الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــم العالـــي و البحـث العلمـي
جامعـــة الحاج لخضر باتنة 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

الاتجاه الجمالي في النّقد العربي المعاصر

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه نظام (LMD) في اللغة والأدب العربي

تخصص: النّقد الأدبي

إعداد الطالبة:
أسماء خمخام

إشراف أ/د:
مليكة النوي

ـــ أعضاء لجنة المناقشة ـــ

الاسم واللقب	الرّتبة العلمية	الجامعة	الصّفة
نجاة غقالي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة1	رئيساً
مليكة النوي	أستاذ	جامعة باتنة1	مشرفاً ومقرّراً
ليندة دلاندة	أستاذ محاضر	جامعة باتنة1	مناقشاً
صونيا بوعبد الله	أستاذ محاضر	جامعة باتنة1	مناقشاً
جمعة حقاين	أستاذ محاضر	جامعة باتنة1	مناقشاً
رضا معرف	أستاذ محاضر	جامعة بسكرة	مناقشاً

السنة الجامعية:

1445-1444 هـ/ 2023-2022 م

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِىٓ أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ﴿٤﴾ ﴾

سورة التين الآية 04

قال رسول الله ﷺ ﴿إن الله جميل يحبّ الجمال﴾

من رواية مسلم وأبي داوود والترميذي

"بيَ جوعٌ إلى الجمال ومن صدريَ

كان الهوى وكان الجمالُ"

أدونيس/ قالت الأرض

إهداء

إلى أولئك الذين يقتفون صراط الجمال ويتطلعون إليه على مرّ العصور

إلى الجميلة فلسطين..

أهدي هذا العمل

شكر وعرفان

بسم الله خير الأسماء في الأرض والسّماء، والصّلاة والسّلام على رسول الله معلّم الخير والجمال والهدى والحكمة، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الكرام، وبعد:

الحمد والشكر لله العلي القدير الخالق المبدع ذي الجلال والجمال والإكرام الذي فتح عليّ من جوده وكرمه من غير حول مني ولا طول ولا قوة.

ثمّ إنني أتوجه بخالص الامتنان والتقدير إلى والديّ الكريمين: حقًا كلمة شكرا ضئيلة أمام سخاء محبتكما ودعمكما، وكل الكلمات لا ولن توفيكما حقكما ومنزلتكما وقدركما، لذا أترك الأمر لتقدير العليم الحكيم ليجزيكما عنّي خير الجزاء، ويسرّ قلبيكما في الدنيا والآخرة، وأسأله أن يرزقكما أجر هذا العمل، وأن يرزقني برّكما، وأن يكرمني برضاكما.

كما أقدّم شكري وامتناني الخالص إلى أستاذتي الفاضلة: أ/د مليكة النوي لتفضّلها بالإشراف على هذه الرسالة، ولثقتها الكبيرة التي منحتني إيّاها والتي كانت بمثابة حافز لي على الجد والاجتهاد والمثابرة لانجاز الرّسالة.

وأخيرًا؛ لا يفوتني أن أقدم شكري وامتناني للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة كلّ باسمه ومكانته، لقاء تكرّمهم قبول الدعوة لمناقشة الرّسالة، ولقاء التفضل بوقتهم وجهدهم من أجل قراءتها وتقويمها.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين

الباحثة.

مقدمة

إنّ المتأمل في سيرة الجمال؛ يعي أنّ كل أمّة من الأمم، بل إنّ كل جيل من أجيال الأمة الواحدة قد عرف صنوفًا وأضربًا من الجمال متفاوتة، وعلى مقادير شتّى ومراتب، في نفسه، وفي الموجودات من حوله، وفيما يبدع، والواقع أنّه مع تعاقب الأزمان لا تزال الحيرة تعلو وجوهَ وتغشى ألبابَ أولئك الذين حاولوا تفهّم الجمال وتبيّن حقيقته وجوهره من آباء الفلسفة والفن وروادهما، وكان أقصى ما توصّلوا إليه؛ نهلُ غرف ضئيلة من بحره الواسع ووِطءُ مواضع ضيقة من عالمه الفسيح، ذلك أنّه ليس بمقدورنا تبيّن حقيقة الجمال المطلقة مثلما نستكشف حقائق الظواهر المادية بالممارسة والتّجريب.

إنّ السؤال عن الجمال والتّفكير فيه من أقدم المسائل التي واجهت الوعي الإنساني وربّما أكثرها إلحاحاً وتردّدًا عليه، ولمّا كان الجمال مظهرا من مظاهر الفكر المنعكس على نشاط الإنسان الذّاتي، قاده ذلك إلى ابتداع الفنون إحدى المظاهر الجماليّة التي تؤكّد وجوده فضلاً عن كونها مجالاً رحبًا يمتّعه ويغذّيه بالجمال.

وتلبيةً لدواعي السّرور الجمالي؛ احتاجت الفنون إلى مراحل لا حصر لها من النضوج والخبرة وقد مرّت بفترات متعدّدة من وضعيّات التّجويد والتّحسين، خدمة للبعد القيمي الجمالي، الذي يعدّ مؤشّرًا هامًّا من مؤشّرات المتعة الجماليّة، فتقدير الجمال بشكل عام سواءً أكان في الطّبيعة أم في الفنّ؛ فطرة إنسانيّة ومطلب روحي أزلي، ولم يتوقف تقدير الإنسان للجمال عند الولوع والتّغنّي به فحسب، بل وضعت فيه نظريات فلسفيّة شتّى على مرّ تاريخ الوعي الجمالي الإنساني، التي ارتقت مع تعاقب الأزمان إلى علم يعنى ببحث الجمال الفنّي وشروطه، وقيمه الجماليّة، وتذوّقه، والإحساس به، والحكم عليه، يعرف بعلم الجمال "الاستطيقا"، ثمّ ما لبث أن بدأ علم الجمال يأخذ موقعًا متقدّمًا بين مختلف العلوم والمعارف الإنسانيّة، بعد انفلات التّصورات الجماليّة من محضن الفلسفة نحو قوالب العلم والتّجريب.

وبحكم مبدأ التّضايف المعرفي؛ رفع السّتار على نشوء علاقة مثمرة بين النّقد الأدبي وعلم الجمال، فمنذ أزمان بعيدة ما يزال همّ النّقد الأدبي ومنزعه الجوهري تصيّد جماليات

الفنون بكل ما أوتي من جاهزية، وبكلّ ما سخّره من عتاد، وقد أسفرت هذه العلاقة بين الحقلين؛ عن ميلاد اتّجاه نقدي جمالي يختصّ ببحث الحقيقة الجمالية للمُبدَع الفنّي الأدبي وتفسيرها من وجهة جماليّة صرفة، تحقيقًا لمبدأ الموضوعيّة في محاورة المبدع الفنّي الأدبي ومقاربته، فللاتجاه الجمالي منظومته المنهجية المفارقة لمنظومة المناهج النّقدية الكلاسيكيّة التي كانت لها السّيادة المطلقة على منطق القراءة النّصيّة ردحًا من الزّمن، وهذا ما يخوّله الانخراط في جمهرة المناهج النّصانيّة التي لا تولي المرجع أو السّيّاق أي امتياز يذكر على نقيض المقاربات النّقديّة السياقيّة.

وللاتجاه الجمالي جمهوره من النّقاد والدّارسين والباحثين، كغيره من المناهج والإستراتيجيّات النّقدية، ما يجعله مجالًا خصبًا لاستنطاق النّصوص الإبداعيّة وتقويمها وفاءً لمبدئه الذي ينصّ على أنّ؛ الجمال ظاهرة كامنة في المنجز الفنّي ذاته، وأنه يستحقّ أن يقرأ في ذاته ولذاته دون ربطه بدوافع خارجية دخيلة وغريبة عنه، فضلاً؛ عن دوره الرّيادي في تقديم إطلالة واعية عن طبيعة الوعي الجمالي الذي يحكمه (المنجز الفنّي)، بوصفه صورة من صور الوعي الجمالي الإنساني من خلال تناوله قيمَه الجماليّة.

انطلاقًا من وعينا بأهميّة القراءات النّقدية في فك شفرات النّصوص الإبداعية والاطلاع على مكامنها الجماليّة، وضرورة تحديث المناهج وتجديدها؛ نحاول في هذه الدّراسة الموسومة بـ "**الاتجاه الجمالي في النّقد العربي المعاصر**" تتبّع ملامح الاتجاه الجمالي في الطرح النّقدي العربي المعاصر، في مسعى نطمح من خلاله؛ الالتفات في الوقت ذاته إلى طاقات وإستراتيجيّات نقدية جديدة، لربّما غفل الوعي النّقدي العربي عنها، أو أخفق في توظيفها والاستفادة من ممكناتها، كلّ هذا يأتي في مرحلة زمنيّة يُطرح فيها جدل حادّ عربيًّا وحتّى عالميًّا، حول أهلية المناهج الحداثيّة وكفاءتها في قراءة المعطى الأدبي.

والاتجاه الجمالي واحد من بين المناهج النّقدية التي طالها هذا الجدل –حاله حال كافّة المناهج النّقدية الأخرى– قوامه؛ أنّ هذا الاتجاه يمرّ بإشكالات لا حصر لها تتعلّق بكونه

غير كفء منهجيًّا في قراءة وتقويم الإبداع الأدبي، نظرًا لعامل الضبابيّة والاضطراب الذي يغشى جهازه المفاهيمي من كلّ جانب، وأنّه لم يؤسّس بعد بشكل تام وحاسم على الصعيدين النّظري والتّطبيقي.

إنّ هذه الدّراسة تصدر عن رغبة في تبديد الانطباع الذي لازم النّقد العربي المعاصر من كون الصّنيع الأدبي قد تمّ تناوله من زوايا نظريّة تحليليّة للحدّ الذي انعدم معه التّفكير في تجريب أدوات منهجيّة جديدة، تتطلّع إلى مقامات الجمال الفنّي، وتكسر منطق التّحجّر والرّكود والاجترار، هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ فإنّ واحدًا من أهداف هذه الدّراسة: محاولة الوصول –بعد دراسات أكثر دقة– إلى الإسهام في تأسيس مشروع نقدي جمالي وتكريس حضوره، وتلمّس مكان مرموق له داخل السياق النّقدي العربي المعاصر بالشراكة مع ذوي الاختصاص وأهله، إذ تستند هذه الدّراسة بوضوح على مبدأ أقرّه من قبلُ النّقاد والباحثون الجماليون مفاده: "**ما تشكّل جماليًّا لا يفسّر إلاّ جماليًّا**"، في محاولة نرمي من خلالها فتح أفق معرفي خصب للقارئ يندغم فيه الحس النّقدي بالحدس الجمالي.

كما وتختفي وراء هذه الدّراسة دوافع عديدة من بينها؛ فكّ اللبس عن أسس ومفاهيم لطالما كانت غامضة أسس عليها الاتجاه الجمالي، ومحاولة إحباط جملة المزاعم التي تشكك في فاعليّته في مقاربة الصّنيع الأدبي، أو تفنيدها على الأقل، فضلاً؛ عن بناء جسور التّفاعل والحوارية بين الفلسفة والنّقد، من خلال التّعرّف على مصادر التّفكير الجمالي وإعطاء فكرة حول الحدود الفلسفيّة والمعرفية للاتجاه الجمالي، من أجل تقديمه بصورة نأمل أن تكون وافية ومتكاملة للقارئ العربي، والالتفات إلى مناقشة ما بلغه هذا الاتجاه، من حضور وتجذّر في صميم التّجربة النّقدية العربيّة المعاصرة، واختبار جدوى التّحليل الجمالي في مقاربة المشهد الأدبي عبر لملمة شتات الآراء النّظرية التي تناولت ما هو جمالي ونخلها من بين زخم هائل من الآراء ووجهات النّظر المتناثرة هنا وهناك، علاوة على؛ تقليب النّظر

في تلك التجارب العربيّة التي تنحو منحى جماليًّا حصرًا، ثم توصيفها توصيفًا نقديًّا أملا في الخروج بصياغة نظرية واضحة، ورؤية منهجيّة منضبطة للاتجاه الجمالي.

ومن باب أولى؛ فقد تمّ التركيز على التّجارب النّقدية العربية التي كانت أكثر تخصّصًا في نقد الشّعر العربي جماليًّا، بغية معالجتها معالجة مثمرة، مفيدة، وأكثر عمقًا وشموليّة ورغبة في صون الدّراسة من التورّط في متاهات لا نهائيّة، تجعلها تنحرف عن هدفها الأساس الذي أطّرته.

ففي الحقيقة تعدّ عملية تفهّم مسألة الجمال في ميدان الشّعرية العربية؛ أمرًا حسّاسًا وعسيرًا في الآن ذاته، ما دام حقل الإبداع محكوماً بالديناميكية والتطوّر، وما دام الجمال لا يلبث أن يثبت ويستقر على شأن، وزيادةً على هذا؛ فإنّ القضية يشوبها التّعقيد واضطراب الرؤية التي تعكسها مرايا النّقد المتعدّدة وزواياه المتشعبة، هذا من جانب، ومن جانب آخر؛ فإنّ وجود نماذج تطبيقيّة عربيّة –وإن قلّت– تنزع منزعًا جماليًّا في تناول الظّاهرة الشّعريّة؛ قد حملنا على وضعها موضع العناية والتّركيز، لا سيما أنّها كانت محاولات جادّة على قدر بالغ من الأهميّة، ولعلّ أهميّتها هذه تنبع من أهميّة فنّ الشّعر ذاتها المتأصّلة في الوعي والذّوق الجمالي العربيّن، بوصفه درعًا حضاريّة وذراعًا ثقافيّة للأمّة العربية، وأول محدّدات هويّتها، فضلاً؛ عن كونه مظهرا فنيًا جماليًّا من مظاهر وجودها، بيد أنّنا لا نعدم العثور في مناقشات النّقاد العرب المعاصرين ومناحي اجتهاداتهم، على تصوّرات تتجّه اتجاهًا جماليًّا لأنواع أدبية وفنون أُخَرْ، لها مكانتها وقيمتها المرموقة.

وهنا نودّ الإشارة إلى مسألة غاية في الأهميّة تلخّص قيمة الدّراسة وهدفها الأبرز والنّهائي الذي نتوسّم لها أن تبلغه، ويتمثّل في؛ محاولة ترسيخ فكرة الجمال وتعميمها في الوعي والذّوق العربي المعاصر، تأصيلاً وممارسة وسلوكًا، كما وتعنى بكشف المدى الذي توصّلت إليه المعرفة الجماليّة من استقرار ونضج، أملاً في تكثيف حضور الاتجاه الجمالي في خطابنا النّقدي العربي المعاصر، ذلك أنّ هامشية هذا الاتجاه ظاهرة شبه عامّة في

نتاجنا النّقدي العربي، فهو المنهج الحاضر الغائب –إن جاز التّعبير وصحّ– وعليه فإنّ ضرورة إعادة تفعيله وتكييفه هي مسؤولية عامّة ومشتركة.

ومن قبيل حفظ الحقوق لأصحابها لا يمكننا أن نغض الطّرف عن أي دراسة مفيدة جعلتنا أقدر على ملامسة أبعاد غائرة في هذا الموضوع، ويختصّ الأمر بتلك الدّراسات السّابقة المتاخمة لهذا الموضوع، والتي لامست أطرافًا منه نذكر أبرزها:

– مذكّرة ماجيستير في البلاغة والنّقد موسومة بـ"الأسس الجماليّة في النّقد الأدبي عند الجاحظ" للباحثة: (رضيّة بنت عبد العزيز بن شعيب تكروني) أشرف عليها الأستاذ (محمد بن إبراهيم شادي)، (2002، كليّة اللغة العربية، قسم الدّراسات العليا، جامعة أم القرى، المملكة العربيّة السعوديّة)، والبحث كان تطلّعًا نحو التّنقيب عن الأسس الجماليّة التي أقرّها (الجاحظ) لمعايرة الجمال الفنّي، وقد خلص البحث إلى حاجتنا الماسّة لعلم الجمال حتى يسهل فهم كثير من النشاطات الإنسانية من حولنا لا سيما النّشاط الفنّي.

– مذكّرة ماجيستير تخصّص علم الجمال في الدّراسات الأدبية والنّقديّة وسمت بـ "الاتجاه الجمالي في الدراسات النّقدية المعاصرة –الشّعر أنموذجًا–" للباحثة: (هديل محمود حسن) تحت إشراف الأستاذ (محمد عيسى) (2009–2010، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة العربية جامعة البعث، سورية)؛ تنطلق الدراسة من فرضيّة عامّة تفيد بأنّ النّقد الجمالي لم يتبلور بعد في السّاحة النّقديّة العربيّة؛ لتخلص في النّهاية –استنادًا على الطروحات النقدية المعاصرة محل الدراسة – إلى إمكانيّة إقامة نقد جمالي.

– أطروحة دكتوراه العلوم تخصّص النّقد الأدبي من إعداد الباحثة (حياة جابي) موسومة بعنوان: "الاتجاه الجمالي في خطاب محمود الرّبيعي النّقدي" بإشراف الأستاذ (عبد الغني بارة) (2016–2017، كليّة الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة لمين دباغين، سطيف 2 الجزائر)؛ حيث سعت الباحثة من خلالها إلى مكاشفة المنحى الجمالي في نتاج (محمود الربيعي) النّقدي، وقد انتهت إلى بيان قدرة النّاقد على بناء نظرية نقدية

جماليّة خالصة، ذات أصول استطيقيّة، فقد كان الناقد –حسبها– ناقدًا جماليًّا ناجحًا، وواضح أنّ رؤيةً كهذه تحمل في جوفها ضربا من المبالغة، وتحتاج مزيدا من الدّقة، كونها تدخل في نطاق الأحكام العامة التي تحتمل صفة القطع، وتجعل من الفرضية نتيجة نهائيّة وإلاّ فما هي هذه النّظرية الجمالية التي انتهى إليها (الربيعي)؟ وما هي أسسها؟ وهل لاقت رواجًا في نقدنا العربي؟ وإن كانت تقصد بهذه النّظرية "النّقدَ الجديد" هل هو ذاته ما يعرف بالاتجاه أو النّقد الجمالي؟

كانت هذه أبرز الدّراسات التي لامست هذا الموضوع، أو بعضًا من قضاياه، وإن التقت أفكار هذه الدّراسة وغيرها من الدّراسات، إلاّ أن هناك كثير منها ربما تكون غير مطروقة تمامًا في هدفها وصياغتها وأثرها، وهذا لا يعني أنّ هذه الدّراسة تحوز قصب السّبق، ولا تتبّع ثغرات ما تقدّمها من دراسات، بل نسعى لأن تكون امتدادًا لها، وأن تمثّل استمراريّة لجهود أصحابها، من أجل تحصيل فائدة التّكامل بين الرّؤى والأنظار، وتحقيق الغرض فيما نستطيع إلى ذلك سبيلا.

لعلّ أهداف وطموحات هذه الدّراسة سالفة الذّكر؛ تبدو أكثر سعة وشمولية من أن توجز في إشكاليّة محدّدة، بيد أنّ الدّراسة عقدت العزم على السّعي إلى بلوغها، أو محاولة الدّنو منها على أقلّ تقدير، وتتمثل هذه الإشكاليّة في؛ هل النّقد العربي على قدر من الجاهزيّة والاستعداد لاستقبال التّصورات الفلسفيّة الجماليّة وتطويعها إلى اتجاه نقدي في قراءة المنجز الأدبي؟ وبالرّغم من محدوديّة هذه الإشكالية وخصوصيّتها، إلاّ أنّها تفضي إلى سلسلة متتالية من الإشكالات والتّساؤلات، لعلّ أهمّها:

ما حقيقة الاتجاه الجمالي وطبيعته؟ فيمَ تتجلّى أهم المرجعيات الفلسفية التي توطّره وتقيم بنيانه؟ هل نجح الاتجاه الجمالي في توظيف مرجعيّاته التي أصّلته والاستفادة منها؟ هل نعثر في المنجزات النّقدية العربيّة المعاصرة على أنظار وآثار تساق مساقًا جماليًّا؟ فيمَ تتمثّل مقوّمات الاتجاه الجمالي النّقدية وإستراتيجيّته المنهجيّة في معالجة المشهد الشّعري

انطلاقًا من الآراء النّظرية والإجرائيّة التي ثبتت في المؤلّفات النّقدية المعاصرة؟ ما مدى فاعليّة هذا النّوع من القراءة وكفاءتها في خدمة المنجز الشّعري والنّقدي على حد سواء؟ هل عرف النّقد العربي القديم الاتجاه الجمالي؟ وأخيرًا؛ ما هي أهم الإشكالات النّظرية والتّطبيقيّة التي تواجه الاتجاه الجمالي في عمليّة الاستقراء والمكاشفة؟ هل بالإمكان دراسة الأثر الأدبي العربي جماليًا على الرغم طبيعة المنهج الغربية؟

هذه التساؤلات رغم اتساعها وتباعدها يفضي بعضها إلى بعض، لأنّها تترامى إلى تلمّس ملامح الاتجاه الجمالي في ميزان النّقد العربي المعاصر، وقد استوت هذه الدّراسة في صورتها النّهائيّة على مقدّمة، وأربعة فصول، وخاتمة احتوت أهم النتائج المتوصّل إليها وذيلت الدّراسة آخرًا بملحق يلقي الضوء على المصطلحات الواردة فيها.

شكّل الفصل الأول الموسوم بـ "**بواكير الوعي الجمالي: مفاهيم وأروم**" مسرحًا تاريخيًّا للوعي الجمالي الإنساني، وبوابّةً للتّعرف على حدود النّظريات الجماليّة في محيط نفرٍ من الفلاسفة والمفكّرين الذين اهتموا بالفن والجمال منذ أقدم العصور إلى أحدثها، بدءًا بالفلسفة الكلاسيكيّة اليونانيّة، مرورًا بفلسفة القرون الوسطى الجماليّة (المسيحيّة والإسلاميّة)، وصولاً إلى فلسفة الجمال والفن بمفهومها الحديث والمعاصر، الأمر الذي فتح الباب على مصراعيه لتوافد كثير من المسائل والقضايا الجماليّة التي تحتاج إلى نظر؛ كفلسفتي الجمال والفن والجمال في الطّبيعة والجمال في الفن، وهي قضايا لم يغض هذا الفصل الطّرف عنها، ولم يغفل الحديث عنها في سياق تناوله لفكرة الجمال في الفكر الفلسفي بطبيعة الحال. باختصار؛ كان هذا الفصل سفرًا في سِفر الجمال والفن، ومهادًا فلسفيًّا لتأسيس علم الجمال ومتاعًا معرفيًّا للاتجاه الجمالي في النّقد الأدبي في آن.

هذا ويباشر الفصل الثاني من الدّراسة الذي يحمل عنوان: "**الاستطيقا والنّقد الأدبي**" الخطوة الأولى في سبيل تمثّل الاتجاه/ المقاربة الجماليّة، في محاولة لتلمسّ ملاحمه العامّة

في المتون النّقديّة العربيّة، حيث ركّز هذا الفصل على قوام العلاقة التي تربط الاستطيقا بالنّقد الأدبي، هذه العلاقة التي أثمرت اتجاهًا نقديًّا جماليًّا في قراءة المعطى الأدبي.

وقد عرضنا في هذه المحطّة لمفهومه، وأهم أسسه النّقديّة، وإستراتيّجيته المنهجية التي تحدّد هويّته كاتجاه نقدي، من أجل تبسيط معطيات القراءة الجماليّة قدر الإمكان، ورصد أهم المناهج والنّظريات النّقدية المتاخمة له، كما قد وقع الاشتغال على مجموعة من المآزق النّظرية والتّطبيقيّة للاتجاه الجمالي مناقشة وتوضيحًا، سعيًا للفت الانتباه إلى هذه العقبات من أجل تداركها أو تلافيها مستقبلاً، وقد حرص هذا الفصل أيضًا على الدنو من نصوص التراث النّقدي العربي لاختبار إمكانية وجود بذور بِكْر لهذا الاتجاه في لحمته، وقبل كلّ هذا وذاك؛ لم نغفل في بداية هذا الفصل الحديث عن أهم ما ردّدته مختلف المصادر الفكرية حول مفهوم الاستطيقا أو علم الجمال وبالتالي؛ يمكن تلخيص دور هذا الفصل: على أنّه فعل ترسيم لملامح وأصول النّقد أو الاتجاه الجمالي كواحد من أهم المعارف الإنسانيّة، ويعدّ هذا الفصل والذي سبقه بمثابة حاملان نظريان لموضوع الدّراسة.

ينتقل الكلام في الفصل الثّالث الموسوم بعنوان: "**الاتجاه الجمالي؛ الأسس النّقديّة ومدار المقاربة المنهجيّة**" إلى عرض خصوصية هذا المنهج أو المقاربة النّقديّة الجماليّة، لكن قبل ذلك كانت لنا وقفة ضروريّة عند طبيعة الوعي الجمالي العربي في فيء الحداثة والتّجديد، كنقطة ارتكاز تمهّد للمباحث القادمة، إنّ هذا الفصل يمثّل محطّة حاسمة حاولنا فيها عرض مدار المقاربة الجماليّة، واختبار مدى انسجامها مع الأسس النّظريّة التي أقرّها الفصلان السّابقان، وقد انقسم هذا الفصل من البحث إلى مبحثين رئيسيّين؛ الأوّل يركّز على اختبار انعكاس أسس الاتجاه الجمالي النّقديّة في نتاج النّقاد العرب المعاصرين.

أمّا المبحث الثّاني والأخير؛ فانشغل برصد إستراتيجية القراءة الجماليّة في تناول المشهد الشّعري، التي تنقسم بدورها إلى مرحلتين؛ تتمثّل الأولى في استهداف (الشّكل) أي

بحث المقومات الفنّية (المزايا الذّاتية) التي تمثّل عصب الشّعر، وقد تجلّت تحديدًا في "الإيقاع والصّورة"، ثم الوقوف على استطيقيّتها في الآن ذاته: وتمّ ذلك من خلال مكاشفة النّصوص النّقدية العربية المعاصرة، التي روعي فيها عامل الإفادة والتّكامل بين الرّؤى بعيدًا عن التّصنيف الزّمني.

أمّا بالنّسبة للمرحلة الثّانية والأخيرة، فتركّز على (المضمون) أي؛ الفهم الجمالي للقيم الجماليّة الثّاوية في النّص الشّعري العربي من منظور الكتابات النّقدية المعاصرة، إذ اكتفينا في هذا الفصل بعرض المرحلة الأولى فقط من مدار المقاربة الجماليّة، وأرجأنا الحديث عن مبحث القيم الجماليّة لأنّه مبحث طويل يتطلّب فصلاً قائمًا بذاته، وكان هذا مناط اشتغال الفصل الرّابع والأخير من هذه الدّراسة.

وقد حدّدت مهمة الفصل الرّابع والأخير الذي وسم بـ :"**الاتجاه الجمالي؛ أفق التّجلي القيمي**" كما أسلفنا، في التّركيز على التناول النّقدي المعاصر لمضمون أو محتوى النّص الشّعري، كخطوة ثانية وأخيرة من خطوات التّحليل الجمالي، والممثلة بالمقولات أو القيم الجماليّة، للوقوف على مدى واستفادتهم من إستراتيجية الاتجاه الجمالي في معالجة النّص الشّعري العربي، ومدى قربهم من روح القراءة الجماليّة عبر تناولهم قيمه الجماليّة، التي جمعت في خمس مقولات أو قيم أساسيّة توزّعت عبر تصنيفين اثنين هما: (المقولات الجمالية الإيجابيّة "الرفيعة" والمقولات الجماليّة السلبية "الدنيّة") وتمثّلت في؛ الجميل، الجليل المأساوي، القبيح والكوميدي، وفي خضمّ ذلك؛ ركّزنا الاهتمام على الآراء التي تترابط ببعضها في وحدة شاملة، وتكمّل إحداها الأخرى أو تؤثّر فيها، بحيث يمكن أن توصف بأنّها مواقف نقديّة، وقد عملنا على تنويع المصادر النّقدية التي تناولت مبحث القيم في الشّعر القديم والمعاصر معًا، من أجل البرهنة على مرونة هذا الاتجاه النّقدي في تناوله للظّاهرة الشّعرية، بغية تعزيز حضوره في نسيج النّقد العربي المعاصر، وتثمين ممكناته المنهجيّة

ومن أجل التّنويه إلى ما تلعبه القيم الجماليّة من دور بالغ الأهميّة في توجيه سلوكنا وذوقنا الجمالي، والوقوف على طبيعة الوعي الجمالي المرافق للوعي الشّعري العربي بشكل عام وهذه خصلة أو فائدة تضاف إلى حرفة النّقد، دعمًا للممارسة والتّجريب اللا محدود، وفي المحصّلة؛ فلن نطيل أكثر في عرض أسس هذه المقاربة، فالفصول الموالية كفيلة بذلك.

هذه الدّراسة المندرجة تحت لواء نقد النّقد احتذت مناهج مختلفة في سبيل بناء المادّة العلميّة المطروحة هي؛ المنهج التّاريخي: وقد استعنّا به لتتبّع بعض الأفكار المبثوثة في هذه الدّراسة ووصلها بما قبلها وما بعدها، ولكنّ ذلك لا يلغي استعانتها بأصول المنهج الوصفي: استجابة لدواعي التّقديم المنطقي للأفكار وتفصيلها، كما واستفادت الدّراسة من المنهج المقارن: لموازنة الأفكار التي تصبّ في منبع واحد، مستأنسة بأسس المنهج التّحليلي: لتوضيح الأفكار الغامضة الواردة في الدّراسة وتفكيكها وإكسابها صبغة دقيقة ومنضبطة.

وقد بنت الدّراسة منظومتها المعرفيّة استنادًا على؛ جملة من البحوث والمصادر العربية والمترجمة وحتى الأجنبيّة، التي أسهمت إسهامًا جوهريًّا في صياغتها، بالإضافة إلى تعميق ودعم بعض رؤاها، بحيث شكّلت دفعًا قويًّا للمواقف النّقديّة الثّاوية فيها، ولئن كان هذا المقام لا يتسع لذكرها جميعًا، إلاّ أنّه من المفيد أن نشير إلى بعضها:

مؤلّفات الباحثة (أميرة حلمي مطر): التي كانت بمثابة موسوعة ثريّة في ميدان علم الجمال وفلسفة الفن، من بينها:

* فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها.

إلى جانب مجموعة من المؤلّفات العربيّة التي مثّلت جهودًا حميدة في التّنبيه إلى إمكانية احتواء النّقد العربي رؤى فلسفة الجمال، والتّعرف على مختلف التّعالقات التي تجمعهما، وتكييفها لوضع اللبنات التأسيسيّة الأولى للاتجاه النّقدي الجمالي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

* "الأسس الجمالية في النقد العربي" لـ (عز الدين إسماعيل).
* "النّقد الجمالي وأثره في النّقد العربي" لـ (روز غريّب).
* "في النّقد الجمالي: رؤية في الشعر الجاهلي" لـ (أحمد محمود خليل).
* "جماليات الشّعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهلي" لـ (هلال الجهاد)."

ومن المراجع المترجمة التي كان لها أثر بالغ في إلقاء الضّوء على بعض القضايا الجماليّة التي تطرّقت لها الدّراسة، نذكر:

* "مبادئ علم الجمال" لـ (شارل لالو) ترجمة: (مصطفى ماهر).

لا ريب أنّ هذه الدّراسة لم تسلم من مواجهة بعض الصّعوبات والمعيقات التي تطرأ على أي بحث علمي، والتي كانت أغلبها صعوبات ومعيقات معرفية، لا مفرّ من التّعرّض لأبرزها:

اتساع المادّة وكثافتها: فالدّراسة اشتملت على عدّة قضايا تصلح كلّ قضيّة على حدة لأن تكون موضوعًا للتناول في أبحاث مستقلة بذاتها، وأكثر تخصّصًا الأمر الذي أملى علينا التّركيز على القضايا الأكثر تواترًا، والأظهر أثرًا في باحة النّقد العربي المعاصر، فضلاً؛ عن كون البحث في أبجديات علم الجمال وفلسفته يثير إشكالات لا حصر لها، كونه مجالًا معرفيًّا شائكًا ومضطربًا، لا مأمن من مسالكه الوعرة، هذا ما أدّى إلى وقوع أغلب الدّراسات في فخّ الاجترار والتّكرار والتّشتت، ما عكس حواجز وفوضى معرفيّة أحالت دون الخروج برؤى نظرية متماسكة، للحدّ الذي حدانا إلى معاينة واستنباط مواقف نقديّة جمالية حيال الأثر الشعري من بين كمّ هائل من المواقف النّقدية المتفاوتة، والمهمّة كانت عسيرة بطبيعة الحال.

وما زاد من حجم المشقة وكثافتها: سيطرة المفاهيم والمفارقات الضّدية، وتفشيها في صميم الدرس الجمالي، أي؛ بناء البحث الجمالي في الفن على نظام "جدل الثنائيات"، وخلط التّصورات بين ما يهتمّ بالجمال الفنّي (الاستطيقي) وبين ما يركّز على الجمال الطّبيعي، كلّ هذه الصعوبات وغيرها وضعت دارس النّقد والجمال موضع الريبة والقلق والتّيه، وجعلته يتعامل مع مادّة يصعب ضبطها وحصرها ضمن مقاربة معيّنة ومسلك مباشر وواضح، على أنّنا لا نريد أن تفهم هذه الصعوبات على أنّها مسوّغات لوقوع الدّراسة في بعض التّقصير والخطأ.

بقيت بعد ذلك كلمة أخيرة من هذا التّقديم هي؛ أنّ هذا البحث لم يكن لينبض حياة ويخرج إلى النّور، لولا مؤازرة الأستاذة المشرفة الدكتورة (مليكة النّوّي) وتوجيهاتها السّديدة وتشجيعها وصبرها إلى أن استقام هذا البحث على عوده، فلها مني جميل الامتنان وجزيل الشّكر، كما أنّ البحث مدين بأحسن ما فيه إلى كوكبة من الأساتذة الأفاضل وهم:

الأستاذ الدكتور (معمّر حجيج) الذي ألهمني العزم على المضي في هذا البحث من خلال نصحه وإرشاداته، والأستاذ الدكتور (محمد زرمان) الذي لم يتوان لحظة في دعم البحث وتوجيهه، سواء بفكرة أو بمحاضرة أو كتاب، والتّكرّم بوقته لتذليل الصعوبات أمامه، لغاية كتابة هذه الأسطر، والأستاذ الدكتور (محمد مكاكي) الذي كان لحواراته العميقة في فلسفة الجمال والنّقد أثرٌ كبيرٌ في تنضيد هذا البحث، وتوسيع رؤاه، وتكريس إرادة البحث والتّحليل والسّؤال والاكتشاف، فلهم شكري وامتناني لقاء فضلهم الذي لا يُنسى، والشكر موصول مقدّمًا للأساتذة أعضاء لجنة قراءة ومناقشة هذه الرسالة، وكذلك أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعتيْ باتنة وبسكرة.

وبعد، هذه محاولة قصدنا إليها وكرّسنا فيها غاية طاقتنا، فنرجو أن نكون قد أحرزنا فيها بعض التّوفيق، وأن نكون قد زرعنا بذرة طيّبة في أرض العلم، وفتحنا باباً من أبواب المعرفة خدمة لأدبنا ونقدنا وأمتنا العربيّة بشكل خاص، وإن قصّرنا في ذلك فعزاؤنا أننا بذلنا جهدًا خالصًا والله من وراء القصد، وله الفضل والمنّة أوّلًا وآخرًا، وله الحمد من قبل ومن بعد.

الفصل الأول

بواكير الوعي الجمالي: مفاهيم وأروم

I.تأسيس المفاهيم الجمالية

1- مفهوم الجمال

2- مفهوم الفن

3- في معنى فلسفتي الجمال والفن

4- الجمال في الطبيعة والجمال في الفن

II. الجمال في رحاب الفلسفة والفكر الإنساني

1- فكرة الجمال في الفلسفة والفكر اليوناني

2- فكرة الجمال في الفلسفة والفكر الديني في العصور الوسطى

3- فكرة الجمال في الفلسفة الحديثة

4- فكرة الجمال في الفلسفة المعاصرة

«وظلّ الجمال يقف هناك في الظل أو النور متألقاً وعلى وجهه ارتسمت ابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا، تلك التي حيّرت الملايين منذ قرون عدّة، ولا تزال تحيّرهم، وكل ما استطاع هؤلاء أن يقوموا به هو أن يقتربوا منه، وأن يقفوا على مسافة ما منه ثمّ يتأمّلوه.»

(فوزي الشربيني).

I. تأسيس المفاهيم الجمالية:

1- مفهوم الجمال (Beauty):

يمثّل الوجودُ مسرحًا رحباً يمارس فيه الجمال ألَقَه وينبسط فيه على أوسع نطاق له، وبما أنّ الإنسان جزءٌ قارٌّ ورئيسٌ من تركيبة هذا الوجود البديع؛ فإنّ خياله يجنّح إلى تأملّه ونفسه تتوق إلى تقصّي معانيه ومواطنه وتشكّلاته التي تنعكس على وجه الطبيعة، هذا التّوق يعبّر -بلا شك- عن حاجة إنسانية مُلحّة، ألا وهي الحاجة الجمالية.

إنّ السؤال عن الجمال؛ من الإشكالات المراوغة الغامضة التي وضعت الفلسفة في مأزق وتحدٍّ عصيب، وكانت مصدرًا لحوارٍ خصب، وصراعٍ مفاهيمي محتدم، يطال و-منذ أزمان خلت- مصطلح الجمال؛ إذ لا يمكننا مداراة هذا الصراع المتأجج، في سبيل الاهتداء إلى مفهوم جامع مانع للجمال، إلاّ أنه من قبيل الحاجة الفكرية والثقافية؛ أن نحاول لملمة أطراف هذا المفهوم العصي.

والبداية مع الفيلسوف اليوناني (أرسطو- Aristote) في حوار له مع رجل عن الجمال يسأل: «وما الجدوى من دراسة الجمال؟ فجاء الجواب العظيم من الفيلسوف العظيم: هذا سؤال رجل أعمى.»[1] إذا عمّقنا النّظر في غياهب هاته المحاورة نلاحظ أنّ؛ (أرسطو- Aristote) يشبّه -مجازًا- من لا يتذوّق الجمال بالأعمى، فالذي لا يتمتّع بالجمال، ويتأمّل آياته في الكون، يلفّه الظّلام من كل جانب، ولا يستطيع أن يبصر رونق الحياة، و(أرسطو-

[1] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 09.

Aristote) يلمّح إلى أنّ حاجاتنا التي تتلقفها حواسنا من الطبيعة والكون، هي على قدرٍ مساوٍ تمامًا من احتياجاتنا الروحية التي تظلّ عطشى نهمة إلى تذوق الجمال ورؤيته، فإذا كانت الحواس تمثّل منافذ الإنسان للاطلاع على معالم الحياة، فالجمال يمثّل للروح الحياةَ في حدّ ذاتها، وحاجاتنا الجمالية –كما يرى (سوريو– Souriau)– «هي أرسخ الحاجات التي تميّز الكائن البشري، ومن أكثرها ثباتًا وقوة، وهذه الحاجة لا يصار إلى ممارستها في الميدان الخاص والمحدود للفنون الجميلة فقط –حيث تجد في الحقيقة كفاياتها الأكثر سموًا وصفاء وكثافة– وإنّما تلقاها أيضًا كقوة محركة وموجهة ومتممة ومشرفة ومستشرفة معًا في مختلف ميادين النشاط الإنساني، كما نلقاها في الإطار العلمي البحت، بمقدار ما نجدها في الإطار الروحاني والمعنوي الأسمى.»[1]

وإذا أردنا الإصغاء إلى همس لغة المعاجم، فإنّها تحدّثنا بأنّ الجمال هو: الروعة والحسن في المحسوسات والمجردات، و«الجمال: مصدر الجميل، والفعل جَمُلَ، وقوله عزّ وجل؛ "ولَكُم فيها جَمالٌ حينَ تُرِيحُون وحِينَ تسْرَحُون" أي بهاءٌ وحُسنٌ، الجمال؛ الحُسْنُ يكون في الفعل والخَلْق، وقد جَمُلَ الرّجُلُ بالضّمّ جمالاً، فهو جميل، والجُمّالُ، بالضّم والتشديد: أجمَلُ من الجميل، وجمّلَهُ أي زيّنَهُ، والتّجَمّلُ: تكلُّفُ الجميل.»[2] ويتّضح معنى الجمال بهذا الوصف؛ ما يتعلّق بصفات الحسن في المعاني والمظاهر، وفي الصّفات والأفعال.

والجمال عند (الجاحظ) ما كان نافعًا ومفيدًا، وذلك من قوله في وصف النّار: «... وكيف حال النّار في حسنها، فإنّه ليس في الأرض جسم لم يصبغ أحسن منه، ولولا معرفتهم بقتلها وإحراقها وإتلافها، والألم والحُرقَة المولدين عنها، لتضاعف ذلك الحسن عندهم، وإنّهم ليرونها في الشتاء بغير العيون التي يرونها بها في الصيف، ليس ذلك إلاّ بقدر ما حدث من

[1] إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص 315.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جمل)، مج11، دار صادر، بيروت، ط3، 1994، ص 126.

الاستغناء عنها.»[1] فـ(الجاحظ)؛ يتأمّل محاسن الأشياء وجمالها في صنيعها، وما هُيّئت لَهُ؛ أي الغاية والمَزيّة التي سُخّرت من أجلها.

وينظر (محمد قطب) إلى الجمال على أنّه «صفةٌ متخفية في الأشياء، وهو سمة بارزة من سمات هذا الوجود، وأنّ النّفس تفطن إلى الجمال وتحسه، وتستجيب إليه، ولكن حظ هذه النّفوس منه متفاوتٌ، وهي تدركه بداهةً بغير تفكير، وتستقبله في فرحٍ وسرور.»[2] فعلى خلفية هذا المفهوم يتأكّد أنّ؛ النّفس البشرية فُطرت على حبّ الجمال، ولا ينطفئ عطشها وحاجتها لتذوّق الجمال، وكل ما هو جميل، وكل شيء فيه مظهر من مظاهره؛ تتآلف معه وتتحسّسه أينما كان، وهذا مكمن السّر في كونها لا ترتوي ولا تشبع أبدًا من الجمال، فالنّفس الإنسانية؛ تعشق اللطائف الجمالية والحسن، وتتلذّذ بالألوان والتناغم، وتنفر من قبيح الأشياء، لذلك؛ فإنّ الجمال من أعظم المنن والهبات التي خصّ الله سبحانه وتعالى بها عباده، بل حثّ على تأمّلها والاستمتاع بها في مشاهد الكون فقال:

﴿ وَٱلۡأَنۡعَٰمَ خَلَقَهَاۖ لَكُمۡ فِيهَا دِفۡءٞ وَمَنَٰفِعُ وَمِنۡهَا تَأۡكُلُونَ ۝٥ وَلَكُمۡ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسۡرَحُونَ ۝٦ ﴾[3]

فجماله سبحانه وتعالى تستشعره الأبصار والبصائر في انعكاسه على مخلوقاته وآياته في الكون، والجمال هو الزّينة في قوله جلّ وعلا:

﴿وَٱلۡخَيۡلَ وَٱلۡبِغَالَ وَٱلۡحَمِيرَ لِتَرۡكَبُوهَا وَزِينَةٗۚ وَيَخۡلُقُ مَا لَا تَعۡلَمُونَ ۝٨ ﴾[4] والزّينة من متاع الدّنيا الذي أخرج الله لعباده، يقول عز من قائل:

---

[1] الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج4، مكتبة الخاتجي، القاهرة، ط1، 1952، ص 96.

[2] محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983، ص 310.

[3] سورة النحل، الآية 05-06.

[4] سورة النحل، الآية 08.

﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ وَكُلُواْ وَٱشۡرَبُواْ وَلَا تُسۡرِفُوٓاْۚ إِنَّهُۥ لَا يُحِبُّ ٱلۡمُسۡرِفِينَ ٣١﴾[1]

ومن هذا الجمال؛ الحِلية يقول سبحانه وتعالى:

﴿وَهُوَ ٱلَّذِي سَخَّرَ ٱلۡبَحۡرَ لِتَأۡكُلُواْ مِنۡهُ لَحۡمٗا طَرِيّٗا وَتَسۡتَخۡرِجُواْ مِنۡهُ حِلۡيَةٗ تَلۡبَسُونَهَاۖ وَتَرَى ٱلۡفُلۡكَ مَوَاخِرَ فِيهِ وَلِتَبۡتَغُواْ مِن فَضۡلِهِۦ وَلَعَلَّكُمۡ تَشۡكُرُونَ ١٤﴾[2] فالجمالُ؛ من نِحَل وعطايا الله عزّ وَجل متَاعًا لعباده.

ويفهم من هذا أنّ في البيان القرآني –باعتباره القوة السامقة المعجزة للقول الفني الجميل– تتشاكل مفاهيم عدّة منها: الزّينة والحِلية وسواها، وكّلها مفاهيم تمكّن من ولوج البَهْو المؤدّي إلى مَخدَع المعاني الجمالية (الجمال).

ونظرة في «المأثور من التّراث الإسلامي؛ ذكرت سمة الفصاحة كمعيار لجمال النتاج اللساني، قال العبّاس للنبيّ صلّى الله عليه وسلم: ما الجمالُ في الرّجُل يا رسول الله؟ قال: "اللسان"، وقال أيضًا صلّى الله عليه وسلم: جمال الرّجل فصاحة لسانه، فهنا تبدو الصّفة الجمالية من جهة استحسان الفعل النطقي، بالنّسبة للمتكلّم والسامع، إذ يكاد أن يكون للعرب مرتبة الامتياز على الأمم الأخرى في تقييم مستوى الفصاحة، ومحاسن الكلام، بأنّها مؤشّرات جمالية.»[3]

[1] سورة الأعراف، الآية 31.

[2] سورة النحل، الآية 14.

[3] أمير عبودي عبد، أثر التّمثّلات الجمالية في تحليل النّص الإبداعي: الدّراسات القرآنية الحديثة أنموذجًا، مجلة مركز دراسات الكوفة، بغداد، العدد43، 2016، ص 144.

والجمال صفة أزلية أبدية من صفات الله جلّ جلاله، وذلك من قوله عليه الصلاة والسلام: «إنّ الله جميلٌ يحبّ الجَمَال.»[1]

ممّا تقدّم؛ يظهر بأنّ الجمال: ما يختص بكل ما من شأنه أن يحمل صفات الحُسن والبهاء والزّينة، سواءً في الظّواهر الحسية أم المعنوية المجرّدة «وهو ما يثير فينا إحساسًا بالانتظام والتّناغم والكمال، وقد يكون ذلك في مشهد من مشاهد الطّبيعة، أو في أثر من صنع الإنسان.»[2] هذا ومن غير الممكن أن يتّفق النّاس في تقديرهم للجمال «فالأشياء تكون جميلة وغير جميلة في الواقع، من فرد إلى آخر.»[3]

ولربّما تُعزى بعض هذه الاختلافات إلى «الخلط بين الجمال وغيره من الصّفات والقيم مثل: المتعة والملاءمة، كما أنّ الشيء المألوف قد يبدو لنا جميلاً بعكس غير المألوف والعكس صحيح أحيانًا، كما أنّ اختلاف العقائد، والتقاليد، والأجناس، والبيئات الزمانية والمكانية، والطبائع البشرية والأشكال والألوان، والأحجام وما إلى ذلك؛ يؤثّر في تذوّق الجمال.»[4]

ومصطلح الجمال شديد الصّلة والتّعالق مع "الفن" على الرغم من جهود الباحثين والفلاسفة في التّفريق بين المفهومين؛ إلاّ أنّ هذه المحاولات تذهب سدى –كما أشار (هربرت ريد– H .Read)– «لأننا نرغم هذه الكلمة الواحدة "الجمال" لكي تخدم أغراض كل تلك المثل كما يعبّر عنها الفن، ويضيف؛ إنّه سيكون من المقدّر علينا عاجلاً أم آجلاً أن نشعر

[1] رواه مسلم في صحيحه في كتاب الإيمان 147، ينظر: محمد عبد الرّحيم، تيسير الوصول إلى أمثال وحكم الرسول، دار الفكر بيروت، ط1، 2004، ص 76.

[2] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 85.

[3] عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1992، ص 67.

[4] محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العري القديم، مجلة القسم العربي، العدد 18، 2011 بنجاب، لاهور باكستان، ص 126.

بأننا نرتكب جريمة تشويه الألفاظ، إذ إنّ تمثالاً إغريقيا لأفروديت، أو صورة بيزنطية للعذراء [...] لا يمكن أن تنتمي إلى نفس المفهوم الكلاسيكي للجمال.»[1]

ومهما يكن من أمر هذا الاضطراب والتشعب في المطارحات والمفاهيم حول مصطلح الجمال؛ إلاّ أنّه يظلّ مفهومًا غامضًا زئبقيًّا عصيًّا على الحصر في قوالب تضبط ديناميكيته ورحابته، ولا نجد أنسب من خاتمة نصية ننهي بها مبحثنا هذا من قول (أناتول فرانس– A. France) «أعتقد أننا لن نعرف بالضبط وأبدًا لِما كان الشيء جميلاً.»[2] فإذا أردنا تعميق معرفتنا بالجمال؛ فإنّه بلا شك يضيع وينفلت منّا، ليقع في متاهات المفاهيم النّظرية المعتمة والمصطلحات الفلسفية الشائكة والمعقدة.

2- مفهوم الفن (Art):

ظلّ السؤال "ما الفن؟" واقعًا تحت سطوة وتنازع السلطات الفكرية، والثقافية والأيديولوجية، بحثًا عن محاولة احتوائه ضمن نسق ديناميكي يتسق ومختلف الاتجاهات الفكرية، وفي أتون هذا الصّراع والتنازع؛ ظلّ مفهوم الفن يزيغ من قبضة القوالب الجامدة ويأبى الانحصار في الزوايا الضيّقة ووجهات النّظر الأحادية، ولهذا فقد شكّل سؤال الفن معضلة فلسفية منذ أزمان ضاربة في القدم، وقد استمرّت إلى يوم النّاس هذا، ومن هذا نستجلي أنّ؛ للفن مفهومًا يمتاز بالانفتاح والتمدّد والشمولية، يرفض الانقياد إلى أي اتجاه تتحكّم به متغيرات الفكر والعصر، من أجل ذلك يرى النّاقد والمؤرّخ الفنّي (هربرت ريد– H .Read) أنه: «لا توجد في الحقيقة إجابة بسيطة لسؤالنا عن ماهية الفن، ولكننا نستطيع

[1] هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1998، ص 12.

[2] ويل ديورانت، مباهج الفلسفة، ج1، تر: أحمد فؤاد الأهواني، تق: إبراهيم بيومي مدكور، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2015، ص 283.

القول؛ إنّ هناك شيئًا مشتركًا بين جميع الفنون أو الأعمال الفنية، وهذا الشيء هو الهيئة أو الشكل.»[1]

ينطلق (ريد– Read) في تعريفه للفن؛ من بحث الخصائص المشتركة التي تجمع الفنون، وهو بهذا المسلك يعتبر تسليط الضّوء على السمات التي توحّد الفنون؛ من شأنه أن يكون أفضل نقطة انطلاق لنحت مفاهيم أخرى على مقاس مصطلح الفن، إذ يصبح المفهوم أقرب للتّحقق إذا ما نظرنا إليه في المنجزات أو المبدعات الفنيّة.

إنّ المظاهر الأولى للنشاط الفنّي تعود إلى فترة ما قبل التّاريخ، وقد شكّلت هذه المظاهر مفاتيح لغوامض الفن، تمّ على إثرها ابتداع ما نطلق عليه اليوم "فنًّا"، تدخل في نطاق العمل أو الصّناعة، هذه الصناعة أفرزتها الحاجة الجمالية للإنسان، ثمّ إنّ معرفته بالطّبيعة جعلته أكثر إيمانًا بقدراته على إعادة تشكيل مخرجاتها، والتّعبير عنها في قالبٍ اسمه "الفن"، ولهذا السبب كان استخدام مصطلح "فن" في العصور القديمة من الاتساع بحيث شمل أمورًا لا تدخل ضمن نطاق الفن الآن، وكانت تعني فيما تعني؛ تبديل طبيعة الشيء، أو صناعة شيء ما، أي القيام بعمل ما تجاه المادة المستخدمة، والفاعلية الشخصية للإنسان؛ أي العمل، هي –بالطبع– عامل حاسم في الفن، وهي تمكننا من فهم شكله المُنجَز.[2]

وهذا يحيلنا إلى أنّ؛ الفن يصاغ نظريًّا من خلال النشاط العملي الذي يقترن بانفعالات جمالية تثار من بواطن النّفس، أو من المؤثرات الخارجية في العالم الحسّي، هذا النّشاط العملي أو الصّناعة هي أرحب صياغة لمفهوم الفن قديمًا، ذلك الفن الذي «ظلّ لفترة طويلة في اتصال دائم مع العمل وغير منفصل عنه، ولم ينفصل عنه إلاّ بعد أن نضج الفن وذلك

[1] سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية الإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2011، ص 47.

[2] ينظر: أشرف إبراهيم، الفن بناء: دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، دار ابن رشد، القاهرة، ط1، 2015، ص 254.

بنضج الإنسان وتقدّمه عبر التغيرات الاجتماعية، وزيادة سيطرته على الطبيعة، فإنّ العمل الذي خلق عند الإنسان الحاجة الجمالية، أعطى هذه الحاجة أشكال التّعبير الأوّلية.»[1]

ومن هنا يتبدّى؛ كيف أنّ الفن نتاج تعامل الإنسان المستمر مع الطّبيعة، فبعد أن تمكّن من تحقيق الإشباع المادي الغريزي من عطاءاتها، تنبّه إلى ضرورة إرضاء توقه الرّوحي للجمال، ومنذ تلك اللحظة بدأ يخطو أولى خطواته نحو الفن، وهذا ما يدفع إلى الاعتقاد بأنّ الفن كوجود؛ قديم قدم الإنسان، «بل يوشك أن يكون عمر الفن، هو عمر الإنسان، فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري.»[2]

ولو أننا أمعنا النّظر في معنى مفردة الفن عند أهل اللسان لوجدنا؛ أنّ «المصطلح اليوناني الخاص بالفن "Techne" والمعادل اللاتيني له "Ars"؛ لم يشر أحدهما بصفة خاصّة إلى الفنون الجميلة "Fine Arts"، بل طبقا على كل أنواع الأنشطة الإنسانية، التي يمكن أن تسمّى حِرَفًا "Crafts"، أو علومًا "Sciences".»[3]

في ضوء هذا التّصور يظهر جليًّا أن؛ معنى الفن لا يزال مرتبطًا بمختلف أنواع المهارة، ومساويًا للصناعة والحرف العملية، وقبل أن نفرد السير في الحديث عن معنى الفن ننوّه إلى أنّ؛ بعض الدّراسات التي وقفت بين يدينا تؤكّد على أنّ: «شرطَ أن يكون العمل الفنّي من صناعة الإنسان، هو شرطٌ ضروري، لكنّه ليس شرطًا كافيًّا كما يقول المناطقة؛ فالعمل الذي صنعه الإنسان ينبغي التعامل معه "جماليًّا" أو استيطيقيًّا، بوصفه موضوعًا للخبرة الجمالية وللاستمتاع الوجداني والعقلي (من خلال تأمّله والإحساس به)، وليس بوصفه موضوعًا للمنفعة، أو وسيلة لهدف ما محدّد في الحياة، كأن أستخدم أحد التماثيل الخشبية المجوّفة كجسم طافٍ على سطح نهر، أو أن أتنقّل به من هذه الضفة إلى تلك، إنّه هنا

---

[1] رمضان بسطاويسي، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، ط1 2001، ص 17- 18.

[2] إرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1998، ص 27.

[3] رمضان بسطاويسي، المرجع السابق، ص 28.

سيتوقف عن أن يكون عملًا فنيًّا، لأنني هنا لن أكون في حالة استمتاع جمالي به، بل في حالة استخدام نفعي له.»[1]

وعند هذا الحدّ؛ يتوجّب إسقاط شرط الصناعة نسبيًّا، واستبداله بشرط الخبرة الجمالية والالتفات نحو توجيه الفن توجهًا استطيقيًا لا نفعيًا محضًا، وبالتّالي؛ تتلخّص وظيفته في «صنع الجمال، وحين يبتعد الفن عن أداء هذه الوظيفة فإنّه؛ حينئذٍ لا يسمّى فنًّا، ذلك لأنّه تخلّى عن عمله الأصيل، وقد نسميّه مهارة أو دقة.»[2]

وفي اللسان العربي يرجع أصل مفردة الفن إلى الجذر اللغوي (فنن)، والفن «واحد الفنون وهي الأنواع، والفنّ: الحالُ، والضّرب من الشيء، يقال وعينا فنون النبات، وأصبنا فنون الأموال، والفنون؛ الأخلاط من النّاس، وافتنّ؛ أخذ في فنون من القول، والفنّ: العَنَاءُ والطّردُ.»[3] لا نجد فيما أدرجنا من معانٍ لغوية لمصطلح الفن، ما يحيل إلى معناه الحالي المألوف (الفنون الجميلة)، أو إلى معناه القديم (الصناعة والحرفة) عند (ابن منظور).

وبتطوّر التّصورات الجمالية المرتبطة بحياة النّاس ونشاطهم وسلوكاتهم الاجتماعية والنّفسية؛ كان مفهومهم للفن نابعًا من تلك التّصورات، حيث صار يمثّل شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي، والنّشاط الإنساني، يعكس الواقع في صور فنيّة (الأدب، الرسم، النحت والموسيقى)؛ وهو واحد من أهم وسائل الاستيعاب والتصوير الجمالي للعالم، وعلاقة الإنسان الجمالية بالواقع هي الموضوع المحدد للفن، ومهمته هي التصوير الفنّي للعالم.[4]

---

[1] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التّذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1978، ص 24.

[2] صالح أحمد الشامي، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1988، ص 214.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (فنن)، مج13، ص 326– 327.

[4] ينظر: روزنتال – يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 354.

وإذا لاح سؤالٌ عن موضوع الفن فيكون الجواب؛ «هو الحياة في كل أشكالها المتعددة.»[1] حتّى لا نتورّط في الخوض في تلك المفاهيم المتباينة للفن، التي أتت بها الاتجاهات الفكرية والفلسفية منذ (أفلاطون- Platon) وما قبله إلى اليوم.

ومن بين الأسباب التي تعيق الركون إلى مفاهيم دقيقة ومحددة للفن -كما يرى (ريد- Read)- «هو الافتقار إلى الثبات في استخدام كلمتي "الفن والجمال"، بل ويمكننا أن نقول؛ إننا لا نثبت إلاّ على سوء استخدامنا لهما، فنحن نزعم دائمًا أنّ كل ما هو جميل يكون فنًّا أو أنّ كل ما هو فنٌّ جميل، وأنّ كل ما ليس بجميل ليس فنًّا، وأنّ القبح هو نقيض الفن.»[2]

وعلى هذا الأساس؛ فعلاقة الفن بالجمال من أهم ما استوقف الفلاسفة والباحثين منذ القدم «فالحديث عن الجمال يرتبط بالحديث عن الفن، فالجمال هو توأم الفن -كما يقولون- والحديث عن الاثنين يرتبط بالإنسان، فتذوّق الإنسان للجمال، والإحساس به يولّد الفن في أشكاله المختلفة، فالعلاقة بينهما علاقة تضمّن وانصهار [...] ومن ثمّ إبداع.»[3]

وعلى هذا الأساس يظهر بأنّ الجمال رديف الفن أو يكاد أن يكون «على اعتبار أنّ الفن؛ هو أرقى صور النّشاط الجمالي، وأنّه يعبّر بصورة مكثّفة ومركّزة عن ماهية الجمال.»[4]

ومهما يكن من «اختلاف الباحثين الدّائم حول تعريف الفن والجمال؛ فهم يتفقون دون استثناء على أنهما احتياج روحي إنساني ضروري للتقدم، واستمرار الحياة، وأنّ الناس بطريق أو بآخر ينتهجون مسلكًا جماليا؛ ينقسمون بين مبدعين وذواقين، ليساعدوا قوى روحية بداخلهم.»[5]

---

[1] روزنتال - يودين، المرجع السابق، ص 354.

[2] هربرت ريد، معنى الفن، مرجع سابق، ص 11.

[3] حسن حنفي، زكي نجيب محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)، 1998، ص 88.

[4] مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية: مقاربة جمالية، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، (د ط) 2017، ص 10.

[5] إياد محمد الصقر، دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية، المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2010، ص 31.

وحتّى نميّز تمييزًا جوهريًا بين المصطلحين، يمكننا القول؛ «الجمالي أشمل من الفنّي فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامّةً، تتبدّى ماهيتها ونتائجها في كيفية تعامل، تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي، أمّا الفن؛ فنشاط جمالي مخصوص ينهض به الأفراد الفنانون، ويتبدّى الجمالي عناصرَ، وخصائص، وصفات في الظواهر والأحياء والأشياء، ويعمل الفنّي في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات [...]، إنّ الجمالي كيفية تعامل أساسية مع الواقع، والفنّي يعتمد على هذه الكيفية، لكنّه لا يستغرقها.»[1]

لا يمكننا أن ننكر بالمطلق الصلة الوثيقة بين المصطلحين، بيد أنّنا نستطيع أن نجلوَ أطرافًا متباينة من هذه الصّلة، فإذا شئنا الدّقة نقول: «إنّ الجمال منه ما هو أكثر من الفن والفن منه ما هو أكثر من الجمال [...] العلاقة بين الجمال والفن علاقة تداخل، لأنّ شيئًا من الجمال يكون فنًّا وشيئًا من الفن يكون جمالاً، وهذا الشيء أو الجانب المشترك هو ما نسميّه الاستطيقي أو الجمال الفنّي، هذا الجانب المشترك هو أيضًا؛ الموضوع الأساسي لعلم الجمال.»[2]

هذا ضبط الباحث الجمالي (سعيد توفيق) في تلخيصه لأهم أوجه التّآلف والتّفارق بين مصطلحي الجمال والفن، فالاستطيقي أو الجمال الفنّي؛ هو ما يعسّر عملية التّفرقة بينهما كونه النّقطة التي ينتهي عندها الكلام في عملية الفصل بين المصطلحين، وبهذا الفهم؛ فهو (الاستطيقي) يحمل جيناتهما معًا –إن جاز التعبير–.

والخلاصة؛ أنّ هناك فروقات واضحة بين "الجمال والفن" من بينها؛ أنّ الفن أحد الميادين التي يستحوذ عليها الجمال، وأنّه أسمى تجلٍّ للحقيقة الجمالية، وقد يكون الجمال مطلبًا وغاية فنيّة، بينما لا يجوز العكس، والجمال ظاهرة تُدرك ولا تُصنع، ونطاقها أوسع من

[1] عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون، الرباط، ط2، 1987، ص 30.

[2] سعيد توفيق، مداخل إلى موضوع علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص 87.

الفن، فالجمالي؛ لا يمكن اختزاله في الفن فحسب، وتُغفل ميادينه الأخرى كالطبيعة والإنسان، بينما الفنّي لا يمكن أن ينفذ خارج تخوم الفن.

3- في معنى فلسفتي الجمال والفن:

تعدّ فلسفة الجمال؛ إحدى أهم فروع فلسفة "الأكسيولوجيا – Axiology" أو "القيم" التي تمثّل مفصلاً هامًّا من مفاصل الفلسفة العامّة، وفلسفة الجمال تتصدّى لدراسة الجمال كمفهوم قار في بنية الوجود، والوعي الإنساني تارةً، وكملمح فنّي في الحياة الإنسانية طورًا وبمعنى أدق؛ فإنّ فلسفة الجمال «اتجاه فلسفي يبحث معنى الجمال من حيث؛ مفهومه وماهيته، ومقاييسه ومقاصده، ففي الجمال حقيقة جوهرية وغاية مقصدية، ومتى وجد الجمال في الشيء، إلا ليكون جميلاً.»[1] ويفهم من هذا أنّ «فلسفة الجمال هي خلاصة تجارب ونظريات الفلاسفة وآرائهم، في إحساس الإنسان بالجمال وحكمه عليه، وإبداعه في الفنون الجميلة، كما تعنى بتفسير القيم الجمالية.»[2]

ويتحقق عبر هذه الصياغة؛ دور فلسفة الجمال في انكبابها على تقصّي الحس الجمالي الإنساني، ليس هذا فحسب، بل؛ إنّها تترجم تاريخ ومسيرة التّذوق الفنّي الإنساني وتتلمّس موقفه الجمالي، وحكمه الذوقي من الفن، كونه الكيان الوحيد القادر على تحديد القيم الجمالية والفنية للمبدعات، وتمييز الجميل عما سواه، ولا يأتي هذا التمييز عبثًا، بل ينبغي أن يكون صادرًا عن ذلك «الذّوق المبرر المعلل، المبني على الأسس والمعايير، لا الذّوق الشّخصي السائب، الذي يتقبل ما يشاء ويرفض ما يشاء بالاعتماد على المزاج والهوى

[1] سعيد عبيد، فلسفة القيم عند جورج سانتيانا: دراسة جمالية وأخلاقية، نيو بوك للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2017، ص 79.

[2] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013، ص 12.

اللذين يختلفان من إنسان إلى آخر.»[1] فالذائقة الإنسانية النّاضجة؛ بإمكانها إدراك اللذة الجمالية بتوفر القيم الجمالية التي تتأسس عليها الفنون.

إزاء هذا يُنظر إلى فلسفة الجمال بأنّها؛ «تتعلّق بكل ما هو من قبيل المحسوس، الذي ندخل معه في علاقة من خلال الإدراك، فهي تتعلّق بقدراتنا على اختبار المعاني والموضوعات، قياسًا إلى حضورها المجرّد، وعندما ندرك طبيعة هذا الاختبار؛ أي الطّريقة التي تتأثّر بها حواسنا بموضوع ما دون أن نأخذ في الاعتبار مفهوم التمثّل في حدّ ذاته فعندما نعبّر عن موقف جمالي، حيث يبرز هذا الأخير من خلال حكم ذوقي، وتقييم انفعالي فردي محض، يختلف في ذلك عن حكم المعرفة أو الواقع، فحكمنا على شيء ما بأنّه صغير أو كبير ممتدّ أو ملوّن، ليس كحكمنا عليه بأنّه رقيق أو جميل أو قبيح.»[2]

ولذلك تعتبر سلطة الذوق؛ معيارًا فعّالاً في الاقتراب من معرفة لُبّ الجمال وإدراكه وباستطاعته أن يفصح عن حقيقته وماهيته أيضًا، فالجمال؛ شيء يتحسس بالجوارح ويُحدَس بالروح، ويُهذّب بالذّوق، وهذا الإحساس والحدس بالجمال؛ يحدث في النفس الشعور باللّذة والانتشاء، الذي يفضي بالضرورة وآخر الأمر إلى؛ تهذيب هذه النّفس، وعتقها من المشاعر السلبية، ومع ذلك يظلّ الذّوق والوعي الجمالي الإنساني، يحاول جاهدًا معاينة العوامل والمؤثّرات المساهمة في تشكيل الجميل، والحكم به، لأنّ الجمال قيمة غير مستقرّة تختلف باختلاف الحياة الإنسانية، وهذا ما يؤكّده (زكي نجيب محمود) في قوله:

«إنّ الإنسان العادي من جمهور النّاس، إذا عرف في حياته الجارية كيف يفرّق بين ما هو جميل، وما هو قبيح فيما يحيط به من أشياء، فإنّه مع معرفته تلك؛ يظلّ بعيدًا أشدّ البعد عن القدرة على بيان الأسس التي إذا توافرت في شيء ما كان ذلك الشيء جميلاً، وإذا

[1] جميل علوش، النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للفنون، الكويت، العدد1، 2000، ص 250.

[2] سعيد عبيد، فلسفة القيم عند جورج سانتيانا، مرجع سابق، ص 80.

غابت عن شيء ما، كان ذلك الشيء مسلوب الجمال، بمقدار ما غاب عنه من تلك الأسس، وقد يحدث هنا أيضًا أن؛ يتصدّى للمشكلة فكر موهوب في عمق التّفكير ودقّته فيتناول هذه التّفرقة بين الجمال والقبح، حتى يصوغ أسسها ومبادئها وشروطها، وعندئذٍ يقال عن مثل هذا المفكّر؛ إنّه فيلسوف، كما يقال عمّا يكتبه في هذا الموضوع إنّه؛ "فلسفة الجمال".»[1]

ومن هذا نكشف أنّ؛ نضوج الوعي الجمالي الإنساني وتربية ذوقه الحسّي يتأسس من تلك البذور الأولى لفلسفة الجمال، وتسخّر فلسفة الاستطيقا أو الجمال مختلف الآليات والأحكام التّقويمية التي تلبّي الحاجة والمعرفة الجمالية، وتتمثّل هذه الآليات في «كل ما يتطابق مع معايير التوازن والمرونة، والتناغم المدوزن والكمال في نوعه، ومع صفات وكيفيات أخرى مماثلة.»[2] من الجدير أن ننوّه أن؛ هذه التّقنيات التي استعانت بها الفلسفة الجمالية كي تبرر الحكم بالجميل كانت لا تزال في مرحلتها الطفولية البكر، ولم تتبلور في شكلها النّهائي، إلا بعد ظهور "علم الجمال" أواخر القرن الثامن عشر الميلادي.

وتبحث فلسفة الجمال أيضًا؛ الانفعالَ الذي تثيره الأشكال والمخرجات الفنية، «فتتناول الجوانب النّظرية من الفن الجميل بأوسع معنى له، مع عدم الخلط بينه وبين الأعمال الفنية أو بينه وبين اتجاهات الفن التعبيرية.»[3] وبالتّالي؛ فإنّ فلسفة الجمال تعتلق بفلسفة أخرى

[1] زكي نجيب محمود، رؤية إسلامية، دار المحرر الأدبي، القاهرة، (د ط)، 2017، ص 122.

[2] أندريه لالاند، موسوعة لا لاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، إش: أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت – باريس (د ط)، 1996، ص 132.

[3] رائد جميل عكاشة، الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية، ج2، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1981، ص 89.

تضاهيها شأنًا وأهميّةً، وتمسُّها مسًّا وثيقًا هي؛ "فلسفة الفن"، إذ تمثّل «القيم العليا للفن، التي تتكشف من خلال وجهة نظر الفيلسوف نحو الفن.»[1]

وهذا طرحٌ نستبين منه أنّ فلسفة الفن «تأسيس نظري لمسائل الفن، وتوجّهٌ في كيفية التّعامل مع موضوعاته، ولهذا فإنّها تفتكّ دورًا حاسمًا وحساسًا في فحص، وتفسير توجهات ورؤى الفن، وطبيعة المخرجات فيه.»[2]

إنّ نظرةً عميقةً في الفلسفتين تسفر عن؛ ائتلافٍ وتناغمٍ، للحدّ الذي لا يسمح بتعيين المُتآلف والمتخالف بينهما، تسليمًا بأنّ الفن هو تشكيل ومُنجز جمالي بحت، وهو القالب الذي تبلور فيه المهارة والإبداع الجمالَ بعد تحريره من التّصور التّجريدي، وإخضاعه إلى التحقق الفعلي عن طريق التّجربة والتجسيد، وبالرغم من هذا الاتصال الوثيق بين الفلسفتين؛ فإنّه من الواجب التأكيد على ضرورة التفرقة بينهما، وذلك على أساس أنّ «الموضوع الأول "فلسفة الجمال" هو بحث في ماهية الجمال والجميل في الفنون، بينما الثاني؛ "فلسفة الفن" هو نظرية عن الجمال/ الجميل في الفن، أملتها الحاجة إلى مذهب فلسفي معين.»[3]

وهكذا تمخّضت فلسفتا الجمال والفن من رحم الفلسفة العامّة، إذ تحملان على جناحيهما ما يوثّق الوعي الجمالي الإنساني، واستجاباته الجمالية في حضرة الفنون (التذّوق الفنّي)، وبالتّالي «هو توثيق لوجوده، وتخليد للحضارة الإنسانية، فالتأريخ للفن؛ هو تأريخ للوعي الجمالي عند الإنسان»[4] وكشفٌ لذاته، وبيئته، وقدرته على الإبداع.

---

[1] راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 1987، ص 22.

[2] علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 16.

[3] سعيد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 06.

[4] راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، مرجع سابق، ص 177.

4- الجمال في الطبيعة والجمال في الفن:

في سياق الاشتغال على التصورات الجمالية التي أشاعها الخطاب الفلسفي منذ أزمان خَلَتْ؛ وجد الفلاسفة والمفكرون في أنفسهم حاجة ماسة، لرفع النقاب عن وجه حقيقة الجدل واسع النطاق، والمتعلق بمسألة التّفريق بين الجمال في الطبيعة ونظيره في الفن، والظّاهر أنّ هذه المسألة وكغيرها من المسائل التي تدور في فلك الجمال والفن، استنزفت الجهود والأفكار والطروحات بحثًا عن مخرجٍ يهدي إلى قول مجمل بشأنها، ويفضي إلى فضّ النّزاع وإخماد جذوة الخلاف حول ما يميّز الجمال الطبيعي عن الجمال الفني، وعن أهم الوشائج والصّلات التي تجمع بينهما.

ما لا تمسّ الحاجة فيه إلى دليل هو؛ أنّ الطبيعة والفن شيئان مختلفان كليًّا، بل ولا يمكن أن يكونا الشيء عينه بأي حال من الأحوال، ومن هذا المنطلق تفرّق الفلاسفة والمفكرون، وانقسموا في نظرتهم للجمال أقسامًا؛ فمنهم من يقول بجمال الطبيعة (الطبيعيون المثاليون)؛ الذين يرون الجمال في تناسب الأشياء وانسجامها واعتدالها، وأنّ ليس في الطبيعة جمالاً مطلقًا بل متفاوتًا، وأنّ مهمة الفنان تقتضي بانتقاء الجمال المثالي ونقله عن الطبيعة، ويرفضون كل ما انحرف عن خلقته السوية وتشوّه، فهم يعدّونه على شاكلته هذه قُبحًا.

وفريق آخر يقرّ بأنّ؛ جمال الفن فوق جمال الطبيعة، وأنّ من متطلبات الفن الإغراب أو الشذوذ والقبح، فيرون أنّ «الفن القبيح هو الذي يحاول تخفيف القبح في الطبيعة والمبالغة في عرض الجمال هو فن كاذب.»[1] والحاصل تأسيسًا على هذا الفهم؛ بعكس ما يرى الطبيعيون فإنّ مؤيدي الجمال الفني، لا تقتصر وظيفة الفن عندهم على تمثيل جمال الطبيعة، بل قد يستعير منها ما هو قبيح، ويضفي عليه مسحة فنية تحوّره إلى جميل.

[1] روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص 16.

ومن الفلاسفة الذين فرّقوا أيما فرق بين نوعين من الجمال (كانط –Kant)، فالجمال عنده؛ «جمال طبيعي؛ وهو شيء جميل في ذاته، وجمال فنّي وهو التصوير الجميل لشيء ما.»[1] وهذا ما يمنحنا حق الكفاية في التعرف على؛ أنّ جمال المبدعات الفنية (الجمال الفني) رهن استلهام الفنان وتمثّله الطّبيعةَ ومقوماتها، وبإيضاح ذلك على وجه التقريب؛ فالواضح أنّ انعكاس عناصر الطبيعة في لحمة الفن هو ما يكسب العمل الفني جمالا، ذلك أنّنا –على حدّ تعبير (كروتشه– Croce): «نعبر بواسطة الفن عن مفهومنا لما نعتقده في الطبيعة.»[2]

وعن كون أنّ الجمال في الفن هو تصوير ومحاكاة وتقليد لما هو في الطبيعة؛ يفنّد خصوم الطبيعيين ذلك، ويزعمون أنّ الفن عمومًا ليس محض تقليد للطبيعة، وحجتهم في ذلك قولهم: «لو نقل الفنان جمال الطبيعة بكل دقة كما هو، دون أن يضيف إليه شيئًا من شخصيته، لكان هذا الجمال قبحًا، لأنّ الأصل أفضل من النسخة، والحقيقة أجمل من المحاكاة.»[3] وهنا يتسع المجال في تصور أنّ؛ الفنون لا تحاكي ولا تقلد، ومهما بلغت أقصى درجات التطابق والطبيعة، فإنّها لا محالة محكومة بالحياد عن الأصل.

هذا ويذهب (هيجل – Hegel) في تقدير الجمال الطبيعي والفني إلى؛ جعل الجمال الطبيعي في أدنى مراتبه، مقارنة بالجمال الفني، «فالجمال في الفن –حسبه– أرفع مكانة من الجمال الطبيعي، لأنه من إبداع الروح، وخلق الوعي ونتاج الحرية، وما هو من إنتاج الروح يحمل طابعها، ويكون أسمى من الطبيعة.»[4] وهذا من قوله فيه التأكيد على؛ أنّ (هيجل–

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 51.

[2] بنديتو كروتشه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، عمان، (د ط) 1963، ص 129.

[3] روز غريب، مرجع سابق، ص 14.

[4] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، مكتبة الأسرة – مهرجان القراءة للجميع– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2002، ص 148.

Hegel) يحط من مكانة الجمال الطبيعي، كونه لا يسمق إلى المثال الأعلى للجمال، بل يظل حبيس الضرورة الطبيعية وقوانينها، لذا يبقى الجمال في الفن عنده؛ أرفع درجة من الجمال في الطبيعة، كونه نتاج روحي، والروح تسمو فوق الطبيعة، يقول: «ما دام الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن، لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه نتاج الروح.»[1]

وقد ميز (هيجل- Hegel) بين الجمال في الطبيعة وفي الفن، بالنّظر إلى مبدأ الوحدة؛ «فالوحدة في الجمال الطبيعي غير مقصودة، بينما في الجمال الفني مقصودة لتحقيق التناغم بين أجزاء العمل الفني، والوحدة في الجمال الطبيعي؛ ضرورة تمليها طبيعة الأشياء والكائنات الطبيعية، بينما الوحدة في الجمال الفني ليست ظاهرة، وإنّما غير مرئية ويدركها الفكر في عمق العمل الفني.»[2]

وعلى خلفية هذه النظرة نفهم؛ أنّ الجمال الفني يقوم على تصوير الطابع المثالي للأشياء، قوامه الروح لا الطبيعة، وهذا واضح الدّلالة على أنّ (هيجل- Hegel)؛ يميل إلى تغليب المناحي الروحية على حساب المظاهر الحسية الخارجية المطروحة في الطبيعة، وبالتالي؛ الإشادة بقيمة الجمال في الفن عن الجمال في الطبيعة، لكون «الطبيعة خرساء، ما لم ينطقها الفنان.»[3]

وغير بعيد عن هذا الطّرح؛ يثير الفيلسوف الإسلامي المتصوف (أبو حيان التوحيدي) مشكلة الجمال في الفن والجمال في الطبيعة، في مُقابسة "في السماع والغناء وأثرهما في

[1] رمضان بسطاويسي، فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1994، ص 08.

[2] رمضان بسطاويسي، المرجع نفسه، ص 115.

[3] بنديتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، بيروت، (د ط)، 1947، ص 141.

النّفس، وحاجة الطبيعة إلى صناعة" بلسان (أبو سليمان الداراني)* متسائلاً: «لِمَ احتاجت الطبيعة إلى صناعة؟ [...] وإنّما حاكتها وتبعت رسمها، وقصّت آثارها لانحطاط رتبتها عنها، [...] وأنّها قد احتاجت إلى الصناعة، حتى يكون الكلام مستفادًا ومأخوذًا من جهتها والغاية مبلوغة بمعونتها وإصدارها، [...] إنّ الطبيعة إنّما احتاجت إلى الصناعة في هذا المكان، لأنّ الصناعة هاهنا تستملي من النفس والعقل، وتملي على الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس، تقبل آثارها وتتمثّل أمرها، وتكمل بكمالها، وتعمل على استعمالها، وتكتب وترسم بإلقائها، [...] ومن هنا احتاجت الطّبيعة إلى الصناعة.»[1]

ما يروّجه هذا الخطاب هو أنّ؛ الجمال في الطبيعة في نظر (التوحيدي) أحط مكانة من الجمال الذي تسوقه الصناعة، وأنّ الفن على دراية تامّة بحاجة الطّبيعة الماسّة إلى صناعة، لمداراة النقص الكامن في بواطنها واستكماله، ولأنّ الصناعة نتاجُ توافق العقل والنّفس؛ فإنّ مهمة الفنان أن يضيف إلى بنياتها جمالًا وألقًا يفوق جمالها، وإلى قبحها تعديلا وتسوية، فيغدو بعد ذلك الجمال في الطبيعة أجمل مما كان، والفنّان إذ يضيف لمسته الجمالية والفنية إلى الطبيعة، إنّما يفعل ذلك من صميم خياله المبدع، ومشاعره المدركة متجاوزًا بذلك عتبة التقليد والنّقل، إلى معالي الموهبة والإبداع ومشارفهما.

والنظر بعد ذلك فيما رصدته عين النّقد العربي؛ حول الممايزة بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، وبعقد وجه المقارنة بين الجمالين؛ تجد الناقدة (روز غريب) أنّ «جمال الفن أتم من جمال الطبيعة، لأنّ الفن ينتخب ويؤلف، وجماله واعٍ متأثر بالصنعة، بعكس الطبيعة اللا واعية، وقيمة الفن ذاتية –لنفسه– بينما لجمال الطبيعة قيمة علمية نفعية

* أبو سليمان بن عبد الرحمن بن عطية الداراني: أحد علماء أهل السنة والجماعة، ومن أعلام التصوف السني في القرن الثالث الهجري، من قرية داريّا إحدى قرى دمشق، (ت.م 140 هـ – ت.و 215 هـ)، ينظر: أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 74 – 79.

[1] أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1992، ص 163 –164.

والجمال في الطبيعة يقوم عادة على اكتمال الأجزاء، وصحة التّكوين، والجميل فيها هو المخلوق السوي الخالي من الشذوذ، أمّا الفن يمتاز بميله إلى الإبداع، وارتياحه إلى الطرافة والإغراب والانحراف عن الأصل، بينما الطبيعة تنفر من الشذوذ، والجميل فيها هو الشائع كثير التوارد.»[1]

إنّ الفصل بين الجمال الطبيعي والفني في نظر (غريب) يقتضي النّظر إلى معطيات ثلاثة هي: التكامل، القيمة والوحدة، فالجمال الفني؛ جمال تام خاضع لأحكام الصنعة والتّأليف، ويروّج خطاباً ينبثق من قصدية واعية، هي قصدية الذّات الخلاقة (الفنان)، ومن ثم يكون «أي عمل فني أكمل من ذلك الجزء الطبيعي، كما هو في حالته الطبيعية، والفنان إنّما يذهب إلى الطبيعة يستلهمها، لأنّ صور الجمال الطبيعي نفسها ليست كاملة بل جزئية.»[2]

وإذا نظرنا إلى قيمة الجمال الفني؛ نألفها تكمن في ذاتيته، تحكمها يد الإبداع بعيدًا عن أية غاية خارجية ترجى خارج نطاق الفن، ومن أجل تحصيل التّكامل؛ ينشد الجمال الفني الوحدةَ والتماسك بين أجزاء العمل، كشرط أساس لتمام الجمال واكتماله.

إنّ موقف النّاقدة يذكّرنا بموقف (هيجل- Hegel)؛ بعدّه الجمال الفني أرفع مقامًا من الجمال الطبيعي، كونه يوعز إلى الروح، وتستحسن (غريب) الشذوذ والإغراب في الجمال الفني، بل تجعله أصلا قارًّا في بنيته، كما أنّها لا تنفي إمكانية وجود هذه الغرابة والانحراف في الجمال الطبيعي، فيغدو -بعد ذلك- الجمال الغريب "Exotic" مستحسنًا ومطلوبًا في غير بيئته، وبحسب هذه الدّعوة؛ فإنّ ما يسمى في الطبيعة إغرابًا وقبحًا، قد يصلح أن يكون موضوعًا جميلاً للفن، وبهذا؛ «فإنّ أشد ما في الطبيعة قبحًا، قد يكتسب في مجال الفن

[1] روز غريب، مرجع سابق، ص 39.

[2] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 28.

صبغة استطيقية واضحة.»[1] فالفن عبر هذه الصياغة؛ يستطيع أن يضفي على القبح الذي في الطبيعة صبغة استطيقية خاصة.

من ناحية أخرى؛ تمضي (غريب) في ذكر أوجه الاختلاف والتعارض بين الجمال الطبيعي والفني على اعتبار علاقة الفن بالإنسان، أو تحديدًا بالذّات المتلقية؛ «فجمال الفن يمتاز بالإيحاء أو القوة على إثارة الفكر والعاطفة والخيال بصورة لا تتوصّل إليها الطبيعة وذلك لما يتضمنه من عنصر إنساني وعمق وتعقيد وإيحاء، وسائر ما نسميه باللغة الخفية التي بدونها لا يقوم الفن.»[2]

ونظرة تدبّر في هذا الطّرح تقيم الدّليل على؛ أنّ الناقدة تؤكّد بشدة على أنّ الجمال الذي يروّجه الفن، لا يستقيم على قدم، ما لم تتوفر فيه ما اصطلحت عليه اللغة الخفية؛ وهي مجموع ما يقوم عليه الفن من قوة الإيحاء، وطاقة الخيال وإثارة العاطفة، مضافًا إليها جملة المبادئ التي سلف ذكرها؛ من تكامل ووحدة، وإغراب وانحراف، هذه المقومات جميعها تراها (غريب) لبنات صلدة يتكئ عليها الفن، لاختبار وتأكيد جاهزيته واستعداده لتسويق الجمال وبعثه.

وإلى جانب هذا يرى الناقد (سلامة موسى) أنّ الجمال الطبيعي؛ هو الدعامة الوحيدة لكلّ جمال فنّي، والدّافع الذي حدا بالنّاقد إلى الانتهاء إلى هذا التّصور هو أنّ «الجمال غاية من غايات الطبيعة، وأنّه ليس محض مصادفة، والاتفاق يستوجب أن يكون الإنسان أجمل حيوان، وأن يكون في الوقت نفسه الغاية التي بلغتها الطبيعة، وحسبنا هنا أن ننظر إلى ألوان الطيف الشمسي التي زيّنت بها الطبيعة الزّهر والطّير، أو إلى أمارات التّبرّج التي خلعتها الطبيعة على أنثى النبات والحيوان حتى تغري الذّكر، لكي نتحقق من أنّ الجمال

[1] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 48.

[2] روز غريب، مرجع سابق، ص 39.

الطبيعي واقعة تشهد بها التجربة، لا مجرّد إسقاط يقوم به الفعل البشري حين يخلع على الطبيعة تهاويل خياله.»[1]

ومن الآراء النّقدية التي حاولت الفصل أيضًا في مسألة الجمال الطبيعي والفني؛ نجد رأي النّاقد (ميشال عاصي) الذي بناه على شرط انبثاق الجمال في الفن، من محاكاته المطلقة لصورته في الطبيعة، وعلاقة الفن بذات الفنان والذّات المتلقية، يقول: «ليس الفن منفصلا عن الطبيعة، لكنّه ليس محاكاةً لها؛ يعكسها كما تعكس المرآة مشهدًا من المشاهد، إنّما الفن ينبع من معطيات الطبيعة وصورها، كما يلقاها معكوسة في عدسة الذّات الإنسانية، ذات الفنان التي تخصبها بأجوائها، واتجاهاتها، ورؤياها، وعبقرية الفنان تكمن إذًا في؛ انتقاء ما يلائمه منها للتعبير عن معاناته، حين ينبري لعمله الفني.»[2]

ونخرج من هذا كلّه إلى أنّ أهل الفن والجمال؛ اعتنوا بالجمال كونه أهم صفة تربط الطبيعة والفن، فالجمال مظهر جلي من مظاهر الطبيعة والفن على السواء، فهو مطروح كواقع في بنية الأشياء، والعالم، والوجود (الجمال الطبيعي)، وكحالة نفسية وشعور ذاتي إبداعي أيضًا (الجمال الفني)، والعلاقة بين الجمالين علاقة وثيقة، ما دام مصدر الحكم الجمالي هو الإنسان، وهو المتأمّل لجمال الطبيعة، ومبدع العمل الفني، ولذلك؛ «لما كان الجمال الفني من مصدر إنساني، والإنسان بحدّ ذاته هو من الجمال الطبيعي ذي المصدر الإلهي، فإنّ العلاقة بين الجمالين الفني والطبيعي أكيدة، وحلقة الوصل فيها هو الإنسان.»[3]

---

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، 1990، ص 39-40.

[2] ميشال عاصي، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، 1980، ص 39.

[3] حسين الصديق – سعد الدين كليب، مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات، دمشق، (د ط)، 2006، ص 103.

II.الجمال في رحاب الفلسفة والفكر الإنساني:

- **تمهيد**

لاحظ الإنسان سيطرة الإحساس بالجمال على النّفس وعجزها عن درء الشعور به أو مجابهته، فأخذ يبحث عن معنى الجمال ويتتبع حقائقه، حيث قاده تفكيره البِكر إلى حبك أساطير وخرافات حول طبيعة الجمال، وخلص إلى تصوّر مؤدّاه؛ أنّ ذلك الشعور البديع الذي يتركه الشيء الجميل في الروّح، والذي يرغم النّفس على الرّضوخ لسحره طوعًا، مع عدم مقدرتها على مجابهته؛ لا يمكن إلاّ أن يكون شيئًا روحانيّا مقدّساً من وحي الآلهة، وهو ما تشير إليه الباحثة (أميرة حلمي مطر) في كتابها "فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)" حيث تذهب إلى أنّ بذور الوعي الجمالي قديمًا؛ ارتبطت أشدّ الارتباط بالتّصور الأسطوري لماهيات الأشياء، فقد فُهم الجمال –آنذاك– على أنّه «هبةٌ مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهي.»[1]

ولذلك أُرجِعت ماهيات الأشياء في الوجود إلى عالم الآلهة، لا سيما فكرة الجمال التي نَحَتْ منحى أسطوريًّا دينيّا في تصوّر إنسان الحضارات القديمة، فضلاً عن أنّ الرسالة التي يتبنّاها الجمال، كان يعتقد أنّها محاطة بهالة من القدسية تدعو إلى الأخلاق والفضيلة بصوت الآلهة وسلطتها.

والحقّ أنّ إنسان الحضارات القديمة، كان موقنًا يقينًا جازمًا أنّ الجمال قيمة رفيعة ترعاها يد الآلهة، وقد ظلّ هذا التصور الطفولي يلازم فكره إلى أن انتهى آخر الأمر إلى جعل آلهة للجمال، تتعدد تعددَ الشعوب والأمم التي كانت سائدة قديماً، وتختلف أسماؤها اختلافَ ألسنتهم ومواطنهم، ودعمًا لهذه الفكرة وما قبلها، فإنّ الباحث (سيد صديق عبد الفتاح) يشير في كتابه "الجمال كما يراه الفلاسفة والأدباء" إلى أنّ؛ المجتمعات القديمة ظلّت

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 19.

تعتقد –طويلاً– بوجود آلهة للجمال، حيث: «قام المجتمع اليوناني بجعل إلهة للجمال تدعى "أفروديت" من نسل ربّ الأرباب "زيوس" في حين اتّخذ الفينيقيون إلهة للجمال تحمل اسم "عشتار/ عشتروت" [...] أمّا شعوب بابل: فكانت إلهة الجمال والحب عندهم تدعى "إستر" وكانت أجمل نساء عصرها [...]، كذلك اعتبر الرومان أنفسهم ينحدرون من سلالة الإلهة "فينوس" ربّة الجمال عندهم، وقد جعل قدماء المصريين إلهين للجمال هما: "أوزيريس" وزوجته "إيزيس" التي تمثل الأنوثة الفاضلة والصالحة.»[1]

يبدو أنّ مخيال إنسان المجتمعات القديمة كان يعمد إلى حَبْكِ الأساطير حول موضوع الجمال على أنّه ماهية قدسيّةٌ وإلهية، ولكن الوقوف عند هذا الطّرح يستدعي مطلباً هامّا ومُلِحًّا مفاده: ما الذّي دفع إنسان الحضارات القديمة إلى إيعاز ماهية الجمال إلى الآلهة؟

من الضروري التّأكيد على أنّ؛ المجتمعات القديمة كانت تدرك عجزها الفكري والحسي أمام القوة السحرية للجمال، واستبيان ماهيتها وسماتها بالجوارح، وأنّ للجمال غوامض وأسرار تستعصي وتترفّع عن الإدراك المحدود، ذلك أنّ «إدراك الجمال وأسراره، يرتدّ في النّهاية إلى أمور روحانية قدسية.»[2] هذه الأمور الروحانية والقدسية تُعزى –بديهيا– إلى قوة وسلطة أقوى وأعظم من القدرة الإنسانية، هي القدرة الإلهية.

هذا وقد تعرّف الإنسان في القدم على نموذج الجميل في الطبيعة من حوله، وكيف أُوجدَ بصور جمالية بديعة، فتفطّن إلى تفسير ذلك؛ على أنّ منوال الجميل أُخضع –بلا شك– إلى معايير جمالية أدّت إلى إخراجه، وتصويره في شكل بديع وحسن تفوق القدرة البشرية، مما يعطي انطباعًا يدلّ على يقينه بأنّ؛ اللمسة القدسية والرّوحانية في صناعة

[1] سيد صديق عبد الفتاح، الجمال كما يراه الفلاسفة والأدباء، دار الهدى للنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ط1، 1994 ص 07.

[2] رمضان كريب، سر الجمال: إشكالية اللذّة الغامضة، مجلة علامات، المغرب، الرباط، العدد31، 1 يناير 2009، ص 151.

نموذج "الجميل" مَرَدّها الأساس هو سلطة الآلهة التي تتفرّد بميزة الإتقان، الدّقة، الإبداع والحكمة، في عملية الإنشاء والخلق «وهذا ما يؤكّد وبشدة حرصه وإقباله على تمجيد ربّات الجمال، وتقديم القرابين إليها ورعايتها- قبل عصر الفلسفة- وذلك إيمانًا منه بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الطبيعة.»[1]

لذا فقد كان بمقدوره -وفي عصور مبكرة- أن يحدس الجمال، عن طريق الملاحظة والإحساس به، وتنمية ذوقه الجمالي، كذلك وقد أُتيحت له فرصة التعرّف عليه عبر تأمّله في الخارج، والشعور بالامتلاء به داخل النّفس، كل هذا قبل أن يُدرج الجمال ضمن مباحث الفلسفة، وقبل إرساء علم له، بل وحتى قبل البحث في ماهيته وطبيعته.

إنّ وعي الإنسان بالجمال لم يقف عند هذا الحدّ الضيق في إدراك سرّه وماهيته، بل غَدَتْ مسلّماته تنضج وتتبلور وفقًا لتواتر العصور واختلاف متطلباتها الفكرية والحضارية، ومع بزوغ فجر الفلسفة واجتياحها العالم، أُخضعت جميع الماهيات والمسلمات تحت مجهر التفسير والبرهان المنطقي تحليلاً واستقراءً، وعدِلت عن مسارها التجريدي، ورُصِفت في قالب العلم والتجربة، في حين تمّ على إثر ذلك؛ دحض مختلف التّصورات والمعتقدات التي تتنافى والمنطق والحقيقة، إذ حققت الفلسفة -ومنذ وقت بعيد- حرية التّفكير، وعتقت العقل من سلطان الخرافات والأساطير، فتحوّل بذلك الفكر الإنساني إلى فكر أكثر تمدّداً ومرونة لاستيعاب شتى الماهيات، والبحث في أصل وجودها وحقيقتها.

وينبغي التّنويه في هذا المقام إلى أنّ القصد من وراء بسط التّصور الفلسفي للجمال؛ التمهيد لعرض موضوع الجمال في الفن (الجمال الفنّي)، بكلمة أخرى؛ فإنّ الجمال الذي يقصده البحث بالدّراسة هو الجمال الفنّي حصرًا، كون أنّ الظّاهرة الفنية هي فضاء تجلٍّ للوعي الجمالي الإنساني، لذلك فإنّ البحث يستثني الجمال الطبيعي.

[1] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 09.

1- فكرة الجمال في الفلسفة والفكر اليوناني:

الواقع أنّ الإحساس بالجمال؛ قديم قِدَمَ الإنسان الذي يعتبر الكيان الأوحد للإحساس به والمدرك الوحيد له، أمّا التفكير في مسألة الجمال فلسفيًّا فهو من بِدع اليونانيين القدامى حيث شغل نظام الكون وتركيبته بال الفلاسفة اليونانيين، فكانوا أسبق الشعوب اهتمامًا بالمسألة الجمالية، لذلك –وممّا لا ريب فيه– «اعتبرت الفترة اليونانية بداية فعلية للفلسفة الجمالية [...] فالفلاسفة اليونان؛ قد بحثوا في القضايا الجمالية ضمن رؤيتهم العامة للوجود وانطلاقًا من الخلفية الميتافيزيقية أو الأنطولوجية التي كانت تؤطر هذه الرؤية.»[1]

ولعلّ الدّافع الحقيقي لانشغال الفلاسفة اليونانيين بالأفكار الجمالية يتمثّل في«محاولات التّنظير للتّجارب الفنيّة التي ظهرت في ذلك الزّمن، فقد بلغ الفن في اليونان –حين ظهور المفاهيم الجمالية الأولى– درجة سامية من التّطوّر.»[2] باعتباره «روح الفكر الإغريقي الباحث عن الجمال والكمال.»[3] وقد عنى اليونانيون عناية فائقة بالفن رغبةً في التّعبير عن مواقفهم الوجدانية إزاء الجمال، الذي يعدّ قوام النظريات الفلسفية الجمالية التي تبحث في «إحساس الإنسان بالجمال والحكم به، وإبداعه في الفنون الجميلة.»[4]

---

[1] كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2013 ص 17.

[2] إياد محمد الصقر، معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، بغداد، (د ط)، (د ت)، ص 111.

[3] راوية عبد المنعم عباس، علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية، القاهرة ط1، 2013، ص 41.

[4] أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1989، ص 07.

تاريخيًّا؛ ترجع معظم الدّراسات إلى أنّ «البدايات الحقيقية للفلسفة الجمالية اليونانية قد ظهرت ما بين القرن العاشر والخامس (ق.م).»[1] وقد مرّت مسيرة الجمال فلسفيًّا بثلاثة أطوار رئيسة وهامّة؛ بدءًا بطور النشوء الذي احتضنه كل من (السفسطائيين) و(الفيثاغوريين)، مرورًا بالطّور الذهبي الذي ضمّ أقطاب الفلسفة اليونانية الثلاثة (سقراط وأفلاطون وأرسطو)، وصولاً إلى طور الرّكود الذي ينتهي بظهور الأفلاطونية الجديدة على يد (أفلوطين–Plotin) و(فيليون–Philion).[2] وفي كل طور من هذه الأطوار الثلاثة؛ تتباين وجهات النظر وتختلف في محاولة إرساء أسس النظرية الجمالية، واستكناه مفهوم الجمال من خلال الفنون السائدة في ذلك الوقت.

إنّ تطوّر الظاهرة الفنية مرهون بالأساس بالتطور التاريخي والاجتماعي والسياسي لمجتمع ما، «وقد شهد المجتمع اليوناني –كغيره من المجتمعات– جملة من التطوّرات على الصعيد السياسي والاجتماعي؛ ففي نهاية القرن الخامس (ق.م) تحققت الديمقراطية في أثينا وعمل بُناتها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية في شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح، ومن هنا فقد حدث تجديد في القيم الفنية والأخلاقية، يواكب هذه التغييرات السياسية والاجتماعية.»[3] وانصبّ اهتمام الفلاسفة والمفكرين في محاولة التنظير للجمال، فبرزت جهود جادة وثمينة على غرار الفلاسفة (السفسطائيين) و(الفيثاغوريين) وغيرهم ممن تأخر من فلاسفة اليونان، الذين سنتطرّق إلى عرض آرائهم الفلسفية ونظرياتهم حول ظاهرة وأصل الجمال، فيما يتقدّم من الدّراسة.

[1] نجم عبد حيدر، علم الجمال (آفاقه وتطوره)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ط2، 2001، ص 07.

[2] ينظر: نجم عبد حيدر، المرجع السابق، ص 07–08. وأميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص 11.

[3] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 17.

1-1 - الفلسفة السفسطائية والجمال (بين النسبية والذاتية):

تعد الفلسفة السفسطائية* المهد الأول الذي نشأت فيه فكرة الجمال وفلسفته، ونظرياته بصورة تنفي فيها الجانب الأسطوري والخرافي في تفسير الموجودات، وسعت هذه الفلسفة إلى «إرجاع القيم إلى المصدر الإنساني.»[1] وهذا إقرارٌ بإحالة القيم إلى ملكة تتفرّد بها الذّات الإنسانية عن بقية المخلوقات هي: ملكة "الحس"، كون أنّ الإنسان المخلوق الوحيد القادر على ترجمة انفعالاته وأحاسيسه، باتخاذ الفن وسيلته المثلى في التعبير.

وبناءً على ذلك؛ فإنّ الفن -من وجهة نظر السفسطائية- «ظاهرة إنسانية، وليس ذو أصل إلهي أو مصدر مقدس.»[2] وهذا ما يفسر نظريتهم الحسية في المعرفة، التي تفند كل تفسير لاهوتي أو أسطوري أو خرافي لماهيات الأشياء، ما يدلّ أيضاً على أنّهم قد فهموا الجمال في الفن على أنّه صناعة بشرية وحده الإنسان مسؤول عن إنتاجه، ولم يكتفِ السفسطائيون بتحديد مفهوم الجمال الفني وإرجاع أصله إلى الإنسان فحسب؛ بل تطرّقوا كذلك إلى التعريف بدور الفن بأنه «يقدّم للناس ما يلذّهم ويرضيهم، حتى لو كانت هذه اللّذة تمويهًا أو خداعاً أو وهمًا غير مطابق للحقيقة الموضوعية.»[3]

إن دور الجمال الفني عند السفسطائيين يكمن في تأثيره على إحساسات الإنسان، بينما وظيفة الفنون -حسبهم- ما تقدّمه للنفس البشرية من لذة حسية لا يشترط في حدوثها أن تطابق الحقيقة، بل بإمكانها أن تكون من نسج الوهم أو الخداع، والفنان المبدع -في نظرهم-

* السفسطائية: حركة فكرية واجتماعية نشأت في اليونان القديمة وترعرعت بها، خلال القرن الخامس قبل الميلاد، شعارها "الإنسان مقياس كل شيء" دافعت عن نسبية الحقيقة وارتباطها بالظروف المتغيرة، وقد انتهت إلى التّأكيد على أهمية اللجوء للحيل الخطابية والألاعيب القولية لتحقيق مرامٍ وغايات شخصية. ينظر: مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، (د ط)، 2012، ص 259 وما بعدها.

[1] أميرة حلمي مطر، المرجع السابق، ص 21.

[2] أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه، ص 22.

[3] نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 14.

هو «من أتقن فنون الخداع الموجّه نحو إثارة مشاعر اللّذة، فهو الفنّان صانع اللّذة يدرك مكامن اللّذة في نفوس النّاس وينظمها، والعملية الإبداعية تعتمد على مقدرة فائقة في تنظيم مشاعر اللّذة لدى النّاس حتّى لو كانت خادعة.»[1] من الواضح أن جماعة السفسطائية تعزو تفسيراتها مسائلَ الجمال في الفن إلى نظرية (الوهم والإيهام الجمالي)*بجعل شرطها الأول والأساس إدراك اللّذة في غياب الحقيقة الموضوعية.

وتخلص رؤى الفلسفة السفسطائية في دراستها لنظريات الجمال بردّه إلى؛ «أصل ذاتي يختلف من شخص إلى آخر، ويتغير بتغير الزمان والمكان، ذلك أنّهم قاموا بجعل الحواس وحدها قادرة على وصف الجمال باعتبارها وسائل للمعرفة، وعدم الإيمان بأي مصدر إلهي أو غيبي مقدّس للفن والجمال.»[2]

وغير بعيد عن هذا الطّرح؛ فإنّ الفلاسفة السفسطائيون لم يعدلوا عن الرّؤى–سالفة الذّكر– في تفسيرهم لنظريات الفن والجمال، ونخص بالذّكر في هذا المقام أشهر وأهم سفسطائيي هذا العصر هما (بروتاغوراس الأبديري– Protagoras) و(جورجياس اللّيونتيني– Gorgias)، وما خلّفاه من أن آراء فلسفية جمالية، موجهة لفن القرن الخامس قبل الميلاد.

[1] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 20.

* لقد وجدت فكرة الخداع عند هوميروس، فقد أتقنت الآلهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضًا ولخداع البشر. ينظر: أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص 25.

[2] صبري محمد خليل، مفهومي الفن والجمال بين الفلسفة الغربية والفكر الإسلامي، نقلاً عن:

www.drsabrikhalil.wordpress.com بتاريخ: 11/02/2018 الساعة: 16.58.

أ- بروتاغوراس* (Protagoras)

أوّل من عبّد الطريق في تاريخ الفلسفة السفسطائية للنّهوض بنظرية الجمال في الفن؛ وبعبارته الشهيرة «الإنسان مقياس كل شيء؛ فهو مقياس وجود ما يوجد من الأشياء ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها.»[1] يُقرّ أنّ الحكم على الأشياء سواءً بالجمال أم بالقبح، بالصّواب أم بالخطأ، يعود ذلك إلى عِلّة ما، ولا سبيل لإدراك المعرفة خارج نطاق الكيان البشري.

ومن هذا الأساس ينطلق (بروتاغوراس-Protagoras) بِعَدِّ الفنّ «نشاطاً لا يكتسب قيمته الجمالية من التّعبير عن مثال مطلق للجمال، ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنّان بها لطبيعة تعلو فيه على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفنّ سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتّعليم.»[2] وعليه؛ تتلخص الرؤية الفلسفية البروتاغوراسية حول الجمال والفن في ثلاث نقاط رئيسة هي:

- إقرارهُ بنسبية القيمة الجمالية في الفنون.
- رفض ونفي أن يكون مَرَدُّ القيمة الجمالية إلى أصل غيبي إلهي، وإنّما مرجعها ما اتفق وتواضع عليه النّاس، مما يُرَجّحُ كفّة الذّاتية على حساب المُطلق أو المثال.
- الفنّ -عنده- يتأتّى من حذقٍ وبراعة تسهم في اكتسابهما الحياة المعيشة.

بالمجمل يمكننا القول؛ إنّ (بروتاغوراس-Protagoras) يعلي من شأن الذّاتية أو الفردية في معالجة نظريات الفن والجمال، باعتبار أنّ الإنسان أصل ومقياس جميع الأشياء، لذا فالحقيقة -حسبه- لا يمكن أن توجد بعيدًا عن إحساسات الفرد وانطباعاته، وهو ينفي

---

* (بروتاغوراس) (487 - 420 ق.م): زعيم الفكر السفسطائي في القرن الخامس قبل الميلاد، كان يعتقد أن الإنسان هو مقياس كل شيء، اشتهر بتعليم الخطابة. ينظر: نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 12.

[1] أفلاطون، في السفسطائيين والتّربية (محاورة بروتاغوراس)، تر وتق: عزت قرني، دار قباء للطبع والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص 320.

[2] أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، مرجع سابق، ص 22.

بذلك وجود الحقيقة الموضوعية، نظرًا لإقراره إخضاعَ المعرفة لانطباعات الإنسان التي تتغير في أصلها من فرد إلى آخر، فحقيقة الأشياء –من هذا المنظور– نسبية وغير ثابتة، وتتجرد من صفتي التمام والمطلقية، وهذه الرؤية تحمل في جوفها إعلانًا بانتساب كافة المفاهيم والقيم إلى الذّات الإنسانية.

ب– **جورجياس*** **(Gorgias)**

من المؤكّد أنّ اتجاه الرؤية الفلسفية عند (جورجياس– Gorgias)؛ لم ينفلت عن الإطار العام والحدود العريضة التي رسمتها طائفة السفسطائيين أثناء تبنّيهم النزعة الذّاتية والنّسبية في الحكم على المشكلات الفلسفية، والتّي من بينها مشكلة الجمال، وتستند نظرة (جورجياس– Gorgias) في التّحليل الفلسفي لماهيات الأشياء؛ إلى ثلاث قضايا حاول إثباتها في كتابه (اللاّ وجود) هي: «لا يوجد شيء، وإذا وُجِد فلا سبيل إلى معرفته، وإذا أمكن أن يُعرف فلا سبيل إلى إيصاله للغير.»[1]

المستخلص من هذا الطّرح؛ مراوغة (جورجياس– Gorgias) في الجمع بين المتناقضات، إذ يُنكر وجود الأشياء تمامًا، وإذا حدث ووجدت فعلاً فإنّ المعرفة قاصرة عن التّعبير عنها وترجمتها للغير، وهذا إقرار يضع المعرفة موضع العجز والقصور عن تقديم البراهين القاطعة عن الموجودات، واستحالة إثبات الوجود واللا وجود معًا، الأمر الذي يخلق قلقًا وتمويهًا لدى الإنسان في فهم حقائق الأشياء وأصلها، وهذا الطّرح يحيلنا مباشرة إلى أنّ فلسفة (جورجياس– Gorgias) تستقل عن فكرة الحقيقة، وتستند إلى نظرية الوهم والإيهام

* (جورجياس)(483– 375 ق.م) من أشهر الفلاسفة السفسطائيين، سليل المدرسة الصقلية، عني بالخطابة والفصاحة والبيان تتلمذ على يد (أنبادوقليس) وتأثّر بجدل (زينون)، ألّف كتبا عديدة في الفلسفة أشهرها؛ (الخطابة) وكتاب (المعرفة واللا وجود) ويعدّ مطوّرًا لفلسفة (الشّك واللا إرادية العقلانية). ينظر: نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 12. وينظر كذلك: أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 23.

[1] أفلاطون، محاورة جورجياس، تر: محمد حسن ظاظا، مر: علي سامي النّشاّر، الهيئة المصرية العامة للتّأليف والنّشر، (د ط) 1970، ص 06.

وهذا ما لمسناه في تصريح مباشر منه في قوله: «إنّ الذي يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأنّ الذي يخدع أشدّ حكمة ممن لا يخدع.»[1] ولا ريب في أن يصرح (جورجياس– Gorgias) بهذا الأمر باعتباره سليل الطائفة السفسطائية، التي اتخذت من هذه النظرية منهجًا سائدًا في التّحليل الفلسفي.

أمّا بالنّسبة لنظريته الجمالية؛ قدّم (جورجياس– Gorgias) آراءه الفلسفية انطلاقًا من «تأثير الكلمة أو اللغة على العواطف والإحساسات البشرية وانفعال النّفس معها بدافع سحر الكلام، ومن قبيل هذه الإحساسات رؤية الجمال [...] كذلك تؤثر الفنون التّشكيلية على النّفس البشرية بما تقدّمه للحواس من لذات جمالية.»[2]

إنّ معيار النّظرة الجمالية عند (جورجياس– Gorgias) هو ما تستطيع قوة الكلمة والفنون التشكيلية إتاحته من تحفيز العواطف والإحساسات البشرية في خلق وتكوين اللّذة، ما يفسّر نظرته للجمال بأنها نظرة حسية بحتة، والفنّ عنده موجّه لإثارة اللّذّة فحسب، وقد برهن على نظريته في الجمال فيما يتعلق باللغة أو الكلمة والفنون التشكيلية بمثال من وحي الأسطورة هو «وقوع بجماليون في حب التمثال الذي صنعه بيديه لأفروديت.»[3] في إشارة منه للتأثر والانفعال اللّا إرادي الذي يحدث في النّفس عند رؤية الجمال أو الشيء الجميل. ويمكن تلخيص النّظرة الجمالية عند (جورجياس– Gorgias) في نقاط أساسية هي:

- الاستناد على نظرية الوهم والخداع في الفن والمعرفة عمومًا، والاستقلال عن الحقيقة.
- فاعلية الكلمة واللغة أشبه بفاعلية الفنون في تأثيرها على النّفس البشرية.
- ارتباط القيم الجمالية بالنّشوة واللّذة الحسيّة.
- الفنّان المبدع هو من كان على دراية وقدرة فائقة على صناعة اللّذة.

[1] عطية عامر، النّقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1964، ص 75.

[2] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 24.

[3] أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه، ص 24.

- العملية الإبداعية تعتمد على خلق اللّذة حتى لو كانت خادعة.

ونتيجة لما سبق معالجته حول ما تضمنته الفلسفة الجورجياسية من آراء تخصُّ مسائل الجمال والفن نصل إلى أنّ؛ (جورجياس– Gorgias) استطاع إيضاح رؤاه الخاصة حول موضوع الجمال والفن بشكل مستفيض وبعناية واهتمام بالغين، على النقيض من نظيره الفيلسوف (بروتاغوراس–Protagoras) الذي كان له السّبق في معالجة هذا الموضوع، إلاّ أنّ رؤى (جورجياس– Gorgias) تميّزت نوعاً ما باللّا معقولية والتّناقض والمراوغة في الطّرح، فتارةً يصرّح بعجز اللّغة أو الكلمة عن التّعبير وإيصال المعرفة، وأن ليس بإمكانها تقديم المعرفة التامّة حتى وإن كان بمقدورها إيصالها، وتاراتٍ أُخَر نراه يستنجد باللغة للبرهنة على نظريته حول الجمال والفن، بأنّ تأثير الكلمة أشبه بالمخدّر يسري في الجسد، الأمر الذي يجعله يرضخ طوعًا لكل ما هو جميل، طلبًا لاحتياجاته من اللّذّة الحسّيّة، التي جعلها (جورجياس – Gorgias) أسمى غاية للفن، بل غايته الفريدة.

وختام القول حول رؤى السفسطائية في فهمها لنظريات الجمال وقضاياه هو: أنّ هذه الطّائفة من الفلاسفة أقرّت بنسبية الجمال وذاتيته، استنادًا على المعرفة التي تمدّنا بها الحواس، ونفت أي رابط إلهي ومقدّس لأصل الماهيات، كما وقد أقرّت بأنّ مردّ الفنون ما تواضع واتفق عليه النّاس، ومنه؛ فالإنسان هو محور وجود جميع الأشياء في العالم.

وقد اتّكأت السفسطائية في تحليلاتها الفلسفية الجمالية على نظرية الوهم والإيهام الجمالي، واحتفت بخلق اللّذة الحسية الجمالية الخادعة من خلال عاملي اللّغة والفنون واستقلالها التّام عن الحقيقة، هذا وقد نزلت بالفن منزلة الصنعة، وألغت دور الموهبة في عملية الإبداع الفني؛ ذلك لأنّها جعلت الفنّ موهبة مكتسبة، يمكن أن تتغير قيمته الجمالية بتغير ظروف الحياة الإنسانية، وبهذا المفهوم فإن القيم جميعها لديهم تؤول إلى المصدر الإنساني.

1-2- الفلسفة الفيثاغوريّة والجمال:

تأسست النّظرية الفيثاغورية في الجمال من خلال إيمان (فيثاغورس- Pythagoras)* بأنّ: «العدد جوهر الأشياء وهو حقيقتها الكامنة، حيث أنّ معرفة الأعداد في تركيبها وتناسقها يقود إلى معرفة العالم ومعرفة ماهيته وقوانينه [...] فسِرُّ الكون وسرُّ الجمال لا يمكن أن يُقرأ إلاّ من خلال القيمة العددية ومن خلال الرياضيات دون استهانةٍ بالعلوم الأخرى.»[1]

يعلن (فيثاغورس- Pythagoras) أن جوهر الأشياء يتلخص في الأعداد، ويعتبر تناسقها القانون الأساس الذي تسير عليه ظواهر الكون، ولقد «ربط التّأمّل الفلسفي بالتّذوّق الفنّي للموسيقى، وانتهى من تحليله للموسيقى إلى وضع تفسير عددي لأنغامها، وفسّر التّوافق الموسيقي أو (الهارموني) بأنّه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النّغم.»[2]

وجعل الفيثاغوريون من الموسيقى مادّتهم الخام للتّمثيل والبرهنة على نظريتهم الجمالية وعلاقتها بالتناسق الرياضي للأعداد، باعتبارهم «أوّل من طرح الأفكار التي تقول بأنّ التّنوع في النّغمة الموسيقية يتوقّف على طول الأوتار العازفة لها.»[3]

---

* (فيثاغورس) (582- 500 ق.م) حكيم ورياضي إغريقي، ولد في جزيرة ساموس، يعتبر (فيثاغورس) كم حيث الجوهر فيلسوف النّفس، الخالدة وذات الجوهر الإلهي التي خلقت كماهية حقيقية، متمايزة بذلك تماما عن الجسد الفاني، ويعتقد (فيثاغورس) أنّه لا يمكن فصل الفضيلة عن العلم (الفلسفة)، باعتباره تلك المعرفة التي تتحقق من خلال التّعرف إلى التّناغم الذي يحكم الكون، وهو تناغم يجد تعبيره في الأكمل، فيما عرف به (فيثاغورس) بوصفه العدد، الذي يفسر في نظره النظام المتمثّل بحركة النجوم والكواكب، لذلك بوسعنا أن نقول إنّ (فيثاغورس) هو الذي أوجد بحق علم العدد. ينظر: مصطفى حسيبة، مرجع السابق، ص 487.

[1] فواز السّيحاني، علم الجمال وللبشاعة فائدة (تذوق الجمال أفضل من فهمه)، جريدة الرّياض، المملكة العربية السعودية العدد 16574، السبت 05 محرّم 1435هـ- 09 نوفمبر 2013، ص 11.

[2] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 26.

[3] إياد محمد الصقر، المرجع نفسه، ص 112.

ذلك أنّ «المقطوعة الموسيقية النّاعمة والجذّابة في مضمونها الجمالي لم تنشأ اعتباطًا وإنّما بسبب الامتزاج المنسجم بينها على مستوى السّياق العددي الوتري، فالجمال لدى (فيثاغورس- Pythagoras) محكوم بعلاقات رياضية منطقية ثابتة، لا تخضع لعنصري الزّمان والمكان ولا إلى تحوّلاتهما.»[1]

على هذا الأساس؛ ينفي (فيثاغورس- Pythagoras) أي أمر اعتباطي أو عفوي أدّى إلى نشأة القيمة الجمالية للمقطوعة الموسيقية، وإنّما يتمّ إخضاعها لسياق عددي منسجم ذي علاقات منطقية رياضية، ما يفسّر اعتبارهم الفن والجمال (الفيثاغورين) نتاج عقلي، كونه المسؤول الوحيد عن تنظيم مثل هذه العلاقات، في تفسير منطقي وواضح لآرائهم التي تنصّ على أنّ: «الدّماغ مركز النّفس لا القلب، وأنّ الدّماغ مركز التّفكير ينقل أوامره إلى الحواس عبر القنوات.»[2]

وفق التّفسير الفيثاغوري الرّياضي؛ فإنّ النّفس البشرية تتفرّد بالأولوية والقدرة في التقاط المحسوسات والظواهر الفنية الجمالية، وبما أنّ الدّماغ هو المُسَيِّر الرّئيس للبناء الفيزيولوجي والنّفسي للإنسان؛ فإنّ جميع التّفسيرات الفنية الجمالية تنشأ وفق علاقات منطقية منظمة ودقيقة تدحض على إثرها أغلب التّفسيرات الاعتباطية للقيمة الجمالية أو الفنيّة.

باستطاعتنا تلخيص النظرة الجمالية الفيثاغورية الموجهة لفن القرن الخامس قبل الميلاد في النّقاط التّالية:

- أصل الكون مؤسس بالبناء العددي للموجودات.
- العمل الفنيّ والقيمة الجمالية نتاج عقلي أوّلي تترجمه النفس -آخراً- عن طريق الإحساس.

[1] فواز السّيحاني، مرجع سابق، ص 11.

[2] إنعام الجندي، دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ص 34.

- الفن موضوعًا ينبع من الإنسان ويعود إليه.
- نظريات الفن والجمال حسب أنصار (فيثاغورس- Pythagoras) محكومة بمعايير وقوانين رياضية في أصلها.

كانت هذه ملامسة سريعة وموجزة تمّ على إثرها تسليط الضّوء حول نظريات الجمال والفن ضمن الطّور الأوّل من الفلسفة اليونانية؛ إذ اكتسى المفهوم الجمالي والفنّي في الفترة ما بين القرنين السّادس والخامس قبل الميلاد صبغة نسبية ذاتيّة، وهذا ما أقرّته الفلسفة السفسطائية، وصبغة رياضية شكلية، تقع في إطار الأرقام والتناسب على نحو ما رآه أنصار (فيثاغورس- Pythagoras).

1-3- فلسفة سقراط* (Socrate) في الجمال:

يمثّل (سقراط- Socrate) -وفق ما يرى الباحثون في الفلسفة- مرحلة فاصلة بين عصر النشوء والعصر الذّهبي من الفلسفة اليونانيّة؛ إذ تخلّصت الفلسفة اليونانية مع بزوغ فجر العصر الذّهبي من التّصورات النسبية والذّاتية للموجودات، ونحت منحى صوريًّا مثاليًّا يمكن عدّه نقلة نوعيّة في عالم الفلسفة، اجتاح جلّ النّظريات والاعتقادات الفلسفية التي كانت من بينها نظريات الجمال والفن.

خلّف (سقراط- Socrate) زادًا فلسفيا ثمينًا تبوّأ به رفعة المنزلة، وسمو المقام بين معاصريه من الفلاسفة؛ إذ ترك آثارًا عميقة وراسخةً، يذكر أنّها ثمرات من ثمار النضج الفكري والجدل العقلي، وقد أخذت النّظرية الجمالية -عنده- القدر الكافي، والشّرح المستفيض، والعرض القيّم لمختلف رؤاه وتصوراته حول هذا الموضوع (الفن والجمال)، وقد

* فيلسوف وحكيم يوناني، ولد في أثينا عام (470 ق.م)، يلقب بأنه أكثر رجال عصره حكمة، اشتهر ببحثه عن الحقيقة المطلقة وتكلّم في قضايا شتّى كالفلسفة والدّين والأخلاق، اتهم بإنكار الآلهة الشعبية، وإفساد عقول الشباب، استمر سقراط يعلّم في أثينا إذا ما أوفى عام (399 ق.م) توفي إثر انتحار قسري بشرب السّم عنوةً. ينظر: عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة،ج1 المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 579.

استقرّت آراء (سقراط- Socrate) فيما يخص مسائل الجمال ونظرياته؛ على أربع قضايا كبرى نأتي على ذكرها تباعًا:

أ- البعد العقلاني للجمال:

اعتبر (سقراط- Socrate) «العقل جوهر النّفس البشريّة، ووثق فيه أيّما ثقة، واستنجد به في الحكم على فنون عصره، إذ لم يكن سقراط من أنصار النزعة الجديدة في الفن التي تعتمد على الوهم والخداع والتّأثير في الجمهور، بل كان يؤثر التراجيديا التّقليدية المُحافظة.»[1]

الأمر الذي يؤكد ضرورةَ إعمال العقل في الحكم الجمالي على الفنون، وعليه؛ فإن المعايير المعتمدة في الحكم هي معايير عقلية موضوعية، ذلك أنّ العقل واحدٌ عند كافة النّاس، ونجده قد عارض وفق هذه الرؤية الموقفَ السفسطائيَ القائمَ على معايير اللّذة الجمالية الحسيّة «التي لم تكن في رأيه سوى نوع من أنواع التّدهور الفنّي والانحلال الأخلاقي؛ فالمعيار الحسّي المرتبط بنظرية اللّذة الجمالية عند (جورجياس) وغيره من الفنانين والخطباء [...] لا يكفي لخلق الفن الأصيل، ويفتقد العنصر الجمالي الذي تنطوي عليه أخلاقيات الإنسان.»[2]

من خلال موقف (سقراط- Socrate) العقلي المتشدّد أُرسِيَتْ «الشروط الأساسية لنظرية إيجابية في الفن، تذهب إلى العكس من النّظرية السالفة (النظرية الحسية عند السفسطائيين)؛ إذ ترى أنّ الفن؛ سواء ما كان منه فنًّا جميلاً أو فنًّا صناعيًّا، له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية.»[3]

[1] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 30.

[2] أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه، ص 36.

[3] أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه، ص 31.

فالفن الأصيل على نحو ما يراه (سقراط- Socrate)؛ ما تخلّص من رواسب المادّة الحسيّة وشوائب اللّذة والمتاع، ما خلا ذلك فهو فنّ منحطٌّ لا خير فيه ولا منفعة.

ب- الجمال الباطني:

اعتبر (سقراط- Socrate) الجمال الأصل ما كان نابعًا من بواطن النّفس وأغوارها، ويشار في أغلب محاورات (أفلاطون- Platon) على أنّ (سقراط- Socrate) ظل يشيد بالجمال الباطني ويستحسنه، إذ لم يأبه قطّ بالجمال الحسّي؛ نراه يتساءل باحثًا عن أصل الجمال قائلاً: «أيمكن ألاّ ينطوي هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمالاً وخيراً؟»[1]

نستشف من قول (سقراط- Socrate) هذا؛ ضرورة صَوْن الجمال بنفس خيّرة مهذّبة وأنّ هذه النّفس رهينة بموضوع الجمال أينما وجد، فلا يمكن أن تجافيه أو أن تحيد عنه إذا ما اقتربت منه أو أحسّت به، يقول (سقراط- Socrate) في هذا الصّدد: «هذا هو الشيء الذي لا تقبل النّفس أن تبتعد عنه، ولن يوجد عندها شيء تُعنى به أكثر من عنايتها بموضوع الجمال.»[2]

إنّ الجمال الحقيقي -حسبه- هو الجمال الباطني (جمال النّفس)، ولا منأى للنفس من أن تُعرض عن الجمال أو أن تتجاهله، فـ(سقراط- Socrate) عدّه من الهبات والنّعم المقدّسة التي تهبها الآلهة، ففي خاتمة محاورة "فايدروس" نراه يتضرّع لها أن تمُنّ عليه بجمال النّفس الدّاخلي؛ يقول مناجيًا: «أيا "بان"* العزيز! يا آلهة هذا المكان جميعًا! لتنعموا

---

[1] يبحث (سقراط) عن الجمال الباطني في نفس (خارميدس) ذلك الفتى الذي بهر جماله كل الحاضرين. ينظر: أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 34.

[2] أفلاطون، محاورة فايدروس، تر: أميرة حلمي مطر، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000، ص 72.

* بان (Pan): حسب الميثولوجيا الإغريقية هو إله المراعي والصيد البري والأحراش، ينظر: كارلوس برادا، بان (بان يصاحب أتباع ديونيسيوز)، نقلا عن:

www.web.archive.org بتاريخ: 30/04/2018 الساعة: 20:13.

عليّ بجمال النّفس الباطني.»[1] هذا الجمال الذي تستضيء به الأنفس لتبلغ مراتب سمو الروّح وصفائها، عكس الجمال الظاهري أو الجسماني الذي يفنى ما إن فَنَتْ الأجساد وأَفلَتْ، وكذلك يؤكد على أن الجمال الظاهري ينبغي لا محالة أن يعبّر عن الجمال الباطني.

وفي حديثه عن الحب المثالي وعلاقته بجمال النّفس الباطني يقول: «إنّ أساطير الآلهة قد مجدت أيضا هذا الحبّ الرّوحاني؛ فالإله زيوس لم ينعم بالخلود على من أحبهم حبًّا جسمانيًّا، في حين أنه قد رفع الأبطال الذين أحبّهم حبًّا روحانيا إلى مرتبة الخلود، لأنّه أحبّ سمو نفوسهم وجمالها.»[2] وعلّة رأيه؛ أن لا خير في حبّ يرسي دعائمه على الجمال الحسي الجسماني، لا للمحب ولا للمحبوب.

واتهم (سقراط- Socrate) فناني عصره أنّهم قد غفلوا عن الجمال الباطني «ولم يتعمّقوا إلى بعثه في إنتاجهم، بل اكتفوا بجمال المظهر فحسب [...] في حين ينبغي على الفنان اختيار الملامح والتعبيرات الإنسانية الدّالة على الفضيلة والانفعالات السامية، لتأكيد الجمال الخُلقي، إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية.»[3] ومبلغ مُراده في معارضتهم هو؛ تحقيق الغاية الأخلاقية العليا والنّفور من إدراك اللذات الحسيّة التي تبعث على خلق الشهوات وفساد النّفوس، لذلك فإنّ (سقراط- Socrate) لا يُلقي بالاً تجاه الجمال الحسّي قدر اهتمامه بجمال النّفس والخلق الفاضل.

ج-علاقة الجمال بالخير:

إنّ مفهوم الجمال في عُرف (سقراط- Socrate) «خاضعٌ لمبدأ الغائية النّفعية، فقد رأى أن الشيء حتى يوصف بالجمال ينبغي أن يكون نافعا على نحو ما، وإلاّ كان قبيحا

[1] أفلاطون، محاورة فايدروس، ص 116.

[2] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 35.

[3] أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه، ص 30 -35.

للغاية، لأن لكل شيء في الكون غاية يسعى إلى بلوغها، وفيه يتحقق كماله، شرط أن يكون موجها نحو الخير والقيم الأخلاقية العليا.»[1]

اعتمد (سقراط- Socrate) في تحليل نظرياته الفلسفية ومنها الجمالية التّفسير الغائي للموجودات، هذا التّفسير الذي ينصّ على أنّ لكل شيء غاية يسعى لنيلها ابتغاء تحقيق الكمال، ولزامًا أن تبلغ هذه الغاية آخر الأمر؛ الخير والقيم الأخلاقية المُثلى، ويؤكّد في تعريفه للجمال بأنّه: «الهادف والنّافع، هو ما ينفع في تحقيق المفيد المحقِّق لخير ما، ذلك أنّ الجمال الأصل؛ ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير.»[2]

فـ(سقراط- Socrate) يميل إلى «تقييم فن (هيبياس) في محاورة "هيبياس"، على أساس قدرته على إصلاح النفوس، وإرساء الفضيلة لدى المواطنين، كما ويقرن في محاورة أخرى هي محاورة "أقلبيدس" كلامه عن الجمال بآخر عن العدل، فيفسّر الجمال هنا على أنّه سمة للأفعال الخيّرة النّبيلة.»[3] فمبدأُ الجمال وأصله وقيمته تقدّر بما يخلّفه الشّيء الجميل في النّفس من أثرٍ يُفضي إلى اعتناق الخير والإرشاد إلى الحق، ما يدلّ على التحام قيم (الخير، الجمال والحق).

د- الغاية الأخلاقية للفن:

ظلّت الفنون تستميل عقل وذوق (سقراط- Socrate) طيلة عهده بها، إلى أن تهادى إلى خاطره سؤال الوظيفة التي تنشدها الفنون والغاية التي ترجى من الجمال الفني، فانتهى عندئذ إلى أنّ الفنّ؛ «يجب أن يكرّس لخدمة الأخلاق، والجمال يجب أن يؤدي إلى الخير لا

[1] محمد سعد حسان وآخرون، مقدمة في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، (د ت)، ص 45.

[2] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص19 و35.

[3] أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه، ص 34.

إلى اللذة الحسيّة.»[1] في إشارة منه على؛ ارتباط القيمة الفنية بالقيمة الأخلاقية متى ما لاح سؤال عن وظيفة للفن.

ويعظم شأن الفن في عين (سقراط– Socrate) متى «كان قادرًا على إصلاح النّفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين (جمهور المتلقين).»[2] وقياسًا على رأيه هذا؛ فالفنان المبدع في نظره من خلّص النّاس من قيود اللذة الحسية الزائفة والزائلة، واستطاع هديهم إلى الخير الذي غدا أسمى غاية يسعى إليها الفنان ويتوق تجسيدَها في مُبدعاته الفنيّة، وعلى العموم فإنّ أثر (سقراط– Socrate) في النّظرية الجمالية والفنية يرمي إلى:

- تأكيد البُعد العقلاني والموضوعي لنظريات الجمال والفن، ورفض أن تكون الحواس واللّذة مصدر المعايير الجمالية.
- المفاضلة بين الجمال الباطني والجمال الحسّي الظاهري، وإيثاره الجمال الباطني الذي يودِع في النّفوس اعتناق الخير، وصلاح الأنفس وتوجيهها نحو القيم العليا.
- توثيق الوشيجة بين الجمال والخير، إذ لا ينبغي تمييزهما أو فصلهما.
- إدانة ونبذ الفن الوضيع الدميم الذي لا يهدف إلى بعث الأخلاق الفاضلة والخير، فالفنّ وسيلة لغاية أخلاقية وليس غاية في ذاته.
- رفض الفن الذي يكون عائقا يحول بين الجمال والأخلاق.

[1] أميرة حلمي مطر، المرجع السابق، ص 36.

[2] م.ن، ص 33.

1-4- فلسفة أفلاطون* (Platon) في الجمال:

إذا ما تمثّلنا فلسفة الجمال عند (أفلاطون- Platon) ألفيناها قد عولجت معالجة مستفيضة وعميقة في كثير من المحاورات، مثل: "أيون"، "المأدبة"، "الجمهورية" و"فايدروس" ولا يكاد المتأمّل في فلسفته؛ إلاّ أن يخلص إلى تحديد معالم منهجه الفلسفي في الديالكتيك الصاعد من المحسوس إلى المعقول (عالم المثل)، وإذا تعلّق الأمر بمفهومه للجمال؛ فإنّه يبارك الجمال المثالي الذي لا يتأتّى إلاّ بتطهير النّفس عن الجمال الجزئي المحسوس والزّائف، نزوعًا نحو الجمال المطلق (المثال)، وقد بادر (أفلاطون- Platon) إلى تعريف الجمال متأثّرًا بأستاذه (سقراط- Socrate) بقوله «إنّ الجمال ليس صفة خاصة بمائة أو ألف شيء، فلا شك في أنّ الناس والجياد، والملابس والعذراء والقيثارة، كلها أشياء جميلة غير أنّه يوجد فوقها جميعًا الجمالُ نفسه.»[1]

في قوله هذا يورد اختلافًا بين نوعين من الجمال؛ الحسّي: وهو أولى مراحل الجمال وهو جمال محسوس زائل وغير ثابت ويشترك فيه النّاس جميعًا، ونوع آخر يعرف بالجمال بالذّات أو المثال؛ هو ذلك الجمال الذي يرقى إلى أفق المعقول (المثال)، تستطيع قلة من النّاس فقط أن تتوصّل إلى اكتشافه؛ وينبسط موقفه من كل هذا إلى اعتبار أنّ الجمال «لا يوجد في العالم الذي بين أيدينا ولكنّه ذلك الموجود في عالم المثل، فالعالم الذي يتحقق فيه التّقبل الشعوري (عالم المحسوسات) يسوده التّنوع والتعدد، وكل شيء فيه معرّض للتغيّر والزّوال، أمّا الجمال بصورة عامة، الجمال بصفته مثالاً؛ فلا يمكن القضاء عليه لأنّه يحلّ خارج الزّمان والمكان، وهو غريب على الحركة والتّغيّر، كأنّه يتناقض مع جمال الأشياء

*(أفلاطون) (427-347 ق.م) هو (أرسطوقليس)، الملقب بـ(أفلاطون) بسبب ضخامة جسده، وهو فيلسوف يوناني قديم وأشهر فلاسفة اليونان على الإطلاق، ولد في أثينا في عائلة أرسطقراطيّة، تأثر (أفلاطون) بأستاذه (سقراط)، وصفت فلسفته بأنها فلسفة مثالية، ينظر: مصطفى حسيبة، مرجع سابق، ص 76 - 77.

[1] دينيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، دار إحياء الكتب العصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت) ص 113.

المحسوسة التي هي ليست مصادرًا له، ذلك لأنّ الجمال بطبيعته فوق المشاعر، والتوصل إليه لا يكون عن طريقها، ولكن يمكن بلوغه عن طريق العقل، فالجمال ذي النّمط الواحد في ذاته –كما يعتقد (أفلاطون)– يوجد في المملكة التي يمكن للعقل وحده بلوغها، والتي توجد فوق الأفكار والمثل السائدة في العالم.»[1]

وعلى الجملة فالظاهر أنّ؛ محاولات (أفلاطون– Platon) تأسيس الجمال المثالي قد بدأت مبكّرًا عبر توسّل سمات الجمال في المحسوسات والأفراد، ثم أخذ الجمال الفردي المحسوس في الصعود تدريجيا، لينتهي إلى اكتشافه في الأفراد جميعًا، ومن ثمّ اكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال (الجمال بالذات) وترسيخه في عالم المعقول، وعلى هذا الأساس؛ فإنّ مفهوم الجمال عند (أفلاطون– Platon) يرتكز على بطانة صوفية مثالية قوامها التّأمّل الجمالي، تفضي إلى الخير «ذلك المبدأ السامي الذي توصّل إليه عن طريق التّأمل الجمالي.»[2]

وقد كانت هذه النّزعة الصوفية وراء نظريته في المعرفة والحب والفن وعلاقة كل منها بالجمال، ولهذا «جاءت فلسفته أميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهدًا فيه، وأشد تعلّقًا بعالم آخر، توجد فيه أحلامه، وفيه يتحقق الحق والخير والجمال.»[3]

أ–الجمال والمعرفة:

يقدّم (أفلاطون– Platon) نظرته في المعرفة وعلاقتها بالجمال، ضمن منظور فلسفي؛ يختبر فيه دور المعرفة وفاعليتها في التّعرف على الجمال، ولعلّه أهم دافع محرّض للبحث في هذا المجال، فالذي يمعن النّظر في منحاه الفلسفي في تناول ظاهرة الجمال ضمن نطاق المعرفة؛ يستطيع أن يقف على حقيقة هذا المَنزع المتمثّل في الإحاطة بحقائق

[1] إياد محمد الصقر، مرجع سابق، ص 115.

[2] راوية عبد المنعم عباس– علي عبد المعطي محمد، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، 1998، ص 28.

[3] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 41.

الماهيات ورصد جمالها المحض، وأول ما يقال في هذا الشأن خاصًّا بأنّ (أفلاطون- Platon): «يرفض كل معرفة لا تهدف إلى معرفة الماهيات والأشياء الحقيقية، وكل معرفة لا تهدف إلى الماهيات هي جهل وليست معرفة، بل مجرّد ظن، على اعتبار أنّ صاحب هذه المعرفة لا يسعى إلى تقصي المعرفة الحقيقية، بل معرفة ظنية، وعلى هذا الأساس؛ فإنّ صاحب المعرفة الظّنية ينظر إلى الجمال على اعتبار أنّه مجرّد أشكال وأصوات أي؛ إنّه يرى الجمال الظّاهر، ولذا فإنّ أحكامه ستكون ظاهرية غير حقيقية، لأنّها لا تعتمد على المعرفة الحقيقية للأشياء.»[1]

وفي هذا تأكيد بقطع النّظر عن المعرفة الظّنية التي تكون قاصرة على إدراك الماهيات، وتقدّم حقائق خادعة ترتكز على الجانب الشّكلي الظّاهري لجمال الأشياء، وحسب (أفلاطون- Platon)؛ فإنّ الفيلسوف هو العارف الحقيقي «الذي يدرك المعرفة الحقّة ويدرك الحقائق العليا، وهو الذي يكرّس حياته للبحث عن الحق والخير والجمال.»[2]

ويُرسي (أفلاطون- Platon) شروطًا وجب توافرها كي يكون العارف عارفًا حقيقيًّا تتمثّل في؛ «أنّ العارف يكون جميلاً دائمًا، ولا يصيبه التّغير والتّبدل الذي يصيب غيره من النّاس.»[3] كذلك البحث عن الجمال الثابت والمثالي؛ يتطلّب في عُرفه معرفة أقسام الموجودات الذي عمد إلى تقسيمها إلى قسمين هما؛ (أ) عالم المعقولات؛ الذي يشمل عالمين: المفاهيم الرياضية، وعالمًا آخر يسمو فوقه لأنه بعيد كل البعد عن عالم المحسوسات، وإدراكه يكون عقليًّا، (ب) وعالم المحسوسات؛ يتركّب من الظّلال والانعكاسات التي نشاهدها في عالمنا، ومن عالم الحياة المحيطة بنا من نبات وحيوان.

إنّ النية التي عقدها (أفلاطون- Platon) من تقسيمه هذا؛ التفرقة بين «مثال الجمال والأشياء الجميلة، وأنّ المحسوسات لا تمتلك حقيقة بذاتها، وإدراكها يكون حسيًّا، أمّا العالم

[1] ناجي عباس التكريتي، فلسفة الجمال عند اليونان، دار دجلة ناشرون وموزّعون، عمان، ط1، 2013، ص 121.

[2] ناجي عباس التكريتي، المرجع نفسه، ص121.

[3] ناجي عباس التكريتي، المرجع نفسه، ص 120

العقلي فإنّ إدراكه يكون فكريًّا، وهو أكثر ثباتًا ويملك حقيقةً بذاتها، والفرق الأساس بين العالمين؛ هو أنّ الجمال في العالم العقلي ثابت وبسيط يعبّر عن مثال الجمال، بينما في عالم المحسوسات فهو متغير ويحمل التناقض، لأنّ الشيء فيه يكون جميلاً من جانب وقبيحًا من جانب آخر.»[1]

هكذا ارتبطت نظرية (أفلاطون- **Platon**) في المعرفة بالجمال المثال، الذي تسوقه الحقيقة المطلقة إلى عالم المعقول، بعيدًا عن الحقائق الجزئية وزيفها، التي يفرضها العالم المادي الذي تدركه الحواس.

ب- الجمال بين الحب والفن:

إنّنا حين نستعرض مرتكزات فلسفة الجمال؛ نجدها حاضرة حيّة المشهد في التّصوّر الأفلاطوني للحب المثالي، حيث أشار إلى هذا النّوع من الحب في "المأدبة" و"فايدروس" مفسّرًا طبيعته، ووظائفه، وأثره على سيكولوجية الفنّان؛ وموضوع هذا الحب هو الجمال بالذّات الذي يتّجه بدوره إلى الخير والفضيلة، يقول: «إنّ الحب الحقيقي هو حب الجمال، وأنّ الجمال المحض هو الله، وبلوغ إدراكه يصل بالحب إلى نسيان ذاتيته فيندمج مع البحث الهادف إلى إدراك جمال الحقيقة الإلهية، ليتصور في النهاية أنّ أي شيء جميل يستمد جماله من الله.»[2]

فالحب وفق هذا المفهوم؛ عاطفة سامية ترتبط في وثاقة وشدّة بالجمال الحقيقي الخالد في عالم المعقولات (المثل)، حبٌّ يسمو فوق جميع الغرائز ويتطلّع إلى الكمال، وعند هذه المرحلة تحديدًا «يتحلل المُحبّ من الجسد ويخرج عن ذاته الفردية (يتطهر)، ومع ما تنطوي عليه هذه المرحلة الأخيرة من مشقة وجهد، إلاّ أنّ المحب يكون عاجزًا عن إدراك كل أسرار العلم، والوصول إلى حقائقه الكاملة، لأنّ المراحل السابقة ما هي إلا تمهيد يدفع الإنسان إلى

[1] ناجي عباس التكريتي، المرجع السابق، ص 120

[2] فداء حسين أبو دبسة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي، عمان، ط1، 2010، ص 33.

استكشاف الأسرار، ثم تحدث مرحلة الوصول النهائي كثمرة للكشف أو حدس، ويتجلى للمحب سر الجمال والحب في الحصول على الجميل المطلق، أي الجميل في ذاته وبذاته [...] فمن الجميل بالذّات يستمد كل جميل جماله.»[1]

إنّ بلوغ الإنسان الجمال بالذّات محكوم بالتخلي عمّا تثيره الغرائز والإحساسات من شهوات تجاه الجمال الجزئي الزّائل، وبلوغ الحقيقة التي يتطلّع إليها المحب لا يكون إلاّ بحفاظ المحب بنقائه الأساس، لذلك فالحب لدى (أفلاطون- Platon) ليس هو الجميل في ذاته، بل إنّه نزوع نحو الجمال، يطّل من على عتبة مراتب خمس للجمال الحقيقي أرساها (أفلاطون- Platon)، تمثيلاً لأنواع الحبّ لديه هي:[2]

- الجمال الجزئي المتمثل في شخص معين؛ أي محبة الجمال المتجسد بصورة جسد جميل.
- الجمال الكلي الذي تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية.
- حب الجمال النّفسي الذي يفوق جمال الأبدان.
- الحب الذي يرقى إلى جمال العلوم.
- الحب الذي يرقى إلى الجمال المعقول (المثال).

ولمّا كان الحبّ دافع الفيلسوف نحو الحق؛ لزم أن يكون أيضًا محرّك الفنان ودافعه نحو الجمال المثال، وفي هذا المقام يقف (أفلاطون- Platon) لإيضاح أثر الحب على التركيبة السيكولوجية للفنّان فيقول: «متى مسّ الحب من كان بعيدًا عن إلهام ربّات الفن؛ فإنّه يحوله فنًا، فالحب؛ خالق في كل مجال فيه خلق فنّي، ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة في أي فن من الفنون؟ ألم يكن وراء "أبوللون" عندما تميّز في فنون الصيد والطب والعرافة، وكان ملهمًا لربات الفن أنفسهن في براعتهن في الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن

[1] راوية عبد المنعم عباس، مرجع سابق، ص 40.

[2] ناجي عباس التكريتي، مرجع سابق، ص 121، وأميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 46.

وراء براعة الإله "هفايستوس" في فن الحدادة والآلهة "أثينا" في فن النسيج، و"زيوس" في سياسة الآلهة وحكم البشر؟»[1]

وفي دراسة الجمال الأفلاطوني عُرفٌ يقضي بإمكانية تحول هذا الحب إلى هَوَسْ "Mania" لدى الفنانين؛ فمثلما تملأ الحقيقة شغاف قلب الفيلسوف إلى حد الهوس، يكون الفنان/ الشاعر مهووسا بالحب شأنه في ذلك شأن الفيلسوف، هوس إلهي تلهمه إياه ربّات الشعر والفنون، ومما قاله (أفلاطون– Platon) بلسان (سقراط– Socrate) في محاورة "فايدروس" موضّحًا طبيعة هذا الهوس: «وهاكَ أخيرًا الغاية من حديثي؛ إنّها تتعلق بالنّوع الرابع من الهوس، أجل الهوس الذي يحدث عند رؤية الجمال الأرضي فيذّكّر من يراه بالجمال الحقيقي، وعندئذ يحسّ المرء بأجنحة تنبت فيه وتتعجّل الطيران، ولكنّها لا تستطيع فتشرئب ببصرها إلى أعلى كما يفعل الطّائر، وتهمل موجودات هذه الأرض، حتّى لتوصف بأنّ الهوس قد أصابها.»[2]

ضمن هذا السياق يفرّق (أفلاطون– Platon) بين فن/ شعر «"المهووسين" بالحب الملهمين من ربات الشّعر، وبين المَهَرة الذي يعوّلون على الصنعة والمران المكتسب.»[3] ويشير إلى فضائل الهوس على الملهمين من الفنانين والشعراء، ومكانته المقدسة التي تفوق المهارة والحكمة البشرية؛ «إنّ النّاس تعتبر الهوس شرًّا ولكنّهم مخطئون، لأنّ أعظم النّعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس.»[4] وعلى إثر ذلك فإنّ (أفلاطون– Platon)؛ يربط الظّاهرة الفنية بمثال الحب المثال والجمال المثال، تمامًا كما يربط بين المحسوس والمعقول، وعلى هذا النّحو يتأكّد «أنّ الفن يساعد في عملية الصعود الرّوحي من المحسوس إلى

[1] أفلاطون، محاورة فايدروس، مرجع سابق، ص 10.

[2] أفلاطون، المرجع السابق، ص 48.

[3] أفلاطون، المرجع نفسه، ص 12.

[4] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 42.

المعقول، والمثل يكون أثره كالمرشد الرّوحي الذي يأخذ بيد النّفس ليطهرها من رذائل البدن ويوصلها إلى عالم المثل، عالم الخير والحق والجمال الحقيقي.»[1]

وتثمينًا لهذه الغاية «حارب (أفلاطون) خداع الحواس في فن النّحت والتصوير وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للفن وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة أخرى بأفضلية الإلهام المحسوس والحب على كل معرفة تعقلية، ذلك لأنه رأى في هذه القوى اللا عقلية وسيلة من وسائل الاتصال الذي توجد به الحقيقة.»[2]

لم يحارب (أفلاطون) خداع الحواس في فن النّحت فحسب، بل إنّ هناك فنونًا «يرفضها رفضًا قاطعًا ويسمّيها "فنون التمويه" وهي؛ فن الزينة، وفن الطّهي، وفن السفسطة وفن الخطابة عند السفسطائيين، فهذه الفنون جميعًا تمويهية، لأنّها تسعى إلى الجمال الحسّي واللذات الحسيّة الزّائلة، وتبعدها عمّا هو حقيقي وسرمدي.»[3]

وخلاصة القول: إنّ الموقف الأفلاطوني الصميم من مفهوم الجمال المستمد من الحب والفن؛ يكشف أنّ الحبّ يهدف دائمًا إلى الجمال وأن غايته تطهير النّفوس ووهب البشر النعم، وبهذا يتعيّن أنّ جدل المعرفة الفلسفية الأفلاطونية لا يختلف بالمطلق عن جدل الحب الصّاعد إلى مثال الجمال الذي ينأى عن كل رذيلة، وإنّ الفنّ لديه لا يرقى إلى مصاف المثالية بغير إلهام ربات الفن، هذا الإلهام الذي يحقق له الخلود والتّقبل كونه ينزع إلى تقصي الخير والفضيلة، ومهمته الأساس هي التعليم والتهذيب.

---

[1] ناجي عباس التكريتي، مرجع سابق، ص 116.

[2] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 21-22.

[3] إ. نوكس، النّظريات الجمالية: (كانط-هيجل- شوبنهاور)، تر وتح: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون للنشر والتوزيع، ط1، 1985، ص 19.

1-5- فلسفة أرسطو* (Aristote) في الجمال:

إنّ أهم ما يعرض على بساط المناقشة والتحليل عند تمثّل واستعراض فلسفة (أرسطو- Aristote) الجمالية؛ مواضع الاختلاف والتباين بين أستاذه (أفلاطون- Platon) في نظرة كل منهما لمسائل الجمال والفن، ولعلّ هذا الاختلاف والتفارق مردّه «الباعث المباشر الذي حرّك (أرسطو) إلى طرق هذا الباب؛ هو أن يرفع غارة شنّها على الشعر أستاذه (أفلاطون).»[1] حينما أثار مسألة التنازع الفلسفة والشعر، وهذا ما خلق جدلاً واسعًا جعل الفيلسوف يتردّد في التفضيل بينهما، وانتصر أخيرًا إلى الفلسفة على حساب الشعر، يقول: «إنّ بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد [...] على الرغم من هذا كلّه فلنعلن جهرًا بأنّ إذا استطاع شعر المحاكاة الذي يستهدف اللذة أن يثبت بحجة ما أنه يستطيع أن يحتّل مكانة في الدّولة المُثلى، فسوف نقابله بكل ترحاب، إذ أننا ندرك ما له من علينا من سحر، وكل ما في الأمر أنّ من الظّلم كتمان أمر نؤمن بأنه حقيقة، ولا بدّ أنّك أنت نفسك أيها الصّديق قد شعرت بسحر الشعر، ولا سيما ما أتى به (هوميروس).»[2]

وهذا ما يكشف أنّ (أفلاطون- Platon) «يعترف بما للشعر من سحر على الأنفس والوجدان، إلاّ أنّه يولي إخلاصًا كبيرًا لمذهبه الفلسفي، وشؤون مدينته الفاضلة، ومع أنّه يهاجم الشعر والشعراء؛ إلاّ أنّه هو بحد ذاته شاعرًا»[3] ولذلك حمل (أرسطو- Aristote) على عاتقه ردّ الاعتبار لفن الشعر؛ وهذا أمرٌ قاطع الدلالة على أنّه يقيم له كيانًا مقدّسًا،

---

* (أرسطو) (384-322 ق.م) فيلسوف يوناني قديم كان أحد تلاميذ (أفلاطون) ومعلم (الإسكندر الأكبر) كتب في مواضيع عديدة تشمل الفيزياء والشعر والمنطق وعبادة الحيوان والأحياء، وأشكال الحكم، يعتبر (أرسطو) إلى جانب (أفلاطون) و(سقراط) واحدًا من أهم فلاسفة الإغريق على الإطلاق، ينظر: مصطفى حسيبة، مرجع سابق، ص 51.

[1] محمد كمال أبو علي، من الفكر الغربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 49.

[2] أفلاطون، الجمهورية، سلسلة الأنيس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د ط)، 1990، ص 468.

[3] ويل ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر: فتح الله محمد المشعشع، دار المعارف، بيروت، ط1، 1966، ص 22.

ويُوليه أهمية قصوى فيما نظمه من مؤلفات، ولكنّ البحث عن السبب الجوهري لهذا الاختلاف نجده متأصّلاً في «طبيعة الدّافع الفلسفي الذي يحرّك كل واحد منهما، وأيضًا يعود إلى اختلاف المواقف والرؤى للأشياء ذاتها، إذ إنّ موقف (أفلاطون) موضوعي مثالي، أمّا موقف (أرسطو) فإننا نرى فيه اتجاهًا للواقع وأيضًا إلى تقليد الواقع.»[1] وهو ما تبلورت منه تصوراته عن المحاكاة في الفن والجمال الفني.

لم يكن (أرسطو– Aristote) بمنأى من الخوض في مسائل الجمال الذي يبثه الفن والتنبيه إلى مواطنه وخصوصياته، فلقد أيقن بأنّ الجمال هو «التناسق التكويني، وأنّ العالم يتبدّى في أحلى مظاهره، فهو لا يُعنى برؤية النّاس كما هم في الواقع، بل كما يجب أن يكونوا عليه.»[2]

إنّ وَسْم الجمال في الفن بالتناسق التكويني؛ يطرح رؤية يمكن أن ينفتح حولها النّقاش؛ تترسخ على إثرها عوامل ومحددات هذا التناسق، العائدة غالبًا إلى اهتمامه بالجوانب الشكلية للشيء، فالجمال عنده «يتجلّى في البنية الصورية أو الشكلية لموضوعات العالم، وفيما يتصف به الشيء من ترتيب وانسجام ووضوح، فالجمال هو الوحدة والتمام والتّرتيب.»[3] نفهم من هذا؛ أنّ "الجميل" محكوم بمعايير توثّق خصوصيته الجمالية، ومن أهم صفاته «الترتيب التناسب الوضوح، الغائية الوحدة، التنوع، والتغيير.»[4]

[1] محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 1974، ص 19.

[2] دينيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، مرجع سابق، ص 24.

[3] أرسطو، فن الشعر، تر وتح: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1993، ص 60.

[4] غازي الخالدي، علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 1999، ص 45.

ويصرّ المعلم الأول على أن تتوفّر في نموذج "الجميل" –إلى جانب هذه المحددات والصفات– معيار العظمة، يقول: «ثمّ إنّه لما كان الشيء الجميل –سواء في ذلك الكائن الحي، أو كل مركب من أجزاء– لما كان الشيء الجميل؛ لا ينبغي أن تقع فيه الأجزاء مرتبة فحسب، بل ينبغي كذلك أن يكون له عِظَم لا أي عِظَم اتفق، لأنّ الجمال هو في العِظَم والترتيب.»[1] وعلى هذا الأساس؛ فلا يتم جمال الشيء ما لم تترتب أجزاؤه في نظام موحّد قوامه التّنسيق والعظمة، دون إغفال مبدأ التناسب الذي يعني «مراعاة النسب بين أجزاء العمل الفني، واجتلاء التناسب في الموجودات الطبيعية؛ فالتناسب ضروري في الفنون وفي الكائنات الحية لتحديد معنى الجمال.»[2]

إنّ هذه الصّفات التي نتحسسها في شكل "الجميل" يمكن إدراكها بالعقل أيضًا (الموضوعية)؛ عن طريق ملاحظة، نسبه، وحجمه، وتناسقه الدقيق، فمن غير الممكن أن نعترف بجمال شيء ما خارج هذه السمات التي على أساسها ينضج وعينا وتقديرنا الجمالي.

والجمال في العمل الفني وبحكم المنطق الأرسطي؛ «لا يكون في المحتوى ولكن في طريقة العلاج.»[3] فضمن هذا السياق يظهر؛ بأنّ احتراز عناصر الاتساق والتناسب وغيرها من سمات اتُفق على أنّها قوام الشيء الجميل، والتي نتوخاها في العمل الفني؛ تعكس مهارة وعبقرية الفنان، وبالتالي؛ فإنّ الجمال مردّه إلى موهبة الفنان وذوقه الجمالي.

ومن على هذه الشرفة يتحدد مفهوم (أرسطو– Aristote) للجمال بأنّه «الجمع بين الموضوعي والمطلق في آن واحد؛ فالجمال الموضوعي يتجلّى مع التكوينات الحسية

[1] أرسطو، مرجع سابق، ص 58–60.

[2] محمد علي أبو ريان، مرجع سابق، ص 33.

[3] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 36.

باستكشافاته لمكامن الحقيقة في تلكم التكوينات [...]، والمطلق يتأكّد بتصعيداته من المادة إلى الماهية، ومن المحسوس إلى المثال.»[1]

يفهم من هذا أنّ؛ الجمال الفني عنده يتماهى في العالم الخارجي الحسّي، ويتسامى عنه وبالتالي؛ فهو يعظم من شأن العالم الحسي، ودور الصنعة في العملية الفنية، كون أن المثال كامن في الحسي، فلطالما أملى إيقاع الواقع الحسّي لديه كثيرًا من الوظائف الفنية والجمالية، بعكس ما اتجه إليه (أفلاطون– Platon) الذي قلل من شأن عالم الحس، في مقابل عالم المثال (المعقول)، أمّا (أرسطو– Aristote) فيرى –فيما نفهم– أنّ؛ «المثال كامن في الواقعي متحد وإياه؛ فالواقعي في فلسفته تجسيدٌ للمثال.»[2]

وعند هذا الحد ندرك أنّ؛ (أرسطو– Aristote) يرفض الفصل بين العالم المحسوس والعالم المدرك (المعقول)، كما ندرك انتصار الموهبة والذوق الفني على التقليد و(المحاكاة – Imitation) التي عدّها أمرًا فطريًّا موجود للناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنّه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم عن طريق المحاكاة،[3] فضلاً عن ذلك تعد المحاكاة عنده «جوهر الفنون وقد تكون بطرق مختلفة باللون أو بالصوت أو بالكلمة، ولا تعني المحاكاة عنده تقليد الواقع أو تصويره ونقله حرفيًّا، وإنّما تعني تصوير الواقع تصويرًا فنيًّا، بمعنى آخر؛ إعادة تشكيل هذا الواقع بما يتناسب مع نظرة الفنان إلى مختلف الموضوعات.»[4]

---

[1] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 26.

[2] أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي: رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، (د ط)، 1996 ص 24.

[3] ينظر: أرسطو، مرجع سابق، ص 36.

[4] مختار بولعراوي، طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة الجزائر، العدد4، 1997، ص 24– 25.

بناء على ما تقدم؛ فإن المحاكاة ليست نقلا حرفيا لما يمور به الواقع «لأنها تعبر عن ذلك التوتر الحاصل بين الفن والحياة حين يسعى الإنسان إلى أن يعبّر بالفن عن وجوده وتجربته، حين يحاول أن يعبر عن تلك التجربة وينقلها ويكشفها في شكل صور رمزية تختزن رؤيته وثقافته وتصور موقفه وإحساسه وتصوغ خبرته بالوجود.»[1]

فالمبدع وهو يسعى للتعبير بالفن عن وجوده، يتخذ في سبيل ذلك أساليب تتفق مع رؤيته الشخصية، وهذا ما يضفي على محاكاته طابع التفرد والتميز، ويجعل هذه المحاكاة نوعا من الإبداع، وليس تقليدا كما ذهب إلى ذلك (أفلاطون–Platon)، وهذا ما يفسّر إشادة (أرسطو– Aristote) بالكائن الحي العاقل (الفنان)، الذي يوقّع لمسته الفنية على لوحة الطبيعة، عبر محاكاته مثالاً يرقى إلى الجمال، وهذا ما عبّر عنه في قوله: «كل شيء في الوجود هو محاكاة لمثال لا تقع عليه العين، وكل عمل فني هو محاكاة لعمل جميل موجود أو متصور تقع عليه العين، أو يجلوه له الفكر أو يصوره له خياله، وليس جمال الحياة قائمًا على جمال الموضوع، فالجميل والقبيح من مظاهر الطبيعة والحياة، يمكن أن تمدّ أهل الفن بموضوعاتهم، حتى يكون هناك جمال الجمال أو جمال القبح، فيغدو الجميل أجمل ممّا هو والقبيح أشد إثارة واشمئزازًا.»[2]

وعبر هذه المكاشفة يتضح الفرق جليًّا بين منزع الفيلسوف (أرسطو– Aristote) وأستاذه (أفلاطون– Platon) في رغبته إعطاء فرصة للفنان، وإقحامه في إعادة صياغة وتشكيل موضوعات الطبيعة في قالب الفن وفق رؤاه الخاصة، وإتمام ما ينقص منها، في محاولة منه التأكيد على أنّ الفن ومبدعه عناصر قارّة ورئيسة في تركيبة الوجود.

[1] عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 1999، ص 202.

[2] جوزيف الهاشم وآخرون، المفيد في الأدب العربي، ج1، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1966، ص 11.

ومن امتيازات هذه الرؤية الفلسفية الأرسطية أنّها «جمعت المتعة بالمحاكاة الطبيعية فـ(أرسطو– Aristote) لا يطمح إخضاع الفن إلى سلطة الفلسفة والسياسة، ولا يتمنّى إبعاد الفنانين عن المدينة، بل يريد على العكس من ذلك أن يعيد للفنون شرفها، وأن يخصص للشعر والموسيقى والتصوير والنحت فضائل نافعة سواء للفرد أو المجتمع.»[1]

ويظهر الخلاف هاهنا بين المعلم الأول وأستاذه؛ في تفضيل المتعة/ اللذة "Pleasure" في الفنون، حيث جعلها تقترن بالفهم والشعور لدى الفنان، في حين رفض (أفلاطون– Platon) أن تستثار اللذة من قلب الفنون، كونها مدعاة للانقياد نحو الرذيلة كما شرع (أرسطو– Aristote) يوضّح أنّ مناط الفن خارج نطاق الفلسفة والسياسة التي كانت هاجس (أفلاطون– Platon)، بل إنّه صنعة ذاتية تستثير الأنفس والأذواق، كونها من منتجات العالم الحسي، وأنّ قوام الفن يكمن فيما يتركه من متعة/ لذة في نفوس المتلقين وأذواقهم.

لكن يحسن بنا القول؛ إنّ الفيلسوف (أرسطو– Aristote) مهما بدا على خلاف مع أستاذه، إلاّ إنّه يتفق معه في «دور الفنون في التربية وتنشئة الأجيال، وقد وصف (أرسطو) العمل الفني الجيد هو العمل الذي يقوم بتصفية الروح الإنسانية والحد من غريزتها، وما يشوبها من الصفات غير الحميدة، وهذا يندرج وفق نظرية التطهير التي ترسخ السمات الأخلاقية الحسنة، وتنمي الجوانب الأخلاقية والذوقية تربويا عبر منافذ العملية الفنية؛ فالموسيقى والمسرح مثلاً لهما دور حساس في نظرية التطهير.»[2]

وبالتالي؛ فلا ضير أن تستثير الفنون لذة جمهور المتلقين، طالما ترمي إلى الخير، ولا تكون غاية في ذاتها، بل أداة لتحقيق أهداف نافعة ومطالب سامية «فالفن يجب أن يحاكي

[1] مارك جيمينيز، ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (د ط)، 1997، ص 238.

[2] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 26.

الفضائل والوجدانيات بحيث يستهدف التربية الأخلاقية والتطهر والشعور باللذة، لأنّ قيمته تترفع وتتسامى عن كونه تسلية مجرّدة.»[1]

ومقام اللذة في الفنون يفرض علينا التمييز بين نوعين من اللذة، (جسمانية وأخرى نفسانية)؛ فالفن مطالب بإدراك وبعث اللذة النفسانية (المعنوية) التي «تتولد من إدراك الكمال، فإنّ المدرك إذا اعتقد أن في اتصافه بالعلم كمالاً تلذذ بالحصول عليه، والأَوْلى أن تسمّى اللذة الناشئة عن إدراك الكمال سروراً، وحبورًا، أو فرحًا أو بهجة وسعادةً، لأنّها تغمر جميع جوانب النفس ولا تختص بحاسة معيّنة.»[2] وليس إدراك اللذة النفسانية مطلب شرعي للفن فحسب، بل يجب أن يحملها على بعث السرور الجمالي الناجم عن الشعور بالكمال إزاء الشيء المرتجى، ولذلك فإنّ الفن يتوخّى اللذة النفسانية مقابل اللذة الجسمانية «التي تتولّد من إحساسات جسمانية متعلقة بمحسوس معيّن.»[3]

أي؛ تلك التي تنتج عن أفعال الجسم، وحساسيته تجاه منبه حسي معيّن، وهذا هو جوهر الفرق بين اللذة التي رفضها (أفلاطون–Platon) والأخرى التي زكّاها (أرسطو–Aristote)، الأمر الذي يوضّح اختلافهما في فهم منطلق اللذة، والتأصيل لها من منظورين مختلفين؛ أحدهما مثالي صرف وآخرٍ حسي ذاتي، حيث يرى (أرسطو– Aristote) في هذه اللذة «تصفية للانفعالات الضارّة بالنفس، وتنظيمًا للمشاعر المضطربة، في حين خلط (أفلاطون) بينها وبين الوجدان الصوفي أو اللذة الحسية، فالفنان الملهم هو القادر على

[1] ينظر: فداء حسين أبو دبسة ، مرجع سابق، ص 35.

[2] جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني– دار الكتاب المصري، بيروت، (د ط)، 1979، ص 282– 283.

[3] جميل صليبا، المرجع نفسه، ج1، ص 123.

رؤية المثل، أمّا الفنان السيئ فهو المحاكي للعالم الحسي المثير للانفعالات الضارة باتزان النفس.»[1]

إنّ الفنون لدى (أرسطو– Aristote) تعدّ عملية إنسانية تقوم على أساس الصلة بين الإنسان والوجود، وشاهدًا حيًّا على ما بين الفن والإنسان من تناغم وانسجام جمالي، كما أن المبدعات الفنية تؤمن بحسية الفنان ووعيه الجمالي في فهمه لموضوعات فنّه وقدرته على ترويضها لإنتاج وبعث السرور الجمالي (اللذة).

لا يخفى عن ذي علم اهتمام (أرسطو– Aristote) الشديد بالفنون، وتناولها بالدّراسة والنّقد في مختلف مؤلّفاته، إلاّ أنّ المرجع الرئيس الذي يلخّص نظريته في الفن والشعر يرتكز في كتابه "فن الشعر"، ولكن من المناسب أن نذكر –ونحن نلتفت إلى هذا الكتاب– أنّ (أرسطو– Aristote)؛ لم يتحدّث عن الشعر عامّة، وإنّما ركّز على فنون منه كانت رائجة في عهده؛ كالتراجيديا والكوميديا، والملحمة، وقد عني (أرسطو– Aristote) بالتّأصيل لطبيعة الشعر؛ فقد كان أقرب إلى فهم طبيعته التي عزاها إلى سببين «كلاهما أصيل في الطبيعة الإنسانية، هما المحاكاة والمتعة، على اعتبار أنّ المحاكاة، تنبع من صلب الفطرة الإنسانية، وأنّ الإنسان يشعر بالمتعة أثناء تأدية فعل المحاكاة.»[2]

ولفن الشعر وفق التّوجه الأرسطي نوعان؛ «الأوّل هو شعر الحماس ويتمثّل في الملاحم، وهذا النوع من الشعر هو أصل التراجيديا، أمّا النوع الثاني؛ فهو شعر الهجاء الذي نشأت عنه ضرورة الكوميديا، وعلى هذا النحو تصبح الملحمة هي أصل التراجيديا، والهجاء

[1] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 79.

[2] أرسطو، مرجع سابق، ص 97.

أصل الكوميديا، وأهميته ترجع إلى طريقة تصويره للحياة الإنسانية في كليتها وعموميتها، والشعر كذلك تصوير للحياة الجوهرية.»[1]

ومن المناسب أن نوضّح أنّ قيمة الشعر عند (أرسطو– Aristote) تكمن في؛ تسخير طاقاته الخلاقة ومعانيه وتراكيبه في احتضان الحياة الإنسانية بكلياتها وجزئياتها الدّقيقة، وأنّ من بين أنواعه تفضيلاً لديه؛ الشعر التراجيدي أو بمعنى أدق: النهاية التراجيدية، لأنها تثير عاطفتي الشفقة والحزن، وهي الباعث الأبرز على انقياد النّفس البشرية نحو التّطهير، كما أنّ التراجيديا أشد تأثيرا وإحساسًا بمآسي الآخرين.

وقد كان لـ(أرسطو– Aristote) آراء نقدية ناضجة تُواءم مقام الشّعر وتنمّ عن حسّه في فهم هذا النّوع من الفن والإحاطة بخصائصه الأسلوبية، كما حسم الفرق بينه وبين الصنائع الأخرى، وبينه وبين سائر النشاطات العقلية الأخرى كالتاريخ والسياسة، حيث «أن المعايير التي تطبق على الشعر غير تلك التي تطبق على السياسة، وغير التي تطبّق على الصنائع الأخرى.»[2] وبذلك يتأكدّ أنّ؛ مهمة الفنان ليست هي مهمة المؤرّخ أو السياسي فالفنان؛ لا يرتجي نقل الحقيقة بحذافيرها، ولا الإلمام بمختلف الظواهر التاريخية والأحداث السياسية، فكل ذلك من عمل المؤرخ والسياسي، بل ينبغي أن يصوّر الحقيقة وينقلها، وفق الضرورة الشعرية ورؤيته للعالم والوجود.

ومن هذا المنطلق يتضّح أنّ؛ لغة الشاعر ليست كباقي اللغات، فاللغة الشعرية في نظر (أرسطو– Aristote) تعد كيانًا مستقلًّا عن اللغة العادية أو لغة النّاس، وجودتها تكمن في: «وضوحها وعدم تبذّلها، فالحقيقة أن توضّحَ الأساليب اللغوية [...] واللغة تصبح متميّزة وبعيدة عن الركاكة، إذا ما استخدمت فيها الكلمات غير المشاعة، مثل الكلمات الغريبة أو

[1] راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص 58– 59.

[2] راوية عبد المنعم عباس، المرجع السابق، ص 142.

النادرة والمجازية والمطوّلة، وكل ما ابتعد عن وسائل التعبير الشائعة.»[1] مما يعني رفض (أرسطو– Aristote) جميع الأساليب المبتذلة والمعاني المتداولة المستهلكة، وكل ما يتّصل بذلك من طرف في نظم الشعر، لأنّها ليست من محاسن لغة الشعر، ولا من محامد الصّنعة الشعرية.

ولقد تحدّث المعلّم الأول بإسهاب وطول نفس عن الصّنعة وصلتها بالواقع الذي يصوّره الشعر من حيث الاستحالة والإمكان، فيقول: «فأمّا الصنعة الشعرية فينبغي أن يفضّل المستحيل المقنع على الممكن غير المقنع [...] فإنّه من المعقول أن يقع شيء خارجًا عن المعقول.»[2]

وهذا ما يكشف أنّ (أرسطو– Aristote) يُبيح التلاعب بما في الشعر من فنيّات ويجيز خدعه الفنية، وهذا ما يدلّ على عبقرية الفنّان، وإحكام قبضته على المقومات الفنية للشعر، فيضحى بذلك المستحيل المقنع مطلوبًا ومستساغًا، بينما العادي والممكن غير المقنع يظلّ خارج نطاق الصّنعة الشّعرية.

عبر هذه الملامسة المطوّلة نوعًا ما يتضح الفرق جليًّا بين جهود (أفلاطون–Platon) والمعلم الأول في فهم طبيعة الفنون ووضعها تحت مجهر التحليل والاستقراء، حيث استغرق (أفلاطون–Platon) جل مشروعه الفلسفي في التنظير للمحاكاة، وهاجم الفنون التي تتخذ موضوعاتها من الحس وتسعى لإثارة اللذة، بينما وجّه (أرسطو– Aristote) الفلسفة الجمالية توجيهًا مخالفًا لأستاذه، يليق بمقام الفن والفنون، ويُعترف له بالفضل والريادة فيه، وعلى إثر

[1] أرسطو، مرجع سابق، ص 189.

[2] أرسطو، المرجع نفسه، ص 150.

ذلك يمكن أن نوجز نظرة الفيلسوف (أرسطو– Aristote) في الفن والجمال في النقاط الموالية:[1]

▪ الجمال هو ما يمثّل في الصور الأزلية المثالية في المحسوسات، فكلما كان الأثر السماوي المطلق واضح في المحسوس كمًّا وكيفًا، كلّما كان الجمال حسيًّا، ووعي الجمال والشعور به، هو وعي لهذه المتمثّلات في الشيء، والظاهرة الحسية التي ترتبط بعالم المثل وعليه؛ يمكن أن يكون الحسي جميلاً كما هو المطلق، فهو يشترط المطلق بالحسي والعكس صحيح.

▪ إنّ صناعة الجمال هي تأكيد المطلق في الحسي، أو كشف وتوظيف ما يمثل المطلق في الحسي، وهو إرادة قصدية فاعلة ومنفعلة لصنّاع الجمال (الفنون).

▪ الفن عمل إنساني إرادي، محكوم بوعي ومعرفة تكشف عن مكامن المتماثل بين الشيء والظاهرة، وما منها من جواهر مصدرها عالم المثل.

▪ العملية الإبداعية عند (أرسطو– Aristote) إنسانية بإرادة الإنسان ووعيه الذي يكشف الجواهر الخفية في الأشياء والأشكال والظواهر والمفاهيم التي ترتبط بعالم المثل، فتوضح وتكشف وتركب بعد التحليل.

▪ الفنان إنسان مفكر مكتشف الجواهر المتماثلة مع عالم المثل، في الأشياء والأشكال والظواهر والمفاهيم فيعمل على تكثيفها وإظهارها للناس.

وصفوة القول؛ لقد شكّلت الفلسفة اليونانية باكورة ومهد الوعي الجمالي والفني الإنساني، وهي فترة طويلة حظي فيها النّشاط الجمالي والفن بتمجيد المقدّس الميتافيزيقي، ففي فلسفة (أفلاطون– Platon) ترتكز علاقة الجمال (المثال) بالتعالي عن الواقع الحسي لئن ينعدم الواقع إزاء المثال، بيد أنّ الواقعي في فلسفة (أرسطو– Aristote)؛ هو التشكل الحقيقي للمثال، هذا ونجد في فلسفة اليونان شذرات جمالية متفرقة، ارتبطت بالجانب النسبي الذّاتي

[1] ينظر، نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 38.

عند السفسطائية، وتتوقع من الفنون ضرورة تسويق اللذة الجمالية –وإن كانت خادعة ومموهة– في حين تلمّست النّظرية الجمالية الفيثاغورية التناسق بين أجزاء الجميل وفق علاقات منطقية منظمة صادرة عن العقل البشري، وكان (سقراط– Socrate) قد ربط الجمال ببعده العقلاني، وبميوله إلى دعم الخير والفضائل.

2–فكرة الجمال في الفلسفة والفكر الدّيني في العصور الوسطى:

2–1– الجمال في الفكر الفلسفي الإسلامي:

–تمهيد:

ما من شكّ أنّ «تعلّق الإنسان بالجمال قديم قدم الإنسانية، وأنّ التذاذه بنواحي الجمال فيما يحيط به من مظاهر الطّبيعة وفيما ينتجه من آثار، أمر يشهد عليه تاريخ الإنسانية وتسجّله آثارها، منذ العصر الحجري القديم إلى عصور الحضارات القديمة المعروفة.»[1] وإذا نظرنا إلى الفكر الجمالي العربي الإسلامي؛ فإننا نستشفّه يشكّل مظهرًا من مظاهر الفكر الجمالي الإنساني برمّته، بل نحسبه أيضًا قد تبوّأ علوّ المنزلة في البحث الجمالي لا يمكن إغفالها أو تجاهلها، استنادًا على ما جاد به الاهتمام العربي الإسلامي بمسائل الجمال والفن وفيض الطّرح وعمقه في استقرائها، والاسترسال في تكوين منظومة الفكر العربي الإسلامي الجمالية.

وإنّه لمن المدعاة والضرورة الثقافية والعلمية؛ تأصيل الطروحات الجمالية لدى العلماء المسلمين، من أجل الإحاطة بوعيهم الجمالي الذي يمثّل حلقة وصل هامّة من حلقات وعيهم الروحي، ونلتفت في هذا المقام إلى الفكر الجمالي الدّيني عند أهمّ أعلام الصوفية وفلاسفتها؛ هذا الاتجاه الذي كان له حضورٌ فاعل في تركيبة الفكر الجمالي الإسلامي، في محاولة للتركيز على أهمّ ما أنتجه هذا الفكر خاصّة من طروحات جمالية، ولكن قبل ذلك يتوجب أن

[1] حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التّوحيدي، دار القلم، دمشق، (د ط)، 2003، ص 07.

نلقي بالاً لبعض ملامح تشكّل الوعي الجمالي عند العرب قبل مجيء الإسلام، والذي كان يستند على بطانة حسيّة، كوصف الأشياء المادّية الحسية مثل جمال المرأة والبعير والفرس.

يحدّثنا النّاقد (شوقي ضيف) في كتابه "العصر الجاهلي" عن هذا الجانب بأنّ العرب كانوا «يقفون عند المرأة فيصفون جسدها ولا يكادون يتركون شيئًا فيها دون وصف [...] كما يتعرّضون لثيابها وزينتها وحليّها وطيبها، وحيائها وعفّتها.»[1] ولعلّ من الضروري أن نقف وقفة متأنيّة عند هذه الرؤية، متسائلين عمّا إذا كان العربي في الجاهلية قد عرف الجمال المعنوي؟ وهل كان مفتقرا إلى عِلل تقصيه في الصفات المعنوية من حوله؟

الحق أنّه لم يكن كذلك؛ فانشغاله «بالجمال الحسّي في الموجودات، لا ينفي عدم تعرّفه على الجمال المعنوي، والمتمثّل في صفات معنوية: مثل الكرم والصّبر والشجاعة والبطولة والفطنة...إلخ»[2] وقد «حظي بحس جمالي دقيق ورفيع، لكن في إطار الشروط البيئية والتّاريخية، التي ساهمت في صياغة حياته، وبالقدر الذي يتناسب ووعيه لنفسه وللعالم من حوله.»[3]

إنّ الجمال الذي عرفه العربي في الجاهلية وإن كان قد بدأ حسيًّا، إلاّ أنّه «لم يعد في نظره مقصورًا على الحسّيات فقط، بل ترقى وانتقل إلى المعنويات التي تدرك بالرّوح والقلب معًا، وأصبح من صميمه الطبيعة الجميلة الساحرة، وكل ما فيه مصدر السعادة والبهجة والإحساس الجمالي.»[4]

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط11، (د ت)، ص 212.

[2] عبد الله خضر حمد، روائع قرآنية: دراسة في جماليات المكان السردي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 2017، ص 19.

[3] أحمد محمود خليل، في النّقد الجمالي: رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر (المعاصر)، دمشق- بيروت، (د ط) 1996، ص 33.

[4] بسيوني عرفة رضوان، الجمال بين الفلاسفة والبلغاء، دار الرسالة، القاهرة، (د ط)، 1981، ص 44 - 46. وأحمد الشايب أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1966، ص 286.

وقد بدت بذور الوعي الجمالي لدى الجاهلي أكثر نضجًا فيما عرفه من فنون جميلة؛ كفن النّحت والتّصوير (نحت تماثيل الآلهة)، وفن الشّعر الذي يعدّ من أشهر ما عرف العرب من فنون؛ فالشعر الجاهلي بلغ ذروة البيان الإنساني، وكان هذا الشعر رافدًا ومهدًا للشعر العربي في العصور التي تلته لصفائه وسخائه وامتلائه بأسرار الجمال، وكان وسيلة العرب الأقوى للتعبير عن أحاسيسهم وعواطفهم وعن مواطن الجمال في حياتهم البدوية البسيطة، وقد ظهر ذلك فيما تغنّى به الشعراء من جمال البادية ووصف الليل والخيل، والمرأة والأطلال، وكان كلّ ذلك؛ يثير في نفسه شعورًا جميلًا، وقد مرّ الشعر الجاهلي حتى استوائه على سوقه؛ بضروب ومراحل كثيرة من التّهذيب والتّحسين، حتّى بلغ ذلك الإتقان الذي نجده عليه أواخر العصر الجاهلي،[1] ولا أدّل من ذلك على أنّ الشّاعر الجاهلي كان حريصًا على بلوغ مقاصد الجمال ومعاليه، وسعيه إلى ارتقاء شعره إلى ذروة الجمال، وتخليصه من الشوائب التي تشوّه سحره وألقه، ينّم عن رؤيا جمالية تستند على فهم الإنسان الجاهلي للجمال فهمًا واعيًا ومُدركًا، وذلك فيما أتاحته له البيئة والظروف الحياتية المحيطة به.

ومع مجيء الإسلام؛ توحّدت القلوب، وأُقيمت بين الشعوب ذات الهوية الإسلامية رابطة فكرية أقوى من أي رابطة أخرى، كما وحّد بين مصادر ثقافتهم وحضارتهم، ووجّه الحسّ البشري إلى أن يتعرّف على الجمال، وأن يتأمّل مصادره في هذا الكون الفسيح ويمتلئ به من دواخل نفسه، ثم استجلاء عظمة الخالق في آياته وأماراته، يقول سبحانه وتعالى في محكم تنزيله:

﴿أَفَلَمْ يَنظُرُوٓاْ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ ۝٦ وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِيَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجٍۭ بَهِيجٍ ۝٧﴾[2]

[1] ينظر: عبد الله خضر حمد، مرجع سابق، ص 19-20.

[2] سورة ق، الآية: 6 -7.

ففي نصوص الوحي الإلهي؛ نلتفت إلى نظرة القرآن والإسلام للجمال على أنّه عنصر أصيل من عناصر الخلق الإلهي، فالقارئ لكتاب الله عزّ وجل؛ يلمح تعدّداً لمعان ووفرة يحكمها سياق دلالي واحد، هو الجمال، من بينها: "الزينة، الجمال، البهجة، الحسن الإتقان البديع" وسواها من المعاني الجمالية، «وهذا التّعدد لمعاني الجمال يجعلنا ندرك أنّ، التوجيه القرآني يلفت إلى أن الجمال صميم في الإسلام، ولكنّه ليس متروكًا للفوضى، وليس موكولاً للعبث.»[1]

لذلك فإنّ؛ الرؤيا القرآنية الإسلامية تنسف كل ما قيل بهتانًا من أنّ هناك «خصومة بين الإسلام وبين الجمال تدعو المسلمين إلى التّجهم في النّظر إلى الحياة، وإدارة الظّهر إلى ما في الكون من آيات البهجة والزينة والجمال.»[2]

وهناك من يفسّر هذه النّظرة التجهمية بأنّها و«برغم الفتوحات الشاسعة والكبيرة التي عرفها المسلمون في مختلف أبواب العلوم والمعرفة، إلاّ أنّ البحث الجمالي لم يظهر في مؤلفات مستقلة.»[3] وهذا ما يعزز شبهة القائلين بأنّ؛ الدّين مناهض للجمال، أولئك الذين اتخذوا من قلة حظ البحث في الجمالية مطيّة لتبرير افتراءاتهم ومزاعمهم، والحق أنّها نظرة تقزيمية وقاصرة في حق الدّين الإسلامي؛ «فليس الأمر جديدًا على الوعي البشري أنّ التأريخ للفكر الجمالي كان متصلا في وثاقة وشدة بالمعتقد الدّيني.»[4] لا سيما في الحضارات والتّصورات التي سبقت الإسلام، من العهد اليوناني إلى العصور الوسطى المسيحيّة.

---

[1] جمال مباركي قراءة في مفهوم: الحضارة والفن والجمال من منظور إنساني، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، م8، العدد1، ص 314.

[2] محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، بيروت – القاهرة، ط1، 1991، ص 13.

[3] نجيب الكيلاني، الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1983، ص 8–9.

[4] فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 136.

ثمّ إنّ الجمال «الذي يظن بعض من الناس مخاصمة الإسلام إياه، هو –إذا نحن تأمّلناه– بعض من آيات الله سبحانه وتعالى التي أبدعها في هذا الكون وأودعها فيه [...] إنّه بعض من صنع الله وإبداعه سبحانه، سوّاه وسخّره للإنسان، طالبًا من الإنسان أن ينظر فيه ويستجلي أسراره ويستقبل تأثيراته، ويستمتع بمتاعه، ويعتبر بعبرته.»[1]

فليس غريباً –إذًا– أن يحتفي الإسلام بالجمال، بل ليس غريباً أن تستمدّ الجمالية وجودها وهويتها من التصور الإسلامي «الغريب أن تستورد لبوسًا يضيق بمحتواها ويقبّح جمالياته، ويجمّل المضامين المحرفة عن تصورنا وبيئتنا، فالذين افتعلوا الخصومة بين الجمال والدين لقطع اتصالنا بمصدر جمالياتنا؛ تعمّدوا تصدير مع كل مذهب جمالي وثنًا جديدًا، والآن وقد سقطت مغالطة فصل الجمال عن الدّين لسقوط حجيتها في الواقع، وقيام دعوات جديدة لبعث التراث، والإقرار بتعددية الثقافات بعد ضمور ثقافة (الأنا)، وبعد أن أيقن المنصفون باستحالة الفصل بين الجمال والمنظور الإيديولوجي.»[2]

على هذا النحو؛ يجوز إذًا؛ أن نوقن يقينًا جازمًا بأنّ الدّين الإسلامي لم يقف ندًّا في وجه الجمالية، فلطالما استمدّت من خيوط الوحي الإلهي النورانية جوهرها، تلك التي تربط الوضع الإلهي بالإبداع الإنساني الجميل، فالقرآن الكريم بفهمه الشامل والمكتمل للكون والحياة والإنسان؛ أيقظ الوجدان البشري إلى حدس الجمال، وأرشد الألباب إلى تدبّره في مرآة الكون، ولذلك؛ فإنّ الوصل بين الجمال كقيمة والدّين كمنهج وعقيدة؛ تجلّيه وتثبته الفطرة الإنسانية، وهذا ما يسفر عن علاقة متينة بين الدين والجمال «عمادها وحدة الهدف ونظافة الوسيلة، والفن الذي يعمل تحت مظلة الدين وتوجيهه، لا ينحرف عن الجادة أو يتصادم مع طبائع الحياة ونواميسها.»[3]

---

[1] محمد عمارة، المرجع السابق، ص 17.

[2] سلام محمد زغلول، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د ت)، ص 361.

[3] نجيب الكيلاني، آفاق الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985، ص 40.

ضمن هذا السياق يتضّح أنّ؛ الفطرة الإنسانية مهيأة لالتقاط اللطائف الجمالية المنثورة في الكون، وأنّ القرآن الكريم يحتفل بالجمال ومظاهره وتمثلاته في الوجود، في السماوات والأرض، في الأنفس والآفاق، ويحثّنا على أن نقترب من الله في مشاهده، واستشعار عظمته عزّ وجل في هذا المظهر البديع، كذلك هو الموقف الإسلامي العام من الفنون، أو بالأحرى من الجماليات التي تصدّرها الفنون، فالإسلام يوافق ويزكّي الفن الصحيح ذلك الفن الذي؛ «يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق هو ذروة الجمال، وهما يلتقيان في القمّة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود.»[1]

ومن هنا يمكننا أن نلاحظ أنّ الرؤية الإسلامية للفن تتسم بالشمولية؛ في ضرورة تقصيه حقائق الوجود، وتنشد فيه الجمال المطلق ممثلا بالحقيقة، هي بلا شك الحقيقة الإلهية، فالفنان المسلم مدرك أنّ الله جل وعلا هو المصدر الأوحد للحق والجمال، لذلك ابتعد الفنّان المسلم عن بعض الفنون التي يُخشى أن تضاهي الله في الخلق؛ كفني النّحت والرّسم (التصوير)، وكان موقف الإسلام واضحًا من تحريم هذين الفنين، يقول عزّ من قائل:

﴿هُوَ ٱللَّهُ ٱلۡخَٰلِقُ ٱلۡبَارِئُ ٱلۡمُصَوِّرُۖ لَهُ ٱلۡأَسۡمَآءُ ٱلۡحُسۡنَىٰۚ يُسَبِّحُ لَهُۥ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلۡأَرۡضِۖ وَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٢٤﴾[2]

وقوله تعالى في "آل عمران":

﴿هُوَ ٱلَّذِي يُصَوِّرُكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡحَامِ كَيۡفَ يَشَآءُۚ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡحَكِيمُ ٦﴾[3]

وفي "المائدة" تأكيد وثيق على تحريم واجتناب اتخاذ التماثيل والأصنام أو إنشائها يقول سبحانه وتعالى:

---

[1] محمد قطب، مرجع سابق، ص 06.

[2] سورة الحشر، الآية: 24.

[3] سورة آل عمران، الآية: 06.

﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡخَمۡرُ وَٱلۡمَيۡسِرُ وَٱلۡأَنصَابُ وَٱلۡأَزۡلَٰمُ رِجۡسٞ مِّنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ فَٱجۡتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمۡ تُفۡلِحُونَ ٩٠ ﴾[1]

وغيرها من آيات الذّكر الحكيم التي تقرر عقيدة لا شكّ فيها تحريمَ التّصوير ونحت التماثيل لما في ذلك من تقليد ومحاكاة لله عز وجل في خلقه، ولأنّ عدة حضارات وأمم قبل الإسلام «بالغت في الاحتفال بفنون التصوير والنحت والتماثيل حتى ارتبطت بالتدين الوثني وكانت التماثيل مجسّدة لما ظنّه الأولون آلهة، حدث مثل ذلك عند الفراعنة والآشوريين والرّومان والهندوس والعرب، وما من أمّة وثنية إلاّ جسّدت التماثيل تجسيدًا، ثم عكفوا على عبادتها وتعظيمها.»[2]

وبحسب هذه الرؤية؛ صار الفنان المسلم «ملزمًا أن يبدع فنًّا متناسقًا مع دينه، ذلك الذي يحقق مقاصده في أمّته وفي الإنسانية، عندما تشيع فيه الصبغة التي صبغت بها عقيدته، وميّزت بها أيديولوجيته إبداع الإنسان الفنّان.»[3]

وتحت فَيْء الإسلام؛ ظهرت فنون شتّى انطلقت نحو إدراك الجوهر المطلق للجمال بعيدا عن السطحية والإسفاف في هذا العالم، فهي فنون روحية متماسكة توحّدها تعاليم البيان القرآني والبيان النبوي، إذ تنظر إلى الإنسان والطبيعة نظرة دينية لا تحدّها رؤية ضيقة، بل رؤية إلهية تبتغي استكناه وحدة الجوهر الإسلامي الإنساني، ويتشعّب الفن الإسلامي بفنون ومسميات شتّى، من مثل؛ فن العمارة الإسلامية العربية، الخط العربي والزخرفة، وفن الرقش "Arabesque" وفن الشعر، الذي كانت له الحظوة الكبرى عند العرب والمسلمين من بين هذه الفنون جميعها، وغير ذلك من المبدعات ذات الطّابع الإسلامي

[1] سورة المائدة، الآية: 90.

[2] جمال مباركي، مرجع سابق، ص 318.

[3] محمد عمارة، مرجع سابق، ص 11- 12.

العريق «التي تقوم على أساس من عقيدة التّوحيد، وعلى تصوّر شامل للإنسان والكون والحياة، ولذا فلا مجال فيها للباطل من الوثنيات والخرافات، والأوهام والأساطير.»[1]

والفن الإسلامي «مُوكلٌ بالجمال يتتبّعه في كلّ شيء، وكل معنى في هذا الوجود. والجمال بمعناه الواسع؛ الذي لا يقف عند حدود الحس، ولا ينحصر في قالب محدود؛ جمال الكون بنجومه وشموسه وأقماره، وما بينهما من تجاذب وارتباط، وجمال الطبيعة بما فيها من جبال، وأنهار وأضواء وظلال وجوامد وأحياء، وجمال المشاعر بما فيها من حب وخير وطلاقة وارتفاع، وجمال القيم والأوضاع، والنظم والأفكار والمبادئ والتنظيمات، كل ذلك من ألوان الجمال، يحتفي بها الفن الإسلامي ويجعلها مادة أصيلة للتّعبير، بل هو يعرض الحياة كلها، من خلال المعايير الجمالية سواء بالسلب أو الإيجاب.»[2]

نلمح خلف هذا الخطاب أنّ النّشاط الفني الإسلامي لا يتجلّى في صورته الكاملة والحقيقية؛ إلاّ بعد أن يستوعب طاقات الجمال التي تتجاوز الحس إلى ما وراءه، من معالٍ ومعانٍ بانورامية تسع الحياة والكون والوجود، ولأنّه (الفن الإسلامي) «رمزٌ أو إشارة إلى معان باطنية، وارتقاء من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، ومن المادة إلى الروح، ما دام يتعذّر في واقعنا تجاوز العالم المتناهي، إلى المطلق اللاّ متناهي.»[3]

جاءت الصوفية لتؤثّر على الفلسفة الجمالية عند العرب المسلمين التي يتلخّص جوهرها في أنّ «الإنسان يستطيع التقرب من الله روحيًّا عن طريق الحياة المتقشّفة والنّسك وتنقية الرّوح من جميع الشّوائب الدنيوية، هذا التقارب الرّوحي بين الإنسان والقوة الإلهية

---

[1] صالح أحمد الشامي، ميادين الجمال في الظّاهرة الجمالية في الإسلام: (الطبيعة، الإنسان، الفن)، المكتب الإسلامي، بيروت – دمشق، ط1، 1988، ص 213.

[2] محمد قطب، مرجع سابق، ص 202.

[3] أحمد محمود صبحي – صفاء عبد السلام جعفر، فلسفة الحضارة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2000، ص 83.

يعطيه إمكانية معرفة الجمال الأصيل المتمثّل بالجمال الإلهي معرفة حقّة، فالإنسان يكتشف أثناء التّقارب الرّوحي من الله؛ أنّ جمال العالم المادي ما هو إلاّ انعكاس للجمال الإلهي.»[1]

إنّ استناد الفلسفة الجمالية عند المسلمين على آراء الفلسفة الصوفية؛ خلّف معاييرًا جمالية أبانت عن مقتضيات ومصوغات الفهم والشعور الجماليين، بوصفها مبررات الإحساس بالجمال، وتحققها في الأثر الفنّي يسهم في إبانته وتوضيحه جماليًّا، والإلمام بهذه المعايير؛ يمنحنا حق التّعرف على أحد جوانب الحضارة الإسلامية، هو وعيها الجمالي، كما ويكشف عن اهتمام الإنسان المسلم بالجوانب الجمالية والفنية من حضارته، محاولاً التوثيق بين المعطيات الفلسفية السابقة وتعاليم الإسلام، ووفقًا لذلك سيتمّ اعتماد الآراء الفكرية والفلسفية الإسلامية الخاصة بتقصي مفاهيم الجمال والفن، لدى أهم فلاسفة التّصوف الإسلامي.

أ-أبو نصر الفارابي:*

لم يفوّت علماء المسلمين وفقهاؤهم في تاريخ الفكر الإسلامي، الاهتمام بالجمال، الذين جعلوا له رؤية فلسفية خاصة، ويعدّ (الفارابي) أوّل من وضع أدبيات فلسفة الجمال في الفكر والحضارة الإسلامية، وأول من مهّد السبيل للبحث في هذا الحقل الفلسفي، محاولاً الجمع بين الفلسفة اليونانية والتّصوف، وهو بلا شكّ أحد المتأثرين بآراء الفلسفة المثالية الباحثة عن

[1] غادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، ط1، 1996، ص 68 - 69.

* (أبو النّصر بن محمد بن طرخان الفارابي) (260 - 339 هـ)، ولد في (واسج) في مقاطعة (فاراب) بتركستان، درس في بغداد أولا على يد معلم مسيحي هو (يوحنا بن حيلان)، ودرس بعد ذلك المنطق والفلسفة والنحو والصرف، والعلوم والرياضيات والموسيقى لقّب بالمعلم الثاني، من أبرز مؤلفاته -وهي كثيرة- الجمع بين رأيي الحكيمين (أفلاطون وأرسطو)، إحصاء العلوم، كتاب السياسة المدنية، فصوص الحكم وغيرها. ينظر: جورج طرابيشي، معجم (الفلاسفة- المناطقة - المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة، بيروت، ط3، 2006، ص 440- 450.

الجمال الأخلاقي من خلال التزامه «بمحاولة التّوفيق بين الدّين والفلسفة، فالجمال بالنسبة إليه تحقيق القيم الخيرة في الأشياء الجميلة من خلال بنائها وترتيبها.»[1]

إنّ النّاحية الجمالية في فلسفته لم تختلف عن الفلسفة –الأرسطو أفلاطونية– حيث؛ ترتكز على أساس أخلاقي يجسّد قيم الخير، كما نلحظ أنّ (الفارابي) يؤكّد دور العقل في إدراك الجمال، وأنّ استحسانه لما هو جميل في هذا الوجود راجع لارتباطه بالمعايير المنطقية، فالجمال/ الجميل لديه: «يمثّل الشيء الذي يستحسنه العقلاء.»[2]

إنّ معرفة الجمال –حسبه– غير متيّسرة بالمطلق للإنسان من غير إدراك عقلي واعٍ وفعّال، وهذا من بين المناحي التي ترتكز عليها نظرية الفيض* التي تمثّل مفصلاً هامّا في البحث الجمالي، بل إنّها جوهر الأفكار الجمالية التي وصلت إلينا من محاولات ربط الجماليات بالمسائل والنقاشات اللاّهوتية، كما تعدّ منهجًا معرفيا في فهم الذات الإلهية والكون والطبيعة والمجتمع والإنسان بالدرجة الأولى، ومفهوم الجمال قياسًا على نظرية الفيض لدى (الفارابي) يتجلّى في قوله: «الجمال والبهاء والزينة في كل موجود، هو أن يوجد

---

[1] محمد عباس حنتوش، فلسفة الجمال الإسلامية ومقاربتها مع سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي (مسرحية الحر الرّياحي أنموذجًا)، مجلة نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، بغداد، العدد 3، 2008، ص 102.

[2] جعفر آل ياسين، الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، بيروت، 1985، ص 186.

* نظرية الفيض: تقول بوجود الله في قمة الوجود، وهو الواحد منبع الفيض ومصدره، ولمّا كان الواحد لا يصدر عنه إلا واحد فإنّ أول ما يصدر عن الواحد العقل الأول، وتتابع سلسلة الفيض فيصدر عن العقل الأول العقل الثاني، وجرم الفلك الأقصى والنفس الكلية إلى غاية صدور العقل الفعال، الذي يسميه (الفارابي) روح القدس، أو هو واهب الصور، وهو همزة الوصل بين العالم العلوي والعلم السفلي، أي أنّ (الفارابي) يصف الموجود الأول بأنّه السبب الأول لوجود سائر الموجودات كلها، فمنه فاض الوجود، وبه يستمر وهو علة كل موجود، وهو أزلي دائم الوجود بجوهره وذاته، من غير أن يكون به حاجة أن يكون أزليا إلى شيء آخر يمدّ بقاءه، بل هو في جوهره كاف في بقائه ودوام حاله، كما أنّه ليس بمادة ولا قوامه في مادة ولا في موضوع أصلا، بل وجوده خلوّ من كل مادة ومن كل موضوع، ولا أيضا له صورة، ينظر: محمد أبو ريان، منهج جديد لدراسة الفلسفة الإسلامية، أبحاث ندوة نحو فلسفة إسلامية معاصرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 31-07/ 02 – 08 – 1989 ص 236، ينظر كذلك: سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 1997 ص 28.

وجوده الأفضل ويبلغ استكماله الأخير، وإذ كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله إذن فائت لجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه، وجماله له بجوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته.»[1]

نلمح بين ثنايا هذا النّص أنّ؛ كل موجود له جماله الخاص وقسطه من الجمال، وأنّ الوجود الأول (الله) جماله يفوق كل جمال موجود سواه، ويقرن (الفارابي) مفهوم الجمال بمفاهيم عدّة أهمها مفهوم الكمال، وذلك من قوله: «الجميل هو الذي يوجد وجوده الأفضل وكماله الأخير.»[2] ولأجل ذلك فإنه يعتقد بأنّ الكامل؛ ما بلغ جماله الذّروة، ولا يفيض عنه أي جمال من نوعه، بل ليس بالإمكان أن يوجد في الأصل، وهذا يعني أنّ جمال الموجودات محكوم بالتفاوت والنسبية بحسب تحقق الجمال الأفضل واكتماله.

وإذا ما عدنا إلى تصور مفهوم الجمال بالنسبة للفطرة الإنسانية؛ فإنّ (الفارابي) يذهب إلى أنّ «الإنسان مفطور على قوى يميّز بها أفعاله، وعندما يكون للإنسان قوة على فعل الجميل فعليه؛ إدامة الجميل بالحفاظ على هذه القوة، وفعل الجميل لا يتأتى طوعًا وإنّما بالمران، وهنا يؤكّد (الفارابي) أنّ: الجميل لا يقترن بالنتاجات الفنية فحسب، وإنّما من خلال الأفعال ما دام الاثنان يهدفان إلى الخير.»[3]

ف(الفارابي) لا يفرّق ضمن هذا السياق؛ بين الجميل والنّافع ما دام كلاهما يرشد إلى الخير، وهو في هذا المقام ذو نزوع فلسفي سقراطي، عندما وصَل (سقراط- Socrate) مفاهيم الجمال بالخير والفضيلة، والجميل عند (الفارابي) إنّما يتحقق في المبدعات الفنية وفي الأفعال البشرية، ولا يتأتّى له ذلك من دون صقل الجميل بالتّجارب والخبرات.

---

[1] الفارابي، السياسة المدنية، تح: فوزي النجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، (د ط)، 1964، ص 46.

[2] محمد محمود الكبيسي، الجمال عند الفارابي، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد37، 1996، ص 336، كذلك ينظر: الفارابي آراء أهل المدينة الفاضلة، تح: ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط1، 1959، ص 46.

[3] فتحي حسن ملكاوي، الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2013، ص 101 – 102.

وفي مجال الفن؛ فإنّ (للفارابي) طروحاته في الذّائقة الجمالية التي نخبرها من الألحان، فهو يرى أنّ «هذه الذّائقة تتسم بعدم الثبات بتعاقب الأجيال، علمًا أنّ الفنان إنّما ترسو مفاهيمه الجمالية من خلال نتاجاته الفنية، بحيث لا يصيبها التبدل والتغيير على مستوى الذّائقة الجمالية.»[1]

فالفنان مضطر وفق هذه الصياغة؛ أن يحافظ على إيقاع الجمالية الذي يحتضنها فنّه ضمن مستويات متعالية، لا يصيبها انحدار أو تقهقر، وتضمن ثبات ورسوخ الذّائقة الجمالية أيضا، فتعالي مستوى الجمالية؛ يتقاطع ومستوى التّذوق الجمالي في الفنون عموما، وهذا التّعالي يفيض عن طريق التّصوف والاتصال بالله، وهذا يعني أنّ مبدعات الفنّان تبلغ من الجمال مداه بقدر اتّصال الذّات المبدعة بالذّات الإلهية، والألحان يحكمها التبدل والتغير بالنّظر إلى أنواعها؛ إذ يطرح (الفارابي) في كتابه "الموسيقى الكبير" آراءه في كيفية الألحان وأصنافها، ويعتقد أنّ هناك ثلاثة أنواع من الألحان هي؛ الألحان المُلِذّة تمنح النّفس الملذة وتعدّ بطانة وجدانية للإدراك، وتتناسب طرديًّا مع كماله، وهناك الألحان المخيلة: تحدث في النّفس التّصورات والتخيلات، وثالثاً الألحان الانفعالية.[2]

مما سبق يمكننا تحديد الإطار الجمالي الذي رسمه (الفارابي) في فلسفته؛ لقد نتج عن التّعالق بين الدّين والفلسفة في تصوراته؛ رؤية تضع الجمال في صورة واحدة وقيم الخير والفضيلة، والأشياء الجميلة ينبغي أن تقدّم الخيّر والجميل في آن واحد، ويؤكد (الفارابي) نسبية الأحكام الجمالية، إلاّ أنّ هناك حكم مطلق يعزى للعلّة الأولى في الوجود (الله)، كما يؤمن بالعقل الفعال مصدرا للإلهام الروحي والجمالي في الفن، هذا العقل النّاتج عن نظرته الإشراقية في المعرفة (نظرية الفيض).

---

[1] فتحي حسن ملكاوي، المرجع السابق، ص 102.

[2] ينظر: عارف عبد فهد، الموسيقى عند إخوان الصفا، مجلة دراسات فلسفية، بغداد، 2009، ص 78، وكذلك ينظر: أديب نايف ذياب، نظرية الفارابي في الموسيقى، أعمال مهرجان الفارابي، منشورات وزارة الأعلام، بغداد، (د ط)، 1975 ص 10.

ب- أبو حيّان التوحيدي:*

إنّ الإدراك الجمالي لدى (أبي حيّان التّوحيدي) مؤسس في مجمله على نظريته في المعرفة التي «تنطلق من أسس دينية صوفية، قائمة على دعوة الإنسان إلى التّسامي لمعرفة الخالق مُوجد الموجودات، وإعلاء شأن العقل على الحواس، لأن العقل إنّما يستضيء بالعلّة الأولى، (فالتوحيدي) يرى العالم ويفسّر وجود الأشياء فيه تفسيرًا دينيًّا صوفيًّا، يغلب فيه مفهوم الإله على مفهومي الإنسان والكون.»[1]

وهذا يعني؛ أنّ إدراك الجمال في الوجود يعزى بداهةً إلى المصدر الوحيد الله سبحانه وتعالى الذي يجود بالحسن على الأشياء كلها في الوجود، عبر قدرة روحانية تنشأ في الذّات الإنسانية «فالموجودات كلّها إنّما تستمدّ جمالها من كونها قبل أن تكون بالفعل موجودة بالقوة في العلم الإلهي، فهي تستمدّ جمالها من جمال مصدرها الذي كانت في علمه قبل أن تكون [...].»[2]

ومعنى هذا؛ أنّ الله عزّ وجل هو المثل الأعلى في كلّها تستخلص جمالها منه سبحانه وتعالى، ومن صفاته وأفعاله، ذلك أنّها «من الحسن، إذ يرى (التّوحيدي) أنّ صفات الله

---

* هو (علي محمد ابن العباس) (320- 414 هـ)، وكنيته (أبو حيّان)، ولقّب (بالتّوحيدي) لأنّ أباه كان يبيع نوعًا من التّمر ببغداد اسمه التّوحيد، وفي أصل كنيته اختلاف كثير، و(أبو حيان التوحيدي) واحد من عمد الثقافة العربية في القرن الرابع الهجري وهو عصر ازدهار الثقافة والآداب والفنون، وكان قبل اشتغاله بالأدب نسّاخًا وورّاقًا مهنته نسخ الكتب بخطّه الجميل، وكان من عشاق المجالس والندوات الثقافية المنتشرة في عصره، وتتلمذ على يد (سليمان المنطقي) الفيلسوف الكبير، و(أبي سعيد السرافي) أحد كبار النحويين والمتكلمين، والشيخ (على بن عيسى الرماني)، و(أبي علي أحمد بن يعقوب (مسكويه) وغيرهم، وكان يتّبع مذهب السنة والمتصوفة، ويلبس زيهم وإن يكن تصوفه من النوع الذي لا يشتط ولا يخرج صاحبه عن الشريعة. ينظر: أحمد عبد الهادي، أبو حيان التوحيدي: فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1997، ص 09 - 10.

[1] حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي - دار الرفاعي، دمشق، ط1 2003، ص 93.

[2] حسين الصديق، المرجع نفسه، ص 94

وأفعاله هي المثل الأعلى في الحسن، وأنّ الأشياء كلها تستمد جمالها من تلك الصفات والأفعال، ويقرّر (التوحيدي) أنّ صفات الله وأفعاله؛ هي من الحسن في غاية لا يجوز أن يكون فيها وفي درجتها شيء من المستحسنات، لأنّها هي سبب حُسن كلّ حَسَن وهي التي تفيض الحسن على غيرها، إذْ كانت معدنه ومبدأه، وإنّما نالت الأشياء كلّها الحُسن والجمال منها وبها.»[1]

ولمّا كان الجمال الإلهي المتسامي يفيض بالحسن على الموجودات في الكون، أسنِدَت للمدركات العقلية مهمة تقصّيه، في مقابل عجز المنافذ الحسية عن إدراكه «فالوصول إلى هذا الجمال لا يكون عن طريق الحواس، وإنّما عن طريق العقل وحده، فالحواس مهالك مضلة، والعقول ممالك مُدِلّة على الملك المالك، والعقل خليفة العلّة الأولى، ومنها يستمدّ ضياءه، وهو يحكم في الأشياء الروحانية البسيطة الشريفة.»[2]

الأمر الذي نستبينه من خلال هذا التّصور هو؛ أنّ (التّوحيدي) يسعى لتغليب العقل على حساب الحواس في تلمّس وإدراك الجمال المطلق، وإذا كان (التوحيدي) يرى أن الجمال المطلق يُتوصّل إليه بالعقل وحده، فإنّه يرى أيضًا نوعًا آخر من الجمال المادي الذي يتوخّاه الإنسان عن طريق الحواس، وبالتالي فالجمال عنده جمالان؛ «جمال مثالي موضوعي: يتوصل إليه العقل المجرّد المستنير بالعلة الأولى، لا بالحواس القاصرة المضللة، ولهذا فهو جمال مطلق ثابت غير متغير ولا نسبي، وجمال مادّي: يتوصل إليه بالحواس، ولهذا فهو

[1] أبو حيان التوحيدي ومسكويه، الهوامل والشوامل، تق: صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 43.

[2] أبو حيان التوحيدي، المقابسات، ص 388 و467، وينظر كذلك: أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014، ص 198.

نسبي شرطي متغير، خاضع للمتغيّر الاجتماعي وتابع للعادات والتقاليد المحلية، والطبائع البشرية.»[1]

وبإيضاح ذلك على وجه التّقريب؛ فإنّ مصادر الجمال المادّي النسبي تتنوع وتختلف باختلاف المناشئ الحياتية سواء الطبيعية منها أم الصناعية، وباختلاف عوامل التّأثير الاجتماعية والدينية والجنسية والأيديولوجية، التي تسهم في تمايز القبيح والجميل، «فقد وجد (التوحيدي) أن مصادر الحسن والقبح عديدة أيضًا، منها ما هو طبيعي، ومنها مقترن بالعادة، ومنها متأثر بالشرع، ومنها ما يستند إلى العقل أو يخضع للشهوة، وهو بذلك يؤكّد أنّ إدراك الجمال يقترن بالتكوين الذّاتي للمتلقي.»[2]

يمكننا القول: إنّ (للتوحيدي) نظرات تأسيسية تأصيلية للفكر الجمالي العربي الإسلامي تتلخّص في؛ أن ميزان العقل أرشد وأدل على الجمال المطلق المثالي من المركّبات الحسية الإنسانية، والجمال المثال هو ما يفيض عن الله، وما يأخذ من صفاته وأفعاله سبحانه وتعالى ويجلّيها في الموجودات، جمال ثابت وواجب الوجود لحقيقة وجود علّته الأولى، ويشير (التوحيدي) إلى نوع مغاير من الجمال، هو الجمال المادّي الذي تلتقطه المدركات الحسية ويتّصف بالنسبية والتّغير، ويخضع لمبادئ العرف والعادة، فالأشياء الجميلة والأشياء القبيحة، ليست جميلة أو قبيحة على وجه الإطلاق، وإنّما تخضع لنسب متفاوتة من الجمال أو القبح.

[1] عبد الفتاح رواس قلعه جي، مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر، بيروت – دمشق، ط1، 1991، ص 18.

[2] محمد عباس حنتوش، مرجع سابق، ص 104.

ج- أبو حامد الغزالي:*

اهتمّ الإمام (الغزالي) بمسائل الفنّ والجمال شأنه في ذلك شأن سابقيه، انطلاقًا من تأثّره بالرّوح الصوفية مرتكزُ فلسفته العامّة، معتمدًا تفعيل مبدأ الشّك في تلمس اليقين، لذلك اندرجت آراؤه في الجماليات ضمن التّوجه الحدسي الصوفي للوصول إلى المعرفة، مقترنًا بالكشف والإشراق الرّوحي، والحقيقة هذا دأبُ الصوفية وديدنهم في كون أنّهم «ربطوا سائر الجمال بالجمال الإلهي، وكأن الجمالات الجزئية سواءً كانت عقلية أم حسية، إنّما تشارك في الجمال الإلهي، وترتبط به لأنّها أثر من آثاره.»[1]

وهذا موقف يعود بنا إلى (أفلاطون-Platon)؛ حينما قرن الجمال الحسي الجزئي بمثال الجمال بالذّات (الإلهي)، و(الغزالي) يكاد يحذو حذو (أفلاطون-Platon) في هذا الجانب، فيذكر أن «لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم، إلاّ وهو حسنة من حسنات الله وأثر من آثار كرمه، وغرفة من بحر جوده، سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس وجماله تعالى لا يتصور له ثان، لا في الإمكان ولا في الوجود.»[2] ذلك أنّ الحسن والجمال الذي يصوّره الوجود، على اختلاف أصنافه ومداركه الحسية أو المعنوية في نظر (الغزالي)؛

* هو (أبو حامد محمد بن محمد بن أحمد الغزالي) (450 - 505 هـ): الملقب حجة الإسلام، (زين الدّين الطوسي) الفقيه الشافعي، لم يكن للطائفة الشافعية في آخر عصر مثله، سلك طريق الزهد والانقطاع وقصد الحج، فلما رجع توجّه إلى الشام فأقام بمدينة دمشق مدة يذكر الدروس وانتقل منها إلى بيت المقدس، واجتهد في العبادة وزيارة المشاهد والمواضع المعظمة، ثم عاد إلى وطنه (بطوس) (إيران)، واشتغل بنفسه وصنف الكتب المفيدة في عدة فنون منها ما هو أشهرها كتاب "الوسيط" و"البسيط" و"الوجيز" و"الخلاصة" في الفقه، ومنها "إحياء علوم الدين" وهو من أنفس الكتب وأجملها. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج 4، تح: إحسان عبّاس، دار صادر بيروت، 1972، ص 216 - 218.

[1] محمد علي أبو ريان، مرجع سابق، ص 20.

[2] الغزالي، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 1669.

«ما هو إلاّ ذرّة من خزائن قدرته، ولمعة من أنوار حضرته»[1] عزّ وجل، جمال سرمدي موصوف بالأزلية، لأنّه مظهر من مظاهر الذّات الإلهية المقدّسة، والعلّة الأولى التي تلهم النّفس إلى التطّلع والاقتراب من هذا المظهر.

وقد ميّز (حجّة الإسلام) بين طائفتين من الجمال في قوله: «إنّ الجمال ينقسم إلى جمال الصورة الظّاهرة المدركة بعين الرّأس، وإلى جمال الصورة الباطنة المدركة بعين القلب ونور البصيرة، والأول يدركه الصبيان والبهائم، والثاني يختص به أرباب القلوب، ولا يشاركهم فيه من لا يعلم إلاّ ظاهرًا من الحياة الدنيا، وكل جمال فهو محبوب عند مدرك الجمال، فإن كان مدركًا بالقلب فهو محبوب القلب.»[2]

إنّ النوع الأوّل الذي يتشظّى في قالبه الجمال؛ هو ما تعلّق بالحواس، وبتناسق الصور الخارجية وانسجامها، وهو جمال يمتاز بإمكانية إدراكه من قبل الناس عمومًا، وأمّا النوّع الآخر من الجمال، يعرف –لديه– «بالجمال المعنوي الذي يتّصف بالصّفات الباطنة، وسرّ إدراكه البصيرة والقلب، فالقلب إذًا؛ أي الوجدان هو أداة إدراك الجماليات في المعنويات.»[3] وهذا النّوع «أشدّ إدراكًا من العين، وجمال العين المدركة بالعقل أعظم من جمال الصورة الظّاهرة للأبصار، فتكون لا محالة لذة القلب –بما يدركه من الأمور الشريفة الإلهية التي تجل عن أن تدركها الحواس– أتم وأبلغ.»[4]

إزاء هذا ينظر (الغزالي) إلى الجمال المعنوي المدرك بالبصيرة على أنّه؛ أرفع وأسمى من الجمال الحسّي يقول: «ومن كانت البصيرة الباطنة أغلب عليه من الحواس الظّاهرة، كان حبه للمعاني الباطنة أكثر من حبه للمعاني الظاهرة، فشتّان بين من يحب نقشًا مصوّرا على

---

[1] الغزالي، المرجع السابق، ص 1668.

[2] الغزالي، المرجع نفسه، ص 1666 – 1667.

[3] محمد علي أبو ريان، مرجع سابق، ص 20 – 21.

[4] يسري عبد الغني عبد الله، الجمال في مرآة أهل الفكر والبلاغة، منشورات صفحة البلاغة الرحبة، المغرب، (د ط)، 2016، ص 60.

الحائط، وبين من يحب نبيًّا من الأنبياء لجمال صورته الباطنة.»[1] فـ(الغزالي) بهذا الصنيع يرفع من شأن الجمال، حتى أنّه يجعل إدراكه في المعاني الشريفة أتم وأجل من إدراكه في سواها.

وضمن هذا السياق؛ فإنّ الجمال عند الإمام (أبي حامد الغزالي) حسي ومعنوي، ما دام يدرك باتّفاق الحس والقلب والعقل، بمعنى التّفاعل التّام لقوى الإدراك عند الإنسان، والجمال الحسّي ما يقع على الصور الظّاهرة، أي إنّه جمال ظاهر من شأن الحواس، كما أنّه لا يوليه مطلق العناية والاهتمام قياسًا بالجمال المعنوي الباطن، بل ويؤكّد على أن «من يتوقف عند جمال الظّاهر، فإنّ رؤيته قاصرة غافلة عن مواطن جمالية أخرى بعيدة الأثر، ويصفه بأنّه محبوس في مضيق الخيالات والمحسوسات، يظنّ بأنّ الجمال هو الجمال المرئي فقط، أي جمال الشّكل.»[2]

ويتّفق (الغزالي) مع من سبقه في أنّ الجمال نعرفه وندلّه بصفات الكمال، إذ إنّ «كل شيء فجماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها، فله من الحسن والجمال بقدر ما حضر [...] ولكل شيء كمال يليق به وقد يليق بغيره ضدّه، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به.»[3]

فإن كانت هذه الصّفات في أقصى درجات الكمال في الأشياء، كان الجمال –لا محالة– في أعلى الدّرجات، وأمّا بقية الظّواهر الجمالية، فمتفاوتة تبعًا لحضور كمالها الممكن لها اللائق بها، مع وجود تفاوت بين ممن يتذوقون الجمال، فالإدراكات والمعارف

---

[1] يسري عبد الغني عبد الله، المرجع نفسه، ص 60..

[2] أنصار محمد عوض الله رفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، مذكرة دكتوراه الفلسفة في التربية الفنيّة، تخصص: أصول تربية فنيّة، إش: محمد نبيل الحسيني، عبد الغني النبوي الشبال، قسم علوم التربية الفنيّة، كلية التربية الفنيّة، جامعة حلوان، القاهرة، 2002، ص 353.

[3] الغزالي، مرجع سابق، ص 1662.

لديهم متفاوتة، والجمال هنا «يقترن بالجمال الحسي الظّاهري، الذي يقوم على تكاملية ووحدة أجزاءه البنائية، فأي خلل ما إزاء تركيبته، تسبب تشويها في قيمته الجمالية.»[1]

تفصح فلسفة الإمام (أبي حامد الغزالي) في الجماليات، عن فيلسوف هائم بعشق الجمال متأمّلاً في تمثلاته، مستشعراً لطائفه في الكون، تواقًا ومتطلعًا إلى جمال العالم الروحاني، الذي يمثّل أثرًا من آثار الجمال الإلهي، جاعلاً من التّأمّل الصوفي، غاية في التجربة والتذوق الجماليين، فالذّوق الذي لا يستشعر الجمال –حسبه– سواءً أكان الجمال في الطبيعة أم في الفن هو ذوق فاسد، يقول: «من لم يحركه الربيع وأزهاره، والعود وأوتاره فهو فاسد المزاج ماله من علاج.»[2]

فالإنسان إذا كان لا يتأثّر بالفنون ولا يستجيب للجمال الذي أخرج الله لعباده، فهو معدوم الحس، فاسد المزاج، ولهذا فـ(الغزالي) لا يقف عند الجمال الطبيعي فحسب، بل يرحب بالجمال ويتوسّله في الفنون أيضًا، فالجمال والحسن والزينة؛ كما تكون فيما نُبصر (البصريات)، تكون كذلك في المسموعات وغيرها من الحواس، وطالما كانت الفنون –على اختلافها– نتاج الروّح، فإنّها –لا جرم– تحفّز التقارب الروحي بين الإنسان والذّات الإلهية.

إنّ استعراض الآراء الفلسفية الإسلامية حول قضايا الجمال والفن لهو أمر حيوي يستدعيه التّطور الفكري والفني للإنسانية، لذلك فقد «كان للفلاسفة المسلمين ردود أفعال مختلفة ومتباينة حيال الجمال، من حيث كونه مفهومًا، والجمال من حيث كونه انطباعًا وحيال أشياء مادية وروحية مختلفة يتذوق جمالها عقليًّا.»[3]

[1] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 32.

[2] محمد مرتضى الزبيدي، إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، ج7، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2016، ص 608.

[3] محمد أحمد الراشد، آفاق الجمال، دار المحراب للنشر، كندا، ط3، 2003، ص 16.

ومنه؛ فقد قدّم لنا الفلاسفة المسلمون إطلالة واعية وناضجة على مفهوم الجماليات، حتّى قيل إنّ «الجماليات الإسلامية هي نتاج الوعي الجديد، بعد أن استكملت البشرية رحلتها الطويلة من المجسّد إلى المجرّد.»[1]

والجماليات الإسلامية تتميّز بأنّها تطل من منبر ومنظور ديني بحت، «فنظرية الجمال في الإسلام واضحة جلية، تنبع كلها من الإيمان والتوحيد، فإذا ذهب الإيمان والتوحيد، غاب الجمال وطوُي.»[2]

والملاحظ أنّ نظرية الجمال في الإسلام تتلخص في كون أنّ الفلاسفة المسلمون فرضوا «لإدراك الجمال تفاعل الحواس مع العقل والقلب، وأقاموا مبدأ (السيمترية– Symmetry)* أو (التناظر) قانونًا عامًّا في الفن والجمال، لذلك جاء نتاجهم الفني غزيرًا في الأدب أكثر منه في الموسيقى والرسم والنحت، وحلّ الزخرف الذي يوحي بالتناغم الشكلي محل الانطباع الذّاتي، نظرًا إلى موقف الدّين من تجسيد الحيوانات خشية الوقوع في الوثنية.»[3]

لهذا فالمقدس الديني؛ كان حافزًا فاعلاً في ترجمة نشاطات الإنسان الفنية، وأكثر قدرة في التعبير عن الروح الجمالية التي هي من صميم الأثر الجمالي الإلهي، وهذا ما يشكّل عناية التوجه الصوفي الإسلامي في الجماليات والفنون.

تلكم مواقف لتأصيل مفهوم الجمال والفن في الخطاب الإسلامي الصوفي، اضطررنا لاختزالها بما يسمح به المقام.

---

[1] محمد عبد الفتاح رواس قلعه جي، مرجع سابق، ص 23.

[2] عدنان علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، 1994، ص 194.

* السيمترية: التناظر أو التماثل، أبعاد متوازنة، أو جمال الشكل الناشئ من أبعاد متوازنة، ينظر: كمال أحمد شريف ومجدي عبد البديع، توظيف الإدراك البصري والتقنيات الجرافيكية في تصميم الصورة التعليمية، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية كلية التربية جامعة دمنهور، القاهرة، مج5، العدد الأول، 2013، ص 09.

[3] علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1984، ص 74.

2-2 - الجمال في الفكر الفلسفي المسيحي:

إنّ أهم ما يبرز في تصور مفهوم الجمال والفن في الفلسفة والفكر المسيحيين في القرون الوسطى؛ قدرة الكنيسة على احتواء الفن وإعطاء الحرية الكاملة للفنانين في ممارسته فعندما «توطّدت سلطة الكنيسة في القرون الوسطى، بدأ الفن يتخلّى عن المسحة الدنيوية وعاد ليرتبط بالحياة الآخرة وحياة الفضيلة، وصوّر النزعات السّامية في الإنسان والفضائل الدينية، كالاستشهاد والتّضحية، والصّبر والأمل في حياة خالدة، وتمجيد الله وإعلاء كلمة المسيح، والتّرنّم بسيرة العذراء وصدق إيمان الحواريين، وروعة مآثر الصّدّيقين وتصوير المواقف المسيحية بأسلوب ينضح بالإيمان الدّافق.»[1]

في هذه المرحلة من عمر التّاريخ إذًا؛ أثّرت الكنيسة بشكل لافت وطاغٍ في الأفكار والتصورات المتعلّقة بالقضايا الجوهرية وحتى الفرعية منها، كفكرتي الجمال والفن، ووجّهت عجلة الاهتمام صوب معالجة هذه القضايا معالجة منطقية لاهوتية تناقش فقط في ضوء التّصور الدّيني، بعد أن كانت ترضخ للتّصور الميتافيزيقي، وعلى إثر هذا التّحوّل؛ أصبح مفهوم الجمال محاطًا بهالة من القداسة، لأنّه مرتبط على نحو وثيق بالمقدّس الدّيني حيث كانت «الاستطيقا في الكنيسة، أي بلفظ آخر الاستطيقا الدينية في العصور الوسطى تسعى لتأكيد فكرة أنّ الله الخالق هو مصدر الجمال في الكون، ويعد (سانت أوغسطين) ممثلاً لهذه الوجهة وهو يدين بالكثير للنظريات الأرسطو- أفلاطونية.»[2]

وإذا ما انتقلنا إلى تلقي الفنون في الفكر المسيحي نجد «تمجيدًا لا تحريمًا، وترحيبًا لا منعًا، فقد ظهرت في هذه الفترة روائع الفن العالمي، إذ تفنن الرسامون في تزيين الكنائس والمعابد، ورسم الصور المختلفة التي تصوّر الكفاح الدّيني، كذلك إظهار البراعة في صنع

[1] محمد علي أبو ريان، مرجع سابق، ص 213.

[2] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 38.

قطع الزجاج الملون التي تركّب في نوافذ الكنائس، إلى غير ذلك من الفنون التي نراها ترتبط بالدّين.»[1]

وفي هذا ما يدلّ على تزكية الكنسية لكافة الفنون التي توجّه لخدمة الدّين والغايات الفضلى، والتي تزخر مضامينها بتصوير قيم الخير والكفاح، من أجل إعلاء راية الدّين وتوحيد تعاليم الكنيسة، ودعم المتطلبات الأخلاقية لبني البشر.

أ- القديس أوغسطين* (S. Augustins):

يقول (سوريو- Souriau) في حديثه عن المرجعيات الفلسفية والفكرية المسيحية لنظريات الجمال والفن في العصور الوسطى؛ «إنّنا لن نتردد في القول بأنّ هناك فلسفة جمالية مسيحية، وكذلك فلسفة جمالية إسلامية، وأخرى بوذية، وأخرى وثنية إلى غير ذلك، وإذا أردنا أن نبحث في فلسفة الجمال عند المسيحيين في العصر الوسيط، فيتعين علينا إلقاء الضوء على فلسفتي كل من القديس "أوغسطين" و"توما الأكويني" باعتبارهما علمين من أعلام الفلسفة والدّين المسيحي في القرون الوسطى.»[2]

يوضّح (سوريو- Souriau) الخاصّية الفردانية لكلّ أمّة من الأمم في نظرتها لفلسفة الجمال والفن، وهذا التّفرّد قطعًا يجيز الاختلاف في مفهوم هذه الأمم لنظريات الفن والجمال، ولهذا؛ فقد كانت الجماليات في العصور الوسطى للدّين المسيحي، تنبع من اللاّهوت مع وجود «استبصارات جمالية عميقة مبكّرة لدى القدّيس (أوغسطين) خاصّةً، وكرّست نظريات

---

[1] محمد علي أبو ريان، المرجع السابق، ص 24.

* عاش القديس (أوغسطين) في السنوات الأخيرة لسقوط الإمبراطورية الرومانية، وكان أعظم رجال اللاهوت في زمانه، وقد أثّرت فلسفته في الديانة المسيحية، وفي حياة النّاس في العصور الوسطى، ولد (أوغسطين) سنة 354 في مدينة سوق أهراس بالجزائر وكان أبوه وثنيًا وأمّه مسيحية مؤمنة، استطاع أن يؤلّف عددا هائلاً من المواعظ الدينية والتأمّلات الدينية، ولكن أهم مؤلفاته الدينية كتابان هما "مدينة الله" و "الاعترافات"، توفي في مدينة عنابة في430م، في السادسة والسبعين من عمره. ينظر: مايكل هارت الخالدون مائة أعظمهم محمد رسول الله ﷺ، مج1، تر: أنيس منصور، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط9، 1997، ص 215- 216.

[2] راوية عبد المنعم عباس، مرجع سابق، ص 79.

الجمال والفن تلك؛ تصوّرًا حول الجمال باعتباره إشعاع الحقيقة أو (شعاع الحق- Veritatis Splendor)* ذلك الذي يشع من خلال الرّمز الجمالي الفنّي أو الطّبيعي ويعكس وجود الله.»[1]

وبهذا المعطى فإنّ الجمال (سواء أ كان الجمال محسوسًا في الطبيعة أم في الفن)؛ يكرّس خدمة للخير والفضيلة، ويهدي إلى الحق أي (الخالق)، وأنّ الفنون على اختلاف أنواعها، وجب أن تبعث على استشعار اليقين بوجود الله، وهذا ما يوضّح ارتباط أثافي القيم الثلاثة (الحق، الخير والجمال) ببعضها بعضًا.

ويذكّرنا موقف (أوغسطين- S. Augustins) هذا بالفن الهادف لدى (أفلاطون- Platon) ونزعته الصوفية في توجيه الفنون نحو الخير، لتحظى بالقداسة والخلود بمباركة الآلهة ورعايتها وهذا ما يفسّر فكرة الجمال لديه؛ بأنّها مشبّعة بالروّح الأفلاطونية، فقد استوحى القديس (أوغسطين- S. Augustins) كذلك تصوراته حول مسائل الجمال والفن من الإسكندريين القائلين بلسان زعيمهم (أفلوطين - Plotin)*: «إنّ الأشياء فاضت عن الله كالأشعة عن الكواكب، والأريج عن الزّهر.»[2]

---

* تجدر الإشارة إلى أن عبارة (Veritatis Splendor)، هي كذلك عنوان رسالة للبابا بولسII، وهي رسالة توجّه في الأغلب الأعم إلى الأساقفة وجميع المؤمنين المسيحيين، وقد نشرت أول مرة في السادس من شهر أوت عام 1993 وتعتبر هذه الرسالة ذات أهمية قصوى على المستوى العالمي، لا الفردي فحسب ينظر:

http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii بتاريخ 2019/07/25 الساعة: 11:25.

[1] شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التّذوق الفني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة رقم 267، 2001، ص 15.

* (أفلوطين): فيلسوف يوناني ولد على الأرجح عام 203، ومات عام 269 أو 270، يعدّ مثالاً بينًا على الفكر اليوناني الرافض أن يموت قبل أن يعطي العالم، وقد كان بلا مراء المفكّر الأكثر تمثيلاً للقرن الثالث، لأنّه جمع في شخصه أرفع تقاليد العالم القديم فقد كان مصريًا بدمه، إسكندريًا بتربيته الفلسفية، رومانيًا بمدرسته التي ازدهرت في روما من عام 244 إلى العام 269. ينظر: جورج طرابيشي، مرجع سابق، ص 76.

[2] علي شلق، الفن والجمال، مرجع سابق، ص 75.

بمعنى أنّ الجمال المبثوث في الوجود مصدره الوحيد هو الله وهو خالقه، ونجد هذا المعنى مؤكّدًا عند سانت (أوغسطين- S. Augustins) في قوله: «إنّ الله هو الفنّان العظيم الذي يعطي الشّكل والجمال والنّظام كل شيء بحسب قوانينه الخاصّة، إنّ الله حقيقة كلّ الجمال بل أعظمها.»[1] وهذا ما يبعث على التّأكيد على أنّ الله هو مبعث ومصدر الجمال في صورته المطلقة، وأنّه يهب الأشياء الجمالَ بقَدَر معلوم، وبقدر ما تتطلّبه قوانينها الخاصّة، وبهذا المفهوم يصبح الجمال في عرف (أوغسطين- Augustins) «إحدى الصّفات التي تقرّبنا من الله.»[2]

والحقّ أنّ القديس (أوغسطين- Augustins) يرى أنّ؛ «الجمال عمومًا يقوم في الوحدة في المختلفات، والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء مع جمال اللون.»[3] ومنه؛ فنظرة القدّيس إلى الجمال تتخذ طبيعة مشاكلة للموقف الأرسطي، فقد لاءم توصيفه للجمال ما أقرّه (أرسطو- Aristote) قبلاً بأنّه التناسق والانسجام والوضوح، وفي مكان آخر يصف (أوغسطين) "الجميل" بأنّه «ما هو ملائم لذاته، وفي انسجام مع الأشياء الأخرى، وكل جمال في الجسم يؤكّد تناسق الأجزاء مقرونًا بلون مناسب.»[4]

لقد نظر سانت (أوغسطين- Augustins) إلى "الجميل" من منطلق خصوصيته الذّاتية، ومن ثمّ مقارنته بالأشياء الأخرى المحيطة به، واشترط فيه قانون الملاءمة الذّاتية، أي؛ إن اتساق وانسجام "الجميل" يأتي من ذاتيّته، على أن تتجاوز حدّها الضيّق عبر نقل صفة الملاءمة والانسجام إلى التشكلات أو المكونات الخارجية المستقلة عنه، ويتساءل القديس (أوغسطين- Augustins) عمّا يجعل "الجميل" جميلاً، وهل الرّضا الذي يبثّه الجميل يجيز القول بأنّه جميل فعلا؟ يقول:

---

[1] ميخائيل أوفيسيانيكوف، موجز تاريخ النّظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1979، ص 77.

[2] راوية عبد المنعم عباس، مرجع سابق، ص 80.

[3] عبد الرحمن بدوي، ملحق الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، 1996، ص 156.

[4] عبد الرحمن بدوي، المرجع نفسه، ص 156.

«هل هذا جميل لأنّه مُرضٍ، أم أنّه مُرضٍ لأنّه جميل، ويجيب: إنّ هذا يُرضي لأنه جميل، وهو جميل لأنّ أجزاءه تتشابه، وينتظمها انسجام واحد.»[1]

إنّ مفهومه للجميل، ينبع من العناصر الشكلية المكوّنة له (التشابه، التّرتيب والانتظام) ومن الانفعال الذي يثيره في الوجدان، والذي يكون مُهيئًا ودافعًا لتحقيق التّقبل والرّضا.

إنّ مدار فلسفة (أوغسطين- Augustins) في الجمال والفن يرتكز على؛ روح الفلسفة الأرسطو- أفلاطونية، فقد استثمر (أوغسطين- Augustins) من استبصارات فلسفة (أفلاطون- Platon) و بعده (أرسطو- Aristote) في نظريات الجمال والفن؛ في التأسيس لرؤيته الخاصة حول الموضوع ذاته، والمتأمل لمرتكزات الفلسفة الأوغسطينية؛ يشهد استرجاعًا للنّزعة الصوفية في تفسير الجماليات والفنون، بردّها إلى "المسيح" وإلى تعاليم الكنيسة ورجال الدّين، والدّعوة إلى اعتبار الطّبيعة عملاً فنيًّا إلهيًّا، وهذه المعرفة تهدينا إلى معرفة الله من حيث هو فنان،[2] وإخضاع هذه النّظريات وتوجيهها خدمة للفن الهادف المحافظ على المنظومة الأخلاقية للمؤمنين المسيحيين.

ب- القديس توما الأكويني (T. Aquinas)*

انتقل التّصور المثالي اللاهوتي إلى فكر القدّيس (توما الأكويني- T. Aquinas) في مفهومه لنظريات الفن والجمال؛ إذ كشفت محاولته في تقديم ومعالجة هذه النّظريات، عن

---

[1] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 40.

[2] ينظر: عز الدّين إسماعيل، مرجع سابق، ص 46 -47.

* القديس (توما الأكويني) (1225- 1274م): من رجال اللاهوت والفلسفة المسيحية في العصور الوسطى، ولد في قلعة (روكاسكا) بالقرب من إكوين بنابولي، بدأ تعليمه المبكّر في سن الخامسة في دير (منت كاسينو)، والتحق في الرابعة عشرة بكلية الفنون بنابولي، دخل رهبنة الدومينيكيين، حضّر للدّرجة الأستاذية في اللاهوت، وصار أستاذًا متخصصا في الرهبنة بالجامعة، من أهم كتبه كتاب "شرح الأحكام". ينظر: يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د ط)، 2004 ص 141. وينظر كذلك:

Etienne Gilson, Le Thomisme: Introduction au système de Saint Tomas d'Aquin, librairie philosophique, J. Vrin, Paris, 1922, p : 09- 12.

مذهبه المشبع بنفحات إيمانية وروحية صوفية، وقد أثّر هذا الطّابع اللاهوتي على محاولته تكييف وتطويع الجماليات والفنون للتدّليل على وجود الله، وارتباطها المطلق والقسري بالخير، وقد أتت آراؤه حول الجمال «ضمنية أكثر منها صريحة، حيث صاغ فلسفته؛ كما لو كان الجمال يحمل كثيرًا من سمات "المفاهيم المتعالية – Transcendental"* كما رأى أنّ الجمال والخيرية في النّهاية متطابقان، فكلاهما وسيلتان منفصلتان لفهم حقيقة واحدة فهمًا عقلانيًّا.»[1]

ومن جانب آخر فإنّ تصوّر الجمال الذي ناقشه القديس (توما– T. Aquinas) قد عولج لديه في انتمائه المثالي والميتافيزيقي إلى الله، فيرى أنّ: «الكون كله جميل في نظر من يراه، فيرى إبداع خالقه فيه وذلك كله عنوان محسوس لجمال الله.»[2]

وهذه صورة مختزلة عن برهان القدّيس الذي يستدلّ به على وجود الله؛ «من آيات الخير ومحاسن الجمال في نفس الإنسان وفي مشاهد الطبيعة، فنحن نفضّل جميلاً على جميل، ومأثرة على مأثرة، ولا تتأتّى لنا المفاضلة بينهما بغير قسطاس شامل نرجع إليه في فهم الخير والجمال، وهذا القسطاس الشامل لا يكون فيما دون تلك الخيرات والمحاسن، بل فيما فوقها إلى مصدرها الأصيل وهو الله، ولا يتعيّن أن يكون كل شيء جميلاً وكل شيء خيرًا لنبحث عن ذلك القسطاس في العالم كلّه، بل يكفي أن يكون في العالم خير وجمال ليبحث الذّهن عن ذلك القسطاس ويقتضيه.»[3]

---

* المفاهيم المتعالية؛ مثل مفهومي (الخير والحقيقة)؛ أي بوصفها كامنة في كل الأشياء لكونها تمثّل جانبًا من كينونة أي شيء وباعتبارها وسيلة تتجلّى بها نعمة الوجود الكبرى للفهم البشري. ينظر: روجر سكرتون، الجمال، تر وتق: بدر الدين مصطفى المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014، ص 24.

[1] روجر سكرتون، المرجع نفسه، ص 24.

[2] عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، دار المحرر الأدبي، القاهرة، (د ط)، 1967، ص 61.

[3] عباس محمود العقاد، موسوعة عباس محمود العقاد الإسلامية: توحيد وأنبياء، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1970، ص 250.

وهكذا نستطيع أن نفسر النّظرة العلوية أو الفوقية التي خلعها سانت (توما الأكويني– T. Aquinas) على روح الجمال، سواءً أ كان مسجّى على جسد الطّبيعة أم بين ثنايا الفنون، وقد جعله حجّة دامغة في وجه المشككين في وجود الله، هذا المرجع الأصيل والثابت في فهم الجمال والخير، وهذه النظرة العلوية –قطعًا– بحاجة إلى ذهن متبصّر، وإدراك واعٍ يساءل العالم والموجودات عن مصدر كلّ هذا الجمال، إذًا؛ فالجمال أحد المفاهيم المتعالية التي تخاطب الإدراك البشري، وتثيره للبحث والتأمّل عن مصدر الحسن في الوجود، ولا شكّ أنّ هذا الحسن والإتقان المبدع، لا يتأتى ولا ينبغي أن يكون إلاّ من صنع قدرة تفوق القدرة البشرية، هي القدرة الإلهية.

وفي سياق آخر اعتنى القديس (توما الأكويني– T. Aquinas) بردّ فكرة الجمال إلى فكرة الكمال والتّناسب على منوال (أرسطو– Aristote) فقد رأى أنّ الجمال «يتطلّب ثلاثة أشياء أوّلها؛ السلامة أو الكمال، وذلك لأن كل ما ليس بكامل يعتبر قبيحًا، ثم يتلو ذلك التّناسب والتّناغم، وأخيرًا يجيء اللمعان أو الصقال، لأنّنا نسمي بالجميل كل ما له لون لامع مع صقيل، وقد اعتبر الانسجام سمة جوهرية للجمال الفنّي، وللحياة الفاضلة.»[1]

ويتوخّى سانت (توما– T. Aquinas) تعريف الجميل بأنّه «ذلك الذي لدى رؤيته يَسُر، وأنّه يَسُر لمحض كونه موضوعًا للتّأمّل، سواءً عن طريق الحواس أو داخل الذّهن.»[2] فهو يقدّم مفهوم الجميل من منظور حسي عقلي، إذ يرصد تفاعل الحواس الإنسانية مع المنطق أثناء تأمل الجميل، وبتفاعل كليهما ينجلي أثر الرّضا والسرور الجمالي على النّفس المتأمّلة، أي؛ إنّه قد سعى إلى ربط أفعال الحس والإدراك بسيكولوجيا الإنسان.

[1] رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 1998، ص 107 – 108.

[2] ر، ف جونسون، موسوعة المصطلح النّقدي، مج1، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 272.

إنّ اقتران مفهوم الجميل عند (الأكويني– T. Aquinas) بقوى الإدراك الثلاثة (الحس العقل والنّفس) يكشف عن؛ مدى تمكّن الجمال من التّسلل إلى عمق الإنسان والتّغلغل في ثناياه، فالجمال يسحر اللب ويثير الإحساس، ويرضي النّفس والوجدان.

ومن اللّازم أن ننوه في هذا المقام إلى ملحظ هام هو؛ أنّ الجمال بهذا المفهوم الشامل؛ لم نتلمّسه عند القدّيس (أوغسطين– Augustin) من قبل، لذا يمكن اعتباره أحد أهمّ الاختلافات الجوهرية بين القديسين، وإحدى مظاهر التّجديد في تناول هذا الموضوع في الفكر والدّيانة المسيحية، ولا يجد القديس (توما الأكويني– T. Aquinas) في نفسه حرجًا من الإشادة بأنّ «بإمكان الأشياء الرديئة الاستحواذ على قسط من الجمال المطلق، إذا ما هي حوكيت محاكاةً حسنة ومناسبة.»[1] وهذا يعني أننا باستطاعتنا أن نميّز في القبح جمالاً في موقف ما.

ويعقد سانت (توما الأكويني– T. Aquinas) وجه المقارنة بين الرّائع والطيّب، أي؛ ما بين الجميل والخيِّر فيرى أنّ: «الجميع يتمنّون الخيرات، ولكنّ ميزة الرّائع هي أيضًا أنّ يهدّئ الرّغبات، وأنّ الشيء الرّائع هو ذلك الشّكل الذي يعكس الأصل بدقّة، ولو أنّ هذا الأصل كان بحدّ ذاته مشوّهًا، فالقيمة الفنيّة تعود إلى القدرة والمهارة في التّقرب إلى مشابهة الأصل.»[2] حيث «يربط القديس (توما الأكويني– T. Aquinas) الرائع والإحساس باللذة على نمط (أرسطو– Aristote)»[3] كما أنّه لا يفرّق بين اللذة التي يسوقها الخير إلى النّفس وبين لذة الرّائع، فكلاهما يحقق السرور والرّضا، وقيمة الرّائع لديه، تتأتّى من مهارته في محاكاة الأصل، مهما اختلفت تشكّلاته جمالاً أم قبحًا وتشوّهًا.

[1] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 42.

[2] ميخائيل أوفيسيانيكوف، مرجع سابق، ص 80. و ينظر كذلك: علي شلق، مرجع سابق، ص 75.

[3] مراد وهبة، قصة علم الجمال، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط1، 1996، ص 18.

إذا ما أردنا تحصيل المنطلقات الفكرية والفلسفية لظاهرتي الجمال والفن التي سيطرت على الفكر المسيحي في العصور الوسطى، فإننا نقول:

ثمّة حضور دامغ للفلسفة الأرسطو- أفلاطونية في عمق الفلسفة والفكر المسيحيين، فقد استثمر القديس (أوغسطين- Augustin) والقديس (توما الأكويني- T. Aquinas) تعاليم هذا الفلسفة، التي كانت كفيلة بإنتاج وتأسيس مفاهيمهما عن الجمال والفن، بصفة موازية ومُشاكلة لها، فانبجست رؤاهما من منطلق ديني بحت، سُخّرت الفنون على إثره للدّعوة للاحتفاء بحياة فضلى، تحكمها تعاليم الكنيسة بمباركة القديسين ورجال الدّين، بينما تمثّلت الجماليات في كل ما يوحي بالحقيقة الروّحية الإيمانية، كما حملت على عاتقها لواء التّدليل على وجود الله، من خلال إسقاط مفهوم الجمال المثال، وانعكاسه على وجه الكون والوجود، فالأشياء الجميلة في الواقع والطّبيعة، ما هي إلا صور تستلهم جمالها من الجمال الإلهي.

3- فكرة الجمال في الفلسفة الحديثة:

سجّل مطلع العصر الحديث تحوّلاً أساسيًّا في التّصور الجمالي، وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النّظرة الذّاتية للجمال، وقد «صاحب هذا التّحول اتجاه إلى الربط بين مبحث الجمال وعلم النّفس، بعد أن كانت الدّراسات الجمالية فرعًا من مبحث الوجود، وقد اكتملت معالم هذا التطور عند (كانط) الذي كان صورة من صور الثورة الكوبرنيقية* في مجال الفلسفة.»[1]

* يعد مفهوم الثورة الكوبرنيقية أو الكوبرنيكية من أكثر المفاهيم تداولاً في حقول معرفية مختلفة، استعمل للمرة الأولى على يد العالم الفلكي (كوبرنيكس- Copernicus) (1473 -1543)، ثم انتقل المصطلح إلى الفلسفة، حيث قام (كانط) بثورة في طريقة التّفكير الإنساني، بجعل الذات مركز المعرفة. ينظر: محمد بومانة، الثورة الكوبرينكية في التربية عند جون ديوي، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، الجزائر، مج 5، العدد 13، ص 59.

[1] محمد علي أبو ريان، مرجع سابق، ص 25.

ومن هنا؛ فإنّ أهم طابع سبغ الجماليات في العصر الحديث، هو «تحقيقها ما يسمّى بـ"الاستقلالية الذّاتية" الناتجة عن تأثير الفلسفة الديكارتية، التي قامت على إبراز مكانة الذّات في المعرفة، وقدرتها على بلوغ الحقيقة وفقًا لقواعد العقل في مجمل النشاطات الإنسانية وفي مختلف الميادين العلمية الفلسفية والفنية، بعيدًا عن وصاية سلطة الكنيسة ولاهوتها، وضد الفكر السكولائي.*»[1] وبذلك يكون الفيلسوف الألماني (كانط– Kant) أوّل من أذكى جذوة الثورة في نمط التّفكير الإنساني في العصر الحديث؛ احتلت بفعلها الذّات المركز، محور جميع معارفنا وعلومنا.

أ– إيمانويل كانط (E. Kant)*

يمثّل الفيلسوف (كانط– Kant) «عصرًا جديدًا وهامًّا في تاريخ علم الجمال»[2] وقد تمكّن من توثيق حضوره في تاريخ العصر الحديث، كفيلسوف ترجع له الأهمية الفائقة في تحرير النّظريات الجمالية من عقال النّظريات السابقة، التي اعتمدت على التّحليل اللاهوتي والسكولائي للجمال، وأهملت جانبا أساسيا في الحكم الجمالي وهو ذوق الإنسان، إلاّ أنّه استفاد من رؤى سابقيه وتراثهم، فقد ظلّ متأثرًّا بـ(ليبنتز–Leibniz) و(فولف – Wolff)

---

* السكولائية: (المدرسية – Scohlasticism)، هي فلسفة مسيحيّة ظهرت بأوروبا إبان العصور الوسطى، كانت من أهمّ القضايا التي ناقشتها (طبيعة المعاني الكليّة)، قال بعض أتباعها أنّها صور عقلية قائمة بذاتها مستقلّة عن عالم الأشياء الجزئيّة، وقال آخرون؛ إنّها منبثّة في الأشياء الجزئية نفسها، وفي القرن الثالث عشر عرفت أوروبا فلسفة (أرسطو) عن طريق العرب، وقامت السكولائيّة بالتّأليف بين الاتجاه الأرسطي العقلي وبين الفكر المسيحي الدّيني. ينظر: إرنست فيشر؛ مرجع سابق، ص 159.

[1] كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، ص 73.

* (كانط) (1724 – 1804م): رائد المثالية الكلاسيكية الألمانية، من مؤلفاته الأساسية: "نقد العقل المحض" و "نقد ملكة الحكم". ينظر: إ.ف بيلاييبرغا، المعجم الفلسفي المختصر، تر: توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، ط1، 1986، ص 264.

[2] عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة: دراسة لوجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، (د ط)، (د ت)، ص35.

زمنًا، وخاصّةً في موضوع ثنائية "العقل والإرادة"، بيد أنّ قراءته لـ(مندلسون- Mendelsshon) أطلعته على وجود قوة أو ملكة بشرية ثالثة هي ملكة الوجدان التي تشعرنا باللذة أو الألم، وهكذا اتجه (كانط- Kant) للبحث عن عناصر أولية سابقة على التجربة، فانتقل من فكرة "نقد الذوق" إلى أخرى تتعلق بـ(نقد ملكة الحكم).[1]

وحسبنا هنا أن ندرك أنّ؛ (كانط- Kant) قد شغل بمعالجة «طبيعة الذّوق وحدود الحساسية، فضلاً عن نوع جديد من أنواع المبادئ الأولية؛ ألا وهي المبادئ الوجدانية التي تعنى بأحكام اللذة أو الألم وأحكام الجمال والغائية.»[2]

ومن جهة أخرى فإنّ آراءه الجمالية؛ «انصبّت على تعريف الجميل وتحديده والحكم به ومقارنته بالمفاهيم الأخرى المتصلة به، ولذلك بالغ الأثر والأهمية في دراساتنا للحكم الجمالي بشكل خاص، لذلك عُدّ كتابه "نقد ملكة الحكم" بداية حقيقية للتّفكير والدّراسات الجمالية المنظمة والفعالة، أو كما قيل يعدّ أحسن مقدمة، إن لم يكن المقدمة الوحيدة لعلم الجمال.»[3]

ومن هنا قد فتح كتابه "نقد ملكة الحكم" بابًا جديدًا من أبواب علم الجمال، وهو ثمرة مطلب واستفهام جاد في الحكم على جماليات الفنون؛ فقد تساءل (كانط- Kant) «كيف؟ عندما أصدر حكمًا على عمل فنّي، وأقول إنه عمل جميل كيف يكون حكمي ذاتيا من جهة لكنني أشعر أنّه ليس مجرد حكم ذاتي، بل يمكن أن يشاركني فيه الآخرون؟»[4]

إنّ التساؤل حول الحكم الجمالي، هو الذي أوصل (كانط- Kant) إلى فهم طبيعة الجمال، وهو من خلاله يؤكّد أننا لا نعرف قانونًا من القوانين العامة يضطرّنا إلى الحكم

---

[1] ينظر: راوية عبد المنعم عباس – محمد عبد المعطي، مرجع سابق، ص 16.

[2] كامل محمد محمد عويضة، عمانويل كانط (شيخ الفلسفة في العصر الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 1993، ص 82.

[3] عبد الكريم هلال خالد، مرجع سابق، ص 36.

[4] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، مرجع سابق، ص 45.

على شيء من الأشياء بأنّه جميل أو غير جميل، وإنّما يرجع إلى تذوق الجمال «والبداهة التي يوحي بها النظام الأدبي في الوجود هما مصدر الحكم.»[1]

إنّ مدار الحكم بالجميل ينبع من نطاق الذّاتية، وهو حكم استطيقي خالص خال من أي منفعة أو غاية تُرجى، يقول (كانط– Kant): «الذّوق هو ملكة الحكم على شيء أو على ضرب من ضروب الامتثال، بالرضا أو عدم الرضا، خلوًّا من أية مصلحة، وموضوع مثل هذا الرّضا هو الجميل.»[2] فالموضوع الجمالي هو ما يحقق سرورًا ورضا جماليًّا غير مقيد ولا يستوجب نفعًا أو غاية، ولا يسخر خدمة لإشباع رغبة مادية، سوى البهجة الجمالية والاستمتاع الجمالي.

ويرى (كانط– Kant) أنّ الجمال الذي يثير في الإنسان السّرور والبهجة؛ إنّما يثيرها «دون تصوّر أو فكرة مسبقة عن الجمال، أو مقياس له، وذلك لأنّ الإحساس بالجمال إحساس عام، كما أنّه يرتبط بالأحاسيس التي يصعب قياسها، إلا أنّ هناك شبه إجماع على الشيء الجميل بأنه جميل.»[3]

لا يشترط (كانط– Kant) في الحكم الجمالي، وجود معرفة مسبقة بالجميل، حتّى يثير الدّهشة الجمالية في النّفس، فالإحساس بالجميل إحساس عام ذو طابع كلي "Universality" شمولي، لا ضرورة للتّصريح عن ماهيته قبل وقوع تأثيره على الذوق الإنساني الخاص، ولهذا فإنّ الإدراك الجمالي في الأشياء «يعتبر إدراكًا مباشرًا مستقلاً عن تصوّرنا لما هو "جميل"، وكذلك فنحن لا حاجة لنا لبرهان للتدليل على جمال الأشياء، وإنّما تتبدّى في الشيء سمة الجمال التي ندركها فيه دون حاجة إلى تصور نموذج أو مثال للجمال نقيس بمقتضاه جمال الأشياء.»[4]

---

[1] ينظر: عباس محمود العقاد، مرجع سابق، ص 62.

[2] إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005، ص 11.

[3] ينظر: أنصار محمد عوض الله رفاعي، مرجع سابق، ص 346.

[4] محمد علي أبو ريان، مرجع سابق، ص 41.

والحكم على الجميل عند (كانط– Kant) «مختلف عن الحكم على موضوعات العالم الخارجي، فهو يتسم بالأولية والضرورة، ويقوم في النفس أو في الذّات، وهو وسيلة ندرك بها الانسجام أو الاتساق بين قوى النّفس وملكاتها، ومن هنا جاءت أوليته وكليته وضرورته، ومعنى هذا أنّه؛ حكم موضوعي يصدق عند كل شخص في كل زمان ومكان.»[1]

ونتبيّن من هذا أنّ؛ الحكم على الأشياء حسب (كانط– Kant) هو حكم ذاتي، ولكنّه ليس ذاتيًّا صرفًا، وإنّما يتحكم به عاملا الكلية والضرورة اللذان يسبقان الخبرة الحسية أو الذوقية الإنسانية، وقد أقرّ (كانط– Kant) شروط الحكم بالجميل وهي عبارة عن لحظات[2] يمرّ بها الحكم والتّذوق الجمالي، وفق عوامل: الكيف، الكم الجهة وأخيرًا العلاقة.

* **اللحظة الأولى /وفقًا للكيف:**

فمن جهة الكيف؛ حدّد الجميل بأنّه ما يسرّنا بغير أن يترتّب على سرورنا به منفعة أو فائدة أو لذة حسيّة، ومن هنا يختلف الجميل عن كل ما يسبب اللذة أو ما يرضي حاجة جسمانية، بمعنى أنّ الحكم الجمالي شعور خالص من أي وجه نفعي أو لذّة بيولوجية زائلة، وهو حكم تأملي صرف.

* **اللحظة الثانية/ وفقًا للكم:**

يعرف الجميل "Beautiful" بأنّه ما يسرّنا بطريقة كلية وبغير استخدام أي تصورات عقلية وبراهين منطقية، ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل؛ لا ترجع لدوافع شخصية وأسباب خاصة، وهو يفترض اشتراك الجميع في الاعتراف بقيمته الجمالية، فالجميل وفقًا للكم؛ ما يشترط اتفاق المشاعر الجماعية لوصفه بالجميل، وهذا الاتفاق الجمعي؛ إنّما هو اتفاق كلي يترتب عن الذّات الجماعية، ولا يخضع لمراس القوانين والبراهين المنطقية العقلية، والجميل وإن كان ذا طابع كلي؛ إلاّ أنّ هذه الكلية «لا تستند إلى تصورات عقلية أو استدلال عقلي

[1] محمد علي أبو ريان، المرجع السابق، ص 41.

[2] شرح اللحظات الأربع، ينظر: كامل محمد محمد عويضة، مقدمة في علم الفن والجمال، مر: محمد رجب البيومي، دار الكتب العلمية بيروت، (د ط)، 1996، ص 132 – 133.

وإنّما ترجع إلى عملية تجري في العقول البشرية، تتلخص في انسجام المخيلة مع الذّهن، وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع، وهو الذي يصبغ الحكم الاستطيقي بصبغة الكلية، إذ إنّ الذّات واحدة مشتركة عند الجميع.»[1]

* **اللحظة الثّالثة/ وفقًا للجهة:**

يتّصف الجميل بأنّه حكم ضروري أي عكسه مستحيل، ويرجع السبب في ذلك إلى أنّ؛ له أصول مشتركة لدى جميع أفراد الإنسانية، فالذّات الإنسانية طبيعتها واحدة، ويمكنها أن تستجيب استجابةً واحدة عندما تكون بصدد الجميل، على أساس هذه اللحظة؛ يتحدّد حكم الذّوق من حيث الإمكان والضّرورة، بمعنى أنّ هناك «علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة، فهي تختلف من هذه النّاحية عن الضّرورة النّظرية المستمدّة من قوانين العقل الأوّلية، كما تختلف عن الضّرورة العملية لأنها ضرورة نموذجية، لأننا في حكمنا على الجميل نحس بنوع من الإلزام غير المعتمد على التصورات العقلية، ولا على السلوك العملي بل على الذّوق العام أو الحس المشترك* ووجود هذا الحس المشترك؛ يسمح لنا بتفسير الأعمال الفنية النموذجية تفسيرًا يجعل منها نماذج تحتذى في كل زمان ومكان.»[2]

* **اللحظة الرابعة/ وفقًا للعلاقة:**

وتعني ارتباط الحكم الذوقي أو الجمالي بالغائية دون غاية محدّدة، يقول (كانط– Kant): «الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه، أي أنّه مدرك في هذا الموضوع، دون تصور لغاية من الغايات.»[3]

---

[1] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 134.

* هو إحساس تشترك فيه جميع الناس، ولا نعني به حسًّا خارجيا غريبا عنا، وإنّما هو الأثر الذي يتركه اللعب الحر لقوانا الفكرية وهو يختلف عن الفهم الذي يبني المعرفة ويربطها بواسطة تصورات لا مشاعر. ينظر: إ. نوكس، مرجع سابق، ص 65.

[2] إ. نوكس، المرجع نفسه، ص 135.

[3] إمانويل كانط، مرجع سابق، ص 142.

وهذا يعني أنّ؛ الجميل يوحي بغاية ما من غير أن يرتبط بغاية محددة، أي أنّ جمال الجميل غاية في ذاته، تقصي جميع الغايات المرجوة من إنتاج الشيء الجميل، وهذا الشيء الجميل في نظر (كانط– Kant) «إنّما يتراءى لنا في صورة ذات أبعاد وحدود، أي في صورة متناهية تقع في حدود إدراكنا العقلي، أمّا إذا جاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز حدود قدراتنا الإدراكية؛ فإنّه لا يلبث أن يدرك إلى المجال اللا متناهي فيولد في نفوسنا شعورًا من مرتبة أخرى، يسمّيه (كانط– Kant) بالجلال، ونصف موضوعه بأنّه "جليل".»[1]

ومعناه؛ أنّ شعورنا بالإجلال والعظمة حيال شيء يتّصف بالجمال اللا متناهي إنّما يوحي بأنّنا في حضرة "الجليل" أو "السامي" الذي يولّد في النّفس شعورًا مَهولاً ومُبهرًا.

ولعلّ أهم ما ترتّب عن الأسس أو اللحظات الآنفة التي يمرّ بها الحكم الاستطيقي؛ هو أن (كانط– Kant) حدّد للجمال ميدانه ومفهومه الخاص، فكان الجمال المحض: «لا يتمثّل سوى في الشكل المحض، ويتجلّى في الأشكال والنماذج التي يختفي منها كل مضمون؛ كالنقوش والزّخارف والزينة في شكل أوراق، وهي أشكال لا معنى لها في نفسها، كما يتجلّى الجمال المحض في الموسيقى غير المصحوبة بغناء.»[2] ويقع الجمال عنده على ضربين أو قسمين هما:

«–**الجمال المقيّد:** وهو الذي يفترض من ما ينبغي أن يكون عليه سموه في تطابقه مع فرضياته، وتقوده آلية الحاجة والمنفعة والضرورة والقياس بما يجاوره.

– **وأمّا الجمال الحر:** لا يفترض مسبقا ما يجب أن يكون عليه، فهو جمال بذاته ولذاته، وهو خارج آلية الحاجة والمنفعة والضرورة، وكذلك يتجاوز أقيسة المنطق وآثار المجاور.»[3]

---

[1] محمد علي أبو ريان، مرجع سابق، ص 42.

[2] محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 302.

[3] عبده مصطفى، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مرجع سابق، ص 64. ينظر كذلك: نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 63.

يمكن أن نظفر من خلال الموقف الكانطي من الجمال أنّ؛ الجمال لديه أصبح محدودًا بشروط، ومرجعه الذّات الإنسانية، وهو جمالٌ محض معزول عن أي غاية خارجية، وبالتّالي؛ فهو يعتق الفنون من قيد أي مضمون اجتماعي أو تاريخي أو سواهما، فالأثر الفنّي الجمالي عند (كانط– Kant) هو «نشاط إنساني يعبّر عن حرّية الإنسان وقدرته الإبداعية ونزوعه المستمر نحو تجاوز الواقع.»[1]

إنّ مسألة الفن لديه؛ مطلب جمالي متعالٍ عن كل ضرورة تقيده، وهو نتاج حر للجمال «ولمّا كان الجمال ينفذ منه إلى الكل، فإنّ الجمال ليس ملتصقًا بالحسي، بل يتجاوزه، وعلى هذا نجد مثال الإنسانية ماثلا في الجمال الإنساني بصفة خاصة.» [2]

والإحساس بالجمال في نظر (كانط– Kant) مرتبط في وثاقة وشدّة بالذّات الإنسانية وهذا ما جعله ينتهي إلى «معيار كوني ثابت مشترك بين البشر جميعًا، الأمر الذي ترتّب عليه اتجاه شكلي في النّقد الفني، الذي ظلّ سائدًا في الفكر حتى العصر الحديث.»[3]

والفن الجميل في رأي (كانط– Kant) هو «فن العبقرية والعبقرية هي موهبة (أو هبة طبيعية) تمنح القاعدة أو (القانون) للفن، والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها إلى الطبيعة، ومن ثمّ فإنّ العبقرية هي استعداد عقلي فطري تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء القاعدة أو القانون الخاص.»[4]

يمكن القول؛ إن فلسفة (كانط– Kant) الجمالية شكلت دافعًا ودعامة لنماء بعض النّظريات الجمالية من بعد، كنظرية "الفن للفن" التي نادت باستقلالية الفن عن أي إحالات هامشية خارجية، أي؛ أن يكون الفن متنًا في ذاته ولذاته «وقد مثّلت فلسفته المثالية هذه

---

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 07.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، مرجع سابق، ص 47.

[3] سمير بلكفيف، إمانويل كانط فيلسوف الكونية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، (د ط)، 2011، ص 149.

[4] أماني غازي جرار، فلسفة الجمال والتذوق الفني (تربية الحس الجمالي)، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، (د ط)، 2015، ص 129.

نقطة الانطلاق التي قامت عليها الفلسفة الحديثة وبدأت منها.»[1] وتتوقفّ رؤى (كانط- Kant) الجمالية في محطّات رئيسة نذكر منها:[2]

- إنّ الجميل موضوع يرضي الذّوق بغير أن يرتبط بتحقيق فائدة عملية أو لذة حسية.
- للجمال طابع كلّي يسري على الجميع.
- في الجميل إيحاء بغائية معينة دون أن تخدم الجميل غاية محددة خارجية عنه.
- الفن عالم متسام يجاوز الواقع ويتخطاه.
- مجال الاستطيقا يكون بمعزل عن طبيعة موضوع التمثّل، استطيقا مصدرها الذّات ومستقلة عن كل غائية.

ب- فريدريك هيجل* (Hegel- F):

تأسّست مفاهيم (هيجل- Hegel) في الجماليات انطلاقًا من فلسفته في اللّاهوت التي «تنظر من الأعلى لتتأمل العالم في تركيبتها للنسبيات من موقع الإطلاق، بإعادة تقريب الإله والعالم في نطاق الفكر، وهذا ما جعله يحاول إثبات صحة (الكائن كفكر) و(الفكر ككائن)، أي تطابق الوجود والفكر، لأنّ كل ما هو موجود يخضع لنظام حتمي، لأنّ وجوده عقلاني واقعي يمكن الاعتراف به من خلال فكر ذاتي إنساني، ويصبح الفكر والوجود في المطلق (كائنًا واحدًا)، هذا المطلق يقيم حوارًا مع ذاته في صيرورة أبدية من الجدل الذي تحرّكه المعارضة أو الرفض، فالنظرية تحتّم النّقيض سواء على صعيد المنطق النظامي أو

[1] زكريا إبراهيم، هيجل أو المثالية المطلقة، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، 1970، ص 99.

[2] ينظر: أنصار محمد عوض الله رفاعي، مرجع سابق، ص 347.

* هو (جورج فيلهلم فريديريك هيجل)(1770- 1831م): فيلسوف ألماني، ولد في (فورتنبورغ) من عائلة برجوازية صغيرة، تلقى في البدء تعليمًا كلاسيكيًا مكثّفا، ثم درس الفلسفة وعلم اللاهوت، عمل أستاذًا في جامعة (هايدلبرغ)، قبل أن ينتقل إلى برلين حيث ذاع صيته وتبلور فكره حتّى أن قام تلاميذه بتدوين دروسه، وإضافتها إلى أعماله، إن أهم ما سبغ فكر (هيجل) هو إدخال التّاريخ ضمن نطاق الفلسفة كبعد أساسي من أبعاد الوجود. ينظر: مصطفى حسيبة، مرجع سابق، ص 667 - 668.

الزمان التّاريخي، بحلول وسط تعرض نظرية جديدة لكي نصل إلى المطلق، وهنا تكون مادّة الفلسفة لا الإنسان أو الطّبيعة، بل الرّب لأنّه يمثّل أسمى وحدة للأضداد، والفلسفة عبادة للحقيقة المطلقة أو هي "يوم الأحد للحياة كلها".»[1]

تشكّل هذه الرؤية إطارًا مقتضبًا لفلسفة (هيجل- Hegel) العامّة، تلخّص وحدة وتحالف الوجود والفكر، وتوجّهًا دينيّا ضروريًّا يختص بالموجودات في العالم الحسّي الواقعي الذّي يجعلها تتسامى ضرورةً إلى المطلق، وعند هذا الحدّ بالذّات فإنّها؛ تصبو إلى الحقيقة الكامنة في المطلق، حيث تعمل الفلسفة بموجبها كوسيط بين العالمين الحسي والمطلق ووحده التّفكير الفلسفي يجلّي الحقيقة ويتوجّسها، أي؛ إنّه يقود نحو العلّة الأولى للموجودات (الرّب أو الإله).

إنّ المبدأ الهيجلي يقول إنّ: «المطلق يجب أن يفهم لا كمنطلق لكل ما هو موجود، بل كنتيجة له أيضا، أي كمرحلة عليا من تطوّره، هذه المرحلة العليا من تطور الفكرة المطلقة يسمّيها (هيجل- Hegel) "الروح المطلق".»[2]

وقد تأسس مذهب (هيجل- Hegel) الجمالي على تخوم الميتافيزيقا، عندما تصدّى للبحث في الفكرة "The Idea"* والمثال "The Ideal" ثم انتهى إلى دراسة الرّوح أو المطلق التي تشكّلت معالمها وفق محطّات ثلاث هي؛ «مرحلة اليقين الحسّي؛ أي مرحلة الروح الذي لا يبلغ مرحلة الوعي التّام بذاته، ثم مرحلة الإدراك: وهي تلك التي اتجه فيها الإنسان لعبادة

[1] عقيل مهدي يوسف، المعنى الجمالي، دار مجدلاوي، عمّان، ط1، 2008، ص 53.

[2] جميل الرياشي، رؤية النسق الهيجلي من خلال ظاهريات الروح، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 15- 16، 1991، ص 154.

* الفكرة: أو الروح المطلق: يعني الفكرة من حيث أنّها موجودة في ذاتها ولذاتها، هي أيضًا الحق في ذاته، وهي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة، هي الروحي الكوني، الروح المطلق، وما الروح المطلق إلا الروح من حيث هو كوني، وليس من حيث هو خاص ومتناه، إنه يتحدد على أنّه الحق الكوني في حقيقته. ينظر: هيجل، المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988، ص 163- 164.

مظاهر الطبيعة، ثم مرحلة الفهم/ التي تعرّفت فيها الروح على ذاتها، مجسّدًا في عمل خلقها وصناعتها.»[1]

ومعنى هذا؛ أنّ فلسفته في الرّوح بمثابة تتويج لمجمل الرّؤى والتّصورات الهيجلية تنعكس على وجه (المنطق، الطبيعة وأخيرًا الفن)، وهي أهم ما يتعلّق بمبحثنا هذا (الجمال الفني)، لأنّ الروح المطلق يتمثّل في الفن، وهذه هي «ذات فينومينولوجيا الروح ذاتها التي يرينا فيها (هيجل- Hegel) الوعي وهو يترقّى رويدًا رويدًا من الأشكال الابتدائية للإحساس، وصولاً إلى العلم ثم المنطق، حيث يتحدد التصور في ذاته، ثم فلسفة الطبيعة: التي تشير إلى اللحظة التي يغدو الروح فيها غريباً عن نفسه، وأخيرًا فلسفة الروح: التي تبين عن عودة الروح إلى ذاته في القانون والأخلاق والدين والفلسفة، فالمذهب إذًا؛ ملحمة رهيبة للروح كما يقول (هيجل- Hegel) نفسه.»[2]

لقد أيقن (هيجل- Hegel) أنّ؛ كل الموجودات في العالم إنّما هي من مظاهر تشكّلات الرّوح، التي تتحقق في الأشكال العليا أي؛ الدين والفن والفلسفة، وبتعبير آخر؛ «فإنّ الفكرة المطلقة (الروح المطلق) بعد أن تتخذ شكلاً خاصًّا في الطبيعة، تشرع تعود إلى ذاتها أولاً في الدّين بوصفه تصورًا خياليا، ثمّ إلى الفن بوصفه رؤية حسية، ثمّ إلى الفلسفة بوصفها فكرًا خالصًا مجرّدًا.»[3]

وهذا ما حدا به إلى جعل الروح المطلق محور ولبّ مذهبه الجدلي العام، كذلك هو الشّأن في نطاق البحث الجمالي، وعلى إثر ذلك فإنّ مفهومه للجمال يتمثّل في أنّه: «تألق المطلق وإشعاعه من خلال أقنعة العالم الحسي، فمن الجوهري لفكرة الجمال أن يكون

---

[1] هيجل، فينومينولوجيا الروح، تر: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2011، ص 439 – 440.

[2] إميل برهييه، تاريخ الفلسفة: القرن التاسع عشر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص 199.

[3] نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، ط3، 1998 – 1999، ص 24.

الموضوع حسيًّا، أعني شيئًا بالفعل أمام الحواس؛ كالتمثال أو المعمار، أو الأصوات الموسيقية الجميلة، وأن يكون على أقل تقدير تصويرًا ذهنيًّا لموضوع حسّي كما هو الحال في الشعر، ولا بدّ أن يكون فردًا عينيًّا، إذ لا يمكن أن يكون تجريدًا، فالموضوع الجميل يتّجه إذًا إلى الحواس، لكنّه يتّجه أيضًا إلى العقل أو الروح، لأنّ الوجود الحسي بما هو كذلك ليس جميلاً، لكنّه يصبح جميلاً حين يدرك العقل تألّق الفكرة من خلاله.»[1]

وهكذا يومئ (هيجل– Hegel) من خلف سطور هذا القول إلى؛ أنّ الشيء الجميل يُبنى على الفكرة وعلى الشكل الحسي، الفكرة باعتبارها تصورات خالصة غير حسيّة، وأمّا الشكل الحسي؛ فيمثّل الوحدة العينية أو المادة الفيزيقية الخاصة بالموضوع الجميل، ومن دون أدنى ظلّ للشك فإنّ؛ نظرة (هيجل– Hegel) للفن مستوحاة من فلسفته الروحية «فقد وضع الفن مقابل الرّوح التي تتأمّل ذاتها في حرية تامّة وفي أصالة وإبداع، لأنّ الفن هو التّأمل العقلي والسّعي إلى تحقيق الجمال بالذّات.»[2]

إنّ الفن لدى (هيجل) من إبداع الرّوح، وخلق الوعي، ونتاج الحرية، وبالتّالي؛ فهو أسمى من جمال الطبيعة الذي يخضع بالقوة والإكراه إلى قوانينها، ما يجعله كيانًا ناقصًا وعاجزًا عن تجسيد الشكل الاستطيقي على الواقع العيني المحسوس، وبالتّالي فإنّ؛ ما تنتجه الرّوح من جمال فإنّه يحمل خصائصها، ويكون أسمى من وجوده الطبيعي.

إنّ أهم ما يطرح على بساط المناقشة والتّحليل في هذا المقام هو؛ نفي الجمال عن الطبيعة في المنطق الهيجلي، واقتصاره على الفن المثالي العلوي؛ يبدو أنّه منطق ضيّق وناقص «كونه يفصل ما بين جمالي عياني وجمال ما ورائي، فالعياني قابل للزوال، والما ورائي ماثل وأزلي وهذا يكشف أنّ نفي الجمال عن الطبيعة، انتباذ للحقيقة وللسّرّانيّة الجمالية

[1] هيجل – ولتر ستيس، فلسفة الروح، ج2، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983، ص 131.

[2] علي عبد المعطي محمد، راوية عبد المنعم عباس، مرجع سابق، ص 134.

المطلقة، ونفي للتراث وللحضارات والتّاريخ وبالتالي؛ نفي للتّجسّد الإلهي في كينونة الوجود.»[1]

إنّ سمو الفن على الطّبيعة؛ «لا يعني أنّ الطبيعة لا تخدم الفن، أو أنّ الفنّ في غنى عنها، وإنّما يتّخذها وسيطًا للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الإنساني، لكي يدرك الإنسان ذاته ويتحرّر من الغرق في أسْر الجزئي ليصل إلى الكلية في الفن، التي تستوعب كل التجارب الشخصية لتتحوّل إلى تجربة إنسانية عامة وشاملة، فالإنسان يدرك ذاته حين يخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي ولذلك؛ فالشكل الحسي في الفن هو الوسيط الذي ينقذ الإنسان من الجزئي والخاص وتفاصيل الحياة اليومية، ويسمو به إلى العام، وينفذ إلى جوهر الواقع الكلي.»[2]

وهذا واضح الدّلالة على أنّ؛ الجمال الفني في تصور (هيجل- Hegel) فكرة مطلقة منعتقة من الشّكل المحدّد، وتدرك نفسها روحًا مطلقة تعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي الحسّي، إزاء هذا ينظر (هيجل- Hegel) للفن على أنّه: «تفتّحٌ لإمكانات الإنسان الكامنة فيه، وهو أيضًا إدراك نوعي للعالم على نحو تشخيصي محسوس، وهو ليس "زينة للحياة"، بل إنّه يخلق أشكالاً تعبّر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة.»[3]

وإذا تمعنّا عن كثب بحث (هيجل- Hegel) في الأنساق الجمالية، نألفه يقرن الفن بالروح أو الفكرة المطلقة، من خلال تآلف الشكل والمضمون، وهذا ما يتنافى مع دعوته بأنّ جوهر الفن إنّما يقوم في ذاته «فهذا التصور يلقي ظلاً من الشك على جدية تأكيد (هيجل- Hegel) في أنّ غاية الفن تقوم في ذاته، ولكن الحقيقة هي أنّ هذا الفصل بين الشكل والمضمون؛ إنما يرتّب جملة نتائج هامة تتمثّل في تحديد (هيجل- Hegel) للفن كرمز

[1] منير الحافظ، إشراقات في فلسفة الفن والجمال، دار الخليج، عمّان، ط1، 2019، ص 159.

[2] رمضان بسطاويسي، مرجع سابق، ص 08 - 09.

[3] روجيه جارودي، فكر هيجل، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 21.

حسي لمضمون ميتافيزيقي.»[1] وهو بذلك يعزو للفن هدفًا خارج جماليته، وهو التّعبير عن الروح المطلق، بمعنى؛ أنّ الجمال رغم تميّزه الميتافيزيقي هو مزيج يصل بين الفكرة العقلانية، والنموذج الحسي.

وهكذا بات ممكنًا لـ(هيجل– Hegel) أن يقدّم نظريته في أنواع الفن في ثلاث مراحل حسب مستوى العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون: «فخلال النمط الرمزي من الفن؛ كان هناك بحث عن المثال وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجي، وخلال النمط الكلاسيكي؛ تمّ بلوغ المثال واتّحدت الفكرة بالشكل الخارجي في تناغم حميم، أمّا خلال النّمط الرومانتيكي؛ فتتخلص الفكرة من الشكل المحدود وتدرك نفسها روحًا مطلقة، خالية من كل تحديد، متجاوزة الأشكال الحسية المحدودة، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي الحسي، وتحلق في عالم الباطن، وتهجر الخارجي لكي تنغلق على ذاتها، وهنا يكون الشكل غريبًا عن الفكرة بعكس الحال من النمط الكلاسيكي، حيث كان الشكل مؤتلفًا بالفكرة متجانسًا معها.»[2]

فمن على هذه الشرفة يوضّح (هيجل– Hegel)؛ تطور الفكرة (الروح المطلق) في مختلف أشكال الجمال الفني، فخلال الفن الرمزي نشهد نزوعًا للبحث عن الجمال المثال يأتلف فيه الشكل بمضمونه، لكنه في مقابل ذلك يصطدم بعدم تطابق جزئي بين الشكل والمضمون، فالمضمون قد يتّخذ أشكالاً عديدة، كما أن الشكل قد يتّخذ معانٍ ومضامين عديدة، بينما حقّق الفن الكلاسيكي تفاعلاً تامًّا بين المضمون الروّحي وشكله الحسي، وردم الشرخ بين الفكرة والمادة المجسدة لها، لذلك وصف بأنّه أكمل صورة للفن من حيث بلوغه المثال (الروح المطلق)، والفن الرومانتيكي يبدو أكثر حرية وديناميكية، إذ تتحرّر الفكرة فيه من عقال الشكل وتغوص في ثنايا الباطن، ثم تنكفئ على ذاتها لأنها تجد في أغوار الباطن حريّتها المطلقة التي لم تُتَح لها في العالم الخارجي.

---

[1] إ، نوكس، مرجع سابق، ص 107.

[2] برتراند راسل، حكمة الغرب، ج2، تر: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1983، ص 207.

وينساق (هيجل– Hegel) في الخوض في غمار العلاقة بين الفن والأخلاق، فيرى بأنّ «الفن غير خاوٍ من كلّ دلالة أخلاقية، ولكنّه يرفض أن تكون هي الغاية النهائية للفن، كما أنّه لا يرى مانعًا أن توجد الوصايا الأخلاقية في العمل الفني بشكل ضمني، بشرط ألاّ تظهر فيه بصورة جلية، ولا تقدّم لنا كواجب ينبغي العمل به.»[1]

يجيز (هيجل– Hegel) حضور الأنساق الأخلاقية في الفن، ولكن بشكل عرضي حتّى لا يبتعد الفن عن غايته الحقيقية، فبما أن الجمال الفني جمال خالص منزه عن أي غرض، بل ويسمق على مختلف الغايات والمنافع، فمن الضروري إذًا؛ أن ينفلت من القوانين الأخلاقية، فالجمال الفني أشدّ رحابة وأكثر حرية من أن يحبس في مملكة الأخلاق، فلئن كان من الضّروري إيعاز هدف نهائي للفن «فإنّ هذا الهدف يجب أن يكون من طبيعة يكفي بها نفسه بنفسه، وعليه؛ لا يمكن لغايته المفترضة إلاّ أن تكون غاية في ذاتها.»[2]

وعبر هذا الميثاق فإنّ (هيجل– Hegel) يتوسّل في الفنّان صَوْنَ أصالة الأثر الفني التي تظهر في قدرته على إبراز فردانية هذا الأثر، والترويج للوجه الحقيقي والصورة المثلى لمضمونه، ويعبّر (هيجل– Hegel) عن الأصالة الحقة للفنان بالنسبة للعمل الفني في أنّها؛ «تكمن في أنّه (العمل الفني) صادر من عقلانية المحتوى الحق للموضوع، وإذا جعل الفنان هذه العقلانية الموضوعية نصب عينيه دون خلطها ودون إفسادها، إمّا من الدّاخل أو من الخارج، مع تفاصيل جزئية غريبة عن العمل، وحينئذ فهنا وحسب في ذروة ما؛ قد أعطاه شكلاً يكون بالفعل قد أعطى (نفسه) في طابعه الذّاتي الأكثر صدقًا، وهو طابع لن يكون سوى أنّه عمل فنّي كامل في ذاته.»[3]

---

[1] جعفر الشكرجي، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، دار حوران للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2002، ص 89.

[2] جعفر الشكرجي، المرجع نفسه، ص 53.

[3] هيجل، جماليات العمل الفني، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص 271 – 272.

وينتهي (هيجل– Hegel) من هذا إلى القول إيجازًا بأنّ؛ أصالة الفن وعي كامن في محتوى الذّات العاقلة، أصالة بيضاء مصونة من غزو الأنساق الأخلاقية والاجتماعية وما دونها، تظهر الفنّ مكتملا جليلاً في ذاتيته، ساميًا إلى الروح المطلق.

إذا ما تمثّلنا فلسفة (هيجل– Hegel) بوجه عام؛ نألفها بعيدة الأفق، متعددة الاتجاهات، وطويلة النّفس، وهذا راجع إلى أنّ (هيجل– Hegel) استوعب وحاور الاتجاهات الفلسفية السابقة، واستفاد من خبراتها، لذلك تنبع أهمية بحثه الجمالي من كونه قد وضع ما يشبه تاريخًا للفن، في نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التي فسّر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية، وفلسفة (هيجل– Hegel) الجمالية إنّما هي محاولة لرؤية تطوير الفكر الجمالي، الذي لا انفصال فيه بين فلسفة الفن وتاريخه، وبين أشكال ومبدعات الفن ذاتها، مما يجعل بحثه الجمالي هذا، مجالا خصبا للفنان والناقد، وعالم الجمال.

إن هذه المرحلة التاريخية من الفلسفة الحديثة، شهدت نقلة نوعية في البحث الجمالي؛ فقد انتقل (كانط– Kant) بفكرة الجمال من التصور الميتافيزيقي التجريدي، إلى المرحلة النّقدية التي تجعل للفن ميدانه الخاص، مستقلا عن عالم المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية، في حين أكّد (هيجل– Hegel) على أنّ الجمال يتجسّد في الفكر وليس المظهر، كما أنّه نظر إلى الفن على أنّه حقيقة قارّة من حقائق الوجود، وختم (هيجل– Hegel) رؤاه الجمالية؛ بتقديم نسق للفنون وصنّفها حسب قيمتها وقربها من المثال، وما تكشف عنه من تصورات وحقائق روحية إلهية، وبهذا فإنّه يربط النسق الفني بالنسق الفلسفي، كونها (الفلسفة) وحدها قادرة على إظهار الحقائق الروحية، وهذا الارتباط هو ما يجلّي الروح المطلق، الذي يعي ذاته من خلال الدّين، الفلسفة والفن.

4–فكرة الجمال في الفلسفة المعاصرة:

إذا ما أردنا تحديد أهم العوامل التي شكّلت ملامح الفلسفة الغربية المعاصرة، فإنّنا نقف على أبرز عامل شهدته أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين، وهو التّقدم العلمي

والتكنولوجي؛ الذي أسفر عن ثورات علمية وتقنية أثرت في مجرى التاريخ الإنساني برمته وغيرت نظرة الإنسان إلى نفسه وللحياة عامّة، وقد تمخض عن هذا التطور البالغ ثورة أخرى في الحقل الجمالي والفني، كان لها الصدى الكبير والتأثير الهام في الحركات والاتجاهات الفنية والأدبية، ويجرّنا هذا إلى الحديث عن أبرز المدود الفلسفية المعاصرة التي تناولت المفهومات والأفكار الجمالية في هذه الفترة، حيث اضطررننا إلى اختزالها بما يسمح به المقام في؛ الاتجاه البراجماتي والوجودي.

أ- جون ديوي* (J. Dewey):

إنّ فلسفة (ديوي-Dewey) ذات أبعاد براجماتية تجريبية، لذلك فهي تستقي تصوراتها العامة والجمالية من وجهة نظر البراجماتية إزاء القيم، حيث «ترفض الطبيعة المطلقة للقيمة وتنظر إليها من وجهة نظر النتائج، وتقرر أنّه لا شيء نهائي في القيم الإنسانية، وأنّ القيمة ما هي إلا بواسطة اختيار الشعور، فالقيمة هنا تنطوي على اختيار وحرّية [...] ولا اختلاف بين القيمة الفردية والخير الاجتماعي.»[1]

ونفهم من هذا؛ أنّ البراجماتية تسقط جميع المفاهيم الميتافيزيقية للقيم، إذ تزيح قناع المثالية عن وجه القيم، لتبدو أكثر ارتباطًا بالواقع وبالإنسان وبحاجاته وميولاته، وهكذا الحال يسري على القيم الجمالية والفنية، في ضرورة ملامستها للواقع الإنساني، وأن تتقاطع بمظاهره وتحوّلاته، وهذا لا يتأتّى إلا من صميم الخبرة التي تربط الإنسان بعالمه الواقعي.

* (جون ديوي) (1859-1952م): فيلسوف وعالم نفس ومربٍّ أمريكي، يعتبر أبرز ممثلي الحركة التقدمية في علم التربية بالولايات المتحدة الأمريكية، طور الفلسفة الذّرائعية أو البراغماتية Pragmatisme، وأنشأ مذهبًا فلسفيًّا جديدًا يعرف بالوسائلية Instrumentalisme، من مؤلفاته: "المدرسة والمجتمع" و "الخبرة والطبيعة". ينظر: منير البعلبكي، معجم أعلام المَورِد، دار العلم للملاين، بيروت، ط1 1992، ص 199.

[1] محمد عزيز نظمي سالم، قراءات في علم الجمال حول الاستطيقا النظرية والتطبيقية: القيمة الجمالية والالتزام، ج2، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، القاهرة، 1996، ص 05.

والخبرة الجمالية أهم مقولة في فلسفة (جون ديوي–Dewey) الجمالية «كونها تضفي على الأفعال والأحاسيس والأفكار المبعثرة الوحدة والاتساق، لأنّ في كل خبرة عقلية أو عمل من الأعمال التي يقوم بها الإنسان، جانب جمالي يرجع إلى الإنسان نفسه، والنظام الذي يسير عليه، وإذا كانت الخبرة الجمالية هي الخبرة في أعلى درجات رقيها واتساقها، فإنّه لا يمكن معرفة الأعلى إلاّ مرورًا بالأدنى، ولذا فلا سبيل إلى فهم الخبرة الجمالية عند (ديوي–Dewey) إلاّ على ضوء فهم الخبرة في درجة من درجات وجودها الواضح غير المعقد، وبالتالي؛ فإنّ الخبرة تقاس بمدى ما تؤدّي إليه من تغيير في السلوك، وبمدى تأثيرها على الخبرات الأخرى.»[1]

وهذا بيّن الدّلالة على أنّ الخبرة الجمالية لدى (جون ديوي–Dewey) تتعلق بموقف الفرد عند تذوقه للعمل الفني الذي يعدّ موقفًا عامًّا يتمثّله الأفراد جميعًا، بقطع النظر عن مكامن الاختلاف بينهم، كما يجعل الخبرة العقلية لدى الفيلسوف لا تختلف عن الخبرة الجمالية لدى الفنان، لأنّهما يعيشان التجربة والمعاناة ذاتها، وبالتالي؛ فإنّ الخبرة الجمالية موقف يتّصل بالتّجربة الإنسانية لرصد المتغيرات السلوكية للإنسان إزاء الأثر الفني.

و(ديوي–Dewey) يؤكّد هذا المنظور بقوله: «إنّ للمفكر لحظته الجمالية، وهي تلك اللحظة التي لا تظلّ فيها أفكاره مجرّد أفكار، بل تستحيل إلى معانٍ أو دلالات مندمجة في صميم الموضوعات، وكذلك الفنان يقوم بعملية فكرية، ربّما لا تقل عن تلك التي يقوم بها الباحث العلمي.»[2]

ومن هذا المنطلق «يرفض (ديوي–Dewey) الفصل بين الخبرة العقلية والذّوقية ويذهب إلى أنّها واحدة في النّوع.»[3]

---

[1] صابر جيدوري، الخبرة الجمالية وأبعادها التربوية في فلسفة جون ديوي، مجلة جامعة دمشق، مج 26، العدد 3، 2010، ص 109 – 111.

[2] جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة، ص 30.

[3] محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2004، ص 131.

وعلى هذا الأساس؛ يتبلور مفهومه للجمال الفني بأنّه كيان «حسّي وعقلي، يرتبط بقيمة المتراكم العقلي التجريبي الذي امتلك الخبرة، فهو في النتيجة (مستوى من الوعي)، ووعي الجمال هو خبرة في وعي متوازيات البيئة، وبالتالي؛ وعي في بناء المتوازن المتحدد بين الذّات ومحيطها.»[1]

وعليه؛ يتحقق الجمال الفني في فلسفة (ديوي–Dewey) متى استطاع استفزاز استجابات المتلقي (إحساساته الجمالية) لتحولات الوسط البيئي، ومقدار توافقه وانسجامه مع هذا الوسط، وهو بذلك يفصح عن نظرته العامة في الفن الذي ينشأ من تفاعل الإنسان بواقعه، أي تلك المرحلة التي يستطيع فيها الفنان أن يقدم مبدعه الفني، استنادًا على خبراته المتراكمة من تجاربه، في محاولة لخلق توازنٍ بين الإنسان والواقع، ومن هنا؛ «كان العمل الفني الحقيقي هو ما صنعه الإنتاج الفني من الخبرة، أو ما سيحدثه في صميم الخبرة.»[2]

ومع أنّ (ديوي–Dewey) يقرن الفن بالواقع إلاّ أنّه يرى بأنّ الفن: «ليس مجرّد محاكاة للواقع، بل هو العمل الفعلي التجريبي الذي يحاول أن يكشف مكامن الفجوات والمتناقضات بين الإنسان والمجتمع والبيئة، وعلى هذا الأساس يعمل الفنان بتراكم تجريبي دائم على كشف هذه المشاكل التي هي متناقضات مستمرة بين الإنسان والمجتمع والبيئة، فالفنان يحقق بفضل الخبرة الناتجة عن التجريب حلولاً لهذه المشاكل.»[3] ولهذا أعطى (جون ديوي–Dewey) للفن صبغة وظيفية نفعية، يقوم الفن على إثرها بحل جميع المشاكل والمتناقضات بين الإنسان وبيئته، ويعمل على توحيد الخبرة العادية بالخبرة الفنية.

إنّ كتاب "الفن خبرة" لـ(جون ديوي–Dewey) دعوة صريحة إلى فهم جديد لمعيار الجمال، بكفّه عن لعب دور حامل القيم الاستطيقية الإيجابية، أو أن يكون معيارًا للكمال

[1] نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 115.

[2] كمال بومنير، مرجع سابق، ص 131.

[3] منتهى عبد جاسم، فلسفة الفن عند جون ديوي، مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، القاهرة، العدد 101، ص 560.

لأنّ (ديوي–Dewey) يرى أنّ؛ «الفلسفة تبدأ بالدّهشة وتنتهي بالفهم، أمّا الفن؛ فإنّه يتخذ نقطة بدايته مما سبق فهمه، لكي ينتهي في نهاية المطاف إلى الدهشة، وعند هذه النهاية يكون النشاط الإنساني في الفن هو الآخر بمثابة فعل سريع للطبيعة في الإنسان.»[1]

وبإيضاح ذلك على وجه التّقريب؛ نجد أنّ (جون ديوي–Dewey) يرفض رفضًا قاطعًا أن ترتبط الجماليات والفنون بقضايا تنافي المنحى السلوكي التجريبي للإنسان في مختلف ميادين الحياة، مثل ارتباطها بقضايا روحية ومثالية ميتافيزيقية لا تخدم المنحى السلوكي والخبراتي الإنساني، وعلى العموم؛ لنا أن نجيز آراء (جون ديوي–Dewey) الجمالية في النّقاط التّالية:[2]

- الفلسفة الجمالية البراجماتية لا تنفصل عن الإطار العام للفلسفة الجمالية العامة.
- ربط (جون ديوي–Dewey) الفن بالتجربة أو الخبرة (الفن خبرة)، وهو نتاج إنساني أصيل، يمكن الإنسان من فهم الواقع.
- أعطى (ديوي–Dewey) للفن صيغة نفعية وظيفية، لاعتقاده بأنّ الفن يحقق للإنسان مكاسب في صراعه مع البيئة.
- رفض إلحاق الفن والعمل الفني بأي تصور ميتافيزيقي لا معقول، ويعتبره النموذج العيني الملموس، الذي في وسعه تحقيق الاتحاد بين الحسن والدافع والفعل، وهذه ميزة مزايا الإنسان.

[1] منتهى عبد جاسم، المرجع السابق، ص 561.

[2] ينظر: نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 113.

ب- جان بول سارتر* (J.P. Sartre):

تتأسس فلسفة (سارتر- Sartre) من افتراض أنّ وجود الإنسان لا يتم أو يتحقق «بغير رؤية خاصّة وبغير اقتناع ذاتي، ويؤكّد الإنسان وجوده وحرّيته باختياره للفعل الحر.»[1] بناءً على ذلك؛ فإنّ الوجود «لا يكون صادرًا إلاّ عن ذات واعية مدركة، حرّة في أفعالها وقناعاتها، والإنسان إذا ما أراد تحقيق ذاتيته وحريته، لزم أن يتقيّد بالمسؤولية الناجمة عن هذه الحرية، هذا يعني أنّ الوجود (الذات) يسبق القيمة، فالنزعة الوجودية ترفض أي نسق ميتافيزيقي للقيم، وتؤكّد أنّ الإنسان هو القيمة العليا.»[2]

وبهذا المفهوم تسقط القيم من مصاف العالم المثالي، في حين تفتك الذّات موضع القداسة والإجلال، فالذّات هي من تؤصّل الوجود، ومن صميم الذّات تفهم الماهيات في الوجود بما في ذلك القيم، وبالتالي؛ فإنّ اهتمامنا ينصب في هذا المقام، على فهم القيمة الجمالية والفنية في وجودية (سارتر- Sartre)، كونها نواة مبحثنا هذا.

على الرّغم من أنّ (سارتر- Sartre) لم يترك لنا مؤّلفات مستقلة في علم الجمال وفلسفة الفن؛ إلاّ أننا نستطيع الإحاطة برؤاه الجمالية والفنية، تلك التي نثرها بين أشتات أعماله الفلسفية والأدبية، من بينها: كتابه في النّقد الفني "ما الأدب؟" وكتاب "المتخيّل/ التخيل"، «ولعلّ أهمّ ملمح جمالي يصادفنا في توجه (سارتر- Sartre) الفني، هو موضوع التّخيل أو الخيال، الذي شكّل مدخلاً لفلسفته في الوجود والعدم، ذلك أنّه انتهى فيها إلى مبدأ رئيسي لكل فلسفته، ويتلخّص هذا المبدأ في أنّ؛ الوعي الإنساني هو القدرة على إدراك

---

* (جون بول سارتر) (1905 - 1980م): روائي وكاتب مسرحي وفيلسوف فرنسي، زعيم المدرسة الوجودية الفرنسية، من آثاره الروائية "الغثيان" ومن آثاره المسرحية "الذباب" ومن آثاره الفلسفية "الوجود والعدم"، ينظر: منير البعلبكي، مرجع سابق، ص 229.

[1] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 44.

[2] محمد عزيز نظمي سالم، مرجع سابق، ص 05.

الأشياء لا على نحو ما هي عليه، بل على نحو آخر مختلف عما هي عليه، فالقدرة على النفي والسلب والتدخل الإيجابي في خلع المعنى الذي يختاره الإنسان للوجود، إنّه القدرة على إدخال العدم إلى الوجود.»[1]

يمتلك الإنسان في نظر (سارتر– Sartre)؛ وعيًا مرناً، يمكنه استيعاب التّغيرات التي تطرأ على الموجودات التي ما تلبث أن تستقر على هيئة واحدة، بيد أنّ أهم ميزة يحوزها الوعي الإنساني هي: قدرته على تحوير المعاني خلافاً لطبيعتها، كما أنّه بإمكانه التّدخل في إضافة معانٍ جديدة للوجود لم تكن موجودةً من قبل، معانٍ مستقاة من العدم.

إنّ دراسة (سارتر– Sartre) للخيال مقتبسة من نظريته في الوعي، حينما أثبت استحالة اجتياز حالات الوعي إلى القول بوجود ذات قائمة وراءه، وهذا يعني رفضه وجود الذّات وراء الوعي، لأنّ الوعي –لديه– هو ما ليس هو، أي ما لا يثبت أو يجمد على حال واحدة، فإنّ أقرب شيء إليه هو؛ ذلك الوجود الذي يتجاوز ثبات الواقع وجموده، إنّه وجود المتخيّل.[2]

ويبدو أنّ الخيال عند (سارتر– Sartre) يقف في منطقة وسط بين العالم الواقعي المُدرَك وبين عالم آخر بديل ومجاوز له، ينفي بديناميكيته ومرونته ثبات الواقع وجموده، علم تتمثّل فيه الحرية في المطلق، وهذه هي الوظيفة السامية للخيال، وعلى هذا الأساس؛ فإنّ العملية التخييلية لدى (سارتر– Sartre) تمثّل «تجاوزًا للواقع وتحرّرًا من لزوجته ومعاقله.»[3]

هذا ويطلق (سارتر– Sartre) «صفة التّلقائية بالوعي الخيالي أو الخيال، لأنّه وعي خلاق إيجابي حر قادر على إنتاج موضوعات جديدة، ولهذا فإنّ أصدق تعريف للخيال لديه

[1] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 46.

[2] ينظر: أميرة حلمي مطر، المرجع السابق، ص 245.

[3] رمضان الصباغ، فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، (د ط)، (د ت)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، القاهرة، ص 96.

هو: الوعي بأسره من حيث هو قادر على تجاوز الواقع، وفرض دعائمه الخاصة على صميم بنائه الخارجي.»[1]

بناء على هذا؛ يعدّ الخيال لحظة طليقة وحرّة، يقدّمها الوعي لنفسه وبنفسه، إلاّ أنّه من الواضح أنّ الخيال يشكّل لحمة نظرية (سارتر– Sartre) في الموضوع الجمالي، وهذا ما يفسّر عنايته بدراسة الحياة الخيالية لدى الإنسان الفنّان، إنّها النبع الأساسي للإبداع الفني «لأنّ عالم الخيال هو أيضًا عالم الحرية المطلقة التي ينعم فيها الفنّان بالخلق والإبداع.»[2]

ولو أننا ألقينا نظرة فاحصة في فلسفة (سارتر– Sartre) حول قضية الموضوع الجمالي لوجدناه «يقف موقفًا جديدًا وسطًا بين النّزعة الواقعية المتطرفة من جهة، والنزعة النفسانية المتطرّفة، ويرى أنّ الموضوع الجمالي هو موضوع متخيّل تلعب الإرادة الواعية دورًا فيه، بحيث يصبح الموضوع الجمالي لا هو تلقائي إبداعي، ولا هو واقعي بالمعنى الدّقيق لهذه الكلمة، وإن هو يجمع بين التّخيل والوعي، أو هو التّخيل الواعي بالقياس إلى الفنان.»[3]

وعلى وجه الإجمال فالظّاهر؛ أنّ الخيال هو نشاط إبداعي عفوي أساسه الوعي، يتحكّم في بنية الموضوع الجمالي، بحيث ألا يسرف في جنوحه نحو الخيال أو يصلب كليةً في أغلال الواقع.

ومن المناسب أن نوضّح أن الموضوع الجمالي؛ يطرح أهم مشكلة تتعلق بنظريات الجمال والفن في وجودية (سارتر– Sartre) هي؛ «"لا واقعية الفن"، وتتأصّل هذه الفكرة انطلاقًا من جعل الموضوع الجمالي موضوعًا متخيّلاً، فهو غير موجود، ولا يمكن التعامل معه إلا على أساس من فعل الوعي التخيلي، كما أنّه يظهر في اللحظة التي يكابد الوعي فيها تغييرا جذريا، حيث ينتفي فيه العالم ويصير متخيّلاً.»[4] وبهذا المسلك؛ فإنّ الموضوع

---

[1] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 248. وينظر كذلك: زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص 196.

[2] أميرة حلمي مطر، المرجع نفسه، ص 45.

[3] محمد زكي العشماوي، مرجع سابق، ص 234.

[4] رمضان الصباغ، مرجع سابق، ص 99.

الجمالي يغزل خيوطًا وهمية تفصل بين الموضوع الواقعي الذي يلتقطه الإدراك الحسّي، وبين الموضوع المتخيّل الذي يتخطّى الواقع.

ونوضح ذلك بشيء من التّفصيل فنذكر؛ «إننا حينما نتحدّث عن "لا واقعية العمل الفني أو الفن" فإننا نتجه بأبصارنا نحو ذلك العنصر المتعالي المفارق الذي يحلّق فوق الخبرة الجمالية، أو نحو ذلك "المعنى" الخصب المليء الذي نشعر بأنّه هيهات أن نستوعبه، لأنّ في كل عمل فنّي هناك –من جهة– موضوع حسي ماثل أمامنا بتمامه، ومن جهة أخرى؛ هناك "معنى" لا واقعي يفلت بالضرورة من طائلة التفكير الحسي.»[1]

وبهذا نوقن أنّ الأثر الفنّي يتركّب من جزئين؛ الجزء المادّي الحسّي: الذي يتحقق وجوده فعليًّا على أرضية الواقع، بمعنى إثبات "شيئية" هذا الأثر، أمّا الجزء الآخر: فهو المعنى الزّئبقي الزائغ الذي ينفلت وفق بناء جمالي محكم من على مسرح الواقع، لينفتح على آفاق وآماد بعيدة تتعالى عن إدراكنا الحسّي، وبحسب هذه الرؤية؛ «تنكشف مهمة الفنان الرئيسة، التي تتمثل في نفي الواقع وجعله متعاليًا، ليس بالنسبة للصور الواقعية أو الماهيات، ولكن بالنسبة لما هو غائب.»[2]

يبسط (سارتر – Sartre) كل البسط في تحليله الموضوعَ الجمالي، ففي موضع مغاير يقرّر أنّ الموضوع الجمالي «هو أشبه ما يكون نداءً يوجهه الفنان إلى المتذوق، مهيبًا بتخيله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسي، وليست مخيلة المتذوق أو المتأمّل مجرّد وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية، بل هي وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي، ابتداءً من تلك الآثار التي خلّفها الفنّان، ولا تختلف المخيلة –في هذا الصدد– عمّا عداها من الوظائف العقلية الأخرى، فإنّها لا تستطيع أن تمارس نشاطها

[1] زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 198.

[2] رمضان الصباغ، مرجع سابق، ص 99 – 100.

في داخل ذاتها، بل هي في حاجة إلى نداء نحو الخارج، من أجل ممارسة نشاطها في شيء آخر، تجعل منه دائمًا "موضوعًا" لمشروعها الخاص.»[1]

وحسبنا هنا أن ندرك أنّ الموضوع الجمالي؛ بمثابة رسالة تنبيهية التي وصفها (سارتر– Sartre) بالنداء؛ وهو تلك المقطوعة الموسيقية، أو اللوحة الفنية، أو الكتاب أو القصيدة أو المشهد المسرحي، وهو كل مُبدَع فنّي من شأنه استفزاز مخيلة المتلقي، والمخيلة تضطلع بوظيفتين أساسيتين: وظيفة تنظيمية وأخرى تركيبية، فالوظيفة التنظيمية؛ يقتصر عملها على إعادة ترتيب الموضوع الجمالي في مخيال المتلقي على الهيئة التي رسمها الفنّان، من غير تصرّفٍ أو تغيير في بنية الموضوع الجمالي الأصلي، بينما الوظيفة التّركيبية؛ تعمل على ربط المادّة الحسية للموضوع الجمالي بعوالم الخيال والإبداع، وبالتّالي؛ فإنها عملية تشاركية خلاقة تجعل من المتلقي مؤلفًا ثانٍ للأثر الفنّي (الموضوع الجمالي) وتفتح مجالاً للقراءات والتّأويلات المتعددة، تتلاءم ومستويات المتلقين واجتهاداتهم في اكتشاف المنطق الجمالي للأثر.

وأخيرًا يدلف (سارتر– Sartre) بعد تحليله للخيال والموضوع الجمالي، إلى تفسير طبيعة اللذة الجمالية واتجاهاتها المختلفة، فيراها «شيئًا واقعيًّا، ولكن ليس في حد ذاتها ناشئة عن لون واقعي، إنّها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللا واقعي، فهي لا تنصرف إلى اللوحة الواقعية، بل إنّها تهيب بالموضوع الخيالي من خلال النسيج الواقعي، وهذا هو تفسير تجرّد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملي.»[2]

فهذا من قوله –(سارتر– Sartre)– فيه التّأكيد على أنّ؛ اللذة التي نرقبها من الآثار الفنيّة، لها وجود وتحقق واقعي، وهذا لا يعني أنّ منشأها الأصل هو الواقع، بل إنّها تصدر عن استعدادات المتلقين في استقبالهم للموضوع الجمالي، وبالتالي؛ فإنّ تحققها يجيء

[1] رمضان الصباغ، المرجع السابق، ص 199.

[2] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 251.

متلازمًا والعملية التخييلية، متخطيًّا عتبات الواقع وتخومه، وتأخذ اللذة الجمالية أثناء تسويقها إلى معشر المتلقين اتجاهين اثنين: «الاتجاه الأول؛ يتعلق بالفاعل أو الفنان، حينما يريد أن ينقل ذاته وإبداعه إلى النّاس، والاتجاه الثاني؛ يختص بالمتلقي أو المتذوق لحظة استقباله نداء الفن، وإثارة إحساساته الجمالية.»[1]

بناءً على ما تقدّم؛ يتبدّى لنا كيف توجهت فلسفة (سارتر– Sartre) الجمالية، توجهًا يسمح بتفسير الجماليات استنادًا إلى منطق الخيال، الذي مثّل بؤرة غائرة يدور في فلكها تحليل أهم مقولات الوعي الفني لدى (سارتر– Sartre)، مثل: انتفاء صفة الواقعية عن الكيان الفني، والبعد اللا واقعي للذة الجمالية، كما أنّه لا وجود للموضوع الجمالي في النسيج الواقعي في فلسفة (سارتر– Sartre) بل في صميم الوعي الإنساني، لأنّ الوجود الفعلي للموضوع الجمالي؛ يكمن في المادة الحسية الأولية التي يُبنى عليها، وقد شكلت فلسفته هذه أبعد الأثر في دعم الوعي الفلسفي الجمالي العام، ومأثرًا هامًّا يضاف إلى الفلسفة الوجودية بشكل خاص.

وتأسيسًا لما سبق؛ خطت فلسفة الجمال والفن عصرًا وجيلاً جديدًا مشبعًا بالمشكلات الإنسانية، خلّفها النهوض العلمي والتكنولوجي، الذي أثر في مجرى التفكير الإنساني والتّاريخي برمّته، وكان سؤال الجمال والفن من بين أهم مشكلات الفلسفة الغربية المعاصرة؛ إذ شكّل أزمة حقيقةً للإنسان المعاصر، نظرًا لارتباط الفن بالتّحولات الاجتماعية والثقافية التي جاءت بها المعاصَرة بحمولاتها الفكرية والثقافية والعلمية، حيث وجدت التصورات الجمالية والتجارب الفنية نفسها في مواجهة مطلب مُلِحٍّ وهام هو؛ التعبير عن مختلف انشغالات العصر الذي يتداخل فيه الواقعي بالافتراضي (التكنولوجي)، وكانت التصورات الجمالية والفنية (البراغماتية) و(الوجودية) أهم صروح الفلسفة المعاصرة، التي مثّلت أحد أهم انتقالات الوعي الجمالي الإنساني، ففي الفلسفة الجمالية (الدّيوية)؛ تحرّر مفهوم الجمال من

[1] نجم عبد حيدر، مرجع سابق، ص 130.

عالم الما ورائيات وأصبح أشدّ التصاقًا بالعالم الواقعي، واعتنت الظواهر الفنية بالتعبير عن مشكلات الحياة، تسليمًا بأنّ الفن نتاجٌ إنساني يخدم الإنسان في مواجهته لهذا الواقع، وأمّا المد الوجودي (السارتري)؛ فقد اعتبر الفن لونًا لا واقعيا، واهتم بدراسة الحياة الخيالية كونها المنشأ الوحيد –في نظره– للخلق والإبداع.

يبقى التنويه إلى أنّ هذا الموضوع "مفهوم الجمال وبواكير الوعي الجمالي في رحاب الفلسفة والفكر الإنساني"؛ يحتمل مزيدًا من التفصيل والمناقشة، إلاّ أنّ البحث يكتفي بما هو جوهري فقط.

وصفوة ما تقدّم؛ إنّنا مهّدنا من خلال هذه الدّعامة النّظرية الفلسفية، للإحاطة بنشوء الوعي الجمالي الإنساني، ولإثراء وتوثيق هذا النوع من الوعي الإنساني؛ كان لابدّ لنا من العودة إلى التّراث الفنّي والجمالي والفكري ومعايشته، عند طائفة من الفلاسفة والمفكّرين الذين اهتموا بنظريات الجمال والفن عبر العصور، وكانت الغاية من ذلك –حسب ما سمح به المقام– لفت الانتباه نحو تجارب أثارت نقلة نوعية عبر مراحل عمرية من التّفكير الجمالي، كما أضافت إلى حقل الجماليات ما يستحقّ التوقف عنده، وأهم ما يمكن رصده من خلال هذه المقدّمة النّظرية عن الجماليات؛ أنّ الإنسان موجودٌ جماليٌّ، موجود مفطور على النزوع إلى الجمال، وهو من ثمّ يمتلك قدرًا من الوعي الجمالي، ولعلّ الوعي الجمالي من أهم أشكال الوعي الإنساني، وتظهر أهميته في مساهمته في إغناء الجانب المعرفي من وجودنا وفي تطوير قدراتنا على الاكتشاف الدائم لأنفسنا، وللعالم من حولنا.[1]

وقد وثّق الوعي الجمالي تلاحمًا فريدًا مع الوعي الدّيني، في نظرة التقديس والإجلال لمظاهر الكون ومع الوعي الفلسفي في تفكيكه لبنى الكون، لذلك رُدّ الوعي الجمالي عبر سيرورته الزمنية إلى مرجعيات دينية، وأخرى ميتافيزيقية وغيرها، تؤدّي في نتيجتها النّهائية

[1] ينظر: أحمد محمود خليل، مرجع سابق، ص 20.

«إلى بيان خصائص الجمال في الفن والطّبيعة، وردّه إلى أصوله وتحديد قيمته، وهذا ما يشكّل على وجه التّحديد عناية علم الجمال وفلسفته.»[1]

[1] ينظر: إ، نوكس، مرجع سابق، ص 31.

الفصل الثاني

الاستطيقا والنقد الأدبي

I. حدود العلاقة بين علم الجمال "الاستطيقا" والنقد الأدبي

1- في ماهية علم الجمال/الاستطيقا

2- علاقة علم الجمال بالنقد

3- الاتجاه الجمالي/ المفهوم والمعالم

II. ملامح الاتجاه الجمالي في التراث النقدي العربي

أ- الحس الجمالي و قضية الاعتدال:

ب- الوحدة في الشّعر

ج- الغموض في الشعر:

د - عمود الشعر

هـ- إشارة أخيرة

«إنّ عطاشى الرّوح يتطلّعون إلى صِراط الجمال.»

(ألكسندر إليوت).

I. حدود العلاقة بين علم الجمال "الاستطيقا" والنّقد الأدبي:

1-في ماهية علم الجمال/الاستطيقا (Aesthetics):

في ظلّ التضايف الحيوي الحاصل بين مختلف الحقول المعرفية؛ تبلورت الفلسفة الجمالية ونظرياتها في شكل علم يهتمّ بالجماليات أو الحساسيّة الجماليّة، فنمت مفاهيمها وتغلغلت في مهد جديد، بعد أنّ ترعرعت قبلاً في محضن مستقل ومغاير (النطاق الفلسفي)، وبعد رحلة دءوبة لاكتشاف الهوية والبحث عن معالم الذّات؛ استطاعت هذه المفاهيم والنظريات الجمالية المجرّدة الاتساق في قوالب العلم، وافتكاك المكانة الموائمة لتأكيد فاعليتها في بيئة مخالفة، إلى أن استقرت آخر الأمر في ما يعرف بـ: "الاستطيقا" أو "علم الجمال".

وبعبارة أدق فإنّ الجماليات أو الاستطيقا هي «بحث طالع من بيت الفلسفة ودرس من دروسها، لكنّها استقلت فيما بعد عن الفلسفة، وكوّنت لها رؤية خاصّة بحيث بدأ المشتغلون في حقل الجماليات أو الاستطيقا يمتلكون ظهيرًا فلسفيًّا، لكنّهم يعملون على تطوير فكرة الجمالية بحيث تنطوي على دنيا جديدة ومستقلة.»[1] حيث تمّ مع الفيلسوف (كانط- Kant) الانتقال من المرحلة الميتافيزيقية في بحث الجمال الفنّي والطبيعي؛ إلى المرحلة العلميّة التي تعنى بإدراك الإنسان للجميل وحكمه عليه والإحساس به، وبهذا التآلف والتّوافق بين الطّرفين؛ كان علم الجمال (الاستطيقا) آخر ما أنجبت الفلسفة -كما يقال- والكلمة الأخيرة لسلسلة طويلة من الأبحاث الجمالية التي قام بها فلاسفة الجمال والفن.

[1] أحمد الحاج جاسم العبيدي، محمد صابر عبيد يتحدّث عن: آلية القيم الجمالية في النّص وإشكاليات الدّرس النّقدي في الوقت الراهن، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 238، 10 فيفري 2013، ص 118.

الاستطيقا أو علم الجمال (مجرّدًا من أي صفة)*«نشأ في البداية باعتباره فرعًا من فروع الفلسفة، ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتم أيضًا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيًّا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيًّا في عقل الشخص القائم بالإدراك.»[1]

وتعدّ مقولة "الجمال" التي غنمها علم الجمال من جواهر الفلسفة؛ أهم مقولة في المنظومة المفاهيمية لهذا العلم، ومن أهم المرتكزات التي فتحت عين الفلسفة الجمالية على بوابة العلم، وانتشلتها من فوضى وشتات التّنظير إلى وحدة الإجراء والممارسة، ولكن شهوة الفضول تغري الألباب للتّحرّي عن الكيفية التي صار بموجبها "الجمال" أُسًّا ومفهومًا مفتاحيًّا لهذا العلم الجديد؟

في دراسة للباحث (هلال الجهاد) بعنوان "جماليات القرآن: مشروع فلسفة جمال عربية إسلامية معاصرة" يتحرّى فيها الإجابة عن هذا الإشكال، التي أخذت وجهين اثنين –كما يرى الباحث– أوّلهما: «يتمثّل في أنّ الجمال هو غاية الحسّي، بمعنى أنّ علم الإدراك الحسّي ينبغي أن يرتقي بموضوعه من حسيّته بفوضاها وتشتتها وكثرتها، إلى جماليته بتنظيمها وتبئيرها ووحدتها، ومن هنا كان تخصص العلم بالجمال والجميل حصرًا، لا بكلّ ما يدركه الحس من الماديّات.»[2] وهذا التّصور مؤدّاه؛ أنّ ليس كل معرفة حسية، أو كل إدراك تتلقّفه الحواس يدخل ضمن نطاق علم الجمال، بل قوامه كل معرفة حسية تخبر الجمال، وتعرفه معرفة فطرية تتحسسه، وتلتقط لطائفه دونًا عن غيره من الماديّات، ولذلك فإنّ حصر مجال

* هنا نتغيا الحديث عن علم الجمال بصفة عامّة؛ أي؛ في صورته المجرّدة، كمصطلح عام، قبل أن يوظّف للدلالة على فنون وعلوم بعينها، كعلم الجمال الموسيقي، وعلم الجمال السيكولوجي.

[1] شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 14.

[2] هلال محمد الجهاد، جماليات القرآن: مشروع فلسفة جمال عربية–إسلامية معاصرة، من كتاب: فقه التّحيّز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2016، ص 70.

التّعرّف؛ أي الحساسية الجمالية، هي اللّبنة الأولى التي أسست هرم علم الجمال وحققت كيانه ووجوده.

وأمّا الوجه الثّاني فيتعلّق بالثالوث القيمي "الحق، الخير، الجمال" حيث رسم الباحث (هلال الجهاد) مخطّطًا مبسّطًا يوضّح من خلاله مسار القيم، من كونها مفاهيم فلسفية متعالية ومطلقة، إلى أدوات إجرائية وعلم، وقد تطوّر هذا المسار مع الوقت ليصبح "الحق" قيمة مطلقة أداتها المنطق "Logic"، و"الخير" قيمة مطلقة أداتها علم الأخلاق "Ethics" وتبلورت أدوات قيمة "الجمال" هي الأخرى –مفهوميًّا– في علم الجمال "Aesthetics".[1]

وعلى هذا الأساس بدأت بذور علم الجمال العام في النمو والتطّور، إلى الوقت الذي حاول فيه بعض العلماء الإبقاء على مفهوم القيمة الجمالية للأعمال الفنية؛ أمثال (شارل لالو– Lalo) ثم أضحت أكثر رسوخًا عندما؛ حاول البعض الآخر إرساء وتقعيد مصطلح الاستطيقا "Aesthetics" أو علم الجمال، للدلالة على العلم الذي يعنى بدراسة الشعور الجمالي الذي تثيره المبدعات الفنيّة، والحق أنّه مصطلح حديث ينحدر اشتقاقًا من اللفظة؛ «"Aistheticos" اليونانية ومعناها: الإدراك الحسّي ثم أطلقت هذه اللفظة على الإدراك الخاص بشعور الجمال، كما نراه في الطبيعة وآيات الفنون.»[2]

ويعني المصطلح بالأساس: «علم الوجدان أو الشعور، وقد ظهر حين قرر (مير– Mir) الألماني تلميذ (باومجارتن– Baumgarten)؛ أنّ علم الجمال يتصل بالشعور لا بالعقل، ويعدّ (باومجارتن) المؤسس الفعلي الحديث لهذا العلم.»[3]

وقد كان مصطلح علم الجمال يشير في معناه التّقليدي إلى؛ «دراسة الجمال في الفن والطّبيعة، أمّا الاستعمال الحديث فينطوي على أكثر من ذلك بكثير: كطبيعة التجربة

[1] ينظر: هلال محمد الجهاد، المرجع السابق، ص71.

[2] مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2007، ص 260.

[3] روز غريب، مرجع سابق، ص 05.

الجمالية وأنماط التعبير الفني، وسيكولوجية الفن (وتعني عملية الإبداع أو التذوق أو كليهما معًا) وما شابه ذلك من الموضوعات.»[1]

ولعلّ من المفيد الإلمام ببعض ما قيل في تعريف الاستطيقا وأهميتها في الصّرح الفلسفي والنّقدي؛ فقد استخدم (كانط– Kant) هذه اللفظة في كتابه "نقد العقل الخالص" وأراد بها؛ «البحث النّظري في الأشكال النّفسية للشعور والحس، ويقصد بهذا صفتي الزّمان والمكان، ولكنّه عاد فاستعمل هذا اللفظ استعمالاً معيّنًا في كتابه "نقد الحكم" ويقصد به؛ دراسة الأحكام التّقديرية التي تتعلّق بشؤون الجمال.»[2] ومن هذا نكشف أنّ (كانط– Kant) يوعز مفهومه للاستطيقا انطلاقًا؛ من عاملي الزّمان والمكان، أي إنّه يتوخّى اللحظة والموقع الذي يثير إحساسنا بالمكونات الجمالية «لأن إحساسنا الجمالي محكوم بمقولتي الزمان والمكان.»[3]

أمّا الفيلسوف والشاّعر (جورج سانتيانا – Santayana) فيرى أنّ: «علم الجمال غالبًا ما ينزع إلى أن يدخل في نطاقه تاريخ الفن وفلسفته، كما ينزع إلى إضافة كثير من الوصف والنّقد إلى ما فيه من تفكير نظري.»[4] ينصرف (سانتيانا– Santayana) من خلال هذا الطّرح إلى؛ الإقرار بأنّ علم الجمال قد يستند إلى موضوعات تاريخ الفن وفلسفته ويخضاعها لسلطة النّقد والتقويم، وهذا ما يكشف أنّ علم الجمال (الاستطيقا) يرتكز على دعامة نظرية قوامها الفلسفة، وأخرى إجرائية تمثّلها آليات النّقد وأدواته.

---

[1] هنتر ميد، الفلسفة: أنواعها ومشكلاتها، تر: فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو– مصرية، القاهرة، ط7، 1986، ص 423.

[2] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 12.

[3] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 231.

[4] جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية في علم الجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، مر وتق: زكي نجيب محمود مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 41.

وغير بعيد عن هذه النّظرة دأب (بول فاليري – P.Valery) إلى إرجاع أصل علم الجمال إلى نطاق فلسفة الفن حيث يقول: «ولد علم الجمال ذات يوم من ملاحظة وشهية فيلسوف.»[1]

ويشير إلى أنّ مفهوم علم الجمال؛ هو «علم الحساسية، وهي بمعناها الراهن تطلق على كل تفكير فلسفي في الفن أي؛ إنّ موضوع علم الجمال ومنهجه منوطان بالطّريقة التي يحدّد بها الفن، ويعنى علم الجمال بفلسفة الجمال ونظرياته ونقده ومدارسه، والتجربة الجمالية في زواياها المختلفة.»[2]

إزاء هذا ينظر إلى مفهوم علم الجمال بأنّه؛ مفهوم مثقّل ومضخم بمختلف التّصورات الفلسفية لنظريات الفن والجمال، وعلى إثر ذلك فإنّ؛ تشكل هذا المفهوم بهذه الصّفة راجع إلى الذّخيرة المعرفية والفلسفية المؤثّرة في الخبرات الفنية والجمالية الإنسانية، منذ بداية نشوء الوعي الجمالي، مما أجاز لها التغلغل في نسق علم الجمال الذي يبحث في مضامين التجربة الفنية وسواها، ولذلك يقال: «ما علم الجمال إلا فلسفة ما هو جميل، والغرض من هذه الفلسفة هو تملّك الواقع جماليًّا بوجه عام، وفي الأدب تشمل عملية التّملّك هذه كل شيء، بدْءًا من الكاتب وانتهاءً بالقارئ.»[3]

إنّ نية (باومجارتن– Baumgarten) في إرساء هذا العلم تكمن في؛ فصل ميدان الجماليات عن باقي مجالات المعرفة الإنسانية، وأملاً في تخليص الاستطيقا من كل اللبس الملازم للأحاسيس والانفعالات، وذلك بتحويلها إلى موضوع معرفة، فقد التفتَ الفلاسفة إلى التنقيب ضمن "الحسي" عن نواة معرفية، تصبح حقيقة نقية بعد فصلها عن جميع أصناف

[1] دنيس هويسمان، مرجع سابق، ص 15.

[2] علي شناوة آل وادي، مرجع سابق، ص 08.

[3] هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، مج1، تر وتح: فؤاد المرعي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1977، ص 76.

الانحراف، الذي يسببه جموح وطغيان "الحسّي".[1] ثم بعد ذلك جرى الأمر على نحو يقضي بوضع منطق للشعور الإنساني على غرار المنطق الأرسطي الذي يخاطب الفكر؛ «إذ إنّ هناك إدراكًا حسيًّا وتفكيرًا صرفًا، وذلك الإدراك الحسي عند (باومجارتن) فيه كثير من الغموض، في حين التفكير الصرف واضح كل الوضوح، فهو يرى الجمالية نوعًا من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الغامضة، في مقابل المنطق المعروف الذي هو العلم السامي المختص بالأفكار الواضحة، والمنطق عنده يهتم بالعقل، والأخلاق تهتم بالأفعال، وتهتم الجمالية بالوجدان.»[2]

وهكذا عنَتْ الاستطيقا في مرحلة ما؛ الحساسية الوجدانية، وقد أصبح المعنى في الاصطلاح المتعارف عليه الآن هو: «الدراسة العلمية للنشاط الجمالي.»[3] وهو «بحث عن قوانين التذوق الجمالي.»[4] أيضًا فيما يذهب إليه النّاقد (ستيفان كوبرن– S. Cobrun).

ومن وجهة نظر السيكولوجيا يزيل (فرويد – Freud) شيئًا من اللبس الذي يكتنف مفهوم الاستطيقا، فيقول في هذا الصدد: «علم الجمال يدرس الشروط التي فيها نشعر

[1] تجدر الإشارة إلى أن عملية الفصل المذكورة قد تدرّجت عبر مراحل أبرزها: مرحلة (أرسطو) ضمن كتابه "فن الشعر" أدّت إلى توسيع مجال الذوق لتعبر من المجال الفيزيولوجي بحصر المعنى لتغطي مجال ردود الأفعال الإنسانية بوجه عام، بعد ذلك؛ قام الرسام (بوسان) باستعمال الذوق بدلالة الخبرة الاستطيقية، ومن ناحية أخرى قام (فولتير) ضمن موسوعته الفلسفية بالتذكير أنّ الخبرة الذوقية لا تحصل على دلالة إستيطيقية أو أخلاقية إلاّ مجازًا، إذ هي في حقيقة أمرها تظل رد فعل فيزيولوجي صرف. ينظر: محمد بن حمودة، قضايا الإستطيقا من خلال النصوص، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص 06-07.

[2] شارل لالو، علم الجمال، تر: مصطفى ماهر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د ط)، 1959، ص 58.

[3] E. Souriau , L'Abstraction Sentimentale, Ed : Hachette, l'université de Michigan , Chicago, Les Etas- Unis, 2004, p 23 .

[4] عبد الله خضر حمد، مرجع سابق، ص 16.

بالجميل.»[1] وهذا يحيلنا إلى أنّ مطلب الاستطيقا –عنده– الاهتمام بالمعايير التي تجبر النّفس على الرّضوخ والانقياد للإحساس بالجمال.

وإذا حاولنا حصر تعريفات المفكرين لعلم الجمال؛ –كما يرى الباحث (مجاهد عبد المنعم مجاهد)– نجدها محصورة في أربعة اتجاهات هي:[2]

- اتجاه يجعل علم الجمال دراسة للجمال سواء كان الجمال في الفن أم في الطبيعة، وهل العنصر الجمالي عنصر ذاتي في الإنسان أم أنّه عنصر موضوعي في العالم الخارجي، وهل يتصف بطابع الثبات، أم أنّه يتغيّر بتغير المجتمع والعصر والحضارة..؟ ويعد أكبر ممثل لهذا الاتجاه (أفلاطون) في العالم القديم والفيلسوف الأمريكي المعاصر (جورج سانتيانا).

- اتجاه يجعل علم الجمال مجرّد دراسة للمفاهيم والمصطلحات الجمالية فيكون هناك تحليل لمعاني الشكل والمضمون والنمط والذّوق.

- اتجاه يجعل علم الجمال دراسة للصور الفنية على حدّ تعبير (سوريو): أنّ غاية علم الجمال هي الوقوف على المقولات الأساسية والمبادئ الصورية الجوهرية الثابتة التي تنظم وفقا لها شتى المظاهر الجمالية لهذا الكون الذي نعيش في كنفه.

- اتجاه يربط كل هذه الاتجاهات بالإنسان حيث يرى أنّ الفن إنتاج إنساني، والتذوق بعد إنساني والحكم حكم إنساني، والصور الفنية منتوجات إنسانية، ويتمثّل هذا بصفة خاصة عند (هيجل)، إذ جعل علم الجمال فلسفة، أي داخل المنظور الإنساني، وهو بهذا يستبعد جمال الطبيعة، أو بدقة أشد جعله منظورًا إنسانيًّا.

ويُدرس علم الجمال حسب الباحث (فؤاد المرعي) بوصفه «علم مظاهر البداية الجماليّة في الطّبيعة وفي الواقع الاجتماعي للإنسان، كما يدرس قوانين نشوء الوعي الجمالي وتطوّره

[1] أحمد محمود خليل، مرجع سابق، ص 30.

[2] حسن يوسف طه، النقد والتذوق الجمالي: النظرية والتطبيق، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) 2015، ص 17– 18.

وأداءه لوظائفه، والقوانين العامّة للإبداع الفنّي، وتطوّر الفن بوصفه التّعبير الأكمل عن طبيعة الجمالي.»[1] وفق هذه الرؤية فإنّ (المرعي) يعرب عن سعة هذا العلم وامتداده على نطاقات شتّى على غرار الفن، كطرائق التّفكير الجمالي وبذور الوعي الإنساني الأولى بفكرة الجمال.

وإذا ما تساءلنا عن موضوع الاستطيقا، نجده يتحدد بمعناه الواسع في: «أولاً؛ البحث في مختلف الكفايات الجمالية التي يطمح إليها الإنسان عبر حضارته المتعاقبة وتعميق معرفتها بالإنسان نفسه، وما يتغيّر من حاجاته الجمالية والذوقية عبر تاريخه الطّويل، وثانيًا: يتناول هذا العلم النّظريات الفلسفية حول الأدب والموسيقى والرّسم والنّحت والفنون عمومًا.»[2] ولذلك فإنّ الاستطيقا لا تتجاهل أي فنّ من الفنون، كما أنّها تقف شاهدًا على الصّلة المتينة بين الإنسان وحضاراته العتيقة، وهذا مناط اهتمام تاريخ الفن أيضًا، إنّ «موضوع علم الجمال وإن كان واضحًا فيما يبدعه الإنسان من ظواهر تجسّد ذوقه وإحساسه بالجمال؛ فإنّه يظهر أيضًا فيما نحبّه ونفضّله، لا لمنفعة أو لهدف آخر غير ذاته.»[3]

ويستشرف (سوريو– Souriau) مستقبل الاستطيقا من جهة الموقف الاستطيقي أو بالنّظر إلى الانطباع الجمالي يقول: «إذا كان الانطباع الجمالي هو الذي يميّز الاستطيقا ويفيض بالحياة على الدّراسات الاستطيقية، إلاّ أنّه لا يمكن أن يكون هو موضوع الاستطيقا بوصفها علمًا.»[4]

والمترتب على ذلك في الفهم؛ أنّ (سوريو– Souriau) يستبعد من أن يكون قوام الاستطيقا بوصفها الدراسة العلمية للفعل الاستطيقي؛ هو الانطباع أو الحكم الجمالي، بل

[1] فؤاد المرعي، الجمال والجلال دراسة المقولات الجماليّة، دار طلاس، دمشق، (د ط)، 1991، ص 13.

[2] هادي نهر– محمد الشنطي، التذوق الأدبي، دار الورق، عمان، ط1، 2012، ص 99.

[3] عبد الله خضر محمد، مرجع سابق، ص 16.

[4] E. Souriau , L'Avenir de L l'esthétique, Librairie Félix Alcan , Paris , 1929 , p 35 .

تلك الأصول والقواعد التي تجمعت عبر العصور، وأصبح بالإمكان استخدامها مقياسًا للجمال في الأثر الفنّي الذي نريد نقده، أو تلك المقومات الاستطيقية التي يبنى عليها الأثر الإبداعي.

ونستنتج مما مضى؛ أنّ الاستطيقا (علم الجمال) انبثقت من البحث والتّأمّل الدّقيق والطّويل في مسائل الجمال والفن، وجيء بهذا العلم لترويض تلك التّصورات المتناثرة في أشتات الفكر والتّصور الفلسفي، لضبطها ضمن قوالب العلم والإجراء، والاستطيقا منظومة ثقافية وإجرائية فعالة في تقويم وضبط إحساسنا الجمالي، وتسهم في تبيان طبيعة الوعي الجمالي الذي هو مرآة عاكسة لوعينا الوجودي عامة، وقد ظهرت في سياق فلسفي عقلاني وهي تصور قديم بوصفه رؤى وتصورات جمالية متفرقة، وحديث بوصفها علمًا له منهجه وآلياته الإجرائية الواضحة، ولعل بروزه بهذه الصورة يعود إلى؛ النهوض الثقافي والعلمي في القرن الثامن عشر، وما توافر له من تراكم معرفي وفني، بالإضافة إلى «أنّه أحد أبرز التّجليات المعبّرة عن خصوصية النوع الإنساني، وتميّزه عن غيره من الكائنات.»[1]

[1] ينظر: شاكر عبد الحميد، مرجع سابق، ص 09.

ويمكن أن نلخص استنادًا إلى المقبوسات السابقة، ومن خلال الدّراسات التي تهتم بميدان الجماليات أو الاستطيقا إلى أنّ مجالات اهتمام علم الجمال* كثيرة ومتنوعة، ولا تقتصر على الفن وحده، بل تتخطّاه إلى سائر العلوم، وإذا شئنا الدّقة؛ فإنّ علم الجمال يتأثّر ويؤثّر في مختلف العلوم والمعارف الإنسانية، على غرار الفن، فمنذ أن تحدّد هذا العلم وانزاح عن الفلسفة؛ «أصبح له موضوعاته الخاصّة به، ومناهجه المستقلّة، اتخذت الظّاهرة الجماليّة أشكالا عدّة، وتعدّدت الآراء، وتنوّعت النّظريات بين التّجريد والتّجريب، وبين

* استطاعت بعض الدّراسات استغلال مصطلح علم الجمال أو الاستطيقا للدلالة على الأسس والمعايير الجمالية لكل فن بعينه بوصفها فروعًا لعلم الجمال العام، وهذا ما أكّده الباحث محمد رمضان بسطاويسي، في مقال: الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر، مجلة الفيصل، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، الرياض، العدد 189، سبتمبر 1992، ص 14.

نشير إلى بعض هذه الدراسات لمَمًا لضيق المقام: كعلم الجمال الأدبي، علم الجمال الموسيقي، علم جمال السينما، علم جمال المسرح، واستطيقا الفن التشكيلي، ينظر: عبد المنعم تليمة، مداخل إلى علم الجمال الأدبي. عبد العزيز بومسهولى: " استطيقا الشعر في الأسس الفلسفية لعلم جمال الشعر"، مجلة فكر ونقد، الرباط، العدد15، جانفي 1999. عصام شرتح علم الجمال الشعري، ومصلح النجار: السراب والنبع: رصد لأحوال الشعرية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 49. ينظر أيضا: سيد شحاتة، علم جمال الموسيقى، وشادن اليافي، شجون موسيقية: بحوث في علم الجمال الموسيقي. ينظر كذلك: قاسم محمد الحطاب، جماليات الفن التشكيلي في عصر النهضة. وأيضًا: جان ميتري، علم نفس وعلم جمال السينما، تر: عبد الله عويشق وعزيز الحدادي، فلسفة الجمال وسينما المؤلف، جريدة القدس العربي، 30 ماي 2018:

https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%B ، وينظر كذلك: هنري آجيل علم جمال السينما، تر: إبراهيم العريس.و يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي: مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس. للمزيد من التوسع ينظر أيضًا: حسين التكمه جي، مدخل إلى علم الجمال المسرحي، وعمر محمد نقرش، جماليات القبح في النص المسرحي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، عمان، المجلد 40، العدد02،2013. وينظر كذلك: كمال عيد، علم الجمال المسرحي، وسامي علي محمد إسماعيل، مقدمة في علم جمال المسرح مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، القاهرة، العدد31، جانفي 2013.

الدّراسة النّفسية المتّصلة بالإبداع والتّذوّق الجمالي، والارتباط بالنّشاط الحضاري والاجتماعي الذي يتمثّل في علاقة الفنّان بجمهوره.»[1]

فديناميكية هذا العلم ومرونته، تتيح له التّغلغل في ثنايا مختلف المعارف والعلوم، فعلم الجمال «مثلما اختص بالفن والمنتجات الفنية»[2] أي إنّه؛ مثلما عني بالنظريات الاستطيقية حيال الأثر الفنّي، ومزاياه الجمالية الذّاتية فإنّ جذوره؛ تمتدّ لتتأصّل في لحمة العلوم والمعارف الإنسانية الأخرى، وذلك من خلال روابط متينة تؤلّف بينهما وأبرز هذه الرّوابط؛ ما تعلّق بالمفاهيم الجمالية (كالأحكام الجمالية، والقيم الجمالية)، فعلم الجمال يلجأ غالبًا إلى الاستعانة «بخلاصة ما توصّلت إليه هذه العلوم والمعارف في الإجابة عن أسئلة الفن، كما ويلجأ إليها مسترشدًا بها، ومستفيدًا منها في اختيار قيمته الجمالية وتفسير أحكامنا الجمالية أيضًا.»[3]

وبالتالي؛ فإنّ الأرضية التي نبني عليها أحكامنا الجمالية؛ ليست ذاتية ثابتة، بل خاضعة لعدّة عوامل خارجية (ثقافية، سياسية، اجتماعية اقتصادية..) وبالتّالي؛ فإنّ الاستطيقا في بعض جوانبها تنشغل ببحث تأثير القيم الجماليّة على مختلف ميادين المعرفة الإنسانيّة: «فمن خلال القيم الاستاطيقية يمكن أن يتغيّر فهمنا لمعنى التّقدم السياسي والعدالة في بيئة معيّنة.»[4] كما تبحث في «ارتباط العوامل الاقتصادية والسياسية والثقافية بالأحكام الجمالية.»[5]

---

[1] منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1981، ص (أ).

[2] أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الجمال في النّقد الأدبي (أصوله وتطوّره)، الدار الأندلسية، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 1984، ص 06.

[3] رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، بيروت، ط1، 1994، ص 20.

[4] مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 103.

[5] أماني غازي جرار، التربية الإنسانية والأخلاقية، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص 112. وينظر: محمد عزيز نظمي سالم، علم الجمال الاجتماعي.

ليس هذا فحسب؛ بل تسعى أيضًا إلى اكتشاف إذا ما كانت أحكامنا الجمالية وقيم الفن خاضعة لذواتنا ودوافعنا النفسية كذلك، من أجل هذا المسعى؛ تقدّم "الاستطيقا السيكولوجية"* دورًا فعالاً ومثمرًا في التّأثير على حكمنا بجمال الأشياء، يتضح من خلال دراسة معرفة الإنسان بالجميل، وفي شروط إحساسه به؛ ما تعلّق بالأحكام الوجدانية المعبّرة عن الشعور باللذة أو الألم[1] وأثر المتعة الجمالية في النّفس البشرية، ذانك برهانان على نقطة التقاء النظرية السيكولوجية بعلم الجمال.

ولنأخذ على سبيل المثال "علم الجمال الفرويدي" أو "استطيقا (فرويد– Freud)" فإنّ اهتمامها ينصبّ على؛ تحليل المتعة الجمالية التي تحدث في النّفس البشرية من أثر التقاء النّفس مع الجمال الطبيعي، بصفتها (أي المتعة) محصّلة للإشباع الفوري لحاجات خفية؛ متعة لها طابعها المميز الخاص، وعن الإحساس الجمالي يقول (فرويد– Freud): «هو طريقة أخرى يسعى الإنسان بها للحصول على السعادة بأن ينشد الجمال، وأن يبحث عنه حيث وجدته حواسه ورَسَت عليه أحكامه، وأن يستمتع بهذا الجمال استمتاعًا يمنحه السعادة.»[2]

وفي وسعنا القول أيضا؛ إنّ التّحليل السّيكولوجي –في بعض الأحوال– يثري قيمَ الفن ومعانيه، كما «يمكن أن يكون في بعض الأحيان أساسًا لبناء عالٍ من القيم ولكنه أساس غير مباشر.»[3]

مما سبق يتجلّى للناظر أنّ؛ الاستطيقا (علم الجمال) من أكثر العلوم انفتاحًا وتحاوراً مع غيرها من المعارف والعلوم والاتجاهات النّقدية، والتيّارات الفكرية والأيديولوجية، كما

* للمزيد من التوسع، ينظر: شارل لالو، مبادئ علم الجمال، مرجع سابق، ص 47 وما بعدها.

[1] أحمد عبد السيد الصاوي، مرجع سابق، ص 06.

[2] سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، تر: عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد ط1، 1992، ص44– 54.

[3] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 144– 149.

ويتّضح عبر ارتباط مختلف ميادين المعرفة الإنسانية بعلم الجمال؛ دورهما في سنّ القواعد والمعايير التي تؤسس للحكم الجمالي، ناهيك عن التأثير القيمي في هذه الميادين، وهذا ما يؤكّد أنّ «علم الجمال بوصفه علمًا كليًّا؛ لا يمكن حصره بنظرية الفن فحسب، التي هي فرع أساسي من هذا العلم، كما لا يجوز اختزاله إلى نظرية الأدب التي هي الأخرى فروع من فروع نظرية الفن، وبما أنّ الأمر على هذا النّحو فمن البديهي؛ أن يكون علم الجمال أوسع بما لا يقاس من علم الأسلوب أو حتّى علم الجميل، إذ إنّ هذا ليس سوى مفهوم واحد، من المفهومات والمقولات والقضايا التي يعالجها علم الجمال.»[1]

وعلى أية حال؛ رغم ما بذله العلماء والمفكرون الجماليّون من جهود قويمة من أجل صوغ نظرية متكاملة في الجماليات، إلاّ أنّ علم الجمال (الاستطيقا) «لم يظهر بعد بصفة ناجزة وكاملة، بل نتج عن تراكم نظري للأفكار الجماليّة الموغلة في القدم، لدى قدماء المصريين والبابليّين والصّينيين ثم لدى الإغريق، حيث توافر لهم نتاج فنّي وفكري (فلسفي) سمح بقيام حس نقدي عملي ومستوى علمي نظري، قادا معًا إلى أفكار جماليّة واضحة التّميّز كمضمون.»[2]

2- علاقة علم الجمال بالنّقد:

الواقع أنّ علم الجمال إحدى حلقات الوصل الهامّة التي سمحت بتواشج جيلين مختلفين ومتمايزين من المعرفة؛ «فالتّلازم بين الفلسفة والنّقد الأدبي: هو الذي فتَح النّظرية النّقدية على علم الجمال، بحكم أنّ هذا العلم هو علم فلسفي منذ بدايته، فتعزّز البعد الإمتاعي في

[1] سعد الدين كليب، الدرس الجمالي في سورية "فؤاد المرعي نموذجا" نقلا عن:
https://m.facebook.com/Dr.Fouaad.M بتاريخ: 18/08/ 2020 الساعة 18:18.

[2] عبد الله خضر محمد، مرجع سابق، ص 16.

النّظرية النّقدية، بحضور الخلفية الجمالية وتبرير الحكم النّقدي وفقها.»[1] لابُدّ من الإشارة إلى أنّ هناك من يزعم وجود شرخ غائر وهوّة عميقة بين النّقد وعلم الجمال، انطلاقًا من أنّ النّقد الأدبي «يُصغي إلى همس أدقّ جزئية أو وحدة يتركّب منها الخطاب الإبداعي، وأنّه يستغرق في تفاصيل دقيقة لها علاقة بالمفردة والتّركيب والصورة والصوت والإيقاع، وكل ما يتّصل بذلك من طرف، في حين يتجاوز علم الجمال هذه القضايا التّفصيلية، ويصبّ جُلّ اهتمامه بالقوانين العامّة للخطاب.»[2]

والحقّ أنّ مثل هذا الزّعم باطل ولا أساس له من الصّحة في وجه منه، فلطالما نشأت علاقة وطيدة بين علم الجمال والنّقد الحديث، قوامها التّفاعل والتّلاحم «وأصبح الأخير يشتغل على هذه الجماليات ويفيد منها، ولكن هذه الجماليات ليست مستقرّة وهي متطورة باستمرار، ومن ثمّ حتى لو كانت جذور هذه الجماليات قديمةً لكنّها الآن حديثة، بمعنى أنّها تتطور بشكل مستمر، وهذه ميزة للبحوث الجمالية التي قد تتفوق فيها أحيانا على بحوث الفلسفة، لأن التطور في الفلسفة تطور بطيء، لكن في الجماليات يُعتقد أنّ تطورها مناسب ولأن يحتفي بهذا التطور النّاقد والكاتب ويفيد من تطورها المستمر، فالجماليات أو الاستطيقا فكرة متطورة دائمًا.»[3]

ثمّ إنّ «أهمية علم الجمال بالنّسبة للنّقد، أشبه بأهمية القواعد بالنّسبة للغة، فقد لا يكون من الضّروري أن يعرف الإنسان قواعد النّحو قبل أن يتعلّم اللغة، ولكن الذي يحدث أنّ علماء النّحو يستدلّون على القواعد من دراستهم للغة، كذلك الحال أيضًا إذا ما قلنا؛ إنّه ليس من الضّروري أن يعرف الإنسان قواعد المنطق لكي يحسن التّفكير، لأنّه يفكّر أوّلاً ثمّ

[1] عبد الجليل شوقي، النقد الأدبي الجمالي: نبش الذّهنية وبناء المرجعية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2018، ص 05.

[2] عبد الله خضر حمد، الأدب العربي الحديث ومذاهبه، مرجع سابق، ص 41.

[3] أحمد الحاج جاسم العبيدي، مرجع سابق، ص 118.

يُصحّح تفكيره بقواعد المنطق، والخلاصة أنّه؛ يمكن أن يوجد نقد جيّد بغير دراسة لمبادئ علم الجمال، ولكن هذه المبادئ الجمالية إنّما تستمدّ من النّقد.»[1]

وعليه؛ ليس سرًّا أن يحتضن النّقد علم الجمال بين سواعده، ويكوّنا علاقة تحاورية متينة ومثمرة، فبإدامة النّظر إلى واقع النّظرية النّقدية عامّة والعربية خاصة؛ يتّضح أنّ علم الجمال قد بسط نفوذه على مساحات شاسعة من إمبراطورية النّقد، وتمكّن من اقتحام بروجها المُشيّدة، وهذا لا يُعدّ أمرًا مُستحدثًا أو من قبيل الصدفة، بل إنّه وليد تلاحم وثيق بين الحقلين منذ أزمان بعيدة، وعلى أساس أنّ الحكم بالجمال أو القبح في ميزان النّقد شيء مألوف وشائع عند عامة النّاس على اختلاف أوطانهم وأزمانهم وألسنتهم، فضمن التّطبيق (العملية الإجرائية)؛ «يمنح الحكم الجمالي المفاهيم النقدية فرصة الارتباط ببعضها، بما يوفّره من تسلسل يربط بينها في علاقة نوعية هي: علاقة المعرفة التي تمكّن العارف من ترجمة معطيات الذّوق الجمالي المحسوسة، إلى معطيات معقولة، تقبل التّعامل بها ضمن نظام العقل النّظري، عن طريق وصل المشاعر بالمفاهيم والأفكار.»[2]

ومن خلال هذه العلاقة؛ نوثّق ارتباط الجانب العقلي النّظري بالجانب المنهجي الإجرائي الذي يؤسس للقراءة الوجدانية، فالقراءة التي تُثار بعد العملية المنهجية هي قراءة وجدانية، تنبع من قوة عاطفة القارئ وخياله المُجنّح، ومن ثمّ يستحيل فصل العاطفة التي يخلّفها (الجانب الإجرائي) عن البعد العقلاني التأسيسي للنقد، وهذا ما يجسّد اقتران النّقد وعلم الجمال على أساس التّقدير أو الحكم الجمالي، فمسار الحساسية الجمالية التي تقطف ثمارها من عطاءات الأثر الفنّي، يتزامن ومسار العملية النّقدية، لأنّ الحكم بجمال أو قبح

[1] كامل محمد محمد عويضة، مرجع سابق، ص 38.

[2] محمد الطّيب قويدري، مفهوم التّراث في النّقد العربي الحديث، شركة إي كتب للنشر والتوزيع، انجلترا، المملكة المتحدة، ط1، 2018، ص 17.

المُبدَع الفني لا يتأتّى دون مُحرّض ودافع مُسبق؛ هو الآليات الإجرائية التي قنّنتها وأرست دعائمها النّظرية النّقدية في البدء.

ويثير الدكتور (زكريا إبراهيم) في كتابه "دراسات في علم الجمال" مسألة العلاقة بين النّقد وعلم الجمال، على أساس البناء الذي يتركّب منه العمل الفنيّ، فيرى أنّنا «إذا تصوّرنا أنّ العمل الفنّي عبارة عن ثلاث دوائر متداخلة، الدّائرة الأولى الأكبر تضم العناصر التي تجعل العمل الفني عملاً فنيًّا مثل: البناء بالصور مثلاً... والدّائرة الثّانية الأوسط تضمّ العناصر التي تجعل هذا العمل الفني بالذّات شعرًا أو قصّةً أو رسمًا...إلخ، كالإيقاع أو اللون مثلاً... والدّائرة الثالثة الأصغر؛ تضمّ العناصر الأسلوبية والخصائص المميزة للأديب أو المفكّر مثل الجمل القصيرة غير المترابطة [...] إنّ الدّائرة الأخيرة هي مجال تخصص النّاقد، الذي يعنى بالأسلوب الخاص بالفنان، وقدرته على استخدامه ومدى أصالته، أمّا الدّائرة الأولى فهي؛ مجال تخصص علم الجمال، لأنّه معني بالمسائل العامّة والأسس المشتركة للأعمال الفنيّة، أمّا الدّائرة الوسطى فهي؛ أرض مشتركة بين عالم الجمال والنّاقد أي؛ بين علم الجمال والنّقد.»[1]

ما يُطالعنا به هذا الموقف النّقدي؛ تعامل كلّ من النّقد وعلم الجمال مع العمل الفنّي من جهة بناءه الفني، ويظهر أنّ هناك فرقٌ طفيفٌ بين الاتجاهين في التّعامل مع العمل الفنّي، قبل وضعه على مفكّ الفحص والتّمحيص، ويتجلّى هذا الفرق في الباعث أو المنطلق الذي ينطلق منه كل منهما متجهًا صوب البنية التي يتشكّل منها العمل، فمدار اشتغال النّقد الأدبي يحوم حول دراسة أسلوب الفنّان في تخريج أثره الفنّي، بالشّكل الذي يحفظ خصوصيته وتفرّده، بينما تتكفّل المقاربة الجمالية منذ البداية باستجلاء الوقع الجمالي للأثر بالنّظر إلى العناصر الفنية التي تحفظ فنيّة العمل الحقيقية، في حين يتّخذ كل من النّقد

[1] حسن يوسف طه، مرجع سابق، ص 24-25.

الأدبي وعلم الجمال من العناصر المميزة للنّوع الفنّي مسرحًا للتّفاعل والمحاورة، ومحطّة تشاركية التقائية بينهما.

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى؛ نشوء علاقة ذات منحى مُغاير بين النّقد وعلم الجمال مبنية على أساس هيكل العمل الفنّي، كما أنها ترتدّ إلى الانفعال الجمالي أو الدّهشة الجمالية للقارئ، التي تحدث لحظة مواجهته للأثر الفنّي، وهذا ما أكّده أحد الباحثين في علم الجمال، بل وقسّم المراحل التي يمرّ بها المتلقي في تقديره للجمال إلى ثلاث مراحل أساسية هي:

«فترة الشعور بالجمال حين يستوقفه مشهدٌ جميل، طبيعيًّا كان أم فنيًّا، فترة الاستمتاع بروعة المشهد وجماله، فترة الحكم على هذا الاستمتاع والتّعبير عنه مع مراعاة عدم الفصل الواضح بين هذه المراحل الثلاث.»[1]

على هذا الأساس يحدث التّواطؤ بين النّقد وعلم الجمال، مع الاحتراز الشّديد من الفصل العشوائي وغير المُبرّر بين الفترات الثلاث الآنفة، فهو العامل الحاسم للحفاظ على العلاقة بين الطّرفين، ثمّ إنّ هذا التواطؤ والتّفاعل يتحقّق تدريجيًّا بدءًا؛ بتوثيق مشهد التقاء المتلقي بالمُنجز الفنّي، مرورًا بمنحه الوقت الكافي للاستغراق والتّأمّل الجمالي الذي يتيح للمتلقي التطّفل على رحيق جمالية العمل، والاغتراف من ينابيعها، وتسلّق قممه الجمالية الشاهقة، في احتفاء وتناغم حميم، كل ذلك يتمّ تحت مُسمّى الانفعال الجمالي أو الدّهشة الجمالية، التي «تُعدّ شعورًا يستوقف عين المتلقي، ليوجهه منذ اللحظة الأولى إلى حيثيات المنجز الفنّي، تأسره وتُثير إعجابه بحكم بنائه الخاص المبدع، ووحدته وانسجامه»[2] لتتصاعد بعد ذلك وتيرة اللذّة الجمالية –وهي من بين مساعي علم الجمال –إن لم تكن أهمها– التي

[1] عبد الرؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981، ص 105.

[2] هيلا شهيد، الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبراجماتية، دار الرافدين، بيروت– كندا، ط1، 2017، ص 299.

يحاول تسويقها إلى معشر المُتلقين- ولا «يتمّ هذا التّصاعد دفعة واحدة، إنّما هي عملية نامية ومتدرّجة خلّاقة.»[1] ثمّ تأتي أخيرا؛ لحظة الحُكم عن الانفعال الجمالي للمتلقي التي تنبع من صميم النقد، بعد أن وثّقت عدستُه جميع العمليات السابقة التي مرّت بها من قبل.

وعبر هذه الصياغة يُرفع الستار عن قيام علاقة عفوية -أخرى- بين المتلقي والفنان؛ حررها التضافر والتكاثف العلاقاتي بين النّظرية النّقدية وعلم الجمال، وفقَ المعطيات التي تمّت الإشارة إليها آنفًا، فكان «لا بدّ من تقريب الفجوة بين المتلقي والفنّان على حدّ سواء، لأنّه لا بُدّ من وجود نوع من الاتّصال بين الفنّان وجمهوره [...]، هذا الاتصال الذي كان حصيلة خبرات ونشاط إنساني، دفع بالمتلقي إلى أن يتحسس ويدرك حتميات هذا الأثر وفرديته وكذا جماليته.»[2]

يتأكّد -عبر هذا الطرح- أنّ علاقة النّقد بعلم الجمال علاقة مثمرة، تفتح أبوابًا شتّى لنشوء تآزرات وتداخلات فرعية ضمن النطاقين، ليزداد بموجبها التّرابط بينهما وثاقة وشدة، وهذا ما يفسّر التّكامل بين النّقد وعلم الجمال وحاجة أحدهما إلى الآخر، فالنقد الأدبي له يد ودور ثمين في ارتقاء مقولات علم الجمال، كما أنّه يستفيد من آلياته ومفاهيمه خدمةً للمنجز الإبداعي بأشكاله وصوره المختلفة والمتعدّدة «فالنّاحية الجمالية للمُنجز الفنّي ليست مشروعة فحسب، وإنّما تعتبر الهدف الذي لا مفرّ منه بالنّسبة للنّاقد.»[3]

وبالتالي؛ فمن الأكيد أنّ العلاقة بين النّقد وعلم الجمال علاقة تشاركية بامتياز، إذ لا يمكن فصلهما أو إحداث فراغ أو فجوة بينهما، فكلا الطّرفين يعوز الآخر ولا غنى له عنه، كما أنّ النّقد بغير مبادئ علم الجمال، كالجثة الهامدة بلا روح، لا حياة مبثوثة فيها ولا

[1] مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د ط)، 1999، ص 78.

[2] هيلا شهيد، مرجع سابق، ص 299.

[3] نورمان فوستر: الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي، تر: إبراهيم حمادة من كتاب "مقالات في النّقد الأدبي"، دار المعارف القاهرة، ط1، (د ت)، ص 145.

رونق، كذلك «النّاقد بلا فلسفة ورؤيا جمالية، كالملاّح بلا خارطة ولا بوصلة ولا معرفة بالملاحة.»[1] فعلم الجمال يظلّ هاديًا للعملية النّقدية في تلمس الغاية الاستطيقية والفنّية للأثر الإبداعي.

وليست العلاقة التشاركية التّفاعلية وحدها ما يجمع الطّرفين؛ إذ يلفت الباحثون الانتباه إلى أنّ علاقة النّقد بعلم الجمال هي «علاقة عموم وخصوص أيضًا، فكلّما اتّجهنا جهة التّخصص كنّا أقرب إلى النّقد، وكلّما ابتعدنا عنه أدخل في مجال علم الجمال، كون الجمال أعم من ناحية أنّه يشمل ما أبدعه الإنسان، وما لا دخل له فيه، بينما يركّز النّقد على الحكم على كل ما أمكن للإنسان أن يكيّفه للإدراك الجمالي، وأن يضفي عليه صبغة الجمال.»[2]

ونجد النّاقد (أحمد أمين) وبالرغم من معارضته لهذا العلم، بوصفه خطرًا على النّقد، إذ يعترف بأنّ علم الجمال قد أفاد النقد وساعده في «تهديم نظريات الكلاسيكية وقواعدها ويعتبره من أكبر العوامل التي عاونت على التّحرر والانفلات من هذه التّحديدات والتقسيمات.»[3]

ويوضّح النّاقد (عز الدّين إسماعيل) الغرض من علم الجمال "الاستطيقا" بالنّظر إلى أهمية الفن لدى هذا العلم وعلاقته بالمعارف الأخرى، مستأنسًا بقول: (د. هـ. باركر- Dewit de Parker) «إنّ الغرض من الاستطيقا أو فلسفة الفن هو كشف الخصائص النوعية للفن الجميل، وتحديد العلاقة بين الفن والمظاهر الحضارية الأخرى، كالعلم

[1] محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، ص 08.

[2] مسعود بودوخة، مرجع سابق، ص 11.

[3] أحمد أمين، مرجع سابق، 334.

والصناعة والأخلاق والدين.»[1] في حين «تتحدّد اتجاهات هذا العلم في قواعد الفن وقوانين الجمال، وشرعة الذّوق.»[2]

وبهذا الفهم؛ يجد الفن في الاستطيقا مرتعًا أكثر عمقًا وشمولية، يجعله ينبسط على أوسع نطاقاته متجاوزًا أغلال الأحادية، إلى التّماهي في مختلف المظاهر الحضارية الأخرى ومختلف العلوم والمعارف (ومنها النّقد الأدبي)، مع الحفاظ على خصوصيته وتفرّده أثناء عملية التّذوق الجمالي.

ويصف المفكّر (زكي نجيب محمود) فضل الاستطيقا وتأثيرها على النّقد، فيقول: «ولنلحظ أن عملية النّقد في مجال الفن والأدب، إنّما هي فرع يتفرّع عن "فلسفة الجمال" ولذلك؛ فقد يختلف النّقاد في الأساس الذي يقيمون عليه نقدهم، باختلافهم في المذهب الفلسفي الذي يناصرونه، وأنّ النّظرية الجمالية جاءت تطويرًا وتدقيقًا لما يمارسه الإنسان العادي، من تفرقة بين الجمال والقبح.»[3]

وإذا تعلّق الأمر بسؤال الوظيفة؛ أي مدار اشتغال الاستطيقا، فإنّ أغلب النّقاد الجماليين ينوّهون على أنّه ينبغي ألاّ «تتدخّل الاستطيقا في فرض القواعد التي ينبغي أن يلتزم بها الفنّان لتحقيق الجمال في إنتاجه، أو أن يشترط عالم الجمال أو النّاقد الجمالي شروطًا معيّنة للجمال، بل هو يبحث في أحكام النّاس الجمالية، شأنه في ذلك شأن عالم المنطق لها، يفرض على العلماء قواعد التّفكير التي ينبغي عليهم أن يسيروا عليها، بل هو يكتفي بتحليل خطوات تفكيرهم.»[4]

---

[1] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 17.

[2] دنيس هويسمان، مرجع سابق، ص 15.

[3] زكي نجيب محمود، رؤية إسلامية، دار المحرر الأدبي، القاهرة، (د ط)، 2017، ص 122.

[4] كامل محمد محمد عويضة، مرجع سابق، ص38.

وبهذا الفهم؛ تنخرط الاستطيقا في جمهرة الاتجاهات العلمية التي تُعنى ببحث القضايا العامّة والكلية للفن ذات المنشأ الفلسفي، وتتخطّى تفكيك المشكلات التّفصيلية للآثار الفنيّة؛ كالحكم على قيمتها من حيث مناسبة توافقها ومعايير الجمال، أو من جهة النّقص والكمال لأنّ هذا العمل يدخل في باب النّقد وليس الاستطيقا.

وممّا يؤصّل لهذا المنحى ويشهد له؛ قول الفيلسوف الإنجليزي (كولينجوود – Collingwood): «لا أظنّ أنّ النّظرية الجمالية هي محاولة لبحث وتفسير حقائق خالدة في الفن، بل هي محاولة للتفكير في حل بعض المشكلات الناتجة عن مواقف يجد الفنانون أنفسهم موجودين فيها.»[1] لذا لا بدّ للنّاقد أو العالم الجمالي في تلمسه للجمال؛ أن «يضع في حسبانه أنّه ليس قاضيًا يصدر الأحكام ولكنّه روحٌ حسّاسة، تفضل مخاطرتها في عالم الأعمال الفنية العظيمة.»[2]

وإذا أردنا أن نتعمّق هذا المعنى فيمكن القول: إنّ النّاقد الجمالي ينبغي أن يعي أنّ مهمته تكمن بالأساس في؛ العناية بما يجعل الأثر الفنّي أثرًا جميلاً، وبحث ما ينظّمه من أسس ومقومات فنيّة، في إطار تحقيق قيمته الجماليّة العامّة، وفي خضمّ ذلك ينبغي ألاّ يحيد عن المسار الذي رسمته وانتهجته الاستطيقا لنفسها، أي ألاّ يتجاوز النّاقد الجمالي البنية الدّاخلية للعمل الفنّي إلى الظروف الخارجية التي هيّأت هذا العمل وكواليس إنتاجه، ذلك أنّ؛ «انصراف النّاقد إلى البحث في الظروف المختلفة التي تحيط بالعمل الفني، كالعناية بمعرفة تاريخ حياة الفنّان الذي أبدعه، أو العصر الذي عاش فيه، أو المجتمع الذي نشأ فيه، تساعد إلى حدّ كبير في تفهم العمل الفنّي، ولكنّها معرفة عن العمل الفنّي وليست معرفة به.»[3]

---

[1] كامل محمد محمد عويضة، المرجع نفسه، ص 39.

[2] محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، القاهرة، ط1 1947، ص 25.

[3] أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 27.

معنى ذلك؛ أنّ مبلغ اهتمام النّاقد الجمالي هو حرصه على النّظر في لحمة العمل الفنّي ومدى التحام صورته بمضمونه.

إنّ المبادئ والمعطيات –المتقدمة– التي تآخت بفضلها النّظرية النّقدية وعلم الجمال؛ –ما تعلّق بالحكم الجمالي، والبناء الفنّي للأثر الإبداعي– ساعدت على تخطّي الفجوة القائمة بين النّقد وعلم الجمال، وتفنيد مختلف التّوقعات التي تتعارض وتعددية الأطر الفكرية والمعرفية، كما أنها راهنت على إمكانية تحقق التّكامل المعرفي بين طوائف شتّى من العلوم والمعارف.

وبغض النّظر عن كل هذه التوافقات التي تؤكّد العلاقة بين النّقد والفلسفة؛ فإنّ العلاقة بين الطّرفين تبدأ رأسًا من نافذة الوعي الجمالي، إنّنا بدراسة الوعي الجمالي نشهد اتحادًا بين الفلسفة والنّقد الأدبي، وليس هذا الاتحاد محض صدفة، بل لطالما «وُجدت على الدوام علاقة وثيقة بين المشكلات العامّة للفلسفة، والمشكلات المنهجية العامّة للنقد، فمنذ تجديد العقل الفلسفي، أي منذ عصر النهضة التي أرادت أن تكون (نهضة للفنون والعلوم)؛ أفضت هذه العلاقة إلى تأثير متبادل مباشر وحيوي، أي إلى أخذ وعطاء دائمين، لكن حقبة التنوير أخذت بهذه العلاقة خطوة أخرى نحو الأمام، إذ فُهمت الوحدة القائمة هنا بمعنى آخر، فهي لم تنظر إليها بوصفها وحدة نسبية فحسب، وإنّما بوصفها وحدة أصيلة وجوهرية أيضًا بين الفلسفة والنّقد، ولم تعتقد أنّ الفلسفة والنقد مرتبطان ومتناغمان في مفاعيلهما المباشرة فحسب، بل افترضت وبحثت عن وحدة وجود بينهما، ومن هذا المطلب المتعلق بالوحدة بينهما، نشأ علم الجمال المنهجي.»[1]

وهنا بالتحديد تكمن أهمية الوعي الجمالي برصد مسار معرفي آخر يربط الفلسفة بالنّقد حيث «لا يمكن لأي ناقد أن يتناول أي موضوع سواء أكان نصًّا أدبيًا أو تشكيليًّا أو موسيقيًّا

[1] إرنست كاسيير، فلسفة التنوير، تر: إبراهيم أبو هشهش، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ط1، 2018، ص 95.

أو غير ذلك بمعزل عن الوعي الجمالي، ثمّ إنّ في استعراض الوعي الجمالي في حركة تطوّره التّاريخي فائدة ليس في استكشاف النّص فحسب، وإنّما في استكشاف منطلقات النّقد، كما أنّه يردم الهوّة بين الذّائقة الجمالية والمعرفة، وذلك بتقريب النّشاط الجمالي التّأملي من النّشاط العقلي واعتباره من النّشاط المعرفي أيضًا.»[1]

وقد تجلّت مظاهر الاستطيقا في الصّرح النّقدي بجهود نقدية استلهمت من تنظيرات استطيقية؛ حيث اتخذتها منهجًا لدراسة الأدب، فتغلغلت مفاهيمها في النّقد الأدبي بوصفها مرتكزات فلسفية للدّراسة الجمالية، وسعى الباحثون الجماليون تأسيسَ منهج أو اتجاه نقدي مبني على أصول وقواعد استطيقية، تركز على تحديد القيم والمفهومات الجمالية، ومعالم الشكل الفنّي ومكوناته، واكتشاف طبيعة الوعي الجمالي الذي أنتجه، وهذا من خلال وشائج وصلات جمعت العلمين (النقد والاستطيقا)، أسفرت عن ظهور النّقد أو الاتجاه الجمالي، **فما حقيقة هذا الاتجاه؟ وما مدى حضوره انجازًا وتلقيًّا في الخطاب النّقدي؟ هل يمكن تحديد إستراتيجية منهجية بيّنة المعالم لهذا الاتجاه النّقدي؟ فيم تتمثّل أهم الإشكالات النظرية والمعرفية التي واجهت الاتجاه الجمالي؟ وهل لهذا الاتجاه جذور متأصّلة في التراث النّقدي العربي؟**

3- الاتجاه الجمالي/ المفهوم والمعالم:

نطمح من وراء هذه المحطة؛ بناء هرم مصطلح "الاتجاه الجمالي" على النحو الذي يمنحه القدرة على التموقع في ثنايا النظرية النقدية، في خطوة تهدف إلى تضييق الخناق عن المصطلح، وتجريده من زئبقية المفاهيم المنضوية تحت عباءته، وحتى يتسنّى مقارنته مع تيارات وتوجهات نقدية شتى متاخمة ومجاورة له.

[1] عبد الفتاح رواس قلعه جي، مرجع سابق، ص 7-8.

أُسّس الاتجاه أو النّقد الجمالي من التّلاحم الوثيق بين النّظرية النّقدية وعلم الجمال، ويعتبر هذا المصطلح من المصطلحات الحديثة التي سادت في الوعي الجمالي المعاصر«ملتبسًا بالعديد منها مثل: النّقد الشّكلي، النقد الفنّي والنّقد الأسلوبي.»[1] الحديث هنا طبعًا عن وضع إشكالي متأزّم، يعود بالأساس إلى ترجمة المصطلح الوافد "Aesthetics" أو "Aesthetic Criticism" والتباسه بهذه الأنواع من المصطلحات.

في الحقيقة؛ إنّ هذا الاتجاه «يبدو من أول وهلة متوسّلاً بفلسفة الجمال والفن في إصدار أحكامه على الأثر الأدبي، ويفترق كذلك عن هذه الأنواع؛ بأنّه يعطي الأسس ويقدّم العلل التي يقوم عليها استحسان الفن.»[2] وعليه؛ يستند النّقاد الجماليون عند بحث مواطن الجمال في المُبدع الفنّي على؛ زاد متوارث من الفلسفة الجمالية، وما إن يحققوا هذه الغاية حتى يشرعوا في عملية التمحيص والتعليل المنطقي، متوسلين بعتاد النّظرية النّقدية، لذا فلا عجب –والحال هذه– أن؛ يحمل هذا النّقد جينات وموروّثات العِلمين (علم الجمال والنظرية النّقدية).

وإذا أردنا تلمّس أدق تعريف لهذا الاتجاه؛ فقد وصفته النّاقدة (روز غريب) بأنّه؛ «نقدٌ للفن مبني على أصول الاستاطيقي أو علم الجمال، ويُعنى بدراسة الأثر الفنّي من حيث مزاياه الذّاتية ومواطن الحسن فيه، بقطع النّظر عن البيئة والعصر والتّاريخ، وعلاقة هذا الأثر بشخصية صاحبه، وهو يفترض للجمال أصولاً أو قواعد تجمّعت عبر العصور وأصبح بالإمكان استخلاصها من خلال الأقوال المتباينة والمباحث المتضاربة في الموضوع، ثم استعمالها مقياسًا للجمال في الأثر الذي نريد نقده.»[3]

ومقتضى هذا القول هو؛ أنّ الاتجاه الجمالي نقد يستهدف التنقيب عن الأسس التي تهب النّص فنيّته، انطلاقًا من النّص في حدّ ذاته، اعتمادًا على فكرة رئيسة وهي «أنّ العمل

[1] عبد الجليل شوقي، مرجع سابق، ص 74.

[2] عبد الجليل شوقي، المرجع نفسه، ص 75.

[3] روز غريب، مرجع سابق، ص 05.

الأدبي مجموعة من العناصر المتباينة، لا يتأتّى للدّراسة الخارجية التي اعتمدتها بعض الاتجاهات الأخرى، أن تصل إلى العمق وإلى ولائج هذا الجنس أو ذاك، كما هو الشّأن في الاتجاه الاجتماعي.»[1]

وبهذا المسلك؛ فالأكيد أنّ الاتجاه الجمالي نقدٌ نصّاني حدوده النطاق الجُواني للنّص وما يرفع النّص من العادي إلى الفنّي من مقوّمات وقيم جمالية، وعلى هذا الأساس يمكن أن نعدّ هذا النّقد أو الاتجاه «أقرب المناهج النّقدية إلى روح الأدب والنّقد الأدبي، إذ يواجه العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنيّة المباشرة، وينظر في نوعه الفني وقيمته الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقها على الأصول الفنية لهذا النّوع.»[2]

ووصلاً مع هذا التّصور تؤكّد النّاقدة (روز غريب) أنّ هذا النّقد هو «أشيع فنون النّقد وربّما كان أقدمها، وهو –أيضًا– أدقها [...]، ويفترِضُ أنّ الفنّ والجمال صنوان، أو –على الأقل– أنّ الجمال صفة لازمة للفن، وبهذا يستطيع تطبيق أحدهما على الآخر.»[3]

ويرى النّاقد (سعد الدّين كليب) أنّ هذا الاتجاه «ليس منهجًا نقديًا صرفًا كي يتمّ الالتزام فيه بإجراء نقدي محدّد، وليس نتاج فلسفة أو أيديولوجية معيّنة كي يتمّ الالتزام بها، إنّه مقاربة نقديّة كليّة للنّص الأدبي والظّاهرة الأدبيّة عامّة، وهذا النّقد في سعيه إلى وعي النّص وعيًا كليًّا، إنّما يحاول فهم الأجزاء في علاقتها بالبنيّة العامّة للنّص، وفي تعبيرها عن تلك البينة من منظور القيمة.»[4]

---

[1] محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية–تطبيقية)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص 34.

[2] أحمد عبد الكريم أحمد، فلسفة النقد من الإجراء إلى النظرية: تحليل الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط1، 2015، ص 159.

[3] روز غريب، النّقد الجمالي وأثره عند العرب، مجلة الأديب، العدد12، بيروت، 01 ديسمبر 1945، ص 29.

[4] علياء الدّاية؛ سعد الدين كليب في مدخل التّجربة الجماليّة، نقلا عن:

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/19892 بتاريخ: 2018/10/15، الساعة 01.31.

الواضح أنّه ثمّة كثير من التباين بين النّقاد والباحثين الجماليين في وعي هذا الاتجاه وطبيعته، لكن يمكننا أن نقدّم الاتجاه الجمالي بأنّه؛ ممارسة أو مقاربة نقدية جماليّة في دراسة النتاج الفنّي، عبر مقوماته الفنيّة (الناحية الشكلية)، وقيمه الاستطيقيّة (النّاحية الموضوعيّة)، في سبيل تحصيل المتعة الجماليّة والقيمة الجماليّة العامّة «إنّ الاتجاه الجمالي كما يشير المصطلح حرفيًّا يعني نحو موضوع خارج الذّات، أي التوجه نحو الموضوع الجمالي، بهدف فهمه والإحساس به.»[1]

وبإدامة النّظر إلى واقع هذا الاتجاه النّقدي الجمالي يمكننا أن نقف على معالمه النّقدية التي تشدّ عضده وتبني هيكله العام، والتّعرف على خطّته المنهجية في استهداف الأثر الفني ممثّلة كالتّالي:

أولاً- المقومات النقديّة:

- إنّ دعاة النّقد الجمالي «ينكرون الظروف والملابسات الخلقية والدينية والثقافية للنتاج الأدبي التي لا طائل يرجى من ورائها، كما ويعدّون العمل الأدبي كائنًا لغويًّا قائمًا بذاته ومهمّة النّقد الجمالي التّركيز على العنصر البنائي للأثر وتحديد القيم الجمالية.»[2]

- إنّ النّقد الجمالي «يلح على أنّ المنظور الوحيد للعمل الأدبي هو الإدراك الجمالي الخالي والمنزّه عن أية غاية.»[3]

- التوسّل بالتّحليل اللّغوي الاستطيقي:[4] وضمن هذا السياق ينبغي أن نشير إلى أنّ النّقد الجمالي يشتغل إلى جانب كونه منهجًا أداة تحليل أيضًا، فالاتجاه أو النّقد الجمالي بهذا

[1] سعيد توفيق، جدل حول علم الجمال: دراسات على حدود مناهج البحث العلمي، الدار المصرية اللبنانيّة، القاهرة، ط3، 2017، ص 168.

[2] أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1998، ص 291.

[3] عبد الكريم هلال خالد، مرجع سابق، ص 111.

[4] ينظر: عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد السياقي والنقد النسقي: قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد 2، ديسمبر 2011، ص 86.

الاعتبار معول إجرائي تحليلي، يكشف السّمات الاستطيقية العامة للفن/النّص، بغية إدراك الحقيقة الجمالية للمبدع الفني، وتعميق خبراتنا الاستطيقية وإنضاجها.

- العمل الفني كل متجانس يتلاحم شكله بمضمونه «فالأثر الفني وحدة كاملة لا انفصام لها، وتجزيئها إلى شكل ومضمون وتحديدهما خواءٌ بعيد عن كل معنى، فالفكرة والأسلوب شيء واحد والأديب الجدير بهذا الاسم يخلق أثرًا فنيًّا كاملاً فيه غناء وألق.»[1]

ثانيًّا- دراسة النّاحية الشّكلية والموضوعيّة للأثر الفنّي (الجانب الإجرائي المنهجي):

في نقد النّص الشّعري استطيقيًّا نتناول قضيتين هامتين: «تتمثّل الأولى في البحث عن القيم/ المقولات الجمالية، وتحديد ملامحها ونطاقها وعلاقتها فيما بينها وبين القيم المهيمنة على النّص إن وجدت [...] وتتمثّل المسألة الثّانية في دراسة التشكيل الفني، أو العناصر المميزة للعمل الشّعري ومدى قابليته لتمثّل القيم، وتوصيلها للمتلقي والبحث وراء العلل التي أدّت إلى طغيان قيمة عن أخرى أو غياب قيمة وحضور أخرى بشكل لافت.»[2]

يفهم من هذا؛ أنّ استراتيجية هذا النّقد تطمح إلى دراسة العمل الأدبي (الشعر خاصّةً) من خلال استهداف الشكل الفنّي بوصفه مطلبًا جماليًّا «يسعى الشّعراء في بناء قصائدهم إلى بلوغ مرحلة عالية فنية منه، لما يحمله هذا الشّكل من جانب تعبيري دلالي وسيميائي وجانب تشكيلي لا يقل أهميّة عن العناصر التّعبيرية المكونّة لبناء القصيدة، وفي هذه المرحلة؛ فإنّ النّقد الجمالي يدلف لدراسة الشكل الفنيّ للمشهد الشعري؛ عبر منفذين رئيسيين

[1] محمد حاج حسين، الشكل والمضمون في الأدب، مجلة الثقافة، دمشق، العدد 04، أفريل 1961، ص 15.

[2] عمر محمد نقرش، جماليات القبح في النّص المسرحي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج40، العدد02، 2013، ص 366.

الصورة والإيقاع (الموسيقى)، ثمّ النّظر إلى القيم الجمالية الثاوية في تضاعيف النّص؛ عبر تحولها من مفاهيم مجرّدة إلى تجسيد محسوس.»[1]

أي إنّه في سبيل تأسيس الحقيقة الجمالية؛ تتظاهر استراتيجية الاتجاه الجمالي في تمحيص المنجز الجمالي في مبحثين رئيسيين هما:

- **بحث المقومات الفنية المميزة للأثر الإبداعي (شكل العمل الفني).**
- **دراسة المقولات الجمالية (القيم) وتجلياتها في الأثر الإبداعي (مضمونه القيمي).**

والقصد من وراء هذه الإستراتيجية في المجمل؛ فتح أفق معرفي خصب يندمج فيه الحس النّقدي بالحدس الجمالي، ومنه تعزيز انتماء الاتجاه الجمالي إلى حقل النّظرية النّقدية، إلى جانب إيضاح تمظهرات العمل الفنّي في عناصره التشكيلية وسبر فعالياته الجمالية، فضلاً عن الرغبة في اقتفاء أثر المقولات (القيم) الجمالية، وهي تنزاح من المعطى التّجريدي لتتلبس دلالة المعاني المضمرة في طيات العمل الفنّي.

3-1- الاتجاه الجمالي والمناهج النّقديّة المتاخمة له:

للنّقد الجمالي ضرب خاص من التّفاعل مع مختلف المناهج والحركات النّقدية المجايلة والمتاخمة له والتي تلتقي في خصائص معيّنة، ويمكن أن نحدّدها باختصار في: «الحركة الشّكلانية الرّوسيّة والنّقد الجديد.»[2]

أمّا النّظرية الشّكلية فتعزل العمل الفنّي عن أي سياقات نفعية أو غائية: «وتهتم بالشكل ذي الدّلالة، أي بالأداة أو الوسيط الجمالي الذي يقدّم الفنّان إبداعه من خلاله وحجّتها في ذلك هي أنّ الفنان إنسان يفكّر من خلال وسيط فنّي معيّن ويشتمل هذا الوسيط

[1] هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النّقدي في كتاب "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي"الهوية والمتخيل" للناقد محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2017، ص 19-21.

[2] محمد مرتاض، مرجع سابق، ص 35.

عن عناصر حسيّة، وهي الألوان والأصوات والكلمات.. ويقوم الفنان بترتيب المادّة والربط بينها.»[1]

كذلك هي الحال مع الاتجاه الجمالي، الذي يركّز على «دراسة طبيعة العمل الفنّي نفسه، إمّا معزولاً عمّا عداه كالنّظرية الشكلية، أو كشفرة نستخدمها في بناء المعنى، فيصبح همُّ النّاقد الجمالي (عالم الجمال) في البنيوية والسّيميولوجيا، هو تحليل العمل الفنّي واكتشاف الشّفرات والعلامات، التي تقوم بعملية التّوصيل في العمل الفنّي، وتكون مسؤولة عن إنتاج الدّلالة في العمل الفنّي.»[2]

ثمّ إنّ مقولة "أدبية الأدب" التي ينادي بها أصحاب المنهج الشّكلاني تعد صدى مباشرًا للاستطيقا التي عنت في مرحلة ما "المنهج الشّكلي الفني" وما يعزّز الصّلة بين المنهجين هو؛ نهلمها من مشارب الجماليات الكانطية، وهذا ما يؤكّده (تودوروف – T. Todorov) في قوله: «إنّ إطار هذا المذهب الشّكلاني للغة الشّعرية هو الجماليات الكانطيّة.»[3] بهذا المعنى يلحق (تودوروف–Todorov) الشكلانية الرّوسيّة بتصوّرات (كانط– Kant) حيث «تُحقق مفاهيم الشّكلانيين للغة الشّعرية الرؤى (الكانطية) في "الغائية – Telology" والجماليات، فالشّكل الأدبي عندهم؛ يتضمّن مفاهيم (كانط– Kant) الأربعة حول الجميل، أي استقلاله عن أي نظام آخر ونسقه الموضوعي، ويتفرّد بغائيته الدّاخلية والذّاتيّة.»[4]

ويبدو أنّ الاتجاه الجمالي نشأ في جانب منه في أحضان الفكر الجديد (الأنجلو–أمريكي) الذي أثر بشكل ملحوظ في تحوّل مسار الوعي الجمالي؛ الذي يعدّ واحدًا من بين شبكة كبرى من التحولات التي تتماهى مع وعيٍ بالحداثة وإشكالياتها، وكان "النّقد الجديد"

[1] رمضان بسطاويسي، الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر، ص 16.

[2] رمضان بسطاويسي، المرجع نفسه، ص 15.

[3] تيزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص 29.

[4] يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2008، ص 33.

نقطة ارتكاز هذا التّحول وأبرز النّظريات النّقدية المؤثّرة في هذا الاتجاه؛ فمع "النّقد الجديد" وحركة الحداثة عامّة شهدت الأحكام النّقدية الجمالية منعطفًا جديدًا وحاسمًا، لذلك وردَت الدّراسات والمقاربات النّقدية الجمالية الحديثة متأثّرة بالنّقد الجديد (الأنجلو-أمريكي)* ومطعّمة بمبادئه، ومسايرة للثورة الإليوتية، التي نادت بأهداف ومعالجات جديدة في الفن تقضي بتقييم النتاجات الفنيّة وفق أسس جمالية جديدة، محرّرة من قيد النموذج "التراث" ومن وجدانية الرومانسية، وذاتية الانطباعية والوثائقية التاريخية، ومن إكراهات النّقد الاجتماعي ومن جميع الإسقاطات التي تكبّل آفاقها، فقد عدّ (إليوت- T.S.Eliot) غالبًا المحور الجوهري لهذا التّحول وصاحب الفضل فيه، لأنّ «المثال الإليوتي كان منهجًا احتذى حذوه الكثيرون من شعرائنا، وتأثروا به وساروا في خطواته.»[1]

فلطالما ألحّ (إليوت- Eliot) والنّقاد الجماليون على؛ إسقاط النّظرة التقليدية التي «لازمت لعقود طويلة حركة الإبداع الشّعري، فكان لابدّ من حراك نقدي جمالي هاجسه الأعمق الاشتغال على زحزحة هذه الهيمنة الضاغطة، بعد ولوجها بوتقة الإبداع، وكان همّه كلّه منصرفًا على توفير الأسس الجمالية في العمل الأدبي»[2] لا سيما في مرحلته الجمالية المبكّرة، فقد دعا إلى شعرية جديدة «هي شعرية الانفتاح واللا محدود، لأنّ الجمال في الشّعر يكمن في هذا الانفتاح على عالم جديد بكر، عالم يقوم على التّمرّد والعبث، وقد مسّ هذا التّمرّد جسد اللغة الشّعرية [...] في عصر منفتح لا يقبل القيود، عصر يمجّد الحريّة،

* التسمية تعود في بدايتها إلى الناقد الأمريكي (جون كرو رانسوم) الذي ألف كتابا عام 1941 سمّاه "النقد الجديد" the new criticism، ومنذ ذلك التاريخ شاعت هذه التسمية، وارتبطت بنزعة في النقد الأبي ظهرت بالولايات المتحدة، مع منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، واتخذت من النقد التحليلي أساسًا في كتاباتها النقدية، وقد انهارت مدرسة النقد الجديد مع بداية الستينات. ينظر: عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد العربي، مجلة الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد 04، 1997، ص 211.

[1] أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، منشورات مجلة الآفاق، بيروت، (د ط)، 1959، ص 107.

[2] محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 304.

حرّية أطلقت العنان لفارس الكلمات أن يتحرّر [...] حتى يضمن البقاء لسيله الشعري الجارف، ولنفسه الملحمي المتوقّد.»[1]

كما لا يمكن إغفال محاولات (جون كرو رانسوم– Ransom) في التوفيق بين النّقد الأدبي وعلم الجمال؛ «فلطالما اتّهم الأحكام الأخلاقية والبحث عن النوايا في الأدب وعن بواعثه النفسية بالعقم، منتهيًا إلى أنّ المنهج الوحيد المشروع هو النّقد الجمالي، الذي يتيح لنا فرصة إضاءة العمل الأدبي من داخله إضاءة حقيقية وذات قيمة.»[2]

ومهما يكن من أمر؛ فكلا الاتجاهين ينشدان في الصّنيع الفنّي جمالاً مجرّدًا من أي هدف نفعي الاجتماعي أو وعظ أخلاقي يتصل بصميم المجتمع، ومع أنّ تلاحم النّقد الجمالي والنّقد الجديد لا يحتاج إلى برهان، فقد ساهمت بعض المبادئ التي تجمع النّظريتين من تحويل النّظر للإلمام بتفاصيل هذه العلاقة المتآزرة، أبرزها: "**مبدأ استقلالية الأدب**" والتّحرر من قبضة السياق، وقطع الصلة بينه وبين الغايات الخارجية، يقول (إليوت–Eliot): «إننا لو عرفنا حياته (يقصد شكسبير) ما تتسع له مكتبة بأكملها، لما ساعدنا ذلك على فهم شعره وإدراك قيمته، مثلما ساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخلاق [...] فعندما نقرأ قصيدة أو قصة ننسى كل ما هو خارج عنها، أفلا ننسى أيضًا الشّاعر أو الكاتب الذي كتبها؟ فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة التي تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى، حتّى حقيقة الكاتب الذي كتبها.»[3]

فالعمل الأدبي؛ لا يمكن إلا أن يكون صورة نفسه وغاية في ذاته، غير ملزم بالبرهنة عن غاية أو قضية ما، وهذا ما ذهب إليه أيضًا النّاقد (كلينث بروكس– C.Brooks) فهو

[1] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1 2008، ص 75–76.

[2] صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث (مناهجه وقضاياه)، منشورات جامعة السابع أبريل، ليبيا، 1998، ص 182.

[3] صالح هويدي، المرجع نفسه، ص 304.

يرفض «استخدام الشعر لأي هدف غير ذاته، سواءً أكان الهدف تاريخيًّا أم أخلاقيًّا إذ يرى أنّه إذا كان الشعر جديرًا بأن يدرس أساسًا فإنّه جديرٌ بأن يدرس كشعر.»[1]

فالنّقد الجديد وعلى غرار الاتجاه الجمالي؛ كلاهما يدعمان قضية تحرير النّص من التّحنيط ومن النظرة الذّاتية، وإعادة الاعتبار للنّص على أنّه محور القراءة النّقدية التأويلية والجمالية، أي دراسة النّص «بعد اقتلاعه من محيطه السياقي، فمن النّص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصدية النّاص ووجدانية المتلقي.»[2]

وعليه؛ فإنّه ومنذ تحديد قسمات هذا المنهج (النقد الجديد) أيقن أصحابه أنّ النّص هو الغاية القصوى الذي ينبغي أن يتوجّه إليه بالدّراسة والتّحليل، مع السعي إلى إسقاط كافة الخلفيات الخارجية والموروثات التي تعرقل مسار عملية التأويل، إذ أصبح النّص لذاته "texte itself" «المعركة المعلنة من قبل النّقاد الجدد ومجهوداتهم من أجل جلب انتباه العالم إلى العمل الأدبي كمنبع وحيد للحقيقة والتأويل.»[3] وهذا عين ما ينتهي إليه التصور النّقدي الجمالي.

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى قضية أخرى تبنّاها (إليوت–Eliot)؛ شنّ فيها هجومًا عنيفًا إزاء الرومانسية، في مقاله الشّهير "التقاليد والموهبة الفردية" يبتغي فيه هدم بعض المفاهيم واليقينيات التي استقرت وراجت في الأوساط الأدبية والنّقدية، ومنها مسألة أنّ "**الأدب تعبير عن شخصية الكاتب**" وانعكاس بحت لتجاربه الخاصّة، وفي هذا الشأن يقول (إليوت–Eliot): «إنّ الفنّان الحقيقي؛ ليس هو الذي ينتظر حتّى يعبّر عن تجاربه الذّاتية المباشرة وحدها، والفنان الأصيل لا يمكن أن يكتفي في كتاباته بألوان التجارب التي تقع

[1] صالح هويدي، المرجع السابق، ص 182.

[2] يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 53.

[3] Lois Tayson, Critical Theory Today, Routledge Taylor & Français Group, New york, Ed : 2, 2006, p: 136.

على شخصه، وليس هو الذي يظلّ صامتًا لا ينطق حتّى تقع له حادثة أو مصيبة، فلا يصف الحبّ إلاّ إذا كابده، ولا يصوّر العذاب إلاّ إذا عاناه، ولا يكتب قصة أو رواية إلا إذا عاش جميع تجارب شخوصها [...] إنّ الخلق الأدبي ليس تعبيرًا عما يقع لذواتنا فحسب، كما أنّه ليس مجرّد وصف للواقع الذي نعيشه أو نحياه.»[1]

جاء هذا الرأي ردًّا على تصور الرومانسية لمفهوم الشّعر بأنّه؛ تعبير عن الذّات وعن التجارب الحياتية الخاصة للأديب، حيث صاغ (إليوت–Eliot) مبدأ **اللا شخصانية** "**اللا شخصية**" في الشّعر، وأقرّه على نحو صارم إذ يقول: «ليس للشاعر شخصية يعبّر عنها، إنّ الانطباعات والتّجارب الهامّة عند الإنسان قد لا تجد محلاً في الشّعر.»[2] ذلك أنّ انتظار الشاعر أو الأديب حدوث الوقائع ومرور التّجارب وجعلها مادة خامًّا في نظم القصيد لا يفيد بشيء سوى أنّه إعادة تصوير ما قد عيش فعلا، فتغدو القصيدة بمثابة تقرير عن حياته اليومية، أو تسجيل حي يوثّق الأحداث التي مرّ بها، وهذا لا يحقق تميّز الشعر ولا شعريته.

وبالتالي؛ هو أمر مرفوض ومنبوذ عند (إليوت–Eliot) ومسوغ ذلك أنّ «للقصيدة حياتها الخاصّة بمعنى من المعاني، وأنّ أجزاءها تشكّل شيئًا مختلفًا تمامًا عن معطيات أخرى، وأنّ الرؤية الناتجة عن القصيدة شيء مختلف عن الشعر أو الرؤية في عقل الشاعر.»[3] فالقصيدة بما هي كيان مستقل لها عالمها الخاص وظروفها الخاصّة، قد لا تتوافق ورؤيتها للعالم الخارجي، ورؤية الشّاعر نفسه، فليس ما يعيشه الشّاعر يواءم ضرورةً منطق القصيدة، وهذا ما أكّده (إليوت–Eliot) ونصّ عليه في مقدمة كتابه "الغابة المقدّسة".

هذه أبرز المبادئ التي يلتقي فيها النّقدان، التي عكست بدورها مرافعة جمالية عن قضية مشروعة في ميدان النّقد، تتعلّق بفرض رؤيا جمالية معاصرة تحاكي روح العصر

[1] محمد زكي العشماوي، مرجع سابق، ص 45–46.

[2] حفناوي بعلي، أثر ت.س إليوت في الأدب العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1، 2007، ص 137.

[3] حفناوي بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2018، ص 57.

والحاضر النّقدي، لتؤسس لمقومات استطيقية ذات طبيعة مستوحاة من معالم التغيير والتّحديث، خاصّةً وأنّ نقد القرن العشرين: «ما عاد ينشغل بشرح وتفسير آثار أدبية لمؤلفين مختلفين، بل بدأ يجادل ويناقش ويدافع عن الجمال الأدبي [...] لذلك كان اهتمامه المباشر بفنية وتكنيك العمل الأدبي ذاته كما تظهر في؛ قضايا الأسلوب واللغة، والبناء الفني والموسيقى الشعرية والمجاز والصور البيانية.»[1]

هذا ما يفسّر ظهور مختلف المناهج والنظريات النّقدية، التي ركّزت على فهم واقع الجمال الأدبي، وتأثيره في حياة الإنسان والحضارة بشكل عام، وما النّقد الجديد سوى استجابة لهذا الموقف الموحّد (دراسة الجمال الأدبي)، ومن هنا يمكن تشخيص سر انكبابه على دراسة القطعة الأدبية جوانيًّا، وهجر كل ما له علاقة بالظروف الخارجية للنّص، ومنه تأسيس «البداية الجديدة والتحرر من عقدة "النموذج التراث" ومن حتميات النقد الاجتماعي والتّاريخي، والانطلاق من "النّص وإلى النّص" أي؛ الانطلاق من داخل النّص بمعزل عن عوامله الخارجية، وبذلك تتأسس الكتابة النّقدية الجديدة، بوصفها شهادة ورؤيا جديدة.»[2]

وبالتالي؛ فإنّه من غير الممكن تجاهل أثر النقد الأنجلو-أمريكي في ترسيخ هذه الشهادة وهذه الرؤيا الجديدة، إذ ينبغي أن نذكر دائمًا محاولاته المستميتة في إقرار إمكانية تشكيل نقد حديث على أسس ومقوّمات جمالية جديدة، تحرّرًا من عبودية الإرث الرومانسي ومغالاته في تمجيد الانطباعية والذّاتية، وانعتاقًا من صنم الوثائقية التّاريخية، وهروبا من شبح النّقد الاجتماعي وجميع الاتجاهات والنزعات الخارجية، وهذا مذهب النّقاد الجماليين أيضًا، ومنه نفهم أنّ النّقد الجمالي وكما يرى (يوسف وغليسي) يستوحي أسسه الاستطيقية من معالم النّقد الجديد، يقول: فإنّ «ما عُرف في نقدنا العربي الحديث باسم (المنهج الفنّي)

[1] عناد غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2011، ص35.

[2] حفناوي بعلي، استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دروب ثقافية للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2016، ص 55.

يمكن أن يكون صدىً عربيًّا مباشرًا لمدرسة (النّقد الجديد) الأنجلو–أمريكية بصرف النّظر عن التّسميات المنهجية الفرعية التي يطلقها كل ناقد على ممارساته النّقدية الخاصّة؛ كـ"النّقد الجمالي" لدى (روز غريب) و "النّقد الموضوعي" لدى (سمير سرحان) و(محمود الربيعي) و"النقد التحليلي" لدى (محمد عناني)، و"التحليل اللغوي الاستاطيقي" لدى (مصطفى ناصف) و"البحث الاستطيقي" لدى (لطفي عبد البديع) و"منهج الرؤية الدّاخلية للنّص الأدبي" لدى (أنس داود)...»[1]

في ختام الطّواف في متون هذا المبحث نميل إلى؛ أنّه لا عجب أن يتقاطع النّقد الجمالي وهذه النّظريات وغيرها من الاتجاهات التي تعي أنّ الفنّ أو الإبداع مطلوب لذاته وأسمى غاياته الإمتاع أو اللذة، وأنّ في هذا التوافق المتين بين جميع هذه النّظريات والمناهج "النسقية"، دليل أكيد على التقاء كل منها فوق أديم أرض مشتركة، وعلى أحادية الرّافد أو المنبع الذي استمدّت منه إشعاعها (نظرية الفن للفن)، التي تعدّ من أبرز النظريات الاستطيقية تأثيراً وإلهامًا للحركات النقدية والفنيّة المعاصرة، من الواضح أنّ هذه الحوارية بين مختلف الاتجاهات النّقدية "النسقية" والنّقد الجمالي هي أمرٌ طبيعيٌّ؛ فكلها مناهج تتجه صوب أهدافٍ جمالية متشابهة، وكلّها مذاهب سعت إلى إخراج الفن من قيود عالم نفعي أو أخلاقي، مع الاحتفاظ بسمة الاختلاف التي تميّزها.

3-2- إشكالات الاتجاه الجمالي/ بحث في المآزق والعقبات:

[1] يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 58.

لا يخفى على أولي النّظر أنّ النّقد العربي المعاصر، تلفّه هالة من اللاّ استقرار واللاّ توافق المنهجي والعلمي والمعرفي، إنّ نظرة تأمّل في هذا الوضع المشتت تقودنا إلى مكاشفة الأسباب والعلل التي أدّت إلى تنامي هذا الوضع، الذي أقل ما يقال عنه أنّه وضع مزرٍ وخطير، هذه الأسباب التي وقف عندها النّقاد والدّارسون وأرجعوها إلى عوامل أهمها؛ ما تعلّق بالمهاد النّظري الذي قامت عليه المناهج النّقدية، حيث ظلّت هذه المناهج تشحن بمختلف الحمولات الثقافية والاجتماعية والفلسفية حتّى صارت تتخبّط في متاهات وفوضى التّأصيل، ناهيك عن عدم تهيئة الأرضية المواءمة وتخصيبها من أجل استنبات هذه المناهج في بيئة تخالف البيئة التي بُذرت وغُرست فيها، دون صرف النّظر عن المشكلات والمآزق التي تثيرها التّرجمة، سواء ما تعلّق بترجمة واستقبال مصطلحات المنهج، أم بمقولاته وأسسه وآلياته النظرية.

إنّ «وضعية النّقد العربي المعاصر في تبعية شبه مطلقة للغرب، وفي حنينه للتراث العربي ناتجة أساسًا عن انعدام خلفية معرفية يفترض أن تكون المهاد الحقيقي لتكون النظريات والمفاهيم، وبتأثير عامل الغياب ذاك؛ بقي النّقد العربي في دوامة المتغيّرات الغربية ولم يتحقق له تراكم معرفي كان من الممكن أن يفضي إلى تحولات كيفية، تتبلور في قيم فكرية وأدبية، ذات طابع مؤسساتي مرتبط بالتغيرات الاجتماعية، وبالتطورات التي تحدث على مستوى الذّهنيات والأذواق والرؤى من جهة، وعلى مستوى الأجناس الأدبية من جهة ثانية، وليس اضطراب المفاهيم وقصورها والفوضى التي تعمّ ترجمتها واستعمالاتها، والطابع التطبيقي والسطحي الذي تتسم به أحيانًا، إلاّ نتيجة طبيعية لعامل الغياب المعرفي والنظري المُواكب.»[1]

[1] محمود ميري، أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين: الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، منشورات دار الأمان، الرباط، (د ط)، 2015، ص 40-41.

ومن هذا المنطلق؛ يظهر أنّ مشكلة النّقد العربي هي مشكلة الثقافة العربية على وجه العموم، التي تسيطر على نواميسها التبعية المطلقة للنموذج أو القالب الجاهز، فقد «ظلّ النّقد العربي يتحرّك بين موقعين أحدهما: الإرث النّقدي القديم، والآخر هو الإنتاج المنهجي الغربي، وفي كلتا الحالتين كان هناك تجاهل للراهن الأدبي العربي، لأنّ كلا الموقعين يعانيان من التبعية للنموذج الجاهز الذي لا يمكن أن يتكرّر، وتلك هي أزمة الثقافة العربية والمثقفين العرب.»[1]

هذا الولاء التّام للنموذج، والانسياق المطلق والجارف خلف القوالب الجاهزة، أثار أزمة حقيقية في عدم تقبّل المتغيرات التي تطرأ على العلوم والمعارف، التي هي من قبيل الحاجة الطبيعية للانسلاخ من ثوب الأنموذج إلى مسايرة روح العصر، وهكذا «نمت المناهج النّقدية العربية المعاصرة غريبة في بيئة اغترابية مهتزّة، لأنّها اكتفت برصد تلك الملامح النظرية في أطرها الغربية والتراثية، ولم تنفذ إلى الجانب الجمالي للنّص الأدبي.»[2]

ومن هنا؛ فإنّ الصيغة أو الطبيعة الإشكالية لمشروع الاتجاه الجمالي، يمكن تقسيمها إلى شقين؛ الأول يضم بحث إشكال فوضى مصطلح النقد الجمالي/ الاتجاه الجمالي والمفاهيم المتعالقة معه في باحة النّقد العربي المعاصر، وأمّا الشّق الثاني؛ فيتعلّق ببحث مشكلة اضطراب الرؤية المنهجية للنقد الجمالي، فإذا كان المهاد النّظري لهذا العلم يتأسس من بيئة غربية تنظيرًا وتطبيقًا، فهل بالإمكان دراسة الأثر الأدبي العربي جماليًا على الرغم طبيعة المنهج الغربية؟

مهما يكن من أمر؛ فإنّ الاتجاه الجمالي مثله مثل أي تيّار نقدي سبقه في الظهور سرعان ما استوى "على السّفود" لتنهال عليه مطارق النّقد، التي بات على إثرها التّفكير في راهن وأفق الاتجاه الجمالي في النّقد العربي، ضربًا من المقامرة والمغامرة في أفق المجهول.

---

[1] محمود ميري، المرجع السابق، ص 88.

[2] بشير تاوريريت– سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر: دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر – مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص 91.

إنّ أولى الإشكاليات التي تواجه الباحث في الاتجاه الجمالي أو أي منهج نقدي كان هي قضية المصطلح «الأمر الذي يهدّد أي دراسة لا تمتلك موقفًا أو رؤية واضحة بالتشتت والضياع، أو اقتباس معايير خارجية من هنا ومن هناك، والتماس تطبيقها تطبيقًا تعسّفيًّا، لا يعي الاختلافات الجوهرية والدّقيقة بين مختلف التيّارات والاتجاهات المعرفية المستورِدة والمستورَدة.»[1]

ومن ثمّ، فإنّ النقل والترجمة المغلوطة لأصل المصطلح؛ تؤدّي بلا أدنى ظل للشّك إلى الوقوع في فوضى عارمة ألا وهي فوضى المصطلح، أو التّعدد المصطلحي، الذي قد ينجرّ عنه خلط في المفهوم، مما يؤدّي إلى الضّلال العلمي، فيختلط الحابل بالنابل وينسحب ذلك على المقاربة النّقدية أيضًا فيحكم بفشلها وضعفها، ومن ثمّ تنحيتها من إمبراطورية النّقد الأدبي، لتصبح في عداد النظريات الفانية التي وئدت في حِجر العصور، وعليه كان لابدّ من أن؛ «تنبني التّرجمة على تمثّل وفهم المصطلح في اللغة الأصل وإدراك سياقاته، والنظر في النصوص النّظرية التي تغذّيه، وضبطه بما يتوافق والإطار العام الذي يندرج ضمنه البحث، ويؤدّي الابتعاد عن التوجهات الأساسية في العمل التّرجمي إلى اضطراب في الفهم، ينعكس سلبًا في عملية تلقّي الرسالة.»[2]

وعلى إثر الإخلال بهذه الشروط التي تضبط العملية الصحيحة لنقل المصطلحات النّقدية من مهدها الغربي إلى حقل الدّراسات العربية؛ أُسفِر عن حالة من الحيرة والذّهول التّامين أمام ترسانة لا تنضب من المصطلحات والمفاهيم المتشابكة، ولعلّ مصطلح "النّقد الجمالي" أحد هذه المصطلحات التي جعلت السّاحة النّقدية العربية «تضمّ ركامًا هائلاً من المفاهيم التي تقابل هذا المصطلح فمع الجهاز الاصطلاحي المكثّف والمعقّد [...] تزداد

[1] هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال والوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007، ص 49-50.

[2] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص 30.

أزمة المصطلح النّقدي العربي حدّة.»[1] ويزداد معها اليأس والعجز في ضبط مفهوم شامل للمصطلح الواحد.

لم تؤثّر المدّة الزّمنية الطّويلة منذ ظهور علم الجمال إلى اليوم، بأزيد من قرنين ونصف على التماس مصطلح عام واحد ومتفق عليه في كلا الاتجاهين، الغربي والعربي للاتجاه الجمالي، فراجت عدة مصطلحات مموهة تحاكي مفهومه "النقد الجمالي" نسبيًّا، ولا بدّ أن نشير في هذا السياق إلى أنّ المصطلح العربي "النّقد الجمالي أو الاتجاه الجمالي"؛ في حدّ ذاته لا يقابل بدقّة مصطلح "Aesthetics" الغربي «وهذا يعني ببساطة أنّ المترجمين لم ينظروا إلى صياغة المصطلح الأصلية، بل إلى مفهومه ومجاله المعرفي الذي تخصص به مع الوقت.»[2]

ويمكن توضيح المقابل الاصطلاحي –فيما وقع بين يدي البحث من دراسات– للمفهوم الغربي "Aesthetics"؛ وفق الجدول التّالي:

[1] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف، لبنان – الجزائر، ط1، 2008، ص 288.

[2] هلال محمد الجهاد، مرجع سابق، ص 74.

المقابل العربي	المرجع
علم الجمال	مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال: ص18. فلسفة الفن الجميل: ص 09-10. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال: ص 04-05. مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن: ص 07-12-13. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص 107. فلسفة الفن في الفكر المعاصر: ص 03-312. أحمد أمين: النقد الأدبي، ص 291. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص 15-18-19. عصام شرتح: علم الجمال الشعري، ص 06. كامل محمد محمد عويضة: مقدمة في علم الفن والجمال، ص 37. عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث، ص 12. مراد وهبة: قصة علم الجمال، ص 70-71. عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة؛ دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، ص 45.
المنهج الجمالي	أحمد ياسين عرود: مناهج النقد الأدبي في الأردن..، ص 469. هيوا قادر محمود: إشكالية الجمالي والثقافي..، ص 09. أنصار محمد عوض الله الرفاعي: الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، ص 140. بعلي حفناوي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، ص 67.

الاتجاه الجمالي	عصام شرتح: اللغة والفن في شعر يحي السماوي، ص 284. بعلي حفناوي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص 47.
النقد الجمالي	روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص06. هيوا قادر محمود: إشكالية الجمالي والثقافي..، ص 09. بعلي حفناوي: مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، ص74. استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، ص 65. شعبان عبد الحكيم محمد: النقد الجمالي عند العرب، ص 47. طراد الكبيسي: مداخل في النقد الأدبي، ص 05.
النقد الاستاطيقي	روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص 06- 143.
علم الحساسية	علي شناوة آل وادي: فلسفة الفن وعلم الجمال، ص 10.
العلم الجمالي/ العلم الاستيطيقي	محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص 09. أحمد أمين: النقد الأدبي، ص 334.
الاستطيقا	لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، ص 187-188. زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، ص 107. كامل محمد محمد عويضة: مقدمة في علم الفن والجمال، ص 37.
الإستطيقا	نايف بلوز: علم الجمال، ص 02. عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 16-17-18-19-20. محمد بن حمودة، قضايا الإستطيقا من خلال النصوص، ص 05-06

	وما بعدها.
الأستطيقا	أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص 07-11.
الاستطيقيا/ الأستاطيقيا	نجم عبد حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، ص 05. عقيل مهدي يوسف: أقنعة الحداثة؛ دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، ص 45.
الاستاطيقا الإستاطيقا	تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 12. هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، ص 50.
النظرية الجمالية	مجاهد عبد المنعم مجاهد: فلسفة الفن الجميل، ص 11.
الجمالية	عبد القادر فيدوح: التجربة الجمالية في الفكر العربي، ص 14-71.
الجماليات	شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص 15-18-19. عبد المجيد شكير: الجماليات..، ص 15.
المنهج الشكلي	إبراهيم السعافين: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 209.
المذهب الجمالي	محمد النويهي: هل نستغني عن الصدق، ص 20. أيها الجماليون كفاكم هذا العبث، ص 06.

-المقابل العربي لمصطلح Aesthetic في الدّراسات النّقدية المعاصرة-

إذا نظرنا إلى ما نُظم عن الـ "Aesthetics" من دراسات وأبحاث نقدية عربية نجد؛ مصطلحات كثيرة تتردّد في كلّ مناسبة من مثل: "الاستطيقا"، "الجمالية"، "المنهج الجمالي"

"النقد الجمالي"، "الاتجاه الجمالي" «التي ترادف الشّكلي والفنّي عند بعضهم، كما ترادف الفنّي والجميل عند آخرين.»[1]

ويبدو أنّ المترجمين العرب «حينما أرادوا ترجمة مصطلح (بومجارتن) "Aesthetics" وسلسلة المصطلحات المتعلّقة به، وجدوا في متناولهم مفردةً عربية هي "الجمال" مفترضين أنّها واضحة بما فيه الكفاية، لتكون مقابلاً عربيًّا دقيقًا للمصطلح الغربي [...]، لكن لا ينبغي أن ننسى أنّ هذه العملية الاختزالية أدّت؛ إلى إخفاء العمق الفلسفي الغربي عن فكر القارئ وجعله يطمئنّ إلى وضوحه المفترض الذي تسبغه عليه كلمة "جمال" العربية، ويبدو أيضًا أنهم شعروا بصعوبة توظيف مصطلح يتكون من كلمتين: "علم الجمال" "المنهج الجمالي" "النقد الجمالي"، فحاولوا إيجاد بدائل له مثل: "جماليات" و"الجمالية"، واشتقوا منها مصطلحات وأوصاف مثل: الجمال والجميل.. ولا ننسى هنا الصّيغة التعريبية للمصطلح "الاستطيقا" و"الإستطيقي"، التي تعكس شعورًا بعدم الرّاحة إزاء الترجمة العربية للمصطلح، ورغبة في عكس ما يعنيه في الأصل بدقّة.»[2]

وإذا ما شهدنا حالة من التوافق والاتفاق بين هذه المصطلحات التي عجّت بها مختلف المعاجم احتفاءً بالانتصار على مصطلح "Aesthetics"؛ فإنّنا نواجه –حتمًا وأمام هذا الكم الغزير من المصطلحات– تغيّر واختلاف هذه المصطلحات والمفاهيم من نظرية إلى أخرى، لذا يظلّ مصطلح "Aesthetics" يطرح إشكالات نظرية وإبستيمولوجية وثقافية متعددة ومتشابكة، فوضع هذا المصطلح على الصّعيد النّظري، أقل ما يقال عنه وضع "إشكالي" شائك ومعقد، لأنّ مفهومه لا يستقرّ عند طرح معيّن، أو على تحديد نهائي ومضبوط، لذا؛ يجد الباحث أو المتلقي نفسه أمام هذا الوضع المتأزّم، الذي سعّره العبث التّرجمي وليد تنوع البيئات الترجمية، التي تناوبت في نقل المصطلح من مهده الأصل، كما أنّ اختلاف مصدر

[1] رمضان كريب، مرجع سابق، ص 64.

[2] هلال محمد الجهاد، مرجع سابق، ص 74.

هذا الأصل، سواءً كان المصدر تراثيًّا (الفلسفة والبلاغة) أم غربيًّا، ساهم بشكل ملحوظ في استمرار هذا العبث وهذه الفوضى.

ولا شكّ أن هذا التّعدد الاصطلاحي «لا يعكس غنىً مفهوميًّا، ولا تنوعًا في الرؤى بقدر ما يعكس يأسًا فلسفيًّا؛ منذ أن صار التّفكير بالجمال أكثر تنظيمًا في العصر الحديث [...] إذ إنّ للباحث العربي النّاقد أن يدرس كل منجزات الفلسفة الجمالية الغربية، دون أن يخرج بنتيجة حقيقية تدعم توجّهنا نحن (العرب) إلى إقامة علم جمال مستقل، فنحن نجد مفاهيم متعددة ومختلفة للجمال والجميل، باختلاف الفلسفات الغربية وتنوعها.»[1]

في ظلّ هذا الاختلاف النّظري الفلسفي المعقّد، وفي ظلّ عمليات الاستنساخ والتّعريب والنّقل، يصبح السّير –إذًا– نحو مشروع تأسيس نقد جمالي عربي مستقل أمرًا شبه مستحيل ذلك «أنّ الافتقار إلى الثقة والتبعية، ينطويان ضمنًا على استبعاد أية إمكانية لبناء إنجاز مستقل أو إقامة علاقة من الحوار المسؤول المبني على الإحساس بالثقة والاستقلال، بعيدًا عن صور المسخ والاندماج في بنيات معرفية غريبة وخارجية.»[2]

فضلاً عن أنّ؛ «أدبيات علم الجمال الغربية لا تعيننا على تلمس طريقنا في السير نحو عالمنا الجمالي، فقلّة من الفلاسفة الغربيين أبدوا اهتمامًا بالمنجز الجمالي العربي أو الإسلامي، وهذا الاهتمام كان أحكامًا وتعليقات هامشية أو تأمّلات، لم ترق إلى مستوى لائق به من حيث التنظير والدراسة التّفصيلية.»[3]

---

[1] هلال محمد الجهاد، المرجع السابق، ص 67، وجان برتيملي، بحث في علم الجمال، ص 11.

[2] صالح هويدي، مرجع سابق، ص 36.

[3] من ذلك مثلاً: الملاحظات الإيجابية التي أبداها (هيجل) حول الشعر العربي، في كتابه فن الشعر، ج2، ص 209–210، و(سوريو) الذي أفرد للجماليات الإسلامية حيّزًا ضيّقًا للقيمة الرمزية للفن، في كتابه: الجمالية عبر العصور، ص 179 وما بعدها. ينظر: هلال محمد جهاد، المرجع السابق، ص 68.

وهنا بالذّات؛ تتبدّى أهمية تأسيس نقد أو اتجاه جمالي عربي خاص ومستقل، وهي من متطلّبات الضرورة المعرفية، لكن هذه الاستقلالية لا تتأتّى ببساطة؛ فإذا أردنا القطيعة التّام مع التّيار الغربي والانعتاق منه لتحقيق هذه الغاية، والانطلاق من جديد من الإرث العربي الفلسفي الجمالي الذي خلّفه أسلافنا، فإنّه يتعذّر علينا ذلك، كوننا نصبح تُبّعًا لسلطة "النموذج التّراث" بالإضافة إلى أنّ فلاسفة الجمال العرب؛ قد سبق لهم أن حذوا –حذو النّعل بالنّعل– بفلسفة (أفلاطون– Platon) الجمالية وتأثّروا بها، وترسّموا منهج (المعلم الأول) واقتدوا به وساروا على سيره، ولذلك ما كان للثقافة العربية إلاّ؛ أن تبقى في تبعية وولاء شبه تام للغرب، خاصّة وأنّهم أول من ابتدع هذا العلم، وكان لهم السبق منذ البداية في تأسيسه وبلورته بالشكل الذي نعرفه اليوم، وهذا إشكال وقعت فيه جميع التيّارات النّقدية العربية، ولم يسلم الاتجاه الجمالي من الوقوع فيه أيضًا، «وبخاصّة في ظل غياب البدائل النقدية التي كان يمكن أن تستخرج وتنمّى وتنضج، اعتمادًا على تراثنا النّقدي العربي، متفاعلاً مع المنتج النّقدي العالمي، ومستفيدًا به وليس منقادًا له.»[1]

ولذلك؛ فإنّ هدف إقامة مشروع علم جمال عربي مستقل؛ هدف بعيد المنال لكنّه غير مستحيل أيضًا، ومن هنا «بدا علم الجمال (النقد الجمالي) الغربي مدًّا كاسحًا إذا صحّ التّعبير، جعل كل ما لدينا من إرث على هذا الصعيد ضئيلاً متهافتًا، لا أثر له ولا دور، مما دفع بعض الباحثين العرب –وانطلاقًا من شعورهم بالدونية الثقافية– إلى الحكم على الحضارة العربية الإسلامية كلها، بالعجز عن بلورة نظرية جمال عربية.»[2]

[1] محمد حسن عبد الله، مداخل النّقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2015 ص 129.

[2] هلال محمد الجهاد، مرجع سابق، ص 76.

هذا، ويوعز (عز الدّين إسماعيل) سبب ذلك العجز والتقهقر الذي مُنيت به الثقافة العربية إلى أنّ؛ «سؤال الجمال لم يكن مشكلة حقيقية بالنّسبة للتفكير العربي.»[1] وهذا ما جعلنا نشعر إزاء التّجارب الجمالية الغربية بشعور يلفّه «الانبهار والعجز»[2] وعيش حالة من الاضطراب والهشاشة والتقوقع، تعود بدرجة كبيرة إلى غياب الحوار والتفاعل بين النظريات والمعارف المنقولة أو المهاجرة.

ومن بين أهم الإشكالات التي يثيرها الاتجاه الجمالي في البيئة العربية؛ هي مشكلة تعامل الفكر العربي الحديث مع نظيره الغربي، فـ«أظهر ما نراه من تتبع الفكر العربي الحديث، أنّه كان سلبيًّا في تفاعله مع المنجز المعرفي الغربي، وهذا يصحّ أكثر على "علم الجمال" في صيغته العربية؛ إذ يكاد الإسهام العربي في هذا المجال يقتصر على النقل والتطبيق الإسقاطي، إلاّ في أحيان نادرة، وهذه السلبية كانت دائمًا تتجاوز التنظير والبحث إلى الممارسات الفنية، إذ تم نقل التجارب الغربية دائمًا واستنساخها وزرعها في أرض غريبة عنها، الأمر الذي جعل الفن العربي المعاصر من حيث هو ممارسة للجمال يتعالى عن عمقه الإنساني، ويغترب عنه.»[3]

وهذا يعني: أننا نشهد حفاوة استقبال النّقد العربي المعاصر الاتجاه الجمالي الغربي شأنه في ذلك شأن النّظريات النقدية والمفاهيم المعرفية الأخرى، ولكن الاستنساخ والنّقل الحرفي للتجارب الغربية، واستنباتها في جغرافية غريبة عنها، جعل من النّقد والفكر العربي عموما متلقيًّا سلبيًّا يهضِم ولا يُنتج، «ويراكم المعرفة الجمالية ولا يبنيها.»[4] وهذا الأمر لا يكون عام الفائدة، إلاّ أنّه يزيد من احتمالية إلغاء وحَجر بعض الخصوصيات الجمالية

[1] عز الدين إسماعيل، مرجع سابق، ص 128.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 11.

[3] هلال محمد الجهاد، مرجع سابق، ص 75.

[4] هلال محمد الجهاد، المرجع نفسه، ص 77.

للمجتمع العربي، أين يُرفع الستار عن جدل واسع وعريض، يصبح على إثره الجمال غريبًا في دياره، ولا يتّسق مع ذاتنا وهويتنا الثقافية، ولا يتناسب ورؤيتنا للعالم.

ونفهم من هذا أنّ مسألة استيراد التجارب الغربية وانتقالها من حيز جغرافي يتفرد بخصوصيته الثقافية، إلى حيز جغرافي مغاير، يعرّضها إلى خناق السياق وإكراهاته، والتزامات الهوية والثقافة والأيديولوجيا، وما يتصل بذلك من طرف، ومع ذلك لا نستبعد ولا ننفي بعض المحاولات الجادة والرصينة في تقديم رؤيا جمالية نقدية عربية، من ذلك المحاولات التّأسيسية للنقاد العرب (الجدد) ومن تلاهم، حيث سعى أصحابها –إلى حدّ كبير– «إلى إعادة الاعتبار للنقد العربي، مع أنّ ثوب التبعية المنسوج بخيوط غربية واهية ومموهة لم ينفك يلازمهم، إلاّ أنهم جنحوا إلى الاهتمام بعملية تليين خطاباتهم هذه من أجل تفاعلٍ وحواريةٍ أفضل مع القارئ العربي.»[1] وذلك –لا مراء– جهدٌ ثمين لا يمكن احتقاره أو إنكاره.

ومما يؤخذ على الدّراسة الجمالية؛ اهتمامها بالجانب الشّكلي عامّةً، وشكل العمل الشعري خاصّةً؛ إذ ليس من الضرورة أن تقف المكونات الشكلية على الأسلوب والصورة وموسيقى الشّعر، فهناك عناصر شكلية غير لغوية داخل لحمة النّص النثري، كالشخصية والحدث مثلاً.[2]

صحيح أنّ معظم الدّراسات العربية في هذا الجانب انتقت النّص الشعري القديم والمعاصر على حدّ سواء بدايةً، لتجريب واختبار استراتيجيات القراءة الجمالية؛ «ولكن ذلك لا يعني خلو النّثر منها، ولا أدلّ على ذلك من أنّ الشاعر الأمريكي (إدجار ألان بو) قد طار صيته إلى فرنسا فاحتضن مذهبه (شارل بودلير) و(استيفان ملارميه) ولا سيما، أنّ

[1] رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص 33.

[2] ينظر: إبراهيم السعافين– خليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، ط1 1997، ص 209.

(بو) كان يرى الشعر والحقيقة لا ينسجمان، وهو يميز بين الخطاب الشعري وبين الخطابات الأخرى.»[1] فسرعان ما شهدت حركة الإبداع العربي اليوم استعمال بعض مفاهيم النّقد الجمالي، في استكناه مواطن الجمال في الأعمال الروائية، كمقولة المأساوي، والجليل (المقدس) والقبيح والجميل... وغيرها.

ثمّ إن مقولات الاستطيقا الخمس هذه (الجليل، القبيح المأساوي، الهزلي والجميل)؛* تنفي نفيا قاطعًا أن يكون اهتمام النقد الجمالي بالجانب الشكلي وحده في العمل الفني، فعند تفعيل هذه المقولات الجمالية التي تعدّ بمثابة معاول تنقّب عن المحتوى الكامن في غياهب النصوص، تكشف عن جملة المواضيع الجمالية الغائرة في النّص من بينها؛ (البطولي والمقدّس، جمال المرأة والوطن، الاغتراب، الموت...) وسواها من الثيمات التي يهبها العمل الفنّي للقارئ، وتكشف عنها القراءة الجمالية.

إنّ الاتجاه الجمالي يتبنّى جميع الإسقاطات التي هي من صميم البنية الشكلية للنص، لكنّه لا يخفي اهتمامه بالمحتوى أيضًا، فتمام صورته المنهجية راجع إلى تلاحم الشكل بالمحتوى (المضمون)، دون إغفال العناصر التي يقوم عليها الأدب (الفكرة، الأسلوب والعاطفة والخيال) وعليه؛ يمكن أن نعدّ الاتجاه أو النّقد الجمالي «منهجًا تحليليًّا نقديًّا لدراسة البنية اللغوية والأسلوبية، وما تؤسسه من دلائل ووظائف وأهداف، لأنّ النّص الإبداعي أياً كان جنسه، يؤكّد خصائصه باتجاهين: الشكل والمضمون، ولا فصل بينهما [...] ممّا يحقق للنص صورته الإيجابية الفعالة، ومن ثمّ يجسّد حقيقة الجمال بكل خصائصها الدلالية، لأنّ

[1] محمد مرتاض، مرجع سابق، ص 38.

* تختلف المقولات الجمالية (القيم) وتتباين في عددها، فهناك من يصنّفها تسع مقولات كما هي عند (شارل لالو)، وهناك من يجعلها أربعًا وخمسا. ينظر على التوالي: شارل لالو، مبادئ علم الجمال (الاستطيقا) ، تر: مصطفى ماهر، مر وتق: يوسف مراد المركز القومي للترجمة، القاهرة، (د ط)، 2010، ص 119، وينظر كذلك: سعد الدين كليب، البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، مرجع سابق، ص 137.

الكلام جسدًا وروحًا، وكذا لكل جسم جوهر وحقيقة.»[1] كذلك هو العمل الأدبي لا يكتمل، إلاّ بتناغم الشكل مع مضمونه، وبهذا التّناغم يتحقق المتاع الجمالي.

ومن بين الانتقادات التي طالت هذا الاتجاه «تجاهله للسياقات الخارجية للنص والعوامل المؤثّرة في الشكل الأدبي»[2] الواقع أنّ النقاد الجماليين لا يستبعدون السياق التاريخي الاجتماعي للعمل، فهم يطلبون من التّاريخ والواقع الاجتماعي كل شيء «ولكنّهم، بعد ذلك يلصقون أبصارهم بالنّص، وهو في نظرهم موضوع فعلي ومعقّد، ومغلق ومكثف ومليء بالمعاني التي تشع من بؤرة مقصودة.»[3]

ففي الحقيقة إنّ معرفة مثل هذه الظروف والملابسات الاجتماعية والثقافية التي تحيط بالعمل الإبداعي، ضرورة من الضرورات التي –وإن كانت– تضعنا في تصور خارجي عن العمل الفنّي، ولكنّها لا توثق معرفتنا به داخليًّا، وفي هذا الشأن يقول (مصطفى ناصف):

«إنّنا لا ننكر أنّ هذه الظروف قد تفيد دارس القصيدة، قد تبصره بمعناها السطحي، وقد يؤول هذا الظرف تأويلا حسنًا من أجل خدمة الشعر الذي يعنيه [...]، ومع ذلك فما أكثر الأحوال التي لا تنفع فيها هذه الظروف، وليس من الضروري أن تكون الظروف المحيطة بالعمل الفنّي عوْنًا على فهمه، بل قد تؤدّي كثرة المعلومات الخاصة بظروف القصيدة إلى إضعاف الصلة بها، وقد يحتاج المرء أن يذودها عن عقله، لأنها تعوقه عن الكشف والفهم، وسواء كانت القصيدة محتاجة إلى معلومات خارجية أم مستغنية بنفسها

[1] حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء: دراسة بلاغية جمالية نقدية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005، ص 19.

[2] عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص 231.

[3] إمبرت أندرسون، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 172.

تمامًا، فإنّ إمكانياتها كفن ينبغي أن تدرك بمعزل كاف عن هذه المعلومات، وبعبارة أخرى؛ إنّ فهم القصيدة ليس هو إرجاعها إلى أصول أو عوامل.»[1]

ولهذا فإنّ الإحاطة بالسياقات الخارجية عن العمل، يعمّق الفجوة بين المتلقي والعمل، كما يزيده ضياعًا وتشتتا في متاهات النّسق الاجتماعي والثقافي والسياسي، وعلى إثر ذلك تضحى القراءة الجمالية غريبة، فوضوية وغير مجدية ولا تُجنَ من ورائها كبير فائدة، لذلك كلما زاد الاهتمام بالسياقات الخارجية للنص، ازدادت غربتنا عنه بعدًا، وجهلنا بمعرفته عمقًا واتساعًا، كما أنّ استهداف أي غاية خارجة عن العمل الفني تقلل من قيمته الجمالية.

وبالتالي؛ فإنّ النّاقد الجمالي غير مطالب بالتزام شروط خارجة عما تقتضيه أصول الصياغة الفنية، وكذلك هي الحال بالنسبة للفنّان، «وجب تحريره من رِبْقَة أي التزام»[2] على أساس أنّ فكرة الجمال؛ يجب أن تكون مبرّأة من كل القيود التي يفرضها السيّاق: «فالشيء الجميل محبوب لذاته، لا لشيء آخر خارج عنه كالمنفعة.»[3] بالمقابل لا يجاز كلّ شيء في الجمال، وبناءً على ذلك؛ «يصبح موقفنا من العمل الفنّي في هذه اللحظة، موقف العاشق للجمال، لا موقف المنتفع به فنحن؛ لا نحتاج للجمال للاستفادة منه في سلوكنا أو في حياتنا العملية، ولكن نظرة المتذوّق للعمل الفنّي، هي نظرة لذات الجمال.»[4] وهكذا؛ يصبح جمال العمل الفنّي غاية في ذاته يغنينا الإحساس بمتاعه عن سؤال الغاية منه «فالفن تعبير حرّ (أي غير مقيّد بمثال أو غاية) ذو قيمة ذاتية منفصلة عن غايته.»[5]

---

[1] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 188-189.

[2] بتول أحمد جندية، مرجع سابق، ص 183.

[3] حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، القاهرة، (د ط)، 1941، ص 102.

[4] عبد الرحمن عوض حسين أبو الهيجاء، مرجع سابق، ص 173.

[5] روز غريب، مرجع سابق، ص 12.

ومن بين المزالق التي وقع فيها النّقد الجمالي؛ «أنّه يفضّل الأدب الفنّي بألغازه وأشكاله ورموزه؛ لأنّ مثل هذا العمل يسمح للمحلل بحريّة أوسع، وكذلك أنّه يفضّل لغة علمية صارمة، حملت النقاد على أن يلغوا من التحليل الجوانب النفسية، فضلاً عن أنّه يجرّد العمل الإبداعي من أي عواطف.»[1]

من الطبيعي جدًّا أن يستغرق المحلل الجمالي في تحليل البناء النّصي، فهو في حالة مسح شامل وعميق لكافة البنى التي يتركّب منها النّص، تقتضيها الحاجة الجمالية والمعرفية، ثمّ إنّ اهتمام القراءة الجمالية بالجانب الغامض والرّمزي للنّص، ليس رغبةً بامتلاك مساحة أوسع للتّحليل والمكاشفة، بل إنّ طبيعة اللغة الموحية الرامزة تفرض عليه ذلك، وهذا بمثابة رهان وتحدٍ يعلنه النقد الجمالي لإثبات قدرته على إخضاع كافة البنى النصية –حتى الغامضة والرامزة منها التي تستتر خلف حجاب اللغة–؛ للمكاشفة والمقاربة الجمالية، من أجل بيان نجاعة معاوله الإجرائية، في تقصي جماليات النص، إن الاستغراق في عملية تحليل النّص جماليًّا؛ له مبرراته، ذلك أنّ النّص يظلّ عالمًا غامضًا عصيًّا ومترفّعًا، ولا يعرّي مفاتنه إلا بعد محاولة إغراء وغواية، تثيرها آليات المكاشفة الجمالية، كما أنّ القارئ؛ يؤثر أن يصل بنفسه إلى هذه المفاتن على أن تعلن له عن نفسها.[2]

ولا يهتم النقد الجمالي بالبنى الغامضة والرمزية فحسب، بل يُعنى بكشف جمال أدق جزئية وأصغر وحدة منها، على أساس أنّ جمال الأجزاء يحقّق جمال الصورة العامّة للنّص وينشد كمالها وهذا؛ «أمرٌ يعرفه أرباب الصناعات الجمالية، فهم يهتمون بالوحدات الصغرى في صناعاتهم، حتّى إذا سلمت لهم في الجودة والإتقان، كانت عملية التركيب والملاءمة بين تلك الوحدات، أمرًا سهلاً لا مشقّة فيه، فإنّ جمال الصّورة العامة يقوم على جمال تلك

[1] عبد الرحمن عوض حسين أبو الهيجاء، المرجع السابق، ص 174.

[2] ينظر: علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1977، ص 87.

الوحدات.»[1] ومن هنا تتبدّى أهمية القراءة الجمالية في؛ احتفائها بالبعد الجمالي الخبيء والمكنون في متون الخطاب الذي ينبثق من أصغر بنية فيه إلى أكبرها.

هذا وقد قصر الأديب والمفكّر (أحمد أمين) انتقاداته للاتجاه الجمالي على مسألة في غاية الأهمية تتعلّق بخطورته في الخطاب النّقدي العربي، ويوعز هذه الخطورة إلى أنّ الدّارس الجمالي؛ «يتعمّق في البحث التّفكيري المجرّد تعمّقًا يؤدّي به إلى أن يبتعد تمامًا عن الموضوع الأدبي الذي يبحث فيه، فيغرق في لجج من التفكيرات الفلسفية والخلقية والنفسانية تجعله في منأى عن الأدب والذّوق الأدبي، بل تنتزع منه الحاسّة الجمالية نفسها، فيصبح الدّارس الجمالي لا جماليًّا، لأنّه فقد حواسه الفنية، واستحال إلى آلة مفكّرة لا ذوق لها، ولا إحساس فيها بالحسن.»[2]

ضمن هذا السياق؛ ينوّه (أحمد أمين) إلى أنّ الاتجاه الجمالي في بعض جوانبه يميل إلى؛ الفهم التجريدي للأدب والفن، والخوض في مسائل فلسفية معقدة ومتشابكة، لذلك يستحيل ذوق النّاقد الجمالي إلى إحساس جامد تتقاذفه المُدود والتيّارات الفلسفية التّجريدية، والمبرّر الذي يسوقه لإرساء وتأكيد نظرته هذه مفاده: «أنّ هذا العلم الجمالي ببحثه في حاسة الجمال وفي الجميل، هذا البحث التفكيري الصرف، وبإمعانٍ في دراسته التجريدية كان عاملاً سيئًا في توجيه النّقد؛ فهو يحاول أن يضع للأدب والفن عمومًا التعاريف والمصطلحات، وأن يقسّم الأدب إلى أنواع معينة، وأن يضع نظريات عامة وشاملة إلى أقصى حدّ يصل إليه العمل والشمول، وهو بهذه المحاولة ينافي طبيعة الفن، وطبيعة العواطف الإنسانية التي تتميّز بأنّها مبهمة وغامضة، ولا يستطاع تحديدها ولا يمكن أن تقيّد

[1] محمد نايل، نظرية العلاقات أو النّظم بين عبد القاهر الجرجاني والنقد الغربي الحديث، دار الطباعة، المحمدية، الجزائر، (د ط)، 1964، ص 45.

[2] أحمد أمين، مرجع سابق، ص 335.

وتخضع، فالعواطف الإنسانية في تنوع مستمر، وتباين عظيم وإطلاق لا يمكن حدّه، وحريّة يستحيل أن تقيّد بأوضاع معيّنة أو قواعد ثابتة»[1]

وبهذا الفهم تتبدّى نظرة (أمين) إلى الاستطيقا؛ بأنّها علم قاصر في تناول الفن، ولكن لا يمكن الأخذ بهذه النّظرة على محمل الإطلاق، ولا يمكن الزّعم بأنّ الدراسة الجمالية قاصرة كل القصور في تفكيك وتشريح العمل الإبداعي، لأنّ لكل علم من العلوم أو منهج من المناهج، مواطن قوة ومواطن ضعف، وجب تدارك مكمن القصور فيها، وإعادة نمذجتها وتكييفها وفق متطلبات الإبداع الفني، ولهذا فإنّ النّقد الجمالي؛ ليس علما قاصرًا فنيًّا في كشف جماليات الفنون، كما لا يمكن القول بأنّ الاستطيقا علم أو منهج متكامل تكاملاً نهائيًّا، وعلى أتمّ الاستعداد لقراءة العمل الإبداعي جماليًّا، وهذا ما تنبّه إليه النّاقد (عبد الملك مرتاض) بقوله: «لا يوجد منهج كامل مثالي، لا يأتيه الضعف ولا النّقص من بين يديه ولا من خلفه [...] إن انعدام الكمالية في المنهج لا ينبغي له أن يُلقي بنا في هُوّة سحيقة [...] مُدّعين أن لا فائدة من وراء أي مسعى من المساعي، مادامت لعنة النّقص [...] تطاردنا أنّى سعينا.»[2]

ويضيف «انطلاقًا من حتمية انعدام الكمال في أي منهج؛ [...] نجتهد أثناء الممارسة التطبيقية، أن نضيف ما استطعنا لإضافته من أصالة الرؤية، لمنح العمل الأدبي شيئًا من الشرعية الإبداعية، وشيئًا من الدّفء الذّاتي.»[3]

تلكم أهم الإشكالات المعرفية والنّظرية التي لازمت النقد الجمالي؛ ولا غرو أنّ يواجه النّقد الجمالي: هذه العواصف النّقدية فذلك أمر طبيعي، لأن النّقد الجمالي يعدّ بمثابة حركة

[1] أحمد أمين، المرجع نفسه، 334.

[2] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري: تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005، ص 11-12.

[3] عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص 11.

جديدة؛ أسست لنفسها معالم نقدية، تعارض مختلف النظريات الكلاسيكية، وخاصة النظرية السياقية «فمدرسة علم الجمال كانت حركة تجديدية قبل كل شيء، وكان لها تأثيرها في بناء النّقد الحديث وفي إطلاقه من القيود والأوضاع التي كانت تلازمه خلال القرون الماضية، وفي الكشف عن أضرار النّظرية الكلاسيكية وجمود قواعدها.»[1]

من المفيد أن ننوّه إلى مطلب هام مفاده؛ أنّ هذه الإشكالات والمعيقات التي خصّت النّقد الجمالي، يمكن تجاوزها أو تجاوز بعض منها على الأقل، فمن بين قلة قليلة من الدّراسات النقدية الجادّة التي اهتمت باقتراح بعض الحلول لتفادي مثل هذه المآخذ والمعوقات؛ دراسة الباحث (هلال الجهاد) التي عمد فيها إلى تقديم رؤية بديلة من أهم غاياتها:[2]

- محاولة تقديم فهم مستقل للجمال والجميل، يصلح لأن يكون مفتاحًا للبحث الجمالي، على أن يُستمدّ كليًّا من ذاته، إنّ دراسة الجمال ذاته فقط يمكن أن يحدّد ماهية الجمال فعلاً.
- حصر مجال الاستطيقا بالشعر وحده، أو البحث في وعن الجمال الشعري ذاته فحسب.
- محاولة تحديد منهج دقيق منضبط؛ لا يفرض نتائجه على البحث مسبقًا كما تفعل غالبية المناهج (سواء علم الجمال أو فلسفة الفن أو الدراسة الأدبية)، وإقامته على مبدأ كلّي يمتاز بالحركية والشمول، وإسناده إلى منطق مرن يمكنه من تنمية موضوعه من داخله، دون أن قيده في قالب معيّن معد سلفًا.

مما تقدّم يمكن القول؛ على الرغم من أنّ النّقد العربي لم يفصل القول حول الاتجاه الجمالي؛ في ظلّ غياب نقدي دقيق المفاهيم والمصطلحات وموحد الأسس، جرّاء تعثّر حركة الترجمة، وشتات المحاولات التي لم تستقر على إجماع نقدي عربي منسجم وموحّد، إن على

[1] أحمد أمين، مرجع سابق، ص 291.

[2] ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، 50-51.

مستوى التنظير أو الممارسة، إلاّ أنّ الاهتمام الشديد بجمالية الآثار الإبداعية، الذي تشهده الحركة النّقدية العربية عمومًا، من شأنه أن يهدي النّقاد والدّارسين إلى بلورة نقد جمالي عربي، قائم بذاته واستثمار فاعليته على نحو يستجدّ من مرحلة إلى أخرى، فرغم كل الاعتراضات والإشكالات التي طالت النّقد الجمالي، إلاّ أنّ هناك من يعترف أنّ سوء فهم الاتجاه أو النّقد الجمالي في باحة النّقد، هو ما يجعله عرضة للمعارضة والنّقد «فكلّما تقدّم النّاس في فهم علم الجمال، زاد تقدّمهم في فهم قواعد الفن، وتبع ذلك تقدّمهم في التطبيق على النّقد الأدبي.»[1]

كما أنّ الواقع النّقدي؛ يثبت أن نجاعة المنهج مرهونة بكفاءة النّاقد، فقسمات الجمال في النّص لا يتذوقها إلا ناقد وقارئ صاحب رؤيا، وقدرة على تكييف عتاد النّقد، واستخدامه في استكناه الجمالية، وما دام النّقد الجمالي قد شيّد مجدًا نقديًّا جديدًا، فلا عجب أن يتعرّض للمساءلة والنقد، ولا عجب مرّة أخرى أنّه لم يسلم من الوقوع في شرك "السّفود".

وعلى العموم؛ فإنّ من حسنات النقد الجمالي؛ أنّه يبذل قصارى جهده لكي «يضع حدًّا فاصلاً بين، ما قد يتسلل من فنّ زائف ضمن الفنون من جهة، وبين الفن الجميل حقًّا، من جهة أخرى.»[2] على الرغم من عدم تبلوره بشكل تام وحاسم في المتون النقدية العربية المعاصرة.

[1] أحمد أمين، مرجع سابق، ص 15.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص10.

II. ملامح الاتجاه الجمالي في التراث النّقدي العربي:

- **تمهيد:**

إذا كان منتصف القرن الثامن عشر قد «شهد الولادة العلمية الأولى لعلم الجمال الحديث على يد الفيلسوف (باومجارتن) في كتابه "الاستطيقا"؛ فإنّ هذا لا يعني أنّ الجمال وما يدخل فيه ويرتبط به، لم يكن له من الأهمية ما يجعله موضوعًا أثيرًا، بل إنّ تلك الولادة ما كان لها أن تكون في عصر العلم؛ لولا ذلك التاريخ المديد من النزوع الجمالي الإنساني في مختلف مظاهره وتجلياته عبر الفنون، والأساطير والطقوس الدينية والسلوك الاجتماعي وعبر البلاغة والنّقد والفلسفة على السّواء.»[1]

لطالما كان تفكير الإنسان بالجمال ونزوع نفسه إليه، يسبق بلورته في قالب العلم، وهذا لا شك في أنّ النّظرية دائما ما تسبق الإجراء، إن تعرف المجتمع العربي قديما على الجمال؛ كان من سنن الفطرة، ولم يحدث من الوجهة العلمية، الواقع أنّ النّظر فيما خلّفه نقادنا العرب القدامى من آراء نقدية وبلاغية –قبل القرن الرابع الهجري– لا يقدّم لنا الكثير في هذا المجال، قياسًا بما نشهده اليوم من تضافرٍ للجهود النقدية والفكرية، وانكبابها على تشريح الأثر الفني، والارتقاء بجماليته إلى مدارج الكمال «فالحقيقة أنّنا لا نزال في المراحل الأولى من تكوين جماليات خاصة للشعر العربي.»[2]

ولكن هذا لا يعني الحط من قيمة جهودهم ومحاولاتهم –وإن كانت قد ظهرت على استحياء– يبقى لها دائمًا مكان الثناء والتّقدير، لا سيما أنّها أدّت دورها على أكمل وجه، حيث بُنيت رؤيتهم الجمالية للأدب والفن عمومًا على مُتكأ ذوقي انطباعي بحت، مردّه الطّبع الذي جبلوا عليه «ولهذا جاء نقدهم مطابقًا لفطرتهم وبيئتهم، وصادرًا عن أذواقهم وتأثّرهم

[1] سعد الدين كليب، في تاريخ الوعي الجمالي، مجلة نزوى، عمان، العدد 91، جويلية 2017، ص 37.

[2] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 40.

بالجمال، حسبما ركّب فيهم من طباع، وما درجوا عليه من تمييز بين الغثّ والسمين من فنون القول.»[1] حيث تبارى النّقاد قديمًا في الحكم على فنون القول، بالرجوع إلى الذّوق كونه لُباب الحس والعاطفة «فالعربي صاحب ملكة نقدية مبنية على الذوق الفطري لا الفكر التحليلي، ومن ثمّ فهو يعرف الجمال معرفة أولية ساذجة بعيدًا عن التّأمّل.»[2]

ذلك أنّهم «لم يكونوا مؤهلين –موضوعيًّا– لإنتاج نقد الشّعر.»[3] فنحن الآن فيما يظنّ الباحث (إبراهيم طه أحمد)؛ «لا نزال في عهد فطري خالص، يرينا أنّ العرب تذوّقوا فيه كثيرًا جمال الأدب، وعرفوا بعض عيوبه قبل أن يعرفوا هيكل لغتهم، وطرق الإسناد فيها كما يقول البلاغيون، عرفوا الجميل من الصّياغة، قبل أن يحلّلوا هذه الصّياغة من وجهة التّراكيب، ووضع الألفاظ في نظم خاص لتؤدّي معنى خالصًا، أو لتحدث جمالاً خاصًّا، عرفوا ذلك قبل أن تكون لهم دراسات في لغة أو نحو أو صرف، عرفوه طبعًا لا تعلّمًا، وإن لم يكن عجيبًا أن يتكلّموا فيعربوا ويصحّحوا الوزن، دون أن يدركوا بعض عناصر الجمال أو بعض مظاهر الضعف في كلامهم، دون أن يكونوا في حاجة إلى عناصر الجمال، أو بعض مظاهر الضعف في كلامهم، ودون أن يكونوا في حاجة إلى أصول علمية تقفهم عن ذلك.»[4]

لقد طفقت بذور الاتجاه الجمالي في النّقد العربي القديم في التّشكل والنّضوج بصورة شبه منهجية في مهد القرن الرابع الهجري، وعلى يد نقاد هذا العصر اجتازت الجمالية مرحلة الانطباعية الذوقية الصّرفة، إلى الانشغال بالسمات الجمالية لفنون القول لا سيما فن الشّعر،

[1] نوال بن صالح، رفقة النديم في النقد القديم، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2018، ص 122.

[2] نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 2006، ص 24.

[3] عبد العزيز جسوس، نقد الشعر عند العرب في الطّور الشفوي، دار تينمل، مراكش، الرباط، ط1، 1995، ص 38.

[4] إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، منشورات جامعة حلب، دمشق، ط1، 1996، ص 47.

فلا جدال في أنّه أكثر فنون القول حظوةً واهتمامًا عند العرب، فهو ديوانها «وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها، ومستودع علومها.»[1] «وجامع أشتات المحاسن، التي سلفت لهم في كل فن من فنون الشعر والتاريخ، والغناء وسائر الأحوال.»[2]

وقد تفطّن النّقاد في هذا العصر إلى؛ أنّ الشعر تشكيل لغوي جمالي، أو هو –بتعبير مغاير– نشاط لغوي ذي أبعاد جمالية وفنيّة تتيحها منظومات فكرية وثقافية وسواها، كما فهموا أنّ للشعر طاقة استيعاب طيّعة وغير محدودة، تجتمع في جوفها مختلف البُنى والصور الجمالية، وتؤجّ بسياقات عدّة، تقتضي التنبيه على وجود نظام أو بناء استطيقي يستتر خلف براقع اللغة، ووصلاً مع ما سبق ذكره؛ «فإنّ الشعر نشاط لغوي، مسعاه تشكيل جمالي، يشير بحقائقه إلى دلالات نفسية وفكرية واجتماعية، تتخلّق باطّراد هذا التشكيل وتنضجه وتتم بنيتها بتمام بنيته [...] أي إنّ القصيدة بنية لغوية مركبة، يكشف تفاعل عناصرها عن موقف الشّاعر.»[3]

وقد أدرك النّقاد آنذاك أنّ كتابة الشّعر درب شاقّ ووعر، فكثفوا اهتمامهم بسنّها وتقويمها، وهذا لا يصدر إلا ممّن أوتيَ موهبة فريدة وذوقًا سليمًا، فمن الصعوبة بما كان فكّ مغاليق الشّعر وخوض غماره، لذلك قيل: «عمل الشعر على الحاذق به، أشدّ من نقل الصّخر، ويقال: إنّ الشّعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل، أصعب ما يكون على العالم وأتعب أصحابه قلباً من عرفه حقّ معرفته.»[4]

---

[1] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2006، ص127.

[2] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 1070.

[3] عبد المنعم تليمة، مرجع سابق، ص 100.

[4] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2001، ص 125.

ومن ثمّ؛ فقد عرف النقاد العرب القدامى؛ «النّقد البياني وشغفوا بدراسة لغة الجمال (البيان/البلاغة)، فلطالما كانت البلاغة من أشهر ما عرف به العرب في العلوم والفنون حتّى صارت من أرقى مدنياتهم، وأوسع معارفهم، فالحكمة الإلهية التي جعلت من قديم مدنية الفنون في أيدي الصينيين، ومدنية العلوم في رؤوس اليونانيين، هي التي خصصت مدنية اللغات في ألسنة العرب.»[1]

وعليه؛ مدار اهتمام نقدهم هو تلك اللغة التي قُدّت من سحر البيان، إنّها لغة الشّعر، ومن هنا كانت «البلاغة العربية هي علم الجمال الأدبي عند العرب ومن هنا؛ كانت مفاهيم البلاغة العربية وأسسها وقواعدها، هي مفاهيم الجمالية الأدبية في تراث العرب الفكري، كما تهيّأ لهم أن يستخلصوها من روائع شعرهم وأدبهم.»[2]

لذلك ارتاد البحث في التشكيل الجمالي للغة الشعر مجالاً خصبًا في ميدان النّقد البياني الجمالي القديم، كما وحرص النّقاد القدامى أيما حرص على استنباط الدّعائم الاستطيقية للبناء الشعري، نظرًا لكون الشعر القديم يقوم على لعبة التّشكيل والاستغراق في التّحسين والتجميل؛ فالشاعر الذي يستغرق الحول كلّه في نحت قوام (شكل) القصيدة، وسبك معانيها وتهذيبها، حجّة بينة على تنامي الحس الجمالي والفني لديه، كذلك نقادنا العرب القدامى لم يدّخروا جهدًا في العناية بالجانب الجمالي اللغوي، بعيدًا عن أي سياق خارجي وهذا ما يعكس ولوعهم بشعرهم وبلغته، كما يوثّق مسعاهم في إضفاء أبعاد أكثر عمقًا وشمولية، يركن إليها النّقد الجمالي العربي.

[1] مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، مر: عبد المنشاوي، مكتبة الإيمان، المنصورة، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 127-128.

[2] ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، (د ط)، 1981، ص 25.

وقد عرف العرب من أصول الجمال «نتَفًا متفرّقة في كتبهم النّقدية، وعلى الباحث أن يجمع شتاتها من هذه الكتب، وحينئذ يدرك أنّ ما عرفوه كان حقًّا جليل القدر.»[1] فحينما نطوف في رحاب الصّرح النّقدي العربي القديم، نرقب عن بعد شذرات نقدية بِكر، تنتمي إلى زمرة الاتجاه الجمالي وإن كان انتماؤها إلى هذا الاتجاه؛ لا يزال يبحث عن تقويم وتسوية لكنّه –رغم ذلك– يستحقّ الإشادة والتّبجيل، وهكذا نلحظ بوضوح أنّ تراثنا النّقدي العربي؛ لم يكن بمنأى عن التّفكير الجمالي وأصول علم الجمال، ولم يَكُ قطّ أبجدية زائلة، ولم يأت عفو الخاطر أيضًا، إنّه جملة من النّظرات الجمالية المهمّة، ذات الصّلة بجذور التّجربة الشّعرية. وقد بحث النّقاد في الشعر وأشاروا إلى حدّ (اللفظ، والوزن والمعنى والقافية) ودرسوا قواعده وتوقفوا عند جمالية اللفظ والمعنى، بل تجدهم يستفيضون في الحديث عن مسألة استقلالية البيت، وصلتها بمسألة الوحدة العضوية.[2]

وغنيّ عن البيان أنّ الإرث العربي الجمالي، لم يكن أقل شأنًا ومقامًا، مقارنة بالمجالات الأخرى؛ فقد ماجت خارطة النّقد العربي القديم، بشواهد شتّى جسّدت تطورًا حاسمًا في النّظرة إلى مسار الجمالية في فن الشّعر.

في هذه المحطّة نتغيّا اقتفاء أثر الاتجاه الجمالي في النّقد العربي القديم، في محاولة لجمع شتات أهم المبادئ النّظرية التي تدخل في باب علم الجمال، ثمّ توصيفها توصيفًا نقديًّا، يجعل منها شعلة نسترشد ونهتدي بها في فهم وإبراز معالم الجمال الفنّي في التراث النّقدي العربي القديم، ولأنّ «الشعر عند العرب كان من أجمل الفنون التي يحتفون بها

[1] روز غريب، مرجع سابق، ص 115.

[2] أحمد محمود الخليل، نحو المشروع الجمالي: علم الجمال والثقافة الإسلامية، مجلة الفيصل، العدد 369، مارس 1999، المملكة العربية السعودية، ص53.

ويمجّدونها.»[1] كان من الواجب توثيق أهم المقومات والسمات الجمالية للمشهد الشعري، بما رصدته عين النّقد العربي القديم، والتنويه إلى بعض القيم الجمالية التي اعتلجت في قلوب طائفة من النّقاد العرب القدامى، استشهادًا بجملة الدّراسات التي وقعت بين يدينا، نتلمس من خلالها ملامح وأصول الجمال، إيضاحًا لتلك الملامح وتيسيرًا للإحاطة بها، والتي اختزلت بدورها في جملة القضايا التالية:

أ-الحس الجمالي و قضية الاعتدال:

تعد الحساسية الجمالية من أهم المطالب التي يثيرها الفن، والتي تنبئ عن وعي جمالي في تخليق الظاهرة الشعرية تارةً، وتأهبٍ لاستقبال اللّذة التي تنبعث منه طورًا، ونرقب في رؤية (ابن طباطبا-322هـ) التّحذير من فصل جمالية الشّعر عن طبيعة الإحساس الجمالي، ويعلل ذلك بقوله: «والعلّة في قبول الفهم النّاقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله وتكرهه لما ينفيه، أنّ كلّ حاسّة من حواس البدن، إنّما تتقبّل ما يتّصل بها مما طبعت له، إذ كان وروده عليها ورودًا لطيفًا باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادّة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه.»[2]

وبهذا الفهم، فإنّ النفس تميل إلى تحسس الأشياء ومنها الشّعر عن طريق الحواس وكلّما تنامت هذه الحساسية الجمالية، ارتفعت وتيرة الذّائقة الجمالية لدى القارئ، وهكذا يرتبط الحسّ الجمالي عند (ابن طباطبا) بالحواس التي تميّز الحسن من القبيح.

إنّ إيقاظ الحس الجمالي رهين لدى (العلوي) بتضافر شرطين أساسيين هما: (الموافقة والاعتدال)، وهذا مناط تقبل القراءة النّاقدة للشعر الحسن، فالنّفس تألف ما يوافق هواها

[1] شهلة برهان عبد الله، الدعوة الإسلامية وحياة البداوة منذ البعثة وحتّى حروب الرّدة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط) 2008، ص 37.

[2] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، إش وتح: عباس عبد الساتر، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2005، ص 20.

ويناسب ميولها، كما أنّها تتقبل الشيء الحسن في اعتداله وتلاؤمه «فعلّة كل حسن مقبول الاعتدال، كما أنّ علة كل قبيح منفي الاضطراب، والنّفس تسكن إلى كل ما وافق هواها وتقلق ممّا يخالفه، ولها أحوال تتصرّف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها اهتزت له وحدثت لها أريحية وطرب، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت.»[1] وهذا يعني أنّ الإقرار بحسن الشّعر أو قبحه، يقاس بمدى وقعه الجمالي في النّفس، فإذا ورد لطيفًا انسيابيا، وافق النّفس فاهتزت وطربت له، وأمّا إذا خالف ذلك، استوحشته ونفرته، إذًا؛ فكلما تهيأت في القصيدة ظروف الاعتدال، كلّما كان لأثرها ووقعها الجمالي صداه في نفس المتلقي.

ويشار إلى أنّ ارتباط الحس بالجمال عند النّقاد العرب القدامى أنّه «ليس ارتباطًا "ميتافيزيقيًا" يقوم على افتراض وجود جمال مثالي، وإنّما على وجود ذوق عام، وذوق مدرّب بالنسبة لقبول ما هو حسن وما هو قبيح، وعلى أساس من هذا الافتراض يلتقي العقل بالحس، فالعقل يشعر أمام الظّاهرة الجمالية أنّه وجد ما حاول الاهتداء إليه دون صورة مسبقة لما هو جميل.»[2] الأمر الذي ينّم عن رؤية جمالية تستند على فهم الجمال فهمًا واعيًا ومُدركًا، بعيدًا عن متاهات الميتافيزيقا.

ب- الوحدة في الشّعر:

تنبّه النّقاد العرب انتباهًا دقيقًا إلى قضية وحدة القصيدة، والتفتوا إلى الاهتمام بتلاحم أجزائها، كما لمّحوا إلى ضرورة وجود رابط قوي بين هذه الأجزاء لتغدو عملاً فنيًّا متكاملاً، ويستوحى اهتمامهم بهذه المسألة من صميم معطياتهم الفكرية، وفهمهم الخاص وفق حدود

[1] ابن طباطبا العلوي، المرجع نفسه، ص 20-21.

[2] منصور عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 201-202.

معارف عصرهم فقد؛ «أوجبوا على من يتعرّض لنظم القصيدة أن يُراعيَ هذه الوحدة ويعمل على انتظامها.»[1]

كما عرف الشّاعر القديم أنّ «أي قصيدة لا بدّ أن يكون لها بداية ونهاية محددتان، كذلك لا بدّ أن تكون هناك روابط داخل هذه القصيدة، تحكم ربط هذه الأجزاء بعضها ببعض، إذا ما أراد الشّاعر الانتقال من غرض إلى غرض مثلا [...]، أو ما يسمّى بحسن التّخلص والخروج، إذن فأجزاء البناء الهيكلي الرئيسية في القصيدة الشعرية هي: مبدؤها وتخلصها وخاتمتها.»[2] وهذا ما يسفر عن اهتمام عميق لحاجة القصيدة للوصل والارتباط التّام بين أجزائها، وجعلها أشبه بكلمة واحدة درْءًا للتّفكك والانفلات، وتحقيقًا للنظام والتآلف، فـ(الجاحظ- 255هـ) كان يعيب الشعر المفكك ويذمّه ويرى أنّ: «أجود الشّعر ما رأيته متلاحمَ الأطراف، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أفرغ إفراغًا واحدًا، وسبك سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان.»[3]

وبهذا تغدو القصيدة كالجسد الواحد، وكالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضا، ولا تتأتّى جودتها في تصور (الجاحظ) إلاّ بمراعاة الشاّعر شرط الوحدة.

ويؤكّد (ابن طباطبا) أنّ وحدة القصيدة؛ من أهم معالم قرض الشّعر، حيث يورد نصًّا يوضّح فيه هذا الجانب فيقول: «[...] يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أوّلها بآخرها نسجًا وحسنًا وفصاحةً، وجزالة ألفاظ ودقة معانٍ، وصواب وتأليف، ويكون خروج الشّاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني، خروجًا لطيفًا حتّى تخرج القصيدة كأنّها مفرغة إفراغًا لا تناقض في معانيها، ولا وَهْيَ في مبانيها، ولا تكلّف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها معتلقاً بها، مفتقرًا إليها، فإذا كان

---

[1] بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث: دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النّقاد المعاصرين، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 2014، ص 119.

[2] صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، دار المعارف، القاهرة، (د ط) 1982، ص 411-412.

[3] الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، شرح: حسن السندوبي، دار الفكر العربي، بيروت، (د ت)، ص 85.

الشّعر على هذا المثيل؛ سبق السّامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربّما سبق إلى إتمام مصراع منه إصرارًا يوجبه تأسيس الشّعر.»[1]

ويتأكّد على هذا النّحو أنّ؛ من دواعي تحقق جودة القصيدة ينبغي أن تتراكب وتتعالق فيما بينها، بحيث لا ينفصل أوّلها عن وسطها ووسطها عن آخرها، أي أن يتمّ التأليف بين أجزائها بما يضمن تحقيق التسلسل في معانيها وجزالة ألفاظها، بعيدًا عن الكلفة والتّصنّع، كما أنّ من دواعي الوحدة عند (ابن طباطبا) «الربط والملاءمة بين أجزاء القصيدة، واهتمامه بالصياغة وحسن السبك وتمام الرّصف، فإذا أسست القصيدة على هذا الصّنيع؛ كانت أشبه بلوحة فنيّة تستبطن في جوفها معالم الحسن والجمال، فالقصيدة عنده كالسبيكة المفرغة والوشي المنمنم، والعقد المنظّم، واللباس الرّائق.»[2]

ويمكن أن يقودنا هذا التصور إلى وجهة النّظر التي يتبنّاها النّاقد فيما يخص إدراك قيمة الشّعر، التي تتحدّد «بمدى تقبّل الفهم له (أي الشعر)، الذي يردّه (ابن طباطبا) إلى أمرين محددين: أولهما؛ هو تناسب القصيدة في ذاتها باعتبارها مجموعة من العناصر المتجانسة، التي لا يختلّ بناؤها أو شكلها، وثانيهما؛ هو تناسب القصيدة من حيث هي كل مع الغاية التي نظمت من أجلها أو بعبارة أخرى؛ موافقتها للحال التي أعدّت لها، وتناسب القصيدة في ذاتها يقوم على تجانس عناصر ثلاثة هي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى وحسن الألفاظ، ويعني تحقق هذا التناسب أنّ القصيدة تنطوي على أحد وجهي القيمة الجمالية، وبالتالي: تستطيع أن تؤثّر في دوافع المتلقي، تأثيرًا يردّ الدوافع إلى حال من الاعتدال، هي مقدمة بالفعل، ومصاحبة للإحساس باللذة.»[3]

---

[1] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، مرجع سابق، ص 125-126.

[2] بسام قطوس، مرجع سابق، ص 158.

[3] جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط5، 1995، ص 71-72.

هذا ما كشف عنه منهج (ابن طباطبا) في تصوّره لمبدأ جمالي في نظم القريض يتأسس على نظرة منطقية صارمة في إرساء وحدة القصيدة.

ويتقدم بنا الزمن لنصل إلى (الحاتمي– 388هـ) ويتجلّى مفهومه للوحدة في؛ نداءه بتوحيد موضوعات القصيدة، بالشّكل الذي يجعلها كلاًّ متكاملاً ومتراصًّا، من ذلك قوله:

«من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه، أن يكون ممتزجًا بما بعده من مدح أو ذم أو غيرهما غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التّركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه، وتعفي معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء، وأرباب الصناعة المحدثين محترسين من مثل هذه الحال، احتراسًا يجنّبهم شوائب النّقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتّى يقع الاتصال، ويؤمّن الانفصال وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء.»[1]

في هذا السياق يوجّه (الحاتمي) بوصلته صوب التّأكيد على؛ تضافر عناصر الوحدة في القصيدة التي مثّلها بالجسد في اتّصال أعضائه ببعضها اتّصالاً وثيقًا محكمًا، وقد استنجد (الحاتمي) بنماذج لحذّاق الشّعراء الذين بَدَتْ قصائدهم كالخطبة أو الرسالة البليغة في التحام وتناسب أجزائها، من ذلك استشهاده بقول (النّابغة الذبياني) في حسن تخلصه وتناسج كلامه وارتباطه ببعض:

فأسبل مني عـــبرة فرددتهـــــــــا على النحر منها مستهلّ ودامـــــع

على حين عاتبت المشيب على الصبـــا وقلت ألمـا أصح والشيـــــب وازع

وقد حالهم دون ذلك شاغـــــــــل مكان الشّغاف تبتغيه الأصابـــــع[2]

[1] الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج1، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979، ص 215.

[2] الحاتمي، مرجع سابق، ص 216.

ويبدو أنّ (الحاتمي) تعرّض لكثير من النّقد في فهمه لموضوع الوحدة، فعند البحث في تأملات طائفة من الباحثين والمفكّرين، نلمح آراءً تذهب إلى القول «بتخبّط (الحاتمي) في فهم وحدة (أرسطو) فهمًا سطحيًّا، لأنّه يطبّقها على التّخلّص من الغزل إلى المديح وغيره، فهو لم يكن يتحدّث عن وحدة القصيدة، بل كان يتحدّث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة ببعضها، بما يحقق تناسبها وتناسقها.»[1]

ويصادق النّاقد (محمد غنيمي هلال) على هذا الرّأي بقوله: «إنّ من نقاد العرب المتأخرين من ردّد فكرة –قد تلتبس في ظاهرها– بالوحدة العضوية، متأثّرًا –خطأً– بأرسطو، ولكن لم يفهمه حقّ الفهم.»[2] وينتهي إلى أنّ أحسن تمثيل لوحدة (أرسطو– Aristote) في نقدنا العربي القديم، يرجع إلى (ابن طباطبا) في نصّه الذي سقناه في بداية الحديث عن الوحدة.

ومهما يكن من أمر فإن؛ (محمد غنيمي هلال) لم يحد عن الحقيقة حينما ألمع إلى أنّ الدّعوة إلى الوحدة عند نقادنا العرب القدامى، ظلت متأثّرة بدعوة (أرسطو– Aristote) وإن كانوا لم يلتزموا بها التزامًا كاملاً، لكن هذا لا يعني أنّ محاولتهم في ذلك لا تضيف شيئًا إلى نقدنا العربي أو أنّ ذلك يؤثّر على صناعة الشعر وجماليته، بل إنّ لكل وقت ظروفه وعلماؤه الأجدر والأقدر على تلمّس القواعد التي يبنى عليها الإبداع الشّعري، كما لا يغيب عن البال أنّ النّقاد العرب القدامى هم من أقدر النّاس علمًا بالشّعر واحتكاكًا بالشّعراء، وأنّ لديهم من المقاييس والمفاهيم الخاصة بهم، والأقدر على نقد الشعر والحكم على القصيدة.[3]

---

[1] يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 298.

[2] محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 202.

[3] ينظر: أيمن السيد الصياد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص: دراسة في المضامين وآليات النص، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2016، ص 37.

ولم يكن (أبو هلال العسكري – 395هـ) في نظريته النّقدية بمعزل عن اهتمام سابقيه من النّقاد بأمر الوحدة، يقول: «إنّ الكلام إذا انقطعت أجزاؤه، ولم تتصل فصوله، ذهب رونقه، وفاض ماؤه.»[1] وبهذا الفهم؛ فإنّ كان الكلام على هذه الشّاكلة، لا يؤدّي الغرض ولا يحقق المزية، فضلاً عن ضعفه وسذاجته، فالكلام المفكك؛ كالعقد المنقطع تتناثر لآلئه عبثًا في كل اتجاه، وأمّا حُسنه فيظهر في اتصال أجزائه وتناسقها، وخروجه على طريقة واحدة ونظام واحد، لا في تمزّق هذه الأجزاء وشتاتها.

وبإعادة تدبّر الأدبيات النّقدية والبلاغية القديمة؛ نلفي في طيّاتها اهتمام أصحابها اهتمامًا واضحًا بقضية الانتظام أو النّظم، وما يرتبط بها من مقولات الترتيب والتناسق وغيرها، ولا يخفى على نظر دارس أنّ (الجرجاني– 471 هـ) أحد أبرز النّقاد المنشغلين بهذه القضية، واهتمامه بأمرها واضح أشدّ الوضوح في نصّه هذا، حيث يقول: «واعلم أنّ مما هو أصل في أن يدقّ النّظر ويغمض المسلك في توخّي المعاني التي عرفت؛ أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتدّ ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النّفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ها هنا في حال ما يضع بيساره هناك.»[2]

إنّ الهاجس الأعمق لدى (الجرجاني) أن تنتظم أجزاء الكلام انتظامًا مُحكمًا، وتتحد اتحادًا يغنيها عن التّمزّق، حتّى تقرّ المعاني في النّفس على حال واحدة، وإذا كان (عبد القاهر) يعيب الكلام الذي لا يكون على ما شَرَطَ هو نفسه، فإنّه لا يرغم الشّاعر أو الأديب على إتباع نموذج محدّد في الصّناعة، بل يترك له الباب مفتوحًا والمجال مُتاحًا كي يتصرّف في إبداعه كما يحلو له، وأن ينطلق بحريّة كاملة في أفق الإبداع بما يوثّق تفرّده ويرضي أفق انتظار متلقيه، يقول مستدركًا: «[...] وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حلّ

[1] أبو هلال العسكري، مرجع سابق، ص 43.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 93.

يحصره، وقانون يحيط به، فإنّه يجيء على وجوه شتّى وأنحاء مختلفة.»[1] ويبدو أنّ (الجرجاني) لم يخصص القول بالوحدة عند فنّ بعينه، بل تميّزت رؤيته بالشمولية والتعميم.

ويلتقي عند صاحب "المنهاج" «المدّان العربي واليوناني، التقاءً فاعلاً مثمرًا في تناوله لقضية الوحدة، حيث استفاد (القرطاجنّي- 684هـ) ممن سبقه من النّقاد العرب، فضلاً عن الموروث الأرسطي، في بلورة رؤيته حول هذه القضية، فعنايته الكبيرة بالنّظم، ونظرته إلى العمل الفنّي على أنّه كلّ مترابط الأجزاء، ليست إلاّ صدى لفكرة "الوحدة" التي نادى بها أرسطو»[2] ليصوغ -بعد فهم عميق ومكاشفة رصينة وغير مسبوقة- أنضج مفهوم للشعر في تراثنا النّقدي، وفق نظرة شمولية تصهر العناصر المتباعدة، في علاقات تزيل التّباين وتخلق الانسجام الذي يقود إلى الوحدة.[3]

خاض النّاقد في قضية الوحدة، فوجد نفسه مشغولاً بإعادة تأثيث أرضية النّص الشعري وفق رؤيته الخاصّة، من حيث اتساقه وتماسكه وانسجامه، حيث يكشف منهاجه عن عناية بالغة بمبحث التّلاحم والاتصال والتناسق، إذ عقد (القرطاجنّي) في كتابه فصلاً يبحث فيه قواعد الصناعة النظمية، وهي بمثابة أسس فنية من فضلها أن؛ تحفظ تماسك النّص وتعصمه من التّفكك والتناثر، ولذلك فإنّ القصيدة عند (حازم) متركّبة من «وحدات يطلق عليها "فصول القصيدة"، وتتآلف هذه الفصول مشكّلة بناءً أكثر تعقيدًا، يتكوّن من ثلاثة مستويات: مستوى لفظي نابع من تآلف المعطيات اللفظية للكلمات، ومستوى معنوي نابع من تآلف المعطيات الدّلالية للمعاني الجزئية، ومستوى مركّب يحقق بناء القصيدة من خلال تجاوب المستويين السابقين لتشكّل هذه المستويات، الشكل النهائي للقصيدة ووحدتها المركّبة.»[4]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 93.

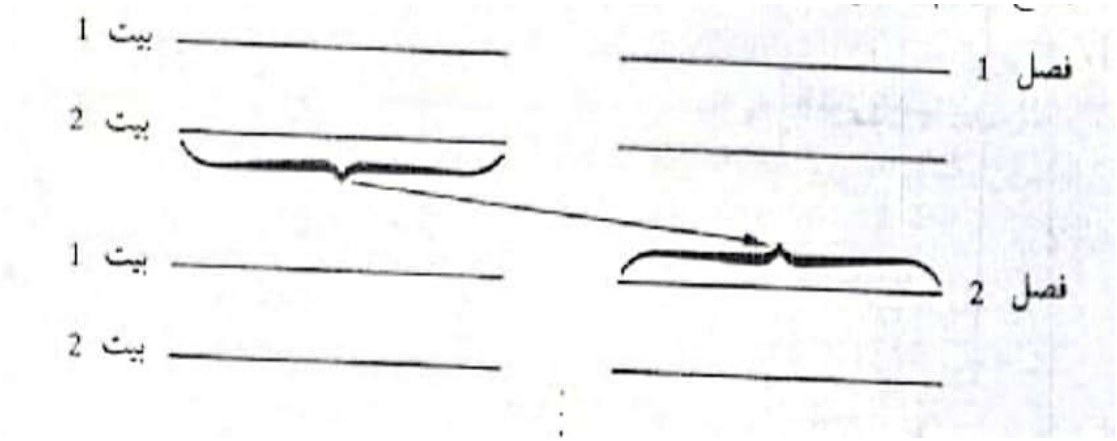
[2] بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث: دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النّقاد المعاصرين، ص 166.

[3] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 166.

[4] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 167.

هذا، ويمكن أن نلاحظ اهتمام (حازم) في وحدة الفصل بـ: «استواء نسجه وتلاحم أبياته حتّى لا يستقل البيت الواحد بنفسه، وحتّى تنتظم الأبيات في الفصل الواحد في بنية لفظية أو معنوية بالإضافة إلى شروط أخرى، كأن يبدأ الفصل بالمعنى المناسب لما قبله، وأن يكون هذا المعنى عمدة الفصل وأشرفه.»[1] وهذا ما يكشف عن الطريقة التي انتهى (القرطاجنّي) إليها في هندسة القصيدة على أساس وحدة الفصول، التي بترابطها تصبح كلاّ متكاملاً: «يكون فيه لآخر الفصل بأوّل الفصل الذي يتلوه عِلقةٍ، من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة، بأن يكون أحد الألفاظ التي في أحد الفصلين؛ يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط.»[2]

ولفهم أوضح لهذا التّصور المتفرّد لكيفية ترابط الفصول، نحاول تمثيله على الشّكل الموالي:[3]



[مخطط يوضح كيفية ترابط فصول القصيدة عند (القرطاجنّي)]

[1] بسام قطوس، المرجع السابق، ص 310.

[2] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1 1981، ص 290.

[3] محمد خطابي، لسانيات النّص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 155.

وعلى هذا النّحو؛ صمّم (القرطاجني) بنيان القصيدة وفق هندسة محكمة، تبدو على إثرها «سلسلة من فصول متعالقة غرضًا، مترابطةً عبارةً [...] كل فصل يأخذ في كلام جديد، مستقل بنفسه، لكنّه مرتبط بالسابق من حيث المعنى.»[1]

في جولتنا العابرة هذه نوجز ما تقدّم فنقول: بالعودة إلى التّراث النّقدي العربي؛ يبدو أنّ النّقاد العرب القدامى ولعوا بفكرة النظام والتماسك أثناء تناولهم خصائص الشّعر، فبحثوا أمر الوحدة وعنوا به إثراءً للناحية الجمالية للقصيدة العربية، ولذلك ليس صحيحًا ما شاع وتداول على الألسن من أنّ؛ القصيدة العربية القديمة تفتقر إلى الوحدة، وإنّه لمن الظلم والافتراء الظّنّ بأنّ «العرب لم ينتبهوا إلى الوحدة، وأنّ القصيدة العربية مكونة من أمشاج ممزقة، وأنّ الخلق الفنّي لدى العرب سلسلة من بواعث منفصلة، كل منها تام ومستقل بنفسه، لا يربط بينها غاية أو انسجام أو إتقان، وحتّى ظُنّ أنّ نقاد العرب أغفلوا الحديث عن هذه الوحدة ولم ينتبهوا لها ولم يعنوا بالحديث عنها.»[2]

والحقّ أنّ النقاد العرب القدامى والشعراء أيضًا عرفوا الوحدة، «كما عرفوا من وجوهها أشياء كحسن الانتقال وتلاؤم المعاني، وتلاؤم الألفاظ، وحسن التنسيق، وحدة البيت الشعري والعبارة والقصيدة الشعرية، ووحدة تتألّف من تآزر هذه الوحدات الجزئية، ويتّفق كل النقاد على أهميتها في نقد الأثر الأدبي، باعتبارها مقياسا نقديا وجماليا وأسلوبا بديعيا.»[3]

لكنّهم «لم يشيروا إلى مبدأ الوحدة إشارة صريحة، ولم يشرحوه كما شرحه (أرسطو) في أصول التراجيديا، حيث جعله ركنًا من أركان المأساة، وحدّده بأن ترتبط الأجزاء بصورة

[1] ناصر عمار ظاهري، النظام الشعري في مراثي الخنساء، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 58.

[2] أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1996 ص 320.

[3] عبد الجليل شوقي، النقد الأدبي الجمالي: نبش الذهنية وبناء المرجعية، مرجع سابق، ص 148.

تجعل فقدان أحدها مضعفًا مزعزعًا للمجموع، أو هادمًا للقصة، بينما الإخلال بالوحدة يعني إضافة أشياء يستغنى عنها، ولا يبالي القارئ بوجودها أو غيابها.»[1]

مع أنّ النّقاد لم يذكروا مبدأ الوحدة بصورة صريحة ومباشرة، ولم يتقيدوا به مقارنة بالنّقاد الغربيين في العصور الحديثة، إلاّ أننا لا نستطيع بأي شكل من الأشكال أن ننفي الوحدة من القصيدة العربية، وحسبنا أن نعود لشعرنا العربي القديم لنرى في ثناياه التناسق والانسجام الدّال على وجود الوحدة، فـ«الشاعر القديم كان حريصًا على وحدة خاصّة ارتضاها لنفسه، ورثها ثمّ أورثها، وهي وحدة تتناغم مع بيئته وظروف حياته، بل تتجاوز هذه وتلك، وتفوق السذاجة التي نراها في سائر معارفه.»[2]

ج- الغموض في الشعر:

ممّا لا مراء فيه أنّ الغموض مطلب فنّي أساسي، ومظهر طبيعي من مظاهر الشّعرية مهما اختلفت الظروف والمتغيرات الحضارية والثقافية، فهو طاقة الإبداع في النّص الشعري التي تمكّنه من استشراف أفق أوسع من الرؤى، وتفتح مداه على عوالم لا محدودة من الدلالات الإيحائية، من خلال قراءات متعدّدة تقرّبنا من النّص، وتمكننا من ولوج عالم الشّاعر، واستكناه أبعاد تجربته الشعرية وخفاياها التي ما كان لنا أن نصل إليها ونألفها بسهولة ويسر.[3]

فالتّجربة الشّعرية بحاجة إلى أن تتوشّح بهالة من الغموض، ابتغاء الكشف عن رؤيا إبداعية جمالية تُحجب خلف الإيحاء، ومنه تعزيز النآحية الإيحائية في الصّورة، وقد ظهر الغموض بوصفه بنائية فنيّة يختصّ بها الشّعر منذ القدم، فعند نبش ذهنية التراث النّقدي

[1] روز غريب، مرجع سابق، ص 122.

[2] أيمن أحمد رؤوف القادري، هندسة القصيدة الجاهلية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2017، ص 51.

[3] ينظر: إبراهيم رماني، الشعر-الغموض-الحداثة: دراسة في المفهوم، مجلة فصول، مج08، العدد 4-5، 1987، ص 86.

العربي، نجد أن كثير من النّقاد القدامى أولوا ظاهرة الغموض في الشعر عناية خاصّة تأسيًّا بما يقال: «أفخر الشعر ما غمض.»[1]

وعلى حدّ تعبير (البحتري) في بيت مشهور له «الشعر لمح تكفي إشارته.»[2] على أنّ الغموض الذي استحسنوه وأجازوه؛ هو ذلك الغموض الإيجابي الذي يشكّل معنى ساميًا من معاني الشّعر، الذي يتخلّق من كثافة الطّاقة الشعرية التي تفتح الكون الشّعري على نطاقات رحبة من التّأويلات اللانهائية والدّلالات المؤجّلة، في حين أنّهم عابوا ونبذوا الغموض الذّي يجرّ نحو التّعقيد والإبهام والتعمية، وفي هذا السياق نميّز نوعين من الغموض أحدهما: «ما يمكن تسميته بالغموض الشفيف "Ambiguity"، وهو الذي أجمع على طلبه معظم النّقاد العرب، والنوع الآخر هو غموض الإبهام "Obscurity" وقد حذّروا منه، كونه يوقع الشّاعر في التعقيد سواءً أكان معنويًّا أم لفظيًّا، الذي ينتج عن حوشية اللفظ أو اضطراب تركيب العبارة أو التصنّع في عرض المعاني.»[3]

إنّ الغموض الذي يوقع الشّعر في دهاليز ومتاهات غامضة، ويحوّله إلى سلسلة من الطّلاسم والشفرات الرّياضية الشّائكة والمعقّدة لا يخدم فنية الشعر، بقدر ما يزجّ به في شرك التعمية والإبهام «وهذا النمط من الغموض يلعب دورًا هامًّا في صرف النّاس عن الشّعر والتقليل من أهميته في الحياة، وهو أخطر مظاهر الغموض على الإطلاق، فهو يلغي مسافات التفاعل بين النص والواقع من ناحية، والشاعر والمتلقي من ناحية أخرى، فيظل بابًا موصدًا لا يوجد خلفه إلاّ الخواء الذي هو نتاج التعقيد والتضليل بدعوى الشعرية، فهو غموض مقصود لذاته، ولا يتّصل بأي معنى من معاني الشّعرية، وموضعه بالتّأكيد خارج

[1] ابن أبي الحديد، الفلك الدائر على المثل السائر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط3 1984، ص 280.

[2] البحتري، الديوان، ج1، ضبط: عبد الرحمن أفندي البرقوقي، مطبعة هندية، القاهرة، ط1، 1929، ص 38.

[3] جهاد مجالي، دراسات في الإبداع الفنّي في الشعر: رؤى النّقاد العرب في ضوء علم النّفس الأدبي والنقد الحديث، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، (د ط)، 2008، ص 231.

دائرة الشّعر»[1] بالمقابل فإنّ الغموض بالمفهوم المقبول هو «شفافية شعرية، تفهم الشعر على أنّه عملية خلق ووسيلة للكشف والمعرفة»[2] والغموض –بهذا الفهم– هو ظاهرة إيجابية خلاّقة، متى أحسن الشّاعر استثمارها في تجربته الشّعرية.

لقد نقل التاريخ النّقدي العربي اهتمام طائفة من النّقاد بظاهرة الغموض في الشعر، ولعلّ أول إلماعة إلى هذه الظاهرة الفنية –تاريخيا– كانت مع (الجاحظ) الذي يرى أنّ بعض الغموض ينمّ عن براعة وإبداع لأنّ «الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أطرف كان أعجب، ولما كان أعجب كان أبدع.»[3]

وآية ذلك؛ حديثه عن "الألغاز" وما يكتنفها من غموض وإيحاء باطن، فـ«الموضوع على وجه الألغاز، قد قصد قائله إغماض المعنى وإخفاءه وجعل ذلك فنًّا من الفنون، التي يستخرج بها أفهام النّاس، وتمتحن أذهانهم.»[4] وعليه؛ لا تخفى فائدة هذا الآلية الفنية (الغموض الشعري) في رياضة الفكر وإعمال الذّهن، وأثرها البليغ في وجدان المتلقي أيضًا.

تناول صاحب "عيار الشعر" ظاهرة الغموض في الشعر في تضاعيف حديثه عن التّعريض الخفي «الذي يكون بإخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فالمعنى الموحي الخفي الذي يفهم من جوانب الكلام وسياقاته الخاصة، ومواقفه ومقاماته المعينة، ويكون سالمًا من جور التّعمية وكدر العي، هو أبلغ وأفضل من المعنى الواضح الصّريح، وأمّا إذا خالف هذه الصفة –أي الغموض المعقد– فإنّ الفهم يرفضه، ولا

[1] جهاد مجالي، مرجع سابق، 222.

[2] عبد الله خضر حمد، التفكيكية في الفكر العربي القديم: جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجًا، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2017، ص 147.

[3] الجاحظ، مرجع سابق، ص 88.

[4] ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2010، ص 226.

يرتاح له ولا يأنس به، وكان باطلاً محالاً مجهولاً انسدّت طرقه، ونفاه واستوحش عند حس بعضه، وصدئ له، وتأذّى به، كتأذي سائر الحواس بما يخالفها.»[1]

ومن بين أهم النّقاد الذين خاضوا في مسألة الغموض (العسكري) في "الصناعتين"؛ فهو يستحسن الغموض إلاّ في حال الإفراط، إذ لا يحفل بالكلام الغامض «الذي يصل حدّ الإبهام فيستغلق على سامعيه، ولا يأتون معناه إلاّ كدًّا ومكابدةً، بل إنّه يطلب الكلام الذي يكون مطمعًا ممتنعًا، بعيدًا مع قربه، صعبًا في سهولته.»[2] ومنه فإنّ الكلام المتمنّع المعقّد ليس سوى دليل على العجز والقصور «فأمّا من أراد الإبانة [...] فأتى بإغلاق، دلّ ذلك على عجزه عن الإبانة، وقصوره عن الإفصاح.»[3]

إنّ الغموض المعقّد والمبهم في نظر (العسكري) يجعل المعنى مستغلقًا، غليظًا ومستثقلاً، ولا يدرك إلا توهّمًا، ويترك المتلقي في حيرة وقلق، ويقيم سدًّا منيعًا بينه وبين النّص، ولذلك فإنّ الغموض الذي تُكبّل الأذهان عن فهمه، وتكِل عن تقصّيه، هو غموض سلبي مرفوض لدى (أبي هلال العسكري)، والحال هذه فيما يخص الإفراط في الوضوح والإبانة، فـ«ما كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفًا بيّنًا فهو جملة الرديء المردود.»[4] وعلى هذا الأساس فإنّ النّاقد؛ ينفر من الإفراط في توضيح المعاني حدّ الإسفاف والابتذال، ومن ثمّ فإنّ لجوء الشّاعر لخاصية الغموض «يحفظ المعاني بكليتها، حتّى لا تتحوّل إلى جزئيات ضئيلة، يهتك الوضوح سرّها الدّفين، ويفقدها ميزة الإيحاء والغياب.»[5]

---

[1] ثريا عبد الوهاب العباسي، موقف النقد العربي القديم من الغموض الفني في الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الملك عبد العزيز، الرياض، مج17، العدد2، 2009، ص175. وابن طباطبا، مرجع سابق، ص 20.

[2] جهاد مجالي، مرجع سابق، ص 236، وأبو هلال العسكري، مرجع سابق، ص 61.

[3] أبو هلال العسكري، المرجع نفسه، ص 29.

[4] أبو هلال العسكري، المرجع السابق، ص 64.

[5] بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، (د ط)، 1984، ص 127.

هذه شذرات نقدية لـ(العسكري) حول مسألة الغموض في الشّعر، ومع أنّه من النّقاد المنتصرين والمتعصبين لمذهب الوضوح والإبانة في الأدب، إلاّ أنّنا حاولنا استجلاء بعض ما غمض من ومضاته النّقدية التي تمس ظاهرة الغموض في الشّعر، في معرض دفاعه عن قضية الوضوح.

هذا ويستحسن (أبو إسحاق الصابّي– 384 هـ) صراحةً الغموض في الكلام المنظوم ضمن موازنته بين الكلام المنظوم والمنثور، وقد رسم قيود واشتراطات المستحسن والمقبول من الغموض، وممّا يؤصّل لهذا ويشهد له قوله: «إنّ طريق الإحسان في منثور الكلام يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأنّ الترسل هو ما وضح معناه، وأعطاك سماعه في أوّل وهلة، ما تضمّنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه.»[1]

وبهذا الفهم؛ يكون الغموض «علامة فارقة بين لغة الشعر ولغة النثر الواضحة والمباشرة، فالغموض من الأساليب الفنية التي تحقق الشعرية، إذ يخلق الغموض في الشعر مفاجآت من خلال تعدد المعاني، والاحتمالات المختلفة في التّفسير، وبهذا التعدد تتحقق اللذة الحسية والعقلية عند قارئ الشعر ومتلقيه، ويذكي حيويته ويفعّل قدراته.»[2]

وفي هذا الشّأن يقول (الصابي): «...الشعر بُنيَ على حدود مقررة، وأوزان مقدّرة وفصّل أبياتًا كل واحد منها قائم بذاته، وغير محتاج إلى غيره إلاّ ما يتفق أن يكون مضمنًا بأخيه وهو عيب، فلمّا كان النّفَس لا يمكن أن يمتدّ في البيت الواحد، إلا بأكثر من مقدار عروضه وضربه وكلاهما قليل، احتيجَ إلى أن يكون الفضل في المعنى، فاعتمد فيه أن يلطف ويدق، ليصير إلى المفضي إليه والمطل عليه، بمنزلة الفائز بذخيرة خافية استثارها

[1] ابن أبي الحديد، مرجع سابق، ص 280.

[2] إبراهيم عبد الفتاح، التجليات البلاغية في شروح الحماسة، دار حميثرا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص 35.

والظّافر بخبية دفينة استخرجها واستنبطها، ثمّ إن للمتأمّل وقفات على إعجاز الأبيات قد وضعت لإدراك المعنى، والفطنة بالمغزى، وفي مثل ذلك يحسن خفاء الأثر وبعد المرمى.»[1]

وبالتالي؛ فالغموض ظاهرة جمالية، تحفّز ذهن القارئ للمشاركة في اكتشاف المعنى الغائر وراء المعنى الغامض، والتعرف عليه من جديد، وتنحية جميع الأوصاف اللصيقة بالكلام الغامض التي أَلِفها المتلقي، وخلق معانٍ جديدة غير معهودة قوامها الاتساع والتعدّد.

ويظهر اهتمام (ابن رشيق – 456 هـ) بقضية الغموض، من خلال تناوله موضوع الاتساع، أي «أن يقول الشّاعر بيتًا يتّسع فيه التّأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنّما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته، واتساع المعنى.»[2]

إنّ الغموض الذي تتدخّل التّعددية، والألفاظ الكثيفة، والمعاني الفضفاضة في إنشائه؛ يدلّ على ثراء النّص الشعري وأصالته، وقدرته على فتح آفاق أوسع، ومستويات عديدة أمام القارئ لفهم النّص، وبالتالي؛ ينعكس فضل الغموض على الصّورة الشعرية، فيضمن نجاحها من خلال قدرته على إقحام عناصر الإيحاء، واستثارة الدّلالات والمعاني المتعددة ضمن نسيجها الجوّاني، فمثل هذا النمط من الغموض؛ يوقّع شعرية الصورة التي تعد أهم خصيصة من خصائص النص الشعري.[3] وقد أخذ (الجرجاني) موقفًا وسطًا حول قضية الغموض، إذ استحسن الغموض في الشّعر واعترف بشرعيته، فالشعر الغامض عنده: «كالجوهر في

[1] ثريا عبد الوهاب العباسي، مرجع سابق، ص 178. والصابي، رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، منشور ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، مج2، تح: عبد الرحمن الهدلق، النادي الأدبي الثقافي، جدة الرياض، 1989، ص 595-596.

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988، ص 716.

[3] ينظر: إبراهيم سنجلاوي، موقف النقاد العرب القدماء من الغموض (دراسة مقارنة)، عالم الفكر، الكويت، مج 05، العدد 13، 1987، ص 196.

الصدف، لا يبرز لك إلاّ أن تشقّه عنه وكالعزيز المتحجّب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه.»[1]

فهو يحبّذ أن يكتنف الشعر بعض الغموض، وليس الغموض الاعتباطي الذي يتحوّل إلى ألاعيب شكلية متناثرة تختزل فنيّة النّص وأبعاده غير المحدودة، بل ذلك المبني على أسس فنّية، وينمّ عن عبقرية فنيّة عالية، إذا ما حسن توظيفه في موضعه المناسب، وهو يشبّه هذا النّوع من الغموض في الشّعر؛ بالدّر المكنون في الصدف، يبتغي جهدًا ورويّةً لشقّ صدفته، فيتحقق بعد هذا الجهد والطّلب للنّفس سرورها ورضاها، فـ «من المركوز في الطبع؛ أنّ الشيء إذا نيل بعد الطّلب له ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالمزية أولى فكان موقعه من النّفس أجلّ وألطف، وكانت به أضن وأشغف.»[2]

إنّ الأنس الذي يحدث في النّفس إنما يكون؛ عند الوصول إلى ما نرغب فيه أو نشتاق إليه، والغموض إحدى الظواهر الفنية التي تثير شهية المتلقي في شقّ أسقف النّص، لتبدأ معها رحلة التّنقيب عن اللآلئ الجمالية المتخفيّة في بواطن الخطاب، وهذا ميل فطري في الإنسان، فهو –بطبعه– يستهويه الغامض والمحجوب، ويغري فضوله، فهو كالغازي الذي يعشق الفتوحات، وكالمغامر الذي يرنو بشوق نحو المجهول.

وهاهو (الرّازي – 606 هـ) يثبت دعائم هذا الفهم، فيرى أنّ «النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوقٌ إليه أصلاً، لأنّ تحصيل الحاصل محال، وإن لم تقف على شيء منه أصلا لم يحصل لها شوق إليه، فأمّا إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض، فإنّ القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فيحصل لها –بسبب علمها بالقدر الذي علمته– لذّة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم [...] فتحصل –هناك– لذات وآلام متعاقبة، واللذة إذا حصلت على عقيب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم. وإذا عرفت

[1] مريم حمزة، غموض الشعر ومصاعب التلقي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، (د ط)، 2011، ص 35، نقلا عن: الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المنار، القاهرة، (د ط)، 1939، ص 119.

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة– جدّة، ط1، 1992، ص 132.

هذا –فنقول: إذا عبّر عن الشيء باللفظ الدّال عليه – على سبيل الحقيقة: حصل كمال العلم به، فلا تحصل اللذة القوية، وأمّا إذا عبّر عنها بلوازمها الخارجية؛ وعرف لا على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي "الدغدغة النفسانية" فلأجل هذا؛ كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية، ألذ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية.»[1]

يبدو أنّ (الفخر الرّازي) يتفق تمامًا مع (الجرجاني)، من خلال تركيزه على جانب التّأثير الذي يحدثه الغموض في النّفس –عند كشف المعاني المستترة– من لذّة، وهكذا فإنّه كأستاذه يطلب «الغموض الشفيف الذي يحدث في النّفس الشوق والفضول لمعرفة ما لا تعرفه، وإشباع فضولها منه، فالإنسان بطبيعته مشوق إلى ما لا يعرفه، ثم تحصل اللذة بعد انكشاف ما يشف المعنى عنه.»[2] ومنه القول بأن؛ الغموض وسيلة جمالية شعرية، لتحصيل لذّة الكشف ومتاع الدّهشة بعد رحلة طويلة يشقّها القارئ في غياهب النّص، رغبةً في فتح مغاليقه وفكّ شفراته الغامضة، وعليه؛ يكون الوصول إلى المعنى بعد الطّلب والحرص، ألذ وأوقع في النّفس من ذلك المعنى المباشر الواضح والمبتذل.

واللاّفت أنّ (الجرجاني) يرفض الغموض الذي ينتج من غرابة الألفاظ، أو الإفراط في التعقيد الذي يؤدّي بدوره إلى الإبهام «حيث يرى أن الغموض من أجل الغموض؛ لا يحقّق فضل الشّعر ولا مزيته، بل إنّ محاسنه تستحيل مساوئ تمجّها النّفس، ويرفضها العقل، كما أنّ صاحب الشّعر الغامض يعثّر فكرك [...]، ويشيك طريقك إلى المعنى، حتّى لا تدري من أين تتوصّل وكيف تطلب ذلك، فيضحى عندها المتلقي كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالرّوح، ثم يخرج الخرز.»[3]

---

[1] فخر الدين الرّازي، المحصول في علم أصول الفقه، ج1، تح: طه جابر فياض العلواني، مؤسسة الرسالة، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 336.

[2] جهاد مجالي، دراسات في الإبداع الفني في الشعر: رؤى النقاد في ضوء علم النفس الأدبي والنقد الحديث، ص 242.

[3] مريم حمزة، غموض الشعر ومصاعب التلقي، ص 39. وعبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 120–126.

إنّ الغموض الذي يجهد الفكر ويعكّر المزاج ويمتص الطّاقة عبثًا، ويجعل القارئ يضيع في غيابة المعنى وأغواره، دون أن ينال منه الفضل والمزية، هو غموض غير محبوب وغير مطلوب في الصّنعة «فإن قلت، فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعتمد ما يكسب المعنى غموضًا مشرّفًا له، وزائدًا في فضله، وهذا خلاف ما عليه النّاس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك؟ فالجواب؛ إنّي لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، إنما أردت القدر الذي يُحتاج إليه.»[1]

وهكذا يشير (الجرجاني) من خلف سطور هذا القول إلى؛ أنّ خير الغموض إنما ذلك الذي يعلي من شأن العمل الفني وينزّهه عن المباشرة والابتذال، وليس الذي يؤدّي إلى الإسهاب وفرط التّفكير الذي يحول دون تحقيق غايته الفنيّة، ويتحوّل إلى كتلة معقّدة متحجّرة من العسير اختراقها، وكشف جواهرها المضمرة، ولأنّ النّص الشعري لا يجود بنفسه لأول وهلة، نجد (عبد القاهر) يلحّ على النّاقد أو المتلقي التمرس والمران، من أجل ولوج أسرار الشّعر –الغامض غموضًا شفافيا إيجابيًّا– «لأنّ بعض هذا الشّعر يحتاج في استخراجه إلى فضل رويّةٍ ولطف فكرة، وإلاّ فكيف يتفاضل السامعون، وكيف يشرّف بعضهم بعضا، ويرتفع بعضهم عن بعض درجات؟ وهل كل متلق قادر على فك أسرار الشّعر؟ وهل كل واحد قادر على إزالة الحجب؟ وهل كل "أحد يفلح في شق الصدفة؟"»[2]

إنّ ما يعيب الشّعر في نظر (الجرجاني) ما كان لفظه غامضًا إلى درجة التّعقيدوالإبهام، فيستحيل معناه غثًّا ثقيلاً وبعيدًا عن الفهم، فالتعقيد –كما ينوّه– «سوء صياغة ومعاظلة في الأسلوب، وتعمية للمعنى، رغبة في إبراز المهارة اللغوية، دون أن يستأهل المعنى المتضمّن كل هذا ولذا فهو مذموم ومرفوض، وليس فيه دقة بناء شعري،

[1] روز غريب، مرجع سابق، ص 129، وعبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 118–119.

[2] مريم حمزة، مرجع سابق، ص 36.

وإنّما لم يرتّب فيه اللفظ التّرتيب الذي بمثله تحصل الدّلالة على الغرض، حتّى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة، ويسعى إليه من غير طريق، كقوله:

ولذا اسم أغطية العيون جفونها من أنهما عمل السيوف عوامل

وإنّما ذمّ هذا الجنس؛ لأنّه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكدّك بسوء الدّلالة، وأودع لك في قالب غير مستوٍ، ولا ملمّس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج؛ خرج مشوّه الصورة، ناقص الحسن.»[1] لا تحصل من ورائه من طائل، غير كدّ الفكر وإتعابه، كون هذا النّمط من الغموض نابع من تكلّف الشّاعر في لفظه، وتعسّف في نظمه، وهو أحق أنماط التعقيد بالذم في نظر (الجرجاني).

في حين أنّ أفضل الشعر لديه ما حسن غموضه، أي إنّه ما كان نابعًا من رؤيا فنيّة تشي بعبقرية الإبداع، ومن «طبيعة التجربة الشعرية ومن لطافة المعنى، ومن تلك اللغة الشعرية ذات الخصوصية والمباينة لغيرها، التي لا تقف بك عند الصورة الأولى، وإنّما تشدّك لتأمّل ما وراء هذه الصّورة، من بناء ثانٍ يكون هو المقصود والمراد.»[2] فالغموض مطلب شرعي من مطالب الشعرية، وسمة خصيصة في عملية الإبداع الشعري، وليس صداه في الشعر عرضيًّا، بل إنّه يشكّل مادته الأولية، إلا إذا تجاوز حدوده التي تقتضيها الضرورة المعرفية، فإنّه يضعف ويخبت ألقه، وقد يودي أحيانا بمقصده، فيتعثّر لذلك وصول المعنى.[3]

إنّ الغموض دافع فنيّ للخطاب الإبداعي، استطاع تغيير بنيته المألوفه، وإخراجه من المباشرة والوضوح، إلى الانغماس في تجربة الغياب والتّخفي، حيث يجعل القارئ يحاور

[1] صلاح حنفي، ومضات نقدية من التراث: الغموض الفنّي لدى عبد القاهر الجرجاني، مجلة أعاريب، العدد4، أفريل 2014، ص 32.

[2] صلاح حنفي، المرجع السابق، ص 31.

[3] ينظر: بتول أحمد جندية، تآزر الحضاري والجمالي في وظيفة الشعر العربي القديم ونظامه البنائي، جامعة حلب، ط1 2017، ص 338.

الخطاب الشعري من منطلقه (الغموض)، الأمر الذي يفتح فكره على مجالات خصبة من التحليل والتأويل، فمن طبيعة القول الشّعري أنّه لا يهب معناه بيسر ولا يسلّم مقاليده منذ القراءة الأولى، بل إنّ لغته في أصلها غامضة غموضًا شفيفًا، ومُوشَّحة بكثير من الظلال والإيحاءات، ما يجعل التعامل مع النّص الشعري تعاملاً حذرًا دقيقًا، مشفوعًا بتأمّل عالٍ وفكر متأهب، وملكة مدرّبة.

د – عمود الشعر:

يمكننا ملاحظة حرص النقاد العرب القدامى على الجمال، وتلمّس عناصره في القضايا الفكرية التي أثاروها، حيث كانت من أبرز هذه القضايا التي حفل بها النّقد العربي القديم "عمود الشعر" المراد به؛ قوام الشعر الذي لا يستقيم إلاّ به، وهو ما اتفقت عليه أذواق النّاس، وتعارف عليه النّقاد، ويشار إلى أنّ أقدم صياغة واستعمال لمصطلح "عمود الشعر" كانت مع (الآمدي–370هـ) في "الموازنة"، وبالتّالي: يعدّ أول من حاز قصب السبق في صكّ هذا المصطلح الذي تقاس به جودة الشّعر وحسنه، ويتكوّن من سبعة أبواب هي: «شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل منها معيار.»[1]

يعدّ عمود الشعر قيدًا من قيود الصّنعة التي لا ينبغي على شاعرٍ الإخلال بقواعده وإلاّ كان ذلك في نظرهم هتكًا للجمال، وبعدًا عن الذوق العربي، نظرًا لاعتيادهم على ما ينسج على شاكلته (عمود الشعر)، واستبعادهم الشعر الذي يخالف سُنن العمود الشعري الذي أصبح معيارًا «رابطًا للشعر بالجذع الأكبر ألا وهو الفن، ذلك أنّ الأدب جزء من الفن، وأنّ

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، تح: أحمد أمين– عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، (د ط) 1951، ص09.

الوصف والمقاربة في التشبيه تعدّ من وسائل التصوير الفنّي، ممّا يربط عمود الشعر بعمود الجمال والفن.»[1]

وقد كشف (الآمدي) عن قبوله للصنعة في عمود الشعر، إذا ما لم تحد عن الإفراط والغلو والمبالغة، كما أنّه استند في تسويق رأيه هذا على شعر (البحتري)، وطريقته السليمة في قرضه على نظام عمود الشعر، يقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلاّ حسن التّأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإنّ الكلام لا يكتسي البهاء والرّونق، إلاّ إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري.»[2]

وقد حصل لـ(البحتري) «أنّه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيرًا في شعره من الاستعارة، والتجنيس والمطابقة وانفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ وصحة المعاني، حتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته.»[3] ولأجل كل هذا؛ كان (البحتري) أشعر من (أبي تمّام) لدى (الآمدي) كونه قد التزم بعمود الشّعر ولم يخالف منطقه، وبالتالي فقد نال استحسان جمهور المتلقين، كونه شاعر مطبوع على مذهب العرب، ولم يحد عن سنن عمود الشعر، ولم يلجأ في الصنعة إلى التكلف المذموم، ولا إلى الإفراط أو التعقيد.

ويتلخص تصور (الآمدي) للشعر من خلال عمود الشعر، عبر ثلاث محطات؛ من حيث الأسلوب، المعاني، ومن حيث الأخيلة والصور، فـ(الآمدي) يولي عنايةً بالغةً للأسلوب

[1] عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر: مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير – دار الأوائل، دمشق، ط1، 2004، ص 51.

[2] الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994، ص 423.

[3] الآمدي، المرجع السابق، ص 18-19.

«فهو يهتم كثيرًا بجودة السبك وسلامة التّأليف، ونصاعة ديباجة الشعر وحلاوة اللفظ، وكذلك أن تقع الألفاظ في مواقعها المناسبة في الجملة مشاكلةً معانيها، وغير متنافية معها.»[1]

ومن بين ما يثير اهتمام (الآمدي) من قواعد وجب توافرها في الأسلوب «سهولة الألفاظ وألفتها، وألا تكون ألفاظًا حوشية غريبة، فالشعر يؤثر السهولة والوضوح، ويتجه إلى الشعر القريب الذي يخاطب القلب، وبالتالي فهو ينفر من كل ما من شأنه أن يفسد في الشعر بساطته، ويبعده عن عفويته، أو يعقده ويغمضه.»[2]

نستنتج أنّ مما يعيب الشعر لديه؛ أن يضم بين جنباته حوشي الكلام، والألفاظ الغريبة المعقدة البعيدة عن الفهم والوجدان، فـ(الآمدي) «ينفر من الفلسفة والأفكار الدقيقة إذا دخلت في نسيج الشعر، لأنها تجعله بحاجة إلى استنباط وإدامة النظر والتفكير، فيصبح الشعر بعيدًا كل البعد عن عمود الشعر العربي المألوف، ويخرج صاحبه من دائرة الشعراء والبلغاء، فيسمّى عندئذ حكيمًا أو فيلسوفًا، لأنّ طريقته ليست طريقة العرب ولا مذهبهم.»[3]

ولهذا أشاد (الآمدي) في مواضع كثيرة بشعر (البحتري)، كونه ابتعد عما يشين شعره وآثر على ذلك تخير اللفظ السهل الواضح، خفيف الوقع وقريب المأخذ، في حين–وللسبب عينه– نعى شعر (أبي تمام) نظير مخالفته عمود الشعر، ولأنّ أسلوبه مثقل بغريب الألفاظ التي لا تتفق وجودة السبك، وجمال الرصف.

يجدّد (الأمدي) حرصه وهو يسنّ قواعد عمود الشعر على قرب الاستعارة، وهذا القرب لا يتحقق إلاّ «إذا كانت العلاقة واضحة بين المشبّه والمشبّه به، وكل ما كانت الصلة واضحة بين هذين الركنين وكان وجه الشبه الذي يربطهما متميّزًا جليًّا كانت الاستعارة قريبة

---

[1] نوح أحمد عبكل، المصطلح النقدي والبلاغة عند الآمدي في كتبه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 98.

[2] أسماء صابر جاسم، مصطلح عمود الشعر عند الآمدي والجرجاني، كلية التربية، جامعة تكريت، بغداد، ص06، نقلاً عن: www.alarabiahconference.org بتاريخ: 2020/02/06م، الساعة: 15:34.

[3] أسماء صابر جاسم ، المرجع السابق.

مستحسنة، كما أنّ الاستعارة تكون قريبة حينما تحمل اللفظة المستعارة معنى أو فكرة، تصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له.»[1]

وقد خالف (أبو تمّام) سمت هذه القاعدة، فكانت الاستعارة من أهم الأسباب التي أدّت إلى خروج شعره وحياده عن عمود الشّعر، لأنّ استعاراته اتسمت بالبعد فأصبح شعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولّدة، فقد رأى أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء، فاحتذاها واستكثر منها.[2]

فـ(أبو تمام) كان يستعير ما شذّ من استعارات سابقيه وينسج على منوالها، فجاءت استعاراته بعيدة المأخذ، وهذا ما لا يوافق عمود الشعر، فالشّاعر ملزم على «إتباع السنة المعروفة، فلا يخرج عما ألفته العرب، واعتادت عليه وإذا أتى بجديد ولم يفهمه النّاس، فالذنب ذنبه والوزر وزره، والعيب والنقص يلحقان به لأنّه عدل عن المحجة، إلى طريقة يجهلها هؤلاء النّاس.»[3]

ومن بين الظواهر التي أبعدت شعر (أبي تمام) عن دائرة عمود الشعر؛ هي "معانيه المولدة" فقد كانت «ثمرة ثقافته الواسعة والعميقة، فقد أحاط إحاطة طيّبة بالمنطق وعلم الكلام، والفلسفة والملل والنحل، إضافة إلى التراث العربي القديم وخاصة الشعري منه، فأثّر ذلك في شعره تأثيرًا بالغًا [...] فقد زوّدته هذه الثقافة بكثير من الأفكار الجديدة، وإلى عدم القناعة بما يمنحه خاطره، وتوليد المعاني القديمة واستقصاء الجديدة والتدقيق فيها، مما أضفى عليها قدرا متفاوتًا من الغموض، كما دفعته ثقافته إلى استخدام الأدلة المنطقية والاتكاء على عقله، فأثّر ذلك في ألفاظه التي نالها أحيانًا شيء من الإهمال، وعباراته التي

[1] نوح أحمد عبكل، مرجع سابق، ص 97.

[2] ينظر: الآمدي، مرجع سابق، ص 4-5-201.

[3] وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها، دار الفكر، دمشق، ط1، 2010 ص 132.

اقتربت من لغة النثر [...] ومن الطبيعي أن يسرع النّقاد إلى التقاط كل هذه الظواهر والتلويح بها أمام عيني (أبي تمام) معيّرين.»[1]

وعليه؛ لم يعبأ (الآمدي) بالمعاني الموّلدة في الشعّر والتي استقاها (البحتري) من مختلف ينابيع الثقافة، واحتكاكه بمختلف العلوم والمعارف، إذ رفض هذه المعاني أساسًا من الشّعر، لأنّها تحيد به عن ضوابط عمود الشّعر، وليس من شكّ أنّ (الآمدي) كان يفضّل طريقة (البحتري) في الصياغة وعدّها نموذجًا من وحي الأوائل يحتذى به في قرض الشّعر يقول: «والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنّما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب.»[2]

وقد تولّى (المرزوقي –421 هـ) التفصيل في هذه القضية، إذ انتهى إلى ضرورة تحديد معالم عمود الشّعر، وسطّر الأسباب التي حدت به إلى ذلك في قوله: «فالواجب أن يتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، لتمييز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه ويعلم أيضًا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب.»[3]

الواضح أن عناصر عمود الشّعر التي استقرّت في فكر (المرزوقي) صدرت عن طريقة العرب في قول الشعر، ويمكن أن يقودنا هذا إلى القول بأنّ العرب؛ تفنّنوا في رسم مسار هذه النظرية (عمود الشعر) يحذوها سعي دءوب لإبراز فضائلها في الحفاظ على الشعرية العربية الناضجة، وقد مضى (المرزوقي) في مؤلّفه "شرح ديوان الحماسة" التوسع

[1] أحمد بزيو، عمود الشعر النشأة والتطور، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد21، ديسمبر2014 ص 33.

[2] الآمدي، مرجع سابق، ص 401–402.

[3] المرزوقي، مرجع سابق، ص 81.

في عناصر العمود، وأخذ «يحلل كل عنصر على حدة مع تحديد معياريته، فجعل معيار المعنى الصحة والقبول، ومعيار اللفظ الطبع، ومعيار الإصابة في الوصف الذّكاء وحسن التمييز ومعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، ومعيار التحكم في أجزاء النظم عدم تعثر الطبع بأبنيته، ومعيار الاستعارة تقريب التشبيه حتى يتناسب المشبه مع المشبه به، ومعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية: طول الدربة ودوام المدارسة.»[1]

إذا ما أردنا معاينة هذه المعايير التي اتخذها (المرزوقي) لقياس جودة الشعر، نجدها متداخلة ومترابطة فيما بينها، كما أنّ بعض ألفاظها مترادف، ومهما يكن من أمر؛ «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المغلق المعظّم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه.»[2]

يمكن أن نطالع من خلال هذا القول؛ الفرق الجوهري بين (المرزوقي) و(الآمدي)؛ فـ(المرزوقي) لا يلزم الشّاعر أن يتقيد بجميع ضوابط عمود الشّعر السبعة، ولا ضير إن لم يصب الشعر بعض عناصره، وهذا يعني أنّه مهما اختلفت أساليب الشّعراء وتفاوتت، فإنّ ذلك لا يلغي انتسابهم إلى عمود الشعر، وعلى هذا الأساس لاحظ النّاقد (إحسان عباس) أنّ (المرزوقي) «لا يخرج شاعرًا عن عمود الشعر، وإنّما يخرج القصيدة الواحدة أو الأبيات المعيّنة لإخلالها بعناصره.»[3]

وبالتالي؛ فنظرية عمود الشعر عند (المرزوقي) «تستغرق الشعر كلّه، لا يخرج عنها شاعر، وإذا كان هناك تفاوت أو اختلاف أو رفعة أو انحدار، فإنّها لا تخرج عن نطاق

[1] بغداد بردادي، معيارية الجمال الشعري في النقد الأدبي، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، مج 1، العدد1، ماي 2015، ص 04.

[2] المرزوقي، مرجع سابق، ص 81.

[3] أحمد بزيو، مرجع سابق، ص 36.

(العمود) بأي حال من الأحوال.»[1] وهذا ما يكشف عن تصور (المرزوقي) الرحب، بمنح شيء من الحرية للشّعراء في عملية قرض الشّعر، فهو يبدو متساهلاً معهم من ناحية عدم الالتزام حرفيًّا بعمود الشعر، ثمّ إنّه لا يعيب إلا ما أدّى إلى اعتساف وغثاثة واقتسار.

إنّ صياغة (المرزوقي) لعمود الشعر انبنت على متكأ نقد القرن الرابع «فهي خلاصة الآراء النقدية التي ظهرت خلال هذا القرن، على نحو لم يسبق تجاوزه، وتمثّل محاولة لوصل ما انقطع من التصور القديم، لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة العربية، والتطور الجديد الذي لحق بها.»[2]

وجملة الأمر مما مضى؛ يتضّح غرض النّقاد من تقنين نظرية عمود الشّعر بوصفها؛ طريقة فنيّة لحفظ معايير الجمال في الصنعة الشّعرية، ومتى التزم الشّاعر بهذه المعايير في نظرهم، كان الفارس الذي يمتطي صهوة الجمال بلا منازع، وبهذا فإنّ عمود الشّعر ما هو إلاّ تجلٍّ وتمثّل واعٍ لمجاميع الذّوق العربي، ورؤيتهم الجمالية للنّص الشّعري.

هـ- إشارة أخيرة:

وفوق ما تمّ ذكره من جملة ما نرقبه من مبادئ استطيقية حيكَت على بساط نقدنا القديم نضيف؛ مبدأ "الرّقة" وما اتّصل بها من معاني الحب والحركة والملاحة والجمال، إذ عقل النّقاد من قِدم هذا المبدأ، وحبّب إلى قلوبهم الشّعر الرّقيق اللطيف، وفي تاريخ الشّعر العربي نماذج كثيرة لهذا النّوع من الشّعر، الذي يكون غالبًا -كما وصفه النّاقد (عبد الكريم اليافي)- «من البحور المجزوءة والقطع القصيرة السهلة، لا الطويلة ولا المتكلّفة، لأنّ الرّقة إلهام قصير مقتضب، فكأنّ القطعة الشعرية تشف عن بارق عذب يرتسم في النّفس، كما أنّ

[1] ابتسام مرهون الصفار- ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، منشورات العطار، (د ب)، ط1، 2014 ص282.

[2] عماد محمد محمود البخيتاوي، مناهج البحث البلاغي عند العرب: دراسة في الأسس المعرفية، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2012، ص 226-227.

الشعر الرقيق –في نظره– شعر صافٍ فيه غضارة وعليه طلاوة، لا عنت فيه، كأنّه جاء عفو الخاطر وطوع البديهة، يغلب الطبع فيه على كل شيء.»[1]

ويختار النّاقد شعر (أبي العتاهية) كلّه؛ لما فيه من سهولة كبيرة، ويتناول أمورًا توحي بالرقة واللين واللطف والملاحة، كما أنّه جعل شعر (بهاء الدين زهير) من أرق وألطف الأشعار التي عرفتها العرب، وعليه؛ فإنّهم قد شغفوا برقة الأشعار، لما تخلّفه من جوّ بديع سلس تستسيغه الذائقة وتطرب إليه، إذ «نحسّ بنوع من الاستسلام، لدى كل ما هو رقيق ولطيف، كأنّ هذا الاستسلام تعطّف منه وتنزل، فمن تأمّل الكون بعيني فنّان استشفّ الإحسان من خلال الرّقة.»[2]

ولا يخفى على أحد أنّ وقع رقيق الشّعر على النّفس يخلّف عذوبة وإطرابًا، ومن النّقاد الذين احتفوا بخاصية الإطراب التي تعدّ ملمحًا هامًّا من ملامح الجمال في الشّعر؛ (ابن رشيق) في عمدته بقوله: «إنما الشعر ما أطرب وهزّ النّفوس، وحرّك الطّباع.»[3]

وهذا ما فطن إليه (القاضي الجرجاني – 392هـ) بجعل الشّعر الجميل؛ ما طربت النّفس له واستساغه الذوق، يقول: «والشعر لا يحبّب إلى النّفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدل والمقايسة، وإنّما يعطفه عليه القبول والطلاوة ويقربه منها الرّونق والحلاوة.»[4]

هذا وقد عدّ (المرزوقي) تخيّر لذيذ الوزن في الشّعر من شأنه أن يحقّق سمة الإطراب، والإشارة إلى ذلك بقوله: «لأنّ لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم

[1] عبد الكريم اليافي، مرجع سابق، ص 36

[2] عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص 34.

[3] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج1، ص 257.

[4] القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة، (د ط)، 1966، ص 100.

لصواب تركيبه واعتدال منظومه.»[1] هذا ما يكشف فاعلية الوزن والإيقاع في حمل نفس المتلقي على الطّرب.

ومن بين ما تردّد في مجال الحديث عن مقومات الشّعر الجمالية من وجهة نظر النقد العربي القديم، التخييل؛ حيث يعتبر (الجرجاني) التّخييل «أظهر أمرًا في البعد عن الحقيقة وأكشفَ وجهًا في أنّه خداعٌ للعقل وضرب من التزويق.»[2]

الظاهر أنّ مفهوم التّخييل لديه، «ما اقتضى الإيهام والتملّص من الحقيقة، كما أنّه ما ألزم التّفنّن في ابتداعه، بما يسمح الخروج عن الواقع المألوف والمحتمل، إلى المخادع البعيد والمخاتل والمعاني المتخيّلة لديه؛ إنما هي معانٍ فضفاضة مفتنة المذاهب كثيرة المسالك، من الصعب حصرها وإحاطتها إلى على وجه التّقريب. »[3]هذا وقد نفى (القرطاجنّي) «أن يخضع الشّعر بما هو ضرب من الشعر للصدق أو الكذب، وألحّ على ما يترتّب على التخييل من نزوع إلى استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطه النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمّا يراه بما يخيّر لها من خير أو شرّ.»[4]

وعلى هذا الأساس يقدّم مفهومه للشّعر بأنّه: «كلام مخيّل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتآمه مقدمات مخيلة؛ صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها –بما هي شعر– غير التخييل، والتخييل أن تتمثّل للسامع من لفظ الشّاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء أخرجها من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض.»[5] ومن هنا يفهم أن التّخييل؛ هو عملية ابتداع الشّاعر لما لطف من الصور والمعاني، وتحويرها في قالب متخيّل، مجاوز للواقع

---

[1] المرزوقي، مرجع سابق، ص 10.

[2] عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص 198.

[3] عبد القاهر الجرجاني، المرجع نفسه، ص 141.

[4] محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 74.

[5] حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 89.

ومضادّ له أحيانًا، أي إنّه حالة عاديّة من الانفعال بحالة عادية من النّظام.[1] على حدّ تعبير (روز غريب).

ومّما زان الشّعر العربي القديم؛ «تشكيله الموسيقي، فقد تفنّن الشّعراء في إخراجه إيقاعيًّا عبر تخير لذيذ الأوزان، والقوافي المناسبة، التي تعدّ العمود الفقري لحركة الإيقاع الشّعري، ما يوثّق رؤيتهم الجمالية وإيمانهم الشّديد بدور الموسيقى في الحفاظ على حياة القصيدة، وسهولة ووصولها إلى الأسماع، وبالتّالي خلودها في الخواطر والأذهان، فقد كان العرب يقرؤون الشّعر على الألحان والتطريب والإيقاع، ليؤثّر في جمهور السّامعين، ويقع منهم موقعًا حسنًا.»[2]

وقد أدرك النّقاد العرب ما لموسيقى الشّعر من فائدة في استجلاب اللّذة والطّرب، وهذا ما نلمحه عند (ابن طباطبا) في قوله: «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله له، واشتماله عليه [...] فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التّام البيان، المعتدل الوزن، مازح الرّوح ولاءم الفهم وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيبا من الرقى، وأشد إطرابًا من الغناء، فسلّ السخائم (الأحقاد) وحلل العقد، وسخى الشّحيح، وتشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزّه وإثارته.»[3]

---

[1] ينظر: روز غريب، تمهيد في النّقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971، ص 86.

[2] عبد اللطيف الوراري، الأساس الموسيقي للقصيدة: لماذا كان الشّعر العربي غنائيًّا، جريدة القدس العربي، عدد مارس 2018، نقلاً عن:

https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BFالأساس-الموسيقي-للقصيدة-لماذا-كان-ا/

بتاريخ: 2020/02/10م، الساعة: 11:19.

[3] ابن طباطبا، مرجع سابق، ص 21.

فـ(ابن طباطبا) في نصه هذا يدلّل على؛ أن «العرب فهموا –بديهيًّا– كيف تحصل الموسيقى اللفظية بتآلف الحروف، وتنويع الأصوات والحركات والألفاظ والجمل، واهتموا بآلات الموسيقى اللفظية، من تنوين وإعراب وسجع، وتوازن وازدواج وأنواع البديع اللفظي وقوانين الإعلال والإدغام وعرفوا ما بين اللفظ والمعنى من صلات خفية، وما يستطيعه النّغم والصوت من دلالة على المعنى، فشرطوا في الشعر ائتلاف اللفظ مع المعنى، أي اللفظ الرقيق للمعنى الرقيق، واللفظ الجزل المعنى القوي الرصين، كذلك أرادوا ائتلاف اللفظ مع الوزن، والمعنى مع الوزن والقافية.»[1]

وأشار (الجاحظ) إلى هذا الملمح، فقال: «كانت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة.»[2] هذا رأيٌ مؤدّاه؛ أنّ العرب كانت على دراية واسعة بضرورة الاهتمام بالقواعد التي أطّرت موسيقى شعرهم، والعمل على تحسينها وتجويدها، لتوائم الذّوق وتداعب الحس، ولفاعليتها في كسر الرتابة، وخلق حالة من الارتياح والطرب، أي إنّها لا تتعارض مع استحسان النّفس، وموافقة الفطرة السليمة، لذا كانت الأوزان المقبولة عند (حازم) ما كانت جارية [...] على ما يحسن السمع، ويلاءم الفطرة السليمة والذوق، ولذا وجدنا أجمل أشعار العرب، موافقًا لمجاري كلام العرب الصحيحة، ووقفًا للنفوس والأسماع، ولعلّ أجمل تعبير عن حلاوة الوزن الموسيقي الموافق للنفوس ذوات الفطرة السليمة، قول (الجرجاني) ومن بعده (ابن الأثير)؛ يدخل في الأذن بغير إذْن.[3]

هكذا كانت تأمّلات طائفة من النّقاد العرب القدامى في نحت المعالم الجمالية للمنجز الشعري، حيث كانت لهم رؤيا ثاقبة وكانوا حذّاقًا في استبطان الشّعر، ورصد نبضاته الجمالية ممتطين أحصنة البيان، على هذا الأساس كان لابدّ من العودة إلى تراثنا النّقدي

[1] روز غريب، مرجع سابق، ص 132.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ج2، ص 358.

[3] ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، النقد الجمالي عند العرب، ص 119. للمزيد من التوسع، ينظر: القرطاجني، مرجع سابق، ص 264، والجرجاني، مرجع سابق، ص 267، وابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص 190.

العربي، لإثراء العالم الجمالي للنّص الشّعري، فقد كانت آراؤهم حصيفة نابعة عن وازع جمالي متّقِد، وعن دراية وفهم عميق لهذا الفن العريق، على الرغم من أننا نلمس اختلاف الرؤية لديهم في تقنين الجمال، إلاّ أنّ رؤيتهم الجمالية كانت؛ بمثابة خارطة يهتدي بها المتأخرون ليرسموا طريق الجمال، صحيح أنّ لكلّ إبداع جديد تقويمًا جديدًا، ولكل رؤية فهمًا جديدًا كما يرى (أدونيس)، إلاّ أنّ هذه المحاولات النّقدية لفهم الجمال الشّعري، تعدّ بمثابة أرضية صلدة ينبني عليها فهمهم في الحكم على جمالية الشعر في زمن لاحق، فإذا ابتغينا ضبط مرتكزات الوعي، والذّوق الجمالي العربي الحالي (المعاصر)، فعلينا ملاحقة الخيوط الأولى التي نسجت منذ البداية ملامح هذا الوعي وهذا الذوق.

في هذه المحطّة رصدنا أهم المعايير الفنية/الاستطيقية لفن الشّعر التي حفل بها نقادنا الأقدمون، فمنها ما يمسّ شكل القصيدة، ومنها ما تعلّق بأسلوبها، ومنها ما انشغل بتعقّب ألفاظها ومعانيها، وهنا ينبغي أن نومئ إلى ملحظ هام؛ أنّ البحث لم يرصد بالتفصيل كافة الدعائم الجمالية في نقد الشعر العربي القديم، لأنّ المقام لا يسمح بذلك، حيث اكتفى بالإحاطة بجوانب محدودة منها، والتي كانت محلّ اهتمام واسع ومعالجة مستفيضة من قبل النقاد، من باب التأصيل لرؤية جمالية في تراثنا النّقدي العربي، ومن باب إضعاف حجّة القائلين بأنّ العرب القدامى لم يعرفوا الجمالية، إلاّ بشكل سطحي وساذج، ولم تكن لهم نظرات تأسيسية عميقة حول الجمال في الفن، وتأكيدًا على أنّ النّقد الجمالي العربي القديم بمثابة؛ مرجع تأسيسي ومادّة خام انبرى النّقاد العرب القدامى يشكّلونه وفق منطلقاتهم الرؤيوية والإبداعية الخاصة، ووفق بيئتهم وظروف عصرهم، ساعين إلى تحقيق تصوّرهم الجمالي المبتغى والكامل.

وخلاصة كلّ هذا؛ «إنّ النّقد العربي القديم قد عرف التفكير الجمالي، وعرفه متّصلا بالصياغة الأدبية، وقائمًا على التناسب والتناسق بين الأجزاء، ومراعاة الآثار النفسية المترتبة على مواقع المعاني في المطالع والمقاطع، ومعنى ذلك أنّ التفكير الجمالي عند النّقاد

العرب، كان شيئًا له سماته الخاصة المتميزة.»[1] بلا شك، وأنّ الذّوق العربي طالما تلذذ باللغة، وفُتِنَ بسحر البيان، وولع بأفخم الضروب من الصياغة.

ملاك الأمر من كلّ ما مضى؛ لقد بدا لنا من خلال هذه المحطّة أن نوثّق مسيرة الجمال وهو يتملّص من القالب المعياري الاختزالي، ويرنو بخطى واثقة نحو صرح الرؤية العلمية المنهجية، أي من النظرية إلى الممارسة، هذا التّحول والعدول تآخى بفضله؛ علم الجمال بالنّقد الأدبي واعتلَق به ومسّه مسًّا وثيقًا، في علاقة تشاركية وتكاملية بامتياز، وكان من المفيد أن نتبيّن –ما اتسع لنا المجال– تلك العلاقة، وأن نجلو أطرافًا منها، وأن نومئ إلى أثرها المرقوم في عقد صلات ووشائج صريحة مباشرة، وتارة خفية بين جيلين مختلفين من المعرفة (الفلسفة والنقد)، سدًّا لحاجة التّكامل والتضايف المعرفي.

فبعد أن كان الجمال يمُتّ بنسبه إلى الفلسفة؛ يصول ويجول في رحابها حُرًّا مُختالاً، ضُبِط في قوالب النّقد، في الوقت الذي احتيج فيه إلى تقويم الإبداع من حيث الحسن والقبح الجودة والرّداءة، وفهم منطق الذّوق، وتفسير علل نشوء القيم الجمالية في الفن، وبالتالي: يمكن تلخيص دور هذه المرحلة من البحث؛ على أنّها فعل تأسيس لملامح وأصول النّقد أو الاتجاه الجمالي في نقدنا العربي.

كما أنّنا لم نفوّت مناسبة الكلام عن؛ أهم المعيقات الكبرى التي واجهت هذا الاتجاه النقدي، فبالرغم من فضائل وحسنات هذا الاتجاه على الصرح النّقدي، فإنّه قد تعرّض –ولا يزال– لبعض الإشكالات والمآخذ النّظرية والتطبيقية، التي تلخّصت في فوضى المصطلح والطبيعة المعيارية للنقد الجمالي، كونه سليل علم الجمال الذي يعد أصغر أبناء الفلسفة كما يشاع، وبالتّالي؛ فهو يرث مشكلاتها التي غالبًا ما تلتفّ حول "الجمال/الجميل" في الفن، ولا

[1] صفوت عبد الله خطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، (د ط)، 1986، ص 44.

تسعى لمعالجته جوانيًّا أو مخاطبته هو في ذاته، أو ملامسة شيئًا داخليًا كامنًا فيه، بل إنها تسقط أحكامها المعيارية التعميمية على سائر الفنون، وهذه الأحكام المعيارية استلّ منها إشكال آخر مكين في الدّراسات الجمالية، هو أنها تعمد تفسير الجمال في الفن تفسيرًا جزئيًّا عادة ما يقوم على ديالكتيك الثنائيات الضدية المعدةّ سلفًا كـ "الحقيقة والخيال الشكل والمضمون، المنفعة واللذة، الثابت والمتغير...الخ" على حين أنّ هذا النوع من الدراسة مطالب بتفسير الجمال من داخله وفي ذاته.[1]

ولكن؛ تبقى هذه الادعاءات محض مآخذ ونقائص لا تلغي قيمة هذا النّقد أو هذا الاتجاه، وهذا –لا ريب– أمر صحيّ تمامًا، وميسمُ كافة المناهج والاتجاهات النّقدية الأخرى، لكنّ النّقد الجمالي يثبت في كل فرصة أنّه يبذل كلّ جهده، من أجل تخطي وتدارك هذه العقبات وتطويرها طردًا مع تطوّر النّظرية النّقدية، والمهمّة صعبة ولا ريب، لكنّها غير مستحيلة إذا ما تكاثفت الجهود، وسُخّرت النيّات في الخلاص، والحد من هذه المآزق التي تطال واقع الدراسات الجمالية وغيرها من المناهج.

ثمّ إنّ أهم ما يمكن أن يسترعي انتباه القارئ في الصفحات الآنفة أنْ؛ قد كان لأهل التّراث النّقدي في العهود الخالية، نظرات جمالية في الفن الشعري تحديدًا، وهي تصورات جادّة وثمينة تمثّل الاتجاه الجمالي في تراثنا النّقدي العربي، تطلعنا على مدى ما كان عليه أهله من حساسية وتذوّق، وخبرة وحذق في استبطان روائع الشّعر العربي، والتقاط لطائفه الجمالية، وعلى الرغم من «أنّ النّقاد العرب قديمًا اختلفوا في مصدر الجمال الفنّي، جنوحًا إلى اللفظ، أو جنوحًا إلى المعنى أو اعتبار لتوازن المستويين، غير أنّ المعاينة العامّة للتراث

[1] ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 49–50.

النّقدي العربي، قد يفضي بالنّاظر إلى الحكم بانشغاله المتميّز بكلّ العناصر التي يفترض أن تكون مؤسّسات جماليات الإبداع الشعري.»[1]

إنّ اهتمامهم البالغ بمختلف المؤسسات الجمالية؛ من تخييل وتصوير وأسلوب وموسيقى..إلخ، يَشفّ –بلا ريب– عن رؤى نقدية جمالية ناضجة ومتكاملة –لم نجلُوا سوى ملامح عامّة منها لضيق المقام– تفنّد ما شاع من مزاعم تزدري التراث النّقدي، وترمقه بنظرة قصور وانتقاص، كما أنّها تعدّ أصولاً مُساهمة وداعمة في تشكيل نظرية نقديّة عربيّة متماسكة في تفسير الجمال الفنّي، ولا أدلّ على ذلك من الشّواهد التي تنهمر على القارئ العربي كالسّيل من تراثنا النّقدي القيّم، والتي سُقناها في محطّة سابقة من عمر هذا البحث تدل على أنّ العرب؛ تحلّوا بقدر كبير من الوعي الجمالي، الذي تأصّل في تضاعيف الحضارة العربية، وقد انعكس هذا الوعي على تقويمهم وحكمهم على الإبداع الشعري، فكان نقدهم مبنيّا على رؤية عميقة واضحة ومنهجية منضبطة [...] وارتبط الجمال الفنّي –لديهم– بمفهوم البيان، الذي يعني الممارسة المتعمّقة للغة.[2]

وهذا يعني أن قد كان للاتجاه الجمالي؛ «موضع بارز عند العرب القدامى، وقد تجلّى في نطاق نقد الشّعر، ففيه غلبة الأحكام الجماليّة، ونتأكّد قناعة كاملة بالنّظر إلى التّشكيل اللغوي كمعطى جمالي تتأسس عليه قيمة العمل الفنّي.»[3]

[1] عبد الجبار البوادلي، الفن والجمال: من النزوع الشكلاني إلى التّأصيل الرسالي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2014، ص 135.

[2] ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 38–39.

[3] رمضان كريب، مرجع سابق، ص 100.

الفصل الثالث

الاتجاه الجمالي: الأسس النقدية ومدار المقاربة المنهجية

I. الوعي الجمالي في ظل الحداثة والتجديد/رؤى نقدية معاصرة

II. أسس الاتجاه الجمالي النقدية في طروحات النقاد العرب المعاصرين

III. مدار الاشتغال المنهجي الإجرائي للاتجاه الجمالي في الكتابات النّقدية العربيّة المعاصرة (أفق الشكل الفني)

«إنّما نعيش لنهتدي إلى الجمال، وكلّ ما خلا ذلك لون من الانتظار.»

(جبران خليل جبران).

I.الوعي الجمالي في ظلّ الحداثة والتجديد/ رؤى نقدية معاصرة:

رأينا في المباحث السابقة؛ عرضًا لجملة من المعايير الجمالية التي اتكأ عليها تراثنا النّقدي القديم في تقويم الظّاهرة الفنية (الشعرية) من منطلق بنائها الاستطيقي، وكان من آثارها أن وثّقت ولع النّاقد العربي القديم الشديد بالنّزعة الجمالية، ومنه فقد أزالت اللثام عن الوعي الجمالي الذي استوى على ضرب من الذوق العام السائد آنذاك، غير أنّ مدار الأمر في ظل عصر الحداثة والتجديد خليق بإعادة النّظر في الوعي الجمالي والمناقشات النّقدية الجمالية –التي سادت في عصور سالفة– في ضوء جديد.

لذلك نجد أنّ النّقاد العرب المعاصرين قد اضطروا لمواكبة عصر التّجديد وبحث حقيقة الجمال، وقيمته في التّجربة الإبداعية الجديدة، لأنّ الظّاهرة الإبداعية الحداثية تتيح رؤى نقدية متغيرة، وإمكانات جديدة ومتنوعة، ومنه ننتهي إلى تفسير بروز تلك الأصوات التي صدحت تندّد بتجاوز الموروثات والثوابت الكلاسيكية، التي ظلّ الشّعر يعدّها قانونه المبرم والوحيد، حيث سعت نحو تبديد غشاوة الإلف والتّقليد، وكسر إسار البلاغة القديمة التي تعيق عملية التّذوق والحكم، والتي لا تتناسق وإحساس العصر وكيانه، كما أنّها باتت – فيما ترى (روز غريب)– «أشبه بتعقيدات رياضية جامدة وعقيمة تثير النفور، ولا يحصل من ورائها خير كثير.»[1]

لذلك فما من داع لاستغراب ذلك الاستهجان والعبوس النقدي الشديد الذي طال مباحث الدّرس الجمالي المتوارث، الذي ينأى عن خدمة الإحساس والذوق الجديد، فيما يرى الرّواد.

[1] روز غريب، تطوير علوم البلاغة، مجلة الأديب، بيروت، العدد01،07 جويلية 1973، ص 12.

وجد النّقاد المعاصرون أنّ التّجربة الإبداعية اليوم بحاجةٍ وعيٍ جمالي جديد، كما أنّهم لاحظوا أنّ السبيل إلى تحقيق هذا المسعى وعرة مُسوّمةٌ بالعقبات ومغشاة بالضباب، لكن كان لا بدّ من حدوث انقلاب حاسم ومميّز في مسار الأدب والفن والنّقد، يلخّص موقفهم من الرّتابة والتّقليد، ويروم التّأسيس لتصوراتٍ ودعائم جمالية جديدة، سليلة حراك حتمي مهّدت له ظروف العصر؛ حراكٌ يجنح إلى تحرّر الذّات والإبداع من نغمة طال ترديدها حدّ الملل، كما وجب فهم انقلابهم ذاك على أنّه أحد الأوجه المُشرقة للفهم الجمالي المعاصر الذي يضاهي طراز الحياة المعاصرة، بسرعتها وتناقضاتها، وازدحامها، وديناميتها، لأنّ الحكم الأدبي لا يستقيم بمعزل عن الحياة النّاهضة.[1]

غير أنه من الواجب أن نأخذ بعين التّقدير خطر الاندفاع المطلق نحو التّجديد الذي يمكنه أن يؤدّي إلى تداعي القيمة الجمالية وتقهقرها، ولدعم هذا الموقف يمكن أن نسوق رأي (مصطفى ناصف) محذّرًا من الوقوع في هذا الشّرك المخاتل: فـ«في عصرنا العربي الحديث حاجات كثيرة عاجلة ومزدحمة أو مختصمة يناقض بعضها بعضًا، ويوشك هذا كلّه أن يغرينا بأخذ الأمور من أقرب الأبواب [...] ويتصل بذلك من باب أولى استبعاد مفهوم الجمال، فالحاجات الكثيرة العاجلة تُغري الكتاب بأشياء غير قليلة، وليس في وسع كثير من النّاس الآن مقاومة كل هذه الحاجات والمنافع فضلا عن مقاومة الحياة السّريعة.»[2]

إنّه يخشى على الجمال من الضياع، أو من أن يُساء تقديره، من فرط التعلق والانجراف نحو معترك الحياة المعاصرة بدافع التّجديد، الذي يترتّب عنه فتور القيم الجمالية، وتسيُّب الذّوق نتيجة ارتياد المبدعين أسهل المسالك التي فرضها نمط الحياة الجديد، ما

[1] ينظر: مصطفى ناصف، البلاغة واللغة والميلاد الجديد: قراءة في تراث العقاد النقدي، مجلة فصول، العدد 4/3، 01 جويلية 1991، ص 15.

[2] مصطفى ناصف، طه حسين وتطور اللغة، مجلة إبداع، العدد11، 01 نوفمبر 1993، القاهرة، ص 53-54.

يوقعهم في شرك الابتذال والإسفاف، وهذا ما لا يُرجى من التّجديد، ولأجل كلّ هذه التّحديات كان لابدّ أن يكون ميلنا نحو التّجديد معتدلاً ودون تطرّف.

والحقيقة أنّ التّجديد –كلفظ وكعملية تحرّرية غذّاها التّوق الإنساني المستمر في التخلص من مظاهر الإلف، فالإنسان مفطور على التطلع إلى خوض غمار تجارب جديدة في الحضارة والفن والحياة– قد أسال مدادًا كثيرًا؛ كون اللفظ "التجديد" استخدم للتّعبير عن معنيين متشابكين ومتناقضين في آن واحد، «أولهما يتعلّق بالعودة إلى بعض معالم التّفكير الملائم من تراث آبائنا، والأخير يتغيّا تلمّس أفكار جديدة تعتمد في غالب الأمر على الاتجاهات السّائدة في العصر الرّاهن.»[1]

لا شكّ أنّ هذا التّناقض في المعاني التي يحملهما لفظ "التّجديد" قد سعّر جدالاً طويلاً وفضفاضًا بين موقفين متعارضين كليًّا؛ بين الوفاء المطلق للمعين المتوارث (التراث)، وبين واجب شحذ الهمم بالحاجة إلى مراجعة تجاربنا، ووعينا، وإبداعنا بما يتلاءم وروح الجدة ونداءات الحداثة، إذ «بدا السّجال عنيفًا بين النّقاد والمنظّرين وصل حدّ الاتهام بالكُفر والعمالة، فقد جرت العادة أن ننعت بالكفر والخروج عن الأصل كل من يخالف منهجنا، والحقيقة أنّ ذوق العصر يتغيّر، وتبدع العبقرية كل ما ينسجم مع اتجاهات العصر.»[2]

ورغم ما يثار في وجهه "التجديد" من جدل واعتراض حاد، نابع من مظاهر تقديس النموذج "التراث"، ينبغي أنّ نضع في الحسبان أنّ «التطور حالة ترتبط بحاجات البشرية، وأنّ مسيرة التّطور تأبى الرّكود.»[3] أو التّوقف عند محطّة واحدة من محطّات الحياة.

---

[1] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 202.

[2] أحمد أنيس الحسون، مقاربات في النّقد والمثاقفة، ص 24.

[3] أحمد أنيس الحسون، المرجع نفسه، ص 22–25.

لكننا وبعد التأمل الدقيق تبيَن لنا أنها معركة أملتها المخاوف من تهاوي القيم الجمالية والحضارية والفنية أمام المد الحداثي الجديد، فلا غرو أنّ لكل موقف مُعارض رؤية مغلّفة بغشاوة من المخاوف لها شرعيتها التي يُعدمُ معها الأمل في التّفاعل مع العصر الجديد، وكلّها حجج يستعين بها أصحابها لدعم موقفهم وتقوية منطقهم الرّافض للتّجديد، فإذا تعقّبنا الصوت المعارض للتّجديد، أي الموقف المتعصب للتّراث، المقدّس لتعاليمه ومنطقه، فإننا نلفي بيئتهم تموج بالتّخوّف من أنّ علاقتنا بالتّراث يعتريها التمزّق إذا ما فتحنا أذرعنا للتّجديد، أو خشية ضياع هويتنا العربية الأصيلة تحت ضغط عوامل التأثير والتثاقف مع الغرب.

وعلى النّاحية الأخرى من أرضية الصّراع، يبرز طرف آخر يغرّد بأنغام التّجديد ويدعم منطق التّحديث، له مسوّغاته ودوافعه الخاصّة التي تعزّز موقفه هذا منها؛ الخوف من تسييج الإبداع بمعطيات الماضي التي تجافي مطالب الحياة الجديدة، ولئلّا يبقى الفن والإنسان والوعي والحضارة متخندقين منزوين على ذواتهم، بينما العالم كل يوم في حركية وتجدّد «وما الانزواء تحت منجزات السابقين إلا نوع من الفشل لتغليف الواقع المأساوي بمنجزات الأسلاف، وهذا الانزواء سيحوّلنا إلى كائنات تراثية.»[1]

ثم إنّه ما من داعٍ إلى التحرّج أو الخوف من ضياع هويتنا العربية الأصيلة، أو من أن يشوب علاقاتنا بماضي الأسلاف الفتور أو التّمزّق، طالما أنّ الحداثة العربية فهمت التراث فهما حضاريًا ومعرفيًّا شاملاً، على أنّه المرجع الأساس لأي أفق تجديدي حيوي وخلاق، ولهذا يصف (أدونيس) الحداثة العربية بأنّها الانطلاقة من التّراث والتّفكير فيه مجدّدًا، دون التّنازل عن أصالتنا وثوابتنا، وهي الاختلاف في الائتلاف.[2]

[1] أحمد أنيس الحسون، المرجع السابق، ص 22.

[2] ينظر: أحمد أنيس الحسون، المرجع نفسه، ص 31-32.

ومن هنا تتبعثر المخاوف التي ترى بأنّ التّأثير التثاقفي بالآخر الغربي يمحق هويتنا وعروبتنا الأصيلة، فالتّأثير أمر صحيّ ومشروع إذا ما تم استعماله على الوجه الحسن، وما من ريب في أنّه دأب بشري أزلي يُثمّن أواصر العلاقات البشرية على مرّ العصور، ويَمُدّ جسورًا بين ضروب من العلوم والمعارف العالمية، ابتغاء استكناه وحدة الجوهر الإنساني، ثمّ إنّ علاقات الأخذ والعطاء بين شعوب العالم بأسره؛ تذيب قدراً كبيرا من التباين الفكري والحضاري والفنّي، فتنتفي على إثرها مظاهر التقوقع والانغلاق، هذا ما نقرؤه في الموقف الذي يعتدّ به في تأييد التّجديد –فيما يراه الرّواد– دون حاجة إلى تعقيد المسألة أكثر مما ينبغي.

واستكمالاً لحركة الحداثة ومسيرة التّجديد يمكن أن نلاحظ أنّه؛ ثمة تحول شامل في الوعي السائد أفرزته الحداثة، ذلك أنّ «مسيرة الوعي دائمًا في تجدّد وتطوّر مستمرين، على الرغم من متانة الرواسب المستقرّة فينا وبنا.»[1]

ولا شكّ أنّ الوعي الجمالي جزء لا يتجزّأ من هذا الوعي الإنساني العام الذي طالته أيدي التّحديث، بفعل "الرؤيا" أهم إنجاز للحداثة والجوهر الحقيقي لعملية التّجديد، وبالتّالي؛ يمكن أن نوثّق لحظة التحول في الوعي الجمالي، والتّأريخ رسميًا لموعده مع الحداثة والتجديد؛ مذ أن صار أكثر ديناميكية وانفتاحًا بوصفه رؤيا جمالية كونية شمولية «تقوم على الكشف لا على الوصف، والزمن الذي تعبّر عنه هو الحاضر، ينطلق منه الشّاعر ليستشرف المستقبل، ومدارها الإنسان في جوهره وإنسانيّته مهما كانت العقيدة التي يحملها، واللسان الذي ينطق به، والزمان الذي ينتمي إليه، إنّها جمالية كونية إنسانية تتجلّى أحسن ما تتجلّى في الأعمال الخالدة التي صدرت عن رؤية إنسانية شاملة واستطاعت أن تحوّل الخاص إلى العام وترتقي بما هو فردي إلى ما هو إنساني، وهذا ما يفسّر سفرها في الزّمان وبقائها

[1] أحمد أنيس الحسون، مقاربات في النقد والمثاقفة، ص 18.

وهّاجة على مرّ الأيام لا ترتبط بطرف ولا ترتهن بظرف.»[1] ففي مثل هذا الموضع كان منتهى إنجاز الحداثة هو إحداث نقلة نوعية في الوعي الجمالي بوصفه رؤيا جمالية، وانطلاقًا من أنّ «الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة».[2]

آثرنا اقتراح مصطلح "الرؤيا" بدل "الوعي" لاستيعاب التغير الطّارئ في طبيعته بفعل الحداثة ومن أجل أن يضاهي المصطلح المفهومَ رحابةً وشموليةً وطواعيةً، ثمّ إنّ مصطلح "الرؤيا" –أبرز مقوم ترتكز عليه الحداثة– بات من أكثر المصطلحات اقترانًا بالحداثة، ودلالة على فعل التطّور والتجديد والتحول* الذي يصيب المفاهيم الكلاسيكية التي كان من بينها مفهوم "الوعي الجمالي، ولذلك ومن هذا الاقتراح يمكننا النّظر إلى الرؤيا الجمالية على أنّها حداثة الوعي الجمالي السّائد، وقفزة عالية عن أعرافه ومسلّماته التقليدية.

لقد رافق تجديدُ الوعي الجمالي تجديد موازٍ على مستوى الإبداع (الفن)، فالرؤيا الجمالية المعاصرة كانت كفيلة بعتق الفن من سجن المطالب التقليدية، بمقتضى الحداثة والتّجديد، ذلك أنّ الظواهر الفنيّة «تتطوّر وتتجدّد ولا تدحض أو تزيل سابقتها بل تتفاعل وتنتج معها، والمعالجة الجمالية لها تتأسس على النشاط الحسّي والتخيلي الإبداعي في ممارسة الإنسان، فالعالم متغيّر لا يثبت على حال، والإنسان وحده من يمتلك الظواهر

[1] حاتم عبيد، التجديد في الشعر العربي: من جمالية النموذج إلى جمالية الفرد، مجلة رحاب المعرفة، تونس، العدد 50، مارس– أفريل 2006، ص 05.

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 09.

* إنّ التغير أو الاختراق الذي نادت به الحداثة حدث أول ما حدث على مستوى الرؤية ، فوقع التحول من حقل "الرؤية" إلى "الرؤيا" ومن بين المفاهيم التي انسحبت من حقل "الرؤية" إلى حقل "الرؤيا" مفهوم الوعي الجمالي، يمكن أن نقترح بدلا منه مصطلح "الرؤيا الجمالية". ينظر: مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 66.

(الفنية) ويخلقها، ومع اتساع ممارساته تتسع المفاهيم.»[1] وبناءً على هذا الرّأي يتأكّد أن تطور الفن هو لا ريب تطوّر الذّائقة الفنيّة والرؤيا الجمالية.

وإذا ما أردنا استطلاع تمثلات هذه الرؤيا الجمالية على صعيد الإبداع الأدبي (الشعري) على وجه التّحديد؛ نلفي ما يسمّى في وقتنا الرّاهن بـ "الحداثة الشعرية" من حيث هي اقتحام للوعي الشعري السّائد، وتمرّد عن منطق الأداء الشّعري التقليدي، ما يؤكّد على أهميتها في ريادة الشعر المعاصر، وفاعلية الشّاعر الحداثي أيضًا ، فالخط العام الذي ترتسم فيه مقاصد الحداثة الشّعرية يتجلّى في كونها تسعى لتجديد الشّاعر والنّص الشعري بصورة كاملة وجوهرية لكنها في مسعاها الريادي هذا «تعنى بتجديد الشّاعر أوّلاً: وعيًا، وثقافةً وذائقةً، ونظرة إلى الحياة والعالم، قبل أن تُعنى بتجديد النّص.»[2]

وعلى هذا الأساس؛ فإنّ أولى خطوة تخطوها الحداثة الشعرية في مسألة التّجديد تقتضي؛ بناء معالم الشّاعر، وإعادة بث روح التغيير في توجهاته، ومذاهبه الثقافية، والذوقية والسيكولوجية ورؤيته للعالم بأسره، وللحياة بكل تقلباتها وتناقضاتها، باعتباره متأمّلًا، ومؤثّرًا ورائيًا، فنخبر عبر مجهره الخاص حقائق الأشياء التي تجيزها علاقة التلاحم شديد الصلة بين تأمله الجمالي والعالم، ومن ثم تكتسي هذه الحقائق عبر نسق رؤيوي ملامح الذّات المتأمّلة الكاشفة، فعلى الشّاعر –إذًا– باعتباره المبدع الأول والوحيد للقصيدة «أن يكون جديدًا لا بالقياس إلى العالم المحيط به أو الثوابت الذّوقية أو الكتابة السّائدة، بل بالقياس إلى نفسه هو.»[3]

هذا ما يحقق قدرته الخلاّقة على فهم العالم، وينمّ عن رؤيا جمالية جديدة تعرّي الوجه الضّامر لحقائق الأشياء مناهضة للمألوف، ومتماشية وسير الكون والحياة، ولأنّ الشّاعر فيما

[1] أحمد أنيس الحسون، مرجع سابق، ص 25.

[2] علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشعري، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص 11.

[3] علي جعفر العلاق، المرجع نفسه، ص 12.

يرى (أدونيس) لا يستطيع أن «يبني مفهومًا شعريًّا حديثًا إلاّ إذا عانى أوّلًا في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدّد الحياة والفكر، إذا لم يكن عاش التجدد فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي، التي تتردّد فيها نداءات الحياة الجديدة.»[1]

هذا ما يفسّر الشواغل العميقة لتلك الجهود التي صُرفت في تجديد الشّاعر قبل المُبدَع الشّعري، تفاديًا لتلك الأضرار التي يمكن أن تعصف بحركة النّص الشعري الحداثي، وحتّى لا يقف الشّاعر مكتوفًا جاثمًا تحت وطأة الجو المسكون بالتّخلف والرتابة إذا ما همّ بتجديد نصه، ومنه؛ فإنّه «لا يمكن أن ننتظر شعرًا جديدًا من شاعر لم يكن جديدًا جدة حقيقية وليس لهذه الجدة غير معنى أساسي واحد: أن يمتلك الشّاعر رؤيا خاصة به تختزل موقفه الفكري والجمالي من الحياة والشعر والعالم، رؤيا تجدّده من الدّاخل وتجعل من عمله الشّعري أو مجموع كتاباته الشعرية وحدات متفاعلة داخل سياق رؤيوي متجانس، شديد الفاعلية.»[2]

من هنا نستطيع أن نتبيّن أنّ الحداثة الشّعرية نبعت من صميم الرؤيا الجمالية التي كانت بدورها صدى حيًّا يعكس دينامية الحياة الجديدة، ويعكس خلاصها من غلالة الثوابت الذوقية والجمالية التي حجبت لعهود طويلة مساعي التطلع إلى اجتراح رؤيا عميقة ولا متناهية، للعالم والحياة والإبداع.

ولكي نظفر بفاعلية هذه الرؤيا، كان لابدّ أن تُولى الأهمية في عملية التّجديد للشاعر بوصفه الرّائي والمُنشأ للنّص، ولأنّه ملزم باستحضار رؤية عميقة تُستلهم من عوالم الكون والإنسان وتحاول تصوير أنساقٍ مختلفة للعالم والوجود غير معهودة، يلعب فيها الشّاعر دور المتأمّل والمؤثّر والمشارك في آن واحد.

---

[1] أدونيس، مرجع سابق، ص 54.

[2] علي جعفر العلاق، مرجع سابق، ص 13.

ويمكن أنّ نعد هذا الافتراض شرطًا أساسيًّا من شروط الحداثة الشّعرية؛ فمن غير المعقول أن يوجد نص جديد دون وجود شاعر جديد سلفًا، أي؛ إنّ على الشّاعر أن يكون مستعدا كل الاستعداد ليوقع برؤاه وكلماته معالم التّغيير، فالاستعداد للشّعر «يتضمّن استعدادًا للتصوف، فهو استعداد لما هو خالص، شخصي، مجهول، سرّي، لما هو للكشف لما هو الطارئ الضروري، فهو يقدّم ما يتعذّر تقديمه، ويرى ما يتعذر رؤيته، يحس بما هو غير محسوس، الشاعر هو الأبله بالمعنى الحقيقي للكلمة، ولهذا يلتقي فيه كل شيء، الروح والعالم، ومنه الصفة اللا متناهية لقصيدة جديدة وخلودها، إنّ الاستعداد للشعر فيه الكثير من القرابة مع الاستعداد النبوئي والديني، مع الحس الرؤيوي، الشاعر ينسق، يصهر، يصطفي، يبدع دون أن يفهم هو نفسه لمَ يتصرف على هذه الصورة بدلاً من تلك.»[1]

من هنا كان من الضّروري أن نستوعب التّغير الجذري والجوهري الذي طرأ على إهاب القصيدة العربية بعد مخاض عسير للشعرية، وارتطامها بمنعرجات فكرية وأسلوبية وفنيّة جديدة ومتنوّعة، ومرورها بحركات تجديدية واسعة، خاضعة لنواميس الزّمن، ومعبّرة عن طموحات العصر، وهذا ما جعل الشّاعر ملزماً بإعادة تأثيث الفضاء الشّعري بمختلف التحولات الطّارئة في عصره، «لقد وجد شعراء الحداثة أنفسهم منخرطين في مقتضيات العصر الجديد لاكتناه اللحظة الناشئة، والانفصال عن الفهم التّقليدي للشعر والذّوق الذي أقرّ بأن يخاطب المبدع قرّاءَه بما يعرفون، دون الغموض والغوص وراء جواهر وكنوز أخرى.»[2]

ومنه؛ فإنّ الشّاعر ملزم أيضًا برصد أهم التقانات الجمالية الجديدة التي كانت إفرازً حيًّا لهذا التّحول، بدءًا بالمنعطف الحاسم الذي انتهجته الشّعرية العربية بدعوى التجديد أي؛ منذ أن تحرّر الشّعر من جمالية النموذج، وصار ينشد جمالية مغايرة، تتماهى وهذا العهد

[1] جان ماري شيفر، الفن في العصر الحديث: الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 1996، ص 113.

[2] أحمد أنيس الحسون، مرجع سابق، ص 28.

الجديد، لذلك أتى «الشعر الحداثي الجديد ليعبّر بلغة جديدة متميّزة وخاصّة، فقوام الشّعر الجديد معنى خلاق توليدي لا معنى سردي وصفي، وإنّه كما يقول الشّاعر الفرنسي المعاصر (رينيه شار): الكشف عن عالم يظل أبدًا في حاجة إلى الكشف.»[1]

وهي –إذًا– جمالية كونية رؤيوية وكاشفة، تنبثق من كاريزما الشّاعر ومن الظّاهرة الشعرية المعاصرة، تتساوق وآمالها في التّعالي والانفتاح على إمكانات جديدة ولا نهائية، وهنا يمكن أن نفهم أنّ الشعر الحداثي الجديد؛ ليس صياغة جمالية تنحصر في نطاق اللّساني فحسب، بل إنّه تشكيل لغوي جمالي رؤيوي، هذه الرؤيا والشمولية خوّلته أن يكون «تعبيرًا عن مشكلات كيانية تعانيها الحضارة والأمّة، ويعانيها الشّاعر ذاته، هو الشّعر الذي يتجاوز السطح وشكليته ليغوص إلى عالم حيوي وطاقاته المتجدّدة، هو الاتحاد مع هذا العالم البِكر.»[2]

إنّ هذه النّقلة النّوعية في الوعي الشعري، ما هي إلاّ صدى حي يعكس حالة القصيدة العربية في تطوّرها البنائي «إنّه بناء جدلي جديد، يهتم بالإنسان لا بالفرد، بالقضية وليس بالموضوع، كما أصبح الخيال أكثر تعقيدًا، والتصوير أثرى رمزية، والكلمة أبعد دلالة، وأصبحت الموسيقى أقرب إلى الهمس والنجوى، لأنّ القصيدة المعاصرة (للقراءة) وليست للخطابة أو الغناء، كما اقتربت اللغة من لغة الحياة؛ لأنّ القيمة الجمالية لم تعد في رصانة الكلمة، وإنّما في قدراتها الدّلالية والرّمزية [...] وقد ترتّب على هذا كلّه أنّ درس القصيدة لم يعد يهتم بعناصر البلاغة القديمة، وإنّما أصبح يُعنى بالتشكيل الجمالي ورصد الملامح الفنيّة ومحاولة تحليل مكوناتها التّصويرية والموسيقية، كما يُعنى أيضًا بالكشف عن موقف الشّاعر

[1] محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1995، ص 36.

[2] محمد عزام، المرجع نفسه، ص 32.

من حركة مجتمعه ومسيرة عالمه، لأنّ دور الشّاعر قد تجاوز الإطار المحلّي إلى طموح عالي الدّرجة، يحاول فيه القيام بدور إنساني عالمي.»[1]

من هذا الجو المسكون بروح التّجديد والتّحول نحو جماليات جديدة للشعر المعاصر الذي يعدّ –حتمًا– ضرورة تفرضها المعاصرة؛ بات رهان النّظرية النّقدية ومهمّتها الكبرى – بعد التعرف على طبيعة البنية الفنية للشعر المعاصر وسماته الجمالية– أن تكون يقظة واعية بهذا التّجديد وهذا التّحول، هذا ما دفعها إلى تأسيس وطرح أدوات جديدة تتلاءم والبناء الفنّي للشعر المعاصر المصور لتجربته، والمميّز لصوته الجديد الذي يصدح مترنّمًا على إيقاع العصر.

يبدو إذًا؛ من المعقول والطّبيعي أن يتلاءم النّقد وطبيعة هذه الرؤيا الجمالية، التي كان من آثارها أن سرت دماء التّجديد في عصب النّقد أيضًا، فلكي تقترب النظرية النّقدية من الروّح الجمالية العامّة التي هي طابع العصر الرّاهن، ومن إفرازات الوعي الجمالي السّائد وقوام النّفسية والذّوق المعاصرين؛ وجب أن تواكب الخطاب الشعري المعاصر؛ خاصّة وأنّ المفهوم الجمالي الأصيل للشعر يتمثّل في كونه الفنّ المُجاوِز باستمرار.[2]

ومنه؛ كان لزامًا أن يثب الحكم النّقدي وثبة جديدة وعميقة، متجاوزًا ما فُطر عليه من أعراف نقدية بائدة، ومن ثمّ فإنّه لا شكّ في أنّ التّحولات التي طرأت على بنية المشهد الأدبي العربي عقبتها تحولات شتّى على مستوى الخطاب النّقدي أيضًا، لأنّ «تطوّر النّقد يتبع تطوّر الفن وينسحب على أذياله.»[3] فيما تراه (روز غريب).

---

[1] طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، ، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2000، ص 11–12.

[2] عبد العزيز بومسهولي، استطيقا الشعر: في الأسس الفلسفية لعلم الجمال، نقلاً عن:

http://www.aljabriabed.net/n15_11busamhuli.htm

بتاريخ: 2020/05/05، الساعة: 22:01.

[3] روز غريب، مرجع سابق، ص 35.

وعلى أية حال؛ لا يخفى على المتتبع الدّقيق لحركة النّقد العربي الحديث أنّه استطاع تحقيق قدرٍ كبير من الاستقرار الجمالي، بما يتوافق والمتغير الثقافي والجمالي الحداثي، من خلال قدرته على الانسلاخ من الأعراف الجمالية الثابتة التي رسّختها النّظريات والاتجاهات التّراثية، والتطلّع إلى نوع من القراءة الجمالية حداثية للوصول إلى مرحلة واعدة من الرسوخ وإثبات الهوية، قراءةٌ فرضتها بنية النّص الشعري الجديدة، كون «أنّ الشعر الحديث ذو بنية جمالية مغايرة ومختلفة عن الشعر العربي القديم.»[1]

وعلى إثر هذا التّحول أصبح النّقد العربي الحديث مطالبًا بإعادة النّظر في الموروثات الجمالية، والتّخلص من كافة اليقينيات والثوابت لتجارب جمالية سالفة، بغية الوصول إلى وعي جمالي حداثي مستقر يواكب عصره، ومن أجل تحقيق هذا المسعى؛ «كان لا بدّ من إحداث ثورة جمالية فنيّة حقيقية في القصيدة العربية، لكي يعاصر الشّعر العربي الشعر العالمي، من حيث الجسارة والقدرة على استخدام أدوات التشكيل الجمالي المحدثة، تفصح عن إدراك جمالي جديد للفن والواقع، وسعيًا إلى تقويم الخطاب الشّعري العربي ضمن معطيات جمالية جديدة.»[2]

ولا شكّ أنّها غاية لم يكن من الهيّن تحقيقها لأنّ الشعر العربي سليل أعراف وتقاليد شعرية باذخة وضاربة في أعماق الوعي الفنّي والنّقدي الجمعي، الذي يأبى الانصياع لأي تجربة مختلفة عنه، حتّى وإن كانت من الجودة بما يكفي لتضاهيه أو تتعدّاه، فالإشكالية

[1] سعد الدين كليب، وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1997، ص 26.

[2] طه وادي، مرجع سابق، ص 80.

واحدة سبق أن تجذّرت في وعي الشّاعر المتمسّك بالقصيدة العربية ذات النكهة والثقافة الكلاسيكية.[1]

إنّ تطلّع النّقد العربي الحديث إلى ضبط الخطاب الشعري وفق ركائز جمالية جديدة منافية للمسلّمات الجمالية الكلاسيكية يعدّ ضربًا من المغامرة، فكل ما هو تمرّد على الثابت يسمّى في عرف الوعي الجمعي "مغامرة"، مغامرة لم تأت اعتباطًا أو من فراغ، ولم تنتجها المصادفة الفنيّة المحضة بل إنّ الأمر يتعلّق بالخروج من الاستلاب والانكماش، والاجترار الممل[2] وبعث روح التّجديد في النّبضة الجمالية للمنجز الشّعري العربي، الذي ينعكس بدوره على واقع الدراسات الجمالية النقدية الحديثة.

وبشكل عام؛ ثمّة تغيّر ما قد طرأ على طبيعة الوعي الجمالي العربي أفرزته الحداثة، لأننا نعيش عصر التقلبات بكل عنفوانها وهو ما جعله ينفر من كل ما يتنافى مع موجة التحديث «ومن ذلك فإنّ الميل إلى إنجاز التّحديث الشّعري هو في أساسه تعبير عن الاختلاف في تلك الطبيعة، أي أنّ شعر الحداثة هو الشّعر الأوحد الذي يمثّل النفسية والذوق المعاصرين، في حين أنّ الشّكل القديم لم يعد يصلح للنهوض بحاجاتنا الشعرية المعاصرة.»[3]

بمثل هذه الملامح؛ روّضت معايير الدّراسة النّقدية لتصبح متقاربة ومناسبة للمنجز الشعري المعاصر، والحقّ أنّ الظّاهرة الأدبية في كثير من الأحيان تُخضع النّظرية النّقدية لتحاكي تطوّرها وتتجاوب مع متغيّراتها، وتصنع قواعدها النّقدية من رحم النّص الشعري،

---

[1] ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت– الرباط، ط2، 1988، ص 76، وينظر كذلك: خالد علي ياس مأزق التّفرد؛ رأي في تحولات الشعرية العراقية المعاصرة، القدس العربي، أفريل، 2019، نقلاً عن: https://www.alquds.co.uk/مأزقُ-التفرد-رأيٌ-في-تَحولاتِ-الشعرية/ بتاريخ: 2020/03/02، الساعة. 11:21.

[2] ينظر: أحمد أنيس الحسون، مرجع سابق، ص 21.

[3] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 10-11.

فهي متولّدة عنه ومتقدّمة عليه زمنًا ولأنّ جودة النّظرية ترتبط بالأساس بوجود النّص، فهي تتغذّى وتقتات على خلاياه الحيّة والميتة.[1]

وبحسب هذه الرؤية؛ فإنّ استحداث أي تكنيك جديد في تحليل وتفسير الظّاهرة الإبداعية لا بدّ أن ينبثق من الظّاهرة نفسها، وبناءً على هذا الأساس؛ فإنّنا إذا ما رصدنا المقومات الجماليّة للشعر، فكأنّما نقعّد لأسس ومعايير نقدية تصلح كذلك أن تكون مفاتيح نقدية إجرائية للوقوف على جمالية المنجز الشّعري، وهذا هو السّر في أننّا غير قادرين بأي شكل من الأشكال من إحداث قطيعة بين ما ينجزه حقل الإبداع، وبين ما تنجزه النّظرية النّقدية.

على خلفية هذه الدّعامة النّظرية يمكننا أن نقول؛ شجّعت نزوعات الحداثة –بما أنّها تعدّ رؤية خاصّة لفرض التغيير في الذّات والعالم والكون، ومناحي الحياة بأسرها– على انهيار "النموذج" وهدم سلالات طويلة من مؤسسات جمالية سلطوية، سادت عبر مراحل مختلفة من مراحل الوعي الجمالي الإنساني، فـ«كل أنموذج قار هو أنموذج متأزّم في طريقه للانهيار، لأنه لم يعد قادرًا على استيعاب مظاهر التّجدد.»[2]

بعد هذا؛ لا غرابة في أن خلّفت الرؤيا الجمالية المواكِبة لحركة الحداثة أثرها المرقوم على الرؤيا الإبداعية الشّعرية التي طبعت العصر الرّاهن، تحرّرت على إثرها من مختلف الثوابت الجمالية التقليدية، فلم يعد الوشاح الكلاسيكي يغطّي ملامح الشعرية العربية كما أنّها لم تعد مقيدة بنسق نظرية "عمود الشعر" ولم يصبح المنطلق والمرجع، فجدل التغيير كان يعبّر عن تراكمات مكبوتة داخل الشعرية العربية نفسها منذ أن جعل النقد العربي حدودًا مقدّسة للمفاهيم المتوارثة تاريخيًّا، وكل خروج عن تلك السلطة هو خروج عن القبيلة أو الأمة أو التراث.[3]

---

[1] ينظر: بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، مرجع سابق، ص 25.

[2] عبد الله خضر حمد، مرجع سابق، ص 75.

[3] ينظر: مشري بن خليفة، مرجع سابق، ص 66.

لا ريب –إذًا– أنّ هذه النظرات الجمالية الجديدة، وجّهت مسار النّقد العربي الحديث إلى إعادة النّظر في بحث الجمال الفني، ليس انطلاقًا من ماهيته المعيارية المجرّدة، بل من صميم وجوده (أفق تشكيله)، وهذه هي الغاية الأسمى التي ظلّ النّقد المعاصر عاكفاً على الاهتمام بها والدّنو منها.

II.أسس الاتجاه الجمالي النّقدية في طروحات النّقاد العرب المعاصرين:

– تمهيد:

في ظل التصوّر الجمالي الجديد الذي لازم حركة الإبداع، توجّه النقاد الجماليون من أجل حمل القارئ العربي إلى اكتشاف خبايا الجمال الأدبي ومزاياه؛ نحو التّركيز عن الرؤية العميقة والدّاخلية للأثر الفنّي لا بما يحيطه من سياقات خارجية، فلقد «مضى على النّقد حينا من الدّهر كانت ظنون النّقاد فيه وجهودهم مصوّبة على البحث عن حقيقة الظّاهرة الأدبية وجوهرها الإبداعي فيما يتصل بها من مرجعيات ويحيط بها من بيئات.»[1]

لقد تناهى إلى فكر النّقاد أنّ مثل هذه المناهج لم تدّخر جهدًا في الاعتناء بالحياة السياقية التي ولد في كنفها النّص أكثر من النّص ذاته وذلك «حين تبالغ في الربط بينهما ربطًا آليا، وتلجأ إلى معادلتهما والمساواة بين الإبداع ومحيطه، لاغيةً المسافة الحيوية بينهما ومغيبة خصوصية النّص التي يكمن فيها جوهره، لتغدو دراسة المرجع هي الممارسة النّقدية والبديل لدراسة النص الأدبي، وفي ذلك تمامًا يكمن مقتل هذه المناهج وعقمها معًا.»[2]

يبدو أنّ النّظرة إلى الأثر الفنّي بهذه الصورة المنفتحة كليًّا على المدود السياقية على حدّ تعبير (عبد الله إبراهيم)؛ فيها من التّجنّي شيء كثير، فليست الغاية المرومة من الأثر التّعبير عن عواطف صاحبه وعقده النّفسية، ولا دعم توجهاتٍ مجتمعية أو تاريخية أو

[1] عبد الله إبراهيم، تحليل النصوص الأدبية: قراءات نقدية في السرد والشّعر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، (د ط) 1998، ص 07.

[2] عبد الله إبراهيم، المرجع نفسه، ص 07.

أخلاقية، على أن الاهتمام بالقشور لا الجوهر يعيق عملية السبر، ويقذف الأثر الإبداعي إلى شفير الموت، لذلك كان من الواجب التسليم بأن صلاحية هذه المناهج لفحص الأثر الفني منتهية، وأننا إزّاء موضوع استطيقي خالص لا يعنينا انتسابه لأي معطى سياقي خارجي.

ومن ثمّ كانت جهود النّقاد المعاصرين عاكفة على صوغ نوع مغاير من القراءة يستهدف النطاق الجواني للمنجز الإبداعي كنظام مستقل منفك الصّلة عما يحيطه من بيئات ومرجعيات، في سبيل الكشف عن سماته الجمالية من الدّاخل، أي من النّص وإلى النّص، يلتقي في هذا النّوع من القراءة النّقدية النسقية*«أصحاب المنهج الشكلي، مع أصحاب منهج النّقد الجديد والمنهج البنيوي ومع أصحاب المقاربة الأسلوبية والسيميائية، وغيرها من المقاربات النقدية التي رأت في دراسة بنية النّص وعلاقاته الدّاخلية دراسةً للنص.»[1]

من هنا؛ جاءت المناهج النسقية (النصانية) كرد فعل لتنقذ النّقد والإبداع على السواء من هذا المصير المأساوي، «فكل مذهب يقوم على أنقاض سابقه الذي دبّت فيه عوامل الوهن والفناء، فيخالفه ويتّجه اتجاهًا مغايرًا له.»[2]

وبالتالي؛ صارت هذه الاتجاهات النّقدية النّسقية صاحبة السيادة والكلمة الأولى في الحكم على الأثر الإبداعي، لتحريره من إكراهات المد السياقي الذي غفل عن بنية النّص الدّاخلية، فقد حقّقت هذه الاتجاهات تقدّمًا ملحوظًا في مجال بحث الظاهرة الإبداعية والاقتراب من أبنيتها الداخلية المحقّقة لفنيّتها وجماليتها، ومن ثمّ فإنّه يصحّ أن نصف توجه

* أخذ هذا النوع من القراءة بمبدأ النسق، الذي يعطي الصدارة للنظام الكلي على أجزائه أو عناصره. ينظر: زكريا إبراهيم مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، 1990، ص 69.

[1] عبد الله إبراهيم، مرجع سابق، ص 08.

[2] روز غريب، النقد الاستاطيقي وأثره عند العرب، مرجع سابق، ص 29.

هذه المناهج بأنّه توجه استطيقي بحت، كان من آثاره إعادة الاعتبار لكل ما هو فنّي وجمالي.[1]

من الواضح أن انحراف الخطاب النّقدي عن جادة هذه الاتجاهات التي لم تعد قادرة على النّهوض والارتقاء بالغاية الاستطيقية للمنجز الإبداعي، وتغيّر نبرة خطابه بأن مثّلت قطيعة معرفية واسعة وإيقاع الكتابة النّقدية السائدة المقدّسة للنموذج المرجعي على حساب التّجربة الجمالية؛ له ما يسوغه عند جمهرة النقاد العرب المعاصرين «فنحن هنا (معشر النقاد) لا نقترح نماذج هيكلية محدّدة تفرض تذوقًا مصطنعًا للأدب، وإنّما نقترح تحليلا نقدياً "علميًا" لشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا شرحًا علميًا يبرهن على صحة الحكم الجمالي ويؤكّده.»[2] ولا تتحقق هذه الغاية إلا إذا تم التّحرر من تبعية القراءة السياقية، والركون إلى طراز آخر من القراءة تركز على النّص وتنطلق منه، خادمةً ومحققةً للغرض الفنّي الاستطيقي المحض.

من على هذه الشرفة؛ برز الاتجاه الجمالي كفعالية نقدية وكمشروع طموح يتوق قراءةَ الظاهرة الإبداعية بإحساس جمالي وفني عالٍ «وهو نقد ينحصر في موضوع جمال الفن، وتأثيره في النّفس بصرف النّظر عن شخصية الفنان وعصره وعرقه، وما أشبه كل ذلك من نقد تاريخي ونفسي واجتماعي، وهو أشيع فنون النّقد، وربّما كان أقدمها، وهو أيضًا أدقها فهو يستند على أصول الجمال [...] ويعدّ من أهم فنون النّقد التي عرفها العرب.»[3]

إذ ترجّح (روز غريب) في هذا السند أنّ لهذا الاتجاه النّقدي وجود قوي الإشعاع في تراثنا النّقدي الكلاسيكي، وأنّ بوادره قد تفتقت في تلابيبه منذ عهد مبكر، ويصادق (الغذامي)

---

[1] ينظر: جميل حمداوي، الجمالية الجديدة، نقلاً عن:

https://www.alukah.net/literature_language/0/38778

بتاريخ: 2020/04/05م/ الساعة 19:39.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 117.

[3] روز غريب، مرجع سابق، ص 29.

على هذه الرؤية بقوله: «كان أصلاً عند فصحاء العرب علمًا بجماليات النّص، وكانوا يحرصون على جمال القول وشدّة أسره.»[1]

وفي إطار هذا المعنى يحق لنا التّعرف على أنّ هذا النّوع من النقد "الاتجاه الجمالي" يمتدّ في أصل مبعثه المعرفي بعد فلسفة الجمال، إلى نظرية البيان في البلاغة والنقد العربي الكلاسيكيين، عندما تساءل النّاقد العربي –قديمًا– عمّا يجعل المعطى اللغوي (الشعري) – على وجه الخصوص– جميلاً، وإذًا؛ فإنّ النّقد الجمالي –من خلال هذه المقبوسات– ذو أصل تراثي، فمن الملاحظ أنّ النّقد العربي القديم في مصادره المختلفة، يتّجه اتجاهًا جماليًّا خالصًا، وقد مرّ بنا في محطات سالفة من عمر هذا البحث شواهد من أحكام جمالية تتصل اتصالاً محكمًا بهذا الاتجاه/النّقد الجمالي وتؤكّده، فإذا تأمّلنا المباحث والقضايا النّقدية التي دارت حولها دراسات النقاد العرب القدامى من أمثال؛ (ابن طباطبا)، (الجاحظ)، (الجرجاني) وغيرهم، و–التي اجتزأنا بالإشارة إلى بعضها في مباحث متفرقة– تؤكّد غلبة النّزعة الفنيّة الجمالية.[2]

ومثلما كان للاتجاه الجمالي مصدر وأصل تراثي، فإنّ له وجود أجنبي حداثي منبثق من تلك الاتجاهات النّقدية الأوروبية، التي أثّرت تأثيرًا ملحوظًا ومباشرًا في نقدنا العربي الحديث، كنظريات الفن والجمال مثلما تبلورت في أطروحات (باومجارتن–Baumgarten) و(كانط–Kant) و(هيجل–Hegel) و(كروتشه–Croce) وغيرهم، وإلى هذا وذاك يضاف تضايفه والنقد الحداثي الألسني، وهذا ما يحيل إلى أنّنا «قد نتعامل مع النّقد الجمالي، على أنّه مفهوم عام تتسع دلالته لتشمل أي قراءة حتّى وإن كانت جزئية صدفية وعابرة تتوقف عند

[1] عبد الله الغذامي، مرجع سابق، ص 287.

[2] ينظر: إبراهيم عبد الرحمن، التركيب اللغوي للأدب في كتابات لطفي عبد البديع، بين التنظير والتطبيق، مجلة إبداع، القاهرة، العدد 09، 01 سبتمبر 1998، ص 94–95.

العناصر الفنيّة الجمالية، في النّص الأدبي [...] سواء أفادت القراءة هنا من "علم الجمال" أو "فلسفة الفن" بمفهومها الحديث، أو من الدّرس البلاغي العربي التّقليدي.»[1]

على هذا النحو؛ يبدو أنّ القراءة الجمالية تنفتح على معظم الاتجاهات النّقدية وتستلهم منها التفسير الذي يدخل ضمن نطاق النّقد الجمالي، في لفتة تحاورية متشبعة بإدراك حدسي للظاهرة الجمالية، وبتمثلاتها الفنية الاستطيقية؛ إلا أنّ الاتجاه الجمالي وإن كان يتآزر مع هذه الاتجاهات في بعض الأسس النظرية المتعلقة بأصل مبعثه الفلسفي- وهذا جانب من الحقيقة التي تؤكّدها المعطيات المرجعية- إلاّ أنّ هذا الرّأي من جانب آخر يبقى محض ترجيح وافتراض يحتاج إلى المزيد من البرهنة.

إنّنا -ولا ريب- نبتغي من على هذه الشّرفة أن نطل على أبرز الأسس النّقدية للاتجاه الجمالي كما تجلّت في المناقشات النّقدية العربية المعاصرة، ثم توصيفها في شكل قراءة حوارية تشي بتكاتف هذه المناقشات، وتدانيها من بعضها بعضًا، قراءة نتغيا بها تعليل وحدة التوافقات التنظيرية والمواقف -رغم اختلاف مصادرها وتعدّد مرجعياتها- في فضاء النّظرية النّقدية العربية المعاصرة وتطبيقاتها عند نفر من النّقاد العرب المعاصرين، **فما مدى وعيهم والتزامهم بالمقولات النّظرية التأسيسية (الأسس النقدية) للاتجاه الجمالي؟ وهل كان في مقدورهم الإلمام بالسّمات العامة لمحاولات إقامة منهج أو نقد جمالي عربي على أسس نقديّة موضوعية؟**

إنّ أهم ما نريد أن نلفت إليه في هذا المقام هو أن نحكم بعلمية هذا الاتجاه/ النّقد الجمالي، ولا ينال هذا المسعى إلا بالوقوف على أسسه الموضوعيّة، وتمظهراتها في الضّمير النّقدي العربي المعاصر؛ فالنّقد الجمالي حسب (عز الدّين إسماعيل) «هو نقد موضوعي بالدّرجة الأولى ولم يعرف إلاّ في محيط النّقاّد الموضوعيين.»[2] وأهم هذه الأسس تتجلّى في:

[1] معجب الزهراني، النقد الجمالي في النّقد الألسني، مجلة فصول، القاهرة، العدد04، 01 أكتوبر 1996، ص 193.

[2] ينظر: عبد الجليل شوقي، مرجع سابق، ص 81.

أ- قمع المرجعية السّياقيّة؛ الصّنيع الفنّي تجربة استطيقية منزّهة عن أي غرض:

طرق الاتجاه الجمالي في تصنيف الخاصية الاستطيقية للفنون مسلكًا يقضي باعتبار أنّ الفن ينبغي ألا يستهدف غرضًا آخر غير ذاته أو بكلمة أدق؛ «أن يكون الفن لخدمة الفن ولا شيء دونه.»[1] فمنذ أول وهلة يعلن الاتجاه الجمالي عن أسمى أسسه النّقدية، بإعطاء الفن مكانته السامية بعد أن حجبتها سطوة السيّاق، ولمّا كانت معظم الصروح النّقدية تعود في إرساء قواعدها ومعاييرها التقويمية إلى روافد فلسفية وجمالية؛ فإنّ الاتجاه الجمالي بتبنّيه مبدأ الفن غاية في ذاته، يكشف صراحةً عن منزعه المثالي، وهكذا نجد أنّ هذا الاتجاه لم يتأسس من فراغ؛ وإنما تعود بذوره الأولى إلى المتكأ الفكري الذي قام عليه صرحه "الفلسفة الجمالية المثالية"، كما ونكشف عن مدى اتساق مساعيه مع توجهات المناهج النّقدية المستخلصة من معالم النّقد الألسني الحديث، التي تستهدف دراسة الفن انطلاقا من الدّاخل، وهذا ما يعزّز حضوره (الاتجاه الجمالي) في الساحة النّقدية.

ومن هنا يفهم أنّ؛ الاتجاه الجمالي ينظر إلى المبدع الفني وفق رؤية جمالية صرفة يُصنّف على إثرها الفن بأنّه غاية الغايات، وأرفعها مكانةً وأجلها قدرًا، وهو من هذا المنظور يحيّد أي أثر لتدخّل السياق في القراءة الجمالية، تأسيًّا بتوجيهات فلسفة (كانط- Kant) المثالية التي كان اهتمامها منصبًّا على «خصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله، فكل وحدة فنية جوهرية لها قيمتها في نفسها، والجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث أنه مدرك في ذلك الموضوع دون تصوير لغايات أخرى من الغايات.»[2]

ولهذا الموقف الجمالي صداه القوي في كتابات نقادنا العرب المعاصرين، الذين عمدوا إلى دحض الرؤية التي تخضع الفن لسلطة السياق، وبتر صلته بأي مرجعية خارجية تفرض

[1] عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنّقد الأدبي، كتب عربية، (د ب)، (د ط)، 2007، ص 52.

[2] محمد غنيمي هلال، مرجع سابق، ص 288.

نفسها عليه؛ فقد كانت فكرة استقلال الأدب/الفن من القضايا المهمة التي طغت على الساحة النّقدية في وقت متأخر، وخامرت أذهان نفر غير قليل من النّقاد، «حيث كانت هذه القضية وسواها مقدّمة وحافزًا لحركة جيّاشة أعمق يساهم فيها صنّاع الأدب وشرّاحه، كما أنّها كانت ثمرة من ثمار التكامل المعرفي بين حركة الأدب والعلم.»[1]

يومئ النّاقد (مصطفى ناصف) من خلف سطور هذا القول؛ إلى أنّ مبدأ استقلال الفن أحد المبادئ ذات الحضور المميّز في السّاحة النّقدية، وأحد الملامح الحداثية الشّاهدة على منطق الرّفض والتّمرد عن الأعراف السلطوية الكلاسيكية، فقد آن الموعد لأن نكف عن عبادة السلطة المرجعية إذا ما أردنا قراءة الإبداع في ضوء رؤية فاعلة ومكتنزة، ذلك أنّ القراءة التقليدية السياقية «لم تعد مقنعة تمام الإقناع كما كان عليه الأمر في البداية، سواء أتعلّق الأمر بغزو خصائص النّص، أم تحديد المسارات السّرية التي ينسجها خلسة حتى يعطي الفعل الشّعري صدمته الخاصة التي اعتدنا على تعريفها بجمال النّص.»[2]

الأمر الذي نستبينه من خلال هذا الطّرح؛ أنّه ما دامت القراءة السياقية لم تعد مقنعة تمامًا فإنّه يشوبنا الشّك حيال نتائجها أيضًا، ومن هنا؛ جاز لنا أن نصفها بأنها قراءة مخادعة ومموهة قاصرة على الإحاطة بجوامع العمل الفنّي، كما تحيد النّظر عن جماليته.

من أجل هذا؛ كانت انطلاقة النّقاد المعاصرين والجماليين من رؤية موضوعية علمية تسعى لاستكناه جماليات الأثر ضمن نطاق داخلي لغوي خاص، وهكذا غذّت القراءة النّقدية النسقية المناهضة لأعراف المرجعية التّقليدية التطلّع إلى أفق أكثر انفتاحًا وإشراقًا في فهم الأدب/ الفن، ولا شكّ أنّها خطوة ثمينة تجعل المبدعات الفنّية تنهض بقوانينها الدّاخلية وجمالها الخالص بعيدًا عن أي سياق مثخّن بالرواسب الأيديولوجية.

[1] مصطفى ناصف، رسالة إلى الشعراء، مجلة إبداع، القاهرة، العدد05، 01 ماي 1955، ص 10-14.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1996، 46.

والحق أنّه من التّعسف حصر النّص ضمن نطاق معيّن، لذلك سعى النّقاد المعاصرون إلى تنحية الأطر المرجعية، والانطلاق من ركائز لسانية وجمالية تقدّر قيمة الفن الجمالية باعتبارها قيمة متحققة في نواته، ولها الحظوة الكبرى عن باقي القيم، وهذا ما يكشف عن تصور علمي موضوعي وجمالي ينبع من صميم الأثر الفنّي ويتجاوز متاهات السّياق.

إنّ المتأمل في أعطاف التّفكير النّقدي المعاصر، يبصر بجلاء عناية النقاد البالغة بمبدأ استقلال الفن؛ لعلّنا نحتكم هنا إلى قناعة النّاقد (محمود الربيعي) في قوله: «تتلخص عقيدتي النّقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه [...] إنني أؤمن بأنّ العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقلّ بنفسه، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة وأدين بأنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي، لا علاقة فعل ورد أو علاقة صورة منعكسة في المرآة [...] وأرى الأدب في كل صوره طائرًا مُتأبيًّا مستعصيًا جموحًا، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلاّ للعناصر التي تشكّل كيانه هو.»[1]

تحقيقًا لهذه الرؤية، ما برح النّاقد يؤكّد أنّ القراءة السياقية ليست كفءًا موضوعيًّا واستطيقيًّا، وغير مُعدّة للإحاطة بالإبداع من النّاحية الجمالية، بل لا يمكنها البتّة أن تُعرب عن جمالية الأثر، ذلك أنّ ما يميّز العمل الفنّي هو «انقطاع وظيفته المرجعية، فأصبح بذلك هو القول والقائل عن نفسه، فالنّص –هنا– يفرز أنماطه وسننه العلامية والدّلالية فيكون سياقه الدّاخلي هو المرجع لقيم دلالته.»[2]

فعلى خلفية هذا الطّرح؛ يتأكّد أن العمل الفني لا يكرّس حضوره ولا يمتلك جماليته خارج فضاء نسيجه الدّاخلي وعلاقاته المتشابكة، وهنا يتّسع المجال في تصوّر أنّ جمالية

[1] محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت)، ص 12.

[2] مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنّشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 64.

المبدع الفنّي لم تعد بالضّرورة تنتمي إلى معطى سياقي معيّن، إذ لا يستقيم فهم الخطاب الإبداعي والقبض على جمالياته ونحن نسلّم بظروف منشئه.

إنّ النّقاد المعاصرون يرون في قراءة الخطاب الفني وفق ركائز سياقية فكرة جديرة بالرّفض؛ فلم يعد سائغًا التمسك بمناهج عتيقة ومستهلكة استنفدت طاقتها في معالجة الأثر الفني، وقدّمت أقصى ما في وسعها تقديمه، للحدّ الذي كشف قصورها وعجزها في استبطان جمالية الأثر بعيدًا عن سلطة السياق، فلا يمكن تفسير ما كتبه (بتهوفن- Beethoven) مثلاً -على حدّ تعبير الباحث (سعيد توفيق)- من خلال الأعمال الموسيقية لأسلافه أو البيئة الاجتماعية التي عاش فيها، أو من خلال صممه، أو الطّعام الذي كانت تطهوه له خادمته، وبكلماتٍ أكثر تحديدًا؛ فإنّه لا يمكن تفسير ما كتبه بمجموعة محدّدة من التّأثيرات البيئية أو الظروف التي تخضع لبحث تجريبي، أو بأي شيء آخر ربما عرفناه عن صفاته الوراثية.[1]

ومن أهم المبادئ النّقدية التي كانت موضع عناية النّقاد والجماليين العرب المعاصرين والتي تندرج في سياق تناولهم لقضية الاستقلالية؛ اكتفاؤهم بالنّكران التأثري-العاطفي للفن ذلك أنّ ربط القيمة الجمالية لفن من الفنون بالتّأثر الوجداني أو العاطفي يؤدّي -لا محالة- إلى مأساة على حدّ تعبير الناقد (مصطفى ناصف) «فليس المقصد الاطلاع على النصوص أن تؤكّد باستمرار ما نحبّه وما لا نحبّه، ما نجد له أثرًا وما لا نجد له أثرًا [...] فإنّ ذلك لا يمكننا من أن نكتسب مواقع بعيدة عن عالمنا الفكري الوجداني، لا يمكننا أن ندرك ما في القيم من تنوع لا ينفد.»[2]

في ضوء هذا التصور (الناصفي) يظهر جليًّا أنّ حصر نطاق قيمة الفن فيما يمكن أن يؤثّر وجدانيًّا وعاطفيًّا في نفس المتلقي ليس من الجمال الحقيقي في شيء، بل إنّ ذلك يمكن

[1] ينظر: سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 53.

[2] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 44.

أن يحجب آفاقًا أكثر ملاءمةً وقربًا من الغرض الاستطيقي المرجو من الأثر الفنّي، فنحن إذا ما فرضنا طابعًا ذوقيًّا معيّنًا على الفن، فإنّ ذلك كفيل بصرف الجهد بعيدًا عن تحقق ذلك الغرض.

لقد أراد (مصطفى ناصف) أن يبيّن لنا أنّ قيمة الفن منفصلة تمامًا عن أثره الذي يقع في النفوس، كما يؤكّد أنّه من أكثر الأمور خطورة قياس الفن بآثاره دون مراعاة جوهره والإشارة إلى ذلك بقوله: «ليس يكفي أن تعطل اعتقادك في سخف الجهد الذي يبذله الشّاعر في موضوع لا يرضيك، بل ينبغي أن نقرأه بكل طاقات نفوسنا المدركة، والذين يتصوّرون أنّهم يستطيعون أن يفهموا الشعر الذي لا يصوّر آراءهم ولا يقوم على المناهج المفضّلة لديهم في التّمثّل الأستاطيقي دون جهد عقلي إيجابي مشبع بالغبطة؛ هؤلاء مخطئون في حق الروّح الأخلاقية نفسها.»[1]

ومن هنا يتبدّى كيف أنّ الناقد (مصطفى ناصف) لا يتردّد في معارضة تلك المدود التي تحتفي بتوجيه قيمة الفن توجيهًا ينزع نحو التأثرية أو الانفعالية، فليس في وسعنا إجبار الفن أن يلائم ما تهواه أنفسنا وترضاه، إنّ المنظور الأوحد الذي يفترض أن يقتحم من خلاله النّاقد الجمالي أسوار العمل الفنّي هو الإدراك الاستطيقي المترفّع عن خدمة أيّ مأرب أو غاية، ذلك أنّ للفنون «قوانين مجهولة تخالف مبادئ إعجابنا واستحساننا للحماسة العاطفية بعض الميادين، ولكن ينبغي ألاّ تكتسح سائر الميادين غصبًا.»[2]

وغير بعيد عن هذا السّياق؛ ليس في وسعنا إغفال موقف النّقاد العرب المعاصرين من استهجان تسخير الفن خدمة للتعبير عن شخصية الفنان أو دوافعه أو عقده النّفسية، ليس في إمكان الفن أن يكون بأي شكل من الأشكال صورة صادقة عن مشاعر الفنّان وأفكاره، وفي هذا الشّأن يقول الناقد (عبد الملك مرتاض): «على الرّغم من أنّ النّص الأدبي –بالقياس

[1] مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص 341.

[2] مصطفى ناصف، المرجع نفسه، ص 44.

إلى كاتبه– قد يشبه النطفة التي تقذف في الرّحم فينشأ عنها وجود بيولوجي، إلاّ أنّ الوليد على شرعيته الوراثية قد لا يحمل بالضرورة كل خصائص أبيه النّفسية والجسدية والفكريّة، بل يستقل بشخصيته عن الأب مهما يحاول هذا الأب تنشئته على بعض ما يهوى، بل يشقُّ في الغالب لنفسه سبيلا خالصة له [...] وإذن يفترض في النّص المكتوب ألا ينتمي فقط إلى مؤلّفه، ولكنّه يمثّل هواه وفلسفته في الحياة أيضًا.»[1]

وهذه رؤية تحمل في جوفها اهتمامًا عميقًا بالحاجة إلى دراسة الإبداع في ذاته انطلاقًا من بناه الدّاخلية الخاصّة التي تميّزه، وليس بردّه إلى شأن شخصي أو بيوغرافي "سيرذاتي" وإن كان انتماؤه البيولوجي –كما يرى (مرتاض)– شرعيًّا إلى مبدعه، فإنّ ذلك لا يغيّر من أنّ هذا العمل له وجود مستقل عن شخصيّته وحياته، فإذا كان منطق المخاض الفنّي يقضي بأن تولد المُبدعات الفنيّة مع أصحابها، وتنسب إليهم، فإنّه –ومن دون أدنى ظلٍّ للشك– سيأتي على هذه الصنائع الفنية حين من الدّهر يفصل الوليد عن والده، كأنّه لم يكن شيئًا مذكورا.

وبهذا الفهم؛ يضحى المبدع مكونًا مرجعيًّا وإن كان المسؤول الأول في عملية التّخليق الفني، إلاّ أنّ ذلك لا يمنحنا الحق في أن نحوّل الأثر الفني إلى ترجمان يصوّر تقوقعه واعتكافه في محراب ذاته حتى نحكم باستطيقيته، ومما يعضد هذا التأويل؛ وجهة نظر النّاقد (مصطفى ناصف) في قوله: «إنّ النّقاد والاستطيقيين يذكروننا –دائمًا– أنّ العمل الفنّي يبعد عن شخصية صاحبه، وإذا كان العمل الفني جميلاً فليس معنى ذلك أنّ وراءه نفسًا جميلةً، وإنّ تاريخ حياة العظماء كثيرًا ما يظهرهم صغارًا من الناحية الخلقية في خارج مؤلّفاتهم الممتازة التي تتسم وحدها بالعظمة.»[2] في المقابل قد نتمكن من العثور على أعمال سطحية هزيلة القيمة لشخصيات وقامات فذّة.

[1] عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 112.

[2] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 144.

إنّ موقف (ناصف) مبني بالأساس على رؤية إنكارية تجافي النزوع إلى الجمع بين الإبداع الفنّي وربطه ارتباطًا عضوياً بحياة صاحبه أو شخصيته، إنّه لا يوجد تضايف واضح يحقق غرض الجمال الفنّي استنادًا إلى وجه التلاحم بين هذين القطبين (الفن وشخصية الفنان)، بل إنّ تحققه –فيما يراه النّاقد (لطفي عبد البديع)– «مرهون بتعالي الإبداع بقانونه ومكوناته التي يتلاشى فيها الأنا التّجريبي وتتكلّم لغة الإبداع التي تجاوز الشّاعر، لأنّها غاية في ذاتها، وليست وسيلة إلى غيرها من الدّواعي والأحوال.»[1]

ولا غرو أنّ «في تأكيد استقلالية الفن وتعاليه عن شخصية صاحبه وحياته تثبيت لموضوعيته.»[2]

الواقع أنّ العناية بتحليل الجمال الفنّي احتفاءً بالمدارات السياقية –بما في ذلك إخضاع الفن لشخصية الفنان– لا تشع أي مسلك يمكننا من الاقتراب من مدارك الفن الاستطيقية، إنّ القارئ والنّاقد الجمالي على السواء لا يعنيه أن يتلمّس في القطعة الفنيّة مشاهد من شخصية المبدع أو تعبيرًا عن موقف خاص، ومما يؤصّل لهذا ويشهد له موقف النّاقد (محمود الرّبيعي) بقوله:

«إنّني بكل صراحة، ومن دون أدنى مواربة، لا أرى أنّ القارئ النّاقد محتاج إلى شيء من حياة الشّاعر لنفهم شعره على المستوى التّحليلي النّقدي، وذلك لسبب واضح لدي – ويسير غاية اليسر– وهو أنّ القصيدة لها حياتها الخاصّة التي لا تتوازى ولا تتقاطع مع حياة الشّاعر على الإطلاق، فحياة الشّاعر –باعتباره شخصًا– كحياتي –باعتباري شخصًا– لا تزيد من ذلك ولا تنقص، وإذا كانت حياتي الشخصية لا تساعد قارئ مقالي هذا قليلاً أو كثيرًا، فحياة (بشر بن عوانة) بالمثل لا تساعد قارئ قصيدته، قليلاً أو كثيرًا.»[3]

---

[1] لطفي عبد البديع، جماليات الإبداع بين العمل الفنّي وصاحبه، مجلة فصول، القاهرة، العدد04، 01 أكتوبر 1986، ص 63.

[2] لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مرجع سابق، ص 152.

[3] محمود الربيعي، في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001، ص 33.

ينبذ (الرّبيعي) الدّراسات التي تتفحص المعلومات الخاصّة بحياة الفنّان/الشاعر وسيرته، وما أكثرها تلك البحوث التي تتوسّم بعناوين على منوال (فلان: حياته وشعره) ويصفها بالعقيمة طالما يشغفها النّفاذ إلى حياة الفنان الخاصّة وشخصه، وإذًا؛ فالفن – ويدخل في نطاقه الشّعر– المكتنز المفعم بالطاقات الجمالية –وفق هذا الفهم الجمالي الموضوعي– يتمتّع بتحقّق مستقل وحياة خاصّة عن مبدعه.

ويصادق النّاقد (عز الدّين إسماعيل) على هذه الرؤية فيذكر: إنّ «القصيدة عالم مستقل عن (الشّاعر)، وإن كان هو خالقها، فالحقيقة أنّ العالم الجديد الذي يخلقه الشّاعر لا وجود له إلاّ في القصيدة نفسها، فهو عالم متحقق في الشّعر وبالشعر، ورؤيا الشّاعر ليست شيئًا آخر سوى القصيدة، واكتمال القصيدة معناه اكتمال الرؤيا، وتحقق عالم جديد من الأشياء له نظامه الخاص ومع اكتمالها يبدأ استقلاله شأن كل كيان له نظامه المستقل.»[1]

ما يروّجه هذا الخطاب النّقدي؛ أنّ الإبداع الفنّي–الشعري عالم قائم بذاته وأنّه ليس محض تعبير صادق عن طائفة من أحوال الفنّان، أو إسقاطًا حرفيًّا على جوانب مختلفة من حياته اليومية، إنّ مثل هذه القراءات التي تصرف عنايتها إلى الشّخصية وصدق الفنان، لا تقدّم شرحًا كافياً له، كما أنّها لن توفق –بأي حال من الأحوال– في القبض على روحه الجمالية، إنّ النّاقد الجمالي يأبى بشكل قاطع أن تنتمي الآثار الفنية إلى أنظمة وغايات خارج حياتها، وإلاّ كانت من أضعف الفنون وأهزلها.[2]

إنّ الاحتفاء بحياة الفنّان وشخصيته وما دون ذلك؛ إهمال للفن وتبديد لقيمته الجمالية ومن أجل ذلك كان الكلام –في نظر (ناصف)– عن «شخصية الفنّان في معظم الأحيان هروبًا من النّص ومشتقاته، أو تسوية وهمية بين النّص وصاحبه [...] إنّ العمل الفنّي ينمو على ما يحب ويختار، بل هو يواجه مؤلّفه أحيانًا مواجهة خلق مستقلّ غريب، فمن الخطأ

[1] عز الدّين إسماعيل، مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، القاهرة، العدد 04، 01 جويلية 1981 ص 52.

[2] ينظر: عز الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص 51، وأدونيس، زمن الشعر، ص 12.

إذن أن يمدح شاعر لأن حياته يمكن أن تستخلص من شعره [...] وليس من تنوير النّص في كثير أن نبحث عن تجارب المؤلّف ومشاعره الحقيقية، ولنتذكّر أنّنا أمام قصيدة لا أمام تجربة شخصيّة، وما يجوز لنا أن نلحق العمل الأدبي بحياة صاحبه.»[1]

ومغزى هذا الموقف النّقدي هو؛ أنّنا لطالما درجنا على جعل هوية الفن من هوية صاحبه، وغاب عن بالنا خطورة هذه المسألة في حجب كثير من شئون النّص وجمالياته.

إن مسألة تشخيص النّص وتذويته حجرُ عثرة في وجه تملّك مقاصده القيمية، إننّا نغامر بانحطاط قيمة الفن وطابعه الاستطيقي، إذا ما أفرطنا في الوصل المباشر بين منطق الإبداع الفنّي الباطني، ومسائل الفنان الشّخصية الذّاتية وسجاياه الوجدانية، فالأثر الفني محكوم بسياق ذاتي خاص ومميّز، وغير ملزم باقتفاء أثر صاحبه.

ولو مضينا نتعمق هذا الطّرح بشكل أكثر تفصيلا لكان من المفيد أن نلفت إلى موقف النّاقدة (روز غريّب) المعارض لجعل الظاهرة الإبداعية مَظهرا صادقًا لحياة الفنان وبواعثه الشّخصية، فترى أنّه من الخطأ الاعتقاد أنّ «أدب الأديب وفنّ الفنّان صورة صادقة لشخصيته؛ هذا الاعتقاد إذا صدق أحيانًا لا يصدق دائمًا، فإذا كان أسلوب الفنان أو الأديب يعبّر تعبيرًا صادقًا عن موهبته وقدرته على الابتكار والتّصرّف في فنون القول، فالمعاني التي يحتويها فنّه لا تصدر دائمًا عن عقيدة راسخة، إنّ الشّاعر يستطيع أن يمدح الفضل من غير أن يكون فاضلاً، وأن يعظّم الكرم من غير أن يكون كريمًا، وأن يبرع في تصوير اللّصوصيّة من أن يمارسها فعلاً، والرّوائي يبدع في تصوير فتك الحب بالنفوس وتلاعب الأهواء بالعقول وهو بمعزل عنها.»[2]

وعليه؛ تقف النّاقدة موقفاً حاسمًا لا خيار فيه ولا عَود يقضي بمعارضة الاتجاهات والأفكار التي تشبّعت بالبحث عن مبدأ للجمال في الفن بالنّظر إلى شخصية الفنّان أو حياته

[1] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 145-150.

[2] روز غريب، حقائق وأوهام في النّقد الأدبي، مجلة الأديب، بيروت، العدد 09، 01 سبتمبر 1972، ص 08.

«فشخصيّة الفنّان بعيدة كلّ البعد عن ذاته الحقيقية وعن عالمه الواقعي، لأنّ الفنان كاهن في معبد الجمال لا علاقة له بالمؤثّرات والمغريات الخارجية.»[1]

ولهذا ترى (غريّب) أنّه أمر من قبيل السخف والسّذاجة قياس قيمة الفن الجمالية بمعيار الصّدق عند الفنّان، كون أنّ رؤاه وأفكاره تعبر بالأساس عن قوة خيال وموهبة، لا عن حقائق واقعية مرّت في حياته، ولذلك ترى (غريب) أن الصدق الفنّي محض أسطورة لأنّ لا إرادة للفنان في عمله وإبداعه، وأنّ خير وسيلة لتعقب جمالية الفن، هي الانطلاق من مصدره الأصل؛ أي لغته، لغة الإبداع التي تسمق عن مواضعات السيّاق.

إننا نريد أن نظفر من الفن بشيء أجلّ من أن يكون مجرّد ترجمة لشخصية الفنان أو حياته، ثمّ إننا إذا نظرنا إلى الفن على هذا الأساس فإنّنا نكون قد أخفقنا في أن نخبره استطيقيًّا، وهذا ما يُلحّ عليه النّقاد الاستطيقيون.

ويعزو (مصطفى ناصف) علة عناية الباحثين بالنّظر في شؤون الفنّان وأخباره؛ لرؤية ما إذا كان العمل الفنّي مرآة تعكس صدقه من عدمه، ومنه ينبني حكمهم بجمال العمل أو قبحه، وفي نقده نظرة مجافية لمثل هذه البحوث التي تترصد الصّدق معيارًا في تفسير جمال الظّاهرة الفنيّة، حيث صارع النّقاد والاستطيقيون –ومنهم (ناصف)– فكرة حصر الفن في أمور الصّدق؛ كون أنّ السؤال عن صدق الفنان/الشّاعر فيه إهمال التركيب الاستطيقي الموضوعي للفن، وأيّ عناية بالعواطف الصادقة والكاذبة؛ تبخس تميّز الفن، وتحيد به عن إطار وجوده الطّبيعي الحقيقي.

وفي ضوء هذا المعنى يرى (مصطفى ناصف) أنّ «القصيدة النّاضجة لا يمكن أن تقاس بمقاييس الصدق فالنضوج هو رؤية أبعاد كثيرة متصلة لا يمكن اختصارها، القصيدة ليست ذات معنى استاتيكي محدد على نحو ما نجد في العبارة التّجريدية والمداولات العلمية، إن خواص السياق الشّعري لا يمكن بحثها في ضوء المعنى المتبادر للصّدق، إننّا حين

[1] محمد حاج حسين، الشكل والمضمون في الأدب، مجلة الثقافة، دمشق، العدد 04، 1 أفريل 1961، ص 14.

نهتف: لقد صدق الشّاعر نكون –غالبًا– قد تجاوزنا عن جوانب غير قليلة من نشاطه اللغوي، فالصدق يفترض وجود معنى ينال في لحظة ويستنفذ في مقام خاص، الصدق يبحث عن التوافق ولا شيء بعينه أثير لدى القصيدة، بحيث يسود –تمامًا– كل ما عداه.»[1]

إنّا –بهذا المعنى– نغرّد خارج السّرب، حين نظن أنّنا نمسك بجوامع الفهم الجمالي بمعيار الصدق، إننا نتطاول على العمل الفنّي بمطالبته بوظيفة لا يستطيع انجازها، بل لم يهيئ لتنفيذها من الأساس، فالصدق يفرض إدراكا لحظيا يقرن بين الموقف الواقعي الشّخصي للفنان وبين الموقف التخييلي، من أجل ذلك كان واجبًا أن نرجئ الحديث عن كل طراز جمالي يشكّل تحت مجسّات الصدق، ويلزم أن ننشد إدراكًا من نوع خاص؛ «هو الإدراك الاستطيقي المتميز من المعرفة العقلية والمنطقية.»[2]

ومثلما عارض النّقاد إلصاق الفن بحياة صاحبه وشخصيته، فإنّهم يغضون الطرف أيضًا عن كل تفسير نقدي للفن يستثمر السّيكولوجيا كنوع من العلل التي تحقق جمالية الفن، فاعترافات الفنّان وعقده وانفعلاته النّفسية، هي أمور متعلّقة بحياة الفنّان لا الفن، ومعرفتنا بها ليس من تنوير النتاجات الفنيّة في شيء، بل إنّ (محمود الربيعي) يرى في «البحث عن النفسية فكرة قبلية وذلك لأنّ كلّ أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره [...] فكل أثر فنّي يشكّل وحدة ليجسم فيها المؤلّف فكرة التّماسك الدّاخلي بفعل القاسم المشترك لكلّ الجزيئات التي يحرّكها.»[3]

إنّ البحث عن قيم الفن في نفسية المؤلف وما يتصل بذلك من علل خارجية وغريبة عن العمل الفنّي؛ لأمر محفوف بالمخاطر، لما فيه من حيدة عن الموضوعية، ومن إمكانية تهالك بناء الظّاهرة الجمالية، وتفكّك نسيجها الدّاخلي، وبالتّالي؛ فإنّه كلما ابتعدنا عن مثل

[1] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 335.

[2] مصطفى ناصف، المرجع نفسه، ص 338.

[3] محمود الربيعي، مرجع سابق، ص 186.

هذه «القراءة النّفسية»[1] كلما استطعنا أن نحكم قبضتنا على السمات، والقيم الجمالية التي ينضوي عليها الفن.

إنّ الجماليين يرون قدسية النّص وجلاله يتأتى بالنّأي عن محاولات الخرق السيكولوجية المراوغة التي تسعى لانتهاك الطّابع الجمالي العام للأثر الفنّي، وهذا رأي لا يضمر افتراءً على أنّ عملية الخلق الفني–الشعري عملية عقلية بحتة، وأنّ الفنان/ الشّاعر في نهاية المطاف إنسان يحس ويعاني من اضطرابات وصدمات نفسية كغيره من البشر.

غير أنّ معجزة الشّعر –فيما يرى (أدونيس)– على وجه الدّقة؛ «ألا يعكس هذه المعطيات وحسب، بل أن يتجاوزها ويغيّرها، ليس الأثر الشّعري انعكاسًا بل فتحًا، وليس الشّعر رسمًا بل خلقًا.»[2] حتى إن كان بين الفن/ الأدب والسيكولوجيا أواصر ممتدّة ومتلاحمة، فذلك لا يجيز أن نبحث عما يقيم أود الصنائع الفنيّة من الأصل النفسي، إذ إنّ طبيعة الظّاهرة الفنية/ الشعرية «لا تسوّغ للباحث أن ينهيها على السديم النّفسي للشاعر، فكل دراسة للشعر من هذه الجهة فاسدة لأنّها تتشبّث بما يشبه الضّباب، وخارجة عن البحث الاستطيقي الذي يتطلّبه الشّعر.»[3]

يبدو أنّ الاستمرار في دراسة الفن/ الإبداع من هذا المنظور السيكولوجي على حد تعبير النّاقد (لطفي عبد البديع) اليوم بمثابة تجربة خائبة، لأنّ الفن لا يصدر عن قوى أو طاقات نفسية، ولا يمكن أن يكون استجابةً لمؤثرات خاصة، إذ إن التوسّل بمثل هذه المقاربة يجعلنا نخفق في التّعرف على قيم الفن المختزنة فيه، وبهذا؛ فإنّ من أشد الواجبات لزومًا هي التّوقف عن ترديد صوت النّفس ذلك أنّ القيمة الجمالية للفن لا تؤول إلى نفس الفنان/ الشاعر وذاته، فالظّاهرة الفنيّة –الشّعرية– «حقيقة جديدة استقلّت عن الأفعال التي تقع في

[1] محمود فتوح أحمد، الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، مطبوعات جامعة الكويت، (د ط)، 1998، ص 06.

[2] أدونيس، مرجع سابق، ص 13.

[3] لطفي عبد البديع، مرجع سابق، ص 154.

نفس الشّاعر، فهي لم تكد تخرج إلى حيّز الوجود حتّى نأت عنه ونأى عنها، ولم يعد لنفسه وأحواله دخل في التّأتي إليها وفهمها.»[1]

ونخرج من ربقة هذا التّصور بقناعة مفادها؛ «ألاّ نجعل المواجهة النّفسية للفن جسراً مباشرًا لأحكامنا الجمالية، ففي الأثر الإبداعي ظواهر فنيّة –لا تنبع من حاجات نفسية أو دوافع شخصية–ذاتية– هي الأحق والأَوْلى بالمعالجة والاستقصاء، كما أنّ دلالته الاستطيقية ليس لها أي معادل سيكولوجي»[2] ذلك أنّ إغراق الظّاهرة الفنيّة في الأبعاد والتّفاصيل السيكولوجية يحرمنا التّأتي إلى الحقائق الجمالية، كما يعيقنا عن فتح نقاشات موضوعية خصبة وحيوية مع تلك الظّاهرة، ذلك أنّ علم النّفس كما يرى (عبد المالك مرتاض) «من العسير عليه أن يضع يده على مرتكزات الجمال الفنّي للنصوص، كما أنّ الغاية من التّحليل النفسي للأدب ليست قراءة الأدب في ذاته، وإنّما اتخاذ النّص الأدبي ذريعة لتأويل تصرّفات الأديب من خلال ما أبدعه.»[3]

ومن خلال هذا الموقف؛ يمكننا أن نصوغ النّتيجة النّهائية التي أفضى إليها نقدهم للنزعة السيكولوجية في مجال الفن والجماليات على نحو ما يذهب إليه الباحث (سعيد توفيق) في قوله: «إنّ تصوّر علم النّفس في مجال الفن والجماليات على أنّه يمثّل قيمة علمية أعلى من أيّ منحى آخر في دراسة هذا المجال، إنّما هو تصوّر غير علمي، بمعنى أنّه تصوّر يخرج من إطار العلم بمعناه الرّحب، وينتمي إلى نزعة تعالميّة تحتمي بمنهج واحد وتظنّ أنّه المنهج العلمي الوحيد والمشروع، في حين أنّه لا يمثّل سوى منهج واحد في

[1] لطفي عبد البديع، مرجع سابق، ص 61.

[2] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 146.

[3] عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النّقد الساقي والنقد النسقي، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد02، ديسمبر 2011، ص 88.

الاقتراب من مجال الفن والجماليات، فضلاً عن إنه ليس بأفضل المناهج، إن لم يكن أكثرها قصورًا وضعفًا.»[1]

وممّا يتّصل برفضهم اشتباه الأثر الفنّي بنفسية صاحبه، مسألة أخرى تتمخض عن فكرة الاستقلالية، وهي جعل الفن تصويرًا فوتوغرافيًّا يعكس واقع الحياة، وأنّ قيمته لا تنفصل البتّة عن الطّابع الاجتماعي، ونستطيع أن نتابع هذه القضية استشهادًا برأي النّاقدة (روز غريّب)؛ حيث أبدت امتعاضًا شديدًا من تلك التوجهات النّقدية التي تفرط في حصر قيمة الفن وفائدتها الواقعية والاجتماعية، تقول: «...تلك مدارس الواقعية والالتزام والمذاهب الأخرى التي تعتمد في تقييم الصّنيع الفنّي مقدار انسجامه مع فلسفتها الخاصّة تريده ملتصقًا بالواقع، خادمًا لمصلحة الشّعب ملتزمًا قضاياه، متفائلاً بإمكاناته، بعيدًا عن التّشاؤمية والانهزامية والفردية والذّاتية، مقيّدًا بهدف اجتماعي إنساني "لا طائرًا مغردًا تصطفق جناحاه عبثًا في الفراغ" ونحن مع احترامنا لنبل مقاصد الواقعيين والالتزاميين وأمثالهم؛ لا نستطيع أن نفرض الالتزام على الأديب، ولكنّنا نؤمن بالالتزام الحر الذي يترك له حريّة الشعور والتّفكير ويربأ به أن يصبح آلة دعاية، إلاّ أن يكون ذلك باختياره.»[2]

في إطار هذا المعنى؛ توجّه (غرّيب) بوصلتها صوب التّأكيد على أنّ مثل هذه القراءات التي تقيّد الفن بتحقيق مآرب خارجية سواء أكانت اجتماعية أم واقعية أو ما دون ذلك، ليست مأمونة العاقبة في الحكم الجمالي الصّرف على الأثر الفني، إنّ دراسة الفن والمجتمع تحت لواء مذهب واحد أمر غير مقبول لدى النّقاد والجماليين العرب المعاصرين، ذلك أنّ الفن نشاط جمالي مستقل يتصف بالثورية والتّمرد عن أوضاع اجتماعية وواقعية سائدة، كما أن قيمة الفن أرفع قدرًا من أن يعنى بها استنادًا إلى مراميَ خارجية تتصل اتصالاً مباشرًا بالواقع الاجتماعي، إنّ قيمة الفن متحرّرة من عسف القيد الواقعي والالتزام

[1] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 186.

[2] روز غريب، مرجع سابق، ص 09.

الاجتماعي، باعتبارهما عاملين معاديين يؤديّان إلى ارتكاس القيمة الجماليّة، وانطلاقًا من هذا المناط يقر النّاقد (زكريا إبراهيم) أنّه «إذا كان بالإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون أن يفقد ذرّة من قيمته الفنيّة العليا، فإنّي أرحب به وأسلّم على الفور بأنّه الأرقى.»[1]

ويحسن بنا ألاّ نفهم رؤيتهم النّاقمة من اصطناع الفن على الحاجات الاجتماعية على أنّها رؤية تضمر بواطنُها ضرورة وقف نشاط هذه المذاهب الواقعية والاجتماعية، أوحجب صلاحيتها في استبطان النشاطات الفنيّة، بل إنّ لهذه التيارات الحرية الكاملة والحق المشروع في التّأتي إلى التجارب الفنيّة وغيرها من التّجارب الإنسانية، لكنّ الأمر الذي ينازع فيه الجماليون هذه المناهج هو الكفاءة الجمالية التي تنتحلها لنفسها في بعض الأطوار، وهي تهمّ باستنطاق لغة الإبداع مرتبطة بأوساط والتزامات واقعية واجتماعية، وهذا ما ينمّ عن قلة كفاءة، وجهل بالنّاحية الجمالية للمعطى الفنّي.[2]

فبالرغم من أنّ الظّاهرة الفنيّة تعد من أعمق المؤثرات في الحياة الإنسانية، وإحدى الحوافز التي تحقّق تفاعلنا مع الحياة، ومع ذلك يجدر عزلها –إذا ما أردنا سبر قيمها الجمالية– عن تلك المقاربات التي تُستوحى من خالص الحياة الواقعية، أو تلك المناسبات التي تسرف في عكس طائفة من شئون النّاس وأحوالهم، والفن من حيث هو تجربة ذات خصائص استطيقية؛ فإنّ أهم وظيفة يؤدّيها هي الوظيفة الاستطيقية، وإذا ما أدّى وظيفته الاستطيقية، فإنّه يؤدّي وظيفة هامة للحياة، فالوظيفة الحيوية تعتمد على الوظيفة الاستطيقية.[3]

---

[1] زكريا إبراهيم، مرجع سابق، ص 326.

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية النّقد: متابعة لأهم المدارس النّقدية ورصد لنظرياتها، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2007، ص 162. نقلاً عن:

Jean Cohen, Structure du Langage Poétique, Flamation, Paris, 1966, p 41-42.

[3] ينظر: مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 123-124.

ومن بين ما تردّد في مجال الحديث عن قضية استقلالية الفن عن الأطر والمرجعيات الخارجية في حوارات النّقاد العرب المعاصرين؛ احترازهم من الاستغراق الشّديد في فرض وصاية المرجع الأخلاقي والدّيني على الفن، ويميلون إلى الأخذ بالموقف الذي «لا يجعل الجمال مجرّد تابع أو خادم للأخلاق، ويربط الحكم الجمالي بالحكم الأخلاقي، ولا يجعل الفيصل في تفسير الفن هو نجاحه أو فشله في مهمته الأخلاقية، لأننا نرى أنّ الفن له كماله الذّاتي، والحكم الجمالي حكم منزّه عن الغرض، والموقف الجمالي يختلف عن الموقف النّفعي أو الأخلاقي أو المعرفي، والتّقويم الجمالي ينبغي أن ينصبّ على العناصر الجمالية للموضوع في علاقتها بالذّات المدركة؛ ثمّ بعد ذلك إذا قام العمل بدور ما مفيد من النّاحية الأخلاقية، فلا ضرر في ذلك، ولكن دون أن يكون ذلك هو السبب الوحيد الذي يجعل "الجميل جميلاً".»[1]

فيما يتعلّق بالموقف الدّاعم إلى تقدير الجمال الفنّي اعتبارًا من أسس دينية أو أخلاقية إصلاحية، لا يمكن عدّه إلاّ محض مسلك ينحرف عن جوهر الفن وحقيقته، بل يمثّل وضعًا مشوّهًا واغترابيًّا لطبيعة الوعي الجمالي، لأنّ الفن –والحال هذه– «ليس خطابًا إرشاديًّا وعظيًّا فيحضّ على القيم الخُلقية، فالفن قد يكون صلاحًا أو فضيلةً أو قد لا يكون.»[2]

وتتقاسم (روز غريّب) هذا الاعتراض، إذ تؤكّد في مواضع عديدة «أننا لا نقيس الفن بمقدرته على التهذيب وصقل النّفس، ولا بما فيه من حكمة أو عظة أو إلهام، وإن قلنا افتراضًا إنّ للفنّ أبعادٌ أخلاقية تعتلق بقيمته –وهذا احتمال ضئيل في نظر النّقاد الاستطيقيين– فإنّها ينبغي أن تكون متميّزة ومتفرّدة من التّوجيه المباشر الذي يقوم على

[1] رمضان الصّباغ، العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 01 جويلية، 1998، ص 136.

[2] روز غريّب، مرجع سابق، ص 30.

الشرح والبسط، لقد تلمّس دعاة الأخلاق صلة ما خفية متبادلة بين الجمال والنّشاط الفنّي وتصوّروا الأخلاق تصوّرًا تعوزه الرّحابة، وتصوّروا الأخلاق تصوّرًا ساذجًا.»[1]

بإيضاح هذا المعنى على وجه التّقريب؛ يبدو أنّه من المحتمل أن تتماسّ الأبعاد الأخلاقية بالقيمة الفنية في وضع ما، على ألا يكون المبتغى المرجو من وراء ذلك «تقزيم مرامي الفن في أن يمثّل نشاطًا أخلاقيًّا أو عظةً دينية، فليس للفنّ شأن بالمسائل الدّينية، كما لا يُعنى برُقي السلوكات الأخلاقية أو دماثتها، فكثير من الفنّانين تكون لهم أخلاق رديئة ولكنّهم يتخلصون منها في فنّهم فإذا هم مثاليون.»[2] وفي هذا الرّأي ما يشدّ الانتباه إلى أنّ الاستطيقي يتجاوز منظومة القيم الأخلاقية، وأنّ ليس رجل الدّين هو ذاته رجل الفن وفارسه، كما أنّ القيم الأخلاقية ليست شقائق القيم الفنية الاستطيقية بالمطلق.

ويقيم الباحث (سعيد توفيق) الحجة الدّامغة على أولئك الذين يقيسون جمالية الفن بمدى قدرته على صقل الأنفس وتهذيبها، من ذلك قوله: «وإلى هؤلاء نوجّه السؤال التّالي لإجلاء الأمر: إذا كان دور الفن هو أن يعبّر عن القيم الأخلاقية، فقل لي –أثابك الله– ما هي القيم الأخلاقية التي تعبّر عنها لوحة تجريدية أو سيمفونية ما؟.»[3] بهذا المطلب يخبت (سعيد توفيق) تلك المزاعم التي تقول بأخلقة الفن، وتساوم على حقّه في التسامق على المواضعات الأخلاقية والدّينية، وما أشبه ذلك من مرجعيات تاريخية، ثقافية، سياسية سيكولوجية واقتصادية.

ولعلّ رفض النّقاد والباحثين الجماليّين لمبدأ أخلقة الفن نابع أساسًا من فلسفة (نيتشه– Nietzsche) الجماليّة حيث يقول: «إنّ تفسير الفن على أساس أخلاقي؛ ما هي سوى محاولة وتفصيل مسرف لموضوع الأخلاق، لا شيء أكثر تعارضًا مع التّفسير والحكم الجمالي للفن، إنّ النّزعة الأخلاقيّة تحط من قيمة الفن، وتصل به إلى مجال الأكاذيب

[1] منى طلبة، مصطفى ناصف حول المنهج والأسلوب، مجلة إبداع، القاهرة، العدد 1، أكتوبر، 1999، ص 132.

[2] شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط5، (د ت)، ص 60.

[3] سعيد توفيق، تأويل الفن والدّين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2018، ص 93.

بمعاييرها المطلقة، وهي معايير تنفي الفن وتلعنه وتحكم عليه بالإعدام [...] إنّ إدراك وتوسّل القيم الأخلاقيّة في الفن فقط، أو رهن الفن بالقيم الأخلاقيّة يمثّل أخطر وأغرب شكل من أشكال "إرادة التّدمير" وهي على أقل تقدير علامة مرض متأصّل ودفين، وفساد وإحباط وإرهاق وإفقار للحياة.»[1]

ينبغي الإشارة إلى ملحظ هام هو؛ أنّ الجماليين لا ينكرون أنّ للأثر الفنّي سياق معين يحتويه، لكنّهم ينكرون أن تلتبس الغاية الاستطيقية للأثر بملابسات هذا السياق أو ذاك، بل إنهم يشدّدون على أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نكلّف النّص أو العمل الأدبي ما لا طاقة له به، كأن يعبّر عن وظيفة نفعية أو أي مكسب مادّي، فهو في حلٍّ وغنى عن كل ذلك، بل إنّ الهدف المطلق «أن نتمتّع به متعة جادّة واعية تجعلنا أكثر فهمًا لأنفسنا، ومن ثمّ أكثر وعيًا بالحياة من حولنا، وأكثر سيطرة عليها.»[2]

إنّ للفن –تبعًا لهذه الرؤية– هدف سامٍ هو أن يمتّع، وكل ما خلا ذلك لا يمتّ للهدف بصلة لذلك؛ يجرّد النّقاد الجماليون الشعر –وينطبق ذلك على الأثر الفني عامّة– من الغاية والمنفعة، فلا يسخّر لسدِّ عوَزٍ أو لقضاء مأرب، بل إنَ أجَلَّ قيمة يمكن أن يهبها لجمهور المتذوقين؛ أن يوسع نطاق رؤيتنا للحياة والكون ارتقاءً من عتمة المألوف والمستهلك، وتنائيًا عن الرؤية القاصرة لواقعنا المادّي المحسوس وتحرّرًا من أدرانه، وذلك عبر ما يتيحه لنا من أخيلة تحرّض على العبور إلى عوالم لا متناهية الأفق «إنّنا ما لم نرَ الحياة رؤية شعرية نظلّ حبيسي جانبها المادّي، غير قادرين على السيطرة عليه وتوجيهه التوجيه الملائم، وبعبارة أخرى نظلّ عاجزين عن رؤية المستقبل رؤية صحيحة، فضلاً عن القدرة على صُنع هذا المستقبل.»[3]

---

[1] فريديرك نيتشه، نيتشه ينقد نفسه في ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى: محاولة للنقد الذّاتي، تر: عبد الغني داوود– أحمد عبد الفتاح، مجلة إبداع، القاهرة، العدد 09، 01 سبتمبر، 2001، ص 47–48.

[2] محمود الربيعي، قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت)، ص 13.

[3] محمود الربيعي، المرجع نفسه، ص 12.

فالشعر الجيّد لا يمنحنا رؤية شمولية للحياة والكون فحسب بل «إنّه يعيد العالم الميّت بالنسبة لنا إلى حالة الحياة أو لنقل: يعيدنا نحن الأموات إلى الحياة حيث يعطينا إحساسًا جديدًا بهذا العالم، ورؤية جديدة له.»[1]

يمكن أن نظفر من خلال هذا الموقف النّقدي ذي الصبغة الفلسفية بـ: إن كان ولا بدّ أن يطالب الشعر بفضل أو مزية أو وظيفة ما، فإنّه ينبغي –إلى جانب إمتاعنا وتوسيع رؤيتنا للحياة– أن ينفخ الرّوح في هذه الحياة ويبعثها مجدّدًا من توابيت التحجر والتحنيط، تتجدد عندها رؤيتنا إليها وإحساسنا العميق والحي بها، بعد أن ضاعا وتلاشيا بفعل التعوّد والرتابة والإلف، فـ«لكي ندرك عملاً من أعمال الفن لا نحتاج إلى أن نأتي بشيء من الحياة، أو بمعرفة بأفكارها وشئونها أو بإلفٍ بانفعالاتها؛ فالفن ينتشلنا من عالم الدأب البشري إلى عالم الوجد الاستطيقي، ونحن في اللحظة الاستطيقية تنقطع أسبابنا بالاهتمامات البشرية وتتوقف تطلعاتنا وذكرياتنا؛ إذ يشيل بنا الفن فوق تيار الحياة.»[2]

إنّ إيعاز المتعة التي نتغياها من الفن إلى شيء خارجٍ عنه لهو أمر في غاية الخطورة وله تأثيره السلبي على مصير الأثر الفنّي «نظراً لاتساع نطاق السياقات، فإنّها تقوم بابتلاع الأثر، وقد تتغلّب عليه وتجعله مجرّد محاكاة، ولو حدث هذا –وكثيرًا ما يحدث– فإنّ الأثر الفّني سيسقط ويصبح أثرًا فاشلاً كتقليد مفضوح، إنّ حبس الفن وإغلاق مقاصده في الملابسات التي تكتنفه ليس إلا من قبيل مصادرته والتحفظ عليه، والحيلولة بينه وبين انطلاقته نحو الحياة.»[3]

وعلى هذا الأساس ينبغي على النّاقد الجمالي أن يدير ظهره بشكل حاسم ونهائي لكل الاعتبارات المرجعية؛ بوصفها معيقات وعوامل هدم وتخريب من شأنها أن تبدّد قوى الأثر الفنّي الجمالية، وتدوس بكل عنفوانها على قيمه، وتجهز على معانيه، وألا يغالي في تعظيم

[1] محمود الربيعي، مرجع سابق، ص 164.

[2] كلايف بل، الفن، تر: عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي سي أي سي، القاهرة، ط1، 2001، ص 46.

[3] عبد الله الغذامي، مرجع سابق، ص 11، و لطفي عبد البديع، مرجع سابق، ص 160.

الأثر الذي تحدثه على الفن، بيد أنّه ليس من مقصد جميع الاعتراضات المتقدّمة للمدارات السياقية أن تغيّب حقيقة مفادها؛ أنّ للسياق دور في بعث الفنّان على التّأمّل ولكنّه يقف عند هذا الحد، فلا يمكن أن يربط بينه وبين العمل الفنّي، صحيح أنّ السياق هو العلة الأولى لوجود الفن، لكنّه لا يشكّل حافزًا لاكتناه قيمه الجمالية «فهناك دائمًا باع طويل بين السبب والحافز.»[1]

إنّ لنا من وراء هذا كلّه أن نقول؛ إنّ البحث عن جمالية الأثر الفني في ظل المرجعية السياقيّة يعدّ نوعًا من التّعسف والتّكلف، وأي حديث عن صلات نسب تقرن الغاية الاستطيقية للفن/الشعر بالسّياق؛ سيكون محض شطط، فأي جمالية يمكن أن تدرك، وأي متعة يُمكن أن نظفر بها من خلال ما نقش على جسد الأثر الفنّي من توقيعات نفسية، وما علق به من آثار شخصية–ذاتية ووقائع تاريخية واجتماعية، وما فرض عليه من بنود سياسية، وتشريعات لاهوتية–دينية وأخلاقية وكل ما يتّصل بذلك من طرف؟

وهكذا نلاحظ كيف أقرّ الاتجاه/النقد الجمالي ورواده أن لا سياق أو مرجع محدّد يطغى على جمال الفن، كما وأسقط –إلى غير رجعة– التصورات التي راحت تبايع المرجع في عملية التقدير الجمالي على حساب الأثر الفني، ذلك أنّ المثل الجمالي الأعلى للفن؛ يكون في تمام استقلاله عن التوجيه المباشر والعمدي نحو كافة النُظم المرجعية الجائرة التي عكفت على تسييج التجارب الفنيّة، وتشتيت فاعليتها عسفًا واقتسارًا نحو أطر خارجيّة، لذلك يؤكّد النّقاد والباحثون الجماليون على مبدأ الاستقلالية ودوره في تحرير المبدع الفنّي من ربقة الأسيجة الخارجية، وصون مكانته وتعزيز ألقه وإشراقه.

ونظرتهم هذه صنو نظرة (كروتشه– Croce) الجمالية، فحين نتحدّث عن استطيقا الفن لديه؛ فإننا نستبعد جميع الآراء والمذاهب التي يرى أنّها لا تتفق ومذهبه الخاص؛ إنّ المذاهب التي تنادي بوجوب أن يوجّه الفن النّاس إلى الخير، ويبث فيهم كراهية الشر وينشر

[1] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 97.

فيهم المثل العليا؛ إنّما هي تطالب الفن بوظيفة ليس له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة، وبذلك يؤكّد (كروتشه– Croce) أنّ للفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال المنفعة وغيرها.[1]

وهكذا أعلنت الطروحات النقدية العربية المعاصرة «حريّة الفن من قيود التّحرّج المرجعي–السياقي وأرادته فنّاً للفن.»[2] وكل ما ينبغي قوله هنا؛ مهما يكن من أمر هذا الاختلاف بين القراءات التي تستهدف اقتناص جماليات الفن واحتدام الخصومة بين أصحابها، فإنّه «ثمة حقيقة واحدة قائمة هي أنّ الفن لا بدّ أن يكشف لنا عن القيم الجمالية، وهو أيضًا وسيلتنا لتقنين هذه القيم ووضع المعايير التي تقاس بها تلك المعايير التي تمكننا من التعرف على مواطن الجمال والاهتداء إليه في العمل الفنّي.»[3]

ب– تماهي الشكل والمضمون في وحدة الصّنيع الفني/الشعري:

من بين القضايا والأسس النّقدية الحيوية التي لا يمكن تجاهلها أو إغفالها في بناء البحث الجمالي؛ ثنائية الشّكل والمضمون، إذا ما لاح سؤال عن حقيقة ومصدر الجمال في الظاهرة الفنيّة؛ إن كان في الشكل؟ أم في المضمون؟ أم في وضع التلاحم بين الطّرفين؟ هذه المطالب وغيرها جعلت الباحثين يتفرّقون إلى ثلاثة اتجاهات رئيسة؛ الأوّل يميل إلى الاهتمام بشكل المبدع الفني باعتباره العلامة الدّالة والمميّزة للأثر أو النّوع الفنّي، بما يحتويه من تقنيات وأساليب فنيةّ تتفاوت بين فنّ وآخر، وبعدّه –كذلك– المادّة (الصورة) أو الواسطة التي يُنقل بها العمل لجمهور المتذوقين ومنها يُثار انفعالهم الاستطيقي، أمّا الطّرف الثّاني؛ فينشغل ببحث مضامين وأفكار ومعاني العمل الإبداعي، بينما هناك طرف ثالث يرفض

[1] ينظر: أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 234.

[2] روز غريّب، مرجع سابق، ص 35.

[3] منصور عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 04.

ويلغي هذا الفصام بين شكل العمل الفنّي ومضمونه، ويؤكّد على وحدة القطبين من أجل تحقق وحدة الأثر الفنّي وكماله.

ليس يعنينا في هذا المقام تمثّل القضية في صورة الجدل بين طرفي الثنائية، لأنّ المسألة قد سبق وأن حُسمت بصورة لا يمكن أن تشذّ عن الاتجاهات الثلاثة السابقة، ولكن الذي لنا هاهنا؛ أن نبحث وحدة وانسجام الأثر الفنّي كأحد الأسس النقدية للاتجاه الجمالي، انطلاقًا من التسليم بتلاحم شكله مع مضمونه في المحاورات النّقدية المعاصرة، مع الحذر من الانجراف والوقوع في وَهم هذه المفارقة الثنائية، متجاوزين تعقيداتها إلى مسار أكثر ديناميكية وطواعية لدراسة الفن من الدّاخل، بغية الكشف عن مُحيّا الجمال في المشهد الفنّي الذي لا يتأتّى إلا بكمال الصّنيع الفني ووحدته، هذه الوحدة التي لا تتحقق بدورها إلاّ بتلاحم شديد الوثاقة بين شكله ومضمونه.

ترفض كافّة النّظريات الفنيّة والنّقدية الحديثة والمعاصرة –والنّقد الجمالي أبرزها– فصم عرا ثنائية الشّكل والمضمون، ما خلا ذلك التّقسيم الذي تقتضيه الحاجة المنهجية، تيسيرًا للإحاطة بمكونات العمل الفنّي، فالمتتبع الدقيق لمفاصل الحياة النّقدية المعاصرة، بإمكانه أن يوثّق اعتراضًا شديدًا على الميل المجحف في حق القطعة الفنيّة إلى فصل شكلها عن مضمونها، ويقفون ضدّ المغالاة في الانتصار إلى التعبيرية الوظيفية، كما يرفضون الشكلية المغرقة في تعظيم شأن الشّكل وصرف الجهد في تنميقه وهندمته.

توجّه النّاقدة (روز غريّب) خطابًا ساخرًا وممتعضًا في الآن ذاته لأشياع التّأنّق، وترى أنّ الأناقة مجرّد أسطورة ما لبثت تطاردنا «وتسيطر علينا من عهود التّصنع والتحذلق العباسية، حين شاع الأسلوب الأنيق المترف، والتزمه الأدباء (لذاته) لا لمناسبة المقام، فقدّموا اللفظ على المعنى في المواقف التي تستدعي وضوح التّفكير ودقة التعبير، كأنّما

المقصود بالكلام أن يطرب الأذن ويبرز براعة الكاتب في النحت والصقل، وإن ساقه ذلك إلى السّخف والغموض.»[1]

ومن هنا تؤكّد (غريب) أنّ الغلو في الانحياز إلى الشكلية والولع المفرط بتنميق الشكل وزخرفته؛ لا يقدّم قيمة جمالية وفنيّة كاملة، كما لا يحقّق وحدة العمل الفنّي، وبخاصّة إذا ما تم الانشغال بهذه الفكرة والتسليم بها في إطار من عصرنا الرّاهن، وبهذا تصبح ظاهرة الأناقة مطلبًا غير مواتٍ في عصر التطور والنهوض العلمي والفنّي والأدبي، بل «دليل تخلف وجمود»[2] لا دليل حيوية وجمال، وهو ما يقف منه الاتجاه/ النقد الجمالي موقف الرفض دفاعا عن الفن/الشعر.

يبدو أنّ (روز غريّب) ربيبة الفيلسوف (كروتشه– Croce) في هذه النّظرة، فهو الذي نقض دعوى القائلين بالزخرف اللفظي والمحسنات البديعية، كما تعرض لإبطال ما جرى عليه النقاد والمؤرخون في الفن من وصفه بالواقعية، والرمزية، والموضوعية، والذاتية والبساطة والتنميق، ثم ما يردده النقاد والبلاغيون من القول بالإطناب والإيجاز والترادف والجناس إلى غير ذلك من أفكار لا تمت للفهم الاستطيقي بصلة.[3]

وفي سياق هذا التّناول لفكرة العناية بأناقة الشكل –فقط لأنّ هؤلاء (مؤيدي الشّكلية) يعتقدون أنّ الشّكل في الفن له الحظ الأوفر على حساب المضمون– يرى النّاقد (سعد الدين كليب) أنّ هذا الإهمال المفتعل الذي يحتفي بجانب من الأثر الفني على حساب آخر، والقائم على فكرة التزيين والبهرجة والزركشة، هو محاولة يختفي تحت أرديتها رغبة جامحة

[1] روز غريب، مرجع سابق، ص 09.

[2] روز غريب، المرجع نفسه، ص09.

[3] ينظر: السيد إبراهيم، لطفي عبد البديع مؤسس الاتجاه الاستاطيقي في النقد العربي، نقلاً عن:
https://drelsayedebrahim.blogspot.com/2018/09/blog-post.html بتاريخ: 2020/08/15، الساعة: 00:00.

في قتل الروح الجمالية العامّة للفن، وشرخ لوحدته يذكر: «وعندما يشتطّ الفنان فيعطي الجانب الشكلي الأهمية العظمى ناسيًا أو متناسيًا الجانب الآخر –أقصد المحتوى– وكلّ همّه أن يزركش أو ينمّق هذه اللفظة أو تلك دون النّظر إلى تأثيرها وتعبيرها عما يختلج في نفسه، أو عمّا يريد قوله، تكون القصيدة عندئذ هيكلاً مزركشًا مائتًا، كشمطاء تضع على وجهها أحدث وأجمل ما أبدعته المصانع الفرنسية من حمرة وأدوات زينة، بينما تحت ثوبها قبر متحرّك وهيكل صدئ.»[1]

إنّ تركيز انتباهنا على أحد قطبي العمل الفني وإرجاء القطب الآخر، من أشيع الطّرق التي تؤدّي إلى اغتيال الفن، وتهلهل وحدته ونسيجه العام، وليس السّر في تقديم الشّكل عن المضمون أو العكس، بل إنّ السّر كلّه يكمن في وضع التمازج والتّلاحم، وصلات التّكافل والاشتراك التي تقوّي وحدتهما، كي يكون المُبدَع الفني روحًا واحدة ونسيجًا واحدًا، فـ«قانون التعاون والاشتراك والتمازج لتأدية وظيفة ما هو قانون حياتيّ نلحظه بكل شيء حياتيّ، سواء كان في الكائن الحي أو الطبيعة أو الفن أو العلم، وهذا التمازج أو التّعاون؛ هو الذي يؤدّي بهذا الشيء أو ذاك إلى أن يكون هو ذاته؛ أي يحمل هويته ويفرض نفسه متكاملاً غير مبتور.»[2]

هذا الامتزاج والتّعاون بين الشّكل والمضمون الذي يعتبره (كليب) قانونًا حياتيًّا؛ هو ما يحقق الانسجام الكلّي للأثر الفنّي، ومنه؛ فإنّ المفعول الجمالي (التّأثير) لهذا الأثر، لا يتأتى إلا من وحدة الجانبين اللذين يمثلان وجها العملة الواحدة والورقة الواحدة، ومهما يكن من أمر تعدّد الأنظار التي تؤيّد فصل الشّكل عن المضمون؛ «فإنّ أحدهما لن تكتب له الحياة بدون صاحبه، فهما يتكونان معًا ويتشكّلان معًا، ويولدان.. أي يبرزان إلى عالم الوجود معًا،

[1] سعد الدين كليب، جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون في الشعر، مجلة الثقافة، دمشق، العدد 11، 1 نوفمبر 1980، ص 14.

[2] سعد الدين كليب، المرجع نفسه، ص 13.

إنّ أفدح خطأ يرتكب في دراسة الفن هو أن يفصل شكله عن مضمونه، أو بين ما سمّاه نقادنا القدامى معناه ولفظه.»[1]

في نقد الجماليين دعوة جاهرة إلى أنّ القيمة الجمالية للفن تكمن في كليّته، التي تتحقق بذوبان وانصهار أحد الطّرفين في الآخر في علاقة حميمية غامرة، «فيغدو الشكل عنصرًا مضمونيًّا لأنّه يكشف أبعاد البنية الدّلالية ويكثّفها ويغنيها، ويمتلك خصائصها الأساسية ويصبح دالاً مثلها (الشكل الدّال)"Significant Form"*ويغدو المضمون عنصرًا شكليًّا يحدّد مواقع العناصر المكوّنة للبناء الفنّي.»[2] يتكامل هذان القطبان ويدعم أحدهما الآخر ليؤلّفا الجمال الفنّي، في وحدة وتكامل وتناغم، جمال ينبثق من اتحاد هذين القطبين، وفي هذا الاتحاد توليد لمكمن هذا الجمال، وتبعًا لذلك؛ «فإنّ شكل القصيدة هو القصيدة برمّتها لغة غير منفصلة عمّا تقوله، وإيقاع ووزن وقافية غير منفصلين عن البعد الجمالي كخصيصة يتفرّد بها النّص الشعري، والمضمون ليس منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه، فالقصيدة هي هذا الكل، القصيدة في التمازج والتّآلف بين هذه العناصر جميعًا.»[3]

والقصيدة الجميلة –حسب فهم (أدونيس)– متى استوفت عناصرها، وتحقق حضورها كوحدة وكلّ متراص، «ذلك أنّ النّظر إلى الشّكل بحد ذاته أو المضمون بحدّ ذاته قتل للأثر الفني، فإذا كان علم جمال المضمون بحدّ ذاته يقوّض القصيدة، إذ يعرّيها من الشكل، فإنّ

---

[1] محمد النويهي، كيف نقرأ الشعر ونربط شكله بمضمونه، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد 1074، 13 أوت 1964، ص 19.

* الشكل الدّال: إنّ الشكل الدّال لعمل من أعمال الفن؛ هو ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير في المتلقي–الذي يتمتع بالحساسية الفنية، ويتخذ الموقف الاستطيقي– انفعالاً استطيقيا. ينظر: عادل مصطفى، دلالة الشكل: دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي، سي آي سي، المملكة المتحدة، ط1، 2018، ص 12.

[2] كمال أبو ديب، ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 115، 1980، ص 52.

[3] بشير تاوريريت، مرجع سابق، ص 160.

علم جمال الشكل بحدّ ذاته يعدمها، إذ يردّها إلى هيكل فارغ [...] فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري.»[1] والفصل بينهما «فصل مصطنع وخاطئ يجزّئ ما لا يتجزّأ، بل ما لا ينبغي له أن يتجزّأ.»[2]

هذا ما يدفع إلى الاعتقاد أنّ النّقاد العرب المعاصرين على غرار من تقدّمهم من النّقاد قد شغلوا بأمر وحدة العمل الفنّي وانسجامه، وراعهم ذلك التقسيم الجائر بين شكل الأثر الفنّي ومضمونه، وعدّوه عملاً عبثيًّا فوضويًّا يخلو من أي غاية، ما عدا بث عوامل الضعف والوهن والاضطراب في تضاعيف ذلك الأثر «ومعنى هذا كله؛ أننا لا نواجه في الفن "مضمونًا" يمكن أن نفصله عن "شكله"، كما أنّنا لا نواجه "مضمونًا" لا يمكن أن نفصله عن "شكله".»[3]

إنّ العلاقة التي تحكمهما هي علاقة تفاعل وتداخل، تأثير وتأثر، لا علاقة تابع ومتبوع أو سيد ومسيود، وبحكم ذلك؛ فإنّه لا يمكننا البحث عن نقاط قوة ومواضع جمال في الأثر الفنّي، في ظل تلك التّفسّخات والشروخات القائمة بين مكوناته الدّاخلية، لا سيما بين محتواه وصورته، فحيثما وجد تنافر وتصدّع في لحمته، كان انتهاؤنا إلى قيمه الاستطيقية ضربًا من المستحيل، فلا وجه –إذًا– للحديث عن مظاهر انفصال وتصدّع بين القطبين، بل الحديث عن وجود وحدة، ورباط وتكامل حيوي بينهما «وكل معلومات–كما يرى (ناصف)– تعتمد على تمزيق وحدة الطرفين؛ يجب أن تحارب بشدّة لأنّها تعني تجاهل فاعلية الفن/ الشعر.»[4]

[1] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 111.

[2] أدونيس، ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 86.

[3] محمود الربيعي، لغة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، العدد 04، 01 جويلية 1981، ص 62.

[4] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 100.

في ضوء هذا التّصور؛ يظهر جليًّا أنّ (ناصف) ينأى عن جميع الآراء والتّصنيفات التي تقوم على أساس المفاضلة بين شكل ومحتوى العمل الأدبي، حيث لا يمكن النّظر إلى هذين العنصرين على أنّهما خيطان متمايزان عن بعضهما بعضَا، وهكذا يتلازم الشكل والمضمون في صميم العمل الفنّي «منذ اللحظة الأولى التي يبدآن فيها بالتكون، يؤثّر كل منهما على الآخر، علوًّا وهبوطًا طولاً وقصرًا، اهتزازًا وسكونًا، بحيث يؤدّي أقل تغيير يطرأ على أحدهما إلى تغيير جوهري في قرينه وتوأمه.»[1]

ومنه؛ فإنّ تلاحمها يعتبر أمرا حتميًّا لا مناص منه، له أهميّته في تحقيق انسجام وتكامل وبناء الصّنيع الفنّي، وتحقق شموليته، ويعتبر حضورهما ضرورة جمالية وفنية، وإلاّ كيف لنا أن نلفي شكلاً فنيًّا فارغًا من المحتوى والعكس بالعكس؟ على ألاّ يفهم هذا التلاحم الفريد بين شكل العمل ومضمونه؛ أنّ العمل الفنّي يكون صورة مطابقة لهما، أو أنّه يحمل بالضرورة خصائصهما الفردانية، يقول (محمود الربيعي) في هذا السّياق: «إنّما هو كيان جديد –يقصد العمل الفني– ولكنّه يستقل عنهما أي؛ الشكل والمضمون، بما يحمل من خصائص جديدة لا تنتمي –على نحو مستقل– لأي منهما.»[2]

إنّ التجربة الإبداعية «لا ترقى إلى مستوى عال من النضوج الفنّي، إلا إذا توافرت فيها شروط الانسجام والتكاتف بين معناها ومبناها، إنّها الكل المتناغم المتكامل، الذي لا يمكن تجزيئه إلى وحدات مستقلة»[3] أو هي كما يرى النّاقد (يوسف الخال): «خليقة فنيّة لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محصّن وما هي مبنى محصن، بل معنى ومبنى معًا.»[4] وحيثما عثرنا على رؤى أو توجهات تحقّر أو تُجِل المحتوى على حساب الشّكل أو

[1] محمد النويهي، مرجع سابق، ص 19.

[2] محمود الربيعي، قراءة الرواية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 12.

[3] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 51.

[4] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص 19.

الشكل على عاتق المحتوى، فإنّها رؤى بالية عبثية وفوضوية في نظر النقاد العرب المعاصرين، ذلك أنّه «يفترض في النتاج الفنّي أن ينشد أعلى درجات الكمال ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وذاك على المستويين الشكلي والمضموني معًا.»[1] وفصلهما يفضي بلا شك إلى خلل وشرخ في منظومة الإبداع الفنّي ومكوناته.

وتتويجًا لما سبق يمكننا القول؛ إننا لا نكاد نلمح –وفق المقبوسات المتقدمة– خطًّا فاصلاً بينها وبين توجهات فلسفة الجمال الحديثة، فلطالما ردّد النقاد العرب المعاصرون وفلاسفة الجمال بنغمة صارمة؛ ضرورة التحام الشكل بمضمونه، من أجل تحقيق البناء الموحّد للعمل الفنّي، فقد نبذوا فكرة الفصل بين قطبي هذه الثنائية، على أساس أنه فصلٌ ساذج، يجزّئ التجربة الشّعرية ويصيّرها عقيمًا، إنّ هذا الفهم الجمالي الحداثي لقضية وحدة الصنيع الفنّي، يتوافق في جوهره مع ما ذهب إليه (كروتشه– Croce) قائلاً: «ذلك أنّ الحقيقة هي؛ أن المحتوى والصورة يجب أن يميزا في الفن، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنّه فنّي، لأنّ النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنيّة أعني الوحدة، لا الوحدة المجرّدة الميتة، بل الوحدة العيانية الحية، التي ترجع إلى التركيب القبلي، والفن تركيب فنّي قبلي حقيقي، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس، تركيب نستطيع أن نقول بصدده: إنّ العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة، ولا وجود للعاطفة والصورة في نظر الفكر الفني بدون التركيب القبلي.»[2]

وقبل (كروتشه– Croce) أكّد (هيجل–Hegel) على الارتباط الوثيق بين المضمون الفكري والشكل أو الصّورة في العمل الفني، ووضّح كيف يتطوّر المضمون فيتبعه بالضرورة تطور الشكل، ومن هنا ندرك نظرة (هيجل–Hegel) لجمالية الفنون والأدب بداهةً، منها القائمة على تحقق الشّكل بتحقق الفكرة ونضجها، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون،

[1] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 72.

[2] بنديتو كروتشه، مرجع سابق، ص 56–57.

واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون، وعليه؛ فقد أعاد (هيجل–Hegel) العناية بمعيار الوحدة العضوية في الأعمال الفنيّة.[1]

تبعًا لهذه الرؤية النقدية المستخلصة من ملامح فلسفة (هيجل–Hegel) و(كروتشه–Croce) الجمالية يتأكد أنّ؛ النّقاد العرب المعاصرين ينظرون إلى القصيدة أو العمل الفني ككيان متكامل ومتجانس، يتصّل شكله بضمونه في وثاقة وشدّة، ولا سبيل للفصل بينهما، إذ أبوا أن «يتمّ الفصل بين شكل القصيدة ومضمونها، لأنّ فكرة تقدير الشكل بدون المضمون، أو تقدير المضمون مع تجاهل الشّكل وَهم، إذ لو تجاهلنا مضمون القصيدة، فإننا نخفق في تقدير قيمة الشكل، وإن تجاهلنا الشكل فإننا قد لا نفهم المضمون، لأنّ معنى القصيدة يوجد في كلمات القصيدة، وفي هذه الكلمات فقط.»[2]

ولهذا فإنّه من العبث واللاّ جدوى الفصل بين أهم كيانين تتألف منهما القصيدة، فبتلاحم كل منهما يتحقق كمالها، وبانسجامهما تتآلف مشاعر الفنان وأفكاره مع قالب الفن/ القصيدة، وينصهر المجرّد في المحسوس، وبالتّالي؛ فإنّ أي محاولة للفصل –عند هؤلاء– بين الشّكل والمضمون هي؛ محاولة اغتيال النّص في حدّ ذاته، ومن خلال هذا الفهم الجمالي لوحدة المادة الإبداعية.

نستطيع أن نخرج بنتيجة مفادها؛ أنّ الدّراسات الجمالية قد تجاوزت إلى حدّ بعيد "ثنائية الشكل والمضمون" التقليدية، وألحت باستمرار على ضرورة تجاوز مسألة الفصم بينهما، ذلك أنّ قيمة الفن وجودته تكمن في؛ ارتباط الشكل بالمضمون وتواشجهما، «هذا هو المثل المبتغى، وتزداد درجة الفن/الشعر علوًّا؛ كلما اقترب من تحقيقه، فكلما زاد هذا الترابط والاقتراب من درجة الاتحاد العضوي التّام، علت منزلة هذا الفن إلى مراتب سامقة، وكلّما قل

[1] ينظر: أميرة حلمي مطر، مرجع سابق، ص 128–169.

[2] هاني إسماعيل رمضان، نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور وت.س. إليوت، دار المبادرة، عمان، ط1، 2019، ص107.

هذا التّرابط هَوَت درجته، حتّى وجدنا نظمًا أو عملاً ينفصم معناه ولفظه؛ أبينا أن نسميه فنًّا وألحقناه بالنظم/ العمل الكاذب الذي يزيد طنينه الضخم على قيمة معناه، أو الغث الرّديء الذي يقصر لفظه الكسيح عن معناه الطموح.»[1] وإذًا؛ فالعبرة عند النقاد العرب المعاصرين؛ ليست للمضمون باعتباره مركّبًا هامشيًّا في العمل الفنّي، وليس للشّكل باعتباره أشرف ما في الموضوع، وإنّما العبرة في اتحاد الطّرفين بعدما تملكهما الفنّان تملّكًا جماليًّا، وهذا ديدن الاتجاه والتحليل الجمالي أيضًا.

ج- الصنيع الفنّي/ الشعري نشاط لغويّ يتطلّب منهجًا لغويًّا استطيقيًّا:

يعرّف النّقاد المعاصرون والجماليون الفن بأنّه؛ تجربة لغوية يؤسّس وجوده وكينونته من اللغة، ومهما أوتي الفنّان من عبقرية وإبداع فنّي، فإنّه لا يحيد قيد خطوة عن نطاق اللغة والحال هذه تنطبق على الفن؛ فمهما بدا العمل الفني غنيًّا ومشحوناً بطاقات فنيّة وجمالية خلاقة، فإنّ ولاءها يظل ملكًا لأصل مبعثه اللغوي، ولا يمكن لهذه الطّاقات الجمالية أن تخلق أو أن تنفث سحرها بمعزل عن نظام اللغة، ومن البديهي أن لغة الفن ليست واحدة، فلغة الشعر الكلمات ولغة الموسيقى اللحن، ولغة التشكيل الألوان والخطوط، لكنّ ما يوحّد هذه الفنون وسواها، أنّها في أول الأمر وآخره كيانات لغوية مستقلّة بذاتها.

لقد ركّز النّقاد المعاصرون على أنّ القول الشّعري فن لغوي، واعتبروها المقوّم الأساس لتحقق جمالية الفن الشعري، وأولى المواطن التي ينمو فيها إحساسنا الاستطيقي به، وهذا ما يدرك من حديث (محمود الربيعي): «أنا من المؤمنين بأنّ العمل الأدبي هو بناء لغوي، وأسارع فأقول بأنّ اللغة عندي كل شيء؛ هي الفكر والشعور والقول، فأنا أفكر باللغة وأحسّ باللغة، وإنّي لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة، وكأنّهم يقولون إنّ الأفكار ترقد جاهزة في الذّهن، ثم تأتي الأثواب اللغوية فتكسوها وتخرجها من حيز الوجود، كذلك

[1] محمد النويهي، مرجع سابق، ص 19-20.

أعجب لأولئك الذين يفصلون بين العواطف واللغة، وكأنّهم يقولون إنّ العواطف ترقد جاهزة في النّص، ثم تجيء اللغة لتحملها إلى حيّز الوجود، أمّا دهشتي الكبرى؛ فتكون عندما أجد أديبا ضعيفًا في اللغة وأسأل نفسي: وإذن ما معنى كونه أديبا؟ على أنّ اللغة ليست ألفاظًا تلاك أو تعابير تُرص أو تشابيه مفتعلة [...] اللغة كائن حي يولد ويشب وينضج، اللغة تكوين جميل له شكل وملامح، وهي نسق هندسي متوازن له أبعاد ونسب وزوايا، اللغة باختصار هي الإبداع.»[1]

ومقتضى هذا القول هو؛ أنّ (الربيعي) يعد اللغة قوام الفكر والإحساس والتّعبير، ولا شيء من قبيل كل هذا بعيد عن سياق أو بناء لغوي خاص، والتجربة الجمالية هي تركيب فنّي يجمع بين الفكر والعاطفة والتّعبير، فإنّها بالضّرورة تنتسب إلى منطق اللغة.[2] أي؛ إنّها «في المقام الأول ظاهرة لغوية، سمتها خرق قانون اللغة المعيارية، وإنشاء دلالات انحرافية ترتبط بالسياق الدّاخلي للنّص.»[3] بمعنى أنّ المنجز الإبداعي؛ بناء استقل بعناصره عن فكرة الظروف والمقاصد الخارجية والأغراض بوصفها قيودًا تأسر الإبداع في بعده النّفعي فحسب، دون اعتبار لأبعاده وقيمه الاستطيقية.

إنّ المنجز الإبداعي كيان لغوي يحقق استطيقيته بمقدار انزياح لغته عن المطالب النّفعية وقربها من لب الغايات الاستطيقية، «فإذا نحن نظرنا إلى اللغة في ضوء فكرة الأغراض أو المقاصد المتغيّرة باستمرار، وجدنا أنّ تصور اللّغة أو فلسفتها يحتاج إلى تعديل أساسي.»[4] ومنه نفهم أنّ؛ التّفريط في لغة الإبداع هو تفريط في الإبداع ذاته.

---

[1] محمود الربيعي، من أوراقي النقدية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 14.

[2] ينظر: لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1997، ص 131.

[3] مشري بن خليفة، مرجع سابق، ص 103.

[4] مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 12.

ولأنّ الصّنيع الفنّي –عند رواد الجمالية– هو تشكيل لغوي في نهاية المطاف، لم يفتأ النقاد والجماليون يذكّرون أن؛ لا سبيل لمعرفته وسبر أغواره بعيدًا عن نسيجه اللغوي وبالتّالي؛ فإنه يستدعي تعاملاً موضوعيًّا يوائم طبيعة هذا المفهوم الجمالي للأثر الفني، وينطلق في تحليل المحتوى الجمالي للظّاهرة الفنية من صميم فضائها الدّاخلي، لذلك توسّلوا بالتّحليل اللغوي الجمالي كونه أنسب الأدوات التي تستقري وتشرّح المُتع الفنية جماليًّا، حيث تستقر أولى خطواته في خوض غمار التّجربة الإبداعية عند ناصية اللغة، ولا شيء غير اللغة، وإذا أردنا أن نتمثّل أصول هذا التّحليل؛ «فإنّ جذوره تتأصّل في لحمة النّقد الجمالي، هذا النّقد الذي يمثّل بدوره الصّيغة الأولى التي اتّخذها المنهج اللغوي.»[1]

ولمّا كانت اللغة الهدف الأسمى الذي يتمثّله النّقاد والجماليون في كل مناسبة كلام؛ كان من الضّرورة أن يكون المدخل في تحليل وتشريح وتقدير العمل الفنّي –كما يرى النّاقد (محمود الربيعي)– «مدخلاً لغويًّا.»[2] إنّ القارئ ليرتاد العمل الأدبي انطلاقًا من لغته بوصفها أولى المنافذ التي يهتدي بها القارئ لكشف غوامض العمل ومعالمه، وبها تذلل السُبُل لفهمه واتخاذ موقفه الخاص منه، لذلك أَوْلى (الربيعي) في ممارساته النّقدية –وخاصة التطبيقية منها– تركيزًا واهتمامًا بالغًا بالمنهج اللغوي، إذ يراه المنهج الأنسب والأحق في تناول الظّاهرة الشعرية استطيقياً.

ويبادر النّاقد إلى التّحذير من الاهتمام المبالغ بالصّور البلاغية التّقليدية التي كثيرًا ما دندن حولها النّقاد، كونها تستدرج النّص الشعري إلى شفا الجُرف، ونتيجةُ ذلك؛ تُلفى القصائد جثثا متلبّدة هامدة ومكفّنة على صحف بيضاء، في حين أنّ جلالها يكمن في خلودها، حيويتها وانفتاحها على عوالم الإبداع والجمال، يذكر: «إنّ هذا المدخل اللغوي ينبغي أن ينفصل منذ البداية عن الطريقة التقليدية التي تفهم التناول اللغوي؛ شرح الألفاظ،

[1] إبراهيم عبد الرحمن، التركيب اللغوي للأدب في كتابات لطفي عبد البديع بين التنظير والتطبيق، ص 94.

[2] محمود الربيعي، مرجع سابق، ص 122.

ونثر الشعر، والتّنبيه على الصور البلاغية التقليدية من تشبيهات واستعارات، فمثل هذه الطّريقة تشوّه العمل الأدبي بدل أن تُلقي الضوء عليه، وهي تغفل أمرًا حيويًا هو؛ أنّ المقابل النّثري للبيت الشعري ليس هو المعنى الشعري على الإطلاق، فالنسيج اللغوي والإيقاع الكائن في الكلمات والتّعابير، ونوع الصور والرموز المستخدمة كل ذلك جزء لا يتجزّأ من المعنى الشعري.»[1]

بهذا الوعي النّقدي يؤكّد (الربيعي) أنّ؛ المادّة الإبداعية بما تحويه من إشارات وطاقات جمالية وفنيّة، تستأهل مقاربتها وفق رؤيا جديدة تستوعب تحولات الوعي الجمالي الجديد ومعطيات النّظرية النّقدية الحديثة، التي تنبذ التناول الكلاسيكي للمادّة الإبداعية، وإذًا؛ فمن حقّها أن تحظى بقراءة واعية، ومحاورة بنّاءة -كفعل إجرائي جمالي- تدحض ما سلفها من مزاعم واعتبارات نظرت إلى الإبداع الفنّي نظرة استحياء، قصور، إقصاء وتشويه، هذا التشويه الذي نتج إثر الفصل الحاد بين المادّة الإبداعية وأصلها الحقيقي "اللغة" لحظة المقاربة والتّحليل «فالتشويه يأتي دائمًا من تدخل ما هو غير فني- شعري بما هو فني- شعري.»[2] ومن ذلك؛ تلك القراءات التي تتلهف لدراسة الفن سيكولوجيًّا واجتماعيًّا، واقتصاديًّا وسياسيًّا.

إنّ (الربيعي) ينقم على الدّراسات النقدية احتفاءها بموضوعات من مثل "التفسير النّفسي للأدب" "التفسير الاقتصادي للأدب" و"التفسير الاجتماعي للأدب" والتّاريخي، وسواها وتجاهلها للتفسير الأدبي للأدب، وهذا منحى يراه خطرًا يفقد الأدب دوره وجماليته، «فما لرجال النقد الأدبي لا يلتزمون بمنهج أساس لهم، له حدوده ولغته وطريقة عمله؟ وما لهم يعيشون على مناهج الآخرين؟ لا بدّ أن يبدؤوا عملهم من الأدب»[3] وينبذوا الوهم المرجعي.

---

[1] محمود الربيعي، مرجع سابق، ص 122.

[2] رمضان الصباغ، مرجع سابق، ص 129.

[3] محمود الربيعي، حاضر النقد الأدبي العربي، مجلة البيان، القاهرة، العدد 155، 01 فيفري 1979، ص 38-39.

وعبر المكاشفة الجمالية التي يشيعها التّحليل اللغوي الاستطيقي؛ اهتدى النّاقد في ممارساته التطبيقية إلى بحث القيم الجمالية من داخل النّص، ونسيجه اللغوي والدّلالي مرتكزًا على الأسلوب وحيله الجمالية المختلفة، متأملاً تأمّلاً مليًّا في أعطاف الصورة الشعرية وجمالياتها، وما يعرب عنه البيان المعجمي (الشّعري)، وما يثيره القصيدُ من انفعال جمالي بقيمة موسيقاه، كما احتفى (الرّبيعي) بدهشة الجمال المعنوي من خلال ما تثيره الثنائيات الضدية، وفي النّهاية كانت اللغة وبكل تشكيلاتها؛ هي الأرض التي استنبت من أديمها القيم الدّلالية والجمالية المحضة.[1]

وغير بعيد عن هذا الدّأب؛ يولي (مصطفى ناصف) التّحليلَ اللغوي الاستطيقي عنايةً خاصّة إيمانًا بأنّ النّص يحتاج إليه حاجة ماسّة يقول: «فالحاجة إلى التحليل الاستطيقي إذن حاجة ماسّة أيا كان الغرض الذي تسعى إلى تحقيقه.»[2]

فالمتأمّل في أعطاف الفكر النقدي الناصفي؛ يبصر بجلاء التّأسيس لقراءة جديدة تركّز على استطيقا اللغة بنفسٍ تواكب الحراك النّقدي الحداثي، لذلك عزم (ناصف) على إعادة قراءة التّراث الإبداعي قراءة ثانية حيوية ومثمرة، لا تعدم الاستفادة من فلسفة الفن والاستطيقا، وكان التحليل/المنهج اللغوي الجمالي –لديه– مفتاحًا لهذه القراءة، فهو يصبو إلى إعادة النّظر إلى التّراث نظرة واعية، ترتقي بفنيّته وبقيمته الجمالية، انطلاقاً من لغته ويظهر ذلك بيّنًا في دعواه التي تقضي؛ بإعادة هدم وتفكيك جميع الرّواسخ والمسلّمات التي تعيق تطوّر الإبداع، وتُلجم حركيّته وانفتاحه «فدراسة القصيدة الحديثة والمعاصرة بمعايير

[1] ينظر: حياة جابي، الاتجاه الجمالي في خطاب محمود الربيعي النّقدي، رسالة دكتوراه، تخصص: النقد الأدبي، إش: عبد الغاني بارة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016–2017، ص 237.

[2] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 101.

البلاغة القديمة وحدها غير كافٍ لمعرفة أسرارها، وتحليل مكوناتها وفهم إطارها، بل يكاد أن يُقال: إنّه قتل متعمّد مع سبق الإصرار لروحها الجمالية وطبيعتها الفنيّة.»[1]

وانطلاقًا من هذا المناط أعاد (مصطفى ناصف) بث الحياة في عصب التراث الإبداعي الذي حكم عليه بالنّبذ والموت من قبل تلك القراءات الجائرة، التي أهملت اللغة وعدّتها مجرّد كيان هامشي، بهذا الصنيع أقام (ناصف) الحُجّة الدّامغة على أنّ الموروث الإبداعي –وإن أفِلَ عهده– يظلّ في حركية وتجدّد، إذا ما أخضع للتحليل الاستطيقي الذي ينحصر في البحث ضمن مستويات اللغة مبرهنًا على أنّ؛ الجمال يقتفى من اللغة وحدها وكل ما يتعدّاها يدخل في نطاق الحوشي، القاصر وغير القابل للتقصي، وقد أرجع النّاقد فضل بلوغ أسمى آيات التجويد الشّعري لا يخرج عن إطار اللغة، وعدّها مادّة وقوام الممارسة الشعرية وأهم مستلزماتها التي تقاس بها مستويات الإبداع، ويُقرأ بها السّياق الجمالي، والتي بفضلها تتناغم مقاصد الشعرية والجمالية، في تأنّق لغوي فنّي متميّز.

لذلك؛ يدعو (ناصف) وينبّه في الآن ذاته إلى عدم التغاضي عن حاجة الشّعر إلى التّحليل الذي ينطلق من اللغة، والاحتفاء بإطلاق الأحكام التعسفية الجائرة التي تخضع لأهوائنا، وتنظر إلى الإبداع بعيدًا عن نطاقه اللغوي، بل في علاقته الملتحمة بالسياقات المرجعية، ذلك أنّ «هذا النّوع من التحليل في وسعه أن يؤدّي إلى الحد من طغيان هذه الأحكام ذات الصبغة المرجعية، ذلك أنّه موقف ينطوي على رؤية الكثير واستيعاب العناصر الغريبة برحابة أشمل.»[2]

ويبدو أنّ (ناصف) يعني "بالغريبة" مجموع اعتقاداتنا وأهوائنا وفلسفتنا وغيرها من الملابسات والأطر المرجعية الخارجية التي هيّأت المُبدَع الفنّي، فالتّحليل اللغوي له القدرة على استعياب وتطويع مثل هذه الملابسات الغريبة عن روح النّص، لكنّه يحميه من الوقوع

[1] طه وادي، الشعر والشعراء: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 2000، ص 13.

[2] مصطفى ناصف، مرجع سابق، ص 219–222.

في إسارها، لأنّ مدار الأمر قيمته الجمالية والفنيّة، وليس ظروف نشأته وكواليس إنتاجه، ذلك أنّ «التّحليل اللغوي يبدأ من نقطة هامّة هي؛ الاعتراف بأنّ للعمل الفنّي الذي نواجهه قدرًا من الكمال (الجمال)، ثمّ إنّ المتعة التي تصاحب الشعور بقدر من الكمال، هي الخطوة الأولى التي يبدأ منها الفهم أو التّحليل.»[1]

يرى الباحث (إبراهيم عبد الرحمن) أنّ تشبث (مصطفى ناصف) الشديد بالمنهج اللغوي/ التحليل اللغوي الجمالي، أسفر عن ميلٍ خاصّ إلى التّأويل، وتعلّقٍ غريب بالبحث عن الرّموز، فقد حاول استطلاع وتأويل الأبعاد الدّلالية الغائرة والمحتجبة خلف براقع الرّمز في التراث الشعري والإبداع الحداثي على السواء، كرمز الطّلل والنّاقة والفرس في القصيدة العربية القديمة، والطّفل بوصفه رمزًا في أدب (المازني)، ويظهر أنّ (ناصف)؛ يربط في تحليله اللغوي هذا بين الاتجاه الجمالي والاتجاه الهرمينوطيقي، «ذلك أنّه ينادي بتأويل الصور والمواقف والأفكار تأويلاً استطيقيًّا، متّخذًا إلى هذا التّأويل طريق التّحليل والتّفسير الرّمزي.»[2]

لا نلمح في نقد (ناصف) –فحسب– هذا الربط القويم بين الاستطيقا والهرمينوطيقا في تحليل وتفسير الظّاهرة الفنيّة، فـ(جبرا إبراهيم جبرا) يزاوج بين الاتجاهين أيضًا، في معرض تساؤله عن ملامح وطبيعة القراءة الجادّة والمثمرة، ثم يكفل لنا (جبرا) خير الإجابة عن هذا السؤال باتفاقه مع النّاقد (جورج ستاينر – G. Steiner) ويقتبس قوله الموالي الذي يبدو كأنه ذكر بلسانه: «إنّ فعل وفن القراءة الجادّة يعنيان حركتين للروح أساسيتين: إحداهما حركة التّأويل (هرمينوتكس)، والأخرى حركة التّقويم (الحكم الجمالي)، والحركتان لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى، فأن نؤوّل هو بالضرورة أن نحكم، وما من فكّ للتركيب –مهما يوغل في الفيلولوجيا، ومهما يوغل في النصوصية بأدق معاني التقنية– يستطيع التحرّر من

[1] مصطفى ناصف، المرجع السابق، ص 224.

[2] إبراهيم عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 97.

القيمة، وبالمقابل؛ ما من تقدير نقدي، ما من تعليق جمالي، إلاّ وهو في الوقت نفسه تأويلي أو يجب أن يكون كذلك.»[1]

في هذا القول ما يشير إلى أنّ؛ الاتحاد بين التّحليل اللغوي الاستطيقي والهرمينوطيقي، يغدو بمثابة الطّريقة المثلى التي يُهتدى بها في تفحّص الإبداع الفنّي-الشعري فـ(جبرا) لا يكتف بقراءة الأثر الفني قراءة جمالية تركّز على اللغة فحسب، بل أن يصاحب هذه القراءة بالضّرورة تأويل خاصّ للمكونات اللغوية التي يتركّب منها الأثر، مع الوضع بعين التّقدير العناصر اللغوية التي تستدعي فقط تأويلاً، فليست كل عناصر التركيب اللغوي الفني تحتاج إلى التّأويل، وإلاّ فلن نكون بصدد قراءة أثر فنّي قراءة محكمة ومنتجة، بل نكون في مواجهة وسط لغوي مشفّر يغشاه الإبهام والتّعمية.

وعلى كل حال؛ فإنّ هذا الاتحاد والتّلازم بين الاتجاه الاستطيقي والهرمينوطيقي -بلا موارية- يعدّ مسلكًا شديد الخصوبة والغنى في تملك الأثر الفنّي تملّكًا تامًّا وفاعليًّا، ويتبيّن لنا من كل هذا أنّ؛ المنهج/ التّحليل اللغوي الذي يهيب به (جبرا) في تمحيص الأثر الأدبي؛ ذلك الذي لا ينحصر في اتجاه أو نطاق واحد، بل يكون قائمًا على اتجاهين متلازمين (جمالي-تأويلي) ومطعّمًا بخصائصهما الفردانية، فكلا الاتجاهين -في نظره- واحد، فأن نحكم جماليًّا على الأثر الفنّي يعني أنّنا بصدد عملية تأويلية.

ومن الأقلام النّقدية المعاصرة التي استعانت بالتّحليل اللغوي الاستطيقي في سبر لغة الإبداع الأدبي (لطفي عبد البديع) في مشروعه المؤسس للاتّجاه الجمالي في النّقد العربي الحديث، وإذا أردنا أن تبيّن معالم منهجه هذا ينبغي الرجوع إلى مؤلّفه الشّهير "التّركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا" الذي يعدّ ثمرة جادّة من ثمار البحث الرصين، والمكاشفة العميقة التي توثّق تضافر البحث الفلسفي، والبحث اللغوي في إرساء جمالية المنجز الإبداعي، أي؛ بحث دعائم استطيقا اللغة، لغة الإبداع الشّعري على وجه

[1] جبرا إبراهيم جبرا، تأملات في بنيان مرمري، رياض الريس للكتب والنشر، المملكة المتحدة، ط1، 1989، ص 37.

الدّقة، في هذا المُنجز النّقدي الثمين؛ نرقب دعوة النّاقد (لطفي عبد البديع) الصريحة إلى «البحث الاستطيقي الذي يتطلبه الشّعر.»[1]

وهو بذلك يلفت نظر القارئ منذ البداية إلى الرؤية التي ينبني عليها خطابه، التي تهدف قراءة الشّعر جماليًّا؛ فالظّاهرة الشعرية –حسبه– لغوية في جوهرها، لا سبيل إلى التّأتي إليها إلاّ من جهة اللغة، التي تتمثّل فيها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشّعر، وعلى هذا أدرنا البحث في هذا الكتاب –يقصد المؤلّف النّقدي سالف الذكر– وهو «بحث فلسفي يجمع إلى نظرية اللغة استطيقا الأدب.»[2]

كما يسعى إلى تجلية بعض الالتباسات التي تحفّ البحث اللغوي الاستطيقي، ولعلّ (لطفي عبد البديع) في إرسائه لدعائم التّحليل اللغوي الاستطيقي، بدا متأثّرًا بالفيلسوف (كروتشه–Croce) جماليًّا، وباللغوي (كارل فوسلر–K.Vossler)* في دعوته إلى الاهتمام بالتحليل اللّغوي بالقدر نفسه الذي يهتمّ فيه باللغة في التّاريخ الأدبي[3] ومن ذلك قوله: «إنّ فوسلر وكروتشه، يُؤْثِران –في بحث الأسلوب– الجانب الاستطيقي من اللغة، يعمد أحدهما إلى العمل الشعري فيحاوره بحثًا عمّا فيه من آثار استطيقية.»[4]

---

[1] يوسف وغليسي، مرجع سابق، ص 61.

[2] لطفي عبد البديع، مرجع سابق، ص 07–08.

* (كارل فوسلر) (6 سبتمبر 1872، (هوهنهايم) ، توفي 19 سبتمبر 1949 في (ميونيخ) عالم لغوي، ألماني، أستاذ سابق بجامعة (ميونيخ)، تأثر بالفيلسوف الإيطالي (بنديتو كروتشه)، ودعا إلى الهوية الأساسية للغة والفن، وعارض اللسانيات الوضعية وطور اللغويات مع التركيز على البحث الأدبي، من بين مؤلفاته الرئيسية نجد: "البدائية والأيديولوجية في اللغويات" (1904) "الثقافة الفرنسية تنعكس في تطور اللغة" و "الروح والثقافة في اللغة" وما إلى ذلك، ينظر: https://mimirbook.com/ar/1357b9b447b بتاريخ: 2020/03/10، الساعة: 00:55.

[3] ينظر: محمد السيد مطر، أسلوبيات: علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات) محمود حسن إسماعيل أنموذجًا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، (د ط)، 2015، ص 107.

[4] إبراهيم عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 98–99.

عبر هذه المكاشفة النّقدية التي تضم إلى نظرية اللغة استطيقا الأدب، أضاء (عبد البديع) عتمة كثير من القرآء والباحثين، ولفتهم إلى جانب من جوانب الاتجاه الاستطيقي في النقد العربي الحديث؛ هو التّحليل اللغوي الاستطيقي مبيّنًا خصوصية لغة الشّعر، وما تكتنزه من تشبّع فنّي وجمالي.

هذا وتعد النّاقدة (روز غريّب) من ألمع ممثّلي هذا الاتجاه ومؤيدي التّحليل اللغوي الجمالي في كتابها الموسوم بـ"النقد الجمالي وأثره في النّقد العربي" الذي يمكن عدّه –استنادًا إلى تاريخ نشره (1952)– من بواكير الأعمال التي احتضنت وقدّمت هذا اللون من النّقد، ويبدو أنّ النّية التي عقدتها النّاقدة في دراستها هذه كانت؛ تقديم إطلالة واعية على حيثيات هذا الاتجاه الجمالي، وفتح أعين القراء العرب على القيمة الجمالية للفنون، في زمن ينضح بروح التّجديد، وتضع (غريب) يدها على الطّريقة المُثلى في دراسة الفنون، وتتمثّل في الإحاطة بالجانب التقني الخاص بها، أي تلمّس المقومات الاستطيقية في المُتع الفنيّة انطلاقًا من مكوناتها اللغوية.

ولأنّ الشعر أهم الفنون الأدبية التي عرفتها العرب مثلما تذهب إليه (غريب)، فإنّها تقدّم في كتابها هذا بحثًا في جماليات الشعر، من موسيقى وتصوير وغموض وإيحاء، عبر مكاشفة يشع منها نوع جديد من الرؤية، بعد وقفة استنطاقية لشواهد من الشعر العربي تتحسس على إثرها فسيفساء الجمال، حيث استطاعت أن تخاتل المضمر منها خلف أسوار اللغة، معزّزة رؤيتها وموقفها بمصادر وآراء غربية وعربية متنوعة، ويمكن القول؛ «إنّ أهم ما يلفت في مشروع (غريب) الجمالي انشغالها باهتمام بالغ بمبحث الصّورة كأداة تحليل وكشف، وإيضاح الصورة الملموسة في المعمار والمنحوتة واللوحة، وليس الصورة في حالتها المتخيلة فحسب.»[1]

[1] محمد الأسعد، روز غريب: مشروع القارئة الجمالي، نقلا عن:
https://www.alaraby.co.uk/culture/2016/9/25/ بتاريخ: 2020/04/14، الساعة: 19:52.

بمعنى أنّ النّاقدة لم تحد عن الإطار اللغوي في تفسير الظّاهرة الشعرية جماليًّا، وهو ما يدرجها في طائفة النّقاد الذين توسلوا بالتّحليل/المنهج اللغوي الجمالي في دراسة الشعر العربي، حيث اشتغلت حساسيتها كمبدعة أوّلاً، وكناقدة في المقام الثّاني؛ «بالاهتمام بالكيان اللّغوي الذي يتركب منه الشعر، وتفسيره تفسيرًا جماليًّا صرفًا، ينطلق من اللغة ويعود إليها، ذلك أن خير وسيلة للنظر في حركة النّص الأدبي؛ هي الانطلاق من مصدره اللغوي حصرًا.»[1]

ومن بين النّقاد الذين حشروا في زمرة هذا الاتجاه، نجد (عبد العزيز الدّسوقي) حيث قدّم تذوقًا فنيّا لشعر (المتنبي) يستند على التّحليل اللغوي الجمالي، ضمن كتابه "في عالم المتنبي" ويظهر ذلك بيّنًا في اعترافه بتبنّي هذا النّوع من القراءات الجمالية، إذ يذكر: «[...] ومنهجي في تذوق شعر المتنبّي كان ينظر إلى الشّعر من الناحية الفنيّة، يلج مباشرة إلى داخل النّص ويحاكمه من خلال مقاييسه الجمالية والفنيّة، ويصل إلى أهدافه ومراميه من خلال هذه المعايير.»[2]

من خلال النُّقول السابقة يتبدّى لنا فضل هذا الرّعيل من النّقاد، في لفت الانتباه إلى أهمية التّحليل اللغوي في تحقق الغايات الاستطيقية للإبداع الفنّي–الشعري، ويظهر أنّ هذا النّوع من التّحليل؛ قد آتى أكله «وأدّى إلى نتائج طيّبة في التّحليل الفنّي، فملك الناقد زمام موقفه وطوّر أدواته الفنيّة الخالصة، تخليصًا للصرح الإبداعي مما علق به من غبار التفسيرات الاجتماعية والسياسية والتأويلات المذهبية، والتحليلات النفسية، وردّ النقاء لهذا العالم العظيم المفترى عليه.»[3]

اللّافت أنّ هؤلاء النّقاد لم يكتفوا بالآراء التنظيرية فقط في التحليل اللغوي الاستطيقي؛ بل إنّهم قد تجاوزوا الناحية التنظيرية لمنهجهم اللغوي الجمالي، إلى محاولة تمثّله وتطبيقه

[1] عبد الله الغذامي، مرجع سابق، ص 10.

[2] عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1988، ص 09.

[3] محمود الربيعي، مرجع سابق، ص 162. وعبد العزيز الدسوقي، مرجع سابق، ص 08.

على النصوص، بوصفه آلية نقدية أثبتت حضورها وجاهزيتها، وأضحت عنصرا لا مناص عنه في استقراء المنجزات الإبداعية، ويبدو أنّ تحيّزهم إلى منهج التّحليل اللغوي يتأسس على فرضية (كروتشه– Croce) كما يعرضها في كتابه "علم الجمال" حيث؛ «وحّد بين علم الجمال وعلم اللغة حتّى أنّه جعلهما علمًا واحدًا.»[1]

كانت تلك إطلالة مقتضبة تعرّضنا فيها لأبرز المقومات النّقدية– الموضوعية للاتجاه/النقد الجمالي؛ سعى فيها نقادنا المعاصرون إلى تغليب كفّة اللغة على كل اعتبار خارجي؛ على أساس أنّ كل ما ينفلت من حبال اللغة، لا يخدم الغاية الاستطيقية للأثر الفنّي، «ولكون اللغة مركز الفتنة والحيوية في الأثر.»[2] كما وحاولنا فيها النفاذ إلى صميم المنجز النّقدي العربي المعاصر، لاختبار تغلغل أسس هذا الاتجاه النقدية فيه من عدمه.

III. مدار الاشتغال المنهجي الإجرائي للاتجاه الجمالي في المنجزات النّقدية العربيّة المعاصرة (أفق الشكل الفني):

لا شكّ أنّ تجربة الفنّان الإبداعية تستند أساسًا إلى مقوّمات فنيّة؛ من أجل ذلك اهتم الاتجاه الجمالي بدراسة المقومات الفنيّة التي يتركّب منها البناء الفنّي للتّجربة الإبداعية، في سبيل الولوج إلى أغوار هذه التّجربة ومعاينتها، ومن ثمّ التّأتّي إلى قيمها الجمالية الخبيئة والكامنة في لحمتها، وهذه المقومات هي تلك المزايا الذّاتية أو العناصر المميزة للعمل الفنّي (شكله)، ولعلّنا نذكِّر أننا تعرّفنا في الفصل السّابق على هذه المقومات الفنية التي يستهدفها الاتجاه الجمالي بالدّراسة والتّحليل وهي؛ الصّورة والإيقاع في المشهد الشّعري؛ على أنّ هذه المقومات تختلف وتتباين من فنّ لآخر.

[1] مارسيل مارتن، اللغة السينمائيّة، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2017، ص 14.

[2] علي جعفر العلاق، مرجع سابق، ص 23.

إنّ النّاقد الجمالي في مواجهته للتجربة الإبداعية؛ «يكون على تماس مباشر وهذه الميكانيزمات التي تؤسس النّسق الاستطيقي لهذه التّجربة وتوحي بتفرّدها، إذ يواجه العمل الأدبي بالأصول والمقومات الفنيّة المباشرة التي توحي بنوعه الفنّي»[1] في محاولة لكشف عمّا ينظّم الفن/ الشعر من مقوّمات فنية–استطيقية.

في الفقرات الموالية نبتغي أن نتابع مدار اشتغال الاتجاه الجمالي المنهجي في تقويم المشهد الشّعري، انطلاقًا من بحث المقومات الفنية الجوهرية المتفق عليها، والتي تتردّد في أكثر المنجزات النظرية النّقدية المعاصرة باعتبارها عصب البناء الفنّي الشّعري، والتي بفضلها يمكننا أن نمايز بين القول الشّعري وبين أي كلام آخر، في الوقت ذاته نحاول أن نمحّص مختلف الآراء التي تستهدف سبر استطيقية هذه المقومات.

1–الطّرح الجمالي للتّصوير الفنّي في المشهد الشّعري لدى النّقاد العرب المعاصرين:

تعدّ الصّورة الفنيّة "Artistic Image" جوهرًا ثابتًا ورئيسًا في القصيدة، وهي عماد الشّعر منذ وُجد، «فالشّعر في بنائه العام لبنات من الصّور، أو هو كما يشاع تفكير بالصّور»[2] وعليه؛ فإنّ الصّورة إحدى الوسائط التي تصوغ تجربة الفنّان/ الشّاعر، وبواسطتها يعبّر عن ذاته، بل «إنّ ذات الشّاعر تتحقق موضوعيًّا في الصّورة أكثر ما تتحقق في أي عنصر من عناصر البناء الشّعري.»[3]

وعلى هذا الأساس يمكن أن نعدّ الصّورة؛ مقوّمًا نوعيًّا يتّصل بمشاعر الفنّان وأحاسيسه وهي أمثل الوسائط التي تنقل مجامع انفعالاته وعواطفه، وتعمّق تفاعلنا –

[1] عبد الكريم أحمد، فلسفة النقد من الإجراء إلى النّظرية: تحليل الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2015، ص 159.

[2] الولي محمد، الصّورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت–الرباط، ط1، 1990، ص 08.

[3] مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 332، 1998، ص 34.

كمتلقين- معها، ذلك أنّ الصورة -كما يرى النّاقد (نعيم اليافي)- «الأداة المثلى، والعامل الفنّي الأبرز لتحريض الانفعال والتأثير.»[1]

والصّورة "Image" من أبرز المصطلحات التي تحظى باللّبس والضبابية، ومردّ هذا؛ توسع استخدام المصطلح للدّلالة على أكثر من نوع من الفنون التّعبيرية، فظهرت مصطلحات من مثل: "الصورة الأدبية" "الصورة الفنية"، "الصورة البلاغية"، "الصورة البيانية" و"الصورة المجازية"، بالإضافة إلى أنّ هذا المصطلح يتعاضد تعاضدًا وثيقًا -مع تطور الاتجاهات الفنيّة المختلفة والمناهج النّقدية المتعدّدة- وأشكالَ فنيّة أخرى، وكلّها استخدامات من شأنها أن تعدّ مصدراً للفوضى والاضطراب، وتؤدّي إلى حجب المفهوم الدّقيق لمصطلح الصّورة كإحدى مقومات الفن الشّعري التي يتميّز بها، ويقرّر (اليافي) أنّ؛ «لفظ الصّورة يوظّف توظيفًا عامًّا وآخر خاصًّا، فأمّا العام؛ يعني الشكل المادّي، أو التّصور الذّهني أو التّمثّل النّفسي أو التعبير المجازي، وأمّا الخاص؛ فيشير إلى التّشبيه أو الاستعارة أو صور علم البيان بكل أشكالها.»[2]

كان تمثّل القدماء للصّورة الشّعرية صدىً مباشرًا لنظرية المحاكاة التي تعدّ الفن/ الشّعر نسخًا أمينًا وحرفيًّا للوقائع الخارجية، من هذا المناط ارتبط الفهم الجمالي الكلاسيكي للصّورة بالتّقديمات والعوامل الحسيّة للمعنى، بعيدًا عن إمكانات الشّاعر التّخييلية، فتحمل الصّور الشّعرية -عبر هذا الميثاق- على عاتقها مهمة الشرح والتوضيح والتّقرير، لأنّها انبثقت من رحم علاقات منطقية عقلية مقصودة لذاتها، وتبتعد عن كونها مدركًا فنيًّا موحيًا قوامه الخيال، وتأمّلاً جماليًّا مصدره ذات الشّاعر وشعوره.

[1] نعيم اليافي، مقدّمة لدراسة الصورة الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 1982،ص 07.

[2] نعيم اليافي، مقال في الصورة الفنيّة، مجلة الأديب، بيروت، العدد 11، 01 نوفمبر 1966، ص 05، وينظر أيضًا كتابه: أوهاج الحداثة، في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1993، ص 171.

لا نريد أن نستطرد أكثر في التقديم للصّورة، فللصّورة مفاهيم ومصطلحات وتصنيفات واستخدامات ووظائف لا حصر لها، لا يمكن أن نختزلها في مبحث واحد، –حتّى لا نحيد عن الهدف الرّئيس الذي ترتجيه الدّراسة– حسبنا هنا؛ أن نتمثّل الرؤية الجمالية للتّصوير في المشهد الشعري العربي، ضمن مناقشات النّقاد العرب المعاصرين، والحديث عن تجليها فنيًّا/استطيقيًّا في الخطاب الشّعري، ففي معرض بحثنا حول موضوع الصّورة كما أدركها التناول النّقدي المعاصر؛ صادفتنا اتجاهات عدّة ومتشعبة في تحليل الصّورة تراوحت بين الاتجاه "النّفسي، التّأثري، الاجتماعي..." لم نُولِ إلى هذه الاتجاهات عنايتنا، نظرًا لانتمائها إلى أصول كلاسيكية، تخرج عن الإطار المرسوم لدراستنا، ذلك أنّ النّقد الجمالي يرفض هذه التّوجهات برمتها، باعتبارها مسالك لا تفضي إلى جمالية الشّعر وفنيّته، وقد تبيّنا ذلك من خلال البحث في موضع سابق، وأمّا الاتجاه الذي صرفنا إليه اهتمامنا فيتعلّق بذلك الفهم الجمالي؛ الذي تبنّى تفسير الصّورة الشّعرية في المناقشات النّقديّة المعاصرة استنادًا إلى طبيعتها اللّغوية وعلاقتها بالخيال، باعتبارها مقوّمًا فنيًّا هامًّا ينحتُه الشّاعر من اللّغة ويستمدّ وظيفته الفنيّة ضمن حدودها.

إنّ فكرة حصر وظيفة الصّورة الفنيّة في التّزيين والتّنميق والزّخرفة فحسب؛ «تتنافى والنّظر الاستطيقي المعاصر الذي يرى في ذلك كلّه، أنّها المادّة الشّعرية ذاتها يفجّرها الشّاعر من اللغة.»[1] لذلك عارض نقادنا المعاصرون الفهم الجمالي التّقليدي للصوّر، ولا مشاحة في أنّ اعتراضهم هذا مبني على مظان غربيّة، تجاوزت التّحليل البلاغي البائد للصّورة، وأخذت تفسّر أصل الصّور الشّعرية انطلاقا من نظرية الخيال، فالصّورة؛ «عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه، بغية توضيح قصده

[1] السيد إبراهيم، مرجع سابق.

أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال.»[1] وهذا واضح الدّلالة على أنّ؛ الخاصيّة التي تميّز الصّور الشّعرية هي أنّها لا تمثّل الواقع تمثّلاً فوتوغرافيًّا مباشرًا.

وبنحو هذا قال (مرتاض): «إنّما نريد إلى تبيان أنّ الصورة الأدبية ليست بالضرورة تمثيلاً للعالم الخارجي للموضوع؛ مثل "الصّورة الفوتوغرافية" التي تنقل الواقع نقلاً كما هو، لا كما ينبغي أن يكون.»[2] بل إنّها تشكيل فنّي يقوم الشاعر من خلالها باستلهام الواقع مدعّمًا بطاقة الخيال، أي إنّ الخيال هو الطّاقة المحرّرة للصّور ومصدرها الأساس، فالخيال «سيد المَلَكات، ولا تخفى أهميته البالغة في الإبداع الفنّي، إذ يقوم بدور القوة التي تظهر إلى الحياة صورًا ذات دلالة جمالية تعبّر عن معرفة الفنّان بالواقع.»[3]

وهكذا يكون دور الشّاعر بالنّسبة لما يراه في الطّبيعة هو «دور المحوّر والمغيّر، فالشّاعر لم يعد يقوم بدور المحاكاة (البسيطة) أو حتى محاكاة الجوهر أو المثل الأعلى، لأنّ هذا الدّور (المحاكي) يسلبه قدراً كبيرًا من الإبداع، بل صار دوره هو القيام بـ(التّعبير) عن الانفعالات التي تعتمل بداخله وهذا يعني أنّه؛ يرى الواقع وفق انعكاسه على نفسه، وعلى وعيه وتأثيره فيه، فلم تعد الصّور الطّبيعية هي الصّور نفسها، بل صارت صورًا تدخل إلى أعماق الشّاعر، لتظهر معبّرة عن هذه الأعماق.»[4]

أول ما يقال في معرض الحديث عن الفهم النّقدي الجمالي للصّورة الفنيّة هو؛ أنّ التناول النّقدي الجمالي المعاصر للصّورة، لا يستقيم على سديم التّصورات التي ورثناها من أصول جمالية ذات نكهة كلاسيكية، تتفهم الصّورة في ضوء العقل والمنطق، التي حكم عليها

---

[1] فرونسوا موروا، الصّورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، (د ط)، 1995، ص 23.

[2] عبد الملك مرتاض، الصورة الأدبية: الماهية والوظيفة، مجلة علامات في النقد، الرياض، المجلّد 6، العدد 22، ديسمبر 1996، ص 184.

[3] رمضان الصباغ، مرجع سابق، ص 261- 285.

[4] رمضان الصباغ، المرجع نفسه، ص 308.

في عهدها بأنّها محض عنصر تنميقي زخرفي يحاكي الواقع الخارجي، وينقله نقلاً تقريريًّا مباشرًا.

إنّ الفهم الجمالي المعاصر للصّورة ينبع من صميم وعي جمالي جديد، يتشرّب بروح الحداثة ويتماهى ومشكلاتها، وعي ينهض من طبيعة رافضة نابذة هادمة، تتخطّى الشّائع والنّمطي، لذلك ابتعد فهمه للصّورة في جوهره عن الفهم المتوارث من الأسلاف، فمن المكابرة -كما يرى (مرتاض)- محاكاة الأسلاف والتّقيد بنهجهم في عمليّة التّصوير الفنّي، إذ يعتبر النّماذج التّصويرية الكلاسيكيّة نماذج بالية مجّها الذّوق ولاكتها الألسن، ولم تعد تستسيغها النّظريات النّقدية المعاصرة، ذلك أنّ الوعي الجمالي المعاصر؛ يرفض كل ما من شأنه أن يقيّد حريّته وانطلاقه، وكل ما من شأنه أن يؤوب القهقرى، ولا يمشي القدميّة، ولذلك نلفيه -أي (مرتاض)- متسائلاً متعجّبًا من الرغبة في الخنوع إلى تفكير غيرنا، والنّسج على منوال سوانا، فنتخذ منه صورة أدبيّة ندّعيها لنا، ونعزوها إلى قريحتنا -التي لا تكون في هذه الحال- إلاّ كليلةً عليلةً وخاسئة حسيرة؟ كيف يستقيم كلّ ذلك في ظلّ أزمان مختلفة وأذواق متعارضة؟[1]

يشير هذا الطّرح من طرف خفي إلى أنّ النّقد القديم لم يعبأ بقيمة الانفعال الاستطيقي الذي تحدثه الصّور، وانصبّ جل اهتمامه على جعلها تسجيلًا حيًّا لملابسات الواقع الخارجي، فبمثل هذه الصّور السّقيمة التي لا تلائم العهد الحاضر، يغدو الذّوق عليلاً سائبًا مما يؤثّر سلبًا على موقفنا الجمالي من القصيدة برمتها، إن الفهم التّقليدي للصّورة؛ قد أخفق في تقدير مدى ما يمكن للصّور من أن تثيره فينا من إحساس جمالي، كعنصر فنّي قويم من عناصر التّجربة الجمالية، لا عنصرًا إيضاحيًّا تجميليًّا شارحًا.

وعليه؛ فالصّورة في الفكر النّقدي المعاصر يجب أن تتخلّى عن صبغتها التّزيينية أو التّقريرية التي كانت لها قبل أن تتأثّر بتحوّلات الشّعرية والوعي الجمالي المعاصر، «الصّورة

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 197-198.

بناء متكامل قائم الذّات وتمثّل جمالي موحٍ يتّصل بالجانب الوجداني للفنّان، ويخضع لمشاعره وليس لمنطقه، وهذا هو المعيار الأساسي الذي يبني عليه النّاقد الجمالي حكمه على فنيّة الشّعر، فالنّقد الجمالي يميّز بين العلاقة الفنيّة بين الصّور والعلاقة المنطقية، فالعلاقة الفنيّة علاقة داخلية تتحرّك في النّطاق الجواني للنّص وأعماقه، وهي حركة خفية كامنة، تتحسّسها النّفس، هي التّعاطف والتّقارب بين الصّور في بعض عناصرها المكونة لها، وليس التّرابط المنطقي الصّارم.»[1]

وفي ضوء هذا المفهوم المتطور والجديد للصّورة؛ يقرّر النّاقد (نعيم اليافي) أنّ ما شهدته الصّورة الفنيّة من تطور ونبوغ، ما هو إلاّ نتيجة طبيعية لتطوّر القصيدة العربية، ولا غرابة في ذلك إذ إنّ؛ الصّورة هوية الشّعر وأداته الرّئيسة في الخلق والتّصوير، وهي مظهر من مظاهر الوعي الجمالي والفنّي للعصر، «إنّ أساس الصّورة الفنيّة يكمن في الخلق، لا في المحاكاة، كما كان سائدًا في الشعر العربي، ومن ذلك فقد تخلت الصّورة المعاصرة عن وظائف الشّرح والتّزيين»[2] وتلبّست وظيفتها روحًا جديدة مستوحاة من معالم الشّعر الجديد، تفككت على إثرها معاقد الوصل بين ما هو فنّي إيحائي، وما هو خارجي واقعي، وأضحت الصّورة –والحال هذه– أكثر قربًا من جوهر النّص، وكشفًا للرّؤيا، كيف لا والفهم الجمالي المعاصر للصّورة ينتظم في إطار الحداثة، والرّؤيا مقوّم هام من مقوّمات الحداثة.

ولنا أن نستوثق في هذا الشّأن بقول النّاقد (نعيم اليافي) في قوله: «الصّورة تتجاوز فلسفة النّظر إلى الأشياء، إلى فلسفة الرؤيا لها من الدّاخل؛ أي تتجاوز مهمّتها التّقليديّة في النّسخ، إلى مهمّتها الجديدة في التّعرية، وهذا أمر طبيعي، فما دام الشّعر الذي تجسّده يقوم على الرّؤيا، والرّؤيا عملية تخييلية محضة، ينتفي معها وجود الحقائق المؤطّرة المحدّدة وجودًا خارجيًّا، فإنّ الصّور التي تعبّر عن هذه الرّؤى؛ لا بدّ أن تكشف الأشياء أي؛ تمنحها

[1] رمضان كريب، مرجع سابق، ص 148.

[2] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 16–17.

وجودًا ووظائف غير حقيقيّة.»[1] كشفًا إيحائيًّا يميّز بين التّعبير الفنّي، وبين الكلام الوصفي المجرّد.

وعلى هذا الأساس؛ فإنّ الصوّرة بمفهومها المعاصر تتعالى عن تقديم الصّيغ والتّمثّلات البصرية التي نراها في الواقع، إلى نمط آخر من الصّيغ ذات طابع إيحائي ينبثق من تجربة شعورية، ولا شكّ أنّه ثمّة ضرب من التكامل والتفاعل الخاص بين الفن والطّبيعة وبين الفنّان وواقعه، إلاّ أنّ جعل الفنّ مطابقًا للواقع، وتسجيلاً حرفيًّا لمجرياته، فذلك أمر غير مقبول في النّقد الجمالي، كما أنّه يعدّ تشويهًا لطبيعة الفن المتسامقة عن هذا الواقع، وما ينطبق على الفنّ ينطبق كذلك على مقوماته، بل على الفنّان نفسه «فالشّاعر؛ إذا لم يقبل الصّور كما تتجلّى في الطّبيعة، وأضاف وابتكر وأنشأ –وهذا هو الغالب في الشّعر الجديد– فعندئذ بمقدورنا القول؛ إنّه قد صنع صورًا بالمعنى الفنّي، تنتمي في نسقها إلى الشعور والمخيّلة لا إلى الواقع العياني، لأنّ الصّورة في جوهرها تنتمي إلى عالم الفكرة لا إلى الواقع.»[2]

وهكذا نلفي الصّورة الفنيّة تتملّص من التّعبير عن أشياء واقعة في منظور (عز الدّين إسماعيل) كون أنّ «تمثّل الأشياء في وجودها العياني –وإن كان له الأثر البالغ في شحذ الانفعال وتقوية التّأثير الحسّي– لا يفضي بأي حال إلى إدراك الصّورة إدراكًا فنيًّا، بل إنّه غير صحيح على الإطلاق.»[3]

إنّ التّحقق الفعلي للصّورة بطابع فنّي استطيقي؛ لا يتم إلاّ بقدر ابتعادها عن معانقة الواقع وتصبح أشدّ ارتباطًا بالخلق الخيالي، الذي يعدّ أهمّ ما في الظّاهرة الشّعريّة والفن

[1] نعيم اليافي، مرجع سابق، ص 204–205.

[2] عز الدّين إسماعيل، النّزعة التشكيلية في الشعر الجديد (دراسة جمالية): تشكيل الصّورة الشّعرية، مجلة المجلة القاهرة، العدد 34، 01 أكتوبر 1959، ص 83.

[3] عزّ الدين إسماعيل، المرجع نفسه، ص 84.

بشكل عام، والصّورة إذ تلتحم بالخيال فإنّها؛ «تعبّر عن علائق جديدة، وأسماء جديدة وصفات جديدة، أي إيجاد ارتباطات جديدة بين الأشياء لم تكن لها من قبل.»[1]

ومغزى هذا كلّه هو؛ أنّ الفهم الجمالي المعاصر للصّورة يرادف الخلق والابتكار، فالنّقاد المعاصرون يرون أنّه لكي تتحقّق الصّورة تحقّقًا فنيًّا صحيحًا ومتكاملاً وفعّالاً فإنّه؛ «يجب أن نكفّ عن اعتبارها تعبيرًا مباشرًا عن أشياء ناجزة ومألوفة في الواقع، بل خلقًا لصلات نسب مبتكرة قلّ ما عهدتها الذائقة، أو لم يكن لها عهد بها قطّ، ومن هنا تكون الهزّة المفاجئة التي تصنعها الصّورة وتكون حالة الارتياح والتّوازن التي تدركنا بعد قراءتها.»[2]

وهكذا نرى كيف يشيد النّقاد المعاصرون بالصّور الفنيّة المبتكرة البعيدة عن البداهة والمباشرة، بحيث يكون أثرها في النّفس ألذ وأبقى، إنّها تعمّق بفضل الخلق والابتكار شعورنا ودهشتنا بالجمال، على عكس الصّورة التي تعبّر عن علاقات مألوفة ومستهلكة بين الأشياء، وبما أنّ الصّورة انعكاس للوعي؛ فإنّ ديناميّة الوعي الجمالي الحداثي تقوم على تجاوز السّائد والمألوف؛ لذلك فمن غير الممكن أن يُجاز هذا النّوع النّمطي والشّائع من الصّور، بل إنّ النّقاد يعدّونها صورًا ضعيفة ومشوّهة استطيقيًّا.

ويرى النّاقد (سعد الدين كليب) أنّ الوعي الجمالي الحداثي مثلما يقوم على سمة التجاوز والهدم، فإن من سماته أيضًا التّجادلية؛ التي ترى العالم وفق منظور التّناقض والصّراع، لا على أساسٍ من التّكامل والتّناظر (السّيمترية) الذي سبغ الوعي الكلاسيكي، ولكي نزيد هذه الرؤية الجوهرية بيانًا فإنّ (كليبًا)؛ يقدّم الصّورة الفنيّة وفق هذا المنظور الجمالي الحداثي، فتنهض الصّورة –لديه– من خلال الرّبط بين العناصر المتنافرة المتناقضة، بشكل يستحيل فيه الفصل بينها، وهذه العناصر التي يذكرها النّاقد؛ «لا تعني تلك العناصر المكوّنة للصّورة فحسب، بل تعني أيضًا الأفكار والانفعالات والأساليب

[1] نعيم اليافي، مرجع سابق، ص 205.

[2] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 33.

البلاغية المستخدمة.»[1] ويسوق النّاقد أمثلة شتّى من بيت الشّعر العربي المعاصر يعزّز بها رؤيته، ولعلّنا نقتطف من بينها قول الشّاعر (محمود درويش) في قصيدة "أحمد الزّعتر":

مَشت الخيول على العصافير الصّغيرة

فابتكرنا الياسمين.[2]

يمضي (سعد الدّين كليب) في تحليل وشرح الصّور الفنيّة التي يتبدّى فيها الوعي الجمالي الحداثي في سمته التّجادلية، انطلاقًا من العلاقة التي تحكم عناصرها، فيشير إلى أنّ هذا النّوع من العلاقة مبني على التعارض والتّجادل، «لا على أساس التناظر والتّكامل، فالياسمين في هذه الصّورة لا يتمّ ابتكاره من التناظر بين الخيول والعصافير، بل يتمّ من خلال التّناقض والصّراع.»[3]

ويجد (سعد الدّين كليب) أنّ هذه الصّورة؛ قد نمت في جو من التّجادل والصّراع الحاد بين عناصرها، وفي أتون هذا الصّراع مكمن الجمالية، ذلك أنّ الرّوابط المحكمة بين العناصر المتناقضة في الصّورة الفنيّة يزكي خاصيّة الإيحاء ويكثّفها.

إنّ (سعد الدّين كليب) يكرّر ويلح في التّكرار على؛ انعكاس الوعي الجمالي الحداثي بطابعه الجدلي المتناقض المتنافر، على لحمة الصّورة الفنيّة الحداثيّة، وفي ذلك إشارة واضحة إلى الطّابع السّوريالي الذي طبع التّصوير الفنّي الحداثي، الذي يقوم بدوره على كل ما هو متناقض ومتجادل غير أنّ النّاقد لا يرى في هذا التّناقض والتنافر عبثيةً وتفكّكًا، بل انسجامًا وتناسقًا جماليًّا، وليس كل جمع بين الأشكال المتنافرة، يحقّق للصّورة استطيقيتها وفنيّتها، بل ينبغي أن يراعى في ذلك الرباط الرّوحي والتّملّك المعرفي المتمكّن للموضوع الصّوري، وعلى أساسهما تصبح الصّورة أظهر شاعريّة وجمالاً.

---

[1] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 37.

[2] محمود درويش، ديوان محمود درويش، م2، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ص 487.

[3] سعد الدين كليب، المرجع السابق، ص 38.

ونفضي من هذا كلّه إلى؛ تمثّل ذلك التّحوّل الذي وسم الصّورة الفنيّة في الوعي الجمالي الحداثي، فقد نقل الاهتمام باكتناه جمالية الصّورة من المعطى البياني البلاغي الذي يتوخّى تحقيق علاقات منطقية تكاملية سيمترية بين عناصر الصّورة، إلى اللّعب الحر باللّغة، ممّا أشاع مساحات أرحب للخيال للانطلاق والتمدّد، من أجل ابتداع علاقات جديدة وصياغات جديدة محرّرة من قيودها التي كانت تحيل بين الأشياء.

ومن القضايا الهامّة التي تناقلتها الطروحات النّقدية المعاصرة؛ دحض ثنائية الفكرة والصّورة التي تجذّرت في التّراث النقدي، فالتّنظيم الجمالي الذي تقوم عليه الصّورة الفنيّة الحداثية يستند إلى؛ وضع التّواشج بين الفكرة والمجاز، فقد عمل النّقاد المعاصرون على؛ رأب الصّدع القائم بين طرفي الثنائية، وصار التّعبير عن الفكرة يتمّ من خلال الصّورة أو بالصّورة.[1]

إنّ أبرز ما جاءت به الحداثة الشّعرية على صعيد جماليات النّسق الصّوري، أنّ الصّورة الفنية الحداثية لم تعد تستند إلى معايير المشابهة والتناظر والتّقابل الكلاسيكية، فكلّها عوامل توسّع الشّرخ القائم بين طرفي الثّنائية، فلا يكاد البيت الشّعري الكلاسيكي يتخلّى عن سمات التناظر والتّقابل، ولعلّ غوصًا سريعًا في ذاكرة الشّعر العربي فيه ما يؤكّد ذلك؛ تقول (الخنساء) في بكائية (صخر):

وإنّ صخرًا لتأتمّ الهداة به كأنّه علم في رأسه نار

يرى (سعد الدّين كليب) أنّ؛ الشّطر الأول يشتمل على الفكرة، ويشتمل الشّطر الثاني على الصّورة، وهذا ما يؤكّد ما تمت الإشارة إليه من أنّ؛ الفهم الجمالي الكلاسيكي للنسق الصّوري يفصل بين الصّورة والفكرة وفق سمتي التّقابل والتّناظر، ويؤكّد النّاقد أنّ التّناظر بين

[1] ينظر: سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 39.

الصّورة والفكرة «ليس قانونًا ينظّم الصّور الكلاسيكيّة كافّة في البيت الشعري الواحد، بل إنّه ينظّم علاقة الصّورة بالفكرة في ذلك الشّعر عامّة.»[1]

لقد اخترق الفهم الجمالي المعاصر للصّورة قوام السيمترية، والتقابل، والمشابهة التّقليدية، إلى التّنافر والتّجادل والتجاوز، ممّا أدّى إلى توحيد والتحام الصّورة بالفكرة بشكل يتوافق تمامًا مع وعيها الجمالي «فهما يشكّلان وحدة مطلقة في التّعبير، وفي الوظيفة الجمالية المعرفية المزدوجة لدى الشّاعر الحداثي، إنّ الصّورة تصدر عن رؤية ورؤيا تجادليتين للظواهر والأشياء، والواقع الإنساني عامّة، أي إنّ هذه الصّورة لا تعبّر عن الثّبات والسّكون، بل عن الحركة والتّفاعل والتّحول، سواء أكان ذلك في ما يخص ما هو ناجز، أم ما هو في قيد الإنجاز، ومن هنا؛ فإن سمة التّحول من السّمات الأساسية للخلفية التعبيرية لهذه الصّورة.»[2]

ولا شك أنّ التّحول والتّطور مطلبان ملحّان من مطالب الوعي والذّوق البشري، ولأنّ الإبداع الشّعري انعكاس حي للوعي والذّوق؛ كان لا بدّ أن يتبع المعكوس العاكس في الصّفات والسمات الجوهرية، هذا كلّه يفسّر بلا ريب؛ ذلك التّحول الجوهري الذي مسّ النّسق الصّوري في التّجربة الشّعرية المعاصرة، ومنه؛ فلا يصح استطيقيًّا أن يُنظر إلى طرفي الصّورة على أنّهما عنصران متباينان ومفترقان عن بعضهما بعضا، فهذا ما لا يستجيب مع الوعي الجمالي الحداثي.

وانطلاقًا من هذا الاعتبار؛ اعترف الدّرس النّقدي المعاصر بالصّورة الفنيّة «في سياق تركيبي متكامل لا تنفصل فيه الفكرة عن الفعل في وحدة جدليّة تقوم على الحدس والشعور، وتضمّ عناصر متفاعلة يكوّنها الوعي الذي تتساكن فيه الأفكار في علاقات متعاقبة متزامنة، مشيرة إلى تجارب رؤيوية عمّقها الحسّ والوجدان الذي يستحيل نبضًا إبلاغيًّا يستقطب

[1] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 42.

[2] سعد الدين كليب، المرجع نفسه، ص 40-41.

تداعيات متلاحقة تتداخل فيها الأشياء بوحدة موضوعية، يؤثلها نظام معرفي وذاكرة من التراكيب، في سياق لغوي ينتظم عالمين؛ عالم الحضور، وعالم الغياب اللّذين فيهما وقعُ الحادثة؛ ووقع القراءة، التي تستدعي القدرة التكوينية والعلم بالماهية، وتجمع بين البنى والدّلالات في علاقات تتخطّى النّمطية والرّكود وتنأى عن الحرفيّة والجمود، وتقصد إلى القيمة التّعبيريّة، بإدراك الرّؤى الفكرية والذّهنية المستودعة في اللّغة.»[1] حيث تذوب الفكرة في حضور الصّورة، وفي ذلك إخفاء للفكرة التي نشأت عنها، وبتعبير أدق؛ لا يبقى من الفكرة سوى تمثيلها في مخيال المتلقي، وهنا تكمن متعتها الجماليّة، حيث يقوم المتلقي بإدراك الفكرة –جماليًّا– وفق هذا الذّوبان والانسيابية بين الفكرة والصّورة، بين عالم الغياب والتّخفي، وعالم الحضور والتّجلّي، وفي ذلك رغبة عارمة في الانعتاق من الرّتابة والإلف التي وسمت الفهم الجمالي الكلاسيكي للصّورة.

وهذا لا يعني أنّ الصّور الكلاسيكيّة التي تقوم على أساس فصم طرفي هذه الثنائية عارية من الجمالية، بل إنّ ذاكرة الشّعر العربي الكلاسيكي تخلّد صورًا لم تخبُ قيمتها الجمالية قط، إنّها لا تقلّ جمالاً ولا فنيّةً عن غيرها من الصّور، طالما أنّها كانت تمثّل التّجلي الأمثل والأنضج للوعي الجمالي السائد آنذاك، وهكذا نرى كيف تخلّص النّقد المعاصر من فكرة تمزيق الصّور؛ أي فصل الصّورة عن فكرتها، ففي هذا إغفال وإهمال لقيمة الصّورة الفنيّة، وبالتّالي إغفال لقيمة الشّعر.

ومن الرؤى الحداثية التي لمس فيها نقادنا المعاصرون بعدًا استطيقيًّا خلاّقًا للصّورة؛ ما اصطلح عليه النّاقد (عبد الملك مرتاض) بالصّورة الغانية*؛ وهي تلك الصّورة المكتفية بذاتها

[1] شريف بشير أحمد، الصّورة الشّعرية: المتن الجاهلي تشكيل جمالي، مجلة جذور، الرّياض، العدد23، 01 مارس 2006 ص 227– 228.

* نحت (عبد الملك مرتاض) مصطلح الصّورة الغانية، على منوال المرأة الغانية التي تستغني عن التّزيين مجتزئة بما وهبت من جمال، وبما حُبيَت به من حسن، فكذلك هذا الضرب من الصّورة يستغني عن التّزيين والتّحسن بالأدوات البلاغية المستجلبة له والمقحمة فيه، ينظر: عبد الملك مرتاض، الصّورة الأدبية: الماهية والوظيفة، ص 201.

التي يشع جمالها من داخل عالمها، من غير حاجة إلى عنصر جمالي تزييني دخيل، ولعلّ ما يفهم من هذا أنّ (مرتاض)؛ يبتغي ألا تُقيّد فنية الصّورة وبعدها الاستطيقي بعوامل دخيلة عنها، من ذلك المحسنات البلاغية التي غالبا ما تكون صوراً مبتذلة حسبه، فالنّاقد يتوسّل تحريرها من القيد البلاغي الذي يلجم حركتها وإشراقها الجمالي، ولذا واتساقًا مع هذه المعطيات؛ فإنّ الجوهري في هذا المقام هو أنّ الصّورة الأجمل، والأقوى، والأقنى، والأزكى والأبدع في نظر (مرتاض) هي؛ تلك التي تمرق عن إطار المحسّنات البلاغيّة وتستقلّ بنفسها، وتستغني بقدرتها التّعبيرية، فتتشكّل داخل عالمها الأدبي البديع الأنيق القشيب.[1]

فالصّورة الفنيّة بهذا الفهم الحداثي؛ لا يجب أن تتوافر على أي إحالة خارج قوانينها الاستطيقية الذّاتية/ النّوعية، فهي تحفل بذاتها وبأسسها المميّزة لها، ذلك أنّ اعتمالها الاستطيقي –كما يرى (مرتاض)– «يعتمل بنفسه، عبر نفسه، دون طرف خارجي يقتحمه لإثبات ذاته، أو لتوكيد صفته، أو لتحسين مظهره، ولعلّ النية التي عقدها النّاقد في التّأسيس لهذا التّصور الجمالي الحداثي للنسق الصّوري هي؛ أن يصحّح الفهم التّقليدي للصّورة الذي يربطها بالمحسنات البلاغية.»[2]

ويتّصل بالحديث عن جمالية الصّورة الفنيّة الحديث عن فاعليتها، فقد وقف النّقاد المعاصرون أمام الصّورة الفنيّة ليكشفوا عن فاعليتها ودورها في التّجربة الشّعرية، وكيف أنّها عنصر جوهري فيها، وأنّها السّر فيما للشّعر من تأثير في المتلقي، ذلك لأنها تستند إلى دعامة الخيال إذ «تتبلور فاعلية الصّور حينما يتناول الخيال الأشياء بما هي رموز مباشرة، مدركة تستثير حقلاً من الانفعالات والاستجابات والدّلالات، في وضع ثقافي معيّن له طبيعة محدّدة تقريبًا، ثمّ يهزّ الأشياء يقتلعها، ينفض عنها حقلها الخاص المدرك ويعمدها

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص209.

[2] عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص203–205.

في جسد القصيدة، كما تكون الأشياء بشكلها الجديد شبكة من التّناغم وفيضًا ينفتح على القصيدة كلّها.»[1]

ما يعرب عنه هذا النّص؛ أنّ فاعلية الصّورة تحتاج لأن تتحقّق إلى خيال خصب نشط يقتلعها من سياقها الثّقافي المباشر التي نشأت فيه، إلى سياق جديد يعاد فيه –عن طريق الخيال– اكتشاف علاقات وصيغ جديدة، يصبح معها الفعل الشّعري، فعلاً خلاّقًا مبتكرًا.

ومن شرفةٍ أخرى يشير (الصّبّاغ) إلى أنّ؛ «الصّورة الشّعرية تكتسب دورها وفاعليّتها في ائتلافها مع صور أخرى في القصيدة، بحيث تضمن عبر السّياق نوعًا من الشّكل يعظم دورها، ويمنحه حيوية وخصوبة.»[2]

فالنّاقد هنا يلتفت إلى وضع آخر من مواضع الفاعلية التي تكتسبها الصّورة؛ فيؤكّد على الرّباط الشعوري الذي يوحّد مختلف الصّور الملقاة على جسد القصيدة، «إنّ الصّور التي تُلقى فرادى إن لم تخفق في تحقيق دورها، فإنّ فاعليتها لا شكّ تكون ضئيلة ضعيفة قياسًا بالصّور التي يحكمها جو نفسي موحّد، التي تفرض نوعًا من التّماسك الشّعوري في القصيدة كلّها؛ ففي الصّورة الشّعرية المكتنزة تتجمّع عناصر متباعدة في المكان والزّمان غاية التّباعد، لكنّها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد.»[3]

إنّ هذا الطّرح يقترب إلى حدّ كبير من رؤية (مصطفى ناصف) في قوله: «ليست الصّور أشياء منعزلة، وإذا كان النّقد العربي القديم يكاد لا يحفل بالعلاقة بين الصّور، فقد آن لنا أن نتذكّر أننا لا نتلقى الصّور فرادى، وأنّنا نعاينها في مساقاتها ونحن الآن أميل إلى أن نرى كل صورة وقد نبتت ممّا حولها، وعادت تترك أثرها فيه، بحيث تصبح العلاقة بين الأجزاء متبادلة.»[4]

---

[1] رمضان الصباغ، مرجع سابق، ص 311.

[2] رمضان الصّباغ، المرجع نفسه ، ص 311.

[3] رمضان الصّباغ، المرجع نفسه، ص 314.

[4] مصطفى ناصف، الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981، ص 254.

وفي إطار هذا المعنى يحقّ لنا أن نتعرّف على أنّ القيمة الفنيّة للصّورة؛ تتحدّد عند إدراكها في شكل وحدات مجتمعة تنشط مع غيرها للنّهوض بفاعلية جمالية تقضي بجعل الأثر الفنّي نسقًا موحّدًا ومتجانسًا.

ومن الدّال جدًّا أن نشير في هذا المقام إلى أنّ الباحث (عصام شرتح) يعترف بأن الفاعليّة الجماليّة للتّصوير الفنّي؛ هي التي تحدّد درجة الشّعرية في بنية النّص الشّعري، وهي أساس جوهري في تكوين الرؤية الجماليّة للقول الشّعري؛ شرط أن تدخل في تكوين الصّورة الكليّة للقصيدة، ومن هنا؛ كانت الفاعلية الجمالية التّصويرية الإجراء الجمالي الذي تتّخذه القصيدة لتعضيد رؤيتها وموقفها الشّعوري، وتحقيق إثارتها، وتعميق مكنونها الرؤيوي، ومغزاها الفنّي.[1]

في ظلّ هذا التّصوّر ننتهي إلى أنّ خصوبة الرؤية الشّعرية، ونضجها الجمالي محكوم بحيوية الصّورة الفنيّة وفاعليتها في دعم عامل التّأثير والتّحفيز، الدّافعان الأساسيان لتأكيد قيمة التّجربة الشّعرية، بوصفها تجربة فنيّة مؤثّرة.

وغير بعيد عن هذا السّياق يؤكّد النّاقد (كمال أبو ديب) أنّ؛ فاعلية الصّورة تتحرّك في مستويين «هما المستوى النّفسي والمستوى المعنوي، ويكون للصّورة قيمة يعتدّ بها إذا ما ائتلف وانسجم المستويان مع بعضهما، والصّورة بهذا التّحديد قد تخفق في الكشف وتتحوّل دلالتها إلى عنصر سلبي، إذا بلغ الافتراق بين المستويين درجة معيّنة من الحدّة، ويسوق النّاقد أمثلة شتّى ليكسب طرحه هذا بعدًا أكثر عمقًا وإيضاحًا، فالصّورة يتجاذبها قطبان؛ أحدهما دلالي والآخر نفسي، فإذا تمثّلنا التّعبير الشّعري الموالي "**القمر وجه مستدير**" نراه قد يحيل إلى معنى مباشر لا يختلف عن معنى "**القمر رغيف خبز مستدير**"، وبكلمات أكثر دقّة؛ ثمّة هنا نقطة مباشرة تمثّل الدّلالة التي يفترض أنّ الشّاعر قصد إليها باستخدام

[1] ينظر: عصام شرتح: الفاعلية الجمالية عند شعراء الحداثة المعاصرين، نقلاً عن:
https://basrayatha.com/الفاعلية-الجمالية-عند-شعراء-الحداثة-ا/ بتاريخ: 2020/09/18م، الساعة: 11:19.

التّعبير، هذه الوظيفة يمكن أن تسمّى "وظيفة التّوصيل الدّلالية" للصّورة، أو المستوى الدّلالي لها، إلاّ أنّ الصورتين على صعيد آخر مختلف تمامًا، تشيران إلى نوع مغاير تمامًا من المعلومات، فالصّورة الأولى تتضمّن أنّ الشّاعر يعاين "القمر" معاينة جمالية، من حيث حسنه، في إشارة إلى علاقة قديمة شائعة بين الوجه والقمر، أمّا الصّورة الثانية؛ فقد توحي ضمنيًّا بحالة شعورية معينة يحملها الشّاعر إزاء "الخبز"، ففي الواقع قد يكون الشّاعر جائعًا ويحتمل أن يكون هذا التّضمين لا واعٍ وغير مقصود، بمعنى أنّ؛ الشّاعر حينما أنشأ الصّورة لم ينوِ قصدًا أن يلفتنا إلى شعوره بالجوع، لقد نوى أن يقول "إن القمر مستدير" ومع ذلك جلت حالته الوجوديّة كلّها، هذا ما يمكن أن يطلق عليه بالوظيفة النّفسية أو المستوى النّفسي الذي تتجلّى فيه فاعلية الصّورة.»[1]

من هذا المنطلق يتأكّد أنّ الظّفر بحيوية وفاعليّة للصّورة منوط بالتحام وتضافر المستويين النّفسي والدّلالي والتحامهما، وفكّ العلاقة بينهما يخل بالفاعليّة الجماليّة العامّة للصّورة في سياق الموقف الشّعري ككل.

وغاية ما يقال ونحن نشرف على ختام مبحث الفهم الجمالي للصّورة الفنيّة كما تجلّت في الخطاب النّقدي المعاصر؛ كانت هذه الأنظار التي عجّ بها الخطاب النّقدي المعاصر بمثابة دعائم تنطق بجماليات الصّورة الفنيّة، حاولنا من خلالها إضاءة بعض جوانب الصّورة الفنيّة، إذ لاحظنا على إثرها كيف جرّد النّقد المعاصر الصّورة الفنيّة من معايير جمالية سلطوية قديمة، وأرسى معايير جديدة تعكس الوعي الجمالي المعاصر في تناقضاته وتنافره وجدليّته، ومن خلال التناول النّقدي لنفر من النّقاد المعاصرين؛ أكّدنا كيف أنّهم توسّلوا بالصّورة الفنية بوصفها لازمة من لوازم الأثر الفنّي، أي مقومًا أساسيًّا من مقومات الشكل الفني الشّعري الذي تستهدفه القراءة الجمالية بالدّراسة والتّحليل.

[1] كمال أبو ديب، في الصّورة الشّعرية: الفاعلية المعنوية والفاعلية النّفسية للصّورة، مجلة مواقف، بيروت، العدد 27، 01 جانفي 1974، ص 20-21.

وفي اختصار يبقى التّنويه إلى؛ أنّنا حاولنا أن نعرض تلك الرّؤى النّقدية التي تستهدف دراسة وتفسير جمالية الصّورة انطلاقًا من بنيتها الوجودية في النّص، محاولين تجاوز تلك النظرات التي تدور في فلك التّحليل النّفسي والاجتماعي والتّاريخي، مؤكّدين على السّمة اللغوية للفن/ الشعر، على اعتبار أنّ الصّورة بما هي خلق خيالي، «فإنّ هذا الخلق الخيالي ينعدم في النّص التّاريخي أو الاجتماعي أو النّفسي، لكون الصّورة الفنيّة تنبع من صميم الخلق الفنيّ، الذي يعتبر خلقًا خياليًّا في المقام الأول، فهنا يتطابق الخيالي المميز للأدب والشعر خاصة مع الفعل البياني، وبهذا نكون وضعنا أيدينا على مكامن استطيقية/ "شعرية– فنيّة" النّص الشّعري.»[1]

هكذا أدرك النّقاد المعاصرون الصّورة الفنيّة وتمثّلوها جماليًّا في تطبيقاتهم استنادًا إلى الوعي الجمالي المعاصر، ووقفوا على أهميّتها في بناء الإبداع الفنّي الشّعري، ودورها في الولوج إلى عوالم الفن الشّعري السّاحرة كخاصيّة رئيسة من خواص الشّعر المشكّلة لجوهره من قِدم.

إنّ الصّورة في الفكر النقدي المعاصر نتاج الخيال، «إنّها تتجاوز الحرفي والمنطقي، تتجاوز التّزيين والزخرف، إنّها ترادف ما يعلق في النّفس من كل أثر حسي وجداني يتكون منه الإدراك الإنساني ذاته بعد انتفاء المؤثرات الخارجية.»[2]

وبهذا الفهم الجمالي الحداثي؛ يتّضح أنّ الصّور الشّعرية مكمنها المخيّلة المبدعة، وهي وسيط وهمي يربط بين نفسيتي "الشّاعر والمتلقي" معًا، فهي وسيلة الشّاعر المثلى لنقل تجاربه الشّعورية والنّفسية، وأداة المتلقي/الناقد لسبر أغوار التّجربة الشّعرية[3] وإحدى معاييره

[1] محمد الولي، مرجع سابق، ص 227– 228.

[2] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص 324.

[3] ينظر: عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص 363.

الهامّة «في الحكم على أصالتها، وقدرة الشّاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه.»[1]

وصفوة ما يقال؛ لقد عمدنا إلى إحاطة الجانب التّقني للصّورة كإحدى المقوّمات الفنيّة النّوعيّة التي يستهدفها الاتجاه الجمالي بالدّراسة والتّحليل بحيث يمكن من خلالها أن نعاين ونختبر التّجربة الشّعرية، بوصفها «معيارًا فنيًّا دقيقًا لتلقي ذبذبات النّص وفتوحاته.»[2]

ومن ثم ارتأينا الوقوف على الجانب الجمالي لها في الطّرح النّقدي المعاصر بوصفها مقوّمًا فنّيًّا رئيسًا من مقوّمات الشكل الشّعري، يأتي كلّ هذا في إطار البرهنة على إمكانية حضور معالم الاتجاه الجمالي في ثنايا الطروحات النّقدية المعاصرة.

2-الطّرح الجمالي للإيقاع الشّعري لدى النقاد العرب المعاصرين:

تجمع مختلف الدّراسات على أنّ؛ الإيقاع "Rhythm" أحد المقوّمات النّوعية للفن الشّعري الدّال على شعريّته، وملمح جمالي جوهري يعزّز فاعلية الشّعر، ودوره في عملية التّأثير، بما ينطوي عليه من قيم جمالية وفنيّة مميّزة، ويشكّل الإيقاع إلى جانب الصّورة الشّرطان الأساسيان لولوج نص ما صرح الشّعر، ويعدّ الإيقاع الشّعري، والموسيقى الشّعرية عمومًا الملامح الأكثر بروزًا لعملية التّحديث الشّعري.

لقد قاومت الحداثة جميع أشكال النّمطية الموسيقية الكلاسيكية، وتنازلت عن اشتراطاتها، حيث أتيح للقصيدة العربية الحداثية التّحرّر من خنادق الخليل و"أقمطته" كما يسميّها (محمد الماغوط) التي كبلّتها طوال عهود مديدة، وكرّست الجهود والطّاقات لخلق أشكال وتلوينات موسيقيّة أكثر حيوية وخصوبة تجاوز الشّكل الهندسي الكلاسيكي المغرق

[1] جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 07.

[2] عبد الإله الصائغ، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنيّة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الرباط، ط1، 1999، ص 77.

في الرّتابة والسّيمترية، ويمكن تبرير ذلك بأنّ؛ هذا الشكل التّقليدي الذي لم يعد يساير "مناخ العصر"، ولا طبيعة الانفعال الشّعري لدى الشّاعر المعاصر.

كان هذا بوجه عام –وباختصار– الموقف النّقدي المعاصر من التّشكيل الموسيقي التّقليدي الذي يتكئ على دعائم لم تعد قمينة بحمل تغيّرات العصر، والتّعبير عن حاجاته «ولا يتجاوب مع الحيوية التي هي أحد شروط الجمال.»[1] ولا سبيل للتّوسع أكثر من ذلك في هذا الموضوع، حيث قُدّمت دراسات ومناقشات شتّى تتناول طبيعة هذا التّغير الذي طرأ على مستوى البنية الموسيقية للقصيدة العربية، ومعالم التّحديث التي طالتها بشكل وافٍ وحاسم، ولا تؤدّي محاولة استدعائها في هذه الدّراسة إلّا إلى الوقوع في الاجترار الممل. إنّ هذا المقام هو مقام الإبانة عن العنصر الإيقاعي كمقومّ فنّي، وعلاقته بشعرية المشهد الشّعري واستطيقيّته في طروحات طائفة من النّقاد العرب المعاصرين التّنظيرية والتّطبيقيّة.

من الأفكار الجمالية التي تستقطر من رحيق الحداثة الشّعرية على صعيد البناء الإيقاعي للقصيدة العربية المعاصرة؛ ردّ فكرة التّطابق أو التّشابه بين الإيقاع الشّعري، والإيقاع الموسيقي كما تبلورت عند (ابن سينا) قديمًا، ونحن إذا ألقينا ببصرنا عميقًا في مناقشات النّقاد العرب المعاصرين النّقدية، لأبصرنا نفرًا غير قليل منهم يدحضون هذه الفكرة، ويقوّضونها من أسسها؛ ففي قراءة (جابر عصفور) يجد أنّ؛ هذا التّصور للتشابه بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع الشّعري هو عبارة عن مغالطة قد تؤدّي إلى تداخل الخصائص الفردانية التي تميّز الشّعر كفن قولي عن الموسيقى، ولا ينكر (عصفور) بأنّ كلا الإيقاعين بإمكانهما أن يتشاركا في مبدأ التّناسب، كونه مبدأ جوهريّ يَسِم الفنون برمّتها، على أنّ صورة هذا المبدأ تختلف باختلاف الأداة التي يتشكّل منها الفنّ؛ فأداة القول الشّعري هي الكلمات بما تنضوي عليه من دلالات ومعان، قد تكون مباشرة أو غير مباشرة، استنادًا إلى طبيعة العلاقات التي تنتظم فيها.

[1] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 32.

فموسيقى الشّعر تنبع من صميم أداته التي يقوم عليها، وبهذا تنتفي صفة التّطابق بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقى، فالإيقاع الشّعري ليس مجرّد محاكاة لنظيره الموسيقي، بل إنّه مقوم ونتاج شعري خالص، ينبع من صميم البنية التشكيلية للشعر، كون أنّ الإيقاع الشّعري يستمد خصوصيته من أداة صياغته ذاتها، وهذا ما يجعله يختلف كليّةً عن الإيقاع الموسيقي.[1]

ونخرج من ربقة هذا التّصوّر بأنّ؛ ما يجعل الإيقاع الشّعري متميّزًا عن الإيقاع الموسيقي هو: تعلّقه الشّديد بطاقات اللّغة وإمكاناتها، وما تبرمه من علاقات مميّزة على مستوى بنيتها الدّلالية، كل هذا يجعل المكونات الصّوتية للإيقاع الشّعري تختلف عن نظيرتها في الموسيقي، ومردّ هذا إلى طبيعة الأداة التي تحكمهما، باعتبارها المادّة الأولى للتّأليف.

ويأتي النّاقد (رمضان الصّبّاغ) في طليعة النّقاد الذين يلحّون على قمع هذا التّصور الذي يقضي بمحاكاة وتشابه الإيقاع الشّعري الإيقاع الموسيقي، ويقرّ باختلافهما اختلافًا جذريًّا، ويؤسّس تصوّره هذا انطلاقًا من فعل التّلقي، فيذكر: «الوزن (الإيقاع) الشعري يختلف عن الموسيقي في أنّ المتلقي لا يتلقى في الشّعر الكلمات كأصوات، في سياق معيّن من خلال الأذن، بل يتلقّاها أيضًا كدلالات، ويتضافر إيقاعها الصّوتي ككلمات ضمن سياق معيّن يعمل على إكسابها ظلالاً، ويحرّفها عمّا كانت تشكّله ككلمة مستقلّة، يتضافر ذلك كلّه مع ما لها من دلالات وتاريخ لدى المتلقي، وهذه الكلمات بكلّ ما حملها به الشّاعر من انفعالات تنتظم في نظام معيّن، فمن خلال جدل الوزن/المعنى أو الإيقاع/ الدّلالة يتلقّى الإنسان القصيدة، أي أنّه لا يتلقّاها كوزن خالص –وإن حدث ذلك– فيكون في حالة نادرة واستثنائيّة.»[2]

[1] ينظر: رمضان الصّباغ، مرجع سابق، ص 173. وجابر عصفور: مفهوم الشّعر، ص 341 وما بعدها.

[2] رمضان الصّبّاغ، مرجع سابق، ص 173–174.

وعليه؛ يفصّل (الصّباغ) القول في دواعي الافتراق والاختلاف بين الإيقاع الشّعري والموسيقي ويجعل من المتلقّي أساسًا يبني عليه دعائم مقارنته هذه، فيجد النّاقد أنّ ما يميّز الإيقاع الشّعري عن الموسيقي هو؛ «أنّ الكلمات كأصوات في الإيقاع الشّعري لا تتُلقّى عذراء بكر، بل تكون مشفوعة بمنظومة دلالية معيّنة، فضلاً عن السّياق الثقافي القبلي النّاجز الذي يلبسها إياه المتلقي، ما يجعلها تحيد عن طبيعتها الخالصة المجرّدة، إلى وضع محكوم بسياقات معدّة سلفًا، أي؛ إنّها تستقبل مشحونة بدلالات ناجزة جاهزة، إذ تغادر سياقها الدّلالي المباشر، باكتسابها حساسية جديدة تجعل من الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب.»[1] في حين أنّ الأصوات في الإيقاع الموسيقي؛ تُتلقى فرادى تخلو من أي سياق أو فكرة إلا من كونها أصواتًا موسيقيّة بحتة.

لا ينبغي أن يفهم ردّ النّقاد المعاصرين فكرة محاكاة الإيقاع الشّعري للإيقاع الموسيقي أنّه توق إلى بتر صلة الشّعر بالموسيقى، فالعلاقة بين الفنون باتت تقرّها طبيعة التّلاقح القائم بين مكوناتها البنائية، وهذا أمرٌ لا جدال فيه ولا ريبة، بيد أنّ في تمييزهم هذا بين الإيقاعين ينبع من غاية جمالية مفادها: التّأكيد على خصوصيّة الظواهر المنّظّمة لكلا الفنّين، والمحافظة على المميّزات العامّة التي تميّزهما، ومنه الحفاظ على الطّابع الاستطيقي الخاص لكلّ منهما.

لقد شكّلت القصيدة المعاصرة نموذجًا جماليًّا فعالاً في إطلاق الطّاقات الإيقاعيّة التي غلّت في عهود ماضيّة في أصفاد النّمطية والتّناظر، وقد استطاع الشّاعر الحداثي استغلال إمكانات البنية الإيقاعية وترويضها، بما يتماشى والوعي الجمالي الحداثي، الذي ينزع نحو الحيوية والحركيّة والتّنوع، فكلما كان الإيقاع الشّعري حيويًّا متنوعًا، كانت القصيدة أخصب وأغنى جماليًّا، وتحتل هذه الفكرة موقعًا هامًّا في كشوفات النّقاد العرب المعاصرين، كخطوة

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص 111.

ريادية في تأسيس النّظام الإيقاعي جماليًّا، إذ يرى النّقاد المعاصرون في الشّكل الإيقاعي الذي ينهض من خاصيّات التّداخل والتّشابك والتّنوّع؛ سمة جمالية جوهرية، يصل إشعاعها إلى مدى لا منتهي يحتوي الهيكل العام للقصيدة ككل.

إنّ بتآزر الوحدات المقطعية المشكلة للإيقاع وتنوّعها، يستحيل الإيقاع الشّعري نظامًا مكثّفًا معقّدًا يشي بجماليته، ونحن إذا ما قارنّا القصيدة القديمة أحادية الصّوت/ الإيقاع؛ ألفينا القصيدة ذات الإيقاع المتعدّد المتنوّع، أكثر ثراءً وحيويّة، نظرًا لما يبثّه هذا التّنوع والتّعقيد من تنظيم درامي داخل القصيدة، الأمر الذي يجعلها قادرة على الإيحاء بما لا تستطيعه قصيدة الصّوت الواحد، والبوح بمشاعر أكثر تعقيدًا وتركيبًا.[1]

ومن هنا؛ فاشتغال الإيقاع استطيقيًّا لا يكتمل إلاّ من خلال: تعالق تجاوري تحاوري شديد الوثاقة بين التفعيلات إلى درجة التّعقيد، فبقدر ما اشتملت عليه القصيدة من إيقاعات متعدّدة وكثيفة بقدر ما شحذت في القارئ محرّضات جديدة لم تكن معهودة لديه، كنوع من المفاجأة أو الدّهشة، عندها تكون القصيدة قد أدّت غرضها التحفيزي (الجمالي) وحقّقت اكتنازها الفنّي.

لقد أصبحت القصيدة المعاصرة تستحث قيمتها الجمالية من خلال قدرتها على توليد إيقاعات أكثر شمولاً وتعقيدًا وتنوّعًا، فلم يعد الاشتراك في التّفعيلة الواحدة –كما يرى (عز الدّين إسماعيل) «المعيار المحدد لقيمة موسيقى القصيدة، كما كان الشّأن في القصائد القديمة الجارية على وزن واحد، وإنّما تتحدد هذه القيمة من خلال التّلوين في الإيقاع، سواءً في حشو السّطر أو في نهايته، وفي علاقة السّطور بعضها ببعض، وفيما يتسرّب خلالها من حركة نفسيّة.»[2]

---

[1] رمضان الصّباغ، الموسيقى والإيقاع في الشعر الحر، نقلاً عن:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=551142&r=0 بتاريخ: 2020/04/15م، الساعة: 21:53.

[2] عز الدّين إسماعيل، مرجع سابق، ص 120.

إن الإبقاء على النّظام الأحادي الثابت الذي يحكم موسيقى القصيدة، لا يطرح سوى وقعًا حادًّا رتيبًا، وفي هذا السّياق يحاول (عز الدّين إسماعيل) تقصي البناء الإيقاعي لقصيدة (إيليا الحاوي) "عودة إلى سدوم" ويرى النّاقد أنّ؛ «البناء الموسيقي في المقطع الثّاني من القصيدة يشي بالروح التّقليدي، كونها عبارة عن وحدات موسيقية منفصلة ومفككة، وقد كان بالإمكان أن يستثمر الشّاعر إمكانيات التّنويع في البنيات الإيقاعية (الروي + القافية) التي من شأنها أن تجعل القصيدة ككل بنية موسيقية متلاحمة، ويتلافى محاكاة القالب القديم، ويشير (إسماعيل) إلى أنّ موسيقاه موسيقى بنائيّة تحسّ فيها القالب يوضع فوق القالب ويخالفه، حتى يترك المكان لقالب آخر وهلمّ جرّا، وهي بذلك لا تفترق عن موسيقى القصيدة التّقليدية، إلا في هذه المخالفة بين قوالب البناء، حيث كانت القوالب في الإطار القديم متساوية متوازية متوازنة.»[1] ومن خلال هذه الرؤية نكتشف أن الإيقاع الموسيقي المبني على البيت الأحادي أو اليتيم لم يعد أثيرًا في الوعي الجمالي الشّعري المعاصر.

تجدر الإشارة إلى أنّ النّقاد المعاصرون يحتفون بتعدّدية الإيقاع وتنوّعه كمؤشّر جمالي، لكنّهم في الآن ذاته يبدون تخوّفهم من أن الاسترسال المفرط في استخدام هذه التّقنية في غير ما هي مؤهّلة له؛ «فذلك قد يوقع القصيدة في خطر جسيم، كأن يُزجّ بها في معاقل المباشرة والوضوح، بحيث يصبح الرّبط بين أجزائها متعذّرًا، لأنّ الغرض الأساسي من تغيير (التّفعيلة) لم يكن في ذهن الشّاعر، بل كان الأمر لا يعدو كونه مجرّد تقليد لبعض القصائد التي نجحت في هذا الإطار.»[2] والذي يشير إليه (الصّباغ) أن تعدّد الإيقاع لا يأتي من فراغ، وإنما يستند إلى سلطة ذوقية تضبطه وتوجّهه توجّهًا جماليًّا، أي إنّه يعتمد كليّةً على حساسيّة الشّاعر وخبرته الجماليّة، وعلى معرفة بالمواطن التي يجاز فيها التّنوع والتّعدد الإيقاعي من عدمها، وإلاّ كانت العملية برمتها محض عبث وفوضى.

[1] عز الدّين إسماعيل، المرجع السابق، ص123.

[2] رمضان الصبّاغ، الموسيقى والإيقاع في الشعر الحر، مرجع سابق.

ولمّا كان تعدّد الإيقاع وتنوّعه ذا غاية بالغة الأهميّة في الحفاظ على الانسجام الاستطيقي بين عناصر الظّاهرة الشّعرية، فإنّ النّقاد المعاصرون يرون في الإيقاع المدوّر من المثيرات الاستطيقية التي تثري القصيدة استطيقيًّا، ولمّا كان التّدوير أكثر وسائل التشكيل الإيقاعي حظًّا بالدّراسة والكشف، آثرنا الالتفات إلى أهم الطّروحات التي نظمت في شأن استطيقا التشكيل الإيقاعي الموسيقي للقصيدة المدوّرة.

اتكأ النّاقد (علي جعفر العلاّق) على خاصيّة التّدوير؛ لأجل طرح رؤية تثري الإيقاع الشّعري جماليًّا حيث يرى في هذه الخاصيّة إمكانًا استطيقيًّا لتلوين وتنويع البناء الموسيقي في القصيدة «فالإيقاع المدوّر يكسر الحواجز الوهميّة التي تحيل بين أبيات القصيدة، إذ ينشأ مسارات شاسعة تمكن الأبيات من الانفتاح على بعضها بعضا، ويطرح نوعًا من الانسيابية والتّكافل بينها، كما أنّه يقدّم للشّاعر إمكانات إيقاعية بانورامية، تراعي حالته الشّعورية وتموجاتها، ودرجات نموّها في القصيدة، بل إنّها تماشي اتساع رؤياه وتضافرها، ليس على مستوى القصيدة فحسب، بل على مستوى نتاجه الشّعري بأكمله.»[1]

ولهذا نجد (العلاّق) يستحسن قصيدة (أدونيس) "هذا هو اسمي" ويعدّها «مثالًا ناجحًا في استثمار الطّاقات الإيقاعية شديدة التّنوّع التي يتيحها التّدوير، ونموذجًا فذًّا في الإفادة ممّا في التّدوير من ثراء إيقاعي ومرونة تشكيلية، لقد كانت قصيدته تشكيلاً إيقاعيًّا بالغ النّضارة والتّنوّع.»[2]

ويعلّل النّاقد نجاح القصيدة وفق عوامل أبرزها؛ أنّ (أدونيس) في بناء موسيقى قصيدته على أساس التّدوير اعتمد استخدام البحور المركّبة (الخفيف)، التي تتماشى مع غرض التّلوين والتّنويع الإيقاعي، بدل الاعتماد على البحور المفردة التي تقوم على تكرار تفعيلة بعينها، وحتّى يضمن الشّاعر وصول إيقاعاته أقصى مدى في التّأثير؛ استعان بالزّحافات

[1] علي جعفر العلاق، مرجع سابق، ص 99-101.

[2] علي جعفر العلاّق، المرجع نفسه، ص 101 وما بعدها.

والعلل من أجل السيطرة على رتابة هذا البحر، وممّا زان البناء الإيقاعي في قصيدته؛ أنّ الشّاعر كان حريصًا على تجنّب الاستغراق في استخدام التّدوير، فكان استخدامه للتّدوير استخدامًا فنيًّا مضبوطًا متجاوبًا مع المقاطع التي تفتقر فعلاً إلى التّدوير، أي كان استعماله كغرض فنيّ وليس كموضة دارجة، وقد استعان (أدونيس) بالبحور: الكامل، الرّجز والمتدارك، للفصل بين المساحات المدوّرة في القصيدة، بغية كبح ما يمكن أن يتولّد عن التّدوير المستمر من وعورة وغثاثة، وهكذا تركت قصيدة "هذا هو اسمي" لـ(أدونيس) –حسب (العلاّق)– تأثيراتها التّقنية الواضحة على كثير من تجارب القصيدة ذات الإيقاع المدوّر (القصيدة المدوّرة)، أو على تجربة التّدوير في القصيدة العربيّة عمومًا.[1]

تكشف هذه الرؤية النّقدية في بحث جمال البنية الإيقاعية، محاولة (العلاّق) ضبط إيقاع متنّوع ومتلون ينسجم مع النسق الجمالي العام للقصيدة، اعتمادًا على التّدوير محكًّا استطيقيًّا، ويمكننا أن نستنبط الخطوط العريضة أو الأسس الجمالية التي قدّمها النّاقد في رؤيته تلك لتخريج الإيقاع الموسيقي تخريجًا استطيقيًّا في النّقطتين التّاليتين:

- يسقط الإيقاع الموسيقي في فخ القالب الشّعري المعد سلفًا (التّقليدية)؛ إذا ما استخدم التّدوير مع البحور المفردة، فالأصح –جماليًّا– أن يبنى على دعائم البحور المركّبة، كونها تهيئ مسارات قابلة للتّعدد والتّشكل، يجد فيها التّدوير بيئة مناسبة لتحرير طاقاته التي تنعكس بدورها على الطّابع الموسيقي العام للقصيدة، وخصائصها الوجدانية واللّونية.

- للتّدوير أو أي تقنية إيقاعية أخرى نظام محدّد وموزون من الاستخدام، يتماشى وحاجات القصيدة النّفسية والجمالية، تجنّبًا للرّتابة والغثاثة اللّتان تنتجان عن الاستخدام المفرط والاعتباطي لهذه التقنيات الإيقاعية، أي؛ إنّ هناك مواضع امتناع في القصيدة لا يصحّ فيها الاستعانة بتكنيك التّدوير استطيقيًّا.

[1] ينظر: علي جعفر العلاق، المرجع السابق، ص 101–102.

ونرقب في رؤية النّاقد (رمضان الصّباغ)؛ جملة من التّوافقات الجوهريّة حيال دور التّدوير في إنعاش موسيقى القصيدة، وإغنائها بمعين لا ينضب من التّلوينات الفنيّة.

وزيادةً على الملاحظات الجمالية سالفة الذّكر، يرى (الصّبّاغ)؛ أنّه حتىّ يحقّق التّدوير فاعليته الاستطيقيّة؛ «ينبغي أن يوحي بالجانب الموضوعي في القصيدة، فالإيقاع في القصيدة المدوّرة من إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخل النّص مع التّفعيلة، لتقدّم إيقاعًا شاملاً بما يتخلّله من أصوات وتداعيات، تسهم جميعا في الجو النّفسي للنّص، وتمنح القصيدة بعدًا دراميًّا، وتفسح المجال للتّأمّل أكثر من التّلقي الانفعالي البسيط أو الغنائي، بالإضافة إلى أنّ القصيدة المدوّرة تتيح فرصة تعدّد الأصوات داخلها.»[1]

يفرض التّدوير كما يرى (الصّباغ) لونًا من التّلاقي الفني بين موضوعات القصيدة وبين واقعها النفسي– الشّعوري، وهذا ما يكفل للقصيدة تكاتفًا نسيجيًّا محكمًا وهو (التدوير)، إذا ما حقّق للقصيدة وحدتها وتكاتفها، فإنّه أيضًا يحكم بناءها الإيقاعي ويحميه من التفكّك والهلهلة، وتتناغم المعاني في جوف القصيدة، بحيث تحيك نسقًا دراميًّا مثيرًا، يبعد المتلقي شيئًا فشيئًا عن الغنائية ويفتح له الأبواب على مصراعيها للكشف والتّأمّل، هكذا يحطّم الإيقاع الشّعري المفعم بطاقة التّدوير الثوابت الموسيقيّة التّقليديّة، ويكسر كل تشكيل إيقاعي رتيب ألفته النّفس وتعوّدت عليه الذّاكرة، ومَجّهُ الذّوق.

ومن الأفكار الجمالية التي ترفل في ثوب الحداثة على صعيد تشكيل الإيقاع الشّعري؛ أن (أدونيس) قد جعل من الرؤيا شرطًا ضروريًّا كي يحقّق الإيقاع ديناميّته واستقراره الجمالي، يقول: «والقصيدة شكل إيقاعي، واحد أو كثير، ضمن بناء واحد، لكنّ الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضّرورة من القصيدة أثرًا شعريًّا، فلا بدّ من توفر شيء آخر أسمّيه البعد، أي الرّؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادّتها أو شكلها الإيقاعي،

[1] رمضان الصّباغ، مرجع سابق، ص 239–240.

القصائد كشكل إيقاعي لا غير؛ ليست شعرًا بل مصنوعات شعريّة، إذ ليس الشّعر علمًا ينميّه ويطوّره شيئًا فشيئًا بحّاثون وعلماء، ليس مجموعة من القوانين والقواعد والأشكال والأنظمة.»[1]

لا يعبأ (أدونيس) بأية خاصيّة من خواص التّشكيل الفني العام للقصيدة وإن كانت ذات قيمة جمالية في ذاتها، بل تظل هذه الخواص بعيدة كل البعد عن الطّابع الفني–الاستطيقي العام المنظم للقصيدة، حتّى تتسرّب الرؤيا في ثناياها، فتغنيها بطاقات الدّهشة والإثارة والمفاجأة، ما يحقّق استطيقيتها، وعليه؛ تصبح الرؤيا –بهذا الفهم– نقطة الارتكاز والأفق المحرّك والمنظم الأبرز–إن لم يكن الوحيد– لكافة مقومات التّشكيل الفنّي في القصيدة، ومن بينها الإيقاع، ذلك أنّ الأفق الرؤيوي ناحية خصبة تفيض بالحياة على البنية الإيقاعية.

إنّ هذا كلّه يجرّنا إلى الحديث عن أنّ النّقاد العرب المعاصرين كثفوا جهودهم من أجل أن يقدّموا لنا رؤى جماليّة في مسألة الإيقاع، تنبئ عن وعي بأهميّته بوصفه مقومًا مؤثِّرًا في التّشكيل الشّعري، وأحد مزاياه الذّاتية الفنيّة، تحقيقًا لمسعى تلوين البناء الموسيقي وتنويعه، وإثراءه بإمكانات جديدة، وهذا برهان على أنّنا نلفي في مناقشاتهم النّقدية ملامح للاتجاه الجمالي، نظرا لتناولهم الإيقاع والصّورة، كأهم مقوّمين في البناء الشّكلي للظّاهرة الشّعرية، والتي تستهدفها المقاربة الجماليّة بالدّراسة والتّحليل.

كما وقفوا على استنباط فاعليتهما الجمالية، وأهم المعايير التي تحكمهما من أجل خدمة البناء الجمالي العام للمبدع الشّعري، فلم يكتف النّقاد العرب المعاصرون إضاءة أهم ما يميّز فنّ الشّعر من مقوّمات فنيّة، أي "الصّورة والإيقاع" فحسب، بل قدّموا فهمًا جماليًّا جديدًا مستوحى من روح العصر، وهذا أمر طبيعي؛ فقد كان لا بدّ من إعادة النّظر في مثل هذه المقومّات التي تعدّ بمثابة عصب الشكل الشّعري، والتّخلّي عن الفهم التّقليدي الجامد لها والتّعريف بأهم المعايير التي تحقق جماليتها المفارقة لنظيرتها الكلاسيكيّة.

[1] أدونيس، مرجع سابق، ص 108.

قصارى القول في كلّ ما مضى؛ لقد آثرنا –قبل إضاءة الأسس النّقدية للاتجاه الجمالي ومدار اشتغاله المنهجي في الآثار النّقدية المعاصرة– التّعرّف على طبيعة الوعي العربي الجمالي في ظلّ الحداثة والتّجديد، وقد كان من أثر ذلك؛ «أن لامسنا أنّ لهذا الوعي قانونه الجمالي الفريد الذي يتباين كثيرًا عن نظيره الكلاسيكي، إن كان على صعيد الإبداع، أم على صعيد عملية التّقويم والحكم النقدي والجمالي، حتّى على صعيد اللّذة الجماليّة؛ لم تعد –بفعل تأثير المد الحداثي– وليدة الإحساس بالكمال أو الاعتدال، أو يحكمها قيد السّيمترية كما عهدناها في الوعي الجمالي الكلاسيكي العربي؛ إنّها لذة مغايرة مدارها الإحساس بالانطلاق والدّهشة، والانفتاح على عوالم لا متناهيّة، لذّة تحيلنا إلى وجودنا الحرّ من قيد الثّوابت والمسلّمات، ذلك الوجود الذي ينبغي ألاّ يكون معادًا أو مكرّرًا أو محدّدًا بأطر ثابتة تلجم الحريّة والفن.»[1]

وأمّا الهدف الرئيس الذي تمّ التركيز عليه في هذا الفصل هو؛ متابعة أثر الاتجاه الجمالي في كتابات النّقاد العرب المعاصرين، ومحاولة التحقق من مدى حضوره في إنجازاتهم، وقد كان من ثمار هذه المحاولة؛ أن وثقنا حضور أطياف تنظيرية جماليّة تلوح في فكرهم النّقدي، منها ما اختصّ بالإحاطة بأسس هذا الاتجاه النّقدية، ومنها ما انشغل بإضاءة جانبه المنهجي.

أي؛ ثمّة اهتمام بدراسة البنيّة الشّكلية للمبدع الشّعري؛ الصّورة والإيقاع على وجه التّحديد، باعتبارهما أهم المزايا الذّاتية النّوعيّة للقول الشّعري، ولا شكّ أنّ هذا يدخل في اختصاص المقاربة الجماليّة، ذلك أنّ إستراتيجيّتها في مقاربة الإبداع الفنّي الشّعري تنقسم مساعيها في استهداف الشكل أو ما يعرف بالمقوّمات الفنيّة للمشهد الشّعري، وقد لامسنا ذلك في طروحات النّقاد العرب المعاصرين، كما ولامسنا بذوره في كتبات نقادنا العرب القدامى من قبل، وهذا ما يؤكّد على الاهتمام البالغ الذي يكنّه النّقاد العرب المعاصرون

[1] سعد الدّين كليب، مفهوم الجمال في الحداثة الشّعريّة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد523، 01 أفريل 2007، ص 72.

للتّراث النقدي، كما ويؤكّد على أنّه ليس ثمّة شك في من تكاملهما نظرا لالتقائهما في كثير من القضايا التي تؤسس للاتجاه الجمالي، من بينها استبعاد المرجعيّة السياقية في تفسير الفن.

الفصل الرابع

الاتجاه الجمالي: أفق المضمون (التجلّي القيمي)

I. مدار الاشتغال المنهجي الإجرائي للاتجاه الجمالي في المنجزات النقدية العربية المعاصرة (أفق المضمون/التجلي القيمي): بحث في المقولات (القيم) الاستطيقيّة

1- مفهوم المقولات (القيم) الاستطيقيّة

2- المقولات الجماليّة الإيجابيّة

3- المقولات الجماليّة السلبيّة

«الفن بالأساس من معدن القيمة، وليس من معدن الوجود.»

(جان برتيملي).

I. مدار الاشتغال المنهجي الإجرائي للاتجاه الجمالي في المنجزات النقدية العربية المعاصرة (أفق المضمون/التجلي القيمي): بحث في المقولات (القيم) الاستطيقيّة:

في سياق الاشتغال على تقديم الصّورة الكاملة للاتجاه الجمالي؛ فإننا نطمح في هذا الفصل أن نثير الانتباه نحو الشّق الثّاني من المقاربة الجماليّة، لذا فإننا نشير إلى أن لهذا الفصل ارتباط منهجي بالفصل السّابق، تحديدًا فإنّه يتعالق ومبحث "مدار الاشتغال المنهجي للاتجاه الجمالي"، فقد تعرّفنا سابقًا أنّ إستراتيجية هذا الاتجاه في قراءة الصّنيع الفنّي تتظاهر في صورتين أوّلها: **دراسة الشّكل الفنّي**؛ أي بحث مقوماته الفنيّة ومزاياه الذّاتيّة، وقد ركّزنا على الشّعر العربي كنموذج فنّي، لذا فقد كانت "الصّورة والإيقاع" أهم مقومين تم معالجتهما في التّناول النّقدي المعاصر، وأمّا الصّورة الأخرى؛ فتختص بدراسة **الجانب الموضوعي** من المبدع الفنّي من خلال الوقوف على قيمه الاستطيقية، وتفسير انفعالنا وموقفنا الجمالي من خلالها في الممارسات النّقدية المعاصرة، كخطوة ثانية وأخيرة من خطوات التّحليل الاستطيقي، وهذا ما سيكون موضع عنايتنا في هذا الفصل.

من هذه الشّرفة؛ وفي إطار محاولة تأصيل حركة نقديّة جماليّة عربيّة، واختبار قدرة الوعي الشّعري العربي على استيعاب المفاهيم الوافدة من مدود مغايرة، فلسفية كانت أم غير ذلك، فإننا نتّجه نحو مساءلة النتاج النقدي العربي المعاصر، حول إمكانيّة التفات النّقاد العرب المعاصرين –في خضمّ تناولهم لمضمون الفن الشّعري– إلى دراسة قيمه الجمالية، في مسعى نهدف منه البرهنة على حضور معالم الاتجاه الجمالي في صميم الطّروحات النّقدية المعاصرة، **فما مفهوم القيم الجماليّة؟ وما مدى تجذّرها في المنجز النّقدي العربي المعاصر كإحدى ملامح الاتجاه الجمالي تمثّلاً وتحليلاً واستيعابًا؟ وما هي أبرز هذه القيم؟**

وما هي أبرز الموضوعات التي تماهت فيها؟ وتحت أي ظرف نحكم بنجاح أو فشل تحقق القيم تحقّقًا تامًّا، أي متى ترتقي القيم إلى مثالها العلوي؟

هذه تساؤلاتٌ يفضي بعضها إلى بعض، في محاولة اختبار مدى تمكّن النّقاد العرب المعاصرين من احتواء واستيعاب الاتجاه الجمالي، ووعيهم بأهميّة القيم الجماليّة في التّأثير على مواقفنا الجماليّة وتوجيهها، ولكن قبل ذلك ينبغي أوّلا الوقوف على تأطير نظري لمفهوم القيم يعزّز عملية السبر والتّقصّي.

1- مفهوم المقولات (القيم) الاستطيقيّة (Aesthetic values):

في مراحل التّفكير الإنساني شواهد عديدة تؤكّد عناية الإنسان بالقيمة الجماليّة، وهذا لا شك يحيل إلى شاغل واهتمام استطيقي يفسّر مدى توق النّفس البشرية إلى الجمال وحاجتها إليه منذ أمد طويل، والقيم الجماليّة "Aesthetic values" أحد المصطلحات التي تنتمي في بنائها الإبستيمي إلى فلسفة الجمال وعلمه «وهي جملة من القيم الشّعوريّة تضمّ في ثناياها شحنات عاطفيّة، وهي تختلف عن القيم النّفعيّة السّلعية التي تهتم بالقيمة من حيث كونها نتيجة ماديّة، إنّها إحدى سمات الوجود الإنساني التي تمثّله أمام العالم وتقدّمه إليه.»[1]

ومن بين أدق التّعريفات التي تجعلنا أكثر اقترابًا من تحديد معنى القيم الجماليّة وماهيتها؛ ذاك الذي ينصّ على أنّ «القيم الجماليّة هي أحجار الزّاوية في البناء الجمالي، إنّها ممثّلات الجمال ودعائمه ومُثله العليا التي توجّه سلوكاتنا الجماليّة وتضبطها»[2]

وقد تتمظهر القيم الجماليّة في الفن في شكل موضوعات تحيل إلى طبيعة الوعي الجمالي السّائد في القطعة الفنيّة، فالفنّانون يتّخذون القيم الجماليّة لِبنات من أجل سبر العالم

[1] حكمة شافي الأسعد، المأسوي في شعر الجاهليين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 20.

[2] عزّت السّيّد أحمد، تصنيف المقولات الجماليّة، إشراقات للنّشر والتوزيع، عمّان، ط2، 2013، ص 09. وينظر كذلك: أحمد محمود خليل، النّقد الجمالي: رؤية في الشعر الجاهلي، ص 40.

جماليّا واختباره، ما يجعل فنّهم مثلاً محاكيًا له ومنظورًا إليه من خلال تلك القيم، كما وتقدّم إطلالة واعية عن طبيعة الذّوق أيضاً وأهميّته في عملية التّقويم الجمالي، والقيم الجمالية صنفان: منها ما هو إيجابي (رفيع)، ومنها ما هو سلبي (دَنيّ).

ومبحث القيم في التّفكير الجمالي يطرح عدّة إشكالات؛ من بينها ما يتعلّق بالمصطلح ذاته، فمهما نقول إنّنا اقتربنا من ضبطه وبتّ الأمر فيه، إلاّ أننا نفاجئ بالاغتراب عنه لشدّة تعالقه ومصطلح "المقولات"، فكثيرًا ما نلفي في صدر تلك البحوث الجماليّة خلطًا شائعًا بين المصطلحين، بحيث يجعلانهما على مستوى ومعنى واحد، للحدّ الذي بالكاد نلمس فيه دراسة جادّة تهتمّ بإضاءة أهم الفروقات الجوهريّة بينهما.

وفي هذا السياق يشير الباحث (عزّت السيّد أحمد) إلى أنّ المقولات أو "القاطيغورياس–Categories" «مأخوذة عن (أرسطو) الذي عرّفها بأنّها "أعمّ المحمولات" وسميّت أيضًا بالمسندات، كما وعرّفها بالأجناس العامّة أو "أعمّ الأجناس"، ولهذا المعنى صداه القويم في طروحات (الفارابي) حيث؛ يعرّف المقولات بأنّها "أجناس عاليّة تضمّ جميع الأشياء المحسوسة، وهي معقولات الأشياء المحسوسة والموجودة، وهذه الأجناس والأنواع التي تحت كل منها، قد يوجد على أنّها معقولات للأشياء المحسوسة والموجودة، ومثالات في النّفس للأمور الموجودة" ومهما يكن من أمر؛ فإنّ المقولات في أدقّ معنى لها هي حوامل الوجود من جهات تحدّده وتموضعه وتمظهره، وليست أقوالاً على الإطلاق، وقياسًا على ذلك؛ تصبح المقولات الجماليّة حوامل الجمال من جهات تحدده وتمظهره وتموضعه وأثره.»[1]

هذا كان اجتهاد الباحث في فك اللبس عن المصطلحين، لكنّه وبالرّغم من ذلك فإنّه لا يقدّم تمييزًا قاطعًا وصريحًا بينهما، ومن الملاحظ أنّه قد قدّم مفهوم المقولات على حدة، بينما لم يتطرّق إلى تقديم مفهوم "القيم".

[1] عزّت السّيّد أحمد، مرجع سابق، ص 09-17.

ومنه؛ فإنّ الحديث في شأن المقولات وتصنيفاتها وتفرعاتها لأمر شائك ومعقّد، وهذا ما لا يستطيع هذا المبحث أن يحيط به وبحيثياته، حيث اكتفينا فقط بإضاءة ما رأيناه مفيدًا في سبيل تجلية معناها وإيضاح ماهيّتها.

وعلى العموم، فإنّ الخيط الرّفيع الفاصل بين القيم الجمالية والمقولات الجماليّة في اعتقادنا هو أنّ؛ المقولات الجماليّة هي ذاتها القيم الجماليّة في صبغتها التّجريديّة، أي قبل انزياحها إلى النّطاق الحسّي، ولا تصبح هذه المقولات قيمًا إلاَّ بعد تماهيها في شكل موضوعات في التّجربة الفنيّة تشيع معانٍ مختلفة، وتكرّس إحساسات معيّنة تطلّعًا نحو كمالها، فمثلاً: مفهومنا عن الجميل يختلف كثيرًا عن إحساسنا وانفعالنا به، ولا تصبح القيم قيمًا إلا بعد ارتقائها إلى مثالها العلوي، عبر شروط تحكمها من بينها: أن تحيل على رسالة أو موقف جمالي ما ينبع من صميم الظّاهرة الفنيّة بعد عمليّة التّأمّل الجمالي، كما وتشير في أعمّ معناها إلى؛ حكم أو تقدير أو معايرة جماليّة، والقيم الجمالية في مجملها وعلى اختلافها تسعى؛ إلى ترك أثر جمالي وقيمة دلاليّة في آن واحد، وهي باختصار: التّجلي الفنّي للمقولات الجمالية، أي إنّها تمثّل موضوعات لتأمّلنا الجمالي، وستصبح هذه الفكرة شيئًا فشيئًا أكثر جلاءً في المباحث القادمة.

وبما أنّ مسألة الخروج بضبط وتدقيق قاطع وحاسم للمصطلحين تكاد تكون بعيدة المنال بالنّظر إلى صعوبة العثور على رأي قويم وجاد للفصل في هذه المسألة، قياسًا بالزّخم الهائل من الآراء التي تضع المصطلحين في مرتبة واحدة، لهذا سنقوم باعتماد المصطلحين في هذه الدّراسة، كون أنّ المقاربات النّقدية المشتغل عليها اعتمدت كليهما.

2-المقولات الجماليّة الإيجابيّة:

أشار معظم الباحثين في فلسفة الجمال إلى أنّ المقولات الجماليّة الإيجابية؛ هي مجموع القيم الجمالية الرّفيعة ذات أثر إيجابي على صعيد المتعة، وهي تلك التّصورات والمثل التي تتحكم في توجيه سلوك وموقف الإنسان الجمالي إيجابًا، وقد تتماهى هذه القيم في بنيات شتّى حسيّة كانت أو معنوية في المنجز الفنّي، إلاّ أنّها طرف أصيل لا غنية عنه في تركيبة الفن ووجوده، والقيم الجماليّة الإيجابيّة؛ من العناصر المكتنزة التي يستضاء بها الوعي الجمالي الإنساني، وتُكشف بها تحوّلاته، عبر تمثيل محمولاته الدّلالية وطاقاته الجماليّة المستوحاة من تجاربه (الإنسان) الفنيّة.

وممّا لا يفوت ذكره؛ أنّنا نرقب في طروحات النّقاد والباحثين الاستطيقيين عددًا لا يحصى من القيم الاستطيقية الإيجابيّة، لكنّ ألمع هذه القيم وأكثرها شهرة تجلّت في: الجميل والجليل والمأساوي، وفي هذا الموضع نتوخّى متابعة أهم التّفسيرات النّقديّة الجماليّة لكيفيات اشتغال هذه القيم، عبر النّفاذ إلى البنية العميقة للمنجز الشّعري الذي يستبطن مُثلاً وقيمًا جماليّة ثريّة، فضلاً عن توخّي أهم المعاني أو الغايات الاستطيقيّة الثاوية في صميمها وتوثيق تحقّقها الاستطيقي من عدمه، ومن ثمّ نحاول لفت الانتباه إلى فاعليتها الإيجابيّة من منظور النّقاد العرب المعاصرين.

ومن أجل تحقيق هذا المسعى؛ فإنّنا نستعين بجملة من التساؤلات التي تعدّ بمثابة مفاتيح من شأنها أن تهدينا -آخر الأمر- سبل الولوج إلى صرح النّقد العربي المعاصر، وما أُثير في هذا الشّأن من آراء ومنظورات نقدية جماليّة داعمة ومحققة لهذه الغاية، ولعلّ أبرز هذه التساؤلات تتجلّى في:

هل نجد في مناقشات وطروحات النّقاد العرب المعاصرين تناولاً للمقولات (القيم) الجماليّة الإيجابيّة، وإن وجد، فما هي أبرز هذه المقولات؟ ما القرابة بين الجميل والجليل؟ ما هي أهم الثيمات التي تماهت فيها هذه المقولات؟ أيّ غاياتٍ نخبرها وأيّ معانٍ تروّجها

هذه المقولات؟ هل حقّقت هذه المقولات كمالها الاستطيقي في الفهم النّقدي الجمالي المعاصر؟

ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها، نحاول مطالعة شواهد نقديّة تسعى مقاربةَ هذا الموضوع وإثراءه بشكل أكثر تفصيلا وإلمامًا، والبداية مع أبرز المقولات الاستطيقيّة وأكثرها جدلاً "الجميل".

أوّلاً- مقولة الجميل (Beautiful):

إنّ الحديث عن "الجميل" (Beautiful) ومحاولة تأطيره بشكل تام ودقيق لأمر ما يزال الفكر الجمالي الإنساني يقف عاجزًا أمامه، منذ أزمان خلت وحتى أيامنا هذه، ولو أنّنا أمعنا النّظر في العلّة، لوجدنا أنّ مردّها -بطبيعة الحال- أصلُ مفردة "الجميل"، أي حالته العامّة.

"الجمال" هذا المفهوم الأكسيولوجي المجرّد الذي يستدعي دائمًا تأمّلاتٍ فضفاضة لا يبدو فيها الحديث قاطعًا ونهائيًّا، بقدر ما يبدو حديثًا طويلاً وشاقًّا، كون أنّ الجمال على غرار مفهومه الفضفاض شديد التّعميم؛ هو أحد خواص الذّات المتباينة المتغيّرة التي لا تستقرّ على حال أو شأن أو ضرب واحد، وهذه علّة أخرى تجعل مهمة ضبط مفهومه مهمة عسيرة ومضنية، لذلك ليس في وسعنا في هذا المقام سوى أن نتجنّب الوقوف عند مقاربة مفهوم الجمال حسبنا أننا حاولنا تقديمه في مراحل متقدّمة من عمر هذا البحث، ووفق وجهات نظر مختلفة، فضلاً عن كثافة الدّراسات التي عنيت بهذا الجانب وأفاضت فيه، وعليه؛ نكتفي بإلقاء الضّوء على "الجميل" كقيمة أو مقولة استطيقيّة.

فمفهوم "الجميل" يسير وفق هذا النّسق الغامض والمخاتل لارتباطه بالدّرجة الأولى «بأشمل تقويم جمالي نقوّم به الظّاهرة، أو نقوّم به الموضوع.»[1] ونعني بذلك؛ أنّ "الجميل" كلفظ منسوب إلى حجر أساس القيم الجمالية (الجمال)، بل إنّه في أحد معانيه اللامعة يمثل

[1] فؤاد المرعي، الجمال والجلال؛ دراسة في المقولات الجمالية، دار طلاس، دمشق، ط1، 1991، ص 32.

كافّة القيم الجماليّة، لذلك لا عجب أن يمتدّ الجدال والكلام في هذه المقولة للحد الذي لا نكون فيه قادرين على الظّفر بإجابات قاطعة وشاملة حولها.

ومهما يكن من أمر هذا التّشعب والجدال الذي يحرّك ساحة الفن والفكر الجمالي؛ فإنّه يمكننا أنّ نقدّم الجميل على أنه الحكم أو الوصف الذي يطلق على الظّاهرة الجماليّة أثناء عملية التّأمل الجمالي، بينما "الجمال" هو الرّسيس الذي تلتف حوله جميع المقولات الجماليّة حسبنا أن العلم منسوب إليه.

نلمس في القراءات الجماليّة الأولى والتّفكير النّظري الاستطيقي الكلاسيكي؛ فهمًا لمقولة "الجميل" يتعلّق بكونه مفهومًا يصاغ نظريًّا للدّلالة على الموضوعات ذات القيمة الاستطيقيّة، أي؛ إنّه يضمّ كافّة القيم ويشملها، غير أنّ اللّفظ فقد دوره الكلاسيكي في لغة القيمة الاستطيقيّة والدّرس الجمالي الحديث، فأخذ يستخدم بمعنى أقل اتساعًا للدّلالة على نوع واحد من المقولات (القيم) الجماليّة، بمعنى أكثر دقّة؛ للدّلالة على مفهوم الاستطيقي، أي الجميل في الفن "The Beautiful in Art" الذي نعني به التّعبير بلغة الفن، أي؛ بواسطة قيمه الفنيّة والجماليّة عن موضوع ما متمثّل في فعل التّمثيل الفنّي ومن خلاله.[1]

ويفهم من هذا أنّ "الجميل" قد مرّ بمنعطفات فكريّة عدّة، من بينها ارتباطه بالمعطى الأخلاقي في العصور الفلسفية الأولى عند اليونان والرومان، ثم انتهج نهجًا دينيّا في العصور الوسطى مع نظرات القديسين (أوغسطين– Augustin) و(توما الأكويني– Aquinas)، ثم اصطدم–إذ ذاك– بمحاولات فصله كمفهوم خالص عن السياقات الدّينية والأخلاقية، وجعله يمثّل أشمل قيمة وأعلاها منزلة في سلم القيم الاستطيقيّة، ثمّ مع تجديد التّقويم الجمالي؛ صار "الجميل" مفهومًا يحيل إلى قيمة وحكم جماليين يقوم على أساس الشّعور بالانفعال الذي يعبّر عنه الموضوع الفنّي لحظة التّأمّل الجمالي.

[1] ينظر: جيروم ستولنيتز، النّقد الفني، ص 398. وينظر كذلك: مصطفى توفيق، تأويل الفن والدّين، ص 41.

إنّ "الجميل" «قيمة بصريّة وشكلية غالبًا تتعلّق بالمبنى وتسعى إلى الكمال، إذ إنّ محور مفهوم الجميل يقوم على التّناسق والانسجام والتّوافق والاعتدال والنّظام، فالجميل يقوم على أساس انضباطي لا تنافر فيه، يشيع الرّاحة باستقبال الخارج، وبهذا يحقق التّوازن الواقعي، وهو توازن جمالي، لكن على هذا الانسجام أن يجد تعبيرًا عنه في التّوافق بين الشّكل والمحتوى، فلا يكفي أن يكون الشّكل جماليًّا باستقلال خارجي منفصل عن ذاته، بل إنّ أساس الجميل خلق التّناغم بين الدّاخل والخارج.»[1]

لعلّ منتهى قصد الباحث (حكمة شافي الأسعد) في مثل هذا الموضع؛ هو أنّ الذّوق والوعي الجمالي في العصور المتقدّمة، رسما مفهوم الجميل وفق نمط ثابت يكاد يكون من المسلّمات ارتبط بالجانب الحسّي الشّكلي، غير أنّ هذا المفهوم بدأ ينحسر مع تطور التفكير الجمالي، فركّز على الجانب الحسّي والرّوحي معًا في شكل متناغم.

ولكي نزيد هذه الرؤية الجوهرية بيانًا ودعمًا يمكننا أن نستوثق برأي الباحث (عبد الله خلف العسّاف) في قوله: «إنّ للجميل وجهان رئيسيّان لا يتمّ إلاّ بتكاملهما وتفاعلهما معًا؛ وجه حسّي مرتبط بخارج الشيء ومظهره، وهو يتعلّق بكلّ ما تقع عليه الحواس، وبخاصّة حاسّة البصر، ووجه باطني روحي لا يُرى إلاّ عبر السّلوك واستطالاته المختلفة.»[2]

وهذه الرؤية في بعض جوانبها استلهام لإحدى التّأمّلات الجماليّة التي ثبتت في فكر (شوبنهاور–Schopenhauer) الذي عدّ "الجميل" «المثال الأفلاطوني أو الصّورة الجوهريّة في الموضوع (وهذا هو الجانب الموضوعي) للرؤية الجماليّة، ولكن المثال نفسه من ناحية أخرى، لا يمكن إدراكه إلاّ إذا تحوّلت الذّات المدركة إلى ذات عارفة خالصة، (وهذا هو الجانب الذّاتي) في الرؤية الجماليّة.»[3]

---

[1] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 23.

[2] عبد الله خلف العسّاف، بحوث جماليّة في الشّعر الجاهلي، الرئاسة العامّة لرعاية الشّباب، الدّمام، المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1422هـ، ص61.

[3] سعيد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، مرجع سابق، ص 160.

فـ(شوبنهاور –Schopenhauer) يقرّر أنّ؛ إدراكنا للجميل يقترن برؤيتنا الجماليّة* التي لا تتحقّق إلاّ من خلال "المثل" باعتبارها أحد أنواع المعرفة الميتافيزيقيّة، وهذا الإدراك خاضع لجانبين أساسيين هما؛ الجانب الموضوعي الذي يمثّله "المثل الأفلاطوني"، والجانب الحسّي الذي يكون مصدره الذّات، بحيث يرتبطان في علاقة وثيقة من أجل إتمام صورة الموضوع الجميل، وغالبًا لا يتحدّد أو يكتمل الجانب الذّاتي في نظر (شوبنهاور –Schopenhauer) في غياب الجانب الموضوعي للرؤية الجماليّة، وبناءً على ما سبق يمكننا أن نخلص إلى أنّ: معنى الجميل لديه «هو ما يقدّم أو يكشف عن الصورة الجوهرية "المثال" الكامنة فيه بطريقة واضحة ومعبّرة»[1] فكلّما كان الموضوع أيسر إدراكًا، كان أكثر جمالاً.

وقد أخذ الباحثون الجماليّون ينهلون من أروم كثيرة، وينطلقون من زوايا لا حصر لها للكشف عن حقيقة الجميل وتلمس أثره في النّفس بعد عملية التّأمل الجمالي، فكانوا في كثير من الحالات –تفوق ما نستطيع حصره– ينظرون إلى الجميل على أنّه؛ الموضوع الذي يبدو من حيث المظهر والإحساس سلس التّكوين، ومصدر إعجاب وارتياح وسرور بالنّسبة لمخيّلتنا، وينطوي على سمات الرّقة والدّقة والوضوح والإشعاع، يجذبنا إليه دون توخي غاية منه ما عدا اللّذة الجماليّة الخالصة، هذا في الوضع العام والبديهي، لكن على الرّغم من تعدّد الرؤى التي تناولت مفهوم الجميل، وإن كانت تعدّ دليل ثراء وغنى، إلاّ أنّها لا يمكن أن تكون إجابات قاطعة وشافية، فالجميل قد يشير إلى؛ «موضوعات متباينة قد تكون بينها صلات، ولكنّها لا تعبّر عن الجميل على نحو واحد أو وفقًا لمعيار ونظام واحد، وإلاّ فما هو

* عندما نقول إنّ شيئًا ما جميلاً، فنحن بذلك نؤكّد أنّه موضوع لتأمّلنا الجمالي، وهذا له معنيان: فهو من ناحية، يعني رؤية الشيء تجعلنا موضوعيين، أي أثناء عملية التّأمّل لا نكون واعين بأنفسنا كأفراد، ولكن كذوات عارفة خالية الإرادة، وهو من ناحية أخرى، يعني أنّنا لا ندرك في الموضوع ذلك الشّيء الجزئي، وإنّما ندرك فيه "مثالاً"، وهذا يحدث فقط طالما أنّ تأمّلنا لهذا الموضوع لا يكون تابعًا لمبدأ العلّة الكافية، ولا يتتبع علاقات الموضوع بأي شيء خارج عنه، وهكذا فإنّ إدراك الجميل عند (شوبنهاور) يقتضي أن نجرّد الموضوع من الزّمان والمكان الذي يوجد فيهما، وبالتالي نجرّده من فرديّته ليصبح "مثالاً". ينظر: سعيد توفيق، المرجع نفسه، ص 158.

[1] سعيد توفيق، ميتافيزيقا الفن، مرجع سابق، ص 160.

المعيار المشترك بين الجمال في زهرة أو امرأة ما، وما الجمال في سيمفونيّة أو عمل أدبي ما، لا شكّ أنّ المسألة تصبح أكثر تعقيدًا، عندما نستخدم كلمة الجميل في سياق آخر أخلاقي أو ميتافيزيقي، كأن نتحدّث عن جمال الخلق أو الجمال الإلهي.»[1]

لكن المسألة لا تزال حتّى اليوم موضوعًا ذو زوايا متشابكة وشديدة التّعقيد وإثارة للجدل، ولا يقتصر الأمر على مقولة "الجميل" فحسب، بل يختص بكافّة المقولات الاستطيقيّة وكل ما يتّصل بالدّرس الجمالي من مسائل وأفهومات فلسفية مجرّدة، ويزداد مع كلّ هذا اغترابنا عن توطئة السّبيل للقبض على كنه "الجميل"، خاصّة إذا ما طفى على ساحة التّفكير الجمالي جدل العلاقة بينه وبين "القبيح" و"الجليل" بوجه خاص، باعتبارهما موضوعان للرّؤية الجمالية، إلاّ أنّه في خضم كلّ هذا يمكننا أن نلمّح إلى أنّ "الجميل"؛ إحدى أنواع القيم الاستطيقيّة الإيجابيّة، وهو التّمثّل القيمي للجمال فنيًّا، قد يخلق شعورا عامًّا بالارتياح والسّرور في نفس المتلقي.

ولأنّ الجمال خاصّة أصيلة ومهمّة من خواص المُبدع الفنيّ –ويمكننا أن نعاين هذه الأهميّة في نقاط متعدّدة على رأسها: اكتشاف وعي الفنّان الجمالي، وموقف المتلقي (أثره) أثناء عملية التّأمّل الجمالي–؛ انصرف النّقاد العرب المعاصرون لمتابعة "الجميل" واستبصار تمثّلاته في التّجربة الشّعرية العربيّة، ليس كمحور أو سلسلة فقريّة تتحلّق حولها بقيّة القيم الاستطيقيّة، بل كونه معطىً قيميًّا يركّز على الطّاقات الإيحائية التي يضمرها الموضوع الجميل في متونه، ولا شكّ أنّ الشعر العربي غنيّ بالنماذج الجماليّة التي تؤسس الوعي الجمالي العربي، وتعرّف بأبعاد رؤيتهم وذوقهم الجماليين، كما وتنبئ عن منظومة القيم الجمالية السّائدة في هذا الوعي.

وفي هذا السّياق قد يرد سؤال هام مؤداه؛ **كيف عالج النّقاد العرب المعاصرون "الجميل" بوصفه موضوعًا للفن الشّعري، خاصة في ظل التّشكيك القائم حول صلاحيته في**

[1] سعيد توفيق، تأويل الفن والدّين، مرجع سابق، ص 40.

بعث التأثير الجمالي، نظرًا لانزياحه من كونه مفهومًا يحتوي كافّة القيم إلى مفهوم يشير إلى نوع واحد من القيم؟ ما هي أهم الموضوعات الجماليّة التي كانت مقولة "الجميل" أكثر وضوح فيها؟ وما هو الأساس الذي بنى عليه النّقاد مقولة "الجميل" من أجل حيازة كمالها الاستطيقي (مثلها الأعلى) في فنّ الشّعر العربي؟

*** الجميل في لوحة المرأة:**

على الرّغم من تأكيد النّقاد تفاوت استحضار ثيمة المرأة في الشّعر العربي وتشكيلها، إلاّ أنّهم كثيرًا ما يجمعون على أنّ اهتمام الوعي الشّعري العربي بالمرأة يكاد يصل إلى مقام التّقديس، فقد عدّ الجسد الأنثوي مقوّمًا جماليًّا لا يقارن، ومحورًا للتّذوق الجمالي، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقرأ في كثير من المناقشات النّقديّة مَرْكَزَة جسد المرأة بوصفه مثلاً جماليًّا، ذا أبعاد وتفسيرات غزليّة شهوانيّة صارخة، للحدّ الذي يبدو أن هناك عرفًا راسخًا لا يخرج الجسد عن هذه النّظرة الشّهوانيّة* منذ زمن طويل.

إذا أخذنا نمعن في المرجعيّات التي شكّلت صورة "الجميل" في المرأة وفق هذه النّظرة الرّاسخة خاصة في الوعي الشّعري العربي الجاهلي؛ نجدها تتمركز حول ثلاث مرجعيّات: أوّلها «البيئة مكان انتماء الشّاعر، والذّوق الاجتماعي السّائد آنذاك، ومكانة المرأة العربية البدويّة وقوة حضورها في وجدان الشّاعر بما تمتلكه من مقوّمات، والمرجع الثّاني: يتمثّل في الأساطير التي كانت تحاك في تلك الفترة حول المرأة مثل: "إنانا، عشتار، أفروديت، عناة

* يشير الباحث (هلال الجهاد) أننا لا ندّعي أنّ الشّعر العربي يخلو من اهتمام بالمرأة وبدنها من حيث هو موضوع جنسي، لكنّ هذا الأمر قد أسيء فهمه، فليست اللّذة الجنسيّة والتّعبير عنها إغراق في الحسيّة، وإنّما هي وجه أخر من وجوه الوجود الماهوي للإنسان، فهي إذًا؛ تعبير عن رغبة ضارية في التّوحّد المطلق للذّات مع ذاتها وامتدادها، وهو تكامل له كرامته. ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 287.

فينوس"، وآخر هذه المرجعيات يتجلّى في صورة المرأة لدى الأقوام والأمم الأخرى، التي أنتجتها حالة المثاقفة بين العرب وغيرهم من الأقوام كالرّومان والفرس.»[1]

غير أنّ مدار الأمر في الدّراسات النّقدية الجماليّة يقتضي تجاوز مثل هذه المسلّمات ونعيد النّظر في التّعاطي مع الجسد الأنثوي، كي يتمّ تقريب السّبيل إلى إدراك قيمة "الجميل" في الوعي الشّعري العربي، وأولى الخطوات التي تحقّق هذا المسعى تتجلّى –حسب الباحث (هلال الجهاد)– في؛ التّخلّي عن فكرة أن يكون الشّعر غزلاً بالمعنى الحرفي للكلمة، وهو التّودّد للمرأة لغرض شهواني محض، فمثل هذه الأفكار تنحصر في نسق ضيّق سطحي ومبتذل، يقزّم القيمة الجماليّة والوجوديّةّ لموضوعة المرأة بل ويحجبها، وهنا يبدو النّزوع الحسّي في تقديم "الجميل" أكثر وضوحًا، حتّى لنفهم أنّ الوعي الشّعري لم يدرك إلاّ أوجهًا بسيطة من الجمال لا تتعدّى كونها صورًا حسيّة، ولهذا يطالعنا (الجهاد) بضرورة العدول عن هذه النظرة القاصرة، إلى أخرى أعمق غورًا تصدر عن فهم ووعي عميق وفاحص إلى بدن المرأة، مع الأخذ بعين التّقدير أنّ المرأة التي يستهدفها الوعي الشّعري هي «امرأة شعريّة»[2] متخيّلة تبتعد في تكوينها وتشكيلها الجمالي عن صورتها في الواقع، وهذا ما ينطبق كذلك على جسدها، الذي يعدّ جزءًا واحدًا وأساسيًّا من كيانها الماهوي.

وبهذا؛ فمن الواجب أن نفهم أنّ الجسد الأنثوي كموضوع جمالي يحيل إلى مركزة وجوديّة المرأة، فالجسد «ليس مجرّد حيّز في المكان بل هو رؤية ونقل للذّات إلى الوجود.»[3]

إنّ الوعي الشّعري العربي –في نظر (الجهاد)– يشكّل الجميل (الجسد) بوصفه أرضًا خصبة للتّذوات، بحيث تتعالى الذّات فيها سعيًا إلى المطلق الجمالي الممتد على لا نهائيّته،

---

[1] عبد الله خلف العسّاف، الصّورة الفنيّة لحقول الجميل في الشّعر الجاهلي وأصول المثل الجمالي، مجلة البيان الكويتيّة العدد 383، 01 جوان 2002، ص 60.

[2] هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 283.

[3] لبنى علي مفتاحي، تمثّلات المرأة في الشّعر العربي القديم مع إطلالة على العصر، مومنت للكتب والنشر، تونس، (د ط)، (د ت) ص 14.

والملاحظ أنّ الوعي الشّعري في تشكيله هذا لم يغفل الاهتمام بتفصيلات الجسد، أي إنّه ينطلق في عملية التّشكيل من الجزئي إلى الكلّي، ويرجّح سبب ذلك الرغبة في انفتاح الذّات التّام على الآخر، انفتاحًا يدعم ويحرّك الرؤيا الاستطيقيّة، فتفصيلات الجسد وصفاته تتحوّل إلى ماهيّة كليّة تفيض بالمعنى الجمالي.

ومن هنا؛ ندرك السبب الذي حدا بالوعي الشّعري أن يعتني بذكر تفصيلات الجميل/الجسد، بغية التنقيب عن مكنوناته الخفيّة وتوسيع مداركه، بحيث يتحوّل إلى عالم جمالي وفضاء مطلق للجمال أي؛ إلى «بدن كوني متعالٍ»[1] أي؛ الجسد الاستطيقي الشّعري الذي يبتعد كل البعد عن الجسد الواقعي.

وتندرج هذه الرؤيّة ضمن إطار تلك الرؤى التي تعيد النّظر في تلك التّفسيرات التي تركّز على الجمال الخارجي الحسّي للجسد الأنثوي، فيعيد (هلال الجهاد) صياغة هذه الرؤّى صياغة تواكب الفهم الجمالي المعاصر وتطلّعاته، بأن نحاول قدر الإمكان تجنب إساءة فهم اعتناء الوعي الشّعري العربي بجسد المرأة كونه موضوع إثارة أو شهوة، وينبغي ألاّ نحصر إحساسنا بالجماليّة الحسيّة لهذا المعطى الجمالي الفريد لكونه لا يمثّل غاية في ذاته، بل يجب أن نتوخّى المطلب الاستطيقي المباطن لهذا التّناول الحسّي الوصفي والمفصّل لمعالم الجسد، بحيث تنصهر فيه غايات التّعالي والتّذوات (الوجود) والتّماهي في ممكنات الآخر.

وهذا الفهم الجمالي للجسد الأنثوي "الجميل" في الوعي الشّعري العربي؛ ما هو إلاّ امتداد لتأسيس المثال الجمالي الإنساني الأعلى، والتّجربة الشّعريّة إذا ما ركّزت على تفاصيل الجسد الإنساني، فهي بذلك تتيح المجال للإنسان التّعرّف على ذاته من خلال الجسد الذي يعدّ من أهمّ مقوّمات الكيان الإنساني، وكلّ هذا نابع من اهتمام استطيقي خالص يضيف إلى الجسد –فضلاً عن قيمته الجمالية– قيمة وجوديّة كذلك.

[1] هلال الجهاد، المرجع السابق، ص290.

إنّنا لو ألقينا نظرة فاحصة على تلك التّجارب التي تستند إلى التّيآر الحسّي الشّهواني على صعيد المتعة؛ سنلاحظ أنّها لا تخرج عن كونها متعة حسّية، وإن كانت إحدى وجوه المتعة الجماليّة العامّة، إلاّ أنّها تبقى متعة ناقصة ومختزلة، فلا ريب أنّ «اختصار الكلّي بالجزئي أو بأحد مستوياته، سوف يؤدّي إلى التّحجيم أو التّسطيح أو التّبسيط للكلّي الذي هو هنا المتعة الجماليّة التي تنطوي -إضافةً إلى الحسّي- على كلّ من المعرفي والنّفسي والرّوحي.»[1]

يبدو أنّ الأمر يجري على نحو يشبه البحث والتّنقيب ضمن المتعة الحسّية عمّا هو أسمى وأرفع منها، إنّها المتعة الجمالية الخالصة والمنزّهة عن كل تشويه أو تزييف يسبّبه طغيان الحسّي وانفلاته.

ويفسّر الباحث (أحمد محمود خليل) هذا الإفراط في الحسيّة بأنّه بمثابة «تصعيد فنّي»[2] يبحث الوعي الشّعري من خلاله عن «أقصى جمال ممكن وأقصى جلال ممكن»[3] تجسيدًا لانجذابه الكينوني إلى الوجود الأكمل للإنسان والأشياء، وهذا الانجذاب إلى أقصى مراتب الجمال والجلال، مردّه «تأثير معيار الكمال في تقويم جمالية هذا أو ذاك من موضوعات الشّعر»[4]

كما أنّ لأوضاع الواقع الإنساني والمعطيات المجتمعيّة والبيئيّة والثّقافية، يد في رسم معالم التأثير الذي يعدّ دافعًا أساسيًّا لبروز النموذج الملائم «وهيمنة مثل أعلى دون آخر

[1] سعد الدّين كليب، التجربة الشّعريّة في شعر ممدوح السّكّاف، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد457، 01 ماي 2009 ص 81.

[2] أحمد محمود خليل، مرجع سابق، ص 325.

[3] أحمد محمود خليل، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] م.ن، ص.ن.

على الوجدان الإنساني.»[1] ويفهم من هذا التفسير أنّ الحسّي بمثابة ممرّ نحو إدراك النّموذج أو المثال الأعلى للجميل عبر تجلّيه المعنوي.

يمكننا أن نعاين المبدأ ذاته عند النّاقد (فؤاد المرعي) بحيث يذهب إلى أنّ؛ «الوعي الشّعري يستخدم الظّواهر الحسيّة لتجسيم أفكاره وعواطفه، ومن قصر النّظر أن نعتقد أنّ الشّاعر الذي يشبّه المحبوبة بالظّبية أو المهاة، والكرم بالغيث، والبخل بالقحط وهلمّ جرّا، إنّما يريد المعنى الحسّي لهذه التّشبيهات، وأن نغفل ما تدلّ عليه من معرفة عميقة بالطّبيعة وظواهر الحياة، وخبرة اجتماعية وممارسة طويلة وتأمّل عميق في العالم المحيط به، هذا ما جعله يستحضر الإنسان في تشبيهاته الحسيّة، ومهما تنوعّت صيغ التشبيه عن الافتتان والإعجاب بالجميل، فإنّ مبدأه يظلّ عينه هو "أنسنة" الأشياء من حوله، وليس العكس صحيحًا، أي إنّه يتحاشى اختزال الكيان الإنساني في نطاق الحسّية أو إخضاعه المطلق لها، أو وضع خط فاصل بينه وبين غيره من الكائنات والموجودات.»[2] إنّها علاقة تكامل وتوحّد بين الذّوات، لها قيمتها ومكانتها السّامية.

وفي السياق ذاته يؤكّد الباحث (عبد الله خلف العسّاف) أنّ؛ الشّعر العربي «لطالما وعى هذا التّكامل بين ما هو حسّي وما هو روحي (معنوي) في تقديم الجميل، بشكل متوازن ومتفاعل، بغية رسم صورة متكاملة الأطراف للجميل، كما حاول الوعي الشّعري العربي في كثير من المناسبات تأكيد قيمة الجميل، التي تأتي من ذلك التّفاعل والتّحاور مع الآخر، وأنّ كل ما يميّز الجميل (المرأة/الجسد) من سمات حسيّة أو معنويّة؛ هي في الحقيقة تنبع من صميم تكوينه "الجميل" لدى الإنسان وضمن الأطر الإنسانيّة العامّة، وهذا يعني أنّ الوعي الشّعري سعى من أجل شحن قيمة الجميل وإعلائها إلى مصاف المثل الجمالي الأعلى، إلى ربطها بما يؤكّد ويعزّز إنسانيّة الإنسان.»[3]

---

[1] م.ن، ص.ن.

[2] فؤاد المرعي، الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجديّة، دمشق، ط1، 1989، ص 33.

[3] عبد الله خلف العسّاف، مرجع سابق، ص 65.

وهذا مما يقوى به الدّليل على أنّ الشّعر العربي؛ ظلّ يبرهن على أنّه لم يكن قطّ أسير تلك النّظرة المقدّسة التي تحاول حصر حقيقة الجميل في النّطاق الحسّي الصّرف، وإن كان ميله في كثير من الأحيان إلى الاهتمام بجماليّة الشّكل (الجسد)، بيد أنّه كان في الوقت ذاته «متذوّقًا لجمال المعاني تذوّقًا رفيعًا، الأمر الذي يدلّ على دقّة في الملاحظة، ورهافة في الشّعور، ورقّة في الإحساس مجسّدًا أهميّة البعد الرّوحي في صياغة الرّؤية الجماليّة العربيّة»[1] وتوجيهها نحو إدراك الجمال الدّاخلي للمرأة الإنسان، المرأة ككلّ إنسانيّ ديناميكي متفاعل مع الآخر ومتماهٍ فيه.

ويشارك هذه النّظرة الباحث (محي الدّين صبحي) في تناوله شعر (نزار قبّاني) حيث؛ برّأ شعره من الإغراق في الشّهوانيّة وعدّه (شعره الغزلي) «سفرًا شغوفًا نحو الغنى والتّجديد، ويرى أنّ نظرة (نزار) للمرأة "الجميل" نظرة جمالية غير جنسيّة، وأنّ كل ما يرد في شعره من مفاتن أنثويّة هي لعرض الجمال الصّريح وليست للاستعمال أو الاستهلاك، وحواره لا يجري مع جسد المرأة، بل مع تداعياته الجماليّة، وأنّ الذي يمعن في النّظر إلى الجميل (المرأة) نظرة فنيّة صرفة فإنّه؛ يهمل الحواس، ويحلّق في عالم التّصوّرات وعالم الجمال المطلق (المثال).»[2]

من خلال هذه المعارض النّقدية المتفاوتة نستشف أنّه؛ لطالما وجد صراع بين نزعتين أساسيتين في التّعامل مع الجميل، الأولى حسيّة والأخيرة معنوية أو موضوعيّة، وفي أتون هذا الصّراع ومع تجدّد الرؤية للخطاب الشّعري العربي، يعيد النّقاد العرب المعاصرون تقويم الجميل طلبًا لصعيد يتلاءم والنّزعتين، فبرز على إثر ذلك؛ موقف متمسّك بالمزج بين الحسّي والرّوحي، كون أنّ الجميل –في نظرهم– لا يستوفي كنهه الاستطيقي إلاّ بتخطيه فكرة الحسيّة المطلقة والموضوعية المطلقة، إنّه موقف يطمح حيازة الكمال الاستطيقي عبر

[1] أحمد محمود خليل، مرجع سابق، ص 49.

[2] علي أحمد العرّود، جدلية نزار قباني في النّقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، عمان، ط1، 2007، ص 109.

النّفاذ من الحسّي، إلى ما هو أبعد منه وأعمق، ذلك الجانب المعنوي الذي تتنامى معه إنسانيّة الإنسان تزامنا بافتتانه بالجميل.

وصفوة ما تقدّم؛ يمكن القول إنّ الجميل في لوحة المرأة مدخل هام إلى الوعي الجمالي العربي، وإحساسنا بالجميل يظهر على أشدّه؛ من خلال التّفاعل والتّلاحم بين الجانب الحسّي والمعنوي باعتبارهما كلاًّ متكاملاً يرتبطان معًا في علاقة ضروريّة، وأنّه كلّما ارتفعت مؤشّرات الجميل الحسيّة؛ ارتفعت معها وتيرته المعنويّة، وقياسًا على هذا تزداد وتيرته كقيمة ارتفاعًا وتأثيرًا، أي إنّها تقترب من كونها "مثلاً"، وهذا هو الأساس الذي بنى عليه النّقاد مقولة الجميل في لوحة المرأة في الوعي الشّعري العربي.

كما أنّهم أدركوا أنّ في قرارة الجميل يكمن كم هائل من المعاني، اتخذت بؤرًا مضيئة في تناولهم للجميل (المرأة)، من بينها تقديم فكرة صادقة عن الطّبيعة البشريّة؛ فبقدر ما نقترب من فهم بناها وآفاقها، نكون قد اقتربنا من القبض على جوهر الإنسان، ثمّ إنّ مقولة الجميل في تطلّعها إلى وجودها الأكمل؛ دليل حيّ وناصع على تطلّع الذّات (المرأة) إلى تكريس وجودها الذي هو من صميم الحضور والوجود الإنساني العام.

ثانيًا- مقولة الجليل (Sublime):

بعدما تعرّفنا الجميل كقيمة ومعنى من منظور الدّراسات النّقديّة المعاصرة؛ نجد لزامًا علينا في هذا المقام أن نناقش مفهومًا لا يقلّ شأنًا وحضورًا عنه، إن لم يكونا على درجة واحدة من الأهميّة، ونعني بكلّ ذلك؛ تبسيط النّظر في تقديم جوهر "الجليل" (Sublime) إلى الثّقافة واللّغة العربيّة معًا، ثمّ توصيفه بشكل يسمح بدحض الخلط الشّائع بين العامّة في مثل هذه المناقشات الفلسفيّة الجماليّة؛ من كون الجليل مرادفاً للجميل، وسوف نميّز بعد ذلك تباعًا طبيعة الرّؤية العربية للمسألة -مقولة الجليل- كما يقرّرها النّقد العربي.

ينبئنا تاريخ الحديث عن الجليل عن صعوبات لا تعدّ تواجه هذا المصطلح، تبدأ رأسًا بالقرابة بين الجليل والجميل على صعيد التّنضيد المصطلحي، فيقرّر الباحثون الاستطيقيّون أنّه ثمّة مشقّة بالغة في تحديد مفهومه وضبطه، هذه المشقّة تأتينا من ذلك اللّعب الحرّ والفوضوي بالمصطلحات أو المرادفات، التي يظنّ أصحابها أنّها نُحتت تمامًا وبشكل حاسم ونهائي على مقاس مصطلح الجليل، وهذا لا يعني أنّ اختلاف الرّأي ووجهات النّظر أمر مرفوض، ولكن هذا الشّتات الاصطلاحي يجرّنا لا محالة إلى اعتناق نزعة نسبية متطرّفة تجعل كل طرف فيها يتعصّب لرأيه ويدافع عنه ولا يعتدّ إلاّ به، وهذا أمر يوقعنا في العبث المنهجي، مع استحالة الخروج بمقاربة موضوعيّة تتوحّد على أرضيتها مختلف الرؤى والتّصورات، وهذا ما لا نتطلّع إليه في هذا المقام.

على العموم؛ يمكننا القول إنّ مصطلح الجليل يتشاكل ومصطلحات كثيرة ومتباينة سوف نكتفي هنا بالتّعريج على أهمّها: "الرّائع، السّامي، الهائل والعظيم.." وغيرها، ولعلّ هذا التّباين مردّه –في تقديرنا وبصرف النّظر عن عامل التّرجمة– أساسٌ عقائدي أو ديني على الأغلب، فالشّائع في الوعي العربي والإسلامي أنّ لفظة الجليل؛ «صفة من صفات الله تقدّس وتعالى، فالله الجليل سبحانه ذو الجلال والإكرام، وجلال الله؛ عَظَمتُهُ، وهو سبحانه وتعالى الجليل الموصوف بنعوت الجلال والحاوي جميعَها، هو الجليل المطلق، وهو راجع إلى كمال الصّفات.»[1]

لذلك تم استبعاد لفظ الجليل في كثير من الطّروحات الفلسفيّة والجماليّة، واستبداله بالمرادفات التي ذكرناها قبلاً وأخرى لم نذكرها، لكنّها ستتوضّح تدريجيًّا في الأسطر القليلة القادمة، غير أنّ بعضًا من هذه الدّراسات تذهب إلى أنّ لفظة الجليل يمكن أن تنزاح من الدّلالة على معاني تقديس الذّات الإلهية وتبجيلها، إلى الدّلالة على الأفكار والأفعال والسّلوكات والمعاني ومظاهر الطّبيعة والكون، إذ لا مانع من أن تُحمل لفظة الجليل على

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جلل)، ص 662.

بعض المعاني والأفعال والمظاهر مهما بدت مختلفة ومتنوّعة، دون أن نغفل دورها في إرجاعنا دائمًا إلى الجلال المطلق.

ويوصف الجليل بأنّه: «السّامي والرّائع الذي يأخذ بمجامع القلوب، أو هو الشّيء العظيم الذي يقهرنا ويشعرنا بعجزنا، ويولّد في نفوسنا إحساسًا بالألم، أو هو الشّيء الهائل الذي يخيفنا ويوّلد في نفوسنا إحساسًا بالخطر والتّوتّر.»[1] إذًا؛ فالجليل وفق هذا التّوصيف: ينحصر في صفات الروعة السّمو، والإذهال، ويبذر في نفوسنا إحساسات تتأرجح بين العظمة والخوف والألم.

وإذا تلمّسنا تقديمات أخرى له فإنّنا نلفي الجليل «جمالٌ مفرط يبدو متجاوزًا للحدود مع احتفاظه بالإمتاع، إلاّ أنّه إمتاع محفوف بالهيبة ومتّصل بالرّهبة والقلق، إنّه يثير الإعجاب العميق ويبلغ حدّ الإدهاش والإخافة ويوحي بالنّبل والسّمو، نحن لا نكاد نستطيع أن نحيط باتّساع المشهد الرّائع (الجليل)، ولا بإدراك جميع أجزائه [...]، وهو يقوم في المقابلة بين المتناهي واللّا متناهي والمحدود واللاّ محدود، كما أنّ اللّذة عندئذ تقترن بالألم، وكما أنّ إمتاع المشاعر ترافقه دهشة العقل، إنّ الإنسان يجد نفسه ضعيفًا تُجاه الطّبيعة الواسعة مقهورًا حيال ظواهرها الرّائعة، ولكنّه يستطيع أن يشعر من خلال ضعفه بحرّيته.»[2]

معانٍ كثيرة إذًا تستظل تحت فيء الجليل، لعلّ المقام لا يسعنا هنا للإحاطة بها كلّها يكفي أنّنا أشرنا لأشهرها وأكثرها استعمالاً وتواترًا، هذا على الصّعيد الاصطلاحي، وأمّا على صعيد الانفعال أو الشّعور الجمالي، فإنّ الجليل في الفهم الاستطيقي يوحي؛ «بنوع واحد من المقولات الجماليّة الإيجابيّة، وأهمّها داخل منظومة القيم الاستطيقية عامّة.»[3]

---

[1] رمضان الصّبّاغ، مرجع سابق، ص 112.

[2] عبد الكريم اليافي، مرجع سابق، ص 40.

[3] نايف بلوز، مرجع سابق، ص 99.

والجليل من حيث هو مقولة للتّجربة الجماليّة فيدلّ على: «مجموعة من التّجارب المرتبطة فيما بينها، وإن لم تكن تجارب متماثلة، فعندما نستمع إلى قطعة "يوم النّقمة Dies Irae" من القدّاس الجنائزي "Requiem" لـ(فيردي– Verdi)، قد يسيطر علينا الشّعور "بالفزع" إلى حدّ ينصرف معه المرءُ عن الموسيقى، لو استمرّت الأصوات العاصفة والإيقاع المخيف مدّة أطول بكثير، وعندما يقرأ المرء رواية (كافكا– Kafka) الغامضة "المحاكمة" يكون الشّعور بالخوف أقلّ حدّة، ولكنّه ينتشر طوال استجابة المغامرات الشّبيهة بالكابوس التي يتميّز بها البطل، وعندما يفكّر المرء بتضحية المسيح بذاته من أجل الإنسان، لا يشعر بالخوف بقدر ما يحسّ بانفعال أو موقف آخر يرتبط به ارتباطًا وثيقًا، وهو ضآلتنا وضعفنا إزاء هذا الحب اللّا متناهي، وفي هذه الحالة بدورها يكون الشّعور بالتّسامي، أو ما يسمّيه (برادلي– Bradley) بـ"توسيع الذّات– Self Expanision" أوضح ممّا هو في التّجارب الأخرى.»[1]

ينتهي (جيروم ستولنيتز– Stolnitz) عبر هذا الخطاب إلى أنّ؛ الجليل مقولة مشتركة في الفنون جميعها على الرّغم من سمتي الاختلاف والتّنوّع التي تميّز الفنون، ويظهر أنّ (ستونليتز– Stolnitz) يقرن الإمتاع الاستطيقي في حضرة موضوع جليل، بالرهبة والخوف بشكل متفاوت الحدّة حسب نوع الموضوع وكيفيّة تقديمه «ويمكن أن يتحوّل الإحساس الجمالي في الجليل المبني على أساس الخوف في مواقف جليلة مغايرة، فيقوم مقامه شعور بالقزامة والعجز أمامها، يشحن ذواتنا ويجعلها تتخلّص لا إراديًّا من هذا الشّعور عبر انفتاحها وسموّها، وهذا السّمو والتّعالي هو أكثر الإحساسات الاستطيقيّة تواترًا في الجليل الاستطيقي وأكثرها تعبيرًا عنه، وهنا يمكننا أن نستشفّ شعورين متضاديّن تخلّفهما التّجربة الفنيّة التي يتمثّل فيها الجلال، حيث يمتزج الرّعب والنّفور بالرضا والسّرور.»[2]

[1] جيروم ستونليتز، مرجع سابق، ص 404.

[2] رمضان الصّبّاغ، مرجع سابق، ص 112.

وإذا ما أردنا رسم خارطة تاريخيّة لهذه المقولة الجماليّة يمكننا أن نشير إلى؛ أنّه قد كان للفيلسوف الرّوماني (كاسيوس لونجينوس– Cassius. Longinus)* السّبق في إثارة هذه المسألة ضمن كتابه "في الرّائع"، غير أنّنا نلفي في المناقشات الفلسفية الإغريقية واليونانيّة فهمًا للجليل، فكثيرًا ما قدّم لنا «الفن الإغريقي تجسيدًا للجليل يقوم على الخوف، لكنّه جسّد الجليل أيضًا تجسيدًا يقترن بالاعتزاز بالإنسان، وبالابتهاج بالحياة والحريّة تجسيدًا يمجّد الإنسان تمجيدًا صريحًا ومباشرًا، وقد تجلّى هذا التّجسيد للجليل في الأساطير اليونانيّة القديمة، وفي فن العمارة اليوناني القديم، فالإغريقيّون يجسّدون أبطالهم وآلهتهم في أساطيرهم وآثارهم النّحتية، بوصفهم بشرًا يمتلكون قدرة خارقة، أمّا في الشّعر اليوناني القديم فيتجسّد الجليل بصورة البطولي، وقد صوّر لنا ذلك الشّعر أبطالاً، يتّسمون بالجلال والعظمة أمثال (أخيل) و(هرقل) (وبروميثيوس).»[1]

ومن هنا يتبدّى لنا؛ كيف أنّ الفن الإغريقي والرّوماني القديم قدم إشارات قد تبدو موجزة حينًا ومقتضبةً أحيانا أُخر حيال فهمه للجليل، فقد استثمر لديهم في صور أبطال الملاحم والعمران، وصور الحب السّامي والجمال السّامي لدى (أفلاطون– Platon) ومفهوم الكمال لدى (الفيثاغوريين) وغيرهم، إلاّ أنّهم لم يصطلحوا له مفهومًا، لكنّهم استطاعوا أن يحوموا حوله وأن يقتربوا منه.

إنّ للجليل جذور ضاربة في القدم من أيام الإغريق والرّومان القدامى، ولكنّها عادت للظّهور بأهميّة بالغة تحديدًا خلال القرن الثامن عشر فقد كان «لتغيّر المعنى واتّساع

* اشتهر (كاسيوس لونجينوس) بلقب الحكيم، والحكيم السّوري أحيانًا كثيرة، ولد بمدينة حمص عام 213م، انتقل إلى الإسكندرية وتتلمذ على يد الفيلسوف الإشراقي (أفلوطين)، وعمل فيها معلما للبلاغة، واشتهر جدًّا وذاع صيته فيها واحدًا من أهم معلمي البلاغة في عصره، من أشهر مؤلّفاته: في الرّائع، وكتابه في البلاغة، توفيّ مقتولا عام 273م. ينظر: كاسيوس لونجينوس، في الرائع: بحث جمالي في مقولة الرّوعة، تر وتق: عزّت السيد أحمد، دار الفكر الفلسفي، دمشق، ط1، 2008، ص 12 وما بعدها.

[1] فؤاد المرعي، مرجع سابق، ص 99.

المجال بالنّسبة لما هو "جميل" أن فتحت الأبواب لدخول ما كان يراه البعض لا يدخل في نطاق القيمة الجماليّة، وعلى الرّغم من أنّ مقولة الجليل قد نسبت إلى (لونجينوس) الذي عاش في القرن الثالث الميلادي، عند مناقشته لقدرة الإنسان وقابليته للاستجابة لعظمة الطّبيعة الخارجيّة، إلاّ أنّها –أي مقولة الجليل– لم تكتسب أهميّتها بوصفها مقولة استطيقيّة إلاّ في القرن الثامن عشر.»[1]

ونظرة تدبّر في هذا الطّرح تقيم الدّليل على؛ أنّ وعي القرن الثامن عشر الجمالي يبرهن على ضيق نطاق القيم، وأنّ الوقت قد حان لاستبعاد "الجميل" من صهوة القيم وإنزالها منزلتها كواحدة من المقولات الاستطيقيّة، وقد كان من ثمرة هذا التّطوّر في الوعي الجمالي أن؛ حوّل الانتباه إلى كثير من القيم كانت مستبعدة ومهملة من قبل أبرزها "الجليل" و"القبيح" وإدراجها ضمن نطاق القيم، فلم يعد بمقدور مفكري القرن الثامن عشر أن ينظروا إلى الجميل على أنّها المقولة الوحيدة في منظومة القيم الاستطيقيّة.

وممّا لا يفوت ذكره هو أنّه؛ على الرّغم من أنّ مقولة الجليل تدخل في باب المقولات الجماليّة الإيجابيّة، وعلى الرغم من تعدّد التّوصيفات التي تطالها من عظم وروعة وسمو، إلاّ أنّ أغلب الباحثين الجماليين يركّزون على وصفها بأنّها «مظهر يثير فينا فكرة الألم والخطر ويشعرنا بالرّهبة والخوف ويعمل بطريقة مشابهة للرّعب، كلّ هذا هو مصدر الجليل في الفن.»[2]

أي؛ إنّهم جعلوا الجليل منوطًا بالهيبة والقهر، وكأنّها السّمة الوحيدة التي تطغى عليه وتعرّفنا به، في حين أنّ هذه الرّؤية التي تجعل من الهيبة والفزع والرّهبة عاملاً أساسيًّا ووحيدًا في نجاح مقولة الجليل وتكامل بنائها لم تلقَ ترحيبًا كافيًا، بل أثارت تعارضًا وانفصالاً في وجهات النّظر، ويمكننا أن نشير إلى أحد أهم الدّراسات التي عارضت هذه

[1] رمضان الصّبّاغ، مرجع سابق، ص 112.

[2] عبد الرّؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981، ص 51.

الرّؤية التي تجعل شعور الخوف والفزع والهيبة مبدأ مسيطرًا في الجليل، دراسة الباحث (هلال الجهاد) فقد عدّ مثل هذا التّصور على أنه تصور ينطوي على نظرة أحادية وقصور، ذلك أنّه يسلّمنا إلى إزاحة الجليل من مباحث علم الجمال، لأنّه لا ينتج ببساطة عن تجربة استطيقيّة، كما أنّه يعمّق الهوّة بين القيمتين، ثمّ إنّه لا يمكننا أن ندرك من شيء مفزع ومهول، سوى إحساسًا بالتّهديد والخطر على حياتنا، كما أنّنا لا نرى في مسألة رياضيّة غامضة أيّ شعور بالجلال، ولن يؤدّي كل ذلك إلى أية قيمة جماليّة.[1]

باختصار؛ ليس كل غامض أو مرعب أو مخيف جليلًا بالضّرورة، فالجليل ليس دومًا موضوعَ فزع وروع، وهذا ما يؤكّده (سانتيانا– Santayana) في قوله: إنّ «الإيحاء بالخطر على نفوسنا يولّد بعض الخوف، أي إنّه يولّد عاطفة عمليّة، ولو حدث (صدفة) أن تحوّل الإحساس إلى موضوع، وأصبح إحساساً جماليًّا، فإنّ ذلك يجعل الموضوع كريهاً منفرًا فحسب مثل الجثّة المشوّهة، ولكنّ الموضوع لا يكون جليلاً إلاّ حينما ننسى خطرنا ونهرب كليّة من أنفسنا، كما لو كنا نعيش في الموضوع ذاته، ونستمدّ طاقتنا من محاكاته، فنقول كما قال الشّاعر مخاطباً الرّيح العاتية: "أيّها الشيء العنيف، لتكن أنا".»[2]

إنّ إيعاز الجليل إلى مبدأ الفزع أو الرّعب يعني إغلاق مفهومه وتطويقه، وهو بطبيعته مفهوم مرن، وهذا يعني وضع نهاية له واستبعاده من أسرة المقولات الاستطيقيّة، ذلك أنّ الإحساس بالخوف يعرقل عمليّة التّقويم الجمالي، ومن ثم لا يمكننا أن نقول إننا قد أحسسنا فعليًّا بجلال الظّاهرة، وعلى إثر ذلك فإنّه؛ لا يتأتّى لنا الإحاطة بمفهوم الجليل أو الإحساس به، إلاّ إذا قمنا بخلخلة مواقفنا ومسلّماتنا الرّاسخة إزاءه، أبرزها تسليمنا باقترانه التّام بمبدأ الفزع والخوف.

[1] ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 301.

[2] جوروج سانتيانا، مرجع سابق، ص 342.

وقد ظلّت فكرة تقديم مفهوم للجليل على أساس من الهيبة والخوف مرفوضةً، وكل فكرة تحصر نطاق الجليل وتعيق مفهومه من التّمدّد والاتساع، وهو ما نلمحه عند النّاقد (سعد الدين كليب)، حيث يرفض وبشّدّة إقحام البعد الدّيني وإسباغ فكرة الألوهيّة بمفهوم الجليل أو الاعتماد عليه في تفسير مثل هذه الظّواهر، ويجد النّاقد هذه الأفكار أفكارا بدائيّة تنمّ عن عجز في وعي الظّاهرة الجماليّة بطريقة موضوعيّة، وهو بهذا المسلك يطرح رؤية تكشف عن توجّه الإنسان البدائي في تقويم الظّواهر الموجودة في الطّبيعة دينيًّا، بوصفها ظواهر مقدّسة تحل محلّ الآلهة وتكافئها، في المقابل كان من المفترض أن يقوّمها استطيقيًّا كظواهر جليلة فحسب، وهنا يتّسع المجال في تصّور أننّا؛ إذا ما قمنا بنفي القداسة عن الظّواهر التي تعدّ عظيمة وهائلة في الطّبيعة، فإنّنا لا يمكننا أن ننفي عنها جلالها، ذلك أنّ الجلال –في نظر (كليب)– سمة موضوعيّة، أمّا القداسة فخاصّة من خواص الذّات الجليلة المقدّسة[1] فالظّواهر الكامنة في الطّبيعة قد تكون جليلة، ولكنها قطعا ليست مقدّسة.

إننا نفضي من هذا كلّه ونتطلّع إلى؛ توخي الحذر في تحميل الجليل بمفاهيم لا يطيقها ولا يسعنا استيعابها في مصطلح واحد، وإن كان تعدّد زوايا النّظر دليلاً على خصوبة المسألة وحيويّتها؛ إلاّ أننا نجازف باغتراب الجليل وتحييده عن مقامه الأجدى والأجدر أن يوضع فيه وهو منظومة القيم الاستطيقيّة، بل إنّنا نعيد إلى الفكر الجمالي مسألة العلاقة الجدلية بين الجليل والجميل، ونعمّق الشروخات بينهما بعدما أن فصل الباحثون الجماليون في هذه المسألة بشكل يبدو نهائيًّا، فالعبرة في إدراك الموضوع الجليل تعود إلى إحساسنا به وليس لضخامته أو غموضه أو عظمته أو ما دون ذلك.

[1] ينظر: سعد الدّين كليب، القيم الجمالية في الشّعر العربي الحديث 1950–1975، رسالة دكتوراه تخصص: الأدب العربي الحديث، إش: فؤاد المرعي، جامعة حلب، دمشق، 1989، ص 117–118.

والقيم الجمالية على قدر من التّداخل والائتلاف عالٍ وكثيف، ولعلّ أبرز هذه التداخلات وأكثرها عمقًا نلاحظها بين قيمتي "الجليل" و"الجميل"؛ كونهما ترتبطان بوشائج قويّة –إلاّ أنّ هذا لا يعني عدم تفردّها واستقلاليتها– تجعلهما متقاربتين متآلفتين، حتّى لا يكاد النّاظر المتمعن في جوهرها أن يتبيّن المسافة الفاصلة بينهما، ولكنّ هذا لا يعني عدم تفرّدها واستقلاليتها، فيفترض أنّ ملمح التنافر يبدو جليًّا بين القيمتين، ويزداد جلاؤه حدّة إذا أمعنا النّظر في الجدول التّالي:*

مقولة الجليل	مقولة الجميل
* يشعرنا بالذّهول والدّهشة والتّوتّر المصحوب بنوع من الفزع. * الضّخامة (ليس دائماً)، الغموض، القوّة، الرّحابة، الارتفاع، الفخامة، الشّدّة. * يثير عاطفة التّقدير العالي الممزوجة بشيء من القلق. * يولّد لذّة ممزوجة بالألم، ومتعة محفوفة بدهشة العقل الرّوحيّة. * يبثّ فينا إحساسنا بالضآلة والضّعف.	* نشعر في حضرته بالارتياح والسّرور. * الموضوعات الجميلة صغيرة نسبيًّا. * النعومة والإشعاع. * ليس غامضًا. * يوجد دائمًا فيما هو محدود. * يظهر في صورة ذات أبعاد وحدود، أي صورة متناهية تقع في إدراكنا العقلي. * الجميل في الطّبيعة يثير إعجابنا، لأنّ الطبيعة تعبّر عن الانسجام والاتساق

* للمزيد من التوسع: أحمد حمدي محمود، أصل الجليل والجميل لإدموند بيرك، مجلة تراث الإنسانيّة، القاهرة، العدد1، 01 جانفي 1965 ص 71. ينظر: عبد الرحمن بدوي، إمانويل كنت: فلسفة القانون والسّياسة، وكالة المطبوعات، الكويت، (د.ط) 1979، ص 347. وأميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، ص 103. ينظر أيضًا: إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص 154–160. محمد أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص 40. ينظر كذلك: إ. نوكس، النظريات الجمالية (كانط، هيجل، شوبنهاور)، ص 79–81. وجيروم ستونتيلز، النقد الفنّي، ص403–404. ينظر: جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، ص 255. وهلال الجهاد، جماليات الشّعر الجاهلي، ص 301 وما بعدها. ينظر أيضًا: رمضان الصباغ، الأحكام التّقويميّة في الجمال والأخلاق، ص 112 وما بعدها. وأحمد محمود خليل، في النّقد الجمالي: رؤية في الشّعر الجاهلي، ص 70، ينظر: سعيد توفيق، ميتافيزيقا الفن، ص 163.

* الموضوعات الجليلة ذات أبعاد كبرى. * يظهر الجليل فيما هو لا محدود Boundless. * لا يمكن أن يتضمّن أيّ شكل محسوسFormless . * لا يتعلّق بأفكار العقل. * إعجابنا في الجليل يرجع إلى شعورٍ بالرّوعة والعظمة. * الإحساس بالجليل قد يكون بمقتضى صورته سببًا في قيام تعارض بين ملكة الحكم عندنا، وما لدينا من مقدرة على التّصوّر. * مصدر عسف وإكراه بالنّسبة لمخيّلتنا. * يقوم في انفصال الشّكل عن الموضوع. * يولّد شعورًا بالكدر ناجم عن عدم كفاية الخيال في التّقدير الجمالي للعظمة، للحصول على تقدير بواسطة العقل. * السّامي (الجليل) هو الذي بمجرّد إمكان تعقّله يكشف عن وجود ملكة في النّفس تتجاوز كل مقياس للحواس. * يطغى علينا ويتحدّانا ويزيدنا سموًّا.	والنّظام. * يولّد الشّعور بالطّمأنينة والانسجام لأنّ العقل ينساب في تأمّل هادئ ومريح وتشعر الذّات باللّذة. * هو الذي يكسب رضانا ويمنحنا البهجة. * ينتمي إلى الأشياء المرئيّة وحدها ولا يمكن أن ننسبه إلى الحقائق الخلقيّة إلاّ من طريق المجاز. * يمتاز بالضّآلة، سلاسة التّكوين، الرّشاقة الوضوح مع اختفاء كل المظاهر الدّالة على القوّة. * الجميل كامن في الطّبيعة. * يوقظ اللّذة. * يقترن الجميل بالسّمو، وقد يكون موضوع فتنة وبهجة لنا. * إنّ الجميل مرتبط في الطّبيعة بصورة ما يجب أن تكمن في نوع من التّحديد. * الموضوع الجمالي يطلق قوانا التّخييليّة والعقليّة بما يمتلكه من غاية وهدف. * يرتبط الجمال الطّبيعي بأفكار القانون وهذا القانون هو القانون الغائي وليس القانون الطّبيعي.

* الرّضا الذي يبعثه الجليل لا ينطوي على لذّة إيجابيّة بقدر ما ينطوي على إعجاب واحترام. * أكثر مما نستطيع إدراكه حسيًّا؛ أي إنّه يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشّر. * نشعر إزاء الموضوع الجليل بأنّنا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة باتساعه أو بمعناه. * تفتقر الموضوعات الجليلة إلى التّناسق الشّكلي والوحدة. * إنّ الأفكار والفعال وحدها تتصف بالجلال، أما الأشياء المرئية فلا تصبح جليلة إلاّ عن طريق التّمثيل والإيحاء، حينما تولّد النّفس انفعالاً خلقيًّا معيّنًا. * الشعور بالضياع، الخطورة، امتلاء العقل بالموضوع، الذهول، توقّع الألم أو الموت. * يحتاج الجليل إلى مسافة تفصلنا عنه كي نرى جلاله ونشعر به. * الجليل كامن فينا وفي الطّبيعة أيضًا. * فكرة اللانهائيّة الميزة الجوهرية في	* المعرفة الخالصة في حالة الجميل تنال السّيادة دون صراع.

الجليل Unlimited . * الجلال أكبر من ذاته، أي قد يزداد غموضًا وخفاءً كلّما زاد ظهورًا. * يكون أكبر من المعاني التي يثيرها في الوعي. * الجليل يقترن بالمهابة والسّمو لا في ذاته بل في الوعي، لأنّ الوعي يعي سموّه وعظمته أمام الجليل ويعينه على الاتساع والانفتاح أمام ديمومة المعنى الجمالي. * يضيف إلى الوعي الجمالي قيمة جماليّة لا نهائيّة مشتقّة من ديمومة المعنى التي تميّزه وتطبع الوعي في ذاتيّته بطابعها. * خبرة الجلال ذات كثافة انفعاليّة عاليّة. * الجلال يصوّر الجمال ميتًا وغير فعّال. * لا يوجد في الجليل ما يفتننا، ورغم أنّه يكون "سارًّا" إلاّ أنّ اللّذة التي نحصلها في هذه الحالة تكون غير مباشرة وتتبع من تواتر التّنافر والجاذبيّة، كما أنّ الخيال فيه يكون محدودًا. * إنّ الجليل في الطّبيعة يبدو من حيث	

المظهر بعيدًا عن الموضوعات الجماليّة، وكأنّه بلا غاية مناظرة له، ويحدّ من قوانا التّخييليّة والعقليّة، وهذا يعني أنّه ليس للجليل أي ارتباط بالقانون الغائي. * المعرفة الخالصة تتحقق فقط من خلال التّخلّص الواعي العنيف من علاقات نفس الموضوع بالإرادة.	

-جدول يوضّح أهم الفروقات بين الجليل والجميل على المستوى القيمي والمفهومي-

إنّ كل ما سبق يدفع إلى تفرقة الجليل عن الجميل وإلى قيام تخوم فاصلة بينهما، وهذا لا يعني أنّه لم توجد قطّ صلات قرابة بين القيمتين، فالقيم الجمالية تتواشج وتتبادل ولا شك بعض المعاني، إلاّ أنّها ليست شيئًا واحدًا أبدًا، بكلمة أدق؛ إنّه لا يمكن الحديث عن قطيعة معرفية وجماليّة بين الجليل والجميل، كما أنّ انتماءهما إلى الحقل المعرفي والجمالي ذاته لا يعني بالضّرورة أنّهما متماثلان.

ومن المعروف أنّ المفكر (إدموند بيرك- Burke) أول من اهتم بمعالجة المسألة في علم الجمال الحديث، وفصل بين الجلال والجمال بصورة تكاد تكون نهائيّة، وقد جاراه في ذلك نفر من الفلاسفة بشكل كلّي أو جزئي،[1] وبصرف النّظر عمّا أُثير من علاقة ديالكتية معقّدة لفصل المقولتين بعضهما عن بعض؛ إلاّ أنّنا لا نخفي اتصالهما الوثيق خاصّة وأنّ موضوعهما واحد هو المثال، ثمّ إنّ الجليل يوصف في الغالب بأنّه أعلى درجات الجميل وكلاهما موضوعان رئيسيّان في الحكم الجمالي "Aesthetic Judgment" كما ورد عند

[1] ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 301.

(كانط– Kant)، والتّأمل الجمالي "Aesthetic Contemplation" لدى (شوبنهاور– Schopenhauer).

وما يشهد بصحّة هذه العلاقة القويّة بين الجليل والجميل؛ ما أقرّه (ويل ديورانت– Durant)؛ فالجلال يتّصل بالجمال «صلة الذّكر بالأنثى، فاللّذة التي نشعر بها من الشيء الجليل لا تنشأ من الملاحة المطلوبة في المرأة، بل من القوّة التي نعجب بها في الرّجل وأكبر الظّن أنّ المرأة أشدّ انفعالاً بالجليل من الرّجل، وأنّ الرّجل أعظم تأثّرًا بالجمال.»[1]

على العموم؛ من خلال هذه الرّحلة الموجزة في تقديم الجليل على الصّعيد الانفعالي والاصطلاحي، نصل إلى نقطة حاسمة هي؛ أنّ كل ما ذكر من سمات للجليل وتمايزات بينه وبين الجميل، هي بمثابة توصيفات وفروقات من شأنها أن تزيل اللّبس جزئيًّا عن المفهومين، ولكنّها ليست سمات قاطعة ونهائيّة، وأنّ الأمر عائد بالدّرجة الأولى إلى الذّات الواعية والمدركة للموضوع الاستطيقي، خاصّة وأنّنا نتحدّث هنا عن شعور استطيقي، وليس عن أفهومات مجرّدة، وعليه؛ «فإنّ الجانب الذّاتي للرؤية الجماليّة، هو الفيصل الذي نقرّر وفقه إن كان الموضوع جليلاً أو جميلاً.»[2]

كما لا نخفي لما للرؤية الاجتماعية من أثر واضح في تعميق إحساسنا بالجليل، وفق تصوّر الفيلسوف الرّوسي (نيكولاي تشيرنشيفسكي– Chernyshevsky)، «فكلّما كنّا أكثر تمثّلاً للتّجربة الإنسانيّة أصبح بمقدورنا الإحساس بالجليل.»[3]

فالخلفية الاجتماعيّة؛ بإمكانها أن تضفي صبغة جليلة على المظاهر، ويصدق هذا الافتراض بشكل جلي على الموسيقى كالتّرانيم الدّينيّة، وفن المعمار كدور العبادة والمنشآت

[1] ويل ديورانت، مباهج الفلسفة، ج1، مرجع سابق، ص 295.

[2] سعيد توفيق، مرجع سابق، ص 163.

[3] نيكولاي تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجماليّة بالواقع، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط3 1983، ص 37.

الحضارية التّاريخية "كسور الصين العظيم والأهرامات الفرعونيّة" مثلاً، فقد تبدو جميع هذه الظّواهر الفنيّة خالية من أيّ ارتباطات جليلة، بل محض إبداعات فنيّة بشرية في ذاتها، لكنّ الوعي الجماعي هو من يقرنها ويحمّلها بمداليل جليلة، أي إنّ إحساسنا بالجليل؛ قد يستجيب للعامل الأيديولوجي الذي رُسّخ في وعينا الجماعي قبل لحظة التّأمّل الجمالي للظّاهرة، ومعنى هذا أنّ؛ الإنسان لحظة مواجهته لظاهرة فنية ما، ستتطابق التوصيفات الأيديولوجية في وعيه وصفة الجلال تشكيليًّا مع التّأمّل والكشف، وهي تمثّلات أفرزها بالأساس البعد الاجتماعي، ولا جرم أنّ البعد الاجتماعي ينهض أوّلاً وأخيرًا من الذّات الإنسانيّة الفردية الواعية.

والظّاهرة الشّعرية من أهم الظواهر الجمالية التي تندغم فيها القيم –لا سيما الجليل– وتبنى بناءً فكريّاً وجماليًّا مميّزًا ينسجم وطبيعة تلك القيم، وقد وعى النّقد العربي المعاصر تملّك الشّاعر العربي الوعي الجمالي، والإحساس المتوثّب بالجليل والتعبير عنه في تبديّات لا حصر لها، أنتجت فنيًّا وفق هذا المنظور الجمالي، ويبدو أنّ التساؤلات التي تحمل مشروعيّة طرحها في هذا المقام هي ببساطة؛ **كيف تعرّف النّقد المعاصر الجليل كمعطى استطيقي في فن الشّعر العربي؟ ما هي أبرز وجوهه؟ وهل قُدّم الجليل على أنّه قيمة صافية؟ فيما تمثّلت أشيع القيم الفرعية الثاوية تحت ظلال الجليل؟**

*** جلال الذّات وسموّها:**

لقد شغل النّقد العربي المعاصر بتبيّن تمثّلات جلال الذّات الإنسانيّة في الوعي الشّعري العربي، ويشكّل "**الشّعور بالموت والفناء**" أهم الدّوافع التي كانت محاور رئيسيّة في تأسيسها وتحقيق فاعليتها، والتّدرّج بها إلى المستوى القيمي، ويعدّ جوهرًا لا غنية عنه في تأسيس الذّات الإنسانيّة الجليلة، فلقد أبدى النّقاد العرب المعاصرون قدرًا موفورًا من الاهتمام بهذا الشّعور ودوره الرّيادي في تكريس جلال الذّات، على أن يفهم معنى الجلال في هذا المقام

في نظر الباحث (هلال الجهاد) بأنّه؛ مواجهة تراجيديّة لهذا الشّعور، وأنّه يستند على بطانة تحويليّة ترمي إلى إقرار مبدأ إثبات الوجود، وانفتاح هذه الذّات على أقصى ممكنات الحياة، وإظهارها أجلّ وأسمى من كل معنى، وعلى كلّ حال هذه رؤية تنطوي على مفارقة مفادها؛ أنّه قد يحدث وأن يقع خلف ذلك الإحساس العميق بالموت الذي يسلب من الذّات وجودها، شعور مواز أكثر حدّة وتدفّق، تجنح فيه الذّات نحو التسامق على هذا الشّعور بالعجز والضّآلة أمام الموت، لتتحوّل تلك الذّات المنهزمة المقهورة أمام هذا الهول إلى أخرى متجبّرة تؤسّس جلالها فيه قسرًا، ذات مطلقة ولا نهائيّة في معناها ووجودها في العالم، إنّها تكافئ الموت نفسه ظاهريًّا، وضمنيًّا تعادل الحياة التي تقهر بفاعليتها اللانهائيّة غريمها الأزلي (الموت).[1]

ولتعميق رؤيته هذه يستشهد الباحث بمقاطع من شعر (عنترة):

بَكَرَتْ تُخَوِّفني الحُتُوف كأنّني ... أصبحتُ عن غرضِ الحُتوفِ بمعزلِ

فَأَجَبْتُها إنّ المَنيّة مَنْهَل ... لا بدّ أن أُسْقى بكَأس المَنْهَل

فاقنيَ حياءكِ لا أبا لك واعلمي ... أنّي امرؤ سأموت إن لم أقتل

إنّ المنية لو تمثّلُ مُثّلت ... مثلي إذا نزلوا بضَنْك المنزل

والخيل ساهمةُ الوجوه كأنّما ... تُسقى فوارسها نقيعَ الحَنظلِ.[2]

وكذلك قوله:

وإنّ الموت طوع يدي إذا ما ... وصلت بنانها بالهندواني[3]

إنّ الأمر الذي نستبينه من خلال ما سلف؛ هو أنّ الذّات الجليلة يتعزّز حضورها في الوعي الشّعري جماليًّا وبشكل جلي، في تلك اللحظة التي تكون المسافة بينها وبين الموت

[1] ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 304.

[2] عنترة بن شداد، ديوان عنترة، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، (د ط)، 1964، ص 251-252.

[3] عنترة بن شداد، المرجع نفسه، ص 297.

صفرًا، أي لحظة المواجهة، فحينما تخوض الذّات غمار المواجهة فإنّها تتعالى على ذلك الشّعور الانهزامي الاستسلامي الذي يولّده الإحساس العميق بالموت، فتنتصر عليه بدحره بقوّة وإرادة، بعثًا للحياة من جديد، فكأنّما الذّات هاهنا في رحلة بحث لتوكيد حضورها وفاعليتها استجابةً لذلك العامل المحرّض، وتسليط الضّوء على إمكاناتها اللّا متناهية (جلالها)، وهو ما يشير إليه (الجهاد) في قوله:

«والجلال الذّاتي إذًا في جوهره استباق للموت، ومحاولة مأساويّة للتّغلّب عليه، وقد نخطئ إذا تصوّرنا الحماسة المفرطة التي تشيع في الشّعر العربي خارج هذه الفكرة [...] والوعي الشّعري يؤكّد أنّ الجلال لا يكون إلاّ في الوظيفة الخلاّقة للإنسان، من حيث هو مصدر كل قيمة ومنتهاها، لكنّه يؤكّد من جانب آخر أنّ؛ هذا الجلال يبدأ من الموت ويخترقه ويتعالى عليه باتّجاه الحياة والمعنى، على الرّغم من الشّعور المرّ بالزّوال والفقدان الدّائم لها.»[1]

لقد أدرك الوعي النّقدي أنّ الشّعور بجلال الذّات ينبثق من إيمانها بحتميّة الفقدان والزّوال، وأنّ أمام هذه القوّة الهائلة؛ لا سبيل لديها سوى الإقدام والمواجهة، ولا بدّ من ثورة ضدّها حتّى تظفر الذّات بحريّتها وتستردّ نفوذها، وتتخلّص من شعور التّقزيم والتّحقير الذي يلازمها، ومنه تحقّق قيمتها وجلالها.

ولكي نحيط بفكرة أشمل حول مظاهر تشكّل هذه الذّات الجليلة في الوعي الشّعري العربي؛ فإنّنا نلفي الباحث قد اهتمّ بإضاءة أهم المقوّمات التي تفضي إلى هذه الغاية، حيث يلاحظ (الجهاد) أنّه يمكن **للعامل الطّبيعي** أن يحقّق جلال الذّات، على غرار **الشعور بالموت**، إذ يعمد الوعي الشعري إلى استعارة أهم تشكيلات الطّبيعة وظواهرها الجليلة والجميلة، بحيث تتشابك من أجل بلورة الصّورة الكاملة لهذه الذّات، كما ويؤكّد أنّ هذا التّضافر بين الوعي الشّعري ومكونات الطّبيعة من شأنه أن يبرهن على عمق الذّات

[1] هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 304.

وصلابتها وتفرّدها، بل يحوّلها إلى خطاب يتسامق على كل المعاني المألوفة والمستهلكة حتّى على الدّهر الذي يحاصرها بكل ما يمثّله من موت وفناء.

وبناءً على هذا الطّرح؛ يظهر جليًّا أنّ الاستفادة من العامل الطبيعي لتحقيق هذا المسعى، إنّما هو في الأصل إمعان في تكريس الذّات بوصفها معادلاً للوجود، وإعادة صياغةٍ لعلاقتها بالكون من حيث كونها مصدرًا ثريًّا للسّمو والجلال.

إنّ (الجهاد) يقدّم الذّات المتماهية ومكونات الطّبيعة على أنّها؛ بديل مركزي مضاد لفضاء الدّهر بوصفه عاملَ فناء وموت، الباحث يتغيّا بذلك إعادة ترتيب طرفي الصّراع عبر مركزة اللاّ مركزي (الذّات المتماهية في تشكلات الطبيعة)، وإزاحة الدّهر كعامل مركزي قاهر ومميت، إنّه توجّه يسعى إلى شحن الذّات بنوازع المجابهة والصّراع مع الدّهر حينًا، وإلى إثبات جلال الذّات وتوسيع آفاقها وممكناتها حينا آخر، إنّها رحلة جديدة نحو الجمال والكشف والمعرفة، تغدو فيها الذّات ذاتًا حرّة وعارفة، ولربّما نلمح هنا أثر المدّ الكانطي في تفسير هذا المعنى في قوله: «إننا نجد في حالة الجليل، تلك الحالة من المعرفة الخالصة تتحقق فقط بواسطة التحرر الواعي العنيف من علاقات نفس الموضوع بالإرادة.»[1]

إنّ جلال الذّات في الوعي الشّعري العربي إنّما اشتقاق لجلال الطّبيعة وظواهرها (كالحجر والجبل والسيل والصّحراء)* فالذّات الشّعرية حينما تتلاحم بهذه القوى الطبيعية بالنّظر إلى كونها مقومات الوجود الإنساني؛ فإنّها تثبت وجودها واختراقها لطوايا المجهول، فالطّبيعة وحدها من تستطيع التّغلّب على فضاء الدّهر القاتل وتقهره، وتبطل مفعوله التدميري، ومن هنا نفهم؛ أنّ في خلود الطّبيعة وجلالها، خلود للذّات الإنسانيّة وديمومتها وتعاليها، كما يتّضح في هذا المقام أنّ؛ الشّاعر العربي يكثّف من خلال الجلال الطّبيعي

[1] مصطفى عبيد التميمي، إشكاليّة القبح وتمثلاته في الدراما التّلفزيونيّة، أطروحة دكتوراه، إش: علاء الدّين جاسم، قسم السينما والتلفزيون، مجلس كليّة الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد، 2014، ص 34.

* تشكيلات طبيعيّة اشتقت من الشّواهد الشعرية التي استعان بها الباحث، ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 306 وما بعدها.

رؤيته لذاته، ويمنحها قيمتها اللاّزمة وحضورها أثناء مواجهتها للدّهر (الموت)، وهذا جانب آخر مما يعنيه الجلال الذّاتي من معانٍ ودلالات.

ويفهم من هذا أن؛ التوجّه النّقدي قد لامس في الوعي الشّعري العربي انعكاسًا واضحًا لشدّة إعجاب الشّاعر العربي بالطّبيعة وذهوله من جبروتها وجلالها في كثير من الأحيان، فعظمة المحيطات، والسماء، واهتياج الأمواج، في العواصف التي تنفجر، أو في وميض البرق الفجائي، في كل هذه التّبديات خبر الشّاعر مشاعر الجلال وفق رؤيته الخاصّة وتجربته المباشرة، فحاول تجسيد إحساسه بجلال الذّات عن طريق جعل الطّبيعة مرأى حيًّا يكشف ذلك الإحساس، وقد استطاع إثر ذلك؛ إسقاط تبديّاتها الجليلة بعد تأمّلها على هذه الذّات، حتى تفيض عليها من جلالها وتستلهم منها قوّتها المطلقة.

وبإيضاح هذه الفكرة على وجه التّقريب؛ فيمكننا عدّ الجلال الشّعري العربي «تشكيلاً جماليًّا لتوسّع الوعي ولا نهائيّته وهو يواجه موته، ولذلك نجد بعض الشّعراء يدخل هذه المواجهة مهوّلاً ذاته»[1] وهذا ما لاحظناه في محاولة استدعائهم تمظهرات الطّبيعة باعتبارها مرايا عاكسة لذواتهم، فجلالها ينعكس طرديًّا على محيّاها، إزاء هذا ينظر النّقاد والباحثون الجماليون إلى ثورة الذّات على فضاء الدّهر واستباقها نحو الموت رغبةً واختيارًا؛ على أنّه سعي نحو الجلال والسّمو الذّاتي، وتعزيز لحضورها في هذا الفضاء المُفني.

في الوعي النّقدي ما يشير إلى أنّ الشّاعر العربي قد حاول جاهدًا الانعتاق من أسر ذلك الشّعور المأساوي (الإحساس بالموت)، وجعل دأبه مواجهته والتّغلّب عليه، ولكنّهم أيقنوا (النقاد) مع ذلك أنّ هذه المواجهة والتّحدي للموت؛ يخفي وراء إهابه مطلبًا بطوليًّا، ونعني بذلك القيمة المجسّدة لمفهوم "**البطولة**" التي تعدّ من أسمى القيم رتبةً في سلّم الجلال ومعيارًا

[1] هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 304.

هامًّا نحتكم إليه في تقدير الذّات الإنسانية وتأسيس جلالها، وهي من أعلى القيم التي عرفتها البشرية منذ وجودها، ومظهرٌ جليٌّ من مظاهر الكمال «والتّشوّف إلى المثل العليا.»[1]

والبطولة ظاهرة ناشئة عن وعي جمالي جماعي استجابةً لإرادة القوّة والتّفوق، وثقافة المقاومة و–لما لا– التّضحية، وقد تكون البطولة من منجزات الإنسان الفرد الذي ترى فيه جماعة ما البطل الحامي الذي يقهر الدّهر والموت، والفارس المدافع عن حياضها والمرسّخ لقيمها، والمحافظ على مقوّماتها الفنيّة والحضاريةّ، أي؛ إنّ المجتمع يمثّل البذرة الأولى التي تتفتّق منها البطولة الفرديّة التي تكون –مهما كانت قوية– «غير قادرة على النّهوض بالمشهد البطولي، ما لم تلتحم بالطّاقات البطوليّة الجماعيّة [...]، ومع ذلك تظلّ البطولة الفرديّة لها ملامحها الخاصّة، واستقلاليتها المحدودة، فهي المتّصلة والمنفصلة في الآن ذاته عن البطولة الجماعيّة، وتقدّم خصوصيّتها البطوليّة من خلال تفاعلها وانسرابها في الجماعة لأنّ البطولة الفرديّة لم تخلق لذاتها، وإنّما لتكون جزءًا التّجربة البطوليّة الجماعيّة.»[2]

إنّ استقراءً عميقًا لشرائح متنوّعة من فنون أمّة بعينها؛ يرصد جوهر البطولة وعمقها، خاصّةً وأنّ الفنون –ولا سيما الشّعر– مرآة صادقة عن حياة شعوبها، ويعتبر (أرسطو– Aristote) أوّل من حاول وضع تصوّر للبطل، يتبلور من انتمائه إلى أعلى طبقة في المجتمع، وعدّه إنسانًا يقع في منزلة وسط من الفضل والعدل، ولكنّه يتردّى في هوّة الشّقاء لا للؤم فيه وخساسة، بل لخطأ قد جناه، وكان ممن ذاع صيته في النّاس، وترادفت عليه النّعم والفضائل.[3]

ويفهم من هذا أنّ؛ مفهوم البطولي قد صيغ من تجارب الشّعوب في مختلف انتماءاتها الاجتماعيّة، إذ البطل لديهم صورة حيّة لنموذج البطولة المستوحى من واقعهم الذي يعيشه

[1] أحمد محمود خليل، مرجع سابق، ص 113.

[2] محمد مصطفى كلاب، البطولة في شعر الشّهيد إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة، غزّة، فلسطين المجلد 20، العدد1، جانفي 2012، ص 10.

[3] ينظر: أرسطو طاليس، مرجع سابق، ص 35.

بكل تفاصيله ومتغيّراته، وتعبير عن تجربة ذاتيّة متأصّلة في مفاصل ذلك الواقع الاجتماعي وتجسيدٌ لطموحاته.

لقد حصر العقل اليوناني نموذج البطولي «في الشّعر الملحمي بصورة الفارس المتمتّع بصفات البطولة كلّها، بصورة البطل القويّ الكامل ذي البنية الجسديّة التّامّة، الذي لا يفقد حتّى في العذاب توازنه الهارموني وقوّته الجميلة، إنّ بطل العصر اليوناني القديم، يؤكّد نفسه في العالم كائنًا قويًّا كاملاً مظفرا.»[1] يتمتّع بإمكانات خلقية وعقلية فائقة، أي إنهم يرون فيه المثال الحقيقي الأعلى للكمال.

وليس بخافٍ على ذي علم؛ أنّ الحضارة العربيّة قد أولت اهتمامًا بالبطولة «بحيث شحنت صورة البطل (الفارس) في الشّعر العربي القديم بحمولات غريبة يعتريها التساؤل، ويشوبها التّناقض الذي ينبع في حقيقته من تناقضات الواقع.»[2]

غير أن الباعث الحقيقي وراء بناء مفهوم البطل في الشّعر العربي الكلاسيكي؛ هو استشعار الموت وحتميّته، وهذا ما نستبينه من قول الباحث (أحمد محمود خليل): «إنّ الإيمان الذي لا يتزعزع بحتميّة الموت لا بدّ أن يدفع الشّاعر إلى أن يختار البطولة قيمة جماليّة، وفعلاً اجتماعيا، ويشجّعه من ثمّ على أن يباشر صياغة هويّته الوجوديّة باعتبار أن يكون أو لا يكون، أن يكون عبدًا قميئًا أو بطلاً مجيدًا، وباعتبار أنّ المسافة بين الموت في دائرة الحتميّة، والموت في دائرة الحريّة هي المسافة بين القماءة والبطولة.»[3]

ويُذكر أنّ الموت الذي أفرط الوعي الفنّي العربي الجاهلي في تصويره حسب (المرعي) أنّه؛ ذلك الموت الذي لا مهرب منه، الموت الواقع لا محالة، ذلك الذي يتحقّق في المعارك والحروب، لذلك انقلب القتل من قيمة قبيحة إلى قيمةساميّة، تعبّر عن قدرة القبيلة على

[1] فؤاد المرعي، مفهوم البطولي في الشّعر العربي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 293، 01 جويلية 1986، ص 15.

[2] فؤاد المرعي، المرجع نفسه، ص 17.

[3] أحمد محمود خليل، مرجع سابق، ص 129.

خوض معارك الثّأر وصدّ الغزوات، ولعلّه أساس قويم في معيار البطولة «فالفارس البطل لا يقتل حبًّا في القتل، بل هربًا من الموت وطلبًا للحياة.»[1]

ولربّما قد يسلّمنا هذا المعنى إلى ملحوظة أسلوبية تتمثّل في المفارقة؛ "مفارقة الجليل البطولي" حيث ينزاح القتل من كونه فعلاً شنيعًا يعادي الفطرة البشريّة، إلى مطلب بطولّي يغذّي المنحى الجليل في الذّات الإنسانيّة.

إنّ الإحساس بالموت مؤشر على ضرورة التزام موقف بطولي ضدّه، وهو موقف ينمّ عن تقدير الشّاعر العربي لذاته والأخذ بها نحو التّرفع عن الذّلة والضّعة أمام هول الموت، وما يثمّن هذه الذّات ويعلي شأنها في مدارج الكمال؛ تجسيد الشّاعر العربي المثال السّامي للبطولة عبر مواجهة الجليل (الموت) بالجليل (البطولة)، فقد أدرك الوعي الشّعري العربي أن لا مناص من دحض قوى الفناء والزّوال، دون القيام برد فعل جليل يضاهيها ويكافئها، بل ويستخلص من طبيعتها الجليلة، بمعنى؛ أنّ الذّات تصبح جليلة في هذا المقام بالنّظر إلى هول وجلال الموت، فكانت البطولة أجلّ أثرٍ يغذّي هذا المسعى، وما عسى أن تكون البطولة إلاَّ وجهًا آخر من أوجه الجلال ودرجة من درجاته، فكأنّما الشّاعر هنا باتخاذه زمام المبادرة والمواجهة يكرّس جلال ذاته مقابل جلال الموت، وهذا ما يومئ إليه الباحث (حكمة شافي الأسعد) في نصه قائلاً:

«الإقدام والجرأة هما أساس البطولة، لأنّ البطل يعي ماهيّة المصير الذي يؤول إليه لذلك يحتاج إلى الجرأة والإقدام، وهو يعرف أنّ الغاية أبعد من التّفكير في المصير، وأبعد من الذّات الفرديّة، التي لا بدّ من أن تحاول تحقيق طموحها، لكن عليها أن تحقّق غايات القبيلة والأسرة في الحماية ودرء المخاطر، لذلك من يمتلك الإقدام والجرأة هو الذي لا يخشى المصير، وإقدام البطل هو مُفتَتح جرأة الآخرين وإقدامهم، فهو الحافز على إثبات الذّات

[1] فؤاد المرعي، المرجع السابق، ص 17-18.

الجماعيّة، وإثبات الواجبات الدّفاعيّة لكلّ فرد.»[1] وهذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأنّ البطولة يمكن أن تنضوي على كل معنىً يشمل كل فعل إقدامي مضاد مهما كان دافعه.

إنّ معنى البطولة الجليلة يكثّف في هذا المقام من خلال الإقدام على الموت ومجابهته في ساحات الوغى، وأنّ الفارس الحقيقي يذهب إلى الموت ويختاره بمحض إرادته، ولا ينتظره أن يأتي إليه «لقد كان الإقدام على خوض المعارك وقتل الأعداء ضرورة من ضرورات الحياة، وكان الجبن والتّقاعس عن ذلك أشنع العيوب التي يمكن أن يوصف بها البدوي، فاتهام البدوي الجاهلي بالجبن إهانة لا يغسلها إلاّ الدّم، وليس أقبح من الجبان الذي يلزم زوجه فلا يغادر خيمتها، ولا يرجى منه كرم ضيافة أو ثبات في السّلاح.»[2]

وجدير بالتّنويه أنّ مفهوم البطل الجليل يتّخذ منحيين اثنين: يتعلّق الأول؛ بذلك الفعل البطولي الثوري الذي يستوحيه الفارس من روح الجماعة تعبيرًا عن همومهم وتطلّعًا إلى طموحاتهم، كونه ابن مجتمعه وصوته ومرآته، وهذا المعنى نلمحه عند نفر من النّقاد والباحثين الجماليين المعاصرين؛ حيث يقرّر الباحث (أحمد محمود الخليل) أنّ البطل تربطه بجماعته أواصر متشابكة وملتحمة، لا فواصل بينهما، وقد عدّه مسؤولاً عن هذه الجماعة تمامًا كمسؤوليّته عن نفسه، وهذا هو السّر في كونه لا يدّخر جهدًا في الذّود عنها والتّضحيّة بنفسه في سبيلها، وهذا في حدّ ذاته ملمح بطولي جليل يتّصف بالثّورية، وقد عزّز رؤيته هذه بشواهد من شعر (ربيعة بن مقروم الضّبي)، باعتبارها شواهد قد جمعت معظم موضوعات الفعل البطولي الجليل[3] فيما يراه:

[1] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 120.

[2] فؤاد المرعي، مرجع سابق، ص 19.

[3] أحمد محمود الخليل، مرجع سابق، ص 114 وما بعدها.

فيا رُبّ خصمٍ قد كَفيتُ دفاعـــــه وقومّت، منه درأهُ، فتنكّبـــــــــــا
ومولًى، على ضنك المقام، نصرتـه إذا النكس أكبى زنده، فتذبذبـــــــا
وأضيافِ ليل، في شمال عريّـــــة قَرَيتُ، من الكُوم، السّديفَ المرعَّبَـــا
وسِرْبٍ، إذا غَصّ الجبانُ بريقَـــهُ حَمَيْتُ إذا الدّاعي إلى الرّوع ثَوَّبـــا[1]

هنا يتبدّى لنا جلال البطل من وجهة نظر (الخليل)؛ بحيث ينبثق من انتمائه المتوحّد بمجتمعه الذي يظهر دائمًا محمّلاً بمسؤوليّاته وأزماته، وهذا ما يحدو به إلى القيام بفعل بطولي ثوري، بدافع الالتزام والمسؤوليّة ترسيخًا لقيم المجتمع، وتحقيقًا لوجوده وديمومته.

وهذه رؤيةٌ تمتدّ أطيافها فيما ذهب إليه النّاقد (عبد الكريم اليافي) حيث يرى؛ أنّ من سمات البطل الجليل أنّه يتعاضد بشكل متين ونظرائه من بني جلدته في صميم المجتمع الذي نشأ فيه، إنّه كيان فاعل مع حركة الواقع وفعّال في الدّفاع عن مثلها الجمالي الأعلى، ويحلم بواقع اجتماعي مغاير وبديل يخلو من مظاهر الاستلاب، فضلاً عن أنّه إنسان اختار الحفاظ على مبادئه والتّمسّك بها خدمةً لمنطق التّغيير الاجتماعي، إنّ مفهوم البطولي يتجسّد في الشّعر العربي (الجاهلي) في صورة الفارس الذي يقترن بالقبيلة ويتفاخر بنسبه إليها، واهتمامه بنسبه يعود إلى أنّه يقاتل ضمن قبيلة أو مجتمع يحمل اسمه ويدافع عنه، لذلك تكتسي أعماله البطولية طابعًا اجتماعيًّا لا فرديًّا.[2]

وعلى هذا الأساس؛ فقد فهم المجتمع الجاهلي أنّ الحفاظ على الأمن والحياة في كنف صراع دائم مع طبيعة موحشة يبتغي بطلاً جسورًا وفارسًا مُفدّى «يتمنّى أن يقهر الزّمن والموت، ولهذا الوعي طابع فاجع عند الجاهلي، لأنّه في بحثه عن المخارج لم تكن تحرّكه

[1] ربيعة بن مقروم الضّبي، ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، تح: تماضر عبد القادر فيّاض حرفوش، دار صادر بيروت، ط1، 1999، ص 24-25.

[2] ينظر: عبد الكريم اليافي، بدائع الحكمة: فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، دار طلاس، دمشق، ط1، 1999، ص 97-98. وينظر: فؤاد المرعي، مرجع سابق، ص 09.

فاعليّة دينيّة نحو تعالٍ إلهي مخلّص، فهو عالق بالأرض يبحث من خلال وثنيّته عن تعال من نوع آخر يسمّى التّعالي الأرضي، إذ ليس له غير الأرض يخلص لها ويخضع لإيقاعها، والإخلاص للأرض دخول في العمل والحركة فهو فروسيّة وبطولة.»[1]

إنّ الفارس البطل لديهم صناعة قبليّة مجتمعيّة، واستجابة لشروط بيئتها وحياتها، وليس ذلك غريبًا عن مجتمع يقدّس البطولة ويعتدّ بها، ويراها أسمى القيم الواجب توافرها في المثال الإنساني الكامل، وهذا ما يعزّز دوافع انتمائه للمجتمع.

وبحسب مادّة الجليل في شعر الجاهليّة تحضر الصّلعكة مفارقة أخرى تضاف إلى حقل الجليل البطولي، بوصفها قيمة بطوليّة جليلة، وقد يبدو هذا الحضور غريبًا كونها نزعة وضيعة تنبع من الفعل البطولي الثّوري الذي يتبنّاه الصعاليك مواجهةً للموت، وترسيخًا لإرادة الحياة في الوعي النّقدي المعاصر، حيث يُشير الباحث (أحمد محمود خليل) أنّ أصحاب المواقف البطوليّة أولئك الذين جابهوا الموت ورسموا بطولاتهم في أفق جماليّ فريد، كانوا معظمهم صعاليكًا، والعلّة التي يسوقها الباحث لتعزيز رأيه؛ هي أنّ هؤلاء (الصّعاليك) قد «اضطرّوا بدافع من أزماتهم الاجتماعيّة ومسؤوليّاتهم القبليّة، إلى مواجهة الموت على نحو شبه دائم، فقد كانوا منه قاب قوسين أو أدنى، واتّخذوا حتميّة تحقّقه معيارًا للتّرفّع عن الحياة الذّليلة، والارتقاء عن كل ما يوصم الوجود الإنسانيّ بالقبح.»[2]

يبدو –إذًا– أنّ الصّعلكة ملمح بطولي لامع، يجسّد الصّورة المثاليّة لجلال الذّات كما ارتسمت في الوعي الفنّي الجاهلي، فالصّعلوك بطل ثوريّ يشارك قبيلته همومها، ويسعى إلى حلّها وهو بطل المستضعفين والفقراء منهم، إنّه (روبين هود) القبيلة –إن جاز التّعبير– وفارسها ومخلّصها، وحديثنا هنا لا يشمل طائفة الصّعاليك الشّذّاذ الخلعاء أو الأغربة منهم الذين لا تربطهم صلات متينة ومجتمعاتهم، لكونهم خلعاء أو لكونهم أبناء إماء أسيادهم، فلم

[1] أدونيس، مرجع سابق، ص 14–15.

[2] أحمد محمود خليل، مرجع سابق، ص 130.

يعترف آباؤهم العرب بهم، بل مدار الحديث هنا؛ عن تلك الطّائفة من المتمرّدين الثوريين التي صنعت بمباركة المجتمع أو القبيلة، أولئك الذين اختاروا الصّعلكة تمرّدًا عن الأوضاع الاقتصادية المزرية، فالفارس الصّعلوك أبعد النّاس عيشًا عن حياة الضّعة والذّلة، وعن عمر بلا مغامرة أو مأثرة وفروسيّة.[1] فقد شكّل الوعي الشّعري الجاهلي (الصّعلوك) في بناء جماليّ، يولّد في النّفس الإحساس بجلال الصّعلوك وعظمته، وأحاطه بهالة من الإجلال والقداسة.

ويشاطر هذه الرؤّية الباحث (جميل السعود) إذ يرى أنّ الصّعلكة قد «كانت جزءًا من ظاهرة عامّة في المجتمع الجاهلي، [...] إنّ الصّعلكة لم تكن تلقى في الجاهليّة إنكارًا، وأنّ الصّعاليك لم يكونوا موضع النّفور أو البغض، بل كانت بمثابة نزعة إنسانيّة نبيلة، ومظهرًا من مظاهر القوّة والمنعة [...] وبعدُ؛ فالصّعلوك فارس اليأس، وبطل الحرّية خارج المجتمع وعدو التّقاليد، التي تسوّي بين النّاس في الظّلم والفقر والمهانة، ولا تسوّي بينهم في القيمة والغنى والكرامة، وقد أصبحت البطولة من الغايات الإنسانيّة الخالصة بالنّسبة للفرسان الصّعاليك.»[2]

وهكذا نفهم؛ أنّ الصّعلكة قد نُقلت من الحيّز الأخلاقي إلى الحيّز الجمالي في الذّائقة الفنيّة العربيّة الجاهليّة، كونها صارت من أهم اللّوحات التي تلهم الصّورة الكاملة للبطل وتتمّم أطرافها، وحركة ثوريّة تضم أفكارًا تقدّميّة تحارب جميع مظاهر التّمييز والظلم والضّعة، بل يمكن أن نعدّها فلسفة بناء وتغيير، ووفق هذا النّهج يمكن أن نتعامل مع نصوص الصّعاليك؛ على أنّها تمثل نزعة ثورية هروبية تطمح تغيير الواقع المادّي والمعنوي للشّاعر وكذا الوضع القبلي السّائد، فالشّعراء الصّعاليك ما تصعلكوا إذ تصعلكوا إلاّ بعد يأسهم من تلك الحياة الرّتيبة التي سنّها مجتمعهم القبلي، فأعلنوا سخطهم على بعض القيم الاجتماعيّة،

[1] ينظر: جميل السعود، البطولة في الأدب الجاهلي، دار فضاءات للنشر والتّوزيع، عمّان، ط1، 2014، ص 255.

[2] جميل السّعود، مرجع سابق، ص 254-255.

إمّا لعدم انسجامهم معها أو بعد إعلان القبيلة عزلهم وخلعهم، ومن ثمّة كان إعلان المقاطعة، بحيث يكاد النّص الذي أنتجه الصعاليك يتميّز بظاهرة فنيّة عامّة وهي إعلان القطيعة والبحث عن البديل، فالشّعراء الصعاليك؛ «لم يعد بمقدورهم تحمّل النّاموس الطّبيعي الذي سنّته القبيلة، إنّه هروب يمتزج بالرّفض، رفض القيم التي لم تعد تنسجم وطموحات الفرد وحريّته.»[1]

فالفارس الصّعلوك بهذا الفهم «قد خلق لنفسه موقفًا ثوريًّا، ما جعله فارسًا مبجّلاً في عين مجتمعه، يمثّل أنصع مظاهر البطولة، فيستوعب حاجات مجتمعه، ويلبّي نوازع الإنسان الذي آمن بهذه القيم، وتربّى في ظلالها، واستمدّ منها مقوّمات حياته.»[2] إنّه بهذا المفهوم يشكّل أنموذجًا قوميًّا اجتماعيًّا، صاحب قضيّة ورسالةٍ وموقف، وهذا يدخل في نطاق جلال الذّات وترفّعها.

ولهذه الرّؤية صداها القويّ في الوعي الشّعري العربي المعاصر؛ حيث تُمثّل الجلالَ في الذّات البطوليّة الجماعيّة، من خلال فخرها بانتمائها إلى الطّبقة المهمّشة التي تقع تحت الظّل متحديّةً الموت وقوى القبح والاستلاب التي تنخر مجتمعها.

وقد كان للنّقاد العرب المعاصرين نصيب واسع لمكاشفة هذه الرّؤية، حيث التفت الباحث (محمد كلاّب) إلى أنّ الوعي الشّعري المعاصر، قد استطاع أن يبلور مفهوم الجلال من خلال نموذج البطل الجماعي أو البطولة الجماعيّة، وقد هدف هذا الشّعر إلى تكريس جلال الذّات من خلال هذا النّمط البطولي، وهو ما لاحظه الباحث في نماذج كثيرة من شعر (إبراهيم المقادمة)، لعلّنا نقتبس أحدها على سبيل المثال لا الحصر، يقول:

لا بأس بالكسر... بالموت

نصنع بالموت فجر الغد

---

[1] بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشّعر الجاهلي: رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص 75.

[2] نوري حمودي القيسي، البطل في التّراث، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1988، ص 55.

ومن زنزانة في السّجن أو وجع بمستشفى

ستولد فرحة العِتق

وعبر جراحنا، وقوافل الشّهداء في السّاحة

ستزهر زهرة الحق.[1]

ويعلّق (كلاّب) على هذه المقطوعة الشّعريّة؛ حيث يرى أنّ معاني البطولة «تكثّف في الذّات الشّعرية من خلال تفاعلها مع قضايا مجتمعها، وهي شديدة الصّلة بواقعها الذي تفتقت منه وبرزت فيه، لذلك تجدها مدفوعة إلى التّحلّي بروح التّوحد، وتبرز عمق التّلاحم بين البطل وأبناء شعبه، وقد لمس الباحث من هذا التّشكيل الفنّي للنّمط البطولي الجماعي تعبيرًا عن روح المقاومة والتّغيير، والرّغبة في بناء مجتمع يسوده الخير والعدل والحريّة، وتقديم تجربة بطوليّة أكثر اتساعًا وشمولاً توحي بوحدة الشّعور والموقف.»[2]

وفي السّياق ذاته يثبت النّاقد (سعد الدّين كليب) أنّ البطل في الشّعر العربي المعاصر؛ ينهض من انتمائه إلى الطّبقة الكادحة، وجلاله ينهض من جلالها أيضًا، وحرصه الدّائم على صدّ الموت واختراقه، ويستوثق النّاقد في هذا المناط بقول (محمود درويش) في قصيدته "أحمد الزّعتر":

وأصعد من جفاف الخبز والماء المصادر

من حصان ضاع في درب المطار

ومن هواء البحر أصعد

من شظايا أدمنت جسدي

وأصعد من عيون القادمين على غروب السّهل

وأصعد من صناديق الخضار

[1] إبراهيم المقادمة، لا تسرقوا الشّمس، مجلس طلاب الجامعة الإسلاميّة، غزّة، فلسطين، (د ط)، 2004، ص 32-33.

[2] محمد مصطفى كلاب، مرجع سابق، ص 13 وما بعدها.

وقوة الأشياء أصعدُ

أنتمي لسمائي الأولى وللفقراء في كلّ أزقّة

ينشدون

صامدون

وصامدون

وصامدون

جلدي عباءة كلّ فلاّح سيأتي من حقول التّبغ

كي يلغي العواصم

وتقول: لا

جسدي بيان القادمين من الصّناعات الخفيفة

والتّردّد... والملاحم

نحو اقتحام المرحلهْ

وتقول: لا[1]

من هنا يمكن التّأكيد على؛ أنّ البيئة الاجتماعيّة هي الحاضن الطّبيعي والمباشر للبطل الثّوري، ويعتقد (كليب) أنّ «تكوين البطل بهذه الصّورة الجليلة، يعضده موقف ثوري صدامي عام يتبلور من واقعه، الذي ينمّ عن نزعة رافضة داحضة للظلم والقهر والاستلاب فـ(أحمد الزّعتر) هنا؛ بطل صنع جلاله من كونه متمرّدًا على الموت متعاليًا عليه، وعصيًا على قباحات الواقع وكل ما يشوّهه، هو ابن شعبه وخادمه وحاميه، وصانع مجده وخلوده.»[2]

هكذا هو ميلاد البطل من رحم الجماعة التي ينتسب إليها، ومهما أغرق البطل في ذاتيّته واعتداده ببطولته «لا يمكنه أن يقيم فاصلاً بين ذاته وبين الكلّ الأخلاقي الذي هو

[1] محمود درويش، ديوان محمود درويش، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ص 483 وما بعدها.

[2] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 151 وما بعدها.

جزء منه، بل يعتبر نفسه أنّه يؤلّف وهذا الكل وحدةً جوهريّةً، فالبطل يمثّل الجماعة، وهو حامي حاجاتها ومُثُلها، وهذا الانتقال من الاعتداد بالذّات إلى الآخر، هو الذي يدعم القيمة الجماليّة للبطولة، فذلك أكثر إظهارًا وتوضيحًا للجمال فيها.»[1]

وعلى النّقيض من كل هذا؛ لامس النّقاد والباحثون الجماليّون توصيفًا آخر للبطل الجليل في الشّعر العربي، الذي يعدّ شكلاً حسيًّا آخر لنموذج الذّات الجليلة، بعد البطل الثّوري ذي المنشأ الاجتماعي أو القبلي «ذلك البطل الذي يستمدّ معناه من حالة الأمّة والجماعة ومن عقليّتها، ومن عقيدتها [...] البطل الذي تتبلور فيه آمال الأمّة، وتتحقّق فيه مطامحها، وتتخلّص به آلامها ويتفاعل معها، فهي تخلقه وهو يخلقها، وتكوّنه ويكوّنها، وهي هو وهو يسمّى بها، ويتناسب مع قومه ويتناغم، إذ تتهيّأ الأمّة للبطل، ويكون البطل صورة قريبة للكمال من جنس صورتها.»[2]

إلاّ أنّ بطولة البطل لا تحقّق الجلال إذا ما كان الدافع الذي يحدوه إلى اعتناق البطولة دافعًا اجتماعيا فحسب، فبمقدور الفعل البطولي أن يكون فرديّ الأداء «وتشكّله ينهض من إرادة الذّات ويعود إليها، فقد برز في شعر الحداثة على وجه الخصوص ثيمة الانبعاث، التي رأى فيها الباحثون أنّها تصوّر استطيقي، يجسّد رؤيا الذّات الحداثيّة التي تبرهن عن ما في الواقع من ضحالة، وذلك عن طريق ما تطرحه من بدائل على مستوى الفرد والمجتمع.»[3]

في المقابل من ذلك ظهر نموذج البطل الانبعاثي، وهو ذاك البطل «الذي ينهض من رماد القهر ودمار الواقع، ليعيد ترتيب الأشياء في وضعها السّليم، فيناصر العدل والحق في

---

[1] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 26. وهيجل، فكرة الجمال، ص 144، وكذلك: هلال الجهاد مرجع سابق، ص 406.

[2] أحمد أمين، البطولة والأبطال، مجلة الهلال، القاهرة، العدد3، 01 مارس 1949، ص 18-20.

[3] رشدي الماضي، الأسطورة وانبعاث البطل، جريدة الاتحاد:

https://www.alittihad44.com/mulhaq/مقالات/الأسطورة-وانبعاث-البطل-رشدي-الماضي

بتاريخ: 2021/06/09، الساعة: 15:14.

عالم الظّلم والفساد، والبطل الانبعاثي لا يمتّ لواقعه أو مجتمعه بأي صلة، ومظاهر الجلال في هذا النّموذج نستوثقها من خلال؛ انقطاعه التّام عن واقعه واغترابه الطّوعي عن علاقاته الاجتماعية، وأنّه يحوز قدرات ميتافيزيقيّة هائلة، وينطلق من ذاته الفرديّة المتعالية.»[1]

هكذا يكون ميلاد البطل الانبعاثي، ميلادًا عصاميًّا ميثولوجيًّا، في إشارة إلى الغياب التّام أو شبه التّام للتّواصل مع جماعته واغترابه عنها، ويوصف البطل الانبعاثي من قبل النّقاد والباحثين؛ بقدرته اللاّ متناهيّة على النّهوض من ذاته الواعيّة التي تتعالى عن الواقع وجميع مكوناته الحضاريّة والاجتماعيّة.

لقد استثمر النّاقد (سعد الدّين كليب) هذا المعنى، وعبّر عن تجلّي هذا البطل الانبعاثي في رمزية (الحجر) في الشّعر العربي المعاصر، ممثّلاً بمقطوعات شعريّة تغذّي هذا المنحى الجمالي، فقد رأى (كليبًا) أنّ «رمز الحجر كثيرًا ما بدا حاملاً لمفهوم البطولي بالنّظر إلى كونه خاصّة من خواص التّجربة النّضاليّة الفلسطينيّة، ومن منظور أنّ البطولة هي المخلّص من الاحتلال والاستلاب، حيث رؤيَت قيمة البطولة شكلاً من أشكال الخصب والانبعاث، أي إنّ الحجر قد أصبح بطلاً انبعاثيًّا، إذ صعد (سميح القاسم) برمز (الحجر) إلى مستوى البطل الانبعاثي، مرتكزًا على إستراتيجية الانتفاضات مرّة، وعلى أسطورة الانبعاث مرات أُخَر»[2] يقول:

كان شعبها من الأطفال

وكانت مليكتهم

سنونوة تطير دومًا نحو الرّبيع

أمّا الملك

---

[1] محمد عزّام، الأسطورة في الشّعر السّوري المعاصر ، نقلا عن:

https://www.startimes.com/f.aspx?t=11377537 بتاريخ: 10/ 02/ 2021/ الساعة:00:03. وينظر أيضًا: سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 151.

[2] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 94.

فكان حجرًا

مات الحجر

فصار وردة

ماتت الوردة

فصارت تفاحة

من رماد الموتى انطلقت عنقاء جديدة

تطير دومًا نحو اسمها.[1]

وحتى تتّضح الرؤية أكثر؛ يعمد النّاقد إلى تفسير هذه الأبيات بما يتماشى وفكرة الانبعاث أو البطل الانبعاثي الذي تجسّد في رمز الحجر، فيرى «أنّ زواج الحجر بالسّنونوة الرّبيعيّة، قد جعل منه بطلاً انبعاثيًّا، يموت لا ليفنى، بل كي يتحوّل إلى طور أرقى، ليتحوّل إلى وردة، فتفاحة، فعنقاء جديدة تعلن عن الرّبيع أو الانبعاث»[2] وفي ضوء ذلك ينتهي (كليب) إلى أنّ؛ «رمز الحجر في الشّعر الفلسطيني المعاصر قد ولج مرحلة الألوهة المؤنسة أو بحسب مصطلحات علم الجمال، دخل مرحلة الجلال.»[3]

ونحن حينما نتحدّث عن صورة الفارس البطل؛ إنّما نحن نتحدّث عن الصّورة العامّة لجلال الذّات، وفي خضمّ كل هذا تتضّح العلاقة المتينة بين قيمتي الجليل والبطولي «هذا إن لم يكن البطولي على درجة دنيا من الجليل، كون أنّ الجلال يذهب إلى التّعاظم والقوّة ويولّد شعورًا يؤكّد تفوّق العالم على القوّة الإنسانيّة، لكنّ الإنسان يصرّ على تأكيد ذاته وحرّيته.»[4] وهذا تمامًا ما لمسناه في نموذج البطل كتجلٍّ، والبطولي كشعور وقيمة في الفهم النّقدي العربي المعاصر، وكلون من ألوان جلال الذّات وعظمتها وسمّوها.

---

[1] سعد الدين كليب، المرجع السابق، ص94.

[2] سعد الدين كليب، المرجع نفسه، ص 95.

[3] سعد الدين كليب، المرجع نفسه، ص95.

[4] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 27.

وغير بعيد عن هذا السياق؛ تستعلي قيمة **السّمو** أو **السّامي** كمؤشّر لامع لجلال الذّات؛ ولعلّ هذا يستوجب منّا أن ننوّه إلى: «أنّه ثمّة تشاكلاً اصطلاحيًّا بين السّامي والجليل، فضلاً عن التّعالقات القيميّة بينه وبين البطولي، فيُذكر أنّ "السّامي" كثيرًا ما يتحدّد بالعظمة الماديّة أو الرّوحيّة، التي تستدعي جهدًا إدراكيًّا مضاعفًا وغير عاديّ، كما يتطلّب إعمال قدر عال من الملكات الذّهنيّة والنّفسيّة بغية استيعابها جماليًّا، وينتفي إثر ذلك شعور العجز والقصور تجاهها، علاوةً على تنامي مشاعر الحماسة والتّبجيل لها، أثناء عملية الاستيعاب وفي تقويمها النّهائي، وهو ما يفترض الإشباع النّفسي بالظّاهرة التي تعالج مفهوم السّامي.»[1]

لقد نشطت كثير من الدّراسات التي تضع "الجليل" و"السّامي" على قدم المساواة والتّكافؤ، في حين أنّها أغفلت بعض الفروقات الجوهريّة التي تحقّق التّمايز بين المصطلحين، التي عمدنا إلى الإشارة إليها بشكل موجز في الفقرات السّابقة، ولكن إذا أمعنا النّظر في نصّ (سعد الدّين كليب) السّالف الذي يقدّم فيه السّامي؛ فإنّنا نرقب استبعاده صفات القلق أو الرهبة في الموضوع السّامي، كونها مشاعر تنبعث فقط أمام تلك الظّواهر الماديّة والروّحية التي تحيل إلى الجلال، فالجليل لديه قاهر أو مقلق، فضلاً عن صفات العظمة الذّاتية فيه، ويفصل النّاقد بين السّامي والجليل باختصار شديد، حيث يرى أنّ تجربة الجليل يمكن تلخيصها في كلمتين أساسيّتين لهما الوقع ذاته في اللّغة الإنجليزيّة وهما: «"المبجّل–Awful" و"الرّهيب –Aweful" غير أنّ تجربة السّمو قوامها التّبجيل فحسب، بعيدًا عن مشاعر الرّهبة أو المهابة أو القلق، التي تعدّ من خواص الموضوع الجليل التي يصعب فيها التّغلّب على تلك المشاعر، وبهذا فإنّ ثمّة فرق في الدّرجة، لا في النّوع بين السّامي والجليل، فليس كلّ سامٍ جليلاً، في حين أن الجليل سامٍ بالضّرورة.»[2]

[1] سعد الدّين كليب، التجربة الجماليّة في شعر أبي ريشة، مجلّة علامات في النّقد، العدد 71، 01 نوفمبر 2010، ص 238.

[2] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 239.

إذا سلّمنا بالمنطق الذي بنى عليه (كليب) تصوّره هذا، فإنّه لا ينبغي أن نضع القيمتين في مستوى واحد، لأنّ حكمنا في الغالب على الظّاهرة الفنيّة سيكون مشوّهًا ومبتورًا، وتغدو هذه المفهومات هلاميّة مائعة ما لم نستطع أن نميّز بينها ومنحها تصوّرًا كليًّا، غير أنّنا لا يمكن أن ننفي أنّ مقولة السّامي قد لمعت في المشهد الشّعري العربي كشعور وقيمة بشكل ملحوظ، ومن ثمّ وجّهت أنظار النّقاد العرب المعاصرين إلى تقصّي ملامحها في متونه وتفسيرها، وإبراز مقوماتها التي تؤهّلها من مفهوم مجرّد إلى قيمة استطيقيّة تامّة، غير كونها «لازمة جماليّة لتأكيد الإنسان في الوجود ولقدرته على ترويض الطّبيعة، ولموقفه الحازم من التّناقضات الاجتماعيّة الكبرى.»[1] فالتّجربة الاستطيقيّة –بعد هذا– التي تقوم على السّمو، تحسن التّعبير فنيًّا عن ذلك الاستعلاء الذّاتي والروّحي، عن كل ما يوصم الواقع بالقبح والتّشوّه والتّناقض.

ينظر الباحث (هلال الجهاد) إلى أنّ؛ السّمو لم يفهم في الوعي الشّعري العربي فهمًا مغرقًا في المثاليّة، بل عدّ غايةً قوامها المعاناة والصّراع الدءوب مع فضاء الدّهر، الذي يصفه بأنّه فضاء منكفئ ومغلق، لقد أدرك الشّاعر العربي أنّ الدّهر من القوى العاتية التي تسلب الإنسان وجوده، وتبقيه في تخوم غليظة تحول بينه وبين كينونته المنغلقة على فقرها الجمالي، لذلك نلفيه يكافح هذه القوة من أجل الظّفر بالتّعالي عليها، ويرى فيها ذاته في الحين ذاته، فالسّمو الجمالي عندئذ؛ ينمو من هذه المحطّة ليوضّح صورة الذّات في ذاتها مؤكّدًا وجودها، وصانعًا تاريخها في القيمة الإنسانيّة، وفي ذلك تكمن قيمة الإنسان الجمالي في ملاحقته المستمرّة لما هو ممكن من المعنى في ذاتيّته.[2]

وهذا يعني أنّ مادّة السّامي في الوعي الشّعري العربي وحسب الفهم النّقدي المعاصر؛ قد تشتمل في أصلها على معنى الصّراع والمواجهة، تلك الغاية التي تحفظ للذّات تمركزها في

[1] ميشال سليمان، السمو في الشعر بوصفه مقولة جماليّة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 10، 1981، ص 23.

[2] ينظر: هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 309–310.

لحمة الوجود، وتعاليها عن كل ما يمتصّ جمالها ويقرّ انحطاطها وتسفّلها، وتعقّبها حلمَها في تحقيق كمالها وكينونتها ضدّ شبح الدّهر المميت، بحيث يصحّ التّوكيد هنا أنّ: التّسامي الذّاتي تغذّيه غاية ما، أي إنّه ذو منشأ غائي.

ومن باب آخر يطلّ مفهوم السّمو أو السّامي في فكر (الهلال) النّقدي على معنى التّماهي والتّناغم، بمعنى؛ كيف أنّ الذّات تلقي بسموّها وجلالها على ذوات أُخر، أي إنّها تشكّل مصدرًا تنهل منه الذوات الغريبة عنها، وتتوحّد معها تحت راية السّمو والجلال، وهذا ما ينبئ عن إمكانيّة امتداد فعل التّسامي، وبُعد أثره، وخصوبة توظيفه، والذّات إذ تشارك هذا التسامي ليمسّ بأطيافه ذواتًا شتّى؛ فإنّها تكرّس مسعى ثمينًا يعزّز ممكنات المعنى ويؤسّسها جماليًّا، والشّاعر في بعثه لسمو ذاته فإنّه يستهدف الوعي الإنساني الذي ينتمي إليه بصفة كليّة، ويقوده إلى حيث المثال الأعلى للسمّو والجلال، أي يوجّهه إلى ذاته التي تفيض سموًّا وتعاليًّا، والشّاعر في هذا المقام فإنّه يحاول تشكيل نماذج إنسانيّة جماليّة متعالية وجليلة، ومحاولته هذه تتجاوز فكرة المديح أو الثّناء، فهنا نلامس دعوة صريحة من (الجهاد) إلى إعادة النّظر في كثير من أساليب المدح والثناء والفخر التي تضجّ بها مظان الشعر العربي، فمثل هذه الأغراض تسطّح فهمنا الشّعر العربي وتفقّره، إذ إنّ الهدف الذي كان يسعى إليه الوعي الشّعري؛ هو «تأسيس نموذج الإنسان الجمالي العربي في الوعي الجماعي، بوصفه قيمة كلّ القيم والمثل الأعلى الذي لا يوجد عند نقطة معيّنة ولا في مكان ما، بل في ذات الإنسان، وفي سعيه الحثيث إلى الكمال الذي يتظاهر سمُوًّا وجلالًا من خلال التّجربة الجماليّة الشّعريّة.»[1]

وبعض الشّعراء يؤكّد هذا الجانب، وإلى ذلك الإشارة بقول (النّابغة الذبياني)؛ في وصف ما تمثّله عظمة وسطوة (النّعمان) الذي يستمدّ سموّه من جلال الموت وجلال الحياة معًا، عبر هذا التّشكيل الاستعاري القياسي والفريد:

[1] هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 310 وما بعدها.

فإنّي كاللّيل الذي هو مُدركـــــــــــي وإن خِلتُ أنّ المُنتأى عنك واســـعُ
خطا طيف حُجنٌ في حبال متينـــــــة تمدّ بها أيدٍ إليك نـــــــــوازع
وأنت ربيع ينعش النّاس سَيبُـــــــــهُ وسيفٌ أُعيرتْهُ المنيّة قاطـــــــعُ[1]

إنّ المسألة الأساسيّة التي يريد الباحث تكريسها في الوعي النّقدي المعاصر فيما يتعلّق بمبحث السّمو في التّجربة الشّعريّة العربيّة؛ هي أنّ الذات في سعيها إلى التّسامي فإنّها تصطدم بعوامل بإمكانها أن تعرقل مسعاها الجمالي، ويشكّل فضاء الدّهر إحدى القوى الجليلة التي تحدّ من ممكنات الذّات في تحقيق مبتغاها ذاك، باعتباره فضاءً مميتا ومُفنيًا، فتضطرّ هذه الذّات في رحلة بحثها عن التّعالي الكامل أن تواجه هذه القوة الضّاغطة، ظفرًا بكينونتها، وتأكيدًا لوجودها في فضاء الدّهر، وإدراكًا لإمكاناتها اللا متناهية التي صودرت وحوصرت في هذا الفضاء، وإثباتًا لرغبتها الجامحة في السّمو، والجميل أنّ هذه الذّات لا تكتفي بنيل سموّها فقط، بل تفيض به ليمسّ ذواتًا أخرى سعيًا لتنشئة نموذج الإنسان الجمالي وتعميمه في الوعي الإنساني، وتوجيه هذا الوعي إلى إدراك هذه الغاية، وتهيئته للسّير نحو المثال الأعلى للسّمو والجلال، و–لما لا– نحو صناعة نماذج إنسانيّة جماليّة جليلة وكاملة، مستوحاة من الصّورة الكاملة والحقيقيّة لهذا المثال.

ويدعو (الهلال) في ختام مبحث السّامي؛ أنْ علينا مراجعة فهمنا لكثير من الأغراض والأساليب الشّعريّة التي تضمّنها الوعي الشّعري العربي، وأن نبتعد عن التّسطيح والنّظرة الأحادية القاصرة، وعن ذاك المنظور الوصفي الذي يحتكم إليه في تفسير علّة هذا التّوظيف، فإذا نحن نظرنا إلى التّجربة الشّعرية في ضوء هذا المنظور أو الرّؤية؛ وجدنا أنّ فهمنا يحتاج إلى تعديل جذري وأساسي، والحقّ أنّ الأمر يسير على نحو استطيقي يغوص في أبعاد التّجربة الشّعريّة ويحلّلها جماليًّا، فقد يكون للوعي الشّعري غاية أبعد من مجرّد ترسيخ أساليب المدح والثّناء؛ إنّه يعدُ العالم جماليًّا من خلال تأسيس الكائن الجمالي

[1] هلال الجهاد، المرجع نفسه، ص 312.

(الإنسان) جماليًّا، ويقرّ قيمته السّاميّة فوق كلّ القيم، وبمجرّد تحقيق هذا المسعى الاستطيقي، يمكننا القول بأنّ: مقولة السّامي قد حقّقت غرضها الاستطيقي، وبالتّالي فقد انزاحت من متاهة التّجريد إلى التّحقق القيمي، موقفًا ورسالة وتجلّيًّا حسّيًّا من تجليّات الجليل (جلال الذّات).

وتعزيزًا لهذه المقاربة التي قدّمها (الهلال)، نلاحظ تفاوت القراءات النّقدية على كثرتها في الإحالة إلى قيمة السّامي في التّجربة الشّعرية العربيّة، والإلحاح عليها بشكل لافت للنّظر، ومن ذلك قراءة النّاقد (سعدّ الدّين كليب) الذي سعى فيها إلى مكاشفة موضوع السّمو بوصفه مكوّنًا جوهريًّا في شعر (أبي ريشة)، ووجهاً من أوجه التّأسيس الجليل للذّات الشّعريّة، ويجد (كليب) أنّ «المتعة التي نتغيّاها من تجربة السّمو، وليفة الزّهو أو التّعالي الذّاتي، ويذكر أنّ هذه المتعة أبعد من أن تكون متعة نرجسيّة، وإنّما تعني الإحساس بالتّملّك العاطفي والمعرفي للموقف، مع إمكانيّة تجاوزه والتّغلّب عليه، بحيث توضع الذّات في الكفّة العليا من الميزان، بحيث تبدو الطّرف الأقوى والمسيطر في المعادلة.»[1] ويصف هذه المتعة بأنّها «متعة تعزيز ذاتي، لا تعزيز نرجسي في العلاقة مهما اختلفت المواقف الفرديّة والاجتماعية وتعدّدت.»[2]

ويشير النّاقد أنّ (أبي ريشة) يقدّم مادّة غنيّةً بموضوع السّامي، ويعزو ذلك إلى أنّ هذا الأمر بإمكانه أن يؤسّس مفهوم الإنسان، انطلاقًا من نظرة الذّات الشّعرية له ووعيها به بمعنى؛ أنّ السّامي يمثل اللبنة الجمالية الأولى في بناء المنظومة القيميّة، التي ترسم صورة الإنسان في الوعي الشّعري، وضمن هذا السّياق؛ يضع (سعد الدين كليب) يده على المعاني الجوهريّة التي يبثّها شعر السّمو، والتي تشكّل عماد إحساسنا بالسّامي في الدّراسة المتوخّاة، إذ يرتكز الفعل السّامي كأحد تبديّات السّامي في شعر (أبي ريشة) حسبه في؛ «إثبات الإرادة

[1] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 240-241

[2] سعد الدين كليب، المرجع نفسه، ص 240-241.

الإنسانيّة المتفانيّة، والدّافعة إلى التّطلّع إلى المعالي، والتّسامق عن الابتذال والوضاعة، ومن دون ذلك لن يتمكّن المرء من أن يكون إنسانًا، فالسّمو يدخل في إقرار المثل الأعلى لما هو إنسانيّ، وكل إخلال به هو إخلال بهذا المثل بدرجة ما، وسقوط في الدونيّة والتّسفّل والعبوديّة، فالسّمو الإنساني يفترض الإمكانيّة في الاحتياز والتّرك معًا، وهو ما ينفي العجز والحرمان الذين يعنيان الوقوع في أسر التّفاهة.»[1]

وهذا بيّن الدّلالة على أنّ السمو سداة الجوهر الإنساني ولحمته، سواء كان ماديًّا أم روحيًّا، وهو مظهر أثير من مظاهر اقتدار الذّات على دحر الوضاعة والتّفوّق عليها، فليس بالإمكان أن نعبّر عن ذات غارقة في قلب الوضاعة والتّفاهة أنّها ذات ساميّة، وإنّما الفعل السّامي مرتبط بإرادة السّمو، لأنّ جوهر السّمو التّفوق على مطالب الذّات ونوازعها في جانب منه، وتجاوز الألم والتّفاهة في الجانب الآخر.

إنّ النّاقد يصل السّمو بعد هذا بالحريّة، إذ يلح على إمكانيّة قراءة السّمو في تجربة (أبي ريشة) الشّعرية على أنّه رديف الحريّة، وكثيرًا ما ترتبط المقولات الجمالية عند (سعد الدّين كليب) بالحريّة، أو بكلمة أكثر دقّة؛ فإنّ النّاقد يجعل الحريّة معيارًا جماليًا في الحداثة الشّعرية تنبثق عنه كثير من المقولات الاستطيقيّة، وترتبط به بشكل أو بآخر «فالسّمو لا يرتبط بالأفكار المجرّدة أو القيم الأخلاقيّة السائدة، بل يرتبط بالجرأة على التّعبير عمّا هو إنساني روحيًّا أو شهويًّا، وهو ما يؤكّد مفهوم الحريّة في شعر (أبي ريشة) للسّمو الإنساني، فلا سمو في غياب الحريّة، بل ثمّة عجز وقصور وحرمان.»[2]

مقولة (كليب) هذه تشدّ الانتباه إلى أنّ السّمو؛ يتجلّى في فكرة تجاوز النّمطيّة السّائدة مع الجرأة على التّعبير عن الواقع دون حجب أو تزييف أو كبت للحريّات، وبذلك تتعرّى الذّات من جميع هذه الملابسات المكبّلة لحرّيتها، وتغدو أرفع من الأقنعة الاجتماعيّة التي

[1] سعد الدين كليب، المرجع السابق، ص 241.

[2] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 242.

تزيّف الحقيقة الإنسانيّة، فهي تربأ بنفسها من أن تستعبد في معاقل الخجل والكبت، مشيرًا إلى قول (أبي ريشة) التّالي:

طوّقتها يا للشّـــــــــــــذا مطوقا مقبّـــــــــــــــــــلا

فما انثنت حائـــــــــــــرة ولا رنت تدلـــــــــــــــــــلا

ولا درت وجنـــــــــــــتها من خجل تبـــــــــــــــــــدّلا

كأنّها في طُهـــــــــــــرها أطهر من أن تخجـــــــــــــــــلا[1]

ويفضي النّاقد من كلّ هذا إلى؛ أنّ مفهوم السّمو في الوعي الشّعري المعاصر ممثلا بتجربة (أبي ريشة)؛ يقترب إلى حدّ بعيد من رؤى الفلسفة الصّوفية، فقد استفاد منها بشكل كبير لا سيما على صعيد الإنسان الكامل الذي يحوز الجلال بأبعاده النّاسوتيّة واللاّهوتيّة، فعلى خلفيّة هذه النّظرة يتأكّد؛ أنّ إحساس الشّاعر بقيمة السّمو في صورة الإنسان الجمالي أشدّ ارتباطاً بصورة الإنسان الكامل المنبثقة من تجارب المتصوّفة، للحدّ الذي يصعب عزلهما أو إقامة فوراق بينهما، وهذا طرح نستبين منه أنّ؛ النّاقد يلمّح إلى أنّ بناء الفعل السّامي في هذا الفضاء الشّعري يتحدّد بفكرة إرادة التّحول، التي تبنى على صراع مستمر بين القيد ولذّة الحريّة والتّجاوز، فهذا الصّراع يرمي إلى تحرّر الذّات من قيود النّوازع الماديّة والاجتماعيّة والتّغلّب عليها، وهو صراع جمالي لامع بين لذّة السيطرة والتّملك، وبين لذّة الحريّة التي تتأرجح الذّات بين أمواجها، وعلى هذا النّحو نستطيع تفسير الميل الطّاغي في الذّات الشّعريّة إلى كل ما هو سامٍ ورفيع، كما نفسّر ذلك الهجوم على كلّ ما يذكّر بالاتّضاع أو التّسفّل، والخنوع والعبوديّة، مما يتناقض وقيم الكمال أو السّمو الإنساني.[2]

هكذا كان ضبط النّاقد لتبديّات السّامي ومعانيه في وعي (أبي ريشة) الشّعري، والتي تصبّ في نطاق التّسامق الذّاتي عن مظاهر التّملّك والوضاعة، قصد تحقيق الكينونة وإثبات

[1] عمر أبو ريشة، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1998، ص 310.

[2] ينظر: سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 245.

الوجود، كذلك هو دأب القراءات النّقديّة التي استعنا بها في تقديم السمو، فهي تميل إلى تفسير الإحساس بالسّمو كونه امتداد حي وطبيعي لسمو ما هو إنساني من خلال مرآة الوعي الشّعري، فالإنسان الكامل «هو الأنموذج الجمالي الإيجابي الأكثر نصاعة في الفكر العربي–الإسلامي، والأكثر تعبيرًا عن المُثل الجماليّة التي يسعى إلى إنجازها في المجتمع البشري، إنّه بجماله وجلاله يشكّل حربًا –نظرّية طبعًا– على كل ما هو قبيح وتافه ورخيص سواءً أ كان ذلك على الصّعيد الفردي أو الاجتماعي أو الإنساني عامّةً، فهو المثل الأعلى الذي ينبغي –حسب هذا الفكر– على الإنسانيّة أن تتمثّله، كي يعمّ الجمال في علاقاتها وينتفي القبح من على وجه الأرض، وتدخل الإنسانيّة فردوسها الأرضي، وتلك هي رسالة الإنسان الكامل المشار إليه وإلى كلّ كامل من النّاس بقوله، وهو الذي في السّماء إله من نفسه، وفي الأرض إله من طبعه كما يقول الشيخ الأكبر.»[1]

ختامًا؛ كل ما ينبغي قوله هنا هو؛ إنّه ثمة هناك نظرة إلى جلال الذّات متقاربة، بل تكاد تكون مشتركة لدى النّقاد العرب المعاصرين، خلصوا بموجبها إلى أنّ جلالها يستمدّ من مثاله الأعلى الذي تشبعّت به وتناغمت معه فعكسته، مشكّلة بذلك نماذج بشرية جمالية قوامها الكمال، ويرجع النّقاد أهم دافع ينمّي إحساسنا بالجليل هو عامل الإحساس بالموت الذي يحرّك في الذّات حوافز البقاء والاستعلاء عن القوى الجليلة (كالموت والدّهر والطّبيعة) التي تلغي وجوده وتقزّم إمكاناته في حدود هذا الوجود، ولئلاّ يحدث ذلك؛ فإنّ الذّات تجازف وتصارع هذه القوى تعزيزًا لممكناتها، وحماية لحقها في الظّفر بمكانتها التي تستحق ولما لا خلودها، وهذا الصّراع ذو طبيعة غائيّة، تتطلّع فيها الذّات إلى الاستعلاء عن كل ما يضعها في التّسفل والوضاعة، ويحرمها حقّها في تحصيل جلالها وكمالها المطلق، وهو منطق تحويلي يستند إلى إرادة الوجود وإرادة البقاء، دون أن ننسى كذلك عامل الطّبيعة؛ فقد فهم على أنّه عامل مؤثّر وهام في الإحالة على جلال الذّات.

[1] سعد الدين كليب، الجلال والجمال في الإنسان الكامل، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 393، 01 جوان 1996، ص 40.

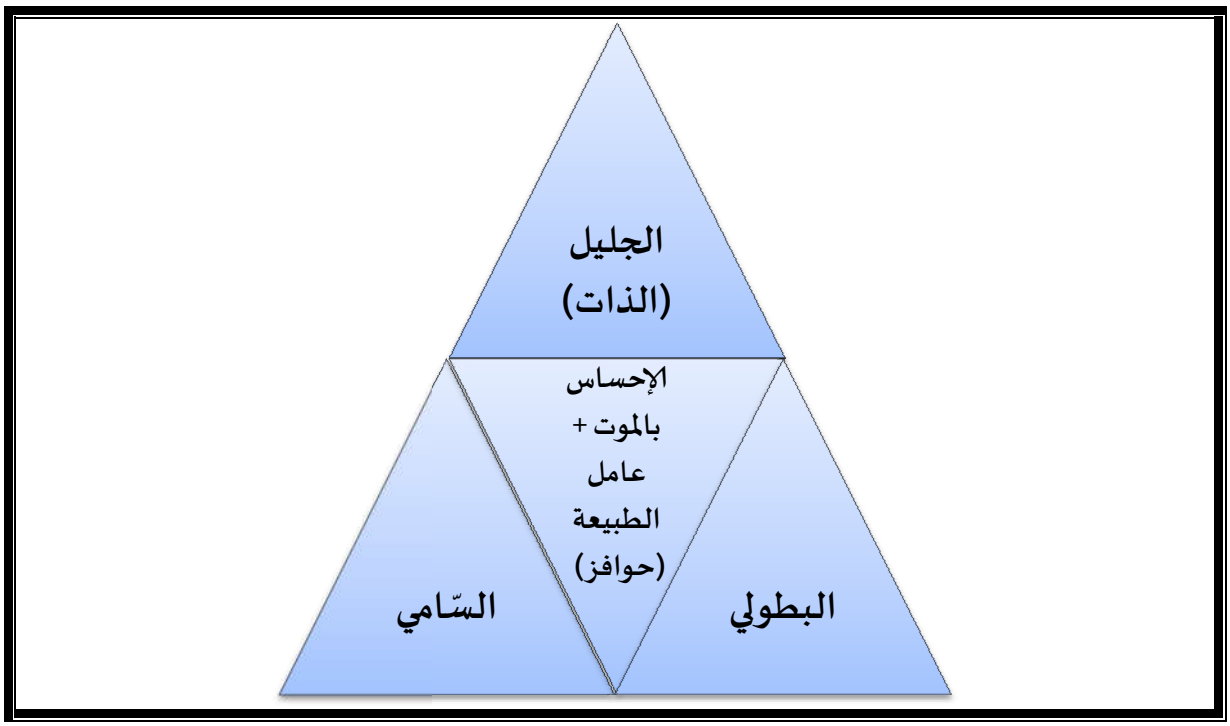
هذا ويندرج خلف آفاق الجلال الذّاتي قيمتا البطولي والسّامي، بوصفهما من أنصع القيم دلالة وتجسيدًا للجلال في الإنسان الكامل موقفا وشعورًا، وخلصت بعض النّظرات النّقدية إلى أنّ التركيز على البطولي يحيل غالبًا على «وظائف اجتماعيّة ذات طابع صدامي، إذ إنّ البطولي لا يترعرع، ولا تنشأ الحاجة إليه إلاّ في المراحل الصّداميّة المتأزّمة، حيث يصل الصّراع الاجتماعيّ والأيديولوجي ذروته، وذلك بصرف النّظر عن الأشكال التي يأخذها البطولي في هذه المرحلة أو تلك، مع الإشارة إلى أنّ البطولي لا يتمّ طرحه إلاّ في الأيديولوجيّات ذات الطّابع الثّوري، أمّا الأيديولوجيات المنسحبة من الواقع فلا علاقة لها به إذ لا حاجة لها فيه.»[1]

وأمّا السّامي وإن كان يضمر بين طيّاته مفهوم الصّراع، فإنّ المفهوم الأكثر ارتباطًا به في المدود النّقدية المعاصرة تجلّى في مفهوم الحريّة، على أساس أنّ الحريّة الدّافع الأبرز للذّات نحو التّسامي، وما الصّراع سوى قوة محرّكة تغذّي هذا الدّافع، ومنه؛ تتعرىّ هذه الذّات وتتحرّر من كل المكبّلات الدّونية التي تعيق اتصالها بعالم الكمال والجلال والنّهل منه ثم تعميمه وجوديًّا في صناعة نماذج بشريّة جمالية عليا منزهة عن مظاهر الوضاعة والدونيّة، الأمر الذي يدفعنا إلى مراجعة أساليب كثيرة فهمت في الوعي الشّعري على أنّها أساليب، لا تخرج من كونها غرضًا سطحيًّا ومؤقّتًا يغرّبنا عن المعنى الجمالي الصّافي، ويتعلّق الأمر هاهنا بما يعرف بأساليب المدح والفخر والثناء، وهذا لا شك من أهم المطالب الاستطيقيّة – نعني صناعة الإنسان جماليًّا– التي حاول النّقاد استنباطها من مقولة السّامي، وهذا المطلب كفيل –إذا ما أنجز– بإزاحة السّامي من كونه مفهومًا مغرقًا في التّجريد، إلى كونه قيمة استطيقيّة متكاملة الأركان، وكفيل أيضًا ببعث رسالة ما، وهي «جعل المرء يفكّر من خلال المحسوس في اللاّ محسوس اللا متناهي.»[2]

[1] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 311–312.

[2] عبد الكريم اليافي، مرجع سابق، ص 40.

صفوة ما تقدّم؛ يمكننا أن نلخص تجربة الجلال في الوعي النقدي وفق المخطط التالي؛ يتراءى فيه الجليل كمقولة مركزيّة، تنضوي تحت عباءتها قيم مركّبة (البطولي) و(السّامي) تسعى كلّها إلى إقرار مثال الإنسان الكامل، وتعميم هذا المثال وفق أنموذجات جماليّة بشرية على صعيد أوسع وأعم، هذا ونرقب في محاورتهم النّقدية عاملان أساسيان يدعمان اشتغال الجليل (الذّات) ويعززانها للاقتراب من المثل الجمالي الأعلى؛ أي ما يجعلها تنزاح من مقولة مجرّدة، إلى التّحقق القيمي الحسّي، من خلال المنجز الشّعري العربي، هما: "عامل الإحساس بالموت والعامل الطّبيعي".



-مخطط يوضّح تبديّات تجربة الجلال كمعطى قيمي في الوعي النّقدي المعاصر-

ثالثًا- مقولة المأساوي- التراجيدي (Tragic):

لمصطلح "المأساوي" أو "التّراجيدي- Tragic" جذور عميقة في الفن المسرحي الإغريقي الذي يعرف بـ"المأساة أو التّراجيديا" (Tragedy)، وهذا يعني أنّ ظهور فكرة المأساة تاريخيًّا كان أسبق من مصطلح "المأساوي" «فإذا كانت المأساة تتأرّخ بالقرن الخامس

قبل الميلاد، فإنّ مصطلح "المأساوي" بعث لأوّل مرّة في فرنسا سنة 1546 عند (فرونسوا رابيليه)، ثم تبلور المفهوم الوظيفي بعد ذلك في القرن التّاسع عشر على يدي الفيلسوف الألماني (هيجل) الذي كرّسه في المصطلح الشّهير "اغتراب الفرد" الذي أقامه بسبب الوضع المرضي للفرد ابن المجتمع الرّأسمالي؛ الذي يستبشر خيرًا بصناعة منتوج أو آلة يتوخّى فيها النّعمة والرّفاه، وإذا بها تحلّ محلّه أو تتنكّر له في السّوق وتعلو عليه شأنًا وسعرًا، أو تتسبّب في تخريب نظامه الأخلاقي والاجتماعي فتقوّضه، فيفرّ منها فزعًا شاعرًا بذلك الاغتراب تجاه ما تصنع يداه من دمار للإنسان، وهو الذي كان يرى فيها الخير والأمان، ليكمل (سارتر) هذه الفكرة بعد قرن من الزّمان حينما رأى فيها مصير البطل الرّوائي الذي يؤسس لمشروع لامع ومتفائل تبشّر به مقدّمة الرّواية، لكنّه ينتهي إلى خيبة يهدم فيها كلّ ما بناه كاشفًا لنا عن ذلك المشروع اللّامع لم يكن سوى وهمًا خادعًا وسرابًا لا أرضيّة له، ليؤسّس لذلك الاعتراف الذي كرّسه أوّل الأبطال المأساويين من (دون كيشوت) إلى (مرسول)*مرورًا بـ(مدام بوفاري)، (جوليان سوريل)*.»[1]

اقتبسنا هذا النّص على طوله عمدًا، لأنّه يلخّص المسار التّاريخي والتّأسيسي لبدايات ظهور "المأساوي"، فلم يعرف العالم قبل أربعينيات القرن السّادس عشر المأساوي كمفهوم وظيفي أو كقيمة توحي بموقف أو شعور تجاه المآسي والمصائب، وهذه نقطة ينفتح إثرها إشكال حول ما إذا كان بين المصطلحين أي: "المأساة" و"المأساوي" من فروقات وتخوم فاصلة؟

في الحقيقة إذا ما أردنا فكّ الإشكال المتعلّق بتشاكل مفهوم"المأساة" ومفهوم "المأساوي"؛ علينا مناقشة أوّلاً مفهوم "المأساة أو التراجيديا"، في مسعى نتوسّم به كشف

*مرسول: بطل رواية الغريب لألبير كامو.

* جوليان سوريل: بطل رواية الأحمر والأسود لستاندال.

[1] محمد الأمين بحري، المأساوي في الأدب العالمي: المصطلح–الحامل– الأشكال، مجلة الآداب واللغات، جامعة الجزائر 02 الجزائر المجلد04، العدد04، 2010، ص 18.

اللّبس عن المصطلح ولملمة شتاته، والظّفر بصياغة ممكنة وليست نهائية أو شاملة للمأساوي، وإذًا؛ فإنّ "التراجيديا" في الفهم الأرسطي: تمثّل محاكاة لفعل مهم كامل، له حيّز مناسب، بلغة لها متعة بطريق الفعل لا بطريق السّرد، بهدف إثارة الشّفقة والفزع، لكي تصل بهذين الشّعورين إلى التّطهير،[1] بيد أنّ هذه المحاكاة يكون قوامها القصّة، لذلك فإنّها تتوجّب عقدةً وحلاًّ ضرورةً.

فالتّراجيديا بحسب هذه الرؤية «تنهض بها القصّة؛ فهي فنّ قصصي يحاكي أفعال أناس واقعيين، وليس المأساوي الشّعري كذلك، فهو لا يشترط القص، وإذا تمّ اعتماده فلا يلتزم شروطه من عقدةٍ وحلّ ومحاكاة أخيار، بل يأتي تجربةً مريرةً غالبًا، أي إنّه إلحاح تامّ على الموضوع، وليس على أساليب يحتاجها الموضوع [...] أمّا قول (أرسطو) عن الفعل المأساوي بأنّه كامل وله حيّز "فهو يقصد أنّ له طولاً معلومًا، بينما لا يوجد في الشّعر التزام بالطّول"، فالمأساوي قد يطول وقد يقصر من غير شرط.»[2]

بمثل هذه السّمات ميّز الباحث (حكمة شافي الأسعد) أهم أوجه الاختلاف والتّفارق بين المفهومين، وفي وسعنا أن نلاحظ أن السّمة التي تكاد تجمع بين المأساوي والتّراجيديا تتمثّل في؛ عامل "الصّراع"، فالصّراع ولا شك مظهر قويم في المأساة «سواءً كان صراعًا ظاهريًّا بين قوّتين ماديّتين، أم بين ذهنيّتين، أم بين الإنسان وقوة علوية ضاغطة تهزمه في النّهاية، أم صراعًا بين فكرة وفكرة أم عاطفة وأخرى.»[3] وعامل آخر هو "التّطهير"؛ أي تخليص النفس من مشاعر الكدر والألم عن طريق إثارة عاطفتي الفزع والخوف، غير أنّه في عامل "الصّراع" لا يشترط في المأساوي الذي نخبره في فن الشّعر بطلاً إنسيًّا أو بشريًّا، فقد ينوب

[1] ينظر: أرسطو طاليس، مرجع سابق، ص 13.

[2] حكمة شافي الأسعد، المأسوي في شعر الجاهليين، ص 33.

[3] إبراهيم حمادة، التراجيديا اللا تراجيدية (نقد)، مجلة أدب، بيروت، العدد 04، 01 أكتوبر 1963، ص 79.

عنه الزّمان أو المكان مثلاً أو أي بطل من نوع آخر، بينما ذلك يعد شرطًا أساسًا وركنًا ركيزًا في التراجيديا حتّى تحقق فاعليتها.[1]

وعليه؛ ثمّة فرق بين التّوجه القِيمي للمأساوي، والتّوجه الذي يربطه بالمأساة كقصة وفن مسرحي، والمأساوي كمادّة وقيمة استطيقية ضمن المشهد الشّعري، وهذا ما نستشفّه من رأي (هيغل– Hegel) بعدّه المأساوي «صفة موضوعيّة، ويسمّيه العالم وضع العام ذا المضمون الأخلاقي والسّياسي، وهو يتحدّث عن التّأثّر الانفعالي الذي تحوّل فيه الشّأن الاجتماعي إلى عاطفة شخصيّة ويتدخّل في صلب المأساة.»[2] ففي عرف الاستطيقا يعدّ المأساوي التّمثيل الفنّي للمأساة، ويدلّ على نوع من القيم الاستطيقيّة الإيجابية نظرًا لأثرها التّطهيري "Catharsis"، وهو أثر وموقف استطيقي إيجابي، وهذا ما يسوّغ حضورها أو تصنيفها في دائرة القيم الجماليّة الإيجابيّة، بالرّغم من مشاعر الكَدر التي تخلّفها وتصويرها للمصائب والفجائع.

ويجد (لالو–Lalo) أنّ المأساوي أو التراجيدي؛ يوحي بصراع ضدّ مصيبة مقدّرة وحتميّة، وهو عراك يقوم به كائن يعتقد أنّه حر ضدّ جبرية خارجيّة، لا مفرّ منها ولا رادّ لها، ورغم ذلك يرفرف عليها إيمان بانسجام لا يعرفه هذا العالم.[3] أي؛ إنّ المأساوي تأزّم بين قوتين متعارضتين وغير متكافئتين غالبًا، ويحيل إلى قوّة عليا ضاغطة تعرقل حريّة "الكائن" وتكبح جماحه في تحقيق إرادته، ولعلّ ما يلفتنا في هذا السّياق لفظة "الكائن" التي استأنس بها (لالو–Lalo) في تقديم مفهوم التّراجيدي؛ إنّ في ذلك ما يوحي بدواعي الافتراق بين المأساوي والمأساة، فالمأساة كما ذكرنا آنفًا تشترط أبطالاً حقيقيين، أي تستعين بشخصيات بشرية لتحقيق غايتها كفن مسرحي، بينما في المأساوي أو التّراجيدي؛ يحتمل ألاّ تكون الأقطاب المتصارعة أبطالاً وممثلين بشرًا بالضّرورة، فقد نلفي المفاهيم المجرّدة أو الرّموز

[1] ينظر: حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 34.

[2] نايف بلوز، مرجع سابق، ص 102.

[3] ينظر: شارل لالو، مبادئ علم الجمال "الاستطيقا"، ص 108.

والموجودات والقوى الطبيعية، والاجتماعية والنّفسية، أو الحقيقة والواقع، أو الإرادة البشرية والإلهية بمثابة أبطال تحيل على المأساوي، وتمثّله فنيًّا وتجلّيه كشعور وموقف استطيقي انفعالي.

وبناءً على ما سبق من محاولات ضبط حدّ المأساوي يمكننا القول: إنّ المأساوي «واحدةٌ من المقولات الجماليّة التي تختص بالجانب السّلوكي والوجداني في آنٍ معًا، إنّها تعبير عن حالة محدّدة هي: نهاية المثل الأعلى في طريق دفاعه عن الحق والخير والفضيلة، إنّ انتصار البطل في دفاعه عن الحق والخير والفضيلة هو صورة من صور الجمال بمستوى من مستوياتها القيمية قد تصل إلى الرّوعة، كما هو الحال في بطولات عظماء الأبطال، وطالما أنّ البطل في حالة انتصار فهو يحقّق القيم الجماليّة الإيجابيّة، وموت هذا البطل تحديدًا هو المأساة.»[1] ومقتضى هذا الرّأي اعتبار المأساويّ في الفن؛ قيمة استطيقية تستهدف التّعبير عن حدث مأساوي وفق قرائن فنيّة متنوّعة، هذا وتتناول الاستطيقا المأساوي في الفن عبر مستويين اثنين:

«– قيمة المأساوي التي تحوّلت من الفكرة المجرّدة، إلى الإحساس الذّاتي المصاغ صياغة فنيّة وملامحها وعلاقتها بالقيم الأخرى، من حيث المساحة والمجاورة والبنية ونمط التّفاعل.

– الشّكل الفنّي الذي جسّد المبدع موضوعه فيه، ومدى انعكاس المحتوى المأساوي وتغلغله ضمن هذا الشّكل الفني، عبر الموسيقى والإيقاع والصّورة الفنيّة، فإذا حدث مثل هذا التّعالق فغالبًا ما يكون المبدع موفّقًا.»[2]

ولو بحثنا عن معالم التراجيدي في ذاكرة الشّعر العربي وتاريخه المديد؛ لافتقدناه إلاّ من لحظات عابرة من حياة الشّعر العربي الكلاسيكي تجسّدت في الطّلل والرّسم والدّيار، حيث نلفي حضوره في لحمته حضورًا خجلاً، إذا ما قورن بحضوره في الشّعر العربي

[1] عزت السيد أحمد، تصنيف المقولات الجماليّة، ص 72

[2] عبد الله خلف العسّاف، الصّورة الفنيّة لحقول التّراجيدي في الشّعر الجاهلي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشّريعة واللغة العربية وآدابها، الرياض، المجلد 13،العدد21، 1427هـ، ص 412.

الحديث، غير أنّنا لا نعدم أحداثًا مأساويّة مثيرة يصوغها أبطال مأساويون، أو أبطال ينتهون إلى مواقف مأساوية.[1]

ولعلّنا نجد لذلك الحضور الشّحيح أسبابًا وجيهة تعود إلى: «قصور وعي التراجيدي جماليًّا من جهة، وإلى بنية الشّعر الغنائي التي هيمنت على النّتاج الشّعري العربي حتّى منتصف القرن العشرين تقريبًا من جهة أخرى، ولعلّ قصور وعي التراجيدي في شعرنا العربي الكلاسيكي، ينهض من طبيعة الوعي الدّيني الذي يرى في الحياة الإنسانيّة مجرّد دار عبور إلى الحياة الآخرة.»[2]

وربّما نستدلّ من أعماق تاريخ التّصورات النّقديّة والفنيّة أنّ؛ هذا القصور يعود أيضًا إلى كون التّراجيدي لطالما ارتبط في الوعي والذّائقة الجمالية بالمسرح اليوناني، بل كان وقفًا عليه، ولكنّنا هنا لا نأخذ التّراجيدي على هذا النّحو الضّيق، بل على النّحو الذي يعزز تكريسه كقيمة وموضوع في الصّنيع الفنّي الشّعري، ثمّ نسعى عقب ذلك إلى بحث رؤى النقاد والباحثين العرب المعاصرين في تفسير هذه القيمة، انطلاقًا من مساءلة الصّور التي أشعلت بداخل روح الشّاعر فتيل المأساة.

ولعلّ المجال يتّسع هنا لنمنح أنفسنا حق التساؤل **عمّا إذا كانت هناك ملامح تراجيديّة في المشهد الشّعري العربي، على اعتبار أنّ الفنّ الرّوائي يتميّز بالحظوة الكبرى في استلهام هذا الإرث الفنّي العتيق؟ أيّ غاية يرتجيها الفنّان من إشاعة جو ومناخ مأساوي في القصيدة العربية؟ وكيف فسّر النّقاد والباحثون العرب المعاصرون تكريس المأساوي كقيمة استطيقية في فن الشّعر العربي؟**

وضمن هذا الإطار سنحاول في الفقرات التّاليّة إظهار المأساوي بوصفه مقولة استطيقيّة وشكلاً فنيًّا ممثّلاً رمزيًّا بالطّلل الذي اتفقت أغلب الدّراسات النّقدية والأدبية على

[1] ينظر: أحمد خليل محمود، مرجع سابق، ص 138.

[2] سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 237.

أنّه أبرز النماذج توظيفًا من قبل الشّعراء لبعث أجواء تراجيديّة غاية في الفجاعة، ومن أكثرها دفعًا للقارئ لاستبصار كنه المأساة، والغوص في أعماقها مستخلصًا جوهرها وحقيقتها ومعناها، **فإلى أيّ مدى يتأصّل المأساوي كقيمة استطيقيّة في صميم الصّور واللّوحات الطّلليّة في الشّعر العربي من وجهة نظر نقديّة عربيّة معاصرة؟**

* المأساوي في لوحة المكان المتأبِّد "الطّلل"/موت الجميل (المأساة التّفاؤليّة):

يعدّ الطّلل المشهد الأبرز والأكثر تشكّلاً في المشهد الشّعري العربي، بل السّمة الأشهر الدّالة على هوية القصيدة العربية الجاهلية، في الوعي الثّقافي والفنّي العربي؛ فـ«عندما تفتح سفر الشعر العربي القديم يبرز الطلل شامخًا، كأنّه السمة الحرجة التي تميّز القصيدة العربيّة القديمة، فالقصيدة التي تخلو من هذه المقدّمة، قصيدة مبتورة وغير مكتملة، عارية لم تلبس الثوب الفنّي المعهود.»[1]

ولطالما حملت المقدّمة الطّللية على عاتقها وظيفة عكس ونقل حياة الشّاعر الجاهلي وعلاقته بالوجود والمكان الذي أرّقه وقضّ مضجعه، الأمر الذي يجسّده النّحيب والنّواح المرّ الذي يهيمن في شعره من اندثار المكان ولواعج الفقد «إنّه الوطن (الطّلل) الذي كانت جماعة بشرية ما تهيمن عليه وتضفي عليه جمال الحياة، ولا يبخل الشّعراء علينا بالإشارة إلى تلك الجماعة؛ تارةً بذكر امرأة (أسماء، سلمى، خولة، هند عبلة، ميّة، ابنة حِطّان...) وتارة أخرى بعبارات مباشرة مثل (ديار الحي، دار الجميع، آل فاطمة، آل أسماء، آل ليلى، بنو سعد...)»[2]

[1] سعيد محمد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشّعر الجاهلي، مجلة الجامعة الإسلاميّة سلسلة الدراسات الإنسانيّة، جامعة القدس المفتوحة، غزة، فلسطين، المجلد05، العدد02، جوان 2007، ص 244.

[2] أحمد خليل محمود، مرجع سابق، ص 140-141.

فالطّلل إذًا؛ مظهر حي يوثّق معاني أبعد غورًا من مشاعر الحنين التي يكابدها الشّاعر من جرّاء فقد الأحبّة، إنّه مكاشفة صادقة للوعي الإنساني وتأزّمه إزاء المكان الآفل بفعل الزّمن، حيث يشكّل الزّمن عاملاً جوهريًّا في تصعيد هذا التّأزّم، فالزّمن كفيل بجعل المكان المشتهى مجرّد ذكرى متلاشية، ومنه مثّلت المقدّمة الطّللية في الشّعر العربي، فلسفة ورؤيا في الفن «فكأنّما الشّاعر يقول لك: إنّ الفن يجب أن يبدأ من المأساوي.»[1]

وعلى العموم؛ فقد فرض الطّلل نفسه على الدّراسات الأدبية والنّقدية، بوصفه حيّزًا مكانيًّا تتجذّر المأساة في صميمه، فقد كان الشّاعر «يعود الدّيار على وجه الحقيقة أو الحلم فلا يعرفها، فيتكوّن لديه أول شعور بالمأساة، وحين يتعرّف إليها بعد لَأْي، يكتشف أنّ الدّيار فارغة لا أحد فيها، بعد أن كانت تنبض بالحركة والحياة والحب، وهذا الأمر يصعّد لديه الشّعور التراجيدي الذي يتضخّم أكثر حين يترك الشّاعر الفنّان لذكرياته التي تنقله إلى الزّمان الجميل البعيد، وما جرى فيه من لقاءات لا تنسى، ثمّ يصحو من ذكرياته، فيبلغ الشّعور بالمأساة لديه ذروته، ذلك كان المسار العام الذي اتّبعه الشّاعر الجاهلي للتّعبير عن التراجيدي وتشكيله في موقف الطّلل، وممّا كان يعمّق هذا الشّعور التّراجيدي أكثر، هو الإحساس الشّديد بالزّمن الماضي المزهر والحاضر الذي أقفر.»[2]

لم تكن المسألة الجوهرية هنا –أي من خلال إيراد نص الباحث (عبد الله خلف العسّاف) هذا– الرّغبة في التأكيد على المنحى التّراجيدي للطّلل، فما أيسر أن نتلمّس ذلك التّأكيد في مجلّدات لا تحصى ولا تعد من الأدبيات النّقدية، وإنّما كان الدّافع الأساس الوقوف على معالم تحسّس المأساة عند الشّاعر العربي والتّنبّه إلى العلل التي تذكي جذوتها، ومن ثمّ العمل على توصيفها توصيفًا قيميًّا فيما يراه الباحث، وهذه العلل تتوزّع عبر سياقات ثلاثة هي؛ المكان، الذّات/النّفس والزّمان انطلاقًا من فكرة رئيسة هي "**موت الجميل**".

[1] يوسف اليوسف، بحوث في المعلّقات، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 1978، ص 113.

[2] عبد الله خلف العسّاف، مرجع سابق، ص 414.

إنّ النّص السّابق يؤكّد على أنّ المسار العام لبناء مقولة المأساوي في الشّعر الجاهلي يمرّ بثلاثة محطّات أوّلها **مشهد المكان**؛ فأولى غصص المأساة تتأتّى من الاحتكاك المباشر بالمكان، أي المواجهة مع المكان كمشهد قار أمام عين الشّاعر في هيئته المندثرة الآفلة وقد أصبح رسمًا يعسر التّعرّف عليه، ولعلّ هذا ما يفسّر بناء القصيدة الجاهلية على المطالع الطّللية كأوّل ملمح يصادفنا للمكان المأساوي.

ويستشهد الباحث بمطلع لـ(امرئ القيس) "قفا نبكِ" الذي يجد فيه دعوة صريحة ومفتوحة لتعميم المأساة التي تفضي –غالبًا– إلى تنفيس الشّعور المكرب، وخلق جو من التّوازن النّفسي أمام الإخفاقات التي يواجهها في الطّلل، ذلك أنّه «مهما كان التّأثير العاطفي الذي يلوّن مكانًا، سواءً كان حزينًا أو مضجرًا، فما دام قد تمّ التّعبير عنه شعريًّا فإنّ الحزن يتناقص ويخفّ الضّجر، إنّ المكان الشّعري؛ لكونه قد تمّ التّعبير عنه يتّخذ قيم التّمدّد.»[1] فكأنّما الشّاعر يعقد هدنة مع معاناته التي تنتقل إليه من دوافع مأساوية يحرّرها المكان للاستراحة من المأساة، وفي هذا إشارة إلى الدّور التّطهيري الذي يلعبه المأساوي في الشّعر، وهو دور وغرض استطيقي على كلّ حال ما يعزّز حضوره كقيمة جماليّة.

ثمّ ومن خلال عقد مقارنة عسيرة بين واقع المكان المنطمس وبين صورته في الذّاكرة كما يقرّر (العسّاف)؛ ينزاح هذا الشّعور المأساوي ويخضع خضوعًا مباشرًا **للحالة النّفسيّة والشّعوريّة** التي يصدر عنها الشّاعر حينما يشرع في تذكّر تفاصيل المكان، ويربط تلك التّفاصيل بخلوّها من أهلها الذين كانوا يشغلونها، ممّا يزيد الأمر بؤسًا ويجعل الشّاعر في حالة شعريّة مأساويّة حادّة لقوّة التحامه بالمكان، فاهتمام الشّاعر بالتّفاصيل يؤكّد الغور المأساوي داخله، فكأنّما الشّاعر ينسخ المكان في ذاته، بل يتتوأم معه، وتغلغله بتفاصيل

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1984 ص 183.

المكان وأسمائه يؤكّد حسيّة الصّورة الفنيّة واتّساع فضائها، بربطها بالمكان المأساويّ وتفاصيله المختلفة.[1]

وقد انتهى الباحث إلى تفسيره هذا بناءً على؛ تفحّص جملة من المقطوعات الشّعريّة التي ركّزت على ذكر تفاصيل المكان ومأسويته، من بينها المشهد الشعري التّالي من معلّقة الشّاعر (الحارث بن حلّزة):

آذَنَتْنَا بِبَيْنِها أسمـــــــــــــاءُ رُبَّ ثَاوٍ يُمَلُّ منه الثّـــــــــــــواء
بعدَ عهدٍ لها بِبُرقة شَمّـــــــــــا ءُ فأدْنَى ديـــــــــــارهاَ الخلْصـــــــاءُ
فالمُحيّاةُ فالصّفاح فأعـــــــــلى ذي فِتاقٍ فعـــــــاذبٌ فالوفـــــــــاءُ
فرياضُ القطا فأودية الشـــــــــر بُبِ فالشّعبتـــــان فالأبـــــــــــلاءُ
لا أرى من عهدتُ فيها فأبـــــكي اليوم دلهًا ومـــــا يُردّ البكـــــــــاءُ[2]

هكذا يهتمّ الشّاعر بالتّفاصيل المأساوية التي يشيعها المكان (الطّلل)، ما يعطي انطباعًا يقضي بكثافة المعاني التّراجيديّة، الأمر الذي يخلق تركيزًا قيميًّا جماليًّا ينعكس على القصيدة بمشاهدها الكليّة لا الجزئية فحسب.

من جهة أخرى يُلحظ في رؤيا الباحث (العسّاف) إلى جانب عاملي المكان والذّات/النّفس؛ تأكيدًا على **عامل الزّمن** وفضله في تسعير وحدّة المنحى التّراجيدي شعريًّا وتهيئته للوصول به إلى مصاف "المثال"، فـ«جميع النّصوص الشّعرية أكّدت على عامل الزّمن، وعدّته أساسيًّا في صياغة المأساوي، ونحن نجد فيها دائمًا زمنين متقابلين هما:

---

[1] ينظر: عبد الله خلف العسّاف، مرجع سابق، ص415 وما بعدها.

[2] (آذنتنا) أي أعلمتنا، و(البين) الفراق، و(الثاوي) المقيم، (شما) هضبة معروفة، و(البرقة) والأبرق والبرقاء: رابية فيها رمل وطين أو طين وحجارة مختلطان، و(محياة) أرض، و(الصّفاح): أسماء هضاب مجتمعة، و(فتاق) جبل، و(عاذب) واد و(الوفاء) أرض (رياض القطا) رياض بعينها، و(الأبلاء) اسم بئر. ينظر: الخطيب التّبريزي، شرح القصائد العشر، إدارة الطّباعة المنيرية، درب الأتراك1، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 251 وما بعدها.

"الماضي" الذي ازدهرت فيه الحياة، والحاضر الذي انتعش فيه الموت، وبين الماضي الذي يصرّ الشّاعر على استحضاره لاعتباره موجودًا، وبين الحاضر الذي يراه الشّاعر أمامه وقد أصبح أطلالاً دارسة، يكبر الحزن وتشتعل المأساة، وتحفر أخاديد في مشاعر الشّاعر.»[1]

وعلى هذا الأساس يمكن أن نستنتج أنّ؛ للمأساوي حضورٌ متعدّد مرهون بتعدّد العوامل في مناحي القصيدة العربية الجاهليّة، ويعدّ الزمان أقوى هذه العوامل وأظهرها أثرًا في تضخيم الشّعور المأساوي في مشهد الطّلل، وقوّته تكمن في كونه آفل أفول "الجميل"، كما تكمن في الصّراع بين أزمنة متقابلة ومتضادّة، بين الماضي والحاضر، وبين الحضور (الجميل) والغياب (اللاّ جميل)* بحيث تصبح الإشارة إلى وضع موسوم بالتّأزّم، وهذا ما عناه (العسّاف) حينما أسّس التراجيدي في الشّعر الجاهلي على موت الجميل في الزّمان والمكان.

ومهما يكن من أمر فإنّ (العسّاف)؛ ينتهي آخرًا إلى جعل الطّلل (المكان) أعلى وأثبت وأرسخ المظاهر التي يتجسّد فيها المنحى التراجيدي في الشّعر الجاهلي، بل عدّه أساسًا في منظومة جماليّة قويمة تمنح القصيدة الجاهلية وهجها وإشراقها، ويعبّر عن ذلك بقوله: «إنّ موقف الطّلل في الشّعر الجاهلي بمناخه التراجيدي وبشكله المميّز [...] أصبح يشكّل ضمن عمود الشّعر جانبًا أساسيًّا من المثل الجمالي، الذي اتّخذ منه الشّعراء الآخرون في العصور التّالية هدفًا يسعون لمحاكاته من خلال افتتاح القصيدة به، وكذلك الالتزام ببعض قوانينه ومفرداته وصوره وتراكيبه، والأهم من ذلك كلّه؛ التزام هؤلاء الشّعراء بالمناخ البكائي للتراجيدي الذي بُني عليه موقف الطّلل في الشّعر الجاهلي، وما وقوفهم على الأطلال سوى نوع من أنواع المحاكاة لمثل جمالي أسّسه ورسم ملامحه الشّاعر الجاهلي.»[2]

---

[1] عبد الله خلف العسّاف، مرجع سابق، ص 417.

* تعمدت الباحثة استخدام لفظة (اللاّ جميل) بدل (القبيح) كون أنّ (القبيح) لا يُضاد الجميل في الدّراسات الاستطيقيّة المعاصرة، وسيتضح ذلك بشكل مفصّل في المباحث القادمة.

[2] عبد الله خلف العسّاف، مرجع سابق، ص 419.

فالطّلل –بهذا الفهم– يمثّل؛ تلك البوتقة التي تنصهر فيها تقريبًا جميع الدّوافع والعوامل المؤدّية إلى خلق شعور بالمأساة، من خلال استرجاع تفاصيل المكان، والإحساس اللّحظي بالوجود وبالزّمان المنفلت قسرًا من وطأة الطّبيعة، ولكن معنى الشّعور بالمأساة قد يحملنا على الظّن خطأً بأنّنا قد وقفنا على غاية ومنتهى التراجيدي كقيمة، إلاّ أنّنا نستطيع أن نفسّر حضور التراجيدي كقيمة جمالية، ضمن لوحات الطّلل –إلى جانب الشّعور بالمأساة عن طريق العوامل المعزّزة لإذكاء هذا الشّعور (المكان، الزمان، والذّات/النّفس)– بالوقوف على الوظيفة الجمالية التّطهيريّة والوصول بالمتلقي إلى حالة من التّوازن النّفسي، والتكافؤ الجمالي بينه وبين ما يتأصّل في الذّوق والوعي الجمالي العام للبيئة التي يوجد فيها، أيّ إنّ بلوغ المثال الجمالي للمأساوي؛ يتطلّب تفعيل دوره الإيجابي في إحداث التّطهير وتخليص النّفس الملتاعة من أدرانها، والحضّ على تجديد طاقاتها وإقرار منطق التكيّف الذي يطمح دحر الإحباط والخيبة.

ولو مضينا نتعمّق ونوسّع زوايا النّظر حول مقولة المأساوي في فنّ الشّعر؛ لكان من المفيد أن نستأنس برؤيا الباحث (حكمة شافي الأسعد) التي تتماس تمام التّماس، وتتصل وثيق الاتّصال بما ذهب إليه (العسّاف) في تقدير قيمة المأساويّ، تقديرًا يعزّز ارتقائها إلى معالي المثل الجمالي، في مسعى نأمل منه أن يجلّي هذه الرؤى ويوحّدها حتى تبدو متكافئة ومتسلسلة.

وقد اشتغل الباحث على نحت مفهوم المكان المأساوي (الطّلل) الذي يؤثر نعته بالمكان "المتأبّد"، بحيث يورد الباحث مسوّغات اعتماد هذا النّعت المتّبع، حيث ينهض "المتأبّد" من ذلك الأفول والاندثار الوحشي للمكان، والمحكوم بزمن مطلق غير منتهي ومفتوح على اللاّنهاية، وهذا ما يجعله حيّزًا مأساويًّا متراكمًا ومركّبًا، وقد فرض المصطلح نفسه على الدّراسة بوصفه أقوى وأدل من مصطلحات عدّة من قبيل (الطّلل، الرّسم، الدّيار...) فالمعاني التي يشير إليها "المتأبّد" بتطابقها مع الحيّز البيئي الذي يقف عليه الشّاعر، تجعله

المصطلح المأساويّ الأنسب للتّعبير بشمولية عن هذا الحيّز، إنّ هذه الصّفة "المتأبّد" تمثّل المأساة المفتوحة زمانيًّا ومكانيًّا وبيئيًّا، فالمتأبّد مكان مفتوح، وعلى رغم انفتاحه واتساعه لا يحتوي قيمًا مريحة، تلك التي تمتلكها الأماكن المفتوحة غالبًا، بل هو مكان شديد المأساويّة على النّفس بعد تحوّله من (الجميل) إلى الخراب والأفول والنّأي والفقد.[1]

تخترق استراتيجية الباحث (الأسعد) جسد القصيدة العربية الكلاسيكيّة لبحث قيمة المأساوي المشاعة في المكان المتأبّد، ويتكفّل هذا النّمط من البحث والاستقصاء بدراسة المكان المتأبّد (الطّلل) من حيث كونه مظهراً مرئيًّا يتبدّى أمام الشّاعر يؤثّر في ذاته، ويحكم مشاعره وأحاسيسه وردود أفعاله إزاء المظاهر المأساوية التي تتلبّس المتأبّد، وقد تمحور مجال انشغاله في تلمسّ الأثر المأساوي للمتأبّد وكثافته في ذات الشّاعر العربي عبر ثلاثة مستويات رئيسيّة:

في المستوى الأوّل: ينصرف (الأسعد) إلى اعتبار المكان المأساوي؛ مشهدًا متأبّدًا ماثلاً أمام الشّاعر، وهو في الحقيقة لا يبتعد كثيرًا في هذا المستوى عن فكرة "موت الجميل" التي أشار إليها (العسّاف) في الأسطر التي مضت، فالشّاعر في مواجهة حاسمة مع المكان المندثر المضمحلّ، وما اضمحلال المكان واندثاره إلاّ وجه آخر، وصورة مباشرة لاندثار الجميل وأفوله، فالمشهد الأبرز –كما يزعم الباحث– والأكثر تشكّلاً في عين الشّعراء هو «مشهد عفاء المكان، وخوائه وتدارسه واندثاره، وهو أكثر المشاهد المأساويّة حضورًا في المتأبّد، لأنّه يعبّر عن غياب قديم أدّى إلى هذا الوجه الاندثاري الكارثي.»[2] والحاصل تأسيسًا على هذا الفهم؛ يحضر المأساويّ المتأبّد حضورًا مرئيًّا ماثلاً أمام الشّاعر، هذا الحضور الذي يسعّر في نفسه دوافع المأساة، جرّاء التّعامل المباشر مع المكان المأساويّ.

[1] ينظر: حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 43–44.

[2] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 48–49.

ثمّ يتتبّع الباحث بوادر تمدّد المأساوي وانغراسه عميقًا في جوف الشّاعر، من خلال استدعائه حيثيات المكان المأساوي، وتفاصيل التأبّد التي تمارس قوى الطّبيعة سطوتها عليها، ما يزيدها وقعًا تراجيديًّا عنيفًا، فالشّاعر الجاهلي يركّز انتباهه حدّ الوَلع بذكر عوامل الطّبيعة "الرّيح والمطر" مثلاً، وهذا الإلحاح على ذكر عوامل الطّبيعة؛ قاطع البرهان –في نظر الباحث– على أنّها أهمّ العوامل التي تصنع المشهد المأساوي للمتأبّد، وهي «عوامل قصديّة تتقصّد المكان فتأبّده بعد صراع قويّ بين الرّهبة والجمال، لينتصر الجليل برهبته على آثار الجميل، آثار الأحبّة، مخلّفًا المشهد المأساويّ المؤثّر في ذات الشّاعر»[1] ومن هذا قول (عنترة) في الدّيار:

لعِبَتْ بها الأنواء بعد أنيسها والرّامسات، وكلّ جَوْنٍ مُسبَـــــل[2]

في ضوء هذه المعطيات؛ تشتغل العوامل الطبيعيّة باعتبارها قرائن داعمة وفاعلة في تأجيج المنحى المأساويّ في القصيدة الجاهليّة، وتكمن فاعليتها بوصفها عوامل قاهرة وعاتية، تتقصّد المكان المأساوي وتعمل على تأبيده، وهي عوامل تتصف بالمباشرة، وذات توجّه قصدي غير عارض، لا قوّة للمكان المأساوي في ردّها، وحسبنا هنا أن نلاحظ غياب فكرة الصّراع وعدميّتها، فالمكان المأساوي لا قِبل له بمقاومة عوامل الطّبيعة، ولا مفرّ من مواجهتها، وهذا بيّن الدّلالة على مقدار قوّة الجليل وقدرته في دحر الجميل، وإعادة توجيهه عنوةً إلى المأساوي.

والصّراع بين الطّرفين (المكان المتأبّد) وعوامل الطبيعة (الرّيح، المطر..) يسلّمنا من طرف خفي –ربما لم يتعمّد الباحث اقتيادنا إلى هذا التسليم– إلى؛ صراع بين قيمتين

[1] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 51، وينظر: عمر محمد طالب، عزف على وتر النّص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000، ص 14.

[2] الأنواء: جمع نوء وهي الأمطار، الرّامسات: الرّياح، الجَوْن: الأسود من السّحاب، ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، تق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 2002، ص 125.

جماليتين (الجليل والجميل) تحاول إحداهما البروز على أنقاض الأخرى، فيما تنحسر الأخرى وتخبو، وهذا لا ريب ديدن التّحليل الجمالي وما إليه، في معالجة القضايا الاستطيقيّة الكبرى، التي من بينها بحث هيمنة قيمة جماليّة على حساب أخرى.

ومّما لا يفوت ذكره فإنّ (الأسعد) في المقام ذاته يؤكّد؛ على أنّ تفاصيل المشهد وحيثياته ليست وحدها من تسعر الشّعور الجمالي بعذابات المكان المأساوي، فيأتي «الطّغيان الدّهري دافعًا آخر من دوافع التّأبّد، فالدّهر –وهو يؤبّد المكان– يستعيد ما أخذه الإنسان منه ويردّه إلى عالم الطّبيعة فيجعله بذلك علامة على الانفصال والاندثار، وقد يتعاون الزّمن مع الطّبيعة ضدّ المكان، فيعيدان تشكيل مشهديّته ويضعان الشّاعر في مأزق المعرفة والتّعرّف إلى المكان مثلما حدث مع (حاتم الطّائي)»:[1]

أذاعتْ له الأرواح بعد أنيسهـــــــا شهورًا، وأيّامًا، وحولاً مُجرّمـــــــــا
دوارِجَ، قد غيّرن ظاهر تُربِـــــــــه وغيّرت الأيام ما كان معلمـــــــــا
وغيّرها طول التّقادُمِ والبـــــــــلى فما أعرف الأطلال إلاّ توهّمـــــــــا[2]

وهنا يتّسع المجال في تصوّر أن؛ تداعي الذّكريات بما فيها الأماكن (الطّلل) في جوف الشّاعر؛ ما هو سوى وجه آخر من وجوه التّرابط، والتوحّد العاطفي الشّجي بالمتأبّد، باطنه اغتراب ذاتي مأساويّ عن الأهل والأحبّة أو بالأحرى عن الجمال، فتذكّر التّفاصيل والجزئيات دافع مساعد في تثخين شعوره المأساوي تجاه الفراق والفقد، وتعميم هذا الشّعور على نطاقات واسعة في الذّات الشّاعرة والقصيدة على حد سواء، وهذا ما يضمن اتّساع

[1] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص52.

[2] أذاعت: أذهبته وطمست معالمه، الأرواح: الرّياح، المجرّم: العام التّام الكامل. ينظر: يحي بن مدرك الطّائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطّائي وأخباره رواية: هشام بن محمد الكلبي، تح: عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1990، ص 220.

المأساة وتمدّدها وغناها، ثم يأتي الزّمن عاملاً سلبيًّا، وقوة جليلة ضاغطة تحمل ثقل المأساة لا يجد الشّاعر أمامها سوى الاستسلام.

ومغزى هذا كلّه –وفقًا للباحث– «يظهر المتأبّد في مشهدية واسعة للمكان عامة وتفصيليّة [...] وهذه التّفاصيل المشهديّة تدلّ على؛ غنى المتأبّد بالمعاني والطّاقات الجماليّة، وتظهر أنّ (المأسويّ) فيها ينهض من فقد الجماعة، ومن طغيان الدّهر، متعاونًا مع الطّبيعة، وهذا ما يخلّف العفاء والبِلى الذي هو مصير الإنسان أيضًا، وتتعمّق المأساويّة في المشهد المكاني لكونه أبديًّا، فهو متروك لتفعيلٍ مأسويّ مفتوح، لكن هذا (المأسويّ) ينتج من الفعل (الجليل)، الذي يقضي على (الجميل) ويحوّله إلى متأبّد.»[1]

وفي مستوى مغاير؛ يعاين (الأسعد) موقف الشّاعر أمام المتأبّد (الطّلل)، ومن ثمّ الوقوف على انعكاساته المأساوية داخل ذاته، على أساس أنّ الحياة النّفسيّة عالم موازٍ ومناظر للحياة الواقعية المعيشة، والتّفاصيل المأساويّة المزروعة في النّفس، هي انعكاسات منطقيّة لمأساوية المكان الماثل أمام مرأى الشّاعر، فـ«المشهدية المكانيّة تمثّل الامتداد الخارجي للمأسوي المكاني، وهو الامتداد المفتوح أمام العين، ولا يكتمل هذا الامتداد إلاّ بانعكاسه الدّاخلي في ذات الشّاعر، إذ إنّ هذا الحيّز المكانيّ يقابله حيّز نفسيّ، وكما أنّ الحيّز المرئي مأسويّ، فامتداده الدّاخلي سيكون صورةً عنه بمأسويته المتنوّعة، وهذا ما يجعل المتأبّد غنيًّا بالمعاني الرّمزيّة من الوجهة النّفسيّة، وكما أنّ المشهد الخارجي غنيّ بالتّفاصيل، فالمشهد الدّاخليّ النّفسي بالمقابل غنيٌّ أيضًا بالتّفاصيل.»[2] وما يختزنه هذا النّص يفضي إلى أنّ الحيّز النّفسي هو الوجه المكمّل للحيّز المكاني، وغناه بالمشاهد والتّفاصيل المأساويّة فيه غنى للبعد النّفسي أيضًا.

[1] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 56.

[2] حكمة شافي الأسعد، المرجع نفسه، ص 57.

ويلخّص الباحث مراحل تشكّل هذا الموقف في ذات الشّاعر؛ عبر تعداد الأفعال المأساويّة التي يقوم بها، وأوّل هذه الأفعال هو الوقوف على المكان باعتباره النّاصية التي تفتح المجال لتكاثف المشاهد المأساوية وتمدّدها تباعًا، فقرار الوقوف أمام المتأبّد كان وراء تشكّل أولى لبنات الموقف، ولو أمعنا في هذا الوقوف الذي تقلّدت به القصيدة الجاهليّة، ورجعنا إلى أكثر التّفسيرات الشّائعة عن هذا الوقوف المطوّل أمام المتأبّد عند شعراء الجاهليّة لأدركنا؛ عمق الوشيجة العاطفيّة التي تربطهم بالمكان، لذلك كان هذا الوقوف وقوف تملّك وتوحّد والتحام، يعكس تأثّرًا بالغًا بالشّكل المنسحق للجميل.

ويصاحب الوقوف عادةً فعل موازٍ هو "السؤال"، فالشّاعر في وقوفه على أطلال عفاها الزّمن يجد نفسه في لحظة مساءلة ومحاورة للمكان، وهو على كلّ حال طقس من طقوس النّسيب يعمّق مشاعر الأسى، بعدما قُوبل بردٍّ مأساوي هو "عدم الإجابة"، في الحقيقة يمكنّنا عدّ هذا النّوع من التّساؤل، تساؤلاً تائهًا فهو يعلم تمامًا في غضون طرحه هذا التّساؤل أنّ؛ الصّمت قد أطبق على المكان المتأبّد، لأنّه خلاءٌ ممّن يردّ السؤال، ومن ثمّ لا يكون السؤال إلاّ اختبارًا لنتيجة الصّمت وعدم الإجابة، فالسؤال هنا ينبئ عن درجة الشّعور العاطفي الذي بلغ بالشّاعر حدّ أن يسأل المتأبّد، وكأنّ الشّاعر ندّ مماثل للمكان.[1]

ويمكننا أن نخبر من على هذه الشّرفة؛ دور هذا السّؤال في الكشف عن معالم النّفس القلقة الحائرة التّائهة في البحث عن الجواب دون جدوى، والواقع أنّ هذا السّؤال التّائه على الرّغم من مأساويّته، يجعلنا نلامس نزوعًا نحو التّعافي، فكأنّما الشّاعر يعزّي نفسه حينما يُسائل الخواء على الرّغم من يقينه بعدم الإجابة، ففي ذلك العزاء ميلٌ إلى تجاوز حالة العيّ والكدر التي كان أسيرًا لها، وفي ذلك محاولة للتّخلص من هذا الموقف المأزوم أيضًا.

[1] ينظر: حكمة شافي الأسعد، المرجع السابق، ص 57-58.

ويتّصل بهذا السؤال، أنواع أخرى من الأسئلة التي تصعّد وتيرة المأساة في نفس الشّاعر، وتسهم في بناء موقفه المأساوي العام النّاتج من وقوفه أمام المتأبّد، ففيما يذهب إليه الباحث (حكمة شافي الأسعد) هناك نوعان من الأسئلة التي تنبّه إلى شعور مأساوي طاغٍ؛ أحدها يتعلّق بسؤال الشّاعر عن المكان، والآخر هو مساءلة الشّاعر نفسَه؛

«والسؤال عن المكان هو سؤال المعرفة المنشودة بعد توهّم، فالشّاعر يسأل ليتعرف إلى المكان ويعرفه، وكأنّ الواقع فاجأه بمأساويّته، فدفعه إلى محاولة معرفة انتماء هذا المتأبّد، أو يحاول أن يحرّك ذاته عاطفيًّا، فيأتي بالوهم للوصول إلى المعرفة، وربّما يريد أن يؤكّد مدى العفاء الذي حلّ بالمكان إلى درجة عدم المعرفة، فيحضره سؤال المعرفة بفلسفته المحزنة، لذلك تكثر الأسئلة المقترنة بالأفعال المشتقة من جذر "عرف" [...]، فالمعرفة مرتبكة وملتبسة بالتّوهم، وتخلّص الشّاعر من هذا التّوهّم بالمعرفة هو طريقه لتخلّصه من نسق الشّعراء في تعاملهم مع المتأبّد، فالمعرفة كشف يجدّد الشّاعر ويجدّد معانيه، إذ إنّ الارتباط بين توهّم المكان ومشاعيّة المعنى هو فلسفة هذا المطلع، فالمكان هنا "يتعرّض لما يتعرّض له التّعبير من مخاطر التّشابه، فإذا كان من الصّعب نسج تعبير ذي ملامح متميّزة في ثوب كسته الرّقع، فإنّه من الصّعب كذلك تبيّن الملامح الخاصّة لمكان كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبّة فيه، فلمّا هجروه؛ تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله، حتّى لا يكاد يعرف، وتختلط فيه المعرفة بالتّوهّم."»[1]

لعلّ الباحث هنا يُيَسّر لنا قبول فكرة أنّ المعرفة تكون سببًا في إدراك المأساة، ولعلّه أمرٌ يثير الاستغراب والعجب أن تكون المعرفة مصدرًا في تأجيج مأساة الشّاعر واستفاضتها عميقًا في غَيابات نفسه، لكنّ تأملاً طويلاً في موقف الشّاعر من المكان المتأبّد عبر مساءلته له، يمنحنا حقّ الكفاية في إدراك أنّ؛ الناحيّة المأساوية التي تسيطر على الذّات

[1] حكمة شافي الأسعد، المرجع السابق، ص 60، وينظر: أحمد درويش، في نقد الشّعر: الكلمة والمجهر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص 124.

الشّاعرة تتصل في وثاقة وإحكام بمسألة المعرفة، وهي تلك المعرفة التي يغشاها التّوهم والإيهام من جرّاء وقوف الشّاعر أمام الأطلال فلا يكاد يعرفها، أو لا يعرفها البتّة، وما إن يحدث ذلك؛ –أي عدم تعرّف الشّاعر على ديار أحبابه وخلاّنه– لا بدّ أن يشاع جوٌّ من الشّجن الشّخصي، ولا بدّ أن تتمكّن المأساة من نفسه وتلفّها بهالة من التّعاسة، وهنا يمكننا أن نلاحظ أنّ المعرفة في هذا السياق لم تحضر كأداة كشف واستبصار، بل كعامل مضاد لرغبات الشّاعر ودواعيه في إدراك الجميل واستعادته، وهذا ما أفاض مأساويّة الشّاعر وعزّز مأساويّة المتأبّد في آن.

وإلى جانب هذا يمضي (الأسعد) في جعل مساءلة الشّاعر لنفسه مقومًا أساسيًّا في تشكيل موقفه المأساوي من المتأبّد، فكلّما واجه الشّاعر نفسه بالأسئلة المنولوجيّة، نما الإحساس المأساوي في ذاته وقوى الشّعور به، فمحاورة النّفس تشكّل لبّ الإثارة الشّعرية المأساويّة، ذلك أنّ الشّاعر في مواجهته للمكان يروّع بفكرة عفائه وامّحائه وخلّوّه من أهله وأحبابه، ممّا ينمّي ويقوّي الشّعور بمحنتي الفناء والفقد، ولربّما يجد الشّاعر في سؤال نفسه ملاذًا للهروب من الموقف الانفعالي الفاجع الذي فرض عليه، أو أنّه يجد في ذلك استنكارًا من أن يدخل في لعبة المكان المناخيّة والزّمانيّة والعاطفيّة، وربّما –وهذا المرجّح على الأغلب– ظنّ الشّاعر أنّه بهذه الأسئلة يزيد حجم وحدّة المأساة التي تتردّد في داخله، وتهتز باهتزاز الشوق للمُفارقِين.[1]

لقد قامت هذه الأفعال بشحن الموقف المأساوي لدى الشّاعر الجاهلي، ومردّ هذه الأفعال إلى مشاهد العفاء المكاني، وانهيار الجميل أمام محاولات الشّاعر المستميتة في استحضاره وبعثه من رماد الذّاكرة، إنّ تضافر مثل هذه الأفعال وكثافتها هو؛ ما يبني الموقف المأساوي الاستطيقي عند الشّاعر، وآخر هذه الأفعال حسب (الأسعد) هو البكاء

[1] ينظر: حكمة شافي الأسعد، المرجع السابق، ص 62.

الذي يمثّل منتهى الانفعال المأساوي وذروته، حينما لا يستطيع الشّاعر التّنصل من الفجيعة أو تحمّلها، والبكاء بقدر ما هو رد فعل عن ضغط انفعالي عنيف تعيشه الذّات، بالقدر ذاته يشكّل منفذًا فعّالاً لتنفيس الكرب وتفريغ الشحنات العاطفية المتأزّمة في جوف الشّاعر، وهو شفاء وتعلّة لنفسه الثكلى، وهذا ما يحيلنا إلى الغاية الاستطيقية الأبرز لمقولة المأساوي وهي فكرة التّطهير، إذًا؛ فالبكاء أداة مثلى يعوّل عليها الشّاعر في التّخلّص من المشاعر السلبية المأساويّة وإخماد جذوتها.

ولا يقف (الأسعد) عند البكاء حافزًا أساسيًّا في معالجة الذّات المتأسيّة، والانسلاخ من المشاعر التراجيديّة الضاغطة، بل يجعل من خيارات الشّعراء في مواجهة المأساوي المكاني؛ «الاستعانة بـ(الجميل) القيمة التي تشيع الرّاحة باستقبال الخارج، وهي تلك القيمة التي تحضر بالتّداعي لتحلّ محلّ المأسويّ، ومن أمثلة ذلك استحضار (الحبيبة) وجمالها وكأنّها ماثلة أمام الشّاعر، ليشيع بعد ذلك لوحة جماليّة تنتشله من الغرق في تذكّر عذابات المتأبّد المأسويّ.»[1]

من الملاحظ أنّ للمشهد المتأبّد بالغ الأثر في تكوين موقف الشّاعر الذي يعدّ واحداً من أبرز الأسس التي تشكّل البناء العام لمقولة المأساوي التي تبثّها لوحة الطّلل، وهو جملة ردود الأفعال المأساوية التي يستثيرها مشهد الطّلل الصّامت في خَلَد الشّاعر «فالشّاعر هو من يقف ويسأل وينادي ويحيّي ويحزن، ويشتاق ويحتار ويكتئب ويبكي، [...] كما أنّ بنية موقف الشّاعر أمام المتأبّد تؤسّس على أساليب كثيرة؛ الأمر والسّؤال والاستجواب والنّداء، فكأنّما الشّاعر المأساوي هنا يبني بنيته النّصيّة الشّكلية الخاصّة، مثلما يبني المكان بنيته

[1] حكمة شافي الأسعد، المرجع السابق، ص 66.

البيئيّة الخاصّة أيضًا، وكأنّ كل تفصيل ثابت في الأرض، يقابله تفصيل أسلوبي في النّص يعبّر عن جانب قلق من الجوانب العاطفيّة للشّاعر.»[1]

والظّاهر أن التّراجيدي باعتباره قيمة جماليّةً؛ لا يقام له أود دون التّطرّق إلى أهم الصّور الفنيّة التي يختزنها النّص الشّعري والتي تحيل على المأساوي، فالباحث بعد أن عالج في المستويين الأولين "المشهد والموقف" وكان توجهه في ذلك توجهًا موضوعيًّا، إلاّ أنّه تنبّه إلى أهمية البناء الكلي للقيمة الجمالية التي لا تكون في المضمون وحده ولا في الشّكل وحده، بل في اتحاد وتلاحم القطبين، في مسعى يتوسّم به مدّ أطرافٍ بعيدةٍ لتكثيف الحالات الشّعورية التي تحمل وزر المأساة في المضمون، ومنه تذييل السبيل للوقوف على ما تكتنزه الذّات الشّاعرة من طاقات فـ«الذّات النّاطقة تقطن بكلّيتها في الصّورة الشّعريّة، لأنّ الإنسان لا يدخل مساحة الصّورة إذا لم يمنح نفسه لها كليًّا ودون تحفّظ.»[2] في صورة توحّد الفنّان بمادّته.

وعلى العموم؛ فإنّ اشتغال الباحث على دراسة أثر الصّورة في المكان المتأبّد له ما يسوّغه وذلك؛ إيمانًا منه بأهميّتها في تعرية المشاعر الدّاخليّة الدّفينة إزاء الوقائع والتّجارب المأساويّة، ويعتقد الباحث أنّ الصّورة تمثّل البعد الذي تنحصر فيه معاني الرؤية المأساويّة والشّكل الأكثر تمثيلاً للمأساويّ وتمكينًا لمعانيه، ولهذا فأنّ الصّورة أظهر المقوّمات الفنيّة أثراً، تتماهى ضمن حدوده الوظيفتان النّفسيّة والفنيّة، فـ«الوظيفة النّفسيّة يفرضها الواقع المأسويّ، والذي يمنح الصّورة التّوتّر، ويدفع الشّاعر إلى الانقباض النّفسي، أمّا الوظيفة الفنيّة؛ فتتحقّق في ظهور المأسويّ جماليًّا من حيث التشكيل الخارجي، وانعكاس ذلك على المعنى بالتّمكين، وعلى المستقبل بالتّأثير.»[3]

---

[1] حكمة شافي الأسعد، المرجع السابق، ص 68.

[2] غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 26.

[3] حكمة شافي الأسعد، مرجع سابق، ص 278-279.

إنّ الباحث يتطرّق وفق هذه الرؤية إلى؛ فاعليّة الصّورة في تخريج المضمون من واقع التّجريد وملابساته إلى واقع الحسّ والتّأثير، وبكلمات أكثر دقة وتحديد؛ فإنّ الصوّرة تنقل المشهد الخارجي للمكان المتأبّد ثم تعكسه عبر إشعاعات الخيال وممكناته في نفسيّة الشّاعر، متحوّلاً إلى طاقات شعورية مأساويّة، وعليه؛ فإنّه يتأكّد لدينا أنّ الصّورة تنشطر هي الأخرى بين مظهرين رئيسيّن هما: المظهر الخارجي للمكان المتأبد، والمظهر الدّاخلي المتعلّق بنفسية الشّاعر، وهذان المجالان يشكلان امتدادًا منطقيًّا لمجاليْ: المشهد والموقف.

هذا ويضع الباحث (حكمة شافي الأسعد) يده على أهم الصّور التي تجيء في سياق تمثيل مشهد المتأبّد، والتي يستجليها من أصول الشّعر الجاهلي كصور "الكتابة والأدوات المرتبطة بها من أقلام وصحف، والتّصوير بالثوب، والسّيف والزّخارف والتّصوير بالوشم وتصوير الحيوانات وآثارها" كلّ هذه الصّور تستحضر أجواءً تراجيديّةً متفاوتة الحدّة تجسّد معاني العفاء والخراب الذي أصاب المكان، ومعاني الغياب وتوحّش المكان وقفره.

وأمّا عن الصّور التي تخدم سياق الموقف من المتأبّد، أي موقف الشّاعر أمام الطّلل، فكانت الإشارة غالبًا إلى الصّور التي تعكس نفسيّة الشّاعر، بحيث تنشطر إلى نوعين رئيسين أحدهما يمثّل: حزن الشّاعر الشّديد «والذي ينتج منه البكاء كردّ فعل عن مأساوي المتأبّد»[1] وهو النّمط الطّاغي في موقف الشّاعر أمام الطّلل، ولا شكّ أنّ رد الفعل هذا يصحّ ويناسب الموقف، فالشّاعر الجاهلي في موقف معاناة وأسى حقيقي «لأنّ التّأزّم الدّاخلي يصل بالشّعراء حدّ البكاء، فلا تنفع محاولات التماسك والتّجلّد، بينما يتجلّى النوع الأخير في التّعبير عن كثير من الحالات الدّاخلية التي تنتاب الشّاعر، من اهتزاز داخليّ واضطراب وذهول وحيرة وتيه.»[2]

[1] حكمة شافي الأسعد، المرجع السابق، ص 75.

[2] حكمة شافي الأسعد، المرجع نفسه، ص 75-76.

هكذا زاوج الباحث بين وظائف الصّورة الشّعرية، وقدرتها على التعبير عن الحاجات النّفسية التي تضغط بكل عنفوانها وطاقاتها على الشّاعر، والتي كان مردّها الأساس انعكاس المشهد المأساوي جماليًّا كشكل خارجي على المعاني المتواترة في خلد الشّاعر «بالتّمكين وعلى المستقبل بالتأثير، وذلك بتعزيز من الخيال الخصب الذي امتاز به شعراء الجاهليّة.»[1]

وقد سبر الباحث أيضًا عبر المستويات السّابقة انتهاءً بالصّورة، نطاق بناء مقولة المأساويّ المتجسّدة في الطّلل كمثل جمالي أعلى، ومما نرقبه في لحمة هذه الرّحلة الاستكشافية التي تضيء معالم غائرة ومتوارية تحت الحجب لمراحل تشكّل قيمة المأساويّ تشكلاً يسمو بها إلى مصاف المثال أنّها؛ استطاعت أن تعبّر عن صراع ورفض الإنسان الجاهلي الاستسلام لواقعه المأساوي، عبر صور تفرض الجمال وتبثّه كرها على نطاقات واسعة طالها العفاء والقفر، أي إنّنا نستشف من خلال لوحات المأساويّ المترسّخة في الطّلل، فكرة مقاومة الاندثار والزّوال، فاللوحة الطّللية بقدر ما تجسّد فاعلية الزّمن، ومأساوية الوجود الإنساني، بقدر ما تجلي روح المقاومة لديه، إنها تجسيد لتجربة الإنسان الجاهلي من حيث وعيه على الهشاشة والخراب المحيط به، وخضوعه بشكل جبري لفاعلية التّغيّر المدمّرة بفعل الزّمن والطّبيعة، ورغم ذلك يحيي الطّلل الدّارس، وفي ذلك لغة ضديّة باهرة.[2]

فمقولة المأساويّ في هذا المقام تؤكّد صراع الإنسان أمام قوى الفناء والتّأبيد، وهذا التّأكيد يؤشّر حقيقةً إلى الدّور الجوهري الذي يؤدّيه المأساوي كمقولة جماليّة، فللمأساويّ أبعاد عميقة –على غرار التّطهير– من بينها «إعلاء قيمة وشأن الإنسان المناضل المكافح المعاني»[3] –وفق توصيف (عبد الكريم اليافي)– والذي مُثّل رمزيًّا بالطّلل.

---

[1] حكمة شافي الأسعد، المرجع السابق ، ص 77.

[2] ينظر: كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة: دراسات بنيوية في الشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1986 ص 322.

[3] عبد الكريم اليافي، مرجع سابق، ص 123.

وغير بعيد عن هذا الطّرح يثير الباحث (هلال الجهاد) الانتباه إلى أنّ الطّلل؛ يزوّد الشّاعر العربي بروافد مأساويّة، تكون مدعاةً لتكريس الألم بوصفه مكافئًا للذّات، على أنّنا ينبغي أن نراعي التّأويل الجمالي للألم، كونه يعدّ سُداة «تجربة واعيّة، تتطلّع لفهمه وتأسيس المعنى فيه عن طريق تعرّفه وجودًا لذاته (واقعة)، وبذاته (حقيقة)، ولذاته (قيمة)»[1] وهذا طرح نستبين منه أنّ الشّاعر العربي «يبكي ذاته ووجوده، ويبكي الجمال الذي يتبدّد من عالمه، إلاّ أنّه بذلك يحاول استبقاءه أو التّشبّث به ولو على مستوى وعيه، أي إنّه يخفي الإنسان الجمالي الذي يسعى إليه في داخليّته العميقة، ويترك للقبح ما هو خارجي ليكون مجالاً لسطوته المدمّرة.»[2]

فالطّلل بهذا المعنى؛ لم يعد حاملاً للوجود الإنساني، بقدر ما هو فضاء مأساوي ينزاح فيه الألم ليصبح ذاتًا، بعد ما خبرت هذه الذّات معالم الخراب والاندثار، ومن ثمّ وعت ضرورة البقاء في طوايا الغياب، فالألم وحده كفيل للتّعبير عن وجودها، خاصّة وأنّ معالم حضورها قد أبيدت واندثرت (آثار الدّيار)، وعلى هذا الأساس يكون الألم معادلاً موضوعيًّا للذّات المغيّبة الضائعة، ودعامة من دعامات تكوينها.

ويتّضح بعد هذا لماذا الشّاعر العربي يصرّ على الانغماس في النحيب والعويل، وخلق أجواء تراجيديّة توحي بالفجيعة، فالشّاعر مجبر على الانغماس في الألم والتّعبير عنه، خاصة إذا ما بلغ هذا الألم ذروة التّوحد مع الذّات، فالألم إذا ما توحّد بالذّات وحلّ محلّها ليكافئها فإنّه يتسلّط عليها، ويحثّها على توسيع ممكناتها وتكثيفها لغويًّا، ليس ذلك من أجل التّأثير العاطفي فحسب، بل إمعانًا فيه وإظهارًا له، إنّه احتجاج وتنديد بسطوته وطغيانه، تسعى فيه الذات إلى تجاوزه وتلافيه، ثم التّحرّر منه، فـ«الخلاص من مأساويّة العالم يكمن في؛ معرفة ماهيّته الحقيقيّة والتّعمّق فيه، إلى درجة أنّ الوعي لا يجد في الألم والقبح، إلاّ

[1] هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 361

[2] هلال الجهاد، المرجع نفسه، ص 360.

ذاتها النّقيّة الخالصة وجمالها الوجودي الحي، ومع ذلك فإنّ الوعي الشّعري لم يكن يريد الخلاص من مأساويّة عالمه، لأنّ الجمال –هكذا يراه– في عمق المأساة، ولا سبيل إليه إلاّ هذا.»[1]

من هنا يمكننا أن نفهم أنّ الباحث يلحّ على؛ أنّ حقيقة المأساوي وواقعيته التي تتظاهر في اندثار الطّلل وخرابه، يكون عامل نجاحها –أي تحققها تحققا استطيقيًّا كاملاً– مرهونًا بمدى تعمّق الوعي الشّعري في بث الروّح المأساوية وتجليتها، فقيمة المأساوي تتحقق في اكتشافها، واستلهام الجمال من صميمها، في رحلة سعي لتجاوزها وإخماد جذوتها، هذا وتمارس مقولة المأساويّ أقصى فاعليتها إذا ما كشفت عن ذاتيّة الإنسان المكظومة المكابدة وتنقيتها من مظاهر القبح والألم وإعادتها إلى فطرتها التي تنشد الجمال، وتحاول استبقاءه والتّعلّق به، فالشّاعر الذي يبكي الطّلل إنّما يحاول جاهدًا استعادة الجميل الذي بلى ببلاء الدّيار، في صراع بين الرّغبة والقيد، الذّاكرة والإرادة، بين الوجود والعدم، كما ويحاول تجلية الجوهر الإنساني في إطار تراجيديّة الوجود في العالم، الأمر الذي يمكن أن يسلّمنا –كما يذهب (عز الدّين إسماعيل)– إلى أنّ البرهة أو الوقفة الطّللية؛ «ليست موضة أو ترفًا فنّيًا بقدر ما هي تعبير عن أزمة الإنسان وموقفه من الكون وخوفه من المجهول.»[2]

ونخرج من هذا كله؛ أنّ المأساوي في لوحات الطّلل جسّدت معاني «موت الجميل وعدم الانسجام بين الإنسان ومثله الأعلى الذي يرغب في تحقيقه، أي الشّعور الذي يجتاح المبدع حين تقيّد آماله وطموحاته أو تنكسر، ما يولّد إحساسًا عميقًا بالأسى.»[3] فرؤية الجمال وهو يتلاشى بفعل قوى القبح وطاقاته؛ هو ما يذكي لدى الشّاعر الإحساس بالمأساة،

[1] هلال الجهاد، المرجع السابق، ص 362.

[2] حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربيّة في الشّعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1980، ص 227–228.

[3] عبد الله خلف العساف، مرجع سابق، ص 412.

لكن في الوقت عينه يوارى خلف هذا الإحساس، روحًا متّقدة تسعى للتّغيير، ودحر قوى القبح والاستلاب، وتحرير الجمال من أدرانه وبعثه من جديد.

ويشار إلى موت الجميل في الدّراسات الجماليّة بالمأساة التّفاؤليّة أو الرؤيا التراجيديّة التّفاؤليّة، التي «تنهض من الإحساس بالألم والأسى لفقدان الجمال، أي جرّاء رؤية الجمال وهو يقع منكسرًا في قبضة القبح، إنّ موت الجمال يخلق في نفوسنا الشّعور بالألم والمأساة، ولكن في الوقت ذاته يبعث في نفوسنا الألم والحلم للنّهوض ومحاولة تجاوز هذا السّقوط [...] إنّ الرّؤيا التّراجيديّة أقسى وقعًا وأشدّ تأثيرًا في النّفس، لأنّها تجسّد الجمال وهو يتلاشى وينهار، تاركًا الفجيعة بفقدانه، والحلم بتجاوز ما هو ناجز اجتماعيًّا، فالرّؤيا التّراجيديّة رؤيا موضوعيّة، ولهذا غالبًا ما تبدو تفاؤليّة وإن كان الشّاعر لا يرمي إلى طرح التّفاؤل، بل يرمي إلى تجسيد الأجواء التّراجيديّة السّائدة في الواقع الاستلابي.»[1]

ما يروّجه هذا الخطاب يقضي بأنّ اغتيال الجمال أو مشاهدته وهو يسقط في قبضة القبح؛ يعزّز شعورنا بالأسى ونفورنا المؤلم منه، وهذا ما يعمّق الرّغبة في مجابهة القبح وتخليص الجمال من شباكه، من أجل الظّفر ببناء متكامل للجمال، أي تحقيق مثله الأعلى، وعليه؛ فلوحة الطّلل استطاعت أن تبرز هذا المعنى؛ نعني موت الجميل، بالإضافة إلى معاني عدم الانسجام والتناسق بين الإنسان (الشّاعر الجاهلي) ومثله الأعلى المشتهى (الأهل والحبيبة والديار) «بمعنى أنّ نموذجًا اجتماعيًّا ما لا يمكن أن يكون تراجيديًّا، إلاّ إذا وعى ذلك التّعارض بين رغبته وإمكانيّته، بين حلمه وشرطه التّاريخي، ومن البديهيّ أنّ

[1] هديل محمود حسن، الاتجاه الجمالي في الدّراسات النّقدية المعاصرة، رسالة ماجستير، تخصص علم الجمال، إش: محمد عيسى قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة البعث، دمشق، 2009-2010، ص 193. نقلاً عن: سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 244.

الحديث هنا لا يتعلّق بالرّغبة الفرديّة أو الحلم الذّاتي الفردي، وبهذا كلّما كان ذلك التّعارض حادًّا، كانت التّراجيديا في النّموذج أقسى وأكثر شمولاً.»[1]

وهذا ما جعل رمزيّة الطّلل من أقوى المشاهد التي تنضح بالمأساة، لأنها –وإلى جانب تمثّلها موتَ الجميل– جسّدت صراع الإنسان ضدّ قوى حتمية لا طاقة له بردّها أو صدّها هذا في ما يخص المعاني، أمّا بالنّسبة لأهم الأغراض الاستطيقيّة التي عبّرت عنها مقولة المأساوي المتجذّرة في لوحة الطّلل، تمثّلت في؛ عملية التّطهير: وذلك من خلال تخليص الشّاعر من تلك الانفعالات والأحاسيس المأساوية، وتنقية ذاته من قوى القبح، وذلك من خلال القول الفنّي الشّعري، والإمعان في التّعبير عن المآسي وإظهارها.

من زاوية أخرى؛ نلفي أنّ من بين أهم الغايات الاستطيقيّة التي تبثّها مقولة المأساوي في الدّراسات النّقدية والجماليّة المعاصرة؛ كشف أزمة الوعي الشّعري والمكان والكون والوجود برمّته، في محاولة تجاوز محنه ومآسيه، هذا وقد اكتنزت مقولة المأساويّ إمكانات وطاقات هائلة عبّرت عن فكرة المقاومة والصّمود، من أجل تحقيق الذّات ثأرها لوجودها وكينونتها المندثرة والمطموسة، وهذا يوحي من طرف خفي أنّ؛ المأساوي كذلك تحمل على عاتقها لواء تزكية هذه الذّات، وإعادة الاعتبار لها ولوجودها المغيّب قسرًا والمنهار انهيار المكان.

إنّ أخصّ ما تكرّسه مقولة المأساوي فوق كلّ هذا؛ معنى "إرادة الحياة" وهو من المعاني التي أعجب بها الفيلسوف (نيتشه– Nietzsche) أيّما إعجاب لدى الشّعراء الإغريق التّراجيديّين من قبلُ[2] وكلّها معانٍ تدفع بالمأساوي نحو منعرج استطيقي صرف.

[1] سعد الدّين كليب، المرجع السابق، ص 261–262.

[2] ينظر: أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره: مفهوم الرّائع في الجماليّات المعاصرة من كانط إلى دريدا، جداول للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2011، ص 127.

وخلاصة ما تقدّم؛ اشتغل النّقاد العرب المعاصرون على مناقشة أهم القيم الإيجابيّة في الوعي الشّعري العربي، بوصفها مكوّنًا من مكونات الوعي الجمالي الإنساني برمّته، كما وتمكّنوا من توثيق –عبر وقفات استنطاقيّة جادّة– انسلاخها من الفهم التّجريدي إلى العني الحسّي الجمالي، وغالبًا ما تمّ ربطها بما يعزّز إنسانيّة الإنسان، والإمعان في تقديره وتمجيده تمجيدًا صريحًا ومباشرًا، كما أنّها ترتكز على بطانة لا متناهية من المعاني، لعلّ أبرزها إشاعة فلسفة التّغيير وإعادة البناء والتّعالي على الحسّي، إلى ما لا يقع في مدركاتنا العقلية، أي السّعي إلى التّجاوز وصولاً إلى المطلق السّامي، فضلاً عن اكتشافهم أنّ مثل هذه القيم في سعيها نحو كمالها الاستطيقي؛ فإنّها تسعى أيضًا إلى تأسيس المثل الجمالي الإنساني الأعلى، وتعميمه في الوعي الجمالي ككل، عبر إشاعة مثل جماليّة إنسانية صغرى.

إنّ المعارض النّقدية السّابقة في ميدان القيمة الاستطيقيّة الإيجابيّة لخطوة ثمينة لها مكانتها السّامية في الدّرس الجمالي المعاصر، واستجابة حيوية لطموحات التّحليل الجمالي والرؤيا والوعي الجماليين العربيين.

3- المقولات الجماليّة السّلبيّة:

المقولات الجماليّة السّلبيّة أو المقولات الدنيّة؛ هي في عرف الدّراسات الاستطيقية جملة من القيم المشتملة على فساد أو نقص أو تشوّه، وهي تلك القيم التي من شأنها أن تخلّف أثراً أو انفعالاً نفسيًّا ممقوتًا أو منفّرًا غير مؤلم بالضّرورة، غير أنّ تقديمها فنيًّا يوحي بإشعار المتلقي بأوضاع دميمة ومستهجنة في الواقع، وقد تتلبّس ببنيات شتّى كالسّلوكات الاجتماعية والخِلقة (الشّكل)، فتعمّق بذلك مشاعر النّفور منها لديه، الأمر الذي يحمله على أخذ موقف سلبي منها، ولذلك فإنّ هذه المقولات؛ وعلى الرغم من أثرها السّلبي تضطلع بدور جماليّ يتمثّل في؛ الإحالة على منطق تحويلي يرفض السّائد ويتطلّع إلى تخليصه من قبحه.

إنّ هذا كلّه يجرّنا إلى التّساؤل عن أبرز هذه القيم وطبيعتها، وتجلياتها في الشّعر العربي من منظور الدّراسات النّقديّة العربيّة المعاصرة، ورصد دورها الجمالي في تصحيح الرّؤى، وإعادة ترتيب الواقع بصيغ جديدة وغير معهودة، انطلاقًا من الإشكالات التّاليّة:

ما مفهوم القبيح؟ وما علاقته بالفن؟ في التّصوّرات الشائعة والمختزنة عميقًا في الذّوق الجمعي فإنّ القبح هو ضد الجمال، لكن هل الأمر سيّان في المقاربات الاستطيقيّة؟ كيف يكون القبيح مادّة للتشكيل الفنّي؟ هل القبيح في الصّنيع الفنّي معنيٌّ ببعث وإنتاج المتعة الاستطيقية؟ ما هي أبرز تجليّاته في الشّعر العربي؟ ما التّفسير الاستطيقي الذي قدّمه النّقاد والباحثون العرب المعاصرون لهذا التّجلي؟

ما الهزلي أو الكوميدي؟ لماذا فهم الكوميدي على أنّه لازمة من لوازم القبح؟ وفيما يتجلّى أهم فرق جوهري بينهما؟ ما هي أهم الأسس الفنيّة التي تضبط الهزلي الكوميدي وتوجّهه للارتقاء إلى المستوى الاستطيقي؟ كيف كان تمثّل نقادنا وباحثينا الجماليين مقولةَ الكوميدي أ كان في الهيئة؟ أم في السّلوكات الاجتماعية؟ أم في صور الواقع؟ أم في كلّ ذلك؟ وأخيرًا هل استطاع النّقاد تخريج الكوميدي في الشّعر العربي كقيمة جماليّة صافية من غير لبس؟

وتجدر الإشارة إلى أنّنا سنركّز في دراستنا للمقولات السلبية على الفهم النّقدي الجمالي "للقبيح" و"الهزلي–الكوميدي"؛ كقيمتين مهيمنتين في الشّعر العربي، وسنفصّل ذلك فيما يلي:

أوّلاً– مقولة القبيح (Ugly):

يبدو أنّ اهتمام الوعي الجمالي الإنساني بالقبيح "Ugly" كان على درجة أدنى قياسًا بالجميل/ الجمال، على أساس أنّ الجمال أصل قار في الوجود، أي إنّه الغاية الوحيدة في الفن والطّبيعة، بينما القبح صفة ثانوية في كليهما، غير أنّه في مراحل متقدّمة من الوعي الجمالي بات القبيح يشكّل عنصرًا هامًّا في الفن، وقيمة استطيقية لها مكانتها وحضورها

اللّافت في الدّراسات الاستطيقية، خاصّةً مع توسيع نطاق القيمة الجمالية، وإدراج قيم جديدة على غرار "الجميل" ضمنها.

ويبدو أنّ «العقل البشري لم يعترف بمقولة القبيح إلاّ في القرن الثامن عشر، حيث نعثر لدى (ديدرو) مثلاً على ضرب من "المدح الوثني" لما لا شكل له، أو "للطبيعة وقد تحرّرت من الخطيئة الأصلية"، وقد ظهر القبح عنوانًا للاستطيقا برمتها مع أحد تلاميذ (هيجل) أمّا عن زمن تحوّل القبيح إلى مضمون رسمي للفن الحديث؛ فذاك يتبلور بخاصّة منذ ديوان "زهور الشّر" لـ(بودلير)، لكنّ القبيح لم يصبح ممكنا داخل استطيقا الرّائع، إلاّ مع كتاب "النّظريّة الاستطيقيّة (1970) لفيلسوف مدرسة (فرانكفورت) (تيودور أدورنو)، حينما أعلن عن أفول الجميل من سماء الاستطيقا، من أجل ألاّ يبقى منها غير المُريع، حيث يجد (أدورنو) في القبيح الخاصيّة الأساسيّة للفن الحديث.»[1]

هذا ما جعل القبيح على قدم من المساواة مع الجميل، وبالتّالي؛ «فقد أصبح الاستخدام التّقليدي لمقولتي الجميل والقبيح مرفوضًا لدى عديدٍ من الفلاسفة والمفكّرين، إذ وجدوا أن الموضوعات القبيحة إلى حدّ ميئوس منه، يمكن أن توصف بأنّها "استطيقيّة"، ذلك أنّ الحكم الجمالي يقوم على أساس الشّعور بالانفعال الذي يعبّر عنه الموضوع، وتقدير أي موضوع إنّما يكمن في قدرته على التّعبير وتوصيل الانفعال، والقبيح بمعنى ما يعبّر عن القيمة الجمالية بالمعنى الواسع.»[2]وبهذا المعنى ينتفي ذلك الصّراع التّصادمي الضّدّي بين الجميل والقبيح، ليصبحا طرفين أساسيين في عملية التّقويم والحكم الجماليّن، فالقبيح لا يضاد الجميل ولا يعاكسه فـ«الجمال لا ضدّ له على الإطلاق [...] بل هو على العكس (القبح) نوع من أنواعه، إنّه نوع من الانطباع الاستطيقي، وكل انطباع استطيقي بما هو كذلك جميل، ولو أنّنا عرفنا الجمال بأنّه امتزاج المفاهيم التجريبية غير الإدراكية مع المجال الإدراكي، وإذا

[1] أم الزين بنشيخة المسكيني، مرجع سابق، ص 143.

[2] رمضان الصّباغ، مرجع سابق، ص 120.

كان القبح امتزاج المفاهيم التّجريبية غير الإدراكية المنفرة مع المجال الإدراكي، فسوف يكون القبح عندئذ نوعًا من الجمال.»[1] وهنا يتّسع المجال في تصوّر أن (ستيس- Stace) يفترض أنّ القبح أحد مظاهر الجمال وتشكّلاته -بالمعنى الواسع- وليس نقيضًا له، وعلى درجةٍ من التّرابط الوثيق والجمال، فالقبح يؤدّي كما الجمال إلى انطباع استطيقي قد يكون ماتعًا وسارًّا، بدلاً من الانطباع المؤلم الذي يتوقّع أن يحدثه عادةً.

إنّ الانطباع الاستطيقي إذًا؛ هو العلّة التي بموجبها قطع (ستيس- Stace) كلّ حدّ فاصل بين القبح والجمال، إذ يفترض أنّ القبح إذا ما حقّق انفعالاً أو انطباعًا استطيقيًّا؛ فإنّه يكون بالضّرورة تبديًّا من تبديّات الجمال وبعدًا من أبعاده، وهذا ما يفسّر شرعية وجود القبيح كمقولة مركزية من المقولات الجمالية في الاستطيقا المعاصرة المرتبطة بالتّجربة الجمالية، فلم تعد صناعة الفن تقتصر على تصوير الجمال فحسب، بل صار للقبيح نصيب وافر من الاهتمام، فكما يصوّر الفنّان الجمال في المبدعات الفنيّة، فإنّه بمقدوره أن يبتدع من القبح أشكالاً فنيّة تؤدّي غرضها الاستطيقي تمامًا كما تؤدّيه الأشكال والموضوعات الجميلة، أي إنّ «الفن يعالج القبيح كما يعالج الجميل، وأنّه لا فرق بينهما في سياق المعالجة، الأمر الذي يعني أنّه لا أفضلية للموضوع الجميل على القبيح، فمن حق الشّاعر -مثلاً- أن يكتب عن أي شيء في واقعه مهما صغر هذا الشيء أو كبر، ومهما كان موضوعه الذي يختاره تافهًا أو جليلاً، بل مهما كان قبيحا أو حتّى مقزّزًا في الذّوق، فالمعوّل هو المعالجة الفنيّة التي تحقّق قيمة جمالية إذا نجحت، ولا تغادر درجة القبح الفني إذا فشلت، وما ينطبق على الشّعر ينطبق على كلّ الفنون.»[2]

من على هذه الشّرفة يظهر أنّ؛ الانفعال الاستطيقي أو التّعجيب كما يشاء أن يسمّيه (جابر عصفور) لا يتحقّق بمجرّد تصوير مواضيع القبح أو الجمال في الفن، بل أساسه

[1] ولتر ستيس، مرجع سابق، ص 102.

[2] جابر عصفور، في محبة الشّعر، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، (د ط)، 2009، ص 275.

المحاكاة أو المعالجة الفنيّة النّاجحة، ذلك أنّ الفنون لا تكتسب جمالياتها من موضوعاتها أو أجناسها، فليس نبل الموضوع هو الذي يجعل العمل الفنّي خالدًا، وإنّما تكتسب الفنون جمالياتها بما فيها من جودة فنيّة، سواءً كانت موضوعاتها تافهة أم نبيلة، فالفنان يصبو إلى الجمال في العمل الفنّي، وقد يشكل هذا العمل من عناصر قبيحة في ذاتها.[1] فللفنّان الحرية المطلقة في تشكيل موضوعه الفنّي بالصّورة التي يشاء، فليست وحدها الموضوعات الجمالية في العمل الفنّي تحقق اللّذة، فقد يكون للقبحيات نصيب وافر في تحقق اللذة الجمالية.

كانت هذه محاولة سريعة وموجزة لتجلية شيء من اللّبس عن علاقة القبيح بالجميل، وأمّا ما يمكن أن يقال على سبيل تقديم تعريف القبيح فإنّه؛ من الصّعوبة ضبط مفهوم القبيح في نطاق أو جنس خاص به، غير أنّنا سنتوقف عند بعض سماته المميّزة التي تحدّد هويّته وتحفظ خصوصيّته، كمفهوم متفرّد عن غيره من المفاهيم، وتتجلّى سماته الأساسيّة في:

«**أوّلاً**– "النّشاز" وعدم التّناسق؛ سواء كان عدم التّناسق صراعًا، أو صدامًا، أو خليطًا من التّباين أو ربطًا للأضداد.

ثانيًا– الهزلي والمرعب؛ فهذان السّمتان متلازمتان وفصلهما يخلّ بأساسياته، فالذين يرون القبح فرعًا من الملهاة، ينحون إلى أدب الضّحك، ويذهبون به مذهب التّهكم والهزل البذيء، أمّا لدى من يذهبون به مذهب الرّعب، فإنّ القبح يتّجه نحو مملكة "الرّوعة الموحشة" والأسرار الغامضة، بل نحو المعجز وخوارق قانون الطّبيعة.

ثالثًا– الإسراف والمغالاة؛ إذ لازمت المغالاة المسرفة فنّ القبح دائمًا، مما أدّى إلى ربطه بالخيال المفرط غير الواقعي، لكن المغالاة هذه تظلّ أمرًا نسبيًّا تعتمد على المعايير المألوفة في حقبة معيّنة أو لدى أمّة ما.

[1] ينظر: خليل الموسى، جماليات الشّعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2008، ص 179.

رابعًا– التّشويه الخارج عن المألوف؛ يفضي إلى الضّحك فقط أو الرّعب فقط أو الاثنين معًا، فالمتعة المستقاة من الخروج عن المألوف؛ قد تتحوّل سريعًا إلى خوف من المجهول، ومن الغريب إذا ما وصل التّشويه وغير المألوف حدًّا معيّنًا.»[1]

بمثل هذه السّمات حاول الاستطيقيون تقديم القبيح، على الرّغم من عمق المشقة التي يكابدونها في بحثهم عن أصله، ومهما يكن من أمر تضارب الآراء وتشعبّها حول ماهيته وأصله، إلاّ أنّ علماء الجمال يتّفقون على أنّ القبيح ينتمي إلى أسرة المقولات الجمالية ويشكّل مرتكزًا هامًّا في تقويم الفن، إنّ طموحنا في هذه المحطّة ينصرف إلى مناقشة بعض القراءات التي خلص إليها نقادنا وباحثونا الاستطيقيون المعاصرون إثر تتبعهم لتمثّلات وتخريجات القبيح/القبح في المتخيّل الشّعري، وتجلية أهم المحمولات والمداليل التي تشيعها هذه القيمة، ما يسمح لنا باستجلاء مدى وعيهم وفهمهم للقبح، وإظهار إمكانيّة أن يكون القبح قيمة استطيقية، وقد يقع سؤال هنا مؤدّاه: **ما هي أبرز الصّور أو المضامين المهيمنة لقيمة القبح في المتخيّل الشّعري العربي من منظور المناقشات النّقدية والاستطيقية المعاصرة؟ وكيف تمت معالجتها تفسيرًا وتحليلاً؟**

أ–الحرب مكافئًا للقبيح:

يمكن توخّي الجمال في الفن من خلال تلك الموضوعات القبيحة التي من شأنها أن تبعث في المتلقي مشاعر الرّهبة والنّفور أو الاشمئزاز وغيرها، ونظرة تدبّر في الأدبيات النّقدية التي عالجت القبح كقيمة جمالية في فن الشّعر؛ نجد ثيمة "الحرب" من بين الثيمات التي يرى فيها الاستطيقيون والنّقاد نموذجًا ديناميكيًّا في تصوير القبح، أو بعبارة أعم؛ إنّهم يرون في "الحرب" تجليًّا بارزًا من تجليّات القبح، ويعدّ الباحث (كامل عبد ربه حمدان) من أولئك الذين سلّطوا الضّوء على هذه القضيّة، فيذكر أنّ «الشّاعر العربي كغيره من النّاس

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الرباط، ط3، 2002، ص 204–205.

خاض غمار الحروب وتذوّق مرارة الألم من ويلاتها، الأمر الذي حمله على تقبيح صورتها والتّصريح بكراهيتها، وقد اتضحت تلك الصّورة بشكل بارز في نماذج الشّعراء الفرسان الذين اصطلوا بنار الحرب وخبروا سَوْحها.»[1]

ويخبر الباحث قيمة القبيح/الحرب في إنضاج وإخصاب الوعي الشّعري؛ حيث يرى أن الحرب كمظهر من مظاهر القبح، كانت البوتقة التي نضجت فيها عبقريات الرّواد الأوائل ومن عاصرهم ومن تلاهم، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى؛ يوضّح (حمدان) الدّور الفعّال للحروب/القبيح في تغيير شخصية الشّاعر، ودفعه إلى إيجاد حلول وبدائل لتغيير الواقع المشوّه الذي رسمته الحرب، وفي وسع القارئ أن يدرك قيمة القبيح في صورة الحرب، في سعي الشّاعر العربي لإيجاد بدائل وحلول كالجنوح إلى السلم وإخماد جذوة الحرب، أي كيف أنّه يحاول التّملص من واقع البشاعة والقبح، بل يتصدّى له ويتعالى عليه، كشكل من أشكال التّحريض الفعال على نفيه، نظرًا لشدّة وطأة وعمق إحساسه المؤلم بالقبح السّائد، وهذا –لا ريب– مطلب استطيقي في المقام الأول يعزّز قيمة القبح، فالقبيح/الحرب غيّرت ملامح صورة الشّاعر، فدفعته إلى الثورة على الحرب، تطلّعًا إلى السّلم.[2] ويستشهد (حمدان) بمقتطفات للشّاعر (بلعاء بن قيس الكناني):

دعوت أبا ليلى إلى السّلم كي يرى

برأي أصيل أو يؤول إلى حِلمِ

دعاني أشِبّ الحرب بيني وبينـــــه

فقلت له مهلاً هلمّ إلى السّلم[3]

---

[1] كامل عبد ربه حمدان، الصّورة البشعة للحرب في الشّعر الجاهلي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، بغداد، مج 06، العدد 3–4، 2007، ص 10–12.

[2] ينظر: كامل عبد ربه حمدان، المرجع السابق، ص 12–13.

[3] كامل عبد ربه حمدان، المرجع السابق، ص13.

وممّا سبق يتجلّى لنا؛ كيف أنّ النّفور المؤلم من القبيح/الحرب يحيي في النّفس دوافع التّمرّد والثّورة كفعل إرادي تحويلي تحريضي تجابه به القبح وتتعالى عليه، و«تصبح ذات الشّاعر في هذا المقام ذاتًا مقوّمة تعيد بناء الظّواهر القبيحة بطريقتها الخاصّة.»[1] وهذا رد فعل طبيعي ونتيجة إلزامية تنمّ عن وعيها بالكدر الذي تتكبّده من جرّاء معايشتها لوضع قبيح/الحرب، هذا ما حملها على ملازمة البحث عن طاقة تحويلية إرادية (السلم/السلام) تتسامى بها عن هذا الوضع وهذا الواقع بشكل عام، وهنا تكمن القيمة الجمالية للحرب كمعطى قبيح.

ولعلّ ما يؤيّد هذا الطّرح ما يذهب إليه الباحث (هلال الجهاد) حيث يرى أنّ «الشّيء الذي يؤسّسه التشكيل الجمالي للقبح المطلق المتمثّل في الحرب، هو إدانته والاحتجاج عليه، فالكشف عن حقيقة الحرب وبشاعتها، ينطوي على رفض ضمني لها لأنّها تستنزف إنسانية الإنسان وتستهلكها، وتقضي على ماهيتها الجمالية من حيث هي قيمة عليا [...] إنّ إدانة الحرب والاحتجاج عليها ينطوي أيضًا على إحساس حادّ وعميق بالخسارة الفادحة التي يلحقها القبح بما يمكن أن يكون جماليًّا في الإنسان.»[2]

وفق هذه القراءة التي تقترب إلى ضرب من التّحليل النّفسي؛ يؤكّد (الجهاد) أنّ هناك ما هو مضمر خلف التّشكيل الجمالي للقبح المصاغ في ثيمة الحرب، يتمثّل في أنّ نزوع الإنسان/الشّاعر إلى رفض القبيح والنّفور منه، أنّه على درجة عالية من الوعي بأنّ القبح ينخر كينونة الإنسان –باعتباره كائنًا جماليًّا– في الأعماق، كما ويكشف رفضه هذا ومحاربته لشتى مظاهر القبح في العالم الواقعي/الشعري، تنامي حساسيّته ونضج خبرته

[1] سعد الدين كليب، جمالية القبح وشعرية الغرابة لدى سيف الرحبي: معجم الجحيم نموذجًا، مجلة دراسات، ص 67 نقلاً عن:

https://www.academia.edu/17145935/جمالية_القبح بتاريخ: 2020/02/27، الساعة: 15:15.

[2] هلال الجهاد، مرجع سابق، ص 366.

الجماليّة التي تؤهّله لإدراك صور القبح والتّعرّف على خصائص الموضوع القبيح، ومن ثمّ التسامق عليه، كنوع من ردود الفعل التّحويلية التي تسعى إلى إعادة بلورة القبيح/ الحرب بطريقة خاصّة، كالدّعوة إلى السّلام على سبيل المثال، ودفع الحرب والامتناع عنها.

ولكن مع احترازٍ لا بدّ منه، من أن نركن للفهم السّطحي البديهي للسلام الذي يقابل الحرب ويتضاد معها، ذلك أنّ السلام –كما يذهب (الجهاد)– «لا يتضاد مع الحرب، وإنّما يقوّمها ويتجذّر فيها ويستبقيها، من حيث كونها تجربة مصيرية تتجاوز الإنسان، وتحفّزه على اللّحاق بمكونات وجوده في العالم المأساوي، فالسّلام هو فهم المأساة، وهو في الوقت نفسه الحفاظ عليها، إنّ السلام الذي يدعو إليه الوعي الشّعري ينبثق من مواجهته لرعب عالمه واستنطاقه كي يقول القيمة والمعنى، ويعلن تعالي الذّاتية على نوازعها الفردية الضيّقة، كي تمنح الجمال مجالاً أرحب للانطلاق والاستمرارية، وهذا مجمل الموقف الذي يقفه الوعي الشّعري/الذّات من الحرب.»[1]

في ضوء هذه الرّؤية إذًا؛ نجد أنّ الشّاعر العربي/الوعي الشّعري في رحلة بحثه عن خلاص ومنفذ يحرّره من أدران الحرب وقبحها؛ إنّما هو بسبيل تأسيس القبح تأسيسًا قيميًّا وتأكيدًا لكينونته الجمالية في الآن ذاته، فالمواجهة والرّفض؛ جميعها عوامل تؤكّد نفوره من براثن الحرب/القبيح، على الرّغم من أنّه موقن أشدّ اليقين أنّ الحرب قدر محتوم لا مناص منه، ومنه؛ فإنّ تحقّق السّلام ينبع من صلب الحرب وكينونتها، وهكذا يستلهم الجمال من صلب القبح، فكأنما يجعل القبيح/الحرب مقوّمًا أساسيًّا لتحقق الجمال/السلام «فوعي الذّات الشّعرية بقيمتها ومسؤوليتها تجاه ما هو جمالي في الإنسان يدفعها إلى دخول هذه المواجهة المأساوية، لأنها المعبر الوحيد الذي يتيحه الوجود في فضاء الدّهر إلى المعنى/القيمة.»[2]

[1] هلال الجهاد، المرجع السابق، ص 374.

[2] هلال الجهاد، المرجع نفسه، ص 376.

إنّ المعنى والقيمة يبدآن من أبشع مظاهر اللاّ معنى والقسوة، وهذا ما يجعل الحرب/القبيح نوعًا راقيًا من التّربية للإنسان، وبذلك يكون قد حقّق غرضه الجمالي وأثبت وجوده كقيمة استطيقية.

لقد تمثّل النّقاد والباحثون الجماليون المعاصرون قيمة القبيح في نموذج الحرب واعتبروها مسألة جمالية شعرية بالأساس؛ تعمّق الإحساس بالمصير التراجيدي الذي يعارض الإنسان/الوعي الشّعري، فيلجأ للحرب والمواجهة كرد فعل أليم متمرّد إزاء الدّهر ووحشيته، وهو في خضم مجابهته للدّهر؛ فإنّه يؤسّس ذاته ووجوده، ويراهن على أنّه كائن جمالي بالدّرجة الأولى، وذلك من خلال تعاليه على مظاهر القبح، ومحاولة التملّص من أدرانه، الأمر الذي يحيل بما لا يدع مجالًا للشّك على موقفه السّلبي من الواقع.

ويمكن أن نسبر هذا المعنى ونجمله فيما ذهب إليه النّاقد (سعد الدّين كليب) حيث يجد أنّ «التّوسل بالقبح في الفن/الشّعر واستعلائه كقيمة، بمثابة إقرار باستعلاء الجمال، إنّها دعوة معكوسة لاستعلاء الجمال في الواقع، فالتركيز على القبح في الفن يؤدّي عدّة وظائف في الوقت نفسه؛ وهي فهم القبح بطبيعته وعلائقه وعناصره، من خلال إلقاء الضوء عليه ومن ثمّ تعريته بالتّصوير الفني المؤلم أو المُكرب، والدّعوة إلى تجاوزه ونفيه من خلال طبيعة المشاعر والانفعالات المصاحبة له، علاوةً على الدّلالات والمعاني التي يتمّ توليدها في أثناء التّصوير الفنّي.»[1]

ب- القبيح في مشاهد الاستلاب والاغتراب الإنساني:

وتجد مقولة القبيح مركزًا قيّمًا فيما قدّمه النّاقد (سعد الدين كليب) من فكر جمالية ومعالجات نقدية تحليلية للمقولات الجماليّة؛ حيث تابع النّاقد تجليات القبيح في منتخبات (سيف الرّحبي) الشّعرية من ديوانه "معجم الجحيم".

[1] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 68.

يحضر القبيح في عمل الشّاعر كقيمة مهيمنة وعامّة، وحتّى يزيد النّاقد حدّة التّنفير من القبح، يرفق القبح كمعطى قيمي شعرية الغرابة على صعيد فنّي واحد، ويبرّر (كليب) هذا التّأليف المقصود بين القبح والغرابة؛ بالرّغبة في «تغريب القبح والتّعامل معه بوصفه مناقضًا ومعاديًا للقانون الطبيعي والإنساني معًا، ثم إنّ باجتماعهما تُطرح قضية المتعة الجمالية المتحصّلة من ذلك الجمع، إنّها متعة ممزوجة بالنّفور المؤلم من القبح، إلى جانب الدّهشة من التّشكيل الفني الغريب أو الغرائبي، إذ ثمّة تناغمًا وتكاملاً بين القبح والغرابة على صعيد المتعة، حيث يتم النفور من المادّة القبحية، ومن ثم يحضر عنصر الإدهاش كأداة كشف عن مستوى الغرابة من الواقع، ووجوده على هذا النّحو الكارثي القبيح.»[1]

فالقبح بوصفه قيمة جمالية مقترنًا بطقس غرائبي؛ له أهميته في إرشاد وتوجيه الرؤية والذوق الجمالي للمتلقي، استنادًا على تاريخ طويل من الخبرات الجمالية، وملكات التّذوق الجمالي والفنّي، إذ تتولّد عن طريق الشواهد القبحية الغرائبية لذّتَي الكشف والإدهاش.

وقد استطاع النّاقد أن ينفذ إلى أعماق إبداع (الرّحبي) ويتحرّى المظاهر القبحية المسجّاة على جسد القصائد في "معجم الجحيم"، وقد قرن النّاقد الشعور المنفّر إزاء هذه المظاهر بالمشاعر العذابية، كون أنّ نفورنا من القبح يخلّف بالضّرورة ألماً نفسيًّا، غير أنّ الشّاعر لا يبلور مفهوم العذابي في شعره، بقدر ما يبلور مفهوم القبح، ويقدّم (سعد الدّين كليب) تفسيرًا لذلك يتمثّل في أنّ؛ «غزارة القباحات وتراكمها يفرز حتمًا أشكالاً ومستويات متنوعة من العذابات في المتلقي، لا سيما إذا ما كان القبح ذا طبيعة أو دلالة قهرية.»[2] لذلك كان من اللازم أن تتواشج مشاعر العذاب ومشاعر النّفور والكراهية والامتعاض أمام الظّواهر البشعة في سياق فنّي واحد.

[1] سعد الدين كليب، المرجع السابق، ص 70-71.

[2] سعد الدين كليب، المرجع السابق، ص 71.

ويشير (سعد الدّين كليب) إلى أنّنا نقرأ القبح في متون "معجم الجحيم" قراءة تشي بموقف عدائي من الوجود، بالأحرى من القباحة في العالم الواقعي والإنساني برمّته، وهذا ما نستشفه من القطعة الشّعرية التالية:

مباركٌ هذا الخراب،

يلبس درع الأيام ويمضي،

مبارك زنّار البلابل على خصر حبيبتي،

مبارك جرائم العصافير والنيازك،

مباركة هذه الأرض التي تسع جميع الجلادين،

ولا تسع زهرةً على كفّ فراشة

مباركون نحن الصّبيان الصغار،

فوق بلدان الغثيان

...

الصّحراء تقضم الجهات مثل أرنب يفترسها ماموث

البحر يتنفّس بصعوبة،

الليل يتراجع أمام الأوبئة التي تفتك بالمدن،

وليس أحد لتقرعي أجراسك يا كنائس النّميمة،

ربّما لستِ أنتِ،

لكنّي أسمع تفسّخ أعضاء الشّمس،

تقدح شرر المأساة بحوافر أسطوريّة،

أُلصقت على أجزائها جنازة ميّت.[1]

[1] سيف الرّحبي، معجم الجحيم، دار شرقيات، القاهرة، (د ط)، 1996، ص 49 و67-68.

إنّنا لو مضينا نتعمّق هذه الطّائفة من الشّواهد الشّعرية نجد؛ أنّ مركباتها اللغوية ومعانيها تقترن في رباط واحد هو القبح، وهذا ما تفطّن إليه النّاقد، حيث يرى أنّ كل شيء في هذه القطعة الشّعرية –وفي سائر قصائد الدّيوان تقريبًا– «يكاد يكون منذورًا للقباحة.»[1] فكأننا أمام مشاهد فظيعة متوحّشة ومؤلمة، تظهرنا كما لو أنّنا نتخبّط في قاع الجحيم، وهذا ما يجعلنا نفهم أنّ قيمة القبح من أهم القيم التي أهمّت الشّاعر وشغلته، وتمكّنت من جوارحه وعواطفه ونفسيته بشكل عام.

ويعلّل (سعد الدّين كليب) هذا الاجتياح الكثيف للقبيح في "معجم الجحيم" بأنّ؛ «الوجود الإنساني بذاته مؤلم ومنفّر، وكأنّه استقطر من علقم القباحة، أو كأنّه نتاج الخطيئة هذه الخطيئة التي تبدو ماهيتها مضمرة وغير واضحة المعالم.»[2] لكن مع القراءة الفاحصة والاستكشافية يلفي (كليب) أنّ هذه الخطيئة تتمظهر في جانبين أساسيين هما: الاستلاب بمستوياته المتعدّدة (سياسي، اقتصادي، حضاري)، والاغتراب الذي يترواح بين الرّوحي والنّفسي والجمالي.

لقد قدّر النّاقد الوجود الإنساني –إذًا– في شعر (الرّحبي) كثيمة معادلة للقبح، وكانت أكثر بروزًا في مؤشّرات الاغتراب والاستلاب التي طغت على سائر الدّيوان، حيث بدا كوسط معادٍ للوجود الإنساني وناقم عنه بالدّرجة الأولى، فكأنّ هذا الوجود خطيئة أزليّة أبديّة:

يا أيّتها البلدان النّائية في روحي،

يا أيتها الجزر المستيقظة في حلم القطارات،

اقتربي قليلاً،

أو ابتعدي قليلاً،

أنت خطيئتنا الأزليّة.[3]

---

[1] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 72.

[2] سعد الدين كليب، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سيف الرّحبي، معجم الجحيم، ص 11.

في وسعنا أن نتقصّى هذا الصّراع المتأزّم مع الوجود في هذا المقبوس الشّعري، فالبلدان والجزر التي يتحدّث عنها الشّاعر؛ هي محض انعكاسات للخطيئة العليا، أو بعبارة أكثر دقّة هي؛ انعكاسات للنموذج الأعلى للخطيئة التي لا منجى ولا مناص منها في عوالم الخنوع والاستلاب الإنساني، وهذا المعنى يمكن أن يقودنا إلى أنّ عمر الإنسان أو البشرية نفسها من عمر الاستلاب، أي إن تاريخ الإنسان نفسه هو تاريخ الاستلاب أو الجحيم، أو هو تاريخ القبح والعذاب على حدّ تعبير (سعد الدّين كليب).

ويزيد النّاقد مؤكّدًا أنّ؛ الشّاعر بسبيل الحكم على هذا الوجود وإدانته، وأنّ هذا الحكم هو «حكم استطيقي، وهو نتاج الانفعال الذّاتي أو الشخصي، ليعمّق الإحساس الأليم بالقبح في نوع من الإدانة الجمالية، وهذا الحكم يختلف ويتعارض والحكم الفلسفي الميتافيزيقي الذي يعدّ حكمًا عقليًّا في المقام الأول، فالقول بالخطيئة الأزلية في المتخيّل الشّعري؛ ليس ذلك من قبيل الاعتراف أو الإقرار بها، بل هو تنبيه على خطورة الاستلاب الذي يوحي وكأنّ الوجود نتاج الخطيئة، الأمر الذي يجعلنا نعيد النّظر في الاستلاب (القبح) لا في الوجود، إنّه حكم تنبيهي إن صح التّعبير لا حكم تقريري.»[1]

والذي يجمل بنا أن نفهمه هنا؛ هو أنّ الوجود بأسره بمختلف أبعاده الاجتماعية والسياسيّة، ذو بطانة مهتزة ومختلّة، وهو وجود شنيع عدواني بالنّسبة للذّات الشّاعرة التي تحمل على عاتقها مهمّة التّنبيه وتحويل النّظر إلى الوجود الذي التفّ بهالة من القباحة، والالتفات إلى مدى عمق الأثر الذي تنقشه المشاعر المؤلمة والمنفّرة في النّفس، إنها مشاعر الجحيم التي تنفثها في الرّوح وتحرمها لذّة الطّمأنينة والسّلام.

إنّ نصوص الاغتراب –كما يرى الناقد– ترتبط في وثاقة وشدّة باستطيقا المعذّب أو العذابي حيث؛ تظهر الذّات كنقطة ارتكاز دفاعية «في مواجهة المواد القهرية والتسّلطية التي غالبًا لا تدخل ضمن نطاق القبح، لكن في "معجم الجحيم" تتظافر هذه المواد بوتيرة أعلى مع

[1] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 73.

تركيز عالي الشّدة على القباحة، ولا شكّ بأنّ تظافر هذه التّوليفة من القباحات لها بالغ الأثر في دعم فاعلية التعميق والتّعميم معًا.»[1]

إنّ ما سلف يعطي انطباعًا بأنّ؛ الإمعان في التّركيز على القباحات في المؤشّرات المبطّنة تحت عباءة الاغتراب، يسوّغ حضورها ورسوخها عميقًا في الذّات، بل في الرّوح؛ فالذي نراه في الواقع من شوهات وقباحات لا محالة ينبت في أرواحنا وينغرس عميقًا في جوفنا، كما يضفي على القبح بعدًا تعميميًّا شاملاً يمسّ الشؤون والظواهر الاجتماعية والوجودية أيضًا، حيث أنّ القارئ يخبر جمالية القبح في مقابل جمالية العذابي، كون أنّ لها الهيمنة شبه المطلقة في النماذج المنتخبة من "معجم الجحيم" ما يجعل الإدانة الجمالية للواقع والوجود الاستلابيين أشمل وأعم.[2]

هذا الموقف الاستطيقي السّلبي أو هذه الإدانة الجمالية على حدّ تعبير (كليب)، هي أشد أنواع الإدانات قاطبة قياسًا بالإدانة أو الموقف السّلبي الذي يتأتّى من الظّاهرة أو الشّأن الأخلاقي مثلاً على الصّعيد الفنّي، ذلك أنّ المثل الأعلى للأخلاق هو الدّين، بينما يعدّ المثل الجمالي هو الأساس الذي يحكم القيم في الفن، ومثلما توجد أمور لا تصحّ في عرف الأخلاق، هنالك أيضًا أمور لا تجازُ استطيقيًّا.

بقيت بعد ذلك مسألة أخيرة تتمثّل في؛ أنّ النّاقد (سعد الدّين كليب) يستحضر مفهوم الحريّة في مقابل القبح، فالقبح أو الاستلاب باطنه العجز والقمع عن إدراك الحرية وتمثّلها في أحوال كثيرة وفي هذا الشّأن يقول: «إن القبح الذي هو نقيض الجمال هو أيضًا نقيض الحريّة، فافتقاد الحريّة يعني بالضّرورة افتقادًا للجمال، مثلما يعني حضورًا للقبح والاغتراب معًا، وبناءً عليه؛ فإن جماليّة القبح هنا تتأسس على فقدان الحرية بمستوياتها المتعدّدة

[1] سعد الدين كليب، المرجع السابق، ص 74.

[2] ينظر: سعد الدين كليب، المرجع نفسه، ص74.

والمختلفة وهو ما عبّرنا عنه بمفهوم الاستلاب، ومن البديهي أن جمالية القبح تلك تتعمّق وتتوسّع كلّما كان الفقدان عامًّا وكارثيًّا كما هو الحال في "معجم الجحيم".»[1]

وهكذا نجد أنّ النّاقد (سعد الدّين كليب) قد استغلّ مفهوم الحريّة من أجل فهم أعمق وأخصب للقبح الماثل في صور الاستلاب، حيث سعى إلى حصر العلاقة بين المعنى المضمر (القبح)، والمعنى الذي يناوئه (الحريّة) في نوع من التّقابل، ولا عجب أن يجعل النّاقد مفهوم الحريّة مؤشرًا رئيسًا في فهم منطق القبح/ الاستلاب، فـ(سعد الدّين كليب) لا يفتأ أن يذكّر في كل مناسبة أنّ؛ مفهوم الحريّة يعدّ أبرز المفاهيم في المنظومة الفكريّة والوعي الجمالي الحداثي، باختصار فإنّ النّاقد يجعل الحريّة أسًّا لا غنية عنه للجمال الحداثي.

وعطفًا على ما سبق فإن قول النّاقد؛ بأنّ الجمال نقيض القُبح هو قول تعميمي يحيل إلى مفهومين مجرّدين متعارضين بالمعنى الواسع، وينحو منحى كلاسيكيًّا، فالرّأي التقليدي يقضي بأنّ هذين اللفظين متضادّان، وأنّنا لا يمكن أن نحصل من القبح على متعة جماليّة، وأنّ الجمال هو الهدف الأسمى والوحيد للفن.

لكن قوله ذاك يعارض ما قدّمه سلفًا لتجلّي القبيح في شعر (الرّحبي) في صور الاستلاب والاغتراب الوجودي؛ فكيف له أن يجعل القبح مناوئًا للجمال ثم يعمد إلى دراسته في الفن (معجم الجحيم)؟ وهذا ما يتنافى أيضًا مع ما ذهب إليه سلفًا في؛ أنّ حضور القبح حضور ضاغط في الحداثة الشعرية ومن أهم معالمها البارزة والمسيطرة، وهذا يحيل إلى أنّ (كليب) في هذه النقطة بالذّات بدا متذبذبا في وعيه لمفهوم القبح، ذلك أنّ الجمال–كما يذهب إلى ذلك (ستيس– Stace) والاستطيقيون– لا يضادّ القبح، بل هما في منطق نظرية الاستطيقا صنوان ووجها العملة الواحدة، ذلك أنّ القبح نوع من أنواع القيم الجماليّة، وحضوره في الفن أقل ما يقال عنه أنّه أمر طبيعي وبديهي، وهو ما أيده النّاقد (سعد الدّين كليب) في بداية دراسته.

[1] سعد الدّين كليب، المرجع السابق، ص 75.

لقد استطاع (سعد الدين كليب) أن يسلّط الضّوء في دراسته عن كيفية تجلّي استطيقا القبح/القبيح بشكل مثير للاهتمام في مظاهر الاستلاب والاغتراب الرّوحي والنّفسي، الذي تكابده الذّات الشّاعرة، وقد حضر مفهوم الحريّة كنقطة ارتكاز قويمة لإيضاح هذه النّزوعات الاستلابية والطقوس الاغترابية في "معجم الجحيم"، وتعزيز تمركزها فنيًّا كمؤشّرات قبحية، بتعبير أكثر دقة ودلالة؛ يمكن القول إنّ القبيح أو القبح عند النّاقد (سعد الدين كليب) مرادف للاستلاب والاغتراب واللاّ حرية، وجماليته تكمن في قوة تصوير هذه المعطيات الثّلاثة كمداليل ومواد تشي بالقبح في مثله الجمالي الأعلى.

ج- القبيح والتّآزر العلاقاتي بين الثّقافي والجمالي:

يسوق الباحث (أحمد البزّور) مقولة القبيح في الشّعر العربي؛ مساقًا يتآزر فيه المنحى الجمالي بالثّقافي، حيث يعتقد الباحث أنّ هنالك تكاملاً بين المنحيين في تفسير نزعة القبح على صعيد المتعة الجمالية، ويرى (البزّور) أنّه كثيرًا ما يستتر "الطابو- Taboo" تحت عباءة القبيح، فالنّاقد إذ يعالج القبيح في الفن، فإنّه يعرّي في الوقت نفسه المسكوت عنه ويفضحه، حيث يضطلع القبح بدور أساسي في عملية التّعرية والهتك، وقد قسر الباحث حديثه في هذا المناط عن كيفية تمثّل الشّعر العربي المعاصر القبيح/المحظور في المعاني المجاوزة للسّائد (العرف والدّين).

ويتلمّس (أحمد البزّور) في قصيدة "أفيقي" للشّاعر (نزار قبّاني)، إيحاءات قبحية عرفيًّا تتلخّص في النّزوع الإيروسي "Eros" للمرأة/الأنثى، ويجد الباحث في المشاهد التي صوّر فيها الشّاعر هذا النّزوع الشّبقي الشّاذ، بأنّها مشاهد في غاية القبح، تثير في القارئ إحساسًا بالقرف والاشمئزاز، عبّر فيها الشّاعر عن هم الأنثى بمعجم شعري يهتك أستار القواعد الفاعلة والصّارمة في السّائد القيمي، فقد استطاع الولوج إلى أعماقها النّفسية كما لو أنّها

غابت عنها الأعراف والقيم الاجتماعية، كما وثّق الشّاعر صور الأنا الفحولية الغارقة في شباك الكراهية ضدّ الأنثى، فمثّلها قبيحة تتهاوى في الرّذيلة والخطيئة:[1]

أفيقي من اللّيلة الشاعله

وردّي عباءتك المائله

أفيقي فإنّ الصّباح المطل

سيفضح شهوتك السّافله

...

وأين ثيابك بعثرتها

لدى ساعة اللّذة الهائله

...

أفيقي قد مرّ ليل الجنون

وأقبلت السّاعة العاقله

هو الطّين.. ليس لطينٍ بقاء

ولذّاته ومضة زائله..[2]

إنّ مقولة القبح استثمرت في نص (نزار قبّاني) «للإحالة إلى وضع تحكم فيه الأعراف الاجتماعية قبضتها، فقد زخر المعجم الشّعري عنده بمفردات جنسيّة تعكس شبقية زائدة وإحساساً عارمًا بالموقف الجنسي المقموع أو المسكوت عنه خيفة العادة/العرف.»[3] فالقبح الذي يعنيه الباحث هو قبح نفسي يوثّق الشذوذ النّفسي لشخصية المرأة في نص (نزار).

---

[1] ينظر: أحمد محمد البزور، القبح في الشّعر العربي: قراءة نقدية ثقافية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان مج 47، العدد 1، 2020، ص 674.

[2] نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 72-73.

[3] ينظر: عصام شرتح، القباني وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري: دراسة في جمالية الصورة، دار الخليج للصحافة والنشر عمان، ط1، 2017، ص 141.

ولـ(البزّور) في ذلك مقصد أيديولوجي غايته؛ تعميق الشّعور بدور السُّلط الاجتماعيّة والعرفيّة الضّاغط في إعاقة الممارسات الرّوحيّة والفكريّة للفرد/الأنثى، ما يحملها على زعزعة الثّابت/السّائد والطّاغي، وتأجيج صراع محتدم بين الرّغبة والقيد، لاقتحام التّخوم المجتمعية المفروضة عليها، وفي ذلك «تأكيد على المسائل التي أباحها المجتمع للرّجل بينما حظرها عن المرأة.»[1]

وهنا نرقب تنصّلاً بيّنًا وتمرّدًا صارخًا عن قيم الواقع المعيش والمجتمع الذي درج على الحديث عن "الجنس" حديث أفواه مكمّمة، ما يعني أنّ جمالية القبيح قد تبدّت ثقافيًّا في –هذا المقام– في معاني تصوير الطّابو بقباحته ثم خرقه والتّسامق عليه، وفي هذا التّسامق تنجلي إرادة تحقيق الجمال وتعبيد السّبيل إليه، ذلك أنّ الشّاعر أو الفنّان في سعيه إلى تصوير الظواهر القبحية على دناءتها وشوهتها، هو إبراز الأبعاد الجميلة في الواقع والمجتمع والحياة بأسرها وتأكيدها، ومؤدّى ذلك تسخير القبح خدمة للجمال.

ويمكن أن نتحرّى جوهر هذا الفهم لدى (كروتشه– Croce) في قوله: «إن مهمّة القبيح حين يقبل في الفن؛ أن يساعد على تقوية أثر الجميل (الجذّاب)، بإنتاج سلسلة من المتضادّات تجعل الملائم أقوى أثرًا وأخصب متعة، فاللّذة –وذلك أمر يدركه الجميع– تزداد قوة الشعور بها إذا سبقها الإمساك والألم، بحيث يكون القبح في الفن سبيلًا لخدمة الجمال يقوم مقام التّوابل في ابتعاث اللذة الجمالية.»[2] ففي التّصوير الجمالي للقبيح خدمة وتأييد للمثل الجمالي الأعلى.

وجدير بالملاحظة أنّ النّقد المعاصر شغل بمعاينة القبيح في الخطاب الشّعري في المظهر والخلقة، أي فيما يتعلّق بالمظاهر الحسيّة للشّكل (الجسم)، وانتفاء مظاهر التّناسب والتّآلف والاعتدال بين أعضائه، وقد تجلّى ذلك في أساليب الهجاء، سواءً أكان الهجاء

[1] أحمد محمد البزور، مرجع سابق، ص 674.

[2] بنديتو كروتشه، علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، (د ط) 1963، ص 114.

موجّهًا للآخر أم للشّاعر نفسه، ونستجلي معالم هذه الرّؤية عند (أحمد البزّور)، حيث عمد إلى استنباط معالم الوعي الجمالي بالقبيح في شواهد من الشّعر العربي الذي شكّل بمثابة أرضية لتقوية "الجميل" وتعزيز حضوره، ولعلّنا نقتبس من هذه الشّواهد مقطعًا من قول (الحطيئة) هاجيًا نفسه:

أبَتْ شفتايَ اليوم إلا تكلّما بشرٍّ فما أدري لمن أنا قائلــه

أرى لي وجهًا شوّه الله خلقه فقُبّحَ من وجهٍ وقُبّح حامــله[1]

ويفسّر (البزّور) التفاتة (الحطيئة) في هجائه نفسه؛ بتصوير قبح المظهر إلى أنّه ثمّة معنى متوارٍ في مضمر هذا القبح، غالبًا ما يشير إلى كون علاقة الذّات بمظهرها (شكلها) علاقة صدامية عدائيّة، ويبدو هذا الموقف العدائي للأنا أمرًا متأتيًّا من عرض سيكولوجي بالدّرجة الأولى يسمّى في علم النّفس عرض "اضطراب الجسم المشوّه – Body Dysmoraphic Disorder"[2] وهذا ما حمل الشّاعر على تعميق اضطراب الصّورة الجسدية، بهدف تقرير عجزها وقصورها، وهو مطلب عاطفي (استعطاف) نوعًا ما من الوجهة النّفسية.

وتأسيسًا على هذا الفهم؛ فإنّ الإيغال في تصوير ووصف قبح الصّورة الجسديّة، ما هو سوى تأكيد على النفور من هذه الصّورة المشوّهة، وهذا ما يكشف عن العقلية العربية التي تنشد الجمال وتتقصّاه في كل شيء، فالعربي شديد النفور من مظاهر القبح، خاصّةً القبح الذي يستهدف معالم الجسد، وبكلمة أدق؛ قد كشفت لنا لوحة (الحطيئة) أنّ الذّات الشّاعرة على قدر عال من الوعي بمعايير التناسب والانسجام في الشّكل أو المظهر، أي إنّه على دراية واسعة بالجمال، والشّاعر إذ يصوّر قبح الخلقة، فإنّه ينشد الجمال ويلفتُ النّظر إليه ويجلّي موقفه السّلبي من انتفائه.

[1] عبد الهادي حرب، موسوعة أدب المحتالين، دار التّكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008، ص 310.

[2] ينظر: أحمد محمد البزور، مرجع سابق، ص 672.

إنّنا إذا نظرنا إلى الموضوع من منظور ثقافي فنّي فإنّ التّعبير عن القبح؛ يظلّ إحدى سبل الفنّان/ الشّاعر لإدانته (الشّيء القبيح) واتخاذ موقف مضاد منه، وهو ضمنيًّا ينبّه إلى ما يلزم أن يكون عليه الموقف والحال في تجلّيه الجمالي البكر، ومن هنا يتّضح أنّ؛ مقولة القبيح لم تشكّل عند (البرّوز) انعكاسًا للثقافة فحسب، بل مرآةً يتبدّى فيها الوعي الشّعري/ تجربة الشّاعر والوعي الجمالي بشكل عام، وقد تمكن الباحث من البرهنة على أنّ القيم يمكن أن تحمّل بخطاب أو سياق ثقافي ما، سواءً كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

د- تأسيس إيقاع القبيح في المكان (المدينة) وتشويه الموجودات:

بات من البديهي أن يمثّل القبيح سداة الفنّ ولحمته، خاصّة في النّظريات والطّروحات النّقدية والاستطيقية المعاصرة، بعكس ما كان ثابتًا في الوعي الجمالي والضّمير النّقدي الكلاسيكي، وعلى الرّغم من مقدار التّفاوت في استحضار القبيح، وتقديمه كمقوم أساسي في الشّعريات العربية، فقد تباينت درجة الاهتمام به كقيمة استطيقية، وفيما لم توله بعضها سوى اهتماماً خاطفًا، في المقابل اهتمت أخرى بمركزة قيمة القبيح، فكان مثارًا للذّة والاحتفاء الذي ترتب على إثره إشاعة إيقاع القبيح، وانبساطه على فضاءات رحبة ولا متناهية الأفق في المتخيّل الشّعري العربي.

ومثلما شغل الشّاعر العربي بتكريس شعريّة القبح وتشييد مركزيّته في الشّعر، عمد نقاد كثر إلى تقديمه كقيمة خصبة وقع تمثيلها شعريًّا بصور وكيفيات مختلفة ومتعّددة، ولعلّنا نستوثق في هذا المناط بتجربة النّاقد (جابر عصفور) التي عزم فيها مناوشة القباحات في عالم (الماغوط) الشّعري، حيث عدّ المكان القبيح (المدينة)؛ «فضاءً مفتوحًا وأرضًا منبسطة تجري فوق أديمها أفظع الظّواهر الرّجسة، إذ ينسج (الماغوط) صوره من مدركاتها، بحيث يطبع قاع المدينة خشونته ودمامته وحوشيته، على هذه الصّور التي تحيل على تصلّب الذّات الشّاعرة، في نطاق الهامش المنبوذ والمقموع، فالشاعر لا يتردّد في جعل القبح

موضوعًا ولازمة أساسيّة من لوازم صوره كما لو كان يواجه واقعه بما هو من جنسه.»[1] يضربه بسلاحه عن طريق استلهام المشاهد القبيحة في الواقع، ومحايثتها رمزيًا في الشّعر حتى بدا وكأنّ القبح يجذب صور (الماغوط) الشّعرية كحجر المغناطيس، بالقدر الذي ينسرب في المشاهد الواقعية، وذلك على نحو لا يخلو من تعمّد الصّدمة، وهذا ما نطالعه في الأسطر الشّعرية التّالية:

والضّباب المتعفّن على شاطئ البحر

يتمرّد في عينيّ كسيل من الأظافر الرّمادية

حيث الرّياح الآسنة

تزأر أمام المقاهي

والأذرع الطّويلة، تلوح خاوية على الجانبين.[2]

وتلفتنا هذه الأسطر الشّعرية إلى؛ أنّ القبح غدا من العناصر المكتنزة التي تهتدي العوالم المتخيّلة للشّعر، نظرًا للأبعاد والإحالات اللاّنهائية التي يمرّرها تحايثه مع الواقع، فالشّعر لا ينفصم عن هذا المعطى (القبح)، بل يبعث بوصفه معادلاً لغويًّا لمنطقه، ويصبح «مدًى للرؤية والإدراك وعنصرًا تكوينيًّا حاسمًا، يفرض هيمنته على نوع الشّعرية التي تنتجه القصيدة الماغوطيّة، والذي يستمدّ خصائصه المائزة من موضوعه، ويتشكّل في علاقة جدليّة بملامح الموضوع التي تغدو شعرًا بواسطة التحويلات المجازية والإيقاعية، التي تنقلها من مبدأ الواقع إلى مبدأ الفن، ولذلك يتهوّس الوعي الشّعري بما هو طاغٍ في مدى رؤيته وإدراكه، وينجذب إليه كل ما يقع في مجاله ويتأثّر به»[3]

---

[1] جابر عصفور، رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربية في الشّعر، المركز الثقافي العربي، بيروت–الرباط، ط1، 2008، ص 187.

[2] محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة: مجموعة حزن في ضوء القمر، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، ط1، 1998، ص 26.

[3] جابر عصفور، رؤى العالم: مرجع سابق، ص 187–188.

وقد ترتّب عن ذلك؛ تكريس نوع من الوعي الرّافض المحتج عن كل الممارسات الفظيعة الشّوهاء، التي تغترب بالطّبيعة الإنسانيّة عن صفائها وبالوجود عن إنسانيّته، فتنقلب بالجمال والرّقة والعافية إلى وحشية وخشونة.

ويمكن أن نخرج من هذا بتصور مأتاه؛ أنّ تصوير القبح في شعر (الماغوط) يقربنا من قبح الواقع المديني، فهو ينوب عن الذّات الشّاعرة ويسجّل واقعها بصدق من خلال الترابط المتناغم بين العالمين (الواقع/المدينة والفن)، ففي القبح تتبلور رؤى هذه الذّات، حيث تؤمن بحاجة التّحول وزعزعة الرّواسخ القبحية المتأصّلة في فضاء الواقع، وهذا ما يحيل إلى أنّ تكريس إيقاع القبح يعني بشكل من الأشكال؛ استجابة فوريّة وحتميّة لواقع مرفوض ومعاد، يحيل بين الذّات وحلم الخلاص، بحيث نقرأ القبح قراءة معاكسة تشي برغبة التّحول والنّزوع إلى التّغيير، ومعانقة الجمال في عليائه وفي تجلّيه الأسمى، كما يشير إلى علاقة الذّات المتوتّرة والملتبسة، بين ما يحبكه واقع المدينة وبين سعي الذّات في بحثها عن فردوسها الضّائع (الجمال السّامي).

إنّ إشاعة القبح من منظور هذا الأفق هو؛ إشاعة ثقافة المحو والتّغيير والحذف –إن جاز التّعبير– فهو ينتهي بنا إلى التّمرّد عليه والوعي النّقيض به، وهو لازمة من لوازم الوعي المقموع المهمّش فيما يراه النّاقد (جابر عصفور)، فقصائد (الماغوط) تبدأ من واقع القمع فيها، بما ينفض هذا القمع والمَحْقَ عن كاهلها، وينزع براثنه عن وعيها بجعله موضوعًا لتأمّلها، وذلك على نحو يتحوّل بالقبح إلى مكون أساسي للقصائد، ومادة خامًا لصورها الشّعرية.[1]

وفي وسعنا أن نرقب في رؤية (عصفور) النّقدية في إطار متابعته لتمثلات القبيح المكاني في منتخبات (الماغوط) الشّعرية، حيث يرى أنّ هذا النّحت المكثّف لطبوغرافيا المكان المديني القبيح في شعره يوصف بأنّه؛ تحقّق جماليّ داخل النّسق القيمي، بحيث

[1] ينظر: جابر عصفور، المرجع السابق، ص188.

يتوسّع ليشمل اللّذة، وهو مناسب تمامًا لرؤيته المضادّة لمنظومة القبح المركزية، ويجد النّاقد مسوّغًا لذلك يتعلّق أساسًا بمبدأين اثنين يفترض في غياب أحدهما أن يفشل القبيح في تحقّقه كقيمة استطيقية.

فأمّا **المبدأ الأوّل**؛ فيتعلّق بعملية تقديم القبيح أو معالجته فنيّاً، بيد أنّ هذه المعالجة لا تقتصر فقط على الموضوع القبيح، بل تمس الجميل والقبيح معًا بلا فوارق أو تمييزات، المهم أن تكون هذه المعالجة ذات فاعلية في تقديم المواضيع الجميلة والقبيحة، بما يضمن ارتفاعها إلى مصاف الفن، وهذا ما يذكّرنا بالمبدأ (الأرسطي) الذي يصنّف على إثره الفن – جماليًّا– بالنّظر إلى كيفية تقديم الموضوع، بغض النّظر عن قبحه أو جماله، وإتقان تأليفه أو محاكاته، مع الأخذ بعين التقدير أنّ المحك ليس المحاكاة والنّقل الحرفي، وإنّما الإضافة النّوعية التي يقدّمها الفنّان جماليًّا، في نوع من إعادة الإنتاج للموضوع القبيح، كما يعبّر عن ذلك (بيرنارد بوزانكيت – B. Bosanquet) في كتابه "ثلاث محاضرات في الاستطيقا"، ويقصد التّقديم الجميل للموضوع أو الكيفية التي يعبّر بها عن القبيح، فالعبرة بالقدرة على التعبير، وإيصال الانفعال، مهما كان الموضوع ضاربًا في القبح، فإنّ «القبيح بقدر ما هو معبّر، لا بدّ أن يعدّ نوعًا من القيمة الاستطيقيّة.»[1] لذلك تأتي قصيدة (الماغوط) «كإضافة نوعيّة في شعريّة القبح، فهي ليست محاكاة بالمعنى الأرسطي البسيط، لأنّها موازاة رمزية للواقع الذي لا تلتزم فيه بحرفيته قطّ، خصوصًا في اندفاعها التّخيّلي.»[2]

وأمّا **المبدأ الأخير** الذي يراه (جابر عصفور) سببًا وجيهًا في التّحقق الاستطيقي للقبيح/ المكان في شعر (الماغوط) هو؛ تلك المقدرة مصحوبة بالحاجة الملحة على التّنفير من هذا الواقع ومواجهته، فالشّاعر عبر هذا الميثاق قد نجح في بعث مشاعر النفور والكراهية والاشمئزاز، مقدار ما حمل القارئ على المواجهة والصّدّ، ذلك أنّ النّصّ المشحون بالطّاقات

[1] جيروم ستولنيتز، مرجع سابق، ص 406.

[2] جابر عصفور، مرجع سابق، ص 188–189.

والصّور القبحية الفجّة لا ريب أنّه معني بإثارة مشاعر النّفور لدى المتلقي، من خلال خلق مشاهد تخييليّة تنهض بدور تمثيل الواقع في قبحه وشوهته، إنّ هذا التّمثيل الفنّي للقبح الذي بموجبه يوضع المتلقي في بؤرة الواقع الآسن، ويحرك في جوفه رغبة عارمة في التّحول والتّمرّد عليه، وإبطال مفعول القرائن القبحية المصاحبة له، والبرهنة على بطانتها القمعية الطاغية، هو ما يجعل القبح يتحقق كقيمة، ويعني ذلك أنّ «مواجهة واقع القبح ليست بالفرار منه، وإنّما بالتّحديق في القبح بما يكشف عن نقيضه في داخله»[1] وهذا ما نخبره في المقطوعة الشّعرية الموالية:

بالأنفاس الكريهة

والأجساد المنطوية كالحلزونات

بقوى الأوباش النّائمة بين المراحيض

سنبني جنينة للأطفال

وبيوتًا نظيفة، للمتسكعين وماسحي الأحذية.[2]

لا تتحقق قيمة القبيح إلاّ إذا حمل المتلقي على اتخاذ موقف من الواقع/المدينة، ويتجلّى هذا الموقف الذي نخبره في المقطوعات الشّعرية الماغطوية في المواجهة والقمع، فالمواجهة بهذا الفهم هي موقف استطيقي بامتياز، فبهذا الوعي أسست قصائد (الماغوط) شعرية القبيح، حيث أنّ من دعائم اللّذة التي نستبينها من الصّور القبيحة، هي الإمعان في هذه الصّور للحدّ الذي يجعلنا ننتفض عن الواقع وننقضه ونواجهه، وللحد الذي يدفعنا إلى مساءلة أنفسنا وضمائرنا عن مصير تلك الممارسات القبيحة، التي تشيع في فضاء المدينة وتنخر بنيتها، وتعرية تدنيها ورجسها، بما يفضي إلى دحرها وتثبيطها.

[1] جابر عصفور، مرجع سابق ، ص 192.

[2] محمد الماغوط، الديوان، ص 66.

وينتهي بنا تحليل النّاقد (جابر عصفور) لتجليّات القبيح في شعر (محمد الماغوط) إلى؛ أنه يمكننا أن نسبره في المناطق التي يستفحل فيها القمع، وكما يبرهن على أنّ المبتغى الأساس من تصوير القبيح تفكيكُ الظواهر القبيحة، وإثبات زيفها، وقمع امتدادها وتماهيها في الواقع، بجعلها تتقوقع وتتكفئ على نفسها، ثم إعادة بناء هذا الواقع وتكييفه جماليًّا.

وغير بعيد عن هذا المنحى؛ يلتفت الباحث (عصام شرتح) في دراسة لا تقل أهميّة عن تلك التي قدّمها النّاقد (جابر عصفور) إلى؛ سبر قيمة القبيح في مختارات الشّاعر (نزيه أبو عفش)، ويجد (شرتح) أنّ إيقاع تشويه الموجودات أحد مثيرات قصائد الشّاعر (نزيه أبو عفش) الذي يؤسس تجربته على إيقاع القبح والبشاعة في الوجود وفي الواقع، ويفصّل الباحث تجليّات الرّجس والدمامة الوجودية في مثال تشويه العلاقات الإنسانية بين الأفراد القائمة على الغدر والخيانة والمصالح الشّخصيّة، وعدم الإحساس بالأمان في واقع سوداوي يؤذن بالقتامة والظلم.[1] وذلك استنادًا إلى قول الشّاعر:

أبدًا، أبدًا

لست الشّقيق ولا الصّاحب ولا شريك الحياة

...

كِلانا "آخر"..

كِلانا: مجرّد آخر!..

لكن، فجأةً،

تحت قشرة التّآخي الكوني

لسلالات الديكة والتماسيح والأرانب

ينكشف عطش الفولاذ، وشذوذ الدّم

[1] ينظر: عصام شرتح، عالم الماغوط: دراسة جمالية في شعر محمد الماغوط، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص 103.

ونهم ميليشيات أبناء الرّب

لاحتكار عضوية "نادي العراة" السّماوي

تنكشف صورة "الآخر"

(تنكشف السّكين)...

وينكشف أنّ:

كِلانا آخر الآخر.

كِلانا قابيل

وكِلانا ذبيحته

...

لُم سلاحك الذي يتحفّز تحت ضوضاء العرس

لُم سلاح أخيك (أخيك الآخر)...

الذي يتربّص خلف تحصينات العدو

لُم الخندق الذي حفرناه معًا

وها نحن ذا على ضفّتيه العدوّتين

ملثّمين بعقائدنا وبغضائنا

ملثّمين بأكذوبة أخوة الحيوانات

منطرحان كلّ خلف تلّة ترابه.. أو تلّة عقيدته

...

نعم سيخلّد الشر...

فخلف هذه الوردة

أشم رائحة موت.[1]

[1] نزيه أبو عفش، ذاكرة العناصر، دار المدى، دمشق، ط1، 2005، ص 47-50.

هكذا ارتبط عالم (أبو عفش) الشّعري كما يعبّر عنه الباحث (عصام شرتح) بتقديم الرؤى الارتكاسية، وإشاعة شعرية القبح والبشاعة، وكأنّ الشّاعر مسكون بهاجس التّأسيس للدّمامة والدّنس والارتكاس الوجودي، واللاّفت أنّ إيقاع البشاعة والرّجس الوجودي يتبدّى في النّزوع إلى تكريس الصّور القاتمة ذات الصّخب النّفسي، والقلق والتّهرّؤ الاجتماعي والظّلم والوحشية والدّموية القائمة بين أفراده، وصور الصّدام مع كينونة الآخر وسطوته الوجودية.[1] وتغريب إنسانية الإنسان.

ومن هنا يمكن أن نفهم أنّ الكلام عن القبح الوجودي في شعر (أبو عفش)؛ لا يضاهيه شيء آخر في الأهمية، وهو ما يكشف عن نزوعه نحو البحث عن وجود مثالي لا يبلغه سوى في الأحلام، ولكي نزيد هذه الرؤية الجوهرية بيانًا نستطيع القول؛ إنّ هذه الإحالات الكثيفة إلى تشوه وقبح الوجود المثخن بالخطايا والأرجاس، وفي صور الإنسان وعلاقته مع بني جلدته في نص (أبو عفش)، ليست سوى محاولة يختفي تحت أرديتها مرمى استطيقي صرف، يتجلّى في إقرار الوجود المثالي، وتحقيق مثال الجمال في الإنسان الكامل بإنسانيته، وفي العلاقات الاجتماعية المثلى.

هكذا غدت موضوعات القبح مجالاً رحبًا للفن، وعلى صلة وطيدة برؤى الشّاعر وموقفه من الوجود، مع الأخذ بعين التّقدير ألاّ فضل للموضوع الجميل أو القبيح في الفن/الشّعر، ما لم يخرج عن نطاق المعالجة الفنيّة، فالقبح في الفن يمثّل الإرادة والنزوع الجماليين للفنّان.

ولا بدّ من الإشارة إلى أننا نعجب بتصوير القبح في الفن لا بالقبح في حدّ ذاته، فالمعالجة أو التّقديم الفني هو ما يثير إعجابنا بمشاهد القبح، ما ينمّي موقفنا الرّافض والمتمرّد عن هذه المشاهد وتعميق الإحساس بقبحها، وهذا ما يدفعنا إلى التّأكيد على أنّ التّعبير بالفن عن القبح لا يجعل الفنّ قبيحًا ضرورةً ومبرّر ذلك ما يذهب إليه (ستيس-

[1] ينظر: عصام شرتح: عالم الماغوط: دراسة جمالية في شعر محمد الماغوط، ص 104 وما بعدها.

Stace) في قوله: إنّ «أي عمل من الأعمال الفنيّة قد يكون من النّاحية النّظرية قبيحًا تمامًا، ومع ذلك يظلّ عملاً فنيًّا أصيلاً، ذلك أنّ القبيح بمقدار ما يشكّل من امتزاج الأفكار العقلية والمدركات فإنّه يثير متعة.»[1]

ثانيًّا: مقولة الهزلي–الكوميدي (Comic):

الهَزلي أو الكوميدي "Comic" واحدة من المقولات الجمالية التي تعبّر عن فعل أو قول يدفع المرء إلى الضّحك، ومصطلح الهزلي شديد الصّلة والتّعالق مع "السُّخري" و"المُضحك"* وكلّها معانٍ استعملت ترجمةً "للكوميديا– Comedy".

غير أنّ بين هذه المعاني توجد فروق طفيفة اعتمدها الفلاسفة والباحثون في تصنيفاتهم للمقولات الجماليّة العامّة، منها تصنيف (لالو– Lalo) و(سانتيانا– Santayana) و(كروتشه– Croce)، ورغم ما بين هذه المصطلحات من اختلافات، إلاّ أنّها تنبثق عن رؤية واحدة قوامها أنّ الهزلي أو المضحك «تشوّه غير مؤلم، ثمّ إنّ خفض المضحوك منه أيًّا كان شكل هذا الخفض شرط يكاد يوجد في جميع أنواع المضحك، ذلك أنّ الضّحك يمسّ عالم القيم في الصّميم، ففي كل ضحك عبث وهمي أو حقيقي ببعض القيم، ولذلك كان الضّحك ذا وظيفة اجتماعيّة وخلقيّة، فهو يردّ المضحوك منه إلى سواء السّبيل ويكبح شذوذه.»[2] ويفهم من هذا أنّ الهزلي أو المضحك يصوّر ملامح مبتورة (ناقصة) أو

---

[1] وولتر ستيس، مرجع سابق، ص 102.

* يتجلى تمايز السمات الجمالية بين السخرية والهَزْليّة وفق التمييز الجمالي:

بأن الهَزْليّ التافه، والهَزْليّ الغبي أو البليد، هو نقيض السامي بالطبع، أمّا الهَزْليّ السُخْريّ والهَزْليّ القبيح فهو نقيض الرائع والسامي." وثمة مشترك معنوي بين السخري والهزلي يجعلهما متداخلين في إثارة الضحك والهزء، ويغلب على الهزلي أن يكون مكوناً من مكونات السخري. ينظر: خالد زغريت، القيم الجماليّة بين الشّعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام: دراسة جماليّة أدبية نقديّة، أطروحة دكتوراه، إش: أحمد علي دهمان، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة البعث، دمشق، 2011، ص 277.

[2] عبد الكريم اليافي، مرجع سابق، ص 59.

مشوّهة عن مثيلاتها في الإنسان السليم الكامل، أو وضع غير مألوف يشذّ عن النّظام الاجتماعي العام، وشرطه الأساس؛ أن يأتي المضحوك منه في أدنى مرتبة من الضّاحك.

إنّ هذا الطّرح (الأرسطي) لمفهوم المضحك أو الهزلي يمكن أن يسلّمنا إلى ملاحظة مفادها؛ أنّ الاستسلام للضّحك لا ينبثق من الشّعور بالسّرور أو الغبطة، بل إنّه وليد كوكبة من مشاعر النّفور والامتعاض والاحتقار النّاتج عن تسامي الضّاحك/ السّاخر عن المضحوك منه، وهو نقد ناقم ومعادٍ لكل ما يمثّل عدم توافق أو انسجام أو شذوذ أو قبح، فالكوميدي يكون تابعًا للقبح بل صنيعة جوهرية من صنائعه ونموذجًا سوقيًّا مبتذلاً من تجليّاته.[1]

فالقبح بمعناه الاستطيقي؛ يتجسّد بشكل جلي في المضحك أو الكوميدي من خلال «محاكاة الأدنياء من البشر، ومن هنا نفهم أنّ القبح ليس إلاّ قسمًا من القبيح، والأمر المضحك هو منقصة ما وقبح لا ألم فيه ولا إيذاء، ومن خلال ذلك نصل إلى أنّ مفهوم المضحك أو الضّحك، يتولّد من الظواهر القبيحة أو المنفّرة التي تعمل على تعزيز وإثارة مشاعر التّهكم والتشويه والنّفور في المتلقي واللا تناسق الموجود في تلك الظّاهرة، وإذًا؛ فإنّ الهدف الأساس من المضحك أو الظّاهرة المضحكة هو محاولة التّخلص من القبيح أو الظّاهرة القبيحة والتبرؤ منها، والنّأي بالنفس عنها وتطهير المجتمع منها، إنّ تكريس البشاعة المضحكة يقودنا إلى القبح الهزلي.»[2] رغم ذلك نستطيع –وإن كان الهزلي أو الكوميدي تابعًا للقبيح– أن نطالع أهم فرق جوهريّ يجعلنا نميّز بينهما يتمثّل في نوع النّفور، مؤلمًا كان أم ضاحكًا.

فالنّفور المؤلم كما يرى (سعد الدّين كليب) «هو أساس الشّعور بالقبيح، وأمّا النفور الضّاحك هو أساس الشّعور بالكوميدي، فما نضحك منه أو نسخر منه لا يعدّ داخلاً في

[1] ينظر: سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 215.

[2] عمر محمد نقرش، جماليات القبح في النّص المسرحي، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج 40، العدد 02، 2013، ص 370.

القبح بالرّغم من نفورنا منه، وإنّما يدخل في الكوميديا التي تقوم أصلاً على مفهوم المفارقة الشّكلية أو الحركية أو المعنوية، وبديهي أنّنا لا نضحك إلاّ مما نرى فيه نقصًا أو خطأً أو خللاً ما، ومع هذا فإنّنا لا نميل إلى اعتباره قبيحًا في المقام الأوّل، بل نراه هزليًّا مضحكًا، وبالرّغم من أن الضّحك، الكوميدي أو السّخرية من أشدّ أنواع النّقد للظاهرة القبيحة.»[1]

وبهذا الفهم يمكن أن نستنتج أنّ؛ «الهزلي صورة من صور القبح، ذلك أنّ القبح يستثمر في كل ما هو هزلي، مقزز، مشوّه، غير طبيعي، عبثي مسرف في الخيال والوهم جامع بين الهزلي والمرعب فيما يتعلّق بالوجود الإنساني، إضافة إلى السّخرية السوداء.»[2]

وقد يظهر الهزلي أو المضحك في شعر الملاحم والتراجيديا، والخطباء يستمدّون منها النّبرات المؤثّرة، وكذلك تتّخذ البلاغة منها سلاحًا أشدّ فتكًا لا يمكن إغفاله أو الاستهانة به، ويكون السّخري أو الهزلي في بعض الأحيان سمة دالّة على قمّة اليأس.[3]

فالسُّخري قيمة تحتمل الظّهور في المواقف والأقوال التي لا يتوّقع فيها الضّحك والهزل، بل أكثرها فجيعةً ومأساة، ولا يمكن إخفاء ما للأسلوب البليغ من توهج جمالي عميق في متلقّيه، لكن قد نلمح في الأسلوب السُّخري باعثًا ديناميكيًّا مؤثّرًا أغنى وأخصب ممّا تحمله الكلمة البليغة أو الكلمة الواعظة المرشدة.

لن نسترسل أكثر من هذا القدر في تقديم تعريفات لقيمة الهزلي أو السّاخر، وحسبنا أن أضئنا بعضًا من جوانبه، والذي لنا في هذا المقام الوقوف على تجليّات مقولة الكوميدي الهزلي في المنجز النّقدي العربي المعاصر، **فكيف تمثّل نقادنا وباحثونا الجماليون مقولة الهزلي أو الكوميدي؟ وما هي أبرز المبادئ الفنيّة التي تحقّق فاعليتها كقيمة استطيقية في منظورهم؟**

---

[1] سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 67.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي، مرجع سابق، ص 203.

[3] ينظر: نعمان محمد أمين طه، السّخرية في الأدب العربي حتّى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ط1، 1978، ص 14.

وحتّى تظفر مقولة الهزلي أو الكوميدي بفاعليتها المطلقة (كمالها المطلق)، حدّد النّقاد معايير فنيّة رئيسة –حسب ما وقع بين يدي البحث– لإنجاح هذه الغاية، نعرضها على النّحو التّالي:

أ- رجحان الصّورة على الفكرة:

يذهب النّاقد (سعد الدّين كليب) أنّ أسّ الهزلي أن تتفوّق الصّورة على الفكرة* التي تتضمّنها، وهي تلك الصّور التي تخفي بين طواياها أفكارًا ناشزة مشوّهة، تحاول مداراة ذلك التشوّه عبر ارتداء قناع الجمال، بكلماتٍ أكثر دقّة؛ إنّنا نستشفُّ الهزلي في مثال الإنسان الوضيع الدّني، الذي يضمر وضاعته ويدّعي الكمال والبطولة، ويستقي النّاقد من معين الشّعر العربي المعاصر نماذج يثري بها فكرته، ولعلنا نجتزئ بالإشارة إلى أبيات من قصيدة "بعد الجليد !!" للشّاعر (خليل حاوي):

وأرى، وأرى الطّاووس يبحر

في مرواح ريشه،

ويظنّ أنّ الورد والشّعر المنمّقَ

يستران العار في تكوينه والمهزله

في صدره ثديان

ما نبتَا لمرضعة

ولا للعانس المسترجله

ثديان يأكل منهما عسلا

ويحصد منهما ذهبًا وعاجْ

...

وكّلت ريح الرّمل

* سعد الدين كليب، مرجع سابق، ص 229.

تعجنه بوحْلةِ شارع أو مزبله

هُو والسّياج

وطيوب ثدييه وما حصداه

من عسل وعاجْ.[1]

فإذا ما تأمّلنا هذا المشهد الشّعري؛ ألفيناه يرمي عبر خطاب تهكّمي ممتعض توجيه أعين القرّاء نحو صورٍ ساخرة كوميديّة، يستشعر القارئ من خلالها وضعًا مشوّهًا بحاجةٍ إلى تقويم وتسوية، والشّاعر عبر هذه الصّور يسعى؛ لكشف زيف هذه الطّائفة من التّجار وإخراجها من ربقة الخداع والتّمويه، محاولاً بذلك إذلالها وإخضاعها، وتفريغها من مظاهر النّبل والجلال التي كانت تدّعيها، وهذا ما عزّز فنيّة الصّور وتفوّقها على الفكرة، هذا من ناحية الصّفات المعنوية للشّخصية المسخور منها، ومن جانب آخر –وحتّى يزيد الشّاعر هذه الصّور إشراقًا– عمد إلى التّلاعب بالصّفات الخَلقية لنموذج التّاجر القبيح الجشع، بأن صوّره في هيئة امرأة وأيّ هيئة! فقد أسبغ الشّاعر على ملامحه سمات أنثوية رفعت من حدّة الاحتقار والاستهزاء، خاصّة وأن جعل له "ثديين" في إشارة منه إلى قمة الدّناءة والقبح، فإذا كان المجتمع الرّعوي شبه العبودي في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام قد أنتجَ المثل الشّعبي الجميل "تجوع المرأة ولا تأكل بثديها"، فإنّ النّموذج الذي صدّرته طبقة التّجار يبتكر ثديين كي يأكل عسلاً ويحصد بهما ذهبًا وعاجاً.[2]

كان هذا ضبط النّاقد (سعد الدّين كليب) الجمالي في تقدير قيمة الكوميدي الهزلي في فنّ الشّعر على أساس رجحان الصّورة على الفكرة، وقد جلت فاعليّته في إقرار الإصلاح وتصويب الانحراف في الشّيء المضحوك منه من خلال المبدعات الفنيّة، عن طريق تعرية

[1] خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1972، ص 182–184.

[2] ينظر: سعد الدّين كليب، مرجع سابق، ص 190–191.

الظّواهر الاجتماعية من زيفها ورفع قناع الفضيلة والكمال عن الصّفات السّلبية في الإنسان وكشف وضاعتها، الشّأن ذاته بالنّسبة للمواقف والأخلاق والعلاقات الإنسانيّة.

وهكذا يصبح الهزلي السّاخر «وسيلة تصحيح وتأديبٍ، أوجده المجتمع ليخزي المضحوك ويردع عيبه ويردّه إلى سواء السّبيل، فهو كالكابح الاجتماعي»[1] الذي يردع القبائح ويمنع تغلغلها في لحمة المجتمع، وإذا ما حقّق الهزلي هذا الغرض فإنّ له منحىً جماليًّا بالضّرورة، فردّ الأوضاع إلى نصابها وإعادتها إلى حالة من التّوازن الطّبيعي؛ يعني إحالتها إلى مثالها الكامل، والكمال خصيصة من خصائص الجمال العام ولا شكّ.

والفنّان السّاخر في مسعاه لتقويم أوضاع الواقع وتحسينها، هو في الحقيقة يرفض هذا الواقع جملة وتفصيلا، ولاشكّ أنّ الرّفض بوصفه عنصراً جماليًّا من عناصر الرّؤيا التي طبعت الوعي الجمالي المعاصر يصبح دافعًا فاعلاً في هدم السّائد (القبيح) وإعادة تشكيلة جماليًّا من جديد لذلك يجد النّقاد المعاصرون أنّ «ممارسة السّخرية شعريًّا؛ أداة من أدوات الرّفض والتّغيير بأسلوب مخالف للنّمط المعتاد في مواقف الرّفض، إنّها ممارسة جمالية.»[2]

نستطيع أن نتوخّى هذا الفهم الجمالي للسّخرية في قراءة الباحث (نسيم مجلي) لقصيدة "كلمات سبارتكوس الأخيرة" للشّاعر (أمل دنقل):

يا قيصر العظيم: قد أخطأت .. إنّي أعترف

دعني –على مشنقتي– ألثم يدك

ها أنا ذا أقبّل الحبل الذي يجبرنا أن نعبدك

دعني أكفّر عن خطيئتي

أمنحك –بعد ميتتي– جمجمتي

تصوغ منها لك كأسًا لشرابك القوي

[1] عبد الكريم اليافي، مرجع سابق، ص 115.

[2] رائد الصّبح، تقديس المدنّس في الشّعر العربي المعاصر، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 2017، ص 101.

فإن فعلت ما أريد

إن يسألوك مرّة عن دمي الشّهيد

وهل ترى منحتني "الوجود" كي تسلبني "الوجود"

فقل لهم: قد مات .. غير حاقد علي

وهذه الكأس –التي كانت عظامها جمجمته–

وثيقة الغفران لي

يا قاتلي إنّي صفحت عنك ..[1]

من خلال هذه المقطوعة الشّعرية يستدعي (دنقل) البطل الأسطوري (سبارتكوس– Spartacus) ليمرّر عبره خطاب ساخر لاذع ينقد من خلال شوهة الواقع وقبحه، ويجد الباحث (نسيم مجلي) أنّ في خطاب (سبارتكوس– Spartacus) واعتذاره للطّاغية والاستسلام له، وتحريضه على ممارسة قهره وطغيانه؛ إشارة إلى أخطائه بجعلها نصب الأعين كي يراها الآخرون وليردّوا عليها، وبما أنّ (سبارتكوس– Spartacus) يخاطب في هذه القصيدة الفقراء والبؤساء والخاضعين للظلم والقهر، فهو في الحقيقة يستنهض الوعي فيهم، بالنسبة إلى القهر المفروض في ظل الحكم القيصري كي يثير الرّفض والتّمرّد فيهم أمام هذا القهر، وذلك عن طريق رسم صورة ساخرة وضاحكة عن القيصر وتصرّفاته وتعاملاته.[2]

بهذا الفهم؛ غدت مشاعر التّمرد والرّفض إحدى جوانب التأصيل الفنّي لقيمة الهزلي السّخري في الفن الشّعري «ضمن خطاب مباشر أو إشاري، فشاعر الرّفض ليس يحترف المواجهة دائمًا التي تصدمه بالمرفوض، فكثيرًا ما تملي عليه المواقف المتباينة مسالك فنيّة

[1] أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 150.

[2] ينظر: نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض (دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1994، ص 124.

مختلفة بحسب تلك المواقف، ولا يكون مغامرًا بآرائه الثّائرة في كل الأحوال.»[1] لذلك يتوسّل بالسّخرية، إنّ هذه المشاعر الرّافضة السّاخطة؛ عوامل مؤثّرة في شحن الهزلي كي يؤدّي وظيفته على أتم وجه في تحريك الشعور والوعي بالمظاهر الفجّة القبيحة، بل تغييرها كليّةً.

ب- صدق التّصوير أو العرض:

وقد تفطّن الباحثون الجماليون والنّقاد المعاصرون إلى أنّ الهزلي بمفهومه الجمالي التّام؛ يتحقّق في الصّور السّاخرة التي ينفخ فيها الفنّان من روحه، ويضفي عليها إحساسه وعبقريّته، عبر وسيط فنّي جمالي هو الخيال، يذكر الباحث (نعمان محمد أمين طه) في هذا الشأن: «صور الفنّان السّاخر يبتدعها بعد إضافة "روحه" أو إعمال خياله الهازئ أو الضّاحك فيها، فيصبغها بصبغة فنيّة جديدة، أو يجعلها تنبض بنبض يلفت نظر من لم يكن ملتفتًا إليها، أو تزيد لفت نظره إليها مثل الفنّان الذي يرسم منظرًا جميلاً ويضعه في لوحة أو إطار ويجعله أمام الأعين على الدّوام؛ إذ ربّما كان هذا المنظر الطّبيعي موجودًا في الطّبيعة الحية أمام النّاس، ولكنّهم يمروّن عليه مرّ الكرام، أمّا رسم الفنّان إياه؛ فقد لفت أنظارهم إليه وبخاصّة حينما بثّ فيه "نفسه" أو ما نسمّيه عبقريّته أو شعوره أو إحساسه بهذا المنظر، فعمل الفنّان أو ابتداعه شيئًا جديدًا؛ هو الطّبيعة الحيّة مضافًا إليها جهد النّفس البشرية أو العبقريّة المعبّرة.»[2] فالكوميدي الرّائع التّام استطيقيًّا -وفق هذا المنظور- الذي فاضت عليه الرّوح من كمالها، ووشاه الخيال الخلاّق بمسحاته وسحره.

إنّ الفنّان السّاخر حين يتوسّل الهزل أداةً للتّعبير عن وضع أو ظاهرة ما؛ إنّما يقوم بعملية إعادة بناء وتشكيل تلك الظّاهرة من جديد، فهو يضيف نفسه أو شخصيّته أو فنّه أو عبقريته إلى هذه الظّاهرة أو الصّورة المسخور منها، يبتدعها عن طريق خياله الهازئ

[1] محمد سعيدي، مصطلح السخرية وتجلياته عند شعراء الرّفض المعاصرين، مجلة آفاق المعرفة، دمشق، 01 نوفمبر 2011، العدد578، ص 342.

[2] نعمان محمد أمين طه، مرجع سابق، ص35.

فيصبغها صبغة فنيّة جديدة وغير معهودة، وهذا دليل خلق وإبداع، كما أنّه دليل براعة فنيّة، كونها بِنت الخيال والروّح والعبقريّة، وهذا ما يجعل تلك الصّور تشع فنيّةً وألقًا، والشّاعر عندما يستلّ العيوب ويعيد تشكيلها، إنّما يؤسس لواقع جمالي مناقض للواقع المعيش، وثمّة تكمن قيمة الهزلي.

ومثلما جسّد الوعي الجمالي الفنّي (الشّعري) الهزلي في أرفع صوره متوسّلاً ملكة الخيال والعبقريّة؛ فإنّ النّقاد والباحثون الجماليّون قدّروا قيمة الهزلي في الفن، بناءً على مقياس الصّدق، وفي هذا الشّأن يرى الباحث (حسين راغب) أنّ السّخري: «يقتضي النّزاهة والصّدق كما الحُب تمامًا، الكاتب السّاخر لا يلصق صفات الأشياء والشّخصيات، بل يحاول كشف صفاتها الحقيقيّة المخبّأة فيها، وإبراز التّناقض بين جوهرها ومظهرها.»[1]

إنّ الهزلي يقتضي إذًا بحسب هذه الرّؤية؛ كي يتحقّق تحقّقًا استطيقيًّا أن يعبّر بصدق عن القبح في الظّواهر والمواقف والصّفات والأفراد دون تزييف أو تمويه، حتّى تنفذ إلى نفس المتلقي عميقًا دون كذب، ومنه يكون انفعاله تجاه الظّواهر القبيحة بعد تصويرها في خطاب هزلي ساخر؛ انفعالاً استطيقيًّا حقيقيًّا كاملاً وخاليًا من الشّك، وألصق بالنفوس، وأكثر ارتباطًا بها، فالانفعال الذي يجيء من التّزييف أو عدم التّناسب، أو التّزييف بين الصّورة المسخور منها في الواقع ومثيلتها في الفن؛ هو انفعال ناقص لا يؤلّف الأثر الكوميدي، ذلك أنّ الكوميدي الهزلي؛ «يكتسب قيمة جماليّةً عندما يعتمد على صدق التّصوير.»[2] أي صدق الفنّان فيما يصوّر وينقل.

وإذا أردنا أن نتابع هذه القضيّة قليلاً نجد أنّ؛ الصّدق عامل فنّي ضروري حتّى يتجسّد الكوميدي الهزلي بمعناه الاستطيقي، فإذا كان الفنّان يسخر من القبائح في الواقع، ويبرز شوهته ويرفع اللثام عن زيفه وكذبه، فكيف به أن يزيّف الصّور التي ينقلها للمتلقي!؟ فذلك

[1] حسين راغب، حسيب كيالي: جاحظ العصر وأمير الأدب السّاخر، دار الفتاة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006 ص 157.

[2] إسماعيل الطه، مرجع سابق، ص 105.

أمر يوقعه في تناقض غريب ومضحك، فالتّلاعب والتّزييف والخداع؛ كلّها عوامل تؤدّي إلى فشل وصول الصّور بطابعها الهزلي إلى المتذوق، وهو فشل في إدراك الهزلي إدراكا استطيقيًّا، وبالتّالي فشله كقيمة، ولذلك –وفيما يرى (سانتيانا– Santayana)– «لا تكون اللّذة (الضّحك) التي يشعر بها كاملة أبدًا، لقد كان (المتذوق) بمقدوره أن يدرك هذه اللّذة دون تزييف.»[1]

ج– المناسبة أو الموقف:

وعلى غرار الدّعائم الفنيّة السّالفة يرى النّقاد والاستطيقيون أنّ؛ النهوض بقيمة السّخري، لا يتمّ إلاّ عند مناسبة الصّور الهزلية للموقف الذي وردت فيه، أي إنّ نجاحها استطيقيًّا ينبغي أن يوائم ملامح الظّرف الذي تفتّقت فيه، وجاءت مناسبة له في حينه.[2]

ونخرج من ربقة هذا التّصوّر؛ أنّ الصّور السّاخرة لا تلقى عبثًا في أي وقت وكلّ مكان، إذ ينبغي تحديد الموقف وتقدير الأوان الذي يفترض أن تبثّ فيه، وإلاّ كان ذلك محض شطط وتشويه.

د– مبدأ الجمع بين مقولتين استطيقيتين:

ويجد النّاقد (محمد النّويهي) أنّ؛ أروع وأجمل الصّور التي يتجلّى فيها السّخري الهزلي كقيمة عليا تلك التي تنبعث من نفس ثكلى مفجوعة، بلغ بها الألم مبلغه للحد الذي انتفى معه الشّعور به، إنّها مثل هذه الصّور التي تصدر عن ذات لا مبالية، ذات عانت فتبلّدت فعظُمت، حيث لم يعد يهزّها ألم ولا يقلقها أسًى، إنّها «شيء أسمى (من الفكاهة) وأندر وجودًا، ردّ فعل الإنسان الأعظم على معاكسة القدر وظلم الدّهر، وقسوة الطّبيعة أو عيوب المجتمع ونقائص النّاس وهو يسخر منها جميعًا، ولا يسبّها ولا يحقد عليها، بل يتأمّلها

[1] جورج سانتيانا، مرجع سابق، ص 330.

[2] ينظر: جمال مقابلة، الأدب السّاخر: سخرية الكائن وكينونة السّخرية، مجلة أفكار، عمان، العدد267، 01 نوفمبر 2010، ص 134.

بهدوء، ويبصر سخافاتها، وتناقضها وتفاهتها وصغرها، فيعلو عليها جميعًا، ويتحدّث عنها بابتسامة هادئة جميلة مستخفة هازئة [...]، فالسّخر هو الهدوء التّام، والأدب التّام، والعلو التّام على مصائب الدّنيا.»[1]

وعلى أساس هذه الرؤية يمكن القول؛ إنّ الإنسان ليسخر من فجائعه لأنّه بلغ منتهى الألم من جرائّها، فلم يعد يرى شيئًا أعظم من الهم الذي كابده، أو الفقيد الذي فارقه، إذ تصغر في عينيه الفجائع وإن عظمت، ولذلك قالت العرب قديمًا: «شرّ البليّة (الشّدائد) (المصائب) ما يُضحك.»[2]

ويتوقّف (النّويهي) عند شعر (ابن الرّومي)، ويرى فيه أروع الصّور السّاخرة المعبّرة التي يتجلّى فيها الهزلي السّخري تجليًّا تامًّا، تتراوح المشاهد الهزلية بين السّخط عن ظلم الدّنيا، وبين الاستهزاء بالطّبيعة البشرية ومعاني أخرى، لعلّنا نستلّ بعضًا منها استئناسًا بها لتعزيز رؤيته:

تبارك العدل فيها حين قسّمها بين البريّة قسما غير متّفـــــــق

ويعجب (النّويهي) بهذين البيتين ويرى فيهما براعة في تصوير السّخط، والتّبرّم من ظلم الدّنيا في قالب ساخر مؤدّب رفيع.

ومن قوله أيضًا في السّخرية من نموذج "البخيل":

غدونا إلى ميمون نطلب حاجـــةً فأوسعنا منعًا وجيزًا بلا مطـــــــــل

وقال اعذروني إنّ بخلي جبلّـــة وإن يدي مخلوقة خلقة القفـــــــل

إنّ أوّل انطباع لهذه الأمثلة علينا؛ «أنها تحملنا على الضّحك الشّديد، ولكن إن اكتفينا بالضّحك وظنناها لا تقدّم سواه وانصرفنا عنها، فما قدّرناها حقّ قدرها، إنّما نقدّرها قدرها حقًّا

[1] محمد النويهي، ثقافة النّاقد الأدبي، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1949، ص 333.

[2] مصطفى فتحي، موسوعة الأمثال العربية الفصحى، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، (د ط)، 2001، ص151

حين ينتهي ضحكنا فنعود إليها مرة أخرى، فإذا بها تثير فينا شعورًا مختلفًا، شعورًا يصعب التعبير عنه جدًّا، فيه الرّثاء لهذا المتألم المجروح، والرّثاء لغيره من المتألّمين المجروحين، فيه الرثاء لهذا البخيل الذي يسخر الشّاعر منه، فيه الرّثاء للإنسانية جمعاء، والعزاء لنا أيضًا نحن عن آلامنا ومصائبنا، ثم ينتهي بنا هذا الشّعور إلى الاستهانة بها جميعًا، والعلو عليها جميعًا.»[1]

إنّ الهزلي الاستطيقي في نظر (النّويهي)؛ يتولّد من النّفس المكلومة الصّلبة اللاّمبالية، ولعلّه قد استوحى هذا الفهم الجمالي للهزلي من مفهوم (برغسون– Bergson) حينما أقرّ أنّ الهزلّي «لا يمكن أن يحدث هزّةً إلاّ إذا وقع على سطح نفس هادئةٍ جدًّا متماسكة جدًّا، إنّ اللا مبالاة هي بيئة الهزل الطّبيعية، أنا لا أريد القول: إنّنا لا نستطيع الضّحك من شخص يثير فينا الشّفقة مثلاً، أو حتّى الود: إذ عندها فقط وللحظات يتوجّب نسيان هذا الود وإسكات هذه الشّفقة [...] إنّ الهزل يقتضي إذًا لكي يحدث أثره؛ شيئًا ما يشبه التّخدير المؤقّت للقلب.»[2]

ويفهم من هذا أنّ (النّويهي) قد تنبّه في تقديمه لقيمة الهزلي الكوميدي؛ إلى تلك النّواحي التي تقرّبها من قيمة التراجيدي، حيث يتوقّع أنّ أروع تجلٍ له يكون انطلاقًا من الظّواهر المأساويّة المؤسفة، التي تحجّر الذّات وترفعها عن الشّعور بأي ألم، ومن هنا نفهم أنّ الهزلي يكتسب حيويته وفاعليته؛ إذا توشّح برداء التراجيدي بحيث يكون لازمًا من لوازمه، وهذا التّعالق بين ما هو مأساوي وما هو هزلي أو كوميدي يحيل إلى نوع آخر من القيم كان مثار اختلاف بين النّقاد والباحثين الجماليين يعرف بـ"التراجيكوميدي– Tragicomedy"؛ تجمع هذه القيمة بين التّراجيديا والكوميديا بحيث تحتل التّفاهة والحقارة والخساسة مكان

[1] محمد النويهي، مرجع سابق، ص 333–335.

[2] هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 11.

الفخامة والعظمة ومكارم الأخلاق، ونقطة الفصل بين التراجيدي والتراجيكوميدي الضّحك، وأحيانًا السّخرية.[1]

وفي ضوء هذا الأفق ودعمًا لموقف (النّويهي)؛ تناول النّاقد (مصطفى ناصف) هذه العلاقة التفاعلية التّكاملية بين القيمتين (الهزلي– المأساوي)، وهو تنسيق وامتزاج صحي ومقبول، يؤدّي غايةً استطيقية ما ويوحي بالتّعالق الكثيف بين القيم الجمالية للحدّ الذي لا يمكن الفصم بينها، فعلى خلفية هذه النّظرة؛ جرى اشتغاله (ناصف) على خطاب (صلاح عبد الصّبور) الشّعري واستطاع القبض على هذا التواشج الهارموني بين الهزلي والمأساوي، ومن المؤكّد أنّ هذا التواشج سيمثّل مقومًا رئيسًا للتّفسير الذي يقترحه النّاقد بخصوص الغاية أو الموقف الاستطيقي الذي يتراءى للقارئ من خلال اقتران هاتين القيمتين، يقول (عبد الصّبور):

وفي الصّباح يعقد النّدمان مجلس النّدم

لـــيسمعوا حكاية الضّياع في بحر العدم[2]

ويعلّق (ناصف) على هذين المشهدين الشّعريين بقوله: «واضح من هذا الإيحاء بالوهم والمسلاة، فقد برع مجتمع القصيدة في أن يجعل ما يشقيه فنًّا من الضّحك، و(صلاح) وجد هذا الجوّ ملائمًا لأشباه مشاهد مسرحيّة، وراوٍ يتحدّث دون أن يرى، واختلط الحوار والقص، وكثرت الشخوص التي تتحرّك بسهولة، وصُوّر المجتمع مشاركًا كلّ في هذا الحزن اللّاهي أو اللّهو الحزين، وخيّل إليّ أنّ القصيدة جعلت من قلق أساسيّ متكرّر مظهرًا لمتعة وجمال [...] فلتعجب من حياة تسخر من مجلس النّدم والضّياع في بحر العدم.»[3]

ومؤدّى هذا الطّرح النّقدي الجمالي؛ أنّ هذه اللّوحة التي رسمها (عبد الصّبور) تضمر في متونها نوعًا من المرح الكئيب أو الكآبة المرحة، ما يحيل على تلاحم وثيق بين الألم

[1] ينظر: كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، (د ط)، 1978، ص 81.

[2] صلاح عبد الصّبور، الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 11.

[3] مصطفى ناصف، قراءة قصيدة، مجلة إبداع، القاهرة، العدد1، 01 جانفي 1992، ص 18.

واللاّمبالاة، وهو في وجه من الوجوه يدلّ على؛ التحقير والاستهانة بالمأساة مهما بلغ هولها للحدّ الذي يجعل الذّات تترفع عليها وتتطّهر منها، وهذه ميزة استطيقيّة خاصّة؛ بحيث تسمح بتغيير شكل المعاناة والشقاء إلى مشاعر هزلية، في نوع من التّرفع السّاخر من القبح أو المأساة.

وحتّى لا نقع في شرك التّعميم؛ تجدر الإشارة إلى أنّنا لا نعدم في الدّراسات الجمالية لهاتين المقولتين فصلاً بينهما وتمييزاً، فهذا التمازج بين القيمتين ليس أمرًا حتميًّا، بل مردّه تراكم وتكاثف ظروف مأساوية مؤلمة جعلت هذه الذّات تنتفض عن مأساتها بالحطّ منها والاستهزاء بها، وردّها على نفسها كمحاولة لإعادة صياغة المآسي واللّواعج المتأصّلة في الواقع وفي الذّات وتصحيحها دون دحرها، بل على العكس من ذلك جعلها أكثر بروزًا وإشعاعًا، فالفكاهة المرّة قد تكون بابًا إلى القلق الصّحي.[1] هذا في الحقيقة هو التكامل الفنّي بين القيم وصفة من صفاتها، وهو الموقف الذي تقوم على أساسه استطيقا القيم، بل يكمن النّظر إليه بأنّه قانون طبيعي من قوانينها، فالتّمازج بين القيم حالة صحيّة وشائعة داخل السّياق الفنّي والثّقافي والحضاري الذي يحتضنها، وهذا ما نقرؤه في موقف (ناصف) الآنف.

وتأسيسًا على ما سبق؛ ركّزت الدّراسات النّقدية والجماليّة المعاصرة على إضاءة مقولة الكوميدي كقيمة جمالية مكينة في الخطاب الشّعري العربي، حيث؛ شمل الكوميدي في الفهم النّقدي والجمالي المعاصر أي نوع مقدّر من الانطباع الاستطيقي، سواءً أكان مضحكًا أم سخريًّا أم هجائيًّا، وقد نُظر إليه على أنّه لازمة من لوازم القبح، إذ يظهر الكوميدي أو الهزلي عادةً على أنّه نقض ونقد لاذع لظواهر قبيحة تستخلص من الواقع، ومواجهة للقبح الكامن في هذه الظّواهر بغية إعادة تهيئتها وإنتاجها بما يجافي رجسها ودمامتها.

وإلى جانب هذا؛ فقد رصدنا في محاولات هؤلاء النّقاد فاعلية مقولة الكوميدي وسبل تحقّقها تحقّقًا استطيقيًّا تامًّا عبر أربعة أسس أو مبادئ فنيّة تخولها الارتقاء إلى المستوى

[1] ينظر: مصطفى ناصف، قراءة قصيدة، ص 18.

الاستطيقي، وقد تمثّلت في؛ (أ) رجحان الصّورة على الفكرة، بحيث تكون الصّورة أقوى من الفكرة حتى لا يقع الفنّان/الشّاعر في فخ التقريريّة والمباشرة. (ب) صدق التّصوير أو العرض؛ إذ ينبغي على الشّاعر أن ينقل الصّور نقلاً صادقًا أمينا، فلا يكذب ولا يبالغ، كونه بسبيل عملية معالجة وتصحيح لما يراه تشوّهاً أو خللاً في الواقع، فلا يستقيم كلّ هذا بالكذب والمبالغة، ولن يحقّق الكوميدي إذاك غرضه الاستطيقي.

(ج) المناسبة أو الموقف؛ يبدو هذا الموقف مكمّلاً للموقف الذي سبقه بشكل ما، فلا يكتف الشّاعر بصدق التّصوير فحسب، بل عليه أن يتحرّى اللحظة أو الموقف المناسبان أثناء عملية توليده للصّور الكوميدية بشكل معتدل ووسطي.

(د) مبدأ الجمع بين مقولتين استطيقيّتين؛ حيث يرى النّقاد في عملية التمازج بين قيمتين جماليتين؛ يبوح بمشاعر أكثر تعقيدًا وتركيبًا، ويقوّي شعور المتلقي بالصّور والمشاهد الكوميدية، ومن ثمّ فيضطرّنا ذلك إلى التّسليم بوجود متعة استطيقيّة، على الرّغم من الانفعال المؤلم الذي يمكن أن تخفيه هذه الصّور، وحيثما تحقّقت هذه المتعة، فإنّ مقولة الكوميدي قد عبرت إلى مصاف الجمال وتحقّقت استطيقيّا، لقد شكّلت هذه الأسس دعامة متينة، وإضافة نوعية في تقوية قيمة الكوميدي.

وضمن هذا السّياق نلاحظ أنّ؛ هذا الجمع من النّقاد قد استطاع أن يبلور أسسا فنيّة تقوّم قيمة الكوميدي وتوجّهها توجّهاً استطيقيّا كاملاً، غير أنّهم لم يوفّقوا في الفصل بين القيم الفرعية التي تنضوي تحت الكوميدي كمقولة كبرى، فقد لاحظنا خلطهم بين الكوميدي والسّخري والهجائي والمضحك، ولا نرى سببًا وجيهًا لذلك سوى الصعوبة البالغة في تخليص الكوميدي مما يمكن أن يداخله من قيم –رغم خوض شرف المحاولة– للحدّ الذي لا يعرف له فرق بينها، لذلك آثرنا اعتمادها كما صنّفها هؤلاء النّقاد ووظّفوها.

وفي ختام هذه المحطّة نميل إلى القول؛ لقد شغل النّقاد والباحثون الجماليّون العرب المعاصرون، في إطار مشروعهم الاستطيقي برصد ومعاينة المقولات الجماليّة السّلبيّة في

الخطاب الشّعري العربي، وقد اهتدوا إلى أنّ هذه المقولات –وعلى الرّغم من تصنيفها السّلبي في أُسرة القيم–؛ إلاّ أنّها تشكّل مكوّنًا أساسيًّا في الشّعريّة العربيّة من منظور التّحليل الجمالي، على الرّغم من ظهورها في ظلّ وعي جمالي يسيطر على نواميسه الانشغال بالمقولات الجماليّة الإيجابيّة، التي احتلت دور الرّيادة ردحًا من الزّمن، بيد أنّ المقولات الجماليّة السّلبيّة –خاصة قيمة القبيح– برزت منافسًا وندًّا مشروعًا في مقابل المقولات الجماليّة الإيجابيّة، ولا شكّ أنّ انشغالهم هذا مردّه الأساسي؛ تلك الهواجس والمساعي التي تغشّتهم، بغية زحزحة هيمنتها المشدّدة والضّاغطة على مستوى الإبداع الشّعري، والانفتاح على إمكانات لا نهائيّة من التّأويل.

واستنادا إلى تلك الدّراسات التي قدّمها هذا النفر من النّقاد والباحثين الجماليين في تحليل المقولات الجماليّة السّلبية؛ يمكننا أن نخبر موقفهم من تغلغل هذه المقولات في لحمة الشّعرية العربية، إذ فهمت على أنّها تحيل على أوضاع انقلابيّة تحرّرية، تهدّد المنطق السّائد –الذي يكون ضرورةً غير مرغوب وقبيح– وتتطلّع إلى تجاوزه إلى ما يجمّله، وليست غاية الفنّان القصوى توليد وإشاعة مثل هذه القيم على مستوى الخطاب الشّعري اعتباطًا؛ بقدر ما هو سعي حثيث لتجاوز هذا المنطق، وتقديم صياغات غير مألوفة للواقع بحمولاته المختلفة، وهنا يمكننا أن نلاحظ؛ تدخّل الإرادة البشريّة في نقض هذا الواقع والتّسامق بإنسانيّة الإنسان من على مدارج القمع (الوصايات والأعراف القبحية السّائدة في فضاء الواقع) إلى مدارج الحريّة، أي إعادة تأثيث وترتيب الواقع بحمولاته المختلفة وفق المنطق الذي أتاحته تلك المعطيات القبيحة وأبجديتها، من أجل تضمينه بإمكانات غير معهودة.

كما يمكن أن نطالع في مناقشاتهم الآنفة أنّهم؛ استطاعوا أن يبرهنوا على أنّ مثل هذه المقولات الجمالية السّلبيّة، على الرّغم من أنّ لها أثرًا سلبيًّا منفّرًا أو مؤلمًا على الصّعيد النّفسي والانفعالي؛ إلاّ أنّ هذا الأثر ينحو منحًى إيجابيًّا، كونه يؤدّي إلى متعة استطيقية وهذه المتعة مأتاها؛ جعل القارئ يتوقّف لبرهة من الزّمن، ويعيد مساءلة منظومة المسلّمات

والقيم الدّارجة في وعيه وواقعه، وهكذا تكون هذه المقولات الجماليّة السّلبيّة؛ حافزًا للتّجديد ودحض المسلّمات، ومن هنا نفهم كيف تسهم هذه المقولات في التّغلغل إلى عمق الشّعور، وهذا التّغلغل والغوص اللاّ متناهي في أعماق الشّعور الإنساني؛ هو ما يضمن نجاحها وتحقّقها استطيقيًّا، فالمقولات الجماليّة السّلبيّة يمكنها الارتقاء إلى المستوى الاستطيقي، بل هي مهيّأة لهذا الغرض، شرط قدرتها على إبراز عمق الشّعور والانفعال.

هذا وقد لمسنا في مناقشات النّقاد والدّارسين الجماليين؛ صعوبة فائقة في الفصل بين المقولات الفرعية التي تنضوي تحت عباءة الكوميدي، كالسّخري والمضحك، والهجائي والهزلي، صعوبة طرحها إلى حدّ كبير؛ عامل التّداخل والتّواشج الذي يحكم المقولات، ثمّ عامل التّرجمة، لذلك تم التّعامل معها وتقديمها كما وردت عند أصحابها.

تتويجًا لما تقدّم؛ لقد آثرنا في هذه المحطة الاهتمام بإضاءة أحد أهم المعالم التي يقوم عليها الاتجاه الجمالي؛ ألا وهي القيم الجماليّة، كخطوة مكمّلة للهيأة أو الصّورة العامّة لمدار المقاربة المنهجية للاتجاه الجمالي، بغية خلق تصوّر منهجي متكامل حوله، ولقد عمدنا في ذلك مساءلة النتاج النّقدي المعاصر، ووضعه تحت مجهر الفحص والتّمحيص، من أجل متابعة مدى وضوح معالم الاتجاه الجمالي، من خلال رصد تناول مبحث القيم الجماليّة في كتابات النّقاد العرب المعاصرين، وقد كان من أثر هذه المتابعة؛ توثيق تغلغل هذا الملمح في صميم النتاج النّقدي العربي، وحضوره حضورًا له وزنه وشأنه المرموق، إذ لم يدّخر النّقاد العرب جهدًا في الالتفات إلى دراستها تقديمها كأساس قويم للاتجاه الجمالي، وهذا مسعىً لم يتحقّق بسهولة تامّة، بل تغشته جملة من المشاق، تعود بشكل عام إلى الأصل الذي تنتمي إليه القيم (المقولات)، من بينها أنّ هذه المقولات؛ قد فهمت في التفكير النّقدي المعاصر على أنّها مكون هام من مكونات الفن الجميل المساعدة على استنباط قيمته الجماليّة العامّة، ومدخل هام إلى الوعي الجمالي الإنساني برمّته، وأثرها فيه أثر بالغ وثمين نظرًا لفاعليتها في توجيه السلوك والذوق الإنساني.

وقد انشغل هذا الفصل في مرحلة أولى؛ بتقديم إطلالة سريعة وموجزة حول ماهية القيم/ المقولات الجماليّة، وأهم الفروقات الجوهريّة بين المصطلحين، ثم فُصّل الحديث حول أنواع القيم الجماليّة التي تراوحت بين قيم جماليّة إيجابيّة وأخرى سلبية، استنادًا إلى الأثر الانفعالي الذي تخلّفه في المتلقّي، أمّا فيما يخص دورها في عملية التّقويم الجمالي؛ فإنّ كلا الصنفين متساويان في لغة القيمة الجماليّة، ومتكاملين كَوَجْهَيْ العملة الواحدة، بل يرتبطان معا في علاقة ضروريّة لتقديم فكرة حول نشوء المثل العليا في التّجربة الشّعرية، والصّنفان؛ على قدر متكافئ من الفاعليّة في تعريفنا بالجمال ووضعنا في صميمه، والذي يجمل بنا أن نفهمه في هذا الموضع أنّ؛ على الرّغم من اختلاف هذه القيم، إلاّ أنّها تحيل إلى فلسفة تغيير وإعادة ترتيب الواقع، وبناء منظوماته وفق أبجديات قيمية جديدة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّها تسعى إلى؛ مركزة حضور الذّات وتأكيد وجودها، وتعاليها وانفتاحها في الوعي الشّعري من خلال تجلّيها الحسّي أو المعنوي، فضلاً عن كونها قد اتخذت مدرجا لتأسيس الكمال الإنساني (مثله الجمالي الأعلى) وإشاعته بشكل عام في الوعي الإنساني.

وقد أضاء لنا هذا العرض كذلك؛ الصعوبة الفائقة في تعامل النّقاد العرب المعاصرين مع القيم الجماليّة، للحدّ الذي لامسنا فيه بعض القصور في استيعاب بعضها، وتخريجها بصورة سلسة وواضحة إلى القارئ، نظرًا لكونها على قدر عال من المرونة والتداخل، بحيث تبدو كمشاهد متصلة يفضي بعضها إلى بعض، كما أنّها تشيع علاقات معقّدة وغير محدودة، لهذا نجد أنّ الباحث لا يمكنه ولوج عالم القيم الجماليّة، ومحاولة مقاربتها ما لم يضع في الحسبان أمر هذا التّعقيد ويدركه، ولكنّ الذي ينبغي أن نشير إليه؛ أنّ القيم الجمالية –على الرّغم من كلّ ذلك– فإنّ حضورها مؤّكد في النتاج النّقدي العربي، كإحدى معالم المقاربة الجماليّة، هذا الحضور الذي برهن مرّة أخرى على متانة العلاقة بين الفلسفة (فلسفة الجمال) والنّقد الأدبي كصورة من صور التّكامل المعرفي، ذلك أنّ القيم الجماليّة في أصل مبعثها تنتمي على فلسفة الجمال، كما أنّ تناول النّقاد العرب المعاصرين لمبحث

المقولات الجماليّة من شأنه أن؛ يعزّز نسيج هذا الاتجاه الجمالي في لحمة القراءات النّقدية العربية، وإن كان وجوده مغشى بالضبابيّة والاضطراب من كلّ جانب، وذلك لأنّه لم يؤسّس بعد بشكل تام وحاسم على الصعيدين النّظري والتّطبيقي.

لقد أحاط النّقاد العرب المعاصرون بتتبّعهم القيم الجماليّة؛ بإحدى جوانب الإبداع الشّعري من وجهة نظر نقدية جماليّة مؤسّسة، تفنّد تلك المزاعم المغرقة في الابتذال والسطحية التي تنظر إلى الإبداع الشّعري على أنّه شكل بلا روح، كما وكشفت اجتهاداتهم على أنّ المقاربة الجماليّة، لا تستهدف الوجه الخارجي فقط للمنجز الفنّي؛ أي إنّها لا تعتني بمزاياه الفنيّة فحسب، بل تلامس بعده الجوّاني وتغوص في غوره عن طريق القيم الجماليّة.

والاتجاه الجمالي –بعد هذا–؛ إستراتيجية فاعلة ومجدية في الولوج إلى عمق المنجز الإبداعي، وهذا ردّ على بعض القراءات النّقدية التي تزعم أنّ الاتجاه الجمالي منهج شكلي يستهدف الشّكل وحده ولا يأبه إلى مضمون المنجز، وأنّه غير كفء في عملية الاستقراء والمكاشفة والسبر.

هذا وينبغي أن ننوّه أنّ القيم أو المقولات الجماليّة موضع الدّراسة كانت هي الأبرز والأكثر تواترًا في منجزات النّقاد العرب المعاصرين، التي بدورها تعدّ الأبرز في تناول هذا المبحث الجمالي، ولكننا لا نعدم اهتمامها بقيم جماليّة أخرى، وبالتّالي: لا يمكننا أن نتعامل مع قراءاتهم على نحو عام وشامل، فلا غرو أنّ مكاشفة قراءات نقدية مغايرة، سيقودنا إلى نتائج وتفسيرات مختلفة.

خاتمة

لقد كانت مغامرة فكرية اقتحامُ موضوع "الاتجاه الجمالي في النّقد العربي المعاصر" قياسًا بما يصحب ذلك من جدل حول طبيعة هذا الاتجاه، وفاعليته في استقراء المنجز الشّعري، ولكونه مجالاً معرفيًّا شديد الاضطراب والتّعقيد، يثير مشكلات لا حصر لها، ترتدّ في أساسها إلى أصل مبعثه ومهاده الأوّل (فلسفة الجمال)، ورغم ذلك فإن هذه الدّراسة سعت لاقتفاء أثر هذا الاتجاه في الصرح النقدي العربي المعاصر، وبيان فاعليّة الاتجاه الجمالي في النّقد العربي المعاصر، وتفحص جدواه في تحليل النصوص الشّعرية استنادًا إلى جملة من الأنظار والرّؤى التي ثبتت في المنجزات النّقدية العربية المعاصرة، كما وسعت إلى مقارنة مدى توافق هذه الرؤى مع المنطلقات التأسيسيّة النّقدية للاتجاه الجمالي، وفي ختامها نجمل أهم النتائج المتوصّل إليها:

- ✓ إنّ الجمال أمارة بارزة من أمارات هذا الوجود، والإحساس به توق إنسانيّ مُلحّ وضروري؛ فالنّفس البشريّة تعشق اللطائف الجماليّة، وكل شيء فيه مظهر من مظاهر الجمال تتآلف معه وتتأمّل انعكاساته في مشاهد الكون والطّبيعة والفن.
- ✓ يتلازم مفهوم الجمال ومفهوم الفنّ تلازمًا لافتًا للنّظر، فالحديث عن الجمال دائمًا ما يستدعي حديثًا يضاهيه شأنًا وأهميّةً عن الفن، إذ توصف العلاقة بينهما بأنّها علاقة احتواء واندغام وانصهار، للحدّ الذي يبدو فيه الجمال صنوًّا للفن أو يكاد أن يكون، لكنّ هذا لا يعني أنّه لا يوجد تمايزات واضحة بين المصطلحين.
- ✓ تعدّ فلسفة الجمال مجالاً معرفيًّا يشمل كل تصور أو تفكير نظري في ثيمة الجمال/الجميل وفي كيفية اشتغال القيم الجماليّة وتفسيرها من حيث نسبيتها وعموميتها، ومن حيث ذاتيتها وموضوعيّتها، بينما تمثّل فلسفة الفن تأسيسًا نظريًّا لقضايا الفن وطبيعته، وهي توجّهٌ في طرائق معالجة موضوعاته، وتفسيرها، وحل مشكلاته العامّة.
- ✓ يسجّل تاريخ البحث الجمالي انقسامًا في النّظر إلى الجمال إلى اتجاهين؛ اتجاه يحط من مكانة الجمال الفنّي، ويرى أنّ الجمال في الطّبيعة أجلّ وأسمى شأنًا ومكانة، كونه

انعكاس للحقيقة الجماليّة المثاليّة الخالدة، وأنّ الفن مهما حاول جاهدًا محاكاة الجمال الطبيعي فإنّه؛ لن يكون أبدًا كالجمال الحقيقي، فالحقيقة تكون دائما أجمل وأكمل من المحاكاة، بينما يجعل مؤيّدو الجمال في الفن ودعاته هذا النّوع من الجمال (الفنّي) في أعلى مراتبه، ويتفوق على جمال الطّبيعة، لأنّه قوام الرّوح، والرّوح تسمو فوق الطّبيعة، وحجتهم في ذلك؛ أنّ الجمال الطّبيعي مهما بدا مثاليًّا وحقيقيًّا لا يسمق إلى المثال الأعلى للجمال، بل يظل حبيس الضرورة الطبيعية وقوانينها.

✓ تباينت اتجاهات الفلاسفة ورؤاهم في تفهم مسألة الجمال وفكرته، حيث ارتبط بالنّظرة النسبية عند السفسطائيين –تحديدًا عند الفيلسوف(بروتاجوراس– Protagoras)– المبنيّة على نظريتهم الحسيّة في المعرفة، التي ترجع القيم جميعها ومنها الجماليّة إلى المصدر الإنساني، بينما نعثر في فلسفة (جورجياس–Gorgias) على نظرات في الجمال تستند إلى فكرة الوهم والخداع بدل الحقيقة، وفحواها؛ أنّ القيم الجماليّة نتاج لذّة حسّية خادعة ومموهة. ومع (فيثاغورس– Pythagoras) فسّر الجمال بأنّه التّوافق والائتلاف أو (الهارموني) بين أضداد الظواهر، مرّده وجود وسط رياضي نشط بين هذه الأضداد المتناقضة.

✓ وعلى عكس النّظرية السفسطائيّة في الجمال نقض (أفلاطون– Platon) ما ردّده هذا التيار من ارتباط القيم باللذة الحسيّة وفكرة الوهم والخداع، واتّجه اتجاهًا صريحًا يخضع الجمال للخير والفضيلة في ضوء نظريّة المثل؛ وهو توجّه في تفسير الجمال الفني يدين ببذوره الأولى إلى فلسفة (سقراط–Socrate) وينسلّ منها، وقد بدا (أرسطو–Aristote) متأثرًا بالخطوط العريضة للفلاسفة الذين سبقوه وبخاصّة (أفلاطون– Platon) مع فروق واضحة، بحيث لا يلزم الفن الجميل أو الجيد أن يكون محاكاة حرفيّة للجمال المثالي، بقدر ما يجب أن يكون محاكاة جميلة، وهذا لا ينفي اتفاقه مع مذهب (أفلاطون– Platon) في أن توجّه الفنون إلى الخير والإرشاد والتّربية.

✓ ترجع فكرة الجمال في فلسفة العصر الوسيط (المسيحيّة والإسلامية) –والتي اكتست طابعًا دينيًّا وأخلاقيًّا– أصل الجمال إلى الذّات الإلهية، فالأشياء الجميلة في الواقع والطّبيعة ما هي إلا صور تستلهم جمالها من الجمال الإلهي.

✓ إنّ مجمل ما حملته فلسفة الجمال الحديثة والمعاصرة لا يخرج عن إعادة صياغة مفهوم للجمال يجلو عنه طابعه الميتافيزيقي التّجريدي، إلى مفهوم أكثر اقترابًا من الطّابع النّقدي مدعمًّا برؤى الفلسفة الوجوديّة والبراغماتيّة.

✓ يمثّل الوعي الجمالي مظهرهًا من مظاهر الوعي الإنساني بشكل عام؛ وهو عبارة عن بطانة إبستيميّة تضم مجموعة من المفاهيم والتّصوّرات حول الجمال/ الجميل ومصدره وماهيّته وغايته، وطبيعته، أي؛ إنّه يتناول موضوعة الجمال من خلال سماتها الحسيّة وأثرها في الطّبيعة والفن والمتلقي (الانفعال)، كما يقدّم فكرة عن الظروف التي صاغت في عمق العقل الإنساني ذوقه الجمالي، فضلا عن تمحيص صفات وملامح الإنسان الذّوقيّة، وحكمه الجمالي على الظواهر والأشياء من حوله، هذا ويمثّل الوعي الجمالي إحدى حلقات الوصل المتينة التي ربطت العلوم والمعارف الإنسانيّة بالفلسفة، كما أنّه يؤصّل للبعد المعرفي منهجيتَه ووجودَه.

✓ إنّ علم الجمال أو الاستطيقا بمعناه الواسع؛ هو تلك المنظومة المعرفيّة التي تهدف إلى معايرة إحساساتنا الجماليّة، وتفحص انفعالاتنا لحظة التأمّل الجمالي في الفن، وهو علم الصّور التي تخضع إلى إدراكاتنا ومعارفنا الحسيّة، وهو العلم الذي يختص ببحث الجمال ومقاييسه ونظرياته، وقيمه الجماليّة، وهذا يحيل إلى أنّه بالإمكان تأسيس فلسفة الجمال كعلم، شأنها في ذلك شأن كثير من أنماط التّفكير غير العلمي؛ كالتفكير الأسطوري والدّيني التي أصبحت لاحقًا موضوعات للتفكير العلمي، كونها عولجت بطرائق المنهج العلمي.

✓ العلاقة بين علم الجمال والنّقد علاقة واضحة وليست محلّ جدل على الإطلاق، فلطالما وجدت على الدّوام صلات نسب معرفيّة، ونشأت تآزرات وتداخلات فرعيّة متينة بين

مختلف العلوم والمعارف، وتوصف هذه العلاقة –التي بدأت رأسًا من نافذة الوعي الجمالي وفلسفة الجمال– بأنّها؛ علاقة حيوية مثمرة لحاجة كلا العلمين للآخر؛ فكثيراً ما استعار النّقد مقولات علم الجمال وآلياته خدمة للغاية الجماليّة في المنجز الإبداعي، وهذا ما يفتح المجال لتعزيز نطاق علم الجمال ليتوغّل ويتماهى في صميم كثير من العلوم والمعارف، وهي علاقة عموم وخصوص أيضًا؛ فإذا نظرنا إلى علم الجمال؛ وجدناه أعم من النّقد، بل ينبسط على مساحات شاسعة من مختلف العلوم وما أبدعه الإنسان من فنون، بينما إذا حصرنا العلاقة في نطاق الاختصاص كان الأمر أقرب إلى النّقد منه إلى علم الجمال، إذًا؛ ثمّة تكاثف علاقاتي بين الطّرفين على أصعدة وصور شتّى، منها ما تعلّق بالمنجز الفنّي، ومنها ما اختص بالحكم الجمالي، ومنها ما يعود إلى أصل المبعث المعرفي لكلا العلمين (الفلسفة).

✓ يقدّم الاتجاه الجمالي بوصفه مقاربة أو إستراتيجية نقديّة في قراءة المشهد الأدبي، وهو منهج يقع في المنتصف بين النّقد والفلسفة، وقد بنيت منظومته المنهجيّة على إشكاليّة مفادها؛ ما الذي يجعل المعطى الشّعري معطى فنيّا وجماليًّا في الآن ذاته؟ وعلى هذا الأساس: فإنّ الاتجاه الجمالي يعنى بدراسة القيم الجمالية للفن كما تبدو من خلاله، والاهتمام بإضاءة أهم ما ينظّم المشهد الأدبي من مقوّمات شكلية فنيّة (مزاياه النّوعية)، كما ويحصر فاعليّته وقيمته الجماليّة العامّة في بنيته العميقة (المضمون) بعيدًا عن محيطه الخارجي وكواليس إنتاجه، ولا شكّ أنّ هذا الانتصار إلى قطب الدّاخل (المضمون)، يستند إلى نَظَر جمالي بيّن أقرّه دعاة الفلسفة الجماليّة ونظرية الفن للفن من قبل، ما يجعله منهجًا منضبطًا وخصبًا؛ ذلك أنّه لم يحد عن الأبعاد الأساسية الكبرى التي أرساها رواد الجماليّة، ولكونه يصل الجانب المنهجي الإجرائي بالافتراض أو المقترح الإبستيمولوجي الذي ينطلق منه، حيث لا يمكن لأي اتجاه نقدي أن يتأسّس دون أساس معرفي مُعد سلفاً.

✓ وقع الاتجاه الجمالي كغيره من المناهج أو القراءات النّقديّة في مزالق ومآخذ على الصّعيد النّظري والإجرائي، الأمر الذي خلق مزاعم تشكك في كفاءته وأهليته في قراءة المعطى الأدبي للحدّ الذي حرمه صفة النّقد المنهجي، وأهمّ هذه المشكلات كانت مشكلة الاصطلاح أو التّسميّة التي أقرت حالة من الفوضى والجدل في ساحة النّقد العربي بين قبول واعتراض، وقد تسرّبت من هذه المشكلة كثير من المآخذ، اختزلت جميعها في؛ افتقار هذا الاتجاه إلى معايير الضّبط المنهجي، مع الأخذ بعين التّقدير أن وجود هذه المآخذ لا يعني عدم فاعليّة الاتجاه الجمالي في عملية الاستقراء، فالاتجاه الجمالي عرضة للنقد والمساءلة كغيره من المناهج والاتجاهات، ذلك أنّه لا يوجد منهج نقدي كامل وتام ما دام الإبداع محكوم بالتطور والتجدّد.

✓ في تراثنا النّقدي نلفي طرحًا للقضايا الجماليّة المتعلّقة بالنّص الأدبي (الشّعري) على الرّغم من عدم دراية العرب بالاتجاه الجمالي بمفهومه المنهجي الحالي، إلاّ أننا لا نعدم العثور على بذور ولبنات تؤسس هذا المنهج متناثرة في متونهم النّقدية.

✓ ثمّة تغيّر ما قد طرأ على طبيعة الوعي الجمالي العربي أفرزته الحداثة، الأمر الذي جعله ينفر من كل ما يتنافى مع موجة التحديث، فللوعي الجمالي العربي الحديث علاماته الفارقة التي تميّزه عن نظيره الكلاسيكي على أصعدة شتى؛ كالحكم والتقويم الجمالي، واللذة الجمالية.

✓ يقوم الاتجاه الجمالي على جملة من الأسس النّقديّة تتمثّل في؛ أولاً: قمع المرجعية السّياقيّة؛ أي إنّ الصّنيع الفنّي/الشعري تجربة استطيقية منزّهة عن أي غرض، ثانيًا: تماهي الشكل والمضمون في وحدة الصّنيع الفني/الشعري وأخيرًا: الصنيع الفنّي/الشعري نشاط لغويّ يتطلّب منهجًا لغويًّا استطيقيًّا، ولا شك أنّ لهذه الأسس النّقديّة صداها البالغ في الطّروحات النّقدية المعاصرة وفلسفة الجمال على السّواء.

✓ يشتغل الاتجاه الجمالي منهجيًّا مستهدفًا شكل العمل الفنّي؛ أي أصوله الفنّية المميزة لنوعه ولا يكتف بوصفها أو الإشارة إليها، وإنما بحث مظاهر استطيقيّتها أيضًا، وهذا ما لمسناه في صدر البحوث النّقدية العربية المعاصرة التي تناولت دراسة الشّعر العربي جماليًّا، بحيث ركّزت على مقوماته الشّكلية (الإيقاع + الصّورة) والتّركيز على ما يبرز استطيقيّتها أيضًا.

✓ لا يكتفي الاتجاه الجمالي باستهداف الشكل فحسب؛ بل إنّ مضمون العمل الفنّي عامل أساسي في تكامل المنحى الاستطيقي للعمل الفنّي ككل، لذا فإنّ من محدّدات المقاربة الجماليّة؛ الالتفات إلى مضمون العمل الفنّي، تحديدًا بحث قيمه الجماليّة التي استقرت في كنهه على شكل موضوعات، وتفسيرها، وتوثيق انتقالها وتحوّلها من التّجريد إلى الطّابع الحسّي (انفعال)، وبحث تحقق كمالها الاستطيقي (المثال) من عدمه، والوقوف على أهمّ المعاني والدّلالات التي تمرّرها من خلال ذلك العمل، وهذا ما تمّ رصده في المناقشات النّقديّة العربيّة المعاصرة.

✓ تحتل القيم الجماليّة مقامًا بارزًا في الثقافة والفكر الجمالي، لأنّها تمثّل حوامل الجمال وموجهات السلوك الجمالي الإنساني، وإحدى مؤشرات تحقق المتعة/ السرور الجمالي، كما تعدّ مدخلًا هامًّا للوعي الجمالي الإنساني، والقيم (المقولات) الجماليّة صنفان منها ما هو إيجابي (رفيع) ومنها ما هو سلبي (دَنيّ).

✓ تؤكّد دراسة المقولات (القيم الجماليّة) في الطّرح النّقدي المعاصر على أنّه من الصّعب تحديد إطار عام ينظّم القيم نظرا للتداخل الكبير بينها، بحيث تبدو صورًا متراصّة ومتسلسلة، كما أنّها تشيع علاقات معقّدة وغير محدودة، فقد وجد النقاد العرب صعوبة فائقة في تعاملهم مع القيم الجماليّة، للحدّ الذي لامسنا فيه بعض القصور في استيعاب بعضها وتخريجها بصورة سلسة وواضحة إلى القارئ.

✓ إنّ القيم الجماليّة السّلبية مساوية للإيجابيّة، بل تمثّل الوجه الآخر المكمّل للقيم الإيجابيّة بمنطق الفن ورؤيته.

✓ مع تطوّر الوعي الجمالي فقد مفهوم "الجميل" دوره الكلاسيكي في لغة القيمة الاستطيقية والدّرس الجمالي الحديث، فلم يعد الجمال قيمة دالة على الامتياز أو الجدارة الاستطيقيّة، كما لم يعد ينظر إليه بوصفه أشمل القيم وأرفعها مكانة في هرم القيم الجماليّة وانحصر في نطاق أضيق نوعًا ما للدّلالة على نوع واحد من القيم الجماليّة، بدل كونه مقولة محورية تشمل كافة القيم الجماليّة.

✓ بنى النّقاد المعاصرون مقولة الجميل في لوحة المرأة في الشّعر العربي على أساس تكافؤ البعد الحسّي والمعنوي ومؤشّرات كلّ منهما، فالجميل كقيمة جماليّة لا تحقق كمالها الاستطيقي في غياب أحد الطّرفين، والأمر ذاته ينطبق على إحساسنا بالجميل، فكلّما ضعفت مؤشّرات أحد الطّرفين كلّما تهلهت الصّلة بينهما، فينعكس ذلك طردًا على إحساسنا به، وبالتّالي؛ فإنّ أصل إحساسنا بالجميل يتركّز حول مدى التحام الطّرفين في رباط واحد دون تعصّب لطرف دون آخر وعلى أساس هذا الشرط؛ يكون إحساسنا بالجميل تامًّا، وتحوز مقولة الجميل مثالها الأعلى، وبالتّالي يمكن أن نختزل موقفهم النّقدي هذا في كونه؛ موقفًا متمسّكًا بالمزج بين الحسّي والرّوحي، كون أنّ الجميل –في نظرهم– لا يستوفي كنهه الاستطيقي إلاّ بتخطيه فكرة الحسيّة المطلقة والموضوعية المطلقة، ومن هذا نفهم أنّ الجميل موضوعٌ يطمح حيازة الكمال الاستطيقي عبر النّفاذ من الحسّي إلى ما هو أبعد منه وأعمق؛ ذلك الجانب المعنوي الذي تتنامى معه إنسانيّة الإنسان تزامنا بافتتانه بالجميل.

✓ أدرك النّقاد أنّ "الجميل" يحيل إلى معانٍ لا حصر لها من بينها؛ الكشف عن علاقة المرأة/ الذّات بالوجود، وتقديم فكرة صادقة عن الطّبيعة البشريّة؛ التي تمثّل إحدى الصّور العاكسة لجوهر الإنسان، وأنّ مقولة الجميل في تطلّعها إلى وجودها الأكمل؛ دليل حيّ وناصع على تطلّع الذّات (المرأة) إلى تكريس وجودها الذي ينبع من صميم الحضور والوجود الإنساني العام.

✓ يحيل الجليل على نوع واحد من القيم الجماليّة الإيجابيّة، وهو جمال مفرط لا يقع في مستوى إدراكنا العقلي، ويعلو على مفاهيمنا المألوفة، ويتجاوز حواسنا، والنّفس في حالة الجليل يداخلها روع وتهيّب، مع الاحتفاظ بصفة الإمتاع والإعجاب حدّ الإدهاش، مع الوضع بعين التقدير أنّ؛ الروع والهيبة ليستا السمتين القاطعتين والنهائيتيّن اللتين تميّزان الموضوع الجليل.

✓ نجد في الدّراسات النّقدية رفضاً قاطعًا لأن يحاط مفهوم الجليل بفكرة الألوهيّة أو أي إقحام للبعد الدّيني في تفسير الظواهر الجليلة، بل ينبغي أن تقّوم استطيقيًّا بما هي ظواهر جليلة فحسب وليست ظواهر مقدّسة.

✓ نشهد في نقدنا العربي المعاصر أراءً متقاربة في تناول مقولة الجليل في الشّعر العربي، وقد كان "جلال الذّات" أوضح تبدياتها ومواضيعها، وقد لامس النّقاد المعاصرون في دراساتهم حافزين اثنين يحيلان إلى جلال الذّات هما؛ عامل الطبيعة وعامل الإحساس بالموت، فعندما تقف الذّات في مواجهة هاتين القوتين فإنّها تصنع حالة من الصّدام والصّراع، تسعى فيها الذّات التّطلّع إلى كمالها (جمالها الأعلى)، وتعزيز وجودها و–لم لا– خلودها، وقد فهم الصّراع في نتاجهم على أنّه قوة محرّكة تغذي دافع البقاء والتغيير، هذا وتنضوي تحت مظلة الجليل (الذّات) قيمتان رئيسيتان هما البطولي والسّامي، تسعى كلّها إلى تكريس مثال الإنسان الكامل، وتعميم هذا المثال وفق أنموذجات جماليّة بشرية على

صعيد أوسع وأعم، وتعميق معنى جلال الذّات من خلال التّفكير في اللا متناهي عبر المحسوس المتناهي.

✓ اتفقت أغلب الدّراسات النّقدية على أنّ الطّلل من أقوى المشاهد التي تنضح بالمأساة وقد عبّرت مقولة المأساوي في لوحات الطّلل عن؛ صور موت الجميل، وعدم وجود توافق وانسجام بين الإنسان ومثله الأعلى الذي يتطلّع إليه، ما يولّد شعورًا عميقًا بالأسى، وصراعًا بين حريّة وجبريّة تحيل دون وصوله إلى غايته المنشودة، وقد ضمّنت المأساوي معانٍ تدفع بها نحو منعرج استطيقي أي؛ نحو كمالها، من بين هذه المعاني؛ تأكيد فكرة الصمود والمقاومة، وكشف أزمة الوعي والوجود والمكان، فضلاً عن تقرير معنى أو مبدأ "إرادة الحياة" أحد المعاني التي أعجب بها الفيلسوف (نيتشه–Nietzsche) أيّما إعجاب لدى الشّعراء الإغريق التّراجيديّين من قبلُ.

✓ تجلّى القبيح في دراساتنا النّقدية المعاصرة في أربعة مشاهد هي؛ الحرب، المكان (المدينة) والطابوهات، وأخيرًا مظاهر الاستلاب (اللا حريّة) والاغتراب، وقد مثّلت هذه المشاهد مواداً تشي بالقبح في مثله الجمالي الأعلى، وضمّت معانٍ استطيقيّة لا حصر لها تراوحت بين؛ توطئة السّبيل للجمال وتعبيدها عبر إدانة القبح لتجاوزه والتسامي عليه، وفي هذا التجاوز شد للانتباه إلى ما يلزم أن يكون عليه الواقع، وهو ضمنيًّا يشيع ثقافة المحو والتّغيير والحذف –إن جاز التّعبير– إذ ينتهي بنا إلى التّمرّد عليه والوعي النّقيض به، وهو لازمة من لوازم الوعي المقموع المهمّش، والإيمان بحاجة الذّات إلى تحقيق التّحول، وزعزعة الرّواسخ القبحية المتأصّلة في فضاء واقعها، ومؤشّر على صراع متأزم مع الوجود، كلّ هذا يشير إلى أنّ تكريس إيقاع القبح يعني بشكل من الأشكال؛ استجابة فوريّة وحتميّة لواقع مرفوض ومعادٍ يحيل بين الذّات وحلم الخلاص، بحيث نقرأ القبح قراءة معاكسة تشي برغبة التّحول والنّزوع إلى التّغيير، ومعانقة الجمال في عليائه وفي تجلّيه الأسمى.

✓ ركّزت الدّراسات النّقدية والجماليّة المعاصرة على إضاءة مقولة الكوميدي كقيمة جمالية مكينة في الخطاب الشّعري العربي، حيث شمل الكوميدي في الفهم النّقدي والجمالي المعاصر أيّ نوع مقدّر من الانطباع الاستطيقي سواءً أكان مضحكًا أم سخريًّا أم هجائيًّا، وقد نظروا إليه على أنّه لازمة من لوازم القبح، إذ يظهر الكوميدي أو الهزلي عادةً على أنّه نقض ونقد لاذع لظواهر قبيحة تستخلص من الواقع، ومواجهة للقبح الكامن في هذه الظّواهر، بغية إعادة تهيئتها وإنتاجها بما يجافي رجسها ودمامتها.

✓ رصدنا في منجزات النّقاد العرب المعاصرين، فهمًا يلخّص فاعلية مقولة الكوميدي وسبل تحقّقها تحقّقًا استطيقيًّا تامًّا، من خلال أربعة أسس أو مبادئ فنيّة تخولها الارتقاء إلى المستوى الاستطيقي، وقد تمثّلت في؛ (أ) رجحان الصّورة على الفكرة، بحيث تكون الصّورة أقوى من الفكرة حتى لا يقع الفنّان/الشّاعر في فخ التقريريّة والمباشرة، (ب) صدق التّصوير أو العرض؛ إذ ينبغي على الشّاعر أن ينقل الصّور نقلاً صادقًا أمينا، (ج) المناسبة أو الموقف؛ يبدو هذا الموقف مكمّلاً للموقف الذي سبقه بشكل ما، فلا يكتفي الشّاعر بصدق التّصوير فحسب، بل عليه أن يتحرّى اللحظة أو الموقف المناسبان أثناء عملية توليده للصّور الكوميدية بشكل معتدل ووسطي، (د) مبدأ الجمع بين مقولتين استطيقيّتين؛ حيث يرى النّقاد في عملية التمازج بين قيمتين جماليتين بوحًا بمشاعر أكثر تعقيدًا وتركيبًا، وتقويةً لشعور المتلقي بالصّور والمشاهد الكوميدية ومن ثمّ فيضطرّنا ذلك إلى التّسليم بوجود متعة استطيقيّة، على الرّغم من الانفعال المؤلم الذي يمكن أن تخفيه هذه الصّور، وحيثما تحقّقت هذه المتعة، فإنّ مقولة الكوميدي قد عبرت إلى مصاف الجمال وتحقّقت استطيقيّا، وبالتّالي؛ فقد شكّلت هذه الأسس دعامة متينة وإضافة نوعية في تقوية قيمة الكوميدي.

✓ نعثر في الطّرح النّقدي المعاصر على محاولات جادّة لطرح القضايا الجماليّة المتعلّقة بالخطاب الشّعري العربي، تمثّلاً واستيعاباً وتلقيًّا، تمّ استثمارها نظريًّا ومنهجيًّا لتسويغ تأصيل الاتجاه الجمالي فيه، وتكثيف حضوره في محيط النّقد العربي، والخروج بتنضيد منهجي

حاسم لهذا الاتجاه إن أمكن، وتبديد غشاوة التغييب والتّهميش التي تغشى هذا النّوع من القراءة النّقدية، لأنّ غيابه لم يعد أمرًا مقبولاً مهما بدت المسوغات مقنعة ومنطقية، بل يعدّ تغاضيًا مجحفًا وغير مبرّر علميًّا، خاصّة وأن هذا الاتجاه قد أثبت كفاءة وفاعليّةً جديرة بالاهتمام في قراءة الصنيع الشّعري، نابعة من حيوية جهازه المعرفي الذي ينطلق منه (فلسفة الجمال) و(علم الجمال)، ولذلك وجب تفعيله، بل وتكريس ممكناته ما دام هناك اعتراف وقبول بفلسفة الجمال وعلمها، فلم لا يلقى منهجهما الاعتراف والقبول ذاته!

✓ يتحدّد الاتجاه الجمالي في ساحة النّقد العربي المعاصر بغيابه أكثر من حضوره، أي؛ إنّ كثير من الدّراسات التي تستهدف العمل الشّعري تنضوي تحت عنوان الجماليّة والجماليّات، لكنّها لا تلتزم تمامًا بمقولات الاتجاه الجمالي، ولا تفعل إستراتيجيته الكاملة في عملية الاستقراء فمثلاً؛ نجد في مناقشاتهم ما يستهدف البناء الفنّي (الشكل) للعمل على حدة، ثم يتمّ تفصيل القول في استنباط جمالياته فحسب، وفي دراسات أخرى نجد اهتمامًا بالقيم الجمالية كموضوعات أو مضامين للعمل، دون اهتمام بمقوماته الفنيّة (الشكل)، في حين قلما نلفي دراسة استوفت قراءة العمل الفنّي من منظور جمالي مستثمرة جانبه الإجرائي بالكامل الذي يستهدف (شكل + مضمون) العمل الفنّي، لكننا لا يمكن بالمطلق أن ننكر الانتماء الجمالي لهذه النتاجات النّقدية إلى هذا الاتجاه، ويبدو أنّ إغفال توظيف إستراتيجية هذا الاتجاه الكاملة في استقراء العمل الإبداعي راجع إلى تعدد مصطلحات هذا الاتجاه، وتسمياته، ومنابعه الفلسفيّة، فضلاً؛ عن إشكالية صدام الثنائيّات التي تعتريه (جميل، قبيح/ حسّي، معنوي/ نسبي/ مثالي...) وهو ما أدّى إلى غموضه أكثر عند القرّاء، وهذا الغموض أثّر –ولا ريب– في استثماره كاتجاه نقدي.

تلكم أهم النتائج والخلاصات التي توصّلنا إليها من خلال هذه الرّحلة الشيّقة في أغوار هذا البحث، والتي تحتفظ بصفتها المؤقتة واللا نهائيّة، حاولنا أن تكون القضايا المثارة ضمنه مترابطة ومتّصلة لتعميم الفهم والإفادة، ولا شكّ أنّ هذا البحث أغفل أو تجاوز بعض

القضايا التي تحتاج إلى بحث ونظر، فالموضوع شيّق ولا يزال المجال فيه مفتوحًا لإضافات هامّة، لهذا تفتح الدّراسة آفاق البحث في قضايا تجاوزتها الدّراسة من بينها؛ فحص فاعليّة هذا الاتجاه في استقراء ألوان أدبية أخرى غير الشّعرفي الساحة النقدية العربية، والالتفات نحو فض النّزاع القائم حول نسبيّة وموضوعية الحكم الجمالي وبتّ الأمر فيه إن أمكن.

هكذا قدّر لهذا البحث أن يتوقف عند هذا الحدّ، وعسى أن يكون فاتحة قيمة ومفيدة لجهود جديدة مأمولة وطموحة تعقبه، حتّى نستطيع أن نضمن على الدّوام تجدّد النّظرة إلى هذا الاتجاه النّقدي ونظرة في الجمال والفن والنّقد.

ملحق

المصطلحات الواردة في البحث			
جمال	beauty	تربية جمالية	Aesthetic Education
فن	art	سلوك جمالي	Aesthetic Behavior
فلسفة الجمال	Philosophy of beauty	تناغم – انسجام	Harmony
فلسفة الفن	Philosophy of art	محاكاة	Imitation
أكسيولوجيا	Axiology	حق	Right
موضوع جمالي	Aesthetic Theme	خير	good
وعي جمالي	Aesthetic Consciousness	مثال/مثالية	Ideal/Idealism
لذة جماليّة	Aesthetic Pleasure	كمال	Perfection
قيم جمالية	Aesthetic Values	منطق	Logic
الجمال في الطبيعة	The Beauty in Nature	روح	Soul
الجمال في الفن	The Beauty in	ماهيات	Quiddties/

	Art		Essences
اغتراب	Alienation	ميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة)	Metaphysics
تفضيل جمالي	Aesthetic Preference	الأخلاق	Ethics
حكم جمالي	Aesthetic Judgment	الحدس	Intuition
انفعال الجمالي	Aesthetic Emotion	الحساسية الجمالية	Aesthetic Sensivity
تأمّل الجمالي	Aesthetic Contemplation	فلسفة	Philosophy
تذوق جمالي	Aesthetic Appreciation	مُسلّمات	Axiomes
خبرة جماليّة	Aesthetic Experience	استلاب	Alienation
أنطولوجيا	Ontology	فن الرقش	Arabesque
سفسطائيّة	Sofisme	صوفية	Mysticism
فيثاغوريّة	Pythagorean	نظرية الفيض	Flood Theory
الأفلاطونيّة الجديدة	Neoplatonism	سيمتريّة	Symmetry

لاهوت/ لاهوتي	Theology/ Theologic	شعاع الحق	Veritatis Splendor
وهم/ إيهام	Illusion	مفاهيم المتعالية	Transcendental
معرفة	Knowledege	ثورة كوبرنيقية/كوبرنيكيّة	The Copernican Revolotion
وجود/ لا وجود	Entity/ Nonentity	طابع كلي	Universality
فنون تشكيليّة	Fine Arts	مَلَكة	Requirement
أسطورة	Legend	كم	Quantity
لا معقول	Inintelligible	كيف	Quality
موسيقى	music	فكرة	The Idea
عقلانية	Rationalism	فينومينولوجيا/ظاهراتية	Phenomenology
حب إلهي	Devine love	رومانسية	Romance
إبهام	Obscurity	هرطقة	Heresy
نفعية	Utilitarianism	براغماتيّة/ذرائعيّة	Pragmatism
إلهام	Inspiration	وجوديّة	Existentialism
هَوَسْ	Mania	وسائليّة	Instrumentalism
خلود	Immortality	خيال	Imagination
تطهير	Catharsis	وثنيّة	Paganism
واقع، واقعية	Real/ Realism	علم الجمال(الاستطيقا)	Aesthetics
نقد	Criticism	برناسية	Parnassian

سيكولوجيا	Psychology	حداثة	Modernity
كَوني	Cosmological	رؤيا	Apocalypse
الاستطيقا السيكولوجية	Psychology Aesthetics	نبوءة	Prophecy
أيديولوجيا	Ideology	شكل دال	Significant Form
شكلانية	Formalism	هرمينوطيقا/ التأويلية	Herminutic
نقد جديد	New Criticism	مبجّل	awful
غائيّة	Telology	رهيب	aweful
النّص لذاته	texte itself	جميل	beautiful
وضعية	Positivism	جليل	Sublime
سكولائية/مدرسية	Scholasticism	قبيح	Ugly
قاطيغورياس	Categories	كوميدي/ كوميديا	Comic/ Comedy
قداس جنائزي	Requiem	بطولي	heroic
طابو/تابو	Taboo	إيروس	Iros
توسيع الذّات	Self-Expansion	لا محدود	Boundless/ Unlimited
لانهائيّ	Infinity	سامٍ	Majestic
اضطراب الجسم المشوّه	Body-Dysmoraphic Disorder	غموض	Ambiguity

قائمة المصادر والمراجع

* **القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.**

أولاً- المراجع العربيّة:

1- ابتسام مرهون الصفار- ناصر حلاوي، محاضرات في تاريخ النقد عند العرب، منشورات العطار، (د ب)، ط1، 2014.

2- إبراهيم السعافين- خليل الشيخ، مناهج النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة فلسطين، ط1، 1997.

3- إبراهيم المقادمة، لا تسرقوا الشّمس، مجلس طلاب الجامعة الإسلاميّة، غزّة، فلسطين، (د ط)، 2004.

4- إبراهيم بن هلال (الصابي)، رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر، منشور ضمن كتاب قراءة جديدة لتراثنا النقدي، مج2، تح: عبد الرحمن الهدلق، النادي الأدبي الثقافي، جدة الرياض، 1989.

5- إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، منشورات جامعة حلب، دمشق، ط1 1996.

6- إبراهيم عبد الفتاح، التجليات البلاغية في شروح الحماسة، دار حميثرا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2018

7- أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1996.

8- أحمد الشايب أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط10، 1966.

9- أحمد العرّود، جدلية نزار قباني في النّقد العربي الحديث، دار الكتاب الثقافي، عمان، ط1 2007.

10- أحمد أمين، النّقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 1976.

11- أحمد بن محمد (ابن خلكان)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، مج 4، تح: إحسان عبّاس، دار صادر بيروت، 1972.

12- أحمد بن محمد (المرزوقي)، شرح ديوان الحماسة، ج1، تح: أحمد أمين- عبد السلام هارون مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، (د ط)، 1951.

13- أحمد درويش، في نقد الشّعر: الكلمة والمجهر، دار الشروق القاهرة، ط1، 1996.

14- أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الجمال في النّقد الأدبي (أصوله وتطوّره)، الدار الأندلسية، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 1984.

15- أحمد عبد الكريم أحمد، فلسفة النقد من الإجراء إلى النظرية: تحليل الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، بيروت، ط1، 2015.

16- أحمد عبد الهادي، أبو حيان التوحيدي: فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1997.

* أحمد علي سعيد (أدونيس):

17- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

18- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

19- ها أنت أيها الوقت: سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

20- أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1998.

21- أحمد محمود خليل، في النقد الجمالي: رؤية في الشعر الجاهلي، دار الفكر، دمشق، دار الفكر المعاصر، بيروت، (د ط)، 1996.

22- أحمد محمود صبحي – صفاء عبد السلام جعفر، فلسفة الحضارة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، القاهرة، ط1 2000.

23- أديب نايف ذياب، نظرية الفارابي في الموسيقى، أعمال مهرجان الفارابي، منشورات وزارة الأعلام، بغداد، (د ط)، 1975.

24- أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، منشورات مجلة الآفاق، بيروت، (د ط)، 1959.

25- أشرف إبراهيم، الفن بناء: دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، دار ابن رشد، القاهرة ط1، 2015.

26- أم الزين بنشيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره: مفهوم الرّائع في الجماليّات المعاصرة من كانط إلى دريدا، جداول للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2011.

* أماني غازي جرار:

27- التربية الإنسانية والأخلاقية، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

28- فلسفة الجمال والتذوق الفني (تربية الحس الجمالي)، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان (د ط)، 2015.

29- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، (د ط)، (د ت).

* أميرة حلمي مطر:

30- فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، مكتبة الأسرة – مهرجان القراءة للجميع– الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، (د ط)، 2002.

31- فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت)، 1994.

32- مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013.

33- مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1989.

34- أنصار محمد عوض الله رفاعي، الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2010.

35- إنعام الجندي، دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية، مؤسسة الشرق الأوسط، بيروت لبنان،(د ط)، (د ت).

36- إياد محمد الصقر، دراسات فلسفلية في الفنون التشكيلية، المكتبة الأهلية للنشر والتوزيع عمان ط1، 2010.

37- إياد محمد الصقر، معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع ، بغداد،(د ط)، (د ت).

38- أيمن أحمد رؤوف القادري، هندسة القصيدة الجاهلية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 2017.

39- أيمن السيد الصياد، بناء القصيدة في شعر حيص بيص: دراسة في المضامين وآليات النص دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 2016.

40- بتول أحمد جندية، تآزر الحضاري والجمالي في وظيفة الشعر العربي القديم ونظامه البنائي جامعة حلب، ط1، 2017.

41- بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، (د ط)، 1984.

42- بسام قطوس، وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث: دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النّقاد المعاصرين، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، إربد، عمان، ط1، 2014.

43- بسيوني عرفة رضوان، الجمال بين الفلاسفة والبلغاء، دار الرسالة، القاهرة، (د ط)، 1981.

44- بشير تاوريريت- سامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر: دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية، دار الفجر للطباعة والنشر - مكتبة اقرأ، قسنطينة الجزائر، ط1، 2006.

بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس

45- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1 2008.

46- بوجمعة بوبعيو، جدلية القيم في الشّعر الجاهلي: رؤية نقدية معاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001.

47- جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي بيروت، ط3، 1992.

48- جابر عصفور، رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربية في الشّعر، المركز الثقافي العربي بيروت-الرباط، ط1، 2008.

* جابر عصفور:

49- في محبة الشّعر، الدّار المصرية اللبنانية، القاهرة، (د ط)، 2009.

50- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط5 1995.

51- جبرا إبراهيم جبرا، تأملات في بنيان مرمري، رياض الريس للكتب والنشر، المملكة المتحدة ط1، 1989.

52- جعفر آل ياسين، الفارابي في حدوده ورسومه، عالم الكتب، بيروت، 1985.

53- جعفر الشكرجي، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، دار حوران للطباعة والنشر، دمشق ط1، 2002.

54- جميل السعود، البطولة في الأدب الجاهلي، دار فضاءات للنشر والتّوزيع، عمّان، ط1 2014.

55- جهاد مجالي، دراسات في الإبداع الفنّي في الشعر: رؤى النّقاد العرب في ضوء علم النّفس الأدبي والنقد الحديث، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، (د ط)، 2008.

56- جوزيف الهاشم وآخرون، المفيد في الأدب العربي، ج1، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1966.

57- حازم القرطاجنّي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1981.

58- حامد عبد القادر، دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، القاهرة، (د ط) 1941، ص 102.

* الحسن (ابن رشيق القيرواني):

59- العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، ج1، تح: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية بيروت، (د ط)، 2001.

60- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، تح: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988.

61- الحسن بن عبد الله (أبو هلال العسكري)، كتاب الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت، ط1، 2006.

62- حسن حنفي، زكي نجيب محمود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د ط)، 1998.

63- حسن يوسف طه، النقد والتذوق الجمالي: النظرية والتطبيق، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2015.

64- حسين الصديق وسعد الدين كليب، مدخل إلى الفكر الجمالي عند العرب المسلمين منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات، دمشق، (د ط)، 2006.

65- حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي – دار الرفاعي، دمشق، ط1، 2003.

66- حسين جمعة، جمالية الخبر والإنشاء: دراسة بلاغية جمالية نقدية، إتحاد الكتاب العرب دمشق، (د ط)، 2005.

67- حسين راغب، حسيب كيالي: جاحظ العصر وأمير الأدب السّاخر، دار الفتاة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006

68- حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربيّة في الشّعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، (د ط) 1980.

* حفناوي بعلي:

69- أثر ت.س إليوت في الأدب العربي المعاصر، ج1 دار الغرب للنشر والتوزيع، (د ب)، 2007.

70- قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمّان، ط1 2018.

71- حكمة شافي الأسعد، المأسوي في شعر الجاهليين، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2016.

72- خالدة سعيد، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2 1982.

* الخطيب التّبريزي:

73- شرح القصائد العشر، إدارة الطّباعة المنيرية، درب الأتراك1، القاهرة، (د ط)، (د ت).

74- شرح ديوان عنترة، تق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط4، 2002.

75- خليل الموسى، جماليات الشّعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2008.

76- خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، (د ط)، 1972.

77- راوية عبد المنعم عباس- علي عبد المعطي محمد، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، 1998.

78- راوية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1998.

79- القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 1987.

80- علم الجمال وتاريخ فلسفة الفن والحضارة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، الإسكندرية مصر، ط1، 2013.

81- رائد الصّبح، تقديس المدنّس في الشّعر العربي المعاصر، المركز الثقافي للكتاب، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 2017.

82- رائد جميل عكاشة، الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية، ج2، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 1981.

83- ربيعة بن مقروم الضّبي، ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، تح: تماضر عبد القادر فيّاض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط1، 1999.

84- رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006

*رمضان الصباغ:

85- الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية القاهرة، ط1، 1998.

86- فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها، (د ط)، (د ت)، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع الإسكندرية، القاهرة.

87- في نقد الشعر المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1 2002.

* رمضان بسطاويسي:

88- الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية القاهرة، ط1، 2001.

89- فلسفة هيجل الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط) 1994.

* رمضان كريب:

90- بذور الاتجاه الجمالي في النّقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 2004.

91- فلسفة الجمال في النّقد الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2009.

* روز غريب:

92- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952.

93- تمهيد في النّقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971.

94- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، بيروت، ط1، 1994.

* زكريا إبراهيم:

95- مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، 1990.

96- فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت).

97- مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، (د ط)، (د ت).

98- هيجل أو المثالية المطلقة، مكتبة مصر، القاهرة، (د ط)، 1970.

99- زكي نجيب محمود، رؤية إسلامية، دار المحرر الأدبي، القاهرة، (د ط)، 2017.

* سعد الدين كليب:

100- البنية الجمالية في الفكر الإسلامي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 1997.

101- وعي الحداثة: دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط) 1997.

* سعيد توفيق:

102- ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

103- تأويل الفن والدّين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2018.

104- جدل حول علم الجمال: دراسات على حدود المنهج العلمي، الدّار المصرية اللبنانية القاهرة، ط3 2017.

105- مداخل إلى موضوع علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992.

106- سعيد عبيد، فلسفة القيم عند جورج سانتيانا: دراسة جمالية وأخلاقية، نيو بوك للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2017.

107- سلام محمد زغلول، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د ت).

108- سمير بلكفيف، إمانويل كانط فيلسوف الكونية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط (د ط)، 2011.

109- سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية الإسلامية: دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2011

110- سيد صديق عبد الفتاح، الجمال كما يراه الفلاسفة والأدباء، دار الهدى للنشر والتوزيع عين مليلة، الجزائر، ط1، 1994.

سيف الدين الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1994.

111- سيف الرّحبي، معجم الجحيم، دار شرقيات، القاهرة، (د ط)، 1996.

112- شاكر عبد الحميد، التّفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التّذوق الفني، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة رقم 267، 2001.

113- شهلة برهان عبد الله، الدعوة الإسلامية وحياة البداوة منذ البعثة وحتّى حروب الرّدة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2008.

* شوقي ضيف:

114- تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، ج1، دار المعارف، القاهرة، ط11، (د ت).

115- في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط5، (د ت).

116- صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، مر: عبد المنشاوي، مكتبة الإيمان، المنصورة القاهرة، (د ط)، (د ت).

117- صالح أحمد الشامي، ميادين الجمال في الظّاهرة الجمالية في الإسلام: (الطبيعة، الإنسان الفن)، المكتب الإسلامي بيروت –دمشق، ط1، 1988.

118- صالح أحمد الشامي، ميادين الجمال في الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1988.

119- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث (مناهجه وقضاياه)، منشورات جامعة السابع أبريل ليبيا، 1998.

120- صفوت عبد الله خطيب، نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة (د ط)، 1986.

121- صلاح عبد الحافظ، الصنعة الفنية في شعر المتنبي، دار المعارف، القاهرة، (د ط) 1982.

122- صلاح عبد الصّبور، الناس في بلادي، دار العودة، بيروت، ط1.

* طه وادي:

123- الشعر والشعراء: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان القاهرة، ط1، 2000.

124- جماليات القصيدة المعاصرة، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2000.

125- عادل مصطفى، دلالة الشكل: دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفن، مؤسسة هنداوي، سي آي سي، المملكة المتحدة ط1، 2018.

126- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الرباط، ط1، 1999.

127- عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، دار المحرر الأدبي، القاهرة (د ط)، 1967.

128- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشّعري الحداثوي والصّورة الفنيّة، المركز الثقافي العربي بيروت- الرباط، ط1، 1999.

129- عبد الجبار البوادلي، الفن والجمال: من النزوع الشكلاني إلى التّأصيل الرسالي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت ط1، 2014.

130- عبد الجليل شوقي، النقد الأدبي الجمالي: نبش الذّهنية وبناء المرجعية، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2018.

131- عبد الحفيظ بورديم، النص الشعري المعاصر من حضور الوهم إلى بلاغة الشهود، دار البشائر والاتصال، الجزائر، ط1 2002.

132- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت ط1، 1980.

133- عبد الحميد يونس، الأسس الفنية للنّقد الأدبي، كتب عربية، (د ب)، (د ط)، 2007.

134- عبد الرحمن بدوي، إمانويل كنت: فلسفة القانون والسّياسة، وكالة المطبوعات، الكويت (د.ط)، 1979.

135- عبد الرحمن بن محمد (ابن خلدون)، مقدمة ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د ط) (د ت).

136- عبد الرؤوف برجاوي، فصول في علم الجمال، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1981.

137- عبد العزيز الدسوقي، في عالم المتنبي، دار الشروق ، القاهرة، ط2، 1988.

138- عبد العزيز جسوس، نقد الشعر عند العرب في الطّور الشفوي، دار تينمل، مراكش الرباط، ط1، 1995.

139- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998.

140- عبد الفتاح رواس قلعه جي، مدخل إلى علم الجمال الإسلامي، دار قتيبة للطباعة والنشر بيروت - دمشق، ط1، 1991.

* عبد القاهر الجرجاني:

141- أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة- جدّة، ط1، 1992.

142- دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، (د ت).

143- عبد الكريم أحمد، فلسفة النقد من الإجراء إلى النّظرية: تحليل الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2015.

144- عبد الكريم اليافي، بدائع الحكمة: فصول في علم الجمال وفلسفة الفن، دار طلاس، دمشق ط1، 1999.

145- عبد الكريم محمد حسين، عمود الشعر: مواقعه ووظائفه وأبوابه، دار النمير – دار الأوائل دمشق، ط1، 2004.

146- عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة: دراسة لوجهات نظر بعض الفلاسفة في النقد الجمالي، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ليبيا، (د ط)، (د ت).

147- عبد الله إبراهيم، تحليل النصوص الأدبية: قراءات نقدية في السرد والشّعر، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، (د ط) 1998.

148- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998

149- عبد الله بن محمد (ابن سنان الخفاجي)، سر الفصاحة، تق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2010.

* عبد الله خضر حمد:

150- الأدب العربي الحديث ومذاهبه، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017.

151- التفكيكية في الفكر العربي القديم: جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجًا، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2017.

152- روائع قرآنيّة: دراسة في جماليات المكان السّردي، دار القلم للطباعة والنّشر والتوزيع بيروت، ط1 2017.

153- عبد الله خلف العسّاف، بحوث جماليّة في الشّعر الجاهلي، الرئاسة العامّة لرعاية الشّباب الدّمام، المملكة العربية السعودية، (د ط)، 1422هـ.

* عبد الملك مرتاض:

154- التحليل السيميائي للخطاب الشعري: تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005.

155- في نظرية النّقد: متابعة لأهم المدارس النّقدية ورصد لنظرياتها، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ط1، 2007.

156- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون، الرباط، ط2، 1987.

157- عبد الهادي حرب، موسوعة أدب المحتالين، دار التّكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ط1، 2008.

158- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1992.

159- عز الدين عبد الحميد (ابن أبي الحديد)، الفلك الدائر على المثل السائر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ط3، 1984

160- عزّت السّيّد أحمد، تصنيف المقولات الجماليّة، إشراقات للنّشر والتوزيع، عمّان، ط2 2013.

161-

* عصام شرتح:

162- القباني وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري: دراسة في جمالية الصورة، دار الخليج للصحافة والنشر عمان، ط1، 2017.

163- عالم الماغوط: دراسة جمالية في شعر محمد الماغوط، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.

164- عطية عامر، النّقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، (د ط)، 1964.

165- علي بن عبد العزيز (القاضي الجرجاني)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، القاهرة (د ط)، 1966.

166- علي بن محمد (أبو حيان التوحيدي) ومسكويه، الهوامل والشوامل، تق: صلاح رسلان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ط)، (د ت).

* علي بن محمد (أبو حيان التوحيدي):

الإمتاع والمؤانسة، تح: محمد حسن محمد حسن إسماعيل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2014.

167- المقابسات، تح: حسن السندوبي، دار سعاد الصباح الكويت، ط2، 1992.

168- علي جعفر العلاق، في حداثة النّص الشعري، دار الشروق الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

169- علي رضا النحوي، تقويم نظرية الحداثة وموقف الأدب الإسلامي منها، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، 1994.

170- علي شلق، الفن والجمال، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، 1984.

171- علي شناوة آل وادي، فلسفة الفن وعلم الجمال، دار صفاء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

172- علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر القاهرة، (د ط)، 1977.

173- عماد سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009.

174- عماد محمد محمود البخيتاوي، مناهج البحث البلاغي عند العرب: دراسة في الأسس المعرفية دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 2012.

175- عمر محمد طالب، عزف على وتر النّص، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000.

* عمرو بن بحر (الجاحظ):

176- البيان والتبيين، ج1، شرح: حسن السندوبي، دار الفكر العربي، بيروت، (د ت).

177- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج4، مكتبة الخاتجي، القاهرة،ط1، 1952.

178- عناد غزوان، التحليل النقدي والجمالي للأدب، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، ط1 2011.

179- عنترة بن شدّاد، ديوان عنترة، تح: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، (د ط)، 1964.

180- غادة المقدم عدره، فلسفة النظريات الجمالية، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، ط1، 1996.

181- غازي الخالدي، علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التشكيلية منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط).

182- فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

183- فتحي حسن ملكاوي، الفن في الفكر الإسلامي: رؤية معرفية ومنهجية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2013.

184- فخر الدين الرّازي، المحصول في علم أصول الفقه، ج1، تح: طه جابر فياض العلواني مؤسسة الرسالة، بيروت، (د ط)، (د ت).

185- فداء حسين أبو دبسة وآخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي عمان، ط1، 2010.

* فؤاد المرعي:

186- الجمال والجلال؛ دراسة في المقولات الجمالية، دار طلاس، دمشق، ط1، 1991.

187- الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبجديّة، دمشق، ط1، 1989.

* كامل محمد محمد عويضة:

188- عمانويل كانط (شيخ الفلسفة في العصر الحديث)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 1993.

189- مقدمة في علم الفن والجمال، مر: محمد رجب البيومي، دار الكتب العلمية بيروت، (د ط)، 1996، ص 132 - 133.

190- كمال أبو ديب، الرؤى المقنّعة: دراسات بنيوية في الشّعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، (د ط)، 1986.

191- كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالاتها المعاصرة، منتدى المعارف بيروت، لبنان، ط1، 2013.

192- كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، تونس، (د ط)، 1978.

193- لبنى علي مفتاحي، تمثّلات المرأة في الشّعر العربي القديم مع إطلالة على العصر، مومنت للكتب والنشر، تونس، (د ط)، (د ت).

194- لطفي عبد البديع، الشعر واللغة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1997.

* مجاهد عبد المنعم مجاهد:

195- جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت).

196- فلسفة الفن الجميل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت).

197- محمد أبو حامد (الغزالي)، إحياء علوم الدين، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005.

198- محمد أبو ريان، منهج جديد لدراسة الفلسفة الإسلامية، أبحاث ندوة نحو فلسفة إسلامية معاصرة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، 31-07/ 02 - 08 - 1989.

* محمد أبو نصر (الفارابي):

199- آراء أهل المدينة الفاضلة، تح: ألبير نصري نادر، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط1، 1959.

200- السياسة المدنية، تح: فوزي النجار، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، (د ط)، 1964.

201- محمد أحمد الراشد، آفاق الجمال، دار المحراب للنشر، كندا، ط3، 2003.

202- محمد السيد مطر، أسلوبيات: علم الأسلوب (مفاهيم وتطبيقات) محمود حسن إسماعيل أنموذجًا، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، (د ط)، 2015.

203- محمد الطّيب قويدري، مفهوم التّراث في النّقد العربي الحديث، شركة إي كتب للنشر والتوزيع، انجلترا، المملكة المتحدة، ط1، 2018.

204- محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

205- محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة: مجموعة حزن في ضوء القمر، دار المدى للثقافة والنّشر، دمشق، ط1، 1998.

206- محمد النويهي، ثقافة النّاقد الأدبي، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1949.

207- محمد بم حسن (الحاتمي)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج1، تح: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.

208- محمد بن أحمد (ابن طباطبا العلوي)، عيار الشعر، إش وتح: عباس عبد الساتر، مر: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2005.

209- محمد بن الحسين (أبو عبد الرحمن السلمي)، طبقات الصوفية دار الكتب العلمية، بيروت، 2003

210- محمد بن حمودة، قضايا الإستطيقا من خلال النصوص، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.

* محمد بنيس:

211- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الرباط، ط2 1996.

212- حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت- الرباط، ط2، 1988.

213- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، (د ت).

214- محمد حسن عبد الله، مداخل النّقد الأدبي الحديث، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2015.

215- محمد خطابي، لسانيات النّص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 1991.

216- محمد خلف الله، من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده، مطبعة لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، القاهرة، ط1، 1947.

217- محمد سعد حسان وآخرون، مقدمة في علم الجمال، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع عمان، ط2، (د ت).

218- محمد عبد الحفيظ، دراسات في علم الجمال، دار الوفاء، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2004.

219- محمد عبد الرّحيم، تيسير الوصول إلى أمثال وحكم الرسول، دار الفكر، بيروت، ط1، 2004.

220- محمد عزام، الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 1995.

221- محمد عزيز نظمي سالم، قراءات في علم الجمال حول الاستطيقا النظرية والتطبيقية: القيمة الجمالية والالتزام، ج2، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، القاهرة، 1996.

222- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 1974.

223- محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، بيروت – القاهرة، ط1، 1991.
224- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ط6، 1983.
225- محمد كمال أبو علي، من الفكر الغربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت).
226- محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم (محاولة تنظيرية-تطبيقية)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع 2015.
227- محمد مرتضى الزبيدي، إتحاف السادة المتقين بشرح إحياء علوم الدين، ج7، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)،2016.

228- محمد نايل، نظرية العلاقات أو النّظم بين عبد القاهر الجرجاني والنقد الغربي الحديث، دار الطباعة، المحمدية، الجزائر، (د ط)، 1964.

* محمود الربيعي:
229- في النقد الأدبي وما إليه، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2001.
230- قراءة الرواية، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، (د ت).
231- قراءة الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت).
232- من أوراقي النقدية، دار غريب للطباعة والنشر، (د ط)، (د ت).
233- محمود درويش، ديوان محمود درويش، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1977.
234- محمود فتوح أحمد، الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، مطبوعات جامعة الكويت، (د ط)، 1998.
235- محمود ميري، أسئلة النقد الأدبي العربي الحديث خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين: الفضاء الثقافي والبناء المنهجي، منشورات دار الأمان، الرباط، (د ط)، 2015.
236- مراد وهبة، قصة علم الجمال، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط1، 1996.
237- مريم حمزة، غموض الشعر ومصاعب التلقي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، (د ط) 2011، ص 35.
238- مسعود بودوخة، الأسلوبية والبلاغة العربية: مقاربة جمالية، مركز الكتاب الأكاديمي للنشر والتوزيع، عمان، (د ط) 2017.

239- مشري بن خليفة، النقد المعاصر والقصيدة الحديثة، دار الحامد للنّشر والتوزيع، عمان ط1، 2013.

240- مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د ط)، 1999.

241- مصطفى فتحي، موسوعة الأمثال العربية الفصحى، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، (د ط)، 2001.

* مصطفى ناصف:

242- الصّورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1981.

243- دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، (د ت).

244- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت).

245- مصلح النجار: السراب والنبع: رصد لأحوال الشعرية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 49.

246- منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط1 1981.

247- منير الحافظ، إشراقات في فلسفة الفن والجمال، دار الخليج، عمّان، ط1، 2019.

248- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الرباط، ط3، 2002.

249- ميشال عاصي، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط3، 1980.

250- ميشال عاصي، مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، (د ط) 1981.

251- ناجي عباس التكريتي، فلسفة الجمال عند اليونان، دار دجلة ناشرون وموزّعون، عمان ط1، 2013.

252- ناصر عمار ظاهري، النظام الشعري في مراثي الخنساء، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2016.

253- نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق، ط3، 1998 – 1999.

254- نجم عبد حيدر، علم الجمال (آفاقه وتطوره)، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ط2، 2001.

255- نجوى محمود حسين صابر، النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، (د ط)، 2006.

* نجيب الكيلاني:

256- آفاق الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1985.

257- نجيب الكيلاني، الإسلامية والمذاهب الأدبية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1983.

258- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، منشورات نزار قباني، بيروت، (د ط)، (د ت).

258- نزيه أبو عفش، ذاكرة العناصر، دار المدى، دمشق، ط1، 2005.

259- نسيم مجلي، أمير شعراء الرفض (دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1994.

260- نعمان محمد أمين طه، السّخرية في الأدب العربي حتّى نهاية القرن الرابع الهجري، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ط1 1978.

* نعيم اليافي:

261- أوهاج الحداثة، في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ط1 1993.

262- مقدّمة لدراسة الصورة الفنيّة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، (د ط) 1982.

263- نوال بن صالح، رفقة النديم في النقد القديم، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، ط1، 2018.

264- نوح أحمد عبكل، المصطلح النقدي والبلاغة عند الآمدي في كتبه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

265- نوري حمودي القيسي، البطل في التّراث، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1988.

266- هادي نهر- محمد الشنطي، التذوق الأدبي، دار الورق، عمان، ط1، 2012.

267- هاني إسماعيل رمضان، نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور وت.س. إليوت، دار المبادرة، عمان، ط1، 2019.

* هلال الجهاد:

268- جماليات الشعر العربي: دراسة في فلسفة الجمال والوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

269- جماليات القرآن: مشروع فلسفة جمال عربية-إسلامية معاصرة، من كتاب: فقه التّحيّز: رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1 2016.

270- هيلا شهيد، الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبراجماتية، دار الرافدين، بيروت- كندا، ط1 2017.

271- هيوا قادر محمود، إشكالية الجمالي والثقافي: تحليل الخطاب النّقدي في كتاب "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي"الهوية والمتخيل" للناقد محمد صابر عبيد، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2017.

272- الولي محمد، الصّورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت-الرباط، ط1، 1990.

273- وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها، دار الفكر، دمشق، ط1، 2010.

274- الوليد بن عبيد (البحتري)، الديوان، ج1، ضبط: عبد الرحمن أفندي البرقوقي، مطبعة هندية، القاهرة، ط1، 1929.

275- يحي بن مدرك الطّائي، ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطّائي وأخباره رواية: هشام بن محمد الكلبي، تح: عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1990.

276- يسري عبد الغني عبد الله، الجمال في مرآة أهل الفكر والبلاغة، منشورات صفحة البلاغة الرحبة، المغرب، (د ط) 2016.

277- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، 2008.

278- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

279- يوسف اليوسف، بحوث في المعلّقات، منشورات وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 1978.

280- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النّقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت).

281- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، لبنان - الجزائر، ط1، 2008.

ثانيًا- المراجع المترجمة:

1- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982.

2- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر وتح: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1993.

3- إرنست فيشر، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط)، 1998.

4- إرنست كاسيير، فلسفة التنوير، تر: إبراهيم أبو هشهش، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة، ط1، 2018.

* أفلاطون:

5- الجمهورية، سلسلة الأنيس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د ط)، 1990.

6- في السفسطائيين والتّربية (محاورة بروتاغوراس)، ترجمة وتقديم: عزت قرني، دار قباء للطبع والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، (د ت).

7- محاورة جورجياس، تر: محمد حسن ظاظا، مر: علي سامي النّشاّر، الهيئة المصرية العامة للتّأليف والنّشر، (د ط)، 1970.

8- محاورة فايدروس، تر: أميرة حلمي مطر، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2000.

9- إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2005.

10- إمبرت أندرسون، مناهج النقد الأدبي، تر: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، (د ط)، (د ت).

11- إميل برهييه، تاريخ الفلسفة: القرن التاسع عشر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

12- إنوكس، النّظريات الجمالية: (كانط - هيجل - شوبنهاور)، تر وتح: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون للنشر والتوزيع، ط1، 1985.

13- برتراند راسل، حكمة الغرب، ج2، تر: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1983.

* بنديتو كروتشه:

14- المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، بيروت، (د ط)، 1947.

15- علم الجمال، تر: نزيه الحكيم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عمان، (د ط)، 1963.

16- تيزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

17- جان ماري شيفر، الفن في العصر الحديث: الاسطيطيقا وفلسفة الفن من القرن الثامن عشر وحتى يومنا هذا، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 1996.

18- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية في علم الجمال، تر: محمد مصطفى بدوي مر وتق: زكي نجيب محمود مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، (د ط)، (د ت).

19- جون ديوي، الفن خبرة، تر: زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة.

20- دينيس هويسمان، علم الجمال (الاستطيقا)، تر: أميرة حلمي مطر، دار إحياء الكتب العصرية القاهرة، (د ط)، (د ت).

21- روجر سكرتون، الجمال، تر وتق: بدر الدين مصطفى المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014.

22- روجيه جارودي، فكر هيجل، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، (د ط)، (د ت).

23- سيجموند فرويد، الحب والحرب والحضارة والموت، تر: عبد المنعم الحنفي، دار الرشاد ط1 1992، ص44- 54.

24- شارل لالو، علم الجمال، تر: مصطفى ماهر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د ط)، 1959.

25- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط2، 1984.

26- فرونسوا موروا، الصّورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، (د ط)، 1995.

27- كاسيوس لونجينوس، في الرائع: بحث جمالي في مقولة الرّوعة، تر وتق: عزّت السيد أحمد، دار الفكر الفلسفي، دمشق، ط1، 2008.

28- كلايف بل، الفن، تر: عادل مصطفى، مؤسسة هنداوي سي أي سي، القاهرة، ط1، 2001.

29- مارسيل مارتن، اللغة السينمائيّة، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1 2017.

30- مارك جيمينيز، ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، (د ط) 1997.

31- مايكل هارت الخالدون مائة أعظمهم محمد رسول الله ﷺ، مج1، تر: أنيس منصور، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط9، 1997.

32- نورمان فوستر: الحكم الجمالي والحكم الأخلاقي، تر: إبراهيم حمادة من كتاب "مقالات في النّقد الأدبي"، دار المعارف، القاهرة، ط1، (د ت).

33- نيكولاي تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجماليّة بالواقع، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ط3، 1983.

34- هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د ط) 1998.

35- هنتر ميد، الفلسفة: أنواعها ومشكلاتها، تر: فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو- مصرية، القاهرة، ط7، 1986.

36- هنري برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، (د ط)، (د ت).

37- هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، مج1، تر وتح: فؤاد المرعي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1977.

38- هيجل - ولتر ستيس، فلسفة الروح، ج2، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983.

* هيجل:

39- المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)، تر: جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط3، 1988.

40- جماليات العمل الفني، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2013.

41- فينومينولوجيا الروح، تر: ناجي العونلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2011.

*ويل ديورانت:

42- قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، تر: فتح الله محمد المشعشع، دار المعارف بيروت، ط1، 1966.

43- مباهج الفلسفة، ج1، تر: أحمد فؤاد الأهواني، تق: إبراهيم بيومي مدكور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2015.

ثالثاً- المجلات والدوريات:

1- إبراهيم عبد الرحمن، التركيب اللغوي للأدب في كتابات لطفي عبد البديع، بين التنظير والتطبيق، مجلة إبداع، القاهرة، العدد 09، 01 سبتمبر 1998.

2- إبراهيم حمادة، التراجيديا اللا تراجيدية (نقد)، مجلة أدب، بيروت، العدد 04، 01 أكتوبر 1963.

3- إبراهيم رماني، الشعر-الغموض-الحداثة: دراسة في المفهوم، مجلة فصول، مج08، العدد 4-5، 1987.

4- إبراهيم سنجلاوي، موقف النقاد العرب القدماء من الغموض (دراسة مقارنة)، عالم الفكر الكويت، مج 05، العدد 13، 1987.

5- أحمد الحاج جاسم العبيدي، محمد صابر عبيد يتحدّث عن: آلية القيم الجمالية في النّص وإشكاليات الدّرس النّقدي في الوقت الراهن، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد 238، 10 فيفري 2013.

6- أحمد أمين، البطولة والأبطال، مجلة الهلال، القاهرة، العدد3، 01 مارس 1949.

7- أحمد بزيو، عمود الشعر النشأة والتطور، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، العدد21، ديسمبر2014.

8- أحمد حمدي محمود، أصل الجليل والجميل لإدموند بيرك، مجلة تراث الإنسانيّة، القاهرة العدد1، 01 جانفي 1965.

9- أحمد محمد البزور، القبح في الشّعر العربي: قراءة نقدية ثقافية، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج 47، العدد 1، 2020.

10- أحمد محمود الخليل، نحو المشروع الجمالي: علم الجمال والثقافة الإسلامية، مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية، العدد 369، مارس 1999.

11- أمير عبودي عبد، أثر التّمثّلات الجمالية في تحليل النّص الإبداعي: الدّراسات القرآنية الحديثة أنموذجًا، مجلة مركز دراسات الكوفة، بغداد، العدد 43، 2016.

12- بغداد بردادي، معيارية الجمال الشعري في النقد الأدبي، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، جامعة جيلالي اليابس سيدي بلعباس، الجزائر، مج 1، العدد1، ماي 2015.

13- ثريا عبد الوهاب العباسي، موقف النقد العربي القديم من الغموض الفني في الشعر، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الملك عبد العزيز، الرياض، مج17، العدد2، 2009.

14- جمال مباركي قراءة في مفهوم: الحضارة والفن والجمال من منظور إنساني، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، م8، العدد1.

15- جمال مقابلة، الأدب السّاخر: سخرية الكائن وكينونة السّخرية، مجلة أفكار، عمان العدد267، 01 نوفمبر 2010.

16- جميل الرياشي، رؤية النسق الهيجلي من خلال ظاهريات الروح، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 15- 16، 1991.

17- حاتم عبيد، التجديد في الشعر العربي: من جمالية النموذج إلى جمالية الفرد، مجلة رحاب المعرفة، تونس، العدد 50، مارس- أفريل 2006.

18- رمضان الصّباغ، العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، مجلة عالم الفكر، الكويت العدد 01 جويلية، 1998.

19- رمضان كريب، سر الجمال: إشكالية اللذّة الغامضة، مجلة علامات، المغرب، الرباط العدد31، 1 يناير 2009.

* روز غريب:

20- النقد الاستاطيقي وأثره عند العرب، مجلة الأديب، العدد12، بيروت، 01 ديسمبر 1945.

21- تطوير علوم البلاغة، مجلة الأديب، بيروت، العدد07، 01 جويلية 1973.

22- حقائق وأوهام في النّقد الأدبي، مجلة الأديب، بيروت، العدد 09، 01 سبتمبر 1972.

* سعد الدّين كليب:

23- التجربة الجماليّة في شعر أبي ريشة، مجلّة علامات في النّقد، العدد 71، 01 نوفمبر 2010.

24- التجربة الشّعريّة في شعر ممدوح السّكّاف، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد457، 01 ماي 2009.

25- الجلال والجمال في الإنسان الكامل، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 393، 01 جوان 1996.

26- جدلية العلاقة بين الشكل والمضمون في الشعر، مجلة الثقافة، دمشق، العدد 11، 1 نوفمبر 1980.

27- مفهوم الجمال في الحداثة الشّعريّة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد523، 01 أفريل 2007.

28- سعيد محمد الفيومي، فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشّعر الجاهلي، مجلة الجامعة الإسلاميّة سلسلة الدراسات الإنسانيّة، جامعة القدس المفتوحة، غزة، فلسطين، المجلد05 العدد02، جوان 2007.

29- شريف بشير أحمد، الصّورة الشّعرية: المتن الجاهلي تشكيل جمالي، مجلة جذور، الرّياض العدد23، 01 مارس 2006.

30- صابر جيدوري، الخبرة الجمالية وأبعادها التربوية في فلسفة جون ديوي، مجلة جامعة دمشق، مج 26، العدد 3.

31- صلاح حنفي، ومضات نقدية من التراث: الغموض الفنّي لدى عبد القاهر الجرجاني، مجلة أعاريب، العدد4، أفريل 2014.

32- عارف عبد فهد، الموسيقى عند إخوان الصفا، مجلة دراسات فلسفية، بغداد، 2009.

33- عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النّقد الساقي والنقد النسقي، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد02، ديسمبر 2011.

34- عبد الحميد هيمة، النص الشعري بين النقد السياقي والنقد النسقي: قراءة في إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد 2 ديسمبر 2011.

35- عبد الله خلف العسّاف، الصّورة الفنيّة لحقول التّراجيدي في الشّعر الجاهلي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشّريعة واللغة العربية وآدابها، الرياض، المجلد 13،العدد21، 1427هـ.

36- عبد الله خلف العسّاف، الصّورة الفنيّة لحقول الجميل في الشّعر الجاهلي وأصول المثل الجمالي، مجلة البيان الكويتيّة، العدد 383، 01 جوان 2002.

37- عبد الملك مرتاض، الصورة الأدبية: الماهية والوظيفة، مجلة علامات في النقد، الرياض المجلّد 6، العدد 22، ديسمبر 1996.

* عز الدّين إسماعيل:

38- النّزعة التشكيلية في الشعر الجديد (دراسة جمالية): تشكيل الصّورة الشّعرية، مجلة المجلة القاهرة، العدد 34، 01 أكتوبر 1959.

39- مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، القاهرة، العدد 04، 01 جويلية 1981.

40- عمار زعموش، مدرسة النقد الجديد والنقد العربي، مجلة الآداب، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد 04، 1997.

41- عمر محمد نقرش، جماليات القبح في النّص المسرحي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج 40، العدد02 2013.

عمر محمد نقرش، جماليات القبح في النّص المسرحي، مجلة دراسات: العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، مج 40، العدد 02، 2013.

42- فريديرك نيتشه، نيتشه ينقد نفسه في ميلاد التراجيديا من روح الموسيقى: محاولة للنقد الذّاتي، تر: عبد الغني داوود- أحمد عبد الفتاح، مجلة إبداع، القاهرة، العدد 09، 01 سبتمبر 2001.

43- فؤاد المرعي، مفهوم البطولي في الشّعر العربي، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 293، 01 جويلية 1986.

44- فواز السّيحاني، علم الجمال وللبشاعة فائدة (تذوق الجمال أفضل من فهمه)، جريدة الرّياض، المملكة العربية السعودية العدد 16574، السبت 05 محرّم 1435هـ- 09 نوفمبر 2013.

45- كامل عبد ربه حمدان، الصّورة البشعة للحرب في الشّعر الجاهلي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، بغداد، مج06، العدد 3-4، 2007.

46- كمال أبو ديب، ألف ليلة وليلتان: نحو منهج بنيوي في تحليل الرواية، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 115، 1980.

47- كمال أبو ديب، في الصّورة الشّعرية: الفاعلية المعنوية والفاعلية النّفسية للصّورة، مجلة مواقف، بيروت، العدد 27، 01 جانفي 1974.

48- كمال أحمد شريف ومجدي عبد البديع، توظيف الإدراك البصري والتقنيات الجرافيكية في تصميم الصورة التعليمية، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية كلية التربية جامعة دمنهور القاهرة، مج5، العدد الأول، 2013.

49- لطفي عبد البديع، جماليات الإبداع بين العمل الفنّي وصاحبه، مجلة فصول، القاهرة، العدد04، 01 أكتوبر 1986.

50- محمد الأمين بحري، المأساوي في الأدب العالمي: المصطلح-الحامل- الأشكال، مجلة الآداب واللغات، جامعة الجزائر 02، الجزائر المجلد04، العدد04، 2010.

51- محمد النويهي، كيف نقرأ الشعر ونربط شكله بمضمونه، مجلة الرسالة، القاهرة، العدد 1074، 13 أوت 1964.

52- محمد بومانة، الثورة الكوبرينكية في التربية عند جون ديوي، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة، الجزائر، مج 5، العدد 13.

53- محمد حاج حسين، الشكل والمضمون في الأدب، مجلة الثقافة، دمشق، العدد 04، 1 أفريل 1961.

54- محمد سعيدي، مصطلح السخرية وتجلياته عند شعراء الرّفض المعاصرين، مجلة آفاق المعرفة، دمشق، 01 نوفمبر 2011، العدد578.

55- محمد عباس حنتوش، فلسفة الجمال الإسلامية ومقاربتها مع سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي (مسرحية الحر الرياحي أنموذجًا)، مجلة نابو للبحوث والدراسات، جامعة بابل، بغداد العدد 3، 2008.

56- محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العري القديم، مجلة القسم العربي العدد 18، 2011، بنجاب، لاهور باكستان، جميل علوش، النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للفنون، الكويت، العدد1، 2000.

57- محمد محمود الكبيسي، الجمال عند الفارابي، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، العدد37 1996.

58- محمد مصطفى كلاب، البطولة في شعر الشّهيد إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلاميّة للبحوث الإنسانيّة، غزّة، فلسطين المجلد 20، العدد1، جانفي 2012.

* محمود الربيعي:

59- حاضر النقد الأدبي العربي، مجلة البيان، القاهرة، العدد 155، 01 فيفري 1979.

60- لغة الشعر المعاصر، مجلة فصول، القاهرة، العدد 04، 01 جويلية 1981.

61- مختار بولعراوي، طبيعة الأدب عند الفلاسفة المسلمين، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد4، 1997.

* مصطفى ناصف:

62- البلاغة واللغة والميلاد الجديد: قراءة في تراث العقاد النقدي، مجلة فصول، العدد 4/3، 01 جويلية 1991.

63- رسالة إلى الشعراء، مجلة إبداع، القاهرة، العدد05، 01 ماي 1955.

64- طه حسين وتطور اللغة، مجلة إبداع، العدد11، 01 نوفمبر 1993، القاهرة.

65- قراءة قصيدة، مجلة إبداع، القاهرة، العدد1، 01 جانفي 1992.

66- نظرية المعنى في النّقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د ط)، (د ت).

67- منتهى عبد جاسم، فلسفة الفن عند جون ديوي، مجلة كلية الآداب، الجامعة المستنصرية القاهرة، العدد .101

68- منى طلبة، مصطفى ناصف حول المنهج والأسلوب، مجلة إبداع، القاهرة، العدد 1، أكتوبر 1999.

69- ميشال سليمان، السمو في الشعر بوصفه مقولة جماليّة، مجلّة الفكر العربي المعاصر بيروت، العدد 10، 1981.

70- نعيم اليافي، مقال في الصورة الفنيّة، مجلة الأديب، بيروت، العدد 11، 01 نوفمبر .1966

<u>رابعًا- المعاجم والقواميس والموسوعات:</u>

1- إ.ف بيلايبيرغا، المعجم الفلسفي المختصر، تر: توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، ط1 1986.

2- أندريه لالاند، موسوعة لا لاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، إش: أحمد عويدات منشورات عويدات بيروت – باريس، (د ط)، 1996

3- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984

4- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني- دار الكتاب المصري، بيروت (د ط)، 1979

5- جورج طرابيشي، معجم (الفلاسفة- المناطقة -المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة بيروت، ط3، 2006.

6- ر، ف جونسون، موسوعة المصطلح النّقدي، مج1، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983،

7- روزنتال – يودين، الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، (د ط)، (د ت).

8- عباس محمود العقاد، موسوعة عباس محمود العقاد الإسلامية: توحيد وأنبياء، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1970.

* عبد الرحمن بدوي:

9- ملحق الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، 1996.

10- موسوعة الفلسفة،ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

11- محمد بن مكرم (ابن منظور)، لسان العرب، مادة (جمل)، مج11، دار صادر، بيروت، ط3 1994.

12- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 2007.

13- مصطفى حسيبة، المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، (د ط)، 2012.

14- منير البعلبكي، معجم أعلام المَورِد، دار العلم للملاين، بيروت،ط1، 1992.

15- ميخائيل أوفيسيانيكوف، موجز تاريخ النّظريات الجمالية، تر: باسم السقا، دار الفارابي بيروت، ط2، 1979.

16- يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الأوربية في العصر الوسيط، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة القاهرة، (د ط)، 2004.

خامسًا- المراجع الأجنبيّة:

1- E. Souriau , L'Abstraction Sentimentale, Ed : Hachette, l'université de Michigan , Chicago, Les Etas- Unis, 2004.

- L'Avenir de L l'esthétique, Librairie Félix Alcan , Paris , 1929.

2- Etienne Gilson, Le Thomisme: Introduction au système de Saint Tomas d'Aquin, librairie philosophique, J. Vrin, Paris, 1922.

3- Jean Cohen, Structure du Langage Poétique, Flamation, Paris, 1966.

4- Lois Tayson, Critical Theory Today, Routledge Taylor & Français Group, New york, Ed : 2, 2006.

سادسًا- الرسائل الجامعية:

1- حياة جابي، الاتجاه الجمالي في خطاب محمود الربيعي النّقدي، رسالة دكتوراه، تخصص: النقد الأدبي، إش: عبد الغاني بارة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر 2016-2017.

2- خالد زغريت، القيم الجماليّة بين الشّعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام: دراسة جماليّة أدبية نقديّة، أطروحة دكتوراه، إش: أحمد علي دهمان، قسم اللغة العربيّة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة البعث، دمشق 2011.

3- سعد الدّين كليب، القيم الجمالية في الشّعر العربي الحديث 1950-1975، رسالة دكتوراه تخصص: الأدب العربي الحديث، إش: فؤاد المرعي، جامعة حلب، دمشق، 1989.

4- مصطفى عبيد التميمي، إشكاليّة القبح وتمثلاته في الدراما التّلفزيونيّة، أطروحة دكتوراه، إش: علاء الدّين جاسم، قسم السينما والتلفزيون، مجلس كليّة الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بغداد 2014.

5- هديل محمود حسن، الاتجاه الجمالي في الدّراسات النّقدية المعاصرة، رسالة ماجستير، تخصص علم الجمال، إش: محمد عيسى قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة البعث، دمشق 2009-2010.

سابعًا- المواقع الإلكترونية:

1- سعد الدين كليب، جمالية القبح وشعرية الغرابة لدى سيف الرحبي: معجم الجحيم نموذجًا، مجلة دراسات، ص 67 نقلاً عن:

https://www.academia.edu/17145935/جمالية_القبح بتاريخ: 2020/02/27، الساعة: 15:15

2- رمضان الصّباغ، الموسيقى والإيقاع في الشعر الحر، نقلاً عن:

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=551142&r=0 بتاريخ: 2020/04/15م الساعة: 21:53.

3- عصام شرتح: الفاعلية الجمالية عند شعراء الحداثة المعاصرين، نقلاً عن:

https://basrayatha.com/الفاعلية-الجمالية-عند-شعراء-الحداثة-ا/ بتاريخ: 2020/09/18م الساعة: 11:19.

4- السيد إبراهيم، لطفي عبد البديع مؤسس الاتجاه الاستاطيقي في النقد العربي، نقلاً عن:

https://drelsayedebrahim.blogspot.com/2018/09/blog-post.html بتاريخ: 2020/08/15 الساعة: 00:00.

5- محمد الأسعد، روز غريب: مشروع القارئة الجمالي، نقلا عن:

https://www.alaraby.co.uk/culture/2016/9/25/ بتاريخ: 2020/04/14، الساعة: 19:52

6- أسماء صابر جاسم، مصطلح عمود الشعر عند الآمدي والجرجاني، كلية التربية، جامعة تكريت بغداد، ص06، نقلاً عن:

www.alarabiahconference.org بتاريخ: 2020/02/06م، الساعة: 15:34.

7- صبري محمد خليل، مفهومي الفن والجمال بين الفلسفة الغربية والفكر الإسلامي، نقلاً عن:

www.drsabrikhalil.wordpress.com بتاريخ: 11/02/2018 الساعة: 16.58.

8- كارلوس برادا، بان (بان يصاحب أتباع ديونيسيوز)، نقلا عن: www.web.archive.org بتاريخ: 30/04/2018، الساعة: 20:13.

9- http://w2.vatican.va/content/john-paul-ii بتاريخ 25/ 07/ 2019م، الساعة: 11:25.

10- سعد الدين كليب، الدرس الجمالي في سورية "فؤاد المرعي نموذجا" نقلا عن:

https://m.facebook.com/Dr.Fouaad.M بتاريخ: 18/08/ 2020 الساعة 18:18.

11- علياء الدّاية؛ سعد الدين كليب في مدخل التّجربة الجماليّة، نقلا عن:

http://www.alkalimah.net/Articles/Read/19892 بتاريخ: 2018/10/15، الساعة 01:31.

12- عبد اللطيف الوراري، الأساس الموسيقي للقصيدة: لماذا كان الشّعر العربي غنائيًّا، جريدة القدس العربي عدد مارس 2018، نقلاً عن:

https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BFالأساس-الموسيقي-للقصيدة-لماذا-كان-ا/بتاريخ: 2020/02/10، الساعة: 11:19.

13- عبد العزيز بومسهولي، استطيقا الشعر: في الأسس الفلسفية لعلم الجمال، نقلاً عن:

http://www.aljabriabed.net/n15_11busamhuli.htmبتاريخ: 2020/05/05م، الساعة: 22:01.

14- خالد علي ياس مأزق التّفرد؛ رأي في تحولات الشعرية العراقية المعاصرة، القدس العربي، أفريل 2019، نقلاً عن:

https://www.alquds.co.uk/مأزقُ-التفرد-رأيٌ-في-تَحولاتِ-الشعرية/ بتاريخ: 02.03.2020 الساعة. 11:21.

15- جميل حمداوي، الجمالية الجديدة، نقلاً عن:

https://www.alukah.net/literature_language/0/38778 بتاريخ: 2020/04/05م/ الساعة 19:39

16- التعريف بالفيلسوف (كارل فوسلر)

https://mimirbook.com/ar/1357b9b447b بتاريخ: 2020/03/10، الساعة: 00:55.

17- رشدي الماضي، الأسطورة وانبعاث البطل، جريدة الاتحاد:

https://www.alittihad44.com/mulhaq/مقالات/الأسطورة-وانبعاث-البطل-رشدي-الماضي
بتاريخ: 2021/06/09، الساعة: 15:14.

18- محمد عزّام، الأسطورة في الشّعر السّوري المعاصر ، نقلا عن:

https://www.startimes.com/f.aspx?t=11377537 بتاريخ: 10/ 02/ 2021/
الساعة:00:03.

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع **الصفحة**

مقدمة.....أ –ش

الفصل الأوّل: بواكير الوعي الجمالي: مفاهيم وأروم.....15-129

I. تأسيس المفاهيم الجمالية.....15-36

1- مفهوم الجمال.....15-20

2- مفهوم الفن.....20-25

3- في معنى فلسفتي الجمال والفن.....26-29

4- الجمال في الطبيعة والجمال في الفن.....29- 36

II. الجمال في رحاب الفلسفة والفكر الإنساني.....36-129

- تمهيد.....36-39

1- فكرة الجمال في الفلسفة والفكر اليوناني.....39-73

1-1-الفلسفة السفسطائيّة والجمال بين النسبية والذّاتية.....41-47

أ- بروتاغوراس.....43-44

ب-جورجياس.....44-47

1-2- الفلسفة الفيثاغورية والجمال.....47-49

1-3- فلسفة سقراط في الجمال.....50-55

أ- البعد العقلاني للجمال.....50-51

ب- الجمال الباطني.....51-53

ج- علاقة الجمال بالخير.....53-54

د- الغاية الأخلاقية للفن.....54-55

1-4- فلسفة أفلاطون في الجمال.....55-62

أ- الجمال والمعرفة.....57-58
ب- الجمال بين الحب والفن.....59-62
1-5- فلسفة أرسطو في الجمال.....62-73
2- فكرة الجمال في الفلسفة والفكر الديني في العصور الوسطى.....73-102
2-1- الجمال في الفكر الفلسفي الإسلامي.....73- 93
- تمهيد.....73-81
أ- أبو نصر الفارابي.....82-85
ب- أبو حيان التوحيدي.....86-88
ج- أبو حامد الغزالي.....89-93
2-2- الجمال في الفكر الفلسفي المسيحي.....94-102
أ- القديس أوغسطين.....95-98
ب- القديس توما الأكويني.....98-102
3- فكرة الجمال في الفلسفة الحديثة.....102-117
أ- إيمانويل كانط.....103-110
ب- فريدريك هيجل.....110-117
4- فكرة الجمال في الفلسفة المعاصرة.....118-129
أ-جون ديوي.....118-121
ب-جان بول سارتر.....121-129

الفصل الثاني:الاستطيقا والنقد الأدبي.....131-225

I. حدود العلاقة بين علم الجمال "الاستطيقا" والنّقد الأدبي.....131-185

1- في ماهية علم الجمال/الاستطيقا.....131-143

2- علاقة علم الجمال بالنّقد.....143-153

3- الاتجاه الجمالي/ المفهوم والمعالم.....153-165

3-1- الاتجاه الجمالي والمناهج النّقديّة المتاخمة له.....158-165

3-2- إشكالات الاتجاه الجمالي/ بحث في المآزق والعقبات.....165-185

II.ملامح الاتجاه الجمالي في التراث النّقدي العربي.....185-225

- تمهيد.....185-191

أ- الحس الجمالي وقضية الاعتدال.....191-192

ب-الوحدة في الشعر (القصيدة).....192-201

ج- الغموض في الشعر.....201-211

د- عمود الشعر.....211-217

هـ- إشارة أخيرة.....217-225

الفصل الثالث: الاتجاه الجمالي: الأسس النقدية ومدار المقاربة المنهجية....227-315

I. الوعي الجمالي في ظل الحداثة والتجديد/رؤى نقدية معاصرة.....227-241

II.أسس الاتجاه الجمالي النّقدية في طروحات النّقاد العرب المعاصرين.....241-286

تمهيد.....241-245

أ-قمع المرجعية السّياقيّة؛ الصّنيع الفنّي تجربة استطيقية منزّهة عن أي غرض.....246-266

ب- تماهي الشكل والمضمون في وحدة الصّنيع الفني/الشعري.....266-275

ج- الصنيع الفنّي/ الشعري نشاط لغويّ يتطلّب منهجًا لغويًّا استطيقيًّا.....275-286

III. مدار الاشتغال المنهجي الإجرائي للاتجاه الجمالي في المنجزات النّقدية العربيّة المعاصرة (أفق الشكل الفني).....286-315

1- الطّرح الجمالي للتّصوير الفنّي في المشهد الشّعري لدى النّقاد العرب المعاصرين.....287-304

2- الطّرح الجمالي للإيقاع الشّعري لدى النقاد العرب المعاصرين.....304-315

الفصل الرابع: الاتجاه الجمالي: أفق المضمون (التجلّي القيمي).....317-447

I.مدار الاشتغال المنهجي الإجرائي للاتجاه الجمالي في المنجزات النقدية العربية المعاصرة (أفق المضمون/التجلي القيمي): بحث في المقولات (القيم) الاستطيقيّة.....317-447

1- في مفهوم المقولات "القيم" الاستطيقية.....318-320

2-المقولات الجمالية الإيجابية.....320-401

أوّلاً: مقولة الجميل.....322-333

* الجميل في لوحة المرأة.....327-333

ثانيًا: مقولة الجليل.....333-374

* جلال الذّات وسموّها.....347-374

ثالثاً: مقولة المأساوي/التراجيدي.....374-401

* المأساوي في لوحة المكان المتأبِّد "الطّلل"/موت الجميل (المأساة التّفاؤليّة).....380-401

3- المقولات الجماليّة السّلبيّة.....401- 447

أوّلاً- مقولة القبيح.....402-429

أ- الحرب مكافئًا للقبيح.....406-410

ب- القبيح في مشاهد الاستلاب والاغتراب الإنساني.....411-417
ج- القبيح والتّآزر العلاقاتي بين الثّقافي والجمالي.....417-421
د- تأسيس إيقاع القبيح في المكان (المدينة) وتشويه الموجودات.....421-429
ثانيًا: مقولة الهزلي-الكوميدي.....429-447
أ- رجحان الصّورة على الفكرة.....432-436
ب-صدق التّصوير أو العرض.....436-438
ج- المناسبة أو الموقف.....483
د- مبدأ الجمع بين مقولتين استطيقيتين.....438-447
خاتمة.....449-460
ملحق المصطلحات الواردة في البحث.....462-465
قائمة المصادر والمراجع.....467-497
فهرس المحتويات.....499-503
ملخص البحث.

الاتجاه الجمالي في النّقد العربي المعاصر.

The Aesthetic Direction in the Contemporary Arab Criticism.

ملخص:

تقدّم هذه الدّراسة الموسومة بـ: "الاتجاه الجمالي في النّقد العربي المعاصر"؛ إطلالة واعية على ملامح الاتجاه الجمالي في الطّرح النّقدي العربي المعاصر (أسسه النّقدية ومدار اشتغاله المنهجي)، وهي دعوة مفتوحة لدراسي الأدب ونقده؛ إلى الالتفات إلى هذا الاتجاه أو المقاربة، أملاً في تكثيف حضوره في خطابنا النّقدي العربي المعاصر، والوصول إلى مرحلة واعدة من الرسوخ وإثبات الهوية، ذلك أنّ هامشية هذا الاتجاه ظاهرة شبه عامّة في نتاجنا النّقدي العربي، فهو المنهج الحاضر الغائب إن جاز التّعبير، وعليه؛ فإنّ ضرورة إعادة تفعيله وتكييفه هي مسؤولية عامّة ومشتركة، في مسعى نطمح من خلاله الالتفات إلى طاقات وإستراتيجيّات نقدية جديدة لربّما غفل الوعي النّقدي العربي عنها أو أخفق في توظيفها والاستفادة من ممكناتها.

كما وتهدف الدّراسة اختبار قدرة النّقد العربي المعاصر في استيعاب منطلقات الاتجاه الجمالي الفلسفية (فلسفة الجمال)، ومدى نجاحه في استثمار مقولاتها ونظريّاتها، وتوصيفها توصيفًا نقديًّا، من خلال الوقوف على تجارب نظريّة نقديّة عربيّة معاصرة تناولت نقد الشّعر العربي من منظور جمالي.

الكلمات المفتاحيّة: الاتجاه الجمالي، فلسفة الجمال، النّقد العربي المعاصر، الاستطيقا، القيم الجماليّة، الشعر.

Abstract:

This study, tagged with: "The Aesthetic Direction in Contemporary Arab Criticism", is presented; A conscious look at the features of the aesthetic direction in contemporary Arab criticism :(its critical foundations and the course of its methodological work), and it is an open invitation to literary studies and criticism; To turn to this direction or approach, in the hope of intensifying its presence in our contemporary Arab critical discourse, reaching a promising stage of consolidation, and proving identity, This is because the marginality of this trend is a semi-general phenomenon in our Arab critical production. It is the present and absent approach, if it may be expressed. Therefore, the necessity of reactivating and adapting it is a public and joint responsibility, in an endeavor through which we aspire to pay attention to new critical energies and strategies that Arab critical awareness may have overlooked or it failed to employ it and take advantage of its potential.

The study also aims to test the ability of contemporary Arab criticism to assimilate the premises of the philosophical aesthetic direction (the philosophy of beauty) and the extent of its success in investing its sayings and theories and describing them critically by standing on contemporary Arab critical theoretical experiences that dealt with criticism of Arabic poetry from an aesthetic perspective.

Keywords: **Aesthetic Direction, Philosophy of Beauty, Contemporary Arab Criticism, Aesthetics, Aesthetic values, Poem.**