الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين– سطيف 2

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أطروحة

مقدمة لنيل شهـادة

الدكتوراه العلوم

التخصص:مدارس النقد المعاصر وقضاياه

إعــدادالطالب: أنيس فيلالي

عنوان الأطروحة

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر

المشرف:أ.د خير الدين دعيش

جامعة:محمد لمين دباغين سطيف2

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم و لقب العضو	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د حسان راشدي	أستاذ	جامعة سطيف2	رئيسا
أ.د خير الدين دعيش	أستاذ	جامعة سطيف2	مشرفا و مقررا
أ.د عبد الغني بن الشيخ	أستاذ	جامعة برج بوعريريج	ممتحنا
د. منير مهادي	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا
د. بوزيد رحمون	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	ممتحنا
د. سعاد ترشاق	أستاذ محاضر أ	جامعة سطيف 2	ممتحنا

السنة الجامعية:**2021-2022**

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ الدكتور دعيش خير الدين الذي رافقني في كل سطر من أسطر هذا البحث، فلولا الله ثم لولاه ما تم، أشكره على نصائحه التي رعاني بها.

أتمنى له

دوام الصحة والعافية ...

مقدمة

يحاول هذا البحث تحديد المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي، مفاهيم لا يمكن قولبتها ضمن تصور مفاهيمي معين، ذلك أنها تمتاز باختلافها لا بائتلافها، بل وبتشظيها على نحو لا يمكن تقعيده أو قولبته، وفق ذلك يواجه الباحث الجمالي- الاستطيقي- متاها من المفاهيم حتى في الاتجاه ذاته، لعل ذلك ما جعلنا نرتد نكوصا إلى التشكلات الأولى المحددة لفكرة الجمالية في عطاءاتها الأصلية -مع صعوبة حصرها- سعيا منا لفهم ترنسدنتالية هذه المفاهيم ومونادتها ، لنحاول بعدها الكشف عن تمظهرات الوعي الجمالي النقدي العربي- المشتغل على نقد الشعر- في تلقيه لجملة هذه المفاهيم من خلال جهازيه الاصطلاحي والإجرائي.

ليقع اختيارنا على نماذج نقدية مختارة من نقود محمد لطفي اليوسفي و صلاح فضل و عبد القادر فيدوح،رأينا فيها نضجا نقديا وحضورا لافتا، لبعض هذه المفاهيم الجمالية مع اقترانها في تنظيراتهم بمقاربات شعرية مختلفة، شكلت خصوصية مشروعهم الجمالي، الذي استدعى عديد هذه المفاهيم في عطاءاتها الأصلية كالعبقرية والذوق و اللذة وهروب المعنى، والاغتراب والاستلاب والتشيؤ ، ليبحث في تطبيقاتها المختلفة ، بواسطة مناهج نقدية معاصرة، حاولت تمطيط المعنى ومطاوعته إلى أقصى مدى ممكن.

استخدمنا في دراستنا هذه منظورا تعاقبيا ، خاصة فيما تعلق منه في البحث عن سيرورة وصيرورة فكرة الجمال، من الجمال إلى علم الجمال- الاستطيقا-، أي من الأفكار الميتافيزيقية و الثيوقراطية الأولى وصولا إلى تشكلات علم الجمال الحديثة والمعاصرة، واشتغلنا في فصول الباب الثاني معتمدين على منظور تزامني تحليلي، حاولنا من خلاله الوقوف عند المفاهيم الجمالية في النقد العربي وتطبيقاتها عند كل من محمد لطفي اليوسفي وصلاح فضل وعبد القادر فيدوح، مع محاولة رد كثير من مفاهيمهم إلى منظري

الجمالية، ممن ذكروا أو لم يذكروا في الباب الأول من البحث كهيدغر وسارتر وماركس، ولوكاتش، وجولدمان.

ليأتي هذا البحث موسوما ب" **مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي** "، يتأسس هذا العنوان على إشكالية كبرى مفادها:

– ما مفاهيم الجمالية ومدار تطبيقاتها في النقد العربي المعاصر ؟

تنبثق عن هذه الإشكالية الكبرى إشكاليات صغرى تسعى إلى فهم تمظهرات الجمالية و إيجاد حد جامع لها ومن ثم مقاربة جملة تطبيقاتها، ويمكن توضيح هذه الإشكاليات الصغرى كالتالي:

– هل استطاع النقد العربي من خلال بعض تطبيقاته تشكيل نقد جمالي عربي خالص أم أن النقد العربي يقوم على فعل الاجترار للمنجز النقدي الجمالي الغربي؟

– ما مدار التجربة النقدية الجمالية العربية عند كل من محمد لطفي اليوسفي و صلاح فضل و عبد القادر فيدوح؟

وما كان هذا البحث ليصل مرحلته الأخيرة، لولا خطة منهجية ضبطت مفاهيمه وتطبيقاته، جاءت مقسمة إلى بابين، تشكل كل باب من ثلاثة فصول وخلاصاتها، ليتبع ذلك بخاتمة، فهارس عامة جاء فيها ثبت المختصرات والأعلام والمصطلحات والأشكال.

❖ **الباب الأول**

جاء بعنوان **فكرة الجمال وتطورها ، من الجمال إلى الجمالية**

قسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول كبرى، الجمال في الفكر القديم، الجمالية في الفكر الحديث، الجمالية في الفكر المعاصر، حاولنا فيه تتبع فكرة الجمال وتطورها وصيرورتها عند كثير من أقطاب الفلسفة الجمالية، وذلك من أفلاطون إلى غادامير .

➢ الفصل الأول موسوم ب"**الجمال في الفكر الإنساني القديم** "

حاولنا فيه الوقوف أمام الرؤى المتعددة لفكرة الجمال والتي ارتبطت غالبا بالتصورات الميتافيزيقية والأخلاقية، وذلك عند كل من أفلاطون و أرسطو و أفلوطين و القديس أوغسطين، والفارابي، والتوحيدي وابن سينا، والغزالي.

➢ الفصل الثاني بعنوان "**الجمالية في الفكر الإنساني الحديث**"

تطرقنا في هذا الفصل إلى تشكل النظرية الجمالية، وانتقال البحث الجمالي من مرحلة الارتهانات الأخلاقية و الخيرية التي لم تفرق بين الجمال والخير إلى تأسس علم الجمال الذي أصبح فيه الجمال مدار بحث وتساؤل كبيرين من قبل الفلاسفة، لعل ذلك ما تجلى في جهود بومجارتن وكانط وهيغل ونيتشه، وتولستوي وبرغسون، الذين تميزت عندهم الرؤية الجمالية بأحكام اللذة والعبقرية والأسطورة حينا، وبأحكام الروح المطلق وديالكتيكيته حينا آخر. و بالصدق الفني والالتزام حينا آخر.

➢ الفصل الثالث جاء موسوما ب"**الجمالية في الفكر المعاصر**"

بحثنا في هذا الفصل بعض الاتجاهات الفلسفية المعاصرة المشتغلة حول فكرة الجمال ومفاهيمه، و اتجاهاته المختلفة عند كل من سانتيانا و كروتشه و أدورنو و غادامير، معرجين على أهم مفاهيمهم ورؤاهم الجمالية.

لننهي هذا الباب الأول بخلاصات لمجمل الفصول السابقة، والتي حاولنا من خلالها عرض أهم النتائج المتوصل إليها في بحثنا عن سيرورة وصيرورة فكرة الجمالية وما رافقها من تغير مفاهيمي على مستوى المصطلح والموضوع والغاية والهدف.

❖ **الباب الثاني** جاء بعنوان **مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر**،

قسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول كبرى، وقفت عند عديد المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، خصص الفصل الأول منه لمفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند محمد لطفي اليوسفي، الفصل الثاني اشتغل على تحديد المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند صلاح الفضل، جاء الفصل الثاني باحثا عن المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند عبد القادر فيدوح.

➢ الفصل الأول موسوم ب"**مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند محمد لطفي اليوسفي** "

حاولنا فيه الوقوف عند مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند محمد لطفي اليوسفي، من خلال نماذج نقدية من كتبه، تمحور هذا الفصل على عرض مجمل المفاهيم الجمالية اليوسفية كالإبداع، العبقرية وجمالية الغياب، جمالية اللذة، والحدس، التشيؤ والكينونة، أسطورية المؤلف، جمالية الاغتراب والاستلاب ، جمالية الرموز و النماذج البدئية وتعارضاتها، جمالية الغموض، جمالية الحلول والانفصال، جمالية الزمن ودميمومته

مع تطبيق هذه المفاهيم المتعددة على نماذج شعرية لكل من أدونيس، السياب، البياتي، ومحمود درويش، باعتبارها مدارا لتطبيق هذه المفاهيم الجمالية.

- الفصل الثاني بعنوان "**مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند صلاح فضل**"

اشتغلنا في هذا الفصل على تحديد المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند صلاح فضل، منطلقين من نقوده المختلفة للخطاب الشعري عند كل من المتنبي، أحمد شوقي، عبد المعطي حجازي، البياتي، نزار قباني، أدونيس، محمود درويش، منطلقا في قراءته من مفاهيم جمالية متعددة كالفواعل وتبادلاتها، التراث وحضوره، الكينونة ومساءلة الكوني، رمزية المرأة وسلطوية الوصايا الذكورية، العبقرية وطفولة الشعر، التركيب اللغوي وجماليات التقاطع والتبادل والتوازي على المستوى الصياغة والصور الشعرية المفارقة، و التلقي العربي وتفاعل القراء مع النصوص الشعرية المعاصرة.

- الفصل الثالث جاء موسوما ب"**مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند عبد القادر فيدوح**"

تأسس هذا الفصل على جملة من المفاهيم الجمالية التي عرضها عبد القادر فيدوح في بعض كتبه النقدية، لتتجلى أبرز هذه المفاهيم المشكلة للبراكسيس النقدي عنده من خلال مفاهيم اللاوعي الجمالي، جمالية الانسجام والتوازي، الوعي والخبرة الجمالية، الكينونة والقلق، جمالية المثل في ارتهاناتها الاتيقية، تشظي المعنى وغواية الدهشة، جمالية اللذة، جمالية التنافر اللفظي، جمالية الماء ورمزيته، الاغتراب والاستلاب، الاشتغال السيميائي العاملي، جمالية الايقاع الشعري وسيكولوجيته، جمالية العتبات النصية البياض والسواد من خلال علامات الوقف والتنصيص، لعل ذلك ما سعى فيدوح إلى تطبيقه على مقاطع عربية قديمة ومعاصرة لكل من طرفة بن العبد وبكر بن حماد، أديب كمال الدين، أدونيس، الأخضر بن بركة، علي الشرقاوي، عبد الله خليفة، عياش يحياوي، عبد الله العشي، علوي الهاشمي، بشير التجاني...

وختمنا الباب الثاني، بخلاصات للفصول السابقة، وما جاء فيها على المستويين المفاهيمي والإجرائي، مع عرضنا لخصوصية كل ناقد منهم، وبيان مدار تميز مقاربته الجمالية عن المقاربات المذكورة الأخرى، كان ذلك في شكل نتائج جمعنا فيها جملة ما توصلنا إليه.

لتأتي الخاتمة حوصلة لمجمل ما توصلنا إليه في هذه الدراسة، والتي حاولنا عن طريق نتائجها فتح المجال نحو دراسات جمالية تشتغل على نقود سردية على وجه الخصوص.

لنختتم هذا البحث بفهارس عامة، جاءت لثبت المختصرات والأعلام والجداول الأشكال والموضوعات الواردة في الرسالة.

وما كان لمادة هذا البحث أن تجمع على هذا الشكل، لولا اتكا ؤه على كثير من المصادر والمراجع الهامة ، فقد تشكلت مصادره في كتاب المتاهات والتلاشي و لحظة المكاشفة الشعرية لمحمد لطفي اليوسفي، وشفرات النص، إنتاج الدلالة الأدبية، علم الأسلوب، تحولات الشعرية العربية، بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل، و الجمالية في الفكر العربي، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، الاتجاه النفسي في نقد الشعر لعبد القادر فيدوح، كما أفاد البحث من مراجع من الدرجة الأولى تعتبر مصادرا في بابها نذكر منها: المحاورات، الجمهورية الفاضلة لأفلاطون، فن الشعر لأ رسطو، التاسوعات لأفلوطين، مدينة الله واشراقات للقديس أوغسطين، المقابسات، الهوامل والشوامل، الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي، نقد الحكم الجمالي لايمانويل كانط، علم الجمال وفلسفة الفن لهيغل ، مولد التراجيديا لنيتشه، مالفن لتولستوي، الضحك، الطاقة الروحية، التصور الخالق لبرغسون، الإحساس بالجمال لسانتيانا، المجمل في فلسفة الفن لكروتشه، نظرية استطيقية ، جدل التنوير لأدورنو، الحقيقة والمنهج، تجلي

الجميل، فلسفة التأويل لغادامير، إنشاد المنادي، الكينونة والزمن لهيدغر، العدم والوجود لسارتر، إلى جانب العديد من المعاجم الفلسفية التي ساهمت في رفع اللبس عن كثير من المفاهيم الجمالية نذكر منها معجم الفلسفي لمصطفى حسيبة، والمعجم الفلسفي لجميل صليبا.

وقد واجهتني صعوبات جمة في إعداد هذا البحث، ولعل أبرزها تعدد المفاهيم الجمالية التي تحمل حمولة فلسفية قد تخرج عن مفهومها في حال استخدامنا للغة لا تنتمي إلى مقولات ذلك الفيلسوف الذي غالبا ما ينطلق في تشكيل براديغمه من إعادة إنتاج وهدم للموروث الفلسفي اليوناني، وهو يتطلب منا رجوعا إلى تلك الأصول والمنابت في تعددها اللامحصور لأجل فهم جملة هذه المقولات، ضف إلى ذلك تعدد المفاهيم الجمالية التيلا يمكن حصرها مهما فعلنا، فضلا عن بيان تطبيقاتها.

وما كانت تلك الصعوبات لتزول لولا مساعدة الأستاذ الدكتور دعيش خير الدين، الذي دلل لي عديد الصعاب التي واجهتها من خلال ما قدمه من نصائح متعددة، ساهمت في رفع اللبس عن كثير من المفاهيم والقضايا الجمالية.

الباب الأول

فكرة الجمال وتطورها

من الجمال إلى الجمالية

الفصل الأول

الجمال في الفكر الإنساني القديم

أولا مثالية الجمال عند أفلاطون

1. ميتافيزيقا الجمال عند أفلاطون Plato

تنطلق الفلسفة الأفلاطونية في تحديدها للجمال من براكسيس Praxis – ممارسة–ميتافيزيقي، يجعل من الجمال مبحثا من مباحث الوجود، باعتباره يندرج ضمن عالم المعقول كونه إيدوسا –نموذج– Edos متعاليا يتسامى على عالم الحس الذي تتموضع فيه الحقيقة على نحو زائف مشوه، ذلك أنه يتعلق بعالم المدركات في ارتباطها بالموجود" ومعنى ذلك أن المعرفة لا تستمد من الحواس التي تعطينا عالم الظاهر، أو عالم التغيير، بل يصل إليها العقل وحده، فهو الذي يستطيع أن يقودنا إلى عالم المثل"[1]

يجعل أفلاطون من تصورات المثال Forms جوهرا Essence ترتبط به فكرة الجمال، التي لا تتعلق بالإدراكات الحسية، بقدر ما هي تصورات عقلية تنم في جوهرها عن رؤية عميقة تسعى لتجاوز الظاهر وفهمه فهما أنطولوجيا Ontology ، لذلك يجعل كانط من المثل الأفلاطونية أفكارا عقلية في أساسها ، فقدرة أفلاطون على" تقديم نسق عقلي متكامل لتفسير العالم شيء جدير بالاحترام من جانب كانط، لأنه أخضع الواقع لمبدأ عقلي على نحو منسق ومنهجي "[2]

وتتأسس أيضا النظرة الجمالية عند أفلاطون وفق الجمال الرياضي الفيثاغوري، ولعل مدار التأثير يرجع إلى جملة التصورات التي تم النظر إليها باعتبارها تتخذ أشكالا متعالية تتميز بدقتها وانتظامها، لا تستطيع المحسوسات إدراكها على نحو واضح إلا بواسطة الفهم العقلي الذي لا يقف عند الظاهر المخادع

[1] – إمام أحمد عبد الفتاح: مدخل إلى الميتافيزيقيا، مع ترجمة للكتب الخمسة الأولى من ميتافيزيقيا أرسطو، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 2005،ص103

[2]– محمد أحمد سليمان : إيمانويل كانط ،أنطولوجيا الوجود، دار تنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2009، ص 18.

" وقد ساعدت معرفة أفلاطون بالرياضيات الفيثاغورية إلى القول أن هناك أشياء تتعالى على حواسنا، ويعبر عنها في الرياضيات بالعدد"[1]

ولعل البحث عن فكرة الجمال في مثاليتها الموضوعية، يقودنا إلى محاوراته وما تطرحه من جدل يجري فيه النظر إلى الجمال باعتباره متماهيا مع الخير والحب، وبواسطة هذا الجدل يقع تحديد موضوع الجمال بمعزل عن مقتضيات الحس "الحصول على المعرفة عند أفلاطون هو أشبه بلقاء شخص أو شيء ما، هو أشبه بالدخول في علاقة ما، ومن ثم فلو أنك عرفت مفهوما مثل: الجمال ذاته، فذلك يعني أنك التقيت به"[2]

وعن طريق هذا اللقاء الغامض تتموضع المحاورات الأفلاطونية على شكل مساءلات، تتحول فيها الشخصيات إلى لوغوس Logos تحاول بمعقوليتها فهم حقيقة الجمال ضمن عالم المعقولات، فعن طريق المنولوغ تتكون" صورة مهولة، يرتطم الكلام المعتقل بالأركان، تتمفصل الكلمات وتستغرق نتف العبارات، وتحول أعضاء مختلفة من الدهاليز ..تتمفصل من جديد، تتصادى، تتناقض بشكل حكايات ترتد كحكايات تنظم مبادلاتها"[3]

إن هذه الرؤيا في سعيها الكشفي نحو تحديد معنى الجمال كنقيض للقبح Ugliness المستشري في المدن الأثينية والذي بسببه تم قتل أستاذه سقراط Socrates، ليكون سؤال الجمال تعبيرا صميميا تعبر فيه الذات الأفلاطونية عن متهددات تكبل حريتها على نحو وجودي، لذلك كان تصور الجمال في مثاليته التي تنفصل عن عالم الواقع" إن السؤال لا ينبجس في حدته الاستفهامية إلا لدى محاور قد أقام هو نفسه

[1] – هاني محمود شاكر: الوجود واللاوجود في جدل أفلاطون، دار وفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008، ص 50.

[2] – ديفيد روبنسون وجودي جروفر: أقدم لك أفلاطون، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2001، ص69.

[3] – جاك دريدا: صيدلية، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1998، ص131.

ضمن ضرب من القلق، ما هو بالقلق الحياتي، وإنما هو قلق معرفي...فالفكر الذي خيبت ظنه سذاجة التعريفات الأولى وأنهكه عطف المظاهر والأنواع بعضها على بعض، هو الآن يطالب بإخضاعها إلى صفة أعلى و إلى حسن أعلى"[1]

جمالية الحسن الأعلى عند أفلاطون تفارق في دلالاتها جمال الحسن الأرضي الأدنى، ذلك أن الحسن الأعلى في تصوراته لا يجري إدراكه مباشرة بواسطة الحواس التي ترتبط بمجال الإدراك- الحسي- البصري أو السمعي أو اللمسي فقط، وما في ذلك من إحالة على عالم الحس الوهمي — الكهف-بينما الحسن الأعلى لا تتم معاينه إلا بواسطة البصيرة المنطلقة من الفكر في تأمليته.

2. يوطوبا –utopia– الجمال واتيقا القيمة

يتحدد الجمال عند أفلاطون بواسطة ارتباطاته المفهومية بالأخلاق والفضيلة، ذلك أن الكمال الروحي يتحقق من خلال الجمال الذي يتأتى من فعل الطهارة * فبموجبها يتم كسر سجنية الجسد، بما يحقق ارتياد الروح لعالم المثل ** و يمكنها من معاينة الجمالات في صورتها العلوية، لذلك وجب على من يروم معاينة ذلك الجمال الأمثل أن يفارق عالم المحسوسات باعتباره عالما تتمثل فيه الشهوة على نحو مركزي ما يجعل عملية الكشف رهينة لزيفه وظلاله.

---

[1] – بول ريكور: الوجود والماهية والجوهر لدى أفلاطون وأرسطو، ترجمة محمد محجوب وآخرون، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، ط1، 2012، ص 15.

* – التطهير بحسب أفلاطون أن تعود النفس إلى سيرتها الأولى حيث تنفصل عن الجسد، وأن تجتمع في ذاتها.

ينظر: الأصول: محاورة فيدون أو (النفس)، ترجمة: نجيب بلدي وآخرون، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، مصر، 2015، ص 145.

** – عالم المثل: يوجد ما فوق السماء. وهو بالإضافة إلى السماء، وهو في اكتماله يعبر عن تصور رياضي مكتمل النظر إلى الفلك، ويرى ريكور أن هذه النظرة الأفلاطونية نحو عالم المثل تتميز بأسطوريتها، حيث يطلق عليها الواقعية الساذجة والتي يتم بموجبها ربط علاقة أسطورية بين هذا العالم وبين الروح باعتباره غذاء لها.

ينظر : بول ريكور: الوجود والماهية والجوهر لدى أفلاطون وأرسطو، ص 63.

لقد دعا أفلاطون الشباب أن يبتعدوا عن ملذات الجسد الفاني، وذلك عن طريق ملازمتهم للتعليم الفلسفي مع ضرورة أن تمارس الدولة عليهم وصاية، يقع بموجبها توجيههم/تعليمهم إلى أصلهم الفاضل بعيدا عن حادث الجسد المرتهن بالأنانية" ولا يسمح للشبان، تقع أعينهم على قبح أو رذيلة، حتى إذا ما جاءت الساعة المناسبة، أطلعوا على مثيرات على هيئات مفزعات، لا ينبغي أن تثبت فيهم الفزع ولذائد ...، لا ينبغي أن تعمل على إغواء الإرادة"[1]

وعليه كان لزاما لمن أراد إدراك الجمال أن يتخلص من شهوانية الجسد كونه يحيل في رغباته الضاغطة على عالم المحسوسات المؤقتة، لا عالم المعقولات المطلقة، فعبر اتصاله بالعيانات الظاهرة يقع في الظن والوهم، لذلك على النفس الباحثة عن الخلود Immorality وملامسة النور الجمالي أن لا تقع في شهوات الحواس العليا" هذا بعد أن يتخلص ما أمكنه من عينيه ويده وأذنيه، أو بتعبير آخر من الجسد، إذ أنه هو الذي يدخل الاضطراب إلى النفس، كلما اتصلت به، ويمنعها من الحصول على الحقيقة والتفكير، أليس هو هذا يا سمياس الذي يدرك الحقيقة"[2]

ومن ثم فالجمال الحقيقي لا يقع الاهتداء إليه عن طريق الحواس، فما تحيل عليه الأخيرة لا يمكن عده مدارا للحقيقة، ذلك أن الجمال ينفصل عن عالم الحس شأنه في ذلك شأن جميع المعقولات، وأي محاولة لا تنطلق من البصيرة تبقى محاولة زائفة، فخبرة الجسد لن تحيل في النهاية إلا على خبرات حسية لا معنى لها.

إن ارتباط الحواس بالغريزة Instinct الجسدية والرغبة في التملك هو ما يجعل هذه الحواس مع فاعلياتها الإنسانية، تتخذ عند أفلاطون دلالة سلبية، فمن خلالها تفقد الروح جوهرها وأصالتها التي

[1] – برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الأول، الفلسفة القديمة، ترجمة: زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية للكتاب، 2010، مصر، ص 193.

[2] – أفلاطون: الأصول الأفلاطونية ، ص 35.

تمكنها من مفارقة عالم الحس إلى عالم المثل المطلق، لذلك وجب السيطرة على النفس وقمعها على نحو يحقق لها والانعتاق" إذا سيطروا على هذه الشهوات عاشوا في توازن وعدالة، أما إذا ما استعبدتهم شهواتهم عاشوا في رذيلة وظلم، ومن قضى حياته في عيشة طيبة عاد ثانية إلى مقره...وعاش مرة أخرى حياة سعيدة"[1]

إلا أن النظر إلى جمال الجسد لا يعني بالضرورة توجه النفس إلى ذلك الزائف، فعشق الجسد قد يقود النفس الطاهرة إلى تأمل عشق آخر، يتموضع فيه الجمال الأرضي كجمال أولي يغري الناظر على البحث عن الجمال الأوحد اللانهائي" تبدأ الطريق إلى الأمور الروحية والمثل العليا...بالتعلق بجمال الجسد، فيعشق الإنسان فردا واحدا ثم ينظر في الأجسام الأخرى الجميلة ويوازن بينها، حتى يبلغ جمال الصورة المثلى...وقد توجد النفس الجميلة في الجسم القبيح ولا غرابة أن يعشقها لما فيه من جمال انتقل من جمال المظهر إلى جمال الجوهر"[2]

وعليه يصبح الجمال عند أفلاطون مقترنا بالأخلاق، وهو في اقترانه الأسمى، يسعى أن يكون ضربا من الكشف والرؤيا، تحلق فيه الروح صاعدة من النقطة الأدنى إلى النقطة الأعلى، على نحو ما تقيمه الرياضيات الفيثاغورية، ومتى تحقق هذا الصعود تحقق الكشف في فيوضاته الجمالية التي تصدر عن الآلهة، ليكون تلمس الجمال ضربا من المعرفة الحدسية الغامضة التي لا يمكن للذات أن تنقلها إلى أي كان، إنها معرفة" غريبة ومحيرة كثيرا ما تكون غامضة وصعبة، عسيرة الفهم، والسبب أنه يتصورها على أنها ضرب من الرؤية"[3]

[1] – نبيل راغب: الحب الأفلاطوني بين الوهم والحقيقة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998،ص 40.

[2] – المرجع نفسه: ص 149.

[3] – ديف روبنسون و جودي جروفز: أقدم لك أفلاطون ص111.

وفق تلك الرؤيا يتحدد أمام الجمال الحقيقي الذي لا حدود له ولا يأفل نوره أبدا "إنه الجمال الإلهي، أعني الجمال النقي والصافي غير المزيف، الجمال اللامدنس بالتلوث الجسدي وبكل ألوان تفاهات الحياة الفانية"[1]

فكأن الجمال عند أفلاطون هو تمظهر صوفي " Mysticism " يتجلى بمحاربة النفس وكسر شهواتها التي تتعلق بالمدنس الطيني وفق صيرورة روحية Spirituality ترتقي في مراتب الروحانية المتعالية، عندها فقط تستطيع أن تحاكي الجمال الإلهي، فالكمال الروحي عند أفلاطون هو أساس في تمثل ومحاكاة الجمال الإلهي المثالي.

3. الجذب الجمالي و ميتافيزيقا الشعر

يتحدث أفلاطون عن هوس الشعراء Mania، ويذهب إلى اعتبار عملية الإبداع عندهم نوعا من الإلهام الذي تقذفه ربات الشعر في نفوسهم، فهم بذلك يصدرون من وحي إلهي ، لا مزية لهم في ذلك إلا باعتبارهم واسطة بين ربات الشعر و جمهور المتلقين " فربات الفنون الأسطورية هن رموز تعبر عن فكرة الجمال...وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المعقول وتلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء العالم المعقول"[2]

فربات الشعر هن أساس الفعل الشعري ومنطلقه، فهن اللواتي يخترن الناس حتى يكونوا شعراء ثم يقومون بإلهامهم، وعملية الجذب هذه لا تتم اعتباطا إنما يراعى فيه الجانب الأخلاقي العالي لهؤلاء الأفراد، فهم غالبا من الفلاسفة الذين زكت نفوسهم وعلت بحثا عن الكمال الأخلاقي –طبقة الفلاسفة الشعراء– عندها تتم عملية " الجذب والهوس، إن صادفت نفسا طاهرة رقيقة، أيقظتها ربات الشعر،

[1] – أفلاطون: المحاورات الكاملة، محاورة سيمبوزيوم، ترجمة: شوقي داود تمزار، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994، ص 119

[2] – مصطفى عبده : فلسفة الجمال ، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط 2 ، 1999، ص 14.

فاستسلمت لنوبات تلهمها بقصائد وشعر تحيي به العديد من بطولات الأقدمين وتقدمها ثقافة يهتدي بها أبناء المستقبل"[1]

وبدون عملية الإلهام الإلهي لا يكون الإنسان شاعرا أبد، لأن الشعر شيء علوي يصدر نوره من جمال وحكمة الآلهة اللامحدودة، وأن أي محاولة شعرية ليس فيها عبق الآلهة، محكومة بالفشل لا بالإجادة، حتى ولو كان صاحبها عالما وعلى قدر كبير من المعرفة، فحتما سيتعرض صاحبها للازدراء والسخرية"ذلك أن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت إزاء شعر الملهمين"[2] .

4. جمال الشعر ومثال الفضيلة

إن التعليم الفلسفي عند أفلاطون أساس وجوهر العملية التعليمية، فبدونه لاتصل النفس لمرحلة الكمال والنضوج، فهو يمنح المتعلم القدرة على التمييز والتفريق بين الخير والشر، وهو ما سيتجلى لاحقا في ما يقدمه من محاكاة فنية تتجه لمحاكاة " Imitation "كل ما هو فاضل وجميل"التعليم الفلسفي يجب أن يهدف إلى خلق الانسجام بين العقل والعاطفة، وأن الحياة السعيدة هي التي يكون فيها الإنسان سيد نفسه، والتي يحكم العقل إرادته، لا كشيء دخيل عليها وإنما كدليل ومصدر طبيعي يهدي ويغذي تلك الإرادة"[3]

لذلك دعا أفلاطون الشعراء انطلاقا من هذا المنظور الفلسفي الأخلاقي الذي يرمي إلى التعليم وخلق منظومة قيم فاضلة، إلى اعتماد الأسلوب المباشر في نسج أشعارهم، والابتعاد عن الأسلوب الدرامي المتعدد الشخصيات والذي تختلف أفعال شخصياته ما بين الخيرية والشرية، وهو ما يضطرب له ذهن المتعلم لأنه يميل إلى الأسلوب الواضح غير المعقد"وذلك أولا لأن الكثرة في ذاتها شر، ومن هنا كان العمل

[1] – أفلاطون: محاورة فايدروس أو الجمال، ترجمة : أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص 60 .

[2] – المرجع نفسه: ص ن.

[3] –أفلاطون: جمهورية أفلاطون، ترجمة: أحمد الميناوي، دار الكتاب العربي، دمشق، 2009، ص20.

الشعري الذي ينطوي على الكثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوء من العمل البسيط الذي يصل إلى هدفه مباشرة، فالشاعر غير المتنوع أفضل من الشاعر المزدحم"[1]

يواصل أفلاطون انتقاده للأسلوب الدرامي معتمدا على الأساس الأخلاقي، مبرزا علاقة التأثير والتأثر بين المعطى والشعري والتلقي السلبي، والذي من شأنه أن يصرف الشاعر أولا عن محاكاة الفضيلة virtue، ويقوده إلى محاكاة الرذائل وهو ما سينتقل حتما إلى النشء ويفسد نفوسهم، ولا تتحقق معه أي جمالية"فالشاعر الذي يقدم كثرة من الشخصيات لابد أن يتقمص كلا من هذه الشخصيات، فإن كان منها ما هو ضعيف أو جبان أو متخاذل، انتقلت هذه الرذائل بذورها إلى نفس الشاعر لأن النفس تتأثر بالمحاكاة وتغدو بالتدريج على شاكلة من تحاكيهم...وبعبارة أخرى، فالفنان يحاكي العمل الذي يخلقه ويكتسب شيئا من صفته"[2]

لكن هذا الرأي الأفلاطوني حول أسلوب الكتابة الشعرية والذي انحاز فيه إلى الأسلوب المباشر والسهل، ودعا الشعراء إلى إتباعه، نجد أفلاطون أول من تنكر لهذا المفهوم البسيط في الكتابة الشعرية، فمحاوراته تمتلئ بالشخصيات الدرامية والتي تتعدد آراؤها مابين الطيش والغضب أحيانا وبين الحكمة و الشجاعة حينا آخر،كما أن محاكاة الشخصيات الشريرة لا يعني أن يتأثر بها الشاعر، فالشخصيات مجرد كائنات ورقية يصنعها الشاعر ويحركها كيف شاء، وهنا يتضح الفرق بين الشاعر والممثل الذي يقوم دوره على"إعادة التصوير، فالممثل يمكن أن يحاكي لأنه يتقمص الشخصية إذا أراد إظهارها بمظهرها الحقيقي،أما الشاعر فلا بد له أن يحتفظ باستقلاله بما يتيح لقدرته النفسية أن تخلق مختلف الشخصيات التي كثيرا ما تكون متعارضة فيما بينها" [3]

[1] – أفلاطون:جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، 2004، ص161.

[2] – المرجع نفسه: ص161.

[3] – المرجع نفسه: ص163.

5. راديكالية التصور الفني التخييلي عند أفلاطون

الجمال الفني عند أفلاطون هو جمال يقوم على محاكاة عالم المثل، وليس للفنان فيه أي مزية أو فضل كما أسلفنا ، فهو مقلد عنده لا غير، فعلى الرغم ملما يدعيه الفنان من قدرة عجيبة على محاكاة الجمال، يبقى عمله سطحيا بلا فائدة، وفي إمكان أي كان أن يقوم بذلك دون أي جهد يذكر"ذلك أن عمله لا يقتصر على إنتاج الأشياء المصنوعة فحسب، بل أنه يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات وكل الأحياء فضلا عن ذاته أيضا وكذلك الأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما في باطن الأرض في العالم السفلي، ألا ترى أنك أنت ذاتك تستطيع خلق هذا كله على نحو ما؟،إن أسرع الطرق لذلك أن تأخذ مرآة وتدور بها في كل الاتجاهات"[1]

لذلك فعمل الفنان لا يثير أي إعجاب لأنه حاكى الأشياء الموجودة مسبقا، فهو بذلك عمل باهت لأنه لا يستطيع أن يحاكي الحقيقة أو ينسج على منوالها ومن ظن أنه يملك المقدرة على فعل ذلك، فهو لا محالة ساذج"وعلى ذلك فليس لنا أن ندهش إذا كان هذا العمل ذاته باهتا بالقياس إلى الحقيقة"[2]

فالفنان لا يستطيع أن يحاكي الجمال ويبقى عمله عمل مقلد في المرتبة الثالثة من المحاكاة مقارنة مع صانع الجمال الأول أي الله"

– أعتقد أن الاسم الأكثر انطباقا عليه هو اسم مقلد للشيء الذي صنعه الآخران.

– حسنا وإذن فأنت تطلق اسم المقلد على صانع شيء يحتل المرتبة الثالثة بالنسبة إلى طبيعة الأشياء؟

– بالضبط

[1] – أفلاطون: المحاورات الكاملة، المحاورات، م 10 ، ص500.

[2] – المرجع نفسه: ص506.

– وإذن فهذا يصدق أيضا على الشاعر التراجيدي،مادام مقلدا، فهو إذن ومعه كل المقلدين يحتل المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة.

– هذا صحيح"[1]

ليكون الفن المقلد عند أفلاطون أقل جمالا ورونقا إذا ما قيس بالشيء الحقيقي الذي يوجد في عالم المثل، ولعل هذا الطرح لا يصمد أمام النقد الحقيقي، فنسبة الفن إلى عالم مفارق نسبة خاطئة، ولعل ما غاب عن محاجة أفلاطون، أن الفن يقوم على التخييل" Imagination" الذي يخلق روحا جديدة تذب في مفاصل الفن لتمنحه الفرادة والاختلاف عن العالم الحقيق ي، لعل ذلك ما فطن إليه أرسطو في نقده الموجه إلى تصور أفلاطون المثالي للشعر والفن من خلال نقده لفكرة المثال المفارق، فكيف تكون الجمالات مفارقة لجوهرها الأصيل ثم تحاكيه" و كان أرسطو قد انتقد أفلاطون لهذا السبب، ولجعله المثال أسبابا للأشياء، لذا نتساءل كيف تكون الأسباب بعيدة عن المسببات ؟؟ كيف يمكن للمثل أن يكون جوهر الأشياء ثم يوجد بعيدا عنها"[2]

وعليه فإن الجمال عند أفلاطون يتخذ تصورا عقليا يفارق عالم الحواس ليرتبط بعالم المعقولات، وهو في ارتباطه ذلك لا يدرك إلا بوصفه فكرة متعالية لا يجري الاهتداء إليها عن طريق الحواس، فعلى من يروم كشف الجمال أن يتمثل أفعال الفضلاء عن طريق تطهير روحه من شهوات الجسد الطينية التي تكبله وتمنعه من التحليق إلى هذا العالم الغامض، ومتى تحقق ذلك استطاعت الروح أن تكون في حضرة الآلهة لترى بواسطة بصيرتها الجمالات الحقيقية التي لا يطالها فناء ولا زوال، ولعل أمل أفلاطون ورغبته الحثيثة في تكوين جمهوريته الفاضلة التي يكون الجمال والخير والحب فيها مركزها الذي تصدر عنه، إنما سببه القلق

[1]– أفلاطون : المحاورات الكاملة، المحاورات، م10، مرجع سابق،ص507.

[2]– هاني محمود رشاد: الوجود واللاوجود في جدل أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2008، ص 65.

الوجودي الذي هدد كينونته Being بعد ما رأى محاربة القيم السقراطية الفاضلة والتي بسببها قتل الأخير، لذلك فتمثل الجمال يحمل بعدا وجوديا وسيكولوجيا تحقق فيه الذات الأفلاطونية نماءها واكتفاءها الروحي بعيدا عن شرية الواقع.

ثانيا: علمنة الجمال عند أرسطو

لا شك أن أرسطو طاليس Aristotle من أعظم الفلاسفة وأكثرهم شهرة عبر التاريخ، فقد بقيت آراؤه ونظرياته الفلسفية والعلمية لقرون عديدة متحكمة في التفكير الإنساني ولا يزال تأثيره ممتدا إلى اليوم، وذلك إنما يعود إلى الإبداع و الجدة اللذان طبعا أطروحاته، إضافة إلى عمق التناول والدقة، ليتحقق منظور كل ذلك وفق عملية الربط التي قام بها أرسطو بين الميتافيزيقي الفلسفي والعلمي المنطقي Scientific logic، ولعل من جملة المباحث التي خصها بالبحث والتنظير مسألة الفن والجمال، وذلك بحديثه العلمي المنطقي عن التمايز الجمالي بين الفنون، وما يخلقه الفن عامة والشعر خاصة من متعة ولذة، لا تتنكر للمحاكاة والواقع لكنها في الآن نفسه تنفصل عنها تخييلا وتناولا.

1. التمييز بين الفنون عند أرسطو

الفن عند أرسطو هو محاكاة بوجه عام، لكن الاختلاف بين هذه الفنون ينطلق من تعدد مواد محاكاتها، ذلك أن هذه المواد هي من يتموضع العمل الفني وفقها، ليتخذ بعد ذلك موضوعه الخاص، فمن الفنانين " من يحاكون أشياء كثيرة بواسطة عمل صور لها باستخدام الألوان والأشكال، وهناك آخرون ممن يحاكون باستخدام الصوت"[1]

ولكن هذا التعدد والاختلاف في نمط الفنون، لا يعني بتاتا عدم انطلاقها من مبدأ واحد وهو المحاكاة، وإنما جوهر الاختلاف يكمن في مواد هذه المحاكاة، فمن الفنانين من يستخدم هذه المواد جميعا باعتبارها مجموعا كاملا، ومنهم من يكتفي بمادة واحدة فقط، ومواد المحاكاة بحسب أرسطو أربعة أنواع

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1983، ص 56.

تتمثل في الوزن والإيقاع واللغة Weight and Rhythm and The Language، أما النوع الرابع فهو الذي يجمع بين هذه المواد ليشكل منها جنسا يختلف عن الأجناس الفنية الأخرى، ويمكن توضيح هذه الأنواع الأربعة ومميزاتها من محاكاة الوزن و اللغة و الإيقاع والعلاقات بينهم بحسب التالي:

1.1 فن يستخدم – يحاكي– الوزن والإيقاع فقط:

يضرب أرسطو مثالا عن هذا الفن بالضرب على القيثارة والعزف على الناي الذي يتطلب إيقاعا ووزنا مضبوطا، فالفنان العازف على القيثارة أو الناي وغيرهما ينطلق من وزن موجود قبلا، وزن موسيقي منتظم على نحو دقيق وموجود سلفا ينتظم ضمن نوتات وأنغام معينة تختلف باختلاف سلم الموسيقى والأداة، ومادته الأولى هو اللحن الذي ينتجه الوزن والإيقاع معا. [1]

2.1 فن يستخدم – يحاكي– الوزن فقط :

يوضح لنا أرسطو هذا النوع الثاني من الفنون الذي يستخدم في حركيته الوزن فقط بفن الرقص على أنغام الإيقاعات الموسيقية، لكن الراقص المحاكي فيه يستخدم الوزن في تصوير حركاته التي ينطلق فيها من وزن يصور فعل جسده، فكل حركة يقابلها معنى معين، فوزن حركة الغضب يختلف حتما في طريقة تأديته وشحنته عن حركة الغضب وتشنجاتها. [2]

3.1 فن يستخدم – يحاكي – اللغة فقط :

يمثل له أرسطو بالشعر والنثر Poetry and prose، ولا يجعل لهذا الفن اسما، بل يعطي أمثلة عنه فقط كمحاورات سقراط أو ميميات سوفرون Sophron's Mimes ، وهذا النوع يقوم على محاكاة اللغة

[1]- ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 56.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ن

و يكتفي الناظم أو الشاعر فيه بالجوانب الجمالية والعروضية للغة وطاقاتها الحوارية التي تقوم على البراهين والحجج المختلفة التي تؤدي إلى إقناع المستمع أو الجمهور عن طريق اللغة الجميلة [1] .

4.1 فن يستخدم – يحاكي – كل المواد السابقة:

يحاول الفنان فيه أن يحاكي جميع المواد السابقة والمتمثلة في الإيقاع والعروض Prosody، ولعل هذا النوع هو الأرقى لأنه جامع لكل الفنون السابقة، ويمثل له أرسطو بالشعر وكذلك التراجيديا the* tragedyوالكوميديا Comedy **، لكن هناك فرق بين هذه الفنون المحاكية المستخدمة لكل المواد السابقة وهو أن الشعر الديثرامبي والنومي*** يستخدمان كل المواد السابقة استخداما كليا، بينما الفنان الأخيران لا يستخدمان كل هذه المواد إلا في أجزاء معينة منهما. [2]

وعليه فإن تحديد أرسطو وتقسيمه لمجموع هذه الفنون، قد انطلق من فهم نسقي داخلي لمركبات وتكوين كل فن، لعل ذلك أول عمل وبحث في العناصر المشكلة للفنون من الوجهة التاريخية، ولعل ما يلاحظ أن هذا التمايز والاختلاف ما بين كل فن مرده البنية الاجتماعية اليونانية، وما يحكمها من أنساق دينية و فكرية، عملت على تشكيل طابع متفرد لكل فن من هذه الفنون، وإن كان الشعر عند أرسطو

---

[1]- ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر ،ص 56.

* -التراجيديا tragodia: كلمة يونانية تتكون من مقطعين tragos وتعني جدي أو ماعز ومن odia وتعني نشيد أو أغنية، وهي تتميز من خلال عناصر تشكيلها الأربع: موضوع المحاكاة، طريقة المحاكاة، موضوع المحاكاة،غاية المحاكاة.

** الكوميديا komoidia كلمة مشتقة من komos وتعني الحفل والصخب و من aeiden أي غناء .

- ينظر: المرجع نفسه ، ص60.

*** – الديثرامب Dithyrambos عبارة عن مقطوعة شعرية دينية غنائية راقصة، كانت تؤديه جوقة مؤلفة من خمسين – 50– رجلا مقنعين في جلود الماعز حول مذبح الإله ديونيسيوس باخوس إله الخمر والمجون.

– النومي: Nomos شعر يوناني قديم يرافق عزف القيثارة والناي.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

أرقى هذه الفنون جميعا باعتباره تشكيلا متكاملا تنتظم ضمن إطاره الفنون والأجناس الأخرى The GenderArt .

2. فن الشعر عند أرسطو محاكاة وعروض:

يفرق أرسطو بين فن الشعر وباقي الفنون التي تستخدم اللغة، انطلاقا من العروض مفرقا بين الناظم والشاعر، فالشاعر عنده هو الذي يحاكي باستخدام اللغة والعروض، أما الناظم فهو يحاكي دون استخدام الأعاريض اليونانية المعروفة" لقد جرت العادة على أنه إذا وضعت مقالة منظومة في الطب أو العلوم الطبيعية أن يسمى ناظمها شاعرا مع أنه لا يوجد وجه شبه متولد بين هوميروس وأمبدوكليس، غير أن استعمال الوزن العروضي، ومن ثم يكون من الأصوب أن نسمي أولهما شاعرا أما الآخر فيصدق عليه اسم العالم الطبيعي أكثر من اسم شاعر،وبناء على هذه القاعدة ينبغي أن يطلق لقب الشاعر على من ينشئ عملا من أعمال المحاكاة* باستخدام كل الأعاريض"[1]

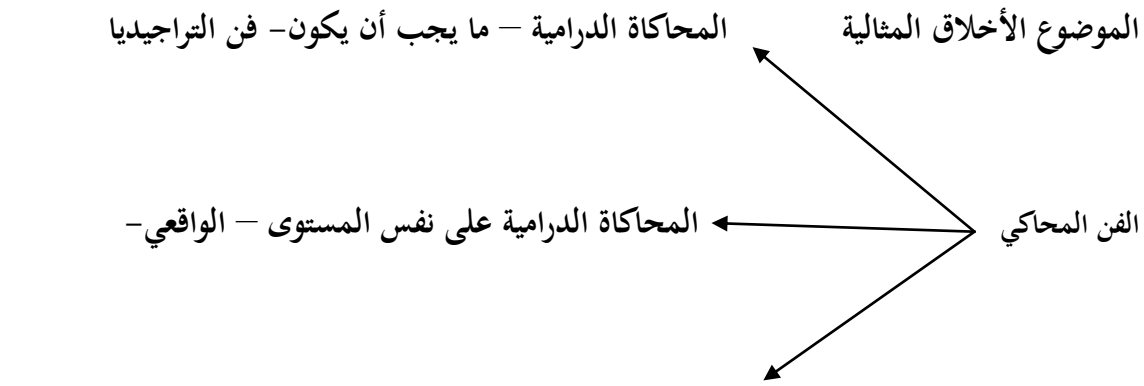
3. الفن وتعدد الموضوعات

يذهب أرسطو إلى أن المحاكاة أو الفن المحاكي يتعدد بتعدد موضوعاته Object وكل الفنون هي فنون فرعية لفن عام وهو الفن الدرامي Drama فهي تستمد منه حركية الأحداث ومفارقاتها المختلفة، فطريقة المحاكاة الدرامية وما تنتجه من محاكاة هي التي تشكل الموضوعات الرئيسية لكل نوع فني، موضوعات تعمل بعدها على تحديد كل جنس فني وتفرقه بالتالي عن باقي الفنون والأجناس الأخرى، فالمواضيع يكون موضوعها الأخلاق المثالية يتشكل من طريقة محاكاتها الفنون الدرامية التراجيدية التي

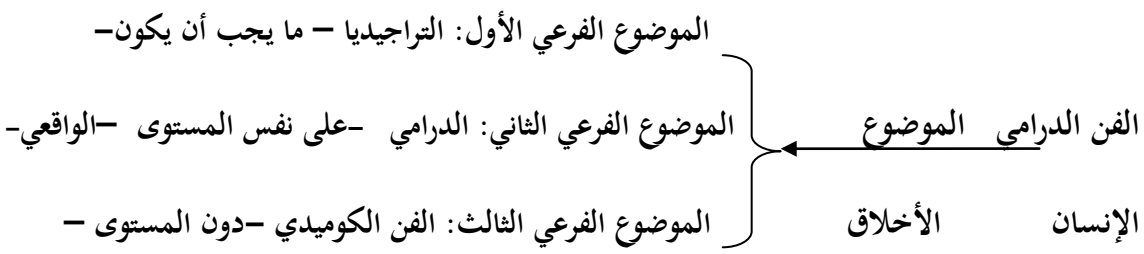
*- يختلف مفهوم المحاكاة بين أفلاطون و أرسطو، فالمحاكاة الأفلاطونية هي محاكاة في اتجاه واحد ولا تقوم على تعدد الأصوات وأسلوبها بسيط، والمحاكاة الشعرية عنده هي تقليد للتقليد تندرج ضمن الدائرة الثالثة لعمليات المحاكاة، أما المحاكاة الأرسطية فتقوم على التعدد، وتحاكي الأشياء على هيئتها الأولى أو كما تكون.

[1] - أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 57.

تعطي المثال باعتبار ما يجب أن يكون عليه الإنسان في حياته وأخلاقه وذلك بطريقة المحاكاة الدرامية للفضيلة وقيمها المثالية، أما التي تكون موضوعاتها الدرامية محاكية للواقع أي تعمل على تصوير الواقع كما هو وفق صراع الدائر بين الخير والشر، فتنتج لنا فن المحاكاة الدرامية الواقعية، وأما الفن الذي ينطلق في موضوعه من طريقة محاكاة الأخلاق الشريرة، فيتشكل منه الفن الدرامي الكوميدي، ويمكن توضيح ذلك بحسب المخططين التاليين:



مخطط رقم 1: موضوعات المحاكاة عند أرسطو



مخطط رقم 2 طريقة المحاكاة عند أرسطو

4. رابعا: فن الشعر فعل محاكاة طبع ومتعة

يتحدث أرسطو عن الطبيعة الإنسانية Human nature قبل حديثه عن طبيعة الشعر، باعتبار الطبيعة الإنسانية تختلف عن باقي طبائع المخلوقات الأخرى، وذلك بسبب قدرتها على فعل المحاكاة أولا ثم شعورها بالمتعة ثانيا أمام موضوعات الفنون المحاكية" فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادا للمحاكاة...كما أن الإنسان يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة، والشاهد على ذلك هو التجربة، فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها وهي محكية في عمل فني"[1]

وانطلاقا من هذه الفطرة الإنسانية المميزة التي تسعى للتعلم وتنمية المهارات، انقسم الشعراء إلى قسمين، قسم جبل بفطرته على تلمس الإيقاع والوزن، وقسم لا يملك هذه الفطرة وهم الشعراء العاديون " ولقد اتجه الشعراء اتجاهين وفقا لطباع كل شاعر من الشعراء، فذوو الطباع الجدية الرزينة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الأشخاص الأفاضل، بينما حاكى أصحاب الطباع المتضعة أو العادية أفعال الأرديناء، فأنشئوا الأهاجي في البداية، في حين أنشأ ذوو الطباع الجدية الترانيم للآلهة." [2]

فالفطرة Tought هي القاعدة الأولى التي تمنح الشعراء التفرد، وبدونها يصبح الشعر لا قيمة له، لذلك فهي المنطلق والأساس الأول في عملية المحاكاة الشعرية عند أرسطو لما تمنحه من استعداد نفسي ينبع من الموهبة الفطرية التي تقذفها الآلهة فيهم، وهو ما يسمح لهؤلاء الشعراء باعتبارهم ممتلكين لخاصية الطبع الشفيف من تلقي الإلهام الإلهي الأصيل.

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 79.

[2] – المرجع نفسه: ص 80.

5. متعة اللغة وجمالية التزيين عند أرسطو

يتحدث أرسطو عن فن التراجيديا tragedy باعتبارها فن متعة جمالي" والتراجيديا إذن هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين وأعني هنا باللغة الممتعة اللغة التي لها وزن وإيقاع وغناء"[1]

عناصر المحاكاة الجمالية في جسم التراجيديا بحسب أرسطو، تتشكل من مقامين، مقام تمثله الشخصيات التراجيدية، ومقام ثان يتجلى في العناصر الجمالية التي تجعل من المحاكاة عملا فنيا"ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون، فإنه يجب أن يأتي عنصر المرئيات المسرحية في المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلي، وأعني هنا باللغة التنظيم العروضي للكلام"[2]

وحتى تتحقق عملية المحاكاة التراجيدية وتحقق لذاتها الفنية، كان لابد من توفر عناصر جمالية وهي: الحبكة Aplot ، الشخصية Character، الفكر Thought، اللغة The language ، المرئيات المسرحية The visuals play، الفناء Courtyard، ونظرا لأهميتها الشديدة في جسد التراجيديا يقسمها أرسطو إلى أربعة أقسام كبرى وهي:

- أجزاء مادية تمثل الحبكة و الشخصية.
- طريقة المحاكاة – اللغة –
- موضوع المحاكاة ويتضمن الفكر والمرئيات المسرحية والفناء.

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 95.

[2] – المرجع نفسه: ص ن.

❖ غاية المحاكاة – فعل التطهير–

1.5. جمالية الأجزاء المادية: – الحبكة، الشخصية –The plot ; Character

إن جمالية الأجزاء المادية تكمن في محاكاتها للأفعال الإنسانية، فعن طريق الحبكة تنتظم أفعال الشخصيات من حيث السعادة أو الشقاء، وفق معطى درامي يظهر سمات كل شخصية ويبرز أفعالها " فالتراجيديا لا تحاكي الأشخاص ولكنها تحاكي الأفعال...وسعادة الإنسان وشقاؤه يتخذان صورة الفعل، وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل، لا خاصية من الخصائص، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا...ومن ثم فإن مجرى الأحداث أي الحبكة يشكل غاية التراجيديا"[1]

ومن هذا المنطلق الجمالي الدقيق لمفهوم التراجيديا، يوجه أرسطو سهام النقد لشعراء عصره لأن معظمهم بحسب رأيه لم يحاكوا بصدق أفعال الشخصيات ولم يصوروها كما يجب أن تكون عليه، وهذا بالنسبة له مرده اهتمام هؤلاء الشعراء بتصوير الشخصيات وإهمالهم جوهر المحاكاة الأصيل وهو محاكاة الأفعال *Acts.

1.1.5 الفكر والشخصية Thought and Character

يجعل أرسطو من هذا الجزء تابعا لفن الخطابة Rhetoric ، ذلك أن الفكر هو القادر على خلق لغة تعبير تجعل المتحدث يعبر ويبرهن عما يؤمن به ويدعوا له، وهذا ما يدخل في باب السياسة والخطابة والقدرة على الإقناع، لذلك كان لزاما على الشاعر أن يكون عالما بالفكر السياسي حتى يستطيع تصوير أفعال الشخصيات تصويرا مقتدرا وبديعا" لقد كان الشعراء القدامى يجعلون شخصياتهم تنطق بلغة

[1] –أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 98.

* – يدلل أرسطو على فشل معظم شعراء عصره في محاكاة الأفعال واهتمامهم بمحاكاة وتصوير الشخصيات بالموازنة بين زيوكسيس وبوليجونطس، فزيوكسيس zeuxis لم يصور الشخصيات واهتم بالأفعال عكس بوليجونطس الذي كان ماهرا في تصوير الشخصيات، وأرسطو هنا يميل إلى زيوكسيس باعتباره محاكيا للأفعال.

الخطباء، وشخصية المرء هي التي توضح الشيء الذي يختاره أو يريده، بينما يكون ذلك الشيء غير واضح، وعلى هذا فإن الأقوال التي تجعل هذا الاختيار واضحا أو تلك التي لا يختار فيها المتكلم أو لا ينفذ أي شيء على الإطلاق، فإنها لا تعبر عن الشخصية"[1]

إذن فالشخصية عند أرسطو هي حاملة للفكر، وبدون الانطلاق من أفكار معينة ستقع الشخصية لا محالة في فخ السطحية والبساطة، عندها لن تعبر الشخصية في أفعالها إلا على التافه والبسيط، وحتى يتجنب الشاعر و الناثر الوقوع في هذه الرداءة، وجب عليهما أن يجعلا من شخصياتهما التراجيدية حاملة لرؤى فكرية عميقة.

2.1.5 الحبكة The plot

تعتبر الحبكة في رأي أرسطو من أهم العناصر التي تشكل فن التراجيديا، بل هي بحسبه ركيزة لا يمكن للفنان أن يستغني عنها لأنها هي المشكلة للفكرة والمبلورة لها وبدونها لا يتحقق فعل التطهير لأن أحداث الحبكة هي التي توضح صيرورة الفعل التراجيدي بأفكاره المختلفة، فلا وجود لفن التراجيديا إلا بها، فقد يستغني الفنان المحاكي التراجيدي عن الشخصيات لأن الأهم عند أرسطو ليس التصوير الحسي التشخيصي المتعلق بالجانب الديكوري الإخراجي إنما الأهم هو تصوير ومحاكاة الأفعال " فالتراجيديا يمكن أن توجد بلا ملامح شخصية أساسية ولكنها لا يمكن أن تعين بدون حبكة"[2]

يتحدث أرسطو في الفصل السابع من كتابه فن الشعر poetica عن المعايير الدقيقة التي تحكم وتنظم فعل الحبكة باعتبارها عنصرا جماليا مهما، تنبني عليه المحاكاة التراجيدية وفق معمارية مضبوطة ومحددة، وحتى تتحقق جمالياتها لابد لها من حجم كمي معين" زد على هذا أن الشيء الجميل سواء كان

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 98.

[2] – المرجع نفسه: ص 107.

كائنا حيا أو أي مؤلف من أجزاء مختلفة يجب أن لا ترتب أجزاؤه في انتظام فحسب، بل يجب أيضا أن يكون ذا عظم ملائم لأن الجمال يتوقف على محدودية الحجم وعلى التنظيم، ومن ثم فإن الكائن العضوي المتناهي في الصغر لا يمكن أن يكون جميلا، لأن رؤيتنا له لا تستبينه في وضوح...وكذلك لا يمكن أن يكون الحيوان الفائق في ضخامته جميلا لأن العين لا يمكن أن تستوعبه كله مرة واحدة لأن الوحدة والشعور بالكلية مفقودان بالنسبة للرائي"[1]

لذلك يرى أرسطو ضرورة التوسط في طول الحبكة، فلا يجب للحبكة أن تكون قصيرة الطول، لأن ذلك يؤدي بجمهور المتفرجين إلى عدم فهم العمل أو إدراك معانيه المتعددة، وهو ما يسقط الفنان المحاكي في دائرة الفشل، كما أن الطول الكبير الذي لا يتموضع فيه البطل وفق فواعل متعددة يكون فيها انتقاله من حال إلى حال، محاكيا وعارضا عديد الأفعال المختلفة، يجعل من إدراك العمل التراجيدي صعبا لما يشكله من ملل لذى جمهور المتفرجين، باعتبار أن الفعل المحاكي الذي يقوم به البطل فعل واحد مكرر يصيب العمل بالرتابة، لذلك كان واجبا أن تكون طول الحبكة قرينة لتعدد الأفعال والأحداث في المسرحية " وكلما عظم الطول وكان في كليته مفهوما وإدراكه ممكنا كلما ازداد جمال المسرحية...وهو الطول الذي يسمح للبطل بأن ينتقل خلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتمية من حال الشقاوة إلى حال السعادة أو من حال السعادة إلى حال الشقاوة"[2]

كما يجب كذلك أن تتميز هذه الحبكة بوحدة القصة العضوية Plot Unityحتى لا يضيع المتفرج Spect، وهو ما يخلق الترابط والانسجام ويؤدي إلى ما يسميه أرسطو بالكل التام، وعلى هذا الكل التام

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر، ص ص 108- 109.

[2] – المرجع نفسه: ص 109.

أن يحاكي فعلا معينا وإلا فإنه" يصاب بالتفكك والاضطراب، وذلك لأن الشيء الذي لا يحدث وجوده أو عدمه أثرا أو فرقا ملموسا لا يعتبر جزء عضويا في الكلام التام"[1]

2.5 طريقة المحاكاة: اللغة The language

يجعل أرسطو من اللغة تابعة للفكر، فهي تأتي بعده لتعبر عن عمق هذا الفكر وتحاكي أفعاله ورؤيته، فبواسطتها يعبر الناثر أو الشاعر على مجموع الأفكار التي تضمنتها التراجيديا، لذلك فهي عنصر مادي مهم ينقل معنى الفكر في أبعاده العقلية غير المدركة من طور المستوى المخفي الفردي إلى طور المستوى الواضح في بعده التفاعلي الجماعي عن طريق عملية الكتابة،وبحسب ذلك فهي" التعبير عن أفكار الشخصيات بوساطة الكلمات وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر"[2]

3.5. موضوع المحاكاة:

1.3.5. الفناء Courtyard

يعد الفناء عند أرسطو من العناصر الهامة المشكلة لجسم التراجيديا، لما يحمله من جمالية تمنح الدراما التراجيدية بعدا سحريا يقربها من عالم الآلهة، كما أنه يخلق جوا أسطوريا يعمل على زيادة عنصر التأثير عند المتلقي، لذلك فإن "الفناء في التراجيديا يعد أكثر أنواع التزيينات إمتاعا"[3]

2.3.5. المرئيات المسرحية The visuals play

اعتبر أرسطو عنصر المرئيات المسرحية، من العناصر الفنية التراجيدية التي يمكن الاستغناء عنها، ذلك أنه يتعلق بالصورة الكلية التي يخرج منها القالب التراجيدي على شكل عمل تمثيلي، أي أنه عنصر

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 112.

[2] – المرجع نفسه : ص99.

[3] – المرجع نفسه : ص ن.

متعلق بالشكل الخارجي، هذا الحضور الحسي المؤثث ضمن نطاق ركح التمثيل في تجسده الخارجي The Play Decoration، لا يدخل ضمن فنيات التركيب الشعري التراجيدي باعتبار الفكرة واللغة أسبق عما سواهما، وباعتبار كذلك أن التراجيديا في جوهرها عمل يحاكي الأفعال ولا يحاكي الشخصيات، والمرئيات المسرحية تهتم أكثر بالعناصر الخارجية ومحاولة التأثير على المتفرج لما تقدمه من فنيات كالإضاءة واللباس...وكلها فنيات تتعلق بالإخراج المسرحي" ومع أن لعنصر المرئيات المسرحية جاذبية انفعالية خاصة به، إلا أنه أقل الأجزاء من الناحية الفنية وأوهاها اتصالا بفن الشعر، فمن الممكن الشعور بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يقم بتقديمها ممثلون في عرض عام، بالإضافة إلى هذا فإن التأثيرات المسرحية المرئية تعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحي أكثر مما تعتمد على الشاعر التراجيدي"[1]

4.5. غاية المحاكاة

1.4.5 التطهير katharis

ارتبط التطهير في بداياته التاريخية بالأساطير myths وخاصة ما تعلق منها بالجانب الوعظي الأخلاقي الذي سعت من خلاله الأساطير إلى فرض معيار ينتظم وفقه السلوك العام، فقد كان فعل التطهير، يهدف إلى إرضاء الآلهة بتقديم قرابين معينة أو القيام بطقوس التضحية والفداء والتي من شأنها تحقيق عملية الرضا بين الإنسان وآلهته بما يحقق السعادة و الخير *، لينتقل هذا المفهوم من إطاره البدائي الأسطوري إلى إطار فكري فلسفي، تجلى ذلك بوضوح عند أرسطو بين الإنسان وآلهته بما يحقق السعادة

[1] - أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص99.

* - نضرب مثالا عن ذلك بأسطورة جلجامش البابلية الذي حاول جاهدا أن يكون من الخالدين لكن بحثه انتهى إلى نتيجة مفادها أن الخلود الحقيقي هو خلود الأفعال الخيرة ، وفي الديانات الشرقية كالبوذية والزرادشتية نجد أوامرا لمعتنقيها بضرورة تركهم لملذات الدنيا وزهدهم فيها لأنها مصدر كل شر ودعوتهم إلى فعل الأخلاق الكريمة عندها تتحقق طهارتهم ، كما نجد في الديانة الأورفية اليونانية كذلك دعوة صريحة لتنقية النفس من كل خطاياها وهو ما شكل جذرا دينيا انبثقت منه نظرية أفلاطون الأخلاقية فيما بعد.

و الخير*، لينتقل هذا المفهوم من إطاره البدائي الأسطوري إلى إطار فكري فلسفي تجلى ذلك بوضوح عند أرسطو.

ولعل البحث عن فكرة التطهير عند أرسطو يواجه مشكلات جمة، ذلك أن أرسطو قد وعد القارئ بأنه سيجلي هذا المفهوم في حديثه عن الكوميديا، لكن لذلك لم يتحقق بسبب فقدان هذا الجزء من كتاب فن الشعر*، لذلك كان لزاما على الباحث أن يعود إلى بعض التحديدات المتناثرة ضمن كتبه المتعددة.

إن التطهير نتاج فعل المحاكاة الدرامية لجملة الأفعال الجادة، والتي بموجبها يتحقق الانفعال العاطفي، بما يقود المتلقي إلى حصول فعل التطهير، وبواسطته يقع تجنب أفعال الأرذياء وعدم الوقوع فيما وقعوا فيه على سبيل الخوف من المصير الذي شاهدوه، كما أن الشفقة تنمي لدى المتفرج كرها للأفعال الظالمة التي تعرض لها الفضلاء، ثم معاينة نجاتهم من هذه المكائد التي تؤكد غلبة الخير على الشر، لعل ذلك ما يقود المتفرجين إلى ازدراء مثل هذه الأفعال القبيحة لمعرفتهم بها أولا، ولرؤيتهم جزاء نهاية هذه الأفعال وعدم تحقق مرادها، بما يؤدي إلى حصول التطهير، وتحدث عاطفة التطهير أيضا بواسطة حلول المتلقي ومشاركته التخييلية ضمن مسار الأحداث الدرامية بما يحقق لديه تجربة الأحداث دون حصول ضرر نفسي أو مادي، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تحقق العملية التعليمية " التراجيديا — إذن- هي محاكاة لفعل جاد

[1] - أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 114.

* - يذهب إينغرام باي وورتر Ingram Bywter أن الكتاب الذي بحوزتنا كتاب غير مكتمل، ذلك أنه يفتقد للجزء الثاني منه والمخصص للكوميديا.

- ينظر: المرجع نفسه: مقدمة المترجم، ص 03.

في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني...،وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[1]

وفق ذلك يتوجه التطهير عند أرسطو من خلال التراجيديا أو الكوميديا إلى جمهور المتلقين، وتقع هذه العواطف لجميع الناس، باستثناء الفلاسفة، وفي هذا الصدد يتحدث أرسطو موجها كلامه إلى أفلاطون" هذا التطهير بالطبع، لا يؤثر إلا في الناس الذين يفتقدون السيطرة على عواطفهم، أما أنا و أنت، باعتبارنا فلاسفة، فسنظل بعيدين عن التأثر"[2]

كما يتحقق التطهير عند أرسطو من خلال الاستماع إلى الموسيقى، فبواسطتها يجري تحفيز النفس عن طريق ما تثيره الموسيقى من لذة معينة تعمل على إثارة عاطفتي الشفقة/الرحمة، والخوف وذلك من خلال قدرتها الأسطورية على جذب انتباه السامع على نحو يجعل من عملية التأثير السيكولوجي متمكنة، فبعد الاستماع إلى الموسيقى"كلهم بلا استثناء تميل بهم الموسيقى إلى الرحمة والخوف... ويمكن أن يشاهد كيف أنهم بعد الاستماع إلى الموسيقى اضطربت بهم ألسنتهم، يسكنون دفعة واحدة باستماع الموسيقى المقدسة، فذلك إنما ضرب من الشفاء والتزكية الأدبية"[3]

حديث أرسطو عن تأثير الموسيقى وقدرتها السحرية على إثارة العواطف المختلفة، إنما يعود إلى ارتباط الموسيقى بالأسطورة، وما يشكله ذلك من طقس ملحمي، يقربه من الآلهة ويستحضر بواسطتها عالم المثل الأول، بما يجعل من الموسيقى طقسا تعبديا تحقق فيها الروح شغفها بالاتصال مع أبولو Apollo إله الموسيقى والشفاء، بما يحقق لها رغبتها في التطهير عن طريق ذلك الالتقاء الطقسي الموسيقي.

---

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر ، ص 96.

[2] – والتر كاوفمان: التراجيديا والفلسفة، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1993، ص 73.

[3] – أرسطو طاليس: السياسة، ترجمة: بارتيلي سانتهيلير، ترجمة: أحمد لطفي السيد، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د ت، ص 208.

6. الجمال الشعري والمعطى التاريخي عند أرسطو

يرى أرسطو أن الشعر يختلف عن التاريخ، فالشعر هو تعبير عما يجب أن يكون، أما التاريخ فهو تعبير ما كان" بيد أن الفرق الحقيقي يكمن في أن أحدهما يروي ما وقع والآخر ما يمكن أن يقع وعلى هذا فإن الشعر يكون أكثر فلسفة من التاريخ وأعلى منه"[1]

فالشعر تعبير عن الكل أي العالم بلبوس الخيال، ودور الشاعر فيه هو استحضار هذا التاريخ دون الوقوف عند أحداثه الواقعية، ومهمة الشاعر فيه تقديم معاني جديدة ودلالات أخرى لهذا الواقع التاريخي وفق علاقات سماها أرسطو بمقتضيات الاحتمال أو الحتمية Determinism ، فالشاعر يستحضر هذا التاريخ لكنه لا يقوم بمحاكاته محاكاة تامة بل يعمد إلى تصويره تصويرا تخيليا إبداعيا.

لقد استطاع أرسطو أن يحرر الفن من القيود الأفلاطونية التي نظرت إلى الفن نظرة سلبية مهملة الجمال التصويري التخييلي للفن والذي يعد عمود كل فن وبدونه يصبح الفن مجرد مرآة مشوهة لا تماثل الواقع ولا تنفصل عنه في الآن ذاته، ليمنح أرسطو معنى جديدا للمحاكاة، محاكاة تقوم على التخييل الذي يشد المتلقي ويحقق له المتعة والدهشة، لعل ذلك جوهر المحاكاة الأصيلة عنده، ونحن لا نعجب من هذا الطرح الأرسطي خاصة أن موضوع المحاكاة التراجيدية يهدف إلى خلق المتعة لدى المتفرجين وتشدهم إلى الأفعال التراجيدية لتحقق في الأخير غايتها الأخلاقية في تطهير النفس وتحقيق الرضا الكلي.

[1] – أرسطو طاليس: فن الشعر– شروح المترجم، هوامش –الفصل السابع– ، ص 117.

ثالثا النفس وجوهر الجمال الأعلى عند أفلوطين

يعتبر أفلوطين Plotin واحدا من أشهر الفلاسفة اليونانيين بعد كل من أفلاطون وأرسطو حيث تميزت فلسفته بعمق الطرح والتناول، حيث كانت فلسفته فلسفة روحانية تقوم على التأمل والتعمق في جواهر الأشياء وبواطنها، وفكرة الجمال عنده فيض علوي إلهي مشرق لا تدركه إلا النفوس التي علت في مراتب الفضيلة والطهارة.

1. تشابه الأصل و اشتراك التكوين بين الجمال و النفس

الجمال والحسن لا يدركان في الأجسام إلا بواسطة النفس، هي وحدها القادرة على استشعار هذا الحسن اللامحدود، فالجمال" يتبادر فيدرك لأول لحظة، تلمحه النفس فتلفظ باسمه، ثم تعرفه فترحب به وتتكيف معه وفقا لما هو إن جاز القول"[1]

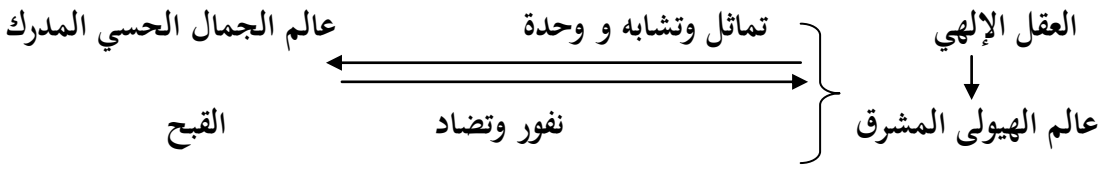
أما إذا قابلت النفس القبيحة The ugly self، فإنها تنسحب أمامه وتتمنع عليه، وترده مستغربة في نفور، ذلك أن النفس تملك بفطرتها حاسة القدرة على فعل التمييز، إنها تدرك ذلك بلا وعي منها، بل أنها ترى القبيح ضدا لحضورها ورؤيتها وتدنيسا لطبيعتها الطاهرة البدئية" إن النفس مادامت على ما هي عليه في حقيقتها، وما دامت في جانب الذات المتعالية على أمور كلها، فإن ما تراه حينئذ هو من جنسها أو أثر لها من جنسها، فتفرح به وتطرب له وتسحبه إليها"[2]

[1] – أفلوطين: تاسوعات، ترجمة فريد جبر جبر، مكتبة ناشرون، لبنان،ط1، 1997، ص 88.

[2] – المرجع نفسه: ص ن

وسبب هذه المحبة النفسية والشعور النفسي عند أفلوطين مرده اشتراك الأصل في التكوين بين النفس والجمال، فكلاهما ينبعان من مصدر واحد هو النور والفيض الإلهي، لذلك فالروح تعرف الجمال والحسن بطبيعتها، وهي لا تحتاج في تعرفها إلى أي معين خارج ذاتها ليساعدها، كذلك الحال بالنسبة للقبح في ضديته المنفرة لأصل الجمال والنفس معا، فكل ما كان قبيحا هو" منفصل عن قوة العقل الإلهية وهذا مطلق القبح، كما أن القبح هو أيضا هو ما لم يضبط بالصورة والعقل إذ حالت الهيولى فيه بينه وبين تشكله شكلا تاما وفق الأصل"[1]

معنى ذلك أن الجمال كامل في تشكله، يتشابه في تركيبه وتكوينه مع الأصل الهيولي الأول الذي مصدره العقل الإلهي المشرق، فالجمال ينبع منه بل أن الأصل الهيولي هو الذي يعطي و يمنح الجمال وحدته الفريدة، فيسري الجمال في كل مفاصل الأجسام بفعل المماثلة بين الحسنيين الإلهي المشرق و الحسي المدرك.



مخطط رقم 03 تشكل الجمال وتضادية القبح عند أفلوطين

2. الجمال العلوي والحسن الأعلى

إن الحسن والجمال العلوي عند أفلوطين لا تدركه الأبصار، لأن الأبصار تتعلق بالحسي الظاهر الماثل أمامها أما الجمال العلوي فهو جمال لا يدرك إلا وفق عملية الارتقاء النفسي وفق منحى تصاعدي

[1] – أفلوطين: تاسوعات ، ص 88.

عمودي تتجه وفقه النفس نحو العالم العلوي تاركة وراءها أسر الحواس المتعلقة بالعالم الأرضي " فلا بد لمشاهدته أن ندع الحواس باقية في السفليات ثم تعمد إلى الارتقاء"[1]

وحتى يدرك هذا الجمال المثالي لابد للمشاهد أن يكون عليما بطبيعة هذه الفضائل العليا حتى يتحقق له تلمس جمالها ويتحقق إحساسه بها، عندها يتجلى الشعور بالرعشة واللذة *، رعشة الرؤية ولذة التأمل، وبدون معرفة المشاهد لهذه الفضائل و الأحوال لن يتمكن من رؤية هذا النور والفيض اللامتناهي وهو في هذا الفعل شبيه من" ولد مكفوف البصر، وهكذا أيضا فيما يختص بحسن الأعمال عند من لم ينشرح صدرا للحسن في الأعمال والعلوم وغيرها بما يشبهها"[2]

فالنفس الباطنة هي وحدها القادرة على تلمس هذا الدفق الجمالي، عن طريق مجمل انفعالاتها عند مشاهدتها للحسن المتجسد في الفضائل، فالنفس تعشق هذه الفضائل العليا وتقف أمامها مشدوهة حيرة، وهي في عشقها ذلك كثيرة الشوق، لا تهدأ أبدا متدرجة في مراتب اللوعة والهيام، لأن النفس التي شاهدت هذا الحسن والجمال عبر لحظات الخلق والهيولة الأولى تبقى دوما متذكرة لنوره ومتعته الفريدة العجيبة" على أن أشد النفوس بها خبرا هي نفوس أشدهم حبا وهياما...بل منهم من كان شعورهم أقوى وهم الذين يوصفون بالعشق "[3]

أما النفوس القبيحة، فلا تدرك هذا الجمال ولا يغمرها فيضه، ذلك لأنها لا تشترك في أصل تكوينها الهيولي الأول مع نور الفيض الإلهي المشرق، فهي لا تعرف هذا العالم ولا تستطيع إدراكه أو

---

[1] – أفلوطين: تاسوعات ، ص 79.

* – يبدو تأثر أفلوطين بأفلاطون واضحا خاصة في حديث أفلاطون عن الفضائل التي بمحاكاتها يستطيع الإنسان أن يتلمس الجمال الإلهي عندها تتحقق اللذة الخالصة وينسى الجسد كل آلامه المتعبة.

– أنظر : محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، ص ص 68 –70.

[2] – – أفلوطين: تاسوعات ، ص 79.

[3] – المرجع نفسه: ص ن.

تلمسه، سبب ذلك هو تلكم الغشاوة والظلمة التي حلت بعنصر النفوس، فتنكرت لكل حسن و جمال تشدها الشهوات الدنيوية الحقيرة، واللذات الشهوانية الزائلة، لا تعرف العشق ولا مراتب اللوعة والحنين نفوس محكومة بالجسد الفاني، فالنفس التي مثل ذلك" تزدحم فيها الأهواء والفوضى، ويلازمها الخوف لجبنها والجسد لسخفها، فهذه كل فطانتها، وإن كل ما لديها من ذلك فطانة مركزة على الأرضيات والدنيويات لكنها عرج وانحراف، انغمست في اللذات القدرة وهي تحب حياة ما يتأثر بانفعال الجسد على أنه لذيذ مع أنها أفسحت بذلك للقبح السبيل إليها"[1]

ويذهب أفلوطين إلى هذه النفس القبيحة يمكن إصلاحها و إنقاذها من عالم الشهوات المظلم، وحتى يتحقق ذلك وتعود النفس إلى سابق عهدها على صاحبها أن يقوم بفعل تطهيري، يصفي النفس من كل شهوات الجسد ورغباته المحمومة، عندها يمكنه أن يشعر بلذة مشاهدة النور العلوي والالتذاذ بجماله وحسنه، فإن عجز في عمل ذلك كان مصيره مصير الحيوانات وسائر الجمادات التي لا تمييز ولا عقل لها وسيكون منزله" منزل الأموات لأن غير الظاهر تجعله رداءته يميل إلى المواحل، مثلما إن الخنازير النجسة الأجسام تجد لذتها في الأقذار"[2]

لذلك فالجمال في مفهومه الأفلوطيني فعل ابتعاد عن كل ما هو دخيل على طبيعة النفس الصافية وتدرج في مراتب التطهير إلى أن تصل النفس إلى تلمس ورؤية الجمال اللامتناهي، جمال العالم الأول الذي جئنا منه، فتتجلى عندها المتعة واللذة، و حتى يتحقق فعل المشاهدة ولذاتها، ينبغي على الرائي أن يبدل بصره الحسي الظاهر المتعلق بالمحسوسات الظاهرة، لأن مصير هذه الرؤيا الفناء، وينقله إلى بصر باطني،

[1] – فلوطين: تاسوعات ، ص 90.

[2] – المرجع نفسه: ص 91.

وعلى الإنسان إن أراد أن يكون فعله جميلا وحسنا أن يعمل مثل" النحات الذي يقبل على التمثال الذي لابد أن يخرج جميلا، فيقطع تارة ويحف طورا ويملس وينظف حتى يقابله الحسن في التمثال، وهكذا أنت أزل ما عندك من فضول وسدد ما كان فيك معوجا، طهر ما أظلم عندك واجعله نيرا لامعا، ولا تكل عن نحت تمثالك حتى يسطع أمامك بهاء الفضيلة في ربانيته وترى فيك العفة وقد انتصبت على قاعدتها الصافية المقدسة"[1]

وعليه يمكن القول، أن الجمال عند أفلوطين يتخذ طرحا ميتافيزيقيا، ذلك أن الجمال العلوي – الإلهي– هو مقياس كل الجمال، وحتى يستطيع الإنسان إدراك فيوضاته النورانية عليه أن يتحرر من قيود الجسد الطيني بما يتيح لنفسه رؤية تلك الجمالات، وحدها النفس الفاضلة ببصيرتها تستطيع ملامسة تلك الذرى العلوية، أما النفس القبيحة فلا يمكنها أن تشاهد هذه الأنوار، وإن تحصل لها ذلك نفرت وهربت أمام هذا الجمال اللانهائي، ذلك أن طبيعتها تمنعها من إدراك هذا الحسن الأعلى.

تهتدي النفس الفاضلة إلى هذا الجمال الأعلى بواسطة اشتراكها وتألفها معه، فهي لا تحس أمام هذا الحسن بالاختلاف، ذلك أن نور الجمال أصيل فيها، قد فاض عليها في هيوليتها الأولى، فهي تعرفه كما تعرف جوهرها، أما النفس القبيحة فيلزمها التطهير ومجاهدة الحس الظاهر وما يخلقه من صور زائفة تتعلق باللذة المؤقتة، لعل ذلك يتيح لها عملية التحول الجوهري الذي ينقلها من طور الرذائل والنفور إلى طور الفضائل والائتلاف، عندها ستظهر لها حقيقة الحسن الأعلى الذي لن تمل من ملامسته وستنفر من كل نقيض شري.

[1] – أفلوطين: تاسوعات ، ص 93.

الإيمان مقياس الجمال عند القديس أوغسطين

لا شك أن فكرة الجمال عند القديس أوغسطين Saint Augustine هي فكرة دينية بامتياز، تنطلق قي تأسيس مفاهيمها من الفلسفة المسيحية Christianism، والتي تصور الرب باعتباره مدارا لهذا الكون، فبه تتحقق الماهية والكينونة، لذلك فصدق عملية الاعتقاد بحسب القديس أوغسطين، لا يقع إلا وفق محاكاة الإنسان لأفعال الله الخيرة، عندها يتحقق الجمال النوراني في أبهى صوره، باعتبار الجمال الإلهي يناقض في جوهره كل ما هو شيطاني و شهواني ....

1. محاكاة فعل الإله أساس الجمال عند القديس أوغسطين

يذهب القديس أوغسطين في حديثه عن الجمال بربط مصدره بالله God ، فالله بحسبه هو مصدر كل خير، المدبر لهذا الكون، فالله يمنح الملكوت لجميع عباده صالحين أكانوا أم طالحين، إلا أن السعادة والخير والجمال فيخصه الله لعباده الصالحين فقط" وعليه فإن إلهنا يضع السعادة و يوزعها الإله الواحد الحقيقي، يهب ممالك الأرض للصالحين والأشرار، أما السعادة فإنه يعطيها للصالحين دون سواهم"[1]

فالجمال إذن بحسب القديس أوغسطين ليس مصدره إنساني ذاتي، بل جوهره ومصدره الله بما يمثله من خير وحب لا ينضب معينه، وحتى يتلمس الإنسان هذا النور الجمالي لزم عليه أن يقوم بإصلاح نفسه،

[1] – القديس أوغسطين: مدينة الله، ترجمة يوحنا الحلو، دار المشرق، لبنان، ط 2، 2006، ص 35.

والبعد عن الشهوات الدنيوية التي تعيق فعل تطهره، وعندما يصل الفرد لمرتبة الصلاح يصبح أكثر شبها بجوهر الإله وهو بذلك" يقترب من الله بمزيد من الشبه"[1]

هو اقتراب يرتفع بالإنسان من مرتبته الطينية إلى مرتبة علوية، مرتبة تقترب من نور الألوهية الذي هو مصدر كل جمال وحسن، عندها يلج هؤلاء الصالحون المتخلصون من أدران الخطايا إلى المدينة الإلهية* التي لا موت فيها بل هي مصدر السعادة الأبدية" مدينة الله أبدية، لا ولادة فيها، إذ ليس فيها موت هناك سعادة حقيقية لا ينقصها شيء، ليست منة بل عطية إلهية، منها عربون إيماننا مادمنا نعاني في هذا المنفى، توقا إلى جمال الوطن...هنالك لا هم ولا قلق يساور الإنسان،..عندما تكون الحقيقة كنزا مشتركا"[2]

يتمثل هذا الكنز بحقيقة الإيمان، فالوجود الإنساني في منفاه الأرضي محكوم أن يوازن شهواته ويضبطها انطلاقا من شريعة الإله التي بالاحتكام إليها يستطيع الإنسان أن يبقى متصلا بالجمالات التي لا تفنى بعيدا عن جمالات العالم الأرضي التي مصيرها بحسبه الفناء والزوال، وحتى يقع ذلك له عليه أن يعترف بخطاياه أمام الإله" والآن إني أبحث أيها الرب إلهي عما استهواني، فاقترفت تلك السرقة ولا جمال لها:أجل ليس فيها جمال العدل والفطنة ولا جمال العقل البشري والذاكرة والحواس ولا جمال الحياة الحيوانية ولا جمال

---

[1] – القديس أوغسطين: مدينة الله، ص 247.

* – مدينة أوغسطين هي مدينة الله المقدسة تتفق مع جمهورية أفلاطون في مبدأ الفضيلة والخيرية لكنها تختلف معها كونها مدينة لا موت فيها، بتعبير آخر هي الجنة التي يكافئ بها الله الصالحين.

– وهي كذلك الوطن الأول الذي جاءت منه هذه النفس و نجد تطابقا عجيبا بين الطروحات الأفلاطونية و الأفلوطينية و الأوغسطينية خاصة عند تصويرهم للعالم الآخر الخيري بأنه الوطن الأول، لكن مدار الاختلاف أن أوغسطين يستمد هذا المبدأ من الكتاب المقدس وخاصة العهد القديم، الذي جاء فيه ذكر للعالم الأول – الجنة– والذي بسبب خطيئة آدم أخرج الإنسان من الجنة، لذلك فالرؤية الأوغسطينية رؤيا ترتبط بالخطيئة والشيطان، عكس أفلاطون وأفلوطين اللذان لا تتحدد عندهما الخطيئة كفعل سابق عن وجود الإنسان، بقدر ما هي شيء حادث يختص بالنفوس الرديئة.

[2] – القديس أوغسطين: مدينة الله ، ص 250.

الكواكب في أفلاكها الفتانة ولا جمال البحر و اليبس بما فيهما من الكائنات الحية التي توارثت الأرض جيلا بعد جيل"[1]

لذلك فمرحلة الطهارة الأولى هي اعتراف المذنب بذنبه، اعتراف يؤسس لمرحلة جديدة مرحلة المغفرة التي تقود الإنسان إلى الجمال والخير، وعن طريق البصيرة الإنسانية يستطيع الإنسان عبر مرحلته التطهيرية الثانية التي تقوم على استبطان الجمال المخفي لإدراك كنه الإله، فمخلوقات البسيطة بحسبه تستمد جمالها من جمال صنع الإله" أصحيح أن هذا الجمال العالمي ينكشف لذوي الحواس السليمة؟ ...تراه الحيوانات الصغيرة والكبيرة لكن لا تستطيع أن تسأله، إذ ليس لها عقل يحكم على معطيات الحواس أما البشر فإنهم يستطيعون."[2]

إذن فالجمال بحسب القديس أوغسطين هو جمال مصدر الله، وحتى يكتشف كنه هذا الجمال على الإنسان أن يتأمل في مخلوقات الإله لأنها جمالها مستمد من نور جماله، وعن طريق فعل صيرورة Becoming تخلص النفس من قيد شهواتها المتعلقة بالجسد يتحقق جمال النفس في أبهى صوره عندها تلج هذه النفس الخيرة إلى مدينة الله التي لا تفنى لتعيش فيها متخلصة من المنفى الأرضي.

[1] – القديس أوغسطين: إشراقات، ترجمة يوحنا الحلو، دار المشرق، لبنان، ط4، 1991، ص36.

[2] – المرجع نفسه: ص 199.

عين الجمال لذاته عند أبي نصر الفارابي

تتعلق محددات الجمال عند أبي نصر الفارابي Abu-Naser Al-Farabi من خلال رؤيته الأخلاقية الصوفية، التي تنطلق من فعل العرفان المتأتي من جوهر الذات وفطرتها التي تنمى عن طريق التعود والاكتساب، وما يقتضيه ذلك من تجنب الأفعال الشرية بما يمكن الذات في تأمليتها للموجود والوجود من ملامسة تلك الأنوار والفيوضة العلوية، لعل ذلك ما تجلى على نحو واضح في طروحات الفارابي ورؤيته لعين الجمال وتحققه.

1. الجميل اختيار لا مصلحة فيه أو غرض

يتحدث أبو نصر الفارابي عن شروط تحقق الجميل، مبينا أن تحقق الجميل لا يكون إلا عن طريق فعل الأخلاق الفاضلة التي لا يرجوا من خلال القيام بها الحصول على أي مصلحة أو منفعة معينة، فالسعادة في عمل الجميل لذاته فقط، فإن ارتبط الجميل بمصلحة ما أصبح فعلا مذموما يحقق سعادة جزئية عرضية في الدنيا، أما السعادة القصوى فلا تكون إلا لمن طلب الجميل طواعية فقط دون إكراه أو غرض معين" فقد يختار الإنسان الجميل في كل ما يفعله لا لأجل ذات الجميل لكن لأن ينال به الثروة أو شيئا آخر...لكن إنما تنال به السعادة من اختاره الإنسان على أنه جميل فقط، ولأجل ذاته"[1]

[1] – أبو نصر الفارابي(محمد بن محمد): رسالة السنية على سبيل السعادة، تحقيق: سحبان خليفات، الجامعة الأردنية، عمان، ط 1، 1987، ص 183

فالنفس النبيلة الفاضلة لا تسعى في أعمالها الجميلة الخيرة إلى منفعة دنيوية زائفة وزائلة بقدر ما تسعى إلا البحث عن الكمال، فطلب فعل الخير هو ملكة جبلت عليها الأنفس الصافية، لذلك فإن طلبها وفعلها للجميل ليس أمرا حادثا أو عرضيا عنها بقدر ما هو مكون جوهري أصيل وفطري في تركيب هذه الأنفس، يقع تنمية كل ذلك عن طريق الاعتياد والاكتساب والتمرس في فعل الفضائل.

2. الفعل الجميل صنعة اعتياد واكتساب عند الفارابي:

يتحقق الخلق الجميل بحسب الفارابي عن طريق عملية الاكتساب والاعتياد The acquisition and habituating، فالإنسان مجبول بالفطرة على حب فعل الجميل، إلا أن تعويد النفس على استمرارية فعل الجميل والحسن، يتطلب تمرسا وصناعة" الأفعال التي تكون عن الأخلاق إذا حصلت هي بأعيانها متى اعتادها الإنسان قبل حصول الأخلاق، حصلت الأخلاق"[1]

وعليه فإن الفعل الجميل يتجلى وجوده بحسب الفارابي بالقوة متمثلا في الفطرة التي فطر الله الناس عليها أولا ثم بالدربة وتعويد النفس على فعل الخير ثانيا، فتقترب النفس عندها من حدود الكمال لكنها لا تلامسه إلا بحصول شرط آخر يضبط هذه العادة ويجمل أفعالها وهو شرط التوسط في الأمور دون الوقوع في المغالاة أو النقص و اللذان يقودان إلى القبح.

3. التوسط Mediation صفة تحقق الجميل عند الفارابي

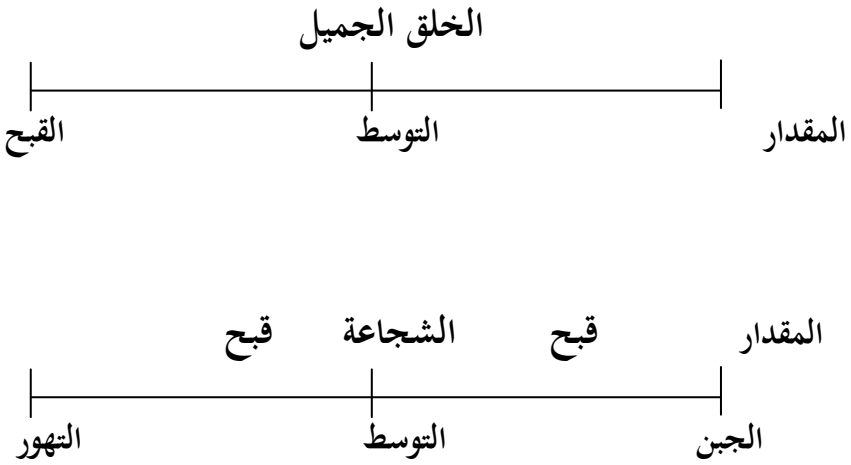
يذهب التوحيدي في حديثه عن صفة تحقق الجمال على هيئته المثالية والكاملة بضرورة أن يتصف الفعل بالوسطية*، فأجمل الأفعال أوسطها، و يشبه الفارابي عملية التوسط ودورها في خلق الجمال

[1] – أبو نصر الفارابي: رسالة السنية على سبيل السعادة، ص 193.

* – لا شك أن الفارابي ينطلق في عرضه لصفة التوسط في فعل الجميل من معرفة وقادة بالقرآن الكريم والسنة النبوية المشرفة، فقد خاطب الله تعالى المسلمين بضرورة التوسط في فعل الأمور وعدم الإسراف، يقول تعالى في سورة " ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط فتقعد ملوما مدحورا" – سورة الإسراء: الآية 29.

بالبدن الذي كلما كان معتدلا ومتوسطا في سائر أحواله في راحة وغداء تحققت صحته وموفور قوته" كذلك الأفعال التي تحصل الخلق الجميل، إنما تحصله متى كانت أيضا بحال توسط، فإن الطعام متى كان متوسطا حصلت به الصحة...وكذلك الأفعال متى كانت متوسطة حصلت الخلق الجميل، ومتى زال ما شأنه أن يحصل الصحة عن التوسط والاعتدال لم تكن به الصحة، كذلك متى زالت الأفعال عن الأفعال عن الاعتدال وابتعدت لم يكن عنها خلق جميل"[1]

ويمكن توضيح فعل التوسط وما يخلقه من جمال بحسب المخططين التاليين:



مخطط رقم 05: التوسط الجميل عند الفارابي

[1]- أبو نصر الفارابي: رسالة السنية على سبيل السعادة، ص ص 194-195

4. العقل الفعال طريق معرفة الجمال الإلهي:

يقسم الفارابي الموجودات إلى ستة أقسام كبرى، ولكل مرتبة صفة معينة، فالعقل الأول هو عقل الله خالق العالم و الوجود له فعل الكينونة وهو واحد في أفعاله، وفي المحل الثاني تقع الأسباب الثواني * المتمثلة في الأفلاك والأجرام والأجسام السماوية، و بعدها يأتي العقل الإنساني الفعال، وتقع النفس بعده في المرتبة الرابعة من الترتيب، ثم الصورة خامسة، فالمادة* في المرتبة السادسة من جملة الموجودات.

ويفيض نور الله على جميع الموجودات، فهو مصدر كل الجمالات، وكل الكمالات تصدر منه وعنه، فوجود الله هو سبب وجود العالم، ووجود الله وجود لذاته لا يحتاج بحسب الفارابي إلى معين آخر بل هو يفيض من جوهر ذاته على كل الخلائق مما سواه وهي محتاجة في سبيل تحقيقها لذاتها وأفعالها الخيرية لهذا النور والفيض الإلهي، والعقل الأول كامل أزلي أبدي جميل، يتحرك العالم عن طريف فيضه " فلذلك وجوده الذي به فاض الوجود إلى غيره هو في جوهره، ووجود الذي به تجوهره في ذاته هو بعينه وجوده الذي يحصل وجود غيره عنه، ولا ينتظم إلى شيء يكون بأحدهما تجوهر ذاته وبالآخر حصول شيء آخر عنه، ولا أيضا يحتاج في أن يفيض وجود شيء آخر غير ذاته وغير جوهره كما نحتاج نحن وكثر من الموجودات الفاعلة إلى ذلك"[1]

* – الأسباب الثواني تتمثل في الأجرام وعددها تسعة: السماء الأولى، الكواكب الثانية، زحل، المشتري، المريخ، الشمس، الزهرة، عطارد، القمر.

* – الصورة والمادة: يشكلان الأجسام الأرضية، وهما متكاملان ومتمازجان، فمن امتزاج الاسقسطات Element التراب والماء والهواء والنار تكون الصورة.

[1] – أبو نصر الفارابي: السياسة المدنية، تحقيق: علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال،لبنان، 1994، ص 46.

وعليه فإن العقول الثواني باعتبارها تأتي في المرتبة الثانية على سلم الموجودات، فهي تصدر في حركيتها من العقل الأول، تتمايز عن غيرها من الموجودات بشرفها ووجودها متشكل بالفعل لا بالقوة، فيض الجمال الإلهي يفيض عليها، لذلك فهي تتحرك عبر مسارات فعلها بنور الله الذي لا يحد فيضه حد أو يخفي نوره حجاب.

و يتصل العقل الفعال بالعقول الثواني بواسطة الأرض، والعقل الفعال بحسب الفارابي يختص بالإنسان العالم العارف، الساعي إلى تحقيق السعادة الأبدية، وبواسطة هذا العقل يتميز عن باقي الجمادات والحيوانات الأخرى، و به تتحقق السعادة، وهو عقل لا يفنى بفناء الجسد بل عقل خالد مستمر يبقى بعد الموت" والعقل الفعال فعله العناية بالحيوان الناطق والتماس تبليغه أقصى الكمال الذي للإنسان أن يبلغه وهو السعادة القصوى، وذلك أن يصير الإنسان في مرتبة العقل الفعال، وإنما يكون ذلك بأن يحصل مفارقا لأجسام غير محتاج إلى قوامه إلى شيء آخر عما هو دونه من جسم أو مادة أو عرض وأن يبقى على ذلك الكمال دائما"[1]

و أما الأنفس، فتنقسم بحسب الفارابي إلى ثلاثة أقسام، أنفس الأجسام السماوية وأنفس الحيوان الناطق وأنفس الحيوان الغير الناطق، إلا أن النفس التي يمكنها إدراك الجمال هي النفس الناطقة المكلفة المميزة بين الخير والشر" والقوة الناطقة هي التي يحوز الإنسان العلوم والصناعات، و بها يميز الجميل والقبيح والأخلاق و بها يروي فيما ينبغي أن يفعل أو لا يفعل ويدرك بها النافع و الضار و الملذ والمؤذي"[2]

وعليه فالجمال عند الفارابي يكون وفق بعد عمودي يمتد من الأسفل إلى الأعلى، ويسعى فيه كل موجود لإدراك الموجودات التي تسبقه وصولا إلى العقل الأول أي لله، فالثواني ليست كاملة بذاتها بل يجب

[1] – أبو نصر الفارابي: السياسة المدنية، ص23.

[2] – المرجع نفسه: ص46.

أن تعقل العقل الأول، والأمر ذاته بالنسبة للعقل الفعال الذي يجب أن يعقل الثاني والأول حتى يتجلى له فيض الجمال، والنفس في مرتبتها الرابعة عليها أن تعقل الموجودات السابقة باستخدامها للعقل الفعال الذي ينير لها طريق الإدراك محققة المدينة الفاضلة*.

وعليه يمكن القول أن نظرية الجمال عند الفارابي يمكن إجمالها وفق العناصر التالية:

– الجمال عند الفارابي لا مصلحة فيه، ذلك أنه غرض في ذاته، فتجنب القبيح لما فيه من حصول ضرر، فنسبة الذم فيه حصول الرذائل، لذلك فالأفعال الجميلة المستحسنة طريق حصول السعادة والخيرية باعتبارها تنطلق من جملة القيم الفاضلة.

– الفعل الجميل عند الفارابي يقترن بالفطرة الإنسانية في جوهرها، كما يقترن بالاعتياد والاكتساب من خلال تدريب النفس على مجانبة الأفعال الرديئة.

– التوسط في الفعل صفة الجميل، ذلك أن الشجاعة مثلا إن زادت عن حدها تحولت إلى تهور ورعونة، ينذران بسوء العاقبة، فكلما كان مقدار الفعل متوسطا كلما تحقق الجمال والاستحسان، دون إفراط ولا تفريط.

– الله هو المصدر الأول للجمال، وبواسطة التأمل في العقل العاشر، أي الأرض يمكن للعقل الإنساني الفعال إدراك نور هذا الجمال وفيوضاته العلوية التي لا تدركها إلا العقول الثواني.

* – المدن عند الفارابي أربع: المدينة الفاضلة: مدينة تحقق السعادة، يتصف أفرادها بالحكمة ،المدينة الجاهلة: تسيطر على أفرادها النفس الغضبية والشهوانية، المدينة الفاسقة: يسميها التوحيدي كذلك المدينة المبدلة أي بدلت ما كانت عليه من فضيلة إلى رذيلة وفسق فهي تعرف الخير لكنها تعمل عكسه، المدينة الضالة: أهلها يطلقون على الله والعقل الفعال آراء فاحشة.

– ينظر: مصطفى حسيبة، القاموس الفلسفي، ص36.

الاستحسان الجمالي عند التوحيدي

يتحقق الجمال عند أبي حيان التوحيدي Abu Hayyan al-Tawhidi باعتباره تجسيدا للإيمان بالله، فالإيمان لا يكون إلا بمعرفة صفات الله والوقوف عند نواهيه واجتناب محرماته والعمل بأوامرها، وترنو النفس للكمال وذلك جل مطلب النفس وغايتها القصوى، عند فعل كل ذلك يتجلى الجمال والحسن، ويفيض البهاء الإيماني متمثلا في أفعال العباد وصفاتهم، فمن صفات الله" نالت الأشياء كلها الحسن والجمال والبهاء منها وبها"[1]

1. عملية الاستحسان* الجمالي عند التوحيدي

يحاول التوحيدي أن يجيب في محاورته مع مسكويه عن سر التصافي والمودة بين الناس، حتى وإن كان بينهما خلاف خَلقي أو خُلقي واضح، ولعل السر في ذلك بحسب التوحيدي قد يعود إلى أحد السببين سبب ذاتي وسبب غرضي،"أما السبب الذاتي من أسباب التصافي، فهو السبب الذي لا يستحيل، ويبقى ببقاء الشخصين، وهو نسبة بين الجوهرين إما من المزاج الخاص العناصر، وإما من النفس

[1] – أبو حيان التوحيدي (علي بن محمد) ومسكويه (أحمد بن محمد) : الهوامل والشوامل، تحقيق:أحمد أمين و السيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2001، المسألة 8، ص43.

* –يستعمل العلماء المسلمون القدماء لفظ الحسن كمرادف للجمال، حيث يغلب هذا اللفظ في كتاباتهم مقارنة بالجمال، ولعل ذلك يعود إلى لفظ حسن قد ذكر في القرآن الكريم خمسين مرة، مقارنة بلفظ الجمال الذي لم يتعد ذكره المرات الثماني.
– ينظر: رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، دارجروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص08.

والطبيعة،... وأما الأسباب الغرضية فهي كثيرة وبعضها أقوى من بعض، فأحد أسباب العرضية العادة والإلف والثاني بأمر نافع أو المضنون به النفع، والثالث اللذة والرابع الأمل..."[1]

لذلك فارتباط الاستحسان Approbation بالأسباب الغرضية هو ارتباط زائل يرتبط بمصلحة معينة، لكنه بالمقابل يحقق استحسانا معينا، أما التجانس والارتباط الحقيقي فمنطلقه ذاتي بالأساس، إذ تتحقق صورة الجمال التي تؤدي إلى المودة والمحبة بالتشابه بين الجوهرين، فكلما كانت الأمزجة أقرب تجلى التجانس والجمال، وكلما كان الاختلاف سائدا بين الشيئين كلما تحقق الكره والبعد، و يبين التوحيدي سر ذلك من خلال عقده مقارنة بين ثنائيتي **المشاكلة والمحبة/ المنافرة والبداوة"** فإن بين الماء والنار من المنافرة والمعاداة وهرب كل منهما من صاحبه ليبعد عنه، ثم يميل كل واحد منهما إلى حينه وشكله ليتصل به أمر لا خفاء على أحد، فإن إنضاف إلى ذلك مزاج مناسب بتأليف موافق ظهر السبب وقوى، كما يوجد حجر المغناطيس والحديد"[2]

هذا ويطرح التوحيدي مسألة في غاية من التعقيد حول طبيعة الاستحسان الجمالي، فهل الاستحسان/ الجمال معطى يتجلى في الشكل، لعل ذلك ما يسميه بالولوع بالظاهر والنظر وما يتركانه من أثر في النفس أم أن الاستحسان والجمال ينطلق من الجوهر والمضمون، و أداة معرفته الأولى العقل باعتبار العقل مظهرا من مظاهر الحكم الواعي المستبطن بكنه الأشياء المخفية*.

ويحاول التوحيدي على لسان مسكويه الإجابة عن مجمل هذه الإشكاليات عندما يجعل من علاقة الظاهر بالباطن علاقة تتابعية Consequentialism، لعل ذلك هو قاعدة الحكم الجمالي ومنطلقه

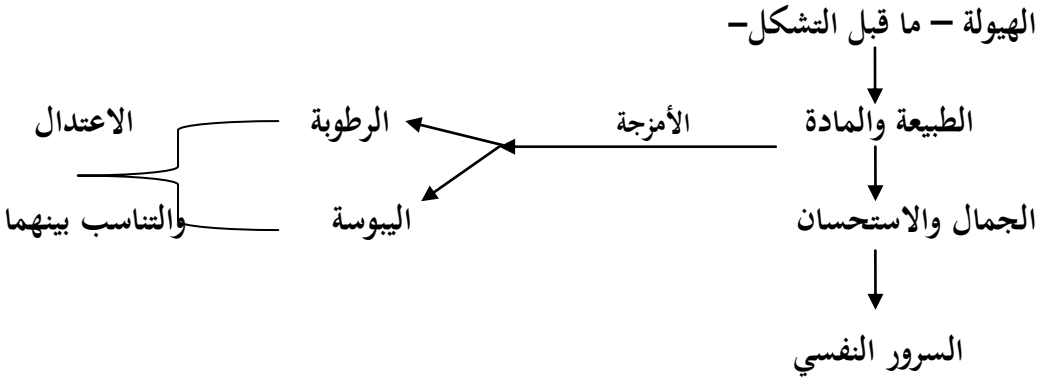
[1] – أبو حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، المسألة 49، ص ص 131-132.

[2] – المرجع نفسه: ص ص 131-132.

* – يبدو تأثر التوحيدي بأفلوطين من خلال نظرية الفيض وضرورة التوافق بين الحسي والهيولي واضح ، ولعل ذلك يرجع بالأساس إلى انفتاح العقل الإسلامي في ذلك العصر على الفلسفة اليونانية من خلال قراءتهم ووعيهم بها، مع محاولة خلق نظرية إسلامية تنطلق من المعتقد الديني .

الأساسي في عملية الاستحسان والاستقباح الجماليين، فالمادة الهيولية قبل تشكلها لابد لها من موافقة الصورة الطبيعية حتى يتشكل فيها قبول نفسي بحكم جمالها، فكلما كانت الهيولية موافقة لها تحقق الجمال في أبهى صوره " فالمادة الرطبة تأبى إلا قبول ما يلائمها، وذلك أن الدعَج في العين والتسمم في الأنف صور تحتاج إلى اعتدال المادة ورطوبة السيالة واليبوسة الصلبة، ولا يمكن إظهارها في المادة الرطبة، كما لا يمكن صياغة خاتم من شمع ذائب"[1]

ويمكن توضيح ذلك من خلال المخطط التالي:



مخطط رقم04 تشكل الجمال ومماثلة الهيولي للحسي المادي عند التوحيدي

2.الحكم الجمالي ومنطق العقل عند التوحيدي

يستمد الحكم الجمالي مفاهيمه بحسب التوحيدي من العقل mind ، فالعقل إذا أبى شيئا ورفضه، فهو أبدي الرفض له لا يجوز أن يتغير أو يتبدل، ولا أن يتحول أو يزول، وهكذا فجميع ما يستحسنه العقل أو يستقبحه فهو دائم الثبوتية والقطعية" وبالجملة فإن جميع قضايا العقل هي أبدية واجبة على حال واحدة أزلية "[2]

[1] – أبو حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص 141.

[2] – المرجع نفسه: مسألة رقم 147، ص 316

إذن، فمصدر ومدار عملية الاستحسان و الاستقباح مرده العقل الذي يستمد بنية مفاهيمه من أحكام الدين والعادات والتقاليد والأعراف، إلا أن حكم العقل الجمالي في ثبوته وإباء تغييره قد يتعرض في بعض أجزائه إلى أمور عرضية لا تؤثر في ديمومة فعل الاستحسان الجمالي أو تقبيحه في عمومياته، لكن العقل باعتباره معطى يتأسس ضمن البنى الاجتماعية المختلفة والمتعارضة أحيانا يمكن لها أن تعدل نوعا ما في أحكامنا الخاصة الثابتة، وإن كان الحكم العقلي الجمالي يبقى أعم وأشمل" إن ذبح الحيوان ليس من الأشياء التي يأباها العقل وينكرها بل هو من القبيل الآخر، أعني من الأشياء التي لا يرضاه في وقت، ولا يأمر به، ولا يأسن له، ونحن نشاهد من يأبى قتل الحيوان لأن عادته لم تجربه، ومتى جرت به عادته هان عليه وسهل فعله"[1]

3. الجمال البسيط ذروة الجمال عند التوحيدي

لاشك أن العقل يبقى عند التوحيدي هو أساس عملية الإدراك الجمالي، وكلما كان المدرك الحسيPerception أو الباطني الروحي Self-Awareness بسيطا في تكوينه كلما تحقق جماله وبان حسنه" شهادة الحسن للعقل شهادة العبد للمولى، وشهادة العقل للحسن شهادة المولى للعبد، بل العقل يحكم في الأشياء الروحانية البسيطة* الشريفة من الصور الرفيعة "[2]

[1] – أبو حيان التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل، ص 316.

* – معيار البساطة نجده ماثلا من قبل في حديث أفلاطون عن الأسلوب البسيط وتفضيله له على الأسلوب الدرامي المتعدد، بمعنى كلما كان الأسلوب بسيطا كلما كان جميلا ومفهوما، لعل ذلك نفس ما ذهب إليه التوحيدي في تفضيله للبسيط على المعقد.

[2] – أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي ، بيروت، ج 1، 2011، ص 105.

فالبسيط The simple* في تشكله الحسي والروحي هو عود لبدايات التشكل والهيولة والإنسان عبر بساطته الصافية وجوهره المشابه لنقاء عناصر الهيولة الأولى يستطيع إدراك العالم الكوني الأكبر بشفافيته العقلية و الروحية، فإذا صفت النفس البشرية في ذاتيتها الفردية عرفت ذاتها أولا و عرفت الإنسان الآخر بخيريته وشريته ثانيا، فكان كل ذلك طريقا لها لمعرفة أكبر لا متناهية، معرفة الذات الإلهية الواجدة" فمن أخلاق النفس الناطقة إذا صفت البحث عن الإنسان ثم عن العالم، لأنه إذا عرف الإنسان فقد عرف العالم الصغير، وإذا عرف الإنسان الكبير..وإذا عرف العالمين عرف الإله الذي بجوده وجد ما وجد"[1]

4.الأخلاق موطن الجمال عند التوحيدي

ينطلق التوحيدي في عرضه لنظرته حول الجمال من ضرورة تخلص الإنسان مما يعكر صفاء ذاته لأن سوء النفس تحجب عن ذات صاحبها الأنوار الإلهية، فتعيش النفس في حجاب الظلمات والشهوات في العوالم الدركية السفلى، لذلك فالسعادة الحقيقية والجمال الأسنى هو جمال ينطلق من ذاتك وفق صيرورة تطهيرية تعمل على تنقية النفس من كل ما يعتريها من شهوات وملذات فانية، لترتفع في العوالم العلوية، ليتحقق الخلود" فلعلك ترتقي بطهارة أخلاقك، وتهذيب سيرتك، وإصلاح حركاتك وتميز نومك من يقظتك إلى معادن عزك، ومعدن فوزك، حيث لا حاجة ولا مذلة ولا كثرة ولا قلة، حيث يكتنفك الغبطة

* – البسيط عند التوحيدي كذلك هو الذي لا جزء له أصلا كالوحدة والنقطة وهو لفظ مولد يقابله المركب.
– ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، 1994، ص209.

[1] – أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ، الليلة التاسعة – 9 –، ص111.

والسرور، ويغمرك السرور والحبور ... لا تفزع إلى طبيب لأنه لا يصيبك داء ولا تلتمس شيئا، لأنه لا يفوتك محبوب"[1]

وفق ما سبق تتأسس فكرة الجمال عند التوحيدي من المعطى الديني الأخلاقي، ذلك أن الله عز وجل هو مصدر الجمال الأوحد الذي تسعى النفس الطيبة إلى معاينته، ولعل الطريق الوحيد إلى تلمس هذا الجمال هو الإيمان بالله تعالى، فبواسطة الإيمان Belife والعمل بمقتضى التنزيل من نواهي وأوامر تستطيع الروح أن تتسامى عن كل ما يحجب بصيرتها لتهتدي بواسطة جوهرها الصافي لتلك الأنوار المشرقة بما يحقق النعيم والفرح الذي لا يبلى ولا يزول.

يحتل العقل عند التوحيدي مركز الحكم الجمالي ومداره، فبواسطة ما يقرره من أحكام لا تخرج عن الإيمان أو عن العادات والتقاليد والأعراف، تتشكل ماهية الجمال التي لا تخرج عن دين الإنسان وفطرته التي جبل عليها في جوهره الأول، ولما كانت الفطرة ترتبط بالبساطة في تكوينها وجوهرها الهيولي الأول عد التوحيدي الحسن البسيط أرقى أنواع الجمالات ذلك أنه يصدر عن عناصر التكوين الهيولية الأولى وما تحمله من حسن فاض عليه نور الله.

[1] – أبو حيان التوحيدي : المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 2، 1992،المقابسة رقم 61، ص 247.

العقل مدار الجمال والاستحسان عند ابن سينا

ينطلق ابن سينا Avicenna في حديثه عن تشكل و تمظهر الحسن والجمال، باعتباره معطى عقلي قبلي يصدر من الأفعال الخيرية المحتكمة إلى مبدأ الاعتدال الذي هو أساس وجوهر تشكل الأشياء منذ بدايات الخلق الهيولي، فبدون الاعتدال والتوسط في طبائع الأشياء والأمور يتحقق فعل الاستقباح بواسطة الشطط والتجاوز في مقتضى الحال، أو بواسطة النقص الموجب للتحقير وعدم التمام.

1. العقل مصدر اللذة والجمال عند ابن سينا

لا شك أن الاعتدال هو صفة الجمالي عند ابن سينا، ومن ثمة يمكن إدراك الجميل المعتدل في تركيبه وفق أمور عديدة كالحس و الخيال والوهم والظن والعقل، إلا أن العقل هو أساس الإدراك السليم، ذلك أن الوهم والخيال والظن أمور عارضة تقع ضمن حقل الشك لا اليقين" والواجب الوجود الذي في غاية الجمال والبهاء الذي يعقل ذاته بتلك الغاية في البهاء و الجمال، وبتمام العقل يتعقل العاقل والمعقول على أنهما واحد بالحقيقة، يكون ذاته لذاته أعظم عاشق ومعشوق، فإن اللذة ليست سوى إدراك الملائم"[1]

العقل هو منطلق كل استحسان جمالي، فقدرة العقل على التأمل في بواطن الأشياء هي التي تفتح الأبواب لشفافية روحه لكي تستحضر هذا الجمال اللانهائي، بعيدا عن الحواس والأوهام والوسواس المتعلقة بالجسد، عند ذلك فقط تتجلى لذة الجمال والحسن باعتبارها فعلا عقليا تأمليا" فلو انفردنا عن البدن لكنا

[1] – ابن سينا (أبوعلي الحسين بن عبد الله) : كتاب النجاة في الحكمة والمنطقية والطبيعة الإلهية، تقديم: ماجد فخري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1982، ص282.

بمطالعتنا ذاتنا، وقد صارت عالما عقليا مطابقا للموجدات العقلية والجمالات الحقيقية والملذات الحقيقية...فنجد من اللذة والبهاء مالا نهاية له"[1]

ومدار هذه اللذة، لذة خيرية بحلول نور الجمال والبهاء في الروح الفاضلة، وهي ليست لذة شهوانية جسدية المعطى بهيمية المقصد، بل اللذة هي المحركة للسمو الروحي في مراتب العشق والتشوق، الذي يقود الروح لمركز السعادة التي لا تنضب، وهذا لا يكون إلا لمن سعت نفسه نحو الكمال والجمال، وعملت جاهدة على الابتعاد من قيود البدن.

والروح الإنسانية عبر مراحل عشقها وطلبها للجمال والبهاء تسافر عبر رحلتين، رحلة دنيوية جزئية في حياة صاحبها يكون صاحبها كثير الاشتياق والوجد لتلمس اللذة الجمالية وحسنها، ورحلة نهائية تكمل شوق اللذة، لذة الخلود و ما بعد الموت وخلاص الروح من قيود الجسد الفاني"وأما إذا كانت القوة العقلية قد بلغت من النفس حدا من الكمال يمكنها به إذا فارقت البدن أن تستكمل الاستكمال التام الذي لها أن تبلغه، كان مثلها مثل الخدر الذي أذيق المطعم الألذ وعرض للحالة الأشهى فكان لا يشعر به، فزال عنه الخدر وطالع اللذة العظيمة دفعة، وتكون تلك اللذة لا جنس اللذة الحسية الحيوانية بوجه، بل لذة تشاكل الحالة الطيبة التي هي للجواهر الحية المحضة وهي أجل من كل لذة وأشرق"[2]

تتصل الروح الطاهرة بقوتها العقلية النافذة في بواطن وجواهر الأمور بمصدر النور والجمال، ويستحيل العالم الأرضي مجرد ذكرى وخيالات عرضية لا قيمة له، لأن الروح الصافية قد ذاقت اللذة التي لا تفنى وشاهدت الجمال الذي ما بعده جمال ولامست الفيض الإلهي المشرق، فصارت في مرتبتها تلك

[1] – ابن سينا: كتاب النجاة، 282.

[2] – ابن سينا: الشفاء، الإلهيات، تحقيق: الأب فتواني سعيد زايد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأزهرية، القاهرة، 1960، المقالة التاسعة – 9 –، الفصل السابع، ص 427.

عالما كاملا يناظر في جزئياته وكلياته عالم الوجود كله" فتنقلب عالما معقولا موازيا للعالم الموجود كله، مشاهدا لما هو الحق المطلق والجمال الحق"[1]

و في الختام يمكن استخلاص مفهوم الجمال وصيرورته عند ابن سينا وفق النقاط التالية:

- ❖ الاعتدال هو منطلق تشكل الجمال، فكلما زاد الشيء عن حده أو نقص تحققت عوارض القبح والفحش.
- ❖ الجمال معطى عقلي، والتأمل العقلي هو أساس عملية إدراك الجميل.
- ❖ ترتبط اللذة بالجمال عند ابن سينا، وتتشكل اللذة عبر تصفية النفس من قيود البدن وشهواته المختلفة.
- ❖ معرفة الروح للجمال معرفة تأملية عقلية تنطلق من عشقها وشوقها له، لذلك فهي تسافر باحثة عنه في حياتها وتكمل سفرها بعد موتها محققة نجاتها وسعادتها بمشاهدة وتلمس الجمال وفيضه الذي لا ينضب أبدا.

[1] – ابن سينا: كتاب النجاة، ص 328.

البصيرة الباطنة وإدراك الجمال عند الغزالي

حقيقة الجمال عند الغزالي Al-Ghazali تنطلق من حقيقة المحبة، فكلما تحققت المحبة حضر الجمال، والمحبة عنده لا تتجلى إلا وفق عملية المعرفة والإدراك، معرفة المحب بأحوال محبوبه، ثم إدراكه لصور تمثل المحبوب وما يخلقه من حضور جميل يؤدي إلى لذة ومتعة ومن ثمة فمعرفة الجمال وإدراكه صفة إنسانية بامتياز، ذلك أن الجمادات والحيوانات غير الناطقة لا تستطيع معرفة وإدراك نور المحبة " فأول ما ينبغي أن يتحقق أنه لا يتصور أن يتصف بالحب جماد...فكل ما في إدراكه لذة وراحة، فهو محبوب عند المدرك وما في إدراكه ألم فهو مبغوض عند المدرك"[1]

والمحبة الحقة المؤدية إلى الجمال والالتذاذ به بحسب الغزالي، هي المحبة التي لا تقف عند الملذات والجمالات الظاهرة المدركة من قبل الحواس، وكل ما يدرك من قبل الحواس يمكن معرفته وتصويره والوقوف عنده وهو صفة كل الجمالات الأرضية على حد سواء، أما الجمالات الحقيقية فهي جمالات لا طاقة للحس ولا قدرة له على إدراك كنهها، ذلك أن الجمال الإلهي لا يدرك أو يشاهد، بل وحدها البصيرة القلبية النافذة في جواهر الأشياء العلوية، يمكنها أن تدرك معانيه، فهي" حس سادس منطقته القلب، لا يدركه إلا من كان له قلب...فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار"[2]

[1] – الغزالي(محمد بن أبي حامد): إحياء علوم الدين، دار الثقافة، الجزائر، ج5، 1991، ص 183.

[2] – المرجع نفسه: ص 184.

وانطلاقا من ذلك، فإن المحسوسات والمدركات عند الغزالي تتفاضل فيما بينها، إذ أن المحسوسات المادية التي تدركها الحواس الخمس محسوسات فانية، تقع في مرتبة أدنى إذا ما قورنت بالمحسوسات المعنوية الدائمة التي مصدرها العقل والقلب، ذلك أن الجمال الباطن بحسب الغزالي أشرف وأجل من الجمال الظاهر المدرك .

وحتى تتم عملية الإدراك الباطن بواسطة الحاسة السادسة، وجب على المحب العاشق أن يكون قلبه خالصا لذات المدرك، وذلك أن يحبه لذاته فقط دون مصلحة الحصول على أية فائدة مهما عظمت أو صغرت" أن يحب الشيء لذاته، لا لحظ ينال منه وراء ذاته، بل تكون ذاته عين حظه، وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه، وذلك كحب الجمال والحسن والحسن، فإن كل جمال محبوب عند مدرك الجمال، وذلك لعين الجمال، لأن إدراك الجمال فيه عين اللذة محبوبة لذاتها لا لغيرها"[1]

1. مدركات الجمال الحسية والمعنوية عند الغزالي

مدركات الجمال عند الغزالي متعددة، ذلك أن الجمال ذاته متعدد بتعدد ممكناته، فلكل ذات محسوسة أو فعل معين سمة جمالية تختص به وتكتمل من خلاله، ويضرب لنا مثالا عن هذه المدركات الحسية المتعددة بالإنسان والفرس والخط الحسن و الأواني و الثياب، فلكل مدرك تركيب يختص به يميزه عن سائر الأشياء و الأجسام الأخرى، فجمال الفرس مثلا يختلف عن جمال الخط، وجمال الخط يختلف عن جمال اللباس، فلكل هيئة وصفة تؤدي إلى تحقق الجمال تختلف عن باقي المدركات الأخرى، فالفرس يكون جماله في حسنه ولونه وسرعته، و الخط في براعة التصوير ورسم للحروف، واللباس جماله في جودة النسج والتطريز والوشي، فإذا تحقق في المنظور الحسي جميع ذلك حصل الجمال وشرف وأدى بالشيء أو العمل المحسوس إلى بروز جماله بما يعجب المدرك ويبهجه" فالفرس الحسن هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من

[1] – الغزالي: إحياء علوم الدين، ص 185.

هيئة، وشكل، ولون، وحسن، وعدو...والخط الحسن كل ما جمع ما يليق به، وقد يليق بغيره، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن الفرس، ولا يحسن الخط بما يحسن به الصوت، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثياب، وكذلك سائر الأشياء"[1]

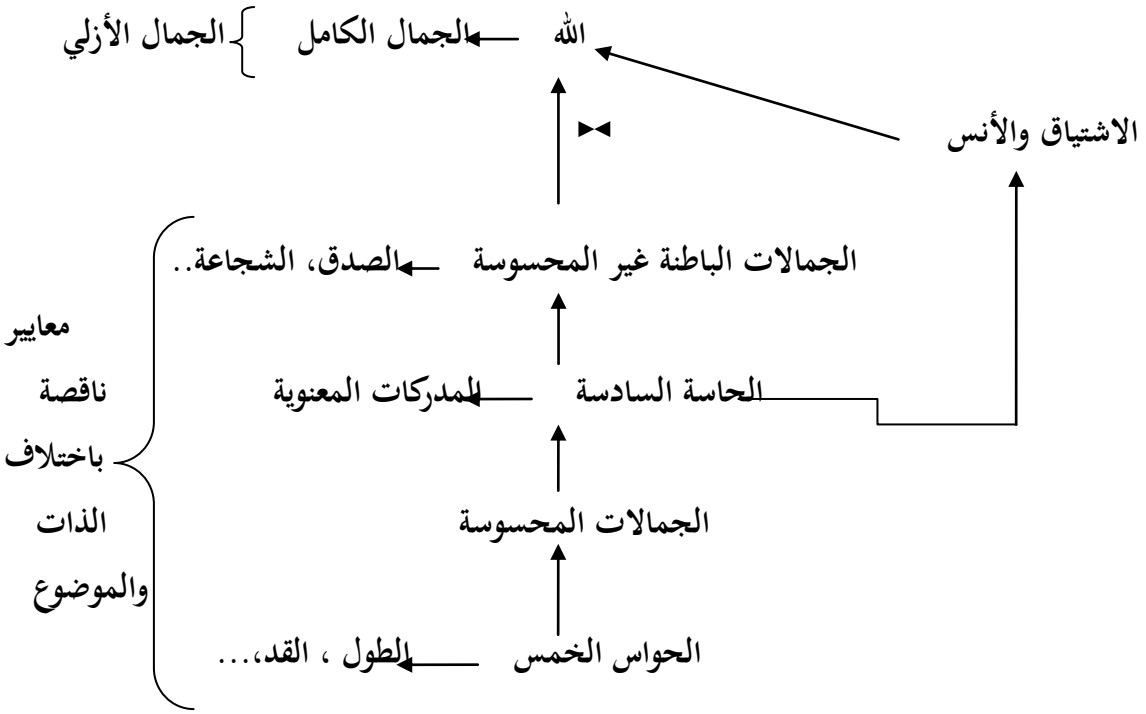
وكذلك الأمر نفسه بالنسبة للموجودات الغير الحسية، فمعايير المدركات العقلية و القلبية تختلف باختلاف المعاني المدركة، ذلك أن جمال الأخلاق يختلف حتما عن معايير الشجاعة أو الجود والكرم، ووحدها البصيرة الملهمة* القادرة على معرفة التمايز بين هذه المعاني الشريفة التي لا تفنى ولا تزول وتمثل جمالها اللانهائي" فمعلوم أن من يحب الصديق رضي الله عنه مثلا يحب عظمه ولحمه وأطرافه وشكله، إذ كل ذلك زال وتبدل وانعدم، لكن بقي ما كان الصديق به صديقا وهي الصفات المحمودة التي هي مصادر السير الجميلة"[2]

وتبقى كل هذه المدركات حسية كانت أم معنوية متعددة في جوانب إدراكها، مختلفة بحسب ذاتها أو موضوعها وكلها ناقصة لا محالة مهما بلغت من شرف صفتها وعظيم خيرها ، إذا ما قورنت بالجمال الأوحد الثابت جمال الذات الإلهية التي هي مصدر كل جمال، وحسن وبهاء، وخير ممتد بمدد النور الرباني الذي لا يأفل أبدا، لذلك فالنفوس البصيرة تعشق هذا النور وتأنس به وذلك عن طريق فعل المشاهدة الباطنية المحققة للذة والرضا والسعادة القصوى، ويمكن توضيح كل ذلك بحسب المخطط التالي الذي يبين نظرية الجمال وأقسام المدركات الحسية والباطنية عند الغزالي.

[1] – الغزالي: إحياء علوم الدين، ص 186.

* – البصيرة الملهمة هي الحاسة السادسة عند الغزالي، ويستخدم الغزالي العديد من المفردات للدلالة عليها كالقلب و العقل والنفس.

[2] – المرجع نفسه: ص 187.



مخطط رقم 06 نظرية الجمال عند الغزالي

و عليه يمكن إجمال مقولات الجمال عند الغزالي وفق العناصر التالية:

- مصدر الجمال الأوحد هو الله عز وجل.
- أدنى مراتب الجمال هو الجمال الحسي لأنه يهتم بالظاهر ويدرك عن طريق الحواس الخمس.
- أعلى مراتب الجمال هي البصيرة الباطنة، ومصدرها العقل أو القلب، ويسميها الغزالي بالحاسة السادسة وهي وحدها القادرة على كشف الجمال الإلهي واستحضاره، وموضوعها المدركات المعنوية.
- مقاييس الجمال عند الغزالي متعددة ومختلفة باختلاف موضوعها، أما الجمال الأزلي الثابت، فهو الجمال الإلهي اللامحدود.

الفصل الثاني

الجمالية في الفكر الإنساني الحديث

- ترنسندنتالية الحكم الجمال عند كانط

لا شك أن الفكر الفلسفي النقدي عند إيمانويل كانط Immanuel Kant مؤسس مذهب المثالية النقدية Critical Idealism قد تبلور من خلال كتبه النقدية الثلاث Three Critiques* والتي حاول من خلالها أن يدرس المعرفة الإنسانية بشكل عام، ويعد كتابه نقد العقل المحض Critique of the pure reason من الكتب الهامة التي تصدت لتشريح المعرفة ودراستها دراسة جديدة، تختلف عن المناهج التي كانت سائدة آنئذ، والتي انقسمت مابين النزعة العقلية Rationalism التي حاولت أن تؤله العقل وتجعل منه المصدر الوحيد لكل معرفة، وبين التيار التجريبي الذي حاول إخضاع معطيات الحس للعملية التجريبية.

وعليه فقد نظر كانط للعقل نظرة مغايرة، ذلك أن العقل عنده قاصر ومحدود، لا يستطيع أن يجيبنا عن كل الأسئلة التي يطرحها الكون والوجود، فمهما بلغ من قدرة تحليلية، فهو عاجز عن الإجابة عن الكثير من الأسئلة" للعقل البشري في نوع من معارفه هذا القدر الخاص، أن يكون مرهقا بأسئلة لا يمكنه

* - وضع إيمانويل كانط ثلاث كتب كانت المؤسسة لمذهب المثالية النقدية، وعرفت هذه الكتب بالنقود الثلاث وهي "نقد العقل المحض" Critique of the Pure Reason والذي وضعه سنة 1781 تحدث فيه عن قصور العقل الإنساني وأنه لا يدرك من الوجود إلا الحسي الظاهر، ليصدر بعدها كتابه النقدي الثاني بعنوان " نقد العقل العملي" Critique of the Practical Reason عام 1788 حاول فيه أن يضع رؤية نقدية جديدة للأخلاق في علاقتها مع الدين وما تحيل عليه من حقائق لا متناهية، أما كتابه الثالث الموسوم " نقد ملكة الحكم" Critique of Judgment 1870 بحث فيه عن تصورات الجمال ومفاهيمه المختلفة.

ردها، لأنها مفروضة عليه بطبيعة العقل نفسه، ولا يمكنه أيضا أن يجيب عنها، لأنها تتخطى كليا قدرة العقل البشري"[1]

كما أن المنهج التجريبي محكوم بنسبية العقل البشري، ذلك أن هناك معارف متعددة لا تستطيع التجربة مهما بلغت من دقتها الرياضية أو الفيزيائية، أن تحيط بصيرورتها ولا بحركيتها الدينامكي ة التي لا يقدر الحس الظاهر على إدراك ماهيتها ولا قوانينها ومثال ذلك بحسبه" الله والحرية والخلود"[2]

لكن هذه النظرة الكانطية الناقدة، لا تعني بتاتا أن كانط يتنكر في مذهبه للعقل، إنما يحاول نقد معطيات هذا العقل وقوانينه المبنية على الظاهر" Phenomena " فدور العقل عنده، هو البحث عن المفاهيم القبلية Priori و المبادئ الأولية Legislating التي تحكم المعرفة قبل تشكلها، والعمل على خلخلتها، وهو ما يمكن من خلق معرفة بعدية Knowledge in Later تختلف عن المعارف المعطاة سلفا، عندها يستطيع العقل أن يبتعد عن كل" تعمية وتناقضات لا يمكنه كشفها ...وذلك أن المبادئ التي يستخدمها لم تعرف بأي محك للتجربة"[3]

ووحدة العقل الذي يفكر بذاته ولذاته بعيدا عن كل معرفة قبلية أو بعدية، وحده القادر على تفكيك كل ما أصبح يقينا ومتعارفا عليه، عندها يصبح بإمكان العقل الجديد" إبطال خرافة ممجدة وحميمية...وأجرؤ على القول أنه لم يبق سؤال ميتافيزيقي واحد لم يجد حلا، أو على الأقل لم يقدم

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، ط1، 2009، ص 25.

[2] – المرجع نفسه: ص47.

[3] – المرجع نفسه: ص 25.

مفتاح حله هنا"[1]

و يتمظهر ذلك بحسب كانط من خلال عمليتي التأمل و الاستقراء، فالتأمل العقلي المحض للمعرفة الجمالية، لابد أن ينطلق من أصول تدرج أحكامها الأولى ومنطلقاتها بعيدا عن كل معطى مسبق وفق عمليات العقل المتعالية الترونسدتالية Transceendental * والتي تمكننا من فهم وإدراك الجمال، لعل ذلك ما ميز الرؤية الجمالية عند كانط مقارنة بباومجارتن Alexander Bottlibeb Boumgarten الذي ربط الجمال بالعقل الذي يسعى عن طريق الحواس والشعور إلى تحديد الجمال الأكمل، حيث أفاد كانط من ربط باومجارتن الجمال بالذوق والحس، لكنه في المقابل أغنى هذا المفهوم من خلال بحثه في قبلياته" لم تستقل فلسفة الفن وتصبح فرعا من فروع الفلسفة، إلا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، فقد وضح ذلك الفيلسوف الألماني باومجارتن، عندما عرف هذا الفرع باسم الاستطيقا Aesthetics وحدد موضوعه في تلك الدراسات حول منطق الشعور والخيال الفني وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي"[2]

1. منظومة الملكات العقلية وتأسيس نظرية الجمال عند كانط

لا شك أن الفهم الدقيق للنظرية الكانطية لن يتحقق إلا من خلال معرفتنا لمجمل المنظومات العقلية عنده، والتي هي الأساس الذي تنبني عليه أي معرفة إنسانية، فهي الإطار الكلي الجامع الذي تنتظم

[1] -إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي ، ص 27.

* - الترنستدالية بالألمانية تكتب Tranzendentalm، تمثل هذه العمليات جوهر Substance ما يقوم به العقل المحض ببحثه في شروط تشكل المعرفة القبلية .

- ينظر: إيمانويل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، مركز الانماء القومي، لبنان، د.ت،ص 11.ونقد ملكة الحكم الجمالي، ص10.

[2] - أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989، ص 07.

وتتحدد فيه الأنطولوجيا العامة المشكلة للنسق المفاهيمي Concepts و العملي والجمالي" يمكننا أن نرد جميع ملكات العقل الإنساني من دون استثناء إلى ثلاث: ملكة المعرفة و الشعور باللذة والألم والرغبة"[1]

ملكة المعرفة هي ملكة مفهومية عقلية خاصة مجالها الطبيعة Nature ، تهدف إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في الظواهر الطبيعية، سواء كانت رياضية أم فيزيائية، بمعنى آخر هي ملكة مجردة تسعى إلى فهم القوانين المستترة في الطبيعة والكون، انطلاقا من أحكام العقل الذي يستند إلى التجربة ليكون مفاهيم نهائية معينة، وأما ملكة الرغبة، فهي ملكة عملية أساسها العقل ومنطلقها هو المبدأ الأخلاقي، أي أن عملية الفعل تحكمها معطيات أخلاقية وحضارية معينة، يضرب كانط مثالا عن هذه الملكة بالحرية، فالحرية في جوهرها هي معطى أخلاقي، لكنها لن تتحقق كفكرة إلا عن الطريق الفعل العقلي العملي، ويجعل كانط من ملكة الشعور باللذة والألم وسيطا بين الملكتين السابقتين، وهي ما يسميها بملكة الحكم و التي تهتم بالجمال والفن بشكل عام" و الآن ما دامت ملكة المعرفة وفق المفاهيم لديها مبادئها القبلية في الفهم الخالص- في مفهومها عن الطبيعة-، وملكة الرغبة في العقل الخالص- في مفهومها عن الحرية- و تبقى بين خواص الذهن بشكل عام ملكة وسيطة أو ملكة التقبل وهي تحديدا الشعور باللذة والألم"[2]

وعليه فملكة التقبل أو الحكم الجمالي بحسب كانط ترتبط باللذة، واللذة عند كانط ليس مصدرها الموضوع الخارجي، بل مصدرها الذات الباطنة *، لذلك فالجمال عنده هو تمظهر ذوقي ذاتي، لا يلتق بقطب الخارج بتاتا، فالشيء المعنوي أو المحسوس العيني لا يستمد متعته وإدهاشه إلا من خلال الذات

[1] - إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص ص 37-38.

[2] - المرجع نفسه: ص 39.

* - يبدو تأثر اللسانيات السوسيرية بأسبقية الداخل على الخارج واضحا خاصة عندما نادى دو سوسير بأن هدف اللسانيات المنشود هو دراسة اللغة لذاتها ولأجل ذاتها بمعزل عن كل السياقات الخارجية ومناداته بالدراسات الوصفية الآنية، دون أن نغفل كذلك منطلقات المناهج النقدية النسقية التي جعلت من البنية الباطنية أساسا تنطلق منه في بحث جماليات اللغة وانزياحاتها الدلالية والعلاماتية المتناسلة.

باعتبارها أساسا للحكم الجمالي، فالتفاحة بحسب كانط ممتعة لأنها جميلة، وليست جميلة لأنها ممتعة لذلك " فإن ملكة الحكم لا ترتبط إلا بالذات ولا تنتج أية مفاهيم عن الموضوعات لذاتها وحدها...حتى إذا أرادت ملكة الحكم الجمالي أن تحدد أي شيء لذاتها وحدها فلن يكون سوى الشعور باللذة"[1]

الحكم الجمالي عند كانط ليس معنى مفهوميا مجردا، وليس كذلك فعلا عمليا، ينطلق من مبدأ أخلاقي معين، بقدر ما هو إحساس، يتأتى من الذوق الباطني الذاتي The taste and subjectivity للإنسان والذي هو أساس كل حكم جمالي، فهو لا يتأسس بتاتا على الحس الخارجي، ولعل محاولة إلصاق الحسية به، إنما هو مقولة من مقولات المنهج التجريبي، الذي يهتم بالموضوع الخارجي باعتباره أساسا تقوم عليها التجربة التي لا تؤمن إلا بالحسي والمادي الملموس، وعليه فإن أي محاولة تنطلق من الخارج هي محاولة فاشلة لا محالة مهما ادعت العلمية، لأن الجمال ذوق داخلي لا يمكن قياسه أو تحديده وحتى فهمه.

ولأن الجمال هو تمثل داخلي بامتياز، فلا يمكننا بحسب كانط أن نجعل منه علما، فهو يختلف في تركيبه عن ملكة المعرفة التي ترتبط بالطبيعة، و ترنوا إلى كشف القوانين المختلفة للطوبوغرافية المكانية بفضاءاتها المختلفة، كما يمكن أن تتعلم من قبل الدارسين كونها مفاهيم مجردة، بينما الجمال فلا يحكمه قانون واحد، ذلك أنه يرتبط بالذوق الذاتي" لذلك لا يمكن أن يوجد علم جمال للشعور ...لأن كل تحديدات الشعور ذاتية خالصة"[2]

وهنا علينا أن ننبه إلى أمر في غاية التعقيد، ذلك أن الأحكام الصادرة عن ملكة المعرفة هي أحكام نظرية، تنطلق من الفهم، وأحكامه ليست أحكاما جمالية، ومبدؤها الرئيس هو الإدراك الحسي

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي ، ص 39.

[2] – المرجع نفسه: ص 52.

Ectypus intellectus وترتبط بالموضوع، أي أن مجال بحثها الطبيعة، أما الحكم الجمالي، فمصدره ملكة الشعور باللذة والألم، بمنطلقاته الذوقية الذاتية.

يرى كانط أن مجال الارتباط الوحيد بين ملكة المعرفة وملكة الشعور باللذة والألم هو الخيال، إذ بواسطته يقع الربط بين عملية الفهم الذهنية، و الحكم الذاتي، فالخيال ينقل المفاهيم المجردة النظرية إلى عيانات حسية، يمكن إدراكها، وتمثلها تمثلا جماليا" إذ في ملكة الحكم يكون الفهم والخيال مرتبطين ببعضهما، ويمكن اعتبار هذه العلاقة موضوعية، تنتمي إلى المعرفة...ولذلك فهي علاقة محسوسة"[1]

ويمكن توضيح ملكات الذهن الثلاث عند كانط بحسب الجول التالي:

الملكات الذهنية	المبدأ	مجالها	الحكم
ملكة المعرفة	الفهم	الطبيعة	نظري
ملكة الرغبة	الواجب	الأخلاق	عملي
ملكة الشعور باللذة والألم	الغرضية	الفن والجماليات	جمالي

ملكات الذهن الثلاث عند كانط

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 53.

2. أحكام الذوق الجمالي عند كانط Judgment of Aesthetic taste

تتأسس مفاهيم أحكام الذوق الجمالي عند كانط، وفق لحظات أربع، تنطلق جميعها من الذات الباطنة في إحساسها وتذوقها للجميل، ذلك أن الشعور بالجميل لن يحقق فعاليته، إذا كان الحكم خارجيا، فمصدر الجميل هو الذوق وحده، ليتجلى ذلك وفق مفاهيم **الكيفية**، و**الكمية**، و **الغرضية**. **وحكم الذوق المتعلق بالموضوع**.

1.2 اللحظة الأولى: الكيفية– الرضا أساس تشكل الجميل–

إن الذات هي وحدها المسئولة عن تذوق الشيء الجميل، فبواسطة العلاقة التي تجمع بين ملكة المعرفة التي تقوم على مبدأ الفهم، وملكة الشعور باللذة والألم بمعطياتها التخييلية، يتأسس الحكم الجمالي مستعينا بما تعطيه له ملكة الفهم من قدرة تأملية تمتزج بالخيال، منطلقة من الذات، آخذة أحكامها من الذوق فقط، مستبعدة كل الموضوعات الخارجية، لذلك فعملية التخييل، تنقل مبدأ الفهم من إطاره النظري المجرد إلى إطار أرحب وأوسع، يكسر رتابة التجريد والبرهان" لذلك فحكم الذوق ليس حكما معرفيا، وبالتالي ليس منطقيا، بل حكم جمالي، وهو ما يعني أن أساسه المحدد لا يمكن أن يكون إلا ذاتيا"[1]

وحتى يتشكل الحكم الجمالي في ذاتيته الذوقية التأملية، لابد من تحقق فعل الرضا الذاتي The complencency subjectivity، فالرضا الذاتي، لا يحدث إلا وفق متعة ولذة معينين، تحدان للذات عند معاينتها للجميل، والرضا بذلك هو عملية تدخل ضمن الإحساس المحض الذي لا يمكن للفهم والعقل كشف شفرته ودفقه، لذلك فهو من متطلبات الحكم الجمالي الأساسية في مستوى الشعور باللذة.

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 123.

1.1.2 الرضا شعور بالجميل لذاته دون مصلحة ما

الرضا عملية شعورية تحددها معطيات الذوق الذاتي، بعيدا عن الموضوعات والمحسوسات الخارجية، وبحسب كانط، فإن الرضا الكلي هو عملية التذاذ لا تسعى لتحقيق غاية معينة، فكل ذوق جمالي يرتبط بالمصلحة هو خروج عن ذاتية الذوق وأحكامه، ذلك أن المصلحة قرينة للوجود النفعي الخارجي، وهو ما يجرد الذوق من حياده، جاعلة منه تابعا لمصالح أخرى متغيرة وغير ثابتة" ولابد للمرء أن يعترف بأن الحكم بخصوص الجمال، الذي يختلط فيه قدر ضئيل من المصلحة، هو أمر جزئي، وليس بحكم ذوق خالص، ينبغي ألا يخالط المرء أي انحياز لصالح الوجود الواقعي للشيء، بل يجب أن يظل حياديا تماما بهذا الصدد، لكي يؤدي دور الحكم في قضايا الذوق"[1]

ويفصل كانط بين الخير والجمال، فالجمال هو معطى ذاتي ذوقي، عكس الخير الذي يسعى لتحقيق مصلحة معينة، لذلك فالخير قرين المصلحة بامتياز، فلا يجب أن ننطلق من مقولات الخير بأسسها المعيارية المسبقة* المناقضة لكل ذاتية تذوق الجميل، لذلك فالجميل بحسب كانط لا يتحدد وفق مفهوم معين ينطلق من خيرية المقاصد أو شريتها، فالجمال لا قصديه فيه" فالزهور، والتخطيطات، والأشكال المتداخلة ببعضها ذات التصميم مما نسميه تقليديا بالزخرفة، لها معنى، لكنها لا تعتمد على مفهوم محدد "[2]

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 125.

* – أفادت المناهج النقدية المعاصرة من مفاهيم الجمال عند كانط، ذلك أن الجمال في النصوص الإبداعية لا تنطلق من أحكام مسبقة معيارية، بل تأتي الأحكام الجمالية بعد إنتاج النصوص الأدبية، ولعل الفروق بين البلاغة المعيارية والأسلوبية إلا دليل على ذلك.

[2] – المرجع نفسه: ص 126.

إذن من خلال اللحظة الأولى، فالجمال عند كانط مسألة ذاتية ذوقية بامتياز، لا يسعى إلى خيرية معينة، أو إلى تحقيق مصلحة ما، وأساسه الرضا الذي يشكل الحكم الجمالي، ويمكن إعطاء تعريف للجميل بحسب اللحظة الأولى بأنه: **حكم الذوق الجمالي حكم ذاتي أساسه الرضا، ولا تدخل فيه أي مصلحة ما.**

2.2 اللحظة الثانية: حكم الذوق بحسب الكمية

إن اللحظة الثانية لتشكل حكم الذوق الجمالي، تنطلق من تعريف كانطي لمسألة تمثل الجميل، تعريف يتحدد من خلال فصل المعطى الجمالي عن الجهاز المفاهيمي الذي تختص به ملكة المعرفة، ولعل هذا النقد يأخذ مجراه ضمن نقود كانط لمقولات الفلسفة الأمبريقية التجريبية التي يتأسس بنيانها المعرفي على معطيات الحس في خبراتها الاستدلالية لمعرفة الخارج، فجملة المفاهيم عند كانط لا تستطيع أن تحدد الجمال كونه عملية شعورية، تستعصي على الاستقراء و الاستدلال، وعليه فإن" الجميل هو ما يتمثل بمعزل عن المفاهيم، بوصفه موضوعا لرضا كلي"[1]

فسمة الحكم الجمالي الكلية ، كونها أساسا ذوقيا لعملية الرضا النفسي، فما تستشعره الذات من رضا يحقق لذة عامة، لذة يحصل بموجبها شعور بالمتعة والجمال، فهي ليست جزئية، يتقاذفها شعور بالألم واللذة في الآن نفسه، بل هي خاصة في ذاتها ولذاتها، جوهرها إحساس ذاتي، يبتعد عن كل الأطر المفاهيمية والتقعيدية المتعلقة بالموضوعات الخارجية ، باعتبار عملياتها تنطلق من ملكة المعرفة والفهم في علاقاتها بالمواضيع الخارجية، وهو نقيض الحكم الذوقي الجمالي القائل بأسبقية الذات عن الموضوع، فجمال اللوحة الزيتية ليس في ألوانها المختلفة، بل جمالها يكمن في المتعة الداخلية التي تجعل من تمثلها

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 132.

رضا داخليا كليا، ومن ثمة يخلص كانط في تمثله للجميل بحسب اللحظة الثانية أن " **الجميل هو ما يسر كليا بمعزل عن المفاهيم**"[1]

3.2 اللحظة الثالثة الغرضية

تنتمي الغرضية Purposiveness إلى ملكة الحكم، فهي التي تعطي الشيء وظيفته وغايته، فالعقل بواسطة أحكامه التأملية Reflective Gudgment هو الذي يعطي غاية معينة للشيء، ذلك أن الطبيعة Nature لا تسند أي فعل لموجوداتها، كونها موجودة غائيا Teleological ، لذلك فالعقل عبر عمليات الفهم و التحليل، القادر وحده على تحقيق هذه الوضعية الغرضية، فمثلا الطبيعة لم تعط للزهور غرضيتها التزيينية بل وجود الزهور وجود غائي فيها، إنما الإنسان هو من قام بذلك، فالغرضية إذن بعد تأملي ذاتي، سابق عن كل وجود موضوعي غائي خارجي" ولهذا يمكننا أن نلاحظ في الأقل غرضية صورة ما، ونتابعها في الموضوعات، وإن يكن ذلك تأمليا وحسب"[2]

ربط الموضوعات الخارجية بغرضيتها، يجعل الذوق قادرا على تمثل الجميل، لكن وجب هنا الإشارة إلى أمر مهم في تحديدنا لمفهوم الحكم الجمالي في غرضيته، فغرضية الحكم الجمالي تتمايز عن كل الغرضيات الأخرى، فهي ليست غرضية مصلحية، ذلك أن ربطها بالمصلحة، يعني وقوعها في منطقة الخيرية أو الشرية، بل الغرضية في تحديداتها الكانطية غايتها الوحيدة وهدفها الأول تمثل لذة معينة في ذاتها منطلقة من الفعل الذاتي التأملي، دون الوقوع في المفاهيم والغايات المصلحية" وهكذا لا يبقى سوى الغرضية الذاتية

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 141.

[2] – المرجع نفسه: ص 143.

في تمثل موضوع، مجردة من اية غاية...وبالنتيجة فإن صورة الغرضية في التمثل التي تعطي لنا فيها موضوع ما، بقدر ما نكون شاعرين به، هي وحدها التي تستطيع انبعاث الرضا فينا، بمعزل عن أي مفهوم"[1]

إذن فالجميل عند كانط بحسب تمثلات اللحظة الثالثة، ما كان تمثلا لغرض معين وفق عملية التأمل الذاتي، ولا يسعى هذا الغرض إلى تحقيق أية غاية مصلحية سواء كانت غاية علمية أم أخلاقية...، بل غايته الوحيدة هي الشعور باللذة فقط لذاتها و لأجل ذاتها، لذلك فإن غرضيته بلا غرض Purposive without purpose.

4.2 اللحظة الرابعة: حكم الذوق المتعلق بكيفية الرضا بالموضوع

تتجلى اللحظة الرابعة وتمظهراتها عند كانط، من خلال وسيلة حكم الذوق وأساسها الرضا باعتباره تمثلا ذاتيا للموضوع، والذوق هنا لا يسعى إلى تمام المنفعة، بل هدفه الرضا لا غير، ولأنه ذاتي، فهو غير مفاهيمي لا تحكمه أية ضرورة خارجية، عدا الشعور بالرضا، لذلك فالجميل دائما بحسب اللحظة الرابعة" له علاقة ضرورية بالرضا...ومادام الحكم الجمالي ليس حكما موضوعيا ومعرفيا، فلا يمكن استخلاص هذه الضرورة من المفاهيم"[2]

يتطلب هذا الذوق حسا مشتركا، كونه معيارا جامعا تنتظم وفقه مجمل الأذواق، لكن هذا لا يعني بتاتا أن موضوع هذا الحس هو موضوع خارجي، بقدر ما هو معطى مثالي، يتحدد إطاره عبر اتفاق Harmony الأذواق الباطنة في ذاتيتها الواحدة على تلمس الجمال" ومن هنا فإن الحس المشترك الذي أقدم هنا حكم ذوقي، لأبين أحكامه كنموذج وأعزو له مصداقية غرضية، هو مجرد معيار مثالي،

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 144.

[2] – المرجع نفسه: ص 161.

يستطيع المرء افتراض وجوده أن يكون حكما يتفق معه ورضا بموضوع يعبر عنه فيه كقاعدة عامة لكل شخص"[1]

لتتجلى كل هذه الأذواق في ذوق واحد جامع يشترك فيه كل الناس، دون أي اصطناع مفهومي يتحدد وفقه مفهوم الجمال، فالحس المشترك، يقدم القاعدة الأولى التي تمكننا من إدراك وتلمس الجمال دون أي مفهوم مسبق، فهو كالطبيعة تمنحنا الاستعدادا ت الفطرية Natural Endowment لتعلم الفن لكنها غير مسؤولة عن تنمية هذه المهارة أو أفولها بعد ذلك.

الجمال عند كانط إذن رضا ذاتي داخلي، يبتعد عن كل مفهوم أو قانون تقعيدي، فهو ذاتي وكلي في الآن نفسه، باعتباره تجليا لحس مشترك، وينهي كانط تحديده للجمال بحسب اللحظة الرابعة أنه **" هو ما يعرف من دون مفهوم بوصفه موضوعا لرضا ضروري"**[2]

3. الجليل/ الجميل عند كانط مساءلات ترنسندنتالية

يذهب كانط إلى أن الجميل والجليل The Sublime يتفقان في أنهما يحققان الشعور باللذة من خلال الإحساس الذاتي الداخلي النابع من فعل التأمل، فكليهما يسعى لتحقيق الرضا" يتوافق الجميل والجليل في أن كليهما سر لذاته، زد على ذلك أن كليهما مسبقا حكما حسيا ولا حكما محددا منطقيا، بل حكم تأمل"[3]

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 164

[2] – المرجع نفسه: ص 165.

[3] – المرجع نفسه: ص 170.

لذلك فهما بحسب كانط يختلفان عن الخير الذي يسعى لتحقيق مصلحة أو منفعة معينة، فالجليل والجليل، ينتظمان ضمن ملكة الحكم في ذاتيتها وتأملها، فوجودهما غير متعلق بالموضوع، وإنما بالنسق الداخلي للذات فقط، ومنه فإن هدفهما تحقيق فعل اللذة، عكس الخير الذي يعد فعلا عمليا تقويميا ينطلق من المثال الخارجي، محققا بوصاياه المعيارية المسبقة هدفا معينا.

إلا أن هذا الاتفاق في المنطلق الذاتي، و مجمل تمظهرات ارتباطهما مع ملكة الحكم والذوق الذاتيين، لا يعني أبدا بحسب كانط تماهيهما، وإلا لكان لهما مسمى واحد، بل هناك فروق تميز الواحد عن الآخر، ولعل أبرز هذه الفروقات بحسب كانط هو اللامحدودية، ذلك أن الجمال يتشكل من خلال العلاقة التي تربط مابين الجمال والفهم وعمليات الخيال المنبجسة في فضاءاتها اللامتناهية، أما الجليل فلا يرتبط بعملية قوة الفهم وعلاقتها بالخيال، إنما يرتبط بالعقل ومقولاته المنطقية" وهكذا يبدو أن الجميل يفهم بوصفه تقديما لمفهوم غير محدد للفهم...وأما الجليل فيفهم بوصفه مفهوما مماثلا للعقل"[1]

ورغم اتفاق الجليل والجميل في اللذة، إلا أن اللذة التي تتبع كل واحد منهما مختلفة، فما تؤديه لذة الجليل تختلف حتما عما تؤديه لذة الجميل بحسب كانط، فالجميل يدخل في علاقة مرح ولعب مع معطيات الخيال، بينما الجليل يشكل معرفة عقلية تبتعد عن كل لعب، ليتسم بالجدية" ذلك أن الجميل يحمل معه مباشرة شعورا بالسمو بالحياة، وبالتالي فهو يتساوق مع الافتنان والخيال الذي يلعب ويمرح، بينما يكون الشعور بالجليل لذة لا تنبثق إلا على نحو غير مباشر...وهكذا لا تبدو لعبا، هي شيء جدي في فعالية الخيال"[2]

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص ص 170-171.

[2] – المرجع نفسه: ص 171.

إلا أن مبدأ اللعب، لا يعني أن الجمال عند كانط عبثي تافه، بل أن الجمال عنده عملية تنطلق من ذوق رفيع ، يستمد من الخيال لعبه، فقدرة الجميل على اللعب الحر Free play هو الذي يمنح للفن دفقه وجماليته الفريدة التي لا عهد لنا بها، عند ذلك فقط ينبثق الفن الأصيل الذي يبتعد عن المحاكاة الرتيبة الجامدة، خالقا فنا عبقريا غير مكرور.

4. الفن والعبقرية عند كانط

يرى كانط أن الإنتاج الفني هو انبثاق لوعي معين، وليس للطبيعة فيه أي دور، فالطبيعة تولد الموهبة في الذات الإنسانية، فهي التي تعطي الإنسان صفاته وميوله المختلفة، لكنها لا تحدد نسق الفنون وصيرورتها، لذلك فالعبقرية Genius تتأسس في قاعدتها الأولى على هذه الموهبة التي تقذفها الطبيعة فينا، لكن الفن بعدها في تشكله ووجوده، يأخذ منحى آخر لا قبل للطبيعة ولا الفهم به" العبقرية هي الموهبة التي تهب القاعدة للفن، وما دامت الموهبة من حيث هي ملكة إبداعية فطرية يتمتع بها الفنان، تنتمي هي نفسها للطبيعة، فيمكن التعبير عن هذا على النحو التالي: العبقرية هي الميل الفطري للعقل الذي تعطي الطبيعة من خلاله القاعدة للفن"[1]

5. العبقرية وسؤال الفن الجميل من المحاكاة إلى الخلق

لاشك أن الطبيعة تمنح الإنسان القاعدة الأولى التي ينطلق في إنتاجه للفنون المتعددة، لكن هذا لا يعني أن تشكل الفنون بحسب كانط ينطلق من قوالب موجودة مسبقا، فدور الطبيعة هو إعطاء الفطرة والموهبة لا غير، لذلك فإن الفن لا ينطلق من قواعد جاهزة ومسبقة يخضع لها الفنان، تمارس عليه سلطة دوغمائية، بل أن العمل الفني Work of Arts فعل حرية بالأساس لا يتبع أي نموذج سابق عليه، فالفن الجميل هو الفن الأصيل الذي لا يقوم على محاكاة ما سبقه، بل هو تأسيس وخلق من العدم

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 238.

Nonexistence، لعل ذلك ما يضمن للفن بقاءه ودوام الإعجاب به، لذلك على العبقرية " أن تكون الأصالة سمتها الأولى...فإن نتاجاتها يجب أن تكون نماذج يقتدى بها"[1]

العبقرية المنتجة للفن الجميل لا يمكن بحال من الأحوال تفسيرها أو فهمها، ذلك أن الفنان يقف مشدوها مذهولا أمام ما جاء به من أفكار، هو لا يعرف سرها ولا كنهها، ذلك أن الفن الجميل يصدر عن العبقرية* ، فلا سبيل للعقل والتجربة لفك شفرات ذلك" ومن هنا فإن مؤلف نتاج ما بفضل عبقريته، لا يعرف هو نفسه كيف جاءته الأفكار عنه وليس في طائله أيضا أن يبتكر هذه الأشياء بحسب إرادته أو بمحض خطة ما، ولا أن ينقل للآخرين التوجيهات التي من شأنها أن تضعهم في موقف مشابه"[2]

وعليه فإن عملية الإبداع الفني عملية معقدة، لا يمكن فهمها أو إخضاعها لأي قانون معين، يضرب كانط مثالا عن ذلك بالفرق بين العبقري الملهم والعالم المخترع، موضحا أن العبقري صاحب الفن الجميل أعلى قدرا من العالم المخترع، فالعالم المخترع يمكنه بيان أصول نظريته ومبادئها ومجمل فرضياتها وتجاربها وقوانينها، عكس الفنان المبدع الذي لا يستطيع بحال من الأحوال أن ينقل لك عمق تجربته وإحساسه، أنى له ذلك وهو لا يعلم عن ولادة إبداعه شيئا" والسبب في ذلك أن نيوتن يستطيع أن يجعل جميع الخطوات التي كان عليه اتخاذها، بدء من عناصر الهندسة الأولى وانتهاء باكتشافاته العظيمة و العميقة، أمرا قابلا للعيان تماما ليس فقط لنفسه، بل لكل شخص آخر، وهكذا يطرحها للأجيال القادمة على نحو محدد تماما، لكن لا يستطيع هومير أو فيلاند أن يشير إلى الكيفية التي تنبثق بها أفكاره

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص238.

* – يضع كانط مصطلح العبقرية باعتبارها تمثل قطيعة معرفية مع الأفكار الأفلاطونية والأرسطية التي حاولت ربط طبيعة الفن عامة والإبداع خاصة بالميتافيزيقا، فالذات وحدها هي المسؤولة عن انبجاس الإبداع وتشكله، ذات دينامية تنطلق من التجربة الباطنة لتؤسس لوعي فكري أصيل، إبداع يولد في منطقة سديمية ما بين الوعي ومقولاته والخيال ولعبه الحر، لذلك فالفنان لا يعرف عنه شيئا.

[2] – المرجع نفسه: ص 239.

التي هي خيالية *، ولكنها ثرية في غناها الفكري في الوقت نفسه، وتجتمع في رأسه، لأنه هو نفسه لا يعرفها، وبالتالي لا يستطيع تعليمها لأي شخص آخر أيضا"[1]

6. الفن والطبيعة وحركية الروح المبدعة عند كانط

يختلف الجمال الفني عن جمال الطبيعة، ذلك أن جمال الفن تمثل لغاية معينة، عكس جمال الطبيعة الذي لا غاية له ولا غرضية، فوجوده هو وجود غائي لا غير، ففعل التمثل هو الذي ينقل جمال الطبيعة الغائي إلى جمال فني غرضي غايته الأولى والوحيدة اللذة المنطلقة من أحكام الذوق الباطنة، ووحده الفنان العبقري القادر على تمثل الطبيعة والواقع وتصويرهما تصويرا جماليا، وهنا ينقل الفن الجميل القبيح من حالته الواقعية باعتبارها شعورا بالألم إلى تمثل حالة أخرى جمالية ، وهنا يكمن دور الفن في تحقيق الجمالية" فموجات الانتقام، الأمراض، وأنواع الدمار الذي تتخذه الحروب وما أشبه من أشياء ضارة، يمكن وصفها وصفا جماليا جدا"[2]

وحتى تنجح عملية التمثل في نقلها للواقعي والطبيعي، لابد لها من الخيال، فالخيال يبث في هذا الحضور الواقعي روحا، تنقله إلى عوالم أخرى أكثر إشراقا وجمالية، فالروح Soul هي التي تعطي فعل التمثل جماليته وحركيته Dynamic ومتعته، والفن الذي لا روح فيه Soulless ، فن لا معنى ولا قيمة له، هو أشبه بالمومياء المحنطة وجود ميت" وتعني الروح في دلالتها الجمالية المبدأ الذي يبث الجمال في الذهن"[3]

علاقة الروح بالخيال علاقة وطيدة، إذ أن الخيال يعطي الأفكار التي تعمل الروح على تمثلها، فيتشكل المعطى الخيالي، ومن ثمة فعملية اللعب الحر التي يضطلع بها الخيال هي جوهر هذه الروح" وهي

* – الخيال عند كانط ملكة معرفة منتجة.

[1] – إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 240

[2] – المرجع نفسه: ص 243.

[3] – المرجع نفسه: ص 245.

فعلا ما يسمى بالروح، لأن التعبير عما يستعصى عن القول في حالة عقلية لبعض التمثلات، وجعلها قابلة للتوصيل كليا، سواء أكان التعبير في اللغة والرسم أو الفن * التشكيلي، فهو يتطلب ملكة الإحاطة باللعب الحثيث بالخيال"[1]

وفي الختام يمكن القول أن مجمل فلسفة كانط في مبحث الجمال، تنطلق من فلسفته المثالية التي تقوم على اعتبار الباطنية Inwardness أساسا لكل حكم جمالي، فالذات والذوق الباطن، وحدهما القادران على تمثل الجمال، فالجمال الحقيقي عنده هو جمال غرضي غايته اللذة فقط، فهو لا يرتبط بأية مصلحة معينة، و أساس الفن الأصيل عنده العبقرية التي لا تقوم على محاكاة وتقليد ما سبق بل هي عملية خلق، تتوالد من الخيال ولعبه الحر، ويمكن استخلاص ما ذهب إليه كانط من أفكار حول الجمال بحسب التالي:

- الجمال ملكة تندرج ضمن ملكة الحكم غرضه الشعور باللذة.

-لا يوجد علم للجمال، ذلك أنه يستعصى عن الفهم، بل يوجد نقد له.

-يتميز الجمال بذاتيته، فهو لا يرتبط بالموضوعات الخارجية.

-يتشكل الجمال عبر اندماج الخيال مع عمليات الفهم.

-الحكم الجمالي حكم لا يرتبط بالمنفعة والمصلحة العملية ومقولات الخير والشر.

- الجمال مفهوم تحدده قوانين الكيف، والكم، والغرضية، والرضا.

- يتفق الجميل مع الجليل في أنهما يحققان اللذة، لكنهما في الآن نفسه يختلفان في طبيعة هذه اللذة، فالجميل يتصل بالخيال ولعبه عكس الجليل الذي يتميز بجديته.

* - يقسم كانط الفنون الجميلة Fine arts إلى ثلاثة أنواع: فنون الكلام، الفن التصويري، فن اللعب بالإحساسات، ويقصد بفنون الكلام البلاغة والشعر، أمام فنون التصوير فهي الفنون التي تصور الأفكار بطريقة حسية مثل النحت والرسم، أما فن اللعب بالإحساسات فمثاله الموسيقى وفن الألوان.

- ينظر: إمانويل كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص ص 253-258.

[1] - المرجع نفسه: ص 249.

– العبقرية موهبة ترتبط بالفن.

– العبقرية لا ترتبط بالعلم وقواعده الجامدة، بل هي خروج عن كل القواعد المفروضة سلفا، ذلك أن مجمل نتاجاتها تتميز بأصالتها وتفردها.

– العبقرية لا ترتبط بمفهوم معين، ذلك أنها ترتبط بالخيال ولعبه الدائم، وهو جوهر حريتها.

– لا تسعى العبقرية لغرضية معينة، بل هي تمثل للجمال في ذاته.

جمال الطبيعة يختلف عن جمال الفن، ذلك أن الأول لا غرضية له، أما جمال الفن فهو جمال غرضي يهدف إلى اللذة.

–الروح الأصيلة وحدها القادرة على نقل القبيح والمؤلم إلى تمثل جمالي تتشكل منه اللذة.

جمالية الروح المطلق عند هيغل

ينطلق غيورغ فلهم فريديريك هيغل Georg Wilhelm Friedrich في كتابه محاضرات في الفن الجميل Aesthetic lectures on fine art من محاولته تحديد المصطلح، مبينا أن مصطلح Aesthetic قد شاع بين الدارسين، لذلك سيقوم بتبنيه في كتابه هذا، إلا أنه في الآن نفسه يرى أن المصطلح الأدق هو فلسفة الفن الجميل"ولهذا دعونا نتمسك بكلمة Aesthetic وهذه كمجرد اسم ليست ما يهمنا...لكن التعبير الدقيق لعلمنا هو فلسفة الفن وعلى نحو أكثر تحديدا فلسفة الفن الجميل"[1]

فلسفة تحاول البحث عن الجمال باعتباره تشكلا لوعي داخلي أصيل ينطلق من الفكر الباطن لا من معطيات الحس الخارجي، تكون فيه الروح الأصيلة Absolute Spirit الحاملة للأفكار اللامتناهية هي قطب الرحى، باعتبارها مدارا تنتظم حوله مجمل أفكار الفنون الجميلة.

1. حدود علم الجمال عند هيغل –أسبقية الفكر على الوجود–

لاشك أن حدود علم الجمال عند هيغل ليست الطبيعة بل الفن، ذلك أن الفكر أسبق من الوجود، وبما أن الفن تمثل عقلي بامتياز فهو أرقى من الوجود الطبيعي" إننا في الحياة العادية نحن معتادون بطبيعة الحال أن نتحدث عن اللون الجميل والسماء الجميلة والحيوانات الجميلة...ونحن لن ندخل في جدل هنا بشأن الصفة الجميلة كيف يمكن أن نعزوها على نحو مبرر إلى هذه الأشياء وما شابهها...ولكننا نستطيع أن نؤكد ضده هذه النظرة أن جمال الفن هو أرقى من جمال الطبيعة"[2]

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة: عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، ط 1، مصر، 2010 ، ص ص 25-26.

[2] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 26.

ولعل سبب هذا الرقي مرده طبيعة الفن في حد ذاته، لأنه يصدر من الروح/ العقل، روح تتمثل الطبيعة وتعيد إنتاجها وفق رؤية واعية جديدة، لذلك فجمال الفن يتميز باختلافه وقدرته على الولادة والاختلاف، أما جمال الطبيعة ومجمل ظواهرها فهو جمال لا ينم عن أية روح، فالطبيعة لا تولد ولا تعطينا إلا الشبيه، إنها لا تستطيع بحال خلق صورة جديدة تناقض الوجود الأصلي" إن جمال الفن هو جمال متولد من الروح وتعاد ولادته من جديد، وكلما ارتقت الروح ومنتجاتها فوق الطبيعة وظواهرها ارتقى أيضا جمال الفن على جمال الطبيعة"[1]

لذلك فالجمال الطبيعي في تمظهره الحسي الخارجي لا معنى له، وليست له أي قيمة تعزى إليه، إنما المزية في انعكاس هذا الجمال وإدراكنا الواعي له، فالروح وحدها تعطي هذا الوجود الخارجي جماليته، ولعل هذا الطرح الهيغيلي يشبه في أوجه المنطلق الأفلاطوني في ربطه الجمال بعالم المثل مع التناقض البين بينهما، فلو تصورنا جدلا أن عالم المثل هو الروح، و الكرسي هو الطبيعة، فلا يمكن للجمال الطبيعي/ الكرسي، أن يتحقق إلا إذا كان انعكاسا للروح/ المثال وجوهرها.

الروح بحسب هيغل ترتبط بالفكرة المطلقة، فكل ما هو موجود إنما هو متصور، فلا وجود للواقعي دون التمثل الفكري" حتى ولو كان كل شيء حقيقي اليوم قد جرى الإعلان عنه أنه يتجاوز التصور فيما الظواهر في تناهيها، وحسب الأحداث المؤقتة في عرضيتها يجري تصورها، فإن هذا هو

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 26.

بالضبط تماما هو الحقيقي وحده...لأن له المفهوم المطلق الذي يجري إقراره بدقة أكبر هو الفكرة كأساس له"[1]

لذلك فالروح بحسب هيغل ترتبط بالفكرة المطلقة و اللانهائية، وهي لا تتساوى مع الطبيعة التي توصف بمحدوديتها، كونها شيئا ثابتا، تسير وفق قوانين لا تتغير ولا تتبدل بحال من الأحوال، أما الروح، فيتميز بذاتيته وقدرته على فعل التأمل في جواهر الأشياء، فهو ينطلق من الوعي الفكري مسقطا إياه على مجمل العيانات الحسية الخارجية، ومن خلال هذا الإسقاط والربط بين أفكار الوعي و مدركات الحس، تتجلى العلاقة بين الروح باعتبارها وعيا عقليا وبين الطبيعة لذلك فإن" الروح قادر على النظر في ذاته، وأنه يمتلك وعيا في ذاته، وكل شيء يصدر فيه، إن التفكير هو بالضبط ما يشكل الطبيعة الجوهرية القصوى للروح...وفي هذا المضمار، فإن الفن موضوعه من ذي قبل هو الأقرب من الروح وتفكير الروح عما تعمله الطبيعة الخارجية الخالية من الروح"[2]

إن حدود علم الجمال عند هيغل هو الأعمال الفنية وليس الطبيعة، ذلك أن الأعمال الفنية أرقى في جمالها من جمالات الطبيعة، فالفن عامة هو وعي ذاتي تأملي ينطلق من أفكار أصيلة ملهمة تجعل الساكن الثابت متحركا، تعيد استحضار الطبيعة وتبث فيها روحا جديدة، فتتحول الأخيرة من صورة بسيطة مألوفة إلى صورة ترتقي إلى مراتب الجمال الفني .

2. أفكار الفن عند هيغل

يضع هيغل ثلاث أفكار رئيسية، تميز الفن حتما عن الدين واللاهوت والأخلاق وغيرها، تدور الفكرة الأولى على اعتبار الفن نتاج إنساني بامتياز، أما الفكرة الثانية بحسبه، فترى أن مجال الفن وإطاره

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 27.

[2] المرجع نفسه: ص ص 41- 42.

العام هو المجال الحسي، و تذهب الفكرة الهيغيلية الثالثة إلى أن هدف الفن وغايته المنشودة هي الذاتية التي تميزه عن الحقول المعرفية الأخرى، ويمكن توضيح مجمل هذه الأفكار من خلال التالي:

3. العمل الفني كنتاج للنشاط الإنساني الخاص – الموهبة والروح–

ينطلق هيغل في عرضه لمجمل أفكاره حول الفن وعلاقته بالإنسان من نقده للإجراءات المتبعة في بحث مسألة الفن، واعتباره نشاطا ميكانيكا يتشكل من معطيات مسبقة عنه، لا يمكن للفنان أن يتخلى عنها لعل ذلك ما يسميه هيغل بالتوصيات العقيمة التي لا تجعل من فعل الإبداع متمكنا، كربط الفن بمقولات التاريخ والأهمية مثلا، لذلك فمثل هذه القواعد" يجب وضعها في الوقت نفسه بإحكام شديد حتى أنه يمكن ملاحظتها بمجرد أن يجري التعبير عنها، بدون أي نشاط روحي مفرط ما لدى الفنان، وعلى أي حال فإن مثل هذه القواعد وهي مجردة في المحتوى إنما تكشف نفسها في إدعائها الملاءمة حتى تملأ وعي الفنان...وهي تضع أمام عين العقل محتوى آخر وأكثر غنى تماما، و إبداعات أكثر فردية استيعابية"[1]

إن مثل هذه التوصيات والقواعد المسبقة المحددة للعمل الفني من شأنها بحسب هيغل أن تجعل العمل الفني ميتا، مجرد قوالب جاهزة بلا روح ولا فكرة أصيلة يتحدد بموجبها، لذلك وجب هدم وإبطال مثل هذه النظريات التي عملت لقرون عديدة منذ أفلاطون وتوصياته الأخلاقية على خنق الإبداع الذي استحال نسخة كربونية مكررة بلا محتوى ولا رؤية.

العمل الفني بحسب هيغل، لا يتحدد وفق أنماط جاهزة مسبقا، بل هو موهبة تصدر عن الوعي الباطني في علاقته بالأفكار، ذلك أن العمل الفني يأخذ صفة تميزه من الفكرة التي يتأسس عليها، وبدون وجود الفكرة الأصيلة لن يكون للعمل الفني أية قيمة تعزى إليه" وهكذا كما يتبدى الأمر، فإن الاتجاه

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 61.

الذي أشرنا إليه في التو قد جرى التخلي عنه تماما، وبدلا منه فإن المقابل قد جرى تقبله إلى حد ما، ذلك أن العمل الفني لم يعد يعتبر على أنه نتاج نشاط إنساني- عام- بل على أنه عمل روح موهوب"[1]

إذن فالفن عند هيغل ليس نشاطا إنسانيا عاما، لأن جعل الفن مرتبطا بأنشطة الإنسان العامة هو مساواة ما بين الفن و المعطيات الغريزية الأخرى، فمجال الفن هو خصوصية الذات المبدعة التي تفرقها عن مجمل النشاطات العامة الأخرى التي تشترك فيها جميع الكائنات، فخصوصية الفنان هي موهبته وعبقريته، موهبة تنطلق من النشاط الإنساني العام الذي يعطيها القاعدة الفطرية والميل، لكنها بالمقابل تتمايز عنه في خصوصيتها وذاتيتها الفردانية.

الفن نتاج موهبة متفردة، لها قدرتها الخاصة على التأمل الواعي، موهبة لا تحددها المعطيات الخارجية السياقية بقوانينها الجاهزة مسبقا، بل هي نتاج وعي باطن عقلي" وبشكل ما وعلى نحو حق، فإنه لما كانت الألمعية هي ذات طابع مخصوص، وكانت العبقرية هي اقتدار كلي، فإن الإنسان ليست لديه القدرة على أن يمنحهما لنفسه على نحو خارجي، وببساطة من خلال نشاطه الواعي الذاتي الخالص"[2]

لكن هذه العبقرية بحسب هيغل لا تكفي وحدها لإنتاج الفن، بل لابد لها من صناعة أو مهارة يتعلمها الفنان حتى يصقل عمله الفني، خاصة في الأعمال الفنية التقنية كالنحت والتصوير وغيرها" من خلال الممارسة والمهارة ...فإن ملمحا رئيسيا للإنتاج الفني هو شغل خارجي نظرا لأن العمل الفني له جانب تقني محض يمتد إلى الحرفة وخاصة فن العمارة والنحت وبدرجة أقل فن التصوير والموسيقى وأقلها جميعا في الشعر"[3]

[1] - فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 61.

[2] - المرجع نفسه: ص62.

[3] - المرجع نفسه: ص 63.

ولما يتمكن الفنان من تعلم الصنعة الخارجية بعد جهد جهيد، ينتقل بعدها إلى المرحلة الأهم، مرحلة الاستبطان الداخلي ونفخ الروح في هذه الأعمال الفنية، فكلما تجلت الروح في هذه الأعمال الفنية، كلما تحققت الجمالية واقترب العمل الفني من الكمال" كلما ارتقت قامة الفنان ومكانته، فإنه يجب عليه على نحو أكثر عمقا أن يعرض أعماق القلب والروح، وهذه الأعماق لا تجري معرفتها على نحو مباشر ولكن لا يجب الغوص في غورها إلا من خلال توجيه روح الفنان الخاص إلى العالم الباطني والخارجي"[1]

وعليه فالعبقرية وحدها تبقى قاصرة، إذا لم يصاحبها فعل تعلم لأبجديات أي فن من الفنون، ليلي ذلك عملية التأمل والبحث في بواطن الأشياء، ففعل الخلق الجمالي يتطلب روحا تستحضر التجربة الحياتية الإنسانية بالتأمل العقلي في بواعثها و سيرورتها، عندها فقط يرد الفن مراتب العبقرية والجمال والخلود" ولهذا فإن الروح والقلب يجب أن يكونا مثقفين بالحياة والتجربة والتأمل على نحو غني وعميق قبل أن تظهر العبقرية للوجود...إن المنتجات الأولى لجوته و شيلر غير ناضجة أجل بل هي حافلة بالقسوة والبربرية"[2]

هذا ويقسم هيغل لفنون إلى قسمين، فنون ما قبل العبقرية التي لا تنطلق من قراءة واعية وتأملية للوجود ولا تصدر من روح أصيلة مثقفة، إنما تقوم على فعل المحاكاة والتقليد الأجوف والعقيم، وفنون عبقرية تنطلق من الوعي الباطني لتنسج أفكارها العبقرية في رؤيتها للكون والوجود، لعل ذلك ما جعل هيغل ينتقد الأعمال الفنية الأولى لغوته وشيلر باعتبار أدبهما يبتعد عن قيم الروح والقلب — الإرث الكلاسيكي– وهو ما تداركاه فيما بعد في أعمالهما الرومانسية التي ضجت بالتجارب الروحية والحياتية.

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 63.

[2] – المرجع نفسه: ص 64.

الفن الخالد عند هيغل هو الفن الذي ينهل من الروح مواضيعه، وذلك لأن" الشيء الحي الفردي في الطبيعة هو شيء وقتي متلاشي متغير في المظهر الخارجي، بينما العمل الفني يستمر حتى إذا لم يكن مجرد دوام، مما يشكا انبثاقه الأصيل، متفوقا على الواقع الطبيعي، وذلك أنه جعل الإلهام الروحي جليا"[1]

إلهام روحي تأملي منتج لكل ما هو عبقري و فريد، فالروح مطلقة في تأملاتها لا يحدها حد ولا يوقف دفقها شيء، فالعمل الأدبي الذي يستمد من عنفوان الروح ألقه لن تصيبه الشيخوخة والهرم، على عكس العمل الفني الذي ينطلق من محاكاة الطبيعة ومجمل الأشياء الأخرى التي تذبل وتتغير وتفنى، فالفكرة والتأمل هما من يمنحا الدوام والاستمرارية للعالم الخارجي المنظور وليس العكس.

ويمكن توضيح ذلك بحسب الجدول التالي:

النشاط الإنساني الخاص	منطلقه	أسسه	إنتاجه	صفته
الأعمال الفنية	الباطن	الروح المطلقة التأمل الخبرة	عبقري	الديمومة والخلود

جدول رقم 02 : منطلقات وأسس الفن عند هيغل

4. العمل الفني مستمد من المجال الحسي

ينطلق هيغل من نقد العلاقة بين العمل الفني و المجال الحسي، وما يخلفه هذا العمل الفني من تأثير على الشعور الإنساني، إذ يرى أن الدعوة إلى مثل هذا الربط لا معنى ولا قيمة لها، ذلك أن الاهتمام الحق ينبغي أن ينصب على العمل الفني فقط و ليس على الذات و شعورها، حيث أن" فحص المشاعر

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 66.

التي يبعثها الفن أو يفترض أن يبعثها لا تستطيع أن تتجاوز الضبابية الملتبسة، إنها تتجرد بدقة من المحتوى الحق وماهيتها ومفهومها...ذلك أن التأمل في الشعور، إنما يكتفي برد الفعل الانفعالي الذاتي في الشخص المحدد الجزئي، بدل الانغمار في الشيء المطروح أي في العمل الفني"[1]

يفرق هيغل بين الشعور الانفعالي والذوق، ذلك أن الشعور الانفعالي الذي يبثه العمل الفني في ذات الإنسان مع اختلاف هذه الذوات وتعددها، مجرد ردة فعل مؤقتة تقترب من الغريزة أكثر كونه يميل إلى إطلاق التعميمات العاطفية و الأحكام المتسرعة دون دراية أو تبصر، لذلك فإن هيغل يرى أن هذا الشعور الانفعالي يتميز بضبابيته وعدم جدوى أحكامه، على عكس الذوق الذي يبتعد عن كل انفعال متسرع، فهو " الإحساس المهذب للجمال"[2]

الذوق مرتبة أعلى من الشعور بحسب هيغل، كونه فعل تأمل وإحساس راقي بالجمال، لذلك فهو يتميز بكليته، فالذائقة في إحساسها بالجمال ذائقة واحدة بحسبه، باعتبارها إحساسا مشتركا، ينطلق من رصد الأعمال الفنية و تأملها لاكتشاف جمالياتها المخبوءة، على عكس الشعور الذي ينبجس منه إحساس غير منظم و غير مضبوط.

لكن هذا الذوق ورغم كونه إحساسا راقيا بالجمال، إلا أنه يبقى قاصرا وعاجزا عن تأمل الأعمال العظيمة والعميقة" ومع هذا فإن أعماق الأمر يظل كتابا مغلقا مختوما أمام التذوق، نظرا لأن هذه الأعمال لا تتطلب وحسب الإحساسية والتأملات التجريدية، بل تتطلب أيضا كلية العقل وصلابة الروح، بينما الذوق ليس موجها إلا إلى السطح الخارجي"[3]

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 71

[2] – المرجع نفسه: ص 72.

[3] – المرجع نفسه: ص ن.

لذلك فدراسة الأعمال الفنية بحسب هيغل لا تتطلب ذوقا فقط، فالذوق لا يخترق الأعماق أي الأفكار العظيمة، بل يقف أمام السطح فقط، كون الذوق هنا تأمل لتشكل مادي حسي ، يتطلب خبرة تمزج بين معرفة ذات المبدع وفرديته تارة، وبين جوهر العمل الفني تارة أخرى، ليمتزج كل ذلك في حدود المعقول، حيث أن الاهتمام الموسع بذات المبدع وظروفه من شأنه أن يؤدي إلى إهمال جوهر العمل الفني الأصيل" ومع هذا فإن الخبرة إذا كانت من نوع أصيل، فإنها نفسها تسعى على الأقل إلى أسس خاصة ومعلومات، ومن أجل حكم معقول به تستطيع بعد كل شيء أن تقوم بتمييز أكثر إحكاما للجوانب المختلفة للعمل الفني"[1]

وحتى يصل العمل الفني إلى هذا المستوى العميق لابد من جانبه الخارجي أن يمثل الروح في كل جزء من أجزائه، أو عنصر من عناصره، لينتقل هذا المعطى الخارجي الذي يدرك بالحواس الخارجية من الجزئي الفردي إلى الكلي العقلي، محققا بذلك الجمال المحض الذي يأخذ قيمته المثلى من الروح فقط، وأن يكون العمل الفني تكريسا لهذه الروح فقط ، لذلك كان لابد من ضرورة فصل هذه الأعمال الفنية عن مجمل الارتهانات الشهوانية والرغبات المؤقتة التي من شأنها أن تنحرف بالعمل الفني من طابعه الجمالي إلى طابع المصلحة الضيقة الفردانية" فلا تستطيع الرغبة أن تترك الموضوع يكون قائما في حريته"[2]

الرغبة عند هيغل نقيض الحرية التي يجب أن ينطلق منها العمل الفني، ذلك أن ربط العمل الفني برغبات مسبقة عليه، يعمل على نقض جوهر العمل الفني الأصيل، لذلك فأجمل الأعمال الفنية وأرقاها هي التي تكون حرة منطلقة من جوهر العمل الفني دون قيد أو قالب جاهز، فحرية العمل الفني فعل تأملي روحي بامتياز.

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص73

[2] – المرجع نفسه :ص 75.

5. هدف الفن عند هيغل

ينطلق هيغل في تأسيسه لهدف الفن من نقده لمركزية المحاكاة التي شكلت لقرون كثيرة هدفا يسعى إليه كل فن، وبحسب هذا المبدأ، فإن الفنان عليه أن القيام بمحاكاة الطبيعة والعمل على إعادة تصويرها، كون الفن مرآة عاكسة لمجمل الظواهر والوقائع الخارجية، من هنا كان هدف الفن وموضوعه الرئيس منحصرا في قطب الخارج بقيمه الأخلاقية والتاريخية والاجتماعية.

إن فنا بهذه الصفة فن لا قيمة ولا معنى له عند هيغل، ذلك أن يقف عند القشور والظاهر السطحي فقط، فالتصوير وإعادة النسخ، إنما هو من قبيل الخداع لا غير، يضرب هيغل مثالا عن تلك الخيالات الفارغة التي تحاول محاكاة المظاهر الخارجية" بقرد بتنر الذي أكل لوحة تصور الدودة البيضاء وهي خنفسة كبيرة ملتفة بالنباتات في كتاب تسليات الحشرات"[1]

يدلل هيغل بمثال آخر، بالمسلمين ونظرتهم إلى التصوير، فالصورة هي محاكاة خادعة لما خلق الله، فالصورة حقيقة جسد وروح" فجيمس بروس في رحلته إلى الحبشة قدم رسومات لسمكة لرجل تركي، وفي البداية اندهش التركي ولكنه بسرعة تامة وجد جوابا: إذا كانت هذه السمكة تستطيع أن تحيا ثانية وتكون ضدك في يوم الدينونة وتقول: لقد أعطيتني جسدا ولم تعطيني أي نفس حية، فساعتها كيف ستبرر نفسك ضد هذا الاتهام"[2]

الفن الذي يقوم على المحاكاة فن غير أصيل لا عبقرية فيه، فمهما بلغت قدرة الفنان على النسخ الذي يصل حد التطابق، إلا أن عمله يقع ضمن دائرة الأعمال الرديئة، فلا فرادة ولا جمال في تصوير

[1] فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 75 .

[2] – المرجع نفسه: ص 84.

أشياء موجودة أصلا*" غير أن هذه المتعة وهذا الإعجاب يصبحان في ذاتيتهما أكثر سخافة وبرودة كلما ازداد النسخ شبها بالأصل الطبيعي"[1]

سخافة وبرودة تبلغ حد التقزز والاحتقار، فأي قيمة تعزى إلى المقلد الذي يقلد صوت العندليب مثلا، تقليده لا يؤدي إلى أية فائدة ، ولا يؤد ي إلى إنتاج مهارات جديدة، بل أن المقلد أعنت نفسه بلا طائل وعمله كعمل" الإنسان الذي تعلم كيف يقذف حبات العدس من خلال فتحة صغيرة دون أن يخطئ ولقد عرض هذا الحذق أمام الإسكندر الأكبر، غير أن الإسكندر الأكبر قد أعطاه حفنة من العدس مكافأة له على هذا الفن العديم الفائدة والذي لا قيمة له"[2]

هدف الفن عند هيغل إذن، هدف يسعى إلى تحقيق نوع من الوعي بين الإنسان وعالمه منطلقا من الروح الإنسانية وجوهرها، خالقا متعة تأملية، تبحث في الفكرة وتتأمل روعتها، عندها يحقق الفن أهدافه في تشكيل متعة إنسانية فريدة، تنقل العا لم المنظور من لبوسه الظاهر الحسي المليء بالتناقضات والمآسي إلى مستوى أعمق، مستوى الفكرة في علاقتها مع إرادة التغيير والكشف الذي تتمظهر من خلاله التجربة الإنسانية باعتبارها روحا تعطي الفن أصالته وعمقه.

هذا الإحساس الممتع الذي يقذفه الفن فينا أداته الخيال بحسب هيغل، فوحده الخيال يستطيع أن ينقل التجربة الإنسانية من واقعها الخارجي المنظور إلى مستوى الجمال الفني الأصيل، فالتجربة والخيال منطلقان أساسيان لكل فن أصيل وعبقري، لعل ذلك " يجعلنا نستجيب على نحو مناسب لماهية هذا الأمر، سواء بالأسى أو بالابتهاج، سواء بالتأثر أو بجعلنا نمر بجماع المشاعر و العواطف الخاصة بالغضب

* – يذكرنا هذا الطرح الهيغلي بمقولات أفلاطون عندما جعل من الفن تشويها للتشويه، ذلك أن الفنان لا يستطيع بحال من الأحوال محاكاة الحقيقة، فعمله عمل مشوه، تبدو جذور هذه الفكرة حاضرة عند هيغل بوضوح وخاصة في نظرته للفن المحاكي مع الاختلاف في المنطلق والتأسيس والفلسفة.

[1]– فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 85.

[2] – المرجع نفسه: ص 86.

والشفقة والقلق والخوف...هذا المرور للقلب من خلال كل ظروف الحياة، هذا التحقق لكل هذه الحركات الباطنية من خلال موضوع معروض خارجي خادع خالص هو فوق كل شيء ما يعد على أنه قوة حقة وفائقة للفن"[1]

6.فينومينولوجية الجمال عند هيغل

الجمال الفني عند هيغل، يتشكل من خلال الفكرة في علاقتها بالواقع، فهي ليست فكرة مطلقة، بل هي فكرة جوهرية أصيلة لا تنفصل عن الواقع ولا تبتعد عنه، بل تغوص فيه، لتحاول النفاذ إلى ما ورائه من عواطف إنسانية، تشكل عمق وروح الإنسان من خلال تأمل جوهر الوجود الإنساني ومشكلاته الحياتية الكبرى، لذلك فالفكرة الباطنية وحدها القادرة على البحث في كل ذلك " الفكرة على أنها جمال الفن ليست هي الفكرة كفكرة، على نحو أن على المنطق الميتافيزيقي أن يستوعبها على أنها المطلق، بل هي تشكل كواقع وعلى أنها تقدمت إلى الوحدة المباشرة وتتوافق مع الواقع"[2]

فبحسب مقدرة الفنان على تجسيد هذه الفكرة المثالية، يكون العمل جيدا أو رديئا، فكلما كان للفنان القدرة على تجسيد المثالي في شكل عيني، تشكلت عظمة الفن وعبقريته، فمهما كانت موهبة الفنان التقنية ومهارته الحرفية لن يحقق عمله أية قيمة، ذلك أن قيمة الأعمال الفنية ترجع إلى أفكارها، فكلما كانت الفكرة عظيمة كان الفن عظيما.

يضرب هيغل مثالا عن قصور الفكرة وما تنتجه من أعمال رديئة بالديانات القديمة التي تتأسس على أساطير غير مضبوطة وعشوائية ذلك أن" قصور الشكل ناجم عن قصور المحتوى...إنهم لا يستطيعون

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص ص 90-91.

[2] – المرجع نفسه: ص 128.

أن يتحكموا في الجمال الحق لأن أفكارهم الأسطورية وفكرة أعمالهم الفنية لا تزال غير محددة، إنه يجري تعميمها على نحو سيء ومن ثم لا تشكل المحتوى الذي هو مطلق في ذاته"[1]

لكن وسم هيغل الديانات القديمة بأنها أنتجت أعمالا رديئة في عمومها فيه الكثير من التجني، فهذه الأفكار الأسطورية والديانات الشرقية القديمة مصرية كانت أم سومرية أم بابلية...أنتجت أعمالا فنية عدت من عجائب الدنيا السبع، فالأهرام مثلا عمل ينطلق من فكرة البعث والخلود المصرية الأسطورية ومع ذلك كانت عملا في منتهى الجمال والإبداع ارتبط جانبه الشكلي بجانبه الباطني الفكري.

إذن فالتعبير عن الفكرة المثالية في شكل واقعي حسي منظور هو وحده المشكل للفن العظيم والأصيل عند هيغل، فبحسب علاقة الفكرة بأشكالها الواقعية تشكلت وظهرت الفنون الإنسانية عبر التاريخ، ولعل مرد التنوع بين الفنون عنده سببه الاختلاف في تجسيد هذه الأفكار المثالية مابين القدرة و الاستطاعة حينا وبين الفشل وعدم الإجادة حينا آخر، ليبرز ذلك عند هيغل من خلال أشكال الفنون المتنوعة وهي عنده: الشكل الرمزي، الشكل الكلاسيكي، الشكل الرومانسي.

7.أشكال الفن عند هيغل

1.7 الشكل الرمزي

يتجلى هذا الشكل عندما تكون الفكرة غير واضحة، ويؤدي هذا الاضطراب في الفكرة إلى قصور في الأعمال الفنية، فالفكرة التي لا تمتلك تشكلا كاملا في ذاتها يتولد عنها بالضرورة أشكال مثلها قاصرة وغريبة" إن الفكرة التي لم تجد بعد الشكل حتى في ذاتها، ولهذا تظل تناضل وتسعى من أجله ويمكننا أن نسمي هذا الشكل بالشكل الرمزي"[2]

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 129.

[2] – المرجع نفسه: ص 131.

فالشكل الرمزي عند هيغل شكل لما يكتمل بعد، لم تستطع الفكرة فيه أن تصل إلى عمق الروح الإنسانية وتجربها، لعل ذلك هو سبب غموض الأعمال الفنية الرمزية، فضبابيتها وعدم وضوحها مرده ذلك التشويش و عدم النضج في الفعل التأملي الذي لا ينطلق من فكرة واضحة أصيلة في جوهرها بقدر ما هو مزيج مختلط من الأهواء و الإحساسات الانفعالية ولعل أبسط مثال عنها الأعمال الفنية المجسدة للأساطير والديانات القديمة.

2.7 الشكل الكلاسيكي

يختلف الشكل الكلاسيكي عن سابقه الرمزي اختلافا جوهريا، فالفكرة في الشكل الفني الأول فكرة قاصرة غير مكتملة وغامضة، ولدت أشكالا متنافرة وغريبة، عكس الشكل الكلاسيكي حيث تكون العلاقة بين الفكرة والعالم الخارجي الموضوعي علاقة تطابق وملاءمة" إنه التجسيد الحر و الملائم للفكرة في الشكل الملائم على نحو فريد للفكرة ذاتها في طبيعتها الماهوية الجوهرية ...وهكذا فإن الشكل الفني الكلاسيكي هو الشكل الأول القادر على تقديم رؤية المثال المتكامل"[1]

لكن الملاحظ أن هيغل يجعل من هذا التماثل بين الفكرة و الشكل الخارجي المنظور في الفن الكلاسيكي تمثلا روحيا وليس ضربا من المحاكاة، لأن المحاكاة بحسبه تنتج أعمال مشوهة وممسوخة لا قيمة لها، فالفنان الكلاسيكي عنده هو الذي ينطلق من الفكرة باعتبارها أسبق من كل الوجود وليس انطلاقا مما هو موجود أصلا، عند ذلك يستحيل الفن في شكله الكلاسيكي تعبيرا عن الروح في علاقتها بالموضوع الخارجي.

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 133

3.7 الشكل الرومانسي

يتناقض الشكل الرومانسي مع الشكلين الفنيين السابقين، فإذا كان الفن الرمزي فنا غامضا يصدر عن فكرة غير مكتملة، والفن الكلاسيكي تتماثل وتتشابه فيه الفكرة وروحها الجوهري الأصيل مع الشكل الخارجي، فإن الفن الرومانسي يجعل من الفكرة تتعالى عن أشكالها الواقعية، حيث أن الفكرة تتميز بروحها التي لا تستطيع القوالب الشكلية تجسيده تجسيدا مطلقا، ويكون هدف الفن فيه ليس إبراز الأشكال الخارجية بقدر سعيه لخلق شعور روحي يولد في الذات تذوقا فنيا راقيا" من أجل الانفعال التأملي، من أجل الشعور الذي باعتباره روحيا يسعى إلى الحرية في ذاتها ويسعى ولا يجد تصالحها إلا في العالم الباطني ...فالعالم الباطني يشكل محتوى المجال الرومانسي"[1]

إن الباطن وحده هو أساس الفن العبقري الأصيل، فكلما كان الفن منطلقا من الروح التأملية بتجاربها الحياتية المشحونة بالألم حينا والفرح حينا آخر ، كلما كان الفن قادرا على الغوص في الموضوعات الخارجية، وبالتالي إعادة إنتاجها إنتاجا جماليا له عمقه ونظرته الروحية التي تعيد قراءة العالم وتخلخل زيفه وكذبه، ويمكن توضيح أشكال الفن عند هيغل بحسب الجدول التالي:

[1] – فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص138.

أشكال الفن	طريقة التجسيد الروح / العالم الخارجي	الإنتاج الفني
الشكل الرمزي	ضبابية	أعمال فنية رديئة
الشكل الكلاسيكي	تلاءم وتطابق	أعمال فنية مثالية
الشكل الرومانسي	متعالية	أعمال فنية راقية

جدول رقم 03 أشكال الفن عند هيغل

في الختام يمكن تلخيص مجمل النظرية الجمالية الهيغيلية في النقاط التالية:

-ينطلق هيغل في تحديده لعلم الجمال من أسبقية الفكر على الوجود.

-حدود علم الجمال عند هيغل ليست الطبيعة وإنما الفن.

-الفكرة المطلقة هي أساس تشكل الجمال.

-العبقرية وحدها لا تكفي لإنتاج الفن الجميل بل لابد للفنان من تعلم الصنعة أولا ثم بعد ذلك أن تكون له تجربة حياتية ثانيا.

-يفرق هيغل بين الشعور الانفعالي والذوق، فالشعور الانفعالي شعور غريزي بالأساس عكس الذوق الذي هو إحساس راقي بالجمال.

-الذوق يبقى قاصرا عن الإحساس الجمال إذا لم يرافقه تأمل روحي باطني.

-العمل الفني يتميز بحريته وهو ضد كل رغبة.

-هدف الفن عند هيغل تحقيق نوع من الوعي بين الإنسان وعالمه الخارجي.

-مقدرة الفنان على تجسيد الفكرة العظيمة أو فشله في ذلك هو المحدد لقيمة عمله.

-يقسم هيغل الفن إلى ثلاثة أقسام: الفن الرمزي وفيه يعجز الفنان على تجسيد الفكرة العظيمة والفن الكلاسيكي الذي استطاع فيه الفنان تجسيد الفكرة تجسيدا يطابق العالم الحسي المنظور، وفن رومانسي تتعالى فيه الفكرة والروح عن القوالب الحسية الجاهزة.

جمالية الحلم والموسيقى عند نيتشه

ينطلق فريدريك نيتشه Fridrich Nitzshe في تحديده لمفاهيم الجمال والفن من الأصول الكلاسيكية القديمة المأخوذة عن اليونانيين القدماء، الذين ارتبط الفن عندهم بالآلهة المقدسة من خلال الديانة الأورفية القائمة على تطهير النفس الإنسانية من كل ما من شأنه تدنيس جمالها الروحي، رافق هذه الطقوس جانب عملي من خلال تصوير الآلهة وما يرافق ذلك من رقص وموسيقى تعبدية تسعى إلى الارتقاء بالجسد الطيني إلى مراتب الآلهة العلوية.

1. الآلهة اليونانية ونشأة الفن عند نيتشه – أبولو و ديونيسيوس–

يذهب نيتشه في بحثه عن نشأة الفنون وتحديد طبيعتها بضرورة ربطها بالتصورات والمعتقدات الإغريقية الدائرة حول الإلهين أبولو وديونيسيوس Apollo ; Dionysus ذلك أن" الفن يستمد مقومات نموه المستمر من الثنائية المتمثلة في أبولو وديونيسيوس، تماما كما أن تحدد الأنواع قائم على الثنائية الجنسوية، بما في ذلك هذه الثنائية من صراعات لا تنتهي"[1]

يتجسد الصراع والتعارض مابين أبولو وديونيسيوس في طبيعة الفن الدائر حول كل واحد منهما، فالفنون المرتبطة بأبولو فنون حسية يدركها البصر كالرسم والنحت مثلا، أما الفنون الديونيسية، فهي فنون لا مرئية، لعل هذا التعارض بينهما هو الذي أنشأ الفنون وحدد طبيعتها" نحن مدينون بالنسبة لإلهي الفن أبولو و ديونيس، بمعرفتنا أن هناك تعارضا هائلا في العالم الإغريقي فيما يتعلق بالجذور والأهداف بين الفن

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008 ،ص 79.

الأبولي في النحت وبين الفن الموسيقي الديونيسية اللابصري، هذان الاتجاهان المتعارضان يتماشيان جنبا إلى جنب في جفاء شديد"[1]

ولعل مدار التعارض بين الفنين مرده تعارض طبيعة الإلهين في حد ذاته، فأبولو يجسد مركزية العقل اليوناني القائم على المعرفة والبحث في أصول ومنطلقات الوجود وما وراء الوجود، مستخدما في ذلك التأمل العقلي، عكس ديونيسوس باخوس الذي هو إله الخمر والمجون وما يخلقه ذلك من غياب العقل نتيجة السكر ليظهر ذلك في أتباعه من خلال الحفلات الموسيقية الراقصة.

1.1 الفن الآبولي Apoline Art

1.1.1 فيزيولوجية الرؤيا والحلم

يتحدث نيتشه عن مفهوم الرؤيا/ الحلم باعتباره عنصرا رئيسا و مكونا أساسيا نشأ عنه الفن اليوناني حيث أن" أول ظهور للأشكال البديعة للآلهة أمام النفس البشرية...كان فيما يراه النائم في الحلم، في الحلم رأى المثال – النحات– العظيم لأول مرة الأجساد الجميلة للكائنات العلوية، ولو أنك سألت شاعرا هيلينيا عن أسرار الإبداع الشعري لقال لك إنها الرؤيا"[2]

ذلك أن الرؤيا هي تمظهر بصري لعوالم اللذة والسعادة المتخيلة، التي يلجأ إليها الإنسان بعيدا عن الواقع المليء بالأحزان والمآسي، من هنا كان الحلم بعالم آخر مناقض للوجود الواقعي، بوابة الفنان لإعادة تصوير هذا الوهم المتخيل، فكان النحت أول فن حاول أن يجسد هذه الصور الأسطورية للآلهة وعواملها السحرية الخارقة.

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا ، ص 79.

[2] – المرجع نفسه: ص 80.

بحسب نيتشه، فإن هذه الصور الفنية الرؤيوية تحمل بين طياتها معان متعددة، تعمل على إنارة العقل الإنساني وتزيح عنه قيوده المنهكة بالواقع، لذلك فإن أية محاولة لفهم الحياة لن تنجح إلا إذا انطلقت من الأعمال الفنية أولا، كونها تجسيدا لوهم الإنسان الباحث عن السعادة الأبدية" وهكذا فإن الإنسان الذي يستجيب إلى المنبهات الفنية، يتصرف تجاه الواقع الرؤيوي كما يتصرف الفيلسوف تجاه الواقع الوجودي، هذا الإنسان دقيق الملاحظة ويستمتع بما يلاحظه: وذلك لأنه يفسر الحياة من خلال هذه الصورة"[1]

هذا الوهم يقترن حتما عند نيتشه بالسعادة، فهو رؤيا متعالية للواقع عن طريق الوهم، من هنا كان ارتباط الفن بأبولو، باعتباره معادلا ونظيرا رمزيا للرغبة في الشفاء، فدلالة أبولو هي دلالة وهمية متخيلة، لكنها في الوقت نفسه دلالة حاملة لمعاني التجدد والشفاء والوهمي المقدس، وعليه فإن تجسيد النحات لصورة أبولو المتخيلة، رغبة نفسية ترنو إلى مواجهة قسوة الواقع وتحقيق الخلود ولو كان ذلك مجرد وهم لا غير" ولقد كان أبولو بالنسبة لهم إله كل القوى البلاستيكية وإله العرافة، ومن الناحية الاشتقاقية هو إله النور"[2]

إن أبولو وفق هذا المفهوم تشكيل لحلم يتميز بفردانيته، ضرب من الخيال يصور رغبة إنسانية حثيثة، تسعى إلى تحقيق نوع من الاتزان السلوكي العاطفي للذات أولا وللجماعة ثانيا، فصورة أبولو في رمزيتها، تحمل إرادة وقوة إيمانية قادرة على تمثل الحاضر و مجابهة الآتي، لعل ذلك ما أعطى الفن وظيفته المثلى في تحقيق نوع من الوعي الوهمي بالوجود.

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 81.

[2] – المرجع نفسه: ص 82

2.1.1 الفن الديونيسي و سلطة الغياب

الفنان في تمثله لأبولو بحسب نيتشه قد حاول أن يقيم علاقة مابين المتخيل والواقعي، لعل ذلك ما يبرز بشكل لافت في الرسومات و التماثيل اليونانية القديمة من خلال ربط الإلهي بالإنساني، وعلى الرغم من هذه المحاولات التشكيلية إلا أن نيتشه يرى أن هناك جزء ما لا يمكن لهذا الإيمان الأبولي أن يحيط به، جزء يمثل حالة تبتعد عن العقل وسمته الفردانية الواثقة المؤمنة إلى حالة من الغياب والخدر المبارك الذي ينبجس من مدارات الرغبة والرهبة التي تحيط بالإنسان" فتحت تأثير الجرعة المخدرة التي كان يتناولها كل الرجال والمجتمعات البدائية، أو مع المجيء القوي للربيع الذي يخترق بمرحه الطبيعة كلها تشبه هذه الدوافع الديونيسية، وما إن تزداد قوة حتى تصبح النزعة الذاتية نسيانا للذات"[1]

نسيان الذات، تشظي للفردانية الإيمانية، إذ أن الإنسان يستسلم للغياب كرد على الرعب الذي يعيشه، عندها ترتفع به حالة الخدر إلى مراتب الآلهة، وحتى يتم له هذا الإحساس، كان لابد من حالة سكر ديونيسية مقدسة، تأخذ من الخمرة خدرها، عند ذلك سيرى الإنسان" أن جناحين قد ركبا له ليرقص بهما في الأعالي، إن حركات الإنسان تعبير عن السحر، وكما أن الحيوانات أصبحت تنطق والأرض تنبت عسلا ولبنا، فتراه الآن يعبر عن الأصوات العليا، فهو يشعر شعور الآلهة"[2]

ففي هذه الحالة من الغياب الذهني، تنبجس الحالة ديونيسية التي تشكلت من خلالها الفنون الموسيقية التي رافقت فعل تلكم الطقوس الماجنة في المعابد اليونانية القديمة، ولعل الصراع بين الاتجاهين الأبولي والديونيسي، إنما هو صراع أوجدته الطبيعة قبل وجود الإنسان، و ما لفن إلا محاولة من الإنسان لفهم هذه الصور المتأرجحة بين الحلم الأبولي والموسيقى الماجنة الديونيسية.

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 84.

[2] – المرجع نفسه: ص 86.

الموسيقى الشهوانية فن ديونيسي بحسب نيتشه ارتبط بالشعوب البدائية الأولى، ذلك أن المجتمع الإغريقي لم يعرف هذا النوع من الفن بل وفد عليه من شعوب أخرى، فالأمة اليونانية هي أمة ناضجة تنطلق من مقومات العقل في بناء حضارتها، وليس من الخدر وغياب العقل، فهم أبولونيون بامتياز لذلك " يسوغ لنا بلا ريب وصف الإغريق بأنهم هوميريون حالمون"[1]

من هنا كان الصراع محموما بين رؤيتين، رؤية أصيلة تحاول أن تحافظ على المجتمع اليوناني الحالم، ورؤية دخيلة تعمل على كسر هذه الأطر المعرفية اليونانية، وعليه فقد حاول الفن الإغريقي أن يقف ضد ما يجمعه هذا الاتجاه من ضروب شهوانية وجنسية، ليتجلى ذلك أسطوريا فيما قام به أبولو عندما" انتصب بكل ما فيه من كبرياء وهو يقدم رأس غورغون * Gorgon للديونيسي الغريب المتوحش وهي أخطر قوة كان عليه أن يكافح ضدها، لقد كان الفن الدوري** هو الذي خلد موقف أبولو الرافض لمهابته"[2]

لكن هذه المقاومة سرعان ما بدأت تضعف، وإن بقي الصراع محموما بين الاتجاهين الحالم الأبولي و الشهواني الديونيسي، فالموسيقى الهادئة الرصينة هي موسيقى أبولية حالمة تعبر عن رمزية الجسد لا الجسد، عكس الموسيقى الديونيسية التي تسعى إلى إثارة الغريزة عبر" الحركة الإيقاعية لكل أطراف الجسد عبر الإثارة الكاملة للحركة الراقصة"[3]

---

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 88.

* – غورغون : أسطورة يونانية تحكي عن ثلاث أخوات سيثنو و أيرلن و ميدوسا، تصور الغرغونات في شكل قبيح، ويتحول شعورهن إلى ثعابين، يتحول كل من ينظر إليهن إلى حجر.

– ينظر: أمين سلامة:معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان،مصر، ط 2، 1988،ص 288.

** – الفن الدوري Doric :يعتبر من أقدم الفنون المعمارية اليونانية الكلاسيكية، حيث استخدم في نقش المعابد اليونانية وخاصة تماثيل الآلهة، من أهم آثار هذا الفن: معبد البارثينيون المشيد من الرخام، ومعبد هيرا – أولومبيا– ، معبد الثيزبون– أثينا–

[2] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 88.

[3] – المرجع نفسه: ص 91

فالموسيقى الديونيسية إذن حركية تصاعدية مابين الصخب الموسيقي المتصاعد، وما بين الجسد الذي يفقد وعيه و إدراكه نتيجة الخدر والسكر الذي يؤثر عليه، فاسحا المجال للموسيقى وتصويرها الغرائزي للجسد في طقس تعبدي يرى في العقل ستارا يحول بينه وبين الخدر المقدس الذي يرى العابد الديونيسي أنه وسيلة للارتقاء السماوي بما يمنحه من حرية وبهجة.

2. الآلهة والإبداع الفني

بعد عرض نيتشه لمحمل الصراع بين الأبولية والديونسية، نجده يعود إلى تحليل الجذور الأولى لنشأة الآلهة، مبينا علاقة ذلك بالفن والجمال بشكل عام، متحدثا عن تأثير أبولو في خلق جيل جديد من الآلهة يمثلون الجمال والفرح لذلك فإن" الدافع الأبولي نحو الجمال أدى تدريجيا وعلى مراحل إلى انبثاق النظام الأولمبي لآلهة الفرح"[1]

هذا التجلي الأبولي وتناسلاته الإلهية المختلفة المشكلة لتمظهرات الجمال والسعادة، لم تكن بحال معزولة عن التلمس الواقعي الإنساني المتسائل والباحث عن الحقيقة والخير، لعل ذلك الارتباط أنتج لنا أعمالا إبداعية فنية من خلال تلك المعادلة الميثاواقعية بين آلهة الجمال وآمال وتطلعات البشر، ومنه فإن الإبداع الفني رؤية واقعية بعيون إلهية أبولية تعطي الفرد القدرة على فعل الاستمرارية والتحدي .

الآلهة بهذا المفهوم حامية للبشر من هاجسهم الأبدي الحياة/الموت *، لذلك فاقتران البشر بالآلهة الأبولية هو تحقق لرغبة حثيثة للإنسان في البقاء، وحلمه الدائم بحياة لا تنتهي، من هنا كانت الروائع

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 94

* – تتشكل الإرادة الأبولية في أسطورة بروميثيوس الذي تمرد على الآلهة ناقلا النار رمز المعرفة إلى البشر، كاسرا حاجز الخوف والاستسلام، فبروميثيوس في رمزيته كسر لخوف الإنسان وجبنه ودعوة له للتحدي والثورة، يضرب نيتشه مثالا عن هذه الثورية بأخيل الذي ضحى بحياته ومات في ريعان شبابه.

اليونانية تجسيدا لهذا الأمل من خلال تغلب الخير على الشر الذي تجعله هذه الأعمال اليونانية مركزا وهدف تسعى إليه.

إن الفنان الحديث في عرف نيتشه لا يختلف كثيرا عن الفنان اليوناني القديم الهارب إلى أبولو رمز الطبيعة والجمال الأخاذ، فالفنان الحديث كثيرا ما يصور جمال وروح الطبيعة وما تحمله من عذرية و جمالية بديعة، هذا الهروب الرومانسي المتعالي عن الواقع هو صميم الروح الأبولية" في كل مرة نلتقي بالفنان العفوي يجب أن نعرف أننا نقف أمام في مواجهة التأثير القوي للثقافة الأبولية، التي يجب أن تطيح دائما بعالم العمالقة وتفتك بالوحوش، والتي يجب أن تخرج منتصرة مجتازة المخاطر بفضل تأملاتها في العالم وقدرتها على احتمال الألم الحاد، عن طريق الاحتماء بالأوهام"[1]

حلم عفوي، يجسد تلك الرغبة والإرادة في الفعل والتغيير، ثنائية يؤسس عليها نيتشه نظريته الجمالية التي تتأسس على فعل العفوية مستخدمة الوهم والخيال، محققة بذلك التفرد والعبقرية الفنية، فالعمل الفني العفوي عند نيتشه هو مدار العمل الأصيل، فالفن العفوي وحده القادر على تصوير الصراع بين الخير والشر، حيث أنه فن رامز ينطلق من العفوية الأبولية ليخلخل المركزيات الديونيسية المتعارضة والمتناقضة مع جوهره الأصيل" لقد جسد رفائيل في إحدى لوحاته الرمزية قصة التحول من مظهر إلى مظهر Naive وللثقافة الأبولية، ففي لوحته بعنوان التحول يظهر في النصف السفلي من اللوحة من خلال الطفل الممسوس ومن خلال الحمالين البائسين والحواريين المذهولين المذعورين، حيث تصور انعكاس الألم الأبدي والأولي"[2]

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 96.

[2] – المرجع نفسه: ص 99

3. أبولو/ديونيسوس فنون الإتحاد

لاغرو أن الصراع بين الثقافتين الأبولية والديونيسية الذي تتجلى من خلاله إرادة هيلين في تغليب الحقيقة الأبولوية مقابل الزيف الديونسي الشهواني، سرعان ما نجد أن كلا من الثقافتين المتناقضتين تتحدان في الفن اليونانين باعتبارهما تشكلا لنزعة إنسانية بامتياز، نزعة تتجاذبها الخيرية والشرية في صراع لا ينتهي أبدا، يضرب نيتشه مثالا من هذا التمازج والاتحاد وهو أن" نشوء فن التراجيديا والديثرامب الدرامي، إن الأقدمين أنفسهم يقدمون إجابة تصويرية ذات مغزى في هذا المجال حين يضعون تمثالي هومر Homer وأرخليوس Archilochus كأبوين وحاملين للشعر اليوناني جنبا إلى جنب نظرا لأصالتهما المتساوية"[1]

4. الموسيقى عند نيتشه من الديونيسية إلى الأبولية

إن الموسيقى أرفع الفنون عند نيتشه، وتتجلى قدرة الموسيقى في كونها تحمل روحا أصيلة لنضوج أمة معينة، فهي تعيد خلق العالم العياني المحسوس وتعيد تشكيله وفق رؤية موضوعية تتخذ من الرمزية الأبولية حلما لتغيير الواقع الديونيسي.

انطلاقا من تلك الرمزية الأصيلة المتعالية، يحاول نيتشه هدم وتفكيك مركزية الشعر الغنائي، باعتباره فنا ديونيسيا بامتياز، ناقدا الطروحات القائلة بأن الشعر الغنائي فاقد لكل جوهر جمالي أصيل، وبأنه صوت متضخم بأناه اللاهثة بلا روح ، فانغماس الشعر في الأنا بحسب نيتشه لا يفقده قدرته وطاقته الرمزية على التعبير الجمالي الكلي، إذ تتجلى فيه الموضوعية الرمزية الأبولية الحالمة، بما يحقق بالضرورة ذلك التمازج الجمالي مابين الحلم/ الموسيقى.

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 104.

يتجلى ذلك الارتباط بحسب نيتشه ما بين الشعر الغنائي والموضوعية الرمزية الأبولية الحالمة، من خلال التمظهرات السيكولوجية الباطنة للذات الشاعرة، فالشاعر عندما يعبر عن أناه، إنما ذلك توهم بلا حقيقة، فالنكوص النفسي يحمل رؤية حالمة، تستحضر الواقع برهاناته المختلفة لكنها في الآن نفسه دعوة مخبوءة لتغيير هذا الأسى الذي وإن بدا فرديا فجوهره شعور نفسي جماعي لخيبات الذات الإنسانية كلها.

5. موت الفن/ موت الموسيقى وانتصار الإرادة

الفن اليوناني فن ينطلق من عبقرية الموسيقى اليونانية، إنها روح الأسطورة وعمقها وبدونها تفقد الحضارة اليونانية طاقتها الإبداعية، انطلاقا من ذلك "كانت الموسيقى الديونيسية بهذا القدر مرآة عامة تعكس الإرادة العامة، وكل حدث مادي ينعكس على صفحتها يجري تضخيمها في الحال ليتسنى لحواسنا أن تستوعبه كجانب واضح من الحقيقة الخالدة"[1]

من هنا كان الاقتران بين الموسيقى، والديونيسي، والأسطوري المقدس، مقدمة لمولد فن التراجيديا اليوناني، ليهاجم نيتشه الطروحات العلمية التي حاولت أن تجرد الفن اليوناني من روحه وقداسته التي أنتجته، ذلك أن عبقرية الفن اليوناني تستمد عبقريتها من السليقة والعفوية *، فهم يمارسون الفن لكنهم في الآن نفسه لا يعرفون عن تشكلاته شيئا.

لعل هذه الروح المعادية للموسيقى الديونيسية قد نقلت التراجيديا من كونها ارتباط بالمقدس الأسطوري في عفويته إلى وصف الأمور العارضة في الحياة الإنسانية، بمعنى التركيز على محاكاة أفعال الفضلاء والأردياء، بما يحقق هدف التطهير والتغيير، وهو ما نجده في الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية التي

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 202.

* – لعل مفهوم السليقة عند نيتشه يقترب من رأي أفلاطون الذي تحدث عن الفنون الأولى باعتبارها فنونا راقية ذلك أن أصحابها لم يتلقوا أي تعليم أو حرفة، ذلك أن عفويتهم هي التي جذبت إليهم ربات الشعر.

جعلت من الفن محاكاة مشوهة لعالم المثل والواقع معا، ذلك أن امتزاج الفن بالمصلحة الأخلاقية يجعل منه فنا لا قيمة له.

6. الفرح اليوناني وانتصار العفوية الديونيسية المقدسة

رغم ما تبديه الفنون الجديدة والتي سماها نيتشه بالفنون اللاديونسية من قدرتها على خلق عالم من الفرح المزيف المرتبط بمحاكاة العيانات الخارجية، فإنها لا تستطيع بحال أن تصل لمرتبة العفوية الديونيسية والتي رغم أفولها وتراجعها إلا أن طابعها المقدس الأصيل، يفرض حساسيته على الفنانين الجدد الذين شدتهم هذه الطبيعة التخييلية في حبك تيماتها الأسطورية الفريدة، حيث رأوا أن الفن النظري الأرسطي المحكوم بالبحث عن المعرفة جعل من الفن فنا بائسا*" إن هذا البؤس موجود بصورة مكشوفة في فنوننا"[1]

وعليه فإن نيتشه يحاول أن يبحث في مولد الفن وتشكلاته الجمالية، بالرجوع إلى المحددات الأولى في الحضارة اليونانية التي شكلت الميثولوجيا فيها أساسا لمجمل تصوراته حول الفن، يذهب نيتشه أن الفن بصفة عامة يمكن إرجاعه إلى أبولو و ديونيسوس باخوس، ذلك أن اليونانيين قد حاولوا عن طريق فعل الطقس الديني التقرب من هذين الإلهين، فكان أن صنعوا فنون النحت وغيرها من الفنون التشكيلية رغبة في حصول الشفاء و الخير، عن طريق ما جسدوه من حلم ارتباط بإله الشفاء والبعث أبولو، وغير بعيد من ذلك، وفي مرحلة لاحقة دخلت عبادة دينيوسيوس إلى اليونان باعتباره إلها للعربدة والخمر، وبواسطة المجالس التعبدية كانت تشرب الخمرة وتقام الأهازيج رغبة في التوحد مع هذا الإله المحقق للمتعة التي لا

* – إن مجمل الطروحات النيتشوية هي التي شجعت عود الفن للأساطير القديمة أو خلق أساطير جديدة، حيث حاول العديد من الفنانين المزج بين العفوية الأسطورية والفائدة المحققة للفرح والتغيير، أضرب مثالا عن ذلك بالمسرحية التراجيدية فاوست لغوته وخاصة في الجزء الأول من كتابه الذي كتبه سنة 1832، و هو ما تجسد كذلك في أشعار ت س إليوت الذي استحضر العفوية الأسطورية كذلك في قصيدته الأرض اليباب the waste land سنة 1922 .

[1] – فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ص 212.

تنتهي، ومن خلال تلك الطقوس الماجنة ولدت الموسيقى والشعر من رحم الغواية والجنون الدينونيسي، وفق ذلك يحاول نيتشه أن يعيد الفن إلى عفويته الأولى التي فقدها لقرون طويلة نتيجة العلمية الأرسطية، ليعود الفن لمولده الأسطوري الأول على نحو ما بشر به أفلاطون في حديثه عن عفوية الشعر واتصاله بالآلهة.

الالتزام وتحقق الجمال عند ليف تولستوي

يعد كتاب ليف تولستوي Leo Tolstoy " ما هو الفن؟" ? what Is Art من الكتاب الهامة في حقل الدراسات المشتغلة بعلم الجمال، حيث حاول في كتابه هذا إثارة العديد من الأسئلة المتعلقة بالجمال ومفاهيمه، فبعدما كان الجمال لعقود طويلة حبيسا للفلسفة المثالية التي رأت فيه تشكلا لذاته، جاءت الطروحات التولستوية لتعيد الفن إلى أطره الاجتماعية الخارجية باعتباره فعالية موضوعية تتعلق بأشكال النقد الواقعي الذي لا ينفصل عن الواقع إنما يستحضره منطلقا وتشكلا وهدفا.

1. نقد الفن اللاذي

يتحدث تولستوي بأسى عن الأموال التي تصرف على الفن وعلى الجهود الجبارة التي تبدل من أجل إنتاج فن لا قيمة له، يضرب تولستوي مثالا عن ذلك بالأوبرا.....التي كانت تعرض بالغرب " صعدت الدرج المعتم، فرحت إلى خشبة المسرح من خلف الكواليس، وبين الديكورات والستائر المكومة وبين الأعواد الغريبة، كان العشرات إذا لم نقل المئات من الرجال المتبرجين المتزينين في ثياب أنيقة يقفون في بدلات بأفخاذ وبطات سيقان مغلفة"[1]

حتى يتحقق نجاح العرض كانت تكال الشتائم للعمال والمغنيين كلما فشلوا في ترديد وإعادة جملة واحدة" وأنت يا صاحب السروال الأحمر اقترب من زملائك...أنظروا إلي فلنبدأ من جديد وأيضا: أنا

[1] – ليف تولستوي: ما هو الفن، ترجمة : محمد عبدوا لنجاري ، دار الحصاد، ط 5، سوريا، 1991، ص 10

أرافق العروس، وهكذا تمر ساعة من الوقت، ساعتان، ثلاث، وتستمر التدريبات ست ساعات متتالية، وترافق كل ذلك شتائم حانقة، سمعت كلمات حمير، حمقى، خنزير، وجهت إلى الموسيقيين والمغنيين أكثر من أربعين مرة خلال ساعة"[1]

يسخر بعدها تولستوي من كل هذه الجهود المبذولة التي تصل إلى درجة تحقير الممثلين والفرقة، فمن أجل ماذا يبذل ذلك، مع العلم أن موضوع الأوبرا تافه وسطحي" في الواقع واحدة من أكثر الأوبرات سخافة بحيث يصعب أن تتخيل أسخف منها، يرغب القيصر الهندي في الزواج، فيحضرون له عروسا، ليتنكر في زي المغني، وتقع العروس في غرام المغني المزعوم ثم تعرف بعد يأس أن المغني هو القيصر ذاته، والكل راض عن ذلك"[2]

إن عملا مثل ذلك لا يمت بصلة إلى الواقع، حيث أن هدفه المتعة البصرية والسمعية لا غير، وهو ما صوره تولستوي من اهتمام المخرج بالديكور والألبسة المثيرة، بينما كانت الفكرة غائبة إن لم نقل تافهة، ليفقد الفن صدقه وقيمته الأصيلة التي وجد من أجلها، ساعيا إلى الربحية والكسب المادي وإرضاء متع الطبقة البرجوازية، ولعل نقد تولستوي في جوهره نقد للفلسفة المثالية و المادية الغربية التي تجرد الشيء من قيمته باحثة عن اللذة لا غير، منتقدا المقولات الكانطية القائلة بأن الجمال غرضية بلا غرض، إذ أن جعل الذوق الذاتي أساسا للحكم الجمالي، إنما هو قصور فهم لطبيعة الجمال، إن ذلك يشبه" أولئك الناس الذين يقفون في أدنى درجات التطور الأخلاقي، الذين يرون هدف الطعام وأهميته في اللذة التي يوفرها لهم تناول ذلك الطعام...إن الناس سيدركون مغزى الفن عندما يكفون عن جعل هدف النشاط الجمالي التلذذ الذي يوفره هذا الفن"[3]

[1] – ليف تولستوي: ما هو الفن، ص 13.

[2] – المرجع نفسه: ص 14.

[3] – المرجع نفسه: ص 58.

2. تعريف الفن عند تولستوي

يبني تولستوي تعريفه للفن من ضرورة فصله عن اللذة، فعلينا" أن توقف عن النظر إليه كوسيلة للمتعة، وأن ننظر إلى الفن كشرط من شروط الحياة البشرية، إننا إذا نظرنا إلى الفن هذه الظاهرة، فلن يكون بوسعنا إلا أن نرى بأن الفن إحدى وسائل اختلاط الناس مع بعضهم بعض"[1]

حصر الفن باللذة عود للتفكير البدائي – إنسان الكهوف– الذي هدفه تحصيل المتعة المتجسدة في طريقة نشاطه القائم، باعتبار الطعام مدار ذاته ومنتهى هدفه، انطلاقا من ذلك، فالفنون تعبير عن انتقال الإنسان من المرحلة اللاوعية إلى مرحلة التحضر التي يكون بموجبها النشاط الإنساني هادفا، فلا يسمى الفن فنا عند تولستوي إلا باقترانه بالواقع وتعبيره عنه.

إلا أن هذا الطرح التولستوي لا يخلو من جملة من المتناقضات، ذلك أن الإنسان البدائي الأول كانت له حساسية جمالية، تمثل ذلك في الرسومات التي وجدت على العديد من الكهوف كالطاسيلي مثلا إذ رسمت فيه العديد من الحيوانات، ففعل اللذة قد يجعل من العيانات الخارجية موضوعات للجمال باعتبار اللذة أساسا للتفضيل الجمالي، كما أن ارتباط الأساطير بعقل الإنسان البدائي ارتباط قد يبدو لا واقعيا لكنه في حقيقته رؤيا للواقع والصراع الموجود فيه على نحو رامز.

[1] – ليف تولستوي: ما هو الفن، ص ص 61-62.

3. سمات الفن عند تولستوي

1.3 الفن اختلاط وانتشار

إن الفن الحقيقي عند تولستوي هو الفن الواضح الذي لا يلجأ إلى الغموض والتعمية، فن ينقل أفكار الفنان للآخرين ليؤثر في عواطفهم، ذلك أن سمة الفن الحقيقي، تتمثل في قدرته على نقل الحساسيات المختلفة سواء كانت إيجابية أم سلبية، وكلما كان الفنان قادرا على نقل أفكاره وأحاسيسه، كان ذلك مؤشرا على عظمته وتفرده" إذا انتقلت بالعدوى تلك المشاعر التي عانى منها المؤلف إلى المشاهد والمستمع، فهذا هو الفن ذاته"[1]

وعليه فالفن حالة شعورية جامعة بين مشاعر الناس، اختلاط لهذه المشاعر التي يصورها الفنان في فنه وبين المجتمع، حالة تجعل من الشعور وحدة جامعة، عندها يستطيع الفنان أن يؤثر في الآخرين مغيرا سلوكاتهم منتقلا بهم من السلبية إلى الإيجابية والتغيير، لعل ذلك جوهر خطورة الفن وأرقى أهدافه عند تولستوي باعتبار الفن تغييرا للحاضر والمستقبل.

2.3 الفن بساطة

الفن الحقيقي عند تولستوي فن يتميز ببساطته وخلوه من التعقيد والغموض، يختلف في فكرته وهدفه عن الأدب البرجوازي الذي يهتم بالملذات، جاعلا من غموض فحواه ولغته تاسيسا له، إن فنا كذلك يمثل نوعا من التعالي البرجوازي الذي تصطنعه الطبقة الغنية المترفة زاعمة تفوق ذوقها ونرجسيتها" إن الأعمال الفنية الحالية غامضة بالنسبة للشعب، وكأنها كتبت بالسنسكريتية"[2]

[1] – ليف تولستوي: ما هو الفن، ص 64.

[2] – المرجع نفسه: ص91.

لعل غموض الفهم مرده اختلاف التجربة بين الطبقتين البرجوازية و الشعبية، فكيف للطبقات الشعبية أن تفهم فنا لم تعشه" إن الذي يعتبر ملذة بالنسبة لممثلي الطبقات العليا، غير مفهوم كملذة بالنسبة للإنسان الشغيل ولا يثير فيه أي إحساس، عكس تلك التي يثيرها في الإنسان الخامل الشبعان"[1]

يؤسس تولستوي نظريته حول الفن الصادق والملتزم، و التي أثرت فيما بعد على نحو واضح في الديالكتيك الماركسي، ففن الطبقات الكادحة يمثل جوهر الفن الأصيل ذلك أنه يتميز باختلاطه بين هذه الطبقات الشعبية– ضد الفن البرجوازي–، ومرد ذلك بساطة أفكاره ودقة تعبيره عن القضايا الإنسانية الواقعية، الفن الحقيقي بحسبه دفق لا يزول، لأن له القدرة على نقل الأحاسيس والأفكار المؤمنة بقضايا الإنسان الكادح، مغيرة بثوريتها حاضره ومستقبله.

4. سمات الفن الزائف عند تولستوي

1.4 افتقار المضمون

يتميز فن الطبقات العليا بأنه فن غامض في فكرته ولغته، فهو لا يكاد يعبر عن شيء له جدوى أو فائدة، وإن أدركت فكرته كانت تافهة وسطحية، وذلك مرده غياب الإيمان والالتزام في مثل هذا الفن، ويمكن حصر الأحاسيس المعبر عنها فيها" إلى ثلاثة أحاسيس تافهة وبسيطة جدا: الإحساس بالاشمئزاز وبالنزوات الجنسية، وبالضجر من الحياة، وهذه الأحاسيس الثلاثة تكون تقريبا المضمون الفريد لفن الطبقات الغنية"[2]

[1] – ليف تولستوي: ما هو الفن، ص 92.

[2] – المرجع نفسه: ص 98.

يستشهد تولستوي مؤكدا صدق ما ذهب إليه بالفن الفرنسي، من خلال عرضه للعديد من النماذج الأدبية* لكبار الأدباء الفرنسيين في ذلك العصر، حيث يسوق أمثلة لكل من بودلير وفيرلين ومالارميه وغيرهم ممن وصف أعمالهم بالمنحطة، فأنت عندما تقرأ نتاجات بودلير لن تفهم شيئا، وإن فهمت شيئا، فبعد عنت كبير" ففي قصيدة لبودلير يقول فيها: **السيوف ساطعة، مثل شبابنا العالي، غير أن أسناننا وأظافرنا الحادة تنتقم حالا للسيف والخنجر الخائن...في الوادي الذي يزوروه الفهود والنمور، تدحرج بطلانا يضغطان بشر على بعضيهما ويزهر جلدهما، حبة عضاة جافة**"[1]

المقطع الشعري بحسب تولستوي غامض وغير مفهوم، مرد ذلك التعالي البرجوازي الذي يتجسد في غياب المعنى واللعب باللغة، فكأن المتلقي أمام نصوص صماء ملغزة لا هدف لها ولا قيمة في فكرتها، لذلك فالأحاسيس المتولدة عن مثل هذا المقطع معدومة، لأنها فقدت حساسية التأثير، وانتفت عنها سمة الاختلاط والانتشار والبساطة.

5. أساليب الفن الزائف عند تولستوي:

يحددها تولستوي في أربعة أساليب : **الاقتباس، التقليد، إثارة الدهشة، التشويق.**

1.5 الأسلوب الأول: الاقتباس

يرى تولستوي أن الاقتباس سمة الفنون الزائفة و المنحطة، وفي هذا الرأي نقد صريح للفنون الكلاسيكية التي تعتبر الماضي القديم أساسا تحاكيه وتنسج على منواله، بل وتستحضر شخصياته سواء كانت أسطورية أم تاريخية إذ" يقتبس الفنان من النتاجات الفنية القديمة، أعمالا كاملة أو بعض السمات

* – للاطلاع على جملة هذه النماذج الأدبية، ينظر: ليف تولستوي: ما هو الفن: ص ص 106-116

[1] – المرجع نفسه: ص 107.

المعينة من النتاجات الشعرية القديمة ويعيد صياغتها، بحيث تصبح مع بعض الإضافات كما لو أنها نتاجات جديدة"[1]

وفي ذلك انفصال عن الواقع واليومي الحياتي الذي تعيشه الطبقات الفقيرة، فالمواضيع القديمة لا تصلح بحال مع مقتضيات هذا العصر، فأي جمالية تتحقق في عودة الفنانين عامة والأدباء خاصة إلى استحضار الأساطير اليونانية القديمة كبروميثيوس وسيزيف مثلا، فالاقتباس بهذا المعنى يمثل نوعا من إظهار الفئوية والثقافة العالية عند هؤلاء الأدباء أكثر منه صدور عن فكرة معينة، فالتعبير عن الواقع لا يتطلب رمزية بقدر ما يتطلب واقعية في الطرح والتناول.

2.5 الأسلوب الثاني: التقليد

التقليد ينفي الأصالة عن الفنان، ويجعل فنه نسخة مكررة عن الواقع بلا روح، لذلك فالتقليد تصوير ينفي عنه بحسب تولستوي كل حس وخيال، فالفن الحقيقي تصوير للواقع عند تولستوي لكنه في الآن نفسه تصوير ينقل جملة الأحاسيس مصورا الألم والفرح ، مستعينا بأدوات الخيال الذي يستمد فكرته وشخوصه من الواقع، عكس التقليد الذي يقف عند السطح فقط دون سبر دقيق لجملة التحولات المتحكمة في الظاهرة الفنية، فيبدو العمل الفني كأنه استنساخ لا روح فيه، وبحسب ذلك تصبح"كل أعمال الشخصيات هي تماما لو أنها في الحياة، وفي الرسم يقود هذا الأسلوب الفنان إلى التصوير الفوتوغرافي"[2]

[1] – ليف تولستوي: ما هو الفن، ص 132.

[2] – المرجع نفسه : ص 134.

3.5 الأسلوب الثالث:الدهشة

تتعلق الدهشة بما تثيره فينا الأحاسيس الخارجية من صور، يلجأ الفنان إلى استحضارها ووصفها من أجل خلق نوع من الدهشة والتعجب، فليس مدار الإدهاش هنا قدرة الفنان على توصيف الواقع وصدقه ودقة تعبيره وبساطة لغته، وإنما يتحقق هذا الأسلوب من خلال التصوير الدرامي لصور المآسي والعذابات المتعلقة بالأمراض و الجروح والدماء، وتكون" غالبا في التصوير والتعبير عن التفاصيل التي تثير النزوات الحسية وتفاصيل العذابات والموت التي تثير أحاسيس الرعب...فلابد مثلا في أثناء القتل من التصوير البروتوكولي لانفجار الأنسجة و الأورام ورائحة الدماء وكميتها وشكلها"[1]

4.5 الأسلوب الرابع:التشويق

يرتبط أسلوب التشويق بالفن الغامض، بل أنه أكثر الأساليب انتشارا، فالتشويق يمنع المتلقي من إدراك المعنى بما يحول دون الفهم السليم" وقد بات هذا النوع من التشويق من أكثر الأنواع شيوعا، ومثل الشعر كمثل اللوحات والمسرحيات والموسيقى كلها تكتب بحيث يجب تخمينها كما تخمن الأحاجي، وتوفر عملية التخمين المتعة"[2]

يعجز الفن الزائف بأساليبه السابقة على نقل الأحاسيس الصادقة، فهو فن يتعلق بالمتع الحسية والبصرية، ولعل اهتمام هذا الفن باللذة راجع لغياب الموهبة عند هؤلاء الفنانين، فالفن الحقيقي فن تفهمه كل الطبقات باعتباره مقياسا للصدق الفني، عندها يصبح الفن عدوى تنقل الأحاسيس الفردية إلى إحساس عام" بقدر ما تكون العدوى أقوى، بقدر ما يكون الفن أفضل"[3].

[1] – ليف تولستوي: ما هو الفن، ص 135.

[2] – المرجع نفسه: ص 137.

[3] – المرجع نفسه: ص 190.

العدوى بحسب تولستوي قد تنقل الأحاسيس الإيجابية ،كما باستطاعتها نقل الأحاسيس السلبية، لتتجلى الأحاسيس الإيجابية عنده في الأحاسيس الدينية الرفيعة كحب الله والوالدين وغيرها، أما السلبية منها، فهي نقل النماذج الواقعية و ما تعانيه من ألم وحزن، يضرب لنا تولستوي مثالا عن ذلك بذكر مؤلفات لأدباء استطاعوا نقل الأحاسيس السلبية و خلق إحساس مشترك لدى المتلقين يماثل ما تعرضت إليه هذه الشخوص في واقعها المتخيل، معتبرا أن هذه الأعمال ذروة الفن الحقيقي" فإنني سأشير في مجال الأدب كنماذج للفن الديني الرفيع النابع من حب الله والوالدين إلى اللصوص لشيلر...مساكين فيكتور هيغو وبؤسائه، وإلى قصص ديكنز ورواياته"[1]

وفي الختام يمكن إجمال الفروقات بين الفن الزائف والفن الحقيقي بحسب تولستوي وفق الجدول الآتي

[1] ليف تولستوي: ما هو الفن، ص 206.

الفن	سمته	طبقته	نماذج منه
الزائف	الغموض المتعة الاقتباس التقليد الدهشة التشويق	البرجوازية	سيمفونيات بيتهوفن موسيقى فاغنر فاوست معظم أشعار شكسبير
الحقيقي	الوضوح الإحساس العدوى الصدق	الطبقات الشعبية	فيكتور هيغو البؤساء رويات شارل ديكنز شيلر اللصوص

جدول رقم 04 محددات الفن الزائف والفن الحقيقي عند تولستوي

مما سبق يمكن القول أن تولستوي قد أعاد الفن وتصورات الجمال من المثالية إلى الواقعية، المثالية التي جعلته ينفصل عن واقع الإنسان، وذلك من خلال الطروحات الميتافيزيقية منذ أفلاطون وأرسطو وغيرهما ممن نظروا إلى الفن باعتباره تصور لعالم سابق عليه، يسعى الإنسان لمحاكاته على نحو ما بما يضمن له كسرا لقيود الجسد الذي يفضي إلى ملامسة العالم المثالي/ الجمهورية/ المدينة الفاضلة، على سبيل ما يجب ما يكون لا ما هو كائن.

كما انتقد بشدة الأفكار المتعوية التي ربطت بين اللذة والفن، وعلى نحو غير مباشر تم هدم جملة الأفهومات النقدية المثالية عند كانط باعتباره قد ربط بين العبقرية وأحكام المتعة والذوق من خلال تقريره لغرض الفن الذي لا يسعى نحو غرض معين، باعتباره غرضية بلا غرض، ذلك أن هذا الطرح قد أفقر الفن من رسالته الحقيقية التي يتحقق فيها الفن من خلال الجدل الديالكتيكي بين الواقع والفن ليكون بذلك الفن في واقعيته تعبيرا حقيقيا عن الإنسان ومعاناته، لعل ذلك الطرح التولستوي يتقاطع على نحو ما مع الديالكتيك الهيغلي الذي أسس لاحقا لجملة الطروحات الماركسية المرتبطة بجدلية المادة والواقع Dialectical Materialism and Reality

المعرفة الحدسية والقيم الجمالية عند هنري برغسون

يعتبر هنري برغسون Henri Bergson فيلسوف مدرسة الحدس بامتياز، فإدراك الجمال عنده يرتبط بالحدس بل هو أساسه المتين" إن الحدس هو منهج البرغسونية، والحدس ليس عاطفة ولا إلهاما، أو انجذابا مشوشا، بل هو منهج معد، وحتى أحد مناهج الفلسفة الأكثر إعدادا، له قواعده الصارمة، التي تشكل ما يسميه برغسون الزمان في الفلسفة"[1]

لتتشكل بذلك النظرية البرغسونية وفق مفاهيم الحدس وما ينتجه من رؤية روحية لا تقف أمام المدركات المختلفة وقفة سطحية، بقدر ما هي محاولة تسعى لاستبطان خفايا الموضوع وهي بذلك لا تنطلق من العقل ومنطقيته كونه لا يستطيع أن يختص إلا بدراسة المادة لا الروح، فالرؤية إذن هي " ذلك الجهد الذي ننفذ به إلى باطن الموضوع لكي نعرفه من الداخل...والرؤية تتقدم دفعة واحدة نحو إدراك الأشياء دون وسيط، وبالتالي فهي لا تلجأ إلى الاستقراء والاستنباط"[2]

فلسفة برغسون فلسفة تقوم على نقد العقل العلمي، وما نتج عنه من تقديس للتجربة والبرهان المنطقي، باعتبار الأخير مدارا للحقيقة، بل أن ميكانيكية العقل الرياضي في كينونتها المعرفية قد أصبحت تقف على النقيض من الروح وديمومتها الثورية وعنفوانها المتجدد دوما، من هنا كان بحث برغسون عن أفاق للفهم تبتعد عن الأطر العقلية الشكلية باعتبارها قوالب متيبسة" فلسفة برغسون ذاتها لم تكن إلا احتجاجا

[1] – جيل دولوز: البرغسونية، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط 1، 1997، ص05.

[2] – مراد وهبة: المذهب في فلسفة برجسون، دار وهدان للطباعة والنشر، مصر، ط2، 1978، ص 51.

على كل كسل عقلي، ونفورا من كل ما هو جامد، واندفاعا نحو كل ما هو خصب متجدد، متجاوزا في كل ذلك ضروب السهولة اللفظية والتصورات الجاهزة والأفكار التامة المعدة من ذي قبل وكل ذلك قوامه الجهد والتوتر والدقة"[1]

ليكون الحدس بذلك منطلقا لفهم بواطن الجمال، كونه موضوعا يتعلق بالروح في أساسه، وفق رؤية تستحضر النظريات الفلسفية، لكنها تتعارض معها على مستوى الطرح والتنظيم، ومن ثمة كان انتظام مبحث الجمال ضمن الإطار المنهجي العام للفلسفة البرغسونية، حيث لم يخص برغسون الجمال بعنوان من عناوين كتبه، لكننا ننجد رؤيته له من خلال ما كتبه خاصة حول الأخلاق والروح والنفس و فلسفة الضحك .

ويعد كتابه فلسفة الضحك Laughter من كتبه الهامة المؤسسة لبراديغمه الفلسفي، يتأسس الضحك عند برغسون، وفق نظريات تجعل منه مرتبطا بديمومة روحية، تتعلق بالحدس الجمالي، وقد جمع برغسون في كتابه هذا مقالات عديدة كان قد ألفها من قبل ليقوم بجمعها لاحقا" وعندما جمعناها في مجلد، تساءلنا ما إذا كان يتوجب علينا أن نتفحص في العمق أفكار من سبقنا، لتأسيس نقد يتخذ كقاعدة لنظريات الضحك"[2]

1.الهزل تقارب للفن والحياة

يتميز الهزل بقدرته على تشكيل نمط تخييلي يشترك فيه معظم الناس، حيث يمتلك المتلقون حدسا مشتركا يمكنهم من استشعار الهزلي، والعمل الهزلي العبقري عمل يمارس فعاليته على الذات المتلقية محققا

[1] – كامل محمد محمد عويضة: هنري برغسون ، دار الكتب العلمية، لبنان،1993، ص 98.

[2] – هنري برغسون: الضحك، ترجمة علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007، ص07.

نوعا من الحميمية بين الذات والموضوع الهزلي، لأن الهزل يعيد تشكيل الواقعي كاشفا أوجه الجمود والرتابة في الحياة، لذلك فإن" الأصالة الهزلية تنبثق عن الحياة الواقعية وتقترب من الفن"[1]

الهزل قدرة وخاصية إنسانية بامتياز، تأتي قيمته بانتقاله من مجرد تصرفات قد تكون غير مقصودة في ذاتها، إلى قيم لها أهداف معينة، يتحقق ذلك عن طريق الفن وما يمنحه من قدرة تخييلية فريدة تعيد تصوير الواقعي وفق أشكال عبقرية، لا يمكن لمعطيات الحس فهمها في صورتها الطبيعية الأولى من هنا تتأتى قدرة الفن الجمالية في تصويرها للواقع بوسائل جديدة.

جمالية الهزل عند برغسون ليست مجرد صور جوفاء، فما يعطي الهزل جماليته هو الإحساس الذي يصادف الروح والقلب، ناقلا إليهما دفق المتعة الجمالية، لذلك فالضحك في حقيقته إحساس يعتري الروح، ويتميز هذا الأخير بقدرته على تحريك حساسية المجموع في مستوى الاستقبال الجواني أولا ثم في مستوى الحس الجماعي العام باعتباره حسا يتشارك فيه الأفراد، وإن كانت الأحكام أحيانا تبدوا خاصة " إن ضحكتنا دوما ضحكة المجموع"[2]

يتشكل هذا الإحساس العام عند المجموع في وحدة مرجعيتهم، كونه المسؤولة عن عملية الفهم أولا وإصدار الأحكام ثانيا" سئل رجل لماذا لا يبكي عند سماع موعظة يبكي فيها كل الناس؟ فقال: لست من هذه الأبرشية، وهذه الفكرة لدى الرجل عن الدموع تصح أيضا على الضحك"[3]

إن هذا المفهوم التواضعي عند برغسون، لا يمكن فهمه إلا في إطار العلاقة بين الذكريات باعتبارها إنوجادا بالقوة وبين الزمن الحاضر، إن الذكريات توجد في الحاضر ممارسة زخمها عليه، فالصورة الماضوية في تشكلها الزمني الحاضر تمارس حضورها أمام الصورة الماثلة، ولأن الذكريات تتميز بكونها حسا مشتركا، فإنها

[1] هنري برغسون: الضحك، ص 10.

[2] – مرجع نفسه: ص11.

[3] – المرجع نفسه: ص12.

تفرض هيمنتها وحكمها على الموضوع المنظور والقول بهزليته أو عدمه" فإما أن الحاضر ينطوي بشكل واضح على صورة الماضي التي لا تنفك تكبر، وإما أنه يشهد بالأحرى، بفعل تبدل نوعيته المتواصل على العبء المتزايد ثقلا الذي يجره المرء خلفه بمقدار ما يزداد شيخوخة "[1]

لكن هذا الموقف البرغسوني يحمل بعض القصور، فالذكريات باعتبارها موجودة بالقوة وتتميز بكونها حسا مشتركا، يمارس قوته على الموضوع المنظور بما يؤدي إلى تشكيل فكرة تفاهمية بين المجتمع الواحد، فهو ينكر في محاجته أن صدور الهزل عن تواطئية معينة لا يعني بحال انكفاء الهزل على ثقافة معينة لمجتمع ما، بل أن جمالية الهزل تتأتى من قدرته على مخاطبة الآخر المختلف ثقافيا رغم حواجز المرجعيات والأفكار الذهنية – الذكريات- ، لذلك فعبقرية الهزل تتجلى في قدرته على ملامسة المشترك الإنساني وليس المشترك الخاص المنغلق بجدران بيته.

2. الضحك وهدم الثابت في المنطق الاجتماعي

يستمد الضحك جماليته بواسطة كسره لرتابة المجتمع، حيث يأتي الفن الهزلي ليحرك شعورنا الجامد مخلخلا نمطية تفكيرنا الأحادي والموجه، الفن الهزلي وفق هذا المعنى يحمل قدرة ثورية تغيرية، ذلك أن باستطاعته إعادة قراءة الذات أولا والمجتمع ثانيا، إنه يفكك القيم الزائفة والنظرة المتعالية، فهو ليس مجرد فعل سطحي تافه، بل هو أعمق من التصورات الساذجة التي تجعله مجرد لهو لا غير، الضحك يهدم " كل جمود وتصلب في الشخصية، وفي الفكر، وحتى في الجسد...إنه أخيرا دلالة على التجاوز على الانحراف، والضحك يجب أن يكون شيئا من هذا النوع، نوعا من الإشارة الاجتماعية"[2]

[1] – دولوز: البرغسونية، ص 53.

[2] – هنري برغسون: الضحك، ص 20

الضحك كونه إشارة اجتماعية ينطوي على هدف واقعي، يجعله إلى حد كبير خارجا عن الجمالية لكن في الآن نفسه، لا ينبغي تعميم هذا الطرح الذي يصح في مناهج دراسة المجتمع، لكن انتقال الهزل من المستوى الاجتماعي الواقعي إلى مستوى التناول الفني، يجعل للموضوع أثرا جماليا لا يمكن إنكاره وذلك راجع لقدرة الضحك والهزل على تصوير أعمال فنية" إن الضحك لا يدخل إذن في مجال الجمالية الخالصة، لأنه يلاحق هدفا نافعا في مجال الاكتمال العام، ومع ذلك ففيه شيء من الجمالية، لأن الهزل ينشأ في اللحظة الدقيقة التي يشرع فيهما المجتمع والشخص في معاملة ذاتيهما وكأنهما تحف من التحف الفنية"[1]

مجال الارتباط بين الضحك والجمالية ليس وظيفة الضحك الاجتماعية، بقدر ما هو راجع لعملية الهدم التي يقوم بها ، ليشع ذلك في موضوعات فنية عبقرية، فعن طريق عملية تأمل الذات والمجتمع، تخلق صور هزلية في بساطتها، لكن تحمل رؤيا عميقة في دلالتها ورمزيتها، ليكون الهزل بذلك كشفا لتعمية الثقافة والحضارة.

3. الهزل وإشعاعات الجمال والقبح عند برغسون

يتحدث برغسون عن القبيح باعتباره فعلا تشويهيا، إذ يقرنه بالبشاعة، فالفنان الذي يعمد إلى إضحاكنا بتشكيل صور مشوهة عما نراه سواء كان في المجال الطبيعي أو في الجسد السلوكي الإنساني، يحمل طابعا هزليا"كل تشويه يمكن لشخص سوي الشكل أن يقلده يمكن أن يكون موضوع هزل"[2]

ولعل هذا القانون البرغسوني يحدد الجمال بطريقة غير مباشرة، فإذا اتفقنا معه على اعتبار التشويه مدارا للقبح والبشاعة، فإن السوي عنده معيار الجمال، وعليه فإن فالضحك لا يرتبط بحال بالموضوع

[1] – هنري برغسون: الضحك، ص 20

[2] – المرجع نفسه: ص 22.

الجميل بقدر ما يرتبط بعملية التشويه التي يقوم بها الفنان، فلا يمكننا أن نحكم على منظر شروق الشمس أو حديقة ورود بأنها موضوع هزلي إلا وفق ما يؤديه الفنان من تغيير وتشويه لهما.

والقبح عند برغسون قد لا يكون في محموله الدلالي ضدا للجمال، بقدر ما هو مرادف للميكانيكية والجمود كونها عناصر يلتقطها الفنان في الموضوع المراد إثارة الضحك عليه، حيث أن " المفعول يزداد هزلية كلما شرحنا سببه بصورة أكثر طبيعية، فالأوتوماتية والتصلب...هو الشيء الذي يجعل الهيئة تضحكنا، لكن هذا المفعول يكتسب زخما، عندما نستطيع أن نربط هذه الصفات بسبب عميق، بنوع من الشرود أو السهو أساسي في الشخص"[1]

بمعنى أن الفنان الهزلي يقوم بالتقاط الملامح المهيمنة في شكل الشخصية التي تتميز بميكانيكيتها وبيوستيها، فكأن الشخصية وفق تلك الملامح، تستحيل وكأنها آلة تحمل دلالات الحزن أو الألم أو البلاهة، وما يزيد في تصوير الفنان الهزلي إثارة هي تلك الملامح المكررة واللاوعية للشخصيات والحركات المختلفة.

الميكانيكية والبيوسة عند برغسون، إنما هي صورة مبطنة على الحياة ورتابتها، يسعى الفن لإعادة قراءتها، وبالتالي تكوين فكرة جديدة عن الأنا والآخر معا Ego and other ، لعل ذلك كينونة الجمالي في الهزلي، فالهزل عملية تخييلية تلتقط العناصر الشكلية والحركات والإيماءات لتحولها إلى موضوع فني جمالي، موضوع يستحضر الجامد والمتيبس في الإنسان والطبيعة خالقا تلقيا جماليا بامتياز.

4. الفن الكلاسيكي والهزل

يأخذ الهزل فنيته بواسطة الأساليب التي يستخدمها، ولعل من بين أكثرها استخداما أسلوب التكرار باعتباره نمطا سائدا في الفنون الهزلية الكلاسيكية، يتجلى ذلك في وحدة الزمن وتكراره ونمطيته، ففي

[1] – هنري برغسون: الضحك، ص 23.

مسرحيات موليير الكوميدية مثلا نجد" نفس التركيبة التي تتكرر من أول الكوميديا إلى آخرها، ومن ذلك **مدرسة النساء** التي لا تنفك تردد وتعيد نوعا من الأثر في ثلاثة أزمنة: **الزمن الأول**: يقص هوراس على أرنولوف ما تخيله لكي يخدع ولي آنييس الذي يكون أرنولوف بالذات، **الزمن الثاني**: يبدوا أرنولوف وكأنه تفادى الضربة، **الزمن الثالث**: تحول أنييس احتراسات أرونولوف لصالح هوراس"[1]

يرتبط التكرار في الفن الكوميدي بالزمن عند برغسون، فأسلوب التكرار يخلق أزمنة مرتبة ترتيبا منطقيا، انطلاقا من قوانين مضبوطة تسير وفقها الأحداث والشخصيات، فكل أثر أي الفكرة تتحدد وفق صيرورة زمنية توازيها وتماثلها، والتكرار هنا في الكوميديا الكلاسيكية ليس سوى إعادة تصوير للواقع كما هو، لذلك نجد الفنون الكلاسيكية لا تقوم على عنصر الخلق والإبداع، لأن إنوجاد الفني فيها لا يمكن عزله عن المحاكاة الأفلاطونية أو العلمية الأرسطية المحددة لجسد كل نوع وجنس.

التكرار لا يحيل على شخصيات خيالية أو أسطورية أو أحداث غير مفهومة تنطلق من اللعب الفني وكسر الرتابة، بقدر ما هو استحضار لوضع موجود سلفا، لذلك فزمن الفن الكوميدي الهزلي يفتقد للديمومة الروحية كونها" إبداع تجديدي انبجاس وانبعاث خلاق متدفق باستمرارية ومع هذا التغاير المثير في صيرورة الديمومة لا نفهم منها البتة القطيعة مع الأحوال الجوانية القابعة في ملكوت أرواحنا...لهذا، لا يمكن للواحد منّا أن يحذق في علم الغيب ويتنبأ بالمستقبل، لأن الحالات الروحانية لا تتكرر بل تتجدد دومًا"[2]

[1] – هنري برغسون: الضحك، ص 64.

[2] – طيرشي كمال: الفلسفة الروحانية عند هنري برغسون، مجلة تبين للدراسات الفلسفية والنقدية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ع13، م 4، قطر، 2015، ص 178.

5. محددات الفن عند برغسون

تتأتى أهمية الفن عند برغسون من كونه إحساسا روحيا، لذلك فقدرة الفنان تتشكل من نقله الأحاسيس المختلفة نقلا يكشف رمزيتها الحقيقية بعيدا عن كل الارتهانات التي حاولت تشكيل معرفة واحدة تقوم على المنطقية الوضعية، إن الفن باعتباره ديمومة روحية، يقوم على معطيات الحدس، لا يمكنه بحال أن يجعل من معطيات العقل بمنطقيتها الرياضية أساسا لتشكيل حدسه الجمالي، ذلك أنها – المعقولية– تقف أمام الظاهر لا الباطن، إننا لا نرى من الأشياء إلا مفهومها السطحي الذي كرست جموده الكلمة، فلا نذكر " من الشيء إلا وظيفته الأكثر شيوعا ومظهره التافه، تتسرب بين الشيء وبيننا، فتغطي شكله عن أعيننا إذا لم يختبئ هذا الشكل وراء الاحتياجات التي خلقت الكلمة بالذات"[1]

إن كينونة الكلمة والأشكال والحركات، لا يمكن فهمها ضمن الأفق الضيق المتشكل من الدال والمدلول الجاهز الأوتوماتيكي، فالفنان العبقري في غرضيته الفنية لا يسعى إلى إقامة علاقة محاكاة بين الفن والواقع لأن عملا فنيا كذلك ليس له أي جدوى تذكر، وسيكون عملا تقريريا تسجيليا يفتقر لدفق الروح وأصالتها الفريدة القائمة على التجاوز والخرق.

ليتشكل ما يسميه برغسون ب**العزوف** أو **الانفصال**، انفصال يخلق بوساطته الفنان عالما متخيلا يقف فيه وسيطا بين الأحاسيس المدركة وبين الطبيعة، والفنان في انفصاله هذا لا ينطلق من منطلق رياضي أو معادلة معينة وإنما ينطلق من فطرته غير المتكلفة، الفطرة وفق هذا المعنى تماثل مقولات العبقرية، فالفنان يصدر من معين لا يعلم عنه شيئا" أنا لا أتكلم عن هذا الانفصال المراد المتعلقن المنهجي، الذي هو من صنع التفكير والفلسفة، إني أتكلم عن عزوف طبيعي فطري في بنية الحس أو الوعي"[2]

[1] – هنري برغسون: الضحك، ص 101.

[2] – المرجع نفسه: ص 102.

الفن عند برغسون مصدره الحاسة التي لا ترتبط بمصلحة معينة، يرتبها الإنسان بحسب أولوياته الحياتية، لأن الفن ببساطة يرتبط بالنفس والروح، فما يتمظهر كعيان خارجي، إنما هو تعبير عن جوهر المادة، لذلك فمادية الشيء وفيزيقيته، إنما هي طريق الناظر الأولى في تأمله ومعاينته للجمال" فالفنان المبدع يتعلق بالألوان والأشكال، وهو يحب اللون للون، والشكل للشكل، كما يدركها لذاتها لا لنفسه.إنه يرى الحياة الداخلية للأشياء تتجلى عبر أشكالها وألوانها"[1]

فالفنان يقيم علاقة بين الذات والروح ومختلف المدركات العيانية، محاولا فصل الدال عن مدلوله وارتباطاته المفهومية المسبقة، إنه يقف أمام الشيء كأنه يقف أمامه لأول مرة متأملا إياه لذاته محاولا استكناه روحيته المنغرسة في زمن اللحظة الحاضرة، ليتحول المعنى السطحي للشيء المحسوس إلى حدس رمزي لا يمكن فهمه إلا بتمثل حالة العزوف والانفصال عن الواقعي وفق معطيات الروح وطاقتها الداخلية.

وحتى تتشكل للأدب فنيته، كان لابد من المبدع أن لا يتوقف عند الكلمات التي لا تستطيع أن تعبر عن حياتنا الروحية الداخلية، فحتى لو كان المبدع يملك القدرة على خلق انزياحات على مستوى البنية اللغوية أو الدلالية، فإن عمله يبقى لا قيمة له، فكلما كان المبدع ملامسا لحساسية الروح في نظرته للواقع والمادة، كلما كان فنه أصيلا وعبقريا، وإن كانت الكلمة تبقى عاجزة عن تصوير صيرورة الحس الداخلية بتفصيلاتها الغامضة، يضرب لنا برغسون مثالا عن رؤيته الخاصة لما يجب أن يكون عليه الفن بالموسيقى التي تستطيع أن تنقل أحاسيس الفرح أو الحزن لمجموع المستمعين، فالموسيقى" يفرضونها على انتباهنا، إنهم يعملون على إدخالنا فيها بدون إرادة منا، كما يدخل المارة في حفلة رقص، وبهذا يحملوننا أيضا داخل أعماقنا على زعزعة شيء ما كان ينتظر اللحظة ليرتعش" [2]

[1] – برغسون: الضحك، ص 103.

[2] – المرجع نفسه: ص 104.

ويمكن إجمال التصورات الجمالية عند برغسون في النقاط التالية:

- الفن عند برغسون يتعلق بالحدس الروحي .

- لا يمكن فهم الفن ضمن الفلسفة الوضعية ومفاهيمها المنطقية لأنه يرتبط بالروح.

- الفن له قدرة ثورية على كشف زيف التصورات الامبريقية، التي أحالت الحياة إلى مجرد قوالب متيبسة و أفعال ميكانيكية، تنكر فيها الإنسان لماضيه وحاضره المستقبلي الذي لن يفهم إلا بواسطة ديمومة الروح وتعالقاتها الزمانية.

- الفن ليس محاكاة للواقع بل عزوف يستخدم التخييل لخلق عالمه الخاص.

- الفن لا مصلحة فيه، لأن هدفه كشف الحياة النفسية الباطنة من خلال تأمل المادة والواقع.

- الفن الأصيل العبقري هو الفن القادر على تصوير حياتنا الروحية، وما دون ذلك فن زائف لا قيمة له .

الفصل الثالث

الجمالية في الفكر الإنساني المعاصر

الإحساس الجمالي عند جورج سانتيانا

لاشك أن جورج سانتيانا George Santayana من أهم الفلاسفة المشتغلين في الدراسات الجمالية المعاصرة، حيث يعد كتابه الإحساس بالجمال The Sense of Beauty* الذي نشر سنة 1896 كتابا عمدة من حيث التناول الموضوعي المادي للجمال، نظرا لما قدمه من جهد تنظيري عظيم على مستوى طبيعة الجمال ومحدداته النفعية أولا، ثم على مستوى مدركاته ثانيا من حيث المادة و الشكل و التعبير، باعتبارها عناصر أساسية في العمل الفني وبدون تحققها لا تتم عملية الإحساس الجمالي لذلك " عد أكبر فيلسوف في إحساسه بفلسفة الجمال مند عصر أفلاطون"[1]

1. طبيعة الجمال عند جورج سانتيانا

ينطلق جورج سانتيانا في تحديده لمفهوم الجمال باعتباره ذو طبيعة قيمية، لكن هذه الكينونة القيمية الجمالية لا تعني بالضرورة تماهيا بين الجمال ومنظومات الخير والأخلاق، بل أن هناك فروقا واضحة على مستوى بنية الجمال في حد ذاته، لذلك فإن أي تفريق لابد له من الرجوع إلى مكونات الجمال الأساسية ومحدداته الأصيلة من أجل إزالة كل لبس أو سوء فهم.

* – جمع سانتيانا هذا الكتاب من محاضرات ألقاها على طلبته في جامعة هارفارد الأمريكية Harvard University بين سنتي 1892-1895.

ينظر: جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، مصر،2001، ص 35.

[1] – المرجع نفسه: مقدمة المترجم، ص 13.

يضع سانتيانا شروطا أساسية تفرق القيمة الجمالية عن غيرها من القيم الأخرى، إن أهم شرط بحسبه لتحقق الجمالي هو جملة" تلك العناصر التي تتألف منها الطبيعة الشعرية التي تولد الحساسية إزاء الجمال، وكنه العلاقة بين تركيب الموضوع وإثارة هذه النزعة الجمالية في نفوسنا، ولاشيء أقل من ذلك يستطيع بحق أن يعرف الجمال أو أن يجعلنا نفهم ماهية التذوق الجمالي"[1]

مدار الاختلاف بين القيم المنفعية الأخلاقية و القيم الجمالية هو ما يتوالد من شاعرية وإحساس روحي، لا يهدف إلى انجاز نوع من المصلحة الآنية، بقدر ما هو عملية تأملية في اللحظة المدهشة، ووفق ذلك، فالجمال أيضا يختلف بطبيعته اللاواعي ة عن العملية النقدية التي تسعى لإصدار أحكام منطقية على جمال الشيء أو عدمه، فالجمال نقيض النقد، باعتبار الأول إحساسا روحيا متعاليا فكيف يمكننا أن ننقد شيئا يتصل بالروح، يضرب سانتيانا مثلا عن محاجته قائلا" إننا لا نستطيع أن نصف نشوتنا بالطبيعة بأنها نقد، فنحن لا ننتقد غروب الشمس، وإنما نحسه ونتمتع به"[2]

يقيم جورج سانتيانا إذن تعارضات مابين الحكم النقدي المنطقي الذي يتميز بقولبته وبين الإحساس الجمالي في مطلقيته وعدم تناهيه و اتساعه، فالجمال عنده ببساطة إحساس روحي يتشكل من خلال معاينة المواد الخارجية، كون أن الجمال يتمظهر فيها ليعمل الذوق بعدها على تشكيل انغمار روحي اتجاه ما نراه، حيث يرى سانتيانا أن المصطلح المعرفي الأكثر تحديدا للجمال هو الاستطيقا، لكن ورغم اتفاقه مع هذا اللفظ إلا أنه يخالف من سبقه على مستوى المفهوم والدلالة، بل أن" لفظة الاستطيقا معناها نظرية الإدراك الحسي، أو التأثرية"[3]

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ،ص 52.

[2] – المرجع نفسه: ص ن.

[3] – المرجع نفسه: ص 53.

ووفق هذا التعريف تتأسس القطيعة المعرفية مابين فينومينولوجية الروح الهيغيلية ومادية سانتيانا، فإذا كان هيغل يرى أن الروح المطلق باعتباره وعيا داخليا هو ما يمنح الخارجي جماليته الفنية وفق الديالكتيك الهيغلي، فإن سانتيانا يجعل من الوعي الذاتي انعكاسا على ما يخلقه الموضوع الخارجي في مجمل مدركاتنا، فالفن بكونه روحا هو انعكاس عن تمثلات عيانات خارجية.

2. التفضيل الجمالي شعور واعي لا عقلي

يتحدث جورج سانتيانا عن الطبيعة وأسبقيتها عن وعي الإنسان، فهي المشكلة لوعيه بالقوة لما تمنحه من خبرات، بما يؤثر بالضرورة على صيرورة إدراكه الجمالي، فحتى عندما يدخل الإنسان في عملية تخييلية ميتافيزيقية، فإنه يصدر من تصور آخر مثالي للعالم الطبيعي الذي يعيش فيه، ووفقا لهذا المنحى لا يمكن إنوجاد الأشياء في بعدها الأنطولوجي خارج المادة، والمادة باعتبارها موضوعا خارجيا تقتضي وجود علاقة وعي تتمثل مظاهر وجود الجمالي، وبدون الوعي لن يكون للعملية الإدراكية أية جدوى، فالإرادة الإنسانية عبر انفعالاتها مع المادة الخارجية هي وحدها التي تحول ميكانيكية العالم الطبيعي إلى إحساس جمالي، فمثلا " ذرات المادة لن تكون واعية أبدا بوجودها معا في نظام معين، بل أن الطبيعة بأسرها لن تحس بأي تغيير يطرأ في نظامها، فنحن وحدنا، الذين كان يجوز لهم أن يقفوا موقف المشاهدين لهذه العملية، نستطيع أن نتبين مقدار تقدمها أو بلوغها غاية معينة"[1]

الإنسان وفق هذا الطرح يختلف عن الحيوان في كونه يشكل موقفا واعيا عن طريق فعل إرادته باعتبار أنه يتأتى من خبرات متعاقبة في تمثل الطبيعة، وعن طريق هذا التمثل الواعي الذي يقود إلى أداء شعور ما بالقبح أو بالجمال، تتحدد ماهية الأشياء كعيانات خارجية أولا، ثم تتحدد قيمتها ثانيا من حيث الجمال أو القبح.

[1] – جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال، ص 55.

عملية التفضيل الجمالي عند سانتيانا ليست عملية عقلية منطقية، إنما هي قيمة تبتعد عن المنطق العقلي بجهوزية أحكامه، فالتمثل الجمالي الواعي تمثل لروح لا يمكن إدراكها عقليا، بل أننا فقط نستطيع التعرف عليها عن طريق ما تؤديه من انفعالات إيجابية يمكن بوساطتها إيجاد شعور بالجمال " لذلك كانت أول خطوة في سبيل تعريف الجمال هي استبعاد جميع الأحكام العقلية، وجميع أحكام الواقع أو أحكام العلاقة، فمن علامات النقد الزائف أو المتظاهر بالعلم إحلال أحكام الواقع محل الأحكام القيمية"[1]

القيم عند سانتيانا نوعان: قيم جمالية وقيم أخلاقية، وهما بحسبه مختلفان عن الأحكام التقريرية التي تسعى لتقرير الواقع ودراسته دراسة علمية صرفة، تبحث في قوانينه المختلفة كعلوم الفيزياء والرياضيات مثلا وهي تخرج من دائرة البحث الجمالي، لكن الإشكالية تطرح حول مناط التمايز بين القيم الأخلاقية والجمالية، فعلى الرغم من اشتراكهما في كونهما أحكاما قيمية، فهذا لا يعني بحال تقاربهما بل هناك فروقات عديدة بينهما.

3. الفرق بين القيم الجمالية والأخلاقية عند جورج سانتيانا

يميز جورج سانتيانا بين الجمال والخير كون أن الجمال قيمة إيجابية بامتياز، حيث يخلص سانتيانا أن الفرق بينهما فرق في الأساس والغاية والهدف ذلك أن" الأحكام الجمالية ايجابية أساسا..في حين أن الأحكام الخلقية في أساسها سلبية"[2]

غاية الجمالية عند سانتيانا، تنجز بوساطة الحواس وما يؤديه ذلك من خلق لذة جمالية تفاعلية بينها وبين الموضوع ، بما يقود نتيجة إلى انغمار متعوي، كونه حساسية لاذية، ناتجة عن انعكاس معاينة مواد وتعبيرات وأشكال هذا الموضوع أو ذاك، عكس القيم الأخلاقية التي تكون سلبيتها في خلق نموذج

[1] – جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال، ص 58.

[2] – المرجع نفسه:، ص 62.

مثالي يستمد معناه من راديكالية أفلاطون التي نفت قيمة الفن الحقيقية وقدرته الخلاقة على تكوين حساسية انفعالية نفسية لا ترتبط بالفضيلة المعادية للذة، و لا غرو أن ذلك الحكم لا يستمد مشروعيته من واقعية ما تشاهده حواسنا بقدر ما هو حكم ميتافيزيقي في أساسه، ومنه يخلص جورج سانتيانا في تعريفه للجمال بأنه" الشيء الجميل الذي يبعث على اللذة ، لا يكون أبدا موضوع أمر خلقي حقيقي"[1]

ووفق هذه الغاية التي تتأسس على الشعور والإحساس باللذة، نستشف بعضا من الأفهومات الترونسندتالية المتعالية عند سانتيانا، وخاصة في قوله بأن الإحساس الجمالي يبتعد عن كل ما هو منطقي ورياضي قبلا باعتبار هذا الطرح شبيها بما قدمه كانط من فصل بين ملكة المعرفة في منطقيتيها وبين الحكم الجمالي في متعته ولذته، يقول كانط في حديثه عن الغرضية "وهكذا لا يبقى سوى الغرضية الذاتية في تمثل موضوع، مجردة من أية غاية...وبالنتيجة فإن صورة الغرضية في التمثل التي تعطي لنا فيها موضوع ما، بقدر ما نكون شاعرين به، هي وحدها التي تستطيع انبعاث الرضا فينا، بمعزل عن أي مفهوم"[2]

وهنا يبدو مدار التناقض بينهما واضحا حيث أن جورج سانتيانا يجعل من الجمال قيمة، والقيمة هنا تفترض وجود معيارية معينة في الموضوع المدرك، فإذا كان الجمال عند كانط غرضية بلا غرض، فإنه عند سانتيانا غرضية بغرض مادي يقوم على صدقية التناسب بين الشكل والجوهر، وإن كان غايته اللذة، ويمكن توضيح الفروقات بين القيم الأخلاقية والجمالية في الجدول التالي:

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 64.

[2] – إيمانويل كانط : نقد الحكم الجمالي، ص 144.

القيم	الأساس	الغاية	الحكم
أخلاقية	سلبي	الفضيلة والمنفعة	عملي
جمالية	إيجابي	اللذة	جمالي

جدول رقم تناقض القيم الأخلاقية والقيم الجمالية عند جورج سانتيانا

4. طبيعة اللذة الجمالية عند سانتيانا

إن اللذة الجمالية عند سانتيانا هي أساس عملية الإدراك الجمالي، وبدونها لن نكون أمام موضوعي جمالي أبدا، بل سنكون أمام موضوعات أخلاقية عملية لا غير، واللذة الجمالية أيضا تتمايز عن سائر الملذات الأخرى، يقصد هنا سانتيانا تلك" اللذات التي نسميها جسدية، ونعتبرها من اللذات الدنيا، هي تلك الملذات التي توجه اهتمامنا إلى أحد أعضاء الجسد والتي يكون فيها العضو الذي نشأ فيه أكثر الموضوعات وضوحا في الوعي"[1]

وعليه، فإن اللذة الجمالية لا يمكن أن ترتبط بحال بشهوة الجسد، وهنا يضع سانتيانا ملمحا مهما يميز فيه بين غاية الجمال باعتبارها تقود إلى تكوين حساسيات انفعالية حرة، لا تقيد الحكم الجمالي ذلك أن اللذة الناتجة عن وعي الموضوع الجمالي لا تتأسس وفق غاية منفعية أو مصلحية، بينما اللذة الجسدية مدارها شهواني، ينبني على حكم ظرفي مؤقت.

إن اللذة الناتجة من معاينة الموضوعات الجمالية من حيث موادها وأشكالها وتعبيراتها، إنما هي لذة علوية تلامس جوهر الروح، تتشابه هذه العلوية مع دفق الروح الأفلاطوني الذي يحدث للأرواح عند

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 76.

ملامسة الجمال الإلهي وفيوضاته الغنوصية، والروح السانتيانية كذلك تتقاطع مع الديالكتيكي الهيغلي باعتبار الروح المطلق أساس تشكل الجميل، وهي في الآن نفسه تستحضر الأفهومات الكانطية في منطلق الحكم الجمالي باعتباره لذة لا منفعة فيها" وهكذا يمكننا أن نفسر ما للذة الجمالية من سمو ورحابة، إذ تبدو الروح فيها كما لو كانت تغتبط لنسيانها ما يربطها بالجسد من روابط...في حين أن الانغماس في الجسد والتقيد في حدود عضو من الأعضاء يخلعان على الوعي إحساسا بالأنانية والغلظة والفضاضة"[1]

5. اللذة الجمالية والصدق

إن سمو اللذة الجمالية لا يعني بحال أنها لذة هلامية لا تدرك طبيعتها، بل هي نتاج عن تضافر مجمل العناصر الجمالية وتعاونها، بما يشكل إحساسا كليا، تجتمع فيه سائر عناصر الموضوع الجمالي، يضرب سانتيانا مثالا عن ذلك التضافر بالوردة التي تأخذ جمالها من عناصرها المكونة لها من لون وشكل ورائحة لكن إذا حولت هذه الوردة إلى عطر صناعي، فإنها حتما ستفقد جماليتها، لذلك كان لزاما على من يعاين العطر أن يقوم بعملية تخييلية تذكر الرائي بصورة الوردة الأساسية الأولى، لذلك يطلق سانتيانا على هذا التمازج بالصدق، الصدق هنا ليس صدقا أخلاقيا يحكم على فعل عملي ليقرر حقيقته من كذبه، بل هو صدقية جمالية، تتقرر بوساطة التناسب بين الشكل والجوهر" وكما أن الصدق هو تعاون الإدراكات فيما بينها، فإن الجمال هو التعاون بين اللذات، وإذا لم يكن في اللون والشكل والحركة جمال بدون عذوبة الرائحة، فما أحوج هذه العذوبة ذاتها إلى اللون والشكل والحرية...فلو أننا وضعنا العطر في قارورة لما فكر أحدنا في أن يصفه بالجمال...ولكن هناك الشيء الخارجي الذي يسهل أن ندمجه فيه...وهكذا يتألف الجمال من تحويل اللذة إلى موضوع، إن الجمال هو لذة أصبحت موضوعا"[2]

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 77.

[2] – المرجع نفسه: ص 95.

يمكن حوصلة مفهوم اللذة الجمالية عند سانتيانا وفق ثلاث مسارات متقاطعة وممتزجة

- اللذة الجمالية هي أساس التمايز بين الموضوعات الاستطيقية وغيرها.
- اللذة الجمالية تتميز بطابعها الروحي السامي ولا منفعة فيها.
- صدقية التناسب بين عناصر الموضوع هي المشكلة للذته الجمالية.

6. مواد الجمال عند جورج سانتيانا

1.6 الحس والشعور الجمالي

يتحدث جورج سانتيانا عن الوظائف الإنسانية كونها الخادمة والمشكلة لأحاسيسنا الجمالية، فكل عضو بشري يؤدي وظيفة تنقل الجمالي الخارجي إلى موضوعات مدركة عن طريق عملية الاستقبال، بما يؤدي إلى إنتاج حكم جمالي، تتكون هذه الوظائف من حواس الإنسان التي من خلالها تتم عملية الإدراك الأولى لمجمل الموضوعات الطبيعية المختلفة، بل أن جميع أحكامنا الجمالية في حقيقتها، إنما هي تفاعل بين حواسنا وبين عناصر هذا الموضوع، وينبغي على الذات المعاينة أن تتمتع بمجمل وظائفها حتى تتم عملية الإدراك ثم الإحساس على أكمل وجه" وجود المجال الجمالي على الإطلاق إنما يرجع إلى سلامة هذه العمليات الحيوية وإتقانها"[1]

وحتى تتحقق الغاية الجمالية، كان لابد من توفر حالة نفسية مطمئنة، فالإنسان ليس عبارة عن أداة ميكانيكية متيبسة، بقدر ما هو كيان روحي عاطفي بامتياز، فالجسد المضطرب القلق، لا يستطيع بحال أن ينفعل أو يتلمس جمال موضوع ما، لذلك فبحسب أحوالك تكون أحكامك" إن حالة الانتعاش التي نحس

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 99.

بها في الهواء النقي المنشط لها تأثير ملحوظ على تذوقنا، فهي التي يعزى إليها قدر كبير من جمال الصباح وتميزه عن جمال المساء الذي يختلف اختلافا بيننا عنه"[1]

يضرب لنا سانتيانا مثالا عن هذه الحساسية وما تخلقه من لذة تذوقية بالحب، ذلك أن الحب ينقل المحب من الإدراك العقلي الواقعي الصرف لموضوع تمثل المرأة إلى الإحساس الروحي الذي يحيل الواقع المنظور إلى فعل تخييل جمالي، حيث أن الحب مرحلة أولى يدرك فيه الرجل جمال المرأة وينجذب إليها بفعل الحواس الظاهرة لتصبح المرأة موضوعا للجمال، وهو ما يؤدي إلى" الجاذبية الجنسية"[2]

2.6 مواد تشكل الجمال –الحواس العضوية–

تعتبر الحواس العضوية من مواد تشكل الجمال عند سانتيانا، ويميز سانتيانا الحواس عن بعضها، إذ أنها تختلف في بيولوجية تشكلها ودورها، وبالتالي اختلاف درجات إدراكاتها، فمثلا حواس اللمس والذوق والشم حواس دنيا لأنها لا تتعلق بالإطار الطبيعي والمكاني وإدراكه بل هي لا تقدم حسبه أية خبرة جمالية" لذلك سميت هذه الحواس بالحواس غير الجمالية وبأنها حواس دنيا"[3]

الجمال إذن عند سانتيانا متعلق بعملية إدراك المجال الطبيعي، ذلك أن المجال الطبيعي هو مدار تكوين إحساساتنا، والحواس الدنيا لا تملك مجال تحويل الخارجي إلى موضوع جمالي، وإن استطاعت فإنها لا تخرج عن إطار الفائدة والمنفعة لا غير، لذلك لا يمكن بحال أن نتحدث عن شم أو سمع باعتبارها مواضيع جمالية دون ارتباط ذلك بحاسة النظر أولا ثم التخييل ثانيا، فالأعمى مثلا الذي لم ير في حياته زهورا وورودا عندما يشم عطرا معينا، فإن إحساسه يرتبط باللذة فقط، فلا يمكننا أن نصف إحساسه هنا بالجمالي بسبب عجز حاسته العليا على إدراك الصورة في الموضوع الخارجي، لذلك فإن ما تقدمه الحواس

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 100.

[2] – المرجع نفسه : ص 104.

[3] – المرجع نفسه : ص 112.

الدنيا من تفضيلات معينة للعطور والأطعمة لا تدخل أبدا ضمن الحكم الجمالي، إنما غايتها الأساسية تحقيق الفائدة والمصلحة فقط، وعليه فالفنون المرتبطة بالحواس الدنيا" يصعب تمثلها أو تصورها بحيث تصبح جميلة، لذلك يظل هذا الفن في نطاق اللذة فحسب، ويعتبر فنا مفيدا أكثر منه فنا جميلا"[1]

لكن هل يمكن تعميم ما قاله سانتيانا عن مجمل إدراكات الحواس الدنيا باعتبارها إدراكات قاصرة عن تمثل الجمال، كونها ترتبط بالمجال البيولوجي لها، نرى أن هذا الطرح فيه كثير من الراديكالية، طرح لا ينبني بحال على أرضية مفاهيمية صلبة، بل أننا نستطيع عد عشرات العباقرة الذين أصيبوا بالعمى ولم يعاينوا المجال الطبيعي بتاتا ومع ذلك استطاعوا خلق نتاجات جمالية كانت على مستوى واعي من الإدراك والإحساس، ولعل من جملة هؤلاء هوميروس Homer الذي يعتبر من أعظم الشعراء الإغريقيين صاحب الإلياذة والأوديسا The iliad and the odyssey وعند العرب نجد بشار بن برد و طه حسين والبردوني...، ولا يكاد ذلك يقتصر على المجال اللغوي فقط بل أننا نجد عديد الفنانين المكفوفين منذ ولادتهم يرسمون لوحات إبداعية فريدة كأشرف أرمغان التركي*

3.6 الصوت

يعد الصوت من الحواس الدنيا شأنه في ذلك شأن الشم والسمع، ذلك أن دونيته تتجلى في كونه ليس تشكيلا لإطار طبيعي خارجي يمكن من نقل صور العيانات الخارجية وفق أشكالها المادية، بما يؤدي لتكوين إدراكات صورية، تؤدي لخلق حساسية جمالية نفسية، ورغم هذا العور إلا أن الصوت يبقى مكونا

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 113.

* –عن طريق ملكة الشم يميز الكفيف الألوان عن بعضها البعض بحيث أن لكل لون رائحة مميزة عن الألوان الأخرى لتعمل البصيرة في تلاقيها بالمخيلة على تشكيل صور متعددة ينظر: فنان أردني يعلم المكفوفين الرسم عبر حاسة الشم المخيلة ترى:

http//www.hafryat.com. 12-02-2019. 14.02 PM

من مكونات مواد الجمال الضرورية بشرط توافره على شروط معينة تحقق الشعور الجمالي، حيث يرى جورج سانتيانا أن مبدأ الجمال فيه، يتطلب انتظاما يصل المرسل بالمرسل إليه، لذلك فإن تشويش في القناة يؤدي حتما إلى قصور في العملية الإدراكية، مما يجعل تمثل الجمال والإحساس به غير ممكن بتاتا" ويصبح الصوت نغمة حينما تتكرر النبضات الهوائية التي تحدثه على قرارات منتظمة، أما إذا لم يتحقق هذا التكرار المنتظم للموجات، فإن الصوت يصبح مجرد ضوضاء"[1]

تكمن قيمة الصوت عند سانتيانا في كسره للرتابة التعبيرية، فالعمل الحقيقي يجب أن يجمع بين التعبير والصوت أي الموسيقى، فكلما ابتعد العمل الأدبي والفني عن عنصر الإيقاع والموسيقى كان عملا لا قيمة له، عملا بلا روح" فالكاتب الذي لا يتحقق في رواياته وقصائده إلا صفة التعبير فحسب بحيث لا يثير اهتمامنا فيها سوى معناها ومضمونها الخلقي ليس فنانا وإنما هو مؤرخ أو فيلسوف"[2]

الصوت بهذا المعنى ينقل التعبير الأدبي من كونه تعبيرا مباشرا في معناه إلى كونه تعبيرا روحي يأخذ من انتظام الصوت وإيقاعاته الموزونة تأثيره، وبواسطة هذا التمازج بين الصوتي والتعبيري يمكن للنص الأدبي تحقيق متعته ولذته، الصوت ينقل النص إلى عالم تأملي، يمكن من خلاله المتلقي أن يدرك دفق النص الشعوري ليقوم معه علاقة شعورية.

4.6 اللون

يدرك اللون بواسطة العين، فمدركات العين باعتبارها حاسة عليا في الدرجة الأولى من الأهمية، لذلك فاللون من أهم مواد الجمال لتعلقه الوثيق بالإطار الطبيعي وتمثله الإدراكي" إن للبصر وظيفة تنبؤية، ونحن

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 118.

[2] – المرجع نفسه: ص 119.

لا نهتم به لذاته بقدر ما نهتم بما يوحي به من الأشياء التي ستلحقه، والبصر وسيلة تقدم إلينا سيكولوجيا ما هو غائب عمليا"[1]

إن اللون باعتباره ينتمي لأكثر الحواس إدراكا للمجال الطبيعي، فاللون في انعكاسه العيني، يولد في النفس جملة من الأحاسيس النفسية الغائبة في مادية الشيء المنظور، لكن وبواسطة اللون تخلق جملة من الأحاسيس الغائبة حضورا المؤثرة روحا ونفسا، ألوان تعطي الموضوع قيمته الاستطيقية في كونها تجعل المدرك العقلي في تماس روحي مع اللون بما يحقق لذة جمالية اتجاه الموضوع المادي.

يفصل جورج سانتيانا أهمية اللون ودوره في عملية التفضيل الجمالي، ذلك أن لكل لون تدرجا معينا وكل تدرج لوني يقابله إحساس معين" نجد أن اللون الأحمر يختلف عن الأخضر والأخضر عن البنفسجي فلكل من هذه الألوان عملية عصبية خاصة بها... فمن أثار اللون ما يلذ له الجميع في حين أن بعضها الآخر يولد إحساسا بالنشاز يكاد يشبه النشاز في الموسيقى"[2]

إذن فاللون يكتسي أهميته عند ساتيانا باعتبار الآتي

- **اللون ينتمي إلى ملكة النظر العليا و مجاله الحيز الطبيعي.**
- **اللون أساس عملية التفضيل الجمالي.**
- **اللون عبر تدرجه ينقل الموضوع الخارجي من ماديته المجردة إلى جماليته التخييلية عن طريق خلق أحاسيس متباينة.**

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 122.

[2] – المرجع نفسه: ص 123.

7. جمالية الشكل الخارجي عند سانتيانا

يتحدث سانتيانا عن الشكل باعتباره من أنواع الجمال الهامة، ويضع له قوانين ومعايير تحدد جماليته وفق سيمترية وتجانس معينين، فكلما كان الشكل مدركا من العين كلما حقق جماليته، لكن حتى يقع ذلك لابد أن يبتعد الشكل عن كل خطاطة رتيبة" فالخط المستقيم الطويل طابع جاف جامد وقد تجنبه الإغريق لبراعتهم، فأدخلوا المنحنيات في أعمدتهم وأروقتهم"[1]

إن المنحنيات في تقاطعها وتجانسها تمنح الشكل المنظور جمالية، بما يخلق انفعالا بين تمثل الموضوع الخارجي، كونه موضوعا مدركا وبين الحساسية الروحية التي تقف أمام هذه الأشكال المختلفة، وقفة إعجاب وتأمل، تنجز لذتها ومتعتها، لأن الموضوع العياني الجمالي، يخرج في تصاميمه عن الأشكال الجافة والبسيطة، مانحا الشكل إبداعا واختلافا.

لعل ما يزيد من جمالية الشكل ما يسميه جورج سانتيانا **بالسيمترية *Symmetry"** فحينما تستعرض العين واجهة البناء مثلا، وتجد الموضوعات التي تسترعي انتباهه موزعة على مسافات متساوية، فحينئذ يطرأ على الذهن نوع من التوقع يشبه توقع النغمة التي لابد من حدوثها، فإذا لم يشبع هذا التوقع أحسسنا صدمة"[2]

حتى تحقق السيمترية جمالها، كان لزاما أن يتم إدراكنا لها إدراكا تاما حتى لا يؤدي ذلك إلى تمثل خاطئ، والسيمترية الحقة هي التي لا يقصد بها التنظيم العقلي المجرد، إنما هي التي تبعث فينا ذلك الإحساس الروحي" فحينئذ تكون مزية السيمترية ** عقلية، فهي تعيننا على تصور العلاقة بين الأجزاء

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 140.

* – السيمترية تعني التماثل والتناظر والتناسق في شكل الموضوع الخارجي من زخارف وغيرها.

[2] – المرجع نفسه: ص143.

** – ارتأينا أن نقف عند السيمترية باقتضاب، ذلك أن مدارها العام يرتبط بالفنون الهندسية كالامتداد والكثرة وغيرها.

وعلى تكوين خريطة للكل في مخيلتنا، إلا أنه لن يكون في ذلك أي مزية للإدراك المباشر وبالتالي لن يوجد أي جمال جديد"[1]

يتشكل الجمال كذلك عند سانتيانا من خلال ما يسميه **بالكثرة في التجانس** ، فإدراك الشكل يتطلب إدراكا لامتداده، كونه يمتد بين نقطتين معينتين أ، ب، وبدون إدراك هذا الامتداد لن يكون هناك إحساس، وغالبا ما يكون ذلك سببه قصور في عضو الرؤية أو قصور في الشكل في حد ذاته، حيث أن عدم الانتظام في الأشكال، يؤدي إلى اضطراب عملية التمثل" وهكذا فإن الامتداد هو على نحو ما إدراك للشكل وإن كان هذا الشكل من أبسط الأنواع الأولية"[2]

وعليه، فكلما كان الشكل مكونا من كثرة الخطوط والرسوم المختلفة، كلما كسر الرتابة، بشرط أن تكون هذه الكثرة تندرج ضمن الإطار العام، بما يخدم تحقق صفة التجانس بينهما، بما ينجز سهولة في إدراك أبعاد هذه الخطوط، حيث أن صفة الامتداد بين نقطتين مهمة في تحديد تناسق وتجانس الشكل، وإلا كنا أمام شكل منفر وملغز يخلق انفعالا عكسيا بالقبح.

إن مبدأ الكثرة في التجانس، ورغم إيجابية تمثله وسهولة إدراكه، فإنه في حال تكرره تصبح مكونات خطوطه رتيبة لا تحرك مشاعرك، بل ستشعرك بالملل، صحيح أننا نحس بلذة جمالية عند رؤيتنا لامتداد قصر أو مبنى ما، لكن بعدها نحس بالرتابة والتكرار" فحينما تكور الآثار المكررة حادة ولا يمكن نسيانها لتكرارها الذي لا ينتهي، فحينئذ تصبح رتابتها مصدر ألم"[3]

مبدأ كثرة التجانس يأخذ معناه وقيمته الجمالية من إدراك مدار امتداده أولا، وفعاليته الروحية بما يخلقه فينا من انفعال روحي ثانيا، وذلك لن يتحدد إلا ضمن عملية الإبداع التي تقوم بكسر الشكل

[1] جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال، ص 146.

[2] – المرجع نفسه: ص150.

[3] – المرجع نفسه : ص 160.

السابق في رتابته وتكراره الممل، خالقة أشكالا جديدة لا عهد للناظر بها، عندما سيصبح الشكل الخارجي شكلا مبتكرا رغم محافظته على تجانسه، أما وقوع الشكل في التقليد والنمطية، وإن كان متجانسا سيجعل منه شكلا منفرا، لا يخلق عند معاينته أية جمالية أو حساسية باللذة والمتعة" وهكذا حينما يحدث في إدراكنا الحسي لشيء ما أن تلعب الذاكرة والعادة العقلية دورا ملحوظا، فعندئذ لا ترجع قيمة الإدراك الحسي إلى ما في المؤثر الخارجي من إمتاع وحسب، بل ترجع أيضا إلى متعة الاستجابة الإدراكية الباطنية"[1]

يتعلق الحكم الجمالي وفق هذا الطرح بالتجربة الذاتية الباطنية التي شكلها تمثل الموضوع الخارجي في الوعي الباطن للذات المدركة، فكلما وجد الإنسان نفسه أمام أشكال سابقة واعية، كلما تضاءلت حساسيته الروحية، وكان حكمه بالقبح أولى، إذ أن مدار قيمة الشكل الجمالي لا تكمن في الذات المعاينة لأنها لا تستطيع بحال أن تتخيل موضوعا من تلقاء نفسها دون رجوعها للطبيعة، وعليه فإن فمدار تشكل صفة الجمال إنما تعود إلى الموضوع الخارجي وليس للذات الباطنة، ولعل في هذا الطرح قطيعة معرفية كبرى مع محددات الجمال الذاتية عند كانط، والروحية باعتبار الديالكتيك الهيغلي الذي يقوم على التصورات الفينومينولوجية، حيث أن نجد سانتيانا بهذا الطرح يتقاطع ولو ضمنا مع أرسطو الذي يرى بأن الموضوع الخارجي في دراميته المفضية للكوميديا تقود إلى نوع من التأثير الروحي الكاثاريس، وإن كان الاختلاف في مبدأ غاية الجمال بيننا.

8. المنفعة والجمال عند سانتيانا

المنفعة عند سانتيانا ليست ذات طابع عرضي، وإنما هي تدخل في صميم الحكم الجمالي عنده، ذلك أن الشيء النافع له القدرة في أن يكون جميلا، ولا شك أن هذه القيم النفعية ترتبط بالمجال الطبيعي، حيث أن تطور الحياة هو الذي فرض تغييرا في الشكل ليؤدي في النهاية إلى خلق أنماط جمالية انتقل

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 168.

بموجبها الكهف البدائي إلى قصر فخم، يمتلأ بالتزيينات الجميلة، ومرد ذلك كله الطبيعة التي فرضت على الإنسان نمطا معينا" لقد تطورت البيوت والمعابد كما تطورت الحيوانات والنباتات ...وهكذا فرضت الأشكال المحددة ذاتها وألفت العين رؤيتها، وطبقا لإحدى عادات الإدراك يصبح الخط النافع هو الخط الجميل"[1]

إذن فمرد تشكل الجمال هو ما تفرضه علينا الطبيعة من ظواهر مختلفة، فعن طريق فعل الصراع بينها وبين الإنسان ، يقوم الأخير بابتكار أشكال مختلفة وفق نسق معين من أدوات الزراعة الأولى وارتياد الكهوف وغيرها، وصولا إلى عملية التطور الإنساني في إدراكها لمحمل الظواهر الطبيعية، لينتقل بذلك الشكل البسيط إلى أشكال أكثر دقة وصناعة، مشكلا موضوعا جماليا مبهرا متطورا.

9. الشكل في الألفاظ*

لا يقتصر الشكل في العيانات الخارجية فقط، كونها مدركات تتمايز بسيميتريتها وتجانسها، بل أن الشكل أيضا يتمظهر في الألفاظ، باعتبار أن انتظامها يخلق حساسية جمالية، يقسم سانتيانا الشعراء بالرجوع إلى ما تخلقه أشكالهم اللفظية من دفق شعوري إلى "طبقتين الموسيقيين والسيكولوجيين، الطبقة الأولى تتكون من الذين يسيطرون على اللغة بوصفها إيقاعا...أما السيكولوجيون فهم لا يولدون تأثيرهم عن طريق ما في اللغة من كمال ذاتي وإنما عن طريق تكييفهم اللغة للموضوعات تكثيفا دقيقا"[2]

تأخذ الطبقة الأولى جمالياتها من قدرتها على تشكيل ألفاظ منزاحة، فبواسطة جمالية ما تشكله الألفاظ من بلاغة وشاعرية فريدة، فإنها تملك القدرة على إثارة حساسيتنا الشعورية، إذ أنهم يحيلون

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 228.

* – يتكون الشكل الأدبي عند سانتيانا من العقدة، الشخصية، الشخصيات المثالية، الخيال.

– ينظر: المرجع نفسه: ص 241-261.

[2] – المرجع نفسه: ص 236.

الواقعي إلى موضوع روحي بامتياز، ولعل من تجري لديهم هذه المقدرة هم الشعراء والخطباء المجيدون، أما الطبقة الثانية، فلا تنطلق من اللغة وشاعريتها بل تنطلق من الموضوعات الخارجية، لتأتي اللغة بعدها محاولة خلق تمازج وتكاثف يمكن من خلاله فهم الموضوع الخارجي وبالتالي تكوين موقف عاطفي تجاهه، ويمكننا توضيح ذلك بحسب الجدول التالي:

الطبقة	المنطلق	المثال
الموسيقيون	جمالية اللغة وقدرتها التأثيرية	• خطب شيشرون • شعر الحكم • القصائد النفسية
السيكولوجيون	الموضوعات الخارجية وتكثيفها لغويا	• المسرح

جدول رقم 05 الشكل الأدبي عند جورج سانتيانا

10. التعبير عند جورج سانتيانا

يتكون الجمال عند سانتيانا من تضافر ثلاثة أجزاء كبرى، جمال المادة باعتبارها مكونة لجملة الانفعالات والأحاسيس، وجمالية الشكل كونه مدركا حسيا، فجمالية التعبير التي تنقل هذين الجزئيين من مرحلة الإدراك الموضوعي إلى مرحلة الفهم وما يتطلبه من وصف للأفكار، وتحقق التعبير في الموضوعات الجمالية لا يكتمل إلا بانفصالها عن الذكريات السابقة، فالإدراك الجمالي وفق هذا الطرح، يتشكل في

اللحظة والآن، لا في ضغط حساسية الماضي وإكراهاته" وهكذا لا تصبح الأشياء التي تحتفظ بها كتذكار صديق راحل جميلة بسبب تلك الارتباطات العاطفية التي تجعلها ذات قيمة كبرى في نظرنا"[1]

و يتشكل التعبير عند جورج سانتيانا من حدين، الحد الأول هو الموضوع ، والحد الثاني هو ما يحيل عليه هذا الموضوع من فكرة معينة، والتعبير وفق هذا الطرح يتكون من اتحادهما" وهكذا يمكننا أن نميز في كل تعبير هذين الحدين : الحد الأول الماثل أمامنا بالفعل، والحد الثاني هو الموضوع الموحى به" [2]

يضرب سانتيانا مثالا عن هذا التضافر وما يشكله من حساسية روحية بالكتابة الزخرفية العربية التي يتحقق فيها الموضوع في معاينتنا له في شكله ومادته، لكن تبقى عملية الإدراك قاصرة بالنسبة للمتلقي الغربي ذلك أنه لا يعي بحال ما يوحي به هذا الموضوع الخارجي، لذلك لن تكون العملية الانفعالية حاضرة، لأن تحقق المنفعة الجمالية قد أصابه عور وقصور، فمدلولات الكتابة هي التي تضفي جمالية على الزخرفة" فالكتابة العربية الزخرفية المنقوشة على الآثار مثلا لن يكون فيها جمال التعبير في نظر من لا يعرف اللغة العربية"[3]

ويمكن توضيح حدود التعبير وفق المخطط التالي:

حدود التعبير

الحد الأول : الموضوع { المادة والشكل}

الحد الثاني: الفكرة { الذهن}← الخلو من الذكريات = اللذة.

مخطط رقم 07 حدود التعبير عند جورج سانتيانا

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 265.

[2] – المرجع نفسه: ص 267.

[3] – المرجع نفسه: ص ن.

وعليه يمكن القول أن الجمالية عند سانتيانا ترتبط بالموضوع الخارجي، فعن طريق الحواس يقع إدراك الموضوع الجمالي، وبواسطة العلاقة الانفعالية التي يثيرها فينا يتشكل التفضيل الجمالي، و القيم الجمالية عند سانتيانا تتمايز عن القيم الأخلاقية في غرضيتها، ذلك أن غرضية الجمال عنده تحقيق منفعة أساسها الرضا الروحي، لكن حتى تتحقق عملية الرضا كان لابد من تضافر عناصر المادة والشكل والتعبير، من حساسية روحية، وسيمترية و تجانسية، هذا ويقتضي تحقق اللذة الجمالية كذلك خلو الموضوع من الأفكار المسبقة كونها لا تنطلق من اللحظة المعاينة بل من التعاقبية الماضوية، ويمكن توضيح مفهوم الجمالية عند سانتيانا بحسب الشكل التالي:

الجمالية ← الموضوع + الفكرة + الخلو من الذكرى = اللذة

↓

المنفعة والرضا

مفاهيم الجمالية عند جورج سانتيانا

–جمالية الحدس عند كروتشه

يعتبر بينديتو كروتشه Benedtto Croce من أهم المنظرين والمشتغلين في مسائل الفن والجمال، ينطلق كروتشه في عرض أفكاره من الفلسفة المثالية، متأثرا بفيمينولوجية هيغل على وجه الخصوص، باعتبار الفكرة أساس تشكل الجمال، ووفق ذلك يتمظهر الجمال وفق مستلزمات الوعي والحدس ، ليذهب بعض الفلاسفة إلى اعتبار الفلسفة الكروتشية بمثابة الهيغيلية الجديدة* Neo-Hegelinasim

1. محددات الفن عند كروتشه

ينطلق كروتشه في عرض نظريته الجمالية إلى كون الفن في تمثله وعملية تفضيله، إنما يرجع في تحديده إلى الذات الباطنة، ولعل كروتشه في هذا الطرح يتقاطع مع الأفهومات الكانطية، التي تذهب إلى اعتبار الجمال تصور داخلي بامتياز، فالذوق الباطن المحكوم بالنسق الكلياني العام وحده القادر على إصدار الحكم الجمالي ذلك أن الفن عنده" رؤيا أو حدس"[1]

والحدس هنا ليس عملية سابقة للحكم الجمالي، بل هو تمثل واعي ينبني على جملة المفاهيم الذهنية، ذلك أن جمالية ما نعاينه ليست تمظهرا حسيا، وفق المفاهيم الموضوعية السانتيانية باعتبار أن أحكامها

* – مدرسة تعود إلى هيجل، تعتمد في تأسيس أرضيتها على الطروحات المثالية الهيغيلية، تأثر بها كروتشه في منطلقاته الحدسية والمثالية، حيث عد هيغل ملهمه الأول.

– ينظر : إمام عبد الفتاح إمام: الهيجيلية الجديدة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2011، ص 07.

وينظر أيضا: عتوتي زهية: كروتشه ومعالم الهيجيلية الجديدة، مجلة منيرفا، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، العدد 2، 2016.

[1] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 29.

ترجع إلى المادة والشكل والتعبير، كونها أساسا لعملية التمثل الجمالي في مقولاتها الفلسفية المادية، بل أن الجمال عند كروتشه يتخذ مفهوما آخرا، يتأسس على الحدس لا على المادة، إذ أنه" نشاط وفعالية تجري في العقل الإنساني وهو منتج الصور أي أنه ليس مجرد تسجيل، بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية وبفضل الانفعالات تتحول الصور لتعبير غنائي هو قوام كل الفنون"[1]

وعليه فالجمال لا يمكن تفسيره وفق تصورات الفلسفة المادية، بل أن كل محاولة تروم فعل ذلك محكومة بحتمية الفشل، ولن تستطيع هذه القراءات أن تصل لجوهر تشكل الجمال الحقيقي، وستسقط عند أول اختبار لتفكيك مقولاتها، بناء على هذه اللامنهجية يتساءل كروتشه عن قيمة هذه التطبيقات الشكلية، مؤكدا على التنافر بين الفني والمادي" هل يمكن أن يبنى الفن بناء ماديا؟ لا شك أن هذا يكون ممكنا، ويستطاع تحقيقه في الواقع إذا أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد، وأهملنا الاستماع لهذه القصيدة ورحنا مثلا، نعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف" [2]

وفق هذا الطرح يفرق كروتشه بين الفني والمادي العلمي، فإذا كانت هناك حقيقة يحاول العالم اكتشافها عبر بحثه في المجال الطبيعي ومدركاته الماثلة عبر البحث في القوانين المضمرة في الظاهرة المادية، فإن هذا المنحنى لن ينجح إذا ما توجه بإجراءاته إلى الفن، فالفن تأثير روحي ناتج عن فعل التأمل الواعي، حيث أن وجهة النظر هذه تتماس مع المفهومات الهيغيلية، باعتبار الوعي الداخلي أساسا لتشكل الروح المطلق.

[1] – جرار أماني غازي : فلسفة الجمال والتذوق الفني ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان ، 2016 ، ص460.

[2] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص31.

2. الفن واللذة

لا شك أن كروتشه في مفاهيمه امتداد للفلسفة الهيغلية المتأسسة على الفكرة العظيمة أو الروح المطلق، يبدو كروتشه وفيا لهذا الطرح، ذلك أن الفن في حدسيته لا يرنو إلى تحقيق لذة معينة، ولعل جعل الفن قرينا باللذة إنما سببه قصور الفهم والمعرفة بطبيعة الفن الأصيلة، إن هذا النقد موجه إلى كانط بالخصوص الذي جعل من الحكم الجمالي حكما غايته الشعور باللذة والألم " فقد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيا إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت، ورب صورة تعرف بجمالها ثم هي تثير فينا الخنق والحسد لأنها من صنع عدو لنا"[1]

إن اللذة التي قد نحس بها أمام الظواهر الفنية العديدة، ليست ذات قيمة أو معنى في ذاتها، فقد تكون الظاهرة الفنية على قدر كبير من الدقة والجمال الشكلي الظاهر، لكنها لا تثير في دواخلنا أية فعالية ولا تملك القدرة على جعل عملية التأمل الجمالي حاضرة، فهي في وعينا الباطن تقع في مرتبة صفرية، وسبب ذلك افتقارها للحساسية الروحية وما تخلقه من حميمية بين المعطى الفني و التجربة الباطنة للذات المتأملة، فعن طريق الذكريات تتشكل جمالية العلاقة بين الذات والمنظور.

والفن كونه حدسا، يبني تصوراته وانفعالاته من الإحساسات الغامضة التي لا يمكن للذة إدراكها أو فهمها، لكن هل كروتشه قد أنكر اللذة بتاتا؟ قطعا لا، فكروتشه يقر بوجود اللذة المصاحبة لعملية التأمل الجمالي، فهي مصاحبة لها لكنها في المقابل ليست أساسا لأحكامنا الجمالية، وتحقق اللذة وفق هذا الطرح الإيجابي يتطلب شرطا ضروريا ، وهو مرافقة اللذة للإحساسات المرتبطة بالذكريات العواطف المختلفة" وما

[1] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 32.

كان في نيتنا حين عرفنا الفن بأنه حدس وميزناه عن اللذة و أنكرنا إنكارا مطلقا إمكان التوحيد بين الفن واللذة، ما كان في نيتنا أن ننكر مصاحبة اللذة للنشاط الإنساني"[1]

3. الفن والأخلاق عند كروتشه

الفن في حدسيته يستلزم إنكارا للأحكام الأخلاقية التي تسعى إلى تقويم السلوك العملي، فمبدأ الخيرية الأفلاطوني، المتأسس على المثال المفارق الذي يسعى الإنسان لمحاكاته، إضافة إلى الوصايا الثيوقراطية الأخلاقية، تتعارض في براديغمها مع المعرفة الحدسية التأملية، كون أن المعرفة الحدسية عند كروتشه تمثل عقلي تأملي لا تسعى بحال إلى تقويم السلوك والحكم عليه بالمدح أو الذم" فلئن كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان"[2]

وعليه، فالفن عند كروتشه فعل حرية بامتياز، لا يمكننا تقيده ضمن معايير أخلاقية أو قوانين صرفة كما فعلت قبلا الفلسفة الوضعية التجريبية" إنك لن تستطيع أن تحكم على Francesca دانتي بأنها منافية للأخلاق وعلى Cordelia شكسبير بأنها أخلاقية- وما هما إلا لحنان روحي من دانتي وشكسبير ليس لهما إلا وظيفة فنية- إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه أخلاقي وعلى المثلث بأنه لا أخلاقي"[3]

إن الأخلاق أحكام خارجية لا يمكن بحال أن نجعلها أساسا لأحكامنا الجمالية، فالأخلاق تختص بمجال معرفي مناقض للفن في حريته، فإذا كانت غاية الأخلاق تسعى لتحقيق المثالية، باعتبار ما يكون كما هو متشكل في الديالكتيك الأفلاطوني أو الكوميدي الكاثريسي عند أرسطو أو التصورات الدينية،

[1] - بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن،ص 33.

[2] - المرجع نفسه: ص 34.

[3] - المرجع نفسه: ص 35.

فإن غاية الفن عند كروتشه تتأتى من حدسية الفن الفطرية وما يثيره فينا من حساسيات تأملية تدركها الذات الواعية في مستوى الفكرة والروح.

4. الفن بين المفهوم والصورة

طبيعة الفن الأصلية عند كروتشه طبيعة حدسية بامتياز، فلا يمكن بحال رده إلى المعرفة المفهومية، فالمعرفة المفهومية تتميز بمنطقها القائم على البرهان والمنطق، لذلك فمجال هذه الملكة المجال الطبيعي المحسوس، فعمل الباحث فيه كشف العلاقات و القوانين المضمرة في العيانات المادية الخارجية، كونها مدركات يمكن التجريب فيها وعليها" إن المعرفة المفهومية في صورتها الخالصة أعني الصورة الفلسفية واقعية النزعة دائما لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللاواقع، أما الحدس بمعناه أن يكون هناك تميز بين الواقع واللاواقع، والمهم في الصورة قيمتها كصورة مثالية خالصة"[1]

انطلاقا مما سبق، يبتعد الفن عن كل قيمة مفهومية، لأن المفاهيم تقرر الواقع باعتباره وجودا يمكن قولبته ضمن إطار براكسيسي جامع، بينما يستمد الفن قيمته عند كروتشه من مثاليته التي لا تهدف إلى إثبات معرفة علمية أو تقويم سلوك عملي، فكلما ابتعد الفن عن تقرير ما هو موجود فعلا كلما حقق جماليته.

ربط الفن بمفاهيم تقريرية مسبقة، يجعل منه مجرد عرض تسجيلي لا روح فيه و لا جدة، إن كروتشه بهذا الطرح لا يخرج عما قرره قبلا كانط وهيغل في نقضهما لمحاكاة أفلاطون، فالمحاكاة لا تعطينا إلا نسخا مشوهة لا هي ترتقي لما نعاينه في الوجود ولاهي تستطيع تحقيق حساسية تغري بالدهشة وملامسة المناطق المخبوءة من دفق الذكريات العميقة" روايات المغامرات التي تتعاقب فيها الصور بعضها وراء بعض

[1] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص ص 36-37.

على أنحاء غريبة غير متوقعة، لكن ذلك لا يحلوا إلا في لحظات التعب، حين نضطر إلى تزجية الوقت. وإننا لنشعر في هذه الحالة شعورا واضحا بأن هذه البضاعة ليست من الفن في شيء"[1]

إن الصورة الفنية الحقة إذن عند كروتشه، ينبغي أن تبتعد عن كل تسجيلية وتقريرية وعن كل تسلية فارغة ولذة مؤقتة، تنتهي بانتهاء قراءة الرواية ، لذلك فهي في صميمها صورة تخييلية* ترتبط بالفكر، ومجال الارتباط بينهما ليس قبليا باعتبار الصورة أسبق على الفكر، بل أن الصورة تنطلق من الفكر والروح الإبداعي، لذلك كان لزاما علينا رفض النظريات التي تجعل من الموضوع الخارجي – النظرية المادية– موضوعات رمزية، وبحسب كروتشه، فإن" الرمز جمع خارجي اتفاقي تحكمي بين واقعتين روحيتين : المفهوم أو الفكرة من جهة والصورة من جهة أخرى...ولن نصل بواسطة الرمز إلى تغيير طابع الوحدة في الصورة"[2]

يقيم كروتشه تعارضات بين الفكرة و المفهوم من جهة وبين الرمز من جهة، فالمفهوم لا قيمة له إذا كان في معناه معقدا ورمزيا، فالرمز يجعل من تصور هذا المفهوم في فكرته ضبابيا، لأن غياب المعنى يجعل من عملية الإدراك والتأمل غير متأتية **، لذلك فعلاقة الفكرة بالمفهوم علاقة ترابطية تتابعية، بينما علاقتهما بالرمز علاقة تضاد وتنافر" إن الفكرة تنحل بكاملها في التصور كانحلال قطعة السكر التي تذوب في قدح الماء، وتبقى فيه وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته، لكن لا يمكن أن يعثر عليها في صورة قطعة من السكر"[3]

---

[1] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 43

* – يفرق كروتشه بين الخيال والتخييل، حيث يرى أن الخيال سطحي وهو ملكة توجد عند جميع الناس، أما التخييل فيختص بالإبداع والفن العبقري ، وقدرة الفنان تتأتى من قدرته الفريدة على عملية التخييل.

[2] – المرجع نفسه: ص 45.

** – يبدوا تأثر كروتشه واضحا بهيغل حيث أن هيغل جعل من الفن الرمزي فنا زائفا على أساس غموض فكرته بما يحول دون تمثله .

[3] – المرجع نفسه : ص 46.

حتى تنجز الصورة الفنية مقصديتها، لابد من عنصر ثالث يجمع مابين الذات المتأملة وحساسية ما ندركه، فبدون العاطفة لن تحقق وحدة الصورة والفكرة جمالياتها، ذلك أن الحدس الجمالي في تأسسه إنما يقوم على العاطفة والانفعال، فالعاطفة تجعل من الإحساس صادقا، لتنتقل الصورة المتكونة من تماهي ووحدة الفكرة والتصور إلى تشكل رابط بين الصورة الفنية والذات والناظرة بعيدا عن مقتضيات الأخلاق واللذة الزائفة" عن

ويمكننا توضيح العلاقة بين الصورة والفكرة بحسب المعادلة التالية:

الصورة الفنية = الفكرة + التصور + العاطفة

تماهي ووحدة

مخطط رقم 08 قوانين الصورة الفنية عند بنديتو كروتشه

إذن يمكن القول أن كروتشه يقيم وحدة بين الشكل والمضمون، ويرى أنهما لا ينفصلان بتاتا، وأن أي فهم يروم الفصل بين الشكل والمضمون، إنما هو فهم قاصر لم يدرك طبيعة الفن الحقيقية، لذلك تتشكل العلامة لديه وفق ثلاثية تجمع بين الصورة والفكرة والعاطفة، ويجعل كروتشه من العاطفة أساسا لحصول الحدس الجمالي باعتباره الروح الجامعة بين الصورة والفكرة.

5. نقد الأشكال الفنية عند كروتشه

ينتقد كروتشه في نظرية الجمالية التقسيمات السابقة للأشكال الفنية والتي ترى أن لكل شكل فني ضوابطه وسماته الخاصة به، وهو ما تجلى في النظرية الكلاسيكية التي نادت بصفاء الأشكال الفنية في عطاءاتها الأرسطية التي استمرت لقرون، كما يهدم كروتشه منطلقات النظرية الرومانسية القائمة على تمازج وانصهار الأشكال الفنية، نافيا أحكامها" ويلاحظ هذا الحكم الخاطئ هو الآخر على بساطة أصله في

الحضارة اليونانية، ولا يزال هو الآخر كذلك شائعا في أيامنا هذه، فما زال كثير من الباحثين يكتبون الكتب في فن المأساة والملهاة" [1]

إن مجال نقد كروتشه لهذه التقسيمات لا يمكن فهمه إلا إذا رجعنا لمفهوم الفن عنده، ولأن الفن حدسي ذاتي يتميز بقدرته الفريدة على التخييل، فلا ينبغي تجزيئه أو تفريعه ، كونه اندماجا كليانيا بين الصورة والفكرة والعاطفة، والعاطفة خاصة في كونها حالة نفسية تأبى كل تقسيم مهما كان لأنها تتميز بوحدة الإحساس بها.

6. النقد الفني و سؤال الجميل والقبيح عند كروتشه

ينتقد كروتشه الأحكام النقدية التصنيفية التي لا تتأسس وفق الأطر الفلسفية، كون الفلسفة تقوم بهدم وتعرية الأحكام القبلية لتؤسس معرفة بعدية، لعل ذلك ما أشار إليه كانط في أفهوماته المتعالية التي تقوم بنقد الأنساق القبلية من أجل تفتيت أحكامها البعدية من أجل تأسيس مقولات العبقرية والنص الجديد.

لا يخرج كروتشه عن هذه العطاءات المثالية الكانطية، بل ويسعى إلى بناء معرفة لا تحتكم إلى نماذج مسبقة ولا تسعى إلى محاكاة الأعمال السابقة وتمجيدها" فيوحون إلى الفنانين أن افعلوا هذا ولا تفعلوا ذاك، ويحددون لهم مواضيعهم، ويحكمون على بعض المواد بأنها شعرية، ويبدون استياءهم من الفن المتحقق الآن"[2]

إن مثل هذا النقد المعياري لا يصدر بحسب كروتشه إلا من فنانين عجزوا على ملامسة الإبداع والعبقرية، فكأنهم يدارون عقد نقص تعتريهم، فيهاجمون كل نص أصيل يتجاوز فشلهم ويقفون منه موقفا

[1] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 69.

[2] – المرجع نفسه: ص98.

فاشيا راديكاليا" إنهم فنانون خائبون يميلون برغباتهم إلى صورة من الفن لم يستطيعوا أن يبلغوها ...فظلوا يعانون مرارة عدم تحقق المثال الأعلى"[1]

وفق هذا الطرح الحرياتي المبشر بالإبداع، يضع كروتشه مفهومه للجميل والقبيح بعيدا عن كل جهوزية وأحكام تصنيفية مسبقة، فلم يعد القبيح خروجا عن ما قررته النظرية الكلاسيكية سلفا ولم يعد كذلك الجمال محاكاة لعالم ميتافيزيقي لما يظهر، أو لنماذج خالدة يحتكم إليها سلفا في تقييم النصوص اللاحقة.

إن مدار القبح عند كروتشه يتأتى من غياب الفكرة الأصيلة والإحساس الصادق الذي ينأى بمفهومه عن كل غريزة ذاتية تدمر العملية النقدية، لأنها تجعل من الناقد أسيرا لأحقاده، عندها لا يستطيع أن يتلمس عبقرية أي عمل فني مهما بلغ من الفرادة والسمو" إن القبح هو أهواؤه الإنسانية التي تتمرد على هواه الفني المحض، هو ضعفه و أحكامه السابقة وغرائزه وإهماله"[2]

ولعل مكمن الضعف هو ما يحمله الفنان/الناقد من أفكار وأحكام مسبقة، ينطلق منها لتعزيز أحكامه على الأعمال الفنية اللامكرورة، إن فعلا كذلك لاشك أنه سيحكم برداءة هذا العمل جاعلا إياه في دائرة القبح، وعليه فالنقد عند كروتشه لا أهمية له ولا جدوى لتطبيقاته" إن النقد إذا اعتبرناه قاضيا، إنما يحكم بالإعدام على أموات، وينفخ الحياة في أحياء، ظانا أنه نفسه هو نسمة الله الذي يحيي الموتى، إنه يقوم بعمل لا جدوى فيه لأن الجمال موجود من قبل أن يوجد هو" [3]

فالجمال إذن يوجد قبل النقد، والكل يستطيع أن يحس به دون الرجوع إلى الأحكام النقدية، فالأعمال العظيمة مثلا كألف ليلة وليلة وغيرها، إنما يرجع خلودها إلى تقبلها من قبل المتلقين بما تمنحه من

[1] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن،ص 98.

[2] – المرجع نفسه: ص 100.

[3] – المرجع نفسه: ص 101.

دفق عاطفي شعوري، وليس للنقد في ذلك مزية تذكر، بل أن النقد الزائف قد يشوه الأعمال الفنية العبقرية في أحايين كثيرة لأنها لم تحاك المثال الذي يبشر به.

النقد الحقيقي عند كروتشه نقد يحاول اكتشاف قوانين الجمال في الأعمال الفنية، دون الاحتكام لمرجعيات مفروضة سلفا، نقد لا يتعالى على الأعمال الفنية، بل يبحث في عبقرية هذه الأعمال الفنية محاولا كشف تفردها وتميزها، وذلك لن يتم إلا بعود الناقد الحق إلى ولادة هذه الأعمال الفنية وما شكلته من أفكار لا عهد لنا بها، النقد وفق هذا الطرح ليس نقدا تابعا يقرر سلفا جمالية هذا المعطى أو ذاك بقدر ما هو عملية فاحصة تروم تفسير النص وتأويله، لذلك يقترح كروتشه اسم التأويل كمفهوم يقوم على أنقاض النقد الزائف" ولكني لا أدري لما نسميه إذا باسم النقد، مادامت هذه المهمة تحمل مقدما اسم التأويل أو الشرح أو التفسير"[1]

7. النقد الزائف وأنواعه عند كروتشه

يميز كروتشه بين النقد الزائف والنقد التأويلي الصحيح كما ذكرنا سابقا، ويفصل كروتشه مبينا جملة من النقود الزائفة التي قتلت روح الأعمال الفنية، مهملة جمالياتها الباطنة التي تتأسس وفق فعالية الحدس الشعورية" فهناك نقد تفكيك الفن وتصنيفه بدلا من تمثله وتميز خصائصه، وهناك آخر أخلاقي النزعة ...وهناك نقد قائم على اللذة ...وهناك النقد العقلي النزعة..وهناك نقد يفصل المضمون على الصورة وهو ما يسمونه بالنقد السيكولوجي ..وهناك نقد يفصل الصور عن المضمون، وهناك نقد يجد الجمال حيثما يجد زخرفات بلاغية وهناك أخيرا النقد الذي يحدد قوانين الفنون وأنواعها"[2]

[1] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 102.

[2] – بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص109.

إن نقد كروتشه للنقود السابقة مرده انطلاقها من الموضوعات الخارجية والتعميمات السابقة، وإهمالها لخصوصية الفن الحقيقية، كونه فنا يقوم على الحدس والعاطفة، وعليه فإن النقود الزائفة تفتقر لفهم طبيعة الأعمال الفنية ،باعتبارها أعمالا تتميز بالجدة والعبقرية من خلال كسرها ونفيها للمعايير الرتيبة وليس في مقدور هذه النقود فهم فكرة الأعمال الأدبية كونها لا تصدر من تصورات فلسفية متينة، تربط الفن بكينونته التاريخية، فعن طريق عملية التأويل الفلسفي و التخييل التاريخي يجري نقض ما نضنه ثابتا وتقريرا، من هنا كان النقد الصحيح بمثابة فعل ثوري وهدمي ينطلق من روح النص مؤسسا حريته وطاقته المتمردة" إن نقد الفن لا يمكن أن نفصله عن تاريخ الحضارة الإنسانية كاملا، وهو لاشك يشيع في هذا التاريخ العام قانونه الخاص الذي هو الفن"[1]

مما سبق يمكن إجمال النظرية الجمالية عند كروتشه في النقاط التالية:

-الفن تمثل داخلي وحدس ينطلق من فعل التأمل.

- الفن لا يقترن باللذة ودور اللذة هي مصاحبة عملية الإحساس العاطفي فقط.

- علاقة الجمال بالأخلاق علاقة سلب ونفي، لأن الأخلاق تختص بالسلوك العملي لا بالنتاج الفني.

- يتميز النتاج الفني بعبقريته وخروجه عن الأحكام المسبقة والنظريات المعيارية.

- لا يمكن فصل الصورة عن التعبير، حيث ينصهران في بوثقة واحدة، تعمل العاطفة على تشكيل روح جامعة بينهما.

- ينتقد كروتشه النقود الشكلية والموضوعية التي تهمل تمثل الفن باعتباره حدسا داخليا.

- النقد الصحيح عند كروتشه نقد يستند إلى الفلسفة، فبواسطة التخييل يعمل الفن على نقد الحياة والواقع.

[1] - المرجع نفسه :ص 113.

جمالية السلب النفي عند أدورنو

ينطلق أدورنو Adorno في تحديد مفهومه للفن من فلسفة هدمية تقوم على نقد الأنساق الوضعية التي قدست العقل الأداتي جاعلة منه أساسا لترويج أفكارها القائمة على استعباد الآخر والهيمنة عليه، حيث استغل هذا العقل الأداتي الكليانية الكانطية، خالقا نسقا كليا عاما، لا يمكن الخروج عنه، لذلك كان لابد من ثورية/أنطولوجيا جديدة ما تفكك ما أصبح مسلما به، تكشف زيف السلطة وادعاءاتها المغلوطة، إن ذلك لن يتحقق إلا في إطار فن أصيل يقوم على النفي والسلب" لابد للفن أن ينقلب ضد مفهومه، فيصير من ثم مرتابا فيه حتى في نسجه الأكثر باطنية"[1]

1. إشكالية فهم الفن عند أدورنو

يتحدث أدورنو عن إشكالية فهم الفن في ذاته، نافيا ومفتتا مقولات الفلسفة الغربية ومركزياتها العقلانية على المستوى التنظيري Logos أولا ثم على مستوى التطبيق العملي البراكسيسي ثانيا، مستفيدا من المقولات الهيغيلية حول جدلية العقل ونفيه إذ" حاول أدورنو نقد العقل من خلال السلب، على أساس أن هيغل قد أكد أن العقل يمكن أن يفكر ضد ذاته، دون أن تصبح مكونات انضباطه العقلانية"[2]

إن مفهوم الفن عند أدورنو هو محاولة لتمزيق الأنساق الكليانية التي تجعل الجزء تابعا لنسق المنظومة الكلية، لعل ذلك ما جعل أدورنو يعيد قراءة الأفهومات الكانطية ،باعتبارها تحيل على نسق كلياني غرضه المتعة فقط، غرضية بلا غرض جعلت من الفن يفقد هدفه الديالكتيكي في فضح هذه البنيات العامة وكشف أدواتها، قراءة أدورنو لكانط هي" قراءة نقدية كارثية، يستحوذ فيها أدورنو على

[1] – تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ترجمة: ناجي العونلي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص 24.

[2] – رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، ط 1، 1993، ص 55.

ميدان الرائع الذي دشنته جماليات كانط، موجها إياها نحو ضرب من استطيقا القبح، بوصفها تمردا على كل أشكال الهيمنة التي أصابت الفرد في المجتمعات الرأسمالية الحديثة"[1]

الفن وفق هذا الطرح هو سلب ونفي لمركزيات الجميل والرائع التي فرضت توجهها كنسق عام تحول مع مرور الوقت إلى أدلجة عملت على حصر الفن في مجال الذوق والمتعة لا غير، لذلك فالفن يسعى دائما إلى سلب كل فهم يحاول تغيير مسار حريته، لقد خاض الفن صراعا منذ القديم ضد كل راديكالية تحاول ارتهانه واختطافه، فبعدما استطاع الفن أن يبتعد عن الأفكار الميتافيزيقية الأسطورية متخلصا من أسرها، كون الأسطورة تخلق عالما لا يمت للواقع بحال، ففيها" الآثار الفنية تنفصل عن العالم الخبري، وتنتج عالما له ماهيته الخاصة...كما لو كان هذا العالم موجودا"[2]

وفق هذه السيرورة فقد استطاع الفن أن يتخلص من كثيرا من الأفكار التي حاولت تغيير أفقه، إلا أن ذلك لم يكتمل بعد، فرغم تحرر الفن من الميتافيزيقية إلا أن الصيغة التمجيدية و التقديرية لم تختف بل تحول المقدس إلى ممجد باعتباره مثالا كما في النظرة الكلاسيكية، لذلك كان لابد من إعادة تحديد غاية الفن انطلاقا من نقد كل تصور تاريخي تمجيدي، وحتى يتحقق هذا الطرح لابد من عملية نفي وسلب تفتت كل فكرة سابقة وكل ما هو تمجيدي تسويغي، عندها تنتج رؤية جديدة لغاية الفن الحقيقية.

2. أدورنو ونقد تاريخ الفن

[1] – أم الزين بن شيخة المسيكني: الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 30.

[2] – تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص 24.

إن نقد كل صيغة تبجيلية تمجيدية تقتضي نقدا جذريا وعميقا للرؤية التاريخية، ذلك أن ربط الفن بإطاره التاريخي واعتبار التاريخ الصيغة الوحيدة لفهم الأعمال الأدبية، لذلك ففي الدراسات التاريخية يتم الاهتمام بنشأة الفنون ومحدداتها الفردية والزمانية والمكانية، إن بحثا كذلك سيقود الدارس إلى طريق لن يخرج منه أبدا" محاولة إدراج نشأة الفنون أنطولوجيا ضمن دافع أسمى ستتوه حتما داخل شتات متنافر"[1]

وعليه فإن محاولة أدورنو تجاوز مقولات المنهج التاريخي الباحث في نشأة الفنون وتطورها، يعكس حقيقة نظريته الجمالية التي تجعل من الفن نقدا للواقع وليست مجرد تطور تاريخي يبحث في قرائن الأسباب التاريخية وتعالقها بالفني، كون العمل الفني وثيقة تاريخية توثق سببية أوجدته ضمن سياق الماضي، حيث أن أي عمل فني، ينشأ ضمن إطار تاريخي معين لن تكون له قيمة أو ديمومة تذكر، يدلل أدورنو على فكرته بأدب الخيانة الزوجية الذي لم يعد له وجود يقرر وجوده اليوم" إن أدب الخيانة الزوجية الذي يمتد على المرحلة الفيكتورية من شطر القرن التاسع عشر إلى بدايات القرن العشرين، لم يعد من الممكن مزاولته بكيفية مباشرة بعد انحلال الخلية الأسرية التي تنتمي إلى أوج البرجوازية"[2]

3. الآثار الفنية عند أدورنو ووظيفتها التنويرية

تتمايز الآثار الفنية عند أدورنو، بحسب قدرتها على نقد المجتمع، ويتشكل مدار تمايزها أيضا بابتعادها عن البحث التاريخي، فالآثار الفنية ليست تطورا لتاريخ الأفكار، وليست أجناسا تنمو وتشيخ على طريقة محاجة أبي الهول، بل هي سؤال اللحظة في حينها، لذلك فعلاقتها بالظاهر سواء من حيث الأشكال والكلمات والألوان علاقة استضافة لا علاقة كينونة، إذ المزية للمضمون باعتباره يمارس سلطة

[1] – تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص26.

[2] – المرجع نفسه: ص28.

الهدم والتفتيت" وعليه فإن للآثار الفنية سهم في التنوير لأنها لا تكذب، ولكنها محقة بالفعل من حيث هي إجابات على شكل السؤال الذي يتخذه ما يحصل خارجها"[1]

تتجلى انطولوجيا الفن في تأمله للوجود، سالبا ما هو موجود، فالفن في علاقته بالوجود يقف موقفا وسيطا بل وفاضحا لسيطرة الإنسان الأمبريقي Empiricism وما ينتجه من أنساق استهلاكية تؤدي إلى خلق فن تابع ومهادن لما هو مفروض، وبالتالي يفقد الفن قدرته النقدية باعتباره متمردا ومغيرا لكل دغمائية استلابية Alienation.

من هنا تتأتى وظيفة الفن التنويرية التي تنتشل الإنسان من ثقافة الأنساق الكليانية التي فرضها العقل الأداتي الذي شكله التطور الصناعي والتكنولوجي ، وما نتج عنه من سلب لروح الإنسان وجوهره، حيث حوله لمجرد رقم، يدخل ضمن عملية الإنتاج والاستهلاك" والتنوير إن لم يبادر بعمل تفكيري يطال هذه اللحظة من التراجع، فهو كمن يقوم بترسيخ قدره الخاص"[2]

الفن باعتباره فعل حرية بامتياز، يستحضر اللحظة التاريخية الآنية التي استلبتها الحضارة المادية الأمبريقية كقدر خاص محتوم، مفتتا مركزياتها المصطنعة التي تدعي الرقي، بينما هي بربرية ولا حضارية في صميمها " إن الاستعداد الغريب الذي تظهره الجماهير التي اكتسبت تربية تقنية من خلال إعجابها بأي نوع من الاستبداد، وصلاتها التدميرية الذاتية بالترابط مع شعور مع شعور عرقي بالعظمة، كل هذه الأمور العبثية غير المفهومية، إنما نفضح ما أصاب العقل النظري من ضعف"[3]

[1] – تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص 30.

[2] – ماكس هوركهايمر، تيودور. ف. أدورنو: جدل التنوير، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2006، ص 16.

[3] – المرجع نفسه: ص ن..

إن الفن في علاقته بالمجتمع، يحمل علاقة نفي وسلب وتمرد، لذلك فالفن ليس انعكاسا أو محاكاة للمجتمع، وليس نتاجا يتشكل من الخارج الاجتماعي، بل أن كينونته تشع من مونادا ثوريته، وفق ذلك ليس الفن مدارا للأخلاق كما جسدته الراديكالية الأفلاطونية وليس تطهير كاثريسيا بالمفهوم الأرسطي بل هو نقد للمجتمع إنه النقد" المضاد للمجتمع، فلا ينبغي استنباطه مباشرة من المجتمع"[1]

فالمجتمع عند أدورنو يتميز بنمطية تجعل الإنسان أداة أو شيئا لا يختلف عن الآلة في شيء، فمن خلال تقسيم العمل ورتابته، يجعل المجتمع العلمي الإنسان أقرب إلى حالة الضفدعيات. وحين نقول في أيامنا أن حالة الجماهير إلى تراجع، فذلك يعني أنهم أعجز من يسمعوا بآذانهم مالا يعرفونه ...إنه شكل العمى الجديد الذي أخذ مكان الشكل الأسطوري المنتصر"[2]

وعليه كان على عاتق الفن والفنانين مسؤولية كبرى في نقد هذه الأنساق الأداتية التي استلبت روح الإنسان، فكان لزاما على الفن الأصيل أن يكافح ضد كل أشكال الهيمنة التي تحاول السيطرة عليه وحصره في العبثية Absurdism واللذة أو جعله فعلا تسويغيا تجميلا للسلطة الليبرالية التي تريد فنا يوافق ممارساته.

لقد نقلت الحداثة إذن الفن من طابعه التنويري المحض إلى طابع عبودي، يشتغل وفق إكراهات السلطة" فيما مضى كان الفنانون شأن كانط وهيوم يوقعون رسائلهم بهذه العبارة «الخادم المتواضع» مع أنهم كانوا يقوضون أساسات الهيكل والمعبد، أما اليوم، فيدعون قادة الأنظمة بأسمائهم ويخضعون في أعمالهم الجمالية لحكم أسيادهم الجهلة"[3]

[1] تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص 33.

[2] – ماكس هوركهايمر، تيودور. ف. أدورنو: مرجع سابق، ص 59.

[3] – المرجع نفسه: ص 156.

إذن فعلاقة التنوير بالفن علاقة تلازم وتتابع، فكما أن التنوير يأخذ ثوريته واختلافه من قدرته على تفتيت مركزيات الثقافة الغربية خالقا مساحة من النقد الحر، فإن الفن يأخذ نفس المسار، الفن بحسب أدورنو يلج إلى أكثر الأشياء رتابة التي جعلها العقل من قبيل الحقيقة والتحقيق، فيعمد إلى كشفها جاعلا العقلانية التجريبية مجرد وهم لا قيمة لها، يحاول أدورنو وفق هذا الطرح التفتيتي للكوجيتو الغربي أن يؤسس لانطولوجيا جديدة تقوم على تماهي التنويري بالفني وما يتيحه ذلك من ديالكتيكية تستمد كسرها للمعقولية من كانط و روحها من هيغل وثوريتها من ماركس" فالتنوير من حيث ينفذ إلى الزائل وإلى القشعريرة، ليس نقدا له وحسب، بل ينقده قدر ما يثير في الواقع، القشعريرة هذه هي المفارقة التي تختص بها الآثار الفنية"[1]

إن العقلانية الغربية في تراتبيتها التي تدعي المعقولية والانسجام والترابط، و تدعو إليه من خلال آفاقها الحرياتية االزائفة، لن يتم تفتيت أنساقها الكليانية ، ومضمراتها التسلطية و الأداتية إلا عن طريق الفن الذي يقيم علاقة جدلية تقوم بسلب ونفي كل يقيني ثابت، الفن بذلك يملك قدرة كشفية متعالية، إنه براكسيس هدمي بامتياز ينطلق من الواقع استحضارا ونفيا في الآن ذاته.

4. الجمال والطبيعة عن أدورنو

ينتقد أدورنو في حديثه عن الجمال الطبيعي، ما ذهب إليه هيغل الذي أخرج الجمال الطبيعي من دائرة الفن ، وأدورنو بذلك ينتصر لمقولات كانط الذي عد الجمال الطبيعي ذروة تحقق الجميل والجليل، يحاول أدورنو من خلال نقده لمثالية الجمال الفني عند هيغل وعبقريته أن يعيد استحضار النظرية الكانطية في تأسيسها للجمال مستندا إليها مبرزا جدلية الطبيعي و الإنساني" كم أسيء إلى كانط وإلى الطبيعة وإلى

[1] – تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص 145.

الرائع معا، بهذا التأويل الدغمائي الذي حقنه هيغل في الفلسفة، وذلك منذ أن قرر إقصاء الجمال الطبيعي من دائرة الاستطيقا، ذلك أمر جعل أدورنو يحسم أمره في ضرورة إنصاف كانط"[1]

لقد نظر أدورنو إلى محاولة هيغل إقصاء الطبيعة، نظرة نقدية، حيث أن مشروعه ذلك قد أفرغ الفن من غايته الأصيلة والأساسية ،باعتبار الفن في جوهره الأساسي استحضار للحظة وسلب ولها في الآن نفسه، فإنوجاد اللحظة يقتضي تشكلا واقعيا ضمن المجتمع يبرز علاقة ديالكتيكية بين لحظة التنوير والفن ولحظة الهيمنة والخضوع بأنساقها العقلانية المخفية.

وحتى تتم لحظة التنوير كان لزاما على الفن أن يقيم علاقة تصالح مع الطبيعة بعيدا عما يصور من صراع بين الإنسان وبينها، صراع جسدته النزعة الموضوعية، بواسطة ما أعلته من شعارات تدعو إلى ضرورة صراع الإنسان مع الطبيعة و تغلبه عليها، حيث كانت هذه الصراعات في حقيقتها بمثابة خلق/تكريس لهيمنة غربية اقتصادية عززت ثقافة الاستهلاك المادية، مستفيدة من التقنيات التي أنتجها العقل الأداتي لتقتل التآلف الطبيعي بين روح الإنسان التي يستمدها من عفوية الطبيعة وجمالها، لعل ذلك ما قاد هذه الحضارة نحو ميميزس الموت.

5. مفهوم العبقرية عند أدورنو

رغم انتصار أدورنو لمقولة الجمال الطبيعي وتميزه عند كانط إلا أنه ينتقد أفهومه حول العبقرية، بل أن أدورنو يهدم هذا المفهوم معتبرا إياه مفهوما لا ينتج إلا الوهم، ذلك أن رد العبقرية للملكة الفردية هو بمثابة عود نرجسي لمقولة التمركز حول الذات وبرجوازيتها، كون نتاجاتها تنطلق من الوعي باعتباره أساسا

[1] – أم الزين بن شيخة المسيكني: الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، ص 145.

لعملية الإبداع، معيدة بذلك عنصر التبجيل و الأسطرة بطريقة غير مباشرة للأعمال الفنية جاعلة منها أعمالا عبقرية" مفهوم العبقرية كاذب لأن الأعمال الفنية ليست مخلوقات والإنسان ليس خالقا"[1]

رد العمل الفني إلى مقولات الفردية، إنما هو فصل للفن عن لحظته التاريخية التي تشكل فيها، لذلك فمقولة العبقرية ما هي إلا وجه آخر للبرجوازية التي تحاول الإعلاء من ذاتها باعتبارها مصدر الفن العظيم واللامكرور، ووفق هذا المعنى يقع توثين Fetishism الذات وتقديسها باعتبارها تتمايز بقدرات خارقة، فما يبدو تعاليا ثرونسندثاليا إنما هو تعالي برجوازي نخبوي بامتياز، لذلك فالعبقرية ببساطة عند أدورنو هي " توثين للذاتية المفردة"[2]

وعليه كان لابد من قرع هذه الأوثان بالمطرقة بالتعبير النيتشوي الذي استعاره أدورنو، وتفتيت نرجسية العبقرية ونخبويتها الفيتشية * التي سلخت من الفن غايته التغييرية وقدرته على سلب ونفي كل أوتوماتيكية وأداتية شكلتها المعقولية الغربية وعملت الطبقة البرجوازية على ترسيخه باعتباره النموذج الأوحد للفن الراقي.

---

[1]- تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص 269.

[2] - المرجع نفسه: ص 269

* - الفيتشية Fetishism عند ماركس تقديس السلع Commedity، حيث يفقد الإنسان روحه لتتحول قيمته إلى نشاط إنتاجي، وفق ذلك يتم إسناد قيم إنسانية إلى أشياء غير حية، وهذا النمط الصنمي بحسب ماركس يعود في أصوله إلى السمة الاجتماعية في المجتمع الرأسمالي ويرتبطون مع بعض من خلال علاقات ووحدات العمل وما يرافقه من إنفاق الطاقة في شكل محدد، ينظر:

-Alienation Marx's Conception of Man in capitalism Society,Cambridge University Press,1977, p195.

-James Bell: Marx's Theory of commodity Fetishism, for The Degree master of Arts; McMaster University, Hamilton, canada, p 09.

6. القبح عند أدورنو

فهوم العبقرية عند أدورنو لا يكاد يختلف عن مفهوم القبح باعتبار أن مفهومهما قد تمت صياغته وفقا لنمط جاهز حددته معطيات الثقافة، فالقبح حكم ضمني أفرزته البرجوازية القامعة من أجل فرض نموذجا القمعي المضمر" فالقبيح لم يعد يمنع أشكال انتهاك القواعد العامة، ومع ذلك يمنع انتهاك الصوابية المحايثة...أيا تك طبيعة القبيح فإنه لابد أن يكون أو يستطيع أن يكون لحظة من لحظات الفن"[1]

تتجلى جمالية القبح عند أدورنو في قدرته على انتهاك كل معقولية فرضتها المادية و الآلية الرتيبة، فالقبح هدم لمقولات الانسجام والسيمترية التي حاولت النظرية الشكلية و البراغماتية فرضها، وهو ما جعل من الفن أسيرا لقولبة معينة تنفي كل حرية وتحكم على كل عمل إبداعي لم يوافق تشكلا معينا بالزيف و العطالة، لذلك فالشكل الجمالي عند أدرنو يتحول إلى" عنصر مخرب وكاذب بل إلى نشاز، في الفن الحديث أمست النظرة إلى القبيح التي تقوم على الانسجام، محل معارضة ومكافحة"[2]

القبيح مشكلة الثقافة القامعة التي يمثلها الإقطاعيون والبرجوازيون الذين يحاولون فرض نموذجهم الاستطيقي من خلال تكريسهم لنموذج الفن الهابط فالكيتش * Kitsch الذي ربطوه على نحو صميمي بالسلعة، ذلك أنه يقوم على العواطف الساذجة و الحسية ما يحقق له الانتشار" إن البرجوازية قد أفسدت الفن لدرجة أنها قد حولته إلى كيتش"[3]

---

[1] – تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص ص 89-90.

[2] – المرجع نفسه : ص 90.

* – مصطلح ألماني ارتبط بالفن الهابط. نقيض الفن الثوري. عند أدورنو، تسعى من خلاله الطبقة البرجوازية إلى فرض هذا النموذج وتصويره كفن نموذجي، في الكيتش – البضاعة الثقافية الرديئة– يتحول الفن إلى سلعة، ووفقه يتم خداع العالم.

– ينظر: – تيودور.ف .أدورنو ،ص 364

[3] - Fréderik Detue: A L'heure Fatale de L'Art, La Critique au xx[e] Siécle, Texto,vol.XXVII, n 1 et 2,Université Paris 8,2012, p02.

لذلك على الفن الحقيقي أن يتجاوز هذا الزيف الثقافي، وفق حركة فنية جديدة تسعى إلى تهديد مركزية السلطة البرجوازية القمعية، لذلك فالأدب القبيح محض تصنيف قامت به الثقافة البرجوازية، لتكبيل الفن الحقيقي، لذلك ما تراه الاستهلاكية الغربية قبحا، إنما هو في حقيقته تمثل جميل وواعي لجدلية المجتمع وصراعه مع القوى المهيمنة و المتعاليات السلطوية.

القبح يمارس هدما أنطولوجيا عن طريق السلب الذي يقيمه مع الأنساق المعقولية التي فرضتها المركزية المنطقية الغربية، ليتشكل الفن الحقيقي وفق استطيقا النفي والتجاوز، القبح وفق هذا المعنى يتعالق مع النقد الجدلي لصراع الجماهير مع الفيتيشية الإستهلاكية" الفن النقدي بمعناه المادي يرتبط ارتباطا لا ينفصم بالنضال العام من أجل التغيير الاجتماعي الجذري"[1]

7. الفن الحقيقي عند أدورنو

الفن الحقيقي عند أدورنو يملك القدرة والفعالية على تحطيم العقل الأداتي، فبواسطته تفتت كل نسقية تبجيلية أو تقديسية، الفن الحقيقي يسلب أساطير العقل الجديدة و استلاباته المتخفية في عصر التنوير والتي أنتجت حداثة غربية لم تستطع تحقيق أي مغزى روحي أو شعور بالسعادة، بل أن مقولة الحداثة والحرية لم تكن سوى وجه مزيف هدفه خدمة البرجوازية المتعالية التي تمركزت حول الذات جاعلة من المؤسسات النقدية تابعة لنموذجها الزائف، من هنا تأتي عظمة الفن الحقيقية عند أدورنو كونه" الخلاص من قبضة النظام الاجتماعي والسياسي ...إن الزمن الفني على عكس الزمن الواقعي الخاضع لنظام الآلة

[1] – فيل سليتر: مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها، وجهة نظر ماركسية، ترجمة: خليل كلفت، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2004، ص 197.

حيث تنعدم الهرمية الاجتماعية وسلطة المؤسسة القمعية وتتوهج المشاعر الإنسانية الصادقة، إن القيم الاستطيقية ليست سوى الملجأ الأخير للإنسان إلى ذاته"[1]

الفن الحقيقي عند أدورنو يقف على خط نقيض لكل فن تبريري تعميمي تابع للهيمنة الاستهلاكية وصناعاتها التي حولت الفن إلى مجرد سلعة تافهة مختزلة في عمليات البيع والشراء و التسويق باعتبار العمل الفني أصبح شيئا لا يهم جوهره بقدر ما يهم مكسبه المالي وما يحققه من ربحية معينة ليعدل الفن عن غايته الأساسية متحولا إلى صناعة تتبع رأس المال الليبرالي، ليفقد الفن بذلك جوهره وإرادته التنويرية الفاضحة للمنظومات القامعة.

[1] – أمالي أبو رحمة وآخرون: الفلسفة والنسوية، إشراف: علي عبود المحمداوي، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013،ص 220.

تأويلية الجمالي عند غادامير

إن فهم النظرية الجمالية عند غادامير Hans-Georg Gadamer لن يتحقق إلا بربطها بمشروعه التأويلي الهيرمونطيقي الذي ينتقد كل مشروع دوغمائي متمركز حول الشكل والمضمون، باعتباره لا يحيل إلا على وهم ساذج وأفق معرفي ضيق، لذلك يحاول غادامير تفسير الفن فيمينولوجيا بآليات جديدة، آليات تنقد كل نسق منطقي معقولي، يجعل من عملية الفهم والتفسير غير متحققة، ذلك أن الفهم الصحيح للفن لن يكون إلا ضمن فهم تاريخيته وخبرته التي نتج عنها، وبدون هذه العلاقة بين الفني والتراثي لن يكون الفن سوى تعبير عن لحظة ساذجة" إن كلا من الفن والعلوم التاريخية نمطان من الخبرة، فمنهما ينشط فهمنا للوجود"[1]

1. الفن والتراث و إشكالية الوعي التاريخي عند غادامير

فهم الحاضر عند غادامير بأبعاده الأنطولوجية لن يقع إلا ضمن فهم أصيل للتراث، ذلك أن الحاضر لا ينفصل عن تاريخانيته التعاقبية، إذ أن التراث ليس شيئا ماضويا بقدر ما هو وجود حاضر، يمارس علينا ضغطه وفعاليته العملية، وعليه كان لابد من وضع لحظتنا الوجودية في تماس مع التراث حتى نقيم علاقة تواصل وحوارية معه، بما يمكن من فهم المأزق الأنطولوجي للإنسان المعاصر" فنحن نعيش في تراثات، وهذه ليست جزء من خبرتنا بالعالم، ولا هي مسألة اتصال ثقافي يزغ من النصوص والنصب

[1]- هانز جورج غادامير: ا لتلمذة الفلسفية، سيرة ذاتية، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت ، لبنان، 2013، ص300.

التذكارية، وتوصل معنى مؤلفا لغويا وموثقا تاريخيا، بل هي العالم نفسه يخبر تواصليا ويعهد إلينا بمهمة مفتوحة إلى ما لا نهاية"[1]

يعود غادامير إلى التراث اليوناني، مستحضرا النموذج السقراطي Socratic Method الذي ينبني على السؤال الفلسفي القائم المحاجة الأنطولوجية " ففي محاورة فيدون لأفلاطون يطالب سقراط بأن يكون قادرا على فهم بنية العالم والحوادث الطبيعية"[2]

فعن طريق المحاجة والجدال السقراطي الذي يستدعي محاورة تحقق نقض ونقد طروحات المعارض، وهو ما تجلى في المحاورات الأفلاطونية التي يستدعيها غادامير مقيما عليها منهجه التأويلي، ذلك أن المحاورات الأفلاطونية وفق المفهوم الغادامير طريقة أولى لفهم وتفسير الوجود بل وتفسير اللحظة الآنية باعتبار أن تفسير وفهم الحاضر ينبغي أن ينطلق من حوارية مع تراثه الأول ومفاهيمه الأولى.

إن فهم الفن والجمال المعاصر وتفسيره وإقامة حوار فيه وعنه، يقتضي الرجوع إلى أصوله الأولى التي شكلته مع نقد مشروعها الأنطولوجي حواريا انطلاقا من النموذج السقراطي باعتباره قاعدة أولى تنبني عليها عملية الفهم والتفسير تاريخيا، عندها يمكننا درأ هوة الارتياب وعدم الفهم الذي يعيق إجراء عملية التأويل تتابعيا.

يحاول إذن غادامير إعادة قراءة التراث اليوناني القديم، كون أن عملية الفهم والتفسير والحوار لن تنجح إلا إذا تم استحضار هذا الإرث من أجل إعادة تأويله وربط علاقته بالفن المعاصر، فالتأويل

[1] – هانز جورج غادامير: التلمذة الفلسفية، ص 304.

[2] – المرجع نفسه: ص305.

يستحضر التاريخي ذلك أنه" ينصت للصوت الذي يأتيه من الماضي ولكن بتفكيره حول هذا الصوت يعيد وضعه في السياق الذي تجذر فيه لمعرفة الدلالة والقيمة النسبية اللتين يكتسبهما"[1]

بالنسبة لغادامير، فإن فهم الفن وتأويله اليوم مع ما يطرحه من قضايا مختلفة لن يكون له أي جدوى في حال تم فصله عن الوعي التاريخي أو اللحظة التاريخية التي أنتج فيها، فالفن المعاصر ليس مجرد فن ينطلق من عبقرية متعالية بحسب كانط، توجد فجأة معلنة القطيعة مع الفن السابق، وليس كذلك خلقا لا مكرورا وأصيلا يؤسس حضوره من تجاوز المثال المحاكي بحسب هيغل، بل الفن ارتباط بتاريخه، فالفن المعاصر وعلى الرغم مما يبديه من ثورة على منطلقات ومفهومات الفن الغربي القديم كالحوار السقراطي والمحاكاة الأفلاطونية و الدراما الأرسطية، فإنه في الآن نفسه مدين له و لأسسه الفلسفية والفنية، لذلك يحاول غادامير إقامة حبل سري، يحاول بواسطته فهم العلاقة بين الفنين اليوناني القديم والفن المعاصر، فعندما تتم عملية فهم الإطار التاريخي الذي يربط بين الفنين عندها ستتاح لنا فهم مشكلات الفن المعاصر فعلى" الرغم من أن الفن الحديث يكون معارضا للفن التقليدي، فإنه من الصحيح أيضا أنه انتعش وترعرع من خلاله...ولا يمكن أن نفسر ببساطة القول بأنه ليس هناك من الفنانين المعاصرين من كان بمقدوره أن يطور ابتكاراته الجريئة دون أن يكون على ألفة باللغة التقليدية للفن"[2]

الوعي التاريخي Historical Consiousuess الذي يطرحه غادامير هو المدخل التأويلي لفهم الفن، ذلك أننا لا نستطيع بحال أن ننفصل عن تشكلات الماضي وخبراته، بل ويذهب غادامير إلى أقصى حد ممكن عندما يعلن أن" علاقاتنا بالماضي لا تتميز بابتعادنا عن التراث، وتحررنا منه، بل إننا بالأحرى

[1] – هانز جيورج غادامير: فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف وآخرون، الجزائر، ط2، 1996، ص 149.

[2] – هانز جيورج غادامير: تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 78.

متموقعون ضمن التراث، وتموقعنا هذا ليس موقفا بإزاء موضوع فنحن لا نتصور التاريخ شيئا آخر أو شيئا غريبا عنا، فالتراث دائما جزء منا"[1]

إذن فعملية الفهم الفني تتأسس ضمن المعطى التاريخي ليس باعتبار الأخير حركية كرونولوجية سكولائية، تهتم بدراسة العصور وتمايزها وفق مقولات المنهج التاريخي أو تاريخ الأدب العام، لكنها ترى التاريخي، باعتباره يملك القدرة على أن يمنحنا أحكاما معينة، تدخل ضمن ما نبديه من أحكام اتجاه العمل الفني، فالوعي التاريخي هو من يمدنا بخبرات تعيننا في تأويل العمل الفني وإقامة حوارية معه، ومن ثمة كان وعينا بالتاريخ هو مدار جملة أحكامنا" إن حساسيتنا يتم ضبط إيقاعها تاريخيا، ولسوف أذهب إلى ما هو أبعد من ذاك لأقول: إنه بدون هذه الحساسية التاريخية، فإننا ربما لن نكون قادرين على أن نذرك الينبوع التأليفي الذي يكشف عنه الفن فيما مضى"[2]

2. الجمالية عند غادامير نحو قراءة ثانية لكانط

ينطلق غادامير في تأسيسه للهيرمونطيقا الاستطيقية إلى العصر الحديث كونه عصر ظهور هذا العلم مقيما حوارية مع الأفهومات الكانطية بالخصوص باعتبار النظرية الكانطية قد شكلت مرجعا لكثير من التيارات المعاصرة تأكيدا أو نفيا، والذوق عند كانط هو مدار نظريته الجمالية و هو أساس ملكة الحكم الجمالي وجوهر" ملكة الحكم لا ترتبط إلا بالذات ولا تنتج أية مفهومات على الموضوعات لذاتها"[3]

لقد حاول كانط أن يفصل ملكة الحكم الجمالي عن ملكتي المعرفة والرغبة، وإن أبقى على علاقة تخييلية بين ملكة المعرفة و ملكة الحكم الجمالي، ذلك أن التخييل يستحضر المجال الطبيعي ليخلق بواسطته

[1] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007، ص388.

[2] – هانز جيورج غادامير: تجلي الجميل، ص 80.

[3] – كانط: نقد ملكة الحكم الجمالي، ص 39.

فنا لذاته، يرى غادامير أن هذه الطروحات قد شكلت حجر الزاوية لنقد مركزية العقل التجريبي الديكاراتي وما شكله من عقلانية تم تقديسها على نحو مبطن" نحن متأثرون بانجاز كانط، نقد ملكة الحكم بالنسبة لتاريخ العلوم الإنسانية يجب أن نقول: إن إكسابه علم الجمال أساسا فلسفيا متعاليا كانت له نتائج كثيرة وشكل نقطة تحول"[1]

إن مدار التأثر يكمن في تأسيس كانط لأحكام ذوق لا غرضية فيها، مقوضا بذلك أحكام الذوق العلمي ومفاهيمه المجردة، هادما مقولات العقل العملي و أحكامه الأخلاقية التي عدت منذ أفلاطون أحكاما جاهزة وراديكالية لنقد كل ممارسة فنية، فالجميل لا يتحدد إلا وفق الذوق فقط" ولابد للمرء أن يعترف بأن الحكم بخصوص الجمال، الذي يختلط فيه قدر ضئيل من المصلحة هو أمر جزئي وليس بحكم ذوق خالص، ينبغي ألا يخالط المرء أي انزياح لصالح الوجود الواقعي للشيء، بل يجب أن يظل حياديا تماما بهذا الصدد، الذي يؤدي دور الحكم في قضايا الذوق"[2]

يحاول غادامير في تأسيسه لمفهوم الجمالية محاورة المنطلقات الكانطية وخاصة مقولة الذوق والعبقرية باعتبارهما أساسا لفهم و محاورة اللحظة الفنية باعتبار الحاضر الفني لا يفهم إلا ضمن فهم عميق وأصيل للمقولات التي انطلق منها، لذلك كان لابد من إعادة قراءة المشروع الكانطي وتفجير معانيه إلى أقصى حد ممكن.

3. الذوق والعبقرية عند غادامير

يعيد غادامير قراءة مفهومي الذوق والعبقرية الكانطيين، ذلك أن الذوق عند غادامير لا يمكن تحديده إلا ضمن منحى أنطولوجي، يجري وفقه فهم الوجود وفق الدلالات الهرمينوطيقية التي يتيحها

[1] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص96.

[2] – إيمانويل كانط: نقد الحكم الجمالي، ص 125.

العمل الفني من أجل فهم أكثر موضوعية للإنسان ،كونه كائنا يعيش ضمن التراث وفي التراث، وفق ذلك يقع نقض ذاتية الذوق، باعتبار أن جوهر الذات لن يفهم إلا ضمن المجموع الذي أوجده تاريخيا" وعلامة الذوق هو أن يكون قادرا على البقاء على مبعدة من خياراتنا الشخصية، وهكذا فإن الذوق في طبيعته الجوهرية ليس شخصيا وإنما هو ظاهرة اجتماعية في المقام الأول"[1]

الذوق عند غادامير لا يرتبط بشخصية وذاتية الإنسان إذن، إنما الذوق يفرضه المجموع باعتباره حكما كليا يقود إلى الرضا، ورغم اشتراكنا جميعا في الذوق كونه ملكة جماعية، فإننا نتمايز في محدداتنا الذوقية سواء على مستوى الأفراد أو على مستوى المجتمعات، ويجعل غادامير الذوق شبيها بالحواس الإنسانية إذ يولد مع الإنسان، فهو موجود بالقوة لا بالفعل" لذلك يكون الذوق شبيها بحاسة، وهو يعمل من دون معرفة الأسباب فحين يسجل الذوق رد فعل سلبي بإزاء شيئ ما لا يكون قادرا على توضيح الأسباب، بل هو يجريه بيقين لايرقى الشك أبدا"[2]

يتفق غادامير مع كانط في جعل الذوق ملكة جماعية، لا يمكن تبرير أحكامها وفق مفهوم علمي محدد، لكنه في الآن نفسه يقوض وثوقية أحكام الذوق باعتباره حسا مشتركا، فرغم اشتراكنا في الحاسة الذوقية إلا أن ذلك لا يعني أن الذوق ثابت ومتشابه عند جميع الناس، وفق ذلك ينتقل الذوق من كونه إحساسا مشتركا عند كانط ليصبح عند غادامير ظاهرة اجتماعية، لأن الإحساس الجماعي يحيل على الرتابة واليبوسة التي هي نقيض الحساسية الإنسانية، فتكرار منظر شروق الشمس أو غروبه بهذا المعنى لا يحيل على أية جمالية بالضرورة بل أنه مع تكراره سيصبح أكثر مللا" وهكذا ليس الذوق حسا اجتماعيا بمعنى أنه يعتمد على كلية اجتماعية، على إجماع كامل...فهو لا يزعم أنه كل فرد يتفق مع أحكامنا"[3]

[1] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص90.

[2] – المرجع نفسه: ص 91.

[3] – المرجع نفسه: ص92.

لقد كانت نظرية كانط كافية بحسب غادامير لنقد الفلسفة التجريبية من خلال جعل كانط من الإحساس وتعالي الجمال الطبيعي أساسا قوض مركزية المناهج الإنسانية التي تقوم على العقل والتجربة " إن الوظيفة المتعالية التي عزاها كانط للحكم الجمالي كافية لتميزيها من المعرفة التصورية، ومن ثم تحديد ظواهر الجميل وظواهر الفن"[1]

ورغم كفاية ما قدمه كانط إلا أن نظريته في توضيح الاختلاف بين الأحكام التصورية الخارجة عن دائرة الفن وأحكام الذوق الجمالية، إلا أننا نتساءل عن الجدوى من وراء حصر كانط الذوق وأحكامه في اللاغرضية فقط" إن تأسيس كانط علم الجمال على مفهوم الذوق ليس مرضيا تماما، ويبدو مفهوم العبقرية أفضل بكثير من مفهوم الذوق ومناسبا لأن يكون مبدأ جماليا شموليا لأنه يحقق مطلب الثبات في مجرى الزمن أفضل مما يفعل مفهوم الذوق"[2]

نقد غادامير لمفهوم الذوق الكانطي سببه الاغتراب Alienation الذي أحدثه الأخير، صحيح أن كانط استطاع أن يخرج الأحكام المنطقية والأخلاقية عن دائرة الجمال، إلا أن الذوق عنده لم يشكل لدينا حقيقة عن الحضور الزماني والمكاني ومحدداتهما التاريخية، فالمعرفة التاريخية هي التي تقودنا لتجاوز حالة الاغتراب التي تقف الذات إزاءها بحيرة، ومن ثمة كانت عملية الفهم والتفسير والحوار الذي يقيم علاقة مع التراث كفيلا بفهم الفن و فهم الوجود، لأن الجمال لا يمكن أن يؤسس بعيدا عن إطاره الواقعي، لذلك تبقى مقولة الذوق الكانطية مقولة ذاتية تروم اللذة فقط مبتعدة بذلك عن جوهر الفن ودلالاته. الواقعية المنطلقة من ديالكتيكية الذات في استبطانها للعالم و الوجود.

[1] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 97.

[2] – المرجع نفسه: ص117.

4.اللعب والفن عند غادامير

يتحدث غادامير عن اللعب باعتباره أساسا لوجود العمل الفني، انطلاقا من ذلك يحاول غادامير تفكيك المفاهيم التي ارتبطت باللعب والتي جعلت منه فعلا ذاتيا يهدف إلى اللذة واللاغرضية، وغادامير" إذ يهيب بظاهرة اللعب فإنه لا يعني به نشاط ذات إنسانية تتكرر وتتمتع ولا يعني به حرية الذات الإنسانية التي يمكنها أن تنخرط في اللعب، إنما يشير اللعب عند غادامير إلى طريقة وجود العمل الفني نفسه"[1]

لعب الفن عند غادامير لا يتعلق بالتسلية واللذة ، بل هو جوهر العمل الفني المشكل لدلالته ومعناه، لذلك وجب علينا إعادة فهم لعب الفن باعتباره مختلفا عن أنماط اللعب الأخرى ، فلعب الفن ليس فعلا ساذجا غير مضبوط مثل ألعاب الطبيعة ، بل هو نتاج إنساني محكوم بقوانين تلك اللعبة، فحتى وإن كان للاعب حرية التصرف والاختيار" فالشخص الذي يلعب يظل في لعبه يسلك سلوكا منتظما حتى وإن جوهر اللعبة الحقيقي يكمن في أن يحرر اللاعب نفسه من التوتر الذي يشعر به في سلوكه الغرضي"[2]

يتطلب اللعب فعل مشاركة Participation ليس بين لاعب ولاعب كما يبدو بل بين اللاعب والمشاهد، ذلك أن المشاهد يدخل في مشاركة داخلية مع اللاعب ويتأثر بمشاهدته كما لو كان هو من يقوم بالفعل، وبالتالي المشاهد جزء أصيل في اللعبة وليس مجرد ذات موضوعية ليس لها دور في العملية الجمالية" إن اللعب لا يعترف في الحقيقة بالمسافة التي تفصل بين الشخص الذي يلعب والشخص

[1] – هانز جيورج غادامير: فهم الفهم ، ص166.

[2] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 179.

الذي يشاهد اللعب، فمن الجلي أن المشاهد هو أكثر من ملاحظ يرى ما يحدث أمامه بل إنه بالأحرى يكون جزء من هذا الذي يحدث"[1]

اللعب وفق هذا المنحى ليس مجرد عرض ذاتي، بقدر ما هو مشاركة مع المتلقي أو المتفرج، فلا يمكن بحال أن يتشكل لعب الفن دون غرضيته المتوجهة نحو المتفرج، يضرب لنا غادامير مثالا عن ذلك بالمسرحية، فليس العرض سوى تمثيل يهدف إلى محاورة الآخر في النهاية، إنه ببساطة" تمثيل من أجل شخص ما، وهذا الطابع المباشر المميز لكل تمثيل يبرز إلى الصدارة ويؤسس وجود الفن"[2]

إن دلالة الفن لن تتحقق إلا في علاقته مع الكل، فحتى وإن ظهر العمل الفني مخاطبا لنفسه على سبيل المونولوج الداخلي مثلا فإنه في حقيقته منفتح على الكل المتلقي، ذلك أن دلالة العمل الفني ليست دلالة مغلقة وإلا كان الأخير مجرد أثر لا قيمة له، بل ما يعطي العمل فرادته هو اللعب المتشارك بين النص والعرض و المتلقي بما يمنح العمل الفني استمراريته و انفتاحه التأويلي.

5. الفن من التحول إلى بنية وسط كلي

تحول العمل الفني إلى بنية يقتضي انتقاله وتحوله من كونه مجرد لعب ذاتي لا هدف له إلى تحقيقه فكرة وهدفا معينا، وحتى يتحقق ذلك الانتقال والتحول كان لابد من وجود بنية تتحدد بواسطتها" فعالية اللاعبين التمثيلية، وتتمثل في المظهر المحض لما يلعبونه، فاللعب بحد ذاته يكون من حيث المبدأ قابلا للتكرار، ومن هنا قائما على الدوام، إن له سمة الفعل Ergon وليس سمة القول Energia فقط وبهذا المعنى أدعوه بنية"[3]

[1] – هانز جيورج غادامير: تجلي الجميل، ص 101.

[2] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 180.

[3] – المرجع نفسه: ص 183.

فوجود الفعل يقتضي وجود بنية لها قوانينها تحكم علاقات اللاعبين وتحدد الفعل السردي للشخصيات وفق منحى مضبوط، واللعب وفق هذا المعنى ليس مجرد لعب عشوائي لا قانون يضبط سيرورته بل أن دلالاته تتحدد في إطار جوانيته من خلال تضافر جملة العناصر الكلية المكونة للعمل الفني بما يضمن ديمومته وانفتاحه.

الفعل في تحدده ليس نتاجا للمؤلف و انعكاسا لشخصيته بل تحدده بنية الأفعال التمثيلية في علاقاتها الكلية ومجمل تحولاتها ضمن نسق البنية العام وما يتيحه ذلك من قدرة الفعل التمثيلي على ممارسة اللعب مع باقي الأفعال التمثيلية الأخرى، فالتحول هنا يعني قيومية العمل الفني، فعن طريق عملية التمثيل، يصبح وجود العمل الأول باعتباره أثرا فنيا لا وجود له فاتحا المجال أمام تحول جديد" لهذا يعني التحول إلى بنية أن ما كان موجودا قبلا لم يعد قائما، ولكن ما موجود الآن، ما يمثل نفسه في لعب الفن هو الدائم والحقيقي"[1]

تتشكل ديمومة العمل الفني وفق مجمل تحولاته إلى بنية، كون اللعب الفني المستند إلى التمثيل وحده الذي ينقل العمل الفني من طور الانغلاق والذاتية إلى طور استحضار الوجود، ليقوم بفهمه أولا وتأويله ومحاورته ثانيا، وذلك لن يكون إلا بنقل الفن من مجال الأثر السكوني إلى مجال العرض المرئي التفاعلي بما يتيح أفاقا واسعة للفهم و للتأويل " وفهم الفن لا يأتي من خلال تقطيعه وتقسيمه منهجيا بوصفه موضوعا، ولا من خلال فصل الشكل عن المضمون، وإنما يأتي من الانفتاح على الوجود"[2]

الشكل هنا بمثابة وسيط حقيقي، ينقل العمل الفني إلى عيان ظاهر تتشكل معه الخبرة الجمالية للوجود عن طريق لعب الفن، فيتكون التماس مع الوجود متفاعلا مع المتلقين، عندها فقط يصبح العمل

[1] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 184.

[2] – هانز جيورج غادامير: ، فهم الفهم ، ص 164.

الفني قادرا على نقل تجربته وموقفه الأنطولوجي، كاشفا الواقع وفاضحا أكثر الأمور زيفا وغموضا ومأساة في حياتنا" فعالم العمل الفني الذي يعبر فيه اللعب عن ذاته تعبيرا تاما في وحدة مجرى هذا العمل هو في الحقيقة عالم تحول كليا ففي هذا العالم ومن خلاله يتعرف كل فرد على حقيقة الأشياء"[1]

يقصد غادامير بالتماثل بين اللعب والفن أن العمل الفني لا يتمايز بكونه عملا ثابتا يدرس من خلال مقولات الجمالية الذاتية بل أن العمل الفني لا يمكن فهمه إلا عن طريق لحظة اللقا ء معه، فيتشكل الحدث المتوثب وتدخل الذات في عملية مساءلة للحدث الفني بعيدا عن مؤلفه ومنتجه، مفارقا جملة التقسيمات العقيمة التي تفصل بين الذات والموضوع بحجة العلمية والوصفية، ذلك أن الفهم الصحيح لا يمكن أن يتعالق بالشكل، وإنما بالموقف التاريخي الذي إنوجد العمل في إطاره" إننا لا نبدأ أبدا بالسؤال عن الشكل في القصيدة، ولا الشكل الذي يجعل القصيدة قصيدة، إننا نسأل ماذا تقول القصيدة، ونخبر المعنى في الشكل ومن خلال الشكل، أو بتعبير آخر في حدث لعبة الالتقاء بالشكل، فالشكل في تقابله هو حدث، ونحن أسرى القصيدة تأسرنا روح القصيدة وتغلبنا على أمرنا"[2]

6.زمانية الوجود الجمالي وتعاصره*

يرتبط الزمن عند غادامير بالوجود في حد ذاته، إنه ليس زمنا قد مضى وانتهى بقدر ما هو حاضر معنا ومدار وجوده اللغة التي يختفي فيها" اللغة مستودع التراث ووسطه الحامل، التراث يختبئ في اللغة، واللغة وسط شأنها شأن الماء"[3]

[1] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 186.

[2] – هانز جيورج غادامير: فهم الفهم ، ص 168.

* – يأخذ غادامير فكرة التعاصر من سورين كيركيغارد Kierkegaard الذي حاول تأويل الكتاب المقدس انطلاقا من اللاهوت الديالكتيكي الذي جعل من لحظة الفداء وجودا معاصرا.

[3] – هانز جيورج غادامير: فهم الفهم ص 171.

الزمن عند غادامير زمن مقدس، يحقق كينونته من كونه زمنا كاملا لا يمكن تقسيمه أو تجزيئه إلى عصور مختلفة" فالزمن فوق التاريخي، المقدس الذي لا يكون فيه الحاضر حركة زائلة وإنما يمثل اكتمال الزمن، يوصف من وجهة نظر زمانية وجودية تتميز بكونها مقدسة"[1]

وعليه فالزمن لا يمكن بحال ربطه بالتعاقبية الميقاتية التي حاول مؤرخو الأدب اعتمادها كفكرة كلاسيكية سكولائية لتبرير تطور الأدب وانتقاله من الأجناس الدنيا إلى الأجناس العليا وفق مقولات أرسطو ولاحقا تين وبرونتير في المنهج التاريخي الذي جعل العمل الفني انعكاسا لتطور تاريخي تعاقبي أوجده.

يستحضر غادامير في بيان فكرته حول تعاصر العمل الفني بالتأويلات اللاهوتية للكتاب المقدس، يدلل غادامير على مفهوم الزمن المقدس عنده من خلال الغرضية التي يهدف إليها الفن، فالفن باعتباره لعبا يتطلب وجودا آنيا واشتراكا بين أحداث اللعب الفني والجمهور الذي يعطي العمل الفني جدواه ومعناه الدلالي محققا عملية الكشف، لتكون لحظة اللقاء بين العمل الفني و المتلقين هي لحظته الآنية، عندها يصبح الماضي متعاصرا، يضرب لنا غادامير مثالا عن انوجاد الماضي في الحاضر واستمراريته ومعاصرته بفكرة الأعياد" العيد الذي يحدث مرة أخرى ليس عيدا آخر وليس مجرد تذكار لذلك العيد السابق...فالتجربة الزمانية للعيد هي في الحقيقة الاحتفال به، إنه زمانه الحاضر الفريد"[2]

العيد هنا عيد واحد في دلالته، إنه حضور كلي متكرر، فلا يمكننا أن نتحدث عن عيد قديم وعيد حديث و آخر معاصر بل أن العيد واحد في كينونته ومعناه، فلحظة احتفالنا به لحظة أصيلة أولى فمتى

[1] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 196.

[2] – هانز جيورج غادامير: الحقيقة والمنهج، ص 198.

احتفلت به كان ذلك عيدك، العيد ليس مجرد ذكرى ماضية بل هو حضور متعاصر تشكله لحظة الفرح والقداسة التي نشعر بها عند كل قدوم له.

خلاصات الباب الأول

- **خلاصات الباب الأول**

1. خلاصة الفصل الأول

- ينطلق الجمال في الفكر الإنساني القديم من جملة التصورات الأخلاقية التي ربطت الجمال بقيم الخيرية لعل ذلك ما تشكل عند أفلاطون الذي نظر إلى الجمال باعتباره عنصرا مفارقا يتعالى عن الوجود الإنساني، لذلك ومن أجل الإدراك الترنسندنتالي وجب على الذات الإنسانية أن تتخلص من قيود الجسد الطيني وارتهاناته الشهوانية، بما يمكن الروح من إدراك الإشراقات النوارانية لعالم المثل.
- نظر أفلاطون إلى الفن نظرة راديكالية، حيث اعتبره محاكاة لعالم الظلال الزائفة، ليضع الفن في الدرجة الثالثة سلبا، كونه محاكاة لعالم الموجودات التي هي في أساسها تشويه للعالم الأول ومثاليته، لتتشكل النظرة الأفلاطونية حول الفن ضمن إطار أخلاقي بامتياز.
- الفن عند أرسطو يؤسس جماليته على المحاكاة التخييلية التي بواسطتها يتحدد جمال الفن الدرامي من خلال تعدد موضوعاته تراجيدية كانت أم كوميدية، وتتخذ المحاكاة الفنية لأفعال الفضلاء أو الأردياء غاية تطهيرية تمكن المتفرجين من تطهير أرواحهم بما يقودهم إلى تلمس الجمال.
- يتخذ الجمال عند أفلوطين مظهرا صوفيا، ينطلق من طبيعة الذات الإنسانية المشتركة في أصل جوهرها وتكوينها، الفضيلة عند أفلوطين هي مدار التصورات الجمالية لديه،

فكلما استطاعت الأرواح تجاوز الرذائل كلما كانت قادرة على ملامسة الجمال العلوي، بما يقود الذات الإنسانية إلى الاتصال بالحقيقة الدائمة التي لا تزول أبدا.

- الجمال عند الفارابي جمال يتعلق بالفضيلة، جمال لا مصلحة فيه أو غاية، فاجتناب الفعل المذموم إنما يكون لذاته، باعتبار أن الروح تنفر من كل عارض لا يوافق طبعها وجوهرها، الجمال فعل فطرة وتعود عند الفارابي ذلك أن الروح الإنسانية جبلت على فطرة الخير، وهي في سيرورتها الحياتية تتداخلها نوازغ متعددة تحاول تدنيس فطرتها، لكن النفوس الجميلة تأبى الوقوع في ذلك، بل وتعود نفسها على تجاهله، وهي في طريقها هذا تحاول اكتساب كل المعاني الشريفة والجميلة، و حتى يتحقق الجمال في معانيه الشريفة لابد له من قانون التوسط، باعتباره صفة تحقق الجميل ومحل الاستئناس والرضا، فكل فعل يبتغي تحقيق الحمال عليه أن يحدد مقداره ضمن سلم التوسط، فالمغالاة في الحساسية أو الفعل تقود إلى الهاوية والشر، كما أن التقتير والتفريط في الأمر يقود إلى فقدانه وتلاشيه، فالتوسط سمة عقلية، يستطاع بواسطة حصول التوازن والتوسط في اعتداله، لعل ذلك ما يقود الذات المؤمنة إلى حصول اللذة الروحية والرضا النفسي، ويتشكل الجمال الأعلى كذلك عند الفارابي في العقل الأول، عقل الله الذي يفيض بجماله وجلاله وأنواره التي لا تدرك إلا عن طريق اتصال العقل الإنساني الفعال بالعقل العاشر – الثواني- عن طريق فعل التأمل الذي يقود الإنسان إلى ملامسة هذه الأنوار العلوية.

- يتجلى الجمال عند التوحيدي من خلال النفس الشريفة التي تتفاضل عن النفس القبيحة بواسطة أفعالها الخيرية، فالنفس الشريفة تعرف الجمال وتتذكره، ذلك أنه جوهر أصيل فيها، منذ تكوين عناصر أولها لذلك فالتصافي الحقيقي بين الناس هو التقاء جوهرين إنسانيين شريفين، يكون بينهما الحب في الله فقط وليس لمصلحة غرضية زائلة، ذروة الجمال وسنامه عند التوحيدي يتعلق بالجمال البسيط المتعلق بعناصر الجمال الأولى وهيوليتها. فالصور الشريفة عود بالروح إلى استذكار هيولاتها الأولى في صفائها اللامحدود عندما فاض عليها نور الله.
- الجمال عند ابن سينا، مداره ا لاعتدال ، فكلما زاد الشيء عن حده أو نقص تحققت عوارض القبح والفحش فيه، ولعل الحاكم لذلك هو العقل من خلال عملية التأمل التي بواسطتها يتحقق الاعتدال في باعتباره إدراكه الجمالي، وترتبط اللذة بالجمال عند ابن سينا، حيث تتشكل اللذة عبر تصفية النفس من قيود البدن وشهواته المختلفة، عندها تستطيع الروح معرفة للجمال والالتذاذ به، فتعشقه، وتتشوق له، لذلك فهي تسافر باحثة عنه في حياتها وتكمل سفرها بعد موتها محققة نجاتها وسعادتها بمشاهدة وتلمس الجمال وفيضه الذي لا ينضب أبدا.
- الإدراك الجمالي عند الغزالي يتعلق بالقلب أو ما يسميه بالحاسة السادسة، حاسة لا تتعلق بالعيانات الخارجية الزائلة، بقدر ما تتأمل الحسن الأعلى، فالبصيرة وحدها طريق العرفان الذي بواسطته تدرك الأنوار الإلهية، فوحده طريق الحب والقلب من يستطيع هتك الحجب والسفر صعودا نحو العالم الذي لا يأفل نوره ولا تزول جمالاته.

2. خلاصة الفصل الثاني

- الجمالية عند كانط ملكة تندرج ضمن ملكة الحكم غرضه الشعور باللذة، والجمال عند يتميز الجمال بذاتيته، فهو لا يرتبط بالموضوعات الخارجية، و تشكل عبر اندماج الخيال مع عمليات الفهم. وهو في حكم ذلك لا يرتبط بالمنفعة والمصلحة العملية ومقولات الخير والشر.
- الجمال عند كانط مفهوم تحدده قوانين الكيف، والكم، والغرضية، والرضا، باعتبارهم أحكاما تتعلق بالذوق، فبواسطتها تصدر جملة الأحكام الجمالية المنبثقة من الذات، ويقيم كانط أيضا فروقا بين الجمال والجليل، إذ يتفق الجميل مع الجليل في أنهما يحققان اللذة، لكنهما في الآن نفسه يختلفان في طبيعة هذه اللذة، فالجميل يتصل بالخيال ولعبه عكس الجليل الذي يتميز بجديته.
- العبقرية عند كانط موهبة ترتبط بالفن، و لا ترتبط بالعلم وقواعده الجامدة، بل هي خروج عن كل القواعد المفروضة سلفا، ذلك أن مجمل نتاجاتها تتميز بأصالتها وتفردها، لعل ذلك مرده عنصر الخيال في لعبه الدائم، العبقرية عند كانط لا تسعى إلى غرضية معينة، بل هي تمثل للجمال في ذاته، لعل ذلك ما جعل كانط يفضل جمال الطبيعة عن جمال الفن، فالجمال الأول لا غرضية له، عكس جمال الفن المرتهن بالمصلحة.
- تتحدد الجمالية عند هيغل في تحديده لموضوع علم الجمال المنطلق من أسبقية الفكر على الوجود، لذلك يتخذ الجمال عند هيغل تصور فينومينواوجيا جدليا، يفضل هيغل الجمال الفني/ الصناعي على جمال الطبيعة، مناقضا التصورات الكانطية، ذلك أن الفن هو المجال الأقدر على ابراز عبقرية الفنان المنطلق من الفكرة المطلقة في عظمتها، فمقدرة الفنان على تجسيد الفكرة العظيمة أو فشله في ذلك هو المحدد لقيمة عمله

- يفرق هيغل بين الشعور الانفعالي والذوق، فالشعور الانفعالي شعور غريزي بالأساس عكس الذوق الذي هو إحساس راقي بالجمال، ذلك أن الذوق يبقى قاصرا عن الإحساس الجمال إذا لم يرافقه تأمل روحي باطني. وبواسطة ذلك التأمل تتشكل الفكرة المطلقة، و التي بواسطتها ظهرت أشكال الفن التي قسمها هيغل إلى ثلاثة أقسام: الفن الرمزي تكون فيه الفكرة غامضة، الفن الكلاسيكي وتكون فيه الفكرة على مستوى التعبير، الفن الرومانسي وتكون فيه الفكرة متعالية عن التعبير.
- الجمالية عند نيتشه تتصل بثنائيتي الحلم والموسيقى، فالفنان الأول، فنان مارس طقس تعبده في حضرة الآلهة، فالنحت وجميع الفنون اليدوية والتشكلية، إنما هي فنون نشأت من حلم الإنسان الأول ورغبته في التوحد مع إله الخير والشفاء أبولو، وهو في رغبته الحثيثة تلك، استدعى ملكة التخييل المنطلقة من رغبته الحالمة في حصول اللقاء، فعن طريق الحلم، تم تجسد الإله أبولو في شكل عياني ظاهر، اختلط فيه الحلم بطقوس التعبد، ليكون ذلك مقدمة لميلاد الفنون المادية.
- أعاد تولستوي الجمالية الفنية إلى التصورات الواقعية، حيث انتقد بشدة الأفكار المتعوية التي ربطت بين اللذة والفن، حيث تم هدم مقولات العبقرية وأحكام المتعة والذوق التي أفقرت الفن من رسالته الحقيقية المرتبطة بالواقع، ليكون الفن عند تولستوي، تعبيرا حقيقيا عن الإنسان ومعاناته.
- الجمال الفني عند برغسون فيتعلق بالحدس الروحي، إذ لا يمكننا فهمه ضمن الفلسفة الوضعية ومفاهيمها المنطقية المعقولية لأن الفن قي صميمه فعالية روحية، فبواسطة ديمومته الروحية يقع كشف زيف اللوغوس الذي حول الحساسية الإنسانية إلى مجرد قوالب متيبسة و أفعال ميكانيكية، وفق ذلك يعرض الفن هدفه باعتباره كشفا وإنارة للحياة النفسية الباطنية التي فقدت

فعاليتها، نتيجة الآلية، لذلك فالفن الأصيل العبقري هو الفن القادر على تصوير حياتنا الروحية، وما دون ذلك فن زائف لا قيمة له .

- **خلاصة الفصل الثالث**

- الجمالية في الفكر الإنساني المعاصر تتخذ اتجاهات متعددة، حيث تتحقق الجمالية عند سانتيانا من خلال جملة الفروق التي تميز عناصرها عن باقي القيم الأخرى، فالجمالي عند سانتيا لا يرتبط بمصلحة غرضية معينة، بل هو نقيض القيم الأخلاقية التي تكبل الذائقة بوصايا المعيارية، وفق ذلك يتحدد الذوق عند سانتيانا باعتباره فعل حرية، يحيل على حساسية شعورية، تنفصل عن كل منطقية معقولية، فالجمال قرين الروحية لا المعقولية الميكانيكية، لذلك فعملية إدراك الموضوع الجمالي تنطلق من الحواس العليا التي تتذوق سيمترية الشكل، من خلال التمازج بين الروحي والسيمتري.
- الفن عند كروتشه تمثل داخلي وحدس ينطلق من فعل التأمل، وهو في تأمليته تلك لا يقترن باللذة المرتبطة بالغرضية، ذلك أن دور اللذة يكمن في مصاحبة عملية الإحساس العاطفي فقط، ولما كان الجمال يتعلق بالحساسية الانفعالية، تم فصل الفن عن مجمل الأحكام الأخلاقية، ذلك أن الجمال سلب ونفي للمقولات الأخلاقية المعيارية.
- يتخذ الفن في تشكلاته الجمالية عند أدورنو تصورا يقوم على هدم مجمل الأنساق الكليانية المشكلة لمركزية الثقافة الغربية القائمة على الأداتية، حيث تم اختطاف العقل وتحويل دوره التنويري والثوري وجعله مجرد فن استهلاكي يعمل على استعباد الإنسان وجعله مجرد أداة ضمن النسق الاستهلاكي، لذلك فالفن الحقيقي عند أدورنو فن يرتبط في دلالاته الجمالية بالهدم والثورية،

ليقوم بنفي وسلب مجمل الجماليات المؤسساتية التي أدت إلى حصول الاغتراب والاستلاب والتشيؤ.

- يتشكل الجمال عند غادامير من خلال عملية التأويل الذي يقوم على الوعي التاريخي، وعي يستدعي التراث ليحاوره، باعتباره المدخل لفهم إنواجدنا، يعيد غادامير قراءة الجميل الكانطي المرتبط بمقولات الذوق، جاعلا من الذوق حساسية تأويلية، يجري فهمها ومحاورتها ضمن اللحظة التاريخية التي تحيل على أحكام ترتبط بالمجموع، ليتشكل الفن بذلك وفق تأويلية الذوق وما يتيحه من لعب الفن وقدرته على استحضار التراث والتعاصر معه بما يحقق فعل مشاركة تنصهر فيه الأزمنة وتتوحد، ليتحول الزمن الماضوي في تلقيه الفني زمنا متعاصرا بامتياز، يتم فيه فهم الأفق التاريخي ومضمراته على نحو فني.

الباب الثاني

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر

الفصل الأول

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند محمد لطفي اليوسفي

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند محمد لطفي اليوسفي

تنطلق محددات الجمالية عند اليوسفي من خلال المقاربة النصية الباحثة في كينونة اللغة، ذلك أن اللغة عند اليوسفي هي القادرة باعتبارها حاملة لكينونة الوجود Being and Existence من انتشال الكائن الإنساني من ضياعه وخوفه إزاء ما يعتريه، ف بواسطة تأويل اللغة يجري فضح وتعرية مضمرات إنواجدنا، الهيرمونطيقا اليوسفية تتواشج في منطلقاتها مع الفيمينولوجيا التأويلية التي تفسر الوجود دون وقوعها في كارثية التفسيرات الميتافيزيقية، تأويل يوسفي يعلق كل الأحكام القبلية على نحو ترنسندنتالي، لكنه في الآن نفسه لا يتنكر لجدلية الوعي والواقع.

1. منطلقات المقاربة الجمالية عند اليوسفي

مدار القراءة الجمالية ومدار تطبيقاتها عند اليوسفي تتأسس على المقاربة الجوانية للنص الأدبي، كون تشكلات النص الداخلية هي الحاملة لكينونة الكائن البشري، يتحقق ذلك عن طريق بحث الناقد في مقومات الوجود اللغوي باعتباره المؤسس للحدث الشعري، وهو ما يقتضي الغوص في اللغة من أجل استكناه مضمراتها" لا يمكن للقراءة أن تقي نفسها من هذا الدرب المتاه إلا متى تمكنت من مقاربة المتن الشعري مقاربة نصية، لتمثل البعض من منجزاته الفنية ومقترحاته الجمالية."[1]

[1] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص08.

يتواشج هذا الطرح على المستوى الاستطيقي مع الطرح الكانطي، باعتبار البحث عن جمالية العمل الفني يقتضي تمثلا جوانيا للعمل الفني، باعتبار أحكام الذوق تنطلق من قطب الداخل بعيدا عن جملة الأحكام المفاهيمية التي تحاول مقاربة الأدب ميتودولوجيا، ومن وجهة أخرى يقف العمل الفني بعيدا عن الأحكام الإتقية، ليحقق بذلك النص حساسيته الإبداعية وكينونته القيومية.

إن المقاربة الجمالية للنص الأدبي عند اليوسفي لا تعني علمنة الأدب والبحث في جملة القوانين الداخلية للنص الأدبي، وما يفرزه ذلك من قوانين مفهومية نسقية شكلية تعزل النص الأدبي عن أفقه التاريخي، و ما يفرضه ذلك من عدم فهم لكينونة اللغة، وما تحجبه من مضمرات لا يمكن بحال الاهتداء لمثلها عن طريق القراءة المحايثة.

يستحضر اليوسفي الديالكتيك الهيغلي، ليحدد بواسطته رؤيته العالمة لمدار المقاربة الجمالية للنص الأدبي، إذ يقيم اليوسفي تماهيا ديناميا بين تشكلات النص الداخلية باعتباره كلاما يحمل كينونة العالم، وبين التزامنية التاريخية المتأسسة على وحدة الأزمنة لا تعاقبها، بما يتيح تحقق العملية الهيرمونطيقية " فالقراءة لا تخص بعدا من أبعاد هذا المتن ولا تتعالق بخاصية من خاصياته الجمالية والبنائية بل تعنى بالنظر فيه من زاوية تاريخية ؟...ذلك أن النص إنما يتنزل في التاريخ ويفتح مجراه مغذيا بما أنجز قبله من نصوص، إنه كيان تاريخي"[1]

وفق ذلك يصبح الذوق الجمالي وتمثلاته للنص الأدبي لا ينفصل عن الأطر التاريخية ومضمراتها التراثية باعتبار عملية التأويل تنطلق من فهم التاريخ و تشكلاته المحتجبة، وذلك لن يتم إلا عن طريق الاستغراق والتأمل المنطلق من النص الإبداعي الأصلي Authentisim من أجل فهم الغياب وتمظهرته في الوجود.

[1] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص 08.

التاريخ عند اليوسفي يرتبط بالمقولات الغاداميرية، كون عملية التأويل الجمالي، ينبغي لها أن تحاور اللحظة التاريخية، ومحمولاتها التراثية من أجل تحقق عملية الكشف و الإنارة في العمل الأدبي، لذلك فمقولة التاريخ عند اليوسفي مقولة تأويلية بامتياز، تتأسس وفقه عمليات الفضح و الكشف لمحمل الموات الحاصل في الوجود.

إن النصانية عند اليوسفي لا تعني اللوغوس المغلق ومفاهيمه البراكسيسية، بقدر ما هي عملية تأويلية لا تنفصل بحال عن التاريخ ودلالاته، بالنسبة لهيدغر و غادامير، وبالرجوع كذلك إلى نقود مدرسة فرانكفورت وبخاصة أدورنو وهوركرهايمر، تم هدم مقولة النسق على نحو أصيل، ذلك أن عزل النص الأدبي عن منابعه وتشكلاته التاريخية الأولى التي أوجدته، فعل يتولد عنه سوء فهم، يرجع إلى عجز النسق المغلق عن طرح الأسئلة الحقيقية التي بمقتضاها تتجلى عبقرية النص و أصالته، لذلك كان لابد من هدم المركزيات المؤسساتية القائمة على العقل التجريبي، وما يفرضه ذلك من تجاوز لمقولة الذات والموضوع.

نجد اليوسفي يحذر من مزالق القراءة النصانية المتمركزة حول العقل ومفهوماته المتودولوجية، مقيما تصوره Concept على التصورات الجمالية التأويلية المفككة للأنساق المنطقية" من هنا تستمد هذه الخطابات خطرها إنها خطابات ما فتئت تعمق الفجوة بين الواقع والنص...إن الحديث عن الانزياح مثلا...ليس سوى إصرار على المضي بالمغالطة إلى منتهاها وبالتحايل إلى أقصاه ...تلك المفاهيم كما هي متداولة، إنما تحجب من النصوص أكثر مما تكشف"[1]

وعليه فإن جمالية القراءة العالمة عند اليوسفي لا تقوم على التصورات النسقية المحايثة، إنها قراءة تروم الانفتاح على الكوني بواسطة اللغة، وعن طريق القراءة – القارئ الضمني- يقع الكشف عن المعنى باعتباره بنية متخفية داخل النص، ليقوم القارئ بملأ فجوات النص بما يتيح له إقامة علاقة مع النص، وفق

[1] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص ص 09-10.

هذا المعطى يتم هدم مفهوم البنية باعتبارها نسقا مغلقا لينفتح النص على آفاق أصيلة تتشكل وفقها ماهية الوجود ودلالاته المتعددة.

2. – العبقرية عند اليوسفي

ترتبط العبقرية عند اليوسفي بالنص الأصيل المؤسس باعتباره حاملا لكينونة الوجود، فمن خلال النص العبقري تنفتح اللغة على مجراها اللانهائي لتتصل بالمنطلقات الأولى بالزمن الأول، عندها تتشكل قيومية النص باعتباره نصا أصيلا، يضمن تحقق عملية الكشف" المكاشفة الشعرية هي تلك اللحظة التي ينهض فيها الشعر والشاعر، لذلك فإن ماهيتها متحققة في النص الشعري"[1]

تتواشج إذن لحظة العبقرية بلحظة الولادة The Birth كونها لحظة فجائية، مثقلة بأسئلة حارقة، وتبدو بنيتها مضمرة لا تبوح بأسرارها، يمكن فهم مصطلح الولادة عند اليوسفي على نحو استطيقي بالرجوع إلى الفينومينولوجيا الهيغيلية *، ذلك أن الفن باعتباره حدسا لا يلد إلا المختلف عكس الكائنات الطبيعية التي تلد المثيل، وعليه فالنص العبقري عند اليوسفي يقف عند حدود المختلف باعتبار أصالته تنهض على طرحه لسؤال الماهيات بعيدا عن التقسيمات المتمركزة حول الذات Egocentrism أو المرتكزة على الموضوع Focus Topic.

[1] –محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص04.

* – راجع الفصل الثاني: ص 77.

التجربة الجمالية عند اليوسفي هي روح العبقرية المشكلة لأصالته على نحو شفيف، فمن خلال التجربة التأملية المستغرقة في الوجود، تتشكل لحظة الولادة باعتبارها مدارا للحقيقة، وبواسطة النص العبقري يقع كشف ما احتجب في الوجود على نحو شعري، ذلك أن الشعر" هو العمل الأكثر خطورة لكنه في الوقت نفسه أكثر المشاغل براءة"[1]

يستحضر اليوسفي هذا الطرح الهيدغيري مبينا خطورة الشعر، باعتباره القادر على فهم الوجود فهما أصيلا، لعل تلك طبيعة النص العبقري بامتياز، فمن خلال الحضور يتم كشف الغياب على نحو لا يتأتى إلا للنصوص الخالدة" لحظة ميلاد الحدث الشعري هي تلك اللحظة التي يرى فيها الشاعر الغياب ويقتحم على النسيان مكامنه وخباياه"[2]

وعليه فالنص العبقري عند اليوسفي، نص كشفي بامتياز لا يتأسس على الميتافيزيقيا الأفلاطونية باعتبار مثاليتها التي تقوم على المحاكاة ، مثالية فقدت بواسطتها اللغة قدرتها الكشفية، لتصبح مجرد ممارسة توثيقية لما هو موجود، لعل ذلك ما ينتقده محمد لطفي اليوسفي من خلال مشروعه الجمالي الذي يروم الانفتاح على الكوني وزمنه الديمومي الخالد، بما يحقق عود الشعر إلى منابعه العفوية، عندما كان الشعر صوت الآلهة Mania.

[1] – مارتن هيدغر إنشاد المنادي، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1994، ص 65.

[2] - محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص04.

3. جمالية النسيان/ الغياب وفعل العبقرية عند اليوسفي

الغياب سمة النص العبقري ، نص لا يشي بكل أسراره للقارئ، حيث تبقى الحقيقة فيه متحجبة على نحو صميمي فريد، عكس النص التافه الذي يقول الوجود كما هو، دون حلول في تفاصيله وأغواره، ببساطة هو نص حافل يحاكي الموجودات على نحو مشوه، أما النص العبقري ، فيشكل أصالته من ذلك الغياب الأسطوري الذي تتموضع فيه أسطورية المؤلف على نحو خفي، فينبجس الحدث الشعري بغتة، معلنا ولادة هذا النص اللامكرور، وبلا مقدمات يتشكل دفق النص الوليد، حاملا لدلالة الغياب الأسطورية الديونيسية، وهو في ولادته تلك، يتنكر لكل الأحكام المنطقية والمعقولية، ذلك أن الشعر عند اليوسفي حساسية روحية بامتياز، يقع بواسطتها الكشف عن أكثر الأشياء حميمية ودهشة.

الفهم الصحيح لجمالية الغياب عند اليوسفي، يقتضي علينا الرجوع إلى الطروحات الهيدغيرية، باعتبارها المنطلق الأساس في تشكل النظرية الجمالية في مفاهيمها وتطبيقاتها عند اليوسفي، " الوجود يظل هو نفسه محجوبا داخل الموجود الذي يعمل على كشفه، فهو في كشفه و إنارته للوجود يكون متحجبا"[1]

وفق خصوصية ذلك الاحتجاب، لا يشي لنا النص بكل مكنوناته، فبواسطة الغياب/ الاحتجاب، يجري تأويل النص على نحو يتجاوز الدلالات الظاهرة، ليبحث عن الغياب ومضمراته الخفية، بما يتيح فهما أصيلا لإنوجاد الذات الشاعرة، وفق ذلك تصبح الكتابة لحظة تيه في تعاريجه، وفي ظل ذلك العماء الممتلئ بالغياب تتحقق لحظة المكاشفة الشعرية ليبدو الشاعر" واقفا على عتبات زمن الشعر يرتقب لحظة المكاشفة يحن إلى الدخول في طيش الكتابة حالما يفرغ منها"[2]

[1] – مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003،ص ص 95-96.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص ص08-09.

العبقرية عند اليوسفي تتأسس م ن خلال ذلك التماس بين الشاعر وعوالم الذات المجهولة، فبواسطة الحلول في الواقع ووعي تفاصيله يقع خلق نص شعري عبقري تتقاطع فيه ثلاثية الشاعر و النص والوجود على نحو فريد"الشاعر المؤسس لا يمكن أن يكون إلا شاعرا أصيلا، ومعنى كونه أصيلا أنه مأخوذ برسالته:إنه يكتب الشعر ويقيم على الأرض على نحو شعري*"[1]

فعل الأصالة جماليا يرتبط بالنص الشعري كونه نصا لا يستغرق في اليومي الحافل، ولا يحاكي موضوعاته على نحو سخيف، بل أن النص العبقري يأخذ أصالته من جملة المضمرات التي يحملها، وتخفي الوجود داخله،لذلك وجب على الشاعر العبقري أن يقيم على الأرض على نحو شعري، يمكنه من الحلول والاستغراق فيها، فعل الإقامة على الأرض يقتضي إقامة جدل بين كينونة الذات الشاعرة ورغبتها في التحرر وبين قيود الحاضر ومآزقه، لعل ذلك ما يشكل قلق الذات وخوفها على فقدان كينونتها، ووفق ذلك القلق الأصيل اللاواعي، ينبجس الحدث الشعري، معلنا حضوره من ذلك الغياب المشوش عندها يتم فتح الشعر على أصوله و منطلقاته الأسطورية الأولى، ليصبح بذلك النص حضورا متعاليا، يعيد فهم وتأسيس الوجود عن طريق لغته الهاربة الغامضة، ليصبح تعالي اللغة وغموضها تعبير أصيل عن كارثية اللحظة التي تعيشها الذات الشاعرة " إن الشاعر في لحظات الرعب القصوى لا ينشغل بذلاه على العالم

* - يأخذ اليوسفي هذا القول من هيد غر في حديثه عن شعر هولدلرين، إن الشاعر عند هيد غر يقيم على الأرض على نحو شعري.

– ينظر: مارتن هيدغر: إنشاد المنادي، ص67.

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 33.

بل يحضر في تفاصيله: لأنه قادر على التقاط اللامرئي الكامن في المرئي بل إنه قادر على انتشاله من عتمة الغياب"[1]

لحظة الشعر الأصيل العبقري عند اليوسفي، لا يمكن إدراك كنهها لأنها لا تتعلق بالتشكل المادي الظاهر الذي نهتدي إليه عن طريق القراءة المباشرة، بل أن الشعر يؤسس ماهيته وأصالته على فعل الغياب والتحجب والسكوت، لذلك لا تستطيع القراءة العادية الساذجة استحضار دلالات هذا النص إلا إذا غاصت في مضمراته، و تساءلت عن اللامفكر فيه، مبتعدة في ذلك عن كل القبليات والأحكام الجهوزية التي تعيق عملية الفهم، وفق ذلك " تتحول الكتابة إلى مواجهة لما يظل متحجبا متكتما على نفسه، لا يرى لائذا بالصمت...وتتحول الكتابة إلى مواجهة لما لاذ بتلك العتبة الدقيقة المرهفة الواقعة بين الواقع واللاواقع، بين المعقول و اللامعقول"[2]

تقتضي إذن العبقرية عند اليوسفي وجود علاقة تتابعية بين فعل العبقرية والواقع، فالفنان ينطلق من التأمل في مجمل العيانات الخارجية، وعن طريق خبرته يستطيع أن يستغرق في أكثر اللحظات والأشياء الواقعية عمقا، ليقف عند مخبوءاتها، وبقدر استغراقه يكون انفصاله عن طريق فعل التخييل الذي يمكنه من خلق موضوعات جمالية لا عهد لنا بها.

يتشكل إذن حدث الانفصال وفق إرادة الشاعر العبقري، عبقرية يقع بواسطتها التعبير عن العالم بطريقة ثورية جديدة، يكون للحلم الأبولي فيها حضورا لافتا في عملية التخييل، عندها يستطيع الشاعر أن يلج منطقة الغياب الديونيسي، ليصبح بذلك الفن بحسب النظرة اليوسفية ضربا من المكاشفة للذات أولا وللعالم ثانيا.

[1] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص35

[2] – المصدر نفسه: ص 138.

إن فكرة الحلول والانفصال التي يتفرد بها الشاعر/العبقري تندرج استطيقيا ضمن عملية التفضيل الجمالي كونه خبرة شعورية Concious Experience واعية لا عقلية، لا يمكن ربطها بأي معقولية منطقية، وهو ما يؤكده اليوسفي منطلقا في مقولته الجمالية هذه من العطاءات السنتيانية *، وفق ذلك ففكرة الحلول والانفصال هي فكرة عبقرية في الأساس تجسد قدرة الشاعر الديالكتيكية التي تستغرق الواقع لتنمو فيه، لكنها في الآن تنفصل عليه فكرة وروحا مطلقا.

الحلول والانفصال عند اليوسفي إذن مقولة عبقرية لا يمكن اعتبارهما معطى عقليا، بقدر ما هما تشكل لمعطيات الوعي، كون أن العمليات الذهنية عمليات مفارقة للعبقرية، بينما التأمل المفضي إلى الحلول والانفصال يقوم على التأمل والتمثل الروحي، وهو ما يقف العقل أمامه موقف العماء لذلك " كانت أول خطوة في سبيل تعريف الجمال هي استبعاد الأحكام العقلية"[1]

يقف اليوسفي عند هذا الطرح بل ويستعيره في عملية تأسيسه للعبقرية ومفاهيمها، فالنص العبقري نص يخترق الواقع منفتحا على دروب تقوده إلى سبر أغوار الوجود، بلغة لا عقلية منطقية تقول الوجود قانونا، ولا على سبيل المحاكاة التي تقرر ما هو موجود سلفا، لتصوره تصويرا تسجيلا، ليكون النص العبقري بذلك كشفا لمضمرات الوجود، فعن طريق كشفه للمحتجب والغائب، يقع معانقة الفعل الأصيل في كينونته، إنه نص كاشف " يحفر في تفاصيله لأنه قادر على التقاط اللامرئي الكامن في المرئي، بل إنه قادر على انتشاله من عتمة الغياب والمرور به عن طريق تسميته إلى الحضور التجلي"[2]

* – راجع الأطروحة: تشكل الجمال عند سانتيانا، ص 126.

[1] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال: ، ص 58.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 138.

4. الحدس والعبقرية عند اليوسفي

إن العمليات العقلية ضد مفارق لمفهومات العبقرية اليوسفية، فالاتصال الجمالي بفعل معطيات الروح والتخييل الإبداعي ينقل الموضوع العياني الخارجي أو المحسوس لطور العبقرية والإدهاش، يضرب لنا اليوسفي مثالا عن جمالية الحلول والانفصال بمقاطع متعددة من شعر أدونيس اخترنا منها المقطع التالي:

وأنا الآن طفل كالقمر

حرس في خطايا

.....

الله والشاعر طفلان ينامان على خد الحجر[1]

يحاول اليوسفي من خلال هذا المقطع أن يدلل على ما يشكله فعل التأمل من جمالية تستغرق الوجود طفل/حجر/شاعر/طفلان/الله/الشاعر/الحجر...باعتباره المرحلة الأولى من مراحل الاستغراق/الحلول، لتكون المرحلة الثانية مرحلة الانفصال التي شكلتها عملية الهدم القاموسية وفق الاستبدالات المفككة للمعاني القاموسية، ليكون بذلك الانفصال متحققا لاحقا على مستوى الفكرة الرمزية المنطلقة من الحدس.

الحدس Intuition وفق ذلك فعالية يجري التمييز بمقتضاها بين الواقع كونه تقريرا للوقائع، فإن الحدس يقف عند اللاواقع ليصف الحضور، إنها" الفكرة التي تدخل في التصور كانحلال قطعة السكر

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 36.

تذوب في قدح الماء، وتبقى فيه وتظل تفعل في كل ذرة من ذراته، لا يمكن أن تعبر عليها في صورة قطعة من السكر"[1]

تذوب الصورة في التصور، الحلول في الانفصال، لتكون صورة استحضار العالم عند اليوسفي في مقاربته الجمالية للمقطع الأدونيسي، صورة للحلول في اليومي والانفصال عنه، ليندمغان لاحقا في شكل براديغم تتحدد وفقه رؤيا الذات الشاهرة لذاتها أولا ولوجودها وكينونتها ثانيا، عن طريق اللغة الأصيلة المؤسسة .

ولعل استحضار الشاعر لطفولة العالم وعفويته، إنما يحيل على عفوية الذات ورغبتها اللاوعية في الاتصال إنما هو بكينونة الشعر وأرومته الأولى، فبالنسبة لأفلاطون فالشعراء المجيدون حقا هم تحصلت لديهم الشفافية الروحية، لتصدر أشعارهم من الفيوضات العلوية باعتبار أن الشعر الأصيل والعبقري شعر يتجاوز العلمية الأرسطية ليعود إلى تشكلاته الروحية الأولى، لعل ذلك ما انطلق منه اليوسفي في تأويله الجمالي لعفوية الشعر وطفولته.

لذلك ففعل الطفولة اليوسفي في جماليته الشعرية، يأخذ معنى الأولانية الأفلاطونية والعفوية النيتشوية، وبواسطة هذه الأولانية الأسطورية، تتشكل قدرة الشعر الأصيل على الحلول في الموجودات، والانفصال عنها بشكل عفوي " يظل الشاعر يلتقط المدركات بعيني طفل يرى العالم لأول مرة، وهو يلتقي بالطفل أيضا في تعامله مع الموجودات والمدركات"[2]

يلتقي الشعر إذن عند اليوسفي ببراءة الطفولة على نحو ما قرره هيدغر باعتبار الشعر أكثر الأشياء خطورة وأكثرها براءة، براءة الشعر تستطيع أن تحمل معها مضمرات الوجود، ذلك أن اللغة تقول

[1] – كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص 46.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 36.

الوجود على نحو شفيف، وبواسطة قدرتها العفوية، يتم تأويل Hermenutics اللحظة الأرضية الراهنة ومحاورتها على نحو صميمي، إنها تحمل محتجبات الكينونة الأولى التي تتصل بطفولة العالم، ليكون الشعر بذلك أكثر الأشياء براءة في كشفه لطفولة العالم وكينونته، وفي الآن نفسه أكثرها خطورة، من خلال ما يمتلكه من قدرة على تسمية المضمرات وكشفها.

إن علاقة الذات الشاعرة بالطبيعة عند اليوسفي تتخذ طابعا فعلا تأمليا، ذلك أن الطبيعة هي من تمنح الذات الشاعرة قدرتها على النظر والتأمل في مجمل المدركات، بحيث تمنحها القاعدة التي تستطيع بموجها تكوين أي تصور فينومينولوجي عن الوجود، وعن طريق الإرجاء الإيبوخي Epoche لكل ما تفرضه التصورات السابقة، تتجلى قدرة الشاعر/المبدع في تفاعله مع الطبيعة، بما يتيح نقل مدركاتها إلى مستوى التخييل المفارق لمرجعية الدلالة الأحادية، وعن طريق فعل الكتابة اللغوية في إرجائها وهدمها لكل المعاني الجاهزة، تتم ولادة النص العبقري الحامل في براءته كينونة الوجود عن طريق مضمراته المخبوءة ضمن نسيجه اللغوي.

لعل حديث اليوسفي عن ديالكتيك العلاقة بين الطبيعة و التخييل يقودنا على نحو استطيقي لتمثل الجمالية الكانطية في تفريقها بين ملكات الذهن، ومن ثم تجاوزها على نحو تأويلي، فبالنسبة إلى كانط، فإن ملكة المعرفة تلتقي مع ملكة الحكم الجمالي بوساطة التخييل، ذلك أن الأخير يستغرق في ملكة المعرفة من خلال عملية التأمل غير الميتودولوجي في الطبيعة ما يخلق موضوعات جمالية غايتها اللذة والإدهاش، وفي الآن ذاته يجري تقويض مثالية الحضور ليكون الحضور حاملا للغياب، تهدم فيه كل الثنائيات الميتافيزيقية" تبعا لذلك تصبح عملية التركيز في حد ذاتها، نوعا من الإطلالة يحققها الشاعر على الغياب الكامن في الحضور، وعندها فقط ينفذ إلى ما وراء الظاهر العيني Concrete من أبعاد لا تراها

العين التي لا تنشغل بالغياب ولا ترى الخفاء، فتلبس الموجودات والمدركات بأبعادها الرمزية التي تملؤها الحياة، فتطفح بالخيالي الكامن فيها"[1]

5. جمالية الحلول وجدل الكوني عند اليوسفي

الشاعر العبقري عند اليوسفي شاعر لا ينطلق من فعل المحاكاة كونها لا تأتي إلا بالمشوه المتشابه على مستوى الفكرة أو التعبير، ذلك أن فعل الخلق إنما يصدر عن ذات عبقرية هادمة لكل الطروحات والمفاهيم الأجناسية التي تم تقديسها لقرون عديدة بواسطة التقاليد الأحادية التوثينية تارة، و بواسطة المؤسسة النقدية تارة أخرى، لذلك وجب هدم هذه الرتابة المعيارية، ليكون الخلق الفني فعلا أناركيا يهدم كل القبليات و كل الأحكام المسبقة منفتحا على الفعل الديالكتيكي، فبواسطة الحلول في العالم الكوني والاستغراق فيه، تتم محاولة فهم كينونتنا فهما أصيلا، يمكن الشاعر من فعل التجاوز لاحقا، تجاوز القلق و الضنى النفسي في تيهه، وذلك لن يتحقق إلا عن طريق" الانفتاح على الجدل الكوني، إنه عبارة عن حال بموجبها يشهد الشاعر تحولا هائلا تسهم فيه بقية العوامل أي ما سميناه بالحلول في تفاصيل العالم والامتلاء منها"[2]

الكوني عند اليوسفي هو العالم في اتساعه هو انتقال من الأرضي كونه تمثلا للموجودات إلى الكوني باعتباره تأسسا للكينونة، ذلك أن فهم الأرضي يقتضي الانفتاح الأنطولوجي على الكوني على نحو تتابعي، فالذات الشاعرة وفق ذلك تستغرق الأرضي بما هو موجود لتنفتح بعدها على الكوني /الوجود.

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 37.

[2] – المصدر نفسه: ص 38.

يتحدد استغراق الشاعر وحلوله في تفاصيل العالم بحسب اليوسفي من خلال الحساسية التأملية للذات والحلول ، ومن خلال قدرة الذات على طرح أسئلة ديالكتيكية حول الكينونة، وفق ذلك يمكن تحديد آنين لتحقق الاستغراق الجمالي في العالم عند اليوسفي:

1.5. الآن الأول

- **استغراق تأملي**

يقوم الحلول في العالم على فعل التأمل في الأرضي، ليليه الانفتاح على الجدل الكوني، حيث يجري الحلول الجمالي في كل المدركات والعيانات الخارجية والغوص في أكثر تفاصيلها سرية ليس باعتبارها كذلك بل باعتبارها كينونة، ليقع البحث في مضمراتها على نحو صوفي غنوصي يحاول كشف هذه المحتجبات، مخلخلا بذلك كل الأحكام العقلية والمنطقية بواسطة فعل السؤال والجدل.

2.5. الآن الثاني

- **استغراق رامز**

حلول الشاعر في مجمل المدركات واستغراقه في كينونتها، لا يعني أنه يحاول فهمها فهما عقليا ميتودولوجا، بل هو حلول رامز لا يرنو إلى إيجاد حلول أمبريقية بقدر ما هو ديمومة روحية تحل في المادي الأرضي لتنقله من صفته المادية السيمترية إلى تصور يتعالى عن مجمل معارفنا العقلية، ليبحث في رمزية وجودها، ليتشكل" عالم جديد تضيق العبارة عنه، وتقف قاصرة أمام روعته، ذلك أن الموجودات المشيأة في الواقع العيني، ينحني النص الشعري ويلتقطها، فتكف من كونها مجرد أشياء ميتة وتستعيد حرارتها الأولى إذ تركض إلى أبعادها الرمزية"[1]

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 39.

إن فعل الاستغراق الرامز إذن يتحقق ضمن المعطى اللغوي، فبواسطة النتاج الشعري يتم نقل مجمل المدركات والعيانات من طابعها السكوني إلى طابعها الرمزي، لتنفتح بذلك على أسئلة الوجود والكينونة، ذلك أن ما يبدو ظاهرا جليا إنما يخفي وراءه تراثا بأكمله، لن يستطاع كشفه إلا بواسطة الحلول فيه من أجل فهمه ومن ثمة تأويله.

تتكاثف هذه التجارب بحسب اليوسفي في ذات الشاعر العبقرية ليتحقق ميلاد النص المؤسس الأصيل المنتقل من طور التأمل وتجربته الغامضة إلى طور الخروج والوجود بالقوة، لتحقق مفارقة الغياب/ الحضور جماليا لتبدأ" القصيدة في التشكل على نحو موغل في التكتم، هناك في عتمة الأغوار السحيقة من ذاته، ويكون الشاعر واقفا على أعتاب المكاشفة الشعرية يكتب صمته في انتظار القصيدة التي تولد في مكان ما"[1]

6. جمالية الحضور والغياب وولادة النص الشعري عند اليوسفي

الغياب عند اليوسفي مرحلة تالية لفعل التأمل والحلول الجمالي في الواقع، فجمالية النص تتشكل من قدرته على تجاوز الحضور اليومي وانفتاحه على رؤى جديدة لا عهد لنا بها ، يستحضر اليوسفي بطريقة غير مباشرة المقولات النيتشوية باعتبار ثنائية الحلم والموسيقى، ذلك أن الموسيقى تتشكل وفق فعل الغياب الديونيسي الذي بتحققه يولد الشعر من فعل الغياب الطقسي فاتحا المجال أمام عفوية الشعر وأسطوريته، وعوده بالتالي إلى أكثر الأشياء حميمية وسرا، ذلك أن العقل يفرض نوع ا من الرقابة تجعل من عملية الإبداع والولادة فعلا متكلفا بل ومستحيلا.

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 40.

يحاول اليوسفي من خلال المنطلق النيتشوي أن يبحث عن تشكلت لحظة الميلاد الشعري وذلك بالغوص في المؤثرات اللحمية للشاعر بسرد خصوصياته والوقوف عند حركية شعوره المتأرجح " تنهض هذه البنية على حركتين متجادلتين تتجلى الأولى في شكل حكاية مدارها الإحاطة بحيرة الشاعر وغربته، يتخذ الإخبار عن هذه الغربة أكثر من طريقة، فينكسر مفهوم الغربة من الداخل ويصبح عبارة عن تغريبة هائلة"[1]

بالرجوع إلى هيجل تبدو الغربة الفردية غربة جماعية Collective ، حيث أن ما يبدو فرديا إنما هو صميم الجماعة، فالشعر الغنائي قد يبدو مسكونا بهواجس الأنا المنغلقة والمتعالية، لكن الحقيقة عكس ما يظهر، فألمك إنما هو ألم المجموع، وما غربتك في صميمها إلا إحالة على غربة جماعية كلية.

الطرح الاغترابي عند اليوسفي ينبني جماليا من خلال شعور الذات الشاعرة بالضياع على نحو خصوصي، ليكون بذلك الشعري حاملا لهذا الشعور السالب، فبواسطة الانصهار بين الشعور الذاتي والصياغة اللغوية يجري كشف تشظيات الذات العربية واستلاباتها المختلفة على الصعيدين الحضاري والتاريخي.

محاولة اليوسفي إدراج مقاطع شعرية مغتربة من شعر السياب/الشابي/أدونيس ليس موضة شعرية وليس من قبيل تأثر الشعر العربي بالمؤثرات الأجنبية، وما يشكله الاغتراب والسلب عندهم من موقف وجودي، جاء كردة فعل على سيطرة العقل الاستهلاكي الذي صير الإنسان الغربي سلعة، وإنما هي تحيل على الواقع العربي في صيرورته وسيرورته التاريخية باعتبار المزالق المتعددة التي تمر بها الذات الشاعرة لتعلن تشظي الواقع العربي المأزوم في صراعاته وحروبه واستبداده وقسوته.

[1] - محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص 45.

وفق ذلك يأتي الحدث الشعري عند اليوسفي في ولادته العبقرية ليلامس تلك الجراح ناقلا هذه الغربة المظلومية من طور الغياب إلى طور الوجود والتشكل بحيث يقع فضح وكشف كل معاني الاغتراب والسلب الذي أحال الواقع العربي إلى واقع متيبس لا يهتدي فيه أحد إلى الطريق والمخرج من التيه، لتكون القصيدة بذلك ليست مجرد اشتغال لغوي رامز بقدر ما هي تحمل كينونة وجودنا ورؤيتنا نحو التجاوز.

يدلل أدونيس إذن عن هذا الموقف الوجودي الإنساني بمقاطع عديدة يحاول وفقها أن يقارب هذه النصوص مقاربة جمالية تغوص في اللغوي، لتكشف عمق القلق الإنساني وتشظياته وصراعه الديالكتيكي مع الوجود" حدث الكتابة الشعرية الأصيلة يوهم، في الظاهر بأنه منشغل بوضع الذات ووجعها، لكنه ينفذ فيما يقول غربة الذات سجنية اللحظة المتفتتة الهاربة إلى عالم ينهض على الخارق ويعدل الممكن"[1]

نجتزئ المقطع الأدونيسي التالي كمثال عن اغتراب الذات الشاعرة وموقفها العبثي من الوجود

يا خيول الموت في الواحة

تعالي واحمليني، هذه الصحراء لا فرح

يرف بها، ولا أمن، ولا راحة[2]

[1] محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 51.

[2] - محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص 157.

- نقلا عن : أدونيس:كتاب الحصار، ص 231

إذن تستدعي القصيدة الأصيلة المؤسسة باعتبارها فعلا عبقريا تيمة الاغتراب كونها تحل في اليومي بتشظياته المختلفة لتلامس على نحو شفيف هذه الغربة باحثة في كينونته، والقصيدة بذلك تعري وتكشف على نحو خطير كل مظاهر الترهل والموت في الحضارة العربية، ليكون بذلك النص الشعري نصا ثوريا بامتياز في ثورته وفضحه لكل مركزيات الغياب والتشيؤ في واقعنا العربي المأزوم.

7. جمالية الغموض عند اليوسفي

يناقض اليوسفي مجمل الطروحات التي تحاول أن تربط بين الفن ومجمل القيم الأخلاقية أو الاجتماعية التي تجعل من الفن فعل محاكاة لا ينطلق من فعالية الذات وموقفها بقدر ما هو ارتهان خاضع للمعطيات الخارجية، لعل ذلك ما كرسته الشعرية العربية القديمة على وجه الخصوص عندما جعلت من الواحد النقدي معيارا لا يمكن تجاوزه استبداليا ودلاليا.

إن تيمة الوضوح التي جعلته ا الأستطيقا التولستوية معيارا أساسيا لتحقق الفن الصحيح، يقع هدمها عند اليوسفي، الذي يستند في مرجعياته المؤسسة لخطابه النقدي على المقولات الكانطية والهيغلية والبارثية، كون اللذة نتاج أصيل لعملية التخييل العبقرية التي تقوم على الغموض والدهشة ، باعتبارهما يستفزان القارئ، ويدعونه إلى مراودة النص والوقوف عند مناطق اللاتحديد فيه، ليحاول المتلقي البحث في هروب المعنى وانبجاسه اللامكرور على مستوى التصور والصورة والتعبير.

وعليه يجعل اليوسفي الغموض مقوما أساسيا يتأسس وفقه جماليا الحدث الشعري

فأنت" عندما تطالبه بالتخلي عن الغموض تكون قد طالبته بتعطيل طابع الأصالة الذي ينهض عليه كحدث مؤسس...ذلك أن الغموض راجع في الحقيقة إلى حضور الخطاب الثاني، أي ذلك الخطاب الذي يمنح النص قاعا أسطوريا "[1]

الغموض إذن عند اليوسفي لا يتعارض مع فعل التأمل بل يذوبان في بوثقة واحدة تشكل العمل الإبداعي، ولعل موناداالغموض تأخذ جماليتها من صميم انغماسها في الذات الإنسانية، إذ يتحد الشعور في اللاشعوري الأسطوري مؤذنا بميلاد الحدث الشعري.

نجد اليوسفي يستحضر المتعلقات النظرية الخاصة بأسطورية المؤلف عند شارل مورون Charles Mauron ليدلل بواسطتها على حدث نمو الشعر وولادته كونه حدثا أسطوريا بامتياز، فعند مورون تتحدد الأسطورة الشخصية للمبدع لتدل على" بنية مشتركة دالة على الشخصية اللاشعورية للكاتب، فدلالة الأسطورة الشخصية ليست فقط في تعاود صورها، وإنما في التفاعلات الموجودة بينها، وفي النسيج المتكون من تنظيم وضبط شبكة الصور والمعاني الدالة ...وهكذا تقود الشبكات التجميعية ذات الصور الثابتة في مجموع أعمال ما إلى الوضعيات الدرامية"[2]

المشاهد الدرامية التي تتأتى من خلال الحدث الشعري، إنما هي نتاج فعل جدلي بين منطقة القاع الأسطوري التي تحدد فيها مختلف الاستهامات الحياتية وبين الشعور في استغراقه في اليومي وامتلائه به، لتتشكل عملية الخلق والخرق التي ترفع النص الشعري من طابعه الواقعي إلى طابعه الأسطوري، لتمتزج

[1] محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 61.

[2] – علي هلال بوشنيفة: في الأسس النظرية لمنهج النقد النفسي،– شارل مورون أنموذجا– مجلة التواصل الأدبي، المجلد 10، العدد 01، عنابة، الجزائر، 16ديسمبر 2020، ص 30.

اللحظتان" في شكل ومضات مستترة تنتمي إلى حدود الخارق والمعجب وهي تأتي لتتلبس بالأولى على نحو صميمي"[1]

يستعير اليوسفي الاستطيقا النفسية في عطاءاتها النقدية متبنيا وجهة نظرها في مقاربته التطبيقية لمسألة الإبداع الجمالي، مستخدما نفس الجهاز الإجرائي عند شارل مورون على وجه الخصوص، ذلك أن البحث في أسطورية المؤلف وعذاباته هو جوهر التقنية الاستهامية عند شارل مورون، كون فعل الغربة إنما هو تشكل نفسي لاشعوري بامتياز، لتكون وظيفة الناقد بذلك هو الإمساك بتلك التجارب المستترة والتي تندرج ضمن أسطورية المؤلف" هكذا تبدو الدروب إلى تلك اللحظة المتميزة مسدودة كلها، ولا خيار أمامنا غير البحث عن تلك المنابت/ المراجع في النصوص الشعرية ذاتها"[2]

8. النقد الجمالي وكشف الرموز عند اليوسفي

يضطلع الناقد الجمالي بمهمة البحث عن المنطلقات المختلفة لولادة وإنتاج النصوص الشعرية، باحثا في عبقريتها وتفردها، ذلك أن البحث في أصل العمل الفني هو مهمة الناقد الجمالي بامتياز، كونه يبحث في اللحظات الجمالية الأولى التي يتكور النص بموجبها ليخرج بعدها في تشكلها الجمالي المدهش.

بالنسبة لأفلاطون ارتبط ميلاد الشعر لديه بربات الشعر، اللاتي يخترن الشعراء الفلاسفة لينطقن على ألسنتهم، لعل ذلك المفهوم لمناط العبقرية، يندرج ضمن محاوله فهم لحظة الولادة الشعرية، لذلك اتخذت عند أفلاطون ومجمل القدماء طابعا علويا مقدسا، يتأسس ضمن الإطار الميتافيزيقي، لعل ذلك ما نقدته النظريات الجمالية، حيث تم هدم وإعادة تأويل التصورات الميتافيزيقية ومتعلقاتها حول إشكالية

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 63.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص 66.

العلاقة بين المبدع والنص، ولعل من تلك المفاهيم التي تم تمطيط دلالاتها عفوية الشعر وأسطوريته. لعل ذلك ما يستحضره اليوسفي في حديثه عن عفوية الشعر التي تتصل بلحظات الميلاد الأسطورية الأولى.

يحاول اليوسفي وفق ما يعرضه من قراءة جمالية لمقاطع شعرية مختلفة أن يعود نكوصيا إلى تلك العفوية ليلامس بدايات تشكل النص الشعري، ليلتقي بذلك الشعري بالأسطوري معلنا ميلاد القصيدة العبقرية التي تجعل من قداسة البدايات كينونة لها، وعليه فلابد من " ارجاع الصور الشعرية التي تحيل على عالم مجهول خارق معجب أي تلك التي تبني القاع الأسطوري إلى ثقافة الشاعر ومعارفه وذلك بالكشف عن المناهل التي ينهل منها، وإرجاع تلك المنابت إلى الدين نظرا لحضور أسماء من نوع آدم جنة/ جحيم"[1]

وعليه فقد كان لزاما على الناقد الجمالي أن يستحضر التجربة الذاتية للمؤلف أولا باعتبارها تشكل الوعي الجمالي لديه، مع ضرورة ربط كل ذلك بالبنية الشعورية العميقة للذات الشاعرة كونها هي القاع الذي تتجمع فيه مختلف الخبرات على شكل مضمر وخفي، وبواسطة هذا الغياب يلوح الشعري عوالم الإدهاش والتجاوز على نحو عبقري أصيل.

اليوسفي في دعواه الصريحة بضرورة إرجاع المعطى الشعري إلى تجربة المبدع الذاتية وثقافته الخاصة المنغمسة في أغوار البواطن، إنما يعود بالنص الشعري إلى كينونته الأولى وتشكلاته البدئية، بما يتيح لنا الإمساك بدلالاته الأصيلة على نحو جمالي، يبتعد عن الارتهانات الخارجية التي لم تستطع حقيقة معانقة البدايات الأولى لتشكل النص الأصيل، بما يجعل عملية الفهم والحوار الشعري غير متمكنة" النصوص الشعرية تنبني على جمع الكثير من المدركات التي توجد على نحو عشوائي غير منظم في ذاكرة المتلقي النور/الظلمة/الألوان/الأشكال/الأصوات/الذوات...وتؤلف بينها على نحو يوحد ذلك الأسطوري"[2]

---

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 66.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

وعلى نحو ما بشر به يونغ Carl Gustav Jung في حديثه عن النماذج البدئية، يؤسس اليوسفي رؤيته الجمالية التي ترى أن النماذج البدئية تدخل ضمن أسرار المقاربة النقدية التي تروم كشف العمق لا السطح، من خلال أسطورية الشاعر التي تنهل من منطقة اللاشعور الباطنة التي تحتوي على عناصر الكينونة الأولى في تشكلها العفوي المحتجب" الرمز الشخصي الذي يبنيه الشاعر، يفقد صفته تلك أي يكف عن كونه مجرد رمز ويتحول إلى طلسم مختوم لا يمكن أن يفك أقفاله إلا واضعه إن لم تكن له صلة ظاهرة أو خفية بالرموز النموذجية النمطية المشتركة"[1]

9. تشكلات القراءة النقدية وجمالية النماذج البدئية عند اليوسفي

القراءة النقدية الجمالية عند اليوسفي تروم البحث في تيمات النماذج البدئية باعتبارها تحيل على كينونة العالم وبداياته، لترتبط بذلك هذه النماذج في علاقتها الديالكتيكية بالإنسان الذي يستغرق فيها باعتبارها نماذج تشكل بداياته الأولى، وكون أن الذات الإنسانية تلامس تلك البدايات الأولى الهيولية بواسطتها.

تتعالق وفق ذلك الروح مع هذه النماذج البدئية، لتنصهر معها في وحدة واحدة تشكل أصالة الوجود في عفويته الأولى، وبواسطة الانصهار بينهما يتم شحن الحدث الشعري بالروحي الأسطوري، لتحقق الروح فاعليتها وديمومتها وقدرتها على هدم كل تيبس أو موات أصاب الفعل العربي في حركيته التطورية، لتكون هذه النماذج التي تغوص في لا وعي الشاعر بشكل خفي محركة للفعل الشعري في عبقريته" تتجلى هذه الحركات على أديم النصوص في شكل أزواج كبرى مولدة يمكن إرجاعها بعد عملية

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 68.

التصنيف والنمذجة إلى ثلاثة أزواج: أ) النور ≠ الظلام، ب) الوجود ≠ العدم، ج) زمن الشعر ≠ الزمن الميقاتي التعاقبي"[1]

ولعل ما يلاحظ في استدعاء اليوسفي لتعارضات جاهزة على شاكلة النور/ظلمة، العدم/الوجود، قد تجعل من القراءة النقدية الجمالية مقيدة غير قادرة على ولوج الأفق التأويلي، ذلك أن هذه التعارضات في صميمها هي تضادات Antaganism قاموسية رتيبة، تتعارض أولا مع منطقة القاع الأسطوري في غموضها وتشتتها وعدم منطقيتها، ثم تتعارض مع ما بشر به اليوسفي قبلا عندما أكد على ضرورة أن تبتعد القراءة النقدية التي تروم كشف جمالية النص الشعري عن الثنائيات الجاهزة بما يحقق عملية التقويض وانبجاس المعنى في لا نهايته، فالقراءة التصنيفية لا يمكن جعلها ضمن أي إطار إحصائي أو تطبيقي، فكيف للحدس الروحي المنبني على فعل العبقرية أن يتحول إلى عمل إحصائي يجري وضع النصوص الشعرية و نمذجتها وفق ثنائيات متوقعة، لذلك يجب على القراءة الجمالية أن تغادر تخوم الثنائيات الجاهزة، لتكون القراءة بذلك قراءة كشفية عالمة" فمن المحتمل أن تمارس القراءة النقدية نوعا من الحجب فيما هي تدعي الكشف عنها، ذلك أن شرط تشكل النقد وشروط نهوضه باعتباره إسهاما في عملية الإبداع إنما هو الوقوع على سر قوة النص المدروس، والوقوف على مكوناته البانية لشعريته"[2]

وبالعود إلى تشكلت النظرية الجمالية وتطبيقاتها عند اليوسفي يجعل الأخير من النماذج البدئية المشكلة لمضمرات الشعرية والمولدة لها تتخذ حضورين صريح ومستتر، حيث يتجلى الحضور الصريح من خلال ذكر النماذج البدئية صراحة لتتجلى تجليا تاما، أما المستتر فيتم الكشف عنه بواسطة العملية التأويلية للمعنى العام "هنا ترد العبارة عارية إذ يشار إلى النور والظلمة بالكلم ة ذاتها أو بكلمة توحي بها

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 66.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص 10.

على نحو صريح، ...كلمات من نوع: صباح/قمر/...وترد أخرى من نوع ظل/ظلام لتوحي بالظلمة وتحيل عليها"[1]

يورد لنا اليوسفي مقاطع متعددة لجمالية النماذج البدئية في تضداتها بما يثري بحسبه النص الشعري ويعمل على كشف الدلالة المغيبة عن طريق المعنى ونقيضه، نستحضر هنا مقطعا يورده من شعر محمود درويش يقول فيه:

– مر عصفور وجمدني على الأحجار ظلا

هل يعيش الظل

– جاء الليل ..جاء الليل.. جاء الليل

– وحدنا لا ندخل الليل

– وأتاني الليل من منديلها

لم يأت ليل مثل هذا الليل[2]

يذكر اليوسفي كذلك على نحو التجلي الظاهر الثنائية الضدية وجود/عدم باعتبارها من مكونات الحدث الشعري في ولادته أيضا، ولعل علاقة الوجود بالعدم علاقة تطرح إشكالات متعددة على المستوى الفينومينولوجي والتأويلي من خلال العلاقة الجدلية مابين الذات والكوني، ذلك أن الوجود يظل هو نفسه محجوبا داخل الموجود الذي يعمل على كشفه، فهو في كشفه وإنارته للموجود يكون متحجبا، يكشف ولا ينكشف، ليكون العمل الفني قادرا على تحقيق متعاليات الوجود من خلال تأويل الموجود" إن

[1] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص 71.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 74

– نقلا عن : ديوان حصار لمدائح البحر، ص 184.

العمل الفني يفتتح وجود الموجود على طريقته، ويقع هذا الافتتاح في العمل الفني بمعنى الكشف، بمعنى حقيقة الموجود، حقيقة الموجود تضع نفسها في العمل الفني"[1]

يتقرر الوجود وفق ذلك بواسطة الشعر كونه هو القادر على محاورة الموجودات، فالشعر هو الحامل لأنطولوجيا الوجود ذلك أن مهمة الشعر وخطره يمكن في استغراقه في الموجودات بما يتيح عملية الفهم الأصيل لكينونة هذه الموجودات من خلال قدرته على الامتلاء بالموجودات ومن ثمة الانفصال عنها للبحث في كينونتها.

يتم استحضار الذات الشاعرة عند اليوسفي في آنيتها المتماسة مع الموجودات من أجل فهم الوجود، بالعود إلى كينونة اللغة وبداياتها الأولى وما تخفيه من صراع Conflict أو نزاع يجعل من العالم مستوطنا في اللغة، وعن طريق كشف هذه المتنافرات تتمكن الذات من فهم لحظتها التاريخية" إن الوجود يتحرق إلى منابته ويعود إليها لذلك يدهم العماء – الليل- كل شيء ويسري في تلاوينه، إنه لا يكل ولا يهدأ بل ينزلق بطيئا/سريعا نحو الوجود- الحياة- ليبدده، فإذا الوجود في كنهه وماهيته ليس سوى فاتحة الموت"[2]

أنطولوجيا يرتبط الحاضر – الماضي- ليقوم باستدعائه و محاورته وفهمه على نحو تأويلي، وذلك لا يتأتى إلا عن طريق اللغة باعتبارها القادرة بحسب اليوسفي على استحضار البدايات الأولى، وهو ما عناه غدامير بأننا كائنات تراثية تنوجد حمولتنا الكينونية في اللغة، ذلك أننا نعيش بالتراث وفي التراث، ولا معنى لوجودنا دون تأويل وفهم التراث الذي بواسطته يقع تجاوز لحظات التيه والتشظي الذي تعيشه الذات في لحظتها التاريخية.

---

[1] - مارتن هيدغر: أصل العمل الفني، ص93.

[2] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 76.

يؤكد اليوسفي هذا الطرح الجمالي بعرضه مقاطع متعددة، اخترنا منها هذا المقطع لأدونيس

وهاهو الوجود عائد إلى بدئه بياضا

والسرة ليل

والعين ليل

ليل ينزلق

بطيئا/سريعا

نحو ما سميناه الحياة

وكأنه فاتحة الموت[1]

لعل عود النص الشعري إلى البدايات الأولى لفعل الخليقة والتشكل بحسب اليوسفي يبث في النص حركية وديناميةتحقق له الأصالة كونه حدثا مؤسسا وعبقريا، فبواسطته يجري كشف الوجود عن طريق ما تطرحه اللغة من أسئلة حارقة تتجاوز الظاهر لتغوص في الباطن كاشفة الوجود عن طريق مساءلة الموجود، وبواسطة قدرة الرامزة للغة يتم ارتياد تلك المتاهات وأغوارها السحيقة.

علاقة الوجود بالعدم عند اليوسفي علاقة متوترة تهدم كل التعارضات السكولائية، التي تعود إلى الانطولوجيا اليونانية من خلال المحاورات الأفلاطونية التي عدت الوجود أسبق من الماهية، باعتبار أن ماهية الوجود هي المحددة لوجود الذات، وبدون هذا الوجود المثالي لا يمكن إدراك الوجود الواقعي بوصفه محاكاة للوجود الأول، ليكون الوجود نقيضا للعدم، بالنسبة لبرغسون لم تعد تلك التعارضات ذات معنى، فالعدم تصور عقلي لشيء لا وجود له، ولا يستطاع إدراكه، فأنت مثلا لن تستطيع تخيل العدم، وحتى وإن

[1] – محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي، ص 79.

– نقلا عن:

– ديوان مفرد بصيغة الجمع: ص 203

حاولت، فإنك تخلق شعورا آنيا لا يمكن أن نسميه عدما، ذلك أنك" لا تستطيع تخيله أو إدراكه عقليا، مجرد التفكير في شيء هو وجوده"[1]

لعل ذلك ما يؤكده اليوسفي في رؤيته الجمالية للعلاقة بين الوجود والعدم، حيث أن المفارقة الشعرية تتأتى من تفكيك هذه التعارضات القاموسية بما يخلق إدهاشا للمتلقي، وفق ذلك الهدم اللغوي والدلالي تتم ولادة الحدث الشعري على نحو أصيل لتتجلى فيه كينونة الموجودات لا ماهيتها السطحية، المفارقة التي توحد بين الوجود والعدم وتجعل من الأول ماهية الثاني ومن الثاني ماهية الأول وجوهره، تلعب دور المفجر للحدث الشعري، فترد بمثابة قانون خفي يربض في أغوار النص وأقاصيه ويتراءى في شكل ومضات تومئ ثم تغور في نبعها الأول"[2]

حضور الصورة الشعرية Imagry المشكلة لعنصر المفارقة Paradox عند اليوسفي يتشكل بواسطة التآلف والتعدد الدلالي ما بين الوجود والعدم، فمن الوجود ينبجس العدم، ومن العدم تكون صورة الوجود، يدلل اليوسفي على ذلك بمقاطع تطبيقية يكون فيها الوجود قرينا للعدم والموت والفناء، وهو ما يطلق عليه درويش بحسب اليوسفي" العبث الشقي...الذي يتحول الوجود بموجبه إلى نوع من النزيف المرعب"[3]

[1] – برغسون: التصور الخالق، ترجمة: محمد محمود قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015، ص 284.

[2] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 76.

[3] – المصدر نفسه : ص 77.

الحضور إذن بالنسبة لدرويش وفق ما يورده اليوسفي هو عبثية العدم، الذي تقف فيه الذات لا تعلم طريق الخلاص، باعتباره فراغا لا معالم له ولا حدود، ليتشكل وفق ذلك جمالية الحدث الدرويشي بواسطة عبثية الحضور، يورد لنا اليوسفي المقطع الدرويشي التالي تأكيد لتلك المفارقة المقوضة للحضور جماليا.

حالة الاحتضار الطويلة منحتني هوية

ثابت هذا الزوال

زائل هذا الثبات

وأود أن تمزق الأيام في لحمي ويهجرني الزمان[1]

إن العدم الدرويشي هنا في صميمه إنما هو سؤال القلق، الذي يعد أساس بحث الذات الشاعرة عن كينونتها ومصيرها، ليكون بذلك القلق تأسس أصيل للعدم، تلتقي هذه الرؤيا اليوسفية اتجاه العدم مع سؤال القلق الهيديجري " إن هذا السؤال الذي يحتل قمة الهرم وهو الأكثر عمقا والأكثر أصالة...إن هذا السؤال يهدف بالأحرى إلى تشخيص **الماهو** بوصفه ماهو، إن مسألة البحث عن الأساس في هذا السؤال هي بالأحرى محاولة الوصول إلى الأعماق والصميم"[2]

[1] –محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 77.

– نقلا عن المجموعة الكاملة:ص416.

[2] – مارتن هيدغر: مدخل إلى الميتافيزيقا، ترجمة: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص ص 20-21

هذا القلق/ الخوف * الأنطولوجي سؤال الماهو لا يمكن للعلم أن يجيبنا عنه، ذلك أنه يرتبط بالعيانات المادية التي يسعى عن طريق التجربة إلى البحث عن قوانينها وبنياتها على نحو ما قرره كانط في ملكات الذهن لديه باعتبار العلم ينتمي إلى ملكة المعرفة في مجالها الطبيعي، لذلك كان لابد لنا بحسب اليوسفي أن نبتعد عن كل معقولية، حتى ننصت للميتافيزيقا والشعر حتى نتمكن من تجاوز القلق الوجودي المتحقق في إدراك آنية الذات باعتبار أن " الوجود يتحرق إلى منابته ويعود إليها"[1]

العود النكوصي المصغي إلى اليوسفي يرتبط جماليا بفعل التجاوز لكل ما هو موجود قهري سلطوي، فبواسطة العود الجمالي يقع الالتقاء بالكينونة ومساءلتها على نحو أصيل، لتكون الأسئلة متوجهة إلى الكينونة، لتحاول الذات الشاعرة فهم قلقها وخوفها باعتبار أن" ما أمامه القلق هو الكينونة"[2]

ليكون بذلك الإحساس بالقلق هو سؤال أصيل عن كينونة الوجود، باعتبار أن القلق سؤال يرتاد الذات الشاعرة التي تتمرد على الإجابا ت الجاهزة المعطاة سلفا، ليكون بذلك القلق فعلا أصيلا بامتياز، يضرب لنا اليوسفي مثالا شعريا تطبيقا عن ذلك القلق الشعري الذي يعود إلى أسرار البدايات

* – إن سؤال الخوف الذي يعتري الذات في محاولتها لفهم كينونتها إنما هو في جوهره سؤال صميمي يشكل جوهر العالم ، تحاول وفقه الذات تجاوز لحظتها الآنية، باعتبار أن الخوف يتعالق مع سؤال الموت والعدم، ليكون بذلك بحسب هيدجر وسارتر يتشكل في داخل العالم، بل هو بالتعبير السارتري حضن الوجود وفي قلبه.

– ينظر: مارتن هيدغر: الكينونة والزمن، ترجمة: فتحي المسيكني، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط 1، 2012، ص 352.

– ينظر أيضا: جون بول سارتر: العدم والوجود، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1966،ص 76.

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 76.

[2] – مارتن هيدغر: الكينونة والزمن، ص 353.

الأولى لمساءلة ذاته وكينونته بمقطع لبدر شاكر السياب ، الذي يتحول فيه" الخطاب الشعري ...إلى قداس ابتهاج في حضرة العدم"[1]

ليست الحياة فناء

ليست الفناء هذه النهاية

ليت هذا الختام كان ابتداء

لا شيء سوى العدم العدم[2]

يحاول اليوسفي إذن تأويل العدم وذلك بالركون إلى القصيدة وما تحمله من أسئلة قلقة حائرة حول وجودها الآني، ليكون الشعر بذلك الحامل لذلك القلق الأصيل، لتحاول الذات الشاعرة محاورته علها تصل إلى كنهه ومضمراته الحارقة، لكن الشعر بحسب اليوسفي يعجز عن إفهامه ذلك أن الحدث الشعري يسمي الأشياء ناقلا إياها لطور الكشف والهتك وفي الآن نفسه يعجز الشعر" على تحديد الوجود ودحر العدم...ويجد الشاعر نفسه ملقى،ومن جديد في مدار الرعب، فيطفح صوته بالخيبة والمرارة والتأسي على الذات وهي ترى الرعب يطبق عليها من جديد"[3]

القصيدة قالت وداعا

كل ذلك الحنين الذي عشته يتلاشى

كل تلك المشاغل من شهواتي و أشياؤها تتلاشى[4]

---

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 78.

[2] – المصدر نفسه: ص 78 .

نقلا عن: بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص90.

[3] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 291.

[4] – المصدر نفسه: ص ن.

– نقلا عن : بدر شاكر السياب: الكرمل العدد 17، ص09.

القصيدة التي ترحل بحسب اليوسفي لتقول وداعا ثم تتلاشى من جديد عدما، إنما تحيل على عجز* الشاعر فهم العدم والتخلص منه، يرجع ذلك لجملة الشكوك التي تؤرقه، فكل سؤال يؤدي إلى سؤال أكثر إلغازا من الأول، وهكذا إلى اللانهاية، فالشاعر الأصيل يجد نفسه وحيدا في مواجهة هذا العدم، لتزيد لغة الشعر المخاتلة الهاربة بوصفها حاملة لمضمرات الثقافة والتاريخ من صعوبة المهمة بل واستحالتها بما يعمق جراحه وخيب رجاءه، لتكون القصيدة بذلك رحلة أبدية في التيه والتلاشي.

10. جمالية الزمن وديمومته عند اليوسفي

لا شك أن الزمن في ديمومته الروحية يختلف عن الزمن الميقاتي التعاقبي، لعل ذلك ما قرره برغسون عندما ربط بين الزمن والديمومة الروحية، ذلك أن ارتباط الزمن في حساسيته بالروح إنما هو موقف أنطولوجي ضد الأداتية الغربية ومنظوماتها الاغترابية، وفق ذلك تتأسس اللحظة الزمنية في انفتاحها على طاقات الروح التي تمنحها القدرة على التحول والتجدد بعيدا عن تيبس الحضارة وأوتوماتيكيتها التي تقوم على معطيات العقل ومنطقه، فعن طريق الوعي تعود الذات إلى تشكلاتها الجوانية بحيث تعاد بلورة مجمل التجارب الإنسانية التي لا تتعلق بالزمن التعاقبي وإنما بالوعي ودلالاته الباطنة Implicit Content ، ذلك أن" الوعي هو الذي يحفظ يحفظ الماضي وهو الذي يبرمه على نفسه تدريجيا وهو الذي يعيد المستقبل الذي يسعى الوعي خلفه"[1]

* – يتحدث الحبيب الفريوي عن صعوبة تجاوز الشاعر لأسئلة القلق التي يشكلها تماس الذات الشاعرة مع العدم، لكنه لا يجعل من فعل العبور غير متحققا، فبالنسبة إليه الشعراء القادرون على فعل التجاوز هم أكثر الشعراء ضنى وعذاب، ذلك أن مأساة وجودهم هي من تدعوهم للمضي قدما نحو العبور.

– ينظر: علي الحبيب الفريوي: مارتن هيدجر الفن والحقيقة أو الإنهاء، دار الفارابي، بيروت، 2008، ص 241.

[1] – هنري برغسون: الطاقة الروحية، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1991، ص 30.

يؤسس اليوسفي براديغمه في فهم الديمومة على هذه المنطلقات البرغوسنية التي تجاوزت النظرة التقليدية التعاقبية للزمن لتجعل من الزمن فعالية روحية وديمومة تحددها الخبرة الإنسانية المنبثقة عن الوعي والتي تسعى إلى إنارة المستوى الباطني للذات الإنسانية، إنطلاقا من ذلك تتم محاولة فهم الوجود بعيدا عن رتابة التصنيفات العقلية التي ألهت العقل ولم تحتف بالمعرفة الحدسية.

وفق ذلك يتأسس مفهوم الزمن عند اليوسفي، كونه تشكلا خبراتيا ينطلق من خصوصيات الذات الشاعرة وتأمليتها الروحية، حيث يتحول الزمن الكرونولوجي التعاقبي إلى زمن روحي ديمومي تنصهر فيها الأزمنة متعاصرة في زمن واحد" زمن تلك التجربة ضارب بجذوره عميقا في الماضي الممعن في المضي، منغرس في الآني الممعن في المجيء، إنه الزمن كديمومة لا كجملة من الآنات المنكسرة الهاربة المتعاقبة المفتتة"[1]

إن الآنات المنكسرة لا يمكن إدراجها إلا ضم ن كليشيهات مجتزأة، ذلك أنها لا تتأسس على خبرات تأملية، تتصل بأعماق الحدس الروحي في أغواره الباطنة، باعتباره يشكل جوهر القدرة الفعالة في تجاوزها لكل كل تيبسية نمطية، لذلك ينبغي التمييز بين أكثر اللحظات تأثيرا وانغماسا في الروح وبين تلك اللحظات البسيطة المتعلقة بالموقف المؤقت الذي لا يمكن إدراجه إلا ضمن حدث تافه بسيط، لأنها لا تتميز بفعالية واعية تمكنها من الاتصال بالكوني/ الشامل نظرا لسطحيتها اليومية.

يتشكل إذن الوعي الانطولوجي عند اليوسفي من حساسية الذات وديمومتها الروحية التي لا يمكن بحال ردها إلى معطيات الجسد المحكوم بزمنية الإنوجاد ضمن حاضر ما، فالوجود الجسدي على المستوى الانطولوجي غائب ماضويا، من هنا كانت ديمومة الروح وعدم انتهائها واستمراريتها باعتبارها وحدة كلية .

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 291.

الوعي عند اليوسفي وفق ذلك لحظات متعددة متداخلة لا يمكن إرجاعها للجانب الظاهر من منطقة الوعي، و إنما إلى ما يخفيه الأخير من أسرار تشكل المنطقة العميقة فيه بحيث تكون الروح فيه متصلة بتلك الذكريات الكلية والغامضة، والتي بموجبها تحدد فعالية الذات وصيرورتها لتنغمس الذات الشاعرة في الألم الكوني" الديمومة تظل غائبة عن وعينا دائما، وذلك راجع إلى أمرين: أولهما مسبق عن هذا الزمن ذاته متداخل بماهيته ومفاده أن الديمومة هي انتفاء الزمن الميقاتي ...أما الثاني، فإنه راجع إلى كوننا لا نمثل إلا الزمن الذي نحياه ونعاني من قسريته أي الزمن الميقاتي التعاقبي"[1]

يورد لنا اليوسفي مقاطع شعرية لمدار التعالق الجمالي بين الديمومي والزمن الشعري، حيث أن لشعر زمنه الخاص المنطلق من عمق التجربة الإنسانية وخصوصيات الحساسية الروحية للذات الشاعرة لعل ذلك ما يتأسس عليه فرادة الشعر وديمومته المتأتية من خصوصيته الفريدة كنص أصيل.

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب

أنا الغد في ضمير الليل

والحاضر الباقي..[2]

الزمن وفق تشكلاته الجمالية عند اليوسفي إذن هو تلك اللحظة المؤلمة في كليتها التي تقف أمامها الذات الشاعرة وقفة كاشفة تمكنها من تجاوز قسرية الواقع، لتكون لحظة الماضي متحققة في الحاضر لا يمكن الانفصال عنها" زمن هذه اللحظة، لحظة المكاشفة، قائم في الماضي، واقع في الآتي. وهو حين يعانق الماضي يرتاد الآتي في حركة مشبعة بالتحنان"[3]

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 198.

[2] - المصدر نفسه: ص 201.

- نقلا عن : بدر شاكر السياب: المعبد الغريق: ص 100.

[3] - المصدر نفسه: ص 201.

تتأسس كذلك جمالية الزمن عند اليوسفي وفق الأفهومات الهيديغرية التي ترى أن الفصل بين الأزمنة فصل زائف ومجرد تقليد سكولائي تقف إزاءه الذات وقفة الرافض، ذلك أن ما يشكل كينونتها هو ذلك الانصهار في لحظته الآنية الذي تكون فيه الذات أمام زمن واحد زمن التماس في كليته.

وعلى نفس خطى هيدغر في قراءته لشعر تراكل وهولدرلين Georg Trakl's Poem يحاول اليوسفي فهم كينونة الوجود بواسطة زمانية الشعر ولحظته الزمنية الجامعة التي تختصر في تواشجها جميع الأزمنة ماضيا وحاضرا ومستقبلا" معنى ذلك أن الشاعر يتمكن في هذه اللحظة المميزة من توسيع وعيه والتوغل في رحاب الأنا، فيفلت، كما قلنا من عقال الزمن الميقاتي في زمن التقدم من الموت والبلى خطوة خطوة، وينزل داخل لحظة تعتصر الأزمنة جميعا، إنها لحظة تتسع للتجربة الشعرية الشاملة"[1]

زمن الشعر عند اليوسفي زمن يرتبط بالكينونة، فلا يمكن بحال أن نفصله عن الذات الشاعرة، إن فصلا كذلك إنما هو فصل زائف وغير أصيل لأنه يجعل من تحقق عملية فهم الكينونة فعلا غير ممكن، والزمن الشعري في ارتباطه بالديمومة، لا يمكن أن يفنى باعتباره فعلا أصيلا مستمرا، إنه صميم كينونتنا، يستذكر اليوسفي مقطعا لدرويش يكون فيه زمن الشعر فوق كل زمن.

وللشاعر يأتي زمن أعلى من الماء وأدنى من جبال

الشنق[2]

الذات الشاعرة إذن تحاول كشف تلك اللحظة الزمنية الأصيلة بما يحقق لها فهما لكينونتها، وذلك بالرجوع إلى الشعر الأصيل العبقري، باعتبار أن الأخير يملك القدرة على الرجوع إلى الحدث الخالق

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 197.

[2] – المصدر نفسه: ص202.

نقلا عن :

– المجموعة الكاملة: ص485.

الأول وبداياته العفوية الأولى، فزمن الشعر زمن يعلو على كل حضور زمني ميقاتي، ليشكل الشعر وفق ذلك عظمته وخطورته كونه القادر على استحضار الزمن الأول الذي يظل حاضرا معنا في دينامية وديمومة لا متناهية" هذا الزمن هو زمن الشعر الخالق المؤسس، زمن الشعر الذي لا يدركه البلى ، زمن هو ولكنه زمن فوق الزمن ينفتح عليه الشاعر في لحظة الكتابة وينتمي إلى رحابه المعجبة، زمن ينشغل به الشعر ويتفتتن لأنه الزمن الذي يحتضنه وهو آخذ في التشكل، ويوقع مسيرته حين يشرع في النهوض"[1]

قدرة الشعر على توحيد الأزمنة في زمن التشكل الواحد هو فعل كينونة بامتياز، تتأتى هذه القدرة من حمولته التاريخية والتراثية، ذلك أن الشعر حامل للتراث وهو في تلك الحمولة متعاصر معها، إذ لا يمكن بحال رد هذه الحمولة إلى زمن ماضي، فالتعاصر وفق المفهوم الغادامير هو ما يجعلنا كائنات تراثية تتوحد فينا كل الأزمنة، وفق هذا المعنى لا يوجد زمن أول وزمن ثان بل هو زمن واحد، ممارستك لكينونتك هو زمنك الكلي بما عملية الكشف الأصيل، لعل ذلك ما تتقاطع معه الرؤيا اليوسفية في حديثها عن الزمن الديمومي الكلي المنبجس من النص الشعري العبقري الأصيل الذي يقارب الزمن باحثا عن حقيقته بما هي كائنة وليس بما هي موجودة.

ومن خلال التموضع داخل النص الشعري و الإقامة فيه تتم عملية الكشف عن طريق خرق الاحتجاب داخل اللغة، ليكون زمن النص قنطرة العبور إلى مضمرات النص التي تشكل البدايات حدثه الشعري العبقري، فالشاعر عند اليوسفي يملك القدرة على تحقيق الكشف بواسطة اللغة" يتجلى ذلك النوع من الإقامة المتميزة المتفردة في كونه يحيا مأخوذا بالغيا ب الكامن في الحضور منشغلا بالمرئي ليلتقط الخفاء الكامن فيه"[2]

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 199.

[2] – المصدر نفسه: ص 204.

يؤكد اليوسفي هذا المعنى التزامني جماليا الذي يكون فيه الماضي مرادفا للحضور، ذلك أن حضور الشيء إنما هو جوهر غيابه بمقاطع شعرية لكل من درويش والسياب وأدونيس، يتراءى فيها الزمن حاملا للوجود يستغرق في التجربة الذاتية للشاعر ليقوم بفعل الكشف عن طريق قيومية اللغة وكينونتها:

زمن يجري، زمن يهرب مثل الماء

وأنا أجري

كل نهار سكين في أحشائي

والليل حراب[1]

وعليه فإن جمالية الزمن عند اليوسفي تتأسس أنطولوجيا على نحو تأويلي، يكون فيه الزمن زمنا واحدا، كليا، حاملا لكينونة الذات، ليتموضع الزمن وفق لحظة واحدة تنفصل عن الزمن التعاقبي الخارجي، ليكون الزمن وفق ذلك وعيا جماليا تتمازج فيه الأزمنة على نحو أصيل يستطيع بواسطته كشف مضمرات وحمولات التاريخ.

إن عملية الكشف عند اليوسفي في زمانيتها تتم بواسطة اللغة/النص، النص الشعري العبقري باعتباره نصا يكون فيه الزمن عبر تشكلاته الكلية حاملا للتراث، وهو في ذلك يتصل بكينونة الوجود باعتبارها النبع الأول الذي كانت فيه عفوية اللغة، ليصبح بذلك الزمن الشعري زمنا أسطوريا بامتياز يتشكل من خلاله انفتاحه اللانهائي على الوجود.

وفق ما سبق يؤسس اليوسفي رؤيته للزمن الشعري، باعتبار أن الفصل بين الأزمنة إنما هو فصل زائف، ليكون الزمن الشعري زمنا متعاليا تنصهر فيه كل التقسيمات السكولائية في آن واحد، ليكون الزمن الشعري وفق ذلك فعل كينونة بامتياز، ليفتح أمام الذات تلك البدايات الأولى لفعل التكوين، بما يمكن

[1]- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 205.

الذات الشاعرة من فهم حقيقة وجودها ومن ثمة تجاوز اغترابها وألمها بواسطة محاورتها وفهمها لذاتها المرتبطة بالبدايات الأولى.

11. جمالية الشعر ورعب التشيؤ عند اليوسفي

يعود مصطلح التشيؤ الذي يورده اليوسفي في دراسته حول الشعر إلى الفيلسوف المجري جورج لوكاتش George Lukacs من خلال كتابه الشهير التاريخ والوعي الطبقي الذي حاول فيه البحث عن ماهية التشيؤ الناتج عن الفلسفة البرجوازية التي حاولت أن تسيطر على الإنسان ما أدى إلى حصول تشيؤ عام للحضارة الغربية، ليفقد الإنسان قيمته الحقيقية" إن الناس يضمحلون أمام العمل. حتى أن رقاص الساعة أصبح القياس الصحيح للنشاط النفسي بين عاملين، كما أنه بالنسبة لسرعة قطارين ...والإنسان لم يعد شيئا إنه على الأكثر الهيكل العظمي للزمن"[1]

مقولة التشيؤ إذن قد ارتبطت بنقد المركزية الغربية التي تخلى فيها العلم عن ثوريته الكوبرنية التي كانت في عصور التنوير الأولى للحضارة الغربية، ليتحول بذلك العلم إلى وسيلة بيد السلطة القائمة على رأس المال والتي حولت العلم من مساره الثوري إلى مسار استهلاكي يخدم توجهات الامبريالية الغربية.

وفي الفن والأدب على وجه الخصوص حولت المركزية الغربية الأدب من طابعه الثوري بوصفه فنا هادما لكل سيطرة فيتشية إلى مجرد مقولات تصنف الأدب باعتبار ما تفرضه المؤسسة المركزية من مقولات الأدب السامي أو الرفيع، لعل ذلك ما جعل الأدب بحسب أدورتو وهوركرهايمر يفقد قدرته الأصيلة على فعل التغيير بسبب الإكراهات البرجوازية الاستهلاكية التي حولت مساره الثوري، لذلك كان لزاما على الفن

[1] – جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 2، 1982، ص 84.

نفي وتجاوز هذا الاستلاب الذي عمل على تحطيم روح الإنسان " لابد للفن أن ينقلب ضد مفهومه، فيصير من ثم مرتابا فيه حتى في نسجه الأكثر باطنية"[1]

الفن المعاصر بحسب أدورنو فن يقع في خضم الفاجعة، ذلك أنه لم يستطع أن يتخلص من الأداتية الغربية، فعلى الرغم من ادعاء العلم أنه قد تخلص من الأسطورة، نجده يخلق أسطورته الجديدة المتمثلة في الأداتية الاستهلاكية، لينتقل هذا المعنى التقديسي التبجيلي في لبوسه الأسطوري إلى الفن/اللغة، مما أدى إلى شعور الذات الإنسانية بالاغتراب والرعب لعل ذلك ما انطلق منه اليوسفي وحاول من خلاله ملامسة مدارات الفجيعة والرعب التي استطاع الشعر العبقري الثوري في أصالته وأولانيته فضحها وكشفها بعيدا عن الشعر المؤسساتي الفاقد لقدرته الكشفية.

يأخذ اليوسفي هذه الطروح بشكل خفي، حيث أن الشاعر الأصيل عنده يقول ميتا الشيء لا الشيء، ذلك أن له القدرة على فضح مختلف التشيؤات، كونه الكينونة الوحيد في عفويته القادر على فضح كل أداتية عملت على سلب روح الإنسان لتحوله من كونه فاعلا إلى كونه مجرد أداة ينظر إليها بمقدار ما تحققه هذه الفردانية المتشظية من منفعة ومصلحة.

يؤكد اليوسفي هذا الطرح الذي يتحول بموجبه الشعر إلى نفي أصيل للواقع المغترب الذي تعيش فيه الذات الشاعرة، عملية النفي سمة أصيلة في الشعر العبقري الذي " ينحني ليلتقط الواقع الذي نطمئن له ونحتمي به...وتوقظ الذات البشرية على هول الفاجعة، فاجعة الإنسان يتشيأ في عالم مشيأ موات، ألم يترهل خرقة، خرقة. ويهتريء راحلا على مهل تحت مفعولات التعاقب نحو التفتت والزوال"[2]

[1] – تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ص 24.

[2] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 232.

يطبق اليوسفي مقولته حول تشيؤ الإنسان العربي وعدم انتمائه لمنظومة الموت من خلال عرضه مقاطعا شعرية تكشف فيها الذات الشاعرة عن غربتها وعدم انتمائها لهذا الواقع الذي تحول فيه الوجود إلى عدم.

هل قدماي على الأرض؟

هل جسدي راسخ؟

أم ترى عالق في فضاء من الرعب مستسلما أتدلى[1]

الشاعر إذن عند اليوسفي يعيش ضنى نفسي بسبب مدارات الرعب التي يفتحها عالم القصيدة في تماسه بالوجود، بحيث يتغلغل الحدث الشعري في كينونة الموجودات التي تدعي سيمتريتها ونظامها ليقوم بالغوص في خفاياها التي تخفي في حقيقتها الموت"في هذه اللحظة بالذات، يحقق إطلالة هائلة على مالا يجب أن يرى أي على مناطق وفضاءات معتمة ...إنها الإطلالة على مدار الرعب، تتخذ هذه الإطلالة أكثر من مظهر. وتدخل حياة الشاعر على نحو صميمي. فيبدو كما أنه لا يملك للإفلات من ملكوت الرعب هذا إلا التوغل في فضاءاته"[2]

توغل الشاعر في مدارات الرعب تلك، تجعل من ذاته ذات متلاشية تحاول عبر عبثية الموقف أن تحتمي بكل شيء حتى ولو كان تافها وبسيطا، عل ذلك يمكنها من البقاء ولو على نحو ظرفي مؤقت" غريزة حب البقاء تعبر عن نفسها في شكل احتماء بالأشياء الخاوية الميتة التافهة، وتشير في الآن نفسه إلى

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية: ص 234.

-نقلا عن: أدونيس كتاب الحصار، ص 99.

[2] – المصدر نفسه: ص 231.

أن ذلك الإحساس المرعب يرج الذات فتتصرف، حتى في أشد لحظاتها ووعيها بنفسها، تحت مفعولاته المدمرة"[1]

يورد لنا اليوسفي المقطع الشعري التالي الذي يتجلى فيه هذا الاحتماء المؤقت الذي تلجأ إليه الذات الشاعرة هروبا من موتها وتشيؤها:

أيها الثلج يا حشرجات الدهور

كن لهيبا على أوجه العابرين

فتح الخوف فيها بلون الرجاء[2]

رعب الشاعر إذن عند اليوسفي مرده ابتعاد الإنسان عن روحه، وذلك نتاج الاغتراب الوجودي الذي أصبحت فيه الذات العربية تعاني الفجيعة لا تدري أين الطريق، بحيث أصبح الخلاص والتجاوز غير مكنا، وبواسطة الشعر تتم الإطلالة على تلك المدارات المضمرة، ذلك أن القصيدة في فعلها الديالكتيكي هذا إنما هي دينامية متعالية على نحو ترنسندنتالي هادم لكل القبليات التي أصبحت بمثابة بديهيات تقيد الذات العربية وتمنعها من فعل التجاوز والخلق، القصيدة في طرحها لأسئلة الذات في تشيؤها إنما تسعى لهدم هذه التشيؤات قرعا بالمطرقة، لعل ذلك ما جعل اليوسفي يتحدث عن جمالية الرفض والنفي التي يستعيرها من نيتشه وأدورنو.

جمالية الرفض عند اليوسفي تتشكل من خلال قدرتها على تحقيق الثورية التي يحاول من خلالها الشاعر النهوض من هول التشيؤ الذي يحاصره، وذلك عن طريق تسميات مضمرات التشيؤ أولا ليتم نقلها من الخفاء إلى الظهور" ويصبح الإنسان في ذلك الواقع علامة تخبر عن تردي الإنسان، والأمن أمارة على

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 235.

[2]- المصدر نفسه ، ص 234.

– نقلا عن: بدر شاكر السياب : منزل الأقنان، ص 56.

سقوطه الفظيع، ويصبح خلاصه مشروطا بالإقامة في مدار الرفض، رفض المصالحات جميعها مع واقع يتلاشى في زمن يمعن في الرحيل البطيء الثقيل نحو الانحلال والتفسخ"[1]

تتشكل إذن جمالية الرفض عند اليوسفي من خلال قدرة اللغة الشعرية على خلق الممكنات التي تمكنه من فعل التجاوز، فعن طريق الغوص في مدارات الرعب والتلاشي والإقامة فيها على نحو شعري تتم العملية الديالكتيكية بين الذات الشاعرة وبين هذه العوالم المعتمة، بما يؤدي لاحقا إلى تحقق الفهم .

فبواسطة الحوار إذن يجري رفض كل قناعة مرسمة ضمن الحضور الواقعي، لتتحول تلك المتاهات إلى مجرد دغمائية جزمية وجب نقدها وتفكيكها، لعل ذلك هو ما يضطلع به النص الشعري بواسطة" مقدرته الفائقة على الإفلات من عقال القناعات التي كونها الإنسان العادي عن عالمه، واعتقد أنها من شدة شيوعها وتداولها ليست قناعاته هو بل هي صميم ذلك العالم وجوهره"[2]

اللغة عند اليوسفي تستطيع أن تقول ذاتها وهي في استطاعتها تلك تستطيع أن تقول الوجود، لتقف عند مدارات الرعب الإنساني، عن طريق ما يحمله الشعر من قدرة فريدة في ترميم جروح الكينونة الإنسانية، باعتبار الشعر هو" تأسيس للوجود بواسطة الكلام"[3]

وفق هذا الطرح الهيدغري، يتحدث اليوسفي عن دور الشاعر باعتباره كائنا يتمتع بشفافية الولوج إلى أكثر الأشياء رعبا وحميمية، يضرب لنا اليوسفي نماذج شعرية تكشف وتؤكد حجم التشيؤ الذي يبتديء عبر القصيدة، ذلك أن القصيدة العبقرية لا تحاكي الشيء وإنما تقوله على نحو رمزي مثقل

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 232.

[2] – المصدر نفسه: ص233

[3] – هيدغر: إنشاد المنادي، ص 57.

بدلالات لا متناهية، ليكون بذلك الشعر وفق ما يشع في نقد اليوسفي" هو العمل الأكثر خطورة، لكنه في الوقت نفسه أكثر المشاغل براءة"[1]

يهبط الليل يرتاح في جرة

ملئت خمرة- لا ندامى

رحل واحد يتقلب في كأسه[2]

وأمام وقوف الشاعر أمام هول التشيؤ تعود الذات الشاعرة إلى البدايات الأولى علها تجد الخلاص، وهو في عوده ذلك إنما يحاول فهم وجوده بما يتيح له تجاوز قلقه الكلي والمستمر، ليكون بذلك العود النكوصي للبدايات محاولة من الشاعر للخلاص من عبثية الوجود ومأزقه، ذلك أن فعل تجاوز في حقيقته ينطلق من ذلك العود الأسطوري إلى الزمن الأول الذي تكون فيه الذات منغمس ة في أصالة الروح وعفويتها التي لم تدنسها عبثية هذا العصر" فالشاعر يعلن، إيماء، أنه حين يكتب إنما يهفو إلى الوصول بالكلام إلى ذرى يتمكن، حين يبلغها، من بناء لحظة البدء لحظة الحرية الأولى"[3]

[1] – هيدغر: إنشاد المنادي، ص 65.

[2] محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 236.

– نقلا عن أدونيس: كتاب الحصار، ص74.

[3] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 238.

يرتاد إذن الشاعر عند اليوسفي تلك الذرى بواسطة اللغة التي تحمل كينونة الوجود معانقا تلك البدايات الأولى* التي تمنحه الخلاص من مواته، يضرب لنا اليوسفي مثالا عن هذا العود بالمقطع الشعري الآتي:

نمشي نحو أغنية بعيدة

نمشي نحو الحرية الأولى فنلمس فتنة الدنيا لأول مرة في العمر

هذا الفجر أزرق

.....

وللشعراء آلهة قديمة

تلبسك فتنة يفجرها الأول[1]

* – لعل الحنين إلى البدايات الأولى فكرة إنسانية بامتياز لعل ذلك ما تجلى عند أفلاطون الذي ارتبط لديه الشعر الخالد بالبدايات الأسطورية الأولى في عفويتها، إنها Mania باعتبارها تصدر عن جنون الذات الشاعرة وهوسها المقدس، البدايات/الشعر أيضا هما جنون الغياب الديوني سري في تأسساته الأسطورية النيتشوية، بالنسبة للنقد حاول ت.س.إليوت أن يعيد الشعر إلى حضن الأسطورة متخلصا من العلمية الأرسطية التي كبلت النقد الأدبي لقرون عديدة، دون أن نغفل ما قدمه ارنست كاسيرر حول اللغة والأسطورة، ذلك أن اللغة هي انبثاق لكل طقس وهي الخالقة للأسطورة، والشاعر كذلك عند نوثروب فراي هو عراف ملهم يلتقي مع الآلهة والأبطال الأسطوريين في قدرته الفريدة على الخلق والتغيير.

– ينظر: أنيس فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان أرى ما أريد لمحمود درويش، مخطوط ماجستير، جامعة الأمين دباغين، سطيف2، الجزائر، 2013، ص04-07.

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 236.

– نقلا عن: محمود درويش: حصار لمدائح البحر، ص ص 98،99.

انطلاقا من هذا المعنى، فالشاعر عند اليوسفي يقيم على الأرض على نحو شعري [*]، مستدعيا الآلهة، فكأنه بذلك يقف في مكان يتوسط فيه الآلهة والبشر، محققا بذلك فعل النبوءة باعتباره عرافا ملهما، عندها يستطيع معانقة الخلاص والتبشير به، ذلك أن" الشاعر يسير على خطى النبوءات الأخرى يقتفي أثرها ليستعير منها شغفها الدائم بالإنسان، وحرصها على إحاطته بدفء الأمن ولذة الاطمئنان. بل إنه على العكس من ذلك، ينشغل بالإنسان وعذاباته"[1]

يتأسس هذا الحلول والتوسط بين الإلهي/البشري جماليا عند اليوسفي من خلال منطقة المابين [*]، فمن خلال عفوية اللقاء بين الآلهة/الشاعر/الشعب، نجد الشاعر يتخذ لبوسا مقدسا، محاولا عن طريق ذلك التوسط النبوي – الهرمسي– أن يبعث أملا جديدا، فعن طريق عملية الاتصال بعفوية الأساطير الأولى تتشكل عملية الرفض للواقع، عندها يتم خلق عالم متخيل لا عهد لنا به" الاحتفاء بالبدء يتضمن، في حد ذاته، احتفاء مماثلا بتلك الأزمان التي كان الإنسان، خلالها، يقيم على الأرض على نحو شعري يتمثل في كونه، كان في تلك الأزمان الغابرة يحاور عالمه ويتوحد به صميميا"[2]

---

[*] – يأخذ اليوسفي هذه المقولة من هيدغر دون أن يشير إليه، حيث يذكر هيدغر إقامة الشاعر على الأرض على نحو شعري.
ينظر: مارتن هيدغر: إنشاد المنادي، ص67.

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 231.

[*] – يأخذ اليوسفي هذا الطرح من هيدغر مكررا ما ذهب إليه، ذلك أن الشاعر عند هيدغر تأسيس للوجود بوساطة علامات ورموز الآلهة، وفق ذلك يصبح الشعر في ارتباطه بصوت الأسطورة تعبيرا عن إقامة الشاعر في كلية الوجود، الشاعر عند هيدغر يقف عند ما يطلق عليه الأخير منطقة الحيز الوسطى باعتبارها منطقة ما بين الآلهة والشعب.
– ينظر: مارتن هيدغر: إنشاد المنادي، ص67.

[2] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 239

التوحد بين الشاعر هذه البدايات يتشكل أنطولوجيا ضمن عملية تأويل اللغة، ذلك أن اللغة في اتصالها بالأسطورة إنما تعود إلى بداياتها الحقيقية باعتبارها لا تنتمي إلى هذا العصر المستلب، ذلك أن بداياتها الأولى إنما هي بدايات أسطورية بامتياز، لعل ذلك ما يؤكده اليوسفي من خلال المقاطع الشعرية التالية الذي يؤكد هذا الانتماء بين الشعري والأسطوري:

وللشعراء آلهة قديمة

تلبسك فتنة بفجرها الأول

.....

لنعيد للروح المشرد أوله

عادت اللغة إلى بيتها الأول

.....

هذه لغتي

أن تكون بداية الأشياء

دائما البداية[1]

[1] -- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص ص238-239.

- نقلا عن:

- محمود درويش: حصار لمدائح البحر، ص 102.

-أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص 133-204.

- محمود درويش: المجموعة الكاملة، ص 560.

عود الشاعر إذن عند اليوسفي يتأسس جماليا كفعل للتجاوز، تجاوز الواقع الميت، فبواسطة زمن الشعر يقع استحضار الزمن الأول، زمن الآلهة، لتتحقق جمالية الاحتماء التي تتم بواسطتها ردم أخاديد النار ما بين الإنسان وروحه، عندها فقط ينتهي هول التشيؤ، ذلك أن الروح قد استطاعت جبر كينونتها بما يحقق لها لاحقا رؤيا حقيقية لديالكتيك العالم.

إن جمالية الفعل النكوصي عند اليوسفي، إنما تسعى إلى فهم حقيقة الوجود وصراعه، ذلك أن رد الواقع إلى منابعه الأولى يمكنك من فهم وتأويل مضمراته، وبالتالي كشف مضمراته على نحو أصيل يمكن الذات الشاعرة من ملامسة الحقيقة الغائبة" ترد الصور التي تطفح بالإيماء إلى ما يعقب الاستفاقة على ترهل الوجود، بمثابة الصدى المباشر لتلك التي توحي بانشداد الكلام الشعري إلى لحظة البدء.ومن ثم يصبح الحديث عن البدء، متضمنا، في حد ذاته، إشارة إلى ما حدث للوجود من ترهل و اهتراء"[1]

ومن ثم تتجلى لنا قدرة الأسطورة على الكشف، ذلك أن تلك الرموز الأسطورية بحسب اليوسفي رموز متحجبة لكنها بقدر تحجبها تحمل كشفا، لترهل وموت واقعنا بما يحقق للذات الشاعرة فهم صيرورة وجودها على نحو أصيل.

12. جمالية التشيؤ وكينونة اللغة عند اليوسفي

اللغة عند اليوسفي قد تفقد طابعها الجمالي لتقع في التشيؤ والاغتراب، حين تنتقل من وصف الكلي/العالمي إلى وصف اليومي الباهت، عندها تفقد اللغة طابعها الكشفي وتعالقاتها التراثية، لتصبح مجرد كلام باهت، لا يتأسس كحدث شعري عبقري أصيل بقدر ما هو كلام حافل يقول الوجود على نحو سطحي" إن اللغة تفقد ماهيتها، إن كيانها المؤسس لذاتها ينحدر يسيرا يسيرا، إنها تشهد نوعا

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص241

من التحول الخطير ومجرد ثرثرة مسلية تافهة. لقد طالها التشيؤ في الصميم، ففجعت في وظيفتها التي من أجلها أعدت ووجدت"[1]

يتجلى موت اللغة عند اليوسفي من خلال عدم قدرتها على الانفتاح على الكلي، ولأن اللغة ميلاد الكينونة باعتبارها تحمل مضمرات التراث والوجود، تقف اللغة الشعرية الفاقدة لثوريتها عاجزة عن إقامة الحوارية مع محمولات اللغة بما يحقق قيام النصر الأصيل، فاللغة تقول ذاتها على نحو رامز متعدد الدلالات، تتحدد فيه زمانية اللغة باعتبارها مساءلة للوجود، واستغراقا أصيلا فيه، وفق ذلك يتم هدم كل تشيؤ واغتراب يستلب الروح الإنسانية ، ليكون بذلك النص الشعري الزائف عند اليوسفي نصا فقدت لغته القدرة والشجاعة على محورة الوجود وتسمية مضمراته.

الشعر الأصيل إذن يقول الوجود في رمزيته وكليته، منطلقا من بدايات اللغة باعتبارها الحاملة لكينونة الوجود، لعل ذلك ما جعل الكلمات تنكر صاحبها، فلا جدوى من دلالة تافهة ترتبط باليومي التافه ولا تسعى نحو الكلي المستمر، فاللغة التافهة عند اليوسفي ليست" لغة التخاطب اليومي المهترئة ...بل يعني تلك توقف الإنسان في مهب الأبعاد، حين تتلاقى فيها الدلالات ومن ورائها الأبعاد جميعا"[2]

لعل ذلك ما يتجلى في إيراد اليوسفي للمقاطع التالية:

لم أجد جدوى من الكلمات إلا رغبة الكلمات

في تغيير صاحبها

.....

لغة تفتش عن بنيها

---

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 253.

[2] – المصدر نفسه: ص 255.

عن أراضيها

وراويها[1]

وأمام هذا المزالق التي حول بموجبها التشيؤ لغة الشعر إلى لغة استهلاكية لا تملك القدرة على فضح تشظيات الذات العربية واغترابها، وذلك بسبب خضوعها لأديولوجيا السلطة القامعة وما تفرضه من رقابة حولت الكلمات إلى هياكل عظمية فقدت قدرتها الأصيلة على فعل التغيير والتجاوز،وأمام هذا الموت تتأسس لغة الشعر الأصيلة عند اليوسفي لتعيد شحن اللغة على نحو أصيل يعيد للكلمات قدرتها الرامزة على تسمية المضمرات بما يحقق للنص الشعري ديمومته وخلوده" وفي هذه اللحظة بالذات ينهض الشعر: إنها لحظة المكاشفة بامتياز، يأتي الشعر لينتشل اللغة وينتشل الشاعر من التلاشي في صمت"[2]

تبدو لنا وظيفة الشعر عند اليوسفي وظيفة علوية فرضتها طبيعة الشعر في حد ذاته، باعتباره كشفا بامتياز، وهو في ذلك يربأ بنفسه أن يكون مجرد سلعة تتعلق بالكم والانتشا ر، ذلك أن الشعر في أصالته وفي عفوية تماسه بالبدايات الأولى، إنما يحمل رؤيا كشفية لا يمكن تحقيقها من خلال التلاؤم بين الشاعر والوجود، بل بواسطة الرفض والنقد الدائم، لتكون الرؤيا بذلك" رؤيا واحدة ذات أبعاد متعددة تتراءى كالمرايا المتناظرة تتلاقف الشاعر ويحيل بعضها على البعض الآخر، صورا توهم بأنها متماثلة"[3]

الرؤيا إذن عند اليوسفي تنتشل اللغة/الشاعر من هول التشيؤ الذي يعيش فيه إلى الخلاص الذي يمكنه من طرح الأسئلة الحقيقية للوجود، بما يتيح فهما أعمق لواقعنا المنهار الذي تحولت فيه الذات العربية إلى ذات لا تعلم أين طريقها ولا مخرجها الذي يقودها إلى تحقق البعث والتغيير بعيدا عن ترسبات

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 255.

– نقلا عن: محمود درويش: حصار لمدائح البحر، ص97-128.

[2] – المصدر نفسه: ص 259.

[3] – المصدر نفسه: ص 263.

التيه التي رسمت بأخاديدها عميقا في الجسد العربي المغترب، لتكون الرؤيا الشعرية بذلك طوق النجاة الذي يمكن الذات العربية من تجاوز محنتها، يورد لنا اليوسفي المقطع التالي مدللا على هذا المعن الكشفي:

الرؤيا تلمع كالقلع

في بحر يزيد غضبانا

طورا للأغوار وأحيانا

يعلو فنراه، وفي سمعي [1]

وعليه يمكن القول أن الشعر الأصيل العبقري باعتباره حدثا مؤسسا عند اليوسفي هو وحده القادر على هدم تشيؤات الذات/العالم، وذلك بواسطة لغته التي تقوم على الكشف بما يحقق عملية التجاوز ومن ثم الخلاص من هول هذا العالم الفاقد لروحه، باعتبار أن الشعر هو فعل كينونة بامتياز يسمي الزيف ومعه كل المضمرات بما يتيح تحقق الرؤيا في ملامستها لحقيقة وجودنا.

13. جمالية الكتابة وتأملية الوجود عند اليوسفي

لاشك أن علاقة الكتابة بالوجود علاقة كينونة، فبواسطة الكتابة يقع استحضار وتأمل الوجود على نحو شعري ، بما يمكن الذات الكاتبة من ملاحظة كل قيمة سلبية أو اغترابية مخبوءة ضمن العالم، لتكون بذلك الكتابة شيئا جوهريا سابقا لتأسس الحدث الشعري، لكنه في الآن نفسه حدس يمتلأ بتناقضات العالم وترهله، الكتابة إذن فعل ضنى ومشقة نفسية، ذلك أنها تغوص في عمق اللحظات الكلية التي تختفي بعيدا في قاع الشاعر الأسطوري" فإذا بالكتابة تبتدئ كما لو أنها نوع من الوجع العاتي المدمر

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 263.

– نقلا عن: بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص 113.

يطبق على الشاعر كالهول تماما، فلا يملك منه فكاكا، ويبدو الشاعر تبعا لذلك كما لو أنه يقف إبان لحظة الكتابة في العراء ذاتا واحدة عزلاء"[1]

الكتابة عند اليوسفي لحظة إبداعية بامتياز تنطلق من تلك الأغوار السحيقة للذات الكاتبة، لتتشكل في مناطق الغياب واللاتحديد حيث تكمن أسطوريته الخاصة، وهو في استغراقه في الوجود يخلق إحساسات وصورا متناقضة تحمل أسئلة حارقة، أسئلة الكينونة والمآل، وعن طريق ذلك الحلول في الوجع الكلي تتم لحظة ولادة الحدث الشعري الأصيل" هكذا ترتسم صورة الكتابة على أديم النص فتبدو، كما لو أنها ترمي الشاعر، آن تشكلها ونهوضها بعيدا في مدار الرعب من جديد.ذلك أنها تتجلى مثل نوع من النزيف المرعب، والاستمرار فيها إمعان في إبادة الذات" [2]

لحظة الكتابة عند اليوسفي وتحولاتها الجمالية المستحضرة لدلالات العالم ورمزيته، إنما تنطلق في تأسيس حمولتها الأنطولوجية من ذلك القلق والخوف الوجودي الذي يعتري الكائن الشعري، لينبثق الشعري بغتة محاولا التوغل في تلك الأغوار السحيقة للذات الشاعرة والتي تضطرب فيها تجاربه وتأملاته على نحو مشتت، لتكون الكتابة بذلك مساوية للمحو" إن الشاعر يعلم أنه يرتاد لحظة الكتابة يكون قد توغل في حالة الخطر بل إنه يراود خنقه"[3]

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 264.

[2] - المصدر نفسه: ص 265.

[3] - المصدر نفسه: ص ن.

يبين اليوسفي خطورة الحدث الشعري وتعالق هـ بمدارات التيه والخوف المشكلة للحظة الكتابة الإبداعية، مستدلا بمقاطع شعرية تؤكد مدار الاتصال بين لحظة الكتابة ولحظة تشكل الحدث الشعري باعتباره محوا:

وأنا أكتب شعرا أي: أموت الآن

فلم هذه الرغبة الممضة في إبادة الذات

.....

فالكلمات نساء

يراودهم كموت[1]

14. خطورة الكتابة وجمالية اللذة عند اليوسفي

تتشكل خطورة الكتابة عند اليوسفي من خلال علاقتها التتابعية مع الحدث الشعري، ذلك أنهما يتأسسان على رؤيا تحاول الغوص في أقسى لحظات الاغتراب والموت الإنساني سواء على مستوى التصريح المباشر أو على مستوى التصريح المستتر الذي تتجلى فيه مضمرات الوجود ونماذجه البدئية التي يتحرك الشاعر وفق دفقها العفوي.

[1] - محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 265.

- نقلا عن:
  - محمود درويش: المجموعة الكاملة، ص634.
  - أدونيس: كتاب القصائد الخمس، ص 162.

ولأن الشعر عند اليوسفي لحظة دائمة لا آنية تنفتح على الوجع والاغتراب مشكلة قيومية الحدث الشعري، تنبجس اللذة باعتبارها فعل مقاومة حيث أن" اللذة تدفع الشاعر إلى الاستمرار في الكتابة كما تتطلب منا أن ننظر، من جديد، في طرائق تشكل الكلام وانتظامه حتى نحيط بمقدرة الشاعر على تجديد اللغة"[1]

تبدو اللذة عند اليوسفي غرضية بلا غرض، على نحو ما ذهبت إليه المثالية الكانطية، باعتبار أن اللذة عنده لا مصلحة فيها ولا ترنوا إلى تحقيق منفعة معينة معرفية كانت أم أخلاقية، بل أن غرضها الوحيد الذي تسعى إليه إنما هو إخراج الوجع الشعري من دائرة الكتابة إلى دائرة الحدث الشعري، ليكون غرضها كما أسلفنا غرضا سيكولوجيا كونها تحقق متنفسا للذات الشاعرة لتهرب من ألمها واغترابها" إنها لذة عارمة، فيبدو حين تملكه كنبي دهمته الغبطة وتغدو حياته في تلك اللحظة كما لو أنها سفر الغبطة والفتنة"[2]

تبدو اللذة عند اليوسفي شعورا يتعلق بالروح و ليس باعتبارها حكما جماليا يصدر عن أحكام الذوق فقط في مثاليته، بل هي مغامرة يتوق إليها الحدث الشعري، فعن طريق هذه المغامرة يقع الإصغاء إلى تناقضات العالم وخوفه وقلقه، ليكون بذلك الحدث الشعري في لذته حدثا كشفيا ومحاولة نحو الخلاص والتجاوز.

[1] – محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 266.

[2]- المصدر نفسه: ص 271.

الفصل الثاني

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند صلاح

فضل

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند صلاح فضل

يحاول صلاح فضل من خلال نقده الجمالي أن ينطلق من جملة المفاهيم و الإجراءات التي تتيحها المناهج النقدية المعاصرة، ذلك أنه ينطلق من تشكلات النسق الداخلي Internal System ومجمل قوانينه لمقاربة النص الأدبي والكشف عن جمالياته المخبوءة، مستخدما عطاءات المناهج البنوية والأسلوبية والسيميائية وصولا إلى نظريات القراءة والتأويل، ما يجعل نقده الجمالي نقدا متعددا في مفاهيمه وتطبيقاته ما يتيح فهما أكثر لخصوصية العمل الأدبي باعتباره نصا هاربا لا يبوح بكل أسراره.

1. جمالية الفواعل عند صلاح فضل

يحاول صلاح فضل في مقاربته للنص الأدبي أن يكشف عن جمالياته بواسطة اللغة، ذلك أن اللغة وعبر بنيتها الجوانية، تحمل مدلولات ذات حمولة معرفية متعددة، تنفتح على ديالكتيك الكون عن طريق قدرتها الميتالغوية الرامزة الحاملة لشفرات النص، لتكون بذلك القراءة الجمالية عند صلاح فضل قراءة تسعى إلى" محاولة النفاذ من مسلك لغوي مطروق هو تأمل الضمائر النحوية، بشكل مجمل في بعض نماذج الشعر العربي المعاصر، لاستكشاف مدى تمثيلها لشيء آخر معروف أيضا هو الوعي والضمير الشعري"[1]

[1] - صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط2، 1995، ص 07.

وفق هذا المعنى، يتم تجاوز شكلانية اللغة المنغلقة على ذاتها، ليقع البحث في اعتباطية دلالاتها المتعددة والمرتبطة بأنظمة الواقع وبنياته الكبرى التي تنفتح على مساءلة الكوني والاستغراق فيه على سبيل التأمل المفضي إلى الوعي، ليكون بذلك الدال في تتابعيته الخطية ليس مجرد علاقات صوتية أو مورفوتركيبية منغلقة بقدر ما هو انبجاس للمعنى في اعتباطيته اللامحدودة.

إن النظرية السيميولوجية عند صلاح فضل، تحمل اللغة فيها على نحو فينومينولوجي خبرة الوعي في ديالكتيكتيه المتشكل في بنية الفواعل داخل النص الشعري، لتتحول بذلك القوانين اللغوية في شكليتها المنغلقة إلى فواعل تشكل فعالية النص الشعري وحركيته بواسطة ما تقيمه هذه الفواعل من مجمل التبادلات الوظيفية للفواعل" تبادل الفواعل إذا كان هو الخاصية المهيمنة عبر النص الشعري، فإنه يستجيب بذلك لمبدأ الترجيع الأثير في التعبير الشعري"[1]

تتجلى جمالية الفواعل إذن عند صلاح فضل بواسطة قدرتها على تنمية الحدث الشعري، وفتح مجراه على أصوات متعددة، تستحضر أنظمة الواقع، تشظيات الوجود في دلالاته المتعالية والواقعية، فبواسطة حركية الفواعل تتم مساءلة اللغة على نحو سيميولوجي، يمكن الناقد من فهم الدلالات الغائبة التي تمكنه فهم ما يحمله الشعر من قدرة تأملية واعية تتيح عملية الفهم الأصيل لوجود الذات الشاعرة وصراعاتها مع ذاتها أولا ومع الآخر ثانيا.

تبادل الفواعل داخل النص الأدبي، يخلق نوعا من التعاون الاستطيقي بين عناصر النص، ذلك أن الجمال عند سانتيانا هو" التعاون بين اللذات، وإن لم يكن في اللون والشكل والحركة جمال بدون عذوبة الرائحة، فما أحوج هذه العذوبة إلى اللون والشكل والحركة"[2]

[1] صلاح فضل: شفرات النص، ص 08.

[2] – جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص 95

وفق ذلك، فإن مدار التعاون الاستطيقي عند صلاح فضل مرده قدرة هذه الفواعل على تشكيل دراماتيكية داخل النص الأدبي، بما يضمن تبادلا رؤياويا على مستوى التصور والحدث والحركة من خلال ما تفرضه هذه الفواعل من تعدد وتضاد أحيانا، يضرب لنا صلاح فضل مثالا عن جمالية هذا التبادل في نمطية الفواعل بقصيدة النور يأتي من غرناطة للبياتي" باعتبارها نموذجا دال على فاعلية هذا التبادل القصوى، فالموقف الواقعي التاريخي الذي تعاينه، يقتضي التمايز والتفاوت، إذ لا يملك الإنسان العربي عند شهوده لنور غرناطة الأثرية الجميلة. واستحضاره المجسم لعالم الأندلس، إلا أن يشعر بذاته بحدة تجاه الآخر"[1]

فمن خلال استغراق الذات في ما يشكله الواقع من جدل، تقف الذات الشاعر فيه لتتساء ل عن دلالاته التي يحملها، دلالات التراث والتاريخ، ليكون بذلك السؤال الحقيقي سؤالا يبحث في الكينونة والمصير على نحو شعري، لينتقل بذلك الحدث الشعري في لحظة تماسه بالواقع من الوقوف السطحي أمام هذا الواقع ومحاكاته إلى التأمل فيه والغوص في أكثر دلالاته غموضا" ومن هذا المنطلق فإن صوت البياتي ...يعبر عن أصفى درجات الغنائية التي تلبس بالآخرين وبروح الكون في توافق هارموني عارم، لكنه ليس شجنا ذاتيا يعيش في المطلق ويتوهم المثال، قوى الشر والقبح تترصده وهو شديد الوعي بها في تجسداتها الواقعية على المستويات السياسية والاجتماعية والفنية"[2]

جمالية الشعر عند صلاح فضل لا تتأسس وفق تلك النزعة المثالية الحالمة التي يقف فيها الشاعر متعاليا عن الواقع، وإنما هي فعل تمرد على شرية العالم التي تجعل من الشعر فعل ثورة، فبواسطة قدرة الشعر على الهدم، يتم خلق عالم متخيل يفضح ويكشف كل موات وقعت فيه الذات الشاعرة في صراعها

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص ص 8-9.

[2] – المصدر نفسه: ص ص 10-11

مع هذا العالم، فعن طريق استحضار التراث يقع فهم الواقع وتجاوزه على نحو أصيل، ذلك أن قوى الشر فيه متأصلة تعيد خلق ذاتها كل مرة، لكن الشعر في طابعه الهارموني المتوحد بالكون والوجود بحسب صلاح فضل له القدرة على ترصده وكشفه.

لعل ذلك ما يتجلى أيضا في مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية التي يتم بمقتضاها خلق شخصيات متعددة، مشحونة بدلالات جمالية، تحاول إقامة حوار عن طريق اللغة مع مضمرات الواقع المأزوم، بلغة منزاحة متعددة الدلالة عن طريق خلق أقنعة، تعبر عن موقف الشاعر ورؤيته للعالم والواقع بما يتمم له رسالته النبوية الكاشفة كونه القادر على"أن يبصر ما حوله أن يعي ذاته، ويتغنى بتجربته ويرقص وطنه على أنغام الحب، ثم تأتي مرحلة ثالثة إذ ينتصر في صراعه مع نفسه ومع الآخرين، يبارز الجلاد، يقابله بالمزمار"[1]

يدلل صلاح فضل بهذا المقطع الشعري المسرحي، مؤكدا على قدرة الشاعر الأسطورية في الفعل وقدرته النبوية كذلك على الكشف، فالشاعر وبواسطة قدرة الشعر الفريدة على الخلق يستحضر كل الموجودات ليتحدث من خلالها على تجربته وما تحمله الأخيرة من رؤيا ترتبط بوعيه الجمالي المتأتي من استغراقه الديالكتيكي في الواقع بما يتم إنتاجا للدلالة:

حبي...ما أصدق حلمك بالطفل

هل دار بخلدك يوما

أن يعطيك الطفل الشاعر؟

[1] - صلاح فضل: شفرات النص، ص20.

فترد الملكة:

يعطيني طفلي من يعرف يقاتل بالمزمار وهي بالسيف[1]

وعليه فإن جمالية الفواعل عند صلاح فضل، تتأتى من خلال قدرة الشاعر على تحريك الحدث الشعري من خلال ما تمنحه هذه الفواعل من مدار دراماتيكي، يتحدد وفقه ديالكتيك الصراع الجمالي بين الذات الشاعرة والواقع، ليقع تحريك الأحداث في شكل كلي، يعبر عن الرؤية التأملية للذات الشاعرة ورؤيتها للصراع اللامتناهي بين الخير والشر، لعل ذلك ما تحمله نبوءة الشعر وأسطوريته التي تستغرق في الواقع ودلالاته المتشظية لتقوم بكشفه على نحو صميمي لاحقا.

2. جمالية التراث عند صلاح فضل

ينفتح النص الشعري على الأفق الكوني، مبتعدا في تأسيس صيرورته عن كل القيم الأخلاقية التي حولت في أحكامها النص الشعري إلى قرين لفعل السلوك لا التخييل الجمالي، ذلك أن القيم الأخلاقية تحول مجرى الحكم النقدي من طابعه الجمالي الخالص إلى طابع وعظي إرشادي يغفل خصوصية الشعر باعتباره فعلا روحيا يرتبط في جوهره بالتخييل لا بالحقيقة.

وفق هذا الطرح، تتأسس جمالية القراءة الشعرية عند صلاح فضل، كون أن النص الشعري ينفتح على رموز العالم، وتجارب شخصياته الثورية باعتبارها تحمل الأصالة الإنسانية في عنفوانها الطاغي وذلك راجع لما تحمله هذه الشخصيات من دلالات، تحيل على قيم فقدها هذا العصر، لعل ذلك مايورده صلاح فضل من خلال مقاربته الجمالية في شعر البياتي الذي تكون فيه شخصياته حاملة لرؤية إنسانية خالدة يستدعيها الأخير من خلال المعادل الموضوعي – القناع- الذي يقيمه في نصه الشعري ، فبواسطة هذا الاستحضار ينفتح مجرى الشعر عند البياتي بحسب صلاح فضل على دلالات تخلق المفارقة منمية

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 20.

الحدث الشعري إذ أن كثيرا من قصائده " تضم كوكبة من رموز الفعل الشعري الخالد النبيل في إسبانيا والعالم المتحضر"[1]

إن الرموز الأسطورية والتاريخية والدينية التي يستدعيها البياتي: أورفيوس/لوركا/ مانشادو/بيكاسو/ عبد الله...، تتجلى جماليتها بواسطة التناص الذي يقيمه الشاعر معها محاولا من خلال أصالة هذه النماذج، وما تحيل عليه من قيم حضارية، فهم اللحظة التاريخية التي تكون فيها الذات الشاعرة قطب الرحى باعتبارها الوحيدة القادرة على الغوص في عمق الصراع الإنساني وجوهره، لتتأتى له بذلك عملية التوحد بهذه الرمز" لحظة الاندماج ينتقل فيها مركز الثقل الدلالي إلى بؤرة جديدة تنزع عنها شوك التعصب، وتسمح له بالاندماج في منظومة التناغم الكوني لقوى التحضر في صراعه مع قوى التخلف والقهر والعدمية"[2]

وفق ذلك، فجمالية الشعر عند البياتي، تنجز على نحو فني من خلال عملية استدعاء الرموز التاريخية المختلفة التي تجعل من شعره شعرا يتجاوز كل راديكالية تصنيفية على أساس ديني أو عرقي، لتكون قضية الإنسان فيه قضية عالمية، ليحلق بذلك الشعر من ارتهانات الصراعات الأديولوجية المحلية الضيقة ليعانق الكوني في تطلعه إلى الحرية والعدالة.

يتموضع التاريخ إذن كخادم للجمالية، بحيث يتم النظر إليه نظرة تتجاوز كل تعاقبية تطورية بل هو دلالة أفقية بمحمولاته الحضارية والثقافية الإيجابية ، بحيث يصبح التراث الإنساني في تعدده تراثا واحدا باعتبار القيمة التي يحملها لا باعتبار الإديولوجيا.

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص11.

[2] – مصدر نفسه: ص 13.

لحظة الشعر في جماليتها عند صلاح فضل، لحظة ديمومة لا تتعالق بالآنات الظرفية بقدر ما هي ارتباط بالآنات الكلية الإنسانية، لينتقل بذلك الشعر من كونه شعرا احتفاليا تافها إلى كونه أكثر الأشياء ثورية وتغييرا، حيث أضحى الشعر" يعشق القيم الإنسانية، أصبح يتخذ موقفا من الكون والوجود، من التاريخ والواقع، من حركة المجتمع وإيقاع الحياة، وأصبح يتطلع إلى دور يمارس فيه سلطة الفن وزعامة الإبداع"[1]

والشاعر في كل ذلك بحسب صلاح فضل، لا يتنكر لهذه الرموز الخالدة ، بل أنها وبواسطة دلالاتها تشحن النص بقيم خالدة كلية، يتم بموجبها ملامسة الوجود الإنساني الأصيل في كينونته، بما يحقق عملية التجاوز/ الثورة لإكراهات الوجود على نحو شعري، يتم فيه فهم لحظة انواجادنا التاريخي والحضاري بشكل صميمي، ذلك أن" الشعر هو الذي يحمل جينات الروح العربي الوراثية وهو الذي يحدد اللغة ويضمن لها البقاء"[2]

جمالية التراث الإنساني ورموزه المتعددة عند صلاح فضل، تتجلى من خلال قدرة الشاعر على خلق جمالية تقوم على فاعلية الرمز، وما يحمله ذلك من قدرة كشفية، كون أن الشاعر بعوده إلى التراث، إنما يفتح الحدث الشعري على التماس الوجود الكوني بعيدا عن قوقعة الدلالة، لعل ذلك ما يتجلى في شعر عبد المعطي حجازي" فرحلة الشاعر إلى عالم الأقدار السفلي ومشاهده تذكرنا بدانتي في الكوميديا

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002 ص17.

[2] – المصدر نفسه: ص ن

الإلهية *...هذا المشهد يستحضر في ثناياه مشهدا مماثلا في قصة إسراء الرسول إذ تناديه امرأة متبرجة- وترمز للدنيا- ولو مال لها لفقد غايته في العروج إلى أقداس السماء"[1]

يذكر لنا صلاح فضل هذا الحضور التراثي الديني والعالمي في دلالاته المفارقة التي تنتج الدلالة على نحو جمالي يفارق فيه النص دلالة النص النموذجي الأول ومن ثم دلالة المعنى الكلي في شعر صلاح عبد الصبور و الذي يتجلى وفق المقطع التالي:

هذا كوخي ملتف بالشجر الأخضر

وتناديه أخرى

.....

هذا كوخي في حائطه يتسلق بعض الزهر

أنت أمير الكوخ الليلة

فأقم حتى تسمع ديك الفجر[2]

التناص الذي يقيمه الشاعر عن طريق تقنية القناع التي استحضر من خلالها شخصية الرسول ص، ودراماتيكية دانتي، باعتبار اشتراكهما في فعل العروج إلى السموات العلى، يجعل من عملية التأويل تصل أقصاها، بحيث تشحن دلالة النص الشعري عبر مفارقة النص الشعري لدليله اللغوي عبر ما يقيمه الشاعر من استبدالات لغوية، ومن ثمة تشكيل معنى مفارق متعدد في تأويله، تستدعي فيه الذات الشاعرة التراث، لتقيم معه حوار ديالكتيكا متسائلة من خلاله على نحو خفي عن كينونتها المتشظية بفعل الواقع

* – يبدو صلاح فضل في مقارباته الجمالية المتعددة للنصوص الشعرية يتخذ مقارنات الأدب المقارن باعتبار العلاقة بين النص الأول والنص واللاحق، ونحن لا نعجب من ذلك خاصة إذا علمنا أن تخصص الناقد الأساسي هو الدراسات المقارنة.

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة، مصدر سابق، ص 28.

[2] – المصدر نفسه: ص ن

المأزوم، ليكون بذلك فعل النكوص في تعالقاته التراثية محاولة من الذات الشاعرة البحث عن أجوبة لما تعثر عليها بعد.

لكن ما لاحظناه في قراءة صلاح فضل الجمالية لهذا المقطع الذي يورده من شعر صلاح عبد الصبور، هو عدم تفطنه ربما لرمز المرأة ودلالاتها المختلفة أسطورية كانت أم دينية ..فإذا كانت المرأة هي الدنيا باعتبار ما يورده الناقد من قصة الرسول ص مع تلك المرأة المتبرجة، فإن المرأة هنا كذلك هي شهرزاد باعتبار القرائن اللغوية التي تحيل عليها باعتبار فعل الإقامة/ الديك/ الفجر، ما يجعل دراماتيكية المقطع الشعري عند صلاح فضل يفقد أهم فاعل فيه باعتبار ثيمة المرأة/ شهرزاد، وما تحيل عليه من صراع ثقافي بين قيم المركز وقيم الهامش.

3. جمالية النص الشعري ورمزية المرأة عند صلاح فضل

يستحضر صلاح في قراءته الجمالية من خلال عديد المقاطع التي يوردها رمزية المرأة، لعل ذلك ما نراه من خلال قراءته للنصوص الشعرية النزارية وخاصة ديوانه الموسوم بيوميات امرأة لا مبالية، فبواسطة ما تحمله المرأة من دلالات رامزة، يقع هدم ونقد مركزيات الذكورة التي شيأت المرأة معتبرة إياها شيئا لا روح له ولا قيمة، لعل ذلك ما كرسته مجمل الرؤى الجنسية للمرأة عبر تاريخها.

إن المرأة باعتبارها تمثل صراع المركز/ الهامش عند صلاح فضل، تحمل معها دلالات تراثية تمركزت في مجملها حول النظرة البطريكية الأبوية القامعة والتي مارست و تمارس سلطتها وتأثيرها في لا وعي المتلقي، ذلك أن فضح تلك النظرة السلطوية، يتطلب جرأة لا يمتلكها إلا الشعراء" لقد تصدى نزار قباني بجسارة فائقة لأداء رسالة تاريخية وهي التعبير عن المسكوت عنه، والتصريح بضمير الأنثى العربية والبوح بمواجدها والتمثل الدقيق لخباياها"[1]

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 54.

رمزية المرأة عند صلاح فضل، تأخذ فاعليتها الروحية من تمرد اللغة، ذلك أن اللغة وعن طريق عملية الإبداع الشعري في عبقريته، تقوم بهدم مجمل المركزيات والنقود المتمركزة حول الواحد النقدي باعتباره يمثل في مضمراته سلطة راديكالية لا تتسامح مع فعل الثورة والهدم الذي تقيمه اللغة، ووفق عملية الهدم لمركزيات اللغة، يجري هدم كل التصورات النرجسية والذكورية حول المرأة، ليكون بذلك الشعر فعل تحرر للثقافة العربية وللمرأة العربية بشكل خاص، فشعر نزار قباني" يتمثل وجدان المرأة، وحاجتها النفسية للبث والبوح، وقفزتها العالية فوق حواجز الصمت والقهر...لا تتوجه لقارئ يصدمها بالرفض...لكنها سترضع الحروف من لبنها ستحيلها إلى جزء من جسدها، ستحقق فيه كيانها المادي وملامحها العاطفية"[1]

اللغة إذن عند صلاح فضل باعتبارها حاملة لمضمرات التاريخ والتراث، تحمل في ذاتها القدرة على التغيير والهدم المستمرين، فعن طريق ثورية اللغة، يتم هتك الحجب المنغرسة في قاع اللاوعي العربي، ليقع مساءلتها على نحو حرياتي عن طريق مغامرة الشعر وقدرته الكشفية، وبواسطة قدرة اللغة العبقرية على الاختلاف يتم هدم كل التصورات القبلية ذلك أن هدم القبليات وفق العقل المتعالي الكانطي من الناحية المرجعية الجمالية يقود بالضرورة إلى هدم البعديات ومعها كل خرافة أو أسطورة أو رؤيا قمعية متسلطة، وفق هذا المنطلق الجمالي يتم هدم قبليات المرأة/ الجسد/ الشهوة/ الأبوة/ القبيلة.

وعلى نحو ما يدعو إليه نيتشه من ضرورة هدم كل الأوثان والأفكار الجهوزية طرقا بالمطرقة، ينبجس سؤال اللغة في جمالياته المتعددة عند صلاح فضل باعتبار عملية الهدم الكل الأوثان الذكورية التي تضطلع بها الكتابة بشكل عام والشعر بشكل خاص، انطلاقا من ذلك" فإن الرسالة تحقق هدفها، إنه ثورة بعث المرأة المؤودة في كل العصور، وليكن ثمنها الغالي احتراق مرسلها في تلافيف المجهول، عندئذ تتحدد

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص55.

المناورة الشعرية بين الأطراف، فبقدر تضحياتنا نكتسب قدرة على التحدي وتذوب أصواتنا في لحن التقدم التاريخي المنبثق"[1]

تتشكل هذه الرؤيا إذن عند صلاح فضل من قدرة اللغة على الخرق المتأتي من عملية الإبداع، ذلك أننا عندما نقف أمام القصيدة العبقرية إنما نقف عند مساءلة الكوني في كليته، مساءلة تخترق دائرة المسكوت عنه لتبوح به على نحو شعري متمرد، لعل ذلك ما يورده صلاح فضل في قراءته الجمالية للمقطع الشعري النزاري التالي:

لكل سجينة تحيا

معي في سجني الكبير

حروفا سوف أغرزها

بلحم حياتنا خنجر

لتكسر في تمردها

جليدا كان لا يكسر[2]

محاولة صلاح فضل مقاربة الأشعار النزارية المرتبطة بثيمة المرأة مقاربة جمالية تتأسس وفق فعل تأويلي مركزه عمق الصراع الحضاري والتاريخي بين هيمنة الرجل وهامشية المرآة العربية باعتبارها ذاتا لا تعيش كينونتها على نحو صميمي، فذات المرأة بالنسبة لنزار وبالنسبة لقراءة صلاح فضل إنما هي ذات غير معترف بها، باعتبار النقص والعور الذي ارتبط بها طيلة قرون عديدة، لتأتي اللغة الشعرية المتمردة على كل الأنساق الشمولية أن تفجر هذه الأحكام المسبقة بحمولاتها الثقافية الفيتشية.

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 54.

[2] – المصدر نفسه: ص ص 56-57.

نص نزار بتعالقاته التراثية بحسب صلاح فضل لا يقيم قطيعة بين الحاضر والماضي، بل أن فهم الحاضر في واقعه المأزوم، في نظرته الدونية للمرأة كونها ذاتا مؤودة ثقافيا يقتضي العود إلى بدايات هذه النظرة الثقافية العربية تجاه المرأة بما يضمن لاحقا اكتمال فعل التحرير والتنوير، ومن ثمة كان أي فصل تعسفي بين الماضي والحاصر فصلا لا قيمة له، بل هو فصل يجانب الحدث الشعري في فضحه لمضمرات التاريخ والثقافة، ليكون بذلك نص نزار نصا حاملا لثيمة الجسد في تشكلاته الحسية الشبقية، فبواسطة فعل الفضح تتم تعرية وفضح كل وصاية أخلاقية و اجتماعية مهما كانت،فشعر نزار قباني في مداره الحسي إنما" كان يفتتح في اللغة العربية هذا اللون من الكتابة الجسدانية ضد الأعراف والمنظومات القيمية المهيمنة، وكان محكوما بالطابع الآني بعصره المشغول بقضايا العالم الثالث وهمومه التحررية، فنقل هذا الاهتمام السياسي الجاد إلى مجال المرأة وموضوعاتها الحميمية"[1]

جمالية توظيف نزار قباني لثيمة المرأة إذن بحسب قراءة صلاح فضل الجمالية لدلالاتها المختلفة، لا تعني فقط تحريرا لجسد المرأة من مجمل المنظومات القمعية، فالمرأة كذلك هي الوطن في توقه نحو الخلاص من القيم الماضوية التي عملت على تكبيله ومنعه من ارتياد أفق الحداثة Modernity بما تحمله من ديمقراطية قبول التعدد في الرأي بما يضمن تحقق الإبداع في شتى المجالات، لتصبح بذلك المرأة متماهية مع القصيدة في تمردها الدائم.

تحمل كذلك المرأة في قراءة صلاح فضل الجمالية للنصوص الشعرية دلالات مفارقة تنطلق من رمزية المرأة ذاتها باعتبارها ذات مكبوتة، فالمرأة بحسبه عند نزار قباني ليست مجرد جسد يتغزل به على نحو ما ذهب إليه القدماء، بل هي دلالة يتم بموجبها فهم الذات الإنسانية في لحظات استسلامها وكبتها وتمردها، لعل ذلك ما جعل نزار قباني يتقمص شخصيتها باحثا عن ذاته، ذلك أن محاولة الفهم الأصيل

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 54.

لمجمل المنظومات التراثية المتمركزة حول الذكورة يقتضي تبادلا في الأدوار من خلال تماهي الشاعر مع صوت المرأة، فبحسب تأويل فضل، فإن استدعاء صوت المرأة في مجمل أشعار نزار قباني" هو أحد أهم أدواره الغنائية والثقافية، يقدم لنا رؤيته لذاته في مرآة المرأة ووعيه بدوره في صناعة أسطورتها"[1]

إن جمالية التبادل والحلول في الأدوار إذن إنما هي محاولة أصيلة لتتبع الوجع الأنثوي حتى مداه، فبواسطة عملية الحوار مع هذا التراث، يقع فهم وتأويل كينونة الذات الأنثوية على نحو يكفل لها الخلاص، لعل ذلك ما تسعى لغة الشعر المفارقة لدليلها اللغوي أن تقوله، اللغة بذلك تقول الوجود لتسمي مضمرات القيد والقمع.

من وجهة النظر الجمالية فإن محاكاة اليومي في همومه الآنية لا يتأتى منه أي منحى جمالي، فوصف المرأة والتغزل بها باعتباره أداة مادية تؤدي هوسا سيكولوجيا يقف عند ظاهر الجسد ومفاتنه، لا يمكن إدراجه ضمن العمل الفني، باعتبار أن المرأة قبل أن تكون جسدا، إنما هي صورة عن كينونتها الخاصة" الأمر إذن لا يتعلق في العمل الفني بإعادة التعبير عن الوجود المفرد الحاضر في كل مرة وإنما يتعلق الأمر على العكس من ذلك بالتعبير عن الجوهر العام للأشياء"[2]

يتشكل هذا المعنى الهيدغري على مرتكزات القراءة الجمالية على نحو خفي في قراءة صلاح فضل لشعر نزار قباني، فبحسب صلاح فضل، فإن القراءة التي تروم قراءة الأشعار النزارية قراءة جسدية حسية، إنما هي مقاربة لا تعي الدلالة الحقيقية لرمزية المرأة، باعتبار أن قول الجسد ليس غاية في حد ذاته بقدر ما هو وسيلة لفضح كل التصورات التي حولت المرأة إلى مجرد شهوة" تصبح المرأة جوهرا مستحيلا إذا صارت هي القصيدة نفسها قبل أن تكتب، دائما على حافة التحقق، في تلك المنطقة الفاصلة بين

[1] - صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 56.

[2] - هيدغر: أصل العمل الفني، ص 89.

الحلم والواقع، في هذا الفضاء الغيمي السابح بين السماء والأرض...المرأة التي ينفذ إليها نزار قباني إلى ضميرها المكنون ويحرك بها الوجود والتاريخ هي القصيدة الشعرية، هي الإبداع الفني"[1]

وعليه فإن جمالية المرأة عند نزار قباني، إنما تتخذ دلالات رامزة، فتوظيف تيمة المرأة بحسب قراءة صلاح فضل له أسبابه الحضارية والسياسية التي جعلت نزار قباني يفر إلى موضوعات المرأة لمحاولة تجاوز المأزق العربي الذي عانت فيه الذات العربية من واقعها المأزوم، خاصة مع عدم وجود مشروع نهضوي متفق عليه، نتيجة الصراع بين قيم الحداثة والتنوير وقيم الماضوية، لتكون بذلك الكتابة الشعرية محاولة لتجاوز مقولات الماضي في أحاديته السلطوية، ماض متحكم في اللاوعي العربي كانت فيه الرؤية للمرأة/ الوطن مجرد أداة بيد مركزيات قمعية،لذلك كان لا بد من العود إلى التراث بمنظوماته المختلفة من أجل تفكيكه بما يتيح تجاوزا لموات الحاضر.

المرأة عند نزار قباني، تلتقي بالشعر بل هي القصيدة في ثوريتها، ومحاولتها لتجاوز إكراهات الحاضر، فبواسطة قدرة الشعر على الخرق الدائم لكل الوصايا المعيارية المكبلة للإبداع الشعري، ينبجس سؤال التمرد الأنثوي من خلاله، ليكون تمرد اللغة، وتفكيكها لمحمل المعاني القاموسية، إنما هو في ذاته تمرد للمرأة على نفس السلطة القمعية التي تحاول تكريس منطقها القهري، ليكون بذلك الانزياح الشعري في مغامرته انزياحا حضاريا عن قيم العنف والرؤيا الأحادية الجامدة.

هذا وتتخذ تيمة المرأة تصورا جماليا آخر عند البياتي، فالمرأة/ الأنثى، تحيل على بدايات الخلق والتكوين الأسطورية، لتكون المشكلة لبداية الشعر وجوهره، وذلك لن يتأتى عند البياتي إلا بمحاولة فهم المرأة جسدا وروحا، لعل ذلك ما استشفه صلاح فضل في مقاربته لجماليات توظيف المرأة لديه، فمن خلال قصيدة البياتي المعنونة بقراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي، يتشكل العود إلى دفق

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 66.

البدايات باعتبار الأم/الخلق عندها" يمتزج الخلق الشعري بشهوة تكوين النطفة عند هذا الكائن الذي لا يفنيه الموت،بل يضيئه"[1]

تتخذ عائشة عند صلاح فضل دلالة رامزة، باعتبارها أساسا لاكتمال لحظة الميلاد في مخاضها الأول، في تمازجها الشعري، فعائشة هي الأم الأولى التي يحن الشاعر إليها في نوع من الوجد الطقسي، وهو ما يتجلى في المقطع الشعري الذي يورده الناقد:

وهي تبحث عن وجهي في مرآة الزمن المكسور، معلقة رأسي فوق خيام قبيلتها نذرا للطير.

ربيع شهواني أسود في عينيها يدعوني...تأخذ شكل العنقاء، وتصبح عائشة في الفجر رمادا[2]

شخصية المرأة/ عائشة عند صلاح فضل تتخذ كما أسلفنا معنى أسطوريا، يقوم بتنمية الحدث الشعري في دلالاته البعثية أولا، ثم يعمد بعدها إلى فضح ذلك الزيف الوجودي الذي يعاني منه الإنسان العربي ثانيا، المرأة وفق هذا الطرح تصبح إلهة يتم الاحتماء واللجوء إليها هروبا من أكثر التحديات صعوبة، علها تكشف للشاعر طريق النجاة والخلاص لعل ذلك ما يدل عليه رمز عائشة عند البياتي.

يلتقي وفق ذلك الشعر بأسطورية الأنثى/ الأم الأولى، التي تمنحه الخلاص من مواقعه المأزوم، فنموذج عائشة/ الوطن/الكينونة / القصيدة الحامل لدلالات البعث، هو ما يمنح الشاعر القوة في معركته ضد قوى الظلم والموت، ليخوض معركة الإنسان الكبرى، يضرب لنا الناقد مثالا عن هذا التمازج العجيب بين اللغة الشعرية ورمزية المرأة باعتبارها وطنا:

لغتي تخرج من معطف أبطال البشر الفانين

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص 23.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

تسكنها صيحات سكارى ومجانين

ولدوا من أوجاع العصر وطوفان حروب التحرير

.....

اللغة الفعل، النار، النور

تعلن ميلاد الإنسان الشاعر في كوكبنا المهجور[1]

وعليه فإن المرأة عند البياتي تتخذ معنى رامزا لتحيل عبر رمزيتها الأسطورية على ما تحمله البدايات الأولى من عفوية ونقاء، تكون الأم الإلهة الأولى رمزا للبعث والتغيير، فبواسطة الاحتماء بها يمكن للشاعر/الثائر أن يحقق الخلاص من هذا الواقع الذي اختفى فيه قيمة الإنسان الحقيقية، ومن ثم كان هذا العود لعائشة/عشتار...إنما هو أمل في انجاز البعث المنشود الذي لطالما حلم به الشاعر وأراد انجازه عن طريق ما يقيمه من تمازج فريد بين شعرية اللغة وثوريتها و بين عفوية الخلق الميلاد في قدرتهما البعثية، لتحول المرأة بذلك إلى العنقاء/الفينيق في دلالاتها لينهض الشاعر الملتزم من رماده حاملا قضية الإنسان الجوهرية المتمثلة في الحرية والتغيير.

4. جمالية العبقرية عند صلاح

يتحدث صلاح فضل عن العبقرية، لكنه لا يذكر أصولها الجمالية وتأسساتها الفلسفية، حيث أنه يذكرها على سبيل القراءة المتماهية مع القراءة الجمالية التي يوردها للمقاطع الشعرية، دون أن يعطي لقراءته تلك حمولة معرفية تجلي هذا الأفهوم أولا ومن ثم تتتبع تشكلاته عبر نسيج النص الشعري، لعل

[1] – صلاح فضل: شفرات النص ص 24.

ذلك ما يظهر في قراءته للنص الشعري النزاري من خلال تماهيه مع نفس الطرح دون نقد لمقولاته، فعبقرية الشعر تتأتى" كلما كان صادقا وطفوليا، غزالا شاردا من سلطة اللغة وثائرا على أعرافها، تماهى وتوحد مع ذاته، وامتنع عن نظرائه وأقرانه"[1]

إن الصدق * باعتباره مبحثا إبستيميا، يخالف دلالته عند صلاح فضل ، ذلك أن الصدق الطفولي الذي يتحدث عنه الناقد، إنما هو صدق آخر تخييلي، لا يتعلق بالسلوك في تقريريته، بقدر ما يتعلق بعملية الإبداع التي تحل في الواقع على نحو طفولي، بما يحقق الأرضية لاحقا لميلاد الحدث الشعري في عبقريته الفريدة، وصورته القصوى" تبهجنا اللغة، مثلنا مثل أطفال صغار لا يمنعون من شيء أبدا، ولا يؤاخذون على شيء"[2].

لتتجلى لنا قدرة المبدع على الاستغراق في الواقع، و كشف زيفه عن طريق ما تحمله اللغة من قدرة على الخلق والتجاوز، بما يتيح فضح وتفكيك المركزيات التي تمارس سلطتها القمعية على الذات العربية التي تسعى إلى فهم وجودها بما يتمم لها عملية البعث والتغيير.

الصدق الفني عند صلاح فضل، ينبغي أن يفهم ضمن التجربة الجمالية للذات الشاعرة باعتبارها تمثل خبرتها المشكلة لعبقريتها، فمن الوجهة الفينومينولوجية" تلتحم الذات بالموضوع في الخبرة الجمالية، فيصبح الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي يتأسس من خلال خبرة الذات وليس الموضوع المؤسس بشكل قبلي مستقل عن الذات"[3]

---

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 66.

* – يتحدث أرسطو عن الصدق باعتباره وسيلة لتحقق من الأفكار والأقوال ، وقد تعددت النظريات في العصر الحديث التي اشتغلت حوله : نظرية الاتساق، نظرية التطابق، النظرية البرجماتية، نظرية الإحالة، النظرية السيميولوجية...للتوسع في الموضوع: – ينظر: محمود محمد علي محمد، مفهوم الصدق عند ألفريد تارسكي، دار الوفاق، أسيوط، 2010، ص22.

[2] – رولان بارث: لذة النص، ترجمة فؤاد صفي و الحسين سبحان، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.ص 18.

[3] – سعد توفيق: الخبرة الجمالية،دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1،1992 ص39.

تحل التجربة الجمالية في الواقع، لتستغرق فيه مشكلة وعيها الخاص، وبقدر استغراقها فيه تبتعد عنه لحظة إبداعية متفردة، يقع من خلالها إنتاج النص العبقري الشعري بروحه العفوية المطلقة في اتصالها بالبدايات الأولى، باعتبارها مدارا للحظة الميلاد الأصيلة في عفويتها الأولى وبراءتها، فبواسطة كينونة اللغة يجري استحضار العالم والتحري عن دروبه وأغواره السحيقة، ليكون بذلك زمن النص، زمنا تمتزج فيه جميع اللحظات، لتعلن عبر عبقريته تفرد رؤيتها للكون والوجود" وهذه هي اللحظة الخطرة التي أمام الشاعر.. عليه أن يحمل خارطة بالأماكن التي سيرتادها..وأن يتذرع أمام آلاف المحاسن والبقاع المقنعة بالحسن مما سيرى أمام عينه، عليه أن يصم أذنيه مثل عوليس عن النداءات القادمة التي تطلقها حوريات البحر..ويسدد قوسه تجاه الصور الحية لا الشكلية التي تصحبها"[1]

إن الفنان الذي ينطلق من فعل المحاكاة والصناعة اللغوية، وبهرجتها البلاغية، بحسب صلاح فضل، فنان لا يمكنه بحال أن يرتاد مناطق العبقرية، ذلك أن تقوقعه على الشكلية يجعله غير قادر على تنمية الحدث الشعري، باعتباره فعلا ينطلق من تجربة الشاعر وروحه المطلق، ذلك أن اللغة تنتظم وفق شروط معينة، لكنها في الآن نفسه تخفي بقدر ما تظهر، تحمل دلالات الحجب والغياب، الوجود والعدم، الميلاد والموت، لذلك وجب على الشاعر بحسب صلاح فضل، أن يقول الشيء لا أن يكتب عن الشيء، الشاعر عنده في لحظة إبداعه العبقرية، يعلم ما يريد، وبقدر ما يعلم، يجهل ما يريد، وفق هذا المعنى تتشكل خصوصية الشعر العبقري الذي يبدو فيه الشاعر وحيدا، يقاوم تشظيات الذات والكون بلغته التي تحيل على وعي أصيل، يتجاوز اليومي التافه، ليحلق في أغوار الذات والوجود، فعلى" الشاعر أن يثبت أمام تهاويم السراب ويترصد بحذر اللحن الواقعي النابض الذي يتناغم مع قصيدته المعدة..وربما كان عليه أن

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة، ص 87.

يطلق صرخات حادة في وحدته الشعرية كي تنفر منه الأرواح الشريرة السهلة التي تريد أن تحمله إلى مفاتن العامية المحرومة من المعنى الجمالي والنظام الشعري" [1]

هذا التبات، يتأتى من خلال خبرة الذات التي تنفتح على تجارب الإنسانية جمعاء، بما يمكن الشاعر من الصمود، وتجاوز اليومي التافه والبسيط، ذلك أن وعي الشاعر لا يصدر عن رؤية مغلقة حافلة باللحظات الظرفية التافهة، وإنما هو صدور عن تجارب، تمتد بعيدا عبر الزمان والمكان في سيرورتها وصيرورتها الثقافية" فالذي ينغمس كليا في تجربة اليوم دون تمثل عميق لما سبقها من تجارب لا يستطيع أن يستشرف أفاقا جديدة من خبرات المادة والروح، فالفن أو العلم كلاهما ينطلق من بوثقة الإبداع"[2]

5. عبقرية المفارقة عند المتنبي

يذهب صلاح فضل إلى أن التجربة الحياتية عند المتنبي في انصهارها مع الشعري هي التي شكلت عبقرية الشعر عنده، الذي كانت المفارقة الشعرية لديه، تأكيدا على هذا الوعي المتحصل من نظره العميق في الواقع والوجود، لعل ذلك ما تجلى بحسب الناقد في جعل المتنبي العيد من كونه ارتباطا بالفرح في دلالته إلى عده منطلقا للشكوى والألم" ففي مطلع قصيدته التي نفث بها عن مواجده وإحباطاته عند هروبه من مصر منتقما من أميرها كافور الإخشيدي ولاعنا المصريين المذعنين لحكمه"[3]

تتجلى جمالية المفارقة عند صلاح فضل من خلال المقطع الافتتاحي لقصيدة المتنبي الذي استطاع بواسطته الشاعر أن ينقل دلالة العيد الإيجابية إلى دلالة سلبية، ووفق هذه المفارقة، يتم تفكيك المعنى القاموسي للعيد ليفارق الدال مرجعه، وذلك عن طريق لعب اللغة وقدرتها الاستبدالية ضمن المعنى الكلي" فكأن الزمن هو الذي يصنع أقدارنا ويشكل مصائرنا، وكأننا مجرد مشاهدين لمأساة الحياة

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة، ص 88.

[2] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 35.

[3] .– المصدر نفسه: ص 32.

وملهاتها...وهاهو أبو الطيب يرى أحبابه بعيدين جدا عنه، تفصلهم عنهم بيداء رهيبة تجعله يقذف العيد بدعوة أشد رهبة، كي يمعن في البعد"[1]

يذكر الناقد مطلع القصيدة، ليدلل على هذا التشكل الجمالي الذي انصهرت فيه خبرة الشاعر وتجربته الحياتية، بما حقق له القدرة على تجاوز منطق اللغة ودلالاتها المعروفة على نحو عبقري بديع:

عيد بأية حال عدت يا عيد بما مضى أم لأمر فيك تجديد

أما الأحبة فالبيداء دونهم فليت دونك بيدا دونها بيد [2]

ولعل قراءة صلاح فضل للمفارقة في هذا المقطع، لم تتعد المفارقة اللغوية باعتبار عملية اللعب الذي حولت بموجبه الذات الشاعرة دلالة العيد من دلالة الفرح إلى دلالة الشكوى، لتكون قراءة الناقد رهينة للمسار الدلالي العام لهذا المقطع، ذلك أنه أهمل سيكولوجية الذات المبدعة، وما تحيل عليه من قلق وجودي، يكون فيه الأحبة في بعدهم قطب الرحى، لتساؤل أكبر يتجاوز الدلالة الجاهزة، ليبحث في القلق باعتباره التساؤل القادر على فهم جوهر الأشياء على نحو صميمي، لتكون بذلك كينونة الذات الشاعرة كينونة واحدة لا ينفصل فيها الماضي عن الحاضر، بل يشكل فيها الماضي وجودا متعاصرا، لتكون بذلك ذكرى الأحبة ذكرى تمثل حضورا روحيا يمارس سلطته على الذات الشاعرة وليست مجرد ذكريات ماضية، لعل ذلك ما يفتح شعر المتنبي على أفاق أرحب تجمع مابين الخبرة الحياتية وتساؤلات الذات الشاعرة بما تحمله من رؤى مضمرة.

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية: ص33

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

6. عبقرية الشعر عند أحمد شوقي

الملاحظ على بحث صلاح في جمالية النص الشعري عند شوقي التي تشكل مدار عبقريته هو المأزق الذي وقعت فيه القراءة، باعتبارها قد خضعت لتقسيمات تاريخية زائفة، لم تستطع التقصي عن أصالة متنه الشعري، بقدر ما حاولت أن تقارب منجزه الشعري، مقاربة تقليدية، لم تتخلص من مقولات المحاكاة الكلاسيكية، بل ظلت رهينة لها، دون محاولة البحث عن إطار تأويلي مثقل بالدلالات، فكأن القراءة التي يعمد إليها الناقد لا تعدو سوى استحضار للنص الشعري وقراءته قراءة جاهزة تساير معناه الظاهر.

ففي قراءته الباحثة عن جمالية وفرادة النص الشعري في قصيدة الهلال، يخلص الشاعر في هذه القراءة أن الهلال، يدل على حركية الزمان وتعاقبه" ثم ترصد حدقة شوقي الحساسة هلال الشهر الوليد تخلص منه إلى درس في الطبيعة والتاريخ، وهما دائما مصدر إلهامه وينبوع شعريته...فالهلال الذي يتراءى طفلا قد شهد في عمره الطويل من عجائب الدول والمخلوقات ما لا يمكن حصره"[1]

يورد لنا صلاح فضل مقطعا من هذه القصيدة التي حاول فيها الشاعر أن يحاكي دلالة القمر باعتباره يرمز للتغير الطارئ على الزمن

سنين تعاد ودهر يعيد لعمرك ما في الليالي جديد

أضاء لآدم هذا الهلال فكيف نقول الهلال الوليد

نعد عليه الزمن القريب ويحصي علينا الزمان البعيد [2]

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية ص ص 38-39..

[2] – المصدر نفسه: ص 37.

نرى في هذه القراءة الجمالية عند فضل ربطها التقليدي تاريخيا للأحداث المعاصرة بما كان حاصلا من مصائر الدول، فكأن القمر في تغيره الدائم المتعاقب، إنما يحمل في ذاته صفة الزوال لكل وجود عرضي، لكل في ظننا أن هذا الربط التاريخي بين الأحداث، وحركية القمر، ربط لا يحيل على أي عبقرية وفرادة، ذلك أن ما رآه وعده إبداعا، ليس سوى محاكاة لدلالة جاهزة لا إبداع فيها ولا تجاوز، وانجاز الشعرية والجمالية فيها لا يعدو المعطى الأسلوبي والبلاغي الباحث في الاستعارات والكنايات فقط، ما جعل الناقد يرتد مسرعا إلى تتبع الدال الخطي مبتعدا عن تأويل النص.

يتأكد هذا الطرح كذلك في قراءته لعيدية شوقي، **رمضان ولى** والتي تبين القراءة التقليدية في فهم النص الشعري بالنسبة للناقد، فالشاعر" لا يهمه متلهف أن رمضان قد انفض وآذن بتحرره من قيود السلوك وآداب الصيام وهو عاشق قد اشتد شوقه إلى محبوبه وطال انتظار محبوبه له، فهو جذل بمضي رمضان متلهف على الشراب"[1]

يحاول صلاح فل قراءة هذه القصيد ة مقارنا إياها من الناحية الإبداعية مع قصيدة المتنبي، إذ يرى أن شوقي من خلال معارضته للمتنبي إنما" يجعل التحرر الأخلاقي في الأبيات نظير التحرر الإبداعي ويضفي على العيد معنى لم يخطر ببال أبي طيب المتنبي وهو معنى الانطلاق والتحرر من القيود"[2]

لعل ذلك التعارض يتجلى بحسبه في المقطع الشعري التالي:

رمضان ولى، هاتها يا ساقي مشتاقة تسعى إلى مشتاق

.....

ضحكت عليا من السرور ولم تزل بنت الكروم كريمة الأعراق

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية ، ص 40.

[2] – المصدر نفسه: ص 41.

.....

حمراء أو صفراء، إن كريمها كالغيد،كل مليحة بمذاق [1]

لكن ربط الناقد التجاء الشاعر إلى الخمرة معنى لم يخطر على بال المتنبي، طرح فيه الكثير من التجني على عبقرية المتنبي، ذلك أن رؤيا المتنبي لذاته و لوجوده المتأتية من خبرته تختلف قطعا عن شعرية شوقي، بما يجعل عملية المقارنة الإبداعية تفقد معناها، فكيف للمتنبي الذي تضخمت أناه أن يفر إلى الخمرة هربا من مواجهة مصيره، أضف إلى ذلك أن المقدمة الخمرية التي جعلها صلاح فضل تشكلا لإبداعية شوقي ليست ظاهرة جديدة، بل هي ظاهرة تضرب بعمقها في الموروث الشعري العربي وخاصة ما جاء منه في العصر العباسي من خلال نزعة المجون عند أبي نواس وغيره، لذلك فهذا الإبداع لا يعدو سوى محاكاة لهذا الموروث، بل أنه ربما في وصفه للخمرة إنما يعبر عن ترف برجوازي غنائي تحفل فيه الذات بملذاتها.

7. جمالية التخييل وتشكلات المتعة واللذة عند صلاح فضل

لاشك أن النقد العربي الحديث والمعاصر قد تأثر بالمنجز النقدي الجمالي العالمي، فبواسطة التجارب الجمالية الغربية التي حاولت أن تؤسس جهازها النظري وفق تحول دائم لا ينطلق من التقديس النظري للمفهوم الجمالي بقدر ما هو هدم وتجاوز، لعل ذلك ما تجلى في مختلف النقود التي سعت إلى إعادة قراءة التصورات الأفلاطونية حول الجمال في ارتباطاته الميتافيزيقية المتأسسة على المحاكاة، لتحاول بذلك المدارس الجمالية المختلفة فصل الفن عن كل قيمة أخلاقية تحاول الحكم عليه، فبالنسبة للفلسفة المثالية النقدية تم تقرير ذلك على نحو صريح عندما تم فصل الفن فصلا تاما عن ملكة الرغبة، ليكون بذلك الفن من خلال أصالته وعبقريته محققا للمتعة واللذة.

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص41.

والنص المفتوح في نظريات القراءة والتأويل نص لا يهتدي القارئ إلى دلالاته على نحو واضح بين، ذلك أن النص الشعري نص مخاتل هارب دوما، لا يشف لنا بكل دلالاته، دلالاته ترتبط بالغياب بمناطق اللاتحديد فيه، ليكون بذلك النص الشعري نصا يستفز القارئ الذي يصاب بخيبة الانتظار أمام تشظي الدلالة وعدم اكتمال المعنى" نص المتعة : ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب (وربما إلى حد نوع من الملل) ، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع ثبات أذواقه، وقيمه وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة"[1]

تتجلى صدمة الالتقاء إذن بين القارئ والنص الشعري وما يحيل عليه الأخير من قدرة فريدة على الفجائية والإدهاش من خلال رمزية اللغة وغموضها، حيث أن اللغة تفقد طابعها القائم على المحاكاة أي وصف الظاهر، لتنفتح بواسطة لعبها على مدارات لا تشي بكل ما تحمل للقارئ، وفق هذه الخصوصية يحاول صلاح فضل قراءة نماذج من الشعر العربي المعاصر باحثة عن دلالاته المخبوءة، لعل ذلك ما يؤدي إلى متعة المراودة في نقد صلاح فضل الجمالي.

ينطلق صلاح فضل في قراءته الجمالية للنصوص الشعرية العربية المعاصرة مستخدما المنهج السيميائي، حيث ينفتح الدال اللغوي لديه على دلالات متعددة لانهائية، لا يمكن بحال حصرها ضمن ثنائيات جاهزة" هي قراءة توصف أحيانا بأنها ألسنية أو لغوية، لكنها في حقيقة الأمر تتجاوز المدى اللغوي، إذ تحاول احتضان النص بالنفاذ إلى أبعاده الإشارية والرمزية في مستوى خاص...مما يبرز جانبا في الدلالة قابلا للتكاثر والتعدد"[2]

ينزع صلاح فضل في هذا الطرح نزوعا لغويا بامتياز، حتى وأن قرر تجاوز البنية اللغوية المغلقة وذلك بالبحث في الدلالات المتعددة للنص الشعري، ذلك أن التحليل السيميائي يبقى تحليلا لسانيا

[1] – رولان بارت: لذة النص، ص 22.

[2] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 34.

ينطلق من اللغة باحثا عبر اعتباطيتها عن الدلالة الرامزة، مستفيدا في كل ذلك من لعب اللغة وتفجيرها للمعنى الجاهز عن طريق عملية الاستبدال التي تقوم بها، ذلك أن " ما يسمى بالمحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما ..أما نظم الكلمات المختارة في نسق متصل، فهو يعتمد على المحور السياقي الذي يشير إلى تجاوز العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب"[1]

يقودنا هذا التصور اللغوي الذي يقيمه صلاح فضل إلى فهم المدخل الجمالي الذي يقيمه الناقد، ويتكئ عليه للبحث عن المتعة واللذة التي يخلقها هذا الاستبدال ضمن سياق النص الكلي بما يتيح كشفا لمختلف التبادلات والتقاطعات التي ينجزها النص الشعري عبر نسيجه الداخلي والتي تحيل في ذاتها على إنتاج متعدد للدلالة يشحن النص الشعري.

من الوجهة الجمالية التأصيلية، نرى أن صلاح فضل في مقولاته هذه التي أسس عليها جهازه النظري والإجرائي، يتخذ منطلقا ماديا سيمتريا، بحيث جرى النظر إلى النص باعتباره تواليا خطيا يحتكم إلى هوية علائقية بين مستوياته المختلفة، ليسعى الناقد بحسب صلاح فضل لكشف هذه القوانين ضمن دراسته الوصفية المنطلقة من المعقولية، بما يمكنه من إدراك جماليته لتحقق بواسطة ذلك متعة الكشف في جانبها البنوي" تتراءى في أفق النقد العربي بعض الظواهر الايجابية الحديثة، استجابة للتطور السريع الذي لحق مناهج التحليل الأدبي في العالم، لكن هذه الاستجابة لن تكتمل إلا إذا اعتمدت على روح التجريب العلمي، والتجربة الأدبية في نفس الوقت"[2]

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية ، ص 37.

[2] – المصدر نفسه: ص 33.

وعليه فإن تشكل الجمالية عند صلاح فضل يقتضي التقصي عن مختلف الأساليب والتبادلات داخل اللغة، و الناقد في ذلك يأخذ منحى بينويا، ينطلق من العلمية التي يحاول بواسطتها تحليل النصوص الشعرية باعتبارها مدارا لتطبيقاته، حاول من خلالها البحث عن الاستبدالات التي يتم بواسطتها انزياح اللغة وخرقها، ليكون بذلك" التلاحم العلمي من أهم الضروريات الحيوية التي تعد من أوائل النضج والتقدم"[1]

8. جمالية التبدل والتقاطع الشعري عند أمل دنقل

يحاول صلاح فضل في مقاربته لجمالية النص الشعري عند أمل دنقل، أن يبحث في مجمل القوانين التي تقوم عليها العملية الاستبدالية عنده، ذلك أن النص الشعري في مداره الدرامي عند أمل دنقل، ينبني على فواعل سيميائية، تشكل جماليتها بواسطة ما يطلق عليه فضل بالتبادل والتقاطع بين هذه العناصر، ما يجعل نصه الشعري، نصا يقيم جماليته على هذا الخرق بين الكلمة واستبدالاتها المختلفة" ولعل أبرز المفاعلات الدرامية في شعر أمل دنقل ما يمكن أن نسميه بتكنيك التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة، فالتبادل قد يقوم بين العناصر الماثلة في آن واحد، أو بين الحاضر والماضي والتاريخي"[2]

يضرب لنا صلاح فضل مثالا عن عملية اللعب القائم على التبادل والتقاطع بالمقطع التالي من قصيدة فقرات من كتاب الموت:

كل صباح..

افتح الصنبور في إرهاق

[1] – صلاح فضل: علم الأسلوب، ص 06.

[2] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 43.

مغتسلا في مائه الرقراق

فيسقط الماء على يدي ..دما

.....

وعندما

أجلس للطعام مرغما

أبصر في دوائر الأطباق

جماجما..جماجما

مفغورة الأفواه والأحداق[1]

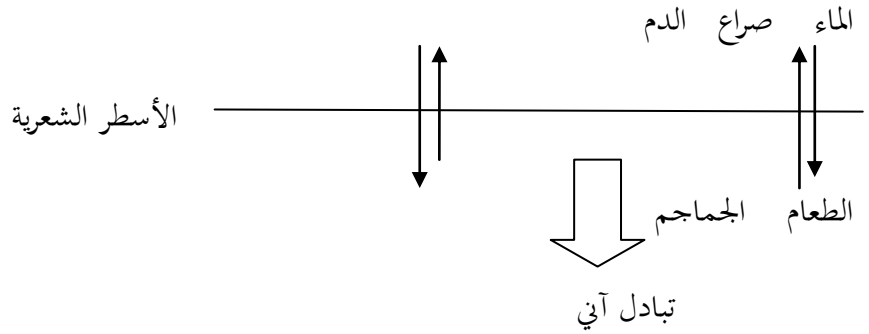
تتحقق جمالية التبادل بحسب صلاح فضل، بواسطة ذلك الانتقال الاستبدالي بين الكلمة وما تحيل عليه، بما يشكل دراماتيكية اللحظة الشعرية ، من خلال التبادلي بين الماء والطعام في أسطر القصيدة بما يشكل تبادلا تتابعيا بين الدم والجماجم، بما يحيل على حركية في المقطع الشعري، تشكل مفارقة دلالية يتحول بموجبها الماء إلى دم، والطعام إلى جماجم، ليبلغ الصراع في النص ذروته" فالتبادل بين الماء والطعام من جانب والدم والجماجم من جانب آخر، وكلها ماثلة في لحظة آنية، هو الذي يفجر الصراع الدرامي بين مستويات الحياة اللاهية والواعية في الوقف الشعري"[2]

ولعل الملاحظ في قراءة الناقد الجمالية لهذه التضادات، أن قراءته لم تستطع أن تبلغ دلالة النص القصوى على نحو تأويلي، بل أنها اكتفت بالإشارة إلى الصراع الدرامي بين الدلالتين، ذلك أن تفجر الصراع في أسطر المقطع الشعري وما شكله من تبادل لفظي ودلالي بين الحياة والموت، الحضور والعدم، إنما

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 44.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

يحيل على موقف وجودي، تعاني فيه الذات الشاعرة من اغتراب كلي، ليكون التبادل اللحظوي في تناقضاته محاولة لفهم إنية الوجود، والمخطط التالي يبين التبادلات الآنية الحاصلة بين تيمة الحياة الماء/الطعام وبين تيمة الموت الدم/الجماجم.



مخطط رقم 09 جمالية التبادل والصراع الدرامي عند أمل دنقل

9. جمالية التبادل بين الحاضر والماضي التاريخي

يتحدث صلاح فضل عن جمالية التبادل بين الحاضر والماضي التاريخي، باعتباره نشاطا يستدعي الماضي ليقوم بإعادة إنتاجهوإسقاطه على الحاضر تحقيقا للمفارقة، إذ يعمل على شحن دلالات النص الحاضرة بدلالات تراثية، ذلك أن فهم الوجود في حاضره يتطلب عودا إلى الماضي من أجل تحقق عملية الفهم و التجاوز.

يضرب لنا الناقد مثالا عن هذا التبادل الزمني بين الحاضر والماضي باستدعاء أمل دنقل شخصية أسماء بنت خمراوية بنت أحمد بن طولون زوجة الخليفة المعتضد العباسي، وذلك في قصيدته الحداد يليق بقطر الندى:

قطر الندى..يا خيال

مهر بلا خيال

...

قطر الندى يا عين

أميرة الوجهين[1]

يرى صلاح فضل أن جمالية هذا التبادل بين الماضي/الحاضر، تتجلى فيما يقيمه الشاعر من علاقات استبدالية، تتخذ عبر تحولاتها النصية من دلالة الماضي، منطلقا لشحن دلالة الحاضر بخيباتها وانتكاساتها، ليشكل ذلك" تعادلا بين خمروية الحاكم المترف الذي قتله غلمانه وهو في فراشه، وقطر الندى بنته من صلبه وامتداده الحيوي، وبين الحكام الذين ضيعوا مصر في النكسة، وتجعل من الزفاف الالتحام العضوي برمز العالم العربي وهو الخليفة"[2]

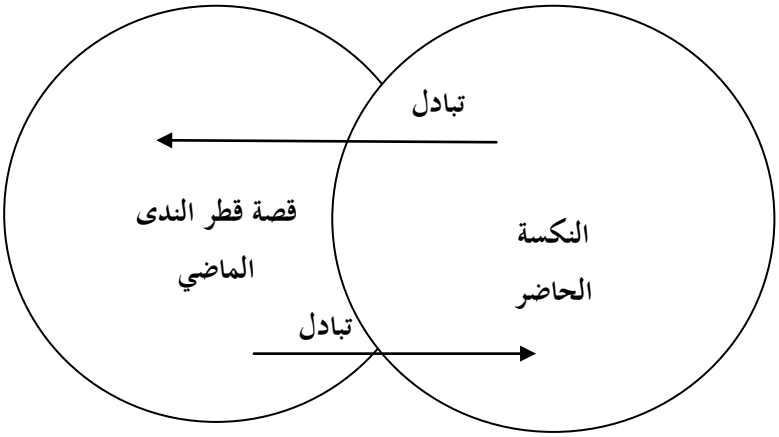
إن جمالية التبادل بين الماضي والحاضر، والتي تتشكل عبر التناصات التي يقيمها الشاعر مع النصوص المختلفة ذات الدلالة المشتركة، كون أن الذات الشاعرة في حلولها في صميم الوجود العربي بمآزقه ونكساته المختلفة، تستدعي نسق التراث في مضمراته العبثية Absuradism التي شكلت انحدارا متتاليا للأمة العربية.

[1] - صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 45.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

القراءة الجمالية للزمن عند صلاح فضل، قراءة متعاصرة وفق الطرح الكونكريدي، ذلك أن التبادل عند صلاح فضل، بوثقة ينصهر فيها الماضي مع الحاضر، وفق ذلك يصبح الماضي/الحاضر في علاقاته التبادلية محاولة لفهم اللحظة التاريخية، وما تحيل عليه من مفارقة تخييلية، يكون فيها ذلك العود النكوصي تعبيرا عن موت الحاضر وعدميته، ما يدل على أزمة قيمية، تعاني منها الذات العربية بتصدعاتها المختلفة.

وعليه فإن النكوص الشعري إلى الماضي في جمالياته التبادلية التي شكلها مدار هذا التعالق، يمكن أن يحمل مستويين، مستوى العدم والخواء Nonexistence الذي تعيشه الذات الشاعرة كنتاج لانسداد الأفقن و ضياع حلم البعث التي لطالما بشر بها الشاعر/النبي لينهض ذلك الحلم/ الرؤيا، ميتا ما يجعل تداعي دلالات الماضي في خيبتها وضياعها، تنبجس من ذاكرة الذات الشاعرة على نحو درامي، تتعاضد فيه تيمات الماضي مع الحاضر، لتنصهر في دلالة كبرى، دلالة الفقد/ العبث/ الخيانة/الضياع، ليكون المستوى الثاني: مستوى خاصا حواريا، يطرح أسئلة تغوص في عمق الذكرى على نحو خفي، لتحاول فهم مقتضيات هذا التلاشي والضياع، لعل ذلك ما سعت إليه قراءة الناقد الجمالية لمدار هذا التعالق، ويمكن توضيح مقولة جمالية التبادل الزمني عند صلاح فضل بالدائرتين التاليتين:



دائرة رقم 01: جمالية التبادل الزمني بين الماضي والحاضر عند صلاح فضل

10. تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها عند صلاح فضل:

إذا كان التبادل والحلول بين العناصر الاستبدالية اللغوية متمكنا من خلال مجمل العلاقات بين المحورين النظمي والاستبدالي، وما يشكله ذلك من قدرة على الهدم وتفكيك الدلالة ، فإن التعامد يتخذ تقاطعا على مستوى التخييل الدلالي التصويري، ذلك أن الصورة التخييلية، تتقاطع مع صورة تخييلية أخرى تتنافى معها على شكل غير متجاور، ذلك أن " تنافي التجاور إذ يستحيل تقاطعها إلى مولد الصراع الدرامي"[1]

يضرب لنا الناقد مثالا عن هذا التجاور القائم على النفي من القصيدة السابقة– الحداد يليق بقطر الندى–

توقفني المرأة

في استدارتها المثيرة

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 46.

على عمود الضوء

كانت ملصقات الفتح و الجبهة تملأ خلف ظهرها

العمودا[1] علامة تعجب ضعها

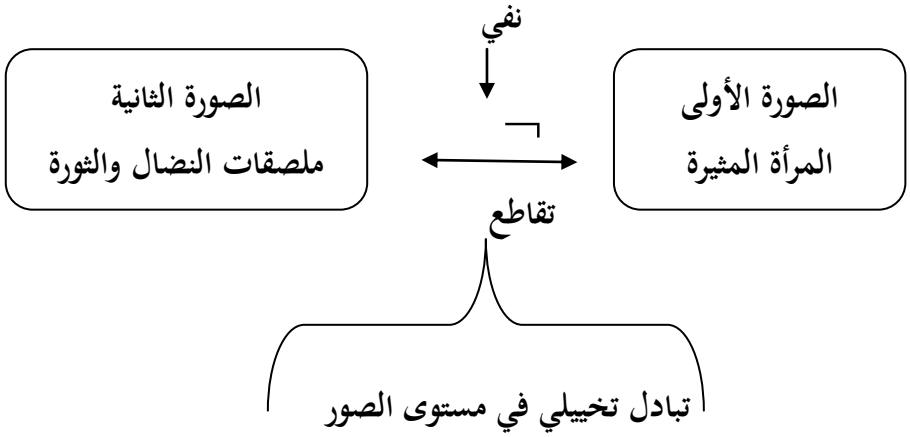
تتشكل إذن جمالية التقاطع بين العناصر التصورية عند صلاح فضل من خلال الصور الدرامية التي تتقاطع على نحو تصويري، تنفي فيه الصورة الصورة الأخرى، بحيث تنتقل الصور الأولى التي تحمل صورة المرأة المثيرة، وما تحيل إليه من دلالة العري و الإثارة إلى صورة الملصقات النضالية والثورية التي ملأت العمود خلفها في عبثية تنافرية عجيبة، تكشف عمق النفاق/العهر المتخفي بمقولات النضال والتحرير والتي لم تأت إلا بالموت والفشل/النكسة على الصعيدين الحضاري و السياسي.

انطلاقا من ذلك يتجلى لنا الصراع الدرامي الذي جعله صلاح فضل بؤرة للعملية التصويرية في نفي تجاوزها، لعل ذلك ما يؤكده المقطع الشعري الذي أورده في عبثيته وخداعه الذي أصبحت فيه القضية مجرد سلعة تعرض جسدها المثير، ليكون بذلك النص الشعري عند صلاح فضل كشفا لعمق هذا الزيف، لعل ذلك ما يجعل مفهوم النفي الجمالي عند الناقد مكافئا للمفهوم السارتري في حديثه عن النفي والاغتراب" كاشفا للزيف الداخلي، ونفاق العلاقات الإنسانية في المجتمع...حيث تحل العلاقات الكاذبة محل العلاقات البسيطة والمباشرة، حيث أن الإنسان مغترب عن هذا المجتمع"[2]

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ص 45-46.

[2] – ت.أ.ساخاروفا: من فلسفة التأويل إلى البنيوية، (دراسات نقدية للاتجاهات الرئيسية)، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1984، ص 39

وعليه فإن نفي التجاوز هو في الحقيقة اغتراب، تمر به الذات الشاعرة من خلال ما تقيمه من ديالكتيك مع الواقع، وبواسطة قدرة الشعر على الكشف، يتم فضح الزيف النخبوي في شعاراته الثورية التي يدعيها، لتكون بذلك هذه التناقضات في نفيها وعدم تجاورها تعبيرا حقيقيا عن الكوجيطو العربي المجروح، لعل ذلك ما سنبينه في الخطاطة التالية:



مخطط رقم10: جمالية تقاطع العناصر التصويرية عند صلاح فضل

هذا ويتخذ كذلك التقاطع بين العناصر التصويرية عند صلاح فضل تقاطعا مركبا، فبواسطته يتم خلق شعرية غنائية، وذلك راجع لتعدد الأصوات فيه، إذ أنه يقوم على" التفاعل الإيقاعي بين الجوقة والصوت، ويتم حله عن طريق اندماج الطرفين موسيقيا وتصويرا"[1]

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 46.

يتجلى هذا التمازج بين الشعري والغنائي عبر قصيدة الحداد يليق بقطر الندى، حيث يكون الحوار في المقطع الأول تبادليا، ليتم بعدها التوحد بينهما في مقطع تندمغ في الدلالة التصورية في شكل دلالي درامي.

جوقة:

قطر الندى..يا مصر

قطر الندى..في الأسر

الصوت والجوقة:

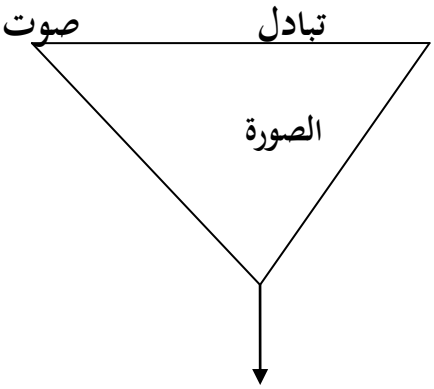
كان (خمراوية) راقدا على بحيرة الزئبق فمن يا ترى ينقد

هذه المرأة المغلولة ؟ في نومة القيلولة فمن يا ترى ينقذ هذه

المرأة المغلولة؟ من يا ترى ينقذها بالسيف..أو الحيلة؟[1]

وفق ذلك، فإن جمالية التقاطع المركب في تعدد أصواتها داخل النص الشعري، تمنح النص دينامية وحركية، تجعل من المتلقي مشاركا لعملية اللعب التي خلقتها مسرحة الأحداث عن طريق الانتقال الصوتي بين الجوقة والذات الشاعرة، ليشكلا خصوصية النص الشعري في تضافر عناصره المختلفة من خلال عملية التفاعل الذي يتيحه هذا التقاطع في مستوى القراءة، ويمكن توضيح عملية التقاطع التركيبي بين الصور وفق المثلث التالي:

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 46.



مثلث رقم 01: جمالية التقاطع التركيبي للعناصر التصويرية عند صلاح فضل

11. جمالية الروح الاستبدالي عند صلاح فضل

تتشكل جمالية الروح في تناغمها مع الشعري، باعتبار قدرة الروح على هدم وتفكيك كل تيبس /أوتوماتية/توثينية/اغتراب أصيبت به الحضارة الإنسانية، فوفق الروح المطلق، تتشكل جينات النص العبقري، كونه نصا لا يقوم على فعل محاكاة العينات الخارجية بقدر ما هو غوص في مطلقية الروح اللانهائية، وبواسطة إرادة الروح يتم تحقيق فعل التجاوز في ديمومته المتمردة.

جمالية الروحي عند صلاح فضل، تتشكل وفق هذه القدرة الهادمة لمنطقية ومسوغات السقوط العربي ومزالقه، يأخذ الناقد هذا المعنى محاولا فهمه ضمن المنظور الجاكوبسوني، ليحمل بذلك الاستبدال أكثر اللحظات عفوية وحميمية وحرقا وألما، يمثل صلاح فضل لهذا التواشج الروحي الاستبدالي، بديوان **العهد الآتي** لأمل دنقل الذي" يجسد طموح الشاعر إلى استرداد دوره، ويصبح توقه أن يكون نبي عصره وأن تتقدس كلماته، هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته، فهو بعث للنبوءة في الشعر بمنطق القرن العشرين"[1]

[1] -صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 57.

إن نبوية الشعر تتأتى عند صلاح فضل من خلال قدرة الشاعر على استحضار عفوية الروح، ذلك أن الروح تتصل في كينونتها ببدايات التشكل الأولى، عندما كان الشاعر ينطق بكلام الآلهة، ليكون بذلك العهد الآتي عهدا جديدا، مقدسا، يتعلق فيه الشعري بالروحي، ليعود إلى تلك الذرى التي لم يصبها بعد التآكل، ليكون هذا العود كشفا، محاولة لفهم الوجود في كينونته، عل ذلك يستطيع تجنيب الذات الإنسانية إكراهات واقع، يفرض ثقلا رهيبا على الحساسية الإنسانية، لعل ذلك ما يمكن كشفه عبر اللغة وتركيباتها المختلفة التي تحمل جوهر هذا الاستبدال" فكل مظاهر الخلق الإنساني تبدو وكأنها قبس من النبوءة وفيض عنها، العلم نبوءة إذ يحاول استكناه سر الطبيعة، والوصول إلى ما لم يتحقق من قوانينها، فهو رحلة في قلب المستقبل لتجليته، والسياسة نبوءة لأنها إدراك عميق للشكل الذي ينبغي أن ينتظم بها المجتمع"[1]

يمثل لنا صلاح فضل إذن عما يسميه بالاستبدال بديوان العهد الآتي لأمل دنقل، كونه مدارا لتطبيقه الجمالي، إذ يرى أنه الأمثل لتوضيح هذا المفهوم، ذلك أن هذا الديوان يستدعي نصوصا تراثية ب تحمل تجاربا روحية، ليقوم عن طريق المفارقة على مستوى الاستبدالات الصياغية الروحية من تحقيق جمالياته المتفردة بما يستفز القارئ ليحاول كشف جملة هذه التبادلات ودلالاتها العميقة " ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر تقريرا قويا لشعريته ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان، وهذا ما ينجح شاعرنا في استثماره باعتباره على جانب الصيغ من التراث الديني في هذا الديوان[2]

مدار هذا التبادل الروحي في تعالقاته التراثية، يتحقق وفق عملية التبادل الحاصل في الصيغ، ذلك أن اللغة وبواسطة استبدالاتها المختلفة، تقوم بتشكيل صيغ/جمل تحل مكان بعضها بعضا، بما يخلق

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص ص 57-58.

[2] – المصدر نفسه: ص 59.

توترا دلاليا من خلال ما تشكله عملية الانتقال الروحي في لعبها التبادلي الذي تتشكل من خلاله المفارقة في أقصى صورها، يطلق صلاح فضل على هذا التبادل الصيغي مصطلح توازي الموقع.

12. جمالية توازي الموقع عند صلاح فضل

لما كان التراث الديني يحمل روحانية تقديسية/تبجيلية، لا يمكن بحال للمؤمن الخروج عن منظومتها العقدية والقيمية، يرى الناقد أن أمل دنقل قد استحضر أكثر طقوسه قداسة متمثلة في الصلاة من خلال قصيدته الأولى صلاة، ذلك أنها تعد" أكثف لحظات التجربة الدينية التقليدية، فإذا شرعنا في قراءة صلاته وجدناها منذ السطر الأول تعبيرا لاذعا عما يتم في العصر الحديث من انتهاك للقدسية، يقول « أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك.باق لك الجبروت. وباق لمن تحرس الرهبوت »"[1]

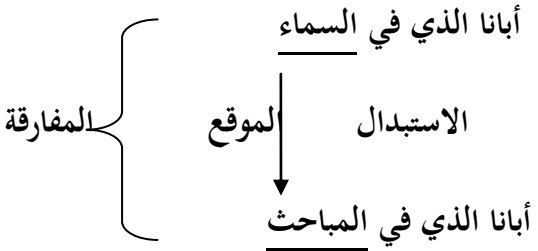
يبين لنا صلاح فضل جمالية التصوير الشعري الذي تفقد فيه الصلاة صفتها التقديسية، فبعدما كانت الصلاة تتوجه إلى الرب باعتباره الخالق، نراها وعن طريق فعل المفارقة، متوجهة إلى عناصر المباحث بما يمثلونه من سلطة قمعية يصبح فيها رجل المباحث رجلا مقدسا تتوجه إلى الطقوس باعتباره القادر بسلطته القمعية على استلاب الحياة .

لتتجلى جمالية التوازي في الموقع بين المباحث والسماء، فالأب في الكتاب المقدس موجود في السماء، لكن الأب القمعي حل محله على نحو درامي في المباحث، ليعمل ذلك على" توليد المفارقة وتلقيح الدلالة وإنتاج التأثير الجمالي المطلوب، والمفارقة هنا بين السماء والمباحث باعتبارهما طرفي نقيض فيما يمثلان من قيم"[2]

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 60.

[2] – المصدر نفسه: ص61.

ويمكن توضيح كيفيات الاستبدال بين صيغتي السماء والمباحث من خلال الخطاطة التالية:



مخطط رقم 11 جمالية استبدال الموقع عند صلاح فضل

13. جمالية توازي الصيغ عند صلاح فضل

إذا كان توازي الموقع يعمل على استبدال موقع بآخر، فإن توازي الصيغ يقوم على الجناس بحيث تكون الصيغ الشعرية متوازية مع صيغة النص المقدس الأول، ما يخلق المفارقة ويستفز القارئ، لعل ذلك ما حاول أمل دنقل أن يظفه على نحو تقني من خلال توازي صياغاته مع آيات القرآن الكريم" عن طريق توازي الصيغ بينها وبين آيات محددة من سورتي العصر والمؤمنون، إذ يمضي هكذا « تفردت وحدك باليسر، إن اليمين لفي خسر، أما اليسار ففي عسر، إلا الذين يماشون،.إلا الذين يعشون. يحشون بالصحف العيون فيعشون.إلا الذين يوشون باقات قمصانهم برباط السكوت»"[1]

وعليه فإن جمالية الصيغ تأخذ جمالياتها من كسرها لأفق التوقع الذي يرتبط بإدهاش المتلقي على نحو صميمي، فبواسطة الجناس يتم شحن مختلف الصيغ بشكل يتقاطع مع قداسة النص الأصلي ما يخلق جمالية النص ويفتحه على قراءات وتأويلات متعددة تحاول فهم شفراته ودلالاته الغامضة.

[1] – صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 61.

ويمكن إيجاز تقنيات التقاطع والتبادل ودلالاتها الجمالية عند صلاح فضل بحسب النقاط التالية:

- يكون التبادل والتقاطع الأستطيقي في الشعر بواسطة عملية التبادل بين العناصر الماثلة في الآن الواحد أو عن طريق تبادلاتها الزمنية بين الحاضر والماضي.
- تتجلى جمالية تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها بواسطة الصور التخييلية وما تحيل على مفارقات متعددة تقوم على النفي أو التركيب.
- تتشكل جمالية الروح من خلال استدعاء التراث، بحيث يكون التوازي في الموقع و في الصيغ.

14. جمالية الاغتراب/ الصدمة عند صلاح فضل

يحاول صلاح فضل عن طريق مقتضيات القراءة السيميولوجية، أن يتتبع شفرات النص الأدبي وما يحمله من دلالات رامزة، ينفتح فيها الدال بشكل غير مبرر على دلالات لا نهائية، وفق ذلك ينظر صلاح فضل إلى النص الأدبي عموما، والنص الشعري خصوصا، باعتباره نصا غامضا لا يشي بكل دلالاته على نحو مباشر واضح جلي، وبواسطة استكناه البنى اللغوية ومجمل قوانينها الصياغية والاستبدالية يتم فك ترميز اللغة، عندها يكشف النص الشعري عن جمالياته المتأتية من لذة القراءة" ولما كانت قراءة الشعر السياسي تعتمد على تحليل شفرته الإيديولوجية*، فإنها لابد أن تنطلق من فرض إجرائي أصبحت له أهمية قصوى وهو أنه انبثاقا من تحليل جملة الرسائل والدلالات للتركيب الجمالي، الناجمة عن الشفرات

* -يرى رولان بارث على نقيض ما ذهب إليه صلاح فضل أن القراءة التي تروم كشف المعنى الغائب ينبغي لها أن تتخلص من كل إيديولوجيا

- ينظر: رولان بارث:لذة النص، ص42.

التقنية الأدبية، فإن الباحث يكشف على مستوى النص عن مجموعة الأفكار والقيم التي تورق من هذا التركيب"[1]

وفق ذلك نجد القراءة السيميولوجية التي يبشر بها صلاح فضل وينطلق من مفاهيمها وتطبيقاتها تبقى وفية لجملة الطروحات اللسانية وخاصة منها السوسيرية والجاكبسونية، ولعل القارئ المتفحص لنقوده العديدة يلحظ هذا التأثير، فالناقد عبر مقولاته النقدية المختلفة، ينطلق من المقولات السوسيرية والخطاطة الجاكبسونية، فعن طريق وصفية اللسانيات يعاد قراءة المعطى الدانكروني" هذا المحور الآني هو الذي يسمح لنا بتحليل الأبنية المدروسة مفترضا ولو بطريقة معملية ثباتها في لحظة واحدة محددة حتى يتمكن من الكشف عن مستوياتها الثابتة والمتغيرة، ويبرز السياقات التي تنتجها ...من منظور علمي صحيح"[2]

وعليه يحاول صلاح فضل إذن أن يبحث في تعالقات الإيديولوج ي/السياسي، وما يشكله ذلك من اغتراب الذات الشاعرة نتيجة ذلك الصراع الديالكتيكي حول السلطة/المال، منطلقا من فهم هذا الصراع من بنية النص الداخلية، لينفتح بعدها على دلالات هذا الصراع الرامز وما يحمله من قهر وتشظي.

يستدعي الناقد في قراءته الجمالية السيميولوجية، **ديوان الليل** للشاعر المصري صلاح عبد الصبور باحثا في رمزيته التي تتشكل من قدرة الشاعر على تحويل السياسي والإيديولوج ي إلى خطاب جمالي رامز" ينتصب أمامنا شعر صلاح عبد الصبور السياسي رمزا لنوع من لكآبة اللارومانسية، يمكن أن نطلق عليه كآبة قومية لأنها لا تركن إلى هذا اللون الهادئ المتناغم من الحزن القار في أعماق النفس...ولكنها تتولد من شعور يقيني بالصدمة التي تلقاها إنسان لا يستحق المهانة في ظروف تاريخية مستفزة"[3]

---

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص ص27-28.

[2] – صلاح فضل: النص والخطاب ص 26.

[3] – صلاح فضل: شفرات النص، ص28.

تتأسس إذن القراءة الجمالية عند صلاح فضل من خلال مقاربته الرامزة لديوان الليل وقدرته على كشف شفرات الاستغراق والحلول في الواقعي وما يحمله ذلك من ضنى وعذاب نفسي، فبالنسبة لهيجل، فإن ما يبدو صوتا فرديا إنما هو صوت المجموع، وفق ذلك فإن صوت الشاعر هو صوت المجموع الذي يعاني من الصدمة والاغتراب في لحظات تاريخية عرت الوجود العربي ولحظات انتكاساته وتشظيه.

يتحقق الاغتراب في ديوان الليل بحسب صلاح فضل ، بواسطة ما يحيل عليه العنوان من دلالة، باعتبار أن هذا العنوان يحمل مجمل التعارضات الدلالية للديوان، لتكون تيمة الليل" المعادل الموضوعي الرمزي لرؤية صلاح عبد الصبور للتاريخ والكون، في فترة محددة يحرص على إثبات تاريخها من يناير 1971 حتى مارس 1972 عندما ذهبت سكرة النكسة، وجاءت فكرة الهزيمة الداخلية للإنسان العربي"[1]

من وجهة النظر الجمالية، فإن الليل/الظلام، يمثل القلق الوجودي الذي يعيشه الشاعر، ليحاول استحضار النماذج البدئية، ومحاورتها على نحو يمكن الشاعر من تلافي المأزق التاريخي ولحظته الاستلابية، ذلك أن الليل/الظلمة، كونه نموذجا بدئيا، يضرب بجذوره عميقا في أسطورية المؤلف اللاوعية، قد تداعى فجأة ليرتبط بالحيرة والقلق، وفق هذا التماس يتحول العالم إلى موضوع للتساؤل عن طريق استبطان الشاعر في ذاته ووجعه" وهذا التجاوز للعالم وهو شرط انبثاق العالم بما هو كذلك، والآنية تقوم نحو نفسها وخاصة الذاتية هي أن الإنسان منفصل دائما عما هو ذاته لذاته...وهو يعبر عن ذاته لذاته من الناحية الأخرى يعود ليستبطن ذاته ذاته...وفي حركة الاستبطان التي تخترق كل الوجود ينبثق الوجود وينظم العالم"[2]

[1] – المصدر نفسه: ص29.

[2] – جون بول سارتر: الوجود والعدم، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص71.

يبني صلاح فضل رؤيته لجمالية الاغتراب الشعري عند صلاح عبد الصبور على هذا المعني، ذلك أن الشاعر، و عن طريق فعل الاستبطان الذي يخترق الوجودي العربي في لحظات تيهه ونكسته، إنما هو فعل ينطلق من استبطان الذات الشاعرة لذاتها، بما يتيح اختراقا للوجود ومحاولة أصيلة لفهمه، ليتجلى ذلك عن الناقد من" الحس المأساوي على المستوى الشخصي في محاولة تعقيل * الشعور الذي ينتهي باصطباغ العقل باللون الأسود العقيم، فالشاعر ينفصل عن دنيا الناس يتأملهم ويغرق في شجونه ويود لو يشاركهم عبء هذا الوجود"[1]

يتجلى هذا الاغتراب بحسب صلاح فضل في أولى قصائد الديوان والمعنونة بتأملات ليلية والتي يورد لنا المقطع الثاني منها، الذي تجلت فيه عبثية الوجود/ الواقع، محققة دراماتيكية الضياع الإنساني في أكثر صوره قسوة، حيث تستحيل الذات صخرا/رملا، تعاني وحدتها آملة في العود إلى بداياتها الأولى:

كأني قطعة صخر

تهتف بالأقدام

رديني في أكتاف الجبل الجرداء

...

وكأنني كومة رمل

* – إن جعل صلاح فضل الاغتراب قرينا بالشعور عن طريق محاولة ما سماه بمحاولة الشاعر تعقيل هذا القلق، يضع هذا الطرح أمام أسئلة حرجة على المستوى الأنطولوجي خاصة، ذلك أن الاغتراب يقترن بالروح وبأسطورية المؤلف وتجاربه التي تضرب بجذورها عميقا إلى تلك الأغوار السحيقة من اللاوعي، ولا يمكن فهم أكثر اللحظات الروحية اضطرابا بواسطة المعقولية المادية في صرامتها المنطقية.

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص29.

ذريني فوق شطوط البحر[1]

يحاول فضل قراءة هذا المقطع الشعري، قراءة جمالية، بواسطة المدخل اللغوي دائما، فبواسطة سيمترية المقطع من خلال توزيع الكلمات والضمائر بنويا، تتم الإحالة الدلالية إلى معاني الاغتراب والاستلاب" وتكرار كل حركة بشكل آخر نموذج التوق للرحم الذي يستبد بالشاعر في سيمترية دلالية طاغية، لقد انهار حائطه، وأصبح لا يعرف كيف يسمر حزنه حزنه وشغفه وولهه"[2]

اغتراب الذات الإنسانية عند صلاح عبد الصبور، جعلته يقرن بين الحياة والموت باعتبارهما صورة واحدة، يتخذ هذا الطرح وجاهته من خلال قراءة الناقد لقصيدة **تنويعات** من خلال محاولته تتبع الشفرة الشعرية وما تحيل عليه من رسالة جمالية، تحمل تصورا ديالكتيكيا، يستحضر الشاعر فيه العالم، ليستغرق في تفاصيله على سبيل الجدل الحواري، لتتجلى" قدرة عبد الصبور على استحضار العالم الكامل للآخرين لا مجرد أسمائهم...ويدخل معهم في صراع حقيقي داخلي يغوص إلى أغوار البئرين ليكتشف العروق المائية التي تسمح بقيام جدلية خصبة بينهما"[3]

وفق هذا الحوار الذي يستبطن العالم ليقوم بمساءلته على نحو تشارك فيه الذات صوتها مع المجموع الذين يتوجه إليهم صوته الشعري، لعل ذلك ما يشكل درامية الحدث الشعري وجماليته عند صلاح عبد الصبور في تيماته العدمية المجسدة للموت/الضياع، يدلل صلاح فضل على هذه المسرحة الدرامية من خلال القصيدة السابقة التي اخترنا منها هذا المقطع:

كان مغنينا الأعمى لا يدري

أن الإنسان هو الموت

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص 30.

[2] – المصدر نفسه: ص ن

[3] – المصدر نفسه: ص 36.

لم يك ساقينا المصبوغ الفودين

يدرك أن الإنسان هو الموت

.....

لكني بسالف أيامي

قد صادفني هذا البيت

الإنسان هو الموت[1]

تتشكل إذن جمالية الاغتراب في شعر عبد الصبور بحسب صلاح فضل بواسطة سيمترية اللغة و قوانينها على المستوى الخطي، وما تحمله من دلالات تكون فيه الذات الشاعرة مركز الكون باستبطانها لذاتها وانفتاحها على الجدل الكوني، الاغتراب عند عبد الصبور، يعود إلى تجربت ه الشخصية في وجعها المأساوي وما فرضتها من رؤيا درامية للمأزق التاريخي إبان النكسة، لتتقاطع مأساة الشخصية مع مأساة الموت العربي.

وتتجلى جمالية الاغتراب كذلك عند صلاح فضل من خلال شعر البياتي، وخاصة فيما تعلق منه من موقفه نحو المدينة، ذلك أن مركزية المدينة باعتبارها قطبا حضاريا للثقافة، قد فقدت قيمها ولم تعد مكانا للحرية والحب، حيث أصبحت فضاء لتشظي والضياع، يحاول فضل الوقوف عند هذه الدلالة منطلقا من تحمله من المدخل اللغوي" فإذا تابعنا طريقة البياتي في إنتاج دلالاته الشعرية وجدنا أن تكوين الجملة عنده هو الذي يختزن ويفجر معناها على المستوى النحوي التركيبي، فالمدينة التي يود أن يرثيها ...قد أهدرت فيها قيمة الإنسان، حيث تكاثر فيها العدد وتناهى في الحقارة"[2]

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص37.

[2] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 92.

يورد فضل في هذا المعنى قصيدة من ديوان **الكتابة على الطين** ، يؤكد بواسطتها تحول المدينة باعتبارها مكانا للحلم إلى مجرد تمثل للضياع والقلق المستمر المفضي إلى الضياع والعبثية، فبواسطة الكتابة يتم كشف كل زيف وموت، إنها:

تطن بالناس وبالذباب

ولدت فيها وتعلمت على أسوارها

الغربة والتجواب

والحب والموت ومنفى الفقر في عالمها

السفلي والأبواب[1]

المدينة إذن عند البياتي بحسب صلاح فضل هي فضاء المنفى والاغتراب، ذلك أنها لم تعد مكانا للذكريات في عفويتها، المدينة تصور رامز عن الوطن الذي فقد هويته، والذي عانت فيه الذات الشاعرة مأساتها المتأرجحة بين الأمل المنشود في تأمل المثال/المدينة الفاضلة، وبين النفي الذي فرض عليه، ليكون بذلك الشعر/ الفن" هو الطرح الاجتماعي المضاد للمجتمع، وذلك أن تكون دائرة الفن تتطابق مع تكون دائرة داخلية للبشر بما هي فضاء تصوراتهم وتمثلاتهم، فهو يساهم في التصعيد"[2]

[1] – صلاح فضل: تحولات الشعرية، ص 91.

[2] – أدورنو: نظرية جمالية، ص23.

15. جمالية تلقي الخطاب الشعري عند صلاح فضل

يحاول صلاح فضل التقصي فيما يسميه بتاريخ التلقي، والذي يعتبره جزء لا ينفصل عن سيرورة الأدب، ذلك أن عملية التلقي الأدبي عنده، إنما تسعى لتحليل وتأويل عمليات الذوق الفني وما ينتجه ذلك من علاقة تفاعلية بين الذات/الذوق في علاقتهما التفاعلية مع النص الأدبي، فالذائقة ليست" خاصة ماثلة في النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها، ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحليل الذائقة، وكيفية استقبال الأعمال الفنية حيث تنعكس فلسفة المجتمع ويبرز روح العصر"[1]

وفق هذا المعنى الذي يحاول فضل عرضه، مستندا على مقولات هانز روبرت ياوس Hans Rwbyrt Yaws في حديثه عن تاريخ التلقي الأدبي وما يخلقه من حساسية الذات تجاه موضوع ما، باعتبار أن الذوق ليس مجرد إحساس بالمتعة واللذة فقط على نحو مابشر به كانط في كتابه الشهير فلسفة الحكم الجمالي، لكنه عملية تأويلية لا تتنكر لفعل المتعة المتأتي من مدار التفاعل بين النص والقارئ، لكنها في الآن نفسه تبحث في مناطق اللاتحديد في النص، وما تحمله فجواته من معنى غائب، لتخترق المعنى الجاهز" فالأداة – أو النص–هي منبع الدلالة التي يتعين على القارئ بناؤها، وهي نقطة الانطلاق لكل التحديدات المنتمية للعمل الفني من قبل المتلقي"[2]

هذا ويقيم صلاح فضل مفهومه للتلقي أيضا من الدلالة التأويلية السيميولوجية، مستفيدا من ماكاروفسكي والذي بحسبه قد" أقام الجسور ين المحورين التاريخي والاستبدالي على أساس أن العمل الأدبي علامة في بنيته الداخلية وفي علاقته بالواقع، وأيضا في صلته بالمجتمع، من مبدع ومتلقين"[3]

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص 159.

[2] – المصدر نفسه: ص 150.

[3] – المصدر نفسه: ص 151.

وعليه فإن التلقي عند ماكاروفسكي، ينطلق من ذوق تفاعلي لا يتنكر للأفق التاريخي المنتج للنص باعتباره الأرضية المشتركة * التي ينطلق منها القارئ في أحكامه الجمالية، دون أن يغفل ما يحمله النص من لغة تقوم على الاستبدال والتضاد بما يتيح تفكيك المعنى وخرق الدلالة الأحادية، ما يمنح القارئ المتصل بالنص القدرة على التأويل والقراءة التي تروم كشف المعنى بما يحقق انبجاس المعنى ومتعة القراءة بما يحقق كشفا لمضمرات اللغة، لعل ذلك ما تجلى على نحو صميمي كذلك من خلال جهود ياوس وايزر حيث" لجأ إلى فرضية القارئ الضمني Implied Reader ، ويتمثل في دراسة أبنية النصوص الأدبية ذاتها لرصد استراتيجيات المرسل التي يتخذها كي يلفت انتباه المرسل إليه، ما يجعله يترك في النص فراغات كافية تسمح بتنشيط مخيال القراء"[1]

إذن يؤسس صلاح فضل رؤيته حول نظرية التلقي Theory of Reception من خلال اطلاعه على جهود رواد هذا الطرح بدء من ماكاروفسكي Konstantin Makovsky في طروحاته المنطلقة من اللغة واستبدالاتها المختلفة، إضافة إلى ايزر وياوس Yaws and Izer في طروحاتهما حول القارئ الضمني ووجهة النظر الجوالة...، وصولا إلى إيكو Umberto Eco الذي تنفتح الدلالة عنده بشكل مضاعف ولا محدود والتي يتم بواسطتها تعليق التأويلات المعتلة، ليحاول الناقد وفق ذلك البحث في تأويلية الخطاب العربي وتلقيه.

* – الأرضية المشتركة عند ماكروفسكي تأخذ تأسيسها من الطروحات الجمالية الكانطية في حديثه عن أحكام الذوق ، ذلك أن الحس المشترك الذي تتموضع فيه خبرات الذات وأحكامها المختلفة المنطلقة من الحساسية المشتركة بين الناس، للتوسع في الموضوع ينظر: الأطروحة: ص64 ومابعدها.

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص 153.

16. جمالية التماهي والتقابل

يرى صلاح فضل أن نظرية التلقي قد أتاحت للخطاب العربي جملة من المفاهيم الجمالية ولعل من بينها" مفهوم أفق التوقعات أو الانتظار كما يقول أحيانا ...وقد استقاه ياوس من «كارل بوبر »« ومنهايم» حيث يعتبر تحطيم هذا الأفق من السمات النوعية للأدب."[1]

هذا وقد أضاف أيزر بحسب صلاح فضل مفهوم النقطة المتحركة كمفهوم يضاف إلى – أفق التوقع Horison of Expectations – فالنص" لا يمثل سوى افتتاحية لإنتاج المعنى، وحالات الكفاءة الفردية للقراء تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي، وعلى التحليل الظاهراتي للقراءة أن يشرح أفعال الفهم التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ"[2]

النقطة المتحركة بحسب صلاح فضل تحتل موقعا داخل النص، بحيث يقوم القارئ بمحاولة الفهم وما يفرضه ذلك من عمليات تركيبية تتعلق بالتحليل الفينومينولوجي، وفق ذلك فالنقطة المتحركة داخل النص تسعى إلى حشد المعنى وفق ديناميتها المتحركة، متمما بناء المعنى، الذي بواسطته يتحقق فهم النص عند القارئ.

أما الفكرة الثانية التي يعرضها صلاح فضل ضمن جماليات التلقي عند أيزر، هي فكرة التماهي – السردي– باعتباره فعلا تأثيرا" التماهي كموقف جمالي يعتبر حالة متحركة ذات أبعاد عديدة يمكن لها أن تفقد التوازن بالمبالغة أو القصور، نتيجة للابتعاد اللامبالي عن البطل أو القرب العاطفي المسرف منه"[3]

وعليه يقع تجاوز فعل المحاكاة في رتابتها الخارجية، إلى فاعلية التأثير العاطفي، بما يحمله من حساسية روحية تتماهى مع الموقف، حيث يقف المتلقي أمام هذه الصور المتحركة وقفة إعجاب أو كره أو

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص 154.
[2] – المصدر نفسه، ص 155.
[3] – المصدر نفسه: ص 156.

اغتراب بما يحقق بحسب صلاح فضل درجات تتموضع وفقها التجربة الجمالية، ليتم بواسطة التماهي تحقيق عدة مستويات يتماهى فيها القارئ مع البطل*.

انطلاقا من الرؤى التأويلية السابقة، يحاول صلاح فضل تتبع جمالية التلقي العربي للخطاب الشعري في القرن العشرين" فإذا التفتنا إلى اختبار مفهومنا للشعر في الأدب العربي خلال القرن الأخير، أمكننا أن نرصد بصفة عامة أربع درجات أساسية انتقل إليها، وتعثر بها ثم استقام ...وهي الخطابي عند مدرسة الإحياء ثم الوجداني...ثم جاءت منظومة الأساليب التعبيرية المتنوعة عند شعراء التفعيلة ثم زاحمهم التيار الرابع الذي نسميه الشعر التجريدي...حتى قصيدة النثر الحالية"[1]

تقتضي هذه الصيرورة في تطورية مفهوم الشعر وعيا جماليا عند المتلقي، بحيث يتيح له الوقوف عند تغيرات اللحظة التاريخية، وما تفرضه من رؤى جديدة، تتجاوز الواحد الفني، لتقوم بإبداع نصوص أدبية جديدة تنطلق من المختلف لتقوم بهدم المركزيات الشعرية المعيارية التي حولت النص الشعري إلى مجرد محاكاة بلاغية لم تستطع أن تواكب اللحظة التاريخية و لا اللحظة الذاتية في سيكولوجيتها المتوثبة عند الشعراء.

* – يرى صلاح فضل أن التماهي لا يتعلق بالوظائف أو الفواعل داخل النص الشعري بل بالمتلقي من خلال خمسة مستويات وهي:

أ التداعي: يعتمد على اللعب والصراع، يقع سلبا في دائرة الإفراط، ب– الإعجاب: يكون فيه البطل خارقا أو حكيما، يقع في الدائرة الإيجابية، ج– الجاذبية: تدخل ضمن البطل الناقص وما يفترضه من اهتمام ومساعدة ويقع ضمن دائرة السلب .د– التطهير: خاصية البطل المضطهد أو المعذب، يقع ضمن دائرة السلب، هـ– السخرية: تكون مع البطل المضاد....

– ينظر: صلاح فضل: شفرات النص، ص 157.

[1] – المصدر نفسه: ص 160.

وأمام هذه المختلف في درجاته الجمالية المتعددة، يقف المتلقى عند نصوص لم يعتدها كونها تتعارض مع موروثه ووعيه الجمالي، ما يجعله يصاب بالحيرة و خيبة الانتظار، وهو في ذلك بحسب فضل محكوم باستسلامه لها أو محاولة تأويلها" فأما أن يصدمه هذا الغياب لموضوع القصيدة ويجعله في حيرة من أمره عندما يبحث في النص عن محددات متعينة فلا يعثر عليها، دون أن ينشط لاتخاذ خطوة أخرى في التعرف على البدائل الفنية الماثلة في النص...وإما يتعرف في هذا الغياب ذاته على السمة الرئيسية لشعرية الحداثة"[1]

وعليه فإن دراسة الوعي الجمالي عند المتلقي العربي يقتضي معرفة دقيقة لتاريخ هذا الوعي في تلقيه للأشكال الفنية الجديدة" فيما يسمى بالمعارك الأدبية وما تحفل به من مظاهر الصدمات وآيات الاستجابة والحماس وكيفية تطور الذائقة حتى تعتاد اليوم على ما كانت ترفضه بالأمس"[2]

يحاول فضل فهم هذه الصدمة التاريخية لنوع الخطاب الجديد عند المتلقي العربي من خلال الدراسة العلمية الإحصائية التي تميل إلى معرفة ورصد مدى انتشار هذه الأعمال الأدبية، لذلك نجده يحث" شباب الدارسين في الجامعات العربية الإفادة الرشيدة من مناهج الاختبارات الميدانية في الحقول الاجتماعية والتربوية لإجراء بحوث علمية على أنماط تلقي الشعر العربي الحديث" [3]

ولعل النمط الثاني في دراسة التفاعل العربي في تلقيه للخطاب الشعري الحداثي هو المدخل اللغوي، وذلك بمحاولة الناقد العربي الربط بين شعرية النصوص الإبداعية الحداثية في علاقتها بجمهور القراء ReaderS" مما يجيب لنا عن التساؤلات الهامة حول أساليب الشعرية وعلاقتها بأبنية الوعي الجماعي لدى

[1] – صلاح فضل: شفرات النص: ص 61.

[2] – المصدر نفسه: ص 155.

[3] – المصدر نفسه: ص 164.

القراء وهل تنفصل عنها بشكل كلي كما يتوهم بعض الدارسين أم أنها تمثل الطليعة التي تسهم في تخليق المخيال المحدث وضبط ذبذباته على الإيقاع العميق للعصر الذي نعيش فيه"[1]

وحتى نستطيع إدراك مدى الاستجابة الجمالية لدى المتلقي العربي، ينبغي عمل استبيانا ت يتم بواسطتها إقامة فروض، تتيح عبر تحليل نتائجها الوصول بدقة لايجابية أو سلبية هذا الإدراك الجمالي سواء من خلال رفضها أو قبولها، وتتخذ الاستبانة عند صلاح فضل شكلين، شكل إحصائي يتعلق برواج هذه الأعمال باعتبار الكم ، وشكل تحليلي، يتعلق بشكل وموضوع هذه الأعمال الشعرية التي تحمل في معظمها استدعاء للأسطورة والدين، بما يمكن الناقد من معرفة قبول المتلقي لمثل هذه التوظيفات التي تتعارض مع وعيه.

17. الحكم الجمالي عند المتلقي العربي ومدار احتياجاته

يرى صلاح فضل أن الوعي الجمالي لدى المتلقي العربي، يجب أن تراعى فيه احتياجات وخصوصيات ثلاث باعتبارها هي المحددة لهذا الوعي وهي" الحاجة إلى الفهم، والعدل مع التراث، وحتمية إعادة التأهيل والكفاءة...وأن السبب في ذلك يعود إلى ظلم التراث من ناحية، وضعف كفاءة المتلقي من ناحية أخرى"[2]

يقع الفهم عند الناقد في مقدمة الاحتياجات التي ينبغي على القارئ العربي إعادة الوقوف عندها، ذلك أن الفهم هو الأساس الأول الذي تنبني عليه درجة تفاعل القارئ، ومن ثم صدور حكمه النقدي، يقترح فضل بديلا عن الفهم العربي للخطاب الأدبي، بما يسميه بالفهم الديناميكي الذي لا ينطلق من فهم مسبق لوجود النص الأدبي وماهيته-أي التخلص من جملة الأحكام المسبقة وفق الطرح

[1] – صلاح فضل: شفرات النص، ص 165.

[2] – المصدر نفسه : ص 166.

الغاداميري- والتي ينبغي على القارئ العربي تجاوزها، بما يتيح له فهما متحركا للنص الأدبي، بعيدا عن كل التعسفات التي يحتكم إليها، ليقع بذلك " تجاوز تلك الحاجة الأولية، والممارسة الإبداعية للفهم الديناميكي المتجدد لمقترحات الدلالة المدهشة على التباسها"[1]

أما الاحتياج الثاني الذي ينبغي إنفاذه لدى المتلقي العربي، ما يطلق عليه فضل بالعدل عن التراث، بحيث يقف المتلقي وقفة إيجابية مع التراث دون مغالاة في أحكامه، باعتبار أن عملية الاستدعاء التراثي عملية تخييلية في أساسها، كما أن الشخصيات الدينية عندما تلج الشعر تفقد طابعها المقدس لتصبح مدنسة، حيث يجري شحنها بدلالات تخلق مفارقتها مع النص النموذج، لعل ذلك ما يدعوا إليه الناقد من خلال إعادة تأهيل القارئ العربي بما يحقق" اتخاذ موقف الاختيار الواعي والتكيف المرن مع معطيات التراث المحلي والعالمي في تشكيل أفق التوقعات"[2]

وعليه فإن اللغة عند صلاح فضل حاملة لدلالات مختلفة، تنطلق من شفرات النص لتحاول فهم تشكلات الوعي على نحو جمالي، فعن طريق استبدالات وتبادلات اللغة يتم تنمية الحدث الشعري وفتح مجراه على سؤال الذاتي والكوني.

[1] - صلاح فضل: شفرات النص، ص 167.

[2] - المصدر نفسه: ص 169.

الفصل الثالث

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها

عند عبد القادرفيدوح

مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند عبد القادر فيدوح

تحتل الدراسة الجمالية عند عبد القادر فيدوح موقعا هاما في جل دراسته وكتبه المختلفة التي حاول من خلالها الوقوف عند منطلقات الجمالية وتصوراتها في الفكر العربي، معززا ذلك بتطبيقات، حاول وفقها تأويل النص وكشف مضمراته، لعل من بين هذه الكتب الرائدة نذكر: الجمالية في الفكر العربي 1999، القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، إراءة التأويل 2009، الاتجاه النفسي في نقد الشعر 2010، معارج المعنى 2012، وغيرها من الكتب والمقالات الأخرى التي أسست لمفهوم الجمالية وتطبيقاتها عند الناقد الجزائري عبد القادر فيدوح.

1. الجمالية عند عبد القادر فيدوح

يحاول عبد القادر فيدوح في كتابه الموسوم بالجمالية في الفكر العربي، أن يبحث في تجليات وحضور الدراسات الجمالية في الفكر العربي، باحثا في تشكلاتها المختلفة، انطلاقا من أحكام الذوق الجمالي، وصولا إلى محددات المعرفة الجمالية في الوعي العربي، لعل ذلك ما يطرحه فيدوح محاولا الإجابة عنه" فهل هناك أسس جمالية ضمن الجهود العربية في الدراسات الفنية...ثم هل بالإمكان تصور عمل فني قائم على الذوق الجمالي...وما إسهامات الوعي العربي القديم في رؤيته للتفكير الجمالي"[1]

[1] – عبد القادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999،ص 11

ينطلق فيدوح في تشكيل نظريته الجمالية على ذلك التواصل المعرفي مع التراث، ما يجعل دراسته النقدية لا تتنكر لخصوصيات النص العربي ومنجزاته النقدية، باعتبار أن الجمالية في أدق خصوصياتها تخترق البعد التراثي والتاريخي من أجل فهم التشكل الجمالي الراهن، فعملية التأويل الجمالي تقتضي التقصي في تطور التجربة الجمالية وتحولاتها الثقافية التي ينبني عليها الوعي الجمالي في تأمليته، بما يتيح صدور أحكامه الذوقية، وهو ما تقتضيه ضرورة المعرفة الدقيقة لخصوصيات الذات العربية في تفاعلها وإنتاجها للنصوص الإبداعية، خصوصية تختلف في منجزها عن التجارب الغربية سواء على مستوى الذوق أو على مستوى الفهم والحكم الجمالي.

وفق هذا المعنى فإن الجمالية العربية، لابد لها أن تراعي الصيرورة والسيرورة الحضارية للأمة العربية والإسلامية، بدء من طور المشافهة ، وصولا إلى عصر الحضارة والتدوين" الفن عندهم تجسيد التحام الواقع بالذات الضائعة التي تحمل في طياتها عبء الطبيعة في قساوتها...أما في عصر الإسلام فقد استمر الإبداع العربي ...وما زال الأمر كذلك في صياغته ونمط بنائه الفني إلى أن ازدهرت الحضارة عبر توالي الأزمنة، فنشأ ما يسمى بالتعقيد تبعا لمستجدات الحياة ضمن المكونات الحضارية الجديدة"[1]

للجمال عند العرب في الجاهلية صيرورته المعرفية، فقد ارتبط بعنصري البداوة والحضارة عند عبد القادر فيدوح، وهو ما يستعيره الأخير من بن خلذون، في محاولة تأصيله و فهمه للظاهرة الجمالية العربية، ذلك أن مرحلة الشفوية تقتضي جمالية تتماشى مع طبيعتها، لعل ذلك ما تجسد في الشعر الجاهلي من خلال وصفه للعيانات الخارجية.

[1] – عبد القادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي، ص 11

إن العقل الإنساني في عفويته وبساطته الأولى يرتبط ببالشيئية *، كونها المرحلة الأولى المحددة لوعيه الجمالي، لتكون الأشياء بذلك الوسيلة المثلى لنقل سيمترية المكان، وديالكتيكية الحدث العفوي في ارتباطاته الكرونوتوبية، لتكون الرحلة متعالقة بالمكاني الشيئي، وما يرافقه من بكائيات تقف أمام الموضوع المدرك في علاقته بالذات المدركة، لعل ذلك ما يطلق عليه فيدوح بالجمالية المدركة.

2. الجمالية المدركة عند عبد القادر فيدوح

يستخدم فيدوح مصطلح الجمالية في عرضه لتطور الظاهرة الإبداعية العربية وما رافقها من تغيرات إبتسمية، ارتبطت عنده بجملة التحولات الحضارية التي رافقت الذات العربية وشكلت وعيها الفينومينولوجي، لكن ما يلام عليه فيدوح في هذا الطرح استخدامه لمصطلح الجمالية، فالجمالية باعتبار لاحقتها العلمية لم تظهر إلا مع عصر التنوير من خلال ما قام به الفيلسوف الألماني بومجارتن عندما أسس علم الجمال، بالنسبة للعرب القدماء كان الجمال رهينا للخيرية حينا ومرادفا للحسن والتوسط والفيض حينا آخر، شأنهم في ذلك شأن من سبقهم من اليونان والرومان، الذين كانت تصوراتهم حول الجمال مجرد آراء متناثرة لم ترتق إلى مصاف النظرية.

تتجلى الجمالية المدركة عند فيدوح – مع اعتراضنا على المصطلح– وفق عملية التذوق الجمالي الذي تقوم به الذات اتجاه المنظورات الخارجية، إذ يقودنا هذا الإدراك إلى " عصر ما قبل الإسلام حيث

* – يبدو تحليل فيدوح لتطور الوعي الجمالية مرتبطا بالسياق التاريخي وتحولاته الاجتماعية، مغفلا في ذلك خصوصيات الوعي العربي في تلك المرحلة من خلال تعالق الذات الشاعرة بالأشياء ليحلنا ذلك على بساطة الوعي الجمالي العربي في ذلك الطور، لا نقصد هنا بالمرحلة الشيئية التشيؤ الغربية المرتبطة بالضرورة الاقتصادية وتكديس السلع، إنما نقصد به مجمل العيانات الخارجية من طلل وصحراء – مجمل الجمادات–.والتي حاول الشاعر الجاهلي الوقوف عندها باعتبار سؤالا يحيل على الفقد الايروسي.

كانوا يربطون النظرة الحسية بوصف الطبيعة والمرأة، غير أن وصف المرأة كان له الحظ الأوفر من الإعجاب، ولا غرابة أن يكون تعبيرهم نابعا من إحساسهم في تحقيق التكامل بين معطى النفس وملامح الطبيعة"[1]

يضرب لنا فيدوح مثالا عما يسميه بالجمالية المدركة بقول النابغة وطرفة يصفان فيها المرأة وصفا حسيا:

قامت تراءى بين سجفي كلة كالشمس يوم طلوعها بالأسعد

وقوله:

بيضاء كالشمس وافت يوم أسعدها لم تود أهلا ولم تفحش على جار

وعند طرفة بن العبد:

تبدت لنا كالشمس تحت غمامة بدا حاجب منها وضنت بحاجب [2]

لابد أن نشير هنا أن الجمالية المدركة عند فيدوح، تتخذ تصورا ماديا بامتياز على نحو ما ذهبت إليه الطروحات السانتيانية، فبواسطة عملية الإدراك المتوجهة إلى الموضوع المعاين، يتم خلق حساسية انفعالية حرة لا تتعلق بمصلحة معينة، فمن خلال مادية الشكل يتحقق الإدراك الجمالي، ذلك أن الحس يشكل خبراتنا ووعينا الجمالي بما يتيح تحقيق عملية التفضيل الجمالي.

3. جمالية اللاوعي في القصيدة العربية القديمة

تتشكل جمالية اللاوعي في تشكيل القصيدة العربية القديمة عند فيدوح، من خلال عملية التطور اللاوعي في القصيدة العربية، التي لم يكن فيها التطور نتيجة فعل تجريبي بقدر ما كان فعلا عفويا، حيث انتقلت القصيدة العربية القديمة من طور الأسجاع الأولى، وصولا لبناء شكلها وبنائها الذي عرفت

[1] – عبد القادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي: ص 26.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

به على نحو أصيل" وقبل التعرض إلى مستوى ما وصلت إليه العقلية العربية، لابد من إلقاء نظرة مركزة نلم بها إلمامة سريعة على الظروف التي مرت بها القصيدة العربية"[1]

وفق ذلك يجعل فيدوح من القصيدة الشعرية تطورا لا واعيا، يقع في دائرة التحديد التاريخي و السوسيولوجي الذي شهدت فيه الذات العربية تحولات عميقة، شكلتها خبرات غير واعية انعكست لاحقا على معمارية القصيدة، وموضوعاتها، ليكون تشكل الجمالي في الشعرية العربية، متخذا لطابع سيكولوجي، تتحرك وفقه العناصر الجمالية دون أن تدري.

يتحدث فيدوح عن جمالية اللاوعي وارتباطها بالتشكيل الفني عند الشعراء الصعاليك، ذلك أن ما عانوه قد جرح معنى وجودهم على نحو صميمي، ما جعل رغبتهم الإيروسية في تحقق الأفضل مستحيلة، لعل ذلك الوجع والضنى النفسي هو ما انعكس على نحو واضح من خلال خصوصية أشعارهم المتمردة حيث" امتازوا عنهم بتعدد الأغراض في قصائدهم أو على الأقل كثير منها وهو ما يمكن اعتباره — عند الشعراء الصعاليك– تعبيرا عن حياتهم المشردة التي لم تنتم إلى قبيلة معينة، فكانت قصائدهم انعكاسا لحياتهم"[2]

لعل فيدوح في طرحه هذا، يربط بين ما يسميها بالجمالية اللاوعية وبين الحتمية التاريخية باعتبار تأثير البيئة والعصر، كما أن قراءته الجمالية في اتخاذها مصطلح الانعكاس، تحيل على مقتضيات معرفية تكون فيها المادة أسبق من الفكر، بل أنها تفرض عليه أفكاره وتصوراته التي اتخذت شكلا لاواعيا عند الصعاليك، وفق ذلك يصبح الواقع السوسيولوجي كونه حركة ضمن التاريخ، يحقق صراعا ديالكتيكيا غير واع بين مركزية القبيلة وبين الذات الشاعرة، لتتشكل تجربة الشاعر الصعلوكي في سيكولوجيتها

[1] – عبد القادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي: ص 31.

[2] – المصدر نفسه: ص 37

اللاوعية" هذا الواقع غير القابل للإدراك بشكل مباشر، يتألف من عناصر مبعثرة ..نستشعرها بشكل بالغ الغموض، عناصر استراحت في شبكة مبهمة ترقد محرومة من الوجود"[1]

4. جمالية الانسجام وتوازي الشطرين في بنية البيت

يحاول فيدوح في حديثه عن جمالية الانسجام، وتوازي الشطرين في القصيدة العربية القديمة أن ينطلق من طروحات نظرية الانعكاس التي تجعل من الشعري انعكاسا من الطبيعي الخارجي، لتكون بذلك معمارية البيت خاضعة لخصوصيات المادة/الخارج " وهكذا يمكن أنتكون هذه النظرة الجمالية في الانسجام بين شيئين متوازيين يجمعهما وحدة شاملة من خلال تأمل الإنسان في ما يحيط به من ظواهر طبيعية وكونية لما رأى في ازدواجية خلقها*، حيث انعكست على تفكيره، فتمثل في إبداعه الفني"[2]

يعيد فيدوح استحضار مقولات وآراء ابن رشيق حول الشعر، وبيت الشعر، ولعله في قراءته لجمالية التوازي بين الشطرين، يعيد مجمل ما ذهب إليه النقاد العرب القدماء، بل ويتساوق معهم في طروحاتهم حول هذه المسألة، فإذا سلمنا أن محاولة الفهم تقتضي استحضارا لمجمل الآراء النقدية التراثية حول هذه القضية، فإن فيدوح لم يعطينا تأويلا جماليا مبتكرا لهذا الانسجام والتوازي، بقدر ما أعادنا تاريخيا لتلك المقولات التقليدية، وحتى وإن ذهب في قراءته إلى ما يسميه بجمالية الفعالية الإبداعية بين

[1] – لوسيان غولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية: ص 177.

* لابد لنا أن نشير هنا أن قراءة فيدوح الجمالية لمسألة الشطرين وربطها بازدواجية الخلق تتخذ في ظننا نوعا من المغالاة والتعسف، ذلك أن ازدواجية الخلق التي يتحدث عنها الناقد تقع في دائرة التعارض الجنسي بين الذكورة والأنوثة على مستوى الخلقي وحتى على المستوى الاجتماعي الهرمي في تراتبيته التي لا تكون فيها المرأة موازية للرجل، بالنسبة للتوازي على المستوى الكوني شمس/ قمر/نجوم....، فإن طلوع القمر يقتضي أفولا للشمس لا تواز بينهما، كما أن مبدأ صدور العالم من ثنائيتين متوازيتين يحمل تصورات أسطورية – آبسو/تيامت، عشتاروت/ بعل- لم يعرفها الإنسان العربي الجاهلي بقدر ما كان ارتباطه الطقسي مبنيا على التعدد الصنمي ذلك أن لكل قبيلة أصنامها بما يوحي إلى الميل للكثرة والتعدد.

[2] – عبد القادر فيدوح: الجمالية في الفكر العربي، ص 38.

شكل الصورة البصرية وبين صياغة اللفظ في صياغة الشطرين، فإن ذلك لا يعدو سوى حذلقة أخرى لمسألة اللفظ والمعنى لا غير.

5. الشعر العربي القديم وجمالية الوعي

يتحدث عبد القادر فيدوح عن مدار فرادة شعر طرفة بن العبد، وما يحمله من قيم جمالية تشكلت من خبرته ووعيه تجاه الوجود وذلك بحسبه" للرد على المزاعم التي تنفي وجود أي مستوى من التفكير عند العرب، إذ حاولت أن أبين فيه أن تفكير العربي وصل به أن ينظر إلى الوجود نظرة مغايرة لما جاء به الإسلام"[1]

لاشك أن الوعي الجمالي يتطلب خبرة جمالية يتأسس وفقها، ومن ثم كان الوعي ملكة عقلية ترتفع عن التفكير الساذج أو الميثولوجي المتوارث، فالوعي يقتضي تنظيما دقيقا للموضوع وتشكلاته، بل ولمنطلقات وجوده وكينونته" ارتسمت في شعرهم بعض التأملات الفكرية في وقائع الحياة وفي الفناء والمصير "[2]

نرى فيدوح ينتقد الآراء التي نظرت إلى الفكر العربي القديم نظرة ساذجة معتبرة إياه تفكيرا يشبه سذاجة التفكير البدائي، ذلك أن العرب بحسبه، يملكون رؤية حضارية وكونية، جسدتها الأشعار العربية في قلقها وتساؤلاتها حول الكينونة والمصير، ولعل خير مثال يدلل عليه الناقد على صدقية طرحه ما حمله شعر طرفة بن العبد من رؤية أصيلة لسؤال الموت والتناهي، كونه تساؤلا ينفتح على الكوني منطلقا من حساسية روحية يشكلها وجود الإنسان في حد ذاته.

[1] – عبد القادر فيدوح: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، منشورات اريام، البحرين، ط1، 1998، ص 161.

[2] – المصدر نفسه: ص 05.

6. جمالية القلق والاغتراب

إن القلق نتاج لتفاعل الذات، وتأمليتها لسيرورة الموجودات التي تنتقل من طور الولادة إلى طور التلاشي والفناء، وعن طريق تلك المشاهدات التأملية، ينبجس سؤال الكينونة والمصير كمنعطف رئيس، يندرج ضمن صميمة الوجود وإنيته، ذلك أن فناء الموجودات، تتضمن فناء الوجود في كليته، لتتلاقى آنية الذات مع الوجود، وبواسطة هذا التلاقي، يتجلى القلق في أصالته كحافز للتساؤل العميق حول الكينونة" إن فهم الكينونة هو ذاته تعيين كينونة خاص بالدزاين، وإن التمييز الأنطيقي للدزاين إنما يكمن في أنه يكون على نحو أنطولوجي"[1]

يتجلى القلق عند فيدوح من خلال شعر طرفة الذي تتعين فيه الذات الشاعرة بواسطة كينونة الوجود وصيرورته، لتتشكل كينونة الدزاين Dasien والهناك (الوجود) بواسطة مساءلة الشاعر للموجود، لينفتح الشعري عنده على قلق التناهي اللامحدود " وإيمان طرفة بزوال الحياة خلق لديه مضامين فكرية أخرى تتعلق ببعض القواعد السلوكية والاعتبارات بشأن العلاقات بين الناس، يقول في ذلك:

إذا أنت لم تنفع بودك أهله ولم تك بالبؤسى عدوك فابعد

لعمرك ما الأيام إلا معارة فما اسطعت من معروفها فتزود" [2]

ينطلق فيدوح في تفسيره الجمالي للقلق الوجودي عند طرفة ، منطلقا تقليديا، حيث يأخذه النص إلى معناه الأخلاقي الجاهز/ الظاهر، ما يجعل مقاربة فيدوح تجعل من شعر طرفة شعرا أخلاقيا لا يختلف في موضوعه عن باقي الأشعار الحكمية والوعظية، لذلك كان الأجدر في قراءته أن تقوم بتأويل

[1] – هيدغر: الكينونة والزمن، ص 63.

[2] – عبد القادر فيدوح: القيم الفكرية و الجمالية في شعر طرفة بن العبد ، ص 39.

كينونة الذات المتشظية التي تحيل على عبثية الحياة وغدرها، بدل الارتهان الدلالي للتصورات الأخلاقية السلوكية التي شكلت ظاهر النص الشعري لا مضمراته.

يواصل فيدوخ عرضه لنماذج شعرية لطرفة بن العبد، حاول من خلالها الوقوف أمام آنية الذات وما تطرحه من أسئلة القلق/ الموت، ليتجلى ذلك في تيمة الموت عند الشاعر، كونها تيمة تعرض الذات لسؤال التلاشي والتناهي لتضرب وجوده على نحو صميمي:

أرى الموت يعتام الكرام ويصطفي عقيلة مال الفاحش المتشدد

أرى المال كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد

لعمرك ما الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد [1]

الشاعر هنا يساءل الأشياء الموجودة، وبواسطتها ينفتح على الكوني، فمن خلال نسق الأشياء ودلالاتها المال/الكرام/كنز/اليد، يجري استحضار كينونة الذات، وما يفرضه لقاءها بالموت من تلاشي وفناء ليكون القلق الوجودي سببه حادث الموت الذي يعتري الكينونة الإنسانية" وكأنه في نظرته هذه يعيش في صراع مع هذا الزمن في إحساسه بأن العمر فان لا محالة، فحاول أن يحقق لحياته كل ما تظفر به من متع، باروائه النفس قبل أن تدركه حتمية المصير، وإن أخطأت يوما فهي لابد آتية، وهي سنة الحياة...وهي حياة تنقص تدريجيا مآلها الفناء مهما طال بها الزمن" [2]

وفق ذلك، فالموت عند طرفة وما يخلقه من قلق يقيض وجود الذات، إنما مرده تطورية الزمن وحركيته، وما يفرضه من زوال الأشياء وفنائها، ذلك أن البلى الذي يعتري الموجودات عبر تعاقبيتها الزمنية هو صورة استعارية عن حقيقة الوجود بأكمله، فكأن الموت عند طرفة، يستحيل قرينا للحظة الميلاد، لعل

[1] – عبد القادر فيدوح: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص41.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

ذلك ما جعل الشاعر بحسب فيدوح، يتخذ موقفا لاهيا، باعتباره وسيلة لتجاوز الموقف/التلاشي، وكونه كذلك موقفا وجوديا من الوجود في كليته المخادعة التي تحمل الفناء لا البقاء، ليتموضع استحضار الزمن باعتباره كشفا لعدمية الوجود الذي تقف كينونة الذات إزاءه مساءلة غربته، بواسطة أصالة القلق " إن ما أمامه القلق هو الكينونة، في العالم بما هي كذلك"[1]

قلق الذات الشاعرة أمام حدث الموت بحسب فيدوح ليس قلقا ذاتيا، تنأى فيه الذات عن المجموع، بل أن هذا الضنى النفسي يخترق الوعي العربي بأكمله " وهي قلق في الحقيقة ليس قاصرا على طرفة بن العبد وحده، وإنما هو قلق يمتد إلى جميع الناس الذين تفردهم حساسياتهم في مثل هذه الفترة للترجيح بين الانتماء وعدم الانتماء"[2]

من الوجهة الجمالية يمكن اعتبار تأويل الناقد للقلق، يتخذ طابعا وجوديا، ذلك أن القلق يمنح الذات الشاعرة القدرة على كشف العدم/ التناهي، ومثل حشرة في الفاكهة بتعبير سارتر يتم الوصول إلى كينونة الوجود بواسطة الموجود، ولعل علاقة القلق بالزمن علاقة أصيلة، فبواسطة الزمن ينجز الكشف " العدم لا يمكن أن ينعدم إلا على أساس من الوجود، وإذا أمكن أن يعطي عدم فلن يكون ذلك قبل ولا بعد الوجود. ولا خارج الوجود بوجه عام، بل حضنه وفي قلبه كالحشرة في الفاكهة"[3]

يتحدث فيدوح عما يسميه باغتراب طرفة وشعوره بالضياع نتيجة القلق الأصيل الذي تقف من خلاله كينونته أمام سؤال العدم والتلاشي، مستندا في حكمه هذا على ما يورده طرفة من ذكر للحظة

[1] – هيدغر : الكينونة والزمان: ص 353.

[2] – عبد القادر فيدوح: القيم الفكرية و الجمالية في شعر طرفة بن العبد، ص44.

[3] – سارتر: العدم والوجود، ص 76.

الموت" فقد كان قلقا حين أدرك أن وجوده في مخاطرة، فعاش في قلق، وهو ما أطلق عليه هيجل بشقاء الضمير ...فهو يعيش في شقاء واغتراب نفسي ما دام يعرف أنه زائل"[1]

يتشكل الاغتراب كذلك في الشعر العربي المعاصر كنتاج عن حساسية الذات الشاعرة تجاه الواقع، الذي لم يحقق أملها في فعل الحرية والانعتاق، فحتى الشعر رغم قدرته على الكشف والتجاوز لم يستطع تغيير ما يكابده الشاعر من ظنى نفسي، حيث لم يعد سوى" ليل دامس، وطريق طامس يغرق في الدموع، ويغترف من السواد"[2]

لعل ذلك ما يتبدى بحسب الناقد في المقطع الموالي:

حتى الآن أيها الشعر

لم تفتح لي أية نافذة

على ذلك المجهول الذي تعد به[3]

لعل سبب الاغتراب في الشعر العربي والمعاصر، إنما يعود للحظات التيه و الضياع الذي مرت به الأمة العربية، وما رافق ذلك من انتكاس اكتمال البعث، فبعد النكسة العربية السابع والستين-1967- لم يعد الأمل متجسدا، فالنهضة التي لطالما بشر وحلم بها الشاعر العربي، تولد ميتة، ليستغرق الشعر في عمق المأساة الحضارية العربي وتشظياتها التي أصابت الكينونة العربية في صميم وجودها، وأمام هذه اللحظة الفارقة، يتشكل قلق الذات الشاعرة في عفويتها الساعية نحو الحرية وكسر التيبس والقهر/القمع الحاصل بعد فقدان الأمل المنشود، وهو ما يتجلى في المقطع الشعري التالي بحسب فيدوح:

[1] – عبد القادر فيدوح: القيم الفكرية و الجمالية في شعر طرفة بن العبد ، ص44.

[2] - عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012، ص62

[3] – المصدر نفسه: ص ن.

– نقلا عن: أدونيس، فضاء لغبار الطلع، كتاب دبي الثقافية، 2010، ص 22.

حين أوقفه ملك الملك

في موقف الذل قال له

أنت عبدي، فكن صامتا ما استطعت

وكن خائفا ما استطعت

وكن خاضعا ما استطعت

توحد بذاتي ولا تفتش سر العبارة

أقربك من ملكوتي وأكشف لك الستر

والحضرتين وباب الإشارة[1]

يتشكل الاغتراب عند فيدوح من هذا القلق الأصيل الذي يسعى إلى فعل التجاوز على المستوى الذاتي والجماعي، إلا أن قيود السلطة الحاكمة تمنعه للسير تجاه الأفق الحرياتي الذي تحقق فيه الذات/الجماعة حلمها، فالعقل الاستبدادي في الوطن العربي قد أعطى لنفسه قداسة ألوهية أمعنت في تكريس منطقها التسلطي، ما جعل الذات العربية تقف موقفا سلبيا تابع لا يملك إلا الاستسلام" تبدو القوة الأولى هي وبالفتح، والثانية هي المخاطبة، ولكنها ليست مخاطبة وحسب، بل إنها آمرة ومهددة، لتتحول هذه الاستطاعة إلى طاعة إجبارية"[2]

ويتجسد الاغتراب كذلك بحسب فيدوح، متجليافي دلالات الرموز أسطورية التي استحضرها الشاعر ، والتي تمثل العذاب والقهر والإنساني، وما يفرضه ذلك من اغتراب الذات الشاعرة وعدم ائتلافها ضمن هذا الواقع، وهو ما يتجلى في المقطع الأدونيسي الموالي:

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص66.

[2] – المصدر نفسه: ص ص 66-67.

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

صخرة السماء

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى وللشرار[1]

يرمز سيزيف أسطوريا إلى العذاب الإنساني اللامحدود، ففي الميثولوجيا اليونانية يصور سيزيف كرجل يحمل صخرة كبيرة، يحاول رفعها صعودا إلى قمة الجبل، وكلما وصل إليها إلا وتدحرج الحجر في عبثية شديدة، تحيل على قهرية الذات وعذاباتها على نحو نفسي، لعل تلك العذابات نتاج لفقدان القيم الأصيلة في الحياة، والتي حولت الذات الإنسانية إلى مجرد شيء، ينظر إليه باعتباره أداة لخدمة الزيف السلطوي.

وتتجلى جمالية الاغتراب أيضا عند محمود درويش كنتاج عما عانته وتعانيه الذات الشاعرة من تشظيات على مستوى الهوية والكينونة، ويرى فيدوح أن محمود درويش من بين أكثر الشعراء الذين حمل شعرهم اغترابا مكانيا ووجوديا" ولعل محمود درويش أكثر الشعراء مصبوغا بهذه الصفة ، مكره في خضوعه لسطلة الغربة، فيها من تفاصيل أوجاعه ما ملأ كيانه"[2]

غربة شكلتها مظلومية القضية التي أصبح أبناؤها بين محاصرين ومهاجرين، لتكون بذلك مأساة المجموع مأساة ذاتية بامتياز، تشعر فيها الذات الشاعرة باغتراب وجودي جسده قلقها الأصيل ورغبتها في

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص62.

– نقلا عن:

– المجموعة الكاملة، ص 234.

[2] – المصدر نفسه: ص 103.

التحرر، يؤكد الناقد على الرؤية الوجودية الاغترابية عند درويش من خلال المقطع الشعري التالي من قصيدة« أحمد الزعتر»:

كان اغتراب البحر بين رصاصتين

مخيما ينمو، وينجب زعترا، ومقاتلين

.....

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الخيال وخبأتني[1]

يجعل فيدوح من اغتراب محمود درويش موقفا يتحدد بواسطته كينونة هذا الشعب وهويته التي فقدها، ليكون هو المشرد دوما في رحلة لا يدرى منى انتهاؤها، رحلة لا تحدها حدود معروفة، الاغتراب النفسي عند محمود درويش، ينبع من قلق أصيل يراوده على نحو لاواعي تجاه كل من يهدد كينونة الذات/الجماعة، لتشكل بذلك القصيدة ديالكتيك الصراع بين رغبة الذات المضمرة في التجاوز وبين تشظيات الحاضر وإكراهاته السياسية.

وتتبدى تيمة الاغتراب بشكل جلي في نصوص الشاعر الجزائري لخضر بن بركة، كونها نصوصا تحمل مجالا للسكون العدمي الذي تستحيل الحياة فيه، ليكون بذلك المكان حاملا لدلالات الموت والتيه، لعل ذلك قصيدته «**عاد**»

صار أحمد

مسحن الندى

عن فضاء العيون، انتشرن

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص ص 103-104.

لحافا من الصوف، أعددن له الشاي

.....

عاد من قفص الاغتراب...إلى

عشه

للبنات عيون تطل

عليه...إذا ...عاد من سجنه[1]

جمالية الاغتراب عند لخضر بن بركة، تتأتى من خلال ما يفرضه المكان/ السجن من عذاب نفسي، يفقد فيه الإنسان انتماءه وحميمية وجوده الكرونوتوبي القائمة على التواصل، لتصبح الذات الشاعرة ذاتا لا منتمية" إن رتابة المكان والزمان، حيث الكل قانع بتعاسته ومنغمس في هذا التكرار، من دون أن يحاول مرة أخرى، أن يخرج إلى الهواء، أن يجرب حزنه وبأسه، ويحاور الأشياء من حوله"[2]

وتتخذ الغربة عند صلاح عبد الصبور بحسب الناقد، غربة أكبر من غربة الأخضر بركة، لتنتقل من غربة مرتبطة بطبوغرافيا المكان باعتباره فضاء للموت إلى غربة الكلمة في ارتباطها الأصيل بفعل الكينونة، لعل ذلك ما يتجلى عند الناقد من خلال قصائده الكثيرة التي يورد لنا مقطعا منها بعنوان « **من أحلام الفارس القديم**»:

يا من يدل خطوتي على طريق الدمعة البريئة !

يا من يدل خطوتي على طريق الضحكة البريئة !

لك السلام

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص104.

[2] – المصدر نفسه: ص ص 104-105.

لك السلام[1]

يرى فيدوح أن غربة الكلمة عند عبد الصبور ، مرده القلق الذي تعيشه الذات الشاعرة، وما يفرضه ذلك من تناقضات أنطولوجية" تكمن لحظة القلق إذا في لحظة التيبس، التي تحاول أن تقمع كيانه الذات وتصل إلى القنوط والإحباط، ولكننا نلمس مقابل ذلك مقاومة عنيفة، تظهرها الذات دفاعا عن وجودها"[2]

نستشف من قراءة فيدوح الجمالية لفعل الاغتراب عند صلاح عبد الصبور ، أنه يرتبط بفعل القلق، وما يحيل عليه من صراع جدلي بين الذات الشاعرة ورغبتها في الخلاص وبين تيبس الحاضر وضيق أفقه، ما يجعل الذات الشاعرة تقع أحيانا في طروحات راديكالية قد تصل إلى هدم كل شيء، لعل ذلك سببه إحباط العام الذي حول الفعل العربي إلى مجرد فارس قديم لا يملك قدرة الفعل ولا يملك من مصيره إلا التغني بالأمس.

ويحمل الاغتراب عند فيدوح أيضا دلالة سيكولوجية، فبواسطتها يجري الكشف عن أغوار الذات الشاعرة، وما تكابده من مأساة على الصعيدين الذاتي والجماعي، لعل ذلك ما يتجلى بحسب الناقد في شعر عبد العزيز المقالح، وما قصيدة « **رؤية**» إلا خير مثال عن ذلك الاستبطان:

يدا بيد

أنا من يلم صعيد النجوم

ويجمع من تمر الفرقد

.....

ما كنت أدري من أنا

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص108.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

ما الغيم، ما الصحو، ما الندى

ما كنت أدري عمري الجميل[1]

الاغتراب إذن له القدرة على تسمية المضمرات التي تغوص بعيدا في أغوار الشاعر، فبواسطة الشعر يتم الاقتراب من ذلك الوجع والسكن فيه، ومن ثم قوله على نحو شعري" وكلما اقترب الإنسان من مضامينه الداخلية، أدرك أن هناك سبلا للمعاناة، لا مناص له منها، كونها فضاءات لامتحانات جمة ...فالعالم مكتشف على الدوام، بينما يظل الإنسان رهين البحث عن ذاته"[2]

يواصل فيدوح مقاربة الاغتراب عن طريق إيراده لمقاطع شعرية متنوعة لكل من أدونيس ونزار قباني وعياش يحياوي، تجتمع كلها في دلالة واحدة وهي دلالة القلق، وما يحيل من اغتراب وجودي، تسعى من خلاله الذات الشاعرة لكشف مأزق الوجود العربي، وما يمر به من لحظات فارقة، ليكون الاغتراب في دلالاته الرامزة أملا في اتمام البناء والتغيير الذي لطالما نشده الإنسان العربي وآمن به وبتحققه.

لعل الفرق في تصورات القلق عند طرفة، والشعراء العرب المعاصرين، مرده الاختلاف الحضاري والثقافي الذي فرضته السيرورة التاريخية، والصيرورة المعرفية، فإذا كان الشاعر الجاهلي، يتساءل في لجاجة عن مصيره ومآله على نحو يحمل قلق التناهي وخوف الزوال باعتباره ذاتا تستغرق في الموجودات لتنفتح على سؤال الكوني، فإن الشاعر العربي المعاصر، لا تشده أسئلة الموت والفناء، بقدر ما تؤرقه أسئلة التغيير والثورة كتجاوز لموات الحضارة العربية في حاضرها المتيبس، لعل ذلك ما هفت إليه القراءة الجمالية عند فيدوح وسعت إلى كشف جمالياته.

---

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى ص 109.

نقلا عن:

– ديوان أبجدية الروح، القاهرة، ط1، 1996، ص41.

[2] - المصدر نفسه: ص ن.

7. جمالية المثال

تأخذ جمالية المثال عند طرفة بحسب فيدوح معناها من القيم الأخلاقية، ونحن لا نعجب من ذلك خاصة أن الفكر الأخلاقي فكر لصيق بالتجربة الإنسانية منذ تحضرها، باعتبارها ضابطة للسلوك البشري، ذلك أن المثال – ما يجب أن نكون عليه– يصدر من فعل المحاكاة التي تكون فيه الذات الشاعرة مستحضرة لقيم متعالية/ أخلاقية تحاول بواسطة محاكاتها تحقيق الجمال الإنساني في صورته المثالية.

وفق ذلك تتجلى جمالية المثال في الشعر الجاهلي من خلال ما يعرضه فيدوح من نماذج شعرية حكمية، ترتبط بدلالات الفضيلة والخيرية –على نحو ما دعا إليه أفلاطون–كنقيض للشرية – المبدأ الغضبي– " فالخير إذن قيمة سامية عند الإنسان وكل من تحلى بهذه الفضيلة، فهو مقصر في حق غيره:

لا يوجد الخير خير إلا في معادنه أو يجري الماء إلا في مجاريه" [1]

لعل فيدوح في هذا الطرح، يتخذ منهجا تقليديا، ذلك أن الجمالية ليست قرينة للخيرية بل للجمال في طرحه الكلاسيكي، والفرق بين الجمال والجمالية فرق عميق، ذلك أن الجمالية وعبر مختلف تيارتها قد انتقدت النظرة الميتافيزيقية للجمال وما تحيل عليه من اضطراب معرفي، لا يفرق بين الفن كفعل تخييل وبين السلوك في ارتباطه بفعل الرغبة، وهو ما أوقع فيدوح في الشرح السكولائي الذي يغيب مسكوت النصوص، بما يحقق القراءة الإبداعية التي لا تقف أمام الظاهر بقدر ما تغوص في الباطن على نحو أصيل.

قراءة فيدوح للنص الجاهلي من الوجهة الجمالية قد اتخذ شكلا سياقيا قي معظمه من خلال ربطه بين سيرة الذات الشاعرة و بين المنتج الشعري، وفي أحايين كثيرة وقوعه في تواز دلالي مع هذه النصوص التي يوردها، ما جعله رهينا لمقولات الشعرية العربية القديمة في جل قراءته، خاصة فيما تعلق منها

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص113 .

لمسألة الشطرين في البيت الشعري وكذلك للقيم البرانية التي حدد بواسطتها الشعر القيم الجمالية لهذا الشعر الظلم/ الخير/ الصداقة/ النصح/الشجاعة.

القراءة الفيدوحية كذلك لشعر طرفة قد جعلت من هذا الشاعر شاعرا وجوديا، وإن لم يصرح الناقد بذلك، ولنا أن نتساءل عن عمق التفكير تجاه الوجود عند شاعر جاهلي لم يصل تفكيره العفوي بعد إلى تفكير فلسفي عميق، يتمظهر من خلاله سؤاله وقلقه حول الوجود، ذلك أن فكرة الموت التي يجعلها الناقد تأكيدا لنظرة الشاعرة المتميزة حول الوجود هي فكرة قديمة وجدت مع الإنسانية منذ لحظة ولادتها الأولى*، لذلك كان الأجدر أن ينطلق فيدوح من هذا الشعر ليبحث في سؤال الكينونة العربية الجاهلية وخصوصيات تساؤلاتها العفوية **بدل أن يسقط مفاهيم وجودية معاصرة القلق/ الاغتراب ما حول طرفة إلى شاعر وجودي حينا وإلى شاعر ديالكتيكي هيغيلي.

* – لعل الاتصال الأول بين العرب والفلسفة اليونانية ما ذكره لوكلير Leclere أن خالد بن معاوية أمر بعض علماء اليونان بترجمة الأرغانون الأرسطي إلى العربية.

– ينظر: محمد التومي الشيباني، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، الدار العربية للكتاب،ليبيا، ط3، 1982، ص

** – ارتبطت فكرة الموت بالإنسان منذ وجوده، لعل ذلك ما سعى إليه العقل الأول في رؤيته للموت والفناء، ولعل من أوائل الملاحم الإنسانية التي شكلت تيمة الموت مدارا لها ملحمة جلجامش الذي حاول أن يبحث عن عشبة الخلود التي تمكنه من الخلود بعدما رأى موت صديقه أنكيدو، وبعد بحث طويل وشاق توصل جلجامش أن الخلود الحقيقي هو خلود الاسم لا الجسد.

8. جمالية المتناهي واللامتناهي

ينطلق فيدوح في قراءته للنصوص الشعرية المعاصرة من القراءة التأويلية التي تحاول الغوص في مناطق اللاتحديد فيها، لتكون قراءته بذلك قراءة تفاعلية، تتتبع المعنى الغائب اللامتناهي" وفي ظل هذه الظرفية يعتبر جهد المؤول مسوغا طبيعيا لاستكناه سياق باطن النص الذي تستلطفه الذات وتستجلبه المتعة، حينما كانت لمعانقة المأمول والشوق إلى المبتغى"[1]

إن الاستغراق في المتناهي، فعل مثالي ديالكتيكي لا ينظر إلى التشكلات المادية باعتبارها مجالا تجريبيا يبحث في خصائصها البنوية وقوانينها وشبكة علاقاتها، بقدر ما هو استغراق هيغيلي يحل في الواقع وينفصل عنه معانقا الروح المطلق في عبقريتها المتفردة، ومن ثمة كان إبداع الشاعر " تجاوز ما يمكنه اخضاعه لليقين، أو تثب على عالم ما هو موجود في مقابل عالم ما هو مرتقب وفي أثناء ممارسة الرؤية فيما وراء الإدراك"[2]

لعل ذلك ما يريد فيدوح البحث في تأويل مضمراته، بما يحقق عملية الكشف عن مدارج المعنى المتأتية عن طريق فعل التأمل الجمالي، ما يقتضي سفرا عميقا في كينونة الذات، وما يحققه ذلك الاستبطان من انفتاح تأويلي، تكون فيه أيقونة الحرف/ الكلمة حاملة لكينونة الوجود ومضمراته، فمن خلال نصوص أديب كمال الدين يحاول الناقد هتك الحضور بدلالاته المتيبسة، لتكون التأويل في ارتيادها تلك المسالك مغامرة صعبة ومتعنتة أمام إلغاز هذه النصوص وعدم اكتمال معناها الكلي " أن تتوغل في حروف أديب

[1] – عبد القادر فيدوح : أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، منشورات ضفاف، لبنان، ط 1، 2016، ص 04.

[2] – المصدر نفسه: ص 27

كمال الدين يقتضي أن تكون لك فراسة ذات ثاقبة –قريبة من علمي الرمل والزايرجة–وعمق في إدراك معنى الحرف ومبناه، بوصفة مرآة تكتنه عالم ذات الشاعر وصورة الكون في تجاذباته." [1]

9. جمالية اللامتناهي ومتاهة الحرف عند فيدوح

تشكل أيقونة الحرف ومتاهاته عند أديب كمال الدين، بواسطة ما يقيمه من اشتغال، يشحن فيه حروفه بأسرار الروح على شاكلة المتصوفة، وأهل العرفان الذين يكون المعنى لديهم غامضا، لا يفهمه إلا المريد المتعبد في الحضرة — اللفظ جسد والمعنى روح– ذلك أن الرمز الصوفي لا يفهم إلا عن طريق الإشارة وإيماءاتها والتي بدورها تستعصي عن الفهم والإدراك، بناء على ذلك تتشكل جمالية الحرف الملغز عند كمال الدين، فالحرف لديه ينفتح" على كثير من العوالم الممكنة والافتراضات الجمة، فيما يرمي إليه ترميز الحرف وبما يقتضيه الوعي التجريدي"[2]

يذهب فيدوح في تأويله لأيقونة الحرف وجماليته عند كمال الدين، بأنه محكوم بالتجربة الذاتية للشاعر والتي تنفتح على سؤال الكوني، فسؤال الذات في صميمه سؤال عن الوجود الإنساني ضمن الأفق الكوني المفتوح، وما يفترضه من ضياع يكون اللافهم جوهره، ذلك أن تشظي دلالة الحرف، يحيل في مضمراته على تشظي الذات وكينونتها التي لا تكاد تثبت إلا وتتلاشى مرة أخرى، فحتى الشاعر بحسب فيدوح يعجز عن فهم دلالات حروفه اللامتناهية" وحتى في الحالة التي يفترض فيها الشاعر تساؤلا محيرا عن مساعي فهم حروفه فإن ذلك يكون من غير جدوى"[3]

[1] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، ص33.

[2] – المصدر نفسه: ص 34.

[3] – المصدر نفسه: ص 35.

يدلل فيدوح على هذا المعنى الذي تنفتح فيه أيقونة الحرف على دلالات لا يمكن الاهتداء لمعناها بسير بل يتطلب تأويلها عنتا شديدا، لما يحمله الحرف من تشظي المعني وعدم اكتماله على نحو يحقق عملية الفهم.

لكل من لا يفهم الحرف أقول:

النون شيء عظيم

والنون شيء صعب المنال

إنه من بقايا حبيبتي الإمبراطورة

ومن بقايا ذاكرتي التي نسيتها ذات مرة

في حادث نوني عار تماما عن الحقيقة

.....

فلا تسألوا بعدها في بلاهة عظيمة

عن معنى النون[1]

يحاول فيدوح تأويل سر حرف النون، رابطا تشظي المعنى وعدم اكتماله على نحو يمكن القارئ من تحقيق عملية الفهم إلى مأساة الذات وتشظيها، باعتبار أن غياب معنى الحرف هو غياب لمعنى الوجود في حد ذاته، ذلك إن الانزياح الدلالي يقتضي انزياح الوجود وعدميته على نحو مضمر" ومن هنا يبرز

[1] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، ص ص 35-36 نقلا عن :

– أديب كمال الدين: نون، مطبعة الجاحظ ، بغداد، ص 04.

موضوع الشتات الذي أتلفت تناميه الفعل الحضاري، ونخر الواقع بعثة أفسدت عليه مساعيه، والشاعر كما يتبدى في إخفاء مكاشفة الحرف...فإنه يعكس بذلك ما آلت إليه قيمنا في عصر موبوء"[1]

ينفتح أفق التأويل في تعالقاته الدلالية المتلاشية إذن على انتكاسات الوجع العربي في لحظته التاريخية التي لا يدري أحد سبيل الخروج من تيهها، ذلك أن النون كينونة لكل ما يعلم فيسطر، فلا نحن كشفنا حجب النون ولا نحن استطعنا/علمنا، تجاوز أكثر لحظات شتاتنا ومواتنا، فكأن كينونتنا «كن» لم تتشكل بعد، ذلك أنها مازالت في مرحلة الضباب، فلا أحد يعرف البداية ولا مستقر النهاية.

لابد أن نشير هنا أن القراءة الفيدوحية لدلالة النون في شعر كمال الدين من خلال المقطع الذي أورده، لم يصل فيها التأويل إلى مداه، ذلك أن النون في أسرارها لا تحيل في دلالتها الرامزة على الواقعي المتشظي مباشرة، بل أن أسرارها تضرب عميقا عبر دلالاتها المقدسة في القرآن الكريم، وفي التأويلات التراثية لهذا الحرف، بما يتيح عملية الفهم الأصيل، ذلك أن التأويل يتطلب استحضارا لمجمل التفسيرات التراثية لمعنى هذا الحرف، ومن ثم إقامة حوارية معها، بما تقتضيه عملية التجاوز على مستوى التأويل الأيقوني أولا ثم على مستوى ارتهاناته مع الواقع ثانيا.

إن التشتت والضياع المرتبط بغياب المعنى، لا يتعلق فقط عند فيدوح بمستوى اعتلال الدلالة، بل كذلك بمستوى الصياغة اللفظية المشكلة لنسيج الجملة الشعرية وتركيباتها اللغوية" إن الحقل الدلالي لمسوغات الحروف في شعر أديب كمال الدين، ينزاح عن المستوى الوظيفي، المعياري، لمدلول الكلمة — والحرف على وجه الخصوص- أي خارج ما تمثله المواضعة اللغوية"[2]

[1] – عبد القادر فيدوح : أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، ص 36.

[2] – المصدر نفسه: ص 37.

بناء على ذلك تتشكل جمالية الحرف عند فيدوح في مقاربته لشعر أديب كمال الدين، لتتخذ مستويين جماليين، يتمثل المستوى الجمالي الأول: فيما يحمله الحرف من ضياع المعنى وتلاشيه، بحيث لا يمكن للقارئ كشف المعنى بسهولة، بل أنه قد يصاب بالحيرة- الاستسلام- في غالب الأحيان، لذلك يسعى القارئ العليم عبر هذا الاستفزاز الطاغي إلى محاولة كشف رمزية الحرف ومتاهته، بما يحقق ارتياده لمعارج المعنى، أما المستوى الجمالي الثاني: فيتعلق بلعب اللغة وما يخلقه الدال من استبدالات غائبة تعزز الضياع في شكله التتابعي الخطي، بحيث يقع هدم التصورات الإبتسمية لمقولات المبنية على فيمينولوجيا الظاهر، لتنتقل بذلك اللغة من الحضور الصوتي إلى معانقة المحو والغياب، لعل ذلك ما سنبينه من خلال الرسم التوضيحي التالي:

المستوى الجمالي الأول: تشظي الدلالة وهروب المعنى.

اعتلال الحرف هو اعتلال الذات في وجودها.

أيقونة الحرف

المستوى الجمالي الثاني: علاقة الحرف بالمعجم

الاستبدالات وهدم المعيار القواعدي والمنطقي

مخطط رقم 12 جمالية الحرف ومستوياته الجمالية في شعر كمال الدين أديب

إن شعر كمال الدين — الحروفي- في تشكلاته الجمالية بحسب ما يورده عبد القادر فيدوح شعر لا ينطلق من فعل المحاكاة، أي من تقرير ما هو موجود، بقدر ما هو خلق لخطاب كشفي، يستعيض بواسطته عن اللغة التقريرية المباشرة، بلغة أخرى تمارس الهدم، واضعة خبرات القارئ في إرجاء مستمر، لعل ذلك ما يوقع القارئ في حيرة شديدة، ليحاول في عنت شديد فك واستكناه معاليق هذا النص الحاضر الغائب، الذي يبدي بقدر ما يخفي، الكتابة الشعرية عند الحروفي كتابة متشظية تمارس محوا يصل حد الصمت، لذلك كان لابد من مغامرة العبور إلى هذا التيه المنفتح على أسئلة الكينونة والمآل.

عملية التأويل الفيدوحي لنصوص الحروفي لا تقف أمام الظاهر المتجلي، بل تتفاعل معه لتغوص في مناطق الظل واللاتحديد في النص، بما يمكن من استكمال المعنى الكلي، بعيدا عن الأحكام النفعية والمصلحية" لم يعد النص تلك العلاقة السببية بانعكاساتها الوظيفية النفعية أو الموجهة توجها خارجيا، بقدر ما أصبح نبضا إيقاعيا على وتر استبطان الذات في مرساة رغائبها المتشظية...عبر شرارة الطاقة الرمزية الماثلة في جمالية القراءة والتقبل"[1]

لعل ذلك ما يتجلى في قراءة فيدوح التأويلية لسر الحرف عند الشاعر كمال الدين، والذي حاول أن ينطلق من الأيقونة الحرفية ليؤول الغياب وفق قراءة أستطيقية تروم كشف المعنى الغائب من خلال الإمساك بكينونة الحروف ومضمراته بما يشكل جمالية القراءة ومتعتها.

قراءة فيدوح الجمالية في جانبها الإجرائي لا تنبني على لوغوس منطقي، ولا على مماحكة لفظية تسعى وراء الصور البيانية والبلاغية، بقدر ما هي فعل كينونة تكون فيها اللغة منطلقه، حيث يقع تسمية مضمرات الكينونة على نحو أصيل بواسطة اللغة، لعل ذلك صفة النص العبقري الأصيل إنه " نص المتعة

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، دمشق، سوريا، 2009، ص 42.

ذلك الذي يضعك في حالة ضياع ذلك الذي يتعب(وربما إلى حد نوع من الملل) فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع ثبات أذواقه وقيمة ذكرياته ويؤزم علاقته باللغة"[1]

لذة النص الشعري عند كمال الدين بحسب مقاربة فيدوح الجمالية، لا تتأتى فقط من غموض استخدامه للحرف، بل كذلك في كسره لكل مواضعة لغوية قواعدية، لتتشكل لذة القراءة وفق هذا المدرج التمردي وذلك من خلال" درجة التكثيف الإيجابي المشبع بنكهة الشعرية في مبناها ومعناها والتي من شأنها أن تحقق رغبة في التآصر بين المريد والمراد، ونظير ذلك يشي الحرف في مترادفاته بالجمود الحاصل في المستوى البناء الحضاري"[2]

يورد فيدوح المقطع الشعري التالي لتوضيح الجمود الحاصل في الحضارة العربية، وما رافقها من عدم قدرة الذات العربية على تجاوز راهنها المتيبس، ليحمل الحرف بذلك دلالة الضياع ومن ثمة الحلم/ الطيران:

هكذا كانت صحراء فكان الحرف جملا

هكذا كانت ضياعا فكانت النقطة معنى

هكذا كنت حتى امتلأت

هكذا طرت أنا وجملي

طرت كغيمة من نور[3]

[1] – رولان بارث: لذة النص، ص 21.

[2] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، ص 37.

[3] – المصدر نفسه: ص ن.

تحيل دلالات الحروف الغائبة التي يسعى فيدوح إلى كشفها على قلق صميمي، ينطلق من محاولة فهم اللحظة التاريخية، فعن طريق فعل التأمل، يتشكل وعي الذات تجاه كينونة الحاضر، بما يشكل محاولة لفهمه عن طريق الشعر، ذلك أن الشعر له القدرة على تسمية المضمرات ما يعني كشفها على نحو أصيل، الشعر بذلك يعد عند هيدجر" نوعا وشكلا للرؤية التي تنجزها الذاتية الإنسانية للعالم...فهو الدرب الذي يمر بالكلام لكنه يفضي إلى شيء آخر، الكشف عن أساس النمو الروحي للجنس البشري واستعراض هذا النمو"[1]

وفق هذا الطرح الهيدغري يؤسس فيدوح رؤيته لدلالات أيقونة الحرف، باعتبارها كشفا عن صميمية العالم، بواسطة ربطه بين الشعري و النمو الروحي الحضاري للشاعر، بما يحقق عملية الكشف والإضاءة لمتاهات النص المعتمة، فعن طريق القلق والخوف، يجري مساءلة الوجود في كينونته على نحو أصيل" إن التكثيف في استخدام صيغ الكينونة يعكس معايشة الشاعر مخاض تحول التجربة الحضارية من البناء إلى الانهيار والانحلال ...وفي مثل هذه الحالة يجد الشاعر نفسه في حيرة من أمر مصيره في تشابك دلالي بينه وبين الحرف والنقطة، الأمر الذي تمخض عنه صراع نفسي لإثبات الوجود بعدما انفلت من بين أصابعه الحرف والنقطة"[2]

جمالية الحرف إذن عند فيدوح، تنوجد ضمن ذلك التفاعل الإيجابي بين النص الشعري والقارئ، ذلك أن التلاقي بين النص والقارئ، يجعل المتلقي يمر بحالة من الارتباك والعجز، لعل ذلك مرده أن أيقونة الحرف عند كمال الدين تنزاح دلاليا واستبداليا في اتصالها بالكلمة، ما يقتضي ترسيخ عدول لا نهائي في المعنى والمبنى، ليكون هذا التردد الحائر في مضمراته ترددا يحمل شكا جوهريا في معنى الحضور العربي في كينونته، ليكون بذلك زمن النص زمنا يتعالى عن الزمن الميقاتي التعاقبي، إنه زمن تقف إزاءه الذات الشاعرة

[1] – هيدغر: إنشاد المنادي: ص41

[2] – عبد القادر فيدوح : أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، ص 38.

لتسائل كينونتها ونموها الروحي عن طريق الحرف/النقطة/الكلمة، لعل ذلك ما جعل الكينونة حاضرة على نحو صميمي في شعر كمال الدين، معلنة ارتباكها وتيهها، لعل ذلك ما يتجلى في المقطع الشعري التالي الذي يورده لنا فيدوح:

في كينونتي

أعني في ارتباكي الكبير،

ثمة حرف

وثمة نقطة

.....

حرفي تاه

وسط كؤوس الخمر والدخان[1]

10. جمالية الحرف وغواية الدهشة عند فيدوح

ينطلق فيدوح في حديثه عن غواية الشعر منطلقا من التصورات الحداثية التي تجاوزت كل الارتهانات الخارجية، ومجمل الأنساق المغلقة التي حولت النصوص الأدبية إلى مجرد قوانين ميكانيكية أفقدت النص الأدبي روحه وقدرته الأصيلة على كشف المحتجب، ليصبح الشعر بذلك" جوهر الرؤيا الكشفية التي تبحث في علاقتنا بالكون وتقرب صلتنا فيما تتخذه المعرفة البدئية بالمعرفة الوجودية الأمر الذي يدفعنا إلى تفجير السؤال الناتج عن القلق"[2]

[1] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، ص 43 –نقلا عن: أديب كمال الدين:شجرة الحروف، دار أزمنة، ط1، 2007، ص ص 88-89.

[2] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 03.

فيدوح في مداخله القرائية التي تروم الكشف الشعري ينطلق من جملة الطروح الوجودية التي تتفاعل فيها الذات مع الموجود الأرضي لتنفتح على الوجود الكوني، باعتباره مدار أعلى للكشف في جوهره الكلياني، ليقارب كينونة الضياع الحاملة لمأساة الوجود الإنساني ، فعن طريق القلق * الأصيل يتم كشف الغياب ومضمراته، ذلك أن القلق شعور تأملي تسعى بواسطته الذات إلى تحقيق حريتها وذلك عن طريق الشعر باعتباره القادر على كشف كل تيبس يرتهن حرية الذات وقدرتها على القول والبوح.

وفق ذلك تتجاوز القراءة الفيدوحية في تأسساتها جملة المقولات السلبية التي تجعل من وجود الإنسان في واقعه المتمكن وجودا سلبيا، فمن خلال الوجع والضياع، يتشكل الإبداع الشعري من عمق الضنى النفسي ومأساته، لتسعى الذات الشاعرة بواسطة قدرة الشعر الأسطورية على تجاوز تشظي الذات أولا، تشظي الكوني الكلي ثانيا ، بما يحقق ولادة القصيدة المتمردة التي تتأمل الواقع على نحو ديالكتيكي يمكنها من استبطان ذاتها أولا، واستبطان الوجود ثانيا، لتتشكل عملية الفهم والتجاوز في أصالتها، لتصبح القصيدة في رؤية الناقد" نبض إيقاع الحياة الذي يأخذ بوعي الشاعر ليقوده إلى إمكان معرفة مجاهل أعماقه بعد أن عجنته حروفه بخميرة الحيرة لتشكلا معا صورة تأملية في جدل حواري"[1]

* – بحسب كيرجور يرتبط القلق بالخطيئة في الكتاب المقدس – تجاوز القلق بواسطة الإيمان– ، ذلك أن الخطيئة نتاج أصيل عن شعور الذات بتهديد كينونتها، لذلك القلق في الطروحات المؤسسة للوجودية تتخذ طابع الحرية، لعل ذلك ما قرره كذلك هيدجر المتأثر بكيرجور وإن اختلف معه باعتبار القلق إدراك للعدم، وبالنسبة لسارتر فإن الطرح الكيركجرودي حول القلق هو الطرح الأدق وذلك لارتباطه بالخوف من الآخر عكس القلق الهيدجيري قلق على كينونة الذات ، والقلق عند سارتر يثير مسالك التهرب، ففي القلق تقلق الحرية على نفسها

ينظر: سارتر: الوجود والعدم، ص 87-96.

[1] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، ص 39.

إن فيدوح في طرحه التأويلي يتجاوز كينونة هيدغر * باعتبار أن الشعر يحمل اغتراب الذات واستلابها نتيجة التشيؤ الحاصل لها، كون هذا التشيؤ لا يحيل بالضرورة على أنطولوجيا ترتبط بالكينونة بقدر ما يرتبط بموت الإنسان العربي وتشظياته على المستويات الحضارية والتاريخية والاجتماعية نتيجة القمع الذي تعيشه الذات، ويعرض وجودها إلى النفي والاغتراب، بناء على ذلك يتخذ النص الشعري طريقا ثوريا مبتعدا عن الشعر الحافل، فاضحا هذا التردي الحاصل في الحضارة العربية كحتمية للسلطوية القمعية المنطلقة من عقل استبدادي، حول القيم الإنسانية إلى مجرد ديكور، لعل ذلك هو مدار الحيرة والاغتراب:

أوقفني في مواقف الحيرة

وقال: عرفتك يا عبدي وأنا أعرف حيرتك

حيرتك أكبر من البحر

وأقسى من الصحراء

أبعد من الغيم

وأقرب من القرب[1]

* – يذهب كمال بومنير أن أدورنو قد انتقد الأنطولوجيا الهيديجرية وخاصة فكرة الكينونة، والتي ابتعدت في مثاليتها عن الواقع الملموس مبتعدة عن ديالكتيكية المجتمع وصراعه، ويرى أدورنو أن فكرة الانتماء إلى الكينونة قد عززت الانتماء إلى الماضي ما جعلها عاجزة على فهم العلاقات المادية

– ينظر: كمال بومنير: نحو تجاوز الأنطولوجيا الفيمينولوجية؟، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة ،بوزريعة، الجزائر، المجلد 05، العدد 02، 2013، ص ص 01-02.

[1] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، ص ص 40-41.

– نقلا عن: أديب كمال الدين: مواقف الألف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2012، ص ص 32-33.

تتجلى غواية الدهشة عند فيدوح من قدرة الشعر على ملامسة قلق الذات الشاعرة ، وما يحيمله ذلك من تشظي لكينونتها، لكنه في الآن نفسه يحاول تشريح هذا الضياع على نحو يتتبع ديالكتيكية الوجود العربي وصراعه، لتكون حيرة انتظار، تأمل في انجاز الثورة والتغيير على نحو عاجل.

جمالية القراءة الفيدوحية في محاولتها قراءة دلالات الحرف وصورته الأيقونية في شعر كمال الدين، تكمن في قدرتها على إدهاش المتلقي وغوايته، فعن طريق هذا التعليق لخبرات المتلقي وتوقعاته المسبقة، تتشكل حيرة التلاقي بين الحرف والقارئ، فكأن الدلالة في هروبها حلقة لا يدرى طرفاها ولا يهتدى لمثلها" لقد جسدت حروف الشاعر ظاهرة الضياع في أشكال متعددة، قد يكون ضياع الذات، وأخرى في ضياع الوطن، وحينا في ضياع الهوية، وأخرى في ضياع الرؤيا، وبين هذا وذاك هو ضياع يؤجل فعل المواجهة ويستكين لسراب لا ينال منه طالبه"[1]

مدار الإدهاش إذن في قراءة فيدوح لنصوص كمال الدين، مرده الخيبة التي تعيشها الذات الشاعرة في علاقتها بذاتها أولا وبالآخر ثانيا، بما يحيل على ضياع يتوحد فيه الذاتي مع الجماعي في طقس جنائزي، يرمز لموات الحضارة العربية وعلى عدم قدرتها على تحقيق التجاوز والبعث الأصيل الذي ينشده الشاعر، لتتفاعل القراءة الفيدوحية مع خصوصيات المأزق العربي على الصعيدين الروحي والحضاري"يعترف الشاعر بأزمته الخانقة عبر رحلة حياة أصبحت عصية على الفهم، كسرت واقعا تقهقرت سبله وأصابه الضعف والوهن وتطايرت شظاياه بسبب حالة اليأس وفقدان الأمل"[2]

ولابد لنا أن نشير هنا أن قراءة فيدوح الجمالية لنصوص كمال الدين، تتخذ منحى سيميائيا تأويليا، كما يستعين أيضا في بحثه عن غياب المعنى، بما يسميه بالوعي الجمعي، وما يرتبط به من تشاؤم نفسي عميق، وهو ما يتردد كثيرا ضمن دراسته النقدية" نصوص الحروفي تطرح فكرا أنطولوجيا يقوم على

[1] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، ص 42.

[2] – المصدر نفسه: ص 43.

أساس النزعة التشاؤمية المترسبة في الوعي الجمعي الذي لم يعد له ماهية تتبلور مع سيرورة وجوده اعتقادا منه فيما يكشف عنه لا مقول النص أنه لا معنى لوجود لا يملك أي رؤيا متعلقة بماهية تحدد مصيره"[1]

هذا الحضور الأنطولوجي المتمركز في الوعي الجمعي العربي، يحمل النفي لكل القيم التي تضمن تحقق التغيير، ليصبح الواقع معادلا للنفي يجسد تناقض عجيبا بين الرغبة وانطفائها، لتتشكل دلالات الاغتراب، اغتراب الذات / الوطن/ اللغة ،لعل ذلك ما تجسد في قصيدة ما اسمك أيها الحرف لكمال الدين:

ما اسمك؟

قلت: للحرف في مساء شديد الظلام

قال: بعد هذي السنين الطوال

والانتقال العجيب

من منفى إلى آخر

ومن شظية إلى أخرى

وأنت لا تعرفني[2]

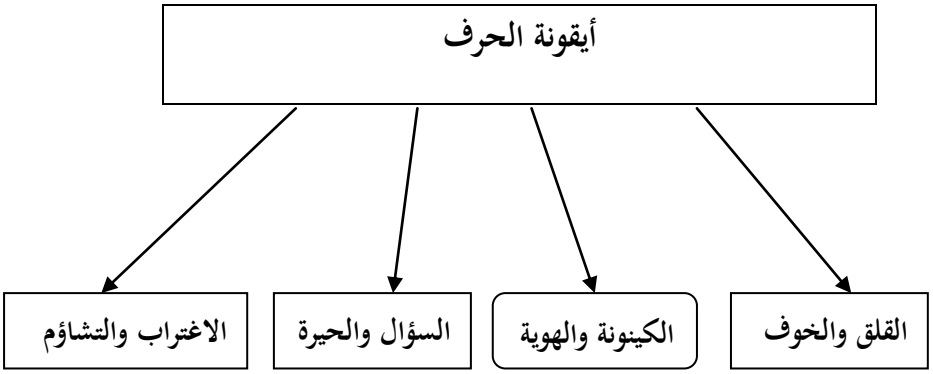
[1] – عبد القادر فيدوح: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين، ص 46.

[2] - المصدر نفسه: ص 53.

– نقلا عن:

– ديوان أقول الحرف و أغني الأصابع، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، 2011، ص 111.

ويمكن توضيح جمالية الحرف على مستوى الثيمة بحسب المخطط التالي:



مخطط رقم 13 ثيمات الحرف في شعر أديب كمال الدين

وفق ذلك يصبح الحرف هدما لكل المعاني الجاهزة، فبواسطته يقع الاستغراق في الوجود واستبطانه على نحو خفي، يكون فيه غموض الحرف تعبيرا عن غموض الكينونة والصيرورة، أيقونة الحرف عند أديب كمال الدين مغامرة تروم كشف مضمرات الذات والآخر، بلغة صوفية لا يحيل مبناها على معناها، لغة تعري الوجود وتكشف سقوطه الروحي والحضاري على نحو أصيل، ليكون اعتلال الدلالة وعدم اكتمال المعنى تعبيرا يحمل في عمقه اعتلال الذات الشاعرة ومأساة حضورها أولا واعتلالا أنطولوجيا تتموضع فيه الكينونة العربية في معاني الشك والحيرة.

11. جمالية القراءة وإجراءات السيميائية عند فيدوح

يحاول فيدوح من خلال مقارباته الجمالية للنص الشعري، أن يتقصى في دلالات المعنى الشعري الغائب مستعينا في ذلك بإجراءات المنهج السيميائي، وإن كانت هذه الإجراءات تتخذ حينا طابعا حرا يتعالق بمكاشفة المعنى، وحينا آخر يروم الكشف عن مجمل الدلالات الرامزة مستخدما مقولات السيميائية

ومصطلحاتها على نحو واضح، كالمربع الغريماسي وما يحيل عليه من فواعل تتخذ التضاد والتضمن، و المثلث البيرسي وعلاماته الأيقونية و الإشارية المختلفة، منطلقا في كل ذلك من اللغة وشبكة علاقاتها الداخلية التي يفرضها نظام اللغة، لكنه يختلف في قراءته عن البنوية في تقوقعها الشكلي من خلال انبجاس العلامة وانزياحها الاعتباطي.

وعلى منوال الدراسات الأكاديمية حاول فيدوح أن ينطلق في حديثه عن السيميائية من الجهود التي قام بها دوسوسير عندما بشر بميلاد هذا العلم، دون أن يغفل جهود الفيلسوف المنطقي بيرس، معرجا على تودوروف وجوليا كرستيفا ورولان بارث وكاسيرر...، عارضا مدار الالتقاء بين علم السيمياء والتراث العربي القديم.

يعرض عبد القادر فيدوح نصا شعري لبكر بن حماد، يحاول من خلاله أن يبشر بمنهجه السيميوتأويلي" ولعل المغامرة السيميائية في محاولتها فك رموز الخطاب دون أن يعني ذلك إحالة هذا الخطاب إلى كومة شفرات وقرائن لا عمق دلالي وراءها...وفق أدوات إجرائية تستند إلى رصيد معرفي وخبرات قرائية متنوعة ضمن مناخ استفهامي يرفض منطق الجواب"[1]

ومنه فالقراءة السيميوتأويلية عند فيدوح، ليست قراءة ساذجة بقدر ما هي قراءة تنطلق من المعطى اللغوي لتقوم بتأويله، وهي في ذلك لا تنطلق من الشروح التقليدية بقدر ما تسعى إلى الإمساك بدلالات الفواعل الشعرية ضمن هذا النص، وما تتيحه حركيتها من تفاعل دلالي داخل نسيج النص ما يمنح هذا النص تعددا دلاليا فريدا.

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 67.

وعلى غرار الدراسات السيميائية الباحثة عن حركية الفواعل ضمن المعطى الشعري، يقسم فيدوح قصيدة بكر بن حماد إلى مقاطع، محاولا من خلالها البحث عن فضاء النص ولحمته، كونه يشكل لحمة واحدة، يبدأ المقطع الأول *كافتتاحية تعرض" مفتاح البداية المغلقة للنص أو ملف قضيته بحيث يفتتحه الشاعر بفعل الأمر «قل» في صيغة استنكار وتنديد بفعل المعتدي «القاتل» الذي أجرم في حق الإسلام وأدمى قلوب المسلمين باغتياله الإمام علي"[1]

ونجد فيدوح في قراءته العامة ينطلق من بنية النص الداخلية، من خلال مجمل التراكيب والصيغ لينفتح بعدها على الدلالات التي يحيل عليها كل مقطع، باعتبار الفواعل المتحكمة في حركيته بما يقتضي بحثا في مجمل التضادات المختلفة في بنية الفواعل وقرائنها اللغوية.

جمالية النص الحمادي بحسب فيدوح، تقوم على نظام اللغة وما تفرضه الأخيرة من تعارضات دلالية بين القاصد والمقصود والعماد وقرائن كل ذلك على المستوى الدلالي، ذلك أن القاصد عند فيدوح (الفاعل) باعتباره قاصدا لفعل الاغتيال، وقد يتخذ القاصد صورا أخرى باعتبار دلالة كل مقطع، أما مدار الفعل فهو هدم بن ملجم لعماد الإسلام، لتكون دلالة النص الكلية مرتبطة بالعماد، لتكون بعدها الفواعل على مستوى المقصدود متعددة بتعدد القاصد في كل مقطع، لتنتقل تارة من الإسلام إلى العدو والذات...وبحسب تغير المقصود (المرسل إليه) تتغير القرائن الدلالية في كل مقطع ما بين الهدم والقتل

* – يبدأ المقطع الأول من قول الشاعر:

قل لابن ملجم والأقدار غالبة هدمت ويلك للإسلام أركانا

– يبدأ المقطع الثاني من البيت الثاني 02 إلى البيت السادس 06.

–المقطع الثالث: البيت السابع بمفرده.

–المقطع الرابع: من البيت الثامن 08 إلى الحادي عشر 11

–المقطع الخامس من البيت الثاني عشر 12 إلى البيت البيت السادس عشر 16.

[1] – عبد اقادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 68.

والشجاعة والعفو" الحدث في النص تصنعه ثنائية القصد والمقصود على مستوى البنية السطحية، ولكن هناك بعض العبارات تستدعي في الذهن حدثا ما، فتقوم باستحضار هذا المنظور الغائب « المدلول» فهناك بالإضافة إلى مجموع الدوال المتحققة في نسيج النص مجموعة أخرى ممكنة"[1]

يواصل الناقد قراءته السيميائية لقصيدة بكر بن حماد، باحثا في علاقات التضمين والتضاد للفواعل بين المجني عليه والجاني، وصولا إلى المعجم الشعري والتراكيب النحوية، لنجده يوغل في التقصي عن التشاكلات والتقابلات في هذا النص باعتبارها شحنا للدلالة، ليعرج في الأخير على الجانب البلاغي والإيقاعي وما يحيلان عليه من دلالات مختلفة.

ولعل فيدوح في دراسته الجمالية لقصيدة بكر بن حماد قد أوغر في المخططات والمربعات والجداول والخطاطات التي حولت بحثه عن المعنى إلى قراءة ميكانيكية، فهي و إن استطاعت أن تفيد من تطبيقات السيميائية على مستوى الفواعل والتعدد الدلالي من خلال جملة الدلالات المتعلقة بمدار التعارض بين الذات/ الآخر، فهي لم تنجح في عملية التأويل في ظننا، وخاصة فيما تعلق بالكشف عن مضمرات الذات وأنساقها الثقافية المختلفة، ذلك أن قراءة فيدوح لم تخرج عن قراءة القدماء والشراح لهذه القصيدة، و إن كان جديده فقط في استخدامه لاجراءات السيميائية لا غير، فدلالة القاصد والمقصود ما كانت لتغيب عن القارئ التقليدي،.

وعليه فإن ما بشر به فيدوح وما مهد له من مقولات تسعى إلى نشدان المسكوت عنه، نراها قد تلاشت– في بعض قراءاته– في ظل الطروحات والإجراءات البنوية النحوية والبلاغية والإيقاعية التي قيدت الناقد بمعياريتها ورتابتها، بما لم يمكنه من تأويل النص تأويلا إبداعيا متفردا، بقدر ما أعاد استحضار الدلالة الموجودة.

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 75.

12. جمالية الانزياح : الرؤيا/ الوجود

ينطلق فيدوح في قراءته لشعرية الانزياح من نقده للمقولات الشكلانية التي حاولت أن تبحث عن القوانين التي يتمايز بواسطتها الخطاب الأدبي أو الكلام الفني عن سائر الخطابات الأخرى، ذلك أن الأخيرة بحثها عن الشعرية قد ظلت تحوم حوله بكل أدواتها ومكاسبها، غير أنها لم لم تمنحنا كل ما وعدتنا به"[1]

يقدم لنا فيدوح قراءته النقدية محاولا الخروج عن رتابة الانغلاق البنوي الذي فرضته قوانين البنية، ليقترح مقاربة النص ومدار الانزياح فيه من خلال كسر الشاعر لنظام اللغة بما يحقق خيبة الانتظار، فالنص عند فيدوح في تصوراته النظرية ليس مجرد بنية، ذلك أن شعريته لا تكتمل إلا بقدر ما يؤدي النص وظائفه، وإنما بقدر ما تنزاح القراءة باتجاه خلق نظامها المتعي الخاص، إن فعل القراءة يختلف كليا لأنه يكون محملا بخيبة اللامتوقع"[2]

ليصبح النص بذلك محملا بانزياحات، تكون اللغة فيها هي المنطلق على اعتبار أن الانزياح إنما يتشكل من اللعب بين المحورين النظمي والاستبدالي، بحيث لا يشير الدال إلى مدلوله على نحو صريح بل يقع اختراق الدلالة المباشرة، مما يؤدي إلى حيرة القارئ واستفزازه، نظرا لفعالية هذا الانزياح وقدرته الجمالية على إرجاء مجمل توقعات القارئ وخبراته، لعل ذلك ما يحقق متعة القراءة، الباحثة عن الدلالة الرامزة في هروبها اللانهائي.

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص87.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

قراءة فيدوح الجمالية، تروم كشف هذه الانزياحات كونها المدخل الذي يتيح كشف المعنى في انزياحه الجمالي اللامحدود" ونحن في أثناء ذلك سوف ننقب عن الخصائص الفنية التي حملت موضوعها إلى مستوى التشكيل، ولن يكون الفرق في هذه الخصائص دلاليا، وإنما سيكون وظيفيا، سوف يتم العثور على الشكل المحتمل للمدلولات، أما الدلالة فقد تم استهلاكها في اللحظة الأولى للقراءة"[1]

يدلل فيدوح على قراءته هذه بمقطع شعري من قصيدة **دخول في الدخول** يورده لقاسم حداد، كون شعره يحمل جماليات الخرق والانزياح وما يقتضيه ذلك من تحول واختلاف على المستوى اللغوي والدلالي، لعل ذلك ما يحقق مدار الشعرية وخصوصيتها عنده:

أعطيت الشيء الحلو يدي

فتذكرت

تذكرت، تذكرت

تذكرت البدء

تذكرت الخطوة في اللون وفي الكون[2]

إن العلاقة التي تشكلها الذات/ الكينونة مقابل الزمن، تستدعي ألفاظا رامزة تؤكد جمالية هذه الرؤيا باعتبارها رؤيا كشفية، تعود فيها الذات الشاعرة نكوصيا إلى أسئلة البدايات حيث بدء الكينونة، لعل ذلك ما جعل الاستبدال على المستوى التركيبي يتملص التراتبية العلائقية التي تسعى إلى الإفهام، لتستدعي عبر محور الاستبدال علاقات غائية، تجعل من الخطو فعلا يتم في اللون وفي الكون على نحو صوفي، تتوحد فيه الذات بالكون، ليكون الخطو في العماء رحلة تعيد الذات الشاعرة إلى عمق " ومن أجل ذلك حاد

[1] – عبد القاادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص88.

[2] – المصدر نفسه، ص ن

–نقلا عن:

– علوي الهامشي : شعراء البحرين المعاصرون –كشف تحليلي– ص 133.

التركيب عن صوابه أي انسجامه ومنطقيته، ودخل في اختراق السياق المألوف، وفي هذه الحال يكون الشاعر متعمدا في خلق بعض التنافرات في سياقاته التي من شأنها أن تدعم ظاهرة الانزياح"[1]

يحاول فيدوح تفحص الجمالية الشعرية عند قاسم حداد إذن من خلال اللغة التي يقع بواسطتها استحضار الكينونة في علاقتها بالزمن، من خلال التنافر على المستوى التركيبي، يجري خرق الدلالات الظاهرة والتوقعات الجاهزة، ليسائل النص الكينونة عبر بداياتها الأولى على نحو غامض ما كانت اللغة لتهدي لمثله، لولا هذا التنافر على المستوى التركيبي الذي يحمل في عمقه قدرة فريدة على الاختلاف والتجاوز، ما يحقق تساوق اللغة مع الغياب و المجهول" إن وعي الكينونة عند قاسم حداد هو الذي فجر هذه الرؤيا المنفلتة من العدم" [2]

الشعر عند فيدوح فعل أناركي، لا يفهم على نحو معقولي منطقي، فبواسطة دفقه، ينبجس الوجود في عفويته الأولى *، ذلك أن له القدرة على تسمية المضمرات وفضحها، فعن طريق تأويل المعطى اللغوي، يتم التماس مع كينونة الذات والوجود، وفق ذلك تتحقق أنطولوجيا الشعر المتولدة من مجمل الانزياحات اللغوية في مستواها الرامز العميق، ليقف الشاعر" متسائلا مندهشا...وإذا قدر للغة الشعرية أن تنزاح عن المألوف، فقد لا يكون في الحقيقة سوى رد اللغة إلى أصلها الغائب، ومن ثم تصور الأشياء في علاقاتها الأولى"[3]

---

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص91.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

* – تتقاطع الرؤيا الفيدوحية مع هيد غر الذي عد الشعر تأسيسا للوجود بواسطة الكلام ، باعتبار قدرة الشعر على استحضار الكينونة وملامستها.

– ينظر: هيدغر، إنشاد المنادي، ص 62.

[3] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص89.

لعل تلك العفوية في التقائها بمنابت الريش حيث الكينونة / الغياب الأولى هي ما يقصدها فيدوح من خلال تحنان اللغة إلى منابتها الأولى، ليتأسس هذا المعنى من مجاز الدخول إلى القصيدة الذي بموجبه يجري الدخول إلى كينونة البدايات:

وكنت سلام الماضي للحاضر

رأيت الأشياء تعلمني

فكلمت المحتمل الراكض

قلت

سأعرف

قال الريش عرفت[1]

13. جمالية اللذة ومغامرة الانزياح الدلالي

لاشك أن جمالية اللذة تتأتى من قدرة النص الشعري على الخرق والهدم الذي يقوم بكسر أفق التوقع لدى القارئ، معلقا ومرجئا كل فكرة أو حكم جاهز، ما يوقع القارئ في حيرة وخيبة، ليحاول عبر الإقامة في النص نشدان المعنى الغائب بما يحققه له ذلك من ملء فجوات النص بما يؤدي إلى اكتمال المعنى الكلي.

وفق ذلك يحاول فيدوح قراءة نصوص «عبد الله خليفة» والكشف عن جمالياتها من خلال ربطه بين مجمل انزياحاتها اللغوية، وبين موقف الشاعر من الوجود، بما ينجز لذة القراءة التي تروم الكشف عن مظان المعنى الغائب، قراءة تسعى إلى تتبع لذة النص المتأتية من خروج اللغة عن المألوف، فعن طريق الانزياح يتم خرق رتابة اللغة في مستوياتها العلائقية المباشرة، ليخلق النص جمالية التي تنجز له فرادته الخاصة

[1] – عبد القاادر فيدوح إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص88.

به" وإذا نحن تفحصنا بعض الصور من شعر عبد الله خليفة، فإننا نجد هذه الصور تقف على طبيعة المغايرة وتميزها من حيث كونها ترغب في ابتكار وعي جديد بلغة تحفل برموز وإشارات لا تستقر على حدود مرسومة، أو صور معينة ثابتة"[1]

تظهر الانزياحات التركيبية في شعر عبد الله خليفة بحسب فيدوح بواسطة ما يقيمه من انزياح على مستوى الدلالة الطبيعية، ليتحول النص بذلك إلى نص رامز لا يحيل على مدلوله إحالة مباشرة وضرورية، فعن طريق المجاز الذي يقيمه الشاعر يتعدد المعنى لتأخذ القراءة منعرجها التفاعلي المتعوي، يضرب لنا فيدوح مثالا عن هذا الانزياح المجازي بالمقطع التالي:

الله يا أنت، يا قدري يا اقتداري

الشعر كل خيباتي وانتصاراي

والشعر لو تدري يا ليلى، جنوني وانتحاري

الشعر طائر النار يغني في دمي

وزهرة مائية في ذبولي واخضراري

.....

وأسكت الروح كي أداري

غضبة العواصف التي

بداخلي تنذر بانفجار[2]

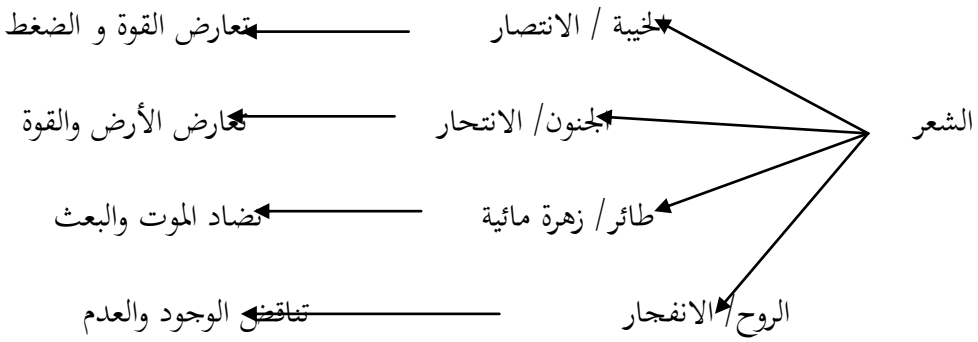
[1] – عبد القاادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص94.

[2] – المصدر نفسه: ص 94.

– نقلا عن: علي عبد الله خليفة: في وداع السيدة الخضراء، د ص.

إن هذا المقطع وفق قراءة فيدوح الجمالية، يشكل تمايزه من خلال الانزياح المجازي على مستوى الصور التي يحيل الشعر عليها من خلال التضاد الحاصل على المستوى الإحالي، ذلك أن" العلاقات التي ينشؤها النص تكمن في الخصوص في خرق الدلالة المطابقة من خلال طبيعة الإسناد وتضاد الصور المتموضعة" [1]

يحمل هذا المقطع بحسب فيدوح دلالات التعارض والتضاد بما يشكل صورا تعمق المعنى، ذلك أن الشعر باعتباره تكلما يخترق صميمية الوجود في تعارضاته وتناقضاته المختلفة، فالشعر فعل لا يتعلق بالمؤتلف بقدر ما يغوص في المختلف، ليكون بذلك الشعر ترددا بين العدم و الوجود، الجنون والانتحار...، لعل ذلك ما سنبينه في المخطط التالي الذي لخصنا فيه صور التعارض والتضاد والتناقض في المقطع الشعري السالف، والتي أفرد لها فيدوح مخططا خاصا*، أوجزناه في التالي:



مخطط رقم 14 جمالية المجاز وتعدد الصور عن عبد الله خليفة

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص95.

* – للاطلاع على المخطط العام الذي أورده فيدوح، ينظر: المصدر نفسه، ص 95.

مما سبق يمكن القول أن الكتابة الشعرية عند فيدوح في ارتباطها بالكينونة، تسعى إلى طرح أسئلة الاحتراق الذاتي والكوني الذي تتأرجح فيه الذات بين المؤتلف والمختلف، بين التضاد والتعارض والتناقض، باحثة عن إجابة تتم وفقها الرؤيا/الحلم، سؤال الشعري في طابعه الأصيل عند فيدوح يشبه في معناه تساؤل موريس بلانشو، باعتبار السؤال الذي تحيل عليه الكتابة يمثل جوهر الكينونة وعمقها" إن السؤال يضع الإثبات الممتلئ في الفراغ، فيكسبه عمقا وثراء بفضل هذا الفراغ، عن طريق السؤال نعطي لأنفسنا الشيء...السؤال هو رغبة الشيء"[1]

يتحدد إذن السؤال الشعري من خلال متعوية التأويل الذي ينطلق من المعطى الشعري ليقف عند عتبات هذه الأسئلة الحائرة والقلقة ليقوم بقراءتها على نحو أصيل، لعل ذلك هو مدار التماس بين جمالية السؤال الشعري في قلقه الباحث عن الحرية" فالق الذي يحمله الإنسان إزاء ذاته والعالم، لا ينبغي سلبيا منتهيا، بل عليه أن يجسد معاني الكينونة، ويأتي ذلك في تجربة الشاعر عبد الله خليفة معبرا عن تصادم الواقع وتشابك الذات"[2]

إن جمالية الانزياح الشعري عند فيدوح تتجلى بواسطة قدرة الشاعر على هدم معقولية اللغة، فمن خلال مجمل الانزياحات الحاصلة على المستوى التركيبي يجري خرق رتابة اللغة الشعرية، بما يحقق استبدالا غائيا تتموضع فيه اللغة كمقول للغموض، وفق تتجلى متعة القراءة التي تحاول في عنت كشف هذا الغموض ورمزيته، الانزياح الشعري عند الناقد اشتغال عميق حول كينونة الذات الشاعرة وتشظياتها المختلفة ، وعلى نحو أنطولوجي ينبجس سؤال القلق الشعري في عفويته وأصالته مستحضرا زمن الكينونة

[1] – موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2004، ص11.

[2] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص96.

والبدايات الذي باستحضاره يتم فهم مأزق الإنوجاد الإنساني ومضمراته، وعن طريق محاورة الذات لذاتها وكينونتها يتحقق التجاوز الأصيل من خلال اللغة وباللغة.

14. جمالية التنافر اللفظي وجمالية التركيب الجمالي عند فيدوح

يروم عبد القادر فيدوح في قراءته الجمالية لنصوص الشاعر البحريني «علوي الهاشمي» الوقوف عند جماليات التنافر اللفظي والتركيب الجمالي في شعره، حيث يقع التنافر اللفظي على المستوى الاستبدالي، وذلك بإقامة علاقة عكسية بين لفظ وآخر ينافره ويفارقه دلاليا، ما يجعل تشكل الجملة تشكلا غامضا، لعل ذلك ما يؤدي إلى حصول المتعة واللذة عند القارئ، ذلك اللعب الاستبدالي يغيب المعنى بما يستفز المتلقي ويدعوه إلى كشف هذا المختفي، يتضح هذا التنافر اللفظي عند الناقد من خلال المقطع الشعري المجتزأ من ديوان المناسك القرمزية:

كان دمي شجرا

وجبيني سماء

.....

لأجلك تنمو خيارات البحر

بجوار شمعة

أنت وفاكهة العرش

هل المطر إلا دموعك

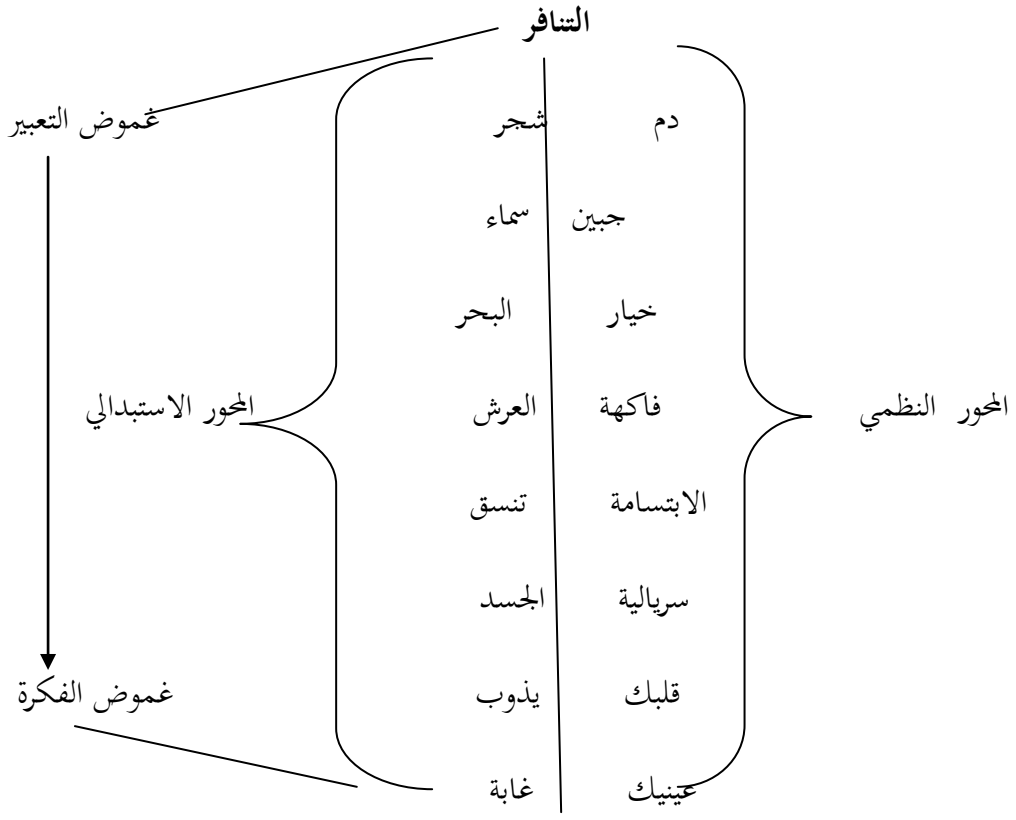
الابتسامة تنسق فيك سريالية الجسد

في كوب الصباح، قلبك يذوب

لم أدر أن في عينيك غابة[1]

علاقة الدم بالشجر، والجبين بالسماء، قد تبدو في بنيتها السطحية حاملة لمعنى لا يستقيم، ذلك أن الفكرة تتنافر مع التعبير عند القراءة الأولية، لكن بعد القراءة المتمعنة يتجلى المعنى المختفي من خلال تضافر الدلالات الصغرى والكبرى معا، لذلك فجمالية التنافر بحسب الناقد ترتبط بالمنحى الدلالي" فالوظيفة الربطية للمعنى هنا تولد نوعا من الغرابة للقاعدة التعبيرية في بنيتها السطحية ولكن بمجرد أن تسمو بالمعنى إلى بنيته العميقة، يرتفع مناخ الجملة الشعرية إلى إشعاعات فضائية يستمدها القارئ من خيطه الفكري النابض بحدوس متنافرة"[2]

ويمكننا تبين هذه التنافرات اللفظية على المستويين النظمي والاستبدالي من خلال المخطط التالي:



مخطط رقم 15 جمالية التنافر اللفظي عند عبد القادر فيدوح.

[1] – عبد القادر فيدوح : إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص98.

[2] – المصدر نفسه : ص ن.

إن التنافر اللفظي يخلق في النص جمالية خاصة، ذلك أنه يتعلق على وجه الخصوص بقدرة الشاعر على فعل الإدهاش الذي تتيحه عملية اللعب الاعتباطي في المحورين النظمي والاستبدالي، وفق ذلك يقع خرق المعطى التركيبي في دلالته المعروفة، لينفتح النص على دلالات لا متناهية، تحفز مدار القراءة في تأويلها لمسكوت النص.

15. جمالية الصورة وتيمة الماء

الماء نموذج بدئي يرمز للخليقة والتكوين، لعل ذلك ما تم توثيقه في كثير من الأساطير القديمة، وفي مختلف الديانات السماوية، و الماء كثيمة يرتبط بالبعث والأمل المنشود في التغيير على نحو دلالي، وذلك لما يحمله من تجليات وإشعاعات تضرب بجذورها عميقا في الوجود الإنساني منذ بدء التشكل والخليقة.

انطلاقا من ذلك يحاول فيدوح البحث في تجليات التوظيف الشعري لتيمة الماء، وما تحيل عليه من دلالات متتابعة حينا و عكسية على سبيل المفارقة حينا آخر، ومن خلال بحثه في الشعر الخليجي المرتبط بالصحراء دلاليا، يحاول الناقد كشف جماليات الحضور المائي وحمولاته الأنطولوجية في البيئة الخليجية الصحراوية، ليوضح لنا هذا الشعر" مدى أهمية الماء في توظيف الشعر في منطقة الخليج العربي منذ القديم، حيث تزخر القصائد العربية القديمة، سواء في استعمال صفات الماء على سبيل الماء المثال والحقيقة، بشغف الأرض به وشدة الحاجة إليه"[1]

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 101.

استنادا إلى ما سبق يستدعي فيدوح نصوصا شعرية للبحريني «علي الشرقاوي» متتبعا فيها تصورات الماء وإشعاعاته الدلالية اللامتناهية، ومن بين هذه القصائد، قصيدة الجفاف، باعتبارها قصيدة مائية بامتياز، يحضر الماء أو ما يحيل عليه في كل سطر من أسطرها، وهو ما يتجلى في المقطع الشعري التالي:

هو ماء

يرفض الماء

يرى الأرض قميصا

لزغاريد الأساطير

وبيتا

لمواويل المطر

هو ماء من كلام الطين للطين[1]

يؤول فيدوح تيمة الماء انطلاقا من المستوى التركيبي، ذلك أن طغيان الأفعال من الوجهة الأسلوبية يدل على حركية الماء واندفاعه وشدته، فهو طوفان في قوته الرامزة للتغير، وهو في هدوئه تأكيد للبعث والميلاد" والنص هنا يوظف قيمة الماء والماء بطبيعته متفجر طاغ، متوتر، منساب، هادئ، غامض...فإن هذه الثيمة لا تتوضح إلا بوصفها لحظة استرجاع اللغة/ الوطن/الدعة...وعنوان القصيدة «في الجفاف» لا يمكن مقاربتها إلا في ضوء رمزية الماء" [2]

[1] – عبد القادر فيدوح إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 99.

–نقلا عن:

– مجلة نزوى، ع 8، 1996، دص.

[2] – المصدر نفسه: ص 100.

تيمة الماء عند فيدوح، تجعل نص الشرقاوي بحسب فيدوح نصا يشع بدلالة الماء، باعتباره يدل في رمزيته على الولادة المتجددة كنقيض للفناء/ الصحراء، يلتقي الماء بالأسطورة ليحمل النص إلى أصالة البدايات الأولى، عندما لم يكن سوى المياه، ليشع النص ببدايات الخليقة والتكوين حاملا معه قدرته الطقسية على البعث، و تفجير التكلس الذي أصاب الكينونة العربية، ليمتزج الماء في دلالاته الطقسية بأمل الشاعر في تحقق البعث والميلاد، آملا في انبجاس الماء ارتواء الجفاف/ الموت.

وتشع كذلك تيمة الماء على نحو ظاهر في قصيدة بغداد للشاعر الجزائري « عبد الله العشي » التي يستحضر فيها الشاعر دلالة الماء الايجابية على منوال دلالة الماء عند الشرقاوي، باعتبار تصور الماء عندهما يحمل دلالة البعث و التغيير، ذلك أن ما مر وما يمر في العراق يتطلب ضرورة الانتقال الملح من الجذب والخواء إلى المطر والخير" إن الشاعر لا يتوسل إلى السماء، ولكنه يبتهل بوابل المطر البابلي *، فبداية الوجود كانت الماء والمطر...وهو يعمل على تجديد الدورة الحياتية للأرض والإنسان"[1]

يورد لنا فيدوح المقطع الشعري **، التالي الذي تتجلى فيه ثيمة الماء حاملة معها دلالات أسطورية وحضارية، يتحدد فيها الماء كعنصر بدئي يحيل على أصالة البدايات الأولى وعفويتها، وفق عود

* – الماء في النصوص النموذجية المقدسة يلتقي مع فعل الكينونة والخليفة. لعل ذلك ما يحيل عليه الناقد في حديثه عن الأسطورة البابلية التي لم يذكرها وهي الإينوما إليش، عندما كان عنصرا الذكورة والأنوثة آبسو وتيامت يمزجان مياههما معا، ولعل تجلي هذه الأسطورة– من وجهة النقد الأسطوري البرونيالي Mythocritique, Pierre Brunel– في شعر عبد العشي يتخذ شكلا مضمرا حيث أنه لا يذكر الأسطورة الأصل صراحة لكن يذكر قرائنها الأسطورية من خلال لازمة المطر، لتمد المطاوعة على نسيج النص الشعري في علاقة عكسية وهو ما يجعل إشعاع هذه الثيمة ساطعا.

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 114.

** – القصيدتان في توظيفهما لثيمة الماء لا يحققان في نظرنا أية مفارقة على مستوى الصورة، بل أن دلالة الماء حافظت على دلالتها النموذجية المرتبطة بالنصوص الأسطورية و المقدسة، ما يجعل الدلالة تسير على منحى واحد مكرور عن دلالة المطر عند بدر شاكر السياب التي تجلت في قصيدته الشهيرة المطر، باعتبار المطر يرتبط بالحلم والأمل في تحقق البعث في العراق من خلال اتصاله الأسطوري بتموز وعشتار.

نكوصي يستحضر دفق تلك البدايات علها تعيد بغداد إلى سالف عهدها الذي لم تدنسه بعد شرية البشر:

مطر.. مطر

بغداد مبتدأ الخبر

بغداد مبتدأ وصلنا

وجملتنا المفيدة

بغداد توكيد الحضارة والحضر

مطر..مطر[1]

قراءة فيدوح الجمالية لتعالق المطر مع مدينة بغداد، تحمل دلالات الأمل في البعث، حيث يجعل الناقد بغداد صورة لإيزيس المصرية باعتبارها إلهة للخصب" أليست صورة إيزيس آلهة المصريين والتي عبدها الفراعنة والتي كانت رمزا للبعث والتجدد ووفرة الزرع و النبت، وقد انتصبت قامتها الأسطورية الشامخة في صورة النخيل المثالية"[2]

لكن هذه القراءة الفيدوحية في رأينا قد جانبت دلالة بغداد باعتبارها مدينة عريقة شكلت فيها أولى الحضارات الإنسانية- السومرية، الأكادية، البابلية، الآشورية-، باعتبار أن الحضارة السومرية قد سبقت الفرعونية بأكثر من أربعة قرون، لذلك كان من الأجدر رد دلالة بغداد إلى رموز البعث الأنثوية

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 109.

[2] – المصدر نفسه: ص 115.

العراقية، بدل المصرية، نظرا لخصوصية بغداد الحضارية، وخاصة ما تلق بالإلهة الأم الأولى إنانا عشتار * والتي في غيابها يتحقق الموت، لذلك كانت تقدم الطقوس لأجل عودة إبنها/ زوجها تموز من العالم الأسفل بما يحقق عودة للنماء والخصب، لعل ذلك الفعل الطقسي هو ما يتردد في تأكيده من خلال اللازمة المكررة في قصيدة بغداد لعبد الله العشي.

ولعل فيدوح في تأويله لصورة الماء ورمزيته من خلال قصيدة بغداد، قد انطلق في سبر أغوارها من جملة التضادات التي تمظهرت وفقها تعارضاتها دلالة القصيدة، الميلاد/ الموت، الجفاف/ الماء، العذاب/ الخلاص، وإن اتخذ فيها الماء عنصر إحيائيا" وبغداد إذ تمضي إلى سبيل الفناء تترك في إثرها ضياء الكلمة وصوت الشاعر، وهذا يعني قلب المعادلة، إذ يتحول فغل المضي من الخير السلبي « الاندثار» إلى الحيز الإحيائي « الانبعاث»"[1]

ويحمل الماء أيضا دلالات الكشف الصوفي، وهو ما يتبدى في نصوص الشاعر السوداني التجاني يوسف بشير، كون الماء في رمزيته يتعلق بفيوضات الأنوار التي يتحول بموجبها الجسد من دلالة الظلمة إلى دلالة تؤدي إلى النورية، وهو ما يتضح لنا في المقطع الشعري التالي من قصيدة «الله» بحسب الناقد:

ظمأ في النفوس..لأرى إلا في ينابيعه إلى الأنبياء

إنه النور ،خافقا في جبين الفجر والليل دافقا في الماء

.....

* – للاطلاع على أساطير البعث في بلاد الرافدين، يرجى مراجعة:

– قاسم الشواف: ديوان الأساطير، أناشيد الحب السومرية، دار الساقي، لبنان، ك1، ط1، 1996، ص 131-231.

– فراس السواح: لغز عشتار، دار علاء الدين، سوريا، ط8،2002، ص 199.

– حسين حداد، سليم مجاعص: أناشيد البعل، دار أمواج، سوريا، ط1، 1995،ص79.

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ، ص 121.

غاب عن نفسي أشرا قك والفجر الجميل

واستحال الماء فاستحجر في كل مسيل[1]

جمالية الماء عند التجاني بحسب فيدوح إذن فعل عرفاني يقترن بطهارة الروح وما يتيحه ذلك من تجاوز لأفعال الأردياء، ليتحول الماء إلى معراج ينقل الروح العطشى من طينية الموجود إلى خالق الوجود " وقد يكون طلب التزود من الماء، وما تحيل عليه من دلالات وحمولات في نظر الشاعر إحالة إلى التعطش، بطلب المحبوب من معشوقه بالتفاني في عشقه بفعل شراب السر من التوحد بحقائق ذات الحق الموجودة في كل شيء. وذلك بعدما اتخذ من الماء زادا بما يستعين به من التطهير، والتقرب إلىالله صافيا منزها"[2]

عطفا على ما سبق، تتجلى القراءة الجمالية لصورة الماء ودلالاتها المضمرة في الشعر الخليجي من خلال عرض الناقد لمقاطع مختارة لكل من الشاعرين البحرينيين علوي الهاشمي و علي الشرقاوي، إضافة إلى الشاعر الجزائري عبد الله العشي في قصيدته بغداد و الشاعر السوداني الشرقاوي، قراءة تؤول رمزية الماء على نحو دلالي إيجابي، فالمطر رمز البعث والخصب، وهو في شدته وحركيته قوة دافعة تجاه التغيير، والماء باعتباره نموذجا بدئيا يتعلق بالكينونة والميلاد حينا وبالكشف الصوفي حينا آخر، ليشحن النص دلالات البدايات ونورها كنقيض لحيرة الواقع وتأزمه.

16. جمالية الوعي ومدار التجاوز

يسعى فيدوح من خلال مقاربته الجمالية في شعر السوداني محمد بشير التجاني أن يلامس وعي الشاعر ورؤيته لسياقه الحضاري أولا، وما يحمله من تناقضات على مستوى الذا ت الشاعرة ثانيا،

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر ،: 136.

[2] – المصدر نفسه: ص ن.

لينتقل بذلك وعي الحاضر في عدم تمكنه إلى وعي ممكن يتخذ حلولا صوفية لتجاوز هذا الضنى النفسي" يحاور الشاعر الصمت المنطَق — من نصيب الطالع- الذي أسهم في تقسيم الذات إلى نصفين: وعي بالخارج، ووعي بالذات، أي واقع معمول، وواقع مأمول من خلال سبر الأبعاد المجهولة في ندرة الوجوه الضاحكة في هذا الزمن الموبوء"[1]

ملامسة تلك الذرى الروحية/الصوفية بحسب فيدوح هي التي تمكن الذات الشاعرة من معانقة الكوني في انفتاحه المطلق، بعيدا عن حوادث الأيام التي شكلت مأساة الشاعر على نحو دراماتيكي تجسدت فيه حرقة الذات وعذاباته ا" أصبحت هذه الغربة تمثل طعم التيه والمطلق في حياته، فكونت لديه استبطانا لتجربة روحية على إثر تقلبات المحيط الكوني...فتملكت الكآبة وجوده النفسي، واقترنت بغربته، وأصبح يتعفر في اليأس"[2]

يدلل فيدوح عن معاناة الذات الشاعرة من هذا العالم الموبوء، بواسطة مقطع شعري من قصيدة « من لهذه الأنام يحميه عني » :

نهلت من دمي الحوادث واستر وي يراعي مما يدفع دني

تحرقت في الهوى والصبابا ت وألهبت في المزاهر لحني

إنها ثورة الحياة فمن للكو نيحميه من قذائف رعن [3]

يحاول الشاعر في هذا المقطع الشعري عن طريق استدعائه للمعجم الصوفي بإشاراته وعبارته، تجاوز مجمل الإحباطات الحضارية التي رهنت أمل الشاعر في ارتياد الممكنات البسيطة التي حولها الظلم الاجتماعي إلى حلم يصعب تحقيقه، ليكون بذلك الشعر قنطرة العبور التي من خلالها تحقق الذات

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص130

[2] – المصدر نفسه: ص 132

[3] – المصدر نفسه: 130

الشاعرة أمانيها، فبواسطة" الخرق للمألوف، خرق العالم المحسوس، عالم الرتابة، رغبة في الوصول إلى عالم الكشف، عالم الاحتمال، إلى عالم ما وراء الحجاب، حيث البعد الأرحب والأعمق في عالم المدد الذي فضله الشاعر ليغمر فيه كيانه بالنور والحبور"[1]

تتشكل إذن جمالية الوعي عند التجاني وفق القراءة الفيدوحية من خلال التجاء الشاعر إلى عوالم النور الرحبة، بما يحقق للذات الشاعرة نوعا من الرضا الروحي يمكنه من تجاوز لحظات التيه والتشظي على الصعيدين الحضاري و الذاتي، فبواسطة اللغة الصوفية وشطح الكلمة يتم خرق القهر الناسوتي لتتصل الروح بفيوضات الأنوار المقدسة.

17. جمالية الإيقاع الشعري

تتأتى جمالية القصيدة الشعرية المعاصرة من نقضها للمقولات التقليدية للوزن والإيقاع والتي حولت النص الشعري إلى مجرد بحور أوزان تم اعتبارها ضمن معايير أخرى- عمود الشعر- مناطا لانجاز الشعرية، وفق ذلك سعى الواحد النقدي إلى تكريس نموذجه الأحادي لقرون عديدة، نموذج عرف بعض التجديد الشكلي في بعض الأشعار العباسية- الأوزان المولدة- و الموشحات الأندلسية لكنه أبقى على الشكل الإيقاعي العام.

القصيدة العربية الحديثة بتجاوزها لتشكلات الإيقاع في اشعر العربي القديم، إنما تسعى إلى ربط الإيقاع بالدفقة الشعورية المنطلقة من حساسية الذات الشاعرة المتنوعة" التصور الداخلي بإيقاع الكلمة وهو ما يمثل سر النغم الإيقاعي في الشعر العربي الحديث، وليس التنوع في الزحافات والانسياق وراء تعدد الأوزان التي اعتبرها النويهي شرطا ضروريا لتحديث موسيقى الشعر العربي"[2]

[1] – عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، ص 130.

[2] – عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص ص 459-460.

جمالية الوزن عند فيدوح لا تتأسس على دعوات بعض المنظرين إلى ضرورة التجديد في الأوزان والقوافي، بقدر ما هو ربط بين الشعري والشعوري، فانتهاء النص الشعري لا يحدده الروي أو القافية، بل يعود إلى الدفقة الشعورية المقترنة بحالة الذات المنفعلة على نحو نفسي، لعل ذلك ما يجعل الشعر ملتصقا بخصوصيات الذات الشاعرة، يضرب لنا فيدوح مثالا عن مدار هذه الصلة بقصيدة « أنت مدان...يا هذا» كتشكل لهذا التواشج النفسي الإيقاعي:

غنيت

صفرت

ضحكت...ضحكت...ضحكت

وأحسست بأني أملك كل البحر وكل الليل

وكل الأرصفة السوداء

....

طق..طق...طق

ومددت يدي..مازالت عشر هويات في جيبي[1]

وفق هذا المقطع الشعري يتمظهر الاندماغ بين النفسي والعاطفي، وهو ما تشكل من خلال أسطر المقطع الشعري من خلال طولها وقصرها بحسب الناقد، وما يحيل عليه ذلك من ارتباط الشعري بالشعوري فعندما تنتهي الدفقة الشعورية ينتهي السطر الشعري مباشرة، لتعبر بذلك القصيدة عن الموقف وتحولاته الانفعالية، ليكون بذلك الإيقاع" يعكس التجربة الذاتية بكل ما تحمله من خصوصية

[1] – عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص ص 464-665.

تحدد الأبعاد النفسية المرتبطة بالموقف الذي تنفعل له النفس، وذلك ما عبرت عنه السطور الشعرية التي ارتبطت في طولها وقصرها بمدى الدفقات الشعورية"[1]

وتشكل القصيدة العربية المعاصرة كذلك جمالياتها المرتبطة بالحساسية النفسية من خلال استبدالها السطر الشعري بالجملة الشعرية، فالسطر الشعري عند فيدوح وإن شكل في طوله وقصره تواشجا للنفسي والشعري، فإنه يبقى نموذجا معماريا خارجيا يقيد خصوصية الدفقة الشعورية، فعلى عكس السطر الشعري في انتهائه، فالجملة الشعرية لا تتوقف ضمن نقطة ما إلا بعد انتهاء السيلان الشعوري" الشاعر المعاصر لجأ إلى استبدال الجملة الشعرية، لما في الجملة الشعرية من قدرة على استيعاب الموجات النفسي...وعلى هذا الأساس تكون الجملة الشعرية خاضعة للتركيبة النفسية غير الإرادية فأصبح للصور الشعريةن فأصبح للصورة الشعرية في بنيتها الإيقاعية تفعيلات متنوعة"[2]

يقتطف فيدوح مقطعا من قصيدة « أحبيني» لبدر شاكر السياب، تم فيه الانتقال الاستطيقي من السطر الشعري إلى الجملة الشعرية:

وتلك؟ وتلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا وما فيها

شربت الشعر من أحداقها، ونعست في افياء

تنشرها قصائدها علي: فكل ماضيها

وكل شبابها كان انتظارا لي على شط يهوم فوقه القمر[3]

[1] – عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر،اص464.

[2] – لمصدر نفسه: ص 467.

[3] – المصدر نفسه:ص ص 466-467.

نقلا عن:

– الأعمال الكاملة، ص 1-641.

وتتخذ القافية أيضا حضورا جماليا لافتا على المستوى النفسي والشعري عند عبد القادر فيدوح، حيث عملت الشعرية على هدم التصورات القديمة للقافية، لتحل مكانها التقفية الداخلية التي ترتبط بحساسية الشاعر وانفعالاته من خلال وقفاتها المتعددة، لتتموضع التقفية كبديل عن تقليدية القافية ، بما يعبر عن عمق التلاقي وفعاليته بين الشعري والروحي " إن سر جمال الدفقة الشعورية في صورة القافية يكمن في التناغم الذي يربط قوام التفاعل بين المواصفات الخارجية والحركات الداخلية التي تحتاج إلى نفس موسيقي يمتد تبعا للحالة الشعورية"[1]

يتجلى هذا المفهوم السيكولوجي الجمالي للقافية عند فيدوح من خلال المقطع الشعري التالي للشاعر عبد الصبور، بنى فيه نصه على التقفية كبديل للقافية التقليدية:

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء

متعذبين كالآلهة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت

طال الكلام...مضى المساء لجاجة...طال الكلام

....

ويظل يسعل،

والحياة تجف في عينيه،

إنسان يموت[2]

[1] – عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص474.

[2] – المصدر نفسه: ص 475.

– نقلا عن :

– المجموعة الكاملة، 1، ص ص 34-35.

بناء عل ما سبق، تتمظهر جمالية الإيقاع عند فيدوح من خلال علاقته بالمعطى النفسي فبواسطة الاندماغ بين الإيقاع والفعالية النفسية، يرتاد الشعر تلك الذرى العميقة التي تتموضع فيها إحساساته المتعارضة والمتضادة، بما يمكن الشعر من استحضار جوانية الشاعر وما تحيل عليه من رؤية لذاته أولا وللوجود ثانيا، التصور المفاهيمي للإيقاع عند الناقد يتخذ ماهية سيكولوجية يجري من خلالها النظر إلى الإيقاع باعتباره دفقة شعورية داخلية لا تحديدا خارجيا.

18. جمالية البياض الطباعي عند فيدوح

البياض عند عبد القادر فيدوح يتخذ دلالة جمالية، فبواسطة هذا البياض الطباعي يتم تشكيل فجوات في النص الشعري، يحاول من خلالها القارئ الدخول إلى تلك المناطق المعتمة، حيث يتشكل الصمت والمسكوت عنه، ولعل بحث الناقد حول البياض يمكن أن نجعله من الوجهة الجمالية ضمن التصورات الجمالية المادية* التي تنطلق من معاينة الشكل في ماديته، بما يتيح لاحقا الكشف عن جمالياته الثاوية.

يروم فيدوح من خلال تأويل مادية الشكل الطباعي، وما يدبجه النص من بياض وسواد من خلال ما يسميه بطريقة الانتظام المتوازي بينهما– التوازي– باعتبارهما عتبة من عتبات النص الموازي في اتساعه الدلالي" ما يقوله البياض ليس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش، بل قد يكون ما أثاره البياض في المتلقي من رغبة في كشف أسرار مكمن القصد"[1]

* – يذهب سانتيانا في تحديده لأهمية الاستطيقا المادية باعتبار أن الحكم الجمالي في إدراكه الباطن إنما يتشكل من معاينة المدركات الخارجية في متعيناتها الحسية، فلا يمكن مثلا للأعمى إدراك جمالية الألوان وما تحيل عليه، كما لا يمكنه كذلك الكشف عن جمالية البياض ضمن الفضاء الطباعي.

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص21.

يتجلى هذا التوازي بحسب الناقد في بعض المقاطع الشعرية التي يوردها للشاعر البحريني علي الشرقاوي، محاولا كشف مغيب البياض ودلالاته الحاملة لمضمرات الذات/ الكون، فبواسطة كثافة توظيفه عند هذا الشاعر، تتحقق خصوصية شعره وجمالياته التي لا تبوح بمعناها على نحو ظاهر جلي بل تغيب فيها الدلالة بما يستفز القارئ ويدفعه إلى السفر في تلك الفراغات الطباعية ومناطقها اللامحددة.

.

.

.

.

.

.

.

صمت قزحي

كرصيف الشهوة في برق الأخضر

وليل الماء المكسور بإبهام الضوء[1]

يؤول فيدوح هذا المقطع باعتباره يحمل نصين يكملان بعضهما، نص مرقش شكله السواد أي الكتابة، ونص البياض الذي يتحدد فيه المسكوت/ الغياب، فكأن الشاعر في توظيفه لكثافة البياض إنما يحيل القارئ على الدلالة المضمرة التي لا تتموضع بحال ضمن سواد الكتابة أي المقول، وإنما من خلال سكوت البياض الذي يحيل على أسئلة عميقة يكون فيها البوح غير متمكن، البياض عند فيدوح يحتل

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص23.

صميمية العالم وكينونته وبقدر استبطانه فيه يكون صمته، إنه" الصمت المهيمن بألوان من الغمام، المفعم بالتأثيث في شكل قزحي بسبب انكسار الذات الشاعرة وانحناء مقامها"[1]

جمالية البياض كذلك بحسب فيدوح، تشكل خصوصية نصوص قاسم حداد، وذلك من خلال ما يفرضه البياض من سلطة تهيمن على متنه الشعري، البياض عند حداد يحمل موقفا من الوجود، تتشكل دلالته في سكوته العنيف من العدم الذي تقف إزاءه الذات الشاعرة باحثة عن تشظيات كينونتها، فكأن ديالكتيك الوجود/ العدم، إنما هو ذلك التوازي الحاصل بين البياض/ المرقش وعن طريق ظهور اللغة/ الكتابة يجري تسمية العدم/ البياض ومضمراته المنغرسة في كينونة الذات" وكأن الشاعر بالغياب ويكتب بالمشاعر، في نص البياض، ويكتب بالكلمات، ويفكر في اختراق الواقع في النص المغيب، ليصبح النصان متوازيين متساوقين بتجاورهما، كل منهما يبعث للتأمل"[2]

ولعل ما يدلل على هذا الطرح الجمالي لتوازي البياض والسواد بحسب عبد القادر فيدوح يتجلى في قصيدة « لغة »:

فعل ناقص

ونحاة الكوفة

.....

.....

.....

يستبسلون

.....

.....

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 24.

[2] – المصدر نفسه: ص26.

.....

.....[1]

وتتجلى أيضا دلالة البياض عند فيدوح باعتبارها إحالة على الغموض لما يخلقه هذا التشكيل من حيرة لدى القارئ الذي قد يستسلم عند الالتقاء الأول، لكنه سرعان ما يشحذ عدته النقدية أملا في تحقيق فتوحات تمكنه من إمساك الدلالة الغائبة في البياض اللامحدد، فاشتغال البياض عند أدونيس مثلا" يضع المتلقي أمام عنصر الإدهاش ضمن حيز بلا حدود حتى الأقاصي، موزعا نصه بين مساحتين ذهنية شعورية، والثانية ماثلة في رسم القصيدة داخل حيز أحاطها بتنصيص بين هلالين" [2]

(.../طائر

باسط جناحيه، هل يخشى

سقوط السماء؟، أم إن ل

الريح كتابا في ريشه؟ ال

عنق استمسك بالأفق

والجناح كلام

سابح في متاهة...)[3]

[1] – عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص 25.

[2] – المصدر نفسه: ص37.

[3] – المصدر نفسه: ص ن.

إن علامات الوقف والتنصيص في هذا المقطع هي مركز جماليته على اعتبار ما تحيل عليه هذه العلامات من أسئلة تحاول الربط بين بياض النص ومقوله، فبواسطة هذا اللعب الذي تشكله الذات الشاعرة، يتم تغييب المعنى على نحو يدهش القارئ ويدعوه للتأمل في رمزية هذه التنصيصات التي تخفي أضعاف ما تبدي، وفق ذلك يقع إرجاء كل أفكارنا وتجاربنا الواعية لنصاب بالارتباك والحيرة، ذلك أن ذاكرة النص لا مرجع لها ولا منطقية، لكنها في الآن نفسه تحمل أكثر اللحظات قسوة وأكثرها غرابة وغواية.

يحاول فيدوح تأويل هذا البياض في تنصيصه المحير الذي يعمي وضوح الدلالة، من خلال ربطه بين مبتدأ النص قبل التنصيص وبعده، وبين عالم الشاعر وكينونته" وما رسم الخط مائلا إلا علامة دالة على ميل الأمور عن وضعها الطبيعي، مضافا إليه ذلك وضع النص في تشكله النهائي بين التنصيصين ( ) دلالة على سجن فعل الوضع بين قوسين"[1]

علامات الوقف والتنصيص إذن تحمل دلالات رامزة يتحدد وفقها موقف الذات الشاعرة من الوجود والكون، وما يحمله ذلك الموقف في استبطانه من تناقضات وتعارضات بين الرغبة في الانعتاق والحرية وبين جبرية الواقع المأزوم وتشظياته على المستويات الهوياتية والحضارية، ليكون بذلك نص أدونيس موقفا وجوديا بامتياز، لتصبح تلك العلامات محاولة لتعرية المسكوت عنه في الحاضر العربي.

تقنية البياض في تعالقها مع النص المرقش — السواد– تشكل جماليتها بواسطة ما يحيل عليه هذا البياض من دلالات تخترق أفق التوقع عبر لا نهائيتها وانفتاحها المطرد، لعل ما يستفز القارئ ويدعوه إلى هتك حجب هذا العماء ، الذي تتحدد فيه الدلالة على نحو غامض، وبقدر هذا الغموض في اتساعه اللامحدود فإنها تحمل جوانية العالم وجدليته التي يهتدى لها من خلال فعالية التأويل الجمالي.

[1] -– عبد القادر فيدوح: معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، ص46.

خلاصات الباب الثاني

• خلاصة الفصل الأول

- الجمالية عند اليوسفي تتخذ مفاهيم متعددة، تؤسس خصوصيات النقد الجمالية لديه، كمفهوم: الكينونة، الحلول/الانفصال، الذوق الجمالي، الإبداع، الأصالة، العبقرية، أسطورة المؤلف، التأمل، الاستغراق، الاغتراب، اللذة...، والتي حاول من خلالها اليوسفي أن يقارب النص الشعري العربي الحديث والمعاصر عند كل من الشابي، بدر شاكر السياب، أدونيس، محمود درويش، باحثا عن جماليات هذه النصوص الشعرية وخصوصياتها الفريدة.
- جمالية النص الشعري عند اليوسفي تنطلق من محمولات اللغة ومضمراتها الحاملة لكينونة الذات والوجود، فبواسطة اللغة تتم تسمية المضمرات على نحو واضح، يمكن الذات الشاعرة من فهم لحظتها التاريخية المتشظية، بما يحقق أصالة التمرد والتجاوز لكل المتيبسات التي حولت أعاقت عملية النمو الروحي والحضاري للإنسان العربي.
- الشعر الأصيل عند اليوسفي ولادة عبقرية، تنطلق من فجائية الحدث الشعري وغموضه الذي يرتبط بأسطورية المؤلف، في لاوعيه، في تلك المنطقة الغامضة حيث يتشكل الغياب الذي يحمل على نحو مستتر تناقضات الذات، أحلامها، روعتها، آلامها، خيباتها، أفراحها، وبقدر ما يستغرق الشاعر في الواقع ويتأمل فيه، وفي صوره وتناقضاته، يلتقي ذلك الوعي الخارجي مع تلك الإحساسات الغامضة اللاوعية، فيأتي الحدث الشعري وفق ذلك الديالكتيك بين أسطورية المؤلف اللاوعية وبين الواقع المأزوم بخيباته المختلفة.

- لحظة الكتابة المؤسسة المنطلقة من تلك الذرى النفسية الغامضة، فالذات الشاعرة تحل في الواقع على نحو تأملي، وبقدر ذلك الحلول تنفصل عنه رؤية ورمزا وبقدر لك الحلول يجري تعرية مدارات الاغتراب والتشيؤ والضياع الإنساني في جوهره، ليقف الشاعر أمام هول هذا التشظي، محاولا السفر في تلك الأخاديد باحثا عن سبيل ما يمكن الذات الشاعرة من تجاوز هذا الضياع وتحقيق كينونتها.
- الذات الشاعرة عند اليوسفي وفي سبيل فهم وتجاوز هذا الاغتراب تعود نكوصا إلى النماذج الأولى، وبواسطة تناقضات تلك النماذج البدئية: نور/ظلمة، ماء/ نار، ليل/ نهار...تحاول الذات الشاعرة فهم حقيقة الوجود في صراعه الدائم، لعل ذلك ما تجلى في عديد المقاطع الشعرية التي أوردها اليوسفي والتي انقسمت في دلالاتها مابين دلالة الخوف والقلق وبين دلالة التحنان إلى تلك البدايات الأولى بما تمثله من عفوية.
- الزمن عند اليوسفي زمن تنصهر فيه جميع الأزمنة، إنه لا ينطلق من ذلك الفصل المدرسي الزائف، بقدر ما هو لحظة واحدة تتجلى فيها الآنات في كلية واحدة تحمل رؤية الشاعر المنطلقة من قاعه الأسطوري، زمن متوحد واحد، تتجسد فيه الذات الشاعرة ككائن تاريخي، ينوجد فيه الماضي على شكل مضمرات تتعاصر معه، وبواسطة قولها و تسميتها يمكن للذات الشاعرة تجاوز لحظات تيهها وموتها، وذلك لن يقع إلا بواسطة الشعر باعتباره كشفا للغياب وللمحتجب .

- **خلاصة الفصل الثاني**

- تتشكل الجمالية وتطبيقاتها عند صلاح فضل من خلال تبادل الفواعل بواسطة الصور الشعرية المتضادة، أو الشخصيات المتعددة/ الأقنعة، وما تحيل عليه من دلالات السلب والإيجاب، حيث

يتم بموجبها فهم لحظة الانوجاد عن طريق ربطها بتراثها الذي أوجدها، لعل ذلك ما يتيح تحقيق عملية الفهم والتجاوز على نحو أصيل، يحقق كشفا لمضمرات الثقافة، لينجز ثقلا دلاليا يتجلى فيه التراث منغمسا في الواقع وبواسطة ذلك الانصهار الجمالي يتم الاستغراق في الجدل الكوني والذاتي.

- الزمن عند صلاح فضل زمن واحد لا يمكن أن نفصل لحظته الآنية عن أفقها التريخي، فالزمن حامل لجينات الثقافة العربية، والتي تتجلى على نحو غامض في النصوص الشعرية العربية المعاصرة، لتحيل على اغتراب الذات الشاعرة نتيجة هذه الأنساق السلطوية، لذلك يتم العود إلى الزمن الأول من أجل فهم كينونة الذات العربية، بما يحقق فهما لأكثر لحظاتها استلابا واغترابا.
- رمز المرأة من خلال النماذج الشعرية التي يعرضها صلاح فضل، يحيل في متعالياته القبلية على نقد لمركزيات الذكورة العربية، ونظرتها إلى المرأة باعتبارها هامشا، المرأة كرمز في قراءة صلاح فضل معادل موضوعي عن الوطن وخيباته المتتالية نتيجة الوصايا التي تكبل ديناميته وحركيته الحضارية من خلال الصراع بين قيم الحداثة وقيم السلفية
- فعل العبقرية عند صلاح فضل يرتبط بالطفولة في صدقها العفوي، ذلك أن الشعر يرتبط بالكينونة والأصالة من خلال عوده الأسطوري إلى تلك البدايات الأولى لطفولة الكون حيث الخليقة والتكوين، الشعر وفق ذلك سؤال يرتبط بميلاد الكون والذات الإنسانية في بعدها اللاوعي، لذلك فالشعر الأصيل العبقري في طفولته يجسد الحلم/ البعث الذي لطالما هفت إليه الذات الشاعرة
- تتحدد جمالية التقاطع والتبادل عند صلاح فضل بواسطة ما تتيحه من تنمية الحدث الشعري في مداره الدرامي، فعن طريق التبادلات على مستوى الكلمة والتركيب يقع خرق الصور الشعرية التقليدية وما تحيل عليه من أحادية الدلالة، وفق ذلك تنبجس الدلالة من خلال الغموض الذي

ينطلق من هدم العلاقة الدلالية المنبنية على الهوية المنطقية، ليصبح بذلك هذا التقاطع والتبادل شحنا للدلالة في اعتباطيتها المتعددة

- جمالية التقاطع عند صلاح فضل تتجلى من خلال التنافر الدلالي بين الصورة الشعرية والصورة الأخرى، بما يحيل على مفارقة درامية تدهش المتلقي، وتضعه أمام عبثية الوجود الإنساني وتناقضه، حيث تتنافر صور الثورة مع الخيانة لتعري الخطاب العربي الزائف المتاجر بقضايا الأمة العربية، بشكل تراجيدي
- يستدعي صلاح فضل في قراءته الجمالية لمجمل الدواوين الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة جملة المناهج النصانية كالبنوية والأسلوبية والسيميائية منفتحا على نظريات القراءة والتأويل، والتي يجري من خلالها البحث عن مسكوت النص ومضمرها وما تحيل عليه من غموض لا متناهي، يتشكل النص وفقها كلا تحديي لا مركز له ولا بؤرة مهيمنة
- نظرية القراءة والتأويل عند صلاح فضل تحاول الكشف عن وعي القارئ العربي في تلقيه للنصوص الشعرية العربية الحداثية والتي كسرت أفق توقعه، ولأجل توضيح العنصر الكمي للانتشار والتقبل، يدعو فضل إلى تطبيق المنهج الامبريقي Emprical Method من خلال الاستبانات Survey المختلفة التي تتيح تحديد مدى القبول، لذلك نراه يوصي الباحثين الأكاديميين بضرورة توجيه بحوثهم إلى هذا النوع من الدراسات من أجل تمثل فاعلية الشعر العربي المعاصر وجدواه على المستوى الحضاري.
- يرتبط الوعي الجمالي العربي بالتراث عند صلاح فضل، فعن طريق ما تحيل إليه الذائقة العربية يقع الكشف عن خصوصيات الوعي الجمالي العربي، وأحكامه النقدية، بما يشكل خصوصية الرؤية

العربية وتميزها الحضاري عن التصور الجمالي الغربي، وذلك راجع لاختلاف الحساسية والذائقة بينهما.

- **خلاصة الفصل الثالث**

- تتأسس المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند عبد القادر فيدوح من خلال مفاهيم متعددة، لعل من بينها الإدراك الجمالي الذي يقوم على استغراق الذات الشاعرة وتأملها في الواقع، ما جعل موضوعات الشعر الجاهلي عند طرفة بن العبد، تحفل بذلك الخوف والقلق الأصيل الذي يعتري الذات في موقفها الوجودي أمام حتمية الفناء والتناهي.
- يتشكل جمال المثل عند عبد القادر فيدوح من خلال بعده الأخلاقي التقليدي، بواسطة ما يعرضه شعر طرفة من أحكام أخلاقية حكمية، تنادي بضرورة الركون إلى الخير وتجنب مساوئ الشر بما يحيل على تحديد قيم يتموضع من خلالها الموجود وفق هدف معين، يمكن الذات العربية الجاهلية من تجاوز عبثية وجودها.
- الاغتراب عند فيدوح يتجسد وفق ديالكتيكية الذات الشاعرة في وعيها بالوجود، ذلك أن الشاعر العربي يعيش في واقع مأزوم لا يدري كيفية الخروج منه، وهو أمام هذا العجز المتيبس لحركية النماء الحضاري العربي يعود إلى البدايات الأولى عن طريق التناص والأسطورة والتصوف كمحاولة منه للعثور على فضاء أرحب يمكنه من جبر تشظيات كينونته، وفهم لحظة وجوده فهما قبليا، يمكنه من تجاوز استلابه ومأزقه الحضاري.
- تتخذ أيقونة الحرف عند أديب كمال الدين مدارا جماليا بامتياز، تتجسد فيه قدرة الشاعر على مساءلة الكوني والحلول في تفاصيله، وفق ذلك يجري الاشتغال على الحرف بما يدهش المتلقي ويعلق خبراته ليكون بذلك الحرف في دلالاته غيابا يستفز القارئ ويغيره على التقصي في مستوياته

الجمالية اللانهائية على مستوى الدلالة والتركيب، ليحقق بذلك النص متعته ولذته المتأتية من تفاعل القارئ معه.

- كما يستدعي فيدوح المنهج السيميائي في قراءته لنماذج شعرية متعددة، حيث يعمد إلى تقسيم نماذجه إلى مقاطع متعددة، يحاول من خلالها تحري النموذج العاملي للذات بواسطة البرنامج السردي الغريماسي للفواعل ذات الفعل/ذات الانجاز، وما يؤول إليه تعدد الموضوع من تضمن أو تضاد.
- تتجلى جمالية تيمة الماء عند فيدوح من خلال رمزية الماء الأسطورية وقدرته الإحيائية، ذلك أن توظيف الماء يحمل رغبة الشاعر العربي في تحقيق النماء الحضاري وتجاوز لحظات التيه الذي تعيشه الذات العربية، كما أنه يحمل أمله وحلمه في رؤية البعث الذي طال انتظاره.
- جمالية الإيقاع الشعري عند عبد القادر تتخذ دلالة سيكولوجية لا يتعلق فيها الإيقاع بقوانين معيارية مفروضة مسبقا، وإنما يتعلق بحركية الروح ودفقها الشعوري، ليرتبط بذلك الشعري مع الروحي، لعل ذلك ما تجلى في انتقال الشعرية العربية من نظام البيتين إلى السطر الشعري، وصولا إلى الجملة الشعرية.

- ويتخذ البياض والسواد وعلامات الوقف المختلفة تشكلا جماليا يتحدد عند فيدوح من خلال التواشج الدلالي بين البياض والسواد باعتبارهما عنصران يقع بواسطتهما اكتمال المعنى، حيث يتعاضد المكتوب والمسكوت في شحن دلالات النص، وما يتيحه ذلك من استفزاز القارئ الذي يسعى إلى اكتمال المعنى وتحقيق الفهم.

خاتمة

حاولنا من خلال هذا البحث، تحديد المفاهيم الجمالية في منطلقاتها ومرجعياتها الأولى، واتجاهاتها المختلفة: مثالية نقدية، واقعية، حدسية، تأويلية، لنبحث بعدها في مدار تطبيقاتها في بعض النقود العربية المعاصرة المختارة عند كل من محمد لطفي اليوسيفي، صلاح فضل، عبد القادر فيدوح، لنتوصل إلى النتائج التالية:

- ظهرت فكرة الجمال على شكل أراء متناثرة، اندرجت ضمن مباحث فلسفة الأخلاق حينا وبين مباحث فلسفة الدين حينا آخر، حيث قامت فكرة الجمال في تصوراتها الأولى على مفاهيم **الخير والفضيلة، المحاكاة،المثال، التطهير**...
- تأسس علم الجمال مع عصر التنوير وظهور المعقولية الغربية، حيث بدأ الاهتمام بعلمنة القضايا الإنسانية والبحث فيها بشكل منطقي يبتعد عن التصورات الميتافيزيقية، ليتشكل وفق ذلك علم الجمال كنظرية حاولت الكشف عن **الحساسية الشعورية** و**متطلبات الذوق** المتولدة من معاينة الموضوعات الخارجية، لعل ذلك ما تجلى عند بومجارتن باعتباره المؤسس لهذا العلم.
- قام الجمال عند كانط في محدداته الأفهومية على العقل الترنسندنتالي الذي تم بموجبه هدم التأسسات القبلية التي انبتت عليها فكرة الجمال، وخاصة تلك الارتهانات المعرفية – المنطقية- و السلوكية العملية، ليخلص كانط إلى اعتبار الجمالية – الاستطيقا- حساسية ترتبط بالذوق، وتنتمي إلى ملكة الشعور باللذة والألم، من أبرز مفاهيمه الجمالية: **الذوق، اللذة، العبقرية**.

- تتخذ الجمالية عند هيغل تصورا فينومينولوجيا، ينطلق في تحديده لتصور الجمال من الفكرة والروح المطلق في عبقريته، روح مطلق يتشكل عبر ديالكتيك الوعي الذي يستغرق في الواقع لينفصل عنه خلقا وأصالة، ولعل من بين هذه المفاهيم الجمالية التي تحددت عنده: **العبقرية، الأصالة، الخلق، الاستغراق التأملي، الروح المطلق.**
- انتقد تولستوي مقولات العبقرية والغموض والدهشة والتشويق وغيرها، لينادي بواقعية الفن الذي يغوص في الواقعي ولا يتنكر له، فن بسيط، ينشر عدواه الروحية من خلال مقدرته على مخاطبة لكل الطبقات، ليكون الصدق الفني مفهوما أساسيا في الفلسفة التولستوية في تصوراتها لفكرة الجمال، ولعل من بين مفاهيمه الجمالية: **الالتزام، الصدق، البساطة، الانتشار، العدوى...**
- الجمالية عند نيتشه، ترتبط بالعقائد اليونانية الأسطورية، وخاصة ما تعلق بالإلهين المتضادين في رمزيتهما، أبولو إله الشفاء و الخير، و ديونيسوس باخوس إله الخمرة والعربدة، فعن طريق رغبة اللقاء والتوحد بأبولو، جسد الحلم على شاكلة تماثيل كانت بداية لنشأة الفنون التشكيلية لاحقا كالنحت والرسم وغيرها، وعلى الجانب الآخر كانت تقام طقوس تعبدية للإله باخوس، رافقها كثير من أفعال السكر والعربدة، والتي كانت تؤدي بالعابد إلى غياب العقل والوعي، وبواسطة ذلك الغياب/ الجنون، ولدت الموسيقى والشعر، ولعل من بين المفاهيم الجمالية عند نيتشه: **ثنائية الحلم والموسيقى.**
- الجمال عند برغسون، يتصل بالحدس والديمومة الروحية وطاقاتها، فالجمال في حدسيته، نقيض للمعقولية الغربية التي جردت الإنسان من روحه، وحولته وحضارته إلى مجرد تيبس ميكانيكي، فقد فيه الإنسان قدرته الأصيلة على الفعل، لذلك فالضحك في بعده الجمالي الرامز، موقف ضد هذا الموات الذي يعيق عملية النمو الروحي، ولعل من أبرز مفاهيمه الجمالية: **الحدس، الروحية، الديمومة .**

- الجمالي عند سانتيا يرتبط بالتعبير الذي يتشكل من المادة والشكل والصورة التي تخلو من الذكرى، ومن أي غرضية معينة، وفق ذلك يتحدد الذوق عند سانتيانا باعتباره فعل حرية، يحيل على حساسية شعورية، تنفصل عن كل منطقية معقولية، فالجمال قرين الروحية لا المعقولية الميكانيكية، و من أبرز مفاهيمه الجمالية : **التعبير،المادة والشكل،السيمترية.**
- الجمال الفني عند كروتشه، يتحدد بواسطة الحدس المنطلق من فعل التأمل، وهو في تأمليته تلك لا يقترن باللذة المرتبطة بالغرضية، ذلك أن دور اللذة يكمن في مصاحبة عملية الإحساس العاطفي فقط، من أهم مفاهيمه الجمالية: **الحدس، الروح، التأمل الجمالي، الصورة، التصور، العاطفة.**
- الجمالية عند أدورنو تصور يقوم على هدم مجمل الأنساق الكليانية المشكلة لمركزية الثقافة الغربية القائمة على الأداتية، فالفن الحقيقي عند أدورنو فن يرتبط في دلالاته الجمالية بالهدم والثورية، ليقوم بنفي وسلب مجمل الجماليات المركزية، من أبرز مفاهيمه الجمالية: **النفي، السلب، الاغتراب و الاستلاب،التشيؤ، الأداتية.**
- يتموضع الجمال الفني عند غادامير، من خلال تأويلية الذوق وما يتيحه من لعب فني يقوم على استحضار التراث والتعاصر معه، بما يحقق فعل مشاركة تنصهر فيه الأزمنة وتتوحد، ليتحول الزمن الماضوي في تلقيه الفني زمنا متعاصرا بامتياز، يتم فيه فهم الأفق التاريخي ومضمراته على نحو فني، ولعل من أهم مفاهيمه الجمالية: **التراث، الأفق التاريخي، اللعب، التعاصر...**
- الجمالية عند اليوسفي تتخذ مفاهيم متعددة، تؤسس خصوصيات النقد الجمالية لديه، كمفهوم: **الكينونة، الحلول/الانفصال، الذوق الجمالي، الإبداع، الأصالة، العبقرية، أسطورة المؤلف، التأمل، الاستغراق، الاغتراب، اللذة...**، والتي حاول من خلالها اليوسفي أن يقارب النص الشعري العربي الحديث والمعاصر عند كل من الشابي، بدر شاكر السياب، أدونيس، محمود درويش، باحثا عن جماليات هذه النصوص الشعرية وخصوصياتها الفريدة.

- يستدعي صلاح فضل في قراءته الجمالية لبعض الدواوين الشعريةالعربية الحديثة والمعاصرة جملة المناهج النصانية كالبنوية والأسلوبية والسيميائية منفتحا على نظريات القراءة والتأويل، والتي جرى من خلالها البحث عن مسكوت النص ومغيبه، وما يحيل عليه من غموض غير محدد، ومن بين هذه المفاهيم التي حاول الناقد كشفها في مقارباته المختلفة : **العبقرية الذوق، التقاطع والتبادل، الدرامية، التنافر الدلالي، التراث، الاغتراب والاستلاب،القناع.**
- تتأسس المفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند عبد القادر فيدوح من خلال مفاهيم متعددة، سعى من خلالها الناقد إلى مقاربة نصوص شعرية مختلفة، محاولا كشف مضمراتها وتناسل معانيها، ولعل من بين هذه المفاهيم الجمالية التي تحددت عنده: **الإدراك الجمالي ، العبقرية، الكينونة، التشيؤ،الاغتراب ، البياض والسواد، المضمر، اللذة، الغياب، الحيرة، أسطورية المؤلف...**
- الجمالية العربية في طروحاتها النقدية تقوم على التصورات البنوية التي لا تفرق بين الجمالية والأدبية والشعرية، وذلك لغياب التأصيل الفلسفي عند كثير من النقاد العرب المعاصرين.
- ندعو مؤسسات التعليم العالي و مختلف المؤسسات الثقافية الاهتمام بالجمالية باعتبارها قطب الرحى في عملية التقدم، باعتبار أن الحس الجمالي هو مركز الرقي والثقافة على المستوى الثقافي والمجتمعي وحتى الاقتصادي.

وفي الأخير نأمل أن يلقى هذا البحث قبول الأساتذة والطلبة، آملين أن يسهم ولو بشكل ضئيل في تدعيم الدراسات الجمالية في حقل النقد العربي المعاصر، بما يتيح اشتغال دراسات أخرى على مجمل المفاهيم الجمالية عند نقاد آخرين، وخاصة فيما يتعلق منها بالسرد.

.

الملاحق

ملحق الرموز

فهرس الرموز

¬ نفي

تتابع $\Longleftrightarrow$

تقاطع $\longleftrightarrow$

ملحق الأعلام

-أولا ثبت أعلام الفلسفة

1. فلاسفة العصر اليوناني

- **أفلاطون** Plato: **427-384 ق.م، فيلسوف يوناني، درس مختلف القضايا الفلسفية ومباحثها المختلفة، كالميتافيزيقا و المنطق، الوجود، السياسة، من كتبه: المحاورات: الجمهورية الفاضلة، فيدون، فيدروس...**
- **أرسطو طاليس Aristotle : 384- 322 ق.م، فيلسوف يوناني، اهتم بمختلف القضايا الفلسفية والأدبية والسياسية وغيرها، من كتبه: الخطابة، كتاب النفس، السياسة، فن الشعر.**
- **أفلوطين Plotin : 205-270 م، فيلسوف يوناني/مصري، تقوم فلسفته العرفانية على وحدة الوجود، وثباته، بحث في مصير النفس الإنسانية والكون و تشكله، قال بنظرية الفيض والصدور في مطلقيتها، ترك كتاب الإنيادة أو التاسوعات التي جمعها تلميذه فرفوريوس الصوري.**

2. الفلاسفة المسيحيون
• القديس أوغسطين Saint Augustine : 354–430 م، فيلسوف جزائري ينتمي إلى العصور الوسطى، من أعظم فلاسفة الكنيسة المسيحية، أثرت أفكاره في المسيحية الغربية بشكل كبير، تقوم فلسفته على البحث في الإيمان والعقل، والأخلاق والسعادة، والحب والإرادة والحرية...، من كتبه: اعترافات،مدينة الله، كتاب حديث الرب مع السامرية..
3. الفلاسفة المسلمون
• الفارابي (أبو نصر محمد بن محمد): 864–944 م، فيلسوف مسلم، درس الفلسفة والدين، و المنطق ، والسياسة، من كتبه نذكر: آراء أهل المدينة الفاضلة، إحصاء العلوم، الرسالة السنية، السياسة المدنية..
• التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد) : 922 – 1023 م، فيلسوف متصوف، درس فلسفة الأخلاق، و الأدب، والسياسة، من كتبه: الإمتاع والمؤانسة، أخلاق الوزيرين، المقابسات...
• ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله) : 980– 1037م: اشتغل بالطب والفلسفة، اهتم بدراسة المنطق، وعلم الكلام،و الشعر والإلهيات، من كتبه: الإشارات والتنبيهات، الشفاء، النجاة في المنطق والإلهيات.
• الغزالي(محمد بن أبي حامد): فيلسوف صوفي، درس الأخلاق، والإلهيات، والتصوف، وعلم الكلام، من أبرز كتبه: كيمياء السعادة، تهافت الفلاسفة، إحياء علوم الدين.

2. الفلاسفة المحدثون
• إيمانويل كانط Immanuel Kant: 1744–1804م، فيلسوف ألماني، من أبرز الفلاسفة المأثرين في الفلسفة و الثقافة الأوربية، درس نظرية المعرفة، والأخلاق، والجمال، من كتبه: نقد العقل المحض، نقد العقل العملي، نقد ملكة الحكم.
• جورج فيلهلم فريدريك هيغل Georg Wilhlem Friedrich Hegl: 1770–1831م، فيلسوف ألماني، اهتم بدراسة المنطق، والجمال، وفلسفة السياسة...، من أبرز كتبه: فينومينولوجيا الروح، المدخل إلى علم الجمال.
• فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsh :1844–1900م، فيلسوف ألماني، له تأثير كبير على الثقافة الغربية المعاصرة، اهتم بدراسة: الأخلاق، الميتافزيقا، فلسفة الجمال، العدمية، من كتبه: مولد التراجيديا، هكذا تكلم زرادشت...
• ليف تولستوي Leo Tolstoy: 1828–1910م، فيلسوف روسي شهير، من رموز الأدب الروسي والعالمي، ينتمي إلى الفلسفة الواقعية، من كتبه: ما هو الفن؟، الحرب والسلام، الحاج مراد....
• هنري برغسون Henri Bergson: 1859–1941م، فيلسوف فرنسي، من أبرز فلاسفة العصر الحديث، انتقد المذهب المادي، درس مجالات عديدة في الفلسفة كنظرية المعرفة،وفلسفة اللغة والرياضيات..من أبرز مؤلفاته: الضحك، الطاقة الروحية، التطور الخلاق...

3. الفلاسفة المعاصرون

- **جورج سانتيانا George Santayana: 1863–1952م، فيلسوف وأديب إسباني، ينتمي إلى المدرسة البرغماتية، درس الأخلاقيات، وفلسفة السياسة، والجمال...، من أبرز مؤلفاته: سوناتات وأشعار أخرى، الإحساس بالجمال، الشيطان: مأساة لاهوتية، تفسيرات في الشعر والدين، وغيرها.**

- **بنيديتو كروتشه Benedetto Croce : 1866–1952م، فيلسوف إيطالي مثالي، اهتم بدراسة فلسفة الجمال ، ربط بين الفن والتعبير، من مؤلفاته: الاستطيقا كعلم للتعبير وعلم اللغة العام، المنطق، المجمل في علم الجمال، فلسفة الروح.**

- **تيودور أدورنو Theodor W.Adotno:1903–1963م، فيلسوف ألماني، درس الفلسفة والأدب والنقد والموسيقى، وعلم الإجتماع...، ينتمي إلى مدرسة فرانكفورت، من كتبه: الديالكتيك السلبي، نظرية استطيقية، جدل التنوير.**

- **هانز جورج غادامير Hans-Georg Gadame: 1900–2002، فيلسوف ألماني، اهتم بدراسة فلسفة الجمال، وعلم الوجود، ونظرية المعرفة، واللغة، من رواد الهيرمونطيقا، من كتبه الشهيرة: الحقيقة والمنهج، التلمذة الفلسفة، فلسفة التأويل، تجلي الجميل.**

-ثانيا: تبث النقاد العرب المعاصرين
• **محمد لطفي اليوسفي: 1951- إلى الآن، ناقد تونسي، حصل على شهادة دكتوراه دولة حول آليات الإنتاج الشعري و النقدي في التراث وفي خطاب الحداثة، من مؤلفاته: في بنية الشعر العربي، لحظة المكاشفة الشعرية، كتاب المتاهات والتلاشي وغيرها.**
• **صلاح فضل: ولد سنة 1938- إلى الآن ، ناقد مصري وأديب ومترجم، تحصل على شهادة دكتوراه في الآداب سنة 1972 من جامعة مدريد المركزية، من كتبه: منهج الواقعية في الأدب، النظرية البنائية علم لأسلوب، إنتاج الدلالة الأدبية، شفرات النص، بلاغة الخطاب وعلم النص، تحولات الشعرية العربية، وغيرها.**
• **عبد القادر فيدوح: 1948-إلى الآن، ناقد جزائري، تحصل على شهادة الدكتوراه من جمهورية مصر العربية سنة 1990، من مؤلفاته: تسريد الذاكرة، أيقونة الحرف وتأويل العبارة في شعر أديب كمال الدين، التجربة الجمالية في الفكر العربي، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، وغيرها.**

ملحق المصطلحات

المصطلحات والاتجاهات الفلسفية والنقدية

• إبداع أصلي	Authentisim
• اتفاق	Harmony
• أحكام تأم	Reflective Gudgment
• إدراك الحسي	Ectypus intellectus
• أساطير	Myths
• استحسان	Approbation
• الاستطيقا	Aesthetics
• الاستعدادات الفطرية	Natural Endowment
• اسقسطات	Element
• اعتياد	Habituating
• اغتراب/ استلاب استلابية	. Alienation
• أفق التوقع	Horison of Expectations
• اكتساب	The Acquisition
• أمبريقي	Empiricism
• الأنا والآخر	Ego and other

• أنطولوجيا Ontology	
• إيبوخي	Epoche
• إيقاع	Rhythm
• إيمان	Belife
• باطن	Inwardness
• باطني روحي	Self-Awareness
• براكسيس	Praxis
• بسيط	The simple
• البياض والسواد	
• تأويل	Hermenutics
• التخييل	Imagination
• تراجيديا	the tragedy
• تركيب لغوي	Syntactical linguistics
• الترونسدتالي – متعالي–	Transceendental
• تضادية	Antaganism
• تطهير	katharis
• تمركز حول الذات المتمركزة في الذات	Egocentrism

• توثينية	Fetishism
• توسط	Mediation
• جدلية	Dialectica
• الجليل	The Sublime
• جوهر	Essence
• حبكة	Aplot
• حتمية	Determinism
• حداثة	Modernity
• حدس	Intuition
• حركية	Dynamic
• خبرة شعورية	Concious Experience
• خطابة	Rhetoric
• خلود	Immorality
• درامي	Drama
• ديثرامبي	Dithyrambos
• الذوق الباطني	The Taste and Subjectivity
• الرضا الذاتي	The Complencency Subjectivity
• روح أصيلة	Absolute Spirit

• روحية	Spirituality
• سيمترية	Symmetry
• شخصية	Character
• صراع	Conflict
• صوفي	Mysticism
• صيرورة	Becoming
• الضحك	Laughter
• طبيعة إنسانية	Human nature
• الظاهر	Phenomena
• عبثية	Absurdism
• عبقرية	Genius
• عدم	Nonexistence
• عروض	Prosody
• عقل	Mind
• العقل المحض	the Pure Reason
• علاقة تتابعية	Consequentialism
• عمل فني	Work of Arts
• عيني/منظور	Concrete

• غائي	Teleological
• الغرضية	Purposiveness
• غرضية بلا غرض	Purposive without Purpose
• غريزة	Instinct
• فضيلة	virtue
• فكر	Thought
• الفن الآبولي	Apoline Art
• فن رمزي	
• فن رومانسي	
• فن كلاسيكي	
• فناء	Courtyard
• القارئ الضمني	Implied Reader
• قبح	Ugliness
• القراء	Readers
• كوميديا	Comedy
• الكيتش	Kitsch
• كينونة	Being
• الكينونة و الوجود	Being and Existence

• اللعب الحر	Free play
• لغة	The language
• فطرة	Tought
• لوغوس	Logos
• مادية	Materialism
• المتفرج	Spect
• المثال	Forms
• المثالية النقدية	Critical Idealism
• محاكاة	Imitation
• المدرك الحسي	Perception
• المرئيات المسرحية	The visuals play
• المسيحية	christianism
• مظهر	Naive
• معرفة بعدية	Knowledge in Later
• مفارقة	Paradox
• المفاهيم القبلية	Priori
• مفهوم	Concepts
• منطق	logic

• موضوع	Object
• نثر	prose
• النزعة العقلية	Rationalism
• نسق/نظام داخلي	Internal System
• نظرية التلقي	Theory of Reception
• نفس القبيحة	The ugly self
• نموذج	Edos
• نموذج سقراطي	Socratic Method
• نومي– فن–	Nomos
• هوس الآلهة	Mania
• الهيغيلية الجديدة	Neo-Hegelinasim
• واقع	Reality
• وزن	Weight
• وعي تاريخي	Historical Consiousuess
• يوطوبا	Utopia

ملحق الجداول والأشكال

- **ملحق رقم 03 الأشكال**

➢ **أولا الجداول**

النشاط الإنساني الخاص	منطلقه	أسسه	إنتاجه	صفته
الأعمال الفنية	الباطن	الروح المطلقة التأمل الخبرة	عبقري	الديمومة والخلود

جدول رقم 01 ملكات الذهن عند كانط

النشاط الإنساني الخاص	منطلقه	أسسه	إنتاجه	صفته
الأعمال الفنية	الباطن	الروح المطلقة التأمل الخبرة	عبقري	الديمومة والخلود

جدول رقم 02 : منطلقات وأسس الفن عند هيغل

أشكال الفن	طريقة التجسيد الروح / العالم الخارجي	الإنتاج الفني
الشكل الرمزي	ضبابية	أعمال فنية رديئة
الشكل الكلاسيكي	تلاءم وتطابق	أعمال فنية مثالية
الشكل الرومانسي	متعالية	أعمال فنية راقية

جدول رقم 03 أشكال الفن عند هيغل

الفن	سمته	طبقته	نماذج منه
الزائف	**الغموض** **المتعة** **الاقتباس** **التقليد** **الدهشة** **التشويق**	**البرجوازية**	**سيمفونيات بيتهوفن** **موسيقى فاغنر** **فاوست** **معظم أشعار شكسبير**
الحقيقي	**الوضوح** **الإحساس** **العدوى** **الصدق**	**الطبقات الشعبية**	**فيكتور هيغو البؤساء** **رويات شارل ديكنز** **شيلر اللصوص**

جدول رقم 04 محددات الفن الزائف والفن الحقيقي عند تولستوي

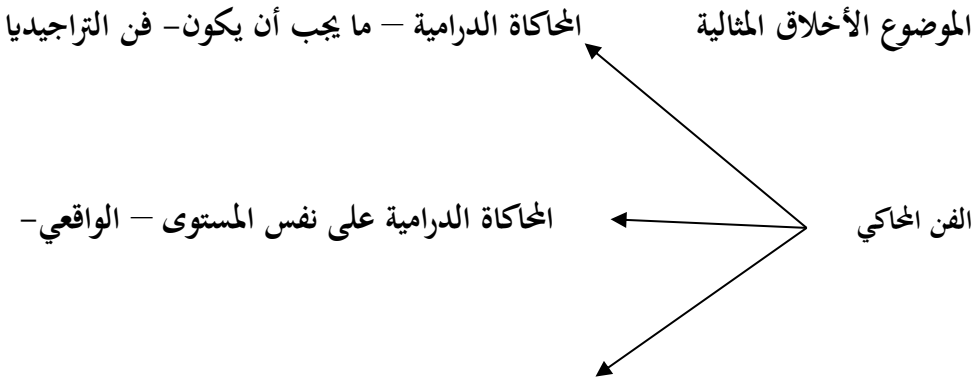
القيم	الأساس	الغاية	الحكم
أخلاقية	سلبي	الفضيلة والمنفعة	عملي
جمالية	إيجابي	اللذة	جمالي

جدول رقم05 تناقض القيم الأخلاقية والقيم الجمالية عند جورج سانتيانا

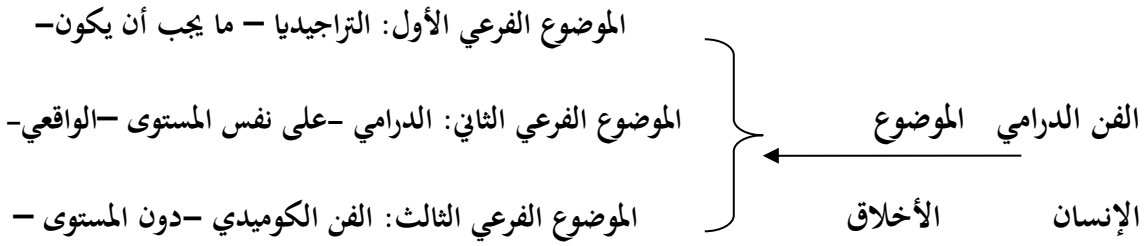
الطبقة	المنطلق	المثال
الموسيقيون	جمالية اللغة وقدرتها التأثيرية	• خطب شيشرون • شعر الحكم • القصائد النفسية
السيكولوجيون	الموضوعات الخارجية وتكثيفها لغويا	• المسرح

جدول رقم 06 الشكل الأدبي عند جورج سانتيانا

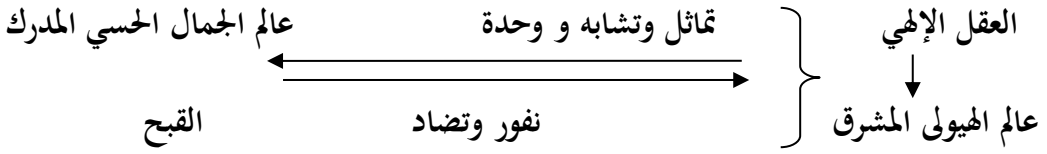
➢ ثانيا المخططات



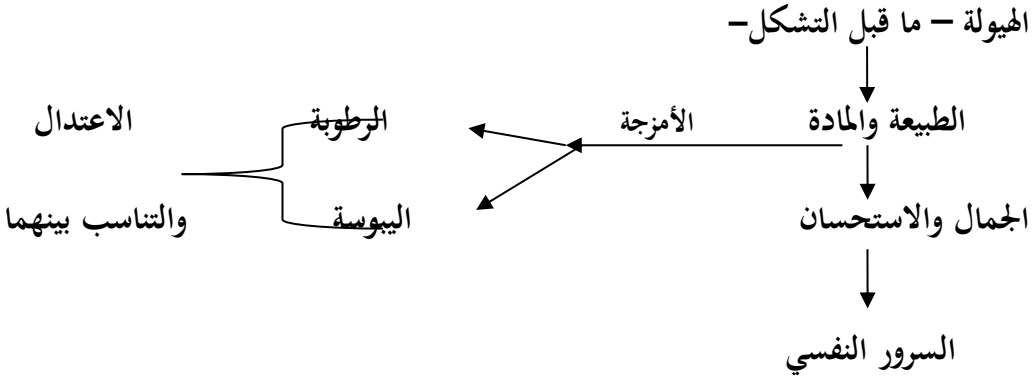
مخطط رقم 1: موضوعات المحاكاة عند أرسطو



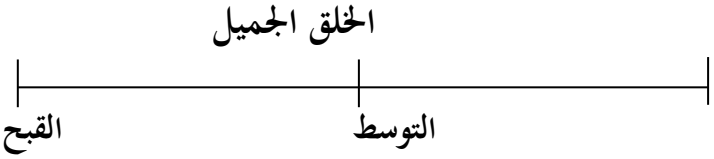
مخطط رقم 2 طريقة المحاكاة عند أرسطو

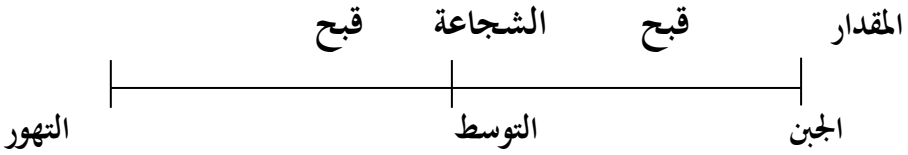


مخطط رقم 03 تشكل الجمال وتضادية القبح عند أفلوطين

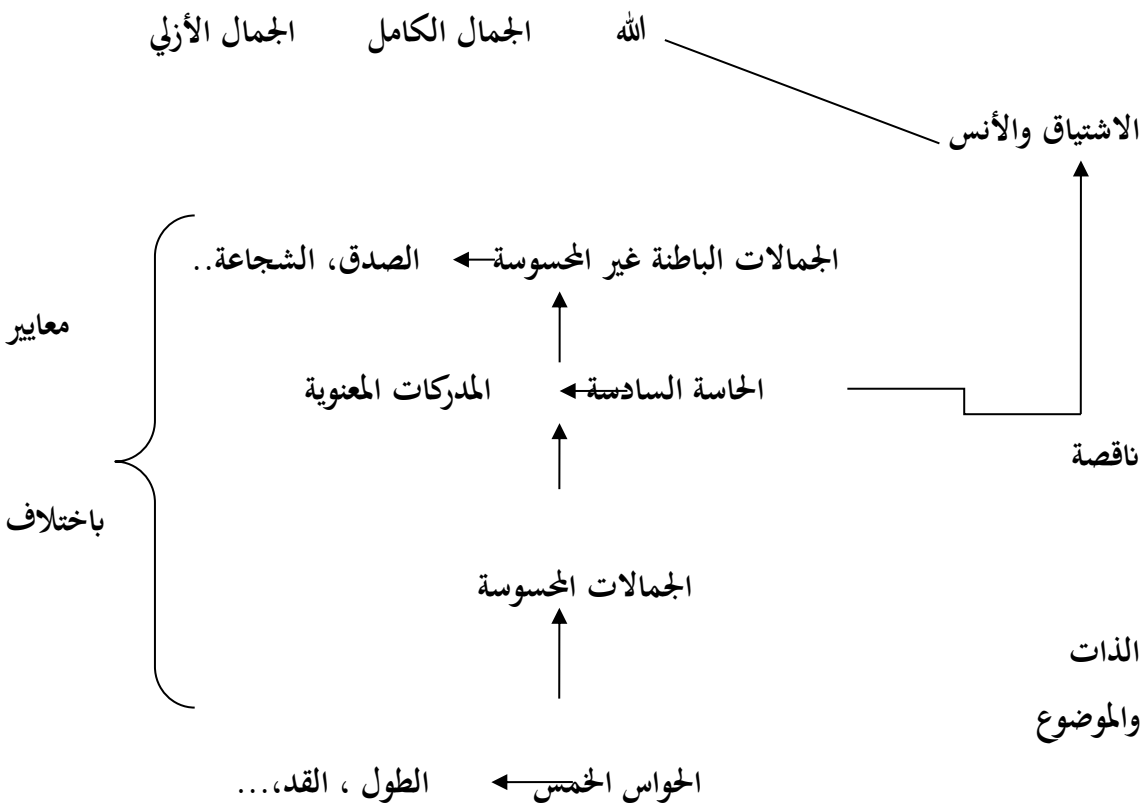


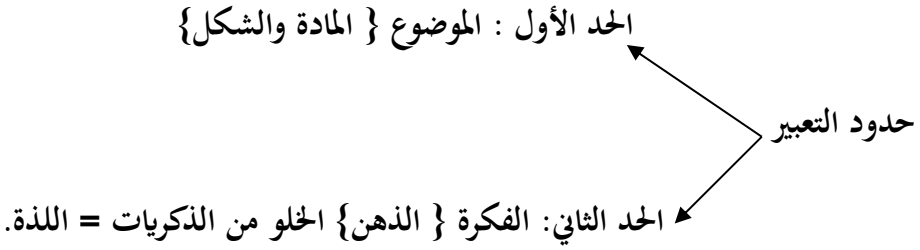
مخطط رقم04 تشكل الجمال ومماثلة الهيولي للحسي المادي عند التوحيدي





مخطط رقم 05: التوسط الجميل عند الفارابي



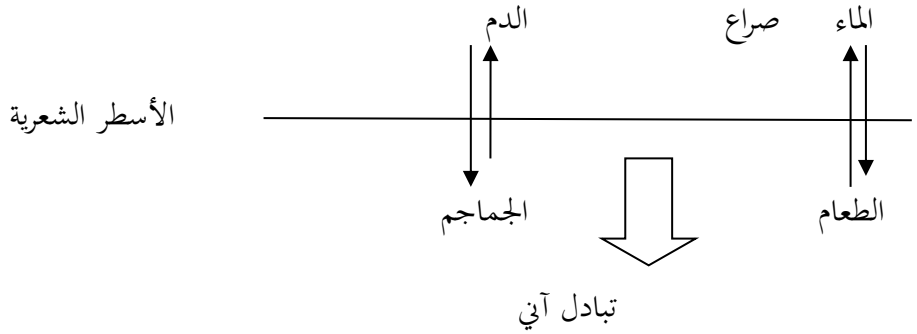


مخطط رقم 07 حدود التعبير عند جورج سانتيانا

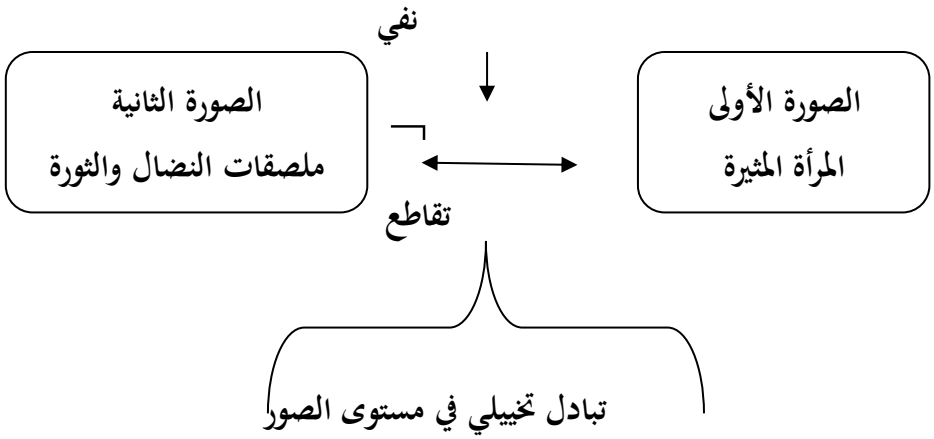
الصورة الفنية = الفكرة + التصور + العاطفة

تماهي ووحدة

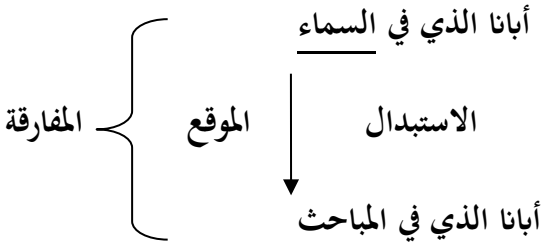
مخطط رقم 08 قوانين الصورة الفنية عند بنديتو كروتشه



مخطط رقم 09 استطيقا التبادل والصراع الدرامي عند أمل دنقل



مخطط رقم10 استطيقا تقاطع العناصر التصويرية عند صلاح فضل

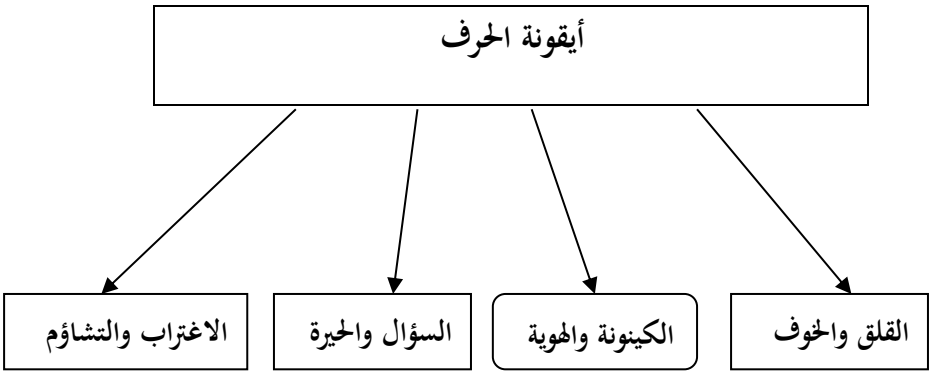


مخطط رقم 11 أستطيقا استبدال الموقع عند صلاح فضل

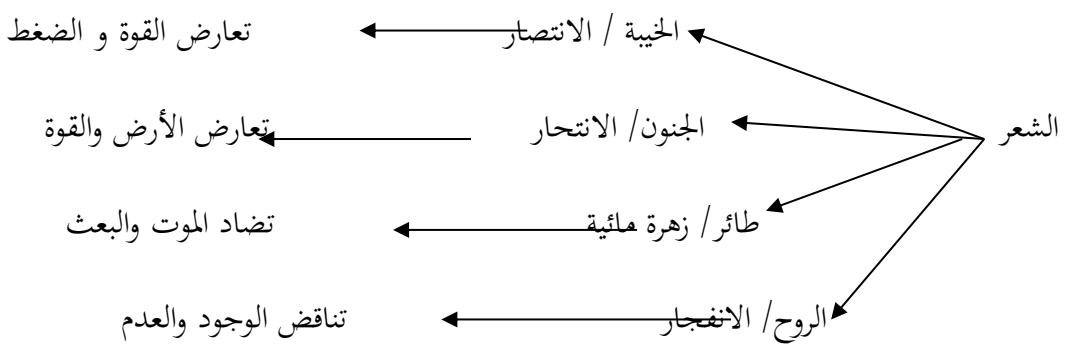
أيقونة الحرف:

- المستوى الجمالي الأول: تشظي الدلالة وهروب المعنى.
  اعتلال الحرف هو اعتلال الذات في وجودها.
- المستوى الجمالي الثاني: علاقة الحرف بالمعجم
  الاستبدالات وهدم المعيار القواعدي والمنطقي

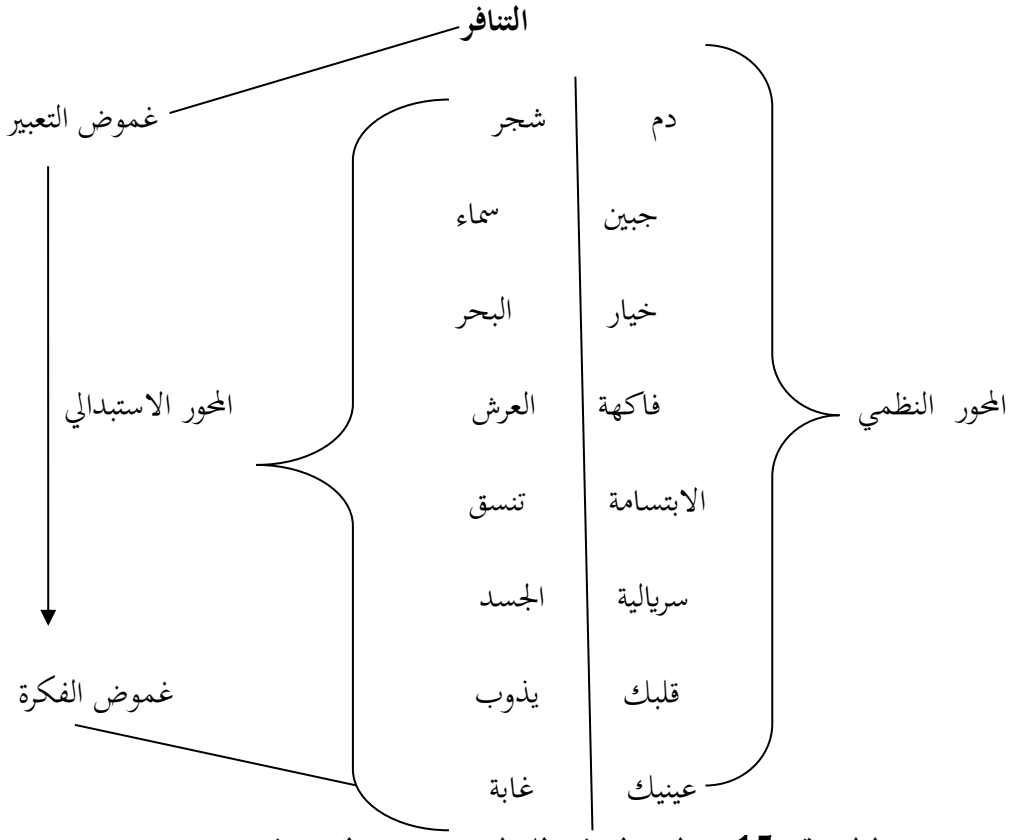
مخطط رقم12 استطيقا الحرف ومستوياته الجمالية في شعر أديب كمال الدين



مخطط رقم 13 ثيمات الحرف في شعر كمال أديب الدين

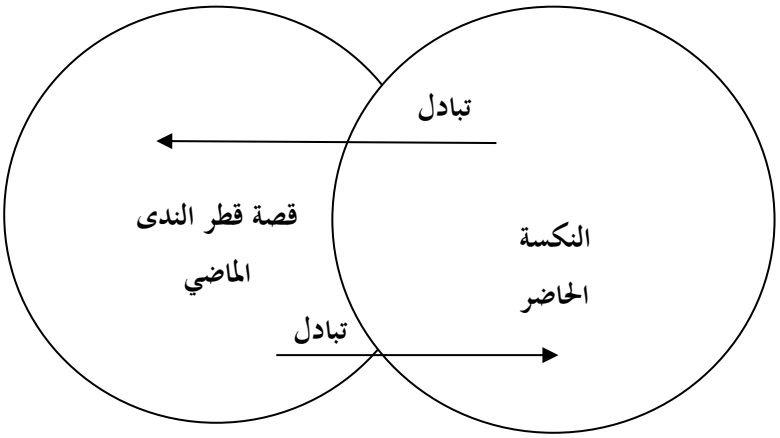


مخطط رقم 14 استطيقا المجاز وتعدد الصور عن عبد الله خليفة



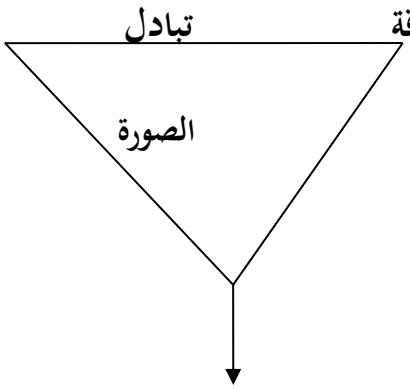
مخطط رقم 15استطيقا التنافر اللفظي عند عبد القادر فيدوح.

- **ثالثا الدوائر**



الدائرة الأستطيقية للتبادل الزمني بين الماضي والحاضر عند صلاح فضل

➢ رابعا المثلثات



نقطة التقاطع التركيبي اللغوي Syntactical linguistics

➢ مثلث رقم 01 أستطيقا التقاطع التركيبي للعناصر التصويرية عند صلاح فضل

قائمة المصادروالمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **أولا المصادر**

- صلاح فضل:

- إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993
- تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002 .
- شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط2، 1995.

– عبد القادر فيدوح:

- الاتجاه النفسي في نقد الشعر، دار الصفاء، عمان، الأردن، ط1، 2010.
- إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات، دمشق، سوريا، 2009.
- أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفية في شعر أديب كمال الدين ، منشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016.
- الجمالية في الفكر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، منشورات اريام، البحرين، ط1، 1998.
- معارج المعنى في الشعر العربي الحديث، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2012.

- **محمد لطفي اليوسفي:**

- لحظة المكاشفة الشعرية، دار سراس للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 1992.
- المتاهات والتلاشي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

- **ثانيا المراجع**

1. الكتب العربية

- أم الزين بن شيخة المسيكني: الفن يخرج عن طوره أو مفهوم الرائع في الجماليات المعاصرة من كانط إلى دريدا، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
- أمالي أبو رحمة وآخرون: الفلسفة والنسوية، إشراف: علي عبود المحمداوي، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.
- إمام عبد الفتاح إمام: الهيجيلية الجديدة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2011.
- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1989.
- جرار أماني غازي : فلسفة الجمال والتذوق الفني ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان،2016
- حسين حداد، سليم مجاعص: أناشيد البعل، دار أمواج، سوريا، ط1، 1995.
- أبو حيان التوحيدي(علي بن محمد) :
- الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: هيثم خليفة الطعيمي ، بيروت، ج 1، 2011.
- المقابسات، تحقيق: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992 .
- الهوامل والشوامل، تحقيق:أحمد أمين و السيد أحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2001.

- رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص90، القاهرة، ط1، 1993.
- رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، دارجروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994.
- سعد توفيق: الخبرة الجمالية،دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1،1992.
- ابن سينا (أبوعلي الحسين بن عبد الله):
- الشفاء، الإلهيات، تحقيق: الأب فتواني سعيد زايد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأزهرية، القاهرة، 1960
- كتاب النجاة في الحكمة والمنطقية والطبيعة الإلهية، تقديم: ماجد فخري، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1982
- علي الحبيب الفريوي: مارتن هيدغر الفن والحقيقة أو الإنهاء، دار الفارابي، بيروت،2008.
- الغزالي(محمد بن أبي حامد): إحياء علوم الدين، دار الثقافة، الجزائر، ج5، 1991
- فراس السواح: لغز عشتار، دار علاء الدين، سوريا، ط8 ،2002.
- قاسم الشواف: ديوان الأساطير، أناشيد الحب السومرية، دار الساقي، لبنان، ك1، ط1، 1996.
- كامل محمد محمد عويضة: هنري برغسون ، دار الكتب العلمية، لبنان،1993، ص 98.
- محمد التومي الشيباني، مقدمة في الفلسفة الإسلامية، الدار العربية للكتاب،ليبيا، ط3، 1982.
- مراد وهبة: المذهب في فلسفة برجسون، دار وهدان للطباعة والنشر، مصر، ط2، 1978.
- مصطفى عبده : فلسفة الجمال ، مكتبة مدبولي، القاهرة ، ط 2 ، 1999
- نبيل راغب: الحب الأفلاطوني بين الوهم والحقيقة، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،1998.

- أبو نصر الفارابي(محمد بن محمد):
- رسالة السنية على سبيل السعادة، تحقيق: سحبان خليفات، الجامعة الأردنية، عمان، ط1، 1987.
- السياسة المدنية، تحقيق: علي بوملحم، دار ومكتبة الهلال،لبنان، 1994
- هاني محمود رشاد: الوجود واللاوجود في جدل أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط1، 2008.
- هاني محمود شاكر: الوجود واللاوجود في جدل أفلاطون، دار وفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008.

2. المراجع المترجمة

- أرسطو طاليس: السياسة، ترجمة: بارتميلي سانتهيلير، ترجمة: أحمد لطفي السيد، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د ت
- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1983
- أفلاطون :
- جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة، مصر، 2004
- جمهورية أفلاطون، ترجمة: أحمد الميناوي، دار الكتاب العربي، دمشق، 2009
- المحاورات الكاملة، محاورة سيمبوزيوم، ترجمة: شوقي داود تمزار، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1994
- محاورة فايدروس أو الجمال، ترجمة : أميرة حلمي مطر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000

- محاورة فيدون أو (النفس)، ترجمة: نجيب بلدي وآخرون، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، مصر، 2015.
- أفلوطين: تاسوعات، ترجمة فريد جبر جبر، مكتبة ناشرون، لبنان،ط1، 1997.
- إمانويل كانط:
- نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، مركز الانماء القومي، لبنان، د.ت.
- نقد ملكة الحكم الجمالي، ترجمة: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، ط1، 2009
- برتراند راسل: تاريخ الفلسفة الغربية، الكتاب الأول، الفلسفة القديمة، ترجمة: زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية للكتاب، 2010.
- بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2009 .
- بول ريكور: الوجود والماهية والجوهر لدى أفلاطون وأرسطو، ترجمة محمد محجوب وآخرون، المركز الوطني للترجمة، دار سيناترا، تونس، ط1، 2012.
- ت.أ.ساخاروفا: من فلسفة التأويل إلى البنيوية، (دراسات نقدية للاتجاهات الرئيسية)، ترجمة: أحمد برقاوي، دار دمشق للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1984.
- تيودور.ف. أدورنو: نظرية استطيقية، ترجمة: ناجي العونلي، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2017.
- جاك دريدا: صيدلية، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1998.
- جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأسرة، مصر،2001.

- جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة: حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982.
- جون بول سارتر: العدم والوجود، بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1966.
- جيل دولوز: البرغسونية، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، ط1، 1997.
- ديفيد روبنسون وجودي جروفر: أقدم لك أفلاطون، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2001.
- رولان بارث: لذة النص، ترجمة فؤاد صفي و الحسين سبحان، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.
- فريدريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة: عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، ط1، مصر،2010 .
- فريديريك نيتشه: مولد التراجيديا، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.
- فيل سليتر: مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها، وجهة نظر ماركسية، ترجمة: خليل كلفت، المجلس الأعلى للترجمة، القاهرة، مصر، ط2، 2004.
- القديس أوغسطين:
- إشراقات، ترجمة يوحنا الحلو، دار المشرق، لبنان، ط4، 1991
- مدينة الله، ترجمة يوحنا الحلو، دار المشرق، لبنان، ط 2، 2006،

- ليف تولستوي: ما هو الفن، ترجمة : محمد عبدوا لنجاري ، دار الحصاد، ط 5، سوريا، 1991
- مارتن هيدغر:
- أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003.
- إنشاد المنادي، قراءة في شعر هولدرلن وتراكل، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- الكينونة والزمن، ترجمة: فتحي المسيكني، دار الكتب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
- مدخل إلى الميتافيزيقا، ترجمة: عماد نبيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.
- ماكس هوركرهايمر، تيودور. ف. أدورنو: جدل التنوير، ترجمة: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006
- موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ترجمة: نعمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2004.
- هانز جورج غادامير:
- تجلي الجميل، ترجمة: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.
- التلمذة الفلسفية، سيرة ذاتية، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت ، لبنان، 2013.
- الحقيقة والمنهج، ترجمة: حسن ناظم و علي حاكم صالح، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط1، 2007.
- فلسفة التأويل، ترجمة: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف وآخرون، الجزائر، ط2، 1996.

- هنري برغسون:
- التصور الخالق، ترجمة: محمد محمود قاسم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.
- الضحك، ترجمة علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2007.
- الطاقة الروحية، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1991.
- والتر كاوفمان: التراجيديا والفلسفة، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993.

3. المعاجم

- أمين سلامة:معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان،مصر، ط2، 1988.
- جميل صليبيا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت،لبنان، ج1، 1994.
- مصطفى حسيبة: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

4. المجلات:

- طيرشي كمال: الفلسفة الروحانية عند هنري برغسون، مجلة تبين للدراسات الفلسفية والنقدية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، ع13، م 4، قطر، 2015.
- عتوتي زهية: كروتشه ومعالم الهيجيلية الجديدة، مجلة منيرفا، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، العدد 2، 2016.
- علي هلال بوشنيفة: في الأسس النظرية لمنهج النقد النفسي،- شارل مورون أنموذجا- مجلة التواصل الأدبي، المجلد 10، العدد 01، عنابة، الجزائر، 16ديسمبر 2020.

- كمال بومنير: نحو تجاوز الأنطولوجيا الفيمينولوجية؟، مجلة الباحث، المدرسة العليا للأساتذة،بوزريعة، الجزائر، المجلد 05، العدد 02، 2013.

5. الرسائل الجامعية:

- أنيس فيلالي: تجليات الأسطورة في ديوان أرى ما أريد لمحمود درويش، مخطوط ماجستير، جامعة الأمين دباغين، سطيف2، الجزائر، 2013.

6. المواقع الإلكترونية

- http//www.hafryat.com. 12-02-2019. 14.02 PM

- **الكتب بالانجليزية**

- Alienation Marx’s Conception of Man in capitalism Society,Cambridge University Press,1977.
- -James Bell: Marx’s Theory of commodity Fetishism, for The Degree master of Arts; McMaster University, Hamilton, canada.

فهرس المحتويات

قائمة المحتويات

- شكر وعرفان
- مقدمة أ

❖ الباب الأول فكرة الجمال وتطورها من الجمال إلى الجمالية

❖ الفصل الأول: الجمال في الفكر الإنساني القديم

- **مثالية الجمال عند أفلاطون** ..... 10 .

1. ميتافيزيقا الجمال عند أفلاطون 10
2. يوطوبا الجمال وإتيقا القيمة 12
3. الجذب الجمالي وميتافيزيقا الشعر 15
4. جمال الشعر ومثال الفضيلة 16
5. راديكالية التصور الفني التخييلي 18

- **علمنة الجمال عند أرسطو**.....**21**

1. التمييز بين الفنون 21
2. الفن وتعدد الموضوعات.....24
3. فن الشعر محاكاة وعروض.....24

4. فن الشعر فعل محاكاة طبع ومتعة.....26
5. متعة اللغة وجمالية التزيين.....27
6. الجمال الشعري والمعطى التاريخي.....35

❖ **النفس وجوهر الجمال الأعلى عند أفلوطين.....36**

1. تشابه الأصل واشتراك التكوين بين الجمال والنفس.....36
2. الجمال العلوي والحسن الأعلى 37

❖ **الإيمان مقياس الجمال عند القديس أوغسطين**.....41

1. محاكاة فعل الإله أساس الجمال 41

❖ **عين الجمال لذاته عند أبي نصر الفارابي**.....44

1. **الجميل اختيار لا مصلحة فيه أو غرض**.....44
2. الفعل الجميل صنعة اعتياد واكتساب.....45
3. التوسط صفة تحقق الجميل.....45
4. العقل الفعال طريق معرفة الجمال الإلهي.....47

❖ **الاستحسان الجمالي عند التوحيدي.....50**

1. عملية الاستحسان.....50
2. الحكم الجمالي ومنطق العقل.....52
3. الجمال البسيط ذروة الجمال 53
4. الأخلاق موطن الجمال.....54

❖ **العقل مدار الجمال والاستحسان عند ابن سينا.....56**

1. العقل مصدر اللذة والجمال.....56

❖ **البصيرة الباطنة وإدراك الجمال عند الغزالي**.....**59**

1. مدركات الجمال الحسية والمعنوية 60

❖ **الفصل الثاني الجمالية في الفكر الإنساني الحديث**

❖ **ترنسندنتالية الحكم الجمالي عند كانط**..... ..... **64**

1. منظومة الملكات العقلية وتأسيس نظرية الجمال 66

2. أحكام الذوق الجمالي.....70

3. الجميل والجليل مساءلات ترنسندنتالية.....75

4. الفن والعبقرية.....77

5. العبقرية وسؤال الفن الجميل من المحاكاة إلى الخلق.....77

6. الفن والطبيعة وحركية الروح المبدعة.....79

❖ **جمالية الروح المطلق عند هيغل**.....82

1. حدود علم الجمال 82

2. أفكار الفن 84

3. العمل الفني كنتاج للنشاط الإنساني الخالص 85

4. العمل الفني مستمد من المجال الحسي.....88

5. هدف الفن.....91

6. فينومينولوجية الروح.....93

7. أشكال الفن.....94

❖ **جمالية الحلم والموسيقى عند نيتشه**.....99

1. الآلهة اليونانية ونشأة الفن 99

1.1. الفن الآبولي.....100

2.1 الفن الديونيسي وسلطة الغياب.....102

2. الآلهة والإبداع الفني.....104

3. أبولو/ديونيسوس فنون الإتحاد.....106

4. الموسيقى من الديونيسية إلى الآبولية.....106
5. موت الفن وانتصار الإرادة 107
6. الفرح اليوناني وانتصار العفوية الديونيسية المقدسة.....108
❖ **الالتزام وتحقق الجمال عند ليف تولستوي**.....110
1. نقد الفن اللاذي.....110
2. تعريف الفن.....112
3. سمات الفن.....113
4. سمات الفن الزائف.....114
5. أساليب الفن الزائف.....115
❖ **المعرفة الحدسية والقيم الجمالية عند هنري برغسون**.....121
1. الهزل تقارب الفن والحياة.....122
2. الضحك وهدم الثابت في المنطق الاجتماعي.....124
3. الهزل وإشعاعات الجمال والقبح.....125
4. الفن الكلاسيكي والهزل.....126
5. محددات الفن.....128
❖ **الفصل الثالث الجمالية في الفكر الإنساني المعاصر**
❖ **الإحساس الجمالي عند جورج سانتيانا**.....132
1. طبيعة الجمال.....132
2. التفضيل الجمالي شعور واعي وعقلي.....134
3. الفرق بين القيم الجمالية والأخلاقية.....135
4. طبيعة اللذة.....137
5. اللذة الجمالية والصدق.....138
6. مواد الجمال.....139
7. جمالية الشكل الخارجي.....144
8. المنفعة والجمال.....146

9. الشكل في الألفاظ.....147
10. التعبير.....148
❖ **جمالية الحدس عند كروتشه**.....151
1. محددات الفن عند كروتشه.....151
2. الفن واللذة.....153
3. الفن والأخلاق.....154.
4. الفن بين المفهوم والصورة..... 155
5. نقد الأشكال الفنية.....157
6. النقد الفني وسؤال الجميل والقبيح.....158
7. النقد الزائف وأنواعه.....160
❖ **جمالية السلب والنفي عند أدورنو**.....163
1. إشكالية فهم الفن.....163
2. نقد تاريخ الفن.....165
3. الآثار الفنية ووظيفتها التنويرية 165
4. الجمال والطبيعة.....168
5. مفهوم العبقرية.....169
6. القبح.....171
7. الفن الحقيقي.....172
❖ **تأويلية الفن عند غادامير**.....174
1. الفن والتراث وإشكالية الوعي التاريخي.....174
2. الجمالية نحو قراءة ثانية لكانط.....177
3. الذوق والعبقرية.....178
4. اللعب والفن.....184
5. الفن من التحول إلى بنية وسط كلي.....182
6. جمالية الوجود الجمالي وتعاصره.....184

❖ **خلاصات الباب الأول**.....188

❖ الباب الأول مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر

❖ الفصل الأول: مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند محمد لطفي اليوسفي

1. منطلقات المقاربة الجمالية عند اليوسفي.....197
2. العبقرية عند اليوسفي.....200
3. جمالية النسيان /الغياب وفعل العبقرية 202
4. الحدس والعبقرية.....206
5. جمالية الحلول وجدل الكوني.....209
6. جمالية الحضور والغياب وولادة النص الشعري.....211
7. جمالية الغموض.....214
8. النقد الجمالي وكشف الرموز.....216
9. تشكلات القراءة النقدية وجمالية النماذج البدئية.....218
10. جمالية الزمن وديمومته.....227
11. جمالية الشعر ورعب التشيؤ.....233
12. جمالية التشيؤ وكينونة اللغة 242
13. جمالية الكتابة وتأملية الوجود.....245
14. خطورة الكتابة وجمالية اللذة.....247

❖ الفصل الثاني مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند صلاح فضل

1. جمالية الفواعل.....250
2. جمالية التراث.....254
3. جمالية النص الشعري ورمزية المرأة.....258
4. جمالية العبقرية.....265
5. عبقرية المفارقة عند المتنبي.....268
6. عبقرية الشعر عند أحمد شوقي.....270

7. جمالية التخييل وتشكلات المتعة واللذة.....272
8. جمالية التبادل والتقاطع الشعري عند أمل دنقل.....275
9. جمالية التبادل بين الحاضر والماضي التاريخي 277
10. تقاطع العناصر التصويرية وتعامدها.....280
11. جمالية الروح الاستبدالي.....284
12. جمالية توازي الموقع.....286
13. جمالية توازي الصيغ.....287
14. جمالية الاغتراب/الصدمة.....288
15. جمالية تلقي الخطاب الشعري.....295
16. جمالية التماهي والتقابل.....297
17. الحكم الجمالي عند المتلقي العربي ومدار احتياجاته.....300

❖ **الفصل الثالث مفاهيم الجمالية وتطبيقاتها عند عبد القادر فيدوح**

1. الجمالية عند عبد القادر فيدوح.....303
2. الجمالية المدركة.....305
3. جمالية اللاوعي في القصيدة العربية القديمة.....306
4. جمالية الانسجام وتوازي الشطرين.....308
5. الشعر العربي القديم وجمالية الوعي.....309
6. جمالية القلق والاغتراب.....310
7. جمالية المثال.....320
8. جمالية المتناهي واللامتناهي.....322
9. جمالية اللامتناهي ومتاهة الحرف.....323
10. جمالية الحرف وغواية الدهشة.....330
11. جمالية القراءة وإجراءات السيميائية.....335
12. جمالية الانزياح الرؤيا/ الوجود.....339
13. جمالية اللذة ومغامرة الازياح.....342
14. جمالية التنافر اللفظي وجمالية التركيب 346

15. جمالية الصورة وتيمة الماء.....348
16. جمالية الإيقاع الشعري.....355
17. جمالية البياض الطباعي.....359
❖ **خلاصات الباب الثاني**.....365
❖ خاتمة.....373
❖ الملاحق.....379
❖ قائمة الممصادر والمراجع.....407

الملخص باللغة العربية: تحاول هذه الأطروحة الموسومة بمفاهيم الجمالية وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر، الوقوف عند سيرورة وصيرورة المفاهيم الجمالية، باحثة في منطلقاتها وتطبيقاتها،حيث تم الاشتغال على نماذج نقدية مختارة لكل من محمد لطفي اليوسفي، صلاح فضل، عبد القادر فيدوح، سعينا من خلالها إلى تحديد مفاهيمهم الجمالية وتطبيقاتها لديهم، ليخلص البحث إلى بيان مدار تطبيقاتهم وخصوصية مقارباتهم للنص الشعري.

الكلمات المفاتيح: مفاهيم، تطبيقات، الجمالية، النقد.

Summary This research that is entitled « the aesthetic concepts and their implementation » in the Arabic modern criticism is trying to explain the development of the aesthetic concepts and how they became, researching its origins and its implementation in the Arabic modern criticism, Working on the selected critical models for Mohamed Lotfi, Al Yousifi ;Salah Fadel and Abdu Elkader Fidouh, We tried through it to define their aesthetic concepts and their implementation in their criticism, so that the research concludes to clarify aesthetic concepts and the extent of their approach in the poetic text.

Key words: Concepts, implementation, Aesthetic, Criticis

.