبولاً مطلقاً.

ولد **أفلاطون** في أثينا وقيل في أجينا وهي جزيرة تقع مقابل أثينا عام ٤٢٧ ق.م لأسرةٍ سلسلة المجد عريقة الحسب. أقبل على العلوم مبكراً، وتثقف كأحسن ما يتثقَّف أبناء طبقته في مختلف علوم عصره وآدابها ونظم الشعر التمثيلي مبكراً، وبرز كذلك نبوغه في الرياضيات التي أظهر ميلاً واضحاً لها. في عام ٤٠٨ق.م، أي في نحو العشرين من عمره، تعرف إلى **سقراط** وبدأ التَّتلمذ عليه فلازمه حَتَّى وفاته، نحو عشر سنوات، تلميذاً مخلصاً محبًّا معجباً، ومن فرط إعجابه به وتقديره له لم يتفلسف قط إلا بعد وفاة معلمه، وبلغ من وفائه له ما لم يبلغه قبل قط إخلاص تلميذٍ لأستاذه ولا بعد، فلم يحدِّثنا التَّاريخ أبداً عن تلميذٍ أخلص لأستاذه وكان وفيًّا له بمقدار ما فعل **أفلاطون**.

تأثَّر تأثُّراً بالغاً بسبب الحكم على معلمه بالإعدام، وقد أثَّرت هذه الحادثة تأثيراً كبيراً في حياته ورُبَّمَا في فكره، ناهيك عن تأثُّره بفكر معلمه أصلاً. وما كاد ينفذ حكم الإعدام **بسقراط** حَتَّى غادر إلى ميغاري وهناك التقى بالرِّياضي الشَّهير حينها واليوم **إقليدس**. ومنها سافر إلى قورينيا، ومنها إلى مصر التي تلقى علومها ومعارفها وعرف عقائدها وتأثَّر بكل ذلك تأثراً واضحاً، ثُمَّ سافر إلى آسيا الصغرى التي قضى فيها بعضاً من الوقت فعرف علوم القدماء من البابليين خاصَّةً، وفي آسيا بلغ الأربعين من عمره، وفي السَّنة ذاتها غادر إلى جنوب إيطاليا رُبَّمَا من باب الزِّيارة إذ سرعان ما انتقل إلى سرقسطة (سيراقوزة) في صقلية وهناك التقى **ديون** حمو الملك **ديونسيوس الأول** . Dionysius ملك صقلية فقربه الأول من الثاني، ورُبَّمَا هنا بدأت محاولات **أفلاطون** تطبيق مشروعه السِّياسي في إقامة المدينة المثاليَّة، الأمر الذي ازداد تحدُّداً لاحقاً. ولكنَّ الملك **ديونسيوس الأول** ضجر من صراحته فاعتقله ليعرض للبيع في سوق الرَّقيق، فاشتراه صديق له من قورينا مفتدياً إيَّاه، فعاد بعدها إلى أثينا وفيها أنشأ عام ٣٨٧ق.م مدرسته الشَّهيرة الأكاديميَّة، وهي مدرسة في أبنية تطلُّ على حديقة أكاديموس، ومنها استمدَّت اسمها.

عندما توفي الملك **ديونسيوس الأول** لم يطل مكث **أفلاطون** كثيراً في المدرسة إذ عاد ثانيةً إلى سرقسطة مغامراً بحياته أَو حرِّيته على الأقل من أجل مشروعه السِّياسي، فالتقى الملك **ديونسيوس الثاني** الذي تقبله بدايةً مثلما فعل الأوَّل ومثلما ضجر الأوَّل من صراحته وتبرَّم بأفكاره كذلك فعل الثَّاني، وإذا أدرك الفيلسوف ذلك اضطر للفرار حَتَّى على الأقل لا يعرض في سوق النَّخاسة للبيع، ورُبَّمَا لا يجد اليوم من يفتديه.

حاول صديقه **ديون** التوفيق بَيْنَ الفيلسوف والملك ولكنَّ محاولاته باءت بالإخفاق، وكاد في ظلِّ هذه المحاولة أن يقتل لولا أن أنقذه **أرشيتاس** الفيلسوف الفيثاغوري. فعاد إلى أثينا والتزم أكاديميته منقطعاً للتدريس فيها حَتَّى وفاته في عام ٣٤٨ق.م.

كان **أفلاطون** أول فيلسوفٍ يكتب بهذه الغزارة، وأوَّل فيلسوفٍ تصلنا آثاره كلُّها تقريباً. نسب إليه المؤرخون القدماء نحو ستة وثلاثين مصنفاً تفاوتت في حجومها. صنفت هذه الكتب بأكثر من طريقة فمنهم من قسمها إلى رابوعات رُبَّمَا قياساً على تاسوعات **أفلوطين**، لأنَّ كلَّ قسم على أربعة مؤلفات. وبعضهم صنفها تبعاً لتسلسل تأليفها، وبعضهم رتبها ترتيباً مشابهاً لتسلسل التأليف إذ وزعوها على أربع مراحل عمريَّة **لأفلاطون** هي مرحلة الشباب ومرحلة الكهولة ومرحلة الشيخوخة. ولأنَّ كتاب القوانين هو آخر كتبه فقد اعتمدوه معياراً للحكم على هذه الآثار فما كان بعيداً عن أسلوب القوانين كانت مصنفات الشَّباب، وما كان قريباً من أسلوب القوانين كانت مؤلفات الكهولة، أمَّا محاورات الكهولة فهي المحاورات التي انطوت على الجدل الدَّقيق والمحكم. أما نحن فسنرتبها حسب التَّسلسل الهجائي مع نسبها إلى مراحها على النَّحو التالي:

. احتجاج سقراط: أي احتجاجه على أهل أثينا. (مرحلة شباب).

. إقريطون: عرض الفرار على **سقراط** ورده. (مرحلة شباب).

. أوطيفرون: موقف سقراط من الدين. (مرحلة شباب).

. بارمينذس: مراجعة لنظريته في المثل. (مرحلة الكهولة).

. بروتاغوراس: أَو السفسطائي. (مرحلة شباب).

. بوليطيا الصغير: ويعرف أيضاً باسم كتاب السياسة. (مرحلة شباب).

. تيتياتوس: تحديد العلم وتعلل الخطأ. (مرحلة الكهولة).

. الجمهورية: المدينة المثلى وأنواع المدن. (مرحلة الكهولة).

. جورجياس: في أصول الأخلاق ونقد السفسطائيين. (مرحلة شباب).

. السياسي: أَو بوليطيقوس، أو المدبر. (مرحلة الشيخوخة).

. طيماوس: في تكوين العالم إجمالاً وتفصيلاً. (مرحلة الشيخوخة).

. فيدون: في المثل الأعلى للفيلسوف وخلود النفس. (مرحلة الكهولة).

. القوانين: تشريع ديني ومدني وجنائي. (مرحلة الشيخوخة).

. المأدبة: أو سمبوسيوم أو النادي، في الحب. (مرحلة الكهولة).

. مينون: في الفضيلة. (مرحلة الكهولة).

. وقد جمعت لأفلاطون رسائل خاصة.

المثل والمحاكاة

لا يخفى على دارس الفلسفة أنَّ المثاليَّة الملتصقة **بأفلاطون** إن كان قريباً منها فهي ليست المثاليَّة الأفلاطونيَّة.

عندما يذكر **أفلاطون** تذكر المثاليَّة على الفور وكذلك العكس تماماً، ولكنَّ هذا التَّرابط مرتبطٌ بفهم خاطئ أَو قاصرٌ على الأقلِّ للمثاليَّة، وهو أنَّهَا الأمثليَّة أَو التَّماميَّة أَو الفأليَّة... وغير خافٍ على دارسي الفلسفة والمهتمين بالفكر الفلسفي أنَّ قصر المثاليَّة الأفلاطونيَّة على هذا المعنى أمرٌ غير دقيقٍ، فهي تنطوي على معنيين؛ المثاليَّة بمعنى الأمثليَّة، وهذا المعنى متضمن أَو ناتج عن المعنى الأكبر والأشمل وهو المذهب أَو الاتِّجاه الفلسفي الذي يولي الفكر الأولويَّة على المادَّة، ويوقف الثَّانية على الأوَّل.

ولكنَّ حقيقة الأمر هي أنَّ المعنيين كليهما توالد من نظريَّة المثل التي ابتدعها **أفلاطون** وتوِّج بها نظريَّته في الوجود، بل نظريَّة المثل هي أسُّ الفلسفة الأفلاطونيَّة كلِّها، ولذلك لا بُدَّ من الوقوف عندها وتبيان أهمِّ جوانبها.

بغضِّ النَّظر عن ملابسات الموقف والاتِّجاهات التَّأويليَّة التي تنطَّعت لتفسيره وتأويله نقول:

ثَمَّةَ عالمان في التَّصوُّر الأفلاطونيِّ. أَو أنَّ الوجود ينقسم حسب التَّصوُّر الأفلاطوني إلى عالمين؛ عالم المثل أَو عالم الكمال والخلود، وهو عالم الصُّور الحقيقيَّة الثَّابتة التي لا يعتريها تغيُّر ولا زوال. والعالم الثَّاني هو العالم الحسِّي؛ عالم الأشياء الجزئيَّة الموجود وجوداً حسِّيًّا، واقعيًّا، وهذه الموجودات عرضة للتَّغيُّر والزَّوال والفساد. العالم الثَّاني هذا حسب **أفلاطون** ما هو إلا نسخةٌ عن العالم الأصلي؛ عالم المثل، أَو محاكاة لعالم المثل. بمعنى أنَّ هذه الموجودات الجزئيَّة تستمدُّ وجودها من الموجودات المثاليَّة الحقيقيَّة.

لننظر في الحوار التالي بَيْنَ **سقراط وجلوكون** في الجمهوريَّة:

سقراط: فلنأخذ أيَّ كثرةٍ شئت، فثَمَّةَ أسرَّةٌ ومناضد كثيرة... أليس كذلك؟

جلوكون: لا ريب في ذلك.

سقراط: ولكن ليس لها إلا مثالان، أحدهما السَّرير، والآخر مثال المنضدة.

جلوكون: هذا صحيح.

سقراط: وقد درجنا على القول كذلك بأنَّ صانع كلِّ هذه الأشياء ينظر إلى المثال فيصنع أسرَّةً ومناضد نستعملها، وكذلك في غيرها من الأشياء»[١٤].

ولما كانت المحاكاة تقليداً لشيء يعدُّ أصلاً بالقياس، فإنَّ النسخة الجديدة المولودة بالمحاكاة لا بُدَّ أن تكون نسخةً ناقصةً لأنَّهَا لن تستطيع بلوغ شأو النسخة الأصليَّة مهما بلغت من الدِّقَّة والكمال، وعلى ذلك فإنَّ العالم المحسوس إنَّمَا هو نسخةٌ ناقصةٌ غير مكتملةٍ عن العالم الأصليِّ، الحقيقي، عالم المثل.

ولَمَّا كان الفنُّ عند **أفلاطون** محاكاةً فقد اتَّجهت الظُّنون بالكثيرين إلى أنَّ هذه المحاكاة هي بالضَّرورة محاكاة للعالم المحسوس وحسب، ولتغدو على هذا الأساس محاكاةً من الدَّرجة الثَّانية، والآثار الفنيَّة صوراً من الدَّرجة الثَّالثة، وهذا الرأي على رغم ما ينطوي عليه من جانب الصِّحَّة إلاَّ أنَّهُ ليس كلَّ الحقيقة، إن لم نقل إنَّهُ ينطوي على شيء من المغالطة.

صحيحٌ أنَّ الفنَّ محاكاة من الدَّرجة الثَّانية، لأنَّهُ بأكثر الاعتبارات يحاكي موضوعات الطَّبيعة التي هي بدورها محاكاة لنسخها الأصليَّة في عالم المثل. مما يجعل الموضوعات الفنيَّة ونسخاً من الدَّرجة الثَّالثة، ليغدو لدينا ثلاثة أنواع من الوجود على هذا الاعتبار. فلو أخذنا السَّرير على سبيل المثال لوجدنا أنَّ «هناك ثلاثة أنواع من

---

١٤ . أفلاطون: **الجمهورية** . ترجمة ودراسة فؤاد زكريا . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤م . ك١٠ . ٥٩٥ . ص٥٤٩.

الأسرَّة: أحدها يوجد في طبيعة الأشياء، وهو لا يوصف إلاَّ بأنه من صنع الله، وهناك نوع ثانٍ من صنع النَّجار، أمَّا النَّوع الثالث فهو من صنع الرَّسَّام... وإذن فللأسرَّة أنواعٌ ثلاثةٌ، وهناك ثلاثة فنَّانين يصنعونها: الله، والنَّجار، والرَّسام»[١٥].

ثُمَّ يتابع حديثه عن الفنَّان الذي رفض أن يلقي عليه حلَّة الصانع أَو المنتج، مرتئياً أَنَّهُ لا يستحقُّ أكثر من عدِّه مقلِّداً لما يصنعه الآخرون، ويبيِّن لنا كيف أَنَّهُ يشوِّه الواقع بتقليده هذا، أي إنَّ ما ينتجه الفنَّان إنَّمَا هو صورة مشوَّهةٌ لبعدها عن النُّسخة الأصليَّة مرَّتين، كما أَنَّهُ ينطوي، أي الإنتاج، على أنواع الخداع والتَّضليل، وهذا ما سنعود إليه بعد قليل.

أمَّا وجه المغالطة في ذلك فهو أنَّ هذا الاعتقاد أدَّى بالكثيرين إلى عدِّ أنَّ **أفلاطون** قد حطَّ من شأن الفنِّ وأهدر قيمته، وهذا اعتقادٌ مغلوطٌ، ويكشف عن وجه المغالطة في ذلك آراء **أفلاطون** في الفن المنثورة في حواراياته، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في معرض بحثنا.

لم يقدِّم **أفلاطون** تعريفاً خاصًّا مباشراً للفن ولكنَّنا نستطيع أن نستخلص هذا التَّعريف من مجمل آرائه المنثورة في حواراياته، ومن خلالها يمكننا الخلوص إلى أنَّ الفنَّ عنده عملية محاكاة، يحاكي بها الفنَّان الصُّور الطَّبيعيَّة المحسوسة، وكذلك الصُّور المثاليَّة المعقولة. وتختلف درجة المحاكاة ونوعها باختلاف الصُّورة التي تحاكيها، فتزداد سموًّا كُلَّما ابتعدت عن الصُّور الحسيَّة وَدَنَتْ من الصُّور المثاليَّة المعقولة. ومن هنا يأتي تباين درجات الفنَّانين؛ فكُلَّما اقترب الفنَّان أكثر في محاكاته من الصُّور المعقولة كان صادقاً أكثر، وإبداعه نابعاً من عمق أحاسيسه لا من سطحها. وقلب الحال هنا صحيحٌ أيضاً؛ فَكُلَّما ازداد صدق الفنَّان كان أقرب إلى الصُّور المعقولة. وهذا ما سعى لتوضيحه من مختلف أوجهه في العديد من حواراياته.

---

١٥ . أفلاطون: **الجمهورية** . ترجمة فؤاد زكريا . ك١٠ . ٥٩٧ . ص٥٥١.

أنواع المحاكاة

المحاكاة الأفلاطونية لا تقتصر على الفن وحده وإنَّمَا تمتدُّ لتشمل مختلف ضروب النَّشاط الإنسانيِّ، فكما أنَّ الفنَّان يحاكي فإنَّ الفيلسوف أيضاً يحاكي، وأيضاً المغالط يحاكي، والخطيب يحاكي... ولا غرابة في ذلك إذا ما استذكرنا التَّصوُّر الأفلاطوني للوجود المتوَّج بعالم المثل، فإنَّ أوجه النَّشاط الإنساني عامَّةً بصورة أَو بأخرى هي ضروبٌ من محاكاة هذا الوجود؛ الوجود بنوعيه، فتبدأ من محاكاة الوجود المحسوس، وهذه أدنى درجات المحاكاة، وترتقي شيئاً فشيئاً حَتَّى تصل إلى محاكاة الوجود المثالي المعقول.

هذا الارتقاء والسُّمو لا يتأتَّى لكلِّ النَّاس بالضَّرورة، وإنَّمَا يكون للذين انبروا للاتصال بعالم المثل، عالم الحقائق الأبديَّة، ومعرفة الحقيقة، لتقع على كاهلهم مهمَّة إيصال هذه الحقيقة للنَّاس.

وقد ميَّز فيلسوفنا في كلِّ نوعٍ من أنواع المحاكاة بَيْنَ المحاكاة الصَّادقة التي توصل إلى معرفة حقيقيَّةٍ، والمحاكاة الواهمة الزَّائفة التي تقوم على الكذب والخداع؛ خداع النَّفس وخداع الجمهور.

أمَّا من ناحية خداع النَّفس فإنَّ المحاكي على جهله بحقيقة فعله فإنَّهُ يخدع نفسه ويدَّعي العلم والعلم منه براء. وأمَّا خداع الجمهور فهو في إيهام النَّاس بأنَّ ما يقدِّمه لهم هو الحقيقة والخير والمتعة، وما هو في حقيقة الأمر إلا زيف وشرٌّ وسوء نمنم بأثواب الحقِّ والخير والجمال. وقد قدَّم لنا قاعدة واضحةً صريحةً تتيح لمن يسير على هديها أن يميِّز بَيْنَ الغثِّ والسَّمين من أنواع المحاكاة، فيعرِّف المحاكاة الحقيقيَّة الصَّادقة التي تستحقُّ أن تدعى فنًّا. ويعرِّف المحاكاة السَّاقطة التي تهدف إلى إشباع النَّزوات واللذات العارضة، وتتوقَّف عندها من دون التَّطلُّع إلى المستقبل، وفي ذلك يقول: «مثل هذه الأعمال أسمِّيها خداعاً، وأعدُّها قبيحةً، لأنَّهَا تهدف إلى اللذة، ولا تعنى بطلب الأحسن، وأؤكِّد لك أنَّهَا لا تُعدُّ فنًّا، بل هي محض خبرة، لأنَّهَا لا تعتمد فيما تقدِّمه على سبب معقولٍ

لحقيقة ما نتحدَّث عنه، كما أنَّهَا لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها، ولا أستطيع أن أسمِّي العمل الذي لا يستند إلى سبب معقولٍ فنًّا»[١٦].

هذا التَّمييز بَيْنَ أنواع المحاكاة نجده في أكثر من محاورة، وفي كلِّ حواريَّة يتَّخذ أنموذجاً من المحاكاة أَو أكثر، وسنتحدَّث هنا عن الخطابة أنموذجاً.

الخطابة

عرض **أفلاطون** عرضاً موسَّعاً مفصَّلاً لفنِّ الخطابة في محاورة الخطيب المعروفة باسم المغالط الشَّهير **جورجياس** . Gorgias، وقد أعلن صراحةً «أَنَّهُ لا يعدُّ الخطابة فنًّا على الإطلاق، وإنَّمَا هي نوع من الخبرة التي تهدف إلى إحداث اللذة والإنشراح. إنَّهَا نوعٌ من أنواع الخداع والتَّمويه»[١٧].

ثُمَّ لا يلبث أن يبيِّن لنا لماذا يعدُّها خداعاً وتضليلاً فيقول: «لأنَّهَا لا تأخذ بالمعرفة، ولا بالأسباب المعقولة، كما أنَّهَا لا تهدف إلى الخير، بل تنساق وراء اللذة، لذلك يؤثرها الجُهَّال والأطفال»[١٨]. وهي لذلك منقطعة عن الغاية الخيرة، ولا تحمل أيَّ مضمونٍ معرفيٍّ حقيقيٍّ يسمح لنا أن نعدَّها فنًّا حقيقيًّا صادقاً.

ولكن أليس هناك خطابة يمكن أن تعدَّ فنًّا؟

سبق أن أشرنا إلى أنَّ **أفلاطون** قد قدَّم لنا قاعدةً يتيح لنا اتِّباعها التَّمييز بَيْنَ الغثِّ والسَّمين من أنواع المحاكاة، وتجعلنا على بيِّنةٍ منها، وقد كان فيلسوفنا واعياً تمام الوعي لما قدَّم، ولذلك نجده يعود من جديد ليزيد في قاعدته إيضاحاً، وليتوجها بتطبيق عمليٍّ.

---

١٦ . أفلاطون: **جورجياس** . ترجمة محمد حسن ظاظا . الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . القاهرة . ١٩٧٠م . ٤٦٣ . ص٥٥ . ٥٦.

١٧ . أفلاطون: **جورجياس** . ٤٦٢ . ص٥٤.

١٨ . م. س . ٤٦٤ . ص٥٧ . ٥٨.

في المرَّة الأولى يبيِّن لنا السِّمة الجوهريَّة لنجاح الفنَّان، هذه السِّمة التي تسم فنَّه بالصِّدق والدَّيمومة، نجد ذلك من خلال النَّصيحة التي قدَّمها للمغالط **كاليكس** ـ Callex على لسان معلِّمه **سقراط** الذي يقول: «إنَّ المحاكاة التي لا تتعمَّق في معرفة طبيعة الشَّيء لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإذا أراد الخطيب أن يكون ذا شأنٍ في النَّاس فعليه أن يفهم تماماً طبيعة الجمهور»[١٩].

لقد بيَّن من خلال ذلك أيضاً أن ثَمَّةَ خطابةً يمكن أن تكون محاكاةً حقيقيَّةً صادقةً، ويمكن من ثَمَّ عدُّها فنًّا، وقد توَّجَ ذلك تتويجاً عمليًّا في محاورة فايدروس فعقد مقارنةً بَيْنَ نوعين من الخطابة ملئتا مسامع الناس في عصره.

لقد تبيَّن له في محاورة فايدروس من خلال معاينته لخطابة **ليزياس** ـ Lizais أنَّهَا محاكاةٌ زائفةٌ مخادعةٌ لما انطوت عليه من أسباب تبعدها عن المحاكاة الحقيقيَّة، الصَّادقة، فهي محاكاةٌ خاليةٌ من أيِّ مضمون معرفيٍّ حقيقيٍّ من جهةٍ أولى، وتعتمد على الخبرة الآليَّة المحض من جهةٍ ثانيةٍ.

ثَمَّةَ في مقابل هذه الخطابة خطابةٌ أخرى تستحقُّ بكلِّ جدارةٍ أن تدعى فنًّا، إنَّهَا خطابة **إيزوقراط** ـ Isocratic الفلسفيَّة، ذلك أنَّهَا تنطلق من معرفةٍ وثيقةٍ بطبيعة النَّفس البشريَّة. إنَّهَا تعتمد المعرفة الحقيقيَّة لا المعرفة التي تقوم على خداع النَّفس وخداع الجمهور، ولذلك كانت الخطابة الأصيلة جديرةً بأن تكون مثالاً للفنِّ الصَّحيح[٢٠]. ولذلك قال في آخر هذه المحاورة: «لدى **إيزوقراط** طبيعة فلسفيَّة وسموًّا في الفكر يبشِّر بآمالٍ كبيرة»[٢١].

---

١٩ ـ م. س. ٥١٣. ص١٣٣. ١٣٤.

٢٠ ـ انظر تفصيل ذلك في: أفلاطون: **فايدروس** ـ ترجمة الدكتورة أميرة حلمي مطر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ ١٩٦٩م.

٢١ ـ م. س. ص ٢٦١.

يبدو لنا جليًّا مما سبق أنَّ القول بأنَّ **أفلاطون** قد حطَّ من شأن الفنِّ، وبخسه حقَّه من سمو القيمة، بقوله بأنَّ الفنَّ محاكاة؛ محاكاة من الدَّرجة الثَّانية، إنَّمَا هو اتِّهامٌ باطلٌ لا أساس له من الصِّحَّة، فقد بَيَّنَ لنا بلغته ما نقول به نحن الآن من خلال ما يلي:

أولاً: إمَّا أن يكون الفنُّ رديئاً مبتذلاً، أَو هو ما درجت العامَّة والخاصَّة الآن على تسميته بالفنِّ التجاري ويسمَّى تجاريًّا لأنَّ غايته تحقيق الكسب والنَّفع الماديَّ لمنتجه على حساب القيمة الفنيَّة للعمل المنتج، وهذا ما قال به **أفلاطون** عندما عرَّف المغالطة Sophism بأنَّهَا فن اقتناص الأغنياء(٢٢).

ثانياً: وإمَّا أن يكون الفنُّ راقياً حقيقيًّا، وهو ما نسمِّيه بالفنِّ الأصيل الذي يفرض نفسه على جمهور المتلقِّين برقيه وأصالته. وعلى الرَّغْمِ من أنَّ الفنَّ الرَّديء يفرض ذاته أيضاً على جمهور المتلقِّين إلاَّ أنَّ الرِّفق بينهما أنَّ الفنَّ الحقيقيَّ الأصيل يغرض ذاته على المتلقِّين بما ينطوي عليه من وقيٍّ وأصلةٍ، وقيمٍ جماليَّةٍ، ومضامين معرفيَّةٍ، وغايةٍ خيِّرةٍ. أمَّا الفن الرَّديء فيفرض ذاته على المتلقِّين بمحاكاة الغرائز البهيميَّة عند الإنسان، وإرضاءها إرضاءً عارضاً، من دون تقديم أيِّ فائدةٍ معرفيَّةٍ أَو قيميَّةٍ. وكما أنَّنا نحارب هذا لفنَّ الهابط اليوم فإنَّ **أفلاطون** أيضاً قام بهذه الخطوة أَو المهمَّة في زمنه. هذا مع مراعاة التَّفاوت الزَّمكاني(٢٣) وتباين الشَّرط التَّاريخي، وجملة العلاقات التي تحكم ذلك.

وممَّا يؤكِّد صحَّة مذهبنا في ذلك أَنَّهُ فرض على الحاكم حماية القوانين والفنَّ جنباً إلى جنب، فهو يقول في كتابه القوانين: «يجب على الحاكم أن يعضد القانون ويحمي

---

٢٢ . أفلاطون: **السفسطائي** ـ تحقيق أوجست دييس . ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٩م. ٢٢١ . ٢٢٦ . ص٨٣ . ٩٠.

٢٣ . الزمكاني: اصطلاح منحوت من الزمان والمكان دلالة على التلازم بينهما.

الفنَّ، وأن يعترف أنَّهُما كليهما سواء من جهة كونهما موجودين في الطَّبيعة، لا يقلان عنها مرتبةً إذا كانا من خلق الفكر طبقاً للعقل السَّديد»(٢٤).

بَيْنَ الفنان والأثر الفني

لم يكتف **أفلاطون** بهذا التَّصوُّر لطبيعة الفنِّ وإنَّمَا تجاوز ذلك ليتوِّجه بمبحثٍ فنِّيٍّ شائقٍ أيضاً يتناول العلاقة بَيْنَ الفنَّان والأثر الفنِّي منجهة، والعلاقة بَيْنَ الأثر الفنِّي وجمهور المتلقِّين منجهة ثانية، وهذا ما سنسمِّيه بالمعايشة الفنِّيَّة.

وَلَعَلَّ أوَّل ما يسترعي الانتباه في هذا الصَّدد هو نظريَّة الإلهام التي كانت جوهر الفنِّ في فلسفته، من دون أن ننسى أنَّهَا سقراطيَّة الأصل، وذا **سقراط** يقول في أيون: «إنَّ جميع المجيدين من شعراء الملاحم لا ينظمون قصائدهم الجميلة بما عندهم من صنعةٍ، وإنَّمَا لأنَّهُم يكونون في حالةٍ من الإلهام والأخذ الإلهيِّ، وهذه هي حال المجيدين من الشُّعراء الفنَّانين»(٢٥).

ويتابع **أفلاطون** على لسان **سقراط** شارحاً حالة الإلهام وما تفعله في المبدع من سيطرة على أحاسيسه وانفعالاته وأخذه في حالة تشبه السُّكر والنَّشوة إلى حدِّ الغيبوبة في أثناء ممارستهم العمليَّة الإبداعيَّة فيقول: «وكما الكوريبانتيين يغيبون عن حواسهم وهم يرقصون، كذلك يغيب الشُّعراء عن حواسهم حين ينظمون مقطوعاتهم الجميلة»(٢٦). والسَّبب في هذه السَّكرة والنَّشوة التي توصل المبدع إلى الغيبوبة كما يرى هو «أنَّهُم حين يقعون في أسر اللحن والإيقاع ينتشون ويجن جنونهم مثل كائنات إله الخمر **باخوس**. Backhoes اللواتي يغترفن من الأنهار لبناً

24 - Platon: **Les Lois; Oeuvres Complètes**. Paris. Les Belles letters. 1979. Par.799. PP.27, 28.

25 - Platon: **Ion; Oeuvres Complètes**. Par. 533. P35.

26 - I bid. Par. 534. P35.

وعسلاً عندما يقعن تحت تأثير الإله، ولا يفعلن ذلك إذا كنَّ مالكاتٍ عقولهن، وهكذا تفعل روح الشَّاعر الغنائي حسب قولهم لنا...» (٢٧).

يخلص **أفلاطون** هنا إلى نتيجة مهمةٍ في خصائص الشَّاعر، فيرى أَنَّهُ مشابهٌ للملائكة في رقته وشفافيَّته؛ كائنات **باخوس**، وأنَّ حالة الإبداع حالة نوعيَّة خاصَّة تسيطر على المبدع سيطرة يغيب بها عن ذاته، وفي ذلك يقول: «الشَّاعر كائنٌ رقيقٌ محلِّقٌ، يعجز عن قرض الشِّعر حَتَّى يلهم، ويخرج عن حواسه، ويغيب عن عقله، ومادام المرء مالكاً عقله فهو عاجزٌ عن نظم الشِّعر»(٢٨).

يبدو جليًّا إذن هنا انتباه **أفلاطون** إلى الحالة التي يكون فيها الفنَّان لحظة إبداع أثره الفنِّي، ولا غرابة في أن يعي الفنَّان ذلك في أثناء إبداع أثره الفنِّيِّ، وإن كان رُبَّمَا لا يستطيع أن يعبِّر عنها بالكلمات المألوفة، لأنَّ الكلمات حقًّا عاجزة عن وصف هذا الضَّرب من المعايشة الفنيَّة بَيْنَ الفنَّان وأثره الفنِّي في أثناء إبداعه؛ هذا الاندماج الحاصل بينهما، وتلك اللذة التي لا يدركه إلا من ذاق طعمها. ولذلك عندما أراد أن يبيِّنَ أنواع المحظورات التي يجب على الشُّعراء الابتعاد عن التَّغنِّي بها، أَو التَّعرُّض لها، تحاشى ولوج رقابته إلى داخل الذَّات الشِّعريَّة، إيماناً منه بالتَّدفق الإبداعي، وأثر الإلهام في ذلك، فترك للشَّاعر أن يعطي ما تجود به قريحته وترك للحكام أن يحذفوا ما لا يتناسب مع المنهج التَّربوي المقرر للجمهوريَّة التي سم معالمها في قوله:

«ونرجو ألاَّ يسوء **هوميروس**. Homer، ولا غيره من الشُّعراء حذفنا هذه الأبيات وأمثالها، لأنَّنا نحذفها لا إنكاراً لشاعريَّتها ورغبة الكثيرين في سماع

27 - I bid. Par. 534. P36.

28 - I bid. Par. 534. P36.

تلاوتها، بل قياساً على ما فيها من الشَّاعريَّة نحظر سماعها على الكبار والصِّغار، والذين يجب أن يظلوا أحراراً، وعندهم الموت ولا ذل الاستعباد»[٢٩].

وقد ميَّز خلال ذلك أيضاً بَيْنَ الفنَّان الحقيقي؛ الفنان ذي الموهبة الفطريَّة، والمدَّعي الدَّخيل على الفنِّ على أَنَّهُ فنَّان، أي بَيْنَ الفنان المطبوع والفنان المتطبع، وآية ذلك التَّمييز بينهما أنَّ الفنَّان الحقيقي يندمج مع أثره الفنِّيِّ اندماجاً كلِّيًّا، ويعيش حالة من اللاوعي، حالة تغيب فيها الذَّات عن الحضور الحسِّيِّ لتتسامى باندماجها مع الأثر الفنِّي، هذا الأثر الذي سيظلُّ بصمةً واضحةً تفرض ذاتها على جمهور المتلقِّين.

أمَّا الفنَّان المتطبِّع فإِنَّهُ لا يحظى بهذه النَّشوة واللذة المتأتية عن المعايشة الفنيَّة الحقيقيَّة، ولذلك فإنَّ ما يخلِّفه من أثر فنِّيٍّ لا يستحقُّ أن يذكر، «وأبرز مثال لما أقول، والقول **لأفلاطون**، هو **تينخوس الخلقدوني** فإِنَّهُ لم يسجِّل أيَّ قصيدة لها قيمة، ويعنى أحد بذكرها»[٣٠].

هذه المعايشة الفنِّيَّة بَيْنَ الفنَّان وأثره الفنِّيِّ لا تقتصر على الشِّعر وحسب بل تمتد لتشمل كلَّ الفنون، ذلك أَنَّهُ كان يقصد بالشِّعر الفنَّ عامَّةً، متَّخذاً من الشِّعر أنموذجاً، ومستنداً له في معظم أمثلته إلى الشِّعر،ورُبَّمَا كان عشقه الشِّعرَ سبباً في ذلك. هذا من جهة،ومن جهةٍ ثانيةٍ أَنَّهُ لم ينس أن يضرب لنا بعض الأمثلة الأخرى من مختلف الفنون، وهذا فنُّ التَّمثيل أنموذج آخر يتحدَّث عنه.

لقد وجد **أفلاطون** أنَّ الممثلين إذ يؤدُّون أدوارهم التَّمثيليَّة تنطبع هذه الأدوار بما حملت من قيمٍ أخلاقيَّةٍ وجماليَّةٍ واجتماعيَّةٍ... في نفوسهم، وتؤثِّر فيها، ولذلك توجَّه إلى

---

٢٩ . أفلاطون: **الجمهورية** . ترجمة حنا خباز . ك٣ . ص ٧٨.

30 - Platon: **Ion**. Par. 534. P36.

حكَّام جمهوريَّته ومنعهم من التَّمثيل، فإن لزم الأمر واضطروا إلى ذلك أَو «عُرِضَ عليهم أن يمثِّلوا فليمثِّلوا منذ حداثتهم ما ينطبق على مهنتهم، كتمثيل الرَّجل الشُّجاع الرَّزين المتديِّن الشَّريف وأمثاله، ولا يمارسوا أَو يمثِّلوا الدَّناءة وكلَّ أنواع السَّفالات لئلا يلصق بنفوسهم ما مثَّلوه، فَيُرَى لهم سجيَّة، أَوَلا تدري أنَّ التَّمثيل يتمكَّنُ من النَّفس بتأثير الإشارات ونغمة الصَّوت وطرائق الفكر، إذا مارسوه منذ الحداثة، فيصير عادةً فيهم طبيعةً ثانيةً»[٣١].

بين المتلقي والأثر الفني

لم يكتف **أفلاطون** بالوقوف عن علاقة الفنان بأثره الفنِّي بل انتبه إلى الشقِّ الثَّاني من العلاقة، وهو العلاقة بَيْنَ المتلقي والأثر الفني، فقد أدرك ما للأثر الفنِّي من قدرةٍ على ولوج أعماق النَّفس الإنسانيَّة، وما يتركه من اثر وانطباعات 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 بمجموعة من الشُّروط والقواعد والمحظورات لدرء خطر التَّأثير السَّلبي في جمهور المتلقين.

أكثر ما كان يبعث الخوف في نفس **أفلاطون** هو تلك الأغاليط وذلك الخداع الذي أشاعه المغالطون . Sophists مفسدين بها عقول الشَّبيبة، خلاف ما شاع من أنَّ **سقراط** هو الذي كان يفسد عقول الشبيبة وأعدم بهذه الذريعة والسفسطائيون هم الذين كانوا وراء هذه المحاكمة الشَّهيرة، فقد كانوا «مجادلين، مغالطين، وكانوا متَّجرين بالعلم... وكانوا يفاخرون بتأييد القول الواحد ونقيضه على السَّواء، وبإيراد الحجج الخلابة في مختلف المسائل والمواقف . مستفيدين من إبهام الألفاظ وغموضها، وإمكان حملها على أكثر من معنى، مبتعدين عن الألفاظ الدقيقة أَو التَّدقيق

٣١ . أفلاطون: **الجمهورية** . ترجمة حنا خباز . ك٣ . ص ٨٨.

فيها[٣٢]. ومن كانت هذه غايته فهو لا يبحث عن الحقيقة... وهذا هو الموقف الشَّاذ الأثيم الذي جعل اسمهم سبَّةً على مرِّ الأجيال»[٣٣].

وقد نقل لنا **أفلاطون** صورةً مشابهةً لهذه الحال على لسان المغالط الشَّهير **جورجياس** في المحاورة المسماة باسمه، مبيِّنا كذلك، من خلالها، علاقة المتلقي بالأثر الفنِّيِّ، وقدرة الأثر الفنِّي على التَّأثير في جمهور المتلقين، 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 الطبيب لك عبداً»[٣٤].

الأمر إذن متعلِّقٌ بامتلاك الموهبة، ولا نقول موهبة حقيقيَّة لأنَّهَا لا تسمَّى موهبةً إلا ما دامت حقيقيَّة، فإن كانت مكتسبةً أَو زائفةً كانت صنعةً أَو حرفةً، والاستعداد للتَّعامل مع هذه الموهبة كي يكون الخلق الفنِّي تعبيراً عن التَّمازج بَيْنَ الإرادة الواعية واللاوعي الوقف وراء الإبداع للوصول إلى النَّتيجة المرجوة.

والأثر الفنِّي عندما يكون صادقاً معبِّراً عن خلجات النَّفس، سابراً أعماقها، نابعاً من معاناتها، فإنَّهَا تنفذ إلى أعماق المتلقِّي لتحدث فيه أثراً مشابهاً إلىٰ حدٍّ ما للأثر الذي حفز الفنَّان على الإبداع، وفي ذلك يقول **أفلاطون** على لسان **أيون** راوي أشعار **هوميروس**: «عندما أنشد شعراً حزيناً تمتلئ عيني بالدُّموع، وعندما أروي شيئاً قد يثير الخوف أَو الرُّعب يقف شعر رأسي خوفاً، ويخفق قلبي»[٣٥].

---

٣٢ . ما بَيْنَ المعترضتين إضافة من مؤلف هذا الكتاب.

٣٣ . يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية** . دار القلم . بيروت . د.ت . ص ٤٥ . ٤٦.

٣٤ . أفلاطون: **الخطيب (جورجياس)** . ترجمة أديب منصور . منشورات دار صادر . بيروت . ١٩٦٦م . ص٣٦.

35 - Platon: **Ion**. Par. 535. P37.

الفن والتربية

انطلاقاً من هذه الفكرة حرص **أفلاطون** على جمهوريته 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[٣٦] من طراز آخر، فيتمكنون 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 الحقيقي، والتَّمثُّل به، ومطاوعة أحكامه»[٣٧].

لا شكَّ إذن في أنَّ للأثر الفنِّيِّ قدرة ما؛ ظاهرة أم خفيَّة، 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 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 خوف وإجلال، ولذَّة ومتعة... وهي لذلك تترك أثراً بالغاً فينا، بعد أن تزرع البهجة واللذة في نفوسنا، حَتَّى وإن كانت تصوِّر مناظر أَو وقائع مخيفة مرعبة، فإنَّهَا تثير لذَّة التَّذوُّق الجمالي، وهي لذةٌ تختلف عن ضروب اللذات الأخرى، «فلهذا نغرد لتهذيب الموسيقى شأناً خارقاً، فإنَّ الإيقاع واللحن يستقران في أعماق النفس، ويتأصَّلان فيها، فيبعثان فيها ما صحباه من الجمال،

---

٣٦ . الفنيون: الفنانون، وسيبدو ذلك من خلال تتمة النص.

٣٧ . 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»(٣٨).

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 نزقٍ وغضبٍ، وحلَّلها تحليلاً ولطَّف أخلاقه تلطيفاً تامًّا، فيستأصل من أعماق نفسه جذور طبعٍ غضوبٍ، ويجعله محارباً دمثاً»(٣٩).

ولقد كانت التَّربية ركناً أساسيًّا في الفلسفة الأفلاطونيَّة، ولعلَّه ليس من قبيل المصادفة أن ينتبه هذا الفيلسوف المثال إلى أهميَّة التربية وضرورتها وهو شبه فيلسوف نبيٍّ تسبق رسالتُه الأخلاقيَّة مشروعه الفلسفي، وقد عوَّل على التَّربية كثيراً في إنشاء المواطن الصَّالح وتكوينه، المواطن الصَّالح السَّليم المستقيم، ولذلك أولاها بالغ الاهتمام والعناية حَتَّى ألَّف لنا فلسفةً تربويَّة تستحقُّ كلَّ عنايةٍ وتدبُّرٍ، وقد وصف لنا **جان جاك روسو** . Jean J. Rousseau محاورة الجمهوريَّة قائلاً: «إذا أردت أن تعرف كيف تكون التَّربية العامَّة اقرأ جمهوريَّة **أفلاطون**، فما هو بكتابٍ في السِّياسة كما يتوهَّمه من يحكمون على

---

٣٨ . م. س. ك٣. ص ٩٥.

٣٩ . م. س. ك٣. ص١٠٥.

الكتب بعناوينها، بل هو أجمل سفرٍ في التَّربية خرج من يد بشر»[٤٠]. ذلك أنَّ الجمهورية كما وصفها أيضاً الدكتور **محمد السيد أحمد المسير** «قدَّمت لنا منهاجاً متكاملاً لتربية طبقة الحكام والحراس، اهتمت فيه بالعقل والجسد، وجمعت بَيْنَ المثال والواقع في توازنٍ عجيبٍ، وتحديدٍ دقيقٍ، ويستوعب الحياة من مهدها إلى لحدها، ويستهدف تهذيب النَّفس ومحبَّة الجمال، وصولاً إلى الخير الأعظم، وحقائق الوجود العليا»[٤١].

ولما أجل الفيلسوف الطَّرف فيما حوله من أساليب وأدوات تربويَّة وجد أَنَّهُ «رُبَّمَا يشقُّ علينا أن نجد تهذيباً أفضل مما جلاه الاختبار، وهو مؤلَّفٌ على ما أتيقَّن من الحماس للجسد، والموسيقى للعقل»[٤٢].

ولكنَّ الجدير بالذِّكر هنا هو أنَّ لفظة الموسيقى التي يستخدمها **أفلاطون** ليست حصراً بما نعنيه اليوم بالموسيقى، فهي تشمل في التراث اليوناني مجمل الفنون التي تتَّخذ من الكلمة أَو الحركة أداةً للتعَّبير[٤٣]، وقد آثر فيلسوفنا الابتداء بالتَّهذيب الموسيقي على الابتداء بالحماس[٤٤]، إذ ينقسم المنهج التَّربوي الأفلاطوني إلى مرحلتين أساسيتين، لكلِّ مرحلةٍ خصائصها وأدواتها، فتتمُّ التَّربية في المرحلة الأولى عن طريق الفنِّ الذي ينشعب بدوره إلى قسمين؛ أولهما المنهج الموسيقي، وثانيهما منهج التربية

---

٤٠ . جان جاك روسو: **إميل** ـ ترجمة الدكتور نظمي لوقا . الشركة العربية للطباعة والنشر . القاهرة . ١٩٥٨م . ص٣٠.

٤١ . محمد سيد أحمد المسير: **المجتمع المثالي في الفكر الفلسفي** ـ مؤسسة علوم القرآن . دمشق/ بيروت . ١٩٨٤م . ص٧٣.

٤٢ . أفلاطون: **الجمهورية** . ترجمة حنا خباز . ك٢ . ص ٦٥.

٤٣ . م. س . ذاته.

٤٤ . م. س . ذاته.

الرياضيَّة، 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[٤٥].

ليس يعنينا هنا خوض غير غمار التَّربية الفنيَّة، وهي تتمُّ في المرحلة الأولى، التي «تشمل الأطفال كافَّة من جميع الطبقات إلى أن يتمَّ التَّمييز بينهم حسب الفطرة التي جبلهم عليها الإله، فالنَّاس معادن؛ بعضهم يمثِّلُ الذَّهب، وهم الذين يتولُّون الحكم. وبعضهم يمثِّل الفضَّة، وهم الجنود. والباقون يمثِّلون النِّحاس والحديد، وهم الزرَّاع والعمال»[٤٦].

لقد أساء الكثيرون عمداً أَو جهلاً فهم هذه الفكرة، مدَّعين أنَّ **أفلاطون** بانتمائه الأرستقراطي كان يسعى إلى تكريس الوضع القائم، وترسيخ الطبقة الحاكمة، التي ينتمي إليها. ومن أجل ذلك، بزعمهم، أدرج فكرة التَّقسيم الطَّبقي والمعدني على أساسٍ من التَّوارث الفطري، ليعلن من خلال ذلك بقاء السُّلطة في أيدي الطَّبقة الأرستقراطيَّة.

الحقيقة أنَّ **أفلاطون** ينفي هذه الفكرة ويرفضها صراحةً، لأَنَّهُ لم يقل أصلاً بانتقال المعدن البشري بالتوارث الفطري أَو المكتسب، ولذلك قال: «يجب إقصاء من سفل من مواليد الحكام إلى فئةٍ أدنى»[٤٧]. بما يعني بصراحة ووضوح لا لبس فيه أَنَّهُ لا يسعى إلى تكريس حكم الطبقة الأرستقراطيَّة، ولا يقبل أن تتوارث المجد كابراً عن كابرٍ بلا دليلٍ أَو حجةٍ. ولا يكتفي بذلك، فهو يؤمن أنَّ الطبقات الدنيا قابلةٌ لأن تلد

---

٤٥ . م. س. الكتابان الثاني والثالث.

٤٦ . محمد سيد أحمد المسير: **المجتمع المثالي في الفكر الفلسفي**. ص٧٦.

٤٧ . أفلاطون: **الجمهورية**. ترجمة حنا خباز. ك٤. ص ١١٨.

معادن أسمى، وقادرة على الانتقال إلى طبقة أعلى، ولا يحتاج ذلك إلى وساطة أَو معجزة، ولذلك يتابع النص السابق ذاته قائلاً: «ويجب رفع من تفوَّق من أنسال العامَّةِ إلى مصاف الحكَّام»[٤٨]. ولا يكتفي بذلك بل يبيِّن لنا أَنَّهُ ينظر إلى الأمر من زاويتين أولهما المصلحة العامَّة وثانيهما المصلحة الفرديَّة، فمن ناحية المصلحة العامَّة يرى **أفلاطون** أنَّ كلَّ النَّاس يعلمون للمصلحة العامَّة، وعملهم بما يمتلكون من مواهب وكفاءات يمكِّنهم من تقديم الأفضل. ومن ناحية المصلحة الفردية يرى وجوب أن يعمل كلُّ فردٍ بما يمتلكه من مواهب لأنَّ هذا هو الذي يقدِّم له المتعة والسعادة كما أشرنا سابقاً، ولذلك يقول: «القصد من ذلك تأهيل كلِّ فردٍ من سكَّان المدينة لممارسة الفنِّ الذي أهلته له الفطرة»[٤٩].

توظيف الفن

ميَّز **أفلاطون** 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»[٥٠]. ذلك

---

٤٨ . م. س. ذاته.

٤٩ . م. س. ذاته.

٥٠ . م. س. ك٣. ص ٦٦.

أنَّهَا، كما يرى، تنطوي على دلالات ومعانٍ مغايرةٍ للحقائق والواقع، وتقدَّم بصورة مشوَّهة، وجلُّها يتمحور حول «تمثيل المؤلِّف صفات الآلهة والأبطال تمثيلاً مشوها، فهو كالمصوِّر الذي لا يشبه رسمه ما صوَّره من الأشياء، فإنَّهُ أمر أكثر خساسةً 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»[٥١].

ولما كان التَّمثيل أيضاً يستطيع ولوج أعماق النَّفس الإنسانيَّة، تاركاً بصماته فيها، سيَّان أكان المرء ممثِّلاً أم متلقِّياً، فقد حظر الفيلسوف على الطُّلاَّب والممثِّلين تمثيل كلِّ الأدوار التي تترك في النفس 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...»[٥٢].

البديل أَو المستحسن فيما يرى **أفلاطون** هو أن «يمثِّلوا منذ حداثتهم ما ينطبق على مهنتهم، كتمثيل الرَّجل الشِّجاع الرَّزين المتديِّن الشَّريف»[٥٣]، وما ماثل هذه الأدوار مما يترك الآثار الحسنة، ويزرع الصِّفات الحميدة، ويخلق المواطن الصَّالح والحاكم السَّويَّ الصَّالح.

---

٥١ . م. س. ك٣. ص ٦٦. ٦٨.

٥٢ . م. س. ك٣. ص ٨٨.

٥٣ . م. س. ك٣. ص ٨٧.

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 حيث يضع 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 بترصنٍ واعتدالٍ»(٥٤).

وبغضِّ النِّظر عن الألحان السِّيئة 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»(٥٥).

الحب والجمال

لعَلَّهُ من غير اللائق لدى الحديث عن فلسفة الفن والجمال عند **أفلاطون** أن نتجاوز حديثه في العلاقة بَيْنَ الحب والفن والجمال، خاصَّة وأَنَّهُ بما قدَّمه على هذا الصَّعيد استحقَّ أن يعدَّ كما رأت **أميرة مطر** «من أعظم من استطاع التَّعبير

٥٤ . م. س. ك٣. ص ٩٢.

٥٥ . م. س. ك٣. ص١٠٥.

عن موقف الإنسان حِيْنَ يجد نفسه ممزَّقاً بَيْنَ وجوده الأرضي في عالم الصَّيرورة والتَّغيُّر، وتطلُّعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثَّل له فيه الجمال والكمال والخلود»[٥٦]. بل ثَمَّةَ الكثيرون الذين يرون أنَّ **أفلاطون** إن امتاز بخلق فكرة المثاليَّة وعالم المثل فإنَّهُ امتاز أكثر بكونه فيلسوف الحب والجمال، لأنَّ الجمال إحدى دعامات عالم المثل الثَّلاث، والحب هو الصِّلة الحقيقيَّة الواصلة بَيْنَ العالم الحسيِّ وعالم المثل؛ بَيْنَ الإنسان والآلهة.

انطلق **أفلاطون** في فهمه الحبَّ وتقديسه له من أنَّ الحبَّ الأسمى هو الحبُّ الذي يكون مُنَزَّهاً عن المصالح الرَّخيصة الخسيسة الدنيويَّة، بعيداً عن الرَّغبات والنَّوازغ الغريزيَّة، ولذلك فإنَّ الحب بَيْنَ الرَّجل والمرأة لن يكون مقصوداً بهذا التَّحديد، فالحبُّ بَيْنَ الرجل والمرأة محكوم دائماً بالرَّغبة واللذة، وهذا ما يفقد الحب السامي وظيفته ودوره. ورُبَّمَا استمدَّ هذا الفهم من معلمه **سقراط** الذي «كان يحبُّ في الفتية نفوسهم ويتسامى بحبِّه لهم فينشد بهذا الحبِّ تحقيق الخير والفضيلة، ويوجِّه من أحبَّهم إلى المعرفة الفلسفيَّة»[٥٧].

الحبُّ الذي يستطيع أن يتسامى فوق اللذائذ الدنيوية الزائلة إذن هو ما يقوم بَيْنَ شابين، بَيْنَ رجلين، لأنَّ هذا الحبَّ سيكون خالياً من دوافع اللذة أَو النشوة أَو المتع العَرَضيَّة. ولكن **أفلاطون** لم يسلم من الطَّعن من هنا كما لم يسلم من الطعن في غير هذا المكان، من خلال فهم إمَّا يهدف إلى الإساءة عمداً، أَو ناتج عن جهل وسوء قراءة وانعدام فهم، فقد زعم هؤلاء أنَّ **أفلاطون** إذ يقدس هذا الحب فإنَّهُ يدعو الرَّذيلة من خلال تشجيعه الجنسية المثلية، بل ذهب بعضهم إلى أَنَّهُ كان شاذًّا، وهذا في حقيقة الأمر لا يعدو كونه خبط جاهل أَو إساءة حاقد. لأنَّ

---

٥٦ . أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال** . دار الثقافة للنشر والتوزيع . القاهرة . ١٩٨٣م . ص٣١.

٥٧ . م. س . ص٣١.

أفلاطون لم يكن كذلك أبداً، ولم يدع إلى ذلك أبداً، بل لَعَلَّ مما دفع **أفلاطون** إلى ارتقاء بهذا الحبِّ بهذه الطَّريقة ونقل الحبِّ بَيْنَ الرَّجل والرَّجل، والمرأة والمرأة، إلى هذا المستوى من القداسة هو الشُّذوذ الذي كان سائداً في اليونان في عصره، أراد أن يحارب هذا الشُّذوذ بدفع النَّاس إلى الارتقاء والتَّسامي بالمشاعر للوصول إلى الاتِّحاد بالعالم العلوي.

أمَّا العامل الثَّاني الذي أفاد منه **أفلاطون** في التأسيس لهذا الحب السَّامي فهو أنَّه كان موجوداً بصورةٍ قريبة في كلٍّ من إسبارطة وكريت، إذ كان لكلِّ غلامٍ صديق يكبره سنًّا، يدرِّبه ويعلمه، ويكون مسؤولاً عن كلِّ تصرفاته. وما يؤكِّد هذه الحقيقة التي استلهمها أفلاطون ما اشتهر عن مثل هذه الفرق المحبة من تعاضد وتآزر واستماتةٍ في الدِّفاع عن الوطن، ومن هذه الفرق فرقة طيبة . The Thebean Band «المكونة من أفرادٍ يرتبط كلٌّ منهم بعلاقة الحبِّ، وكانوا يحاربون جميعاً جنباً إلى جنبٍ، ويضربون أمثلة في الشَّجاعة، ويحرزون النَّصر تلو النصر، ولم يهزموا أبداً حَتَّى موقعة خيرونا . Chaeronea. وعندما استعرض **فيليب** قتلى المعركة ورأى الثلاثمئة قد قتلوا جميعاً، وعلم أنَّهُم أفراد فرقة المحبين قال عبارته الشَّهيرة: لعن اللهُ من ظنَّ أنَّ في إمكان هؤلاء عمل أيَّ شيء مشين»[٥٨].

يتحدَّد الحبُّ وَفْقَ **أفلاطون** بموضوعه وغايته، وقد وجد الفيلسوف أنَّ غاية الحب هي الجمال والخير. أن يكون الجمال غاية الحب فهذا أمر قابل للفهم من دون تفسير، ولكن لم كان الخير غايته أيضاً؟

الحق أنَّ العلاقة بَيْنَ النافع والجميل في الفلسفة اليونانية لم تكن متمايزةً، ولن تجد تمايزها الكافي إلا بعد مئات السنين. فإذا الحبُّ هو «الميل إلى الجمال والخير»[٥٩]،

---

٥٨ . م. س . ص٣٢.

٥٩ . أفلاطون: **المأدبة** . ترجمة وليم الميري . د.ن . القاهرة . ١٩٤٥م . ص٦٤.

كان من الطَّبيعي أن يكونا غايته. وإذا كان الجمال والخير معاً هما غاية الجمال فهذا يعني بالاستنتاج المنطقي أَنَّهُ «لا يمكن أن يكون القبح ولا الشَّر غاية له»[٦٠].

الحبُّ إذن رغبةٌ، ولكِنَّهَا رغبةٌ ساميةٌ بالتأكيد لأنَّهَا تجعل موضوعها وغايتها عالم المثل عالم الحقائق الأبديَّة، وترنو إلى الاتِّحاد بهذا العالم الإلهي، ولما كان العالم الإلهي هذا ممثلاً بأقطاب المثل الثلاثة؛ الحق والخير والجمال، وكان الخير والجمال هما موضوع الحبِّ وغايته، فإنَّ النَّتيجة اللازمة عن هذا الحبِّ هي الخلق الفني والجمالي وتحقيق الخير.

الحبُّ عند **أفلاطون** إذن هو المعادلة السَّليمة للخلق الفنِّي الأصيل الصَّافي الذي يحاكي عالم المثل مباشر وليس عن طريق العالم الحسي الذي هو نسخة ثانية من العالم الأصلي. وهذا يعني من ناحية ثانية أَنَّهُ كُلَّما سما الحبُّ أكثر، وتسامى عن عالم الحسِّيات والرَّغبات الحسيَّة الدُّنيويَّة كان الإبداع أكثر أصالة، أكثر تعبيراً عن عالم الحقائق الأبدية، وكان من ثمَّ أكثر جمالاً.

خاتمة

لا تقف قيمة الفلسفة الجماليَّة الأفلاطونيَّة خاصَّة والفلسفة الأفلاطونيَّة عامَّة عند هذه النِّقاط التي أثرنا في هذا البحث وناقشناها، قيمة أفلاطون التاريخيَّة والفلسفيَّة أبعد كثيراً من هذه الجوانب وأعمق غوراً.

إلى جانب ذلك فإنَّ ما يستحقُّ الذكر والإشارة إليه هو إنَّ ما ناقشناه هنا في هذا البحث من معالم النَّظرية الجمالية الأفلاطونية لم يغطِّ إلا بعض المعالم والأفكار التي يمكن أن تكون أكثرها أهميَّة، بل ضرورة. أمَّا النَّظريَّة الأفلاطونيَّة بمجلمها فهي بحثٌ واسعٌ طويل توسَّعنا فيها في كتابنا الخاص بالنَّظريَّة الجماليَّة الأفلاطونيَّة، ورُبَّمَا لم تبحث بما يكفي في عالمنا العربي أكثر من بحثنا الموسع.

---

٦٠ . م. س. ص٦٥.

النَّظريَّة الجماليَّة الأفلاطونيَّة قابلة للتَّوسُّع من بابين على الأقل، وفق ما كان في بحثنا، أولهما التَّوسع في هذه المفاصل التي حواها هذا الفصل في هذا الكتاب، وثانيهما الحديث في مفاصل وعناوين أخرى لم يأت الحديث عليها هنا وهي جدُّ كثيرة، وكثرتها وتنوعها مرتبطتان بقدرة الباحث وكفاءته من جهة أولى، وبرؤيته ومنهجه وأسلوبه من جهة ثانية.

الفصل الثالث

مذهب أرسطو الجمالي

مقدمة

السيرة والآثار

تصنيف الفنون

وظيفة الموسيقى والفن

التربية الموسيقية والفنية

خاتمة

عرض أرسطو آراءه الجماليَّة والفنيَّة في كتب ثلاثة: أولهما فن الشعر، ثانيها الخطابة، ثالثها السِّياسة، في الثالث الذي كتبه في مرحلة الشباب تحدَّث عن الموسيقى ووما يمكن أن يمارسه الفن من وظيفة تربوية، وفي الثاني الذي كتبه في مرحلة الشيخوخة اقتصر على تفصيل فن الخطابة. أما فن الشِّعر الذي كتبه في مرحلة الكهولة، أي بَيْنَ الكتابين السَّابقين، فهو الأكثر أهميَّة فيما يخص موضوعنا.

مقدّمة

من الشَّائع جدًّا عند مؤرِّخي الفلسفة ودارسيها أنَّ الفن عند **أرسطو** محاكاة للطبيعة، أَو محاكاة الطَّبيعة، ولكن ما هو غير شائعٍ في هذا الخصوص أمران على الأقل:

أولهما أنَّ **أرسطو** قد تجاوز معلِّمه في تخصيص المحاكاة وحصرها بالفنون بعدما كانت عند المعلِّم **أفلاطون** شاملة لضروب الإبداع العقليَّة والحدسيَّة.

ثانيهما وهو الأكثر أهميَّةً أنَّ هذه المحاكاة بالمعنى الأرسطي ليست محاكاةً آليَّةً تكتفي بنسخ الطَّبيعة كما هي وحسب، بل إنَّهُ يتجاوز هذه النَّظرة السَّطحيَّةَ إلى نظرة رُبَّمَا تكون هي الأصح بَيْنَ النَّظريَّات، «فهو يرى أنَّ الإنسان الذي وهبته الطَّبيعة اليدَ، أقوى الأسلحة، يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يتمِّمُ به الطَّبيعة ويقوِّمها»(٦١).

عرض **أرسطو** نظريَّته هذه في المحاكاة في كتابه فن الشعر . Poetica، وهذه الكلمة تشير أصلاً إلى الفنون عامَّةً وليس إلى فنٍّ واحدٍ بعينه على الرَّغْمِ مما تتضمنه من إيحاء مباشرٍ إلى فنِّ الشعر، ذلك أنَّهَا مشتقَّة من الفعل Poein ومعناه يبدع، والإبداع سمة لازبةٌ لكلِّ فنَّانٍ حقيقيٍّ. وهذا ما كان فعلاً عند عرضه نظريَّته في المحاكاة، وهو وإن

61 - C.F.K.Gilbert and Hkuhn: **Ahistory of Esthetics**. New York. 1939. ch3. p59.

رَكَّز على الشِّعر في كتابه فن الشِّعر إلا أَنَّهُ لم يغفل الفنون التي كانت سائدة في عصره من غناء ورقص ودراما...

سيرته آثاره

بلغ الفيلسوف اليوناني **أرسطو**[٦٢] . Aristotélēs من الشهرة والمجد وسلطة الفكر رُبَّمَا ما لم يبلغه فيلسوف غيره عبر تاريخ الفكر البشري، فالفلاسفة المدرسيون العرب جعلوا من فلسفته معياراً للتفلسف حَتَّى تُنُوْسِيَتْ عظمة **أفلاطون** ـ Plato الَّتي هي أقرب إلى الرُّوح الشَّرقيَّة والإسلاميَّة من فلسفة **أرسطو**، ولقبه العرب بالمعلم الأوَّل. وفي أوروبا سيطر الفكر الأرسطي سيطرةً شبه مطلقةٍ طيلة العصور الوسطى. بل لقد عُوْمِلَ الخارجُ على الفكر الأرسطي معاملة الكافر الذي شقَّ عصا الدين، ولم تقل عقوبته عن عقوبة الخائن، وكثير من المفكرين حكموا بالإعدام لمخالفتهم التعاليم الأرسطيَّة.

كما كان **أفلاطون** أبرز تلاميذ **سقراط** . Socrates وأكثرهم أهميَّةً كذلك كان **أرسطو** أبرز تلامذة **أفلاطون** وأكثرهم أهميَّةً، وكما فعل **أفلاطون** بملازمته معلِّمَه **سقراط** ملازمةً مطلقة منذ عرفه حَتَّى وفاته كذلك فعل **أرسطو** إذ لازم معلمه أفلاطون عشرين سنة ملازمة مطلقة بدأت منذ عرفه واستمرت حَتَّى وفاة المعلم، وكما بلغ من احترام **أفلاطون** لمعلمه أَنَّهُ لم يتفلسف إلا بعد وفاة معلمه كذلك فعل **أرسطو** وإن لم يرق إلى مستوى معلمه في الاتحاد بروح المعلِّم. أي إنَّ **أرسطو** افترق عن أستاذه عند هذه النُّقطة، ففي حِيْنِ أنَّ **أفلاطون** تمثَّل فكر معلمه تمثُّلاً يكاد يكون مطلقاً، حَتَّى بالكاد نستطيع الفصل بَيْنَ فكريهما، وإلى درجة أنَّ **سقراط** كان المتحدِّث الأساس في كلِّ المحاورات الأفلاطونيَّة إلا محاورة القوانين، نجد أن **أرسطو** انطلق في فلسفته من نقد

---

٦٢ . أرسطو هو اللفظ الذي درج أكثر في استخدام العرب للفظ اليوناني لاسم أرسطوطاليس، أَو أرسطاطاليس. وقد استخدم المترجمون العرب الأوائل الألفاظ الثلاثة.

معلمه ودحض أفكاره أَو بعضها حَتَّى سئل عن ذلك فقال: «أحبُّ معلمي ولكنِّي أحبَّ الحقَّ أكثر»، وسطَّر في كتاب الأخلاق قائلاً: «**أفلاطون** صديق **والحقّ**ُ صديق لكنَّ الحقَّ أصدق».

ولد **أرسطو** . Aristotélēs عام ٣٨٤ ق.م في مدينة ستاجرا أَو أساجيرا، وهي من أيونية الواقعة على بحر إيجة. استولى المقدونيون على المدينة وعاثوا فيها خراباً فانتقل الطبيب **نيقوماخوس**، والد **أرسطو**، ليعمل طبيباً في بلاط الملك المقدوني **أمينتاس الثاني** والد **فيليب** والد **الإسكندر**، ورُبَّمَا من هنا جاء الارتباط الوثيق لأرسطو بالبلاط المقدوني إذ صار فيما بعد معلماً ومربيًّا **للإسكندر** عظيم قادة اليونان، لينجح هنا فيما أخفق فيه معلمه.

عندما بلغ **أرسطو** الثَّامنة عشر التحق بأكاديمية **أفلاطون** وتتلمذ عليه عشرين عاماً انتهت بوفاة **أفلاطون**. فسافر بعدها إلى أسوس في آسيا الصغرى فتزوَّج هناك وسافر بعد حينٍ إلى لسبوس، ومنها استدعاه الملك **فيليب المقدوني** عام ٣٤٣ق.م ليعهد إليه بتربية ابنه **الإسكندر** الذي كان له من العمر حينها ثلاثة عشر عاماً.

ارتحل **أرسطو** إلى أثينا قبل أن ينطلق **الإسكندر المقدوني** في رحلته مع الغزو أَو الفتح في آسيا، وما كاد يستقر في أثينا حَتَّى فترة قليلةً أسَّس مدرسته التي سُمِّيت بالمدرسة المشائيَّة لأنَّ **أرسطو** كلن يلقي دروسه وهو يمشي بَيْنَ طلابه، وعرفت هذه المدرسة أيضاً باسم الليسيه أَو اللوقيون لأنَّهَا أسست في ملعبٍ رياضيٍّ يحمل اسم لوقيون.

ظلَّ **أرسطو** في مدرسته معلماً متفلسفاً، مستفيداً من تلميذه الإمبراطور **الإسكندر** الذي استغلَّ فتوحاته وغزواته في إمداد معلمه بكلِّ ما يصادفه من حيواناتٍ أَو حشراتٍ غريبةٍ ونباتاتٍ نادرةٍ... ليضرب الإمبراطور درساً في وفاء التِّلميذ شبه منقطع

النظير، فلقد بدا الإمبراطور وكأَنَّهُ يُسَخِّرُ حملته الجبارة في الفتوحات ليقدِّم لمعلمه ما يرضيه ويسره من نماذج فريدة تكون مادَّة لبحثه ودراسته.

توفي **الإسكندر** عام ٣٢٣ق.م فثار الأثنيون على المقدونيين، واتَّهَمُ الثَّائرون **أرسطو** بالإلحاد فتداعى إلى ذهنه ما حلَّ بأستاذ أستاذه وخشي أن يكون ضحيَّة جديدة للدِّيمقراطيَّة بعد **سقراط** ففرَّ إلى مدينة خلقيس في جزيرة أوبا، ولكِنَّهُ لم يطل مكثه فيها أكثر من سنة إذ مات عام ٣٢٢ق.م.

ترك **أرسطو** الكثير من الآثار ما بَيْنَ كتبٍ ورسائلَ وفصولٍ صغيرةٍ وَصَلَتْ في مجملها إلى نحو أربعمئة أثر. قسَّمها **عبد الرحمن بدوي** في موسوعة الفلسفة إلى خمسة أقسامٍ هي: الكتب المنطقيَّة، الكتب الطبيعيَّة، الكتب الميتافيزيقيَّة، الكتب الأخلاقيَّة، الكتب الشِّعريَّة[٦٣]. أمَّا نحن فسنرتِّب هذه الكتب، بل أبرزها وأهمَّها حسب التَّسلسل الهجائيَّ على النَّحو التالي:

١ . الأخلاق الكبرى.
٢ . الأخلاق إلى أوذيموس.
٣ . الأخلاق إلى نيقوماخوس.
٤ . الخطابة.
٥ . التحليلات الأولى.
٦ . التحليلات الثانية.
٧ . الحيوان.
٨ . دستور الأثنيين.
٩ . السماع الطبيعي.
١٠ . السياسة.

---

٦٣ . عبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة** . ج١ . ص٩٩ . ١٠٠.

١١ . الطبيعة.

١٢ . العبارة.

١٣ . فن الشعر.

١٤ . في السماء.

١٥ . في الكون والفساد.

١٦ . في النفس.

١٧ . ما بعد الطبيعة.

١٨ . المغالطات السفسطائية.

١٩ . المقولات.

٢٠ . المواضع الجدلية.

فلسفة **أرسطو** في الفنِّ والجمال متضمَّنةٌ أساساً في كتابين هما فنُّ الشِّعر والخطابة، وثَمَّةَ ما يفيد كثيراً في تكميل فلسفته الجماليَّة في كتاب ثالثٍ هو السِّياسة، ولا نعدم أن نجد بعض الشَّذرات هنا وهناك بَيْنَ طيات كتبه. في الكتاب الثَّالث الذي كتبه في مرحلة الشَّباب تحدَّث عن الموسيقى وما يمكن أن يمارسه الفنُّ من وظيفةٍ تربويَّةٍ، وفي الثَّاني الذي كتبه في مرحلة الشَّيخوخة اقتصر على تفصيل فنِّ الخطابة. أمَّا الكتاب الأول فنُّ الشِّعر الذي كتبه في مرحلة الكهولة، أي بَيْنَ الكتابين السَّابقين، فهو الأكثر أهميَّة فيما يخص موضوعنا، وقد تحدَّث فيه على الشِّعر الملحمي، والشِّعر الدِّرامي، والتَّراجيديا، والغناء، والرَّقص. وكلُّ هذه المسائل تستحقُّ المعالجة والنقاش. لن نقوم بهذه المهمة كلَّها هنا إذ سنكتفي فقط ببعض النِّقاط منها.

تصنيف الفنون

يسجَّل للفيلسوف اليوناني **أرسطو** أَنَّهُ أوَّل من قام بتصنيف العلوم، على الأكثر في حدود ما نعلم، وهذه حقيقة معروفة. أيضاً أن نضيف إلى هذا السَّبق سبقاً جديداً

في تصنيف الفنون. فقد قام بمحاولة ذكيَّة لتصنيف الفنون، على الرَّغْمِ من أنَّهَا قد تكون عفويَّة أولدها سياق الحديث عن نظريَّته في المحاكاة، خلاف تصنيفه العلوم الذي بدأ مشروعاً ممنهجاً.

صنَّف **أرسطو** الفنون تصنيفاً مركَّباً تنقسم فيه الفنون ما بَيْنَ ثلاثة أنماط لتنشعب في كلِّ نمطٍ وفق معاييره الخاصَّة، ذلك أنَّ الفنون كما يقول، «تختلف فيما بينها على أنحاءٍ ثلاثةٍ، لأنَّهَا تحاكي إمَّا بوسائل مختلفةٍ أَو موضوعاتٍ متباينةٍ أَو بأسلوبٍ متمايزٍ»(٦٤)، والفنون كلُّها وَفْقَ هذا التَّصوُّر تندرج تحت كلِّ نمطٍ من أنماط التَّصنيف إلا النَّمط المتعلِّق بالأسلوب فهو يختصُّ بالفنون الكلاميَّة؛ النَّظميَّة والنَّثريَّة، ولكنَّ هذا الاندراج في الأنماط الثَّلاثة ليس واحداً، وإنَّمَا يختلف وفاقاً للنَّمط الذي اندرج تحته ومعاييره.

أولاً: الوسائل

تنقسم الفنون في هذا النَّمط تبعاً للوسائل التي تستخدمها في المحاكاة. فاللغةُ وسيلةُ منظوم الكلام ومنثوره، والصَّوت وسيلة العزف والموسيقى عامَّةً، والرَّسم واللون وسيلة التَّصوير. وهذه الفنون كلُّها كما يقول **أرسطو** «تحقِّق المحاكاة بوساطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أَو تفاريق»(٦٥). ثُمَّ ينتقل إلى كلِّ صنف من أصناف وسائل التَّعبير أَو المحاكاة ليقدِّم لنا الأمثلة والنَّماذج على كلِّ واحدٍ منها، فيقول: «فالعزف بالتَّالي مثلاً، والضَّرب بالقيثارة، وما أشبه هذا من فنون الصَّفير تحاكي باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما»(٦٦).

---

٦٤ . أرسطو طاليس: **فن الشعر** . ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي . دار الثقافة . بيروت . ١٩٧٣م . ص٤.

٦٥ . م. س . ص ٥.

٦٦ . م. س . ذاته.

نحن هنا إذن أمام الصنف الأوَّل من أصناف وسيلة التَّعبير هو الفنون التي تحقِّق من خلال الوسيلة الانسجامَ والإيقاعَ معاً، وهو وإن سَرَدَ بعض الفنون التي يعرفها في عصره فإنَّهُ لم يقف عندها بل فَتَحَ الباب لما يمكن أن يوجد من فنون تنطبق عليها المعايير المشار إليها. ورُبَّمَا يصحُّ القول إنَّ **أرسطو** لا يمانع في فتح الباب في كلِّ صنف من الأصناف التَّالية في أنماط التَّصنيف الثَّلاثة.

الصِّنف الثَّاني من أصناف وسيلة التَّعبير هو الفنون التي تحقِّق من خلال الوسيلة الإيقاع وحده من دون الانسجام، وهنا يجد **أرسطو** أنَّ الفن الذي ينطبق عليه ذلك هو فن الرَّقص، ورُبَّمَا غيره، إذ يقول: «بينما الرَّقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام»(٦٧).

الصِّنف الثَّالث من أصناف المحاكاة من جهة الوسيلة لم يجد له **أرسطو** اسماً، الوسيلة هنا هي اللغة، واللغة يمكن أن تكون شعراً أَو نثراً، وهذا كله مما انتبه له فيلسوفنا، فهو يقول: «أمَّا الفنُّ الذي يحاكي بوساطة اللغة وحدها؛ نثراً أَو شعراً، فليس له اسمٌ حَتَّى الآن»(٦٨).

يثير **أرسطو** بهدم تحديد الاسم هذا مسألةً جدَّ مهمَّةٍ وخطيرةٍ تتعلَّق بماهيَّة الشِّعر، وماهيَّة النَّقر أيضاً؛ فما الكلام الذي نعدُّه شعراً؟ وما المعايير التي يمكن الركون إليها في الفصل بَيْنَ الشعر والنَّثر؟ وهل هناك خصائص محدَّدة هي التي يجب اعتمادها؟

حَتَّى لا نشتطَّ كثيراً في التأويل يجب أن نتذكر أنَّ الشِّعر اليوناني هو المسرح وليس الشِّعر بالطَّريقة العربيَّة أَو حَتَّى غيرها من اللغات. وقد عَرَفَ اليونانيون الشِّعر الملحمي والشِّعر المسرحي وهما متشابهان إلى حدٍّ ما على الأقلِّ من ناحية المبدأ.

---

٦٧ . م. س. ص٦.

٦٨ . م. س. ذاته.

ثانياً: الموضوعات

تنقسم الفنون في هذا النَّمط من التَّصنيف تَبْعاً للموضوع الذي تحاكيه، وفي ذلك يقول الفيلسوف: «ولما كان المحاكون إنَّمَا يحاكون أفعالاً أصحابها هم بالضَّرورة إمَّا أخياراً أو أشراراً، لأنَّ اختلاف الأخلاق يكاد ينحصر في هاتين الطبقتين، إذ تختلف أخلاق الناس جميعاً بالرَّذيلة والفضيلة، فإنَّ الشعراء يحاكون من هم أفضل منَّا أَو أسوأ منَّا أَو مساوين لنا، شأنهم شأن الرَّسامين... وفي الرَّقص والعزف بالنَّاي والقيثارة قد تقع أيضاً، وكذلك في النَّثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى»(٦٩).

من البيِّن الواضح هنا أنَّ كلَّ أنواع المحاكاة ستنطبع بالفوارق ذاتها وتختلف باختلاف الموضوعات الَّتي تحاكيها ما بَيْنَ خيرٍ وشر. وفي هذا التمييز هنا ما يمكن أن يفتح باباً للحديث في وظيفة الفن ودوره، وهذا ما يمكن أن يكون موضوع بحثٍ آخر.

ثالثاً: الأساليب

أسلوب المحاكاة نمطٌ من أنماط تصنيف الفنون، ولكِنَّهُ بسبب محدوديَّة المعيار التَّصنيفي لن يستطيع تجاوز الفنون الكلاميَّة؛ الشِّعر والنَّثر. فالمقصود بالأسلوب وَفْقَ **أرسطو** هو أسلوب التَّصوير والتَّعبير عن الفكر، وهذا الأسلوب سيكون إمَّا بضمير الحاضر أَو الغائب أَو المخاطب، ولذلك يصعب بل يتعذَّر إدراج غير الفنون الكلاميَّة في هذا التَّصنيف، وفي ذلك يقول: «يمكن بالوسائل نفسها، والموضوعات نفسها نفسها أن تحاكي عن طريق القصص؛ إمَّا على لسان شخصٍ آخر، أن يحكي المرء عن نفسه، أَو أن نحاكي الأشخاص وهم يفعلون»(٧٠).

---

٦٩ . م. س. ص ٧.

٧٠ . م. س. ص ٨.

من خلال هذا التَّصنيف وما أفاض به **أرسطو** من حديث في الفنون، وما كان من حديثه في الفنون في الكتب الأخرى مثل السِّياسة والخطابة نجد أنَّه «لم يتوسَّع في الحديث عن النَّحت، وإن لم يغب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أنَّ التَّماثيل اليونانيَّة إنَّما كانت تعبيراً عن حركات الرَّقص القديم، فهي تعبِّر عن لحظة واحدةٍ من الزَّمان نقلت الحركة عندها، وإغفال **أرسطو** الحديث عن العمارة يدعو إلى التَّساؤل، ولكن يبدو أنَّ فنَّ العمارة قد ظلَّ في رأي **أرسطو** أقرب إلى الفنون النَّافعة منه إلى فنون المحاكاة، فإن كانت فيه محاكاة فهي ليست محاكاة الحياة الإنسانيَّة»[٧١]. على ما يجب تذكره هنا أنَّ العمارة لم تعرف أَو يصطلح عليها فنًّا إلا مع فلاسفة النَّهضة الأوروبيَّة.

على أيِّ حال، ومهما كانت نقاط الضعف أَو التَّقصير في تصنيف **أرسطو** للفنون، فإنَّنا لا نحمل **أرسطو** أكثر مما يجب تحميله إياه من مسؤولية التَّقصير أَو النَّقص فمحاولته كانت في حدود علمنا الأولى من نوعها، وكانت إلى جانب ذلك محاولةً عفويَّةً رُبَّمَا تكون غير مقصودةٍ، بل هذا أغلب الظَّن لأَنَّهُ لو كان يهدف إلى تصنيف الفنون كما هدف إلى تصنيف العلوم لكُنَّا أمام مزيدٍ من العناية في التَّصنيف ووضع المعايير، والذي يؤكِّد وجهة نظرنا هذه أنَّ أحداً لم يتعامل مع هذا النَّصِّ الأرسطي على أَنَّهُ تصنيف للفنون.

وظيفة الموسيقى والفن

أكثر ما يشتهر عن موقف **أرسطو** من وظيفة الفن هو العبارة الشهيرة التي أطلقها في كتابه فن الشِّعر عن دور الدراما في تطهير الأهواء وتصفية الانفعالات، ولكِنَّهُ وقف وقفةً مطولة عند وظيفة الفنِّ، وخاصَّة وظيفة الموسيقى في كتابه في السِّياسة، إذ أفرد أكثر من فصل لهذا الغرض.

---

٧١ . أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال** . دار الثقافة . القاهرة . ١٩٨٣م . ص٦٥.

يمهِّد الفيلسوف للحديث في وظيفة الموسيقى خاصَّةً والفن عامَّةً بأنَّهُ بعد استعرض المشكلات النَّظريَّة لهذا الفنِّ التي كانت بمنْزلة التأسيس، لا بُدَّ من الولوج الموضوع الأكثر أهميَّة وهو وظيفة هذا الفن، «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»(٧٢). 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»(٧٣).

أوَّلاً: تهذيب الأخلاق

يتساءل **أرسطو** في معرض تمهيده لهذه الوظيفة من وظائف الفن، فيقول: «هل يجب أن يعدَّ المرء أنَّ الموسيقى تحمل بعض الشَّيء على الفضيلة؟»(٧٤).

لا يبدو هنا واضحاً إن كان **أرسطو** يقرِّر أنَّ الفن يمكن يقوم بتهذيب الأخلاق والحمل على الفضيلة. ولكِنَّهُ وجد مدخلاً مهمًّا لتسويغ هذا الدور وتفسيره، مشبهاً فعل الموسيقى بفعل الرياضة في تقويم أود الجسم وبنائه بناءً سليماً، فيرى أنَّهُ من الممكن أنَّ الموسيقى «تستطيع أن تكيف الأخلاق بصفةٍ من الصِّفات إذ تعوِّد على التَّمكُّن من الانصراف إلى السُّرور انصرافاً قويماً؛ كما تؤثِّر الرِّياضة في الجسم وتكيِّفه ببعض الصِّفات؟»(٧٥).

---

٧٢ . أرسطو: **في السياسة** ـ ترجمة الأب أوغسطين بربارة البولسي . اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع . بيروت . ١٩٨٠م. ص٤٣٠.

٧٣ . م. س. ذاته.

٧٤ . م. س. ذاته.

٧٥ . م. س. ذاته.

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 الوقت ذاته «أنَّ قدرة الموسيقى على تحسين الأخلاق تلقى المصاعب»[٧٦]. وهذه المصاعب التي استرعت انتباه الفيلسوف وتحفُّظه ناجمة عن ضرورة الفصل بَيْنَ دور الموسيقى في تهذيب أخلاق من يتعلمها ومن يتلقها ولذلك يتساءل: «لمَ يفرض عليهم تعلُّم مبادئ الموسيقى، ولا يكتفون بسماع الآخرين كي يسرُّوا ويتمكَّنوا من إبداء رأي صائب؟» »[٧٧].

حجَّة **أرسطو** في ذلك أنَّ من يستمتع بسماع الموسيقى قادر على الحكم عليها من دون أن يتعلمها، بغض 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»[٧٨].

يبدو أنَّ المشكلة التي يعاني منها الفيلسوف اليوناني 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 يتعلم المرء الموسيقى كي يروح عن نفسه ويلهو وهو قادر على ذلك من دون تعلمها، ولذل يقول: «وقد يؤتى بالاعتراض نفسه إن وجب استخدام الموسيقى للتَّمتُّع بدعة العيش والانصراف

---

٧٦ . م. س. ص٤٣١.

٧٧ . م. س. ذاته.

٧٨ . م. س. ذاته.

إلى الملاهي الشَّريفة إذ يضطرهم إلى تعلُّمها، ويحول دون استمتاعهم بها عندما يستخدمها الآخرون»[٧٩].

ثانياً: تطهير الأهواء

أكثر ما اشتهر عن موقف **أرسطو** من وظيفة الفن 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 اليوناني هو Catharsis، وقد عُرِّب هذا الاصطلاح بالعديد من الاصطلاحات أَو المفردات المقابلة، عندما ترجم أبو بشر متى كتاب فن الشعر هرب هذه الكلمة بالتنظيف، ولكن لم تبق هذه المفردة وحدها مقابل الاصطلاح اليوناني فكان من المفردات التي عرب 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 أَنَّهَا 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 كلها مترادفات متقاربة الدلالة، فالتَّطهير يعني تنظيف الانفعالات من الشُّرور الموجودة فيها فتكون طاهرةً بالمعنى الصُّوفي، وتكون معقمة بالمعنى الطبي.

تحدث **أرسطو** عن التَّطهير في أكثر من كتاب، وفي أكثر من موضع، رُبَّمَا يكون المشتهر منها ما جاء في كتابه فن الشعر، ففي هذا الكتاب عرض للتطهير في الفصلين

---

٧٩ . م. س. ذاته.

السادس 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 أساسيَّةلإ للفن، وهي من أكثر وظائف الفنِّ أهميَّةً إن لم تكن أهمها 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 إمام يعيد إلى النفس توازنها أَو أَنَّهُ بينيها بناء متوازناً.

هذه الوظيفة وجدت صداها الكبير في تاريخ الفكر الجمالي حَتَّى نكاد لا نجد متحدِّثا في وظيفة الفنِّ لم يقف عندها ويستلهمها ويطورها أَو يقدمها مثلما هي عند **أرسطو**.

ثالثاً: اللهو والترويح

وظيفة التَّرفيه واللهو هي ثالثة الوظائف هنا ولكِنَّهَا في حقيقة الأمر أول وظيفة استرعت انتباه الفيلسوف رُبَّمَا لأنَّهَا أكثر الوظائف شيوعاً. ويبدأ الحديث فيها بتساؤل استنكاري فهل يمكن أن يكون «اللهو وترويح النفس»[٨٠] من وظائف الموسيقى حقًّا؟

يقرِّر **أرسطو** حقيقةً شائعةً وهي أنَّ «المرء يعمد إليها لأجلها كما هو يعمد إلى السُّبات[٨١] ونشوة الخمر؟» [٨٢]. ويتابع الفيلسوف على الفور شارحاً السبب

---

٨٠ . م. س . ذاته.

٨١ . السبات بمعنى الاسترخاء للمتعة والنشوة وليس السبات بمعنى السكون وعدم الحركة.

٨٢ . أرسطو: **في السياسة** . ص٤٣٠.

الذي يدفع المرء إلى طلب الموسيقى وهذا الاسترخاء الماتع والنَّشوة التي تشبه نشوة الخمر الناجمة عن تلقي الموسيقى، فيرى أنَّ اللذة الحاصلة من التَّواصل مع الموسيقية، من تلقيها، هي السبب أَو العلة الحقيقية وليس ما يبدو من خير ماثل وراءها أَو فيها، «لأنَّ هذه الأمور في حدِّ ذاتها ليست لأجل ما هو خير، بل هي أمور مستلذة[٨٣].

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 وظيفة واحدة، فهو يتابع الوظيفة الأولى قائلاً: والموسيقى «في الوقت ذاته، كما يقول **إفْرِيبِدس**، تبدِّد الهم»[٨٤].

تبديد الهم لا يفترق 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 واجب وجب أن نفصل بَيْنَ الوظيفتين.

يتابع **أرسطو** في هذه الوظيفة، مرتبطة بالوظيفة السَّابقة، قائلاً: «ولذلك يقحمون الموسيقى بينها، ويستخدمون هذه الأمور كلها: أي السبات ونشوة الخمر والموسيقى على نحوٍ واحدٍ، وهم يضيفون إليها الرَّقص»[٨٥].

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 الوظيفة ذاتها هي الَّتي يؤدِّي إليها المسرح أيضاً بصيغة أخرى هي تطهير الأهواء وتصفية الانفعالات.

---

٨٣ . م. س. ذاته.

٨٤ . م. س. ذاته.

٨٥ . م. س. ذاته.

خامساً: التسلية

يبدأ كالعادة الحديث في مناقشة الوظيفة الرَّابعة بالتَّساؤل أيضاً فيقول: «أم هل تفيد في التَّسليات فتزيدها تفعُّلاً؟»(٨٦).

حَتَّى يجيب **أرسطو** عن هذا السؤال 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»(٨٧). لأنَّ تعلم الموسيقى ضرب من ضروب التعلم، طلب للعلم، ومتى كان طلب العلم أَو التعلم لهوا ولعباً؟ إنَّ انكباب الأطفال على العلم إذن «ليس لعباً، إذ العناء والكد يلازمان التَّعلُّم»(٨٨).

ثُمَّ لا يلبث أن ينظر إلى الأمر من زاوية أخرى فيرى أنَّ الموسيقى تقوم بوظيفة التَّسلية للأطفال لأَنَّهُ «لا يليق أن ينصرف الأولاد ومن داناهم سنًّا إلى التَّمتع بتسليات المتكلمين، لأنَّ الكمال لا يلائم شيئاً من الأشياء النَّاقصة»(٨٩). ومن ثَمَّ فإنَّ الموسيقى والفن عامَّة قادرة على تقديم التَّسلية الخاصَّة بالأطفال إلى جانب تعلمهم لها.

سادساً: بَيْنَ التعلم والتلقي

يبدو أنَّ المشكلة الأساسيَّة التي يناقشها أرسطو ليست قدرة الفن 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 الفن بتفضيله

---

٨٦ . م. س. ص٤٣٠.

٨٧ . م. س. ص٤٣١.

٨٨ . م. س. ذاته.

٨٩ . م. س. ذاته.

الجد على اللهو، وتحديد الهدف والسعي له بعيداً عن الطرق الملتوية؛ اتجه إلى هدفك من دون مواربة 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 قدر المغنين والعازفين، ونعتقد أنَّ المرء لا يعمد إلى الغناء إلا تمثلاً»(٩٠). 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»(٩١).

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 والفن فيقول: «ولكن لعلَّه يتهيَّأ لبعضٍ ما أنَّ الأولاد يجهدون في تعلُّم الموسيقى صغاراً ليلهوا بها عندما يتكلمون ويضحون كباراً»(٩٢).

لا يترك **أرسطو** هذا التساؤل من دون إجابة فهو يجيب على الفور بأنَّ الأمور لا تحسب كذلك، فلو كانوا يتعلمونها صغاراً ليلهو بها كباراً لما كانوا مضطرين إلى ذلك لأَنَّهُ من الممكن أن يحقِّقوا اللهو والمتعة من دون تعلم الموسيقى أَو الفن بالاعتماد على من تعلم 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»(٩٣). ويدحض هذا الزَّعم بأنَّهُ لو كان الأمر يحسب بهذه الطَّريقة لوجب علينا تعليم الأطفال

---

٩٠ . م. س. ذاته.

٩١ . م. س. ذاته.

٩٢ . م. س. ذاته.

٩٣ . م. س. ذاته.

أشياء أخرى كثيرة، «إذا ما وجب عليهم بذل الجهد في أمورٍ كهذه، رُبَّمَا فرض عليهم أيضاً أن يعنوا بطهي المآكل، غير أنَّ ذلك مستهجنٌ»[٩٤].

التَّربية الموسيقية والفنية

إنَّ تسليم **أرسطو** بما يمكن أن تقوم به الموسيقى من وظائف وأدوار في حياة الإنسان اقتضى منه الانتقال إلى خطوة أخرى رُبَّمَا تكون لازمة عنها منطقيًّا، ورُبَّمَا دعت إليها الضَّرورة، وهي على أيِّ حال مسألة مهمَّةٌ، ألا وهي مسألة التَّربية الموسيقيَّة خاصَّة والتربيَّة الفنيَّة عامَّة.

أولاً: هل نبدأ بالموسيقى أم بالغناء

لا يتوقَّف الفيلسوف هنا عند تساؤلات في جدوى التَّربية الموسيقيَّة وقيمتها، ولا يتساءل إن كان من الممكن التَّفكير في الاستغناء عن التَّربية الموسيقيَّة والفنيَّة أَو عدم الاستغناء عنها. فهو ينطلق أساساً من أنَّ التربيَّة الموسيقية والفنية أمر ضروريٌّ. ولذلك يبدأ مشكلة التربية الموسيقيَّة والفنيَّة بالتَّساؤل عن أفضل السُّبل والوسائل التي يمكن أن نبدأ بها هذه العمليَّة، فيقول: «علينا أن نقول الآن: هل يجب أن يتعلَّم الأحداث الموسيقى بالغناء فقط؟ أم بالعزف على آلات الَّطرب أيضاً؟»[٩٥].

لا يلتف الفيلسوف هنا إلى أيٍّ من الخيارين لأَنَّهُ أراد أن يضعنا أمام مسلَّمة أساسيَّة في العمليَّة التعليميَّة وهو أنَّ الممارسة أساس التعلم، إذ لا يخفى كما يقول على أحدٍ «أنَّ اشتراك المرء بذاته في العمل أمرٌ ذو أهميَّة كبرى لتكيُّفه بصفة من الصِّفات»[٩٦]. ويعلِّل لنا ذلك كاشفاً عن غرضه من عملية التعليم الفني، أَو التربيَّة الفنيَّة، فالمطلوب من المتعلم الموسيقى لا أن يهدر الوقت من أجل محض اللهو، وإنَّمَا أن

---

٩٤ . م. س. ذاته.

٩٥ . م. س. ص٤٣٩.

٩٦ . م. س. ذاته.

يكون حكماً ذوَّاقاً، ومن المعروف كما يقرِّر **أرسطو** «أنَّ أحد الأمور المستحيلة، أَو على الأقل الشَّاقَّة هو أن يصبح المرء حكماً صالحاً في الأعمال من دون اشتراكه فيها»(٩٧).

ينتبه **أرسطو** هنا إلى مسألة في غاية الأهميَّة تخصُّ الأولاد في عملية تعلمهم وتربيتهم، إنَّهُم بقدر ما يقومون بعملية تعلم يقومون بعملية اللهو، يتوازى وربَّمَا يتساوى اللهو مع التعلم عند الأطفال، ففي الوقت نفسه الذي يتعلم فيه الأطفال لا بُدَّ لهم كما يقول من «شغلٍ يتلهون به»(٩٨). ويقدِّم لنا أنموذجاً عمليًّا لهذه الحالة فيقول: «لذا يجب أن نقرَّ أنَّ **أرخيتش** أحسن في إيجاد خشخاشته التي تدفع للأطفال كي يتشاغلوا بها ولا يحطِّموا شيئاً من أدوات المنْزل؛ لأنَّ الغلام الصَّغير لا يستطيع الرُّكون إلى الهدوء والسَّكينة، فهذه الألعوبة إذن تلائم الأطفال، والتَّربية خشخاشة لمن يكبرونهم سنًّا»(٩٩).

هنا يخلص الفيلسوف إلى النَّتيجة التي كان يبحث عنها، إلى الإجابة عن السُّؤال الذي افتتح به هذا الفصل، فيقرِّر أَنَّهُ «من هذه النَّظريَّات يتبيَّن لنا بجلاءٍ أَنَّهُ يجب أن تعلَّم الموسيقى لا بالغناء فقط بل باستخدام آلاتها أيضاً»(١٠٠).

ثانياً: مراعاة الخصائص العمريَّة

بعد الفصل في نقطة البداية ينتقل الفيلسوف إلى نقطةٍ ثانيةٍ ترتبط بالبداية أيضاً ولكن من زاوية أخرى وهي اختلاف الأعمار وضرورة مراعاة الخصوصيَّة العمريَّة، ولا يجد الفيلسوف صعوبة في ذلك فيقول: «لا يصعب أن نحدِّد ما يليق بالأعمار المتفاوتة، أَو

---

٩٧ . م. س. ذاته.

٩٨ . م. س. ذاته.

٩٩ . م. س. ذاته.

١٠٠ . م. س. ذاته.

ما لا يليق بها»[١٠١]. وإذا وجد من يعترض بأن هذه العناية باختلاف الأعمار تفاهة أَو أمر لا يستحق الوقوف عنده فإِنَّهُ يقرِّر أيضاً أَنَّهُ «لا يصعب أن نحلَّ اعتراضات من يدَّعون أن تلك العناية أمر منحطٌّ سافلٍ»[١٠٢]. ليقودنا من خلال ذلك إلى نتيجة لازمة بالضرورة وهي أنَّ مراعاة الخصوصيَّة العمريَّة أمر لا بُدَّ منه ولا يجوز تجاوزه، إذ يجب أن تنال كلُّ فئة عمريَّة ما يتناسب مع مستوى سنِّها وقدراتها وفهمها. ولعلَّه تَرَكَ تحديد تفاصيل ما تحتاجه الفئات العمريَّة إلى المختصين التَّربويين من الموسيقيين. ولكِنَّهُ اكتفى بتحديد بداية أساسيَّة في التعلم للأحدث وهي ضرورة البدء بتعلم آلات الطَّرب، فيقول: «بما أنَّ المساهمة في الأعمال الموسيقيَّة غايتها إبداء الرأي»[١٠٣]. أي بما أنَّ الغاية الأساسيَّة من تعلم الموسيقى هي تكوين الشَّخصيَّة، وعلى الأقل تكوين الشَّخصيَّة الفنيَّة، لأنَّ تكوين الرأي يعني تكوين الشَّخصيَّة المستقلة، فإنَّ الواجب، والذي يخدم هذه الغاية كما يرى الفيلسوف، هو «أن يتعلَّم الأولاد استخدام آلات الطَّرب أحداثاً»[١٠٤].

الغريب هنا أنَّ **أرسطو** يشترط أَو يكاد يشترط أن يعتزل المرء الموسيقى عندما يكبر، وحجَّته في ذلك أنَّ الهدف المتوخَّى من تعلمك الموسيقى والتربيَّة الموسيقيَّة قد تحقَّق، فبعد تعلمهم الموسيقى صغاراً «يمسون قادرين على إبداء رأيهم في جمل من العزف، متمكِّنين من الابتهاج ابتهاجاً سديداً بسبب ما يكونون قد اقتنعوا به من العلم في حداثة سنِّهم»[١٠٥].

---

١٠١ . م. س. ذاته.

١٠٢ . م. س. ذاته.

١٠٣ . م. س. ص٤٤٠.

١٠٤ . م. س. ذاته.

١٠٥ . م. س. ذاته.

ثالثاً: الموسيقى نبل لا وضاعة

لقد واجه **أرسطو** مشكلة تهجم بعضهم على الموسيقى والادِّعاء بأن العمل فيها وضاعة وخسَّة، ولذلك فإنَّ العمل فيها يحطُّ من قدر المرء وقيمته. ويعرض ذلك مظهراً احتجاجه المسبق في سياق عرض الدعوى قائلاً: «أمَّا اللائمة التي ينحي بها بعضهم على الموسيقى اعتقاداً منهم بأنَّهَا تحطُّ من قدر المرء وكرامته، فلا يعسر تبيان خطئها»(١٠٦).

ينتبه **أرسطو** هنا إلى مسألة مهمة وخطيرة في الوقت ذاته، فهو لا ينفي أن تكون الموسيقى أَو الفن عامَّة مجلبةً للوضاعة والحط من القدر والشأن، ولكِنَّهُ ينفي أن تكون الموسيقى أَو الفن بالمطلق مجلبة لذلك، وإنَّمَا الأمر مرتبطٌ بالمرء نفسه وخياراته، ولذلك يقول: «طبيعيٌّ أن يكون هذا البحث خطيراً ذا بال، إذ إنَّ تجنُّب الملامة قائم على تلك المسائل، لأَنَّهُ لا شيء يمنع بعض المذاهب الموسيقيَّة عن إتيان المفعول السيئ المشار إليه»(١٠٧).

ولذلك تراه ينيط حسن الاختيار أَو سوءه بالمرء نفسه، فيقول مبيِّنا شروط حسن هذا الاختيار: «على من يبحثون عن مدى الأعمال الموسيقيَّة التي لا بُدَّ من أن يشترك بها الأحدث الذين يوجِّهون في تهذيبهم إلى الفضيلة المدنيَّة، كما لا يعسر ذلك على من يبحثون عن صفات الأغاني التي يفرض عليهم تعلُّمها، وعن نوع الإيقاع الذي يلقنون، وأخيراً عن صنف آلات الطَّرب التي يستعينون بها لامتلاك على الموسيقى»(١٠٨).

---

١٠٦ . م. س. ذاته.

١٠٧ . م. س. ذاته.

١٠٨ . م. س. ذاته.

رابعاً: بَيْنَ الاحتراف والتهذيب

الغاية التي يبني عليها **أرسطو** هنا هي الغايات التهذيبية والتربوية للموسيقى خاصَّة والفن عامَّةً، ولذلك لا عجب أنَّا وجدنا قبل قليل يطالب الكبار باعتزال الموسيقى لأَنَّهُ يرى أنَّ الغايات المعلقة على تعلمها قد تحققت.

هذه النُّقطة أثارت عنده مشكلة أخرى، ولكن قبل الحديث في هذه المشكلة من الضَّرورية تبيان أنَّ **أرسطو** مثل **أفلاطون** يفترض في حديثه أن الجميع سيتعلمون الموسيقى منذ حداثة سنهم، وخاصَّة أن المراحل الأولى من السنِّ يشترك في جميع أبناء المجتمع على حدٍّ سواء في العمليَّة التَّربويَّة التعليميَّة. والموسيقى تعلم للأحداث، أي تعلم لجميع أفراد المجتمع.

على هذا الأساس فإنَّ هذا يقتضي أن يكون تعلم الموسيقى خادماً للإنسان لا عالة عليه، ولا معيقاً له عن غاياته الأساسيَّة، ولا عقبة أمام أهدافه الكبرى. بل باختصار كما يقول أرسطو: «ينبغي ألا يعوق تعلُّم الموسيقى الأعمال في المستقبل، وأن لا يجعل ذلك التَّعلم الجسم رخواً وغير صالحٍ للتَّمارين الحربيَّة والشُّؤون السِّياسيَّة، ولا غير صالحٍ في الزمن الحالي للرياضة البدنيَّة، وفي المستقبل لاقتناء العلوم»[١٠٩].

لقد بَيَّنَ لنا الفيلسوف هنا من خلال هذه الشَّواهد أنَّ المطلوب هو التوازن لأنَّ الإفراط في تعلم الموسيقى دون سواها سيؤدي إلى نتائج خطيرة تبعد المرء عن ساحة عملة والمطلوب منه من واجبات. ولا يكتفي بذلك بل ينتقل إلى الوجه الآخر من المعادلة إذ يرى أنَّ عدم الالتزام بالتعلم الموسيقي السليم، وعدم إعطاء الموسيقى حقِّها من التَّعلُّم، قد يؤدِّي إلى المشكلات ذاتها وإن من زاوية أخرى، فيقول: «قد تتأتَّى هذه الأماني في تعلم الموسيقى إذا امتنع الأحداث عن صرف جهدهم إلى تحصيل المعارف الموسيقيَّة المقتضاة في المنافسات الفنيَّة، وعدلوا عن تلك النَّوافل والألعاب

---

١٠٩ . م. س. ذاته.

المدهشة التي تسرَّبت في عصرنا إلى المباريات وتطرقت منها إلى الثَّقافة الموسيقيَّة»[١١٠].

هنا تبدو آفاق الفيلسوف المنفتحة على روح المعاصرة، على الرَّغْمِ من افتراض أن اليونان في عصره كانت محجَّة للعلماء والمتعلمين في العالم القديم، ولكنَّ ذلك لم يمنعه من الدعوة إلى تعلم هذه البدع الجديدة التي لم ندر مصدرها أصلاً، فرُبَّمَا يكون اليونانيون ذاتهم هم الذين ابتدعوها، ورُبَّمَا تكون من مدخلات التواصل اليوناني مع الشُّعوب الأخرى، فقال: «عليهم أن يميلوا إلى أمور من هذا الطِّراز، وأن يزاولوها إلى أن يتمكَّنوا من التَّمتُّع بالأغاني الجميلة والإيقاعات الرَّائعة، من دون أن يقنعوا بما شاع وعمَّ من الموسيقى»[١١١].

خامساً: الآلات الواجب استخدامها

ينطلق فيلسوفنا من الاعتبارات والمعطيات السَّابقة التي تمَّ الحديث فيها ليقرِّر أَنَّهُ بات بيِّناً «للملأ صنف آلات الطَّرب التي يترتَّب استخدامها في التَّثقيف الموسيقي»[١١٢].

يستثني **أرسطو** المزمار والقيثارة من عمليَّة التَّعلُّم ليناقش أسباب استبعادها بعد قليل، فيقول: «ينبغي ألا يعند إلى المزامير، ولا إلى آلة فنيَّة أخرى كالقيثارة وما شاكلها»[١١٣]. أما الآلات التي يجب الركون إليها في عملية التربية الموسيقيَّة والفنيَّة فهي «آلات العزف التي تجعل سامعيها يجبدون الحكم في موسيقى التربية

---

١١٠ . م. س. ذاته.

١١١ . م. س. ص٤٤١.

١١٢ . م. س. ذاته.

١١٣ . م. س. ذاته.

أَو في موسيقى أخرى»[١١٤]. ولكِنَّهُ لا يبيِّن لنا ما هي هذه الآلات التي يمكن استخدامها، لم يعرِّفنا على أسمائها، ليضعنا في حيرة من أمره، إذ كلُّ الآلات الموسيقيَّة التي كانت معروفة كانت إمَّا من فصيلة المزمار أَو من فصيلة القيثارة. ولكن سياق الكلام يبدي أَنَّهُ كانت هناك آلات موسيقيَّة مشهورة ومعروفة ولا تحتاج إلى تعريف. فقوله بات بيِّناً للملأ صنف آلات الطَّرب التي يترتَّب استخدامها في التَّثقيف الموسيقي. وتعقيبه على الفور باستثناء المزمار والقيثارة يوحي بأَنَّهُ يتحدَّث في أمور مشتهرة.

سادساً: مساوئ المزمار

إنَّ استثناء المزمار من عملية التثقيف الموسيقي، والتربية الفنيَّة، إلى جانب القيثارة، يفرض التساؤل عن الأسباب. ولكن الفيلسوف لا يترك مجالاً للإيغال في التَّساؤل إذ سرعان يبيِّن السبب فيقول: «المزمار ليس بأخلاقيٍّ. ولكِنَّهُ مثير للأهواء المنحرفة. وبالتَّالي يترتَّب استخدامه في أوقات تفيد فيها المحافل تطهيراً للأخلاق أكثر مما تفيد تنويراً للأذهان[١١٥].

المزمار إذن لا يفيد في تنوير الأذهان، أي لا يفيدها. ولكن ليس لهذا السبب وحده نفر **أرسطو** من المزمار ووصفه بأنه مثيرٌ للأهواء وليس أخلاقيًّا، وإنَّمَا كانت هناك أسباب أخرى، فإضافة إلى ما سبق وجد الفيلسوف أنَّ المزمار «يقع على أمر يناقض التربيَّة، وهو أنَّ العزف به يحول دون استخدام الكلام، ولذلك أصاب الذين درجوا قبلنا إذ حرَّموا استخدامه على الأحداث والأحرار مع كونهم قد استخدموه من قبل»[١١٦].

---

١١٤ . م. س. ذاته.

١١٥ . م. س. ذاته.

١١٦ . م. س. ذاته.

ثُمَّ يسرد علينا قصة دخول المزمار إلى أثينا، وكيف سلب العقول بداية وكيف أنَّ الأجداد عندما صاروا قادرين على إبداء الحكم الصحيح القريب إلى الفضيلة حاربوا المزمار وغيره من الآلات مثل المجوز وغيره، وهي بالمناسبة كلها آلات شرقيَّة أخذها اليونانيون عن العرب أَو الفرس كما في الناي حسب قول **أرسطو**. ومع ذلك تجده بنسب مع الأسطورة اليونانية إلى **أثينا** ابتكار المزمار، فيقول في معرض هجومه على هذه الآلة: «وقد أصاب الأقدمون في اختلاق أسطورتهم بشأن المزامير، فهم يحكون أنَّ **أثينا** اخترعت المزمار ثُمَّ طرحته عنها. وهم لا يخطئون في زعمهم عندما يدَّعون أنَّ الإلهة تصرَّفت ذلك التَّصرُّف استياءً من تلك الآلة التي تشوِّه الوجه»[١١٧]. ولكِنَّهُ إن قبل الأسطورة في المبدأ فإنَّهَا لم يقبلها بالتَّمام، فهو يرى غير ذلك، فيقول: «إنَّ الأقرب إلى الحقيقة هو أنَّ تعلُّم العزف بالمزمار لا يجدي العقل ولا الفكر فتيلاً»[١١٨].

سابعاً:الألحان والأوزان الصالحة للتربية

إنَّ التَّمييز بَيْنَ آلات سيئة وأخرى جيِّدة، وآلات أخلاقيَّة وأخرى ليست أخلاقيَّة يعني على نحو مباشر أنَّ هناك ألحان صالح وأخرى غير صالح. انطلق **أرسطو** في حديثة عن الألحان والأوزان الموسيقيَّة الصالحة للعملية التَّربويَّة من عدَّة نقاط:

أولها تمييزه السابق بَيْنَ آلات موسيقيَّة جيدة وأخرى مرذولة تفسد تربية الأحداث والنَّاشئة.

ثانيهما أن الهدف المعلَّق على التَّربية الفنيَّة ليس الوصول إلى فضائل شخصيَّة وإنَّمَا فضائل سامية.

---

١١٧ . م. س. ذاته.

١١٨ . م. س. ذاته.

ثالثها التَّمييز بَيْنَ أحرارٍ وأُجراءٍ وعبيدٍ في العملية التربويَّة، وما يصلح للعبيد لا يصلح للأجراء وما يصلح للأجراء لا يصلح للأحرار، فإذا قام الأحرار بمجاراة العامَّة من الأجراء فسدوا بانطباعهم بأخلاقهم، «إذ إنَّ الحضور، لكونهم غير مهذَّبين قد اعتادوا أن يبدلوا نوع الموسيقى، وأن يجعلوا من ثَمَّ أربابها الذين يتزلفون إليهم، يتخلقون هم أيضاً بأخلاق العامَّة، ويطبعون حركات أجسادهم بالطابع نفسه»[١١٩].

بعد التَّنبيه إلى هذه النِّقاط يتركها جانباً إلى حدٍّ ما، وينطلق لبيان المقصود بأنواع الألحان والأوزان، فيقول: لا بُدَّ لنا الآن من العودة إلى البحث عن الأنغام الموسيقيَّة وعن الإيقاع، ويفصل ذلك من خلال ثلاث نقاط[١٢٠]:

الأولى تتعلق بشموليَّة الأنغام والأوزان الموسيقيَّة المستخدمة بالتَّربية الفنيَّة فهل نستعمل كلَّ الأنغام والأوزان في الثَّقافة الموسيقيَّة؟ أم نختار منها قسط دون سواه؟

الثانية تتعلق بالمستوى الواجب التعامل به مع المتعلمين فهل نضع للذين يعنون بالتَّربية الموسيقيَّة الحدَّ نفسه أم يجب أن نضيف حدًّا آخر ثالثاً؟

الثالثة تتعلق بنوع الموسيقى المستخدمة في التَّربية الفنيَّة بما أنَّنا نرى أنَّ الموسيقى تقوم على النغم والوزن. والأمر يقتضي ألا يخفى تأثير كلٍّ منها في الثَّقافة، فهل يتعيَّن أن تفضَّل الموسيقى الشَّجيَّة الأنغام على الموسيقى الحسنة الإيقاع؟

أحال **أرسطو** من أراد التَّوسع في المفردات السَّابقة إلى كتابات المختصين الموسيقيين الذي فصلوا في هذه المفاهيم، وانتقل إلى وجود الضَّرورة تلحف عليه الوقوف

---

١١٩ . م. س. ص٤٤٢.

١٢٠ . م. س. ذاته.

عنده وهو التَّقسيم الذي وضعه الفلاسفة لأنواع الغناء الذي أعلن قبوله له، «إذ عدوا جزءاً منه أخلاقيًّا، وجزءاً عمليًّا، وجزءاً مهيِّجاً للأهواء. وطبقوا طبيعة كلِّ نغم من الأنغام على شطر من أشطر الغناء هذه»(١٢١).

على الرَّغْمِ من خطورة هذا التقسيم والإيحاء بأنه أورده ليختار الأفضل من هذه الأنواع فإنَّهُ يفاجئنا بقبوله هذه الأجزاء جميعاً من دون تحفُّظ، بل لقد رأى وجوب استخدمها جميعاً، وفي ذلك يقول: «لقد أصبح ظاهراً أنَّهُ يجب استخدام كلِّ الأنغام»(١٢٢). ولكِنَّهُ إن أوجب استخدامها كلها فإنَّهَا يتدارك على الفور أنَّهَا لا يجوز أن تستخدم استخداماً أعمى، فيعقب على الفور قائلاً: «ولكن لا على سنٍّ واحدٍ، وإنَّمَا يجب أن تستخدم في التَّربية أكثر الأنغام ملاءمةً للآداب. وأمَّا في الحفلات التي تقام للعمال والصُّناع فيجب استخدام الأنغام العمليَّة والمهيِّجة لأهواء النَّفس، فالانفعال الشَّديد كالشَّفقة والحزن، والتَّهييج العاطفي الذي يثور في بعض الأنفس، يحدث في كلِّ النُّفوس»(١٢٣).

ثامناً: مراعاة الحالات الخاصَّة

المسألة الأخيرة التي وقف عندها فيما يخص التربية الفنيَّة عامَّةً والموسيقيَّة خاصَّة، مسألة يمكن أن تثير شيئاً من الجدل، أو بعض علامات الاستفهام والتَّساؤل. فهل يمكن أن تراعى الحالات الخاصَّة من المتلقين؟ وهل يمكن أن نخصص فنًّا للانفعاليين وفنًّا للهادئين...؟

---

١٢١ . م. س. ص٤٤٣.

١٢٢ . م. س. ذاته.

١٢٣ . م. س. ذاته.

يقول **أرسطو**: «لا مراء في أنَّ الرُّحماء والجبناء، وبوجه الإجمال كلُّ النَّاس الآخرين السَّريعي التَّأثُّر هم عرضة ضرورة لذلك الانفعال نفسه، بمقدار ما تؤثِّر الحركات النَّفسيَّة في كلٍّ واحدٍ منهم»(١٢٤).

لا ينسى الفيلسوف الإشارة إلى أنَّ «الجميع يجنون من ذلك الانفعال بعض التَّطهير النَّفساني، وبعض النَّشاط المرافق للذة، والغناء المطهِّر يؤتي الناس سروراً غير مضرٍّ»(١٢٥). ولكن تحقيق هذه المنافع مجتمعة للجميع على حدٍّ سواء لا يعني جواز جعل الكلِّ على حدٍّ سواء. فالفيلسوف يرى أَنَّهُ طالما «أنَّ الحضور صنفان؛ منهم الأحرار المثقَّفون، ومنهم السوقة المؤلفون من الصناع والأجراء، ومن آخرين يحاكونهم، فإنَّهُ لا بدَّ أن تخصص لأمثال هؤلاء مباريات ومشاهد تريحهم وتشرح صدورهم»(١٢٦).

حَتَّى يقطع **أرسطو** دابر الجدل ويحول دون طول النِّقاش في ذلك يحيلنا على نحوٍ غير مباشر إلى التَّفاصيل السَّابقة من أنواع الفنِّ المرذول والمحمود التي تحدَّث عليها وإن لم يفصل فيها كثيراً أيضاً، فيبيِّن ما قصده من مراعاة الانفعاليين والجبناء وأشباههم قائلاً:

«وكما أنَّ نفوسهم متحوِّلة عن استعدادها الطَّبيعي، كذلك للألحان والغناء انحرافات، وهي الألحان العنيفة والأغاني المتصنَّعة المبتذلة، ومع هذا قليل يستطيب ما يلائم طبعه. ولذا مراعاة لأمثال هؤلاء الحضور يترتَّب أن يعطى المبارون سلطة استعمال هذا الصنف المرذول من الموسيقى»(١٢٧).

---

١٢٤ . م. س. ذاته.

١٢٥ . م. س. ذاته.

١٢٦ . م. س. ذاته.

١٢٧ . م. س. ذاته.

خاتمة

إنَّ ما أثرنا من نقاط في فلسفة الفن والجمال عند الفيلسوف اليوناني **أرسطوطاليس** هي بعض جوانب مهمَّة من معالم نظريته الجماليَّة، تقدِّم بعض الملامح المهمة منها ولا تكفي للقول إنَّهَا ممثلة للفلسفة الجماليَّة الأرسطيَّة، ذلك أنَّ ثَمَّةَ الكثير من النَّقاط والمسائل الجماليَّة التي ناقشها فيلسوفنا وقدَّمها لنا في كتابته المختلفة التي أشرنا إليها إشارة وافية في مطلع البحث.

وعلى الرَّغْمِ من صعوبة المفاضلة بَيْنَ **أرسطو** ومعلمه أفلاطون من ناحية القيمة والأهميَّة فإنَّ **أرسطو** قد نال قسطاً من انتشار فكره وهيمنته لم يبلغ مثله أحدٌ من الفلاسفة من قبل ومن بعد، ليس في الميدان الجمالي وحسب بل في مختلف ميادين الفلسفة. وإذا أردنا الكلام في ذلك فإنَّنا سنكون أمام أمرٍ يطول الحديث، حسبنا أن نشير إلى أنَّ فلسفته الجماليَّة ظلَّت حَتَّى مطالع القرن العشرين بل حَتَّى نهاية نصفه الأوَّل على الأقلِّ هي المرجعيَّة النَّقديَّة الأساسيَّة للفكر الغربي. إذن ما يزال أمامنا الكثير من النَّقاط، والكلام.

الفصل الرابع

مذهب لونجينوس الجمالي

مقدمة

سيرة وتاريخ

كتاب في الجلال

حقيقة الجلال

مصادر الجلال

خاتمة

يبدو من سياق البحث الذي قدَّمه لونجينوس في الجلال أن كان منشغلاً جدًّا في تبيان الجلال الحقيقي الأصيل من مختلف جوانبه وأبعاده، وَلَعَلَّ هذه مشكلته الأولى في هذا الكتاب، ذلك أنَّ كلامه وبحثه في العناصر الأخرى من الكتاب كلها تدور في هذا الفلك وإن أمكن حملها على عناوين أخرى، سنتحدَّث فيها بعد قليل.

مقدّمة

يجمع الباحثون والنقاد الغربيون عامَّة على أنَّ كتاب **أرسطو** في الشعر أَو فن الشِّعر . Poetica هو المرجعيَّة الأساسيَّة للنقد الغربي منذ وفاة **أرسطو** وحَتَّى أواسط القرن العشرين على أقل تقدير، ذلك أنَّنا لا نعدم أن نجد من الكتاب الغربيين المعاصرين اليوم يرى أنَّ فنَّ الشعر ما يزال المرجعيَّة النَّقديَّة الأساسيَّة في النَّقد الغربي هامَّة وعلم الجمال الأدبي خاصَّةً. فقد كان هذا الكتاب منذ انتشاره المعيار الذي يقاس به كلُّ إنتاجٍ شعريٍّ أَو أدبيٍّ في العالم الغربيِّ، وكل خارج عليه في معيار أَو قاعدة كان يثير عاصفة من النَّقد والانتقاد.

في الوقت ذاته يجمع النَّقاد والباحثون الغربيون أنفسهم على أنَّ الكتاب الذي تلا كتاب فن الشِّعر في القيمة والفعل والتَّأثير والأهميَّة هو كتاب الجلال، أَو في الجليل[١٢٨] . On the Sublime، الذي وضعه الفيلسوف والحكيم السوري **كاسيوس لونجينوس** . Cassius Longinus. لا يخرج عن هذا الإجماع إلا ندرةٌ منهم.

---

١٢٨ . ترجم عنوان هذا الكتاب بأكثر لفظ مثل: الجليل، الجلال، في الجليل، في الجلال، وكذلك: الرائع، في الرائع... وسنرجع إلى ذلك بعد قليل.

ويجمعون إلى جانب هذا الإجماع على أهميَّة الكتاب على أنَّ كتاب **لونجينوس** في الجلال هو أوَّل كتاب يفرد للتوسع في هذه المقولة الجماليَّة. ولكننا نضيف إلى ذلك أنَّ **لونجينوس** هو حقيقة أوَّل باحث جماليٍّ في تاريخ الفكر البشري، خلاف **أرسطو** . Aristotélēs الذي كان يتحدث في الشِّعر اليوناني، أَو في فلسفة الفن على نحوٍ خاصٍّ، وخلاف **أفلاطون** . Plato الذي تحدث في قضايا جماليَّة، فالباحث السُّوري **لونجينوس** أوَّل من استطاع الارتقاء فوق الخصوصية الحسية والحديث في المقولة الجماليَّة ببعد تجريديٍّ.

سيرة وتاريخ

اشتُهر **كاسيوس لونجينوس** بلقب الحكيم، والحكيم السُّوري أحياناً كثيرة. ولد بمدينة حمص عام ٢١٣م في معظم الروايات، ورُبَّمَا كانت تدمر تحديداً هي مسقط رأيه كما تؤكِّد بعض الروايات التاريخيَّة. وعلى الرَّغْمِ من أنَّ الاسم يبدو رومانيًّا ولا يبدو عربيًّا فيما يفترض بعضهم، فإن الجدير بالتوضيح هنا إلا أنَّ سوريا كانت حينها مستعمرة رومانية، ومنذ سنوات غير قليلة، وقد درجت العادة في تلك الفترة في سوريا على التسمية بالأسماء الرومانيَّة، وإن لم يكن ذلك فكانت كلُّ الأسماء والكنى تلحق باللواحق الرومانيَّة، ناهيك فوق ذلك عن أنَّ الهويَّة العربيَّة لم تكن قد تحددت معالمها جيدًّاً من ناحية الأسماء على الأقل التي لم تأخذ مداها وأبعادها العربيَّة إلا بعد الفتح الإسلامي.

انتقل إلى الإسكندريَّة وفيها تلقى دروسه، وتتلمذ على الفيلسوف الإشراقي **أفلوطين** . Plotin، ومن الإسكندريَّة انتقل إلى روما وعمل فيها معلماً لبلاغة واشتهر جدًّا وذاع صيته فيها واحداً من أهمِّ معلمي البلاغة في عصره، ورُبَّمَا هناك اشتهر بلقب الحكيم أَو الحكيم السوري.

منذ ما قبل ذهاب **كاسيوس لونجينوس** إلى روما ليعمل فيها معلماً للبلاغة كانت ثَمَّةَ في الشَّرق، وفي مملكة تدمر تحديداً، قوَّةٌ آخذة في التَّصاعد على نحو متسارعٍ، مريب للإمبراطوريَّة الرومانيَّة، كانت هذه القوَّة المتصاعدة قوَّة الإمبراطورة **زنوبيا**، أَو **زينب**[١٢٩] كما آثر أديبنا الرَّاحل المرحوم **سعد صائب**[١٣٠]. ولأنَّ مطامح الإمبراطورة العربيَّة كانت كبيرة، وذات بعدين؛ بعدٍ استقلاليٍّ عن الإمبراطوريَّة الرومانيَّة، وبعد بنائي تأسيسي لإمبراطوريَّة تدمريَّة، عربيَّة، فقد شرعت **زنوبيا** في استقدام الحكماء والأعلام والعلماء السُّوريون من أرجاء العالم القديم لتجعلهم إلى جوارها شركاء في البناء والمشورة، وكان من أبرز من استقدمتهم الحكيم السوري **كاسيوس لونجينوس** الذي لم يطل بقاؤه في روما بسبب دعوته من الملكة **زنوبيا** وتلبيته نداء الواجب على الفور. وفي بعض الروايات أنَّ **لونجينوس** عندما بلغه ما بلغه من شأن **زنوبيا** هو الذي آثر العودة إلى مسقط رأسه ليضع ما في رأسه في خدمة أمته، وكان قد بلغ حينها ما بلغ من علم وشهرة ومجد. وإن لم يكن من شكٍّ في أنَّ ولادته كانت في تدمر فإنَّ ثَمَّةَ من يرى أَنَّهُ روماني وليس سوريًّا أَو عربيًّا، ولكن هذا أيضاً أمر قابل للدَّحض بسهولةٍ من خلال بعض ما أشرنا إليه، ومن خلال بعض ما سيأتي، ومن خلال مسألة أخرى تجدر الإشارة إليها هنا وهي اسمه؛ **كاسيوس لونجينوس**، هذا الاسم الذي لا ينفل عن الكنية شأنه في ذلك شأن كلِّ

---

١٢٩ . اشتهرت زنوبيا بأكثر من اسم، فمن قائل بأنَّهَا الزباء، ومن قائل بأنَّهَا زنوبيا، ومن فضَّل أن يسميها بالاسم العربيَّة فقال زينب، وثَمَّةَ من يفصل بَيْنَ الزباء وزنوبيا، وثَمَّةَ من يحاول التشكيك في الرواية كلها. أما اختلاف الأسماء فلا مشكلة فيه، وأما إنكار الرواية فهذا محض تجنٍّ، لأنَّ الوقائع التاريخية تثبت صحتها تماماً وتفسِّر سبب ما أصاب تدمر من دمار تامٍّ.

١٣٠ . سعد صائب: واحد من أبرز المترجمين العرب في القرن العشرين، لقب بابن بطوطة معاصر لترجمته آداب معظم الشعوب واللغات، ولدَ بدير الزُّور في ١٧تشرين الثَّاني ١٩١٧م. وتوفي عام ٢٠٠٠م، تاركين نحو سبعين كتاباً منشوراً ونحو ضعفها مخطوطاً.

الأعلام السوريين في الحضارة اليونانية والرومانيَّة، أمثال: **سيبتموس سيفروس، جوليا دومنا، فيليب العربي**... ففي كلهم نجد تلازماً بَيْنَ الاسم واللقب، خلاف الأعلام الإغريق واليونانيين والرومانيين الذي لا نعرف لهم إلا اسماً واحداً هو الاسم الأول.

قيل إنَّهُ عمل في البلاط التَّدمري مربياً ومعلماً ومستشاراً، وتشير بعض الروايات إلى أَنَّهُ كان كبير مستشاري الملكة **زنوبيا**، وأَنَّهُ العقل السياسي الذي كان يخطِّط للملكة. وَلَعَلَّ هذه الرِّواية هي أرجح الرِّوايات، لأَنَّها هي الوحيدة التي تفسِّر الطَّريقة الحاقدة التي قُتِلَ بها بناء على أوامر الإمبراطور **أورليان** . Orleans، وربَّمَا على يديه ذاته، فقد اشتهر عنه أَنَّهُ هو الذي كان يقف بقوة وراء تحريض الملكة على التمرُّد على روما، وزيَّن لها هذا الطريق، حَتَّى كانت المعركة الشهيرة الفاصلة عام ٢٧٣م، وقتل **لونجينوس** في المعركة الأولى التي قضي بها على الإمبراطورية التدمريَّة، ولكن المعركة الأولى لم تكن حاسمة فيما يبدو إذ ما إن توجه **أورليان** عائداً إلى روما حَتَّى انقلب التدمريون على الحامية الرومانيَّة واستعادوا استقلالهم، وهذا ما أغضب **أورليان** فعاد وأباد تدمر عن بكرة أبيها حَتَّى لم يبق فيها حجراً على حجر، لا أحداً من البشر، ولم تقم بعدها في تدمر قائمة بشر، بعد أن كانت مركز الشَّرق حضارة وازدهاراً وقوَّة وجمالاً. وهذا ما يفسِّر لنا لغز اختفاء أيِّ تمثال أَو نقش **لزنوبيا** يؤكِّد وجودها. وهذه هي الدَّعوى التي ينادي بها منكرو وجود **زنوبيا**.

أغلب الظُّنون كما أشار الدَّارسون أنَّ **لونجينوس** قد وضع الكثير من المؤلَّفات، ويشهد بذلك ما ذُكر عنه من سعة علم وقدرة وبلاغة وبراعة في التأليف، وسعة العلم والاطلاع. ولكنَّ مؤلفاته الكثيرة هذه في الافتراض أَو الظنِّ مفقودة كلها، لم يبق منها غير كتابين: كتابه في الجلال، الذي كانت كلُّ مخطوطاته منسوبة خطأ، وكذلك كتابه في البلاغة الذي نسب خطأ إلى غيره أيضاً، ولكِنَّهُ عاد إلى صاحبه مثلما كان الحال مع الأوَّل تماماً.

ومن الكتب المفقودة كتاب في الانفعالات ذكره في الفصل التَّاسع من كتاب الجلال، وأشار في الفصل التَّاسع والثَّلاثين إلى أَنَّهُ وضع كتابين في ترتيب الكلام، وذكر في الفصل الثامن أيضاً أنَّ له تعليقات على **اكسينوفان** لا ندري إن كانت كتاباً أَو بعض كتاب.

كتاب في الجلال

اسم الكتاب بالعنوان اللاتيني هو On the Sublime بإجماع المؤرخين استناداً كلِّ المخطوطات التي تحمل العنوان ذاته، وقد وردت ترجمة هذا العنوان في كتابات الباحثين العرب بألفاظ متعددة منها: الجليل، أَو الجلال، أَو في الجليل، أَو في الجلال، وكذلك: الرائع، في الرائع، والسَّامي، وفي السَّامي، والسُّمو، وفي السُّمو... وهي كلُّها واحدة الدَّلالة، سنؤثر استخدام المصدر لأَنَّهُ هو اللفظ الذي نستخدمه عادة للمقولة الجمالية، أي الجلال، ورُبَّمَا الرائع أَو الروعة. ومشكلتنا مع الرَّوعة أَو الرَّائع أنَّ هذا اللفظ العربي هو الأكثر استخداماً للمقولة الجماليَّة بدلاً عن الجلال لخصوصيَّة الجلال وعلاقته بالذات الإلهيَّة، ولكن من طرف آخر إذا أردنا استخدام الروعة تعريباً لعنوان كتاب **لونجينوس** أعاقنا عن ذلك أنَّ الروعة أَو الرَّائع لفظة بعيدة عن أصل العنوان لغة في اللغة اليونانيَّة.

مشكلة كتاب الجلال على أيِّ حال ليست هنا، ولا بهذا الحجم الضيِّق، إنَّهَا غير ذلك، وأكبر من ذلك. فقد وجدنا من زَعَمَ أنَّ كتاب الجلال ليس للكاتب السُّوري **كاسيوس لونجينوس**، وهناك من قال بأَنَّهُ يوجد أكثر من كاتب أَو شخص حمل الاسم الثاني ذاته أي **لونجينوس**، ورُبَّمَا مع بعض التَّحريف أَو التَّصحيف في أحرف الاسم أَو الكنية، وأَنَّهُ من المحتمل أن يكون كاتب كتاب الجلال أيُّ واحدٍ آخر غير الكاتب السُّوري.

إذن النُّقطة الأولى في شأن هذا الكتاب هي أَنَّهُ لا يوجد أيُّ خلاف في القيمة العظمى لهذا الكتاب بغضِّ النَّظر عن مؤلفه، وهذه حقيقة يصعب جحودها، فقد عاد

الكتاب للظُّهور في القرن السَّادس عشر تقريباً وصدرت طبعته الأولى في مدينة بازل السُّويسريَّة عام ١٥٥٤م، ومنذ ذلك الحين والكتاب مثار إعجاب النقاد والباحثين، وموضع دهشتهم وتقديرهم الكبير، حَتَّى إنَّهُ منذ ذلك الظهور خطف الأضواء كثيراً من كتاب **أرسطو** فن الشِّعر.

لا نريد أن نطيل النِّقاش كثيراً هنا، فهذا أمر يطول بنا[١٣١]، حسبنا أن نشير إلى أنَّ خمس نقاط أساسيَّة على هذا الصَّعيد:

أولاً: أظنُّ أنَّ السبب الرئيس في إثارة هذا اللغط ومحاولة نسب الكتاب إلى مؤلف آخر هو النسب السوري الصريح **لكاسيوس لونجينوس**، فقد استصعب الغربيون أن يكون كتاب بهذه العظمة مكتوب باللغة اللاتينية لمؤلف سوري غير روماني.

ثانياً: للحقِّ والأمانة والتاريخ فإنَّ عاملاً آخر حاسماً وقف وراء هذا اللغط وهو أنَّ الطَّبعة الأولى من الكتاب صدرت باسم المؤلف **دايونيسيس لونجينوس** لأنَّ المخطوط، وأكثر من مخطوط آخر كان بهذا الاسم.

ثالثاً: كلُّ الدَّلائل التَّاريخيَّة والمقارنة تشير إلى حقيقةٍ محسومةٍ هي أنَّ الكتاب من وضع الحكيم السُّوري **كاسيوس لونجينوس** وليس من وضع غيره كما توحي الملابسات الموجودة.

رابعاً: يشير مضمون الكتاب بشقيه المعرفي والمعلوماتي إلى أنَّ هويَّة صاحبه ليست هوية رومانية ولا يونانيَّة، وإنَّمَا هي هويَّة عربيَّة، وسيبدو لنا هذا في مناقشة أفكار الكتاب.

خامساً: الإشكالات التي أثيرت في نسبة الكتاب منذ ما بعد طباعته الأولى بسنوات، والتي ما تزال قائمة إلى حدٍّ ما حَتَّى اليوم، حسمت حسماً كبيراً على الصعيد

---

١٣١ . ناقشنا ذلك بتوسع في كتابنا المخطوط: فلسفة الفن والجمال عند كاسيوس لونجينوس.

العالمي لصالح الحكيم السُّوري **كاسيوس لونجينوس**، حَتَّى إنَّ الطَّبعات الجديدة من الكتاب تحمل اسمه.

منذ الطَّبعة الأولى التي صدرت ببازل في سويسرا عام ١٥٥٤م، وأشرف عليها **فرانس روبرتيلو** . Francis Robortello، تتالى صدوره بطبعات جديدة، وكثرت ترجماته حَتَّى ترجم إلى معظم اللغات الأوروبيَّة وحَتَّى غير الأوروبيَّة، بل ترجم أكثر من ترجمة إلى كثيرٍ من اللغات، ولكِنَّهُ لم يترجم حَتَّى الآن إلى اللغة العربيَّة؛ لغة المؤلف.

رُبَّمَا كانت ترجمة **وليام رايس روبرتس**[١٣٢] . William Rhys Roberts في عام ١٨٩٩م أكثر التَّرجمات إلى اللغة الإنجليزية أهميَّة ودقَّة جمالاً، حَتَّى كادت تحاكي الأصل في روعته، وعلى هذه التَّرجمة سنعتمد في بحثنا. ولكن إن كان **روبرتس** نسب الكتاب إلى **دايونيسيس لونجينوس** مع اعترافه بوجود تناقض في نسبه إليه، فإنَّ **دورزش**[١٣٣] . Dorsch ترجمه إلى الإنجليزيَّة، شأن معظم الترجمات والطبعات الجديدة، باسم **كاسيوس لونجينوس**.

ينقسم الكتاب إلى أربعة وأربعين فصلاً متقاربة الأحجام إذا ما قدَّرناها مع النَّقص أَو التَّلف الذي أصاب المخطوط حَتَّى أكل نحو ثلثه كما يقدِّر الدَّارسون. ولكن رُبَّمَا من حسن الحظ أنَّ التَّلف لم يصب جزءاً كاملاً متصلاً من الكتاب وإنَّمَا أصاب أجزاء من هنا وهناك، حَتَّى بقيت لدينا الفصول كلها واضحة المعالم إلى حدٍّ ما.

يبدأ الكتاب بالتَّمهيد في سبب الكتابة في الجليل لينتقل فصلاً فآخر إلى تبيان أبعاد الجلال ومضامينه ومدى إمكان تحققه والحاجة إليه وشروطه ومعيقاته

---

132 - Cassius Longinus: **On the Sublime**. Tr. William Rhys Roberts. From Peithô's Web.

133 - Cassius Longinus: **On The Sublime**. Trans. T. S. Dorsch. London: Penguin, 1965.

لينتهي في الفصل الأخير إلى ما آل إليه حال البلاغة من تدهور وانحطاط في عصره. لن تكفي المساحة المتاحة هنا للتَّفصيل في فلسفة **لونجينوس** الجماليَّة، ولذلك سنقف عند بعض محاور هذا الكتاب فَقَطْ، تاركين التفصيل لبحثنا الموسَّع في فلسفته الجماليَّة.

حقيقة الجلال

يبدو من سياق البحث الذي قدَّمه **لونجينوس** في الجلال أَنَّهُ كان منشغلاً جدًّا في تبيان الجلال الحقيقي الأصيل من مختلف جوانبه وأبعاده، وَلَعَلَّ هذه مشكلته الأولى في هذا الكتاب، ذلك أنَّ كلامه وبحثه في العناصر الأخرى من الكتاب كلها تدور في هذا الفلك وإن أمكن حملها على عناوين أَو مضامين أخرى، سنتحدَّث فيها بعد قليل.

الجلال الحقيقي الأصيل إذن هو محور الكتاب ومشكلته الرئيسة. ويفترض فيما يبدو من هذا التقديم أَنَّهُ يوجد جلال حقيقي وجلال زائف. إنَّهُ افتراض، ولكِنَّهُ افتراض ينطوي على المفارقة والتناقض الصريحين، لأَنَّهُ وقبل أيِّ شيء لا يمكن أن يوجد جلال زائف؛ أن يكون جلالاً وزائفاً في الوقت ذاته هو تناقض في حدِّ ذاته. لأنك إن قلت ذلك أَو آمنت به فكأنَّك تقول أَو تؤمن بوجود رجل قصير جدًّا هو أطول رجل في العالم.

لونجينوس كان خطيباً وجمالياً وفيلسوفاً ولذلك لم يقع في هذا التناقض، فقد تحدَّث مطولاً في الجلال الحقيقي والجلال الأصيل، ولكِنَّهُ لم يتحدَّث أبداً عن جلال زائف، وعندما كان يقابل الجلال الحقيقي فإِنَّهُ كان يقابله بالزيف والزخرف الخادع وليس بالجلال الزَّائف أَو غير الحقيقي. ونحن من ناحيتنا آثرنا أن نعنون هذا الفصل بحقيقة الجلال وليس بالجلال الحقيقي.

الحديث في الجلال أمر محبَّبٌ، ولكنَّ محاولة تحديد الجلال الحقيقي فيما يرى فيلسوفنا ضرب من المغامرة ، ومع ذلك تجده يقرِّر في الوقت ذاته أنَّ «حبَّ المغامرة أمرٌ

شاق أنَّ على أيِّ حالٍ»[١٣٤]. ولكِنَّهُ مع ذلك لا يتهيب المغامرة، ويجد أَنَّ خلاصة تجربته الطَّويلة في حبِّ المغامرة والجلال جديرة بأن تختزل وتكثَّف «للحكم على الأنموذج المطلوب حكماً يكون خاتمة تتويجية للثمرة التي أنتجتها التَّجربة الطَّويلة»[١٣٥].

يبدو أنَّ **لونجينوس** يركز على عناصر أربع لتحديد الجلال الحقيقي هي الخبرة التي أشار إليها، والرُّؤية الواضحة، ومشورة الصديق، المختص غالباً، والرغبة الصادقة في تقدير الجلال، وبهذه العناصر افتتح الفصل السادس قائلاً: «أفضل وسيلة لذلك اكتساب صديق، وقبل أيِّ شيء معرفة واضحة، وتقدير عالٍ للجليل الحقيقي»[١٣٦]. وبعد تحديد المقوِّمات اللازمة لتحديد الجلال الحقيقي ينتقل إلى الفصل التَّالي الذي يحدِّد فيه ملامح هذا الجلال.

يرى فيلسوفنا أَنَّهُ حَتَّى نحدِّد الجليل الحقيقي ونميزه يجب أن نبدأ بتحديد المقابل له وهو الزخرف الذي يخاله الكثيرون جليلاً أَو جميلاً، وهذا الزخرف موجود في الحياة مع الجلال، «يجب أن تعلم يا صديقي العزيز أنَّ هذا الزيف يوجد مع الجليل، مثلما هو في الحياة العامة للإنسان»[١٣٧].

ولكِنَّهُ يقرِّر أَنَّهُ ليس كلُّ ما يلمع ذهباً، وليس كلُّ ما يبدو جليلاً فهو جليلٌ حقًّا، يجب أن ننتبه إلى طبيعته وأصله وحقيقته، لأَنَّهُ كما يقول: «لا شيء في الحياة يمكن عدُّه عظيماً في حين هو قائم على عظيم الاحتقار»[١٣٨]. ونبِّه إلى ضرورة عدم الانخداع بالزخرف والمظاهر، ويذكِّرنا بأنَّ أكثر الأشياء ظهوراً بمظهر الجلال والبهاء قد

134 - Ibid. Ch.6.
135 - Ibid. Ch.6.
136 - Ibid. Ch.6.
137 - Ibid. Ch.7. pr. 1.
138 - Ibid. Ch.7. pr. 1.

تكون خادعة، فيقول: «خذ مثلاً الثراء، والشرف، الجاه... وكل الأشياء الأخرى التي تقوم على سعة من زخرف المظاهر المرحليَّة»[١٣٩].

بل إنَّهُ ينتبه إلى أنَّ هذه الأشياء لا تخدع الجاهلين بحقيقتها وحسب بل إنَّهَا قد تخدع من يحوزون عليها ويمتلكونها ظانين أنَّهم ينعمون حقًّا بنعيمها فيما هم في حقيقة الأمر مخدوعون، فالذي وصلوا إلى امتلاك هذه المراتب والصفات على أصول حقيرة «لن يبدو لهم في إحساسه أَنَّهُم سيصيرون إلى نعمة أعظم من ذلك»[١٤٠]. والسَّبب الذي يدفعهم إلى هذا الشُّعور هو أنَّ «ما لحق بهم من احتقار عظيم سيجعلهم يحسبون ألف ألف حساب حَتَّى لأصغر خطوة يخطونها، وسيستطيعون ذلك بكفاءة»[١٤١] خوفاً من العودة إلى أصولهم المحتقرة، مما سيوقعهم في تقدير **لونجينوس** المضمر في التمادي الذي سيؤدِّي إلى مزيد الاحتقار لهم، ذلك أنَّ هذا التَّمادي، وهذا «النَّفَس الحاد كاف لازدرائهم ازدراءً أكثر إدهاشاً مما يلاقونه»[١٤٢].

لقد مهَّد **لونجينوس** بهذا التَّمهيد لسببين على الأقل **أولهما** وصف الزيف في حركته وتطوُّراته وما يمكن أن يكتنفه من ملابسات تخفي حقيقته، **وثانيهما** ليبني على هذا التَّوضيح نقطة انطلاقه في تحديد الجليل الحقيقي. ونقطة الانطلاق التي يراها هي ضرورة أن تكون الأمثلة حَتَّى الافتراضيَّة منها قابلة لأن تكون أمثلة دالَّةً دلالةً صادقةً. أي حَتَّى ولو كانت افتراضيَّة فإنَّهَا يجب أن تكون خاليةً من السَّطحيَّة والزُّخرف الظَّاهري أَو الزُّخرف الخادع، ولذلك «يجب علينا في حالة الجلال في الشعر والكتابات النثرية أن نضع في حسباننا، على أيِّ حال، أمثلة افتراضيَّة لا تكون ذات رفعةٍ سطحية أَو ظاهريَّة مزخرفة بالعديد من المثاليات الجوفاء، إذا أتيناها نحلِّلها

139 - Ibid. Ch.7. pr. 1.
140 - Ibid. Ch.7. pr. 1.
141 - Ibid. Ch.7. pr. 1.
142 - Ibid. Ch.7. pr. 1.

كانت محض تافهةٍ»[١٤٣]. ولا يكتفي بذلك بل يرى أنَّ الطَّبع السَّليم يرفضها غريزيًّا، «الدَّوافع النبيلة الطَّبع هي التي تفضل ازدراءها على تفخيمها»[١٤٤].

الجلال الحقيقيُّ إذن يدرك غريزيًّا، يكتشف غريزيًّا، وهذا يعني على نحوٍ من الأنحاء أنَّ من أبرز خصائص الجلال الحقيقي القوة والوضوح الذي يجعل من إدراكه أمراً لا يحتاج إلى معجزات ولا معقَّد المعادلات، ولكنَّ الجلال ذو بعد روحاني فيما يبدو من كلام **لونجينوس**، فهو يرى أنَّ «أرواحنا بتلقائية غريزيتها تتسامى بالجليل الحقيقي؛ إنَّهُ يحملها على التحليق باعتزاز، ويفعمها بالمتعة والافتخار، كما لو أنَّهَا هي ذاته أبدعت ما تسمع»[١٤٥].

لقد ربط الفيلسوف الجمالي على نحو مباشر بَيْنَ الإبداع والتلقي، وكشف لنا عن أحد أبرز عوامل تأثير الإبداع في المتلقي، وهذا ما تكشف في النظريات المعاصرة ونال قسطاً كبيرا من العناية والاهتمام، فالمتعة التي يحقِّقها المتلقي حسب **لونجينوس** هي اندماجه بالأثر المبدع إلى درجة شعوره بأنه هو الذي أبدعه، لأَنَّهُ يشعر أَنَّهُ يعبر عما أراد أن يعبِّر عنه، ولذلك، وللمتعة النَّاجمة عنه فإِنَّهُ «عندما يسمع المرء شيئاً يتحقق فيه ذلك يردده مراراً في عقله»[١٤٦].

هذا يقتضي نتيجة أساسيَّة يمكن على أساسها إدراك الجلال الحقيقي، وتمييزه عن الغث والمزخرف زخارف شكليَّة ظاهرة، وعلى الأديب الضليع أن ينتبه إلى ذلك، ويستفيد من هذا التحديد، فإذا كان «تأثيره لا يقود الروح إلى قمَّة التَّفكير، ولا يترك في العقل غذاءً كثيراً ليستضيء به غير كلمات تتراءى منقولةً، فارغةً، بل ساقطةً، إذا

---

143 - Ibid. Ch.7. pr. 1.

144 - Ibid. Ch.7. pr. 1.

145 - Ibid. Ch.7. pr. 2.

146 - Ibid. Ch.7. pr. 3.

تفحَّصناها في استخفافها شيئاً فشيئاً وجدناها لا تنتظم انتظام الجلال الحقيقي، لأنَّهَا لا تصمد أمام أول مواجهة»[١٤٧]، فإنَّ ما يقدِّمه إذن لا يعدو غثاء بلا قيمة ولا معنى، ولا يستحقُّ أن يكون جليلاً. ويقرِّر **لونجينوس** أنَّ هذه القاعدة أَو المعيار في تحديد الجلال الحقيقي قاعدة ذهبيَّة، ويصفها وصفاً ينطبق على القانون العلمي من جهة قابليته للتكرار والصدق في كلِّ مرة يعاد فيها، فيقول: «هذه هي الحقيقة الكبرى التي تحتمل الامتحانات المتكررة، والتي تكون صعبة بل عصيَّة في صمودها، وذاكرة قويَّة وعزيزة على الطَّمس»[١٤٨].

يستفيد الفيلسوف الجمالية من فكرة التكرار الاطرادي الذي يتسم به القانون في إضافة صفة جديدة من صفات الجلال، وهي التوافق الكليُّ في إدراك الجلال والحكم له إذا توافرت له المعايير السابقة التي حددها، وفي ذلك يقول:

«تعدُّ هذه الأمثلة عن الجلال أنموذجاً حسناً خالياً من التَّكلف، بما يرضي الجميع وعلى نحوٍ دائمٍ. إنَّ مختلف البشر في مختلف المهن، والتَّطبيقات، والطُّموحات، والعصور، واللغات، يحملون وجهة النَّظر ذاتها في الأمر والموضوع ذاته، لذلك، إذا صحَّ القول، فإنَّ الرَّأي الذي يصلون إليه من تناغم العناصر المختلفة يجعل ثقتنا في موضوع الإعجاب قويًّا وغير قابل للدَّحض»[١٤٩].

أي إنَّ **لونجينوس** يضيف معياراً جديداً، بدا في سابق كلامه غير واضحٍ تماماً، ولكِنَّهُ قال به هنا صراحةً، وهذا المعيار هو اتصاف الجلال بعدم التَّكلُّف، أي بالتَّلقائيَّة والصِّدقيَّة، وهذا ما أصرَّ عليه **الجاحظ** لاحقاً، ومن بعد **الجاحظ** كثيرٌ من فلاسفة الجمال في العالم.

147 - Ibid. Ch.7. pr. 3.

148 - Ibid. Ch.7. pr. 3.

149 - Ibid. Ch.7. pr. 4.

مصادر الجلال

يخصِّص **لونجينوس** فصلاً كاملاً للبحث في مصادر الجلال هو الفصل الثامن، ولكِنَّهُ فيما يبدو يتابع التفصيل في هذه العناصر في معظم الفصول التالية إلى الفصل الأربعين تقريباً، حَتَّى ليبدو للقارئ في بعض الأحيان أَنَّهُ يتحدث عن عناصر جديدة أخرى غير التي تحدَّث عنها في الفصل الثامن، بل بالفعل إذا أمعنا النظر قليلاً وجدناه يضيف إلى العناصر الخمسة ما يصحُّ أن يضاف عنصراً آخر إلى العناصر الخمسة الأساسيَّة التي أوردها في البداية.

البحث في مصادر الجلال ضرورة رُبَّمَا لا معدَّى عنها في كتاب مخصوص للجلال، وإذا كان في الحديث في مصادر الجلال فتح لباب الوصول إليه لمن يريد وعنده من الملكات ما يمكِّنه من ذلك، فإنَّ في هذا التفصيل ما يمكن أن يسمى حديثاً في أسرار الصَّنعة، والحديث في أسرار الصَّنعة أمر مستبعد عند معظم الذين يمتلكون مثل هذه الأسرار ويمتازون فيها ويتفوقون بها. ولكن **لونجينوس** لم يبخل بذلك؛ لم يبخل بالكشف عن الأسرار التي تقود إلى إبداع عظيم رُبَّمَا يتفوق فيه الكثيرون على من كشف هذه الأسرار، لأَنَّهُ ينطلق من إحساس المعلم المخلص الذي يسرُّ بتفوق تلميذه عليه كما يقول **نيتشه** ويطالب[١٥٠].

صحيحٌ أَنَّهُ بدأ الحديث في عناصر الجلال في الفصل الثامن على نحو مباشر من دون مقدِّمات أَو تفسيرات لأسباب الحديث في مصادر الجلال، أَو دواعي ذلك وموجباته، أَو فوائده وضروراته، إلاَّ أَنَّهُ في حقيقة الأمر لم ينس ذلك، لأنَّ الفصلين السابقين على الأقل كانا تمهيداً ومدخلاً للوصول إلى ضرورة الكشف عن نصادر الجلال، ناهيك عن الفصول الأولى الخمسة التي كان فيها ما يستثير حفيظة القارئ لمعرفة مصادر الجلال. فما هي هذه المصادر؟

---

١٥٠ . نيتشه: **هكذا تكلم زرادشت** . دار أسامة . دمشق . د.ت . ص١٥٤.

بدأ فيلسوفنا الفصل الثَّامن بالكلام على خمسة مصادر راح يتوسَّع في شرحها وتفصيلها في الفصول التالية، ويضيف إليها في بعض الأحيان من خلال شروحه ما يمكن أن يضاف إلى هذه المصادر، على الرَّغْمِ من أَنَّهُ حكم نفسه في مطلع الفصل المخصص بتحديد المصادر بخمسةٍ فقط إذ قال: «يمكننا القول إنَّ هناك خمسة مصادر أساسيَّة للرفعة في الأسلوب الأدبي»(١٥١). ليضيف مع هذا التحديد تحديداً آخر هو أنَّ الجلال الذي يتحدث عنه هو الجلال في الأدب، وإن لم يستخدم هنا لفظة الجلال ذاتها . Sublimity، فقد استخدم الرفعة . Elevated التي تفيد العلو والرفعة.

ولكِنَّهُ قبل أن يبدأ الحديث في هذه العناصر أَو المصادر المؤدية إلى الجلال يرى ضرورة وضعنا أمام قاعدة للتعامل مع هذه المصادر وهي أَنَّهَا كلها بنية واحدة متكاملة، بل بالمعنى الذي صاغه الفيلسوف إنَّ «القاعدة التي تتموضع عليها هذه العناصر الخمسة المتنوعة أن تعامل كما لو أَنَّهَا قاعدة مشتركة»(١٥٢)، ويضيف أنَّ هذه القاعدة المشتركة يجب أن ينظر إليها أيضاً على أَنَّهَا «لا غنى عنها للموهبة الإبداعيَّة»(١٥٣).

وهذا ما نبينه على النَّحو التالي:

أولاً: القدرة على تكوين الأفكار العظيمة

يقول الفيلسوف: «أول هذه المصادر وأكثرها أهميَّةً هو القدرة على تكوين التَّصوُّرات أَو الأفكار العظيمة»(١٥٤). ويضيف على الفور تعليقاً على هذا الكلام

151 - Cassius Longinus: **On the Sublime**. Ch.8. Pr. 1.

152 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.

153 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.

154 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.

يشير فيه إلى أَنَّهُ كان قد فصَّل في مثل هذا الموضوع في مكان آخر في تعليقاته على **إكسنوفان** . Xenophon[١٥٥].

أشار **لونجينوس** بعد المصدر الثاني من مصادر الجليل إلى أنَّ هذا المصدر والمصدر الثاني كلاهما يخصُّ الجزء الفطري من الإنسان. وإذا كان الأمر كذلك فإِنَّهُ رُبَّمَا لا يضيف شيئاً إلى وضوح النص الذي يقودنا من دون تردُّد إلى أَنَّهُ وإن كان يتحدَّث عن الجليل في الأدب والشعر، فإنَّ هذا المصدر من مصادر الجليل قابل للتعميم على كلِّ إنتاج فكري أَو فنِّيٍّ يرنو إلى أن يكون جليلاً. ولكن الفيلسوف لم يترك لنا مجالاً للتأويل والتفسير فقد سارع وحده إلى تبيان ذلك.

ولكن ما الأفكار العظيمة؟

سؤال رُبَّمَا يتبادر إلى ذهننا ونحن نقرأ هذا المصدر من مصادر الجلال. ويبدو أن الفيلسوف لم يفته احتمال نهود هذا التساؤل، ولذلك خصص الفصل التالي للحديث في الأفكار العظيمة. وعلى الرَّغْمِ من أَنَّهُ أطال الحديث في هذا الفصل فإنَّ خلاصة قوله في الأفكار العظيمة أنَّهَا الأفكار النبيلة والانفعالات الرفيعة»[١٥٦].

ثانياً: توقد الانفعالات وحيويتها

يقول الفيلسوف: «ثاني هذه المصادر هو توقد الانفعالات وامتلاؤها بالحيوية»[١٥٧]. ويتابع على الفور بأنَّ هذا المصدر والمصدر السابق «يخصَّان الجزء الفطري» من الإنسان أكثر مما يخصان غيره، بما يعني أنَّ هذا المصدر الثاني يقبلان التَّعميم على أيِّ ضرب من ضروب الإبداع غير اللغوي.

---

١٥٥ . أشرنا في التمهيد إلى أن له بعض المؤلفات المفقودة التي لا نعرف عددها بالتحديد، ورُبَّمَا يكون هذا التعليق الذي أشار إليه كتاباً ورُبَّمَا يكون جزءاً من كتاب.

156 - Cassius Longinus: **On the Sublime**. Ch.9.

157 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.

توقد الانفعالات وامتلائها بالحيوية والإلهام تعبير عامٌّ ينطبق على أيِّ انفعالات ملتهبة تجيش في الصدر توقداً وحيويَّةً. ولأنَّ الفيلسوف أستاذ بلاغة جليل لم يفته التذكير والتنبيه إلى أنَّ الانفعالات المقصودة، المطلوبة هي الانفعالات النبيلة وحسب، وليس أيَّ انفعالات سلبية أَو شريرة أَو حقيرة... هذه الانفعالات التي سيحاربها كثيراً في بعض فصول هذا الكتاب، وربَّمَا فعل ذلك أكثر بكثير في كتابه في الانفعالات الذي أشار إليه في الفصل التَّاسع من هذا الكتاب.

يعود الفيلسوف بعد استكمال العناصر على الفور للتوسُّع في هذا المصدر على نحوٍ خاصٍّ فهو يبدأ النقاش بقوله: «تعال الآن ودعنا ننظر فيما هو معقَّد في كلٍّ من هذه المجموعة من العناصر»[١٥٨]، ولكِنَّهُ يكتفي في هذا الفصل الثامن بمناقشة الانفعالات فقط، ويبدأ النقاش والتفصيل بالهجوم على **كاسيليوس** - Caecilius لأَنَّهُ كما يقول: «حذف بعضاً من هذه العناصر الخمسة، منها الانفعال على سبيل المثال»[١٥٩]. ولاحظوا كيف أَنَّهُ احتدَّ أكثر ما احتدَّ على حذف الانفعال على الرَّغْمِ من أَنَّهُ حذف غيره أيضاً فيما يبدو.

يبدأ النقاش بالحكم الفوري على **كاسيليوس** بأَنَّهُ «مخطئ بالتأكيد، إلى حدٍّ بعيدٍ»، أمَّا لماذا هو مخطئ بهذا التأكيد، وهذه الثقة في تأكيد الحكم فلأنه كما رأى «كان يفعل ذلك بحجَّه أن هذين الأمرين؛ الجلال والانفعال، شيءٌ واحدٌ»[١٦٠]. ويتابع المناقشة مبيناً إمكان أن توجد الانفعالات بعيداً عن الجلال، وهذا أمر بهي أَو طبيعي كما يرى، «بعض الانفعالات توجد بعيداً كلَّ البعد من الجلال، وأقل من المطلوب»[١٦١]، وهنا يجد فرصة ليغمز من طرف **أرسطو** من دون أن يذكره

158 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.
159 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.
160 - Ibid. Ch.8. Pr. 2.
161 - Ibid. Ch.8. Pr. 2.

بالاسم، ومن دون أن ينتقده، وذلك من خلال استخدامه لانفعالي الشفقة والخوف بقوله بأن الانفعالات البعيد عن الجلال والأقل من الطلب هي مثلاً «الشفقة، والأسى، والخوف»(١٦٢).

وكما أَنَّهُ من الممكن أن توجد انفعالات بعيدة عن الجلال فإِنَّهُ من الممكن أن يوجد جلال بمعزل عن الانفعال، يقول: «ومن ناحية أخرى هناك العديد من الأمثلة عن الجلال المستقل عن لانفعالات مثل كلمات **هوميروس** الجريئة في التعامل مع **ألوديا**»(١٦٣)، يذكر لنا مثالاً وشاهداً على ذلك من الأوديسة، وقبل ذكره يقول: إنَّهُ واحد من الأمثلة الكثيرة:

نعم

أوسا في غضبتها وحثيث سعيها تناضل لتعلو فوق الأولمب

وتلعو

مع الغابات التي يكسو بيلون قممها

ويمكن أن تكون خطوة إلى السماء(١٦٤)

ويذكر مثالاً آخر من الأوديسة، ويقول إنَّ ثَمَّةَ شواهد أخرى قوية وعظيمة وبما أقوى وأعظم. ثُمَّ يتابع الحديث في الانفعالات مبيناً أن هناك شعراء وأدباء كثيرون فهناك مثلاً «بَيْنَ الخطباء مداحون، وشعراء مناسبات، ومنكبون على الاحتفاليات، ولديهم لكل وجه مثال للروعة والسمو، ولكنَّها في معظمها خاليه من الانفعالات أَو العاطفة»(١٦٥).

---

162 - Ibid. Ch.8. Pr. 2.

163 - Ibid. Ch.8. Pr. 2.

164 - Homer :**Odyssey** XI. 315-16, at Perseus.

165 - Cassius Longinus: **On the Sublime**. Ch.8. Pr. 3.

بعد أن يدحض حجة **كاسيليوس** في التوحيد بَيْنَ الجلال والانفعال ودمجهم معاً وإلغاء الانفعالات من مصادر الجلال يعود ثانية لمهاجمته وتبيان أخطاء أخرى له في موقفه من الانفعالات فيقول: «من جهة أخرى يحسب **كاسيليوس** أنَّ الانفعالات لا تسهم أبداً وعلى الإطلاق في الجلال. وإذا كان هذا هو السبب في أَنَّهُ لم ير أنَّهَا تستحقُّ الذِّكر، فإنَّهُ سيكون مخدوعاً بكل ما في الكلمة من معنى»(١٦٦). ويبيِّن السبب في ذلك قائلاً: «أوَّد أن أؤكِّد بثقة أنَّهُ لا توجد نبرة أكثر شموخاً من الانفعالات الأصيلة في مكانها المناسب، عندما تندفع بقوَّةٍ من تفجر الانفعالات الواسع للحماسة الجنونيَّة، وعندما تملأ كلمات المتحدث حرارة»(١٦٧).

لا يكتفي بهذا الحدِّ من مناقشة الانفعالات والحديث في قيمتها ودورها في الجلال بل يتابع الحديث والتفصيل في الفصل التالي الذي خصصه للمصدرين الأولين من مصادر الجلال، ولكنَّ سوء الحظِّ أفقدنا نحو صفحتين من المخطوط، أغلب الظَّن أنَّهُما مخصوصتان للانفعالات، لأنَّهُما جاءتا بعد فراغه من الكلام في الأفكار النَّبيلة. ومع ذلك فقد وضع كتاباً أيضاً في الانفعالات كان الفقود نصيبه أيضاً.

ثالثاً: المهارة في إبداع المجازات

تحدَّث **لونجينوس** عن المصدرين الثالث والرابع مرتبطين مع بعضهما بعضاً في الفصل الثامن، وهما مرتبطان ارتباطاً وثيقاً في حقيقة الأمر. وإلى جانب ارتباط هذين المصدرين بخصوصيَّة اللغة فإنَّهَا يرتبطان مع الأخير بالاختصاص بالفن، ولذلك لك يكد الفيلسوف يفرغ من تحديد العنصرين الأولين حَتَّى ختم الكلام عليها بفاتحة للمصادر الثلاثة التَّالية بقوله: «أما العناصر المتبقية فتخصُّ إلى حدٍّ ما الإبداعات

166 - Ibid. Ch.8. Pr. 4.

167 - Ibid. Ch.8. Pr. 4.

الفنيَّة»[١٦٨]. بعد أن بيَّن كما أشرنا أنَّ العنصرين أَو المصدرين الأولين المكونين للجليل يخصَّان أكثر الجزء الفطري.

تكوين المجاز بحدِّ ذاته براعة، ولذلك لم يقف كثيراً عند تحديد هذه الفكرة وربطها بإبداع المجازات وتشكيلها، فبدأ بهذا المصدر من مصادر الجمال بالتمييز بَيْنَ نوعين من أنواع تشكيل المجازات فقال: «التشكيلات المجازية المناسبة تتعامل مع نوعين من المجاز:

. **أولهما** من الأفكار

. **وثانيهما** من أسلوب التَّعبير»[١٦٩].

كان نصيب التَّفصيل في المقصود بتشكيل المجازات للفصول التَّالية، وخاصَّة منها الفصل السَّادس عشر والفصل التَّاسع والعشرون، وقد نال هذا العنصر أَو المصدر مع المصدر الرَّابع أكبر نصيب من الشَّرح والتَّفصيل من كتاب الجلال، إذ تحدَّث في كثير من هذه الفصول على أهميَّة المجازات والمحسِّنات البديعيَّة وأنواعها وضرورتها لتكوين الجلال، أَو لإبداع الأدب الجليل. ولكِنَّهُ مع إلحاحه الشَّديد والكثير على ضرورة استخدام المجاز والتفنن فيه فإِنَّهُ لم يفته أن يحذر من الإفراط في استخدام المجازات والمحسِّنات البديعيَّة، لأنَّ ذلك سيوحي بالتكلُّف والتَّصنُّع، وفي ذلك يقول: «إنَّ الإفراط في استخدام المجازات مثير للرِّيبة، ويعطي انطباعاً بأن مبدع هذا النص متكلف مخادع، وخاصة في مخاطبة الحكام، وخاصَّة منهم الملوك والطغاة وأصحاب المناصب العليا»[١٧٠]. ولذلك على المبدع أن يحسن التعامل مع المجازات، فخيرها وأفضلها هو «تلك المجازات المخفيَّة»»[١٧١].

---

168 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.

169 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.

170 - Ibid. Ch.16. Pr. 3.

171 - Ibid. Ch.16. Pr. 4.

يتابع **لونجينوس** هذه الفكرة في ثانية متابعة بارعة يستعير منها ما يخدمها من الطبيعة بقوله: «إنَّ الفن المبدع يصل إلى الكمال عندما يبدو شبيهاً بالطبيعة. والطبيعة ذاتها تكون أجمل ما تكون عندما تخفي فنوها»[١٧٢].

رابعاً: الأداء المهيب بالمفردات

المصدر الرابع من المصادر المكونة للجلال هو « الأداء المهيب القادر على تصعيد المضامين المختارة من الكلمات، واستخدام المجازات، والتبحر في اللغة»[١٧٣]. ويبدو هنا كيف يعود ثانية للربط بَيْنَ المصدرين الثالث والرابع ربطاً مباشراً من جهة، وربطاً باللغة من جهةٍ أخرى كونها العنصر المشترك بينهما. موصلاً إيَّانا إلى فائدة جديدة من خلال الربط باللغة وهي أنَّ التَّبحر باللغة هو أحد أكثر العوامل حسماً في القدرة على تشكيل المجازات، والأداء المهيب وحسن اختيار الكلمات.

إذن هذا المصدر مصدر مركبٌ مفتاحه الأداء المهيب، ولكِنَّهُ الأداء المهيب في القدرة على حسن اختيار الكلمات وتصعيد أبعادها الدلاليَّة تصعيداً يكسوها بالجلال. ولكن هل كلُّ الكلمات قابلة لهذا التَّصعيد؟

لونجينوس لا يقف عند هذا السؤال من هذه الزاوية، ولكِنَّهُ يقابله من الناحية الثَّانية إذ يقرر أنَّ الكلمات المطلوب اختيارها وتصعيد أبعادها الدلالية وتفجير طاقاتها المضمونيَّة هي الكلمات النبيلة.

يبدأ تفصيل هذا المصدر بالإشارة إلى الترابط الوثيق بَيْنَ اللغة والفكر، «الفكر والكلمات مترابطان متداخلان»[١٧٤]. ويثني بمستوى آخر يقرِّر فيه «أنَّ

172 - Ibid. Ch.22. Pr. 1.

173 - Ibid. Ch.8. Pr. 1.

174 - Ibid. Ch.30. Pr. 1.

حسن اختيار الكلمات أحد أهم مصادر الجلال»[١٧٥]. والجلال هو الذي يأسر ألباب السَّامعين.

خامساً: السمو بالنص

يميل **كاسيوس لونجينوس** إلى القول بأنَّ المصدر الخامس هذا هو آخر مصادر الجلال وخاتمتها، أي هو مسك الختام بالمعنى المتداول في الثقافة العربيَّة، ولذلك يقدمه بقوله:

«السبب الخامس للرفعة، الذي يستحق أن يكون خاتمة مناسبة لكل العناصر، ويقف على رأسها، هو إجلال النص والسُّمو به»[١٧٦].

يبدو أنَّ **لونجينوس** هنا يفصل بَيْنَ قيمة الجلال بوصفها مقولة جماليَّة وخصائص النص التي هي من العناصر المؤديَّة إلى تحقيق هذه القيمة الجماليَّة.

إنَّ سموَّ النصِّ بالمعنى اللونجيني ليس هو الجلال ذاته وإنَّمَا أحد مقومات الجلال، أَو أحد العناصر والأسباب المؤدية للشعور به. والحقيقة أنَّ **لونجينوس** وإن كان يتحدَّث عن مصادر موضوعيَّة للجلال، وخصائص موضوعيَّة له فإنَّهُ لا يرى أنَّ الجلال تركيبة من عناصر موضوعيَّة وحسب وإنَّمَا هو الإحساس الداخلي بالعظمة والجلال؛ الجلال مقومات موضوعيَّة وإحساس داخليٌّ بها. ومثل هذا تماماً ما سيؤمن به الفيلسوف الألماني **كانت** ـ Knat، فالجليل يقدِّم نفسه عنده بوصفه لذَّةً تفرض ذاتها على نحوٍ مباشرٍ، يفرض الجليل ذاته بوصفه انفعالاً ناجماً عن ملكة التخيل، ولذلك فإنَّ اللذة النابعة عن الجليل تقوم على الإعجاب والاحترام أكثر من قيامها على اللذة المباشرة أَو الحسيَّة فقط[١٧٧].

---

175 - Ibid. Ch.30. Pr. 2.

176 - Ibid. Ch.8. Pr. 4.

177 - Kant: **Critique Of Judgment**. Tr. J.G. Meredith. Oxford University Press. London. 1978. p 90.

ولكن كيف نصل بالنصِّ إلى السُّمو والرفعة وفق هذا المصدر الخامس من مصادر الجلال؟

كانت النَّاحية المضمونيَّة المكونة للرفعة في النَّص متضمنة في العناصر السابقة أَو بعضها على الأقل، أما هنا فإنَّ رفعة النَّص والسمو به مخصوصة فقط للناحية الشكليَّة، ولذلك عندما عاد للتفصيل في بنية النص السامي أشار إلى ثلاثة عناصر هي المفردات والإيقاع والأصوات، والعلاقة التي يجب أن تقوم بَيْنَ هذه العناصر الثلاثة.

ولأنَّ **لونجينوس** أطنب في الحديث عن المفردات من مختلف الجوانب فإنَّهُ لم يرد هنا الحديث عن هذه العناصر بوصفها مركبات متفاصلة عن بعضها بعضاً وإنَّمَا أراد العلاقة البنيوية القائمة بينها. فمن الممكن أن تحقق المفردات كلَّ الشروط المطلوبة، ومن الممكن أن يكون الإيقاع موجوداً، وكذلك الأصوات، ولكِنَّها مع ذلك تظلُّ كمالات متفاصلةً مستقلَّةً عن بعضها بعضاً لتبدو جواهر لآلاءة لا يربطها رابط، فيما المطلوب هو طريقة انتظام لها تنتقل بجمالياتها المستقلة إلى بنية جمالية عظيمة، أي المشكلة ليست في تحقق هذه العناصر كلاًّ على حدةٍ وإنَّمَا في تآلفها وانسجامها على نحو يحقِّق الرفعة.

يبدأ الفصل التاسع والثلاثين المخصص للتفصيل في هذا العنصر الخامس من عناصر أَو مصادر الجلال بتوضيحين أولهما أَنَّهُ لن يتوسَّع في ذلك لأَنَّهُ سبق أن وضع كتابين في تقصيل ذلك(١٧٨)، وثانيهما أنَّ الترتيب المنسجم الذي يقصده لهذه لعناصر الثلاث ليس من أجل الإقناع والسرور بل ليكون صورة رائعة للكلام العاطفي والنبيل(١٧٩).

178 - Cassius Longinus: **On the Sublime**. Ch.39. Pr. 1.

179 - Ibid. Ch.39. Pr. 1.

سادساً: نبل الروح

العنصر الخامس السابق وفق التصور اللونجيني هو آخر المصادر الخمس كما أشرنا، ولكنَّ **لونجينوس** في أثناء شرحه هذه المصادر يصيف مصدراً آخر على الأقل إلى هذه المصادر الخمس، وهو نبل الروح.

من الممكن الحديث عن مصادر أخرى للجلال نستنبطها من ثنايا شرحه. ولكن في الوقت ذاته يمكن عدُّ هذه الشروح توسُّعاً في التعليق على المصادر الخمس، أما نبل الروح فهو عنصر لم نجده في المصادر السابقة، وإن وجد عرضاً فإنَّهُ يستحق أن يفرد في عنصر مستقلٍّ.

يرى **لونجينوس** في الفصل الخامس عشر أنَّ نبل الروح من أبرز مصادر الرفعة والجلال وأكثرها أهميَّة. فليس «الجلال إلا انعكاساً للفكر النبيل»[١٨٠]، كما يقول في كتاب آخر من الكتب المفقودة.

نبل الروح ينسجم «مع القانون الطبيعي ويشبهه في كل الأمور»[١٨١]، ولذلك يشير **لونجينوس** إلى أنَّ الروح النبيل جزء من جبلَّة الإنسان الطبيعيَّة التي يفطر عليها، أَو يوهبها ولا يكتسبها من الخارج، ويكتفي للدَّلالة على ذلك بالإشارة إلى الأمثلة التي ذكرها أمثلة تدلُّ على السُّموِّ في التَّفكير، وعندما أنتجها المبدع أنتجتها عظمة روحه ونبلها[١٨٢].

خاتمة

بحث **لونجينوس** في الجلال لا يقف عند هذا الحد، وإنَّمَا يتجاوزه إلى مزيد من التفصيل والبحث من جوانب مختلفة، فهو يبحث أيضاً في هذا الكتاب في معيقات

---

180 - Ibid. Ch.15. Pr. 8.

181 - Ibid. Ch.15. Pr. 11.

182 - Ibid. Ch.15. Pr. 11.

تحقق الجلال أَو ما يؤدِّي إلى هدم الجلال فيختصر ذلك في الفصلين الثالث والخامس بقوله إنَّ المعيقات التي تقف حائلاً أمام تحقق الجلال هي التَّشوُّش والضَّعف والصِّبيانية في التعبير أَو لنقل العبارات الطَّنَّانة.

يبدو أن **لونجينوس** في كتاباته المتعددة، التي رُبَّمَا تزيد على عشرين كتاباً حسبما أشار هو ذاته في ثنايا فصول كتابه في الجلال، قد أراد أن يكون الجلال هو موضوعه الأساسي والمحوري فيما كتبه الأخرى معظمها إن لم تكن كلها هي للتفصيل في هذا الكتاب من مختلف الزوايا الممكنة. ولذلك من العسير القول إنَّ هذه القراءة كافية للوقوف على موقف **لونجينوس** من الجلال.

ما قدمنا هنا هو قراءة واحدة لزاوية واحدة على الأقل من زوايا الجلال هي المصادر التي تؤدي إليه. إلى جانب ما سبق من تحديد الجلال.

يبدو من خلال هذه المصادر الخمس حسب **لونجينوس**، والست حسب تقديرنا أن ثَمَّةَ أمراً أساسيًّا في مفهوم **لونجينوس** للجلال وهو أَنَّهُ يتَّجه أكثر ما يتَّجه إلى الجلال في الإبداع الشِّعري والنَّثري أكثر مما يتَّجه إلى الجلال في الطَّبيعة ورُبَّمَا الفنون الأخرى. وهذا يعني أنَّ أن **لونجينوس** يريد القول أساساً إنَّ الجلال يتحقَّق في الفن، يتحقق في الإنتاج البشري وليس في الطبيعة، وفي هذا ما يذكرنا بعظيم فلاسفة ألمانيا **هيجل** الذي ذهب إلى أن الجمال متحقِّقٌ في الطَّبيعة، فيما الجلال متحقق في الفن، وقد تحقَّق أكثر ما تحقَّق هذا الجلال حسب **هيجل** في الفنِّ الشَّرق القديم، خاصَّة في فن العمارة.

في إطار طبيعة الجلال أيضاً ثَمَّةَ مسألة أخرى تستحقُّ الوقوف عندها وهي أنَّ **لونجينوس** وإن كان يتحدَّث عن مصادر موضوعيَّة للجلال، وخصائص موضوعيَّة له فإِنَّهُ لا يرى أنَّ الجلال محض مجموعة مركبة من عناصر موضوعيَّة قابلة للإدراك الحسيِّ المباشر أَو وفق معايير حسيَّة محددة وحسب وإنَّمَا هو الإحساس الداخلي بالعظمة والجلال. ومثل هذا تماماً، كما أشرنا، هو ما سيؤمن به الفيلسوف الألماني **كانت** ـ

Knat الذي رأى أنَّ الجلال على ما يتحقق له من عناصر موضوعيَّة هو في حقيقة الأمر انفعالٌ ناجمٌ عن ملكة التخيل، ولذلك فإنَّ اللذة النَّابعة التي يثيرها الجليل فينا تقوم أصلاً على الإعجاب والاحترام أكثر من قيامها على اللذة المباشرة أَو الحسيَّة فقط.

وإذا ما تبعنا بحث **لونجينوس** في الجلال من زواياه المختلفة وجدنا كثيراً من التشابهات بينه وبَيْنَ علماء الجمال العرب اللاحقين إن جاز أن نصفهم بأنهم علماء جمال، أمثال **الجاحظ والتوحيدي والجرجاني وابن قتيبة** وغيرهم من أعلام النَّقد الأدبي العربي القديم. بما يدلَّ دلالة واضحة في كثيرٍ من المواضع على الهويَّة العربيَّة للبلاغة التي كان يتحدَّث فيها **لونجينوس**، فالخصائص التي كان يتحدَّث فيها تنطبق على الشِّعر والنَّثر العربيين أكثر من انطباقها على الشِّعر والنثر اليونانيين.

✲ ✲ ✲

الفصل الخامس

مذهب الحاحظ الجمالي

. التعريف بالجاحـظ .

. مفهوم الجـمال .

. عمـود الجمال .

. الجمـال والحسـن .

. الجمال في الاعتـدال .

. الشكل حامل القيمة الجمالية .

. الجمـال غاية الطـلب .

. اللِّـذة الجمـاليَّة .

. الجمال بين الحلال والحرام .

. التـذوق الجمـالي .

. التقـويم الجمـالي .

. بين المبدِع والمبـدَع .

إنَّ أمر الجمال أدقُّ وأرقُّ من أن يدركه كلُّ من أبصره، ومعرفة وجوه الجمال والقبح لا تتأتى إلا للثاقب النظر، الماهر البصر، الطبِّ في الصناعة.

الجاحظ

على الرَّغْمِ مما بلغه **الجاحظ** من مكانة وشهرة اجتماعية وفكرية وأدبية، فقد ظلت بعض معالم حياته وأصله وتاريخ مولده ومكانه مثار نقاش وجدال بين الباحثين الذين لم يبتُّوا فيها حتى الآن. لا يعنينا ذلك كثيراً هنا فحسبنا الوقوف السريع عند تعريف مكثف به ليكون التوسع في ذلك في موضع آخر.

التعريف بالجاحظ

هو **عمرو بن بحر** الكناني البصري المكنَّى بأبي عثمان[١٨٣]، كان ثمة نتوء واضح في حدقتيه فلُقِّبَ بالحدقي ولكنَّ اللقب الذي التصق به أكثر وبه طارت شهرته في الآفاق هو **الجاحظ**، وقد بذل من المساعي أعزَّها وأجلَّها كي يمحو هذا اللقب الذي كان ينفر منه عنه، ولكنَّه عبثاً كان يحاول ذلك الذي لم يؤت له.

ثَمَّةَ اختلاف وتبيان في تاريخ ولادته ولكِنَّهُ على الأرجح كان عام ١٦٠هـ/٧٧٧م[١٨٤] أما وفاته لم نجد من يشكَّ في أنها كانت في البصرة سنة

---

١٨٣ . هناك مصادر كثيرة تناولت حياة الجاحظ وأخباره وآثاره فمن المصادر مثلاً: الفهرست لابن النديم، ومعجم الأدباء لياقوت الحموي، ولسان الميزان لابن حجر العسقلاني، وتاريخ بغداد للقفطي، ومروج الذهب للمسعودي، وأمالي المرتضى. ومن المراجع الكثيرة نذكر: الجاحظ ومجتمع عصره لشارل بللا، وأدب الجاحظ لحسن السندوبي، والجاحظ لأحمد الحوفي، وضحى الإسلام لأحمد أمين، وتواريخ الأدب العربي بمجملها مثل شوقي ضيف وكارل بروكلمان وعمر فروخ ومصطفى صادق الرافعي وغيرهم.

١٨٤ . المصادر السابقة.

٢٥٥ هـ. ٨٦٩م. وكما كان ثَمَّةَ اختلافٌ في عام الولادة، فقد كان ثَمَّةَ تباينٌ في تحديد أصله، فمن ذاهب إلى أنَّه عربي صرف من بني كنانة، ومن ذلك نعت **الجاحظ** أيضاً بالكناني[١٨٥] وذهب آخرون إلى أنَّه من الموالي، أعجمي الأصل أو متحدِّرٌ من الزنج[١٨٦] ورُبَّمَا غير ذلك من الأقوال التي لا تغير شيئاً في حقيقة انتمائه للعروبة الذي كان واضحاً في دفاعه المستميت عن العرب حَتَّى اشتهر بأنه أشد أعداء الشعوبيين وفضحاً لهم ودحضاً لمزاعمهم.

كان **للجاحظ** منذ نعومة أظفاره ميلٌ واضح ونزوعٌ عارمٌ إلى القراءة والمطالعة حتى ضجرت أمه وتبرَّمت به[١٨٧] وظلَّ هذا الميل ملازماً له طيلة عمره، حتَّى أنَّه فيما اشتهر عنه لم يكن يقنع أو يكتفي بقراءة الكتاب والكتابين في اليوم الواحد، بل كان يكتري دكاكين الوراقين ويبيت فيها للقراءة والنَّظر[١٨٨]، وقد روى المؤرخون لنا من قصصه مع شغفه بالأدب ما يثير الدهشة والإعجاب والتقدير، وقد انعكس ذلك كله في علمه وأدبه وفكره انعكاساً مبهراً[١٨٩]. ولم يكتف الجاحظ بجهده الشخصي والخاص بل التحق بحلقات العلميَّة المسجدية فنهل من مختلف العلوم والمعارف على أيدي أبرز علماء عصره حَتَّى تكونت له ثقافة هائلة ومعارف طائلة. حَتَّى وصف ابن يزداد سعة علمه وكثرة معارفه بقوله: «هو نسيج وحده في جميع العلوم، بَيْنَ علم

---

١٨٥ . حسن السندوبي: **أدب الجاحظ** . ص ١٢. وكذلك: ابن خلكان: **وفيات الأعيان** . ج ٣ . ص٢٤٠.

١٨٦ . شارل بللا: **الجاحظ** . ص ٩٣. وكذلك ياقوت الحموي: **معجم الأدباء** . ج ١٦ . ص ٤. وكذلك طه الحاجري: **الجاحظ** . ص ٨٣.

١٨٧ . شوقي ضيف: **العصر العباسي الثاني** . ص ٥٨٩. وكذلك: ابن المرتضى: **طبقات المعتزلة** . ص٣٨٠. وكذلك: شارل بللا: **الجاحظ** . ص ١٠٨ . ١٠٩.

١٨٨ . ابن النديم: **الفهرست** . ص ١٧٥.

١٨٩ . انظر تفاصيل ذلك عند: عزت السيد أحمد: **فلسفة الأخلاق عند الجاحظ** . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ٢٠٠٥م . ص١٣ . ٢٦.

الكلام، والأخبار، والفتيا، والعربية، وتأويل القرآن، وأيام العرب، مع ما فيه من الفصاحة»[١٩٠].

لم يجلِّ **الجاحظ** في علم واحدٍ أَو ميدان واحد وحسب بل حسبه أَنَّهُ كان فريد عصره، فإن كان يسجل له أَنَّهُ صاحب مذهب اعتزالي[١٩١] ارتقى به إلى أَنَّهُ يعدَّه **ج.دي بور** «أعظم رجل أخرجته لنا مدرسة **النَّظَّام**»[١٩٢]. وكان فوق ذلك من أوائل من أرسوا منهجاً علميًّا بخطوات متكاملةٍ تبدأ بالشَّكِّ، لتنطلق إلى النقد، لتنتقل إلى المعاينة والتَّجريب وتنتهي بالحكم العلمي.

لا ندري على وجه الدَّقة عدد الكتب التي وضعها **الجاحظ**، فهو ذكر في مقدمة كتاب الحيوان ٣٦ كتاباً، **وستيرن** رأى أنَّه خلَّف ما ينوف عن ٢٠٠ أثر، اكتشف منها ٥٠ صحيحة النسبة، ومعها ٣٠ ما بَيْنَ الموثوق منها والمشكوك فيها[١٩٣]. أما **ابن النديم** فقد وضع ثبتاً بما يناهز ١٢١ أثراً. وتبعه **ياقوت الحموي** فأوصلها إلى نحو ١٢٣. ثُمَّ جاء **حسن السندوبي** الذي اهتم **بالجاحظ** ووضع قائمة بمؤلفات **الجاحظ** اعتمد فيها بصورة أساسية على **ياقوت الحموي**، وطبع هذه القائمة في كتابه أدب **الجاحظ**، وعقبه **بروكلمان** في كتابه تاريخ الأدب العربي فأورد نحو ١٧٦ كتاباً اعتمد فيها على الذين سبقوه. وكانت المحاولة الأخيرة بهذا الصدد تلك التي اضطلع بها **شارل بللا** بعنوان «محاولة كشف نتاج **الجاحظ**» وهي مقالة نشرها في مجلة «أربيكا» العدد الثالث سنة ١٩٥٦، وقد استفاد فيها من المحاولات السَّابقة. عدا فهرست **ابن النديم**.

---

١٩٠ . القاضي عبد الجبار: **فرق وطبقات المعتزلة**. ص ٧٤.

١٩١ . انظر تفاصيل مذهبه الاعتزالي في كتابنا: فلسفة الأخلاق عن الجاحظ. وكذلك عند عادل العوا: **المعتزلة والفكر الحر**. دار الأهالي. دمشق.

١٩٢ . ج. دي بور: **تاريخ الفلسفة في الإسلام**. ص ١١٢.

193 - Encyclopedia of Islam. vo.2, p. 386.

وبشكل خاص من **بروكلمان** كما يعترف هو ذاته، ووصل لديه العدد إلى ١٩٣ أثراً[١٩٤].

لن نطيل مناقشة هذه المسألة وحسبنا ذكر آثاره المطبوعة التي جمعت معظمها في ثلاث مجموعات هي مجموعة **محمد عبد السلام هارون وعلى بو ملحم وعمر أبو النصر**، وما بقي منها نشر مستقلاً كلاً على حدة[١٩٥]. أما الكتب فهي مرتبة حسب الأحرف الهجائيَّة: استحقاق الإمامة. استنجاز الوعد. الأوطان والبلدان. البخلاء. البرصان والعرجان والعميان والحولان. البغال. البلاغة والإيجاز. بني أميَّة. البيان والتبيين. التبصر بالتجارة. التربيع والتدوير. تفضيل البطن على الظّهر. تفضيل النُّطق على الصَّمت. الجدُّ والهزل. الجوابات في الإمامة. الحاسد و المحسود. الحجاب. حجج النُّبُوة. الحكمين وتصويب علي بن أبي طالب. الحنين إلى الأوطان. الحيوان. خلق القرآن. الدلائل والاعتبار على الخلق والتَّدبير. ذمُّ أخلاق الكُتَّاب. الردُّ على المشبِّهة. الرَّد على النَّصارى. رسالة إلى **أبي الفرج**. سلوة الحرِّيف بمناظرة الربيع والخريف. الشارب والمشروب. صناعة القوَّاد. صناعة الكلام. طبقات المغنِّين. العباسية. العثمانية. الفتيا. فخر السودان على البيضان. فصل ما بين العداوة والحسد. فضل هاشم على عبد شمس. القيان. كتمان السر وحفظ اللسان. المحاسن والأضداد. مدحُ التُّجَّار وذمُّ عمل السلطان. مدحُ النبيذ وصفةُ أصحابه. المسائل والجوابات في المعرفة. المعاش والمعاد. المعلمين. مفاخرة الغلمان والجواري. مقالة الزيدية والرافضة. مناقب الترك. الموَدَّة والخلطة. النابتة. النبل والتنبل وذم الكبر. النساء. نفي التشبيه. الوكلاء.

---

١٩٤ . انظر ذلك في الملحق الذي ترجمه الدكتور علي أبو ملحم وطبعه ملحقاً في جزء الرسائل الكلامية للجاحظ. ص ٣٩.

١٩٥ . انظر ثبت المراجع في آخر الكتاب، ولمزيد من التفصيل في طبعات كتب الجاحظ والتعريف بها ارجع إلى كتابنا: **فلسفة الأخلاق عند الجاحظ**.

مفهوم الجمال

كثيراً ما استخدم صاحب المحاسن والأضداد لفظة الجمال في كتبه، ولكنَّهُ قلما توقف عند دلالة هذه المفردة بوصفها مفهوماً أو اصطلحاً نقديًّا أو قيميًّا، وإنَّمَا جاء في الأغلب الأعمِّ ليدلَّ على سمةٍ أوحالٍ محبَّبة للقلب؛ قلب الحامل له وقلب النَّاظر إليه، فكان الجمال بهذا المعنى كنايةً عن صفةٍ من صفات الجسم الإنسانيِّ، أو دلالةً على مجموعةٍ من الصِّفات والخصائص الجسميَّة[١٩٦] أما الجمال بوصفه مقولةً جمَاليَّةً أساسيَّةً فلم يتوقَّف عنده إلا مرَّةً واحدة سنعرض لها بعد قليل[١٩٧]، جاعلاً الاعتدال فيها محور الجمال وعماده.

إنَّ تحديد الجمال أو تأطيره على نحوٍ دقيقٍ أو شبه دقيقٍ، أمرٌ ما نزال نقف عاجزين أمامه حَتَّى أيَّامنا هذه، وليس في ذلك عيبٌ أبداً لأنَّ طبيعة الجمال غير منفصلةٍ عن الذَّات المتلقية. هذه الذَّات الَّتي تتباين أحوالها وتتخالف ميولها وتتضارب أهواؤها... وقد وقف **أبو عثمان** على هذه الحقيقة وَعَبَّرَ عنها بقوله: «إنَّ أمر الحُسْنِ (الجمال) أدقُّ وأرقُّ من أن يدركه كلُّ من أبصره»[١٩٨] ذلك أنَّهُ ليس في مُكْنَةِ كلِّ النَّاس أن يقفوا على حقيقة الجمال والقبح، فإنَّ «معرفة وجوه الجمال والقبح لا تتأتى إلا للثَّاقب النَّظر، الماهر البصر، الطِّب في الصِّناعة»[١٩٩] وكاد **الجاحظ** أن يقود هذا المفهوم أي مفهوم الجمال «نحو اكتساب مدلولاته التَّجريديَّة الَّتي أضفاها عليه الاستعمال فيما

---

١٩٦ . ثمَّةَ الكثير من الأمثل والشواهد على ذلك في كتب الجاحظ، انظر مثلاً في **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٧٩ . ١٠٤. وفي **المحاسن والأضداد** وغيرهما.

١٩٧ . انظر الحسن والقبح «فقرة تالية في هذا الفصل».

١٩٨ . الجاحظ: **القيان** . ضمن **آثار الجاحظ** . ص ٨١.

١٩٩ . م.س . ص ٨٠.

بعد، [خاصَّةً] في عصرنا، بالإضافة إلى مدلولاته الحسيَّة في الأصل»[٢٠٠] فيما أراده من جواب **الرَّسول** الكريم ﷺ على سؤال **ابن العباس بن عبد المطلب**: «فيم الجمال؟ قال: في اللسان»[٢٠١]، ولكِنَّهُ لم يستطع ذلك تماماً، ليظلَّ في الإطار الوصفي والحسي لمفهوم الجمال.

إلاَّ أنَّ **الجاحظ** يقودنا أيضاً إلى مسألةٍ مهمَّةٍ في تحديد طبيعة الجمال ومُقَوِّماته عندما ربطه بالعرف والعادة، عادًّا الجمال ما اعتادت النَّاس على تقبله واستحسانه، وتعارفت عليه جميلاً، وفي مثل ذلك يقول: «كانوا يمدحون الجهير الصَّوت، ويذمُّون الضَّئيل الصَّوت، ولذلك تشادقوا في الكلام، ومدحوا سعة الفم، وذمُّوا صغر الفم»[٢٠٢] ويستشهد لتأكيد ذلك بتعريف الجمال الذي فاه به أعرابيٌّ فقال : «قيل لأعرابي: ما الجمال؟ قال: طول القامة، وضخم الهامة، ورحب الشَّدق، وبعد الصَّوت»[٢٠٣] ومعروف ما كان لطول القامة وضخم الهامة من أهميَّةٍ وتحبيذٍ واستحسانٍ، لما ينتظر من هاتين السِّمتين من شجاعةٍ وقوَّةٍ وقدرةٍ.

عمود الجمال[٢٠٤]

يبدو من خلال ذلك أن **الجاحظ** قد أفسح مجالاً واسعاً لدور الذات في تحديد مُقَوِّمات الجمال، ولذلك فإنَّ التَّباين في وصف الجمال أو الاختلاف في تحديد مُقَوِّماته

---

٢٠٠ . الدكتور ميشال عاصي: **مفاهيم الجمَاليَّة والنقد عند الجاحظ** . ص ١٧٥.

٢٠١ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج١ . ص ١٠٢.

٢٠٢ . م.س . ج١ . ص ٧٨ . ٧٩.

٢٠٣ . م.س . ج١ . ٧٩. كذلك: **الحيوان** . ج ٢ . ص ١٧٥.

٢٠٤ . عمود الجمال: قوامه الذي لا يستقيم إلا به «ابن منظور . لسان العرب».

أمرٌ جدُّ متوقَّعٍ، ويورد صاحب المحاسن نماذج شَتَّى لهذا التَّباين، وإن كان البون غير شاسعٍ، بل إنَّهُ يؤكِّد في المحصلِّة ما سَلَفَ نعته، فإن كان الأعرابيُّ السَّابق قد حدَّد الجمال بطول القامة وضخم الهامة، ورحب الشَّدق وبُعد الصَّوت، فإنَّ أعرابيًّا آخر جعله في «غؤور العينين وإشراق الحاجبين ورحب الشَّدقين»(٢٠٥) فيما ذهب **خالد بن صفوان** إلى حصره في طول القامة وبياض البشرة واسوداد الشَّعر وذلك عندما سُئِلَ عن عمود الجمال فقال: «الطُّول ولست بطويلٍ، ورداؤه البياض ولست بأبيض، وبرنسه سواد الشَّعر وأنا أشمط»(٢٠٦).

وكما اختلفوا في عمود حسن الرَّجل أو جماله كذلك اختلفوا في عمود حسن المرأة، فقد «قيل: أحسن النِّساء الرَّقيقة البشرة، النَّقيَّة اللون، يضرب لونها بالغداة إلى الحمرة، وبالعشي إلى الصُّفرة...

وقيل لأعرابي: أتحسن وصف النِّساء؟ قال: نعم، إذا عذب ثناياها، وسهل خداها، ونهد ثدياها، وفعم ساعداها، والتفَّ فخذاها، وعرض وركاها، وجدل ساقاها، فتلكم همُّ النفس ومناها»(٢٠٧).

ويورد **الجاحظ** أيضاً وصفاً **لخالد بن صفوان** يذكر فيه مُقَوِّمات جمال المرأة فيقول لدلاَّل الجواري: «اطلب لي امرأةً... لها عقلٌ وافرٌ، وخلقٌ ظاهرٌ؛ صلَّة الجبين، سهلة العرنين(٢٠٨)، سوداء المقلتين، خديجة السَّاقين، لفَّاء الفخذين، نبيلة المعقد، كريمة

---

٢٠٥ . الجاحظ: **البيان والتبيين**. ج ١. ص ٧٩.

٢٠٦ . م.س. ج ١. ص ١٨٠.

٢٠٧ . الجاحظ: **المحاسن والأضداد**. ص ١٢٤. كذلك في: **البرصان والعرجان**. ص ٤٣.

٢٠٨ . جاء في مادة عرن في لسان العرب: عِرنين كلِّ شيء: أوَّله. وعِنين الأنف: تحت مجتمع الحاجبين. وهو أوَّل ألأنف حيث يكون في الشم. يقال: هم شُمُّ العرانين. والعرنين الأنف كله، وقيل: رأس الأنف.

الْمَحْتَدِ[٢٠٩]، رخيمة المنطق، لم يدخلها صَلَفٌ، ولم يُشِنْ وجهها كلفٌ، ريحها أَرَجٌ، ووجهها بَهِجٌ، لَيِّنَةُ الأطراف، ثقيلة الأرداف... أعلاها عسيب، وأسفلها كثيبٌ، لها بطنٌ مُخَطَّفٌ، وخصرٌ مرهفٌ، وجيدٌ أَتْلَعٌ، ولبٌّ مُشَبْعٌ، تتثنَّى تثنِّي الخيزران، وتميل ميل السَّكران، حسنة المآق، في حسن البراق، لا الطول أزرى بها ولا القصر»[٢١٠] ويبدو أن **ابن صفوان** قد أعجز في طلبه من حيث أراد أن تجتمع كل مُقَوِّمات الجمال في واحدةٍ. ولذلك ردَّ عليه الدَّلال بمثل ما طلبه إذ قال: «استفتح أبواب الجنان فإنَّك سوف تراها»[٢١١].

الجمال والحسن

لم يُمَيِّزْ صاحب البيان والتَّبيين بَيْنَ الجمال والحسن أبداً من جهة الاستخدام والدَّلالة فكان يستخدمهما للإشارة إلى المدلول ذاته، فيقول مثلاً: «الحرَّة إنَّمَا يستشار في جمالها النِّساء، والنِّساء لا يبصرن جمال النِّساء وحاجات الرِّجال وموافقتهن قليلاً ولا كثيراً، والرِّجال بالنِّساء أبصر، وإنَّما تعرف المرأة من المرأة ظاهر الصِّفة»[٢١٢] ثُمَّ يقول بعد صفحتين: «وقد عرف الشَّاعر وعرف الواصف أنَّ الجارية الفائقة الحسن أحسن من الطَّبيعة وأحسن من البقرة و[من] كلِّ شيء تشبَّه به، ولكنَّهم إذا أرادوا القول شبهوها بأحسن ما يجدون»[٢١٣] ويستشهد في المحاسن والأضداد بقصَّةٍ المرضعة **حوَّاء** الَّتي قالت لإحدى الفتيات: «إنَّا كنَّا في مأدبةٍ لقريش، فلم تبق امرأةٌ لَهَا جمالٌ إلا ذُكرتْ وذُكِرَ

---

٢٠٩ . المحتد: المنبت والأصل.

٢١٠ . الجاحظ: **المحاسن والأضداد** . ص ١٣٠.

٢١١ . م.س . ذاته.

٢١٢ . الجاحظ: **النساء** . ضمن **آثار الجاحظ** . ص ١١٠.

٢١٣ . م.س . ص ١١٢.

جمالك»[٢١٤] ويذكر بعض أحاديث **رسول الله صلى الله عليه وسلَّم** ومنها قوله: «**إيَّاكم وخضراء الدِّمن، وهي المرأة الحسناء في المنبت السوء**»[٢١٥].

وَلَعَلَّ مردَّ ذلك إلى أن العرب كانت تستخدم هاتين المفردتين على هذا النَّحو من التَّداخل، بل التَّساوي في الدَّلالة المفهوميَّة، فالحسن كما يقول **ابن منظور** ضدُّ القبح ونقيضه وهو نعتٌ لما حَسُن[٢١٦]، أمَّا الجمال فهو مصدر الجميل، أي البهاء والحسن[٢١٧] وكأنَّهُ . **ابن منظور** . يرى أنَّ أصل هذه القيمة الجمَاليَّة هو الحسن، والجمال فرعٌ ولاحقٌ. فقد عرَّف الحسن بذاته وعرَّف الجمال بالحسن. والنَّحو ذاته نحاه **ابن فارس** إذ عدَّ الحسن ضدَّ القبح ولم يزد[٢١٨] ورأى أنَّ الجيم والميم واللام أصلان أحدهما تَجَمُّعُ وعِظَمُ الخلق، والآخر الحسن[٢١٩]. ولكِنَّهُ خالفه بأن ذَهَبَ إلى أنَّ الجمال بوصفه مصدراً هو أصل دلالات مشتقَّاته اللغويَّة كلِّها، وهذا واضح في أصلي معنى الجذر.

إلاَّ أنَّهما؛ **ابن منظور وابن فارس**، لم يحدِّدا لهذا المفهوم أو الاصطلاح الجمالي بلفظيه: الحسن والجمال دلالةً واضحةً.

وَلَعَلَّ أكثر من أفاض في الحديث عن هذا المفهوم وأبعاده من مفكرينا هو **أبو البقاء الكفوي** في معجمه الاصطلاحي المهم المسمَّى «الكليَّات» وممَّا يقول فيه:

---

٢١٤ . الجاحظ: **المحاسن والأضداد** . ص ١٣١.

٢١٥ . م.س . ص ١٢٩.

٢١٦ . ابن منظور: **لسان العرب** . مادة حسن.

٢١٧ . ابن منظور: **لسان العرب** . مادة جمل.

٢١٨ . ابن فارس: **خصائص اللغة** . مادة حسن.

٢١٩ . م.س . مادة جمل.

«الحسن عبارةٌ عن تناسب الأعضاء، وأكثر ما يقال في تعارف العامة في المستحسن بالبصر؛ وأكثر ما جاء في القرآن من الحسن فهو للمستحسن من جهة البصيرة»[٢٢٠].

الجمال في الاعتدال

ولكن لا بُدَّ أن نتساءل هنا:

. ما علَّة اعتبار الشَّيء جميلاً؟

. أو لنقل:

. ما الذي يجعل صفةً أو نعتاً أو حالاً يُتلقَّى على أَنَّهُ جميل؟ أهو الشَّيء في طبيعته، أم لأمرٍ في الذَّات المتلقية؟

هنا ينعطف **الجاحظ** انعطافاً نوعيًّا في تحديد طبيعة الجمال بجعله العلَّة في الموضوع لا في الذَّات كما بدا منذ قليل. منطلقاً من الحديث النَّبوي الشَّريف «**خير الأمور أوسطها**» أساساً في تبيان العلَّةِ الَّتي يعُدّ الجميل بها جميلاً، فيرى أنَّ الجمال إنَّمَا ينبثق من الاعتدال أو التَّوسط بَيْنَ طرفي متراجحة الزِّيادة والنُّقصان، أو الإفراط والتَّفريط. فالزِّيادة تورث عيباً، والنُّقصان يخلِّف شيناً، وفي ذلك يقول: «أمَّا تجاوز المقدار كالزِّيادة في طول القامة، أو كدقَّةِ الجسم، أو عِظم الجارحة، أو سعة العين أو الفم مِمَّا يتجاوز مثله من النَّاس المعتدلين في الخَلْقِ، فإن هذه الزِّيادة مَتَى كانت فهي نقصانٌ في الحسن وإن عدَّت زيادة في الجسم»[٢٢١].

ولكنَّ **أبا عثمان** لا يوقف نظريَّته هذه على الجسم البشري فهو يرى أنَّ الاعتدال مطلبٌ لازبٌ في كلِّ أمور الحياة وصور الطَّبيعة كي توصف بالجمال، معمِّماً بذلك حكمه على الأخلاق أيضاً؛ فالخلق المحمود فيما يرى هو ما كان معتدلاً ومتوسِّطاً بَيْنَ تطرُّفين،

---

٢٢٠ . الكفوي: **الكليات** . ج ٢ . ص ٢٥٦.

٢٢١ . الجاحظ: **القيان** . ضمن **آثار الجاحظ** . ص ٨١.

«فالحدود حاصرةٌ لأمور العالم ومحيطةٌ بمقاديرها الموقفة لها، فكلُّ شيءٍ خرج عن الحدِّ في خَلْق أو خُلُق حَتَّى في الدِّين والحكمة اللذين هما أفضل الأمور، فهو قبيحٌ ومذمومٌ»[٢٢٢].

ثُمَّ يتابع صاحب التَّربيع والتَّدوير شارحاً ما يريده من الاعتدال أو التَّوسط، خاصَّةً وأنَّ نظريَّة الاعتدال في الجمال قد لا تكون مقنعةٌ كما هي في نظريَّة **أرسطو** الأخلاقيَّة. إن الجمال هنا يشبه العدل بوصفه قيمةً أخلاقيَّةً لا تتوسَّط نقيضين، وإنَّما هي طرفٌ يقابله نقيضٌ هو الجور، فليست زيادة العدل مذمَّةً، فهل نستطيع القول إنَّ زيادة الجمال تدعو إلى ذمِّه؟! أو كما يقول **الجاحظ**: «مَن كان عيب حسنه الإفراط، والطَّعن عليه من جهة الزِّيادة كيف يرومه عاقلٌ، أو ينقصه عالمٌ؟»[٢٢٣].

حَتَّى لا يقع مفكِّرنا في هذا المزلق ذهب إلى أنَّ مراده من الاعتدال إنَّمَا هو التَّناسب والاتِّساق بَيْنَ عناصر الصُّورة الجمَاليَّة على حَسْبِ ما هي عليه. فيكون الجسم جميلاً إذا تحقَّق التَّوازن والانسجام بَيْنَ أبعاد عناصره وأحجامها، حَتَّى «لا 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[٢٢٤]، والظَّهر الطَّويل لصاحب الفخذين القصيرين، والظَّهر القصير لصاحب الفخذين الطَّويلين، وكَسْعَة[٢٢٥] الجبين بأكثر من مقدار أسفل الوجه»[٢٢٦].

---

٢٢٢ . م.س. ص ٨٢.

٢٢٣ . الجاحظ: **التربيع والتدوير**. ص ٦٢.

٢٢٤ . النِّضو: الهزيل النحيل. انظر **لسان العرب**. مادة عرن.

٢٢٥ . الكسع في الأصل الصرب بظاهر اليد أو صدر القدمك. وللكسعة معانٍ عدة يبدو أنَّ المراد بها هنا المسافة، أي مسافة ما بَيْنَ الحاجب ومنبت شعر الرَّأس.

٢٢٦ . الجاحظ: **القيان**. ضمن **آثار الجاحظ**. ص ٨٢.

ويقدِّم لنا نموذجاً تطبيقيًّا على نظريَّته في الاعتدال والتَّوسُّط عندما يصف لنا أكثر ما يُرغب من الصِّفات الجمَاليَّة في المرأة، وكلها صفاتٌ تتوسَّط ما بَيْنَ طرفي الإفراط والتَّفريط، أو الزِّيادة والنُّقصان، وقد استمدَّ هذا الحكم ـ كما يبدو ـ من خبرته ومعرفته بآراء أهل عصره، فقد وجد أنَّ «أكثر النَّاس من البصراء بجواهر النِّساء الذين هم جهابذة هذا الأمر يقدِّمون المرأة المجدولة، والمجدولة من النِّساء تكون في منْزلة بَيْنَ السَّمينة والممشوقة، ولا بُدَّ فيها من جودة القدِّ وحسن الخرط[٢٢٧] واعتدال المنكبين واستواء الظَّهر. ولا بُدَّ فيها من أن تكون كاسية العظام بَيْنَ الممتلئة والقضيفة[٢٢٨]. وإنَّمَا 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، والتَّثنِّي في مشيها أحسن ما فيها، ولا يمكن ذلك في الضَّخمة والسَّمينة وذات الفضول والزَّوائد، على أنَّ النَّحافة في المجدولة أعم، وهي بهذا المعنى أعرف، وهي بهذا المعنى تحبَّب على السِّمان والضِّخام، وعلى الممشوقات والقِضاف[٢٢٩]، كما تحبب هذه الأصناف على المجدولات، وقد وصفوا المجدولة بالكلام المنثور فقالوا: أعلاها قضيب وأسفلها كثيب»[٢٣٠].

وحتَّى لا نظنَّ أنَّ نظريَّته هذه في الاعتدال والتَّوسط مقصورةٌ على الجسم الإنساني كما يدلُّ على ذلك أغلبُ قوله وجلُّ شواهده فقد قام بتطبيق معياره هذا على كثيرٍ من

---

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

٢٢٨ ـ القضاف: القضافة: قلة اللحم، والقضف :الدقة، والقضيف: الدقيق العظم القليل اللحم، والجمع قضفاء وقضاف. وقد قَضُف يقضُف قضافة وقَضَفاً فهو قضيف أي نحيف.

٢٢٩ ـ شرحنا المفردة قبل قليل.

٢٣٠ ـ الجاحظ: **النساء** ـ ضمن **آثار الجاحظ** ـ ص ١١١ ـ ١١٢.

الأجسام والأشياء الطَّبيعيَّة كالبنفسج والزَّرع. وعلى الأشياء الصُّنعيَّة كالأبنية والفرش وقنوات جرِّ المياه[٢٣١].

وَلَعَلَّ **الجاحظ** لم يركن إلى البتِّ في أنَّ الجمال محصورٌ في التَّوازن والتَّناسب بَيْنَ العناصر والأجزاء فَقَطْ. أو كما نقول في اللغة الاصطلاحيَّة: لم يطمئن إلى أنَّ الموضوع وحده هو مصدر الجمال، فقد يفتقر الموضوع إلى التَّوازن والتَّناسق ولكنَّنَا مع ذلك نراه جميلاً، فيقول: «ولرُبَّمَا رأيت الرَّجل حسناً جميلاً. وحلواً مليحاً، وعتيقاً رشيقاً، وفخماً نبيلاً، ثُمَّ لا يكون موزون الأعضاء، ولا مُعَدَّل الأجزاء، وقد تكون أيضاً الأقدار متساويةً، غير متقاربةٍ ولا متفاوتةٍ. ويكون قصداً ومقداراً عدلاً، وإن كانت دقائق خفيَّةً لا يراها إلا الألمعي، ولطائف غامضةً لا يعرفها إلا الذَّكي»[٢٣٢].

ثُمَّ لا يلبث **الجاحظ** أن يميل إلى الذَّات فيعوِّل عليها في إضفاء القيمة الجمَاليَّة على الموضوع. لتبدو الذَّات بوصفها مصدر القيمة الجمَاليَّة من جهة انقيادها لميلٍ أو هوى ترى به المثل الجمَاليَّة متجسِّدةً فيمن أَو فيما تحبُّ أو تهوى. ويورد لنا شواهد كثيرةً من هذا النَّوع، فيعقِّب على قوله السَّابق: «فأمَّا الوزن المحقَّق، والتَّعديل المصحَّح، والتَّركيب الذي لا يفضحه التفرُّس، ولا يحصره التعنُّت، ولا يتعلَّل جاذبه، ولا يطمع في التَّمويه ناعته، فهو الذي خُصصت به دون الأنام، ودام لك على الأيام»[٢٣٣].

---

٢٣١ . الجاحظ: **القيان** . **آثار الجاحظ** . ص ٨٢.

٢٣٢ . الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٥٨.

٢٣٣ . م. س . ذاته.

ويقول أيضاً: «وأين 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، والقد العجيب، والكمال الغريب، والملح المنثور، والفضل المشهور، إلا لك وفيك؟»[٢٣٤].

إنَّ تأرجح **الجاحظ** بَيْنَ الاتِّجاهين: الذَّاتي والموضوعي، في تحديد طبيعة الجمال، غير جانحٍ إلى أحدهما دون الآخر، ولا باتٍّ في أرجحيَّة أي منهما. آخذاً بعين النَّظر والحسبان اختلاف أذواق النَّاس، لأسبابٍ شتَّى، ودور ذلك في الأحكام الجمَاليَّة وتباينها، حَتَّى على الأثر الجمالي الواحد. وكذلك الشُّروط الموضوعيَّة الواجب توافرها في الموضوع كي يكون جميلاً... يجعله رائداً أولاً للنَّظريَّة الجدليَّة في تحديد طبيعة الجمالي. سابقاً بذلك تلميذه الفذَّ **أبا حيَّان التَّوحيدي**[٢٣٥] ورائد الدِّراسات الاجتماعيَّة **ابن خلدون**[٢٣٦] هذه النَّظريَّة الَّتي يدَّعى جلُّ المفكرين. إن لم يكونوا كلُّهم. أَنَّها لم تنشأ إلا مع مطالع القرن التَّاسع عشر على أيدي المفكر الرُّوسي **تشرنشفسكي**، أو رُبَّما في أواخر القرن الثَّامن عشر كإرهاصات أوليَّة على أيدي **ديدرو وهردر وشلر**[٢٣٧].

إنَّ أسبقية **الجاحظ** في هذا الموضوع إسقاطية لا حرفيَّة بالمعنى الاصطلاحي المعاصر، فالاصطلاح المعاصر للجدليَّة الجماليَّة لم ينشأ إلا في القرن العشرين.

---

٢٣٤ . م.س. ص ٥٧ . ٥٨.

٢٣٥ . عزت السيد أحمد: **التوحيدي مؤسساً لعلم الجمال العربي**. ضمن مجلة **المعرفة**. وزارة الثقافة. دمشق. العدد ٣٣٤. تموز ١٩٩١م. ص ٧٦ . ٧٧. سنفرد هنا فصلاً لنظرية التوحيدي الجمالية.

٢٣٦ . عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون** . دار طلاس. دمشق. ١٩٩٣م. ص ٩٨ . ٩٩. سنفرد هنا فصلاً لنظرية ابن خلدون الجمالية.

٢٣٧ . عزت السيد أحمد: **طبيعة الجمال** . ضمن مجلة **المعرفة** . وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٣٥٧ . حزيران ١٩٩٣م. ص ٣٩.

الشكل حامل القيمة الجمَاليَّة

ثَمَّةَ شبه إجماعٍ بَيْنَ الفلاسفة والباحثين على أنَّ الشَّكل هو حامل القيمة الجمَاليَّة. بمعنى أنَّ خصائص الجمال ومُقَوِّماته تتموضع على صورة الموضوع، وإن كان بعضهم يضيف المحتوى عنصراً ثانياً إلى هذا الحامل فإنَّنا لا نميل إلى عدِّ ذلك ثنائيَّةً متفاصلةً ولا متلازمةً، لأنَّ الفصل بَيْنَ الشَّكل والمضمون من النَّاحية الجمَاليَّة، على الأقلّ، أمرٌ غير مقبولٍ، بل يحقُّ لنا القول إنَّهُ غير ممكنٍ، فالفرق واضحٌ وكبيرٌ بَيْنَ الوردة الحقيقيَّة والبلاستيكيَّة والمرسومة[٢٣٨] ولذلك فإنَّ «القوس المنحني قد يكون جميلاً بوصفه علاقةً هندسيَّةً معماريَّة، ولكِنَّهُ قبيحٌ إذا كان شكلاً لظهرٍ محدَّبٍ، وإذا كانت الأرزة جميلةً بتناظرها فالمرعى يستمدُّ جماله من عدم تناظره، ونسب الجسد الإنسانيِّ الجميل تتغيَّرُ بتغيُّر المحتوى البيولوجي: رجل، امرأة، صبي، شاب، إلخ... والحمرة جميلةٌ على خدِّ صبية، ولكِنَّهَا ليست كذلك على أنفها، وهذا كلُّه يدلُّ على أنَّ الصِّفة الجمَاليَّة، وهي صفةٌ للشَّكل، لا يمكن أن تنفصل عن المحتوى الذي تعبِّر عنه»[٢٣٩].

ولقد كان **الجاحظ** سبَّاقاً في الوقوف على هذه المسألة وحقيقة أبعادها وقوف اللوذعيِّ الألمعيِّ، فبيَّن أنَّ الصِّفة أو الشَّيء إنَّمَا يستمدُّ جماليَّته من مكان تموضعه، وكذلك القيمة الجمَاليَّة للصِّفة قابلةٌ للتَّغيُّر والتَّفاوت تبعاً للشَّكل أو الموضوع الذي يحملها، ولذلك فإنَّ تقويمنا لجمَاليَّة اللون الأزرق مثلاً يتباين بتباين حامل هذا اللون الذي قد يكون للعين أو للسَّماء أو للثَّوب أو للماء... وكذلك شأن غيره من العناصر أو الصِّفات أو الأحوال... وعلى هذا الأساس يقول **أبو عثمان**: «والتَّاج

---

٢٣٨ . عزت السيد أحمد: **مدخل معلوماتي إلى علم الجمال** . ضمن مجلة **معلومات** . حزيران ١٩٩٣م . العدد ٩ . ص ٣٤.

٢٣٩ . الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٦٤.

بهيٌّ، وهو على رأس الملك أبهى، والياقوت كريمٌ، وهو على جيد المرأة الحسناء أحسن، والشِّعر الفاخر حسنٌ، وهو في فم الأعرابي أحسن، وإن كان من قول المنشد وقريضه، ومن نحته وتحبيره، فقد بلغ الغاية، وقام على النِّهاية»[٢٤٠].

ثُمَّ يقدِّم أنموذجاً تطبيقيًّا بديعاً في كتابه الساخر: التربيع والتدوير، يجلو لنا من خلاله حقيقة ما ذهب إليه على نحوٍ رائعٍ بارعٍ . وإن كان المراد في الأصل تهكُّماً فإنَّ مقتضى السِّياق الدَّلالي لا يفترق في المحصِّله عمَّا كان عليه مدار حديثنا . فيقول:

«وما ندري في أيِّ الحالَّتين أنت أجمل، وفي أيِّ المنْزلتين أنت أكمل، إذا فرَّقناك أم إذا تأملنا بعضك: أمَّا كفك فهي الَّتي لم تُخلق إلا للتَّقبيل والتَّوقيع، وهي الَّتي يحسن بحسنها كلُّ ما اتَّصل بها، ويختال بها كلُّ ما صار فيها.

كما أصبحنا، وما ندري الكأس في يدك أحسن، أم القلم، أم السَّوط الذي تعلقه، وكما أصبحنا وما ندري أيُّ الأمور المتَّصلة برأسك أحسن، وأيُّها أجمل وأشكل: اللَّمَّة، أم خطُّ اللحية، أم الإكليل، أم العصابة، أم التَّاج، أم العمامة، أم القناع، أم القلنسوة.

وأمَّا فوك فهو الذي لا ندري أيُّ الذي تتفوَّه به أحسن، وأيُّ الذي يبدو منه أجمل: الحديث أم الشِّعر، أم الاحتجاج أم الأمر والنَّهي، أم التَّعليم والوصف! على أنَّنا ما ندري أيُّ ألسنتك أبلغ؟ وأيُّ بيانك أشفى؛ أقلمك، أم خطُّك، أم لفظك، أم إشارتك، أم عقدك؟ وهل البيان إلا لفظ أو خطٌّ أو إشارة أو عقد، وأنت في ذلك فوقهم؟

---

٢٤٠ . الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٦٣.

وقد علمنا أنَّ القمر هو الذي يضرب به الأمثال ويشبه به أهل الجمال. وهو مع ذلك يبدو ضئيلاً نضواً، ويظهر معوجَّاً شختاً[٢٤١]، وأنت أبداً قمرٌ بدرٌ، وبحرٌ غمرٌ»[٢٤٢].

الجمال غاية الطلب

وإن كنَّا في غير معرض المفاضلة بَيْنَ مسائل فلسفة الفن والجمال، فمن الضَّرورة الملحفة أن نشير إلى أنَّ المعايشة الجَمَاليَّة في إطارها العام، والفنيَّة بما هي مندرجةٌ في هذا الإطار، من أهمِّ هذه المسائل قاطبةً، كونها تمثِّل قطب الرَّحى في العملية الفنيَّة ذاتها، من جهة تناولها العَلاقَة النَّاشئة بَيْنَ الفنَّان وأَثَره الفنِّي في مراحله كلِّها؛ بدءاً من نشوء فكرة الأَثَر الفنِّي على هيئة ومضةٍ تنقدح في خيال الفنَّان، وصولاً إلى تحدُّدها وتجسُّدها في قالبها أو صورتها الَّتي تمثلها، هذا من جهة، وتتناول بالبحث من جهةٍ ثانيةٍ العَلاقَة النَّاشئة بَيْنَ المتلقِّي . الجمهور . والأَثَر الفني خصوصاً والجمالي عموماً(٢٤٣) بما تنطوي عليه هذه العَلاقَة من عناصر ومقوِّمات كالتَّذوق والتَّقْوِيم الجماليين، والمتعة أو اللَّذَّة، والأَثَر الَّذي يخلِّفه الأَثَر الجمالي في النَّفس.

على الرَّغْمِ من أنَّ **الجاحظ** كان أوَّل من نَهَدَ لوضع أحجار أسس نظريَّة جَمَاليَّة عربيَّة فإنَّه لم يفته الوقوف عند هذه المسألة المهمَّة الَّتي ما تزال تحتاز المكانة الأكثر أهميَّة بَيْنَ منظِّري وعلماء الجمال حَتَّى وقتنا الحاضر، وفيما يلي نتوقَّف عند أهم المسائل الَّتي طرحها فيما يخصُّ هذا الشَّأن.

---

٢٤١ . الشَّخْتُ: الدَّقيق من الأصل، لا من الهزال، وقيل هو الدقيق من كل شيء، حتى إنَّه يقال للدقيق العنق والقوائم: شخت، والأنثى شختة، وجمعها شخات، والشخت والشخيت: النحيف الجسم، الدقيقه.

٢٤٢ . الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٦٣ . ٦٤.

٢٤٣ . عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون** . ص ٩٥.

يبدو أنَّ **الجاحظ** يرى فيما للجمال في النَّفس من رغبةٍ عارمةٍ مفتاحاً للمعايشة الجَمَاليَّة . الَّتي لم تحمل الاسم ذاته لديه طبعاً . **فأبو عثمان** ذاته يقرُّ أَنَّهُ يعشق الجمال فيقول: «وأنا أبقاك الله، أتعشَّق إنصافك كما أتعشق المرأة الحسناء»(٢٤٤). ولكنَّه يُبَيِّنَ في غير هذا الموضع أنَّه ليس وحده عاشقاً للجمال. وإنَّمَا أشر إلى أنَّ الجمال هو نهاية ما يطلبه النَّاس، وخاصَّةً الجمال البارع. ولتأكيد ذلك يورد لنا قصة طريفةً ومشهورةً الآن يقول فيها:

«أراد رجلٌ من قريش أن يتزوَّج فأتى رجلاً فقال:

. أريد أن أضمَّ إليَّ أَهْلاً فأشر عليَّ.

قال: افعل تحصِّن دينك، وتصن مؤونتك، وإيَّاك والجمال البارع.

قال: ولم نهيتني وإنما هو نهاية ما يطلب النَّاس؟!

قال: لأنَّه ما فاق جمالٌ إلا لَحِقَهُ قولٌ. أما سمعت قول الشَّاعر(٢٤٥):

وَلَنْ تُصَادِفَ مَرْعًى مُوْنِقاً أَبَدَاً

إلاَّ وَجَدْتَ بِهِ آثَارَ مَأكُولِ

فلماذا يَنْشُدُ الإنسان الجمال ويُنْشِدُ له، ويَنْشَدُّ إليه؟ ولماذا يكون الجمال الآخَّاذ نهاية ما يطلب الإنسان ويسعى إليه؟ لقد حاول **الجاحظ** البحث في ذلك، وكانت له فيه رؤيته التي سنبيِّنها الآن.

---

٢٤٤ . الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٢٤.

٢٤٥ . الجاحظ: **المحاسن والأضداد** . ص ١٣٢. وقد ورد هذا البيت بلفظ آخر في غير هذا الموضع:

وَلَنْ تُصَادِفَ مَرْعًى مُمَرَّعاً أَبَداً إلاَّ وَجَدْتَ بِهِ آثَارَ مُنْتَجِعِ

اللذَّة الجَمَاليَّة

يجيب صاحب المحاسن والأضداد عن هذا السُّؤال، وهو وإن أطنب في الشَّرح وأوغل في التَّفصيل فإنَّه قدَّم لنا إجابةً مختصرةً شافيةً، كَشَفَ من خلالها عن أنَّ السَّبب الرَّئيس وراء طلب الجمال ونُشدانه هو المتعة الَّتي يحركها في النَّفس، ولا فرق بَيْنَ الجمال الطَّبيعيِّ والجمال الصُّنعيِّ[٢٤٦] فيقول فيما كان جميلاً، حسناً من فنون الكلام: «فإذا كانت الكلمة حسنةً استمتعنا بها على قدر ما فيها من الحسن»[٢٤٧] وليضيف بذلك فائدةً أخرى هي أنَّ المتعة أو اللَّذة الجَمَاليَّة تزداد وتنقص تَبعاً لدرجة الجمال الَّتي يحملها الموضوع، وهذا حكم جدُّ مستحسنٍ لأنَّ ما يشدُّنا ويجتذب انتباهنا، بل ويستوقفنا من خضمِّ الكثرة الكاثَرة من الموضوعات الجَمَاليَّة . الَّتي كاد **جورج سانتيانا** أن يطابقها مع كلِّ موضوعات الحياة[٢٤٨] . إنَّما هو الجمال الفَذُّ الفريد، الَّذي لا يتكرَّر، أو قلَّ وندر أن يتكرَّر. وهذه الفكرة ذاتها هي التي صارت الملمح الأساسي للفن العظيم؛ الفن الذي يستطيع اقتناص اللحظة النادرة الفريدة التي لا تتكرر ويخلدها في أثر فني.

ونجدنا هنا مضطرين إلى التَّساؤل من جديد: كيف تنجلي هذه اللذة الجَمَاليَّة وما خصائصها وما الآثار الَّتي تتركها في النَّفس؟

«عندما يقف المرء مشدوهاً أمام منظرٍ طبيعيٍّ خلاَّب، كبضع شجيراتٍ تشابكت أغصانها مظللةً يَنْبُوْعَ ماءٍ تنداح تموُّجات تدفُّقه أنصاف دوائر رقراقةً برَّاقةً كقوس قزح، أو يستمع مترنِّماً طرباً إلى موسيقى عذبةٍ يشعر أنَّهَا تراقص روحه طرباً،

---

٢٤٦ . الجمال بالمطلق أيُّ جمال مهما كانت طبيعته ومصدره. ولكن نميز بَيْنَ جمالٍ طبيعيٍّ وجمال صنعيٍّ؛ الجمال الطَّبيعيُّ الجمال الذي لم يبدعه الإنسان، والجمال الصنعي الجمال المصنوع، والإنسان هو الذي يصنع الجمال، ويسمَّى الفن.

٢٤٧ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ١١٦.

٢٤٨ . جورج سانتيانا: **الإحساس بالجمال** . ص ٥٤ . ٥٧.

أو تستمدُّ نسج أنغامها من نسغ أحاسيسه، أو يقرأ إحدى الرِّوايات الرَّائعة بتروِّي الرؤوم وشغف المشوق، فلا يلبث أن يجد نفسه وكأنَّه أحد شخوص هذه الرِّواية، يفرح لفرحهم ويستاء لاستيائهم، وربَّما تأخذه النَّشوة حيناً فيهمُّ بالتَّدخل وتغيير الحدث ولكن لا مجال للتَّدخل»[٢٤٩] ..... لو انتزعنا أحد هؤلاء من غمرة اندماجه في معايشته الجَمَاليَّة أو تلذُّذه بمعايشة الجمال وسألناه أن يصف لذَّته لكان في الأغلب إلى العجز أقرب، وقلَّ من حاول وأعطى الجواب على أتمِّ ما يكون من تصوير الحقيقة، وتلكم مسألة جدُّ عاديَّة «إذ على الرَّغْمِ من كلِّ المحاولات في وصف المشاعر، أو لنقل الحالة الَّتي يكون فيها الإنسان حين المعايشة الجَمَاليَّة، فإنَّها تظلُّ متساميةً على الألفاظ الَّتي تكأد في وصفها، وتحتفظ بالغموض الجليل الَّذي يلفُّها، وتعجز الكلمات عن أن تجلوه»[٢٥٠].

ولذلك عندما حاول **الجاحظ** تصوير اللذَّة الجَمَاليَّة وما تتركه من أثَر، لم يجد بادئ الأمر إلا أن يقف عند الأطر العامَّة لها من جهة ضرورة اتِّسام الموضوعات المعايشة بالجَمَاليَّة وخلوُّها من التَّعقيد وما يعسِّر عمليَّة المعايشة على العموم، فإذا كانت كذلك كانت سريعة النَّفاذ إلى القلوب واتَّحدت وتمازجت مع كينونة الإنسان، ولذلك فإنَّ مثل هذه الموضوعات هي الَّتي تشتهر وتنتشر ويطلبها الطَّالبون ويستفيد منها المتعلِّمون، وفي ذلك يقول: «ومتى كان اللفظ كريماً في نفسه، متخيَّراً في جنسه، وكان سليماً من الفضول، بريئاً من التَّعقيد، حُبِّب إلى النُّفوس، واتَّصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشَّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخفَّ على ألسن الرُّواة، وشاع في

---

٢٤٩ . عزت السيد أحمد: **مدخل معلوماتي إلى علم الجمال** . مجلة المعلومات . المركز القومي للمعلومات دمشق . العدد ١١ . ص٣٣.

٢٥٠ . عزت السيد أحمد: **التوحيدي مؤسساً لَعَلَّم الجمال العربي** . مجلة المعرفة . ص٧٦.

الآفاق ذكره، وعظم في النَّاس خطره، وصار ذلك مادة العالم الرَّئيس، ورياضة للمتعلِّم الرَّيِّض»[٢٥١].

يقدِّم لنا **الجاحظ** أنموذجاً طريفاً من المعايشة الجَمَاليَّة، عادًّا فيه الجمال الدَّاء والدَّواء في آن معاً، فيقول: «وَصَفَ أعرابيٌّ امرأةً فقال: كان وجهها السَّقَمُ لمن رآها، والبرء لمن ناجاها»[٢٥٢] وإن كنا لا نريد أن نتأوَّل هذا القول كثيراً، إلا أنَّنا لا نستطيع تركه من دون الإشارة إلى أنَّه يتضمَّن دلالةً مهمَّةً وهي النُّزوع الإنساني إلى حيازة الجمال وامتلاكه حَتَّى تبترد حوانيه وتقرَّ مآقيه، ولَعَلَّ في هذا ما يفسر لنا أمرين:

أولهما السَّعي إلى اقتناء الآثار الفنيَّة والجَمَاليَّة أو صنعها، على اختلاف أنماطها.

ثانيهما تلك التَّنهُّدات الآسية المرفقة بازدياد الوجيب الَّتي يطلقها المرء إن خطر أمامه جمالٌ أيقن أَنَّهُ لن يراه ثانيةً، أو تذكَّر جمالاً ما رائعاً يتعذَّر امتلاكه.

ولكنَّ **أبا عثمان** لم يتوقَّف عند هذا الوصف بل حاول أن يصف لنا بعضاً من الآثار الَّتي تظهر من خلالها اللذَّة الجَمَاليَّة، فوجد أنَّهَا قد تتجلَّى سروراً وغبطةً، وربَّما تتحوَّل إلى رقصٍ، ويمكن أن نفهم الرَّقص على أنَّه بعض الحركات الإيقاعيَّة المتناسبة مع النَّشوة، ورُبَّمَا تعدَّى ذلك إلى أفعالٍ غير مألوفةٍ ولا معتادةٍ. ويتَّخذ للدَّلالة على ذلك من الصَّوت أنموذجاً فيقول: «وأمر الصَّوت عجيبٌ، وتصرُّفه في الوجوه أعجب، فمن ذلك أنَّ منه ما يقتل كصوت الصَّاعقة، ومنها ما يسرُّ النُّفوس حَتَّى يفرط

---

٢٥١ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ٢ . ص ٢١٧.

٢٥٢ . الجاحظ: **المحاسن والأضداد** . ص ١٢٤.

عليها السُّرور فتقلق حَتَّى ترقص، وحَتَّى رُبَّمَا رمى الرَّجل نفسه من حالق[٢٥٣]، وذلك مثل الأغاني المطربة، ومن ذلك ما يكمد، ومن ذلك ما يزيل العقل حَتَّى غشى على صاحبه، كنحو هذه الأصوات الشَّجيَّة، والقراءات الملحنة»[٢٥٤]. وقد استغلت النَّاس هذه السِّمة الملازمة للأصوات الموسيقيَّة أو الإيقاعيَّة فصارت «بالأصوات تنوِّم الصِّبيان والأطفال»[٢٥٥].

الجمال بَيْنَ الحلال والحرام

يميِّز صاحب حجج النُّبوة بَيْنَ الجمالين الطِّبيعيِّ والصُّنعيِّ من جهة الإباحة والتَّحريم، فهو يتساءل في القيان: هل الجمال مباحٌ؟ وهل يحلُّ للمرء الاستمتاع به والإفادة منه؟ ويجيب عن ذلك بأنَّ: الجمال مباحٌ، يحلُّ للمرء الاستمتاع به وذلك بالنَّظر إليه فقط سواء تمثَّل في زهرةٍ أو شجرةٍ أو امرأةٍ... أمَّا ما هو أبعد من النَّظر فليس محلَّلاً، كمدِّ اليد أو التَّملُّك[٢٥٦].

أما فيما يخصُّ الجمال الصُّنعيَّ أو لنقل الجمال في الفنِّ فإنَّ **الجاحظ** يورد لنا قصتين تُبَيِّنَان تحليل صَوْغِ الجمال الفنيِّ. الفنون الكلاميَّة تحديداً. وما يتركه الأَثَرُ الفنِّيُّ في النَّفس من أَثَر، يقول:

سأل **رسول الله** ﷺ **عمر بن الأهتم** عن **الزبرقان بن بدر** فقال: إنَّه لمانع لحوزته، مطاع في أذينه. قال **الزبرقان**: يا **رسول الله**، إنَّه ليعلم منِّي أكثر مِمَّا قال... فقال **عمر**: هو والله زمر المروءة ضيِّق الفطن، لئيم الخال.

---

٢٥٣ . الحُلُق: الأهوية بَيْنَ السماء والأرض، واحدها: حالق. وجبلٌ حالق: لا نبات فيه، كأنه حُلِق. وقيل: الحالق من الجبال المنيف المشرف، ولا يكون إلا مع عدم نبات.

٢٥٤ . الجاحظ: **الحيوان** . ج ٤ . ص ١٩١ . ١٩٢.

٢٥٥ . م.س . ذاته.

٢٥٦ . الجاحظ: **القيان** . ص ٨٢.

فنظر **النبي** ﷺ في عينيه فقال: يا **رسول الله**، رضيت فقلت أحسن ما علمت، وغضبت فقلت أقبح ما علمت، وما كذبت في الأولى، ولقد صدقت في الآخرة، فقال **رسول الله** ﷺ: «إن من البيان لسحراً»(٢٥٧). وأورد حديثاً آخر عن **النبي** ﷺ . في سياق الحديث عن تأثير البيان . قال فيه: «كاد البيان أن يكون سحراً»(٢٥٨).

وفي السِّياق ذاته يقول: «تكلَّم رجلٌ في حاجة عند **عمر بن عبد العزيز** . وكانت حاجةً في قضائها مشقَّةٌ . فتكلَّم الرَّجل بكلامٍ رقيقٍ موجزٍ وتأتى لها، فقال **عمر**: والله إن هذا للسِّحرُ الحلال»(٢٥٩).

التذوُّق الجمالي

يعدُّ التَّذوُّق الجمالي محور المعايشة الجَمَاليَّة أو قطب الرَّحى من العَلاقَة الجَمَاليَّة النَّاشئة بَيْنَ المتلقِّي والأَثَر الجمالي، ونظراً لهذه الأهميَّة الاستثنائيَّة للتَّذوُّق الجماليِّ فإنَّنا نكاد لا نجد متحدِّثاً في فلسفة الفن والجمال إلا وقد خصَّ هذا المبحث بوافر العناية ومزيد الاهتمام. ولا نريد هنا أن نستعرض هذه الآراء والنَّظريَّات، وحسبنا أن نشير إلى ماهيَّة التَّذوُّق الجماليِّ، المتَّفق عليها على رغم تباين التَّعابير عنها، والمتمثِّلة بتلقِّي الأَثَر الجماليِّ، ومعايشته معايشةً نوعيَّةً يخامرها ضربٌ خاص من المتعة أو اللَّذة، هي ما تسمَّى باللذَّة الجَمَاليَّة الَّتي يكتفي بها حيناً، أو تنتهي باستنباط دلالات هذا الأَثَر، وخاصَّة إنْ كان فنيًّا، من دون أن ننسى الحكم القيميَّ الجماليَّ ومدى طرافته وتفرُّده،

---

٢٥٧ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ١٨٤.

٢٥٨ . الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٨٩.

٢٥٩ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ١٨٤ـ١٨٥، وكذلك في: الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٨٩. كذلك في: الجاحظ: **الحيوان** . ج ٦ . ص ٢١٣.

وهذا ما يمثِّل التَّتويج الحقيقيَّ للمعايشة الجَماليَّة، وجوهر التَّذوَّق الجماليَّ في آن معاً[٢٦٠].

خصَّ **الجاحظ** في الحيوان فصلاً طويلاً للذَّوق والتَّذوُّق قصر فيه معنى الذَّوق على تلقِّي عقوبةٍ أو تناول طعامٍ أو شرابٍ، واستغرب بدايةً أن يحمل هذا اللفظ غير هذين المحملين وعدَّ النَّاحين هذا المنحى هواةَ حذلقةٍ، يقول: «قال بعض طبقات الفقهاء، ممن يشتهي أن يكون عند النَّاس متكلِّماً: ما ذقت اليوم ذواقاً على وجه من الوجوه، ولا على معنى من المعاني، ولا على سبب من الأسباب، ولا على جهة من الجهات، ولا على لون من الألوان، وهذا كلام عجيب»[٢٦١].

ولكِنَّهُ لم يلبث بعد صفحات أن أجاز الَّذين أجازوا حمل الذَّوق على المجاز كَسِيِّهِ من مفردات العربية فقال: «وكما جوَّزوا لقولهم أكل وإنَّمَا عضَّ، وأكل وإنَّمَا أفنى، وأكل وإنَّمَا أحال، وأكل وإنَّما أبطل عينه، جوَّزوا أيضاً أن يقولوا: ذقت ما ليس بطعمٍ»[٢٦٢] وبهذا المعنى نستطيع القول إنَّ **الجاحظ** أقرَّ باستخدام الذَّوق للجمال وإن لم يجهر بذلك أو يصرِّح به.

التَّقْويم الجمالي

يتواشج التَّقْويم الجماليُّ، على نحو خاصٍّ، مع طبيعة الجمال أو حقيقته وتمظهره في الشَّكل الَّذي يحمله، هذا إلى جانب معطيات المعايشة الجَماليَّة الَّتي ما زلنا في إطارها، وإن كنَّا قد تحدَّثنا في هاتين المسالَّتين فإنَّهُ من المفيد أن نعود إلى بعض ذلك ولو من قبيل الإشارة.

---

٢٦٠ . عزت السيد أحمد: **مدخل معلوماتي إلى علم الجمال** . مجلة المعلومات . العدد ١١ . ص ٣٢.

٢٦١ . الجاحظ: **الحيوان** . ج ٥ . ص ٢٩.

٢٦٢ . م.س . ج ٥ . ص ٣٢.

على ضوء ما تقدَّم يمكن القول إن **الجاحظ** يذهب إلى أنَّ إطلاق الأحكام القيمية الجَمَاليَّة على الموضوعات، على اختلاف مراتبها وتباينها، أمرٌ مرتبطٌ بوثاقة مع مجموعةٍ من المعايير يمكن إجمالها فيما يلي:

أولاً: يستمدُّ الموضوع قيمته الجَمَاليَّة بالدَّرجة الأولى من الاعتداليَّة والتَّناسب في آن معاً: الاعتدال بَيْنَ زيادةٍ ونقصانٍ، والتَّناسب بَيْنَ أعضائه أو أجزائه، فكلَّما دنا من الاعتدال أكثر كان متَّسماً بقيمةٍ جَمَاليَّةٍ أسمى، فإن تطرَّف إلى أحد الحدِّين كان أقرب إلى القبح ومراتبه، كلُّ ذلك وفق ما أسلفناه من معطيات، فإذا حقَّق الحسن أو الجمال معادلة التَّوازن والاعتدال هذه كان «حرًّا مرسلاً، وعتيقاً مطلقاً لا يتحكَّم عليه الدَّهر، ولا يذبله الزَّمان، ولا يغيِّره الحدثان، ولا يحتاج إلى تعليق التَّمائم، ولا إلى الصَّون والكنِّ، ولا إلى المناقيش والكحل»[٢٦٣] على أنَّهُ ترك المجال مفتوحاً أمام الحالات الشَّاذَّة الَّتي لا تنطوي تحت هذا الحكم، وهذا ما يتَّضح في قوله: «ولرُبَّما رأيت رجلاً حسناً جميلاً، وحلوا مليحاً، وعتيقاً... ثُمَّ لا يكون موزون الأعضاء، ولا معدَّل الأجزاء»[٢٦٤].

ثانياً: أولى **الجاحظ** الشَّكل الحامل للخصائص الجَمَاليَّة دوراً بارزاً في إسباغ قيمةٍ جَمَاليَّةٍ محدَّدةٍ على الموضوع، وهذا ما يظهر معناه واضحاً في قوله: «والتَّاج بهيٌّ، وهو على رأس الملك أبهى، والياقوت كريم حسن، وهو على جيد المرأة الحسناء أحسن، والشِّعر الفاخر حسنٌ، وهو في فم الأعرابي أحسن...»[٢٦٥].

ثالثاً: لم يكتف **أبو عثمان** بالشَّكل مؤثِّراً في إضفاء الجمال . مصدر الأحكام القيميَّة الجَمَاليَّة . وحسب، بل أعار المضمون شطراً من الأهميَّة يساهم بِقَدْرٍ لا يمكن إغفاله في تكميل جمال الموضوع بمقوِّمات جَمَاليَّة إضافيَّة، وأكثر ما يبدو ذلك في البشر

---

٢٦٣ . الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٥٨.

٢٦٤ . م.س . ص ٥٨.

٢٦٥ . م.س . ج ٥ . ص ٦٣.

إذ يلعب الخلق المحمود والحديث المؤنق والثَّقافة وغير ذلك دوراً واضحاً في مضاعفة الجمال، وفي ذلك يقول: «فإنَّ حسن الوجه إذا وافق حسن القوام، وجودة الرَّأي، وكثرة الَعَلَّم، وسعة الخلق، والمغرس الطَّيِّب، والنِّصاب الكريم، والطَّرف النَّاصع، واللسان البَيْنَ، والنَّغمة البهجة، والمخرج السَّهل، والحديث المونق، مع الإشارة الحسنة، والنُّبل في الجلسة، والحركة الرَّشيقة، واللهجة الفصيحة، والتَّمهل في المحاورة، والهذُّ[٢٦٦] عند المناقلة، والبديه البديع، والفكر الصَّحيح، والمعنى الشَّريف، واللفظ المحذوف، والإيجاز يوم الإيجاز، والإطناب يوم الإطناب، كان أكثر لتضاعيف الحسن، وأحقُّ بالكمال والحمد»[٢٦٧].

رابعاً: إنَّ الذَّات الَّتي تقوم بإطلاق الحكم القيميِّ الجماليِّ على الموضوع لا تخلو هي الأخرى مِمَّا يؤثِّر فيها لدى قيامها بهذه العمليَّة، و**الجاحظ** لم يُبَيِّنَ لنا ماهيَّة هذه العوامل، بل لم يشر إليها، ولكنَّه كان في بعض أحكامه الجَمَاليَّة ذا منْزعٍ ذاتيٍّ محض، بمعنى أَنَّهُ يستمدُّ أحكامه القيميَّة مما تمليه عليه الذَّات فحسب، وبغضِّ النظر عما يتمتَّع به الموضوع من قيمةٍ جَمَاليَّةٍ. ولَعَلَّ ذلك ما تجلَّى لنا واضحاً في بعض أحكامه السَّابقة الَّتي أوردناها في سياق فقرتي حقيقة الجمال والشَّكل حامل القيمة الجَمَاليَّة، وهو في الحقيقة لم يتوقَّف عند ذلك بل كشف عن دور الذَّات في التَّقْويم الجماليِّ في تضاعيف تعليله لانتشار بعض الأشعار وذيوعها بَيْنَ النَّاس دون سواها مِمَّا هو أجود منها وأفضل، ولولا دور الذَّات وأَثَرها في ذلك لما كان التَّقْويم، وفي ذلك يقول:

«قد يستخفُّ النَّاس ألفاظاً ويستعملونها وغيرها أحقُّ بذلك منها... والعامَّة ربَّما استخفَّت أقل اللغتين وأضعفهما، وتستعمل ما هو أقلُّ في أصل اللغة استعمالاً

---

٢٦٦ . الهذُّ والهذر: سرعة القطع وسرعة القراءة. هذَّ القرآن يهذُّه هَذاً، يقال: هو يهذُّ القرآن هَذاً، ويهذُّ الحديث هَذاً أي يسرده .

٢٦٧ . م.س . ج ٥ . ص ٦٢ . ٦٣.

وتدع ما هو أظهر وأكثر، ولذلك صرنا نجد البيت من الشِّعر قد سار ولم يسر ما هو أجود منه، وكذلك المثل السَّائر»[٢٦٨].

بَيْنَ المبـدِع والمبـدَع

على الرَّغم من أنَّ ما تنطوي عليه العَلاقَة بَيْنَ الأَثَر الجمالي وجمهور المتلقين 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 غير الفنانين.

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 الفنانين 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

---

٢٦٨ . الجاحظ: **البيان والتبيين**. ج ١ . ص ٢٦.

رُبَّما رأيت الرَّجل متماسكاً وفوق المتماسك حَتَّى إذا صار إلى رأيه في شعره، وفي كلامه، وفي ابنه، رأيته متهافتاً وفوق المتهافت»[٢٦٩].

ولكن مفكِّرنا لا يتوقَّف عند هذا التَّحذير الَّذي يبدو شبه لطمةٍ للمبدعين ولاسيَّما 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 حَبَّرَت خطبةً، أو أَلَّفت رسالةً، فإيَّاك أن تدعوك ثقتك في نفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدَّعيه؟ ولكن اعرضه على الَعَلَّماء... 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»[٢٧٠].

٢٦٩ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ١١٧.

٢٧٠ . م.س . ج ١ . ص ١١٦ . ١١٧.

الفصل السادس

مذهب التوحيدي الجمالي

مقدمة

خصوصيَّةُ الفنِّ

الفنُّ والإلهام

الفنُّ والحيوان

الموهبة والإبداع

الفنُّ والمحاكاة

المعايشة الجمالية

جدليَّة العلاقة الجماليَّة

لَقَدْ نَثَرَ التَّوحيديُّ نَظَرِيَّتَهُ الفَنِّيَّةَ وَالْجَمَالِيَّةَ بَينَ كُتُبِهِ نَثْرَ اللُّؤْلُؤِ بَينَ حَبَّاتِ العِقْدِ. وَنَحْنُ لاَ نَدَّعِي أَنَّهُ كَانَ مُدْرِكاً أَو قَاصِداً تَأسِيسَ نَظَرِيَّةٍ، ولكِنَّنَا نَزْعُمُ أَنَّ مَا قَدَّمَهُ يَكَادُ يَرْقَى إِلَى مُسْتَوَى نَظَرِيَّةٍ إِنْ لَمْ تَكُنْ مُتَكَامِلَةً تَمَاماً فَإِنَّهُ لاَ يَنْقُصُهَا الكَثِيرُ أَبَداً حَتَّى تُمْنَحَ شَرَفَ التَّكَامُلِ.

مقدّمة

أَبُو حَيَّان التَّوحِيدِيُّ هُوَ الاسْمُ الَّذِي اشْتُهِرَ بِهِ **عَلِيُّ بْنُ مُحَمَّدٍ بنِ العبَّاسِ** بِإِجْمَاعِ الْمُؤَرِّخِينَ. وَانْفَرَدَ عَنْ هذَا الإِجْمَاعِ **مُعِينُ الدِّينِ أَبُو القَاسِمِ الْجُنَيدُ الشِّيرَازِيُّ**. أَمَّا النِّسْبَةُ فِي **التَّوحِيدِيِّ** فَفِي فَهْمِهَا اخْتِلاَفٌ؛ ذَهَبَ مُعْظَمُ الْمُؤَرِّخِينَ إِلَى أَنَّهَا نِسْبَةٌ إِلَى مِهْنَةِ وَالِدِهِ الَّذِي كَانَ يَبِيعُ بِالعِرَاقِ نَوعاً مِنَ التَّمْرِ يُسَمَّى التَّوحِيدَ[٢٧١]، مُسْتَشْهِدِينَ بِمَا «ذَهَبَ إِلَيهِ بَعْضُ شُرَّاحِ **الْمُتَنَبِّي** الَّذِينَ حَمَلُوا (التَّوحِيدَ) فِي البَيتِ التَّالِي عَلَى الْمَعْنَى السَّابِقِ»[٢٧٢]:

يَتَرَشَّفنَ مِنْ فَمِي رَشَفَاتٍ هُنَّ فِيهِ أَحْلَى مِنَ التَّوحِيدِ

وَلكِنَّ فَرِيقاً آخَرَ مِنْ شُرَّاحِ **الْمُتَنَبِّي** اتَّجَهَ إِلَى أَنَّ الْمَقْصُودَ مِنْ التَّوحِيدِ فِي البَيتِ السَّابِقِ ـ وَلاَ يُسْتَبْعَدُ مِثْلُ هذَا عَنِ **الْمُتَنَبِّي** ـ هُوَ قَولُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ اللهُ[٢٧٣]، وَتَبَايَنُوا فِي

---

٢٧١ ـ هذا ما أَورده الزَّبيديُّ في كتابه: **تاج العروس** ـ مادَّة: وحد.

٢٧٢ ـ ابن خَلِّكان: **وفيات** الأَعيان ـ ج٥ ـ ص١١٣. وكذلك: محمد كرد علي: **أَبو حيَّان التَّوحيدي** ـ ضمن **مجلَّة المجمع العلمي العربي** ـ ١٩٢٨م ـ ج٣ ـ مج٨ ـ ص١٣٢.

٢٧٣ ـ هذا قول الواحدي، وعلَّق بأَنَّه إفراطٌ وتجاوز حدٍّ. أَورد هذا الكلام أَبو البقاء العكبري في شرحه ديوان أَبي الطِّيِّب، وعلى الرغم من إطنابه في شرح هذا البيت إلاَّ أَنَّه لم يذكر أَبداً ما يدلُّ على أَنَّ التَّوحيد نوعٌ من التمر. انظر ذلك في: **ديوان أَبي الطَّيِّب المتنبِّي** بشرح أَبي البقاء العكبري ـ ص٣١٥.

الْكَشْفِ عَمَّا أَرَادَهُ **أَبُو الطَّيِّبِ** ضِمْنَ هذَا الإِطَارِ. وَالأَمْرُ ذَاتُهُ حَدَثَ مَعَ النِّسْبَةِ فِي **التَّوحِيدِيِّ**، حَيثُ اتَّجَهَ فَرِيقٌ آخَرُ إِلَى أَنَّ النِّسْبَةَ هُنَا نِسْبَةٌ إِلَى عَقِيدَةِ أَهْلِ العَدْلِ وَالتَّوحِيدِ الَّذِينَ عُرِفُوا بِالْمُعْتَزِلَة[٢٧٤]، وَثَمَّةَ اخْتِلاَفٌ آخَرُ هُنَا أَيضاً فِي انْتِمَاءِ **أَبِي حَيَّانَ** إِلَى هَذِهِ الفِرْقَةِ.

لَمْ تَصِلْنَا تَرْجَمَةٌ وَافِيَةٌ وَلاَ دَقِيقَةٌ عَنْ مَولِدِ **التَّوحِيدِيِّ** زَمَاناً وَلاَ مَكَاناً، وَلاَ عَنْ نَشْأَتِهِ وَلاَ عَنْ أَصْلِهِ، حَتَّى تَكَادَ تَكُونُ مَحَطَّاتُ حَيَاتِهِ؛ الْمُهِمَّةُ وَالعَادِيَّةُ، مَجْهُولَةً، وَخَاصَّةً الْخَمْسِينَ الأُولَى مِنْهَا، وَالَّتِي تُشَكِّلُ نِصْفَ حَيَاتِهِ. حَتَّى وَفَاتُهُ الَّتِي يُفْتَرَضُ الدِّقَّةُ فِي تَحْدِيدِهَا بَعْدَمَا نَالَ مَا نَالَ مِنَ الشُّهْرَةِ، لَمْ يَتَّفِقِ الْمُؤَرِّخِونَ عَلَى دَقِيقِ تَارِيخِهَا.

ثَمَّةَ وَثِيقَتَانِ جَاءَتَا عَرَضاً عَلَى لِسَانِ **التَّوحِيدِيِّ** ذَاتِهِ فِي رِسَالَتِهِ إِلَى صَدِيقِهِ القَاضِي **أَبِي سَهْلٍ** سَنَةَ أَرْبَعِمِئَةٍ لِلْهِجْرَةِ، وَفِي كِتَابِهِ الْمُقَابَسَات نَسْتَطِيعُ أَن نَسْتَشِفَّ مِنْهُمَا تَارِيخَ وِلاَدَتِهِ؛ يَقُولُ فِي رِسَالَتِهِ إِلَى القَاضِي **أَبِي سَهْلٍ**: «وَبَعْدُ، فَقَدْ أَصْبَحْتُ هَامَةَ اليَومَ أَو غَداً، **فَإِنِّي فِي عَشْرِ التِّسْعِينَ**، وَهَلْ بَعْدَ الْكَبْرَةِ وَالْعَجْزِ أَملٌ فِي حَيَاةٍ لَذِيذَةٍ؟»[٢٧٥]، وَقَدْ كَتَبَ هَذِهِ الرِّسَالَةَ سَنَةَ ٤٠٠هـ/١٠٠٩م. وَيَقُولُ فِي كِتَابِ الْمُقَابَسَاتِ عَنْ ذَاتِهِ، وَقَدْ كَتَبَهُ سَنَةَ ٣٦٠هـ/٩٧١م: «وَمَا يَرْجُو الْمَرْءُ بَعْدَ الالْتِفَاتِ إِلَى خَمْسِينَ حِجَّةً (سَنَةً) وَقَدْ أَضَاعَ أَكْثَرَهَا، وَقَصَّرَ فِي بَاقِيهَا»[٢٧٦]. وَهذَا يَعْنِي عَلَى نَحْوٍ شِبْهِ دَقِيقٍ أَنَّهُ قَدْ وُلِدَ نَحْوَ سَنَةِ ٣١٠هـ/٩٢٣م. وَعَلَى الرُّغْمِ مِنْ ذلِكَ فَإِنَّ ثَمَّةَ بَعْضَ الْخِلاَفِ فِي تَارِيخِ الوِلاَدَةِ، فَقَدْ ذَهَبَ **السَّنْدُوبِي** إِلَى تَارِيخٍ مُقَارِبٍ جِدًّا هُوَ

---

٢٧٤ . ابن حجر العسقلاني: **لسان الميزان** . ج٧ . ص ٣٨. وهذا ما ورد ذكره أيضاً عند الزَّبيدي في: **تاج العروس** . مادَّة؛ وحد. وقد ذهب بعضُ المفكِّرين مع هذا الرَّأي، منهم محمد كرد علي في: **أُمراء البيان**؛ (٤٤٩)، وحسن السَّندوبي في كتابه عن التَّوحيدي؛ (٩٨). ورأى إحسان عبَّاس في كتابه عن التَّوحيدي «أَنَّ هذه التسمية قد تكون جاءته من تسخير كلِّ علمٍ لبلوغ التَّوحيد».

٢٧٥ . أبو حيَّان التَّوحيدي: **رسالة إلى القاضي أبي سهل علي بن محمد** (الرَّسائل) . ص٤٠٧. ٤٠٨.

٢٧٦ . أبو حيَّان التَّوحيدي: **المقابسات** (س) . ص٣١.

٣١٢هـ/٩٢٤م[٢٧٧]، بَينَمَا فَتَحَ **عَبْدُ الرَّزَّاقِ مُحْيِي الدِّين** مَجَالَ تَارِيخِ الوِلاَدَةِ لِيَمْتَدَّ مَا بِيْنَ عَشْرِ سَنَوَاتٍ إِذْ جَعَلَهُ بَيْنَ ٣١٠هـ و ٣٢٠هـ/٩٣٢م[٢٧٨]، وَتَبِعَهُ فِي ذلِكَ **س.م.شتيرن** . S. M. Sterrn فِي الْمَوسُوعَةِ الإِسْلاَمِيَّةِ[٢٧٩].

أَمَّا مَكَانُ وِلاَدَتِهِ فَقَدْ تَضَارَبَتِ الأَقْوَالُ فِيهِ أَيضاً وَتَبَايَنَتْ، فَقِيلَ إِنَّهُ وُلِدَ بِنَيسَابُورَ، وَقِيلَ بِشِيرَازَ فِي بِلاَدِ فَارِسَ، وَقِيلَ بِوَاسِطَ فِي جَنُوبِيِّ العِرَاقِ، وَقِيلَ بِبَغْدَادَ دَارِ السَّلاَمِ[٢٨٠] وَهذَا مَا يُرَجِّحُهُ الكَثِيرُونَ لِمَا اشْتُهِرَ عَنْ أَبِيهِ مِنْ أَنَّهُ قَدْ امْتَهَنَ بَيعَ التَّمْرِ فِيهَا.

لَمْ يَنْجُ **التَّوحِيدِيُّ** مِنْ مُحَاوَلاَتِ الْمُغْرِضِينَ الَّذِينَ أَرَادُوا النَّيلَ مِنْ أَصْلِهِ، وَطَمْسَ مَعَالِمِ انْتِمَائِهِ لِلْعُرُوبَةِ، خَاصَّةً وَأَنَّ الْمَصَادِرَ القَدِيمَةَ تَخْلُو مِن أَيِّ وَثِيقَةٍ تَدُلُّ عَلَى أَصْلِهِ، شَأْنُهُ فِي هَذِهِ الافْتِرَاءَاتِ شَأْنُ مُعْظَمِ نَوَابِغِ الفِكْرِ العَرَبِيِّ الَّذِينَ كَثُرَتْ حَولَهُمُ الأَبَاطِيلُ لِلتَّشْكِيكِ فِي عُرُوبَتِهِم. وَانْقَسَمَ الْمُفَكِّرُونَ بِذلِكَ إِلَى قَائِلِينَ بِأَنَّهُ فَارِسِيٌّ وَإِلَى قَائِلِينَ بَأَنَّهُ عَرَبِيٌّ. والحقُّ أنَّ انْتِسَابَ **أَبِي حَيَّانَ** إِلَى العُرُوبَةِ فِي اعْتِقَادِي لَيسَ مَثَارَ رَأيٍّ وَلاَ ظَنٍّ وَلاَ تَخْمِينٍ، وَالأَدِلَّةُ وَالشَّوَاهِدُ عَلَى ذلِكَ جِدُّ كَثِيرَةٍ، وَخَيرُ مَا فِيهَا إِثْبَاتُ **التَّوحِيدِيِّ** ذَاتِهِ ذلِكَ كَمَا أَورَدَ **يَاقُوتٌ الْحَمَوِيُّ** نَفْسُهُ وَأَكَّدَ بِأَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَعْرِفُ الفَارِسِيَّةَ البَتَّةَ، وَيُؤَكِّدُ ذلِكَ **أَبُو حَيَّانَ** فِي الْمَسْأَلَةِ الرَّابِعَةِ وَالثَّلاَثِينَ مِنْ كِتَابِهِ الْهَوَامِلُ وَالشَّوَامِلُ[٢٨١]، وَيُكَرِّرُهُ

---

٢٧٧ . حسن السَّندوبي: **مقدِّمة المقابسات** . ص ٨.

٢٧٨ . عبد الرَّزاق محيي الدِّين: **أبو حيَّان التَّوحيدي؛ سيرته وآثاره** . ص١٠.

279 - S.M. Stern: **Abù Hayyàn Al-Tawhidi**, in: **The Encyclopedia of Islam**. Vol 1. P126.

٢٨٠ . انظر ذلك في: **معجم الأُدباء** . ج١٥. ص٥. و**روضات الجنَّات** . ج٤. ص٢٠٥. و**لسان الميزان** . ج٦. ص٣٦٩. و**مفتاح السَّعادة** . ج١. ص١٨٨. وكذلك تصدير **رسائل أبي حيَّان التَّوحيدي** للكيلاني . ص٢٧.٢٨. وأيضاً **عصر الدول والإمارات** ص٤٥٣.

وكذلك: Stern: **Abù Hayyàn Al-Tawhidi**. Vol 1. P126. S.M.

٢٨١ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل** . ص١٠٤.

فِي الْمُقَابَسَةِ الثَّانِيَةِ مِن كِتَابِ الْمُقَابَسَاتِ. هذَا إِلَى جَانِبِ أَنَّ الكُتُبَ الفَارِسِيَّةَ، مِثْلَ شِيرَازْنَامَة لَمْ تَقُلْ بِفَارِسِيَّتِهِ، وَإِنَّمَا نَسَبَتْهُ إِلَى بَغْدَادَ[٢٨٢]. وَلَيسَ هذَا فَحَسْبُ بَلْ لَقَدْ وَقَفَ أَمَامَ الشُّعُوبِيِّينَ مُتَصَدِّياً لَهُم بِقَلَمِهِ وَلِسَانِهِ، رَادًّا عَلَى شُبْهَاتِهِم وَادِّعَاءَاتِهِم، وَدَافَعَ عَنِ العَرَبِ وَالعُرُوبَةِ دِفَاعاً مَاجِداً يَنُمُّ عَلَى أَصَالَةِ انْتِمَائِهِ العَرَبِيِّ، شَأْنُهُ فِي ذلِكَ شَأْنُ أُسْتَاذِهِ **الْجَاحِظ**.

يَرْجِعُ الفَضْلُ فِي غِنَى ثَقَافَةِ **أَبِي حَيَّانَ** وَاتِّساعِ دَائِرَةِ مَعَارِفِهِ وَشُمُولِهَا، بِالدَّرَجَةِ الأُولَى، إِلَى الوِرَاقَةِ الَّتِي اتَّخَذَهَا مِهْنَةً لَهُ، «فَقَدْ قَرَأَ وَكَتَبَ بِيَدِهِ كَثِيراً مِنَ الْكُتُبِ فِي كُلِّ فَنٍّ وَفِي كُلِّ عِلْمٍ، وَانْطَبَعَ كَثِيرٌ مِمَّا كَتَبَهُ فِي ذِهْنِهِ وَحَافِظَتِهِ؛ سَوَاءٌ أَكَانَ نَثْراً [أَمْ[٢٨٣]] شِعْراً»[٢٨٤]. وإلى جَانِبِ ذلِكَ تَعَدَّدَتْ مَعَارِفُ **التَّوحِيدِيِّ** وَتَنَوَّعَتْ لِتَعَدُّدِ أَسَاتِذَتِهِ وَتَنَوُّعِ اخْتِصَاصَاتِهِم، فَشَمَلَتْ ـ إِلَى حَدٍّ بَعِيدٍ ـ مُخْتَلَفَ مَعَارِفِ عَصْرِهِ مِنْ عُلُومِ اللُّغَةِ؛ كَالنَّحْوِ وَالبَيَانِ وَالبَلاَغَةِ، إِلَى عُلُومِ الدِّينِ؛ كَالقُرْآنِ وَالقِرَاآتِ وَالفِقْهِ وَالْحَدِيثِ وَالتَّصَوُّفِ، إِلَى الْمَبَاحِثِ الفَلْسَفِيَّةِ وَعِلْمِ الكَلاَمِ[٢٨٥]...

أَمَّا وَفَاتُهُ فَلَمْ تَكُنْ أَكْثَرَ وُضُوْحاً مِنْ وِلادَتِهِ، وَفِي ذلكَ رِوَاياتٌ عَدِيْدَةٌ مُخْتَلِفَةٌ، حَسْبُنا مِنْها هُنَا خُلاصَتُها الَّتِي وَصَلْنَا إِلَيْها وَهِيَ أَنَّهُ تُوُفِّيَ نَحْوَ سَنَةِ ٤٠٠هـ/١٠٠٩م[٢٨٦]. تاركاً نحو اثْنين وثلاثين أثراً، بين كتابٍ ورسالةٍ مُخْتلفة

---

٢٨٢ ـ زركوب الشِّيرازي: **شيرازنامة**. ص ١٠٨.

٢٨٣ ـ في الأصل : أَو.

٢٨٤ ـ شوقي ضيف: **عصر الدُّول والإمارات**. ص٤٥٤.

٢٨٥ ـ لمزيد من التفصيل في سيرة التوحيدي وأساتذته انظر: عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي**. وزارة الثقافة. دمشق. ٢٠٠٦م، وكذلك في كتابنا: **من رسائل التوحيدي**. وزارة الثقافة. دمشق. ٢٠٠١م.

٢٨٦ ـ انظر هذه الروايات ومناقشتها في كتابنا: **فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي**، وكذلك في كتابنا: **من رسائل التوحيدي**.

الْموضُوع والطُّول، كان نصيبُ قُرابة نصْفها الفُقُودُ، حَتَّى عدم معْرفة مضْمُون مُعْظمها. فيما طُبع سبْعةُ عشر أثراً، هي الأكثر أهمِّيَّةً والأكْثرُ شُهْرةً، ولا ندْري إنْ كانتْ هذه الإثْنين والثَّلاثين أثراً هي مُؤلَّفاتُ **التَّوحِيديِّ** كُلُّها أمْ ثَمَّةَ آثارٌ غيرُها، إذْ اشْتُهر عنْ فيلسُوفنا أنَّهُ أحْرقَ كُتُبهُ فِي أَوَاخِرِ حَيَاتِهِ. أَمَّا الآثارُ فهي مُرَتَّبَةٌ حَسْبَ الأَحْرُفِ الْهِجَائِيَّة: الإشارات الإلهيَّة والأنفاس الرُّوحانيَّة، الإقناع، الإمتاع والمؤانسة، بصائر القدماء وذخائر الحكماء أو البصائرُ والذَّخائرُ، التَّذكرة التَّوحِيديَّة، تقريظ الجاحظ، الحجُّ العقليُّ إذا ضاق الفضاءُ عن الحجِّ الشَّرعي، الرَّدُّ على ابن جِنِّي في شعر المتنبي، رسالة إلَى أبي بكر الطالقاني، رسالة إلَى أبي الفتح بن العميد، رسالة إلَى أبي الفضل بن العميد، رسالة إلَى أبي الوفاء المهندس البوزجاني، رسالة إلى القاضي أبي سهل عليِّ بن محمد، رسالة إلَى الوزير أبي عبد الله العارض، رسالة ثانية إلى الوزير أبي عبد الله العارض، رسالة الإمامة، الرِّسالة البغداديَّة، رسالة الحنين إلى الأوطان، رسالة الحياة، رسالة في أخبار الصُّوفيّة، رسالة في بيان ثمرات العلوم، رسالة في ضلالات الفقهاء في المناظرة، رسالة في علم الكتابة، رياض العارفين، الزُّلفى، الصَّداقة والصَّديق، مثالب الوزيرين، المحاضرات والمناظرات، المقابسات، المناظرة بَيْنَ أبي سعيد السِّيرافيِّ ومتَّى بن يونس القُنَّائي، النَّوادر، الهوامل والشَّوامل.

خصوصيَّةُ الفنِّ

لَمْ يَكُنْ مِنَ العَسِيرِ عَلَى فَيلَسُوفٍ جَمَالِيٍّ قَدِيرٍ كَبِيرٍ، أَنْ يُدْرِكَ . وَهُوَ يُرْسِي دَعَائِمَ مُهِمَّةٍ لِعِلْمِ الْجَمَالِ العَرَبِيِّ، كَمَا يُصِرُّ الكَثِيرُونَ[٢٨٧] . أَنَّ أَهَمَّ مَزَايَا الفَنِّ وَخَصَائِصِهِ أَنَّهُ صِنَاعَةٌ تَقْتَصِرُ عَلَى الإِنْسَانِ وَحْدَهُ مِنْ دُوْنِ سَائِرِ الْمَخْلُوقَاتِ، لأَنَّهُ يَخْتَصُّ بِسِمَاتٍ لاَ تَتَوَافَرُ إِلاَّ فِيهِ. وَيُبيِّنُ لَنَا كَيْفَ أَنَّ الفَنَّ مُحَاكَاةٌ لِلطَّبِيعَةِ، مِمَّا يَتَرَتَّبُ

٢٨٧ . من أَمثال الدُّكتور إبراهيم الكيلاني والدكتور زكريا إبراهيم والدُّكتور عفيف بهنسي وغيرهم.

عَلَى ذلِكَ ضَرُوْرَةً أَنَّ الفَنَّ دُوْنَ الطَّبِيعَةِ كَمَالاً، وَأَنَّ الطَّبِيعَةَ فَوقَ الفَنِّ؛ يَقُولُ فِي ذلِكَ عَلَى لِسَانِ مُعَاصِرِهِ وَمُحَدِّثِهِ **أَبِي عَلِيٍّ مِسْكَوِيه**:

«إِنَّ الطَّبِيعَةَ فَوقَ الصِّنَاعَةِ (الفَنِّ)، وَإِنَّ الصِّنَاعَةَ دُونَ الطَّبِيعَةِ، وَإِنَّ الصِّنَاعَةَ تَتَشَبَّهُ بِالطَّبِيعَةِ وَلاَ تَكْمُلُ، وَالطَّبِيعَةُ لاَ تَتَشَبَّهُ بِالصِّنَاعَةِ وَتَكْمُلُ»[٢٨٨]. وَالسَّبَبُ فِي ذلِكَ «أَنَّ الطَّبِيعَةَ قُوَّةٌ إِلهِيَّةٌ سَارِيَةٌ فِي الأَشْيَاءِ وَاصِلَةٌ إِلَيهَا، عَامِلَةٌ فِيهَا بِقَدْرِ مَا لِلأَشْيَاءِ مِنَ القَبُولِ وَالاسْتِحَالَةِ وَالانْفِعَالِ وَالْمُوَاتَاةِ، إِمَّا عَلَى التَّمَامِ، وَإِمَّا عَلَى النَّقْصِ»[٢٨٩].

وَلَعَلَّ هذَا مَا ذَهَبَ إِلَيهِ **أَنْدْرِيه جِيد** . André Gide الَّذِي « يَعُدُّ كَلَّ شَيءٍ عَلَى وَجْهِ الأَرْضِ طَبِيعِيًّا بِاسْتِثْنَاءِ الفَنِّ، فَهُوَ فِي نَظَرِهِ الشَّيءُ الوَحِيدُ غَيرُ الطَّبِيعِيِّ، وَالْمُصْطَنَعُ فِي هذِهِ الْحَيَاةِ»[٢٩٠]، مَعَ اخْتِلاَفِ أَرْضِيَّةِ التَّفْكِيرِ.

وَيُتَابِعُ **أَبُوْ حَيَّانَ**، فِي مَعْرِضِ التَّمْيِيزِ بَينَ الإِنْسَانِ وَالْحَيَوَانِ فِي مَكَانٍ آخَرَ، قَائِلاً: «ذَكَرَ بَعْضُ البَاحِثِينَ عَنِ الإِنْسَانِ أَنَّهُ جَامِعٌ مَا تَفَرَّقَ فِي جَمِيعِ الْحَيَوَانِ، ثُمَّ زَادَ عَلَيهَا وَفَضُلَ بِثَلاَثِ خِصَالٍ:

. بِالعَقْلِ وَالنَّظَرِ فِي الأُمُورِ النَّافِعَةِ وَالضَّارَّةِ.

. وَبِالْمَنْطِقِ لإِبْرَازِ مَا اسْتَفَادَ العَقْلُ بِوَسَاطَةِ النَّظَرِ.

. وَبِالأَيدِي لإِقَامَةِ الصِّنَاعَاتِ، وَإِبْرَازِ الصُّوَرِ فِيهَا مُمَاثِلَةً لِمَا فِي الطَّبِيعَةِ بِقُوَّةِ النَّفْسِ»[٢٩١].

وَهُوَ بِذلِكَ يَقْتَرِبُ كَثِيراً مِمَّا سَيَقِفُ عَلَيهِ فَيْلَسُوْفُ الْجَمَالِ الْمُعَاصِرُ **جُورج سَنْتَيَانَا** . Santayana بِقَولِهِ:

---

٢٨٨ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص ٣٩.

٢٨٩ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص٣٩.

٢٩٠ . أَندريه جيد: **كورديون** . ترجمة رمسيس عوض . ضمن مجلة: القاهرة . العدد ١٦٢ . ص ١٠٣ . ١٠٥.

٢٩١ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل** . ص٢٣٠ . ٢٣١.

«حِينَمَا نَعْتَرِفُ بِالتَّمَيُّزِ الإِنْسَانِيِّ بِاعْتِبَارِهِ أَسَاساً مَشْرُوعاً لِلْمُفَاضَلَةِ، لأَنَّهُ لاَ غِنَى لَنَا عَنْهُ، فَحِينَئِذٍ نُرَتِّبُ كُلَّ مَا فِي الطَّبِيعَةِ الفَنِّيَّةِ مِنْ مَوضُوعَاتٍ حَسْبَ هذَا الْمِعْيَارِ بِحَيثُ نَجْعَلُ مِنْهَا نِظَاماً مِنَ الْقِيَمِ»(٢٩٢).

مِمَّا لاَ شَكَّ فِيهِ أَنَّ لِلْمِيزَتَينِ الأُولَى وَالثَّانِيَةِ دَوراً كَبِيراً فِي الفُنُونِ، إِلَى جَانِبِ الأَدْوَارِ الأُخْرَى وَالأَهَمِّ فِي ضُرُوبِ الْمُمَارَسَةِ العَمَلِيَّةِ فِي الْحَيَاةِ.

وَحَتَّى لاَ نُطْلِقَ العِنَانَ لِلتَّأْوِيلِ وَاسْتِيلاَدِ الْمَعَانِي مِنْ هَاتِينِ العِبَارَتَينِ، يَكْفِي أَنْ نُشِيرَ إِلَى أَمْرٍ عَلَى غَايَةِ الوُضُوحِ فِيهِمَا: فَفِي الفُنُونِ مَا هُوَ نَافِعٌ وَمَا هُوَ ضَارٌّ، وَبِالعَقْلِ وَالنَّظَرِ، لاَ بِالْحَدْسِ الْجَمَالِي وَالفَنِّي، نُدْرِكُ مِثْلَ هذِهِ الأُمُورِ، وَبِالاسْتِدْلاَلِ وَالْمُحَاكَمَاتِ العَقْلِيَّةِ نَرْسُمُ وَنُخَطِّطُ لِتَجَنُّبِ الضَّرَرِ وَتَلاَفِيهِ، وَالاسْتِفَادَةِ مِمَّا يُمْكِنُ الاسْتِفَادَةُ مِنْهُ مِنَ الفُنُونِ.

وَيَبْدُو جَلِيًّا مَا لِلْمَزِيَّةِ الثَّالِثَةِ مِنْ أَثَرٍ فَاعِلٍ وَمُهِمٍّ، يُفصِحُ عَنْ ذَاتِهِ بِذَاتِهِ فِي الفَنِّ؛ إِنَّهُ وَبِهَاتِهِ الكَلِمَاتِ القَلِيلَةِ الوَاضِحَةِ الْمَعْنَى، يُمِيطُ السُّجُوفَ عَنْ آلِيَّةِ العَمَلِ الفَنِّيِّ، فَهُوَ يُبيِّنُ كَيفِيَّةَ انْتِقَالِ الفَنِّ مِنَ القُوَّةِ إِلَى الفِعْلِ، أَي مِنَ الْحَالَةِ الْكُمُونِيَّةِ الَّتِي يَكُونُ الأَثَرُ الفَنِّيُّ فِيهَا مَحْضَ فِكْرَةٍ قَابِعَةٍ فِي أَعْمَاقِ النَّفْسِ، أَو اللاشعور، ثُمَّ لِتَقْدَحَهَا شَرَارَةُ الإِلْهَامِ، وَتَنْتَقِلَ بِهَا إِلَى حَالَةِ التَّجَسُّدِ. هذَا الانْتِقَالُ يَتَّخِذُ الأَيدِي وَسِيلَةً مُبَاشِرَةً لَهُ.

لا يفترق **التَّوحيدي** في هذا الحكم بِكَبِيرِ بَونٍ عَمَّا أَكَّدَهُ **أُوجَسْت رُودَان** . A. Rudan مِنْ «أَنَّ الفَنَّ لَيسَ إِلاَّ شُعُوراً أَو عَاطِفَةً، وَلكِنْ [مِنْ] دُونِ عِلْمِ الأَحْجَامِ وَالنِّسَبِ وَالأَلْوَانِ، وَ[مِنْ] دُوْنِ الْبَرَاعَةِ الْيَدَوِيَّةِ، لاَ بُدَّ مِنْ أَنْ تَبْقَى العَاطِفَةُ . مَهْمَا كَانَتْ قُوَّتُهَا . مَغْلُولَةً مَشْلُولَةً»(٢٩٣).

---

٢٩٢ . د. إبراهيم مصطفى إبراهيم: **فلسفة جورج سنتيانا** . ص ٥٤.

٢٩٣ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** . ص ٥.

وَالْحَقِيقَةُ أَنَّ هذَا الكَلاَمَ مَقْبُولٌ إِلَى حَدٍّ بَعِيدٍ، جِدٍّ بَعِيدٍ، إِذَا نَحْنُ فَهِمْنَا أَنَّ الْمَقْصُودَ مِنَ الأَيدِي هُوَ الْمَعْنَى اللُّغَوِيُّ وَالْحِسِّيُّ وَحَسْبُ، أَمَّا لَو فَهِمْنَا مِنْهَا أَنَّهَا الأَدَاةُ الَّتِي تَصُوغُ العَمَلَ الفَنِّيَّ بِالصُّورَةِ الَّتِي يَسْتَقْبِلُهَا الْمُتَلَقِّي، لَمَا أَمْكَنَنَا تَجَاوُزُ هذَا الْمَعْنَى إِلَى أَبْعَدَ مِنْهُ، فَغَيرُ خَافٍ أَنَّ البَدَهِيَ الَّتِي تَصُوغُ فُنُونَ النَّحْتِ وَالتَّصْوِيرِ وَالعِمَارَةِ وَالنَّقْشِ وَالعَزْفِ ... وَلكِنْ ثَمَّةَ فُنُونٌ لاَ تَلْعَبُ اليَدُ فِيهَا إِلاَّ دَوراً ثَانَوِيًّا، يُمْكِنُ إِغْفَالُهُ فِي بَعْضِهَا، كَالشِّعْرِ عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ، وَالغِنَاءِ، وَالرَّقْصِ ... عَلَى أَنَّ ذلِكَ كُلَّهُ لَيسَ لِلْيَدِ فِيهِ سِوَى تَشَرُّفِهَا بِكَونِهَا أَدَاةً تُجَسِّدُ إِرَادَةَ النَّفْسِ الْمُلْهَمَةِ، وَقَدْ أَشَارَ الفَيلَسُوفُ إِلَى ذلِكَ. وَلِمِثْلِ هذَا نَفَى **سَنْتَيَانَا** . Santayana أَنْ يَكُونَ «النَّشَاطُ الْبَشَرِيُّ وَالْفَنُّ قَدْ نَشَآ مُسْتَقِلَّيْنِ عَنْ أَوجِهِ النَّشَاطِ الْبَشَرِيِّ الأُخْرَى، بَلْ إِنَّهُمَا نَشَآ مُتَرَابِطَيْنِ لِتَحْقِيقِ قِيَمِهِ الْجَمَالِيَّةِ وَالْعَمَلِيَّةِ وَالنَّفْعِيَّةِ»[٢٩٤].

الفنُّ والإلهام

يَذْهَبُ **هِيجِلُ** . Hegel إِلَى أَنَّ «الْفَنَّ يَكْشِفُ عَنِ الإِلَهِيِّ، عَنِ الاهتِمَامَاتِ الأَكْثَرِ سِحْراً لِلإِنْسَانِ، عَنِ الْحَقَائِقِ الأَكْثَرِ جَوهَرِيَّةً لِلرُّوحِ»[٢٩٥].وَكَأَنَّهُ يُعْلِنُ مِنْ جَدِيدٍ مَا قَالَ بِهِ مُفَكِّرُنَا مِنْ أَنَّ « الإِلْهَامُ مِفْتَاحُ الأُمُورِ الإِلَهِيَّةِ»[٢٩٦] بَلْ هُوَ قَبَسٌ مِنَ النُّورِ الإِلَهِيِّ يَبُثُّهُ الله فِي النَّفْسِ الإِنْسَانِيَّةِ. هَذا القَبَسُ تَعْكِسُهُ البَدِيهَةُ إِلَى مِرْآةِ الْحِسِّ وَالوَاقِعِ؛ إِلَى حَالَةِ التَّجَسُّدِ، عَكْساً خَلاَّقاً يَتَجَاوَزُ ضُرُوبَ القِيَاسِ وَالاسْتِدْلاَلِ وَالاجْتِهَادِ وَالتَّوَقُّعِ، يَقُولُ الفَيلَسُوفُ فِي ذلِكَ: «البَدِيهَةُ تَحْكِي الْجُزْءَ الإِلَهِيَّ بِالانْبِجَاسِ، وَتَزِيدُ عَلَى مَا يَغُوصُ عَلَيهِ القِيَاسُ، وَتَسْبِقُ الطَّالِبَ

---

٢٩٤ . إبراهيم مصطفى إبراهيم: **فلسفة جورج سنتيانا** . ص ٥١.

٢٩٥ . جان ماري شيفر: **الفن في العصر الحديث** . ص ١٢.

٢٩٦ . أبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ١٤٦.

وَالْمُتَوَقِّعَ»[٢٩٧]. وَعَلَى هذَا الأَسَاسِ يَرَى صَاحِبُ الإِمْتَاعِ وَالْمُؤَانَسَةِ أَنَّ «مَرَاتِبَ الإِنْسَانِ فِي الْعِلْمِ ثَلاَثٌ، تَظْهَرُ فِي ثَلاَثَةِ أَنْفُسٍ: أَحَدُهُمْ مُلْهَمٌ فَيَتَعَلَّمُ وَيَعْمَلُ، وَوَاحِدٌ يَتَعَلَّمُ وَلاَ يُلْهَمُ، وَوَاحِدٌ يَتَعَلَّمُ وَيُلْهَمُ»[٢٩٨]. لِيَكُونَ لَدَينَا بِذلِكَ: مُقْتَصِرٌ عَلَى التَّعْلِيمِ التِّلْقَائِيِّ أَو الآلِيِّ، وَمُتَعَلِّمٌ بِإِلْهَامٍ، وَمُلْهَمٌ يَتَعَلَّمُ وَيَعْمَلُ وَهُوَ الْمُبْدِعُ، وَالنَّفْسُ الْمُبْدِعَةُ عِنْدَ مُفَكِّرِنَا هِيَ أَسْمَى النُّفُوسِ وَأَعْلاَهَا.

وَقَدْ مَيَّزَ **التَّوحِيدِيُّ** بَينَ الرُّوحِ وَالنَّفْسِ، وَخُصُوصِيَّةِ كُلٍّ مِنْهُمَا، فَرَأَى أَنَّ الرُّوحَ؛ الْجِسْمَ اللَّطِيفَ الْمُنْبَثَّ فِي الْجَسَدِ، إِنَّمَا هِيَ سَبَبُ الْحَيَاةِ فِي الإِنْسَانِ وَالْحَيَوَانِ عَلَى حَدٍّ السَّوَاءِ، أَمَّا النَّفْسُ فَهِيَ جَوهَرٌ إِلَهِيٌّ خَاصٌّ بِالإِنْسَانِ وَحَسْبُ، وَفِي ذلِكَ يَقُولُ صَاحِبُ الإِمْتَاعِ وَالْمُؤَانَسَةِ، مُبْتَدِئاً بِتَعْرِيفِ الرُّوحِ بِأَنَّهَا «جِسْمٌ لَطِيفٌ مُنْبَثٌّ فِي الْجَسَدِ عَلَى خَاصٍّ مَا لَهُ فِيهِ، فَأَمَّا النَّفْسُ النَّاطِقَةُ فَإِنَّهَا جَوهَرٌ إِلَهِيٌّ، وَلَيسَتْ فِي الْجَسَدِ عَلَى خَاصٍّ مَا لَهُ فِيهِ، وَلكِنَّهَا مُدَبِّرَةٌ لِلْجَسَدِ، وَلَمْ يَكُنِ الإِنْسَانُ إِنْسَاناً بِالرُّوحِ بَلْ بِالنَّفْسِ، وَلَو كَانَ الإِنْسَانُ بِالرَّوحِ لَمْ يَكُنْ بَينَهُ وَبَينَ الْحِمَارِ فَرْقٌ»[٢٩٩].

الفنُّ والحيوان

لَمَّا كَانَ الإِنْسَانُ إِنْسَاناً بِالنَّفْسِ لاَ بِالرُّوحِ، وَالنَّفْسُ جَوهَرٌ إِلَهِيٌّ يُمَيِّزُ الإِنْسَانَ مِنَ الْحَيَوَانِ، وَالفُنُونُ تَتَّصِلُ اتِّصَالاً وَشِيجاً بِالْجُزْءِ الإِلَهِيِّ فِي الإِنْسَانِ فَقَدْ وَقَفَ **التَّوحِيدِيُّ** حَائِراً أَمَامَ ظَاهِرَةٍ تَخْتَرِقُ هذِهِ الْحُدُودَ الْمَرْسُومَةَ، ذلِكَ أَنَّهُ وَجَدَ أَنَّ بَعْضَ الْحَيَوَانَاتِ تَبْدُو وَكَأَنَّهَا تَتَذَوَّقُ بَعْضَ ضُرُوبِ الفَنِّ. وَثَمَّةَ دِرَاسَاتٌ مُعَاصِرَةٌ كَثِيرَةٌ تَدُورُ فِي فَلَكِ الْمَوضُوعِ ذَاتِهِ. وَلَمْ يَسْتَطِعْ أَنْ يُخْفِي مَا يَشْغَلُهُ، فَطَرَحَ سُؤَالَهُ عَلَى مُحَدِّثِهِ **أَبِي عَلِيٍّ مِسْكَوَيه** قَائِلاً: «مَا سَبَبُ تَصَاغِي البَهَائِمِ وَالطَّيرِ إِلَى اللَّحْنِ الشَّجِيِّ، وَمَا الوَاصِلُ فِيهِ

---

٢٩٧ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **المقابسات (س)**. ص ٢٣٨.

٢٩٨ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج١ . ١٣٤.

٢٩٩ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج٢ . ص١١٣.

إِلَى الإِنْسَانِ العَاقِلِ الْمُحَصِّلِ، حَتَّى يَأْتِي عَلَى نَفْسِهِ؟»[٣٠٠]. وَلكِنَّهُ، وَكَمَا لَمْ يَجِدْ فِي نَفْسِهِ الْجَوَابَ الشَّافِي، لَمْ يَجِدْ عِنْدَ **أَبِي عَلِيٍّ** مِنَ الْجَوَابِ مَا يُذْهِبُ عَنْهُ الْحَيرَةَ.

وَرُبَّمَا هذَا مَا حَدَا بِهِ إِلَى التَّمْيِيزِ بَيْنَ الإِنْسَانِ وَالْحَيَوَانِ، فِي غَيرِ مَرَّةٍ وَغَيرِ كِتَابٍ، وَتَوَسَّعَ فِي ذلِكَ مُبَيِّناً الْخَصَائِصَ وَالسِّمَاتِ الَّتِي امْتَازَ بِهَا الإِنْسَانُ مِنَ الْحَيَوَانِ، مُعَرِّجاً عَلَى الفَنِّ. الصِّنَاعَةِ. أَو مَا اتَّصَلَ بِهِ فِي كُلِّ مَرَّةٍ.

يَقُولُ عَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ: « لَمَّا وُهِبَ الإِنْسَانُ الفِطْرَةَ، وَأُعِينَ بِالْفِكْرَةِ، وَرُفِدَ بِالْعَقْلِ، جَمَعَ هذِهِ الْخِصَالَ، وَمَا هُوَ أَكْثَرَ مِنْهَا لِنَفْسِهِ وَفِي نَفْسِهِ، وَبِسَبَبِ هذِهِ الْمَزِيَّةِ الظَّاهِرَةِ فَضَلَ جَمِيعَ الْحَيَوَانِ، حَتَّى صَارَ يَبْلُغُ مُرَادَهُ بِالتَّسْخِيرِ وَالأَعْمَالِ وَاسْتِخْرَاجِ الْمَنَافِعِ مِنْهَا وَإِدْرَاكِ الْحَاجَاتِ بِهَا، وَهذِهِ الْمَزِيَّةُ لَهُ مُسْتَفَادَةٌ بِالعَقْلِ، لأَنَّ العَقْلَ يَنْبُوعُ العِلْمِ، وَالطَّبِيعَةِ يَنْبُوعُ الصِّنَاعَاتِ. وَالفِكْرُ مُسْتَمِدٌّ مِنْهُمَا وَمُؤَدٍّ بَعْضُهَا إِلَى بَعْضٍ بِالفَيْضِ الإِمْكَانِيِّ، وَالتَّوزِيعِ الإِنْسَانِيِّ، فَصَوَابُ بَدِيهَةِ الفِكْرَةِ مِنْ سَلاَمَةِ العَقْلِ، وَصَوَابُ رَوِيَّةِ الفِكْرِ مِنْ صِحَّةِ الطِّبَاعِ، وَصِحَّةُ الطِّبَاعِ مُوَافَقَةُ الْمِزَاجِ، وَمُوَافَقَةُ الْمِزَاجِ بِالْمَدَدِ الاتِّفَاقِيِّ وَالاتِّفَاقِ الغَيبِيِّ»[٣٠١].

وَفِي مَعْرِضِ تَوضِيحِهِ لِطَبِيعَةِ الإِلْهَامِ يُقَارِنُ بَيْنَ الإِنْسَانِ وَالْحَيَوَانِ مِنْ بَابِ مَا لِكُلٍّ مِنْهُمَا مِنْهُ فَيَرَىٰ أَنَّ الْحَيَوَانَ، بِمَا هُوَ جِنْسٌ، كُلُّهُ مُلْهَمٌ، غَيرَ أَنَّ إِلْهَامَ الْحَيَوَانِ الأَعْجَمِ الْهَامُ غَرِيزَةٍ، فِيمَا الإِنْسَانُ يَزِيدُهُ بِالْعَقْلِ؛ الاخْتِيَارِ، وَلِذلِكَ أَمْكَنَهُ الإِبْدَاعُ فِي الْفَنِّ وَغَيرِهِ مِمَّا هُوَ أَشْرَفُ وَأَسْمَىٰ، وَفِي ذلِكَ يَقُولُ: «لَمَّا كَانَ الْحَيَوَانُ يَعْمَلُ صَنَائِعَهُ بِالإِلْهَامِ عَلَىٰ غَيرِ وَتِيرَةٍ قَائِمَةٍ، وَكَانَ الإِنْسَانُ يَتَصَرَّفُ فِيهَا بِالاخْتِيَارِ، صَحَّ لَهُ مِنَ الإِلْهَامِ نَصِيبٌ حَتَّىٰ يَكُونَ رَافِداً لَهُ فِي اخْتِيَارِهِ، إِلاَّ أَنَّ نَصِيبَ الإِنْسَانِ مِنَ الإِلْهَامِ أَقَلُّ كَمَا أَنَّ قِسْطَ سَائِرِ الْحَيَوَانِ مِنَ الاخْتِيَارِ أَنْزَرُ، وَثَمَرَةُ اخْتِيَارِ الإِنْسَانِ إِذَا كَانَ مُعَاناً بِالإِلْهَامِ أَشْرَفُ

---

٣٠٠ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل**. ص٢٣٠. ٢٣١.

٣٠١ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج١. ص ١٤٤. ١٤٥.

وَأَدْوَمُ وَأَجْدَى وَأَنْفَعُ وَأَبْقَى، وَأَرْفَعُ مِنْ ثَمَرَةِ غَيرِهِ مِنَ الْحَيَوَانِ إِذَا كَانَ مَرْفُوداً بِالاخْتِيَارِ، لأَنَّ قُوَّةَ الاخْتِيَارِ فِي الْحَيَوَانِ كَالْحُلْمِ، كَمَا أَنَّ قُوَّةَ الإِلْهَامِ فِي الإِنْسَانِ كَالظِّلِّ»(٣٠٢).

وَمِنْ ذلِكَ فَقَدْ « جَعَلَ **التَّوحِيدِيُّ** مِنَ الْفَنِّ أَوِ الصِّنَاعَةِ ظَاهِرَةً إِنْسَانِيَّةً تَتَوَقَّفُ عَلَى الْقُوَّةِ النَّاطِقَةِ الَّتِي يَتَمَتَّعُ بِهَا الْمَوجُودُ الْبَشَرِيُّ، فَلاَ بُدَّ إِذَنْ مِنْ أَنْ نُفَرِّقَ بَينَ عَمَلِيَّةِ إِبْدَاعِ الْفَنِّ وَعَمَلِيَّةِ تَذَوُّقِهِ، مَا دَامَ الْحَيَوَانُ لاَ يَشْتَرِكُ مَعَهُ فِي الْعَمَلِيَّةِ الثَّانِيَةِ. وَمَعْنَىْ هذَا أَنَّ **أَبَا حَيَّانَ** لاَ يَرَىْ مَانِعاً مِنْ نِسْبَةِ الانْفِعَالِ الْجَمَالِيِّ إِلَى الْحَيَوَانِ بَينَمَا نَرَاهُ يَخْتَصُّ الإِنْسَانَ، دُونَ سِوَاهُ مِنْ بَاقِي الْكَائِنَاتِ، بِالْقُدْرَةِ عَلَىْ إِبْدَاعِ الْجَمَالِ وَاسْتِحْدَاثِهِ»(٣٠٣).

الموهبة والإبداع

وَلكِنْ، هَلْ يَعْنِي هذَا أَنَّ الإِبْدَاعَ الفَنِّيَّ بِاسْتَطَاعَةِ كُلِّ إِنْسَانٍ لَطَالَمَا هُوَ خَاصٌّ بِالْجُزْءِ الإِلَهِيِّ فِي الإِنْسَانِ، وَهذَا الْجُزْءُ الإِلَهِيُّ مَوجُودٌ عِنْدَ كُلِّ إِنْسَانٍ؟

لَقَدْ انْتَبَهَ **التَّوحِيدِيُّ** إِلَى أَنَّ الإِبْدَاعَ الفَنِّيَّ مَحْصُورٌ بِأَصْحَابِ الْمَوَاهِبِ الفَنِّيَّةِ نَوعاً مَا، وَلَيسَ هذَا فَحَسْبُ بَلْ إِنَّ أَصْحَابَ الْمَوَاهِبِ الفَنِّيَّةِ أَنْفُسَهُم عَلَى تَبَايُنٍ فِي دَرَجَاتِ الإِبْدَاعِ، وَذلِكَ تَبَعاً لِلْمَخْزُونِ الْمَعْرِفِيِّ وَالتَّجْرِيبِيِّ لَدَى الفَنَّانِ، بَلْ لَقَدْ أَدْرَكَ تَمَامَ الإِدْرَاكِ أَمْراً عَلَى غَايَةٍ مِنَ الأَهَمِّيَّةِ، وَهُوَ أَنَّ الإِبْدَاعَ الفَنِّيَّ مُخْتَلِفٌ عَنْ أَيِّ عَمَلٍ آخَرَ مِنْ حَيثُ إِنَّ الفَنَّانَ لَيسَ بِمَقْدُورِهِ أَنْ يُبْدِعَ فِي أَيِّ وَقْتٍ شَاءَ أَو أُرِيدَ مِنْهُ ذلِكَ، وَإِنَّمَا هِيَ سُبُحَاتٌ مِنَ الإِلْهَامِ تَتَنَزَّلُ عَلَى النَّفْسِ مِنْ غَيرِ سَابِقِ مَوعِدٍ، وَلِذلِكَ فَإِنَّ كُلَّ إِبْدَاعٍ فَنِّيٍّ لاَ يَنْبَثِقُ مِنْ هذِهِ السُّبُحَاتِ، وَلاَ يَسْتَنِيرِ بِهَدْيِهَا، يَتَعثَّرُ وَيَزِلُّ. أَوَلَمْ يَقُلِ **الْفَرَزْدَقُ** « أَنَا أَشْعَرُ تَمِيمٍ عِنْدَ

---

٣٠٢ . م. س. ص ١٤٥.

٣٠٣ . أحمد عبد الفتّاح البرّي: **التّوحيدي بين العلم والمعرفة**. ص ٩٦ . ٩٧.

تَمِيمٍ، وَرُبَّمَا أَتَيتُ عَلَىْ سَاعَةٍ وَنَزْعُ ضِرْسٍ أَسْهَلُ عَلَيَّ مِنْ قَولِ بَيتٍ وَاحِدٍ»[٣٠٤]؟! يَقُولُ فَيلَسُوفُنَا فِي ذلِكَ:

« إِنَّ الكَلاَمَ صَلِفٌ تَيَّاهٌ، لاَ يَسْتَجِيبُ لِكُلِّ إِنْسَانٍ، وَلاَ يَصْحَبُ كُلَّ لِسَانٍ، وَخَطَرُهُ كَثِيرٌ، وَمُتَعَاطِيهِ مَغْرُورٌ، وَلَهُ أَرَنٌ[٣٠٥] كَأَرَنِ المُهْرِ، وَإِبَاءٌ كَإِبَاءِ الحَرُونِ، وَزَهْوٌ كَزَهْوِ الْمَلِكِ، وَهُوَ يَتَسَهَّلُ مَرَّةً وَيَتَعَسَّرُ مِرَاراً، وَيَذِلُّ طَوراً وَيَعِزُّ أَطْوَاراً؛ وَمَادَّتُهُ مِنَ العَقْلِ، وَالعَقْلُ سَرِيعُ الْخُؤُولِ خَفِيُّ الْخِدَاعِ؛ وَطَرِيقُهُ عَلَى الوَهْمِ، وَالْوَهْمُ شَدِيدُ السَّيَلاَنِ، وَمَجْرَاهُ عَلَى اللِّسَانِ وَاللِّسَانُ كَثِيرُ الطُّغْيَانِ؛ وَهُوَ مُرَكَّبٌ مِنَ اللَّفْظِ اللُّغَوِيِّ، وَالصَّوغِ الطِّبَاعِيِّ، وَالتَّأْلِيفِ الصِّنَاعِيِّ، وَالاسْتِعْمَالِ الاصْطِلاَحِيِّ، وَمُسْتَمْلاَهُ مِنَ الْحِجَا، ودَرْيُهُ[٣٠٦] بِالتَّمْيِيزِ؛ وَنَسْجُهُ بِالرِّقَةِ ... وَبِهذَا البَونِ يَقَعُ التَّبَايُنُ وَيتَّسِعُ التَّأْوِيلُ»[٣٠٧].

إِنَّ هذِهِ الْمَوهِبَةَ، وَهِيَ قُوَّةٌ كَامِنَةٌ فِي النَّفْسِ، هِيَ أَسَاسُ الإِبْدَاعِ الفَنِّيِّ، وَلا تَحَقُّقَ لِلإِبْدَاعِ مِنْ دُونِ الْمَوهِبَةِ، وَلاَ بُدَّ لِكُلِّ مَوهِبَةٍ مِنْ صَقْلٍ وَتَوعِيَةٍ وَتَنْمِيَةٍ، وَيَكُونُ ذلِكَ بِإِغْنَاءِ التَّجْرِبَةِ وَزِيَادَةِ الْمَعْرِفَةِ وَتَوجِيهِهَا، وَقَدْ ضَرَبَ **التَّوحِيدِيُّ** لَنَا فِي ذلِكَ مَثَلاً سَمَاعَهُم غُلاَماً يُغنِّي جَعَلَ الأَصْحَابَ يَتَرَنَّمُونَ طَرَباً، فَقَالَ أَحَدُهُم: «لَو كَانَ لِهذَا مَنْ يُخَرِّجُهُ وَيُعْنَى بِهِ، وَيَأخُذُهُ بَالطَّرَائِقِ الْمُؤَلَّفَةِ[٣٠٨] وَالأَلْحَانِ الْمُخْتَلِفَةِ، لَكَانَ يَظْهَرُ أَنَّهُ

---

٣٠٤ . ابن قتيبة: **الشِّعر والشُّعراء**. ص ٣١.

٣٠٥ . الأَرن، بالتَّحريك: النَّشاط؛ أَرِنَ يأرنُ أَرَنَاً وإِرِناً وأَرِيناً. **لسان العرب**: أرن.

٣٠٦ . دريه: أَي دريانه وعلمه، دَرَى الشَّيء دَرْياً ودِرْيَةً ودِرْيَاناً ودِرَايَةً: علمه. **لسان العرب**: دري.

٣٠٧ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج١. ص ٩ . ١٠.

٣٠٨ . المؤَلَّفَةِ؛ غير مضبوطةٍ في النُّصوص المحقَّقة، ومعناها بفتح اللام وتشديدها: المكمَّلَة، وهو الأَقرب. والمؤْلِفَةُ؛ بتسكين الهمزة وكسر اللام: اسم الفاعل من الإلف، وهو غير مستبعد، وخاصَّة أَنَّه يحقِّق السَّجع أَيضاً.

آيَةٌ، وَيَصِيرُ فِتْنَةً، فَإِنَّهُ عَجِيبُ الطَّبْعِ، بَدِيعُ الفَنِّ»[٣٠٩]. وَهذَا مَا يُمْكِنُ اشْتِقَاقُ مَعْنَاهُ أَيضاً مِنْ قَولِهِ فِي الإِمْتَاعِ وَالْمُؤَانَسَةِ: «الإِنْسَانُ بَينَ طَبِيعَتِهِ وَهِيَ عَلَيهِ، وَبَينَ نَفْسِهِ وَهِيَ لَهُ، كَالْمُنْتَهَبِ الْمُتَوَزَّعِ، فَإِنْ اسْتَمَدَّ مِنَ العَقْلِ نُورَهُ وَشُعَاعَهُ قَوِيَ مَا هُوَ لَهُ مِنَ النَّفْسِ، وَضَعُفَ مَا هُوَ عَلَيهِ مِنَ الطَّبِيعَةِ، وَإِلاَّ فَقَدْ قَوِيَ مَا هُوَ عَلَيهِ مِنَ الطَّبِيعَةِ وَضَعُفَ مَا هُوَ لَهُ مِنَ النَّفْسِ»[٣١٠].

وَالْحَقِيقَةُ أَنَّ **التَّوحِيدِيَّ** كَانَ قَدْ ذَهَبَ فِيمَا سَبَقَ وَأَشَرْنَا إِلَى أَنَّ «الطَّبِيعَةَ فَوقَ الصِّنَاعَةِ؛ (الفَنِّ)، وَأَنَّ الصِّنَاعَةَ دُونَ الطَّبِيعَةِ»[٣١١] فَكَيفَ يَقْبَلُ هُنَا أَنْ يَجْعَلَ الطَّبِيعَةَ؛ (الْمَوهِبَةَ) خَاضِعَةً لِلصِّنَاعَةِ؟!

وَبِمَعْنًى آخَرَ: إِنَّ صَقْلَ الْمَوهِبَةِ . وَهِيَ مِنَ الطَّبِيعَةِ . إِنَّمَا يَتِمُّ بِالصِّنَاعَةِ. وَهذَا يَعْنِي احْتِيَاجَ أَو خُضُوعَ الطَّبِيعَةِ إِلَى الصِّنَاعَةِ، وَهذَا يَتَنَاقَضُ مَعَ مَا ذَهَبَ إِلَيهِ **أَبُو حَيَّان** فِي الإِمْتَاعِ وَالْمُؤَانَسَةِ[٣١٢]، فَكَيفَ كَانَ ذلِكَ؟

الْحَقِيقَةُ لَيسَ مِنْ تَنَاقُضٍ البَتَّةَ فِي هذَا الْمَوضُوعِ، وَلَعَلَّ فِي هذَا أَيضاً مَا يُؤَكِّدُ وِحْدَةَ نَظَرِيَّةِ **التَّوحِيدِيِّ** فِي الفَنِّ، وَتَكَامُلَهَا، وَأَنَّ الآرَاءَ وَالْمَوَاقِفَ الَّتِي يُورِدُهَا إِنَّمَا تُشَكِّلُ خُلاَصَةَ رَأيِهِ وَمَوقِفِهِ، وَهِيَ بِالتَّالِي لَيسَتْ مُجَرَّدَ آرَاءٍ عَارِضَةٍ كَانَ مُفَكِّرُنَا مِنْهَا بِمَثَابَةِ الْجَامِعِ وَالْمُفَنِّدِ، وَدَلِيلُنَا عَلَى ذلِك أَنَّهُ لَمَّا عَرَضَ لِرَأيٍ يَتَخَالَفُ مَعَ رَأيٍ سَابِقٍ لَهُ . كَمَا يَبْدُو مِنْ ظَاهِرِ القَولِ . وَقَدْ عَلِمَ أَنَّ كِلاَ الرَّأيَينِ صَائِبٌ، بَيَّنَ سَبَبَ نُشُوزِ الْخَاصِّ عَنِ العَامِّ، فَقَالَ عَلَى لِسَانِ **أَبِي سُلَيمَانَ**:

---

٣٠٩ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **المقابسات** (س) . ص ١٦٣. وفي (ح) ص ١٠١.

٣١٠ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج١ . ص١٤٦.

٣١١ . م. س . ج٢ . ص٣٩.

٣١٢ . م. س . ذاته.

«إِنَّ الطَّبِيعَةَ إِنَّمَا احتَاجَتْ إِلَى الصِّنَاعَةِ فِي هذَا الْمَكَانِ لأَنَّ الصِّنَاعَةَ هُنَا تَسْتَجْلِي مِنَ النَّفْسِ وَالعَقْلِ، وَتُمْلِي عَلَى الطَّبِيعَةِ، وَقَدْ صَحَّ أَنَّ الطَّبِيعَةَ مَرْتَبَتُهَا دُونَ النَّفْسِ، تَقْبَلُ آثَارَهَا وَتَتَمثَّلُ أَمْرَهَا، وَتَكْمُلُ بِكَمَالِهَا وَتَعْمَلُ عَلَى اسْتِعْمَالِهَا، وَتَكْتُبُ بِإِمْلاَئِهَا وَتَرْسُمُ بِإِلْقَائِهَا، وَالْمُوسِيقَى حَاصِلٌ لِلنَّفْسِ مَوجُودٌ فِيهَا عَلَى نَوعٍ لَطِيفٍ وَصِنْفٍ شَرِيفٍ، فَالْمُوسِيقَارُ إِذَا صَادَفَ طَبِيعَةً قَابِلَةً وَمَادَّةً مُسْتَجِيبَةً وَقَرِيحَةً مُوَاتِيَةً، وَآلَةً مُنْقَادَةً أَفْرَغَ عَلَيهَا بِتَأْيِيدِ العَقْلِ وَالنَّفْسِ لَبُوساً مُؤَنَّقاً، وَتَأْلِيفاً مُعْجِباً، وَأَعْطَاهَا صُورَةً مَعْشُوقَةً وَحِلْيَةً مَرْمُوقَةً، وَقُوَّتُهُ فِي ذلِكَ تَكُونُ بِمُوَاصَلَةِ النَّفْسِ النَّاطِقَةِ، فَمِنْ هُنَا احْتَاجَتْ الطَّبِيعَةُ إِلَى الصِّنَاعَةِ، لأَنَّهَا وَصَلَتْ إِلَى كَمَالِهَا مِنْ نَاحِيَةِ النَّفْسِ النَّاطِقَةِ بِوَسَاطَةِ الصِّنَاعَةِ الْحَادِثَةِ الَّتِي مِنْ شَأْنِهَا اسْتِجْلاَءُ مَا لَيْسَ لَهَا، وَإِمْلاءُ مَا يَحْصُلُ فِيهَا، اسْتِكْمَالاً بِمَا تَأْخُذُ وَكَمَالاً لِمَا تُعْطِي»[٣١٣].

وَيَعُودُ **التَّوحِيدِيُّ** لِيُؤَكِّدَ مِنْ خِلالِ هذَا النَّصِّ أَيضاً عَلَى آلِيَّةِ الإِبْدَاعِ اللاآلِيَّةِ؛ وَأَعْنِي بِذلِكَ جُمْلَةَ الشُّرُوطِ وَالْمُعْطَيَاتِ الوَاجِبِ تَحَقُّقُهَا بَدْءًا مِنَ الْمَوهِبَةِ وَالإِلْهَامِ كَمَا يَقُولُ الفَيلَسُوفُ، وُصُولاً إِلَى التَّهَيُّؤِ وَالْحَالَةِ النَّفْسِيَّةِ الَّتِي يَعِيشُهَا الْمُبْدِعُ، وَالظُّرُوفِ الْمُنَاسِبَةِ لِهذَا الإِبْدَاعِ «فَالْمُوسِيقَارُ إِذَا صَادَفَ طَبِيعَةً قَابِلَةً وَمَادَّةً مُسْتَجِيبَةً، وَقَرِيحَةً مُوَاتِيَةً وَآلَةً مُنْقَادَةً ...»[٣١٤].

وَلكِنْ، **مَا الْمِعْيَارُ الَّذِي يُتِيحُ لَنَا الوُقُوفَ عَلَى الْمَقْدِرَةِ الإِبْدَاعِيَّةِ، وَمَدَى التَّمَاسُكِ البِنَائِيِّ فِي الأَثَرِ الفَنِّيِّ، وَرَصَانَتِهِ، وَقُدْرَتِهِ عَلَى النَّفَاذِ إِلى القُلُوبِ؟**

لَقَدْ عَقَدَ **التَّوحِيدِيُّ** مُقَارَنَةً بَارِعَةً رَائِعَةً بَينَ ضَرْبَيْنِ إِبْدَاعِيينَ . وَلَعَلَّ التَّقْسِيمَ مِنْ قَبِيلِ التَّقْسِيمِ النَّظَرِيِّ؛ الضَّرْبِ الأَوَّلِ هُوَ الَّذِي يَتَّخِذُ الإِلْهَامَ مُسْتَنَداً وَمَصْدَراً،

---

٣١٣ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **المقابسات** (س) . ص ١٦٣.

٣١٤ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **المقابسات** (س) . ص ١٦٣.

وَالضَّرْبِ الثَّانِي هُوَ الَّذِي يَسْتَنِدُ إِلَى الرَّوِيَّةِ العَقْلِيَّةِ، وَقَدْ بَيَّنَ مِنْ خِلاَلِ هذِهِ الْمُقَارَنَةِ مَحَاسِنَ كُلٍّ مِنْهُمَا وَعُيُوبَهُ؛ مُسْتَقِلاً حِيْناً، وَحِيْناً مُرْتَبِطاً بِالآخَرِ، «عَلَى أَنَّ بَلاَغَةَ الأُسْلُوبِ، وَمَتَانَةَ الإِبْدَاعِ تَتَمَثَّلُ عِنْدَ **التَّوحِيدِيِّ** دَائِمَاً فِي التَّوفِيقِ بَينَ الإِلْهَامِ وَالرَّوِيَّةِ العَقْلِيَّةِ»(٣١٥).

يُقَارِنُ **التَّوحِيدِيُّ** بَادِئَ الأَمْرِ فِي مُقَابَسَاتِهِ بَيْنَ البَدِيهَةِ؛ أَسَاسِ الإِلْهَامِ، وَالرَّوِيَّةِ العَقْلِيَّةِ، فَيَرَى أَنَّ «البَدِيهَةَ أَبْعَدُ ـ مِنَ الرَّوِيَّةِ ـ مِنْ مَعَانِي الكَونِ وَالفَسَادِ، وَأَغْنَى عَنْ ضُرُوبِ الاجْتِهَادِ وَالاسْتِدْلاَلِ، وَالرَّوِيَّةَ أَلْصَقُ بِكَمَالِ الْجَوهَرِ وَأَشَدُّ تَصْفِيَةً لِلطِّينَةِ مِنَ الكَدَرِ»(٣١٦).

«وَالبَدَيهَةُ قُدْرَةٌ رُوحَانِيَّةٌ فِي جِبِلَّةٍ بَشَرِيَّةٍ، كَمَا أَنَّ الرَّوِيَّةَ صُورَةٌ بَشَرِيَّةٌ فِي جِبِلَّةٍ رُوحَانِيَّةٍ»(٣١٧).

ثُمَّ يَعْقِدُ فِي الإِمْتَاعِ وَالْمُؤَانَسَةِ مُقَارَنَةً بَيْنَ الضَّرْبَيْنِ الإِبْدَاعِيَّيْنِ اللذَينِ يَنْعَكِسَانِ عَنْ الإِلْهَامِ وَالرَّوِيَّةِ العَقْلِيَّةِ فَيَقُولُ:

«إِنَّ الكَلاَمَ يَنْبَعِثُ فِي أَوَّلَ مَبَادِئِهِ إِمَّا عَنْ عَفْوِ البَدِيهَةِ، وَإِمَّا عَنْ كَدِّ الرَّوِيَّةِ، وَإِمَّا أَنْ يَكُونَ مُرَكَّباً مِنْهُمَا، وَفِيهِ قُوَاهُمَا بِالأَكْثَرِ وَالأَقَلِّ؛ فَفَضِيلَةُ عَفْوِ البَدِيهَةِ أَنْ يَكُونَ أَصْفَى، وَفَضِيلَةُ كَدِّ الرَّوِيَّةِ أَنَّهُ يَكُونُ أَشْفَى، وَفَضِيلَةُ الْمُرَكَّبِ مِنْهُمَا أَنَّهُ يَكُونَ أَوفَى. وَعَيبُ عَفْوِ البَدِيهَةِ أَنْ تَكُونَ صُورَةُ العَقْلِ فِيهِ أَقَلَّ، وَعَيبُ كَدِّ الرَّوِيَّةِ أَنْ تَكُونَ صُورَةُ الْحِسِّ فِيهِ أَقَلَّ، وَعَيبُ الْمُرَكَّبِ مِنْهُمَا بِقَدْرِ قِسْطِهِ مِنْهُمَا: الأَغْلَبُ وَالأَضْعَفُ، عَلَى أَنَّهُ إِذَا خَلَصَ هذَا الْمُرَكَّبُ مِنْ شَوَائِبِ التَّكَلُّفِ، وَشَوَائِبِ التَّعَسُّفِ،

---

٣١٥ ـ الدكتور عفيف بهنسي: **فلسفة الفن عند التَّوحيدي**. ص ٢٣.

٣١٦ ـ أبو حيَّان التَّوحيدي: **المقابسات** (س). ص ٢٣٨. ٢٣٩.

٣١٧ ـ أبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج٢. ص ١٤٢.

كَانَ بَلِيغاً مَقْبُولاً رَائِعاً حُلْواً. تَحْتَضِنُهُ الصُّدُورُ، وَتَخْتَلِسُهُ الآذَانُ، وَتَنْتَهِبُهِ الْمَجَالِسُ، وَيَتَنَافَسُ فِيهِ الْمُنَافِسُ بَعْدَ الْمُنَافِسِ»(٣١٨).

وَلَعَلَّ **التَّوحِيدِيَّ** أَدْرَكَ تَعَقُّدَ العَلاَقَاتِ الَّتِي تَقُومُ عَلَيهَا بُنْيَةُ الإِنْسَانِ. الإِنْسَانِ العَامِّ وَالْخَاصِّ. مِمَّا حَدَا بِهِ إِلَى مُحَاوَلَةِ إِمْسَاكِ الطَّرَفِ الْمُقَابِلِ، الْمُنَاقِضِ لِلْحَالَةِ الطَّبِيعِيَّةِ، «فَقَدْ يَجُوزُ. كَمَا يَقُولُ **أَبُو حَيَّان**. أَنْ تَكُونَ صُورَةُ العَقْلِ فِي البَدِيهَةِ أَوضْحَ، وَأَنْ تَكُونَ صُورَةُ الْحِسِّ فِي الرَّوِيَّةِ أَلْوَحَ. إِلاَّ أَنَّ ذلِكَ مِنْ غَرَائِبِ النَّفْسِ وَنَوَادِرِ أَفْعَالِ الطَّبِيعَةِ، وَالْمَدَارُ عَلَى العَمُودِ الَّذِي سَلَفَ نَعْتُهُ، وَرَسَا أَصْلُهُ»(٣١٩).

الفنُّ والمحاكاة

وَلكِنْ، لاَ بُدَّ أَنْ نَتَسَاءَلَ الآنَ: إِذَا كَانَ الفَنُّ وَلِيدَ الإِبْدَاعِ الَّذِي يَقُودُ إِلَيهِ الإِلْهَامُ فَمَا مَادَّةُ الإِبْدَاعِ؟ أَهِيَ مِنْ مَحْضِ وَحْيِ الإِلْهَامِ؟ مَعَ قَطْعِ النَّظَرِ عَنِ الصُّوَرِ الْمُخْتَزَنَةِ فِي الذَّاكِرَةِ، وَالْخَيَالاَتِ الّتِي تَقُودُ الوَاقِعَ إِلَى أَبَعَادٍ أُخْرَى مُخْتَلِفَةٍ. أَمْ هِيَ تَقْلِيدٌ لِلْوَاقِعِ وَمُحَاكَاةٌ لَهُ؟

لَقَدْ كَانَ الاتِّجَاهُ السَّائِدُ فِي تِلْكَ الفَتْرَةِ، وَمُنْذُ عُهُودِ الفَلْسَفَةِ اليُونَانِيَّةِ، ذَاهِباً إِلَى أَنَّ الفَنَّ لاَ يَعْدُو أَنْ يَكُونَ مُحَاكَاةً لِمُخْتَلَفِ ظَوَاهِرِ الطَّبِيعَةِ وَمَجَالاَتِهَا، وَإِنْ تَبَايَنَتْ الآرَاءُ فِي الْحُكْمِ عَلَى جَمَالِيَّةِ هذِهِ الْمُحَاكَاةِ بَيْنَ مَاضٍ فِي أَنَّهَا «نُسَخٌ مُشَوَّهَةٌ عَنِ الطَّبِيعَةِ»(٣٢٠) وَمُؤَكِّدٍ إِمْكَانِيَّةَ مُضَاهَاتِهَا الطَّبِيعَةَ جَمَالِيًّا(٣٢١). وَلَقَدْ اتَّفَقَ **التَّوحِيدِيُّ**

---

٣١٨ . م. س. ج٢. ص ١٣٢.

٣١٩ . م. س. ذاته.

320 - M.W: **Encyclopedia of Literature**. P.764. انظر على سبيل المثال:

- Diderot: **Essai Sur La Peinture**. P.461. وانظر أيضاً :

- Harold Osborne: **Aesthetics and Criticism**. P.83 - 84. وكذلك:

مَعَ هذَا الاتِّجَاهِ السَّائِدِ الَّذِي يُؤَكِّدُ أَنَّ الفَنَّ لَيسَ إلاَّ مُحَاكَاةً لِلطَّبِيعَةِ، وَهذِهِ الْمُحَاكَاةُ قَاصِرَةٌ عَنِ اللَّحَاقِ بِالأَصْلِ؛ لِتَبَايُنِ الصَّانِعِ وَتَفَاوُتِ القُدْرَاتِ الَّتِي أُوتِيَتْ لِلإِنْسَانِ مِنْ صَانِعِهِ وَصَانِعِ الطَّبِيعَةِ، وَيُؤَكِّدُ رَأيَهُ فِي ذلِكَ بِقَولِهِ: «وَأَبْيَنُ مَا سَمِعْتُهُ فِي هذَا الْحَدِيثِ أَنَّ الطَّبِيعَةَ فَوقَ الصِّنَاعَةِ، وَأَنَّ الصِّنَاعَةَ دُونَ الطَّبِيعَةِ، وَأَنَّ الصِّنَاعَةَ تَتَشَبَّهُ بِالطَّبِيعَةِ وَلاَ تَكْمُلُ، وَالطَّبِيعَةُ لاَ تَتَشَبَّهُ بِالصِّنَاعَةِ وَتَكْمُلُ، وَأَنَّ الطَّبِيعَةَ قُوَّةٌ إِلَهِيَّةٌ سَارِيَةٌ فِي الأَشْيَاءِ وَاصِلَةٌ إِلَيهَا، عَامِلَةٌ بِقَدْرِ مَا لِلأَشْيَاءِ مِنَ القَبُولِ وَالاسْتِحَالَةِ وَالانْفِعَالِ وَالْمُوَاتَاةِ»[٣٢٢]. وَلِمِثْلِ هذَا كَانَ «نَمُوذَجُ الْفَنِّ الْجَمِيلِ عِنْدَ **كَانْت** . Kant هُوَ الْجَمِيلُ الطَّبِيعِيُّ لاَ الْجَمِيلُ الَّذِي يَصْنَعُهُ الْفَنُّ»[٣٢٣]. بَينَمَا ذَهَبَ **بِنْدِيتُو كُرُوتشِه** . B. Croce إِلَىْ أَنَّ «الطَّبِيعَةَ خَرْسَاءُ، وَالفَنَّانُ هُوَ الَّذِي يُنْطِقُهَا، وَلَيسَ الْفَنُّ فِي نَقْلِ الطَّبِيعَةِ وَمُحَاكَاتِهَا كَمَا هِيَ»[٣٢٤].

وَلأَنَّ **أَبَا حَيَّان** لَمْ يَكُنْ مَيَّالاً إِلَى قَبُولِ إِمْكَانِ مُضَاهَاةِ الفَنِّ لِلطَّبِيعَةِ فَقَدِ اسْتَنْكَرَ عَلَى **أَبِي عَلَيٍّ مِسْكَوِيه** زَعْمَهُ «أَنَّ الأَمْرَ حَقٌّ وَصَحِيحٌ، وَأَنَّ الطَّبِيعَةَ لاَ تَمْنَعُ مِنْ إِعْطَائِهِ . ذلِكَ أَنَّ . الصِّنَاعَةَ شَاقَّةٌ، وَالطَّرِيقَ إِلَى إِصَابَةِ الْمِقْدَارِ عَسِرَةٌ، وَجَمْعَ الأَسْرَارِ صَعْبٌ وَبَعِيدٌ، وَلكِنَّهُ غَيرُ مُمْتَنِعٍ»[٣٢٥] . عَلَى مَا يَرَى **مِسْكَوِيه**. وَيَرُدُّ **أَبُو حَيَّان** عَلَى هذَا الزَّعْمِ؛ زَعْمِ إِمْكَانِ تَفَوُّقِ الفَنِّ عَلَى الطَّبِيعَةِ . بِتِبْيَانِ «أَنَّ الصِّنَاعَةَ بَشَرِيَّةٌ مُسْتَخْرَجَةٌ مِنَ الطَّبِيعَةِ الَّتِي هِيَ إِلَهِيَّةٌ، وَلاَ سَبِيلَ لِقُوَّةٍ بَشَرِيَّةٍ أَنْ تَنَالَ قُوَّةً إِلَهِيَّةً

---

321 - M.W: **Encyclopedia of Literature**. P.583. انظر على سبيل المثال:
- H.Osborne: **Aesthetics and Criticism**. P.61. وانظر أيضاً :

٣٢٢ . أبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص ٣٩.

٣٢٣ . جان ماري شيفر: **الفن في العصر الحديث** . ص ٦.

٣٢٤ . د. عفيف بهنسي: **الحدس الفنّي عند أبي حيَّان** . ص ١١٢.

٣٢٥ . أبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص ٣٩.

بِالْمُسَاوَاةِ. . وَلِذلِكَ لَمْ يُجِزْ أَنْ تَكُونَ الصِّنَاعَةُ مُسَاوِيَةً لَهَا، وَلكِنْ إِذَا كَانَ الأَمْرُ. بِالتَّشْبِيهِ وَالتَّقْرِيبِ وَالتَّلْبِيسِ، **فَيُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ بِالصِّنَاعَةِ شَيءٌ كَأَنَّه ذَهَبٌ أَو فِضَّةٌ، وَلَيْسَ هُوَ فِي الْحَقِيقَةِ، لا ذَهَبٌ وَلا فِضَّةٌ**»(٣٢٦). لِيَتَقَارَبَ بِذلِكَ، إِلَى حَدٍّ كَبِيرٍ، مَعَ مَا ذَهَبَ إِلَيهِ **رَيمُون بَايِر** . Raymond Bayer بِقَولِهِ: «لَيسَتْ حَقِيقَةُ العَمَلِ الفَنِّيِّ سِوَى كَونِهِ أَدَاةً فَعَّالَةً تَقْتَادُنَا إِلَى الْوَاقِعِ عَنْ طَرِيقِ بَعْضِ الْمَقُولاَتِ الْوِجْدَانِيَّةِ»(٣٢٧).

المعايشة الجمالية

فِي إِطَارِ الْمُقَارَنَةِ الَّتِي عَقَدَهَا فَيْلَسُوْفُنَا أَبُوْ **حَيَّانَ التَّوْحِيْدِيُّ** بَيْنَ الضَّرْبَينِ الإِبْدَاعِيَّينِ المنعكسين عَنْ الإِلْهَامِ وَالرَّوِيَّةِ العَقْلِيَّةِ يَقُوْدُنَا إِلَى وَاحِدَةٍ مِنْ أَبْرَزِ مَسَائِلِ الفَلْسَفَةِ الْجَمَالِيَّةِ وَأَكْثَرِهَا أَهَمِّيَّةً، وَهِيَ مَسْأَلَةُ الْمُعَايَشَةِ الْجَمَالِيَّةِ.

بَعْدَ مُقَارَنَةٍ سَرِيْعَةٍ مُكَثَّفَةٍ لِخَصَائِصِ كُلٍّ مِنْ هذَيْنِ الضَّرْبَيْنِ وَالْمُرَكَّبِ مِنْهُمَا مِنْ جِهَةِ الْمَحَاسِنِ وَالْمَعَايِبِ بِالتَّقَابُلِ بَيْنَهُمَا وَمَا يَنْجُمُ عَنِ الْمُرَكَّبِ مِنْهُمَا مِنْ خَصَائِصَ وَمَزَايَا يَخْلُصُ إِلَى القَوْلِ: «إِذَا خَلَصَ هذَا الْمُرَكَّبُ مِنْ شَوَائِبِ التَّكَلُّفِ، وَشَوَائِبِ التَّعَسُّفِ، كَانَ بَلِيغاً مَقْبُولاً رَائِعاً حُلْواً. تَحْتَضِنُهُ الصُّدُورُ، وَتَخْتَلِسُهُ الآذَانُ، وَتَنْتَهِبُهُ الْمَجَالِسُ، وَيَتَنَافَسُ فِيهِ الْمُنَافِسُ بَعْدَ الْمُنَافِسِ»(٣٢٨).

وَنَتَسَاءَلُ الآنَ: مَا الَّذِي كَانَ يَقْصِدُهُ **التَّوحِيدِيُّ** مِن احْتِضَانِ الصُّدُورِ لِلأَثَرِ الفَنِّيِّ وَاخْتِلاَسِ الآذَانِ لَهُ؟ وَلِمَاذَا يُصِرُّ مُفَكِّرُنَا عَلَى أَنَّ الفَنَّ الْحَقِيقِيَّ هُوَ «مَا أَدَّى الْمَعْنَى إِلَى القَلْبِ فِي حُسْنِ صُورَةِ اللَّفْظِ»(٣٢٩)؟

---

٣٢٦ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص ٣٩ . ٤٠.

٣٢٧ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** . ص ٣٦٧.

٣٢٨ . م. س . ج٢ . ص ١٣٢.

٣٢٩ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **البصائر والذَّخائر** . ص ١٤٠.

بَدَهِيٌّ أَنَّ الأَثَرَ الفَنِّيَّ لاَ يُعَدُّ كَذلِكَ مَا لَمْ يَتَّسِمْ بِمَا يَفْضُلُ بِهِ غَيرَهُ مِنَ الآثَارِ أَو مَوضُوعَاتِ الْحَيَاةِ وَالطَّبِيعَةِ الأُخْرَى؛ فَالشِّعْرُ مَا كَانَ لِيُعَدَّ أَثَراً فَنِّيًّا لَولاَ افْتِرَاقُهُ عَنِ الكَلاَمِ العَادِيِّ، وَمَا كَانَ لِيُعَدَّ أَرْفَعَ مِنَ النَّثْرِ لَوْلاَ اخْتِصَاصِهِ بِمَا يَفْضُلُ بِهِ النَّثْرَ مِنْ سِمَاتٍ وَخَصَائِصَ وَمَزَايَا[٣٣٠]. وَالشِّعْرُ وَالنَّثْرُ شَأْنُهُمَا شَأْنُ غَيرِهِمَا مِنَ الفُنُونِ؛ فِيهِمَا الرَّفِيعُ وَفِيهِمَا الوَضِيعُ، فَلَيسَ كُلُّ الشِّعْرِ سَوَاءً، وَلاَ كُلُّ النَّثْرِ سَوَاءً، وَلاَ التَّصْوِيرُ وَلا النَّحْتُ وَلا غَيْرُهَا مِنَ الْفُنُوْنِ...[٣٣١] وَمِنْ ثَمَّ: لَيْسَ كُلُّ الشِّعْرِ يَجِدُ إِلَى القَلْبِ مَدْخَلاً بِالدَّرَجَةِ ذَاتِهَا. وَهذَا مَا حَدَا **بِالتَّوحِيدِيِّ** إِلَى تَأكِيدِ مَفْهُومِهِ فِي طَبِيعَةِ الْجَمَالِ مِنْ حَيْثُ إِنَّهُ عَلاَقَةٌ بَينَ الذَّاتِ وَالْمَوْضُوعِ.

إِنَّ العَلاَقَةَ بَيْنَ الذَّاتِ وَالْمَوضُوعِ، بَيْنَ الإِنْسَانِ وَالأَثَرِ الفَنِّيِّ، بِمَفْهُومِهِا الأَوسَعِ وَالأَكثر شُمُولاً هِيَ مَا نُسَمِّيهُ بَالْمُعَايَشَةِ الفَنِّيَّةِ أَوِ الْجَمَالِيَّةِ الَّتِي هِيَ الْجُزْءُ الأَكْثَرُ أَهَمِّيَّةً عَلَى الإِطْلاقِ مِنَ الْحَالَةِ الْجَمَالِيَّةِ. وَلَعَلَّ هذَا الْمَبْحَثَ الْجَمَالِيَّ، إِلَى جَانِبِ كَوْنِهِ الأَكْثَرَ أَهَمِيَّةً، هُوَ الأَكْثَرُ تَشْوِيقاً بَيْنَ الْمَبَاحِثِ الْجَمَالِيَّةِ كُلِّهَا، بَلْ إِنَّ **فِيكْتُور بَاش**. V. Basch يُضَيِّقُ دَائِرَةَ عِلْمِ الْجَمَالِ حَتَّى يَجْعَلَهَا حَاصِرَةً لِلتَّذَوُّقِ الفَنِّيِّ وَحْدَهُ وَحَسْبُ[٣٣٢]، إِذْ عَلَى الرُّغْمِ مِنْ كُلِّ الْمُحَاوَلاَتِ فِي وَصْفِ الْمَشَاعِرِ أَوِ الْحَالَةِ الَّتِي يَكُونُ فِيهَا الإِنْسَانُ حِينَ الْمُعَايَشَةِ الْجَمَالِيَّةِ، فَإِنَّهَا تَظَلُّ مُتَسَامِيَةً عَلَى الأَلْفَاظِ الَّتِي نَكْأَدُ فِي اسْتِجْدَاءِ دَقَائِقِهَا وَمُرْهَفَاتِهَا لِتَصْوِيرِ هذِهِ الْمَشَاعِرِ، وَتَظَلُّ مُحْتَفِظَةً بِالْغُمُوضِ الْجَلِيلِ

---

٣٣٠ . للتوحيدي رأي آخر في هذا التفاضل بَيْنَ الشعر والنثر، والموضوع مثار للنقاش وعرضة لتنوع الآراء واختلافها. وقد عقد أَبو حيَّان التَّوحيدي مقارنة بارعة رائعة بَيْنَ الشعر والنثر متبحراً في محاسن كلٍّ منهما ومثالبه بالمقارنة والتقابل من جهة وبالخصوصية من جهةٍ ثانية، وهذا الموضوع هو مادة الفصل الحادي عشر من كتابنا: **فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي**.

٣٣١ . عزَّت السَّيد أَحمد: **انهيار دعاوى الحداثة**. ص ١٠٧ حتَّى ١٠٩.

332 - V. Basch: **Essais D'Esthétique, de Philosophie, et de Littvératur**.

الَّذِي يَلُفُّهَا وَتَعْجِزُ الكَلِمَاتُ عَنْ جَلْوِهِ. فَعِنْدَمَا «**يَقِفُ الْمَرْءُ مَشْدُوهاً أَمَامَ مَنْظَرٍ طَبِيعِيٍّ خَلاَّبٍ؛ كِبِضْعِ شُجَيرَاتٍ تَشَابَكَتْ أَغْصَانُهَا مُظَلِّلَةً يَنْبُوعَ مَاءٍ تَنْدَاحُ تَمَوُّجَاتُ تَدَفُّقِهِ أَنْصَافَ دَوَائِرَ رَقْرَاقَةٍ بَرَّاقَةٍ كَقَوسِ قُزَحَ. أَو يَسْتَمِعُ مُتَرَنِّماً طَرِباً إِلَى مُوسِيقَى عَذْبَةٍ يَشْعُرُ أَنَّهَا تُرَاقِصُ رُوحَهُ، أَو تَسْتَمِدُّ نَسْجَ أَنْغَامِهَا مِنْ نُسْغِ أَحَاسِيسِهِ. أَو يَقْرَأُ إِحْدَى الرِّوَايَاتِ الرَّائِعَةِ بِتَرَوِّي الرَّؤُومِ وَشَغَفِ الْمَشُوقِ، فَلاَ يَلْبَثُ أَنْ يَجِدَ نَفْسَهُ وَكَأَنَّهُ أَحَدُ شُخُوصِ هذِهِ الرِّوَايَةِ؛ يَفْرَحُ لِفَرَحِهِمْ وَيَسْتَاءُ لاسْتِيَائِهِم، وَرُبَّمَا تَأَخُذُهُ النَّشْوَةُ حِيْناً فَيَهِمُّ بِالتَّدَخُّلِ وَتَغْيِيرِ الْحَدَثِ ... وَلكِنْ لاَ مَجَالَ لِلتَّدَخُّلِ**»[٣٣٣]. **فَكَيفَ يُمْكِنُ أَنْ تُوصَفَ مِثْلُ هذِهِ الْمَشَاعِرِ؟!** إِنَّهَا مَسْأَلَةٌ صَعْبَةٌ؛ جِدُّ صَعْبَةٍ، وَلَعَلَّ مِنْ أَطْرَفِ مُحَاوَلاَتِ هذَا الْوَصْفِ مَا أَسْدَى بِهِ **أَنِيسُ مَنْصُور** بِقَولِهِ:

«عِنْدِي سَبَبٌ وَجِيهٌ لِكَي أَسْتَمِعَ إِلَى الْبَرَامِجِ الْمُوسِيقِيَّةِ، فَإِنَّنِي أَتْرُكُ نَفْسِي لِمَنْ يَضَعُ لِي جَنَاحَينِ فِي ذِرَاعَي، وَلِمَنْ يُلْغِي الْجَاذِبِيَّةَ الأَرْضِيَّةَ مِنْ حَولِي، وَلِمَن يَفْتَحُ رَأسِي فَتَطِيرُ مِنْهَا الأَفْكَارُ كَعَصَافِيرَ وَحْشِيَّةٍ فِي كُلِّ اتِّجَاهٍ، وَلِمَن يَغْرِسُ دُبُّوساً فِي رَأسِي كَمَا يَغْرِسُونَهُ فِي أَشْجَارِ الصَّمْغِ بَعِيداً عَنْ أَعْصَابِي وَكَأَنَّهَا فِي مَاءٍ بَارِدٍ وَأُحِسُّ كَأَنَّنِي خَلَعْتُ جِسْمِي تَمَاماً كَمَا يَخْلَعُ الإِنْسَانُ مَلاَبِسَهُ فَأَنْسَلِخُ إِذْ أَتَسَلَّلُ مِن جِسْمِي وَهُوَ سِجْنُ الْعُمْرِ ...مَعَ الْمُوسِيقَى أَكُونَ شَيئاً آخَرَ، لاَ أَكُونَ أَنَا وَإِنَّمَا أُصْبِحُ غَيرِي؛ أَحَسَنَ وَأَصَحَّ وَأَكْثَرَ حُرِّيَّةً... وَأَعْرِفُ بِالضَّبْطِ مَا هُوَ وَجْهُ الْحُسْنِ وَالصِّحَّةِ وَالْحُرِّيَّةِ الَّتِي أَنْعُمُ بِهَا، وَلكِنْ مِنَ الْمُؤَكَّدِ أَنَّنِي أَخَفُّ فَقَد تَخَفَّفْتُ مِنَ الَّذِي كُنْتُ فِيهِ...»[٣٣٤].

---

٣٣٣ . عزت السَّيد أَحمد: **علم الجمال المعلوماتي** . ص٧٢.

٣٣٤ . أَنيس منصور: **مواقف** . ضمن جريدة : **الأَهرام** . عدد ١٩٨٣/٧/١٤م. نقلاً عن: عزيز الشوان: **الموسيقى؛ تعبير نغمي ومنطق** . ص٦٩.

جدليَّة العلاقة الجماليَّة

لَعَلَّ **التَّوحِيدِيَّ** ثَانِي مَنِ اسْتَطَاعَ الوُقُوفَ عَلَى جَدَلِيَّةِ العَلاَقَةِ الْجَمَالِيَّةِ، بَعْدَ **أَبِي عُثْمَانَ عَمْرِو بنِ بَحْرٍ الْجَاحِظِ**[٣٣٥]، وُقُوفَ ضَلِيعٍ بِكُنْهِ الْجَمَالِ وَحَقِيقَتِهِ، خَبِيرٍ بِأَسْرَارِهِ وَمَسَارِبِهِ، فَقَدْ قَدَّ هذِهِ العَلاَقَةَ بِصِيغَتِهَا الفَلْسَفِيَّةِ قَدًّا مُؤَنَّقاً مُؤْتَلِقاً، وَهَا هُوَ ذَا يَتَسَاءَلُ فِي الْهَوَامِلِ وَالشَّوَامِلِ عَنْ طَبِيعَةِ الْجَمَالِ تَسَاؤُلاً صَرِيحاً يَكْشِفُ مِنْ خِلاَلِهِ عَنْ مَدَى إِدْرَاكِهِ لِهذِهِ الْحَقِيقَةِ؛ حَقِيْقَةِ مَوْقِعِ الْجَمَالِ فِيْ سِيَاقِ جَدَلِيَّةِ الذَّاتِ وَالْمَوْضُوْعِ الَّتِي تُحَدِّدُ الْجَمَالَ مِنْ جَوَانِبِهِ الْمُخْتَلِفَةِ وَزَوَايَاهُ الْمُتَبَايِنَةِ وَالْمُتَعَدِّدَةِ، فَيَقُولُ:

«مَا سَبَبُ اسْتِحْسَانِ الصُّورَةِ الْحَسَنَةِ؟ وَمَا سَبَبُ هذَا الْوَلَعِ الظَّاهِرِ؟...

وَيُتَابِعُ مُسْتَفْسِراً :

. أَهذِهِ كُلُّهَا مِنْ آثَارِ الطَّبِيعَةِ؟

. أَمْ هِيَ مِنْ عَوَارِضِ النَّفْسِ؟

. أَمْ هِيَ مِنْ دَوَاعِي العَقْلِ؟

. أَمْ هِيَ مِنْ سِهَامِ الرُّوحِ؟

. أَمْ هِيَ خَالِيَةٌ مِنَ العِلَلِ جَارِيَةٌ عَلَى الْهَذْرِ؟

. وَهَلْ يَجُوزُ أَنْ يُوجَدَ مِثْلُ هذِهِ الأُمُورِ الغَالِبَةِ وَالأَحْوَالِ الْمُؤَثِّرَةِ عَلَى وَجْهِ العَبَثِ، وَطَرِيقِ البُطْلِ؟»[٣٣٦].

يَبْدُو جَلِيًّا مَا فِي هذِهِ التَّسَاؤُلاَتِ مِنْ دَلاَلاَتٍ مُعَاصِرَةٍ، نَتَعَامَلُ مَعَهَا الآنَ، فِي طَبِيعَةِ الْجَمَالِ، إِنَّهُ، فِيْ حَقِيْقَةِ الأَمْرِ، يَتَسَاءَلُ:

. هَلِ الْجَمِيلُ جَمِيلٌ لأَنَّهُ بِطَبِيعَتِهِ كَذلِكَ؟

---

٣٣٥ . عزت السَّيد أَحمد: **أَصالة ومعاصرة عند الجاحظ** . الموقف الأَدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٢٨٤/٢٨٣ . ١٩٩٤م.

٣٣٦ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل** . ص ١٤٢.

أَيْ هَل الْجَمِيْلُ جَمِيْلٌ لأَنَّهُ يتَّصِفُ بِوَصْفِهِ مَوضُوعاً بِالصِّفَاتِ الْجَمَالِيَّةِ الْمُسْتَقِلَّةِ تَمَامَ الاسْتِقْلاَلِ عَنْ ذَوَاتِنَا؟

ثُمَّ يَنْتَقِلُ إِلَى الطَّرَفِ الْمُقَابِلِ تَمَاماً، فَيَقُولُ:

. أَمْ هِيَ عَوَارِضُ النَّفْسِ؟ وَهذَا هُوَ الْجَانِبُ الذَّاتِيُّ، أَي إِنَّ طَبِيعَةِ الْجَمَالِ هِيَ صِفَاتٌ نَخْلَعُهَا عَلَى الْمَوَاضِيعِ بِاخْتِلاَفِ أَحْوَالِ النَّفْسِ وَعَوَارِضِهَا.

ثُمَّ يُتَابِعُ تَسَاؤُلاَتِهِ بِبَرَاعَةِ الْمُتَبَصِّرِ الْخَبِيرِ، مُتَنَقِّلاً بَيْنَ أَحْوَالِ الذَّاتِ وَالْمَوضُوعِ وَعَوَارِضِهِمَا.

وَلكِنْ أَينَ يَقِفُ التَّوحِيدِيُّ مِنْ ذلِكَ؟

لَعَلَّ فِي طَرْحِ هذِهِ التَّسَاؤُلاتِ دُونَ الْمَيلِ إِلَى أَحَدِ الْجَانِبَينِ أَو إِغْفَالِ الْجَانِبِ الآخَرِ أَو مُحَاوَلَةِ طَمْسِ مَعَالِمِهِ، مَا يَكْفِي للدَّلالَةِ عَلَى تَفَهُّمِهِ لِهذِهِ الصِّلَةِ وَأَهَمِّيَّتِهَا.

وَلكِنَّهُ، طَالَمَا وَقَفَ عَلَى هذِهِ العَلاَقَةِ، مَا كَانَ يَنْبَغِي لَهُ تَجَاوُزِهَا دُونَ تَحْدِيدِ مَوقِفِهِ مِنْهَا، وَهذَا مَا قَرَّرَهُ صَاحِبُ الْهَوَامِلِ وَالشَّوَامِلِ فِعْلاً، فَيُعرِّفُ الْجَمَالَ بِأَنَّهُ «كَمَالٌ فِي الأَعْضَاءِ، وَتَنَاسُبٌ فِي الأَجْزَاءِ، مَقْبُولٌ عِنْدَ النَّفْسِ»[٣٣٧]. وَلَيسَ أَبْلَغَ مِنْ هذَا فِي الدَّلاَلَةِ عَلَى قُوَّةِ تَلاَزُمِ العَلاَقَةِ الْمَاثِلَةِ بَيْنَ الْمَوضُوعِ. مِنْ حَيثُ ضَرُورَةُ اتِّصَافِهِ بِبَعْضِ الْخَصَائِصِ؛ الَّتِي هِيَ الْمُكَوِّنَاتُ الْجَمَالِيَّةُ، الْمُمْكِنُ وَصْفُهَا بِالثَّبَاتِ؛ بِصُورَةٍ أَو بِأُخْرَى. وَالذَّاتِ بِأَحْوَالِهَا الْمُتَبَايِنَةِ مِنْ حِينٍ إِلَى آخَرٍ، وَمَفَاهِيمِهَا الْمُخْتَلِفَةِ؛ هذِهِ الذَّاتِ الَّتِي نَسْتَطِيعُ وَصْفَهَا بِالْحَيَوِيَّةِ وَالْحَرَكِيَّةِ. «**فَالتَّوحِيدِيُّ**، عَلَى لِسَانِ **مِسْكَوِيه**، يَرَى أَنَّ بَينَ الطَّبِيعَةِ وَالنَّفْسِ حِوَاراً مُسْتَمِرًّا، فَالطَّبِيعَةُ تَتَلَقَّى أَفْعَالَ النَّفْسِ وَآثَارَهَا، لِذلِكَ فَإِنَّهَا عِنْدَمَا تُشَكِّلُ صُوَرَ الْهُيُولَى. أَي الْمَادَّةَ الأَوَّلِيَّةَ لِلأَشْيَاءِ. فَإِنَّهَا تَجْعَلُ هذِهِ الصُّوَرَ وَفْقَ رَغْبَةِ النَّفْسِ وَحَسْبَ اسْتِعْدَادِهَا لِقَبُولِ هذِهِ الصُّورِ»[٣٣٨].

---

٣٣٧ . م. س. ص ١٤٠.

٣٣٨ . الدكتور عفيف بهنسي: **فلسفة الفن عند التَّوحيدي**. ص ٦٩.

إِنَّ وُقُوفَ **أَبِي حَيَّان التَّوحِيدِيِّ** عَلَى هذِهِ الْحَقِيقَةِ بِصِيغَتِهَا النَّاجِزَةِ هذِهِ الَّتِي تَأخُذُ بِعَينِ النَّظَرِ اخْتِلاَفَ أَذْوَاقِ النَّاسِ لأَسْبَابٍ شَتَّى، وَدَورَ ذلِكَ فِي الأَحْكَامِ الْجَمَالِيَّةِ وَتَبَايُنِهَا، حَتَّى عَلَى الأَثَرِ الْجَمَالِيِّ الوَاحِدِ، يَكُونُ قَدْ فَرَضَ نَفْسَهُ رَائِداً فِعْلِيًّا ثَانِياً بعد **أبي عثمان الجاحظ** لِلنَّظَرِيَّةِ الْجَدَلِيَّةِ فِي تَحْدِيدِ طَبِيعَةِ الْجَمَالِ، وَالَّتِي يَدَّعِي جُلُّ الْمُفَكِّرِينَ وَالبَاحِثِيْنَ، ادِّعَاءً مُفْتَقِراً إِلَى الدِّقَّةِ وَالْمِصْدَاقِيَّةِ إِمَّا بِسَبَبِ الْجَهْلِ وَالْقُصُوْرِ الْمَعْرِفِيِّ أَوْ بِسَبَبِ انْعِدَامِ الأَمَانَةِ وَالنَّزَاهَةِ، أَنَّ هذه الرؤية أَو النظرية لَمْ تَنْشَأْ إِلاَّ مَعَ مَطَالِعِ القَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرِ عَلَى يَدَي الْمُفَكِّرِ الرُّوسِيِّ **تِشِرْنِشفسكِي** Tchernichowsky[٣٣٩]، أَو رُبَّمَا فِي أَوَاخِرِ القَرْنِ الثَّامِنَ عَشَرَ بِوَصْفِهَا إِرْهَاصَاتٍ أَوَّلِيَّةٍ عَلَى أَيدِي **دِيدْرُو** Diderot[٣٤٠]، وَ**هِرْدِر** Herder[٣٤١]، وَ**شِيلَر** Schiller[٣٤٢]. فَلَوْ كَانَ ثَمَّةَ القَلِيْلُ مِنَ التَّتَبُّعِ وَالبَحْثِ لَمَا ظُلِمَ الْمُفَكِّرُوْنَ العَرَبُ بِمَا ظُلِمُوْا بِهِ فِي هذَا الْجَانِبِ وَغَيْرِهِ مِنَ الْجَوَانِبِ.

وَالْحَقُّ أَنَّ فَيلَسُوفَنَا لَمْ يَتَوَقَّفْ عِنْدَ تَحْدِيدِ هذِهِ العَلاَقَةِ الَّتِي تَجَاوَزَ بِهَا سَابِقِيهِ، وَكَثِيراً جِدًّا مِنْ لاَحِقِيهِ، وَلِفَتْرَةٍ طَوِيلَةٍ مِنَ الزَّمَنِ، بَلِ اسْتَرْسَلَ فِي سَبْرِ أَغْوَارِ هذِهِ العَلاَقَةِ،

---

٣٣٩ . جدلية العلاقة الجماليَّة هي محمور أُطروحة تشرنشفسكي لنيل درجة الماجستير وعنوانها: **علاقات الفن الجماليَّة والواقع**. وقد ترجم هذا البحث إلى العربية بترجمة يوصف حلاق، وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٨٣م.

340 - Diderot: **Essai Sur La Peinture**.

341 - J.G. Herder: **Reflections on the Science and Art of the Beautiful**. see: **Merriam Webster's Encyclopedia of Literature**. p 538-539.
And: I. Berlin: **Vico and Herder; Two Studies in the History of Ideas**.

342 - See:A. Ugrinsky: **Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence**.
And: T.J. Reed: **Schiller**.

وَاسْتِقْصَاءِ مَا تَنْطَوِي عَلَيهِ مِنْ مَعَانٍ وَدَلاَلاَتٍ جَمَالِيَّةٍ، فَقَدِ انْطَلَقَ مِنْ حَيَوِيَّةِ العَلاَقَةِ وَحَرَكِيَّتِهَا بَيْنَ الذَّاتِ وَالْمَوضُوعِ فِي تَحْدِيدِ طَبِيعَةِ الجَمَالِ وَمَقَايِيسِهِ، لِيَصِلَ مِنْ خِلاَلِهَا إِلَى مَا نُسَمِّيهُ اليَومَ بِالْمُعَايَشَةِ الجَمَالِيَّةِ، وَالْمُعَايَشَةِ الفَنِّيَّةِ، وَهُوَ وَإِنْ لَمْ يَكُنْ أَوَّلَ مَنْ أَثَارَ هذَا الْمَوضُوعَ إِلاَّ أَنَّهُ أَوَّلُ مَنْ أَسْبَغَ عَلَيهِ بِبَرَاعَتِهِ، وَمَقْدِرَتِهِ البَلاَغِيَّةِ لَبُوساً مُوَشَّحاً بِرَونَقِ الْعِلْمِ وَأَلْقِ البَهَاءِ، مَا زِلْنَا نَمْتَحُ مِنْ مَعَانِيهِ وَمَفَاهِيمِهِ وَحَالِي وَشْيِهِ فِي التَّعَامُلِ مَعَ هذَا الْمَبْحَثِ الجَمَالِيِّ حَتَّى اليَوم.

١ . بَيْنَ الفَنَّانِ وَالأَثر الفَنِّي

وَلَعَلَّ الْحَدِيثَ عَنِ العَلاَقَةِ بَينَ الفَنَّانِ وَأَثَرِهِ أَوَّلُ مَا يَسْتَرْعِي الانْتِبَاهَ، كَونُهَا تُرَافِقُ الأَثَرَ الفَنِّيِّ فِي كُلِّ مَرَاحِلِهِ؛ مُنْذُ الْمُمَهِّدَاتِ المُهَيِّئَةِ لانْقِدَاحِ شَرَارَةِ الإِلْهَامِ بِفِكْرَتِهِ، وَتَبَلْوُرِهَا شَيْئاً فَشَيْئاً حَتَّى انْسِكَابِهَا فِي قَالَبِهَا الفَنِّيِّ. دُونَ أَنْ يَعْنِي ذلِكَ أَنَّ ثَمَّةَ آلِيَّةً مُعَيَّنَةً تَتَوَاتَرُ عَلَى أَسَاسِهَا مَرَاحِلُ الأَثَرِ الفَنِّيِّ سَالِفَةُ الذِّكْرِ.

وَالْحَقِيقَةُ أَنَّ **التَّوحِيدَيَّ** قَدْ أَسْهَبَ وَأَطْنَبَ كَثِيْراً فِي شَرْحِ هذِهِ الْمَرَاحِلِ خِلاَلَ حَدِيثِهِ عَنِ الإِلْهَامِ وَالْمَوهِبَة، وَالشُّرُوطِ، وَالظُّرُوفِ اللاَّزِمَةِ الضَّرُورِيَّةِ، وَالنَّافِلَةِ العَرَضِيَّةِ الَّتِي تُتِيحُ لِلْمَوهِبَةِ، أَو لِلذَّاتِ الْمُبْدِعَةِ، أَنْ تُفْصِحَ عَنْ مَكْنُونَاتِهَا.

وَكَذلِكَ الْحَالَةُ النَّفْسِيَّةُ لِلْفَنَّانِ، وَشُرُوطُ الفَنِّ الْحَقِيقِيِّ، وَقَدْ سَبَقَ الْحَدِيثُ؛ تَلْمِيحاً أَو تَصْرِيحاً، فِي بَعْضِ ذلِكَ وَرُبَّمَا يَكْفِي أَنْ نُشِيرَ إِلَى تِلْكَ العِبَارَاتِ البَلِيغَةِ الَّتِي وَصَفَ بِهَا فَيلَسُوفُنَا حَالَ الفَنَّانِ بُعَيدَ اكْتِمَالِ أَثَرِهِ الفَنِّيِّ الَّتِي يَقُولُ فِيهَا:

«فَإِذَا صَنَعَ الصَّانِعُ تِمْثَالاً فِي مَادَّتِهِ مُوَافَقَةٌ فَقَبِلَتْ مِنْهُ الصُّورَةُ الطَّبِيعَةَ تَامَّةً صَحِيحَةً؛ فَرِحَ وَسُرَّ وَأُعْجِبَ وَافْتَخَرَ، لِصِدْقِ أَثَرِهِ وَخُرُوجِ مَا فِي قُوَّتِهِ إِلَى الفِعْلِ مُوَافِقاً لِمَا فِي نَفْسِهِ، وَلِمَا عِنْدَ الطَّبِيعَةِ»[٣٤٣]. وَبَعْضُ هذَا مَا ذَهَبَ إِلِيهِ عظيمُ شعراءِ

---

٣٤٣ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل**. ص ١٤٠ . ١٤١.

ألمانيا **جُوته**. Goethe بِقَولِهِ: «شَخْصِيَّةُ الفَنَّانِ هِيَ كُلُّ شَيءٍ فِي الفَنِّ وَالشِّعْرِ»[٣٤٤].

هَكَذَا يَكْشِفُ لَنَا **التَّوحِيدِيُّ** عَنْ بَعْضِ الْمَشَاعِرِ الَّتِي تَخْتَلِجُ فِي أَعْمَاقِ الفَنَّانِ حِينَ يَنْظرُ إِلَى أَثَرِهِ الفَنِّيِّ وَهُوَ مُتَجَسِّدٌ فِي صُورَتِهِ الَّتِي انْتَهَى إِلَيهَا، وَخَاصَّةً «أَنَّ الْوُصُولَ إِلَى إِدْرَاكِ مَشَاعِرِ الفَنَّانِ [فِي[٣٤٥]] أَثْنَاءِ الإِبْدَاعِ أَمْرٌ بَالِغُ الصُّعُوبَةِ، وَمِنْ نَاحِيَةٍ أُخْرَى لاَ يُمْكِنُ سُؤَالُ الفَنَّانِ عَنْ مَشَاعِرِهِ [فِي] أَثْنَاءِ الإِبْدَاعِ، أَي؛ كَيفَ أَحَسَّ بِمَا أَحَسَّ، وَكَيفَ شَعَرَ بِمَا شَعَرَ»[٣٤٦].

كَلِمَاتٌ أَرْبَعٌ تِلْكَ الَّتِي أَوجَزَ بِهَا هذِهِ الْحَالَةَ، وَإِنَّكَ لَتَشْعُرُ أَنَّهَا تَتَزَاحَمُ وَتَتَسَابَقُ، وَتَتَآلَفُ وَتَتَعَانَقُ، وَهِيَ وَإِنْ قَلَّتْ فَإِنَّهَا تَنُمُّ عَلَى مَعَانٍ كَثِيرَةٍ، بَلْ إِنَّ كُلَّ كَلِمَةٍ تُوجِزُ لَنَا حَالَةً مِنْ حَالاَتِ الفَنَّانِ. بِغَضِّ النَّظَرِ عَنْ تَآلُفِهَا مَعاً عَلَى النَّحْوِ الْحَقِيقِيِّ لِمَا هِيَ عَلَيهِ حَالُ الفَنَّانِ؛ فَالفَرَحُ وَالسُّرُورُ يُعَبِّرَانِ عَنِ النَّشْوَةِ أَوِ اللَّذَّةِ الْجَمَالِيَّةِ الَّتِي تَمْتَلِكُ كَيَانَ الفَنَّانِ وَتَسْرِي فِيهِ سَرَيَانَ الدَّمِ فِي أَوعِيَتِهِ، وَلَعَلَّ هذِهِ النَّشْوَةَ حِينَ تَمْلُكِهَا الإِنْسَانَ هِيَ الَّتِي تَنْزِعُ بِهِ إِلَى الاتِّحَادِ بِالأَثَرِ الفَنِّيِّ فِي ضَرْبٍ جِدِّ رَاقٍ مِنْ ضُرُوبِ الْمُعَايَشَةِ الْجَمَالِيَّةِ، عَلَى نَحْوٍ أَشَدَّ مَا يُشْبِهُ الفَنَاءَ الصُّوفِيَّ، حَيثُ تَتَجَرَّدُ النَّفسُ عَنْ مَادَّتِهَا، وَخَاصِّ مَا لَهَا، لِتَتَسَامَى بِاتِّحَادِهَا بِالذَّاتِ الإِلَهِيَّةِ عَلَى النَّحْوِ الَّذِي وَصَفَهُ **الْحَلاَّجُ**[٣٤٧] بِقَولِهِ:

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أَهْوَى أَنَا نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا

فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنَا

---

٣٤٤ . عزيز الشَّوان: **الموسيقى تعبير نغمي ومنطق**. ص ٢٥.

٣٤٥ . غير موجودة في الأَصل وكذلك التَّالية.

٣٤٦ . عزيز الشَّوان: **الموسيقى تعبير نغمي ومنطق**. ص ٣٤.

٣٤٧ . الحلاَّج: **ديوان الحلاَّج**. ص ٧٧.

وَمِثْلُ رَأْيِ مُفَكِّرِنَا هُوَ مَا عَبَّرَ عَنْهُ الفيلسوف الأمريكي **جُورج سَنْتَيَانَا** . Santayana عندما ذهب إلى أنَّ: « اللَّذَّةَ عُنْصُرٌ جوهَرِيٌّ مِنْ عَنَاصِرِ الفَنِّ؛ لَذَّةٌ مُحَمَّلَةٌ بِالْمَعَانِي، عَامِرةٌ بِالدَّلاَلاَتِ. إِنَّ اللَّذَّةَ الَّتِي تَقْتَرِنُ بِهذِهِ الْخِبْرَةِ إِنَّمَا هِيَ مَظْهَرٌ لِتَوَافُقِ الطَّبِيعَةِ وَالْعَقْلِ، أَوِ الانْسِجَامِ بَيْنَ عَالَمِ الظَّوَاهِرِ وَعَالَمِ الْمُطْلَقِ»(٣٤٨).

وَلاَ يَفُوتُ **أبا حَيَّان التَّوحِيدِيَّ** أَنْ يَصِفَ هذِهِ الْحَالَةَ بِمُرَصَّعِ أَلْفَاظِهِ فَيَقُولُ: «إِنَّ مِنْ شَأْنِ النَّفْسِ إِذَا رَأَتْ صُورَةً حَسَنَةً مُتَنَاسِبَةَ الأَعْضَاءِ فِي الْهَيْئَاتِ وَالْمَقَادِيرِ وَالأَلْوَانِ وَسَائِرِ الأَحْوَالِ، مَقْبُولَةً عِنْدَهَا، مُوَافِقَةً لِمَا أَعْطَتْهَا الطَّبِيعَةُ، اشْتَاقَتْ إِلَى الاتِّحَادِ بِهَا، فَنَزَعَتْهَا مِنَ الْمَادَّةِ، وَاسْتَتْبَتَّهَا فِي ذَاتِهَا، وَصَارَتْ إِيَّاهَا»(٣٤٩)، وَلِذلِكَ كما يقول الدكتور **بديع الكسم** في محاضرة له في التربية الجماليَّة «يُلاَحَظُ أَنَّ الْعَاطِفَةَ الْجَمَالِيَّةَ أَقْدَرُ مِنْ غَيرِهَا عَلَىْ تَحْقِيقِ التَّمَازُجِ الرُّوحِيِّ، حَتَّىْ لَتُشْبِهَ فِي ذلِكَ انْدِفَاعَاتِ الْحُبِّ الْخَالِصِ»(٣٥٠). إِذْ إِنَّ الْحُسْنَ أَوِ الْجَمَالَ كَمَا يَقُولُ **سَنْتَيَانَا** . وَلاَ يَخْتَلِفُ فِي قَولِهِ عَنِ **التَّوحِيدِيِّ** وَلاَ يَفْتَرِقُ عَنْهُ . هُوَ «تِلْكَ اللَّذَّةُ الْمُتَجَسِّمَةُ فِي صَمِيمِ الْمَوضُوعِ، أَو تِلْكَ الْمُتْعَةُ الْبَاطِنَةُ فِي صَمْيِمْ الشَّيءِ الْمُلاَئِمِ، بِشَرْطِ أَلاَّ تَرْتَبِطَ هذِهِ اللَّذَّةُ أَوِ الْمُتْعَةُ بِحَاسَّةٍ وَاحِدَةٍ مِنْ حَوَاسِّنَا، وَكَمَا أَنَّ الْحَقِيقَةَ هِيَ تَضَافُرُ الإِدْرَاكَاتِ الْحِسِّيَّةِ أَو تَآزُرُهَا فَإِنَّ الْجَمَالَ هُوَ تَضَافُرُ اللَّذَّاتِ»(٣٥١).

---

٣٤٨ . إبراهيم مصطفى إبراهيم: **فلسفة جورج سنتيانا** . ص٤٧. الشَّاهد مأخوذ ببعض التَّصرُّف عن كتاب زكريا إبراهيم: **فلسفة الفنِّ في الفكر المعاصر** . ص٧٧.

٣٤٩ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل** . ص ١٤١.

٣٥٠ . بديع الكسم: **التَّربية الجماليَّة** . ضمن مجلة؛ المعلم العربي . العدد ٤ . شباط . ١٩٥٠م. وانظر ذلك أيضاً عند: عزت السيد أحمد: **بديع الكسم** . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٩٤م.

٣٥١ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفنِّ في الفكر المعاصر** . ص٧٧. أَصل الشَّاهد من كتاب سنتيانا: **الإحساس بالجمال** . ص٦١. بتصرُّف زكريا إبراهيم.

أَمَّا الإِعْجَابُ فَغَيْرُ خَافٍ افْتِتَانُ الفَنَّانِ بِأَثَرِهِ الفَنِّيِّ، وَلاَ سِيَّمَا أَنَّهُ ابْتَدَعَهُ مِنْ ذَاتِهِ، وَلَيسَ مِنْ عَجَبٍ أَنْ نَسْمَعَ الفَنَّانَ يَصِفُ أَثَرَهُ الفَنِّيَّ بِأَنَّهُ بَعْضُ ذَاتِهِ، أَو بَعْضُ كِيَانِهِ، بَلْ إِنَّ كَثِيراً مِنَ الفَنَّانِينَ مَنْ يُشَبِّهُ إِبْدَاعَاتِهِ بَأَولاَدِهِ، أَو يَقْرُنُهَا بِبَعْضِهَا بَعْضاً، وَهذَا مَا عَبَّرَ عَنْهُ **التَّوحِيدِيُّ** بِإِعْجَابِ الفَنَّانِ بِمَا يُبْدِعُ، وَالإِعْجَابُ يَتْبَعُ الفَرَحَ وَالسُّرُورَ إِثْرَ تَجَسُّدِ أَثَرِهِ وَرُؤْيَتِهِ النُّورَ. وَبِهذَا الْمَعْنَى ذَاتِهِ قَالَ **ابْنُ خَلْدُونَ**: « إِنَّ الإِنْسَانَ مَفْتُونٌ بِشِعْرِهِ، إِذْ هُوَ نَبَاتُ فِكْرِهِ وَاخْتِرَاعُ قَرِيحَتِهِ»(٣٥٢). وَإِنْ كَانَ الفَرْقُ بَينَهُمَا أَنَّ الأَخِيرَ كَانَ يُحَذِّرُ مِنِ انْخِدَاعِ الفَنَّانِ بِمَا يُبْدِعُ لأَنَّ الإِنْسَانَ مَفْتُونٌ بِاخْتِرَاعِ قَرِيحَتِهِ، أَمَّا **التَّوحِيدِيُّ** فَقَدْ سَبَرَ أَسْبَابَ الإِعْجَابِ فَوَجَدَهَا مَاثِلَةً فِي صِدْقِ الأَثَرِ وَخُرُوجِ مَا فِي القُوَّةِ إِلَى الفِعْلِ مُوَافِقاً لِمَا فِي نَفْسِ الْمُبْدِعِ، وَلِمَا عِنْدَ الطَّبِيعَةِ.

وَيَتْبَعُ الإِعْجَابَ الافْتِخَارُ الَّذِي يَأْتِي نَتِيجَةً طَبِيعِيَّةً لِلْمَشَاعِرِ السَّابِقَةِ مِنْ حَيثُ مَا أَوجَبَهَا، وَالَّذِي أَوجَبَهَا صِدْقُ التَّعْبِيرِ فِي هذَا الأَثَرِ، وَحَقِيقِيَّتُهُ، وَانْبِثَاقُهُ مِنْ أَعْمَاقِ النَّفْسِ مُعَبِّراً عَمَّا يَخْتَلِجُ فِي أَعْمَاقِهَا، مُوَافِقاً لَهَا.

٢ . بين المتلقِّي والأَثر الفنِّي

أَمَّا عَنْ عَلاَقَةِ الْمُتَلَقِّي بِالأَثَرِ الفَنِّيِّ فَيَبْدُو أَنَّ **التَّوحِيدِيَّ** لَمْ يُفَرِّقْ بَينَ الفَنَّانِ وَالإِنْسَانِ العَادِيِّ فِي النُّزُوعِ إِلَى الاتِّحَادِ بِالأَثَرِ الفَنِّيِّ حِينَ الاتِّصَالِ بِهِ، بَيْدَ أَنَّهُ أَشَارَ إِلَى أَنَّ «التَّذَوُّقَ الفَنِّيَّ يَتَطَلَّبُ شُرُوطاً مُشَابِهَةً تَمَاماً لِشُرُوطِ الإِبْدَاعِ الفَنِّيِّ. وَالْحُكْمَ عَلَى عَمَلٍ فَنِّيٍّ لَيسَ أَمْراً سَهْلاً، بَلْ هُوَ مُعَقَّدٌ يَحْتَاجُ إِلَى قُوَّةٍ إِبْدَاعِيَّةٍ لَدَى الْمُتَذَوِّقِ تُسَاعِدُ عَلَى الْحُكْمِ الصَّحِيحِ، هذِهِ القُوَّةُ الإِبْدَاعِيَّةُ هِيَ نَوعٌ مِنَ الاعْتِدَالِ بَينَ الْمِزَاجِ وَالأَعْضَاءِ وَالشَّكْلِ وَاللَّونِ وَالْحِسِّ»(٣٥٣).

---

٣٥٢ . ابن خلدون: **المقدِّمة** . ص ٥٧٥ . وانظر كذلك:

عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون** . ص ١٤٠.

٣٥٣ . د. عفيف بهنسي: **فلسفة الفن عند التوحيدي** . ص ٦٨.

« فَأَمَّا الاسْتِحْسَانُ العَرَضِيُّ وَالجُزْئِيُّ . أَي مَا يَسْتَحْسِنُهُ شَخْصٌ مَا بِحَسْبِ مِزَاجٍ مَا . فَهُوَ أَيضاً لأَجْلِ نِسْبَةٍ مَا، وَلكِنَّهُ يَصِيرُ شَخْصِيًّا، وَالأُمُورُ الشَّخْصِيَّةُ لاَ نِهَايَةَ لَهَا، فَلِذلِكَ لاَ تَنْحَصِرُ تَحْتَ صِنَاعَةٍ، وَلاَ لَهَا قَانُونٌ»(٣٥٤)، ذلِكَ أَنَّ الْفَنَّ بِوَصْفِهِ تَعْبِيراً . كَمَا يَقُولُ **سَنْتَيَانَا** . Santayana الَّذِي عَدَّ التَّعْبِيرَ ثَالِثَ عَنَاصِرِ الْجَمَالِ أَو مُقَوِّمَاتِهِ . يُمَثِّلُ «بِمَجْمُوعَةَ التَّأْثِيرَاتِ الانْفِعَالِيَّةِ الَّتِي تُضْفِي عَلَى الْمَضْمُونِ الْجَمَالِيِّ لأَيِّ عَمَلٍ فَنِّيٍّ دَلاَلَةً وِجْدَانِيَّةً خَاصَّةً، تَخْتَلِفُ بِاخْتِلاَفِ الذِّكْرَيَاتِ وَالارْتِبَاطَاتِ الَّتِي تَتَوَلَّدُ فِي ذِهْنِ الْمُتَذَوِّقِ لِهذَا الْعَمَلِ»(٣٥٥).

وَالَّذِي يَنْبَغِي أَنْ يُعْلَمَ «أَنَّ كُلَّ مِزَاجٍ مُتَبَاعِدٍ عَنِ الاعْتِدَالِ تَكُونُ لَهُ مُنَاسَبَاتٌ نَحْوَ أُمُورٍ خَاصَّةٍ بِهِ، وَيُخَالِفُهُ الْمِزَاجَ الَّذِي هُوَ مِنْهُ فِي الطَّرَفِ الآخَرِ مِنَ الاعْتِدَالِ حَتَّى يَسْتَقْبِحَ هذَا مَا يَسْتَحْسِنُ هذَا»(٣٥٦)، لأَنَّ الأَثَرَ أَوِ التَّعْبِيرَ كَمَا يَرَى **سَنْتَيَانَا** «يَنْفُذُ إِلَى مَجَالِ الشُّعُورِ الْجَمَالِيِّ مِنْ خِلاَلِ عَمَلِيَّةِ الاسْتِثَارَةِ الْوِجْدَانِيَّةِ، لاَ مِنْ خِلاَلِ عَمَلِيَّةِ الإِدْرَاكِ الْحِسِّيِّ الْمُبَاشَرِ»(٣٥٧). فَالْمُتْعَةُ «عِنْدَ **التَّوحِيدِيِّ** لاَ تُخْطَبُ وَلاَ تُقْتَنَصُ لِمُجَرَّدِ التَّلَهِّي وَتَزْجِيَةِ الْوَقْتِ، بَلْ لأَنَّهَا عُرْبُونُ الْبُعْدِ الْجَمَالِيِّ بِوَصْفِهِ الْبُعْدَ الأَجْدَرَ وَالأَبْقَىٰ»(٣٥٨).

وَتَلْعَبُ مُعَايَشَةُ الأَثَرِ الفَنِّيِّ . فِيمَا يَرَىٰ **أَبُو حَيَّان** . دَوْراً كَبِيْراً فِي حَيَاةِ الْمَرْءِ، وَعَلَى سَبِيلِ الْمِثَالِ: «الغِنَاءُ مَعْرُوفُ الشَّرَفِ، عَجِيبُ الأَثَرِ، عَزِيزُ القَدْرِ، ظَاهِرُ النَّفْعِ فِي مُعَايَنَةِ الرُّوحِ، وَمُنَاغَاةِ العَقْلِ، وَتَنْبِيهِ النَّفْسِ، وَاجْتِلاَبِ الطَّرَبِ، وَتَفْرِيجِ الكُرَبِ، وَإِثَارَةِ

---

٣٥٤ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل** . ص ١٤٢ .

٣٥٥ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفنِّ في الفكر المعاصر** . ص٨٦.

٣٥٦ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل** . ص ١٤٢ .

٣٥٧ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفنِّ في الفكر المعاصر** . ص٨٦.

٣٥٨ . سالم حميش: **تجربة الوجود والكتابة عند التَّوحيدي** . ص ٦٥.

الْهِزَّةِ، وَإِعَادَةِ العِزَّةِ، وَإِذْكَارِ العَهْدِ، وَإِظْهَارِ النَّجْدَةِ، وَاكْتِسَابِ السَّلْوَةِ،؛ وَمَا لاَ يُحْصَى عَدَدُهُ»[٣٥٩]. « فَكَأَنَّ الْجَمَالَ يَصِلُ بَيْنَنَا وَبَيْنَ الأَشْيَاءِ مِنْ جِهَةٍ، وَيَصِلُ بَيْنَنَا وَبَيْنَ الْمُبْدَعِ الْفَنِّيِّ مِنْ جِهَةٍ ثَانِيَةٍ، كَمَا أَنَّهُ يَصِلُ بَيْنَنَا وَبَيْنَ جَمِيعِ الَّذِينَ يَتَأَثَّرُونَ بِهِ مِثْلَنَا»[٣٦٠].

وَمِنْ غَيرِ حَاجَةٍ إِلَى التَّرَكُّحِ فِي التَّأْوِيلِ نَجِدُنَا هُنَا مُبَاشَرَةً أَمَامَ وَظَائِفِ الفَنِّ عِنْدَ **شَارل لالو** . Ch. Lalo الَّتِي حَدَّدَهَا بِخَمْسٍ هِيَ؛ التَّسْلِيَةُ، وَتَطْهِيرُ الأَهْوَاءِ، وَالفَعَّالِيَّةُ الفَنِّيَّةُ، وَالتَّحْسِينُ، وَالتَّقْوِيَةُ[٣٦١]. وَلكِنَّ **أَبَا حَيَّان** لَمْ يَقْبَلْ تَحْدِيدَهَا لأَنَّهَا فِيمَا يَعْتَقِدُ «مِمَّا لاَ يُحْصَى عَدَدُهُ».

وَالَّذِي تَجْدُرُ الإِشَارَةُ إِلَيهِ هُنَا أَنَّ الغِنَاءَ ضَرْبٌ مِنْ ضُرُوبِ الفَنِّ، يَنْسَحِبُ حُكْمُهُ عَلَى غَيرِهِ مِنَ الفُنُونِ بِصُورَةٍ أَو بِأُخْرَى، وَمِنْ ذلِكَ جُمْلَةُ التَّأْثِيرَاتِ الَّتِي يَسْتَطِيعُ أَنْ يُحْدِثَهَا فِي الذَّاتِ الْمُتَلَقِيَّةِ، «وَكُلُّ ذلِكَ رَاجِعٌ إِلَى نِسْبَةٍ صَحِيحَةٍ أَو فَاسِدَةٍ، وَصُورَةٍ حَسَنَةٍ أَو قَبِيحَةٍ، وَتَأْلِيفٍ مَقْبُولٍ أَو مَمْجُوجٍ، وَذَوقٍ حُلْوٍ أَو مُرٍّ، وَطَرِيقٍ سَهْلٍ أَو وَعْرٍ، وَمُتَنَاوَلٍ بَعِيدٍ أَو قَرِيبٍ»[٣٦٢].

---

٣٥٩ . أَبو حيان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص١٣٦.

٣٦٠ . بديع الكسم: **التَّربية الجماليَّة** . ضمن مجلة؛ المعلم العربي . العدد ٤ . شباط . ١٩٥٠م. وكذلك عند: عزَّت السَّيد أَحمد: **بديع الكسم** . ص ١١٧ . ١١٨.

٣٦١ . شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** . ص ٣٣ / ٣٦.

٣٦٢ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص١٣٨ . ١٣٩.

الفصل السابع

مذهب ابن خلدون الجمالي

. مقدمـــة .

. سيرة وتاريـخ .

. الفن والصناعة .

. وظيفـــة الفن .

. المعايشـــة الفنية .

. الفن والســلطة .

. خاتمـــة .

وإن كان ابن خلدون يتحدث في الفن بوصفه صناعة، إلا أَنَّهُ وعى تمايز هذه الصناعة عن باقي الصنائع الأُخْرى، وما تختص به دون سواها، ولذلك لم يكتف بهذه التقسيمات الاعتبارية للصنائع، وإنَّما راح يعدد مزايا الفن وأحواله، متوقفاً عند كل مزية وحال ببعض الشرح والتفصيل.

ابن خلدون

مقدّمة

كان **ابن خلدون** نَزُوعاً إلى العمل السِّياسيِّ، ميَّالاً إلى خوض مغامراته، وَلَعَلَّ مردَّ ذلك أنَّ جلَّ أفراد أسرته كانوا ممن يعملون في السِّياسة، ولا عجب في أن يلمح الفيلسوف أكثر من مرَّةٍ إلى طموحه العريض في العمل السِّياسي، أو أنْ يبدو ذلك فيما عَرَضَهُ من حياته. وقد تقلَّب بَيْنَ مناصب كثيرةٍ لم تزل تزداد رفعةً بسرعةٍ، وأغرب ما في هذا التَّقلب بَيْنَ المناصب هو تنازع الولاة والأمراء، على ما بينهم من تشاحنٍ وعداوةٍ، على كسب ودِّ **ابن خلدون** وطلبه ليكون كبير الوزراء عندهم، ولذلك انتقل فيلسوفنا مسؤولاً من كنف حاكم إلى آخر، وكسب احترامهم جميعاً، وحسن تقديرهم. ولكنَّهُ في كلِّ، وأينما حلَّ وارتحل، تزداد مكانته رفعةً في قلب الحاكم من جهة، ويكثر حاسدوه والحاقدون عليه من جهةٍ ثانيةٍ حَتَّى يصير بقاؤه عند هذا الحاكم أو ذاك أمراً متعذِّراً فإمَّا أن يستعفي ويرحل من تلقاء نفسه أو يفرض عليه الرَّحيل.

لم يكن صاحب المقدِّمة يهدفُ إلى محض إحصاء العلوم والمعارف والصَّنائع... ولا إلى تبيان جوانبها وموضوعاتها ومناهجها وأبعادها وآثارها وحسب، وإنَّما كان يصبو إلى رؤيةٍ شموليَّةٍ لتاريخ البشريَّة بصيغتيه الكليَّة والجزئيَّة، أي بوصفه تاريخاً عامًّا شاملاً، وبوصف هذا التَّاريخ منحلاً إلى جزئياتٍ تكاد تندُّ عن الحصر، والأثر الفاعل

لكلٍّ جزئيٍّ في هذا التَّاريخ من جهةٍ أولى، والعلاقات القائمة بَيْنَ هذه الجزئيات من جهةٍ ثانيةٍ.

على أنَّ ذلك لم يَحُلْ بَيْنَ **ابن خلدون** واتِّجاهه الواقعي الذي التزمه في رؤية مختلف موضوعاته ومعالجتها، هذا الاتجاه الذي حدا به، إلى جانب أصالته، إلى عدم الاقتناعِ «بالفلسفة المدرسيَّة كما وصلت إلى علمه. كما قال **دي بور**. وكان رأيه في العالم لا يتطابق مع الصُّورة الكليَّة المقرَّرة، فقد كان يزعم الفلاسفة أنَّهم يعرفون كلَّ شيءٍ، أمَّا **ابن خلدون** فكان يرى أنَّ العالم أوسعَ من أن يستطيعَ عقلنا الإحاطة به، (ويخلق الله ما لا تعلمون)»[٣٦٣].

ولذلك وجدنا فيلسوفنا كما قرَّر معظم دارسيه «يلجأ لإظهار الحقيقة إلى البراهين المنتقاة من الحوادث ذاتها، أي من طبائع الأمور، فهو لا يريد القبول إلا بالأسباب الطَّبيعيَّة لتعليل الحوادث»[٣٦٤]، مما دفعه إلى اتِّخاذ الواقع ذاته جذراً أساسيًّا لفلسفته، جاعلاً إيَّاه الأسَّ والمتن، فأجال الطَّرفَ فيما حوله من حوادث، وسبر أغوار معرفته، واعتمد أصالة قريحته ونقاءها واتَّقادها في الكشف عن القوانين الَّتي يسير عليها التَّاريخ؛ جملة وتفصيلاً، رافضاً الاستكانة إلا إلى ما هو واقعيٌّ، مُعَلِّلاً النَّتائج بأسبابٍ من طينتها.

لقد اهتمَّ **ابن خلدون** كثيراً بالنَّاحية المنهجية من جهة التَّقيُّد بخطوات المنهج وإقران القول بالفعل، كما كان له منهجٌ خاصٌّ اتَّسم بالوحدة والتَّكامل والوضوح في الطَّرح والمعالجة والوصول إلى النَّتائج، ويمكن، على العموم، أن نُجمل أساسيَّات المنهج الخلدوني في القواعد السِّت كما قدَّمها الدكتور **صفوح الأخرس** وهي:

---

٣٦٣ . ج.د. بور: **تاريخ الفلسفة في الإسلام**. ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة. ١٩٣٨م. ص٢٧٠.

٣٦٤ . حنا الفاخوري وخليل الجر: **تاريخ الفلسفة العربية**. مؤسسة بدران وشركاه. بيروت. ص٧٢٠.

١ ـ الشَّك والتمحيص.

٢ ـ الواقعية الاجتماعية.

٣ ـ قانونية الأشياء.

٤ ـ القياس والاستدلال.

٥ ـ السبر والتقسيم.

٦ ـ التعميم وأصوله[٣٦٥].

سيرة وتاريخ

ابن خلدون واحدٌ من ألمع العبقريات عَبْرَ التَّاريخ، وهو الاسم الذي اشتُهِرَ به **عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن خلدون**، الملقب بوليِّ الدِّين بعد توليه القضاء، المكنى **بأبي زيد** اسم ولده الأكبر. المنتسب أصلاً إلى أسرةٍ عربيَّةٍ يمنيَّةٍ من ملوك كندة، فعرف لذلك بالكنديِّ أيضاً، كما عُرِّف بالحضرمي نسبةً إلى حضرموت منبت أجداده، وعرف بالمالكي لتوليه القضاء عل المذهب المالكي، وبالمغربي لقدومه من المغرب إلى القاهرة.

ولد بتونس في غرَّة رمضان سنة ٧٣٢هـ/ ١٣٣٢م، وتوفي ودفن في القاهرة سنة ٨٠٨هـ/ ١٤٠٦م، فعاش بذلك زهاء ستٍ وسبعين سنةً قضاها متنقلاً ما بَيْنَ تونس والقسنطنية وبجاية وتلمسان وغرناطة وفاس ومراكش والقاهرة ودمشق... في طلب العالم والمعرفة من جهةٍ، وبَيْنَ المناصب السِّياسيَّة من جهةٍ ثانيةٍ.

وفيما بَيْنَ هذين العامين، عام الولادة وعام الوفاة، كانت حياة فيلسوفنا الَّتي حفلت بالمغامرات والحوادث الكثيرة والمهمَّة في آن معاً، ولاسِيَّما على صعيد حياته الخاصَّة. ولَعَلَّ هذا هو ما دعا الفيلسوف إلى أن يختم تاريخه الكبير بتاريخه الصَّغير،

---

٣٦٥ ـ صفوح الأخرس: **علم الاجتماع**. جامعة دمشق. دمشق. ١٩٨٣م. ص٧٠ ـ ٧٦.

أي تاريخ حياته الذي سَمَّاه: **التعريف بابن خلدون ورحلته غرباً وشرقاً**[٣٦٦]. فيسَّرَ بذلك كثيراً من الجهود على الباحثين الذين يتناولون فكره وحياته.

لَقَد كان حبُّ **ابن خلدون** المعرفةَ ركناً ركيناً من حياته، بل لبنةً من لَبِنَاتِ شخصيَّته، فمازال مكباً على تحصيل العلم والمعرفة كُلَّما سنحت له سانحةٌ، ولا له فرصةٌ، حَتَّى وجدناه كثيراً ما يستعفي من العمل السِّياسي لشعوره بالحاجة إلى القراءة والكتابة، بل كان يحفزه ذلك أحياناً إلى العمل السِّياسي لأنَّهُ يوفِّر له المكتبات القيِّمة الموجودة عند الأمراء والسَّلاطين. وقد وعى أهميَّة العلم والمعرفة مبكراً فتلقى معارف جمَّة كمًّا وكيفاً قبل أن يتمَّ العشرين من عمره، في ميادين مختلفة بدأت باللغة وعلومها، فالقرآن والفقه والحديث وعلومها، ثمَّ العلوم الفلسفيَّة والمعارف المتَّصلة بها... حَتَّى وصفه صديقه الحميم **لسان الدين بن الخطيب** بقوله: إنَّهُ «رَجَلٌ فَاضِلٌ، حَسَنَ الْخُلُقِ، جَمُّ الفَضَائِلِ، بَاهِرُ الْخِصَالِ، رَفِيْعُ القَدْرِ، وَقُوْرُ الْمَجْلِسِ، عَالِي الْهِمَّةِ، عَزُوْفٌ عَنِ الضَّيْمِ، صَعْبُ الْمَقَادَةِ، قَوِيُّ الْجَأْشِ، خَاطِبٌ لِلْحَظِّ، مُتَقَدِّمٌ فِي فُنُوْنٍ عَقْلِيَّةٍ وَنَقْلِيَّةٍ، سَدِيْدُ البَحْثِ، كَثِيْرُ الْحِفْظِ، صَحِيْحُ التَّصوُّرِ، بَارِعُ الْخَطِّ... مَفْخَرٌ مِنْ مَفَاخِرِ التُّخُوْمِ الْمَغْرِبِيَّة»[٣٦٧].

لم يصلنا من كتب **ابن خلدون** إلا ثلاثة كتب، بينها الثُّلاثيَّة الكبيرة والشَّهيرة بفضل مقدِّمتها الَّتي ارتبط ذكرها بذكر مؤلفها، كما ارتبط ذكر مؤلفها بذكرها، وقد طبعت هذه الكتب الثلاثة أكثر من طبعة، وفي أكثر من مكان، وخاصَّة المقدمة الَّتي طبعت مراراً وبأكثر من لغة أيضاً، وهذه الكتب هي:

١ ـ **الثلاثية:** وتضم:

---

٣٦٦ ـ طبع هذا الكتاب أكثر من مرَّة ملازماً لتاريخ ابن خلدون على أَنَّهُ جزء منه وخاتمة له، مثل طبعة بيروت عام ١٩٨٣م في سبعة أجزاء عن دار ا لكتاب اللبناني. وطبع مستقلاً، قبل هذه الطبعة، وخاصَّة بعد أن وجدت منه نسخ مزيدة ومنقحة بقلم المؤلف ذاته بعد انتقاله إلى مصر، ومنها الطبعة التي أشرف عليها محمد بن تاويت الطنجي بالعنوان ذاته، وأصدرها عام ١٩٥١م عن لجنة التَّأليف والترجمة بالقاهرة.

٣٦٧ ـ عبد الرحمن بدوي: **مؤلفات ابن خلدون**. القاهرة. ١٩٦٢م. ص٢٥٤.

أ . **المقدمة**[٣٦٨]: وهي الجزء الأول من كتابه الضخم: (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، وهو التاريخ.

ب . **التاريخ**: ويقع في سبعة أجزاء بما فيها المقدمة، وهو الكتاب المسمى: (كتاب العبر...).

ج . **التعريف**: وهو الجزء الأخير من كتاب العبر (التَّاريخ)، واسمه (التعريف **بابن خلدون** ورحلته غرباً وشرقاً).

٢ . **لباب المحصل**: وهو ملخص (محصل) الإمام **فخر الدين الرازي**.

٣ . **شفاء السائل لتهذيب المسائل**.

وهناك كتبٌ أُخْرَى لم يصل منها شيءٌ إلينا، وقد ذكرها لنا **ابن الخطيب** في ترجمته **لابن خلدون** في كتابه (الإحاطة في أخبار غرناطة)، وهذه المؤلفات كما قال **لسان الدين بن الخطيب** هي:

. شرحَ البردة، وهو شرحٌ بديعٌ.

. لخص كثيراً من كتب **ابن رشد**.

. علق للسلطان أيام نظره في العقليات تقييداً مفيداً في المنطق.

. ألف كتاباً في الحساب.

. شرع في شرح الرجز الصادر عن **ابن الخطيب** في أصول الفقه.

. لخَّص بعضاً من تآليف **ابن عربي**.

المقدِّمة هي الأكثر أهميَّة بَيْنَ كلِّ ما كتبه **ابن خلدون**، وهي وحدها الَّتي انطوت على فكره وفلسفته، وهي وحدها إلى حدٍّ كبير الَّتي كانت محور ما كتب

---

٣٦٨ . طبع هذا الكتاب مئات الطبعات ونشره عشرات الناشرين، وترجم إلى معظم لغات العالم، منذ مئات السنين، وقد اعتمدنا هنا على الطبعة التي أصدرتها مكتبة السعادة بمصر.

عن **ابن خلدون**، أي محوراً ومادَّةً لما ينوف عن ألفي بحث في كتاب أو رسالة جامعيَّة كتبت عن فيلسوفنا، كان نصيب العالم الأوربي منها نحو ثلثيها، ولا غرابة في ذلك إذ إنَّ الأوربيون هم أوَّل من اكتشف هذا الفيلسوف، وأكثر من أعطاه حقَّه من العناية والاهتمام حَتَّى الآن.

لَقَد كانت المقدِّمة بحثاً شاملاً، بل موسوعة نوعيَّة تناولت مختلف علوم عصر **ابن خلدون** ومعارف هذا العصر. وفي هذه المقدِّمة يتجلَّى ألق العبقريَّة وبريقها، فهي تجربةٌ فريدةٌ في الإبداع والخلق الفكري، إذ إنَّ فيلسوفنا لم يكتف بتناول مختلف علوم عصره ومعارفه بل تعدَّى ذلك إلى طرح مباحث جديدة، وتحديد موضوعاتها ومناهجها، ليكون المؤسِّس الحقيقي لهذه العلوم، ولتحافظ هذه العلوم فيما بعد على الموضوعات الَّتي حدَّدها **ابن خلدون**، وعلى المناهج الَّتي رسمها لها إلى حدٍّ بعيدٍ. وكانت الفلسفة الجَمَاليَّة واحدةً من المسائل التي تضمنتها المقدمة، وهي ما سيكون مدار بحثنا التَّالي.

الفن والصناعة

لَعَلَّهُ من نافلة القول أن نشير إلى أن كلمة صناعة قَدْ كانت مقارنةً للفنِّ في اللغة العربيَّة، كما كان سابقاً في اللغتين، اليونانية Techne واللاتينية Art إذ يشير الاشتقاق اللغوي لهاتين المفردتين . والمعنى واحد . إلى النَّشاط الصِّناعي النَّافع عامَّةً.

ولذلك فإنَّ كلمة صناعة لم تكن تقتصر على الصَّنائع بالمعنى المعاصر وحسب، بل شَمَلَتْ مختلف ضروب النَّشاط الإنساني عامَّةً، فهي إضافة إلى اشتمالها على التِّجارة والحياكة والحدادة والبناء... وما إلى ذلك من ضروب النِّشاط الإنسانيِّ في مجال الصِّناعات المهنيَّة والإنتاج الصِّناعيِّ عامَّةً، فقد كانت تحمل معانٍ أُخْرَى كالموسيقى والغناء والنَّحت والشِّعر... وما إلى ذلك من فنون؛ والأدلَّة على ذلك

أكثر من أن تحصى، ولَعَلَّ أقربها كتاب **أبي هلال العسكري** المسمَّى: **كتاب الصناعتين**، ويعني بهما النَّظم والنَّثر، هذا إلى جانب ما تغصُّ به بطون الكتب من شواهد تؤكِّد ذلك.

ولقد سار **ابن خلدون** على هذا الاستعمال، ولكنَّهُ قبل أن يبدأ حديثه في الفنون نراه يقسِّم الصَّنائع إلى نوعين وَفْقَ أكثر من وجهة نظرٍ، فيرى أنَّها تنقسم أولاً إلى ضروريَّة وشريفة بالموضع، ثُمَّ يقسِّمها ثانياً إلى بسيطة ومركَّبة، ويقسِّمها ثالثاً إلى ما يختصُّ بأمر المعاش وإلى ما يختص بالأفكار.

أولاً: الضرورية والشريفة بالموضع

يرى **ابن خلدون** أنَّ الصَّنائع الَّتي يمارسها الإنسان تكاد تندُّ عن الحصر لكثرتها، إلا أَنَّهُ من الممكن أن نتحدَّث عن قسمين عامَّين منها هما اللذان يخصاننا، هذان القسمان يضمان الصَّنائع الضَّروريَّة، والشَّريفة بالموضع، وفي ذلك يقول: «اعلم أنَّ الصَّنائع في النَّوع الإنسانيِّ كثيرةٌ لكثرة الأعمال المتداولة في العمران، فهي بحيث تشذُّ عن الحصر، ولا يأخذها العدُّ، إلا أنَّ منها ما هو ضروريٌّ في العمران، أو شريفٌ بالموضع، فنخصها بالذِّكر ونترك ما سواها، فأمَّا الضَّروري فالفلاحة والبناء والخياطة والتِّجارة والحياكة، وأمَّا الشَّريفة بالموضع فكالتَّوليد والكتابة والوراقة والغناء والطب»[٣٦٩].

ثانياً: المركبة والبسيطة

أمَّا وجهة النَّظر الثانية في تقسيم الصَّنائع فقد اختصَّت بالمركَّب والبسيط منها، وفي ذلك يقول: «إنَّ الصَّنائع منها البسيط ومنها المركَّب، والبسيط هو الذي يختصُّ بالضَّروريات، والمركَّب هو الذي يكون للكماليات، والمتقدم منها في التَّعليم هو البسيط

٣٦٩ . ابن خلدون: **المقدمة**. ب٥ . ق٢٣ . ص٤٠٥.

لبساطته أوّلاً، ولأنَّهُ يختص بالضَّروري الذي تتوافر الدَّواعي على نقله فيكون سابقاً في التَّعليم»[٣٧٠].

ثالثاً: العقل والمعاش

أمَّا وجهة النَّظر الثَّالثة الَّتي انطلق منها **ابن خلدون** في تصنيف الصَّنائع فهي كون بعض هذه الصَّنائع تختصُّ بأمر المعاش أو تأمين متطلَّبات الحياة والمعاش، وبعضها الآخر تختصُّ بالعقل الإنسانيِّ وإغنائه، وتوسيع أفقه، وفي ذلك يقول: «تنقسم الصَّنائع أيضاً إلى ما يختصُّ بأمر المعاش؛ ضروريًّا كان أو غير ضروريٍّ، وإلى ما يختصُّ بالأفكار الَّتي هي خاصيَّة الإنسان من العلوم والصَّنائع والسِّياسة. ومن الأوَّل الحياكة والجزارة والتِّجارة والحدادة وأمثالها، ومن الثَّاني الوِراقة وهي معاناة الكتب بالانتساخ، والغناء، والشِّعر، وتعليم العلم»[٣٧١].

وكأنَّهُ يضعنا من خلال هذه التَّقسيمات، وخاصَّةً الثَّالث منها أمام تركيب المجتمع من منظور **كارل ماركس** Karl Marx. الذي نظر فيما بعد إلى المجتمع على أنَّهُ يتكوَّن من بنيتين أساسيتين هما: البنية الفوقيَّة الَّتي تشمل تصاعدياً: السِّياسة فالقانون ثُمَّ الفن، وبعده الأدب، فالفلسفة وأخيراً الأخلاق والقيم. فيما تشمل البنية التَّحتيَّة على قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج.

وعلى هذا النَّحو نجد أنَّ البنية الفوقيَّة عند **ابن خلدون** في القسم الثَّاني من الصَّنائع الذي يختصُّ بالأفكار الَّتي هي خاصية الإنسان، ويشتمل العلوم والسِّياسة ومعاناة الكتب والغناء والشِّعر وتعليم العلم، وهذه بمجملها تكاد تطابق البنية الفوقيَّة من المنظور الماركسي. أمَّا البنية التَّحتيَّة عند فيلسوفنا فهي القسم الأول الذي يختصُّ بأمر المعاش. الضَّروري وغير الضَّروري، أو ما يمكن تسميته باصطلاحات الماركسيَّة

---

٣٧٠ . م. س. ق١٦. ص٤٠٠.

٣٧١ . م. س. ق٢٣. ص٤٠٥.

الإنتاج وعلاقاته، وتشتمل على سبيل المثال لا الحصر: الحدادة والتجارة والجزارة والحياكة وما شابهها من الصنائع.

يبدو من هذه التَّصنيفات الثلاث الَّتي ساقها **ابن خلدون** أَنَّهُ قَدْ خص النَّوع الأوَّل من كلِّ مستو تصنيفيٍّ، وهي البسيطة، والَّتي تختص بأمر المعاش، والضَّروريَّة، بما نسمِّيه بالْحِرَفِ أو المهن باستخدامنا المعاصر لهذين اللفظين، كالحياكة والحدادة والتجارة والجزارة وهلم جراً..... أما النَّوع الثَّاني، وأعني به: المركَّبة أو الشَّريفة بالموضع أو الَّتي تختصُّ بالأفكار، فإنَّها تشمل الفنون بالمعنى الاصطلاحي إلى حدٍّ جدٍّ بعيدٍ، إلى جانب بعض الصنائع الَّتي يمكن على نحوٍ أو آخر إدراجها ضمن فئة الفنون، إذ ثَمَّةَ خلافٌ حَتَّى الآن في هذه المشكلة بحدِّ ذاتها، فمن المفكِّرين من يميل إلى إلحاق كلمة فنٍّ بكثيرٍ من الصَّنائع الإنسانيَّة، كبعض أقسام الطِّب، والتَّعليم والطَّبخ، وغير ذلك، ومنهم من لا يجد مسوِّغاً لإطلاق كلمة فن إلا على ما اصطلح على أَنَّهُ فن، كالرسم والنَّحت والشِّعر والرَّقص وغير ذلك.

وعلى العموم فإنَّ **ابن خلدون** وإن كان يتحدَّث عن الفنِّ بوصفه صناعةً، فإنَّهُ وعى تمايز هذه الصِّناعة عن باقي الصَّنائع الأُخْرى، وما تختصُّ به دون سواها، ولذلك لم يكتف بهذه التَّقسيمات الاعتباريَّة للصَّنائع، وإنَّما راح يعدِّد مزايا الفنِّ وأحواله، متوقِّفاً عند كلِّ مزيَّةٍ وحالٍ ببعض الشَّرح والتَّفصيل.

وظيفة الفن

وإن نظر كثيرون إلى المنفعة نظرة ارتياب فإنَّ سؤال المنفعة سؤالٌ جائزٌ بل واجب في كثير من المواضع، بل ثَمَّةَ من يرى أنَّ ما يحرِّك الإنسان في وجوده في الحياة هو المنفعة. والتَّساؤل عن نفع الفنون ينطوي اصطلاحيًّا تحت بابٍ عريضٍ من أبواب فلسفة الفن والجمال هو وظيفة الفن. وقد وقف **ابن خلدون** عند هذه المشكلة أكثر من مرَّة في أكثر من مكانٍ.

نقطة انطلاق الحديث في وظيفة الفن عند فيلسوفنا تكمن في حديثه على دواعي ظهور وموجباتها.

فما هو نفع الفنون؟

وكيف تكون فائدتها من أعظم فوائد الأعمال حسبما أشار ابن خلدون؟

لا بُدَّ من الإشارة بادئ الأمر إلى أنَّنا لسنا نتحدَّث عن الفائدة والمنفعة بالمعنى الذي يذهب الذَّرائعيون . Pragmatism. وإن كان **ابن خلدون** في بداية حديثه عن الفنِّ يكاد يتَّجه صوب هذا المعنى إذا لم يتدبَّره قارئه ويتمعَّن به، أو لنقل: إذا لم ينطلق في فهمه لهذه المسألة من نظريَّته العامَّة في العمران البشري، وما يتفرَّع عنها.

لَقَد وَجَدَ **ابن خلدون** أَنَّهُ لَمَّا كان ظهور الفنِّ مرتبطاً بازدهار العمران من مختلف مناحيه، وبتجاوز أهل العمران «حدِّ الضَّروري إلى الحاجي ثُمَّ إلى الكمالي» فإنَّ فائدة الفنِّ ونفعه ترتبطان على نحوٍ أو آخر بالنَّاحية التَّرفيَّة، إذ يقوم الفنُّ بوظائف عدَّةٍ يمكننا أن نفصِّلها على النَّحو التَّالي:

أولاً: تزجية الوقت بصورة ماتعة

إن الممارسة الفنيَّة إبداعاً وتلقيًّا، وهذا ما يكاد يحظى بإجماع الباحثين، هي في أحد جوانبها ملء أوقات الفراغ على نحوٍ يُدْخِلُ السُّرور والمتعة إلى القلب، أو ما نسمِّيه عادةً باللذة الجَمَاليِّة. ولا ينحصر ذلك في أوقات الفراغ فَقَطْ، وإنَّما قَدْ يخصِّصُ المرء وقتاً معيَّناً لتحصيل هذه المتعة الجَمَاليِّة، وفي ذلك يقول الفيلسوف في أثناء حديثه عن صناعة الغناء:

«تحدث هذه الصناعة لأَنَّهُ لا يستدعيها إلا من فرغ من جميع حاجاته الضرورية والمهمة من المعاش والمنْزل وغيره، فلا يطلبها إلا الفارغون من سائر أحوالهم، تفنناً في مذاهب الملذوذات»[٣٧٢].

---

٣٧٢ . م. س. ب٥. ق٣٢. ص٤٢٦.

ثانياً: زيادة الترف والمتعة

لا يكتفي المرء عادةً بالبحث عن المتعة، بل إنَّهُ يطلب منها الزِّيادة دائماً، ويتفنَّن في طلبها وزيادتها، على أنَّ ذلك مرتبطٌ بتطوّر العمران، وتوافر الرَّخاء إلى حدٍّ ما، لأنَّ الإغراق في البداوة يُقصي النَّاس عن طلب الفنِّ، ويحجبهم عنه لأنَّهُم في شغلٍ عنه فيما هو أكثر أهمِّيةً، وهو طلب الحاجات الضَّروريَّة «وإذا زَخَرَ بحر العمران وطلبت فيه الكمالات، كان من جملتها التَّأنُّق في الصَّنائع واستجادتها... مِمَّا تدعو إليه عوائد التَّرف وأحواله»(٣٧٣).

ولذلك فإنَّهُ كُلَّما ارتقى العمران في سلَّم التَّطوُّر والتَّقدُّم متجاوزاً حدود الضَّروريَّات إلى طلب الكماليَّات، استدعى ذلك التَّفنُّن في طلب الملذوذات والتَّرف والمتعة كمًّا وكيفاً. وفي ذلك يقول الفيلسوف: «وعلى مقدار عمران البلد تكون جودةُ الصَّنائع والتَّأنُّق فيها حينئذٍ، واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوافر دواعي التَّرف»(٣٧٤).

ثالثاً: اللهو واللعب

وإذا ما نظرنا إلى جملة ضروب الفنِّ لوجدنا أنَّ ممارسة معظمها إبداعاً وتلقيًّا، يمكن أن تتَّخذ في أحد أوجهها سمة اللهو واللعب، على أنَّ اللهو واللعب مقصودان، موجهان، يشرئبَّان إلى غاية معيَّنةٍ، هي تحصيل المتعة واللذة، لا محض اللهو واللعب اللذين لا غاية لهما إلا ذاتهما، وبذلك تتحوَّل المعايشة الفنيَّة من بُعدها الجَمَاليِّ إلى بعدٍ عامٍّ يندرج كلُّ النَّاس في إطاره، وفي ذلك يقول الفيلسوف:

«وأمعنوا في اللهو واللعب، واتُّخذت آلات الرَّقص في الملبس والقضبان والأشعار الَّتي يترنَّم بها عليه، وجعل صنفاً وحده، واتُّخذت آلات أُخْرَى للرَّقص

---

٣٧٣ . م. س. ب٥. ق١٧. ص٤٠١.

٣٧٤ . م. س. ذاته.

تسمَّى بالكرج، وهي تماثيل مسرجةٌ من الخشب، معلَّقةٌ بأطراف أقبيةٍ تلبسها النِّسوان، ويحاكين بها امتطاء الخيل، فيكرُّون ويفرِّون ويَثَّاقفون، وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس، وأيَّام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو»[٣٧٥].

رابعاً: ملء الفراغ والفرح

وهي وظيفةٌ نستطيع اشتقاقها من الشَّواهد السَّابقة، إضافةً إلى قوله عند حديثه عن الغناء: «وهذه الصِّناعة آخر ما يحصل في العمران من الصَّنائع لأنَّها كماليَّة في غير وظيفة إلا وظيفة الفراغ والفرح»[٣٧٦].

ويبدو ما بَيْنَ هذه الوظيفة والوظيفة الأولى من تشابه، إلا أنَّ الفرق بينهما أنَّ هذه الوظيفة موجَّهةٌ إلى ملء فراغ المرء بعد خلوصه من صنوف مشاغل الحياة. أمَّا الوظيفة الأولى فهي غير موجَّهةٍ 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 أكثر وظائف الفن أهميَّةً، لأنَّ ثمرتها بناءُ العقل وتوسيع أفقه بما يرفده ويقدِّم له من خبرات وتجارب يصطنعها الفنان من ذاته، أو يستند فيها إلى خبرات وتجارب غيره بحيث تصل إلى المتلقِّي لقمةً سائغةً ما عليه إلا أن يتدبَّرها بقليلٍ من عنايته، ويعتبر بها في تجاربه وحياته، وقد خصَّ **ابن خلدون** هذه الوظيفة بالفصل الأخير من الباب الخامس، والذي عنوانه (في أنَّ الصَّنائع تكسب صاحبها عقلاً، وخصوصاً الكتابة والحساب).

---

٣٧٥ . م. س. ف٣٢. ص٤٢٧. ٤٢٨.

٣٧٦ . م. س. ذاته.

وممَّا يقول في ذلك، بعد أن بَيَّنَ أنَّ النَّفس الإنسانيَّة المكتملة أو السَّوية يجب أنْ تستفيد من كلِّ علمٍ ونظرٍ: «إنَّ النَّفس النَّاطقة للإنسان إنَّما توجد فيه بالقوَّة، وإنَّ خروجها من القوَّة إلى الفعل إنَّما يكون بتجرُّد العلوم والإدركات عن المحسوسات أولاً، ثُمَّ ما يكتسب بعدها بالقوَّة النَّظريَّة إلى أن يصير إدراكاً بالفعل وعقلاً محضاً، فيكون ذاتاً روحانيَّة، ويستكمل حينئذٍ وجودها، فوجب 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 مجتمعةٌ من صنائع في شأن تدبير المنزل ومعاشرة أبناء الجنس وتحصيل الآداب... والكتابة من بَيْنَ الصنائع أكثر إفادة لذلك، لأنَّها تشتمل 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 الأدلة إلى المدلولات. وهو معنى النَّظر العقلي، الذي يكسب العلوم المجهولة، فيكسب بذلك ملكة من التَّعقُّل تكون زيادة عقل، ويحصل به قوَّة فطنة وكيس في الأمور لما تعوده من ذلك الانتقال»[٣٧٧].

سادساً: التحكم بالانفعالات وتوجيهها

ويمكن أن نسمِّي هذه الوظيفة (وظيفة تطهير الأهواء وتحسينها)، إذ ما حملناها على التَّعميم، إذ الفنُّ لا يقوم بإقصاء المشاعر والانفعالات السلبيَّة وحسب، بل يتعدَّى ذلك إلى تنمية الانفعالات الإيجابيَّة. وقد أكَّد **ابن خلدون** هذه الفكرة لما سمع ورأى من استخدم الموسيقى والغناء والشِّعر في الحرب، وتأثير هذه الفنون تأثيراً فعَّالاً في إثارة الحماس والشَّجاعة في نفوس المحاربين، ودفعهم إلى الاستبسال والاستماتة في القتال، وليس هذا فحسب، بل إنَّ الموسيقى والغناء في الوقت نفسه يجعلان الرُّعب والهلع يدبَّان

---

٣٧٧ . م. س. ف٣٢. ص٤٢٨. ٤٢٩.

في نفوس الجيش المعادي. وقد تحدَّث الفيلسوف عن هذه الوظيفة مبيناً أبعادها وأسبابها، مدعِّماً كلامه بالشَّواهد المناسبة فيقول:

«فمن شارات الملك اتِّخاذ الآلة في نشر الأوليَّة والرَّايات وقرع الطُّبول والنَّفخ في الأبواق والقرون، وقد ذكر **أرسطو** في الكتاب المنسوب إليه في السِّياسة أنَّ السِّر في ذلك إرهاب العدو في الحرب، فإنَّ الأصوات الهائلة لها تأثيرٌ في النُّفوس بالرَّوعة، ولعمري إنَّهُ أمرٌ وجدانيٌّ في مواطن الحرب يجده كلُّ أحدٍ في 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 والطَّرب بلا شكٍّ، فيصيب مزاج الرُّوح نشوةٌ يستسهل بها الصَّعب، ويستميت في ذلك الوجه الذي هو فيه، وهذا موجودٌ حَتَّى في الحيوانات العجم بانفعال الإبل بالحداء، والخيل بالصَّفير والصَّريخ كما في الغناء، وأنت تعلم ما يحدث لسماعه من مثل هذا 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 الموكب بالشِّعر ويطرب»[٣٧٨].

بَيْنَ ابن خلدون وشارل لالو

ولَعَلَّهُ من هنا المفيد أن نشير هنا إلى التَّشابه الكبير بَيْنَ هذه الوظائف، الَّتي حدَّدها شارل لالو[٣٧٩] للفنِّ، وهي حسبما أوردها[٣٨٠]: التسلية، وتطهير الأهواء،

---

٣٧٨ . م. س. ب٣. ف٣٦. ص٢٥٨.

٣٧٩ . شارل لالو فيلسوف جمالي فرنسي، له عشرات الكتب في فلسفة الفن والجمال منها: الجمال والغريزة الجنسية، علم الجمال التجريبي الفرنسي، علم جمال الموسيقى علميًّا، علم جمال الموسيقى فنيًّا، العواطف الجَمَاليَّة، الفن والأخلاق، الفن معبراً عن الحياة، الفن بعيداً عن الحياة، الفن والحياة الاجتماعية، الفن والحياة (٣ أجزاء)، مبادئ علم الجمال، المدخل إلى علم الجمال.

٣٨٠ . شارل لالو: **مبادئ علم الجمال**. ترجمة خليل شطا. دار دمشق. دمشق. ١٩٨٢م. ص٣٣. ٣٦.

الفاعلية الفنية، التحسين، التقوية. وإذا أردنا أن نقارن بَيْنَ الفيلسوفين وجدنا ببعض التَّدقيق أنَّ الوظيفة الأولى عند **لالو** مشابهةٌ للوظائف الثَّلاث الأولى عند **ابن خلدون**، والوظيفة الثَّانية عند **لالو** مشابهةٌ للوظيفة السَّادسة عند **ابن خلدون**، أما الوظيفة الثَّالثة وهي الفاعليَّة الفنيَّة. أمَّا الوظيفتان، الرَّابعة والخامسة، عند **شارل لالو** وهما التَّحسين والتَّقوية، فهما مشابهتان للوظيفة الخامسة عند **ابن خلدون** والَّتي تقوم بإكساب العقل وإغناء التَّجربة[٣٨١].

وهذا بغضِّ النَّظر عمَّا إذا كان **لالو** قَدْ قرأ **ابن خلدون** أم لا، وبغض النَّظر عن خصوصيَّة الطَّرح، والإطار التَّاريخي والمعرفي للفيلسوفين كليهما، وهذا ما أدَّى إلى كثيرٍ من الفروق في التَّصوُّرات والتَّعابير الدَّالة على هذه الوظائف.

خامساً: المعايشة الفنية

وإن كنَّا في غير صدد المفاضلة بَيْنَ مسائل فلسفة الفنِّ، فمن الضَّرورة الملحفة أن نشير إلى أن المعايشة الفنيَّة من أهمِّ هذه المسائل قاطبةً، كونها تُمثِّل قطب الرَّحى في العمليَّة الفنيَّة بحدِّ ذاتها، من ناحية تناولها العلاقة النَّاشئة بَيْنَ الفنَّان وأثره الفنِّي خلال مراحله كلِّها، بدءاً من نشوء فكرة الأثر الفنِّي على شكل ومضةٍ تنقدح في خيال الفنان، وصولاً إلى تبلورها وتجسُّدها في قالبها أو صورتها الَّتي تمثلها، هذا من جهة، وتتناول بالبحث من جهةٍ ثانيةٍ العلاقة النَّاشئة بَيْنَ المتلقي . الجمهور . والأثر الفنِّي، أو ما يمكن أن نسمِّيه التَّذوُّق الفنِّي، لتغدو المعايشة الفنيَّة وكأنَّها مبتدا العمليَّة الفنيَّة ومنتهاها.

وقد احتازت هذه المسألة مكانةً لا بأس بها من عناية **ابن خلدون** وتفكيره إذ لم يجد بدًّا من التَّعرُّض لها، والحديث عنها في أكثر من موضع، على رغم أنَّهُ لم يفرد لها

---

٣٨١ . لمزيد من التفصيل في المقارنة في وظائف الفن بَيْنَ الفيلسوفين انظر: عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون** . ص ٧١ . ٧٩.

فصلاً خاصاً، وهذا أمر جدُّ طبيعيٍّ إذا ما أخذنا البعد التَّاريخيَّ بعين النَّظر، من دون أن يعيق ذلك استيفاء المعالجة إلى حدٍّ بعيدٍ.

نعلم أنَّ الفنَّ تعبيرٌ عمَّا يختلج في أعماق النَّفس من مشاعر وخواطر وأهوال وميول ونزعات..... ينقلها الفنَّان من لا تعينها في صورها اللاحسيَّة إلى صورها الحسيَّة المجسدة في قوالب فنيَّةٍ معيَّنةٍ، نظماً أو نثراً أو نحتاً أو رسماً... فمن أين تستمد هذه الصُّورة مادَّة وجودها اللاحسي أولاً . أو لنقل المجرَّد . والحسِّي ثانياً؟

يجيب فيلسوفنا عن ذلك قائلاً: «وتلك الصُّورة ينتزعها الذِّهن عن أعيان التَّراكيب وأشخاصها، ويبصرها في الخيال كالقالب أو المنوال، ثُمَّ ينتقي التَّراكيب الصَّحيحة..... فيرصُّها فيه رصًّا كما يفعل البنَّاء في القالب، أو النَّسَّاج في المنوال، حَتَّى يتَّسع القالب بحصول التَّراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع في الصُّورة الصَّحيحة»[٣٨٢].

والتزاماً من **ابن خلدون** بإقراره مبدأ البلاغة في الإيجاز كان هذا الكلام المختصر المفيد الذي أوجز لنا فيه آليَّة تكوُّن الفكرة الفنيَّة وكيفيَّة تجسُّدها. فمهما كانت صورة التَّعبير الفنِّي فإنَّ فكرته ترتد إلى الواقع العيني المشخَّص الذي يوحي للفنان بانتزاع واحدةٍ من صوره وإدخالها أروقة الخيال لتستاف أنسامه وتغتسل في متاهات بحوره حيناً من الدَّهر يكون الفنَّان في أثناءها قَدْ هيَّأ لها الثَّوب المناسب الذي سيوشِّحها به.

هذا بغضِّ النَّظر عن الكثير من الاعتبارات البيئيَّة والنفسيَّة والأخلاقيَّة والاجتماعيَّة والاقتصاديَّة وغيرها... كالاتِّجاهات والميول والعواطف والأهواء، وأثر المجتمع والأسرة وأساليب التَّربية والتَّعليم والبيئة الجغرافيَّة (الطبيعيَّة)..... الَّتي تهيمن على الفنَّان وتقود خطاه، سيَّان أَوَعَى ذلك أم لم يعه، وإنْ كنَّا في حقيقة الأمر لا نكاد نجد لهذه الاعتبارات أثراً في أثناء حديث فيلسوفنا عن الفنون ومسائلها المتشعِّبة المتباينة.

---

٣٨٢ . ابن خلدون: **المقدمة**. ب٦ . ف٤٦ . ص٥٧١.

ولكن العود إلى بعض الفصول الأُخْرى للمقدِّمة يكشف لنا بجلاءٍ عن مدى اهتمام **ابن خلدون** بهذه المؤثِّرات الَّتي لا يمكن البتة إغفال دورها في حياة الإنسان بمختلف مراحلها وأطوارها. وما الفنان إلا واحد من أفراد المجتمع، معرَّضٌ لما يتعرَّض له أفراد هذا المجتمع من المؤثِّرات المتباينة والمتعدِّدة. ويضاف إلى ذلك أَنَّهُ أرهف إحساساً وأشد تأثيراً، ومن ثَمَّ فإنَّ فيلسوفنا وإن لم يشر صراحةً إلى ذلك، أو إلى دور هذه المؤثِّرات في حياة الفنَّان، فإنَّهُ بالتَّأكيد لم يخرجه من دائرتها، ليغدو في ذلك واحداً من أفراد المجتمع عامَّةً أو البيئة الَّتي يعيش فيها.

وإن كان ليس من أغراض دراستنا الآن أن نتحدَّث عن هذه المؤثِّرات، إلا أَنَّهُ من المناسب أن نشير بالتَّلميح على الأقلِّ من دون الاستفاضة بالتَّوضيح إلى بعض هذه المؤثِّرات الَّتي تلعب دورها في تحديد منحى سير الإنسان في حياته ومجتمعه. والفنانون من هؤلاء النَّاس بكلِّ تأكيد.

وأول ما يلفت الانتباه على هذا الصَّعيد هو حديثه عن ضرورة الاجتماع الإنساني[٣٨٣] الذي يزرع في نفس الإنسان ارتباطه بالآخرين وحاجته الدَّائمة لهم، وحاجتهم له، ثُمَّ يعرض علينا فصلين متتالين أثر البيئة الجغرافيَّة والطَّبيعية[٣٨٤] في اختلاف أحوال البشر المختلفة وتباينها، مثل أساليب الحياة والتَّعامل والسُّلوك..... وكذلك تأثيرها في أخلاق البشر وأمزجتهم وطبائعهم، وبعد ذلك يتحدَّث عن دور الحالة الاقتصاديَّة وأثرها في أخلاق البشر[٣٨٥]، ثُمَّ يتحدَّث مطوَّلاً وفي فصولٍ متعدِّدةٍ متفرِّقةٍ أحياناٍ وأحياناٍ متتالية عن العلاقة بَيْنَ أحوال الدَّولة وظروفها من قوَّةٍ وضعفٍ وتماسكٍ وترهُّلٍ وعزٍّ وترفٍ وفقرٍ... وتأثير ذلك في البشر والحياة الاجتماعيَّة، ثُمَّ يتحدَّث

---

٣٨٣ . م. س. ب١. المقدمة الأولى.

٣٨٤ . م. س. ب١. المقدمة الثالثة، ص٨٢، وكذلك المقدمة الرابعة ص ٨٦ . ٨٧.

٣٨٥ . م. س. ب١. المقدمة الخامسة. ص٨٧ حَتَّى ٩١.

عـن أسـاليب التَّربيـة والتَّعلـيم وأثرهمـا في صـوغ شخصـيَّة الإنسـان وتحديـد معالمهـا وخصائصها[٣٨٦].

ومما لا شكَّ فيه أنَّ لهذه العوامل الَّتي ذكرناها، وغيرها مما لم نعرض مما تحدَّث فيه فيلسـوفنا، الأثـرَ الحاسـم في صـوغ شخصـيَّة الإنسـان، كـلِّ إنسـانٍ، وأسـلوب تفكـيره وتعامله... ولا يخرج الفنَّان عن هذا الإطار، مِمَّا يجعل لهذه العوامل دوراً واضحاً في حياة الفنَّـان يجـدر الانتبـاه لـه، ومراعاتـه عنـد أيِّ حـديثٍ عـن أسـلوب الفنَّـان وطريقتـه وموضوعاته...

على أنَّ فيلسوفنا قَدْ تجاوز هذه المؤثِّرات بأن قدَّم لنا العامل الجوهريِّ الذي يكاد يكـون نسـغ أسباب الإبداع، أو الحـافز الأساسيَّ لـه مهمـا اختلفـت المؤثِّرات الدَّاخليَّة والخارجيَّة وتباينت.

هذا العامل الذي قَدَّمَهُ الفيلسوف على نحوٍ يكاد يكون عَرَضِيًّا، الذي نسمِّيه التَّحدي؛ تحدِّي الذَّات أولاً، وتحدِّي الآخرين ثانياً، وقد بَيَّنَ ذلك وأكَّده في حديثه عن الشُّـعراء الـذين جعلـوا «الشِّـعر محكًّـا لقـرائحهم في إصـابة المعـاني وإجـادة الأساليب»[٣٨٧]. ففـي إجـادة أسـاليب الشِّـعر وفنونـه، والبراعـة في التَّصـوير والسَّـبك وإصابة المعاني وإيصالها، تكون المفضلة بَيْنَ الشعراء، أو لنقل الفنانين، إذا ما حملنا هذه المقولة على التَّعميم.

ولكن ما المعيار الذي يلجأ إليه الشَّاعر أو الفنَّان للوقوف على حقيقة ما يبدع، ومدى إصابة المعاني المقصودة، أو نفاذها إلى أعماق المتلقين؟

وإن لم يكن ثَمَّةَ معيارٌ ثابتٌ لذلك فقد أكَّد **ابن خلدون** أنَّ سهولة فهم الأثر الفنِّي واستيعابه على نحوٍ تُسابق معانيه القوالب الَّتي سكبت فيها، إلى الذِّهن، ذهن

---

٣٨٦ . م. س. الباب السادس بشكل عام، وخاصةً الفصلان ٣١ / ٣٢. ص٥٣٧ حَتَّى ص٥٤١.

٣٨٧ . م. س. ب٥. ف٣٢. ص٤٢٧.

الفنَّان، وذهن المتلقِّي، فيقول: «ولا يكون الشِّعر سهلاً إلاَّ إذا كانت معانيه تسابق ألفاظه إلى الذِّهن»[٣٨٨] وذلك بتجنُّب التَّعقيد وتلافي الغموض، والابتعاد عن تراكم المعاني الَّتي تعيق الفهم، أو تصرف الذِّهن عن المعنى الأساسي.

فإذا انجلى الأثرُ الفنِّيُ بخروجه إلى النُّور من بَيْنَ يدي الفنَّان، كان ذلك داعياً لفرح الفنان وسروره، بل وإعجاب الفنَّان بما أبدع، حَتَّى ولو لم يرق إلى مستوى إبداعاته أو إبداعات غيره. وهذا ما أكَّده كلُّ فلاسفة الفنِّ والجمال، والفنَّانين أنفسهم، متَّخذين للتَّعبير عن ذلك تعابير عديدةً وصوراً متباينةً، وكذلك **ابن خلدون** أكَّد هذه الحقيقة وبَيَّنَ سببها قائلاً: « فإنَّ الإنسان مفتونٌ بشعره، إذ هو نبات فكره، واختراع قريحته»[٣٨٩] كالأب ينظر إلى أولاده فيسر لرؤيتهم وإن سرَّه غيرهم، ويميل إلى أحدهم وقد يفضله غيره، ويفضلهم على النَّاس من دون أن يكونوا الأفضل بينهم.

والأكثر من ذلك أن ليس ثَمَّةَ اتحادٌ وامتزاجٌ بَيْنَ الفنان وأثره الفنِّي وحسب، بل بَيْنَ جمهور المتلقِّين والأثر الفنِّي أيضاً، وِفاقاً لمعاييرَ ثابتةٍ. وقد بَيَّنَ ذلك بمزيدٍ من الوضوح انطلاقاً من طبيعة العلاقة الجماليَّة النَّاشئة بَيْنَ المتلقِّي . أيًّا كان . والأثر الجمالي، هذه العلاقة الَّتي تقرُّ التفاوت بَيْنَ النَّاس في تلقِّي الأثر الجماليِّ الواحد بطبيعتها النِّسبيَّة، أو لنقل الجدليَّة بالمعنى الأكثر دقَّةً. وفي ذلك يقول: «ولنبيِّن لك السَّبب في اللَّذة النَّاشئة عن الغناء، وذلك أنَّ اللَّذة كما تقرَّر في موضعه هي لإدراك الملائم والمحسوس، إنَّما تدرك منه كيفية، فإذا كانت مناسبةً للمدرك وملائمة، كانت ملذوذةً، وإذا كانت منافيةً له منافرةً كانت مؤلمةً»[٣٩٠].

---

٣٨٨ . م. س. ب٦. ف٤٦. ص٥٧٥.

٣٨٩ . م. س. ذاته.

٣٩٠ . م. س. ب٥. ف٣٢. ص٤٢٤.

إنَّ وقوف **ابن خلدون** على هذه الحقيقة بصيغتها النَّاجزة هذه والَّتي تأخذ بعين النَّظر اختلاف أذواق النَّاس، لأسبابٍ شتَّى، ودور ذلك في الأحكام الجماليَّة وتباينها، حَتَّى على الأثر الجمالي الواحد، يكون قَدْ فرض نفسه رائداً ثالثاً بعد **الجاحظ وأبي حيان التَّوحيدي** للنَّظرية الجدليَّة في تحديد طبيعة الجمال(٣٩١)، والَّتي يدَّعي جلُّ المفكرين . إن لم يكونوا كلُّهم . لَمْ تَنْشَأ إلاَّ مَعَ مَطَالِعِ القَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرِ عَلَى يَدَي الْمُفَكِّرِ الرُّوسِيِّ **تِشِرْنِشفسكِي** - Tchernichowsky(٣٩٢)، أَو رُبَّمَا فِي أَوَاخِرِ القَرْنِ الثَّامِنَ عَشَرَ بِوَصْفِهَا إِرْهَاصَاتٍ أَوَّلِيَّةٍ عَلَى أَيدِي **دِيدْرُو** -Diderot(٣٩٣)، وَ**هِرْدِر** - Herder(٣٩٤)، وَ**شِيلَر** . Schiller(٣٩٥).

وقبل أن ينزلق بعضٌ ما معترضاً بقوله: «إن الشَّاهد السَّابق الذي أوردناه يفصح عن تصوُّرٍ وفهمٍ ذاتيٍّ محض في تحديد طبيعة الجمالي عند **ابن خلدون** ندرأ ذلك باستكمال الشَّاهد، إذ ينتقل الفيلسوف إلى الحديث عن الموضوع، وهو الطَّرف المقابل للذَّات، أو العنصر الثَّاني في العلاقة الجماليَّة، ولينتقل مع ذلك بواحدةٍ من لفتاته البارعة

---

٣٩١ . للمزيد من التفصيل حول ذلك يمكن مراجعة دراستنا: **التوحيدي مؤسساً لعلم الجمال العربي** . ضمن مجلة **المعرفة** . دمشق . ١٩٩٠م . العدد ٣٣٤.

٣٩٢ . جدلية العلاقة الجماليَّة هي محمور أُطروحة تشرنشفسكي لنيل درجة الماجستير وعنوانها: **علاقات الفن الجماليَّة والواقع**. وقد ترجم هذا البحث إلى العربية بترجمة يوصف حلاق، وصدر عن وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٨٣م.

393 - Diderot: **Essai Sur La Peinture**.

394 - J.G. Herder: **Reflections on the Science and Art of the Beautiful**. see: **Merriam Webster's Encyclopedia of Literature**. p 538-539.
And: I. Berlin: **Vico and Herder; Two Studies in the History of Ideas**.

395 - See:A. Ugrinsky: **Friedrich von Schiller and the Drama of Human Existence**.
And: T.J. Reed: **Schiller**.

من الخاص إلى العام، ومن المشخَّص إلى المجرَّد. فبعد أن كان يُبَيِّنُ سبب اللذة النَّاشئة عن الغناء، وهي ما نسميه اللذة الجماليَّة الَّتي تنطبق على الفنون كلِّها، نجده ينتقل إلى فنون لم تنل الإجماع حَتَّى الآن بضمِّها إلى نسق الفنون بالمعنى الاصطلاحيِّ كالطَّهو وتذوُّق الطعام (حاسة الذوق بالمعنى اللغوي) والمشموم، كالعطور والزهور... ثُمَّ لا نلبث أن نجد أنفسنا إلا وقد دخلنا في مزيد من التَّجريد والتَّعميم في آن معاً، برفقة عطف قلب كيف موضوع الحديث، ليستوفي أوجهه من دون أن يشعر القارئ بهذه المنعطفات الكبرى، حيث يقول:

«وأما المرئيَّات والمسموعات فالملائم فيها تناسب الأوضاع في أشكالها وكيفيَّاتها، فهو أنسب عند النَّفس وأشد ملاءمةً لها، فإذا كان المرئيُّ متناسباً في أشكاله وتخاطيطه الَّتي له بحسب مادَّته لا يخرج عما تقتضيه مادَّته الخاصَّة من كمال المناسبة والوضع، وذلك هو الجمال والحسن في كلِّ مدركٍ كان ذلك حينئذٍ مناسباً للنَّفس المدركة، فتلتذُّ بإدراك ملائمها»[٣٩٦].

وهذه الخاتمة الَّتي قفل بها حديثه، رابطاً بَيْنَ الذَّات والموضوع أحوالاً وأشكالاً تؤكِّد لنا جدارته بالوقوف مباشرة بعد **الجاحظ والتوحيدي** رائداً للنَّظرية الجدليَّة في تحديد طبيعة الجمالي.

وانطلاقاً من هذه العلاقة ذاتها فسَّر لنا **ابن خلدون** أسباب اتِّحاد الفنَّان أو المتلقِّي بالأثر الفنِّي خاصَّة، والجمالي عامة، وكيفيات هذا اتِّحادهما، والتَّمازج بينهما، بادئاً بتشبيهٍ أو مثالٍ مستلطفٍ ظريفٍ عن المحبِّين وتعبيراتهم عن تمازج أرواحهم مع بعضها بعضاً لفرط ولههم، وكأَنَّهُ يريد أن يقول لنا: إنَّ العلاقة بَيْنَ المتلقي . أيًّا كان . والأثر الفنِّي أو الجمال، قَدْ لا تقلُّ عن علاقة العاشق بمعشوقه، بل ورُبَّما تبزُّها أهميَّة إذا

---

٣٩٦ . ابن خلدون: **المقدمة**. ب٥ . ف٣٢ . ٤٢٤.

ما أخذنا بعين الحسبان البعد الميتافزيقي، أعني ما يسمَّى اتحاد المبدأ الذي تتجه فيه النفس نحو الكمال رائمةً الخروج عن الوهم إلى الحقيقة الَّتي هي اتِّحاد المبدأ والكون.

وفي ذلك يقول الفيلسوف: «ولهذا تجد العاشقين المستهترين في المحبة يعبِّرون عن غاية محبَّتهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم بروح المحبوب، وفي هذا سرٌّ تفهمه إن كنت من أهله، وهو اتِّحاد المبدأ، وإن كان ما سواك إذا نظرته وتأملته رأيت بينك وبينه اتحاداً في البداءة يشهد لك به اتحادكما في الكون، ومعناه من وجهٍ آخر أنَّ الوجود يشرك بَيْنَ الموجودات... فتودُّ أن يمتزج بما شاهدات فيه الكمال لتتحد به، بل تروم النَّفس حينئذٍ الخروج عن الوهم إلى الحقيقة الَّتي هي اتِّحاد المبدأ والكون. ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنساني، كان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته في المدرك الَّتي هي أقرب إلى فطرته، فيلهج كلُّ إنسان بالحسن من المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة»[٣٩٧].

وفي الفصل الذي عقده **ابن خلدون** للحديث عن شارات الملك والسُّلطان الخاصَّة به تحدَّث عن الآثار الَّتي تحدثها الفنون في النَّفس، عن إثارة الحماس وتحريك الانفعالات، من جعل القادة وأرباب السِّيوف يميلون إلى استخدام هذه الفنون؛ الموسيقى والغناء والشعر، للاستفادة من تأثيرها هذا في أثناء المعارك في دفع جنودهم إلى الاستبسال والاستماتة في القتال.

فما هو الأثر، وما سببه؟

لَقَد لاحظ الفيلسوف أنَّ السَّلاطين يلجؤون في الحروب إلى استخدام بعض الفنون بَيْنَ جنودهم كالغناء والشِّعر والموسيقى.... لإثارة الحماس والشجاعة والاندفاع بَيْنَ صفوف جندهم، وبثِّ الرُّعب والخوف في نفوس جند الجيش المعادي، وفي ذلك يقول الفيلسوف مبيناً السَّبب الذي يؤدِّي إلى هذا التأثير: «ولعمري إنَّهُ أمرٌ وجدانيٌّ في

---

٣٩٧ . م. س. ب٥. ف٣٢. ص٤٢٥.

مواطن الحرب يجده كلُّ أحد من نفسه... وأمَّا الحقُّ من ذلك فهو أنَّ النَّفس عند سماع النَّغم والأصوات يدركها الفرح والطَّرب بلا شكٍّ، فيصيب مزاج الرُّوح منها نشوةٌ يستسهل بها كلَّ الصعاب، ويستميت في ذلك الوجه الذي هو فيه»[٣٩٨].

يُبَيِّنَ من خلال ذلك أيضاً أنَّ هذا التَّأثير ليس محصوراً في وقت الحرب، وإنَّما في أيِّ وقتٍ يحدث فيه التَّلقِّي الفنِّي، وليس هذا فحسب، بل إنَّ الحيوانات أيضاً تتأثَّر من هذه الفنون، وهذا ما هو قيد الدِّراسة والتَّجريب حالياً، وفي ذلك يقول:

«وهذا موجودٌ في الحيوانات العجم بانفعال الإبل بالحداء، والخيل بالصَّفير والصَّريخ كما علمت، ويزيد ذلك تأثيراً إذا كانت الأصوات متناسبةً كما في الغناء»[٣٩٩].

ثُمَّ لا يلبث أن يقدِّم لنا بعض النَّماذج والأمثلة الَّتي تؤكِّد هذه الحقيقة، مبيِّناً فيها ما تتركه الفنون في النُّفوس من أثرٍ عظيمٍ، يشبهه تارةً بتحريك الجبال الرَّواسي، وتارةً أُخْرَى بما تترك الخمرة من نشوةٍ في نفس شاربها، فيقول:

«فيحدق المغنون بالسُّلطان بآلاتهم ويغنون فيحرِّكون نفوس الشُّجعان بضربهم إلى الاستماتة، ولقد رأينا في حروب العرب من يتغنَّى أمام الموكب بالشِّعر ويطرب فتجيش همم الأبطال بما فيها، ويسارعون إلى مجال الحرب، وينبعث كلُّ قرن إلى قرنه، وكذلك زناتة من أمم المغرب، يتقدَّم الشَّاعر عندهم أمام الصُّفوف ويتغنَّى فيحرِّك بغنائه الجبال الرَّواسي، ويبعث على الاستماتة من لا يظن بها، ويسمُّون ذلك الغناء (تاصو كايت) وأصله كلُّه فرحٌ يحدث في النَّفس، فتنبعث عنه الشَّجاعة كما تنبعث عن نشوة الخمر بما حدث عنها من الفرح والله أعلم»[٤٠٠].

---

٣٩٨ . م. س . ب٣ . ف٣٦ . ص٢٥٨.

٣٩٩ . م. س . ذاته.

٤٠٠ . م.س . ذاته.

سادساً: الفن والسلطة

لم يفت فيلسوفنا وهو المولع بالسِّياسة، الذي تحدَّث طويلاً عن الدَّولة، مبيِّناً أحوالها وأطوارها، أن يتحدَّث عن أهمِّ مقوِّمات رسوخ السُّلطة السِّياسيَّة خلال كل مرحلة من مراحلها.

فما هي المقومات، وأين الفن منها؟

يرى **ابن خلدون** أن السَّيف والقلم كلاهما آلة لصاحب الدَّولة يستعين بها على أمره»[٤٠١]، ليجعل القلم، وهو المكنى به عن الفن هنا بمنزلة السَّيف، وكأنَّهُ يريد أن يقول لنا إنَّ فعل الفنِّ وتأثيره في النَّفس لا يقلُّ عن سطوة السَّيف وقدرته على التَّأثير في نفوس الرَّعيَّة. على أَنَّهُ قَدْ أدرك حقيقةً جدَّ مهمَّةٍ على هذا الصَّعيد، وهي أنَّ السَّيف والقلم متنافران كلاهما. لا يعمل أحدهما حيث يعمل الآخر، فإذا سُلِّطَ السَّيف لم يكن للفنِّ دورٌ، وإذا عمل الفنُّ واسترسل في تأدية دوره لم يكن للسَّيف مكانٌ. وكأَنَّهُ يحيلنا بذلك إلى العلاقة بَيْنَ الفنِّ والسُّلطة بمعناها الأوسع، هذا المعنى الذي لم يتحدَّد بصيغته المعاصرة إلا في فترةٍ متأخرةٍ، والذي يعني مدى أحقيَّة السُّلطة في مراقبة الفنِّ وبسط هيمنتها على صورة العمل الفنِّي ومضمونه، وهذا ما لم يصل إليه **ابن خلدون** وإن كان قَدْ لامسه وكاد يفصح عنه.

فمتى تحتاج الدَّولة إلى إعمال السَّيف، ومتى يحين إطلاق القلم أَو الفن؟

يرى الفيلسوف أنَّ دور السَّيف إنَّما يكون في مرحلتين، هما مرحلتا البداية والنِّهاية، أَو الإشراف على النِّهاية، حيث الحاجة إلى الأكثر فعاليَّة في تثبيت دعائم الدَّولة، والسَّيف هو الذي يقوم بهذا الدَّور، مما يجعل أصحاب السَّيف أعزَّ مكانةً وأحسن حالاً. وفي ذلك يقول الفيلسوف: «اعلم أنَّ السَّيف والقلم كلاهما آلةٌ لصاحب الدَّولة، يستعين بها على أمره، إلا أنَّ الحاجة في أوَّل الأمر إلى السَّيف ما دام أهلها في

---

٤٠١ . م. س. ب٣. ق٣٥. ص٢٥٧.

تمهيدٍ أمرهم أشدُّ من الحاجة إلى القلم، لأنَّ القلم في تلك الحالة خادمٌ فَقَطْ، منفِّذٌ للحكم السُّلطاني، والسَّيف شريكٌ في المعونة، وكذلك في آخر الدَّولة حيث تضعف عصبيتها... فتحتاج إلى الاستظهار بأرباب السيوف، وتقوى الحاجة إليهم في حماية الدَّولة، والمدافعة عنها كما كان الشَّأن في أوَّل الأمر في تمهيدها، فيكون للسَّيف مزية على القلم في الحالتين، ويكون أرباب السَّيف حينئذ أوسع جاهاً، وأكثر نعمةً وأسنى إقطاعاً»(٤٠٢).

وفيما بَيْنَ هاتين المرحلتين، أو ما سَمَّاه **ابن خلدون** وسط الدَّولة، يُستغنى عن السَّيف ليحل القلم مكانه، إذ يكون الاستقرار قَدْ حلَّ مكان القلاقل والاضطرابات، ولتنتقل الدَّولة هنا إلى مرحلةٍ جديدةٍ، هي الَّتي سبق وتحدَّث عنها الفيلسوف، وهي بسط دواعي ظهور الفن المتمثلة بالاستقرار، وتجاوز طلب الحاجات الضَّرورية إلى الحاجات الكماليَّة، مؤكداً بذلك وحدة نظريَّته وتكاملها. على أنَّ القلم الذي استخدمه الفيلسوف ليس محصوراً بالفن وحسب، وإنَّما يشتمل مختلف الكتابات والمراسلات بمختلف صورها وأشكالها. والقلم بكلِّ دلالاته التي يعنيها **ابن خلدون** هو اختزال أَو مكافئ للإبداع في مختلف الميادين.

فما هو هذا الدور؟

يبدو أن **ابن خلدون** في الفصل الذي أفرده عن «التَّفاوت بَيْنَ مراتب السَّيف والقلم في الدَّولة» قَدْ جعل الفن ليس تابعاً للسُّلطة وحسب، بل خادماً لها ومعيناً في تحصيل ثروات الملك وتدعيم السُّلطة، وتنفيذ الأحكام، ومباهاة الدُّول الأُخْرى... ولأنَّ الفنَّ ينعتق هنا، وينطلق لممارسة دوره في خدمة السُّلطان، فإنَّ أرباب القلم سيكونون أرفع مكانةً وأعزَّ سلطةً وأكثر ثروةً، فيما ينكفئ أصحاب السّيوف، لأنَّ صاحب الدَّولة سيكون بغنى عنهم. وفي ذلك يقول الفيلسوف:

---

٤٠٢ . م. س. ب٣ ، ق٣٥. ص٢٥٧.

«وأمَّا في وسط الدَّولة فيستغني صاحبها بعض الشَّيء عن السَّيف لأنَّهُ قَدْ تمهِّد أمره، ولم يبق همَّه إلا في تحصيل ثمرات الملك من الجباية والضَّبط ومباهاة الدُّول وتنفيذ الأحكام. والقلم هو المعين له في ذلك، فتعظم الحاجة إلى تصريفه، وتكون السِّيوف مهملةً في مضاجع أغمادها، إلا إذا أنابت نائبةٌ، أو دعيت إلى سدِّ فرجةٍ، وما سوى ذلك فلا حاجة إليها، فتكون أرباب القلم في هذه الحاجة أوسع جاهاً وأعلى رتبة، وأعظم نعمة وثروة، وأقرب من السُّلطان مجلساً، وأكثر إليه تردُّداً وفي خلواته نَجيًّا، لأنَّهُ حينئذ آلته الَّتي بها يستظهر على تحصيل ثمرات ملكه، والنَّظر إلى أعطافه، وتثقيف أطرافه، والمباهاة بأحواله»[٤٠٣].

وأما صناعة الإنشاء أي فن البلاغة، فهي وظيفةٌ مستحدثةٌ للدَّولة لم تكن الدَّولة بحاجة إليها، خاصَّةً وأنَّ «الدُّول العريقة في البداوة الَّتي لم يأخذها تهذيب الحضارة ولا استحكام الصَّنائع»[٤٠٤]. إلا أنَّ الدَّولة مع اعتلائها عرش التَّحضُّر والتَّرف، وتشابك علاقاتها وتعقدها، احتاجت إلى هذه الصِّناعة أي الفن، «وإنَّما أكَّد هذه الحاجة إليها في الدَّولة الإسلاميَّة شأن اللسان العربي والبلاغة في العبارة عن المقاصد، فصار الكتاب يؤدي كنه الحاجة بأبلغ من العبارة اللسانيَّة في الأكثر، وكان الكاتب للأمير يكون من أهل نسبه، ومن عظماء قبيله»[٤٠٥].

وليس العرب وحدهم الذين انتبهوا إلى مكانة الكُتَّاب وأهميتهم وعظيم شأنهم، فقد لاحظ الفيلسوف أنَّ التُّرك أدركوا هذه الحقيقة مما دفعهم إلى أن يطووا الكتاب تحت سلطانهم، فيقول: «كما هو في دولة التُّرك لهذا العهد بالشَّرق، فإنَّ الكتابة عندهم

---

٤٠٣ . م. س. ب٣ ، ق٣٥. ص٢٥٧.

٤٠٤ . م. س. ب٣ ، ق٣٤. ص٢٤٦.

٤٠٥ . م. س. ب٣ ، ق٣٤. ص٢٤٧. ٢٤٨.

وإن كان لصاحب الإنشاء، إلا أَنَّهُ تحت يد أمير من أهل عصبية السُّلطان، يعرف بالدويدار، وتعويل السُّلطان ووثوقه به، واستنامته في غالب أحواله إليه، وتعويله عن الآخر في أحوال البلاغة، وتطبيق المقاصد، وكتمان الأسرار، وغير ذلك من توابعها»(٤٠٦).

ولكن **ابن خلدون** لم يتوقَّف عند اعتبار صاحب القلم خادماً للسُّلطة، منفِّذاً لإرادتها وأحكامها وتابعاً لها، بل ذهب إلى أبعد من ذلك في نصٍّ تبناه، وهو في الأصل رسالة وضعها **عبد الحميد الكاتب** للكُتَّاب. فرأى أنَّ الكاتب وإن كانت الكتابة رزقه وسبب معاشه، إنَّما هو من عَلِيَّةِ القوم وأنبلهم مكانةً. ولا يمكن للملك أن يستغني عن الكتَّاب، لأنَّهُم أسُّ صلاح الرَّعيَّة وسداد أمرها، فبهم تنتظم الدَّولة وتستقيم أمورها، وبنصائحهم تصلح الرَّعيَّة وتعمر البلاد، وهم من الملك بمنزلة لسانه ويده وسمعه وبصره، والعقل الذي يسدِّد الخطى ويصلح ما فسد منها، وفي ذلك يقول الفيلسوف ناقلاً عن **عبد الحميد الكاتب**:

«أمَّا بعد حفظكم الله يا أهل صناعة الكتابة، وحاطكم ووفقكم وأرشدكم، فإنَّ الله عز وجلَّ جعل النَّاس بعد الأنبياء والمرسلين صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين، ومن بعد الملوك الأكرمين أصنافاً وإن كانوا في الحقيقة سواء، وصرفهم في صنوف الصِّناعات وضروب المحاولات إلى الأسباب معاشهم وأبواب أرزاقهم، فجعلكم معشر الكُتَّاب في أشرف الجهات، أهل الأدب والمروءات والعلم والرزانة. بكم ينتظم للخلافة محاسنها، وتستقيم أمورها، وبنصائحكم يصلح الله للخلق سلطانهم، وتعمر بلدانهم، لا يستغني الملك عنكم، ولا يوجد كافٍ إلا منكم. فموقعكم من الملوك موقع أسماعهم الَّتي بها يسمعون، وأبصارهم الَّتي بها يبصرون،

---

٤٠٦ . م. س. ب٣ ، ق٣٤. ص٢٤٧. ٢٤٨.

ألسنتهم الَّتي بها ينطقون، وأيديهم الَّتي بها يبطشون، فأمتعكم الله بما خصكم من فضل صناعتكم، ولا نزع عنكم ما أضفاه من النِّعمة عليكم»[٤٠٧].

ومن ذلك نستطيع القول إنَّ علاقة الفنِّ بالسُّلطة عند **ابن خلدون** تنطلق أساساً من حاجة السُّلطة إلى الفنِّ، هذه الحاجة تتمثَّل بما يمكن أن يؤدِّيه الفنِّ من دور في ترسيخ دعائم السُّلطة، وتمتينها عن طريق تطويع قياد الرَّعيَّة بواسطة الفكر أو بليغ عباراتهم، ومعرفتهم بطبائع الرَّعيَّة الَّتي عدَّها الفيلسوف (**في نص عبد الحميد الكاتب**) أمراً لازباً للكتاب بوصفهم سند السُّلطان، مِمَّا يعينهم على حسن قيادتهم وتوجيههم وفي ذلك يقول: «وقد علمتم أنَّ سائس البهيمة إذا كان بصيراً بسياستها التمس معرفة أخلاقها، فإن كانت رموحاً لم يهجها إذا ركبها، وإن كانت شبوباً اتَّقاها من بَيْنَ يديها، وإن خاف منها شروداً توقاها من ناحية رأسها، وإن كانت حروناً قمع برفق هواها في طرقها... وفي هذا الوصف من السِّياسة دلائل لمن ساس النَّاس وعاملهم وجربهم وداخلهم، والكاتب بفضل أدبه وشريف صنعته ولطيف حيلته، ومعاملته لمن يحاوره من النَّاس ويناظره، ويفهم عنه أو يخاف سطوته أولى بالرِّفق لصاحبه ومداراته، وتقويم أوده من سائس البهيمة الَّتي لا تحير جواباً ولا تعرف صواباً... ألا فأرفقوا رحمكم الله»[٤٠٨].

كما تتمثَّل حاجة السُّلطة للفنِّ بما يقدِّمه لها من نقدٍ وتقويمٍ، بكشف المثالب والعيوب، كما نعبِّر عن ذلك بلغتنا المعاصرة، وهو ما عدَّه **ابن خلدون** من أنَّ الفنَّان سمع السُّلطان وبصره ولسانه ويده.

---

٤٠٧ . م. س. ب٣ ، ق٣٤. ص ٢٤٨.

٤٠٨ . م. س. ب٣. ق٣٤. ص٢٥٠.

خاتمة

إنَّ ما تقدَّم الحديث فيه من فلسفة الفن والمال عند **ابن خلدون** ليس إلاَّ جملة عناصر قليلة من مسائل مذهبه الجمالي، والحديث فيها كلها أمر يطول بنا، بل يستحق أن تفرد له المساحات الواسعة، وكقد كانت لنا تجربة موسَّعة في التَّفصيل في مسائل فلسفة الفن والجمال عند **ابن خلدون** كانت نتيجتها كتابنا الذي صدر منذ نحو خمسة عشر عاماً.

ما تجدر الإشارة إليه هنا أنَّ ما قدَّمناه من عناصر مذهبه الجمالي هي صورةٌ إلماحيَّةٌ لأبرز معالم هذا المذهب الجمالي. ليس من الضروري أن تكون كافية، ولكِنَّهَا تعطي ما يكفي للتَّعرف على مذهب **ابن خلدون** الجمالي.

مذهب **ابن خلدون** الجمالي جزءٌ من مذهبه الفلسفي العام؛ منبثق منه، ومنسجم معه. وفيه ما يكفي للدَّلالة على عبقريَّة **ابن خلدون** التي أشرنا إليها في مطلع هذا الفصل.

عظمة فيلسوفنا وعبقريَّته تجلَّت في التكثيف الهائل والمركز لمختلف جوانب المعرفة ميادينها، وميادين معرفيَّة جديدة كان **ابن خلدون** هو السبَّاق إلى فتح أبوابها وتحديد مساحات تحركها وموضوعاتها وأطرها ومنهاجها، حَتَّى استحقَّ بجدارة منقطعة النّظير أن يسمى رائداً حقيقيًّا لكثير من العلوم الإنسانيَّة، ومرجعاً أساسيًّا للدارسين فيها. ولعلَّ أبرز الميادين التي يصعب النقاش في ريادة **ابن خلدون** لها هي علم الاجتماع، والفلسفة الاجتماعيَّة، والفلسفة السياسيَّة، وفلسفة الحضارة، وفلسفة التَّاريخ... ورُبَّمَا غيرها من العلوم وميادين المعرفة، فهو وإن لم يكن رائداً في علوم أخرى مثل المنطق والفلسفة الجماليَّة وعلوم اللغة والفقه وغيرها... فإنَّهُ قدَّم فيها آراءً ومواقف ومناقشات كانت موضوع كثير من الأبحاث التي راحت تكشف عن جوانب التَّفرُّد والأصالة الخلدونيَّة في هذه العلوم والميادين، حَتَّى نافت الأبحاث

التي ناقشت فكر **ابن خلدون** عن ألفي بحث، وما زلنا نجد أبحاثاً جديدة تناول فكر فيلسوفنا بَيْنَ اليوم والتَّالي، حَتَّى صار من شبه المتعذر حقًّا إحصاء الأبحاث التي تناولت فكر هذا العلم العظيم، والمدهش في ذلك أنَّ كلَّ هذه الأبحاث انصبَّت على المقدِّمة وحدها دون آثاره الأخرى.

الفصل الثامن

مذهب كانت الجمالي

. مقدمـــة .

. سـيرة و آثار .

. جهات النقدية الكانتية .

. لحظات الحكم الجمالي .

. تصنيف الفنـون .

. خاتمـــة .

يرى كانت أنَّ الآثار الفنيَّة نتيجةُ إبداعٍ منظَّمٍ صادرٍ عن حرِّيَّة الإنسان وإرادته، وأنَّ المبدعين الجمالين يستخدمون وسائل متباينة لتوصيل انطباعاتهم الجماليَّة إلى المتلقِّين، وهذه الوسائل تختلف باختلاف مقتضيات هذا الفن أَو ذاك، وقد حصر كانت هذه الوسائل التَّعبيريَّة في مناحٍ ثلاثةٍ اتَّخذها أساساً في تصنيف الفنون.

مقدّمة

الفيلسوف الألماني **إيمانويل كانت**[٤٠٩] . Immanuel Kant ليس منعطف الفلسفة الحديثة وحسب بل هو انعطافة حاسمة في تاريخ الفلسفة كلِّه، يفتتح **عبد الرحمن بدوي** مادة كانت في موسوعته بتعريف بأنه: «أعظم فلاسفة العصر الحديث».

إذا كانت الفلسفة الحديثة أعلنت انطلاقتها الكبرى بالشَّك الديكارتي بوصفه إعادة بناء تاريخ الفلسفة والفكر البشري على قواعد متينة متماسكة من الوضوح الدِّقَّة كما أراد **ديكارت** . Descartes فإنَّ الشَّك الديكارتي ذاته بمبدئه وغايته ليس جديداً فقد سبقه إليه الفيلسوف العربي **الغزالي**، وسبقه بالشَّكَّ الريبي طائفة من الفلاسفة في خواتيم العصر اليوناني ومطالع العصر الروماني.

---

٤٠٩ .كانت ككثيرٍ غيره من الفلاسفة الغربيين الذين تعددت طرائق كتابة أسمائهم،ولكن رُبَّما كان نصيبه الأكبر في التعدد والتنوع في طرائق الكتابة، فهو يكتب: كنط، وكانط، وكنت، وكانت. ولكن الأكثر صواباً هو الأخيرة: كانت، مع عدم مدِّ الألف كثيراً، ومع تثقيل التاء.

وإذا كان **هيجل** . Hegel قد شكَّل انعطافة حاسمة في تاريخ الفكر البشري من خلال الجدل حَتَّى ارتبط ذكر كليهما بالآخر ارتباطاً تلازميًّا فإنَّ من سبق **هيجل** في الجدل ليس واحداً فقط حسبنا أن نشر إلى **هرقليطس** . Heraclitus الملقب بأبي الجدل.

النَّقديَّة الكانتيَّة وحدها بَيْنَ الانعطافات الكبرى في تاريخ الفلسفة هي التي لم تكن مسبوقةً، فقد كانت حدساً فلسفيًّا تمتع بالأصالة كاملةً. لا نقول إنَّ الفلسفة الكانتية كلها محض إبداعات غير مسبوقة، ولكنَّنا نقول إنَّ النقدية الكانتيَّة بحدسها الفلسفي ومفاصلها الكبرى انطلاقاً وغايةً كانت إبداعاً أصيلاً. أمَّا تفاصيل فلسفته ففيها الكثير من المعاد والمكرور والمتشابه مع غيره والمنقول.

سيرة وآثار

ولد **كانت** في مدينة كينج سبورج في بروسيا الشرقيَّة في ٢٢ نيسان عام ١٧٢٣م، وكان رابع أولاد أب يعمل سرَّاجاً (صانع أحزمة) هو **يوهان جورج كانت**، أمَّا والدته فهي **آنا ريجينا** التي اشتهرت بتدينها وحرصها الشَّديد على مواظبة العظات الدينيَّة، وهي التي ألحقت ابنها **إيمانويل** عام ١٧٣٠م بالمدرسة التابعة لمستشفى القديس **جورج** في ضواحي المدينة، واستمر طالباً فيها حَتَّى عام ١٧٣٢م.

في عام ١٧٣٢م نقلته أمُّه من المدرسة إلى كليَّة الملك **فردريك** التي كانت مواظبة على سماع مواعظ مديرها **فرنس إلبرت شولتز**، وقد أثَّر هذا الواعظ تأثيراً بالغاً وحاسماً في تطور وعي **كانت** وفكره، وفي توجيهه نحو التراث اليوناني.

في عام ١٧٣٨م توفيت أمُّه، أي قبل أن يتم الخامسة عشر من عمره، ولكِنَّهُ واظب على الدراسة في الكلية فبقي فيها حَتَّى عام ١٧٤٠م، بعد أن أتى على كثيرٍ من العلوم والفنون. وفي أيلول من عام ١٧٤٠م التحق بجامعة كينج سبورج ليدرس الفلسفة والرياضيات والعلوم الطبيعية، ولم تكن هذه المرحلة أقلَّ تأثيراً في فكره

وشخصيته، فإلى جانب استمرار تأثير **شولتز** تأثَّر تأثُّراً كبيراً بأستاذه **مارتن كونتزن** الذي عقد صداقةً مع تلميذه تقديراً له وإعجاباً به.

بالتحاقه بالجامعة انفصل عن أسرته، واستمرَّ فيها حَتَّى عام ١٧٤٦م وفي هذه السنة تخرج في الجامعة وتوفي أبوه. واضطرته الظروف للعمل في التدريس الخصوصي لتوفير سبل العيش، ويبدو أنَّ العمل كان معيقاً له عن متابعة الدراسة فقرر وهو في الثلاثين من العمر التفرغ للدراسة وجالد على ذلك حَتَّى حصل على الدكتوراه في ١٢ حزيران ١٧٥٥م عن أطروحة باللاتينية: في النار؛ مخطط إجمالي لبعض تأملات النار. وفي أيلول من العام ذاته عُيِّن مدرساً في جامعة كينج سبورج بعد أن تقدَّم بأطروحة عنوانها: تفسير جديد للمبادئ الأولى للمعرفة الميتافيزيقيَّة.

ألقى محاضرات في العديد من الموضوعات الفلسفيَّة؛ في الميتافيزيقا واللاهوت والمنطق والرِّياضيَّات والطَّبيعة والأخلاق... وغير ذلك. وفي نيسان من عام ١٧٥٦م قدَّم أطروحته الثالثة اللازمة لشغل كرسي الأستاذيَّة، وكانت أطروحته بعنوان: المونادولوجيا الطبيعية، ونجح فيها بامتياز واستكمل شروط الترفيع لمنصب أستاذ، ولكِنَّهُ أخفق في شغل هذا الكراسي مرات عدَّة، انتهت بموت أستاذ كرسي المنطق والميتافيزيقا فشغله في ٣١ آذار عام ١٧٧٠م.

صحيحٌ أنَّهُ أخفق أكثر من مرة في شغل منصب أستاذ كرسي إلاَّ أنَّهُ سبق ورفض في عام ١٧٦٤م أن يشغل منصب أستاذ كرسي فن الشِّعر الذي عرض عليه. ودعي أكثر للعمل أستاذاً مساعداً في أكثر من جامعة ولكِنَّهُ كان يطمح لمنصب أستاذ كرسي في جامعة كينج سبورج وصبر حَتَّى حصل عليه. وكان في تلك الأثناء قد شغل وظيفة مساعد لأمين مكتبة القصر الملكي في كوين سبورج منذ عام ١٧٦٥م، تخلى عنها في عام ١٧٧٢م، أي بعد عامين من شغل منصب الأستاذيَّة.

في عام ١٧٨٠م انتخب عضواً في مجلس الشِّيوخ الأكاديمي لجامعة كينج سبورج.

وفي عام ١٧٨٦م سمِّي رئيساً للجامعة لدورتين متتاليتين على مدار أربع سنوات، بعد أن تولى منصب عميد كليَّة الآداب خمس مرَّات لكلِّ مرَّة سنتان أيضاً. وفي السابع من كانون الأول عام ١٨٨٧م سار عضواً في الأكاديميَّة الملكية للعلوم في برلين. وفي عام ١٧٩٢ كان الأقدم والأكبر سنًّا في الجامعة كلها.

في عام ١٧٩٤م بدأ النزاع بينه وبَيْنَ هيئة الرقابة البروسيَّة فبأت تقلص ساعات تدريسه رويداً رويداً حَتَّى تخلى ذاته عن التَّدريس الجامعي في عام ١٧٩٧م. ومع مطلع القرن التَّاسع عشر بدأت صحَّته بالتَّدهور، وراح تلاميذه يعنون به وخاصَّة منهم فازيانسكي، فيما انصرف فريق آخر من طلابه إلى نشر محاضراته وكتاباته غير المنشورة.

في تشرين الأول من عام ١٨٠٣م بدأت الأعراض الأولى للوهن الجسدي تدب في أوصاله، وظل كذلك حَتَّى توفي في ١٢ شباط عام ١٨٠٤م، ودفن في قبو الأساتذة في مقبرة جامعة كينج سبورج، وفي عام ١٨٨٠م أنشئ له ضريح ونقشت على جدرانه عبارته الشَّهيرة التي نقشها في خاتمة كتابه نقد العقل الأخلاقي (العملي): «شيئان يملآني بالغبطة: السَّماء المرصَّعة بالنجوم فوقي، والقانون الأخلاقي في أعماقي»[٤١٠].

ترك **كانت** الكثير من الآثار التي كانت الأرضيَّة التي افترشها الفلاسفة اللاحقون عليه واستلهمومها وبنوا عليها، ومن أبرزها[٤١١]:

. أطروحة: في النار؛ مخطط إجمالي لبعض تأملات في النار. (١٧٥٥م).

. أطروحة: تفسير جديد للمبادئ الأولى للمعرفة الميتافيزيقيَّة. (١٧٥٥م).

. أطروحة: المونادولوجيا الطَّبيعية. (١٧٥٦م).

---

٤١٠ . انظر تفاصيل السيرة الكانتية لدى: أوفي شولتز: **كانط** . ترجمة الدكتور أسعد رزوق . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٧٥م . ص١١ . ١٧٩. وكذلك لدى: عبد الرحمن بدوي: **كنت** . ضمن **موسوعة الفلسفة** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٨٤م.

٤١١ . انظر أوفي شولتز: **كانط** . ص ١٨٠ . ٢٣٣.

. أطروحة: في صورة العالم المحسوس والعالم المعقول ومبادئهما. (١٧٧٢م).

. آراء في التقدير الصحيح للقوى الحية... (١٧٤٧م).

. الإناسة من وجهة نظر ذرائعية. (١٧٩٨م).

. بحث في الزلازل. (١٧٥٥م).

. تاريخ الطبيعة العام ونظرية السماوات. (١٧٥٦م).

. تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق. (١٧٨٥م).

. الدين ضمن حدود العقل وحده. (١٧٩٣م).

. المبادئ الميتافيزيقيَّة الأولى لعلم الطبيعة. (١٧٨٦م).

. مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة. (١٧٨٣م).

. ملاحظات عن الشعور بالجميل والجليل. (١٧٦٤م).

. ميتافيزيقا الأخلاق. (١٧٩٧م).

. نقد العقل الأخلاقي. (١٧٨٨م).

. نقد العقل الجمالي. (١٧٩٠م).

. نقد العقل المحض. (١٧٨١م).

. مقال: أحلام راءٍ للأرواح مفسرة في ضوء أحلام الميتافيزياء. (١٧٦٦م).

. مقال: بحث في بداهة مبادئ اللاهوت الطبيعي والأخلاق. (١٧٦٣م).

. مقال: بحث في وضوح مبادئ اللاهوت الطبيعي و الأخلاق. (١٧٦٣م).

. مقال: البرهان الوحيد الممكن للدلالة على وجود الله. (١٧٦٣م).

. مقال: تأمل عقلاني في مغامر اسمه جان بافليكوفيتش. (١٧٦٤م).

. مقال: الدليل على المراوغة السفسطائية الخاطئة في أشكال القياس الأربعة. (١٧٦٢م).

. مقال: محاولة لإبداء بغض الخواطر في التفاؤل. (١٧٦٢م).

. مقال: محاولة لإدخال مفهوم الكميات السالبة في الفلسفة. (١٧٦٣م).

جهات النقديَّة الكانتية

بدا من استعراض آثار الفيلسوف الألماني أنَّ النَّقديَّة الكانتيَّة ليست مختصرة أَو مختزلة في ثلاثيَّته الشهير: نقد العقل المحض ونقد العقل الأخلاقي ونقد العقل الجمالي. وإنَّما هي عنوان فلسفته كلها تقريباً منذ آثار ما يسمَّى المرحلة ما قبل النَّقديَّة. أي إنَّ ما يظنُّه الكثيرون من دارسي **كانت** أنَّ النَّقديَّة الكانتيَّة هي ثلاثيَّته ليس إلا ضرباً من التَّسرع الارتجاليِّ. وإن كنَّا لا ننكر عليهم ما ذهبوا إليه لأنَّ الثلاثيَّة الكانتيَّة ذاتها توحي بذلك، ناهيك عن تعبيرها عن نضح الفلسفة النَّقديَّة الكانتيَّة.

على أيِّ حالٍ يجب أن نميِّز بَيْنَ الروح النَّقديَّة والفلسفة النقديَّة الكانتيَّة، فالرُّوح أَو النَّزعة النَّقديَّة موجودة عند أيِّ مفكِّرٍ وفيلسوفٍ، وهذا أمر طبيعيٌّ، **وكانت** ذاته لديه الرُّوح النَّقديَّة التي بدت جليَّة في مختف كتاباته السابقة على مذهبه النَّقدي واللاحقة عليه، ولكنَّ الفلسفة النقديَّة شيءٌ آخر.

تتَّجه النقديَّة الكانتيَّة إلى ثلاث جهات أولها نحو العقل المحض، ثانيها نحو العقل الأخلاقي، ثالثها نحو العقل الجمالي. وَلَعَلَّ الضَّرورة تقتضي منَّا وقفةً سريعةً عند هذه الجهات الثَّلاث.

أولاً: نقد العقل المحض

نقد العقل المحض[٤١٢] واحدة من الترجمات التي ترجم بها عنوان كتاب **كانت**: Critique Of Pure Reason وهي التَّرجمة الأكثر اشتهاراً، ولا تنقصها الدِّقَّة، ولكِنَّهَا مع ذلك ليست الوحيدة فإذا تابعنا الكتابات العربيَّة عن كانت وجدنا أكثر من ترجمة لكلمة. Pure فقد ترجمها بعضهم إلى الخالص، وغيرهم إلى الصافي، وغيرهم إلى المجرَّد، وغيرهم إلى النَّظري... وكلُّها غير دقيقة

٤١٢ . قام أحمد الشيباني بترجمة هذا الكتاب إلى العربية تحت عنوان: **نقض العقل المجرد** . دار اليقظة العربية . بيروت . د.ت.

بالمقارنة مع المحض أَو رُبَّمَا المجرَّد أيضاً على الرَّغْمِ من كونها كلها باستثناء المجرَّد مما ترجم به المفردة اللاتينية.

نقد العقل المحض هو عنوان الكتاب الأكبر **لكانت**، وهو الخطوة العتبة للفلسفة النَّقديَّة. وفي هذا الكتاب يبين الفيلسوف طبيعة العلاقة ومداها بَيْنَ مدركات الحسِّ والمعاني المقابلة لها في العقل، وغايته الكشف عن مدى التَّطابق بينهما. وهذا التَّمييز ذاته هو نقطة الانطلاق التي يقرِّرها على النَّحو التالي:

. المعاني لا تستفاد من الأشياء كما يرى الحسيون.

. الأشياء لا تستفاد من المعاني كما يدعي العقليون.

. ولكن مع ذلك المعاني هي الشُّروط التي تتعلق بها المعرفة الحسيَّة.

هذا يعني على نحوٍ من الأنحاء أنَّ المعرفة هي موضوع نقد العقل المحض، ولذلك راح الفيلسوف يكشف عن آليَّة تشكل هذه المعرفة ودور كلٍّ من العقل والحس والواقع في هذه العمليَّة. فبحث في الأحكام وأنواعها، والتحليلات، والمقولات، والنقائض[٤١٣]...

ثانياً: نقد العقل الأخلاقي

نقد العقل الأخلاقي[٤١٤] هي ترجمتنا، ولعلنا لسنا الأسبق إليها، لعنوان كتاب **كانت** النَّقدي الثَّاني: Critique Of Practical Reason ولكن التَّرجمة الحرفيَّة للعنوان هي: نقد العقل العملي، وهذه الترجمة الأخيرة هي تكاد تكون موضع إجماع مترجمي

---

٤١٣ . لمزيد من التفصيل ارجع إلى: كانت: **نقض العقل المجرد**. وكذلك يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة الحديثة**. وأوفي شولتز: **كانت**. وعبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة**.

٤١٤ . ترجم هذا الكتاب إلى العربية وصدر في كتاب واحد مع كتاب كانت: **مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن أن تصير علماً** ـ ترجمة نازلي إسماعيل حسين ومحمد فتحي الشنيطي . موفم للنشر . ١٩٩١م.

كانت ودارسيه، ولو كان المطلوب من الترجمة أن تكون حرفيَّة لكان نقد العقل العملي هو التَّرجمة الوحيدة، ولكنَّنا نؤثر نقد العقل الأخلاقيَّ عليها لأنَّهَا المعبرة أكثر عن المضمون.

نقد العقل الأخلاقي هو الخطوة التَّالية بعد الكشف عن كيفية تكون المعرفة وآلياتها. وقد قدَّم هذه الخطوة بكتابين أولهما تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق[٤١٥]، وثانيهما نقد العقل الأخلاقي.

يرى **كانت** أنَّ الفلسفة الأخلاقيَّة لا تقوم على التجربة الظاهرية، ولا تقوم على إحساس داخلي، وإنَّمَا تقوم على العقل، لأنَّ العقل هو الذي يكشف لنا عن معنى الواجب، والواجب هو الأساس الذي تقوم عليه الفلسفة الأخلاقيَّة، لأنَّ الواجب هو المعيار الذي يمكن أن يحكم به على السلوكات أَو الأفعال الأخلاقيَّة. ومن هنا لم يكن اتِّجاه نقد (العملي) إلى أيِّ واقعة ظاهرة، وإنَّمَا فقط إلى المعيار الأخلاقي. ولذلك عندما اعترضته علاقة الأخلاق ببعض المفاهيم مثل الله والنفس والحريَّة وجد مضطراً لتقرير أمرين:

. **أولهما:** لا يجوز عدُّ هذه المفاهيم أساساً للأخلاق لأَنَّهُ من المستحيل العلم بها علماً يقيناً كما تقرر في نقد العقل المحض.

. **ثانيهما:** يمكن الإيمان بهذه المفاهيم إذا أدَّى إليها تحليل المعاني الأخلاقيَّة.

هذا يعني أنَّ كانت أراد أن يكون الإيمان بالله، بالميتافيزيقا، نتيجة يتم الوصول إليه لا مقدِّمة يبنى عليها، والفرق كبير بَيْنَ جهتي الإيمان[٤١٦].

---

٤١٥ . حَتَّى كتابة هذا البحث لم يكن ثَمَّةَ ترجمة عربية لهذا الكتاب، أو على الأقل لم نعثر على ترجمة هذا الكتاب إلى العربيَّة حَتَّى الآن.

٤١٦ . لمزيد من التفصيل ارجع إلى: كانت: **نقض العقل المجرد**. وكذلك يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة الحديثة**. وأوفي شولتز: **كانت**. وعبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة**.

ثالثاً: نقد العقل الجمالي

العنوان الأصلي للكتاب[٤١٧] هو: Critique Of Judgment والتَّرجمة الحرفيَّة الدَّقيقة له هي نقد الحكم، وليزيلَ بعضُهم اللبس عن الحكم ترجم العنوان إلى نقد ملكة الحكم، ولكنَّنا نؤثر إكمال سلسلة نقد العقل ونعربها إلى نقد العقل الجمالي.

نقد العقل الجمالي ليس الخطوة الكانتيَّة الأولى الملتفتة إلى الجمال بل هي مسبوقة بخطوة أخرى سبقتها بأكثر من ربع قرن في كتابه ملاحظات عن الشعور بالجميل والجليل. ولكن اهتمامه الجمالي بهذا الكتاب لم يتعد كونه ملاحظات كما أشار في العنوان، يرى **أوفي شولتز** أنَّ اهتمامه فيها «لم يكن منهجيًّا منتظماً، بل اقتصر على الطابع التجريبي العارض، بوحي من إقامته خلال عطلة الصيف في جومبينن»[٤١٨].

على أيِّ حال العقل الجمالي هو صلة الوصل بَيْنَ العقل المحض والعقل الأخلاقي أَو العقل العملي. ذلك أنَّ موضوع العقل هو:

. الحقيقة التي مظهرها الضرورة والآلية في الطبيعة.

. الحقيقة التي مظهرها الإرادة الخيرة القائمة على الحرية.

. الحقيقة التي مظهرها الغائية، أي الحكم القائم على غائية ما.

الحقيقة القائمة على الغائيَّة هي مساحة التَّحرك بَيْنَ الحريَّة والضَّرورة، بَيْنَ موضوعي العقل السَّابقين. «فالجمال والغائيَّة معلولين للحرية التي تعمل في مادَّةٍ خاضعةٍ لقوانين الآليَّة. فموضوع هذه القوَّة متوسط بَيْنَ الحق والخير، فالقوَّة نفسها متوسطة بَيْنَ العقل والإرادة»[٤١٩]. وهذا يعني أنَّ العقل الجمالي، ونقده، ليس خطوةً ثالثةً على نقد

---

٤١٧ . حَتَّى كتابة هذا البحث لم يكن ثَمَّةَ ترجمة عربية لهذا الكتاب، أو على الأقل لم نعثر على ترجمة هذا الكتاب إلى العربيَّة حَتَّى الآن.

٤١٨ . أوفي شولتز: **كانت**. ص ١٨٠.

٤١٩ . يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة الحديثة**. ص ٢١٤.

العقلين المحض والأخلاقيِّ وحسب بل هو صلة بينهما، والمساحة الفاصلة بينهما، فلا هي قائمة على الضرورة وحدها ولا هي قائمة على الحريَّة وحدها، إنَّهَا حريَّةٌ مقيَّدةٌ بالضَّرورة، وضرورةٌ مخترقةٌ بالحريَّة.

لحظات الحكم الجمالي

الحكم الجمالي هو المادَّة الأساسيَّة لنقد العقل الجمالي عند **كانت**، حَتَّى إنَّهُ جعل عنوان الكتاب في ترجمته الحرفيَّة يعني نقد الحكم أَو نقد ملكة الحكم. ولذلك بعد التعريفات التَّأسيسيَّة ينتقل الفيلسوف إلى الكشف عن اللحظات الَّتي يمرُّ بها الحكم الجمالي، وهذا ما سنعالجه هنا، ثُمَّ ينتقل إلى خصائص الحكم الجمالي، وهذا ما سنقف عند بعد قليل.

لحظات الحكم الجمالي تعبيرٌ ذو أكثر من بعد دلالي، وإن كانت الجهة واحدة. فقد اختار تسمية اللحظات لتبدو وكأنها لحظات متتالية في عملية الحكم الجمالي. ولكِنَّهُ في الوقت ذاته ليست لحظات متتالية زمنيًّا تتالياً خطِّيًّا بقدر ما هي حواضن أَو مرتكزات أَو رُبَّمَا حدود يتحرَّك الحكم الجمالي في أفلاكها مجتمعةً أَو في فلكها المشترك. ولذلك عندما تحدَّث **نوكس** عنها جعل عنوان فقرتها: «حدود أربعة للجميل»[٤٢٠]، فيما تحدث عنها معظم الباحثين تحت عنوان: «تحليل الجميل»، أَو «تحليل الحكم الجمالي». وكانت ذاته هو الذي أوحى بهذا العنوان الأخير.

هذه اللحظات الأربع هي على التَّتالي: الكيفيَّة، والكميَّة، والنسبيَّة، والمشروطيَّة. وهي منسوبة كلاًّ إلى ما اشتقَّت منه: الكيف، والكم، والعلاقة، والشَّرط. وهي على التَّتالي كما أشرنا لأنَّ **كانت** لم يطلقها من غير قيد التَّرتيب وإنَّمَا ربطه كلاًّ منها بمرحلة ومرتبة، فاللحظة الأولى هي الكيفيَّة، واللحظة الثَّانية هي اللحظة الكميَّة، واللحظة الثَّالثة هي اللحظة النِّسبيَّة، واللحظة الرَّابعة هي اللحظة المشروطيَّة.

---

٤٢٠ . نوكس: **النظريات الجمالية**. ص ٤٥.

اللحظة الأولى: الكيف

الكيف إحدى المقولات العشر الَّتي بدأ **أرسطو** تحديدها، وتابعه الفلاسفة في مناقشتها والتفصيل فيها، وزيادتها واختصارها. والكيف أَو الكيفيَّة هو المقولة الثَّالثة بَيْنَ المقولات، وقد حدَّدها **ابن سينا** في كتابه عيون الحكمة، وقد نشره **بدوي** عام ١٩٥٤م، فقال: «هو كلُّ هيئةٍ غير الكميَّة مستقرَّةٌ لا نسبة فيها، مثل البياض والصِّحَّة والقوَّة والشَّكل».

أي إنَّهَا تبحث في هيئة الجسم الخارجيَّة، وتبحث كذلك في هيئة الجسم الداخليَّة، لما كان له هيئة داخليَّة، كالجسم الإنساني الذي تنتابه انفعالات الحب والكره والشفقة والخجل... ولذلك لا نعترض على من يذهب إلى أنَّ الكيف يدلُّ على ما يمكن إثباته أَو نفيه عن الجسم.

إنَّ اختيار الكيف لحظة أولى من لحظات الحكم الجمالي يعني أنَّ **كانت** يبدأ الموضوع، وزاوية بعيدة عن تدخل الذَّات أَو دورها، أي بمعنى آخر من زاوية حياديَّة. ونقطة البداية هذه فيما يرى **نوكس** «تبدو وكأنَّها موجهةٌ ضدَّ التَّجريبيين الذين يؤكِّدون أوليَّة الحسِّ في التَّجربة الجماليَّة. ملكة الذَّوق عند التَّجريبيين هي الملكة الَّتي تعنى بالجمال»[٤٢١].

انتبه **كانت** إلى إمكانية الخلط بَيْنَ الإحساس بالموضوع الجمالي الخارجي والشعور الناجم عن هذا الإحساس وهو داخلي. فبيَّن الفرق بينهما قائلاً: «إنَّ اللون الأخضر على العشب ينتمي إلى الإحساسات الموضوعيَّة كإدراك حسيٍّ للموضوع، أمَّا سرورنا بذلك اللون فإنَّهُ ينتمي إلى إحساسٍ ذاتي لا يقابله موضوع حسيٌّ»[٤٢٢].

---

٤٢١ . م. س. ص ٤٦.

422 E.Kant: **Critique of Judgment**. P.48.

إذن نقطة الانطلاق الَّتي يجب الانتباه لها هي ضرورة التَّمييز بَيْنَ الإحساس والشُّعور النَّاجم عن الإحساس؛ الإحساس مرتبط بموضوع خارجي مستقل عن الذَّات، فيما الشُّعور النَّاجم عن الإحساس انفعال داخلي. وهذا الشُّعور بالرِّضى الجمالي أَو عدم الرِّضى الجمالي هو ما يسمى الذَّوق، والذَّوق في رأي **كانت** «هو الحكم بالرِّضى أَو بعدم الرِّضى على شيء ما، أَو على شكل تقديمه»(٤٢٣).

ويخلص الفيلسوف إلى النَّتيجة اللازمة عن هذه المقدِّمات وهي أنَّ ما سيرضي هو الجميل، ولكنَّ فيلسوفنا كان قد انتبه إلى أنَّ القول بأنَّ ما يرضي هو الجميل سيؤدِّي عند بعضهم إلى الخلط بَيْنَ الجمال والخير، وهذا محض خطأ ووهم، ولذلك يقول: «الجميل غير الخير. الخير بوصفه موضوعاً للإرادة يفرض تصوراً قبليًّا لما يجب أن يكون عليه الشَّيء. أما الحكم على شيءٍ ما بأنَّه جميلٌ فإنَّهُ لا يفترض تصوُّراً مسبَّقاً محدَّداً، ومن ذلك على سبيل المثال أنَّ الورد والأغصان المتشابكة أمور جميلة وممتعة على الرَّغْمِ من أنَّهَا ليست قائمة على تصميمٍ مسبَّقٍ، ولا تستند إلى تصوُّرٍ محدَّد»(٤٢٤).

هذا العزل والفصل والتَّمييز لتشخيص اللحظة الأولى من لحظات الحكم الجمالي دفع الباحثين الجمالين في فكر **كانت** إلى الجنوح إلى التَّركيز على أنَّ كل ما يريده **كانت** هو الحيادية حَتَّى آثر بعضهم مثل **نايف بلوز** إلى تسمية هذه اللحظة بلحظة «تَنَزُّه الحكم الجمالي عن الغرض»(٤٢٥)، وهذا فهمٌ جميلٌ للحظة الحكم على الجميل من ناحيته الأولى؛ ناحية الكيف. وتطرف آخرون في دفع حيادية هذه

---

423 - I bid. P. 50.

424 - I bid. P. 49.

٤٢٥ . نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٢١٧.

اللحظة في الحكم الجمالي إلى درجة أنَّ **نوكس** ذهب إلى أنَّ **كانت** تطرف في دقَّته في الحيادية حَتَّى افتقر إلى شيءٍ من الواقعيَّة، وفصل التَّجربة الجماليَّة عن كلِّ مضمون أَو معنى وأحالها إلى جزيرة خاليةٍ لا يسكنها غير شعورٍ مجرَّدٍ ومنعزلٍ[٤٢٦]. وهذا حكم يستحق وقفة ليس هذا مكانها، وعلى أيِّ حال فقد حاول **نوكس** ذاته أن يناقش ذلك ويبين أسبابه.

اللحظة الثانية: الكم

الكم أيضاً إحدى المقولات العشر الَّتي حدَّدها **أرسطو**، وهي المقولة الثانية بَيْنَ المقولات، وقد عرَّف **ابن سينا** الكمَّ في عيون الحكمة، «هو ما لذاته يحتمل المساواة بالتَّطبيق أَو التَّفاوت فيه؛ إمَّا تطبيقاً متصلاً في الوهم مثل الخطِّ المستقيم والسَّطح والعمق والزَّمان، وإمَّا منفصلاً كالعدد». وهذا يعني أنَّ الكمَّ أَو الكمِّيَّة مفهوم مرتبط بالعدد أَو ما يكافؤه مثل المقدار، والمقدار أصلاً ما يقبل القياس، والقياس يكون بالعدد بمعنى من المعاني. ولكن ثَمَّةَ من يرى ضرورة إضافة التَّجانس إلى مفهوم الكمِّ، وهذا حكمٌ أَو إضافةٌ موضع نظر.

هذا الفهم لمقولة الكم أَو اصطلاح الكم لا يبتعد بالتجريد كثيراً عن المراد الكانتي منه بوصفه اللحظة الثانية للحكم الجمالي وإن كان من تباين في الصورة، فالجميل بغضِّ النَّظر عن أيِّ تصورٍ عقليٍّ هو موضوع رضى كليٍّ. وقد آثر **نايف بلوز** تسمية هذه اللحظة بلحظة «الإعجاب الضَّروري العام الخالي من المعرفة»[٤٢٧]، وكان **نوكس** سبَّاقاً إلى ذلك إذ اختصر هذه اللحظة بمثل هذا العنوان قائلاً: «اللحظة الثَّانية عند **كانت** عي باختصار: الجميل هو ذلك الذي يسرُّ على نحوٍ كلٍّ من دون أيِّ تصوُّر

---

٤٢٦ . نوكس: **النظريات الجمالية**. ص ٤٩.

٤٢٧ . نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٢١٧.

عقليٍّ»[٤٢٨]، أي الخلو من المعرفة. ولذلك أمكن القول مع **نوكس** ثانيةً أَنَّهُ مثلما كانت اللحظة الأولى موجهة ضدَّ التِّجريبيين فإنَّ هذه اللحظة تبدو «وكأنها موجهة ضد العقلانيين»[٤٢٩].

إنَّ لجوء **كانت** إلى استخدام مفهوم الكمِّ لهذه اللحظة ما كان إلا ليدل على أَنَّهُ يصف اللحظة بما لا اختلاف فيه، الكم وحدة توافقية تفرض ذاتها على الجميع بالقوَّة ذاتها. وأن تكون اللحظة الجماليَّة الثانية موصوفة بالكم فهذا يعني أنَّ الفيلسوف يريد منها التَّوافق بَيْنَ الجميع، أي توافق الأذواق على التقدير أَو التقويم الجمالي، وكأنَّ هذه اللحظة الجماليَّة لحظة منطقيَّة لا اختلاف فيها، فكون الجميل يسر أَو يحقق المتعة الجماليَّة من دون وجود تصور عقلي مسبَّق يعني أَنَّهُ كما يقرر كانت «يتشابه مع الحكم المنطقي، والحكم المنطقي قانون لكلِّ إنسان»[٤٣٠]. ويخلص من هذه المعالجة على الفور إلى القول بأنَّ «حكم الذَّوق قائم على أنَّ كلَّ الناس متفقون توافقاً طبيعيًّا على كليَّته وعموميَّته»[٤٣١].

اللحظة الثَّالثة: النسبة

النِّسبة أَو العلاقة هي أيضاً واحدةٌ من المقولات الأرسطيَّة العشر، وهي المقولة الرَّابعة ترتيباً، وقد رأى **الفارابي** أنَّهَا تبحث في الأشياء «الَّتي ترتبط بها الأشياء ببعضها بعضاً، كالكثير إلى القليل»، وعرَّفها **ابن سينا** بأنَّهَا ما يدلُّ على «إضافة كالبنَّوة والأبوَّة». أي النِّسبة بوصفها مقولة في عرف الفلاسفة هي ما يبحث في علاقة الأشياء ببعضها بعضاً من جهة مدى العلاقة وطبيعتها.

---

٤٢٨ . نوكس: **النظريات الجمالية**. ص ٥٦.

٤٢٩ . م. س. ص ٥٣.

430 - E. Kant: **Critique of Judgment**. P.50.

431 - I bid. P. 51.

هذه اللحظة الكانتية من لحظات الحكم على الجميل قائمة حقيقة على مفهوم العلاقة أَو النِّسبة وإن كانت صورتها تبدو بعيدة عن ذلك. وقد سماها **كانت** باسم النِّسبة أَو العلاقة لا ليثبت علاقة الحكم الجمالي أَو نسبته إلى جهةٍ بل لينفي أيَّ نسبةٍ له إلا أَنَّهُ غير قائم على نسبةٍ إلى غير ذاته، ولذلك عبر الكثيرون عن هذه اللحظة بعنوان: «الغائية من دون غاية»[٤٣٢]، والتَّعبير **لكانت** ذاته أصلاً، إذ يقول إنَّ الحكم الجمالي «غائيٌّ لا غاية له»[٤٣٣]، أي يقصد الجمال ذاته ولا يقصد أيَّ شيء آخر غير الجمال في ذاته. وبهذا المعنى سيكون الجمال كما يقول مختصراً هذه اللحظة: «هو صورة غائيَّة الموضوع بِقَدْرِ ما يمكن تصورها من دون أيِّ غاية فيها»[٤٣٤].

مفهوم الغائيَّة من دون غاية مفهوم يثير الكثير من اللبس أَو التساؤلات، فكيف يمكن أن يكون الشيء أَو الحكم الجمالي تحديداً غائيًّا من دون غاية، فكيف يمكن أن يخلو حكمي على موضوعٍ جمالي من غاية أخرى، وكيف يمكن أن أميِّز حكمي إن كان منطوياً على غاية خارجيَّة أخرى م لا؟

الحقيقة أنَّ هذا التصوير الكانتي تصوير تأمليٌّ، وهو ذاته لا ينفر من ذلك ولا ينكره، لأَنَّهُ يحاول تأسيس الحكم الجماليَّ على مقولات قبليَّة تتسم بالضرورة والحتميَّة، تبتعد بالضرورة عن المؤثِّرات العرضيَّة مثل الانفعالات بأنواعها. وهو لا يجد تصوريًّا ما يحول دون ذلك، لأَنَّهُ استطاع الفصل تأمليًّا بَيْنَ الغائية النَّفعيَّة والغاية الخالية من أيِّ مضمون غائيٍّ؛ الغائيَّة النفعيَّة مرتبطة بالنَّفع ا لذي تحققه، والغائية الخالية من أيِّ مضمون غائي تتسامى عن أيِّ شيء سوى تحقيق الجمال، ومن ذلك

---

٤٣٢ . نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٢١٩.

433 - E. Kant: **Critique of Judgment**. P.74.

434 - I bid. P. 78.

على سبيل المثال «أنَّ حركات الجسم في أثناء السير تهدف إلى غايةٍ خارجيَّة مثل الوصول إلى بيت صديق أَو إلى المخزن، أمَّا حركات الجسم في الرَّقص فلا تهدف إلى مثل هذه الغاية الخارجيَّة، فغاية الرَّقص هي الرَّقص ذاته»[٤٣٥]. ويتابع **نايف بلوز** بشاهدٍ جميلٍ **لجوته** يوضح الأمر أكثر يقول فيه: «إنَّ شجرة الفلين لا تنمو كي تصبح سدادات للزجاجات، فالطبيعة والفن لا يحتاجان إلى هدفٍ خارجيٍّ كي يصبحا موضوعاً لملكة الحكم أَو الذوق». وهذا يعني أنَّ كانت يرى أنَّ المتلقي يتعامل مع الموضوع الجمالي أَو الأثر الفني على أنَّ غايته قائمة فيه ذاته لا خارجه ولا خارج كونه موضوعاً جماليًّا. وهذه الغاية تنبثق من داخل الموضوع الجمالي أَو الأثر الفنِّي.

اللحظة الرابعة: المشروطيَّة

إذا كان من السَّهل إرجاع لحظات الحكم الجمالي الثَّلاث السَّابقة؛ الكيف والكم والعلاقة أَو النِّسبة، إلى المقولات الأرسطيَّة العشر فإنَّهُ ليس من السَّهل إرجاع اللحظة الرَّابعة إلى المقولات لأنَّ ثَمَّةَ فرقاً بَيْنَ هذه اللحظة وأيٍّ من المقولات العشر.

الشَّكل هو التَّرجمة الَّتي راجت لكلمة **كانت**: Modality وهي ترجمة قريبة إلى حدٍّ ما، ولكنَّ هذه الكلمة تترجم أيضاً بالمشروطيَّة، ولعلَّها الأكثر قرباً من المراد الكانتي لهذه اللحظة الجماليَّة، مع ظننا بأنَّ الشَّكل ترجمة غير بعيدة عن هذا المراد أيضاً. فإذا قبلنا الشكل ترجمة لكلمة **كانت** أمكننا القول تقريباً للفهم أنَّهَا تقترب من المقولة السَّابعة عند **أرسطو** الَّتي تسمَّى الوضع. وقد حدَّد **ابن سينا** الوضع بقوله: إنَّهُ «كلِّ هيئة للكلِّ من جهة أجزائه كالقعود، والقيام، والرُّكوع». أي إنَّ الوضع هو ما يكون عليه الشَّكل من هيئة.

---

٤٣٥ . نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٢١٩.

إذا اعتمدنا الشَّكل ترجمةً لكلمة **كانت** كانت هذه اللحظة قريبةً من اللحظة الأولى ومشابهة لها إلى حدٍّ كبير، وإذا اعتمدنا المشروطيَّة ترجمة لها كانت هذه التَّرجمة قريبة بل مشابهة إلى حدٍّ كبير للحظة الثَّالثة من لحظات الحكم الجمالي، وفي الحالين نحن أمام مشكلة التَّكرار! فهل يكرِّر الفيلسوف الشَّرط أَو اللحظة مرَّتين من دون سبب أَو فرق؟

يترجم **نايف بلوز** هذه اللحظة ملخصاً إيَّاها قائلاً: «إنَّ الحكم الجمالي ضروريٌّ ذاتيًّا وشخصيًّا، ولكِنَّهُ يقتضي التَّسليم به وجوباً لأنَّ هذه الضَّرورة الذَّاتيَّة الشَّخصيَّة مستندةٌ إلى الحسِّ المشترك»(٤٣٦).

وإذا عدنا إلى النَّصِّ الكانتي وجدنا مزيداً من التَّوضيح فهو يرى أَنَّهُ لا يمكن لأيِّ إنسانٍ أن يطرح رأياً مغايراً لغيره في أيِّ حكمٍ نصف فيه شيئاً ما بأنه جميلٌ. ونحن إذ نتَّخذ مثل هذا الموقف فإنَّنا لا نقيم الحكم على أساسٍ من التَّصوُّرات، وإنَّمَا نقيمه على أساسٍ من الشُّعور ذاته فقط. وعلى هذا الأساس فإنَّنا لا نعني بهذا الشعور شعوراً خاصًّا وإنَّمَا نعني به الشعور العام الخالي من أيِّ غاية، وهذا يعني أنَّ أيِّ إنسان سيكون موافقاً على الحكم بالضَّرورة وليس بالمصادفة. ومن هنا فإنَّني أقيم من حكم الذَّوق أنموذجاً على الحسِّ المشترك، ومن ثمَّ فإنَّ الرِّضى المرتبط بالحكم الجماليِّ سيكون قاعدة عامَّةً لكلِّ إنسان(٤٣٧).

هذا يعني أنَّنا أمام ثلاث مسائل أَو مؤشِّرات هي الأساس والمحور في تحديد اللحظة الرَّابعة من لحظات الحكم الجمالي هي أولها الضَّرورة الذَّاتيَّة الشَّخصيَّة، وثانيها وجوب التَّسليم، وثالثها الحسُّ المشترك، وهذا ما يمكن أن نزيد في توضيحه قليلاً على النَّحو التالي:

---

٤٣٦ . م. س. ص ٢٢٠.

437 - E. Kant: **Critique of Judgment**. P.84.

أولاً: الضَّرورة الذَّاتيَّة الشَّخصيَّة

وتعني أنَّ الحكم الجمالي يتَّسم بالقوَّة الملزمة إلى حدِّ الضَّرورة. ولكنَّ كان يبيِّن أنَّ هذه الضرورة الذَّاتيَّة الشَّخصيَّة ليست مطلقة وإنَّمَا هي مشروطة، أي بالمعنى الذي بنيت عليه هذه اللحظة الرَّابعة. إنَّهَا مشروطةٌ بشيءٍ آخر، وهذا الشَّيء الآخر هو ما سيأتي من مكونات هذه اللحظة، وهو التسليم والحس المشترك. ولهذا آثرنا استخدام المشروطيَّة اسماً لهذه اللحظة.

ثانياً: وجوب التَّسليم

طالما أنَّ الحكم الجمالي في البند السَّابق اتَّسم بالضَّرورة الذاتيَّة الشَّخصيَّة فهذا يعني أنَّ كلَّ ذات ملزمةٌ بذلك، ولا يمكن أن يكون ذلك إلا إذا كان ثَمَّةَ ما يلزم بالتَّسليم من جميع الذَّوات بهذا الحكم. وعلى هذا الأساس قرَّر الفيلسوف أَنَّهُ لا يمكن لأيِّ إنسانٍ أن يطرح رأياً مغايراً لغيره في أيِّ حكمٍ جماليٍّ، لأنَّ الحكم الجمالي عنده مبنيٌّ على الشعور العام لا الشُّعور الخاصِّ أَو الفردي، وهذا ما اقتضى من كلِّ إنسان التسليم بالحكم الجمالي ضرورة لا مصادفةً[٤٣٨].

ثالثاً: الحسُّ المشترك

وإذا كان الأمر كذلك فهذا يعني أنَّ ثَمَّةَ عوامل مشتركة لدى الذَّوات هي التي تجعلها خاضعةً لهذه الضَّرورة وهذا التَّسليم، وهذا الأمر المشترك بينها مرتبطٌ بالذَّوق أَو الحكم الجمالي، وهذا ما يسمِّيه **كانت**، وغيره، الحسَّ المشترك.

تصنيف الفنون

يرى **كانت** . Kant أنَّ الآثار الفنيَّة نتيجة إبداعٍ منظَّمٍ صادرٍ عن حرِّيَّة الإنسان وإرادته، وأنَّ المبدعين الجمالين يستخدمون وسائل متباينة لتوصيل انطباعاتهم الجماليَّة

438 - - I bid. P.84.

إلى المتلقِّين، وهذه الوسائل تختلف باختلاف مقتضيات هذا الفن أَو ذاك، وقد استطاع **كانت** أن يحصر هذه الوسائل التَّعبيريَّة في مناحٍ ثلاثةٍ اتَّخذها أساساً في تصنيف الفنون.

إنَّ الإنسان عندما يريد التَّعبيرَ عن أيٍّ مما يختلج في أعماقه يلجأ عادةً إمَّا إلى الكلمة؛ ومن الكلمة نشأت الفنون الكلاميَّة، أَو يلجأ إلى الحركة؛ ومما اشتملت عليه الحركة الفنون التَّصويريَّة، وإمَّا أن يلجأ إلى النَّغمة؛ وهي فئة الفنون التي تلعب بالأحاسيس(٤٣٩).

إذن التَّصنيف الكانتي للفنون يعتمد على الأساليب التَّعبيريَّة المستخدمة في كلِّ فنٍّ من الفنون، وهذا هو التَّصنيف هو الذي اعتمده **كانت**، إذ إنَّهُ اقترح تصنيفاً آخر للفنون يوزِّع الفنون من خلاله إلى نسقين تعبيريين **أولهما** يشتمل على الفنون التي تعبِّر عن الصُّورة، **وثانيهما** يشتمل على الفنون المبرة عن المادَّة. إلا أَنَّهُ أدرك إيغال هذا التصنيف في التَّجريد ونبوُّه عن سائر التصنيفات، فاكتفى به طرحاً اقتراحيًّا واعتمد التَّقسيم الثَّلاثي التَّالي:

أولاً: الفنون الكلامية

الفنون الكلاميَّة وفق **كانت** هي الفنون التي تنشأ عن استخدام الكلمة في التَّعبير عمَّا يختلج في أعماق نفس المبدع من أحاسيس ومشاعر وانفعالات. والتَّعبير فنيًّا بالكلمة يتَّخذ أحد شكلين، فإمَّا أن يكون شعراً أو أن يكون نثراً أدبيًّا. والفرق بَيْنَ النَّثر الأدبيِّ والشِّعر أنَّ الأوَّل يتناول مسائل الفهم وكأنَّهَا لهوٌ حرٌّ للمخيِّلة، فيما الشِّعر هو الذي تكون صوره مسألة من مسائل الفهم هذه، ويحيلها أيضاً إلى ضربٍ من ضروب اللهو الحرِّ للمخيِّلة.

بهذا فسَّر **كانت** آليَّة تأثير كلٍّ من الشاعر والأديب في المتلقِّين والاستحواذ على إعجابهم. من ذلك نجد أنَّ الأديب على الرَّغْمِ من إعطائه المتلقِّي أقلَّ بكثيرٍ مما كان

439 - E.Kant: **Critique of Judgment**. P. 184.

ينتظر منه؛ بتجنُّبه استثارة الأذهان واهتماماتها، فإنَّهُ بعرض اللهو المشوِّق والمسلِّي يستطيع شدَّ ذهن المتلقي والاستئثار بمخيلته لممارسة تأثيره فيها.

على العكس من ذلك تماماً نجد أنَّ الشَّاعر يغدق على المتلقِّي أكثر مما أمل منه وتوقَّع وانتظر، فهو يقدِّم الغذاء الرُّوحي الحي للأذهان، سبيله في ذلك التلاعب بالأفكار لإنعاش مفاهيم الذِّهن وإحيائها عند تناوله أيَّ مسألةٍ يقدِّمها للمتلقي(٤٤٠).

وحَتَّى نَعُدَّ الكلام المعبر به فنًّا حقيقيًّا؛ سيَّان أكان منظوماً أم منثوراً، لا بُدَّ من أن يتحقَّق في كليهما توافقٌ بَيْنَ ملكتي المعرفة اللتين هما: الحساسيَّة والفهم. بعيداً عن التكلُّف والاصطناع والإكراه. لأنَّ الأثر الفني كما يرى **كانت** يكون صادراً بالأصل عن حرِّيَّة الإنسان وإرادته(٤٤١)، أي يجب على الشاعر والأديب كلاهما الابتعاد دائماً عن التكلف والاصطناع كي تكون تجلياتهما الفنيَّة حرَّةً تماماً، غير موسومة بالجمود الذي هو وليد الاصطناع والتَّكلُّف. وفي هذا ما يذكرنا على نحو مباشر بنظرية **الجاحظ** التي كان رُبَّمَا أول من نبَّه إليها وصاغها في الصِّدق الفنِّي على النَّحو الذي استخدمه **كانت** تماماً، فهو يلحُّ إلحاحاً شديداً ضرورة تجنُّب التَّكلُّف ومحاشاة التعقيد لأن ذلك يبتعد بصاحبه عن عفو البديهة ومرونة القريحة، لأنَّهَا تؤدي إلى التعبير الفني الأصيل الذي يستطيع أن ينفذ إلى شغاف القلوب ويؤثِّر فيها(٤٤٢).

ثانياً: الفنون التصويرية

الفنون التَّصويريَّة وَفْقَ **كانت** هي الفنون التي تعبِّر عن الأفكار بالصور الحسيَّة والحواس المدركة لها تَبْعاً لنوع الفن. وهذه الفنون تنقسم إلى قسمين رئيسين:

---

440 - I bid. P. 185.

441 - I bid. P. 163.

٤٤٢ . انظر ذلك عند الجاحظ في: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٥٩، ص ٦٢، ص ٧٥. ص ٩١. وكذلك في الجزء٣ . ص ٥٧٢، ص٥٧٣.

في **أول القسمين** نجد الفنون التَّشكيليَّة أَو الفنون التجسيميَّة، وتشمل فَنَّي النحت والعمارة، والحواس المدركة لهذين الفنين هي البصر واللمس، إلا أنَّ ثَمَّةَ فارقاً أساسيًّا بَيْنَ هذين الفنين يتمثل بالمواضيع التي يعالجها ويقدمها كلٌّ منهما، فالمواضيع التي يقدِّمها لنا فنُّ النَّحت هي مواضيع طبيعيَّة، أو بالمعنى الأكثر دقَّةً هي مواضيع ممكنة الوجود في الطَّبيعة. أمَّا المواضيع التي يقدِّمها لنا فنُّ العمارة فهي مواضيع غير منتمية إلى الطَّبيعة، بل لا يمكن أن تتمَّ إلاَّ عن طريق هذا الفن وحسب.

يبدو ذلك جليًّا من خلال الآثار الفنيَّة لكلا الفنَّين، فالنحت يعبِّر عن بعض الأفكار الجماليَّة مصوغةً بتماثيل للآلهة أَو البشر أَو الحيوانات أَو رُبَّما معاً كلاًّ أَو أبعاضاً. أمَّا فن العمارة فيقدِّم لنا آثاراً فنيَّةً ذات غايات استعماليَّة خاصَّة تشمل القصور والمعابد والهياكل والمقابر وما جرى في سياقها من فنون المعمار، فالمهندس المعماري عندما يصمِّم الأثر الفني المعماري في سبيل تجسيد أنموذجه الفني المصمَّم يضع نصب عينيه الغاية الاستعماليَّة لهذا الأثر ويسعى لتحقيق الغرض الأكثر أهميَّة لفنِّه ألا وهو مطابقته للاستعمال الخاص الذي كان السَّبب في إنشائه، في حين أنَّ النِّحات عندما يصوغ أثره الفنيَّ يضع نصب عينيه تجسيد الأفكار الجماليَّة أولاً، ليأتي أثره الفنيُّ تجسيداً لحريَّته وإرادته، وهو يسعى إلى تحقيق التَّوافق بَيْنَ الأفكار الجماليَّة التي يحاول تجسيدها والحقيقة الحسيَّة التي يحاكيها، على ألاَّ تكون محاكاته هذه محض محاكاة آليَّة عمياء تنفي الحريَّة والإرادة التي هي الأساس في الإبداع الفنيِّ[٤٤٣].

في **القسم الثاني** نجد الفنون التصويريَّة، وهي الفنون التي تعبِّر عن المظهر الحسِّيِّ. والفنون التي تمثِّل هذا القسم هي فنُّ الرسم أوَّلاً ثُمَّ فنون تجميل البساتين التي تشتمل

443 - E.Kant: **Critique of Judgment**. P. 187.

على هندسة الحدائق، وتشذيب الأغصان... وفنون هذا القسم تدرك بحاسَّة واحدةٍ هي حاسَّة البصر(٤٤٤).

ثالثاً: الفنون التي تلاعب الإحساسات

الفنون التي تلاعب الإحساسات هي الموسيقى أوَّلاً، والملونات ثانياً.

أمَّا الموسيقى فهي التي تلاعب الإحساسات السَّمعيَّة، وقوام هذا الفن النغمة، ولكنَّ هذه النَّغمة لا تكفي بذاتها، وبالتَّالي فإنَّ الموسيقى هي التَّأليف بَيْنَ النَّغمات بعلاقات رياضيَّة متغيرة.

أمَّا الملونات فهي التي تلاعب الإحساسات البصريَّة، وقوامها اللون، وكما أنَّ النَّغمة لا تكفي بذاتها كذلك اللون فإنَّهُ لا يكفي بذاته، ولذلك فإنَّ مهمة هذا الفنِّ هي التَّأليف بَيْنَ الألوان عن طريق المزج والتَّداخل بنسبٍ متفاوتةٍ متباينةٍ تحدِّد الصورة النِّهائيَّة(٤٤٥).

رابعاً: الفنون المتضايفة

بعد تصنيف الفنون في الأصناف الرَّئيسة الكبرى الثَّلاثة يذهب **كانت** إلى إضافة صنف رابعٍ هو ما يمكن تسميته الفنون المركَّبة أو الفنون المتضايفة بالتَّعبير الكانتي. ويقصد به الفنون التي تنتج عن تضايف بعض الفنون إلى بعضها.

يبدو هنا أنَّ **كانت** يريد الحديث عن فنون مركَّبة، ولكِنَّهُ لم يجعل لهذا القسم من الفنون مكاناً خاصًّا في التَّصنيف، أي لم يجعل منها صنفاً خاصًّا كالأقسام الثَّلاثة السَّابقة.

من هذه الفنون المتضايفة نجد تضايف الموسيقى والشِّعر إلى بعضهما الأمر الذي يؤدِّي إلى ولادة فنٍّ جديد هو الغناء. أمَّا لو تضايفت الفنون كلُّها إلى بعضها

---

444 - I bid. P. 188.

445 - I bid. P. 190.

بعضاً فإنَّهَا ستعطي فنًّا آخر هو فن الأوبرا على وجه الخصوص، أَو الدراما بصفيتها العامَّة.

ينطلق **كانت** من هذه الفكرة التَّضايفيَّة التي وصل إليها إلى فكرة اتِّحاد الفنون التي آمن بها وسلَّم بصحَّتها ليضعنا أمام فكرة أخرى تكاد تكون تصنيفاً آخر للفنون إذ يرى أنَّ أعظم الفنون جميعاً هو فن الشِّعر، يتلوه في ذلك فنُّ الموسيقى، ثُمَّ يأتي فنُّ الرَّسم(٤٤٦).

هذه الفكرة التَّصنيفيَّة الأخيرة على الرَّغْمِ من عدم تحددها تحدداً كاملاً أَو كافياً وجدت من يتبناها ويقودها ليجعل منها أساساً كاملاً لفلسفة جماليَّة كما فعل تلميذه الأكثر نجابةً وأحد أعظم الفلاسفة وهو **هيجل** . Hegel، ورصيفه الغيور حَتَّى التشاؤم **شوبنهاور** . Schopenhauer.

ولكننا لا نلبث قليلاً حَتَّى نجد كانت يوشك أن يطرح اقتراحاً تصنيفيًّا جديداً للفنون يستند فيه إلى ما يقدِّمه كلُّ فنٍّ من فائدةٍ ثقافيَّةٍ ونفسيَّةٍ وخبرةٍ للمتلقين، فيقول: «إنَّنا لو حكمنا على قيمة الفنون بالاستناد إلى الثَّقافة التي يقدِّمها لنا كلُّ فنٍّ، أَو مدى الرقي النفسي الذي يحققه لملكاتنا من ممارسة هذا الفن أَو ذاك لكانت الموسيقى آخر الفنون جميعاً، لأنَّهَا تكاد تقتصر على استثارة وجداننا أَو التَّلاعب بأحاسيسنا»(٤٤٧).

وأخيراً لا بُدَّ من الإشارة إلى أنَّ **كانت** ـ Kant قد تحدَّث عن جملة من الفنون أنكر إدراجها ضمن نسق الفنون الجميلة، ورأى أنَّ الحريَّ بها أن تدعى الفنون الصغرى، وعدَّ من هذه الفنون شتَّى فنون الإضحاك . Comedy مثل فن النكتة، وإثارة الفكاهة، وكذلك أيضاً بعض ألعاب التَّسلية.

---

446 - I bid. P. 191.

447 - I bid. PP. 192. 193.

خاتمة

لم يكن **إيمانويل كانت** فيلسوفاً عادياً أبداً، لقد كانت ظاهرة فريدة بَيْنَ الفلاسفة عبر التاريخ البشري، على الرَّغْمِ من أنَّ الفيلسوف؛ أي فيلسوف، هو ظاهرة غير هاديَّة في تاريخ الفكر البشري. ولكن بعضهم وهم قليل كانوا بَيْنَ الفلاسفة علامات فارقة، وافترقوا عن غيرهم بتميز جعلهم يقفون في مقدِّمة الفلاسفة.

ليست الفلسفة الجماليَّة الكانتيَّة هي التي حدت بنا إلى هذا الحكم، ولكِنَّهَا جزء من السَّبب، فالفلسفة الجماليَّة الكانتية امتداد لفلسفته النقديَّة، وفلسفته النقديَّة هي الانعطافة الكبرى في تاريخ الفلسفة والفكر البشري، لأنَّ الفلسفة قبل **كانت** كانت شيئاً وبعده صارت شيئاً آخر. ومما يزيد في قيمة هذا الفيلسوف أنَّ النَّقديَّة الكانتيَّة وحدها بَيْنَ الانعطافات الكبرى في تاريخ الفلسفة هي التي لم تكن مسبوقةً بما اقتبست عنه أَو قيست عليه، فقد كانت حدساً فلسفيًّا تمتع بالأصالة كاملةً. لا نقول إنَّ الفلسفة الكانتية كلها محض إبداعات غير مسبوقة، ولكنَّنا نقول إنَّ المشروع النَّقدي الكانتي، أَو النَّقديَّة الكانتيَّة بحدسها الفلسفي ومفاصلها الكبرى انطلاقاً وغايةً كانت إبداعاً أصيلاً. أمَّا تفاصيل فلسفته ففيها الكثير من المعاد والمكرور والمتشابه مع غيره والمنقول، شأنه في ذلك شأن غيره من الفلاسفة والمبدعين في مختلف الميادين.

إنَّ الحديث في الفلسفة الجماليَّة الكانتيَّة حديث جدُّ طويل يستغرق أكثر بكثير مِمَّا خصصنا له في هذا الكتاب. لعلَّه لا يختلف في ذلك عن غيره من الباحثين الجماليين، وليس الوحيد في ذلك. كلُّ الفلاسفة الجماليين تقريباً يحتاجون كلاًّ على حدة إلى مساحات أوسع بكثير مما تتيحه صفحات كتاب مخصص للحديث عن عددٍ منهم.

لقد أَثَرْنَا هنا بشيءٍ من الاختصار الكافي غير المخلِّ مسألتان كبريتان من المسائل الجماليَّة التي عالجها الفيلسوف الألماني **إيمانويل كانت** هما:

. لحظات الحكم الجمالي.

. تصنيف الفنون.

. إلى جانب الحديث في جهات النقديَّة الكانتيَّة.

هاتان المسألتان اثنتان فقط من كثير جدًّا من المسائل التي أثارها **كانت** ذاته، والتي يمكن للباحث أي باحثٍ أن يستلهمها من كتاب نقد ملكة الحكم أَو نقد العقل الجمالي. ومن هذه النِّقاط أَو المسائل التي يمكن إثارتها: مشكلة الرائع أَو الجليل، وتحليل **كانت** له، وعلاقته من الجميل، وتحليل **كانت** للجميل، ومسألة الإبداع، وفلسفة الفن عنده... ولا ننسى الأثر الذي تركه في الفكر الجمالي خاصَّة والفلسفي عامَّةً من خلال فلسفته الجماليَّة، وكذلك التَّأثير الذي مارسه كانت في هذا الفيلسوف أَو ذاك... وغيرها كثيرٌ من المشكلات والمسائل المهمة.

على أيِّ حال نحن لم نهدف في هذا الكتاب إلى عرض الفلسفة الجماليَّة عند **كانت**، أَو غيره، عرضاً كاملاً أَو شاملاً، أَو مناقشتها مناقشة موسَّعة، وإنَّما كان قصدنا تقديم الفلسفة الجماليَّة لكلٍّ منهم تقديماً تعريفيًّا من خلال أبرز المحاور أَو أكثر أهميَّة أَو تمثيلاً.

★★★

الفصل التاسع

مذهب هيجل الجمالي

. مقدمـــة .

. ســيرة وآثار .

. تصنيف الفنـون .

. لوحة تفصيلية للمراحل .

. خاتمـــة .

يرى هيجل أنَّ الفكر البشري مرَّ في التعبير ذاته، بل في التَّعبير عن المطلق في سيرورة وعيه لذاته عبر ثلاث مراحل كبرى هي الفن والدين والفلسفة، والفن ذاته مرَّ عبر تاريخ الفكر البشري بثلاث مراحل كبرى هي المرحلة الرمزية والمرحلة الكلاسيكية والمرحلة الشاعريَّة.

مقدّمة

للحديث على **هيجل** . Hegel نكهة خاصَّة رُبَّمَا لا نظير لها أَو مثيل لدى الحديث على أيِّ فيلسوف في تاريخ الفكر البشري.

يلقبونه **بأرسطو** العصر الحديث كناية عن موسوعيته وصرامة فلسفته وجديته ورصانة أسلوبه. ويلقبونه بأعظم فلاسفة العصر الحديث إشارة إلى مكانته والأثر البالغ الذي تركه في الفكر اللاحق عليه... ولا غرابة أن تجد أوصافاً وألقاباً أخرى جليلة لهذا الفيلسوف.

لا شكَّ فيه عند دارسي الفلسفة والباحثين فيها أنَّ الفلسفة الهيجليَّة فلسفة صعبة، وما قرَّره **رينيه سيررو** في هذا الشَّأن ليس متفرداً فيه ولا جديداً، فليس أوَّل من قال: «الهيجيليَّة فلسفة صعبة التَّناول»[٤٨٤]. ولن يكون الأخير الذي يصل إلى هذه النَّتيجة.

هذه النَّتيجة ذاتها حفزت كلاً من **جان بيير لوفيفر وبيار ماشيري** إلى وضع بحث مخصص، كما مهَّدا، لتيسير قراءة النص الهيجيلي المشهور بالصُّعوبة[٤٨٥]. ثُمَّ

---

٤٨٤ . رينيه سيررو: **هيجل وفلسفته** . ترجمة نهاد رضا . دار الأنوار . بيروت . د. ت . ص٥.

٤٨٥ . جان بيير لوفيفر وبيار ماشيري: **هيجل والمجتمع** . ترجمة منصور القاضي . المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ١٩٩٣م . ص٥.

يجعلان الفصل الأوَّل بعنوان: **هيجل** وسمعته السيئة[٤٨٦]. والسُّمعة السَّيئة **لهيجل** ترجع في محورها حسبما يقرران إلى صعوبة النَّفاذ إلى فلسفته، ولأنَّها أصعب من غيرها من الفلسفات.

فلسفة **هيجل** صعبة بالإجماع، ولكِنَّهَا ليست غامضة، وليست خاليةً من المعنى، وليست معقدة. وصعوبتها مرتدة إلى مجموعة من الأسباب والعوامل، رأى **لوفيفر وماشيري** أَنَّهُ يمكن حصرها في ثلاثة أسباب، «بسبب طريقة **هيجل** في التَّعبير عن أفكاره وبسطها، وبسبب أفكاره هذه نفسها، وأخيراً بسبب السمعة السيئة التي ألصقوها به منذ البداية، والتي تكبح القراء ذوي الإرادة الطَّيبة»[٤٨٧].

ولكنَّ الحقيقة التي يصعب تجاهلها أَو تجاوزها، ومن باب الإنصاف للفلسفة الهيجليَّة أنَّ هذه الصُّعوبة ميزة **لهيجل** وليست عيباً تعاب به فلسفته، وإنَّمَا تنجم الصعوبة هنا إما من الجهل بمفردات الفلسفة والبعد عن أجوائها أَو بالانطباع المسبق عن صعوبة الفلسفة الهيجليَّة. ولذلك لا نختلف مع **لوفيفر وماشيري** في تقرير أنَّ «فلسفة **هيجل** ليست أصعب من غيرها، وفي بعض الاعتبارات قد تكون أسهل من غيرها، وبخاصَّة من وجهة نظر الذَّاكرة، فمما إن يتم استيعابها حَتَّى نعود لا ننساها أبداً، ذلك أنَّهَا فلسفة تعطي انطباعاً بأننا نحن الذين نسيرها ونبنيها ثانيةً في المجالات التي نفكر فيها كافة»[٤٨٨].

أمَّا أثر **هيجل** في الفلسفة فمن الجائز القول من دون تردُّدٍ أبداً: إنَّ الفلسفة ما بعد الهيجليَّة كلها هيجليَّة، إما وقوفاً في صفها وامتداداً لها، أَو وقوفاً ضدها وتهجماً عليها، في الحالين هي فلسفات بنيت على الفلسفة الهيجليَّة.

---

٤٨٦ . م. س. ص ٧.

٤٨٧ . م. س. ذاته.

٤٨٨ . م. س. ذاته.

هناك خروجٌ عن دائرة التَّاثير الهيجليَّة في القرن العشرين، ولكن حقيقة الأمر أنَّ المرحلة التي تلت **هيجل** ما زالت تحلِّق في فلكه، وتستحق أن تسمى حَتَّى الآن المرحلة ما بعد الهيجليَّة. ولذلك فإن الحديث في الفلسفة الهيجليَّة وأثرها أمرٌ سيطول بنا إن نحن أردنا ذلك، ولا نريده الآن لأنَّ الآن له موضوع حديث مختلف، هو جانب من جوانب الفلسفة الهيجليَّة.

سيرة وآثار

ولد **جورج فيلهلم فريدريك هيجل** بمدينة شتوجارت في ألمانيا في ٢٧ آب ١٧٧٠م، لأب متحدِّر من أصول نمساويَّة، هاجر إلى شتوجارت واستقر فيها عاملاً موظَّفاً في المالية[٤٨٩].

أمضى **هيجل** نحو سبعة عشر عاماً هي الأولى من عمره في مسقط رأسه، متعلماً في مدارسها حَتَّى أنهى المرحلة الثَّانويَّة، انتهت هذه المرحلة بوفاة أمِّه في عام ١٧٨٧م، ويبدو أَنَّهُ كان يحبها إلى حدِّ التعلق فقد ظلَّ يذكرها طوال عمره. وقد كان طوال المرحلة السابقة تلميذا نجيباً متميزاً بَيْنَ أقرانه، إلا في الخطابة التي لم يكن ناجحاً فيها.

في عام ١٧٨٨م انتقل إلى مدينة توبنجن ليلتحق فيها بالمدرسة الإكليركيَّة البروتستانتية، وكان من أصدقائه في هذه المرحلة علمان ألمانيان بارزان هما **هولدرلين وشيلنج** الذي تتلمذ **هيجل** على يديه بداية. وقد تابع دراسته حَتَّى صار مرشحاً في اللاهوت، ونال شهادة الماجستير في الفلسفة، ولكِنَّهُ مع ذلك اعتذر عن أن يعمل خادماً للإنجيل البروتستانتي. وآثر على ذلك أن يعمل مؤدِّباً، مثل قدوته **كانت**، فاستمرَّ في ذلك سبع سنوات بداية في برن منذ عام ١٧٩٣م حَتَّى ١٧٩٦م، ثُمَّ في فرانكفورت

---

٤٨٩ . انظر تفاصيل سيرة هيجل وآثاره لدى: رينيه سيررو: **هيجل وفلسفته** ـ ترجمة نهاد رضا . دار الأنوار . بيروت ـ د. ت ـ ص٧ ـ ١١. وكذلك لدى: عبد الرحمن بدوي: **هيجل** ـ ضمن **موسوعة الفلسفة** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٤م.

منذ عام ١٧٩٧م حَتَّى عام ١٨٠٠م، إذ توفي والده في عام ١٧٩٩م وترك له إرثاً كفاه عبء العمل مؤدباً، وأتاح له الانصراف التام إلى أعماله الشَّخصيَّة. ومنذ بدء هذه المرحلة كرَّس حياته بكل ما أتيح له من لحظات فراغ لاستكمال ثقافته في مختلف الميادين، وكتابة بعض التَّآليف الصَّغيرة، ومنها حياة يسوع الذي نشر بعد موته.

في الأول من آب ١٨٠١م حظي بإجازة التَّدريس في جامعة يينا ببحث له عنوانه أفلاك الكواكب. وفي شتاء العام ذاته باشر التَّدريس محاضراً في المنطق وما بعد الطَّبيعة، ولكِنَّهُ في صيف العام التالي لم يجد طلاباً فانقطع عن التدريس، ولكِنَّهُ عاد في الشِّتاء التَّالي، واستمر لأربعة فصول دراسيَّة. وفي عام ١٨٠٥م عيِّن أستاذاً فوق العادة، أي أستاذاً بلا لقب، ولكن براتبٍ زهيدٍ جدًّا.

في العام التالي بدأت الحرب في يينا، وكثرت القلاقل الناجمة عنها، وتضافرت معها الظروف السَّيئة فحالت دون تحقيق **هيجل** طموحه في متابعة بحثه للحصول على لقب الدكتوراه في جامعته فاضطر إلى ترك التدريس الجامعي والقبول بوظيفة رئيس تحرير جريدة بامبرج، وباشر عمله هذا بدءاً من آذار عام ١٨٠٧م، وبقي فيه إلى تشرين الثاني من عام ١٨٠٨م، إذ في هذه الفترة عيَّنه صديقه **نيتهامر** ـ Niethamer مديراً للسَّنة التَّحضيريَّة الفلسفيَّة في ثانوية نورمبرج.

بقي في هاتين الوظيفتين من عام ١٨٠٨م حَتَّى عام ١٨١٦م، وفي منتصف هذه الفترة تقريباً تزوج، وكان ذلك في عام ١٨١١م، وأنجب ولدين، ونشر ما يعد أهم كتبه وهو المنطق.

كتاب المنطق هو الذي فتح أمامه آفاق الشُّهرة والمجد، فشغل في عام ١٨١٧م كرسي **فشته** الذي شغر بوفاته قبل أربع سنوات، وباشر عمله فيه عام ١٨١٨م. وظل في عمله هذا حَتَّى وفاته، لم تفتر همته ولا نشاطه الدَّؤوب، فهو إلى جانب تدريسه نصابه البالغ عشر ساعات أسبوعيَّة كان محرراً بعض التَّقارير الرَّسميَّة، مترئساً بعض اللجان وشريكاً بغيرها، قائماً بالعديد من المهمات، وشغل منصب رئيس الجامعة عاماً

واحداً. ومنذ عام ١٨٢٣م بدأ بعض المدرسين بإلقاء دروس ومحاضرات في الجامعات عن فلسفة **هيجل**.

مع صيف عام ١٨٣١م وخريفه اجتاح وباء الكوليرا المدينة وأهلك الكثير جدًّا من السُّكَّان، وكان **هيجل** ذاته أحد ضحايا هذا الوباء الذي لم يمهله كثيراً، بل هي بضع ساعات فقط من ١٤ تشرين الثَّاني عام ١٨٣١م.

ترك **هيجل** أثراً بالغاً في الفكر البشري عامَّة والفلسفي خاصَّة، حَتَّى أمكن القول إنَّ تاريخ الفلسفة بعد **هيجل** كله خرج من معطف الفلسفة الهيجيليَّة، منقسماً ما بَيْنَ مؤيدين ومعارضين، ما بَيْنَ تلاميذ وخصوم، وحَتَّى من استطاع الخروج من سطوة التَّأثير الهيجلي لم يستطع الخروج من العصر الهيجلي، فالمرحلة التالية على **هيجل** حَتَّى زمن قريب على الأقل كلها تسمى مرحلة ما بعد هيجل، فحَتَّى الآن لم يأت فيلسوف بقامة **هيجل** استطاع أن يقود انعطافة جديدة في تاريخ الفلسفة يستحق بها أن تسمَّى المرحلة التَّالية باسمه. وَلَعَلَّ من المناسب الإشارة إلى أنَّ أشهر تلاميذه، وخاصة في السَّنوات الأخيرة من عمره، هم **شتراوس**، **وفيورباخ**، أمَّا **كارل ماركس** فقد تتلمذ على **هيجل** تتلمذاً غير مباشراً من خلال **فيورباخ** الذي أساء فهم **هيجل** عمداً أَو جهلاً أَو تقصيراً، ونقل سوء فهمه له إلى تلاميذه، ومنهم **ماركس**. بل إنَّ **عبد الرحمن بدوي** يحمل **فيورباخ** وحده مسؤولية الفهم المشوه عند **ماركس لهيجل**، ورُبَّمَا في هذا ما يستحقُّ النَّظر.

أما آثار **هيجل** فمن الشَّائع أنَّه لم ينشر إبان حياته سوى كتبه الأربعة الكبرى، وبعض الرَّسائل والمقالات الصغيرة التي نشرها في المجلات. أما كتبه كلها فقد نشرها تلاميذه بعد وفاته، حَتَّى كتبه الأربعة التي نشرها هو اندرجت في إطار مشروع النَّشر الجديد الذي نظمه بعض طلابه الأوفياء، وقد صدرت الأعمال الكاملة للفيلسوف في ثمانية عشر مجلداً:

. اختلاف مذهبي فيشته وشيلنج.

. تاريخ الفلسفة.

. حياة هيجل، وهي يومياته التي بدأ بكتابتها منذ عام ١٧٨٥م.

. حياة يسوع.

. ظاهريات الروح.

. فلسفة التاريخ

. فلسفة الدين.

. فلسفة القانون... آخر كتاب له.

. مبادئ فلسفة الحق.

. المنطق (ثلاث مجلدات).

. موسوعة العلوم الفلسفيَّة.

. موسوعة علم الجمال الهيجيلي.

تصنيف الفنون

يرى **هيجل** . Hegel أنَّ الفنَّ مظهرٌ من مظاهر تجلِّي الرُّوح، المطلق، شأنه في ذلك شأن أيِّ ظاهرة ماديَّة أَو فكريَّة. يحكم هذا التَّجلِّي قانون الجدل الهيجليِّ الذي قوامه التَّغيُّر والصَّيرورة المستمرَّة. وغاية الرُّوح المطلق في نهاية المطاف أن يعي ذاته، ووسيلة بلوغ هذا الوعي هي الفنُّ فالدِّين فالفلسفة، أي إنَّ الفن فالدين فالفلسفة هي مراحل متتالية في وعي المطلق لذاته. وعلى ذلك فإنَّ الفنَّ يكوِّن مدخلاً من مداخل إدراك الرُّوح المطلق. ولكنَّ هذا المدخل يبقى الأدنى بَيْنَ المداخل، ذلك أَنَّهُ يعجز في بعض مراحل تاريخ تطور الأمم أن يقدِّم الحقيقة الإلهيَّة كما يجب عليها أن تقدِّمها وفق دوره بوصفه مدخلاً لإدراك الفكرة أَو الروح المطلق. ولذلك كان الفنُّ أميل إلى التَّأثُّر بالظُّروف التَّاريخيَّة التي يمرُّ بها، فنجده لذلك، حسب **هيجل**، يتَّخذ في كلِّ مرحلةٍ تاريخيَّةٍ طابعاً جديداً في الشَّكل والمضمون.

انطلاقاً من هذه الفكرة قام **هيجل** بمحاولة جادَّةٍ ومتقنة في تصنيف الفنون، هي في حقيقة الأمر محور فلسفته الجماليَّة، أَو على الأقل نظرته إلى فلسفة الفن وطبيعته. وقد أشفرت هذه المحاولة عن تصنيفين متباينين شكليًّا متداخلين ومتضايفين ضمنيًّا.

أوَّل التصنيفين مرحلي، **وثانيهما** نسقي ارتقائي. المرحلي يصنف الفنون تبعاً لتعبيرها عن الفكرة في مراحل ثلاث هي الرَّمْزيَّة والكلاسِيكِيَّة والشَّاعِرِيَّة التي هي في رأيه أيضاً تحقيقاً لفكرة الجمال. أمَّا التصنيف النسقي فهو مرتبط بالتصنيف المرحلي قائم عليه، بل إنَّهُ صورة أخرى له ولكن من دون مرحليَّة تعبير عن الفكرة فالروح فالمطلق.

بذلك قدَّم **هيجل** تفسيراً لتاريخ الفن، فقد رأى أنَّ ظهور مراحل الفنِّ الثلاث كانت مقترنةً بتحقُّق الفكرة، وتحقُّق الفكرة هو المضمون متَّخذاً الصُّورة المناسبة لمستوى تطوره، رابطاً المضمون بالشَّكل الذي يحتويه ربطاً وثيقاً غير منفكٍّ. وعلى ضوء هذا الارتباط بَيْنَ الفكر وتجسُّدها قدَّم لنا مراحل الفن الثلاث وهي المرحلة الرَّمْزيَّة ثُمَّ المرحلة الكلاسِيكِيَّة ثُمَّ المرحلة الشَّاعِرِيَّة، وعلى هذا بني التصنيف الأوَّل. أمَّا التَّصنيف الثاني، أي التصنيف النسقي الارتقائي الذي بناه على أساس المفاضلة بَيْنَ الفنون طباقاً لتحقُّق الفكرة فقد بدأه بفنِّ العمارة وتوَّجه بفنِّ الشِّعر مروراً بالنَّحت فالتصوير ثُمَّ الموسيقى.

المرحلة الرَّمْزيَّة

المرحلة الرَّمْزيَّة . Symbolism هذه المرحلة أطول مراحل الفنِّ التَّاريخيَّة، وتشتمل على فنون حضارات الشَّرق القديم التي اتَّسم فنُّها بالرَّمْزيَّة. وقد عَلَّل ذلك بأنَّ الفكرة في هذه المرحلة كانت غامضةً، غير محدَّدة. وبسبب عدم التَّعيُّن هذا فإنَّ الفكرة لا تكون قادرةً على إخراج الشَّكل الكامل، أي إنَّ هذه الرَّمْزيَّة ليست كتلك الرَّمْزيَّة التي وجدناها في كثيرٍ من ضروب الفنِّ قبل **هيجل** وبعده، والتي تحوَّل بالرَّمز كوامن النَّفس واختلاجاتها من مشاعر وعواطف وأفكار وتجارب إلى صيغٍ فنِّيَّةٍ تغدو قيماً جماليَّةً.

الرَّمْزيَّة الهيجيليَّة، أَو المرحلة الرَّمْزيَّة عند **هيجل** هي المفهوم المقابل للفكرة، أي هي رمزيَّة تضع الرَّمز ضدَّ الفكرة أَو خارجها، ذلك أنَّ مواضيع الطَّبيْعَة وأشيائها

تكـون في البـدء ملقـاة كمـا هـي قبـل أن تمنحهـا الفكـرة أيَّ صـيغةٍ دلاليَّـةٍ، فتجـري في التَّعبير عنها وفي تفسيرها كما لو أنَّ الفكرة نفسها تقوم بها.

كانـت الفكـرة في هـذه المرحلـة تعـاني مـن تشـوُّشٍ وغمـوض في وعـي ذاتهـا، وهذا التَّشوُّش والغموض في الفكرة أدَّى إلى عجزها عن إخضاع المادَّة وتذليلها لمتطلباتها التَّجسديَّة، مما حدا بها إلى التعسف بهذه المادة عند تشكيلها، وتشويهها. أي إن قصور الفكـرة، المضـمون، أدَّى بالضـرورة إلى قصـورٍ في الشَّـكل الـذي يحتويهـا، وهـذا مـا غيَّـب الشَّكل فأسدل عليه ضرباً من عدم التَّناسق والانسجام، الأمر الذي تجلَّى في الأخطاء الفادحة في الأبعاد التَّجسيميَّة، مما أدَّى بالتالي إلى العجز عن تشكيل الجمال و إيصاله.

ولـذلك إذا تناولنـا الآثـار الفنيَّـة المندرجـة تحـت هـذه المرحلـة أَو الممثلـة لهـا، حاملـة سماتها، فإنَّنا سنلفاها تحمل معانٍ رمزيَّة واسعةً الطيف الدلالي حَتَّى نكاد لا نستقرُّ أَو نتفق على دلالة رمزية واحدةٍ أَو أكثر للأثر الفني الواحد، فدائماً نجدنا أمام عددٍ من الصِّيغ الدَّلاليَّة المحتملة. وهـذا الإبهام والغمـوض في الفـنِّ الرَّمزي يرتـدُّ مـن غـير شـكٍّ، حسب **هيجل**، إلى أنَّ المناورة التَّرميزيَّة ما هي إلا علاقة مصطنعة غايتها تهيئة الكيان الفني بالقدرة على التَّماوج والمراوغة.

من خلال هذه العلاقة المصطنعة بَيْنَ الفكرة وتجسُّدها؛ الفكرة الغامضة المشوَّشة والتَّجسُّد المشوَّش، في الآثار الفنيَّة، يوصلنا **هيجل** إلى المستوى الأوَّل من المرحلة الرَّمْزيَّة وهو مستوى الرَّمْزيَّة اللاواعية، فقد استطاع **هيجل** من تحليله لهذه العلاقة أن يتبيَّن ما تنطوي عليه من صراعٍ، فرأى أنَّ مما يترتب على هذا الصِّراع ضرورة هو التَّمييز بَيْنَ مستويات متباينة في هذه المرحلة.

إنَّ الغرض من هذا الفنِّ الرَّمزي هو الإيحاء بالرُّوح المطلق القائم وراء مظاهر الطَّبيْعَة ومواضيعها، وهذا ما ألجأه إلى المبالغة حَتَّى الغرابة، والخروج شبه الكامل إن لم يكن كاملاً عن المألوف، وأكثر ما يمثِّل هذا المستوى من المرحلة الرَّمْزيَّة؛ الرَّمْزيَّة اللاواعية، الفن الهندي القديم، الذي يبدو ميَّالاً إلى تضخيم حَتَّى أقلَّ الأشياء

الطبيعية قيمة في التعبير الفني عن وحدة الوجود الإلهيَّة. فنجدهم يصورون هذه الوحدة تارة بصورةٍ إنسانيَّة وتاراتٍ بصورٍ حيوانيَّةٍ. وهكذا نجد فنون الشرق القديم تنير تجسُّدات الفكرة المطلقة بنورها. غير أنَّ الفكرة إذ يتمُّ تجسيدها تظلُّ مفارقة تظلُّ مفارقةً للشكل الخارجي، متعارضة معه، متمايزة عنه. وهكذا فإنَّ حالة عدم التكافؤ تظلُّ قائمة بَيْنَ الفكرة والتَّجسُّد، وتبقى المسافة بَيْنَ المضمون والشَّكل الذي تحتويه بعيدةً بجلاء، فهما متنافران؛ كلٌّ منهما ينفي الآخر، ويبقى المضمون غير الشَّكل، وتظل الفكرة غريبة عن مضمونها الذي عبرت عن ذاتها به في الفن.

أمَّا أعلى أشكال الفن الرَّمزي وأكثرها تميزاً فهو فن العمارة، وأكثر ما يمثل هذا المستوى هو الفن المصري القديم. لقد كان فنُّ العمارة يشيد معبداً للروح المطلق، فكانت مهمة العمارة صوغ الطَّبْيَعَة صوغاً ستناسب مع الفكرة المطلقة، ويمهِّد السبيل لتحقيق فكرة المطلق في المكان؛ مكان يليق به. لذلك فإنَّهَا تضخم المكان ليناسب وجود الروح، تفتح فضاءً يتسع لإله، وتجسِّد بيتاً يكرَّس للروح.

ولكنَّ فن العمارة وهو يقوم بهذا الدول لم يستطع أن يعبر عن الروح المطلق، فقد ظلت الفكرة وتجسدها في حالة من الانفصال والمفارقة، أي لم يكن ثَمَّةَ توافقٌ بَيْنَ البناء والفكرة، والفكرة هي التي تعبر عن ذاتها من خلال الفن، فظلت العلاقة بينهما غامضة مشوَّشة لغموض وعي الفكرة لذاتها حَتَّى هذه اللحظة. ويتوافق مع ذلك أنَّ نسيج العمارة هو الأكثر مادَّة بَيْنَ الفنون، وغلبة المادَّة عليه تجعله أكثر خضوعاً للقوانين الميكانيكيَّة، وأشدَّ عجزاً عن استيعاب الفكرة المثال وتحقيق الروح المطلق فيها.

تبلغ المرحلة الرَّمْزيَّة دور الوعي، وهو المستوى النهائي في هذه المرحلة، عندما يتبدَّى الصراع بَيْنَ الفكرة، المضمون، والتَّجسُّد للوعي الإنساني، مميزاً بَيْنَ طرفي

الصراع. وفي سياق هذا التَّطور من الرَّمْزيَّة اللاواعية إلى الرَّمْزيَّة الواعية تحقَّقت الأعمال الفنيَّة الموسومة بالروعة تمثيلاً لقيمة الرائع رمزيًّا، ويبدو جليًّا حسب **هيجل** ما بَيْنَ الرائع رمزيًّا والجليل من تقاربٍ، ذلك أنَّهُما يشتركان بصيغٍ دلاليَّةٍ واحدةٍ، تعبِّر عمَّا هو خارق للعادة والمألوف، متجاوزاً الأطر الحسيَّة ومتعالياً عليها. ولا عجب إذ ذاك أن يقرر هيجل أنَّ غاية تصوير الرائع إدراك الألوهيَّة بتعاليها عن مخلوقاتها وسموها عليها في الكمال المطلق. ومع هذا التصور للألوهية يبلغ الإنسان مكانة أرفع وأسمى مما كانت عليه في المستوى السَّابق،، ومن تعالي الألوهيَّة ومفارقتها للطبيعة الإنسانيَّة استطاع الإنسان أن يدرك أنَّ ثَمَّةَ قانوناً ثابتاً متعالياً كتعالي الألوهيَّة يخضع له في سلوكه وأفعاله وأخلاقيَّاته.

المرحلة الكلاسِيكِيَّة

عندما بلغت المرحلة الرَّمْزيَّة دور الوعي، بل دور الرَّمْزيَّة الواعية كانت هذه المرحلة قد أشرفت على نهايتها، لتبدأ مرحلة جديدة هي المرحلة الكلاسِيكِيَّة[٤٩٠] ـ Classicalism إذ يخرج هنا العقل من سباته فيكسر طوق الغموض الذي كان يكتنفه، ويبدِّد التَّشوُّش الذي كان يلفُّه، ليصل إلى التَّوحيد بَيْنَ المضمون والشَّكل، بَيْنَ الفكرة والتَّجسُّد، متَّخذاً للتَّعبير عن تحققه الذَّاتي من الشَّكل الإنساني مظهراً متوهَّجاً لآلاءً له، متحرِّراً من الطَّبيْعَة متجاوزاً التَّجسُّدات الحيوانيَّة.

---

٤٩٠ . Classicalism تترجم عادة بالتقليدي والاتباعي والمدرسي وكلها تعريبات لا بأس بها لولا أنَّهَا تعني في أصل نشأتها اصطلاحاً قواعد الأدب والفن عند الإغريق والرومان. لا يبتعد الاستخدام الهيجليي كثيراً عن هذا المعنى، ولكن مع هيجل خاصَّة يصعب إن لم يتعذر استخدام إحدى المفردات العربية المقابلة مثل التقليدية والاتباعي بديلاً للمرحلة الكلاسِيكِيَّة بالمعنى الهيجيلي، ولذلك سنستخدمها كما هي باللفظ اللاتيني.

مثَّل هذه المرحلة فنون الحضارة اليونانيَّة إذ استطاع الفنانون أن يصوغوا وجهة النَّظر اليونانيَّة تجاه الألوهة، وكان اليونانيون، وإن لم يقصوا الدين جانباً، قد تحرروا من قيود السُّلطة الدِّينيَّة، فصاغوا آلهتهم وأديانهم على ما يتَّفق مع أهوائهم، وكان على الفنانين أن يعبِّروا عن هذه الرُّؤية اللاهوتيَّة الجديدة، فعبَّروا عن الروح المطلق بالصُّورة الإنسانيَّة المشرقة وخلَّصوا الألوهيَّة من الشَّكل الحيواني الذي اتَّخذه غالباً في المرحلة الرَّمْزيَّة، وصار الدِّين عند اليونان هو الدِّين المطابق للفن.

لقد كانت نظرة اليونانيين للآلهة نظرة متأرجحة متماوجة بَيْنَ الحين والحين، فتارةً يسلمونها قياد القدر، وتارة أخرى يحملونها كلَّ شيء حَتَّى حرية الإنسان وإرادته... ومن جهة أخرى غالباً ما وسم اليونانيون آلهتهم بالبرود واللامبالاة سيَّان أأولتها قياد القدر أم سلبتها إيَّاه، فتعين لذلك على الفنِّ اليوناني أن يتصف بالهدوء والثبات، وهذا ما أدى بدوره إلى اتِّصاف المثل الأعلى الجمالي أيضاً بالهدوء والثبات والصفاء.

ولما كان الرُّوح المطلق لا يمكن أن يتبدَّى للعيان إلا من خلال الحضور المادِّي الملموس فقد برز فنُّ النَّحت في هذه المرحلة بوصفه الأقدر على تلبية هذه المتطلبات، فهو أقدر الفنون على التعبير عن الألوهيَّة بصورة شبه مباشرة، خلاف ما كانت عليه الحال في المرحلة السَّابقة، ففي المرحلة الرَّمْزيَّة تم تشييد معبد للآلهة أما في المرحلة الكلاسِيكِيَّة فقد أدخلوا الآلهة إلى المعبد بنور الفرديَّة التي شقَّت طريقها إلى المادَّة الجامدة مانحةً الأشياء نكهتها الخاصَّة، أي إنَّ نحت تمثال هو أقرب إلى أن يكون تعبيراً مباشراً عن الإله؛ الروح المطلق.

تبلغ الكلاسِيكِيَّة ذروتها بفنِّ النحت الذي استطاع أن يصور الإنسانيَّة بأكمل صورها عاكساً الجوهر الرُّوحِي في كماله وسرمديَّته وقدسيَّته، حَتَّى كاد أن يصل إلى تطابق المضمون من الشَّكل؛ الفكرة وتجسدها، حيث يتوهَّج الشَّكل الإنساني بما أسقط عليه من نور المضمون الرُّوحِي.

لَعَلَّهُ من المستحسن هنا أن نشير إلى المقارنة التي عقدها **هيجل** بَيْنَ النَّحت المصري والنحت اليوناني. فالفن المصري لالتزامه بالقواعد القديمة الصَّارمة الثَّابتة المتوارثة أظهر النحت غريباً غامضاً، فلا اتِّفاق بَيْنَ الشكل والمضمون. لقد ظهرت الفكرة غريبةً عن التَّجسُّد مفارقة له، ولذلك اتَّسمت التَّماثيل المصريَّة بالجمود، والتماثل في هذا الجمود؛ فنرى الأذرع وكذلك الأرجل كلها مضمومة إلى الجسم ملتصقة بها، فافتقرت إلى الحركة وزالت من ثمَّ عنها مسحة الرشاقة ونفحة الحياة. ويضرب لنا في ذلك مثلاً تمثال **إيزيس** وهي تحمل ابنها الإله **حورس**، هذا التِّمثال الذي تبدو جموديَّته جليَّةً، وكذلك خلَّوه من التَّعبير، فكان أبعد ما يكون عن التَّعبير عن الأمومة.

أمَّا في النَّحت اليوناني فقد تحقَّق للفنَّانين زخمٌ من الحريَّة في التَّعبير عن الشَّخصيَّة التي يتناولونها في فنِّهم بسبب الانعتاق من السلطة الدِّينيَّة والإلهيَّة، ولذلك تجلَّى النَّحت اليوناني بأبهى ما يمكن أن يكون، معبِّراً عن الحريَّة والانعتاق والبهاء والرشاقة في الحركة، ولكنَّ هذه الحريَّة ما كانت لتستمرَّ طويلاً إذ سرعان ما عاد في العهد الروماني للدِّين بعض سلطانه وللقدر ومكانته.

المرحلة الشَّاعِريَّة

المرحلة الشَّاعِريَّة[٤٩١] . Romanticism هي المرحلة الثالثة والأخيرة من مراحل تطور الفن، ومن ثمَّ الأخيرة في تصنيف **هيجل** المرحلي للفنون.

تمثل هذه المرحلة عودة المفارقة والتناقض بَيْنَ الفكرة وتجسُّدها بعدما كان التوافق والانسجام متحقِّقاً في المرحلة الكلاسِيكِيَّة، وربَّمَا حَتَّى أقصى حدود التَّوافق. ولكن هذه

---

٤٩١ . Romanticism تعرب هذه المفردة بالرومانتية، وليس هذا تعريباً في حقيقة الأمر. ويستخدمها بعضهم كما هي فيقول: الرومانسية أو الرومانتيكية. وهي تعني بالترجمة الحرفية الحركة الأدبية و الفنية والفلسفية التي نشأت في القرن الثامن عشر في أوروبا. وعلى أي حال نحن نؤثر تعريبها بالشَّاعِريَّة.

المفارقة بَـيْنَ الفكـرة وتجسُّدها التي شـهدتها المرحلة الشَّاعِرِيَّة ليسـت على النحـو الـذي شـهدناه في المرحلـة الرَّمْزِيَّـة، فـالبون بينهمـا في هـذا شاسـع، ذلـك أنَّ مـا يميِّـز التنـاقض والمفارقـة في المرحلـة الرَّمْزِيَّـة متـأت عـن قصـور الفكـرة وعـدم وعيهـا ذاتهـا الـوعي الكـافي والمناسب لها، مما انعكس عجزاً في التَّجسيد الفني لها، وكان هذا سبب الغموض والغرابة في الفن الرمزي.

هنـا في المرحلـة الشَّـاعِرِيَّة إذ تنشـأ المفارقـة والتَّنـاقض مـن جديـد بَـيْنَ الفكـرة وتجسُّدها فهي تنشأ مرتقية في المستوى الرُّوحِي، متجاوزة المراحل السَّابقة، متساميةً عليها، فلقد نضجت الفكرة واكتملت، ووصلت إلى مستوى المطلق. وبعدما كانت عـاجزةً عـن صـوغ تجسُّـدها أصـبحت الآن والتَّجسـد عـاجز عـن احتوائهـا، فأصـبح التناقض هنا يبدي جليًّا سموَّ الفكرة بل المطلق عن الشَّكل الذي يحتويها، يبدي تعالي الروح المطلق عن التَّجسُّد الحسِّي. ومن هنا فقد اتَّسم فن المرحلة الشَّاعِرِيَّة بانحسار أهميَّة التعبير بالوسيط المادي الملموس ليتألَّق التَّعبير عن الروح المطلق بوساطة الفكر، وهو وإن لم يكن فكراً محضاً إلا أَنَّهُ يبقى الأقرب من بَيْنَ الصُّور الحسيَّة إلى الفكر.

لقـد نجـح فـن المرحلـة الكلاسِـيكِيَّة في محاولـة تقـديم الـرُّوح المطلـق مجسَّـداً بوجـودٍ مـاديٍّ ملمـوس؛ النحـت. ولكـنَّ هـذا النَّجـاح لم يكـن ليـتمَّ لـولا قصـور التَّصوُّر اليواني عـن الله، عـن الإلـه الإغريقـي، فقـد كـان هـذا التَّصـوُّر مبتـوراً، تخـامره أخيلتهم الحسيَّة وتختلط به، وهـذا مـا قـادهم وكـان عونـاً لهـم في محاولـة تجسيم الإلـه وتجسـيده بتمـاثيلهم، وهـذا ممـا تـرك بصـمةً واضـحةً في الفـنِّ اليونـاني تقودنـا شـطر اتِّجاهين:

أولهما جمالية فن النَّحت اليوناني، وهي جمالية راقية يجلها الفن.

ثانيهما وهو الأكثر أهميَّة عجز هذا الفن عن بلوغ التَّصوير الرُّوحِي، أي عجزه عن إظهار الفكرة بوصفها فكرة.

بانتقالنا إلى المرحلة الشَّاعِرِيَّة نجد أنَّ آلهة الدِّيانة الوثنيَّة اليونانيَّة ستزول وتزول معها تصوُّراتها، فيظهر الله روحاً مطلقاً بعيداً عن التَّصوُّرات الحسيَّة. وهذا التَّصوُّر في حقيقة الأمر مستمدٌّ من الدِّيانة المسيحيَّة التي أراد الإنسان فيها التَّحرُّر من وجود المقيَّد المحدود سعياً لبلوغ الوجود الحقيقي، الوجود المطلق، وكان ذلك بالفداء والتَّضحية والألم... المستمدة من العقيدة المسيحيَّة.

إنَّ الفنون التي مثَّلت هذه المرحلة أدقَّ تمثيلٍ هي بالضَّرورة الفنون الأقلُّ مادَّة، لأنَّهَا الأقدر على تقديم الروح المطلق في وجوده الذَّاتي، فهي مطواعة أكثر وأكثر مرونة للتوحيد بَيْنَ الرُّوحِي والحسِّي، وهذا ما غاب في فنَّي العمارة والنَّحت بحكم نسيجها المادِّي الصَّلب الأكثر ميلاً إلى الخضوع للقوانين الميكانيكيَّة، خلاف فنون الرسم والموسيقى والشِّعر التي تستغني عن المادَّة لتتمتع بمرونة التعبير وحيويته أكثر.

أولاً: الرسم

لقد حقَّق فنُّ الرَّسم نقلةً لم يكن من الممكن تحقيقها في فنِّي العمارة والنحت، وقد تمثلت هذه النقلة بالتَّخلِّي عن التَّجسيم وتجاوزه. التَّجسيم بأبعاده الثلاثة وما يلزم عنه ضرورة مثل الحجم واحتياز المكان وضخامة الحجم في فنِّ العمارة خاصَّة... كلها من مقوِّمات فنِّي النَّحت والعمارة، أي لا يمكن لأيٍّ من هذين الفنَّين أن يقوم من دونهما، وتصور أيٍّ منهما من غير هذه المقوِّمات اللازمة عن التَّجسيم مفارق للمنطق ومناف له.

لقد استطاع الرَّسم أن يحرِّر الفن من موضوعيَّة الشروط المكانيَّة ففي مكنته إظهار الأبعاد الثلاثة من دون تجسيمها، بتحويل المادَّة ذات الأبعاد الثَّلاثة إلى سطحٍ ثنائيِّ البعد قادرٍ على تصوير خلجات الفؤاد ومشاعره وعلى تقديم الأبعاد الثَّلاثة ببعدين فقط، أي إنَّهُ يتجاوز فنِّي العمارة والنَّحت بما ليس في مكنتهما وهو تصوير جوانب الطَّبيْعَة ومشاهدها في لوحات تلفها المشاعر.

ثانياً: الموسيقى

يلي فنَّ الرَّسم رقيًّا في الفنون المعبِّرة عن المرحلة الشَّاعِريَّة فن الموسيقى، وهي تسمو على الرَّسم بما تمتلكه من قدرة تجريديَّةٍ أكبر، ومن الجليِّ ارتقاء السَّمع في التَّجريد على البصر، كما أنَّهَا أيضاً تجسِّد مثاليَّة واضحةً ومشاعر ذاتيَّةً في مظاهر تتألَّف من أنغام بدل الأشكال المرئيَّة.

إلى جانب ما سبق تمتاز الموسيقى بأنَّهَا لا تبدي أيَّ تمسُّكٍ بالمكان فهي حرَّةٌ من قيود المادَّة والامتداد المكاني إلا اللهم بوصفها صدًى مثاليًّا لتحقيق التَّواصل في العقل المتلقِّي. أمَّا الرَّسمُ فهو أبداً أسير المكان، لا يستطيع حَتَّى في أحسن حالاته أكثر من أن يقدِّم معرف أفضل للرُّوح من خلال وسيطٍ مادِّيٍّ، في حين أنَّ الموسيقى نقضت هذا المضمون المادِّيّ وحوَّلته إلى أثرٍ سمعيٍّ لا يقوم في الذاكر إلا على نحو مثاليٍّ، إذ إنَّ النَّغمة تزول لحظة الفراغ من سماعها.

ثالثاً: الشعر

الشعر في نظر **هيجل** أعظم انتصار يحقِّه الفن، فهو أسمى أنواع الفن المرحلة الشَّاعِريَّة، ومن ثَمَّ أعظم الفنون على الإطلاق وأقدرها في التَّعبير عن الرُّوحانيَّة إذ يتحوَّل الصَّوت إلى كلمة تحمل دلالة، تكشف عن مشاعر وعواطف جليَّةٍ، تلفُّها القوَّة، ويجللها التَّجانس، وهذا ما لم نجده في الموسيقى التي هي حقًّا مشاعر، ولكِنَّهَا مشاعر يكتنفها الغموض والإبهام وتباعدها اللامحدوديَّة، وهي إذ وحَّدت بَيْنَ التَّجسُّد الحسِّيِّ والمضمون الرُّوحِي فهي بذلك تمثِّل همزة وصل أَو نقلة نوعيَّة بَيْنَ الحسيَّة الخالصة في الرَّسم والرُّوحانيَّة الخالصة في الشِّعر، يقول: «ينشقُّ جمال الفكرة وتخرج من حدود الموسيقى فتجد في فنِّ الشِّعرِ تحقُّقها المناسب الذي كانت تبحث عنه».

يرى **هيجل** أنَّ الشِّعر أسمى الفنون قاطبةً، وهو تاجها، مسكنه عالم الرُّوح، وهو ينتمي إلى حياتنا الدَّاخليَّة؛ حياة المشاعر والعقل، وبالشِّعر يتجاوز الفنُّ ذاته، «فهنا

بالذَّات يهجر الفنُّ مستوى تمثيل العقل في صورٍ حسِّيَّةٍ ويتقدِّم من شعر الفكر المتخيلة إلى نثر الفكر»، وهذه أعلى مراحل تطوُّر الشِّعر.

وقد قسَّم **هيجل** الشِّعر إلى ثلاثة أنواع هي الشِّعر الغنائي والشِّعر الملحمي والشِّعر المسرحي الذي ينتج عن تراكب النَّوعين السَّابقين. ثُمَّ ذهب بعد ذلك إلى تقسيم الشِّعر المسرحي الذي عني به أشدَّ العناية «حَتَّى لقد ذهب **برادلي** . Bradly إلى القول بأنَّ أحداً لم يدرس المسرحيَّة ويحللها بعمقٍ بعد **أرسطو** . Aristoteles كما فعل **هيجل**»[٤٩٢]، فكان الشِّعر المسرحي على ثلاثة أنواع هي:

أوَّلاً: المأساة . Tragedy.

ثانياً: الملهاة . Comedy.

ثالثاً: الملهاة السوداء . Tragicomedy.

الملهاة السوداء هي المسرحيَّة المركبة من كلٍّ من المأساة والملهاة معاً، وهي ليست محض خلط الجدِّ بالهزل بل هي تقدم المأساة بقالب هزلي أَو مضحك. وقد لاحظ هيجل أنَّ النَّثر قد أخذ يحلُّ تدريجيًّا محل الشِّعر في كلٍّ من الملهاة والملهاة السوداء. ليكون بهذا أوَّل من انتبه إلى انكسار الأنموذج التقليدي للشعر الغربي لصالح النَّثر.

انتبه **هيجل** هنا إلى مسألة مهمَّة في العلاقة بَيْنَ الفنِّ والمجتمع والدَّولة، إذ رأى أنَّ الشِّعر لا يظهر في مجتمع مستقرٍّ، واضح المعالم، محدَّد العلاقات، واضح الصِّلات والعلاقات بَيْنَ أفراده. ومثل هذا تماماً هو ما سبق أن ذهب إليه الفيلسوف العربي **ابن خلدون** الذي قال: «وإذ قد ذكرنا معنى الغناء فاعلم أَنَّهُ يحدث في العمران إذا توافر وتجاوز حدَّ الضَّروري إلى حدِّ الحاجي ثُمَّ إلى الكمالي، وتفننوا، فتحدث هذه الصناعة لأَنَّهُ لا يستدعيها إلا من فرغ من جميع حاجاته الضَّروريَّة والمهمَّة من المعاش والمنزل

---

٤٩٢ . أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال** . ص١٢٦.

وغيره، فلا يطلبها إلا الفارغون عن سائر أحوالهم»[٤٩٣]. ولا ندري إن كان **هيجل** قد اطلع على **ابن خلدون** أم لا، وخاصَّة أنَّ ثَمَّةَ تشابهات أخرى بَيْنَ الفيلسوفين. وليس هذا من شأننا الآن على أيِّ حال.

التصنيف النسقي للفنون

بدا من خلال عرضنا للقراءة الهيجيليَّة لمراحل ظهور الفكرة وتجليها عبر الفنون، أَو ما يمكن تسميته التَّصنيف المرحلي للفنون، أَنَّهُ ينطوي ضمناً على تصنيف آخر للفنون هو التَّصنيف النَّسقي التَّصاعدي، فأولى المرحلة الرَّمْزيَّة بفنِّ العمارة، وأتبعه بفنِّ النَّحت تابعاً للمرحلة الكلاسِيكِيَّة، خصَّ المرحلة الشَّاعِرِيَّة بالرَّسم فالموسيقى وتوَّجها بالشِّعر.

ولكن لماذا فعل **هيجل** ذلك؟

ألم يكن ثَمَّةَ فنون أخرى كالشعر والموسيقى... في المرحلة الرَّمْزيَّة على سبيل المثال حَتَّى خصَّها بالعمارة؟

من المؤَكَّد أنَّ **هيجل** لم يعن ذلك، ولم يرده، لأَنَّهُ عندما وضع العمارة على أولى درجات السلم الارتقائي للفنون، وجعل الشِّعر أرقاها وتاجاً لها، كان يضع نصب عينيه جدليَّة العلاقة بَيْنَ الفكرة وتجسُّدها، وما ينجلي من فنون على ضوء هذه الجدليَّة الممثلة لتطور وعي الفكرة لذاتها من خلال الفنون. وعلى هذا الأساس جاء فن العمارة أوَّلاً من جهة كونه خطوة البداية، والعمارة وفق هذه المعايير أدنى الفنون ليس لتعثرها بوصفها بداية أَو قلة قيمتها وأهميتها كونها بداية وإنَّما لهيمنة المادَّة عليها وعجزها بالقياس إلى غيرها عن تجسيد المضمون الرُّوحِي، وإن كان القصور في الفكرة كما أسلفنا هو الذي أدَّى إلى اختيارها العمارة تجسيداً لها، فإنَّهَا بالنَّظر إلى طبيعتها نسيجها المادِّيِّ الصلب، الخالي تماماً من الرُّوح، تخضعْ في تشكيلها أَو في تجسيدها للفكرة للقوانين الميكانيكيَّة،

---

٤٩٣ . ابن خلدون: **المقدمة**. المكتبة التِّجارية الكبرى. القاهرة. د.ت. ص٤٢٣.

وتبقى عاجزة عن استيعاب المضمون الرُّوحِي للفكرة، مما يخلق التَّناقض والمفارقة بَيْنَ الشَّكل والمضمون، بَيْنَ الفكرة والتَّجسُّد، ولذلك فقد ذهب **هيجل** إلى أنَّ فن العمارة هو المعبِّر عن المرحلة الرَّمْزيَّة التي تتمثَّل بالتَّناقض بَيْنَ الفكرة ومضمونها.

عندما يحدث التَّوافق بَيْنَ الفكرة وتجسُّدها، بَيْنَ الفكرة ووعيها لذاتها، يأتي الفنُّ الذي يمثل هذه المطابقة خير تمثيل، ولذلك كان فنُّ النحت هو المعبِّر عن هذه المرحلة التعبير الواضح الصَّريح، والممثل لهذا التَّوافق والمعبِّر عنه، ومن ثَمَّ فإنَّهُ يتقدَّم على فنِّ العمارة من جهة، ويمثِّل المرحلة التي هي المرحلة الكلاسِيكِيَّة من جهةٍ ثانيةٍ.

ثُمَّ لا يلبث هذا التَّوافق أن يتلاشى من جديد ليعود التَّناقض والمفارقة ثانيةً بَيْنَ الشكل والمضمون. ولكن هذه المرَّة بانتصار الفكرة وسموِّها، عكس ما كانت عليه في المرحلة الرَّمْزيَّة، وهي لذلك تحتاج إلى فنون أكثر بعداً عن المادَّة، أو الفنون الأقلَّ مادَّةً، والأكثر قدرةً على تجسيد المضمون الرُّوحِي للفكرة، فكان الرَّسم أوَّلاً، وهو يسمو على النَّحت لاختصاره المادَّة، وقدرته على تجسيد ما وصل إليه فنُّ النَّحت وتجاوزه في ذلك بالقدرة على التَّعبير عن خلجات الفؤاد ومشاعره. ولكن ولأنَّهُ يبقى محصوراً بالأطر المكانيَّة فإنَّهُ يحتلُّ مكانة أدنى من الموسيقى التي تسمو عليه بقدرتها التَّجريديَّة وتخلِّيها الكلِّي عن الأطر المكانيَّة والمادة بالضَّرورة؛ إنَّهَا مشاعر خالصة، ولما كانت هذه المشاعر غامضةً مبهمةً كان الفن الذي يكشف عن حقيقة هذه المشاعر متجاوزاً الأطر المكانيَّة والماديَّة أكثر هو الفن الأرقى، وهذا الفن هو الشِّعر الذي يعدُّ في نظر **هيجل** أعظم إنجازٍ وانتصار حقَّقته الفنون، فهو ذروتها. وفي ذلك يقول:

«إنَّ الشِّعر هو الفنُّ المطلق للفكر الذي أصبح حرًّا في طبيعته، والذي يتغرَّب في المكان الباطني والزَّمان الباطني للأفكار والمشاعر».

لوحة تفصيلية لمراحل الفن

اللوحة التالية تعرض تفصيليًّا مراحل الفن الثلاث وما تتضمنه كل مرحلة من فنون.

المرحلة الأولى: الرمزيَّة

أولاً: الرمزيَّة غير الواعية: فن الديانات الطبيعية وديانات السمو.

١ . الجوهر المضيء: زرادشت. مرحلة ما قبل الفن؛ مرحلة الدين الطبيعي الأول ونور الشمس بموجبها هو الإلهي.

٢ . الرمزية الخيالية: الدين الهندوسي. البراهمي هو الآخر غير المتخيل، المطلق الذي تذوب فيه الذاتية. فن الغريب أَو فن المغالاة، عبادة الأقوى الأنجاب: أعمدة قضيبيَّة، وتماثيل ذات أذرع متعدِّدة، إلخ...

٣ . الرمزية بحدِّ ذاتها: مصر؛ فن الحرفي هو فن دين يعترف بخلود الأنفس الفرديَّة. الأهرامات هي غلاف جسد فرعون؟

٤ . رمزية كليَّة:

أ . تماثيل ضخمة: تماثيل الممنون التي ترن في ضوء الشمس المشرقة.

ب . أوزيريس وإيزيس: رمز أرض مصر والنيل والشمس والعنصر البشري.

ج . أبو الهول، الملغز، رمز الرمزيَّة: الإنساني المجاهد للخروج من الوحشيَّة يؤكد ذاته في حالته هذه.

ثانياً: رمزيَّة السامي: المطلق يرتفع فوق الوجود المباشر.

١ . السامي الحلولي

أ . الشعر الهندوسي: البهاجافاد جيتا، والمهابهاراتا.

ب . الشعر الإسلامي: حافظ الشيرازي.

ج . الصوفيَّة.

٢ . فن السامي: يقدم الروحي نفسه على أَنَّهُ منفصلٌ عن المحسوس. ومثالها مزامير داوود.

ثالثاً: الفن التماثلي: المقصود هو رمزية واعية، إذ العلاقة بَيْنَ الشكل وبَيْنَ المضمون محددة ذاتياً من قبل الفنان.

١ . أساطير المسخ: إيسوب (٦٥٠ . ٥٦٠ قبل الميلاد)، أوفيد (٤٣قبل الميلاد).

٢ . لغز واستعارة ومجاز وتماثل.

٣ . الشعر التعليمي والشعر الوصفي: هزيود، ولوكريس.

المرحلة الثانية: الكلاسيكيَّة

في هذه المرحلة تتحقق سيادة الجمال على نحوٍ مناسبٍ أَو منسجم، ففي هذه المرحلة يحدث التوافق بَيْنَ الفكرة ووعيها لذاتها.

أولاً: الإنجاز المجرد للفن: أي الإنجاز الموضع خارج النَّشاط الذي يولده والذي تحاول الروح إنعاشه.

١ . صورة الآلهة:

أ . التمثال، صورة فريدة للآلهة.

ب . المعبد، مقر الآلهة ومحيطها، وهو بالنِّسبة إلى التمثال كالشُّمولي وكالجوهر بالنسبة إلى الفريد.

٢ . النشيد: النشيد هو حضور الروحيَّة الدَّاخليَّة التي تؤمن في الحماس وحدة الفريد والشُّمولي.

٣ . العبادة: آونة ثالثة تشكل تركيب الآونتين السابقتين؛ الاحتفال الذي ينبسط كعمل حقيقيٍّ يردم الفاصل بَيْنَ الإنساني والإلهي.

ثانياً: العمل الفني الحي: الجوهر الإلهي يسكن الشَّعب بوساطة العبادة. من جوهرٍ منير ومجرَّد يصبح فرديَّة تعي ذاتها.

١ . أسرار ديميتير وديونيسيوس الغامضة هي مناسبة لذوبان صوفي للفرديَّة وللإلهي في المتعة.

٢ . الألعاب هي إعادة الشَّكل الفردي عبر إقامة قداس لجسم الجمنازي الجميل.

ثالثاً: الإنجاز الروحي للفن: يوحد الآونتين السابقتين. تجريد الصورة الخارجيَّة للآلهة والطَّابع الملموس للإنجاز الحي.

١ . الملحمة: يبقى الضدان غريبين عن العمل؛ المصير ضرورة خارجيَّة ومجرَّدة تفرض نفسها على الأبطال وحَتَّى على الآلهة، والذات الفريدة تنمحي أمام القصَّة التي تسردها.

٢ . المأساة:

المأساة تجمع العنصرين الباقيين مبعثرين في الملحمة؛ المادي والعمل. ويجسد البطل إحدى القدرتين الجوهريتين للعالم الأخلاقي: القانون الإلهي والقانون البشري، العائلة والدولة. والنِّزاع المأساوي يقوم على أساس توافق الضدين على الصواب أَو على الخطأ على حدٍّ سواء. ويأتي هنا دور كوكب المشتري بوصفه صورة للمادة في التَّوفيق بَيْنَ الضدين مروراً بالنسيان؛ نسيان الموت، أَو غفران الجريمة.

٣ . الملهاة: إنَّهَا انتصار الذَّاتية التي تؤكِّد تفوقها بقدرتها على أن تذيب في الضَّحك المتناقضات الجوهريَّة.

٤ . ذوبان الفن الكلاسيكي: يبدو الواقعي غير المعقول، وتُخلِّي الملهاة اليونانيَّة المكان للأحجية الرومانيَّة.

المرحلة الثالثة: الشَّاعريَّة

إنَّ الدِّين بوصفه وعياً عامًّا للحقيقة هو القرينة الجوهريَّة على الفنِّ الشَّاعري. وهذا الدين يحدِّد محتوى فنيًّا ويفتح الطَّريق لخبرة جمالية جديدة:

١ . لم يعد للإلهي صورة أنموذج مثاليٍّ، وإنَّمَا يتأثَّر بسمات فردٍ خاصٍّ له تاريخ في العالم.

٢ . بكون الإلهي روحاً صرفاً فإنَّ الطَّبيعة مجرَّدة من التَّأليه، والدنيوي محرَّرٌ إذن،ويغدو حقلاً ممكناً لبحثٍ فنِّيٍّ.

أولاً: المحتوى الديني للفن الشاعري.

١ . تاريخ الحياة والهوى وبعث المسيح.

٢ . الحب، العودة الهادئة إلى الذَّات انطلاقاً مما هو غير الذَّات، هو الإحساس القابل لأن يجعل الروح المطلقة محسوسة.

٣ . الله حي في مجموعة المسيحيين الأوائل، وتاريخهم، كتاريخ الاعتراف بالحقيقة، هو أيضاً محتوى ممكن للفن.

. الأشكال الفنيَّة:

١ . الكنيسة: يمكن القول إنَّهَا الشكل المجرد لهذا المحتوى.

٢ . يحوز الفن هذه المواضيع الدينيَّة:

أ . يمثل الرسم البيزنطي نماذج صلبة وباردة للمسيح المصلوب المتألم.

ب . الرَّسم الإيطالي: من الصورة الإلهيَّة إلى الصُّورة البشريَّة.

- جيوتو (١٢٦٦م . ١٣٣٧م) يوجه الرسم نحو الحاضر والواقعي ويدخل فيه العنصر الدنيوي.

. مازاكسيو (١٤٠١م . ١٤٢٨م)، وفرا أنجليكو (١٤٠٠م ـ ١٤٥٥م) اللذين عملا على دقة القولبة وعلى

الواضح القاتم، ومن جهة أخرى على الفوارق الدَّقيقة لسمات الصُّورة البشريَّة.

ـ القرن الخامس عشر في إيطاليا يدمج في الدِّين عناصر دنيويَّة.

ـ ليونار (١٤٨٣م . ١٥١٩م) ورفائيل (١٤٨٣م . ١٥٢٠م) يحقِّقان التَّوافق بَيْنَ الداخليَّة العميقة والواقع الحي. ونصل هنا إلى نوع الكلاسيكية الجديدة.

ج ـ الموسيقى الدِّينيَّة التي نجد محتواها في نصوص شعرية.

د ـ الشعر المسيحي للقرون الوسطى.

ثانياً: الفروسية: يشكل هذا المظهر الثاني المحتوى الدنيوي بحدِّ ذاته، وهو محدَّدٌ بأحاسيس ثلاثة:

١ ـ المجد: شعور مرتبط بقيمة لا متناهية معطاة للذَّاتية التي تسعى إلى الاعتراف بها من قبل نظير.

٢ ـ الحب: إحساسٌ ينفذ الفرد بموجبه إلى الإحساس بالذَّات بالعزوف عن خاصيته. نزعات ثلاث تحدِّد المواضيع الممكنة:

أ ـ حب ـ مجد.

ب ـ حب ـ إلحاحات أخلاقيَّة اجتماعيَّة

ج ـ حب ـ طبع مبتذل للحياة (الروائي).

٣ ـ الاستقامة: إحساسٌ إحساس ذاتيٌّ مؤسَّسٌ على الاختبار الحرِّ للموضوع، ويتميَّز بارتباطٍ بالأعلى (رئيس، عاهل، إلخ...).

ثالثاً: الاستقلال الشَّكلي للخاصيات الفرديَّة: المظهر الثالث هذا هو مظهر الالتزام بالنَّشاط الفنِّي على أرضيَّة الحياة الواقعيَّة، بما في ذلك ما فيها من دنيوي.

١ . استقلالية الطبع الفردي: المأساة العصرية التي تأخذ الطابع موضوعاً، شكسبير (١٥٦٤م . ١٦١٦م).

أ . طبائع تبقى منسجمة مع ذاتها حَتَّى في الرعب؛ مكبث، عطيل، ريتشارد الثالث.

ب . طبائع تكشف عن غناها الداخلي بتأثير ظروف مناسبة؛ جولييت (روميو وجولييت)، ميراندا (العاصفة).

ج . طبائع بإمكانها بكلِّ حريَّة أن تتبارى مع الظروف الخارجيَّة؛ هاملت.

٢ . المغامرة: إنَّهَا لقاء بَيْنَ الجانب الذَّاتي والجانب الاتفاقي للظروف الخارجيَّة:

أ . الكوميديا الإلهية لدانتي.

ب . تأكيد الأهداف الوهمية ينتج الهزلي: دون كيشوت لسرفانتس (١٥٤٧م . ١٦١٦م).

ج . إنَّهَا توصل إلى الرِّوائي الذي يتمُّ في انتصار الرفاهيَّة المنْزليَّة.

٣ . ذوبان الفن الشَّاعري:

أ . تقليد ذاتي للطبيعة الموضوعيَّة؛ الرسم الهولندي في القرن السَّابع عشر.

ب . الفكاهة.

٤ . الفن العصري: يتميَّز بنوعٍ من المجانيَّة والبراعة الشَّخصيَّة[٤٩٤].

---

٤٩٤ . أفدنا مع التصرف في هذا التصنيف من جيرار برا: **هيجل والفن** ـ ترجمة منصور القاضي . المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ١٩٩٣م . ص ١٠٥ . ١١٢.

خاتمة

على الرَّغْمِ من أنَّ **هيجل** ليس أول من أفرد كتباً للحديث في الفلسفة الجماليَّة، ولا أوَّل من حاول أن يقيم علماً للجمال، وعلى الرَّغْمِ من أنَّ فلسفته الجماليَّة ليست الأكثر أهميَّة بالضَّرورة بَيْنَ الفلسفات الجماليَّة إلا من وجهات نظر خاصَّة يؤمن بها أصحابها ولا نعترض عليها... فإنَّ **هيجل** هو الأوَّل الذي أعطى الفلسفة الجماليَّة مزيداً من الاهتمام في أبحاثه ومحاضراته حَتَّى كان أوَّل من خصَّ علم الجمال بهذا الكمِّ من الأبحاث والكتب، وإن كانت معظمها قد نشرت بعد موته بجهود الأوفياء من تلاميذه ولم يكونوا قلَّة على أيِّ حال.

التَّفصيل في الفلسفة الجماليَّة الهيجليَّة في هذا الكتاب أَو مثله، شأنه شأن غيره من الفلاسفة الجماليين، أمر صعب إن لم يكن متعذِّراً. فما ناقشناه هنا ليس إلا جانباً واحداً من جوانب الفلسفة الجماليَّة الواسعة المناحي المتعدِّدة الجوانب.

الفلسفة الجماليَّة الهيجليَّة صدرت بمجلدات لا بمجلد أَو كتاب واحدٍ. يمكن أن تعرض خلاصتها أَو ملامحها الأساسيَّة في بحث كبيرٍ أَو صغير، فهذا أمر عاديٌّ، وكثيرون أولئك الذين قاموا بمثل هذه المهمة، وكثير منهم حالفه التوفيق في ذلك، وليس هذا ما نعنيه من قولنا بتعذر عرض الفلسفة الجماليَّة في بحث صغير في هذا الكتاب أَو مثله، لأنَّ ما نعنيه هو صعوبة وفاء هذه الفلسفة حقها من المناقشة والمعالجة وإبراز جوانبها المختلفة والمتعددة.

لقد ناقشنا هنا مسألة واحدة بشيء من الشرح والتفصيل هي مسألة تصنيف الفنون أَو مراحل الفن، ولكن ما لم نناقشه هو أكثر من ذلك بكثير، فموت الفن مثلاً واحدٌ من الأبحاث الهيجليَّة في الفلسفة الجماليَّة، وهي من المسائل التي لم نعرض لها، وكذلك الحال الإبداعيَّة وطبيعة الإبداع واحدة من أبرز المسائل الجماليَّة الهيجيليَّة وأكثرها أصالة وخصوصيَّة وتميزاً، وهي أيضاً لم تحظ هنا بأيِّ نصيب من الشَّرح على الإطلاق. وإذا تركنا المسألة الإبداعيَّة وجدنا موقع الفنِّ في المنظومة المعرفيَّة أيضاً من

المسائل المهمَّة وهي أيضاً مِمَّا لم نقف عنده من قريبٍ أَو بعيدٍ. وإذا أردنا أن نعدد المسائل والجوانب التي لم نقف عندها في هذا الكتاب من الفلسفة الهيجليَّة وجدنا الكثير منها مما لم نعرض، ولم نناقشه.

الأمر طبيعيٌّ إذن لأنَّنا لم نهدف هنا إلى إنشاء أبحاثٍ إحصائيَّة بِقَدْرِ ما هدفنا إلى تقديم تعريفات إيجازيَّةٍ كافيةٍ من خلال نماذج من الجوانب التي عالجها هذا الفيلسوف أَو ذاك، مختارين من كلِّ مرحلة تاريخيَّة بعض النماذج القليلة.

★★★

الفصل العاشر

مذهب شوبنهاور الجمالي

. مقدمـــة .

. سـيرة وآثار .

. تصنيف الفنـون .

. مفهـوم الجميل .

. خاتمـــة .

في فنِّ النَّحت يتبدَّى جمال الصُّورة البشريَّة على نحوٍ مجسَّدٍ بالكشف عن البنية الحركيَّة لهذا الجمال، ففنُّ النَّحت يعبِّر عن تحقُّق الإرادة الإنسانيَّة موضوعيًّا في الزَّمان والمكان معاً، وما الرَّشاقة إلا التَّعبير عن الانسجام والتَّوافق بَيْنَ حركات أعضاء الجسم وأوضاعه بمنتهى الدِّقَّة والتلاؤم.

مقدّمة

اشتهر الفيلسوف الألماني **شوبنهاور** . Schopenhauer أكثر ما اشتهر بتشاؤميَّته حَتَّى إنَّ **عبد الرحمن بدوي** بدأ مادته في الموسوعة قبل أيِّ تقديم أَو تعريف بقوله: «فيلسوف ألماني متشائم»[٤٩٥]. حَتَّى إنَّهُ اشتهر عنه قوله:

. « **أَتصوَّر أن يقضمني الدُّود ولا أَتصوَّر أنَّ أَساتذة تاريخ الفلسفة يشرحون فلسفتي**».

لا شكَّ في أنَّ عوامل كثيرة متشابكة متداخلة هي التي أدَّت إلى تكوين طبعه التشاؤمي هذا وليس عاملاً واحداً، ولكن المشتهر عنه أنَّ أحد أبرز أسباب تشاؤمه هو أَنَّهُ لم يستطع احتمال نجاح **هيجل** . Hegel؛ مواطنه وزميله في التَّدريس بجامعة برلين. الأمر الذي حدا به إلى ترك التَّدريس والاعتكاف.

---

٤٩٥ . عبد الرحمن بدوي: **شوبنهور** . ضمن **موسوعة الفلسفة** . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٨٤م.

يمكننا السَّير مع هذا الاحتمال إلى حدٍّ بعيد، وخاصَّة إذا ما علمنا أنَّ الغيرة الرَّعناء من نجاح الرُّصفاء والأقران والزُّملاء توصل أصحابها إلى أحقاد عمياء، ورُبَّمَا المؤامرات الحاقدة الإقصائيَّة بأيِّ طريقة من الطُّرق، وفي أدنى حدودها تقزيم جهود النَّاجحين والنيل من نجاحاتهم بالنَّيل من أخلاقهم والطَّعن فيهم بأيِّ طريقة تؤدِّي إلى تشويه سيرتهم وتاريخهم. فإذا كانت غيرة **شُوْبِنْهاوَر** قد أدَّت إلى تشاؤمه ولم تثر حقده على **هيجل** أَو غيره ففي هذا ما يدخل على نبل طبعه وأصالته وليس فيه ما يدل على حالة مرضيَّة كما يمكن أن يتوهم بعضهم. وَلَعَلَّ في الصُّورة التي رسمها لها **عبد الرحمن بدوي** في مستهل كلامه عنه في كتابه **شُوْبِنْهاوَر**، ما يعبِّر عن هذا التَّحليل بلغة شعريَّة، فقد استعار وصف تمثال **لاؤكون** اليوناني ليسقطه عليه قائلاً:

«في عينيه النَّافذتين حزنٌ عميق لم تفصح عنه الدُّموع، وفي فمه المنطلق ألم لم يذعه الصراخ، وفي أسارير وجهه المتوترة أسقامٌ لم يكشف عنها الشُّحوب، وفي ثنيات جسمه البارزة عذابٌ لم تنشر عنه القشعريرة. إنَّمَا هو الحزن تعالى وتسامى، فصار هدوءاً ورزانةً، والألم عمق وتغوَّرَ فاستحال وضوحاً ونصاعةً، والسقم استقرَّ وتركَّز فأضحى طبعاً مغروراً، والعذاب قسا وتجلَّد فكان تجليًّا وعلوًّا»(٤٩٦).

الطَّريف أنَّ هذه التَّشاؤميَّة صارت بعد **شُوْبِنْهاوَر** مدرسةً فلسفيَّة كبرى كثيرة الأتباع والمريدين من تيَّارات فكرية وفلسفيَّة مختلفة المناهل. وليست التَّشاؤميَّة الشُّوبنهاوريَّة وحدها التي صارت مدرسة بل فلسفة **شُوْبِنْهاوَر** صارت مدرسة فلسفيَّة كثيرة الأتباع والدَّارسين والمناقشين، وقد خدم القدر الفيلسوف اليائس المتشائم

٤٩٦ . عبد الرحمن بدوي: **شوبنهور** . وكالة المطبوعات ودار القلم . الكويت/ بيروت . ص ٢.

إذ مات **هيجل** قبله بزمن وتحول اهتمام الباحثين والدَّارسين على نحو مفاجئ إلى **شُوْبِنْهاوَر** وتوسَّعوا في بحثه ودراسته على حياة عينه، فراح بعد يأس يلعب التَّفاؤل في رأسه، وبعدما كان زاهداً في الحياة صار يحب الحياة أكثر وأكثر.

لقد مارس **شُوْبِنْهاوَر** من حيث لا يدري تأثيراً كبيراً في الفلاسفة اللاحقين خاصَّة وفي الفكر الأوروبي عامَّةً. فإذا كان هيجل قد سيطر على الفكر الفلسفي اللاحق عليه، وسميت الفترة اللاحقة عليه بجدارة بمرحلة ما بعد **هيجل**، ورُبَّمَا الآن، فإنَّ **شُوْبِنْهاوَر** قد ترك بصمةَ قويَّةً في تاريخ الفكر البشري وخرج من عباءته الكثير من المدارس الجماليَّة والنَّقدية خاصَّة، والفلسفيَّة عامَّةَ، ورُبَّمَا يمكن القول من دون مجازفة إنَّ الفلسفة الوجوديَّة قد وجدت في **شُوْبِنْهاوَر** أحد أبرز مرجعياتها الفلسفيَّة، ومثلها كان شأن التيارات العدميَّة، وكذلك الحركات الحداثيَّة، ناهيك عن **نيتشه** الذي وجد فيه الأب الرُّوحي.

سيرة وآثار

ولد **آرثر شوبنهاور**[٤٩٧] . Schopenhauer بمدينة دانتسج الألمانيَّة في ٢٢ شباط ١٧٨٨م، لأب ثريٍّ جدًّا، كان يعمل صاحب مصرف، وهو **هينريش فلوريس شُوْبِنْهاوَر**، وقد كان إلى جانب نشاطه المالي كثير الاهتمام بالثَّقافة، اشتهر بحبه **لفولتير** وإعجابه به، كما اشتهر بنهمه على قراءة الأدبين الإنجليزي والفرنسي. وكذلك كان شأن أمِّه **حنة شُوْبِنْهاوَر** في الرِّفعة والمكانة فقد كانت أديبة مشهورة لها الكثير من القصص والأعمال الأدبيَّة وخاصَّة من في أوصاف الرَّحلات. وكان أبوها هو المستشار **تروزينر**.

---

٤٩٧ . انظر تفاصيل سيرة شُوْبِنْهاوَر وآثاره عند: عبد الرحمن بدوي: **شوبنهور** ـ ضمن **موسوعة الفلسفة**. وكذلك عند بدوي: **شُوْبِنْهاوَر**. وكذلك عند: سعيد محمد توفيق: **ميتافيزيقا الفن عند شُوْبِنْهاوَر** ـ دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت ـ ١٩٨٣م ـ ص١٤ ـ ٢٤.

ما كاد يبلغ **شُوْبِنْهاوَر** الخامسة من عمره حَتَّى احتلت الإمبراطوريَّة البروسيَّة مدينة دانتسج الألمانيَّة، فما كان من والديه إلا أن آثرا الرحيل عنها فاتجها مع ابنهما إلى مدينة هامبورج. فبقيت الأسرة هناك نحو أربعة أعوام أي حَتَّى عام ١٧٩٧م، ثُمَّ ارتحلت إلى مدينة هافر بقيا فيها سنتين حَتَّى ١٧٩٩م، وعادت بعدها إلى هامبورج لتبقى فيها حَتَّى عام ١٨٠٣م. وفي هذا العام قامت الأسرة برحلة طويلة جالت فيها الكثير من الدُّول الأوروبيَّة مثل سويسرا وفرنسا وبلجيكا وإنجلترة التي بقيت فيها نحو ستة أشهر. لتنتهي هذه الرحلة بنتيجتين مهمتين في حياة **شُوْبِنْهاوَر**. الأولى هي معرفة طباع الإنجليز التي حولت مشاعرهم تجاهها من الحب إلى البغض. والثانية بروز النُّزوع التَّشاؤمي لدى اليافع في بذوره الأولى، ففي أثناء عودتهم من فرنسا إلى هامبورج عام ١٨٠٤م عبر طريق مبهجة بمناظرها الرائعة كانت أمَّه تتغنَّى بهذا الجمال الساحر فيما كان هو تأكله الحسرة ويحرقه الألم على ما يلتقطه من مساكن الفقراء والبائسين، وهذا ما انتبهت له أمه على الفور.

يبدو أنَّ والد **شُوْبِنْهاوَر** طلية الفترة الماضية السابقة لم يكن معنيًّا كثيراً بمتابعة ابنه التعليم لأنَّه كما بدا كان منشغلاً أكثر الانشغال في توريث ابنه مهنته في التجارة والأعمال الماليَّة، ومن هذا الباب كان اشتغال الابن مع مطالع عام ١٨٠٥م في مكتب تجاري وفاءً لوعد قطعه لأبيه في أن يقتفي خطاه ويرث مهنته طالما أراد منه ذلك، كان يحترم وعده، ويجل أباه، ويكرس ما استطاع جهده ليظل وفيًّا لأبيه والالتزام بما وعده، ولكِنَّهُ كان يجد أكبر المشقَّة في الاستمرار في هذا العمل، وآزره في ترك العمل موت أبيه بعد أشهر من مباشرته العمل إذ سقط من نافذة المنْزل في نيسان ١٨٠٥م وفارق الحياة.

بعد وفاة أبيه دخل في سجال اختلاف أمزجة مع أمه ردحاً رُبَّمَا طال من الزمن، وقد أدركت الأمُّ فيما يبدو نزوع ابنها التَّشاؤمي الذي برز لديه مبكراً، ولكِنَّهُ لم تستطع أن تفعل شيئاً.

بعد أربع سنوات من وفاة أبية، أي في عام ١٨٠٩م التحق **شُوْبِنْهاوَر** بجامعة جيتنجن ليدرس الطب البشري. ولكِنَّهُ لم يجد ما يستطع الانسجام معه من مقررات الدراسة في العلوم الطبيعية التي هي مفتاح دراسة الطب البشري، فنتقل إلى دراسة الفلسفة. وبناءً على نصيحة أستاذه **شولتزه** . Schulze صرف عنايته جلها لدراسة **أفلاطون وكانت**. ولكِنَّهُ لم يطل بقاؤه في هذه الجامعة إذ بعد عامٍ واحدٍ أَو رُبَّمَا عامين من التحاقه بها انتقل إلى جامعة برلين التي جذبه إليها شهرة **فيشته** . Fichte **وشلايرماخر** . Schleiermacher، فاستمع إليها والى محاضرات أخرى غير قليلة. ولكِنَّهُ سرعان ما اختلف مع **فيشته**، ثُمَّ مع **شلايرماخر**، وانقلب إعجابه بهما إلى سخريةٍ واحتقارٍ وازدراء.

في عام ١٨١٣م حاول الالتحاق بالسلك الجامعي شارعاً بتحضير الدكتوراه، ولكن الحرب التي شنتها بروسيا للدفاع عن نفسها ضد الفرنسيين إثر انهزام **نابليون** في روسيا حالت دون إتمامه مشروعه، فانتقل رودلشتات وشرع يحضر فيها أطروحته لنيل الدكتور ببحث حمل عنوان: الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية. وعندما أتمَّ بحثه تقدَّم به لجامعة يينا. وبعد حصوله على الدكتوراه بأشهر انتقل إلى فيمار، وانعقدت بينه وبَيْنَ **جوته**، وثُمَّ تواصل مع **فريدريش ماير**، وفي العام التالي، أي عام ١٨١٤م انتقل إلى دريسدن وعاش فيها أربع سنوات. ومنها سافر إلى إيطاليا في عام ١٨١٨م ليقضي فيها عامين متنقلاً ما بَيْنَ روما ونابلي والبندقيَّة خاصَّة، وفي ربوع إيطاليا عامَّةً.

في عام ١٨٢٠م عاد إلى برلين والتحق بجامعتها مدرساً ولكِنَّهُ لم يلق النجاح في التدريس، وسبب إخفاقه فيما يروى هو عناده الغريب الذي كان يدفعه لوضع محاضراته في الوقت ذاته الذي يلقي فيه **هيجل** محاضراته، وقد كان هيجل حينها نجماً لامعاً ناجحاً جاذباً للطلاب فكان الطلاب يحضرون محاضراته هيجل ولا يحضرون محاضراته، ومع ذلك ظلَّ يعيد الكرَّة.

يبدو أنَّ سمعته قد رسخت في الجامعة فظل سوء الحظ مع التَّدريس رفيقه، ففي عام ١٨٢٢م سافر إلى إيطاليا ليعمق دراساته الجماليَّة، وعاد في عام ١٨٢٥م إلى دأبه في مقارعة **هيجل** في مواعيد المحاضرات فلقي الإخفاق ذاته. فاتجه إلى العزلة ناقماً على المجتمع الذي وهب النُّجوميَّة والشُّهرة لمن وصفهم **شُوْبِنْهاوَر** بالدَّجالين والمهرجين من المفكرين، وتوطدت تشاؤميَّته وتعمقت أكثر فقرَّر أن يغادر برلين، واتفق قراره مع جائحة الكوليرا التي اجتاحت المدينة ففرَّ إلى فرانكفورت ونجا فيما مات **هيجل** بالكوليرا.

منذ عام ١٨٣٩م، أي بعد وفاة هيجل بسنوات التفت إليه الباحثون وبدأ اسمه بالظهور والانتشار، خاصة بعد فوز بجائزة الجمعيَّة الملكيَّة للعلوم عن بحثه حريَّة الإرادة. وفي العام التَّالي قدَّم بحثاً آخر بعنوان أساس الأخلاق شنَّ فيه هجوماً عنيفاً على **هيجل وفيشته**، وكان هذا أحد عوامل عدم منحه الجائزة، ورُبَّمَا لسببٍ آخر. ولكنَّ عدم حصوله على الجائزة لم يستطيع إيقاف انديا ح كرة شهرته التي راحت تكبر بسرعةٍ كبيرة، حَتَّى وصلت في عام ١٨٥٣م إلى آفاق القارة الأوربيَّة كلها، إذ بدأت الأبحاث تكتب عن فلسفته في معظم المدن الأوروبيَّة، بل وصل الأمر في عام ١٨٥٥م إلى أن تنظم جامعة لايبزك مسابقة لدراسة فلسفته.

منذ بداية انتشاره وشهرته انقلبت شخصيَّته من التَّشاؤم إلى التَّفاؤل، وبعدما كان يائساً متشائماً صار محبًّا للحياة متفائلاً، ولكن قطار العمر كان قد فات، ولم يبق من العمر إلا القليل القليل، ففي ٢٣ أيلول من عام ١٨٦٠م توفي إثر سكتة رئوية بعد اثنين وسبعين عاماً لم يعرف طعم الحياة الحلوة إلا في عُشرها الأخير.

الكتاب الأساسي **لشُوْبِنْهاوَر** هو كتابه الشَّهير والكبير العالم إرادة وتمثُّلاً. ولكنَّ له الكثير من الكتب والأبحاث المتنوعة والمهمَّة أيضاً، وهذا ما سنعرضه فيما سيأتي، ولكن متبعين التسلسل الهجائي فيها جرياً على عادتنا هنا:

. الإرادة في الطبيعة.

. أساس الأخلاق.

. الجذر الرباعي لمبدأ العلة الكافية.

. حرية الإرادة.

. حكم في الحياة (نشر بعد وفاته).

. الحواشي والبواقي.

. حول القراءة والكتب (نشر بعد وفاته).

. حول الكتابة والأسلوب (نشر بعد وفاته).

. حول الموت (نشر بعد وفاته).

. حول النساء (نشر بعد وفاته).

. المشكلتان الرئيسيتان في الأخلاق.

. ميتافيزيقا الحب الجنسي (نشر بعد وفاته).

. نظرية الإبصار والألوان.

. وله ترجمة كتاب، ومجموعة مراسلات.

وقد جمعت أعماله كلها طبعة أعمال كاملة حوتها أربعة عشر مجلداً، صدرت في ميونج، ولم يترجم من أعماله إلى العربيَّة إلا كتابه الأساسي الذي صدر بالعربيَّة مؤخراً ولم يسعفنا الحظ بالاطلاع عليه مترجماً.

تصنيف الفنون

يرى **شُوْبِنْهَاوَر** . Schopenhauer أنَّ الفنَّ هو الذي يحرِّرنا من عبوديَّة رغباتنا، وفيه انعتاقنا من إرادة الحياة العمياء، ومن عشوائها، بما يقدِّمه لنا من مُناخٍ تأمُّليٍّ يمتح ما علق في أدران النَّفس من ألم خلَّفه سيل الحياة الجارف.

ولكن هل كل الفنون في ذلك سواء؟ وهل من أساس للمفاضلة بينها؟

لقد صنَّف **شُوْبِنْهَاوَر** الفنون كما فعل **هيجل** . Hegel في تصنيفه النَّسقي الارتقائي تماماً، حَتَّى ليبدو أنَّ التَّصنيفين كليهما واحدٌ بعد تبديل عكس موضعي رأس الفنون ووصيفه، أي إحلال الموسيقى محال الشِّعر وإرجاع الشِّعر ليحتلَّ مكان الموسيقى.

لم يذكر **شُوْبِنْهَاوَر** أيَّ تأثر له بفلسفة **هيجل** الجمالية. هذا ما يعلِّق به الكثيرون على هذا التشابه الكبير بينهما في تصنيف الفنون على الأقل، والسبب في ذلك هو الحضور الأكبر **لهيجل**، والشُّهرة الأوسع، والأثر الأكبر. إنَّهَا هيمنة الشُّهرة، هيمنة الشُّهرة تنسينا الحقيقة وتبعدنا عنها، فالثَّابت تاريخيًّا أنَّ **شُوْبِنْهَاوَر** نشر كتابه العالم إرادةً وتمثُّلاً[٤٩٨]، الذي أفرد فيه جزءاً غير يسير لفلسفته الجماليَّة، قبل محاضرات **هيجل** في علم الجمال التي نشرت بعد وفاته.

الحقيقة أنَّنا أمام مشكلة غير سهلة، فهذا التَّشابه الكبير جدًّا بَيْنَ الفيلسوفين في تصنيف الفنون وترتيبها وإن اختلف التَّفسير في التَّرتيب لا يمكن أن يكون مصادفة عمياء، وأن يكون **شُوْبِنْهَاوَر** نشر كتابه قبل نشر محاضرات **هيجل** ليس دليلاً كافياً لأنَّ محاضرات **هيجل** كانت في الكليَّة ذاتها وعلى الطلاب ذاتهم الذي كان يدرسهم **شُوْبِنْهَاوَر** وفي الوقت ذاته. ولكن ينبغي ألاَّ يفهم من ذلك أنَّنا نرجح تأثُّر **شُوْبِنْهَاوَر بهيجل**؛ الاحتمالان كلاهما قائمان على قدم المساواة، ورُبَّمَا يكون هناك احتمال ثالثٌ، ولن نرجح أحدهما على الآخر من دون مناقشة تكفي، وليس هذا موضع هذه المناقشة.

لقد وعي الفيلسوفان أهميَّة الفنون من جهة علاقتها بالمادَّة، فهي التي تحدِّد ماهيَّة الفنِّ كمًّا وكيفاً، وتسهم في تحديد درجة هذا الفنِّ أَو ذاك على سلَّم الفنون، ولكِنَّهَا وفق **شُوْبِنْهَاوَر** لا تكفي وحدها لتتَّخذ أساساً في تصنيف الفنون، فهناك أيضاً درجة

---

498 - Arthur Schopenhauer: ***The World as Will and Representation*** (Idea). Translated by E.F.J. Payne. Volumes I and II. New York: Dover Publications, 1969.

تجسيدها للإرادة لأنَّهَا هي التي تظهر لنا المثل الخاصَّة بكلِّ مادَّة، وبهذا تتحدَّد قيمة كلِّ فنٍّ من الفنون.

إذن أساس المفاضلة بَيْنَ الفنون هو قدرتها على الكشف عن المضمون المعرفي لحقيقة الوجود، إذ إنَّ مصدر هذه الفنون هو معرفة الأفكار، وغايتها الإبلاغ عن تلك المعرفة، أَو تجسيد هذه الأفكار، وعلى هذا الأساس بدأ بفنِّ العمارة وأتبعه بهندسة الحدائق ثُمَّ فن النَّحت ثُمَّ الرَّسم فالشِّعر وأخيراً الموسيقى.

أولاً: فن العمارة

تحتل العمارة الدَّرجة الدُّنيا بَيْنَ الفنون، ومهمتها التَّعبير عن الصِّراع بَيْنَ الثِّقل والمقاومة بطريق متعدِّدةٍ ومتباينةٍ. أمَّا غايتها فهي إظهار مزايا المادَّة الثَّابتة بعرض هذه المزايا عند استخدام المادَّة بتحويلها، بتدخُّل الإرادة، إلى مواضيع تتحقَّق فيها صفات المادَّة؛ كالثِّقل، والمقاومة، والثَّبات، فمجالها هو ذلك التجاذب المدهش بَيْنَ الثقل والمقاومة، وفي ذلك يقول: «يجب أن يبدو في كلِّ جزءٍ من الكيان المعماري ثقلٌ يتناسب مع المقاومة، فلا يبدو أنَّ جزءاً ما قد أخذ أكثر مما يحتاجه من قوَّة تحميل»[٤٩٩]. وهي بذلك تغدو أنموذجاً لآلاف المشاعر والمزايا، فهي تكشف الدَّيمومة في ثبات الأشياء وتماسكها واستمراريتها.

لقد استبعد **شُوْبِنْهَاوَر** التناسب والتَّناظر والانسجام... عن المعايير الجماليَّة عامَّة، ولذلك لم ينظر إلى جمالية العمارة من هذه الزاوية، زاوية المعايير التقليدية، وهي التي طغى الجانب النفعي فيها على جانبها الجمالي، بل نظر إلى جمالية الفنِّ المعماريِّ من جهة العلاقة بَيْنَ الثِّقل والمقاومة، فالثِّقل مزيَّة للمادَّة تكسبها الثَّبات على الأرض، أمَّا المقاومة فهي التي ترفعها عن الأرض، هي إذن مزية المادَّة وقد رفعتها الدَّعامات

499 - Schopenhauer: ***The World as Will and Representation***. Vol.1. P.285.

والأعمدة فوق الأرض، وفي سياق هذا الصِّراع بَيْنَ الثِّقل والمقاومة يبدو لنا الجمال في فنِّ العمارة[٥٠٠].

من خلال هذا السِّياق ذهب **شُوْبِنْهَاوَر** إلى القول بتفوق جماليات العمارة اليونانيَّة على جماليات العمارة القوطيَّة، ذلك أنَّ التَّوازن الثَّبات هما الفكرة الأساسيَّة البادية في نموِّ الصِّراع بَيْنَ الثِّقل والمقاومة في العمارة اليونانيَّة، وهذا ما كشف بجلاءٍ عن التَّأثير المتبادل بَيْنَ العمود ومسطَّح العمود، أي الصِّراع بَيْنَ الثِّقل؛ مسَّطح العمود، وحامل الثِّقل، ممَّا يعبِّر عن جوهر العمارة من جهةٍ أولى ويبرز المقوِّمات الجماليَّة من جهةٍ ثانيةٍ[٥٠١].

أمَّا العمارة القوطيَّة فقد شفت عن انتصارٍ تامٍّ مطلقٍ للمقاومة على الثِّقل ممَّا أقصى الصِّراع بَيْنَهما، ويبدو هذا جليًّا من خلال اختفاء الخطِّ الأفقي وهو الخاصُّ بالثِّقل، وظهور الأقواس والأبراج والقباب عوضاً عن الخطوط، وهذه لا تظهر تأثير الثِّقل أَو الصِّراع بَيْنَ الثِّقل والمقاومة إلا بالعَرَض أَو على نحوٍ غير مباشرٍ. تبدو هذه الأبراج والقباب وكأنها تسمق في الهواء من دون أن تحمل شيئاً، فتبدو المقاومة منتصرة انتصاراً على الثِّقل، وفي هذا خروجٌ عن المعقول، وهذا الخروج يدخله في باب الخوارق والعجائب.

ثانياً: فن تنسيق مساقط المياه

الفنُّ الذي يلي فنَّ العمارة ويعلوه مرتبة هو فن تنسيق مساقط المياه، والحق أنَّ **شُوْبِنْهَاوَر** لا يقدم هذا الفن وحيداً مباشرة بعد العمارة وإنَّمَا يقدمه مرتبطاً بفن البستنة نظراً لوثيق الصِّلة بينهما، فلا معنى لمساقط المياه وتنيسقها في مكان ليس فيه محيط نباتي، ورُبَّمَا كان **شُوْبِنْهَاوَر** يربط فنَّ تنسيق مساقط المياه والبستنة أَو فن تنسيق الحدائق

500 - I bid. Vol.1. P.277.

501 - I bid. Vol.1. P.278.

بفنِّ العمارة، نظراً لما يبدو من تلازمٍ بَيْنَ فنِّ العمارة والحدائق التي تحيط بها ومساقط المياه الموجودة فيها أَو فيهما.

ولكن الأمر على أيِّ حالٍ أبعد من ذلك وأعمق دلالة، فالانتقال ارتقاءً من العمارة إلى تنسيق مساقط المياه لا يرتبط بترابط العمارة مع مساقط المياه والحدائق وإنَّما يرتبط بالانتقال خطوة ارتقائية في مادَّة الفن بما يدل على ارتقاء الفن في تحرر إرادة الحياة وانطلاقتها(٥٠٢).

العمارة مادَّة جامدة محض، ثابتة، تفتقر إلى الحركة وإمكانية الحركة ذاتها، وبالانتقال إلى المياه وتنسيق مساقطها نكون أمام نقلةٍ نوعيَّةٍ واضحةٍ من المادَّة الجامدة الصرف الخاضعة فقط لقوانين الثِّقل والمقاومة، إلى مادة أكثر تتمتع ببعض المرونة، المياه مادَّة قابلة للحركة، أي تتمتع بالحرية أكثر من المادة المعماريَّة التي ترزح في مكان فلا تتحرك أبداً لأنَّ السُّكون والثَّبات من أهمِّ مقوماتها. وبذلك يتمُّ الانتقال من التَّعبير عن الإرادة بفنٍّ سكونيٍّ ثابتٍ لأنَّ مادته كذلك، إلى فنٍّ تتسم مادته بمرونة الحركة وإمكانية التحكم بهذه المرونة، أي إلى مادَّة أكثر تعبيراً عن تحرُّر الإرادة. وهذا يعني من ناحية أخر انتقال تَمَثُّل الإرادة من الثَّبات السُّكوني الصرف إلى المادَّة المشابهة لمادَّة العمارة بافتقارها إلى الحيويَّة وتمتعها بالقدرة على الحركة.

ثالثاً: فن البستنة

الفنُّ الذي يلي فنَّ تنسيق مساقط المياه ويعلوه مرتبة هو فنُّ البستنة، ورُبَّمَا كان **شُوْبِنْهَاوَر** يربط، كما هو الواقع، فنَّ تنسيق مساقط المياه والبستة بفنِّ العمارة كما أشرنا، نظراً لما يبدو من تلازمٍ بَيْنَ فنِّ العمارة وفن تنسيق مساقط المياه والحدائق التي تحيط بها، فالحدائق ومساقط المياه الموجدة فيها تضيف إلى جمال العمارة الجمالَ الذي صاغه الإنسان، جمالاً طبيعيًّا، وإن لم يكشف هذا الجمال عن فنٍّ حقيقيٍّ، إذ إنَّ إرادة

---

502 - I bid. Vol.1. P.281.

الإنسان في خلق الجمال في هذا الفنِّ محدودةٌ مؤطَّرة بمعطيات الطَّبيعة النباتيَّة ذاتها(٥٠٣).

قد يعترض أحدٌ على **شُوْبِنْهَاوَر** بأَنَّهُ ليس من الضَّروري أن تكون الحدائق ملاصقةً للعمارة أَو مرتبطةً بها.

الاعتراض أساساً غير دقيق ولا يستحقُّ مزيداً من الوقت للدَّحض، ولكن على افتراض صحَّته فإنَّ **شُوْبِنْهَاوَر** لم يتبعه فنَّ العمارة، وبينهما فن تنسيق مساقط المياه المتلازم مع البستنة، على هذا النَّحو الساذج، وإنَّمَا أتبعه إيَّاه لأَنَّهُ يليه في الاستغناء عن المادَّة بالانتقال من المادَّة الجامدة الصرف الخاضعة فقط لقوانين الثَّقل والمقاومة، ومن المادة الأكثر مرونة القابلة للحركة التي هي الماء إلى المادَّة التي تتمتع بالحيويَّة وهي الطَّبيعة النباتيَّة؛ النبات مادة، ولكِنَّهَا مادة فيها حياة، أي أكثر مرونة وقدرة على الحركة من العمارة بالمطلق ومن الماء، فقدرة الماء على الحركة نابعة من الطبيعة السائلة للمادة، بينما القدرة على الحركة في النبات نابعة من الطَّبيعة الذَّاتيَّة للمادَّة النباتيَّة، وهذا يعني أنَّهَا أكثر تعبيراً عن تحرُّر الإرادة، وتعبيرٌ عن انتقال تمثل الإرادة من الثَّبات السُّكوني المحض في العمارة، والحركة اللاإرادية النابعة من الطَّبيعة السَّائلة في المادَّة، إلى الثَّبات الحيوي الممتلك بعض الحريَّة والحركة الحيويَّة وإن كانت أيضاً لا إراديَّة.

يقوم فنُّ البستنة، وهو الذي اتَّخذ الطَّبيعة النَّباتيَّة مادَّة له في التَّعبير، على تنوُّع هذه الموضوعات الطبيعيَّة وغناها كي تظهر وضَّاءة متلألئةً، تستطيع اجتذاب أعين النَّاظرين، وهذا الإشراق والتلألؤ يبدو أكثر ما يبدو في الطَّبيعة العذراء، البكر، الطبيعة التي لم تمسسها يد أنسيٍّ.

أي إنَّ جوهر الجمال في هذا الفنِّ هو الطَّبيعة ذاتها، كما هي. وكلَّمَا اتَّسعت بصمة الإنسان عليها، وعرَّتها أكثر من ثوب عذريتها، نزعت عنها وقارها وجمالها أكثر.

---

503 - I bid. Vol.3. P.174.

ولذلك ترى **شُوْبِنْهَاوَر** معجباً بالبستان الإنجليزي الذي يوهم الرَّائي أَنَّهُ أمام الطبيعة ذاتها بعذريتها الحقيقيَّة، وكأنها تركت حرَّةً من غير أن تطالها ريشة الفنَّان، أَو تحدَّ من إرادتها إرادة أخرى.

يرى الفيلسوف أَنَّهُ على العكس من البستان الإنجليزي نجد البستان الفرنسي الذي قيَّدته الأسوار، واصطفت بانتظامٍ أشجاره، وشُذِّبت باتِّساقٍ أغصانها... إنَّهَا غير حرَّةٍ البتة، إنَّهَا أسيرة إرادة صاحب الحديقة أَو مخططها، معبرة عن إرادة أحدهما أَو كليهما.

رابعاً: فن النَّحت

مثلما فعل الفيلسوف في الفنين السَّابقين عندما قدِّمهما معاً في مستو واحدٍ فعل هنا أيضاً إذ قدَّم فنِّي النَّحت والرَّسم معاً في مستو واحد، على الرَّغْمِ مما بينهما من تباين واختلاف في الطَّبيعة والمستوى حسبما يرى هو ذاته، وحسبما يشرح ذلك في تفاصل عرض الفنين ومناقشتهما.

في فنِّ النَّحت ينكشف لنا رقيٌّ أعلى مما بدا في الفنون السَّابقة من جهة تجسيد الفكرة بصيغتها الماديَّة الملموسة، فتصل الإرادة هنا إلى درجة أعلى من درجات تحققها الموضوعي، محقِّقة مرتبة جماليَّة أعلى.

في فنِّ النَّحت يتبدَّى لنا جمال الصُّورة البشريَّة على نحوٍ مجسَّدٍ، وذلك بالكشف عن البنية الحركيَّة لهذا الجمال، ففنُّ النَّحت يعبِّر عن تحقُّق الإرادة الإنسانيَّة موضوعيًّا في الزَّمان والمكان معاً، فتحققها في المكان يبرز الجمال، وتحققها في الزَّمان يبرز الرَّشاقة، وما الرَّشاقة إلا التَّعبير عن الانسجام والتَّوافق بَيْنَ حركات أعضاء الجسم وأوضاعه بمنتهى الدِّقَّة والتلاؤم. والجمال والرَّشاقة هما أبرز ما يميِّز فنَّ النَّحت، كما أنَّهُما الأكثر أهميَّة له[٥٠٤].

رُبَّمَا نجد من يعترض أَو يتساءل قائلاً: ما الفرق بَيْنَ النَّحت والعمارة وكلاهما مادَّة جامدة ثابتة، ولماذا يأتي النَّحت متأخِّراً على البستنة وتنسيق مساقط المياه مع كونه مادَّة لا تختلف عن مادة العمارة؟

---

504 - I bid. Vol.3. P.193.

من وجهة نظر **شُوْبِنْهَاوَر**، على الأقل، الفرق كبيرٌ وهائلٌ، فعلى الرَّغْمِ من أنَّ مادَّة النَّحت مادَّةٌ جامدة ثابتة متراجعة عن مادَّة الطَّبيعة النَّباتيَّة، فإنَّ موضوع النَّحت متقدِّم على البستنة من جهة قدرته على تمثُّل الإنسان، أَو الجمال البشري الذي يعدُّ قمَّة تمثُّل الإرادة.

خامساً: فن الرسم

ارتبط فن الرسم بفن النحت في مستوى التقديم عند **شُوْبِنْهَاوَر**، ولكنَّ هذا التلازم في التقديم لم يعن عنده التَّساوي في المستوى ولا القيمة ولا الدرجة، مثلما كان الحال في تلازم فني تنسيق مساقط المياه والبستنة.

مع فنِّ الرَّسم ينكشف لنا رقيٌّ أعلى مِمَّا بدا في الفنون السابقة كلِّها من جهة تجسيد الفكرة بصيغتها الماديَّة الملموسة. فمع هذا الفن تصل الإرادة إلى أعلى درجات تحققها الموضوعي، محقِّقة أعلى مراتبها الجماليَّة(٥٠٥).

النقلة النَّوعية في فنِّ الرَّسم هي موضوعه الابتكاري، فالخلق الفني هو موضوع الرَّسم، وهو لذلك يمتلك مزايا وسمات شتَّى يفتقدها فنُّ النَّحت، فهو إضافة إلى إظهار جمال الصُّورة البشرية فإنَّهُ يتعدَّى ذلك إلى إظهار ما في الطَّبيعة البشريَّة من جمالٍ، أعني القدرة على التَّعبير عن العواطف والوجدانات.

إنَّ الرَّسم وإن كان يعبِّر عن الصُّورة الفرديَّة للإنسان فإنَّهُ لا يعنى بالخواص العرضيَّة الفرديَّة قدر ما تعنيه الخواص الجوهريَّة على الرَّغْمِ من أنَّ لكلِّ إنسانٍ صورته الخاصَّة، ذلك أَنَّهُ يسعى من خلال صوغ الصورة الفرديَّة إلى استخلاص الطَّابع الإنسانيِّ العام في خلق الفرد، ولا يفهم من هذا البتة أنَّ الرَّسم لا عنى بالجمال، وقد سبق وأشرنا إلى أنَّ في مكنة الرَّسم سبر مكنونات النَّفس والتَّعبير عنها بالصِّيغة الجماليَّة، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى لا يستطيع الرَّسم إمحاء الجمال الشَّكلي وإلاَّ فإنَّهُ لن يعدو كونه رسماً باهتاً. ولما كان

505 - I bid. Vol.1. P.297.

الخلق موضوعَ الرَّسم فليس لنا البتَّة أن نتحدَّث عن إمكانيَّة إمحائه أَو عدمها، فالجليُّ إذن التَّلازم بَيْنَ الجمال والخلق في الرَّسم، يعني بَيْنَ الصُّورة الإنسانيَّة العامَّة والصُّورة الشَّخصيَّة الفرديَّة،و هذا ما يقودنا إلى فارق آخر بَيْنَ النَّحت والرَّسم، فالنَّحت يعجز تماماً عن تحقيق أدنى درجات الجمال والرَّشاقة إذا لم يتحقَّق في المنحوت حدًّا أدنى امتلاءٌ في شكله وقوَّةٌ تعبيريَّة له، ومن هذا الموقع نفسِّر مثلاً إخفاق النَّحات الإيطالي **دونتلو**[٥٠٦] . Donatello في تصوير **يوحنا المعمدان** وقد أخذ الزُّهد والتَّنسُّك منه ما أخذ حَتَّى صار عظاماً يغطِّيها جلد.

الأمر مختلفٌ في الرَّسم كلَّ الاختلاف، ففي مكنة الرَّسَّام إضافة إلى التَّعبير عن الأشكال الحيويَّة والممتلئة والجميلة التَّعبيرَ عن الأشكال القبيحة والهزيلة وإظهارها بصورة جماليَّة، ولو أنَّ **دونتلو** لجأ إلى الرَّسم في تصور **يوحنَّا المعمدان** على سابق حالته لما لاقى مثل هذا الإخفاق، ويبدو أنَّ **دومينكو**[٥٠٧] . Domenico الإيطالي أيضاً قد استفاد من هذا الخطأ فلجأ إلى الرَّسم عندما صور السيد **المسيح** عليه السلام مصلوباً ذا جسمٍ هزيلٍ،

---

٥٠٦ . دوناتيلو نحات إيطالي دوناتيلو يعدُّ أحد أكبر النحاتين عبر العصور. ما يزال أسلوبه مستخدماً من قبل النحاتين حَتَّى اليوم. ولد في فلورنسا بإيطاليا عام ١٣٨٦م وتوفي عام ١٤٦٦ عن عمر يناهز الثمانين عاماً،وعلى الرَّغْمِ من عمره المديد فقد مات من دون أن يتزوج ومن دون أن ينجب. بدأ إبداعه الفني في النحت وهو في العشرين من عمره، وعمل في محل لورنزو غيبرتي. من آثاره التي تعد فتوحات عصر النهضة الفنية: سانت بيتر، سانت مارك زوكوني، مار جرجس التنين، القديس يوحنا، الداعيه ماغدالين، انجيل مع الدف، هيرودس، في عيد القديس لويس، تمثال الفارس غاتاميلاتا... وغيرها كثير.

٥٠٧ . ولد دومينكو ثيوتوكوبيلي عام ١٥٤١م في جزيرة كريت في إيطاليا، وعلى الغرم من ذلك فإن العالم عرفه على أنه أسباني. هو على أيِّ حال أحد عباقرة فن الرسم، أطلق الإيطاليون والأسبان عليه اسم دومينكو جريكو ، أو الجريكو. أمضى فترة شبابه في فينيسيا وعمل في أستوديو تيتيان. وعندما ذهب إلى روما نحو عام ١٥٧٠م تعرف إلى جويو كلوفير، الرسام الذي كان يعمل لدي الكاردينال جريماني، وتأثر به وبالعديد من كبار الرسامين أمثال تيتيان، مايكل أنجلو، ياسانو. ومن روما ذهب إلى مدريد حيث التقي بدونا جيرونيما التي تزوجها وأنجب منها ولدا أسماه جورج مانويل، وفي عام ١٥٧٧م توجه إلى طليطلة وفيها أحد أعظم الرسامين في العالم، وظلَّ فيها حتَّى توفي في ٣١ آذار ١٦١٤م.

وكذلك القدِّيس **جيروم** محتضراً وقد أنهكه السِّنُّ والمرض، فلاقى عظيم النِّجاح،وبدت أعماله آثاراً فنيَّةً رائعةً.

سادساً: فن الشعر

يحتلُّ الشِّعرُ عند **شُوْبِنْهَاوَر** مكانةً ساميةً عليَّةً استطاعت أن تستحوذ منه أجمل المديح وأعذبه. ففي مكنة هذا الفنِّ بوساطة الخيال سبر المعاني الباطنيَّة، «فمن أراد معرفة الإنسان في طبيعته الدَّاخليَّة، في ظواهرها وتحولاتها، ومن أراد معرفته في ضوء الفكرة فإنَّهُ سيجد عند شاعرٍ عظيمٍ خالدٍ صورةً هي أكثر وضوحاً وصدقاً وحقيقةً مما يستطيع أن يقدِّمه مؤرِّخٌ». أي إنَّ الشِّعر بما يمتلك من قدرةٍ على تناول الإرادة الكليَّة وتجسيدها بصورةٍ حسِّيَّةٍ يكون أكثر فلسفةً من التَّاريخ، فالمؤرِّخ يبقى عاجزاً عن تجاوز حدود عالم الظَّواهر، العالم الذي يخضع لمبدأ العلَّة الكافية، ولذلك فإنَّ أفضل المؤرِّخين يظلُّ بعيداً عن أن يكون في المرتبة الأولى مثل شاعر.

ويرى أَنَّهُ لا بُدَّ للشَّاعر إذا أدرك موهبته أن يؤمن بها ويزداد يقيناً بعبقريَّته، وأن يعتزَّ بنفسه إلى أبعد الحدود، «يجب على كلِّ شاعرٍ أن يرى في نفسه الامتياز طالما عبَّرَ عمَّا أدركه بدقَّةٍ... ويجب أن يظنَّ في نفسه أَنَّهُ ندٌّ لكبار الشُّعراء. ومع ذلك فإنَّ النَّاس يحاولون أن يضعوا من هذا التَّقدير الشَّخصيِّ بأن يفرضوا عليه التَّواضع، لكِنَّهُ من المتعذَّر على الرَّجل الممتلئ بالعقل والجدارة، المدرك لقيمته، أن يغمض عينيه عن عبقريَّته بقدر ما هو متعذَّرٌ على رجلٍ طوله ستة أقدام ألا يرى نفسه أطول من الآخرين»[٥٠٨].

لقد أفلح الفيلسوف إذ حثَّ الشَّاعر على وعي ذاته، وإدراك امتيازاته، بل حَثَّى اعتزازه بنفسه ومواهبه وقدراته، ولكِنَّهُ أساء التقدير عندما عدَّ التَّواضع خزياً، وجعله ملجأ للعجزة يتستَّرون وراءه. بل لقد ذهب إلى أبعد من ذلك إذ قال إنَّهُ شعورٌ بالعدم المطلق والتَّفاهة التَّامَّة... ولكن لا بأس أن يفاخر الشَّاعر بمآثره، وعظمته، فَلَعَلَّهُ يذوق شهد

508 - I bid. Vol.1. P.321.

الشُّهرة والمجد قبل أن يموت، مثلما حدث مع **شُوْبِنْهَاوَر** ذاته الذي طغت عليه الانطوائيَّة والتَّشاؤم حَتَّى السَّنوات القليلة الأخيرة من عمره التي أتاه المجد فيه أكثر مما ترقب في ظل تشاؤميته.

ميَّز **شُوْبِنْهَاوَر** بَيْنَ ثلاثة أنواع تنطوي تحت لواء الشِّعر، وهي الشِّعر الغنائي، يليه الشِّعر الملحمي، ويليهما الشعر المسرحي. وهذا التَّمييز مرتبطٌ بالصيغة التَّعبيرية، فنجد أنَّ الشِّعر الغنائي يسود فيه العنصر الذَّاتي، بينما يسود العنصر الموضوعي بالإطلاق في الشِّعر المسرحي، وما بَيْنَ الذاتيَّة المحض والموضوعيَّة المطلقة تداخل متدرِّجٌ، وهو ما يتمثَّل به الشِّعر الملحمي الذي يبدأ بالأغنية القصصيَّة الخفيفة حَتَّى يصل إلى الملحمة بمعناها الحقيقي، وقد كان للشِّعر المسرحي عنده معظم الاهتمام والأهميَّة.

يرى **شُوْبِنْهَاوَر** أنَّ الغرض من المسرحيَّة هو تبيان جوهر الإنسان ووجوده سيَّان أكان ذلك بعرض الجانب المفرح، أم المحزن، أم بالانتقال من أحدهما إلى الآخر. والصورة الأسمى للمسرحيَّة تبدو لنا في المأساة أَو الفاجعة . Tragedy التي تصوِّر الجانب المرعب من الحياة، فهي «تكشف لنا عن الجانب الرَّهيب من الحياة، عن شقاء الإنسانيَّة، وسيادة الاتفاق والخطأ، وسقوط العادل، وانتصار الأشرار... فهي تضع نصب أعيننا طبيعة هذا العالم؛ تلك الطَّبيعة التي تصدم مباشرة بإرادتنا»[٥٠٩]، وذلك بأن تعرض لنا صراع الإرادة مع ذاتها من خلال الإرادة الإنسانيَّة، وهذا أعلى مستويات التجسُّد، ولذلك فهي تعدُّ بحقٍّ أسمى أنواع الفنِّ الشِّعريِّ، وهي تحرِّك في الإنسان كوامنه المعرفيَّة التي تذكِّره دائماً بأنَّ الحياة لا تستحقُّ أيَّ تمسُّكٍ بها، كما أنَّ السَّعادة غير ممكنةٍ فيها، فعندما نكون أمام منظرٍ فاجعيٍّ فإنَّنا «نشعر بإزاء هذا المنظر بقوَّةٍ تدفعنا إلى أن ننأى بإرادتنا عن الحياة جانباً، ونميل إلى عدم الرَّغبة في الوجود أَو التَّعلُّق به»[٥١٠]. وهكذا نجد أنَّ كلَّ الدَّوافع التي كانت جدَّ قويَّةٍ قد فقدت الآن مقوِّماتها ليحلَّ عوضاً عنها معرفة كاملةٌ عن طبيعة العالم،

509 - I bid. Vol.1. P.315.

510 - I bid. Vol.1. P.317.

تبعث في الإنسان الاستسلام والتَّحلُّل ليس من الحياة وحسب بل من إرادة الحياة ذاتها. «إنَّ ما يعطي للأسيان، مهما كانت صورته، توثُّبه نحو السَّامي هو اكتشاف هذه الحقيقة، ألا وهي أنَّ العالم والحياة عاجزان عن أن يقدِّما أيَّ مرضاةٍ حقيقيَّةٍ، وهما غير خليقين بتعلُّقنا بهما. هذا هو جوهر الرُّوح الأسيانة، وهذا هو سبيل التَّسليم»[٥١١]. ولذلك نجد في المأساة أنَّ أنبل النَّاس وأسماهم يتنكَّرون في النِّهاية، بعد صراعٍ شاقٍّ مريرٍ، ومعاناةٍ مؤلمةٍ، لكلِّ تلك الأهداف التي ما فتئوا يسعون خلفها، بل نجدهم وقد عزفوا إلى الأبد عن كلِّ متع الحياة ومسرَّاتها، وهذا ما فعله **هاملت**، وهو إذ يفعل ذلك لا يكفِّر عن خطاياه التي ارتكبها هو بل هو تكفيرٌ عن الخطيئة الأولى؛ خطيئة الوجود نفسه، وهذا ما عبَّر عنه **شكسبير** على لسان **هاملت** في النِّهاية: «لم يبق إلاَّ الصَّمت»[٥١٢]، وصرَّح به الشَّاعر **كالدرون** قائلاً: «إنَّ أعظم جرائم الإنسان هي أَنَّهُ قد وجد»[٥١٣].

أمَّا منبع المسرحيَّة فهو الإنسان، وما أحاط به، كالقدر أوَّلاً ثُمَّ الاتِّفاق والخطأ، وكذلك المفارقات التي تولِّد الشُّروط أَو الظُّروف اللامعقولة.

وبالمسرحيَّة ينتهي التَّدرج الهرمي للفنون التي تقدِّم صراع الإرادة من أدنى درجات الوضوح إلى أعلاها، وهي كلها لا تعبِّر عن الإرادة نفسها مباشرة وإنَّمَا عن طريق الصُّور، أي بطريقة غير مباشرة.

سابعاً: الموسيقى

أمَّا الموسيقى فهي بتعبير قريب أسمى الفنون، بل يصعب القول وفق **شُوْبِنْهَاوَر** أنَّهَا أسمى الفنون لأنَّهَا أرقى من ذلك بكثير، أرقى من أن تصنف بَيْنَ الفنون ولذلك يمكن القول مجازاً إنَّهَا فنُّ الفنون، فهي تعبِّر عن الإرادة مباشرة وليس بطريقٍ غير مباشرة كما هو الحال في الفنون الأخرى. إنَّهَا لا تحتاج إلى تمثيلٍ أَو تأمُّلٍ، إنَّهَا الإرادة ذاتها

511 - I bid. Vol.1. P.316.
512 - I bid. Vol.1. P.318.
513 - I bid. Vol.1. P.319.

بصيغةٍ مجسَّدةٍ،وما العالم ذاته إلا موسيقى بقدر ما هو إرادة مجسَّدة، ولذلك فإنَّ الموسيقى تحظى عند **شُوْبِنْهَاوَر** بمكانة خاصَّةٍ جدٍّ خاصَّة.

ولا غرابة بعدئذٍ أن نعلم أنَّ الفيلسوف قد تعمَّ في تحليل الموسيقى إلى أبعد الحدود. فالموسيقى أساسً تقوم بالصَّوت وحسب، أمَّا الكلام والحركة والمناظر المثيرة للأصوات فهي لا تعني الموسيقى كثيراً،وإن حدث واستفادت من هذه الأشياء فهي استفادة عارضةٌ كما يحدث من تركيب الكلام والموسيقى في الأغاني. إذ الجليُّ أسبقيَّة تأثير الموسيقى ودقَّتها على السَّامع من الكلام، ولذلك فإنَّ التَّعبير الموسيقي يبلغ ذروته عن خلوه من الألفاظ والحركات والمناظر، وهذا ما نلفاه متحقِّقاً أتَمَّ التَّحقُّق في السيمفونيَّات.

يرى **شُوْبِنْهَاوَر** أن الموسيقى إضافة إلى ذلك تنفرد بتقديم الشَّيء كما هو فيما الفنون الأخرى تقدِّم ظلالاً فقط. وتمتاز الموسيقى أيضاً بقدرتها التَّأثيريَّة البالغة في الإنسان، ونفوذها إلى أعماقه وأخفى خفاياه، حَتَّى لتغدو لغة عامَّةً تفوق في وضوحها العالم المحسوس ذاته. إنَّهَا لغة الشُّعور والعاطفة تماماً كما الألفاظ لغة العقل، فهي لا تعبِّر عمَّا يختلج في أعماقنا من انفعالات كالفرح والسُّرور والبهجة أَو الخوف والحزن والألم وحسب... ولا تعبِّر عن صور حياتيَّة معيَّنة وحسب... بل إنَّهَا تعبِّر عن جوهر انفعالاتنا، عن حقيقتها الأصلية. أي إنَّ الموسيقى لا تعنى بالتَّعبير عن الظاهر وإنَّمَا تعنى بالتَّعبير عن طبيعة الظَّاهرة الدَّاخليَّة وحسب، فهي لغةٌ كليَّةٌ، لغةٌ عامَّةٌ كلَّ العموم. ولذلك فهي كما يرى الفيلسوف لا تعبِّر عن المعطى الجزئيِّ وإنَّمَا تكشف عن جوهر الوجود وحقيقة العالم، أي عن الفرح في ذاته والحزن في ذاته... مجرَّدة من كلِّ الدَّوافع الخاصَّة. وعلى الرَّغْمِ من هذا التَّجرُّد فنحن قادرون على فهمها تماماً.

ثُمَّ ينتقل الفيلسوف إلى تحديد حقيقة تجسيد الموسيقى للإرادة في ذاتها فيرى أنَّ الأصوات الموسيقيَّة تنشعب إلى أربعة أنواع هي التي تحقِّق الانسجام كلَّ الانسجام، وهذه الأصوات هي الأعلى . Tenor،، والأدنى . Bass، والعليا . Soprano، والدُّنيا .

Alto، وهذه الأنواع الأربعة للأصوات الموسيقيَّة تقابل تماماً سلَّم الكائنات بدرجاته الَّتي هي أيضاً أربع درجات، وتبدأ بمملكة الجمادات تليها المملكة النَّباتيَّة وترتفع فوقها المملكة الحيوانيَّة، وتعلوها جميعاً مملكة الإنسان. فالقوانين الموسيقيَّة إذن ما هي إلا تطابق تامٌّ مع قوانين العالم الحسِّيِّ.

هذه المحاولة في المقابلة ليست وحيدة ولا جديدة، فمثلها ما فعل العرب في المقابلة بَيْنَ الأمزجة والمقامات الموسيقيَّة متأثِّرين بالفلسفة الفيثاغوريَّة، وكذلك في المقابلة بَيْنَ أيام الأسبوع والمقامات الموسيقيَّة السَّبع. ومحاولة **شُوْبِنْهَاوَر** هذه على الرَّغْمِ من التفاتها البارعة فقد لقيت الكثير من الاعتراضات متهمةً إياها بأنَّهَا مشوبة بالغموض والإبهام، كما أثيرت حولها بعض الانتقادات من الناحية العلمية كما كان حال المحاولة الفيثاغوريَّة.

مفهوم الجميل

وقف **شُوْبِنْهاوَر** عند مفهوم الجمالي وقفة مطولة، لم يقتصر على مناقشته في كتابه الأساسي العالم إرادة وتمثُّلا وإنَّمَا وقف عنده في كثير من الواضع في كتاباته المختلفة، وناقشه من مختلف زوايا الرؤية والمعالجة والصلات التي ترتبط به انطلاقاً منه أَو وصولاً إليه.

رُبَّمَا يصحُّ القول إنَّ نقطة انطلاق الفليلسوف الألماني **آرثر شُوْبِنْهاوَر** في تحديد مفهوم الجمال وأبعاده كامنةٌ في الدَّلالة اللعويَّة لكلمة جميل. هو لم يعلن ذلك صراحةً ووضوحاً، ولكِنَّهَا من غير شكٍّ خير نقطة انطلاق. يقول: «إنَّ كلمة الجميل . Schon متَّصلةٌ بلا شكٍّ بالكلمة الإنجليزيَّة . To Show ولذلك فالجميل هو ما يجب أن يكون ذا مظهرٍ أخَّاذ، هو ذلك الذي نراه فيه، فهو ما يظهر بطريقةٍ جيدة، أَو ما يعرض نفسه على نحو جيِّدٍ، وباختصار ما يكون مرئيًّا بطريقة أخَّاذة»[٥١٤].

---

٥١٤ . سعيد محمد توفيق: **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** . ص١٦٠.

هذا يعني على نحو واضحٍ ومباشرٍ أنَّ الفيلسوف يركِّز في مفهوم الجمالي على ثلاث نقاط هي التَّمظهر، والتلقي، والجاذبية. فالموضوع أيُّ موضوعٍ جماليٍّ له مظهر، وهذا المظهر وفق **شُوْبِنْهاوَر** ليس شكلاً خارجيًّا فقط بل هو خارج وداخل، الخارج له خصائصه الشكليَّة التي يظهر بها، والداخل مضمون منعكس في الشَّكل الخارجيِّ هو الَّذي يسبغ عليه الجاذبيَّة إلى جانب جاذبية الشَّكل. والجاذبيَّة هي العنصر الثَّالث من مكونات مفهوم الجميل، فحَتَّى يكون الموضوع جميلاً أَو مستحقًّا وصف الجمال يجب أن يتمتَّع بالجاذبيَّة. والجاذبيَّة، من وجهة نظر، هي التي تكون مقدِّمة للتلقِّي أَو سبباً له، أَو تكون نتيجة للتلقي بسبب اتصاف الموضوع بالجمالي، والجمالي ضرب من الجاذبيَّة.

هذا التَّلقِّي وَفْقَ **شُوْبِنْهاوَر** ليس تلقيًّا تلقائيًّا، وليس **شُوْبِنْهاوَر** وحده في هذا الرَّأي، وإنَّمَا هو حالةٌ تأمليَّة خاصَّة تنشأ فيها علاقة نوعيَّة بَيْنَ الذات المتلقية والموضوع الجمالي المتلقى، ولذلك وجدنا يقول: «إذا وصفنا شيئاً بأنَّهُ جميلٌ فإننا نعني أَنَّهُ يكون موضوع تأملنا الجمالي»[٥١٥].

لا يكتفي الفيلسوف في هذا التعريف بالقول إنَّ تلقي الجمال تأمل بل يحدد طبيعة هذا التَّأمل بأنه تأمُّلٌ جماليٌّ، وكأنه يرى أنَّ في المخيلة جزء مخصَّص للجمال وحده، وأنَّ يكون وصف الشيء بالجمال لأَنَّهُ موضوع تأمل جمالي يعني عند **شُوْبِنْهاوَر** أنَّ له معنيين، يقول:

أولاً: «هذا يعني من النَّاحية الأولى أنَّ رؤية الشَّيء، الجميل، تحوِّلنا إلى موضوعات. أي إنَّنا في تأمُّلنا الشَّيء، الجميل، نفقد وعينا بأنفسنا بوصفنا ذوات عارفة، إنَّنا نبدو ذواتاً عارفة، ولكِنَّهَا خالية من الإرادة»[٥١٦]. وهذا ما يشبه ما ذهب إليه **ابن خلدون** من اتِّحاد الفنَّان أو المتلقِّي بالموضوع الجمالي، مقارناً حالة التلقي الجمالي

515 - Schopenhauer: ***The World as Will and Representation***. Vol.1. P.275.
516 - I bid. Vol.1. P.275.

بحالة العشق، مشبهاً الأولى بالثَّانية، وكأَنَّهُ أراد أن يقول: إنَّ العلاقة بَيْنَ المتلقي والأثر الفنِّي أو الجمالي، قَدْ لا تقلُّ عن علاقة العاشق بمعشوقه، وفي ذلك يقول: «ولهذا تجد العاشقين المستهترين في المحبة يعبِّرون عن غاية محبَّتهم وعشقهم بامتزاج أرواحهم بروح المحبوب، وفي هذا سرٌّ تفهمه إن كنت من أهله، وهو اتِّحاد المبدأ، وإن كان ما سواك إذا نظرته وتأملته رأيت بينك وبينه اتحاداً في البداءة يشهد لك به اتحادكما في الكون... فتودُّ أن يمتزج بما شاهدات فيه الكمال لتتحد به... ولما كان أنسب الأشياء إلى الإنسان وأقربها إلى أن يدرك الكمال في تناسب موضوعها هو شكله الإنساني، كان إدراكه للجمال والحسن في تخاطيطه وأصواته في المدرك الَّتي هي أقرب إلى فطرته، فيلهج كلُّ إنسان بالحسن من المرئي أو المسموع بمقتضى الفطرة»[٥١٧].

ثانياً: «ويعني هذا من النَّاحية الثَّانية أنَّنا لا ندرك في الشَّيء، الجميل، مدركات جزئيَّة وإنَّمَا ندرك فيه المثال»[٥١٨]. وعندما يحاول فهم السَّبب في ذلك يرى أن إدراك المثال وليس الجزئيَّات أمرٌ منوطٌ بكون تأمُّلنا الشَّيء، الجميل، ليس تابعاً لمبدأ العلَّة الكافية، ولا يرتبط بعلاقات الموضوع الأخرى الخارجيَّة. وهو لا يبتعد في ذلك عما أشار إليه **ابن خلدون** في شرحنا السَّابق.

ولكن بأيِّ معنى يمكننا أن نفهم أنَّ إدراك الجمال يكون كليًّا ولا ينصب على الجزئيَّات أَو لا يدركها؟

رُبَّمَا لا نجد جواباً مباشراً على ذلك عند الفيلسوف، ولكننا نستطيع البحث عن إجابة في مكانٍ آخر، بل لقد أجاب عن هذا التساؤل في مكان آخر وإن على نحوٍ غير مباشر إذ قال: «الحلُّ عندي هو أنَّنا دائماً ندرك في الجميل الصُّور الجوهريَّة والأصيلة للطَّبيعة الحيَّة واللاحيَّة، وبعبارةٍ أخرى ندرك مثلها الأفلاطونيَّة كما أنَّ هذا الإدراك

---

٥١٧ . ابن خلدون: **المقدمة**. ب٥ . ف٣٢ . ص٤٢٥.

518 - Schopenhauer: ***The World as Will and Representation***. Vol.1. P.275.

يستلزم وجود نظيره الضَّروري وهو الذَّات العارفة المتحرِّرة من أيِّ إرادة... وبهذا الأسلوب تتلاشى الإرادة كليَّة خارج الوعي عند مدخل الإدراك الجمالي»[٥١٩].

إنَّ هذا الاندماج أَو ما يشبه حالة التَّوحد بَيْنَ الذَّات والموضوع الجمالي وَفْقَ **شُوْبِنْهاوَر** قاده إلى استنتاج ينطوي على شيء من الطَّرافة، ليس جديداً على أيِّ حال، وهو أنَّ «الإنسان هو الأكثر جمالاً بَيْنَ الموضوعات الجماليَّة كلها»[٥٢٠]، وَلَعَلَّ أقرب ما يخطر إلى الذِّهن نظيراً لهذه النَّتيجة هو قوله تعالى: «لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم»[٥٢١].

يتابع **شُوْبِنْهاوَر** مضيفاً إلى ذلك أنَّ «الكشف عن هذه الطَّبيعة الجماليَّة للإنسان هو الهدف الأسمى للفن»[٥٢٢]. ولكن الفيلسوف لا ينسى الإشارة إلى ما يتمتَّع به أيُّ موضوعٍ جماليٍّ من خصوصيَّة، فإذا كان جمال الإنسان هو الأسمى بَيْنَ الموضوعات الجماليَّة فإنَّ لأيِّ موضوع جماليٍّ له خصوصيَّته كما رأى **سعيد توفيق** الذي عقب مقتبساً عن **شُوْبِنْهاوَر** بقوله: «الجمال لا يقتصر على النِّظام الذي يظهر في وحدة موجود فرديٍّ، بل قد يبدو في أيِّ شيءٍ غير منتظمٍ، وبلا شكل، بل حَتَّى في أيِّ أداة مصنوعة، لأنَّ هذه الأشياء تعبِّر عن الدَّرجات الدُّنيا من تجسُّد الإرادة، ويمكن أن تعبِّر عن المثال الكامنة فيها بوضوح، وبذلك تبرهن أَنَّهُ لا يخلو من الجمال»[٥٢٣].

يبدو من كلِّ ما سبق أنَّ عاملاً حاسماً من عوامل تحديد الجمال هو عامل الجاذبيَّة، والجاذبيَّة لا تفترق عن الإثارة إلا في الجهة، فالإثارة هي ما يتمتع به الموضوع

---

٥١٩ . نقلاً عن سعيد محمد توفيق: **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** . ص١٥٧.

520 - I bid. Vol.1. P.278.

٥٢١ . **القرآن الكريم** . سورة التين . الآية ٤.

522 - Schopenhauer: ***The World as Will and Representation***. Vol.1. P.278.

٥٢٣ . نقلاً عن سعيد محمد توفيق: **ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور** . ص١٥٩.

من قدرة على جذب انتباه المتلقي، والجاذبيَّة هي النتيجة الناجمة عن قدرة الموضوع على الإثارة، ولذلك كانت المشكلة الحقيقة لمفهوم الجمال أَو طبيعته عند **شُوْبِنْهاوَر** كما يرى **سعيد توفيق** كامنةً في كيفيَّة «إمكانيَّة تحقيق الإشباع والمتعة بالنسبة لموضوعٍ ما من دون أن يكون هناك أيُّ اهتمامٍ مماثل لإرادتنا... فأساس المشكلة هو أنَّنا دائماً لا نتصوَّر وجود إشباعٍ أو متعةٍ من دون استثارةٍ لرغبةٍ ما»(٥٢٤).

إشباع المتعة إذن هو الأساس في الانجذاب إلى الشَّيء أَو الموضوع. والمتعة الجماليَّة في حالتنا هي الحاجة التي ينجذب المرء إلى الموضوع من أجل إشباعها. وهذا يعني أنَّ ثَمَّةَ ما يمكن أن يجذب غير الحاجة إلى إشباع المتعة الجماليَّة، والذي يجذب بالمطلق هو ما يمتلك القدرة على إثارة الانتباه وجذب المتلقي، وليس الجمال وحده ما يستطيع الجذب، وهذا قول عامٌّ بحكم البداهة.

إذن إذا كان الجميل جاذباً فليس كلُّ جاذب جميلاً. كثير من الأشياء أَو الموضوعات لديها القدرة على جذب المتلقي، من خلال إثارة انتباهه أَو تحريضه بطريقة أَو بأخرى، والتَّأثير الجاذب للمتلقي يكون على نوعين؛ إيجابي أَو سلبي. وأن يكون التَّأثير أَو الجذب على نوعين؛ إيجابي وسلبي أيضاً قول عامٌّ لا جدَّة فيه، الجديد هو ما يمكن أن يكون وجهة نظر من يناقش ذلك، ولذلك نحن احتماليًّا أمام الكثير الكثير من وجهات النَّظر. يعنينا منها أنَّ **شُوْبِنْهاوَر** يحصر نوعي الجذب الإيجابي والسَّلبي بالفنِّ، ولا يعنى بالجذب بالمطلق هنا فقط.

يقدم الفيلسوف أكثر من أنموذج للجذب الإيجابي في الفن، ومن ذلك على سبيل المثال لوحات الطبيعة الجامدة التي اشتهر بها الألمان، من قبيل تصوير الأطباق والفاكهة وأدوات الطعام وغيرها... وتكمن إيجابيتها في أنَّهَا في قدرتها على المحاكاة

---

٥٢٤ . م. س. ص١٥٧.

الدَّقيقة تمارس خداعاً قادراً على إثارة شهيَّة المتلقي للأشياء التي يشاهدها. أمَّا أنموذج الجذب السَّلبي للمتلقي فهو أيُّ فنٍّ كريه أَو مثير للاشمئزاز والقرف(٥٢٥).

الإيجاب والسلب في الجذب الذي يمارسه الموضوع الجمالي، ويمكن تعميم ذلك على أيِّ موضوع، من وجهة نظر **شُوْبِنْهاوَر**، هو ما يقاس بمدى التوافق أَو التَّعارض مع الإرادة؛ كلُّ انسجام مع الإرادة وتوافق معها هو تأثير أَو جذب إيجابيٌّ، وأيُّ تنافر أَو تعارض مع الإرادة هو تأثر أو جذب سلبيٌّ.

خاتمة

على الرَّغْمِ من أهميَّة **شُوْبِنْهاوَر** ومكانته السامية بَيْنَ أعلام الفلسفة، وعلى الغرم من الاهتمام العربي الكبير بكلِّ أقرانه وسابقيه ولاحقيه فإنَّ هذا الفيلوسف لم يحظ في العالم العربي بما يستحق من اهتمام، ومع ذلك فإنَّ له في العالم العربي شهرة لا تقل عن شهر **هيجل ونيتشه** وغيرهما من كبار مشاهير الفلسفة في الأوساط الفكريَّة والثَّقافيَّة العربيَّة.

لم يترجم في العالم حَتَّى اليوم أيًّا من كتبه، باستثناء كتابه الكبير العالم إرداة وتمثلاً الذي لم يؤت لنا الاطلاع على ترجمته العربيَّة، وكلُّ ما وصل إليه من ذلك أَنَّهُ تمت ترجمته. وثَمَّةَ بعض المختارات التي اختارها **بيلي سوندرز** وترجمها إلى العربية مع التعليق عليها **شفيق مقار**(٥٢٦). أما الكتابات الأخرى **لشُوْبِنْهاوَر** فلم نعثر في طيلة بحثنا لسنوات طويلة عن أيِّ ترجمة عربيَّة، اللهم إلا مقال له بعنوان الضَّوضاء ورد كتاب **هوستن بيترسون** روائع المقال الذي ترجمه **يونس شاهين**(٥٢٧).

---

525 - Schopenhauer: ***The World as Will and Representation***. Vol.1. PP.270,272.

٥٢٦ . بيلى سوندرز: **فن الأدب؛ مختارات من شوبنهاور** . ترجمة شفيق مقار . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة . ١٩٦٦م.

٥٢٧ . هوستن بيترسون: **روائع المقال** . ترجمة يونس شاهين . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٥م.

الاهتمام العربي بهذا الفيلسوف اقتصر على بعض الدراسات، رُبَّمَا لا تكون قليلة عدداً ولكِنَّهَا قليلة جدًّا نسبيًّا. ويمكن تقسيم هذا الاهتمام بفلسفة **شُوْبِنْهاوَر** إلى أربعة أقسام هي الكتب والمقالات والفصول في الكتب العربيَّة والفصول في الكتب المترجمة.

أول كتاب صدر بالعربيَّة عن **شُوْبِنْهاوَر** هو كتاب **عبد الرحمن بدوي** الذي حمل اسم الفيلسوف ذاته: **شُوْبِنْهاوَر**، وقد صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٤٢م ثُمَّ صدر في أكثر من طبعة تالية. والكتاب الذي تلاه زمنياً هو كتاب **فؤاد كامل** الذي حمل عنوان: الفرد في فلسفة **شوبنهور**، وقد صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٦٣م. وإن كان ثَمَّةَ من يطعن على بدوي بأنه متسرع في الكتابة فإن كتابه مرجع من المعيب تجاهله، ولا تقل كتبه الأخرى عن ذلك في القيمة، أمَّا كتاب فؤاد كامل فهو كتاب مكثف صغير، ولكِنَّهُ غنيٌّ تمتع بروح نقدية عالية، ووضوح في الرُّؤية والعرض وتماسك المنهج.

الكتاب الثَّالث الذي وضع بالعربيَّة عن فلسفة **شُوْبِنْهاوَر** هو كتاب **أحمد معوض** الذي حمل عنوان أضواء على **شُوْبِنْهَاوَر**. وقد ركز **عوض** على سيرة حياة الفيلسوف، عاقداً بعض المقارنات بَيْنَ أقواله وأقوال فلاسفة آخرين. أما الكتاب الرَّابع فهو كتاب **سعيد توفيق** الذي حمل عنوان ميتافيزيقا الفن عند **شوبنهاور**، واقفاً فيه، كما يبدو من العنوان عند فلسفة الفن والجمال عند الفيلسوف.

أمَّا الاهتمام بالفيلسوف من جهة الحديث عنه من خلال فصل في كتاب فثَمَّةَ الكثير من الكتب، منها ما كان بحكم الضرورة ومنها ما كان بحكم الاختيار. أما ما كان بحكم الضَّرورة فهو ما كان في كتب تواريخ الفلسفة مثل كتاب **يوسف كرم** تاريخ الفلسفة الأوروبيَّة الحديث، قصَّة الفلسفة الأوروبيَّة الحديثة **لأحمد أمين وزكي نجيب محمود**، وموسوعة الفلسفة **لعبد لرحمن بدوي**.

أمَّا ما كان بحكم الاختيار فمثل ما كان في كتاب تراث الإنسانيَّة الذي كتب فيه **فؤاد زكريا** عرضاً لكتاب العالم إرادة وتمثلاً. وما عرض له **زكريا إبراهيم** في كتابه مشكلة

الفن. والفصل الذي عقد **علي أدهم** في كتابه على هامش الأدب والنقد، وفي كتابه لماذا يشقى الإنسان، وفي كتابه بين الفلسفة والأدب. والفصل الذي عقده **العقاد** في كتابه مراجعات في الآداب والفنون للحديث في رأي شُوْبِنْهاوَر في معنى الجمال.

أمَّا القسم الثَّالث فهو ما تضمَّنته الكتب المترجمة من بحث في فلسفة **شُوْبِنْهاوَر** مثل كتاب **هنرى توماس ودانا لي توماس**: المفكرون من **سقراط** إلى **سارتر** الذي ترجمه **عثمان نويه**، والموسوعة الفلسفيَّة المختصرة التي حررها **إمرسون** وترجمها إلى العربيَّة **فؤاد كامل وجلال العشرى وعبد الرشيد الصادق**. وكذلك تاريخ الفلسفة الذي وضعه **إميل برهيه**، وتاريخ الفلسفة الغربية الذي وضعه **برتراند رسل** وترجمه **محمد فتحى الشنيطى**. وتاريخ الفلسفة الحديث الذي وضعه **وليم كلي رايت** وترجمه **محمود السيد أحمد**... وغير ذلك غير قليل من الكتب.

ولكن هذا القسم الأخير من أقسام الاهتمام بالفيلسوف لا يعد جهداً بحثيًّا عربيًّا مقصوداً أَو غير مقصود، فهي كتب مترجمة ضمت بالمصادفة أَو الضَّرورة أبحاثاً في فلسفة **شُوْبِنْهاوَر**، كان من الممكن أن لا يكون فيها ما يخصُّه.

على أيِّ حال، ما لا خلاف فيه، أَو على الأقلِّ ما لا كبير خلاف فيه، أنَّ الاهتمام بالفيلسوف الألماني **شُوْبِنْهاوَر** في العالم العربي ظلَّ أقلَّ من قيمة قامته السَّامقة في الفلسفة، وأقلَّ من أثره وتأثيره في الفكر البشري اللاحق عليه. ولذلك يمكن القول من دون أدنى تردُّدٍ: لم يزل هناك، على الرَّغْمِ من كلِّ ما كتب في فلسفته، المزيد من المساحة للكلام فيها، والمزيد من الموضوعات التي يمكن أن تبحث في فلسفته، وليست فلسفته الجماليَّة أكثر قيمةً من باقي عناصر مذهبه الفلسفي ومكوناته.

★★★

★★★

الفصل الحادي عشر

مذهب برجسون الجمالي

. مقدمـــة .

. سـيرة وآثار .

. العقل والحدس والجمال .

. الفن والفنـــان .

. عوامل الضـحك .

. خاتمـــة .

الحدسُ الفنِّي على خلاف الإدراك الحسِّيِّ الخارجيِّ ينفذ إلى تيَّار الدَّيمومة، وعلى خلاف الحدس الفلسفي ينتزع من تيَّار الدَّيمومة موضوعه الفردي الجمالي، فيعبِّر بوسائله الخاصَّة عمَّا لا يمكن التَّعبير عنه... ويتصف هذا الحدس بالإبداع والابتكار وتوليد أحاسيس جديدة مغايرة للتصميم الأوَّل لدى الفنان...

برجسون

مقدّمة

داهمه التهاب المفاصل منذ عام ١٩٢٥م، وكان عمره حينها نحو ٦٦ سنة. ومنذ ما قبل ذلك بربع القرن على الأقل وهو نجم في سماء الفلسفة والثقافة الأوربية خاصَّةً والعالميَّة عامَّةً. ومنذ أقعده التهاب المفاصل راجت نجوميَّته تزداد اضطراداً حَتَّى كانت سنوات مرضه من أكثر سنوات عمره مجداً وشهرةً.

عوامل كثيرة أدَّت إلى هذه النُّجوميَّة، ولكن مما لا شكَّ فيه أنَّ قيمته الفلسفيَّة هي أحد عوامل هذه الشُّهرة، ففلسفته انطوت على كثيرٍ من الجدَّة والطَّرافة، ومارست تأثيراً قويًّا في الفكر البشري اللاحق عليه، ويمكن القول من غيرما تردُّد أنَّ **برجسون** كان أحد أعظم فلاسفة القرن العشرين إن لم يكن أعظمهم من دون منازعٍ، ورُبَّمَا كان آخر عظماء الفلسفة الغربيَّة حَتَّى اليوم، لأنَّ كل الذين جاؤوا بعده ممن يسمون فلاسفة ليسوا إلاَّ أدباء حاولوا التفلسف فلم ينجحوا إلا في أن يكونوا نقاد وأدباء يستظلون تحت سقف الفلسفة، أَو علماء تفلسفوا في العلم فلم ينجحوا إلاَّ في أن يكونوا علماء متفلسفين.

كان **برجسون** من الآباء المميزين للتَّيَّار الحدسيِّ في الفلسفة، وكان لهذا التَّيَّار تأثيرٌ بالغٌ في الأدب والفنِّ عامَّةً، ولذلك لا عجب في أن نجد أن أكثر المتأثرين بهذا المذهب من علماء الجمال والأدباء والفنَّانين، فإذا كان **بنديتو كروتشه وهربرت ريد** أبرز علماء الجمال الذي تابعوا مسيرة **برجسون** ومذهبه، تأثُّراً به وتقديراً له، فإنَّ الأدباء والفنانين الذين تأثروا بالنَّزعة الحدسيَّة التي قادها **برجسون** كثيرون لَعَلَّ من أبرزهم الرِّوائي اليوناني **نيكوس كازنتازاكس**، والشَّاعر الأسباني **أنطونيو ماتشادو**، والرِّوائي الفرنسي **مارسيل بروست**، والشَّاعر الفرنسي **شارل بيجي**، والأديب الأمريكي **وليام فوكنر**، الشَّاعر الأمريكي **روبرت فروست**... وغيرهم كثير من أعلام الفكر والفلسفة والأدب.

تقوم فلسفة **برجسون** الحدسيَّة على الحمل على العقل بوصفه نقطة الانطلاق والنَّتيجة والحكم في لعمليات المعرفيَّة، وتحويله إلى محض أداة معرفيَّة يستعين بها الإنسان للتَّحكُّم في محيطه الطَّبيعي والاجتماعي. وفي المقابل من ذلك كان الحدس هو الأداة المعرفيَّة الحقيقية لأنَّ العقل يدور حول الحقيقة والحدس يخترقها وينفذ إلى أعماقها، أي إنَّ الحدس هو الذي يمكننا من الوصول إلى المعرفة الحقيقة وليس العقل الذي لا يستطيع إلا تصويرها من الخارج تصويراً غير كافٍ لمعرفتها معرفة حقيقيَّة. وهذا ما سنرجع إليها بعد قليل.

سيرة وآثار

ولد **هنري لوي برجسون** . Henri Louis Bergson بباريس في ١٨ تشرين الأول ١٨٥٩م، لأب يعمل مؤلفاً موسيقيًّا وعازفاً على البيانو، متحدِّرٍ من أصلٍ بولوني، وأمٍّ إنجليزيَّة، وقد كان الأبوان يعيشان في لتدن قبل قدومهما إلى باريس. بقي أبواه بباريس أربع سنوات بعد ولادته، وانتقلا به بعدها إلى سويسرا فاستقروا فيها ما بَيْنَ ١٨٦٣م و١٨٦٦م، ليعودوا بعدها إلى باريس ثُمَّ لتنتقل الأسرة إلى لندن وتستقر فيها منذ عام ١٨٧٠م.

لم يكثر **هنري** التَّنقُّل مع والديه فقد أمضى معظم طفولته وشبابه بباريس حيث أنهى دراسته الثانويَّة في مدرسة بونابرت ثُمَّ مدرسة فونتان. وقد بدا اهتمامه وتفوقه مبكراً في الرِّياضيات، وأثار اهتمام أساتذته ورعايتهم باجتهاده الذي كان منه حل مسألة الدَّوائر الثَّلاث التي اقترحها **باسكال**. وحصل على جوائز مسابقات عامي ١٨٧٥م و١٨٧٦م. وفي عام ١٨٧٧م نشر حله لمسألة الدَّوائر الثَّلاث في حوليَّات الرِّياضيَّات.

في عام ١٨٧٨م انتسب إلى دار المعلمين العليا بباريس، وبعد عامين اختار الجنسية الفرنسيَّة، وفي عام ١٨٨١م حصل على الإجازة في الرياضيات والآداب معا. وكان ترتيبه الثالث بعد **سالومون** الذي كان الثاني، **وجون جوريس** الذي كان الأوَّل.

في عام ١٨٨١م أيضاً حاز على الشهادة الأهليَّة في الفلسفة وكان ترتيبه الثَّاني بعد **ليبازي** الذي جاء في المرتبة الأولى، وبعده **جون جوريس** في المرتبة الثالثة. وعلى الفور عين مدرساً ثانويًّا، انتقل بَيْنَ أكثر من مدرسة في الأقاليم على مدار نحو عشر سنوات، حَتَّى عام ١٨٩٠م إذ حصل في عام ١٨٨٩م على شهادة الدُّكتوراه برسالتين الكبرى بالفرنسيَّة وهي بحث في معطيات الشُّعور المباشرة، والصُّغرى باللاتينيَّة هي رأي **أرسطو** في المكان.

تقدَّم للحصول على مقعد تدريس في جامعة السوربون عام ١٨٩٤م ولكِنَّهُ أخفق، وتقدَّم ثانيةً للمنصب ذاته في عام ١٨٩٨م وأخفق أيضاً، فتقدَّم إلى دار المعلمين العليا فقبل فيها مدرساً. وفي عام ١٩٠٠م عُيِّنَ أستاذاً في المعهد العلمي الفرنسي، فبدأ أستاذاً للفلسفة اليونانيَّة، ثُمَّ أستاذاً للفلسفة الحديثة في عام ١٩٠٤م، وفي عام ١٩١٤م انتخب عضواً في الأكاديميَّة الفرنسيَّة.

مع اندلاع الحرب العالميَّة الأولى كلفته الحكومة بمهمات سياسيَّة وتفاوضيَّة في أسبانيا، ثُمَّ الولايات المتَّحدة. وإثر انتهاء الحرب العالميَّة عُيِّنَ عضواً في المجلس الأعلى للتعليم العالي في عام ١٩١٩م. وفي هذه الفترة كان قد تمَّ إنشاء عصبة الأمم المتَّحدة فسمِّي رئيساً للجنة التَّعاون الفكري التَّابعة للعصبة، وهي ما سيتمُّ تسميتها لاحقاً

بمنظمة اليونسكو. وبقي في منصبه هذا منذ عام ١٩٢٢م حَتَّى عام ١٩٢٥م، إذ حدَّ مرض التهاب المفاصل (الروماتيزم) من قدرته على الحركة والتنقل بل منعه من الحركة وأقعده عنها، ولكِنَّهُ لم يقف أمام فكره.

في عام ١٩٢٨م منح جائزة نوبل، وحظي إبَّان حياته بشهرةٍ وحظوةٍ بالغتين تشبها إلى حدٍّ بعيد الشَّهرة والمجد اللذين حظي بهما **هيجل** إبان حياته، ولكن المجد اللاحق الذي حظي به **هيجل** لم يحظ به إلا قلة غيره.

على الرَّغْمِ من المرض الذي أقعده فإِنَّهُ لم يتوقف نشاطه الفكري فق وضع العديد من الكتب والأبحاث التي لم يتوقف عنها حَتَّى وفاته في عام ١٩٤١م. تاركاً العديد من الكتب التي نشرها هو ذاته، والمقالات التي جمع هو بعضها في كتابه الفكر والمتحرك، وجمع تلاميذه بعضها الآخر بعد وفاته في كتاب كتابات وكلمات، وفيما يلي ثبت لآثاره، ومعظمها ترجم إلى العربية أكثر من ترجمة، على أنَّ أهم من ترجم آثار هذا الفيلسوف هما الأستاذان **سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم** اللذان كان ينويان ترجمة الأعمال الكاملة لهذا الفيلسوف ولكن ظروفاً ما، رُبَّمَا مشاريع أخرى، حالت دون ذلك[٥٢٨].

. التطور الخالق . ١٩٠٧م.

. رأي أرسطو في المكان . ١٨٨٩م وهو رسالته الصغرى للدكتوراه.

. الضحك . ١٩٠٠م.

. الطاقة الروحية . ١٩١٩م.

. الفكر والمتحرك . ١٩٣٣م.

. في الدَّيمومة والتقارن . ١٩٢٢م.

---

٥٢٨ . انظر تفاصيل السيرة والآثار عند: عبد الرحمن بدوي: **برجسون** . ضمن **موسوعة الفلسفة**. وكذلك عند يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة الحديثة** . دار القلم . بيروت . د. ت . ص٤٣٨.

. كتابات وكلمات . مقالات متنوعة نشرت جمعت بعد وفاته.

. المادة والذاكرة . ١٨٩٦م.

. المعطيات المباشرة للشعور . ١٨٨٩م وهو رسالته الكبرى للدكتوراه.

. منبعا الأخلاق والدين . ١٩٣٢م.

بدأ **برجسون** حياته الفلسفيَّة ماديًّا، وقد اقتفى خطى **سبنسر** . Spencer في فلسفته الماديَّة التطوريَّة. ولكنَّ بحثه في الحياة النفسيَّة وتعمقه في دراستها، وخاصَّة في رسالته الكبرى لنيل الدكتوراه: معطيات الشُّعور المباشرة[٥٢٩]، أوصله إلى إنكار ما ذهب إليه الماديون من أنَّ هذه الحياة هي ظواهر منفصلة تتصل ببعضها بعضاً بقانون التداعي. وذهب ليعلن بجرأة تهافت تلك النظريَّة، «فتنفس الكثيرون الصعداء من أولئك المثقفين الذين كانوا يرزحون تحت كابوس الآليَّة والجبريَّة، ومنذ ذلك اليوم صار زعيماً من زعماء الروحيَّة»[٥٣٠].

ومنذ ذلك الحين أيضاً راح يتوسَّع في فلسفته الروحيَّة أَو الحدسيَّة حسبما يفضل الكثيرون تسميتها فكانت كلُّ أبحاثه وكتبه اللاحقة لإثبات نظريته هذه ، ومن أبرز كتبه في هذا الاتِّجاه المادة والذاكرة، والتطوُّر الخالق، ومنبعا الأخلاق والدِّين، وكذلك أيضاً كتابه الضَّحك. وهذه الكتب الخمسة هي ما توسم بأنَّهَا كتبه الأساسيَّة الكبرى، وكلها مترجمة إلى العربيَّة، وبعضها صدر بأكثر من ترجمة عربيَّة.

لم يفرد **برجسون** مؤلفاً خاصًّا لفلسفة الفن والجمال، وليس هذا بالعجيب على أيِّ حال، ولكِنَّهُ تحدث في بحث طريف عن فلسفة الضَّحك، أَو بحث في دلالات الْمُضْحِك في كتاب الذي حمل العنوان ذاته: الضحك. وهذا الكتاب في حقيقة الأمر

---

٥٢٩ . ترجم هذا العنوان إلى العربيَّة ترجمات عديدة منها: المعطيات المباشرة للشعور، رسالة في المعطيات المباشرة للشعور، محاولة في المعطيات المباشرة للشعور، محاولة في الوقائع المباشرة للشعور، محاولة في الوقائع المباشرة للوجدان... وغيرها من العاوين التي تدور فلك ما سبق.

٥٣٠ . يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة الحديثة** . ص٤٣٨.

ليس إلا تطبيقاً لمذهبه الفلسفي العام، وإسقاطاً لأفكار مذهبه على جانب من جوانب علم الجمال. وإلى جانب هذا الكتاب تحدث في بعض القضايا والسائل الجمالية في بحثه المعنون بالمدخل إلى الميتافيزيقا.

العقل والحدس والجمال

العلاقة بَيْنَ العقل والحدس، وقدرة كلٍّ منهما ووظيفته هي المفتاح الأساسي لفلسفة **برجسون**. ومن دون فهم هذه العلاقة سيكون من الصعب فهم فلسفته من جهة، وسيكون فهمه للجمال وتفسيره له أمراً عسيراً أيضاً، ذلك أنَّ نظريَّته الجماليَّة غير منفصلةٍ فلسفته العامَّة.

«أسس **برجسون** فلسفته على التَّعارض بَيْنَ العقل الذي لا يدرك الواقع النَّابض بالحياة وبَيْنَ الحدس الذي ينفذ بتعاطف خاصٍّ إلى الدَّيمومة الحيَّة ويندمج اندماجاً مباشراً بصبوة الحياة التي هي في آن واحدٍ حركة وحريَّة وإبداع وطاقة حيويَّة»[٥٣١]. وهذا ما نستجليه على نحو واضح في كتبه الرئيسية الكبرى؛ المعطيات المباشرة للشعور، والتطور الخالق، والطاقة الروحيَّة، والمادَّة والذاكرة، ومنبعا الأخلاق والدين.

هذا التَّعارض بَيْنَ العقل والحدس ليس تقليلاً من شأن أيٍّ منهما، ولا تعظيماً لأيٍّ منهما، إنَّهُ في حقيقة الأمر، من وجهة نظره إعطاء كلٍّ منهما حقَّه وخصوصيته، وإبراز حدوده وإمكاناته. فإذا كان قد حمل على العقل كما يقول دارسوه، وهذه حقيقة لا مناص منها، فإنَّهُ لم يحمل عليه تقليلاً من قيمته وقدرته، وإنَّمَا لتبيان قدراته وإمكاناته وحدوده، فهو لم ير في العقل إلا أَنَّهُ أداة وحسب يتحكَّم بها الإنسان بالبيئة المحيطة به؛ الطَّبيعة والمجتمع. وليس أكثر من ذلك، إنَّهُ وسيلة تعامل فقط. وبهذا المعنى يمكن أن نفهم ما راح يكرره دارسوه من أَنَّهُ «حمل على العقل حملةً جعلته ينظر إليه على أَنَّهُ

---

٥٣١ . نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٢٩٦.

محض أداةٍ للإنسان للتَّحكم بالبيئة»[٥٣٢]. حَتَّى بدا وكأنَّهُ يجرِّده من كلِّ ملكاته وقدراته ووظائفه.

أمَّا الحدس فهو رؤية إشراقيَّة، لدنيَّة، تنفذ إلى قلب الحقيقة وتعرفها من داخلها معرفة مباشرة، فتفهمها على ما هي عليه. بالحدس «ندرك حقائق الشُّعور الباطني وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقليَّة»[٥٣٣].

لهذا الحدس ضروبٌ وأنواعٌ، «ومن ضروب هذا الحدس اللاعقلي الميتافيزيقي الحدس الجمالي الذي يسبر أغوار الواقع، وإن كان لا يبلغ عمق الحدس الفلسفي، فثَمَّةَ نخبة من النَّاس قادرةٌ وحدها، بتعاطفها الدَّاخلي، على الاندماج غير العقلي مع وثبة الحياة، وفي مقدمة هذه النُّخبة الفنانون»[٥٣٤].

هذا يعني أننا أمام منهجين للمعرفة؛ المنهج العقلي والمنهج الحدسي. وقد ميِّز **برجسون** بَيْنَ هذين المنهجين على النَّحو التالي:

المنهج الأول: هو المنهج العقلي، وهو المنهج الذي يقوم على اللف والدَّوران حول الأشياء التي نريد معرفتها. يتَّسم هذا المنهج بأنه يركن إلى التصورات العامَّة، وينطلق منها مسلِّماً بها، إنَّهُ يعتمد على ما نؤمن به أَو نثق فيه من تصورات عقليَّة مسبقة ورموز نستخدمها في التعبير عن الحقائق، ولذلك فهو رهين هذه التَّصوُّرات والرُّموز السَّابقة على معرفة الشَّيء. ولذلك فإنَّ المعرفة التي يصل إليها هذا المنهج اقترانيَّة، أي نسبيَّة، إنَّهُ لا يدرك إلا الحقائق النسبيَّة.

---

٥٣٢ . أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها** . دار الثقافة للنشر والتوزيع . القاهرة . ١٩٨٣م . ص ١٧٣.

٥٣٣ . م. س . ص ١٧٣ . ١٧٤.

٥٣٤ . نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٢٩٦.

المنهج الثاني: هو المنهج الحدسي، والمنهج الحدسي هو الذي ينفذ إلى حقائق الأشياء نفاذاً مباشراً من دون وساطة، إنَّهُ إحساسٌ باطني قادر على النفاذ إلى الحقائق من داخلها، وهذا المنهج لا يعتمد على الرُّموز والإشارات والتَّصوُّرات السَّابقة التي كونها العقل لتكون مقدمات لنتائج يصل إليها،و إنَّمَا يعتمد على النَّفاذ المباشر، ولذلك فهو خلاف المنهج العقلي من جهة ما يصل إليه من حقائق، فإذا كان المنهج العقلي يدرك الحقائق النسبيَّة فإنَّ المنهج الحدسي يدرك الحقائق المطلقة.

على هذا الأساس يمكن فهم النَّتيجة التي خلص إليها **نايف بلوز** من أنَّ **برجسون** «يرى أنَّ الإنسان لا يدرك بحواسه عادة إلا ما يسعفه في حياته العمليَّة وفي سلوكه النَّفعي»، ويتابع مميزاً ما يمكن أن يدرك بالحدس قائلاً: «إلا أنَّ ثَمَّةَ أناساً يكون إدراكهم الحسي قليل الارتباط بحاجات العمل بل متجرِّداً عنها، فيبلغون مستوى رؤية الحقيقة اللاماديَّة والمثل الأعلى على السواء، ويطلعون على سرِّ الأشياء، لا لفائدتها بل للذتها»[٥٣٥].

يقول **برجسون** موضحاً ذلك: «لنفترض شخصيَّةً يصفها الكاتب في قصَّةٍ، ويأخذ في سرد سمات هذه الشَّخصيَّة في أقوالها وأفعالها وسلوكها. الحقيقة أنَّهُ مهما بلغ هذا الكاتب من دقَّة الوصف فإنَّهُ لن يصل إلى الشُّعور البسيط الذي أحسَّ به إذا اتَّصل بهذه الشَّخصيَّة، لأنَّ الوصف والتَّحليل لا يتطابقان مع خبرة الشَّخصيَّة ذاتها»[٥٣٦].

هذا تمييزٌ جديدٌ بَيْنَ المنهج العقلي والمنهج الحدسي، المنهج العقلي يقوم أيضاً على الوصف والتحليل، والوصف والتَّحليل عاجزان عن بلوغ الحقيقة كما هي. وبلوغ الحقيقة كما هي هو ضرب من إدراك المطلق، وكلُّ «ما هو من قبيل المطلق لا يمكن

---

٥٣٥ . نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٢٩٦.

٥٣٦ . أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها**. ص ١٧٤.

إدراكه إلاَّ بالحدس، أمَّا أيُّ شيء آخر فإنَّمَا هو في مجال التَّحليل. وفي حين يتَّصف الحدس عند **برجسون** بأنَّهُ نوعٌ من التَّعاطف العقلي الذي نعرف به الشَّيء معرفةً من الباطن حَتَّى نكتشف ما هو فريدٌ فهو لا يمكن وصفه أَو التَّعبير عنه، تكون المعرفة التَّحليليَّة على العكس من ذلك لأنَّهَا تردُّ الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبَيْنَ غيرها، فهي أقرب إلى ترجمة الشَّيء برموز، وليس الحال كذلك في المعرفة الحدسيَّة لأنَّهَا فعل مباشرٌ بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفرديتها»[٥٣٧].

هذا الحكم عامٌّ، وهو على عموميَّته صحيحٌ عند **برجسون**، ولكِنَّهُ مع صحته هذه فإنَّهُ يرى أنَّ «ثَمَّةَ حقيقة واحدة على الأقلِّ ندركها بوضوحٍ بوساطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتَّحليل على الإطلاق، إنَّهَا ذاتنا لمستمرَّة في الزَّمان. وهذا الزَّمان الذي ندركه بالحدس الباطني شيءٌ مختلف كلَّ الاختلاف عن الزَّمان الكمِّيِّ المنقسم الذي يقدِّمه لنا العلم؛ إنَّهُ سيَّال متجدِّدٌ، أَو هو ديمومة»[٥٣٨].

الفن والفنان

يبدو جليًّا مما سبق أنَّ الفنَّ ضرب من المعرفة الحدسيَّة، إنَّهُ يعتمد المنهج الحدسي بلا شكٍّ. والفنَّان هو الذي يقوم بهذه الممارسة الحدسيَّة، لأنَّ الفنَّان من النُّخبة التي وحدها من بَيْنَ النَّاس «قادرةٌ بتعاطفها الدَّاخلي، على الاندماج غير العقلي مع وثبة الحياة، وفي مقدمة هذه النُّخبة الفنانون»[٥٣٩].

صحيحٌ أنَّ **برجسون** يضع الفنانين في مقدِّمة نخبة النَّاس القادرين على الاندماج غير العقلي مع الحياة، أي القادرين على النفاذ المباشر إلى الحقائق من داخلها لا من اللف والدَّروان حولها، فإنَّهم لا يقفون وحدهم في هذه المقدمة، وإنَّمَا يقف الفلاسفة إلى

---

٥٣٧ . م. س . ذاته.

٥٣٨ . م. س . ذاته.

٥٣٩ . نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٢٩٦.

جانبهم، ورُبَّمَا يتقدمون عليهم، فهم إن وقفوا إلى جانبهم كان نفاذهم إلى المباشر إلى باطن الحقائق مختلفاً عن نفاذ الفنانين إليها، وإن تقدموا عليهم تقدَّموا عليهم بدقَّة النَّفاذ إلى بواطن الحقائق، «فالفنَّان في العادة غائصٌ في أعماق أرضٍ مجهولةٍ هي أرض (الآن) بما فيها من فرديَّة، وعَرَضيَّة، وعدم قابليَّة الإعادة، وهو لهذا يحاول أن يسجِّل لنا خبراته النَّفسيَّة العابرة، وأحداثه الرُّوحيَّة العارضة، حَتَّى يثبت أمام أنظارنا ما بطبيعته نهبٌ للتَّغيُّر والزَّوال»(٥٤٠).

هذا يوحي بأنَّ الفنَّان يتحرَّك خارج الزَّمان، والحقيقة خلاف ذلك تماماً عند **برجسون**، فالزَّمان عنده «هو البحث والتَّردُّد والتعثُّر، والنُّضج المستمر، وهذه كلها مراحل لا بُدَّ أن يمر بها الفنَّان»(٥٤١). ومع ذلك فإنَّ الحقيقة الرَّاسخة عنده هي أنَّ «الفنَّان ظاهرة شاذَّةٌ غريبةٌ عن حياة النَّاس وضروب نشاطهم الفعليَّة»(٥٤٢). ومن الطَّبيعي أنَّ يكون هناك تفاوت بَيْنَ الفنَّانين ما بَيْنَ العادي والمتألِّق العظيم، والفنَّان العظيم عند **برجسون** «هو ذلك الذي يصدر في عمله عن انفعالٍ جديدٍ أصيلٍ، فيولِّد في أنفسنا أحاسيس جديدة، أَو عواطف لم يكن لنا بها عهدٌ، أَو انفعالات لم تكن بالحسبان»(٥٤٣).

هذا يقودنا على نحو غير مباشر إلى المقارنة بَيْنَ الفيلسوف والفَّنان. لقد أقرَّ أنَّ الفنَّان ظاهرة فريدة، وهذه حقيقةٌ، والفيلسوف عنده كذلك ظاهرة فريدة. فالفنَّان يشبه الفيلسوف في أَنَّهُ «ذلك الإنسان الذي يرى فلا يملك سوى أن يفتح

---

٥٤٠ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** . مكتبة مصر . القاهر . ١٩٦٦م . ص٢٦ . ٢٧.

٥٤١ . م. س . ص ٢٧.

٥٤٢ . نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٢٩٧.

٥٤٣ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** . ص ٣٤.

عيون الآخرين لكي يجعلهم يرون ما هم غافلون في العادة عنه»[٥٤٤]. غير مفترق في وجهة النَّظر هذه عن موقف **أفلاطون** من مهمَّة الفيلسوف ودوره، فالفيلسوف هو الذي يستطيع الخروج من الكهف، ويرى الحقيقة، وواجبه أن يفتح أبصار الناس ليريهم ما رآه ويخرجهم من جهالتهم. ولكن «مع ذلك، حسبما يرى **برجسون**، فإنَّ عين الفنَّان سطحيَّة بالقياس إلى عين الفيلسوف الميتافيزيقيَّة. وهو لا يقدِّم لنا صورةً عميقةً وفذَّةً للواقع تنفذ إلى قلب الدَّيمومة كما يفعل الفيلسوف الأصيل»[٥٤٥].

وإذا كان الأمر كذلك فإنَّهُ سيؤدِّي إلى نتيجةٍ لازمةٍ مباشرةً عنه، وهذه النَّتيجة هي تضاؤل قيمة مضمون الفن بل اضمحلالها. **برجسون** لم يقرِّر ذلك مباشرةً، أَو صراحةً، ولكن من الطَّبيعيِّ كما رأى الدُّكتور **بلوز** «ألا يكون في هذه النَّظرة قيمة تذكر لمضمون الفنِّ الاجتماعي والتَّاريخي، وألاَّ يكون للتراث الفنِّي السَّابق دورٌ في عمليَّة الإبداع الفنِّي الجديد»[٥٤٦].

هذا الحكم لا يقلل من قيمة الفنَّان، ولا من قيمة جهده، ولا من أهميَّته، فالفنَّان كم يقول **برجسون** «يقوم بجهدٍ شاقٍّ في سبيل تحويل الفكرة العامَّة المجرَّدة إلى صورة فنيَّة عينيَّة متَّسقة وفذَّة»، ولكِنَّهُ مع ذلك يرى من ناحية أخر أنَّ مهمَّة الفنان مقتصرةٌ على «الإدراك العياني الذي يلامس الواقع أَو يهتز على أوتار الطَّبيعة، ويهمل دور الصَّنعة والبحث والتَّحرِّي اليقظ في نشاط الفنَّان، ولا يعير التفاتاً لتلك البراعة والممارسة الحاذقة التي يستحيل الأثر الفنِّيِّ فيها إلى كائنٍ جديدٍ متحقِّقٍ تحقُّقاً ماديًّا مختلفاً عن نمط وجود الموضوع الواقعي»[٥٤٧].

---

٥٤٤ . م. س. ص ٢٧.

٥٤٥ . نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٢٩٧.

٥٤٦ . م . س. ذاته.

٥٤٧ . م. س. ذاته.

هنا نجد أنفسنا وجهاً لوجهٍ أما الأثر الفني، أي مع الفن. فكيف نظر الفيلسوف إلى الفن، وما وجهة نظره فيه؟

فرق بَيْنَ الفنِّ والأثر الفنِّي، لن نفصِّل في ذلك بعيداً عن فيلسوفنا، حسبنا الإشارة إلى أنَّ تجسيد مشخَّص لعمل فنِّيٍّ محدد مع احتمال العموميَّة والإطلاق، والأثر الفنِّيُّ عند **برجسون** هو «كلٌّ عضويٌّ يقضي تفكيكه إلى أجزاء على حقيقته»(٥٤٨). وإذا ما تذكَّرنا آليَّة عمل الفنَّان في إبداع أثره الفنِّيِّ وجدنا ما للحدس من دور في عمليَّة الإبداع، فبفضله ينتقل الفنان من الفكرة الغامضة، الضبابيَّة، المشوَّشة، إلى التَّعبير النِّهائي عنها في أثر فنِّيٍّ، ومهمَّة الحدس «تنحصر في تحقيق تلك الطَّفرة التي تنقلنا إلى الغاية المنشودة في قفزة واحدة»(٥٤٩). ولكن **برجسون** لا يحمل الحدس وحده مسؤوليَّة الإبداع الفنيِّ، ولا يحصر إبداع الأثر الفنيِّ بالحدس وحده، ولذلك تراه يقرِّر على الفور أنَّ «الفنَّ ليس محض ثمرة سريعة لفعل الحدس أَو العيان، بل هو يقدِّم لنا الفنَّان بصورة الرَّجل المبدع الذي يبذل جهداً عقليًّا شاقًّا. كما أشرنا قبل قليل. في سبيل تحويل المخطط أَو الفكرة العامَّة المشوَّشة إلى صورةٍ أَو وحدةٍ متَّسقةٍ متمايزةٍ»(٥٥٠).

أمَّا الفنُّ فلفظٌ عامٌّ، أكثر عموميَّةً من الأثر الفنِّي، وأوسع مدى دلاليًّا. وقد رأى **برجسون** وأتباعه في التَّيَّار الحدسيِّ «أنَّ الفنَّ نوعٌ من المعرفة غير أَنَّهُ معرفةٌ لا تتعلَّق بالكليَّات ولا بالقوانين العامَّة، بل تتناول ما هو جزئيٌّ أَو فرديٌّ»(٥٥١). والفنَّ بوصفه ضرباً من المعرفة فإنَّ له صفات وخصائص محدَّدة، وللمعرفة الفنيَّة برأي الفيلسوف «صفات خاصَّة. ذلك أنَّ الحدس الفنِّي على خلاف الإدراك الحسِّيِّ

---

٥٤٨ . م. س. ذاته.

٥٤٩ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**. ص ٢٩.

٥٥٠ . م. س. ص ٢٧.

٥٥١ . أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها**. ص ١٧٣.

الخارجي ينفذ إلى تيَّار الدَّيمومة، وعلى خلاف الحدس الفلسفي ينتزع من تيَّار الدَّيمومة موضوعه الفردي الجمالي، فيعبِّر بوسائله الخاصَّة عمَّا لا يمكن التَّعبير عنه... ويتصف هذا الحدس بالإبداع والابتكار وتوليد أحاسيس جديدة مغايرة للتصميم الأوَّل لدى الفنان... مما يثبت أهميَّة المفاجأة وعفويَّة الحياة النَّفسيَّة في عمليَّة الإنتاج الفنِّي»[٥٥٢].

وينظر **برجسون** إلى الفنِّ من زاويةٍ أخرى مكملةٍ لهذه الزَّاوية فيرى أنهَّ «بوصفه حدساً مباشراً واستبصاراً يدخلنا إلى أعماق حياتنا الباطنيَّة، ويجعلنا ندرك ما نظلَّ عادةً غافلين عنه فتنكشف لنا الأشياء ذاتها. وهو يصدر عن الواقع الرُّوحي الخصب، ويرمي إلى بلوغ معرفةٍ أعمق لهذا الواقع والوجود»[٥٥٣]. وإن كانت لا تسعفنا المساحة المتاحة هنا للتَّبسُّط في وجهة نظره في الفنِّ، وهي تستحقُّ مساحة واسعةً، فإنَّهُ من الممكن إيجازها، وقد أوجزها زكريا إبراهيم بقوله: «إنَّهَا نظريَّة فلسفيَّة تقوم على واقعيَّة ميتافيزيقيَّة، وتستند إلى عيان حدسيٍّ يرى في الواقع نفسه حركيَّةً حيويَّةً أصيلةً متجدِّدةً على الدَّوام»[٥٥٤]. بل إنَّ الفيلسوف، انطلاقاً من هذه الرؤية يذهب إلى أنَّ «العالم عملٌ فنِّيٌّ أغنى وأخصب من أيِّ عمل فنِّيٍّ آخر»[٥٥٥].

عوامل الضحك

أثار **برجسون** مجموعة من التَّساؤلات للوقوف على طبيعة الْمُضْحِك قبل أن يلج إلى عمق الظَّاهرة بحثاً وتحليلاً. لقد بدأ الفصل الأول بتساؤلاته العريضة قائلاً:

. ماذا يعني الضَّحك؟

---

٥٥٢ . نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٢٩٧.

٥٥٣ . م. س . ص ٢٩٦.

٥٥٤ . زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** . ص ٣١.

٥٥٥ . م. س . ذاته.

. ماذا يوجد في عمق الشيء الْمُضْحِك؟

. ماذا يوجد من مشتركٍ بَيْنَ تكشيرة المهرِّج والتَّلاعب بالكلمات، وغمز المسرح الهزلي، ومشهد الكوميديا الهزليَّة؟

. ما هذا التَّقطير الذي يعطينا روح العطر، الدَّائم الذاتيَّة، الذي تأخذ منه المستحضرات المتنوِّعة؛ إمَّا رائحتها المزعجة أَو عطرها النَّاعم(٥٥٦)؟

عندما أثار **برجسون** هذه التَّساؤلات كان يدرك أَنَّهُ يلج متيهاً لا حدود له، لأنَّ الإجابة إجابةً شافيةً عن هذه التَّساؤلات إن لم تكن متعذِّرةً فهي ليست سهلةً أبداً، ناهيك عن أننا سنكون أمام إجابات رُبَّمَا يكون عددها بعدد المجيبين عنها. ولذلك عقَّب على الفور بقوله: «لقد عكف كبار المفكِّرين، منذ **أرسطو**، على هذه المسألة الصَّغيرة التي ما تزال تهرب أمام الجهد، وتنساب وتملَّص، ثُمَّ تنتصب، كالتَّحدِّي الوقح، في مواجهة التَّأمُّل الفلسفي»(٥٥٧).

لم يحاول الفيلسوف خوض غمار الإجابة عن هذه التَّساؤلات لأَنَّهُ قرَّر ألاَّ يحصر أصالة الإضحاك والضَّحك الحيويَّة في قوالب جامدة، أَو تعريفات تحدُّ من حيويتها، وقد آثر على ذلك الحديث في المؤشِّرات أَو العوامل التي يدور الضَّحك في فلكها؛ هي ما يمكن تسميته بشروط الضَّحك، أَو عوامل الضَّحك. وقد رأى أنَّ هذه العوامل الثَّلاثة هي نقطة الانطلاق في بحثه، وهي كلُّها النُّقطة الأولى التي يجب لفت الانتباه إليها. هي ثلاثة من وجهة نظره، رُبَّمَا يمكن إضافة بعض العوامل إليها من ثنايا كتابه ذاته إذا نحن بحثنا عن مزيدٍ من العوامل. أمَّا هذه العوامل فهي:

---

٥٥٦ . برجسون: **الضحك** ـ ترجمة علي مقلد ـ المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ١٩٨٧م ـ ص ٩.

٥٥٧ . م. س ـ ذاته.

أوَّلاً: إنسانيَّة الضحك

العامل الأوَّل من عوامل الضَّحك هو ما نستطيع تسميته إنسانيَّة الضَّحك، والحاضنة الإنسانيَّة ذات بعدين دلاليين على الأقلِّ؛ أوَّلهما أنَّ الإنسان وحده من يضحك، وثانيهما أنَّ الإنسان لا يضحك إلاَّ ممَّا هو إنساني. وقد عبَّرَ الفيلسوف عن هذا العامل مختصراً بدايةً بقوله: «لا شيء مُضْحِك خارج ما هو إنساني على نحوٍ خاصٍّ» (٥٥٨).

يحتاطُ الفيلسوف من أيِّ لبسٍ أَو خلط قد يقع فيه القارئ في هذا التَّحديد للعامل الأوَّل، فميَّز بَيْنَ ما هو مُضْحِك وما هو جميل في الأشياء، فقد يكون أيُّ موضوع أيَّ شيء ولكِنَّهُ لن يكون مُضْحِكاً بالضَّرورة، فاتِّصاف الموضوع بالوسامة أَو الأناقة أَو التَّفاهة لا يعني أنَّهُ سيكون مُضْحِكاً، فالأمر الطَّبيعي أن يتَّصف الموضوع أن يتَّصف الموضوع بصفةٍ من هذه الصِّفات، لكنَّ الْمُضْحِك شيء آخر، «إنَّ أيَّ منظرٍ قد يكون جميلاً، ولطيفاً، وسامياً وتفهاً، أَو قبيحاً، ولكِنَّهُ لا يكون مُضْحِكاً أبداً»(٥٥٩).

فما الْمُضْحِك إذن وفق عامل إنسانيَّة الضَّحك؟

هنا يكشف عن المؤشِّر الأساس والأوَّل من مؤشِّرات إنسانيَّة الضَّحك. إنَّ الإنسان يضحك مِمَّا هو إنسانيٌّ، وفقط مِمَّا هو إنسانيٌّ. إنَّهُ لا يضحك من سلوك الحيوان أَو الأشياء الجامدة، فهو لا يضحك من تزحلق الحمار بقشرة موزٍ، أَو من وقوعه في حفرةٍ بطريقةٍ غريبةٍ... الإنسان لا يضحك من هذه الحوادث بسبب ما يقع فيه الحيوان مآزق أَو ارتباكات لأَنَّهُ حيوان، وإنَّمَا يضحك منه فقط، وفقط إذا رأى فيه ما يقارنه بسلوكٍ إنسانيٍّ، أَو أسقطه على سلوك إنسانيٍّ، ولذلك يقول: «رُبَّمَا نضحك من

---

٥٥٨ . م. س. ص ١٠.

٥٥٩ . م. س. ذاته.

حيوانٍ، ولكن لأننا نكون قد عثرنا فيه على موقفٍ مشابهٍ لموقف إنسان، أَو على تعبيرٍ مشابهٍ لتعبير إنسان»[٥٦٠].

لا تختلف الجمادات في هذا الحكم عن الحيوانات. عندما نضحكُ من الجمادات نضحك لأنَّنا نرى فيها ما يذكِّرنا بسلوكٍ بشريٍّ، أَو ما يجعلنا نسقطها على سلوك بشريٍّ، أَو رُبَّمَا شخصٍ بعينه. ومن ذلك على سبيل المثال أننا «نضحك من قبَّعة، ولكنَّنا نقصد الهزء لا من قطعة اللباد أَو القش بل من الشَّكل الذي أعطاها إيَّاه الإنسان، بل من النَّزوة البشريَّة أَو الجموح البشريِّ الذي ارتداه قالبها»[٥٦١].

ولكن ألا يستطيع الحيوان مطلقاً أَو الجماد أَو يقوم بعمليَّة الإضحاك؟

الجواب غير منفصلٍ عمَّا سبق، ولا هو بالمستقلِّ عنه، ولكنَّ الفيلسوف يضيف في الإجابة هنا فكرةً جديدةً إذ يرى أَنَّهُ «إذا توصَّل حيوانٌ ما، أو أيُّ شيءٍ جامدٍ بالمطلق، إلى هذه المرتبة، الإضحاك، فإنَّمَا يكون ذلك بفضل المشابهة مع الإنسان، وبفضل الطَّابع الذي تركه الإنسان فيه، أَو بفضل الاستعمال الذي اتَّخذه الإنسان بشأنه»[٥٦٢].

هنا يقف **برجسون** أمام حيرةٍ انتابته من عدم انتباه الفلاسفة قبله إلى هذه الظَّاهرة على الرَّغْمِ مما رآه هو فيها من بساطةٍ ووضوحٍ، فيقول: «لماذا لم تلفت هذه الواقعة المهمَّة بهذا المقدار، على بساطتها، انتباه الفلاسفة»[٥٦٣].

حَتَّى نناقش هذا التَّساؤل والحيرة التي رافقته يجب أن نرجع إلى المقدِّمة التي دبَّجها الفيلسوف ذاته لكتابه. فقد أشار إلى أنَّ فصول كتابه كانت في الأصل مقالات نشرها

---

٥٦٠ . م. س. ذاته.

٥٦١ . م. س. ذاته.

٥٦٢ . م. س. ذاته.

٥٦٣ . م. س. ذاته.

في «مجلة باريس»، وقد جمعها إلى بعضها لتكون في كتاب واحد، وعندما جمعها همَّ بالرُّجوع إلى ما سبقه من دراسات في هذا الموضوع، ثُمَّ عقَّب قائلاً: «وعندما جمعناها في مجلدٍ تساءلنا ما إذا كان يجب علينا أن نتفحص بعمقٍ أفكار من سبقنا لتأسيس نقدٍ يُتَّخذُ قاعدةً لنظريَّات الضَّحك»[٥٦٤]. ولكنَّ حرارة هذه الاندفاعة سرعان ما بردت، لسببٍ يدري به صاحبه، وتفسير يقدِّمه بمتابعته قائلاً: «لقد بدا لنا أنَّ عرضنا سوف يتعقَّد بما لا حدَّ له، ويتخذ حجماً لا يتناسب مع أهميَّة الموضوع المعالج»[٥٦٥].

لو رجع **برجسون** إلى التُّراث الغربيِّ وحده لوجد م يشبه ذلك شبهاً قريباً إلى حدٍّ ما، على الأقلِّ عند **أفلاطون وأرسطو**. ولو رجع إلى التُّراث العربي، وليس من عادة الغربيين فعل ذلك على هذه الطَّريقة، لوجد عند **الجاحظ والتَّوحيدي والماوردي**... وغيرهم ما يشبه هذه الالتفاتة من **برجسون** البعد الإنساني للضَّحك. بل إنَّ **برجسون** ذاته نقض ادَّعاءه بأنَّ الفلاسفة لم يلتفتوا إلى هذه الفكرة، فهو يعقِّب على الفور على تساؤله قائلاً: «عرَّف الإنسان بأَنَّهُ حيوانٌ يعرف كيف يضحك»، وفي هذا إقرار بأنه العديد من المفكرين والفلاسفة لم يكن غافلاً عن البعد الإنسانيِّ للضَّحك. ولكنَّ الفيلسوف يضيف شقًّا آخر يريد تأكيده من حلال قوله: «وكان بإمكانهم أيضاً تعريفه بأَنَّهُ حيوان يُضَحِّكُ»[٥٦٦].

ثانياً: التصلب واللامبالاة

العامل الثَّاني من عوامل الضَّحك هو ما يمكن تسميته عامل التَّصُّلب واللامبالاة، ويمكن إضافة انعدام الإحساس، ولا يختلف هذا العامل عن العامل السَّابق

---

٥٦٤ . م. س. ص ٧.

٥٦٥ . م. س. ذاته.

٥٦٦ . م. س. ص ١٠.

من جهة ازدواجيَّة الدَّلالة، فاللامبالاة هذه مفترضة التَّحقُّق في الْمُضْحِك والضَّاحك حَتَّى يتحقَّق الضَّحك.

الحقُّ أنَّ **برجسون** لا يفصل بَيْنَ هذين الوجهين الدَّلاليين، ولا يقدِّم تمييزاً واضحاً بينهما، بل يمكن القول إنَّهُ يكاد يكون من المتعذَّر الفصل بينهما، فهو يقول مثلاً: «إنَّ الْمُضْحِك لا يمكن أن يحدث هزَّةً إلاَّ إذا وقع على سطح نفسٍ هادئةٍ جدًّا، متصلبة[٥٦٧] جدًّا»[٥٦٨]. والهدوء الذي يريده الفيلسوف، وكذلك التصلب، هو البرود والآليَّة والخلو من الانفعال، وعدم تدخُّل العاطفة. وهو لا يخفي ذلك، ولا يقدِّمه بالتورية، فهو يتابع على الفور قائلاً: «إنَّ اللامبالاة هي بيئة الْمُضْحِك الطَّبيعيَّة، والضَّحكُ ليس له من عدوٍّ أكبر من الانفعال»[٥٦٩].

يبدو جليًّا هنا التَّلازم بَيْنَ الْمُضْحِك والضَّاحك في ضرورة توافر عامل التَّصلُّب واللامبالاة؛ يجب أن يكون الْمُضْحِك مبنيًّا على قاعدة التَّصلُّب واللامبالاة، ويجب أن يتوافر في الضَّاحك أيضاً عامل تصلُّب المشاعر واللامبالاة، أَو انعدام الإحساس. ولكنَّ انعدام الإحساس لا يعدو أن يكون التَّصلُّب ذاته واللامبالاة ذاتها،و ليس انعدام الإحساس بالمعنى الدَّلالي الخطِّ أَو المباشر.

لا يكتفي الفيلسوف بذلك بل يعطينا أنموذجاً تطبيقيًّا نجرب من خلاله شرط التَّصلُّب واللامبالاة، يدعونا إلى الخروج من ذاتنا ومراقبة الحدث بوصفنا مرقباً خارجيًّا، ثُمَّ يطرح تجربته قائلاً: «يكفي أن نسدَّ آذاننا أمام صوت الموسيقى، في صالون حفلة راقصةٍ، حَتَّى يظهر الرَّاقصون سخفاء في الحال»[٥٧٠].

---

٥٦٧ . يستخدم المترجم كلمة متماسكة، والصواب هو ما أثبتاه.

٥٦٨ . برجسون: **الضحك**. ص ١١.

٥٦٩ . م. س. ص ١١.

٥٧٠ . م. س. ذاته.

يبدو أنَّهَا تجربةٌ صعبةٌ، ولكنَّ الصُّعوبات غامضةٌ في تعبير الفيلسوف، إنَّهُ يقرِّر فقط قائلاً: «كم من الأعمال البشريَّة يمكن أن تقف في وجه مثل هذه التَّجربة»(٥٧١).

فما هي هذه الأعمال التي تقف أمام هذه التَّجربة ولماذا؟

هل هي حواجز الطَّبيعة ذاتها أم هي صعوبة التَّجربة؟

إنَّهَا مسألة تحتاج إلى فكفكة مفاصلها. ليس من طبيعة الإنسان ولا من تلقائيته أن يقوم بهذا الخروج من الذَّات عند أيِّ حادثٍ أَو مشهدٍ. رُبَّمَا يمكنه فعل ذلك إذا أراد أن يجرب؛ أن يجرِّب مرَّةً، مرَّتين... ولكن ليس دائماً على أيِّ حال. وعند الضَّحك من مثل هذه المواقف في مثل هذه الطَّبيعة غالباً ما يأتي الخروج من الذَّات وحده من دون تكلف، ورُبَّمَا يصحُّ القول إنَّ هذا هو الأصل؛ إنَّ الإنسان في لحظةٍ ما، في سلوك ما، تصلَّب أحاسيسه ومشاعره وهو يتابع حدثاً، فيضحك. والتَّجريب الذي يريده الفيلسوف هو لتأكيد فكرته. إنَّهُ يدعونا إلى التَّأكد من هذه الفكرة من خلال تجربة الخروج من أنفسنا ومراقبة الحدث، أَو الموضوع، أَو الوجود، مراقبةً خارجيَّة، يقول: «ابتعدوا بأنفسكم، شاهدوا الحياة مثل متفرِّج لا مبالٍ؛ الكثير من المآسي تتحوَّل إلى مهازل»(٥٧٢).

يبدو الأمر صعباً ثانيةً!!

كيف يمكن أن تتحوَّل المأساة إلى ملهاة؟

كيف يمكن أن نضحك مما يفترض فيه أن يبكينا؟

قالت العرب قديماً، ولم تزل تردِّد: «شرُّ البليَّة ما يضحك».

فهل هذا ما عناه **برجسون؟**

---

٥٧١ . م. س. ذاته.

٥٧٢ . م. س. ذاته.

شرُّ البليَّة ما يضحكُ تعبيرٌ محكمٌ، وتفسيره الدَّقيق هو ما يمكن أن نفيده من فلسفة **برجسون**. فالأصل في الإضحاك من هذه النَّاحية عنده هو تصلُّب المشاعر واللامبالاة، فإذا وضعنا جانباً تجربة الخروج من الذَّات السَّابقة، ونظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى وجدنا الحقيقة ذاتها، ولكِنَّهَا تفرض ذاتها على الإنسان من دون نيَّة التجريب. إنَّ البليَّة أَو المأساة إذا ظلَّت في حدودها الطَّبيعيَّة ظلَّت مأساةً وبليَّةً. أمَّا عندما تتجاوز حدودها فإنَّهَا تصدم المتلقِّي إلى درجةٍ تُلِّب بها مشاعره وتحوِّلها من ردَّة فعلٍ طبيعيَّة مواكبة للمأساة أَو البليَّة إلى ردَّة فعلٍ عكسيَّة؛ تصلُّب المشاعر وعجزها عن فهم هول الصَّدمة لعجزها عن المتابعة المنطقيَّة للحديث، يخرجها عن ضوابط المنطق وقوانينه، ويوقعها في خلط المشاعر والارتباك الذي سيؤدِّي إلى الضَّحك؛ الضَّحك من عدم الترابط المنطقي والعقلي الذي يفترض أن يسير الحدث بموجبه، وهنا ينقذنا المثل العربيُّ ثانية في فهم الصورة أكثر، هذا المثل الذي يقول: «كلُّ شيءٍ زاد عن حدِّه انقلب إلى ضدِّه».

إنَّ ما يحدث هنا هو بتعبير **برجسون** «تخدير مؤقَّت للمشاعر»، فهو يقول: «إنَّ الْمُضْحِك يقتضي لكي يحدث كلَّ أثره شيئاً ما يشبه التَّخدير المؤقت للقلب، إنَّ الْمُضْحِك يتوجَّه إلى الذَّكاء الخالص»[٥٧٣]. والذَّكاء الخالص يتعامل مع الحدث منطقيًّا، وإذا تتجاوز البليَّة حدودها المنطقيَّة تنقلب إلى مفارقةٍ فوق التَّفسير تصدم العقل فتفرض عليه التَّعجُّب الذي يتجلَّى ضحكاً.

ليست المأساة وحدها إذا جاوزت حدَّها انقلبت إلى مهزلة، كلُّ جدٍّ يمكن أن يكون كذلك، «ألا نرى أنَّ كثيراً من الجدِّ ينتقل فجأة إلى الهزل إن نحن عزلناه عن موسيقى الإحساس الذي يقترن به»[٥٧٤].

---

٥٧٣ . م. س. ذاته.

٥٧٤ . م. س. ذاته.

قد يتساءل أحدٌ ما عن العلاقة بَيْنَ الشَّفقة والمأساة: فهل من تشابهٍ بينهما في مسألة الإضحاك؟ أم أنَّ الشَّفقة أمر مختلفٌ عن المأساة ولا يمكن أن يؤدِّي إلى الضَّحك؟

لا تفترق الشَّفقة عند **برجسون**، في هذا الشَّأن، عن أيِّ حدث أَو فعلٍ أَو سلوكٍ آخر يمكن أن يكون مُضْحِكاً، ولكن إذا توافرت فيه شروط الإضحاك، ومنها شرط تصلُّب المشاعر واللامبالاة الذي نحن في إطار الحديث فيه، فالشَّفقة ذاتها قد تكون سلوكاً مضحكاً، وقد تثير تعاطفاً، ولكن إذا أثارت تعاطفاً لا يمكن أن تثير ضحكاً، والعكس صحيحٌ. ولذلك يقول: «أنا لا أريد القول إنَّنا لا نستطيع الضَّحك من شخصٍ يثير فينا الشَّفقة، أَو حَتَّى الود؛ إذ عندها وللحظات يجب نسيان هذا الودِّ وإسكات هذه الشَّفقة»[٥٧٥].

ولكن لماذا ننسى التَّعاطف ونسكت الشَّفقة؟

من دون أن يسأل الفيلسوف نفسه هذا السُّؤال يجيب على الفور قائلاً: «في مجتمع العقول الخالصة رُبَّمَا لا نبكي، ولكن رُبَّمَا لا نضحك أيضاً»[٥٧٦]. لأنَّ المحاكمة المنطقيَّة للشَّفقة في حدِّ ذاتها، ومعالجتها في إطار قوانين العقل لن تُلْزِمَ بالأسى والبكاء بالضَّرورة، وكذلك لن تُلْزِمَ بالضَّحك بالضَّرورة. الأمران كلاهما،ولكِنَّهُ يظلُّ في إطار الاحتمال.

في المقابل من هذين الطَّرفين؛ التَّصلُّب واللامبالاة من طرف أوَّل، والتَّفكير العقلي والمنطقي من طرفٍ آخر، هناك سيرورة حياتيَّة إنسانيَّة أخرى هي السَّيرورة المحملة بالجديَّة إلى درجة يمكن تسميتها الجديَّة الصَّارمة التي يسميها **برجسون** سيرورة العواطف الجامدة أَو المتحجِّرة، بل لقد سَمَّاها بالحرف: النُّفوس الجامدة العاطفة المنسجمة مع

---

٥٧٥ . م. س. ذاته.

٥٧٦ . م. س. ذاته.

الحياة، مع هذه النُّفوس «يستمرُّ كلُّ حدثٍ وكأَنَّهُ صدى عاطفيٌّ، لا تعرف ولا تفهم الضَّحك»[٥٧٧]. ويدفعنا الفيلسوف ثانيةً بتحريضه المباشر لدُّخول أتون التَّجربة والتَّأكُّد من هذه الحكم على ما يمكن أن نسميه التَّبلُّد العاطفي، ومعرفة ما يمكن أن يكون من نتائج، يقول: «جرِّبوا للحظةٍ الاهتمام بكلِّ ما يقال، وبكلِّ ما يجري، وتصرَّفوا بالخيال مع أولئك الذين يعملون، تحسَّسوا مع أولئك الذين يحسُّون، وأعطوا أخيراً لودِّكم أوسع مداه: وكما لو كانت هناك عصاً سحريَّة سوف ترون الأشياء الأكثر خفَّةً تتَّخذ وزناً، ويغلِّف التَّلوين القاسي كلَّ شيء»[٥٧٨]. وكأَنَّهُ يريد أن يختم بأنَّ الحياة عند هؤلاء النَّاس ستكون رتيبةً تعطي حَتَّى أتفه الأشياء قيمةً ووزناً حَتَّى ليبدو وكأَنَّها لا تقلُّ قيمة عن أعظم الأشياء... سيشبهون الإنسان الآلي الذي يستوي عنده الكأس والكيس في آليَّة التَّعامل.

ثالثاً: اجتماعيَّة الضحك

العامل الثَّالث من عوامل الضَّحك هو ما يمكن أن نسميه اجتماعيَّة الضَّحك، فلا ضحك إلا فيما هو اجتماعيٌّ، بل دعونا نقل: إنَّ الضَّحك حَتَّى يقع يحتاج إلى وسطٍ اجتماعيٍّ، ولذلك وجدنا الفيلسوف يقول: «إننا لا نتذوَّق الهزل، النُّكتة، إذا شعرنا أنَّنا وحدنا. إذ إنَّ الضَّحك يحتاج إلى صدى... إنَّ ضحكتنا هي دوماً ضحكةُ المجموعة»[٥٧٩].

أي إنَّ الإنسان إذا كان وحده في تلقِّي مشهدٍ مضحكٍ فإِنَّهُ رُبَّمَا لا يضحك، أَو على الأقلِّ هو لا يضحك بما يكافئ ما ينطوي عليه الموقف من قوَّة إضحاكيَّة، فيما لو كان المرء مع آخرين في عمليَّة تلقِّي الموقف الْمُضْحِك فإِنَّهُ سيضحك على الأقلِّ بما

---

٥٧٧ . م. س. ذاته.

٥٧٨ . م. س. ذاته.

٥٧٩ . م. س. ذاته.

يكافئ ما يحمله الموقف من زخمٍ إضحاكيٍّ، ورُبَّمَا زاد على ما ينطوي عليه الموقف من إمكانات إضحاكيَّة.

هذا الشَّرط يمكن أن يتحقَّق مع أيِّ مجموعة، في أيِّ مكانٍ، إذا توافر الموقف الْمُضْحِك. وما من واحدٍ إلا وقد تعرَّض لمثل هذا الموقف، «رُبَّمَا حصل لك في عربة قطار، أَو على مائدةٍ في وليمةٍ، أن تسمع مسافرين يقصُّون على بعضهم بعضاً قصصاً يفترض أن تكون مُضْحِكةً في نظرهم، لأنَّهُم يضحكون من أعماق قلوبهم»(٥٨٠).

النُّقطة التي تستحقُّ الإثارة هنا، وقد أثارها الفيلسوف، هي مفهوم جماعيَّة الضَّحك واتِّجاهه الدَّلالي. فهل كلُّ جمعٍ أَو جالس إلى جمعٍ سيجد القوَّة ذاتها في الإضحاك؟

ينبِّه **برجسون** هنا إلى أنَّ الجماعة التي تضحك من هذا الموقف أَو ذاك تقوم بَيْنَ أفرادها أواصر محددة هي أواصر تلقي الحدث أَو الموقف أَو المشهد الْمُضْحِك، بل وحَتَّى المبكي أيضاً. ولذلك إذا كنت في القطار، أَو المقهى... ووجدت جماعةً تضحك من أحاديث أَو أقاصيص يروِنها هم مُضْحِكةً فإنَّهَا لن تكون مُضْحِكةً لك بالضَّرورة، والسَّبب في ذلك أنك لست من هذه المجموعة، ستضحك إن كنت منتمياً إليها، وإن لم تكن منتمياً إليها فلن يعنيك من حديثها شيءٌ، وعلى الأغلب لن تفهم رموز حديثهم ودلالاته الْمُضْحِكة. ولذلك يقول الفيلسوف: «ستضحكون مثلهم لو كنتم في مجتمعه، ولكن لأنَّكُم لستم كذلك فإنَّكم لا تجدون أيَّ رغبةٍ في الضَّحك»(٥٨١). ويضرب **برجسون** مثالاً جميلاً على ذلك، هو نكتةٌ إذا شئت، ولكِنَّهَا من صلب الواقع، والنُّكتة عند **برجسون** ليست منفصلةً عن الواقع أبداً إن لم تكن الواقع ذاته، يقول: «سُئِلَ رجلٌ لماذا لا يبكي عند سماع موعظةٍ يبكي فيها كلُّ النَّاس. فقال: لست من هذه

---

٥٨٠ . م. س. ص ١٢.

٥٨١ . م. س. ذاته.

الأبرشيَّة»[٥٨٢]. ويعقب الفيلسوف على ذلك، ناقلاً هذه الفكرة إلى مزيد من التَّعميم فيقول: «هذه الفكرة لدى الرجل عن الدُّموع تصحُّ أيضاً على الضَّحك»[٥٨٣].

يخلص **برجسون** من هذا المثال الشاهد المشخَّص إلى تعميمٍ فلسفيٍّ، محاولاً تحليل الموقف الْمُضْحِك مع ما يرتبط به من آليَّة التَّلقي التَّوافقيَّة بَيْنَ الجمهور، أَو التَّفاهميَّة التي تجعلهم يضحكون، فيقول: «إنَّ الضَّحك مهما بدا صريحاً، بالافتراض، فإنَّهُ يخفي فكرةً خلفيَّةً تفاهميَّةً، وأكاد أقول تواطئيَّة، مع الضَّاحكين الآخرين، الحقيقيين أَو الخياليين»[٥٨٤].

هنا يضعنا **برجسون** أمام نقطتين على الأقلِّ تستحقَّان الوقوف عندهما:

أولهما التَّواطئيَّة التي استخدمها الفيلسوف بمعنى التآمريَّة، فالتَّواطؤ أصلاً هو التَّوافق أَو الاتفاق على أمر ما أكثر ما يغلب عليه أَنَّهُ ليس موضع إجماعٍ، ولكن تمَّ التَّوافق عليه على نحوٍ ما. **برجسون** باستخدامه التَّواطؤ لم يكتف بهذا التَّوافق بل سحبه إلى مساحةٍ أوسع دلالةً وهي وجود ما يشبه التآمر على الموقف أَو من خلاله.

ثانيهما طبيعة الجمع، وهي فكرةٌ جديدةٌ يضيفها الفيلسوف هنا إلى مفهوم الجماعة. فالجماعيَّة المفترضة لتحقُّق الضَّحك ليست جماعةً حقيقيَّة بالضَّرورة وإنَّمَا قد تكون متخيَّلةً أيضاً، فالحسُّ الاجتماعيُّ في الضَّحك قابل للتَّحقُّق في التَّخيُّل أيضاً، فإذا كان المرء جالساً وحده وتلقَّى موقفاً ينطوي على شحنة من الإضحاك، واقترن التَّلقي في ذهن المتلقِّي، بمقارنة أَو تخيُّل أَو إسقاط فإنَّ عامل الجماعة يمكن أن يتحقَّقَ أيضاً، بل إنَّ الفيلسوف يفترض أَنَّهُ يتحقَّق ليكون الضَّحك.

---

٥٨٢ . م. س. ذاته.

٥٨٣ . م. س. ذاته.

٥٨٤ . م. س. ذاته.

هنا يحلُّ لنا **برجسون** مشكلة أخرى سبق الحديث فيها قبل قليل، ولكن من دون توسُّع، وهي ضرورة انتماء المتلقي إلى الجامعة التي تضحك من حدث أَو موقف كي يضحك، وإلاَّ فإِنَّهُ لن يضحك. ولذلك برز بالضَّرورة سؤالٌ عريضٌ ملحٌّ هو: ما الذي يفسِّر إذن تعالي ضحك الجمهور في مسرحٍ أَو حفلٍ جماعيٍّ قد لا يربط بَيْنَ اثنين من أعضائه رابطٌ؟ وقد تساءل الفيلسوف ذاته: «كم من مرَّةٍ قيل إنَّ ضحكة المشاهد في المسرح تكون أعرض كلَّما كانت الصَّالة ممتلئة أكثر»(٥٨٥).

الحقيقة أنَّه لا مشكلة تصل إلى حدِّ الصُّعوبة في ذلك، فالفيلسوف حلَّ هذا اللغز من ناحيتين:

أولهما أنَّ رابط الجماعة في التلقي هو رابط التلقي ذاته والحدث ذاته وليس رابط المعرفة أو القرابة أَو الزَّمالة. فإذا لم يكن يجمعك مع جماعة القطار شيء يدعوك إلى الضَّحك فإنَّ ما جمعك من جماعة المسرح هو الاشتراك في أنَّكُم جميعاً توافقتم مسبَّقا على الاشتراك في عمليَّة تلقي الحدث الْمُضْحِك. أي توجد في المسرح روابط لا تقلُّ قوَّة، فيما يتعلَّقُ بالضَّحك، عن الرَّوابط التي تجمع المرء إلى زملائه وأصدقائه في جلسة القطار أَو غيرها.

ثانيهما أنَّ التَّخيُّل يقوم أيضاً بعمليَّة الرَّبط التَّشاركيَّة مع أفراد جمهور المسرح الآخرين. فهذا التَّخيُّل يقوم بعمليَّة وضع الأسس التَّشاركيَّة والتَّوافقيَّة على الفهم المشترك للرُّموز والإشارات التي يطرحا الحدث المقدَّم في المسرح أَو الحدث الذي يتلقاه الجمع العشوائي في الطَّريق أَو في أيِّ مكان آخر.

انتبه **برجسون** هنا إلى أنَّ ثَمَّةَ ما يشذُّ عن هذه القاعدة، وهو ما يرتبط بالخصوصيَّة الاجتماعيَّة للنكتة، أَو ارتباط النكتة بمنظومة قيميَّة محدَّدة، فلكلِّ مجتمع قيمه الخاصَّة ونكته الخاصَّة، ومن ثمَّ فإنَّ ما يضحك هذا المجتمع لن يضحك بالضَّرورة

---

٥٨٥ . م. س. ذاته.

مجتمعاً آخر، وفي ذلك يقول الفيلسوف: «كم من مرَّةٍ قد لوحظ أنَّ الكثير من الآثار الْمُضْحِكة ليست قابلةً للتَّرجمة من لغةٍ إلى أخرى لأنَّهَا مرتبطةٌ بالآداب، وبأفكار مجتمعٍ معيَّن»(٥٨٦).

إذن الحسّ الاجتماعي الذي يقتضي تواطؤاً بَيْنَ المتلقين على فكفكة الرُّموز والإشارات التي يطلقها الحدث الْمُضْحِك سيكون صعب التحقُّق في أيِّ نكتةٍ تتمتع بخصوصيَّة اجتماعيَّة غير قابلة للفهم من مجتمع آخر، وإن كان جوُّ المسرح وما يشبهه سيؤدِّي إلى اشتراك الجميع في الضَّحك لأنَّ الضَّحك ذاته يجرُّ الضَّحك في الجو الجماعي.

خاتمة

كما كان الحال مع كلِّ الفلاسفة الآخرين الذين سبق الحديث في فلسفتهم الجماليَّة كان الحال مع الفلسفة الجماليَّة للفيلسوف الفرنسي **هنري برجسون؛** ما عرضناه من فلسفته الجماليَّة لا يعدو كونه مشهداً عاماً مختصراً لمجمل فلسفته الجماليَّة التي يمكن الحديث في كثير من العناصر والموضوعات الأخرى فيها، فإن نحن كنَّا قد عالجنا بعض النِّقاط علاجاً شبه موسَّعٍ فإنَّ ثَمَّةَ الكثير مما يمكن أن نعالجه إضافة إلى هذه النِّقاط والعناصر.

لا يقلُّ الأثر الذي تركه **برجسون** عن الأثر الذي خلَّفه كبار الفلاسفة، وقد أشرنا إلى جانب من هذا الأثر الذي تركه الفيلسوف في الفلسفة الغربيَّة، ولعله من المستحسن أن نختم هنا بما كان لهذا الفيلسوف من أثر وصدى في الفكر العربي.

ثَمَّةَ الكثير من النقاط والمفاصل التي تتدافع أمامنا لدى الحديث عن الفلسفة البرجسونيَّة في الفكر العربي. لكنَّ نقطتين أساسيتين تقفان في الواجهة والصدارة بكلِّ جدارة.

---

٥٨٦ . م. س. ذاته.

النُّقطة الأولى أنَّ الأساتذين **سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم** كان صاحبي الفضل الأول والأبرز والأكبر في تقديم **برجسون** إلى العالم العربي، فهما أوَّل من نهض لمهمة ترجمة كتبه، بل لقد كانا ينويان ترجمة آثاره الكاملة حسبما أشارا غير مرَّةٍ إلى أنَّهُما عاكفان على هذا المشروع. هذا المشروع لم يكتمل، فقد توقفا عند أربعة فقط من كتبه أوَّلها الزَّمان والإرادة الحرَّة تحت عنوان الزَّمان والحريَّة، وثانيها منبعا الأخلاق والدين الذي صدر عن مكتبة نهضة مصر بالقاهرة عام ١٩٤٥م، ثُمَّ صدر بطبعات عديدة متتالية. وثالثها الضحك الذي صدر في القاهرة عام ١٩٤٨م، ثُمَّ صدر أيضاً بعدة طبعات في دمشق وبيروت وغيرها. ورابعها التَّطور المبدع. وقد اتسمت هذه الترجمات بالدقة والوضوح والتقديمات التي يجد فيها القارئ متعة وفائدة قلما تضاهى، بل قلما وجدنا من قدَّم برجسون بمثل هذه المقدمات التي أثارت إعجاب الكثيرين وتقديرهم.

النُّقطة الثانية أنَّ الرُّجوع إلى **برجسون** في الدِّراسات والأبحاث، وتخصيصه بمقالات من قبل باحثين عرب أمر يصعب حصره، لأننا بالتَّأكيد أمام آلاف المقالات التي قدَّمت جانباً من جوانب فلسفة **برجسون** أَو أكثر، أَو خصصت له جوانب من هذه الأبحاث.

أمَّا إذا أردنا الكلام في بعض أبرز هذه الأبحاث والدِّراسات التي خُصَّ بها **برجسون** فسنجد الكثير أيضاً الذي يصعب حصره، حسبنا أن نشير إلى أنَّ أبرز الذين خصصوا له كتباً كاملة تأليفاً هم **زكريا إبراهيم** في كتابه: **برجسون**. **وعبد الرحمن بدوي** في كتابه: **برجسون**. **ومراد وهبة** في كتابه: المذهب في فلسفة **برجسون** الذي صدر عام ١٩٦٠م بتقديم **نجيب بلدي**.

أمَّا مترجمي أعمال **برجسون** الآخرين فأبرزهم:

محمود قاسم الذي ترجم كتاب: التطور الخلاق، وصدر عن دار الفكر العربي بالقاهرة عام ١٩٦٠م، وأعادت هيئة الكتاب في القاهرة نشره عام ١٩٨٤م، وترجم

كذلك كتاب **أندريه كرسون** الذي حمل عنوان: **برجسون**، الذي يعدُّ مدخلاً مهمًّا لفلسفة **برجسون**، إلى جانب بعض النُّصوص المختارة من كتبه.

وأسعد عربي درقاوي الذي ترجم كتاب: المادَّة والذَّاكرة. الذي صدر عن وزارة الثَّقافة بدمشق عام ١٩٦٧م.

وعلي مقلد الذي ترجم كتاب: الضَّحك، وصدر عن المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر ببيروت عام ١٩٨٧م، وترجم له أيضاً كتاب: الطاقة الرُّوحية الذي نشرته الدار ذاتها عام ١٩٩١م.

وإذا عرَّجنا على فصول ضمَّتها كتبٌ فإنَّنا لا ننسى ما خصَّه **يوسف كرم** في كتابه تاريخ الفلسفة الحديثة، ولا **عبد الرحمن بدوي** في موسوعته، ولا **زكريا إبراهيم** في كتابه فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ولا **أميرة حلمي مطر** في كتابها فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، ولا غيرها الكثيرُ الكثير من الكتب والباحثين.

ومع ذلك يستحقُّ الفيلسوف أكثر مما ذكرنا، والجوانب التي تستحقُّ أن تدرس من فلسفته كثيرة، لا نبالغ إذا قلنا إنَّنا في عالمنا العربي ما زلنا لم نقرب بعض هذه الجوانب، أَو على الأقلِّ لم نقترب منها بما تستحقُّ من عناية.

الفصل الثاني عشر

مذهب عبد الكريم اليافي الجمالي

. مقدمـــة .

. سـيرة وآثار .

. اتِّجاهات نشأة الفن .

. الفن و تطور دلالاته .

. خاتمـــة .

«نعلم علم اليقين أنَّ الفنَّ شيءٌ غير اللعب، أو هو شيء أكثر من اللعب، لأَنَّهُ يشتمل على علاقات لا يشتمل عليها اللعب؛ علاقات بَيْنَ الفكر والأشياء التي يزاولها الفن، ثُمَّ علاقات بَيْنَ الفكر والمجتمع بطريق تلك الأشياء»[٥٨٧].

عبد الكريم اليافي

مقدّمة

من غريب المفاجآت لطلابه في العقود الأربعة أو الثَّلاثة الأخيرة أن يعلموا أنَّ الدُّكتور **اليافي** قَدْ وقف صائحاً يوماً ما من خمسينات القرن العشرين صيحةً اشتهرت حينها، قال فيها: «أنا ماركسيٌّ في الأرض، مسلمٌ في السَّماء».

سيستغرب طلابه حديثو العهد به ذلك منه رُبَّما لأنَّهُم لم يلمسوا لديه أيَّ نَفَسٍ ماركسيٍّ، أو رُبَّما لصريح بعده عن أجواء الفكر الماركسيِّ والماركسيَّة عامَّةً... وخاصَّةً بعدما لحق بالماركسيَّة ما لحق بها فيما بعد من تشوهَّات كثيرةٍ جعلت بينها وبَيْنَ النَّاس بوناً شاسعاً، وجعلت المثقَّفين يتعاملون معها بكثيرٍ من التَّحفظات والحذر.

في مثل هذه الأجواء سيكون من الصَّعب جدًّا على تلاميذ الدكتور **اليافي** وعارفيه أن يتصوَّرا أو يصدقوا أَنَّهُ قال يوماً إنَّهُ ماركسيٌّ، سيَّان أكان ذلك مضافاً إِلَى ما كان بعده أم مجرَّداً منه. فهو متصوِّف بالمعنى الدِّيني، وإن لم يكن كذلك فهو أقرب إِلَى التَّصوف من أيِّ اتِّجاه فكري أو عقيديٍّ آخر. فكيف سيستوي عند من يعرفه أن يكون ماركسيًّا؟

---

٥٨٧ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة؛ فصول في علم الجمالي وفلسفة الفن** ـ دار طلاس . دمشق . ١٩٩٩م. ص ٣٤.

رُبَّما تبدو هذه العبارة مألوفةً اليوم، أي الجمع بين الماركسيَّة والتَّدين، ولن يصعب تقبل فكرة الجمع بَيْنَ الثَّلج والنَّار في معين واحدٍ، ولاسِيَّما أمَّ واحداً من أعلام الفكر والأدب في سوريا والعالم العربي هو **عبد المعين الملوحي** قَدْ وطَّأ لمثل هذه الفكرة منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وأصبحت قصَّته في ذلك مشتهرةً بَيْنَ أوساط المثقَّفين العرب عامَّة، فقد كان شيوعيًّا لزمنٍ غير قصيرٍ، وقد ألهمه الله تعالى، كما يقول، وعاد إِلَى رشده، ولكنَّهُ لم يتنكر لما في الفكر الشِّيوعي من قيمٍ عظيمةٍ ودعواتٍ نبيلةٍ، فأعلن أَنَّهُ شيوعيٌّ يؤمن بالله.

تتوزع كتابات الدُّكتور **اليافي** بضرب من التَّوزيع على ميادين التَّصوُّف وعلم الاجتماع وعلم الجمال والعلم الطَّبيعي، إِلَى جانب بعض المتفرقات الَّتي يمكن أن تدرج هنا أو هناك من الميادين والفروع، ناهيك عن الشِّعر الذي يستقل في ميدان وحده.

الكتب الَّتي وضعها الدكتور **اليافي** في علم الجمال بدأت بكتابه المتميِّز دراسات فنية في الأدب العربي الذي نال به جائزة الدَّولة التَّقديريَّة، ثُمَّ أتبعه بكتاب الشُّموع والقناديل في الشِّعر العربيِّ، وبعده جدليَّة أبي تمام، وبعد انقطاع طويل كانت الكتب الثلاث: شجون فنية، بدائع الحكمة، مباهج اللغة والأدب. ناهيك عن أبحاثه الكثيرة الَّتي اختصَّ بنشرها المجلات ولا سِيَّمَا مجلة التُّراث العربي.

والحقيقة أنَّ الفكر الجمالي عند **اليافي** ليس محصوراً في الكتب والأبحاث الَّتي خصَّت بالفكر الجمالي عنواناً ومضموناً، فكون الجمال هاجساً شغل مفكرنا فإنَّك لن تعدم وجوده التَّعبير الجمالي، واللغة الجماليَّة البديعة في سائر كتاباته الأُخْرى، حَتَّى كتاباته العلميَّة.

رُبَّمَا هي طبيعة المبدع التي تأبى إلا أن تبثَّ شيئاً من عبقها بَيْنَ ثنايا الآثار التي يبدعها هذا المبدع، والشَّاعر الحقُّ لا يستطيع في نثره إلا أن يوشِّي كلامه ويطرزه بأنفاس الشِّعر. وهذه هي حال شاعرنا **اليافي** الذي بالكاد تنفصل عند الشَّاعريَّة عن النَّثريَّة، ولذلك جاء نثره مرَّصعاً دائماً بالجمال؛ دقيقاً رقيقاً أنيقاً.

سيرة وآثار

ولد **عبد الكريم اليافي** بمدينة حمص عام ١٩١٧م. وفي مدارسها تلقَّى الرَّسميَّة تعليمه، وعلى أيدي أئمَّتِها في القرآن والحديث واللغة. نال الثَّانوية العامَّة (فرع فلسفة) عام ١٩٣٤م وكان الأوَّل فيها. وفي عام ١٩٣٥م التحق بكليَّة الطِّبِّ في الجامعة السُّورية ونَجَحَ في امتحانها الإعدادي P.C.B وكان ترتيبه الأوَّل. لكنَّهُ لم يتابع الدِّراسة في كليَّة الطِّبِّ بسبب إيفاده ضمن بعثة لدراسة العلوم الطَّبيعيَّة في فرنسا.

في عام ١٩٤٠م نال الإجازة في العلوم الرِّياضيَّة والطَّبيعيَّة من جامعة السُّوربون بباريس. وفي عام ١٩٤١م نال إجازة في الآداب. وفي عام ١٩٤٥م نال الدُّكتوراه في الفلسفة. وإلى جانب ذلك نال عدة شهادات دراسات عليا في: علم النفس العام ١٩٤٢م، وفي فلسفة الجمال وعلم الفن عام ١٩٤٢م، وفي المنطق والفلسفة العامة عام ١٩٤٣م، وفي تاريخ العلوم وفلسفتها ١٩٤٣م، وفي علم الاجتماع والأخلاق عام ١٩٤٣م.

عمل مدرساً في مدرسة التَّجهيز بحمص عام ١٩٤٥م. ثُمَّ عين في قسم الفلسفة والدِّراسات الاجتماعيَّة بالجامعة السُّورية عام ١٩٤٦م. وفي عام ١٩٥٢م سمي عضواً في المعهد العالمي لعلم الاجتماع. ثُمَّ عضواً في الاتحاد العالمي للدِّراسة العلميَّة للسُّكان بَيْنَ عامي ١٩٥٤م و١٩٨٠م. ثُمَّ عضواً في المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعيَّة بَيْنَ عامي ١٩٥٨ و١٩٦١م.

في عام ١٩٥٨م انتخب مقرِّراً للجنة الفلسفة والاجتماع في المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون والعلوم الاجتماعيَّة واستمرَّ كذلك حَتَّى عام ١٩٦١م. وفي عام ١٩٥٨م سمِّي عضواً في لجنة النَّشر في المجلس الأعلى للعلوم. وما بَيْنَ عامي ١٩٥٩م و١٩٦١م سمي عضواً في مجلس معهد العلوم الاجتماعيَّة الجنائيَّة في القاهرة.

في عام ١٩٦١م سُمِّيَ أستاذ كرسي علم الاجتماع في جامعة دمشق. وكان أستاذاً معاراً جزئيًّا لجامعة عمان الأردنيَّة بين عامي ١٩٦٧م و١٩٧١م.

في عام ١٩٦٩م كان من الأعضاء المؤسسين لاتحاد الكتاب العرب. وقد سُمِّيَ من قبل الأمم المتحدة خبيراً أول في علم السكان لمركز الديمغرافيا في معهد العلوم الاجتماعيَّة في الجامعة اللبنانيَّة ببيروت.

انتخب عضواً في مجمع اللغة العربيَّة بدمشق وضُمَّ إليه بالمرسوم الجمهوري رقم ٢٧٩٨ تاريخ ٣٠ كانون الأول عام ١٩٧٦م. وبعد عامين من ذلك سُمِّيَ مقرِّراً للجنة الاصطلاحات في مجمع اللغة العربيَّة بدمشق. وهو عضو مراسل في مجمع اللغة العربيَّة ببغداد منذ عام ١٩٧٨م. وعضو الاتحاد العربي لرعاية الصُّم والبكم، القسم العلمي، فرع علم الاجتماع، ورئيس القسم العلمي فيه منذ عام ١٩٧٨م.

سُمِّي من قبل اللجنة الاقتصاديَّة للأمم المتَّحدة خبيراً أوَّل في علم السُّكان والإحصاءات الاجتماعيَّة في المعهد العربي للتَّدريب والبحوث الاجتماعيَّة ببغداد بين عامي ١٩٧٩م و١٩٨١م. وهو أوَّل رئيس لتحرير مجلَّة التُّراث العربي الَّتي أنشئت عام ١٩٨١م. وفي هذه الأثناء رأس لجنة ترجمة وتأليف معجم العماد، ولكنَّ المشروع لم يكتمل. وقد سُمِّي أيضاً عضواً في هيئات عربيَّة ودوليَّة أُخْرَى عديدة.

كان **اليافي**، شأنه شأن الكثير من الأعلام من أبناء جيله، موسوعي الثَّقافة والمعارف، ولكنَّهُ تفوق على معظمهم بموسوعية الإبداع والإنتاج العلمي، حَتَّى يصعب أن تسمه بالعالم الفرد؛ إنَّهُ جملة علماء في عالم، فإذا كان **زكي مبارك** قَدْ نُعِتَ بالدَّكاترة لأنَّهُ حمل أكثر من شهادة دكتوراه فإنَّ **اليافي** جدير بمثل هذا اللقب لكثرة شهاداته، ولغزير علمه وتنوُّع ميادينه. وإذا كان **أبو الفرج النَّهْرواني** قدْ قال فيه أهْلُ زمانه: «إذا حضر القاضي **أبو الفرج** فقدْ حضرت العُلومُ كُلُّها»[٥٨٨]، لاتِّساع ثقافته وشُمول معارفه، فإنَّ الدُّكتور **اليافي** ليس أبداً أقلَّ من أن يقال فيه: إذا مشى مشت العلوم كلُّها، وإذا جلس جلست العلوم كلُّها...

---

٥٨٨ . الدكتور إبراهيم الكيلاني: **تصدير رسائل أبي حيان التَّوحيدي**. ص ٣٤.٣٥.

إنَّ نظرة عجلى إلَى شهاداته ودراساته وكتبه وأبحاثه والكليات الَّتي درَّس فيها والمقررات الَّتي درَّسها تكشف لنا بجلاء عن مدى اتِّساع دائرة معارفه وعلومه الَّتي أحاط بها وبرع فيها، فإلى جانب ميادين الفلسفة وميادين علم الاجتماع وعلم النفس الَّتي كانت بيته الجامعي الأساسي الذي يعود إليه بعد كلِّ رحلة في بحر علم من العلوم أو كليَّة من كليَّات الجامعة ليدرس فيها، نجده بليغاً من الطراز الرفيع، وبليغ بهذا التَّميُّز لا يمكن أن يكون كذلك ما لم يكن فقيهاً مجليًّا في اللغة والنَّحو والفصاحة والبيان. وإذا تركنا ذلك أمكننا الانتقال على الفور إلَى نقطة البداية الَّتي انطلق هو منها وهي العلوم الطبيعيَّة بدءاً من الطبِّ مروراً بعلم الأحياء الذي نال الإجازة من جامعة السوربون، وصولاً إلَى العلوم الأساسيَّة؛ الرياضيات والفيزياء والكيمياء... وهو في كلِّ ذلك العالم المجلِّي الجليل،

وصفه رصيفه **حافظ الجمالي** بقوله: «إنَّهُ إنسانٌ من نوعٍ خاصٍّ جدًّا، متعدِّدُ المواهب، غزير العلم، كما لو أنَّ العلوم كلها تجمعت بين يديه... وأحسب داخل نفسي أنَّ الرَّجل يعرف كلَّ شيءٍ. وحَتَّى ما كان من أمر المتصوِّفة والمتصوفين. وإذا دفعت الأمور إلَى بعض المبالغة ظننت أَنَّهُ يعرف حَتَّى الهيروغليفيَّة...»[٥٨٩].

وهو إلى جانب ذلك شاعر له خصوصيته، وأسلوبه الذي تميز به، بما يعني أنَّ لديه حسٌّ جمالي، وذائقة نقديَّة جماليَّة. وهذا يعني أيضاً أن بحثه الجمالي مستند إلى حسٍّ إبداعي وليس محض ناقد لا يعرف طبيعة الإبداع أَو لم يعشها. وعلى أيِّ حال عندما جمع **اليافي** شعره لم يستطع أن يفلت من أسر التَّنميط أَو المنهجيَّة الفكريَّة المتبعة في الأبحاث، فبدل أن يأتي الدِّيوان كغيره من دواوين الشِّعر في ترتيب

٥٨٩ . حافظ الجمالي: **عبد الكريم اليافي؛ الرجل المفاجأة**. ضمن ملف الأسبوع الأدبي.

القصائد وتبويبها وزَّع هذه القصائد على موضوعات متجانسة، من وجهة نظره على الأقل(٥٩٠).

لليافي الكثير من المؤلفات، والكثير جدًّا من الأبحاث المنشورة في المجلات العربيَّة، نكتفي هنا بذكر كتبه المنشورة وهي:

. تمهيد في علم الاجتماع. ١٩٦٤م.

. في علم السكان. ١٩٥٩م.

. الفيزياء الحديثة والفلسفة. ١٩٥١م.

. دراسات اجتماعية ونفسية. ١٩٦٤م.

. دراسات فنية في الأدب العربي. ١٩٦٣م.

. الشموع والقناديل في الشعر العربي. ١٩٦٤م.

. تقدم العلم. ١٩٦٥م.

. فصول في المجتمع والنفس. ١٩٧٤م.

. المجتمع العربي ومقاييس السكان. ١٩٦٣م.

. العلم والنَّزعة الإنسانية (ترجمة). ١٩٦٤م.

. المعجم الديمغرافي متعدد اللغات. ١٩٦٢م.

. جدلية أبي تمام. ١٩٨٣م.

. معالم فكرية في تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. ١٩٨٢م.

. النص العربي للمعجم الديمغرافي المتعدد اللغات. د.ت.

. معجم مصطلحات التَّنمية الاجتماعية في العلوم المتصلة بها.

. بدائع الحكمة. ١٩٩٩م.

---

٥٩٠ . انظر تفاصيل سيرته وفلسفته وآثاره لدى: عزت السيد أحمد: **هؤلاء أساتذتي** ـ دار الفكر الفلسفي ـ دمشق. ٢٠٠٣م. ص٢٨٩. ٣٢٦.

. شجون فنية . ٢٠٠٠م.

. حصاد الظلال (ديوان شعر) . ٢٠٠١م.

. حي بن يقظان . ١٩٩٥م.

. حوار بين البيروني وابن سينا . ٢٠٠٢م.

. مباهج اللغة والأدب . ٢٠٠٣م.

اتجاهات نشأة الفن

مشكلة نشأة الفنِّ الأولى مشكلة فلسفيَّة جماليَّة اجتماعيَّة تاريخيَّة. كلُّ المهتمِّين في هذه الميادين تعنيهم مسألة نشأة الفنِّ، وقد خاض الجميع غمارها محاولين وضع لمساتهم في هذه المسألة للكشف عن الأسباب التي وقفت وراء نشوء الفن. وهذه هي النُّقطة التي انطلق منها **اليافي** في بحثه في ينابيع الفن الأولى إذ قرَّر سلفاً أنَّ الباحثين الاجتماعيين ومؤرِّخي الفن يسعون إلى «أن يتعرَّفوا الأصول التي نشأت منها الفنون المختلفة. وهم لأجل ذلك يعمدون إلى تأمُّل أحوال المجتمعات التي ينعتونها بالبدائيَّة لأنهم يعدُّونها صوراً بسيطةً أولى عن أحوال المجتمعات الحاضرة، لعلهم يستشفُّون من خلالها تلك الأصول»[٥٩١].

يرى **اليافي** بدايةً أنَّ الفنَّ يبدو لدى الأقوام البدائيَّة «مختلطاً بجميع مظاهر حياتهم: في الحبِّ، وفي الحرب، وفي الاقتصاد، وفي الدِّين»[٥٩٢]، ثُمَّ ينطلق بعد ذلك لاستعراض الاتِّجاهات السَّابقة التي فسَّرت نشأة الفن ليجد أنَّهَا ثلاثة اتِّجاهات هي الاتِّجاه الغريزي، والاتِّجاه التَّنظيمي، والاتِّجاه الدِّيني. وهو وإن لم يسمِّ هذه الاتِّجاهات كما فعلنا فإنَّ كلامه يقود إلى ذلك على نحو مباشر وهي كذلك في حقيقة الأمر. وبعد عرض هذه الاتِّجاهات الثَّلاثة بأمانةٍ وموضوعيَّةٍ انعطف للحديث عما رآه

---

٥٩١ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة** . ص٢٩.

٥٩٢ . م. س . ذاته.

بواعث أَو ينابيع لنشأة الفنِّ فأضاف اتِّجاهات أخرى ثلاثة أيضاً على الأقل، هي التي يؤمن بها، وليست بالضرورة من ابتكاره كما يبدو من كلامه، وهذه الاتِّجاهات الثَّلاثة هي: الاتِّجاه التَّأملي، والاتِّجاه الحضاري، والاتِّجاه التَّرفيهي.

أوَّلاً: الاتجاه الغريزي

يرجع الاتِّجاه الغريزي، كما يبدو من العنوان، نشأة الفنِّ إلى الغريزة. وعلى الرَّغْمِ من أنَّ **اليافي** لا يسلم بكلِّ ما في هذا الاتِّجاه، بل لا يؤمن به على الأقلِّ من بعض جوانبه، فإنَّهُ يعرضه بأمانةٍ حَتَّى ليبدو أَنَّهُ يؤمن به إيماناً عميقاً.

لم يجد **عبد الكريم اليافي** من ينط بهم هذا الفهم والتَّفسير إلا التَّطوريين، ولكن ليس التَّطوريون وحدهم من ردُّوا نشأة الفن إلى الغريزة. والتَّطوريون انطلاقاً من طبيعة عقيدتهم الفكريَّة وجدوا أصل نشأة الفنِّ «في ثنايا الحياة الغريزيَّة الأولى، إذ رأوا أنَّ هذا الجانب يصل العالم الإنساني بالعالم الحيواني، بل بالعالم النَّباتي أيضاً»[٥٩٣].

يقوم هذا الرَّبط بَيْنَ غرائز مستويات الأحياء ونشأة الفنِّ على نظريَّة الاصطفاء الطَّبيعي وتنازع البقاء، والإحساس الجماليُّ جزء من سيرورة هذا الصراع من أجل البقاء والبقاء للأصلح. «فالجمال من أسباب الانتصار عند تجاذب الجنسين»، وعلى هذا الأساس أمكن القول إنَّ التجمل والتَّزيُّن ناجمٌ عن الرَّغبة في إيقاظ عاطفة الحب. والشَّواهد والأمثلة الدَّالة على ذلك كثيرةٌ يعرض **اليافي** بعضاً منها من كلِّ مستوى من مستويات الحياة منها مثلاً: «تجدُّد حراشف السَّمك لدى اللقاح، ونابت الرِّيش الجميل عند الطَّير في الرَّبيع، وترجيعها السَّاحر الشَّجي لنداء جنسها الآخر، ورقصاتها السَّابية تبسط فيها كلَّ أنواع الرِّقَّاة والرَّشاقة. وحَتَّى الأشجار لها موسمٌ تبدو فيه أجمل ما تكون، وهو موسم أعراسها حِيْنَ تكتسي فيه حُلَلَ زفافها النَّقيَّة بيضاً وموَّردةً»[٥٩٤].

---

٥٩٣ . م. س. ذاته.

٥٩٤ . م. س. ذاته.

إذا انطبق ذلك على عالمي الحيوان والنبات فإنَّهُ من باب أولى كما يرى التَّطوريون أن ينطبق على عالم الإنسان، خاصَّة وأنَّ الإنسان متناسل تطوريًّا من أحد هذين العالمين كما يرى **داورين** وأنصاره. أي من المفترض كما يقول **اليافي** أن تكون هذه الغريزة أَو غريزة الحبِّ هذه هي الينبوع الذي فاض منه الفن لدى المجتمعات البشريَّة الأولى. «والأقوام البدائيَّة مهما قيل في تعريفهم وبداية أمرهم فحياتهم بسيطة التَّركيب تكاد تصوِّر المرحلة الأولى التي سار منها ركب الإنسانيَّة؛ نجدهم يصففون الرِّياش فوق رؤوسهم، ويخزمون[٥٩٥] أنوفهم، ويقرِّطون آذانهم، ويحلون معاصمهم بالدَّمالج[٥٩٦]، وأرساغهم بالخلاخيل، ويَشِمُون وجوههم وأجسادهم... كلُّ ذلك زينةٌ يتزيَّن بها الجنس زلفى من الجنس الآخر وتقرباً منه»[٥٩٧]. ويصل **اليافي** من ذلك إلى أنَّ الزينة هي أوَّل الفن، ولكن من وجهة نظر التَّطوريين.

ثانياً: الاتجاه التَّنظيمي

يرى **اليافي**، مع أصحاب الاتِّجاه التنظيمي، ورُبَّمَا يقف على رأسهم **كارل بوشر** . Karl Bücher أستاذ الاقتصاد السِّياسي في جامعة ميونخ، أنَّ الغريزة الجنسيَّة ليست ذات هذا الشَّأن الكبير عند القبائل البدائيَّة كما يتوهَّم التَّطوريون. ويستند في الحكم إلى اكتشاف أنَّ «الفنون البدائيَّة أقلَّ الفنون عناية بالحبِّ ومعالجةً لشؤونه، إنَّمَا نجد أغراض

---

٥٩٥ . خَزَمَ الشَّيء يَخْزِمُه خَزْماً: شَكَّه. والخِزَامةُ حلقة تُجعل في أحد جانبي منخري البعير. ومثلها صار يفعل بعضهم، وكانت بنو إسرائيل تخزم أنوفها تعذيباً لا تجملاً، وقد نهى الإسلام عن ذلك.

٥٩٦ . الدمالج جمع دُمْلُج بالتسكين، ودُمُلُّج بالتحريك والتشديد. والدملجة تسوية الشَّيء كما يدملج السوار. ودَمْلَجَ الشَّيء إذا سوَّاه وأحسن صنعه. والدملج هو السواء الذي يوضع على الزِّند وليس على المعصم كما قال اليافي، والذي يوضع على المعصم هو السوار، حَتَّى إن العرب تقول: المعصم هو موضع السوار من اليد. والخلخال ما يوضع فوق الكاحل.

٥٩٧ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة**. ص٢٩.

الفنِّ تطوف حول موضوعات الحبِّ عند المجتمعات المتقدِّمة المتَتَرِّفَة»[٥٩٨]. أمَّا الأقوام البدائيَّة فيما يرى **اليافي** فقد كانت تشغلها أمورٌ أخرى أكثر من الحبِّ، «لذلك كان الاهتمام بشؤون الحبِّ ضئيلاً عندهم، ورُبَّمَا كان السَّبب في ذلك أنَّ غريزة الحبِّ منظمةٌ عندهم تنظيماً باكراً متيناً»[٥٩٩].

هذا لا ينفي حسب مفكِّرنا وجود التَّجمل والزِّينة لدى هذه الأقوام البدائيَّة، فدواعي ذلك غير الغريزة الجنسيَّة غير قليلة. فالحرب مثلاً كما يقول «تدعو إلى الزخرف والزِّينة، لأنَّ الرِّيش المنشور على رأس المحارب باسطاً قامته، واللأْمة[٦٠٠] السَّابغة حول جسمه، والنُّدوب التي يشطبها في صدره، والأسلاب التي يقدِّمها أمامه... كلها وسائل للرُّعب والإرهاب»[٦٠١].

ولكن الحرب لا يكفيها التَّزيي والتَّجمل لأنَّهَا تحتاج إلى غير ذلك، وما تحتاج إليه لا ينفصل عن الممارسة الجماليَّة، فالحرب لا بُدَّ لها مثلاً «من تنظيم الفئة المحاربة كما لا بُدَّ لا بُدَّ لها من الاستفزاز والتَّشجيع، ومن هنا نتوسَّم مكانة الرَّقص يجري قبل المعركة ليمثِّل الأعمال الحربيَّة، وليدرب الأفراد على حركات مترابطة مشتركة تطويهم وتنشرهم وتسلِّيهم عن المخاوف التي قد تواثبهم، كذلك نفهم قيمة الأهازيج المحمِّسة تشيد بالأمجاد التَّالدة والمغازي الطَّارفة وتتهجَّم على العدوِّ وتخيفه»[٦٠٢].

كما انتقل **اليافي** من التَّزيي إلى التَّظيم ينتقل هنا من التَّنظيم في المعركة إلى التنظيم قاعدةً لمختلف الأعمال الأخرى التي يقوم بها الإنسان، ومن قلب هذا

---

٥٩٨ . م. س. ص ٣٠.

٥٩٩ . م. س. ذاته.

٦٠٠ . اللأمة: الدرع، وجمعها: لُؤَم. واللأْمَةُ أيضاً متاع الرجل.

٦٠١ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة**. ص٣٠.

٦٠٢ . م. س. ذاته.

التنظيم العام الذي يحكم سلوكات الإنسان وأعماله ولد الفن، ولنتصور مثلاً «عمَّالاً يقومون بعمل على إيقاعٍ واحدٍ، وتجري حركات تنفسهم موافقة للإيقاع، فإذا انضمَّ إلى الإيقاع المتردِّد كلمات تواكبه تتغنَّى بقيمة العمل المطلوب وتحثُّ العمال عليه وتغري بالإثابة، فإنَّ فنًّا يتولَّد على هذا الشَّكل، أصوله مستمدَّة من الاقتصاد لا من الحرب ولا من الحبِّ»(٦٠٣). ولا يفوت **اليافي** هنا أن يذكر بأطرف مثال بل أصدق مثال على ذلك وهي قصَّة اكتشاف **أحمد بن خليل الفراهيدي** لعروض الشِّعر العربي استلهاماً من تواتر ضربات القصَّارين أَو رُبَّمَا النَّحاسين في رواية أخرى.

ثالثاً: الاتجاه الديني

الاتجاه الثَّالث في تفسير نشأة الفن ذهب في طريق مخالف لطريقي الاتِّجاهين السَّابقين، وهذا الاتجاه هو ما يسمى بالاتِّجاه الدِّيني، ويربطه **اليافي**، كما فعل بعضهم بالاتجاه السِّحري، ليكون القول بأنَّ الدِّين أَو السِّحر هما السَّبب في نشأة الفن متماثلان يستحقان الحصر في اتِّجاه واحدٍ. الحق أنَّنا هنا أمام اتِّجاهين وإن تشابها في كثيرٍ من النِّقاط أَو وجهات النَّظر.

يرى أنصار هذا الاتِّجاه أنَّ النَّاس البدائيين، أَو الإنسان في بداياته الأولى «يعتقد بوجود قوى خفيَّة تخامر الأشياء وتستتر فيها. ويكاد هذا الاعتقاد يسيطر على مختلف وجوه نشاطهم، فلا بُدَّ من أن يكون لتلك التَّصوُّرات آثارٌ في نشوء الفن، ورُبَّمَا تمثَّلت تلك الآثار في أشكاله الأولى»(٦٠٤).

ولكن كيف تمثَّلت هذه الآثار؟ وكيف أثَّر الدِّين والسِّحر في نشأة الفن؟

يعطي **اليافي** تمثيلاً طريفا لذلك مستمدًّا من تصويرات أنصار هذا الاتِّجاه فيقول: «قد يتمتم السَّاحر أَو الكاهن بكلمات يَرْقِي بها المريض ويهدهد خياله ويطلقه على

---

٦٠٣ . م. س. ذاته.

٦٠٤ . م. س. ص٣١.

متنها في جوٍّ من الأحلام والأطياف. وقد تكون تلك التَّمتمة إذا انتظمت وانسجم بعضها مع بعضٍ باكورة الشِّعر»، ويتابع بمثال آخر عن الممارسة السِّحريَّة فيقول: «وكذلك السَّاحر حين يحاول التَّنكيل بالعدوِّ يصوِّر العدو في صورة ضئيلةٍ أَو تماثيل صغيرة ثُمَّ يطعن قلوب الصُّور ويدمِّر التَّماثيل، ورُبَّمَا كان في عمله هذا يثير بذور فني الرَّسم والنَّحت»[٦٠٥].

هذه القراءة والتَّصوير للممارسة السِّحريَّة ينقلها **اليافي** عن أنصارها الذين يتبنونها نقلاً من دون مناقشة، وهي في حقيقة الأمر مسألة يجب الوقوف عندها لأنَّهَا تصوير ارتجاليٌّ إلى حدٍّ يستدعي الوقوف عنده. ولأنَّهُ ليس هذا مكان مناقشتها حسبنا أن ندعو إلى التَّفكير فيها.

يتابع **اليافي** في الأمثلة الدَّالة على وجهة النَّظر هذه من دون أيِّ مناقشة لما سبق، فيقول: «حَتَّى فنَّ البناء نجد فيه آثار العقائد الدِّينيَّة ولو بعد مرور قرون متطاولة. وقد تبيَّن للعلماء أنَّ المعابد الصِّينيَّة بقيت إلى عهدٍ قريبٍ في تفاصيل بنائها وهندستها للاعتبارات الدِّينيَّة»[٦٠٦]. وليس فنُّ العمارة وحده دالاً على ذلك بل الطقوس الدينيَّة ذاتها تنطوي على دلالات مماثلة، وفي ذلك يقول: «ولا يقلُّ عن ذلك شأن الحفلات وتنظيم المواكب وتقديم القرابين وحكاية ولادة الآلهة والأبطال وموتهم رواية أَو تمثيلاً مع الأغاني والرَّقص، إذ يجد الفنُّ في هذه الأمور نموذجات يحتذيها وأعباقاً يستافها وعواطف معتلجة يستقي من ينبوعها ويستمدُّ من معانيها»[٦٠٧].

لا يكتفي **اليافي** مع أنصار هذا الاتِّجاه بهذه الأمثلة نماذج دالَّةً على صدق وجهة نظرهم بل يرون في العبادة ذاتها ما يثير خيال الفنان أَو الإنسان للإبداع، أي

---

٦٠٥ . ذاته.

٦٠٦ . م. س . ذاته.

٦٠٧ . م. س . ذاته.

ما يمكن الركون إليه أساساً أَو سبباً لنشأة الفن، إذ كما يقول **اليافي**: «لا شكَّ في أنَّ العواطف التي تثيرها العبادة من شأنها أن تثير الخيال المبدع للأشكال. ثُمَّ إنَّ العيد الدِّيني كالواحة مدعاة للرَّاحة والحماسة معاً. ولما كانت هذه القوى متَّجهةً نحو عالمٍ مثاليٍّ كانت الدِّيانة مبدئيًّا كالمرضع الرَّؤوم للفنِّ تَرْفِده وتُمِدِّه وتُنْشِئه»(٦٠٨).

رابعاً: الاتِّجاه التَّأملي

عندما انتهى **اليافي** من عرض الاتِّجاهات السابقة عرضاً أميناً لا يبتعد عن الموضوعيَّة وقف أمامها مجتمعة وقفة جديدة وتساءل بعد إنعام النَّظر فيها قائلاً(٦٠٩):

. أهو فنٌّ ذلك الذي وصفناه وشهدنا تكوُّنه ونشوءه؟

. وهل العواطف والزَّخارف التي يبتعثها الحبُّ والحرب والعمل والدِّين أمورٌ فنيَّةٌ؟

. هل نجد فيها للوهلة الأولى تلك المتعة الْمنَزَّهة عن الآراب وتلك الغائيَّة بلا غاية على حدِّ تعبير الفيلسوف الألماني **كانت**، وذلك التَّأمل المقصود لذاته؟

. أَو ذلك الإفراد الذي هو من صفات التَّأمُّل الفنِّي؟

أثار **اليافي** هذه التَّساؤلات ليوصلنا كما بدا إلى قيمة التَّأمل ووظيفته في نشأة الفن، فالتَّأمل هو العامل الأساس في نشأة الفنِّ، ويبدو أَنَّهُ يعني الفن الاصطلاحي لا الفن في إرهاصاته الأولى، لأَنَّهُ يبين لنا حال التَّأمُّل هذه «لا تتهيَّأ إلا متى أمكن الخلاص من شواغل الحياة المباشرة والنَّجاة من وطأتها المبادرة»(٦١٠).

هذا التَّصوُّر الذي يقدِّمه **اليافي** لا يختلف أبداً عن تصوُّر **ابن خلدون** لظهور الفن، وهو أوَّل من طرح هذه المسألة، وذهب إلى أنَّ ظهور الفنِّ إنَّما يكون في الطَّور

---

٦٠٨ . م. س. ذاته.

٦٠٩ . م. س. ص٣١. ٣٢.

٦١٠ . م. س. ص ٣٢.

الـتَّرفي للدَّولـة والمجتمـع، أي بُعَيـد الانتقـال إلى التَّمـدُّن والتَّحضُّـر، إذ تصبح الفنـون مـن الضـروريات بعـدما كانـت مـن الكماليـات هنـاك، ولم تكـن موجـودة في المجتمـع البـدوي الـذي يقـوم علـى الاكتفـاء بالضـروريات اللازمـة للعـيش. والسَّـبب في ذلـك كمـا **ابـن خلـدون** «أنَّ النَّـاس مـا لم يسـتوف العمـران الحضـري، وتتمـدَّن المدينـة، إنَّمـا همهـم في الضَّـروري مـن المعـاش، وهـو تحصـيل الأقـوات، فـإذا تمـدَّنت المدينـة، وتزايـدت فيهـا الأعمـال، ووفـت بالضَّـروري، وزادت عليـه، صـرف الزَّائـد حينئـذٍ إلى الكمـالات من المعاش»[٦١١].

ينتقل **اليافي** بعد ذلك مباشرة إلى طرح مجموعة من التساؤلات الموضحة لوجهة نظره هذه فيقول[٦١٢]:

- كيف يستطيع العاشق المشغوف أن يتأمَّل تـأمُّلاً فنيًّا مقصوداً لذاته محاسن حبيبته التي تسبيه؟
- أم كيف يستطيع المحارب الْمُعْلِم[٦١٣] أن ينظر نظراً صافياً ذلك الزخرف الذي يزدان به والذي يريد أن يرعب به العدو ويرهبه؟!
- وأولئك العمال الذين تقلَّصت عضلاتهم وناؤوا أَو كادوا بعبء العمل المطلوب أنَّى لهم أن يتـذوَّقوا التَّـذوَّق الصـحيح سـحر اللحـن المصـوغ الـذي يواكـب حركاتهم وينظم جهودهم ويقطعها كما يقطع العروضي تفاعيله؟
- وتلـك العاطفـة الدِّينيَّـة إذا اسـتحوذت على النَّفس وتملكـت عليهـا السُّبل هـل تسمح للمرء أن يتملَّى الجمال لذاته وأن يجتليه اجتلاء صافياً محضاً؟

---

٦١١ . ابن خلدون: **المقدمة** . ب٥ . ف١٧ . ص٤٠٠.

٦١٢ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة** . ص٣٢.

٦١٣ . يقال: رجلٌ مُعْلِمٌ إذا علم مكانه في الحرب بعلامةٍ أعلمها. وأعلم الفارس: جعل نفسه علامة الشجعان فهو مُعْلِمٌ.

هذه التَّساؤلات، والتَّساؤلات السَّابقة في الاتجاه ذاته، جديرةٌ بالطَّرح وجديرة بالوقوف عندها. فإن كان من السَّهل التَّساؤل عن إمكانيَّة وصف نتاج عواطف الحبِّ والحرب والدِّين بالفنِّ فإنَّ التَّساؤل عن تضمُّن الفنِّ الأول خصائص الفنِّ بالمفهوم الكانتي أمرٌ غير جائزٍ. ناهيك عن أنَّ نمطي التَّساؤل فيهما خلطٌ بَيْنَ خصائص الفنِّ وأسباب نشأة الفنِّ الأولى.

ثَمَّةَ فرق كبير بَيْنَ أسباب نشأة الفن في بذوره الأولى، في المراحل الأولى من عمر البشريَّة، وبَيْنَ عمليَّة الإبداع الفني؛ نشأة الفنِّ عند الإنسان الأوَّل مسألة لها خصوصيَّتها وعواملها، أمَّا الإبداع الفنِّي فهو مسألة تخصُّ النَّشاط الفني بعدما تمَّ له الظهور والتَّحدَّد، وبهذا المعنى نقبل قول **اليافي** بأنَّهُ «لا بُدَّ من الانفصال عن واقع الحياة المادِّي والانطلاق من إسار الحاجات وإلحاح الأهواء ووطأة الاعتقاد المباشر لأجل تذوُّق الصُّور الفنَّيَّة والأصوات المتَّسقة والفواصل الموسيقيَّة وغيرها»[٦١٤].

خامساً: الاتِّجاه الحضاري

الاتِجاه الثَّاني، وهو الخامس ترتيباً، الذي يضيفه **اليافي** إلى اتِّجاهات نشوء الفنِّ، الذي يمكن تسميته بالاتجاه الحضاري، لا يختلف في المبدأ عن الاتِّجاه السَّابق من جهة الخلط بَيْنَ أصل نشأة الفن والإبداعيَّة الفنيَّة. **واليافي** ذاته ينتبه إلى ذلك إذ يقدِّم هذا الاتِّجاه بقوله: «لا بُدَّ لإيراق الفنِّ وازدهاره عند شعبٍ من الشُّعوب من مرحلةٍ مناسبةٍ يقطعها ذلك الشَّعب في الحضارة»[٦١٥]. وثَمَّةَ فرق بَيْنَ نشأة الفنِّ وتطوره وازدهاره.

يرى **اليافي** أنَّ وصول المجتمع إلى مرحلة متطوِّرة حضاريًّا «شرطٌ ضروريٌّ لنشوء الفن. تلك مرحلة تتطوُّر القيم فيها بعض التَّطوُّر، وتشتبك الغايات والوسائل فيصبح

---

٦١٤ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة** . ص٣٢.

٦١٥ . م. س . ذاته.

بعض الوسائل غايات وتتميَّز الغايات بعضها من بعض»[٦١٦]. ويتابع رابطاً بَيْنَ هذا الشَّرط والحسِّ الاجتماعي قائلاً: «وإذا كان نشوء الفنِّ واستقلاله في حِجْرِ المجتمع يستدعي هذا التَّطوُّر الطَّويل والتَّقدُّم الكافي فهذا يشير إلى صفة الفنِّ الاجتماعيَّة. غير أنَّ هذه الصِّفة لا تمنع وجود صفةٍ أخرى مقابلة لها وملازمة وهي صفة الفنِّ الفرديَّة إذ كان الفنُّ يقتضي أيضاً بعض المواهب والملكات والميول الفطريَّة يستيقظ فيها حبُّ الجمال والكلف به»[٦١٧].

سادساً: الاتجاه الترفيهي

الاتِّجاه الثَّالث الذي أضافه **اليافي** إلى اتِّجاهات نشأة الفن، الذي يمكن تسميته بالاتِّجاه التَّرفيهي، أَو اتِّجاه اللعب، ليس بالجديد فقد سبق أن طرحه عددٌ من المفكرين، وقد أشار مفكِّرنا إلى ذلك إذ قال في مطلع الحديث عنه: «لَعَلَّ اللعب ميلٌ من أقرب الميول إلى الفنِّ، حَتَّى إنَّ بعض المفكِّرين حاولوا أن يعدُّوه أصلاً له»[٦١٨].

ولكن كيف يمكن أن يكون اللعب سبباً من أسباب نشوء الفن؟

الاتِّجاه إلى القول بأنَّ اللعب سبب نشوء الفنِّ أَو أحد أسبابه هو نظريَّة كبرى في علم النَّفس وفي التَّربية وفي فلسفة الفنِّ. وليس هذا القول بالجديد على أيِّ حال. يعرض **اليافي** هذه النَّظرية فيما يخص موضوعنا هنا ببلاغته ورشاقة عبارته فيقول: «اللعب يشفُّ عن نشاطٍ ينصرف انصرافاً حرًّا طليقاً. هو متعةٌ أَو مرانةٌ مقصودةٌ لذاتها بصرف النَّظر عن النَّتائج التي تؤدِّي إليها. هو نشاطٌ منَزَّهٌ عن الغايات. هذا مع أنَّ العلماء قد أشاروا إلى ما يرافقه أَو يتأتَّى عنه من فوائد جليلة»[٦١٩]. وإذا أردنا أن نعدِّد هذه

---

٦١٦ . م. س. ذاته.

٦١٧ . م. س. ص٣٣.

٦١٨ . م. س. ذاته.

٦١٩ . م. س. ذاته.

الفوائد لطال بنا السَّرد فهي كثيرة منها إيقاظ الانتباه، والتدريب، والتعويد، والحثُّ، والتَّحريض، والتَّنظيم، والإلهام... وغيرها كثيرٌ، يدعونا للقول مع **اليافي**: «لا غرو إذا وجدنا بعض الباحثين يلتمسون في اللعب بذور الفنِّ لأنَّهُما يشتركان في هذا النَّشاط الممتع المقصود لذاته»(٦٢٠).

يضطر **اليافي** للتَّمييز بَيْنَ اللعب والفن، رُبَّمَا خشية التباس قد يقع وإن كان صعباً، فنحن جميعاً، كما يقول، «نعلم علم اليقين أنَّ الفنَّ شيءٌ غير اللعب، أو هو شيء أكثر من اللعب، لأَنَّهُ يشتمل على علاقات لا يشتمل عليها اللعب؛ علاقات بَيْنَ الفكر والأشياء التي يزاولها الفن، ثُمَّ علاقات بَيْنَ الفكر والمجتمع بطريق تلك الأشياء»(٦٢١). ولكن ما لا بُدَّ من ذكره في الفرق بَيْنَ اللعب والفن أنَّ اللعب «إذا انقطع لم يكد يترك أثراً بارزاً، ولكن الخاطر الفنِّيَّ مزوَّدٌ بالخصب والعطاء إلى جانب العفويَّة»(٦٢٢). ولذلك يزول اللعب ولا يبقى منه إلا أشباه خيالات أمَّا الفنُّ فيخلد ويظلُّ متمتعاً بألقه على مرِّ الزَّمان، وبهذا المعنى قال **جوته**: «كلُّ شيءٍ إلى فناء إلاَّ عظيم الشِّعر فإلى بقاء». ولو بدَّلنا الشِّعر بالفنِّ لظلَّ المعنى مستقيماً.

الفن وتطور دلالاته

عرض **اليافي** للفن من زوايا كثيرة ومختلفة، ووقف عند بعض الفنون وقفات مطوله لم تخل من الإسهاب في بعض الأحيان. ولكننا بالكاد نجد تعريفاً خاصًّا به للفن، ولكن هذا لا ينفي أَنَّهُ حدَّد الفنَّ ببعض الأطر والمفاهيم الخاصَّة به، فهو يطلق

---

٦٢٠ . م. س. ذاته.

٦٢١ . م. س. ص ٣٤.

٦٢٢ . م. س. ذاته.

سلطان الفنِّ ويرفض خضوعه لأيِّ سلطان فيقول: «إنَّ للفنِّ سلطاناً يأبى الخضوع الكليَّ لسلطان آخر»(٦٢٣).

وإذا كان للفنِّ هذا السُّلطان الذي يكاد يكون مطلقاً فمن المفترض أن يكون الفنَّان خصب المخيلة غنيِّها، وهذا ما أقرَّه مفكِّرنا بقوله: «إنَّ الخاطر الفنِّيَّ مزوَّدٌ بالخصب والعطاء إلى جانب العفويَّة لأنَّ الفكر في الفنِّ يطبع المادَّة بطابعه ويختما بخاتمه أيًّا كانت المادَّة؛ مرمراً أَو معدناً أَو خطوطاً أَو ألواناً أَو أصواتاً أو كلمات، بل قد يكون النَّاس أنفسهم مادَّةً للفكر الفنِّي ينظم حركاتهم وأقوالهم كما في الرَّقص والتَّمثيل»(٦٢٤). وهذا ما يقتضي من ناحية أخرى أن تكون المساحة التي يتحرك عليها الفنُّ مساحة متَّسمة ببعض الخصائص التي تلبي له مرونة الحركة وحيوتها، ولذلك يقول **اليافي** في هذا الشَّأن: «الفنُّ سواء أُنظر إليه من جهة الإنتاج والإنشاء أم من جهة التَّلقِّي والتَّذوُّق يقتضي وجود فضلة من الطَّاقة الرُّوحيَّة لم يسيطر عليها مسيطر لكي تنصرف في سبيل الإنشاء والإبداع أَو تسلك مسالك التَّذوُّق والإعجاب»(٦٢٥).

لا يكتفي مفكرنا بذلك بل يقيم علاقة وثيقة بَيْنَ الفكر والفن، فالفنُّ «يشتمل على علاقات بَيْنَ الفكر والأشياء التي يزاولها الفن، ثُمَّ علاقات بَيْنَ الفكر والمجتمع بطريق تلك الأشياء»(٦٢٦). وهذه العلاقة وثيقة جدًّا إذ «لا بُدَّ في الفنِّ من مادَّةٍ يزاولها الفكر ويصوغها صوغاً جديداً فتصبح بتأثيره فيها وصوغه لها ذات دلالة وإيحاء، وتغدو مطية لذلك الفكر الذي ترك فيها طابعه، ورسالة تحمل ذلك الخاطر الفكري الفنِّي الذي بثَّ فيها الحياة، يوجِّهها إلى المجتمع الذي يتأثَّر بها ويحكم عليها. للفنِّ إذن

---

٦٢٣ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة** . ص ٣٢.

٦٢٤ . م. س . ص ٣٤.

٦٢٥ . م. س . ص ٣٢.

٦٢٦ . م. س . ص ٣٤.

تأثيرٌ في الأشياء وتأثيرٌ في المجتمع. ولا بُدَّ من الانتباه لهذين التَّأثيرين لنتفهَّم طبيعة الفن»[٦٢٧].

تأثير الفنِّ في الأشياء وتأثير الفنِّ في المجتمع مطلب ملحف فيما يرى **اليافي** لفهم طبيعة الفنِّ. وقد تناول مفكِّرنا هذا التَّأثير بأكثر من مكانٍ، ولكِنَّهُ أفرد فصلاً لتتبع تطور دلالات الفنِّ عبر التَّاريخ. والفنُّ لا يشذُّ في طبيعته الاصطلاحيَّة عن غيره من الاصطلاحات التي تعرضت لتطوُّرٍ دلاليٍّ عَبْرَ الزَّمان والمكان.

تتبع **اليافي** تطور دلالات الفن في اللغة العربيَّة ثُمَّ عرَّج على بعض اللغات الأوروبيَّة. وهذا ما سنحاول إيجازه فيما يلي:

في اللغة العربيَّة

بدأ بلسان العرب الذي جاء فيه: «الفنُّ واحد الفنون، وهي الأنواع. والفنُّ الحال. والفنُّ الضَّرب من الشَّيء. والجمع أفنانٌ وفنونٌ. وهو الأفنون... والرَّجل يفنِّن الكلام أي يشتقُّ في فنٍّ بعد فنٍّ. والتَّفنُّن فعلك. ورجلٌ مفنٌّ يأتي بالعجائب،وامرأة مفنَّةٌ... وافتنَّ الرَّجل في حديثه وفي خطبته إذا جاء بالأفانين»[٦٢٨].

يتابع **اليافي** دلالات الفن اللغويَّة، فيذكر أنَّ «من معاني الفنِّ التَّزيُّن»، وأنَّ جمع الفنِّ على أفنان مشترك مع جمع فنن أي الغصن. وينتقل بعد ذلك إلى البلاغيين الذين استخدموا الافتنان بمعنى «الإتيان بكلامٍ بفنِّين مختلفين كالجمع بَيْنَ الفخر والتَّعزية»[٦٢٩]. ويستشهد لذلك ببعض الأمثلة وخاصَّة منها الآيات القرآنيَّة. ويعقب بقول **النُّويري** في الافتنان في كتابه نهاية الأرب في فنون الأدب بقوله: «هو أن يأتي الشَّاعر بفنَّين متضادين من فنون الشِّعر في بيتٍ واحدٍ مثل التَّشبيب

---

٦٢٧ . م. س . ذاته.

٦٢٨ . انظر الأصل لدى ابن منظور: **لسان العرب** . مادة فنن.

٦٢٩ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة** . ص ١٩.

والحماسة، والمديح والهجاء، والهناء والعزاء»[٦٣٠]، ويأتي أيضاً ببعض الشَّواهد لكلٍّ أنموذج.

هذه المعاني المعجميَّة هي التي عرفها العرب حَتَّى صدر الإسلام حدًّا أقصى، ولكن بعد ذلك راح معنى الفنِّ يندا‌ح في دائرته الدلاليَّة من جهة، ويتحدَّد في طبيعة الدلالة من جهة ثانية يقترب فيها من طبيعة جديدة هي الصنعة أَو الصناعة، فاستعمل الفن كما يشير **اليافي** «للدَّلالة على كلِّ نوع من المعرفة كالنَّحو والمنطق والفلسفة والشِّعر والأدب وأمثال ذلك. بل كان يفيد أيضاً بعض أنواع الصِّناعة إذا اقترنت بالفكر والنَّظر والمعرفة»[٦٣١].

مع العصر العباسي اقترن الفن بالصِّناعة حَتَّى كادت دلالتا اللفظين تستويان، وقد وجدنا الكثير من هذا التساوي الدلالي في استخدامات الأدباء والمفكرين، يذكرنا **اليافي** ببعضهم أمثال **ابن خلدون** الذي استخدم الصناعة عوضاً عن الفن في أماكن كثيرة. وكذلك **أبو هلال العسكري** في كتابه المشهور المسمى كتاب الصناعتين؛ النَّظم والنَّثر. وذهاب إخوان الصفا في رسائلهم إلى القول بأم الموسيقى صناعة كأجناس العلوم وبقيَّة الصِّناعات. ونضيف إليها كتاب **القلقشندي** صبح الأعشى في صناعة الإنشا. ويعقب **اليافي** قائلاً: «ماز اللغويون الصَّناعة بفتح الصَّاد تستعمل في المحسوسات، والصِّناعة بكسرها تستعمل في المعاني»[٦٣٢]. وانتهى بعد ذلك كله إلى الكشف عن استخدام الفن بالمعنى الجمالي قائلاً: «لم يستعمل لفظ الفن العربي ولا اللفظ الأجنبي المقابل للدَّلالة على المعنى الجمالي إلا

---

٦٣٠ . انظر الأصل لدى النويري: **فنون الأدب** . ج٧ . ص ١٧٣.

٦٣١ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة** . ص ٢٠.

٦٣٢ . م. س . ذاته.

منذ عهدٍ قريبٍ». ولا ينفي في هذه الخاتمة «أنَّ تخصيص هذا المعنى في اللغة العربيَّة ووصف بعض الفنون بالجميلة راجع إلى التَّأثُّر بالاصطلاحات الأجنبيَّة وتطورها»(٦٣٣).

في اللغات الأجنبية

هذه الفكرة التي ختم بها تطور دلالة الفن في اللغة العربيَّة كانت ذاتها المفتاح الذي لجأ إليه للحديث في تطور دلالة الفن في بعض اللغات الأجنبيَّة. ويبدأ بأنَّ حال اللغات الغربيَّة لم يختلف عن حال اللغة العربيَّة في تطور دلالة الفن، إذ «لم يستخدم لفظ الفن. Art بالمعنى الجمالي إلا متأخِّراً»(٦٣٤).

يبدأ النظر في هذا الاصطلاح من الجذر اللاتيني الذي هو أصل اللغات الأوروبيَّة، فيذكر لنا «أنَّ أصل اللفظ باللاتينيَّة . Artis, Ars ومعناه الحرفة أَو الصِّناعة أَو المهارة والحذق فيها كالنِّجارة والحدادة وغيرها»، ومع انطفاء أنوار الحضارة اليونانيَّة ووريثتها الرومانيَّة وحمل العرب راية الحضارة والتاريخ كانت أوروبا تدخل متيه الظلمات والانغلاق على الذَّات إلا من بعض التواصل الحذر الذي كان منه تأثر الفكر الأوروبي واللغة الأوروبيَّة بمعطيات الفكر العربي والحضارة العربيَّة «فأصبح لفظ الفن. Ars في لاتينيَّة القرون الوسطى بتأثير الحضارة العربيَّة يفيد كلَّ نوعٍ من المعرفة كالنَّحو والمنطق والسِّحر والحساب وعلم النُّجوم وغيره»(٦٣٥).

---

٦٣٣ . م. س. ص ٢١.

٦٣٤ . م. س. ذاته.

٦٣٥ . م. س. ذاته.

مع انطلاقة النهضة الأوروبيَّة مال الأوروبيون إلى أن تكون نهضتهم أصيلة لا شائبة فيها كما كانوا وما زالوا يزعمون[٦٣٦]، فكان أن ردُّوا اصطلاح الفن إلى ما كان عليه في اللاتينيَّة، «فعاد اللفظ لعهد النَّهضة الأوروبيَّة في إيطاليا أوَّلاً ثُمَّ في بقيَّة البلاد الأوروبيَّة إلى معناه القديم».

ظلَّ الأمر كذلك حَتَّى القرن السابع عشر، إذ ظلَّ الفنَّانون الأوروبيون، كما أشار، **اليافي** يعدُّون أنفسهم صنَّاعاً مهرة. وبعد ذلك راح يطرأ في كلِّ قرن تغير دلاليٌّ على لفظ الفن[٦٣٧]:

- **القرن السابع عشر**: بدأت مسائل الجمال والاعتبارات الفكريَّة المتَّصلة به تبرز وتنفصل عن معاني الصناعة.
- **القرن الثامن عشر**: صار المفكِّرون يميِّزون الفنون الجميلة من الفنون النافعة فصاروا يقصدون بالفنون الجميلة صناعات الأشياء الجميلة لا محض الحذق في الصناعة مطلقاً.
- **القرن التاسع عشر**: صار المفكِّرون يختصرون اللفظ ويستعملونه مفرداً من دون وصف الفنون الجميلة، أي يستعملون لفظ الفن وحده، دلالة على الوصول به إلى التَّجريد والتوافقيَّة التي لا تحتاج إلى إضافة توضيحيَّة.

الفن من الصناعة إلى الجمال

وجد **اليافي** أنَّ في هذا الانتقال في مفهوم انتقال نوعي من الصناعة بالمطلق إلى نوع من الصناعة ثُمَّ إلى الفنون الجميلة... ما يستحق أن يوقف عنده وقفات تفصيليَّة.

---

٦٣٦ . ظلَّ الأوروبيون منذ مطالع النهضة الأوروبيَّة وحَتَّى مئات السنين التالية يعيشون على سرقة نتاج الحضارة العربية الإسلاميَّة ومع ذلك ظلوا يزعمون أنَّ حضارتهم أوروبية نقيَّة لا تشوبها شائبة.

٦٣٧ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة**. ص ٢١ . ٢٢.

نقطة انطلاق التغيُّر كانت مع انطلاقة النَّهضة الأوروبيَّة، ففي هذه المرحلة انتشرت في بعض أرجاء أوروبا «أكاديميات مختلفة لتحلّ محلَّ جمعيَّات القرون الوسطى الدِّينيَّة في تثقيفها للنَّاشئة وتعليمهم أصول الفنّ بعد أن عدت تلك الجمعيات أدوات ووسائل للضَّغط والإرهاب، ثُمَّ شابهت الأكاديميات بعد لأْيٍ تلك الجمعيات في الإرهاب والضَّغط أيضاً»(٦٣٨). أمَّا هذه الأكاديميات في تتابع ظهورها والتَّطورات التي وقعت للفنّ في إطارها فهي(٦٣٩):

١ . أكاديمية ميلانو للعمارة: كانت أوَّل أكاديمية نشأت في إيطاليا وكان ذلك في عام ١٣٨٠م، ونشأت إلى جانبها في وقت لاحق بعض الأكاديميات التي اختصَّ كلٌّ منها بلون من الفنون أَو الثَّقافة. ولكِنَّهَا كانت قليلة الأهميَّة والشَّأن لأنَّ جوانب الثقافة وألوانها في إيطاليا كانت متفرِّقة ومجزَّأة لعدم وجود حكومة وطنيَّة تشرف على وجوه النَّشاط الفنِّي والثَّقافي.

٢ . أكاديمية فلورانسا للرسم: في عام ١٥٦٢م أنشئت أكاديميَّة الرَّسم في فلورنسا، وقد أسسها الفنَّان **جيورجو فازاري** . Vasari الذي اشتهر بالرَّسم والفن المعماري، وكان ينظر إلى الرَّسم على أَنَّهُ أجمل الفنون. وكانت الجمعيات في هذه الفترة تعدُّ الفنون بحوثاً علميَّة يحتاج تعليمها إلى الجانبين النظري والعملي، على الرَّغْمِ من أنَّ تلك الجمعيات كانت تتوارث جيلاً بعد جيلٍ تلك الصِّناعات التي كانت عمليَّة فحسب.

٣ . الأكاديمية الفرنسية بباريس: كان يُتعامل مع فنِّ الرَّسم في الفترة السابقة على أَنَّهُ يشمل أيضاً النَّحت والعمارة لأَنَّهُ العامل المشترك بينها جميعاً. وبهذا المعنى انتقل إلى الأكاديميَّة الفرنسيَّة بباريس، ولكن بعد هذا الانتقال عاد الأثر العربي للظهور فيما يسمَّى الفنون الحرَّة مثل النَّحو والمنطق والجدل والبلاغة والحساب والهندسة والفلك

---

٦٣٨ . م. س. ص ٢٢.

٦٣٩ . م. س. ص ٢٢ . ٢٥.

والموسيقى... وطفق النُّقاد منذ ذلك الحين ينظرون إلى الأثر الفنِّي على أَنَّهُ شيءٌ يختلف عن السِّلع المصنوعة ذات النَّفع العملي، وكأنَّ الأثر الفنِّي يدفع إلى صنعه جماله لا نفعه، فهو شيءٌ كماليٌّ.

٤ . دافنشي والنقلة النوعية: كان احترام النَّاس في أوروبا للفنَّانين يزداد رويداً رويداً، وربَّمَا كان فنانو المعمار هم الأكثر حظوة في تلك المرحلة. أمَّا الفنون الأخرى مثل التَّصوير والنَّحت فقد ظلَّت تلاقي نوعاً من عدم القبول حَتَّى جاء **ليوناردو دافنشي** أحد أشهر الرَّسامين عبر العصور الذي دافع عن التصوير ببسالة بفكره وفنِّه. وَلَعَلَّ في هذا ما يفسِّر لنا ربطه بَيْنَ الرَّسم والرِّياضيات، والرَّسم والتَّشريح، فقد كان يبحث عن موطئ قدم للرَّسم بَيْنَ الفنون والعلوم، ولا بُدَّ له من أجل ذلك من أن يجعل منه علماً، ولذلك قال بأنَّ الرَّسم يحتاج إلى إلمامٍ بالرِّياضيَّات من أجل المنظور، ويحتاج إلى معرفة بالتَّشريح والفيزيولوجيا... ولم يكتف **دافنشي** بالقول النَّظري وحسب بل طَبَّقَ ذلك تطبيقات عمليَّة في مقارنات ومطابقات تستخدم الرِّياضيَّات والتَّشريح في لوحات ما زالت موجودة حَتَّى اليوم. ليصل من خلال ذلك إلى إقرار فنِّ الرسم واحداً بَيْنَ الفنون الجميلة، فيما بقي فنُّ النَّحت تحت معاناة عدم الاعتراف وظلَّ النَّحات متخلِّفاً في هذا الصراع.

٥ . الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة: في عام ١٦٤٨م أنشأ الملك **لويس الرابع عشر** الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في إنجلترة، وقد كانت هذه الأكاديمية مخصَّصة للتَّصوير والنَّحت، ولكِنَّهَا ما لبثت أن توحَّدت مع أكاديميَّة العمارة في عام ١٦٧١م، وأصبحت تتألَّف من المصوِّرين والنَّحاتين والمهندسين المعماريين ودخلت الموسيقى نسق الفنون الجماليَّة فضمت الأكاديمية أيضاً مؤلِّفي الموسيقى.

٦ . القرن الثامن عشر: كان من الطَّبيعي بعد هذه التطوُّرات والتَّغيرات أن يصل مفهوم الفن إلى الاقتران بالجمال، وكان ذلك من نصيب القرن الثَّامن عشر تقريباً إذ منذ ذلك استقر الترابط بَيْنَ الفن والجمال على النَّحو الذي نتعامل معه اليوم ففي

أواسط القرن الثَّامن عشر كتب **ونكلمان**[٦٤٠] . Winckelmann كتاباً جعل فيه هدف الفن الفنِّ هو الجمال الخارجي الظَّاهر، وقصر معنى هذا اللفظ على الجمال الذي يدركه البصر. أمَّا المفكِّر الألماني **زُلتسر**[٦٤١] . Sulzer فقد وسَّع الدَّلالة في كتابه النَّظرية العامة في الفنون الجميلة الذي صدر في عام ١٧٧٧م ليطال الأدب والموسيقى أيضاً إلى جانب الفنون الجميلة، كما كان المفكرون في عصره يفعلون. وفي أواخر القرن الثامن عشر ظهر لفظ الفن الجميل . Fine Art في اللغة الإنجليزيَّة، وكان يعني الفنون التي تتعلق بالجمال أَو التي تخاطب حاسَّة الذَّوق، وهي الشعر والموسيقى والبلاغة وأمثالها. وقد كان يعني قبل ذلك بالتَّحديد والتَّدقيق فنون الرَّسم وحدها، أي كلَّ أصناف المهارة والحذق التي يتعمدها الرَّسم كالتصوير والنَّحت والعمارة.

٧ . خلاصة: يخلص اليافي من خلال هذا العرض الذي يسمه بالمطوَّل نوعاً ما إلى «أنَّ الحضارة التي اكتسبها الغرب من العرب كانت تنتقل انتقالاً بطيئاً من الشَّرق إلى الغرب ومن الجنوب إلى الشَّمال، أي من إيطاليا إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترة، فكان نورها يوضح معاني الفنون والصناعات المختلفة»[٦٤٢]. ويعقب بأنَّ دورة التَّلاقح الحضاري قد عادت من جديد لتفعل فعلها في العالم العربي، فبعدما أثرت الحضارة العربيَّة في الغرب راح العرب يتأثرون بالغرب، فقد استعمل لفظ الفنِّ في اللغة العربيَّة مؤخَّراً بالمعنى الذي وصلت إليه الحضارة العربيَّة الذي شاع وانتشر في العالم العربي.

خاتمة

قلَّ وندر من يجادل في موسوعيَّة العلامة **عبد الكريم اليافي** الشاعر الأديب البليغ، عالم الاجتماع وعالم الجمال، وعالم النفس... فهو ليس موسوعة في فكره

---

٦٤٠ . ولد عالم الأثريات ونكلمان عام ١٧١٧م وتوفي عام ١٧٨٦م.

٦٤١ . ولد المفكر الألماني زلتسر عام ١٧٢٠م وتوفي عام ١٧٧٩م.

٦٤٢ . عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكم**. ص ٢٥.

وحسب بل موسوعة في إنتاجه الفكري وإبداعه. وقد ألمحنا إلى الميادين التي كان **اليافي** مجلِّياً فيها، وهي غير قليلة على أيِّ حال.

كتب **اليافي** في علم الجمال قبل أن نلتقي به، ولكن نفخر بأن لقاءنا به ظلَّ سنوات طويلة ينطوي على تحريض وتحفيز له على استكمال مشروعه الجمالي حَتَّى أفرغ بعضاً مما عنده أخيراً في بعض الكتب التي كان أبرزها بدائع الحكمة، وشجون فنيَّة، ومباهج اللغة والأدب. فكان من فصول هذه الكتب الجديد الجديد، وكان فيها أيضاً بعض الأبحاث التي سبق أن نشرها في بعض المجلات. ولكِنَّهَا كلها ليست إلا بعضاً من جهوده الجماليَّة التي يمكن أن يفرغ منها أَو يعدها للنشر.

عنينا هنا بفكره الجمالي وحده ولكِنَّهُ يستحق أن يبحث من جوانب فكريَّة متعددة، على الأقل في سياقها التاريخي، وفي قيمة إنتاجه الفكري وما أدَّى إليه من أثرٍ مهمٍّ في تطور الدارسات الاجتماعية والجمالية والسكانيَّة... وغيرها. ولكن مما يتصل بالجمال مما يستحقُّ الوقوف عنده هو شعره، ولن نطيل الوقوف عنده كثيراً حسبنا الإشارة الصَّغيرة التي يستحسن أن يقف عندها القارئ[٦٤٣].

أوَّل ما يواجهنا من أسئلة هو السؤال التَّقليدي الذي ينتصب أمام الباحث أَو النَّاقد لدى وقوفه أمام شاعر من قامة **اليافي** وطبيعته، وهو: ما مدى الصلة بين **اليافي** المفكر **واليافي** الشَّاعر؟ أَو بمعنى آخر: هل كان شعر **اليافي** تطبيقاً لفكره أَو صدى له؟ أم ترى استقلَّ الشَّاعر عن المفكر في شخصه فكان للفكر ميادينه وأغراضه، وللشِّعر ميادينه وأغراضه؟

هذه التَّساؤلات لا تقوم أبداً على افتراض أنَّ المفكر صاحب موقف والشَّاعر بلا موقف، ولا العكس بالضَّرورة، فالشَّاعر والمفكِّر كلاهما مبدع، والإبداع موقف، بل موقف متميز من الوجود والحياة. ولكن طبيعة التعبير عن هذا الموقف هي الَّتي تختلف

---

٦٤٣ . للمزيد من التفاصيل في شعر اليافي انظر كتابنا: **هؤلاء أساتذتي**.

من مبدع إِلَى مبدع بمختلف مستويات التباين وأنواعها بين الْمُبْدِع والْمُبْدِع. والسُّؤال عن مدى التوافق أَو التباعد أَو التنافر أَو التَّطابق بَيْنَ **اليافي** المفكِّر **واليافي** الشَّاعر ينصبُّ على طبيعة هذا التَّعبير؛ لغته، أسلوبه، صوره، غاياته...

لم يستطع الدكتور **اليافي** لدى جمعه شعره بين دفتي ديوانٍ واحدٍ أن يفلت أسر التنميط أَو المنهجية الفكريَّة المتبعة في الأبحاث، فبدل أن يأتي الديوان كغيره من دواوين الشعر في ترتيب القصائد وتبويبها وزَّع هذه القصائد على موضوعات متجانسة، من وجهة نظره على الأقل.

ولَعَلَّ هذا أوَّل أثر تتركه المنهجيَّة الفكريَّة، دون الموقف، في شعر مفكرنا. وعلى هذا الأساس انقسمت موضوعات الديوان إِلَى أربع هي أشبه بفصول كتاب في بحث علمي من حيث صورة التَّرتيب. بل أبت المنهجيَّة البحثيَّة إلا أن تفرض ذاتها عليه في التَّقديم للدِّيوان باستهلال ثُمَّ توطئة، وليضِّمن الدِّيوان أيضاً تقديماً هو بمنْزلة التَّسويغ النَّظري أَو البحثي للقصائد المترجمة، يبين فيه طبيعة هذا النَّوع من الشِّعر وخصائصه ووظيفته وتاريخيَّته.

أما الموضوعات الأربع فهي على التَّوالي: البيتيات، المتنوعات، ترجمات شعريَّة، قصائد المهرجانات.

الحديث في النَّاحية الشَّكلية أمر طويل ومثار خلاف أحياناً وتوافق أحياناً أخرى، ولا يختلف المضمون عن هذا لحكم، ولكننا على أيِّ حال نستطيع أنَّ نستشفُّ من دون عناء طبيعة اليافي الأخلاقية والنفسية من خلال أشعاره، وليس متفرداً في ذلك. فَرِقَّتُه ودماثة أخلاقه وصوفيته وحياؤه ورُبَّما بعض الانطواء الذي يحيط بشاعرنا كانت كلها منعكسة في شعره على عمومة، قد يكون ذلك في بيتياته أكثر ولكنَّ شعره كله لم يخل من ذلك. بل لم يخل شعره من توجُّه تربوي تثقيفي أيضاً. وإذا بحثنا عن موقفه الفكري، عن فلسفته، وجدناها ماثلةً أيضاً في ثنايا علاقته مع محبوبته، وابنيه، وعلى نحو واضح في موضوعات شعره الأخرى.

هذا في المحصلة بعض الجهد في قراءة فكر **اليافي** الجمالي، ويستحقُّ فكره كما أشرنا مزيداً من العناية التي نأمل أن يتاح لنا من الوقت ما يكفي للرجوع إليها، كما نأمل في القوت ذاته من الباحثين النظر في فكر هذا العلامة الموسوعي لأَنَّهُ يستحقُّ ذلك بجدارة سيَّان اتفقنا معه أم اختلفنا.

★ ★ ★

الفصل الثالث عشر

مذهب عفيف البهنسي الجمالي

. مقدمـــة .

. سـيرة وآثار .

. الحداثة والفـن .

. الأصـالة والفن .

. خاتمـــة .

إن كنا نتحدَّث عن كتاب من جملة كتب للفيلسوف تحتوي نظريته الجماليَّة فإنَّ الأمر مع عفيف بهنسي مختلفٌ تماماً لأنَّ كلَّ كتبه خصَّت للفلسفة الجماليَّة. البهنسي واحدٌ من قلَّةٍ نادرة سلخ كلَّ جهوده للفكر الجمالي ولم يجعله جزءاً من فلسفته أَو هامشاً من هوامشها.

مقدّمة

معظم فلاسفة الجمال وعلمائه فنانون، مبدعون، وقليل جدًّا من فلاسفة الجمال هم الذين لم يمارسوا ضرباً من ضروب الإبداع.

هل يشترط في الفيلسوف الجمالي أن يكون مبدعاً؟

نحن في حقيقة الأمر أمام مشكلة. مشكلة يصعب حلها، فمن هو صاحب الصلاحية في السَّماح والمنع، أَو الإجازة والحجب في الحديث في علم الجمال. وهل يصلح الإبداع وحده معياراً لذلك؟

أظنَّ أَنَّهُ يستحق التَّسليم بأنَّ المبدع أقدر بما لا يقاس على قراءة الإبداع ممن لا يمتلك أيَّ قدرة إبداعيَّة، حَتَّى ولو كانت الممارسة النقديَّة ذاتها ضرباً من الإبداع. إنَّ القاص النَّاقد أقدر على قراءة جماليَّات القصِّ من الناقد غير القاص. وينسحب ذلك على مجمل الفنون.

نقول المبدع الناقد لأَنَّهُ من الممكن ألا يكون المبدع قادراً على الإبداع، وهنا فقط يمكن أن يكون الناقد أقدر من المبدع غير لنَّاقد على قراءة الإبداع وجماليات ونقدها.

عفيف بهنسي فنان مبدع أصيل، قد تختلف معه في رؤيته النقديَّة، ولكنك لن تختلف معه في كونه فنَّاناً. فهو رسَّام منذ مطالع شبابه، وله لوحات بديعة. ورُبَّمَا كونه

فنَّاناً أصيلاً كان أحد أبرز العوامل الدافعة لاتِّجاهه إلى فلسفة الفن وعلم الجمالي على الرَّغْمِ من دراسته الحقوقيَّة، فقد توجه هذا الاتِّجاه منذ كان طالباً جامعيًّا، بل إنَّهُ لم يشتغل قط بالحقوق.

إن كنا نتحدَّث عن كتاب من جملة كتب للفيلسوف تحتوي نظريته الجماليَّة فإنَّ الأمر مع **عفيف بهنسي** مختلفٌ تماماً لأنَّ كلَّ كتبه خصَّت للفلسفة الجماليَّة. ولذلك سنكون أمام صعوبةٍ في حصر مذهبه الجمالي بَيْنَ دفتي بحث من كتاب مثل هذا الكتاب. كلُّ ما سنفعله في حقيقة الأمر، كما كان شأننا مع الآخرين، هو الوقوف عند بعض الجوانب التي ستكون مستكملة إلى حدٍّ ما في كتابنا فلسفة الفن والجمال عند **عفيف البهنسي**.

سيرة وآثار

ولد **عفيف بهنسي**[٦٤٤] بدمشق في السابع عشر من نيسان عام ١٩٢٨م. وفي مدينة دمشق تلقى العلم منذ نعومة الأظفار حَتَّى أتمَّ مراحل الدِّراسة الأولى جميعها؛ من الابتدائية حَتَّى الجامعية. ففي عام ١٩٤٦م حصل على شهادة دار المعلمين، وتابع دراسته الجامعيَّة في كلية الحقوق بجامعة دمشق حَتَّى حصل على الإجازة ثُمَّ دبلوم العلوم الإداريَّة في عام ١٩٥٠م.

سافر إلى فرنسا ودرس الفنَّ في معهد أندرة لوت بباريس، ودرس تاريخ الفن في معهد اللوفر، وفي عام ١٩٦٤م حصل على شهادة الدكتوراه في تاريخ الفن من جامعة السوربون. وفي عام ١٩٧٨م حصل على دكتوراه الدولة من جامعة السوربون أيضاً.

من ناحية الجانب المهني شغل **عفيف بهنسي** وظيفتين فكان مدير الفنون الجميلة في وزارة الثَّقافة السُّورية منذ عام ١٩٦٤م، واستمرَّ في هذه الوظيفة حَتَّى عام ١٩٧١م.

---

٦٤٤ . انظر تفاصيل سيرة عفيف بهنسي وآثاره عند عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند عفيف بهنسي** . مخطوط قيد الطباعة.

وفي هذا العام ذاته سمي مديراً عامًّا للآثار والمتاحف في سوريا واستمرَّ في منصبه هذا حَتَّى تقاعده في عام ١٩٨٨م.

إلى جانب وظيفتيه هاتين اللتين قام بهما على التتالي فقد بدأ التدريس الجامعي في جامعة دمشق منذ عام ١٩٦٠م أستاذاً محاضراً في كلية الفنون الجميلة، وفي كلية الهندسة المعمارية، وكلية الآداب والعلوم الإنسانيَّة. ولكِنَّهُ قام إلى جانب ذلك بإلقاء العديد من المحاضرات في مختلف جامعات العالم التي استقبلته أستاذاً محاضراً، أَو أستاذاً زائراً، ومن هذه الجامعات التي حاضر فيها **عفيف بهنسي** إلى جانب جامعة دمشق، جامعة اليرموك بالأردن، الجامعة الأردنيَّة، جامعة الكويت، جامعة قطر، جامعة تونس، جامعة الجزائر، جامعة صنعاء. وفي الولايات المتحدة جامعة كاليفورنيا، ولوس أنجلوس، وسان دييجو، وهارفارد، وبوسطن. وفي أستراليا بجامعتي سيدني، ومالبورن. وفي إنجلترة جامعة كامبردج، وأكسفورد. وفي جامعة طوكيو باليابان. وجامعى السوربون بباريس. وجامعة روما بإيطاليا. ومركز أبحاث التاريخ والفنون الإسلامية في استانبول... وغيرها غير قليل من الجامعات والمعاهد ومراكز الأبحاث.

يبدو من هذه الإلماحة إلى تاريخ **بهنسي** أَنَّهُ على شيء من التميز والاجتهاد لا يمكن نكرانه، ولا عجب أن نحكم هذا الحكم على مبدعٍ، بل العجب أن يكون المرء مبدعاً وليس متميزاً منذ مراحله الأولى، وفي كلِّ مراحل حياته ومحطاته، أَو معظمها، أَو جانب منها، أما أن يكون مبدعاً وليس متميزاً في شيء فهذا صفع للمنطق على وجهه وقفاه.

عفيف بهنسي كان متميزاً في كلِّ مراحل حياته التي نعرفها عنها، وحياته مليئة بالإنجازات المتميزة، حسبنا أن نشير إلى أَنَّهُ من مؤسسي نقابة الفنون الجميلة في عام ١٩٦٩م، وهو أوَّل نقيب للفنون الجميلة في سوريا. وهو كذلك من مؤسسي اتِّحاد الكتاب العرب في عام ١٩٦٩م. وقد نال عشرات والأوسمة والتقديرات من مختلف دول العالم، وأبرز هذه الأوسمة مرتبة حسب التسلسل الزمني:

١٩٦٣م الميدالية الذهبية للفنون من وزارة الثقافة السورية.

١٩٦٤م وسام الاستحقاق الإيطالي بدرجة فارس.

١٩٦٤م وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الثانية.

١٩٦٦م وسام الاستحقاق البولوني.

١٩٦٧م وسام الاستحقاق البلغاري.

١٩٧١م وسام الاستحقاق الألماني.

١٩٧٤م وسام الشَّرَف الإيطالي بدرجة كوماندور.

١٩٧٦م وسام الثقافة الفرنسيَّة بدرجة كوماندور.

١٩٧٧م وسام الجدارة الألماني بدرجة كوماندور.

١٩٨٣م براءة تقدير من المجلس الأعلى للعلوم لمشاركته في محاضرات أسبوع العلم.

١٩٨٤م وسام الشَّرَف الفرنسي بدرجة كوماندور.

١٩٨٥م وسام الشَّرَف البولوني بدرجة كوماندور.

١٩٨٥م وسام الشَّرَف الدنماركي بدرجة كوماندور.

١٩٨٧م الميدالية الذهبية من الملك فهد بن عبد العزيز بمناسبة الجائزة الدولية للعمارة الإسلاميَّة.

١٩٨٧م براءة تقجير من المجلس الأعلى للعلوم بوصفه عضو اللجنة التَّحضيرية خلال عشرين عاماً.

١٩٨٧م وسام الشَّرَف البلجيكي بدرجة كوماندور.

١٩٩١م الجائزة الأولى في الفنِّ الإسلامي من منظمة العواصم والمدن الإسلاميَّة.

١٩٩١م براءة تقدير لأوَّل نقيب للفنون الجميلة.

١٩٩٤م براءة تقدير وميداليَّة من السعوديَّة.

١٩٩٥م ميداليَّة أوَّل رئيس لمجلس مركز أبحاث التاريخ والفنون والثقافة الإسلاميَّة باستامبول.

١٩٩٧م تكريم نقابة الفنون الجميلة واتحاد الفنَّانين العرب مع ميداليَّة ذهبيَّة وبراءة تكريم وتقدير.

١٩٩٨م وضاح الثقافة والفنون اليمني من الدرجة الأولى.

وضع **عفيف بهنسي** أكثر من خمسين كتاباً قاسمها المشترك هو فلسفة الفنِّ والجمالي. من بينها العديد من المعاجم الاختصاصيَّة في الفن وفلسفته وهي: معجم مصطلحات الفنون ثلاثي اللغات، صدر عن مجمع اللغة العربية بدمشق عام ١٩٧٢م. ومعجم العمارة والفن بالإنجليزية الذي صدر عن مكتبة لبنان في عام ١٩٩٤م. ومعجم العمارة والفن بالفرنسية الذي صدر عن مكتبة لبنان في عام ١٩٩٤م. ومعجم الخطِّ والخطَّاطين الذي صدر عن مكتبة لبنان في عام ١٩٩٥م. وموسوعة التُّراث المعماري التي صدرت عن المنظمة الإسلاميَّة للتَّربية والثَّقافة الإسلاميَّة بالرباط عام ١٩٩٨م.

أمَّا مؤلفاته الأخرى التي نافت على الخمسين فيمكن تصنيفها وفق أكثر من طريقة، حسبنا الآن ذكر أهمِّها حسب التَّسلسل الهجائي، على النَّحو التَّالي:

. اتجاهات الفنون التشكيلية المعاصرة . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٢م.

. الأسس النَّظرية للفن العربي . الهيئة المصرية للكتاب . القاهرة . ١٩٧٤م.

. الخط العربي . دار الفكر . دمشق . ١٩٨٤م.

. الشَّام؛ لمحات فنيَّة وآثارية . دار الرشيد . بغداد . ١٩٨٠م.

. العمارة العربية . المجلس القومي للثقافة العربية . الرباط . ١٩٩١م.

. العمارة عبر التاريخ . دار طلاس . دمشق . ١٩٨٧م.

. الفن الإسلامي . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٨م.

. الفن الحديث في البلاد العربية . دار الجنوب للنشر . تونس . ١٩٧٩م.

. الفن الحديث في سوريا . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٤م.

. الفن العربي الإسلامي في بدايات تكونه . دار الفكر . دمشق . ١٩٨٣م.
. الفن العربي بَيْنَ الهوية والتبعية . دار الكتاب العربي . ١٩٩٧م.
. الفن عبر التاريخ . الفن الحديث العالمي . دمشق . ١٩٦٠م.
. الفن في أوروبا . دار الرائد العربي . بيروت . ١٩٨٢م.
. الفن والاستشراق . دار الرائد العربي . بيروت . ١٩٨٣م.
. الفن والثورة . وزارة الإعلام . بغداد . ١٩٧٣م.
. الفن والقومية . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٥م.
. الفنون التشكيلية في سوريا . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٠.
. الفنون القديمة . دار الرائد العربي . بيروت . ١٩٨٢م.
. النقد الفني وقراءة الصورة . دار الكتاب العربي . ١٩٩٧م.
. تاريخ الفن في العالم . جامعة دمشق . دمشق . ١٩٦٦م.
. جماليات الزخرفة العربية . مكتبة لبنان . بيروت . ١٩٩٨م.
. جمالية الفن العربي . وزارة الإعلام . الكويت . ١٩٧٩م.
. خطاب الأصالة في الفن والعمارة . المجلس القومي للثقافة العربية . الرباط . ١٩٩٧م.
. علم الجمال وقراءة النص الفني . دار الشرق . دمشق . ٢٠٠٤م.
. قضايا الفن . الفن الحديث العالمي . دمشق . ١٩٦٢م.
. من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن . دار الكتاب العربي . ١٩٩٧م.

الحداثة والفن

الحداثة مشكلة كبرى من مشكلات الفكر والفن والجمال والأخلاق والقيم... في العامل كلِّه لا في العالم العربي وحده. ولعلَّنا لا نجد مفكِّراً عربيًّا لم يقف عند هذه المشكلة ويعطها بعضاً من اهتمامه وجهده. الفرق والاختلاف كان في مدى الجهد والاهتمام الذي خصَّت به هذه المشكلة، ناهيك عن الاختلاف في وجهات النَّظر إلى

هذه المشكلة وطبيعتها ما بَيْنَ تنديدٍ وتأييدٍ، ورفضٍ وقبولٍ، وفهمٍ وعدم فهمٍ... وغير ذلك من ثنائيَّات وما بَيْنَ هذه الثنائيات من تخومٍ تفاوتت ما بَيْنَ الوضوح والغموض والإبهام...

لقد وقف **عفيف البهنسي** عند هذه المشكلة بحكم الضَّرورة النَّاجمة عن كونه مفكراً جماليًّا وفنَّاناً في وقت واحدٍ. وسنكتفي بهذا الفصل بمناقشة نظرة **البهنسي** إلى الحداثة ثُمَّ الأصالة بوصفها الوجه المقابل لها.

أولاً: أرضية الولادة

ينطلق **البهنسي** من الأرضية الحضاريَّة؛ الاجتماعيَّة والسياسيَّة والعلمية... للدخول إلى عالم الحداثة، لأنَّ الحداثة ولدت على هذه الأرضيَّة. فإذا نظرنا إلى تاريخ الغرب منذ القرن التَّاسع عشر وتتبعناه لوجدناه تاريخاً متتالي الإنجازات العلميَّة على مختلف الأصعدة والميادين مثل اكتشاف الأشعة السينيَّة، واكتشاف بنية الذرة، ودخول أعماق اللاشعور الإنساني[٦٤٥]... ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل تجاوزه بتعبير **البهنسي** إلى ثورةٍ أخرى على الصَّعيد السِّياسي والعسكري والأزمات الدوليَّة التي كانت منها الحرب العالميَّة الأولى فالثَّانية التي ما إن ولجها العالم حَتَّى وَجَدَ النَّاسُ أنفسهم أمام اكتشافاتٍ جديدةٍ مذهلةٍ أدَّت إلى تغيير ظروفهم... وكان لها تأثير مفاجئ أدَّى إلى اهتزاز البنيات الاجتماعيَّة، والى اهتزاز داخليٍّ لدى الإنسان، وهذا مما دعا المفكرين، مثل **رنييه هوينج** إلى القول: الفراغ والقلق والعبث هي التسميات التي أصبحت أكثر تردداً في عصرنا[٦٤٦].

---

٦٤٥ . عيفف بهنسي: **من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن** ـ دار الكتاب العربي . دمشق/ القاهرة . ١٩٩٧م. ص٩.

٦٤٦ . م. س. ذاته.

يرى **عفيف بهنسي** هذا الواقع المليء بالمفاجآت المفرحة والمآسي المكربة، وأزمات الفراغ والقلق والتَّوتُّر... هي الحاضنة التي ولدت أزمة عميقةً حملت **شبنجلر** على الاعتقاد بأنَّ انتهاء الحضارة الغربيَّة أمرٌ حتميٌّ. وكان من الطَّبيعي كما يرى مفكرنا أن تنعكس هذه الأزمة الغربيَّة في إبداعاتهم الفنيَّة والأدبيَّة كما قال **رونييه جوليان**، ولا غرابة في ذلك فالفنُّ كان دائماً مظهرٌ من مظاهر الحضارة أيِّ حضارة. ولذلك لا يمكن إلا أن تنعكس فيه خصائص الحضارة وظروفها في كلِّ مرحلةٍ من مراحلها.

ثانياً: ولادة مأزومة

من الطَّبيعي أنَّ تؤثِّر هذه الظُّروف المليئة بالأزمات في الفكر الراهن، والفن والمنتج في هذه المرحلة، وفي كلِّ جديد يولد فيها. ولذلك لا غرابة في البدء بالقول إنَّ ولادة الحداثة ولادة مأزمة. وإذا كان **البهنسي** قد استنتج من ذلك أنَّ «مفهوم الحداثة Modernisme أصبح يقوم على مدى الارتباط بمظاهر العصر»[٦٤٧]، فإنَّ الأفضل أن يقال إنَّ نشأة الحداثة ارتبطت بمظاهر العصر وأزماته.

من صلب هذا الواقع المأزوم، كانت النَّشأة المأزومة للحداثة القائمة على الخصومة المباشرة بَيْنَ الفنَّان والماضي، بَيْنَ الفنَّان والتَّقاليد الموروثة. «ولم يترك الفنان لنفسه فرصةً كافيةً لكي يتساءل عن انتمائه؛ هل ينتمي للأشياء أم ينتمي للمثل؟»[٦٤٨].

يرى **البهنسي** أنَّ هذه الولادة المأزومة أدت إلى انقطاع بدا مفاجئاً في عالم الفن بَيْنَ الصورة والمثل، وهذا ما أدى ببعضهم «إلى محاولة إنقاذ الصورة عن طريق ربطها بأيديولوجيا جديدة، ولكن بعض هذه الأيديولوجيات لم تلبث أن ربطتها بالأشياء مرَّة

---

٦٤٧ . م. س. ص ١٠.

٦٤٨ . م. س. ذاته.

أخرى، وبقي الحل الأفضل أن تترك الصورة معلَّقةً من دون أن تقوم بأيِّ دور، ومن دون أن تعكس أيَّ واقعٍ أو أيَّ فكرٍ»[٦٤٩].

انتبه **البهنسي** هنا إلى مسألة جدِّ مهمة وخطيرة، وهي أنَّ الإنسان المعلق من هوية، من دون انتماء... مسألة شبه متعذرة، إنَّهَا فكرة مجرَّدة تخيَّلها **ابن سينا**، وبعد إلى حدٍّ ما **ديكارت**، ولكِنَّها على أيِّ حال فكرة مجرَّدة وحسب، أي لا يمكن تحققها واقعيًّا، وأظنُّ أَنَّهُ بهذا الفهم للفكر حاول تفسير سلوكات الحداثيين عندما قال: «لقد لجأ بعض الفنَّانين إلى الخيال لكي يتحاشوا حالة التَّعليق[٦٥٠]. Suspension التي تجعل فنَّهم مؤقَّتاً. وكان الخيال مريضاً كما تمَّ للدادا[٦٥١] والسرياليين[٦٥٢]. ولجأ فنَّانون آخرون إلى الاستشراق وساروا في ذلك شوطاً واسعاً، وكان رائدهم الأوَّل هو **دولاكروا**. Delacroix واستمروا في طريقهم حَتَّى اليوم»[٦٥٣].

ثالثا: التمرد مقدمة ونتيجة

نحن هنا أمام بنية نفسية ليست طارئةً على الإنسان، لها جذورها الطَّبيعية في سلوك الإنسان. ورُبَّمَا كان لها دور في تصاعد أزمة الحداثة بما قدمت نفسها به، ورُبَّمَا يكون لغير ذلك دور لا نستطيع إنكاره.

---

٦٤٩ . م. س. ذاته.

٦٥٠ . التعليق لا تعني الربط وإنَّمَا تعني فك الارتباط، التعطيل المؤقت.

٦٥١ . الدادا إحدى الاتجاهات الحداثية في الفن، ثُمَّ الفكر، يقدمها تزارا بقول: «دادا لا تعني شيئاً... أنا ضد الأنظمة، إنَّ الأكثر قبولاً بين الأنظمة هو ألا يكون لك مبدئياً أي نظام». انظر كتابنا: الحداثة بَيْنَ العقلانية واللاعقلانية. دار الفكر الفلسفي. دمشق. ١٩٩٩م. ص١٧٣.

٦٥٢ . السريالية أحد الاتجاهات الحداثية التي اعتمدت كثيراً على التجريد والإغراق في الخيال في التعبير الفني.

٦٥٣ . عيفف بهنسي: **من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن**. ص١٠.

التَّمرُّد سمةٌ بارزةٌ من سمات فنِّ الحداثة، ويفخر الحداثويون بتمرُّدهم أكثر مِمَّا يفخرون بقيمة فنِّهم ومقوِّماته، حَتَّى لقد بات التَّمرُّد هو القيمة الأساسيَّة للإبداع وليس أيَّ شيء آخر في الإبداع أَو الأثر الفني. وقد بدأت بذور هذه النَّزعة المتمرِّدة بالظهور منذ نهاية القرن التَّاسع عشر، إذ «ظهرت إنتاجاتٌ فنيَّةٌ خارجةٌ عن حدود المجتمع وعن التَّقديرات الرَّسميَّة، وعن الذَّوق العام. وكان الطَّابع المسيطر على الفنِّ الحديث هو التَّحرُّر والتَّمرُّد على جميع المظاهر الفنيَّة، وعلى جميع القيم الجماليَّة التي كانت مسيطرة حَتَّى ذلك الوقت... وهكذا لم يعد العالم الخارجي كافياً للردِّ على حاجات الفنَّان، بل لم يعد الخيال والفكر وحَتَّى الجنون عناصر غريبة عن الفن. وتجسَّد هذا التَّمرُّد في نوعٍ من الفرديَّة تتضمن كثيراً من الغرور»[٦٥٤].

لم يكن الخيال يوماً بعيداً عن الفن، ولم يكن الفن يوماً من غير خيال، وإن تفاوتت النسب، وكذلك الفكر أيضاً في علاقة الفن به وعلاقته بالفن، وإنَّمَا لجنون والعبث اللامعقول هو الجديد في الفن، وبفضل الحداثة صار هذا الجنون والعبث أمراً مألوفاً في الفن.

يميِّز **البهنسي** نوعين من التَّمرُّد؛ التَّمرُّد المقبول والتَّمرُّد المرفوض. التَّمرُّد المقبول هو الطَّبيعة التي يتحلَّى بها أيُّ مبدعٍ. فلقد «ثبت لدى الإنسان الحديث، وخاصَّة الفنَّان، أنَّ دوره قياديٌّ دائماً، وأنَّهُ وحده يقابل العالم،وعليه مسؤوليَّة حلِّ جميع الإشكالات كما يقول **جوفروا**، ولذلك فهو إنسانٌ متمرِّدٌ دائماً؛ إنسانٌ ثائر ورافضٌ»[٦٥٥]. أمَّا التَّمرُّد المرفوض فهو التَّمرُّد النِّشاز العبثي القائم على طائفة من الأوهام، وفي نقل **البهنسي** عن **جان كاسو** قوله: «لقد أخذ الفنَّان (الحداثي) موقف المتمرِّد والفوضوي والهوائي. ولقد اندفعت الأشكال والأساليب نحو الحدود القصوى بقوَّة الرَّفض والتَّخريب. هذه

---

٦٥٤ . م. س. ص١١.

٦٥٥ . م. س. ذاته.

الانقلابات الرَّهيبة أثارت القلق والذُّعر»[٦٥٦]. ويتابع **البهنسي** موضحاً مظاهر هذا التَّمرُّ ومواضع قائلاً: «ومن أهمِّ مظاهر هذا التَّمرُّد رفض الواقع. وكان الفنَّان قاسياً في تهديم هذا الواقع»[٦٥٧].

كان من الطَّبيعي أن يؤدي هذا التَّمرُّد بهذه الطَّريقة الفوضويَّة العبثيَّة إلى إحداث قطيعة، وقطيعة كبرى بَيْنَ المبدع والمتلقِّي، بَيْنَ الفنَّان والجمهور. وهذا ما انتبه إليه **البهنسي**، واستعار خبرة فلاسفة الجمال الغربيين ليركِّد هذه الحقيقة، فاستند إلى **رينيه هوينج** الذي وصف ذلك ببراعة قائلاً: «بعد الآن لن تكون للواقع أيَّة ميزةٍ... وها هو يتزعزع على يد الوحشيين»، ويعلِّق على ذلك قائلاً: «ولقد أدَّى هذا التَّمرُّد والتَّطرُّف بطبيعة الحال إلى خلق هوةٍ بَيْنَ الفنَّان والجمهور»[٦٥٨]. ويستند هنا إلى **جوليان** ليؤكِّد حدوث هذا الشَّرخ فيستشهد بقوله: «إنَّ الفرديَّة والفوضويَّة من أهمِّ الأسباب التي أدَّت إلى انفصام العلاقة بَيْنَ الفنَّانين والجمهور»[٦٥٩].

الحقَّ أنَّ هذا الانفصال بَيْنَ المبدع ولمتلقي، بَيْنَ الفنان والجمهور قد بدأ مع ولادة الفنِّ الحديث، وإن كان **البهنسي** يحسن الظَّن في أصل ولادة هذا العبث المجاني والفوضى التَّخريبيَّة فإنَّهُ لم يستطع إلا الإقرار بأنَّهَا لم تجد الرواج ولا الاعتراف من المجتمع حَتَّى الآن، بل كشف عن السخط الذي قوبلت به الأعمال الحداثيَّة. وكانت النَّتيجة الطَّبيعيَّة لهذا العبث والفوضى أن «تفرَّغ الإنتاج الفنِّيِّ من كلِّ مضمون، وتفرَّغ من جميع القيم الجماليَّة»[٦٦٠].

---

٦٥٦ . م. س. ص١١. ١٢.

٦٥٧ . م. س. ص١٢.

٦٥٨ . م. س. ذاته.

٦٥٩ . م. س. ذاته.

٦٦٠ . م. س. ذاته.

رابعاً: سقوط الفن

كانت النَّتيجة المنطقيَّة اللازمة عمَّا سبق كما بيَّن **البهنسي** «أنَّ الإنسان لم يعد أساسً ولا مقياساً، ولم تعد الطَّبيعة مصدر الجمال الفنِّيِّ، وكذلك لم تعد القيم الجماليَّة حكماً، وبقي فقط هذا الفنُّ المجرَّد من كلِّ ثقافةٍ»(٦٦١).

على الرَّغْمِ مما في هذه النَّتيجة من قسوة فقد تبناها أنصار الحداثة وعدوها الحقيقة التي يسيرون على نهجها، لأنَّهَا على ما يبدو حقيقة عصيَّة على الدَّحض. ولذلك وجدنا الحداثيين يعلنون قيام فنهم عليها وليغضب من يغضب، ولينزعج من ينْزعج.

وكما أنَّ هذه النتيجة لزمت عمَّا سبق فإنَّ هذه النتيجة ذاتها صارت مقِّدمات كافيةً لنتائج أكثر خطورةً وهي سقوط الفن في الهاوية، أو هاوية العبث كما يرى **البهنسي**. وأولى خطوات السُّقوط هي بدء الفنان من عدِّ تجربته ممثلة للعصر برمَّته، «ولذلك فقد أصبح همُّه الأوَّل أن يخلق دائماً اتِّجاهاً خاصًّا لنفسه ومدرسته، يسعى من أجل دعمه، إلى إيجاد المبادئ والأسس الجديدة»(٦٦٢)، ولو كانت مبادئ وأسس لكان الأمكر مقبولاً، ولكِنَّهَا تفتقر إلى أدنى حدود التوافق مع أيِّ منظومةٍ قيمية أَو فكريَّة أَو علميَّة... ولذلك نجد أنفسنا كلَّ يوم أما سيل من الاصطلاحات المائعة التي لا معنى محدَّد لها، ولا يمكن أن تخضع لأيِّ قاعدة في الفهم والتَّفسير، ولا تحظى بأيِّ أرضية مشتركة مع الآخرين بل مع العلم أَو المعايير. ولذلك عقَّب **البهنسي** قائلاً: «ولكنَّ هذا التَّفنُّن في الابتكار لم يكن كافياً لجرف عددٍ من الفنَّانين الأكفاء، بل على العكس فلقد رغبوا في مقاومة تلك الاتِّجاهات ورفضوا الانصياع

---

٦٦١ . م. س. ذاته.

٦٦٢ . م. س. ص١٣.

لها»، ويتابع بأنَّ المعضلة الأساسيَّة «تجلَّت عندما كان الفنَّان يفتعل محاولاته هذه بعيداً عن الجدارة والعفويَّة»(٦٦٣).

ولأنَّ أدعياء الفن يفتقرون إلى الجدارة والكفاءة والمقدرة الإبداعيَّة، وذهاب هؤلاء الأدعياء كلَّ مذهبٍ لإثبات أنهم فنانون، فإنَّ النتيجة المباشر لذلك، من النَّاحية النَّفسيَّة والواقعيَّة، هي اندفاع هؤلاء إلى الغموض واللهو والعبث والفراغ الذي لا معنى له ولا قيمة، «وأصبح همُّ الفنانين أن يوجِّهوا فنَّهم ليعبِّرَ عن إرادة الإزالة والنَّفي»(٦٦٤).

الأصالة والفن

ما إن تطرح الحداثة حَتَّى تجد لفظاً يثب إلى الذِّهن من دون أيِّ استدعاء مباشر، هذا اللفظ الذي يفرض ذاته بالتَّداعي الحرِّ المباشر لدى ذكر الحداثة هو الأصالة. والجدل بَيْنَ الأصالة والمعاصرة هو الذي حكم أيَّ نقاش في مشكلة الحداثة منذ دخولها الفكر العربيِّ على الأقلِّ. ولم يزل الاصطلاحان مقترنان ببعضهما بعضاً لدى أيِّ حديث في أيٍّ منهما.

لا تنفصل الأصالة عن الْهُوِيَّة، عند **البهنسي** وغيره، ولذلك لا عجب في أن يقرِّر **البهنسي** أنَّ البحث في الأصالة يبدأ من البحث في الهويَّة، وإن كان من خلافٍ في مفاتيح الكلام ونقاط انطلاق فهم الهويَّة فإنَّ **البهنسي** يقرِّر بدايةً أنَّ «البحث في الأصالة القوميَّة يبدأ في العمارة والفن، بكشف الأثر الذي يحدِّد البدوات الحضاريَّة الأولى، كما يحدِّد ولادة الشَّخصيَّة القوميَّة من خلال الظروف الحياتيَّة للإنسان في بداية وجوده الحضاري»(٦٦٥).

---

٦٦٣ . م. س. ذاته.

٦٦٤ . م. س. ذاته.

٦٦٥ . عفيف بهنسي: **خطاب الأصالة في الفنِّ والعمارة**. دار الشرق. ٢٠٠٤م. ص ١٤.

هذه وجهة نظر لها من يوافقها ولها من يعارضها كلِّيًّا أَو جزئيًّا. وهي على أيِّ حالٍ تحيلنا إلى العلاقة بَيْنَ الفنِّ والتَّاريخ وقد وضع **البهنسي** أكثر من كتاب في العلاقة بَيْنَ الفن والتَّاريخ(٦٦٦)، وكذلك العلاقة بَيْنَ الفن والقوميَّة، وقد أيضاً كتاباً في العنوان ذاته(٦٦٧). ناهيك عن الفصول الكثيرة، المنثورة بَيْنَ كتبه، التي تعالج هذه المسائل.

الأصالة والهوية القومية

يرى **البهنسي** أنَّ الهويَّة القوميَّة «تتحقَّقُ بفعل العوامل المتراكمة والمتنوِّعة التي تحدِّدها مجموعة بشريَّة ذات خصائص تاريخيَّة وجغرافيَّة إنسانيَّة مشتركة. والانتماء القومي لهذه المجموعة يذكي الهويَّة يغنيها، ولكِنَّهُ لا يتحكَّم في تحديد خصائصها... ولذلك من الصَّعب التَّحكُّم في بناء الهويَّة القوميَّة»(٦٦٨). لأنَّ عناصر الهويَّة حصيلة تراكم تاريخي وليست قراراً أَو تصوُّراً.

المشكلة التي اعترضت مفكرنا هنا هي التَّشابك والتعقيد في تحديد عناصر الهويَّة القومية ومقوماتها وعناصرها... والتَّقصير فوق ذلك في السَّعي من أجل تحديدها، ناهيك عن تنازعها بَيْنَ أطراف متناقضة راح كلٌّ منها يحاول جرَّ الهويَّة القوميَّة إلى ساحته وميدانه ناسفاً محددات الطرف الآخر. ولذلك وجدناه يقول: «إنَّ تحديد الهويَّة القوميَّة ليس من الأمور السَّهلة، إذ يقتضي ذلك دراسة دقيقةً ومتعمقة للتراث الفنِّي والفكري، ثُمَّ العمل على تحديد خصائص هذا التُّراث والتَّوسُّع في تنظير هذه الخصائص. ولا نعتقد أننا خطونا خطواتٍ واسعةً في هذا المجال، ذلك أنَّ مفهوم التُّراث ما زال يكتنفه الغموض، فلقد حاول السَّلفيُّون استغلاله وحصره في أمور الفقه وعلم الكلام،

---

٦٦٦ . انظر مثلاً: عفيف بهنسي: **الفن عبر التاريخ** . الفن الحديث العالمي . دمشق . ١٩٦٠م.

٦٦٧ . عفيف بهنسي: **الفن والقومية** . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٥م.

٦٦٨ . عفيف بهنسي: **خطاب الأصالة في الفنِّ والعمارة** . ص ٤٧ . ٤٨.

ومن جهة أخرى صار موضع ريبة المستقلين والتَّقدُّميين الذين يخلطون بَيْنَ التُّراث والماضي»[٦٦٩].

لا نريد أن نناقش توصيفه للسَّلفيين والتَّقدُّميين، ولكن لا بُدَّ من القول إنَّهُ إن أصاب في القول بأنَّ التَّقدميين يخلطون بَيْنَ التَّراث والماضي، والأمر يحتاج إلى مزيدٍ من التوضيح، فإنَّهُ ابتعد عن توصيف السلفيين بل عكسه إلى حدٍّ ما، لأنَّ السلفيين جاهدوا ليخرجوا الفقه من التُّراث لا ليحصروه به، لأنَّ ما يحكم به على مجمل التراث لا يجوز أن يسقط على الفقه أَو يسحب عليه.

على أيِّ حال ينطلق **البهنسي** هنا إلى التَّأسيس للحلِّ، غير مكتفٍ بتوصيف المشكلة أَو عرضها، فيقول:

«إذا كان الأمر كذلك فإنَّ بناء الذَّاتيَّة الثَّقافيَّة المعاصرة جدًّا، وهذا ما نعنيه عندما نتحدَّث عن التَّعثُّر في عمليَّة ربط الفنون والآداب المعاصرة بالهويَّة القوميَّة»[٦٧٠]. ليعود بذلك من جديد نقط الانطلاق في تحديد الهويَّة القوميَّة من خلال الفن والخصائص الجماليَّة للهويَّة الثَّقافية العربيَّة. ويتابع مفصِّلا في الأسباب الدَّاعية إلى الانطلاق من الفن في تحديد الهويَّة القوميَّة، ويخلص إلى أنَّ ربط الفنَّ بالهويَّة القوميَّة عمليَّةٌ قوميَّة، أجمل نقاطها فيما يلي[٦٧١]:

أولاً: التَّحرُّر من التَّبعيَّة للفنون الوافدة، ولا تتمُّ معاصرة الفنون العالميَّة قبل عمليَّة التَّحرُّر.

ثانياً: توضيح معالم الهويَّة القوميَّة عن طريق توسيع البحث وتعميقه في مجال التُّراث المشتَّت وغير المدروس.

---

٦٦٩ . م. س. ص ٤٨.

٦٧٠ . م. س. ص ٤٩.

٦٧١ . م. س. ص ٥٣.

ثالثاً: التَّوسُّع في بناء النَّظريَّة الثَّقافيَّة العربيَّة بعد أن وضعت مبادئها في الخطَّة الشَّاملة للثَّقافة العربيَّة.

رابعاً: مقارنة التُّراث مع غيره من التُّراث المعاصر له لإيضاح دوره وشخصيَّته.

خامساً: تقوية الذَّات الثَّقافيَّة عن طريق نشر الثَّقافة التُّراثيَّة وتعميقها.

سادساً: تقوية الذَّات القوميَّة عن طريق إيضاح الدَّور الحضاري للعرب وأثره في بناء الحضارات الأخرى.

سابعاً: التَّمييز بَيْنَ الدَّخيل والأصيل في فنِّنا المعاصر.

ثامناً: إيضاح المحاولات التَّأصيليَّة وتقويمها.

تاسعاً: العودة إلى العمارة العربيَّة وتطويرها.

عاشراً: إعادة تقويم الرَّقش والخطِّ العربيين بوصفهما عنصرين إبداعيين أصيلين؟

يبدو من هذه النقاط أنَّ **البهنسي** لم يكتفي بالجماليَّة مقوِّماً أساساً، ومطلباً أوليًّا لتحديد عناصر الهوية القوميَّة بل تجاوز إلى المعرفي بالمطلق ليتكافأ الجمالي مع المعرفي في عمليَّة تحديد الهويَّة القوميَّة. ويختم كلامه هنا بسرد الأهداف المتوخاة من هذه العمليَّة فيرى أنَّهَا[٦٧٢]:

أوَّلاً: الإسهام في بناء الإنسان العربي.

ثانياً: تحقيق الحداثة التي تعدُّ استمراراً للعراقة، كما تعدُّ بحدِّ ذاتها تراثاً للمستقبل.

ثالثاً: تحديد الملامح العربيَّة في العصر الحديث مما يساعد على تحقيق الوحدة العربيَّة.

رابعاً: إغناء الحياة اليوميَّة بعناصر الفنِّ الأصيل.

خامساً: المقدرة على مجابهة التيارات الفنيَّة البصريَّة أو المسموعة.

---

٦٧٢ . م. س. ص ٥٤.

سادساً: تحقيق المعاصرة بمعنى مجاراة العصر وتبادل المستحدثات بتوازنٍ ودونما طغيان أَو استلاب.

عناصر الأصالة

يبدو من هذه العناصر أَو الأهداف التي حدَّدها **البهنسي** من أجل تحديد الهويَّة القوميَّة ودور الفنِّ فيها أَنَّهُ ينيط بالفنِّ وظيفة مهمَّةً وخطيرة؛ هي وظيفة معرفيَّة، اجتماعيَّة، أخلاقيَّة، سياسيَّة... وليست محض عمليَّة ضبط وتحديد وحسب. ولأنَّ العمليَّة كلها تقوم على فكرة الأصالة وجد الضَّرورة تلحف عليه لتحديد عناصر الأصالة، بل الأصح القول: العناصر التي عبرت عن الأصالة العربية في الإبداع الفكري والجمالي، فأفرد فصلاً لذلك وجد فيه أنَّ ثَمَّةَ خمسة عناصر تكوِّن هذه الأصالة العربيَّة، ولكِنَّهَا خمسة في هذا الفصل المعنون بعناصر الأصالة، أما إذا أعدنا بناءها من خلال كتابه أَو مجمل كتبه فسنجد أنَّنا أمام أكثر من خمسة عناصر. سنكتفي هنا بما حدَّده **البهنسي** في الفصل المخصص لعناصر الأصالة وهي الاجتهاد، والإبداع، والذاتي والموضوعي، والخلافيَّة والتَّصعيد، والرَّمز والتَّأويل.

١ . الاجتهاد: ينطلق مفكرنا من اختلاف المستشرقين في توصيف الإبداع العربي مثل **رينان** الذي رأى الإنتاج الفني والفكري العربي «يقوم على عرض ذراتي تحليلي غير قادر على التركيب والتجديد»، وغيره الذين كانوا على النَّقيض الذين اتَّهموا الفكر العربي بأنه فقط «تركيب أرسطيٌّ أفلاطونيٌّ»[٦٧٣]. ولكن **عفيف بهنسي** لا يقبل بهذا الحكم الجائر بشقيه التَّقزيميين، ويسعى إلى دحضه مؤكِّداً من خلال النماذج الإبداعيَّة العربيَّة أنَّ الفكر العربي اجتهاديٌّ خلاَّقٌ، وخاصَّة

---

٦٧٣ . م. س. ص ٧٣.

في الإبداع الجمالي، الأمر الذي أكَّده بعض المستشرقين مثل **هاملتون جيب** الذي استشهد بقوله الذي رأى فيه «أَنَّهُ مما يلفت الانتباه في بعض فروع الأدب العربي هو قدرة التَّخيُّل القويَّة المتأصِّلة»[٦٧٤]، خلاف **إرنست رينان** الذي ذهب إلى أنَّ «الشعوب السَّاميَّة تصف بانعدام تامٍّ لقدرة التَّخيل».

يميِّز **البهنسي** بَيْنَ الإبداع والاجتهاد فيتساءل قائلاً: «إذا كان الإبداع اكتشاف غير المرئيِّ، وكان الاجتهاد اكتشاف غير المعروف، فهل نرى فرقاً واسعاً بينهما»[٦٧٥].

لا يبحث مفكرنا في الفرق بينهما بل راح بكشف عما في الهويَّة الثقافية العربيَّة والإسلاميَّة من محرضات على الاجتهاد، وهجومٍ على التَّقليد، وما يكشف هذا الإرث الثَّقافيُّ من فوائد للاجتهاد ومضار الاتِّباع والتَّقليد.

٢ . الإبداع والخلق: التَّمييز بَيْنَ الإبداع والخلق مشكلة فلسفيَّة محض عربيَّة، وهي حَتَّى الآن مثار لبسٍ وخلطٍ، خاصَّةً وأنَّ الخالق والخلاق من أسماء الله الحسنى، فيما المبدع والبديع من صفاته وليس من أسمائه[٦٧٦].

ينطلق **عفيف بهنسي** من هذه المشكلة ليقرِّر أنَّ «الإبداع حالةٌ نسبيَّة تتنافى مع الخلق المطلق. فالتَّعبير عن الجمال المتخيَّل ليس هو التَّماثل العقلاني الذي يعكس

---

٦٧٤ . م. س. ذاته.

٦٧٥ . م. س. ص ٧٤.

٦٧٦ . بحثنا في هذه المشكلة بحثاً مطولاً في كتابنا: **الطريق إلى الإبداع** ـ مخطوط قيد الطباعة. ولمزيد من المعلومات في ذلك انظر: عزت السيد أحمد: **الإبداع من الفطرة إلى الصِّناعة** ـ ضمن مجلة **المعرفة** ـ وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٤١٣ . شباط ١٩٩٨م. وكذلك بحثنا: **نحو تأصيل مفهوم الإبداع** ـ ضمن مجلة **الموقف الأدبي** ـ اتحاد الكتاب العرب . دمشق . تموز ٢٠٠١م.

قواني الطَّبيعة»[٦٧٧]. وليكشف من ثمَّ عمَّا يراه من أنَّ الكائنات الحيَّة وغير الحيَّة «مخلوقات منتهية وكاملة... وليس بمقدور الإنسان وخاصَّة في عالم الفنِّ أن يتحدَّى النِّهايات العظمى في الكون الكامل. ولكِنَّهُ يستطيع أن يستثير الدَّهشة وهو يسلط أضواء لم تكن قد أسقطت على صيغة من صيغ الوجود»[٦٧٨].

هنا ينحو **البهنسي** منحى أفلاطونيًّا في تفسير الإبداع إذ يذهب إلى أنَّ الإبداع بوصفه كشفاً فإِنَّهُ ليس عمليَّة طقسيَّة صوفيَّة، «بل هو تعبير عن الإيمان بالله، هذا الإيمان الذي يتحقَّق بالكشف عن السرِّ، وكاشف الغطاء في الصوفيَّة هو مبدع على طريقته الطَّقسيَّة، أمَّا كاشف الغطاء في الفنِّ فهو الذي صنع روائع الفنِّ أَو نقب في أعماق وجدانه باحثاً عن الأكثر تعبيراً عن مجاراة كماله ومحاكاة العبقريَّة فيه... وهكذا يحضُّ الله على الإبداع لأنَّ الإبداع تصعيد، وقد عبَّر المتصوِّف عن هذا التَّصعيد بالفيض»[٦٧٩].

٣ . الذاتي والموضوعي: العنصر الثَّالث من عناصر أصالة الإبداع العربيِّ يتمثَّل في العلاقة بَيْنَ الذَّاتي والموضوعي. والذاتي والموضوعي عند **البهنسي**، في هذه المسألة، لا يقصد بهما الاصطلاحان الفلسفيَّان بقدر ما يقصد بهما الفرديَّة والجمعيَّة في إبداع الجماليَّة العربيَّة. يرى مفكِّرنا أنَّ الإبداعيَّة الجماليَّة العربيَّة تقوم على الروح الجمعيَّة لا على النُّزوعات الفرديَّة، ولذلك كما يقول: «نادراً ما تحدَّث هذا التَّاريخ عن أسماء محدَّدة وتجارب مستقلَّة. ونحن لا نعرف هويَّة فرديَّة لكلٍّ من أولئك الذين صنعوا روائع التُّراث التَّشكيلي والعمارة»[٦٨٠].

---

٦٧٧ . عفيف بهنسي: **خطاب الأصالة في الفنِّ والعمارة**. ص ٧٥.

٦٧٨ . م. س. ذاته.

٦٧٩ . م. س. ص ٧٥ . ٧٦.

٦٨٠ . م. س. ص ٧٦.

هذا الحكم يصحُّ في فئة من الفنون لا كلها، ولذلك حدها **البهنسي** بالتشكيلية والعمارة لأنَّهُما رُبَّمَا الفنَّان الوحيدان اللذان يصدق عليهما هذا الحكم في الفن العربي الإسلامي، أما قبل ذلك فللحديث شأن آخر.

يتابع مفكِّرنا مفسِّراً، محاولاً استقراء ما تعنيه هذه النَّزعة الجماعيَّ ُ في الإبداعيَّة الجماليَّة فيقول: «كما أنَّ هذه الأعمال أبدعت للنَّاس جميعاً، كذلك صنعها النَّاس جميعاً. وكلاهما؛ المبدع والمتلقي، لم يكن محدَّداً، ولم يكن متميِّزاً بل منحلاً في المجموعة الشَّعبيَّة، ولذلك تمثِّل هذه الرَّوائع فنًّا يعبِّر عن مجموعة النَّاس، ويعبِّر عن هويَّة قوميَّة محدَّدة»(٦٨١).

أن يعبِّر الفنُّ عن هويَّة قوميَّة محدَّدة أمر طبيعي، ففنُّ أيُّ أمَّةٍ له خصوصيَّته المعبِّرة عن شخصيَّة الأمَّة وثقافتها وقيمها، ولكنَّ التفسير الأكثر صواباً للنُّزوع الجماعي في التَّعبير الفنِّيِّ أَو الإبداعيَّة الجماليَّة في التُّراث العربي هو الرُّوح التكامليَّة في الذَّات الشَّرقيَّة أَو العربيَّة وانحلال الفرد في الجماعة لصالح الجماعة، بما يعكس على نحوٍ مباشر ذوبان الفرديَّة في العامَّة، وتقديم المجتمعي على الفردي عند أيِّ تعارض بينهما.

٤ . الخلافيَّة والتَّصعيد: يحمل **البهنسي** هذه الثنائيَّة؛ الخلافيَّة والتَّصعيد، أهميَّة كبرى في فهم أصالة الفن والعربي وتفسيرها. ولكِنَّهُ يضعنا بداية أمام مدخل لفهم هذه الثنائيَّة فيرى أَنَّهُ ينبغي ألاَّ «ندرك هذه الثنائيَّة تحت التَّركيب الدِّيالكتيكي، لأنَّ التَّصعيدي ليس نقيض الخلافي بل هو متمِّمٌ له، وشكَّل التَّركيب بينهما مفهوم الإبداع»(٦٨٢).

ولكن ما الخلافي وما التَّصعيدي؟

---

٦٨١ . م. س. ذاته.

٦٨٢ . م. س. ص ٨٠.

للخلافي دلالته الخاصَّة عند **البهنسي**، فهو فيما يرى «الحالة المقابلة لأيِّ موضوعٍ»[٦٨٣]. ويتابع بأنَّ حواراً ينشأ بَيْنَ الخلافي والموضوعي، وهذا الحوار علامة حيويَّة في تاريخ الفكر، لأنَّ هذا الحوار بينهما هو الذي يولِّد الموضوعات، خلاف الحالة التَّوافقيَّة، «فالتَّوافقي هو الحالة التي يصبح فيها الموضوع حتميًّا ومنتهيًّا»[٦٨٤]، أي يتوقف معه الحوار وينقطع توليد الجديد.

ليس الحوار بَيْنَ الخلافي والموضوعي وحسب، بل ثَمَّةَ علاقة مشابهة بَيْنَ الخلافي والتَّصعيدي، «فإذا كان التَّصعيدي شاقولي الحركة والخلافي أفقي التَّفاعل، فإنَّ تصالبهما هو الذي يفسِّر حركيَّة الإبداع في الرَّقش العربيِّ الهندسي»[٦٨٥]. ويضرب لنا مثالاً توضيحيًّا على ذلك من فنِّ الزَّخرفة العربيَّة فيقول: «فالنَّجمة وهي تعبيرٌ عن الواحد في نسيج الرَّقش مؤلَّفة من عنصري التَّصعيد والخلافيَّة، ففي النَّجمة السداسيَّة المؤلَّفة من مثلثين يمثِّلان تصالب التَّصعيد والخلافيَّة؛ واحدٌ ذروته إلى الأعلى يعبِّر عن التَّصاعديِّ وآخر ذروته إلى الأسفل يعبِّر عن الخلافي. كذلك النَّجمة الثُّمانيَّة؛ هي تصالبٌ وتركيبٌ إبداعيٌّ، فهي مؤلَّفةٌ من مرَّبعٍ يعبرُّ عن الجهات الأربعة التي لا نهاية لها، لأنَّهَا مطلقة وهي اتِّجاهات تصاعديَّة، ومربَّع آخر يعبِّر عن السُّلالة الطَّبيعيَّة الخلافيَّة في بنيتها، وعناصر هذه السُّلالة هي التُّراب والهواء والماء والنَّار»[٦٨٦].

ثَمَّةَ مستوى آخر للعلاقة بَيْنَ التَّصعيديَّة والخلافيَّة عند **البهنسي**، فالعلاقة بينهما بالمطلق هي التَّركيبة الإبداعيَّة، «وتحقَّق هذه التَّركيبة الإبداعيَّة بآليَّة ثنائيَّة أيضاً، فالتَّصاعديَّة تتمُّ عن طريق الوحي والخيال والعاطفة. أمَّا الخلافيَّة فإنَّهَا تتحقَّق بفاعليَّة

---

٦٨٣ . م. س. ص ٧٩.

٦٨٤ . م. س. ذاته.

٦٨٥ . م. س. ص ٧٥. ٧٦.

٦٨٦ . م. س. ص ٨٠.

معقولة أَو غير معقولة. وهكذا يشترك الحسُّ والإدراك لتكوين آلة الإبداع التي أطلق عليها اسم الحدس»[٦٨٧].

في المستوى الثَّالث للعلاقة بَيْنَ التَّصعيديَّة والخلافيَّة يرى **البهنسي**، أنَّ «التَّصعيد يشكِّل الهيكل الرُّوحي للإبداع، أمَّا الخلافيَّة فتشكِّل الهيكل العضوي لعمليَّة الإبداع»[٦٨٨]. ولذلك فإنَّ ثَمَّةَ اختلاف تقاطبي في جهة فعل كلٍّ من الحركة التصعيديَّة والحركة الخلافيَّة، ومن ذلك نجد مثلاً كما يقول **البهنسي** أنَّ «الفنَّان الرَّقاش لا يهمُّه أن يبحث عن واقع الصُّورة، فهو يدرك الواقع بمنطقه المعقول أَو غير المعقول، ولكنْ يهمُّه أن يغيِّر هذا الواقع بصيغةٍ تصاعديَّة أفقيَّة، لأنَّ التَّغيُّر الأفقي وحده هو تغيير ذو بعدٍ واحدٍ، وهو البعد السَّطحي، أمَّا التَّغيير التَّصاعدي الأفقي فهو تغييرٌ حجميٌّ ذو أبعادٍ متعدِّدة»[٦٨٩]. ويستند **البهنسي** إلى هذه الحقيقة ليفسر بعض خصائص الفن العربي، فمن خلال الفهم السَّابق يمكن أن نفسر مثلاً «اختلاط الرَّقش العربي الهندسي بالرَّقش النَّباتي وبالخطِّ العربي في كلِّ واحدٍ». ويرى **البهنسي** في هذه التَّركيبة الإبداعيَّة تغييراً باتِّجاهات مختلفة، إنَّهَا في وقت واحدٍ ذات «اتِّجاهٍ دينيٍّ وأدبيٍّ وتصوُّريٍّ وطبيعيٍّ»، لتؤلِّف في المحصِّلة «صيغةً تصاعديَّةً خلافيَّةً مبدعةً»[٦٩٠].

٥ . الرَّمز والتَّأويل: العنصر الخامس من عناصر الأصالة الإبداعيَّة العربيَّة حسبما يرى **عفيف البهنسي** هي الرَّمز والتَّأويل الدَّلالي. وقد أولى مفكِّرنا هذا العنصر اهتماماً مضاعفاً حَتَّى إنَّهُ خصَّص له مثل ما خصَّص للعناصر الأربعة السَّابقة مجتمعةً.

---

٦٨٧ . م. س. ص ٨٠. ٨١.

٦٨٨ . م. س. ص ٨١.

٦٨٩ . م. س. ذاته.

٦٩٠ . م. س. ذاته.

ينفي **البهنسي** أن يكون الرَّمز ناجماً عن الخوف من الوقع أَو تعبيراً عنه ويرى أَنَّهُ التَّحدِّي الفنِّيِّ، ويقرِّر أنَّ الفنَّان «ما زال في كلِّ عصرٍ يتحدَّى الواقع والطَّبيعة، ويعبِّر عن ذلك برمز هذا التَّحدي»(٦٩١). ويبدو من ذلك أنَّ مفكِّرنا يحيل العمليَّة الإبداعيَّة إلى تحدٍّ من الفنَّان للواقع والطَّبيعة، والتَّعبير عن هذا التَّحدِّي يكون بالرَّمز. «فالمبدع وهو يسبح بروعة الجمال الطَّبيعي فإِنَّهُ يحفر وينقب في أغوار هذا الجمال الطَّبيعي لكي يعثر في طبقات الكون على ما هو أكثر تعميقاً، فالإبداع يتجاوز الجمال الطَّبيعي لكي يعبِّر عن بالرَّمز؛ عن الذَّات والطَّبيعة»(٦٩٢).

ولكِنَّهُ مفكِّرنا ينتبه إلى أنَّ الرَّمز حَتَّى يكون تحدِّيا فإِنَّهُ مشروطٌ بكونه حاملاً «بعض علامات الواقع والطبيعة والمعقول. إنَّ الرَّمز إذا كان غير معقول بحسب رأي المدافعين عن الواقعي، فهو يمثِّل الدَّور الإنساني المعقول في معالجة أسرار الواقع المجهول»(٦٩٣).

وتأكيداً لهذه الرُّؤية التي قدَّمها **البهنسي** يسرد لنا بعض النَّماذج المبينة لها من خلال رمزيَّة ألف ليلة وليلة والأدب الصُّوفي، ليوصلنا من خلال استشهاد **بالجابري** إلى أنَّ غاية الرَّمز في المحصلة هي فتح باب التَّأويل(٦٩٤). ولذلك يغدو استنتاج أنَّ الفنَّان أَو المبدع قد أفسح في المجال للتَّأويل غير جديدٍ لأنَّ طبيعته الإبداعيَّة تقوم على الرَّمز الذي يهدف إلى فتح باب التَّأويل، والتَّأويل فيما يرى **البهنسي** هو «فرصة المتلقِّي للمشاركة في عمليَّة الإبداع، أي تغيير الشَّكل الذي وضعه المبدع. فالتَّأويل هو تصوُّرٌ

---

٦٩١ . م. س. ص ٨٢.

٦٩٢ . م. س. ص ٨٤.

٦٩٣ . م. س. ص ٨٢.

٦٩٤ . م. س. ص ٨٣.

خلافيٌّ، ولذلك فإنَّ التَّعدُّديَّة هي من خصائص التَّذُّوق كما هي من خصائص الإبداع»(٦٩٥).

هذه الرَّمزية فيما يرى **البهنسي** ليست حصراً بفنٍّ واحدٍ وإنَّمَا هي قائمة في كلِّ الفنون لأنَّ الأصل في وجود الرَّمزيَّة هو الطبيعة الإبداعيَّة ذاته وليس طبيعة فنٍّ من الفنون. ولذلك فإنَّ التَّأويليَّة أيضاً موجودة في كلِّ الفنون لا في فنٍّ واحدٍ. ولكن ليست الرَّمزيَّة قائمة في الفنون كلها على قدم المساواة ولا على طبيعةٍ أَو طريقةٍ واحدةٍ، وكذلك التَّأويليَّة. التَّأويلية كما يرى مفكِّرنا تجد أرضها الأكثر خصوبةً، وميدانها الأوسع في فنِّ الرَّقش العربيِّ، ولذلك انفتحت آفاق الإبداع وتوسعت أغراضه التي كانت «أغراضاً جماليَّة توحيديَّة في وقت واحدٍ معاً»(٦٩٦).

والرَّقش العربي بما تمتع به من خصائص جماليَّة راقية سامية وجد تقبلاً واستحساناً من جميع شرائح المجتمع وطبقاته وانتماءاته، فقلد «تعاون الرَّقش مع الخطِّ العربيِّ في بناء أشكالٍ إبداعيَّة لا حدَّ لها، ذات مضمون قدسيٍّ تصاعديٍّ، أَو ذات بلاغيَّةٍ توضحها الآيات الخطيَّة الرَّائعة التي أبدعها فنَّانون عباقرة مثل **ابن البواب وابن مقلة** وغيرهما»(٦٩٧).

خاتمة

البحث في مذهب **عفيف بهنسي** الجمالي بحثٌ طويلٌ ومتشابك ورُبَّمَا يصحُّ القول إنَّهُ معقَّدٌ، ولا غرابة في القول إنَّهُ يحتاج إلى مساحات أوسع بكثير من المساحة المحدودة المتاحة بَيْنَ دفتي هذا الكتاب.

---

٦٩٥ . م. س. ص ٨٥.

٦٩٦ . م. س. ص ذاته.

٦٩٧ . م. س. ص ٨٩.

للبهنسي كما أشرنا نحو ستين كتاباً في فلسفة الفنِّ والجمال وليس استنباط معالم الفكر الجمالي لصاحب هذه السِّتين كتاباً بالأمر السَّهل ولا اليسير، وليس حصرها في بحث صغير بالأمر الممكن أَو القابل للتَّعبير تعبيراً كافياً عن وجهة نظر صاحبها.

لقد بحثنا هنا في جانبين من جوانب فكر **البهنسي** الجمالي هما الحداثة والأصالة، وحَتَّى الأصالة والحداثة فيما وقفنا به عندهما لم يكن إلا وقفة على معالم لا وقفة تفصيليَّة.

ثَمَّةَ الكثير إذن مِمَّا يستحقُّ الوقوف عنده إلى جانب هذين العنصرين من العناصر التي ناقشناها، من قبيل الإبداع، الجماليَّات العربيَّة الإسلاميَّة، المعاصرة في الفن... وغيرها غير قليلٍ من الموضوعات التي عالجنا في غير هذا الموضع بتوسع وتفصيل.

على الرَّغْمِ من الجهود الجليلة الكبيرة التي شهدنا للدكتور **عفيف البهنسي** في فلسفة الفن والجمال، التي نافت على ستين كتاباً كما أشرنا فإِنَّهُ لم يحظ بعد بما يستحقُّ من عناية واهتمامٍ في قراءة فكره واستنباط معالمه. كتبت عنه بعض الموسوعات والمعاجم مثل الموسوعة الفلسطينيَّة، والموسوعة الموجزة التي أعدها **حسان بدر الدين الكاتب**، ومعجم أعضاء اتحاد الكتاب العرب الذي أعده **أديب عزت**، وموسوعة الأدباء والمفكرين التي أعدها **عبد القادر عياش**، ومعجم لاروس الموسوعي الكبير في مادَّة سوريا... وقد أجريت معه بعض الحوارات، وكتبت عنه بعض المقالات... ولكِنَّهَا على أيِّ حالٍ تظل أقلَّ بكثير مما قدَّمه **البهنسي**، وأقلَّ بكثيرٍ مما يستحقه ما بذله من جهودٍ.

قد لا يكون في بعض كتب **البهنسي** من جديد أَو ما يعبِّر هن خصوصيَّته وفكره، وهذا أمرٌ طبيعيٌّ، فثَمَّةَ من كتبه ما كان للتَّأريخ أَو التَّعليم، والتأريخ والتعليم قد لا ينطوي أحياناً على رؤية المفكر وخصوصيته، ولكن النِّسبة الأكبر من كتبه ضمَّت بَيْنَ دفَّتيها فكره ورؤاه ومواقفه في فلسفة الفنِّ والجمال.

لَعَلَّ الأمانة تقتضي الإشارة إلى أنَّ الهاجس الذي استولى على فكر **البهنسي** توزع أكثر ما توزَّع على موضوعين:

أولهما الجماليَّات العربيَّة الإسلاميَّة بما اتصل بها من براعة وأصالة وتأثير في الحضارات الأخرى وخاصَّة الغربيَّة منها.

ثانيهما الكشف عن المعالم الفنيَّة والجماليَّة في الآثار التي خلفها أجدادنا العرب وهي موضوع آخر وإن لم ينفصل نوعاً ما عن الفلسفة الجماليَّة.

لقد توسَّعنا في كلٍّ ذلك في كتابنا فلسفة الفن والجمال عند **عفيف بهنسي** وشيك الصدور، ومع ذلك يمكننا القول ثانية أنَّ الكثير من الموضوعات في فكره الجمالي تنتظر مزيداً من البحث لمن أراد الكشف عن الجديد فيها أَو تقديمها برؤية جديدة.

كشاف الاصطلاحات والمفاهيم

أولا: حسب الألفبائية العربية

اللغة العربيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة الإنجليزيَّة
إبداع	Création	Creation
الآخر	Autre	Another
الأصالة	Originalité	Originality
الأنا	Moi	I
اغتراب	Aliénation	Alienation
التاريخ	Histoire	History
التجديد	Innovation	Innovation
تجريد	Abstraction	Abstraction
التجريديَّة	Abstractionisme	Abstractionism
تطور	Evolution	Evolution
التعصب	Fanatisme	Fanaticism
التغير	Changement	Change
تقدم (الأسبقية)	Antériorité	Anteriority
تقدم (الحركة إلى الأمام)	Progrès	Progress
التقليد ـ المحاكاة	Imitation	Imitation
التلفيقيَّة	Syncrétisme	Syncretism
التَّوفيقيَّة	Eclectisme	Eclecticism
الثقافة	Culture	Culture
الجهل	Ignorance	Ignorance
الحادث = الواقع	Fait	Fact

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
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
Idea	Idée	فكرة
Art	Art	الفن
Anarchism	Anarchisme	الفوضويَّة

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
Unconscious	Inconscient	اللاشعور
Irrational	Irrationnel	اللاعقلاني
Unintelligible	Inintelligible	اللامعقول
Past	Passé	الماضي
Modernity	Modernеté	المحدث
Problem	Problème	المشكلة
Content	Contenu	المضمون
Intelligible	Intelligible	المعقول
Intelligibility	Intelligibilité	المعقوليَّة
Paradox	Paradoxe	المفارقة
Object	Objet	الموضوع
Objectivity	Objectivité	الموضوعيَّة
Relative	Relatif	نسبي
Critique	Critique	نقد
Fact	Fait	الواقع

ثانياً: حسب الألفبائية اللاتينيَّة

اللغة العربيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة الإنجليزيَّة
تجريد	Abstraction	Abstraction
التجريديَّة	Abstractionisme	Abstractionism
اغتراب	Aliénation	Alienation
الفوضويَّة	Anarchisme	Anarchism
الآخر	Autre	Another
تقدم (الأسبقية)	Antériorité	Anteriority
الفن	Art	Art
التغير	Changement	Change
الحضارة	Civilisation	Civilization
الخلط	Confusion	Confusion
الشعور	Conscience	Consciousness
المضمون	Contenu	Content
إبداع	Création	Creation
نقد	Critique	Critique
الثقافة	Culture	Culture
الحوار	Dialogue	Dialogue
التَّوفيقيَّة	Eclectisme	Eclecticism
تطور	Evolution	Evolution
الحادث = الواقع	Fait	Fact
الواقع	Fait	Fact
التعصب	Fanatisme	Fanaticism
الشكل	Figure	Figure

اللغة الإنجليزيّة	اللغة الفرنسيّة	اللغة العربيّة
Form	Forme	الصُّورة
History	Histoire	التاريخ
I	Moi	الأنا
Idea	Idée	فكرة
Ignorance	Ignorance	الجهل
Illusion	Illusion	الخداع
Imitation	Imitation	التقليد ـ المحاكاة
Innovation	Innovation	التّجديد
Intelligibility	Intelligibilité	المعقوليّة
Intelligible	Intelligible	المعقول
Irrational	Irrationnel	اللاعقلاني
Modern	Moderne	حديث
Modernism	Modernisme	الحداثة: المذهب
Modernity	Moderneté	الحداثة: المحدث
Modernity	Moderneté	المحدث
Necessity	Nécessité	ضرورة
Nihilism	Nihilisme	العدميّة
Object	Objet	الموضوع
Objectivity	Objectivité	الموضوعيّة
Originality	Originalité	الأصالة
Paradox	Paradoxe	المفارقة
Past	Passé	الماضي
Political	Pilitique	السياسي
Present	Présent	الحاضر

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
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

١. إبراهيم مصطفى إبراهيم: **فلسفة جورج سنتيانا** ــ دار النَّهضة العربيَّة ــ بيروت ــ ١٩٩٤م.

٢. أحمد أمين وزكي نجيب محمود: **قصَّة الفلسفة اليونانية** ــ لجنة التَّأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ــ د. ت.

٣. أحمد عبد الفتَّاح البري: **التَّوحيدي بين العلم والمعرفة؛ دراسة في قيمة العلم عند أبي حيَّان التَّوحيدي** ــ ضمن مجلَّة؛ فصول ــ الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ــ القاهرة ــ مج ١٤ ــ العدد ٣ ــ خريف ١٩٩٦م.

٤. أرسطو طاليس: **فن الشعر** ــ ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ــ دار الثقافة ــ بيروت ــ ١٩٧٣م.

٥. أرسطو: **في السياسة** ــ ترجمة الأب أوغسطين بربارة البولسي ــ اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع ــ بيروت ــ ١٩٨٠م.

٦. أفلاطون: **الجمهورية** ــ ترجمة حنا خباز ــ دار القلم ــ بيروت ــ ١٩٨٠م.

٧. أفلاطون: **الجمهورية** ــ ترجمة ودراسة فؤاد زكريا ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ ١٩٧٤م.

٨. أفلاطون: **جورجياس** ــ ترجمة محمد حسن ظاظا ــ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٧٠م.

٩. أفلاطون: **جورجياس (الخطيب)** ــ ترجمة أديب منصور ــ منشورات دار صادر ــ بيروت ــ ١٩٦٦م.

١٠. أفلاطون: **السفسطائي** ــ تحقيق أوجست ديس ــ ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ ١٩٦٩م.

١١. أفلاطون: **فايدروس** ــ ترجمة الدكتورة أميرة حلمي مطر ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ ١٩٦٩م.

١٢. أفلاطون: **المأدبة** ــ ترجمة وليم الميري ــ د.ن ــ القاهرة ــ ١٩٤٥م.

١٣. أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها** ــ دار الثقافة للنشر والتوزيع ــ القاهرة ــ ١٩٨٣م.

١٤. أندريه جيد: **كورديون** ــ ترجمة رمسيس عوض ــ ضمن مجلة: القاهرة ــ العدد ١٦٢.

١٥. أنيس منصور: **مواقف** ــ ضمن جريدة : **الأهرام** ــ عدد ١٩٨٣/٧/١٤م.

١٦. أوفي شولتز: **كانط** ــ ترجمة الدكتور أسعد رزوق ــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت ــ ١٩٧٥م.

١٧. بديع الكسم: **التربية الجماليَّة** ــ ضمن مجلة المعلم العربي ــ العدد ٤ ــ شباط ــ ١٩٥٠م.

١٨. برجسون: **الضحك** ــ ترجمة علي مقلد ــ المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع ــ بيروت ــ ١٩٨٧م.

١٩. بيلي سوندرز: **فن الأدب؛ مختارات من شوبنهاور** ــ ترجمة شفيق مقار ــ الدار القومية للطباعة والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٦٦م.

٢٠. تشرنشفسكي: **علاقات الفن الجماليَّة والواقع** ــ ترجمة يوسف حلاق ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ــ ١٩٨٣م.

٢١. التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** ــ تحقيق؛ أحمد أمين وأحمد الزَّين ــ دار مكتبة الحياة ــ بيروت ــ د.ت.

٢٢. التوحيدي: **البصائر والذَّخائر** ــ تحقيق وتعليق الأستاذين أحمد أمين والسَّيد أحمد صقر ــ الجزء الأوَّل ــ لجنة التَّأليف والتَّرجمة والنَّشر ــ القاهرة ــ ١٣٧٣هـ/١٩٥٣م.

٢٣. التوحيدي: **المقابسات** ــ تحقيق وشرح حسن السَّندوبي ــ المطبعة الرَّحمانيَّة ــ القاهرة ــ ١٣٤٧هـ/١٩٢٩م.

٢٤. التوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشّوامل** ــ تحقيق أحمد أمين والسّيد أحمد صقر ــ القاهرة ــ ١٣٧٠هـ/١٩٥١م.

٢٥. ج.د. بور: **تاريخ الفلسفة في الإسلام** ــ ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة ــ لجنة التأليف والترجمة والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٣٨م.

٢٦. الجاحظ: **البرصان والعرجان** ــ تحقيق محمد مرسي الخولي ــ مؤسسة الرسالة ــ بيروت ــ ط ٢ ــ ١٩٨١م.

٢٧. الجاحظ: **البيان والتبيين** ــ تحقيق فوزي عطوي ــ الشركة اللبنانية للكتاب ــ بيروت ــ ١٩٦٨م.

٢٨. الجاحظ: **التربيع والتدوير** ــ تحقيق فوزي عطوي ــ الشركة اللبنانية للكتاب ــ بيروت ــ د.ت.

٢٩. الجاحظ: **الحيوان** ــ تحقيق عبد السلام محمد هارون ــ دار الجيل ــ بيروت/ دار الفكر ــ دمشق ــ ١٤٠٨ هـ/ ١٩٨٨م.

٣٠. الجاحظ: **رسائل الجاحظ «الرسائل الأدبية»** ــ قدم لها وبوبها وشرحها د.علي أبو ملحم ــ دار مكتبة الهلال ــ بيروت ــ ط ١ ــ ١٩٨٧م.

٣١. الجاحظ: **رسائل الجاحظ «الرسائل السياسية»** ــ قدم لها وبوبها وشرحها د.علي أبو ملحم ــ دار ومكتبة الهلال ــ بيروت ــ ط ١ ــ ١٩٨٧م.

٣٢. الجاحظ: **رسائل الجاحظ «الرسائل الكلامية»** ــ قدم لها وبوبها وشرحها د.علي أبو ملحم ــ دار ومكتبة الهلال ــ بيروت ــ ط ١ ــ ١٩٨٧م.

٣٣. الجاحظ: **المحاسن والأضداد** ــ تحقيق فوزي عطوي ــ دار صعب ــ بيروت ــ ١٩٦٩م.

٣٤. جان بيير لوفيفر وبيار ماشيري: **هيجل والمجتمع** ــ ترجمة منصور القاضي ــ المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع ــ بيروت ــ ١٩٩٣م.

٣٥. جان جاك روسو: **إميل** ــ ترجمة الدكتور نظمي لوقا ــ الشركة العربية للطباعة والنشر ــ القاهرة ــ ١٩٥٨م.

٣٦. جان ماري شيفر: **الفن في العصر الحديث** ــ ترجمة الدكتورة فاطمة الجيوشي ــ وزارة الثّقافة ــ دمشق ــ ١٩٩٦م.

٣٧. جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** ــ الشركة العالمية للكتاب ــ بيروت ــ ١٩٩٤م.

٣٨. جورج سانتيانا: **الإحساس بالجمال** ــ ترجمة الدُّكتور مصطفى بدوي ــ مكتبة الأنجلو المصريَّة ــ القاهرة ــ د.ت.

٣٩. جيرار برا: **هيجل والفن** ــ ترجمة منصور القاضي ــ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ــ بيروت ــ ١٩٩٣م.

٤٠. حسن السندوبي: **أدب الجاحظ؛ بحث تحليلي** ــ المكتبة التجارية الكبرى ــ القاهرة ــ ١٩٣١م.

٤١. حنا الفاخوري وخليل الجر: **تاريخ الفلسفة العربية** ــ مؤسسة بدران وشركاه ــ بيروت.

٤٢. خلدون؛ ابن خلدون: **المقدمة** ــ المكتبة التّجارية الكبرى ــ القاهرة ــ د.ت.

٤٣. خلكان؛ ابن خلكان: **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزّمان** ــ تحقيق الدكتور إحسان عبَّاس ــ دار صادر ــ بيروت ــ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م.

٤٤. الخونساري: **روضات الجنَّات ــ روضات الجنَّات في أحوال العلماء والسَّادات** ــ طبعة حجرية ــ طهران ــ ١٢٧١هـ.

٤٥. رينيه سيرو: **هيجل وفلسفته** ــ ترجمة فهاد رضا ــ دار الأنوار ــ بيروت ــ د.ت.

٤٦. زركوب الشِّيرازي: **شيرازنامة** ــ د.ن ــ طهران ــ ١٣٥٠هـ/ ١٩٣٠م.

٤٧. الزَّبيديُّ: **تاج العروس** ــ المطبعة المنيريَّة بمصر ــ مصر ــ ط١، ١٣٠٦هـ.

٤٨. زكريا إبراهيم: **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** ــ مكتبة مصر ــ القاهرة ــ ١٩٦٦م.

٤٩. سعيد محمد توفيق: **ميتافيزيقا الفن عند شُوْبنْهاوَر** ــ دار التنوير للطباعة والنشر ــ بيروت ــ ١٩٨٣م.

٥٠. شارل بللا: **الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء** ـــ ترجمة: د. إبراهيم الكيلاني ـــ دار الفكر ـــ دمشق ـــ ط ١ ـــ ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م.

٥١. شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** ـــ ترجمة خليل شطا ـــ دار دمشق ـــ دمشق ـــ ١٩٨٢م.

٥٢. شوقي ضيف: **العصر العباسي الثاني** ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٠م.

٥٣. شوقي ضيف: **عصر الدول والإمارات؛ الجزيرة العربية والعراق وإيران** ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٠م.

٥٤. صفوح الأخرس: **علم الاجتماع** ـــ جامعة دمشق ـــ دمشق ـــ ١٩٨٣م.

٥٥. طاش كبرى زادة: **مفتاح السَّعادة ومصابيح السِّيادة** ـــ دار الكتب العلميَّة ـــ بيروت ـــ د.ت.

٥٦. طه الحاجري: **الجاحظ ـــ الجاحظ؛ حياته وآثاره** ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٢م.

٥٧. عادل العوا: **المعتزلة والفكر الحر** ـــ دار الأهالي ـــ دمشق ـــ ١٩٩٣م.

٥٨. عبد الرحمن بدوي: **أفلاطون** ـــ دار المعارف ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٥م.

٥٩. عبد الرحمن بدوي: **شوبنهور** ـــ وكالة المطبوعات ودار القلم ـــ الكويت/ بيروت.

٦٠. عبد الرحمن بدوي: **كنت** ـــ ضمن **موسوعة الفلسفة** ـــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـــ بيروت ـــ ١٩٨٤م.

٦١. عبد الرحمن بدوي: **مؤلفات ابن خلدون** ـــ القاهرة ـــ ١٩٦٢م.

٦٢. عبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة** ـــ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـــ بيروت ـــ ١٩٨٤م.

٦٣. عبد الرَّزاق محيي الدِّين: **أبو حيان التَّوحيدي؛ سيرته وآثاره** ـــ مكتبة الخانجي ـــ القاهرة ـــ ١٩٤٦م.

٦٤. عبد الكريم اليافي: **بدائع الحكمة؛ فصول في علم الجمالي وفلسفة الفن** ـــ دار طلاس ـــ دمشق ـــ ١٩٩٩م.

٦٥. عزت السَّيد أحمد: **أصـــالة ومعاصرة عند الجاحظ** ـــ الموقف الأدبي ـــ اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق ـــ العدد ٢٨٣/٢٨٤ ـــ ١٩٩٤م.

٦٦. عزت السيد أحمد: **الإبداع من الفطرة إلى الصِّناعة** ـــ ضمن مجلة **المعرفـــة** ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ العدد ٤١٣ ـــ شباط ١٩٩٨م.

٦٧. عزت السيد أحمد: **انهيار دعاوى الحداثة** ـــ دار الثقافة ـــ دمشق ـــ ١٩٩٤م.

٦٨. عزت السيد أحمد: **بديع الكسم** ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ ١٩٩٤م.

٦٩. عزت السيد أحمد: **التوحيدي مؤسساً لعلم الجمال العربي** ـــ ضمن مجلة **المعرفة** ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ العدد ٣٣٤ ـــ تموز ١٩٩١م.

٧٠. عزت السيد أحمد: **التوحيدي مؤسساً لعلم الجمال العربي** ـــ ضمن مجلة **المعرفة** ـــ دمشق ـــ ١٩٩١م ـــ العدد ٣٣٤.

٧١. عزت السيد أحمد: **الحداثة بَيْنَ العقلانية واللاعقلانية** ـــ دار الفكر الفلسفي ـــ دمشق ـــ ١٩٩٩م.

٧٢. عزت السَّيد أحمد: **علم الجمال المعلوماتي** ـــ دار الأصالة للطباعة ـــ دمشق ـــ ١٩٩٤م.

٧٣. عزت السيد أحمد: **الفلسفة والفلسفة اللانمطية؛ دعوة إعـــادة كتابـــة تـــاريخ الفلسفة** ـــ مجلة المعرفة ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشـــق ـــ العـــدد ٤٩٧ ـــ شـــباط ٢٠٠٥م.

٧٤. عزت السيد أحمد: **طبيعة الجمال** ـــ ضمن مجلة **المعرفة** ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ العدد ٣٥٧ ـــ حزيران ١٩٩٣م.

٧٥. عزت السيد أحمد: **فلسفة الأخلاق عن الجاحظ** ـــ اتحاد الكتـــاب العـــرب ـــ دمشق ـــ ٢٠٠٥م.

٧٦. عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون** ـــ دار طلاس ـــ دمشق ـــ ١٩٩٣م.

٧٧. عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي** ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ ٢٠٠٦م.

٧٨. عزت السيد أحمد: **مدخل معلوماتي إلى علم الجمال** ـــ ضمن مجلة المعلومات ـــ المركز القومي للمعلومات ـــ دمشق ـــ العدد ١١.

٧٩. عزت السيد أحمد: **مدخل معلوماتي إلى علم الجمال** ـــ ضمن مجلة **معلومات** ـــ المركز القومي للمعلومات ـــ حزيران ١٩٩٣م ـــ العدد ٩.

٨٠. عزت السيد أحمد: **من رسائل التوحيدي** ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ ٢٠٠١م.

٨١. عزت السيد أحمد: **نحو تأصيل مفهوم الإبداع** ـــ ضمن مجلة **الموقف الأدبي** ـــ اتحاد الكتاب العرب ـــ دمشق ـــ تموز ٢٠٠١م.

٨٢. عزت السيد أحمد: **هؤلاء أساتذتي** ـــ دار الفكر الفلسفي ـــ دمشق ـــ ٢٠٠٣م.

٨٣. عزت قرني: **الموسوعة الفلسفية العَرَبيَّة** ـــ معهد الإنماء العربي ـــ بيروت ـــ ط١، ١٩٨٦م.

٨٤. عزيز الشوان: **الموسيقى؛ تعبير نغمي ومنطق** ـــ الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ـــ القاهرة ـــ ١٩٨٦م.

٨٥. العسقلاني، ابن حجر: **لسان الميزان** ـــ مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ـــ بيروت ـــ ط٢، ١٣٩٠هـ/١٩٧١م.

٨٦. العسقلاني؛ ابن حجر: **لسان الميزان** ـــ مؤسسة الأعلمي للمطبوعات ـــ بيروت ـــ ط٢، ١٣٩٠هـ/١٩٧١م.

٨٧. عفيف بهنسي: **الحدس الفنّي عند أبي حيَّان** ـــ ضمن مجلّة فصول ـــ الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ـــ القاهرة ـــ مج ١٤ ـــ العدد ٣ ـــ خريف ١٩٩٦م.

٨٨. عفيف بهنسي: **الفن عبر التاريخ** ـــ الفن الحديث العالمي ـــ دمشق ـــ ١٩٦٠م.

٨٩. عفيف بهنسي: **الفن والقومية** ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ ١٩٦٥م.

٩٠. عفيف بهنسي: **خطاب الأصالة في الفنّ والعمارة** ـــ دار الشرق للنشر ـــ دمشق ـــ ٢٠٠٤م.

٩١. عفيف بهنسي: **فلسفة الفن عند التّوحيدي** ـــ دار الفكر ـــ دمشق ـــ ط، ١٩٨٧م.

٩٢. عيفف بهنسي: **من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن** ـــ دار الكتاب العربي ـــ دمشق/ القاهرة ـــ ١٩٩٧م.

٩٣. فارس؛ ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة** ـــ تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون ـــ شركة مصطفى البابي الحلبي ـــ القاهرة ـــ ط ٢ ـــ ١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩م.

٩٤. القاضي عبد الجبار: **فرق وطبقات المعتزلة** ـــ تحقيق وتعليق الدكتور علي سامي النشار وعصام الدين محمد علي ـــ دار المطبوعات الجامعية ـــ مصر ـــ ١٩٧٢م.

٩٥. قتيبة؛ ابن قتيبة: **الشّعر والشُّعراء** ـــ تحقيق الدكتور مفيد قميحة ـــ دار الكتب العلمية ـــ بيروت ـــ ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.

٩٦. كانت: **مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة يمكن أن تصير علماً** ـــ ترجمة نازلي إسماعيل حسين ومحمد فتحي الشنيطي ـــ موفم للنشر ـــ ١٩٩١م.

٩٧. كانت: **نقض العقل المجرد** ـــ ترجمة أحمد الشيباني ـــ دار اليقظة العربية ـــ بيروت ـــ د.ت.

٩٨. الكفوي: **الكليات** ـــ تحقيق عدنان درويش ومحمد المصري ـــ وزارة الثقافة ـــ دمشق ـــ ١٩٨٢م.

٩٩. محمد سيد أحمد المسير: **المجتمع المثالي في الفكر الفلسفي** ـــ مؤسسة علوم القرآن ـــ دمشق/ بيروت ـــ ١٩٨٤م.

١٠٠. محمد كرد علي في: **أمراء البيان** ـــ دار الأمانة ـــ بيروت ـــ ١٩٦٩م.

١٠١. محمد كرد علي: **أبو حيَّان التَّوحيدي** ــ ضمن **مجلّة المجمع العلمي العربي** ــ ١٩٢٨م ــ ج٣ ــ مج٨.

١٠٢. المرتضى؛ ابن المرتضى: **طبقات المعتزلة** ــ **طبقات المعتزلة** ــ المطبعة الكاثوليكية ــ بيروت ــ ١٩٦١م.

١٠٣. منظور؛ ابن منظور: **لسان العرب** ــ دار إحياء التراث العربي/ مؤسسة التاريخ العربي ــ بيروت ــ ط ٣ ــ ١٤١٣ هـ/ ١٩٩٣م.

١٠٤. ميشال عاصي: **مفاهيم الجمَاليَّة والنقد عند الجاحظ** ــ مؤسَّسة نوفل ــ بيروت ــ ١٩٨١م.

١٠٥. نايف بلوز: **علم الجمال** ــ جامعة دمشق ــ دمشق ــ ١٩٨٤م.

١٠٦. النديم؛ ابن النديم: **الفهرست** ــ مكتبة خيَّاط ــ بيروت ــ د.ت.

١٠٧. نوكس: **النظريات الجمالية** ــ ترجمة محمد شفيق شيا ــ منشورات بحسون الثقافية ــ بيروت ــ ١٩٨٥م.

١٠٨. نيتشه: **هكذا تكلم زرادشت** ــ دار أسامة ــ دمشق ــ د.ت.

١٠٩. هوستن بيترسون: **روائع المقال** ــ ترجمة يونس شاهين ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ ١٩٨٥م.

١١٠. ياقوت الحموي: **معجم الأدباء** ــ دار إحياء التُّراث العربي ــ بيروت ــ د.ت.

١١١. يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية** ــ دار القلم ــ بيروت ــ د.ت.

١١٢. يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة الحديثة** ــ دار القلم ــ بيروت ــ د.ت.

★ ★ ★

113. Arthur Schopenhauer: ***The World as Will and Representation*** (Idea). Translated by E.F.J. Payne. Volumes I and II. New York: Dover Publications, 1969.

114. C.F.K.Gilbert and Hkuhn: **Ahistory of Esthetics**. New York. 1939. ch3. p59.

115. Cassius Longinus: **On the Sublime**. Tr. William Rhys Roberts. From Peithô's Web.

116. Cassius Longinus: **On The Sublime**. Trans. T. S. Dorsch. London: Penguin, 1965.

117. Kant: **Critique Of Judgment.** Tr. J.G. Meredith. Oxford University Press. London. 1978. p 90.

118. Platon: **Ion; Oeuvres Complètes.** Par. 533. P35.

119. Platon: **Les Lois; Oeuvres Complètes**. Paris. Les Belles letters. 1979. Par.799. PP.27, 28.

120. S.M. Stern: **Abù Hayyàn Al-Tawhidi**, in: **The Encyclopedia of Islam**. Vol . 1.

اللجنة العملية للكتاب

الدكتور محمود خضرة ــ جامعة دمشق

الدكتور صالح شــقير ــ جامعة دمشق

الدكتور برهان مهلوبي ــ جامعة تشرين

التدقيق اللغوي

الدكتور جلال خير بك ــ جامعة تشرين

حقوق الطبع والترجمة والنشر

محفوظة لدى مديرية الكتاب والمطبوعات بجامعة تشرين

حقوق الطبع والترجمة والنشر

محفوظة لدى مديرية الكتاب والمطبوعات بجامعة تشرين