

النقد الفني

دراسة جمالية

تأليف: جيروم ستولنيتز

ت.د. فؤاد زكريا



منتدى صور الأثرية

WWW.BOOKS4ALL.NET



منتدی سور الانزبکیہ

WWW.BOOKS4ALL.NET

النقد الفني
دراسة جمالية وفلسفية

الناشر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن
درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ / ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل / ٠١٠١٢٩٣٢٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E-mail

dwdpress@yahoo.com

dwdpress@biznas.com

Website

[http:// www.dwdpress.com](http://www.dwdpress.com)

عنوان الكتاب : النقد الفنى - دراسة جمالية وفلسفية

المؤلف: ترجمة د. فؤاد زكريا

رقم الإيداع: ٧٧٢٢ / ٢٠٠٦

الترقيم الدولى: 7 - 550 - 327 - 977

مقدمة المترجم

قد تكون الفلسفة الخالصة ميدانا يعترف بوجوده المشتغلون به . ولا يجدون صعوبة فى رفض الحجج التى يحاول بها الآخرون إثبات أن هذا ميدان عتيق لم يعد له ضرورة فى حياة الإنسان الحديث . ولكن الأمر يختلف حين يكون متعلقا "بفلسفة شىء ما" . أعنى فلسفة علم من العلوم مثلا . أو فلسفة العلم عامة . ففي هذه الحالة لا يعود الميدان وقفا على المشتغلين بالفلسفة وحدهم . بل يتدخل فيه المشتغلون بالعلم أيضا . وينبغى أن تكون لهم فيه كلمتهم المسموعة . ولا بد أن تجد منهم من يؤكد أن عمله ليس بحاجة إلى "فلسفة" . أعنى أنه ليس بحاجة إلى عملية التفكير الانعكاسى التى لا تعدو أن تكون تحليلا وتشريحا لما هو واقع فى العلم . أو لما تم وقوعه . ولا يمكن أن تسهم فى تقدم العلم بجديد . فالعلم ذاته يسير فى طريقه قدما . وينهض كل يوم على أيدى علمائه . أما فلسفة العلم فتقتصر إلى إلقاء نظرة راجعة إلى ما كان أو ما هو كائن . وأقصى ما تصل إليه هو أن تحلل ما هو بالفعل أمر واقع ، دون أن تملك من أمر تغييره شيئا . ألا تمضى الرياضيات فى طريقها إلى الأمام بفضل علماء الرياضة . دون أن تجنى شيئا ممن يتحدثون عن فلسفتها ؟ وهل يؤثر "فلاسفة التاريخ" فى مجرى التاريخ ، أم أن التاريخ تصنعه الأحداث والأشخاص الذين يوجهونه ، دون أن "يتفلسفوا" حوله ؟ وهل أفاد العلم الطبيعى شيئا من المجلدات الضخمة التى كتبت عن "فلسفة العلوم" ، أم أن هذا العلم يصنع فى المعامل ، لا فى أذهان المتفلسفين ؟

هذا رأى لا ينكر أحد أن له أنصاره العديدين ، الذين قد يتركون الفلسفة وشأنها فى ميدانها الخاص ، ولكنهم يأبون عليها التدخل فى ميادين أخرى لن يكون لها فيها - حسب رأيهم - إلا تأثير معوق . وبطبيعة الحال فإن هناك ردودا كثيرة يمكن أن توجه إلى أنصار هذا الرأى ، منها مثلا أن فلاسفة الرياضيات كان لهم بالفعل تأثيرهم فى سير العلوم الرياضية (رسل وويتهد) وفلاسفة التاريخ قد أحدثوا بالفعل تغييرا فى مجرى التاريخ (هيجل وماركس) ، وأن أعظم علماء الفيزياء فى عصرنا الحاضر كانوا فى نفس الآن علماء وفلاسفة فى ميادينهم الخاصة .

(أينشتين ودى بروكس.. الخ). ولكن هناك ميدانا خاصا يدور فيه صراع حاد بين أنصار الممارسة الخاصة وأنصار التفلسف: ذلك هو ميدان الفن.

فالتفكير الفلسفى فى الفن أمر لا يعترف به معظم الفنانين. بل لا يعترف به كثير من النقاد الفنيين الذين يمارسون هذا التفكير ذاته فى عملهم دون وعى منهم. وإذا كان أنصار التفلسف قد يتمكنون من إقناع خصومهم فى الميادين التى ضربنا لها من قبل أمثلة، فإنهم فى ميدان الفن بعينه يجدون أنفسهم إزاء صعوبة من نوع فريد: ذلك لأن الفن هو مجال الإبداع الفردى. وهو ميدان العبقرية التلقائية التى تتجاوز القواعد ولا تعترف بالقيود. ألسنت ترى الفنان يسخر من مجرد البحث النظرى فى ميدانه؟ ألا تجد الموسيقى العبقرى يثور على ما يتلقاه من تعليم منظم. ولا يقبل منه إلا أدنى حد، ثم تتفجر طاقاته الخلاقة فتطغى على كل ما تلقاه قبل ذلك من أصول وقواعد؟ وإذا كان الفنان ينظر إلى التعليم النظرى فى صميم ميدانه على هذا النحو، فكيف تراه ينظر إلى محاولة "التفلسف" فى هذا الميدان: أعنى إلى البحث النقدى عن مجموعة من المبادئ العامة التى تسرى على الفن من حيث هو ظاهرة، ويفترض أن كل اتجاه فردى ليس إلا تجسدا جزئيا لها؟

إن أحدا لن يستطيع أن ينكر أن البحث الفلسفى قد لقى فى ميدان الفن مقاومة أشد مما لقيه فى أى ميدان آخر. وما زال الكثيرون إلى اليوم ينكرون "هذا الشيء" المسمى بفلسفة الفن، مؤكدين أن كل ما هنالك إنما هو "فن" فحسب: فإما أن تكون من الخالقين المبدعين، وإما أن تكون من المشاهدين المتذوقين، أما تلك الفئة الثالثة، فئة "المتفلسفين"، فلا يمثل نشاطها إلا سفسطة لفظية تخفى عنا الوجه النابض بالحياة للتجربة الفنية ذاتها. إنها عمل أناس عاطلين، عجزوا عن الاندماج المباشر فى الفن، فأخذوا يدورون حوله بتحليلاتهم اللفظية العميقة التى لا تضيف آخر الأمر نعمة واحدة أو خطأ واحدا إلى تجاربنا الفنية.

هذا رأى لا يقال بدافع مهاجمة الفلسفة بقدر ما يقال بدافع الحرص على الاحتفاظ للفن بحيويته وتلقائيته، والرغبة فى الابتعاد عن كل ما يعوق مساره الحر الطليق. فهو، باختصار، رأى يقول به أصحاب نوايا طيبة. ومادامت النوايا طيبة، فلا بد أن يكون هناك مجال للتفاهم. وبالفعل يعد الكتاب الذى نقدم هنا ترجمته

حديثاً طويلاً موجهاً إلى المشتغلين بالفن. ممارسة ونقداً. محاولاً تحقيق التفاهم بينهم وبين المشتغلين بالتفلسف في هذا الميدان.

وليس من مهمة هذه المقدمة أن تقدم إلى القارئ تلخيصاً للموضوعات التي نوقشت في هذا الكتاب. أو النتائج التي توصل إليها. ومع ذلك ففى استطاعتى أن أقول، باطمئنان تام. إن المؤلف قادر على إقناع أى قارئ، بأن البحث الفلسفى والجمالى فى مشكلات الفن له قيمته. لا من حيث هو تحليل فكرى فحسب؛ بل لأنه يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الفنية. ويوسع فهمنا لها. ويفتح أمام الناقد والمتذوق آفاقاً جديدة يطل منها على ميدان الفن.

وحسبنا أن نشير فى هذا الصدد إلى مسألة واحدة يؤكد بها المؤلف بإلحاح. وهى ضرورة اتخاذ العمل الفنى ذاته محوراً لكل ما يقال فى ميدان النقد، وأساساً لكل تذوق. هذه القاعدة قد تبدو بديهية لا تحتاج إلى أى تأكيد. ومع ذلك فلو أمعنا النظر فى دلالتها، كما يوضحها هذا الكتاب بدقة كاملة، لوجدنا أنها تنبه المتذوق والناقد معاً إلى شىء يغيب عنهما فى كثير من الأحيان. فالمؤلف يحذر من نسيان العمل الفنى ذاته، والإغراق فى تفاصيل متعلقة "بالحياة الواقعية"، لا ترتبط مباشرة بالعمل الذى نتذوقه أو ننقده. وصحيح أن هناك أنواعاً من الفنون، كالروايات والمسرحيات بوجه خاص، تحيلنا فى كثير من الأحيان إلى ميدان الحياة الواقعية، ولكن من الواجب ألا نخرج عن نطاق العمل، وننتقل إلى مجال الواقع، إلا بقدر ما يكون ذلك عوناً لنا على فهم ما هو موجود فى العمل ذاته. ومعنى ذلك، ببساطة، أن تلك الأعمال النقدية التى تستطرد فى الكلام عن شخصية الفنان، أو وقائع حياته، أو ظروف مجتمعه، دون أن تربط بين ما تقوله وبين العمل الفنى ذاته، ودون أن توضح بطريقة مقنعة تأثير هذه الوقائع فى العمل وكيفية انعكاسها عليه - لا تعدو أن تكون استطرادات ذات قيمة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية، ولكنها ليست نقداً فنياً بالمعنى الصحيح.

والواقع أن المؤلف لا يمل من تكرار هذه النصيحة، وهى ضرورة اتخاذ العمل الفنى ذاته، سواء من حيث العناصر المتضمنة فيه، ومن حيث الكل المتكامل الذى تؤلفه هذه العناصر، محوراً لكل نقد وكل تذوق. وفى استطاعتنا أن نتحدث

عن انفعالات الفنان الشخصية أو بيئته أو عن أحوال عصره كما نشاء. بشرط أن تكون قادرين على إيجاد روابط واضحة بين ما نقول به وبين تركيب العمل الفنى ذاته. أما أن "نشطح" فى أحاديث نفسية أو تاريخية أو اجتماعية. ونتخذ من العمل الفنى. مجرد وسيلة لاستعراض معلوماتنا فى هذه الميادين. دون أن نستطيع ربطها بالعمل الفنى. ثم نظن بعد ذلك أننا نقدم نقدا فنيا. فإن هذا دون شك وهم كبير. بل إن المبالغة فى الاستطراد مع العجز عن بيان أوجه الارتباط بينه وبين الموضوع نفسه. تشوه عملية التذوق الفنى ذاتها: إذ أن كثيرا من الناس يظنون أنفسهم قادرين على تذوق أعمال معينة لمجرد كونهم يستطيعون أن يتحدثوا عن سيرة الفنان المبدع أو عن الظروف الاجتماعية للعصر الذى كان يعيش فيه. مع أن هذا كله لا تكون له قيمة، من وجهة النظر الجمالية. مالم يتركز على فهم أصيل للعمل الفنى ذاته. وقدرة حقيقة على الاندماج فيه. وعلى استغلال كل هذه الوقائع الخارجية عن نطاق العمل فى إلقاء مزيد من الضوء عليه.

والحق أننا لو طبقا هذا المعيار على طريقة كتابة النقد الأدبى، والفنى، وعلى طريقة التذوق فى هذه المجالات، لوجدنا أن قدرا كبيرا منه ينبغى أن يستبعد على أساس أنه دراسات تاريخية أو نفسية أو اجتماعية قد تكون لها قيمتها فى هذه المجالات الأخيرة، ولكنها لا تساعد على تذوق العمل الفنى ذاته بطريقة أفضل، ولا تزيدنا فهما لعناصره.

ومع ذلك فإن اتخاذ الموقف المتطرف المضاد هو أمر لا يقل عن ذلك ضررا، بل إنه يكاد يكون مستحيلا من الناحية العلمية. فقد يفهم من الملاحظات السابقة أنه كلما اكتفى الناقد أو المتذوق بالعمل ذاته، واستغنى عن العناصر الخارجة عنه، كان نقده أو تذوقه أفضل. ولكن الواقع أن أفضل الحالات هى تلك التى يركز فيها المرء انتباهه على العمل ذاته، ويستغل كل العناصر الخارجة عن العمل فى إلقاء مزيد من الضوء عليه. أما الاستغناء عن هذه العوامل تماما، والاعتقاد بأن التأمل الخالص كاف وحده، فهو فى رأينا موقف مستحيل عمليا، فضلا عن أنه مخالف لطبائع الأشياء. ذلك لأننا لا نستطيع أن نجد فى حياتنا الواقعية ذلك المتأمل الخالص الذى يستحوذ عليه الانتباه للعمل ذاته إلى حد ينسى معه كل العوامل

الأخرى المنتمية إلى مجال "الحياة الواقعية". والتي قد تكون مرتبطة بالعمل الفنى من قريب أو من بعيد. وحتى لو أمكن أن تتحقق هذه الحالة. فما أظن أنها هى الحالة المثلى لتذوق الفن، إذ أنها تضى على الفن نوعا من الانفصال والانعزال والتجرد. وتجعله ظاهرة قائمة بذاتها. مكتفية بنفسها عن كل ما عداها. فتتجاهل بذلك الموقع الحقيقي للفن داخل حياة متكاملة.

ومن جهة أخرى فإن هذا التأمل الخالص المتجرد للفن يتنافى مع وحدة الكائن الإنسانى ذاته. ذلك لأن الإنسان. سواء أكان فنانا مبدعا أو متذوقا للفن أو ناقدا له، لا بد أن يكون له كيانه الموحد. الذى يؤثر كل جانب منه فى بقية الجوانب ويتأثر بها. ومهما كان اهتمام المرء بالفن وانشغاله به، فلا بد أنه سيبدى هذا الاهتمام بوصفه "إنسانا" متعدد الجوانب، ولن يستطيع أبدا أن يفصل، على نحو قاطع، بين صفة "الفنان" فيه وسائر صفات "الإنسان".

ولابد لكل من قرأ هذا الكتاب بإمعان أن يعترف بأن المؤلف قد عالج بما فيه الكفاية موضوع ارتباط الفن بسائر جوانب النشاط الإنسانى، بل لقد بدا فى بعض المواضع ميالا إلى النظرة الشاملة المتكاملة إلى الفن. ولكن الميل الغالب عليه هو تأكيد أهمية النظرة الخالصة إلى الفن، أى تأمل العمل الفنى لأجل تأمله فحسب. وكما قلت من قبل، فإن مثل هذا التأكيد يمكن أن يكون فيه نفع عظيم، ولا سيما فى الأوساط الثقافية التى يدور قدر كبير من النقد والتذوق الفنى فيها "حول" العمل الفنى دون أن يتغلغل فيه من داخله. فموقف المؤلف يمثل فى هذا الصدد رد فعل مفيدا غاية الفائدة، على الاتجاه إلى "الالتفاف" حول الأعمال الفنية بدلا من مواجهتها مباشرة.

ولعل من المفيد أن نعرض، فى هذا المقام، التعليقات التى يقدمها المؤلف لزيادة أهمية النظرة "الخالصة" إلى الفن فى عصرنا الحاضر. ذلك لأن هذا العرض يقدم إلينا أنموذجا لفكرة صائبة تركز على أسباب باطلة، أو لموقف سليم يقدم له تعديل متهافت. فالمؤلف يرى أن التطور الحديث للفن يتجه إلى مزيد من العزلة للفنان عن المجتمع^(١). وهو يذهب إلى أن فنان العصر الحديث لم يكتسب اعترافا من

(١) انظر فى هذا، الفصل الثانى، ص ٣١ - ٣٢ من الأصل الإنجليزى.

المجتمع بكيانه من حيث هو فنان. إلا عن طريق انعزاله عنه : فالفنان الحرفى فى العصور الوسطى والقديمة كان. بوصفه صانعا. مندمجا فى المجتمع. ولكن لم يكن له كيان مستقل بوصفه فنانا. أما فنان العصر الحديث فإنه اكتسب اعتراف المجتمع فى نفس الوقت الذى استقل فيه عنه. ولم يعد يخدم أهدافا دينية أو شعائرية أو سياسية. بل أصبحت له شخصيته المستقلة. وصار إنتاجه خاضعا لدوافعه الخاصة. لا لعوامل مفروضة عليه من المجتمع الخارجى.

هذا التعليل فى رأى يفتقر إلى الدقة. سواء من الناحية المنطقية ومن الناحية التاريخية. فصحيح أن الفنان لم يعد فى العصر الحديث واحدا ممن يؤدون حرفة يحددها المجتمع ويتحكم فى شروطها. بل أصبح ينتج كلما أحس بالرغبة فى الإنتاج، ويمارس نشاطه إرضاء لذاته. كل هذا صحيح. ولكنه لا يدل على الإطلاق على أن الفنان أصبح "منعزلا" عن المجتمع. بل إن هذه التلقائية التى أصبح الفنان يمارس بها عمله. هى ذاتها التى زادت ارتباطا بالمجتمع فى كثير من الأحيان. فحين كان الفنان مجرد أداة فى يد الكنيسة مثلا لم يكن يستطيع أن يشارك فى قضايا مجتمعه مشاركة واعية، أى أن اندماجه كان فى هذه الحالة خارجيا أو آليا فحسب. أما عندما أصبح الفنان يبدع بوحى من ذاته، فقد أدى اكتمال شخصيته إلى توثيق الروابط بينه وبين القضايا الإنسانية لمجتمعه، لا إلى فصم هذه الروابط.

وإذن فلاعتقاد بأن هناك اتجاها حديثا إلى ازدياد الانفصال والتباعد بين الفنان وبين مجتمعه، وبأن هذا الاتجاه هو الذى أدى إلى زيادة الاهتمام بالنظرة الخالصة إلى الفن، هو اعتقاد أقل ما يقال عنه إنه يتنافى والواقع التاريخي. والأصح أن يقال إن الاتجاه إلى مزيد من الاهتمام بتأمل الأعمال الفنية "من داخلها" هو رد فعل على النزعة النفسية والاجتماعية المفرطة، التى ظهرت بوضوح فى النقد والتذوق الفنى فى العصر الحديث.

وعلى الرغم من أن المؤلف قد أخطأ فى تعليل الظاهرة التى نحن بصددھا، فإن نستطيع أن نستشف من معالجته للموضوع حلا معقولا للإشكال الذى تثيره هذه الظاهرة: فليس هناك، فى واقع الأمر، تضاد بين "النظرة الخالصة" إلى الفن وبين النظرة النفسية أو الاجتماعية إليه، أو بين ما يسمى أحيانا بنظرية "الفن للفن"

و"الفن للمجتمع". بل إن في استطاعة المرء أن يأتي بتحليلات اجتماعية ونفسية كما يشاء. بشرط أن يوضح بطريقة مقنعة كيف ترتبط هذه التحليلات بعناصر تنتمي إلى صميم العمل الفني ذاته. وفي هذه الحالة تكون الارتباطات الاجتماعية (أو النفسية) للفن مؤدية إلى فهم أعمق لما هو متضمن في داخله. وتكون النظرة الاجتماعية (أو النفسية) إلى الفن مكملة. لا مناقضة. للنظرة الخالصة إليه.

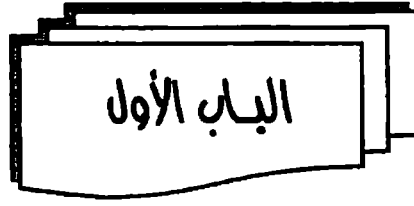
□ □ □

وأود في ختام هذه المقدمة أن أشير إلى صعوبة رئيسية واجهتها في ترجمة هذا الكتاب، وهي الصعوبة المتعلقة بالألفاظ الإنجليزية التي تترجم كلها بكلمة "الجمال" ومشتقاتها. فمن الشائع ترجمة لفظ (Aesthetics) بعلم الجمال. ومع ذلك فإن المؤلف يخصص فصولا كاملة لإثبات أن هذا العلم يمكن أن يتناول القبح، أو التنافر، بقدر ما يتناول الجمال، أى أن الفن لا يتخذ من الجمال وحده موضوعا له. ولكن لفظ "علم الجمال"، من جهة أخرى. أشد تأصلا في لغتنا الحالية من أن يستطيع المرء الاستغناء عنه نهائيا. ولذلك فقد لجأت. في المواضع التي يؤكد فيها المؤلف وجود موضوعات أخرى للفن غير الجمال. إلى استخدام لفظ "الاستطيقا" بدلا من "علم الجمال"، لكي يتسنى القول إن الاستطيقا تبحث في الجمال والقبح معا. أما في المواضع التي لم يكن لفظ "الجمال" يهدد بأن يثير فيها التباسا، فقد استخدمت تعبير "علم الجمال".

كذلك تظهر صعوبة أخرى متعلقة بالتعبير الإنجليزي (Fine Arts)، الذى أصبح من السائد ترجمته "بالفنون الجميلة"، مع أنه قد يكون من الضروري أحيانا تحديد الفارق بين الصفة (Fine) والاسم (Fineness) من جهة وبين لفظ (Beauty) وكذلك لفظ (Aesthetic) من جهة أخرى. وقد كنت أشعر بقصور التعبير في الحالات التي اضطررت فيها إلى استخدام لفظ "الجمال" للدلالة على كل هذه المعانى المتباينة. وآمل أن يتفق المشتغلون بالفنون الجميلة على مصطلحات تعفى الباحثين من مثل هذا الحرج.

ولى ملاحظة أخيرة. هى أن المؤلف كثيرا ما كان يوجه كلامه إلى "الطالب" بينما تعمدت فى الترجمة أن أغير هذا اللفظ بحيث يكون الكلام موجها إلى القارئ. ذلك لأن الكتاب فى رأى ليس موجها إلى الطلاب فحسب. ففي الكتاب من المعلومات القيمة. ومن التحليلات العميقة. ما يجعله ذا فائدة غير قليلة للباحث وللقارئ المثقف. فضلا عن الطالب. وفى اعتقادى أنه لو تنبه المشتغلون بالفن. ممارسة ونقدا وتذوقا. إلى هذا الكتاب. وتعمقوا قراءته. لساعد على تبديد كثير من الأوهام التى ترسبت طويلا فى النفوس. ولأدى إلى أن يكتسب تفكيرهم وتعبيرهم وحديثهم فى هذا الميدان مزيدا من العمق. وهو رأى كسب غير هين .

فؤاد زكريا



التجربة الجمالية

الفصل الأول

دراسة علم الجمال

١- الفلسفة - نقد اعتقاداتنا :

لو كان على أن أختار لفظا واحدا أصف به وظيفة الفلسفة و"روحها"، لكان هذا اللفظ هو أنها نقدية. غير أن من الواجب ألا يسىء المرء فهم هذا اللفظ. إذ أن له في الحديث اليومي عادة معنى أضيق من ذلك الذى أقصده. فعندما نقول. فى حديثنا المعتاد، إننا "نتنقد ذلك الشخص"، نعنى عادة أننا نجد فيه عيبا. غير أن الفلسفة ليست "نقدية" بهذا المعنى. فهى ليست تنقيبا عن العيوب؛ وهى ليست "مزدرية دائما"، كما يفعل أولئك الأشخاص سيئو الطبع الذين نعرفهم جميعا.

والصحيح أن الفلسفة نقدية بمعنى أوسع. فهى فى هذا المعنى تفحص شيئا لكى تحدد نقاط قوته وضعفه. وبهذا المعنى تكون الدراسة النقدية متعلقة بمزايا الموضوع الذى تدرسه فضلا عن عيوبه. ولكن، ما الذى تدرسه الفلسفة بطريقة نقدية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست هينة إلى الحد الذى يتبادر إلى الذهن. ومع ذلك يمكن القول إن الفلسفة تنتقد بعضا من أهم الاعتقادات التى يأخذ بها البشر وأوسعها انتشارا، كالاتقاد مثلا بأن الله موجود. وهناك مثل آخر هو الاعتقاد بأن ثمة أفعالا معينة، كالوفاء بالوعد أو الولاء للوطن، ينبغى علينا أن نقوم بها، وأفعالا أخرى، كالكذب أو الغش فى الامتحانات، تتصف بأنها خطأ من الوجهة الأخلاقية. ومن الأمثلة الأخرى، الاعتقاد أو الإيمان بأهداف أو "قيم" معينة للحياة البشرية ينبغى علينا أن نسعى إليها، كالحصول على أكبر قدر يمكننا أن نناله من اللذة، أو العكس، أى الحب المسيحى القائم على التضحية بالنفس.

ولقد وصفت الاعتقادات التى تنتقدها الفلسفة بأنها "هامة وواسعة الانتشار" معا. ولاشك أن الأمثلة التى أوردناها تدل بوضوح على أن هذه الاعتقادات واسعة الانتشار بالفعل. فكل إنسان بالغ تقريبا، فى أية حضارة أو أى عصر تاريخى عاش فيه، كان ولا يزال يأخذ بنوع معين من الاعتقاد فى كل هذه المسائل. ولو تربت

القارئ لحظة ليفكر فى هذا الأمر. لتبين له أن هذا يصدق عليه هو ذاته أيضا. مهما كان غموض اعتقاداته أو عدم تحدد معالمها على نحو قاطع.

على أننا لا نستطيع أن ندرك أهمية الاعتقادات التى تدرسها الفلسفة. مالم نبحث فى أهمية. الاعتقادات بوجه عام. إن الاعتقادات ليست أصنافا موضوعة على رفوف مخازننا العقلية. تظل عادة دون استخدام، وإن كنا ننفذ الغبار عنها أحيانا ونستخرجها من أماكنها - من أجل استخدامها فى جلسة مناقشة ودية مثلا. بل إنها أهم من ذلك بكثير: إذ أنها تسيطر على مجرى حياتنا وتوجهه. فنحن نسلك دائما على هدى اعتقاداتنا. والأمور التى نعتقد بصحتها عن العالم وعن أنفسنا لها أهمية حاسمة فى اتخاذنا قرارا بأن نؤدى فعلا معيننا بدلا من فعل آخر. وفى أن نستهدف غاية معينة بدلا من غاية أخرى، واعتقاداتك عن نفسك تحدد ليدان تخصصك فى الكلية. كما أن اعتقاداتك عن الآخرين تحدد اختيارك لصديقك الحميم من بين زملائك.

ومن هنا فإن أمورا عظيمة الأهمية تتوقف على صحة اعتقاداتنا. ويمكن القول بوجه عام إن السلوك لن يكون مثمرا وناجحا مالم يكن مرتكزا على اعتقادات موثوق منها. أما السلوك الذى يفتقر إلى استنارة الاعتقاد الصحيح فلا بد له أن يكون منحرفا عقيما: إذ يكون نتاجا للخرافة، أو "التخمين" أو العادة الجامدة.

والاعتقادات التى تدرسها الفلسفة هى تلك التى تكمن من وراء سلوكنا فى المجالات الرئيسية للتجربة البشرية، وفى حالة الأخلاق، لا تهتم الفلسفة بقرار أخلاقى معين، مثل: هل أكذب لأربح فى هذه الصفقة؟ - بقدر ما تهتم بمبادئ الصواب والخطأ التى يركز عليها مثل هذا القرار. فالشخص الذى له مبادئ أخلاقية غير سليمة، لا بد أن يسلك بطريقة مرذولة مستقبحة. وهذا يصدق أيضا على مجال التجربة الذى سوف نتناوله هنا بالبحث - أعنى الإبداع والتذوق الفنى. فاستمتعنا بالفن - إن كنا ممن يستمتعون به - يتوقف على اعتقاداتنا بشأن طبيعته وقيمه. وهنا أيضا نجد أن الاعتقادات الباطلة تؤدى - كما سنرى فيما بعد بالتفصيل - إلى سلوك لا جدوى منه.

• • •

والآن، ما الذى يعنيه بالضبط قولنا أن الفلسفة "ناقدة" لاعتقاداتنا؟ فلنعترف، بادئ ذي بدء، بأن معظم اعتقاداتنا المتعلقة بأمور حيوية كالدين والأخلاق غير نقدية بصورة واضحة. وفي استطاعتنا أن نقول إن القارىء لو تريت مرة أخرى ليفكر في اعتقاداته في هذه الأمور، وسأل نفسه عن السبب الذى دعاه إلى الأخذ بهذه الاعتقادات. لوجد في معظم الحالات أنه لم يصل إلى هذه الاعتقادات نتيجة لتفكير جاد متمعن فيها. بل الأصح أنه قبلها متأثراً بسلطة ما. أى بفرد أو نظام معين. أدخل في ذهنه هذه الاعتقادات. وقد تكون هذه السلطة أبوية أو معلمية. أو الطائفة الدينية التى ينتمى إليها. أو أصدقاءه. وكثير من اعتقاداتنا مستمد مما نطلق عليه. بطريقة غير محددة بدقة. اسم "المجتمع" أو "الرأى العام". والذى يحدث عادة هو أن هذه السلطات لا تفرض علينا تلك الاعتقادات، بل إننا نتمثلها أو نمتصها من "المنار الفكرى" الذى ننشأ فيه. وهكذا فإن معظم اعتقاداتك المتعلقة بأمور مثل وجود الله أو كون الكذب صواباً فى أية حالة، هى مخلفات تلقيتها من السلف.

غير أن هذا لا يعنى بطبيعة الحال أن هذه الاعتقادات باطلة أو غير صحيحة بالضرورة. فقد تكون صحيحة كل الصحة. والواقع أن المعتقدات المنقولة من السلف إلى الخلف تصمد أحياناً مع الأيام. ولكن المسألة هى أن الاعتقاد لا يكون صحيحاً لمجرد كون سلطة معينة تقول إنه كذلك. فلنفرض أننا سألتك فى صدر اعتقاد معين: "كيف تعرف أن هذا صحيح؟" فلا جدال فى أنك لو أجبت: "لأن أبوى (أو أساتذتى أو صدقائى، الخ) قالوا لى ذلك" لما كانت هذه بالإجابة المرضية. فهذا ليس فى ذاته ضماناً لصحة الاعتقاد، إذ أن أمثال هذه السلطات كثيراً ما أخطأت. فقد اتضح بطلان قدر كبير مما كان أجدادنا يعتقدون به عن الطب، وتوارثته الأجيال اللاحقة. كما أن التلاميذ - لحسن الحظ - كانوا منذ المدارس الأولى يجدون أخطاء فيما يقوله لهم معلموهم، ويحاولون أن يكونوا بأنفسهم اعتقادات أصح. وبعبارة أخرى فحقيقة الاعتقاد ينبغى أن تركز على صفاته الخاصة. ولو علمك أبواك أن الإفراط فى أكل التفاح الأخضر خطر على الصحة، لكان تأكيدهم هذا صحيحاً، لا لأنهم يقولون ذلك، بل لأن هناك وقائع معينة (مؤلة إلى حد بعيد)

تثبت صحته. ولو اعترفت "بقانون" علمى قرأت صيغته فى كتاب مدرسى، فمن الواجب ألا يكون اعترافك به راجعاً إلى أنه وارد فى كتاب مدرسى، بل لأنه يركز على أدلة تجريبية واستدلالات رياضية. فلن يكون لنا الحق فى الأخذ باعتقاد معين إلا عندما يكون الاعتقاد مؤيداً بأدلة وبمنطق سليم. ولكن معظمنا، كما قلت من قبل، يختبرون اعتقاداتهم على هذا النحو.

وهنا يأتى دور العمل "النقدى" الذى تقوم به الفلسفة. فالفلسفة ترفض قبول أى اعتقاد لا تثبت صحته بأدلة واستدلالات. والاعتقاد الذى لا يمكن البرهنة عليه بهذه الطريقة لا يستحق ولاءنا العقلى، وهو عادة مرشد غير مأمون للسلوك. وإذن فالفلسفة تأخذ على عاتقها مهمة البحث الفاحص فى الاعتقادات التى نكون قد قبلناها بطريقة غير نقدية من سلطات متعددة. ولا بد لنا أن نتخلص من ضروب التحامل والانفعالات التى تشوه اعتقاداتنا فى كثير من الأحيان. ولا تقبل الفلسفة السماح لأى اعتقاد باجتياز الاختبار لمجرد كونه مستنداً إلى تراث، أو لأن الناس يجدون رضاء انفعالياً فى الأخذ به كما أن الفلسفة لا تقبل اعتقاداً لمجرد كونه يظن متمشياً بوضوح مع "التفكير الشائع"، أو لأن أناساً حكماً قد نادوا به. وإنما تحاول الفلسفة ألا تأخذ أى شيء "قضية مسلماً بها"، أو "على أساس الثقة". فهى تكرر نفسها للبحث الدائب الصريح، لكى تتأكد إن كانت لاعتقاداتنا مبررات، وتعرف إلى أى مدى تكون لها هذه المبررات. وعلى هذا النحو تعصنا الفلسفة من الانحدار إلى مستوى الاستسلام العقلى والقطعية الذهنية التى يتعرض لها البشر جميعاً.

• • •

ولما كان علم الجمال، أو فلسفة الفن كما يسمى أحياناً، فرعاً من الفلسفة، فإن ما قلناه عن الفلسفة عامة يصدق على علم الجمال بدوره. فعلم الجمال يأخذ على عاتقه القيام باختبار نقدى لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثل: ما طبيعة "الفن الجميل"؟ وما الذى يميز الفنان المبدع من غير الفنان؟ وأى نوع من التجربة يعد "تذوق" الفن؟ ولماذا كانت هذه تجربة قيمة؟ وهل يمكننا أن نبت فى الخلاف حول الفن. كما يحدث عندما يقول (أ) إن موسيقى الجاز "مثيرة" و "حافزة للخيال"، ويقول "ب" إنها "همجية" و "مجرد ضوضاء"؛ أو عندما تختلف أنت وصديقك حول

قيمة فنان معين، مثل تشايكوفسكى؟ وما الذى يعنيه القول إن شخصاً معيناً له "ذوق سليم" أو "ذوق أفضل" من شخص آخر؟ هل تعنى هذه العبارة أى شىء على الإطلاق؟ وما وظيفة الناقد؟ وهل للرقابة على الفن أى مبرر؟ وإن كان لها مثل هذا المبرر، ففى أى الظروف؟ وما أهمية الفن فى التجربة البشرية؟

هذه الأسئلة تمثل نوع المشكلات التى سندرسها هنا. ولا حاجة بنا إلى إدراجها تحت أى "تعريف" قاطع "لعلم الجمال". حتى لو كان ذلك ممكناً. ذلك لأن أى تعريف كهذا لن يكون له إلا معنى ضئيل، أو قيمة تافهة، بالنسبة إلى القارئ. فى هذه المرحلة. وسوف يجد هذا القارئ. فى الفصل الحالى فيما بعد تحديد أكثر تنظيماً للمشكلات الرئيسية فى علم الجمال وللطرق التى ترتبط بواسطتها بعضها مع البعض. ومع ذلك فإن الوسيلة الوحيدة لمعرفة ما يختص به علم الجمال هى أن نرى كيف يقوم هذا العلم بنقد اعتقاداتنا المتعلقة بهذه المسائل.

ولكن، ما هى بالضبط اعتقاداتنا فى هذه المسائل؟ وهل فى استطاعة القارئ، حتى لو كان قادراً على تقديم إجابة عن كل من الأسئلة السابقة، أن يذكر بوضوح ما الذى يعنيه بها؟ إن هذه الاعتقادات، شأنها شأن اعتقاداتنا فى مجال الأخلاق والدين، غير نقدية فى العادة. ونظراً إلى أننا لم نفكر فيها عادة قبل أن نقبلها، فإنها تكون غامضة غير محددة المعالم. وعلى ذلك فلا بد لنا من أن نوضح ما الذى نعنيه حين نستخدم ألفاظاً مثل "الفن"، و"الجميل" و"الذوق السليم". وهذه خطوة لا غناء عنها لكى نكون "ناقدين" لاعتقاداتنا. ذلك لأننا لا نستطيع أن نسوق أدلة فى صف اعتقاداتنا أو ضدها ما لم نعرف بدقة كنه ما نعتقد.

وبعد أن نعبر عن اعتقاداتنا بقدر من الوضوح، قد نجد أننا نعتقد بأمور متعددة مختلفة، لا بأمر واحد، فيما يتعلق بمعظم الوسائل السابقة أو كلها. وقد نشعر بالذعر حين نكتشف ذلك، غير أن هذا ليس بالأمر المستغرب. ذلك لأن اعتقادات معظم الناس حول هذه المسائل إنما هى مجموعة غير منتقاة من العبارات الشائعة التداول، والأفكار غير المتعمقة، والانفعالات التى تتخذ مظهر الأفكار. ومن مهمة البحث النقدى أن يكشف النقاب عن هذه كلها بطريقة منهجية منظمة. وقد نعرف أيضاً شيئاً آخر عن معتقاداتنا يكون أكثر تثبيطاً للهمم، هو أننا ليست لدينا

اعتقادات مختلفة عن المسألة الواحدة فحسب. بل إن هذه الاعتقادات قد تتناقض فيما بينها أحياناً. فنحن نأخذ باعتقادين كل منهما مضاد للآخر منطقياً، بمعنى أنه لو كان أحدهما صحيحاً، لما أمكن أن يكون الآخر صحيحاً، وهكذا قد يرى المرء أن رأى أى شخص فى قيمة عمل فنى معين يتساوى مع رأى أى شخص آخر؛ ومع ذلك قد يسحب رأيه فى وقت آخر لصالح حكم صادر عن "خبير"، أو ناقد محترف؛ لأنه يرى أن الأخير تتوافر لديه المؤهلات الخاصة لإصدار حكم على الفن. وليس هذا النوع من التناقض الذاتى بدوره أمراً مستغرباً. إذ أن "الموقف الطبيعى (Common Sense) حافل بأمثال هذه التناقضات. وهى تمر بنا فى معظم الأحيان دون أن نلاحظها، لا لشيء إلا لأن ما نسميه "بالموقف الطبيعى" لا يترتب أبداً لكى يختبر انتقاداته. ومن هنا كان من المهام الأخرى للفلسفة "النقدية" أن تكشف عن هذه التناقضات المنطقية وتتغلب عليها. وأخيراً فإن علم الجمال يخضع اعتقاداتنا للاختبار الصارم المستمد من الشواهد، لكى يحدد إن كان الواقع يؤيدها. وإذن فنظراً إلى غموض اعتقاداتنا، وتباينها، وتناقضها، فلا بد أن يتضح للطالب أن اتخاذ موقف "نقدى" منها ليس بالأمر الهين.

٢- لماذا ندرس علم الجمال؟

على أن هناك مسألة سابقة تقتضى انتباهنا، قبل أن نواصل سيرنا. فقد قلت إن الفلسفة "ناقدة" بلا انقطاع. ولكن إذا كان الأمر كذلك. فهلا ينبغى على الفلسفة أن تكون ناقدة "لذاتها" أيضاً؟ الواقع أن الفلاسفة دأبوا، طوال تاريخ الفلسفة، على طرح أسئلة نقدية عن أهدافهم ومناهجهم، وعن قيمة الاشتغال بالفلسفة - فلنكن إذن "نقديين" منذ البداية الأولى، ولنتساءل: "لم ندرس علم الجمال؟" هل هناك أية أسباب معقولة تجعل الدارس يهتم بمسائل كتلك التى أوردناها من قبل؟ فى اعتقادنا أن لهذا الاهتمام أسباباً أفضل من تلك التى دفعت طالب الجامعة - فى القصة الساخرة القديمة - إلى اختيار مقرراته الدراسية دون أى اعتبار للموضوع ذاته، بل على أساس مبدأ واحد هو ألا تبدأ أية محاضرة فيها قبل الساعة العاشرة، ولا يقع أى مدرج تلقى فيه المحاضرة بعد الطابق الثانى.

ولعل أفضل طريقة لمواجهة هذا السؤال هي أن نناقش حججاً معينة تحاول إثبات أن علينا ألا ندرس علم الجمال. هذه الحجج كما سنرى فيما بعد، تحاول إثبات أن دراسة علم الجمال لا ضرورة لها، أو عقيمة، أو حتى ضارة. ولا جدال في أن من واجبنا أن ننجح في الرد على هذه الحجج؛ إذا استطعنا ذلك. ولعل أحداً لا يتوقع؛ في حالة إخفاقنا في الاهتداء إلى الرد أن "تغلق الحانوت" ولم نكد نبدأ بعد دراستنا. غير أن هذا لا يُنقص من قدر هذه الحجج التي يعد بعضها قوياً بحق. فحتى لو لم تكن هذه الحجج تثبت القضية التي ندافع عنها؛ فإن لها فائدتها لأنها تحول بيننا وبين الوقوع في أخطاء خطيرة في تفكيرنا المتعلق بعلم الجمال. فهي تعيننا على أن ندرك بوضوح هدف الدراسة الجمالية، والمناهج التي ينبغي أن نستخدمها في دراستنا هذه.

فما هي إذن الحجج التي تساق ضد دراسة علم الجمال؟

• • •

الحجة الأولى:

هناك ميادين أخرى للدراسة - كعلم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفن وتحليل الأساليب الفنية - تستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة الخاصة بالفن. فهذه الحجة تقول إذن إنه لا حاجة إلى علم الجمال، لأن ما نعرفه عن الفن لا يأتي من الفلسفة، بل من ميادين أخرى. فلكي نعرف مثلاً ما الذي يحدث في تجربة تذوق الفن، نتوجه إلى عالم النفس، إذ أنه الذي يستطيع القيام بتحليل وتفسير الحالات النفسية للإدراك، والانفعال، والخيال، الخ، التي تؤلف هذه التجربة. وبالمثل فإذا شئنا أن نفهم التركيب النفساني للفنان المبدع، وكيف يختلف عن غير الفنانين من الناس، فإن علم النفس هو وحده الذي يستطيع أن يعيننا. أما أصول الفن في المجتمع، وعلاقاته المتبادلة مع النظم الاجتماعية الأخرى كالدين والاقتصاد والأخلاق، وأهميته في الحضارة البشرية، فهي أمور يفسرها علم الاجتماع والأنثروبولوجيا. كما أن متابعة تطور "أساليب" وعصور فنية، كالرومانتيكية، وتطور "أنواع" فنية، كالرواية، هي مهمة مؤرخي كل فن من الفنون. ولا يمكن أن يفسر لنا أموراً "كالهارموني" في الموسيقى، أو تأثير أساليب كالاستعارة في الأدب، إلا من

كان متمرساً فى الفنون الخاصة. ولو أردنا تفسيرات وتحليلات لأعمال فنية معينة، بحيث نستطيع أن نتذوقها على نحو أكمل. لاستشرنا نقاداً فى كل الفنون، أو الفنانين أنفسهم. وبهذا نكون قد أوردنا المصادر الرئيسية لمعرفة المتعلقة بالفن. ونظراً إلى أن هذه المصادر تقدم إلينا كمية هائلة من المعلومات. فإن دراسة علم الجمال. كما تقول هذه الحجة. لا داعى لها ولا ضرورة.

فكيف يمكن الرد على هذه الحجة. إن كان هذا الرد ممكناً على الإطلاق؟ من الواضح أولاً أننا اكتسبنا بالفعل معظم ما نعرفه عن الفن من ميادين البحث هذه. وإن علم الجمال ليكون مفلساً منذ البداية لو أنكر ذلك، وحاول أن يجعل من نفسه بديلاً عن هذه الدراسات الأخرى. ومع ذلك فإن النتيجة التى تنتهى إليها الحجة - وهى أن علم الجمال لا يستطيع أن يضيف شيئاً - لا تنبع من هذه المقدمة. ذلك لأن الدراسات الأخرى، كما ستحاول المناقشة الآتية أن تثبت، تترك مسائل حاسمة معينة عن الفن دون أن تمسها.

□ □ □

فمن الجدير بالملاحظة أن أى ميدان من الميادين المتعددة المذكورة من قبل لا يبحث صراحة فى مسألة تعد أساسية بالنسبة إلى دراسة الفن، وهى: لماذا كان للفن الجميل قيمة؟ إن الاعتقاد بأن للفن. مرتبة رفيعة بين "الأشياء الطيبة فى الحياة" هو اعتقاد يكاد يكون عاماً. بل أن هناك من يرون أن الفن له أعظم قيمة بين كل الإنجازات التى تستطيع التجربة البشرية أن تحققها. ويقوم علم الجمال "بنقد" هذه الاعتقادات: فهل الفن حقيقة رائعة وجدير بالاهتمام إلى الحد الذى نعتقد؟ وإن كان الأمر كذلك، فما الذى يشكل قيمة الفن؟

هذه أسئلة أساسية لا يستطيع عالم النفس أو عالم الاجتماع أن يقدم إجابة عنها فهو فى كثير من الأحيان يفترض مقدماً قيمة الأعمال الفنية فى أبحاثه. فعالم النفس قد يختبر ردود أفعال عدد كبير من الناس إزاء الفن "الجيد" و"الردىء". أو قد يقول عالم الاجتماع إن حضارة معينة أنتجت فناً "عظيماً" نظراً إلى تنظيم مجتمعه. غير أن كلاهما لا يختبر معنى لفظ "جيد" أو "عظيم" كما يطبق على الفن، وإنما تترك عملية تحليل المعنى للباحث فى علم الجمال. فضلاً عن ذلك فإن

علم النفس وعلم الاجتماع لا يقدمان عرضاً شاملاً للمعرفة المكتسبة من جميع الفروع التي تبحث في الفن: وضمنها علماهما، وتاريخ الفن، والنقد الفني، الخ. ولكن هذه بعينها هي مهمة علم الجمال. الذي يقوم بها من أجل اكتساب معرفة محيطية شاملة بالفن، متخذاً من هذه المعرفة أساساً للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية. وعلى ذلك فإن علم الجمال يختلف عن تلك الدراسات الأخرى لأنه يتصدى لمشكلات القيمة. ولأنه يستفيد بطريقة شاملة من كل ميادين البحث الأخرى المتخصصة في الفن.

ولكن، قد يقال رداً على ذلك إن عالم النفس يستطيع أن يقدم إجابة كافية عن هذه الأسئلة. ذلك لأن كون العمل الفني جيداً أو رديئاً يتوقف على نوع التجربة التي يمر بها المرء وهو يتأمل. ولنبحث، لإيضاح هذه المناقشة، في مثل بسيط، وليكن عملاً لا يكون "قيماً" إلا لأنه يثير انفعالاتاً شديداً. (وليس هذا المثل فرضياً تماماً، إذ أن هناك أشخاصاً عديدين يبدو أن هذا بعينه هو رأيهم). فإن كان الأمر كذلك، فعلينا أن نرجع إلى عالم النفس لنعرف منه إن كان للعمل^(١). المعين مثل هذا التأثير. أما الأشخاص أنفسهم فكثيراً ما يكون مضطربين، لا يعتمد عليهم، عندما يصفون تجاربهم "الباطنة". ففي استطاعة عالم النفس أن يحدد إن كانت قد حدثت إثارة انفعالية، وما مدى هذه الإثارة، ولم ولدها هذا العمل الفني بعينه، وما إلى ذلك.

ولكن، هل يثبت ذلك أن في استطاعه علم النفس تفسير قيمة الفن؟ إنه لا يستطيع ذلك إلا بشرط واحد، وهو شرط حاسم: هو أن يكون من الممكن إثبات أن إثارة الانفعال الشديد هي بالفعل ما يجعل للفن قيمة. غير أن هذا أمر لا يمكن أبداً إثباته عن طريق علم النفس وحده. فمن الممكن الاعتراض على أي تعريف كهذا "للقيمة" الفنية من خلال الاستجابات النفسية للفن، وكثيراً ما اعترض عليها بالفعل، ويعتقد معارضو هذا الرأي أن قيمة الفن لا تتوقف على الاستجابة التي يثيرها في البشر، بل يرون أن قيمة الفن كامنة فيه. ومن هنا كانوا يرون أن من الخطأ المضحك ربط القيمة الفنية بالخلجات والانتفاضات التي قد يشعر بها بعض

(١) يستخدم لفظ "العمل"، هنا وفي مواضع أخرى، بدلاً من لفظ "العمل الفني".

الناس. وليس علينا بطبيعة الحال أن نبت في هذا الخلاف بين الآراء في الوقت الراهن. إذا أننا سنبحث المشكلة بشيء من التفصيل فيما بعد. والمسألة الحالية هي أن علم النفس لا يستطيع بذاته أن يحل هذا الخلاف. وفي مقابل ذلك يحاول علم الجمال أن يعرض بدقة تلك النظريات التي ذكرت بطريقة مجملّة. وأن يفكر بامعان في نتائجها، يحدد نقاط قوتها وضعفها.

كذلك فإن الدراسات المتخصصة الأخرى للفن. كعلم الاجتماع والتاريخ، لا تستطيع بدورها أن تكشف عن قيمته. فهي تهتم بإبراز أهمية الأعمال الفنية في المجتمع الإنساني. غير أن الأعمال يمكن أن تكون "هامة" في التاريخ الاجتماعي سواء أكانت قيمة بوصفها أعمالاً فنية أم لم تكن. فمن الممكن أن يكون لقطعة أدبية أو موسيقية تأثير كبير في التغيير الاجتماعي بوصفها وثيقة للدعاية، أو حافزاً على الثورة، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أنها عمل فنى جيد. وربما كان القارىء قد عرف القصة التي تروى عن مقابلة لنكولن لهارييت بيتشر ستو (Harriet Beecher Stowe)، مؤلفة رواية "كوخ العم توم"، خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وقوله لها: (أهذه هي السيدة الصغيرة التي أثارت الحرب الكبيرة؟ فإذا سلمنا بأن رواية "كوخ العم توم" قد ساعدت بالفعل على بلورة الشعور المضاد للرق، فإن هذا لا يستتبع القول إنها رواية جيدة بدرجة ملحوظة.

وهناك مسألة أخرى، لها أهمية أعظم حتى من مسألة قيمة الفن، تغفلها وجهات النظر غير الفلسفية إلى الفن. تلك هي السؤال: "ما الفن؟" ذلك لأن ميادين الدراسة التي تحدثنا عنها من قبل تستخدم كلها لفظ "الفن"، لأنها تبحث في الفن من وجهة نظر أو أخرى. ولكنها لا تبحث في معناه بطريقة منهجية. ومن هنا فإن من الواجب أن يعالج علم الجمال هذه المسألة بدورها.

ولكن قد يرد امرؤ على ذلك قائلاً: "ولكن هذه الدراسات الأخرى لا يتعين عليها أن تبحث في هذه المسائل. ففي استطاعتها أن تجمع معلومات عن الفن، منظروا إليه من وجهة نظر نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو تطبيقية، الخ دون أن تبعاً بمسائل "رفيعة المستوى" مثل "طبيعة الفن". ولهذا الرد قدر من الصحة. ولكن عليك أن تلاحظ أنك إذا قلت ذلك، فأنت إنما تسلم ضمناً بالمسألة موضوع

البحث - أى أنك تسلم بأن هذه الدراسات لا تجيب عن هذه الأسئلة المتعلقة بالفن. بل إنها فى الواقع تخفق فى الإجابة عن طائفة من أهم وأول الأسئلة التى يمكن أن توجه عن الفن. وهكذا تثبت عدم كفاية الحجة الأولى التى ترمى إلى إثبات أن دراسة علم الجمال غير ضرورية.

• • •

ومع ذلك فليس صحيحا أن يقال إن المسائل التى يبحثها علم الجمال ليست لها أهمية بالنسبة إلى الدراسات غير الفلسفية للفن. صحيح أن هذه الدراسات تستطيع المضى فى طريقها أحيانا دون القيام بتحليل جاد لطبيعة الفن وقيمتيه. فقد يكتب مؤلف "تاريخا اجتماعيا" للفن دون أن يخوض هذه المسائل. ولكن حتى فى هذه الحالة، لا يكون ما يقوله واضحا تماما لو لم يعمل أبدا على تفسير ما يعنيه "بالفن"، واكتفى بأخذ هذا اللفظ "قضية مسلما بها. (أما لو تصدى لهذه المسألة، لدخل بالفعل ميدان علم الجمال).

غير أن من الممكن، فى ميادين أخرى، أن يؤدى الامتناع عن اتخاذ موقف فلسفى من الاعتقادات الأساسية إلى نتائج وخيمة. ولنتأمل فى هذا الصدد نقد الفنون. فالبعض يقول إن عمل الناقد مختلف تماما عن عمل المفكر الجمالى، بل مضاد له. ذلك لأن الناقد يهتم بأعمال فنية معينة - أى هذه القصيدة أو هذا التمثال - ويحاول تحليلها وتفسيرها، ويقرر إن كانت لهذا العمل قيمة، ويحدد مدى هذه القيمة إن وجدت. ومن هنا لم تكن المسائل "التجريدية" فى علم الجمال تعنيه فى شىء.

وإذن فالناقد يقول عن عمل فنى إنه "جميل" أو إنه "فن عظيم" أو "أفضل من العمل السابق للفنان نفسه". ومع ذلك فإن حكم الناقد لا تكون له دلالة كبيرة ما لم نعرف الأسباب التى دفعته إلى إصداره. فامتداحه للعمل أشبه ما يكون بالصياح "مرحى!"؛ وهو لا ينبئنا بشىء سوى أنه يحب العمل، مالم يكن فى استطاعته أن يفسر استحسانه للعمل ويدافع عنه. فلا بد له أن يكون قادرا على أن يذكر بوضوح ما الذى يعنيه "بالجمال" أو "العظمة" فى الفن. ولا بد له أن يحدد صراحة ما هى معايير القيمة التى توصل فى ضوءها إلى حكمة. ولو لم يفعل ذلك، لكان نقده غامضا

إلى حد ميثوس منه. ولما فهمنا ما هو بصدد الكلام عنه على الإطلاق. ويمكننا أن نأتى لذلك بتشبيه غاية فى البساطة، فنقول إنه أشبه بالقول إن درجة الحرارة ٥٠. دون أن نحدد إن كان المقصود هو المقياس المئوى أو الفهرنهايتى. وعلى لذلك، فإذا شاء الناقد أن يقوم بعمله بطريقة معقولة. فلا بد له من أن يفكر فى طبيعة القيمة الفنية.

والأرجح أن معظم النقاد يوضحون بالفعل نوع معايير القيمة التى يستخدمونها. وإن كان الكثيرون لا يفعلون ذلك إلا بطريقة ضمنية أو غير مباشرة. ومع ذلك فكثير من هؤلاء النقاد لا يكونون فلسفيين بما فيه الكفاية فى طريقة وصولهم إلى اعتقاداتهم المتعلقة بالقيمة، مما ينجم عنه أن يكون نقدهم للفن تافها أو لا قيمة له. ذلك لأن النقاد (شأنهم شأننا جميعا) معرضون لأخذ معايير القيمة من التراث أو من سلطة معينة دون تساؤل، وهو أمر يثبتته تاريخ النقد الفنى. وقد تكون هذه المعايير صالحة للحكم على أعمال فنية تنتمى إلى عصر معين أو أسلوب معين. غير أن الناقد يسلم بأنها ذات صحة شاملة، وبأنها تصدق على جميع الأعمال الفنية. وعندما يطبق هذه المعايير على فن من نوع مختلف تماما، يسيء الحكم عليه كلية. وهو فى ذلك أشبه بمن يستخدم معايير بطل رفع الأثقال فى الحكم على مزايا عازف بارع للبيانو. فإذا كان الناقد يؤمن مثلا بأن اللوحة المصورة تكون جيدة إذا كانت تصور موضوعات عالنا اليومى وأشخاصه بأمانة، ويطبق هذا المعيار على ما يسمى بالفن "الحديث"، الذى لا "يشبه" شيئا على الإطلاق، فسوف ينتهى إلى النتيجة التى سمعناها جميعا - وهى أن هذا الفن "مريع"، أو "مزيف"، أو أى شىء قد يكون أسوأ حتى من ذلك. غير أن الخطأ قد لا يكون خطأ اللوحة، وإنما هو خطأ الناقد. فمعايير القيمة عنده ضيقة ومحدودة أكثر مما ينبغى. ولو فكر بمزيد من التمعن واتساع الأفق فى طبيعة القيمة الفنية، لكان من الجائز أن يغير معاييرها، ولجاز أن يجد معايير للقيمة أكثر اتصالا بالموضوع، يمكن على أساسها النظر إلى الفن المعاصر على أن له قيمة بطريقته الخاصة. وعلى ذلك فإن من واجب الناقد، شأنه شأن كل شخص آخر مشغول بالفن، أن يختبر الاعتقادات الكامنة التى تتحكم فى نظرته إلى الفن. ولو لم يفعل ذلك، لحصر نفسه فى حدود قطعية لا مهرب منها.

ولنتقدم مثلاً آخر للأهمية الحيوية لعلم الجمال بالنسبة إلى الدراسة غير الفلسفية للفن. فإجراء التجارب حول الطريقة التي يستجيب بها الناس للفن كان يحدث في مجال علم النفس باستمرار منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وكان الأمل معقوداً عليه في الوصول إلى إجابات دقيقة منضبطة عن كثير من أسئلة علم الجمال التي ظلت تناقش قروناً طويلة. وقد أمكن عن طريق التجريب - ولا سيما في السنوات الأخيرة - الوصول إلى بعض النتائج القيمة. ومع ذلك فإن نتائج التجريب السيكلوجي كانت في معظم الأحيان غير مشجعة. إذ أن الاستنتاجات التي كان يتم التوصل إليها كانت تافهة، بل كانت سخيفة أحياناً، حتى عندما كانت تعرض بطريقة رياضية وإحصائية شديدة الدقة. فما السبب في ذلك؟ إن السبب الرئيسي، كما أود أثبت الآن هو أن علماء النفس كثيراً ما قصرُوا في القيام باختبار "نقدي" لاعتقاداتهم بشأن طبيعة الفن وقيّمته، وهي أمور كانوا يأخذونها "قضية مسلماً بها" عند تصميمهم لتجاربيهم.

فقد أجرى علماء النفس عدداً لا حصر له من التجارب، كانوا يقدمون فيها إلى جماعات كبيرة من الناس أشكالاً هندسية بسيطة، كمستطيلات ذات أشكال مختلفة، أو يقع من الألوان، وبعد ذلك كان يطلب إلى المجرب عليهم أن يفاضلوا بين هذه الأشكال، ويحددوا ما هي الأشكال أو الألوان التي يجدون فيها لذة أعظم. وهكذا يتضح في تجربة تجرى على ٤٥٥٦ شخصاً أن اللون الأزرق مفضل على القرمزي. أو أن اللون البرتقالي أقل الألوان جاذبية على الإطلاق^(١)، وفي تجربة أخرى يتضح أن الشكل الذي يجمع بين الأسود والقرمزي والرمادي مفضل على ذلك الذي يجمع بين الأصفر والرمادي والأحمر^(٢)، وهكذا.

والآن، فما قيمة هذه النتائج؟ لقد كان القائلون بهذه التجارب يأملون أنه، إذا أمكن تحديد مدى الشعور باللذة إزاء ألوان منفردة، فعندئذ يمكن تفسير قيمة أعمال فنية. "فمن الممكن آخر الأمر النظر إلى التأثير المركب للوحات أو أعمال معمارية أو مناظر طبيعية على أنه تأثير لألوان تبعث لذة بدرجة معينة، وتجمعها

(١) ألبرت ر. تشاندلر: الجمال والطبيعة البشرية ص ٧٢ - ٧٣.

Albert R. Chandler: Beauty and Human Nature (N. Y., Appleton - Century, 1934)

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٤ - ٨٦.

علاقات .. تبعث لذة بدرجة معينة.^(١) غير أن هذه المحاولة عقيمة منذ البداية. فدلالة وقيمة لون مأخوذ على حدة. تختلفان اختلافا تاما عما تكونان عليه داخل اللوحة. ففي العمل الفني الكامل، يكون مظهر اللون وقدرته على إمتاعنا وإثارة خيالنا وانفعالنا. متوقفا على العلاقات المتبادلة مع كل شيء آخر في اللوحة. فاللذة التي يبعثها تتأثر بتركيب الصبغة اللونية، والطريقة التي يرتبط بها بالألوان الأخرى، والأنماط الشكلية للخطوط والكتل في اللوحة. والناس أو الحوادث التي تؤلف "الموضوع"، والقدرة التعبيرية الانفعالية للعمل بأسره، وعلى عديد من العوامل الأخرى. فالأخضر المصفر إذا ما جرد عن لوحة من لوحات "تولوز لوتريك" قد يبدو سخيلا أو فارغا. على الإطلاق عندما نراه داخل اللوحة الكاملة. وعلى ذلك فإن أى استدلال من التجارب المتعلقة بالبقع اللونية على قيمة الأعمال الفنية لا بد أن يكون مضللا إلى أبعد حد. وكما يقول الأستاذ مورجان، فإن "الاستجابة للوحة الفنان إل جريكو (El Grco) على حائط متحف ليست مماثلة على الإطلاق للمقارنة بين مستطيلات من الورق المقوى ... ومن الصعب أن نرى .. كيف يمكن الجمع بين أى عدد من مقارنات الورق المقوى هذه، الواحد منها فوق الآخر"^(٢) من أجل تفسير استجابتنا للأعمال الفنية. والواقع أن كثيرا من علماء النفس قد ضلوا الطريق لأنهم لم يفكروا بطريقة نقدية في طبيعة الفن، ولم ينتفعوا من النتائج التي يصل إليها علم الجمال. ولو كانوا قد فعلوا ذلك، لأدركوا الفوارق الهامة بين أجزاء العمل الفني وبين العمل الفني ذاته.

وهناك وجه آخر من أوجه النقص في هذا النوع من التجريب. فقد افترض علماء النفس أن قيمة الفن تقاس تبعا لمقدار ما نشعر به إزاءه من لذة. وقد يظن المرء أن من الواضح أن الأعمال الفنية تكون جيدة إذا كانت تجلب لذة، ورديئة إذا لم تكن كذلك. ومع ذلك فإن هذا واحد من الاعتقادات التي يتخذ منها علم الجمال

(١) المرجع نفسه، ص ٧١.

(٢) دجلاس ن. مورجان "علم النفس والفن اليوم" (مقال).

Douglas N. Morgan: "Psychology and Art Today" "Jounal of Aesthetics and Art Criticism, ix, (1950), P.94.

وقد أعيد طبع هذا البحث في كتاب "مشكلات علم الجمال" نشرة فيفاى وكريجر.

Eliseo Vivas and Murray Krieger, eds.: "The Problesms of Aesthetics"(N.Y., Rinehart, 1953) pp. 30- 47.

موقفاً "نقدياً". ولو أمعنت الفكر في هذا الاعتقاد، فهل تجد نفسك عندئذ على استعداد للقول إن كل الأعمال الفنية القيمة تبعث لذة؟ وماذا نقول عن التراجيديا، مثل "ماكبت"؟ إن هذا العمل لا يعد عادة فناً "جيداً" فحسب، بل إنه يعد فناً "عظيماً". ومع ذلك فإنه تصوير مؤلم للشر وخيبة الأمل. وليس في وسعنا، في هذا المقام، أن نبحث في مفارقة التراجيديا^(١)، بل سنتحدث عنها فيما بعد. ومع ذلك فلزم علينا أن ننتبه، في الوقت الحالي، إلى أن التجريب السيكولوجي قد افترض، باستخفاف، صحة شيء ينبغي أن يختبر بطريقة نقدية^(٢).

. . .

ولنلخص الآن مناقشتنا للحجة الأولى، القائلة إن دراسة علم الجمال غير ضرورية لأن هناك دراسات أخرى تبحث في الفن وتستطيع أن تجيب عن جميع أسئلتنا، فقد رأينا أن هذه الحجة باطلة، وأن هناك أسئلة حاسمة معينة عن الفن لا تستطيع دراسة من هذه الدراسات أن تختبرها. كما رأينا أن عدم القيام بهذا الاختبار كثيراً ما يضعف أبحاثها أو يجعلها باطلة. ومن هنا كان لزاماً على الدراسات غير الفلسفية أن تستعين بالتفكير الذي يتم في ميدان علم الجمال. ومن جهة أخرى فإن علم الجمال لا يملك أن يتجاهل هذه الدراسات الأخرى. فلا بد له أن ينتبه إلى نتائجها، وأن يستعين بها على الإجابة عن أسئلته المتعلقة بطبيعة الفن وقيمه. ولو لم يفعل علم الجمال ذلك لكان يمارس نشاطه في فراغ. فليس في وسعه أن يتكلم كلاماً مفهوماً عن الفن "بوجه عام" إلا إذا أُلِمَ بالشواهد المتعلقة بأعمال فنية معينة، وهى الأدلة التى تتراكم لدى علماء النفس ومؤرخى الفن ونقادها، الخ. وهذا يؤدي بنا إلى توجيه نصيحة إلى قارئ هذا الكتاب. فعليك دائماً أن تختبر ما يقال هنا بتطبيقه على معرفتك الخاصة عن الفن، وما تعلمته في دروس الأدب وغيره من الميادين. وبطبيعة الحال فإن هذه المعرفة محدودة على الدوام (إذ أنه لا يوجد شخص لديه معرفة شاملة للفنون جميعاً)، غير أن الرجوع إلى هذه الشواهد هو وحده الذى يتيح لنا أن نكون فكرة واضحة عن اعتقاداتنا وندرك إن كان لها مبرر أم لا.

(١) هناك نقطة ضعف أخرى في أمثال هذه التجارب سنشير إليها فيما بعد؛ انظر الفصل التالى.

وعلى ذلك فإن علم الجمال والدراسات غير الفلسفية للفن يكمل كل منهم الآخر. فعلم الجمال ليس بديلا عن أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من الميادين، ولا بد له من أن ينظم نتائجها ويرتبها حتى يصل إلى اعتقادات سليمة عن الفن. كما أن الدراسات غير الفلسفية تستطيع الانتفاع من هذه الاعتقادات في توجيه أبحاثها. وينبغي علينا أن نكون على استعداد لتغيير اعتقاداتنا في ضوء الشواهد الجديدة. كما ينبغي أن نتخذ الفروع الأخرى، كعلم النفس، من اعتقاداتنا المعدلة بدورها مرشدا لأبحاثها التي ترمى إلى كشف مزيد من الشواهد. هذه هي الطريقة التي تقدم بها كل معرفة بشرية، وتلك عملية ليست لها نهاية.

• • •

الحجة الثانية:

إن دراسة علم الجمال عقيمة، لأن قيمة الفن لا تعرف إلا بواسطة تجربة شخصية مباشرة. فلو شئت أن تعرف طبيعة الأعمال الفنية وتفهم معنى تذوقها والاستمتاع بها، فكل ما عليك هو أن تمر بالتجربة المباشرة، تجربة مشاهدتها والاستماع إليها. أما إذا حاولت أن تفعل ذلك بالتفكير في الفن وال كلام عنه، فإن مآلك حتما - كما تقول هذه الحجة - إلى الإخفاق.

هذه حجة قديمة جدا، وهي مازلت شائعة جدا حتى يومنا هذا والواقع أن مثل هذه الحجة لم توجه فقط ضد علم الجمال، بل لقد وجهت أيضا ضد كثير من المواقف النظرية الأخرى تجاه التجربة البشرية. وأول ما نود أن نقوله هو أن من الواضح أن ممارسة تجربة معينة تختلف في نواح كثيرة عن التفكير فيها أو معرفة شيء عنها. فأكل وجبة ليس مماثلا لدراسة علم وظائف الأعضاء أو التغذية؛ ورؤية اللون الأحمر ليست مماثلة لصياغة قوانين في علم الضوء. وبالمثل فإن قراءة رواية أو سماع سيمفونية يختلف عن الاختبار النقدي لاعتقاداتنا عن الفن، وإذن فهذه الحجة تفيد في الحيلولة دون الخلط بين هذين الأمرين، هذا إذا لم تكن لها أية فائدة أخرى. فدراسة علم الجمال لا يمكن أن تكون بديلا عن التذوق العميق المباشر للفن.

غير أن ما نحن بصدده هو فهم تجربتنا. وليس ثمة تجربة تفسر ذاتها. فتجربة رؤية اللون الأحمر لا تفسر كيف نتوصل إلى ممارسة هذه التجربة. أو ما هي العمليات التي تحدث أثناء ممارسة التجربة. ولا بد لمعرفة ذلك من أن نأخذ على عاتقنا دراسة تركيب أعيننا وجهازنا العصبى. وطبيعة الموضوعات الفيزيائية. والضوء. الخ. ولا يستطيع أحد أن ينكر. بطريقة جديدة. أننا قد اكتسبنا بهذه الطريقة معرفة مؤكدة عن الإحساس البصرى. إن هذا النوع من المعرفة التصورية (Conceptual) يتسم بأنه أوسع من الرؤية المجردة للون فى أية تجربة بعينها. وهو يتمثل فى مبادئ وتعميمات لا تصدق على تجربة رؤية واحدة فحسب. بل تصدق على عدد ضخم من هذه التجارب. وكما قلنا من قبل فإن هذه المعرفة مختلفة عن المعرفة المكتسبة بالإحساس، ولكنها لا تقل عنها أهمية.

وبالمثل فإن الحجة القائلة إننا لا نستطيع أن "نعرف" الفن إلا بتجربة مباشرة لا تبدو مقبولة إلا لأن لفظ "نعرف" هذا غامض. فنحن نريد أن نتعلم ما هي الظروف التي تصبح لنا فيها تجربة تذوق جمالى، وعلى أى نحو تختلف هذه التجربة عن سائر التجارب الإنسانية. غير أننا لا نستطيع أن نعرف ذلك أبدا من التجربة الخرساء ذاتها، بل لابد لنا من أن نحلل كثيرا من هذه التجارب ونقارنها ونفكر فيها حتى نكتسب فهما عقليا وبالمثل فإن التجربة وحدها لا تستطيع أبدا أن تفسر ما الذى نعنيه عندما نتحدث عن "الفن الجميل"، وكيف يختلف عن الموضوعات غير الفنية. وهنا أيضا نجد أن التفكير حول مجموعة كبيرة من الموضوعات ينبغي أن يعقب التجربة المباشرة لواحد منها. ومالم يحدث ذلك، فإن التجربة البشرية تكون محدودة بدرجة مؤسفة.

ومع ذلك قد يقال إن المعرفة التصورية خارجة تماما عن مجال تجربة الإدراك المباشر للفن. فأى شىء قد نفكر فيه عن "الفن" لا صلة له باستمتاعنا بالإعمال الفنية الخاصة. غير أن هذا بدوره غير صحيح، كما سأحاول أن أثبت عند مناقشتى للحجة التالية.

. . .

الحجة الثالثة:

إن دراسة علم الجمال ضارة. لأنها تجمد اهتمامنا بالفن، وتقضى على حيوية الأعمال الفنية وروعيتها. وقد كتب الشاعر كيتس يقول:

ألا يفر كل ما هو خلاب هاربا
بلمسة مجردة من الفلسفة البادرة؟ ...
إن الفلسفة لتحبس أجنحة الملاك،
وتقهر كل الأسرار بالمسطرة والخط،
وتفرغ الهواء المسكون، والمنجم المحاط بالأسرار
وتفكك نسيج قوس قزح.

(لاميا Lamia)

هنا يتحدث كيتس باسم الكثيرين ممن لديهم حساسية صادقة للفن وولع به فلو حللنا الفن وحاسبناه على كل صغيرة وكبيرة، لجعلنا منه شيئا جامدا باهتا، فلا يعود كائنا تشيع فيه الحياة والنشوة المثيرة للخيال والقوة الانفعالية، بل إننا "نقتله لكي نشرحه". ولو توقفنا لكي نفكر في تجربتنا المتعلقة بتذوق الفن، وحاولنا أن نفهم العناصر التي تؤلفها. لكان في ذلك خنق لهذه التجربة، وإذن فلنتخل عن هذا التحليل، ولنكتف بالاستمتاع بالفن، بطريقة تلقائية. وحتى أقصى مدى ممكن. فما علم الجمال إلا ضرب من التجديف ينزع السرعاء هو غال نفيس، ولو أطلقنا له العنان "لحبس أجنحة الملاك".

ولو كانت هذه الحجة الموجهة ضد دراسة علم الجمال صحيحة، لكانت أقوى الحجج على الإطلاق: إذ لا يمكن أن يعاب على أن أى نشاط أكثر من كونه يحطم القيم الإنسانية. ولو كان علم الجمال يفسد بالفعل تذوقنا للفن، بحيث لا يعود الفن شيئا مثيرا يمكن الاستمتاع به، لكان ذلك أقوى سبب ممكن للامتناع عن دراسته. ولكن هل لعلم الجمال مثل هذا التأثير حقا؟

هذا جائز، ولكننا إذا أدركنا ما نفعله بوضوح، لما تعين أن يؤدي إلى ذلك. والخطر الأكبر الذى ينبغى تجنبه هو خطر الخلط بين تجربة التذوق المباشرة وبين المعرفة الانعكاسية المتعلقة بالفن، وهما الأمران اللذان ميزنا بينهما عند مناقشة

الحجة الثانية. ونحن نقع فى هذا الخلط عندما نستخدم العمل الفنى فى اختبار اعتقاد أو نظرية معينة عن الفن تكون لها أهمية بالنسبة إلى دراستنا الجمالية. بدلا من أن نستجيب لسحره ولتأثيره الطاعى. فالإقبال على الفن بمثل هذا الاهتمام العقلى ليس هو الطريق إلى تذوقه. وبالمثل فإننا لو حاولنا أن نحلل تجربة التذوق من أجل الوصول إلى فهم لها. فلن نعود قادرين على الانتباه للموضوع الفنى، بل إن هذه التجربة. شأنها شأن معظم تجاربنا الأخرى. ستنهار أو يتغير طابعها عندما تتعرض للاختبار الواعى بذاته. وعندئذ تكون النتيجة خسارة لنا. ذلك لأن "الأرجح أن تذوق الجمال افضل من فهمه"^(١). كما قال الأستاذ "Lee". وليس هذا حكما صحيحا فحسب. بل إن من الواجب تأكيده بحذف كلمة "الأرجح". فهذا الحكم يظل صحيحا حتى على الرغم من أن مسائل علم الجمال يمكن أن يكون لها فى ذاتها قدر كبير من الطرافة والإثارة.

ومع ذلك فإن عملية إيضاح اعتقاداتنا وتبريرها ليست منفصلة تماما عن تذوقنا للفن، كما قلنا من قبل. فإن الأهمية الأولى لاعتقاداتنا ترجع إلى أننا نسلك فى ضوء ما نعتقد. فاعتقاداتنا عن الفن وما يجعل له قيمة تتحكم فى نظرنا إلى الأعمال الفنية وفيما نحاول أن "نستخلصه" منها. وهناك فارق كبير بين الاعتقاد بأن للفن قيمة لأنه مما يلذ لنا أن نراه أو نسمعه، والاعتقاد بأن وظيفته هى أن يخلق إثارة انفعالية، وكذلك بين هذين معا والاعتقاد بأن ما ينبغى أن نبحث عنه فى العمل الفنى هو شخصية الفنان. فلنفرض مؤقتا أن كل واحد من هذه الاعتقادات، أو جميعها باطل. ولنفرض أن الفن ليس فى حقيقته ما تقول به هذه الاعتقادات. عندئذ لا يكون معتنقو هذه الاعتقادات مستمعين فعلا بالقيمة الحقيقية للفن، أو يكون قدر كبير من قيمته قد فاتهم. أما الاختبار النقدى لاعتقاداتهم، وبحسب اعتقادات الآخرين، فقد يؤدى إلى نظرة أسلم إلى الفن. وبالتالي يجعل تجاربهم الفنية أكثر حيوية وإرضاء. فتحليل الفن، الذى تعترض عليه الحجة الثالثة، قد يكشف عن قيم جديدة ومجالات جديدة للاهتمام فى الفن. وعندما

(١) هاروندين. لى: "الإدراك الحسى والقيمة الجمالية" ص ٩

Harold N.Lee: "Perception and Aesthetic Value", P. 9. Prentice - Hall Englewood Cliffs, N.J.

يحدث ذلك - وكثيرا ما يحدث - فإنه يؤدي إلى تكذيب الحجة. ذلك لأن خير دليل على أن دراسة الجمال لا تؤدي إلى تبلد إحاسنا بالفن هو أنها كثيرا ما تجعل تذوقنا أكثر رهاقة وإرضاء.

على أن الحجة الثالثة لم تكن موجهة ضد علم الجمال وحده، بل أيضا ضد كل نوع من الحديث عن الفن "وتشريحه". وهذه الفئة الأخيرة تشمل المقررات الدراسية والمحاضرات في الفن وفي "التذوق الفني". والواقع أن المقررات الدراسية المتعلقة "بالتذوق الفني" كثيرا ما تكون بعيدة كل البعد عن تنمية الاهتمام بالفن. فهي في كثير من الأحيان تقضى على أى اهتمام قد يكون لدى الطالب في بادئ الأمر. ولهذا السبب يتحدث الكثيرون الآن عن "التذوق الفني" وفي أعينهم نظرة ازدراء وسخط. وفي اعتقادي أن السبب الرئيسي الذي يجعل هذه المقررات الدراسية ضارة إلى هذا الحد في كثير من الأحيان. هو أنها تطمس التمييز بين الاستمتاع بالفن والكلام عنه. ولكننا حين نفهم هذا التمييز، نستطيع أن نطبقه على تعليم "التذوق الفني". وعندئذ يستطيع مثل هذا التعليم أن يتجنب الأخطاء الرئيسية التي ألحقت به في الماضي أبلغ الأضرار. وهكذا فإن هذا الميدان، شأنه شأن ميداني علم النفس والنقد الفني، يستطيع أن ينتفع من أية مناقشات كتلك التي نقوم بها الآن.

□ □ □

الحجة الرابعة:

إن دراسة علم الجمال عقيمة لأن الأعمال الفنية فريدة تماما، بحيث لا نستطيع أبدا أن نجد أى شيء يصدق على الفن بوجه عام. فعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن "بوجه عام". وعلى ذلك فإنه يحاول أن يحدد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية الخاصة. غير أن الأعمال الفنية لا تشترك إلا في القليل، أو لا تشترك في شيء على الإطلاق. بل إن كل عمل فني بعينه فريد في نوعه، لا يشبه أى شيء آخر. فلنتأمل قصيدة لوورد زورث. وأوبرا لفاجنر، ولوحة لبيكاسو. إننا نسمى هذه كلها "أعمالا فنية". ولكن ما أعظم الفارق بينها! إنها تختلف على أنحاء واضحة معينة - إذ أن أحدها يتألف من كلمات. والثاني من زيوت على

قماش، الخ، والأهم من ذلك أن التجربة التي يثيرها أحدها فنيا لا تشبه على الإطلاق تلك التي يثيرها الآخر. وهذا التفرد بعينه هو الذى نعتز به فى العمل الفنى. فالعمل هو العمل نفسه. وهو يختلف عن كل ما عداه فى العالم. ولو حاولت أن تقول لشخص غارق فى الحب إن موضوع حبه "لا يختلف عن أى إنسان آخر - فهو حيوان من الثدييات له رجلان وجهاز عصبى معقد"، لنفد صبره منك. ولكان على حق فى ذلك. فبرغم صحة ما تقول، فإنك تغفل نفس السمات المميزة للمحبوبة، التى تنفرد بها ذاتها الساحرة عن سائر البشر ومثل هذا يصدق على الفن. فإذا فكرت فى عمل تشعر نحوه بإعجاب خالص، وليكن رواية أو لحناً، لوجدت أنك تحبه نظراً إلى السمة المميزة له. وهى الإثارة الخالصة للقصة أو جاذبية اللحن، فالأعمال الفنية ليست مثل دبابيس الورق أو السيارات التى تخرج من مصنع واحد. كلها متشابهة وكل منها مماثل فى وجودته للآخرين. وهكذا تنتهى هذه الحجة إلى أن من العقيم أن نحاول الوصول إلى أية تعميمات عن "الفن"، كتلك التى يحاول علم الجمال أن يصل إليها.

هذه الحجة على قدر كبير من القوة؛ وينبغى أن نفكر فيها بجدية تامة.

إننا نعرف الأشياء، إلى حد بعيد، عن طريق السمات أو الخصائص التى تشترك فيها مع أشياء متعددة أخرى. فلنتأمل معرفة بسيطة مثل "هذه المنضدة خضراء". إن معرفة أن هذا الشيء منضدة، وليس كرسيّاً أو قطعاً، يقتضى منا أن نتعرف على خصائص معينة تتمثل فى مناضد أخرى - إذ أن لها أرجلاً، وهى تُستخدم لوضع وجبات الأكل، وتباع فى محلات الأثاث، الخ. وبالمثل فالقول إنها "خضراء" يفترض معرفتنا بالتشابه بين لونها وبين لون أشياء أخرى - كالزرع والأعلام والملابس التى ترى فى عيد القديس باتريك^(١). ولو لم تكن الأشياء متشابهة فيما بينها فى نواح معينة لما أمكننا التعرف عليها أو تصنيفها. ولو وجدنا أماناً على حين غرة شيئاً مختلفاً من جميع الأوجه عن أى شيء آخر عرفناه من قبل، لوقفنا إزاءه حائرين تماماً، ولكننا أشبه بالشخص الهمجى الذى يرى طائرة لأول مرة. ولكن حتى الهمجى ذاته يحاول أن يتغلب على جهله عن طريق وصف هذا

(١) عيد قديس إيرلندا الكبير، يحتفل به فى ١٧ مارس من كل عام بارتداء ملابس وغطاءات للرأس خضراء اللون.

(المترجم)

الشيء الغريب على أساس تشابهه مع ما رآه من قبل - فيسميه "طائرا ضخما". وربما كان أفضل أمثلة التفرد التام هو فكرة الله. فقد أكد التراث المسيحي مرارا أننا لا نستطيع أن نسمى الله أو نصفه. لأنه مختلف تماما عن أى كائن آخر. ونحن بالطبع نستخدم ألفاظا مبنية على تجربتنا الخاصة. كما يحدث حين نقول إن الله محبة أو أنه عادل. غير أن هذه ليست إلا تقريبات ضعيفة الصلة بالأصل: إذ أن الطبيعة "المتعالية" لله ليست فى واقع الأمر مماثلة لأى شىء مما رأينا أو عرفنا.

والآن. فلنطبق هذه الطريقة فى الاستدلال على الفن - فكما نقول: إن موضوعات معينة مناضد. فإننا نقول أيضا إن بعض الموضوعات أعمال فنية. ويبدو أن هذا ينطوى ضمنا على القول بأن هناك بالفعل خصائص مشتركة بين هذه الموضوعات. تتشابه بفضلها. والسؤال بالنسبة إلى علم الجمال هو: "ما هى هذه الصفات التى تجعل من الشىء عملا فنيا؟".

على أن المدافعين عن الحجة الرابعة ينكرون أن تكون هناك أية خصائص كهذه، إذ أن الأعمال الفنية، على ما يقولون، فريدة. ومع ذلك فإن هذا الرأى لا يدعم حجتهم. ذلك لأن كل شىء فريد فى ناحية معينة. فهذه المنضدة تشبه المناضد الأخرى، ومن هنا كان فى استطاعتنا معرفتها ووصفها بأنها منضدة. ومع ذلك فإن هذه المنضدة فريدة، لأنها توجد فى هذه الغرفة بعينها، وفى قرصها هذه القطعة المحفورة الغريبة الشكل، وهى إرث تعزى به العائلة. فكل الأشياء إذن فريدة فى جوانب معينة، متشابهة فى جوانب أخرى. ولكل إنسان سمات جسمية أو نفسية تميزه. مع ذلك فإن هذا لا يمنعنا من الاعتراف بتلك الخصائص المشتركة بين الناس جميعا. ففردانية الشىء فى نواح معينة لا تحول بيننا وبين معرفته.

ومن الجائز أننا سنجد، خلال دراستنا، أن أوجه الاختلاف بين الأعمال الفنية أهم بكثير من أوجه الشبه بينها. وقد نجد أن الجوانب التى تتشابه فيها الأعمال الفنية تافهة. وقد لا تفسر هذه السمات المشتركة القيمة التى نجدها فى الفن، مثلما أن الوصف السطحى الذى اقتبسناه من قبل لا يفسر قيمه المحبوبة. فإذا كان الأمر كذلك، كان خيرا لنا أن نكف عن الكلام عن "الفن" بوجه عام، وأن نكرس وقتنا للفنون الخاصة - كالشعر والموسيقى والعمارة، الخ - ولأعمال فنية

خاصة. ولكن كيف نتخذ هذا القرار ما لم نبحث بالتفصيل فى طبيعة الفن، عن طريق اختبار أعمال فنية وبحث النظريات الرئيسية فى الفن؟ وبعبارة أخرى فإن الطريقة الوحيدة التى نستطيع بها أن نكتشف وجود أوجه شبه هامة بين الأعمال الفنية هى دراسة علم الجمال. إن الحجة الرابعة يبدو أنها تقدم مخرجا سهلا. لأنها تقطع الطريق على الدراسة منذ البداية الأولى. ولكنها لم تقدم إثباتا لموقفها. ولا يمكنها أن تفعل ذلك مالم نكن قد أتممنا دراستنا. أما أن نقول من بادئ الأمر إن المستحيل إيجاد تعميمات هامة عن الفن. فما ذاك إلا تعنت بحث فى الرأى.

على أن لهذه الحجة فائدتها. بالرغم من كونها غير حاسمة. فهى تدفعنا إلى أن نتذكر دائما وجود فوارق بين الأعمال الفنية. وبذلك تعصمنا من الانزلاق إلى تعميمات متسعة عن "الفن" فى الوقت الذى لا نكون فيه قد قمنا إلا باستعراض أعمال فنية محددة. فمن الواجب أن نعمل فى الفن حسابا لاختلافات الوسائط - كالأدب والتصوير والرقص والسينما وغيرها. وكذلك لاختلافات العصور "والأساليب". وعلى هذا النحو وحده يمكننا أن نكون على ثقة. نسبيا من أننا لم نتجاهل الفوارق البارزة بين الأعمال الفنية أو نتغافل عنها. وهذا أمر لا مفر منه إذا شئنا أن تكون اعتقاداتنا عن الفن منطبقة على وقائع الفن ذاتها. فضلا عن ذلك فإننا إذا توصلنا إلى بعض التعميمات عن الفن، فينبغى أن نتذكر أن الأعمال الفنية. كغيرها من الأشياء، تتميز بالفردانية مثلما تتميز بالتشابه. ومن الواجب ألا نترك الغشاوة تتراكم على بصيرتنا، فلا نرى فى الأعمال الفنية سوى الخصائص التى تشترك فيها مع أعمال أخرى، ولا ندرك ما هو مميز لها. فهذا أمر لا يقل ضرره فى مجال تذوق الفن عنه فى مجال الحب.

٣- كيف ينبغى أن ندرس علم الجمال؟

كانت مناقشتنا حتى الآن تنطوى ضمنا على جزء كبير من الإجابة عن هذا السؤال. ولكن نظرا إلى أهمية السؤال، فإننا نراه جديرا بإجابة صريحة فى هذا المقام. أول وأهم ما ينبغى أن يقال هو أن من الضروري أن ندرس علم الجمال بطريقة نقدية. ومعنى ذلك - كما رأينا من قبل - أننا يجب أن نكون على استعداد لتحدى اعتقاداتنا المتعلقة بالفن، لكى نحدد مواطن القوة والضعف فيها. وهذا أمر

يتعين علينا عمله. سواء أكانت تلك هي اعتقاداتنا نحن أم اعتقادات "الرأى الشائع" أم "سلطة" ما. فلا بد لنا أن نطالب بأن يوضح معنى هذه الاعتقادات. ولا بد لنا أن نفحص طريقة التفكير التى توصلنا بها إلى هذه الاعتقادات، ونقرر إن كانت سليمة أم لا. ولا بد لنا أن نتبين إن كانت هذه الاعتقادات متسقة منطقياً مع اعتقادات أخرى تثبت صحتها أم لا. فإن لم تكن. فلا بد من رفضها. وبالإضافة إلى إيضاح معنى اعتقاداتنا وتحليل صحتها المنطقية. ينبغى أن نختبر صواب هذه الاعتقادات بفحص الشواهد المتصلة بها. وهذه تشمل، كما رأينا من قبل. الشواهد التى تتجمع فى ميادين للدراسة كعلم النفس. وتاريخ الفن، والنقد الفنى. أما إذا لم يكن الاعتقاد مؤيداً بشواهد كهذه فإن من الواجب التخلّى عنه. وحيث لا تكون الشواهد قاطعة. سلباً أو إيجاباً، فإن من واجبنا الامتناع عن الحكم. وعلينا ألا نأخذ أبداً بأى اعتقاد بدرجة من الإقناع تزيد على ما تبرره الشواهد المتوافرة.

أى أن من واجبنا، على حد تعبير الفيلسوف الأمريكى وليم جيمس، أن نحتفظ "بنوافذ الذهن" مفتوحة. فنبحث دائماً عن شواهد جديدة. ونغير اعتقاداتنا عندما نجد هذه الشواهد. وينبغى أن نقاوم ذلك الإغراء القائم دائماً، وهو إغراء قبول الشعارات الرنانة أو الآراء المتحيزة عن الفن، مهما بدا من جاذبيتها، دون اختبار نقدى لها. أما أولئك الذين يستسلمون لهذا الإغراء فإن خسراهم مبين: فلاهم قادرون على أن يعرفوا إن كان لاعتقاداتهم ما يبررها، ولا هم يستمتعون بالرضا والإثارة الحقيقية التى نجدها فى عملية نقد الاعتقادات، وربما كان الأدهى من ذلك كله أن تجربتهم الفنية تكون شوهاء أو عمياء لضعف الاعتقادات التى يخوضون بها ميدان الفن.

ويترتب على ذلك كله أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية. وهذا يعنى ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن، وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع. فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أى شىء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية. وينبغى أن يصاغ أى اعتقاد أو أية نظرية بوضوح كاف بحيث نستطيع أن نضعه موضع الاختبار أمام الشواهد التجريبية. أما الاعتقاد الذى لا ينجو من الإخفاق فى هذا الاختبار إلا لأن صيغته

تبلغ من الغموض حدا لا نستطيع معه أن نقرر أى الشواهد هى التى تأتى فى صفه أو ضده. أو لأنه يشير إلى ما لا يمكننا ملاحظته أبدا فى التجربة البشرية. فينبغى أن نعهده راسبا فى هذا الاختبار: ونصفه بأنه اعتقاد "لم تثبت صحته".

وتعنى دراسة علم الجمال على هذا النحو أن من واجبنا تجنب خطأين كانا عاملين على تشويه كثير من التفكير السابق فى علم الجمال:

١- فكثير من النظريات التقليدية فى الفن والجمال لم تصل إلى استنتاجاتها عن طريق فحص أعمال فنية عينية وتجربة التذوق الفنى. وإنما وضعت صيغة لنظرة مفرطة فى الطموح عن "الوجود". ثم استدلت من هذه على ما ينبغى أن تكون عليه طبيعة الفن. ولقد كانت هذه النظريات "الميتافيزيقية" فى الفن تنطوى أحيانا على استبصارات صحيحة، ولكن لما كانت نظرياتها فى "الوجود" مشكوكا فيها إلى حد بعيد. ولما كانت تتجاهل المعطيات التجريبية للفن والاستمتاع به. فإن النتائج التى تستخلصها كانت فى معظم الأحيان ضئيلة القيمة. وقد وصف عالم النفس الألمانى "فشنر Fechner" هذه النظريات بأنها نسير "من أعلى إلى أسفل". أما نحن فسوف ندرس علم الجمال "من أسفل إلى أعلى"، بحيث نبنى نظرياتنا بقدر استطاعتنا، على الشواهد التجريبية.

٢- قيل عن الفن كلام كثير، وكتبت عنه كتابات متعددة، تهدف ظاهريا إلى تفسير طبيعته وقيمه، ولكنها أدت فى واقع الأمر إلى نتيجة مختلفة كل الاختلاف، إذ أنها لم تكن إلا شعرا خياليا عن الفن. فهناك قدر كبير من علم الجمال، فى الماضى والحاضر، كان مكرسا للتغنى بأمجاد الفن. وذلك بطبيعة الحال شاهد على القوة الكبرى والقيمة الهائلة للفن، إذ أن الناس عادة يكيلون المدح لما هو أقرب إلى قلوبهم. أما لو نظر إلى هذه المدائح على أنها تفسيرات واضحة موثوق منها تجريبيا لطبيعة الفن، لما أدى ذلك إلا إلى الخلط والاضطراب. فلنتأمل مثلا "تعريفات" مزعومة للفن مثل: "الفن هو الحائل الوحيد بيننا وبين الفوضى" أو "الفن هو الوحدة بين الإنسان والطبيعة"، أو "الجمال هو التعبير الأسمى عن الوجود المطلق، كما يفصح عن نفسه من خلال الإنسان" إن عيب هذه التعريفات ليس كونها باطلة، بقدر كونها مفتقرة إلى الدقة، ولا تنبئنا إلا بأقل القليل. وهى

فى الواقع تبلى من الغموض حداً يصعب معه تحديد مصدر نلتبس لديه الشواهد التى نختبرها بها. فلنحاول إذن الابتعاد عن هذا الخيال الشمرى ونحن ماضون فى دراستنا.

وأخيراً: فمن الواجب أن ندرس علم الجمال بإحساسٍ من "حب الاستطلاع". وعلينا أن نحاول الاحتفاظ باهتمامنا "بالكشف" - أعنى بكشف الجديد عن الفن وعن النظريات المختلفة فيه. والنور الذى يتطاير منها عندما تُقدَح كل منها ضد الأخرى، وعن علاقات الفن بغيره من مجالات التجربة البشرية. والحق أن دراسة علم الجمال يمكن أن تنطوى على إثارة بالغة بالنسبة إلى المشاهرين على البحث والتنقيب، والمتمسكين بالروح "النقدية". وأنا لنجد لدى معظم الطلاب قدراً كبيراً من حب الاستطلاع التلقائى حول هذه المسائل، مالم يُقتل حب الاستطلاع هذا فيهم نتيجة لما يقرأونه فى الكتب المدرسية أو ما يسمعون فى قاعات الدرس. وكل ما نرجوه ألا تقع دراستنا فى هذا الخطأ.

٤- المجالات الرئيسية للدراسة:

عندما نتحدث عن الفن والاستمتاع به، نستخدم ثلاثة ألفاظ رئيسية: هى "الفن" و "الاستطيقى: و" الجمال". ومن الجوانب الهامة فى مهمتنا أن نصل إلى معان واضحة دقيقة للألفاظ التى يستخدمها الناس دون دقة وبدون تفكير. وسوف نكتفى الآن بتقديم تحليل مبدئى لمعنى هذه الألفاظ، والعلاقات بينها، وستكون هذه النقطة بداية لتحليل لاحق. فضلاً عن ذلك فإن كلاً من هذه الألفاظ يشير إلى ميدان مختلف من ميادين الدراسة فى علم الجمال. ومن هنا فإن المناقشة الحالية ستعطينا فى معرفة الميادين الرئيسية التى ينبغى أن تتشعب إليها دراستنا، كما أننا ستفسر سبب معالجتنا لهذه الميادين بالترتيب الذى تظهر به فى هذا الكتاب.

إن الناس كثيراً ما يستخدمون ألفاظ "الفنى" و "الاستطيقى" و "الجميل" كلاً محل الآخر. فهم يعبرون عن إعجابهم بموضوع وضع له تصميم بارع رائع فيقولون إنه "فنى بدرجة رفيعة" أو "استطيقى إلى حد بعيد" أو "جميل" غير أن هذا استخدام يدعو إلى الأسف، لأنه يخلط بين ثلاثة أنواع من الوقائع يختلف كل منها عن الآخر كل الاختلاف. وإن معظمنا لنذكر هذه الاختلافات ولو بطريقة غامضة.

فلفظ "الفن" يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشرى . وهكذا نتحدث عن "الفنان الخلاق" وعن نتاج نشاطه ، وهو "العمل الفنى". والجمال" يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها. أما "الاستطيقى" فهو أقل هذه الألفاظ شيوعا. وعندما يستخدم. يحتفظ فى كثير من الأحيان بمعنى اللفظ اليونانى الذى اشتق منه (Aisthesis). إذ أنه يشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها. ومن الواضح أن خلق الموضوعات. وقيمة الموضوعات. وإدراكها. هى أمور مختلفة كل الاختلاف. وسوف تزداد الفوارق بينها وضوحا كلما سرنا فى دراستنا شوطا أبعد.

فتحت عنوان "الفن" نود أن نعرف ما الذى يميز "الأعمال الفنية" من الموضوعات غير الفنية. وما الذى يميز :الفن الجميل "Fine art" بوجه خاص. ولكن كيف يرتبط الفن بما هو "جميل Beautiful ؟"

فلنقل فى البدء أنه ليست كل الأعمال جميلة. ففى استطاعتنا جميعا أن نتصور أعمالا ليس لها مذاق أو طابع مميز أو أعمالا قبيحة بمعنى الكلمة. فضلا عن ذلك فإن هناك أعمالا جذابة أو مثيرة ولكننا لا نميل إلى تسميتها "بالجميلة". وعندما تكون هذه الأعمال محدودة النطاق: وليست لها قيمة طاغية، نصفها بأنها "لطيفة" أو "بهيجة". فيبدو أن من غير المعقول وصف مسرحية كوميدية رخيصة بأنها "جميلة"، وإن كان من الجائز أن نجدها مضحكة إلى حد صاخب. كذلك فإن هناك أعمالا "فنية يبدو أن صفة "الجميل" محدودة جدا بالنسبة إليها. تلك هى الأعمال الفنية الهائلة والشامخة بحق، مثل "الملك لير" لشكسبير والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن، وهى أعمال نصفها بأنها "جليلة Sublime". وهكذا فإن من حقنا أن نستنتج أن فئة الأعمال الفنية ليست هى ذاتها فئة الموضوعات الجميلة.

ومن الممكن أن نصل إلى هذه النتيجة ذاتها لو درسنا هذه المسألة من الطرف الآخر: فليست كل الموضوعات الجميلة أعمالا فنية. ذلك لأن فئة الموضوعات الجميلة تضم أيضا موضوعات طبيعية لا تخلقها القدرة الفنية البشرية. فنحن نصف تكوينات السحاب الضخمة، والمناظرة الطبيعية، والأزهار بأنها "جميلة". بل إن

كثيرا من الناس يجدون مظاهر الجمال فى الطبيعة أيسر تذوقا من مظاهر الجمال فى الفن.

وهكذا نستطيع أن ندرك الآن أن دراسة "الفن" تختلف كل الاختلاف عن دراسة "الجمال". فإذا شئنا أن نعرف ما الذى يجعل الشئ جميلا، فلا يمكننا أن نقتصر على دراسة الأعمال الفنية. وإنما الواجب أن نبحث أيضا فيما نعتبره "بالجميل" عندما نصف به مناظر وحوادث فى الطبيعة. ولهذا السبب كان تعبير "فلسفة الفن" أضيق مما ينبغى بالنسبة إلى دراستنا. فعلى الرغم من أن الأعمال الفنية هى أوضح الموضوعات الجميلة وربما أهمها، فإن اهتمامنا لن يكون منصبا على الفن وحده، فضلا عن ذلك، فقد اتضح لنا الآن أن "الجميل" له فى ذاته معنى أكثر تحديدا من أن يصف جميع الموضوعات، الفنية منها وغير الفنية، التى نجد لها ذات قيمة. فالأعمال الأدبية تكون أحيانا "تراجيدية"، والسما المرسعة بالنجوم فى ليلة صيف توصف بأنها "جليلة". وهذان مفهومان ينبغى أن نعمل لهما حسابا فى مناقشتنا للقيمة، إلى جانب مفهوم "الجمال". لهذا السبب أيضا لم يكن من الصواب أن نطلق على نظريتنا اسم "نظرية الجمال" أو "فلسفة الجمال".

فلننتقل الآن إلى بحث طريقة ارتباط "الاستطيقى" "بالفن" و"الجمال". لقد اقتصرنا حتى الآن على القول إن "الاستطيقى" يدل على "الرؤية" أو الإدراك، فأى نوع خاص من الإدراك يدل عليه هذا اللفظ؟ نستطيع أن نبدأ الإجابة عن هذا السؤال إذا تأملنا الطرق المتعددة التى يمكن بها إدراك العمل الفنى. فمن الممكن النظر إلى العمل الفنى على أنه وثيقة للدعاية، مثل "كوخ العم توم" الذى أشرنا إليه من قبل. وفى هذه الحالة يكون اهتماما منصبا على أهميته فى تشكيل الرأى العام. أو قد ندرس العمل، كما يفعل المؤرخ وعالم الاجتماع، على أنه انعكاس للعصر أو الحضارة التى أنتج فيها. وهكذا فإن رسوم الشعوب البدائية يمكن أن تساعد على تفسير اعتقاداتها الدينية وأساطيرها، والكتابات الأولى لهمنجوى يمكن أن تستخدم فى دراسة الحالة الذهنية لأمريكا فى فترة الحرب العالمية الأولى. وفى هذه الحالات كلها تكون أهمية العمل راجعة إلى شئ خارج عنه، هو أصله أو نتائجه. غير أن هذه ليست هى الطريقة التى ننظر بها عادة إلى الفن. فنحن عادة نقرأ الكتب

ونستمع إلى الموسيقى لأنها طريقة أو متعة فى ذاتها. ونحن نطرح جانبا أى اهتمام يصرف أنظارنا عنها. وينصب على أمور كالتاريخ أو الحركات الاجتماعية. هذا النوع من التجربة يختلف اختلافا ملحوظا عن الاهتمام بالعمل لأى غرض خارج عن مجاله. ولفظ "الاستطيقى" يميز هذا الإدراك لموضوع ما من أجل ما فيه من طرافة أو أهمية كامنة.

فليس فى وسعنا أن نقدر القيمة التى يملكها عمل فنى فى ذاته إلا إذا أدركناه بطريقة استطيقية. أما إذا كان اهتمامنا بالعمل لا يرجع إلى كونه أداة لتحقيق هدف آخر معين. فأننا لا نستطيع أن نتذوقه بوصفه مجرد قصة أو لوحة. فعندما نتحدث عن تذوق الفن أو "الاستمتاع" به. فإن ما نعنيه هو القيمة الكامنة أو الاستطيقية للفن. ولن يكون فى وسعنا أن نفهم هذه القيمة. التى هى أهم أنواع القيم فى الفن، إلا حين نفهم الإدراك الاستطيقى. الذى يطلعنا عليها. وعندما يتم لنا ذلك. يصبح فى إمكاننا أن نتجنب الخلط بين قيمة موضوع فنى عندما يستمتع به فى ذاته وبين القيمة التى قد تكون له لأغراض أخرى. وأنه لما يدعو إلى الدهشة أن نرى إلى أى مدى يخلط الناس بين الاثنين. فهم فى كثير من الأحيان يقولون إن العمل "جيد" أو "جميل" لمجرد كونه يزيد الناس تقوى أو يدعم العقيدة الدينية. غير أن من الممكن أن تكون للعمل نتائج كهذه ويظل مع ذلك ضئيل الشأن فى ذاته إلى أبعد حد. ففي وقت الحرب، نجد أن الأناشيد أو اللافتات ذات الفعالية فى إثارة روح الولاء للوطن كثيرا ما يتضح أنها أدنى قيمة عندما ينظر إليها على أنها موسيقى أو تصوير. وبالمثل فمن الجائز أنك تعرف أناسا يعلنون إعجابهم الصريح بأعمال فنية لمجرد كونهم معجبين بحياة الفنان - إذ كانت له مغامرة حب انتهت بمأساة، أو كان يعاني مرضا معيناً، أو فر هاربا من وطنه الأصلي. ولكن من الممكن قطعا أن تكون حياة الفنان مثيرة ويكون إنتاجه الفنى سقيما إلى أبعد حد، وإذن فأمثال هؤلاء الناس يمتدحون الفن لأسباب غير صحيحة، والأهم من ذلك أن هذه المسائل الأخرى تستحوذ عليهم إلى حد أنهم لا يدركون العمل ذاته أبدا. فهم يعجزون عن تذوق ما فيه من متعة كامنة. والحق أن أى واحد منا يمكن أن يقع ضحية هذا النوع من الخلط. وعلى ذلك فلا بد لنا من دراسة الطبيعة المميزة "للرؤية"

"الاستيطيقية" لكى نتأكد من أننا ندرك العمل على نحو من شأنه أن يكشف لنا عن قيمته الكامنة. لذا فإننا سندرس التجربة الاستيطيقية فى الفصلين التاليين لكى ندرك مدى اختلافهما عن الطريق الأخرى فى النظر إلى الفن.

ومن الواضح أن إدراكنا الاستيطيقى لا ينصب على الأعمال الفنية وحدها. بل يمتد أيضا إلى الأشياء الطبيعية. فنحن ننظر إلى شجرة ضخمة ملتوية. أو إلى الأمواج المتلاطمة على الشاطئ. لأنها فى ذاتها طريفة أو درامية. وبعبارة أخرى فإن موضوعات الإدراك الاستيطيقى ليست هى الموضوعات الفنية وحدها. فضلا عن ذلك فإن الموضوعات التى تدرك بطريقة استيطيقية ليست كلها جميلة. بل قد تكون أيضا "لطيفة" أو "هزلية" أو "جذابة". وهكذا يتضح أن مفهوم "الاستيطيقى" هو أوسع المفاهيم الثلاثة التى بدأنا بها - وهى "الفن" و"الجمال" و"الاستيطيقى". ذلك لأن الموضوعات التى ندركها لطرافتها الكامنة - أعنى الموضوعات الاستيطيقية - تشمل إلى أعمال فنية وعلى موضوعات طبيعية معا. أى على ما هو جميل وما له قيمة بالنسبة إلى الإدراك الاستيطيقى على أنحاء أخرى.

لقد أوضحنا الآن أن من الضروري فهم الإدراك الاستيطيقى قبل أن نستطيع التمييز بين القيم الكامنة للفن وبين استعمالاته غير الاستيطيقية. وأود الآن أن أبين أن دراسة الإدراك الاستيطيقى ينبغى أن تسبق أيضا مناقشة الجمال.

فقد افترضنا أن "الجميل" يشير إلى ما له قيمة استيطيقية على نحو معين. وهذا الافتراض سليم فى عمومته. ومع ذلك فإن لفظ "الجميل"، شأنه شأن كثير من ألفاظ المديح فى لغتنا، كثيرا ما يستخدم بطريقة تفتقر إلى التحديد والدقة. وما أن نصبح "ناقدين" لطرقنا فى الكلام أو التفكير، حتى نصبح واعين بذلك. فكثيرا ما يعنى الناس بلفظ "الجميل"، ليس فقط كون الشيء جذابا إذا ما نظر إليه استيطيقيا، بل أيضا كونه ذا قيمة لأغراض أخرى - كما فى قولنا "إن لاعب الكرة أرسل قذيفة جميلة" أو "ما أجمله من يوم للرحلات" أو "فتاحة معلبات جميلة". هنا يكون معنى اللفظ استيطيقيا فى جزء منه. وغير استيطيقى فى جزء آخر. ولكن فى كثير من الأحيان يستخدم لفظ "الجميل" دون تمييز للتعبير عن المدح أو الاستحسان، دون أية دلالة استيطيقية على الإطلاق. وهكذا فإن متفرج الكرة المتحمس قد يهتف

"جميل" إذا ما صدر حارس المرمى الكرة لفريقه، حتى على الرغم من أنه أساء الحكم على الكرة في البداية، ووصل إليها بطريقة لا رشاقة فيها، وكان على وشك أن يدعها تفلت من يده. وبالمثل يقول كلايف بل "Clive Bell" عن عبارة "امرأة جميلة" إننا نعيش في عصر طريف. فعند رجل الشارع يكون لفظ "جميل" في معظم الحالات مرادفاً للفظ "مرغوب" ولا يدل اللفظ بالضرورة على أية استجابة استيقظية على الإطلاق^(١).

إن من الضروري أن نتعلم التمييز بين المعانى الجمالية والمعانى غير الجمالية لأمثال هذه الألفاظ إذا ما شئنا أن نصل إلى الوضوح في تفكيرنا وكلامنا. وبدون هذا الوضوح تظل اعتقاداتنا عن الفن والتجربة الاستيقظية مختلفة مضللة بالضرورة. وإذن، فلا بد لنا أن نحاول فهم طبيعة التجربة الاستيقظية. ولذا سنبدأ بها دراستنا في الاستيقظ.

(١) كلايف بل: الفن

Clive Bell: "Art" (London, Chatto and Windus, 1947) P.15.

المراجع

في قائمة المراجع هذه، وفي جميع القوائم التالية، سنشير بالعلامة^(١) إلى المراجع التي نوصي بها بصورة خاصة، نظراً إلى فائدتها للطلاب في مرحلة دراسته الجامعية.

^(١) دو كاس، س. ج. "الاستطيقا وأوجه النشاط الاستطيقية"

Ducass, C. J., "Aesthetics and Aesthetic Activities", Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. V(March 1947), 165- 176.

^(١) فيفاس، إليزيو، وكريجر، مري (الناشران) : مشكلات الاستطيقا.

Vivas, Eliseo, and Krieger, Murray, eds,: The Problems of Aesthetics. N. Y., Rinehart, 1953, Part I.

— تشاندلر (ألبرت) : الجمال والطبيعة البشرية.

Chander, Albert R. : Beauty and Human Nature. N. Y., Appleton – Century, 1934, Chap. 5.

— جوس، تشارلس : "حول مادة مقرر دراسي في التمهيد للإستطيقا"

Gauss, Charles E., "On the Content of a Course in Introductory Aesthetics", Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. VIII (Sept. 1949) P. 53 – 58.

— جرين، تيودور: الفنون وفن النقد. (المقدمة)

Greene. Theodore M. : The Arts and the Art of Criticisn, Princeton U.P., 1947. Introduction.

— أوزبورن، هارولد : "الاستطيقا والنقد"

Osborne, Harold: Aesthetics and Criticism. N, Y., Philosophical Library, 1955, Chap. II.

— برول، د. د. : الحكم الاستطيقى. (الفصل السادس عشر)

Prall, D. W.: Aesthetic Judgment. N. Y., Growell 1929.

— ستولنيتز، جيروم : "البناء الشكلي للنظرية الاستطيقية"

Stolnitz, Jerome: " On the Formal Structure of Esthetic Theory", Philosophy and Phenomenological Resarch, vol XII (March 1952), P. 346 – 364.

أسئلة

١- دونَ بأكبر قدر ممكن من الوضوح الاعتقادات التى تأخذ بها الآن بشأن معنى "الفن الجميل" (Fine art) و"الجمال" (Beauty). هل صادفت معانى أخرى لهذه الألفاظ فى الكتب الخاصة بالفن، وفى البرامج الدراسية الخاصة بالفنون المتعددة، الخ؟ وكيف تدافع عن طريقة فهمك الخاصة للفظي "الفن و"الجمال" ضد طرق الفهم المخالفة هذه؟

٢- اختر عملاً فنيا تعرفه معرفة وثيقة: ما الذى "تبحث عنه" بالضبط فى هذا العمل؟ وهل من الممكن أن يدرك العمل بطريقة أخرى، بحيث يتركز الانتباه على جوانب فى العمل تغفلها أو تجهلها. وهل هناك نظرية معينة فى طبيعة الفن تفترضها مقدماً طريقتك فى النظر إلى العمل؟

٣- هل تعتقد أن الباحث الاستطيقى ينبغى أن يكون قادراً على خلق الفن؟ وهل تعتقد أن الناقد الفنى ينبغى أن تكون له مثل هذه القدرة. وبالعكس، هل تعتقد أن الفنان الخلاق ينبغى أن تكون له معرفة بالاستطيقا؟ اشرح إجابتك فى كل حالة.

٤- أى الحجج الأربع التى يُعترض بها على دراسة الاستطيقا تبدو فى نظرك أقوى من الأخريات؟ ولماذا؟ هل تستطيع أن تفكر فى أية حجج أخرى لإثبات عقم الدراسة الاستطيقية؟

إن الناس لا يعلمون إلا أقل القليل عن أذواقهم الخاصة، وكثيراً ما يخيب أملهم عندما يحصلون على ما ظنوا أنهم يريدونه. والغرض الرئيسى للاستطيقا هو أن تساعدنا على استيضاح أذواقنا والشعور بها عن وعى. " (كيت جوردون: "الاستطيقا"، ص ٥) (Kate Gordon: Esthetics (N.Y., Holt, 1909)

٥- ما الذى تظن أن المؤلفة تعنيه بعبارة "الشعور بأذواقنا عن وعى"؟ هل تعتقد أن الاستطيقا ضرورية لهذا الغرض؟ إلا يمكن أن نصبح شاعرين بأذواقنا عن وعى عن طريق مجرد التفكير فيما نحبه وما لا نحبه فى الفن؟ أم أن هذا التفكير يؤدي بنا إلى الاستطيقا؟ .

الفصل الثانى

الموقف الجمالى

ذكرنا فى نهاية الفصل السابق أن لفظ "الاستطيقى" يدل على أعم وأهم مفهوم من مفاهيم دراستنا. فهو يشير إلى موضوعات قد تكون أعمالاً فنية وقد تكون موضوعات فى الطبيعة. كما يدل على أشياء جميلة وأشياء تكون لها قيمة بالنسبة إلى الإدراك الحسى على أنحاء أخرى. كالأشياء "اللطيفة" والجليلة والهزلية. وقد اقترحت، بصفة مؤقتة. أن يقال عن الموضوع إنه "استطيقى" كلما أدركناه على نحو معين. أى كلما نظرنا إليه لمجرد النظر إليه والتمتع به. لا لأى غرض آخر. وعلينا الآن أن نحلل هذا الاقتراح ونتوسع فيه.

فنحن نحدد مجال الاستطيقى على أساس نوع مميز من "النظر". وهذا يعنى أننا لم نقل شيئاً عن الموضوعات التى تُدرك على هذا النحو، فنحن نترك مسألة تحديد كنه هذه الأشياء، والصفات التى تجمع بينها، إن كانت هناك مثل هذه الصفات - نترك هذه المسألة مفتوحة، غير أن هناك عدة نظريات تقليدية فى علم الجمال تتخذ هذا الموقف، فهى لا تبدأ، مثلنا، بالتساؤل: "ما هى التجربة الاستطيقية؟" وإنما تنظر إلى لفظ "الاستطيقى" على أنه يدل على سمات معينة تتسم بها بعض الأشياء، وتكون بفضلها جميلة، على حين أن الأشياء الأخرى تفتقر إليها، وبعد ذلك تأخذ هذه النظريات على عاتقها مهمة الاهتداء إلى هذه السمات على وجه التحديد. وعندما يتم الاهتداء إلى هذه السمات المميزة، تكون هى التى تؤلف المجال الاستطيقى فى التجربة.

غير أننا لا نسير فى دراستنا على هذا النحو. فلماذا؟ لا بد لنا، لكى نكون "نقديين" بالمعنى الصحيح، من أن نقدم تبريداً لنظرتنا هذه. ولهذا التبرير شعبتان: فأولاً، يلاحظ أن المحاولات التقليدية لتفسير قيمة الفن والجمال بواسطة سمة "استطيقية" مميزة قد اتضح أنها محدودة أكثر مما ينبغى. فهى لم تعمل حساباً للتنوع الهائل للأعمال الفنية، ولكل الأشياء الأخرى المختلفة كل الاختلاف، والتى

يهتم الناس بالتطلع إليها. فالسمة التى تُنظر إليها على أنها أساس تعريف "الاستطيقى" وهى "الانسجام"^(١) بوجه خاص: قد فُتِرت على نحو مختلف لدى مختلف المفكرين والعصور. وهى فى عمومها سمة الأعمال الفنية التى يجدها الناس فى عصر تاريخى معين أو حضارة معينة جذابة أو تدعو إلى الإعجاب. ومع ذلك فإن هذه السمة تُعرض علينا كما لو كانت هى السمة المشتركة بين جميع الموضوعات الاستطيقية. بحيث يُستبعد أى موضوع يفتقر إليها من مجا الاستطيقا. وهكذا ينظر إلى الفن الذى ينتمى إلى أسلوب معين. أو إلى ذوق عصر معين. على أنه أنموذج كل قيمة استطيقية. ومع ذلك فلا مفر من أن يظهر بمضى الوقت فن مختلف كل الاختلاف. وهذا واحد من الأسباب التى تؤدى إلى تغير الأذواق. (وسوف نأتى فى موضع تال من هذا الفصل بأمثلة محددة لهذه الظاهرة)^(٢). وعندئذ يتضح أن هناك موضوعات لها قيمتها بالنسبة إلى الإدراك. ولكنها لا تتسم بالسمات التى كانت تُعد من قبل "استطيقية"، ويتبين أن التفسير الأصلى للقيمة الاستطيقية كان محدودا وضيقاً أكثر مما ينبغى، أو يتضح أنه يسىء تفسير طبيعة الميدان الاستطيقى.

ورغبة منا فى تجنب هذا النوع من النظرة الضيقة التى تؤدى إلى الشلل فى التفكير، فسوف نعرف "الاستطيقى" على أساس نوع معين من الإدراك. وإن مما له أهمية عظمى، عند بدء هذه الدراسة أو أية دراسة أخرى، ألا يضع المرء حدودا أضيق مما ينبغى لميدان دراسته. والواجب على ألا نفعل ذلك بطريقة قبلية (apriori)، أى قبل أن يبدأ البحث الفعلى لمعطيات الموضوع. ذلك لأنك لو قيدت نفسك بقيود شديدة منذ البداية، فأغلب الظن أنك ستغل حقائق عظيمة الأهمية. أما إذا عرفنا "الاستطيقى" بأنه إدراك لموضوع معين لمجرد إدراكه فحسب، فإن جميع الموضوعات التى وجد الناس فرصة لتأملها، أيا كان نوعها، تدخل ضمن ميدان الدراسة. وهذه الموضوعات تشمل الأنواع والعصور والأساليب المختلفة للفن، كما

(١) "إننا نعلم أن الانسجام كان هو المرادف المتعارف به للجمال أو لهدف الفنان طوال عصور فلسفة الفن" -

جلبرت وكون: تاريخ علم الجمال:

Katherine.E. Gillbert and Helmut Kuhn: "A history of Aesthetics", rev. ed. (Indiana University Press, 1953)p. 186.

(٢) انظر ص ٥٠ - ٥٥ فيما بعد.

تشمل موضوعات متباينة ، ومناظر طبيعية. وبعد ذلك يمكننا أن ننتقل إلى تحليل بناء هذه الموضوعات ، ونرى إلى أى مدى تتشابه فيما بينها.

وهذا يؤدى بنا إلى السبب الثانى لاختيار هذا التعريف للفظ "الاستطيقى". وهو سبب سبق أن ذكرناه عند نهاية الفصل الأول. فإذا أردنا أن نفهم ما المقصود عادة "بالفن" و "الجمال" وتجربتنا الخاصة بهما. فلا بد لنا من فهم الطريقة التى يعمل بها الإدراك الاستطيقى. وقد رأينا أن الأعمال الفنية يمكن أن تُدرس وتقوم على أنحاء شتى - أى من الوجهة الأخلاقية، وبوصفها وثيقة اجتماعية، الخ، فإذا ما أقبلنا على العمل متخذين وجهة نظر عالم الاجتماع أو المفكر الأخلاقى، فإننا لا نصل إلى قيمته الكامنة. ولا بد لتحقيق هذا الهدف من النظر إلى العمل دون أى انشغال بأصله ونتائجه. وعلى ذلك فإن تحليل مثل هذا الإدراك شرط ضرورى لتفسير القيمة الاستطيقية (لا التاريخية أو الأخلاقية الخ) للفن، والمعانى الاستطيقية للفظ "الجمال".

إن فكرة فردانية الإدراك الاستطيقى لها، ككل الأفكار الأخرى، تاريخها. ولكن على الرغم من أننا نجدها فى مواضع متفرقة طوال تاريخ التفكير النظرى الجمالى، فإنها لم تصبح ذات أهمية رئيسية فى دراسة الاستطيقا إلا فى القرن الثامن عشر. وبعد ذلك الوقت أصبحت الفكرة عظيمة الشيوع. فلنحاول إذن أن نتبين بعض الأسباب التاريخية التى أدت إلى ذلك.

لقد ظل الفن يفسر ويقدر، طوال التاريخ كله، وحتى فى عصرنا الحاضر على أسس غير استطيقية: إذ كان يبجل من أجل منفعة الاجتماعية، أو لأنه يبعث فى النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة. ولعل القارئ يدرك أن قيمة الفن تقدر فى كل هذه الحالات بناء على ما يؤدى إليه من النتائج، لا من أجل أهميته الباطنة. ولكن حدث فى القرون الأخيرة تحول ملحوظ نحو الاهتمام بالأهمية الاستطيقية للفن. ومن أهم أسباب ذلك، التغير الضخم فى مركز الفنان فى المجتمع. فقد أخذ يزداد انفصالا عن بقية مجتمعه، ولم يعد ينظر إليه على أنه واحد من بين الصناع الآخرين، كما كان فى المجتمع اليونانى والوسيط، وإنما أصبح ينظر إلى نفسه على أنه مميز عن

الباقين بفضل قدراته الخلاقة أو "عبقريته". وفضلا عن ذلك فإن نشاطه الإبداعي أصبح منفصلا عن الوظائف الأخرى للمجتمع. ولعل أبلغ الأمثلة دلالة على ذلك هي الموسيقى. فطوال التاريخ الاجتماعي كانت الموسيقى فنا تابعا لأوجه نشاط أخرى: أي أنها كانت أناشيد للعمل، وموسيقى شعائرية، وأغاني للحرب. وكان من الشائع تسخيرها لخدمة الدين، حيث كانت تستخدم لأغراض العبادة والاحتفالات. وهكذا قال الموسيقى الألماني العظيم يوهان سباستيان باخ (١٧٨٥ - ١٧٥٠) إنه كانت يكتب الموسيقى "لينشد المدائح في الله". ولكن الموسيقيين أخذوا طوال القرن التاسع عشر يزدادون ميلا إلى كتابة موسيقى يقصد منها أن تتذوق لذاتها. وعلى ذلك فإن الموسيقى التي لا تخدم أي غرض سوى أن تسمع. هي تطور حديث نسبيا من الوجهة التاريخية. وأخيرا. فهناك عدد من القوى الاجتماعية والحضارية عملت على زيادة عزلة الفنان. فهو أولا ينفر من قبح المجتمع الصناعي، بما فيه من مراكز صناعية كثيفة ومدن مزدحمة قذرة. وهو في الوقت ذاته يرفض ضغوط "المجتمع الجماهيري Mass Society" التي تفرض على المرء أن يتمشى مع قيم "الجماهير" وطريقتها في الحياة. ومثل هذا التجانس والاطراد كفيف بخنق الفردية التي يعتز بها الفنان كل الاعتزاز. وعندما يحاول الفنان أن يعبر عن فرديته دون قيد، يؤدي ذلك إلى زيادة تفاقم الموقف. فالفنان يخلق أعمالا جديدة جريئة إلى حد مذهل، لا يوجد لها إلا جمهور قليل، إن وجد. ويصبح الفن والنشاط الفني موضوعا للازدراء والاحتقار، أو يقابلان بالتجاهل، وهو أسوأ ما في الأمر. فلنتأمل مثلا المواقف التي يتخذها معظم الناس في الوقت الراهن نحو "الفن الحديث" والموسيقى المعاصرة. فعلى الرغم من تزايد عدد الناس الذين يجدون في مثل هذا الفن قيمة، فإن نطاق جاذبيته مازال محدودا جدا. وهكذا فإن التيار الرئيسي للمجتمع قد لفظ الفن.

ونتيجة للأسباب التي أجمعتها من قبل، وكذلك لأسباب أخرى، أخذ يبرز فهم جديد للفن: هو أن الفن يوجد لمجرد الاستمتاع به لذاته. فله قيمته في ذاته، لا لأنه يخدم أهداف الدين أو الأخلاق أو المجتمع بوجه عام. وأشهر تعبير عن هذه النظرة يتمثل في الحركة المسماة "بالفن لأجل الفن"، التي ازدهرت في النصف

الثانى من القرن التاسع عشر. فهذه الحركة كانت تؤكد أن الطريقة الوحيدة للنظر إلى الفن إنما تكون من خلال الإدراك الاستطيقى.

وهكذا فإن الاهتمام الفلسفى بالإدراك الاستطيقى ينشأ عن تطورات تاريخية فى الفنون والمجتمع.

• • •

غير أن معرفة الأصول التاريخية لفكرة معينة شىء. وفحص هذه الفكرة ذاتها واختبار مدى صحتها شىء مختلف كل الاختلاف. وعلينا الآن أن ننقل إلى هذه المسألة الثانية. ولنذكر أن التبرير الذى يقدم من أجل جعل الإدراك الجمالى أساسيا فى دراستنا لم يفسر حتى الآن إلا تفسيرا جزئيا. ولكن أهمية هذا المفهوم. شأنها شأن أهمية الفكرة الرئيسية فى أى ميدان من ميادين البحث. ستزداد وضوحا كلما مضينا فى طريقنا قدما. وسوف يتضح لنا أن مفهوم الإدراك الاستطيقى له فائدة هائلة فى حل كثير من المشكلات التى ستعترضنا فيما بعد.

وأخيرا، لنذكر أننا لما كنا سنتحدث عن نوع معين من التجربة البشرية، فإن ما نقوله ينبغى أن يكون مطابقا لوقائع هذه التجربة، وينبغى أن يصف بدقة الطريقة التى ندرك بها الأدب والموسيقى والتصوير، ويساعد على تفسير قيمة التجربة. ومالم يؤد العرض الذى سنقدمه إلى هذه النتيجة، فلن يقبله أى شخص ذى نزعة نقدية فلسفية.

١- كيف ندرك العالم:

يفسر الإدراك الاستطيقى عن طريق الموقف الاستطيقى.

والواقع أن الموقف الذى نتخذه هو الذى يتحكم فى طريقة إدراكنا للعالم. والموقف هو طريقة فى توجيه إدراكنا أو التحكم فيه. فنحن لا نرى أو نسمع أبدا كل شىء فى بيئتنا دون تمييز، وإنما "ننتبه" إلى بعض الأشياء، على حين أننا لا ندرك غيرها إلا بطريقة باهتة، وقد لا ندركها على الإطلاق. وهكذا فإن الانتباه انتقائى - أى أنه يركز على سمات معينة من البيئة المحيطة بنا، ويتجاهل الأخريات. وعندما يتضح لنا ذلك، نستطيع أن ندرك مدى النقص فى الفكرة القديمة القائلة إن البشر ليسوا إلا كائنات تستقبل بطريقة سلبية كل المنبهات الخارجية، وأى واحد من هذه

المنبهات. وفضلا عن ذلك فإن الأغراض التى تكون لدينا فى وقت الإدراك هى التى تتحكم فى تحديد ما نختاره لكى ننتبه إليه. فأفعالنا فى عمومها تتجه نحو هدف ما. ولكى يحقق الكائن العضوى هذا الهدف. فإنه ينتبه بدقة لكى يعرف ما الذى سيفسده فى البيئة وما الذى سيضره. ومن الواضح أنه عندما تكون للأفراد أغراض مختلفة. فإنهم يدركون العالم على أنحاء مختلفة. بحيث يؤكد أحدهم أمورا معينة يتجاهلها غيره. فالكشاف الهندى يبدى انتباها دقيقا للعلامات والمعالم التى يغفلها الشخص الذى يسير فى الغابة متجولا بلا غاية.

وهكذا فإن الموقف الذى نتخذه يرشد انتباهنا فى اتجاهات مرتبطة بأغراضنا. وهو يضى اتجاهها على سلوكنا بطريقة أخرى غير هذه. فهو يعدنا لاستجابة لما ندركه، وللسلوك على نحو نعتقد أنه سيكون فعالا إلى أقصى حد فى تحقيق أهدافنا. وفى الوقت ذاته فإننا نكبت أو نقمع تلك الاستجابات التى تقف حائلا فى وجه جهودنا. فالشخص الحريص على كسب مباراة فى الشطرنج يعد نفسه للرد على نقلات خصمه. ويفكر مقدما فى أفضل طريقة للقيام بذلك، كما أنه يحرص على ألا ينصرف انتباهه بعيدا بفعل المؤثرات اللاهية.

وأخيرا، فإن اتخاذ المرء موقفا يعنى أنه اتخذ اتجاهها فيه استحسان أو استهجان. فقد يرحب المرء ويبتهج بما يراه. أو قد يقف إزاءه موقفا معاديا جافا. فالشخص الكاره للإنجليز هو شخص يتخذ من كل ما هو إنجليزى موقفا سلبيا، بحيث إنه عندما يصادف شخصا لكنه إنجليزية أو سمع السلام البريطانى، فإننا نتوقع منه أن يقول شيئا فيه استخفاف أو ازدراء. وإذن فعندما يتخذ المرء موقفا إيجابيا من شيء معين، فإنه يحاول دعم وجود الشيء. ومواصلة إدراكه، أما عندما يكون هذا الموقف سلبيا، فإنه يحاول القضاء على الشيء أو صرف انتباهه عنه.

ومجمل القول إن الموقف أو الاتجاه ينظم وعينا بالعالم وبوجهة. على أن الموقف الاستطيقى ليس هو الموقف الذى يتخذه الناس عادة، بل إن الموقف الذى نتخذه فى العادة يمكن أن يسمى بموقف الإدراك "العلمى".

• • •

إننا نرى الأشياء في عالمنا عادة على أساس فائدتها في تحقيق أغراضنا أو إعاقتها ولو أمكن أن نعبر بالكلمات عن موقفنا المعتاد من شيء ما، لاتخذت هذه الكلمات صورة السؤال: "ما الذى يمكننى أن أفعله به، وما الذى يمكنه أن يفعله لى؟" فأنا أرى القلم على أنه شيء أستطيع أن أكتب به، وأرى السيارة القادمة على أنها شيء ينبغى تجنبه، ولكنى لا أركز انتباهى على الموضوع ذاته. بل إن هذا الموضوع لا يهمنى إلا بقدر ما يتسنى له مساعدتى فى تحقيق هدف مقبل معين. والحق أن المرء حين يضع تحقيق أغراضه نصب عينيه، يكون من الحق ومن قبيل تبديد الجهد فيما لا طائل وراءه أن يستغرق فى الموضوع ذاته. فالعامل الذى لا يفعل شيئاً سوى النظر إلى أدواته، لا ينجز عمله أبداً. وبالمثل فإن الأشياء التى تستخدم "علامات". كجرس الغداء أو إشارات المرور الضوئية، لا تكون لها أهمية إلا من حيث هى مرشدة لسلوك تال. وإذن فندما يكون موقفنا "علمياً"، لا ندرك الأشياء إلا بوصفها وسيلة لهدف يتجاوز تجربة إدراكنا لها.

وعلى ذلك فإن إدراكنا للشيء يكون عادة محدوداً متجزئاً. ونحن لا نرى منه إلا سماته المرتبطة بأغراضنا، وما دام مفيداً فإننا لا نبدى به اهتماماً كبيراً. والإدراك عادة لا يعدو أن يكون تحديداً وقتياً سريعاً لنوع الشيء وفائدته. وعلى حين أن الطفل لا بد له أن يبذل جهداً ليعرف كنه الأشياء وأسماءها واستعمالاتها الممكنة، فإن البالغ لا يفعل ذلك، بل إن التعود جعله يقتصد فى إدراكه، بحيث يستطيع التعرف على الشيء وفائدته على الفور تقريباً. فإذا كنت أنوى الكتابة، فإننى لا أتردد فى التقاط القلم. بدلاً من ساعة اليد أو المعلقة. والشيء الوحيد الذى يعيننى فى هذه الحالة هو فائدة القلم فى الكتابة، لا لونه أو شكله المميز. ألا ينطق ذلك أيضاً على الجزء الأكبر من إدراكنا للأشياء المحيطة بنا فى هذا العالم؟ "إن كل ما يفعله الشخص سوى حقيقة فى الحياة الفعلية هو أنه يقرأ البطاقات الموجودة على الموضوعات المحيطة به - إن جاز هذا التعبير - ولا يعبأ بأى شيء آخر"^(١).

(١) روجر فرأى: الرؤية والتصميم.

Roger Fry: Vision and Design: (N.Y., Brentaon. N. d.) P. 25.

والحق أننا لو فكرنا فى مقدار ما نراه حقيقةً من العالم لأدهشنا ضآلته فنحن "نقرأ البطاقات" على الأشياء لنعرف كيف نسلك إزاءها، ولكننا لا نكاد نرى الأشياء ذاتها. وكما قلت من قبل. فإنه لا مفر لنا من أن نفعل ذلك حتى يتسنى لنا أن ننجز ما نريده فى العالم. ومع ذلك فعلينا ألا نفترض أن الإدراك الحسى هو دائما "عملى" عادة. كما هو فى حضارتنا على الأرجح. بل إن هناك مجتمعات أخرى تختلف عن مجتمعتنا فى هذا الصدد^(١).

ومع ذلك فإن الإدراك لا يقتصر على الطابع "العملى" وحده فى أية حالة من الحالات. ذلك لأننا نوجه انتباهنا. من آن لآخر، نحو شىء معين لمجرد الاستمتاع بمرآه أو بمسمعه أو ملمسه. وهذا هو الموقف "الاستطيقى" فى الإدراك. وهو يظهر حيثما أصبح الناس مهتمين بمسرحية أو رواية، وحيثما استمعوا بانتباه إلى قطعة موسيقية. بل إنه يحدث حتى فى وسط الإدراك "العملى" وذلك فى "لمحات شاردة نقوم بها من آن لآخر نحو الأشياء المحيطة بنا، عندما نمل إلحاح مشاغل الحياة العملية أو نتخلى عنها لحظة لنفرغ لأحوالنا نحن، كما يحدث للسائح فى أجازته، أثناء قيامه بمهمة تستغرق انتباهه، هى قيادة سيارته بسرعة أربعين أو خمسين ميلاً فى الساعة فى الطريق الواسع لكى يصل إلى المكان المطلوب، أن يلقى بنظرة إلى الأشجار أو إلى التلال أو المحيط"^(٢).

٢- الموقف الاستطيقى:

المفروض أن نبدأ مناقشتنا للموقف الجمالى بالإتيان بتعريف له. و لكن ينبغي أن تذكر أن التعريف، هنا أو فى أية دراسة أخرى، ليس إلا نقطة بداية لبحث تال. ولا يمكن أن يقنع بالألفاظ التعريف وحدها، دون إدراك للطريقة التى يستطيع بها التعريف أن يساعدنا على فهم تجربتنا، وكيف يمكن استخدامه فى مواصلة دراسية علم الجمال، إلا طالب يفتقر إلى الفطنة أو إلى النشاط العقلى. وبعد كلمة التحذير هذه، أود أن أعرف "الموقف الاستطيقى" بأنه "انتباه وتأمل متعاطف

(١) لستر د. لونجمان : مفهوم المسافة النفسية.

Laster D' Longman: The Concept of Psychial Distance, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", VI (1947), P.32.

(٢) د. د. برول الحكم الجمالى.

D.W. Prall: Aesthetic Judgment (N.Y., Crowell, 1929), P.31.

منزه عن الغرض لأى موضوع للوعى على الإطلاق. من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب. " فلنتناول إذن كل فكرة وردت فى هذا التعريف على التوالى. ونبحث فى معناها الدقيق. ولما كان هذا تحليلا مجزئا. فلا بد أن تكون قيمة الوصف الذى نقدمه متمثلة فى التحليل بأكمله. لا فى أى جزء منفرد منه.

• • •

إن اللفظ الأول. وهو لفظ "منزه عن الغرض". له أهمية حاسمة. فهو يعنى أننا لا ننظر إلى الموضوع اهتماما منا بأى غرض خارجى قد يفيد هذا الموضوع فى تحقيقه. فنحن لا نحاول الانتفاع من الموضوع أو استخدامه أداة. وليس هناك غرض يتحكم فى التجربة سوى غرض ممارسة التجربة فحسب. فاهتمامنا يقف عند حد الموضوع وحده، بحيث لا يعد هذا الأخير علامة على حادث مقبل معين، كجرس الغداء. أو منطلقا لنشاط تال. كإشارة المرور الضوئية.

وهناك أنواع متعددة من "الاهتمام" تستبعد من المجال الاستطيقى. من هذه الأنواع الاهتمام بامتلاك عمل فنى من أجل التفاخر أو المباهاة ففى كثير من الأحيان قد يرى أحد هواة جمع الكتب مخطوطا قديما، فلا يهتم إلا بندرته أو بسعر بيعه، لا بقيته من حيث هو كتاب أدبى. (وهناك من هواة جمع الكتب من لم يقرأوا أبدا ما يملكونه منها!) وهناك نوع آخر غير استطيقى من الاهتمام. هو الاهتمام "المعرفى"، أى الاهتمام باكتساب معرفة عن الموضوع. فخبير الأرصاد الجوية لا يهتم بالشكل المرنى لتكوين فريد من السحب، وإنما يهتم بالأسباب التى أدت إليه. وبالمثل فإن الاهتمام الذى يبديه عالم الاجتماع أو المؤرخ بعمل فنى، وهو الاهتمام الذى أشرنا إليه فى الفصل السابق، هو اهتمام معرفى. فضلا عن ذلك، فحين يكون غرض الشخص الذى يدرك الموضوع، أى "المدرک Percipient"^(١)، هو إصدار الحكم عليه، فإن موقفه لا يكون استطيقيا. وهذا أمر ينبغى أن نذكره جيدا، إذا أن موقف الناقد الفنى، كما سنرى فيما بعد، يختلف اختلافا ملحوظا عن الموقف الاستطيقى.

(١) هذا لفظ ثقيل وعتيق، ولكنه مريح بالنسبة إلى أغراضنا إلى حد أكبر من الألفاظ الأخرى ذات المعنى الأضيق، كـ "المشاهد" أو "الملاحظ" أو "المستمع". ولهذا السبب استخدمناه هنا وفى غير ذلك من مواضع الكتاب.

ونستطيع أن نقول عن جميع هذه الاهتمامات غير الاستطبيقية. وعن الإدراك "العلمي" بوجه عام. إن الموضوع يدرك فيها بغية معرفة أصله ونتائجه وعلاقاته المتبادلة مع الأشياء الأخرى. وفي مقابل ذلك يقوم الموقف الاستطقي "بعزل" الموضوع والتركيز عليه - أى على "منظر" الصخور. وصوت المحيط. والألوان فى صورة. وعلى هذا النحو لا يدرك الموضوع بطريقة جزئية أو عابرة. كما هى الحال فى الإدراك "العلمي". أى عند استخدام قلم فى الكتابة. بل إن الاهتمام ينصب على طبيعته وكيانه الكامل. أما الشخص الذى لا يشتري لوحة إلا لكى يغطى بقعة فى الجدار فلا يرى التصوير فيها على أنه توزيع ممتع للألوان والأشكال.

فبالنسبة إلى الموقف الجمالى. لا ينبغى تصنيف الأشياء أو دراستها أو الحكم عليها. فهى فى ذاتها باعثة للذة، أو مثيرة فى مرآها. وإذن فينبغى أن يكون واضحاً أن كون المرء منزهاً عن الغرض *disinterested* مختلف تماماً عن كونه غير عابىء، أو مكترث *uninterested*. بل إن من الممكن. كما نعرف جميعاً. أن نكون مستغرقين بعمق فى كتاب أو فيلم سينمائى، بحيث نصبح أكثر "اهتماماً" بكثير مما نكون خلال نشاطنا "العلمي" المعتاد.

ويشير لفظ "المتعاطف" فى تعريف "الموقف الاستطقي" إلى الطريقة التى نعد بها أنفسنا للاستجابة للموضوع. فعندما ندرك موضوعاً بطريقة استطبيقية، نفعل ذلك لكى نتذوق طابعه الفردى، وندرك إن كان الموضوع جذاباً، أو مثيراً، أو مليئاً بالحيوية، أو هذه كلها معاً. وإذا شئنا أن نتذوق الموضوع، فلا بد لنا من أن نقبله "على ما هو عليه". وعلينا أن نجعل أنفسنا متلقين للموضوع و"نهى" أنفسنا لقبول أى شىء قد يقدمه للإدراك. وإذن فمن الواجب أن نكتب أية استجابات تكون "غير متعاطفة" مع الموضوع، وتؤدى إلى تباعدنا عنه أو وقوفنا منه موقف العداء فالسلم المؤمن قد لا يتمكن من إقناع نفسه بالوقوف طويلاً أمام لوحة للعائلة المقدسة، نظراً إلى عدم إيمانه بالعقيدة المسيحية. ولو شئنا مثلاً أقرب إلينا لقلنا إن أى واحد منا قد يرفض رواية معينة لأنها تبدو متعارضة مع اعتقاداتنا الأخلاقية أو "طريقتنا فى التفكير". وعندما نفعل ذلك، ينبغى أن نكون على بينة مما نحن فاعلون. فنحن لم

نقرأ الكتاب بطريقة استيطيكية. إذ أننا أقحمنا استجابات أخلاقية أو غيرها. وهى استجابة خاصة بنا. وغريبة عن الكتاب نفسه. وفى هذا خروج عن الموقف الجمالى. وعندئذ لا يكون فى استطاعتنا القول إن الرواية رديئة "استيطيكية". إذا أننا لم نسمح لأنفسنا بفحصها استيطيكية. أما إذا شئنا أن نحتفظ بالموقف الاستيطيكي. فلا بد لنا من أن ننقاد للموضوع ونستجيب له بطريقة متوافقة معه.

على أن هذا ليس فى كل الأحوال أمرا هينا. إذ أن لكل منا قيما وتحيزات متأصلة فيه. وقد تكون هذه أخلاقية أو دينية. أو قد تنطوى على شيء من التحامل على الفنان. أو حتى على البلد الذى ينتمى إليه. (ففى خلال الحرب العالمية الأولى. كانت كثير من الفرق السيمفونية الأمريكية ترفض عزف مؤلفات الموسيقيين الألمان). وتزداد المشكلة حدة فى حالة الأعمال الفنية المعاصرة، التى قد تعالج مسائل متعلقة بالخلافات أو المعتقدات التى نكون مندمجين فيها بعمق. وعندما نفعل ذلك. يحق لنا أن نذكر أنفسنا بأن الأعمال الفنية كثيرا ما تفقد بمضى الوقت دلالتها المتعلقة بمناسبتها المؤقتة، وتجد بعد ذلك تقديرا من الأجيال اللاحقة بوصفها أعمالا

فنية عظيمة. فقصيدة ملتن Milton "المذبحة الأخيرة فى بيدمونت On the Late Massacre in Piedmont" هى احتجاج مدو أثاره حادث وقع قبل كتابته للقصيدة بوقت قصير. غير أن المسائل الدينية والسياسية الحامية المتضمنة فيها تبدو بعيدة كل البعد عنا فى الوقت الراهن. وفى بعض الأحيان قد يعتب المرء على صديق يرفض مقدا عملا فنيا يميل إليه الأول، فيقول "إنك ترفض حتى أن تعطيه فرصة". "فالتعاطف" فى التجربة الاستيطيكية يعنى أن نعطي الموضوع "فرصة" لكى يبين لنا كيف يمكنه أن يكون ذا أهمية وطرافة بالنسبة إلى الإدراك.

وهنا نصل إلى كلمة "الانتباه" فى تعريفنا "للموقف الاستيطيكي". وكما أشرنا من قبل، فإن أى موقف يوجه انتباهنا نحو سمات معينة للعالم، غير أن عنصر الانتباه ينبغى أن يؤكد تأكيدا خاصا عند الكلام عن الإدراك الاستيطيكي. ذلك لأن الإدراك الاستيطيكي، كما اعتاد أن يقول أحد أساتذتى السابقين، كثيرا ما يظن أنه "حملقة شاردة، أشبه بنظرة البقرة البلهاء". ومن السهل أن نقع فى هذا الخطأ عندما نجد الإدراك الاستيطيكي يوصف بأنه "مجرد التطلع"، دون أى نشاط أو

اهتمام عملي، ومن ذلك يُستدل على أننا نقتصر على تعريض أنفسنا للعمل الفني، ونسمح له بإغراقنا في موجات من الصوت أو اللون.

غير أن هذا قطعاً تشويه لوقائع التجربة. فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية ذات إيقاع مثير. تستحوذ علينا بما فيها من حركة وتوثب، أو عندما نقرأ رواية تثيرنا إثارة بالغة، نبدي لها انتباهاً جاداً، نكاد نستبعد كل شيء آخر محيط بنا. فحين "نجلس على حافة الكرسي" من فرط الإثارة. نكون أبعد ما يمكن عن السلبية. إننا حين نتخذ الموقف الاستطقي. نريد أن نجعل قيمة الموضوع تأتي بحيوية كاملة إلى تجربتنا. وعلى ذلك فإننا نركز انتباهنا على الموضوع، ونشحذ قدراتنا على التخيل والانفعال حتى نستجيب له. وكما يقول أحد علماء النفس عن التجربة الاستطقية: "إن التذوق .. وعي، وتنبه، وحيوية"^(١). والانتباه له دائماً درجات، وهو يزداد شدة أو ينقص باختلاف حالات الإدراك الجمالي. فاللون الذي يُرى بسرعة، أو اللحن الصغير، قد يُدرك على "حافة" الوعي، على حين أن الدراما قد تستحوذ علينا استحواداً تاماً. ولكن أياً كانت درجة الانتباه، فإن التجربة لا تكون استطيقية إلا عندما "يسيطر" الموضوع على انتباهنا.

وفضلاً عن ذلك فإن الانتباه الاستطقي يكون مصحوباً بنشاط إيجابي، ليس من قبيل نشاط التجربة العملية، الذي يسعى إلى تحقيق هدف خارج عنه. بل إن هذا نشاط يثيره الإدراك المنزه عن الغرض للموضوع، أو يتطلبه هذا الإدراك. أما الأول فيشمل كل الاستجابات العقلية والعصبية والحركية، كأحاسيس التوتر أو الحركة الإيقاعية. وعلى عكس ما يريد أن يقنعنا بعض المتحذلقين، فليس ثمة شيء غير استطقي في أساسه عندما يدق المرء قدمه مع الإيقاع الموسيقي. فنظرية "الاندماج العاطفي empathy" تشير إلى أننا نكيف حركتنا العضلية والجسمية بحيث نندمج بأحاسيسنا في الموضوع. فنحن نشد أنفسنا وتصبح عضلاتنا متوترة عندما نواجه تمثلاً يتصف بطول القامة والقوة واستقامة البنيان"^(٢). ولا يحدث ذلك

(١) كيت هافر: "التجربة الاستطيقية: وصف نفسي".

Kate Havner: "The Aesthetic Experience: A Psychological Description", Psychological Review, 44 (1937) P. 249.

(٢) قارن هربوت س. لانجفيلد: الموقف الجمالي، الفصلان ٥-٦

Herbert S. Langfeld: "The Aesthetic Attitude (N.Y., Harcourt, Brace, 1920). =

فى التجربة الاستطيقية وحدها. كما أنه لا يحدث فى كل تجربة استطيقية. ولكنه عندما يحدث، يكون مثالا لذلك النوع من النشاط الذى يمكن أن يثيره الإدراك الاستطيقى. وقد لا يكون من الخطأ تسمية توجيه الانتباه ذاته باسم "النشاط activity". ولكن الإدراك الاستطيقى قد يقتضى أيضا حركات وجهودا جسمية مباشرة. فنحن عادة نجد أنفسنا فى حاجة إلى السير حول كل جوانب العمل المنحوت، أو فى أرجاء كاتدرائية. قبل أن نستطيع تذوقها. وفى كثير من الأحيان قد نمد أيدينا ونلمس التماثيل لو سمح لنا حراس المتاحف بذلك.

غير أن التركيز على الموضوع و"السلوك" إزاءه ليس كل المقصود "بالانتباه" الاستطيقى، بل لابد لنا، لكى نتذوق القيمة الكاملة للموضوع. من أن ننتبه إلى تفاصيله التى كثيرا ما تكون معقدة وغامضة. والوعى الواضح بهذه التفاصيل هو "التمييز discrimination". والواقع أن الناس كثيرا ما يفقدون قدرا كبيرا فى تجربة الفن، ليس فقط لأن انتباههم يضعف، بل لأنهم يعجزون عن "رؤية" كل ماله أهمية فى العمل. بل إن هذا السبب بعينه كثيرا ما يكون علة ضعف انتباههم. فعندئذ تفوتهم الشخصية المميزة للعمل، بحيث يكون وقع أية سيمفونية كوقع أية قطعة أخرى من الموسيقى "الطويلة النفس"، ولا تتميز قصيدة غنائية عن قصيدة أخرى، ويكون الجميع مملا بنفس المقدار. أما لو كان من حسن حظك أن درست الأدب مع أستاذ قدير، لعرفت كيف يمكن أن تغدو المسرحية أو الرواية حيوية أخاذا عندما تتعلم الاهتمام إلى التفاصيل التى لم تكن من قبل تشعر بها. غير أن مثل هذا الوعى ليس بالأمر الذى يسهل الوصول إليه. فهو فى كثير من الأحيان يقتضى معرفة بالإيحاءات أو الرموز الموجودة فى العمل، تجربة متكررة للعمل، بل قد يقتضى أحيانا تدريباً متخصصاً فى النوع الفنى ذاته.

وإذ ينمو لدينا الانتباه القادر على التمييز الدقيق، يبعث أماننا العمل حيا. فلو استطعنا أن نحفظ فى أذهاننا بالألحان الرئيسية فى حركة سيمفونية، ونرى كيف تنمو وتتحوّل أثناء الحركة، ونتذوق طريقة وضع كل منها فى مقابل

=ولفرونون لى: "الاندماج العاطفى" مقال فى "المرجع الحديث فى علم الجمال"، نشره ملقين ريدر
Vernon Lee: "Empathy", in "A modern Book of Esthetics", rev ed. (N. Y., Holt, 1952). Vernon Lee:

الآخر. فعندئذ نحزر تجربتنا كسبا كبيرا. وتزداد ثراء ووحدة. وبدون هذا التمييز الدقيق تكون هزيلة. إذ أن المستمع لا يستجيب إلا لفقرات مبعثرة أو لبقعة من الألوان الأوركسترالية البراقة. كما أنها تكون عندئذ مفتقرة إلى التنظيم. لأن المرء لا يشعر بالبناء الذي يربط أجزاء لعمل سويا. وقد يكون من الممكن وصف تجربته بأنها استيطيقية بطريقة متقطعة. وعلى نطاق محدود. غير أنها لا تبعث فيه من الرضاء كل ما كان يمكنها أن تبعثه. ولكننا نعلم مدى سهولة الانتقال إلى التفكير في أمور أخرى أثناء عزف الموسيقى. بحيث لا نكون في حقيقة الأمر واعين بها إلا في لحظات متفرقة وهذا بدوره سبب آخر يدعونا إلى تنمية قدراتنا على تذوق ما فيها من ثراء وعمق. فعلى هذا النحو وحده نستطيع أن نحول بين تجربتنا وبين أن تصبح، على حد تعبير سانتيانا المشهور "حلم يقظة نسان، تتخلله سوراة عصبية"^(١).

فإذا ما فهمنا الآن كيف يكون الانتباه الاستيطيقى يقظا وواعيا، فعندئذ لا يكون هناك خطأ في استخدام لفظ كثيرا ما طبق على التجربة الاستيطيقية - وهو لفظ "التأمل". أما قبل هذا الفهم، فإن هناك خطرا كبيرا في أن يفهم هذا اللفظ بمعنى الحملقة، المنزلة، الباردة. وهو المعنى الذي رأينا أنه لا ينطبق على حقائق التجربة الاستيطيقية. والواقع أن لفظ "التأمل" لا يضيف جديدا إلى تعريفنا، بقدر ما يلخص أفكارا ناقشناها من قبل. فهو يعنى أن الإدراك موجه إلى الموضوع لذاته. وأن المشاهد لا يهتم بتحليل هذا الموضوع وتوجيه أسئلة بشأنه. كذلك يدل هذا اللفظ على الاهتمام والاستغراق الكامل، كما هي الحال عندما نقول إننا "غارقون في التأمل". فعندئذ لا نكاد نلاحظ معظم الأشياء الأخرى، على حين أن موضوع الإدراك الاستيطيقى يبرز من الوسط المحيط به ويستحوذ على اهتمامنا.

• • •

إن من الممكن اتخاذ الموقف الاستيطيقى إزاء "أى موضوع للوعى على الإطلاق". والواقع أننا لو التزمنا الدقة الكاملة، لما وجدنا أنفسنا مضطرين إلى إدخال هذه العبارة الأخيرة في تعريفنا. فقد كان فى إمكاننا أن نفهم الموقف الاستيطيقى

(١) جورج سانتيانا: العقل فى الفن.

George Santayana: "Reason in Art" (N.Y., Scribner's, 1946), p.51.

على أنه نوع الانتباه الإدراكي الذى كنا نتحدث عنه حتى الآن. دون أن نضيف العبارة القائلة إن "أى موضوع على الإطلاق" يمكن أن يكون موضوعا له. غير أن التعريفات مرنة إلى حد ما. وفى استطاعتنا أن ندرج فيها باختيارنا ما ليس ضروريا كل الضرورة فى تحديد كنه اللفظ المعرف. والواقع أن من أطراف وأهم صفات التجربة الاستيطيقية اتساع نطاقها إلى حد هائل. بل إلى غير حد.

إن التعريف يتيح لنا أن نقول إن أى موضوع على الإطلاق يمكن أن يدرك بطريقة استيطيقية. أى أنه ليس ثمة شىء غير استيطيقى بحكم طبيعته الباطنة. هناك. بالطبع موضوعات معينة لها جاذبية واضحة. بحيث "تخطف أبصارنا". وتلفت إليها انتباهنا. كباقة من الزهور براقة مختلفة ألوانها. أو أغنية حماسية. أو تكوينات ضخمة للسحاب، أو كاتدرائية شامخة جليلة. ومن المؤكد أن هذا الوصف لا يصدق على كثير من الأشياء الأخرى الموجودة فى العالم. بل لا يصدق على معظم هذه الأشياء. فهل يمكننا القول إن مجموعة من البيوت القذرة الخربة المهدمة يمكن أن توصف بأنها "استيطيقية"؟ وماذا نقول عن الأشياء الرتيبة التى لا تثير أية مشاعر، كالبضائع المروصّة صفا صفا فى مخزن، أو كدليل التليفون، إذا شئت؟ الواقع أن لفظ "الاستيطيقى" كثيرا ما يستخدم فى اللغة اليومية للتمييز بين الموضوعات التى يسرنا النظر أو الاستماع إليها، وتلك التى لا نجد فيها مثل هذه المتعة. وكما قلنا من قبل عند بداية هذا الفصل، فإن هذا بدوره هو رأى عدد كبير من النظريات الاستيطيقية التقليدية.

ومن المؤكد أن هذه الحجة، القائلة إنه ليست كل الموضوعات تستحق أن توصف بأنها "استيطيقية"، تبدو سليمة مقنعة، وفى اعتقادى أن أفضل سبيل إلى الرد عليها هو تقديم أدلة على أن البشر قد تأملوا بطريقة منزهة عن الغرض موضوعات شديدة التنوع إلى حد هائل، من بينها ما يمكننا أن نعهده منفرا إلى حد بعيد. وكما ذكرنا من قبل، فقد كان الناس يجدون متعه إدراكية فى أشياء كان غيرهم فى العصور السابقة أو فى الحضارات الأخرى يعدونها غير استيطيقية. بل إن "تاريخ الذوق" بأسره يثبت أن حدود التجربة الاستيطيقية قد أخذت توسع بالتدريج، وأصبحت تشمل على أمور هائلة التنوع.

وخير دليل على اتساع الرؤية هذا يتمثل فى الفنون. فهنا نجد لدينا سجلات دائمة للموضوعات التى كانت تثير الاهتمام الاستيطقي. غير أن هذا الدليل يمكن أن يهتدى إليه فى تذوق الطبيعة أيضا. فالموضوعات التى كان يختارها الفنانون من الطبيعة ليعالجوها تدل على توسيع لنطاق الاهتمام الإدراكى. ويُستطيع "المؤرخون الاجتماعيون" فى كثير من الأحيان أن يتتبعوا تغيرات فى تذوق الطبيعة على أنحاء أخرى. كما فى المذكرات واليوميات. والمواقع التى تختار أماكن للنزهة. وما إلى ذلك. ولكن لتحدث الآن عن الفن وحده. فلو اقتصرنا على فن الأعوام المائة والخمسين الأخيرة. لوجدنا أن قدرا هائلا من الفن قد كرس لنوعين من الأشياء تعدهما "الفطرة السليمة" غير استيطقيين فى طبيعتها الكامنة - أى تعدهما موضوعات عادية تافهة. وأشياء وحوادث قبيحة مضحكة. ففى بداية القرن التاسع عشر. كرس الشاعر وورد زورث قدرا كبيرا من شعره "للحياة الريفية المتواضعة". وهناك لوحة من لوحات فان جوخ موضوعها كرسى أصفر عادى تماما (أنظر اللوحة رقم ١). كما أن هناك لوحة موضوعها الأثاث المهدم فى غرفة نومه. بل إن فى الفن القريب العهد أمثلة أوضح من هذه. لتصوير الموضوعات القبيحة الكئيبة. وقد يستطيع الطالب بنفسه أن يتذكر بعضا منها. وسأذكر منه "قارب الميدوزا The Raft of the "medusa" لجريكو Gericanlt (اللوحة رقم ٣). والتصوير المؤلم لشخصية بائسة معذبة فى أوبرا "فوتسك Wozzeck" لبرج Berg، والأدب "الواقعى" كرواية "الأعماق السفلى Lower Depths لجوركى و"اسطبلات لونيغان Studs Lonigan" لفاريل Farrell.

ومن المؤكد أن الفنان يدرك أمثال هذه الموضوعات بخيال وإحساس. وعندما تظهر فى العمل الفنى، يكون قد أضفى عليها حيوية وإثارة. ومع ذلك فإن مجرد توجيهه لانتباهه نحو هذه الموضوعات يدل على مدى إمكان اتساع نطاق الاهتمام الاستيطقي. وفضلا عن ذلك فإن استخدامه لها يغير ذوق غير الفنان ويوسع نطاقه، فعندئذ يصبح الشخص العادى حساسا من جديد للأهمية الإدراكية لكثير من الموضوعات والحوادث المختلفة. وهكذا فإن تذوق عظمة سلاسل الجبال، وهو فصل حديث نسبيا فى تاريخ الذوق، قد أثارته أعمال فنية مثل قصيدة هالر "Haller"

جبال الألب Die Alpen". كذلك فإن هناك موضوعات أقل ترفعا. بل مناظر قبيحة. أصبحت موضوعات للانتباه الاستطيقى. وها هي ذى شهادة شخص ليس من الفنانين:

"إن أقبح شئ، فى الطبيعة أستطيع أن أتصوره فى الوقت الراهن هو شارع معين به بيوت متداعية وتقام فيه سوق من أسواق الطريق. ولو مر المرء به. كما أفعل أحيانا، فى الصباح الباكر لأحد أيام الآحاد. لوجدته قد اتسخ بالقش والأوراق القذرة وغيرها من نفايات السوق. والموقف المعتاد الذى أتخذه فى هذه الحالة هو موقف التقزز. بحيث أود أن أنأى بنفسى عن المنظر .. ولكنى أجد فى بعض الأحيان أن .. المنظر قد انسحب بعيدا عنى. وانتقل إلى المستوى الاستطيقى. بحيث أستطيع أن أتحملة بطريقة لا شخصية تماما. وعندما يحدث ذلك. يبدو لى أن ما أدركه يتخذ مظهرا مختلفا، ويصبح له شكل وتماسك كان يفتقر إليه من قبل، وتظهر فيه التفاصيل بوضوح أكبر. ولكنه .. لا يبدو وقد زال قبحه وأصبح جميلا. ففى استطاعتى أن أرى القبح بطريقة استطيقية، ولكنى لا أستطيع أن أراه جميلا^(١)."

وفى استطاعة الطالب أن يفكر فى أشياء فى تجربته الخاصة - كوجه، أو مبنى، أو منظر طبيعى - تثير اهتماما استطيقيا، وإن لم تكن مما يصطلح على وصفه بأنه "لطيف" أو "جذاب". وبطبيعة الحال فإن أمثال هذه الشواهد لا تثبت أن جميع الموضوعات يمكن أن تكون موضوعات جمالية. غير أنه عندما تتعدد هذه الشواهد، فإنها تجعل من هذا الافتراض مسلمة معقولة فى مستهل البحث الجمالى.

• • •

وتمشيا مع هذه المسلمة، استخدام لفظ "الوعى awareness" فى تعريفنا "للموقف الجمالى". ولقد كنت حتى أن أستخدم لفظ "الإدراك" فى وصف التعرف الجمالى، غير أن معناه أضيق مما ينبغى. فهو يدل على التعرف على معطيات الحس، كالألوان أو الأصوات التى تفسر أو "يحكم عليها" بأنها من نوع معين. ويختلف الإدراك عن الإحساس كما تختلف تجربة البالغ عن تجربة الوليد، الذى

(١) أ. م. بارلت: أنماط من الحكم الجمالى.

E. M. Bartlett: "Types of Aesthetic Judgment". (London, Allen and Unwin, 1937) PP. 211 - 212.

يكون العالم بالنسبة إليه مجموعة متعاقبة من " الانفجارات " الحسية الغامضة المفككة أما في تجربة البالغين . فيندر أن ندرك المعطيات الحسية دون معرفة شيء عنها والربط بين بعضها وبعض . بحيث تصبح ذات معنى . فنحن نرى أكثر من مجرد بقعة لونية . إذ نرى راية أو إشارة إنذار . فالإدراك هو أكثر الأنواع المألوفة "للوعى" . ولكن إذا حدث الإحساس . فمن الممكن أن يكون بدوره استطيعيا .

وهناك نوع آخر من "الوعى" يحدث في تجربة البالغين : وإن كان حدوثه أقل نسبيا . ذلك هو المعرفة "العقلية" غير الحسية "للتصورات" و"المعاني" وعلاقتها المتبادلة : ومثل هذه المعرفة تحدث في التفكير المجرد . كالمنطق والرياضة . فحتى في الحالات التي يكون فيها مثل هذا التفكير مقترنا "بصور" فإن هذه تكون ثانوية فحسب . فعندما يفكر الرياضي في خواص المثلثات . لا يكون تفكيره مقتصرا على أى مثلث معين قد "يراه في رأسه" أو يرسمه على الورق . والشخص الذى يضع نسقا للمنطق الرياضى يهتم بالعلاقات المنطقية التى لا تحس ولا تدرك . على أن هذا النوع من الإدراك يمكن أن يكون بدوره استطيعيا . فإذا لم يكن هدف المرء ، خلال لحظة مؤقتة ، هو حل إحدى لمشكلات . وإذا تربث لتأمل البناء المنطقى المائل أمامه بطريقة منزهة عن الغرض . فعندئذ تكون تجربة استطيعية . وقد اعترف كثير من الرياضيين بوجود هذا النوع من التجربة ، ويشهد على وجودها استخدام ألفاظ مثل "الرشاقة" و "اللفظ" ، وهى ألفاظ مستعارة من مجال الاستطيعا ، فى وصف نسق فكرى . وتقول الشاعرة إدنا سانت فنسنت ميلى Edna St. Vincent Millay ، فى بيت أصبح مشهورا "لا أحد سوى إقليدس رأى الجمال عاريا" . ذلك لأن العالم الهندسى اليونانى الكبير شاهد الخواص والعلاقات الرياضية التى لا "تكتسى برداء" محسوس من الصوت أو اللون .

ولكى أعمل حسابا لمثل هذه التجربة ، فضلا عن الإحساس ، استخدمت لفظا متسعا هو "الوعى" بدلا من "الإدراك" فأى شيء على الإطلاق . سواء أكان موضوعا لإحساس أم إدراك ، وسواء أكان نتاجا للخيال أم للفكر التصورى يمكن أن يصبح موضوعا للانتباه الاستطيعى .

• • •

وبذلك ننتهى من تحليل معنى "الموقف الاستطيقى"، وهو المفهوم الرئيسى فى دراستنا. "فالاستطيقى"، مفهومأ بمعنى "الانتباه المتعاطف المنزه عن الغرض هو الذى يحدد ميدان بحثنا التالى. وجميع المفاهيم التى ستناقش فيما بعد تعرف على أساس إرجاعها إلى هذا المفهوم الرئيسى. "فالتجربة الاستطيقية" هى التجربة الكلية التى نمر بها عندما يتخذ هذا الموقف؛ و"الموضوع الاستطيقى" هو الموضوع الذى يتخذ إزاء هذا الموقف؛ و"القيمة الاستطيقية" هى قيمة هذه التجربة أو موضوعها. ومن هنا كان من الضرورى أن يفهم الطالب معنى "الاستطيقى" ويفكر فيه قبل أن ينتقل إلى دراسة المسائل الأخرى.

٣- دالة الوعى الاستطيقى فى التجربة الإنسانية:

العنصر الأساسى فى أى موقف هو اتخاذ اتجاه إيجابى أو سلبى نحو ما هو مدرك^(١). فنحن إما أن ننظر إلى الموضوع بعين الرضا، وإما أن نعاديه وننفر منه. فإذا كنا قد وصفنا الموقف الاستطيقى بدقة، فمن الممكن أن يقال الآن إن الوعى الاستطيقى موجه دائماً "بطريقة إيجابية" نحو موضوعه. فنحن نركز انتباهنا على الموضوع الذى يستأثر باهتمامنا"، كما يقول التعبير الشائع. ومجرد كون منفعة الموضوع لم تعد تدخل فى الحسبان، يثبت أننا نرحب بوجود الموضوع لمجرد كونه على ما هو عليه بالنسبة إلى أبصارنا أو أسمعنا. ولنقل مرة أخرى إن هذا لا يعنى أن الموضوع "جميل" أو "لطيف" أو "خلاب" بالضرورة. فمن الممكن أن تكون له أهمية استطيقية على أنحاء أخرى - كأن يكون "أخاذاً" أو "مؤثراً" أو "قوياً"، حتى لو كان كئيهاً قبيحاً.

وعلى ذلك فإن وصفنا للموقف الاستطيقى قد انطوى ضمناً على أهم ما فى التجربة الاستطيقية - وهو أنها تجربة نجد رضاء فى ممارستها لذاتها، أو بتعبير آخر. أن هذه التجربة ذات قيمة كاشفة. فنحن نستغرق فى فعل الوعى ذاته، ونجد فيه رضاء. وهذا الفعل لا يكون مماثلاً لأداء المرء لعلمه اليومى، أو زيارته لطبيب الأسنان، وهى أمور تكون قيمتها راجعة إلى نتائجها. فنحن نشعر بقيمة التجربة الاستطيقية فى هذه التجربة ذاتها.

(١) انظر ص ٥٤-٥٦ من قبل.

ولقد اعترف المفكرون بالقيمة الكامنة للتجربة الاستطبيقية بقدر ما اعترفوا بوجود "التأمل المنزه عن الغرض" ذاته. ومن الجدير بالملاحظة أن كلا هذين الأمرين قد لقي اعترافاً من فلاسفة توجد بينهم خلافات عميقة في بقية جوانب النظرية الاستطبيقية. فنحن نجد إيحاء واضحاً بهما لدى مفكر العصور الوسطى العظيم. القديس توما الأكويني، الذى عرف "الجمال" بأنه "ذلك الذى يلذ لنا مجرد النظر إليه أو إدراكه ذاته *id cuius ipsa apprehensio Placet*"^(١). ولقد كان أول عرض منهجى فى الفلسفة الحديثة لفكرة التنزه الاستطيقى عن الغرض هو ذلك الذى قدمه "إمانويل كانت" فى أواخر القرن الثامن عشر. فكانت بدوره يتحدث عن "الرضاء" الذى يتمثل فى هذه التجربة^(٢). ويعد الوصف المتضمن فى كتابات شوبنهاور. الفيلسوف الألمانى فى القرن التاسع عشر. من أفضل الأوصاف الموجزة للموقف الجمالى. التى يمكن الاهتداء إليها فى أى موضع^(٣). فعلى الرغم من أن شوبنهاور كان متشائماً بعمق من إمكان بلوغ السعادة البشرية، فإنه كان يرى أن للتجربة الاستطبيقية قيمة كبرى. ومن الممكن الإتيان بأمثلة كثيرة أخرى لفلاسفة معاصرين تختلف اتجاهاتهم كل الاختلاف عن أولئك الذين تحدثنا عنهم الآن.

هذا الاعتقاد الذى يشترك فيه الفلاسفة تؤيده التجربة التى يكاد يمر بها كل إنسان تقريباً - فحين يجذب المرء لون شجرة أو رشاقتها أو تناسقها. أو يندمج فى قصة ويظل مستغرقاً فى الانتباه لها، تكون تلك "لحظة" فى الحياة جديرة بأن نمر بها لذاتها. فإذا ما تساءل أحد: "وما قيمة هذه التجربة؟" كان الجواب أوضح مما لو وجه هذا السؤال نفسه بصدد أى نوع آخر من التجربة. فقيمة التجربة الجمالية ملموسة فى التجربة ذاتها. وإنا لنجد أن ذوى العقلیات "العملية". وأولئك الذين لا يشغلهم شئ سوى إنجاز "عملهم فى الحياة"، كثيراً ما يتشككون فى قيمة التجربة الاستطبيقية. ويعدونها تبديداً لا جدوى منه. وصحيح أن الموقف

(١) الخلاصة اللاهوتية.

Summa Theologica, I a, 2 ae, quaest. 27, art. I

(٢) انظر: نقد ملكة الحكم.

"Critique of Judgment" trans. Bernard (N. Y., Hafner, 1951) pp. 37 - 45.

(٣) انظر "العالم إدارة وتمثلاً" الكتاب الثالث، المظهر الثانى.

The World as Will and Representation, Book III, Second Aspect.

الاستطيقى، كما رأينا من قبل. يكبت الإدراك العملى، وقد يؤدى. إذا ما استمر طويلا، إلى إبطال النشاط الهادف الذى يقتضيه منا العالم. ولكن لنطرح هذا السؤال نفسه من الجانب الآخر: فما قيمة النشاط الإنسانى الذى لا يخدم إلا هدفا مقبلا ما؟ هل الغرض منه هو إتاحة تجربة أخرى معينة تكون أداة لتجربة أخرى غيرها لا يستمتع بها لذاتها. بل نمارسها من أجل هدف آخر غيرها؟ وهل يتمثل أنموذج الحياة البشرية فى حياة كثير من عمال المدن فى المجتمعات الصناعية. الذين يؤدون عملا لا يجدون فيه طرافة ولا يستمعون به. حتى يمكنهم أن يظلوا أحياء ليعودوا فى الغد إلى نفس العمل الممل؟ إن ما نود أن نقوله هو أن الجهد البشرى "العملى" لا جدوى منه مالم يؤد فى نقطة معينة إلى تجربة تكون طريفة وممتعة فى ذاتها. وإن الكثيرين ليصفون الأمريكيين المعاصرين بأنهم يستغرقون فى الاهتمام بوسائل العيش إلى حد أنهم نادرا ما يتذوقون القيمة الكامنة للتجربة. ولكنى أتجاسر فأقول إن هذا كان يصدق دائما على كثير من الشعوب، فى كثير من العصور والمجتمعات. ومع ذلك فإن غياب القيمة الاستطيقية من الحياة كثيرا ما يكون نتيجة لأخذ المرء بشعار السعى إلى الكفاءة فى العمل وترك "الكلام الفارغ" جانبا. والحق أن أولئك الذين يلتزمون بهذا الأسلوب فى الحياة هم من قصر النظر بحيث لا يختبرون أسلوبهم هذا أبدا بطريقة نقدية، وبالتالي لا يدركون قصوره أبدا. فمن الواجب أن نذكرهم بأن

حياتنا، لو امتلأت بالمشاغل.

ولم تترك لنا وقتا للتوقف والتأمل.

لكانت حنياة هزيلة بحق^(١).

وقد لا يكون هذا شعرا من الطراز الأول، ولكنه رد ملائم على أولئك الذين لا يجدون للتجربة الاستطيقية قيمة.

وعند هذه النقطة يكون من السهل الوقوع فى خطأ التغزل الخيالى فى التجربة الاستطيقية، وهو الخطأ الذى حذرت منه فى الفصل الافتتاحى. ولكن

(١) "وقت الفراغ" Leisure فى "مجموعة القصائد" نظم و. ه. ديفيز.

"Collected poems" by W.H. Davies (London, Jonathan Cape, 1951) P. 141.

ويتضمن باقى القصيدة إشارة واضحة إلى التجربة الاستطيقية.

المسألة ذاتها لا تحتاج إلى ذلك. فالإدراك الاستطيقى ليس شيئا نادرا خارجا عن المؤلف، مالم تكن طريقة حياتنا مؤدية إلى النظر إلى هذا الإدراك على أنه شيء غير طبيعى. فمن الممكن القول. بمعنى معين. إنه لا شيء أكثر "طبيعية" من الوعى الاستطيقى. فما الذى يمكن أن يكون طبيعيا أكثر من مجرد التطلع إلى العالم والاهتمام بمناظره وأصواته. وحركته وطابعه المعبر؟ إننا جميعا نفعل ذلك تلقائيا من آن لآخر، والطفل يفعله على الدوام. بحيث يظهر العالم له ناضرا مثيرا.

ولكننا إذا شئنا أن نشق طريقنا فى العالم فلا بد لنا أن نتعلم كيف نتعرف على الأشياء ونضع لها أسماء. ونعرف فوائدها ومضارها. وكما قلنا من قبل فإن تنمية عادات الإبصار هى أمر لا غناء عنه من أجل توفير النشاط وبذله بطريقة فعالة. وعندما نعرف على الفور كنه الأشياء وكيف نستطيع استخدامها. لا نحتاج إلى إضاعة وقت فى الإدراك. ولكن هذا يؤدى إلى فقدان للقيمة الاستطيقية؛ ذلك لأننا لا نرى الأشياء إلا جزئيا ويتعجل. وفى ذهننا أغراضنا الإثارة المقبلة. وهكذا تغطى العادة عالمنا بقشرة من الرتابة والجمود، وتبدد عنصر الإثارة الاستطيقية فيه. وإذن. فالأمر كما قال الأستاذ بيبير Pepper: "لو لم تكن هناك عادات، لكانت معيشتنا كلها استطيقية إلى أعلى مدى. ولما احتجنا إلى أى فن أو أى أسلوب تطبيقى لكى نجعلها كذلك"^(١).

□ □ □

ومع ذلك فبأنى لا أود أن أترك لدى القارئ انطبعا بأن التجربة الاستطيقية والتجربة العملية متعارضتان بالضرورة. فهذا اعتقاد واسع الانتشار فى مدنيّتنا، كان من نتيجته أننا استبعدنا الفن والتجربة الاستطيقية فى ركن قصى من حياتنا. وكل ما نفعله هو أننا نرفع قبعاتنا تحية لهما عندما نذهب من آن لآخر إلى معرض للفن أو قاعة للعزف أو عندما "نقرأ كتابا جيدا". ولكن هذه الطريقة فى التفكير والسلوك تبعث الهزال فى تجربتنا بلا داع.

(١) ستيفن بيبير: السمة الاستطيقية.

Stephen C. Pepper: Aesthetic Quality (N.Y., Scribner's, 1937) P.55.

لقد ميزنا في هذا الفصل بين الموقف الاستطقي وموقف الإدراك العملي. ولكن التمييز بين شيئين عند التفكير فيهما لا يترتب عليه أن يكونا على الدوام منفصلين في الوجود الفعلي. فعندما نعرف التركيب الكيميائي للماء، نميز الهيدروجين عن الأوكسجين فيه. أما في الماء ذاته فهما بالطبع ممتزجان بلا انفصال. وبالمثل فإن الاهتمام العملي والاستطقي يمكن أن يوجد معا. وكثيرا ما يوجدان بالفعل. في التجربة العينية. وقد تكون تجربتنا عملية في أساسها. وقد يكون اهتمامنا منصبا على المهمة المطلوبة منا. ومع ذلك يمكن أن يكون قدر. مهما كان ضئيلا. من انتباهنا موجها إلى الاستمتاع الاستطقي بالأشياء المحيطة بنا. وحتى عندما يكاد اهتمامنا يكون عمليا كله. فإن "النظرة الشاردة العارضة" للاهتمام الاستطقي قد تتدخل فيه. ففي وسط صراع سياسى حاد. أو منافسة شخصية يكون مصير المرء فيها معلقا في الميزان، قد يستلقت نظرا المرء ما نطلق عليه اسم "دراما الموقف". وعلى ذلك يبدو أن من التبسيط المفرط: من الوجهة النفسية. أن نقول إن من المستحيل، في أية لحظة بعينها. أن نتخذ سوى موقف واحد^(١). صحيح أن الموقفين الاستطقي والعملي متعارضان، بمعنى أن تركيز الانتباه المميز لأحدهما يقلل من نوع الانتباه المميز للآخر. غير أن الانتباه دائما مسألة درجة، ومن الممكن أن تتحكم فيه أغراض متباينة في آن واحد، ومن حسن الحظ أن الأمر كذلك، إذ أن قدرا، ولو ضئيلا، من العنصر الاستطقي يجعلنا في كثير من الأحيان نتحمل أعمالا كانت تغدو بدونه مملة منفرة إلى أقصى حد.

على أننا لسنا بحاجة إلى الارتكان تماما إلى حسن الحظ لكي نصبغ النشاط العلمي بالصبغة الاستطقية. ففي استطاعة الجهد البشرى أن يزيد من القيمة الاستطقية للتجربة. وكلما نمينا حساسيتنا الاستطقية وزدناها رهافة وتيقظا، خلقت "اهتما جديدا بكل ما نفعل، في أى موضوع نتصل به، في أى جانب من جوانب حياتنا"^(٢). "وإن هذا ليصدق بوجه خاص حين نستخدم الفن في جعل أدوات حياتنا اليومية ومتاعها أكثر جاذبية للإدراك. فمن واجبنا ألا نحكم على هذه

(١) انظر "لأنجلد"، المرجع المذكور من قبل، ص ٧٣.

(٢) جون ووربك: قوة الفن.

John M. Warbeck: The Power of Art (N.Y., Philosophical Library, 1951) P. 19.

مقدما بأنها "نافعة فحسب". وبالتالي لا يكون لها حق فى القيمة الاستطبيقية. بل إن المجتمعات البدائية ذاتها تزين أكثر الأشياء شيوعا وتداولاً بحيث يبعث مرآها وملبسها متعة. إلى جانب كونها مفيدة وكثيرا ما يجد عالم الأنثروبولوجيا أن مثل هذا التزيين يخدم غرضا اجتماعيا أيضا. أى أنه ينفع فى الصيد أو الحرب أو الطقوس الدينية. غير أن هذا لا يقلل من أهمية العنصر الاستطيقى. وإنما يدل على الطريقة التى يمكن بها إعلاء الحياة حين يعمل الإنسان على تلبية حاجاته الاستطبيقية وغير الاستطبيقية دون أن يستبعد جانبا من الاثنين. وهناك علامات مشجعة على مثل هذا النشاط فى الوقت الراهن فى مجتمعنا الحديث. وتتمثل فى إنتاج أشياء كالأدوات الفضية والأثاث "الحديث". وفى العمارة وقاطرات السكك الحديدية الجديدة.

وليس من الضرورى أن تكون القيمة الجمالية للأشياء اليومية مجرد زخرف لا صلة له بطبيعة الشيء. بل إن مثل هذه الزخرفة كثيرا ما تكون ذات قيمة ضئيلة نسبيا. بل إن الغرض الذى صمم من أجله موضوع كالفأس أو قاطرة السكك الحديدية، كثيرا ما يكون جزءا لا يتجزأ من قيمته الاستطبيقية. فمن الممكن أن نعجب بالطريقة التى يتلاءم بها تركيبه مع وظيفته. وعندما ننظر إلى أمثال هذه الأشياء جماليا، فإننا لا نفكر مقدما فى منفعتها، كما يفعل المهندس أو الرجل الذى سيستخدمها، غير أن الوعى بمنفعة الموضوع جزء من إدراكنا، وهو ضرورى للإعجاب بملاءمته للغرض منه. فالقيمة الجمالية تزداد عندما يكون المظهر الكامل للشيء، ولونه وشكله، الخ، سببا فى منفعته، ويتضح ذلك فى طائراتنا، وفى بعض المباني المشيدة حديثا، سواء منها السكنية والتجارية، أما لو رسمت على آلة الحرث أو ماكينة الصهر زخارف بلون وردى أنثوى باهت، فقد تظل هذه الآلة تؤدى عملها بطريقة اقتصادية فعالة، وتجد منا إعجابا بسبب فائدتها، ولكن يكون هناك شيء مضحك فى التباين بين وظيفتها وبين مظهرها العام.

□ □ □

ولقد ظللنا حتى الآن نناقش التجربة الاستطبيقية من زاوية قيمتها الكامنة فحسب. وتلك هى قيمتها من حيث هى تجربة منظوية على ذاتها. فمن طبيعة

الموقف الجمالى فى صميمه أنه يتخلى عن النشاط المستمر المتجه إلى المستقبل. ومع ذلك فإن التجربة الجمالية لو نظر إليها بطريقة غير استيطيقية لما كانت - كآية تجربة أخرى - منفصلا تماما عن الحياة - فلها نتائج تتجاوز نطاق التجربة ذاتها ذلك لأن التقاءنا بالموضوع الجمالى. شأنه شأن أية تجربة أخرى. يغيرنا تغييرا قد يكون ضئيلا فحسب. وقد يكون عميقا. وبذلك يبدل تجربتنا المقبلة. وكما نعلم جميعا. فإن اعتياد مشاهدة الأعمال الفنية الجديدة يغير ذوقنا. فلا نعود نعجب بقصص المغامرات التى كانت تخلب ألبابنا فى فترة الدراسة الأولى. بل نبدأ فى تقدير أنواع أخرى من الأدب وأشكال أخرى للفن. كما أن قدرتنا على التمييز تزداد رهافة. بحيث "نرى" فى الفن قيما لم تكن نراها من قبل. غير أن تأثير الإدراك الاستيطيقى لا يقتصر على التجارب الاستيطيقية الأخرى، بل إنه يغير أيضا شخصيتنا وتجربتنا فى المجالات غير الاستيطيقية للحياة. فمن الممكن أن يؤدى عمل فنى إلى تعميق بصيرتنا بالناس الآخرين وبأنفسنا. وقد يؤدى بنا إلى تحدى القيم التى كنا متمسكين بها من قبل، وقد يوسع نطاق تعاطفنا. وإنه لمن المستحيل وضع حدود للتأثيرات النفسية التى يمكن أن تكون للعمل الفنى، أو محاولة تحديد طبيعة هذه التأثيرات. ومع ذلك ينبغى أن نتذكر أننا لو تعمدا اكتساب هذه التأثيرات. لأضعفنا القيمة الجمالية أو قضينا عليها. فعندئذ تصبح التجربة نفعية متطلعة إلى المستقبل. فنتائج التجربة الجمالية تأتى دون طلب ودون إلحاح.

على أنه ليس هناك ما يضمن أن تكون هذه النتيجة طيبة. فمنذ أيام أفلاطون نجد من ينبهنا إلى أن الفن قد يكون له تأثير ضار، ولاسيما فى الصغار. فمن الممكن أن يحطم الشخصية أو يهدم الأخلاق. وربما كان هذا الخطر أقل بكثير فى الوقت الراهن، الذى أصبحت فيه "الفنون الجميلة" ضئيلة الأهمية نسبيا فى المجتمع. ومع ذلك فما زالت للمشكلة حقيقتها وأهميتها. وحسبك أن تتأمل الخلافات الحادة التى ثارت فى السنوات الأخيرة حول الرقابة على الكتب والأفلام السينمائية، وكذلك مشكلات الرقابة فى زمن الحرب. وتلك، على أية حال، مشكلة صعبة سوف نتصدى لها فى موضع لاحق من هذا الكتاب (الفصل الثالث عشر).

٤- القيمة الاستيطقية للفن والطبيعة:

أشرت من قبل إلى تلك الحقيقة التى يشيع الاعتراف بها، وهى أننا نستطيع أن ندرك الفن والطبيعة معاً إدراكاً استيطقياً، ونقوم بذلك بالفعل. وهأنذا أدعو القارئ إلى البحث فى مسألتين بينهما اتصال وثيق، وهما :

١- هل نحن "نبحث عن" أشياء مختلفة عندما نتأمل أعمالاً فنية وعندما نتأمل الطبيعة ؟

٢- وهل يمكننا أن نقول إن أحد نوعى التأمل أفضل أو أعظم قيمة، بمعنى ما، من الآخر ؟ إن مناقشتنا ستركز أساساً على المسألة الثانية، ولكنها ستتمس المسألة الأولى فى مواضع متعددة.

الأرجح أن معظم الناس يقولون، رداً على السؤال الثانى، إن الفن أكثر إرضاء وأهم فى التجربة الاستيطقية من الطبيعة. وبالفعل أخذت معظم النظريات الجمالية التقليدية بهذا الرأى. فعندما نتحدث عن الموضوعات الاستيطقية نعنى عادة أعمالاً فنية لا موضوعات طبيعية. ولكن لنتنبه إلى بعض أسباب ذلك. إن الفن نشاط إبداعى يقوم به البشر، على حين أن الطبيعة حسب تعريفها ليست كذلك. وإذن فللفن أهمية اجتماعية لا تتوفر للطبيعة. وفضلاً عن ذلك فإن الأعمال الفنية تكاد تكون على الدوام ثابتة باقية، ومن السهل محاكاتها أو عمل نسخ منها، ومن هنا فإن من الممكن المشاركة فيها عادة. ففى استطاعتنا جميعاً، فى العادة، أن نقرأ نفس الكتب، ونستمع إلى نفس التسجيلات، على حين أن موضوعات الطبيعة، كالخلجان البحرية والتكوينات السحابية، موضعية وعابرة إلى حد بعيد. وهذان العاملان معاً يوضحان لماذا كنا نستطيع أن نتكلم عن الفن أكثر مما نتكلم عن الطبيعة. ولكنهما فى ذاتهما لا يثبتان أن الفن أعظم قيمة، من الوجهة الاستيطقية، من الطبيعة. فحتى على الرغم من أن الموضوعات الطبيعية ليست نواتج للجهد البشرى، فقد يظل من الصحيح أنها موضوعات ذات قيمة استيطقية أعظم. وبعبارة أخرى، فإذا ارتكزنا على التمييز الذى أجريناه بين الإبداع الفنى و"التطلع أو النظر" الاستيطقى، فسنجد أن كون الشئ موضوعاً فنياً، لا يستتبع كونه ممتعاً، فى الإدراك الاستيطقى أكثر من موضوع غير فنى. وبالمثل فحتى لو لم يكن من الممكن

مشاركة الناس على نطاق واسع فى المناظر الطبيعية، فلا يترتب على ذلك القول إن قيمتها، عندما تصبح موضوعات للتجربة، أقل من قيمة الأعمال الفنية، وإذن، فلو كنا نعتقد أن قيمة الفن أعظم من قيمة الطبيعة، فلا بد أن يكون اعتقادنا هذا قائماً على حجج غير هذه.

ولنقتبس فيما يلى رأياً مضاداً للاعتقاد السابق، قال به فيلسوف مشهور فى أخريات حياته، وهو فليسوف كان الاستمتاع الاستطيقى فى نظره واحداً من أهم القيم فى حياة الإنسان.

..كذلك فإن حبنى للجميل لم يجد بدوره رضاه الأكبر فى الفنون، فإذا كان الفن ينقلنا من حال إلى حال، ويحرر العقل والقلب، فإن له عندى إعزازاً، غير أن الطبيعة والتفكير يفعلان ذلك مرات أكثر، وبسلطة أعظم. ولو كان ثمة شىء خلب لى، فإنما هو الأماكن الجميلة، والعادات الجميلة، والنظم الجميلة، ومن هنا كان إعجابى باليونان وإنجلترا، واستمتاعى بأمريكا الفتية المرحبة بالبراعة^(١).

ويقول أ. ف. كاربت: "لو أجبرنا على الاختيار القاسى بين الجمال الطبيعى والجمال الفنى، وقدرنا الكنوز النفيسة فى الموسيقى والشعر إلى آخر مداها، ففى اعتقادى أن اختيارنا ينبغى أن يكون للطبيعة"^(٢).

□ □ □

فيكف يمكن، إزاء هذه الشواهد، الدفاع عن الرأى القائل إن التذوق الاستطيقى للفن أعظم قيمة من تذوق الطبيعة؟ إن ذلك يكون أولاً عن طريق الإشارة إلى واحد من أوضح الفوارق بين العمل الفنى والموضوع الطبيعى، وهو أن للأول "إطاراً" أما الثانى فلا. فالفنان يضع لعمله حدوداً، إذ أن الكتاب أو المدونة الموسيقية يبدآن وينتهيان عند نقطة معينة، واللوحة يحدها إطارها، والتمثال والمبنى تحدهما سطوحهما الخارجية. غير أن الطبيعة لا تضع "إطاراً" لناظرها الريفية أو خلجانها

(١) جورج سانتانا: "دفاع عن نفسى" كتاب "فلسفة جورج سانتانا" نشرة شيلب
"Apologia pro Mente Sua" in "The Philosophy of Gerge Santayana", ed. Schilpp
(Northwestern U.P., 1940) P.50.

(٢) أ.ف. كاربت: نظرية الجمال.
E.F.Carritt: The Theory of Beauty (London, Methuen. 1928), P. 41.

البحرية أو تكويناتها السحابية بحيث تبدأ هنا على وجه التحديد وتنتهى هناك بالضبط.

فما الذى يستتبعه ذلك فيما يتعلق بالقيمة النسبية للموضوعات الفنية والطبيعية؟ هل يؤدي وجود "الإطار" بذاته وفى ذاته إلى جعل الفن أعظم قيمة؟ قد نقول إن "الإطار" ينظم الموضوع الفني ويوحده. وإن هذا أمر له قيمته، لأنه يربط بين أطراف تجربتنا التي لن تكون، بغير هذا الإطار. إلا مهوشة لا شكل لها. وفى مقابل ذلك يقتصر النظر الطبيعي إلى إطار. وبالتالي لا تستطيع العين والذهن أن تحيط به. غير أن هذه الحجة ليست قاطعة. ذلك لأنه على الرغم من أن الطبيعة تفتقر إلى إطار عندما توجد فحسب. خارج الإدراك البشرى. فإن هذا لا يصدق عليها عندما تدرك بطريقة جمالية. فعندئذ يفرض المشاهد ذاته إطارا على النظر الطبيعي. فيختار ما سينتبه إليه جماليا ويضع هو ذاته حدودا له. ونحن جميعا نفعل ذلك فى وقت ما. "فلا بد لكى يرى النظر الطبيعي من أن ينشأ ويشكل Composed"^(١). ولو كان لدى المرء إدراك ثاقب وخيال خصب، لاستطاع أن "ينشئ" منظرا طبيعيا ذا قيمة جمالية كبرى، أعنى منظرا قد لا تقل قيمته، وربما زادت. عن كثير من اللوحات التي تصور مناظر طبيعية. ولكن معظمنا بطبيعة الحال لا تتوافر لديه القدرة، على القيام بهذا العمل، وهى القدرة التي يملكها الفنان بدرجة ملحوظة وفضلا عن ذلك. فلما كنا لا نستطيع تغيير المنظر فى الطبيعة، فإنه قد يتضمن شوائب أو عناصر زائدة، يمكن استبعادها فى العمل الفني. لذلك يمكننا أن ننتهى إلى أن هذه الحجة لا تثبت سوى أن الأعمال الفنية فى عمومها ذات قيمة أعظم، بفضل وحدتها، من المناظر الطبيعية، لا أنها ينبغي أن تكون كذلك دائما بالضرورة.

ومع ذلك فإن الأستاذ ت. م. جرين لا يوافق على هذا الرأى. فهو يشير السؤال الآتى: "حتى لو فرضنا على الطبيعة إطارا، وقررنا بإرادتنا أن ندرج فى إدراكنا الاستطيقى هذا القدر وحده ولا شيء غيره مما يقع أمامنا، فهل يكون من الممكن، على أى نحو، الاهتمام إلى منظر أو موضوع طبيعى يكون تنظيمه الشكلى

(١) جورج سانتيانا: "الإحساس بالجمال".

The Sense of Beauty (N.Y., Scribner's 1936) P.101.

مرضيا من الوجهة الجمالية بقدر ما يكون العمل الفنى؟^(١). ويعتقد الأستاذ جرين أن الجواب بالسلب. ومع ذلك. فقبل أن نقرر إن كانت الطبيعة "مرضية من الوجهة الجمالية بقدر ما يكون العمل الفنى". فلا بد لنا من أن نتساءل: "أى عمل فنى؟" إن من الواجب ألا نتحدث عن "الفن" بالمعنى المثالى. وكأن لجميع الأعمال الفنية قيمة عظيمة. فمن الواضح لسوء الحظ. كما نعلم جميعا. أن كثيرا من الأعمال الفنية ضئيلة القيمة أو رديئة. نظرا إلى عيوب فى "تنظيمها الشكلى". ولو قارنا هذا النوع من الأعمال ببعض المناظر الطبيعية لكان الحكم قطعاً لصالح الطبيعة. وهكذا نرتد مرة أخرى إلى النتيجة القائلة إنه ليس ثمة إجابة عن هذا السؤال. فى هذا الجانب أو ذاك. تصدق فى جميع الحالات. وثمة شىء آخر ينبغى أن يستقر فى أذهاننا. وقد سبق لنا أن ذكرناه: فحتى لو كان هناك منظر فى الطبيعة له "تنظيم شكلى" عظيم القيمة، فإن معظمنا لن نتاح له فرصة مشاهدته. ذلك لأنه لن يكون باقيا وقابلا للمشاركة فيه كما هى الحال فى معظم الأعمال الفنية.

ولكن لنفرض جدلاً أن سؤال الأستاذ جرين ينبغى أن يجاب عنه بالسلب. إننى أعتقد مع ذلك أن الطبيعة تكون لها فى بعض الأحيان قيمة استطبيقية عظيمة الأهمية، لا لشيء إلا لكونها تفتقر إلى "التنظيم الشكلى" بمعناه المعتاد. وأنا أعنى بذلك تلك المناظر الطبيعية ذات الضخامة والقوة الهائلة، التى تبدو وكأنها تطفئ علينا من كل جانب، وتشعرنا بأننا أقزام. فهى تبدو وكأنها تخرج عن كل إطار نحاول أن نفرضه عليها. فلتتصور مثلاً منظراً طليقاً للمحيط خلال عاصفة، وطريقة رد فعلك وأنت تمتد ببصرك إليه حتى الأفق ثم ترتفع نحو السماء الواسعة الداكنة. إن هذا المنظر يتصف بتلك "الضخامة" التى تسمى عادة "بالجلال". وأنا أشك فى قدرة أى عمل فنى على تحقيق مثل هذا الجلال. وبالنسبة إلى تجربتى الخاصة، فإننى أعتقد أن أكثر الأعمال الفنية التى أعرفها جلالاً هى "الملك لير" لشكسبير. وقد تحدث الناقد العظيم أ. س. برادلى عن "النطاق الهائل" لهذا العمل، و"تداخل الخيال الرفيع، والعاطفة النفاذة، وروح الدعابة" فيه، وعن "ضخامة الرعدة التى

(١) تيودورم، جرين: الفنون وفن النقد.

Theodoer M. Greene: "The Arts and the Art of Criticism", fev, ed., Princeton U.P., 1947) P.9.

تسرى فى الطبيعة وفى الانفعال البشرى"^(١). ومع ذلك فحتى هذا العمل العظيم بحق، قد لا يثير أبدا تلك الاستجابة التى تؤدى إليها بغض مناظر الطبيعة. ومن هنا فإن من الواجب: عند وضع القيمة الجمالية للفن فى مقابل القيمة الجمالية للطبيعة، من حيث وجود إطار أو عدم وجوده، أو من أية ناحية أخرى. أقول إن من الواجب إيضاح نوع القيمة الجمالية الذى يدور حوله البحث. ذلك لأن الطبيعة قد تكون قاصرة فى أنواع معينة من القيم. ولكنها متفوقة فى أنواع أخرى. ولقد أكدنا. فى مناقشتنا "للإطار". النشاط شبه الإبداعي للمدرك فى تذوقه للطبيعة وغير أن من الواجب ألا ننخدع بهذه الحجة بحيث نتصور أنه لا يلزم لتذوق الفن نشاط مماثل.

فوجود إطار يدخل فى تركيب الموضوع الفنى ليس فى ذاته كافيا لإضفاء تنظيم بنائى عليه. فالإطار وغيره من الوسائل يستخدم فى إضفاء نظام على العمل، بحيث يوجه انتباه المدرك فى اتجاه معين، وهكذا نجد فى الرواية أو المسرحية أن الشخصيات تقدم إلى القارئ، وينشأ صراع بين الإرادات، وتزداد العقدة تشابكا ثم تحل فى الجزء الختامى، ومع ذلك فليس تنظيم العمل شيئا ثابتا محددًا فى داخله، بحيث يكتفى القارئ بأن يتتبع بطريقة سلبية تسلسل الحوادث كما حدده الفنان. بل إن فى استطاعة القارئ فى كثير من الأحيان تفسير الروايات والمسرحيات على عدة أنحاء مختلفة، وتبعًا لكل تفسير، يكون للعمل تنظيم مختلف. وعلى ذلك فقد توجد اختلافات رئيسية فى رأى حول تحديد أهم جزء فى العمل. (ومن الجائز أن القارئ، حضر مقرا دراسيا فى الأدب طلب إليه فيه أن يقرر أين توجد الذروة فى العمل الذى كان يدرسه). وبعبارة أخرى، فعلى الرغم من أن للعمل بعض النظام داخل إطاره، يوجه إدراكنا ويتحكم فيه، فلا بد أن يسهم القارئ بدوره بنصيب إيجابى، وذلك بأن يضع بنفسه الطريقة التى سينظم بها العمل فى تجربته الخاصة، ويظهر ذلك بوضوح أكبر فى حالة الفنون الأخرى. فمن المعروف أن العازفين وقواد الفرق الموسيقية المختلفين يمكن أن يتباينوا تباينا شديدا

(١) أ.س. برادلى: "التراجيديا الشكسبيرية".

A. C. Bradley: Shakespearean Tragedy (London, Macmillan, 1952), P. 247.

فى تفسير (وأداء) القطعة الموسيقية الواحدة. فأحد عازفى البيانويزيد تأكيد فقرة معينة يقلل عازف آخر من أهميتها، و"يشيد" أحد قواد الأوركسترا ذروة عن طريق الإيقاع وحجم الصوت فى الأوركسترا. وما إلى ذلك. على حين أن غيره لا يفعل ذلك. وفى التصوير والنحت. ينبغى على المشاهد أن يحدد الجزء الذى سيوجه إليه انتباهه أولاً من العمل الفنى. والمسار الذى ستتخذه عينه فى العمل بأكمله. وهنا أيضاً يحدد الفنان اتجاهات عامة للاهتمام فى عمله. قد ترشد المشاهد. ولكن يظل هناك مجال كبير "لقراءة" العمل على أنحاء متباينة.

وخلاصة القول إن الانتباه والتفسير الانتقائى يتمثلان فى تجربة الفنون كما يتمثلان فى تذوق الطبيعة. وبقدر ما يشير العمل الفنى إلى الاتجاهات التى ينبغى على الإدراك والتفسير السير فيها، يكون مجال النشاط الإيجابى للمشاهد أقل مما هو فى حالة تذوق الطبيعة. غير أن الفارق بين الاثنين، كما حاولت أن أثبت، إنما هو فارق فى الدرجة، وليس من الصواب أن نجعل منه تقسيماً ثنائياً قاطعاً.

■ ■ ■

ولننقل الآن إلى معالجة مشكلة القيمة النسبية للفن والطبيعة من زاوية أخرى. إن أهم فارق بينهما هو أن الأعمال الفنية نواتج للنشاط البشرى البارز المتعمد، على حين أن موضوعات الطبيعة ليست كذلك. فهل تؤدى معرفتنا لهذه الحقيقة إلى زيادة تقديرنا للفن؟ قد تكون إجابتنا بالإيجاب، وذلك لسببين على الأقل. أولهما أننا نشعر بنوع من الألفة والقربا مع الشخص الذى صاغ العمل أمامنا، وهو شعور لا نحس به عند إدراكنا للطبيعة. فقد نحس بالامتنان للجهود التى زودتنا بهذا العمل الممتع، أو قد نتأثر بالعقبات وعوامل الإحباط التى اضطر الفنان إلى التغلب عليها، أو قد نشعر، ببساطة، برابطة تربطنا بإنسان آخر يتحدث إلينا من خلال فنه بطريقة مباشرة مؤثرة. وثانياً قد نعجب ببراعة الفنان، ونخترم الخبرة التى تمكن بها من السيطرة على وسيطه الفنى ومن استخدامه، أو نقدر بساطة الخطوط التى تمكن بها المصور من أن يحقق تأثيراً ضخماً.

لهذه الأسباب ينبغى أن نعترف بأن تذوق الفن ينطوى فى كثير من الأحيان على قيمة زائدة. ومع ذلك ينبغى أن نعترف أيضاً بأن الاهتمام بالفنان المبدع لا

يؤدي دائما إلى زيادة القيمة الاستيطيقية للفن. فمن الممكن أن يكون له تأثير عكسي تماما. وهذا يحدث عندما نقبل على العمل الفني من أجل كشف حياة الفنان وشخصيته، أو معرفة معالم منها، أو عندما يشغلنا تماما البحث في أسلوب الفنان. ففي كلتا الحالتين لا تكون للعمل أهمية إلا من حيث هو وسيلة لشيء آخر. ففي الحالة الأولى يستخدم وثيقة متعلقة بحياة الفنان. وهذا يؤدي في كثير من الأحيان إلى صبغ الموضوع بصبغة رومانتيكية، إذ أن المشاهد يقرأ فيه ما يعرفه من قبل عن حياة الفنان. وفي الحالة الثانية، يستخدم العمل كأنه "عينة" معمل لدراسة مشكلات أسلوبية تطبيقية. ومن هنا كان من الواجب مراعاة الحكمة في الاهتمام بالفنان المبدع، خشية أن يصبح "غير مرتبط بالموضوع irrelevant" (١) من الوجهة الجمالية. فإذا لم يكن لهذا العنصر وجود في تذوقنا للطبيعة، فإن غيابه في هذه الحالة يحول على الأقل دون انخداعنا في هذا المجال. وتغيير موقفنا من الوجهة الجمالية إلى شيء مختلف عنها كل الاختلاف.

ومع ذلك فعندما يوجه الانتباه إلى الموضوعات الفنية ذاتها، فإننا في كثير من الأحيان نجد قيما لا تتمثل في الطبيعة. فقد تكون للعمل قدرة تعبيرية عاطفية كبيرة، أو قد تكون له أنواع أخرى من التأثيرات النفسانية التي تشد انتباهنا إليه. ومن الممكن أن تكون له أهمية ثقافية كبرى، على خلاف معظم الموضوعات الطبيعية، فيجسم أمانى مجتمع وتقاليد، أو أكثر عقائده الدينية قداسة. فعمل مثل "الكوميديا الإلهية" لدانتى يقدم تصورا شاملا لدلالة الحياة البشرية وأهدافها. على أننا لا نستطيع الآن، كما لم تكن نستطيع من قبل، أن نقول إن الفن وحده هو الذى يملك هذه القيم، وأن الطبيعة خالية منها تماما، فهذا الاستنتاج الذى ينتهى إلى "الكل أو لا شيء" لا مبرر له. ففي أحيان غير قليلة نجد الموضوعات والمناظر الطبيعية "مؤثرة"، ويستطيع المتصوف أن "يرى عالما كاملا في ذرة من الرمال". غير أن الطبيعة على وجه العموم تفتقر إلى الاهتمام النفسى والرمزى إذا ما قيسَت بالفن.

• • •

(١) للاطلاع على معنى "الارتباط بالموضوع" من الوجهة الجمالية، أنظر القسم الخامس فيما بعد.

أما مشكلة قيمة الفن بالقياس إلى قيمة الطبيعة، فهي ككل المشكلات التي تعالج في هذا الكتاب، ينبغي أن تترك لكى يبت فيها القارىء بنفسه. وقد يتمكن من إثبات أن الحجج التي استخدمتها غير سليمة منطقيا، أو قد يستشهد بوقائع أخرى غير تلك التي أوردتها في هذه المناقشة. ومع ذلك فبأنى أعتقد أن التحليل الذى قدمته قد أثبت هذه النتيجة: إن أى تأكيد يقول إن الفن أرفع جماليا من الطبيعة. أو العكس، لا يمكن أن يصدق صدقا مطلقا، وفي جميع النواحي. ففي حالات معينة. وفي بعض النواحي. قد يكون الفن أعظم قيمة من الموضوع غير الفنى؛ وفي حالات أخرى يكون العكس هو الصحيح.

أما الاعتقاد الجازم في هذه المسألة فإنه يكون خطرا بوجه خاص إذا أدى إلى فقدان للقيم فى تجربتنا، أى إذا اعتقدنا أن أحد الطرفين، الفن أو الطبيعة، ليست له إلا قيمة ضئيلة، أو لا قيمة له على الإطلاق، بالنسبة إلى الآخر، فنتجاهله بناء على ذلك. فالواقع أن من الممكن أن نجد رضاء فى الاثنين معا. فلو استطعنا تنمية قدرتنا على الاستمتاع الاستطيقى بالطبيعة، لكان من الممكن أن تكون مصدرا لقيمة لا حد لها، فضلا عن أنها توفر علينا الاضطراب إلى الذهاب إلى المسارح أو الجلوس بلا حراك فى قاعدة الموسيقى، وبطبيعة الحال فإن القدر الأكبر من اتصالنا بموضوعات الطبيعة هو اتصال "عملى"، مما يؤدى إلى صرف انتباهنا الاستطيقى عنها، ولكن هناك دائما، كما رأينا فى القسم السابق، إمكانا لتداخل الاهتمام الاستطيقى مع الاهتمام العملى، وفضلا عن ذلك، ففي استطاعتنا أن نتعلم من الفن كيف نكون أعمق نظرة فى تذوق الطبيعة، والعكس بالعكس. ولقد قيل إننا لا نصل إلى تذوق الطبيعة إلا بعد أن نكون قد مارسنا تجربة الفن^(١)، غير أن هذا يبدو أمرا مشكوكا فيه إلى حد بعيد، فمن الممكن أن يتخذ الانتباه الجمالى من أى شىء موضوعا له، سواء أكان من صنع الإنسان أم لم يكن، ولا بد أن تؤدى تنمية الذوق الناتجة عن مواجهة أى موضوع، إلى زيادة استمتاعنا بأى موضوع آخر.

(١) انظر: فيفاى وكريجر، المرجع المذكور من قبل؛ وكيت جردون: علم الجمال .
وللاطلاع على الراى المضاد، انظر: لانجفيلد، المرجع المذكور من قبل .

٥- "الارتباط بالموضوع" من الوجهة الجمالية:

يبدو أن التجربة الجمالية، في أحسن حالاتها، تعزلنا نحن والموضوع معا عن التيار المعتاد للتجربة. فحين نعجب بالموضوع في ذاته. نفصله عن علاقاته المتبادلة بالأشياء الأخرى. ونشعر كأن الحياة قد توقفت فجأة. إذ أننا نستغرق تماما في الموضوع المائل أمامنا ونترك أية فكرة عن النشاط الغرضي المتطلع إلى المستقبل. هذه هي الطريقة التي نشعر بواسطتها بالتجربة. وقد حاولنا في العرض السابق للموقف الجمالي أن نفسر الطبيعة المميزة لهذه التجربة. ولكن ينبغي لنا ألا نتجاهل حقيقة واضحة ولكنها هامة: هي أن لكل من المدرك الجمالي والموضوع الجمالي تاريخا يمتد أبعد من مدة التجربة الجمالية. وعلى الرغم من أن المدرك لا يهتم بالأمور الماضية والمستقبلية. فإنه يخوض التجربة، بطبيعة الحال، وقد حمل معه تاريخه الماضي بأسره. فله قدر معين من المعرفة، ومعتقدات وقيم معينة. واستعدادات انفعالية خاصة. وطريقته في الاستجابة للموضوع تتقرر إلى حد بعيد بالتجارب الماضية التي مر بها. فقد يثير الموضوع، مثلا، ذكريات لتجاربه الماضية. وقد "يرى" صورا معينة أثناء استماعه إلى قطعة موسيقية. أو ربما كان قد اكتسب معرفة معينة في الماضي تؤثر في إدراكه. ومن الواضح تماما أن هذه المعرفة قد تكون معرفة متعلقة بالعمل الفني ذاته. فالمرء قد يسمع "طقوس الربيع Le sace du printemps" لستافنسكي وهو يعلم أنها أثارت فضيحة عندما عزفت لأول مرة، أو إلى السيمفونية الرابعة لتشايكوفسكي وهو يعرف حالة الحب غير العادية التي كان تشايكوفسكي يمر بها أثناء تأليفها. أو قد يقرأ المرء رواية "عناقيد النجمة Grapos of Wrath" لشتاينبك بعد أن يكون قد عرف أنها أثارت اهتماما قوميا بمحنة الفلاح في المناطق التي يصيبها الجفاف.

وفي استطاعتك أن تلاحظ شيئا غريبا في هذه الذكريات والصور والمعلومات التي تدخل في التجربة الجمالية - هو أنها ليست متضمنة في الموضوع الجمالي ذاته، وإنما تنشأ من خبرة المدرك السابقة. فالموسيقى تحفز المدرك على تذكر حادث سابق في حياته، غير أن هذا الحادث ليس شيئا مائلا في الموسيقى ذاتها، كالأنغام والألحان التي تؤلفها. ففي هذه الحالة تكون الذكرى شيئا يضيفه المتسمع إلى

تجربته من الخارج. وبالمثل فإن المعلومات التاريخية عن أعمال سترافنسكى أو شتاينبك لا توجد. كما هو واضح. فى الأعمال ذاتها. بل تتعلم من مصادر أخرى. غير أن هذا يؤدى إلى خلق مشكلة طريفة وصعبة فى آن واحد، فالوقف الجمالى، كما قلنا. يهتم بالموضوع وحده. وبممارسة أى شىء قد يقدمه إلى الوعى. فهلا يترتب على ذلك أننا لو سمحنا للذكريات والصور الشخصية، ومواد المعرفة الخارجية، أن تدخل فى التجربة. فإن هذه التجربة تصبح عندئذ غير جمالية؟ "إن الانتباه الجمالى هو قبل كل شىء انتباه مركز على الموضوع"^(١). ألسنا إذن نحول انتباهنا بعيدا عن الموضوع عندما نستغرق بشغف فى ذكرياتنا، أو عندما نفكر فى الأصول والمؤثرات التاريخية للعمل الفنى؟ وماذا نقول عن أولئك الذين يقدمون. خلال "حلم اليقظة النعسان" الذى يفترض أنه هو تجربتهم فى الموسيقى، بنسج "قصص" بارعة مفصلة فى أذهانهم، أو يجرفهم تيار من الذكريات؟ أنستطيع أن نقول إن تجربتهم جمالية بالمعنى الصحيح؟ وهناك أيضا أولئك الذين يبدو أنهم يعرفون كل ما يمكن معرفته عن العمل الفنى - أى وقت إبداعه والظروف التى أنتج فيها، وتاريخ حياة الفنان، والمصطلحات الفنية المستخدمة فى وصفه، وموقعه فى تاريخ الفن، الخ - ومع ذلك لا يبدو أبدا أنهم يتذوقون العمل الفنى ذاته. فهل من الممكن أن تكون كل معرفتهم عن العمل قد تدخلت فى طريقة انتباههم إليه واستمتاعهم به جماليا؟

تلك هى مشكلة الارتباط بالموضوع relevance من الوجهة الجمالية. فهل مما "يرتبط بموضوع" التجربة الجمالية أن تكون لدينا أفكار أو صور أو معلومات لا تتمثل فى العمل ذاته؟ وإذا أمكن أن تكون هذه مرتبطة بالموضوع، ففى أى الظروف تكون كذلك؟

□ □ □

فلنبداً ببحث تجربة معملية نفسية تتضمن تجربة جمالية غاية فى البساطة - هى إدراك الألوان المنفردة. وليس هذا هو نوع التجربة التى انتقدناها فى

(١) من كتاب "الفن والنظام الاجتماعى" لجوتشوك.

D.W.Gotshaik : Art and the Social Order (Chicago U.P., 1947) P. 4.

الفصل السابق^(١). بل إن عالم النفس فى هذه الحالة. وهو إدوارد بلو Edward Bullough يبدأ تقريره بتنفيذ "تلك المسألة العقيمة. مسألة ما إذا كان ثمة ألوان معينة سارة بذاتها وعلى نحو شامل"^(٢). فموضوع اهتمامه هو الطرق المختلفة التى يستجيب بها الناس جماليا. والنتائج التى يصل إليها تلقى ضوءا واضحا على الموضوع. وسوف نبحثها بالتفصيل فى الفصل التالى، أما الآن فسوف نقتصر على الإشارة إلى ما توصل إليه بشأن نوع واحد من الاستجابة، وهو الاستجابة "الترباطية associative".

فى هذا النوع من الاستجابة. كان إدراك اللون مصحوبا بفكرة أو صورة لموضوع معين مر بالتجربة فى الماضى، وكانت هذه الترابطات متنوعة إلى أبعد حد فكانت تشمل الشمس، والأزهار، والأحجار الكريمة، والدم، والصلب (ص ٤٢٨) - (٤٢٩). ويثير "بلو" السؤال عما إذا كانت أمثال هذه الترابطات "غير مشروعة من وجهة النظر الجمالية" (ص ٤٢٣)، فيجد أن هناك نوعين من الترابط: أولهما ذلك الذى يكون فيه للترابط "نغمة انفعالية" قوية خاصة به، تتميز من نغمة الإحساس باللون ذاته. فى هذه الحالة يستغرق الترابط انتباه المشاهد كله تقريبا، فيتربط على ذلك أن "اللون يكاد يفقد تماما مركزه فى الوعي، الذى كان من قبل مهددا بالخطر" (ص ٤٥٤). أى أن المشاهد لا يبدى إلا انتباها ضئيلا جدا باللون، الذى يقتصر دوره على إثارة الترابط أو الذكرى، ثم يغيب بعد ذلك عن الأعين. أما النوع الثانى من الترابط فيختلف عن ذلك كل الاختلاف. فهو ذلك النوع الذى لا ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون، بل "يندمج أو يذوب" (Fuse) فيه. وهنا تقوى نغمة الإحساس باللون بفضل الترابط، على حين أن المشاهد "يحافظ على اللون بحرص فى بؤرة الوعي." (ص ٤٥٥).

ويرى "بلو" أن النوع الأول من الترابط "غير مشروع" جماليا. لأن اللون لا يستخدم إلا مثيرا للترابط الشخصى، الذى يشد الانتباه إليه. أما النوع الثانى فلا

(١) أنظر ص (٢٧ - ٢٨) من قبل.

(٢) إدوارد بلو: "المشكلة الإدراكية" فى التدقيق الجمالى للألوان المنفردة.

"The perceptive Problem", in the Aesthetic Appreciation of Single Colours". British Journal of Psychology, II (1908), P. 406.

يخرج عن المجال الجمالي. بل إن من الممكن أن يزيد من القيمة الجمالية للإدراك. إذ أنه قد "يضيف على اللون حياة ودلالة. كما أن الاندماج Fusion يحول دون تعريض طابع التجربة بذاته للخطر (ص ٤٥٦). لذلك فإن "بلو" يجيب عن سؤالنا الأصلي بالقول إنه "لا يمكن وضع قاعدة قاطعة بشأن القيمة الجمالية للترابط بوجه عام" (ص ٤٥٦).

وفي اعتقادي أن إجابة "بلو" سليمة. فإذا كانت التجربة الجمالية كما وصفنا. فإن كون الترابط جماليا يتوقف على كونه متمشيا مع موقف "الانتباه المنزه عن الغرض" فإذا أدى الترابط إلى دعم عملية تركيز الانتباه على موضوع. عن طريق "الاندماج" بالموضوع. وبالتالي إعطائه مزيدا من الحيوية والدلالة". فعندئذ على يكون جماليا بحق. أما إذا اجتذب الانتباه إليه وابتعد به عن الموضوع. فإنه يقضى على الموقف الجمالي. وإذن، فمشكلة أولئك الذين يقولون: "اسمعي يا حبيبتي. إنهم يعزفون أغنيتنا". ليست كون الموسيقى تذكرهم بشيء آخر فحسب، وإنما هي أنهم يستغرقون عادة في استعادة ذكرياتهم إلى حد تصبح معه الموسيقى مجرد خلفية ضئيلة الشأن. تسمع بطريقة غير واضحة المعالم على "هامش" الوعي.

□ □ □

على أن معنى "الاندماج Fusion" في حاجة إلى مزيد من الإيضاح. كما أننا لم نكن نتحدث حتى الآن إلا عن تجربة جمالية أولية إلى حد ما، ومن الممكن أن نلقى مزيدا من الضوء على مشكلة "الارتباط بالموضوع" من الوجهة الجمالية، إذا انتقلنا إلى تجربة من نوع آخر.

في هذه التجربة، قدم الدكتور رتشاردز I.A.Richards سلسلة من القصائد غير الموقعة عليها إلى عدد من تلاميذه الإنجليز في مرحلة ما قبل الليسانس، وطلب إليهم أن يسجلوا انطباعاتهم عنها^(١). وكانت تعليقات الطلاب تتضمن أمثلة متعددة للاستجابة "المرتبطة بالموضوع" و "غير المرتبطة بالموضوع". فلنتأمل بعض ردود الفعل على قصيدة جاء في جزء منها ما يلي:

(١) وشاردز: النقد العملي.

I. A. Richards' Practical Criticism (N.Y., Harcourt, Brace, 1952).

بين الأشجار الشامخة المنتصبة
سوف أزحف راكعا على ركبتى .
فلن أجد فى هذه اليوم
مكانا مناسباً كهذا للصلاة

• • • • •

الأشجار الخاشعة ترتفع وتجرى
دون ما انحراف . نحو الشمس
فلتتجه رغبة روى
إلى نارها المتوسطة

• • • • •

جذعها العمورى : ما أقواه !
لحاؤها الذى يكسوها : ما أنعمه !
والصوت الحلو الرقيق ،
الذى تتغنى به الأوراق ، ما أعذبه !

• • • • •

فلتتملىء الرغبة والفكر والإدارة الصلبة
بقوة وعذوبة كهذه ،
عندما أتذكر
تلك الأشجار المقدسة اليانعة^(١) .

• • • • •

فمن الاستجابات غير المرتبطة بالموضوع ، تلك التى يتحدث فيها أحد
الطلاب باسم ما يسميه "بعض الشك" فيقول : "لا أحب أن أسمع الناس يتفاخرون
بالصلاة" (ص ٩٤) . فهذا الطالب لم يقرأ القصيدة "بتعاطف" ، كما يقتضى الموقف
الجمالى . وهو لم ينجح فى كبت آرائه فى موضوع الدين ، التى وقفت حائلا بينه

(١) المرجع نفسه ، ص ٩٢ .

وبين القصيدة، وعلى ذلك فإنه لم ينجح فى أن يعيثر مع تصوير الشعر والانفعالات المتضمنة فى القصيدة عند ما تدرك. فترتب على ذلك عجزه عن تقدير قيمتها. والآن، فلنبحث فى استجابة أولئك الذين حاولوا قراءة القصيدة بتعاطف. فأحد الطلاب يصف صورة ظهرت فى ذهنه. فيقول: إن الأشجار الشامخة المنتصبة: المندفعة علوا نحو الشمس. توحى ببرج مرتفع لكاتدرائية عظيمة. وبسكونه وقداسته" (ص ١٠٠). ومع ذلك فإن القصيدة لا تقول شيئا عن "الكاتدرائية". فهل هذه الصورة مرتبطة بالموضع جماليا؟ هناك عدد من العناصر المتضمنة فى "الإيحاء" بالكاتدرائية: أولها أن الكاتدرائية مبنى مخصص للصلاة والعبادة؛ ثم هناك ذلك المنظر البصرى "لبرجها الطويل"؛ وأخيرا هناك الطابع الانفعالى "للسكون والقداسة". فللمرء الحق فى أن يقول إن كلا من هذه العناصر يتلاءم مع القصيدة. والقصيدة تتحدث صراحة عن الصلاة والعبادة، كما فى قولها "مكان للصلاة". كما أن الجو الدينى يتمثل فى ألفاظ مثل "عبادة" و"مقدس". وقد أكد عدد آخر من الطلاب هذا الطابع للقصيدة فى تعليقاتهم (انظر ص ٩٣، ٩٦، ١٠٠). كذلك يمكننا أن نرى كيف أن "برجا للغابة" يتألف من "أشجار شامخة منتصبة" يمكن أن يوحى "ببرج كاتدرائية عظيمة". وأخيرا فإن روح القصيدة هى روح من "السكون والقداسة"؛ ومن هنا فإن الشاعر يتحدث، فى فقرة لم أوردتها هنا، عن "سكون الهواء"، ومن الممكن بسهولة الاهتمام إلى إيحاءات معاكسة فى الأبيات السابقة.

فمن الممكن إذن أن نستنتج أن "الإيحاء" المتعلق بالكاتدرائية مرتبط بالموضوع من الوجهة الجمالية^(١). فهو يتمشى مع المعنى اللفظى للقصيدة، ومع الانفعالات الروح التى تعبر عنها. وهو لا يحول الانتباه بعيدا عن القصيدة، بل إنه يحدث خلال قراءة متمعنة، يضيف حيوية على معنى القصيدة وطابعها.

ومع ذلك فليست كل الترابطات ذات علاقة بالموضوع. وسوف أذكر تعليقيين آخرين على نفس القصيدة: أولهما تعليق طالب يتحدث عن ترابط خطر له وهو يقرأ البيت الثانى فى اقتباسنا السابق. فالترابط حدث مع لعبة الرجبي الإنجليزية، وهو

(١) المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

يصفه بقوله: عندما قرأت هذا البيت لأول مرة. طافت بذهنى صورة حية لأحد الأفراد المهاجمين فى الفرقة وهو يقتنص الكرة من معمة مضطربة. ويتجه بها مباشرة نحو الهدف "دون ما انحراف". وبعد ذلك يعتذر الطالب جزئيا عن هذه الصورة غير المرتبطة بالموضوع إلى حد مضحك فيقول: "إننى لم أحاول التفكير فى القصيدة بصورة هزلية. ولكن الفكرة خطرت لى تلقائيا" (ص ٩٦). أما التعليق الثانى فيمتدح القصيدة نظرا إلى أنها "تخلق فىنا ذلك الجو الرزين الوداع الخاشع لغابة الصنوبر" (ص ١٠١). وقد اتفقنا من قبل على أن القصيدة تعبر بالفعل عن الرزاة والوداعة والخشوع. ولكن ما القول فى أشجار الصنوبر؟ إن الفقرة قبل الأخيرة. المقتبسة من قبل. تصف الأشجار بقولها: "لحاؤها الذى يغطيها. ما أنعمه!"، كما أن للشجرة "أوراقا". ومن هنا يقول الدكتور رتشاردز عن استجابة هذا الطالب أنها تثبت أن القصيدة "يمكن أن تثير حماسة دون أن تقرأ" (ص ١٠١) وربما كان فى هذا الحكم قسوة زائدة إلى حد ما. ولكننا نستطيع أن نقول إن الطالب لم يقرأ القصيدة بانتباه عميق ودقيق. ويبدو أنه واحد من أولئك الذين يجرفهم "الجو" الذى يسود العمل الفنى، ولا يرون التفاصيل المحددة التى تكون هذا الجو العام.

• • •

والواقع أن الناس يتعرضون لهذا الخطأ حين يستمعون إلى الموسيقى بوجه خاص. وهذا واحد من الأسباب التى تجعل من الخطر تصور "قصص" أثناء سماع الموسيقى، كما اعتاد بعض الناس إلى حد الإدمان. وقد تكون "القصة" متمشية بوجه عام مع الطابع الانفعالى للعمل، كأن تكون مثلا "قصة" شخص يندب موت محبوبته، وذلك حين تكون الموسيقى بطيئة ومن مقام "صغير"، معبرة عن الحزن والأسى. ولكن الأنغام والألحان المحددة تتغير بلا انقطاع. وهكذا يكون من الضرورى، من أجل "إدماج" التداعى بالموسيقى، أن تتغير "القصة" لكى تناسب التنوعات والتقلبات المستمرة فى العمل. ومع ذلك يكاد يكون من المستحيل لأية "قصة" متخيلة أن تفعل ذلك. والنتيجة هى أن تنوع الموسيقى وتفاصيلها تشوه فى نظر المستمع، فلا يعود يميز ما فى الموسيقى من تنويعات وتغيرات دقيقة تضى عليها طابعها المميز، ويتضح ذلك فى حالة أولئك الذين يتخيلون دائما نفس

"القصة" تقريبا بالنسبة إلى نوع معين من الموسيقى. كالموسيقى البطيئة الحزينة. مهما كانت القطعة المعينة. وللتخيل خطر آخر مرتبط بالسابق. هو أن "القصة" قد تصبح لها حياة خاصة بها. بحيث يصبح السامع مستغرقا فيها. بدلا من أن يستغرق في الموسيقى. وهذا بدوره يعد مثلا من أمثلة الخروج عن الموضوع من الوجهة الاستطيقية.

• • •

والآن نصل إلى أهم مجالات مناقشتنا - وهو المعرفة المتعلقة بالعمل الفني. ومدى ارتباطها بالموضوع. تلك المعرفة هي معرفة عن الموضوع. في مقابل ما نتعلمه بشأن الموضوع عن طريق إدراكه المباشر. وقد تكون "المعرفة عن" معرفة عن الفنان. والفترة التي ابتدع فيها العمل. والمجتمع الذي عاش فيه الفنان، وأوجه الشبه والاختلاف بين هذا العمل وأعمال أخرى، و"نوع" العمل، مثل كونه قصيدة شعرية أو سيمفونية، وتأثير العمل في التطور التالي للفن. وكيف قدر العمل في مختلف العصور وعلى يد مختلف النقاد. وما إلى ذلك. ولقد تحدثنا من قبل عن أولئك الذين يتوافر لهم قدر هائل من هذا النوع من المعرفة، ومع ذلك يبدو أنهم لا يستمتعون بالعمل ذاته إلا استمتاعا ضئيلا إلى حد يدعو إلى الرثاء. لذلك رأى الأستاذ "دوكاس" أن مثل هذه المعرفة "هي على الأرجح ضارة أكثر منها نافعة"^(١). "وهو يواصل كلامه قائلا: "إن النوادر وغيرها من المعلومات المتعلقة بسير كبار المصورين والرسامين والموسيقيين والكتاب، تؤلف موضوعا طريفا للحديث والثرثرة، ولكن ليس لها شأن مباشر بالاستمتاع الجمالي بالأعمال التي تركها هؤلاء الفنانون"^(٢).

ومع ذلك فليس من الضروري أن نحمل على كل "معرفة عن"، على أساس أنها غير مرتبطة بالموضوع من الوجهة الجمالية. فمناقشتنا السابقة تتيح لنا أن نميز بين المعرفة المرتبطة بالموضوع والمعرفة غير المرتبطة به. و"المعرفة عن" تكون مرتبطة

(١) س.ج. دوكاس: فلسفة الفن

C.J. Ducasse: The Philosophy of Art (N.Y., Dial, 1929) P. 226.

وعبارة "المعرفة عن" مأخوذة عن دوكاس

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٣٠. وانظر أيضا برترام، موريس: العملية الجمالية.

Bertram, Morris: "The Aesthetic Process" (Northwestern U. P., 1943).

ويقول برترام في ص ١٠٨ "لنا حاجة إلى معرفة أى شيء عن حياة الفنان لكي ندرك عمله ونقدّره".

بالموضوع إذا توافرت فيها ثلاثة شروط: إذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالى إلى الموضوع أو تقضى عليه. وإذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيرى. وإذا جعلت لا ستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعا أرفع، ودلالة أقوى.

فلنتخيل شخصا ينظر إلى لوحة عن صلب المسيح. ولا يعرف التفسير المسيحى لهذا الحادث. على خلاف المسيحيين. مثل هذا الشخص قد يستجيب جزئيا، وقد يشعر بالحزن والرتاء الذى تعبر عنه اللوحة. ولكن ليس من المحتمل أن يقف أمامها مشدوها. فهو خليق بأن يتساءل: لم كل هذا الجو الوقور الرسمى المحيط بإعدام هذا الرجل؟ ولنفرض أنه قيل له إن الشخصية المصوبة هي - حسب العقيدة المسيحية - ابن الله وهو يموت. من أجل خلاص البشر. هذه المعلومات فى ذاتها لن تجعل التجربة الجمالية أعظم قيمة فى نظره. بل سيكون عليه أن يلاحظ بدقة وضع الشخصيات فى اللوحة: أعنى مثلا وضع المسيح والسيدة مريم. وعلاقة كل منهما بالآخر. وتعبيرات وجهيهما، ووضع جسميهما، والضوء الذى ألقاه عليهما المصور. وألوان الصورة والتقابل بين هذه الألوان. ومظهر السماء. وما إلى ذلك. ولا بد له أن يدرك هذه العناصر، لا بطريقة تحليلية مجزأة، على النحو الذى سجلتها به، بل بتركيز الانتباه الجمالى على كل منها فى علاقاتها المتبادلة بمضاهى ببعض، كما تتمثل مباشرة للوعى. على أنه لو فعل ذلك لأمكن "للمعرفة عن" التى اكتسبها أن تؤدى إلى حدوث فارق هائل فى تجربته. ذلك لأنه الآن يرى التعبير على وجه المسيح مختلفا بالفعل، كما تختلف رؤيته للهالة المحيطة برأسه، ورود أفعال أولئك الذين يقفون أسفل الصليب، والسماء الداكنة المنذرة بالسوء. أى أن الإحساس العام بالصورة يتغير، وتصبح اللوحة أعمق وأكثر حيوية. وهكذا تندمج المعرفة فى إدراك المشاهد، وتغير الطابع البصرى والتخيلى والانفعالى لتجربته.

وفى استطاعتنا الآن أن نفهم أهمية المعيار الثالث من معايير الارتباط الجمالى بالموضوع، وهى المعايير التى أوردناها من قبل. فالتفسير المسيحى لحياة المسيح وعذابه مرتبط، بطريقة واضحة، باللوحة التى تصور الصلب. ولكن هذه المعرفة عنه لا تكون مرتبطة جماليا بالموضوع ما لم يكن لها تأثير متبادل مع ما نراه ونحسه عندما ننظر إلى اللوحة جماليا. فلا بد أن تندمج فى التجربة الجمالية.

ومجرد اكتساب هذه المعرفة ليس كافيا. بل قد يكون له تأثير هدام على التذوق الجمالى. ذلك لأن المشاهد قد يدور تفكيره حول قصة المسيح كما سمعها. لا كما تعبر عنها هذه اللوحة بعينها تعبيراً فريداً. ويكون الدليل على ذلك هو أنه يستجيب بطريقة مماثلة تقريبا لتصوير آخر مختلف كل الاختلاف لواقعة الصلب. وعندئذ يكون قد اقتصر على وضع بطاقة على اللوحة - هي "الصلب" - مثلما قد يسمى لوحة أخرى "منظراً طبيعياً" أو "طبيعة صامتة". بدلا من أن يدركها على أنها موضوع فردى تماما. (وفى استطاعتنا أن ندرك مدى إمكان الاختلاف فى تصوير هذا الموضوع الواحد إذا قارنا لوحة "الصلب لجرونفالد Grüewald (اللوحة رقم ٤) بلوحة بيروجينو Perugino التى تحمل نفس العنوان (اللوحة رقم ٥).

هذا هو الخطر الأكبر فى كل "معرفة عن" الفن - أعنى أن تظل بعيدة عن العمل. وألا تندمج فى استجابة المرء الجمالية المباشرة. بل أن تصرف انتباه المرء عن العمل. وهذا بعينه هو الخروج عن الموضوع من الوجهة الجمالية. وينتمى إلى هذا النوع نفسه قدر كبير من "المعرفة عن" الفن، التى تعطى فى برامج "التذوق الفنى" والكتب المتعلقة بالفن. وفى "التعليقات على البرامج" فى الحفلات الموسيقية: إذ نجد معلومات عن تاريخ حياة الفنان ووفاته، ونعلم انه كان سىء الطبع، أو نعرف معتقدهات السياسية. كما يتعلم الطالب كيف يتعرف على قصيدة غنائية لبتاراك من نوع "السونيت Sonnet"، أو يعرف أقسام حركة فى قالب السوناتا. ويتعلم كيف يميز فن "الباروك" من الفن الكلاسيكى، وكيف أن عملا فنيا معينا أثر فى خلق أعمال تالية. غير أن هذا كله لا قيمة له من الوجهة الجمالية (وإن كان من الممكن أن تكون له أهمية تاريخية أو نفسية) مالم يلق ضوءا على العمل الفنى ذاته، ويجعل الإدراك الجمالى للطالب أكثر دقة ويثرى تجربته، فالقدرة على تمييز قصيدة من نوع "السونيت" لبتاراك، من قصيدة أخرى لسبنسر، ليست فى ذاتها أكثر جمالية من قدرة عالم النبات على تمييز نوع من الإزهار من نوع آخر، كما أن تركيب المجتمع الذى عاش فيه الفنان قد تكون له أهمية بالنسبة إلى دارس التاريخ الاجتماعى، ولكنه لا يمكن أن يلقى ضوءا على العمل. بل قد تكون هذه المعرفة - وكثيرا ما تكون بالفعل - أسوأ من أن توصف بانعدام القيمة. فقد تكون ضارة بصورة صريحة

مباشرة. ذلك لأن الطالب يظن خطأ أنه إذا عرف معلومات عن أصل العمل وتاريخه. أو كان قادرا على تصنيفه وتحليله. فإنه يستمتع به جماليا. وأنا لنستطيع الآن. في ضوء مناقشتنا في هذا الفصل. أن نرى مبلغ خطأ هذا الاعتقاد. ومما يزيد من الأسف على هذا الخطأ أنه يؤدي إلى ضياع كل الاستمتاع الذي كان يمكن الشعور به في التجربة الجمالية الأصلية.

فلماذا يقع معلمو الفنون في الخلط إلى هذا الحد؟ من أسباب ذلك أن من العسير جدا تعليم ما يتضمنه عنوان برنامج دراسي في "التذوق الفني". فتنمية الاهتمام والحساسية الفنية ليست بالأمر اليسير على الإطلاق. والأسهل منه كثيرا تقديم حقائق عن الفن للطالب. غير أن أقلية ضئيلة من المعلمين هم الذين يختارون هذا الطريق الأقرب إلى الطابع المباشر بروية وتدبر. وهناك عدد أكبر بكثير يسلم ببساطة بأن الطالب سيتمكن من إدماج مثل هذه المعرفة في إدراكه، بحيث تصبح مرتبطة بالموضوع جماليا. ومه ذلك فهذا أمر لا ينبغي التسليم به. فعلى المعلم أن يتوخى دائما الحكمة في اختيار ما سيقدمه من "المعرفة عن"، فلا ينتقى إلا ما يمكن ربطه بالموضوع بسهولة. وعليه بعد ذلك أن يبين كيف يكون ذلك مرتبطا بالاستمتاع الجمالي بالعمل. ويجب أن يكون ما يقوله موجها نحو الصعوبات التي لاقاها الطالب في أول لقاء له مع العمل، كما يجب أن يرتد مرة أخرى إلى العمل، فيمكن الطالب من أن "يرى مالم يكن قد رآه من قبل"، بحيث لا يقتصر على جعل تجربته أوسع معرفة - لأن هذه ليست غاية في ذاتها - وإنما يجعلها أعمق وأشد إرهافا لأنها أوسع معرفة. وأنى لأذكر أنني عندما قرأت شكسبير لأول مرة، في المدرسة الثانوية، أعطاني المدرس مشروعا هو بناء نموذجي خشبي لمسرح "جلوب Globe"، الذي عرضت فيه مسرحيات لشكسبير للمرة الأولى. ولم أدرك في ذلك الوقت، ومازلت لا أدرك حتى الآن، كيف يمكن أن يكون لهذا ارتباط بتذوق "تاجر البندقية".

إن القاعدة الرئيسية في تعليم الفن هي القاعدة الرئيسية في التجربة الجمالية - ألا وهي: ركز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب. ولا بد أن يكون أي شيء آخر تقوله أو تفعله خاضعا لهذا الهدف الأساسي. كما أنه لا يكون جديرا.

من الوجهة الجمالية. بأن يقال أو يفعل إلا إذا اندمج فى الإدراك الجمالى وأضفى عليه دلالة جديدة.

وهناك أسلوب معين فى تعليم الفن يشجع على الخروج عن الموضوع. وينبغى الكلام عنه لأنه واسع الانتشار. فكثيرا ما يطلب إلى الطلاب إجراء مقارنة بين عمليين فنيين أو أكثر. ولا شك أن لهذه الطريقة مزاياها. إذ لا غناء عنها فى دراسة تاريخ الفن. فضلا عن ذلك فمن الممكن أن تكون مفيدة لأغراض جمالية خالصة أيضا. إذ أنها كثيرا ما تجعل الطالب شاعرا بالطابع المميز لكل من الأعمال التى يقوم بالمقارنة بينها. ومع ذلك فإنها تولد أيضا أخطارا معينة. أول هذه الأخطار يمكن فهمه إذا فهمت الطبيعة الباطنة للموقف الجمالى. فهذا الموقف يتركز موضوع معزول عن علاقاته المتبادلة. لكى يتذوقه بما فيه من طابع فريد. فإذا كنا فى موقف يتعين علينا فيه أن نربط الموضوع بشىء آخر. فمن الجائز أن الانتباه لا يستطيع أبدا أن يتركز كله على أحد من الموضوعين أو من الموضوعات فحسب. وإنما يظل يتنقل بينها. فيحال بينه وبين أن يكون جماليا. كذلك تستخدم الأحكام المقارنة فى التجارب النفسية التى وصفناها فى الفصل السابق. وقد فندها "بلو Bullough" فى المقال الذى اقتبست منه مقتطفات من قبل، فقال: "إن طريقة المقارنة . تقتضى على استعداد الذات وتهيؤها المسبق للتجارب الجمالية .. وإنه لمن السمات المميزة بدقة للتذوق الجمالى ألا يكون مقارنا، بل أن يكون نازعا إلى العزل والاحتفاظ بالفردية^(١)". والواقع أن الطالب حين يعجز عن النظر إلى كل عمل فنى بطريقة جمالية. يضطر إلى تحليل الأعمال الموجودة أمامه. والتقاط أوجه الشبه والاختلاف البارزة بينها. فهذه القصيدة "غنائية"، وتلك "درامية"، وهذا عمل مبكر للفنان، وذاك من أعماله الناضجة. غير أن هذا ليس إلا تعرفا عقليا، لا استمتاعا جماليا، وهو فى ذاته لا يرتبط بالموضوع جماليا إلا ارتباطا واهيا، أو لا يرتبط به على الإطلاق.

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤١٢. وانظر أيضا: فالتين: مدخل إلى علم النفس التجريبى للجمال.

C. W. Valentine: An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty. Rev. ed. (London, Jack, 1919), PP. 107 – 108.

٦- "السطح" و"المعنى" الجمال:

يؤكد تعريفنا "للموقف الجمالى" أن "أى موضوع للوعى على الإطلاق" يمكن أن يدرك جماليا. ومعنى ذلك أننا نسعى إلى إثبات أن الناس كانوا ومازالوا يتأملون بطريقة منزهة عن الغرض عددا هائلا من الموضوعات الشديدة التنوع. وأن ميادين جديدة للاهتمام الجمالى تفتح على الدوام. ومع ذلك ينبغى علينا الآن أن نبحث فى الإعتراض القائل إن هذا التعريف يجعل نطاق الموضوعات الجمالية أوسع مما ينبغى.

فلاعتراض يقول إن ما يدرك مباشرة بالإحساس هو وحده "الجمالى" بحق. فالأصوات. والألوان. والملمس. وما شابهها من موضوعات الحس. هى وحدها التى يمكن أن تكون موضوعات جمالية. وهذه الصفات تؤلف ما يطق عليه "برول Prall" اسم "السطح"^(١). "الحسى للعالم.

ولا يمكننا أن نقدر قوة هذا الرأى إلا إذا فهمنا التمييز الذى يقام بين صفات "السطح" وبين الموضوعات الأخرى للوعى.

فعندما ندرك لونا، مثلا، فإن معناه كله ينحصر فى الطريقة التى يبدو لنا عليها فحسب، فليس له معنى وراء ذاته. ولا حاجة إلى تفكير أو نشاط عقلى من أجل الاستمتاع به جماليا، بل إن كل ما نحتاج إليه هو أن نحس به مباشرة. أو أن ندركه "حدسيا"^(٢). كما يقول برول. وفى مقابل ذلك، لنبحث فى إدراكنا لكلمة مثلا. إن الكلمة ليست مجرد شكل على الورق، أو صوتا نسمعه إذا كانت منطوقة. وإنما هى لا تكون كذلك إلا بالنسبة إلى الطفل الصغير أو شخص لا يعرف اللغة. أما بالنسبة إلى أى شخص آخر، فإن للكلمة معنى، وهى تشير إلى شىء يتجاوز نطاقها. فكلمة "كلب" تشير إلى المخلوقات ذوات الأربع التى يقال عنها إنها أخلص أصدقاء للإنسان. والواقع أننا لا نتوقف لنفكر فى معنى كلمة إلا عندما نجهد أنفسنا فى تعلم لغة، ولكن بعد أن يتم هذا التعلم، تأتى إلينا الكلمة دون مجهود. ولكن على

(١) د. و. برول : التحليل الجمالى.

D. W. Prall: Aesthetic Analysis (N.Y., Crowell, 1936) P. 5.

(٢) الحكم الجمالى. Aesthetic Judgement. وستكون كل إشارتنا المقبلة إلى هذا العمل.

الرغم من ذلك يظل التمييز قائما بين اللون أو الصوت . الذى لا يقدم للوعى إلا ذاته . وبين الكلمة . التى يكون معناها أكثر من مجرد المظهر الذى تتخذه للإحساس . على أنه . تبعا للرأى الذى نبحثه . يكون "السطح" الكيفى هو وحده الذى يمكن أن يكون موضوعا كما يدرك مباشرة . دون إشارة تتجاوز هذا الشكل أو المظهر المدرك " (ص ١٩) . أما أى شئ له مثل هذه الإشارة فليس فى حقيقته جماليا : "فحين نترك السطح فى انتباهنا . لكى نزداد عمقا فى المعانى .. ننفضل عن الموقف الجمالى بمعناه المميز." (ص ٢٠) . ومن هنا كان برول يعتقد أن تذوقنا للنوع الفنى الذى يستخدم كلمات . كالشعر مثلا . ليس جماليا بحق (قارن ص ١٨٩ . ١٩٤) .

فهل ترى إلى أى حد تعد هذه نظرية معقولة . من حيث هى نظرية فى التجربة الجمالية؟ إننا عندما نتوقف لكى نفكر لأول مرة فى هذه التجربة . ونحاول وصفها بعبارات "معقولة ومألوفة" . نقول إنها هى النظر إلى شئ "لذاته فحسب" . والكيفيات الحسية هى أوضح موضوعات لهذه التجربة . فالألوان والأصوات والروائح والملمس تكون جذابة أو أخاذاة فى ذاتها . وهى تمتعنا بمظهرها الخالص . البحث . وهى تشد الانتباه بحيث يتوقف عندها . فلا يتطلع إلى ما وراءها . كما يحدث فى الإدراك "العملى" .

• • •

ولكن ، على الرغم من أن نظرية "السطح" معقولة . فهل تستطيع أن تصمد للاختبار الفاحص؟ إن النظرية تذهب إلى أن الإدراك الجمالى منزه عن الغرض . ويفتقر إلى أى هدف خارج عنه . وهذا صحيح قطعاً . ولكنها تذهب أيضا إلى أن الصفات المحسوسة هى وحدها التى يمكن أن تكون موضوعات لهذا الإدراك . وعند هذه النقطة تصبح النظرية مشكوكا فيها .

فهى معرضة للنقد لأنها محدودة أكثر مما ينبغى فنادرا ما نمر ، ونحن بالغون . بتجربة تكون حسية خالصة . أى لا نفسر فيها المعطيات التى ندركها على نحو ما . فالنور الأحمر يدفع سائق السيارة إلى التوقف . ومن الممكن أن تكون مجموعة من الألوان رمزا لتاريخ أمة ومثلها العليا . وحتى فى حالة الإدراك الجمالى . عندما تكون الألوان أكثر حيوية وطرافة مما هى فى التجربة المعتادة . نقوم عادة

"بملء الفراغات" فى إدراكنا. عن طريق ربط المحسوسات بتجربة ماضية. من هنا فإن "الحدث" الحسى. كما يعترف برول. لا يكاد يحدث على الإطلاق (ص ١٨٢).

غير أن هذا ليس هو العيب الأساسى للنظرية، فالأرجح أن الإحساس يحدث بالفعل فى وقت ما. وعندما يحدث فمن الممكن. كما قلنا فى موضع سابق من هذا الفصل، أن يكون جماليا. ولكن لتأمل الآن إلى أى حد يصبح المجال الجمالى ضيقا لو اقتصرنا على الإحساس وحده.

عندئذ يكون من الضرورى أن نستبعد من المجال الجمالى كل تجربة لا تكون حسية. فكل وعى إدراكى وعقلى^(١) ينبغى أن يحشر فى زمرة اللاجمالى. أى أن هذا لا يؤدى إلى خروج الإدراك والتفكير "العملى" وحدهما عن المجال الجمالى. بل يخرج عنه أيضا الإدراك والتفكير عندما يكونان منزهين عن الغرض. على أننا نقوم بمثل هذا الإدراك والتفكير حين نقرأ قصيدة أو رواية. ونحن عادة نعد هذه التجربة جمالية. أما حسب نظرية برول فإنها لا بد أن تقع خارج المجال الجمالى.

وهكذا فإن نظرية "السطح" تمحو معالم الفارق الهام بين الإدراك والفكر حين يكونان منزهين عن الغرض، وبينهما حين لا يكونان كذلك. وهى تفعل ذلك لأنها تضع التمييز بين الجمالى واللاجمالى فى غير موضعه. فتعريفها "للجمالى" يهدد دراسة علم الجمال بخطر شديد. ولو سرنّا فى الطريق الذى تدعونا إليه، وأنكرنا أن تكون أية تجربة فيما عدا "الحدس الحسى" جمالية. لكان علينا أن نمتنع عن دراسة جزء كبير من التجربة الجمالية، بل الجزء الأكبر منها، إذ أن هذه التجربة إدراكية وتصورية فى معظم الأحيان^(٢).

إن من المفروغ منه، بطبيعة الحال، أن للأعمال الأدبية "معنى" فلها هذا المعنى على الأقل بالنسبة إلى أى شخص يفهم اللغة التى كتبت بها. أما السيدة الإيطالية التى لم تكن تعرف الإنجليزية فكانت تعتقد أن كلمة Cellar door هى أجمل كلمة فى هذه اللغة، بسبب وقعها الصوتى وحده. ولكن كون "الألفاظ والجمال ذات معنى، لا يترتب عليه ألا يكون من الممكن إدراكها جماليا. ففى استطاعتنا أن

(١) انظر ص (٤١-٤٢) من قبل.

(٢) من الملاحظ أن برول ذاته يتردد فى قبول هذه النتائج. فهو يحاول تجنبها عن طريق التمييز بين المعنى "السطحي الأدق" للفظ "الجمالى"، وهو المعنى الذى يرى أنه هو الدقيق (ص ٦ من المقدمة) أو هو المعنى "التمييز" (ص ٢٨) لهذا اللفظ، وبين المعنى "الأوسع" الذى لا يقتصر على الوعى الحسى وحده (ص ٢٢١-٢٢٤، وانظر أيضا ص ١٨١، ١٨٩).

ننتبه إلى الألفاظ ومعانيها انتباها منزها عن الغرض. وإذا كانت الألفاظ تشير إلى ما وراء ذاتها. فإن هذا لا يعنى أنه لابد أن يكون لنا غرض آخر خارجى حين نقرأها. ويقول برول. فى الجملة التى اقتبستها من قبل. إننا فى التجربة الجمالية "نستمتع بالموضوع كما يدرك مباشرة. دون أية إشارة خارجية" عنه. وهذا صحيح إذا فهم بمعنى أن اهتمامنا ينصب على الموضوع وحده. لا على أى شىء خارج عن تجربة الإدراك. ولكن صحة هذا الحكم لا تعنى بالضرورة صحة الحكم الآخر القائل إن الموضوع ذاته. أى اللفظ فى العمل الأدبى. ينبغى ألا يشير إلى شىء خارج عن ذاته. والواقع أن عدم الاعتراف بهذه الحقيقة هو الذى يعلل ما يشوب نظرية "السطح" من نقص.

إننا حين نقرأ كثيرا من الشعر. نقدر "سطحه". أى "موسيقى" الألفاظ. كما نقدر "الأفكار التى ينقها إلينا. واهتمامنا ينصب على هذين العنصرين. أما عندما يرجع دارس الرياضيات إلى جدول اللوغاريتمات. أو عندما يقرأ المرء من مقادير الجبرعات كما هى مدونة على بطاقة زجاجة من الدواء. فإن الإدراك لا يكون منزها عن الغرض. فعندئذ لا يكون القارى مهتما بالمعنى إلا من أجل غرض معين يتجاوز تجربة الإدراك ذاتها. صحيح أن لفظا له معنى "مثل النار!" أخلق بأن يحفز على النشاط العملى من لفظ لا معنى له مثل "لبشمون". ولكن هذا لا يعنى أن كل إدراك "للمعنى" ينبغى أن يكون غير جمالى. وعلى ذلك فليست طبيعة الموضوع هى الحاسمة. فللأدب "معنى"، ولكن هذا لا يسوى من المسألة شيئا. بل إن موقفنا نحن من الأدب هو الذى يمكن أن يجعله جماليا. ويجعله كذلك بالفعل.

□ □

إن أى نوع، وكل نوع، من الوعى - الحسى. والإدراكى، والعقلى والتخيلى. والانفعالى - يمكن أن يحدث فى التجربة الجمالية. ولا يؤدى تعريف "الموقف الجمالى" الذى قدمناه فى هذا الفصل إلى استبعاد أى من هذه الأنواع قبلها، وإنما هو يحاول أن يعمل حسابا لوقائع لا شك فيها. هى أن الناس يجدون متعة جمالية فى رائحة التبغ المحصود حديثا، وفى الروايات والمسرحيات، وفى الخصائص الرياضية المنطقية للدوائر "الكاملة" والأعداد عبر المتناهية. وهكذا فإننا نحاول أن نكون مخلصين للشواهد القائمة. ونتجنب فى الوقت ذاته تضيق نطاق بحثنا للتجربة الجمالية فى بدايته.

المراجع

- (*) جوتشوك، د. و: "الفن والنظام الاجتماعي"
Gotshalk, D., W.: Art sand the Social Order. (Chicago U. P., 1947), Chap. I.
- لونجمان، لستر: "مفهوم المسافة النفسية".
Longman, Lester D.: "The Concept of Psychical Distance", Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. VI, 31 - 36.
- (*) ريد. ملفن: مرجع حديث في علم الجمال.
Rader, Melvin, ed. : "A Modern Book of Esthetics", rev. ed., (N.Y., Holt, 1952) PP. 387 - 428, 548 - 564.
- (*) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال.
Vivas & Krieger: The Problems of Aesthetics, PP. 315 - 325, 396 - 411.
- (*) فايتز، موريس (الناشر): مشكلات في علم الجمال.
Weitz, Morris, ed : Problems in Aesthetics (N. Y., Macmillan, 1959) PP. 621 - 625, 637- 656.
- آيكن، هنري د: "مفهوم الارتباط بالموضوع في علم الجمال".
Aiken, Henry D., "The Concept of Relevance in Aesthetics", Journal of Aes. And Art Crit, vol. VI (Dec. 1947), P. 152 - 161.
- كوبي، إرفنج م. : "ملحوظة عن التمثيل في الفن".
Copi, Irving M., "A Note on Representation in Art", Journal of Philosophy, vol, LII, (June, 23, 1955) P. 346 - 349.
- ديوي، جون: الفن بوصفه تجربة.
Dewey, John: Art as Experience (N. Y., Minton, Black, 1934) Chaps. I, XI.
- إدمان، إروين: مسمى الفيلسوف.
Edman, Irwin: Philosopher's Quest.(N. Y., Viking, 1947), PP 221 - 250.
- لانجفيلد، هيربرت س.: "الموقف الجمالي".
Langfeld, Herbert S. :The Aesthetic Attitude (N. Y., Harcourt, Brace, 1920) Chap. III.
- برول: الحكم الجمالي
Prall: Aesthetic Judgment. Chaps. I- III. X.
- رتشاردز: النقد العلمي
Richards, I. A. :Practical Criticism (N. Y., Harcourt, Brace, 1952) Part III, Chap. V.

أسئلة

- ١- "يفترض عادة أن الطريقة الجمالية هي طريقة خاصة في النظر إلى الأشياء.. ولكننا عندما ننظر إلى لوحة. أو نقرأ قصيدة. أو نستمع إلى موسيقى لا نفعل شيئاً مختلفاً تماماً عما كنا نفعله ونحزن سائرون في طريقنا إلى معرض الصور أو عندما كنا نرتدى ثياباً في الصباح." - ١. ١. ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ص ١٦.
I. A. Richards: principles of Literary Criticism (N.Y., Harcourt, Brace, 1950).
ناقش هذه العبارة. واقرأ الفصل الثاني كله في كتاب ريتشاردز. الذي أخذت عنه هذه الفقرة. وعنوانه "الحالة الجمالية الوهمية".
- ٢- من الممكن أن يستغرق انتباه المرء في حل لغز كلمات متقطعة. أو في مشكلة ميكانيكية، أو في وصف موقعة تاريخية ما. فهل تكون هذه التجربة جمالية عندئذ؟ وإن لم تكن، فما الذي يفرق بينها وبين التجربة الجمالية؟
- ٣- وصف الموقف الجمالي في هذا الفصل بأنه موقف "تعاطف" تام مع العمل الفني. ولكن إذا كان المدرك "متعاطفاً" دائماً. ألن يقدر كل عمل فني بلا استثناء؟ وإذن، فهل يكون في وسعنا، على أي نحو. أن نقول إن أي عمل فني رديء؟ وهل يعد كل مثل من أمثلة انعدام القيمة الجمالية راجعاً إلى افتقار إلى "التعاطف" من جانب المشاهد؟
- هل تستطيع أن تذكر أية أمثلة. من تجربتك الخاصة، لأعمال فنية لم تستطع أن تتذوقها، في وقت ما، بسبب الافتقار إلى "التعاطف" الجمالي؟
- ٤- كثيراً ما يستخدم التعبير "منزه عن الغرض" خارج مجال علم الجمال، لوصف قاض، أو إنسان يقوم باختيار أخلاقي، أو عالم يبحث عن الحقيقة مثلاً. فما الفوارق، إن وجدت، بين هذا الاستخدام للتعبير المذكور وبين استخدامه في وصف الموقف الجمالي؟
- ٥- هل كل تجربة جمالية بدرجة ما؟ وإن كانت كذلك، فبأي معنى من معاني لفظ "جمالية"؟
- ٦- ارجع إلى تحليل ومناقشة عمل فني محدد، في برنامج دراسي سبق لك أن تلتقيته، وحاول أن تتذكر إلى أي حد كانت المناقشة مرتبطة بالموضوع، من الوجهة الجمالية، وإلى أي حد لم تكن. وبين كيف يمكنك تحديد الفارق بين الاثنين.

الفصل الثالث

التجربة الجمالية

١- التجربة الجمالية فى الزمان:

سنقوم الآن باختبار التجربة الجمالية ككل. وتلك هى التجربة التى نمر بها حين نظل محتفظين بالموقف الجمالى أو الاستطيقى. ذلك لأننا قد اقتصرنا حتى الآن على الكلام عن الموقف الذى نُقبل به على الموضوع. وفى هذا الفصل والفصول التالية، سنبحث حالات الاستجابة، الانفعالية والتخيلية والعقلية، التى تدخل فى التجربة الكاملة، وطبيعة الموضوع الجمالى.

وهناك فارق هائل، كما أوضحنا فى الفصل الافتتاحى، بين ممارسة تجربة والتفكير فيها. فعندما نحاول فهم التجربة، يتعين علينا أن نحللها. ومعنى ذلك أن من الواجب عرض سمات التجربة مجزأة، كلمة كلمة وجملة جملة، وهى السمات التى تكون كلها متجمعة سوياً عندما تُمارَس التجربة بالفعل، وبعبارة أخرى: فليس فى استطاعة المرء أن يقول كل شىء دفعة واحدة، عندما يتحدث عن التجربة الجمالية أو أية تجربة أخرى. وعلى ذلك فمن الواجب أن نكمل، فى ناحية هامة، ذلك العرض الذى قدمناه للتجربة الجمالية، فى الفصل الثانى. ولو لم نفعل ذلك، لما استطاع تحليلنا أن يقدم صورة صادقة للتجربة الجمالية.

. . .

لقد أكدت من قبل أن الفرد، فى التجربة الجمالية، لا يتطلع قدما إلى أى هدف مقبل. فالموقف الجمالى ليس كالإدراك العملى، الذى يخدم غرضاً لم يتحقق بعد، سائراً فى اتجاه المستقبل، بل إن الوعى الجمالى يستقر عند الموضوع. وقد يؤدى ذلك بالقارىء إلى الاعتقاد بأن المشاهد الجمالى لا يهتم إلا بالاستمتاع باللحظة الجاهزة، وأنه لا يعبأ بالمستقبل على الإطلاق.

والواقع أن الكثيرين قد أكدوا، فى وصفهم للتجربة الجمالية، أهمية الاستغراق فيما يدرك "مباشرة". ومن هنا قيل إن هذه التجربة "لازمانية"، أى أنه ليس ثمة تفكير فى الماضى أو المستقبل، وإنما ينصب التفكير على الحاضر فحسب.

وقد وجد ذلك تأكيداً خاصاً عند أولئك الذين نظروا إلى الإحساس على أنه السبيل الوحيد إلى التجربة الجمالية الحقة. فإذا نظرت إلى لون أو استمتعت إلى صوت ليس له معنى. بل يبدو جميلاً أو يكون له وقع جميل على الآذان فحسب. فلا يمكن أن يكون لديك اهتمام بالمستقبل. ولا يوجد في الموضوع المحسوس ما يؤدي بك إلى التفكير في المستقبل. وهناك فكرة أخرى كان لها تأثيرها القوي في تاريخ التفكير الجمالي. شجعت بدورها على الاعتقاد "بلازمانية" الاستمتاع الجمالي. تلك هي التمييز بين "فنون الزمان" و"فنون المكان"^(١). فالأولى هي تلك التي يقع فيها أداء الفنان أو إدراك المشاهد خلال فترة من الزمان، أي أنها فنون الموسيقى والدراما والأدب والرقص. والفن السينمائي في عصرنا القريب. ومن الممكن أن يتفاوت الوقت اللازم لتذوق الأعمال في هذه الفنون من بضعة دقائق مخصصة لقراءة قصيدة، إلى ساعة أو اثنين عند مشاهدة رواية سينمائية، أو حتى إلى عدد من الأيام في حالة رباعية "خاتم النيبلونجن" لفاجنر (بل إنك إذا لم تكن ممن يحبون فاجنر، بدا لك الوقت الذي يستغرقه هذا العمل أطول حتى من ذلك!) أما الفنون "المكانية" أو "غير الزمانية" فهي التصوير والنحت والعمارة. فالأعمال في هذه الفنون لا تمتد خلال الزمان، ومن الممكن تذوقها على الفور، أو "كلها في آن واحد".

وأود الآن أن أنبه إلى أن هذا الرأي على خطأ، وأن التجربة الجمالية تحدث في الزمان وخلال الزمان، مهما كان نوع الموضوع الفني المراد تذوقه، بل إن هذا الطابع "الزمني" للتذوق الفني واحد من أهم صفاته. فلو لم تكن التجربة الجمالية زمانية، لافتقرت إلى كثير من الحيوية والإثارة التي تتصف بها فعلاً.

• • •

ولنبداً نقول إن كل تجربة تحدث في زمان، وهذا يصدق على كل ضروب التجارب على الإطلاق. وهذا يعني أنه أثناء حدوث الأشياء المختلفة، نشعر أولاً بهذا ثم ذاك، بحيث يحدث في وعينا تعاقب لا يمكن الرجوع فيه. وهكذا نتحدث عن "قبل" و"بعد"، ونحسب علاقاتهما بعضهما ببعض بوسائل كالساعات. فالمرء يذهب أولاً إلى الحلاق، ثم إلى مكتب البريد، ثم يتناول طعام الغداء وبعد ذلك يقرأ الجريدة. وبالمثل يمر وقت خلال الإدراك الجمال، يمكن قياسه بدوره بالساعة.

(١) أبرز لسنج هذا التمييز في كتابه "لاوكون Laocoon" (١٧٦٦). وهو يتمثل على الدوام في التفكير الجمالي في القرنين التاسع عشر والعشرين.

غير أن هذا أمر ليست له أهمية كبيرة. بل إن التجربة الجمالية زمنية بمعنى أهم بكثير.

فالتجربة العملية هي في معظم الأحوال عارضة عشوائية: إذ يحدث شيء ثم يحدث شيء آخر. بطريقة رضية تفتقر إلى الإحكام. وما الحياة. كما يقول الناس عادة. إلا لحظة تليها لحظة أخرى - فالיום يبدأ مثلاً بشراء الجريدة. ثم التوجه إلى العمل. الخ. وعلى الرغم من أننا نشعر عن وعى بتعاقب الحوادث. فإننا لا نبدي اهتماماً خاصاً. ولا نشعر بإثارة. من جراء هذا الوعي. وفي أى عمل بعينه. مثل ارتداء الملابس أو غسل الأطباق. تتعاقب كل لحظة وراء الأخرى ببساطة حتى يتوقف النشاط. ولا يؤدي هذا النشاط إلى إثارة مزيد من الاهتمام وهو يمضي قدماً. وحين تأتي اللحظة الأخيرة. لا تكون لها أهمية خاصة، فيما عدا ما قد يكون لها من أهمية من حيث أنها تدل على انتهاء العمل والفراغ منه.

ولكن هناك حالات معينة للتجربة العملية يكون لدينا فيها إحساس أقوى بكثير بالزمان. وأنا لا أعنى بذلك إحساساً بالضيق أو الملل، عندما يكون كل ما نريده هو أن تنقضي فترة زمنية معينة، وإنما أعنى تجربة يكون فيها اهتمامنا مشدوداً في كل لحظة، بل تؤدي فيها كل لحظة إلى خلق اهتمام متطلع إلى المستقبل باللحظة التالية. ويربط بين كل اللحظات معاً اهتمام يتزايد على الدوام "بذروة" التجربة. فعندئذ نشعر بأن كل لحظة مرتبطة باللحظة التالية ارتباطاً لا ينقسم، ويبدو كأن كل واحدة تقتضي التالية لها وتشير إليها، وهو مالا يحدث حين تكون التجربة عشوائية مفككة. ولا تكون نهاية التجربة الوثيقة الإحكام مجرد نقطة ختامية في الزمان، بل تكون لها دلالة غير دلالة غير عادية: إذ أنها هي قمة الاهتمام الذي ظل ينمو طوال التجربة، وهي ترضى التوقعات التي ظلت تتراكم خلال اللحظات السابقة. وهكذا فإنها تلخص كل ما حدث من قبل، وتوحد التجربة وتختتمها.

والأرجح أن الطالب سيفهم هذه المسألة على نحو أفضل لو ضربت له بعض الأمثلة: فمباراة الشطرنج التي يجيد فيها المرء اللعب، والتي تؤلف كل نقلة فيها نسيجاً محكماً يرمى إلى دفع الخصم إلى مركز لا يمكن الدفاع عنه، وتبنى فيها كل

نقلة عن الأخرى ، وتتزايد النقلات اقتراباً من النجاح كلما أدت كل نقله إلى تضيق المجال الذى يستطيع فيه الخصم أن يتحرك بحرية. تؤدى آخر الأمر إلى النقلة الأخيرة التى تحسم المباراة. والطبيب ، الذى يعالج مرضاً خطيراً ، ويتعين عليه أن يجابه أية مضاعفات فى المرض. أو أى ضعف أو حالة يأس تنتاب المريض. يعمل فى الوقت ذاته على تقديم وسائل للشفاء. بحيث يؤدى ذلك كله إلى إعداد المريض للحظة الحرجة. وعندما تمر هذه اللحظة الحرجة بنجاح تكون تتويجاً لكل جهود الطبيب وتوقعاته.

• • •

غير أن أفضل الأمثلة هى تلك التى تتجلى فى تذوقنا للفنون. ذلك لأن لحظات التجربة تترايط فى الاستمتاع الجمالى ترابطاً احكم مما يحدث لها فى أى نوع آخر من التجربة. وما ندركه فى اللحظة : "الحاضرة" يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بما سبقه ، ويثير توقعاً لما سيتلوه.

وهكذا يقول الفيلسوف اليونانى أرسطو عن عقدة الدراما إن "لها بداية ووسطاً ونهاية"^(١). " هذا لا يعنى بالطبع مجرد كون المسرحية تبدأ فى نقطة زمنية معينة وتنتهى فى وقت لاحق. بل أن أرسطو يقول إن حوادث المسرحية يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً ضرورياً. فهى لا تتعاقب خبط عشواء، وإنما يؤدى أحدها سببياً إلى إحداث الآخر، ثم إلى إحداث غيره، وأخيراً تؤدى الحوادث كلها معاً إلى إحداث الذروة أو الخاتمة. وعلى هذا النحو يمكن أن تكشف دراماً مثل ماكبث عن دلالة الحياة الكاملة لإنسان وقيمتها. أما الحياة ذاتها فنادر ما تفعل ذلك. ذلك لأن الأحداث البارزة فى تاريخ حياة إنسان معين تحدث خلال فترة تبلغ سنوات متعددة، وتتخللها حوادث لا أهمية لها ولا ارتباط بينها وبين تلك الأحداث الرئيسية. أما الدراما فتقوم بحذف هذه الحوادث التافهة ، ولا تعرض إلا الأحداث الحاسمة وعلاقاتها السببية المتبادلة، بطريقة مركزة محكمة.

(١) من كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ترجمة "بوتشر" S. H. Butcher ونشره ملتن نام (The Library of
الفصل السابع، ص ١١.

Liberty of Liberal Arts Series, No. 6, N. Y.). Milton H. Nahm 1956.

ففى "بداية" التراجيديدى يقدم أبطال المسرحية وتعرض شخصية كل منهم ويتبين أن لهم رغبات وأمانى معينة. و كذلك سمات كالعناد والشجاعة. ونتيجة لشخصيتهم هذه، فإنهم يؤدون أفعالا معينة لها نتائج تهددهم هم أنفسهم والآخرين بالخطر. وينمو إحساس بالخطر الداهم. ببطء فى البداية. ثم يزداد سرعة فيما بعد. وتصبح سعادتهم. بل حياتهم ذاتها. مهددة. وعبثا يحاول البطل التراجيديدى أن يتجنب الكارثة. فالملك أوديب. الذى انتشر الوباء فى بلده. يسمى إلى تحرير رعاياه من اللعنة التى حلت عليهم. غير أن سلسلة الحوادث التى صنعت بإحكام لا يمكن أن تنكسر، وهكذا فإن أفعاله تؤدى بطريقة لا رجعة فيها إلى مصيره المحتوم. وتحدث الذروة "باحتامية تراجيدية". فتصل بانفعالات كل من يعينهم الأمر وأقدارهم إلى قممتها، و تقرر مصائرهم.

فعندما نشاهد مسرحية كهذه أو نقرأها. يكون الطابع الزمنى لتجربتنا واضحا كل الوضوح. ففى خلال الجزء "الأوسط" من المسرحية، نشعر شعورا واضحا بالحوادث التى أدت إلى هذه النقطة. ونتطلع قدما إلى أحداث الذروة، ونحس بتوتر، وبرغم أن المسألة مازالت مشكوكا فيها. فإنها تشير مقدما إلى اللحظة الحاسمة. وأخيرا تؤدى الذروة إلى جذب كل انتباهنا وتوقعنا. وتعمل "الخاتمة" على توحيد المسرحية إذ تتيح لنا فهم دلالة كل ما سبقها. كذلك فإن توترنا الانفعالى يخف. ولهذين السببين معا، كان هناك إحساس بتكامل التجربة بأسرها وتحقيقها هدفها.

ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا آخر أقل ترفعا من التراجيديدى اليونانية. فمن الممكن أن تؤدى أية رواية بوليسية تقريبا إلى تحقيق هذا الغرض. فهنا أيضا ينبغى أن نظل نتذكر كل المعالم المتعلقة بالموضوع أثناء سير القصة - كالقول إن مجوهرات السيدة الثرية شوهدت لآخر مرة يوم الثلاثاء، الخ. وحين يزداد معدل سرعة الحوادث. نتطلع إلى الحل الذى يأتى فى الذروة. وعندما تكون القصة جيدة، فإن جميع الحوادث السابقة تحتل عندئذ مكانها داخل المجموع، وتربط الخيوط المفككة بإحكام، ويتبدد السر. وهنا أيضا نشعر بأن تجربتنا قد "سارت فى مجراها حتى

الاكتمال^(١)." وأنها أصبحت الآن موحدة متكاملة. فليس هذا تعاقبا عشوائيا من الحوادث غير المترابطة، كما يحدث خلال قدر كبير من حياتنا العادية، وإنما هو، كما يقول ديوى، "تجربة خاصة"^(٢)؛ تنفرد عن غيرها بما فيها من وحدة وحيوية.

• • •

لقد ذكرت فى الفصل الثانى أن الموقف الجمالى، على خلاف الموقف العملى، لا يستبق التحقيق المقبل لغرض ما. فهل يعد ذلك متناقضا مع قلته الآن؟ من الواضح أنه ليس ثمة تناقض. ففى خلال التجربة الجمالية، يستبق الإدراك بالفعل ما سيأتى فيما بعد، أى ذروة الدراما. بل إن توقعه، كما رأينا، يكون أشد إلحاحا وحيوية مما يحدث فى معظم التجارب غير الجمالية. ومع ذلك فإن المسألة الحاسمة هى أن "المستقبل" الذى يتوقعه إنما هو جزء من التجربة التى تمارس لا لشيء، إلا لأجل الممارسة فحسب. فهو ليس شيئا سيتحقق نتيجة للتجربة. فالمرء يتطلع قدما إلى تلك اللحظة الواقعة فى داخل التجربة الجمالية، والتى ستكتمل بها تجربته وتتحقق. واهتمامه بالموضوع يظل منزها عن الغرض فى كل الأحوال فبدية الموضوع ونهايته يضعان حدودا للتجربة الجمالية. وفى داخل هذه الحدود يكون هناك تذكر وتوقع. ولا يكون استباق المستقبل غير جمالى إلا عندما يتجاوز الحدود الزمنية التى يحددها العمل الفنى، كما يحدث عندما نفكر أثناء عزف الموسيقى فى العمل الذى سنقوم به غدا، أو فى مدى طرافة الحديث الذى سنشارك فيه حين نقول إننا حضرنا هذا الحفل الموسيقى واستمعنا إلى هذا العازف العازف المنفرد المشهور.

وإذن فوعينا بما هو قبل وما هو بعد يكون جزءا لا يتجزأ من تذوقنا للعمل الفنى كما يتكشف خلال الزمان. ولولا هذا الوعي لكانت تجربتنا مضطربة مفككة، ولما أمكننا أبدا أن نرى كيف ترتبط الأجزاء المتعددة للموضوع الفنى بعضها مع البعض. فبفضل الذاكرة والخيال يتوحد العمل فى تجربتنا، ويصبح له معنى، وبذلك يجتذب اهتمامنا. ولما كان التذكر والتوقع المتطلع إلى المستقبل يحدثان خلال الوقت

(١) جون ديوى: الفن بوصفه تجربة. P. 35. John Dewey: Art as Experience.

(٢) المرجع نفسه ص ٣٥.

الذى يدوم فيه الموقف الجمالى. بل هما أساسيان للإبقاء على هذا الموقف. فإنهما يكونان جماليين بمعنى الكلمة.

وهكذا نستطيع الآن أن نفهم التجربة الجمالية على نحو أكمل. فهى تشمل الاستمتاع بما يدرك فى الوقت الراهن. وتوقع جزء آخر من الموضوع سوف يستمتع به فيما بعد. وعلى ذلك فإن "اللحظة" فى التذوق الجمالى إنما هى: على حد تعبير الأستاذ "موريس" الرائع: "حاضر رشيق له مستقبل" ("an elegant present" having a future".

غير أن الأمثلة التى عرضناها حتى الآن كانت كلها مستمدة من مجال الأدب فهل يمكننا القول إن التصوير والنحت والعمارة فنون "زمنية" بدورها؛ لقد أشرت من قبل إلى أن القول بأنها ليست فنونا زمنية هو رأى يتردد كثيرا فى التفكير الجمالى. وفضلا عن ذلك فإن هذا الاعتقاد قد تغلغل فى التفكير الشعبى، وبالتالي أصبح يؤثر فى الطريقة التى ينظر بها الناس فعلا إلى اللوحات وأعمال النحت. وقد أجرى مدير قاعة أمريكية كبرى للعرض الفنى دراسة لكمية الوقت التى يقضيها الزوار فى التطلع إلى اللوحات، فكان متوسطها ثلاث ثوان للوحة. ولكن هؤلاء الناس أنفسهم يقضون دون شك ساعات لسماع عمل موسيقى أو قراءة عمل أدبى واحد.

والواقع أننا لو لم نتخذ الموقف الجمالى من صورة أو لوحة، لما وجدنا فيها شيئا يدل على طابعها الزمنى. فما هى إلا مجموعة من الألوان أو شكل ذو ثلاثة أبعاد يشغل حيزا من المكان. وقد يؤدى بنا ذلك إلى الاعتقاد بأن من الممكن إدراكها "فوراً". وفى مقابل ذلك تدل السمات الخارجية لقطعة موسيقية أو أدبية على الامتداد خلال الزمان، كما فى الترقيم المتعاقب للحركات أو الفصول وتتابع الأنغام أو الكلمات. ولكن ما الذى يحدث حين ننظر إلى لوحة أو تمثال بطريقة جمالية؟

إننا نجد عندئذ أن هذه الأعمال لا يمكن أن تدرك إلا فى الزمان وخلالها. فلا بد لنا من أن نستغرق وقتا لتحريك العين على اللوحة والسير حول التمثال، بحيث نستطيع أن نراه من مختلف الأوضاع. وإن من أكثر سمات العمل حيوية، ذلك "الإيقاع" الذى يشيع فيه. والإيقاع نمط يتكرر فى عدد من المواضع فى العمل،

(١) موريس والمرجع المذكور من قبل، ص ٢٨.

ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التأكيد. وإذا نرى "التأكيدات" المتكررة لخطوط أو أشكال أو الألوان معينة في اللوحة، فإن العمل يصبح دينامياً. وهذا يصدق على تكرار أقواس أو انحناءات معينة في كاتدرائية. فالعين تواصل حركتها^(١) متوقعة حدوث النمط الإيقاعي في المستقبل. ومع ذلك فليس من الضروري أن تكون العناصر التي تؤلف هذا النموذج واحدة في كل تكرار. فمن الممكن أن تتغير على نحو ما، مثلما أن "نبض" الموسيقى يمكن أن يؤجل ويربط بنبض آخر (Syncopated). أو تدخل تعديلات دقيقة على وزن قصيدة. مثل هذا التنويع الضئيل يضيف تنوعاً وقوة دافعة، وإلا لكان نمط التكرار آلياً رتيباً.

كذلك يساعد الوعي بالإيقاع على توحيد تجربتنا والربط بينها. فنحن إذ نتذكر ما حدث من قبل، نستطيع أن نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل، ولو نفعل ذلك، لبدا كل شيء جديداً تماماً، بلا رابطة تجمع بين أجزائه. وعندئذ يكون انتباهنا حائراً مشتتاً.

ولا تعد فترة "السكون" في الموسيقى مجرد صمت مطبق، بل هي حيوية ممتلئة، لأن السامع ينتظر في ترقب استئناف الإيقاع الذي كان مسموعاً من قبل. وبالمثل فإن "الوقفات" في أعمال التصوير والنحت والعمارة - أي "الفنون البصرية" - تولد اهتمامنا متزايداً بالتكشف المقبل للنمط الإيقاعي. "فليس شكل الأشياء هو وحده الدينامي. بل إن شكل المسافات الواقعة بينها دينامي بدوره .. ويقول فلفلين Woelfflin إن إسراع النبض يدل عليه بوضوح، في العمارة في عصر الباروك، تغير أبعاد الأقواس والمسافات بين الأعمدة. وتظل المسافات تضيق تدريجاً، وتغدو الأقواس أقل سمكاً، وتزداد سرعة التعاقب"^(٢).

غير أن الإيقاع ليس هو السمة الزمانية الوحيدة في الفنون البصرية. بل إن التعاقب المنظم إيقاعياً للعناصر المتماثلة قد يكون أقل حدوثاً في هذه الفنون منه في الموسيقى والشعر. ومن سوء الحظ أن الكتاب عن التصوير والنحت، كثيراً ما يستخدمون لفظ "الإيقاع" بطريقة تفتقر إلى الدقة والوضوح. صحيح أن كتابتهم على

(١) يستخدم هنا لفظ "حركة العين" بطريقة فيها شيء من المجاز، للإشارة إلى عملية الإدراك بأسرها. وقد ثبت الآن على نحو قاطع أن حركة العين لا ترتبط إلا ارتباطاً ضئيلاً بالتركيب الشكلي للعمل في تجربة المشاهد.

(٢) رودلف أرنهيم: الفن والإدراك البصري.

Rudolf Arnheim: Art and Visual Perception (university of California Press, 1954) P. 347.

هذا النحو تفيد في إيضاح الطابع الزماني لهذه الفنون، غير أن من الواجب ألا يعرض معنى "الإيقاع" بطريقة تبلغ من الاتساع حدا يفقد اللفظ معه دلالاته. وعندما يستخدم هؤلاء الكتاب هذا اللفظ بمعنى أوسع. يقصدون به عادة أن هناك حركة داخل العمل. ولهذا الجانب في التصوير والنحت أهميته العظمى. ومع ذلك فالأفضل أن يقتصر الكلام عن "الإيقاع" على الحالات التي يتردد فيها طوال معظم العمل أو كله نمط من التأكيد والتوقف. يشتمل على عناصر متماثلة أو قريبه الشبه.

فلتأمل هذا التحليل للوحة "جوبيتر وأنتيوي" Jupiter & Antiope (اللوحة رقم ٦) لكوريغيو Corregio. وهو تحليل قام به روجر فراى Roger Fry الذى يعد من أعظم نقاد الفن فى هذا القرن.

(...إن الجسم راقد على الأرض وقد اتجه بزاوية نحو أعلى الصورة، بحيث أن العين فى تتبعها لخطوط الجسم تنتقل حتما إلى الورا، فى أعماق الغاية الخلفية، على حين أن هناك حركة بزاوية مقابلة لجسم جوبيتر تعود بنا مرة أخرى بنوع من الحركة اللولبية؛ وبذلك تتم وتختتم جملة إيقاع لا تماثلية، ولكنها مكثفة بذاتها تماما^(١)).

وعلى الرغم من أن هذه الفقرة تستخدم لفظ "الإيقاعى" بطريقة فضفاضة إلى حد ما، فإنها تلقى ضوءا واضحا على الموضوع: فهى تبين أن من الممكن، فى حالة التجربة الجمالية، الكلام عن "حركة فى داخل الصورة". أما أولئك الذين يعترضون على هذه الطريقة فى التفكير فيخلطون بين اللوحة بوصفها موضوعا ماديا، وبين اللوحة عندما تبعث حية فى الإدراك الجمالى. وبطبيعة الحال فإن اهتمامنا إنما ينصب على اللوحة بالمعنى الأخير. كذلك فإن فراى يوضح كيف تسهم الحركة فى تحقيق وحدة الإحساس فى تجربة المشاهد: فالحركة بزاوية على اليسار. "تعود بنا مرة أخرى" و "تتم وتختتم" عملية الإدراك. كما أن لوحة "جوبيتر وأنتيوي" لها أهميتها لأنها تثبت أن لحركة فى التصوير تتحقق بوسائل عديدة متباينة، هى موقع أنتيوي بالنسبة إلى مسطح الصورة، والضوء الواقع على جسمها فى مقابل ضوء

(١) روجر فراى: التحولات.

Roger Fry: "Transformations" (N. Y., Brentano, n. d) P. 109.

الغابة، وحركة الإله جوبيتر وتعبير وجهه. الذى يعبر عن الرغبة ويوحى بحركة نحو أنتيوى، وإن نشاط الخط واتجاهه إنما هو واحد من أكثر أمثلة الحركة شيوعا. مثال ذلك أن برنسون Berenson يعرف "الخط الخارجى Contour بأنه "خط أو قوس له حركة"^(١). ثم يذكر من تجربته الخاصة أنه "يبدو كما لو لم يكن هناك فى شيء لا يحيا حياة الخط الخارجى وهو ينزلق ويلتوى ويتدفق بنعومة لئلا يخشونة، وقد تميز على الدوام بالحيوية والحساسية والتوثب والاندفاع"^(٢). "والواقع أن التقابل بين الاندفاع والتراجع، والنور والظل. والثقيل والخفة، فى النحت، يمكن أن يكون دراما صغيرة قائمة بذاتها.

وليس من الممكن، ولا من الضروري، أن نعرض بالتفصيل تلك الأمثلة الهائلة التنوع للحركة فى الفنون البصرية. فهذا أمر لا يمكن القيام به إلا عن طريق تحليل تجريبي لأعمال محددة كثيرة فى هذه المجالات الفنية. وكيفينا، بالنسبة إلى زمانية بصورة واضحة. فإذا كان هذا صحيحا، كما أعتقد بالفعل، فمن الممكن أن يتخذ مبدأ موجهها فى التحليل النقدي والإدراك الجمالى: إذ أن كلا من هذين الأخيرين لن يكون مثمرا لو نظرنا إلى الفنون البصرية على أنها لا زمانية.

إن من المهم أن نؤكد أن هناك أنواعا لا حصر لها من الإيقاع والحركة فى الفنون البصرية. ولو لم نؤكد ذلك، لأصبحنا نواجه خطر الاعتقاد بأن نوع الإيقاع أو الحركة الذى نجده فى أعمال فنان أو أسلوب معين، أو فى فن واحد كالتصوير، يتمثل فى جميع الأعمال الأخرى للفنون البصرية فعلىنا ألا نتجاهل الفوارق البارزة بين مختلف الفنانين والفترات التاريخية، وكذلك الفوارق التى ينطوى عليها ضمنا استخدام وسائط متباينة كالزيت والخشب والأسمنت المسلح. وفضلا عن ذلك فمن الواجب ألا تؤدي مناقشتنا بالقارىء إلى استنتاج أن الفن لا يكون جيدا إلا عندما يتضمن حركة قوية سريعة. فصور "كيم سوتين Chaim Soutine" حية بما فيها من خطوط ملتوية مجمعة، وألوان مذبذبة منفجرة. غير أن من الممكن أن تكون للصور أيضا قيمة عظيمة عندما تتحرك نظرتنا فوق السطح وتنفذ إلى الأعماق بخطوة بطيئة

(١) برنار برنسون: علم الجمال والتاريخ.

Bernard Berenson: Aesthetics and History (Garden city, Doubleday, 1954), P. 78.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٧.

متنّدة، وعندما تكون التجربة استقرار وثبات. ففي لوحة سورا Seurat العظيمة بحق "عصر يوم الأحد في جزيرة لا جراندي جات" (اللوحة رقم ٧) تحدث أشياء كثيرة في الصورة. ولكن العلاقات بين الأجسام الثابتة المتكتلة وبين أمامية الصورة وخلفيتها مهيبّة غير متعجّلة. وربما كان أفضل مثل لهذا المزج العميق بين الحركة والسكون هو ذلك الذي يظهر في أعمال سيزان الكبرى .

٢- أهمية الألفة الفنية:

لما كان كل فن زمانيا عندما ينظر إليه من الوجهة الجمالية، فإنه يقتضى من المشاهد جهودا كبيرة. ذلك لأن الاستمتاع بلون منعزل أو رائحة عابرة لا يتطلب من المدرك إلا القليل. ويكفى أن يكون لديه وعى وقى، متعاطف متنبه. ففي هذه الحالة تكون "حدة" التجربة أولية تماما. ويكون الموضوع الجمال بسيطا غاية البساطة، وتكون تجربتنا مفتقرة إلى التمايز طوال حياتها القصيرة. غير أن الأعمال الفنية ليست على هذا النحو. فلها بناء معقد لأنها، من حيث هى موضوعات جمالية، تشتمل على "بداية ووسط ونهاية". ولا كانت تسرى خلال زمان. فلا بد للمدرك من بذل جهود جادة. فلا بد أن يكون قادرا على رؤية الطريقة التى ترتبط بها "البداية والوسط والنهاية" ارتباطا متبادلا فى العمل الفنى. ولا بد أن يدرك، فى أية لحظة معينة فى العمل، كيف تتلو هذه اللحظة مما حدث من قبل، ويشعر باندفاعها نحو ما سيحدث فيما بعد. وعلى ذلك فإن تذكّر الماضى والاستباق الخيالى للمستقبل أمران لا غناء عنهما. ولولا ذلك لكان العمل مجرد تعاقب من العناصر المفككة المتلاصقة، ولا أدركنا أبدا وحدته أو أحسننا بطعم قيم مثل "الترقب" فى دراما أو رواية، و"التوتر" فى تمثال.

وبعبارة أخرى، فلا بد لنا من أن نجمع أطراف العمل سويا أو نجعل منها مركبا، إذا شئنا أن نستمتع بقيمته. غير أن الكلام عن هذا الأمر أسهل بكثير من تنفيذه. فعندما يكون العمل منقدا، قد لا نتمكن من إدراك الطريقة التى ترتبط بها جميع الأجزاء المكونة له بعضها ببعض. وعندما يكون العمل طويلا جدا، قد يتجاوز نطاق قدراتنا على الانتباه التذكّر. وكثيرا ما يعجز الشخص ذو الخبرة القليلة، حين يستمع إلى سيمفونية ضخمة، عن تمييز الألحان الرئيسية بعضها عن البعض. وحتى

لو ميزها، فقد لا يتمكن من "الاحتفاظ" بها في ذاكرته~ بعد أن يتكون قد عرضت عليه. وهذا يؤدي إلى تهديد تجربته بالخطر على أنحاء متعددة. فهو لا يسمع اللحن المتردد الذى يساعد على توحيد العمل. ومن هنا تبدو الموسيقى جديدة كل الجدة طوال الوقت. ولهذا السبب تبدو طويلة أكثر مما ينبغي، ومفككة: ويقل تأثيرها وقوتها. أما بالنسبة إلى السامع الأدق حسا. والذى تستغرق تجربته نفس الوقت الذى استغرقته تجربة المستمع السابق إذا قيست بحساب الساعة، فإن الموسيقى تبدو متماسكة محكمة الترابط. أليس من الصحيح أن الموسيقى التى لا نعرفها جيدا تبدو لنا "سائرة على غير هدى"، وكأنها لا تعرف وجهتها؟ فضلا عن ذلك فإن عدم القدرة على تذكر اللحن الرئيسى يحول بين المستمع وبين الاستمتاع بالطرق التى "يطور" بها هذا اللحن. فقد يتغير هذا اللحن هارمونيا أو إيقاعيا، أو قد يتبدل التوزيع الأركسترالى، أو قد يربط بألحان جديدة مختلفة، فيتخذ بذلك طابعا متغيرا. والواقع أن ما يفعله المؤلف الموسيقى بألحانه الرئيسية كثيرا ما يكون أكثر الأمور إثارة فى الموسيقى. ولكننا لا نستطيع الاستمتاع بالتنوع مالم نستطع أن نتذكر ما سمعناه فى البدء، وما يجرى عليه التنوع الآن.

* * *

وهذا يوضح لنا الأهمية القصوى للألفة Familiarity بالعمل الفنى فنحن نتعرض، على الأرجح، لمواجهة الصعوبات التى ذكرناها الآن عند سماعنا للقطعة الموسيقية للمرة الأولى. وهذا يصدق بوجه خاص عندما تكون القطعة من تأليف فنان، أو مكتوبة بأسلوب، مختلف تماما عما كنا نسمعه من قبل، بل إنها قد تكون موسيقى حضارة مختلفة، مثل موسيقى جزيرة بالى، أو الموسيقى الصينية. أما حين تكون القطعة الموسيقية التى نسمعها للمرة الأولى مشابهة إلى حد بعيد لما صادفناه من قبل - كما هى الحال بالنسبة إلى آخر الاسطوانات الخفيفة مثلا - فإننا لا نجد مشقة فى الاستماع إليها. وهذا يثبت أن الاستماع المتكرر للموسيقى ينمى عادات الانتباه والموقف المتعاطف التى لنا فهمها وتذوقها. أما عندما تواجهنا موسيقى جديدة إلى حد صارخ، فإننا لا نستطيع أن نفعل ذلك، وكثيرا ما نمل مثل هذه الموسيقى أو ننفر منها إلى حد أننا لا نجرؤ بعد ذلك أبدا على العودة إليها. ولكنه هذا خطأ. فهو

يسلبنا مباحج جديدة ومتعا غير مألوفة، ومن الجائز جدا أن ازدياد الألفة يجعلنا "نرى" ما "تقوله" الموسيقى ونجد رضاء فى الاستماع إليها. فلو امتنعنا عن التسرع فى رفضها. ولو أبدينا صبرا وتسامحا: فقد نبدأ بعد الاستماع إليها مرات متعددة فى الشعور بأننا اقتربنا منها. بل قد نصل إلى حد النظر إليها كما لو كانت صديقا قديما عزيزا.

والآن. فما هو بالضبط ذلك الذى يكسبنا إياه ازدياد إلفنا بالعمل الفنى؟ إننا أولا نزداد معرفة بالتنظيم أو البناء الشكلى للعمل. ومعنى ذلك أننا نتوصل إلى معرفة الطريقة التى ترتبط بها الأجزاء المكونة للعمل فيما بينها، فنرى كيف أن عنصرا حدث من قبل يمهّد الطريق لما سيأتى بعده ويؤدى إليه. ونقدر الطريقة التى يلقى بها كل من الأجزاء أو القطاعات المتباينة فى العمل الضوء على جزء آخر. وبالتعود تزداد فاعلية التذكر والتوقع.

ومن المهام الرئيسية للقلب أنه يؤكد عناصر معينة فى العمل، ويجعل لعناصر أخرى مكانة ثانوية. وعلى ذلك فإننا عندما نزداد معرفة بالقلب. نتوصل إلى إدراك أهم العناصر، أى ما ينبغى تأكيده فى قراءتنا أو رؤيتنا. أما حين نرى عملا غريبا للمرة الأولى، فإن كل شيء يبدو متساوى الأهمية، ومن هنا لا يكون لدينا إحساس بالتفاعل الدرامى بين التأكيد والتخفيف فى داخل العمل. وبالتعود نستطيع أن نتذوق الطريقة التى يتراكم بها تأثير العمل حتى لا يكون العمل مألوفا، فإنه كله يبدو مسطحا بلا تعاريج أو تضاريس.

فلنتأمل قراءتنا لتراجيديا سوفوكليس "أوديب الملك"، بعد أن نكون قد عرفنا أسطورة أوديب. إننا نقرأ عندئذ محاولات الملك كشف القاتل الذى حل بسببه الوباء على طيبة. ولكننا نعرف مالا يعرفه أوديب، وهو أنه هو نفسه ذلك الآثم التراجيدى. وهكذا تكون "النهاية" المسرحية دلالة كبرى ونحن نقرأ الأجزاء السابقة. فهى تضيف معنى أقوى وأعمق على كل المسرحية قبل النقطة التى اكتشف فيها أوديب سره الخاص. ونشعر نحن بالمفارقة القاسية فى جهوده التى تحبط نفسها بنفسها. مثال ذلك أننا نشعر بالسخرية المريرة من المنظر الذى سيتدعى فيه أوديب العراف الضرير ترسياس، ثم يستشيط غضبا عندما توحى كلمات ترسياس "المظلمة"

بأن أوديب نفسه قد يكون موصوماً بالخطيئة والإثم، ونشعر ونحن متألون بجهل أوديب المطبق عندما يقول لترسياس - وهو فى الواقع أكثر عمى منه - "إن رحيلك يعنى رحيل متاعبنا معك". وفضلاً عن ذلك فإننا نستطيع أن ندرك كيف أن حوادث مثل مقابلة ترسياس وسؤال أوديب لجوكاستا تؤدى ببسطه، ولكن مع شعور متزايد بالترقب. إلى الذروة المخيفة. وعندئذ يشيع فى تجربتنا توقع حيوى ملح.

كذلك فإن الإلف بالتنظيم الشكلى ضرورة لا غناء عنها من أجل كشف قيمة من أهم قيم التجربة الجمالية - وهى وحدة هذه التجربة. ولقد أشرنا منذ قليل إلى وجه هام تتحقق فيه الوحدة - هو ذلك الذى يحدث عندما تنتهى حالة الترقب التى تولدت خلال مسرحية، وعندما تهدأ توتراتها وتعقبها راحة وهدوء. وإذن فليست "الوحدة" لفظاً مجرداً من ألفاظ التحليل النقدى، بل إن تجربة المدرك يشيع فيها الشعور بالوحدة - وذلك حين يقوى التوقع ثم يصل إلى الإرضاء، ويكون هناك إحساس بالاكتمال والاختتام. كذلك فإن هذا الإحساس يتملك المرء عند نهاية قطعة موسيقية، عندما يصبح اللحن الرئيسى مألوفاً لدى المرء إلى حد يكفى لكى يظل المرء يتذكره طوال مجرى العمل، ثم يسمعه وهو يعود فى إطار فخم عند نهاية القطعة. وأنا لتتجد فى مؤلفات الجاز، كما فى تسجيل لعازف البيانو جورج شيرنج George Shearing، أن الارتجال يبلغ من سعة الخيال حداً يبدو أنه يبعدنا عن اللحن الأصلى مسافات شاسعة. ولكن الموسيقى تدور بعد ذلك، فإذا بنا نعود مرة أخرى إلى ذلك اللحن. وفى هذه الحالة كانت التجربة ثرية متنوعة، ولكن أطرافها تلتئم سوياً بفضل هذه العودة. وهذه الوحدة أسهل إدراكاً فى موسيقى الجاز منها فى الموسيقى السيمفونية، لأن اللحن يكون فى الحالة الأولى عادةً لحناً "شائعاً"، وبالتالي مألوفاً لنا منذ البداية.

على أن القدرة على تمييز العلاقات الشكلى ليست هى الفائدة الوحيدة التى تُكسب من الألفة. فعندما نصادف لأول مرة عملاً جديداً يخرج تماماً عن المألوف، يختلط علينا الأمر من جراء تعقده وافتقاره الظاهرى إلى الشكل. ولكن هناك سبباً آخر يجعلنا لا نستجيب له أو نستمتع به: فنحن لا ندرك المقصود منه، ولا نفهم "ما يحاول الفنان أن يقوله". بعبارة أخرى فليس لدينا تصور لنوع التأثير الذى

يفترض أن العمل يمارسه علينا. أو أننا. لو حاولنا التكهن بالتأثير المقصود. فقد نخطئ، خطأ بينا. والواقع أن تاريخ ما يسمى "بالفن الحديث" حافل بأمثلة لهذه الظاهرة. فهناك أعمال كانت جادة إلى أبعد حد. نظر إليها من لم يألّفوها على أنها نكات أو تدريبات فنية. وبالعكس كانت هناك أعمال هازلة فهمت فهما جادا. ولعلك قرأت بعضا من القصائد المغرقة فى الهزل للشاعر الكوميدي أوجدن ناش Ogden Nash. وسوف يدهشك أن تعلم. إذا كانت أعماله مألوفة لك، أنه عندما نشر أول كتبه الشعرية. أخذ معلق مجلة "التايمز" اللندنية كتابه هذا مأخذ الجد التام. وانتقد "ناش" على هذا الأساس. فقال إن شعره يتضمن "أفكارا نقيّة تشوهها طريقة مهملّة فى وضع الأوزان". ولكن هذا. على الأرجح. ليس أدعى إلى الدهشة من الطريقة التى ربما كنا جميعا قد أسأنا بها فهم أعمال فنية أخرى عند التقائنا بها أول مرة.

فها هنا إذن تلزم الألفة. وأنه لمن التجارب الشائعة أننا. بعد أن نلتقى بالعمل مرة ثانية أو الثالثة أو عشرة، نبدأ فى أن نرى ما "يقوله". وهذا يتيح لنا أن نصبح أكثر تعاطفاً وأدق حسا فى نظرتنا إلى العمل. فعندئذ ندرك ما هو الاستعداد الذهني اللازم لتذوق العمل. وكيف ينبغي أن نعد أنفسنا للاستجابة له. وفى الوقت ذاته نعمل على كبت تلك الاستجابات الغريبة عن "روح" العمل ودلالته. وفضلا عن ذلك فإننا نصبح الآن قادرين على معرفة ما "نبحث عنه" فى العمل. ونستطيع الآن أن ندرك كيف تسهم مختلف عناصر العمل فى التأثير الكامل.

إن هناك ارتباطا وثيقا بين إحساسنا بالدلالة الكاملة للعمل وإدراكنا لشكله أو قالبه. بل إن هذا الأخير يتوقف على الأول. فحين يحاول الموسيقي أو قائد الأوركسترا أن يحدد ماذا ينبغي أن تكون مواضع التأكيد فى أدائه للعمل، وكيف يجب أن توضع أوزان مختلف الأجزاء بعضها فى مقابل البعض، وما إلى ذلك، فإنه لا يستطيع البت فى هذه المسائل مالم يستقر على رأى بشأن الدلالة الكاملة للعمل. فأى تأثير يود تحقيقه؟ أو "يقرأ" العمل على أنه عميق رزين، أم أنه يعد أساسا نمطا متأنقا خلافا من الأصوات؟ إن من واجبنا جميعا أن نتخذ قرارات مماثلة عند مشاهدتنا للوحة أو تمثال. فما الذى سننظر إليه أولا فى اللوحة، وما المسار الذى

ستتبعه العين؟ هذه بدورها أمور لا يمكن البت فيها إلا بعد أن يكون لدينا إحساس معين بالتأثير المقصود للعمل الكلى. ولحرية التفسير فى مجال الموسيقى والأدب والرقص مجال أقل إلى حد ما مما لها فى الفنون البصرية. إذ أن للأعمال فى الفنون الأولى نقطة بداية محددة. هى مثلاً "الفصل الأول"، كما أنها تسير فى تعاقب ثابت. غير أن من الواجب ألا نبالغ فى هذا الاختلاف. ذلك لأن من الممكن. كما بينت فى الفصل السابق. أن تكون هناك تفسيرات متعددة لقطعة موسيقية أو أدبية. وفى كل حالة يقوم المدرك ببناء العمل على نحو مخالف.

وفى خلال عملية تعرفنا على عمل فنى. تنمو الألفة بتنظيمه الشكلى وبتأثيره الكلى جنباً إلى جنب. فتفسيرنا للعمل ككل. أو "قراءتنا" له. هو العامل الموجه لتمييزنا لتفاصيله. ولما "نبحث عنه". وهو الذى يحدد أين نضع التأكيد. ومن جهة أخرى فإن الوعى بالتفاصيل يؤثر فى تفسيرنا. فحين نعود إلى العمل. نرى فيه أشياء جديدة. من هنا يقول الأستاذ "بيير" عن تجربتنا للوحة "إلجريكو" المشهور "توليدو" (طليطلة): "فى أول مرة ننظر فيها إلى هذه اللوحة قد نلاحظ أساساً السحب المخيمة والتلال؛ وفى المرة التالية، الحركة الدينامية للأشكال؛ وفى المرة التالية نلاحظ تفصيلات هنا وهناك لم ننتبه إليها من قبل، كالوجوه الصغيرة الصغيرة فى أسفل المجرى؛ وفى المرة التالية، التكرار غير الظاهر للأشكال، وهكذا^(١)". فازدياد المعرفة يجعل إحساسنا بالتأثير الكلى للعمل أكثر تحديداً ودقة. وهناك دائماً، بطبيعة الحال، احتمال فى أن يودى بنا تزايد القدرة على التمييز إلى التخلّى عن "قراءتنا" الأصلية للعمل؛ وعندئذ قد نفسر العمل على نحو مختلف، وبطريقة توفيه حقه على نحو أفضل.

• • •

ولنكرر ما ذكرناه من قبل، فنقول إن ما يؤدى إلى إثارة مشكلات التفسير والتمييز هذه هو أن الأعمال الفنية، على خلاف الألوان المنفردة، تتميز، من حيث هى موضوعات جمالية، بالتعقد الداخلى، وتمتد خلال الزمان. وعلينا نحن أن نقرر

(١) ستيفن بيير: أساس النقد فى الفنون

Stephen C. Pepper: The Basis of Criticism in the Arts (Harvard U.P., 1946) p. 148.

إن كانت هذه الصعوبات ستثبط عزيمتنا. حيث نتخلى تماما عن العمل. أم ستحفزنا على السعى إلى التعرف به على نحو أكمل. والواقع أن أعمالا قليلة جدا هي التي يمكن أن تدرك وتتذوق دون جهد عندما نواجهها لأول مرة، ومن المشكوك فيه أن تكون هذه من الأعمال الرفيعة بحق. بل إن معظم الأعمال التي لها أية قيمة تشكل تحديا لنا. فهي تقتضى جهودا ينبغي أن تبذلها قدراتنا في الانتباه والتذكر والتخيل والفهم. ولا بد لنا أن ننمو إذا ما أردنا أن نكون أكفاء لهذه الأعمال. وعلينا أن نثابر على العودة إليها مرارا وتكرارا. وقد لا يكون وعينا بالعمل في البداية إلا وعيا جزئيا محدودا. ولكننا في كل مرة نعود فيها إلى العمل نلخص أو "نجمع"^(١). كل ما وجدناه في تجاربنا السابقة معه. إلى أن يتكشف ثراؤه وإحكامه لنا بالتدرج. وهكذا فإن الاستمتاع الجمال بعمل فني ليس شيئا يتم كله دفعة واحدة. وإنما هو عملية نامية. متدرجة، خلاقة. ولو واجهنا تحدى العمل، لكانت مكافأتنا على ذلك هي القيمة التي نشعر بها لتجربتنا عندما نتمكن من تذوقه. وفي حالة بعض الأعمال الفنية، ولا سيما تلك التي نسميها أعمالا "عظيمة"، لا تنته عملية ازدياد التعرف أبدا. ففي هذه الأعمال نرى على الدوام شيئا جديدا، ونجد علاقات شكلية جديدة، وندرك معنى جديدا. وبطبيعة الحال فإن في استطاعتنا، لو شئنا أن نظل ننعم بالراحة مكتفين بأعمال تفتقر إلى التعقد والعمق. غير أن هذا موقف يؤدي إلى الجمود والركود. فلو عزلنا أنفسنا على هذا النحو، ولم نجرؤ أبدا على مواجهة أعمال جديدة غير مألوفة، لأصبنا تجربتنا بالهزال، وحرمنا أنفسنا الرضا والمتعة.

٣- "أنماط" المدركين الجمالين:

تحدثنا من قبل عن النشاط شبه الخلاق الذي ينبغي أن يسهم به المدرك في التجربة الجمالية. فلا يمكن أن يكون سلبييا تماما ويتوقع التمتع بقيمة الموضوع الجمال، بل إن عليه أن يفسر العمل بطريقة أو بأخرى، وأن يكون يقظا للتفاصيل والتفريعات التي لا تكون واضحة تماما، وعليه أن يقوم ببناء العمل في وعيه، بحيث يمكنه إدراكه موخدا. ومن الواضح أن الناس المختلفين يجدون قيما مختلفة في الفن، أو يستمعون به لأسباب مختلفة، والسبب الأكبر في ذلك هو أنهم يقبلون

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٨ وما يليها.

على الفن وقد تفاوتت درجات الفهم بالعمل. وتباينت قدراتهم على الانتباه والحساسية الانفعالية. وما إلى ذلك.

وفى أوائل هذا القرن وضع عالم النفس الإنجليزي بلو Bullough الذى اقتبست منه من قبل. تصنيفا "للأنماط الإدراكية". بحيث يمثل كل من هذه الأنماط طريقة مختلفة فى إدراك الموضوعات الجمالية والاستجابة لها. ولهذا التصنيف طرافته لأنه يكشف عن مدى الضخامة التى يمكن أن تكون عليها الفوارق بين المدركين الجماليين. وربما كان للتصنيف طرافته بالنسبة إلى القارئ أيضا. إذا يكاد من المؤكد أنه سيتعرف على نفسه فى واحد من هذه الأنماط.

ولم يقتصر "بلو" على تعداد نتائج تجاربه. بل إنه "رتب" الأنماط تبعا لزيادة أو نقصان طابعها الجمالى. أى لـ "قـدـار" "التعاطف والتـنـزه عن الغرض" فى تجربة كل منها. وقد بين، كما سنرى فيما بعد، أن بعض الناس، الذين يظن عادة أن لديهم تجربة جمالية عميقة، لا تكاد تكون لديهم تجربة جمالية على الإطلاق. ومن الجدير بالملاحظة أن أنماط "بلو" تتمثل أيضا بين الأفراد الذين تجرى عليهم تجارب أخرى. وقد وصل "بلو" نفسه إلى تصنيفه هذا عن طريق التجريب بألوان منفصلة^(١)، وألوان متجمعة^(٢). وقد اقتبس تصنيفه، مع تعديلات طفيفة، فى التجارب التى أجراها ميرز على مقطوعات موسيقية بسيطة^(٣)، وفى تجارب فيزي Valentine على صور موسيقية^(٤).

• • •

(١) المرجع المذكور من قبل (١٩٠٨). وكل إشارات الصفحات داخل النص متعلقة بهذا البحث.

(٢) إدوارد بلو: المشكلة الإدراكية فى التذوق الجمالى لتجمعات لونية بسيطة

E. Bullough: "The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combinations", British Journal of Psychology, III (1910) PP. 406 – 447.

(٣) تشارلس ميرز: "الفروق الفردية فى سماع الموسيقى".

Charles S. Myers: "Individual Differences in Listening to Music", British Journal of Psychology, XIII (1922), P. 52 – 71.

(٤) ل. فيزي: "بعض التجارب فى علم الجمال".

L. Feasey: "Some Experiment on Aesthetics", Br. J. of Ps., XII (1921), P. 253 – 272.

(٥) فالتنين: المرجع المذكور من قبل، ص ٣٤.

أطلق "بلو" على الأنماط الأربعة اسم "الترابطى associative" و"الفسيولوجى Physiological" و "الموضوعى objective" و"نمط الشخصية Character" وقد شرحنا من قبل النمط "الترابطى": بفرعيه: المندمج وغير المندمج^(١).

أما اسم النمط "الفسيولوجى" فينطبق على سماته كل الانطباق: إذ أن أفراد هذه الفئة يحكمون على الموضوع من خلال التأثيرات الشخصية التى يثيرها فيهم. ولا سيما ردود الأفعال الجسمية والعضوية. فهناك لون معين يجعل مثل هذا الشخص يحس "بالبرودة" (ص ٤٥٣): وهناك شخص آخر يقول عند استماعه للموسيقى "أحسست بالخمول"^(٢). وآخر يذكر عن عمود توافقى موسيقى (musical Chord) إنه "يعطى المرء إحساسا بالرجفة"^(٣). "ففى كل هذه الأمثلة يؤكد المشاهد "الفسيولوجى" "الأحاسيس" التى تحدث فى داخله خلال التجربة: ثم يحكم على الموضوع تبعا لطبيعة إحساسه ونوعه.

أما النمط "الموضوعى" فإنه يصدر نوعا مضادا تماما من الحكام. فأمثال هؤلاء المدركين لا يشيرون إلى ردود أفعالهم الشخصية، وإنما يتحدثون فقط عن طبيعة الموضوع. وهم يحللون خصائصه، أى "نقاء" الألوان أو بريقتها، ثم يقدرونه على أساس معيار أو مقياس معين يضعونه لهذا النوع من الألوان (ص ٤٥٠ - ٤٥١). ومن هنا تراهم يعيبون على أحد الألوان، مثلا، كونه "مائعا" أو "غير نقى".

أما النمط الأخير من هذه الأنماط الأربعة، وهو نمط الشخصية، فإنه يتذوق الموضوع بطريقة مفعمة بالحيوية والعمق. وهو يتميز بنغمة انفعالية قوية، كما يشتمل على الاستجابات العضوية التى توجد فى النمط "الفسيولوجى". ومع ذلك فإن أحكام هذا النمط، على خلاف النمط الفسيولوجى، لا تسترعى الانتباه إلى الأحاسيس الشخصية للمشاهد، بل إن استجاباته تتخذ صبغة خارجية، أى تعد صفات للموضوعات. وعندئذ ينظر إلى الموضوع على أنه "حياة" و "طابعا" خاصا به.

(١) انظر ص ٥٤ من قبل.

(٢) ميرز، المرجع المذكور، ص ٥٥.

(٣) فالنتين، المرجع المذكور، ص ٩٩.

فاللون الأحمر يعد "صريحا و "نشيطا"؛ والأزرق "متحفظا" و"تأمليا" (ص٤٣٦). أو توصف القطعة الموسيقية بأنها "سعيدة" أو "جريئة"^(١).

وهناك من يتشككون فى استجابات نمط "الشخصية". فهم يرون أن أمثال هذه الأحكام مجرد خيال رومانيتكى. يدل على عجز المدرك عن إدراك الموضوع بحساسية وتبصر. ولا شك فى أن أولئك الذين يصدر عن أحكاما تنتمى إلى "نمط الشخصية" "يتكلمون أحيانا بطريقة فضفاضة". وفى بعض الأحيان يتضح لنا. إذا أجرينا مزيدا من التحليل لتجربتهم. أنها كانت تجربة ترابط "غير مندمج". وبالتالي لم تكن جمالية إلا إلى مدى محدود. ومع ذلك فقد وجد "بلو" أن المدركين من نمط "الشخصية" كانوا. فى عمومهم. يظلون محتفظين بموقف جمالى أصيل طوال تجربتهم. وهو يتحدث عن تففتحهم المتعاطف بوجه خاص. فهناك قدر كبير من المشاركة الانفعالية من جانب المشاهد فى الصفات الخاصة للون الواحد. واستعداد للتعاطف معه. النتيجة هى تذوق .. شديد الحيوية" (ص٤٣٤). ويفضل موقف "التفتيح المتعاطف" هذا. يقبل المدرك الموضوع بشروطه الخاصة. ويهوى نفسه لتلقى طابعه وقيمه المميزة فى تجربته. وهذا. كما رأينا من قبل. شرط لا غناء عنه للتجربة الجمالية. فضلا عن ذلك فإن انتباه المدرك يكون "مركزا حول الموضوع" بدرجة تبلغ من الاكتمال حدا يجعل الاستجابات التى يثيرها الموضوع تعجز عن توجيه انتباهه نحو جسمه وذنه الخاص. وهذا ما يميز نمط "الشخصية" من النمط "الфизиولوجى". فالموضوع يظل يحتل مكانة مركزية فى الوعى، ولا يتحول الانتباه نحو عمليات المشاهد العضوية والانفعالية. وعلى ذلك فإن نمط الشخصية يجمع بين الموضوعية اللاشخصية. والمشاركة الشخصية العميقة. ("٤٥٨). وفى هذا النوع من التجربة، يكون الانتباه الجمالى أكمل ما يكون. والموضوع "مستحوذا" إلى أبعد حد. ذلك لأن المدرك يفقد عندئذ "كل إحساس بالذات". وكما أننا نتحدث عن "إفناء أنفسنا" فى مهمة شاقة. فكذلك "يفنى المدرك ذاته" فى الموضوع الجمالى. ويعيش حياة" الموضوع. وهذه بطبيعة الحال طريقة مجازية فى الكلام. ومع ذلك أعتقد أنها تعبر بصدق عن طابع تجربتنا كما نشعر به عندما تكون جمالية بأكمل صورة.

(١) المرجع نفسه، ص٩٩.

فلفتكر فى لحظة كنت فيها مستغرقاً فى قصة أو قطعة موسيقية ، لترى إن كنت توافق على هذا الوصف.

أما النمط "الموضوعى" فأمره مختلف كل الاختلاف. فأحكام الأفراد المنتمين إلى هذا النمط تبدو ناشئة عن تجربة جمالية حقة. إذ أنهم يتحدثون عن الموضوع لا عن المشاهد. وحين يشيرون إلى خصائص اللون كبريقه أو صبغته، يبدو أن حكمهم أوضح وأوثق من الأوصاف الخيالية التى يأتى بها أصحاب نمط "الشخصية" حين يتحدثون عن اللون على أنه "صريح" أو "تأملى". غير أن "بلو" لا يضع النمط "الموضوعى" فى مكانة عالية. والواقع أن النتائج التى يصل إليها بشأن هذا النمط من أطراف النتائج التى أسفرت عنها تجاربه.

فهو يرى أن هذه الأحكام، التى تحلل الموضوع بطريقة متجردة، تدل على عجز عن الوصول إلى التعاطف الجمالى مع الموضوع. ويقول فى هذا الصدد: "إن أفراد هذه النمط يعطوننا، فى عمومهم، انطباعاً بأنهم لا يستطيعون الدخول فى أى نوع من العلاقة الوثيقة مع اللون، وبأن انعدام التعاطف الشخصى يجعلهم يلجأون إلى اتخاذ موقف متباعد، يكاد يكون معادياً" (ص ٤٥٠) ومن الجدير بالملاحظة أن أمثال هؤلاء المدركين، الذين هم أكثر اهتماماً بتحليل الموضوع ونقده منهم بالاستمتاع به، يُقبلون دائماً على التجربة ومعهم "نمط أو معيار" (ص ٤٥١) يقدرون الموضوع على أساسه. فإذا ما كان الموضوع مطابقاً لهذا المعيار امتدحوه، وإذا انحرف عنه ذمّوه. ومن هذا القبيل قول أحد أفراد هذا النمط عن الموضوع إنه "غير مألوف"^(١)، وبذلك كشف عن الأهمية التى يعزوها ذهنه إلى المعيار الذى ينحرف عنه الموضوع. ولكن أليس لفظ "غير مألوف" لفظاً باهتاً إذا ما وُصف به موضوع جمالى؟ إن كل ما يعنيه هو أن الموضوع مختلف عما رآه المشاهد من قبل. وهذا أمر يمكن أن يقوله المرء دون أن يكون قد أبدى اهتماماً جمالياً بالموضوع. فالنمط "الموضوعى"، على خلاف نمط "الشخصية"، لا يُسلم نفسه للاستمتاع بالموضوع فى ذاته، بل إن هؤلاء الناس، بدلاً من ذلك، يحسبون بطريقة آليّة إلى حد ما مدى مطابقة الموضوع لمعايير صيغت من قبل. فإن كان "غير مألوف"، اتجهوا إلى رفضه. وهكذا يعجزون عن إدراك

(١) بلو المرجع المذكور من قبل (١٩١٠) ص ٤١٤.

القيمة التى يمكن أن تكون للموضوع فى ذاته. فلا عجب إذن أن ينتهى "بلو" إلى النتيجة القائلة إن أحكام النمط "الموضوعى" تمثل .. أكثر صور التذوق الجمالى سطحية" (ص ٤٥١).

وقد تأيد هذا الاستنتاج فى تجارب فالنتين اللاحقة التى استخدم فيها صوراً. فقد وجد فالنتين أن الذين لديهم اهتمام ضئيل بالصورة كانوا يُصدرون أحكاماً "تكاد تكون موضوعية أو ترابطية تماماً"^(١). "ذلك لأن الشخص الذى لا يحتفظ باهتمام جمالى نحو موضوع ما، ولا يستمتع بوجوده، إما أن يبدأ بالتفكير فى أشياء أخرى، بحيث يُبعد الموضوع إلى هامش الانتباه، وإما أن "يتهرب"، كما يقول "بلو"، بتحليل الموضوع ونقده. فإذا وجدنا أنفسنا نفعل ذلك فى أى وقت، فعلينا أن نترث لتساءل عما إذا كانت تجربتنا جمالية بحق.

وقد كشف "ميرز"، الذى كان يقدم إلى أفراد تجارية مؤلفات موسيقية، عن سمة أخرى طريفة للنمط "الموضوعى". فقد وجد أن هذا النمط "يحدث أغلب ما يحدث بين أولئك الذين دُرِّبوا على الموسيقى تدريباً فنياً"^(٢). "وهذا الكشف الذى يبدو منطقياً على مفارقة إلى حد ما، جدير بالملاحظة. فهو يدل على أن التدريب الفنى لا يزيد من التذوق الجمالى فى كثير من الأحيان، بل يكون تأثيره مضاداً تماماً، فالشخص المدرب على هذا النحو يصبح أكثر اهتماماً بمشكلات صنعته منه بالاستمتاع الجمالى. ويقول أفراد هذا النوع فى تجربة ميرز "لقد لاحظت أن البوق الثانى كان أعلى مما ينبغى"، "إن عازف الفيولينة يلجأ، كما هى العادة، إلى "التزعيش Vibrato" أكثر مما ينبغى"^(٣). "وصحيح أن مثل هذا الاهتمام بمشكلات أسلوب الأداء والبراعة الفنية يمكن أن يكون مقترناً باهتمام جمالى، غير أن هناك دائماً خطر طغيان الأول على الثانى إلى الحد الذى يؤدي إلى إغفال هذا الأخير.

ولنختم هذا الجزء بعرض الترتيب الذى وضعه "بلو" للأنماط الإدراكية (ص ٤٦١ - ٤٦٣)، بادئاً بالأدنى وسائراً إلى الأعلى من حيث القيمة الجمالية "النمط الفسيولوجى" - وهو الأدنى لأن الانتباه يتحول إلى "الأحاسيس" الجسمية للمدرك؛

(١) المرجع المذكور، ص ٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨.

(٣) المرجع المذكور، ص ٥٨.

ثم "الترابطى غير المندمج" - وهنا أيضا لا يكون الموضوع فى بذرة الوعى ، ثم "الموضوعى" - ويدل على عجز عن تحقيق اتصال متعاطف مع الموضوع (ومن الممكن القول إن أفراد هذه الفئة لا تكاد تكون لهم . فى بعض الحالات: تجربة جمالية على الإطلاق): ثم "الترابطى المندمج" . ونمط "الشخصية" . وهو أكثر الجميع جمالية . للأسباب التى ذكرت من قبل.

ومن الجائز أن يختلف القارىء مع "بلو" فى تقديره لهذه الأنماط. وفى هذه الحالة ينبغى عليه أن يتساءل: ما أسباب اختلافه هذا؟ كذلك قد يود القارىء أن يعرف الفئة التى يندرج ضمنها هو ذاته. على أن من الواجب أن نذكر أن الشخص الواحد يمكن، فى الأوقات المختلفة. أن يمثل أنماطا مختلفة من الإدراك. وذلك يتوقف على متغيرات كالتنوع الفنى الخاص الذى يدركه. وإلغى بالعمل الفنى، وكون العمل واضحا مباشرا أو موحيا بصورة غامضة. كالموسيقى "الانطباعية"، وما إلى ذلك.

٤- التجربة الجمالية ونظرية الفن:

درسنا حتى الآن الموقف الجمالى، والنطاق الواسع للتجربة الجمالية، التى يمكن أن تشمل أى موضوع على الإطلاق، والطابع الزمانى للتجربة الجمالية، وأهمية الإلف بالموضوع الفنى. ولكن ما الذى يحدث عينا خلال التجربة الفنية؟ وما الذى يشعر به المدرك إزاء الموضوع الفنى؟ هل التجربة الجمالية انفعالية دائما؟ هذه أسئلة مازال أمامنا أن نجيب عنها.

وسوف نبحث فى هذه المسائل فى الباب الثانى من هذا الكتاب. ففيه

سندرس بالتفصيل بعض النظريات الرئيسية فى طبيعة التجربة الجمالية وقيمتها.

على أن هذه النظريات ليست نظريات فى التجربة الجمالية وحدها، بل هى أيضا نظريات فى الفن الجميل Fine art. فهى تصف عملية الإبداع الفنى ونتائجها، وهو "العمل الفنى". وبذلك تأخذ على عاتقها أن تكشف لنا الطريقة التى يمكن بها التمييز بين الفن "الجميل Fine" وبين الفن النافع useful وكذلك بين الأول وبين الموضوعات الطبيعية، وبين الأول وبين الموضوعات الطبيعية، أى الموضوعات التى ليست من صنع الإنسان.

وهناك صلة وثيقة بين نظرية الفن وبين نظرية التجربة الجمالية عند كثير من المفكرين الذين سندرسهم. هذه الصلة تنحصر في أن ما يعتقدونه بشأن التجربة الجمالية مبنى على نظرتهم إلى الفن الجميل. والاستدلال الذى يقومون به يمضى عادة على النحو الآتى: هناك سمة معينة (أو عدد من السمات) تعد أساسية بالنسبة إلى الفن الجميل. أى أنها تميز أعمال الفن الجميل عن كل الموضوعات الأخرى. ولتكن هذه السمة مثلاً هي "التعبير عن الانفعال". ثم يستدل من ذلك على أن هذه السمة أساسية أيضاً بالنسبة إلى التجربة الجمالية. أى أنه يستدل على أن كل تجربة جمالية ينبغى أن تكون انفعالية. مادام يشارك فى الانفعال الذى يعبر عنه الفنان.

والواقع أن من واجبنا أن نلزم جانب الحذر كلما صادفنا استدلالاً كهذا. لأنه حتى لو كانت نظرة الفيلسوف إلى الفن الجميل صحيحة، فإن وصفه للتذوق الجمالى قد يكون ناقصاً أو معيباً. فالفن شىء، والتجربة الجمالية شىء آخر ينبغى أن يدرس فى ذاته. وهذا أمر يمكن أن يظهر بكل وضوح. فالإدراك الجمالى لا يقتصر على الأعمال الفنية وحدها، بل إن موضوعات الطبيعة وحوادثها، كالتكوينات السحابية، يمكن أن تدرك بدورها جمالياً. كما أوضحنا من قبل. على أن ما يصدق على تذوق الفن لا يتعين أن يصدق على الاستمتاع بالطبيعة. ففى المثال الذى قدمناه، يجوز أن الأعمال الفنية "تعبّر عن انفعال"، ولكن الموضوعات الطبيعية لا تعبّر عن مثل هذا الانفعال. فالموضوعات الفنية لا تؤلف إلا جزءاً من فئة الموضوعات الجمالية. ومن هنا كان من الواجب أن نتأكد من أن أية نظرية فى التجربة الجمالية تصدق على جميع حالات الإدراك الجمالى، لا على بعضها فحسب.

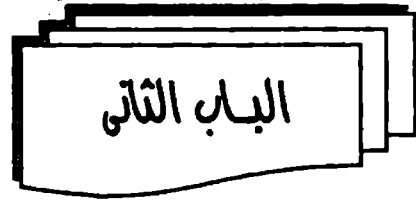
وسوف تكون المسألتان الرئيسيتان اللتان سنتحدث عنها فى الجزء التالى هما: (١) ما الفن الجميل؟ (٢) ما التجربة التى نمارسها أثناء الإدراك الجمالى؟ فلننتقل إذن إلى بحث الطريقة التى يمكن بها الإجابة عن هذين السؤالين.

المراجع

- فيفاس وكريجر : مشكلات علم الجمال. ص ٢٧٨ - ٣٠٤.
- فيتز : مشكلات فى علم الجمال : ص ٢٤٧ - ٢٥٣.
- تشاندلر : الجمال والطبيعة والبشرية. ص ٩٧ - ١٠٣. ٢٣٠ - ٢٣٦.
- Chandler: Beauty and Human Nature.
- ديوى : الفن بوصفه تجربة. الفصول ٢ - ٣. ٨.
- فوستر : أ.م. "الأساس المبرر للنقد فى الفنون".
- Foster, E.M.: "The Reason d'être of Criticism in the Arts," in "Music and Criticism" ed. French Harvard U. P., 1948.
- لسنج، جوتهلوت : لاوكون.
- Lessing, Gotthold: Laocoön (1766).
- موريس، برترام : العملية الجمالية. الفصول ١ - ٤.
- Morris, Bertram: The Aesthetic Process. (Northwestern U. P., 1943).
- بيبير، ستيفن : السمة الجمالية. الفصل الأول؟
- Pepper, Stephen C.: The Aesthetic Quality (N.Y., Scribners, 1937).
- بيبير : أساس النقد فى الفنون. (البحث التكميلي)
- Pepper, S.: The Basis of Criticism in the Arts. (Harvard U.P., 1946).
- سوريو، اتيين : "الزمان فى الفنون التشكيلية".
- Souriau, E., "Time in the plastic Arts", Jour. Of Ac. And Art Cr., vol. VII. (June, 1949) P. 294 - 307 .
- ستولنيتز، جيروم : "الألفة الفنية والقيمة الجمالية".
- Stolnitz, Jerome : "On Artistic Familiarity and Aesthetic Value", Journal of Philosophy, vol LIII (April, 1956), P. 261 -- 276.
- فالنتين : مدخل إلى الدراسة النفسية التجريبية للجمال. الفصول ٣، ٧، ٨.
- Valentine, C. W. : An Intr to the Experimental Psychology of Beauty, Rev. ed, (London, Jack. 1919).
- ملحوظة للمترجم : سنكتفى بكتابة الترجمة العربية، بدلاً من إضافة الأصل الإنجليزى، فى الكتب التى ورد ذكرها فى قوائم المراجع بالفصول السابقة.

أسئلة

- ١- اقرأ الفصول المذكورة فى قائمة المراجع من كتاب ديوى "الفن" بوصفه تجربة". ثم أذكر: ما العلاقة بين التجربة الجمالية وبين "ممارسة تجربة ما" فى رأى ديوى؟ أهما شىء واحد؟ وهل يعد فهم ديوى للتجربة الجمالية أمثالا لذلك الذى قدمناه فى الفصل السابق؟
- ٢- ما هى فى نظرك الفوارق البارزة. إن وجدت. بين تذوق الفنون "الزمانية" وتذوق الفنون "المكانية" استعن فى الإجابة عن هذا السؤال بقراءة مقال سوريو. المذكور فى قائمة المراجع.
- ٣- كثيرا ما يتحدث النقاد عن "الإيقاع" فى التصوير، وعن "الدراما" فى العمارة. وعن "التوازن" فى الرواية: أعتقد أن لهذا الألفاظ نفس المعنى عندما تطبق على الفنون المكانية و"الزمانية" معا؟ وإن لم يكن. فلماذا؟ أهذه الألفاظ تستخدم بطريقة مجازية؟
- ٤- ذهبنا فى هذا الفصل إلى أن الإلف بالعمل شرط لا غناء عنه للتذوق الجمال. ولكن الإلف كثيرا ما يقضى على طرافة العمل الفنى فى نظرنا. ففى أى الظروف تعتقد أن هذا يحدث؟
- ٥- هل توافق على طريقة ترتيب "بلو" للأنماط الجمالية؟ وإن لم تكن توافق، فأى التغيرات تقترح؟



طبيعة الفن

الفصل الرابع

الإبداع الفني

١- العمل الفني وأصوله:

سوف نبحث في الفصول التالية بعضاً من أهم النظريات المتعلقة "بطبيعة الفن". هذه النظريات تحدد سمات معينة ترى أنها هي التي تميز "الفن الجميل". وهي تفعل ذلك محاولة منها الإجابة عن ذلك السؤال الذى يصاغ على أبسط الصور وأوسعها انتشاراً بقولنا: "ما الفن؟". وفى هذا الفصل سوف نبحث فى الطريقة التى يُخلق بها العمل الفنى. وذلك إجابة عن السؤال: كيف يظهر الفن؟". ومن المهم أن نتبين هنا، منذ البداية الأولى. كيف يرتبط هذان السؤالان كل بالآخر.

ويهمنا أن نلاحظ أولاً أن هذين السؤالين مختلفان كل عن الآخر تمام الاختلاف. وعلى ذلك فإن من الواجب أن يجاب عنهما بطرق مختلفة كل الاختلاف. وهذا أمر لابد لنا من تأكيده، إذ أنه كثيراً ما يُظن أن المرء إذا وصف الأصول الأولى للفن فقد أجاب فى الوقت ذاته عن السؤال: "ما الفن؟" ومن هنا كان من الإجابات الشائعة عن السؤال الأخير، أن الفنان يمر بانفعالات عميقة. وتؤدى به رغبته فى "التعبير" عنها إلى إنتاج الموضوعات الفنية. وبالمثل فعندما يحاول الناس تفسير عمل فنى معين، تراهم يصفون ما حدث "فى ذهن" الفنان أثناء إبداعه للعمل، أو يشيرون إلى الإطار التاريخى أو الاجتماعى الذى رأى فيه العمل النور. والحق أن أمثال هذه الأوصاف التاريخية كثيراً ما تكون مفيدة إلى أبعد حد. ولكنى أود أن أثبت أنها لا تكون بذاتها إيضاحاً لطبيعة العمل الفنى. ولو خلطنا بين الأمرين، لوقعنا فيما يطلق عليه اسم "المغالطة المنشئية (المغالطة الخاصة بتأثير المنشأ) genetic Fallacy أو "مغالطة الأصل Fallacy of origins".

والواقع أن الوقع فى هذه المغالطة أمر يسير، ليس فقط فى ميدان علم الجمال، بل أيضاً فى ميادين أخرى للدراسة، هب أننا ندرس طبيعة الدولة. فى النظرية السياسية. عندئذ قد نقرر. كما فعل الفيلسوف هبز. أن أصل الدولة يرجع

إلى العداوة والمنازعات المستمرة بين أشخاص أنانيين. يعيشون خارج نطاق أى نظام اجتماعى. وأن الدولة تنشأ من محاولة الحد من هذه العدوات. ولكن حتى لو صح هذا. لما كان يفسر بالضرورة طبيعة الدولة فى الوقت الراهن. فمن الممكن أن تتجاوز الدولة نطاق وظيفتها الأصلية. وتضع لنفسها أهدافاً مختلفة كل الاختلاف. وتركيباً من نوع آخر. عندئذ لا يمكننا القول إن من طبيعة الدولة ذاتها أن تقوم بالقمع والتنظيم. فمن الممكن أن يكون تبرير سلطتها مختلفاً كل الاختلاف عما تصوره هيز. الذى انتهى إلى موقفه هذا استدلالاً من وصفه المنشئ genetic. وبالمثل ففى وسع المرء أن يفسر القوى النفسية والمؤثرات الاجتماعية التى أدت إلى صياغة نظرية ما. فى الاقتصاد أو فى الدين مثلاً. ولكن هذا لن يؤدى فى ذاته إلى أن نعرف مدى صحة النظرية واتساقها المنطقى^(١).

وبالاختصار فإن منشأ س شىء، وس ذاتها شىء آخر. وما إن تبدأ س فى الوجود، حتى تصبح لها حياة خاصة بها. إن جاز هذا التعبير. وسوف يصبح لها - شأنها شأن النظرية أو الكائن البشرى - تركيب وقيمة. وتدخل فى علاقات مع الأشياء الأخرى. لا يمكن فهمها تماماً من خلال أصلها الأول. فلا بد لنا من دراسة هذه السمات لكى نعرف "كنهها".

وفى استطاعتنا الآن أن نرى أن هذا السؤال الذى يبدو فى ظاهره بسيطاً: "ما الفن؟" بعيد كل البعد عن البساطة. ذلك لأنه بعد أن يتم إنتاج الموضوع الفنى، يمكن النظر إليه وفهمه من وجهات نظر كثيرة متباينة، وقد لا يكون لها أى شأن بأصله الأول. فقد نهتم بهذا الموضوع أخلاقياً، أو مالياً، أو عملياً، فضلاً عن أننا قد نهتم به جمالياً. كذلك فإن اهتمامنا الجمالى به قد يتخذ أشكالاً متباينة كل التباين. فتاريخ الفن يثبت بوضوح أن دلالة العمل الفنى وقيمه يمكن أن تفسر على أنحاء شتى على يد مختلف الأشخاص وفى مختلف العصور. فالبعض كان يقدر مسرحيات شيكسبير أساساً لما فيها من مزايا شعرية، وغيرهم كان يقدرها لما فيها من إشارة ميلودرامية، وغير هؤلاء. وأنتك كانوا يقدرونها بسبب معالجتها النفسية الدقيقة للشخصية الإنسانية. وهذا أمر لا ينبغى أن يؤسف له، إذ أنه يدل على أن فى هذه الأعمال ثراء لا ينضب معينه. ولكننا نستطيع أن نرى أن كلا من هذه التفسيرات

(١) انظر من قبل ص ٤ - ٥.

ينبئنا. من ناحية معينة. بما "كان عليه" شيكسبير. وكما أن الأعمال الفنية لهذا الفنان الواحد يمكن أن تكون لها وجوه مختلفة. فكذلك يمكن أن تكون للفن الجميل عامة مثل هذه الوجوه بطبيعة الحال. وعلى ذلك فمن واجبنا أن نحذر أولئك الذين يدعون أن نظريتهم وحدها هي التي تنبئنا بما يُكون الفن "حقيقة". فمن الممكن دائماً تصور طبيعة الفن على أنحاء أخرى هي بدورها سليمة تلقى عليه ضوءاً مفيداً.

وهناك اتجاهات معينة في الفكر القريب العهد ضاعفت من خطر ارتكاب "المغالطة المنشئية". ذلك لأن اهتمامنا بتاريخ حياة الفنان الفرد وشخصيته أصبح في العصر الحديث أعظم بكثير مما كان في العصور السابقة، وهكذا كانت النزعة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر تركز كل اهتمامها على فردانية الفنان. وربما على شذوذه. غير أن أمثال هذه الأفكار، شأنها شأن كل الأفكار التي يكون لها تأثير قوى في عصر معين من عصور الفكر. أخذت تهبط بعد فترة معينة من المستويات العليا للتفكير النظري الجمالي والنقد الأدبي، لكي تحتل مكانها في الفكر الشعبي واللغة الجارية. وكما أشرت منذ قليل، فنحن نوحده الآن في كثير من الأحيان بين العمل الفني وبين الفنان. ويتجلى هذا الاهتمام بالفنان أيضاً في كتابة سير الفنانين، التي تتخذ في بعض الأحيان طابعاً لا يفترق كثيراً عن الثثرة. وفي تكوين طقوس صغيرة تهدف إلى تقديس فنان معين، وهذا أمر يمكن أن يوقعنا بسهولة في المغالطة المنشئية: فقد نسيء مثلاً تفسير عمل فني بأن نقرأ فيه ما نعرفه عن حياة الفنان^(١).

□ □ □

ولقد كان من الطبيعي أن يؤدي هذا الاهتمام إلى تخمينات واسعة النطاق عن التركيب النفسي للفنان، وشغل بهذه المهمة عدد كبير من علماء النفس، من بينهم الرائد الأول لعلم النفس في عصرنا، زيجمند فرويد. والواقع أن ما يقوله فرويد عن الفنان له طرافته وأهميته في ذاته. و لكن الأهم بالنسبة إلى أهدافنا الراهنة هو أنه يشير إلى ضرورة التمييز بوضوح بين الفنان وبين ما أبدعه.

ويرتكز تحليل فرويد للفنان المبدع على نظريته النفسية العامة. وبطبيعة الحال فإن المقام لا يتسع هنا لعرض شامل لتلك النظرية. ومع ذلك ينبغي أن يقال

(١) انظر من قبل القم الثاني من الفصل الثاني.

أولاً إن للناس في رأى فرويد دوافع ورغبات كامنة معينة لا يمكن إشباعها كلية فى المجتمع. ومن هنا كانوا مضطرين إلى التخلّى عن هذه الدوافع والرغبات أو تعديّلها، أو على حدّ تعبير فرويد، عليهم أن يقبلوا "مبدأ الواقع". غير أن هذه الرغبات لا يمكن أن تخمد. فهى تطالب بنوع من الإشباع، حتى لو كان ذلك فى "التخييل Phantasy". وعلى ذلك، ففى التخييل يستطيع الإنسان أن يستمتع بتحرره من قبضة العالم الخارجى^(١) ويتمثل التخييل فى أحلام اليقظة وأحلام النوم، حيث تستمتع تلك الرغبات التى تظل مكبوتة فى غير ذلك من الأوقات، بإشباع خيالى.

والفنان بدوره يعانى من هذه المحنة الإنسانية الشاملة. فهو يبحث عن "المجد، والسلطة، والثراء، والشهرة، وحب النساء، ولكنه يفتقر إلى وسيلة الوصول إلى إشباع هذه الرغبات"^(٢). ومن هنا فإنه يلجأ بدوره إلى التخييل، ومع ذلك فإن التخييل الذى يخلقه من نوع مختلف كل الاختلاف. فتخييل غير الفنان ينطوى على صور وأفكار شخصية، وبالتالى لا يمكن أن تكون مفهومة إلا للفرد ذاته. أما الفنان فيغير أحلامه بحيث يمكن أن تنتقل إلى الآخرين وأن يستمتع بها هؤلاء. فهذه أحلام يمكن قبولها على الملأ، وذلك أساساً عن طريق الرمزية - أى باستخدام صور وأفكار تدل على المحتويات الأصلية للتخييل وتوحى بها، ولكنها مختلفة عنها، وكذلك عن طريق التباس المعنى ambiguity، أى باستخدام صور يمكن تفسيرها على أنحاء شتى، وبذلك يطمس دلالتها الأصلية. وعلى هذا النحو يستطيع كل من الفنان وجمهوره أن يستمتع، دون كبت، "بحلمه" البهيج.

وقد أكد فرويد ذاته أن هذه النظرية تخمين لم يثبت بالدليل، وكان فى ذلك يكشف عن تواضعه الشخصى الجرم، فضلاً عن وضوحه العقلى. ولكن حتى لو كانت النظرية صحيحة، فمن الواجب أن تدرك أنها - كما اعترف فرويد أيضاً - لا تقدم تفسيراً كاملاً "لطبيعة الفن".

فليس ما يهمنى، من وجهة النظر الجمالية، هو تاريخ العمل، وإنما العمل ذاته، واقفاً على قدميه. وعندما نريد التعبير عن قيمة العمل، نشير إلى عناصر داخلية فى هذا العمل ذاته، فيقول عن السيمفونية جيدة لأن الألحان الرئيسية قد طُورت

(١) المرجع المذكور، ص ٣٢٢.

S' Freud: "A General Intr, to Psycho - Analysis". Trans Ruiviere (N.Y., Live right) PP. 324 - 325.

(٢) ونجمند فرويد: مدخل عام إلى التحليل النفسى.

بطريقة فيها خيال واسع . أو أن الدراما تستحوذ على اهتمامنا نظرا إلى البناء المحكم لمعقدتها. ولكننا لا نشير إلى "تخييل الفنان". ولا حاجة بنا إلى أن نفعل ذلك. على أن الباحث المتأثر بفرويد قد يتمكن من أن يبين كيف دخل التخييل في العمل ذاته. وقد حاول فرويد نفسه أن يفعل ذلك في دراسته للفنان ليوناردو دافنشي^(١). غير أن هذا لا يؤدي في ذاته إلى تفسير قيمة العمل. فالعمل ليس مجرد تخييل. وإنما هو تخييل صيغ وشكل في بناء فني وباستخدام وسائل فنية. وهو قد أصبح جزءا لا يتجزأ من نموذج من الألوان أو الأصوات أو الكلمات. فعلينا ألا ننسى أبدا عناصر العمل التي تجعله على ما هو عليه في طبيعته الباطنة.

فإن لم يكن ذلك قد ظهر لك بعد بوضوح. فلتنظر إلى الأمر على النحو الآتي: من الممكن أن يؤثر نوع متشابه تماما من الإحباط Frustration في فنانين مختلفين. وقد يتخيلان إشباعا بديلا من نوع مماثل إلى حد بعيد. ومع ذلك فإن الأعمال التي يبدعانهما قد تكون مختلفة تماما من حيث القيمة، فيكون أحدهما ضئيل القيمة، والآخر عظيما. وعندئذ يكون ذلك راجعا إلى عوامل مثل الجاذبية الحسية للعمل، وما فيه من إثارة خيالية، وبلاغة انفعالية. فالقيمة الجمالية لا يمكن أن توجد إلا في العمل الفني، لا في منشئه^(٢).

وهناك سبب آخر يدعونا إلى الالتزام بالتمييز بين العمل الفني وأصله لو شئنا ألا تضللنا النظرية الفرويدية. فلنسلم جدلا. مرة أخرى، بأن التخييل متضمن في العمل. هذا التخييل ليس ذاتيا تماما، إذ أن فرويد يؤكد، كما رأينا من قبل، أن الفنان يجعله قابلا لأن يوصل للغير ويشارك فيه الغير. ومع ذلك فإن طبيعة التخييل والعمل الفني معا تتوقف إلى حد بعيد على العصر والحضارة التي يعيش فيها الفنان، وتنعكس مظاهر الكبت التي يفرضها هذا المجتمع الخاص، والرموز التي يستخدمها هذا المجتمع من أجل إخفاء الأفكار غير المقبولة حضاريا، وغير ذلك من العوامل النفسية الاجتماعية الماثلة. ولكن بمجرد أن يكتسب العمل حياة خاصة، يدركه أناس يعيشون في مجتمعات أخرى، قد يكون تكوينهم النفسي مختلفا كل

(١) زيجموند فرويد: ليوناردو دافنشي.

S. Freud: Leonardo da. Vinci (N. Y., Random House, 1947).

(٢) ينبغي التنبيه إلى أن العمل الهزيل قد تكون له أهمية هائلة بالنسبة إلى عالم النفس، بل قد تكون أعظم من عمل رائع من الوجهة الجمالية، من حيث هو علامة على التكوين النفسي للفنان. ولكن العمل الفني يكون عندئذ وثيقة نفسية، لا موضوعا جماليا.

الاختلاف عن ذلك التكوين الذى عاش فيه الفنان. ومن هنا فإن تفسيرهم للعمل الفنى وتقديرهم له سيكون مختلفا كل الاختلاف. بل إن فى العمل الفنى عادة من تعدد الدلالة ما يكفى لأن يفسر على أنحاء متباينة. كما أكدت النظرية الفرويدية. وهو تأكيد يعد من أعظم ما حققته هذه النظرية. وعلى ذلك فإننا لا نستطيع أن نقيّد العمل بمنشئه. ولا يمكننا القول إن العمل "هو ذاته" الوسيلة العلنية لنقل هذا "الحلم" المعين للفنان أو لمجتمعه. فمن الممكن كشف عدد متنوع من "الأحلام" داخل العمل ذاته. كلها مرتبطة به من الوجهة الجمالية. وإذن. فكما أن تخيل الفنان لا يضمن القيمة الجمالية للعمل. فإنه لا يستطيع أن يضمن ماذا ستكون دلالاته بالنسبة إلى جماهيره المتغيرة.

وما إن نفهم "المغالطة المنشئية" حتى يصبح كلامنا وتفكيرنا أشد حذرا ودقة. إذ أن هذا الفهم يجعلنا نحذر الاستدلالات المتسعة. غير النقدية. من حياة الفنان على طبيعة عمله. فليس فى وسعنا أن نفترض بسهولة أن كون الفنان فى حالة نفسية معينة فى وقت الخلق الفنى يؤدى بالضرورة إلى انعكاس هذه الحالة النفسية على العمل. وكما قلنا من قبل، فإن للعمل طابعا خاصا به. بل إن هناك فى الواقع فارقا هائلا بين الحالة النفسية التى تشيع فى العمل، وبين حالة الفنان فى وقت خلقه لهذا العمل. فهناك سيمفونيتان من أكثر سيمفونيات بيتهوفن إشراقا - وهما السيمفونية الثانية البهيجة. والسيمفونية الثامنة الصريحة. غير المتكلفة، الأخاذة - كتبنا فى أوقات كان فيهما المؤلف يعانى ألما شخصيا مبرحا أو مأساة أو كليهما معا. فلتستمع إلى هذين العملين، ولتحكم بعد ذلك: ألم تكن ستصور أن حياة الفنان هادئة سعيدة لو لم تكن لديك معرفة سابقة بتاريخ حياته؟ ولنضرب مثلا آخر: فقد كان تشايكوفسكى - كما تعرف على الأرجح - واحدا من أرحم الموسيقيين تعبيرا عن عواطفه وانفعالاته. وقد تتصور بناء على ذلك أن موسيقاه لا بد أن تكون تدفقا لانفعالات كان يشعر بها فى تجربته الشخصية. ومع ذلك فإن شهادة تشايكوفسكى الشخصية تمنعنا من ارتكاب خطأ كهذا، إذ أنه يقول: "إن العمل الذى يؤلف فى أسعد الظروف قد يصطبغ بالأوان قاتمة كثيبة"^(١). وهناك كاتبة

(١) مقتبس فى كتاب: "تشریح الإلهام" تأليف روزاموند هاردنج

Rosamond E. M. Harding: "An Anatomy of Inspiration", 2nd ed. (Cambridge, Heffer, 1942) P. 78.

أمريكية مشهورة معاصرة. هي كاترين آن بوتر Katherine Anne Porter. تفرق بدورها بين الحالة النفسية للخلق وبين العمل الفني: فتقول: "ليس في وسعي أن أقول لك ما الذى يضفى على العمل حرارة حقيقة. إنها ليست متعلقة بما تشعر به فى أية لحظة بعينها. وليست قطعاً متعلقة بما تشعر به لحظة الكتابة. وربما كان البرود هو أنسب الحالات لذلك. فى معظم الأحيان^(١)".

كذلك ينبغى تجنب مغالطة الأصل عندما يكون العامل المنشئ اجتماعياً لا شخصياً. مثال ذلك أن كثيراً من موضوعات الفن البدائى التى نضعها فى المتاحف كانت فى الأصل تستخدم لأغراض عملية. فهذه الأوانى والملاعق والأوعية كانت من قبل موضوعات عادية تستخدم فى الحياة اليومية. ومع ذلك لا يمكننا القول إن النظر إليها بطريقة جمالية. بدلا من الطريقة العملية. ينطوى على تشويه "لطبيعتها الحقة". ففى هذا القول خلط بين الموضوع. الذى يمكن النظر إليه على أنحاء شتى. وبين منشئه.

٢- عملية الإبداع الفنى:

ولكن، على الرغم من أن السؤالين: "ما الفن؟" و"كيف يظهر الفن؟" مختلفان كل الاختلاف، فإن لكل منهما صلة بالآخر، ذلك لأن الإجابة عن السؤال الأول ينبغى أن يعمل فيها - بصفة جزئية - حساب للطريقة التى أيدع بها العمل الفنى. ولكى يتضح لنا سبب ذلك، ينبغى علينا أن نفهم معنى لفظ "الفن".

من الواجب أن نعترف أولاً بأن لهذا اللفظ معنى مزدوجاً. فمن الممكن أن يشير لفظ "الفن" إلى نوع معين من النشاط، وكذلك إلى نوع معين من الموضوعات. فعندما نقول إن شخصاً "يدرس الفن"، نعنى عادة أنه يتعلم كيف يقوم بنشاط يحتاج إلى مهارة؛ وعندما نتحدث عن "متحف للفن"، نشير إلى الموضوعات التى توجد فيه. و"العمل الفنى" أو "الموضوع الفنى" هو نتاج النشاط الفنى. فلنتساءل الآن عما نعنيه "بالفن" من حيث كونه نشاطاً.

ولنبداً بأن نسترجع ضروب النشاط البشرى التى نأبى عليها اسم "الفن". فماذا نقول عن التنفس أو العطس قفزة الرجل عندما يضرب الطبيب ركبته بمطرقة الصغيرة المصنوعة من المطاط؟ ليس فى هذا كله شيء فنى. وماذا نقول عن ربط المرء

(١) اقتبس بروسترجيزلين فى كتاب "العلمية الخلاقة".

Brewster Chiselin: The Creative Process (Univ. of California Press, 1052) P. 206.

لرباط حذائه : أو عن تلك الحركات التي لا تستهدف غرضا . أو تؤديها بلا تفكير . مثلا حك المرء لأنفه ؟ إننا لا نتحدث عن "الفن" فى أية حالة من هذه الحالات . وإذن ففى وسعنا أن نقرب قليلا من معنى "الفن" بأن نستبعد منه ضروب النشاط التى تتميز بأنها غريزية أو انعكسية ، أو تتم بالعادة أو بطريقة عشوائية .

فإذا ما أردنا الآن أن نتحدث بطريقة إيجابية . لقنا أولا إن الفن "واعٍ بهدف"^(١) . فهو نشاط نقوم به ولدينا فكرة واعية عن تحقيق هدف معين فى المستقبل . وهذا يؤدى إلى التفرقة بينه وبين العطر والحركات العشوائية . وكذلك بينه وبين ربط الحذاء على الأرجح . فضلا عن ذلك . فلا بد أن يهتدى هذا النشاط إلى سبيل لتحقيق هدفه . فليس ثمة طريقة ثابتة محددة مقدما . كما هى الحال فى ربط الحذاء ، أو إدارة مفتاح النور ، بل إن على الفنان أن يرتجل . وعندما ينتج مسودات متعددة . فعليه أن يقرر أيها يختار وأيها يرفض . وثالثا يمارس الفن على نوع من "المادة الخام" التى يشكلها أو يحورها لى يؤدى غرضه . وقد تكون هذه المادة الخام ألفاظا ، أو رخاما ، أو أصواتا . وأخيرا فإن الفنان يتميز بمهارة وبراعة فى استخدام هذا الوسيط .

ونستطيع أن نلخص هذا فى تعريف لنشاط "الفن" ، فنقول إنه : "المعالجة البارة ، والواعية ، لوسيط من أجل تحقيق هدفا ما ."
وأنت ترى أن هذا التعريف لا يقصر "الفن" على ما نسمية "بالفنون الجميلة" ولكن هذا بالفعل هو ما ينبغى عمله . ذلك لأن الفن نشاط أشمل بكثير مما يقوم به الموسيقى أو المصور أو الكاتب :

"إن ميدان الفن هو ذاته ميدان سيطرة الإنسان الواعية على عالم المواد والحركات الذى ينبغى على الإنسان أن يستوطنه ، وعلى عالم الدوافع الباطنة والعمليات الآلية التى تؤلف كيانه الباطن . فكسر عصا ، وبناء كوخ أو ناطحة سحاب أو كاتدرائية ، واستخدام اللغة للاتصال المتبادل ، وبذر محصول أو حصده ، وتعمد الأطفال وتربيتهم ، وصياغة قانون تشريعى أو أخلاقى . ونسج ثوب أو حفر بشر - كل هذه ضروب من نشاط لا تقل فى تمثيلها للفن عن تشكيل صورة بارزة أو تأليف سيمفونية"^(٢) .

(١) سانتيانا : "العقل فى الفن" ص ٤ .

(٢) اروين آدمان : "الفنون والإنسان" .

Irwin Edman: "Arts and the Man" (N.Y., Mentor, 1949) PP.11 - 12.

"فالفن"، بهذا المعنى الواسع، يشمل "الفنون الصناعية" أو "الفنون النافعة"، مثل "فن الطبخ". ويكاد يكون من الممكن أداء أى نوع من النشاط بطريقة فنية، إذا ما أدى بوعى ومهارة. وإدراك للهدف. وحسبنا فى هذا أن نفكر فى تعبيرات مثل "لاعب كرة فنان" أو "متفنون فى الكذب". ولكن ما الذى يميز ما نسميه بالفنون الجميلة؟ إن الفصول المقلبة قد كرسنا للإجابة عن هذا السؤال. أما فى الوقت الراهن، فمن الضروري أن ندرك أن أى نوع من الموضوعات الفنية يفتقر عن الموضوعات غير الفنية، كالصخور والأشجار والحفر، بناء على الطريقة التى يخلق بها. ومن هنا فإن أى تعريف للفن على أنه موضوعى ينبغى أن ينطوى على إشارة إلى أصله. ومع ذلك فإن طبيعة هذا الموضوع الفنى لا يمكن. كما أشرنا فى القسم السابق، أن تفهم فهما كاملا بالرجوع إلى أصل هذا الموضوع.

□ □ □

فلنرجى الآن مسألة الفن بوصفه موضوعا. ونبحث فى النشاط الفنى كما يمارس فى "الفنون الجميلة". وتحقيقا لهذا الغرض، سوف نستمع إلى ما يقوله الفنانون أنفسهم عن الخلق الفنى. فهم على الأرجح الأشخاص الوحيدون الذين يمكنهم الكلام فى هذا الموضوع بناء على خبرة مباشرة.

ومع ذلك فلزام على من يخوض هذه الدراسة المتعلقة بالشواهد المستمدة من الفنانين أنفسهم ألا يعلق عليهم من الآمال أكثر مما ينبغى. وعليه قطعا ألا ينتظر منها حلا لذلك "اللغز" القديم العهد - لغز الطريقة التى يحدث بها الخلق الفنى والواقع أن هناك بالفعل عددا كبيرا من الكتابات، وكذلك من المحادثات المسجلة والمذكرات، الخ، وصف فيها الفنانون أساليبهم فى العمل. ولكن هذه الكتابات فى معظم الأحيان مخيبة للآمال، وهى فى عمومها غير قاطعة. ولهذه الظاهرة أسباب متعددة.

فمن الملاحظ أولا أن وصف الفنان لنشاطه الخلاق كثيرا ما يكون مفتقرا تماما إلى الوضوح. وربما كان الأمر كذلك حتى فى الحالات التى يكون فيها إنتاجه الفنى ذاته شديد الوضوح والتنظيم. هذا أمر يبدو منطويا على مفارقة، كما أنه يشبط عزيمة من يحاول أن يعرف شيئا عن القدرة الخلاقية. ولكن هل يعد ذلك أمرا شاذًا بحق. وهل يعد من الشذوذ أن يحسن المرء أداء عمل دون أن يكون قادرا على شرح الطريقة التى يؤديه بها؟ الواقع إن الأمر لا ينطوى على شذوذ على الإطلاق، لا سيما

وأن إبداع قصائد أو أغان يتم عند كثير من الفنانين بطريقة لا تقل يسرا وتلقائية عن عملية التنفس بالنسبة إلى الباقين منا. وعندما يأتي الإلهام الخلاق بسهولة، يكون من الصعب أن نقرر كيف أتى. ومن أين يأتي. فضلا عن ذلك، فيبدو أن الخلق يركز على عمليات نفسية معقدة. كثيرا ما تكون خفية غير ظاهرة. كما سترى فيما بعد. وإذا كانت الدراسة المنظمة التى قام بها علماء النفس مثل فرويد، للإبداع الفنى، لم تحرز حتى الآن إلا تقدما ضئيلا نسبيا. فلا عجب إذن أن يحار الفنانون أنفسهم حين يحاولون تفسير مواهبهم والطريقة التى يمارسونها بها.

ويتسم ما يقول الفنانون عن عملهم. إلى جانب انعدام وضوحه، بافتقاره إلى التجانس. فهم يختلفون اختلافا كبيرا فيما بينهم حول الأساليب التى يستخدمونها. والبيئة التى يجدونها أنسب ما تكون للنشاط الإبداعى، ومقدار الوقت اللازم لهذا النشاط، وما إلى ذلك. وهذا يكفى فى ذاته لتثبيط همه كل من قد تدفعه سذاجته إلى الاعتقاد بأنه يستطيع أن يصبح قادرا على الإبداع الفنى إذا قرأ ما يقوله عنه الفنانون. فضلا عن ذلك، فمن الواجب أن نتذكر، ونحن نقرأ للفنانين، أنهم لا يعرضون على الدوام أوصافا صريحة مباشرة للعملية الخلاقة. وليس معنى ذلك أنهم يكذبون عمدا، وإن كان من المؤكد أن الكذب بدوره قد تسلل إلى بعض أقوالهم. وإنما المقصود هو أنهم تأثروا، بطريقة لا شعورية تماما، بنظريات الفن وعلم الجمال السائدة فى عصرهم. ومن هنا فإن الوصف الذى يقدمونه، بدلا من أن يكون واقعيًا صريحا، يشوه بفعل أفكار نظرية سابقة. فهم يروون لنا ما يعتقدون - تبعا للنظرية المعاصرة - أنه ينبغى عليهم القيام به، لا ما يقومون به بالفعل. وهناك أخيرا عدد كبير من الأسباب الأخرى التى تؤدى إلى تشويه شهادة الفنانين. فقد يرغبون، بطريقة واعية أو غير واعية، فى أن يبعثوا فى نفوس الناس العاديين مزيدا من الخشوع إزاء "لغز" الخلق، أو قد يرغبون فى تبرير الأعمال التى أنتجوها تبريرا لاحقا. ومن هنا كان ينبغى علينا أن نقف موقف الحذر من الادعاء، والتبرير، والمبالغة.

وربما ظننت بعد هذا كله أنه لا جدوى من دراسة أوصاف الفنانين للنشاط الإبداعى. ولكن من الواجب ألا ننسى أن كثيرا من الفنانين قد حاولوا بالفعل، بأمانة وإخلاص، أن يبصروا الناس بالعملية الخلاقة. والأهم من ذلك أنهم نجحوا فى محاولتهم هذه إلى حد ما. فلم يكن المقصود من المناقشة السابقة تأكيد ضرورة

تجاهل كل ما يقولونه . بل إنها تؤكد لنا أن من واجبنا ألا نتوقع من شهادة الفنانين أكثر مما ينبغى . وأن نمارس قدرا معقولا من الحذر حين نقرأها ، ومثل هذا الحذر لازم فى قراءة أى نوع من الوثائق التاريخية .

• • •

ولنتقل الآن . أخيرا . إلى ما يقوله الفنانون . والواقع أن من أول الأمور التى تعجب لها أن الكثيرين منهم يقولون إنهم لا يتحكمون فى النمو العضوى للعمل الفنى . فقد عرفنا النشاط الفنى منذ قليل بأنه "واع" . وهذا معناه أن الفنان يسيطر على عملية الخلق عن وعى . غير أن هناك تراثا قديما يتصور الخلق الفنى على أنه عملية لا عقلية ، بل عملية نشوى ، يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه ، فأفلاطون . فى محاوراة أيون Ion . يصف الفنان بأنه "ملهم ومحذوب" . والشاعر ، فى التعبير المجازى الذى قال به أفلاطون ، لا يتحكم فيما يفعله عن وعى ، مثلما أن المغناطيس لا يتحكم فى جذب الحديد : "ذلك لأن الشاعر نورانى ملائكى مقدس ، و هو يغيب عن حواسه ، ولا يعود للعقل وجود فيه"^(١) . ويقتفى شكسبير أثر أفلاطون عن قرب ، وذلك حين يجمع ، فى "حلم ليلة صيف" (الفصل الخامس المشهد الأول) بين "المجنون ، والعاشق ، والشاعر" .

وكثير من الفنانين يقولون ما يؤيد هذا الاعتقاد . فهم أولا يصفون ، مرارا وتكرارا ، ما يمكن تسميته "بلا إرادية" الخلق أو خروج المرء فيه عن نفسه . وهم لا يشعرون بأنهم يتحكمون فى نمو العقل ، أو يصوغونه عن وعى فى قالب الذى يريدون أن يأخذه ، وإنما يشعرون بأنهم مدفوعون بقوى ليس فى مقدورهم التحكم فيها . فالقدرة الخلاقة لا تخضع لإرادة الفنان ، بل إنها هى التى تسيطر على إرادته . ويقول نيتشه إن الفنان "ليس إلا تجسدا لقوى عليا ، وناظقا باسمها ، ووسيطا لها .. فالمرء يسمع ، ولا يبحث ، ولا يسأل من الذى يعطى ؛ والفكرة تومض كالبرق ، وتبدو كأنها شئ ، لا مفر منه ... - فلم يكن لدى أبدا خيار"^(٢) . وفى وسعنا الإتيان بعدد كبير من الاقتباسات الأخرى الماثلة : فجيتة ، الشاعر والدرامى الألمانى العظيم ، يقول : "لقد صنعتنى الأغنيات ، ولم أكن أنا الذى صنعتها ؛ فالأغنيات هى

(١) "أيون" فى محاورات أفلاطون ، ترجمة جويت .

(N.Y" Random House, 1937) I, 289 .

(٢) مقتبس فى كتاب تشاندلر Chandler المذكور من قبل ، ص ١٩٤ .

التي تسلطت على^(١)." والروائي الأمريكي ثاكري Thackery يقول: "يبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم"^(٢). والروائي الأمريكي المعاصر توماس ولف Thomas Wolfe يقول "لا أستطيع أن أقول حقا إن الكتاب قد كتب. بل كان هناك شيء، تحكم في وامتلكني"^(٣).

على أننا لا نجد مثل هذا الوصف للخلق الفني لدى جميع الفنانين. وفضلا عن ذلك فإن الفنانين الذين يتحدثون عن خلق "لا إرادي"، لا يدعون عادة أن هذا الخلق قد أنتج كل إنتاجهم. وإنما جزءا منه فحسب. كما ينبغي ألا نغفل احتمال أن تكون هذه الشهادة قد تأثرت بنظريات معينة في الفن والشخصية، أعنى مثلا بتلك النظريات "الرومانتيكية" التي تنظر إلى الفنان على أنه شخص لاعقلي وعاطفي إلى أبعد حد. ولكن حتى بعد وضع هذه التحفظات، فإن الشواهد من النوع الذي اقتبسناه من قبل تظل هائلة العدد بحق. وصدر عن عدد ضخم من الفنانين يشتغلون بفنون مختلفة ويستخدمون أساليب متباينة. فهي إذن شهادة لا نستطيع استبعادها ببساطة، بل إنها تدفعنا إلى مراجعة الرأي الذي ينظر إلى النشاط الفني على أنه نشاط واع يتحكم فيه الفنان.

وهناك أمر آخر يشهد به الفنانون، ويؤدي بدوره إلى التشكيك في هذه النظرة إلى الفن. فهم يقولون لنا إن قدرا كبيرا من الخلق الفني يحدث لا شعوريا، وقد تكون لديهم فكرة ما أو تخطيط معين لعمل فني دون أن يعرفون كيف يطورونه. وعندئذ يكفون عن محاولة الاشتغال بهذا العمل على مستوى الوعي الشعوري. وعند هذه النقطة يقوم الفنان "بإسقاط الموضوع إلى مستوى اللاشعور، على نحو يشبه إلى حد بعيد إسقاط المرء لرسالة في صندوق البريد"^(٤). كما تقول الشاعرة إيمي لويل Amy Lowell. وبعد فترة زمنية قد تطول أحيانا - بلغت ستة أشهر في حالة القصيدة التي أشارت إليها إيمي لويل - تعود الفكرة الخلاقة فجأة إلى الظهور في الوعي. وعندئذ يجوز أن تكون قد أصبحت عملا فنيا كامل النمو، وفي هذه الحالة لا يحتاج الفنان إلى أن يكرس له مزيدا من الوقت. أو قد يظل غير مكتمل، ولكنه

(١) مقتبس في كتاب هاردنج Harding المذكور من قبل، ص ١٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥.

(٣) مقتبس في كتاب جيزلين Ghiselin المذكور من قبل، ص ٣٢٩.

(٤) مقتبس في كتاب مرجريت ولكنسون: طريق الصانعين.

Marguerite Wilkinson: The Way of the Makers (N. Y., Macmillan, 1925) P. 263.

كون قد اكتسب خلال هذه الفترة مزيداً من النمو والثراء فالفكرة الآن، على حد تعبير هنرى جيمس Henry James: يصبح لها "وجه متماسك مشرق، وزيادة ملحوظة فى الوزن"^(١). ونتيجة لذلك يستطيع الفنان عندئذ أن يرى طريقه بوضوح حتى المراحل النهائية للنشاط الخلاق.

هذه العملية تسمى أحياناً بعملية "الحضانة" أو "الحمل"، وإن كان مختلف الفنانين يستخدمون فى وصفها مجازات متباينة. فالروائية المعاصرة روزاموند ليمان Rosamond Lehmann لا تتحدث عن "صندوق بريد"، وإنما تستخدم صورة أكثر إحياء بكثير - هى "إناء المربى"^(٢). الذى تنفج به الفكرة. ويتحدث ج. ل. لويس J. L. Lowes، الذى أجرى دراسة متعمقة عن هذه العملية عند الشاعر كولريدج^(٣)، عن "اختزان البئر" فى هذا الصدد. وينبغى أن نلاحظ أن "الحضانة" لا تقتصر على النشاط الخلاق فى الفنون. فقد تحدث عنها أيضاً مفكرون فى مجال الرياضيات والعلوم، كالرياضيين هاملتن وبوانكاريه. بل إنها تحدث لدى من يحلون مشكلات أكثر تواضعاً بكثير، كما يعرف الطالب على الأرجح من تجربته الخاصة. إنها حققة لعلمية خلابة، ولكنها فى الوقت ذاته تبعث على القلق. فما الذى يحدث فعلاً فى "إناء المربى"؟ هذا السؤال ينبغى أن تكون له أولوية كبرى فى برامج أبحاث علم النفس فى المستقبل. ولكن أياً كان تفسيره، فإن "الحمل"، مقترناً "بخروج الفنان عن ذاته" عند الخلق، على نحو ما أوضحنا من قبل، يُلقى ظلاً من الشك على تعريف "الفن" بأنه نشاط "بارع واع". إذ يبدو الفن قد أصبح مسألة "وحى" لا عقلى، عشوائى، يتحدى سيطرة البشر. فإن كان الأمر كذلك، كان خلق الفن الجميل مختلفاً عن كل نشاط بشرى آخر يقتضى مهارة، فالقصيدة ليست "مركبة بطريقة واعية تماثل الطريقة التى يركب بها صانع الساعات إحدى آلات قياس الوقت"^(٤).

• • •

(١) هنرى جيمس: "الأمريكى" (المقدمة)

Henry James: "The American" (N.Y., Scribner's, 1907) p. VII.

(٢) ربما كان الأقرب إلى فهم القارئ العربى أن نقول "إناء المخل"، لأنه هو مكان النضج البطيء بالفعل، وإن كان التعبير قد يبدو فى نظر البعض شعبياً أكثر مما ينبغى! (المترجم)

(٣) جون. ل. لويس: الطريق إلى زانادو

The Road to Xanadu (Boston, Houghton Mifflin, 1927).

(٤) ج. م. مري، مقتبس فى كتاب "الفن والجمال" لماكس شون

J. M. Murry, quoted in Max Schoen: Art and Beauty (N. Y., Macmillan, 1932) p. 47.

ومع ذلك فعلينا أن نتذكر أنه لا "الإلإادية" ولا "الحمل" يرد ذكرهما فى جميع أمثلة الخلق. فهما منتشران، ولكنها ليسا ساريين على جميع الحالات. ومن هنا لم يكن من الممكن استخدامهما فى تعريف نشاط "الفن". وفضلا عن ذلك فإن "الإلإادية". حتى عندما تحدث بالفعل، ليست كافية لتحديد معالم الخلق الفنى. فهى فى كثير من الأحيان تتمثل فى شخصيات معتلة نفسيا، لا تقبل أن نسميها "فنانين". ومن هنا فإن السؤال يصبح: إلى مدى تدخل العوامل اللاعقلية واللاشعورية فى العملية الخلاقة؟

إننى أود أن أحذر القارئ، من المبالغة فى أهمية هذه العوامل. فكون الفنان يشعر وكأنه "مجنوب" ليس فى ذاته دليلا على أن نشاطه ليس "بارعا" و "واعيا". فالصانع الشديد البراعة، الذى يندمج ويستغرق تماما فى عمله، كثيرا ما يحس بهذا الشعور. ولو مضى عمله فى طريقه بلا جهد، ولم يصادف عقبات، فقد يشعر فعلا بأنه لا يستخدم قدراته الخاصة، بل يشعر كأن العمل "يصنع ذاته" إن جاز هذا التعبير. ولكن هذا الشعور لن يملكه، فى الواقع، إلا لأن مهارته قد بلغت من النمو حدا يستطيع معه أن يسير فى طريقه بلا صعوبة. وثانيا، فحتى لو كان الإلهام يستغرق الفنان تماما، ويتخذ طابعا لا شخصا، فإن الخلق يظل مع ذلك "واعيا". فليس صحيحا أن عقل الفنان يفارقه. ذلك لأن عليه أن يتأمل عمله بإمعان، ويصدر بشأنه حكما على أعظم جانب من الأهمية - أعنى الحكم بأنه يعده كافيا أو مرضيا. والدليل على أنه أصدر هذا الحكم هو أنه لا يبذل مزيدا من الجهد فى العمل؛ فهو يعده أمرا منتهيا. كما أن من الجائز أنه سيفرض قبول ماتلقاه بالوحى. وعندئذ يحكم عليه بطريقة نقدية، ويقرر أنه غير جدير بفنه على نحو ما. وإن اتخاذ هذا القرار لأمر تقع مسئوليته على الفنان نفسه. فهو فى هذه الناحية العظيمة الأهمية يمارس من "السيطرة" بقدر ما يمارس زميله الأكثر تأنيا، الذى لا يشعر بأنه "مجنوب"، بل يتعين عليه أن ينجز العمل بجهد شاق متدرج.

كذلك فإن من الممكن، فى هذا الصدد، أن يضل الفنان "الملهم" طريقه إلى حد مؤسف. فقد يقرر أن يستعين بإلهامه لأنه أتاها بمثل هذه القوة الطاغية، حتى حين لا تكن له بالفعل قيمة فنية كبيرة. وعندئذ يكون العمل الفنى تافها من الوجهة الجمالية، حتى على الرغم من كون الفنان "ملهما". فالإلهام، حين يحدث، ليس ضمانا للقيمة الفنية.

وواقع الأمر أن الإلهام نادرا ما يكون هو القضة الكاملة للخلق الفنى - بل إن ريبو Ribot، وهو من أعمق دراسى القدرة الإبداعية، يذهب إلى حد القول إن الإلهام "لا يقدم أبدا عملا منتهيا"^(١). فإذا كان هذا الحكم مطلقا أكثر مما ينبغى، فإنه مع ذلك لا ينحرف عن الصواب كثيرا. صحيح أن الشاعر "هوسمان A. E. Housman ينبتنا كيف أن فقرتين من إحدى قصائده "ظهرتا فى رأسى تماما كما هما مطبوعتان، فى الوقت الذى كنت أعبر فيه ركن هامستدهيث Hampstead Heath"^(٢). غير أن فقرة أخرى فى القصيدة نفسها اقتضت كتابتها أكثر من عام. حتى رضى هوسمان عنها. وفى ما يقرب من جميع حالات التى يحدث فيها إلهام لا إرادى أو "حضانة"، يكون من الضرورى للفنان أن يعيد صياغة ما يقدمه إليه الإلهام، بطريقة بطيئة واعية. ويكاد يكون هذا أمرا مؤكدا فى الحالات التى يكون فيها العمل واسع النطاق، كالسيمفونية أو الراوية. ولنذكر أيضا أن القدرة الخلاقية: فى حالات أخرى لا حصر لها، تمارس عملها كله تقريبا على مستوى الجهد الواعى. ومن هنا فإن الأستاذ جوتشوك Gotshalk يحذرنا من الوقوع فى الخطأ نتيجة لشهادة الفنانين على النحو الذى أشرنا إليه من قبل، عندما يقول "إن وصف الخلق بأنه تلقائية بحتة إنما هو مبالغة رومانتيكية"^(٣).

إننا لا نفهم طريقة أداء الإلهام لعمله، ولكننا نعرف بالفعل أنه لا يحدث إلا لأولئك الذين انشغلوا فعلا فى نشاط خلاق دون أن ينتفعوا من الإلهام. فهو يأتى لأولئك الذين كرسوا وقتا وجهدا للوصول إلى السيطرة التكنيكية على الوسيط الفنى الذى يتخذونه أداة لهم. كما أن هؤلاء لابد أنهم أعملوا فكرهم فى مشكلة من النوع الذى يوضح معالم الإلهام عندما يأتىهم. فالإلهام فى عمومه يفترض مقدما "فيضا من المواد المتوافرة، وتجربة متراكمة، ومعرفة"^(٤). ولقد كان هوسمان وهاملتن معا "ملهمين". ولكن ينبغى أن نلاحظ أن الإلهام قد زود الشاعر بشعر، وزود الرياضى بطريقة حل المعادلات الرياضية، ولم يزود كلا منهما بنصيب الآخر. ويقول هاملتن

(١) ت. ريبو: دراسة فى الخيال الخلاق.

T. Ribot Essay on the Creative Imagination. Trans. Baron (Chicago, Open Court, 1905), P. 58.

(٢) أ. هوسمان: اسم الشعر وطبيعته.

A.E. Housman: The Name and Nature of poetry. (N. Y., Macmillan, 1933) p. 49.

(٣) المرجع المذكور، ص ٦٦.

(٤) ريبو، المرجع المذكور، ص ١٦٣.

إن الحل عندما طرأ على ذهنه كان "نتيجة خمس عشرة سنة من الجهد". وهكذا نرى مرة أخرى أن الإلهام ليس قوة عشوائية مستقلة تماماً - وإن كان قد يبدو كذلك للفنان - وإنما هو يتوقف على النشاط الواعي الخاضع لسيطرة الفنان.

والنتيجة التي أخلص إليها من ذلك هي أن وجود الإلهام لا يرغبنا، في ذاته، على التخلي عن تعريف الفن الذي أوردناه منذ بضع صفحات. وقد يُثبت تحليل النشاط الخلاق في المستقبل أن أهمية القوى اللاعقلية أعظم كثيراً مما نعتقدُ فإذا ثبت ذلك، فقد يتعين علينا إعادة النظر في التعريف. ولكن حتى لو لم يحدث ذلك، فإن الشواهد المتعلقة بالإلهام لها قيمتها. فهي تحذرننا من الاعتقاد بأن النشاط الخلاق يبلغ من البساطة ومن الوضوح بقدر ما يدلنا عليه التعريف. وأود الآن أن أبين أن هناك جزءاً آخر من التعريف لا يقدم وصفاً كاملاً للعملية الخلاقية، وأن من الواجب تكملة هذا الجزء، بدوره بواسطة شواهد تجريبية.

• • •

لقد قلت، نقلاً عن سانتيانا، إن الفن "على وعى بهدفه". وقد يُفهم من ذلك أن لدى الفنان، عند بداية نشاطه الخلاق، فكرة واضحة المعالم عن الهدف الذي يحاول بلوغه. غير أن هذا ليس صحيحاً، مالم تعبر عن هذا الهدف بعبارة شديدة العمومية، كأن تقول مثلاً إنه "كتابة رواية". بل إن هذا التحديد العام بدوره كثيراً ما يكون مستحيلاً، مالم يكن الفنان قد كُلف، مثلاً بإنتاج عمل من نوع معين، فكثيراً ما يكون الهدف الذي يسعى إليه الفنان غامضاً تماماً في نظره في البداية، ولا يتضح شكل العمل، وطابعه التعبيري، وتفصيله الخاصة، إلا خلال عملية الخلق ذاتها. وقد يضطر إلى أن يبدأ عدة بدايات خاطئة، ويجرب كثيراً من الحلول المتباينة ثم يرفضها، قبل أن يبدأ هدفه في اتخاذ صورة محددة في ذهنه. بل إننا لو قلنا إن هدف الفنان هو ذاته خلق العمل في حالته النهائية، لوجب أن نقول إن من السمات المميزة للفنان أنه لا يعرف هدفه إلا بعد أن يضع آخر الأمر أدواته جانباً ويقول: "ها قد انتهيت منه!" وهذا ما تنطبق عليه عبارة "تشارلي تشابلن" المشهورة "قبل أن أعرف إلى أين أنا ذاهب، ينبغي أولاً أن أصل إلى هناك".

وهنا أيضاً ينبغي أن نحذر من تعميم حكمنا على جميع الفنانين. وقد ذهب واحد من أشهر فناني عصرنا إلى أن التصور العام للعمل واضح منذ البداية الأولى، وأن الخلق إنما ينحصر أساساً في وضع التفاصيل. فبيكاسو يقول: "إنه لمن أغرب

الأمر حقا أن نلاحظ أن الصورة لا تتغير أساسا. وأن أول "رؤية" تظل على ما هي عليه تقريبا، رغم كل المظاهر^(١) ولكن يلاحظ في عمل الفنانين الآخرين أنه حتى الخطوط العامة للنتاج النهائي لا تتحدد في البداية، ولا تتضح معالمها إلا ببطء وبالتدريج.

إن هناك أمثلة لا حصر لها للمراجعة المستمرة وجهود المحاولة والخطأ بين الفنانين. وقد اخترت المثليين الآتيين لسبب خاص - هو أن أعمالهما تبلغ من الإحكام والتوحد حدا قد نظن معه أنها ظهرت كاملة في فعل واحد من أفعال "الرؤية" الخلاقة. ولكن هذا لم يحدث في الواقع. وإنما هي قد صيغت في عملية إعادة تشكيل دائمة. وهكذا نرى مرة أخرى أهمية التمييز بين طبيعة الموضوع الفني وبين أصله، وخطر الاستدلال على أحدهما من الآخر. أما المثل الأول فهو قصيدة وليم بليك William Blake المشهورة "النمر The Tiger". هذه القصيدة التي كانت قصيرة إلى حد ما، تتميز - كما قد يعرف القارئ - بالتركيز والوحدة الشديدين. غير أن المسودات المختلفة للقصيدة^(٢) تكشف عن العملية المعقدة: عملية اقتراح ورفض أفكار متعددة خطرت ببال الفنان. حتى استقر على الصيغة النهائية. والمثل الثاني هو المؤلف الموسيقى شوبان: فقطع البيانو التي ألفها تعطينا إحساسا واهما بالتلقائية التامة والإبداع المنطلق في يسر. غير أن "جورج صاند" تخبرنا كيف أن شوبان كان "يحبس نفسه في غرفته أياما كاملة، وهو يبكي، ويمشى، ويكسر أقلامه، ويكرر عمودا في المدونة الموسيقية ويغيره مئات المرات"^(٣).

ولهذا الاقتباس أهميته أيضا لأنه أنموذج لعدد كبير من الأوصاف المتعلقة بالألم المصاحب لعملية الخلاقة. فنحن نتحدث عن نشاط الفنان على أنه "بارع" و"هادف". وقد يؤدي بنا ذلك إلى أن نتصوره شخصا يسيطر على الموقف بسهولة، ويستخدم آلاؤه ومواده ببراعة في تذليل أية عقبة تعترضه، ويستمتع بممارسة قدراته، وهذا بدوره قد يصدق على بعض الفنانين، بعض الوقت، ولكن ليس على

(١) ألفريد بارو الناشر: بيكاسو: أربعون عاما من فنه.

Alfred H. Barr, ed.: Picasso: Forty Years of His Art (N. Y., Museum of Modern Art, 1939) P. 15.

(٢) ولكنسون، المرجع المذكور من قبل، ٢٤٦ - ٢٥٠.

(٣) مقتبس في كتاب هاردينج المذكور من قبل، ص ١٨.

الكل قطعاً. فكثيراً ما تكون التجربة مؤلمة إلى حد لا يحتمل بالنسبة إلى أولئك الذين يكون النزوع الخلاق لديهم قوياً. ولكنهم يجدون أنفسهم عاجزين عن ممارسته على النحو المنشود. وهكذا يقول كولريدج عن قصيدة "كريستابل Christable": "لقد أنتجت كل بيت فيها بآلام أشبه بآلام المخاض"^(١). وبالمثل يقول الشاعر المعاصر ستيفن سبندر "إننى أشعر بالرعب من كتابة الشعر" ويقدم لذلك أسباباً منها أن "القصيدة رحلة مخيفة. وجهد مؤلم من أجل تركيز الخيال"^(٢).

ولو كنت. أيها القارئ. ممن لديهم أى طموح فنى خاص. فقد يكون مما يؤدى إلى اطمئنانك إلى حد ما، أن تعلم كيف أن فنانة مثل فرجينيا ولف ظلت. بعد أن أحرزت نجاحاً كبيراً. تشعر بنفس المخاوف ومظاهر القلق القديمة إزاء عملية الخلق"^(٣). وإذا كنا نشعر فى كثير من الأحيان. عندما يبعث فينا عمل فنى متعة خاصة، بشعور الامتنان نحو الإنسان الذى أعطانا إياه، فإن ما ندين به لهذا الإنسان لا بد أن يتضاعف مرات عديدة لو عرفنا تلك المشقة الأليمة التى يتكبدها من يبعث إلى النور عملاً فنياً كهذا.

٣- الفنان الخلاق:

ما الذى يميز الفنان الخلاق من غير الفنان؟ هذا السؤال يقتضى الحصول على معلومات تجريبية عن الفنان. وعندما يطرح الناس هذا السؤال - كما دأبوا على أن يفعلوا طوال قرون عديدة - فإنهم يلتمسون معرفة نفسية على وجه التحديد. فهل للفنان نفس التكوين النفسى الأساسى الذى نجده عند غيره من الناس، بحيث يكون الفارق الوحيد هو أن لديه مقدرة تقنية فى مجال فنى معين؟ لو صح هذا لكنا جميعاً فنانين بالقوة. أم أن هناك شيئاً مميزاً - شيئاً متعلقاً بانفعالاته مثلاً، أو بقدراته التخيلية - يميزه من غير الفنان؟

(١) مقتبس فى كتاب تشاندلر المذكور من قبل، ص ٣٣٨.

(٢) ستيفن سبندر: عمل قصيدة" فى كتاب نشره ستولمان بعنوان: أعمال ودراسات نقدية، Critiques and Essays in Criticism (N. Y., Ronald, 1949)P. 28.

(٣) انظر الفرجينيا ولف: يوميات كاتبة. Virginia Woolf: A Writer's Diary (N.Y., Harcourt, Brace, 1954).

إن الفكر الحديث، في عمومه، يأخذ بثأني هذين الرأيين. وقد نما هذا الاعتقاد في نفس الوقت الذي أخذ الفن فيه يتميز عن بقية مظاهر الحضارة الحديثة. فعند عصر النهضة، أخذ خالق "الفن الجميل" يصبح متميزاً: على نحو متزايد، عن بقية الصانع. وأصبح عمل الفنان، منا أوضحنا من قبل، عملاً مستقلاً على نحو متزايد. أعني عملاً أقل ارتباطاً بالنظم وأوجه النشاط الثقافية الأخرى مما كان في العصور الماضية. فلا عجب إذن إن أصبحت "الموهبة" الخلاقة تعد شيئاً فريداً تماماً. وقد كان الفيلسوف "كانت"، الذي ألف كتاباته قرب نهاية القرن الثامن عشر، أول من أشاع لفظ "العبقرية" للدلالة على هذه الموهبة. ومنذ ذلك الحين شاع هذا اللفظ على أوسع نطاق.

غير أن أى لفظ لا يمكن أن يؤدي، في ذاته، إلى تسوية أية مسألة متعلقة بالواقع. فالسؤال: "لماذا تسقط الأشياء إلى أسفل؟" لا يجاب عنه بكلمة "الجازبية". مالم تكن كلمة "الجازبية" تستخدم بوصفها رمزا مختصراً لملاحظات تجريبية وحسابات رياضية معقدة. وبالمثل لا يكفي القول إن الفنانين يخلقون لأنهم قد وهبوا "العبقرية". فمثل هذه الإجابة لن تكون إجابة أصيلة إلا إذا استطعنا أن نهتدى، تجريبياً، إلى تلك القدرات النفسية التي تتألف منها العبقرية. ولكن هذا بعينه هو المجال الذي ينبغي أن نعترف فيه بجهلنا. فقد أجريت خلال الأعوام المائة والخمسين الأخيرة دراسات لا حصر له حول العبقرية الخلاقة. وكانت كثرة هذه الدراسات تأملية خالصة، وإن كان بعضها قد حاول أن يكون تجريبياً. ومع ذلك فمن الصحيح، للأسف، أنها لم تنجح في مهمتها. بل إن المشتغلين المعاصرين في هذا الميدان ليسوا على يقين من الفروض التي يمكن أن تعد أفضل سبيل إلى دراسة هذه المشكلة. وليس معنى ذلك أن من الواجب استبعاد المشكلة بوصفها "سراً" لن يحل أبداً. وكل ما في الأمر أننا نعلم أن سؤالنا ينبغي أن يظل، في هذه المرحلة من تطور المعرفة، بلا جواب.

وقد حاول بعض الباحثين أن يهتدوا إلى علاقة بين العبقرية وبين سمات نفسية أو حتى عضوية أخرى. ولكن عاقبتهم عن ذلك عجزهم عن دراسة فناني العصور الماضية دراسة مباشرة. فقد تعين عليهم أن يعتمدوا علو أوصاف وردت في

السير المكتوبة عن الفنانين. وغيرها من الأوصاف التي لم تكن على الدوام موثوقة منها. بل كانت في بعض الأحيان متضاربة. وعلى الرغم من ذلك فقد حاولوا أن يثبتوا أن القدرة الخلاقة تتمثل في أناس لهم تكوين فيزيائي معين. أو في أناس مصابين بالجنون. أو فيمن يعانون أمراضا معينة^(١) وينبغي أن نتذكر أن جميع الدراسات من هذا النوع لا تحلل طبيعة العبقرية ذاتها. وإنما تحاول إثبات وجود ارتباط بين العبقرية وشيء آخر. غير أنها تستخدم مفهوم "العبقرية" بالمعنى غير النقدي المعتاد، الذي ينطبق فيه على فنانين مشهورين. دون أن نتبين بما يتألف منه هذا المفهوم. وفضلا عن ذلك: فحتى لو أمكن الاهتمام إلى ارتباط بين العبقرية الفنية وبين مرض السل. مثلا. لظللنا نود أن نعرف كيف يكون هذا المرض سببا للقدرة الخلاقة، إن كان سببا لها. ولكن على الرغم من إخفاق أمثال هذه الدراسات في الإجابة عن تلك الأسئلة الحيوية. فسيظل مما له أهميته أن نهتدى إلى ارتباط بين القدرة الخلاقة وبين سمات جسمية أو ذهنية معينة. وكثيرا ما يحدث في تاريخ العلم أن يكون مجرد كشف اقتران حادثين سويا، نقطة بداية لاكتساب معرفة سببية منهجية مفصلة. ولكن من سوء الحظ أن أية دراسة من الدراسات التي أشرنا إليها من قبل لم تنجح في إثبات وجود ارتباط يعول عليه. مثال ذلك أن من الصحيح أن كثيرا من الفنانين، مثل بيتوفن، وكيكس، وروبرت لويس ستيفنسون، قد أصيبوا بأمراض خطيرة، غير أن هناك كثيرين غيرهم كانوا يتمتعون بصحة جيدة نسبيا. فلا بد أن يؤدي بنا إخفاق هذه الدراسات إلى الشك فيمن يزعمون - بلا سند قوى من الشواهد التجريبية - إن المقدرة الفنية توجد دائما مقترنة بعامل جسمي أو نفسي معين.

• • •

وإذا كان المرض والجنون يبدوان بعيدين كل البعد عن تفسير العبقرية، فهلا توجد سمة أخرى للشخصية، أقرب صلة إلى طبيعة الفن كما نعرفه، وتستطيع تفسير القدرة الخلاقة؟ يظن الكثيرون أن هذه السمة لا بد أن تكون هي نطاق انفعالات الفنان وشدها وقد أعرب ج. إ. ودبري G. E. Woodberry عن هذا

(١) تتمثل النظرية الأولى لدى جالتون Galton، والثانية لدى نورداو ولومبروزو Nordau and Lombroso، والثالثة لدى جانيت ماركس Jeannette Marks

الرأى إذ قال: "إن علامة الشاعر .. هي أنه يخوض غمار الحياة بالانفعال أكثر مما يفعل بقية الناس .. فالانفعال هو شرط وجوده: وهو جوهر كيانه إن الشاعر تواق إلى الانفعال: يغذي النار التي تستهلكه، وبهذا الشرط وحده ينعم بالقدرة الخلاقة"^(١). وتبعاً لهذا الرأى يكون لدى الفنان "تعاطف" انفعالي. ومعنى ذلك حرفياً أن عواطفه تتجه نحو حوادث وأشخاص كثيرين مختلفين. وهكذا يستطيع أن يملأ رواية بمجموعة غنية من الشخصيات، ويشحن العمل بقوة انفعالية. وفضلاً عن ذلك فإن انفعالاته القوية تدفعه إلى الخلق، وتدعوه إلى المثابرة حتى عندما تكون العملية بطيئة مؤلمة.

ككيف نقدر قوة هذه النظرية؟ من المؤكد أنها تلقى قبولا واسعا في الوقت الراهن. ولكن هذا لا يعنى، في ذاته، أنها صحيحة أو مخطئة. وربما أدى ذلك إلى أن نكون أكثر حذرا بقليل عند قبولها. إذ أن من الجائز أننا أخذناها "قضية مسلمة" لمجرد أننا سمعناها وقرأنا عنها كثيرا. ولنلاحظ أولا أن هذا الرأى قد انتشر على أوسع نطاق في وقت كان فيه قدر كبير من الفن انفعاليا إلى حد بعيد. فبرغم أن الاعتقاد "بالإيهام" الانفعالي للفنان هو، كما رأينا من قبل، اعتقاد قديم العهد، فإنه كان يسود أساسا خلال الفترة المسماة بالرومانتيكية في القرن ونصف القرن الماضيين. وقد أنتجت هذه الفترة فنا ذا طابع "انفعالي" واضح، كموسيقى تشايكوفسكى، وتصوير فان جوخ، وشعر شيلي:

أحملنى كموجة، كورقة من شجرة. كسحابة !

فأسقط فوق أشواك الحياة! وأدمى!

(أنشودة للرياح الغربية).

وإذن فمن الممكن جدا أن يكون رأى "ودبرى" تعبيرا عن فن ينتمى. إلى عصر معين، أو فن من نوع معين فحسب، بحيث لا يصدق على جميع الفنانين كما يدعى. فهل يبدو هذا الرأى صحيحا في الوقت الذى يبدى فيه الفن قدرا كبيرا من ضبط النفس والتحكم فى الانفعالات؟ إن لم يكن الجواب بالإيجاب، فإن النظرية تكون عندئذ جزئية محدودة، ولا يمكن أن تكون هى الحقيقة الكاملة بشأن نفسية الفنان.

(١) مقتبس في كتاب ولكنسون المذكور من قبل، ص ١٣ - ١٤.

وفضلاً عن ذلك، فلا بد لنا من أن نتساءل بصدده النظرية: "كيف نعرف أنها صحيحة؟ إنها تدعى أنها تكشف لنا عن نفسية الفنان. وعلى ذلك فلا بد أن تكون مرتكزة على شواهد مكتسبة بتحليل نفساني. ولكن هذه ليست هي الطريقة التي يدافع بها عن النظرية عادة. بل إن الذي يحدث هو أن المدافعين عنها يشيرون إلى أعمال فنية، ويجدونها انفعالية بصورة واضحة، ثم يستدلون من ذلك على أن الفنان لا بد أن يكون متطرفاً في انفعاليته. ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن النظرية لا تنبئنا حقاً بشيء على الإطلاق. إذ أن كل ما تعنيه بالقول إن "الفنان مفرط في انفعاليته" هو أن "العمل الفني الذي أبدعه انفعالي جداً". على أن العمل الفني شيء، ونفسية الفنان شيء آخر. فهذه الأخيرة يمكن أن تُبحث على نحو مستقل، حتى لو أمكن الاهتداء إلى معالم نفسية في العمل. وهذا يقتضى دراسة واسعة النطاق لانفعالية الفنان هو أمر غير مقبول منطقياً. وقد أوردت من قبل شواهد تثبت أن الطابع الانفعالي للموضوع يمكن أن يكون مختلفاً كل الاختلاف عن الحالة النفسية لمبدع هذا الموضوع^(١). وأخيراً، فحتى لو تبين أن جميع الفنانين ذوو انفعالات شديدة، فإن هذا لن يكون في ذاته تفسيراً كافياً للقدرة الخلاقية. فالانفعالية العنيفة، في أشد صورها تطرفاً، تتمثل لدى شخصيات معينة مريضة نفسياً، لا تستطيع أن تخلق فناً. فلا بد إذن من شيء آخر لكي يكون الإنسان فناناً. وعلى ذلك فإن النظرية التي كنا نناقشها، شأنها شأن معظم نظريات الإبداع. لا يمكن أن تُقبل على علاتها. وإنما الواجب اختبارها بشواهد تكتسب فيما بعد. ومن الجائز جداً أن الرأي المضاد، الذي قال به ت. س. اليوت، صحيح بنفس المقدار: "إن الشاعر لا يتميز أبداً بانفعالاته الشخصية، وبالانفعالات التي تثيرها الحوادث الخاصة في حياته. بل إن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة، أو ساذجة، أو باردة"^(٢).

• • •

(١) انظر ص (٩١ - ٩٢) من قبل.

(٢) من "مقالات مختارة" Selected Essays (١٩١٧ - ١٩٣٢) من تأليف ت. س. اليوت. الناشر، Harcourt, Brace & Co. مقال بعنوان "التراث والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent". (ص ١٠).

وإذن، فهل يمكن أن يقال أى شيء عن الفنان الخلاق بقدر نسبى من اليقين؟ إذا كان ثمة شيء يمكن أن يقال، فأغلب الظن أن هذا الشيء هو أن الفنان شخص "يفكر" من خلال وسيط (medium) فنى معين. ويشتمل الوسيط على عناصر حسية معينة - هى الألوان والأصوات. الخ - يتم ترتيبها والربط بينها. فوسيط الموسيقى يتألف من أنغام مرتبة فى سلم. يمكن أن يربط بعضها ببعض فى مسافات، كما يمكن أن تربط إيقاعيا. والشعر يستخدم الكلمات التى يمكن الجمع بين معانيها بطريقة نظامية أو نحوية. ويمكن جمعها فى نمط من الأوزان والقوافى أو غيرها. فأيا كانت انفعالات الفنان، وسواء أكانت عنيفة أم باردة. كما يقول إليوت، وغيا كانت أفكاره، وسواء أكانت عميقة أم سطحية، فإنها تتمثل لذهن الفنان متجسدة فى وسيطه الخاص. وعلى ذلك فإن العملية الخلاقة هى عادة عملية تنمية لحن أو التوسع فى تصميم بصرى طاف بذهن الفنان إن لم تكن كذلك. فليس ما يميزها هو كونها عملية الوصول إلى "فكرة" أو "حالة نفسية" معينة، ثم محاولة الاهتمام إلى رداء فنى معين تكتسى به^(١).

وقد صور الشاعر ستيفن سبندر العقل الخلاق فى وصفه المفصل الطريف الذى كتبه بعنوان "عمل قصيدة". فهو يصف الطريقة التى أتاه بها بيت واحد هو: لغة للجسد والورود.

فيقول: "كنت أقف فى ممر قطار يعبر الأرض السواء Black Country فرأيت منظرا مؤلفا من فوهات المناجم وفتحاتها، وجبالا صناعية، وجروحا صفراء غائرة فى الأرض، وكل شيء قد تحول وكأن حيوانا هائلا أو عملاقا قد مزق الأرض بحثا عن فريسة أو كنز. ومن العجيب أن شخصا غريبا مجاورا لى فى الممر قد ردد نفس الفكرة التى كانت كامنة فى أعماق نفسى، إذ قال "كل ما هناك من صنع الإنسان". وفى هذه اللحظة ومض البيت الشعرى فى رأسى^(٢). ويواصل سبندر كلامه قائلا إنه رأى "فوهات المناهج وأكوام النفايات والتجاهل البريع لكل شيء ما عدا السعى وراء الثروة" على أنه "رمز" أو "لغة" للإنسان الحديث. وهذه اللغة مختلطة،

(١) مما يدل على أن هذا يحدث بالفعل أحيانا، ما أورده هاردنج Harding فى المرجع المذكور من قبل، ص ٦٤-٦٥.

(٢) سبندر: المرجع المذكور. ص ٢٣.

فهي "رطانة عتيقة مخرفة"^(١). أما نوع "لغة" الحياة التي يريدها الإنسان ويحتاج إليها حقاً فهي:

لغة للجسد والورود.

والواقع أنه ليس ثمة شديد الغرابة في استجابة سبندر الانفعالية للمنظر الذي يصفه، فالنفور من قبح الحضارة الصناعية الجشعة. والحنين إلى مجتمع أكثر إنسانية، هي أمور شائعة بحق، يشعر بها الكثيرون منا. ممن ليسوا بفنانين. فتفكير سبندر وشعوره هو. بمعنى معين، "بسيط" على حد تعبير إليوت. وتلاحظ أن "الغريب الموجود في المر" كانت لديه نفس الفكرة في نفس الوقت. والفارق بين الفنان وغير الفنان هو أن ملاحظة الغريب - وهي: "كل شيء هناك من صنع الإنسان" - عادية وذات صيغة نثرية، على حين أن بيت سبندر ليس كذلك. فالبيت الذي "ومض" في رأس الشاعر يتميز بالسمة الشعرية. فأيقاعه ووزنه ومجازه يدل على أن استجابة سبندر حدثت داخل إطار وسيط الشاعر. وليس البيت ذاته قصيدة، ولكن من الممكن أن يتطور إلى قصيدة، عن طريق تتبع الصور والأفكار المتضمنة فيه، ومواصلة الوزن الذي يوحى به، الخ.

وإذن فالفنان هو الشخص الذي يتميز بالحساسية نحو الوسيط الذي يخلق فيه العمل الفني، ويتألف مع هذا الوسيط. وليس هذا، بطبيعة الحال، سوى بداية في طريق معرفة نفسية الفنان. فهو لا يفسر الفارق بين الفنان العظيم والفنان الضئيل القيمة. وما زلنا نود أن نعرف إن كانت ملكات الفنان الحسية، كالسمع والأبصار، أقوى على نحو غير عادي، وبالتالي تجعل لديه استعداداً لخلق، وكيف يعمل خياله في خلق أنماط جديدة داخل الوسيط، وما إلى ذلك. ولكننا نستطيع على الأقل أن نؤكد هذا الفهم للفنان، دون خوف من الزلل. ومن الممكن أن يستخدم هذا الفهم مرشداً للتربية في الفنون. وقد عبر الشاعر المعاصر المشهور "أودن W. H. Auden" عن هذه الفكرة بقوله: "لم تود أن تكتب شعراً؟ إذا أجاب الشاب بقوله: إنني أحب صحبة الكلمات والإنصات إلى ما تقوله، فعندئذ قد يصبح شاعراً"^(٢).

(١) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(٢) و... هـ. أودن "مربعات ومستطيلات" في كتاب "الشعراء في عملهم" Poets at Work (N. Y., Hatcourt, Brace, 1948) P. 171.

ولقد أكد الفيلسوف الحديث بندتو كروتشه Benedetto Croce الفكرة القائلة إن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن الوسيط الذى يعمل فيه. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع الخوض فى تفاصيل نظريته الصعبة، فجدير بنا أن نشير، فى إطار المناقشة الحالية، إلى أن كروتشه يرى أن لا معنى لأن يشكو شخص من أنه "لدى أشياء هامة أقولها. لكنى لا أجِد الكلمات (أو الأنغام أو الألوان) التى أقولها بها". فتبعاً بمصطلح كروتشه: لا يوجد "حدس" بلا تعبير". إذ أن حدس الموسيقى ليس إلا نموذجاً من الأصوات. ولا يمكن إلا أن يكون كذلك. كما لا يمكن أن توجد أية "فكرة" شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وأوزانها وتنظيمها الشكلى^(١).

ومع ذلك فقد هوجم كروتشه لأنه: على ما يقال، يتجاهل أهمية الوسيط الفنى. فلنبحث فى هذا النقد.

إن كروتشه يؤكد أن الخلق الفنى عملية "باطنة" تماماً. أى أن عملية الحدس الفنى لا تحدث إلا فى الخيال. وهى لا تحتاج إلى أى اتصال مع موضوعات فيزيائية كالبيانو أو قماش اللوحة أو كتلة الرخام: أو إلى تعامل معها. إن الفنان يستخدم بالفعل وسيطاً، بل إن كروتشه يرى، كما أوضحنا منذ قليل، أن استخدام الوسيط ضرورى له، لكى يكون فناناً. غير أن الوسيط يصطبغ بصبغة باطنة تماماً فى ذهنه. وهكذا يتخذ كروتشه من كلمة ميكلائجلو المشهورة "المرء لا يرسم بيده، بل بمخه" شعاراً لكل خلق فنى. وبالمثل يرى كروتشه أن "العمل الفنى" لا وجود له بوصفه شيئاً مادياً. فمن الجائز أن يعمل الفنان، إذا شاء، على تجسيد حدسه التخيلى فى مادة فيزيائية معينة. ولكن هذا شيء لا صلة له بعملية الخلق، التى تكون قد تمت وانتهت عندما يبدأ هذا النشاط "الخارجى". والقيمة الوحيدة لهذا

(١) بندتو كروتشه: "ماهية علم الجمال".

B. Croce The Essence of Aesthetics, Trans. Ainslie (London, Heinemann, 1921)

وقد نشر هذا الكتاب عام ١٩١٥ بعنوان: "الموجز فى علم الجمال".

Breviary of Aesthetic.

النشاط هي أنه يعد "ترديدا"^(١). لصور الفنان على نحو يمكن معه حفظها والمشاركة فيها. فعندما يشاهد المدرك الموضوع المادى. لا يكون ذلك إلا "علامة" تؤدي إلى إعادة خلق العمل الفنى الحقيقى - وهو "رؤية" الفنان - فى خيال المشاهد نفسه.

هذه النظرية فى الفن وفى الخلق الفنى تعكس موقف كروتشه العام فى الفلسفة، وهو الموقف الذى يعرف باسم "المثالية" - أعنى النظرية التى تقول - باختصار، إن "الذهن" أو "الروح"؛ ومضموناته. هو وحده الحقيقة. أما المادى فليس حقيقيا. وهكذا يرى كروتشه أنه لما كان الفن "حقيقيا بمعنى رفيع" فلا بد أن يكون غير عادى^(٢). فلنطرح هذا الموقف الميتافيزيقى جانبا. ولنختبر رأى كروتشه فى "الطبيعة الباطنة" للخلق.

من المؤكد أن عبارة ميكلائنجلو تصف جانبا كبيرا من الخلق. ولنلاحظ أن سبندر يقول إن البيت "مض فى رأسى". وهناك مثل أفضل، بل ربما كان أفضل مثل على الإطلاق؛ هو موتسارت المعجز، حين قال إنه "ألف" سيمفونية ولكنه لم "يدونها" بعد. ومع ذلك ينبغى أن نتساءل: أكان الفنان يستطيع استخدام الوسيط فى الخيال لو لم يكن قد جرب من قبل تجسده الفيزيائى؟ أكان موتسارت يستطيع أن يؤلف "فى ذهنه" لو لم يكن قد استمع من قبل إلى اللون المميز للبيانو والكلارينيت والفيولينة؟ إن الفنان لا يكتسب سيطرة على العمليات التكنيكية التى ينطوى عليها استخدام الوسيط إلا عن طريق الاتصال المادى به.

والأهم من ذلك أن العملية الخلاقة لا تكتمل، فى كل الأحيان تقريبا، بدون تعامل واضح مع وسيط مادى. صحيح أن خيال الفنان جريئ واسع الأفق، ولكنه ليس كافيا. و"رؤيته" للألفاظ أو الأبيات التخيلية تظل ناقصة أو مشوهة حتى يحاول أن يضيف عليها تجسدا ماديا. وهكذا فإنه حين يكون إزاء قماش اللوحة أو البيانو تتكشف له تفصيلات كان قد تجاهلها من قبل. وعندئذ يستطيع أن يفهم كيف يمكن تنمية "بذرة" رؤيته التخيلية إلى عمل فنى كامل.

(١) المرجع نفسه، ص ٤٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩.

ويقول واحد من أعظم فناني عصرنا. هو بابلو كازالس Pablo Casals "أعتقد أنه لا يكفي الفنان أن يتعلم الموسيقى بعينيه وحدهما: بل إنه بحاجة إلى أن يمر بتجربة الصوت ماديا. وعلى الرغم من أن الصوت في ذاته لن يغير فكرته عن العمل، فإن انتقال الصوت إلى الأذن يبعث فيها نوعا من النشوة التي هي مفيدة ومثمرة، وإننى لأشعر، عندما أمر بتجربة الصوت. أن ثراءه يساعدنى على إبداع أدائى على نحو يختلف عن الاكتفاء بالقراءة من مدونة"^(١).

إن كروتشه يتحدث كما لو كان العمل ينتهى ويتم كله داخل خيال الفنان. ثم ينقل بأكمله إلى الوسيط المادى. غير أن هذا لا ينطبق على وقائع الخلق الفنى. فعندما يحاول الفنان نقل "فكرته" المتخيلة إلى الوسيط الخارجى. قد يجد أنها "لا تصلح". ذلك لأن ما سمعه داخليا قد لا يكون الوقع المطلوب عندما يعزف على آلة. وخطته لصنع تمثال قد يتضح أنها لا تلائم تركيب الرخام وكتلته. فيضطر الفنان إلى إعادة النظر فى تصويره للعمل. و يبدأ السير فى اتجاه جديد. وبعبارة أخرى فإن الوسيط المادى ليس سلبيا فحسب. وكأنه قطعة الشمع تأخذ شكل الختم الذى تطبع به، بل إن له طابعا خاصا به. يسمح بأن تصنع به بعض الأشياء دون البعض الآخر.

غير أن أهمية الوسيط المادى ليست سلبية فحسب، بل إنه أيضا يعطى العملية الخلاقة اتجاها، إذ يوحى للفنان بأفكار لم تخطر بباله من قبل. فالأصوات والألوان غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التى يستطيع الفنان استغلالها. والألفاظ، كتلك التى جاءت فى بيت سبندر، تتداعى مع القوافى وتوحى بأفكار جديدة. وقد اقتبس الأستاذ "جوتشوك Gotsthalck" من النحات بيلى R. A. Baillie قوله: "إنك كلما مضيت قدما فى النحت، أوحى إليك الحذر ذاته بتحسينات تدخلها على تخطيطك الأول. ولو كنت حساسا للرسائل التى ينقلها إليك، لعدلت تفصيلات معينة أثناء عملك - كأن تترك مسطحا خاليا حيث كان تخطيطك يدل

(١) كوريدو: محادثات مع كازالس.

J. Ma, Corredor: Conversations with Casals. Trans Mangeot. (N.Y., Dutton, 1957 P. 194.

على سطح مستدير أو متقطع .. وللكثير من الأحجار عروق، مثلما أن للخشب حبيبات، وفي بعض الأحيان قد تصل، باتباع ما توحى إليك به تلك العروق، إلى تأثير أبدع من كل ما فكرت فيه عندما كنت تصنع أنموذجك من الصلصال^(١).
وإذن فالوسيط يحمل في ثناياه، على أنحاء لا حصر لها، مفاتيح تساعد على تكوين صورة العمل النامي. وهذا يصدق أيضاً، بالطبع، على الوسيط المتخيل الذي تحدث عنه كروتشه. غير أن استبعاد الوسيط المادى، الذى هو "جسم" العمل الفنى، على أساس أنه "غير حقيقى" أو ضئيل القيمة، يترك لدينا فهماً مشوهاً غير متكامل للخلق الفنى.

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٧٤.

المراجع

- (*) جوتشوك : الفن والنظام الاجتماعي. الفصل الثالث.
- (*) ريدير : مرجع حديث في علم الجمال.
- (*) فيفاس وكريجر : مشكلات علم الجمال.
- (*) فيتس : مشكلات في علم الجمال.
- ألكسندر. ص. : الجمال وغيره من صور القيمة.
- Alexander, S. : Beauty and Other Forms of Value. (London, Macmillan, 1933) Chaps. II - IV.
- بوزانكيت، برنارد : ثلاث محاضرات في علم الجمال (المحاضرة الثانية)
- Bosanquet, Bernard: Three Lectures On Aesthetic. (London, Macmillan, 1923), Lect, II.
- تشاندلر : الجمال : الجمال والطبيعة البشرية. الفصلان ١٥ ، ١٦ .
- Chandler: Beauty and Human Nature.
- كروتشه ، بندتو : ماهية علم الجمال.
- Croce, B. The Essence of Aesthetic. Trans. Ainsil, (London, Heinemann, 1921).
- جيزلين، بروستر : العملية الخلاقية.
- Ghiselin, Brewster: The Creative Process. (Univ of California Press, 1952).
- هاردنج ، روزاموند : تشريح الإلهام.
- Harding, Rosamond E. M. : An Anatomy of Inspiration. 2nd. Ed. Cambridge, Heffer, 1942.
- شون ، ماكس : الفن والجمال. الفصول ٣ - ٥ .
- Schoen, Max: Art and Beauty (N.Y., Macmillan, 1932).
- ولسون ، أدمند : الجرح والقوس.
- Wilson, Edmund: The Wound and the Bow. (N.Y., Oxford U. P., 1947) PP. 227 - 295.

أسئلة

- ١- قيل فى هذا الفصل إن منشأ العمل الفنى متميز إن العمل الفنى ذاته. ولكن هل يمكن أن يساعد أصل العمل على تفسير طبيعة هذا العمل؟ أأستطيع تقديم أمثلة محددة على ذلك؟ وهل تساعد العوامل المنشئية دائماً على تفسير العمل؟
- ٢- كثيراً ما توصف التجربة الجمالية بأنها "إعادة خلق" للعمل الفنى. فبأى معنى تعتقد أن هذا الوصف دقيق. إن كان دقيقاً بمعنى ما؟ وعلى أى نحو يختلف الإدراك الجمالى عن الخلق الفنى؟
- ٣- جاء فى هذا الفصل وصف للتأثير المتبادل بين "فكرة" الفنان وبين وسيطه. فهل تعتقد أن هذا التأثير المتبادل يحدث على نفس النطاق فى جميع الفنون؟ قارن بين النحت والعمارة فى هذا الصدد.
- ٤- "لنفرض .. أنه ولد فى جزر ساموا طفل له عبقرية مونتسارت الفريدة غير العادية. فما الذى كان يستطيع أن يحققه؟ إن أقصى ما كان يمكنه عمله، هو أن يمد سلم الأنعام الثلاث أو الأربع إلى سبع، ويبتدع بضعة ألحان أعقد مما هو موجود، ولكنه كان يعجز عن تأليف سيمفونيات بقدر ما كان أرشميدس يعجز عن اختراع مولد كهربائى، فكم من الخالقين تحطموا لأن الظروف الضرورية لإبداعهم لم تكن متوافرة؟" - ريبو Ribot، المرجع المذكور من قبل، ص ١٥٤. ناقش هذا الرأى.

الفصل الخامس

نظريات "المحاكاة"

إن السؤال الذى نحن بصددہ الآن هو "ما الفن الجميل"؟ أعنى، كيف يتميز الفن "الجميل" من الفن بمعناه الواسع العام. كما عرّفناه فى الفصل السابق؟ سوف نبحث فى هذا الفصل، والفصول التالية. أقوى الإجابات عن هذا السؤال تأثيراً فى تاريخ الفكر الجمالى. ولكن هذه الإجابات لم تكن لها أهميتها بين الفلاسفة فحسب، بل إن هذه الاعتقادات المتعلقة بالفن الجميل قد سيطرت على تفكير كل من لهم شأن بها - من فنانين ونقاد ومعلمى فنون، وكذلك الأشخاص غير المتخصصين، الذين ينحصر اهتمامهم فى التطلع إلى الأعمال الفنية والاستمتاع بها. وكما قلنا فى الفصل الافتتاحى، فإن لهذه الاعتقادات أهميتها لأنها هى التى توجه السلوك - وذلك فيما يتعلق بطريقة خلق الفن. وفيما يبحث عنه المشاهد فى العمل الفنى، والأساليب التى يستخدمها النقاد فى تقدير الموضوعات الفنية. فضلاً عن ذلك، فلما كانت جميع الاعتقادات التى سنناقشها واسعة الانتشار إلى أبعد حد فى الوقت الراهن، فيكاد يكون من المؤكد أن لها مكاناً فى تفكير القارئ، عن الفن. ففى أثناء عرض هذه النظريات، لا بد أن يجد القارئ، نفسه مدفوعاً إلى أن يقول، عند موضوع معين: "أجل، إننى أؤمن بذلك". بل إنك قد تجد أنك تؤمن بعدد من هذه الاعتقادات، حتى لو لم تكن قد حاولت أبداً أن تعبر عنها بالكلام.

ومهمتنا الآن هى أن نعبر عن الاعتقادات بوضوح، وأن نميز بين بعضها وبعض. وبعد ذلك علينا أن نتتبع النتائج المترتبة على كل اعتقاد، ونرى ما هى الاعتقادات الأخرى التى ينبغى أن نأخذ بها معه، إذا ما شئنا أن يكون اعتقادنا بالنظرية متسقاً. مثال ذلك أن كل نظرية لا تهتم بطبيعة الفن فحسب، بل تهتم أيضاً بقيمته. فلا بد لنا من أن نرى ما هى المعايير التى تستخدمها النظرية فى الحكم على قيمة الفن، وما إذا كانت هذه تؤدى إلى تقديرات نستطيع قبولها. وينبغى، طوال ذلك، أن نبحث بصراحة فى الشواهد والأدلة التى تُستخدم فى تأييد كل نظرية. وعلى هذا النحو تتاح للقارئ فرصة إدراك اعتقاداته الخاصة عن الفن بوضوح، كذلك فرصة اختبار هذه الاعتقادات.

١- المحاكاة - البسيطة :

واذن . فما هو الفن الجميل؟ إن أولى الإجابات هي في الوقت ذاته أبسطها وأقدمها وأوسعها انتشاراً . وهي تقول إن الفن محاكاة . "فالفن الجميل" يعرف بأنه "التريد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها". وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقه ذلك الأنموذج الموجود خارج العمل الفني . والذي "يحاكاه" هذا العمل . وهكذا فإن الصورة الشخصية "تحاكي" الشخص الذي تصوره . وذلك بتتبع تفاصيل وجهه بدقه يستطيع معها أى شخص عرّفه "شخصياً" أن يتعرف عليه منها فوراً . وعلى ذلك فأهم شيء في الفن هو "المشابهة" - فهو مماثل لما نعرفه في الواقع بمعزل عن الفن . وهو يذكرنا به وسوف نطلق على هذه النظرية اسم "المحاكاة البسيطة" . تمييزاً لها عن أنواع أخرى من نظرية "المحاكاة" .

هذه النظرية . كما أشرت من قبل . هي أقدم نظرية في الفن . وقد عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي . ومع ذلك لا يكاد يوجد فيلسوف واحد منذ أفلاطون أراد الدفاع عن "المحاكاة البسيطة" . بل إن أفلاطون ذاته . كما سنرى بعد قليل . لا يدافع عن هذه النظرية بوصفها نظريته الخاصة . فلايد من أجل فهم الانتشار الهائل لنظرية "المحاكاة البسيطة" من أن نبحث فيما وراء علم الجمال الفلسفي .

على أننا لسنا بحاجة إلى أن نبحث بعيداً ، إذ أن الشواهد على هذا الاعتقاد قريبة منا كل القرب . فكثيراً ما سمعنا أناساً يقولون عن رواية أو دراما أو فيلم سينمائي أنه "مطابق للحياة" - بل إننا نحن أنفسنا كثيراً ما قلنا ذلك دون شك . ومن جهة أخرى فنحن نعرف جميعاً أن ما يسمى "بالتصوير الحديث" يهاجم بشدة لأن الناس والموضوعات التي يصورها ليسوا "مشابهين" لأولئك الذين نعرفهم في التجربة المعتادة . أو لأنه لا يكشف عن أى موضوع يمكن التعرف عليه على الإطلاق . أما التصوير الذى يلقي إعجاباً شعبياً فهو مماثل لذلك قام به "فرا ليبو لىبي Fra Lippo Lippi" فى قصيدة روبرت براوننج التى تحمل هذا الاسم :

وقف الرهبان فى دائرة وامتدحوا بصوت عال ..

لأنهم أناس بسطاء - "هذا هو الرجل نفسه !

أنظر إلى الصبي الذى ينحنى ليربت على الكلب !

هذه المرأة تشبه بنت أخت القسيس ، التى تحضر

لترعاه عندما يصاب بالأزمة : إنها الحياة ! ”

فعبارة ”إنها الحياة“ ! تلخص استجابتنا إزاء التصوير وجميع الفنون الأخرى ، وذلك تبعاً لنظرية ”المحاكاة البسيطة“. صحيح أن الناس الذين تصورهم لوحة أن دراما ليسوا هم بعينهم الناس الذين نعرفهم في ”الحياة الواقعية“ فلهم في التصوير بعدان فقط، وهم محصورون في إطار؛ كما أنهم في الدراما يظهرون على مسرح . ومع ذلك فإن قيمة الموضوع الفني تتوقف على درجة مشابهته لأنموذجه .

والواقع أن انتشار ”المحاكاة البسيطة“ في عصرنا الحالي ليس إلا مثلاً واحداً لتأثيرها التاريخي الدائم. فنحن نجد ليوناردو دافنشي ، الشخصية الفذة في عصر النهضة ، يصف التصوير بأنه ”المحاكي الوحيد لكل العمال المرئية في الطبيعة“(١) ، ويقول ”إن أعظم تصوير هو الأقرب شبيهاً إلى الشيء المصور“(٢) . وبالمثل تستخدم ”المحاكاة البسيطة“ في الحكم على قيمة الفن في هذا الوصف الذي كتبه فازاري (١٥٥٠) ، الناقد الفني والمؤرخ الشهير ، للوحة ”مونا ليزا“ المشهورة :

”على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة ، أن يتأمل هذه الرأس ، فيجد فيها المحاكاة الكاملة. ففيها نجد ترديداً أميناً لكل سمة استطاعت الريشة أن تصورها بكل دقة. ففي العينين نجد البريق اللامع والبلل الذي نراه في الحياة ، وحولهما نجد تلك الدوائر الشاحبة الحمراء المنطفئة قليلاً ، التي تتمثل أيضاً في الطبيعة ، ومعها الأهداب التي لا يمكن أن تُنسج على هذا النحو إلا بصعوبة بالغة ؛ كذلك يصور الحاجبان بأكبر قدر من الدقة ، حيث يمثلان وحيث يخفان ، مع تحديد معالم كل شعرة على حدة من منبتها في الجلد ، وتتبع كل ثنية ، وعرض جميع المسام بطريقة لا يمكن أن تكون أقرب إلى الطبيعة مما هي ، أما الأنف .. فمن الممكن الاعتقاد بسهولة بأنها حية“(٣).

(١) مقتبس في كتاب اليزابيث هولت: المصادر الأدبية لتاريخ الفن.

Elizabeth G. Holt: Literary Sources of Art History (princeton U. P., 1947) P. 117.

(٢) مقتبس في كتاب ”آراء الفنانين في الفن“ نشره جولد ووتر وتريفرز.

Goldwater and Treves, eds, : Artists on Art. (N. Y., Pantheon, 1945) P. 54.

(٣) مقتبس في مقال لجورج بوس بعنوان ”المونا ليزا في تاريخ الذوق“ في كتاب ”بيجاسوس بلا أجنحة“

George Boas: Wingless Pegasus. (Johns Hopkins Press, 1950), P. 215.

وخلال تاريخ التصوير، بُذلت جهود كبيرة لاستحداث أساليب تزيد من قوة التشابه مع الواقع. فقد كرس قدر كبير من التصوير في عصر النهضة المتقدم للتغلب على مشكلات المنظور. بحيث يمكن تحقيق الشكل ذي الأبعاد الثلاثة على قماش ذي بعدين. وفي القرن التاسع عشر. عندما كانت هذه المشكلات قد حُلّت إلى حد بعيد، بُذلت جهود كبيرة في حركة "الانطباعية" impressionism من أجل التعبير بدقة عن تألق الضوء على السطوح الملونة.

وهذا يعطى القارىء فكرة عن النطاق التاريخي لنظرية "المحاكاة البسيطة". فأول تعبير عن النظرية يوجد. كما أشرت من قبل، عند أفلاطون، الذى يقول فى محاورة "الجمهورية" إن الشاعر أو المصور "إلى جانب إنتاجه لكل أنواع الأشياء الصناعية... يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات، و نفسه أيضاً، والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما فى جوف الأرض فى العالم الأدنى"^(١). فكيف يحدث ذلك؟ يستخدم أفلاطون فى إجابته تلك الاستعارة التى تكمن فى قلب نظرية "المحاكاة البسيطة": فكل ما يحتاج إليه الفنان هو أن "يأخذ مرآة ويديرها فى جميع الاتجاهات"^(٢). كذلك يردد شكسبير^(٣) أقوال أفلاطون، إذ يقول فى حديث هاملت إلى الممثلين (الفصل الثالث، المشهد الثانى) إن "غاية" التمثيل "كانت، وستظل هى حمل مرآة أمام الطبيعة، إن جاز التعبير".

• • •

لقد وجدت نظرية "المحاكاة البسيطة" أنصاراً بين الفنانين والنقاد، وبين أولئك الذين يسميهم براوننج "بالناس البسطاء"، ولكنها لا تكاد تجد لها نصيراً من الفلاسفة. فلم كان ذلك؟ فى اعتقادى أن هذه النظرية هى إحدى النظريات التى تبدو صحتها واضحة عندما تؤخذ بروح غير نقدية، ولكن يتضح بعدها التام عن الصواب عندما يفكر المرء فيها بطريقة نقدية. فحين ننظر إلى لوحة، أو نقرأ قصة، أو نشاهد مسرحية، يبدو من الواضح أن العمل يصور ما نعرفه فى "الحياة الواقعية".

(١) "الجمهورية" ٥٩٦، ترجمة كورنفورد (N. Y., Oxford U. P. 1945) وجميع الاقتباسات من محاورة الجمهورية مأخوذة عن هذه الترجمة.

(٢) المرجع نفسه، ٥٩، ص ٣٢٦.

(٣) انظر ص ٩٥ من قبل.

ومع ذلك ينبغي أن نتشكك بوجه خاص فى تلك الاعتقادات التى تبدو واضحة بذاتها. فلنرَ لماذا كان الاعتقاد عن الفن أمراً لا يمكن الأخذ به.

لو كان لدينا موضوع يعد تسجيلاً حرفياً تماماً لأحداث فى "الحياة الواقعية"، أو تصويراً مباشراً لمنظر طبيعى، فهل يصح أن نسميه عملاً من أعمال "الفن الجميل"؟ من المشكوك فيه أن نفعل ذلك، مالم يكن هناك سبب آخر لوجود الموضوع غير مطابقته الحرفية. فالتسجيل الدقيق لمحادثة عادية، أو الصورة الدقيقة السطحية التى يأخذها مصورها، ليست من "الفن الجميل" فى شىء. بل لابد أن ينظم "الأنموذج" على نحو ما، ويصبح ذا دلالة، وينبغي أن تزيد أهميته على نحو ما، إذا ما شئنا أن يكون الموضوع منتبهاً إلى مجال "الفن الجميل". وهذا راجع إلى أن "الحياة الواقعية" هى عادة فارغة سطحية لا شكل لها، كما يعبر عن ذلك "ملين Milne" بطريقة هزلية إذ يقول:

"تصور نفسك واضعاً رأسك فى نافذة بيت غريب تستمع إلى المحادثة خلال ثلاثة أرباع ساعة، ستجد هناك فترات صمت طويلة؛ ويجىء الناس ويذهبون دون تفسير؛ وتكون هناك إشارات إلى أسماء مجهولة، ونكات خاصة غير مفهومة، وبلى إنه حتى لو أصبح المنظر فجأة درامياً بعمق، فإن الطاهية تفسده إذ تضع رأسها فيه، وتسال ... عما إذا كانت أية طلبات للجزائر"^(١).

إننا نتفق جميعاً على أن قصة همنجوى القصيرة "القتلة The Killers" ولوحة فان جوخ الشهيرة "الليل المرصع بالنجوم The Starry Night" (انظر اللوحة رقم ٨)، هى أعمال من "الفن الجميل"، حتى لو لم يكن معنى هذا التعبير الأخير واضحاً فى أذهاننا بعد. غير أن حديث "الفتوة" الأمريكى فى القصة القصيرة ليس مجرد تسجيل حرفى، بل إننا نبخس مقدرة همنجوى الفنية فى النثر حقها لو تصورنا ذلك. فهو قد سمع طريقة الكلام الأمريكية وأفاد منها. ولكنه أحيا صوتها وضاعف قوة إيقاعها. كما أن المحاكاة أقل "حرفية" من ذلك فى لوحة فان جوخ.

(١) أ.أ. ميلن: "سنة هنا، وسنة هناك".

A.A. Amile: Year In Year Out. (N. Y., Dutton, 1952), P. 71.

فالدوامات الدوارة فى السماء لا تحدث فى التجربة المألوفة غير أن هذا لا يؤدى قطعاً إلى الحط من قيمة اللوحة بوصفها "فنًا"

إن معنى "الفن الجميل" فى نظرية "المحاكاة البسيطة" لا ينتظم تلك الموضوعات التى يعدها الكثيرون فنية. بل إن هناك موضوعات قليلة جداً هى التى يصفها هذا التعريف وصفاً كافياً. ومن الممكن أن تظهر هذه النتيجة بوضوح لو فكرنا فى أنواع فنية أخرى غير التصوير والأدب. ففى فنون كالموسيقى والعمارة لا يكاد يوجد أى أثر "للمحاكاة". وذلك لأننا لو استثنينا فقرات قليلة فى الموسيقى، كصياح الأغنام فى قطعة "دون كيخوته" لستراوس، فإننا نجد أن الموسيقى، لا تحاكي "حرفياً" و "بأمانة" أصوات التجربة المعتادة. صحيح أن أفلاطون قد تحدث عن الموسيقى على أنها تحاكي "النفس الطيبة والخبیثة"^(١)، وأن أرسطو، الفيلسوف اليونانى الذى جاء بعده، يقول إن الموسيقى "تحاكي" الشاعر والفنائل الخلقية^(٢). ولكن من الواضح أن الموسيقى لا تستطيع "محاكاة" حالات الشخصية، بنفس المعنى الذى يستطيع به التصوير "محاكاة" شجرة بل إن من الضرورى استخدام لفظ آخر، له معنى مختلف وأكثر اتساعاً، كلفظ "التعبير" مثلاً.

وإذن "فالمحاكاة البسيطة" أضيق مما ينبغى بوصفها نظرية فى الفن. وأود الآن أن أبين أنها تسيء تصور طبيعة الفن وقيمته، وذلك من وجهة نظر الفنان ومن وجهة نظر المشاهد الجمالى معاً.

إن الفنان لا يعتقد أن مهمته هى أن "يدير مرآة فى جميع الاتجاهات". ولو اعتقد ذلك، لكان عمله أيسر بكثير مما هو بالفعل. فحيثما استخدم "أنموذجاً" فى الطبيعة. نراه يغيره ويعدله لأغراضه الخلاقة. فالمصور يعيد ترتيب الكتل فى المنظر الطبيعى، ويحذف خطأ هنا، ويضيف خطأ هناك. وهناك دليل عيني على ذلك فى كتاب ظهر حديثاً عن المصور سيزان^(٣)، الذى يضع صوراً فوتوغرافية للمناظر التى

(١) محاورة "القوانين"، فى "محاورات أفلاطون، ترجمة جويت (٥٦٦). (N.Y., Random House, 1937).
انظر "القوانين"، ٦٥٥، ٦٦٨، والجمهورية، ٣٩٨ - ٤٠٠.

(٢) انظر "السياسة" الفصل الثامن، القسم الخامس.

(٣) إيرل لوران: تكوينات سيزان.

Erle Loran: "Cezanne's Composition" (University of California Press, 1947).

شاهدها الفنان، فى مقابل لوحاته (انظر اللوحتين ٩، ١٠). فى اللوحة نجد المنظر الطبيعى وقد تغير تماماً. وبهذا المعنى يبدو "التحريف" ظاهراً فى كل خلق فنى. ومع ذلك فلو كان الفنان يقتصر على "المحاكاة" لكان ذلك أمراً غير مفهوم. بل إن جميع آثار الموضوع المنتمى إلى "الحياة الواقعية" تختفى تماماً فى بعض الأعمال. ويصور الفنان "النور الذى لم يكن أبداً. لا فى البحر ولا فى البر".

وبالمثل فإن "المحاكاة البسيطة" تضللنا حين يكون هدفنا فهم التجربة الجمالية. فلو كانت هذه النظرية صحيحة، فماذا يكون جدوى وجود الأعمال الفنية على الإطلاق؟ ولم نهتم بالحصول على "نسخ"، فى الوقت الذى نستطيع فيه. بمجرد النظر حولنا، أن نرى "الأصل"؟ إن أرسطو يقترح إجابة ربما قبلها الكثيرون ممن يؤمنون "بالمحاكاة البسيطة"، إذ يقول: "من الطبيعى أن نستمع بالمحاكاة .. وهذا بدوره يرجع إلى أن التعلم يعطى أعظم قدر من المتعة للناس عامة ... وعلى ذلك فسبب استمتاع الناس برؤية الشبيه هو أنهم عند تأمله يجدون أنفسهم يتعلمون أو يستدلون، وربما قالوا: إنه ذاك"^(١). وهكذا فإننا، كالرهبان المعجبين فى قصيدة براوننج، نتعرف على الأنموذج الذى تصوره اللوحة. ولكن حتى لو كان صحيحاً أن التعرف يبعث متعة، فإن هذه ليست متعة جمالية. فعندئذ لا تكون للوحة قيمة كامنة فى نظر المشاهد، وإنما تكون "دليلاً أو "مفتاحاً" نستدل منه على أنموذجها. "فالتعرف .. هو البحث عن مستقر فى الماضى بدلاً من العيش فى الحاضر"^(٢).

ولما كان اهتمام المدرك ينصب على "التعلم" أو "الاستدلال"، فإنه لا ينتبه إلى العمل الفنى كاملاً، وإنما إلى "موضوعه" فحسب، أى إلى الشخص أو الشئ الذى يصوره العمل. فإذا كان الموضوع واضحاً بقدر معقول، استطاع المشاهد أن يقول: "هاهو ذا". وفى هذه الحالة يمكن أن تؤدى صورة فوتوغرافية تافهة، ولكنها دقيقة، نفس الغرض الذى تؤديه لوحة شخصية عظيمة. غير أن كل ما يدخل فى العمل الفنى تكون له أهميته، فى الإدراك الجمالى الأصيل. فليس "الموضوع" وحده هو الذى

(١) المرجع نفسه الرابع، ص ٦.

(٢) ألبرت بارنز وفيلوليت دى مازيا: فن رنوار

Albert C. Barnes and Violette de Mazia The Art of Renoir. (N. Y., Minton, Balch, 1935) P. 10.

يستحوذ على انتباه المدرك. بل هناك أيضا جاذبية العمل للحواس. وبناؤه الشكلي. ودلالته الانفعالية والتخيلية. ويبدو أن أرسطو يعترف بذلك حين يقول: "ذلك لأنك لو ما تكن قد شاهدت الأصل. فلن تكون اللذة راجعة إلى المحاكاة من حيث هي كذلك. وإنما إلى الأداء. أو التلوين. أو أى سبب آخر من هذا القبيل"^(٦). وبعبارة أخرى. فحين لا يكون اهتمام المشاهد منصبا على التعرف. يكون من الممكن توجيهه نحو السمات الكامنة في العمل الفني.

إن نظرية "المحاكاة البسيطة" تذهب إلى أن العمل الفني يكون في أفضل حالاته عندما يكون أقرب شبها إلى الحياة. وقد أوضح أفلاطون ذاته تهافت هذا الرأي حين سخر من الفن الذى يحقق تشابها يبلغ من القوة حدا يخدعنا إلى درجة الاعتقاد بأننا ننظر إلى "الشيء الحقيقي". ذلك لأن الفنان. كما يقول أفلاطون، قد يصور نجارا بحيث "يخدع طفلا أو شخصا ساذجا. فيجعله يعتقد أن صورته نجار حقيقى، لو رآها عن بعد"^(٧). فالحكم على القيمة الجمالية على أساس التشابه يؤدي إلى تقويمات لا يمكن أن يقبلها إلا القليلون منا. إذ يكون علينا عندئذ أن نقول. مثلا، إن الصور الفوتوغرافية "المشابهة للواقع"، والتي تمثل أشخاصا منحرفين. وتعلق على لوحات النشرات بمكاتب البريد، أفضل من صور موديلياني Modigliani، التي تصبح فيها الوجوه بيضاوية ممطوطة (أنظر اللوحة رقم ١١). ولقد كان من أصرح أمثلة "المحاكاة الحرفية" فى تاريخ الفن، محاولة الراوى "شانفلورى Champfeury" فى القرن التاسع عشر، الذى كرس الكثير من أعماله لكتابة "تقارير حرفية عن محادثات، أو قوائم تسجيلية بقطع الأثاث"^(٨). غير أن هذه الروايات "تبعث عند قراءتها مللا شديدا"^(٩)، كما أن افتقار كاتب هذه الروايات إلى أى قدر من الشهرة هو دليل على مقدار القيمة الجمالية التى وجدها القراء فى

(٦) المرجع المذكور من قبل، الفصول الرابع، ص ٦.

(٧) الجمهورية، ٥٩٨، ص ٣٢٨: السفطاني، ٢٢٤.

(٨) جورج بوس: كوربيه وحركة مطابقة الطبيعة.

George Boas, ed: Courbet and the Naturalistic Movement. (Johns Hopkins Press, 1938) P. 101.

(٩) المرجع نفسه، ص ١٠١.

أعماله. وربما استطاع القارئ أن يتذكر أعمالاً أخرى تمثل ما يسمى بالفن "الواقعي" أو "المطابق للطبيعة"، ويشوبها هذا العيب نفسه.

. . .

وهكذا رأينا الآن: على أنحاء شتى، لماذا كان من الخطأ النظر إلى الفن الجميل على أنه مجرد "محاكاة بسيطة". ففي مواضع متعددة من التحليل الذى قدمته، انتقدت هذه النظرية بأن أوضحت إلى أى مدى تتعارض مع الوقائع المألوفة للتجربة والتقدير الجماليين، ومع ذلك فإن الواقع يشهد أيضاً بأننا كثيراً ما نصف عملاً فنياً بأنه "حقيقى" أو بأنه "مطابق للحياة". فهل نكون مجرد "سذج" عندما نقول شيئاً كهذا، أم أن لذلك دليل على أن فى "المحاكاة البسيطة" أكثر مما اكتشفنا حتى الآن؟

إن هذه الطريقة فى الكلام لها مكان فى اعتقاداتنا عن الفن، ولكن ليس، فى رأى، على النحو الذى تفسرها عليه نظرية "المحاكاة البسيطة". فلنلاحظ أولاً أن هناك عدداً كبيراً من الأعمال الفنية فى ميدان التصوير والأدب - وهما النوعان اللذان يُفترض، كما رأينا من قبل، أنهما معقلان للمحاكاة - لا نحمل عليهما لمجرد كونها غير مماثلة للواقع. فلماذا لم نكن نحمل عليهما؟ لنفس السبب الذى لا نحمل من أجله على رباعية وترية لأنها تعجز عن "محاكاة" أصوات التجربة المعتادة - أعنى لأن هذا، كما يقول التعبير الشائع، "ليس اختصاصها". فنحن لا نستطيع استخدام معيار "مطابقة الحياة" إلا حين نتحدث عن بعض الأعمال الفنية، أعنى تلك التى تحاول أن تصل إلى ترديد التجربة بأمانة.

غير أن هذه الأعمال ليست بالضرورة تلك التى تصور الناس العاديين أو الأشجار أو الحروب. فكثيراً ما نصف، عن حق، أعمالاً تبدو غير واقعية أو خيالية - إلى حد بعيد بأنها تكشف "حقائق" عن التجربة - كما هى الحال فى الهجاء الساخر مثلاً. وأنا لنجد رواية "أسفار جليفر" Gulliver's Travels مليئة بالأقزام والعمالقة والخيول المهذبة. ومع ذلك فإن هذا الكتاب يفضح الحماقات الفردية والاجتماعية فى عصر "سويقت" وعصرنا. ومن الممكن قراءة "حفلى الشاي الجنونى" فى قصة "أليس فى بلاد العجائب" على أنه هجوم على العادات الاجتماعية

الإنجليزية، يكشف عما تتصف به من سخف. فهذه الأعمال تحاول أن تكون "مطابقة للحياة"، ولكن بطريقة شديدة العمق وبعبدة كل البعد عن الطابع المباشر. ومن هنا، فحتى عندما يكون التأثير الجمالي المقصود من العمل هو أن يكون "مطابقا للطبيعة"، فإن العمل لا يكون مجرد "مرآة". بل إنه يسعى إلى تصوير شيء، في تجربتنا، وإن كان يفعل ذلك بطريقة الخاصة: التي قد تكون منظوية على "تحريف" أو "خيال مسرف". وعندما يتحقق "التشابه مع الحياة"، كما هي الحال عند سويفت أو لويس كارول Lewis Carrol. يصبح هذا التشابه جزءا لا يتجزأ من الأهمية الكامنة للعمل. فالتصوير المحرف الساخر للحياة في هذه الأعمال يزيد من قوتها وسحرها. غير أن انتباهنا يظل لذلك محصورا في العمل، ولا ينصرف عن العمل إلى أنموذج "الحياة الواقعية".

ومن الممكن إثبات هذه الفكرة أيضا بالرجوع إلى التصوير. فلنتأمل، على وجه التحديد، أسلوب التصوير الذي يبدو أكثر الأساليب وفاء بأغراض "المحاكاة البسيطة" - وهو ما يسمى بأسلوب الخدع البصرية trompe l'oeil. هذا الأسلوب يستطيع - كما يدل عليه اسمه - أن "يخدع العين" - أى أنه مشابه للحية إلى حد أن المشاهد قد يخلط بين الموضوع المصور وبين الموضوع الحقيقي. وتعد أعمال الفنان الأمريكي وليم هارنت Wiliam Harnett (المتوفى عام ١٨٩٢) مثلا رائعا لهذا الأسلوب (انظر اللوحة رقم ١٢). ومن الروايات التي تشهد بمقدرته رواية حقيقة من الوجهة التاريخية، تحكى كيف صور العملة الأمريكية بالحجم الطبيعي بقدر من الدقة جعل مخبرى الخزنة يقبضون عليه بتهمة التزوير^(١).

ومع ذلك فإننا لا نكون منصفين لهذا الفنان لو امتدحناه بسبب قدرته على محاكاة الواقع فحسب. صحيح أن الموضوعات التي يصورها تشبه "نماذجها"، ولكنها أكثر من ذلك. إذ أن الفنان قد ضاعف من تأثير لونها ولمسها بحيث تكون شديدة الحيوية، جذابة للعين. وعن طريق فنه استطاع أن يضاعف من الأهمية البصرية للغلايين والكتب بحيث أننا "نراها" على نحو يندر أن يتحقق فى الإدراك

(١) الفرد فرانكشتاين: بعد الصيد.

Alfred Frankenstein: After the Hunt (Univ. of California Press, 1953)P. 56.

العادى. ومن هنا فإن انتباهنا يستغرق فى التصوير الذى تظهر فيه هذه الموضوعات. ولنتذكر، فضلا عن ذلك أن "الموضوع" ليس إلا وجهها واحدا للعمل. وهناك وجه آخر حاسم لهذا العمل هو الطريقة التى ترتبط بها الموضوعات المصورة فيما بينها فى التصوير. والواقع أن "هارنت" وقد ربط هذه الموضوعات بعضها ببعض، بطريقة مدروسة، على نحو من شأنه أن تكتسب اللوحة قيما شكلية. وهذا بدوره يجعل العمل طريفا فى ذاته. وهناك فنان آخر معاصر لهارنت، لم تكن قدرته على التعبير عن الواقع الحرفى أقل من قدرة هذا الأخير^(١). كان أقل منه شأنا بكثير، لأن عمله يفتقر إلى الإحكام الشكلى والحركة (انظر اللوحة رقم ١٣). ولو كان المعيار الوحيد الذى نطبقه هو نظرية "المحاكاة البسيطة"، التى تركز اهتمامها على التشابه مع الواقع، مستبعدة كل ما عداه فى العمل، لكانت مكانة هذين الفنانين متساوية.

* * *

لهذه الأسباب التى أوردناها فى مناقشتنا رفض معظم المفكرين نظرية "المحاكاة البسيطة". بل إن نفس الفلاسفة والنقاد الذين تحدثنا عنهم من قبل على أنهم مدافعون عن هذه النظرية، لا يقولون بها على نحو متسق. فهناك سبب قوى يدعو إلى الاعتقاد بأن أفلاطون عندما شبه الخلق القنى بإدارة "مرآة" كان يسخر من اتجاهات فنية معينة ظهرت فى أيامه، كتصوير "الخداع البصرى" أو "الإيهام"، وكالدراما "الواقعية": أما هو ذاته فلم يكن متعاطفا مع هذا الفن. فضلا عن ذلك فقد اعترف بأن الفنان، فى الأنواع الأخرى من الفنون، كثيرا ما يعمل على "التحريف تحقيقا لأغراضه الإبداعية"^(٢). وقد رفض أرسطو، كما سيتضح فى القسم التالى، فكرة "المحاكاة البسيطة" فى نظريته فى الدراما. كما أن "فازارى"، على الرغم من إطنابه فى امتداح "الموناليزا" لمشابهتها للواقع، يختم كلامه بأن يقول عن موضوع اللوحة: "إن المرء عندما يتطلع إليها يظنها إلهية لا بشرية"^(٣). وهو إذ يقول ذلك، يفترق دون أن يشعر عن "المحاكاة البسيطة": ، ويدخل معيارا آخر للقيمة الجمالية.

(١) المرجع نفسه، ص ٨٢.

(٢) أنظر محاوراة "الفسطاطى" ٢٣٥.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١٥.

ومع ذلك فإن نظرية "المحاكاة البسيطة" لا يمكن أن تهزم بسهولة. فهي ما زالت واسعة الانتشار بين أولئك الذين لم يختبروا اعتقاداتهم عن الفن بطريقة نقدية. وهي تظهر بوضوح في المواقف التي يشيع اتخاذها من "الفن الحديث". وقد حدث في الآونة القريبة أن أعرب رئيسان للجمهورية في الولايات المتحدة علناً عن اتخاذهما هذا الموقف، فتحدث أحدهما عن التصوير الحديث على أنه "تصوير لحم الخنزير بالبيض". وقال الآخر "لا يتعين عليك، لكى تكون عصرياً، أن تكون مخبولاً" ولقد كان من الممكن سحب هذه الأحكام القاسية لو نُظر إلى وظيفة الفن على أنها ليست هي "المحاكاة البسيطة" على الإطلاق.

فلنتنقل الآن إلى بحث الطريقة التي توصف بها طبيعة الفن فى نظريات أخرى "للمحاكاة" أكثر معقولة من السابقة.

٢- محاكاة "الجههر":

رأينا أن بعض الفن، وإن لم يكن كله، يحاول أن يكون "مطابقاً للحياة"، وإن لم يكن يفعل ذلك عن طريق "النسخ" الحرفى للتجربة المعتادة. ويمكن القول، بمعنى معين، وإن الدراما أقرب الفنون جميعاً إلى مطابقة الحياة، لأنها تصور البشر وهم يتحدثون ويؤدون أفعالاً. ومع ذلك فإن "حقيقتها" لا تكون فى هذا فحسب. وقد حلل أرسطو الطريقة التى "تحاكي" بها الحياة فى كتاب الشعر، الذى ربما كان أهم كتاب ألف فى جميع العصور عن نظرية الدراما والأدب بوجه عام.

إن أرسطو يهتم أساساً بالتراجيديا، وهى الصورة العليا للدراما. وهو يعرف التراجيديا بأنها "محاكاة سلوك جاد، كامل، له نطاق معين .. بأحداث تشير الشفقة والخوف"^(١) غير أنه لا يعنى "بالمحاكاة" ما تقصده نظرية "المحاكاة البسيطة". فهو يفند هذه النظرية فى الفقرة المشهورة التى يضع فيها "الشعر (أى الأدب) فى مقابل "التاريخ"، فيقول إنه "ليس من مهمة الشاعر أن يروى ما حدث"^(٢)، أى أن الشاعر لا يسجل تعاقباً للحوادث كما وقعت بالفعل، بل إن أهمية الشعر أعظم من ذلك بكثير: "فالشعر شئ أقرب إلى الروح الفلسفية من

(١) المرجع المذكور، ٦، ص ٨-٩.

(٢) المرجع نفسه، ٩، ص ١٣.

التاريخ. وأرفع منه، إذ أن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلى، بينما التاريخ يعبر عن الجزئى^(١).

فى هذه الجملة الزاخرة بالمعانى، يضع أرسطو صيغة مختلفة كل الاختلاف لنظرية "المحاكاة" فى الفن. فهو يقول عن المؤلف الدرامى لا يسجل تفاصيل أية حوادث، أو كل الحوادث والتي تحدث خلال فترة زمنية معينة. ولو كان يسجل "الجزئى" على هذا النحو: لحفل العمل الفنى بوقائع عشوائية تافهة - كتلك التى يتحدث عنها "ميلن Milne" - مثل: "يجىء الناس ويذهبون دون تفسير"^(٢)، وما إلى ذلك. وعلى هذا النحو يكون العمل مختلطاً فاقد المعنى. ولكن المؤلف الدرامى يحاول أن يجعل للتجربة الإنسانية معنى: وإن يفسرها ومؤلف التراجيديا، على وجه التخصيص، يود أن يبين أن أحداث حياة الإنسان ليست عشوائية مفككة، بل ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، بمعنى أن أحدها يقضى إلى ما يتلوها، وهذا يسبب غيره، وكلها سوياً يؤدى، على نحو محتوم، إلى كارثة التراجيديا فى التجربة البشرية ترجع إلى نوع شخصية الإنسان، وهى الشخصية التى تؤدى به إلى الفiasco بأفعال تُسفر عن كارثة. فالشخصية التراجيدية هى، على حد تعبير أرسطو، إنسان "لا ترجع تعاسته إلى رذيلة أو وضاعة، بل ترجع إلى نوع من الخطأ أو الضعف"^(٣). - أى إلى "الهفوة التراجيدية" المشهورة. وتكون الدراما "فلسفية" فى كشفها عن نتائج مثل هذه الشخصية. فالدراما تعرض "مبررات" الحوادث التى تصورها.

على أن الدراما لا يستطع أن تفعل ذلك عن طريق إدارة "مرآة" أمام الحياة. ذلك لأن الحياة ليست إلا أشياء متعاقبة فحسب، تنتشر فيها الأحداث الهامة فى حياة الإنسان على مدى فترة طويلة من الزمان، وتغلّفها غشاوة من الوقائع المنعدمة الأهمية، التى تبلغ من الكثرة حداً لا نستطيع معه أن نرى عادة أسباب فرحه أو تعاسته. ومن هنا فإن أرسطو يعترف بأن الفنان التراجيدى ينتقى من المادة الخام "الحياة الواقعية" - فهو لا "يحاكيها" دون تمييز، ومؤلف التراجيديا لا يروى كل

(١) الموضع نفسه.

(٢) انظر ص (١١٢) من قبل.

(٣) المرجع المذكور، ١٣، ص ١٦.

ما حدث لشخص معين، وإنما يروى كل ما هو أساسى من أجل فهم هذا الشخص. ففى مسرحة مثل "أوديب ملكا"، يكاد كل سطر من لحوار، وكل قرار تتخذه إحدى الشخصيات، وكل حادث، يقوم بدور فى الكشف عن مصير أوديب. صحيح أن المؤلف معنى قطعا "بالحياة الواقعية". ولنذكر فى هذا الصدد أن التراجيديا "تحاكي الناس فى تصرفاتهم"^(١). ومع ذلك فإنها تجرد ما فى التجربة من عناصر تافهة وشاذة. وهكذا فإن حياة البطل بأكملها تلخص كلها فى الوقت القصير الذى ينقضى فى مسرحية مثل "أوديب". بحيث نعرف كل ما هو أساسى بالنسبة إلى شخصيته. وكل الحوادث الرئيسية فى حياته. وضمنها مصيره التراجيدى.

وهكذا فإن "المحاكاة" انتقائية خلاقة. ويترتب على ذلك أن تصبح للتراجيديا أهمية تفوق بكثير ما كان يمكن أن تكون عليه أهميتها لو كانت "محاكاة بسيطة". إن أرسطو يقول إن "الشعر يتجه إلى التعبير عن الكللى، بينما يعبر التاريخ عن الجزئى أو الخاص". ثم ينتقل إلى القول: "أعنى بالكللى كيف يتحدث أو يسلك شخص من نمط معين"^(٢). وبعبارة أخرى، فالتراجيديا لا تكتفى بأن تكشف لنا عما يحدث لأوديب، الإنسان "الجزئى" (أو الخاص)، وإنما تبين ما يمكن أن يحدث لأى فرد له نفس شخصيته، يوجد فى ظروف كتلك التى وجد نفسه فيها: فالقوى التى تودى بأوديب تؤثر أيضا فى حياة غيره من الناس، حتى لو كانوا يعيشون فى أزمنة وأمكنة أخرى، وقد تكون الظروف الخاصة مختلفة، غير أن علاقات العلة والمعلول، التى تمكن من وراء حياة الإنسان، هى فى أساسها واحدة. ومن هنا فإن الدراما تكشف عن "حقيقة" من حقائق الحياة تتسم بأنها أعم وأعمق من السيرة التى تسرد حياة يوم بيوم.

والحق أن التراجيديا تكشف عما هو "كللى" بحق فى التجربة البشرية، من حيث أننا جميعا نعانى نوعا من "الخطأ" أو "الضعف" يودى إلى تعاستنا. وفى هذا الصدد تكون الشخصية التراجيدية "إنسانا مثلنا"^(٣). وعلى هذا النحو يعلل أرسطو ما نسميه عادة "بالتعاطف الذى يحس به الجميع" نحو البطل التراجيدى: إذ أن ما

(١) المرجع نفسه، ٢، ص ٤.

(٢) المرجع نفسه، ٩، ص ١٢.

(٣) المرجع نفسه، ١٣، ص ١٦.

يحدث له يحدث لكثير من الناس. ولنفس الأسباب. فالبطل التراجيدى يجسد "كل الناس"، ومن هنا كان فى استطاعتنا أن "نرى أنفسنا فيه".

□ □ □

بهذه النظرية خطأ أرسطو خطوة جبارة نحو إيضاح طبيعة الفن الجميل. فعلينا ألا نطلب من الفن أن يكون "ترديدا حرفيا" للمجرى المألوف للتجربة. إذ ليس هذا ما يحاول الفن أن يفعله. وعلى حين أن نظرية "المحاكاة البسيطة" تجعل الفن تافها. فإن أرسطو يكشف لنا عن أهميته وعمقه.

ونظرا إلى أن العمل الفنى ليس مجرد "نسخة" ذلية، فمن الواجب ألا يحكم عليه على هذا الأساس. وهكذا يقول أرسطو إن الشاعر لو ارتكب خطأ فى الوقائع فإنه "يكون مخطئا، غير أن من الممكن أن يكون لهذا الخطأ ما يبرره إذا كان يؤدي إلى بلوغ غاية الفن .. أى إذا كان يؤدي إلى تقوية تأثير هذا الجزء من القصيدة أو غيره"^(١).

وعلى الرغم من أن الدراما تحاول إيضاح "الحياة الواقعية"، فإن لها حياة مستقلة خاصة بها. فمن الواجب أن ننظر إليها بعين التعاطف، ونتقابل معها على أرضها الخاصة. ويذهب أرسطو إلى حد القول إن "القصة التراجيدية ينبغي ألا تكون مؤلفة من أجزاء لا معقولة .. ولكن ما إن يصبح للامعقول وجود فيها، ويخلع عليه طابع محتمل التحقق، فينبغى عندئذ أن نقبله على الرغم مما فى ذلك من امتناع"^(٢). فى هذه الفقرات يرى أرسطو ضرورة الحكم على العمل على أساس فعاليته الجمالية الكاملة. فالعمل لا يخلق "تأثيره" إلا إذا كان يتسم بالوحدة الباطنة. ولا بد أن تكون مختلف أجزاء العمل محكمة الترابط فيما بينها بحيث أنه "لو تغير موضع أى منها أو استبعد، لتفكك الكل واختل. ذلك لأن الشيء الذى لا يؤدي حضوره أو غيابه إلى إحداث فارق ملموس، لا يكون جزءا عضويا من الكل"^(٣). وفى التراجيديا تتحقق هذه الوحدة "العضوية" بالانتقاء الدقيق للعناصر المرتبطة بالموضوع التراجيدى وحدها، كما رأينا من قبل. فالدراما التى تقتصر على تصوير التعاقب العشوائى

(١) المرجع نفسه، ١٥، ص ٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ٢٤، ص ٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ٨، ص ١٢ - ١٣.

للحوادث تخفق من الوجهة الفنية إخفاقا تاما - ويسميتها أرسطو "أسوأ أنواع العقدة"^(١). فمن الواجب تنشأ أن الخاتمة أو النتيجة "عن العقدة ذاتها"^(٢). ومن ثم فإن أرسطو ينتقد أسلوب "الإله المنبثق عن آلة *deux ex machina*"، أى الظهور المفاجيء المعجز لإله أو شخصية فوق البشرية. يتدخل لحل جميع المشكلات التى أثيرت فى المسرحية. وللربط بين جميع الخيوط المفككة فى عقدتها.

وهنا أيضا يوجه أرسطو نظرنا إلى العمل الفنى بأسرها وجهة جديدة. فلم تعد الاستعارة الحاسمة هى "المرأة" - أعنى الشيء الذى لا تكون له أهمية إلا لأنه يعكس شيئا آخر خارجا عنه. بل إن العمل "كائن عضوى" - أعنى شيئا منظويا على نفسه، له استقلال ذاتى، وله قيمته الكامنة فيه.

□ □ □

رأينا إذن أن أرسطو يدخل تعديلا جذريا على معنى "المحاكاة"، ويجعلها بذلك أقرب إلى المعقول، وأعظم فائدة بكثير، حين تطبق على الفن الجميل. كما رأينا منذ قليل أن أرسطو يؤكد القيمة والدلالة الكامنة للفن، وضرورة ملاقاته الفن على أرضه وبشروطه الخاصة. ومع ذلك فإن أرسطو ذاته لا يستخدم أبدا لفظ "الفن الجميل"، وإنما هو يهتم بالأدب، ولا سيما التراجيديا. وعندما تحدثت، فى الجزء السابق، عن "الفن"، كان ذلك تعميما مما قاله أرسطو عن التراجيديا. أما لفظ "الفن الجميل" فكان مجهولا لدى أرسطو واليونانيين؛ بل إنه فى الواقع لفظ حديث نسبيا، إذ أن كلمة "الفنون الجميلة" (*beaux arts* بالفرنسية) لم تظهر إلا فى القرن السابع عشر، بينما لم يظهر المقابل الإنجليزى لها إلا فى القرن التالى.

على أن هناك مفكرين لاحقين أخذوا على عاتقهم توسيع الآراء التى عرضها أرسطو فى كتاب الشعر بحيث تحول إلى نظرية فى "الفن الجميل" بوجه عام.

وسوف نطلق على هذه النظرية إسم "محاكاة الجوهر *Imitation of essences*"

إن كلمة الجوهر *essence*، والصفة المشتقة منها *essential* تستخدم للدلالة على ما هو "عظيم الأهمية" أو "لا غناء عنه". وهكذا فإننا نعترض على

(١) المرجع نفسه، ٩، ص ١٤.

(٢) المرجع نفسه، ١٥، ص ٢٠.

الشخص الذى يقدم إلينا تفصيلات لا داعى لها فنقول: "ليس هذا هو المهم. فنحن نريد أن نعرف " جوهر" الموضوع". وهذا التعبير يعكس طريقة استخدام اللفظ فى الفلسفة ونظرية الفن. ففى الفلسفة يدل لفظ "الجوهرى" على الصفات أو الخصائص التى ينبغى أن يتصف بها شئ، إذا كان ينتمى إلى فئة أو نوع معين. وهكذا فإن مما جوهرى فى الكائن أن يكون "عاقلا " إذا كان ينتمى إلى فئة الإنسان. وكل ما ليس بعقل ليس إنسانا. وعندما نقدم تعريفا لشئ، من نوع ما فإننا نؤكد جوهره. كما هى الحال فى تعريف الإنسان. وفى مقابل ذلك تتصف الأشياء الفردية بصفات ليست أساسية لانتمائها إلى نوع معين. فمما هو "عرضى" أن يكون الشخص المعين طويلا أو قصيرا، أسمر البشرة أو أشقر، يونانيا أو فرنسيا. فهو سيظل بشرا، أيا كان، لو كان يتصف "بماهية" الإنسان.

وعلى ذلك فإن الجوهرى هو ما يشترك فيه جميع أفراد فئة معينة. وهنا نستطيع أن نفهم السبب الذى من أجله تتخذ نظرية أرسطو فى التراجيديا أساسا لنظرية "الجوهر". وأنت تذكر أن البطل التراجيدى، فى نظر أرسطو، ليس مجرد فرد، وإنما هو إنسان "من نمط معين" تتجسد فيه خصائص مشتركة مع أناس آخرين. وعلى ذلك فإن التراجيديا تعبر عن "الكلية". ففى نظرية "الجوهر" يعلو الفن على ما هو جزئى، وذلك بتجاهله للخصائص "العرضية" للشئ، بينما كان الفن فى نظرية "المحاكاة البسيطة" مقتصرا على ما هو جزئى. فلكل فن إذن تبعاً لرأى أرسطو، دلالة كلية.

ولقد ظلت "محاكاة الجوهر" هى المفهوم الرئيسى، والمركزى، فى التفكير عن الفن طوال قدر كبير من العصور الحديثة. وهى، على وجه التحديد، تسود التفكير الجمالى والنقدى خلال الفترة المسماة "بالكلاسيكية الجديدة"، التى تمتد تقريبا من عام ١٥٥٠ إلى ١٧٥٠^(١). فقد تغلغلت هذه النظرية فى التفكير الإيطالى والإنجليزى، وكان الفضل الأكبر فى ذلك يرجع إلى التأثير الهائل لكتاب الشعر

(١) يستطيع القارئ أن يجد وصفا تاريخيا يعتمد عليه فى كتاب رنيه وبلك: تاريخ النقد الحديث.

Rene Welleck: A Hist. of Modern Criticism, vol, I (Yale U. P., 1955).

وفى كتاب جورج سانتسبرى: تاريخ النقد.

George Sanitsbury: A History of Criticism, vol. II (N. Y., Dodd, Mead, 1902).

عندما ترجم من اليونانية لأول مرة عام ١٤٩٨. وعلى الرغم من أن انتشار النظرية قد تضائل إلى حد بعيد في القرنين الأخيرين. فما زال لها وجود فى طرق التفكير والحديث المعاصرة عن الفن.

وسوف ندرس هذه النظرية عند اثنين من كبار النقاد الإنجليز فى أواسط القرن الثامن عشر، وهما الدكتور صمويل جونسون (الذى ربما كان العامل الأكبر على شهرته هو كتاب بوسويل Boswell المشهور عن "حياته"). والسير جوشوا رينولدز Joshua Reynolds. هذان الناقدان. اللذان كانا صديقين حميمين. كانا أبرز المتحدثين باسم الأدب والفنون البصرية فى عصرهما. وسوف يتيح لنا التحليل النقدي لكتاباتهما أن ندرك نقاط القوة والضعف فى نظرية "الجوهر".

• • •

يبدو فى مواضع معينة أن الدكتور جونسون يدافع عن نظرية "المحاكاة البسيطة". فتراه يستخدم الاستعارة الأفلاطونية المميزة لهذه النظرية، إذ يقول "إن شكسبير يفوق الكتاب جميعا فى كونه .. شاعر الطبيعة؛ فهو الشاعر الذى يحمل لقائه مرآة أمينة لعادات الناس وحياتهم"^(١). "ولكن جونسون، مثل أرسطو، لا يرى أن هذه هى "مرآة" التريديد" الحرفى. فهو يقول عن حوار شكسبير إنه يبدو "مقتطفا عن طريق الانتقاء الحريص من المحادثة المعتادة"^(٢)؛ وعلى ذلك فإن "الحياة الواقعية" ليست إلا نقطة بداية الفنان، هى ليست كل الفن.

وبعد أن يرفض جونسون نظرية "المحاكاة البسيطة"، ينظر إلى "محاكاة الجوهر" على أنها هى الوظيفة الحقة للفن. فأهم ما يمتدح من أجله شكسبير هو أن الفنان يصور "الكلى" فى التجربة البشرية: "إن شخصياته لا تتغير تبعا للعرف السائد فى أماكن معينة، والذى لا يمارس فى بقية العالم .. أو تبعا لأغراض الأذواق العابرة أو الآراء المؤقتة .. بل إن أشخاصه يسلكون ويتكلمون بتأثير تلك الانفعالات والمباىء العامة التى تحرك الأذهان جميعا"^(٣). وكما لاحظنا من قبل فى صدد

(١) "مدخل إلى شكسبير" فى كتاب: جونسون، نثر وشعر.

Johnson: Prose and Poetry. ed. Wilson (Harvard U. P., 1951) P. 491. Cf., P. 493.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٩٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٩١.

مناقشتنا لأرسطو. فإن البطل التراجيدى يجتذب الناس على أوسع نطاق لأن الآخرين يشاركونه طباعه. ولذا يقول جونسون إنه "لما كانت شخصيات شكسبير تسلك بناء على مبادئ منبثقة عن انفعال أصيل، ولا تغيرها الأشكال الجزئية إلا أدنى تغيير. فإن أفراحها وأحزانها يمكن أن تشارك فى الأزمنة والأمكنة؛ فهي طبيعية، ومن ثم فهي دائمة"^(١). "وإذن فالفنان "يحاكى الطبيعة". غير أنها "طبيعة عامة" وهو التعبير الذى كان يستخدم فى القرن الثامن عشر بمعنى يساوى معنى "الكلى" عند أرسطو.

وبالمثل فإن رينولدز يرفض، فى مجال الفنون البصرية، "الفكرة السوقية عن المحاكاة"^(٢)، أى "المحاكاة البسيطة": "فالطبيعة ذاتها لا ينبغي أن تحاكى بدقة كاملة"^(٣)، بل إن فى استطاعة الفنان، عن طريق ملاحظته لعدة موضوعات من فئة معينة أو نوع معين، أن يميز بين الصفات "العرضية" الخالصة والصفات التى تؤلف "الجوهر"، أى ما يسميه رينولدز "بالصورة العامة التى لا تتغير"^(٤). وعلى هذا النحو يصل الفنان إلى "تشابه مع الحياة" يزيد عما يصل إليه عن طريق "المحاكاة البسيطة". فرينولدز يقول إن الفنان الذى يعرف "الطابع العام" للأشجار يستطيع أن "يحاكى شكل الأشجار على نحو أصدق"^(٥). من ذلك الذى يصور الأشجار مبدىا اهتماما خاصا بتفاصيل محددة. ولو استطعنا أن نفهم ما الذى يعنيه رينولدز بهذا، لأمكننا أن نفهم ما هو أساسى فى نظرية "الجوهر". فلتتخيل الفارق بين صورة فوتوغرافية "دقيقة" لشجرة واحدة، تتسم بالخشونة وإن تكن مضاءة بقدر معتدل من الضوء وتردد كل تفاصيل الشجرة، وبين تخطيط فنى مرسوم يودى بنا إلى أن نقول: "هذا التخطيط قد توصل إلى جوهر الأشجار ذاتها" - أعنى إلى علوها ورشاقتها وامتلائها بالأوراق. هذا الرسم التخطيطى لا يتعين أن يكون ممثلا لأية شجرة معينة فى العالم، بل قد يكون مجرد عدد قليل من الخطوط البارة المقتصدة. ولكن هذه

(١) المرجع نفسه، ص ٤٩٦.

(٢) السير جوشوا رينولدز: المقالات. المقال رقم ١٢، ص ١٩٨.

Sir Joshua Reynolds: The Discourses (Oxford U. P., 1907).

(٣) المرجع نفسه، المقال رقم ٣، ص ٢٣. وانظر أيضا ص ٢٣.

(٤) رسالة إلى مجلة The Idler العدد ٨٢، المرجع المذكور ص ٢٥٦.

(٥) المرجع نفسه، المقال رقم ١١، ص ١٦٩.

الخطوط قد تكون كافية للنفاذ إلى الكيان الباطن للشجر - وهى عبارة تشرح بوضوح رأى نظرية "محاكاة الجوهر".

ونستطيع أن نلخص عرضنا لهذه النظرية باقتباس تعبير رينولدز الموجز: "إن كل جمال الفن وعظمته ينحصر: فى رأى فى قدرته على العلو على جميع الصور الفردية، والعادات المحلية، وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات"^(١).

• • •

فلنبحث هذه النظرية إذن بمزيد من العمق. ولأبدأ بالتعبير صراحة عن شىء، ربما كان قد خطر ببال القارئ، من قبل. وهو أن العمل الفنى أو الصورة لا يستطيع أن يقتصر فى تصويره على "الجوهر". فالجوهرى، كما قلنا من قبل، سمة أو خاصية يشارك فيها جميع أفراد فئة معينة، وبفضلها يكونون أفرادا فى هذه الفئة. ولكن عندما يتمثل الجوهر فى موضوع جزئى معين، فإنه لا يمكن أن يوجد بذاته، وإنما يوجد دائما مقترنا بسمات "عرضية" معينة فالشخص الجزئى أو المعين لا يكون أبدا مجرد تجسد "للإنسان بوجه عام"، وإنما هو أيضا شخص أصفر الشعر أو أسود الشعر أو أصلع، وهو يتحدث بلهجة معينة، وقد يكون مجرد طفل. هذه السمات تجعل منه "هذا الشخص بعينه". والواقع أن الجوهرى لا يوجد بذاته، دون أية خصائص مصاحبة، إلا عندما يجرى من الموضوعات التى تشارك فيه. وهذا هو ما يفعله التعريف. فتعريف "الإنسان" مثلا لا يحتاج إلى إشارة إلى لون الشعر، مثلا، على حين أن هذه الإشارة ضرورية فى وصف إنسان معين.

فلنطبق هذه الفكرة إذن على نظرية "محاكاة الجوهر" إن الدراما أو اللوحة لا تستطيع أن تكشف عن جوهر "الإنسان" أو "الشجرة" إلا عن طريق تصوير موضوع جزئى من هذا النوع. فالشخصية التراجيدية، كما قلنا من قبل، هى، من نواح معينة، "كل إنسان". غير أن هاملت هو أيضا أمير دنمركى، يبلغ سنه حوالى الثلاثين، وهو "سمين، ضيق الأنفاس"، كان وهو طفل يلعب مع "بوريك". على أن أمثال هذه الخصائص المتعلقة بتاريخ حياته ليست هى وحدها الأهم من وجهة نظر الفن. فكل ما تقوله الشخصية التراجيدية وتفكر فيه، من انفعالات ودوافع وأحوال،

(١) المرجع نفسه والمقال الثالث، ص ٢٦.

ينبغي أن يتجمع ليُجمل منها. في نظر القارىء، إنسانا فردا متكاملًا، معقولا. فالماهية التى يجسدها ينبغي أن تبعث فيها الحياة وتسرى فيها دماؤها. وعلى هذا النحو وحده يمكن أن تكون لهذه الشخصية طرافتها، وتكون معقولة قابلة للتصديق من الوجهة الجمالية. فمن الممكن أن تكون دلالة البطل التراجيدى "كلية شاملة"، ولكنه لا يمكن أن يبدو لنا "بشرا مثلنا". كما يقول أرسطو، ما لم يكن إنسانا فردا. وعلى الرغم من أن رينولدز وجونسون يؤكدان "العام"، فإنهما يعترفان بأن التفاصيل العينية يمكن. بل يجب. أن تدخل فى العمل. فرينولدز "على استعداد للتسليم" بأن "بعض الحوادث التفصيلية الجزئية كثيرا ما تؤدى إلى إضفاء طابع الحقيقة على القطعة، وجذب اهتمام المشاهد على نحو غير عادى"^(١). كما يقول رينولدز أيضا "إن من لا يعبر عن كل الجزئيات، لا يعبر عن شيء"^(٢). ويضيف جونسون إلى مديحه لشيكسبير أن شخصياته فردية إلى حد بعيد، "تتميز كل منها عن الأخرى"^(٣).

ويظهر الدليل على أن "محاكاة الجوهر" وحدها ليست كافية، فى الإخفاق الواضح الذى تنتهى إليه تلك العمال التى تحاول أن تقتصر على ذلك. وتلك الأعمال التى تحاول تصوير "أنماط" بشرية، دون أى من التفاصيل الجزئية اللازمة لأى فرد بشرى. وقد ألف كثير من هذه الأعمال خلال العصر الكلاسيكى الجديد، تمشيا مع نظرية "محاكاة الجوهر"، ولكن من المؤسف أن أعمالا كهذه مازلت تنتج إلى اليوم. مثل هذه الأعمال توصف بأنها "باردة" و "فارغة"، وشخصياتها لا تتصف بأنها محتملة الحدوث أو معقولة، أو كما نقول عادة، لا "تدب فيها الحياة". فهى مجرد متحدث بلسان الجبن أو التقتير أو الفضيلة، يمشى على رجلين. ولهذا السبب كانت الحكاية الخرافية تبدو فى كثير من الأحيان سخيفة إلى حد كبير. ويعبر الدكتور جونسون عن نظرية "الجوهر" أسوأ تعبير عندما يقول فى أحد المواضع: "إن الشخصية، فى كتابات الشعراء الآخرين، تكون فى معظم الأحيان فردية، ولكنها

(١) المرجع نفسه، المقال الرابع، ص ٣٧ - ٣٨.

(٢) المرجع نفسه، المقال الحادى عشر، ص ١٦١.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٩٢.

فى كتابات شكسبير هى عادة نوع^(١). " غير أن هذه الشخصيات ، كما يعترف جونسون نفسه ، ليست مجرد نوع. ولو كانت كذلك لما ظل لير وماكبث وياجو محتفظين بمكانتهم فى أذهان الناس طوال هذه القرون.

ونستطيع أن نختتم هذه المناقشة بالقول إن تعريف "الفن الجميل" من خلال "محاكاة الجوهر" ينبغى أن يوسع إذا شاء أن يوفى قيمة الفن حقها. فإذا كان هدف الفن، كما يقول رينولدز، هو "إحداث تأثير سار فى الذهن"^(٢)، وهو رأى يشاطره إياه جونسون، فلا بد عندئذ من أن يتصف العمل بالحياة والثراء وقابلية التصديق. ولكن محاكاة الجوهر لا تكفى وحدها لتحقيق ذلك.

□ □ □

فلنتقل الآن إلى مسألة أهم حتى من هذه. فمن الضروري أن نختبر معنى "الجوهر" اختباراً أدق. ولنسأل. على وجه التحديد: كيف نعرف جوهر نوع معين، "كالإنسان" مثلاً؟ إن رينولدز يرى، كما لاحظنا من قبل، أننا نستطيع، "عن طريق ملاحظة عدد كبير" من الأشياء الجزئية، أن نعرف "الصورة العامة الثابتة"^(٣)، وذلك "حتى دون أن بحث عنها"؛ غير أننا لو اخترنا أفراد فئة "كالإنسان"، بحثاً وراء سمة مشتركة بينهم جميعاً، وبينهم وحدهم، لوجدنا قدراً هائلاً من أمثال هذه السمة. فمن الصحيح، بالنسبة إلى جميع الناس مثلاً، أن لديهم قدرات أبصرية لا تتوافر لدى الحيوانات الأخرى، وأنهم "من ذوى الرجلين بلا ريش"، وأنهم قادرون على الضحك. ومع ذلك فإننا نتردد فى القول إن أياً من هذه الصفات هى جوهر الإنسان. ذلك لأن الجوهر، كما لاحظنا من قبل، يرتبط عادة بما هو "حاسم"، أو "أهم". فمن الواجب ألا يكون جوهر الإنسان مجرد سمة تميز الناس جميعاً، بل ينبغى أيضاً أن يكون سمة "حاسمة" للإنسان، بمعنى أنها تفسر لنا منه قدراً كبيراً. وعلى ذلك فإذا كان العقل هو جوهر الإنسان، فإننا نعرف أن الناس قادرون على استخدام التصورات العقلية والرموز فى التفكير المجرد، وأن أفعالهم لا يتعين أن تكون نتاجاً للاندفاع الوقتى، وإنما يمكن "إعمال الفكر" فيها، بل إن من الممكن

(١) المرجع نفسه، ص ٤٩١.

(٢) المرجع نفسه، المقال ١٣، ص ٢٠٦. وانظر بالمثل ص ١٣٧.

(٣) المرجع نفسه ص ٢٥٦.

بالفعل تنظيم الحياة بأسرها تنظيما عاقلا ذكيا. ومن هنا كان العقل أهم بكثير للإنسان من حقيقة كونه "ذا رجلين بلا ريش".

واذن، فلنتساءل مرة أخرى - كيف نعرف جوهر نوع معين؟ إن رينولدز على ثقة من أننا نستطيع جميعا أن نعرفه ونتفق عليه. ولكن الأرجح أن القارىء يعلم أن هناك عددا كبيرا من المفاهيم المختلفة حول جوهر "الإنسان". فما أهم شيء عن الإنسان؟ لقد ذكرت منذ قليل الرأى القديم القائل إن الإنسان "حيوان عاقل". ومع ذلك فإن عددا من النظريات القوية التأثير قد ذهبت فى الآونة الأخيرة إلى أن العقل ليس إلا صفة ضئيلة القيمة عند البشر. فالأهم منه إرادة الإنسان أو رغبته. فى رأى النظريات الإرادية مثل نظرية شوبنهاور. أو القوى اللاشعورية اللاعقلية. فى رأى بعض المذاهب الأخيرة فى علم النفس. وهناك أيضا الفهم المسيحى للإنسان بوصفه مخلوقا من مخلوقات الله، والفهم الآلى له بوصفه تركيبا فيزيائيا كيميائيا معقدا. كل هذه النظريات تزعم أنها تصف جوهر الإنسان، بمعنى "الجوهر" الذى أوضحناه من قبل. غير أن ما نجده لديها ليس هو "الجوهر الواحد"، وإنما هو كثرة من "الجواهر".

فلنطبق هذا التحليل على الفن. لقد قلنا، فى مناقشتنا لأرسطو والدكتور جونسون، إن البطل التراجيدى شخصية "كلية شاملة"، وأن المازق الذى يجد نفسه فيه إنما هو صورة مصغرة "للمحنة الإنسانية". ومع ذلك فإن التراجيديات العظيمة ذاتها تقدم مفاهيم مختلفة كل الاختلاف لطبيعة الإنسان ومصيره. فهناك فوراق ملحوظة فى أعمال الكاتبين التراجيديين اليونانيين القديمين، أيسخولوس وسوفوكليس، وفوراق هائلة بين هذين وبين يوريبديدس. وقد عولجت الشخصيات التراجيدية اليونانية بطريقة حديثة، عند الكاتب الوجودى المعاصر جان بول سارتر، كما فى مسرحية "الذباب" مثلا، فإذا بتفسير "جوهر الإنسان" يبتعد كل البعد عن تفسير أيسخولوس لها. فلا يمكن القول إن جميع هذه الأعمال تصور الجوهر الموحد للتجربة البشرية. بل إننا لا نستطيع أن نتحدث عن هذا الجوهر الموحد إلا إذا افترضنا، بطريقة قطعية، أن أعمال فنان واحد من هؤلاء، وليكن أيسخولوس مثلا، هى التى "تحاكي" "الصورة العامة الثابتة" للمصير الإنسانى.

ولكن عندئذ يتعين علينا، لكي نكون متسقين مع أنفسنا، أن نقول أيضا إن التراجيديات الأخرى ليست لها قيمة فنية، لأنها تعجز عن "محاكاة الجواهر". ولا شك أن هذه النتيجة لا تتماشى مع رأينا في الأعمال الفنية العظيمة.

ولنضرب مثلا آخر. مستندا من الفنون البصرية هذه المرة. فلتتأمل دراسة "كولفيتس Kollvitz" بعنوان "الوالدان" (انظر اللوحة رقم ١٤). وستجد أن من الطبيعي تماما القول إنها "توصلت إلى جوهر الحزن". ولتنظر أيضا إلى تمثال سان جودان Saint- Gaudens بعنوان "الحزن" (اللوحة رقم ١٥). وفي هذه الحالة يكون من الممكن حدوث نفس الاستجابة. ولتلاحظ أن العمل الفني يبدو في كلتا الحالتين كأنه "توصل إلى الجواهر" عن طريق الإقلال إلى أدنى حد ممكن من التفصيلات والجزئيات. فهما يصوران الحزن في ذاته، وبصورة مبدئية غير معقدة. ومن هنا كانا يمثلان بوضوح نظرية "الجواهر". ومن ذلك فلو قارنت كلا من هذين العاملين بالآخر، لانتضح لك مدى غموض عبارة "التوصل إلى الجواهر". ذلك لأن "الجواهر" مختلفة في كل حالة. ففي تمثال سان جودان، نجد الحزن متجردا، متماسكا، متجلدا، أما في قطعة كولفيتس فإنه يطنى على المخزون ويحطمه. وهكذا كان التعبير عن الجوهر مختلفا نظرا إلى اختلاف التفسيرات الانفعالية للموضوع لدى كل من الفنانين، وتباين "الأسلوب الفني عند كل منهما، غير ذلك من العوامل.

ونستطيع أن نلخص مناقشتنا بتوجيه الأسئلة الآتية إلى من يدافع عن نظرية "محاكاة الجواهر": هل تعنى أن الفن يكشف عن الدلالة الكلية الشاملة لموضوعه، مهما كان تصويره لذلك "الجواهر"؟ أم تعنى أن هناك ذلك الجوهر الواحد فقط، للمصير التراجيدي. أو للحزن، وهو الجوهر الذى يستطيع جميع الفنانين أن يعرفوه "ويحاكوه"؟ إن صح الأمر الأخير، لأصبح نطاق الفن محدودا إلى أبعد حد.

إن جونسون ورينولدز، شأنهما شأن القرنين السابع عشر والثامن عشر بوجه عام، لا يقدمان إجابة متسقة عن هذه الأسئلة. فجونسون يعترف، فى مواضع متعددة من كتاباته^(١)، بالتنوع غير المحدود "للطبيعة"، وهو اعتراف يستنتج منه أن من الممكن تصوير جواهر متعددة لفئة واحدة. كما أن رينولدز، فى أحكامه على

(١) صموئيل جونسون: دى رامبلر "The Rambler" الأعداد ٦٣، ٧٢، ١٢٥ (London, Bohn, 1850)

فنانين معينين، يفسح مجالاً لأعمال فنية شديدة التنوع. ولكن الاعتقاد الغالب عليهما هو الاعتقاد بأن "أنماط" الأشياء في العالم لها جوهر محدد المعالم. ومن هنا كان من الواجب أن تصور أن تصور الأعمال الفنية، في عمومها نفس الجوهر إلى حد بعيد. ويقول جونسون إنه "على الرغم من أن الطبيعة ذاتها من وجهة النظر الفلسفية، لا ينضب معينها. فإن تأثيراتها العامة في العين والأذن متجانسة. ولا تقبل تنوعاً شديداً في الوصف" (٥١) ويعتقد جونسون على وجه التحديد أن الطبيعة البشرية هي في أساسها واحدة في جميع الأزمنة والأمكنة "فانفعالات الناس.. متجانسة" (١).

ومع ذلك فإن طبيعة الإنسان. كما رأينا من قبل، قد فسرت، خلال التاريخ، على أنحاء متعارضة. ولكن القرن الثامن عشر كان ميالاً أكثر مما ينبغي إلى افتراض وجود اتفاق عام على الطبيعة البشرية. وفضلاً عن ذلك فإن مفكرى ذلك العصر كانوا يعرفون جوهر "الإنسان" من خلال اتجاهات ثقافتهم الخاصة وقيمتها. والواقع أنه "عندما كان النقاد يشيرون إلى الطبيعة البشرية العامة، وإلى الإنسان مجرداً، فإن كل ما كان في أذهانهم، في معظم الأحيان، لم يكن إلا إنسان عصرهم" (٢). فمن الممكن تمييز هذا الإنسان باستخدام بعض الألفاظ الرئيسية في ذلك العصر. مثل "الذوق"، و"الاستقامة"، و"الحكم الصائب". وهو إنسان يعبر في ملبسه وحديثه وسلوكه عن الأسلوب التقليدي لمجتمعه. ولكن ليس من العسير أن نرى كيف أن هذا الفهم للإنسان لا يمكن أن يصدق بالنسبة إلى الثقافات الأخرى، التي تتسم بأنها أقل بساطة واستقراراً وتمسكاً بالتقاليد. وبعبارة أخرى فإن "الإنسان الكلي الشامل"، في القرن الثامن عشر لم يكن كلياً شاملاً بحق. لذلك كانت هناك مفارقة ساخرة في تحذير رينولدز القائل: "يكاد كل إنسان يكون معرضاً لأن يحكم... على أساس التحيزات المحلية.. ما لم يكن قد راض عقله.. على فكرة الطبيعة الأزلية الثابتة" (٣). "ذلك لأن عدم وجود اتفاق عام على هذه "الفكرة الأزلية" هو بعينه ما يحتم علينا أن نلاحظ أن رينولدز ومعاصريه لم يكونوا على الإطلاق

(١) المرجع نفسه، العدد ٣٦، ص ٦٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٦.

(٣) ويليكل R. Welleck، المرجع المذكور.

المفكرين الوحيدين الذين خلطوا بين اعتقادات ثقافتهم الخاصة وبين "الفكرة الأزلية الثابتة عن الطبيعة".

• • •

وما زالت أمامنا آخر الأمر مسألة واحدة ينبغي أن ننظر فيها إذا ما شئنا أن نصل إلى فهم تقدي متوازن لنظرية "محاكاة الجوهر".
فالمفروض أن هذه النظرية تقدم تعريفا "لفن الجميل". أى أنها تحاول أن تنبئنا ما هو الفن الجميل. فهي ليست وصفا بقدر ما هي تقدير وحكم. وبدلا من أن تصف طبيعة كل الموضوعات التي تعد في عمومها أعمالا للفن الجميل، نراها تستبعد كثيرا من هذه الموضوعات من مجال الفن. ونستطيع أن نقول. بناء على ما أوصلتنا إليه مناقشتنا حتى الآن. ما هي هذه الموضوعات التي تستبعد، فهي: (١) الأعمال التي تتجنب "الكلى أو العام". وتبدى بدلا من ذلك اهتماما وثيقا بالسمات الجزئية للموضوع: (٢) والأعمال التي تخالف "الطبيعة العامة" كما كانت هذه الأخيرة تفهم في القرن الثامن عشر، عن طريق تصوير ما هو مألوف غريب. شاذ، بل ما هو مرضى.

ويلخص جونسون في عبارة مشهورة رفضه للفئة الأولى، فيقول: "إن مهمة الشاعر هي أن يبحث في النوع لا في الفرد، وأن يلاحظ السمات العامة والمظاهر الكبرى. فهو لا يحصى الخطوط اللونية في زهرة، أو يصف مختلف الظلال في أدغال الغابة".^(١) ومع ذلك فإن عددا كبيرا من الشعراء والمصورين قد رأوا أن "مهمتهم" هي أن يتغلغلوا فيما هو فريد في الشخص أو الحادث الذي يصورونه. وقد انتقد رينولدز أحد أمثلة هذا النوع من الفن انتقادا مريرا - وكان ذلك هو لوحات رمبرانت. فهو يكتب قائلا إنه قدم "تمثيلا دقيقا للأشياء الفردية". ولكن "هذه الجزئيات لا يمكن أن تكون هي الطبيعة، إذ كيف يمكن أن تكون تلك التي لا يتماثل فيها فردان طبيعة للإنسان"^(٢)؟ ولا يوضح رينولدز إن كانت هذه الأعمال فنا رديئا، أم أنها ليست فنا على الإطلاق، بسبب "جزئيتها". والواقع أنه إذا عرف

(١) صمويل جونسون: تاريخ راسلا

History of Rasslelea (Clarendon Press, 1931), P. 62.

(٢) المرجع المذكور من قبل، المقال السابع، ص ٩٩

"الفن" بأنه "محاكاة للجوهر أو الطبيعة العامة"، وإذا كان وصف رينولدز لأعمال رمبرانت دقيقا، فلا بد أن الرأى الثانى هو الصحيح - أى أن هذه الصور ليست "فنا جميلا" على الإطلاق. فإذا بدت هذه النتيجة متطرفة أكثر مما ينبغى، فلا بد من التخلّى عن نظرية "الجوهر" بوصفها نظرية كاملة عن الفن الجميل. أما إذا كانت النظرية ترى أن لوحات رمبرانت موضوعات فنية، لكن قيمتها ضئيلة، فإن النظرية تكون متعارضة مع إجماع الرأى النقدى. الذى يعزو لهذه الأعمال العظيمة قيمة كبرى.

والحق أن هناك بالفعل أعمالا كثيرة لايسهل وصفها من خلال لغة "الجواهر" أو "الكليات". فلوحة رنوار المشهورة "فتاة بصفحة الماء" تصور هذه الفتاة الصغيرة الجميلة بعينها، فى روائها الأزرق والأبيض، والشريط فى شعرها. وهذه اللوحة عمل ساحر يشيع الإعجاب به بين الناس، غير أن من الصعب أن نرى ما هو "الجوهر" الذى "يحاكبه"، ويبدو أن نظرية رينولدز تمثل هجوما على هذا النوع من الفن، لصالح الفن الذى يتناول موضوعات "كلية شاملة"^(١). "ولكن على الرغم من أن نظرية "الماهية" تلقى ضوءا على هذا النوع الأخير من الفن، كالتراجيديا، فإنها لا تنتظم الفن كله.

أما الأعمال الفنية التى تنتمى إلى الفئة (٢) المذكورة من قبل، فتستبعدها نظرية "الجوهر" لأن هذه الأخيرة تؤكد أن ما هو تقليدى مألوف فى التجربة هو وحده الموضوع "الملائم" للفن. ومع ذلك عددا هائلا من الموضوعات التى يشيع النظر إليها على أنها "أعمال فنية"، تصور ما هو شاذ غير مألوف، بل إنها تؤدى إلى إثارتنا لهذا السبب عينه. فبعض أشعار كولريدج، كثير من الأعمال الفنية السريالية، وقدّر كبير من الأعمال الأدبية والدرامية القريبة العهد، التى تبحث فيما هو شاذ، تعد أمثلة لهذا الفن. وهنا أيضا يتعين على نظرية "الجوهر" أن تقرر إن كانت هذه الأعمال رديئة، أو ليست "أعمالا فنية" على الإطلاق، وهنا أيضا تصادف

(١) من الطريف أن جونون يجد صعوبة فى تحديد الموضوعات التى تعد "كلية شاملة" بحق فيقول: "لو شئنا الدقة، لقلنا أن أى موضوع لا يمكنه أن يكون ذا أهمية شاملة، ولا يستطيع أن يكون ذا أهمية عامة إلا بصعوبة". ومع ذلك فهو يقرر أن الأحداث اليونانية والرومانية وحداث الكتاب المقدس "تتم بقدر من العمومية يفي باغراضنا". المرجع نفسه المقال الرابع ص ٣٧.

النظرية صعوبات خطيرة. أيا كان القرار الذى تنتهى إليه. وفضلا عن ذلك فإن ما يعده مفكرو القرن الثامن عشر "تقليديا" فى التجربة البشرية هو إلى حد بعيد ما كان تقليديا مألوفاً فى تجربة عصرهم. كما رأينا من قبل. وقد صور سانتسيرى هذا الموقف بصورة ساخرة فقال: "إن ملك سيام الأسطوري، لو كان قد ألف "فنا للشعر"، لقال على النحو ذاته: اتبعوا الطبيعة. ولا تتحدثوا عن أمور غير طبيعية كالثلج والجليد^(١)".

• • •

فلنجمل الآن النتائج التى وصلنا إليها بشأن نظرية "محاكاة الجوهر". هذه النظرية تظهر بوضوح عيوب نظرية "المحاكاة البسيطة"، إذ تبين أن عمل الفنان خلاق إلى حد يفوق بكثير مجرد "النسج". فعليه أن ينتقى من حوادث التجربة المألوفة ويضفى عليها دلالة. وفضلا عن ذلك فهناك أعمال فنية كثيرة، ضمنها بعض من أعظم هذه العمال، نستطيع إن نقول عنها - ونقول بالفعل - إنها "تنفذ إلى جوهر كذا .." ومع ذلك فقد رأينا أن هذه الطريقة فى الكلام يشوبها الغموض، إذ أن هناك فى مجال الفن عددا كبيرا من "الجواهر" المختلفة، فى حالة المصير التراجيدى مثلا. وفضلا عن ذلك فإن "محاكاة الجوهر" ليست تعريفا كافيا "للفن الجميل" بأسره، وليست فى ذاتها شرطا كافيا للقيمة الفنية.

٣- محاكاة "الله الأعلى"

تذهب هذه النظرية، شأنها شأن نظرية "الجوهر"، إلى أن الفنان لا "يحاكى" بلا تمييز، بل يقتصر على محاكاة موضوعات معينة فحسب. وقد عبر الدكتور جونسون عن هذه النظرية إذ قال: "يقول الناس، عن حق، إن أعظم مزايا الفن هى محاكاة الطبيعة، ولكن من الضروري تمييز جوانب الطبيعة التى هى "أليق بالمحاكاة"^(٢)".

ويعنى جونسون بالموضوع "اللائق"، ذلك الذى يعد "مهذبا" من الناحية الأخلاقية، وما يستحق المدح والاستحسان. فلا بد أن يصور الكاتب والمصور حوادث

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٥٦.

(٢) "ذى رامبلر"، العدد ٤، المرجع المذكور، ص ٧.

هى فى ذاتها جديدة بالثناء، كقصة كلاسيكية من قصص البطولة مثلا. أو ينبغى عليه أن "يضى صبغة مثالية" على الموضوع المنتمى إلى "الحياة الواقعية" وذلك إذ ينقيه من شواشبه الأخلاقية. ويعرف هذا المذهب فى القرنين السابع عشر والثامن عشر باسم مذهب "الطبيعة الجميلة La belle nature". ولا يقول هذا المذهب إضفاء الصبغة المثالية من الناحية الأخلاقية فحسب. بل من الناحية الجمالية أيضا. ومع ذلك فسوف نبحث. فى الجزء التالى. محاكاة المثل الأعلى الأخلاقى " فحسب. وليس من الممكن الجمع بطريقة منسقة بين نظرية "الجوهر" ونظرية "المثل الأعلى ما لم يتخذ المرء مسلمات معينة. هى أن ما هيتى الإنسان والطبيعة خيرة من الوجهة الأخلاقية على الدوام. ولو لم يسلم بذلك. لما كانت هاتان النظريتان متفقتين دائما على تحديد الموضوعات التى تعد "أعمالا من الفن الجميل". ذلك لأن العمل قد يصور جوهرًا شريرا أو محايدا أخلاقيا، أو قد ينطوى، من الناحية الأخرى، على مثل أخلاقى أعلى لا يتمثل فى الطبيعة على نحو شامل. ومع ذلك فإن الدكتور جوسون لا يتخذ هذه المسألة المتفائلة. فهو يقول: "إن الحالة الحقيقية للطبيعة الأرضية .. تجمع بين الخير والشر، والفرح والألم، وذلك بنسب متفاوتة تفاوتتا لا حد له^(١)". كما يقول "إن المسرحية التى يربح فيها الشرير ويخسر الفاضل .. هى تصوير دقيق للحوادث المعتادة فى الحياة البشرية"^(٢). ومع ذلك فإن جونسون يؤكد أن المسرحية ينبغى أن تصور دائما انتصار الفضيلة. وهما هى ذى الفقرة المشهورة التى ينحى فيها باللائمة على شكسبير لخروجه عن "اللياقة الشعرية"، أى عن المذهب القائل بوجوب تصوير الشخص الخير بأنه سعيد، والشرير بأنه شقى: "إن شكسبير يضحى بالفضيلة من أجل الإرضاء، وهو يحرص على أن يسر الناس بدلا من أن يعلمهم، إلى حد يبدو معه كأنه يكتب دون أى هدف أخلاقى .. فهو لا يوزع الخير أو الشر توزيعا عادلا .. وهو ينقل شخصياته، بطريقة غير مكرثة، عبر الخير والشر، ويصرفها فى النهاية دون مزيد من الاهتمام"^(٣).

(١) "مدخل إلى شكسبير"، المرجع المذكور ص ٤٩٤.

"Preface to Shakespeare"

(٢) ملاحظات على "الملك لير"، المرجع المذكور، ص ٥٩٣.

Notes in "King Lear"

(٣) مدخل إلى شكسبير، المرجع المذكور، ص ٤٩٧ - ٤٩٨.

وهكذا فإن الفنان ينبغي أن يحرص على الانتقاء، لا من حيث أنه يتجاهل "الخطوط اللونية للزهرة" في سبيل "السمات العامة" فحسب (وهو ما يفرق بين نظرتي " المحاكاة البسيطة" و "محاكاة الجوهر"، بل إن عليه أيضا، إذا دعا الأمر، أن يتجاهل "الحوادث العادية للحياة البشرية" أو يزيّفها باسم الأخلاق. ولما كان جونسون لا يرى أن العالم "خير" في أساسه. فإن نظريته "المثالية" تتميز تماما عن نظرية "الجوهر".

وهنا نجد أن التمييز بين نظرية تؤكد ما يكون عليه الفن، ونظرية أخرى تعرض ما ينبغي أن يكون عليه الفن، قد أصبح اعظم ضرورة مما كان من قبل. ذلك لأن من الواضح أن نظرية المثل الأعلى هي من النوع الأخير. فجونسون ورينولدز لا ينكران أبدا أن الأعمال التي تلجأ إلى موضوعات مستقبحة أو ضارة هي أعمال فنية. ولكنهما يعربان عن اقتناعهما بأن أمثال هذه الأعمال ينبغي أن تكون أقل من الجودة الكاملة. وعبارة أخرى فإن نظرية "المثل الأعلى" تضع معيارا لقيمة الفن.

فلماذا إذن كان الفن، تبعا لنظرية "المثل الأعلى"، ذا قيمة عندما يصور موضوعات "لائقة"؟ أيرجع ذلك إلى أن أخلاقية العمل تزيد من "تأثيره السار في النفس"^(١). "خلال تجربة الإدراك الجمالي؟ أم أن التهذيب الذي يتم به العمل أمر له قيمته لأنه يقوى المشاعر والسمات الفاضلة في الجمهور، وبذلك يجعلهم أفضل في حياتهم اليومية؟ ولنتساءل بعبارة أخرى: هل تعد "محاكاة المثل الأعلى" جزءا من القيمة الكامنة للعمل، وعندما يدرك جماليا، أن أنسها ذات قيمة أداتيه instrumental ترجع إلى ما تحققه من نتائج مفيدة؟

لا يقدم جونسون إجابة قاطعة عن هذه الأسئلة. غير أن من الواضح أنه حساس إلى أبعد حد للتأثير الأخلاقي للأدب في القارىء. فهو يؤكد أن الشرط الأول، في جميع مجالات الحياة، هو "المعرفة الدينية والأخلاقية بالصواب والخطأ.. فنحن دعاة أخلاقيين على الدوام"^(٢). "ومن هنا فإن "واجب الكاتب دائما هو أن يجعل العالم أفضل"^(٣). "وهو يواصل كلامه قائلا: "وعلى ذلك فمن الواجب ألا

(١) رينولدز، المرجع المذكور من قبل، المثال الثالث عشر ص ٢٠٦.

(٢) "حياة ملتن" المرجع المذكور، ص ٨٢٢.

(٣) مقدمة لكتاب "شيكبير" المرجع المذكور ص ٤٩٨.

يقرأ في المدارس إلا الكتاب الذين يقدمون أكبر قدر من قواعد الفطنة ومبادئ الحقيقة الأخلاقية^(١). ومع ذلك فإن جونسون على الرغم من هذه الفقرات، لا يدافع عن الأدب "الإرشادي". أى الأدب الذى يقدم "وعظاً" للقارىء، والذى يحاول بطريقة واضحة أن يثبت "مبادئ الأخلاقية" على حساب تقديم المتعة الجمالية. فهو يعتقد أن " غاية الشعر هى التوجيه من خلال الإمتاع"^(٢). ومع ذلك فإن الفن لا يمكنه أن "يمتع" إلا إذا كان أخلاقياً.

فلنختبر مدى صحة هذا الرأى^(٣). ولنتساءل إن كانت هناك بالفعل أية أعمال تمتع على الرغم من أن موضوعها غير "أخلاقي"، أو أن طريقة معالجتها للموضوع غير أخلاقية. فى رأى الدكتور جونسون أن العمل، لكى يكون "أخلاقياً"، ينبغي أن يصور "اللياقة الشعرية". ومن الأمثلة الواضحة لأعمال لا تفعل ذلك. ويوجه إليها جونسون انتقاده، تراجيديات شيكسبير. وتبعا لهذا المعيار فإن "الملك لير" تحقيق فى هذا الصدد إخفاقا ذريعا. ومع ذلك فإن "لير" تعد عادة واحدة من اعظم التراجيديات الرفيعة. بل تعد عملا من أروع الأعمال الفنية.

إن جونسون ذاته يردد القول إن مسرحيات شيكسبير مقنعة وقابلة للتصديق إلى حد بعيد. فهو إن الشخصيات فى هذه المسرحيات "تسلك وتتحدث على النحو الذى يعتقد القارىء هو ذاته خليقا بأن يسلك أو يتحدث عليه فى المناسبة نفسها"^(٤). ولقد كانت مسرحية "لير" هى ذاتها التى وصفها جونسون، فى الفقرة المقتبسة من قبل، بأنها "تصوير دقيق للأحداث المألوفة فى الحياة البشرية". وهو يقول أيضا إن شيكسبير "يستحوذ بقوة" على ذهن القارىء. ولكن إذا كانت الشخصيات والحوادث فى "لير" مقنعة، حية، درامية، فهل يكون من حقنا أن نطالبها بصورة تحقيق الانتصار للفضيلة؟ إننا لو شئنا أن نقرأ العمل جماليا، فلا بد لنا أن نقرأه "بتعاطف"، أى أن نلاقيه على أرضه الخاصة وبشروطه الخاصة، ثم نرى إن كان عملا فنيا موحدا مؤثرا. وقد تكون طريقة وصفه للتجربة البشرية مختلفة عن طريقتنا الخاصة، ولكن إذا كان مقتنعا ومؤثرا من الوجهة الجمالية، " فلا بد لنا

(١) "حياة ملتن"، المرجع المذكور، ص ٨٢٢.

(٢) مقدمة لكتاب "شيكسبير" المرجع المذكور، ص ٤٩٤.

(٣) سوف نبحث فيما بعد (الفصل الثالث عشر) مشكلة التأثير الأخلاقى للفن فى جمهوره.

(٤) مقدمة لكتاب "شيكسبير"، المرجع المذكور، ص ٤٩٢ - ٤٩٣؛ ونظر أيضا ص ٥٠٣.

من قبله"، كما يقول أرسطو. ولو لم نكن نقرأ الأدب بمثل هذه الطريقة "المتعاطفة". فكيف كنا نتمكن من قراءة أعمال شديدة التباين كأعمال اليونانيين ودانتى وشيكسبير وتوماس هاردى وسارتر، والاستمتاع بها؟ لو كان جونسون قد انتقد "ليير" لأن الشخصيات فيها غير معقولة. أو لأن المسرحية ذاتها مفككة، لكان انتقاده قائما على أسس جمالية. ولكن، ألسنا نرى أنه ينتقدها لأسباب خارجة عن الموضوع. عندما يشكو من أن كوردليا الوفية المحبة تموت في النهاية؟

كذلك نستطيع أن نجد في مجال الفنون البصرية أعمالا قيمة من الوجهة الجمالية وإن لم تكن "تحاكي المثل الأعلى". ومن الأمثلة ذات الدلالة في هذا الصدد، المصور والنحات هوجارث Hogarth. فقد كان هوجارث معاصرا لرينولدز. وكان في فنه وفي تفكيره النظري يسخر من "الأسلوب الفخم" الذى يدعوا إليه رينولدز. وكان الكثير من أعماله، كما قد يعرف القارىء، يصور الفساد والانحلال بين أناس منفردين إلى أقصى حد. مع ذلك فقد لقيت أعماله تقديرا رفيعا لما فيها من حيوية وروح متوثبة (انظر اللوحة رقم ١٦). وقد اعترف رينولدز بأن هوجارث أبدى "عبقرية" في تصويره "لموضوعات منحلة وضيعة" غير أن رينولدز يرى أن الثناء الذى نوجهه إليه ينبغى أن يكون محدودا وشأنه شأن موضوعه^(١)، أى أنه لما كان هوجارث يصور موضوعات ذات مستوى منحل، فلا بد أن يكون عمله أدنى مرتبة بالضرورة.

• • •

وهكذا فإن رينولدز، على الرغم من اعترافه بمقدرة الفنان، يميل إلى تقدير عمله على أساس الموضوع الذى يصوره هذا العمل أساسا. وعندما تحكم نظرية "المثل الأعلى" على العمل من خلال موضوعه فحسب، فإنها تقع فى الخطأ الذى أشرنا إليه من قبل^(٢)، إذ تحكم على العمل الفنى بأكمله من خلال عنصر واحد من عناصره. وقد ارتكب الناقد فيليببيان Félibien (١٦٦٦)، الذى ينتمى إلى العصر الكلاسيكى الجديد، هذا الخطأ، إذ وضع "ترتيبا تنازليا" بين الموضوعات: "فلما كانت هيئة الإنسان أفضل عمل أنجزه الله، فإن من يصور الإنسان هو أعظم

(١) المرجع المذكور، المقال رقم ٣، ص ٣٤؛ ولكن انظر أيضا المقال رقم ١١، ص ١٦٦.

(٢) انظر من قبل ص (١١٤، ١١٦، ١٢٣ - ١٢٤).

المصورين: ويلي ذلك من يصور الحيوانات الحية بدلا من الأشياء الميتة التي لا تتحرك؛ ثم من يصور الطبيعة. وأخيرا الأزهار والثمار^(١)."

غير أن الموضوع وحده لا يمكن أن يحدد قيمة العمل. فمن المؤكد أن إحدى لوحات سيزان التي تصور "الأزهار والثمار"، وأعنى بها "الزهريّة الزرقاء"، أرفع بكثير من عدد كبير من الصور الشخصية. ومن الناحية الأخرى فإن العمل التصويري أو الأدبي الذي يمثل موضوعا رفيعا أو مفيدا من الوجهة الأخلاقية، قد يكون تافها أو مدعيا أو مبالغاً. وهذا يصدق على قدر كبير من الفن "الإرشادي". فلا بد أن يعالج الفنان موضوعه على نحو من شأنه أن يتسم العمل الكامل بالحيوية، والقوة. وعلى ذلك فإن نظرية "المثل الأعلى" غير كافية حتى بوصفها نظرية في القيمة الفنية. إذا كانت تركز اهتمامها على أخلاقية الموضوع وحدها. فلا بد أن نعمل حسابا لكل العناصر الأخرى التي تؤلف العمل الفني في صورته العينية.

هذا النقص في نظرية "المثل الأعلى" يتجلى في جميع صور نظرية "المحاكاة". ذلك لأن أية نظرية ترى أن المحاكاة "أساسية"، تركز اهتمامها على ما يقع خارج نطاق العمل الفني، أى على "ما يحاكى". وقد يكون هذا "الأنموذج" هو "التجربة المعتادة"، أو "الماهيات"، أو "المثل الأعلى". وعلى ذلك فإن هذه النظرية تركز الانتباه على التصوير الفني لهذا الأنموذج. غير أننا لا نستطيع أن نفهم العمل الفني إلا إذا أخذنا في اعتبارنا جاذبيته الحسية، وارتباطاته التخيلية، وبنائه الشكلي، وعوامل كثيرة أخرى، لا موضوعه فحسب. وهذه العوامل الأخرى ليست مجرد زخرف يضاف إلى الموضوع، إذ أن كل هذه العناصر معا تندمج في تلك الوحدة التي هي العمل الفني. فما يهمنا في التجربة الفنية هو العمل الفني الكامل، ومن ثم فإن هذا العمل الكامل هو ما ينبغي أن نأخذه بعين الاعتبار عند إيضاحنا لقيمة الفن.

• • •

لقد ظلت نظريات "المحاكاة" تحتفظ بمكانها في أذهان الناس لأنها تذكرنا بما هو واضح جلي - إلا وهو أن الفن يستفيد من التجربة الإنسانية ويحاول تصويرها وإيضاحها. وهذا يصدق بوجه خاص على نظرية "محاكاة الجوهر". ولو اعترفنا

(١) ليونيلو فنتوري: تاريخ النقد الفني.

Lionello Ventari "History of Art Criticism", trans. Marriotti (N. Y., Dutton, 1936) P. 127.

بالارتباط بين الفن والحياة. لحكمنا عليه من خلال "مشابھته للواقع" (نظرية المحاكاة البسيطة) أو شموله (نظرية "الجوهر") أو أخلاقيته (نظرية "المثل الأعلى"). ومن جهة أخرى ينبغي أن نعترف. كما فعل أرسطو. بأن للعمل الفني حياة خاصة به. فعندما نتذوق العمل جماليا. نكون معنيين بالعمل ذاته. ولو شئنا أن نوفى أهميته الباطنة حققها؛ لحكمنا عليه على أساس وحدته الكامنة وحيويته وفعاليته. وهذا التوتر بين "الحياة" وبين "الفن" هو عصب نظريات "المحاكاة" جميعا.

وأخيرا فقد رأينا أن هذه الأشكال الثلاثة لنظرية "المحاكاة" تقصر كلها فى ناحية أخرى. فهى لا تصف بدقة كل الأعمال الفنية. ومن هنا فإنها لا تستطيع تقديم أساس سليم للنقد الفن. ذلك لأن هناك أعمالا فنية كثيرة لا يمكن أن توصف بأنها "تحاكي التجربة المعتادة"، وأخرى كثيرة لا تعد تجسيدا "للجوهر"، وغيرها لا "تحاكي المثل الأعلى". بل إن هناك أعمالا فنية كثيرة لا يمكن تمييزها على أساس أية نظرية من هذه النظريات. فالأعمال الفنية تبلغ من التنوع والتعدد حدا تخرج معه عن نطاق تعريفات نظرية "المحاكاة". وإذن، فهذه النظرية تقدم إلينا بعض الحقائق عن بعض الأعمال الفنية، ولكنها لا تقدم إلينا الحقيقة الكاملة عن كل هذه الأعمال.

المراجع

- (٥) أرسطو: كتاب الشعر.
- (٥) جونسون. صمويل: مقدمة لكتاب "شيكسبير".
- Johnson, Samuel: "Preface to Shakespeare".
- (٥) رينولدز، جوشوا: المقالات.
- Reynolds, Joshua: The Discourses.
- فيتس: مشكلات في علم الجمال. ص ٥ - ٤٩.
- بوتشر، س. هـ: نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل. الفصول ١ - ٣.
- Butcher, S.H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. 3rd ed., London, Macmillan, 1902.
- جيلبرت، كاترين: "المحاكاة الجمالية والمحاكون الجماليون عند أرسطو" مقال في "المجلة الفلسفية". العدد ٤٥ (نوفمبر ١٩٣٦ - ٥٥٨ - ٥٧٣).
- Gilbert, Katherine E, "Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle". Philosophical Review, vol. XLV (Nov., 1936).
- لفجوى، آرثر: "الطبيعة بوصفها معيارا جماليا (مقال في "مذكرات لفجوى حديثة"، المجلد ٤٢؛ نوفمبر ١٩٢٧)، ص ٤٤٤ - ٤٥٠.
- Lovejoy, Arthur O., "Nature as Aesthetic Norm", Modern Language Notes, vol XLII (Nov., 1927).
- ماكيون، رتشار: "النقد الأدبي ومفهوم المحاكاة في العصر القديم"، مقال في مجلة "فقه اللغة الحديث"، العدد ٣٤ (أغسطس ١٩٣٦)، ص ١ - ٣٥.
- Mc Keon, Richard "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity". Moddern Philology, vol. XXXIV.
- أوزبورن: "علم الجمال والنقد"، الفصل الثالث.
- Osborne: Aesthetics and Criticism.
- بيبير: "أساس النقد في الفنون". الفصل الخامس.
- Pepper: The Basis of Criticism in the Arts.
- ويليك، رينه: "تاريخ النقد الحديث". المجلد الأول، الفصلان ١، ٥.
- Wellek, René: A Hist. of Modern Criticism. Yale U.P., 1955. Vol. I.

أسئلة

- ١- "لا يمكن أن يكون هناك إحساس خالص بمعنى التلقى السلبي المحض لانطباعات من الخارج" - أزبورن : "علم الجمال والنقد". ص ٦٠.
ما الذى يؤدى إليه ذلك بالنسبة إلى نظرية "المحاكاة البسيطة"؟
- ٢- ما معنى (أو معانى) "الواقعية" فى الفن؟ وبأى معنى تعد روايات زولا "واقعية"؟
وبأى معنى تعد صور الموضوعات اليومية (genre Panintings) "الهولندية" واقعية؟
ما العلاقة بين هذه الواقعية وبين "المحاكاة البسيطة"؟
- ٣- اقرأ لأفلاطون : "المأدبة". ٢١٠ - ٢١٢، و"فيدروس". ٢٤٨. و"السفسطائى"، ٢٣٤ - ٢٣٥. أية نظرية فى "المحاكاة" يأخذ بها أفلاطون؟
- ٤- ابحث عن أمثلة للأدب والتصوير فى العصر الكلاسىك الجديد. تكشف عن تأثير نظرية "الجوهر" فى الفنان. كيف تقرر إن كانت هذه الأعمال تجسد "جوهرًا"؟ وما هى أكثر السمات الشكلية والأسلوبية لفن العصر الكلاسىكى الجديد شيوعاً؟ وكيف ترتبط هذه السمات بتصوير "الجوهر"؟
- ٥- قال أوسكار وايلد. عند نهاية القرن التاسع عشر: "إننا فى الفن لم نعد نهتم بالنمط. بل إن ما يهمنا هو الاستثناء". أية نظرية فى الفن يرفضها وايلد؟ هل تستطيع الإتيان بأية أمثلة لهذا الرأى فى الفن الحديث؟ هل تعد هذه الأعمال فى مثل عظمة الأعمال التى تصور "النمط" فى الطبيعة البشرية؟
- ٦- إذا سلمنا بأن "النبيل" الأخلاقى ليس أساسياً نكل فن، فهل يكون أساسياً لكل فن عظيم؟ أى الأعمال الفنية تعد عادة "عظيمة"؟ هل لأى عمل من هذه الأعمال موضوع شرير أو سىء؟
- ٧- هل "تحاكى" الموسيقى أى شىء؟ وبأى معنى من معانى "المحاكاة"؟ هل تحاكى الموسيقى "الجوهر" فى أية حالة؟ قارن افتتاحية "هبرديز Hebrides" لندلسون و"البحر Le Mer" لديبوسى. كما أن "دون كيخوته" لشرافوس

تحاكي أصوات الحياة اليومية. فهل هي "تحاكي" الطبع البشرى أيضا"
ناقش.

٨- كل نظريات "المحاكاة" نظريات معرفية. أى أنها تدعى أن الفن يقدم معرفة.
فهل تزيد الأهمية المعرفية للعمل من قيمته الجمالية؟ وهل هي تفعل ذلك
دائما؟

أى المفاهيم عن الفن تعتقد أنه ينكر الوظيفة المعرفية للفن؟

الفصل السادس

النظرية الشكلية

١- الفن الحديث - أصل النزعة الشكلية:

تعد النظرية الشكلية (formalist) نقيضاً لنظرية "المحاكاة" فى نواح متعددة. فعلى حين أن نظرية "المحاكاة" أقدم نظرية فى الفن، فإن النظرية الشكلية، بالصورة التى سندرسها بها ها هنا. هى واحدة من أحدث النظريات. وعلى حين أن الإنسان "العادى" كان على الدوام يؤمن، بطريقة غير نقدية، بنظرية المحاكاة، فإن النظرية الشكلية هى تحد مباشرة لاعتقادات "الناس البسطاء" فهى تحاول أن تبين أن ما يعده "الرأى المعتاد" فناً. ليس فى حقيقته فناً على الإطلاق وأن معظم الناس يأتون إلى الفن من غير الطريق الصحيح، وبالتالي تفوتهم قيمته. غير أن أهم اختلاف هو أن نظرية المحاكاة تؤكد، كما رأينا، العلاقة الوثيقة بين الفن وبين التجربة الإنسانية خارج مجال الفن. فالفن إما أن يكون مرآة مباشرة "للحياة"، وإما أنه ينهل من الحياة ويحاول إيضاها. أما النزعة الشكلية فتعارض هذا الموقف تماماً. فهى ترى أن الفن الصحيح منفصل تماماً عن الأفعال والموضوعات التى تتألف منها التجربة المعتادة. فالفن عالم قائم بذاته، هو ليس مكلفاً بترديد "الحياة" أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد فى أى مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن، إذا شاء أن يكون فناً، ينبغى أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته.

وهكذا نستطيع أن نفهم النظرية الشكلية على أنها تحدّ قوى لنظرية "المحاكاة". بل إنها فى الواقع أقوى تحدّ لهذه النظرية القديمة العهد فى تاريخ علم الجمال. غير أن الأمر ليس مجرد حرب بين المفكرين النظريين فى الفن، وإنما بدأت الحرب بين الاتجاه إلى المحاكاة والاتجاه إلى الشكلية فيما بين الفنانين أنفسهم. وقد دارت رحى هذه الحرب فى مجال الفنون البصرية، أى التصوير والنحت، خلال

السنوات المائة الأخيرة. ولم تظهر النظرية الشكلية إلا بعد أن توطد فى هذه الفنون فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته.

ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نفهم هذه النظرية إلا إذا عرفنا شيئاً عن اتجاهات التصوير والنحت التى نشأت منها النظرية. وسيكون العرض التاريخي الذى نقدمه فيما يلى موجزاً بالضرورة^(١). ولكنه عرض لا غناء عنه. ومن الممكن. فضلاً عن ذلك. أن يكون فى هذا العرض تعريف للطالب الذى لم يألف التصوير بأشد الحركات إثارة وحيوية فى تاريخ الفن القريب العهد - وأعنى بها ما يسمى "بالفن الحديث".

هذا هو نوع الفن الذى يرتبط فى الذهن العادى باللوحات "التى لا تشبه شيئاً"، وبصور الفتيات التى يبدو فيها المنظر الجانبي والأمامي لوجوههن على نفس المستوى، وبصورة الأرجل التى لا جسم لها، والساعات المذابة. فلا عجب أن نجد كثيراً من الناس، المتشبعين بنظرية "المحاكاة"، يعدون هذا الفن دجلاً، أو نتاجاً للعجز الفنى، أو استعراضاً يرمى إلى أن "يصدّم البورجوازية". ولقد كان واحد من أشهر أعمال النحت الحديث، وهو قطعة "طائرة فى الفضاء" لبرانكوزي Brancusi (انظر اللوحة رقم ١٧) موضوعاً لقضية مشهورة فى العشرينات من هذا القرن. ولما كانت القطعة، على حد تعبير أحد قضاة المحكمة، "لا تحمل شبهاً لطائر"، فقد قرر موظفو الجمارك أنها ليست عملاً فنياً، وبالتالي لا يمكن أن تدخل الولايات المتحدة بدون رسوم جمركية. وفى المحاكمة التى جرت اعتراضاً على هذا

(١) هناك عدد من المؤلفات التى يعد كل منها مدخلاً رائعاً إلى "الفن الحديث"، ويمكن أن تقرأ مقترنة بهذا الفصل. فكتاب ألفرد بار: "ما التصوير الحديث Alfred H. Barr: What is Modern Painting? 3ed ed. (N. Y., Museum of Modern Art, 1946).

هو مؤلف مبسط شديد الإيجاز. وهناك مؤلفات أخرى تقدم عرضاً أكثر تفصيلاً، مثل كتاب برنارد ميرز: الفن الحديث فى تكوينه.

Bernard S. Myers: "Modern Art in the Making" (N. Y. Mc Graw Hill, 1950).

وموريس رينال: التصوير الحديث

Maurice Raynal: Modern Painting (Skira, n. d.)

والفرد بار: التكعيب والفن التجريدي

Cubism and Abstract Art (N. Y., Museum of Modern Art 1936),

القرار؛ طرح ممثل الحكومة هذا السؤال: "إن السيد برانكوزى يدعى أن هذا الشيء يمثل طائراً. فهل لو صادفت طائراً محلقاً كهذا وأنت تصطاد أكنت تطلق عليه النار؟" ومع ذلك فإن القضاة حكموا لصالح المثال. فى حكم يعدّ منذ ذلك الحين كلاسيكياً، وفيه اعترفوا "بتأثير المدارس الفنية الحديثة" التى غيرت مفهومنا عن "الفن".

فما هى هذه المدارس؟ لنعد إلى الوراء قرناً من الزمان. ولنستمع إلى كلايف بل Clive Bell. وهو واحد من أبرز أنصار النزعة شكلية. إذ يقول: "فى أواسط القرن التاسع عشر كاد الفن أن يكون ميتاً كأقصى ما يمكن أن يموت الفن^(١)". وكان قدر كبير من هذا الفن "أكاديمياً"، بالمعنى السىء لهذا اللفظ، هدفه هو المحاكاة الحرفية لأناس متأنقين ومناظر جذابة على شاطئ البحر أو فى الريف. ولكن ظهرت حركة حيوية جديدة قطعت على هذه الفترة الراكدة سكونها - هى حركة "الانطباعيين impressionists" الفرنسيين. فقد كان هؤلاء المصورون يهدفون إلى الوصول إلى تأثير اللون والضوء والظل فى موضوعات تجربتنا البصرية. ولما كانوا أساساً معنيين بأمثال هذه "الانطباعات"، فقد كانوا أقل من معاصريهم اهتماماً بالقيمة أو الأهمية الباطنة "للنماذج" التى يصورونها. فكان يتساوى فى نظرهم أن يصوروا لون الجو عن طريق رسم كومة من القش فى الهواء الطلق، أو كاتدرائية رومان (وقد استخدم مونييه Monet الاثنين معاً) وهكذا فإن الانطباعية استبقت فكرة من أهم الأفكار "الفن الحديث" - وهى أن "الموضوع" أو الحادث الذى يعرضه التصوير له أهمية ضئيلة نسبياً. وهناك ناحية أخرى كان للانطباعيين فيها تأثير كبير على الفن اللاحق، وإن كان فى هذه المرة تأثيراً غير مباشر. فنظراً إلى اهتمامهم بمظهر الضوء واللون فى العالم، فقد ركزوا انتباههم على السطوح الخارجية للأشياء. وهكذا اتجهوا إلى الإقلال من تكتل الموضوعات التى يصورونها وصلابتها. بل إن موضوعاً يبلغ من الصلابة والضخامة ما تبلغه كاتدرائية رومان أو قصر "الدوج" فى البندقية (انظر اللوحة رقم ١٨) أصبح عند مونييه خافتاً مائلاً. لهذا السبب يبدو هذا التصوير

(١) كلايف بل: الفن

Clive Bell: Art (London, Chatto and Windus, 1947), P. 177.

فى كثير الأحيان بلا قوام، بل يبدو هشاً. فهو يفتقر إلى التكتل الذى نجده بكل وضوح فى النحت والعمارة؛ والذى حققه المصورون الأسبق عهداً. مع ذلك، فى مجالهم الفنى الخاص.

هذا النقص هو الذى أظهر إلى الوجود أعمال أبى "الفن الحديث". فإذا كان ثمة رجل واحد يمكن أن يقال عنه إنه ألهم الحركات الفنية الرئيسية فى الأعوام الخمس والسبعين الأخيرة. فهذا الرجل هو سيزان. وبفضلها اتخذ لفظ "الشكل أو القالب Form" مكانة جديدة، أصبح بفضلها هو الأصل فى تسمية النظرية الشكلية.

أخذ سيزان على عاتقه أن يعيد للتصوير متانة بنيانه وصلابته. فالناس والأشياء التى تؤلف موضوعات أعماله لها صلابة حقيقية، بل إن لها قيمة وكرامة خاصة بها؛ كما فى لوحة "لاعبى الورق" المشهورة (انظر اللوحة رقم ١٩). وهو يستخدم اللون من أجل التعبير عن "ثقل" الأشياء أو تكتلها. ولا يقل عن هذا أهمية ذلك العمق الكبير الذى تتسم به لوحات سيزان. وهكذا نراه يستطيع أن يخلق تجاوباً إيقاعياً بين العلاقات المكانية التى تمتد من وراء سطح الصورة، فتنقل عين المشاهد فوق المسطحات المتداخلة للوحة، ويشعر نتيجة لذلك بالحركة والتوتر. هذه العلاقات "التشكيلية" بين الكتل المصورة تؤلف جزءاً من معنى "الشكل أو القالب" عند سيزان.

وهكذا فإن قيمة العمل تتمثل فى التنظيم الشكلى للعناصر التصويرية، من خط وكتلة ومسطح ولون. فالاهتمام إذن ينصب على ما هو كامن وفريد فى التصوير. أى على ما لا يمكن إيضاحه أو إدراكه على أى نحو آخر. وتترتب على ذلك نتيجتان هامتان. أولاهما أن سيزان يلجأ، فى سعيه إلى تحقيق هذه القيم الشكلية، إلى "تحريف" ملحوظ لما هو معطى فى الطبيعة، فالهيئة البشرية، والشجرة، والمنظر الطبيعى الذى كان أنموذج سيزان، يطرأ عليها تغير يرمى إلى تلبية حاجات التصوير. وبذلك يتخلى الفنان عن "المحاكاة". وفضلاً عن ذلك فإن عمل سيزان هو خطوة أخرى نحو الإقلال من أهمية موضوع التصوير. فعدد من أعظم لوحاته يصور موضوعات لها أهمية ضئيلة فى الحياة الواقعية" - كالتفاح والبرتقال وأكواب الماء.

وبالمثل قد يدهشنا أن نعلم أن معاصره ديغا Degas. الذى اشتهر بتصويره الساحر المؤثر لراقصات البالية : كان يعد موضوع تصويره مجرد "حجة من أجل الرسم". كما قال المثال رودان Rodin إن "امرأة. أو جبلاً أو حصاناً" تتساوى كلها فى الأهمية بالنسبة إلى أغراض النحت.

وهكذا فإن المصورين والنحاتين أرسوا. فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، دعائم قوية للاستقلال الذاتى للفن. فليس الفن معتمداً على "الحياة" أو مسئولاً أمامها بل إن أهدافه وقيمه خاصة به وحده. وكما قال الفنان ليجيه Léger فيما بعد، عام ١٩٣٥ : "فخلال السنوات الخمسين الماضية كان جهد الفنانين كله ينحصر فى الصراع من أجل تحرير أنفسهم من ... القيود القديمة^(١)". ومع ذلك فإن الفنانين الذين ذكرنا أسماءهم منذ قليل كان لديهم فى أعمالهم قدر غير قليل من "المحاكاة" - إذ كانوا يصورون موضوعات يمكن إدراك مشابقتها لموضوعات التجربة المعتادة. وبعد حلول القرن الجديد، اتجه الفنانون إلى استبعاد جميع آثار "التمثيل representation". فالقيم التشكيلية واللونية للتصوير يمكن أن تستغل على أكمل نحو عندما لا يكون العمل مضطراً إلى الاهتمام بمشابهة الواقع. ويقول المصور كاندينسكى Kandinsky "إن الفنان يحرر نفسه من الموضوع، لأن هذا الأخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها".

يصف مؤرخ الفن "موريس رينال" لوحة بيكاسو "صبايا أفينيون Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)" (انظر اللوحة رقم ٢٠)، التى تمت عام ١٩٠٧، فيقول: "إنها كانت تعبر عن ثورة فى فن التصوير واستبصار جديد بالواقع"^(٢). ولقد كانت الدراسات التمهيدية التى قام بها الفنان قبل إنجاز العمل نهائياً تلخص تطور هذه "الثورة"^(٣). وفى البداية كان المقصود من العمل أن يكون تمثيلاً، بل كان له شىء من الدلالة الأخلاقية. وفى الدراسات التالية أخذ البناء الشكلى للعمل يزداد أهمية، حتى انتهى الأمر إلى حذف العنصر الأخلاقى "لصالح تكوين يتألف من هيئة

(١) مقتبس فى كتاب جولد ووتر وتريفز Goldwater & Trves المذكور من قبل ص ٤٢٤.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٠٧.

(٣) ألفرد بار: بيكاسو : خمسون سنة من فنه

Alfred H. Barr, jr.: "Picasso, Fifty Years of his Art" (N.Y., Museum of Modern Art, 1946) PP. 54 - 57.

شكلية خالصة، تزداد بالتدرج، أثناء تطورها، تجريداً وانتزاعاً للقوام الإنساني^(١). وفي العمل النهائي انقسمت الوجوه والأجسام إلى تصميمات من الزوايا والمسطحات. وبالمثل فإن الألوان في أجزاء الجسم كانت في كثير من الأحيان بعيدة كل البعد عن أية مشابهة مع الحياة. وفي حركة "التكميبيبة"، التي انبثقت عن لوحة "صبيا أفينيون"، أصبحت الموضوعات الطبيعية تعامل بطريقة أكثر تجريداً حتى من ذلك. فهي "تحلل" إلى تصميمات للسطوح، بطريقة تبلغ في كثير من الأحيان من الاعتماد عن الواقع حداً لا نستطيع معه أن نعرف ما هو النموذج إلا عن طريق عنوان اللوحة. غير أن هذا أمر لا أهمية له. وكما يقول "ليجييه Léger"، "إن السؤال: ما الذي يمثله هذا؟ هو سؤال لا معنى له"^(٢). والمهم في الأمر هو خلق تصميم هندسي يتميز في صميمه بأنه يجذب العين ويأسرها. وأخيراً، تم التخلي حتى عن أية علاقة واهية "بالواقع". ففي الفن "اللاموضوعي"، مثل فن كاندينسكي، ومونديان Mondrian والتفوقيين^(٣) Suptermatists، لا يوجد موضوع للتصوير على الإطلاق، بالمعنى الصحيح لكلمة الموضوع. فاللوحة إنما هي تشكيل من الخطوط الملونة والأقواس وغيرها من الأشكال. وهي لا تصور أشياء أو أناساً. ومن هنا كان الفنان يضع لها عناوين مثل "خط محوري" أو "تكوين بالأبيض والأسود والأحمر" (انظر اللوحة رقم ٢١). وكما يقول مؤرخ الفن "فتتوري"، فإن الهدف التقليدي للفن الغربي، وهو "المحاكاة"، قد نُبذ لصالح "الخلق".

• • •

ولما كان الفن الحديث، حتى في وقتنا الحالي، مازال يقابل بعداء وازدراء شديدين، فليس من المستغرب أن نعلم أنه كان طوال تاريخه يفتقر إلى الجماهير المتعاطفة المقدرة له. فالذهن البشري محافظ في ميدان الفن كما هو في معظم الميادين الأخرى. ونظراً إلى أن الفن الحديث، وبخاصة في هذا القرن، قد انشق على الماضي بمثل هذا العمق، فليس من الممكن أن يقدره أولئك الذين يُقبلون عليه بنفس الطريقة

(١) المرجع نفسه، ص ٥٧.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٢٤.

(٣) اتجاه متطرف للمدرسة التكميبيبة، استحدثه الفنان مالفيتش Malevich حوالي عام ١٩١٣، ويسم هذا الاتجاه بأنه فن هندسي تجريدي خالص تماماً. والمرجع الأساسي عنه كتاب ألفه مالفيتش يحمل اسم هذه الحركة. (المترجم)

التي كانوا ينظرون بها إلى فن العهود السابقة. فلو بحثوا فيه عن تصوير لموضوعات طريفة أو بديعة أو بطولية، فإن أملهم سيخيّب. ولو لم يتصفوا بالصبر والتسامح الذى يتيح لهم اكتساب ألفة بالعمل^(١)، فسوف يرفضونه على الفور.

وهكذا كان على الفنان الحديث أن يشق طريقه ضد المشاعر العدائية التى كان يلقاها من أولئك الذين كان يمكن أن يكونوا جمهوراً له: من عدم اكتراث، وجهل، وسوء فهم، و"عمى"، بمعنى يقرب من المعنى الحرفى لهذه الكلمة. وقد احتج المصور "ويسلر Whistler"، منذ عام ١٨٧٨، على رفض الناس أن ينظروا إلى عمله على أنه تكوين لوني كامن، فقال:

"إن الغالبية العظمى من الجمهور الإنجليزي لا تستطيع ولا تريد أن تنظر إلى الصورة على أنها صورة، بمعزل عن أية حكاية يُفترض أنها تحكيها. وتعد لوحتى "انسجام باللونين الرمادى والذهبى" مثلاً واضحاً للمعنى الذى أقصده - فهى منظر ثلجى ليس فيه إلا شكل أسود واحد، وكوخ مضاء. فانا لا أعبا بشىء عن ماضى أو حاضر أو مستقبل الشكل الأسود، الذى وضع هناك لأن الأسود كان لازماً فى هذه البقعة. وكل ما أعرفه هو أن الجمع الذى ألفتة بين الرمادى والذهبى هو أساس الصورة. ولكن هذا بعينه هو ما يعجز أصدقائى عن إدراكه"^(٢).

فالنظرية الشكلية فى الفن ظهرت بوصفها احتجاجاً على هذا النوع من سوء الفهم لدى الجمهور الفنى، وكمحاوله لتعليم الناس تذوق التصوير والنحت المعاصرين. أى أن النزعة الشكلية دفاع نظرى عن الفن الحديث.

٢- النزعة الشكلية - نظرية "النقاء" الفنى والجمالى:

كان المفكران الشكليان البارزان. كلايف بل Clive Bell وروجر فراى Roger Fry ناقدين فنيين وجدا نفسيهما يكتبان لجمهور لم يكن يستطيع أو يريد تذوق أهم حركة فنية فى عصرهما. وقد وجدا أن الناس يبحثون فى الفن عن تصوير لموضوعات "الحياة الواقعية"، ويستجيبون للتصوير وكأنه هو "الحياة": "فإزاء العمل الفنى، يشعر الناس الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلاً، أو لا ينفعلون به

(١) انظر القسم الثانى من الفصل الثالث من قبل.

(٢) مقتبس فى كتاب جولد ووثر وتريفز المذكور من قبل، ص ٣٤٦ - ٣٤٧.

على الإطلاق. بالحيرة الشديدة. فهم أشبه بالأصم فى قاعة الموسيقى .. وهكذا يقرأون فى قوالب العمل أو أشكاله تلك الوقائع والأفكار التى يمكنهم أن يشعروا بالانفعالات إزاءها، ويحسون نحوها بالانفعالات التى يمكنهم الإحساس بها- وهى الانفعالات المألوفة فى الحياة .. فهم يعاملون .. اللوحة وكأنها صورة فوتوغرافية^(١). " فهم إذن يعجزون عن الشعور بالقيم المميزة والثمينة فى الفن. وهكذا أعلن "بل" شعار الحملة التى يتعين على أنصار الشكلية أن يشنوها: "هل نستطيع أن نحض الجماهير الغفيرة على أن تبحث فى الفن عن النشوة. لا عن التهذيب"^(٢). " ويتبع أنصار الشكلية استراتيجية جريئة. فهم يحاولون أن "يحضوا الجماهير الغفيرة" بإقناعها بأن ما تعده "فنا" ليس فى واقع الأمر فنا على الإطلاق. وبأن ما تعده تذوقا جماليا ليس إلا إفسادا للإدراك الجمالى الصحيح. فاللوحات التى تقتصر على تصوير موضوعات " الحياة الواقعية" وحوادثها ليست "فنا جميلا" بالمعنى الصحيح. وعندما يرى الناس فى التصوير مجرد تمثيل "للحياة الواقعية"، فإنهم يكونون عندئذ مفتقرين إلى التجربة الجمالية الأصلية. وعلى حين أن عامة الناس كانت تعتقد أن الفن الحديث ليس إلا تزييفا للفن أو طمسا لمعالمه، فإن "بل" وفراى" يتخذان الموقف المضاد: فالفن الحديث هو وحده الذى يمكن أن يسمى "فنا جميلا".

□ □ □

ويطلق بل اسم "التصوير الوصفى"، أى الفن غير الصحيح، على "اللوحات الشخصية ذات القيمة النفسية والتاريخية .. والصور التى تحكى حكايات وتوحى بمواقف، وجميع أنواع الرسوم التمثيلية"^(٣). " ففى هذه الأعمال "لا يكون ما يؤثر فىنا هو الأشكال أو القوالب، وإنما الأفكار أو المعلومات التى توحى بها أو تنقلها هذه القوالب"^(٤). " وتتوقف أهمية هذه الأعمال فى نظرنا على الاهتمام الذى نبديه

(١) "بل" : المرجع المذكور من قبل، ص ٢٩. وانظر أيضا، روجر فراى: "الإبصار والتصميم" ص ٧٠ - ٧١. , Vision and Design (N. Y., Brentano, nd.)

(٢) المرجع المذكور، ص ٢٦٥؛ وانظر بالمثل ص ٨١.

(٣) المرجع نفسه ص ١٧.

(٤) الموضوع نفسه.

بالشخص أو الحادثة التاريخية التى تصورها. ومن هنا فإن انتباهنا يتحول من التصوير إلى "الحياة الواقعية". ولا تكون قيمة التصوير عندئذ كامنة فى العمل ذاته. ويقول فراى إنه "بقدر ما يعتمد الفنان إلى الأفكار المتداعية للموضوعات التى يصورها، لا يكون عمله حرا خالصا تماما"^(١). "ولا ينكر بل أو فراى أن لهذه الأعمال أهمية "نفسية" كبيرة بالنسبة إلى المشاهد. ولكنهم يرون أن أمثال هذه الأعمال لا تشبه التصوير الحقيقى إلا سطحيا، من حيث أنها تستخدم الأصباغ والقماش. غير أنها ليست تصويرا حقيقيا : واستجابتنا لها لا بد أن تكون "غير نقية".

فما هو الفن الحقيقى إذن؟ إن المناقشة السابقة تمهد لنا طريق الإجابة. "فالفن الجميل" (وكلامنا الآن مقتصر على الفنون البصرية وحدها) يعرف بأنه "العناصر المميزة لوسيطى التصوير والنحت، منظمة فى أنموذج شكلى ذى قيمة جمالية". ويحدد فراى "عناصر التصميم" هذه بأنها الخط، والكتلة، والنور والظل، واللون"^(٢). فاللوحة أو النحت يكون عملا فنيا ترتبط هذه العناصر فيما بينها على نحو من شأنه أن يتصف العمل بما يسميه "بل"، فى عبارة أصبحت مشهورة: "بالشكل ذى الدلالة Significant Form"^(٣). "ويعرف بل " الشكل ذا الدلالة بالرجوع إلى التجربة الجمالية. فهو العلاقة الشكلية التى تثير فى المشاهد المنزه عن الغرض "انفعالا جماليا"^(٤) وهذا الانفعال من "تنوع فريد"، وهو مخالف تماما لانفعالات "الحياة". ولكى ندرك الشكل، وبالتالي نحس بهذا الانفعال. "لا نحتاج إلى أن نأتى معنا بشيء من الحياة، أو بمعرفة بأفكارها وشنونها، ولا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها .. وكل ما نحتاج إلى أن نأتى معنا به هو إحساس بالشكل واللون، ومعرفة بالمكان ذى الأبعاد الثلاثة"^(٥).

وأفضل سبيل، وربما السبيل الوحيد، إلى فهم نوع التجربة الجمالية التى يتحدث عنها هذان الرجلان هو قراءة تحليلاتهما الشكلية للوحات معينة، ولا سيما

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٤٢.

(٢) المرجع المذكور، ص ٣٣ - ٣٤.

(٣) المرجع المذكور، ص ٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٦ - ٧.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٥، ٢٧.

التحليلات التي كتبها فراى، الذى يعد واحدا من أقدر النقاد فى عصرنا. وقد اقتبسنا فى فصل سابق أنموذج لتحليله لإحدى اللوحات إلى "حركات إيقاعية" من الخطوط والمسطحات. وينبغى على الطالب أن يقرأ أعمالا نقدية أخرى لفراى. ولاسيما الأعمال الواردة فى كتابه "التحولات" Tarnsformations^(١). فطوال نقد فراى نراه يتحدث عن "الدراما التشكيلية" التي يخلقها التعامل والتوتر بين خطوط العمل وكتله. وهكذا يصف. فى أحد أعمال بوسان Poussin، الإيقاعات التي تخلقها حركات أذرع الشخصيات المصورة. التي "تلاعب فوق" "الحجوم" الثقيلة الصلبة و"عبرها"^(٢).

وبطبيعة الحال فإن أبرز سمات هذا النقد هو تجاهله التام للموضوع التصويرى. ولكن من الواضح أن قدرا ضئيلا جدا من الفن الغربى هو الذى بلغ من التجريد الكامل أو "اللاموضوعية" التامة ما بلغته المدارس "بعد الانطباعية". ففى الماضى (بل فى الحاضر أيضا. كما هى الحال عند روى Rouault) كان المصورون الكبار يعرضون مناظر طبيعية أو أحداثا دينية أو مناظر منزلية. فهل يأبى الشكليون باسم "الفن" على القدر الأكبر من التصوير الغربى؟ إنهم يبدون أحيانا كأنهم يودون أن يقصروا مجال الفن على ما بعد الانطباعية، وعلى الفن البيزنطى فى القرن السادس، وعلى الفن البدائى، كفن أفريقيا أو بولينيزيا، الذى يتميز "بافتقاره إلى التمثيل"، وبقوابله أو "أشكاله الرفيعة التأثير"^(٣).

غير أن الشكليين لا يتطرفون إلى هذا الحد. فهم يرون أن العمل التمثيلى يمكن أن يكون عملا "فنيا" إذا كان ينطوى أيضا على قيم شكلية وتشكيلية. ولكى نحدد إن كانت له "صورة أو قالب ذو دلالة"، ينبغى أن نتجاهل الموضوع المصور أو ننظر عبره". وهكذا يقول "بل" عن تصوير إبشتين Epstein للمسيح: "ليست هناك أدنى أهمية لكون هذا التمثال، منظورا إليه على أنه عمل فنى، يصور يسوع المسيح

(١) روجر فراى: "التحولات" الناشر: (Brantano. N. Y.).

(٢) المرجع نفسه: ص ١٩.

(٣) "الفن Art"، ص ٢٣؛ وانظر أيضا ص ١٣٠.

أو جون سميث^(١). "كما يقول "بل" في موضوع آخر: "إذا كان لشكل تمثيلي قيمة. فإنه يعد شكلا لا تمثيلا. فالعنصر التمثيلي في العمل الفني قد يكون ضارا أو لا يكون؛ غير أنه دائما خارج عن الموضوع"^(٢). وهكذا فعندما يصور الناس أو الموضوعات في لوحة "فإننا سنعاملهم كأنهم لا يمثلون أى شئ"^(٣). "فمن الواجب النظر إليهم على أنهم أنموذج من الخطوط والكتل والألوان (ولتلاحظ مرة أخرى التقارب مع الفن الحديث).

ولكن حتى هذا الموقف ذاته يبدو مقيدا أكثر مما ينبغي في نظر معظم الناس. فهل ينبغي أن نتخلى عن اهتمامنا بالموضوع من أجل تذوق الشكل. ألا نستطيع أن نستجيب للدلالة الانفعالية أو التخيلية لموضوع ديني، كصلب المسيح، أو لمنظر طبيعي، أو منزل هولندي، بالإضافة إلى تصميم العمل؟ كان "فراي" يقول أحيانا، ولا سيما في كتاباته الأولى، إننا نستطيع بالفعل أن نفعل ذلك. وتكون مثل هذه التجربة ممكنة عندما يحدث تكامل أو اندماج بين الانفعالات التي تثيرها "الفكرة الدرامية" وتلك التي تثيرها "التصميم التشكيلي"، أى عندما يعبر الموضوع عن الجدة والوقار ويكون الشكل مكتلا ضخما (massive). ولكن فراي أخذ يؤكد على نحو متزايد، في كتاباته المتأخرة، أن مثل هذا الاندماج لا يحدث^(٤). وقد حاول فراي أن يثبت، في أعمق تحليل قام به لهذا الموضوع، أن هناك ما يشبه العلاقة العكسية بين القيم "التشكيلية" والقيم "النفسية" للتصوير. فهو يلاحظ من جهة أن لوحة "المسيح يحمل الصليب" لبرويجل Breughel هي "إبداع نفسي عظيم. ولكن من الواضح في جميع مواضع هذه اللوحة أن برويجل قد أخضع الاعتبار التشكيلي للاعتبارات النفسية. فهي في رأيي ضئيلة القيمة تماما، عاجزة عن التعبير، إذا ما نظر إليها بوصفها إبداعا تشكليا"^(٥). ومن وجهة أخرى

(١) كلايف بل: منذ سيزان (N. Y., Harcourt, Brace, 1922) P. 94. (ملحوظة للمترجم: يطلق اسم "جون سميث" على أى شخص مجهول أو نكرة أو ما يبادل "فلان الفلاني" في لغتنا العامية).

(٢) "الفن"، ص ٢٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٢٥.

(٤) "الإبصار والتصميم Vision and Design" ص ٣٠١؛ ولكن قارن ص ٣٦٨، ٣٥.

(٥) "التحولات"، ص ١٥.

فإن لوحة بوسان: "يوليسيز يكتشف أخيل" سخيفة إذا ما نظر إليها على أنها تمثل قصة معينة: ولكنها رائعة إذا ما نظر إليها على أنها تركيب شكلي. بل إن هذا "الدمج" نادرا ما يتحقق عند رمبرانت ذاته: "فكيف نستطيع أن نحتفظ بانتباهنا مركزا بدرجة متساوية على العالم غير المكاني للكيانات والعلاقات النفسية، وعلى إدراك العلاقات المكانية"^(١)؟

* * *

كنا حتى الآن نبحث في النزعة الشكلية بوصفها نظرية في الفنون البصرية وحدها. فهل يمكن الامتداد بها بحيث تضم الفنون جميعا؟

لنبدأ بأن نلاحظ أن الشكليين كثيرا ما يستخدمون لفظ "الأدبي" لوصف التصوير الراوى أو التاريخي: أى نوع التصوير الذى لا يعدونه فنا حقيقيا. والأدب لا يستخدم الألفاظ بوصفها موضوعات لها أهمية فى ذاتها، كالخطوط فى تصميم تجريدى. فنحن لا نقرأ الرواية لمجرد رؤية أشكال الألفاظ على الصفحات أو سماع أصواتها عندما تنطق، بل إن للكلمات "معنى"، أى أنها تدل على شئ، خارج عنها، قد يكون حوادث أو أشياء. وما يعنينا هو ما تدل عليه الألفاظ. وعلى ذلك فليست للأدب دلالة كامنة، منطوية على ذاتها، وإنما هو يتجه بنا نحو مواقف "واقعية" من نوع ما، حتى عندما يكون تخيليا - كما هى الحال فى المحن التى مر بها أوليفر تويست، ما إلى ذلك.

وعلى هذا الأساس يقول "بل" إن الأدب لا يكون "أبدأ" فنا خالصا^(٢). وتدوqنا حتى للشعر العظيم ينبغى أن يكون "غير نقى"، لأن "الشكل يكون مثقلا بمضمون عقلى، وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وتركز عليها"^(٣). ويقبل "بل" دون مواربة النتيجة القائلة إن النزعة الشكلية لا تستطيع تفسير القيمة التى يجدها الناس فى الأدب، والتى يعترف هو ذاته بأنها عظيمة جدا. فلما كان الأدب، كما يقول، لا يستخدم "شكلا مجردا"، فإنه "فن يختلف كل الاختلاف"^(٤).

(١) المرجع نفسه، ص ٢٢؛ وانظر أيضا ص ٢٧ وما يليها.

(٢) "الفن"، ص ١٥٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥٨.

الاختلاف^(١). "عن التصوير . ومن ثم فإن الواجب أن تعترف النظرية الجمالية بالفوارق التي لا يمكن إزالتها بين مختلف الفنون^(٢). أما "فراى" فيرى أن نظريته لا يمكن أن تصدق على الفنون جميعا. إذ أن أهم ما فى أى عمل فنى هو بناؤه الشكلى. ففى التصوير لا نستجيب للون الواحد منعزلا وإنما نستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان. وبالمثل فإن المهم فى التراجيديا ليس "الشدة الانفعالية للحوادث المصورة. وإنما الإحساس الحى بحتمية وقوعها^(٣)". وقد يبدو هذا أمرا غريبا، ولكن لتتوقف لحظة لنفكر فيما يقوله فراى. أليس للتراجيديا ما أطلق عليه مفكر شكلى متأخر اسم "القوام Shape"^(٤)؟ إن هناك نمطا من التوترات ينبثق من عدد لا حصر له من الحوادث التى تبدو أول الأمر مفتقرة إلى التنظيم والتحدد. ويعمل هذا النمط على دفعنا قدما، وأخيرا يضيق حتى يصل إلى النهاية المحتومة. فهل يمكن أن تكون الحوادث المصورة على نفس هذا القدر من الحيوية والتأثير لو لم يكن لها هذا النمط الشكلى؟ من الجدير بالملاحظة أن رأى فراى هذا قد استغل فى الدراسات النقدية التى أجريت فى الآونة الأخيرة للشكل فى الدراما، والرواية والشعر. ومع ذلك ينبغى أن نعترف بأن الأدب ليس مما يسهل تحليله على أساس "الشكل" وحده.

ولكن على حين أن الأدب يثير صعوبات أمام الشكليين، فإن الموسيقى لا تثير أية إشكالات كهذه. وقد شبه بل وفراى الموسيقى مرارا بالفن الموسيقى "النقى أو الخالص"، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يلجأ فراى فى كثير من الأحيان، خلال نقده، إلى استخدام الألفاظ مستمدة من لغة الموسيقى - "كالإيقاع" و"التوافق" وغيرهما. ذلك لأن الشكليين ينظرون إلى الموسيقى على أنها الفن "الخالص" بالمعنى الصحيح. وهم فى ذلك يواصلون الأخذ بنفس الاعتقاد الذى ظل يجد له أنصارا طوال القرن التاسع عشر، والذى تلخصه عبارة وولتر باتر المشهورة: "كل فن يهفو على

(١) كلايف بل: "اختلاف" الأدب.

The "Difference of Literature (New Republic, 33, 1922) P. 18.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٨.

(٣) التحولات، ص ١٠.

(٤) ف.أ. هاليداي: "خمس فنون" ص ٢٩

F. E Halliday: "Five Arts" (London, Duckworth, 1946).

الدوام إلى حالة الموسيقى". فالموسيقى لا "تحاكي" موضوعات ولا "تروى قصة"؛ بل هي لا تستطيع أن تفعل ذلك؛ إذ أن الوسيط الذى تستخدمه، على خلاف وسيط التصوير أو الأدب، لا يسمح لها بذلك. فمن الضروري إذن أن يكون قوامها ترتيبات شكلية من العناصر التى يتألف منها وسيطها - وهى الأنغام - والعمدة الصوتية. الخ - تماماً كما يقول التعريف الشكلى للفن؛ والمتلقى الجمالى يستجيب للأصوات المشكلة ذاتها، دون أن تحول انتباهه أية دلالة تصويرية أو تمثيلية. وقد يحاول المستمع "غير النقى" أن يجد فى الموسيقى "انفعالات بشرية من الرعب والغموض. والحب والكراهية"، ولكنه يكون عندئذ - على حد تعبير "بل" - قد "تهاوى" من القمم العليا للنشوة الجمالية إلى السفوح الراكدة المأمونة للبشرية الدافئة^(١).

وبرغم أن الموسيقى، كما واضح. هى "أنقى" الفنون، فمن الطريف أن نرى كيف اضطر الناقد الموسيقى الشكلى، إدوارد هانسليك Eduard Hanslick قبل نصف قرن من عهد بل وفراى، إلى أن يكافح ضد التذوق "غير الخالص" للموسيقى. فهو بدوره يتحدى الذوق السائد لجمهور الفن، ويلجأ فى ذلك إلى حجج تدهشنا موازاتها الدقيقة لحجج بل وفراى. فهو يقول إن الموسيقى "كل متكامل قائم بنفسه"، لا يرتبط على الإطلاق "بحقائق العالم الخارجى"^(٢). إن جمال القطعة الموسيقية على التخصيص - أى أنه يمكن فى تجمعات الأصوات الموسيقية، ويستقل تماماً عن جميع الأفكار الدخيلة، والخارجة عن نطاق الموسيقى^(٣). "ومن هنا فإن من واجب المستمع أن يركز انتباهه على المسار الشكلى وطريقة التصرف فى "الصوت والحركة". ويشير بل، فى مجال الفنون البصرية، إلى أن أولئك الذين يفتقرون إلى هذا الوعى المميز للشكل يمكنهم على الأقل أن يهتموا بالموضوع المصور، أى بما يتعلق به التصوير. هؤلاء الناس لن يتذكروا من اللوحة بعد أن يروها سوى موضوعها^(٤). (وربما رغب القارىء فى أن يمتحن نفسه فى هذا الصدد). أما فى

(١) "الفن"، ص ٣٢؛ "الإبصار والتصميم"، ص ٢١٨؛ "خمس فنون"، ص ٢٥.

(٢) إدوارد هانسليك "الجميل فى الموسيقى" ص ٦٨، ١٧٢.

"The Beautiful in Music", Trans. Cohen (London, Novello, 1891).

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢.

(٤) الفن، ص ٣٠.

الموسيقى. فنظرا إلى عدم وجود موضوع كهذا، فإن مثل هذا المخرج مستحيل. ولكن هناك. كما يقول هانسليك. وسيلة أخرى يستطيع بها السامع غير المدرب أن يخرج الموسيقى وأن يفوت قيمتها على نفسه - تلك هي أن يستخدم الموسيقى وسيلة لإثارة انفعالات سطحية مبهجة. فبدلا من أن يفهم البناء المحدد للموسيقى. يستخدمها في إثارة حالة نفسية سارة. خاملة إلى حد ما. (ونستطيع أن نتصور ذلك إذا تذكرنا "الخلفية" الموسيقية التي تثير حالة نفسية معينة. والتي نسمع في المطاعم. وأحيانا في المصانع. وهي أماكن يكون الانتباه فيها مركزا على شيء غير الموسيقى). ويقول هانسليك بازدرء إنه. في نظر هذا المستمع. "يبيع السيجار الجيد .. أو الحمام الدافئ .. نفس المتعة التي تبعثها سيمفونية"^(١). ونظرا إلى أنه لم يستمع إلى الموسيقى بحق، فإنه لن يستخلص منها "انطبعا محددا باقيا" عن القطعة الموسيقية الخاصة، بل سيستخلص "التأثير اللاحق الغامض لشاعره"^(٢). فحسب.

إن من معايير أهمية أية نظرية، ارتباطها بتجربة المرء الشخصية (وإن لم يكن هذا هو المعيار الوحيد). فهل تؤدي النظرية إلى إثارة أسئلة عن تجربتك لم تخطر ببالك من قبل، أو لم تشعر بها إلا شعورا ضئيلا، أو استبعدتها جانبا؟ إن على القارئ أن يقرر بنفسه إن كان الهجوم الذي وجهه هانسليك قد مس وترا حساسا في تجربته الموسيقية الخاصة.

٣- التحليل النقدي للنزعة الشكلية:

سبق أن وصفت النزعة الشكلية بأنها حملة تهدف إلى تربية الذوق. وربما كان أول ما ينبغي أن يقال، عندما ننتقل إلى القيام بتقدير نقدي لهذه النظرية، هو أن الحملة قد نجحت. فقد ترتب على العمل التبشيري الذي قام به "بل وفراي"، أن أصبح أناس كثيرون يفهمون طبيعة الفن الحديث وقيمه، ولم يعودوا يعدونه شاذا أو مضحكا، بل إنهم ألقوا عن العادات الإدراكية التي تأصلت في النفوس نتيجة لتأمل الفن التقليدي، وبالتالي أصبحوا يدركون حيوية الفنانين "بعد الانطباعيين" ويتذوقونها. ولقد قال فراي، في عبارة تجمع بين التواضع الشخصي

(١) المرجع المذكور، ص ١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

والميل الإنجليزى إلى الابتعاد عن المبالغة. إنه قد ترتب على جهوده وجهود غيره أن "أصبح يوجد فى الأوساط المثقفة اليوم اتجاه أذكى إلى حد ما من ذلك الذى كان سائدا فى القرن الماضى"^(١). ومن المؤكد أنه مازال هناك الكثير مما ينبغى عمله. ولكن الفن الحديث، الذى كان فى وقت ما موضوعا لاحتقار وسخرية الجميع فيما عدا القلة النادرة. قد أصبح اليوم يركز على أرض ثابتة. بل إن أولئك الذين يعترفون بجهلهم به، يمتدحونه عن طريق إبداء إعجابهم بالإعلانات، وتصميمات المجلات والأثاث المنزلى: التى استعارت كلها الكثير من التصوير والنحت الحديثين.

• • •

غير أن تأثير أية نظرية ليس دليلا على صحتها. ألا يمكن أن يكون للنظرية تأثير قوى على الرغم من كونها باطلة إن متناقضة منطقيا؟ الواقع أن بعض نقاد النزعة الشكلية قد عزوا انتشارها إلى مزيج من الميل إلى التحذلق - إذ أن من يستطيعون تذوق الفن الحديث أو الكلام عنه على الأقل، يثبتون أنهم ليسوا من "البسطاء" - والتعبيرات المبالغة فى الادعاء، مثل "الشكل ذى الدلالة". ويطلق الأستاذ دوкас Ducasse على الشكليين اسم "المدمنين" الذين أصبحوا "حالات ميئوسا منها، يعتقدون - على عكس الواقع - أنهم هم العارفون المزودون بالتنوع الوحيد الصحيح من البصيرة الجمالية، أو هم وحدهم السالكون فى هذا المضمار. ومن سوء الحظ أن هناك أيضا من يؤمنون بأن هؤلاء يتصفون بهذا الوصف، وأولئك هم السذج الذين يروهم ويخيفهم الكلام المعقد عن الفن إلى حد أنهم لا يجرون على الاعتراف بأن نفوسهم الجمالية هى نفوسهم الخاصة"^(٢).

غير أن من القسوة والخطأ أن ننبد الشكليين على هذا النحو. فعندما تقرأ الأعمال النقدية التى كتبها فراى، بما فيها من أوصاف شديدة الحساسية والرفاهية للقيم الشكلية للفن، ولا يمكنك أن تشك فى أنه ينقل إليك تجربة شخصية أحس بها إحساسا عميقا. وقد كتب السير كينث كلارك Sir Kenneth Clerk، وهو ذاته ناقد مشهور، يقول:

(١) الأبصار والتصميم، ص ٢٨٦.

(٢) فلسفة الفن، ص ٢١٩.

”لكم حدث، وأنا أتأمل صورة فى صحبتہ (يقصد فراى). أن استمتعت بوجه بديع. أو حركة ساحرة. أو ترابط ممتع .. وعندما أتلفت إلى صاحبى أجده يتململ ويتذمر من افتقارها إلى الإحكام الشكلى^(١).”

وفضلا عن ذلك فلدينا شواهد مؤيدة مستمدة ممن يستمعون إلى الموسيقى بنفس الطريقة التى كان فراى ينظر بها إلى التصوير. فتجربتهم مشابهة لتجربته إلى حد بعيد. ذلك لأنهم يجدون فى الموسيقى ”مجموعات متناسقة معماريا من العلاقات الضوئية^(٢).” والحق أن تذوق طريقة التنظيم الشكلى للوسيط الفنى، دون اعتبار للأمور الخارجة عن مجال التصوير أو الموسيقى. هو تجربة جمالية حقيقة أصيلة. وقد يبدو الحديث عن هذه التجربة غامضا أو متخذلقا فى نظر أولئك الذين يقبلون على الفن بطريقة مختلفة كل الاختلاف. وأنى لأذكر أن طالبا قد سأل بشىء من الحدة، أثناء مناقشة دارت حول المذهب الشكلى:

”ولكن إذا لم تكن تسمع قصة فى الموسيقى، فما الذى يمكن سماعه فيها؟ إن على من ينظرون إلى الفن على هذا النحو واجبا ضروريا، هو أن يحاولوا أن يفهموا ويقدرُوا ما يقوله الشكليون.

والأهم من ذلك أن موقف فراى مثمر فى النقد الفنى. فهو يبرز ما ينطوى عليه العمل، ويلقى عليه ضوا. ولو قرأت أحد انتقادات فراى لصورة معينة، ثم نظرت لهذه الصورة، لوجدت أن القيم التشكيلية والتصميمية التى وصفها موجودة فى العمل. وفضلا عن ذلك فإن أسلوبه فى النقد لا ينطبق على فن ما بعد الانطباعية وحده. فمن الجدير بالملاحظة أن النقد الذى يسير فى اتجاه النزعة الشكلية أخذ ينطبق فى الآونة الأخيرة على الفن التقليدى بدوره، أسفر فى هذا الميدان عن نتائج طيبة، إذ كشف عن قيم عجزت نظرية ”المحاكاة“ وغيرها من طرق النقد عن إدراكها. ولما كانت صحة أية نظرية فى الفن تتوقف إلى حد بعيد على فائدتها فى تحليل أعمال خاصة، فإن النزعة الشكلية تصبح لها فى هذا الصدد مكانة رفيعة.

• • •

(١) مقدمة كتاب ”المحاضرات الأخيرة“ لروجر فراى

”Lect Lectures” (N. Y., Macmillan, 1939) PP. XVI – XVII.

(٢) فيرنن لى: أنواع من التجربة الموسيقية

Vernon Lec: ”Varieties of Mussical Experience”. In ”Vivas & Krieger”, op. cit, p. 302.

فلنتقل الآن من النقد الإيجابي إلى النقد السلبي للنزعة الشكلية.

١- أول نقد يوجه إلى الهيكل المنطقي للنظرية الشكلية. فهو يشير إلى عيوب التعريفات الأساسية للنظرية. كما عرضها "بل". ولعلك تذكر أن هذا الأخير يقول إن "الفن" يعرف على أساس وجود "شكل ذي دلالة" في الموضوعات. ولكن إذا شئنا أن تكون لهذا التعريف قيمة معرفية، فلا بد من إيضاح معنى "الشكل ذي الدلالة". وإلا لكان هذا التعبير فارغا في أساسه. وبالتالي يصبح التعريف كله فارغا بدوره. فعندئذ يبدو كأنه تعبير ذو معنى، مع أنه في واقع الأمر لا ينبئنا بشيء.

إن "بل" لا يقدم تحليلا مرضيا لمعنى "الشكل ذي الدلالة". ولكن من الواضح أنه لا ينظر إلى الشكل ذي الدلالة على أنه سمة موضوعية خالصة للعمل، وإنما هو يتصوره في علاقته بالمشاهد - أي أن "الشكل ذا الدلالة" هو نمط الخطوط والألوان الذي يثير "انفعالا جماليا". وهذا هو أقرب موقف يتخذه بل نحو تعريف هذا اللفظ. ولكن كل ما يؤدي إليه ذلك هو أنه ينتقل بمشكلتنا خطوة إلى الوراء. فما هو "الانفعال الجمالي؟" لقد رأينا أن "بل" يعتقد أنه انفعال مختلف كل الاختلاف عن انفعالات "الحياة الواقعية". ومع ذلك فإن هذا موقف سلبي بحت. فليس يكفي أن يقال عن الله إنه ليس بشرا، أو عن السمكة إنها ليست من الثدييات. فإذا لم يقدم إلينا وصف تجريبي واضح "للانفعال الجمالي"، فلن نستطيع أن نعرف كيف نستخدم النظرية ونختبرها، بل لن نستطيع أن نعرف ما تقوله النظرية. ولكن آخر ما نستخلصه من "بل" هو أن ثمة دور منطقي (أو حلقة مفرغة) في التعريفات الأساسية للنظرية - إذ يعرف الشكل ذو الدلالة "بالإشارة إلى "الانفعال الجمالي"، والعكس بالعكس.

والأسوأ من ذلك أن الدائرة (أو الحلقة) ضيقة جدا، إن جاز هذا التعبير "الشكل ذو الدلالة" و "الانفعال الجمالي" يتركان دون تحليل، ولا تقدم معايير للاهتمام إليها تجريبيا. ومن الوسائل التي يمكن بها الخروج عن هذه الحلقة - وهي وسيلة متاحة لبعض النظريات - تعريف لفظ عن طريق مفاهيم مأخوذة من نظريات أخرى أو مجالات أخرى للبحث. وعلى هذا النحو تتحرك النظرية خارج دائرة ألفاظها الخاصة. مثال ذلك أن العلوم والسياسية قد تعرف ألفاظها الرئيسية عن

طريق مفاهيم مستمدة من علم الاجتماع. والاقتصاد، وعلم النفس، الخ. غير أن النزعة الشكلية لا تستطيع أن تفعل ذلك: فهي تسدّ أمام نفسها هذا الطريق بتأكيدها أن المعطيات التي تتعامل معها تنتمي كليةً إلى ميدان واحد فحسب من ميادين التجربة - هو الفن والتذوق "الخالص" - وبالتالي لا يمكن أن تُفهم بأية مفاهيم فيما عدا مفاهيمها الخاصة. لا جدال في أن نوع الفن والتجربة الجمالية التي ينصب عليها اهتمام الكشليين موجودان. وهما ظواهر حقيقة أصلية. ومع ذلك فإن النظرية التي تسعى إلى تفسير طبيعتهما، في الخطوة الأولى الحاسمة التي تتخذها، تنتهي إلى طريق مسدود محوط بالغموض.

ويبذل "بل" محاولة واحدة^(١). "لتوسيع" الدائرة بتقديم تفسير "للشكل ذي الدلالة". فهو يقترح - وإن كان يفعل ذلك بطريقة غير قاطعة - أن يكون هذا الشكل "معبراً عن انفعال مبدعه"^(٢). ولكن هذه محاولة يتضح أنها تهدم نفسها بنفسها. ذلك لأنه يرى أيضاً أن "الشكل ذا الدلالة" يمكن أن يتمثل في الطبيعة، أي في موضوعات غير فنية^(٣). فإن صح هذا: أمكن حدوث الشكل ذي الدلالة دون أن يكون "معبراً عن انفعال مبدعه"، إذ لا يوجد مثل هذا المبدع في الطبيعة. فالتعبير الانفعالي لا يمكن أن يكون جزءاً من معنى "الشكل ذي الدلالة"، لأن ما هو جزء من لفظ ينبغي أن يتمثل في أي شيء يدل عليه اللفظ. وهكذا يظل معنى "الشكل ذي الدلالة" مفتقراً إلى الوضوح.

٢- هذه الصعوبات المنطقية تثير إشكالات أمام النزعة الشكلية من حيث هي نظرية في النقد الفني. ولقد رأينا أن فراى أحرز نجاحاً كبيراً في القيام بتحليلات لأعمال محددة. ولكن هذا وحده لا يكفي بالنسبة إلى نظرية في النقد. فلا بد أن تقدم هذه النظرية معاني محددة المعالم لما هو "جيد" و"رديء" في ميدان الفن - أعني ما هو "جميل" و"قبيح" - حتى يمكن تطبيق هذه الألفاظ بطريقة واضحة مفهومة. وإلا عجزنا - ببساطة - عن فهم ما يعنيه الناقد عندما يستخدم هذه الألفاظ التقويمية. كما ينبغي أن نعرفنا النظريات بالمبررات التي يستطيع الناقد

(١) سوف نعرض بعد قليل محاولة أخرى. انظر ص ٢٢٦-٢٢٧ فيما بعد.

(٢) "الفن"، ص ٤٩؛ وانظر ص ٦١-٦٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ١١٣؛ وانظر أيضاً ص ٥٣.

الالتجاء إليها تأييدا لرأيه فى أن هذا العمل "جيد" أو فى أنه "أفضل" من عمل آخر. فإذا لم تكن هناك مبررات صحيحة كهذه. فقد يكون نقده مبنيا على الهوى أو شخصا فحسب. أى أنه لا يعدو عندئذ أن يكون تعبيراً مثل "أنا أحب هذا". ولكنه تعبير يتخذ طابعا معقدا. وحينئذ يكون حكمه التقويمى مفتقرا إلى السلطة: ولا يستطيع أن يطالبنا بشىء.

ومع ذلك. فى هذه المسائل كلها. تخفق النزعة الشكلية .

إن "وظيفة الناقد" فى رأى بل" هى أن يبين كيف تكون "سمات الخط واللون وعلاقتها رقيقة .. أو معيبة"^(١). ولكن كيف يستطيع الناقد أن يفعل ذلك. تبعا لنظرية "بل" الخاصة؟ إن اللوحة تكون "رقيقة" عندما يكون لها "شكل ذو دلالة". ومع ذلك فإن هذه العبارة الرئيسية لا يوجد لها: كما رأينا الآن، معنى واضح. ويعترف فراى نفسه بأنه لا يستطيع تفسير معناها"^(٢). وعلى ذلك فإن النظرية لا تقدم معيارا يمكن تطبيقه للتمييز بين الفن الجيد والردىء. فمن المؤكد أنه ليست كل العلاقات الشكلية للخط واللون ذات قيمة فنية. وكثيرا ما يأبى فراى أن يعزو قيمة "تشكيلية" إلى أعمال معينة، كما فى النماذج التى أوردناها من قبل لنقده. ومع ذلك فإن النزعة التشكيلية لا تقدم طريقة يمكن تطبيقها لتحليل الأعمال الفنية على نحو يتيح ملاحظة ووصف وجود القيمة أو غيابها فيها. وهناك صعوبة أخرى ترتبط بهذه الصعوبة، فالنزعة الشكلية تعرف "الفن" على أساس "الشكل ذى الدلالة"، والشكل ذو الدلالة له دائما قيمة جمالية. وعلى ذلك فإن كل الأعمال التى يصح أن يطلق عليها اسم "الفن"، تبعا لهذا التعريف، "جيدة". ولا يمكن أن يكون ثمة موضوع يجمع بين كونه "فنيا" و"رديثا" معا. فإن كان يفتقر إلى "الشكل"، لم يكن "فنا" فحسب، وفى هذا شىء من المفارقة - إذ أننا نتحدث عادة عن عمل فنى "متوسط القيمة" أو "ضئيل القيمة". ولكن الصعوبة الكبرى لا يمكن فى هذه المفارقة. ذلك لأن رغبتنا فى وصف الموضوع الذى يفتقر إلى الشكل ذى الدلالة بأنه "فن ردىء" أو "لا فن" هى مسألة لفظية. والمسألة الأساسية هى مسألة الواقع - أعنى:

(١) المرجع نفسه، ص ١٦٩.

(٢) الابصار والتصميم، ص ٣٠١ - ٣٠٢.

ما الذى يتسم به تركيب الصورة أو العمل النحتى . ويجعله جيدا . ويميزه تبعا لذلك عن الموضوعات الأخرى التى لا تتسم "بالشكل"؛

إن بل وفرأى يذهبان فى مواضع متعددة من كتاباتهما إلى أن العمل يتسم بالشكل ذى الدلالة إذا كان يثير فى المشاهد المنزه عن الغرض "انفعالا جماليا". وهكذا يكتب "بل" قائلا: "عندما أقول أن الرسم ردىء . أعنى أننى لا أتاثر بهيكل الأشكال التى تؤلف العمل الفنى"^(١). "وفى استطاعتك أن تدرك بسهولة النتائج الضارة لهذا الرأى . فإذا كانت الانفعالات الشخصية هى معيار القيمة . ومعاييرها الوحيد ، لوجدنا أنفسنا إزاء تعدد لا ينتهى من الحاكم النقدية . فلما كان العمل الفنى الواحد يمكن أن "يؤثر" فى الناس المختلفين على أنحاء متباينة تماما . وفى بعض الأحيان لا يؤثر فيهم على الإطلاق . فإنه يكون من محاسن الصدق أن يتفقوا على أى شىء . غير أن هذا ليس أهم اعتراض . فليس هدف النقد هو الوصول إلى اتفاق فحسب ، وإنما المهم ، سواء اتفقنا أو لم نتفق . هو أن نكون قادرين على تقديم مبررات ندافع بها عن أحكامنا . فليس يكفى أن نطلق العنان لعبارات متعلقة بحياتنا الخاصة ، تدل على الطريقة التى نشعر بها . إذ أننا لو فعلنا ذلك ، لما كان لأى حكم من الصحة ما يزيد أو ينقص عما لأى حكم آخر . بحيث أننا ، عندما نتبادل الآراء النقدية ، نكون أشبه بالأطفال حين يتصايحون : "إنها هكذا" ! - "إنها ليست هكذا" ! ويظلون يكررون ذلك إلى ما لا نهاية وليس فى استطاعتنا أن نخرج من هذا الطريق المسدود إلا إذا تمكنا من الإشارة إلى سمات معينة فى العمل ذاته ، وإثبات أنها تجعل العمل جيدا بحق . فعلى هذا النحو وحده نستطيع أن تثبت أن استجابتنا الانفعالية لها ما يبررها ، وإن العمل يستحق موافقتنا وتقديرنا . ولكن النزعة الشكلية . كما رأينا من قبل ، لا تبين للناقد كيف يستطيع أن يفعل ذلك .

وهكذا فإن النزعة الشكلية ، من حيث هى نظرية فى النقد ، تؤدى إلى اللامعقولية والعقم . فلا عجب إذن أن نجد "بل" يقول ، بناء على نظريته : "ليس أمام الناقد ما يفعله ، إزاء العمل الفنى ، أكثر من أن يقفز طربا"^(٢) . والواقع أن الممارسة

(١) "الفن" ، ص ٢٢٢ .

(٢) "مهندسيزان" Since Cezanne ص ١٥٨ ؛ وانظر أيضا ص ١٠٠ .

العملية للنقد لدى بل وفراى، أعنى انتقاداتهما للفن "بعد الانطباعى"، كانت سليمة مفيدة، لأنها لفتت الأنظار إلى سمات فى العمل كان الكثيرون يتجاهلون لها أو يسيئون فهمها. ولأنها وصفت هذه السمات بحماسة وبطريقة بارعة. غير أن نظريتهما النقدية ليست على مستوى ممارستهما للنقد^(١). فهى لا توضح مصطلحاتها الرئيسية، ولا تقدم معايير موضوعية للتقدير، تؤدى إلى مأزق من الفوضى النقدية. وأسوأ المفارقات هو أن الرأى النقدى لأى شخص سيكون، فى هذه الفوضى، معادلا فى قيمته لرأى أى شخص آخر. ومن المؤكد أن هذه نتيجة لا يود أن يقبلها بل وفراى، اللذان اتهمهما الكثيرون بالتحذلق. واللذان كانا يتحدثان باستخفاف عن "الجماهير الغفيرة"، "والإنسان العادى".

٣- رأينا الآن أن للنزعة الشكلية استبصارات أصيلة هامة، ولكننا رأينا فى الوقت ذاته أن صياغتها لهذا الاستبصارات فيما يفترض أنه متماسكة، هى صياغة تشوبها عيوب كثيرة. الواقع أن النزعة الشكلية ليست هى وحدها النظرية التى توصلت إلى حقائق هامة، ولكنها وجدت من العسير التعبير عن هذه الحقائق بطريقة منهجية من خلال مصطلحات عقلية دقيقة. "فلاستبصار"، كما لاحظ الفيلسوف وليم جيمس، كثيرا ما يسبق "البرهان" ويتجاوز نطاقه.

فلنترك الآن جانبا عيوب النزعة الشكلية من حيث هى مذهب نظرى، أو بوصفها أساسا للنقد الفنى، ولنبحث بطريقة نقدية فى الفكرتين المتلازميتين اللتين لا تقوم للنزعة الشكلية قائمة بدونهما - وهما أن الفن الجميل هو فى أساسه تنظيم شكلى للوسيط، وأن التجربة الجمالية لا تعدو أن تكون التذوق المنزه عن الغرض لهذه الأشكال. وسيكون موقفى العام إزاء النظرية الشكلية هو نفس الموقف الذى اتخذ إزاء نظريات فلسفية أخرى، وهو أنها "على صواب فيما تؤكد، وعلى خطأ فيما تنكره". فتصورها للفن والتجربة الجمالية هو، فى حدوده الخاصة، تصور مشروع وهام، غير أنه محدود. فليس للنزعة الشكلية الحق "فيما تنكره" - أعنى

(١) كتب فراى فى رسالة له يقول: "أن تحليلاتى للخطوط الشكلية، والتعاقبات، والإيقاعات، إلخ، ليست إلا عوامل تساعد الشخص غير الخبير على تأمل الشكل - فهى لا تفسر" - مقتبس من كتاب فرجينيا وولف :

"روجر فراى: سيرته" ص. ٢٢٠

Virginia Woolf: "Roger Fry, ABiography". (N.Y., Harcourt, Brace, 1940). Radef

فى استبعادها لكثير مما يعد فنيا فى العادة. وتضييقها الشديد لنطاق التجربة الجمالية.

□ □ □

فلنبداً بأن نتساءل عن السبب الذى يدعو الشكليين إلى تضييق الفن والتذوق "الخالص" إلى هذا الحد الشديد. فلماذا كانوا على استعداد لاستخلاص النتيجة القائلة إن قدرا كبيرا من التصوير والنحت الغربى. ومعظم ما يعد عادة "استمتعا جماليا"، ينبغى أن يستبعد على أساس تعريفاتهم؟

إن آراءهم تركز آخر الأمر. كما رأينا أكثر من مرة. على تجربة "الانفعال الجمالى". فتبعا لكون المدرك يشعر "بانفعال جمالى خالص". يتحدد ما إذا كان الموضوع له "شكل" وبل يتحدد نفس معنى "الشكل" فى الفن. وهم يرون أن هذه التجربة. التى هى نوع التجربة الوحيد الذى يعدون جماليا بحق، لا يمكن ممارستها إلا إذا كان المشاهد يدرك شكلا مجردا. فلماذا؟ لأنه إذا كان يدرك عملا تمثيليا. فإنه سيرجع أشكاله إلى العالم الذى أتت منه^(١). "وعندئذ يكون قد "استخدم الفن أداة لانفعالات الحياة"^(٢). وعلى ذلك فمن الواجب أن نتجاهل الموضوع التمثيلى، أو ننظر إليه على أنه "لا يمثل شيئا على الإطلاق"، خشية أن تضيع منا التجربة الجمالية "الخالصة".

وعلى ذلك فإن لب الحجة التى تركز عليها النزعة الشكلية هو أن التجربة الجمالية لا يمكن حدوثها ألا عندما يكون العمل الفنى شكليا، أما عندما يكون تمثيليا، فإننا نستجيب له كما لو كان الموضوع "حياة واقعية"، ومن ثم فإننا نشعر "بالانفعالات العادية للحياة" وهذا رأى الأخير هو الذى أود الآن أن أعترض عليه. هل الموضوع - أى الشئ أو الحادث الذى يصوره العمل الفنى - مجرد شبيه بالأنموذج الموجود فى التجربة المألوفة، والذى يكون الموضوع ترديدا له؟ إن لم يكن كذلك، فإن استجابتنا له لن تكون هى نفس استجابة "الحياة الواقعية". والواقع أن موضوع العمل الفنى ليس مجرد نسخة من الموضوع المناظر له خارج الفن.

(١) "الفن"، ص ٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٢.

وكما كان علينا أن ننبه إلى هذه الحقيقة فى معرض نقدنا لنظرية "المحاكاة البسيطة"، فكذلك ينبغى علينا الآن أن نذكر أنفسنا بها عند تحليلنا للنظرية الشكلية.

إن الفن يستطيع أن يستعين، ويستعين بالفعل، بـحوادث "الحياة الواقعية" - كعذاب المسيح، أو غزو نابليون لروسيا. غير أن تمثيلية "للحياة" يغدو جزءاً من موضع منطوق على ذاته يفصل عن بقية التجربة. فللمعمل الفنى، كما قال أرسطو، "بداية، ووسط، ونهاية". وفى داخل العمل ذاته يكتسب الموضوع دلالة خاصة به. تختلف كل الاختلاف عن دلالة الأنموذج التاريخي. ففى العمل يعرض الموضوع داخل بناء حسى وشكلى وخيالى كامل. ويتداخل فى "الجسم" الفنى للعمل. وعلى هذا النحو يكتسب حيوية و"معنى" لا يملكها أنموذجه فى "الحياة الواقعية". بل إن "معنى" الموضوع، عندما يقدم إلينا من خلال وسيط كالتصوير أو الأدب، لا يمكن أن يفهم أو يدرك على أى نحو آخر. فهو عندئذ يتسم بتلك الكثافة والحيوية الخاصة التى يكتسبها عندما يكون جزءاً لا يتجزأ من العمل الفنى المحدد، والتى يفقدها عندما ينتزع من العمل الكلى وينظر إليه بمعزل عنه. فالقول إن لوحة رنوار "الفتاة وصفيحة الماء" تمثل فتاة صغيرة تلبس رداء أزرق وفى شعرها شريط، قد يكون قولاً صادقا، ولكنه لا يمثل كل ما تنطوى عليه اللوحة. بل إن دلالة موضوع اللوحة لا يمكن أن تفهم إلا حين ننظر إلى الموضوع كما عبر عنه الفنان، الذى وضعه داخل تركيب لونه معين، وأضفى عليه سحرا وجاذبية مميزة.

هذا التمييز الهام بين الموضوع كما هو فى "الحياة الواقعية" والموضوع كما يمثل فى الفن، قد أكدده الناقد أ. س. برادلى فى بحثه الرائع: "الشعر لأجل الشعر"^(١). فبرادلى يميز (مستخدما ألفاظا مختلفة عن تلك التى استخدمتها) بين "موضوع" العمل (Subject) و "جوهره" (Substance) (ونلاحظ أن اهتمامه الأساسى منصب على الشعر). فالموضوع هو ما يتعلق به العمل، وهذا أمر يمكن أن يحدد بمعزل عن العمل ذاته. ويضرب برادلى لذلك مثلاً بقوله أن من الممكن أن

(١) لا بد لنا من الشاء على كل من ريدر Rader، وليفاس وكريجر المذكورين من قبل، لأنهما أعادا طبع هذا البحث الدقيق الجاد لأشد موضوعات علم الجمال تعقيدا فى الكتابين اللذين أشرفا على نشرهما، واللذين ورد ذكرهما من قبل، فى ص ٣٣٥ - ٣٥٦ - ٥٧٧ من هذين الكتابين على التوالى.

يعرف المرء من كتاب مدرسى فى الأدب الإنجليزى أن "موضوع" "الفردوس المفقود" "Paradise Lost" هو سقوط الإنسان. دون أن يضطر إلى قراءة العمل الشعرى نفسه. وعلى ذلك فإن الموضوع "ليس. من حيث هو كذلك. فى داخل القصيدة. بل هو خارجها"^(١). أما الموضوع كما يعالج فى القصيدة. وعندما يتحد بما يسميه برادلى "بالشكل". فهو "الجوهر"^(٢). "ولا يمكن معرفة "الجوهر" إلا بقراءة القصيدة. على أن الموضوع. كما يقول برادلى. لا يستطيع أن يضمن قيمة القصيدة. فمن الممكن كتابه قصيدة أو دراما رديئة عن سقوط الإنسان. ومع ذلك فإن كل ما يثبته هذا هو أن "الموضوع لا يحسم شيئاً. ولكن ليس معنى ذلك أنه لا يساوى شيئاً"^(٣). (كما يزعم الشكليون). فهناك بعض الموضوعات: كسقوط الإنسان. يمكن أن تكتسب عمقا وعظمة عندما تصبح جوهرًا لعمل مثل "الفردوس المفقود". ولكن هذا لا يصدق على الموضوع التافه. ونستطيع أن نلاحظ أن رأى برادلى يجد دعامة من إجماع الرأى النقدى، الذى يحتفظ بأعظم قدر من المديح للأعمال ذات الدلالة الإنسانية الكبرى. ولا سيما التراجيديا. وعلى أية حال فإن تحليل برادلى يظهر بوضوح أن طبيعة ما يتمثل فى العمل الفنى وقيمه الجمالية تختلف تماما عما هما عليه خارج نطاق الفن.

فلنستخدم هذه النتيجة فى الرد على النزعة الشكلية. فإذا كان الموضوع الممثل (أو "الجوهر" عند برادلى) مشابهاً "للحياة الواقعية"، ولكنه متميز عنها تماماً، لأنه جزء داخل فى تكوين. العمل الفنى المنطوى على ذاته، فإننا لا نراه أو نستجيب له مثلما نرى النموذج فى "الحياة الواقعية" أو نستجيب له. بل إننا ندرك العمل جمالياً^(٤)، أى ندركه بطريقة منزهة، دون أى اهتمام خارج عن نطاق فعل الإدراك. ومن هنا فإن اهتمامنا لا يكون "عملياً". فالعمل الفنى يحبط استجابة "الحياة

(١) أ. س. برادلى: محاضرات أكسفورد فى الشعر، ص ٩.

A. C. Bradley: Oxford Lectures on Poetry (London, Macmillan, 1909).

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ١١.

(٤) انظر الفصل الثانى من قبل

الواقعية" والقصر التي يصورها متضمنة ومعبرة - إن جاز هذا التعبير - داخل "إطار" العمل. وبذلك يحال بين حوادثه وبين التفاعل مع حوادث التجربة المعتادة. ومع ذلك فإن الفن الذى يستخدم موضوعاً قد يؤدى بالمشاهد إلى اتخاذ موقف غير الموقف الجمالى. فنظراً إلى أن هذا الفن يمثل أناساً وحوادث تذكّر المرء "بالحياة" الواقعية". فإن المشاهد قد يستجيب كما لو كان الموضوع منتعياً إلى "الحياة الواقعية". ويبدو أن الشكليين يذهبون إلى أن هذا ينبغى أن يحدث دائماً وبالتالى يرون أن تجربتنا لا يمكن أن تكون جمالية إلا إذا لم يكن العمل "يشبه" أى شىء. ومن المؤكد أن هناك أناساً كثيرين يتميزون على وجه التخصيص بذلك النوع من التجربة الذى يحذرنا من الشكليون. فهم لا يستجيبون إلا للموضوع المصور - أعنى الفتاة الجمالية. أو الموضوع الوطنى أو الدينى - منفصلاً عن العمل الكامل. وعندئذ تكون تجربتهم غير جمالية - إذ تكون لديهم مشاعر دينية، أو يميلون إلى اتخاذ موقف عملى، أو حلم يقظة، وما إلى ذلك. والعلامة التى يتميز بها مثل هذا الشخص هى أن تجربته تكون فى أساسها واحدة، أيا كان نوع العمل الفنى، ما دام لهذا العمل موضوع معين. فعلى الرغم من أن اللوحات التى تصور صلب المسيح ليست كلها قطعاً جيدة من الوجهة الفنية، فإن هذا الشخص يحس بنفس النوع من الانفعال سواء أكانت اللوحة عظيمة أم تافهة. فمن الواضح أن ما يستجيب له هو الحادث التاريخى، أو "الحياة" لا الفن.

وفى مقابل ذلك، فإن الإدراك عندما يكون جمالياً بحق، لا يُرى فيه الموضوع منفصلاً عن التركيب الحسى والشكلى للعمل، بل مندمجاً فيه. وعندئذ يتركز الانتباه على العمل الفنى، لا على الحادث التاريخى. وعندما يكون العمل ناجحاً، يتخذ الموضوع دلالة يختص بها العمل وحده، كما رأينا من قبل. وعلى الرغم من أن فراى كان يعتقد أحياناً أن "الفكرة الدرامية" و"التصميم التشكلى" متعارضان تعارضاً كامناً، فإن هناك مواضع كثيرة فى نقده يصف فيها "اندماجهما". ومن هذا القبيل قوله: "عندما ... ننظر إلى لوحة "إرميا" لميكلانجلو. وندرك الاندفاع الذى لا يقاوم، الذى تكتسبه حركاته، نحس بمشاعر قوية من التبجيل

والخشوع^(١)." ولتأمل بالمثل هذا الوصف للوحة رمبرانت "المرأة العجوز": "إن النمط اللوني يعتمد أساساً على الألوان البنية الذهبية المحتشمة - وهى ألوان من النوع الذى نجده فى الأشياء القديمة المعتقة .. والإضاءة توحى بالفسق ... والعناصر (التمثيلية) لا يمكن أن تثير جزاءً من الاستجابة التى نشعر بها إزاء .. العمل وهذه العناصر. التى يؤيدها ويردها ويوسعها ويصاحبها اللون والضوء واتساع السطح .. هى التى تثيرنا على اعرق نحو^(٢)."

• •

لقد حاولت أن أبين أن استجابتنا للفن التمثيلي ليست هى استجابة "الحياة الواقعية". فللموضوع فى العمل الفنى أهمية مميزة كامنة. يفقر إليها أنموذجه. وفضلاً عن ذلك فإن مجرد العمل من التجربة الجارية يشجع على الإدراك المنزه عن الغرض. كذلك فإن الموقف الجمالى "متعاطف"، يتجه إلى تذوق كل شىء، يتألف منه العمل الفردى، وبالتالي فهو لا يستجيب للموضوع وحده. بل للموضوع كما يتجسد فى الوسيط الفنى. فالتمثيل يمكن أن يكون مضاداً للاستجابة الجمالية بالنسبة إلى أولئك الذين لا يهتمون إلا بالموضوع. غير أنه لا يكون بالضرورة وعلى الدوام مضاداً للاستجابة الجمالية.

فإذا كنا نستطيع أن نحفظ بالموقف الجمالى أثناء تأملنا للتصوير والنحت التمثيلي، فلا بد أننا نستطيع ذلك فى حالة الأدب بدوره. فالأدب يستمد موضوعاته من "الحياة" وكما قال الأستاذ ويمزات Wimsatt، فإن "الشعر يتحدث عن فرانكى وجونى، اللذين كانا محبين". ولكننا نستطيع أن نسمع قصة "فرانكى وجونى" دون أن نتأثر إلى حد أن نسرح فى حلم يقظة عاطفى أو نقوم بسلوك عملى. كما أن "بل" ليس على صواب عندما يقول إن تجربتنا ينبغي أن تكون غير جمالية إذا كان علينا، لكى نتذوق العمل. أن نجلب معنا .. من الحياة .. "أية" معرفة متعلقة بأفكارها وشئونها". فكل شىء يتوقف على كون هذه المعرفة تتيح لنا أن نتأمل، بفهم وتمييز، ما يوجد داخل العمل، أو ما إذا كنا نستخدم العمل "حافزاً" أو دافعاً

(١) "الرؤية والتصميم"، ص ٣٥. وانظر أيضاً ص ١٦٦ - ١٦٧، ٢٦٨، ٣٠١.

(٢) وولتر آبل: التمثيل والشكل، ص ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩.

Walter Abell: Representaton and Form (N, Y., Scribner's 1935).

إلى التدبر فى "أفكار الحياة وشئونها". وبذلك يضع اهتمامنا بالعمل ذاته. فمن الممكن أن يؤدى ما "تجلبه معنا من الحياة" إلى دعم الموقف الجمال. وليس من الضروري أن يقضى عليه.

وعلى ذلك فهناك تشابه هام بين طريقة اهتمامنا بالأدب وبالفن التجريدى معاً فنحن نُقبل على نوعى الفن هذين بتجرد وتعاطف جماليين. ولكن من الواجب، تبعاً للرأى الشكلى، أن نستبعد الأدب والتصوير التمثيلى من مجال الفن والإدراك الجمال. أو أن نقتصر على الاهتمام بتجربة "القوام Shape" الأدبى والقالب التشكلى (Plastic Form). فالتعريف الشكلى "للفن" و"التجربة الجمالية" أضيق مما ينبغى. وهذه النظرية ليست أداة فعالة لتحليل الموضوعات الكثيرة المختلفة التى تعد عادة أعمالاً فنية. وللاستمتاع بها. وإنما ينبغى لهذا الغرض أن نأخذ فى اعتبارنا الموضوع، الذى تكتفى النظرية الشكلية باستبعاده. وكذلك كل القيم المرتبطة به.

إن النظرية الشكلية تخفق فى هذه النواحي الحاسمة لأنها تضع بين المتقابلات تضاداً أقوى مما ينبغى: فأما أن تكون هناك تجربة جمالية بالفن التجريدى غير التمثيلى، وإما ألا تكون هناك تجربة جمالية على الإطلاق. ولكن لو كانت المناقشة السابقة صحيحة، لكان التقابل فى الواقع أعقد من ذلك. فمن الممكن أن تكون هناك تجربة جمالية لفن تمثلى له أهمية وطرافة كامنة. صحيح أن تعريفات الشكليين، شأنها شأن أية تعريفات أخرى، لا يمكن أن توصف بالصدق أو الكذب، ومن ثم فلا يمكن تفنيدها. ولكن إذا أمكن إثبات أن تعريفاً معيناً يتجاهل وقائع تجريبية مؤكدة، وإذا لم يكن مرشداً لمزيد من البحث فى الواقع، فعندئذ يكون قد ثبت بطلانه، بقدر ما يمكن إثبات بطلان أى تعريف.

إن ما دفع بل وفراى إلى وضع النظرية الشكلية فى الفن هو تجربتهما الخاصة فى "الانفعال الجمال"، الذى لا تشير به إلا النواحي الشكلية للفن، وهى النواحي التى أرادا أن يلفتا إليها أنظار الآخرين. ولأكرر ما قلته من قبل، وهو أن هذه التجربة نوع حقيقى هام من التجربة الجمالية التى يمر بها الكثيرون إزاء الموسيقى والفن التجريدى. وربما ساعد الفصل الحالى على جعل القارىء على وعى

بهذه التجربة. وعلى إعدادة لممارستها. ولذلك بتنبيهه إلى سمات الفن ربما كان يتجاهلها من قبل. غير أن تذوق العلاقات الشكلية ليس ألاً نوعاً واحداً من التجربة الجمالية. وقد ذهب الشكليون أبعد مما ينبغي حين أكدوا أن هذا هو النوع الوحيد من التجربة الجمالية. فمن الممكن بالفعل أن تكون التجربة الجمالية "انفعالاً خالصاً". ولكن من الممكن أيضاً أن تكون أموراً كثيرة أخرى. وتظل مع ذلك جمالية بالمعنى الصحيح. وبالمثل فإن الفن الجميل يمكن أن يكون تجريدياً تماماً. ولكن من الممكن أيضاً أن يكون أموراً كثيراً أخرى. ففي استطاعته أن يستعير من "الحياة الواقعية" ويصورها ويوضحها. ويظل مع ذلك محتفظاً باستقلال وقيمته.

» «

وربما كان الخطأ الذى وقعت فيه النظرية الذى وقعت فيه النظرية الشكلية هو أنها. كبعض النظريات التى بحثناها من قبل. تقدم تعريفاً "للفن" يُستخدم فى الدعوة إلى ما ينبغي أن يكون عليه الفن. فإذا كانت الشكلية دعوة كهذه. ففي استطاعتنا أن نلاحظ أن بعض نقادها يعتقدون أنها أخفقت فى ذلك. ويذهب هؤلاء النقاد إلى أنها أخفقت فى الناحية الحاسمة - وهى الممارسة الفعلية للفنانين المبدعين. فهؤلاء النقاد يشيرون صواباً أو خطأ (وربما لم يكن الأوان قد آن بعد لكى نقرر إن كان الأمر هذا أو ذاك)، إلى أن المصورين والنحاتين أخذوا يتخلون الآن عن الفن التجريدى لأنهم وجدوا أن ما يستطيع هذا الفن التعبير عنه أضيق مما ينبغي. وهم الآن يعودون إلى الفن التمثيلى الذى يستطيع هو وحده أن يصل إلى تلك "الدلالة الإنسانية" التى ياباها الفن التجريدى على نفسه. وإنه لطريف حقاً أن نرى التطورات التى ستسير فيها الفنون البصرية خلال الأعوام القادمة.

٤- "الفن" و"الحياة" - مرة أخرى:

كنا طوال تحليلنا للنظرية الشكلية نفترض مقدماً تمييز "بل" بين "الفن". بانفعالاته الفريدة التى لا يمكن التعبير عنها، و"الحياة"، "بمشاغلها وشهواتها البشرية^(١)". وقد رأينا كيف أنه ليس من الضرورى سلب العمل التمثيلى حقه فى أن يُعد "عملاً فنياً" أو "موضوعاً جمالياً". ولكننا لم نناقش ادعاء الشكليين بأن الفن غير

(١) "الفن"، ص ٢١.

التمثيلي وتذوقه منفصلان تماماً عن التصرفات والمشار المألوفة في الحياة اليومية. فلنختبر الآن هذا الادعاء.

ولأبدأ بأن أشير إلى فكرة ترد في كتابات. ولم أذكر عنها شيئاً حتى الآن. هذه الفكرة هي في الواقع من أغرب ما يقوله الشكليون. وأشدّه مفارقة. فيبدو أنهم ينزلون وسط كتاباتهم إلى نوع من نظرية "المحاكاة" التي هي النقيض التام للنزعة الشكلية. ذلك أنهم يؤكدون أن الفن التجريدي يكشف عن "حقيقة" خارجة عن نطاق العمل الفني ذاته. وفي نفس الوقت الذي يدعون فيه إلى الانفصال التام بين "الفن" و"الحياة". نراهم يؤكدون أيضاً أن الفن يكشف حقائق. بل حقائق هامة. عن "الحياة". وهكذا يقول "بل" إننا عندما ندرك الأشكال "نصبح على وعى بالحقيقة الأساسية. بالإله في كل شيء. بالكل في الجزئي .. أعنى ما يوجد من وراء مظهر الأشياء جميعاً"^(١). "ومن المؤكد أن هذا قول شديد الغموض، بل ربما كان غامضاً إلى حد ميثوس منه، ومن هنا كان من الطبيعي أن يتخذ كلام "بل" عنه لهجة الدفاع"^(٢). غير أن الشكليين الآخرين يدعون هذا الشيء نفسه تقريباً. مثال ذلك أن فرأى يتحدث عن ذلك الطابع الخاص للحقيقة"^(٣). "في التجربة الجمالية. كذلك أصبح الفنانان كانديسكى وموندريان Mondrian، اللذان عاشا في القرن العشرين شبه صوفيّين في وصفهما لقدرة الفن التجريدي على كشف "القوة الروحية الموضوعية في العالم"^(٤).

ويؤدى ذلك إلى إيجاد نوع من عدم الاتساق المنطقي مع فكرة "النقاء" الفني"، وهو أمر ينبغي أن سحب على النظرية الشكلية. ومع ذلك فقد تكشف أخطاء المفكر النظرى، أحياناً، عن حقائق هامة. فمن الجائز أن الشكليين أعطونا مفتاحاً نقرر به إن كان فن ما بعد الانطباعيين منفصلاً تماماً عن "الحياة". فلنبحث إذن، على التوالي، في الفن "التجريدي"، الذي يظل فيه بعض التشاب الذي يمكن

(١) المرجع نفسه، ص ٦٩. وانظر أيضاً ص ٥٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٠؛ وانظر أيضاً ص ٢٨١.

(٣) "الرؤية والتصميم"، ص ٣٠٢.

(٤) فرنيس بلانشارد: الابتعاد عن التشابه في نظرية التصوير. ص ١٣٥

Frances B. Blanshard: "Retreat from Likeness in the Theory of Painting", 2nd ed. (Columbia U. P., 1949).

ملاحظته: حتى وإن يكن تشابها ضئيلا فحسب. مع الموضوعات المعتادة. وبعد ذلك فى الفن "اللاموضوعى nonobjective". الذى لا يوجد فيه موضوع على الإطلاق.

إن الفن التجريدى "يحرّف" أنموذجه. ويظهر ذلك بوضوح تام فى الأساليب الحديثة. كالتكعيبية. التى تجزأ فيها الوجود والأجسام إلى سطوح كثيرة. ولكن استخدام "التجريف" لا يبدأ بفن ما بعد الانطباعية. وإنما يوجد طوال التاريخ الطويل للفنون البصرية. ومن الأمثلة الواضحة. التى قد يكون القارئ على علم بها. تلك الأجسام الممدودة إلى حد غير عادى. التى صورها إلجريكو El Greco. والتجريف. سواء حدث فى الفن التقليدى أم فى الفن الحديث. يضاف على موضوع التصوير طرافة وحيوية. فهو الذى يضيف عمقا انفعاليا على قديسى إلجريكو. وهو الذى يجعل للأقنعة الأفريقية رونقها الخاص. ويضيف على لوحات موديليانى modigliani سحرها. (انظر اللوحة رقم ١١).

ولكن الأمر الذى يهمنا أن ندركه الآن هو أننا لم نكن لنعرف أن الموضوع محرّف، وبالتالي لم نكن لنستمتع بالعمل كما نستمتع به فعلا، ما لم نكن نعرف شكل الأنموذج الذى ينتمى إلى " الحياة الواقعية ". فنحن لا نستطيع أن نعرف أن الشيء " محرّف"، ما لم يكن لدينا معيار معين لما يبدو عليه حين لا يكون محرّفا. وعلى ذلك فنحن لا نستطيع تذوق العمل إلا إذا كانت لدينا معرفة إدراكية معتادة بالطريقة التى يبدو عليها الناس والأشجار عادة. وعلى ذلك فهناك جسر يوصل بين الفن التجريدى وبين الواقع المعتاد^(١). فلنتأمل قطعة برانكوzy Brancusi المشهورة "طائرة فى الفضاء" انظر اللوحة ٧). إننا لو تأملنا هذا العمل على النحو الذى يوحى به عنوانه، لا على شكل لا موضوعى فحسب، لأدركنا التقارب المثير الغريب بينه وبين ما تبدو عليه الطيور. صحيح أنه لا يبدو "مشابها" لأى طائر. ومع ذلك ففيه بساطة الطائر المحلق ورشاقتة. والعمل النحتي واضح، قاطع، لا لبس فيه، شأنه شأن المسار الذى يتخذه الطائر حين يشق الهواء. فليس فى وسعنا أن نعجب بهذا

(١) ليوستينبرج: "العين جزء من الذهن".

Leo Steinberg: "The Eye is a Part of the Mind", Partisan Review, XX (1953), 207.

العمل، ونستمتع به إلا إذا رفضنا رأى "بل" القائل "إننا لسنا بحاجة إلى أن نجلب معنا أى شيء من الحياة". فالفن التجريدى إذ يعزل التجربة التى يحققها بالتحريف ويهذبها. يكشف لنا عن "الحياة". ولكن على نحو أوضح وأكثر حيوية مما تتكشف عليه الحياة عادة.

وأود أن أدلى بحجة مماثلة فيما يتعلق بالفن "اللاموضوعى". وإن كان يبدو هنا أننا نصادف صعوبات خطيرة فى إثبات وجود أية علاقة مع "الحياة". فالتكوين الهندسى الخالص لمستطيلات ملونة. كما فى لوحات موندريان (انظر اللوحة رقم ٢١) لا "يشبه" أى شيء. ولا يمكن أن يقال عنه إنه يحرف "موضوعاً طبيعياً". أليس هو إذن "تقياً" تماماً؟

هنا قد يكون الشكليون مرشدين لنا. فروجر فرay، حين يصف الكتلة بأنها "عنصر فى التصميم"، يكتب قائلاً إن العمل عندما يتصف "بالقصور الذاتى inertia" فإننا نشعر "بقوة مقاومة الحركة ... وتعمل تجربتنا للكتلة فى الحياة الفعلية على توجيه رد فعلنا التخيلى على مثل هذه الصورة"^(١). فاللوحة أو العمل النحتى اللاموضوعى، لا يكشف عن الكتلة بوصفها سمة لموضوع ما، كالجبل أو المنضدة، لكن عندما يجسد العمل كتلة، فإنه يعرض أمامنا صفة مشتركة بين معظم الموضوعات التى نتصل بها فى التجربة المعتادة. وهذا يصدق أيضاً على "الإيقاع" و"التوتر"، والحركة"، عندما تُرسم هذه فى الخطوط الخارجية والنماذج التى يتألف منها العمل. فهذه صفات يتسم بها عدد كبير من الأشياء والحوادث المألوفة لنا. ولكنها، أصبحت الآن معزولة عن سياقها المعتاد - أعنى إيقاع نشاط محدد، أو توتر الصراع مثلاً - ومنظوراً إليها فى ذاتها. وربما كان هذا ما يعنيه "بل" حين يقول إن الشكل ذا الدلالة يصور "الكلى فى الجزئى"^(٢). (وإن يكن هذا مجرد تخمين بعيد الاحتمال). وعلى أية حال فإننا لم نكن لنستجيب لهذا الفن كما نستجيب له. لو لم تكن لدينا من قبل تجربة الثقل والخفة، والاندفاع والقصور الذاتى، والسرعة والبطء، وكل سمات العالم الأخرى التى نشعر بها شعوراً مباشراً. فإذا كان هذا الوصف

(١) الرؤية والتصميم، ص ٢٣ - ٢٤.

(٢) انظر "الرؤية والتصميم" ص ٢٩٥ - ٢٩٦.

صحيحاً. فإن الفن اللاموضوعي يكشف لنا عما يكمن في قلب كل تجربة لنا. "إننا نرى ما لم نر قط. ونسمع ما لم نسمع قط. ومع ذلك فإن ما نراه ونسمعه لحم من لحمنا. وعظم من عظامنا".

وفضلاً عن ذلك. فإن هذا النوع من التحليل قد طُبّق أيضاً على النوع الفني الآخر الذي يعد معقلاً للنزعة الشكلية - وهو الموسيقى. إذ كتب الأستاذ بيبر Pepper يقول:

"لو اخترنا سيمفونية لبيتهوفن اختباراً فاحصاً. لما وجدناها مجرد مجموعة من الأنغام... فهناك تقابلات وتدرجات وتواترات للأنماط النغمية وحلٌ لهذه التواترات. والأهم من ذلك كله. أن هناك اللون النغمي، والعلاقة المتبادلة المعقدة بين متطلبات الأنغام بعضها إزاء البعض. وإزاء نغمة القرار بوجه خاص. هذه العوامل كلها تثير توقّعاً وترقباً إنسانياً. ورغبات وإحباط لهذه الرغبات.. فالموسيقى الخالصة لم تتحرر من الارتباط بالأفعال والرغبات البشرية^(١)".

(١) ستيفن بيبر: "هل الفن اللاموضوعي سطحي" (مقال).

Stephen C. Pepper: "Is non Objective Art Superficial?" Journal of Ae. And Art Cr XI (1953), p. 259.

المراجع

(٥) ريدير: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٤٤ - ٦١ ، ٢٥٨ - ٢٨٢ : ٣١٧ - ٣٥٦.

(٥) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٢٠٨ - ٢٢٥ ، ٢٩٦ - ٣٠٤ : ٥٦٢ - ٥٨٣ -

(٥) فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ٤٩ - ٦١ : ١٧٣ - ١٧٥ ، ٣٥١ - ٣٦٠ : ٣٨١ - ٤١٠ .

- بلانشارد، فرانسس: الابتعاد عن التشابه فى نظرية التصوير.
الفصلان ٥ ، ٦ .

Blanshard, Frances B: Retrear from Likeness in the Theory of Paint ing. 2nd edit. (Columbia U.P., 1949).

- دوكاس، كيرت: فلسفة الفن. التذييل.

Ducasse, curt J: The Philosophy of Art. (N.Y., Qial, 1929).

- فراى، روجر : التحولات .

Fry, Roger: Transformations. (Garden City, Anchor, 1956).

- هاليدى: خمسة فنون.

Halliday, F. E: Five Arts. (London, Duckworth, 1946).

- هانسليلك، إدوارد: الجميل فى الموسيقى.

Hanslick, Eduard: The Beautiful in Music. Trans. Cohen, ed. Wetiz (N.Y., Liberal Arts, 1957).

- هوسبرز، جون: المعنى والحقيقة فى الفنون . الفصل الرابع.

Hospers, John: Meaning and Truth in the Arts, (Univ. of North California Press, 1946).

- بيبير، ستيفن: "هل الفن اللاموضوعى سطحى؟ (مقال)

Pepper, Stephen C, : "Is Non-Objective Art Superficial?" Journal of Ae.& Art Cr., Vol. XI (March, 1953) PP. 255-261.

- ستينبرج، ليو: "العين جزء من الذهن."

Steinberg, Leo: "The Eye is a Part of the Mind", Partisan Review, vol. XX (March - April, 1953), PP. 194-212.

أسئلة

- ١- هل تعتقد أن من الممكن تحقيق "اندماج" جمالي بين القيم "التشكيلية" والقيم "الدرامية" في التصوير؟ قارن بين تحليلات أعمال معينة في كتاب فراي: "التحولات"، وفي كتاب آبل: التمثيل والشكل
Abell: Representation and Form.
- ٢- "إن الوسائط المادية للتصوير والنحت. على خلاف وسائط الموسيقى والعمارة. تقبل تصوير الموضوعات المنظورة إلى حد من السهولة لا يمكن معه القول إن إمكانات هذين الفنين قد استغلت استغلالاً كافياً في "التجريدات الخالصة". - جرين Green. المرجع المذكور من قبل. ص ٣٧.
- ناقش هذه العبارة، وبين كيف تعتقد أن صاحب النظرية الشكلية يرد على هذه الحجة. انظر أيضاً، في كتاب جرين، ص ٤١٠ - ٤١٣.
- ٣- ما المدارس الرئيسية في فن ما بعد الانطباعية؟ وعلى أي نحو تمثل كل من هذه المدارس النظرية الشكلية في الفن؟
- ٤- ادرس الفصول التي طلب إليك قراءتها، في قائمة مراجع الفصل الثاني من كتاب برول Prall "الحكم الجمالي". ما أوجه الشبه الرئيسية بين نظرية برول والنظرية الشكلية؟ وما موقف هذه النظريات من الأدب بوصفه فناً جميلاً؟
- ٥- هل تكون لنا تجربة جمالية بالفن التمثيلي؟ وهل تعد تجربة هذا الفن "أقل" جمالية من إدراك الفن "الخالص"؟ اشرح إجابتك في كل حالة.
- ٦- يقول برادلي إن موضوع العمل الفني "له قيمته". (انظر من قبل ص ٢٢٠). فهل يترتب على ذلك أن العمل العظيم في الفن التمثيلي سيظل دائماً أرفع من العمل العظيم في الفن التجريدي؟ وهل يمكن مقارنة قيمة هذين النوعين من الفن كل بالأخرى؟ وإن كان كذلك، فكيف؟ ناقش هذه المسألة بالنسبة إلى الأدب والموسيقى والتصوير.

- ٧- ادرس لوحات موندريان (فى اللوحة رقم ٢١ مثلاً). كيف يمكن الدفاع عن رأى القائل إنها تجسد "ماهيات"؟ وكيف يختلف مثل هذا التحليل. إن كان يختلف. عن التحليل الشكلى لهذه الأعمال؟
- ٨- "لا يمكن أن يعبأ التحليل الجمالى بالظروف التى توجد خارج نطاق العمل ذاته - هانسليك. المرجع المذكور من قبل. ص ١٠٣.
- ناقش هذه العبارة .

الفصل السابع

النظرية الانفعالية

"ليكن إحساسك هو مرشدك الوحيد.. سر على هدى ما تقتنع به. خير لك ألا تكون شيئاً على الإطلاق، من أن تكون صدى لفنانين آخرين.. إذا كنت قد تأثرت بحق، فسوف تنقل إلى الآخرين انفعالك الصادق"^(١).

هذه كلمات للمصور كورو. Corot. في أواسط القرن التاسع عشر. ولتلاحظ أنه يشترط في الفن أموراً ثلاثة: أن الفنان ينبغي أن يكون خاضعاً لتأثير الانفعال، وأنه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية. وينبغي عليه أن يكون مخلصاً.

وهكذا يعرض كورو بعضاً من الأفكار الكبرى لحركة رئيسية من الحركات الفنية التي ظهرت في العصور القريبة - وهي ما يسمى بالحركة "الرومانتكية". وقد تغلغت هذه الآراء في طريقة تفكر غير الفنانين بدورهم. بل لقد بدا هذا الفهم للفن في نظر الكثيرين من غير الفنانين، خلال الأعوام المائة والخميس الأخيرة، أقرب ما يكون إلى الحقيقة الواضحة بذاتها. ومن الواضح أن لهذا الاعتقاد تأثيراً هائلاً في التجربة الجمالية لمعتنقيه. فهو يتحكم فيما يبحثون عنه في العمل الفني، وما سيحاولون أن "يستخلصوه" منه. والواقع أن الطريقة التي نتحدث بها عن الفن إنما هي دليل على مدى انتشار هذا الاعتقاد في الوقت الراهن - وقد تكون أنت ذاتك واحداً ممن يؤمنون به. فنحن عادة نمتدح عملاً فنياً بقولنا إنه "مؤثر" أو "معبر". ومن جهة أخرى نرفض عملاً آخر بالقول إنه عمل "بلا إحساس"، أو أنه "يتركنا دون أن نفعل"، وقد نقول أحياناً إنه "يخاطب العقل وحده". كما أننا نطلق على الفنان أوصافاً مماثلة، فنصف فان جوخ بأنه "شيطاني"، أو "عميق"، أو نقول عن شيلي إنه "مغم بالانفعال".

(١) اقتبسه جولد ووتر وتريفز Goldwater & Treves في كتابهما المذكور من قبل، ص ٢٤١.

هذه الطريقة فى التفكير عن الفن لم يرتبط ظهورها بما يسمى "بالثورة الرومانتيكية" فى القرن التاسع عشر. فمن الممكن الاهتداء إليها منذ أيام أفلاطون. الذى يصف الفن بأنه "يروى الانفعالات العارمة". وهى تتمثل لدى أرسطو ولنجينوس longinus وعند غيرهما من المفكرين الكلاسيكيين. وهناك أمثلة واضحة لهذه الطريقة فى التفكير طوال القرن الثامن عشر. ومع ذلك فقد كان القرن التاسع عشر هو الذى شاع فيه. على أوسع نطاق. تأثير النظرة إلى الفن على أنه سجل لانفعالات الإنسان وأداة لتوصيلها إلى الآخرين. وأصبح الفنانون المبدعون فى جميع ميادين الفن يقبلون هذا الرأى. ويسيرون فى عملهم وفقاً له. ولا جدال فى أنك تعرف بعضاً من الأعمال التى أنتجت على هذا النحو. ولقد كان من رواد الحركة الرومانتيكية فى مستهل القرن التاسع عشر. ووردزورث وشيلي فى الشعر. وفيكتور هوجو فى الدراما. وبيتهوفن وشوبرت فى الموسيقى. وجريكو Géricault وديلاكروا Delacroix فى التصوير. فهؤلاء الفنانون لم يخلقوا فناً انفعالياً فحسب - بل إن الكثيرين منهم، مثل وورد زورث وهوجو. قد كتبوا عن الفن، وقدموا دافعاً نظرياً مقنعاً عن هذا النوع من الفن.

وليس من الممكن من تقدير القوة الدافقة لهذه الحركة بين معاصريها إلا إذا عرفنا ما الذى كانوا يحتجون ضده. وبعبارة أخرى، فلنتساءل: لم كانت تلك الحركة "ثورة"؟ لو كان لى أن أستخدم تسمية مختصرة ذات دلالة تاريخية (وإن كانت لهذه التسميات المختصرة مخاطرها دائماً)، فى استطاعتى أن أقول إن الرومانتيكيين كانوا يحملون على "الكلاسيكية الجديدة". فقد كانوا يكافحون من أجل التخلص من القيود التى كانت تفرضها الكلاسيكية الجديدة على الفنان الخالق. ولقد كانت الكلاسيكية الجديدة تقف بوجه خاص فى وجه الانطلاق العاطفى فى الفن. فإظهار الانفعال بدرجة مفرطة يتنافى مع المثل العليا فى "الوقار" و"اللياقة". وفضلاً عن ذلك فقد كان مفكرو الكلاسيكية الجديدة يعدون الانفعال "ذاتياً". ويرون فيه سمة شخصية يتميز بها الفرد وحده، على حين أنهم كانوا يدعون إلى فن مستمد من التجربة المشتركة بين جميع الناس من ذوى "الذوق السليم"، ومعبر عن هذه التجربة. وترتبط بذلك دعوتهم إلى أن يقتصر الفنان على

معالجة تلك الموضوعات "اللائقة" أو "الإرشادية". (وقد سبق لنا أن صادفنا هذه الفكرة من قبل، عند مناقشة نظرية "المثل الأعلى"). وأخيراً فإن النظرية الكلاسيكية الجديدة، وخاصة عندما أصبحت مقننة فى "الأكاديميات"، كانت ترى أن على الفنان أن يسير على نهج فن العصور اليونانية الرومانية القديمة.

ولقد كان أسوأ ما أدت إليه هذه القواعد عندما طبقت عملياً، هو أنها أسفرت عن فن يعانى من الفراغ العاطفى، التمسك بالتمسك بالتقاليد الجامدة، والافتقار إلى الأصالة، وانعدام المرونة فى الشكر والأسلوب. لذلك كان الفن الكلاسيكى الجديد يعانى فى كثير من الأحيان من الضحالة الواضحة: فهو هياب، سطحى، آلى. ومن هنا قال الشاعر كيتس، ساخراً من السابقين عليه:

كانوا يدورون حول أنفسهم على حصان هزاز ويظنونهم بيجاسوس^(١).

أما الرومانتيكيون فكانوا يسعون إلى إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفن. ولقد تميزت أعمالهم، على عكس الأعمال المتأخرة عند الكلاسيكيين الجدد، بالانفعالية والحرارة الشديدة. ورغبة منهم فى إطلاق العنان لرغباتهم الخلاقية، فقد رفضوا أن تفرض أية حدود على الموضوعات التى يمكنهم استخدامها فى فنهم. فقد خرجوا عن الحدود المتعارف عليها، وصوّروا مناظر معتادة أو يومية ضئيلة الشأن، كما هى الحال عند وورد زورث، أو قصصاً بعيدة غريبة، كما فى روايات "سكوت"، أو موضوعات قبيحة من الوجهة الجمالية أو الأخلاقية، كما فى "قارب الميدوزا" (انظر اللوحة رقم ٣). وكان الشغل الشاغل للفنان هو أن يعبر عن مشاعره واستجاباته الشخصية، مهما كانت فردية أو شاذة.

"فكل الأفكار الخيالية، وكل سوررات المخ، مباحة للعبقرية"^(٢).

وعندما يتضح عدم كفاية الأشكال والأساليب الفنية التقليدية فى التعبير عن الذات، فلا بد من الاتجاه إلى التجديدات. ومن هنا كان القرن التاسع عشر حافلة بالأشكال والوسائل الفنية الجديدة، وفيه ظهر عدد هائل من "الأساليب" الشخصية.

(١) "النوم والشعر Sleep and Poetry" وبيجاسوس هو الحصان الأسطورى المجنح المرتبط بالفنون.

(٢) ألفرد ستيفنز: انطباعات عن التصوير ص ٤

Alfred Stevens: Impressions on Painting. Trans. Adams (N. Y., Coombes, 1886).

ففى الموسيقى استُخدمت توافقات جديدة للحلول محل "اللون النغمى الكلاسيكى". فى القرن الثامن عشر، واستُحدثت لأول مرة أنماط تعبيرية جديدة. "كالتصيد النغمى".

ولقد انبثقت عن هذه الصورة الحماسية المجددة أعمال فنية جيدة كثيرة. بل أعمال فنية عظيمة. ولكن لا جدال فى أن قدراً كبيراً من الفن الرومانتيكى يعانى عيوباً هى عكس عيوب الأعمال الرديئة فى الفن الكلاسيكى الجديد - وأعنى بها العاطفية المفرطة. والنزعة المرضية، والشذوذ والتجديد لأجل التجديد. غير أن تأثير الرومانتيكية - الذى يمتد حتى إلى يومنا هذا. هو الذى أعطانا أشعار كيتس الغنائية، "والأغنيات الفنية Lieder" لشوبرت، وتصوير "التعبيريين" فى القرن العشرين.

والواقع أن الاتساع الهائل لنطاق تأثير الرومانتيكية طوال هذه الفترة الطويلة هو الذى جعل مبادئها تبدو اليوم أمراً مسلماً به لدى الكثيرين. ولا بد لنا، لكى ندرك بدقة ما ينطوى عليه هذا الفهم للفن، من أن ننتقل إلى بحث النظريات الجمالية التى انبثقت عن الرومانتيكية. "فنظرية الفن"، عند الفنانين الرومانتيكيين، كثيراً ما تُلخص فى شعار إن جملة مأثورة. أما عند المفكرين الجماليين، فإن النظرية تُعرض بطريقة منهجية مفصلة، وتُستخلص فيها النتائج المنطقية للتعاليم الرومانتيكية. ومن الممكن أن تؤدى بنا دراسة هذه الفلسفات الفنية إلى تقدير أكمل لفن الرومانتيكيين. ولكننا نود أيضاً، عن طريق اختبار هذه الآراء على أساس الشواهد المتوافرة من جهة، والاستدلال المنطقى من جهة أخرى، أن نرى إن كانت تمثل نظرية مُرضية فى الفن والتجربة الجمالية.

إن النظرية الجمالية المعبرة عن وجهة النظر الرومانتيكية هى النظرية الانفعالية. وسوف نرى فيما بعد أن هناك اختلافات فى رأى بين الفلاسفة الانفعاليين الثلاثة الذين سندرسهم. غير أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين نظرياتهم، إذ أنهم جميعاً يعزّون أهمية كبرى، فى تحليلهم لظواهر الفن، إلى عامل واحد - هو التجربة الانفعالية الفردية للفنان.

١- التعبير عن "الشخصية"

إن أول نظرية انفعالية سنعرض لها تعد العمل الفني تعبيراً عن "شخصية" الفنان. ولقد رأينا أن النزعة الفردية القوية هي إحدى المعتقدات الأساسية للفن الرومانتيكي. كما سبق لي أن اقتبست كلمات الفنان "كورو" التي يدافع فيها عن الأصالة الفنية. وكذلك قال جوته. في أوائل القرن التاسع عشر: "في الفن والشعر. تكون الشخصية هي كل شيء"^(١). فالفنان أن يعرض انفعالاته وأفكاره دون أي كبت، مهما كان من غرابتها أو خروجها عن المألوف. وهو لا يقتصر على ذلك في الفن، بل إن تحدى التقاليد أصبح أسلوباً للحياة بالنسبة إلى بعض الفنانين الرومانتيكيين). وقد نجم عن ذلك اهتمام بحياة الفنان وشخصيته، يظهر بوضوح تام في الكتب المؤلفة عن الفنانين وفي الشروح التي تُكتب لبرامج الحفلات الموسيقية: إذ نقرأ كثيراً من حياة الحب عن بيرون، وعن ضيق صدر بيتهوفن، الخ. ومن الطريف أن نلاحظ أن هذه ظاهرة حديثة نسبياً في تاريخ الفن. فقد كان فنان العصور الوسطى يشتغل، بوجه عام، متجاهلاً لشخصيته تماماً. وفي كثير من الأحيان لم يكن يضع توقيعه على أعماله. كما إننا لا نعرف إلا القليل، أو لا نعرف شيئاً على الإطلاق، عن الفنانين الأفراد في تلك الفترة. "ففي الفن التقليدي لا يهمننا أبدأ السؤال: من الذي قال؟ وإنما الذي يهمننا هو السؤال: ماذا قيل؟"^(٢) وهذا يصدق أيضاً، إلى حد بعيد، على فن الحضارات الشرقية الذي كان عملاً جماعياً لا فردياً. "إن فن الشرق هو النقيض المباشر للنزعة الفردية الغربية. فالفنان الشرقي يخجل من التفكير في أنه أو تعميد إظهار ذاتيته في عمله"^(٣).

(١) اقتبس هذا النص: جورج سانتسبيري، ف كتابه "تاريخ النقد" المجلد الثالث، ص ٢٧٠
Gerge Saintsbury: A History of Criticism. 4 th ed. (Edinburgh, Blackwood, 1923).

(٢) أناندا كومارا سوامي: "فلسفة الفن المسيحية والشرقية أو الحقيقية" ص ١٩.
Ananda K' Coomaraswamy: The Christian and Oriental or Tue Philoosophy of Ary (Newport, John Stevs, 1939).

وانظر أيضاً للمؤلف نفسه: تحويل الطبيعة في الفن.
Transformation of Nature in Art (Art (Harvard U. p,m 1935) P. 23.

(٣) جاك ماريتان: الحدس الابداعي في الفن والشعر ص ١٠
Jacques Maritain: Crative Intuition in Art and poetry (N, Y,m Meridan, 1955)

ومع ذلك فإن الكشف عن "ذاتية" الفنان، الذى ازداد ظهوراً فى الغرب خلال عصر النهضة: أصبح من السمات الرئيسية لفن القرن التاسع عشر. ويصل صدق هذا الحكم إلى حد أن أوجين فيرون Eugène Véron. عندما نشر أول عرض منهجى للنظرية الانفعالية (١٨٧٨)، كتب يقول "إن تأثير شخصية الإنسان فى علمه .. هى الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله"^(١). فالعمل الفنى. فى نظر فيرون: يسجل استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين. وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب. وإنما تشمل "آراء" الفنان "وأفكاره"، فضلاً عن "أحاسيسه". وعند الفنان الضئيل الشأن تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية^(٢). وفى مقابل ذلك "فكلما ازداد الفنان عبقرية. كشفت عبقريته عن مزيد من الطاقة والفردية"^(٣).

ولكن من الواضح أن "الفن الجميل" لا يمكن أن يعرف بوصفه "تعبيراً عن الشخصية" فحسب. فمثل هذا التعريف أو سع مما ينبغى. ذلك لأن المرء "يعبر عن شخصيته" كلما أدى فعلاً مميزاً له، أعنى مثلاً أخلاقياً، كمساعدة المحتاج. مثل هذه الأفعال تجعل أصدقاءه يقولون: "إنه هو بعينه". أو قد يعبر عن شخصيته بحركة لا إرادية، مثل تثبيت نظارته بطريقة معينة. وهذه أفعال لن يعدها أحد "أعمالاً فنية".

وسوف نرى فى القسم التالى من هذا الفصل أن "فيزون" لا يرى أن "الفن" يُعرف من خلال "الشخصية". ومع ذلك فهو يعتقد أن أهم وأقيم ما فى العمل هو الشخصية المميزة التى يكشف عنها: "إن ما يجذبنا ويفتتنا هو الكشف عما يملكه الفنان من ملكات وسمات خاصة"^(٤). هذه "الملكات والسمات" لها نوعان: أولهما التكوين الانفعالى والذهنى المميز للفنان، وهو التكوين الذى أشرنا إليه من قبل، وثانيهما البراعة التى يعبر بها عن نفسه فى العمل، أو كما يقول فيرون "القوة التى

(١) أوجين فيرون: "علم الجمال" ص ١٠٤ هامش ١، وانظر أيضاً ص ١٣٩

Eugène Véron: "Aesthetics". Trans. Armstrong (London, Chapman & Hall, 1879)

(٢) المرجع نفسه، ص ٧٣، وانظر أيضاً ص ١٠٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٤، وانظر أيضاً ص ١١٨، ١٢٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٠٧.

يصور بها انطباعاته^(١). وعلى ذلك فإن التجربة الجمالية هي في أساسها ما يسميه فيرون "بالإعجاب"^(٢). بالفنان. "ومن الممكن أن يلخص إعجابنا دائماً في عبارة: ما أعظم العبقرية التي لا بد أن إبداع عمل كهذا قد اقتضاها!"^(٣).

• • •

فلنختبر هذا الرأي نقدياً. إن قدراً كبيراً من حديثنا عن الفن يصف شخصية الفنان وبراعته. فنحن نقول "إن هايدن مرح" وإدجار جست Edgar Guest عاطفي "و" ملفيل يرى السر الكامن في الوجود الإنساني "و" دالي صانع خبير". فما الذى نعنيه بمثل هذه الأقوال؟ يبدو أن هناك تفسيرين ممكنين.

فقد نعنى أولاً أن الأعمال التي خلقها هؤلاء الناس لها نفس السمات التي نعزوها إلى الفنان. وهكذا نقول "إدجار جست عاطفي" بدلاً من أن نقول "هذه القصيدة لجست انفعالية أكثر مما ينبغي". كما أن عبارة "هايدن مرح" توحى بالعمود النغمي "الشديد القوة Fortissimo" والمشهور الذى يُفترض أنه يروع المستمع فى سيمفونية "المفاجأة Surprise". مثل هذه العبارات التي تقال عن الفنان لا تعبر عادة عن عمل واحد من أعماله، بل عن عدد من هذه الأعمال تتشابه فى الناحية المشار إليها: فهيدن يدخل ببراعة عنصراً غير متوقع فى كثير من أعماله، كما أن كثيراً من قصائد "جست" غارقة فى الانفعال. وتبعاً لهذا التفسير يكون قولنا "إن الفنان كذا" طريقة غير مباشرة، ومختصرة، فى الكلام، نستعمض فيها باسم الفنان عن عناوين أعماله.

وعلى ذلك فنحن إنما نتحدث عن الأعمال الفنية وعن السمات التي نجدها فيها. أما الإشارة إلى الفنان فلا تضيف شيئاً. ولكن إذا صح هذا فإنه يفضى بنا إلى النتيجة القائلة إن فكرة "الشخصية" لا تضيف شيئاً. إلى فهمنا للفن. فسوف نحلل الأعمال الفنية ونقومها على نفس النحو، أى بدراسة الأعمال ذاتها. أما "الشخصية" فلا تقدم إلينا مفاتيح عن طريقة القيام بهذه الدراسة، ولا تفسر أى شيء عن الفن. فهي فكرة خاوية أو زائدة. ويبدو أن "فيرون" كان يتوقع هذا الاعتراض:

(١) المرجع نفسه ص ٣٣٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٢، وانظر أيضاً ص ٥٤، ٦٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٣.

إذ كتب فى أحد المواضع : "قد يقول النقاد إننا نهتم بالعمل لا بالإنسان، ولكن
الأميرين لا ينفصلان: فإذا كان العمل وضعياً. كان صانعه مثله. وذلك على الأقل فى
لحظة إنتاجه للقصيدة أو الصورة"^(١). فهل تساعد هذه الحجة على دعم موقف
فيرون؟ ألا تزيد فى الواقع من إظهار ضعف هذا الموقف؟ إذا كان "الإنسان"
و"العمل" غير منفصلين. وإذا كنا فى كل الأحوال نكتفى بأن نعزو إلى الأول كل ما
نجد أنه يصدق على الثانى، ففي هذه الحالة بدورها يكون العمل الفنى وحده هو ما
نهتم به. ويكون حديثنا فى واقع الأمر منصباً على هذا العمل.

على أن هذا لا يعنى أننا لا يمكن أن نشعر بالإعجاب نحو الفنان الخلاق
ونعبر عنه. فلما كان العمل الفنى هو هذا فحسب - أعنى عملاً "فنياً" - وليس
موضوعاً طبيعياً، فإننا نعترف بأنه لم يكن من الممكن أن يخرج إلى حيز الوجود إلا
لأن ثمة إنساناً لديه "ملكات وسمات" معينة. نحن إنما نمجد هذه الملكات والسمات
ونقدرها حين يكون العمل جيداً. غير أننا نكرم الإنسان على ما تجلى فى العمل.

وإذن فالتفسير الأول للتعبير "الفنان هو كذا" - "يقلل من أهمية مقولة
"الشخصية". ولكن من الواضح، طوال الجزء الأكبر من مناقشة فيرون، أنه ينظر إلى
"الشخصية" على أنها شىء متميز تماماً عن العمل ذاته. فهو يقول إن الناس
يتحدثون عن العمل "ولكنهم يرون من ورائه، ربما بطريقة لا شعورية، صانع العمل.
فالصورة أو التمثال ليست إلا نقطة البدء والعلّة الأولى لانفعالهم"^(٢). "إن العمل
الحافل بالإهمال وغيره من العيوب كثيراً ما يثير إعجابنا بسبب شخصية مبدعة
وحدها، وهى الشخصية التى تلمح خلاله بأصالة قوية"^(٣). ويقدم فيرون مثلاً محدداً
للتمييز بين الفنان وعمله: "لا يمكن أن يقرأ أحد فيكتور هوجر دون أن يضيف إلى
إعجابه المائل أمامه، سروراً عميقاً باطناً إذ يكتشف فى الشاعر ذاته مفكراً كرس
حياته لكل المشكلات التى تهم البشرية"^(٤).

(١) المرجع نفسه، ص ٤٦، وأنظر أيضاً ص ٧٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٣.

(٣) المرجع نفسه.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٥١.

وعلى ذلك ففي التفسير الثانى لعبارة "الفنان هو كذا -"، تقول هذه العبارة بالفعل شيئاً عن شخصية الفنان أو براعته؛ لا عن عمله فحسب. فالعمل نقطة بداية للاستدلال على شخصية الفنان. وفي هذه الحالة يكون معنى عبارة "هايدن مرح" أكثر من مجرد القول إن هناك فقرات مرحة في سيمفونية "المفاجأة" أو غيرها من الأعمال الموسيقية.

ولكن فى هذه الحالة ينبغى أن نتساءل إن كان من حقنا القيام بهذه الاستدلالات فقد رأينا من قبل، عند مناقشتنا للإبداع الفنى، أن حالة الفنان النفسية قد تكون مختلفة كل الاختلاف عن تلك التى تتجسد فى العمل. فمن الممكن تماماً أن يكون الشخص الذى تتسم موسيقاه بالمرح، مفتقراً تماماً إلى المرح إذا ما تركت موسيقاه جانباً. وقد يحيا شخص آخر يتسم شعره بالعمق الانفعالى، حياة هادئة معتدلة. وكثير من الفنانين لا نجدهم يلفتون الأنظار أو يبعثون على الإعجاب من حيث هم أشخاص، وإن كانت أعمالهم بعيدة عن ذلك كل البعد. وبعبارة أخرى فإن من أخطر الأمور أن ننسب إلى "الإنسان" ما نجده فى "العمل"، ما لم تكن لدينا شواهد مستقلة عن الفنان، أى شواهد مكتسبة بوسائل أخرى غير فحص أعماله الفنية، كالشواهد المستمدة من وقائع حياته مثلاً. فإن لم توجد هذه الشواهد، تعرضنا لخطر الوقوع فى الخلط، فنظن أننا نقول شيئاً عن الفنان، مع أننا فى واقع الأمر نقصر على وصف العمل. ولقد مررنا جميعاً بتجربة قراءة تراجيديا لشيكسبير واستنتجنا منها أن شيكسبير كان لديه تعاطف إنسانى عظيم، أو سمعنا سيمفونيات بيتهوفن وأكدنا أنه كان إنساناً يتسم بالعمق الانفعالى الشديد. غير أن أمثال هذه التأكيدات يمكن أن تكون مضللة إلى حد بعيد ما لم يكن معناها يقتصر على أن الفنان يملك القدية على إظهار هذه الخصائص داخل نطاق فنه.

غير أن هناك صعوبة أخرى؛ فمن المعروف أن العمل الفنى يمكن أن يفسر على أنحاء كثيرة متباينة. ومن هنا فقد لا يتفق المشاهدون المختلفون على أن العمل يكشف عن "مرح" أو عمق "أو عاطفية". فإذا كان الأمر كذلك، فكيف نستطيع أن نتخذ العمل أساساً للاستدلال على عقلية الفنان وانفعالاته؟ إننا لو قبلنا جميع التفسيرات، لكان علينا أن نعزو إلى الفنان عدداً هائلاً من سمات الشخصية المتباينة

المتناقضة. على أن فيرون لا يعترف بهذه الصعوبة لأنه يرى أن المشاهدين يشاركون الفنان دائماً نفس التجربة التي مر بها بالضبط^(١)، وهو رأى سننقه في القسم التالي.

إن فيرون عندما يؤكد أهمية "الشخصية"، يفعل ذلك عند وصف تجربة التذوق الفني. وهو يرى أن هذه التجربة هي في أساسها تجربة إعجاب "بعبرية" الفنان. ومع ذلك فمن المشكوك فيه أنه كان في ذلك يقدم وصفاً مغفولاً لما يعد في العادة "تجربة جمالية" فهو يقول، في الجملة التي اقتبست من قبل. إن العمل الفني "ليس إلا نقطة بدء وعلّة أولى" للاستمتاع الجمالي. وهذا يعني ضمناً أن انتباه المشاهد ليس مركزاً على العمل ذاته فحسب. فالانتباه لا يستقر على العمل، وإنما يبحث عن "العامل". ولكن معنى ذلك أننا لا نستمتع بالعمل لذاته، وإنما نتخذ منه مرشداً إلى شيء آخر. وهذا أمر قد يلجأ إليه عالم النفس أو المؤرخ، ولكن ليست هذه هي الطريقة التي ندرك بها الموضوعات الفنية عندما يكون اهتمامنا جمالياً. فلو أقبلنا على تلك الموضوعات بهذه الطريقة، لما استطعنا أبداً أن ننفذ إلى ما فيها من سحر وحيوية، إذ أن انتباهنا يكون عندئذ موزعاً. ويقول فيرون في أحد المواضع "ينبغي أن نحتفظ بذكرى حياة للفنان تكفي للحيلولة..دون جعل موضوع تأملنا يستغرق انتباهنا كله"^(٢). ومع ذلك فنحن لا نستمتع بالقيمة الكامنة للعمل إلا عندما "يستغرق انتباهنا كله" بالفعل، وعندئذ فقط تكون تجربتنا جمالية بحق.

ومن المؤكد أن هناك حالات للإدراك الجمالي نقدر فيها شخصية الفنان. وهذا يصدق بوجه خاص عندما نكون قد ألفنا عدداً من الأعمال التي أبدعها نفس الفنان. وهكذا نشعر بدعابة روبرت فروست الجافة العميقة تسرى في الحوادث والمناظر التي يصورها في أشعاره. ولكن "الشخصية" في هذه الحالة تكون جزءاً لا يتجزأ من العمل، يؤثر في جاذبيته الانفعالية وطابعه التخيلي. ونحن نلتقي ونستمتع بها عن طريق تثبيت الانتباه الجمالي على العمل، لا عن طريق النظر إلى العمل الفني على أنه "نقطة بداية" لشيء آخر. وفي الحالات الأخرى لا يكون هناك، ببساطة، اهتمام بشخصية الفنان على الإطلاق. فنحن نهتم عندئذ "بالعمل"

(١) أما الفقرة الواردة في ص ١٨٤ فهي استثناء له أهميته وطرافته

(٢) الرجوع نفسه، ص ٣٣٧.

وتنسى "العامل". ويعترف فيرون بذلك صراحة في مناقشته لفن العمارة. فهو يصف هذا الفن بأنه "أقل الفنون اصطناعاً بالطابع الشخصي"، ومع ذلك يقول إن "للمعمارة في ميدانها الخاص قوة تعبيرية لا يمكن إنكارها"^(١). ولما كان هذا يصدق أيضاً على أعمال كثيرة في مجالات متعددة فإن نطاق "الشخصية" في الفن ينبغي أن يضيق إلى حد ملحوظ.

ومجمل القول إنه إما أن يكون الإعجاب بشخصية الفنان مجرد إعجاب بالعمل الفني ذاته، بحيث يمكن الاستغناء عن فكرة "شخصية"، وإما أن الإعجاب كما يصفه فيرون (أ) يفترض خطأ أن "العمل" دليل لا يخطئ على الطابع الكلي "للإنسان" (ب) كما أنه ليس وصفاً أميناً للتذوق الجمالي للفن.

ولقد كان لمفهوم "الشخصية"، من الوجهة التاريخية، أهميته بوصفه احتجاجاً على مظاهر الكبت والتقييد التي كانت واضحة في الفن الكلاسيكي الجديد. واتخذ هذا المفهوم نقطة من النقاط التي يتجمع فيها الرومانتيكيون حول فكرة الحرية الفنية. وما زالت له فائدته من حيث أنه يذكرنا بضرورة تذوق كل فنان على أساس مزاياه الخاصة، ووجوب الامتناع عن حشرة في قوالب محددة مقدماً. ومع ذلك فإن فكرة "الشخصية" لا يمكن، من الوجهة الفلسفية، أن تُتخذ أساساً لنظرية سليمة في الفن أو التجربة الجمالية. فإلى جانب العيوب التي لاحظناها الآن في هذه الفكرة، فإنها لا يمكن أن تستخدم بذاتها معياراً لتقدير الفن. وقد كتب أحد النقاد، ممكن يعدونها أساسية في كل نقد فني، يقول "إن الشخصية قانون لذاتها.. مثال ذلك أننى إذا فكرت في أن ديلاكروا فنان، فمن واجبي ألا أبحث عن مزايا تصويره وعيوبه. فليس تصوير ديلاكروا مزايا أو عيوب، بل أن فيه أسلوب ديلاكروا فحسب"^(٢). هذا الرأي قد يكون فيه تنبيه لنا إلى ضرورة التعاطف مع الفنان، غير أنه يقف حائلاً في وجه عملية التحليل والتقويم. ألسنا نستطيع أن نقول أحياناً عن عمل فني معين إنه جيد في نواح معينة وردى، في نواح أخرى، ويكون لقولنا هذا ما يبرره؟ ألا يمكن أن تكون شخصية الفنان فارغة؟

(١) المرجع نفسه، ص ١٨٤، ١٨٦.

(٢) فنتورى : تاريخ النقد الفني، ص ٣٦.

٢- التعبير عن الانفعال ونوصيله :

يقدم فيرون حججاً للدفاع عن النظرية الانفعالية : محاولاً أن يثبت أنها أفضل من نظريتي المحاكاة البسيطة ومحاكاة المثل الأعلى^(١). وهو يحمل بوجه خاص على نظرية المثل الأعلى . لأنها لا تفسر قدراً كبيراً من الفن والخلق الفني . فالفنان لا يسعى إلى تصوير الأشياء "الجميلة" . بل إنه كثيراً ما يختار موضوعات قبيحة : ويعبر عنها بطريقة حية دون أن يقلل من قبحها . ويقتبس فيرون للتدليل على رأيه . موضوعات من الأدب اليوناني . مثل "جثة هكتور وهي تُجَر حول قبر بارتو كلس .. وأديب وهو يفتق عينيه ويروى مآسيه وهو غارق في دماثه .. وميديا وهي تذبح أبناءها انتقاماً لنفسها من غريماتها"^(٢). وينتهي فيرون من ذلك إلى أن "الفن يتجاوز الجمال البحت : لأنه يضم ما هو مخيف أو حزين ، قبيح أو مرع"^(٣).

ولقد بذل الروائي الروسي المعروف : الكونت ليو تولستوى ، جهداً يفوق ما بذله أى كاتب آخر فى نشر النظرية الانفعالية على نطاق واسع . ففى كتابه "ما الفن ؟" (١٨٩٨) ذهب بدوره إلى أن الفن يمكن أن يثير مشاعر غير سارة ويصور "مناظر حزينة تقطع نياط القلوب"^(٤). وفى عهد أقرب أكد الأستاذ "دوكاس" "حقيقة نفسية" هي أن الفنان لا يسعى إلى "خلق الجمال"^(٥). فهو يرى ، مثل فيرون وتولستوى ، أن "الفنان يمكن أن يعالج أى موضوع"^(٦).

ولا بد أن تكون مناقشتنا السابقة قد أوضحت ما يدين به هؤلاء المفكرون للحركة الرومانتيكية فى الفن^(٧). فعن طريق ترديدهم لهذا الوصف للفن كانوا قوة فعالة أدت إلى تدهور فكرة "محاكاة المثل الأعلى" فى الفترة الأخيرة ، فهم إذن مسؤولون إلى حد بعيد عن التطور الذى لم يعد بفضل مفهوم "الجمال" يحتل موقعا

(١) المرجع نفسه ، ص ١٣ من المقدمة ، ٩٨ ما يليها .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٩٨ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ١١٠ .

(٤) ليوتولستوى : "ما الفن ؟"

What Is Art ? Trans. Maude (oxford U. P., 1955) p. 120.

(٥) كيرت دوكاس : فلسفة الفن . ص ١٨ . وانظر أيضا ص ١٢٢

Curt Ducse: The Philosophy Art (N. Y., Dial, 1929).

(٦) المرجع نفسه ، ص ١٩٠ .

(٧) انظر ص ١٦٠ من قبل .

رئيسياً فى الفكر الاستطيقى. ولعلك لاحظت أن كتابنا هذا. شأنه شأن الكثير من الكتب القريبة العهد فى الاستطىقا. لم يتحدث إلا قليلاً نسبياً عن "الجمال Beauty" وعلى العكس من ذلك كان "الجمال" يعد فى القرون الماضية أهم مفهوم فى الاستطىقا. بل إن الاستطىقا ذاتها كثيراً ما كانت تُعرّف بأنها "نظرية الجمال". وقد كشف أصحاب النظرية الانفعالية عن مدى ضيق هذه النظرة. فرأوا أن الفنان يلجأ إلى أشد الموضوعات تبايناً. وضمنها ما هو شاذ. وما هو قابض أو منفّر. ومن هنا كان للانفعاليين أثر كبير فى الطريقة التى ينظر بها الناس إلى الفن. فلم يعد المشاهد يبحث عن الجمال وحده. بل لم يعد يبحث فيه على الإطلاق. فى العمل الفنى. وقد كان روجر فراى متحدثاً بلسان كثير من الأذهان المعاصرة حين أشاد بهذه الفكرة المستبصرة التى أدت إلى تحرير العقول من أغلالها القديمة فقال: "كانت كل التأمّلات المتعلقة بالاستطىقا. خلال فترة شبابى. تدور بإصرار ممل حول مسألة طبيعة الجمال.. ولكن عبقرية تولستوى هى التى أخرجتنا من هذا الطريق المسدود.. وكانت من أهم الأفكار؛ فكرته القائلة إن العمل الفنى ليس سجلاً للجمال الموجود بالفعل فى موضع آخر، وإنما هو تعبير عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى المشاهد"^(١).

تلك، فى رأى، من أقوى النقاط فى النظرية الانفعالية. ولو استشهدنا بالأعمال الفنية ذاتها. لوجدنا أن قدراً كبيراً منها يضم موضوعات قبيحة، ولوجدنا أيضاً أن هذا القبح لم "يجمل ولم يخفف"، بل زادته طريقة معالجة الفنان تأكيداً وحيوية. وعلى هذا النحو يصبح العمل، كما يقول صاحب النظرية الانفعالية، "معبراً" بقوة. ولو كن هذا يصدق على الفن المرزى وحده، لما استحق أن نتحدث عنه. غير أنه يتمثل، على العكس من ذلك، فى أعمال لها قيمة لا جدال فيها - كالتراجيديا اليونانية، كما أشار فيرون، أو تصوير جويا Goya للحرب، وأوبرا "فوتسك" لبرج.

ولقد استطاع الانفعاليون أن يدركوا هذا نظراً إلى اقتناعهم بأن القوة الدافعة إلى الخلق لدى الفنان هى انفعال معين يشعر به، وبأن هذا الانفعال يمكن أن يشيره

(١) الرؤية والتصميم، ص ٢٩٢ - ٢٩٣.

أى موقف. وأدى بهم ذلك إلى قضاياهم الأساسية. هى أن العمل الفنى تعبير عن انفعال الفنان، كما أن المدرك يشارك فى هذا الانفعال عن طريق تأمل العمل. فلنتنقل الآن إلى بحث هذه النظرية بشيء من التفصيل.

• • •

إن "التعريف العام" للفن الجميل Fine art عند فيرون هو: "الفن مظهر الانفعال، معبراً عنه بطريقة خارجية، عن طريق تنظيم الخط والشكل واللون حيناً. وعن طريق سلسلة من الحركات أو الأصوات أو الكلمات حيناً آخر"^(١). ولكى نفهم هذا النشاط الذى يؤلف "التعبير" الفنى. ينبغى أن ندرك أولاً وجه الخطأ فى وصف الفن بأنه "مظهر الانفعال". إن "المظهر" المجرّد لانفعال الشخص ليس شيئاً فنياً. فالضحك أو البكاء التلقائى. أو التثاؤب غير الواعى. أو الحركة الغاضبة - كل هذه تكشف عن وجود انفعال، مع ذلك فإن التعبير الفنى ليس "اندفاعياً خالصاً" وليس مجرد غليان محض"^(٢). وكما أشار دوكاس "فإن من ما هية الفن ألا يكون أعمى كالسلوك الآلى، وإنما أن يكون واعياً مسئولاً"^(٣). وهذا يذكرنا بتعريفنا السابق للفن، فى معناه الشامل، بأنه نشاط "بارع واع". ولكن ينبغى أن ندرك أن هذه الحقيقة لم تغب عن ذهن فيرون. ذلك لأنه يلاحظ فى أحيان كثيرة التميز بين النشاط الفنى والنشاط التلقائى، كما هى الحال عندما يقول إن فن الرقص ظهر عندما نُظمت الحركات الجسمية التلقائية بالإيقاع"^(٤).

كذلك يدرك فيرون أنه عندما ينطلق الانفعال دون ضابط، يستحيل المضى فى التعبير الفنى.. "إن قوة الانفعال وصخبه، وتجاهله للاعتبارات الخارجية، يكون عند تفجيره للمرة الأولى أقوى من أن يتيح له التريث لكى يروى أحاسيسه أو يشرحها"^(٥). وكما قال وورد زورث فى عبارته المشهورة، فإن الفنان لا يستطيع أن يخلق إلا إذا "استجمع انفعالاته بهدوء".

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٨٩.

(٢) ديوى: الفن بوصفه تجربة ص ٦١٠.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ١١٤، وانظر أيضاً ١٢٥.

(٤) المرجع المذكور، ص ٨٣، وانظر أيضاً ص ١١٦.

(٥) المرجع نفسه، ص ٣٣١، وانظر أيضاً ص ٧٥.

إن التعبير الفني يكشف عما فيه من "وعى ومسئولية: باستخدامه وسيطاً موضوعياً معيناً. فالانفعال لا يقتصر على الانطلاق فى العالم. كالشخص الغاضب حين يصب جام غضبه على جروحه. بل إن الفنان يشكل الوسيط ويضفى عليه قالباً كيما يجسد فيه انفعالاته. وقد يستخدم فى هذا الغرض السلم الموسيقى أو جسمه هو ذاته، كما فى حالة الرقص أو التمثيل. ولكن ينبغى عليه عندئذ أن يخضع انفعالاته لمقتضيات الوسيط وحدوده. فإذا فاض الانفعال وتجاوز ما يستطيع الوسيط تقبله وتشكيله. فعندئذ لا يسفر ذلك عن أى نتاج فنى. بل يكون الأمر كأن شخصياً يعمل على تصريف انفعاله بأن يضرب لوحة البيانو بقبضة يده ضرباً عشوائياً - وهو سلوك لا يمكن أن يؤدي إلى خلق قطعة موسيقية.

وفضلاً عن ذلك فإن التعبير عن انفعال معين لا يماثل وصف هذا الانفعال^(١). فالفنان لا يعلن: "أنا جائع" ثم يقدم وصفاً لحالة معدته المضطربة. بل إن إطلاق اسم على انفعال يعنى تعميمه عن طريق إدراجه تحت لفظ عام مثل "الغضب". ولكن هذا لا يكفى للتعبير عن الطابع المميز للانفعال الخاص الذى يشعر به الفنان. لقد ذكرت حتى الآن أن عملية التعبير الفنى عملية منضبطة، وليست مندفعة، وأنها تستخدم وسيطاً، وليست مجرد وصف للانفعال. فما الذى يحاول الفنان أن يفعله على التخصيص، خلال التعبير؟ إن أكثر الإجابات تفصيلاً فى كتابات أصحاب النظرية الانفعالية هى إجابة الأستاذ دوكاس Ducassee .

• • •

يصف دوكاس النشاط القنى بأنه "إخراج المرء لشاعره إلى حيز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه"^(٢). والمقصود بإخراج الشاعر إلى حيز الموضوعية هو إنتاج موضوع. فأى نوع من الموضوع هذا؟ إنه موضوع: "(١) يستطيع الفنان على الأقل أن يتأمل، (٢) ومن شأن تأمل الفنان له أن يُرجع إليه ذلك الشعور.. الذى

(١) هذه الفقرة مقتبسة عن كتاب كولنجوود: "مبادئ الفن"، ص ١١ - ١١٥
R. G. Collingwood: The Principles of Art (Oxford U. P, m 1938).

وقد أعيد طبع هذا الجزء فى كتاب فيفاس وكريجر المذكور. من قبل ص ٢٤٥ - ٢٤٧.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ١١١، ١١٢.

كان الموضوع محاولةً للتعبير عنه^(١). وبعبارة أخرى: فإن هدف الفنان هو خلق عمل يتيح له تأمله الجمالي أن يقول: "أجل. هذا ما كنت أشعر به". فالنشاط التعبيري لا يكون ناجحاً إلا إذا أدى العمل إلى انعكاس تردد فيه صورة انفعالاته من جديد^(٢). وفي ضوء هذا الهدف يعمل الفنان على مراجعة إنتاجه وحذف أجزاء منه وإعادة صياغته طوال ممارسته لنشاطه. وتؤدي الرغبة في التعبير عن الانفعال إلى تمييز الفنان من الناسخ الآلي: كما تؤدي الرغبة في التعبير عن الانفعال إلى تمييز الفنان من أولئك الذين يسعون إلى التعبير عن معانٍ - مثل كتاب النثر الشارح مثلاً. وعلى هذا النحو يعبر دوكاس عن مفهوم الفن الذي كان سائداً بين الفنانين والناس العاديين خلال القرن الماضي.

على أن لهذا الرأي. كما يعترف دوكاس ذاته. نتيجة غاية في الغرابة. ذلك لأنه يؤدي إلى القول بأن الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يقول إن كان الموضوع "عملاً فنياً" هو الفنان ذاته! تلك هي النتيجة التي تؤدي إليها النظرة إلى الموضوع الفني من خلال أصله في التجربة "الباطنة" أو "الذاتية" للفنان. وهذه النتيجة تلزم بالضرورة لأن الفنان هو وحده الذي يستطيع أن يعرف ما هي انفعالاته؛ ومن هنا "فلا أحد غير الفنان يمكنه أن يقول إن كان قد نجح في خلق موضوع تتجسد فيه مشاعره تجسداً كافياً، وإلى أي مدى كان نجاحه في ذلك"^(٣). وهذه نتيجة محيرة، إذ أننا نظن عادة أن مسألة معرفة ما إذا كان الموضوع فنياً هي مسألة يمكن أن تكون موضوعاً لمعرفة عامة.

على أن تحليل دوكاس للخلق الفني يثير مشكلة أهم من هذه بكثير. فهذا التحليل يتركز حول لفظ أساسي هو التعبير". وأود الآن أن أصوغ هذه المشكلة على النحو الآتي: هل يستطيع الفنان ذاته أن يقول إن كان العمل "يعكس" أو "يردد" انفعاله؟

(١) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٧٠ - ٢٧١. وانظر أيضاً كيرت دوكاس "بعض مسائل علم الجمال" مقال في مجلة "مونست".

C. Duccasse: "Some Questions in Aesthetics", Monist XLII (1932)P. 47.

فلنحاول أن نبحث المسألة بالطريقة الآتية: إن القول بأن العمل "يعكس" الانفعال يعادل القول إن الانفعال يمكن أن يوجد ويحس به بمعزل عن العمل ويقول دوكاس إن "الطبيعة الباطنة" للانفعال تظل على ما هي عليه سواء أضيف عليها الفنان صبغة موضوعية أم لا^(١). ولكن هل يمكن الشعور بالانفعال الذى يعبر عنه العمل على أى نحو سوى تأمله؟ هل يمكن أن يكون للانفعال الخاص الذى يعبر عنه العمل المعين وجود خارج العمل. أو قبل خلق العمل. كما يريد دوكاس؟ إن الانفعالات عامةً تتخذ صبغة فردية عن طريق المواقف الخاصة التى تحدث فيها. فحب الأم وحب العشقية وحب الوطن. كل هذه انفعالات يشعر بها المرء بطريقة مختلفة. على أن الانفعال الذى يتجسد فى العمل يتخذ صبغة فردية عن طريق هذا الموضوع المحدد. فالانفعال جزء لا يتجزأ من تركيب حسي معين، هو مركب مميز للوسيط الفنى. ولهذا السبب فإننا نقول فى كثير من الأحيان إن الوسيلة الوحيدة لمعرفة الانفعال الذى تعبر عنه قطعة موسيقية معينة هي أن نستمع إليها فحسب.

فإن كان ما قلته الآن صحيحاً. فعندئذ لا يكون الفنان نفسه قادراً على أن ينبئنا إن كانت عملية التعبير قد نجحت، فلكى يفعل ذلك، يتعين عليه، كما قلنا. أن يقرر إن كان الانفعال الذى يعبر عنه العمل هو نفس الانفعال الذى كان يشعر به قبل خلقه. ولكن لم إذا يكن للانفعال الذى يعبر عنه العمل وجود بمعزل عن العمل، فعندئذ لا يمكن أن يكون لدى الفنان معيار للقيام بعملية الاختبار. فهو لا يستطيع أن يقرر إن كان "الشعور الذى ينوى التعبير عنه قد أثر فيه مرة أخرى على نحو مطابق تماماً"^(٢). بواسطة العمل، إذ أن الشعور الذى يعبر عنه العمل شىء جديد كل الجدة، ولم يكن له كيان قبل أن يظهر العمل إلى حيز الوجود.

هذه الحجة تذهب إلى أن الانفعال الذى يعبر عنه ليس كياناً قائماً بذاته. أو شيئاً يشعر به الفنان عندما يكون فى حالة حب أو حالة حرب، ثم يُضمن بصورة محسوسة فى العمل بل تقول الحجة أن الانفعال يتبدل عندما يؤخذ من تجربة غير فنية ويصبح جزءاً داخلاً فى تركيب العمل الفنى. فالحجة إذن مرتبطة ارتباطاً وثيقاً

(١) المرجع نفسه، ص ١١٤.

(٢) كيرت دوكاس: أنت، والنقاد، والفن. ص ٨٢.

Art, the Critics, and You. (N. Y., Liberal Arts, 1944).

بواحد من أكثر الانتقادات الموجهة إلى النظرية الانفعالية شيوعاً. وهو أن هذه النظرية تتجاهل أهمية الوسيط الفني والبراعة التي يستخدم بها الفنان هذا الوسيط^(١). فهذه العوامل بعينها هي التي تميز العمل الفني وتفرق بينه وبين بقية التجربة. ولن نستطيع التمييز بين انفعالات الفن وبين المجالات الأخرى للحياة. وهي المجالات التي نحس فيها بانفعالات ونعبر عنها على أنحاء أخرى. إلا إذا أدركنا أهمية العوامل السابقة. فالنظرية الانفعالية. تبعاً لهذا النقد. تهبط بالوسيط وبراعة الفن "إلى مرتبة مجرد وسيلة لغاية هي التعبير عن المشاعر موضوعياً"^(٢).

ويعترف دوкас بوضوح، في ناحية معينة. بأن تعامل الفنان مع الوسيط قد يبدل انفعاله. وهو يشير إلى أن الانفعال المتجسد في العمل ليس هو الذى يحس به الفنان عادة عند بداية العملية الخلاقة". بل إن الحالة المعتادة هي ألا يتولد في الفنان ذلك الشعور الذى يجسده العمل الفني آخر الأمر تدريجاً، ولا يسبق نموه عملية التعبير الموضوعى عنه إلا بقليل"^(٣). ولعل القارئ، يذكر، من مناقشتنا للإبداع الفني، أن الوسيط ليس سلبياً فحسب، وليس "مجرد وسيلة". فهو يقاوم محاولات الفنان تشكيلة على بعض الأنحاء، لكنه يقدم إليه أيضاً إحياءات جديدة للسير بالعمل في اتجاهات أخرى. ويُعد رأى دوкас أكثر معقولة بكثير من رأى السذج من أصحاب النزعة الانفعالية، الذين يعتقدون أن انفعال الفنان هو فى كل الأحوال ثابت ومحدد تماماً قبل أن يبدأ النشاط الخلاق، ومع ذلك فإن دوкас ذاته يتعرض للنقد السابق حين يقول إن الانفعال الذى يعبر عنه العمل يمكن الشعور به قبل أن ينتهى العمل.

ولكن، ما مدى قوة هذا النقد؟ إننا جميعاً، على الأرجح، نشترك فى الاعتقاد بأننا "نعبر" بالفعل، على نحو ما، عن شيء كنا نفهمه حتى قبل أن

(١) انظر مثلاً: هنرى د. أيكين: "الفن بوصفه تعبيراً وسطحاً" (مقال)

Henry D. Aiken: "Art as Expression and Surface", Jour of Ae. & Art Criticism, IV (1945), p. 89.

وأيضاً فنسنت توماس: رأى دوкас فى الفن وتدو له (مقال)

Vincent Tomas: "Ducasse on Art and its Appreciation", Philosophy and Phenomenological Research, XIII (1952), p. 80.

(٢) توماس، المرجع المذكور، ص ٨٠.

(٣) فلسفة الفن، ص ١٢٨.

يتحقق التعبير. فنحن "نحاول العثور على اللفظ الصحيح"، وعندما نجده نقول "هذا بعينه ما كنت أقصده (أو أشعر به)"، فكيف استطعنا أن نعرف أن اللفظ هو "الصحيح"، نعرف على نحو معين ما نحاول أن نقوله حتى قبل أن نقوله؟ ولو لم يكن الأمر كذلك. فكيف كنا نستطيع، خلال بحثنا عن اللفظ. أن نرفض اقتراحاً معيناً بأن نقول "كلا". ليس هذا ما أعنى؟ وبالمثل ينبغي أن يكون هناك بعض التوافق أبين ما يشعر به الفنان وبين العناصر الحسية والقوالب والموضوع، إلخ التى يقرر أن يجعلها جزءاً من العمل. فعندما شعر بيكاسو بالسخط على الحرب، وهو السخط الذى دفعه إلى إبداع لوحة "جويرنيكا Guernica الحائطية، لم يرسم منظراً ريفياً بديعاً أو طفلاً أحمر الخدين.

وهكذا نجد أنفسنا نواجه مأزقاً. إذ نجد من جهة أن انفعال الفنان قبل أن يتم العمل الفنى يوجه نشاطه الإبداعى، ويحركه فى اتجاهات معينة لا فى غيرها. فهو يحاول أن "يقول ما يشعر به". ونجد من جهة أخرى أن الانفعال الذى يشعر به لا يمكن أن يكون الانفعال الذى يعبر عنه العمل فى شكله النهائى، إذ أن هذا لم يكن موجوداً إلا بعد انتهاء العمل، ويبدو أن الخلق الفنى يقتضى إيجاد توازن بين هاتين القوتين: مطالب انفعال الفنان، والطابع التعبيري الكامن للموضوع. فما شعر به الفنان هو الذى يقرر، إلى حد بعيد إن كان "سيقبل" الموضوع، ويضع أدواته جانباً. ولن ما شعر به لا يمكن أن يفرض تماماً طابعه على الموضوع، إذ أن العمل لا يمكن أن يكون مجرد نسخة من الانفعال السابق. إنه ليس كالمرآة التى تقتصر على أن تعكس ما يوضع أمامها، بل هو يبدل كل ما يعبر عنه، ويصبغه بصبغة فردية.

وعلى ذلك فإن النظرية القائلة عن الفن "تعبير عن الانفعال" لا يمكن أن تُقبل على علاتها. فعلى الرغم من أن لها نصيباً من الصحة، فإن معنى هذا اللفظ الحاسم وهو "التعبير" لابد أن يزداد وضوحاً. إن أية نظرية فى الفن لا تصاغ لكى تسرى حتى الأبد، وتلك مشكلة ينبغي أن يعمل المدافعون عن النظرية الانفعالية حساباً لها فى المستقبل. ولكن نظراً إلى أننا جميعاً، سواء أ كنا من أنصار هذه النظرية أم لم نكن، نستخدم لفظ "التعبير" على هذا النطاق الواسع، فينبغى أن نكون على وعى بالدلالة المزدوجة التى ينطوى عليها هذا اللفظ.

• • •

كنا حتى الآن نفترض، في محاولتنا معرفة معنى "التعبير عن الانفعال"، أن هذه العبارة تصف بدقة خلق الفن ونواتجه، وعلينا الآن أن نختبر هذا الافتراض أو هذه المسألة. هذا هو السؤال الهام الثانى فى صدد مشكلة التعبير: فهل صحيح أن جميع الفنانين يقومون بنشاطهم الخلاق من أجل "إخراج الانفعال فى صورة موضوعية"، وأن العمل الفنى ذاته إنما هو إخراج كهذا إلى حيز الموضوعية؟ هنا نجد أن الشواهد تؤدى إلى نتائج متعارضة. فهناك قدر كبير من الشواهد يتمثل فى أقوال الفنانين المدافعين عن النظرية الانفعالية^(١). ومع ذلك فلا هذه النظرية. ولا أية نظرية منفردة أخرى: تضم جميع الأوصاف المتعلقة بما يحاول الفنان أن يفعله. فى بعض الحالات يسعى الفنان إلى خلق موضوع يكون جذاباً ومرضياً عند تأمله - ولنسمه موضوعاً "جميلاً". وفى حالات أخرى، يتصدى الفنان لمشكلة تقنية يفرضها عليه وسيطه، ويسعى إلى حلها على النحو الذى يرضيه، ومن الواجب أن يلاحظ، فى هذه الحالات، أن مشكلة "التعبير" التى ناقشناها الآن لا تثار على الإطلاق. ذلك لأن معيار نجاح القدرة الفنية فى هذه الحالة ليس مطابقة الموضوع الفنى لشيء يحس به الفنان قبل الانتهاء منه. بل إن التأكيد ينصب عندئذ على الموضوع - أعنى كونه جميلاً، أو متناسقاً، الخ. والإجابة عن هذه الأسئلة هى التى تقرر ما إذا كان الفنان سيضع جانباً ريشته أو فرشاته. ويؤكد دوكاس أن الفنان قد يحكم أحياناً على العمل، لا بوصفه تعبيراً كافياً عن شعوره الأسمى، بل بوصفه تعبيراً عن شعور معين آخر. "يحس عندما يتأمله بالرغبة فى أن يعترف به بوصفه وجهاً أو جزءاً من ذاته بحق"^(٢). وفى هذا خروج له أهميته عن النظرية الأصلية فى التعبير عن الذات، إذا لم يعد العمل الآن تجسداً ملائماً لشيء، كان الفنان يشعر به من قبل، بل أصبح تجسداً لشيء له أهميته فى ذاته. والواقع أن الحكم على العمل

(١) انظر مثلاً: جولوس بورتنوى: سيكلوجية الخلق الفنى.

Julius Portnoy: A Psychology of Art Creation (Philadelphia, 1942).

(٢) "لسفة الفن" ص ٢٦٩. وسوف تكون جميع إشاراتنا المقبلة إلى دوكاس منصبة على هذا الكتاب، ما لم يرد غير ذلك.

على هذا النحو أصبح أمراً يبلغ من الانتشار حداً يتعين علينا معه أن نلتزم الحذر البالغ إزاء القول إن كل قدرة خلاقة إنما هي "تعبير عما يشعر به الفنان".

أما حيث يكون هدف العملية الخلاقة مقتصرأ على خلق موضوع يكون الفنان "على استعداد للاعتراف به". فعندئذ لا يكون ذلك. تبعاً لنظرية دوكاس "عملاً فنياً". ولا بد أن القارئ يذكر أن دوكاس يعترف بأن أى إنتاج لا يكون عملاً فنياً إلا إذا كان الفنان يسعى فيه إلى "إخراج مشاعره موضوعياً". وهذا يؤدي إلى إثارة أسئلة غاية في الخطورة حول صحة نظرية دوكاس. ذلك لأن دوكاس يزعم أن تعريفه "للفن" ينطبق بالفعل على كل ما يستحق هذه التسمية^(١). فهل هو ينطق على هذا حقاً؟

إننا لو طبقنا تعريف دوكاس على قصائد أو لوحات معينة، لاضطررنا إلى القول إن الموضوعات التي تعد عادة "أعمالاً فنية" لا ينطبق عليها هذا الوصف على الإطلاق. فهدف الفنان، كما لا حظنا منذ قليل، ليس هو التعبير الانفعالي على الدوام، وفي هذه الحالات تقول النظرية الانفعالية إن ما يخلقه ليس "عملاً فنياً". وإزاء هذه الشواهد، يتعين على دوكاس أن يصنف كثيراً من الموضوعات التي تعد عادة "فنية" على نحو مخالف. مثال ذلك أنه يقول إن القصيدة الغنائية التي تكتب "لخبط ود امرأة"، والتي لا يعبر فيها الفنان عن نفسه موضوعياً، وإنما يقدم "نوعاً من الذات يعتقد أن هذه المرأة ستميل إليه. ويزعم أن هذه الذات هي ذاته الخاصة" مثل هذه القصيدة لا تعد في نظره "فنًا جميلاً". بل إن دوكاس يسميها "اصطياداً بطعم روحى، وتدبيراً غرامياً"^(٢). وبالمثل فإن المحاولة الواعية لخلق موضوع جميل هي "عمل بارع"^(٣). وليست فناً.

ولكن من المؤكد أن هناك، في ميدان واسع كميدان شعر الغزل، كثيراً من الأعمال التي يمكن لو عرفنا دخيلة نفس الشاعر، أن توصف بأنها "تدبير غرامى" على حد تعبير دوكاس، فالأعمال التي كان يوجهها الشعراء الإنجليز فى عصر تيودور وستوارت إلى محبوباتهم تكشف فى كثير من الأحيان، دون شك، عن "نوع

(١) المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٨ و ١١٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٢.

من الذات يعتقد الشاعر أن هذه المرأة ستميل إليه". ومع ذلك فنحن لا نتردد في أن نسمي هذه "أعمالاً فنية" ونضعها ضمن المختارات الشعرية القيمة. وهي أشبه بالقصائد التي تُكتب بدوافع مختلفة. منها بتقديم الحلوى أو الأزهار أو كليهما معاً. مما يعد نوعاً آخر من "التدبير الغرامى". وعندما يتعارض تعريف "الفن الجميل" مع الاعتقاد الذى يشيع الأخذ به. وينسب مثل هذا التعريف أعمالاً يعترف الجميع بأنها فنية إلى ميدان غير ميدان الفن. فعندئذ يجدر بنا أن نشك في صحة التعريف نفسه. ذلك لأن المهم ليس التعريف ذاته. بل ما نستطيع أو لا نستطيع عمله به. فالتعريف المفرط في ضيقه يؤدي بنا إلى تجاهل أوجه شبه هامة بين مختلف القصائد. ويحول بيننا وبين المضى في عمله تحليل الأعمال الفنية ونقدها.

إن قصور النظرية الانفعالية إنما هو نتيجة لتعريفها للموضوع الفنى على أساس نشاط الإبداع الفنى. ثم قصرها هذا النشاط على تحقيق دافع واحد. هو التعبير الانفعالى. وقد رأينا على أنحاء متعددة أن للعمل الفنى حياة ودلالة خاصة به، تملو على دوافع الفنان. وعلى ذلك فإن النظرية الانفعالية لا يمكن أن تعد نظرية شاملة بالمعنى الصحيح فى الفن.

» » »

كنا حتى الآن نعامل المفكرين الثلاثة الذين يقولون بالانفعال فى الفن على أنهم أصحاب نظرية واحدة. ومع ذلك فإن تولستوى يختلف عن فيرون ودوكاس فى ناحية هامة.

فهو ينكر أن التعبير عن الفن يكفى لتكوين فن. بل إن الفن ينبغى أيضاً أن يعمل على توصيل الانفعال إلى الجمهور. "إن الفن يبدأ عندما يكون لدى شخص معين هدف ضم شخص آخر.. إليه فى الإحساس بنفس الشعور"^(١). ومن هنا كان تعريف تولستوى "للفن" بأنه: "أن يثير المرء فى نفسه انفعالاً مارسه من قبل، وبعد أن يثيره فى نفسه، ينقل هذا الانفعال بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال التى يعبر عنها فى كلمات بحيث يمارس الآخرون نفس

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٢١ - ١٢٢.

الانفعال - هذا هو النشاط الفني"^(١). إن أهمية الفن عظيمة، في نظر تولستوى، لأنه "لغة" تجمع الناس في انفعالات مشتركة. أما الفن الذى "يعجز عن التأثير فى الناس فإنه" إما فن ردىء، وإما ليس فناً على الإطلاق"^(٢).

أما دوكاس فإنه، مثل فيرون، يرفض نظرية "التوصيل" هذه. فهو يعترف بأن الفنانين يرغبون: أحياناً على الأقل، فى نقل انفعالاتهم إلى الآخرين ولكن هذه الرغبة تتميز. فى رأى دوكاس، عن "الدافع الفني" إلى تعبير المرء عن مشاعره"^(٣). فالرغبة فى التوصيل، شأنها شأن رغبة المرء فى الربح من وراء فنه، ليست أساسية فى العملية الخلاقية. فضلاً عن ذلك فإن "قدرة نواتج فنية على توصيل الشعور، واستخدامها أحياناً لهذا الغرض، لا تعنى أن هذه الأعمال قد حدثت نتيجة للرغبة فى القيام بذلك"^(٤). ومن ذلك ينتهى دوكاس إلى أن "تعتمد التأثير فى الآخرين"^(٥). ينبغى ألا يؤخذ على أنه جزء من تعريف "الفن الجميل".

إن هناك سؤاليين مختلفين ينطوى عليهما هذا الخلاف (١) هل الفنان خلال النشاط الخلاق، يهتم دائماً بتوصيل انفعالاته إلى جمهور ممكن؟ (٢) يغض النظر عن قصد الفنان، هل ينبغى أن يُعرَّف "الفن الجميل" على أساس التعبير وحده، أم على أساس التوصيل بدوره؟ إن السؤال الأول سؤال عن وقائع نفسية، يجاب عنه بمعرفة أفكار الفنان ورغباته. أما السؤال الثانى فهو مسألة يقررها عالم الجمال: فهل التعريف "التعبيرى" أعظم فائدة وأصلح لفهم الفن من التعريف "التوصيلى"، أم أن العكس هو الصحيح؟

فيما يتعلّق بالسؤال الأول، يكاد يكون من المؤكد أن عدداً كبيراً من الفنانين، وربما معظمهم، كانوا يهتمون بالقدرة التوصيلية لفنهم. والدليل على ذلك أنهم كانوا يراجعون عملهم، خلال عملية الخلق، ليجعلوه أسهل فهماً أو أكثر جاذبية للجمهور المنتظر. ففي المجتمع القديم والوسيط. وفى كل مجتمع كان

(١) المرجع المذكور، ص ١٢٣

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٨.

(٣) المرجع المذكور، ص ٣٦.

(٤) "بعض مسائل علم الجمال Some Questions in Aesthetics" ص ٥٧.

(٥) المرجع المذكور، ص ٤٠. وانظر أيضاً ٣٧، هامش ص ٣٧، هامش ص ٣٩.

الفن يخدم فيه أغراضاً جماعية. كان الفنان يفترض مقدماً أهمية التوصيل الناجح إلى الآخرين. وفضلاً عن ذلك فإن الوسيط الذى كان يستخدمه الفنان. أعنى "القوالب". من أمثال السوناتا أو الرواية. وكذلك رمزيته، تستند عادة من تراث حضارى. ومن هنا فإننا نستطيع استخدامها من أجل إنتاج موضوع "عام" يمكن المشاركة فيه.

ومع ذلك فإن من الخطأ الاعتقاد أن الفنانين يبحثون دائماً عن التوصيل. بل إن هناك أمثلة تفيده عكس ذلك. فكثيراً ما يكون الخلق شخصياً بعمق. أو مستحوذاً على الفنان. إلى حد لا يعود معه يفكر فى أولئك الذين قد يدركون العمل فيما بعد. وعندئذ يكون اهتمامه الطاغى والوحيد منصباً على التعبير عن نفسه تعبيراً كاملاً. أو على "نقل" العمل الفنى. وما إلى ذلك. وفى هذا يقول الشاعر كيتس: "أنا على ثقة من أن على أن أكتب بدافع الحنين والهيام للذين أحس بهما نحو الجمال فحسب، حتى لو ضاعت الجهود التى أبذلها فى الليل هباء كل صباح، ولم تقع عليها عين أحد"^(١). وبالمثل كان جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley HopKins مدفوعاً إلى الخلق بالرغبة فى التعبير عن تقديسه لله وعن نقائمه هو فى نظر الله، وكانت أشعاره: كما كان يعلم، "معقدة متعمقة"، وبالتالى ظلت طويلاً بلا قراء، أو يقرؤها إلا القليلون. ولكن لم يكن، ما يسعى إليه فى شعره هو الشهرة.

وعلى ذلك فإذا نظرنا إلى نظرية "التوصيل" عند تولستوى على أنها وصف لوقائع النشاط الخلاق، فإنها تجد تأييداً من بعض الشواهد المتصلة بالموضوع على الأقل. ولكن تولستوى يؤكد أن الفن ينبغى أن يكون رباطاً يجمع الناس جميعاً. وعلى ذلك فقد يكون من الواجب تفسير تعريفه "للفن" بأنه دعوة إلى ما ينبغى على الفنانين أن يفعلوه. وهنا قد نتساءل: هل يؤدى الاهتمام الواعى بالجمهور إلى زيادة قيمة عمل الفنان؟

(١) "رسائل جون كيتس" الناشر: بيچ. ص ١٢٣.

The Letters of John Keats, ed Page (Oxford U. P., 19854).

إننى لا أعتقد أن هذا السؤال يمكن الإجابة عنه "بنعم" أو "لا" فحسب. فهناك كثير من الأعمال الفنية العظيمة، مثل مسرحيات شيكسبير، خُلقت وفى ذهن الفنان أن تجتذب الجمهور. ومع ذلك فإن الاهتمام المفرط بما سيعتقده "الجمهور" قد يؤدى بالفنان إلى السوقية والابتذال. فقد يحاول أن يجعل عمله بسيطاً يسهل استيعابه. وبذلك يقضى على مزيائه - وحسبنا فى هذا الصدد أن نتذكر الروائيين والموسيقيين الذين خضعوا لهذا المطلب فى عصرنا. وعلى ذلك فإن الاهتمام "بالتوصيل" ينبغى أن يخفف منه احترام القيمة الكامنة للعمل، ونزاهة الفنان الخاصة. غير أن الانطواء المفرط له أخطاره بدوره. فالفنان الذى لا يُلقى بالأى إلى الجمهور يتجاهل بذلك أداة هامة من أدوات الضبط النقدى لعمله. ذلك لأن السؤال: "ماذا سيكون وقع هذا العمل على الآخرين" هو ضابط نقدى هام يفتقر إليه مثل هذا الفنان. وقد يكون حكمه الخاص غير كاف، كما هى الحال عند كثير من الفنانين الذين تغلب عليهم روح الهواية. وهكذا يكون العمل مفتقراً إلى التنظيم أو معقداً أكثر مما ينبغى، أو عقيماً فحسب.

حسبنا إذن ما قلناه الآن عن النزاع بين "التعبيريين" و"التوصيليين" حول الخلق الفنى (وإن كان كلامنا هذا موجزاً أكثر مما ينبغى، لأن من الممكن، كما قد يدرك القارئ، أن يقال أكثر من هذا بكثير). فلننتقل الآن إلى السؤال الثانى، وهو: هل ينبغى النظر إلى التوصيل، كما فعل تولستوى، على أنه جزء من تعريف "الفن الجميل"، بحيث أن الموضوع الذى لا يثير فى المشاهد انفعالاً لا يكون "عملاً فنياً"؟ من الواضح أن الموضوع الذى يعجز تماماً عن توصيل انفعال إلى أى شخص لابد أن يكون، حسب هذا الفرض ذاته، عديم القيمة، وبالتالي لا يكاد يكون جديراً بالكلام عنه. ويبدو أن إطلاق اسم "الفن" عليه لا يؤدى إلا لإحداث فارق ضئيل. ومع ذلك فإن سؤالنا هذا يثير أسئلة هامة حول معنى "الفن الجميل".

يقدم الأستاذ دوكاس حججاً قوية مقنعة ضد التعريف "التوصيلى" للفن. فهو يشير إلى أن "وصف أى شىء بأنه عمل فنى لا يعدو أن يكون كلاماً عن نوع العملية التى ظهر بها هذا العمل إلى الوجود"^(١). وكما رأينا فى تحليلنا السابق

(١) المرجع المذكور، ص ٣٠.

للمعنى الشامل للفن. فإن الطريقة التى ينتج بها الفن هى التى تميزه من الموضوعات الطبيعية والأفعال الغريزية أو التى تؤدى بحكم العادة أو الأفعال المنعكسة. ويواصل دوكاس كلامه قائلاً إن قدرة الشيء على التوصيل تتعلق بالتأثيرات التى يحدثها بعد : يكون قد ظهر إلى الوجود. فأصل الموضوع شىء. وتاريخه اللاحق لخلقه شىء، مختلف كل الاختلاف. أما جعل "التوصيل" جزءاً من تعريف "الفن" فينتطوى على خلط بين الأمرين. يؤدى إلى تشويه المعنى المعتاد للفظ "الفن". وفضلاً عن ذلك فإن نظرية "الاتصال" تؤدى إلى نتيجة تنطوى على مفارقة. بل نتيجة مضحكة. فلنفرض أن عملاً واحداً يؤثر فى شخص معين ولا يؤثر فى شخص آخر. أو يؤثر فى الشخص فى وقت معين. وليس فى وقت آخر - وهو أمر كثير الحدوث. عندئذ يتعين علينا القول إن الموضوع عمل فنى وليس عملاً فنياً معاً. ولكن هذا. كما يقول دوكاس. "ممتنع". لأنه إذا كانت لوحة معينة. فى الحقيقة، نتاجاً لذلك النشاط البشرى الخلاق المسمى بالفن. فإن هذه الحقيقة تظل حقيقة إلى الأبد. وعلى نحو شامل^(١).

فإذا أردنا أن نقول عن عمل فنى إنه يوصل المشاعر أو لا يوصلها. أو إذا أردنا أن نتحدث عما يوصله. ففى استطاعتنا أن نقوم بهذه المهمة خير قيام دون أن نجعل من "التوصيل" جزءاً من تعريف "الفن الجميل". ويظل من الممكن عندئذ أن يقال كل ما يود صاحب نظرية التوصيل أن يقوله عن الفن. وفضلاً عن ذلك فإننا نستطيع الآن أن نقول ما نود فى كثير من الأحيان أن نقوله. وهو أن العمل الفنى اراحده أثر فى جيل معين ولكنه لم يؤثر فى جيل آخر، ويكون كلامنا عندئذ معقولاً. وعلى هذا النحو فإن قيمة الفن، عندما يدرك جمالياً. تظل بمعزل عن معنى "الفن"، الذى لا يدل إلا على طريقة إنتاج الموضوع.

□ □ □

وهذا يؤدى إلى إثارة سؤال آخر، هو: هل القيمة الجمالية للعمل هى ذاتها قدرته على التوصيل إلى الجمهور، أم أنه لا صلة لأحد هذين الأمرين بالآخر؟ إن إجابة تولستوى فى هذا الصدد واضحة لا غموض فيها. فهو يقول: إن العدوى

(١) "أنت، والنقاد، والفن"، ص ٤٦.

ليست علامة مؤكدة على الفن فحسب" - وقد رأينا أنه يعد العدوى "جزءاً من معنى "الفن" - بل هو يمضى بعد ذلك قائلاً إن "مدى القدرة على العدوى هي أيضاً المقياس الوحيد للامتياز فى الفن"^(١). ويلاحظ أن التعبير "مدى القدرة على العدوى" يشير إلى عدد من الأشياء المتباينة فى نظر تولستوى. وسوف نناقش المسألة فى هذا الموضوع من حيث اتصالها باتساع نطاق جاذبية العمل على نحو شامل. فالعمل يكون "معدياً" عندما يستطيع بمدد كبير من الناس أن يفهموه. ويمكنه أن يوصل إليهم انفعالاً. ويقول تولستوى إن "ما يميز العمل الفنى.. إنما هو كون لغته مفهومة للجميع، وكونه معدياً للجميع دون تمييز"^(٢). ويواصل كلامه قائلاً: "إن القول بأن الفن يمكن أن يكون فناً جيداً ويكون فى الوقت ذاته غير مفهوم لدى عدد كبير من الناس، هو قول بعيد كل البعد عن الصواب.. فالفن الجيد يؤدى دائماً إلى إمتاع كل شخص"^(٣).

وهناك احتمال كبير فى أن القارىء سوف يتوقع الاعتراض الموجه إلى هذا الرأى ويستبقه. فنحن جميعاً نعيش فى "ثقافة جماهيرية"، أى أن الأعمال الفنية فى مجتمعنا، شأنها شأن السلع الأخرى، تستهدف عادة إرضاء جماهير كبيرة. وهذه فى كثير من الأحيان مسألة ضرورة اقتصادية. فالأفلام السينمائية، إذا لم تجد "سوقاً جماهيرية" وتصل إليها، لا يمكن أن تنتج. ولكننا لن نسلم بأن إعجاب الجماهير بالعمل الفنى معيار لقيمتة الفنية مالم نكن مندمجين تماماً فى "الثقافة الجماهيرية" وهو أمر لن يكون أى واحد منا على استعداد لتصديقه بالنسبة إلى نفسه. بل إننا قد نتصور أحياناً أن قيمة العمل الفنى وشيوع الإعجاب به يتناسبان تناسباً عكسياً. ففى كثير من الأحيان تكون أكثر الأسطوانات الخفيفة شيوعاً، أو أكثر برامج التلفزيون اجتذاباً للجماهير، هى أقل نماذج هذا النوع من الفنون مرتبة. فهذه أعمال تصيب "بالعدوى" أعداداً لا حصر لها من الناس. ولكن هذا لا يثبت أنها جيدة. وبطبيعة الحال فقد تكون هناك رواية سينمائية معينة تجمع بين القيمة

(١) المرجع المذكور، ص ٢٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٧٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٦.

الكامنة وإعجاب الناس بها. ولكن يظل من الصحيح أنه لا توجد علاقة ضرورية بين "مدى قابلية العدوى" وبين القيمة الجمالية.

كذلك فإن هناك قدرا كبيرا من "الفن الجيد" لا "يمتع كل شخص". على عكس ما يقول تولستوى. ونستطيع أن نجد لذلك أمثلة متعددة فى فن القرن الحالى. فكتابات جويس، وكافكا، وبروست. أو مدارس "الفن الحديث" التى نوقشت فى الفصل السابق: تقتضى من المدرك بذل مجهود كبير، وبالتالي لم يكن لها إلا جمهور محدود. وليس فى استطاعتنا تذوق أمثال هذه الأعمال مالم نبذل الجهد اللازم لكى نألفها، ونستعين بنقاد من نوع "فرأى". غير أن تولستوى ينكر أن هذا ضرورى من أجل تذوق ما يعده فنا جيدا. فهو يقول إن الفن يستطيع أن يعدى الناس بغض النظر عن حالتهم من حيث التقدم والتعليم^(١). ولا يتعين على المشاهد أن "يبذل جهدا" أو "يغير وجهة نظره"^(٢). غير أن هذا يتعارض مع ما نعرفه عن الإدراك الجمالى. ففي كثير من الأحيان يتعين علينا أن نبذل جهدا مقصودا لكى نغنى فى نفوسنا "التعاطف" مع أعمال فنية كانت فى الأصل غريبة عنا. وعلى هذا النحو، وحده يمكن تنمية الذوق. أما الأعمال التى يمكن الاستمتاع بها دون جهد فكثيرا ما تكون تافهة أو ضئيلة القيمة.

ولقد ذهب نقاد تولستوى فى كثير من الأحيان إلى أن أوضح تنفيذ لنظرية "العدوى" يتمثل فى أنواع التقويم الفنى التى يؤدى إليها تطبيق هذه النظرية فتولستوى يحمل على معظم الأعمال الكلاسيكية فى الفن الغربى، ولاسيما أعمال القرن التاسع عشر. وهو يرى أن سيمفونية بيتهوفن التاسعة عمل هزيل لأنها "لا توحد الناس جميعا"^(٣). وهذا يصدق أيضا على برامز، وريشارد شتراوس، وفاجنر. ومن جهة أخرى يزعم تولستوى أن "الأغلبية كانت تفهم على الدوام، مازالت تفهم، ما.. نعترف بأنه أفضل الفنون جميعا: وهو ملحمة سفر التكوين، قصص الكتاب المقدس، والأساطير الشعبية وحكايات الجن والأغنيات الشعبية"^(٤). وليس

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٧٧.

من الضروري أن ننتقص من قدر هذه الأعمال إذا أعربنا عن ترددنا في تسميتها
"بأفضل الفنون جميعا". أو أنكرنا أن "العدوى" معيار للقيمة في الفن.

لقد وضعنا المدرسة "التعبيرية" في مقابل المدرسة "التوصيلية" داخل نطاق
النظرية الانفعالية. ومع ذلك فإنهما. في ناحية معينة. لا يتعارضان بالقدر الذى
توحى به المقارنة بين تعريفى تولستوى وفيرون "للفن". صحيح أن فيرون. القائل
بنظرية التعبير. لا يعرف "الفن" على أساس التوصيل. ومع ذلك فإنه يرى أن
الأعمال التعبيرية تؤدي. فى واقع الأمر. إلى توصيا انفعال إلى جمهورها. وهذا ما
يتحقق لو توافر شرط معين - هو ما يسميه فيرون "شرط الإخلاص المطلق". "ما على
الفنان الصادق الشعور إلا أن يستسلم لانفعاله. وسوف يصبح هذا الانفعال معديا.
وينهال عليه الثناء الذى يستحقه"^(١).

إن "إخلاص الفنان" أمر له أهمية عظمى فى أية نظرية انفعالية. فحين يعد
الفن سجلا للانفعال. فعندئذ يشترط فى الفنان أن يشعر بإخلاص بما يضمنه العمل،
ولا يعود الهدف فى هذه الحالة هو مشابهة الواقع. كما هى الحال فى نظرية
"المنحاكاة"، بل إن "الإخلاص يحل محل الحقيقة فى الفن"^(٢)، كما يقول فيرون.
وفضلا عن ذلك فإن أصحاب النظرية الانفعالية من أمثال فيرون كانوا يحتجون على
نوع الفن الذى تنتجه "الأكاديميات" - حيث كان الطلاب يتعلمون "الأصول"
الصحيحة للتصوير، ويكتسبون مقدرة تكتيكية. ويدرسون الفن اليونانى الرومانى، ثم
ينتجون أعمالا باردة لا حياة فيها. وكان ذلك راجعا إلى أنهم هم أنفسهم لم يشعروا
بانفعال شخصى عميق أثناء إبداعهم. والواقع أن الفن، كما يقول تولستوى، لا يكون
مبدعا إلا إذا "كان الفنان قد أحس على طريقته الخاصة بالشعور الذى ينقله، لا
عندما ينقل إلى الناس شعور شخص آخر نقل إليه من قبل"^(٣). وهناك نوع آخر من
عدم الإخلاص يحدث عندما "لا يشعر الفنان ذاته بما يرغب فى التعبير عنه، وإنما
يفعل ذلك من أجل من يتلقى فنه"^(٤). والفن المفتقر إلى الإخلاص إنما هو فن

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٧ من المقدمة.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠١.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ١٨٣.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

"مزيف"^(١). أما الفن الجيد فهو في نظر تولستوى - الفن المعدى ، كما رأينا من قبل . وتتوقف قدرة العمل على العدوى ، أساسا ، على إخلاص الفنان^(٢) . ومن هنا تحدث تولستوى عن "أهم صفات الفن وأنفسها - وهي إخلاصه"^(٣) .

وقد تغلغلت فكرة "الإخلاص" - شأنها شأن الكثير من العناصر الأخرى للنظرية الانفعالية . فى التفكير والحديث الشائع عن الفن . ويبدو أن لذلك أسبابا معقولة . فنحن أنفسنا نتأثر ونفعل حين نقتنع بأن الفنان يخاطبنا " من قلبه " . فإخلاصه يضفى قدرا كبيرا من الحماسة على عمله . أما حين نعتقد أنه "يزيف" أو "يتظاهر" . فإننا نتباعد عنه بنفس القدر . وبالمثل فحين نعتقد أن الفنان يحاول إثارة انفعالات لم يمارسها هو ذاته . أو يتلاعب بها . فإننا نشعر أيضا بالنفور . وعلى وجه العموم ، فإن الأعمال التى يخلقها فنان غير مخلص كثيرا ما تكون مفتقرة إلى الحرارة والإقناع اللذين يضيفهما انفعال الفنان على العمل . وعلى هذه الأساس يكون "الإخلاص" فكرة ذات أهمية وقدرة توضيحية كبيرة .

ولا تظهر نواحي قصور هذه الفكرة إلا عندما نخضعها للتحليل .

فلنتساءل أولا : كيف يمكننا أن نعرف ، عمليا ، إن كان الفنان مخلصا أم غير مخلص؟ إن "الإخلاص" يدل على حالات معينة فى تاريخ الحياة النفسية للفنان ، أى على انفعالات معينة أحس بها . ولكننا لا نستطيع عادة معرفة هذه الوقائع المتعلقة بحياته ، ولا سيما حين تكون "خصوصية" على النحو الذى تكونه الانفعالات عادة . بل إن ما فى متناول أيدينا إنما هو العمل الفنى ذاته . وهذا العمل موضوع - صيغ فى أنغام أو حجارة أو كلمات - لا حالة نفسية يمكن ممارستها بمعزل عن العمل . وكما حاولت أن أوضح من قبل ، فإن الاستدلال من العمل على الحالة النفسية للفنان هو عادة أمر محفوف بالمخاطر ، وكثيرا ما يكون خطأ صريحا . صحيح أننا فى بعض الأحيان نستطيع استخلاص استدلالات كهذه بقدر معقول من الصواب ، إذ أن من العسير جدا تصور أن ملتن لم يكن يشعر هو ذاته بسخط مماثل لذلك الذى أعرب عنه فى قصيدة "مذبحة بيدمنت الأخيرة" ، أو أن الانفعال الظاهر

(١) المرجع نفسه ، ص ١٩٠ - ١٩٢ ، ٢١٨ - ٢١٩ ، ٢٣٠ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٢٢٨ - ٢٢٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ١٩٣ .

فى سيمفونية تشايكوفسكى الخامسة ليس له ما يقابله فى التاريخ الانفعالى للفنان. فى أمثال هذه الحالات نستطيع على الأرجح أن نقوم بذلك النوع من الحكم الذى أشرنا إليه فى الفقرة السابقة. ومع ذلك فمن الممكن جدا أن نقع فى الخطأ مرات تزيد كثيرا عما نعتقد. ولكننا لا نستطيع أن ندرك ذلك لأننا لا نملك الشواهد - المستمدة من حالات الفنان النفسية - التى تستطيع هى وحدها أن تحدد إن كان استدلالنا صوابا أم خطأ.

ولقد أوردت الآن مثلين يبدو فيهما الاستدلال المتعلق بتاريخ حياة الفنان معقولا. غير أن التأثير المتأصل للحركة الرومانتيكية وللنظرية الانفعالية هو وحده الذى يجعلنا نعتقد عادة أن مثل هذا الاستدلال مشروع دائما. فلنتأمل حالة أخرى. هى حالة هايدن: الذى كتب ما يربو على مائة سيمفونية: فضلا عن عدد كبير من الأعمال الموسيقية التى تتخذ صورا أخرى. ولقد كتب كثير من هذه الأعمال بالتكليف، أى بناء على طلب السيد الذى يرعاه، إن بتكليف من جهة أخرى. فهل كان يتعين عليه أن يشعر بكل ما تتضمنه أعماله الكثيرة، من انفعالات لا حصر لها؟ وهل من المعقول أن نتصور أنه كان يشعر بها فعلا؟ هلا كان عليه أن يمر بكل درجات المشاعر فى كل مرة كان عليه فيها أن يكتب قطعة موسيقية مرحلة خفيفة من النوع " السريع فى توتب Allegro con Spirito "، وحركة بطيئة متأملة فى سيمفونية؟ إن الأكثر واقعية هو أن ننظر إلى هايدن على أنه صانع ماهر، قادر على أن يشكل ببراعة مواد تتسم هى ذاتها بأنها حيوية موحية. فأنغام السلم الموسيقى، وأصوات الأوركسترا، وتركيب قالب السوناتا - كل هذه لها حياة وجاذبية خاصة بها بالنسبة إلى الفنان المبدع. ومن الممكن التحكم فيها بطريقة صناعية من أجل إنتاج موضوع يتميز بقدرة كامنة على الإمتاع. وليس معنى ذلك أن هايدن هو مجرد صانع تكنيكى. ولكن عظمتة التى لاشك فيها لن تفسر بتلك الإشارة غير المؤكدة إلى "الإخلاص". فعندما يكون العمل معبرا فى نظر المشاهد، فإننا لا نستطيع أن نستدل دائما على أنه تعبير عن الفنان.

وحتى لو كان الفنان مخلصا بالفعل، فلا يترتب على ذلك القول إن العمل سيبدو "مخلصا" للمدرك الجمالى. أما الافتراض الذى تسلم به النظرية الانفعالية، من

أن الأمر لا بد أن يكون كذلك، فهو افتراض لا يقوم على أساس. فقد تكون انفعالات الفنان متحمسة وعميقة، ومع ذلك يعجز العمل، لأسباب لا حصر لها، عن توصيل هذا الشعور. إذ قد يكون الفنان مفتقراً إلى القدرة على السيطرة على وسيطه، وقد تكون قدرته العملية محدودة، وقد يكون بناء عمله مختلاً أو جامداً، أو غير ذلك من الأسباب. أليست هذه في كثير من الأحيان مأساة الفنان الهاوى؟ ألا يصدق ذلك على شعر الغزل عند المراهق؟ إنه يحس بمشاعره بجدية وإخلاصه كامليين، ومع ذلك فإن ما يخلقه فج، تافه، بارد. ولو حكمنا على الأمر من خلال العمل ذاته، لما خطر ببال أحد أن الفنان كان "مخلصاً". وفضلاً عن ذلك فإن الحالة المضادة يمكن تصورها تماماً، كما قلت منذ قليل: فالفنان الذى لا يشعر بانفعال، أو لا يحس إلا بانفعال بسيط، قد يخلق موضوعاً ذا قدرة تعبيرية انفعالية كبيرة. فعدم إخلاص الفنان لا يودى فى ذاته وبذاته إلى الإقلال من قيمة العمل أو القضاء عليها بالنسبة إلى المشاهد الجمال، بل إن العمل هو موضوع الإدراك الجمال، لا حياة الفنان. فإن كان العمل يتحدث على الإطلاق، فهو إنما يتحدث عن نفسه.

وقد يجد بعض القراء أن هذه الحجج تصدم إيمانهم الراسخ بأهمية "الإخلاص" - وربما كانوا يودون القول إن "العمل هو الإنسان". وأود أن أذكر هؤلاء بأن هذه الحجج، شأنها شأن كل الحجج الأخرى التى نوقشت فى دراستنا هذه، ليست مما يُقبل أو يُرفض بطريقة غير نقدية. بل إن على القارئ أن يخطبها فى ضوء الشواهد والأدلة المتعلقة بالموضوع، و التى ربما كنت قد أغفلت بعضاً منها. وبهذه الطريقة يعيد التفكير فى إيمانه "بالإخلاص" الفنى، حتى لو قرر آخر الأمر أن يحتفظ بهذا الإيمان. فلأعرض على هذا القارئ ما أعتقد أنه نتائج المناقشة السابقة، لى يتناولها بالبحث: إن المهم هو أن يشيع فى العمل روح الإخلاص، فإن لم تكن فيه هذه الروح، نقصت قيمته. وفى بعض الحالات، التى تكون فيها الشهادة الباطنة للعمل قوية، نستطيع، بقدر من الاحتمال، أن نستدل على مشاعر الفنان. ولكن، على الرغم من أن الإخلاص فى الفنان قد يكون فى أحيان كثيرة سبباً من أسباب جودة العمل، فإنه لا يكفى أبداً، فى ذاته، لضمان قيمة العمل.

• • •

إن فكرة "الإخلاص" ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة أخرى من الأفكار التي تتميز بها النظرية الانفعالية، وهي أنه إذا كان الفنان مخلصا، فإن المدرك سيشارك في نفس التجربة التي مر بها الفنان أصلا. وقد صادفنا هذا الرأي من قبل في الفقرات المقتبسة من تولستوى. التي عرضت فيها نظرية التوصيل. وبالمثل يقول فيرون إن العمل الفني الجيد "يأتى إلينا بنفس مشاعر مبدعه"^(١). وكثيرا ما نتحدث عن التجربة الجمالية على هذا النحو ذاته. ومن هذا القبيل ما كتبه ناقد عن لوحة ليبسارو pissarro. إذ قال: "إن المرء يحس بأن شعورا حزينا يتغلغل فيه رويدا رويدا، وهو شعور لا بد أن الفنان ذاته قد أحس به عند مشاهدته للمنظر الطبيعي."^(٢).

هذا الرأي يمكن مناقشته بشيء من الإيجاز. لأنه قريب الشبه من آراء أخرى في النظرية الانفعالية سبق لنا بحثها. ففي هذه الحالة بدورها ينظر إلى التجربة الشخصية للفنان على أنها ذات أهمية رئيسية - هي أنها معيار التجربة الجمالية هذه المرة - وهنا أيضا يؤدي ذلك إلى إثارة مشكلات. فكيف يتسنى لنا أن نعرف على أى نحو أن تجربة المشاهد "هي ذاتها" تجربة الفنان؟ قد أكون على ثقة من أن تجربتي معاملة تماما لتجربة الفنان، ولكن لما كان الأساس الذى أحكم بناء عليه هو عادة العمل الفني وحده، ولما كانت الوقائع المتعلقة بتاريخ حياة الفنان، فى هذه الناحية بعينها، غير متوافرة لدى، فإن رأى هذا لا يعدو أن يكون تخميننا ضعيف الاحتمال. فضلا عن ذلك فإن العمل الفني قد يثير فى مختلف الناس عددا كبيرا من التجارب المتباينة، التى لا يمكن أن تكون كلها معاملة لتجارب الفنان الخاصة، ومن الجائز أن أية واحدة لا تماثلها. ويكفى أن نتصور ذلك التباين العميق فى طريقة "قراءة" الأجيال التى ظهرت بعد شيكسبير لمسرحية هاملت، أو طريقتى الأداء المتعارضتين لنفس العمل الموسيقى على يدى قائدين مختلفين للفرقة الموسيقية. كذلك فليس هنالك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن التجربة الجمالية الأقرب شبيها إلى تجربة الفنان لا بد أن تكون أكثر إرضاء من غيرها من التجارب التى يمكن

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٠٥.

(٢) مقتبس فى كتاب لنتورى "تاريخ النقد الفنى"، ص ٢٢٦.

ممارستها. فقد يجد المشاهد فى العمل قيمة أغفلها الفنان، وعندئذ يكون الخروج من تجربة الفنان كسبا.

ومن الجدير بالملاحظة أن دوكاس، وهو أقرب دعاة النظرية الانفعالية عهدا، يتخلى عن اعتقاد أسلافه فى القرن التاسع بهوية انفعالات الفنان والمشهد^(١). والأهم من ذلك أنه لا يعتقد بأن المشاهد ملزم على أنه نحو بتشكيل تجربته على نمط تجربة الفنان: "عندما ينظر إلى العمل الفنى من وجهة نظر المدرك، فإن القيم التى يمكن على أساسها أن يقدر هذا العمل تقديرا مشروعا تكون متباينة إلى أقصى حد."^(٢)

• • •

إن هناك نتيجة تظهر بوضوح من التحليل الذى قدمناه حتى الآن للنظرية الانفعالية: فحتى لو كان ما يقوله أصحاب هذه النظرية عن عملية الخلق صحيحا (وقد رأينا أن هناك من الأسباب ما يدعو إلى الشك فى صحته الشاملة)، أعنى حتى لو كان الفنان يسمى إلى "إظهار شخصيته"، أو إلى "التعبير عن انفعالاته بإخلاص"، فإننا لا نستطيع أن نستدل من ذلك بطريقة مشروعة على طبيعة العمل الفنى، أو طبيعة التجربة الجمالية وقيمتها. فالعملية الخلاقة هى منشأ الموضوع الفنى. ولكن ما إن يظهر العمل إلى الوجود، حتى يستطيع المدرك أن يفسره ويستمتع به ويقدره على شتى الأنحاء المتباينة التى لا تكون لها صلة بتجربة الفنان الشخصية. فلا يمكن أن يفهم العمل فهما كافيا على أساس أنه نسخة طبق الأصل من تجربة الفنان. ولا يمكن أن "تقيد" التجربة التذوقية لدى المشاهد بتجربة الفنان (حتى لو استطعنا أن نعرف كنه هذه الأخيرة). ولا يمكن أن تتحكم التجربة الشخصية للفنان أثناء الخلق فى قيمة عمله عند تأمله، أو تشرع لهذه القيمة. فإذا أدركت كيف يمكن أن تستخلص هذه النتائج من الصفحات السابقة، فأنت على الأرجح قادر على أن تدرك مدى صحة عبارة الأستاذ لى Lee، التى قال فيها: "لابد أن يدب الخلط فى أية نظرية جمالية تلتمس لدى تجربة الفنان الخلاقة حلا لمشكلاتها"^(٣).

(١) المرجع المذكور، ص ٢٢٤؛ وانظر أيضا "أنت والنقاد والفن"، ص ١٢٥.

(٢) "أنت والنقاد والفن" ص ١٢٦.

Perception and Aesthetic Value.

(٣) "الإدراك والقيمة الجمالية" ص ١٥٤.

٣- التجربة الجمالية

إذا لم تكن وقائع الخلق الفني تتحكم فى طبيعة التجربة الجمالية، فكيف نتأكد، فى ظل النظرية الانفعالية. من أن التجربة الجمالية تنطوى دائما على انفعال؟ فضلا عن ذلك. فإن من الممكن الشعور بمتعة جمالية عندما يكون موضوع التجربة طبيعة لا فنا. ونظرا إلى أن الطبيعة ليست نتاجا للخلق الفنى، فإن أى شىء مما نقوله عن الفن لن يستطيع تفسير إدراك الطبيعة. فالنظرية الانفعالية لا يمكنها أن تثبت أن الانفعال أساسى للتجربة الجمالية على الدوام إلا بدراسة التجربة الجمالية لذاتها.

• • •

يقدم دوкас أكبر تحليل مفصل لهذه التجربة. فهو يرى أن الانفعال أساسى للتذوق الجمالى لأن الانفعال، فى رأيه. هو بعينه ما نسعى إليه حين ننظر إلى الأشياء جماليا. ولقد رأينا من قبل أن الموقف الجمالى هو موقف "منزه عن الغرض". ويضيف دوкас إلى وصفه عنصرا آخر: هو "التفتح" للدلالة الانفعالية للموضوع. "ففى التأمل الجمالى يتفتح المرء تماما.. لاستقبال الشعور Feeling" (١). ويكون انتباهنا مركزا على الموضوع، ولكن "اهتمامنا، هدفنا، إنما يمكن فى الشعور من حيث هو كذلك" (٢). وعندما نكتسب الشعور، يكون "شيئا يمكن تذوقه، ويمكن يكوره المرء تحت لسانه الانفعالى، إن جاز هذا التعبير" (٣). فالشعور هو "اكتمال التأمل ونجاحه" (٤). ومن هنا كان وصف دوкас للموقف الجمالى بأنه "الاستماع، أو الرؤية، عن طريق قدرتنا على الشعور" (٥). ومن الممكن اتخاذ الموقف الجمالى نحو أى موضوع (٦)، كما أن من الممكن الشعور بأى انفعال خلال التجربة الجمالية (٧).

(١) المرجع المذكور، ص ١٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

(٤) المرجع نفسه.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٥٦، ٢٢٣ - ٢٢٤.

(٧) المرجع نفسه.

والواقع أن دوكاس قد عبر عن طبيعة جزء كبير، على الأقل، من التجربة الجمالية. فمن المؤكد أن كثيرا من الناس يدركون الفن والموضوعات غير الفنية على هذا النحو بالفعل. فهم إذا لم "يتأثروا"، أنكروا أن يكون الإدراك الجمالي قد وصل إلى "الاكتمال" أو "النجاح". كذلك يبدو أن دوكاس، بإضافته "التفتح" الانفعالي إلى التنزه عن الغرض"، يميز الموقف الجمالي. بوضوح أعظم، من حالات الإدراك الأخرى. فمن الممكن أن يجد المرء أهمية كامنة فى شيء، يظهر بوضوح أنه ليس موضوعا جماليا. إذ أن بعض الناس يقرأون التاريخ أو يدرسون الرياضيات مثلا على هذا النحو. وتبعا لرأى دوكاس، تتميز تجربة هؤلاء الناس عن التجربة الجمالية بأنهم يهدفون إلى إدراك "أفكار"، لا الانفعالات التى قد تصاحب هذه الأفكار. أما إذا كانوا بالفعل معنيين "بالدلالة الشعورية أو الانفعالية" للبرهان الرياضى مثلا، فعندئذ تكون تجربتهم جمالية.

ومع ذلك فإن لنا الحق فى أن نتساءل إن كان المشاهد الجمالي يهتم دائما "بالدلالة الشعورية أو الانفعالية" للموضوع وحدها. فهناك كثيرون ينكرون أنهم يهتمون بمثل هذه الدلالة. ذلك لأنهم يبدون انتباها متعاطفا منزها عن الغرض بالموضوع، و"يتفتحون" لأية حالات نفسية قد يشعرون بها نتيجة لذلك. وهم يركزون انتباههم على "السطح الحسى" للموضوع، وعلى الطريقة التى يبدو بها لعين أو الأذن، ويستمتعون بإحساساتهم؛ أو هم يدركون التنظيم الشكلى للموضوع، وتنصب تجربتهم تبعا لذلك على النظام والتوازن، أو يصبحون على وعى بالارتباطات الرمزية للعمل، فأولئك الذين ينكرون دقة الوصف الذى يقدمه دوكاس، لا ينكرون أن الانفعال يمكن أن يثار خلال التجربة الجمالية، ولكنهم ينكرون أن يكون للانفعال أى مركز مميز. فهم لا يهتمون بالانفعال أكثر أو أقل مما يهتمون بأى عنصر آخر يدخل فى تكوين التجربة الكاملة.

ويمضى بعض نقاد النظرية الانفعالية أبعد من ذلك. فهم يرون أنه إذا كان "اهتمامنا، وهدفنا، منصبا على الشعور فى ذاته، ومن حيث هو كذلك"، كما يقول دوكاس، فعندئذ لا تكون تجربتنا جمالية بحق. ذلك لأننا إنما نقتصر عندئذ على استخدام العلى الفنى وسيلة لإثارة تجربة من نوع معين، فنكون بذلك أشبه بأولئك

الذين يحاولون تعويض الهزال العاطفى لحياتهم بقراءة روايات رومانتيكية. فلما كان الاهتمام لا ينصب على الموضوع فى طبيعته الباطنة، فإن موقف المشاهد لا يكون عندئذ جمالياً. ويعد هانسليك، الكاتب ذو النزعة الشكلية الذى تحدثنا عنه فى الفصل السابق، من أقوى نقاد النظرية الانفعالية. فهو يقول: "فى فعل الاستماع الخالص، نستمع بالموسيقى وحدها، ولا نفكر فى؟ إقحام أى موضوع خارج عنها، أما الميل إلى استثارة انفعالاتنا، فينطوى على شىء خارج عن مجال الموسيقى"^(١). ويترتب على ذلك استحالة إدراك الطبيعة المميزة للموسيقى، والقيمة الكامنة فيها. "من المؤكد أن الموسيقى قد تثير انفعالات من السرور العظيم أو الحزن المبرح، ولكن ألا يمكن إحداث نفس التأثير، وربما تأثير أقوى منه، إذا سمعنا خبراً يقول إننا ربحتنا الجائزة الأولى فى اليانصيب"، أو أن صديقاً عزيزاً لنا مصاب بمرض خطير؟"^(٢).

على أن بحث نظرية دوكاس فى التجربة الجمالية بمزيد من التفصيل يقلل من قوة هذه الانتقادات؛ ذلك لأن هانسليك يرى أن الانفعال "شىء خارج عن مجال الموسيقى". ولكننا نستطيع، بوجه عام، أن نميز بين نوعين من المواقف يكون فيهما الانفعال "خارجاً" عن موضوع ما. الموقف الأول حين يكون شىء ما علامة على الانفعال أو عرضاً من أعراضه. فالدموع، أو تقطيب الجبين، أو الحركة الغاضبة، قد تؤدى بنا إلى الاعتقاد بأن شخصاً يشعر بانفعال. وقد يستدل عالم الفسيولوجيا على ذلك بقياس دقات قلبه أو إفرازه للأدرينالين. وفى هذه الحالات نستطيع فهم العلامة وتفسيرها تفسيراً صحيحاً دون أن نشعر نحن أنفسنا بالانفعال. والموقف الثانى هو ذلك الذى يكون فيه الموضوع سبباً للانفعال أو منبهاً له. فلا بد أن يثار الانفعال بفعل شيك مصرفى، أو انقطاع رباط الحذاء، أو بحقنه من أكسيد النيتروجين. وعندما نتعرض لهذه المنبهات نشعر بانفعال. ولكننا لا نشعر عندئذ بأن الانفعال كامن فى الموضوع نفسه. فالمنبه "يطلق" الانفعال، ولكن المنبه ليس هو ذاته مصطبغاً بالانفعال.

(١) "الجميل فى الموسيقى"، ص ٢١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦.

على أن العلاقة بين الموضوع الجمالى وبين "دلالته الشعورية" فى رأى دوكاس، ليست علاقة علامة أو سبب. وإنما هى علاقة أوثق بكثير. فدوكاس يصف الموضوع الجمالى بأنه "الرمز المباشر" لانفعال ما. فهو ليس شيئا نستدل منه على انفعال. ولا شيئا يعد هو ذاته غير انفعال. مثل أكسيد النيتروجين. وإن كان يشير انفعالا، بل إن الموضوع الجمالى "يجسد" الانفعال بحيث يكون كل ما علينا هو أن ندركه لتذوق "طعم هذا الانفعال"^(١). فالدلالة الشعورية، فى رأى دوكاس. تدرك مباشرة على أنها مرتبطة ارتباطا باطنا بطبيعة الموضوع. ومن هنا فإننا نستطيع أن نتساءل، مع دوكاس. كيف يمكن الفصل بين النشوة المنطلقة وبين الأشكال الراقصة فى لوحة ماتيس "الرقص La danse". أليس الحزن جزءا لا يتجزأ من أنغام قطعة "لا أحد غير القلب الوحيد" لتشايكوفسكى؟

فإذا كان هذا صحيحا، فإن "الدلالة الشعورية" للموضوع الجمالى تكون فريدة فى نوعها"^(٢). فلما كان الانفعال كامنا فى الموضوع، ولما كان للموضوع طبيعته المميزة، "فلا يمكن أن يحل أى رمز .. محل الآخر تماما"^(٣). وعلى ذلك فليس فى استطاعة المرء أن يحصل من القطعة الموسيقية على "نفس التأثير" الذى تحدثه أخبار حسنة أو سيئة فى الحياة اليومية. وإذن فيمكن أن نقول. دفاعا عن رأى دوكاس، إن الحزن فى المارش الجنائزى فى سيمفونية "إيروكا" (البطولة) لبيتهوفن ليس مماثلا للحزن الذى تثيره أية كارثة شخصية. ولكن ينبغى أن نضيف إلى ذلك أن "الدلالة الشعورية" للعمل لن تتكشف حتى يبدى المشاهد انتباها شديدا التركيز نحو الأصوات والأشكال التى تؤلف القطعة الموسيقية. أما إذا سمعت القطعة بطريقة عارضة على "هامش" الانتباه، فعندئذ تكون الموسيقى أشبه بسبب للانفعال منها بتجسد له. وعندما يحدث ذلك - وكثيرا ما يحدث بالفعل - يكون لانتقادات هانسليك قوتها، ويكون ذلك مجالا واضحا لتطبيقها.

على أن دوكاس يستطيع أن يسير خطوة أخرى دفاعا عن النظرية الانفعالية. ذلك لأن هانسليك يذهب إلى أن أصحاب النظرية الانفعالية أنفسهم لا

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٨٠ - ١٨٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٨٢.

يمكنهم أن يصفوا أى الانفعالات تعبر عنها الموسيقى - وهو فى ذلك يتحدث باسم كثير من نقاد النظرية الانفعالية . "على هؤلاء الذين يتخيلون: عند سماعهم لقطعة تعزفها الآلات. أن الأوتار ترتعش من فرط الانفعال. أن يبينوا بوضوح ما هو الانفعال الذى تتخذة الموسيقى موضوعا لها .. فكيف يمكننا الكلام عن تصوير انفعال معين. فى الوقت الذى لا يعرف فيه أحد بحق ما الذى يصور؟"^(١) ومن الممكن أن يرد دوكاس على ذلك بقوله إن هانسليك على صواب فى ناحية معينة. فنحن عادة لا نستطيع أن نحدد ما هى "الدلالة الانفعالية" فلا كانت "مباشرة" و"فريدة فى نوعها"، فإنها "غير قابلة للوصف. إذا شئنا الدقة"^(٢). ذلك لأن أية كيفية "مباشرة" من كيفيات التجربة الشعورية لا يمكن أن تعرف إلا بممارستها؛ وبقدر ما تكون مختلفة عن أى شىء آخر، لا تكون هناك ألفاظ عامة يمكن أن توصف بها. ولكن هذا لا يصح أن يتخذ نقدا مشروعا للنظرية الانفعالية. فكون الانفعال الذى يعبر عنه "غير قابل للوصف" لا يستتبع كونه غير موجود. إن الانفعالات التى يمارسها البشر تتعدد وتتنوع إلى حد لا نهاية له .. والأغلبية العظمى منها لا يمكن الإشارة إليها بالاسم لأنها لم يطلق عليها أى اسم"^(٣).

إن انفعالاتنا تقاوم التصنيف إلى "أنواع" كالحب أو الغضب، وهى الأنواع التى تعد على أحسن القروض تقريبية تماما. وهذه حقيقة يعلق عليها دوكاس أهمية كبرى، ويقول إن عدم إدراكها "هو فى اعتقادى التفسير الأساسى لما لقيته النظريات الانفعالية فى الفن من معارضة"^(٤).

ولعلنا جميعا متفقون على أن رد دوكاس رد قوى. فكيف تستطيع الكلمات الوصفية البحتة أن تنفذ إلى اللون والطابع العميق الخاص بانفعالاتنا؟ إن الأمر يكاد يصل بنا إلى حد أن نميل إلى القول إن هذه بعينها هى مهمة الموسيقيين والمصورين - أعنى أن يعبروا عن السمات المميزة لحياتنا الانفعالية. ومع ذلك ينبغى أن نتنبه جيدا إلى ما تثبته حجة دوكاس ومالا تثبته. فدوكاس قد أثبت أن الحقيقة التى أشار

(١) المرجع المذكور من قبل ، ص ٤٠، ٤٤.

(٢) المرجع المذكور ، ص ١٧٥.

(٣) المرجع نفسه ، ص ١٩٥ . وانظر فيرون، المرجع المذكور من قبل ، ص ٣٢٦.

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٩٧ - ١٩٨.

إليها هانسليك - وهى أننا لا نستطيع تحديد اسم الانفعالات التى تعبر عنها الموسيقى - لا يترتب عليها أن الموسيقى غير معبرة عن انفعالات. ولكن يلاحظ بالطبع. من جهة أخرى. أن حجة دوكاس لا تثبت أن الموسيقى تعبر بالفعل عن انفعالات دائما، حتى لو كانت هذه الانفعالات "مما يستحيل وصفه". فقد يرد الناقد العنيد للنظرية الانفعالية بأن دوكاس احتفى وراء صفة استحالة التسمية فى الانفعالات. فعندما يعرض عليه عمل لا يعبر عن انفعال، يستطيع، على حد تعبير الناقد، أن يرد وهو يظن نفسه بمنأى عن الخطأ: "كلا، إنه يعبر بالفعل عن انفعال، ولكن من سوء الحظ أنني لا أستطيع أن أثبتك ما هو هذا الانفعال". غير أن هذا يؤدى إلى ترك مسألة إمكان عدم وجود انفعال على الإطلاق مفتوحة. ولذا فإن مثل هذا الناقد قد يتمم فى سخط أن دوكاس إنما "يصادر على المطلوب"، أى أنه يكتفى بترديد النظرية التى يفترض أنه يدافع عنها، بدلا من أن يدافع عنها بالفعل.

إن المخرج الوحيد من هذا الطريق المسدود - كما هو الأمر دائما فى مثل هذه الحالات - هو الإهابة بالشواهد التجريبية. فهل من الصحيح، واقعيًا، أن الموضوع الجمالى ينطوى دائما على انفعال يصبح جزءا من تجربة المدرك الجمالية؟ إن من المهم فى هذه المسألة أن يعمل طرفا النزاع على جمع الشواهد واختبارها بدقة. وعلى كل منهم ألا يحرص على إنقاذ نظريته أكثر مما يحرص على التعلم من الشواهد الموجودة. ولست أود أن أتهم بالتلاعب بالألفاظ حين أقول أن النظرية الانفعالية قد أثارت انفعالا زائدا عن الحد. إذ يبدو أن أنصارها يعتقدون أن هذه النظرية هى وحدها التى توفى عمق التجربة الجمالية وحرارتها حقهما، أما فى أية نظرية أخرى فإن التجربة تصبح عجفاء "باردة". أما ناقدو النظرية الانفعالية، مثل هانسليك، فيبدو أنهم يعتقدون أنها تبتذل التجربة الجمالية، وتجعلها مجرد حالة إغراق انفعالى تتجاهل القيمة الحقيقية للفن أو تحط من قدرها.

لا توجد فى هذا الصدد شواهد متسقة. ولكننا لو نظرنا إلى نوع الشواهد التى يقول بها كلا الطرفين، لما كانت فى اعتقادى تنطوى على تأييد للنظرية الانفعالية فى كل الأحوال. أما دوكاس فيرى، من جانبه، أنه حتى اللون المنفرد له "مذاقه"

الانفعالي الخاص: وأن هذا المذاق يختلف اختلافا ملحوظا عن "الدلالة الانفعالية" للون فرعى آخر^(١). ويبدو أن هذا أمر تثبته تجربة الكثيرين منا حين نشترى رباطا للعنق أو ملابس، أو نختار لونا لطلاء غرفة المعيشة. فضلا عن ذلك فهناك قدر هائل من الكتابات في النقد الفني تتحدث عن الفن حديثا ذكيا موحيا من خلال فكرة التعبير الانفعالي. ولكن هناك من جهة أخرى من لا يجدون مثل هذه "الدلالة الشعورية أو الانفعالية" في تجربتهم الجمالية^(٢). وهذا يصدق بوجه خاص حين لا يكونون ممن يشاركون دوكاس رأيه القائل إن الموقف الجمالي متجه بصورة خاصة إلى إثارة الانفعال. فهم، مثل هانسليك، يدركون في الموسيقى بناء موضوعيا من "الصوت والحركة". وهم، مثل هانسليك أيضا، يجدون أن "الجميل يكون جميلا، ويظل جميلا، على الرغم من أنه لا يشير أى انفعال على الإطلاق"^(٣). وكما قال الناقد الأمريكي جون كرو رانسم J. Crowe Ransom فإن "الفن ملمسه بارد لا حار". وهناك عدد من المسائل القريبة في مجال هذه الشواهد، سوف أذكرها بإيجاز وأطلب إلى القارئ أن يفكر فيها بمزيد من التفصيل.

المسألة الأولى هي أنه حتى حين يكون هناك انفعال قد أثير بالفعل في التجربة الجمالية، فإن خصوم الانفعالية يرون أن هناك تباينا هائلا في نوع الانفعال الذي يحس به المشاهدون. وقد أشار هانسليك إلى أن "الجيل الحالي كثيرا ما يعجب كيف استطاع أجداده أن يتخيلوا أن هذا الترتيب المعين للأصوات يمثل هذا الشعور بعينه تمثيلا صادقا"^(٤). وقد أخذ كاتب متأخر بهذه الحجة وأكملها قائلا إن تنوع الاستجابات الانفعالية يثبت أن "الانفعال نتيجة عارضة للإدراك الجمالي"^(٥)، وبالتالي لا يمكن أن يستخدم في تعريف "التجربة الجمالية". فإذ شاء صاحب النظرية الانفعالية أن يرد على هذا الاعتراض، فلزام عليه أن يفسر كيف يمكن أن تتجسد "الدلالة الشعورية" في الموضوع، وتعجز مع ذلك عن التأثير في جميع

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٤ - ١٧٥، ١٩٩.

(٢) انظر ه. ن. لي H. N. Lee، المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤ هامش رقم ٢٠.

(٣) المرجع المذكور، ص ١٩.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٥) اليزيو ليفاس: "تعريف للتجربة الجمالية" في كتاب ليفاس وكريجر المذكور من قبل، ص ٤٠٦.

المشاهدين على نفس النحو^(١). ويبدو أن الشواهد تدل على أن الانفعال ليس "داخلاً في العمل"، كما يقول دوكاس، وذلك على الأقل على النحو الذى يمكن أن يقال فيه إن خطوط اللوحة أو تغير المفتاح النغمى فى القطعة الموسيقية كامن أو مندمج فى العمل. فلا بد لصاحب النظرية الانفعالية أن يمضى أبعد من ذلك فى تفسيره للطريقة التى يستطيع بها العمل أن يكون معبراً، دون أن يكون مجرد سبب للانفعال أو منبه له.

وفضلاً عن ذلك، فقد ذكر البعض أنه حين يتضمن العمل الفنى عدداً هائلاً من الانفعالات المختلفة، فإن المشاهد لا يستطيع المشاركة فيها جميعاً^(٢). ففى التراجيديا التى تصور التأثير المتبادل بين انفعالات مجموعة كبيرة من الشخصيات فى آن واحد، يستحيل على المدرك أن يحاول الشعور بكل من هذه الانفعالات. فهو يكون واعياً بالانفعالات ولكنه لا يشعر بها.

وأخيراً، فمن الجائز أن الانفعال يُحسّ فى إدراك بعض الأعمال الفنية، لا كلها. ومن الجدير بالملاحظة أن فيرون، الذى كان هو ذاته من أبرز ممثلى النظرية الانفعالية، يقول بهذا الرأى ذاته، ومن هنا فإنه لا يدعو إلى نظرية انفعالية شاملة فى التجربة الجمالية. بل إنه يعتقد أن هناك عدداً من المدارس و"الأساليب" فى الفن لا تعبر فى أعمالها عن انفعال. فمثل هذا الفن، الذى يطلق عليه فيرون اسم "الفن الزخرفى"، لا يهدف إلا إلى إمتاع الحواس عن طريق "الرشاقة، واللفظ، والجمال"^(٣). وهذا يوحي بأن الفن "الكلاسيكى" فى مقابل الرومانتيكى مثلاً، وكذلك فنون "التزيين"، يمكن أن يُستمتع بها جمالياً، وإن كانت تفتقر إلى "الدلالة الانفعالية". فهل تعبر إحدى "فوجات" باخ، أو إحدى الأوانسى اليونانية أو السجاجيد العجمية عن انفعال؟ إن على النظرية الانفعالية أن تثبت أنها تعبر بالفعل عن انفعال، وتبين كيف تعبر عنه.

(١) يتصدى دوكاس لهذه المسألة فى كتابه المذكور من قبل، ص ١٨٢-١٨٨.

(٢) موريس فيتس: "فلسفة الفن"، ص ١٧٤-١٧٥.

Morris Weltz: Philosophy of the Arts (Harvard U. P., 1950).

(٣) المرجع المذكور، ص ١١١.

وقد تلجأ النظرية. تحقيقاً لهذا الغرض. إلى استخدام فكرة "الحالة النفسية" فالانفعالات التي يثيرها الفن. فضلاً عن بعض المناظر الطبيعية، ليست دائماً اضطرابات حثوية شديدة. بل قد تكون مخففة وهادئة إلى حد بعيد^(١). ويشير لفظ "الحالة النفسية mood" إلى الحالات الانفعالية التي تكون أقل شدة وأطول مدة من "السورات" الانفعالية. وهكذا قد يتبين أن الموسيقى الهادئة في إحدى مقطوعات "الديفرتمنتو divertimento عند موتسارت تعبر عن حالة نفسية. وإن لم تكن انفعالية بطريقة واضحة، وقد تتمكن النظرية الانفعالية، عن طريق القيام بأمثال هذه التحليلات: من أن تثبت لنقادها أنها لا تسرى فقط على إدراك الفن الصاحب المتشنج.

• • •

ومجمل القول إن النظرية الانفعالية لم تثبت حتى الآن أن الوصف الذى تقدمه يصدق على كل تجربة جمالية على نحو شامل. ولكن على الرغم من أن نطاق هذه النظرية قد لا يكون كلياً شاملاً. فإنها تتميز، في ناحية هامة، بأن لها فائدتها الواضحة بالقياس إلى نظريات الفن التي ناقشناها من قبل. فقد سبق أن رأينا أن أية نظرية جمالية ينبغي عليها أن تبين لنا كيف نقوم بتحليل أعمال فنية معينة، أو يجب أن تعطينا على الأقل إichاءات واضحة بالطريقة التى يتسنى لنا بها القيام بهذا التحليل. فنحن نريد من هذه التحليلات أن تكون كاشفة، وأن تلفت انتباهنا إلى عناصر فى العمل تساعد على إيضاح قيمته، وعلى هذا النحو نأمل فى الارتفاع بمستوى تذوقنا للعمل. ولن يكون مثل هذا التحليل ممكناً إذا كانت النظرية تؤدى بنا إلى تجاهل سمات هامة فى الموضوع الفنى أو الإقلال من شأنها. وهذا عيب تعاني منه نظرية "المحاكاة" والنزعة الشكلية معاً. فالأولى تركز اهتمامها أكثر مما ينبغي على ما يمثلته العمل؛ والثانية ترفض الموضوع رفضاً يكاد يكون تاماً. أما النظرية الانفعالية فإنها لا تقيّد نفسها على هذا النحو، فهى تحلل ما يسميه دوكاس بالدلالة "الدرامية" للموضوع لكى تكشف عن قوته الانفعالية؛ وهى تعترف بأن "الشكل له أهميته فى الموضوعات الجمالية لأنه هو ذاته، عند تأمله، يكون

(١) انظر دوكاس: "أنت والفن والنقاد" ص ٥٥.

مصدراً لانفعالات جمالية معينة لا يمكن أن تتمثل موضوعياً في أى شيء آخر^(١).
 "وهكذا فإن النظرية الانفعالية تقدم إلينا مرشداً هاماً لتحليل أى شيء يدخل في نطاق الموضوع الجمالي ككل: هو التساؤل عن أهميته بالنسبة إلى "الدلالة الشعورية" للموضوع. ولا جدال في أنك صادفت هذا النوع من التحليل في دراستك للأدب والفنون الأخرى، كما يحدث عندما يتساءل كتاب دراسي معروف في الشعر في صدد قصيدة للشاعر بليك Blake: "كيف عمل الشاعر على إعطاء الإحساس بالكلام المبالغت المنفعل؟"^(٢).

على أن النظرية الانفعالية لا تستطيع أن توفى العمل الكامل حقه إلا عندما تعد القدرة التعبيرية الانفعالية "متضمنة" في العمل. فإذا كانت تعد الانفعال "خارجاً" عن مجال العمل، كما يقول هانسليك، فإنها تتعرض عندئذ للنقد القائل إنها تتجاهل الوسيط الفني وتركيب العمل ذاته. وعندئذ يصبح العمل مجرد منبه لإثارة الانفعال، ويكون الاشتباك في معركة أو الوقوع في الحب، كما يقول خصوم النظرية الانفعالية، أمراً لا يقل تأثيراً عن التطلع إلى عمل فني. ولكن عندما تعترف النظرية الانفعالية بما يطلق عليه دوكاس اسم "داخلية interanality" الانفعال المعبر عنه، فإنها تدرك، وتجعلنا ندرك، أن الانفعال لا يمكن أن ينفصل عن العمل. ومن هنا فإن من الواجب أن ننتبه إلى الوسيط أو طريقة تركيبه الشكلي لو شئنا أن نحس بالانفعال الذي ينفرد به العمل. فليس للانفعال وجود إلا في تجسده الفني ومن خلاله.

. . .

إننا نحلل الأعمال الفنية، لا لكي نفهمها على نحو أفضل فحسب، بل أيضاً لكي نصدر حكماً عن قيمتها. وهذا يؤدي إلى إشارة مشكلة أخيرة بالنسبة إلى النظرية الانفعالية. فإذا كان الانفعال، في كل الأحوال، هو العنصر الرئيسي الهام في الفن وفي نذوقه، فكيف نميز الفن الجيد من الرديء؟

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٩٨.

(٢) كلينث بروكس وروبرت وارن: فهم الشعر. ص ٤٢٩

Cleanth Brooks and Robert P. Warren: understanding Poetry. Rev. ed. (N. Y., Holt, 1956).

إن حقائق اللغة المستخدمة في النقد تثبت أن الانفعال كثيرا ما يكون حيويا بالنسبة إلى قيمة العمل. فنحن نتحدث عن العمق الانفعالي للتراجيديا اليونانية. وعن الحماس، المعتدلة لسيمفونية متأخرة لموتسارت. ونحن نرفض العمل الذى يتسم "بالبرود"، كما يؤكد أصحاب النظرية الانفعالية على الدوام. ومع ذلك فمن المؤكد أن معيار القيمة لا يمكن أن يكون: "كلما كان هناك مزيدا من الانفعال، كان العمل أفضل". فهذا لا يتماشى مع التقديرات التى نعتز بها عادة للفن. بل يؤدي إلى إعطاء المكانة العليا للأعمال التى تتسم بتشنج انفعالي لا يعرف ضابطا، على حين أننا كثيرا ما نضع هذه الأعمال فى مرتبة أقل من أعمال أخرى تتسم بضبط النفس والهدوء. بل إننا نستخدم ألفاظا مثل "العاطفى المفرط" أو "المفرق فى العواطف" لكى نحمل على العمال التى يوجد فيها من الانفعال أكثر مما ينبغى. ولكن كيف نستطيع أن نحدد متى يصبح الانفعال "أكثر مما ينبغى، وبالتالى رديئا، إذا كان الانفعال هو المعيار الوحيد المتوافر لدينا لقياس الجودة والرداءة؟

فما هى إذن النظرية الانفعالية التى تقدم معيارا مرضيا للقيمة الجمالية؟ هذه بدورها مسألة ينبغى أن تدرج ضمن الأعمال التى يتعين على من يؤمنون بالنظرية الانفعالية أن ينجزوها فى المستقبل. إن فيرون يقتبس القيمة تبعا لمدى تجلى انفعال الفنان. ولكن ماذا يكون الأمر لو أن الانفعال عادى سقيم، أو - فى الطرف الآخر - مجرد انفعال شاذ غريب، أو فياض أكثر مما ينبغى، كما هى الحال فى العاطفية المفرطة؟ كما أن تولستوى يقيس القيمة بقدرة العمل على أن يكون "معديا"، وهذا يعنى مقدار شمول جاذبية العمل، أو درجة مشاركة الجمهور فى انفعال الفنان. وقد رأينا من قبل مدى ضعف المعيار الأول. أما الثانى فيتعرض لنفس الانتقاد الموجه إلى معيار فيرون، وهو: ماذا يكون الأمر لو أن الانفعال الذى أصابتنا "عدواه" سقيم أو مفرق فى عاطفيته؟ أما دوكاس فإنه يميز الفن الجيد من الردىء تبعا لكون الانفعالات التى يعبر عنها ممتعة أو غير ممتعة. وعلى ذلك فإن الانفعال ذاته لا يتخذ معيارا للقيمة، ولا يفسر دوكاس ما الذى يجعل الانفعال ممتعا أو غير ممتع. وهذا أمر له دلالاته، إذا أنه يقوى الاعتقاد بأن الانفعال فى ذاته لا يمكن أن يتخذ

معيارا كافيا للقيمة. ففي العمل الفنى . وفى تذوقه ، مزيد من العناصر التى ينبغى أن تؤخذ بعين الاعتبار إن شئنا أن نقوم بمهمة التقويم .

• • •

وهكذا نرى أنه لا بد من أن تكون صحة النظرية الانفعالية متوقفة على شروط هامة - فهى قد لا تصدق على كل فن وكل تجربة جمالية ، ولا بد أن تفسر بوضوح عملية الخلق الفنى : التى يصبح بها الموضوع "تعبيرا عن" .. ، وكذلك كيف يكون الموضوع الجمالى "معبرا لـ .." وكما ينبغى أن تزودنا بنظام يمكن تطبيقه عمليا .

للحكم على قيمة الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات الجمالية. وعلى الرغم من ذلك كله فإن النظرية الانفعالية أثبتت بما لا يدع مجالا للشك أنها من أرسخ النظريات الفنية وأعظمها فائدة. وهى فى عمومها قريبة من وقائع تجربة أولئك الذين يصنعون الأعمال الفنية وأولئك الذين يستمتعون بها. وقد لا تكون هى النظرية الصحيحة الوحيدة فى الفن والتجربة الجمالية، بل إنه يكاد يكون من المؤكد أنها ليست كذلك. ومع ذلك فحتى أولئك الذين لا يقبلون النظرية يتعين عليهم أن يواجهوا حججها، وأن يتعلموا من استبصاراتها.

مراجع

(٥) دوکاس : کیرت : أنت . والفن : والنقاد .

Ducasse, Curt J.: Art, the Critics, and You.(N.Y., Liberal Arts Press, 1944).

(٥) ریدر: مرجع حدیث فی علم الجمال. ص ١٨٥ - ١٩٢ ، ٢٥٨ - ٢٨٢ .

- فیفاس وکریجر: مشکلات علم الجمال. ص ٢٥٥ - ٢٦١ . ٣٨٦ - ٣٤٣ .

. ٤١١ - ٤٠٦

- فیتس: مشکلات فی علم الجمال. ص ٤١٠ - ٤١٧ ، ٦١٢ - ٦٢١ .

- دیوی: الفن بوصفه تجربة. الفصل الرابع .

- اینشتین ، ألفرد: الموسيقى فی العصر الرومانتیکی .

Einstein , Aifred: Music in the Romatic Era. (N. Y., Norton, 1947).

- جارفن ، لوشیوس: نقد "للحقیقة الفنية" من خلال النظریات الانفعالية .

(مقال فی مجلة الفلسفة).

Garvin, Lucius: "An Emotionalist Critique of Artistic Truth", Journal of Philosophy, Vol. XLII, 435 - 441.

- جوتشوک، د. و.: "الفن والجمال" (مقال فی مجلة "مونیسٹ")

Gottshalk, D. W.: "Art and Beauty" Monist, Vol. XLI, PP. 624 - 632.

- جرین ، بیکر: مشكلة الفن .

Green, Peter: The Problem of Art, (London, Longmans Green, 1937).

- هانسلیک: الجمیل فی الموسيقى .

- بيير، ستيفن: "المسافة الانفعالية فى الفن" (مقال فى مجلة علم الجمال والنقد الفنى).

Pepper Stephen C., "Emotional Distance in Art", J. of Ae. & Art Cr., vol IV (June 1946), pp. 235 – 239.

- سكوت - جيمس : صناعة الأدب.

Scott – James, R. A. :The Making of Literature. (N. Y., Holt, 1943).

- توماس. فنسنت: "رأى دوكاس فى الفن وتذوقه" (مقال فى مجلة الفلسفة والبحث الفينو مينولوجى).

Tomas, Vincent, "Ducasse on Art and its Appreciation", Phil. and Phen. Research., vol XIII (Sept. 1952), PP. 69 – 83.

أسئلة

١- اقرأ بعض الكتابات التى عبر فيها الفنانون الأوائل فى العصر الرومانتيكى عن عقيدتهم، مثل مقدمة وورد زورت كتاب Lyrical Ballads (الطبعة الثانية) ومقدمة فيكتور هوجو لرواية إرنانى Hernani. فى أى النواحي يفقد هؤلاء الفنانون مختلف مدارس نظرية "المحاكاة"؟ وفى أى النواحي يشبهون النظرية الانفعالية فى الفن؟

٢- قيل فى هذا الفصل إن هناك اختلافا قاطعا بين الانفعال السابق على العمل الفنى والانفعال الذى يعبر عنه هذا العمل. اقرأ كتاب دوكاس: فلسفة الفن. ص ١١٢ - ١١٤، ٦٨ - ٧١: وكتاب كولنجوود: مبادئ الفن؛ واذكر كيف يصف هذان الفيلسوفان الفارق بين الانفعالات السابقة على العمل الفنى والانفعالات التى يعبر عنها هذا العمل.

٣- اقتبسنا فى هذا الفصل كلمة للناقد جون كرو رانسم يقول فيها "الفن ملمسه بارد، لا حار". فهل ينبغى أن يكون العمل الفنى "حار الملمس" لكى يعبر عن الانفعال؟ هل تنطبق كلمة "رانسم" على كل فن؟ انظر إلى اللوحات وقارن بينها عند الإجابة عن هذين السؤالين.

٤- على رأى نحو تختلف نظرة دوكاس إلى الموقف الجمالى عن الموقف الذى عرضناه فى الفصل الثانى؟ وأيهما تراه الموقف الأصلى؟

هل تتفق مع دوكاس على أن الانفعال هو "اكتمال التأمل الجمالى ونجاحه"؟

٥- ما هى فى نظرك العلاقة بين شمول جاذبية العمل الفنى وبين قيمته الجمالية، إن كان ثمة علاقة بينهما؟ هل شمول الجاذبية علامة على "العظمة" فى الفن؟ ادرس حالة أعمال فنية محددة يشيع النظر إليها على أنها عظيمة.

٦- ما هى فى رأيك العلاقة بين القدرة التعبيرية لعمل معين وبين قيمته الجمالية؟ هل الاثنان شيء واحد؟ أم أن القدرة التعبيرية عنصر من عناصر القيمة؟ أهى مقياس للقيمة؟ اشرح إجابتك فى كل حالة.

٧- ما أوجه الشبه والاختلاف بين النظرية الانفعالية والنظرية الشكلية؟ وهل النظرية الشكلية مجرد فرع للنظرية الانفعالية؟

الفصل الثامن

نظرية "الجمال الفنى"

١- جمال الفن

الفن، بمعناه الواسع. يشير إلى أى نشاط بشرى يؤدى ببراعة، ويستهدف غرضاً. ومن هنا فإننا نتحدث عن فن الطبخ. وفن إصابة الأهداف فى لعبة الكرة. وفن الدبلوماسية. بل وعن جريمة القتل "الفنية". هذا هو النشاط الفنى. والموضوع الذى ينتج على هذا النحو هو "العمل الفنى". مثل هذا الموضوع لم ينتج بواسطة العمليات الطبيعية أو بفعل بشرى عفوى أو عشوائى. ومن هنا فإن قدراً كبيراً من الموضوعات التى نراها حولنا فى حياتنا اليومية يمكن أن توصف بأنها "أعمال فنية". بل إنه فى مدينة بلغت قدراً كبيراً من التقدم التكنولوجى كالمدينة التى نعيش فيها، تكاد جميع الأشياء التى نتصل بها أن تكون فنية. فملابسنا وأطباقنا وسبوراتنا وسياراتنا وجرائدنا، كلها أعمال فنية. ولتتصور الشخص الذى يقضى يومه فى الحى التجارى بمدينة كبيرة: هل يرى مثل هذا الشخص فى بيئة أى شىء "طبيعى"، فى مقابل "الفنى"؟ إنه لا يرى إلا أقل القليل، فيما عدا السماء - على افتراض أنه سيفكر فى التطلع إلى أعلى لكى يراها.

وهكذا فإن مجال انطباق لفظ "الفن" واسع إلى حد بعيد. ولكن هذه بعينها هى النقطة التى قد نعترض عليها. أليس فى هذا استخدام للفظ "الفن" بطريقة أوسع مما ينبغى؟ إن كثيراً من متع حياتنا اليومية سقيم تافه. فهل يتعين علينا أن نسمى هذه الأشياء "أعمالاً فنية"؟ وماذا نقول عن إناء الماء العادى، الذى هو أقرب إلى شكل الكوب، والذى لا يهدف إلا إلى حمل ما يوضع فيه؟ وماذا تقول أيضاً عن شىء بسيط كعلبة الثقاب؟ إن إطلاق اسم "الأعمال الفنية" على هذه الأشياء يثير غضبنا ويبدو فى نظرنا استخداماً لغوياً باطلاً.

ولكن الواقع أن هذه، بمعنى معين، أعمال فنية بالفعل. فنحن نحتاج إلى ألفاظ لتحديد التمييزات الهامة فى الواقع. ولفظ "الفن" يميز الطريقة التى ظهرت

بها هذه الموضوعات إلى الوجود. ولنقل مرة أخرى إنها ليست طبيعية "كالسما". ولم يكن حدوثها "بمحض الصدفة".

ومع ذلك فليس هذا بالرد المقنع على الاعتراض السابق. فإذا كان هناك شيء ناتج عن جهد بشري مُترو؛ ولم يكن يتصف بجاذبية قوية، أو بطرافة خاصة عند تأمله. وإذا كان انتباهنا يقتصر على أن يلاحظه ثم ينتقل إلى غيره، ظللنا نتردد في تسميته موضوعاً "فنياً". وهكذا يظهر بوضوح ما ينطوى عليه الاعتراض في صميمه. فنحن في كثير من الأحيان نستخدم لفظ "الفن" تعبيراً مختصراً عن "الفن الجميل Fine art". ونحن نقصر تعبير "الفن الجميل" على نواتج الإبداع البشرى التى تتسم بأنها ممتعة أو طريقة أو جميلة إلى حد ملحوظ. بل إننا لا نستخدم لفظ "الفن" على هذا النحو من أجل استبعاد أشياء عادية كأكواب الماء فحسب بل إننا نؤكد ضرورة "الجمال Fineness" فى أنواع النشاط التى تختلف عن الطبخ أو الدبلوماسية فى أنها تسمى عموماً "بالفنون الجميلة" - كالتصوير والموسيقى والأدب والرقص وما إليها. وهكذا فإن ناقدًا فنيًا يختم عرضه النقدي لكتاب بالحكم الآتى: هذه رواية جيدة إلى حد ما، ولكنها ليست عملاً فنيًا. ومن الواضح أن ما يقصده هو أن الرواية تفتقر إلى تلك المزايا التى تجعل منها عملاً فنيًا نموذجياً.

وهكذا يتبين لنا الآن أن الطريقة التى نتحدث ونفكر بها عادة عن الفن تؤكد قيمته بالنسبة إلى الإدراك الاستطيقى. وهذه القيمة هى "جمال" "الفن الجميل" (the Fineness of fine art). فالموضوع لا يكون عملاً من أعمال الفن الجميل ما لم يجذبنا استطيقياً. وترتكز نظرية الفن التى سنبحثها الآن على هذا الاعتقاد الذى يسلم به ذهن العادى.

"الفن الجميل Fine art هو إنتاج الإنسان لموضوعات تتسم فى ذاتها بأن من الطريف إدراكها؛ وأى موضوع يتسم بجمال الفن Fineness of art إذا كان الإنسان ينتجه ببراعة من شأنها أن يكون إدراكه فى ذاته طريفاً^(١). هذا والتعريف الأساسى فى النظرية التى يدافع عنها الأستاذ جوتشوك Gotshalk. "إن تركيب الموضوعات بالنسبة إلى التجربة الاستطيقية سيكون إذن هو السمة المميزة

(١) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى، ص ٢٩.

للفن الجميل .. وتقترب أوجه النشاط البشرى من الفن الجميل بقدر يكون هذا النمط فى التركيب أساسياً أو بارزاً فيها^(١).

على أن الجمال الفنى (Fineness) صفة لا تتمثل فى "الفنون الجميلة Fine arts" وحدها. بل إن كثيراً من الموضوعات والأفعال التى يُقصد منها أن تكون مفيدة - كالقاطرة أو حركات لاعب رياضى - تتسم بدورها بقيمة استيطيقية. ونحن نضع فى "متاحف الفن الجميل" موضوعات من حضارات غابرة كانت تخدم أغراضاً غير استيطيقية، كالأواني والتعائم والرماح. فهل تعد هذه الموضوعات، تبعاً لنظرية "الجمال fineness"، أعمالاً فنية؟ يقول جوتشوك إن الإجابة مسألة "درجات". فبقدر ما يكون للموضوعات النافعة جاذبية إدراكية، تعد "فناً جميلاً". غير أن اللوحات والسيمفونيات والقصائد، الخ، لها مزايا استيطيقية إلى درجة ملحوظة. وفى كثير من الأحيان، نكاد نقول إن كل ما تصلح له هو أن تتأمل ويُستمع بها. وفى مقابل ذلك فإن أولئك الذين يخلقون موضوعات نافعة لا يسعون "أولاً إلى تكوين موضوعات من أجل ما فيها من جاذبية إدراكية كامنة"^(٢). وهنا أيضاً نجد الذهن المعتاد يؤيد رأى جوتشوك. فنحن نمجّب بالصناع الذين يقدمون إلينا ملابس وآنية فضية وأثاثاً جذاباً عند النظر إليه. ولكننا نعتقد أن الصانع يكون شاذاً لو جعل الجاذبية هدفه الأساسى فى وضعه لتصميم هذه الموضوعات. فالقطار الذى لا يسير، والملابس التى لا يريحنا لبسها، تؤدى بنا إلى القول إن صانعها قد أخفق، مهما كانت هذه الأشياء بديعة فى منظرها. فالأهمية الرئيسية لطابع المنفعة أو ظهور هذا الطابع بصورة أبرز من غيره، هو الذى يميز "الصنائع" من الفنون.

ومن هنا فإن مقصد الفنان هو العامل المميز. فما يحاول أن يصنعه هو الذى يجعل من إنتاجه "فنناً جميلاً". وهكذا يشير جوتشوك إلى أن الفنان قد تكون له أغراض متعددة فى قياسه بالخلق. فقد يبحث عن المال أو الشهرة أو الإصلاح الاجتماعى. غير أن ما يميز المشتغلين بالفنون الجميلة هو أنهم "يسعون إلى تكوين شىء يكون له من الرائع إدراكه"^(٣).

(١) المرجع نفسه، ص ٣١.

(٢) الموضوع نفسه.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٠.

وكما رأينا في الفصل السابق. فإن أية نظرية متعلقة بمقصد الفنان لا يمكن تأييدها إلا باختبار الشواهد النفسية المتوافرة لدينا عن الفنان. فليس من الممكن اختصارها عن طريق فحص العمل الفني فحسب. وإذن: فلا يكفي بالنسبة إلى نظرية في الجمال الفني Fineness أن يكون للعمل "جاذبية إدراكية. كامنة". بل إن النظرية تقول إن الفنان أراد أن تكون للموضوع مثل هذه الجاذبية.

ومن الواضح أن الذهن العادي يوافق على القول إن الموسيقيين والشعراء. إلخ. يحاولون عمل شيء "يكون من الرائع إدراكه". وهناك شواهد مستمدة من الفنانين تؤيد هذا الرأي: "فالرغبة في إحداث تأثير استيطقي ملائم كانت على وجه العدوم، هدفاً مميزاً"^(١) للفنان. ومع ذلك فإن الشواهد مختلطة. فمن الواجب إذن. كما في حالة النظرية الانفعالية، أن نحذر قبول أى وصف منفرد لأغراض الفنان. ذلك لأن: لمختلف الفنانين دوافع مختلفة. ونحن لا نستطيع القول إنهم يقصدون دائماً أن يخلقوا شيئاً ممتعاً من الوجهة الاستيطقية. فليس هذا هدف الفنان الذى يلتمس "دواءً شاعرياً" هو التغلب على الانفعالات: التى قد تكون مؤلمة أحياناً، عن طريق التعبير عنها. كما أنه ليس مقصد الفنان الذى يأخذ على عاتقه حل مشكلة تكنيكية معينة فى الوسيط المادى الذى يستخدمه. وعلى الرغم من أن الأستاذ مونرو Munro يقول إن الرغبة فى إنتاج موضوع استيطقي هى "هدف مميز"، فإنه ينتقل من ذلك إلى القول إن هذا "ليس هو الهدف الوحيد، وكثيراً ما لا يكون الهدف الرئيسى"^(٢). للفنان.

إزاء هذه الشواهد، قد تسحب نظرية "الجمال الفني Fineness" ادعاءها بأنها تصف قصد الفنان. وهذا بعينه ما فعله أحد الباحثين النظريين فيها، إذ قال: "إن مقصد الفنان أقل أهمية من قدرة العمل الفعلية على إشعارنا بقيمته"^(٣). ومع ذلك فإن جوتشوك، الذى ندرسه بوصفه المدافع الرئيسى عن نظرية "الجمال الفني Fineness" لا يتراجع على هذا النحو، فهو يرى أن من الممكن فهم مقاصد

(١) توماس مونرو: "الفنوز، وعلاقتها المتبادلة"، ص ٩٠.

Thimas Munro: The Arts and their Interrelations (N. Y., Lipem: Arts, 1951).

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٠؛ وانظر أيضاً ص ٩٢.

(٣) ه. ن. لى، المرجع المذكور من قبل، ص ١٤٨.

كالتعبير عن الانفعال. من خلال نظرية "الجمال الفني": ألا يمكن بنفس المقدار وصف الفنان بأنه يسعى إلى تكوين موضوع يتسم بسمة إدراكية كامنة معينة. هي كلية الشعور الذى يعبر عنه؟^(١). إن جوتشوك يرى أنه مهما كان هدف الفنان. فمن الممكن أن يدرج هذا الهدف ضمن نطاق نظريته. ذلك لأن "كل هذه الأهداف. من حيث هي فنية. يمكن أن تُترجم إلى عبارات متعلقة بالسّمات الإدراكية الكامنة"^(٢). "والسّمات الإدراكية الكامنة" هي. فى رأى جوتشوك. سمات تشير اهتمامنا است تطبيقياً. وهكذا يصف "الإدراك الكامن" بأنه "الاستسلام المنتبه. من جانب المدرك، للموضوع من أجل.. القيمة التى يقدمها الموضوع"^(٣). أى بعبارة أخرى. التأمل الاستطيقى.

فهل تدرك ما يود جوتشوك أن يصل إليه بحجته هذه؟ لقد عرض نظرية تجريبية عن مقصد الفنان. ولابد أن تُختبر أية نظرية تجريبية بالشواهد الفعلية. ويبدو أن هناك شواهد سلبية ضد نظرية جوتشوك - إذ أن بعض الفنانين على الأقل، خلال بعض الوقت، لا يجعلون غرضهم الرئيسى هو خلق موضوع استطيقى. والواقع أن جوتشوك يدرك هذه الوقائع، وهو. على خلاف المفكر الدجماطيقى والداعية للذين لا هم لهما إلا المحافظة على اعتقاداتهما أو كسب التأييد لرأيهما لا يحاول تجاهل ما يسميه وليم جيمس "بالوقائع السخيفة". وعلى ذلك يكون أمام طريقتان: فإما أن يضيق حدود نظريته ويجعلها مشروطة، ويتعرف بأنها لا تسرى إلا على بعض الشواهد، وهو - كما رأينا من قبل - طريق لا يسلكه جوتشوك: وإما أن يزعم أن نظريته بالفعل واسعة إلى الحد الذى يكفى لاستيعاب كل الشواهد وهذا ما يحاول أن يفعله حين يقول إن أى وصف لغرض الفنان "يمكن أن يترجم إلى عبارات متعلقة بسمات إدراكية كامنة". وهكذا يحاول أن يثبت أن نظرية "الجمال الفني Fineness" أغنى وأشمل من النظريات الأخرى فى الخلق الفني.

(١) المرجع المذكور، ص ٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤١.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٢.

ومع ذلك فعندما "تُترجم" عبارة إلى عبارة أخرى، ينبغي أن يكون لهما نفس المعنى. فهل يصدق هذا على "ترجمة" جوتشوك؟ سوف أحاول أن أثبت أنه لا يصدق عليها. وبالتالي أن حجته غير مقبولة.

هَبْ أن فنّاناً يسعى إلى "التعبير عن الانفعال" دون أن يفكر في الجاذبية المحتملة لعلمه بالنسبة إلى الجمهور - وقد رأينا من قبل أن هناك بالفعل فنّانين من هذا النوع. في هذه الحالة يقول جوتشوك إن الفنّان يحاول خلق موضوع له "سمات إدراكية كامنة: أى سمات تثير اهتماماً استبطائياً. على أنه قد يحدث بعد أن يخلق الفنّان موضوعاً يعبر عن انفعاله. أن نرغب في إدراك الموضوع بطريقة استبطائية. وعندئذ يصبح الانفعال الذى عبر عنه الفنّان "سمة إدراكية كامنة" بالنسبة إلينا. ولكن هذا لا يعنى أن الفنّان قصد أن يكون الموضوع ممتعاً لنا. لقد قلنا فى البداية إنه لم يكن لديه هذا القصد بالفعل. وعلى ذلك فلا يمكن أن نستدل على قصده من تجربتنا الاستبطائية. فمن الممكن أن يدرك أى موضوع بطريقة استبطائية، حتى الموضوع غير الفنى، كالزهرة. ولكن على الرغم من أن أى موضوع استبطائى يتسم، حسب تعريفه، "بسمات إدراكية كامنة" فلا يترتب على ذلك القول إن الموضوع قد خلق من أجل أن تكون له هذه السمات.

وبعبارة أخرى فإن جوتشوك يشوه "بترجمته" وقائع الإبداع الفنى. فهو يفسر نشاط الفنّان من خلال تجربة المشاهد. ولكن مقاصد الفنّان متميزة تماماً عن مقاصد المشاهد. فقد يستمتع المدرك بعمل لم يقصد الفنّان أن يقدمه ليتذوقه الناس، أو قد يجد فى العمل قيمة لم يحلم بها الفنّان أبداً. فمن الخطأ البين "ترجمة" تأثيرات الموضوع الفنى إلى مقاصد الفنّان.

إن النظرية لا تكون تجريبية أصيلة حقاً إلا حين تقدم تأكيداً دقيقاً معيناً عن الواقع. فلا بد أن نقول "إن الوقائع هى كذا، وليست على نحو آخر". وعلى هذا النحو وحده يمكن أن تزيدنا النظرية علماً. ولكن النظرية تتعرض عندئذ لخطر تكذيب الوقائع السلبية لها. أما إذا ادّعت النظرية أنها تستطيع أن تفسر الوقائع، فإنها تكون أوسع مما ينبغي.

إن نظرية "الجمال الفني" واضحة ودقيقة حين تقول إن قصد الفنان هو خلق موضوع استطيقى. ولكنها حين تحاول أن تقول إن هذا دائماً قصد الفنان. مهما كان قصده بحق. فعندئذ تصبح النظرية غامضة مضللة. ويبدو أنها تتحدث عن مقصد الفنان، وإن كنت في الواقع تتحدث عن شيء مختلف كل الاختلاف- هو الجاذبية الاستطيقية للموضوع الفني.

* * *

الآن، فلنفرض أن نظرية "الجمال الفني" Fineness ليست متعلقة بمقصد الفنان. في هذه الحالة سنقول إن المقصد مرتبط بحالة الفنان الذهنية خلال الإبداع. ومن ثم فهو جزء من منشأ الموضوع الفني. فلنترك المسألة المنشئية جانباً. ولنبحث في نظرية "الجمال الفني" بوصفها نظرية متعلقة بالعمل الفني وحده. وكما قال أحد المدافعين عن هذه النظرية، فإن "المهم هو الموضوع. أو الشيء، أو العمل الفني.. لا النشاط أو العملية المؤدية إلى تكوينه"^(١).

عندئذ ترى نظرية "الجمال الفني" أن الموضوع يكون عملاً فنياً؛^(١) إذا كان نتاجاً لصنعة بشرية بارعة،^(٢) وإذا كانت له جاذبية استطيقية واضحة (بغض النظر عن مقصد الفنان).

ولا تتمثل الجاذبية الاستطيقية، في نظر جوتشوك و فيما هو "جميل تقليدياً" فحسب. بل إنه يعترف، متمشياً في ذلك مع أصحاب النظرية الانفعالية بأن الفن يمكن أن تكون له قيمة جمالية كبرى حتى عندما يكون "مريراً" "كثيراً"، "يمزق القلوب"^(٣).

وكما رأينا عند بداية هذا الفصل، فإن الرأي الذي ينظر إلى الفن من خلال صفة "الجمال الفني" واسع الانتشار بين الناس العاديين، فبقدر ما تكون الأشياء رشيقة أو جذابة، يقال إن لها "جمالاً فنياً" Fineness. وفضلاً عن ذلك فإننا نحفظ باسم "الفنون الجميلة" Fine arts لموضوعات، كالتصوير والسيمفونيات، لديها قدرة كبيرة على إثارة الاهتمام الاستطيقى وإرضائه.

(١) لي Lee، المرجع المذكور من قبل، ص ١٥٠.

(٢) المرجع المذكور، ص ٤٦.

ومن جهة أخرى. فإن التعريف لا يتمشى مع كل استخدام لغوى. فهو يؤثر نفس الإشكالات التى تثيرها أية نظرية فى "التوصيل Communication". وهذه الإشكالات. باختصار. هى: إن كون الشيء "فنأ" بالنسبة إلى نظرية "الجمال الفنى" ويتوقف على ما يفعله. أى على كونه يثير اهتماماً استيطيقاً فى المشاهد. فإذا كان للموضوع جاذبية بالنسبة إلى أحد المشاهدين لا بالنسبة إلى آخر. أو بالنسبة إلى جيل دون آخر. فعندئذ يبدو أننا مضطرون إلى القول إنه عمل فنى وليس عملاً فنياً فى الآن نفسه. أو قد نضطر إلى القول إن الموضوع الواحد كان فى البداية عملاً فنياً ثم أصبح غير فنى حين لم يُستمتع به استيطيقاً. وهذا يبدو غريباً. فصحيح أننا على استعداد دائماً لأن نختلف حول ما إذا كان الشيء قيماً من الوجهة الاستيطيقية. ولا نتخرج عادة من القول إن العمل جميل بالنسبة إلى س، لكن ص لا يهتم به. ومع ذلك فإننا نتردد فى القول إنه يمكن أن يكون "عملاً فنياً" بالنسبة إلى شخص ولا يكون كذلك بالنسبة إلى شخص آخر. فنحن نعتقد أنه إذا كان الموضوع "فنأ"، فإن هذا أمر لا بد أن يعد منتهياً، وهو قد انتهى بفضل الطريقة التى أنتج بها الموضوع. ويرى أحد أنصار نظرية "الجمال الفنى" أنه حتى لو لم نكن نجد الموضوع قيماً، فلا بد لنا من أن نسميه "فنأ" إذا كان ينقل قيماً إلى الآخرين^(١). والواقع أنه لابد من الالتجاء إلى مخرجاً كهذا حين تصبح صفة "الاستيطيقى" جزءاً من تعريف "الفن".

□ □ □

إن الأشياء الموجودة فى الطبيعة، شأنها شأن الأعمال الفنية، يمكن أن تكون موضوعات استيطيقية. وتميز نظرية "الجمال الفنى Fineness" بين نوعى الموضوعات بالإشارة إلى أن الأعمال الفنية من صنع الإنسان. فهل ترجع أهمية هذا التمييز إلى أسباب نظرية فحسب، هى تعريف "الفن" أم أن له أهمية بالنسبة إلى المشاهد الاستيطيقى بدوره؟ وهل تؤدى معرفته بأن الموضوع فنى، أو طبيعى إلى إحداث فارق فى طبيعة تجربته وقيمه؟^(٢).

(١) لى Lee، المرجع المذكور، ص ١٥٨.

(٢) انظر القسم الرابع من الفصل الثانى من قبل.

تثير فلسفة ديوى مشكلة موضوع ممتع استطقياً. ويُظنّ نتاجاً للقدرة البشرية الخلاقة، ثم يتبين أنه ناتج عارض للطبيعية. وهذا يؤدي بنا إلى سحب اسم "العمل الفني" منه. ولكن يترتب على ذلك حدوث شيء آخر. إذ يقول ديوى إنه "يحدث فارق في الإدراك التذوقي، وذلك بطريقة مباشرة"^(١). فعندما نتذوق عملاً فنياً من الوجهة الاستطبيقية. نصبح على وعى "بالمسات التي تتوقف على الإشارة إلى أصله وطريقة إنتاجه"^(٢). وهذه السماس تغيب بالضرورة حين يكون الموضوع طبيعياً. أما المعارضون على رأى ديوى فسوف يردون بان أصل الموضوع لا يحدث فارقاً بالنسبة إلى المدرك. الذى سيستجيب لما هو موجود فى الشىء المائل أمامه، سواء أكان هذا الشىء فنياً أم طبيعياً. ولا جدال فى أن للأعمال الفنية، فى عمومها، دلالة اجتماعية ورمزية أعظم، كما هى الحال مثلاً فى رواية تعالج مشكلة اجتماعية معينة، أو تلحين موسيقى لفقرة من الكتاب المقدس. غير أن هذه الدلالة ليست مفقودة تماماً فى حالة تذوقنا للطبيعة، كما هى الحال حين نقول إن منظرأ طبيعياً معيناً يكشف عن العظمة الإلهية. فضلاً عن ذلك فإن المشاهد لو أصبح يهتم بأصل الموضوع الفني، لانصرف انتباهه عن العمل ذاته، إذ يصبح تفسيره منصباً على تاريخ حياة الفنان أو شخصيته، أو على المشكلات التكنيكية التى ينطوى عليها خلق العمل.

على أن من الممكن أن يقال، دفاعاً عن وجهة النظر الأخرى، إن معرفتنا بأن الموضوع فنى تؤدى بالفعل إلى إحداث فارق. فمن الممكن أن تؤثر معرفتنا هذه فى تذوقنا على أنحاء شتى: إذ يمكن أن نشعر بصلة القرابة مع ذلك الإنسان الذى تسرى "دماء حياته الغالية" فى العمل. ومن الممكن أن نستجيب لشخصيته - كما نفعل إزاء اهتمام زولا العميق بالمسائل الاجتماعية، أو إزاء الكبرياء والترفع فى شخصية بروكوفيف. وقد نجيب بحساسيته للوسيط الفني الذى يستخدمه، وسيطرته عليه. وقد نقدّر البراعة والسهولة اللتين تغلب بهما على المشكلات التكنيكية. وبذلك لا تكون هذه النواحي المتعلقة "بأصل العمل وطريقة إنتاجه"

(١) الفن بوصفه تجربة، ص ٤٨ - ٤٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٩.

خارجة عن نطاق التجربة الجمالية. فهي سمات تتغلغل في العمل ذاته، وبذلك تزيد من متعتنا الجمالية.

إن على القارئ أن يقرر بنفسه أين تكمن الحقيقة في هذا النزاع. وأود الآن أن أبين أن هذا النزاع يثير سؤالاً أكبر. له أهمية عظيمة بالنسبة إلى نقد نظرية "الجمال الفني" - وأعني به السؤال: ما الذي ينبغي أن نبحث عنه في الفن؟

□ □ □

ربما كان القارئ قد لاحظ بالفعل فارقاً غريباً بين نظرية "الجمال الفني" وبين النظريات الفنية التي نوقشت في الفصول السابقة. فالنظريات الأخيرة تلفت كلها الأنظار إلى سمة معينة في الفن تعدها أساسية. وتطلب إلينا أن نبحث عنها خلال عملية الذوق. فهي إما أن تؤكد الموضوع (في إحدى صيغ نظرية "المحاكاة")، وإما "الشكل ذا الدلالة"، وإما "الدلالة الانفعالية". وكل من هذه العناصر^(١) ليس إلا واحداً من العناصر التي تؤلف الموضوع الفني الكامل. غير أن نظرية "الجمال الفني" لا تفعل شيئاً من هذا القبيل. فهي تنظر إلى العمل الفني الكامل على أنه هو الموضوع الاستطقي. وهي لا تخصص أية سمة واحدة معينة للفن. ومن هنا فإنها لا تحدد ما الذي ينبغي أن نتطلع إليه بوجه خاص أثناء الإدراك الجمالي.

ويرى جوتشوك أن هذه قد تكون أعظم نقاط القوة في نظرية "الجمال الفني". فهو يذهب إلى أن النظريات الأخرى، بتركيز اهتمامها على سمة معينة في الفن، كانت ضيقة ومحدودة أكثر مما ينبغي. فهي لا توفى الموضوع الفني حقه، في ثرائه وتعبده. ذلك لأن للموضوع "أبعاداً" متعددة، كما يسميها جوتشوك - هي "المادية" الحسية، والشكل أو القالب، والتعبير، ومختلف "الوظائف" التي يمكن أن يقوم بها. ومن هنا فإن النظرية التي تؤكد أهمية الشكل أو التعبير ليست مخطئة بقدر ما هي "متحيزة إلى جانب واحد". ويرى جوتشوك أن نظريته "شاملة بالقدر الكافي للإحاطة بالحقائق المتعددة التي تنطوي عليها نظريات الشكل والتعبير هذه"^(٢).

□ □ □

(١) باستثناء نظرية "الشكل ذي الدلالة" في بعض الحالات.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٩، وانظر أيضاً ص ١٢ من المقدمة.

إن الاسم الفني الذى يطلق على النظرية التى تحاول التأليف بين آراء متباينة هو أنها نظرية "تلفيقية Eclectic". فإذا أخذنا بعبارة الكتاب المقدس "طوبى لمن يصنعون السلم". فلا بد أن نُثني على أية نظرية تلفيقية ثناء عاطراً: إذ أنها تهدى، سورة الخلاف بين النظريات المناهضة إلى جانب واحد، والتى يتمسك كل منها بمواقفه دون أن يتزحزح عنه، وهى تعترف بالحقيقة الكامنة فى كل من هذه النظريات. ولكنها تكشف لنا عن حقيقة أوسع مما تكشف عنه أية نظرية من هذه بمفردها. وهى تبين أن العمل الفني يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير، وأن لكل من هذه أهميته. فنظرية الجمال الفني تذكرنا بتعدد العمل الفني. وبذلك تحول بيننا وبين النظر إلى الفن بطريقة قاصرة محدودة. ولو تساءلنا: "ما الذى ينبغى أن نبحث عنه فى العمل الفني؟ لأجابت النظرية: "ينبغى أن تبحث عن كل ما فيه". وهذه ليست بالإجابة التافهة. فهى تعبر عن الشمول الكامن فى "التعاطف الجمالى، وتحذرننا من التضحية بأية قيمة تنطوى عليها التجربة الجمالية.

ولما كانت نظرية "الجمال الفني" شاملة على هذا النحو، فإنها تصلح أساساً سليماً للنقد الفني، إذ أنها تعطينا أدوات عديدة متنوعة لتحليل العمل الفني. فنحن لا نقتصر على الموضوع، كما هى الحال فى نظرية المحاكاة، ولا على البناء الشكلى، كما هى الحال فى النظرية الشكلية. صحيح أن النظرية الانفعالية تعمل حساباً للموضوع والشكل معاً، ولكن هذا لا يكون إلا حين تكون لهما "دلالة شعورية أو انفعالية". أما مفاهيم "جوتشوك" فإنها تبلغ من الاتساع حداً يتيح لها أن تستوعب كل ما نجده بالفعل فى العمل الفني المحدد، كما أننا لا نحتاج فى استخدام هذه المفاهيم إلى افتراض أن ما سنجده لا يمكن أن يكون طريفاً أو قيماً إلا على نحو واحد. والحق أننا إذا تأملنا مقدار ما شاب النقد الفني فى كثير من الأحيان من النعصب، وكيف انحصرت وجهات النظر فى حدود أضيق مما ينبغى، لا تضح لنا أن نظرة جوتشوك تمثل تغيراً مجدداً ينبغى الترحيب به.

ومع ذلك فإن نظرية "الجمال الفني" تبدو باهتة غير مثيرة بالقياس إلى النظريات الأخرى فى الفن. فحين تتصارع النظريات التى تدافع كل منها عن وجهة نظر خاصة، كنظرية المحاكاة أو النظرية الشكلية أو الانفعالية، فإن كلا منها يأخذ

جانباً له معالم واضحة. صحيح أن النظرية الواحدة قد تكون محدودة أكثر مما ينبغي. ومع ذلك فإنها تلقي ضوءاً على سمة بارزة على الأقل فى ميدان الفن. تثيرنا بتحيزها هذا نفسه إلى جانب واحد. فقد تقول نظرية إن الفن هو "لغة الانفعال". أو "تصوير لما هو شامل فى التجربة البشرية". مثل هذا الرأى. بالنسبة إلى شخص مبتدىء أو هاو فى الفنون (وهذا ينطبق على معظمنا). يؤدى إلى بلورة الأعمال الفنية وإضفاء معنى عليها. فهو يجعل للفن أهمية لم تكن له من قبل. وفى مقابل ذلك فإن الإثارة التى يمكن أن تنطوى عليها نظرية "الجمال الفنى". بما تتسم به من عمومية. تبدو أقل وضوحاً: فهى تقول لنا إن العمل الفنى هو ما يكونه أى موضوع استطيقى - أى وحدة لأبعاد الموضوع والشكل، الخ. وهى تفتقر. شأنها شأن أية نظرية تليفقية. إلى لدعة النظريات المنحازة إلى جانب واحد وحماستها. إنها لا تنبئنا عن "الفن الجميل" بأى شىء مميز سوى أنه نتاج القدرة البشرية الخلاقة (وهذا يصدق على فن، بالمعنى الشامل لهذا اللفظ)، وأنه ذو قيمة من الوجهة الاستطيقية.

وفضلاً عن ذلك فإن النظرية التليفقية لا تستطيع أن تؤلف بين ما تعتقد أنه آراء "محدودة" إلا بعد أن تكون هذه الآراء قد عُرِضت، فالنظرية التليفقية "تقتات على" النظرية الموحدة أو ذات البعد الواحد، إن جاز هذا التعبير. فإذا كان الأمر متعلقاً بتحليل خاص، للقالب التشكيلى فى الفنون البصرية مثلاً، فإن نظرية "الجمال الفنى" يتعين عليها أن ترجع إلى نظريات كتلك التى قال بها "بل" و"فراى". فلا بد للفلاسفة أصحاب الآراء المنحازة إلى جانب واحد، أن يقوموا بتمهيد الطريق، عن طريق تفسير ذلك البُعد الفنى الذى يراه كل منهم أهم من سائر الأبعاد. ومن هنا فإن المرء لا يستطيع أن يأخذ بنظرية "الجمال الفنى" إلا بعد أن يكون قد درس نظريات أقل منها شمولاً وشاد قطعية وانحيازاً.

٢- نظريات الفن: استنتاجات ختامية :

درسنا الآن أربع نظريات فى طبيعة الفن الجميل (فى الفصول ٥ - ٨). ولست بحاجة إلى القول إن هذه ليست هى النظريات الوحيدة فى الفن، التى عرفها التفكير الجمالى. ولكن من المستحيل بطبيعة الحال الإحاطة بهذه النظريات جميعاً.

ومع ذلك ففي استطاعتك. بعد أن رأيت كيف يتم التحليل النقدي لنظرية ما. أن تطبق نفس المناهج على نظريات أخرى ربما كنت قد قرأت عنها أو درستها.

غير أن النظريات التي تحدثنا عنها من أقوى النظريات المتعلقة بالفن تأثيراً ومن أكثرها تردداً. ففي خلال تاريخ الاستطيقا والنقد الفني، كانت هذه النظريات هي المسيطرة إلى حد بعيد على تفكير الناس في الفن. وبالتالي كانت هي التي وجهت النشاط الخلاق. النشاط التذوقي. فهذه الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمتها قد وجهت يد الفنان. وإدراك المشاهد. وحكم الناقد. ولم يكن هذا التأثير بأقل من ذلك حين كانت هذه النظريات يؤخذ بها لا شعورياً. ذلك لأن البشر يتأثرون إلى حد هائل بالاعتقادات التي يأخذونها "قضية مسلما بها"، والتي لا يترثون بالتالي للتفكير فيها. ومهمة التفكير الجمالي هي التعبير بدقة عن هذه الاعتقادات، وتحديد ما إذا كانت مرشداً يُعتمد عليه في السلوك.

ولم تكن للنظريات التي درسناها أهميتها في الماضي فحسب. بل إنها كلها حية قوية التأثير في الوقت الراهن. (وقد تبدو نظرية "المحاكاة البسيطة" استثناء من هذا الحكم غير أنها ما زالت واسعة الانتشار إلى حد بعيد في التفكير الشعبي على الأقل). ففي استطاعتنا اليوم أن نستمع إلى أصوات المفكرين الجماليين والنقاد الفنيين وهي تعلو دفاعاً عنها. (ويبدو أن النظرية الانفعالية هي أكثر النظريات الموجودة ضمناً في النقد المعاصر شيوعاً). ولا جدال في أنك تستطيع أن تجد تطبيقات لجميع هذه النظريات في المراجع الدراسية المتعلقة بالفنون، وفي المقالات النقدية التي تظهر في الصحف عن الحفلات الموسيقية والكتب، بل فيما هو أقرب من هذا كله إليك، أعني في آراء الأصدقاء الذين تناقش معهم أعمالاً فنية محددة.

ولقد قمنا من قبل بتحليل نظرية "المحاكاة"، والنظرية الشكلية، والنظرية الانفعالية، ونظرية "الجمال الفني"، لكي نعرف الإجابة التي تقدمها عن سؤالين أساسيين، هما (١) ما السمات التي تميز "أعمال الفن الجميل" عن الموضوعات الأخرى، وعن الموضوعات الفنية الأخرى بوجه خاص؟ (٢) ما هي سمات التجربة الجمالية التي تقوم بأعظم دور في تحديد قيمتها؟

و الآن. فإن من الطبيعي أن يثار. فى ختام داستنا هذه. السؤال الآتى:

أى هذه النظريات تقدم إلينا إجابات صحيحة عن هذين السؤالين؟

يمكن القول. بمعنى حقيقى تماماً. إن فى استطاعة القارىء. بل من واجبه. أن يقرر هذا الأمر بنفسه. وربما كنت قد فعلت ذلك من قبل. فمن الجائز أنك قررت أن نظرية معينة تقدم فهماً سليماً وكافياً للفن والتجربة الجمالية. فإن كان الأمر كذلك. فلا بد أن تكون مستعداً لتبرير رأيك. إذ أن الاعتقاد لا يكون معقولاً ما لم يكن من الممكن الإتيان بشواهد موضوعية دفاعاً عنه. وإذن فلا بد لك أن تكون على استعداد لأن تبين كيف ترتكز المفاهيم الرئيسية للنظرية التى اخترتها على وقائع الفن والإبداع الفنى والإدراك الجمالى. ولا بد أن تكون قادراً على مواجهة الاعتراضات التى أثبتت ضد النظرية فى مناقشتنا السابقة. ولكن من الجائز. من جهة أخرى. أنك لم تختبر بعد بين النظريات المختلفة.

وسواء أكان القارىء قد وصل إلى نتيجة أم لم يصل. فإنى أود الآن أن أعرض عليه نتيجة من نوع آخر.

• • •

لقد درسنا أربع نظريات (ولو شئنا الدقة قلنا إن العدد أكبر. إذ أننا قد رأينا أن هناك صيغاً متباينة لنظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية مثلاً). وقد قمنا بتحليل نقدى لكل نظرية. إذا ليس من الواجب قبول أية نظرية على علاقتها لمجرد أنها كانت قوية التأثير من الوجهة التاريخية. أو لأن الداعين إليها كانوا مفكرين مشهورين. فقد تساءلنا فى صدد كل نظرية: ما معنى مفاهيمها الرئيسية؟ وهل الاستدلال الذى تلجأ إليه صحيح؟ وهل تؤيدها الشواهد التجريبية؟

ولكى تكون أحكامنا على كل نظرية أحكاماً فلسفية بالمعنى الصحيح. فلا بد أن نتحدد فى ضوء الإجابات التى تقدم عن هذه الأسئلة. وعلى هذا النحو نكون قد استمعنا إلى نصيحة سقراط. الفيلسوف الكبير الأول. حين قال إن علينا أن "نسير وراء الحجة حيثما أدت بنا".

وفى اعتقادى أن أول نتيجة هامة أدت إليها المناقشة هى: ليس ثمة نظرية واحدة من نظريات الفن والتجربة الجمالية تعد بذاتها مرضية وشاملة تماماً.

ذلك لأن أية نظرية من النظريات التي نوقشت لم تقدم أوراق اعتماد مرضية تماماً تواجه بها تحدى التحليل النقدي. ولأضرب لذلك مثلاً بتذكير القارىء ببعض الاستنتاجات التي توصلنا إليها من مناقشتنا السابقة (وربما كان فى إمكانك أن تفكر فى أمثلة أخرى): فمن حيث المعنى. تتسم بعض المفاهيم الأساسية لنظرية "الجوهر" وللنظرية الانفعالية بقدر من الوضوح يقل عما نحتاج إليه من أجل الفهم الكامل فما هو المعنى الدقيق "للجوهر" أو "الكلى الشامل"؟ وهل يمكن على وجه التحديد أن يكون هناك أكثر من جوهر واحد لفئة معينة؟ وما معنى "التعبير"؟ وهل من الممكن، على وجه التحديد. أن يقال عن الفنان إنه يعبر فى الموضوع الفنى عن نفس الانفعال الذى كان يشعر به قبل الخلق؟ إن المشكلة ليست. بطبيعة الحال. فى أن هذه الألفاظ قد شرحوها إلى حد بعيد. ومع ذلك يتضح عند تحليل هذه المفاهيم أنها غامضة فى جوانب حاسمة.

وفيما يتعلق بسلامة الاستدلال، يتبين أن النزعة الشكلية تقع فى خطأ الدور المنطقي فى تعريفاتها الأساسية. كما أن تولستوى وفيرون يرتكبان خطأ الاستدلال الفاسد حين يفترضان أنه إذا كانت تجربة الفنان الخلاق انفعالية فينبغى أن تكون تجربة المدرك الجمالى بدوره معادلة لها.

والأهم من ذلك كله، أن الشواهد التجريبية المؤيدة لكل من هذه النظريات محدودة. فلا توجد واحدة منها تركز على كل الشواهد المتعلقة بالموضوع. فلو قلنا إن نظرية "الجمال الفنى" تتعلق بأغراض الخلق الفنى، لأمكن الاهتداء إلى شواهد سلبية فى أقوال مختلف الفنانين وتصرفاتهم العملية. ولو كان من الواجب على أية نظرية فى الفن أن تعرض الخصائص التى يشيع وجودها بين الموضوعات التى تعد عادة أعمالاً فنية، والتى لا توجد فى أية موضوعات أخرى، لكانت النتيجة هى إخفاق نظرية "المحاكاة" والنظرية الشكلية معاً إلى حد ما. فالأولى لا تضم إلا الأعمال ذات الموضوع الذى يمكن تمثيله أو تصويره، وبذلك لا تعمل حساباً لعدد كبير من الأعمال الفنية. والثانية تأبى اسم "الفن الخالص" على كبل الأعمال التى تفتقر إلى قيمة تشكيلية، وبالتالي تكاد تستبعد (فى حالة "بل Bell") الأدب كله، وقدراً كبيراً من الفنون الجميلة الأخرى. ومن الممكن الإتيان بأمثلة أخرى للدلالة على هذا الرأى.

فإذا كان صحيحاً أن كلاً من النظريات الأربع غير كافيه من الوجهة التجريبية. فإن من حقنا أن نتساءل عن السبب الذى أدى إلى ذلك. ولا جدوى من الاعتقاد بأن هذا راجع إلى أن أولئك الذين عرضوا هذه الآراء لم يُعملوا فكرهم بما فيه الكفاية: أو أن معلوماتهم عن الفن لم تكن كافية. فقد كان كل من الفلاسفة الذين درسناهم مهتماً أشد الاهتمام بالفن، وكل منهم قد كرس جزءاً كبيراً من حياته للتفكير الجاد المنظم فيه. بل لقد كان البعض منهم من بين كبار الفنانين (رينولدز وتولستوى). وكان بعضهم نقاداً مشهورين (جونسون وفراى). وهم جميعاً كانوا يعرفون عن الفن أكثر مما يعرف معظم الناس. فلماذا إذن عجزوا عن تحقيق هدفهم فى الإتيان بنظرية تصدق على كل فن وتلقى عليه ضوءاً؟

لهذه الظاهرة عدد من الأسباب: وهذه الأسباب كلها تين مدى اتساع وتعمد المعطيات التى يعمل بها المفكر النظرى فى الفن.

* * *

فهو أولاً لا يبدأ بصفحة بيضاء. ذلك لأن لفظ "الفن" يشيع استخدامه فى الحديث اليومى، غير النقدى. من هنا كان له بالفعل معنى: حتى على الرغم من أن أولئك الذين يستخدمونه ربما لم يحاولوا أبداً أن يحددوا لأنفسهم معناه بدقة. ويميل المفكر النظرى إلى أن يظل ملتزماً هذا المعنى الشائع بقدر استطاعته، فهو لا يريد تعريفاً يتنافى تماماً مع الفهم الشائع للفن. ولكننا عندما نفحص الاستخدام العادى، لا نجد للفن معنى واحد فحسب، بل إن له معانى متعددة. فمن المتفق عليه عادة أن سيمفونية لبيتهوفن، أو راوية لهنجوى هى "أعمال من الفن الجميل". ولكن السمات التى تشترك فيها هذه الموضوعات وتكون كلها "فنية" بفضلها ليست واضحة. بل إن الإنسان فى موقفه الطبيعى يأخذ، فى واقع الأمر، بعدد كبير من المفاهيم المختلفة عن طبيعة الفن. وهذه المفاهيم لا توضح عادة، إذ أن لفظ "الفن" يستخدم عادة بطريقة غير نقدية. ونحن لا ندرك تنوع المعانى الشائعة إلا بطريقة غير مباشرة - حين نجد الناس يختلفون حول ما هو هام فى عمل فنى معين، ويردون على رأى خصومهم بقولهم "هذا لا يجعل العمل فناً"، بل قد يعجزون عن الاتفاق، فى الحالات المتطرفة، حول ما إذا كان الموضوع المعين "فنياً". ويقدم إلينا

القاموس شواهد تؤدي إلى هذه النتيجة ذاتها. فالقواميس التي تسجل الاستعمالات الشائعة، تتحدث عن لفظ "الفن" تحت عدد من رؤوس الموضوعات المتباينة. وهكذا يبدو من الواضح أن مفاهيم كل نظرية درسناها عن الفن - وضمنها "المحاكاة البسيطة" التي هي من أوسع هذه النظريات انتشاراً - تتمثل دائماً في استعمالنا اليومي لهذا اللفظ.

فهل يمكن القول إننا نتفق على "ما صدق" اللفظ. أي الموضوعات التي تعد "فنّاً جميلاً"، ونختلف على "المفهوم"، أي على السمات التي تدخل في تعريفه؟ إننا على وجه العموم نتفق على الماصدق: كما أوضحت الآن. غير أن هذا لا يصدق في كل الأحوال. ذلك لأن وصفنا لموضوع معين بأنه "فنى" يتوقف على مفهوم اللفظ. والمسألة الحاسمة هي أن السمات التي تُعد أساسية في الفن كثيراً ما تختلف بعضها عن البعض إلى حد يعجز معه الموضوع الواحد عن أن يضمها جميعاً. وهكذا فإن الموضوع الذى يعد "فنياً" بمعنى معين لا يكون كذلك بمعنى آخر، والعكس بالعكس. مثال ذلك أن من المعاني الشائعة للفن معنى "المحاكاة البسيطة"، وهناك معنى آخر هو القدرة على التعبير عن الانفعال. وعلى ذلك فإن اللوحة التي هي ترديد أمين "للحياة الواقعية" وإن كانت فارغة من الوجهة الانفعالية، تعد "عملاً فنياً" بالنسبة إلى الاستخدام الأول، لا بالنسبة إلى الثانى، وعلى العكس فإن المعنيين يكونان متعارضين في حالة لوحة تستخدم "التحريف distortion"، الذى يتميز بأن له قوة انفعالية. وبالمثل أظهرت مناقشتنا لنظرية "الجمال الفنى Fineness" أن للتفكير الشائع اتجاهين بصد "الجمال الفنى": فى أحدهما يكون الشيء "فنّاً جميلاً" لمجرد أنه قد أنتج على نحو معين، وفى الآخر لا يمكن أن يكون العمل الفنى "جميلاً Fine" إلا إذا ثبت أنه جذاب من الوجهة الاستيطيقية. وعلى ذلك فإن الموقف العادى أو الطبيعى Common Sense، ليس مجموعة موحدة من المعتقدات، وإنما تكمن فى داخله اعتقادات كثيرة متباينة عن الفن، لا تختلف فيما بينها فحسب، بل كثيراً ما يتنافر بعضها مع البعض. فلا عجب إذن أن كنا نجد الناس فى حديثهم المعتاد يصيحون: "أتسمى هذا فنّاً؟!".

وهكذا ندرك الآن لماذا لم يكن من الممكن أن تتفق أية نظرية في الفن اتفاقاً تاماً مع الاعتقادات المعتادة عن الفن. فالحديث والتفكير غير النقدي فيه من التعقد والافتقار إلى التنظيم والاتساق الداخلى قدر أعظم من أن يسمح بإدراجه تحت تعريف واحد. ومهما حاول المفكر النظرى أن يظل ملتزماً بما يعنيه الناس عادة "بالفن". فإن نجاحه لا يمكن أن يكون إلا جزئياً فحسب. إذ أن فى استطاعه ناقدده دائماً أن يشير إلى معنى شائع آخر أغفلته النظرية. فمن الواضح على سبيل المثال. أن النظرية الشكلية، التى ترفض كل تمثيل فى الفن. يمكن أن تتعرض للهجوم على هذا النحو.

غير أن تعقد الاعتقادات الشائعة ما هو إلا انعكاس للتعقد الأهم الذى تتسم به الفنون ذاتها. فلتتريث قليلاً لكى تفكر فى تلك المجموعة الهائلة من الموضوعات التى تُعد عادة "فنية". ولتتصور الفوارق الضخمة بين الوسائط الفنية - من خجارة وألغاز وأصوات - والتباين الكبير بين "الأساليب" والمدارس وطرق الأداء فى تاريخ الفنون، والتفاوت الهائل فى الظروف الاجتماعية والتاريخية والشخصية، التى كانت الأعمال الفنية تُخلق فيها. مثل هذه المعطيات التى تبلغ حدّاً هائلاً من التراث والتنوع، ينبغى أن تجمع بينها كلها نظرية واحدة فى الفن. لتذكر أيضاً أن الفنون حسب طبيعتها ذاتها، تسير بلا انقطاع فى طريق المغامرة الخلاقة فتاريخ الفن يظهر بوضوح أن القوالب التقليدية ترفض حين لا تعود تفى بحاجات الفنان. وتؤدى التجديدات الناتجة إلى فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيّمته. وقد لمسنا ذلك فى دراستنا هذه. فالنظرية الشكلية قد ظهرت بنمو فن "ما بعد الانطباعية"، والنظرية الانفعالية، كانت تعبر عن الفن الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر. ولا يمكن أن تتوقف الثروة والتجديد فى الفنون إلا إذا لم يعد الإنسان يخلق أعمالاً فنية.

وهكذا فإن مملكة الفن تتألف من موضوعات شديدة التباين، نظل فى تغير ونمو لا ينقطع.

وأخيراً، فنحن لا نستطيع حتى أن نفترض أن طبيعة عمل فنى تقليدى أبداع منذ قرون عديدة قد أصبحت معروفة تماماً، وبصورة نهائية، فى نظرنا. فقد نتصور أن العمل التقليدى، الذى أنتجته حركة فنية استنفدت أغراضها، سيظل

”واقفاً بلا حراك“ أمامنا لكي نحلل خصائصه. غير أن الأعمال الفنية لا تفعل ذلك في كثير من الأحيان. وهذا في الواقع أحد الأسباب التي تجعلها خلابة ساحرة. فمن الممكن أن تُفهم وتُذوق بعد إبداعها بوقت طويل، بطريقة تختلف كل الاختلاف عن التفسيرات السابقة. بحيث يُلقى التفسير الجديد ضوءاً على سمات للعمل كان الناس يغفلونها من قبل، ويقلل من أهمية سمات أخرى كانت الأجيال السابقة تعدّها أهم السمات. وقد تكون إعادة التقويم هذه من عمل ناقد واحد له نفوذه، مثل ت. س. إليوت في عصرنا الحاضر، ولكنها في الأغلب ناتجة عن تغيير في طريقة فهم الإنسان لعالمه: كذلك الذي تتميز بها مراحل التحول الكبرى في التاريخ العقلي والاجتماعي. وعندما ننظر إلى الأعمال القديمة بروح جديدة، فإننا نتطلع فيها إلى أشياء مختلفة، ونقدرها لأسباب مختلفة.

ومن هنا فإن الفن متحول متغير، ليس فقط من حيث أنه ينمو في المستقبل. ذلك لأن ماضيه، بمعنى حقيقته تماماً، ليس ”أمراً منتهياً مقررًا“ على الإطلاق، وإنما هو في تحول مستمر. وكثيراً ما تؤدي ”الرؤية الجديدة“ للماضي، بإلقائها ضوءاً على قيم جديدة، إلى جعل النظريات المستقرة في الفن تبدو غير كافية أو ضيقة.

لهذه الأسباب – أعني الافتقار إلى التجانس في الكلام والتفكير المعتاد عن الفن، والفوارق التي لا حصر لها بين الأعمال الفنية، وإعادة التفسير المستمرة للفن التقليدي – كانت وقائع الفن متنوعة إلى حد لا حصر له. وحين تكون الظواهر التجريبية متنوعة إلى هذا الحد، لا يكون من الصعب أن ندرك سبب اتساع نطاق السؤال ”ما الفن؟“ إلى هذا الحد، وبالتالي عدم قدرة أية نظرية واحدة في الفن على أن تقدم إلينا جواباً مرضياً تماماً.

• • •

عند هذه النقطة قد يشعر بعض القراء بالرغبة في أن يقولوا إن البحث في نظرية الفن عقيم. فقد تبين لنا أن كلاً من النظريات الأربع التي درسناها من قبل قاصرة في ناحية أو أكثر. كما رأينا الآن أن أية نظرية في الفن تأخذ على عاتقها مهمة تكاد تكون مستحيلة. ألا ينبغي إذن أن نتخلى عن نظرية الفن كلية؟

هذه، فى اعتقادى. نصيحة اليأس: وصحيح أن رد الفعل الذى تعبر عنه مفهوم تماماً، غير أنها - شأنها شأن كل ناصح اليأس - متشائمة أكثر مما ينبغى. ومن ثم فإن توصيتها قصيرة النظر.

فلنلاحظ أولاً أن النظريات المختلفة فى الفن لا تتساوى فى قصورها. فهى لا تهبط جميعاً إلى مستوى واحد من الخطأ. بل إنها تملك حقيقة عن الفن بدرجات متفاوتة. ومن المتفق عليه بوجه عام أن "المحاكاة البسيطة" هى أقل النظريات إرضاء. فهى لا تقدم وصفاً أميناً لعملية الإبداع الفنى. ولا تصف إلا عدداً قليلاً نسبياً من الأعمال الفنية. وهى تسمى، تصور طبيعة التذوق الجمالى ومصادر قيمته. أما نظرية كالتشكيلية، فعلى الرغم من أنها بدورها محدودة نسبياً فى نطاقها التجريبي. فإنها تستطيع مع ذلك أن تُلقي ضوءاً واضحاً على طبيعة الأعمال التى تنطبق عليها وقيمتها. أما النظرية الانفعالية فإن لها نطاقاً واسعاً فى عالم الفن، وإن لم يكن ذلك نطاقاً شاملاً.

وإذا كان فى استطاعتنا الآن أن نقوم بأمثال هذه المقارنات بطريقة لها ما يبررها، فذلك راجع إلى أن لدينا شواهد يمكن تقدير النظريات فى ضوءها. فلدينا رصيد ضخم من المعرفة عن الفن وإبداعه وتذوقه. مستمد من تجربة الفنانين والنقاد والمُشاهدين. وليست الصعوبة بالنسبة إلى نظرية الفن هى عدم وجود شواهد، بل إنه إذا كانت هناك صعوبة، فإنها عكس هذه - فمن الجائز أن الشواهد أكثر مما ينبغى. ولكن حيث تكون هناك وقائع، يكون هناك أساس يمكن أن يبنى عليه التفكير. فالتفكير النظرى لا يكون مستحيلاً إلا إذا لم تكن هناك وقائع، أو كان الحصول عليها مستحيلاً، وعندئذ فقط يكون التفكير النظرى فارغاً تماماً، إذا أنه يفتقر إلى تأييد من الشواهد، ولا يمكن ثمة سبيل إلى تقدير حقيقته. وفى هذه الحالة وحدها تكون نصيحة اليأس فى محلها.

لذلك فإن من غير المشروع أن نستنتج أن التفكير فى الفن مقدّر له أن يكون عقيماً. ومن الخطأ البين أن ندير ظهورنا لكل ما يمكن تعلمه من المفكرين النظريين فى الفن. "فلا يمكن أن تظل نظرية تلقى تأييداً من مفكرين جادين وقتاً طويلاً، أو تعود إلى الظهور مراراً وتكراراً فى تاريخ الفكر، ما لم تكن هناك شواهد مؤيدة

لها^(١)، فضلاً عن ذلك فإننا لو استغنينا عن التفكير النظري لضحينا بذلك الكسب الفكرى الذى نحصل عليه عندما نجتمع الوقائع سوياً ونربط بينها فى نسق فكرى. ذلك لأن نظرية الفن، التى تتسم ـ شأنها شأن كل فلسفة، بأنها "جامعة"، تربط وبالتالي توضح ـ معطيات من مجال النقد الفنى ـ وشهادة الفنانين، وعلم النفس، والتاريخ، وما إلى ذلك. ومثل هذا التنظيم للمعرفة هو فى ذاته إسهام كبير فى المعرفة.

غير أن خسارتنا عندئذ لن تكون عقلية فحسب، فسوف نخسر تلك الاستبصارات الغنية النفاذة فى الفن، التى تكشف عنها كل من النظريات. وهذه الاستبصارات بعينها هى التى تميظ اللثام أمامنا عن معنى الأعمال الفنية وقيمتها. فهذه النظريات تكشف لنا، بصورة مباشرة وكذلك بصورة غير مباشرة عن طريق تأثيرها فى النقاد والمربين، ما ينبغى أن نبحث عنه فى الفن. ولو لم تفعل ذلك لأصحاب تجربتنا قدر كبير من الهزال.

إن كل نظرية فى الفن تتصل مباشرة ببعض الأعمال الفنية. وعلينا ألا ننسى هذه الحقيقة العظيمة الأهمية لمجرد كوننا قد قررنا أنه لا توجد نظرية ذات صحة شاملة. بل إن الأصح هو أننا، حتى مع اعترافنا بحدود كل نظرية، نستطيع استخدامها فى إيضاح فهمنا وتذوقنا للأعمال التى تنطبق عليها. فكل نظرية تطرح أسئلة مختلفة عن الموضوع الفنى، وتلقى ضوءاً على جوانب مختلفة منه، وفى بعض الحالات يكون من المناسب أن نسأل، كما تفعل نظرية "الجوهر": "ما مقدار ما تكشف عنه هذه الرواية أو الدراما من القوى الدائمة المتأصلة بعمق فى المصير الإنسانى؟" ولو نظرنا إلى العمل فى هذا الضوء، فقد نتمكن من أن نرى فيه أكثر من مجرد السلوك السطحي لبعض الشخصيات الفردية، وسنجد أن لهذه الشخصيات دلالة تتجاوز ذاتها، وبذلك تزداد تجربتنا عمقاً، وتكتسب دلالات جديدة. كذلك فإن النظرية الشكلية تستطيع أن تعلمنا كيف ندرك ماله أهمية فى الفن "التجريدى" والموسيقى، وتعضنا من توجيهه أسئلة خطأ، مثل: "ما الذى يعنيه هذا؟" و"آية قصة يرويها؟" - وهى أسئلة تشل التفكير وتهدم نفسها بنفسها. والواقع أن التأثير

(١) ديويت باركر: "طبيعة الفن"، فى كتاب "ليفاس وكريجر" المأثور من قبل ص ٩٣.

العميق الذى أصبحت النظرية الشكلية تمارسه فى عصرنا الحاضر إنما هو دليل على أهمية النظرية الفنية بالنسبة إلى تقدير الجماهير للفن وتذوقها له. وكثيراً ما يكون من الممكن الجمع بين اثنتين أو أكثر من هذه النظريات بطريقة مثمرة. فمن الممكن مثلاً، إذا جمعنا بين نظرية "المثل الأعلى" والنظرية الانفعالية، أن نتساءل إن كان الخواء الانفعالي لعمل معين راجعاً إلى عجزه عن معالجة الموضوع بما يقتضيه من سمو أخلاقي.

إن كل نظرية يمكنها أن تحلل بسهولة نوعاً أو أسلوباً فنياً معيناً - فنظرية "الماهية" و"المثل الأعلى" تحلل الفن الكلاسيكي الجديد. والنظرية الشكلية تحلل الفن التجريدي. والنظرية الانفعالية تحلل الفن الرومانتيكي. غير أن القدرة التفسيرية لهذه النظريات لا يمكن أن تُجزأ تبعاً لفترات أو عصور تاريخ الفن. فكثيراً ما يمكن تطبيق إحدى النظريات على فن فترة سابقة، ويأتى هذا التطبيق بنتائج مثمرة. وعلى هذا النحو استخدمت النظرية الشكلية فى تحليل فن عصر النهضة، كما أصبح باخ يُعرف فى العهود القريبة بطريقة "رومانتيكية". وفضلاً عن ذلك فإن الموضوع الفني الواحد يمكن أن يُفسّر بنظريتين متعارضتين. وبطبيعة الحال فإن النظريتين ستشيران عندئذ إلى سمات مختلفة فى العمل، "وتقرآنه" بطريقة متباينة. ولكن فى الأعمال الفنية العظيمة الأهمية من الثراء، وفى مظاهرها من الكثرة والتباين، ما يسمح لهذين التفسيرين المتعارضين بأن يكونا مشروعين وممتعين من الوجهة الجمالية.

فكيف نعرف النظرية التى تنطبق على عمل فنى معين؟ إن السبيل الوحيد إلى معرفة ذلك هى اختبار الطبيعة العينية المحددة لكل عمل. فقد نطبق نظريتنا ونجد أنها تخفق، إذ تكون الأسئلة التى تطرحها أمام العمل خارجة عن الموضوع فى معظم الأحيان، وتتجاهل كثيراً مما يبدو ذا أهمية فى العمل. وعندئذ ينبغى أن نبحث عن نظرية تكون أكثر انطباقاً وأقدر على التوضيح. وقد يبدو ذلك أشبه بطريقة آلية جامدة فى العمل. ولكن الواقع أن هذه، تقريباً، هى الطريقة التى نسير عليها عادة بالفعل، وإن لم نكن نسلك على هذا النحو المنظم دائماً، ولا سيما حين نصادف أعمالاً فنية جديدة غير مألوفة. فنحن فى البداية نشترط على العمل الفني

نفس الشروط التي كانت تفي بها الأعمال التي رأيناها في الماضي. فإذا لم تكن هذه الشروط تتوافر في العمل. بدأنا ننظر إليه على نحو آخر. وهذا التحول في الإدراك هو، بطريقة ضمنية، التزام بنظرية أخرى في طبيعة الموضوع الفني. وحين يتبين لنا أن أية نظرية موجودة في الفن لا تنفذ بنا إلى صميم العمل وتركيبه الباطن - كما حدث في كثير من الأحيان خلال تاريخ الفن - فإن الحاجة تدعو عندئذ إلى فهم جديد كل الجدة للفن. ويكفي في هذا الصدد أن نتذكر مرة أخرى كيف أدى الفن "بعد الانطباعي Post Impressionist" إلى ظهور النظرية الشكلية.

وإذن فكل نظرية في الفن ترتكز على شواهد قوية. وإن كان ذلك في مجالات مختلفة للفن، أو على أنحاء متباينة بالنسبة إلى الموضوعات الفنية الواحدة. وأود أن أقنع القارئ بأن من واجبنا أن نقبل تعدد النظريات في الفن. بل نرحب به. ففي رحاب الفن مساكن متعددة. ونحن في حاجة إلى كل ما تستطيع هذه النظريات أن تقدمه إلينا من إرشاد وتنوير.

* * *

ولكن قد يحتاج امرؤ، برغم ذلك، قائلًا: "كيف نقبل كل هذا العدد من النظريات المتباينة؟ ألا توجد نظرية واحدة تلخص الحقيقة المتعلقة بالفن؟" إن كل المناقشة التي دارت حتى الآن تبين كيف أود أن أسير في إجابتي عن هذين السؤالين.

فقد اختبرنا معظم النظريات الرئيسية في الفن بإيمان وبشيء من التفصيل. ثم تتبعنا وقائع الفن في تعقدها الهائل. وعلى أساس ما قمنا به في هذا المجال، أعتقد أنه مما يتنافى مع الوقائع، بل مما يعد إهانة لذكاء القارئ، أن يدعى أحد وجود أية نظرية واحدة تملك الحقيقة الكاملة عن الفن كله. صحيح أن الذهن البشري يتصف بالرغبة في الحصول على إجابة، كلما كانت هذه الإجابة أسرع وأبسط كان ذلك أفضل. ولكننا، كما قال أرسطو، نخدع أنفسنا لو حاولنا الحصول على إجابة "أدق مما تسمح به طبيعة الموضوع". فلدينا بالفعل إجابات عن أسئلتنا المتعلقة بالفن والتذوق الجمالي، ولكنها تتباين بقدر ما تتباين وقائع "موضوعنا". ومن واجبنا أن نقاوم الميل إلى الاكتفاء بعبارة تبدو بسيطة قاطعة مثل "الفن سجل القيم

البشرية" أو "الفن شكل ذو دلالة". فالظواهر التجريبية أعقد وأكثر مرونة من أن تتبلور فى أية صيغة بسيطة. ولكن هذا أمر لا يثبط إلا هم الذين يعانون جبناً عقلياً. وفضلاً عن ذلك فإن أية محاولة للجمع بين النظريات المختلفة فى تعريف شامل محيط، مقدّر لها أن تخفق منذ البداية. فالنزعة التلقينية، على خلاف النظريات المحددة المعالم، لا تقدم إلينا معرفة واقعية خاصة بها. وهى لا يمكن أن تؤدى إلا إلى الخلط والاضطراب. إذ أن كل نظرية تجذبها فى اتجاه مخالف. وتتجه بها نحو أساليب معينة أو عصور خاصة فى الفن، أو نحو جوانب خاصة فيه. وقد يكون من الممكن أحياناً الجمع بين مفاهيم النظريات المختلفة فى تحليل الأعمال الخاصة. ولكن هذه المفاهيم، على وجه العموم، متعارضة أكثر منها متكاملة. "فالمحاكاة البسيطة". مثلاً على طرفى نقيض مع الصيقتين الأخرين لنظرية "المحاكاة"، والنظرية الشكلية تتعارض مع نزعة المحاكاة عموماً. وإذا كان الواجب يقضى علينا باستخدام هذه النظريات حين تكون ذات ارتباط بالعمل، كما تفعل نظرية "الجمال الفنى" عند جوتشوك، فإن تكوين مركب شامل على أساس تعريف موحد هو أمر مقطوع باستحالته.

ومرة أخرى نجد أنه لا مفر لنا من الانتهاء إلى النتيجة القائلة بأن من الواجب علينا قبول عدد من النظريات لا يمكن اختصاره، وبأن من المحتم علينا أن نتعامل مع هذه النظريات. وكما قلت من قبل، فليس فى هذا ما يدعو إلى القنوط، إذ أن ثراء النظريات يوسع نطاق معرفتنا ويزيد تذوقنا غنى وتنوعاً.

والدرس الذى نتعلمه هنا، كما فى غير ذلك من مجال الفكر البشرى هو أن علينا أن "نترك نوافذ العقل مفتوحة". فقد علّمتنا فلاسفة الفن الكثير مما له قيمة عظيمة. ولكن اتساع الأفق ضرورى فى اتجاهات متعددة. فسواء أقرر المرء أن يتمسك بنظرية واحدة أم رأى أن كل نظرية تصدق فى ناحية معينة، فعليه أن يكون واعياً بالشواهد والحجج التى تؤيد هذه النظريات، وأن يستوعب موقف النظريات المنافسة لها، ويكوّن معلومات عن مواقفها. وعليه أن يفتن إلى الشواهد الجديدة، سواء أتت من حركات فنية جديدة أم من إعادة تفسير الفن التقليدى. "فهل تم أى شىء، وانتهى حتى ننتهى نحن إلى أى شىء؟" إن على المرء أن يكون مستعداً لتعديل

اعتقاداته أو التخلي عنها إذا اقتضت الشواهد ذلك. فإن لم تقرر قبول أية نظرية، فهناك، كما حاولت أن أبين، بديل حقيقي معقول عن التردد والحيرة الكاملة - هو الاعتراف بصحة كل من النظريات الكبرى في بعض مجالات الفن، وتطبيقها على هذا الأساس. وعندئذ يتخذ اتساع الأفق شكلاً آخر. وعلينا ألا نطبق أية نظرية مسبقة حتى يبين لنا التحليل التجريبي أن مفاهيم هذه النظرية قادرة على تفسير العمل المعين بطريقة، مثمرة.

٢- فردانية العمل الفني وتكامله:

من الممكن الجمع بين النظريات الأربع على نمط يبرز فوارق هامة بينها. فنظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية يمكن أن تجتمعا معاً، في مقابل النظرية الشكلية ونظرية "الجمال الفني". ذلك لأن النظريتين الأوليين تفهمان الموضوع الفني من خلال شيء يقع خارج نطاق العمل ذاته. فنظرية المحاكاة تؤكد اعتماد العمل على الواقع غير الفني، الذي قد يكون وقائع الحياة المعتادة (في نظرية "المحاكاة البسيطة") أو ما هو كلى شامل في الطبيعة (نظرية الجواهر) أو ما هو رفيع جمالياً أو أخلاقياً (نظرية المثل الأعلى). وإذن فالفن، بمعنى معين، هو محاكاة "للحياة" أو "الطبيعة". أما النظرية الانفعالية، التي تتحدث باسم الفنان الرومانتكي، فلا تعترف بالحاجة إلى أي تشابه مع الواقع أو ارتفاع بالفن إلى مستوى المثل الأعلى.. ولكنها بدورها تنظر إلى العمل الفني في صلته بما يوجد خارجه، أي التجربة الشخصية للفنان، وخاصة تجربته الانفعالية. فالعمل يحقق غرض الفنان في "التعبير" عما يشعر به قبل ممارسته لنشاطه الخلاق. ومن هنا فإن الطبيعة العامة للعمل توصف بأنها هي "التعبير عن الانفعال".

وفى مقابل ذلك، تركز النظريتان الأخريان اهتمامهما على ما يوجد في العمل ذاتاً، فهما لا تبديان اهتماماً بعلاقاته بأى شيء آخر، أو بالأصل الذى نشأ منه العمل أو "الحياة الواقعية" التي يصورها^(١)، بل إن هاتين النظريتين إنما تتحدثان عن التركيب الباطن والقيمة الكامنة للعمل. فالنظرية الشكلية ترفض بشدة أية دلالة متعلقة "بالحياة الواقعية" وتقتصر على عناصر الوسيط التي ينطوى عليها

(١) حذفنا من هذا القسم الموجز ما أورده في الفصول السابقة من شروط وتحفظات.

العمل، وكذلك على تنظيمها الشكلى. ونظرية "الجمال الفنى" تنظر إلى العمل بوصفه موضوعاً استظيقاً، وبالتالى تؤكد "سماته الإدراكية الكامنة"، وإن كان "جوتشوك" لا يضييق نطاق هذه السمات على طريقة "بل" "وفراى".

هذا التصنيف يتيح لنا أن نفهم نقاط القوة والضعف فى هذه النظريات على نحو أفضل.

وأول ما يلاحظ فى هذا الصدد أن النظريتين اللتين تُدخلان عناصر خارجة عن مجال الفن يبدو أنهما تقولان لنا عن الفن أكثر مما تقوله النظريتان اللتان تبحثان فى العمل ذاته فحسب. وفى هذا الحكم مفارقة، ولكى أعتقد أن معظمنا يشعرون بذلك عندما يدرسون هذه النظريات. فلنتأمل أولاً نظرية المحاكاة. إننا عندما ندرك العلاقة بين الفن و"الحياة"، نجد أمامنا أشياء كثيرة جداً تستحق أن نتكلم عنها. فلماذا اختار الفنان أن يصور هؤلاء الأشخاص وهذه الحوادث؟ وكيف عمل على تحريف نماذجها أو صبغها بصبغة مثالية. وما الذى ينبئنا به العمل عن التجربة البشرية؟ وعن أى "الحقائق" يكشف؟ إننا لو أخذنا نظرية المحاكاة مأخذ الجد، فإن الحياة والواقع بأسره يمكن أن يصبحا مرتبطين بالعمل. وهذا أمر يظهر بوضوح فى قدر كبير من النقد الأدبى. ولعلك قد لمست ذلك بنفسك فى دراستك لأعمال، مثل مسرحيات شيكسبير أو روايات ملفيل أو ديكنز فما أن تبدأ الكلام عن هذه الأعمال، حتى تجد أنك تتحدث عن مشكلة الدوافع فى السلوك الإنسانى أو مشكلات العدالة الاجتماعية. وبالمثل فإن النظرية الانفعالية تنبئنا عن الفن بأمر مثير إلى أبعد حد - هو أن الفن، دون سواه، هو مجال التجربة البشرية الذى تسجل فيه الانفعالات عن وعى وتوصل إلى الآخرين. وهذا بدوره يؤدي إلى إشارة تفكيرنا عن العمل من زوايا متعددة، إذ نود أن نعرف ما الذى دفع الفنان إلى التعبير، وأن نكتشف الأساليب التى استخدمها فى الوصول إلى التعبير، وربما كان الأهم من ذلك كله أننا نريد نشاركه انفعالاته.

وفى مقابل ذلك تبدو النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفنى شحيحتين، نسبياً، فيما تقدمانه من معلومات. صحيح أن النظرية الشكلية توجه انتباهنا إلى القيم "التشكيلية" فى الفنون البصرية، وهذا إسهام كبير. غير أن هذه النظرية تفتقر

إلى الدقة عند حديثها عن هذه القيم - وهذا أمر غريب بحق فهي لا تستطيع تعريف مصطلحها الأساسى وهو "الشكل ذو الدلالة". كما أن نظرية "الجمال الفنى" تنبئنا بأن العمل موضوع استيطيقى. وعندما تضيف النظرية أن للعمل موضوعا وشكلا وتعبيرا. فإنها لا تقدم إلينا. مثلما تقدم نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية. أية طريقة واحدة لإدراك ما ينطوى عليه العمل. ومن هنا كانت النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفنى، كل على طريقتهما الخاصة. أقل صراحة وتحديدا من النظريتين الأخريين: الأولى إذ تفتقر إلى الوضوح. والثانية إذ لا تستقر على اتجاه محدد.

ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن نستنتج من ذلك أن نظريتى المحاكاة والانفعال أفضل لهذا السبب. إذ أن للسألة وجها آخر.

فلنتأمل النمط الذى توصلنا إليه الآن: إن نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية تقولان الكثير، وهما النظريتان اللتان تدخلان معطيات خارجة عن المجال الفنى؛ أما النظرية الشكلية ونظرية "الجمال الفنى" فأقل صراحة، وهما لا تهتمان إلا بالعمل الفنى ذاته. وهذا يوحى أولا بأن ما تقوله النظريتان الأوليان عن الفن قد يبعدنا عن العمل إلى أمور أخرى. فإذا كان الأمر كذلك، فإنهما لا تنظران إلى العمل بوصفه موضوعا مكتفيا بنفسه له أهميته فى ذاته.

ولو عدت بذاكرتك إلى تحليلاتنا السابقة، لوجدت أن هذه النتيجة بعينها هى التى تصدق على تلك النظريات. فنظرية المحاكاة تجعل قيمة العمل متوقفة على علاقته "بالحياة" - أى التشابه مع الواقع، وما إلى ذلك. وهنا يكون الوجه الوحيد الهام فى العمل هو موضوعه - أى التريد الأمين للموضوعات المعتادة، أو التعبير عن "الصورة العاة"، أو تقديم ما هو "لائق" و "رفيع". وهكذا تتفكك الوحدة الكلية للعمل. ذلك لأن العمل الكلى أكثر، بل أكثر بكثير، من موضوعه وحده، فهو موضوع متجسد بطريقة محسوسة معينة، وبناء شكلى معين، وحافل بالارتباطات الانفعالية والتخيلية. أما الاقتصار على الموضوع ففيه تجاهل لكل ما عدا ذلك، مما يكون جزءا من العمل، وبالتالي تحطيم لتكامل العمل وطابعه الكلى. وهذه نظرة مضادة للموقف الجمالى، الذى يسعى إلى بلوغ الامتلاء العينى الكامل للعمل.

ويقلل فيرون وتولستوى من الدلالة الباطنة للعمل على نحو مختلف إلى حد ما. فهما يذهبان إلى أن العمل ليس إلا تجسدا للانفعالات التي كان الفنان يشعر بها من قبل، وهو بالنسبة إلى المشاهد مجرد أداة لتوصيل هذه الانفعالات. ولكننا قد رأينا أن هذا الرأي يرتكب خطأ كبيرا. فعناصر الوسيط، والشكل، والرموز التي تؤلف العمل، قد تكون لها دلالة تزيد بكثير عن الحالة النفسية الأصلية للفنان. وليس العمل عادة مجرد نسخة طبق الأصل لأفكار الفنان ومشاعره الأصلية. ومن ثم فمن الممكن أن يفسره المشاهدون اللاحقون ويستمتعوا به على أنحاء متباينة كل التباين. قد لا تشترك مع تجربة الفنان الأصلية إلا في القليل، أو لا تشترك معها فى شيء على الإطلاق. فللعمل حياة وقيمة خاصة به؛ وهو لا يمكن أن يظل مقيدا بأصله.

وهكذا فإن النظريتين الأوليين تهدمان الدلالة الباطنة للعمل أو تسيثان تصورهما على نحوين مختلفين. ذلك لأننا لو سرنا وراءهما فى الطريق الخارج عن نطاق الفن، الذى تدعواننا إليه، لأدّى ذلك إلى تحويل اهتمامنا عن العمل بوصفه موضوعا جماليا، ولجردنا موضوع العمل وربطناه "بالحياة الواقعية"، أو لنظرنا إلى العمل على أنه وثيقة نفسية، واستخدمناه مفتاحا للاستدلال على تجربة الفنان.

أما النظريتان الأخريان فموقعهما فى الطرف المضاد. فهما لا تعينان إلا بالعمل بوصفه موضوعا مكتفيا بذاته. ولكن هاتين، كما قلنا، هما النظريتان اللتان لا تتحدثان عن العمل بنفس القدر من الوضوح والتحدد الذى تتحدث به عن نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية. ومن المهم أن ندرك السبب فى ذلك.

إن النظرية الشكلية لا تستطيع تقديم تعريف "للشكل ذى الدلالة". ولكن ذلك قد يكون راجعا إلى أن الأشكال التى تؤلف العمل لا يمكن أن توصف بالكلمات. فهى تنتمى إلى مجال التصوير أو النحت وحده، وما "تقوله" لا يمكن أن يقال على أى نحو آخر. ولكن تعرف "الشكل ذا الدلالة"، فإن كل ما عليك هو أن تراه، أو تدركه "حدسيا" - وهى كلمة شائعة الاستخدام - فى عمل معين. فإذا كانت

النظرية تعجز عن وصف السمات التي تعدها أساسية في الفن، فمن المعقول أن يُعزى ذلك إلى فردانية الأعمال الفنية واستحالة التعبير عنها. وإذا كانت النظرية الشكلية خرساء، فما ذلك إلا لأنها تود أن تتكلم عن العمل الفني وحده، ولكنها لا تستطيع أن تفعل ذلك. وهي لا تود أن تتكلم عن شيء آخر، "كالحياة الواقعية"، يقع خارج نطاق العمل الفني، وبالتالي يمكن الكلام عنه.

أما نظرية "الجمال الفني"، فلا تلتزم اتجاهًا واحدًا في بحثها للعمل الفني، كملاقته "بالحياة" أو بتجربة الفنان مثلاً. وإنما تضم كل أوجه العمل، أغنى الموضوع، والشكل، والتعبير، وما إلى ذلك. ومن ثم فهي قد تبدو مفتقرة إلى تحديد المعالم والإثارة بالقياس إلى النظريات الأخرى. ولكنها، كالنظرية الشكلية، تحاول أن تحترم ما هو موجود في العمل. وهي، على خلاف النظرية الشكلية، تجد في الفن عناصر كثيرة متباينة. وعلى ذلك فإن نظرية "الجمال الفني" ترى أن من الخطأ تأكيد أى "بعد" واحد من أبعاد الفن. فالفن عندما ينظر إليه من الوجهة الاستطيقية، يتألف من كثير من العناصر المتباينة، وله قيم مختلفة متعددة. وعلى نظرية الفن أن تكون من الاتساع بحيث تحيط بهذه جميعاً.

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

□ . . □

هذا التحليل يُفضى إلى نتيجة أعتقد أن لها أهمية قصوى بالنسبة إلى كل من يهتم بالفن.

ففي كل مرة نتكلم فيها عن الأعمال الفنية بوصفها موضوعات جمالية، يتعين علينا أن نتأكد من أننا نتكلم عما هو متضمن في العمل ذاته. ولو لم نفعل

ذلك: لكان ما نقوله خلطا محضا. إذ يبدو في ظاهره موجها نحو العمل: على حين أنه في حقيقة الأمر متعلق بأمور نفسية أو تاريخية خارجة عن مجال العمل نفسه. وهذا بالفعل ما نجد في كثير من الكتب المتعلق بالفنانين، ودراسات "التذوق الفني". وشروح برامج الحفلات الموسيقية. الخ. مثل هذا الكلام لا يؤدي إلا إلى تشتيت الاهتمام الجمالي أو القضاء عليه.

إننا نستطيع أن نتعلم من النظرية الشكلية احترام فردانية العمل الفني. ونستطيع أن نتعلم من نظرية "الجمال الفني" احترام تكامل العمل أو كليته. ومن النظريتين معا نستطيع أن نتعلم أن العمل الفني: عندما ينظر إليه بوصفه موضوعا استيقيا، تكون له دلالة وقيمة كامنة فيه وحده. وبالتالي فإننا نستطيع أن نتعلم أيضا من النظرية الشكلية أن أية كلمات لن تكون أبدا بديلا كافيا عن العمل ذاته. ولكن هذا لا يعنى أبدا أن نظرية "المحاكاة" والنظرية الانفعالية ليس لديهما ما تعلماننا إياه. فهذا استنتاج بعيد كل البعد عن الصواب. بل لقد كان انطباعتنا الأصلية عنهما هو أنهما تنبئاننا عن العمل بأكثر مما تنبئنا به النظريتان الأخريان. وكما رأينا من قبل، فهما تنبئاننا "بأكثر"، بمعنى أنهما تقدمان إلينا توجيهات دقيقة محددة عن طبيعة الفن. ولو لم نكن ندرس علاقة الأدب، ولا سيما الدراما والرواية، "بالحياة"، لما استطعنا أن نتقدم خطوة واحدة في مناقشة هذه الفنون. وكثيرا ما نجد أن العمل يمكن تفسيره والاستمتاع به بوصفه تصريحاً انفعاليا شخصيا للفنان.

ولكننا نستطيع أن ندرك الآن كيف ينبغي تنظيم وجهات النظر هذه إلى الفن إذا ما شئنا أن تكون عوناً لنا، لا خطراً علينا. فمن الواجب أن ترتبط بما هو داخل في نطاق العمل ذاته، وألا تصرفنا عن العمل وتحولنا بعيداً عنه. فعلى أن نبحت في موضوع العمل بوصفه بعداً واحداً ضمن أبعاد أخرى للعمل، حين نعالج الفن الذي يصور موضوعات (أو الفن التمثيلي representational). وعلى ذلك فلن

نتحدث عن "الحياة الواقعية" إلا بقدر ما يكون لها اتصال بالموضوع ، كأن نبحث إن كانت الشخصيات فى إحدى المسرحات معقولة . أو نتأمل الاستبصار الأخلاقى الذى تنطوى عليه إحدى الروايات . وبالمثل فإننا لن نتحدث عن تاريخ حياة الفنان . وضمنه انفعالاته . إلا بقدر ما يكون ذلك متعلقا بما يوجد فى العمل .

وبعبارة أخرى . فلا بد من تحقيق توازن بين وجهتى النظر الخارجيتين عن نطاق العمل الفنى . وهما نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية . وبين وجهتى النظر الاستطبيقية الخالصة . وهما النزعة الشكلية ونظرية "الجمال الفنى" . فنحن لا نود أن نكتفى بالصمت إزاء الفن . إذ أننا لن نجنى من ذلك إلا الجهل ، والهزال الجمالى . ولكن ما نقوله بالفعل عن الفنى ينبغى أن يكون متعلقا بالفن . فما نقوله ينبغى أن يلقى ضوءا وضاحا على ما فى العمل من ثراء باطن . من فردانية غالية ، ومن روعة ، بقدر ما يسع الكلمات أن تفعل ذلك .

□ □ □

مراجع

- (٥) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي: الفصل الثاني
- فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٩٠ - ١٠٥.
- (٥) فيتس: مشكلات علم الجمال. ص ٦١ - ٧٦. ١٠٧ - ١٣٩. ١٤٥ - ١٧١.
- ثيرستين.كارل: "المخاطر الرئيسية في تعريف الفن" مقال في "مجلة الفلسفة".
- Thurston, Carl: "Major Hazards in Defining Art", Journal of Philosophy, vol. XLIV, PP. 129 - 132.
- فيتس، موريس: "دور النظرية في علم الجمال"، مقال في مجلة الاستطيقا والنقد الفني.
- Weitz, Morris: "The Role of Throry in Aesthetics" Journal of Ae. & art Cr., vol Xv (Sept. 1956), 27 - 37.

أسئلة

١- "لكي يكون العمل فنياً بحق . ينبغي أن يكون استطيعياً أيضاً". ديوى . المرجع المذكور من قبل . ص ٤٨ . ما المعنى المقصود هنا بلفظ "الفنى" فى رأيك؟ وبأى معانى اللفظ لا تكون هذه العبارة صحيحة؟ أنظر كتاب دوکاس: "فلسفة الفن". ص ٢٠.

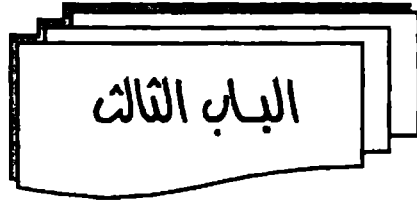
٢- أية نظرية من النظريات الرئيسية الأربع تراها أفضل من غيرها؟ وكيف ترد على الانتقادات التى وجهت إلى هذه النظرية فى الفصول السابقة؟

٣- بين كيف يمكن استخدام نظريتين رئيسيتين أو أكثر معا فى تحليل عمل معين مألوف لديك. وضح كيف تكون نظريتان فى الفن متنافرتين فى تحليل أعمال أخرى. استعن باللوحات الواردة فى آخر الكتاب للإجابة عن هذا السؤال.

٤- ما هو فى رأيك أعظم الأمور قيمة من بين ما يمكننا تعلمه من دراسة نظريات الفن؟

٥- "إن كل العيوب التى يمكن أن تشوب طريقة التعريف عندما تطبق على علم الجمال ترتد إلى عيب واحد، هو عدم إبداء الاهتمام الكافى بالوقائع" - ثيرستن Thurston، المرجع من قبل، ص ١٣٢.

ما المقصود من هذا فى رأيك؟ وهل توافق عليه؟ قارن بين هذا الرأى ورأى فيتس Weitz فى المقال المشار إليه فى قائمة المراجع.



تركيب الفن

الفصل التاسع

المادة والشكل

١- تركيب الفن :

تحت هذا العنوان تندرج الأجزاء أو العناصر التي تؤلف بتجمّعها العمل الفنى. وسوف نرى ما هى هذه العناصر. وكيف ترتبط سوياً. وعلى أى نحو تُسهم فى القيمة الجمالية للعمل. ولن نفترض مقدماً أية نظرية بعينها فى طبيعة الفن. بل إن المناقشة سوف تستمد عناصر من كل من النظريات التى درسناها. بحيث نستخدم كلا منها حيث تعيننا على تفسير بناء الفن. ولكن نود أن نفهم: إلى أكمل حد ممكن، جميع العناصر التى تؤلف العمل. ومن هنا فإن أية نظرية جزئية لن تفى بغرضنا. لهذا السبب نفسه. فإن وجهة نظرنا ستكون أقرب إلى موقف نظرية "الجمال الفنى" التليفية.

وسوف يخدم بحثنا هذا أغراضاً متعددة. فنحن نأمل، كما قلنا منذ قليل، أن نعرف ما الذى يجعل العمل الفنى يثير إعجابنا. وفضلاً عن ذلك فلا بد لنا أن نفهم تركيب الفن قبل أن نستطيع تقويمه. وما القول إن العمل "جيد" أو "جميل" أو "أدنى مرتبة" سوى بداية للتقويم. فإذا شئنا أن تكون للحكم أية منزلة فى أذهان الآخرين، فلا بد لنا أن نكون على استعداد لتأييده بمبررات. هذه المبررات تتميز بأنها تتخذ طابع الإشارة إلى العناصر التى تؤلف العمل - كأن نقول: "إن إيقاع القصيدة متوثب ومثير"، "إن ألوان اللوحة باهتة"، "إن المؤلف الموسيقى قد طوّر ألحانه الرئيسية ببراعة فائقة". وتتيح لنا دراسة تركيب الفن أن نستخلص هذه العناصر ونقدر أهميتها. وفضلاً عن ذلك فمن الممكن أن تؤدى دراستنا إلى زيادة استمتاعنا بالفن. فما إن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة، حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة فى العمل. وبذلك يزداد الإبصار الجمالى حدة، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعاً.

وقد يكون من المفيد . فى هذه المرحلة . أن نعرض بإيجاز قائمة "بالعناصر" التى تدخل فى تركيب الفن. فهذا الفصل سيعالج "المادة والشكل". بينما سيناقرش الفصل التالى "التعبير".

أما "المادة" فتدل على "قوالب البناء" الحسية التى يتركب منها العمل - من أصوات وألوان وألفاظ، الخ. وفى العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين - هو الشكل. غير أن العمل أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية. فعندما ندركه جماليا. نجده ينطوى على انفعالات. وصور. وأفكار. ونجد فى الموسيقى "حزنا" وفى الرواية "تشاؤما". وهناك عنصر آخر يوجد فى بعض الأعمال الفنية. وإن لم يكن فى كلها. وقد أسميناه من قبل بموضوع العمل الفنى Subject matter أى الموضوعات والحوادث التى تصور فى الفن التمثيلى كالدراما والتصوير التقليدى. وسوف نشير إلى هذا الموضوع عندما نناقش تركيب هذا النوع من الفن.

□ □ □

ولابد أن يكون قد ظهر الآن بوضوح أن دراسة التركيب الفنى تنطوى على تحليل للفن. فلا بد لنا من تفكيك العمل الفنى ككل لكى نميز عناصره. وعند هذه النقطة بعينها قد يرتفع صوت بالاحتجاج. قائلا إن هذه طريقة باطلة تماما فى حالة الفن. فالعمل الفنى وحدة، وهو لا يمكن أن يفهم نظريا أو يتذوق جماليا إلا على هذا الأساس. ونحن حين نستمتع بعمل ما، لا نكون واعين "بالصورة" و"المادة" والتعبير بوصفها كيانات مستقلة. ففى تفتيت العمل إلى هذه الأجزاء قضاء على معناه وقيمه. فكيف يمكن الرد على هذا الاتهام؟ إننا بالفعل نقوم "بتحليل" للعمل حين نحكم على قيمته، كما رأينا من قبل. فنحن نتحدث عن إيقاعه أو لونه. بل إن الواجب أن نفعل ذلك. فالعمل الفنى شديد التعقيد (وهذا ما يثبته تحليل بناء العمل الفنى، إن لم تكن قد أدركنا ذلك من قبل). فإذا ما شئنا أن نتحدث عنه على أى نحو، فلا بد لنا من لنا أن نحلل تعقده إلى أجزائه المكونة له. وليس فى استطاعتنا أن نتحدث إلا عن شىء واحد فى المرة الواحدة. فالتحليل إذن محتوم، وإلا كان علينا أن نظل خرسا إزاء العمل - أعنى "خرسا" بأكثر من معنى واحد، إذ أننا لن نستطيع أن نعرف أى شىء عن العمل أو نزيد من مقدار تذوقنا له.

غير أن التحليل يمكن أن يكون مضللاً إلى حد خطير، كما يقول الناقد الذى أوضحنا اعتراضه من قبل. إذا ما أسأنا استخدامه. ونحن نسيء استخدامه عندما نرتكب "مغالطة التجريد الباطل Fallacy of vicious abstraction". أعنى تجريد عنصر واحد من موضوع كلى عيى. ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له. عندما يُعزل على هذا النحو. نفس الخصائص التى كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع. فلماذا يُعد هذا الاعتقاد باطلاً؛ لأنه حين يكون العنصر جزءاً من الموضوع. تكون له علاقات بالعناصر الأخرى للموضوع. وهذه العلاقات تؤثر فيه وتُحدث اختلافاً فى طبيعته. فلو بحثت الحاجات الاقتصادية وحدها لإنسان ما - أى قمت بالتجريد المشهور الذى يعرف باسم "الإنسان الاقتصادى" - فسوف تقرر كيف ينفق هذا الشخص نقوده على موضوعات معينة. ولكن عندما تبحث فى الإنسان الفعلى. الذى تربطه ببقية الناس والجماعات علاقات شخصية وسياسية وعاطفية. فسوف تدرك مدى ابتعاد استنتاجاتك عن الصواب. إذ أن سلوكه الاقتصادى يتأثر بكل هذه العوامل (وهذا بعينه هو السبب فى اختلاف ميزانيات كثير من الأفراد والأسر).

"والتجريد الباطل" فى الفن هو محاولة فهم عنصر معين فى العمل، كالشكل أو التعبير، وكأن له وجوداً بمعزل عن العمل. ويترتب على ذلك، الاعتقاد خطأ بأن طبيعة العنصر وقيمه يمكن أن تعرف معرفة كاملة بمعزل عن بقية العمل. ثم يبنى على ذلك خطأ آخر هو أن نعتقد، بعد حساب قيمة كل من العناصر، بأن قيمة العمل لا تعدو أن تكون مجموع كل هذه القيم الجزئية. والأمر فى ذلك أشبه بحالة أنصار علم النفس التجريبى الذين ظنوا أنهم لو أستطاعوا تحديد القيمة الجمالية لكل لون فى لوحة، لكان من السهل بعد ذلك تحديد قيمة اللوحة بأكملها. هذه الأخطاء خطيرة إلى أبعد حد. ولو وقعنا فيها، لأدت بنا إلى نتائج ممتنعة. ولا يقل عن ذلك سوء ما تؤدى إليه من خلط وتشويه فى إدراكنا الجمالى.

فلا بد لنا من أن نحتاط من هذه الأخطاء طوال مناقشتنا التالية للتركيب الفنى، وعلينا ألا ننسى لحظة واحدة أن الشكل والمادة والتعبير، بالنسبة إلى العمل الفنى الواحد، لا وجود لها إلا فى داخل ذلك العمل. ففقيه يؤثر بعضها فى البعض

ويتفاعل معه. وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة.

وإذن فالتحليل أمر لا بد منه، إذ أننا بدونَه لن نستطيع الكلام عن الفن. ولكن ينبغي علينا، أثناء قيامنا بالتحليل، أن نتنبه إلى الطريقة التي نمارسه بها. فلن تكون مناقشتنا لأي عنصر مناقشة مستنيرة إلا إذا تذكرنا على الدوام طريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى. بل إن المناقشة ذاتها ستذكرنا بهذه العلاقات المتبادلة في مواضع متعددة، إذ سنجد أننا لا نستطيع حتى أن نتكلم عن أى عنصر واحد كلاماً ذا معنى إلا إذا تذكرنا مكانه داخل الكيان الكامل للعمل.

وصفة القول "إن الحقيقة القصوى في كل نظرية جمالية هي العمل الفني المكتمل بكل ما فيه من عينية ووحدة عضوية. صحيح أن من الضروري لنا، من أجل تحليله، أن تفككه، ونتعدى بذلك على تركيبه الحى.. ولكن النظر إلى العمل الفني على أنه مجرد مجموع من العناصر المكوّنة. والاعتقاد بالتالي أن أى عنصر مكون.. يمكن أن يظهر أو يختفى دون أن يجنى منه العمل كسباً أو خسارة أساسية، إنما هو ارتكاب لخطيئة لا تغتفر في دراسة الفن"^(١).

□ □ □

وهناك تمهيدية أخرى نود أن نقولها قبل البدء فى عملنا: فالمقصود من تحليل البناء أو التركيب الفنى أن يصدق على كل فن. وعلى فلا مفر من أن يكون التحليل على مستوى عال من العمومية. وإن نفس ألفاظ "المادة" و"الشكل" و"التعبير" لتتسم بالشمول الشديد. فهي "مقولات"، أى أنها تصنف أوجه الشبه بين عناصر مختلف الموضوعات الفنية. فأنغام سيمفونيتين مختلفتين هي العناصر الحسية لهذين العاملين، وبالتالي فهي تندرج تحت مقولة "المادة". ومع ذلك فإن كل عنصر مادي، كما يقع فى عمل بعينه، هو أيضاً عنصر ينفرد به ذلك العمل وحده. وبالمثل فلا يمكن أن يكون للعمل "تعبير" فحسب، بل إن ما يعبر عنه له طابع نوعى خاص. فهو مؤثر أو مرجح بطريقة ينفرد بها ذلك العمل ذاته.

(١) جرين Greene، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٦.

على ذلك فليست المقولات الثلاث بديلا عن الدراسة التجريبية للعمل العيني، وما كان يمكن أن تكون كذلك، إذ أنها أكثر تجريدا من أن تسمح بهذا. ولا بد لنا من أن نكسوها لحما. بأن نتبين ما هي الأمثلة الخاصة للمادة والشكل والتعبير التي تتمثل في الأعمال الفردية. فالمقولات معالم إرشادية للتحليل الفنى. وهي توضح طريقة إجراء التمييز بين عناصر العمل. ولكن لا يمكن استخدامها على نحو مثمر إلا وهي مقترنة بما لدينا من معرفة عن الفنون الخاصة. وما الهدف من تحليل البناء الفنى، شأنه شأن التفكير النظرى الجمالى عامة، سوى توضيح المفاهيم التي نستخدمها. عند الكلام عن الفن. فهو إذن معين لا غناء عنه بالنسبة إلى ناقد الفنون ودارسها. ومع ذلك فهو لا يدعى سوى أنه الخطوة الأولى فى عملية تحليل القصائد والسيمفونيات واللوحات.

٢- مادة الفن :

منذ البداية الأولى لبحثنا، سنجد أن العلاقة المتبادلة بين مقولات الفن تبلغ من الوثوق حدا يسترعى بحق. ذلك لأننا سنبدأ بأبسط العناصر، وأكثرها أولية - وهو "المادة" المحسوسة للعمل، ومع ذلك فإن نفس معنى هذا اللفظ يودى بنا إلى التفكير فى "الشكل". فاللفظان مرتبطان، إذ أننا لا نجد المادة قائمة بذاتها أبدا، بل إن لها على الدوام شكلا ما. فالعناصر المحسوسة للعمل تنظم دائما على نحو ما، حتى لو كان الشكل يقتصر إلى الوضوح أو الانتظام. وعلى العكس من ذلك، فإن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما، ومن هنا كان "الشكل ذو الدلالة" عند "بيل Bell" ترتيبا للخطوط والألوان وما إليها.

كذلك تظهر العلاقة المتبادلة بين المادة والشكل حين ننظر إلى المادة على نحو آخر: فعندما يأخذ الفنان على عاتقه عملية الخلق، لا يكون العمل من خليط المناظر والأصوات مأخوذ اعتباطا، بل إن أحجار بناء العمل تكون قد نظمت بالفعل فى نمط ثابت - هو الوسيط الفنى (medium). وأوضح أمثلة الوسيط الفنى هو السلم الموسيقى. فالمؤلف الموسيقى لا يختار مادته من بين الأصوات اللانهائية العدد، التي تتألف منها تجربتنا المعتادة، وإنما يمارس عمله على أنغام مرتبة بطريقة منظمة تبعا لمدى ارتفاعها وانخفاضها. ومثل هذه الأنغام لا وجود لها فى تجربتنا المعتادة،

بل إننا نجد فى هذه التجربة ضجيجاً - كصوت الباب حين يغلق بعنف. أو صفير القطار. وهى أصوات أشد عشوائية وتفككاً من أن تسمح بالإفادة منها بطريقة خلاقة^(١). أما فى السلم الموسيقى فإن لكل نغمة درجة ارتفاع محددة. وهى ترتبط بجميع الأنغام الأخرى عن طريق "مسافات" كمية ثابتة. وهكذا فإن السلم الموسيقى - الذى يتضح للمرء حين يفكر فيه أنه من أروع إنجازات الجهد البشرى - تكمن فيه وسيلة تكوين المؤلف الموسيقى. فنظراً إلى إثبات العلاقات بين الأنغام. فإنه يستطيع أن يحسب أى الأنغام تتمشى معاً. وكيف يمكن وضع كل منها مقابل الأخرى. وما هى التطويرات التوافقية الممكنة حين تُتخذ نغمة معينة "قراراً" للقطعة الموسيقية. (ولا جدال فى أنه سوف يفيد أيضاً من الأساليب الموسيقية ونظرية التوافق (الهارمونية) التى استقرت خلال التاريخ. غير أن هذه بدورها لم تكن لتصبح ممكنة لولا تركيب السلم الموسيقى). وعلى ذلك فإن وسيط الموسيقى يجمع بين العناصر الحسية للأنغام وبين الترتيب الشكلى تبعاً لنمط معين.

ولا يوجد فى الفنون الأخرى فن يستطيع أن يفخر بأن الوسيط الذى يستخدمه يتسم بهذا القدر من التنظيم الدقيق المحدد المعالم. فقد ظلت الموسيقى على الدوام أقرب الفنون جميعاً إلى الرياضيات، وقد اتخذت، منذ أيام فيثاغورس (القرن السادس ق. م.) موضوعاً للتحليل الرياضى. ومع ذلك فإن وسيط التصوير يقترب منها. وكما أن الأنغام تتميز بارتفاعها وانخفاضها، ف كذلك تتميز الألوان بدرجة لونها. وترتب الدرجات اللونية فى "دائرة لونية" أو سلم لوني يكشف عن علاقات الألوان "التكميلية" بعضها ببعض. وترتبط الدرجات اللونية، ومعها سائر جوانب اللون، "كالتشبع" - أى كمية الرمادى فى اللون، و"القيمة" - وخفة اللون أو ثقله، فى "المخروط اللونى Colour Cone"^(٢). ارتباطاً متبادلاً. وبذلك يستطيع المصور أن يتنبأ، فى حدود معينة، بنتائج المزج والترتيب اللونى. وفضلاً عن ذلك فإن المصور، والفنان الأديب بصورة أوضح، لا يختار مادته من بين مجموعة محدودة

(١) ومع ذلك فلو استمع القارئ إلى قطعة "التأين Ionization" للموسيقى المعاصر فاريز Varèse لوجده يستخدم أصواتاً كهذه.

(٢) ستيفن بيبر: مبادئ التدقيق الفنى. الفصل الثامن.

Stephen C. Pepper: Principles of Art Appreciation (N. Y., Harcourt, Brace, 1949)

من العناصر كأنغام السلم. وبالإضافة إلى هذا فإن الوسيط المستخدم فى الأدب. وهو الألفاظ، أبعد الوسائط جميعاً عن أن يكون ذا تركيب شكلى كامن فيه، ما لم نقل إن كل لفظ. فى النحو الخاص بكل لغة. يكون جزءاً معيناً "من أجزاء الكلام". بحيث يمكن تجمعه على النحو الصحيح مع بعض الألفاظ دون غيرها.

وعلى ذلك فإن "مادة" العمل الفنى تتألف من العناصر الحسية، التى قد تكون بصرية أو سمعية. والتى اختيرت من الوسيط. هذه العناصر، فى مجال الموسيقى، هى الأنغام والأعمدة التوافقية Chords. والسكون - وعلينا ألا ننسى هذا الأخير، إذ أن "السكتات" هى بالطبع من أكثر الوسائل الموسيقية فعالية. وفى مجال التصوير تكون هذه العناصر هى اللون، والخط، والكتلة. والمسطح، والنور والظل. كما رأينا من قبل عند بحث النظرية الشكلية. وفى الرقص أو البالية، هى المظهر الحسى للجسم الإنسانى، وهكذا فى سائر الفنون.

وإذن فالمادة، بالنسبة إلى العمل، هى جوهره العينى أو "جسمه". وبدونها يكون العمل هزياً خاوياً، شأنه شأن تلك التخطيطات الخارجية للتركيب الكلى للوحة معينة، وهى التخطيطات التى ترد العمل إلى هيكل من المساحات غير الملونة والأسهم التى تشير إلى "خطوط القوة". "فالقول إن استمتاع المرء بالموسيقى حين يقرؤها من المدونة الموسيقية، لا يقل عن استمتاعه بها حين تُعزف على الآلات، إما أن يكون مجرد ادعاء، وإما قولاً مشكوكاً فيه إلى حد بعيد"^(١) فتألق آلات "الترميت Trumet" عند ريمكسى كورسكوف، والصوت الأركستراالى الأخاذ عند ريشارد شتراوس وسترافنسكى، والنسيج المتلاحم للآلات فى رباعية لهايدن - هذه كلها من بين القيم الرئيسية للموسيقى. بل إننا حتى حين لا نكون قادرين على إدراك عنصر الشكل أو القالب فى لوحة أو قطعة موسيقية معينة، أو فهم معناه، نستطيع أن نستمتع بما فيها من لون أو صوت. والواقع أن مادة الفن تحيى فينا من جديد ذلك الاهتمام الذى كان يلزمنا جميعاً فى طفولتنا "بمنظر العالم" "وملمسه". وعلى الرغم من أن للمادة أهمية ضئيلة نسبياً فى بعض الأعمال الفنية، فإنها تكون عادة جزءاً لا

(١) برول: الحكم الجمالى، ص ١٤١.

يتجزأ من قيمة العمل. "فتأثير المادة يمكنه أن يزيد من تأثير أى شكل أو صورة .. فلو تخيلنا معبد البارثينون مصنوعاً من غير الرخام. وتاج الملك من غير الذهب. والنجوم من غير النار، لكانت أشياء هزيلة لا تأثير اهتماماً"^(١).

ويتميز الفنان كما رأينا من قبل. بحساسيته لوسيط معين^(٢). فلهذه وعى زائد بطابع الأصوات أو الألوان أو الألفاظ. ونظراً إلى أن المادة ليست جامدة. بل هى نابضة حية، فإنها تعمل على توجيه مجرى النشاط الإبداعي. "إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام. إلا إذا كان ذلك غصباً وافتعلاً. فالإحساس الذى يبعثه العمل يكون.. مختلفاً كل الاختلاف. ذلك لأن المعدن يتحدثك. ويستحثك.. على أن تصنع منه شيئاً معيناً. حيثما أحسست بتماسكه ومرونته"^(٣). وهناك قدر كبير من النشاط الخلاق مكرس لاستغلال الجاذبية الحسية للمادة، والاسترشاد "بإحساساتها".

ولا تتمثل قيمة المادة فى جاذبيتها للحواس فحسب. صحيح أن "مرآها" أو "مسمعها" يلذ لنا، ولكنها ليست كذلك فحسب. بل إن المادة "معبرة" وهنا أيضاً نجد أن الحديث عن أحد أبعاد العمل يؤدي إلى الحديث عن بُعد آخر.

إن العناصر الحسية للفن تستطيع، فى ذاتها، أن تثير صوراً وحالات نفسية وأفكاراً. وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية. فقد دلت تجارب نفسية لا حصر لها، فضلاً عن التجربة المعتادة، على أن الألوان والخطوط مأخوذة على حدة لها طابع انفعالي وتخيلي واضح. فاللون الأحمر "عدواني" أو "لامع" أو "لازع"، والأزرق "منطو على نفسه" أو "رقيق". والخط المتعرج اللتوى يبدو "مضطرباً" على عكس القوس الطويل المناسب. وبناء على هذه السمات كان فى استطاعة المصورين أن يتحدثوا بقدر كبير من التفاهم والاتفاق عن "دف"، الألوان و"حاررتها". فضلاً عن ذلك فمن الممكن أن تكتسب الألوان معانى تصويرية ذهنية، كما هى الحال فى اللون الأسود الذى يدل (فى البلاد الغربية على الأقل) على

(١) سانتايانا: "الإحساس بالجمال" ص ٦٠.

Santayana: The Sense of Beauty.

(٢) انظر ص ١٠٣ وما يليها.

(٣) برنارد بوزا نيكيت: "ثلاث محاضرات فى علم الجمال"، ص ٥٩ - ٦٠.

Bernard Bosanquet: Three Lectures on Aesthetic (London, Macmillan, 1923)

الحزن أو الحداد. كذلك قد تكون الأنغام والأعمدة التوافقية معبرة بدورها، ولكن بدرجة أقل. فلتجرب أن تعزف نغمة: ثم تعزفها هي ذاتها ناقصة نصف صوت (بيمول)، أو اعزف نفس النغمتين في طبقتين مختلفتين - ألن تشعر بأن إحساسك بها قد اختلف؟ كذلك فإن الألفاظ المنفردة كثيرا ما يكون لها "طعم" خاص بها. وفي هذا يقول الشاعر كيتس "هناك لذة هادئة في نفس صوت كلمة "وداعا vale" ولكن معظمنا، ممن لا تتوافر لهم عادة حساسية أذن الشاعر، ولا تهمهم إلا معانى الألفاظ. لا نتوصل عادة إلى هذه الارتباطات التعبيرية حتى توضح لنا داخل القصيدة.

إن تذوق مادة الفن وحدها غير كاف. فمثل هذه التجربة محدودة أكثر مما ينبغي. ولكن حتى في هذه الحالة تكون للمتعة الحسية قيمة في ذاتها. وعندما تكون مصحوبة بفهم للشكل بدوره، بحيث لا يعود في استطاعه المدرك التمييز بينهما، تكون التجربة الجمالية قد بلغت أكثر درجات اكتمالا وإرضاء. إن الناس يعربون أحيانا عن استخفافهم بقطعة موسيقية معينة بالقول "إنها ليست إلا صوتا"، أو يقولون عن إحدى اللوحات "إنها زخرفية فحسب"، والمعنى الذى يقصدون إليه بالطبع هو أن العمل قد خلا من الأهمية الشكلية أو من الدلالة التعبيرية. ولا جدال فى أن هذا نقد سليم وهام حين يوجه إلى بعض الأعمال الفنية. ولكن من الواجب، فى الوقت ذاته، ألا ننسى أن العمل الذى يكون جسمه المحسوس سقيما هامدا يخيّب آمالنا فى ناحية على جانب كبير من الأهمية.

• • •

ومع ذلك فمن الواجب ألا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن جميع الأعمال الفنية. ينبغي ألا تتضمن من المواد إلا أكثرها جاذبية. فقد نظن، بناء على ما قلناه منذ قليل، أن الذنان يختار على الدوام عناصر هي ذاتها متألفة حسيا ومثيرة انفعاليا. وتؤدي هذه الطريقة فى التفكير إلى القول بأن مادة الفن "ليست أية مادة عتيقة.. فألفاظ الشاعر العظيم .. ليست نفس الألفاظ المتكررة الجوفاء التى نَجدها فى

الخطابات المصلحية"^(١). ولكن لابد أن ينهار مثل هذا الرأي لو أخذ بمعناه الحرفي. بوصفه قاعدة تسرى على الشعر كله. ذلك لأن قصيدة واحدة على الأقل (توجد إلى جانبها أمثلة أخرى) تستخدم اللغة المصلحية استخداما مباشرا صريحا. وربما كانت تلك أشهر قصيدة في عصرنا الحاضر. هي "الأرض البوار" لإليوت. التي نجد فيها تعبيرات مثل "سيف"^(٢) لندن - البوالص حالا"^(٣).

إن القاعدة تتعرض لهذا النقد لأنها ترتكب خطأ أساسيا في تحليل الفن: فهي تقوم بتعميم شامل بشأن قيمة عنصر واحد. هو المادة. دون أن تأخذ في اعتبارها الطريقة التي يستخدم بها هذا العنصر في عمل فني متكامل. ذلك لأن الأعمال الفنية هائلة التنوع. ولذا كان أي تعميم كهذا محفوقا بالخطر. ولا يمكن معرفة ما إذا كانت المادة حيوية ومعبرة، إلا بتجربة جمالية وتحليل للعمل الذي تظهر فيه. فقد تكون الألفاظ مأخوذة على حدة "نمطية جوفاء"، ولكنها تصبح حافلة بالحرارة والإثارة عندما تقع داخل القصيدة الكاملة. في قصيدة إليوت. تؤدي الألفاظ التجارية بسرعة وفعالية إلى كشف طبيعة "المستر يوجنيديس، تاجر سميرنا Smyrna"، الذي ترتبط به هذه الألفاظ. وهي تساعد، بصورة أعم، على وصف عمق "المدينة غير الحقيقية"، مما يؤدي بدوره إلى مزيد من الدعم للفكرة الرئيسية في القصيدة، وهي خواء العالم الحديث. فالقيمة الجمالية للمادة تتحدد على أساس جميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع شيء آخر في العمل.

ومن الممكن توجيه هذا النقد ذاته إلى النظرية القديمة في "الكلام الشعري poetic diction" التي كانت تحت الشاعرا على تجنب استخدام الألفاظ "المتداولة". وقد ترتب على ذلك، في بعض الأحيان، التوسع في استخدام ألفاظ لا توجد عادة إلا في هذا النوع توجد عادة إلا في هذا النوع من الشعر القديم، مثل لفظ mead (رحيق) وverdant (نض) و Sere (ذابل)، وما إليها. غير أن هناك عددا

(١) جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص ٩٤. وأشك في أن الأستاذ جوتشوك يقصد هذا المعنى على أنه رأى قاطع يرى على جميع الحالات. قارن ص ٩٥، ١٠٠.

(٢) لفظ "سيف" C.I.F. في لغة الأعمال التجارية اختصار لعبارة "الثمن، مضاف إليه التأمين والشحن. Cost. insurance, Freight (المترجم)

(٣) انظر و. ك. ويمزات (الابن): مقال بعنوان "ميدان النقد". W.K. Wimsatt, jr: "The Domain of Criticism", J. of Ae & Art Cr., VIII (1950).

لا حصر له من القصائد التى لا ينكر أحد قيمتها . كانت الكلمات المستخدمة فى كل منها عادية تماما : مثل :

النور يهوى من الهواء :

والملكات متن صفارا يافعات :

التراب أغمض عيني هليينا^(١) .

فكل لفظ من الألفاظ المستخدمة فى هذه الأبيات مألوف تماما فى الحديث

المعتاد .

وفى استطاعتنا أيضا أن ندرك تحيز الرأى القائل إن المادة الفنية ينبغى أن تكون "جميلة" لو تأملنا هذا الرأى من جانبه الآخر: فالقصائد التى تستخدم كثيرا من الألفاظ الخلافة ذات الوقع الجميل ، دون أن تكون لها إلا مزايا أخرى طفيفة . تحتل عادة مكانة غير رفيعة على الإطلاق . وقد كان هذا عيبا من عيوب قدر كبير من شعر سوينبرن A.C. Swinburne وإذن فلنقل مرة أخرى إن المادة ينبغى أن تقدر فى علاقتها بجميع العناصر الأخرى .

هذه الآراء لا تثبت أن أى تعميم عن المادة غير صحيح . فمن الصحيح بوجه عام أن الألفاظ والأصوات والألوان التى يستخدمها الفنان هى فى ذاتها حيوية معبرة . وفى استطاعتنا أن نهتدى إلى أمثلة متعددة لأعمال استخدمت هذه الخصائص وأفادها هذا الاستخدام كثيرا . ومع ذلك فقد أوضحت مناقشتنا أن من الضرورى فى كل الأحوال أن تقتزن هذه التعميمات بشرط مثل "من الصحيح فى كثير من الأحيان أن .." أو ما شابهها من العبارات . فضلا عن ذلك فمن الواجب أن تتجاوز هذه التعميمات نطاقها الخاص لكى تشير إلى العناصر الشكلية والتعبيرية فى الفن . وعندئذ يمكن أن تكون مرشدا مفيدا للتحليل الفنى .

□ . □ . □

وفى استطاعتنا الآن أن نقدر - وفى ذهننا هذا التحذير - الدور الذى تسهم به المادة فى تحديد مدى الفعالية الجمالية الكاملة للعمل . فالخفة أو الثقل ، والتألق

(١) توماس ناش، من قصيدة "وصية الصيف الأخير".

T. Nash: "Summer's Last will and Testament".

أو الإظلام، والدفء، أو البرودة - كل هذه الخصائص التى نشعر بها فى تجربتنا الحسية تضى على الفن مذاقا وقدرة تعبيرية. ففى قطعة زوراخ Zorach النحتية "طفلة مع قطة" (انظر اللوحة رقم ٢٨)، نجد أن نعومة الرخام وجاذبيته تكون جزءا لا يتجزأ مع الجاذبية الرقيقة لموضوع النحت. ومع ذلك فالوسيط هو الرخام. ومن ثم فهو ليس "بديعا" فحسب. بل إنه يتصف بالقوة والتماسك. وهما أمران لا بد منهما من أجل تحقيق الوقار^(١). الذى هو صفة أخرى للطفلة والقطة. ولكن لنلاحظ أن تأثير المادة فى العناصر الأخرى متبادل. فالصفات الحسية والتعبيرية للحجر تتكشف بفضل رقة الموضوع وهدوئه، ورقة الخطوط. والجمع الذكى بين الانفعال وضبط النفس. الذى يعبر عنه العمل ككل. ولو تصورنا نفس القطعة من الحجر دون أن تعمل فيها يد الفنان. لكان من الجائز أن تظل شيئا يلذ لنا أن نراه. ولكنها ما كانت لتعبت من المتعة ما يقرب مما تبعته الآن. أو لو كانت قد نحتت شكل من نوع مختلف تماما عن الطفلة والقطة، لبدا لنا منظرها وإحساسنا بها مختلفا، وبالمثل فإن الدفء والجاذبية اللذين تشتهر بهما ألوان رنوار لا يرجعان فقط إلى الدرجات اللونية ذاتها، بل أيضا إلى طريقة وضعها الشكلى فى اللوحة، إلى موضوعات رنوار الوديعه أو المحببة إلى القلوب، وإلى ذلك الهدوء العام الذى يشيع فى أعماله. فتلك أمثلة للتكامل الناجح بين المادة وبين الأبعاد الشكلية أو التعبيرية. أما حيث يكون هناك تعارض بين هذه الأبعاد، فإننا نشعر بوجود تنافر كامن فى العمل. فالموضوع الذى يتسم بالتكتل المادى والكآبة الانفعالية لا يمكن التعبير عنه بسهولة عن طريق مادة هشة كالسيلوفان أو رقيقة كالخزف.

وإنه لمن المستحيل إيراد قائمة شاملة للطرق التى لا حصر لها، والتى تؤدى بها المادة إلى تقوية الشكل والقدرة التعبيرية للفن. فهذه الطرق تبلغ من التنوع قدر ما تنوع الأعمال الفنية ذاتها. ومن الممكن أن نترك للقارئ مهمة تحليل وظيفة المادة وقيمتها فى العمال الفنية المألوفة لديه. وستكون مناقشتنا قد أدت الغرض المقصود منها إذا كشفت للقارئ عن الإمكانيات الحسية والتعبيرية للمادة،

(١) لفظ "الوقار Dignity" مستررب من المؤلف فى هذا الموضوع، إذ يفترض أنه صفة ملازمة للطفل والقط.

واعتقد أن التعبير هنا غير مولىق.

وكيف أن طابعها وقيمتها المحسوسة تتوقفان على علاقاتها المتبادلة بالعناصر الأخرى للعمل.

الحواس "العليا" و"الدنيا" :

المادة هي الوجه المحسوس للفن. ولكن ينبغي أن يلاحظ أن ما قيل عن الفن قد اقتصر كله تقريبا على ما يدرك بحاستين فقط - وهما البصر والسمع. إذ يبدو أن الفنون الرئيسية - وهى الأدب والموسيقى والتصوير والنحت - فضلا عن الرقص والعمارة والسينما. موجهة إلى هاتين الحاستين وحدهما. ولكن ما القول فى الحواس الأخرى - وهى اللمس والشم والذوق؟ هل يستخدم الفن. على أى نحو. مادة تجتذب هذه الحواس؟ أو بعبارة اعم: هل يمكن أن تستخدم هذه الحواس طرقا لتوصيل المتعة الجمالية. سواء أكان الموضوع فنيا أم طبيعيا؟

يبدو أن أوضح إجابة عن السؤال الأخير هى الإجابة بالإيجاب. فنحن نتذوق الروائح وأنواع اللمس والمذاق لذاتها. ونحن نستمتع برائحة الزهور، ومذاق الأطعمة، وملس السطوح المختلفة. فهذه إذن، نتيجة لذلك، موضوعات جمالية أصلية. وفصلا عن ذلك فمثلا ما تبعث هذه الإحساسات بواسطة أعمال فنية بصرية أو سمعية قبل كل شيء. وربما كان الأدب أغنى الفنون فى هذا الصدد: ففى استطاعة اللغة، بفضل معانيها التى لا تعرف حدودا، أن تثير إحساسات المذاق واللمس والرائحة. ويكفى فى هذا الصدد أن نذكر تعبير كيتس: jellies Soother than the Creamy Curd (عصارات أرق من زبدة الحليب) وتعبير روبروت بروك "Rupert Brooke":

mystic reek that Lingers/ About dead Leaves and Last Year's ferns

(الدخن المتعفن العالق بأوراق الأشجار الميتة وغصون السرخس المتخلفة عن عام مضى).

وكذلك تعبيره: the rough male Kiss/ Of blankets (القبلة الرجولية الخشنة - لأغطية الفراش) وعلى الرغم من أن التصوير والنحت لا يستطيعان استغلال مثل هذا القدر من الأوجه الحسية، فإنهما أغنى حتى من الأدب فى اجتذابهما لحماسة اللمس. فمواد النحت بوجه خاص تغرينا على أن نمر بأيدينا

على سطح العمل النحتى (لو سمح حراس المتاحف). ولكى يتذوق المشاهد أعمال هنرى مور النحتية. فإنه لا يود التطلع إليها فحسب: بل يريد أن يشعر بلمس المادة ويتتبع مرتفعاتها ومخفضاتها (انظر اللوحة رقم ٢٢) وفضلا عن ذلك، فكثير ما تثير التعائيل واللبانى إحساسات جسمية حركية. هى إحساسات الانتقال إلى العمل ورفع وحمله. وقد أشع الناقد المعاصر برنار برنسون Berndt Berenson فكرة "القيم الللمسية": فقال إنها "تحفز الخيال إلى أن يحس بكتلة الأعمال الفنية. ويقدر ثقلها. ويدرك قدرتها على المقاومة. ويقدر بعدها عنا. وتشجعنا - بالخيال دائما - على أن نلمسها عن كئيب. أو نمسك بها. أو نعانقها. أو ندور حولها"^(١). وبطبيعة الحال فإن الموسيقى أقل الفنون قدرة على إثارة إحساسات غير تلك التى تلائم وسيطها المادى الخاص. ومع ذلك فإننا نتحدث أحيانا، و يكون لحديثنا ما يبرره، عن "لمس" رباعية، قد نشعر بأنها ناعمة أو صلبة أو خشنة.

وإذن فمن الممكن أن تكون الإحساسات بالروائح والطعوم واللمس ذات قيمة جمالية فى ذاتها. ومن الممكن أن تضى على الأعمال الفنية قدرة تعبيرية وهذا أمر واضح الصحة. ومع ذلك فمن الصحيح أيضا أنه لا يوجد نوع فنى هام يخاطب أساسا حاسة اللمس أو الذوق أو اللمس. صحيح أننا نتحدث عن "فن صناعة العطور" وعن "فن الطبخ"، ومن المؤكد أن القيام بهذه المهام يحتاج إلى قدر كبير من البراعة. ومع ذلك فإن أحدا لا يفكر فى أن يجعل لها نفس مرتبة الأدب أو الموسيقى أو التصوير.

ويرتد الاعتقاد بأن اللمس والذوق والشم أدنى مرتبة من الحواس "العليا"، وهى البصر والسمع، إلى الفكر اليونانى القديم، فسقراط يقول، أثناء قيامه بمحاولة من أولى محاولاته من أجل تعريف "الجمال": "لست أرمى إلى إدراج جميع الذات، بل ما نستمتع به عن طريق حاستى اللمس والإبصار لدينا فحسب"^(٢). وهو يواصل كلامه قائلا: "سيضحك علينا الجميع لو قلنا إن الأكل لا يبعث لذة، بل هو جميل،

(١) انظر كتاب: علم الجمال والتاريخ Aesthetics and History ص ٩٦ - ٧٣، ٨٤ - ٨٦.

(٢) محاورة "هيباس الكبرى"، ٢٩٧، فى "محاورات أفلاطون"، ترجمة جويت، الطبعة الرابعة (Oxford U.P., 1953)، المجلد الأول، ص ٥٨٦. وليس هنا موضع البحث فى مسألة كون هذه المحاورة منقولة أم صحيحة.

أو أن الرائحة الذكية لا تجلب لذة؛ بل هي جميلة^(١). ويرى أفلاطون أن السمع والأبصار يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالعمليات الذهنية. على خلاف الحواس الأخرى: وقد ظل هذا الرأي سائداً لدى أرسطو وأفلوطين وتوما الأكويني^(٢). فالتراث الأفلاطوني المسيحي يصف حواس اللمس والذوق والشم بأنها الحواس "الأدنى". وهو لفظ يدل على أنها منحلة أخلاقياً. وربما كانت مخجلة. ولعل من أسباب ذلك ما يوجد من ارتباط بين اللمس وبين النشاط الجنسي.

فإذا تركنا جانباً العوامل الأخلاقية واللاهوتية: فماذا عسى أن تكون أسباب الضالة النسبية في أهمية الحواس الدنيا؟ ها هي ذى الإجابات الرئيسية التي قدمت عن هذا السؤال:

١- الإبصار والسمع يتلقيان موضوعاتهما عن بعد، أى أن الموضوعات التي يدركانها لا تحتك مباشرة بعضو الإحساس. أما الذوق واللمس، فإنهما يوجهان الانتباه إلى الجسم؛ وكذلك الحال في الشم؛ ولكن بدرجة أقل. ونظراً إلى أن هذه الحواس الأخيرة لا تسمح بمسافة مادية. فإن "المسافة النفسانية" أو التنزه عن الغرض يضيعان بدورهما. وعلى ذلك فإن الإحساسات "الدنيا" مهياة لأنواع النشاط العملي، لا الجمالي. ولا شك أن لهذا القول نصيباً من الصحة. غير أن التجربة المعتادة تتضمن شواهد تدل على أن هذه النظرية ليست ذات صحة مطلقة. فمن الممكن أن نتذوق السمات الموضوعية لللمس والرائحة والمذاق؛ بل إننا نفعل ذلك أحياناً. كما أننا لسنا بحاجة إلى أن نكون من الذواقين المحترفين أو من خبراء العطور لكي نفعل ذلك. فليس من الصحيح دائماً أننا حين نأكل "يكون المهم هو إرضاء الرغبة الجسمية، لا الاهتمام بمذاق الطعام أو ملمسه"^(٣). فملمس "الجمبرى"، ورائحة الشاي، يمكن تذوقهما لذاتهما. وربما كان الأكل هو وجه النشاط اليومي الأكثر شيوعاً من بين أوجه النشاط التي يمكن فيها إرضاء الرغبة الجمالية مع غيرها من الرغبات في آن واحد. وفضلاً عن ذلك، فإن تجربة العميان، كتلك التي روتها

(١) المرجع نفسه، ٢٩٩، ص ٥٨٧.

(٢) جيلبرت وكون Gilbert & Kukn، المرجع المذكور من قبل، ص ٩٧، ١١٧، ١٤٠.

(٣) تشاندلر: المرجع المذكور من قبل، ص ١١.

كتلك التى روتها هيلين كيلر؛ وسكان حضارات الشرق الأقصى^(١)، تدل على مدى العمق الذى يمكن أن يصل إليه الإحساس الجمالى باللمس.

٢- والحواس "العليا" أشد رهافة وحساسية من الدنيا. ففى استطاعتها أن تميز الاختلافات الكيفية بطريقة أدق؛ كما أنها تستطيع. فى حالة امتزاج عدة منبهات سمعية أو بصرية. أن تميز كل عنصر من العناصر المكونة فى هذا المزيج. وتلك فى الواقع نظرية أقوى بكثير من النظرية الأولى. فالإبصار والسمع هما أرقى حواس الإنسان من حيث التطور (وإن كان اللمس أهم الحواس بالنسبة إلى الطفل الوليد). وهنا أفضل الوسائل التى نتلقى بها معلومات عن عالمنا، ونتكيف بها معه. وبفضل قدرتهما على التمييز لدقيق، نستطيع أن نفهم مزيجا معقدا من الألوان، أو نمطا موسيقيا كخاتمة افتتاحية "أساطين الطرب Die Meistersinger". التى يسمع فيها فى وقت واحد عدد من الموضوعات اللحنية المختلفة. ونظل مع ذلك نميز كل عنصر على حدة. وإذا كان ذلك يصدق على الحواس الأخرى، فإنه لا يصدق عليها إلا إلى درجة أقل بكثير. فعلى الرغم من أننا نستطيع جميعا التمييز بين طعم الخل وطعم حلوى "الشيكولاته"، فإن هناك فوارق وتدرجات ذوقية أخرى أدق لابد أن تفوتنا إلا إذا كانت أذواقنا شديدة الحساسية. وكثيرا ما يختلط عدد كبير من الأذواق والروائح فى طبق من "السلطة"، حتى ليكاد يكون أقرب طعم إليها هو ورق النشاف المبلل!

٣- وربما كان التفسير الذى يقدمه برول Prall هو أقوى الأسباب التى أدت إلى عدم ظهور أنواع رئيسية من الفنون تستخدم الحواس "الدنيا". ذلك لأن وسائل الموسيقى والتصوير، كما رأينا من قبل، توجد بينها علاقات شكلية تحدد لكل عنصر مكانه بالقياس إلى جميع العناصر الأخرى. فالدرجة الصوتية الواحدة تعرف على أساس صلتها بجميع الدرجات الصوتية الأخرى فى السلم. ويبين برول أن هذا "التركيب الطبيعى الباطن" بعينه هو ما تقتقر إليه الروائح والطعوم. ذلك لأن الرائحة الواحدة، على خلاف الأنغام والألوان، "لاتوحى برائحته أخرى متصلة بها

(١) لوانس هيرنج: "اللمس - الحاسة المنسية" (مقال).

Frances W. Herring: "Touch - The Neglected Sense," J. of Ae. And Art Cr. Cr., VII (1949) PP. 204 ff.

وقريبة منها تبعاً لنظام موضوعي ضروري^(١). فمنبهات الحواس "الدنيا" توجد فيما بينها فوارق ضخمة. كالناغم الخشن. والحلو والمر، وهى إلى حد ما، لا يتناقض بعضها مع البعض. ولكن هذه العناصر الحسية "ليس لها تركيب معقول ولا أى نظام فى التنوع يمكن الاهتداء إليه"^(٢). "فما الذى يمكن أن يقال عنه إنه .. يبعد عن رائحة أوراق الصنوبر فى اتجاه معين بنفس القدر الذى تبعد به عنها رائحة أخرى فى اتجاه آخر؟"^(٣). ومن هنا لم يكن من الممكن الجميع بين هذه الإحساسات سوية. ووضع البعض منها فى مقابل البعض الآخر. وتحقيق توازن بينها. كما يحدث فى حالة منبهات الحواس "العليا". فليس فى استطاعة الطباخين وخبراء العطور أن يعملوا إلا بأساليب خشنة. مبنية على المحاولة والخطأ. وفرصهم فى خلق بناءات شكلية ضخمة كالسيمفونية ضئيلة نسبياً.

ويعترف برول بأننا قد نهتدى فيما بعد إلى مبادئ تؤدى إلى تحديد دقيق لنوع من الترتيب الكامن للروائح والطعوم^(٤). كما تجرى محاولات لبناء سلم متدرج للصفة اللمسية^(٥). ومع ذلك، فأياً كان ما سيثبت المستقبل صحته، فلا يوجد فى الوقت الراهن وسيط فنى لمنبهات الحواس "الدنيا". ودون هذا الوسيط، وما يتيح من إمكانات لتنمية أنواع معقدة، فلا بد أن تظل فنون الحواس "الدنيا" فى حالة بدائية.

٤- تفقر منبهات الحواس الدنيا إلى الدلالة الرمزية و"الروحية" - وهذا أمر مؤكد قطعاً. فليس لها نفس المعنى الذى تثيره فينا رموز معينة، كالصليب أو أغان معينة. ومع ذلك فإن التقاليد الحضارية، فى هذه المسألة بدورها، قد تختلف من مجتمع إلى آخر: إذ أن منبهات الحواس الدنيا تتخذ فى الهند رموزاً دينية وأخلاقية.

• • •

(١) "الحكم الجمالى"، ص ٦٢.

(٢) المرجع نفس، ص ٦٣.

(٣) "التحليل الجمالى"، ص ٤٧.

(٤) "الحكم الجمالى"، ص ٦٣.

(٥) انظر "هيرنج" المرجع المذكور من قبل، ص ٢٠٩ - ٢١٠.

إن من العسير تحديد مدى الدور الذى أسهم به التعصب الأخلاقى والفلسفى فى إيماته إحساس الإنسان الغربى بتذوق الروائح والملموسات والطعوم. فمن الجائز أن عاداته الحضارية الخاصة جعلته عاجزا عن تذوق هذه الإحساسات جماليا. فاصطنع نظريات لتفسير مكانتها "الدنيا". ومع ذلك يظل من الصحيح أنه لن يتم حتى الآن خلق أعمال فنية هامة باستخدام منبهات الحواس "الدنيا". ولكن ينبغي أن يؤدى ذلك بنا إلى الاعتقاد بأن التجديدات فى المستقبل مستحيلة. أو يحول بيننا وبين تقدير مذاق هذه المنبهات وطابعها الخاص. سواء أحدثت فى الفن أم فى الطبيعة^(١).

٤- الوظائف الجمالية للشكل :

يعد الاستمتاع بالمادة أبسط ضروب التذوق المادى وأوسعها انتشارا. فمن الممكن أن يكون منظر العمل الفنى أو صوته أو ملمسه مصدرا لقيمة نشعر بها على نحو مباشر. فالمادة هى "الجسم" العمل، ومن ثم كانت ضرورة لا غناء عنها. ومع ذلك فإن الفلاسفة ومحبي الفن فى كل العصور، وضمنها عصرنا الحاضر، كانوا يرون على الدوام أن الشكل هو القيمة النفسية فى الفن، والمميزة له.

إن مظاهر الجمال الحسى موجودة فى الطبيعة - كرائحة الزهور، ولملمس الصخر. وبذلك الحال بالنسبة إلى المواقف والناس الذين هم "نماذج" للفن التمثيلى. ومن الممكن أيضا أن تكون هناك قدرة تعبيرية فى حركات البشر، كما فى رموز المؤسسات والأمم. ولكن "الشكل" لا يتمثل إلا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال فى عمل منظم مكتف بذاته، له أهميته الكامنة.

إن الشكل يوضح. فالرواية أو المسرحية تستعير الشخصيات والحوادث من "الحياة الواقعية"، ولكن تصرفات الشخصيات وتأثير الظروف وعلاقاتها المتبادلة تعرض بطريقة بارزة، وتتحد معالمها بحيث نكتسب فهما للطبيعة البشرية أعظم من أى فهم يمكننا اكتسابه من "الحياة الواقعية" ذاتها. والشكل يثرى^(٢). فالعناصر التى يختارها الفنان من وسيطه المادى ترتب فى العمل على نحو من شأنه مضاعفة

(١) انظر "مونرو"، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٨.

(٢) انظر الفصل الخامس من قبل.

سحرها وحيويتها: وتقوية الارتباطات الانفعالية للأنموذج وتعميقها. والشكل ينظم التعقيد. فمن الممكن أن يكون بناء قطعة من الموسيقى البوليغونية أو رواية ضخمة بناء زائرا إلى أبعد حد: ومع ذلك فإن الشكل يضمن عليه، في الوقت ذاته، صقلا وتنظيما. وأخيرا فالشكل يوحد. فهو يضمن على العمل الفني ذلك الطابع الكلى، وذلك الاكتمال الذاتى. الذى يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة. ويبدو عالما قائما بذاته.

□ □ □

وإذن، فليس من المستغرب أن الشكل. على الرغم من ذلك كله، قد يكون أكثر الكلمات غموضا في لغة الفن. فقدرة الشكل على القيام بوظائف متنوعة في الفن، وكونه مصدرا لقيم متباينة، هو بعينه الذى يجعل هذا اللفظ مستعصيا على التعريف البسيط. ومع ذلك فلا بد من أن تبدأ مناقشتنا لمشكلة الشكل بتعريف ما، يكون بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة إلى المناقشة التى ستتلوه، والتى سنرى فيها أولا الأنواع المختلفة للتركيب الشكلى، التى تتمثل فى الفن، ثم ندرس الطرق التى يعمل بها الشكل على إضفاء قيمة على التجربة الجمالية - وهو أهم الموضوعات جميعا. وهناك سبب آخر لبحث معنى "الشكل". فللفظ، كما قلت، معان متعددة. ولو استطعنا أن نكون صورة واضحة عما بينها من فوارق، لكان فى ذلك كسب كبير. فمندئذ يمكننا أن نكون أكثر حرصا ودقة عندما نستخدم نحن أنفسنا اللفظ، ونستطيع أن نفهم بسهولة أكبر ما الذى يقصده المعلمون والنقاد وغيرهم عندما يستخدمون هذا اللفظ دون أن يحددوا معناه.

وها هى ذى أربعة من أكثر معانى هذا اللفظ شيوعا :

(١) تنظيم عناصر الوسيط المادى، التى يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها". فعناصر الوسيط هى الأنغام والخطوط، الخ. و"الشكل" لفظ يدل على الطريقة التى تتخذ بها هذه العناصر موضعها فى العمل كل بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التى يؤثر بها كل منها الآخر. فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة. منها تعاقب الحوادث التى تكون عقدة الرواية أو المسرحية، ونوع الوزن فى الشعر، والترتيب المكاني للمساحات اللونية فى التصوير، والتوازن أو التضاد بين هذه

المساحات، وتعاقب الحركات الجسمية فى الرقص. ويدل الشكل بهذا المعنى أيضا على نوع الوحدة التى تتحقق بتنظيم المادة الحسية. أو الموضوع المصور فى حالة الفن التمثيلي (representational art).

هذا التعريف عام إلى حد بعيد، ومن ثم كان هزيلا بالضرورة. فهو لا يقدم إلينا من المعلومات أكثر مما يقدم وصف كولريديج المائل للشعر بأنه "أفضل الكلمات فى أفضل نظام". فلا بد من مزيد من التخصيص للتعريف، لا بد بالتالى من جعله أداة لكسب المزيد من المعلومات على مستويات متعددة - وذلك أولا بالكشف عن مختلف أنواع الترتيب الشكلى. ثم عن الأساليب الشكلية المتعلقة بفن بعينه كالوسيقى، وأخيرا البناء الشكلى لأعمال معينة. ومع ذلك فإن مثل هذا التحليل يفترض مقدما هذا المعنى الأول الذى نحن بصده. وهو جدير بانتباهنا لسبب آخر. فهو يقول إن الشكل إنما يتعلق بالعناصر الحسية وأنه يوجد فى علاقاتها المتبادلة وحدها. وعلى ذلك فإن هذا التعريف تذكرة مفيدة لنا بأن الشكل ليس نوعا من الوعاء المستقل، كعلبة الثقاب، يضع فيه الفنان مواده، وإنما هو أشبه بنسيج العنكبوت الذى يتألف من مواد وينظم هذه المواد. وإذن فالمعنى الأول يحول بين تحليلنا وبين إيجاد ثنائية باطنة فى داخل العمل - من الشكل والمادة بوصفهما كيانين مستقلين - وهو أمر يتناقض مع طبيعته. ولأكرر مرة أخرى هذا القول الذى لا يحتاج إلى مزيد من التكرار، وهو أنه، برغم أن تحليل الفن يقتضى منا أن نميز الأبعاد المختلفة، فمن الواجب ألا نتصور أن هذه التميزات تناظر جوانب منفصلة فى الموضوع الفنى ذاته. والأمر الذى يحول بيننا وبين الوقوع فى هذا الخطأ هو أن نربط بين المقولة - كما فعلنا فى هذا التعريف - وبين الأبعاد الأخرى التى تخرج عن نطاقها الخاص.

(٢) ولكن على الرغم من أن المعنى الأول شديد الاتساع والعمومية، فإنه مع ذلك ليس شاملا بما فيه الكفاية، فعناصر الوسيط لا تتسم فقط بصفات حسية، كالدرجة اللونية أو الصوتية، وبالطابع الصوتى والمعنى الحرفى فى حالة الألفاظ، بل إن لها أيضا، وهى فرادى وعلى الأخص فى تجمعها بعضها مع البعض، دلالة تعبيرية. "فالقوة" والطابع "الاندفاعى" اللذان تتسم بهما البقعة اللونية الحمراء،

يبدوان عنصرا داخلا فى اللون ذاته على نحو ما يدرك. وبالمثل فإن روايات توماس هاردى يتغلغل فيها إحساس غير مريح بالقدرية.

فالشكل. بهذا المعنى الثانى. يشتمل على المعنى الأول، وكذلك على "تنظيم الدلالة التعبيرية". هذا المعنى الثانى لا غناء عنه فى التحليل الفنى. فلا بد لنا، إذا شئنا أن نفهم قيمة العمل. من أن نرى كيف يعمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه على تطوير الصورة الخيالية التى توحى بها المادة الحسية وتنويعها، وكيف يبرز معنى مثل قدرة هاردى من خلال أحداث الراوية. وكيف توضع الانفعالات المتعارضة كل فى مقابل الآخر. هذا التنظيم الشكلى للتعبير هو الذى يتيح لشارح (هوج. و. ن. سليفان J. W. N. Sullivan) أن يصف الحركة الأخيرة من رباعية بيتهوفن رقم ١٤، مصنف رقم ١٣١، بالعبارات الآتية: "إن بطولة تتسم فى الوقت ذاته بأنها حزينة، تسير نحو حتفها. يحوطها الحنين والألم". فتنظيم التعبير لا يؤدى فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية والانفعالية للعمل، بل أنه يضيف على العمل وحدة أيضا. وهكذا تكون هناك روح عامة سائدة هى التى تجمع بين أطراف القطعة الموسيقية الانطباعية (impressionist) أو مسرحية لتشيكوف. وسوف يستخدم لفظ "الشكل"، خلال المناقشة المقبلة، بهذا المعنى الثانى، ما لم نشر إلى غير ذلك.

(٣) وكثيرا ما يستخدم لفظ "الشكل" للدلالة على نمط محدد معين من التنظيم، يتصف بأنه تقليدى ومعروف. ومن أمثلة ذلك "شكل السونيت Sonnet"، وفروعه مثل السونيت البتراركية Petrarchan Sonnet أو السبنسرية Spenserian و"السوناتا"، والفوجة، الخ. ومن الواضح أن هذا معنى أكثر تحديدا بكثير من المعنى الأول أو الثانى. وهو يشير عادة إلى التنظيم الشكلى بالمعنى الأول فقط - أى بمعنى نظام معين من نهايات القوافى فى السونيت، وترتيب معين لعرض الموضوعات اللحنية وتطويرها وتلخيصها الختامى فى السوناتا- دون اعتبار للدلالة التعبيرية. ومع ذلك فإن العلاقات المتبادلة بين أبعاد الفن تعود فتفرض نفسها علينا مرة أخرى. فالمقارنة بين الفوجة والسوناتا سرعان ما تؤدى بالمرء إلى مقارنة الإمكانيات التعبيرية لكل منهما، وحدودهما التى لا يستطيعان تعديها. كما أن نفس

أسماء الأشكال والأنواع الأخرى، "كالملاحم"، و"كوميديا العادات" (٢)، توحى بالطابع الانفعالي لمثل هذه الأعمال.

ومن الممكن أن تكون النماذج الشكلية التقليدية، وخاصة عندما تكون تفصيلية كتركيب القوافي في قصيدة من نوع "السونيت"، ذات قيمة كبيرة بالنسبة إلى الفنان والمُشاهد معا. فالفنان يتوافر لديه الشكل الخاص بعمله، في ناحية معينة على الأقل. أما بالنسبة إلى المُشاهد، فإن هذا النمط يتيح له وسيلة مريحة لتنظيم العمل وتفسيره. ومع ذلك فليست بحاجة إلى أن أضيف أن الشكل، بهذا المعنى الثالث، لا يمثل إلا معنى جزئيا للفظ. ولا بد لأغراض التحليل الفني من إكماله بالمعنيين الأول والثاني.

(٤) كانت جميع معاني "الشكل" التي ميزنا بينها حتى الآن وصفية. فهي لا تقول شيئا عن جودة الشكل أو رداءته في أعمال معينة. ولكنك حين تستمع إلى أناس يتحدثون عن الفن، سرعان ما يتضح لك أنهم يستخدمون لفظ "الشكل" في كثير من الأحيان بمعنى فيه مدح أو استحسان، فيقولون عن لوحة: "ياله من شكل!" أو يقولون، في حالة الذم: "إنها لوحة بلا شكل". ومن الواضح أن "الشكل" هنا يعني "الشكل الجيد". ذلك لأن أى عمل فنى له شكل ما، ولو أخذنا الألفاظ بمعناها الحرفي لكان من الممتنع أن نصف أية لوحة بأنها "بلا شكل". ومع ذلك فإن اللغة البشرية لا تراعى مثل هذه الشروط الدقيقة، ومن ثم فإن من الواجب أن ننتبه إلى هذا المعنى الرابع.

هذا المعنى للفظ "الشكل" لا يمكن أن يستخدم بذاته في التحليل الفني، ذلك لأننا نود أيضا أن يكون في استطاعتنا الكلام بطريقة لها معنى عن "الشكل الردى" بدوره. ومن هنا فلا بد من معنى أوسع. وفضلا عن ذلك فنحن لا نستطيع أن نقرر إن كان الشكل جيدا أو رديئا إلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل، وكيف

(٢) Comedy of manners، وهى نوع من الكوميديا يسخر من عادات أفراد معينين أو طبقات معينة فى المجتمع. (المترجم)

يختلف عن العناصر الأخرى للعمل. وفي هذه الحالة نجد أنفسنا محتاجين إلى المعنيين الأول والثاني.

• • •

والآن نصل إلى المرحلة الثانية لمناقشتنا - وهي أنواع التنظيم الشكلي التي توجد في الأعمال الفنية على أوسع نطاق ممكن. ومن الخطأ الاعتقاد بأن القائمة التي سنقدمها تشتمل على كل المظاهر الممكنة للشكل. فالموضوعات الفنية وتركيبها الشكلي أشد تنوعاً من أن تسمح بذلك. ومع ذلك فإن معظم الأنواع المعتادة من التنظيم الفني ممثلة هنا. وسوف أقدم. أثناء سير المناقشة، أمثلة موجزة لكل منها. ولا شك أن قيمة هذه المناقشة ستكون أعظم بكثير بالنسبة إلى القارئ لو فكر في أمثلة خاصة به. مستمدة من تلك الأعمال الفنية المألوفة لديه أكثر من غيرها. ولتذكر أيضاً أن الأهمية الحقيقية لهذه القائمة هي تقديم مفاهيم يمكن استخدامها؛ عندما تصبح أكثر تحديداً، في التحليل المفصل لأعمال فنية خاصة.

• • •

كان المعتقد، من الوجهة التقليدية؛ أن أهم نوع من التركيب الشكلي هو "الوحدة في التنوع" (unity in Variety). أو "الوحدة العضوية". وتتحقق هذه الوحدة، على حد تعبير الأستاذ باركر parker، عندما "يكون كل عنصر في العمل الفني ضرورياً لقيمته.. بحيث لا يكون العمل متضمناً أى عنصر ليس ضرورياً على هذا النحو.. ويكون كل ما هو لازم موجوداً فيه"^(١). فالعمل يتصف بالتنوع والتعقد. ومع ذلك فإن كلا من العناصر يسهم بشيء لا غناء عنه لكي يكون الكل ذا قيمة. كما أن العناصر يتكامل بعضها مع البعض على نحو يبلغ من الوثوق حداً لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل، بل تمتزج سوياً من أجل تحقيق هذه الوحدة. ومن هذا التكامل تنشأ قيمة لا يمكن أن تتمثل في الأجزاء وهي فرادى، أو

(١) ديويوت هـ. باركر: تحليل الفن. ص ٣٤.

De Witt H. Parker The Analysis of Art (Yale U. P., 1926).

وأنا أدين - شأن الجميع - بالكثير للفصل الثاني من هذا الكتاب.

وهى متجمعة فى نظام آخر. والواقع أن أى عمل فى يتسم "بالوحدة فى التنوع" يمكن أن يقال عنه ما قاله الشاعر براوننج Browning عن الموسيقى:

لم أسمع. إلا هنا. عن موهبة كهذه أتاحت للإنسان:
أن يستطيع. من ثلاثة أصوات. لا أن يكون صوتا رابعا، بل نجما.

(آبت فوجلر Abt Vogler)

إن عناصر العمل تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضها للبعض. فكل منها يقوى دلالة الآخر وقيمته، كما هى الحال فى العمل النحتى لزوراخ Zorach. الذى تعمل فيه المادة الحسية. والموضوع. وطبيعة الخط وتنظيمه. و الجو الانفعالى للعمل - يعمل فيه كل جانب على دعم الآخر ومساندته. وفى الأعمال الأكثر تعقيدا. حيث تكون المواد والموضوعات. الخ. أشد تنوعا بكثير، يكون تحقيق الوحدة أصعب بنفس المقدار، وعندما تتحقق. تكون المتعة التى تجلبها أعظم. ثم تأتى تلك الأعمال التى تجعلنا نفهم لماذا يغدق الناس كل هذا التكريم على الفن - أعنى تلك الأعمال ذات المضمون الزاخر العظيم الثراء، الذى يخضع كله مع ذلك لتنظيم وانسجام دقيق، ولا يكون أى عنصر فيه زائدا عن بقية العمل أو متنافرا معه، بل يكون الكل معا كيانا غنيا متكاملا، أو "نجما". فأى شىء فى التجربة البشرية، غير الفن، يقدم إلينا مثل هذا الثراء وهذا النظام فى آن واحد؟

ولكن هنا، كما يقول روبرت فروست، "تقتحم ديارنا الحقيقة، بكل ما فيها من واقعية صارمة". ولست أعنى بذلك أن مبدأ "الوحدة فى التنوع" مبدأ باطل ولكن من البطلان القول، صراحة أو ضمنا، إن كل الأعمال الفنية، أو حتى معظمها، "لا تتضمن عناصر غير ضرورية، وأن كل ما هو لازم موجود فيها". بل إن فى هذا القول مبالغة رومانتيكية. فهل تضيع قيمة معظم المؤلفات الموسيقية أو يطرأ عليها نقص ملحوظ لو حذفت نغمة واحدة، أو حتى جزء كامل من أجزاء التطوير اللحنى (development)؟ إن قادة الفرق الموسيقية والعازفين الذين يقومون بالتصرف فى حذف أو إضافة فقرات كاملة من أجل أدائهم تعتقدون أن العكس هو الصحيح. وهناك مستمع واحد على الأقل يرى، على الرغم من تقديره وإعجابه باللون الأوركستراى الزاهى الغريب لقطعة "شهر زاد" لريمسكى كورساكوف، أن

العمل يغدو أفضل لو حذفت من مدونته الموسيقية صفحات كاملة (وإن كان القارىء قد يختلف معى فى هذا الرأى بطبيعة الحال). وبالمثل فكثيرا ما تختصر المسرحيات من أجل تمثيلها. ليس فقط لكى يكون الوقت كافيا. بل بناء على الاعتقاد بأن الفقرات المحذوفة لا تضيف شيئا إلى التأثير الدرامى للعمل. بل تضعفه. وربما كنت قد سمعت رد "بن جونسون Ben Jonnson" المشهور على الزعم القائل عن شيكسبير لم "يشطب" أبدا أى بيت: "إن ردى هو: ليته شطب ألفا". (أما فى اللوحات والأعمال النحتية فإن الأمر أسهل لأن القماش المادى أو التمثال هو العمل الوحيد من نوعه. فلا يمكن أن ينسخ حرفيا. كالدونات الموسيقية أو نصوص المسرحيات. ومعنى ذلك أنه بينما يظل الأصل موجودا عند تغيير مدونة أو نص. فإن أى تغيير فى اللوحة أو التمثال يقضى على العمل الأصلى. ولكن ليس معنى ذلك أن أعمال الفنون البصرية لا تتضمن فى كثير من الأحيان "بقعا ميتة" وزوائد لا داعى لها).

وعلى ذلك فإن "الوحدة فى التنوع": إذا ما فسرت حرفيا، لا تتمثل إلا فى أعمال قليلة نسبيا. وهذا هى عادة الأعمال المحدودة النطاق: كالقصائد الغنائية. و"الوحدة فى التنوع" أشبه ما تكون بمثل أعلى للشكل، قد يتحقق أحيانا، ولكنا فى معظم الأحيان نقرب منه فحسب. ولكن ينبغى أن يلاحظ أن هذه التقريبات ذاتها يمكن أن تكون مصدرا لقيمة جمالية كبرى.

ولكن ربما اعترض إمرؤ قائلا: "ولكنك إذا غيرت أى شىء، وإذا حذفت فقرة من مدونة المؤلف الموسيقى أو منظرا من نص الكاتب المسرحى، كان لديك عندئذ عمل مختلف. ومن الجائز أنك لم "تقض" على قيمته، ولكن لابد أنك غيرته. فهو لم يعد نفس العمل الذى كان من قبل، وبالتالي لم تعد قيمته الجمالية على ما هى عليه".

هذا النقد، فى صورته هذه، سليم. غير أنه يثير تساؤلا آخر، أعمق حتى من السابق، عن معنى "الوحدة فى التنوع". فهل الصفة المميزة لهذه الوحدة هى أنه عندما يحذف عنصر أو يراجع، يتغير العمل بأكمله؟ إن هذا لو صح لكان معناه أن أى موضوع يتسم "بالوحدة فى التعدد". فالرجل عندما يصبح أصلع، والآلة عندما

يعاد تجميعها ، والفكرة الجديدة حين تضاف إلى نظرية وتستبعد منها فكرة قديمة - فى كل هذه الحالات يصبح الموضوع الكامل مختلفا. فإذا غيرت جزءا من أى شىء. تغير هذا الشىء بالضرورة. ولا جدال فى أننا لا نود أن نعزو "الوحدة فى التنوع" إلى كل شىء. وإنما إلى الأعمال الفنية وحدها. بل والأعمال الفنية الجيدة وحدها.

فما الذى يميز "الوحدة فى التنوع" من ذلك النوع الآخر من "الوحدة". الذى تتسم به الأشياء الأخرى؟ من المشكوك فيه أن يكون أى جواب واضح كل الوضوح قد قدم عن هذا السؤال فى أى وقت. والأمر المؤكد هو أن من تقدموا بفكرة "الوحدة العضوية" قد أعجبهم. كما يعجبنا جميعا. امتزاج التنوع والنظام فى الأعمال الفنية الجيدة. ولكنهم لم يتمكنوا مع ذلك من صياغة معيار واضح لا لبس فيه لهذه "الوحدة العضوية".

ولقد رأينا منذ قليل أنه لا يمكن أن تكون الصفة المميزة للوحدة فى التنوع هى مجرد أنه إذا تغير جزء تغير الكل. قد لا يكون هذا المعيار هو أن تغير الجزء يجعل الكل مختلفا. بل هو أن أى تغير يؤدي إلى حدوث اختلاف حاسم - إذ يقضى على الطبيعة الأساسية للكل. فلا يمكن إن يعود الموضوع قادرا عل أداء الوظيفة التى قصد منه أداؤها لو تبدل أى جزء من أجزائه. ذلك لأن قيامه بوظيفته يتوقف على تماسكه الداخلى. هذا التفسير أقرب إلى المعقول من ذلك الذى رفضناه منذ قليل. ومع ذلك فما زالت الفكرة أعم مما ينبغى، إذ أن هناك أشياء متعددة ليست أعمالا فنية، ومع ذلك يكون من الصحيح أن يقال بشأنها إن استبعاد أى جزء أو تغييره يحول دون أدائها السليم لوظيفتها. ألا ينطبق ذلك على لغز الكلمات المتقطعة، أو على محرك السيارة الذى تنتزع منه قطعة أساسية، أو على فريق كرة السلة الجيد حين يفقد لاعبا "رئيسيا"، أو على البرهان الرياضى بدون إحدى بديهياته أو مصادراته؟

وإذن فليس من الممكن تمييز " الوحدة العضوية " فى الفن من غيرها من أنواع الوحدة فى الموضوعات الأخرى على أساس علاقة الجزء والكل هذه وحدها. فكيف يمكن إذن تمييز الوحدة الفنية؟ عن طريق إدراك أن الوحدة تنتمى إلى العمل الفنى فى وظيفته المميزة - أى بوصفه موضوعا جماليا. وهذا يؤدي إلى تمييز الفن من

أغاز الكلمات المتقطعة ومحركات السيارات. فالعمل الفني يتسم "بالوحدة فى التنوع" عندما يؤدى تغيير عناصره إلى إحداث نقص شديد فى قيمته بالنسبة إلى التجربة الجمالية؛ أو إلى القضاء عليها تماما.

ولنلخص ما وصلنا إليه حتى الآن. فنقول إننا انتهينا إلى أن "الوحدة فى التنوع"، فى المجال الفنى، تنطوى على (١) أن تغير أى جزء يؤدى . لا إلى حدوث فارق فحسب. بل حدوث فارق هام: (٢) وأن هذا الفارق إنما يكون فى القيمة الجمالية للموضوع.

لقد أصبحت النظرية الآن فى موقف أفضل. ومع ذلك فمن المؤسف أننا لم ننقه بعد. فهلا يؤدى تغير أى جزء إلى القضاء على قيمة العمل؟ من الواضح أن الجواب بالسلب. صحيح أن الاقتطاع دون تمييز يدمر العمل. ولكن بعض العناصر، كالأبيات التى تمنى بن جونسون لو أنها "شطبت"، أقل ضرورة من بعضها الآخر. وهذا يصدق أيضا على الكائن العضوى الحى الذى كان هو الذى أوحى لأفلاطون وأرسطو^(١)، لأول مرة، باستعارة "الوحدة العضوية". فإزالة القلب تقضى على هذا الكائن، أما خلع سن فلا يؤدى إلى ذلك.

وإذن فمسألة "ضرورة" الأجزاء للكل هى مسألة نسبية، إلا فى حالة أعمال قليلة نسبيا. وهناك تعديل آخر ينبغى إدخاله على مبدأ "الوحدة فى التنوع". فالتمييز بين "وحدة" الأعمال الفنية والموضوعات الأخرى ليس تمييزا مطلقا. فكثيرا ما تتسم الموضوعات الطبيعية، كالأزهار والقواقع والمناظر الريفية، بتناسك شكلى عظيم. وإذن فلا بد لنا مرة أخرى من أن نكون أكثر تواضعا عندما ننسب صفة "الوحدة فى التنوع" إلى الفن، وأن نقول إن الأعمال الفنية هى "فى عمومها" أكثر تكاملا وانسجا من الموضوعات الجمالية الأخرى.

هذا التحليل بأسره يثبت أن نظرية "الوحدة فى التنوع" لا يمكن أن تؤخذ على علاقتها، ودون قيد أو شرط. فإذا كان معنى هذه النظرية أن تغير أحد العناصر يجعل العمل مختلفا، وكانت ضئيلة القيمة. وإذا كان معناها أن تغير أى عنصر يقلل إلى حد خطير من القيمة الجمالية للعمل، أو يقضى عليها، وكانت باطلة عادة.

(١) بالنسبة إلى أفلاطون، انظر محاورة "فايدروس" ٢٦٤ ج؛ وبالنسبة إلى أرسطو، كتاب الشعر، الفصل الثامن.

وفضلا عن ذلك فإن النظرية لا تكون صحيحة إلا إذا قالت إن حذف "بعض" العناصر يقلل "إلى حد بعيد" من قيمة العمل. فأية عناصر هذه؟ وإلى أى مدى يؤثر حذفها فى العمل؟ هذه أسئلة لا يمكن الإجابة عنها بفحص التركيب الموضوعى للعمل فحسب، بل إن من المستحيل البت فيها - شأنها شأن أية أسئلة متعلقة بالسمات الجمالية للأشياء - إلا على أساس الشواهد المستمدة من التجربة الجمالية. أى على أساس الإجابة عن السؤال: ما هى التجربة التى يمر بها المشاهد إزاء العمل بعد تغييره؟

على أننا لو وضعنا مفهوم "الوحدة فى التنوع" فى إطار شروطه الضرورية وحدوده التى لا يتعداها، لكان يلخص حقائق عظيمة الأهمية عن الفن. فلو فسر على أنه مثل أعلى للفن، لما كان مجرد مبدأ واحد للقيمة، بل لأدى بنا إلى البحث عن عدد من الأشياء المختلفة فى التركيب الشكلى للفن: بحيث تكون الأعمال التى تتصف بهذه السمات، بقدر ما تتصف بها، أعمالا فنية جيدة. وعندما نهتدى إلى هذه السمات، نستطيع أن نفهم على نحو أفضل السبب الذى تستحوذ علينا من أجله هذه الأعمال إلى هذا الحد، والذى تبدو من أجله مركزة عميقة، لا سطحية مفككة. وهى ذى الصفات المميزة للشكل، كما تحددها فكرة "الوحدة العضوية". وعلى الرغم من أننا قد تحدثنا عنها من قبل، فإنها تستحق التكرار: العنصر الفنى ينطوى، حين يكون داخل العمل، على فعالية جمالية يفتقر إليها وهو فى حالته المنعزلة؛ وهو يكتسب مثل هذه الدلالة نظرا إلى تفاعله مع العناصر الأخرى للعمل؛ وهو يسهم فى تحقيق الفعالية الجمالية الكاملة للعمل، ويكتسب بدوره ثراء بفضل موقعه داخل العمل ككل؛ والعمل الفنى الجيد يشعرونا بأنه لا يتضمن عناصر زائدة أو غير مرتبطة بالعمل من الوجهة الجمالية، ومن ثم فهو متعدد وواحد فى الآن نفسه.

• • •

ولو فسرنا مبدأ "الوحدة فى التنوع" على هذا النحو، لما كان نوعا خاصا من التركيب الشكلى، بقدر ما هو مثل أعلى يتم تحقيقه باستخدام أساليب شكلية محددة. وسوف نورد الآن قائمة بهذه الأساليب، التى يمكن أن توصف بطريقة أكثر

إيجازا بكثير من "الوحدة العضوية". وليذكر القارىء أن أهميتها لا يمكن أن تفهم حتى نرى فيما بعد كيف تؤدي عملها في التجربة الجمالية.

إن العود Recurrence هو ظهور العنصر نفسه فى عدد من الأماكن المختلفة. مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحنى فى قطعة موسيقية. أو "لازمة" فى أغنية أو قصيدة. أو شكل من أشكال القوس فى بناء. أو حركة جسمية فى رقصة. وقد قلت إن هذا هو "نفس" العنصر. ولكن على الرغم من أن هذا صحيح حرفيا. فإنه عادة ليس صحيحا من الوجهة الجمالية. فقد تكون أنغام موضوع لحنى تعزف عند نهاية حركة سيفونية. هى ذاتها تلك التى عزفت فى البداية، ولكن دلالتها بالنسبة إلى السامع تكون مختلفة كل الاختلاف. فعندما تسمع ثانية، يكون ذلك بعد تطوير الموضوع اللحنى وتوسيعه وعرضه فى مقابل الموضوعات الأخرى. وبذلك يصبح المستمع الآن شاعرا بدلالاتها التخيلية والتعبيرية على نحو لم يكن يشعر به من قبل. وفضلا عن ذلك، فبعد أن يحل محل العرض الأسمى للموضوع اللحنى عرض آخر بمقام مختلف، أو عندما يستبعد تماما لكى يفسح الطريق لألحان أخرى، يشعر المستمع بإحساس من التوقع، وبرغبة فى سماعه مرة أخرى كما كان فى الأصل. وهذا يصدق بوجه خاص، بطبيعة الحال. عندما يكون قد اعتاد أسلوب المؤلف الموسيقى أو القطعة الموسيقية ذاتها، وبالتالي يستطيع أن يتوقع قرب ظهور "الاستعادة الختامية". ويؤدي التوقع إلى خلق إحساس بالإلحاح و"الترقب". وعندما يتحقق ما توقعه السامع بعودة الموضوع اللحنى، تكتسب التجربة مزيدا من الحرارة والمتعة. ومن الممكن تقديم وصف مماثل لقراءة الأبيات المتكررة فى قصيدة، وغيرها من أمثلة "العود". والأمر الذى يهمنا أن نتذكره هو ذلك المبدأ العام الذى ذكرناه فى هذا الفصل من قبل - وهو أن الأهمية الجمالية لعنصر ما تتوقف على السياق الذى يقع فيه، وبالتالي على مكانه فى العمل. وليس ما قلناه إلا تطبيقا لهذا المبدأ على فكرة العود.

وربما كان العود البسيط أقل حدوثا فى الفن من "العود مع التنوع"، الذى تكون فيه العناصر المتكررة مشابهة إلى حد ملحوظ لتلك التى تتمثل فى موضوع آخر من العمل، مع وجود بعض الاختلاف بينهما فى الوقت ذاته. وبعبارة أخرى،

فليس الفارق بينهما مقتصرًا على ذلك الفارق المحتوم الذى يرجع إلى اختلاف السياق، بل إن العنصر المتكرر يتغير هو ذاته إلى حد ما. فاللحن يسمع مرة أخرى فى إطار القطعة الموسيقية. ولكن أصبح له الآن توزيع أركستراى مختلف: وفى الأقصوصة الشعرية (ballad) المعروفة باسم "لورد راندال". نجد أن البيت الأخير فى كل فقرة. وهو "فأنا تعبت من القنصر، وبنفسى أن أرقد"، يطرأ عليه تغير درامى عند نهاية الفقرة الأخيرة فيصبح "فأنا قلبى مريض، وبنفسى أن أرقد". ومن الممكن أن تستخدم نفس الدرجة اللونية فى مواضع متعددة من إحدى اللوحات. كما هى الحال عند سيزان والأعمال المبكرة لبيكاسو، ولكن تطرأ تغيرات طفيفة على "نغمتها اللونية" tonlity.

أما الإيقاع الذى تحدثنا عنه فى فصل سابق، فيمثل إما عودا وإما عودا مع التنوع. وهو نمط من التأكيد والتوقف. كما هى الحال فى الإيقاع الموسيقى أو ألوزن الشعرى، الذى يتكرر طوال العمل. وفى هذه الحالة بدورها تحدث تنوعات عندما تتكرر هذه العناصر، كما هى الحال فى تغيير لمركز الإيقاعى Syncopation وهو الانتقال لمفاجىء، فى الموسيقى، إلى تأكيد الجانب الذى لم يكن يؤكد من قبل. وكما رأينا فى مناقشتنا السابقة، فإن الإيقاع بالمعنى الدقيق ليس واسع الانتشار فى الفنون البصرية (باستثناء العمارة) بقدر ما هو فى الشعر والموسيقى. ومع ذلك فلعل القارىء يذكر أن التصوير والنحت لا ينبغى أن يوصفا بأنهما فنان "لا زمانيان". فعندما تدرك الأعمال المنتمية إلى هذين النوعين جماليا، يتضح أنها سارية فى الزمان وخلالها، وتخلق إحساسا "بالحركة". وهذا راجع إلى أسباب من بينها أسلوب شكلى مشابه جزئيا للإيقاع، أعنى تأكيد بعض العناصر بالنسبة إلى البعض الآخر، وإن لم يكن ذلك فى النمط الثابت المتكرر المعروف فى الإيقاع بمعناه الصحيح. هذا التوزيع للتأكيد هو ما يطلق عليه الأستاذ باركر اسم "ندرج المرتبة hierarchy" أو "السيطرة dominance"^(١). وقد تبين من المثل الذى ضربناه من قبل، أن من الممكن تحقيق "السيطرة" فى لوحة بعدد من الوسائل المختلفة. أى عن طريق المنظور، والإضاءة وأهمية الموضوع. فعندما يكون هناك عنصر واحد يسيطر على

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٢ - ٤٨.

العمل. كالوجه الذى يضاء بنور ألمع من بقية العمل فى لوحة لرمبرانت. يكون التنظيم الشكلى هو تنظيم "المركزية centrality"^(١). وفى استطاعة القارىء أن يتصور دون صعوبة أمثلة لتدرج الرتبة فى الروايات والمسرحيات التى يعرفها جيدا. ومن أكثر أنواع التنظيم الشكلى شيوعا. أى ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو "يعوضه". ومن الممكن استخدام لفظ "التماثل Symmetry" للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة. كما هى الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة. داخل لوحة فى نفس الموقع على كلا جانبي المحور المركزى. ولكن هنا أيضا ينبغي ألا ننفل. فى تعدادنا للمبادئ الشكلية. ذلك الطابع الحقيقى الذى تكون عليه الأعمال الفنية. فالفنانون عادة يتجنبون التكرار الآلى المحض فى استخدامهم للتوازن، كما يتجنبونه فى استخدامهم للإيقاع والعود مع التنوع. وعلى ذلك فإن التوازن يتحقق فى معظم الأحيان بالتقابل. أى بوضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر، بحيث تكون العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر. فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له. كاللون "الحار" إزاء اللون "البارد" مثلا. ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معا موحدة. فوضع الألوان "الحارة" مع "الباردة" يكون نمطا ممتعا من الوجهة الحسية. وفى كثير من الأعمال الفنية، نجد العناصر المتوازنة متشابهة فى نواح معينة، وغير متشابهة، فى غيرها. ففى "الملك لير" نجد توازيا بين علاقة لير ببنتاه وجلوسستر بأبنائه. ففى كلتا الحالتين يلقي الأب معاملة سيئة من أولاد، وفى كلتا الحالتين، يجد معاونة من واحد من أولاده. وبطبيعة الحال فإن قصة لير "مسيطرة" على قصة جلوسستر، ولكن الأخيرة تمثل صدى وترديدا للأولى. وهذا يصدق أيضا، إلى حد بعيد، على هامات، ولايرتس laertes وفورتنبراس Fortinbras.

وأخيرا، "فالتطور evolution" هو "وحدة عملية تتحكم فيها الأجزاء السابقة فى اللاحقة، ويخلق الجميع معا معنى كليا"^(٢). وأوضح مثل لذلك هو تنمية عقدة الرواية فى الأدب، حيث تشير العلاقة المتبادلة للحوادث والأسباب إلى

(١) قارن جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص ١١٢ - ١١٤.

(٢) باركر، المرجع المذكور من قبل، ص ٤٢.

الذروة، وتؤدي إلى وقوعها آخر الأمر. كما يتمثل التطور في بعض أعمال الفن غير الأدبي. ومن هذا القبيل قول الأستاذ باركر عن لوحة للفنان إلجريكو: إننا، عندما ننظر إليها "نتتبع حركة درامية عميقة من الجزء الأدنى للصورة إلى جزئها الأعلى"^(١).

وبعد أن عددنا هذه الأنواع الرئيسية للتنظيم الشكلي^(٢)، نستطيع الآن أن ننقل إلى بحث أهم الأسئلة جميعا. وهو: ما الذى يفعله الشكل فى التجربة الجمالية: وكيف يسهم فى زيادة قيمة هذه التجربة؟

سأبدأ بتقديم عرض موجز للوظائف الجمالية الثلاث للشكل. وهى الوظائف التى ستدور حولها المناقشة: (١) الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه فى اتجاه معين. بحيث يكون العمل واضحا مفهوما موحدا فى نظره. (٢) الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها. (٣) التنظيم الشكلي له فى ذاته قيمة جمالية كاملة.

١- كنا حتى الآن نتحدث عن الشكل بوصفه التركيب الكامن فى الموضوع الفنى أساسا. ولكن فحص تركيب العمل الفنى ليس هو وحده الوسيلة التى يتقرر بواسطتها إن كان ذلك العمل حسن التنظيم من الوجهة الشكلية. بل إن ذلك لا يتحدد، آخر الأمر، إلا عن طريق تجربة أولئك الذين يدركونه جماليا. "ذلك لأن وحدة العمل الفنى إنما تناظر وحدة فى تجربة المشاهد"^(٣). فكيف يؤدي الشكل إلى تحقيق هذه الوحدة؟

لقد أشرنا فى فصل سابق إلى أنه حين يكون العمل الفنى غير مألوف لنا على الإطلاق، كما هى الحال مثلا بالنسبة إلى قطعة من الموسيقى "الحديثة"، فإننا لا نعرف ما "تبحث عنه" ومن ثم فإننا تخيفنا وتنفرنا. وعندما نعجز عن التمييز بين ما هو هام وما هو منعدم الأهمية، بحيث لا تبدو القطعة الموسيقية سوى تعاقب

(١) المرجع نفسه ص ٤٣.

(٢) للاطلاع على تحليلات أكثر تفصيلا لمبادئ الشكل وعلاقاتها المتبادلة ينبغى على القارئ الرجوع إلى الكتب الواردة فى قائمة المراجع.

(٣) باركر، المرجع المذكور من قبل، ونصح الطالب بأن يعيد قراءة القسمين ١ - ٢ من الفصل الثالث مقترنين بالمناقشة الحالية.

من الأصوات . فعندئذ لا يكون هناك شيء هام . والأسوء من ذلك . أنه لا يكون هناك شيء طريف يهمننا . فالعمل لا يكتسب دلالة في نظرنا إلا عندما نعرف أى أجزائه هى التى ينبغى أن نركز انتباهنا عليها . وكيف تتميز هذه عن العناصر الأقل أهمية . وإذن فمن وظائف الشكل أنه ينبهنا إلى عناصر مختارة معينة . ويجعل المدرك يركز اهتمامه عليها . فالتنظيم الشكلى للعمل أشبه بمرشد يعلن فى مواضع معينة : " هذا شيء له أهمية خاصة . فلا تدعه يفوتك " ويعلق فى مواضع أخرى : " هذه فقرة انتقالية . أو تمهيد لرفع الستار . أو استراحة هزلية . ومن الممكن أن يستريح الانتباه هنا " . والفارق الوحيد . بطبيعة الحال . أن الشكل يقول ذلك عن طريق ما يفعله - أى بالطريقة التى يضع بها العناصر بعضها بالنسبة إلى البعض . كالهدوء الحالم قبل الذروة . والتوسع فى تطوير موضوعات لحنية معينة . وما إلى ذلك .

كذلك ينبغى ألا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن العناصر "الأقل" ليست لها دلالة . فهى تمهد الطريق لل فقرات الرئيسية ، أو تؤدى إليها . وكثيرا ما تكون لها بعض الأهمية فى ذاتها . وعلى ذلك فإن التركيب الشكلى للعمل يكون مخلا فى إحدى حالتين : حين لا تسهم العناصر الأقل أهمية على الإطلاق فى تنظيم العمل . ولا تكون لها أهمية فى ذاتها ، كالأجزاء الانتقالية فى محاضرات بعض الأساتذة . وهى الأجزاء التى لا يسجل الطلاب مذكرات فيها ، بل يدربون أنفسهم على ألا يسمعوها - وتلك هى البقع الجامدة أو "الميتة" فى بعض الأعمال الفنية ، أو - فى الطرف المضاد - حين تكتسب فقرة معينة كان ينبغى أن تكون ثانوية بالقياس إلى الدلالة الكلية للعمل . أهمية لا تتناسب معها ، "وتطغى" على العمل . فأولئك الذين يعتقدون أن أفضل ما فى "ماكبت" هو حديث بروتير Portyer وهو ثمل ، يقدمون مثلا لهذه الظاهرة (ولكننا لسنا مضطرين إلى أن نشاركهم رأيهم).

إن أيا من مبادئ الشكل يمكنه أن يوضح الأهمية النسبية لعناصر العمل ، ولكن مبدأ الترتيب المتدرج هو أوضح الأمثلة فعن طريق وضع العناصر حسب ترتيب الأهمية ، يبين للمدرك كيف ينبغى أن يوزع اهتمامه . وكما لاحظنا من قبل فلو لا هذا المرشد ، لتشتت الانتباه تماما ، ولما عاد للتجربة عندئذ ذلك العمق والحيوية اللذان يتميز بهما الذوق الجمالى . وبالمثل فإن التطوير نحو قمة يجعلنا ننتبه إلى ما يدرك

حاليا في ضوء دلالة النسبة إلى ما سيحدث في المستقبل. وبذلك يصبح الانتباه موجها نحو الحاضر والمستقبل معا. "إن الكاتب يدافع عن رأى ثم يضع له في الوقت ذاته تحفظات. ويخلق تأثيرا ثم يعدل عنه. حتى يتم في الوقت المناسب استيعابه واستخدامه في الصفحة التي كان مقصودا أن يظهر فيها"^(١).

ولكن ليس يكفي أن ترتب العناصر ترتيبا متدرجا. فقد تكون أهميتها النسبية واضحة. ومع ذلك فلو كانت في العمل عناصر أكثر مما ينبغي لما أمكن أن يكون ذلك العمل موضوعا جماليا بالنسبة إلينا. وكثير من العناصر تصبح "أكثر مما ينبغي" عندما تكون أكبر عددا مما يستطيع الذهن استيعابه والاحتفاظ به في الانتباه. وفي هذا الصدد يقول أرسطو إن الموضوع ذا الحجم الضخم لا يمكن أن يكون جميلا "إذ أنه لما كانت العين تعجز عن الإحاطة به كل مرة واحدة، فإن وحدة الكل ومعناه تضيع على المشاهد. كما هي الحال مثلا لو وجد عمل طوله ألف ميل"^(٢). كذلك فإننا نعجز عن "الإحاطة بالموضوع كله مرة واحدة" لو كان انسيابه الباطن هائلا إلى حد لا نستطيع معه تمييز الأجزاء كل عن الآخر. هذا الانهيار في الانتباه يصحبه انهيار في الذاكرة. والواقع أن من الضروري لنا أن نتذكر الأقسام السابقة في عمل ما لو شئنا تذوق دلالتها في الفقرات اللاحقة، كما ينبغي أن نعرف متى تعرض نتائج حادث معين، ومتى تكون هناك عودة إلى موضوع سابق. فإذا زاد التعقد عن الحد المعقول، فإن حدود ما يمكننا فهمه وتذكره، وتركنا حيارى موزعى النفوس.

لهذا السبب كان التنظيم الصارم الذي يجلبه الشكل ضروريا. فمن الواجب تخفيف تعقد العمل حسب قدرات المشاهد، يجب عرض العناصر بوضوح يكفي لاختزانها في الذاكرة واستبقائها في الخيلة. وأبسط وسيلة شكلية لتحقيق هذه الغاية هي المود. إذ لو كانت العناصر الجديدة تتعاقب بلا انقطاع، لفاقت طاقة الانتباه على الاستيعاب. أما التعرف على ما سبق للمرء أن صادفه، فإنه يثبت تجربة المشاهد. ومن الممكن أن تبني عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابه هذه.

(١) بيرسى لوبوك: صنعة الكتابة الروائية. ص ٢٢٤ - ٢٢٥.

Percy Lubbock : The Craft of Fiction (N., Y., Scribner's, n. d.).

(٢) كتاب الشعر، الباب السابع، الموضوع المذكور من قبل، ص ١١ - ١٢.

ويرى الأستاذ جوتشوك أن التكرار يحدث أغلب ما يحدث فى تلك الفنون المسماة "بالزمنية"^(١). كالأدب والموسيقى. فالسيمفونية أو الرواية يستغرق تكشفها عادة وقتا يبلغ من الطول حدا لا نستطيع معه "استيعاب الموضوع" مالم تتكرر الشخصيات والحوادث. وفى القالب الموسيقى المسمى بالرونڊو Rondo تظل الموسيقى تعود إلى لحن واحد بعد أن تسمع فقرات مقابلة أو مضادة.

ولكن إذا كان العمل مفرطا فى البساطة. نشأ الموقف المضاد - ففى هذه الحالة لا يعود المشاهد مضطرا إلى أن يفهم أكثر مما ينبغى. بل أقل مما يكفى لشد انتباهه. فالعمل يخلو من الحافز أو التحدى. وقد يكون ذلك راجعا إلى عوامل أخرى غير الشكل. أى إلى ضيق نطاق الموضوع وقلة أهميته. ولكن الشكل الهزيل. الذى يعجز عن "الكشف عن" الموضوع. قد يكون عاملا له دوره. وقد يكون من أمثلة البساطة المفرطة: لوحة ماليفيتش Malevich المسماة "أبيض على أبيض White on White".

وفى الأعمال الأشد تعقيدا. تصبح العناصر مفهومة. لا عن طريق "المود" فحسب، بل بأساليب شكلية أخرى أيضا. فاستمرار إيقاع معين يؤدي إلى تحقيق التماسك لقصيدة أو لقطة موسيقية؛ وعندما تعرض العناصر كل مقابل الآخر عن طريق توازن التقابل أو التضاد، نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة. وعندما يتخذ عمل فنى نمط التطور، لا تكون العناصر الجديدة، عند دخولها لأول مرة، غريبة تماما. ذلك لأنها تحتل مكانها فى سلسلة الحوادث التى خلقت من قبل، ونرى كيف تنشأ مما حدث من قبل. فضلا عن ذلك فإن التطور يثير فى المدرك توقعات تتطلع إلى الذروة الختامية التى ستظهر فى العمل فيما بعد. ويؤدي تحقيق هذه التوقعات إلى توحيد التجربة الجمالية. أما حين لا تتحقق الذروة التطورية، فإن التجربة تنهوى وتفتك، ويكون هناك فقدان ملحوظ للقيمة، كما يستطيع أى منا أن يشهد إذا كان قد تتبع رواية أو مسرحية إلى النهائية، ليجد أن الذروة الأخيرة غير معقولة أو متكلفة. وهناك بعض لوحات لرافاييل تعانى من عيب مماثل. ومن هذا القبيل ما يقوله الأستاذ جرين Greene عن لوحة "تنويع العذراء": "إن الأجزاء

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١١١.

العليا والدنيا.. لا يكاد يكون من الممكن الجمع بينها عن طريق النظرة الصاعدة للنظارة"^(١). الذين تصورهم اللوحة.

وإذا كنت قد تحدثت عن التوحيد الشكلي عن طريق تنظيم المادة والموضوع. فإن هذا التوحيد يمكن أن يتحقق أيضا بتنظيم العناصر التعبيرية للعمل. فالقصيد النغمي أو قطعة الموسيقى الانطباعية قد تبدو مفتقرة إلى التركيب الواضح المباشر لموسيقى القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإن هذه الأعمال ليست مفككة مختلطة. بل هي في كثير من الأحيان موحدة بفضل جو شائع معين يخيم على العمل الموسيقي بأسره. بحيث أن ما يسمعه المستمع في أية لحظة معينة يتسم بالألفة الناتجة عن تشابهه الانفعالي مع بقية العمل.

• • •

٢- ولو لم يكن الشكل يوجه إدراكنا وينظمه. لكان التذوق مستحيلا: غير أن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل. فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب، بل إنه يزيد من جاذبيتها ويؤكددها: إذ أن ما لا يلفت النظر إليه وهو منفرد يستحوذ على اهتمامنا حين يوضع مع العناصر الأخرى وفي مقابلها. فلنتناول في هذا الصدد أكثر الأمثلة بدائية: فاللون الذي هو في ذاته باهت أو لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية: يصبح موضوعا دراميا متألقا حين يوضع داخل النمط الذي تكونه لوحة. ولولا الشكل لكانت المادة الحسية ضئيلة الأهمية؛ ولما كان للموضوع الذي يعالجه العمل إلا قدر ضئيل من الإثارة. لا يزيد عن ذلك القدر الذي يثيره فينا عادة "أنموذجه" المنتمى إلى مجال الحياة الواقعية، ولكانت الأفكار التي يعرضها العمل مبهمة؛ والانفعالات التي يعبر عنها متكلفة. فلا بد أن يحيا الشكل داخل كل عنصر من عناصر العمل، ويشيع فيها روحه، ويجعل كل منها يدعم الآخر ويؤكد.

ومن الممكن أن تستخدم كل الأساليب الشكلية، فرادي أو متجمعة، في "إظهار" ما هو في العمل. فالتوازن يؤكد الصفات الحسية للون والصوت؛ والذروة المتطورة للمرحية تبرز فهما معينا للشخصية الإنسانية والمصير الإنساني. والعود

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١٨. واللوحة واردة في ص ٦٠٦ من ذلك الكتاب.

البسيط أو العود مع التنوع يخلق تأثير انفعاليا تراكميا. وهكذا ينبهنا الناقد الشيكسبيرى جرانفيل - باركر إلى تكرار اللفظ المجازى weed (عشب ضار) فى مسرحية "هاملت". فاللفظ يظهر فى بداية المسرحية. فى مناجاة هاملت لذاته. وهو يعبر عن اشمئزازه من الشر فى العالم بأن يصف العالم بأنه "بستان لم يظهر من عشب الضار ينمو حتى يبلغ أشده" (١. ٢). وفيما بعد. حين يحدث أمه على تجنب كلوديووس. يستخدم نفس اللفظ لكى يرمز إلى خطيئتهما. فهو يبتهل إليها ألا "تنثر سمادا على الشعب الضار لتزيده ثباتا وتأصيلا"^(١). ويدل تكرار اللفظ على نقمة هاملت. كما يضيف مزيدا من التأكيد إلى إلحاحه الذى كان إلحاح اليائس بحق.

ولتحاول أن تحدد أى أنواع الشكل يتضمنه المثال الآتى: "فى لوحة جوتو Giotto: موت القديس فرانسيس، يفيد تنظيم الشخصيات المصورة حول الجسد الأفقى على نحو يودى فى إيقاعات بطيئة عميقة نحو رأس القديس التى تحيطها هالة مقدسة، فى توزيع الحزن العميق الهادى، الذى تعبر عنه كل شخصية وكل جماعة موجودة تعبيرا مختلفا. و فى إبراز هذا الحزن بصورة أكثر فعالية"^(٢). (انظر اللوحة رقم ٢٣).

ومع ذلك فمن السذاجة والخطأ السعى إلى إجراء تطبيق آلى لمبادئ الشكل فى كل عمل فنى. ولنذكر أن مقولات العود. والترتيب المتدرج، والتوازن، إلخ. ليست إلا معانى موجهة لتحليل أعمال محددة. وليس فى وسعنا أن نستخدمها إلا إلى المدى الذى تساعد فيه على كشف التركيب الشكلى للعمل. وهذا التركيب الشكلى يكشف عادة عن تأثير واحدة أو أكثر من المقولات العامة. ولكنه لا بد أن يكون فرديا، شانه شأن المادة والموضوع والطابع التعبيرى، وهى العناصر التى يضاف عليها ذلك التركيب شكلا وقالبا.

• • •

ولو احترمنا فردانية العمل، لتجنبنا أيضا وضع مبادئ قبلية a Priori بشأن ما يستطيع الفنانون وما لا يستطيعون القيام به فى استخدامهم للشكل. والواقع

(١) هارلى جرانفيل باركر: مدخل إلى هاملت. ص ١٨٢ - ١٨٨.

Harey Granville- Barker: Preface to Hamlet (N.Y., Hill and Wang, 1957).

(٢) جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٧.

أن الإغراء على وضع مثل هذا القواعد أقوى عند مناقشة الشكل منه عند مناقشة الموضوع. ولكنه لا يقل خطرا عن القواعد المتعلقة بالمادة. والتي تحدثنا عنها من قبل.

فلنتأمل تأكيدا مثل: "إن الشرط الدائم. بالنسبة إلى أى نوع من الكتابة الواسعة الخيال. هو بلوغ تأثير موحد. وضرورة استبعاد التفاصيل الخارجة عن المطلوب"^(١). هذا يبدو شرطا لا غبار عليه. بل إن من الممكن أن يعد مجرد نتيجة مترتبة على مبدأ "الوحدة فى التنوع". ولكن. ما هو "الخارج عن المطلوب" فى العمل الفنى؟ إن جزاء كبيرا من رواية ترسترام شاندى Tristram Shandy للكاتب سترن Sterne يتألف من استطرادات بعيدة عن الموضوع الرئيسى الواضح - وهو تاريخ حياة البطل. وهكذا تجد نقطة غير متعلقة بالموضوع تؤدى إلى أخرى. وهذه إلى ثالثة. وتزداد هذه النقاط نموا حتى تبلغ أبعادا ضخمة بل إن الوقائع المسرودة التى تبعد انتباهنا عن الموضوع الرئيسى لا تؤدى فقط إلى إلقاء ظل من الغموض على اهتمامنا بحياة شاندى. بل إن طولها. والتقطع المستمر فيها. يبلغان حدا نعجز معه حتى عن تذكر الطريقة التى بدأت بها هذه الاستطرادات ذاتها. فمن المحال إذن أن تكون هناك "تفاصيل خارجة عن المطلوب" أكثر مما تجد فى هذا العمل. ولكن هل يترتب على ذلك أن "ترسترام شاندى" عمل أدبى ردىء إلى حد ميثوس منه؟ كلا، البتة. فهذا العمل يعد من أروع الأعمال الكوميدية فى الأدب الإنجليزى. (وعليك أن تقرأ بنفسك "ترسترام شاندى" لكى تتحقق من هذا الحكم، ولكى تحقق هدفا آخر لا يقل فى أهميته عن الهدف السابق، وهو الاستمتاع بواحد من أفضل الكتب المضحكة التى كتبت على الإطلاق). فالمسألة هى أن هذه الفقرات "الخارجة عن المطلوب" أساسية بالنسبة إلى الجو المنطلق المتحرر للكتاب. وهى تمتعنا إلى حد نتخلى معه عن البحث عن "الوحدة" بمعناها "المعتاد". (ويداعبنا سترن فى هذا الموضوع حين يقول ساخرا إنه يبذل جهدا مضنيا "لكى يحتفظ بكل شئ، متماسكا فى مخيلة القارئ"). وعندئذ نستطيع تذوق ما فى العمل من اعتماد

(١) هيلين باركهيرست: "الجمال"، ص ١٦٣.

Helen H. Parkurst: Beauty (London, Douglas, 1931), P. 163.

عن المعقولة وعن الجد والوقار. وليس معنى ذلك أن الأعمال الفنية لا تتضمن أحيانا "تفصيلات خارجة عن الموضوع" أو أن "التفصيل الخارج عن الموضوع" شيء مرغوب فيه. بل إن ما أحاول إثباته هو أن ما هو "متعلق بالموضوع" وما هو "خارج" عنه يتوقف على الطبيعة الخاصة للعمل المعين. فرواية "ترسترام شاندى"، شأنها شأن كثير من الكتابات الهزلية. تزدهر بفضل "الخروج عن الموضوع". والشكل الذى يبدو مفككا فيها هو عنصر أساسى فى قيمتها.

ولأضرب مثلا آخر أكثر جدية. وأهم من الوجهة التاريخية. فقد رأينا أن أرسطو يؤكد فى كتاب الشعر أن الحوادث فى التراجيديا ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا كارتباط "العلة بالعلول". بحيث تسفر آخر الأمر عن الذروة المحتموة. كما رأينا أيضا أهمية التطور الشكلى بوصفه وسيلة لتوحيد العمل الفنى وجمع أطراف تجربة المشاهد. على أن أرسطو يمتضى بعد ذلك قائلا إن "تكشف العقدة .. ينبغى أن ينشأ عن العقدة ذاتها، فمن الواجب ألا يحدث بفعل إله مصطنع"^(١). وهو يضرب لهذا النوع الأخير من العقدة مثلا بمسرحية "ميديا" ليوريبيدس. ففى نهاية هذه المسرحية، تظهر فجأة: ودون تفسير، عربية مجنحة تنقذ البطلة بعد أن قتلت أطفالها. وهنا أيضا ينبغى أن نتساءل: هل يسهم هذا التركيب الشكلى الذى يبدو غير متماسك، بأى شيء فى الدلالة التعبيرية للعمل؟ هناك تفسير معقول يودى إلى القول بأن هذا بعينه هو ما يفعله. فهو يؤكد بصورة درامية واضحة ذلك المعنى الرئيسى فى المسرحية، وهو أن "الأشياء البدائية فى الكون.. غير معقولة"^(٢). "إن العربية السحرية إنما هى لمحة مخيفة .. مما يوجد فى الكون من قوى لا نستطيع فهمها أو السيطرة عليها"^(٣). ومن هنا فإن الذروة تضى على "ميديا" النوع الخاص بها من "الوحدة". وسأضرب مثلا آخر معاصرا هو قصة سارتر القصيرة "الجدار":

(١) كتاب الشعر، ١٥، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٠.

(١) ملحوظة للمترجم: التعبير الأخير ترجمة للفظ deus ex machina ويدل على أية قوة خفية لم يكن لها وجود فى الأصل، ويلجأ إليها المؤلف خصيصا لى يتخلص بطريقة مصطنعة من موقف معقد وصل إليه عمله الفنى)

(٢) ه. د. و. كيتو: التراجيديا الإغريقية، ص ٢٠٨

H. D. F. Kitto: Greek Tragedy (Garden City, Doubleday, 1954)

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

التي تعد خاتمتها المتنعة غير المتوقعة على الإطلاق. صورة مصغرة لتلك اللامعقولية التي يتسم بها كل معنى أخلاقي.

وهناك مسألة أخرى ينبغى التنبيه إليها. ففي الأمثلة التي تحدثنا عنها الآن. لم يتجاهل الفنانون المبادئ الشائعة للشكل أو يرفضوها. بل إن هذه الأعمال تفترض مقدما تلك المبادئ بمعنى هام. ذلك لأن قوة هذه الأعمال بأسرها تتوقف على نوع من الانحراف الجذرى عن الأنواع المعتادة من الشكل. إذ نجد أنفسنا إزاء مجموعة من الاستطرادات. أو إزاء عربة مجنحة. حيث كنا نتوقع سردا مرتبا أو نهاية قابلة للتنبؤ. فهذه الأعمال إذن تستغل مبادئ الشكل. وتستخدمها عن طريق تحديدها. وعلى هذا النحو تحقق غرضها. ولو لا معايير الشكل التي نشعر بها شعورا ضعيفا. لما أدركنا ما تتصف به هذه الأعمال من امتناع. سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية. بل إن مؤلف "شاندى" يحرص على تذكيرنا بهذه المبادئ، إذ يتحدث عن "ذلك الاتزان والتعادل الضروري ... بين فصل وآخر، الذى يسفر عن اتخاذ العمل الكامل أبعادا سليمة. ويؤدى إلى إضفاء الانسجام عليه" - ومع ذلك فإن السرد يستمر بنفس الطريقة المختلطة المضطربة التي كان يسير عليها من قبل.

وبالمثل فإن لوحة جويا المحفورة "حادث فى حلبة المصارعة فى مدريد" (أنظر اللوحة رقم ٢٤) تفتقر تماما إلى التماثل، إذ أن مركز الاهتمام - وهو الرجل الذى يحمله الثور على قرنية - فى أقصى الطرف الأيمن، على حين لا يكاد يعرض أى شىء فى الجانب الأيسر. ومع ذلك فإن هذا الافتقار الواضح، المريع، إلى التوازن، يؤدى إلى تأكيد الموضوع المخيف. فالركزية لا تتحقق بتجاهل التوازن تماما، بل بانحراف عنيف عن التوازن. وهنا أيضا يتوقف التأثير على معرفة المشاهد الضمنية بالأساليب المألوفة للشكل.

وسوف استشهد بمثل آخر لكى أبين كيف يستطيع الشكل أن يؤكد أهمية موضوع العمل الفنى، ويحدث تأثيرا انفعاليا قويا. فها هى ذى الفقرة التي تعد ذروة رواية جراهام جرين: "هذه البندقية للإيجار This Gun for Hire" والتي تصف موت الشخصية الرئيسية، وهى السافح المجرم ريفن Raven.

"لم تكن يده (أى ماذر Mather. وهو شرطى) طليقة لتصل إلى مسدسه عندما استدار ريفن. فظل واقفا يدور حول نفسه خارج النافذة.. وكان هدفا أعزل لمسدس ريفن. وأخذ ريفن يرقبه بعينين مبتهجتين، محاولا أن يحكم التصويب نحوه. ولم تكن طلقة صعبة. ولكن كان يبدو كما لو كان قد فقد اهتمامه بالقتل. ولم يستطيع أن يستجمع أى قدر من المראה إزاء الخيانة التى لحقت به. فقد كانت هذه النهاية مقدرة له منذ ولادته. أن يخونه كل شخص واحدا بعد الآخر. (أوصاف أخرى لأفكار ريفن). فأخذ يصوب ببطء. وبذهن شادر. وبشعور غريب من الإذلال.. إن المشكلة الوحيدة: بعد أن تكون قد ولت: هى أن تخرج من الحياة بطريقة أنظف وأسرع من تلك التى دخلت بها إليها. ولأول مرة طافت بذهنه فكرة انتحار أمة بلا مראה. وهو يحكم التصويب آخر الأمر بتردد وعلى كره منه، فى الوقت الذى أطلق فيه سوندرز الرصاص عليه من الخلف من خلال الباب المفتوح"^(١).
 إن استعمالات الشكل متنوعة متعددة إلى أبعد حد. وليس فى استطاعتنا التعبير عنها جميعا: كما ينبغى ألا نتوقع أن تكشف لنا الأعمال الفنية الكبرى عن كل نماذجها الشكلية على الفور. ولكننا إذا جمعنا بين مبادئ الشكل. وبين الحساسية المرفهة لتنوعاتها وتجمعاتها فى أعمال محددة، أصبحنا بالتدريج أقدر على تذوق هذا العنصر الذى هو أكثر عناصر الفن عمقا وخفاء.

• • •

٣- إن وصف القيمة الجمالية للشكل فى ذاته ليس بالأمر الهين. ولهذا السبب كانت نظريات الشكليين، مثل فراى فى الفنون البصرية وهانسليك فى الموسيقى، تبدو فى كثير من الأحيان غير مرضية على الإطلاق. فهى تقول الكثير عن "العلاقات الشكلية" أو "الشكل ذى الدلالة" منفصلا عن موضوع العمل الفنى، ولكنها لا تستطيع أن تقدم إلينا أوصافا دقيقة لهذه الأنماط. وهكذا يعترف هانسليك بأن "من العسير إلى أبعد حد تعريف هذا الجمال الموسيقى القائم بذاته، والذى ينفرد به هذا الفن"^(٢). فضلا عن ذلك فإن الشكل كما قلنا من قبل ليس إلا عنصرا واحدا

(١) جراهام جرين: هذه البندقية للإيجار، ص ١٤٦.

Graham Greene: This Gun for Hire (London, Heinemann, n. d.).

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٧٠.

من العناصر الداخلة فى تكوين العمل العينى. ومن ثم كان فى حكم المستحيل أن نناقش قيم الشكل منظورا إليه بمعزل عن العناصر الأخرى.

ومع ذلك فليس فى وسع أحد أن يشك فى الشكل فى ذاته يتسم بالقيمة الجمالية. فالتوازن لا يقتصر على تيسير الإدراك وإبراز القيم الحسية والتعبيرية. بل إنه فى ذاته بهيج وممتع. والدليل على ذلك شعورنا بعدم الرضا حين نرى ألوانا أو كتلا غير متوازنة (بدون سبب جمالى معقول). ومن الممكن أن نتذوق نمطا من الألحان والرموز المتشابكة. وكذلك ما يتسم به التصميم الشكلى من بساطة وإحكام. وما يتصف به العمل من وحدة وثيقة. ولو كنت قد بذلت أية محاولة لكتابة قصة أو قطعة موسيقية. لأدركت مدى صعوبة الانتقال بطريقة طبيعية يسيرة بين الأجزاء الرئيسية للعمل. وعندئذ يمكنك أن تكون أعظم تقديرا لتلك البراعة والسهولة التى يتحقق بها مثل هذا الانتقال فى الأعمال الفنية الجديدة. مثل هذا الانسياب فى التنظيم يمثل نوعا آخر من القيمة الشكلية.

وعندما يختار المؤلف الموسيقى نمطا تقليديا مثل السوناتا، فإنه يستخدم طرقا معينة معروفة فى التنظيم والتحوير الموسيقى. ولما كان السامع يستطيع أن يتنبأ إلى حد معقول بالمجرى الذى ستتخذه الموسيقى، فإنه يستطيع أن يستمتع إلى الموسيقى بانتباه؛ وأن يستجمع أطرافها فى مخيلته. وقد ناقشنا هذه الوظيفة للشكل تحت رقم (١) من قبل^(١). ولكن، لنضف إلى ذلك أنه حين لا تيسر الموسيقى بدقة فى الطريق الذى تفرضه التقاليد السائدة؛ فإن الشكل يصبح مثيرا فى ذاته إذ أن إعاقه توقعات المستمع أو إحباطها مؤقتا هو أمر يثر الدهشة والاهتمام. "فالمؤلف الموسيقى يتلاعب بالتوقعات الضمنية للسامع، إن جاز هذا التعبير"^(٢). وهكذا فإن العمل الموسيقى قد ينحرف فجأة عن مفتاحه أو إيقاعه المستقر، أو قد يدخل التنافر فجأة ليضيف تنوعا. وقد كتب الناقد الموسيقى الكبير، السير دونالد توفى، يقول فى تحليله لمطلع الحركة الأولى من سيمفونية "إيرويكاً" (البطولة) لبيتهوفن: حين تدخل

(١) انظر ص ٣٦٢ - ٣٦٧ من قبل.

(٢) لينارد ماير: "الانفعال والمعنى فى الموسيقى" ص ١٥٢

Leonard B. Meyer. Emotion and Meaning in Music (Univ. of Chicago Press, 1957)

الفيلولينات بنغمة عالية سريعة النبض. تظهر سحابة من الغموض تغشى الهارمونية (أو التوافق).. وعليك دائما أن تذكر هذه السحابة. أيا كان ما تستمع به أو تفتقده في سيمفونية الإيرويك. فهي تؤدي فيما بعد إلى ضربة من أغرب الضربات الدرامية وأعماقها في تاريخ الموسيقى بأسره^(١). ذلك لأنه حين يبدو، خلال هذه الحركة فيما بعد، أن الاستعادة موشكة على الحدوث في المقام الأساسى، تعود السحابة الصغيرة. ^(٢) وتتبدد السحابة في اتجاه جديد. وتظهر الشمس فى واحد من المقامين اللذين تعد صفتهم الوحيدة هي أنهما نقيضان تماما للمقام الأساسى الذى تم الرجوع إليه بعد كل هذا الترقب^(٣). ثم يسمع المقام المناقض الآخر، وأخيرا يعود المقام الأساسى، وتستأنف الموسيقى أخيرا سيرها المعتاد. فهل ترى، حتى لو لم تكن تعرف هذه القطعة الموسيقية ذاتها. إلى أى حد يوحى هذا التحليل بالشك. والترقب، وأخيرا الرضاء الذى يمكن أن تبعثه طريقة استخدام الشكل؟

وبطبيعة الحال، فإن المهارة والخيال الخصب فى استخدام الشكل ليسا بكافيين فلا بد أن يتسم العمل بالقوة فى الأبعاد الأخرى بدورها، وإلا لقلنا عنه إنه "فارغ" أو "متكلف"، وربما وصفناه بأنه "يخاطب العقل وحده". ولكن هذا اتهام لا يمكن أن يوجه إلى سيمفونية "الإيرويك". فهي مثال للطريقة التى يمكن بها الجمع بين القيمة الكامنة للشكل وقيمة العناصر الأخرى، و هي تبين إلى أى حد يمكن أن تتمشى القيمة الكامنة للشكل مع وظائفه الجمالية الأخرى.

• • •

"إن الشكل .. لا يجتذب من كان غير منتبه، فهذا الأخير لا يكتسب من العمل إلا إحساسا غامضا.. وهو لا يتوقف لكى يفحص الأجزاء أو يقدر علاقتها.. ولكن جمال الشكل هو ما يجتذب الطبيعة الجمالية بوجه خاص، وهو بعيد عن سذاجة الإثارة المفتقرة إلى الشكل بقدر ما هو بعيد عن الانطلاق الانفعالى لحلم اليقظة"^(٣).

(١) دونالد توفلى: أبحاث فى التحليل الموسيقى. المجلد الأول ص ٣٠.

Donald F. Tovey: Essays in Musical Analysis (Oxford U. P., 1935)

(٢) المرجع نفسه، ص ٣١.

(٣) ساتيانا: الإحساس بالجمال، ص ٧٤.

فما الذى يجعل الناس . عادة أقل حساسية بالشكل منهم بكل الأبعاد الأخرى للفن؟ إن الناس يستجيبون للطابع الحسى للمادة ويستمتعون به ، وللأهمية الدرامية للموضوع . وللانفعالات والأفكار الأوضح ظهورا . التى يعبر عنها العمل الفنى . فلماذا لم يكن الشكل يعنى . فى نظر الكثير من الناس . أكثر من ترتيب الأجزاء من حيث ما يأتى "قبل وبعد " . أو "أعلى وأدنى"؟ فى رأى أن لذلك سببين :

١- إن الفقرة التى اقتبسناها منذ قليل تنطوى ضمنا على السبب الأول . وهو أن تذوق الشكل يقتضى انتباها عميقا واعيا . فالعلاقات الشكلية تمتد فى جميع أرجاء العمل بأسره . ولو شئنا أن نعقلها . وهو لفظ يعنى حرفيا "أن نربط أطرافها معا" ، لوجب أن يربط ما يدرك فى أية لحظة بعينها بما حدث من قبل وما سيحدث فيما بعد . فمن الواجب ألا ندع أحد فصول الرواية ، أو أحد ألحان القطعة الموسيقية ، أو إحدى المساحات اللونية فى لوحة تختفى عن وعينا بعد إدراكنا لها واستمتاعنا بها . بل ينبغى الاحتفاظ بها فى الذاكرة نظرا إلى ما تبشر به بالنسبة إلى الحياة المقبلة للعمل . ولا بد لنا فى الوقت ذاته من أن نترقب المستقبل ، ونتوقع الذروة أو عودة نغمة القرار ، وهى كلها أمور لا تدرك الآن ولكنها تضى دلالة على ما يرى أو يسمع الآن بالفعل .

"إن الوحدة هدف ينبغى تحقيقه . . وليس الموضوع الجمالى وحدة سهلة فى تناول اليد"^(١) ، بل ينبغى أن تكتسب هذه الوحدة بانتباه لا يتحول ، وذاكرة رحبة ، وترقب يقظ . ولولا ذلك لتداعى الموضوع الجمالى ، ولأصبحت تجربتنا "حلم يقظة نعان تتخلله سورات عصبية .

والذى يحدث عادة ، لو كنا نبذى أى انتباه بالعمل ، هو أننا نستطيع التعرف على نفس الشخصية فى مواضع متعددة فى الرواية ، أو على اللحن حين يعود مرة أخرى . ولكن هذا القدر وحده من الانتباه لا يكفى إلا لجعل تجربة العمل مفككة مشتتة ، لا ترتبط أجزاءها معا إلا ارتباطا واهيا . وقد لا نشعر بذلك عن وعى لو كان اهتمامنا منصبا على كل من المراحل المتعاقبة فى رواية فحسب . ولكن قيمة التجربة تزداد إلى حد هائل لو كانت أشد إحاكما ووثاقة . ولنستمع إلى قول الناقد

"لبوك Lubbock" وهو يصف رواية "مدام بوفارى" : "إن الكتاب ليس سلسلة من الوقائع، وإنما هو صورة (image) واحدة"^(١). ولا شك أن الشعور عن وعى بهذه الوحدة كفيل بإلقاء ضوء جديد على "القصة" والشخصيات. حتى لو كانت لهذه بعض الأهمية فى ذاتها بدون معرفة "الصورة image" التى يتضمنها الكتاب. كما أن الإشارات المتكررة إلى الحوت الأبيض فى رواية "موبى ديك" تكشف عن دلالة هذا الرمز، وينبغى تذكر كل من هذه الإشارات لكى تضاف إلى ما سيأتى من إحياءات بمعناه، بحيث يصبح المعنى فى آخر الأمر غنيا متنوعا. وقد لا يظهر هذا المعنى بوضوح تام أبدا. ولكن هذا يسهم فى ذاته فى جو الغموض المخيم على الكتاب^(٢).

فامتداد الشكل عبر العمل الفنى بأسره. وما يتسم به من تعقد شديد. هو الذى يؤدى فى كثير من الأحيان إلى تجاهله. ولا بد لتذوق الشكل من تجربة متكررة بالعمل من أجل تكوين "ألقة"^(٣) به. وفضلا عن ذلك فمن الواجب فى كثير من الأحيان الاستعانة بتحليل نقدى. فقد كشف لنا "توفى" عن العلاقات بين نقطتين تفصل بينهما مسافة كبيرة فى حركة سيمفونية طويلة^(٤)، كما شرح جرانفيل باركر دلالة تكرار لفظ واحد يفصل بين وروده فى المرة الأولى ووروده فى المرة الثانية أكثر من فصلين كاملين فى مسرحية أطول من المسرحيات التى ألفت^(٥). ويتساءل جرانفيل باركر: "ولكن هل سيدرك المستمع المنتبه العادى هذا الارتباط الموزع على مدى ما يربو على نصف طول الراوية"^(٦)؟ والجواب هو أنه قد لا يفعل ذلك حتى يرى النقاد المنتبهون بدلا منه، وبذلك يمكنونه من أن يرى بنفسه.

٢- الشكل هو على وجه العموم، أكثر جوانب الفن خفاء. فكثيرا ما يكون للعناصر الحسية جاذبية واضحة؛ إذ أنها أشبه بما نراه خارج نطاق الفن. فى غروب الشمس، وفى ملابس الناس. كذلك فإن الموضوع الذى يعالج العمل الفنى

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٦٢.

(٢) انظر: أ. ك. براون : "الإيقاع فى الرواية" ص ٥٥ - ٥٧.

(٣) انظر القسم الثانى من الفصل الثالث من قبل.

(٤) انظر ٣٦٤ - ٣٦٥ من قبل.

(٥) انظر ص ٣٥٨ من قبل.

(٦) المرجع المذكور من قبل، ص ١٨٨.

يمكن فهمه والاستمتاع به لأنه مشابه "للحياة الواقعية". وإن كان عادة أكثر إشارة منها - كما هي الحال في رحلة إلى "جزيرة الكنز" وما إلى ذلك وبالمثل يحدث العود، والتوازن. وغيرهما من أنواع الصورة. خارج نطاق الفن. ولكن ذلك لا يكون بالتعقد والثراء الذى يتسمان به فى الأعمال الفنية الكبرى. فالنسج المحكم لقطعة من الموسيقى البوليفونية: والتنظيم التفصيلى لرواية "يوليسيز" لجويس. والنمط الذى تكونه لوحة "غير موضوعية". مثل لوحة "تكوين" لموهولى ناجى Moholy - Nagy (انظر اللوحة رقم ٢٥) - كل هذه أمور ليس لها مقابل فى الطبيعة. ولهذا السبب كان الشكليون فى نظرية الفن. مثل "بل". فراى. وهانسليك، من أصحاب النزعة الخالصة Purists أيضا: فهم يرون أن الشكل الفنى لا يمكن أن يدرك ويتذوق إلا بشروطه الخاصة وعلى أرضه الخاصة. فمن المحال أن يترجم إلى كلمات، أو على أى نحو آخر.

ومن هنا فإن الاستمتاع بقيمة الشكل يقتضى. كما يقول سانتيانا، بصيرة "جمالية على التخصيص". فلا بد أن يكون المشاهد قادرا على الاستجابة حتى لو لم تكن تجربته غير الجمالية قد هيأته لذلك. ولا بد أن يكون قادرا على إدراك ما هو مميز للفن، وبالتالي ما هو مختلف عن أى شىء آخر، والاستمتاع به. ولكى تتحقق هذه الغاية، فلا بد أيضا من الألفة بالعمل، والانتباه الدقيق، والاستعانة بالتحليل النقدى فى مختلف الفنون. غير أن مجرد تنظيم العمل فى إطار شكلى من نوع "أب أ" وما شابهه ليس كافيا، بل إن من الواجب أن تدمج المعرفة المكتسبة من مثل هذا التحليل فى نفس عملية رؤية العمل والاستماع إليه. ولو ظلت هذه المعرفة خارجة عن نطاق الإدراك الجمالى. ولم تجعل العمل موضوعا أغنى وأقوى دلالة، لكانت تهدم نفسها بنفسها. وبالمثل فإن تحليل الشكل ينبغى أن يتعرف بحدوده التى لا يتعداها: فالشكل لا يكون أبدا بديلا عن التصميم الفريد للعمل. وقد تستطيع الكلمات أن تساعدنا ولكنها لا يمكن أن تكون كافية أبدا.

وربما كان أول ما ينبغى عمله هو معرفة طبيعة الشكل، و إدراك أن الشكل فى الفن ينطوى على أكثر بكثير من مجرد تعاقب الأجزاء واحدا تلو الآخر. وآمل أن تكون مناقشتنا هذه قد أسهمت فى تحقيق هذا الفهم.

المرجع

- (٥) ريدير: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٦٢ - ٢٨ - ٢٣٥ - ٢٥٧ - ٣٥٧ - ٣٧٨.
- (٥) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ١٨٢ - ٢٠٨ - ٢٦٢ - ٢٧٦ - ٢٨٥ - ٢٩٠ -
- (٥) فيتس : مشكلات فى علم الجمال. ص ١٧٥ - ١٨٤ - ٣١٢ - ٣٤٤ - ٤١٩ - ٤٥٤ - ٤٦٣ - ٥٤٢.
- ديوى: الفن بوصفه تجربة. الفصول من ٧ إلى ١٠.
 - جوتشوك : الفن والنظام الاجتماعى. الفصلان ٤ . ٥.
 - جرين: الفنون وفن النقد. الفصول من ١ إلى ١١.
- Grenne: The Arts and the Art of Criticism.
- هرنج، فرانسس: "اللمس - الحاسة المنسية" مقال.
- Herring, Frances W., "Touch - The Neglected Sense", J. of Ae, and Art Cr., Vol. VII pp. 199 - 215.
- لبوك، بيرسى: "صناعة الكتابة الروائية".
- Lubbock, Percy: The Craft of Fiction (N. Y., Viking, 1957)
- ماير، لينارد: الانفعال والمعنى فى الموسيقى.
- Meyer, Leonard B.: Emotion and Meaning in Music. (Univ. of Chicago Press, 1957)
- مور، جيرد: "العمل الفنى ومادته" (مقال).
- Moore, Jared S.: "The Work of Art and its Material", J. of Ae & Art Cr., Vol VI, PP. 331 - 338.
- ميرر، إدوين: تركيب الرواية.
- Muir, Edwin : The Structure of the Novel. (London, Hogarth, 1928).
- مونرو، توماس: "الفنون وعلاقاتها المتبادلة". الفصل السابع.
- Munro, Thomas: The Arts and their Interrelations. (N. Y., Liberal Arts, 1951).

- مونرو. توماس: نحو نظرة علمية إلى الاستطيقا.
المجلد الأول. الفصول ٢ . ٤ . ٥.
Toward Science in Aesthetics, (N.Y., Liberal Arts, 1956).
- باركر. ديوييت: تحليل الفن.
Parker, De Witt H.: The Analysis of Art, (Yale U. P., 1926).
- بيبر. ستفين: مبادئ التذوق الجمالي. الفصول ٣ - ٥ ، ٨.
Pepper, Stephen C.: Principles of Art Apperciation (N. Y.,
Harcourt, Brace, 1949).
- برول الحكم الجمالي. الفصل ٥ - ٩.
Prall : Aesthetic Judgment.
- سانتيانا. جورج: الإحساس بالجمال. الجزآن ٢ ، ٣.
Santayana, George: The Sense of Beauty, (N. Y., Scribere`s
1936).
- توفى، دونالد: دراسات فى التحليل الموسيقى.
Tovey, Donald F.: Essays in Musical Analysis. (N.Y., Oxford U.
P., 1935, 1936, 1937).

أسئلة

١- اختبر بعض العمال الفنية الخاصة التي يقال عنها في كثير من الأحيان إنها تفتقر إلى الجاذبية الحسية، مثل روايات درايزر، والموسيقى المتأخرة لشونبرج. هل تعتقد أن هذه الأحكام صحيحة؟ وهل تعد "رتابة" المادة الحسية ضرورة لا غناء عنها من أجل القيمة الجمالية لهذه الأعمال؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل "الرتابة" الفنية عيب في العمل. أم أن العنصر المادي ينقص من قيمة هذه الأعمال؟

٢- هل تعتقد أن أنواع الشكل التي عرضت في هذه الفصل (ص ٣٤٩ - ٣٥٣) يمكن أن تساعد في تحليل أعمال خاصة، أم أنها أكثر تجريدا من أن تنفي بهذا الغرض؟

٣- هل توافق على رأى جوتشوك (ص ٣٥٦ من قبل) القائل عن التكرار يحدث أغلب ما يحدث في الفنون "الزمنية"؟ هل تستطيع ضرب أمثلة. وهل يمكنك ضرب أمثلة للتكرار في الفنون "المكانية"؟

٤- ادرس تحليلات الشكل في الرواية، في كتابي لبوك وموير المذكورين في قائمة المراجع. هل تعتقد أن الشكل له في الرواية نفس أهميته في الشعر والموسيقى والتصوير؟

٥- ادرس تحليلات توفى النقدية للمؤلفات الموسيقية، في القراءات المشار إليها في المراجع (واستمع إلى الموسيقى أيضا). هل تعتقد أن توفى يمكن أن يتهم "بالقتل من أجل التشريح"؟ وإن لم يكن، فلم؟

٦- هل تجد في تجربتك الخاصة، أن تذوق الشكل أقل أهمية من الاستجابة للمادة والموضوع والتعبير؟ وهل تجد أنك لا تتذوق الشكل إلا بعد أن تكون قد اكتسبت إلغا بالعمل؟ هناك أعمال فنية ترى، من تجربتك، أن الشكل أعظم عناصرها قيمة؟

الفصل العاشر

التعبير

١- طبيعة التعبير

ليست هذه هي المرة الأولى التي نتحدث فيها عن "التعبير". فقد ظهر هذا المفهوم في عدة فصول سابقة. والواقع أن لفظ "التعبير" من أكثر الألفاظ: إن لم يكن أكثرها بالفعل: شيوعاً في اللغة التي نتحدث بها عن الفن في عصرنا الحالي. ولنتصور كم من المرات سمعت فيها عبارات مثل "هذا الفنان يعبر عن كذا" أو "العمل معبر بوضوح"؛ وربما كان لك معلمون سألوك: "ما الذي يعبر عنه هذا العمل في نظرك؟" وقد ظهر لفظ "التعبير" والألفاظ المشتقة منه في تحليلنا للإبداع الفني (الفصل الرابع) وللنظرية الانفعالية (الفصل السابع)، والمادة والشكل (الفصل التاسع). فلنذكر أنفسنا بما أكدنا حتى الآن عن "التعبير".

لنقل في البداية إن اللفظ غامض. فمن الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل، أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته. وسوف يبحث هذا الفصل في التعبير بوصفه بعداً من أبعاد الفن، كالمادة والشكل. وبعبارة أخرى فإن المعنى الثاني هو الذي يهمنا هنا. فالأفكار والانفعالات التي يمر بها الفنان خلال التعبير (بالمعنى الأول)، والتي ينبئنا عنها في يومياته، ورسائله، الخ، قد تساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل. وهي لا يمكن أن تساعد على ذلك إلا إذا اتضح أنها متضمنة في العمل بصورة أو بأخرى. ولا يمكننا أن نعلم إن كانت ماثلة في العمل عن طريق مجرد دراسة ما يقوله الفنان عن أسباب نشاطه الإبداعي، أو قراءة وصف معين لحياته. فمن الجائز أن يكون الفنان قد عجز عن أن يدمج في الموضوع الفني ما فكر فيه أو أحس به، كما أن الدراسات التاريخية قد تؤدي بنا إلى البحث عن أفكار ومشاعر ليست، ببساطة، موجودة في العمل.

وإذن فمن الواجب أن نتذكر مرة أخرى أن منشأ العمل شيء، والعمل ذاته شيء، آخر. ومن ثم فإن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يُعرف بادی، ذي بدء إلا

بالوعى الجمالى المباشر. وبعد ذلك يمكن أن يسعى التحليل النقدي، المبني على ما تهتدى إليه التجربة الجمالية من نتائج. والذي يمكن أن يستعين بالتاريخ، وسيرة الفنان، الخ. إلى وصف الدلالة التعبيرية للعمل.

وهذا يؤدي إلى أمر آخر ينبغي أن نتذكره. وهو أن ما يعبر عنه العمل خاص بالعمل ذاته. وقد رأينا في الفصل السابق أن المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر. فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر. والمضمون التعبيري لأى عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلى، والموضوع، وهى العناصر التى يؤدي تجمعها إلى تكوين العمل الخاص. ومن هنا فلا يمكن لأى وصف لفظى أن يصور التعبير بدقة، أو يكون بديلاً عنه. إن الألفاظ قد تصف، كما هى الحال فى قولنا إن "الموسيقى حزينة" و"القسيده عميقة التفكير". وقد تكون أمثال هذه التعبيرات صحيحة وذات معنى واضح، ولكنها لا تجعلنا، ولا تستطيع أن تجعلنا نشعر بالطابع الخاص "للحزن، الذى تعبر عنه الموسيقى، بل إن هذا أمر لا ندركه إلا بالاستماع إلى الموسيقى ذاتها.

لقد رأينا أن العمل حين يكون معبراً لا يكون علامة على ما يعبر عنه، ولا مجرد سبب للأفكار والانفعالات التى يثيرها فى المدرك. فالسبب، كالدواء أو وخز الدبوس، هو شىء يؤدي إلى تجربة من نوع معين. غير أن هذه التجربة شىء مختلف عن سببها، ونحن نشعر باختلافها هذا. أما العلامة أو العرض (Symptom) كحمرة الخجل أو الضحك، فتؤدي بنا إلى أن نستدل على أن هناك شعوراً بانفعال معين، ومع ذلك فالعلامة متميزة عما نشعر به. ففى استطاعتنا أن ندرك العلامة ونقوم بالاستدلالات اللازمة دون أن نشعر نحن أنفسنا بالانفعال. وإذن فليست العلاقة بين العمل الفنى وما يعبر عنه كالعلاقة بين العلامة وما ترمز إليه أو بين السبب وما يؤدي إليه.

ولكننا لم نقل بعد ما هو التعبير، مع أن هذا ضرورى إذا شئنا أن نفسر الدور يقوم به، إلى جانب المادة والشكل، فى تركيب الفن. وهو ضرورى أيضاً لأن الناس فى هذه الأيام كثيراً منا يطالبون بضرورة "تعبير" العمل الفنى عن شىء. فما الذى يعنونه حين يقولون ذلك؟ إنهم لا يستخدمون لفظ "التعبير" دائماً، فربما سمعته

يحتجون بقولهم "لست أفهم ما يقوله العمل" أو "لست أرى لهذا كله معنى". ومن الواضح أن كل هذه العبارات إنما تشير إلى العنصر التعبيري في العمل.

ومع ذلك فإن إيضاح طبيعة التعبير ليس بالأمر الهين. فعلى حين أن "الشكل" يعانى من وجود معان كثيرة^(١). فإن المشكلة فى لفظ "التعبير" هى غموضه - فمن العسير صياغة معنى واحد للفظ. وقد يبدو لك هذا أمراً مستغرباً، ما دام لفظ "التعبير"، كما لا حظنا من قبل. من أكثر ألفاظ لغتنا الفنية تداولاً. ومع ذلك فكثيراً ما تكون الألفاظ التى يشيع استخدامها على أوسع نطاق فى مجتمع معين أو عصر معين، هى بعينها الألفاظ الغامضة. ومن الجائز أن السبب الذى جعل استخدامها شائعاً إلى هذا الحد هو أن معناها لم يحدّد ويخصص بدقة. وحسبنا فى هذا الصدد أن نتذكر ألفاظاً مثل "الديمقراطية" و"الحرية" فى لغة السياسة، أو "المطلق" و"النسبى" فى المناقشات الأخلاقية الحديثة.

وقد بذلت فى الآونة الأخيرة محاولات منهجية لتحليل معنى "التعبير". ولكن من الجائز أن أى تعريف من هذه التعريفات لم ينحج نجاحاً كاملاً. وسوف تظهر لنا، كلما مضينا فى مناقشتنا قدماً، الصعوبات المحيطة باستخدام هذا المفهوم، فإذا لم يكن أولئك الذين يتحدثون عن "التعبير" يذكرون شيئاً عن هذه المشكلات، فقد لا يكون ذلك راجعاً إلى أنهم حلّوها، بل إلى أنهم قد تجاهلوا.

فلنبداً بالعودة إلى ذلك المشاهد الذى يشعر بخيبة الأمل، والذى ظل يتساءل بعد أن استمع إلى العمل أو رآه: "ما الذى يعبر عنه؟" إنه يقول إن فى العمل شيئاً لا يستطيع التوصل إليه، شيئاً لا يفهمه. ولكن على الرغم من ذلك، فإنه يستطيع الوصول إلى بعض جوانب العمل وفهمها. تلك هى الخصائص التى لا تؤلف المضمون التعبيري للعمل. فما هى؟

إذا كان العمل قطعة موسيقية، فمن الممكن أن يعرف صديقنا هذا المقام الذى كتبت به، وأن يتمكن من التعرف على كل نغمة فى الدونة الموسيقية وسماع كل الأنغام عندما تعزف؛ وفى استطاعته معرفة النمط الشكلى التقليدى الذى كتب به العمل، مثل قالب السوناتا مثلاً. وإذا كان العمل لوحة، استطاع أن يرى الألوان

(١) انظر ص ٢٣٩ - ٢٤٣ من قبل.

ويتعرف على الموضوع، وهو "صَلْب المسيح" مثلاً. وإذا كان رواية، أمكنه أن يفهم الألفاظ وأن يتعرف أيضاً على الموضوع أو ما يتعلق به الكتاب.

وإذن فمن الممكن أن نعرف الأوجه غير التعبيرية للعمل عن طريق إدراك العمل فحسب. ففي استطاعتنا أن نحس بالمادة. ونتعرف على الشكل. و ندرك الموضوع. ومع ذلك كله يظل الموضوع جامداً لا حياة فيه. فهو لا "يقول لنا شيئاً". فما أتفه أن نعرف أن سيمفونية موتسارت رقم ٤٠ من مقام صول الصغير؛ وأن رواية "يوليسز" لجويس تحكى ما يحدث خلال يوم من أيام حياة إنسان.

فما الذى تفتقر إليه تجربة المشاهد؟ إنها تفتقر إلى الوعى بسمات العمل التى لا تعطى مباشرة للإدراك. فلنفرض أن الموسيقى "تعبّر عن المرح" (وإن لم تكن تعبّر عن ذلك لهذا المستمع بعينه). فى هذه الحالة لا يكون "المرح" شيئاً يستطيع إدراكه مباشرة. كأصوات الأوركسترا. فهو يسمع الأصوات بكل وضوح. ولكن "المرح" شىء مختلف عنها بدورها. فهو ليس كالصوت "المرتفع" أو "الناعم". أو كاللون الخاص بآله معينة. بل إن "المرح" ليس صفة سمعية على الإطلاق. أو لنفرض أن قطعة كيتس الشعرية "السيدة الجميلة القاسية القلب La Belle Dame Sans Merci" تعبّر عن حالة مريرة من الحزن الناتج عن الحب المفقود. عندئذ سنجد أن القطعة الشعرية ذاتها لا تتحدث فى أى موضع عن "حالة مريرة الخ"، وإن كانت تقول "ولا طيور تغنى". فما تعبّر عنه يظهر من خلال الأصوات أو الصور أو الألفاظ. وهو شىء، يزيد عن هذا كله. فلا بد إذن من أجل تذوق المضمون التعبيرى، من أن نفعل أكثر من مجرد الرؤية أو الاستماع أو القراءة. لا بد أن نجرب تلك الإحياءات وتلك الارتباطات التى لا "تقال"، وإن كانت تنبثق عما "يقال" وتميزه.

ومن الممكن أن يعبر العمل عن " (١) صور، (٢) أو انفعالات، (٣) أو أفكار. فالقسم الختامى من قصيد رسبيجى Respighi النغمى "أشجار الصنوبر فى روما The Pines of Rome" يبعث فى الذهن صورة جنود رومان يسيرون بمشيئهم العسكرية خلال "طريق آبيا". ويستطيع المستمع أن "يرى" ما لم يكن من الممكن "عرضه"، بالمعنى الحرفى، عن طريق الموسيقى. وهنا أيضاً نجد أن الموسيقى لا يمكن أن تكون "حزينة" أو "مرحة" بالمعنى الحرفى. فالكائنات العضوية الحاسة.

كالبشر، هي وحدها التي يمكن أن تكون لها انفعالات وتشعر بها. ومع ذلك فمن الممكن أن تبدو القطعة الموسيقية وكأن هناك حالة نفسية أو انفعالا محدد المعالم يشيع فيها. كما أن الرواية يمكن أن تعبر عن "فكرة" موضوعية. على الرغم من أنها لا تصرح بها في أى موضع. فكثيرا ما ينظر إلى "يوليسير" لجويس على أنها تعبر عن عزلة الإنسان الحديث واغترابه. وهي تفعل ذلك عن طريق قيامها بوصف يوم من الأيام التي يمر بها يهودى فى أيرلندا. نسى مفتاحه بحيث لا يستطيع دخول بيته. وكثيرا ما تتلاحم الصور والانفعالات والأفكار التي يعبر عنها عمل ما: كما يحدث حين ترمز صورة إلى فكرة معبر عنها. ويكون لها في الوقت ذاته طابع انفعالي مميز خاص بها.

وحين يكون العمل معبرا بالنسبة إلينا. "تبعث فيه الحياة"، ويصبح مشحونا بإثارة تخيلية إذ يوحى بأكثر مما يصوره صراحة. وهو يكتسب عمقا ورنينا من أصدائه الانفعالية. فسيمفونية موتسارت من مقام صول الكبير لا تعود مجموعة من الأنغام المتعاقبة، بل تكون "غنائية" أو "مشحونة بالانفعال"، وربما "أسيانة". وتساعدنا الدلالة الذهنية للعمل على الإجابة عن سؤالنا الأصلي: "ما معنى هذا كله؟" فعلى حين أن "يوليسير" تبدو في كثير من الأحيان مفككة مهلهلة لأول وهلة، فإنها عندما تقرأ بوصفها تعليقا على محنة الإنسان الحديث تصبح ذات "معنى" معين^(١).

ولنستمع إلى سانتيانا وهو يقول: "في كل تعبير يمكننا أن نميز بين حدين: الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة، والشئ المعبر؛ والثاني هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة، والانفعال أو الصورة المثارة والشئ المعبر عنه"^(٢). وقد يبدو من ذلك أن المدرك يشعر "بموضوعين" مختلفين. كما أن مناقشتنا السابقة تبدو وكأنها تعنى ضمنا هذا الشئ عينه. فقد قلت إن التعبير ينشأ عن "ما يدرك أو يوحى به" عن طريقه، وكأن المرء يستمع إلى الأنغام أو يتأمل الألوان ثم يشعر، بالإضافة إلى ذلك، بانفعال أو تخطر بذهنه فكرة.

(١) لست أعنى بالطبع أن هذا هو التفسير الوحيد لهذه الرواية، أو هو أقرب تفسيراتها إلى ما هو مشروع.

(٢) "الإحساس بالجمال"، ص ١٤٧.

غير أن هذا لا يتمشى مع وقائع التجربة الجمالية. فنحن نميز. تحليلياً بين "الحد الأول" و "الثاني" لكي نوضح طبيعة التعبير بوصفه عنصراً من عناصر الفن. ولكن ليس ثمة تمييز كهذا في الممارسة الفعلية للعمل. فما يعبر عنه. هو فى نظر المشاهد. جزء لا يتجزأ مما هو معطى للإدراك. كما يقول سانتيانا. فإن "الحدين" "يندمجان فى الذهن"^(١). ولهذا السبب كان من الطبيعى، ومن المألوف أن نقول "الموسيقى مرحة أو متوتبة". وإن كان هذا. لو شئنا الدقة. تعبيراً ممتنعاً. ففى هذه الحالة تكون طريقتنا فى الكلام إيضاحاً للتجربة التى نشعر بها: فعندما تكون الموسيقى معبرة. ويكون "المرح" جزءاً لا يتجزأ من الأصوات. بقدر ما تكون درجتها من حيث الارتفاع أو الانخفاض. أو لون الآلات التى تنتقل هذه الأصوات. وإذن فلن يلتبس علينا الأمر نتيجة للكلام عن "حدين". ما دما نتذكر أن هذا الكلام يُستخدم لأغراض التحليل. وأن التحليل النظرى مختلف كل الاختلاف عن التجربة العينية"^(٢).

أما إذا لم يكن الحدان "مندمجين فى الذهن"، فعندئذ لا يمكن أن يوصف العمل بأنه معبر. "فقد أتلقي رسالة حافلة بالأخبار السارة، دون أن يكون من الضروري أن يبدو الورق، أو الكتابة، أو الأسلوب، جميلاً فى نظرى. فلن تصبح الصفة التعبيرية جمالاً فى نظرى إلا إذا خلطت بين الانطباعات، ومزجت الرموز ذاتها بالانفعالات التى تثيرها. ووجدت فى نفس الكلمات التى أسمعها مرحاً وعذوبة"^(٣). وقد يعرف شخص معين كل نغمة فى مدونة موسيقية، كما قد يعرف، عن طريق مواضع أسلوبية وإشارات من المؤلف الموسيقى، مثل: "العزف بحيوية زائدة molto vivace" أن العمل يفترض أنه يعبر عن المرح والحيوية. ولكن إذا ظل المضمون التعبيرى متميزاً عن الأصوات المسموعة. فلا يمكن القول إن الموسيقى معبرة بالنسبة إليه. فالحدان" لا يكونان فى نظره كياناً واحداً، وموضوعاً تعبيرياً.

(١) الموضوع نفسه.

(٢) انظر: فنست أ. توماس: "مفهوم التعبير فى الفن" (مقال).

Vincetnt A. Tomas: "The Concept of Expression in Art", in "Science, Language and Human Rights". (Univ. of Pemsylvania Press, 1952) PP. 130 FF.

(٣) سانتيانا: المرجع المذكور من قبل، ص ١٤٩.

ومن الممكن ألا تكون التجربة جمالية، ومع ذلك نشعر بأن "الشيء المعبر" وما يعبر عنه واحد. فمن الممكن أن يكتسب الموضوع دلالة تخيلية وغيرها، دون أن يكون موضوعاً جمالياً. مثال ذلك أننا حين نقول "الثلج يبدو بارداً" نشوه المعنى الحرفي بطريقة تقرب من قولنا "الموسيقى مرحة". فلو شئنا الدقة لأمكن القول أن الثلج يبدو لامعاً أو مدبباً، ولكن لا يمكن أن يحس ببرودته سوى حاستنا اللمسية وشعورنا بالحرارة. ومع ذلك فإن التعبير معقول ومفهوم تماماً. فالبرودة المتخيلة أصبحت جزءاً من مضمون التجربة. شأنها شأن اللعنان المرنى. كذلك فإن البيت الذى يعيش فيه المرء طويلاً يمكن أن يصبح معبراً عن صورا وانفعالات. فكل قطعة من الأثاث، وكل غرفة، يمكن أن "تتشرب" بطابع تعبيرى مميز.

فلماذا كانت هذه التجارب غير جمالية؟ إن الإجابة هنا. كما فى بقية أجزاء هذا الكتاب. ترد إلى معنى لفظ "الجمالى"، أى موقف "الانتباه المتعاطف المنزه عن الغرض". فمن الممكن أن يكون إدراك البيت أو الثلج جمالياً، إذا اتخذنا هذا الموقف وحافظنا عليه. فنحن نستطيع أن نتأمل الموضوعات الطبيعية، كالثلج أو الأشجار، بل نتأملها بالفعل، مركزين انتباهنا على صفاتها التعبيرية. وكثيراً ما تحدث "رؤية" للمس الشيء عند تذوق عمل نحتمى، كما تحدث عند إدراك الثلج. ولكن هذا الأمر ذاته هو الذى قد يؤدى ألا تكون تجربتنا جمالية. فإدراكنا إن "البيت حزين"، حين يعنى أن كل ما فيه مشبع بحالات نفسية وصور معينة، لا يكون بالضرورة إدراكاً جمالياً. وقد يقول هذه الكلمة، بعد موت إنسان عزيز، شخص لا يود أن يستغرق انتباهه فى منظر البيت وهو حزين. وعندئذ يكون الموقف الذى تعبر عنه الجملة عملياً لا جمالياً، وهو قرار الرحيل عن البيت أو الانتقال منه. فما هو معبر لا ينعين أن يكون جمالياً.

ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية للأشياء - أى ما توحى به للخيال والانفعال والفكر - هى بلا شك أوضح ظهوراً فى التجربة الجمالية منها فى الأنواع الأخرى للتجربة. وهذا راجع إلى طبيعة الإدراك الجمالى. فحين نكون "عمليين"، نود أن ندرك الأشياء بسرعة وبطريقة اقتصادية حتى نستطيع أن نسلك بطريقة فعالة. وعندئذ لا نتوقف عند الأشياء إلى الحد الذى يكفى لإدراك طابعها التعبيرى. أما

الإدراك الجمالى فيتوقف عند الموضوع حتى يمكن أن تظهر قدرته التعبيرية وتصبح ملموسة. وهذا يصح بوجه خاص، بالطبع، حين يكون الموضوع عملا فنيا. ذلك لأن المادة، والشكل، والموضوع، تختار عندئذ بطريقة متعمدة من أجل استغلال إمكاناتها التعبيرية.

• • •

والآن نصح على استعداد لمواجهة الاتهام القائل إن الاهتمام بالدلالة التعبيرية يؤدي إلى تجاهل للأبعاد المادية والشكلية والتمثيلية للعمل. فتبعاً لهذا الرأي - الذى هو رأى واسع الانتشار - تصبح أوجه الفن هذه، بالنسبة إلى الشخص الذى يهيمه التعبير، مجرد وسائل لإثارة صور وانفعالات: "فالموضوع الإدراكى. وإن يكن دون شك شرطاً ضرورياً "للتأثير" الجمالى، ما هو إلا أداة يثار بها الشعور"^(١).

ولو لم يكن العمل يزيد عن ذلك، لما كان موقفنا جمالياً بالمعنى الصحيح. بل إن العمل لا يمكن أن يوصف عندئذ بأنه معبر بمعنى الكلمة، وذلك إذا استخدمت كلمة "معبر" بالمعنى الذى أشرنا إليه من قبل. ذلك لأننا لو استخدمنا العمل مثيراً للشعور، فإننا لا ندركه عندئذ لذاته. وفى هذه الحالة يمكن أن يؤدي "حمام دافئ" نفس الغرض، كما يقول هانسليك. ولو استخدم العمل على هذا النحو، فإنه يكون حينئذ سبباً للأحوال النفسية، الخ، ولكنه لا يعبر عنها. فالحالات النفسية والصور التى يمر بها المدرك فى تجربته تصبح منفصلة عن أصوات الموضوع الفنى إن ألوانه. والخطر الأكبر فى هذا الحالة هو أن المشاهد يصبح مستغرقاً فى حالاته الانفعالية الخاصة، بحيث يقذف بالعمل ذاته بعيداً إلى هامش الانتباه. وحين تتخذ هذه التجربة أشد صورها تطرفاً وسوقية، تصبح "عاطفية مبتذلة Sentimental"، أى أن المرء يشعر فيها بانفعالات لا تتناسب مع المضمون التعبيري للعمل، إذ لا أساس لها فى العمل ذاته.

إن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلى للمادة والموضوع. فالقدرة التعبيرية لا تحيا إلا فى الخطوط والأنغام، وفى الكلمات

(١) هنرى ديفيد أيكين: "الفن بوصفه تعبيراً وسطحاً" (مقال).

Henry D. Aiken: "Art as Expression and Surface", J. Of Ae, and At Cr, vol, IV (1945), P. 87.

والحوادث التي يعرضها العمل علينا. وهى ليست. بالنسبة إلى الإدراك الجمالى. "نتيجة" لها. كما أنها تقف معا على قدم المساواة. وقد أحسن الأستاذ "أيكن Aiken" التعبير عن هذا المعنى إذ قال: "إن العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال (المعبر عنه" ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية. بل هى علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط"^(١). ولو عدت بذهنك إلى قطعة "زوارخ" النحتية التي جاء ذكرها فى الفصل السابق. لتذكرت أن السطح الحسى والأساليب الشكلية للعمل تؤكد كلها دلالاته التعبيرية. ولكن هذه الأخيرة بدورها تزيد من الجاذبية الحسية للعمل وتجعل الموضوع خلافا "حيا".

ويترتب على ذلك أن الأوصاف التي تحدد ما "يعنيه" العمل - كالقول إن "سيمفونية بيتهوفن التاسعة تعبر عن الإخاء بين البشر" وإن "روايات توماس هارى تثبت أن الإنسان لا يستطيع التحكم فى مصيره" - يمكن أن تكون مضللة إلى حد بعيد. فمن حقنا أن يرتاب فيها لسبيين: أولهما أن أمثال هذه العبارات توحى بأن الدلالة التعبيرية هى الشيء الوحيد الهام فى العمل، ومن ثم فهى توحى بأن الشكل والمادة والموضوع ما هى إلا وسائل لبلوغ هذه الدلالة. وقد رأينا منذ قليل مدى خطأ هذا الرأى. وقد أصبح هذان البيتان الموجدان للشاعر المعاصر أرشيبالد مالكيث شهيرين:

القصيدة ينبغى ألا تعنى
بل ينبغى أن تكون^(٢).

فالكيان الكامن للعمل هو المهم. وما يعبر عنه العمل أو "يعنيه" يكمن فى صميم نسيجه وتركيبه؛ ولا يمكن أن يكون "المعنى" شيئا منفصلا عن العمل. والسبب الثانى هو تلك الحقيقة التى ينبغى ألا نمل من تكرارها، وهى أن أى تلخيص لفظى للمضمون التعبيرى للعمل لا يمكن أن يكون فيه الكفاية. وهذا هو ما حدا بالمؤلف الموسيقى الذى سئل عن معنى قطعة موسيقية كان قد فرغ لتوه من عزفها، إلى العودة إلى "البيانو". وعزفها مرة أخرى.

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٨٩.

(٢) فن الشعر Ars Poetica لى أرشيبالد مالكيث: مجموعة القصائد (الدبوان)
Archibald Mac Leish: Collected Poems (Boston, Houghton Mifflin, 1952). P. 41.

٢- التعبير والترابط :

كيف يحدث أن تكون الأشياء معبرة لنا؟ وكيف يحدث أن يكون لها فى نظرنا "معنى" يزيد عما ندركه مباشرة؟ ولم لا تكون النغمة المعينة مجرد موضوع محسوس له درجة معينة من الارتفاع الصوتى. ولون نغمى معين، بل تكون أيضا شيئا "بهيجا" أو "حزينا"؟

هذه الأسئلة متعلقة بأصل القدرة التعبيرية. فليس من شك فى أن الأشياء معبرة. ولكن لم كانت كذلك؟ إن أمثال هذه الأسئلة. كما سنرى فيما بعد، تدفعنا إلى إعادة النظر فى معنى "التعبير" كما عرضناه فى القسم السابق.

يقدم سانتيانا إجابة بسيطة عن هذا السؤال. فهو يرى أن كل تعبير راجع إلى "الترباط (أو التداعى) association". "فالحد الأول" يكتسب تعبيراً لأنه يرتبط، فى ذهن المدرك، بتجارب سابقة، ويلصق "معنى" هذه التجارب و"لونها" بالموضوع، بحيث يبدو كامناً فيه. ومادماً على وعى بالثغرة النفسية بين الموضوع وارتباطاته، فإنه لا يكون ذا قوة تعبيرية. فعندئذ نقدر الموضوع، كما نقول صراحة، "لما فيه من ارتباطات". ولكن عندما "يفلت" الانفعال أو الفكرة الموحى بها من الذاكرة، و"يتشتت" فى الشيء المدرك^(١)، فعندئذ يكون هناك تعبير.

ومن هنا، فعلى الرغم من أن سانتيانا يؤكد، بقدر ما يؤكد أى مفكر آخر، أن "الحدين" هما فى نظر المدرك حد واحد، فإنه يرى أن "الحد الثانى" ينضاف دائماً من الذاكرة والمخيلة.

فهل يودى ذلك إلى تفسير التعبير؟ من المؤكد أن سانتيانا يفسر قدراً كبيراً منه. بل إن الترابط هو أوضح مصدر للقدرة التعبيرية، وربما كان أكثر هذه المصادر شيوعاً. ولقد كان المثل الذى ضربناه من قبل، وهو "البيت حزين"، مثالا لهذا "الدمج" بين التجارب الماضية والحاضرة. كما أن راية أية دولة لم تكن لتثير فى مواطنيها كل هذه المشاهد لو لم تكن تبدو لهم تلخيصاً لتراث أمته ومثلها العليا. وقد رأينا من قبل أن "الترباط المندمج" يمكن أن يزيد من قوة الإدراك الجمالى.

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٤٦

ولكن الرباط قد لا يكفي لتفسير كل تعبير. بل إنه حتى فى الحالات التى يكون فيها الترابط واحدا من العوامل التى تسهم فى التعبير. فقد لا يكون فى ذاته كافيا لإحداث التعبير.

إن التعبير - تبعا لنظرية سانتيانا - لا ينشأ إلا من التجربة الماضية. ومع ذلك. ألا يوجد فى الموضوع المدرك ذاته شيء يعد مسئولا عن دلالة التعبيرية؟ أليست فيه سمات كامنة تجعله معبرا. فى مقابل تلك الواقعة التاريخية الخاصة بقيام المشاهد بالربط بينه وبين شيء آخر فى تجربته الماضية؟ إن سانتيانا يقول إن "الأشياء التى هى فى ذاتها محايدة"^(١) قد تصبح معبرة. ولكن عالم النفس رولف آرنهيم يقدم مثالا حيا ذا دلالة بالغة. يلقي ظلا من الشك على رأى سانتيانا. فهو يشير إلى الصور الفوتوغرافية للرياضيين أثناء ممارستهم للألعاب الرياضية، كلاعب الكرة وهو يقفز ليضرب الكرة برأسه. والعداء وهو يتخطى الحاجز الأخير قبل وصوله إلى نهاية السباق، الخ. هذه الصور. كما يقل آرنهيم، كثيرا ما "تعرض الهيئة البشرية محلقة فى الهواء وكأن شللا مفاجئا قد أصابها". على أن هذه الصور، وكذلك تلك التى تعبر، فى مقابل ذلك، عن "الحركة الحية"، "لديها فرص متساوية فى أن ترتبط فى ذهن الملاحظ بالتجارب الماضية". ومع ذلك فعندما تبدو الصورة وكأنها "تجمد" الرياضى وهو معلق فى الهواء. "نفهم أنها تمثل حركة، ولكننا لا تقتصر على عدم رؤيتها، بل نجدها غائبة بكل وضوح"^(٢).

أندرك ما يرمى إليه آرنهيم؟ إن الصورة التى تؤخذ فى جزء من الثانية تمثل الرياضى فى لحظة واحدة؛ ومع ذلك فنحن نقول أحيانا إنها "تعبر عن الحركة". ويفسر سانتيانا ذلك على أساس تجربتنا الماضية. فنحن نعلم أن اللاعب معلق فى الهواء وأنه سيهبط إلى الأرض، ومن هنا نتخيل الحركة. ولكن لو كان هذا التفسير كافيا، لكانت جميع هذه الصور معبرة عن الحركة، على حين أنها فى الواقع لا تعبر عنها فى كثير من الأحيان، كما يقول آرنهيم. فكثيرا ما تبدو الكرة أو

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١٤٦.

(٢) آرنهيم: الفن والإدراك البصرى. ص ٢٣٦.

اللاعب معلقين فى الهواء وأنهما من العرائس المشدودة بخيوط. فالصورة بأكملها تبدو ساكنة غير معبرة.

وعلى ذلك فلا بد أن يكون هناك شىء يميز تلك الصور التى تتميز بالحىوية والحركة. وفى رأى آرنهيم أن فى استطاعتنا أن نفترض أن "القدرة على" الحركة كامنة فى النمط البصرى ذاته. فقوة الخطوط واتجاهها، والوضع الجسمى للاعب، وموضعه من اللاعبين الآخرين ومن الأرض - هذه العناصر وغيرها تشير فى داخل الصورة توترا واندفاعا. ومن هنا كان من الممكن أن "تعبّر عن الحركة". وعندئذ نستطيع أن نقول إما (أ) إن الصورة فى ذاتها معبرة، وإنما (ب) إن التداعى لازم لإعطائنا الإحساس بالحركة. غير أن التداعى لا يكون ممكنا إلا بسبب النمط الكامن للصورة ذاتها. وسواء اخترانا (أ) أم (ب). فلا بد لنا من رفض النظرية الترابطية الخالصة.

ويميل آرنهيم إلى الرأى (أ). فهو يقول "إن الخشونة الجامدة للخط الدائرى، والمرونة الرقيقة للقطع الناقص: يمكن أن تستمد من التركيب الكامن للقوسين"^(١). وهكذا يمكن القول بأن الترابطيين قد وضعوا العربى قبل الحصان. فالخطوط والأصوات والألوان معبرة نظرا إلى سماتها البصرية والسمعية الكامنة. ومن ثم أصبحت ترتبط بأفكار وانفعالات معينة، ولكنها لم تصبح معبرة نتيجة لهذه الارتباطات. وعلى سبيل المثال، فإن للون الأحمر اللامع البراق طابعا تعبيريا يصبح بفضل مرتبطين بالانطلاق وانعدام القيود. وليست قدرته التعبيرية شيئا نضيفه نحن إليه بعد أن نكون قد رأينا سيدات شريرات أو "قرمزيات"، كما يقول التعبير الشائع. فليس المضمون التعبيرى شيئا نتعلمه من التجربة الماضية، وإنما هو شىء نجده فى التجربة الحاضرة.

ومن جهة أخرى فإن كثيرا من الفلاسفة يجدون أن من الصعب القول إن شيئا معينا له قدرة تعبيرية "كامنة". ففى استطاعتنا أن نحكم على النعمة بأنها "دوديير" أو على اللون بأنه أزرق، لأن هذه صفات "كامنة"، مادامت طبيعة الأنعام ذاتها تحتم أن تكون لها درجة معينة من الارتفاع، والألوان ينبغى أن تكون متدرجة

(١) المرجع نفسه، ص ٣٦٤.

على نحو ما. ولكن الخط لا يمكن أن يكون "مضطربا" (وإن كان من الممكن أن يكون متقطعا). والقوس لا يمكن أن يكون "هادئا" (وإن كان من الممكن أن يكون طويلا). فأمثال هذه الصفات التعبيرية تبدو للمشاهد وكأنها "كامنة". ولكن هذه ليست إلا طريقة مجازية فى الكلام. فنحن نعزو إلى الشيء "هدوءا" لأنه يشبه أشياء مماثلة رأيناها فى الماضى. وهذا الارتباطات أصبحت داخله فى لاشعورنا^(١). فالصفات التعبيرية "أصداء تتردد لكثرة من التجارب"^(٢). وهذه، بطبيعة الحال، نظرية ترابطية. وهى إلى هذا الحد مضادة لنظرية آرنهيم. ومن ذلك فهى لا ترى أن القدرة التعبيرية تنضاف إلى "أشياء هى فى ذاتها محايدة" كما يقول سانتيانا. فالأشياء لا تكون معبرة إلا عندما تكون لها سمات معينة. والخط يبدو "مضطربا" لأنه متقطع. إن الاعتراض الذى عرضناه الآن على رأى آرنهيم ليس إلا اعتراضا لفظيا. فهو يركز على تحليل للمعانى الصحيحة لألفاظ مثل "هادئ". كذلك فإن رأيه يمكن أن يوجه إليه اعتراض تجريبي، وهو اعتراض من الجائز جدا أن يكون قد خطر بذهن القارئ بالفعل.

فلو كان ما يعبر عنه "كامنا" حقيقة فيما هو معبر، فلا بد أن يدرك الثانى كل من يشاهدون الأول. فكل من أتيح له سماع العمود التوافقى chord أو الخط. لا بد أن يشعر أيضا بطابعه الانفعالى والتخيلى. وعندئذ يمكننا أن نتوقع اتفاقا عاما على السمات التعبيرية للموضوعات. ولكن الواقع أن مثل هذا الاتفاق لا وجود له. فالناس يختلفون أشد الاختلاف حول "المعنى" التعبيرية لإحدى المسرحيات، أو فى وصف ما يسمعون "فى" الموسيقى. ويقدم إلينا الروائى أ. م فورستر E. M. Forster مثلا طريفا، يقول فيه :

"من المعترف به عامة أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة هى أسمى ضجيج تغلغل فى أذن الإنسان. فهى ترضى كل الأمزجة وتفى بكل الشروط. فسواء أكنت مثل السر "مونت"، وكنت تدق برجليك خفية عندما يعلو صوت الأنغام.. أو كنت مثل هيلين، التى تستطيع أن ترى أبطالا وسفنا تتحطم على أمواج الموسيقى، أو مثل

(١) انظر: ديوى، المرجع المذكور من قبل، ص ١٠١، وجون هوسبرز "المعنى والحقيقة فى الفنون" ص ٧٢.
J. Hospers: Meaning and Truth in the Arts. (univ. North Carolina Presss, 1946).

(٢) ديوى، الموضع نفسه.

مارجريت. التى لا تستطيع أن ترى إلا الموسيقى. أو مثل تيبى، الذى يهتم
"بالكنثرابنط" اهتماما عميقا. ويحمل المدونة الكاملة على ركبتيه، أو مثل ابنة عمه
الألمانية. الآنسة موزيباخ. التى تتذكر على الدوام أن بيتهوفن "ألماني قح"، أو مثل
صديق الآنسة موزيباخ الشاب. الذى لا يستطيع أن يتذكر إلا الآنسة موزيباخ - فى
كل حالة من هذه الحالات. يصبح انفعال حياتك أكثر حيوية. ولا بد لك أن تعترف
بأن مثل هذا الضجيج رخيص حقا إذ يباع بشلنين^(١).

هذه الفقرة مأخوذة من رواية. ومقصود منها التسلية بطبيعة الحال. ولكن
هل هى تبالغ فى تنوع الاستجابة الجمالية؟ أغلب الظن أنها لا تنطوى على أية
مبالغة. ألم يحدث لك أحيانا أن ناقشت عملا فنيا مع أصدقائك. فيتضح لك أنهم
"يجدون" فيه انفعالات وأفكارا مختلفة تماما عن تلك التى "وجدتها". بل مضادة
لها؟ إن تاريخ التفسير والنقد الفنى حافل بالأمثلة المماثلة.

هذه الحقائق يبدو أنها تحملنا على العودة إلى نوع من النظرية الترابطية.
فالسماة التعبيرية للعمل تختلف لأن كل مدرك يقبل عليه، ويدركه، بطريقة
مختلفة. ولكل مدرك تاريخ سابق مختلف، واهتمامات مختلفة، ودرجات متفاوتة
من الإلف بالعمل، وما إلى ذلك. صحيح أن الفرقة الموسيقية تعزف نفس القطعة -
سيمفونية بيتهوفن الخامسة - وأن الجمهور يستمع إلى هذه القطعة الموسيقية بعينها
ومع ذلك فإن كلا منهم "يقرأ" فى الموسيقى دلالة التعبيرية الخاصة، تبعا لأكرياته
وخياله. وإذن، فعلى حين أن "الحد الأول" - أى ما يسمع - واحد بالنسبة إلى
الجميع فإن "الحد الثانى" - أى ما يحس به - ليس واحدا.

ولكن لا بد لنا من أن نثيرها هنا سؤالا غاية فى الصعوبة، وإن يكن سؤالا
لم يجد إجابة مرضية عند بعد: فهل يسمع السمعون "نفس" الموسيقى. أعنى هل
"الحد الأول" واجد بحق بالنسبة إليهم جميعا؟ هذا سؤال لا يمكننا أن نحصل على
إجابة عنه إلا لو كان فى استطاعة المستمعين أن يميزوا بين مضمون السماع وبين ما

(١) أ. م. فورستر: نهاية هوارد. ص ٣٨.

E. M. Foerster: Howard's End. (N. Y Knopf, 1943).

يعبر عنه . ثم يقارنوا بعد بين ما سمعوه فيما بينهم . وكل هذه شروط لا يمكن تليبيتها بسهولة .

ومع ذلك فليس لنا أن نسلم بأن "الحد الأول" واحد دائما . "فلافتراض القائل إن الأشخاص الذين يختلف إحساسهم بمعنى قطعة موسيقية ، يمكن مع ذلك أن يكون لهم نفس الإدراك الحسى بالأصوات . هو . بقدر ما أعلم . افتراض لا يقوم عليه أى دليل" (١) . ونظرا إلى انعدام المعطيات التجريبية . فليس فى استطاعة المرء إلا أن يخمن بإجابة سؤالنا هذا . ولو نظرنا إلى الموضوع على هذا النحو . لبدا من المرجح أن "الحد الأول" لا يكون متمثلا عندما يكون "الحد الثانى" مختلفا . ويشير لفظ "متماثل" و "مختلف" فى هذه الحالة إلى التجربة التى يشعر بها المدرك بالفعل . فالمادة . والشكل . والموضوع . والتعبير . تكون متفاعلة فى تجربته الخاصة بالموضوع . والتعبير لا يأتى فقط نتيجة للأبعاد الثلاثة الأخرى للعمل ، بل أنه يعمل من جانبه على "تلوينها" . فالجو التعبيرى السائد فى عمل زوراخ النحتى المشار إليه فى الفصل السابق يتحكم جزئيا فى الطريقة التى يبدو بها الرخام لنا . عندما يكون للعمل الفنى دلالة تعبيرية مختلفة بالنسبة إلى أ وإلى ب فعندئذ تكون التجربة الكاملة مختلفة عند كل منهما عنها فى الآخر .

وهناك بعض القرائن التى تؤيد هذا رأى ، ومع ذلك فهى لا تعدو أن تكون قرائن ، بحيث أن رأى ذاته تخمينى فحسب . فلم يتأكد أحد بعد ، على نحو قاطع ، إن كان التعبير يمكن أو لا يمكن أن يتفاوت على نحو مستقل عن "الحد الأول" . ولكن هذا يؤدى إلى إثارة مشكلات أهم من هذه .

• • •

فكما أن أساليب الشكل لا يمكن أن تفهم إلا من خلال التجربة الجمالية . فكذلك ينبغى أن يشير التعبير إلى أفكار المدرك ومشاعره . فالعمل الفنى لا يكون معبرا إلا عندما يتضح لشخص يتخذ الموقف الجمالى أن هناك صورا وانفعالات وأفكارا متضمنة فيه . وهذه نسبة - إذ تعنى أن التعبير إنما يكون بالنسبة إلى مشاهد

(١) تشارلس هارتشورن: فلسفة الإحساس وسيكولوجيته ص ١٨٦

Charles Hartshorne: The Philosophy and Psychology of Sensation.

وقد اقتبس هذا النص توماس Tomas ، فى المرجع المشار إليه من قبل ص ١٤٠ .

- ولا بد لها من أن تدفع نظرة ثمن النسبية . إذ لا بد لها أن تواجه النتائج الخطيرة التي يبدو أنها تترتب على هذا الرأي المتعلق " بالتعبير " .

فلنتأمل ما يستتبعه الغرض القائل إنه كلما اختلفت الصفات التعبيرية في التجربة الجمالية . اختلف " الحد الأول " بدوره . إن أ يقول " هذا العمل مرح " . و ب يقول " لست أجده كذلك . بل هو يبدو لي حزينا " . فإن كان الغرض صحيحا . فإنهما لا يتحدثان عن الشيء " نفسه " على الإطلاق . بل إنهما يكتفیان بسردهما مشاعرهما الخاصة . فعندما يقول كل منهما " العمل كذا .. " يكون معنى " العمل " مختلفا . فهو يدل على ألوان ترى بطريقة مختلفة . وعلى أصوات تسمع بطريقة مختلفة . الخ .

ولكن لنفرض أن الحد الأول ظل على ما هو عليه بالنسبة إلى أ و ب . عندما تكون الخصائص التعبيرية مختلفة بالنسبة إلى كل منهما . فإذا كان ما يعبر عنه عمل معين جزءا من تركيب كلي . فسيظل العمل الكلي مختلفا في كل حالة .

ولهذا الرأي نتائج منطقية مؤسفة : فما نسميه عادة " بالعمل الفني " يصبح مفككا إلى عديد من الموضوعات الإدراكية المختلفة . ولا يمكن أن يتفاهم أ و ب . ماداما لا يتحدثان عن شيء واحد . فحديثهما عن الفن أشبه بتلك المحادثات التي يصف فيها شخص مرضه الخاص ، ويتحدث فيها الآخر عن دائه هو . ولا يمكن أن يدور أي خلاف حول العمل الفني . فحكم القيمة الجمالي " هذا العمل جميل " ليست له صحة " موضوعية " إذ أنه لا يشير إلا إلى العمل كما يبدو للمتحدث . ولكننا عندما نقدر الأعمال الفنية وننقدها ، نريد أن نتحدث عن شيء " عام " ، شيء يشارك فيه الكثيرون ^(١) .

ذلك إذن هو المأزق الكبير يوقعنا فيه " التعبير " . فالصور ، والحالات النفسية ، والأفكار التي يعبر عنها عمل ما ، تشيع فيه الحياة وتضفي عليه " معنى " ، كما نقول عادة . ويبدو في نظر المدرك الجمالي أن الدلالة التعبيرية " موجودة " في العمل مثلما يوجد فيه أي شيء آخر . ومع ذلك فإن تحليل معنى " التعبير " يبين أنه ليس " موجودا " بالمعنى الصحيح في العمل ، مثلما يوجد الارتفاع الصوتي في فقرة

(١) دجلاس مورجان " مفهوم التعبير في الفن " (مقال) . ص ١٥٦ وما يليها .

Douglas N. Morgan: "The Concept of Expression in Art", in "Science, Language and Human Righis" (Univ. of Pennsylvania Press, 1952).

موسيقية من النوع "الشديد القوة Fortissimo" أو تصوير صلب المسيح فى لوحة. وما يؤيد ذلك. فى الميدان التجريبي. التباين الهائل بين الناس حين يحكى كل منهم ما "يعبر عنه العمل بالنسبة إلى". فيبدو أن القدرة التعبيرية شيء يضيفه كل شخص من عنده. وعلى ذلك فلو عدت جزءا من العمل. لما أصبح فى استطاعتنا الكلام عن "العمل". وإنما عن كثرة لا متناهية من الأعمال فحسب. ومن المؤكد أننا نستطيع أن نواصل ممارسة التعبير فى تجربتنا كما كنا نمارسه من قبل. فهذا أمر لن يوقفه التحليل. ولن يستطيع أن يوقفه. ولكن يبدو عندئذ أن تقدير "العمل ذاته" ونقده لا يعودان ممكنين.

فلا بد إذن أن تكون لدينا الآن تحفظات جادة حول مفهوم "التعبير". بل ينبغى أن نتساءل: هل يحق لنا أن نستمر فى استخدام هذا المفهوم أصلا. إن كان هذا هو ما يؤدى إليه؟

° = °

ولكن من الجائز ألا تكون النتائج المترتبة على "التعبير" هدامة إلى هذا الحد. فمن الصحيح أن الناس "يرون" و "يشعرون" بأشياء مختلفة إلى حد لا نهائى فى العمل الفنى الواحد. وبالفعل نجد أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة "ترضى كل الأمزجة وتفى بكل الشروط". وما هذا إلا مثل للحقيقة المألوفة، القائلة إن الناس ليسوا سواء. وميزة الأعمال الفنية هى أنها تتيح للناس مجالا فسيحا يمارسون فيه خيالهم وينطلقون بمشاعرهم.

ومع ذلك فليس من الضرورى أن نسلم بأن أية تجربة، وكل تجربة، تكشف بنفس المقدار عن المضمون التعبيري للعمل. فما يعبر عنه العمل للمشاهد يبدو له متضمنا فى العلى. وهذا هو بعينه معنى "التعبير". غير أن تجربته ليست إلا نقطة البداية فى الاهتمام إلى ما يعبر عنه العمل. فلا بد من التفكير فى التجربة واختبارها. وقد رأينا أن بعض الارتباطات "خارجة عن الموضوع" بالنسبة إلى العمل. ولو استمع "صديق الآنسة موزيباخ الشاب" إلى السيمفونية بأكملها بوصفها أنشودة حب واحدة طويلة إلى الآنسة موزيباخ. لما كان علينا أن ننظر إلى طريقته هذه على

أنها هي الحقيقة فيما يتعلق بسيمفونية بيتهوفن الخامسة. وإذن. فلنميز بين القدرة التعبيرية للموضوع الجمالي وبين المضمون التعبيري للعمل الفني.

إن هناك بالفعل. على أية حال. عملا فنيا يمكن دراسته ومعرفته "على نحو مشترك". ولا بد أن يطبق الإدعاء القائل إن "العمل يعبر لي عن كذا" على هذا العمل. هل توصل المدرك حقا إلى المضمون التعبيري للعمل؟ إن المضمون التعبيري يرتبط بالمادة الحسية للعمل. وبتنظيمه. وبما يمثله العمل. ويتوقف على ذلك كله. فإذا أردنا أن تكون العبارة المتعلقة بما يعبر عنه العمل صحيحة. فلا بد أن نثبت أن لها أساسا في العمل. وقد يبين التحليل أن زعم المدرك ليس صحيحا بهذا المعنى. فمن الجائز أن البناء الشكلي لم يفهم فهما كاملا - ولعلنا نذكر من الفصل السابق مدى التعمد الذي يمكن أن يتصف به العمل الفني؛ كما أن أذن المستمع قد لا تكون حساسة. وقد لا تكون عينة حادة. بحيث تفوته سمة معينة من سمات البطح الحسي؛ وربما كان قد أساء فهم الموضوع الذي يمثله العمل، نظرا إلى نقص في معرفته. وكثيرا ما يكون في إمكاننا أن نبين للشخص أن "قراءته" للعمل مشوهة في جانب معين، أو أن شيئا معيناً قد "فاته". ونحن نفعل ذلك بأن نشير إلى السمات الموضوعية للعمل. ولو كان قد شعر في تجربته بصور وانفعالات وأفكار معينة أثناء إدراكه للعمل، لكان قد شعر بها في تجربته. ولانتهى الأمر عند هذا الحد. ولكن هذه الصور والانفعالات والأفكار لا يمكن أن تنسب إلى العمل بطريقة مشروعة. بوصفها مضمونه التعبيري، إذا أمكن إثبات أنه "أساء قراءتها".

لقد رأينا منذ قليل أن التعبير عن الحركة في صورة فوتوغرافية يتوقف على "القوى" التي يطلقها الأنموذج البصري. وتحليل مثل هذا الأنموذج إنما هو تحليل لصفات في العمل تتميز بأنها "عامة أو مشتركة". وعلى هذا النحو يمضى النقد الفني. فما هو ذا تحليل للوحة بيكاسو "كوب البيرة" (انظر اللوحة رقم ٢٦)، وهي عمل مبكر من أعمال "الفترة الزرقاء" التي تصور شخصية واحدة في "طيف وحدتها" "إن التأثير المكاني خاضع لنظام ثنائي الأبعاد تماما؛ فالافتقار الزاهد إلى كل عوامل الجاذبية التصويرية، والاقتصاد في الوسائل، يؤدي إلى تأكيد التعبير عن الحالة الداخلية. أما عن التكوين نفسه. فإن من السمات المميزة بوجه خاص.. تلك

التشويهات التى يعد من أسبابها الافتقار إلى المنظور المكانى. ولكن هذه التشويهات تخدم الأغراض التعبيرية. كما هى الحال فى تلك اليد المرنة. التى لا رسغ لها. والتى تمسك بكوب البيرة. والألوان الوقور - كالسترة الزرقاء الداكنة على خلفية زرقاء. والشعربنى الباهت. والكوب الرمادى - تتمشى تماما مع الأشكال المتقشفة. وتؤكد التعبير عن النقاء الأصيل^(١). هذا التحليل للمضمون التعبيرى يلجأ إلى إظهار العناصر التى يمكن ملاحظتها على نحو مشترك فى العمل - وهى التكوين. واللون. إلخ.

ولما كان المضمون التعبيرى مبنيا على العناصر الأخرى للعمل. فإنه لا بد أن يكون فريدا مثلما يكون العمل ذاته. ومع ذلك فالأرجح أن يجد "صديق الأنسة موزيباخ الشاب" أن أية قطعة موسيقية تعبر عن جمال الأنسة موزيباخ. فالحب له قدرة على الانتشار فوق كل الموضوعات المحيطة ببيئة المرء. وإضفاء زخرف زاه عليها. وعلى ذلك فالأرجح أن تكون سيمفونية تشايكوفسكى الخامسة. لو أنه استمع إليها. "معبرة" فى نظر هذا الشاب. عن نفس ما تعبر عنه سيمفونية بيتهوفن الخامسة تقريبا. ولسنا نود أن نقلل من قدر الحب، ولكن هذا يدل على أن تجربة هذا الشاب ليست مرشدا يعول عليه فى الوصول إلى المضمون التعبيرى. فضلا عن ذلك فليس من المستبعد أن يجد أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة كلها - سواء منها الحركة البطيئة الشاعرية والحركة المتوثبة - تعبر على نفس النحو عن جمال الأنسة موزيباخ، وفى هذه الحالة بدورها تكون تجربته مشكوكا فيها.

وإذن فالارتباطات الشخصية والخاصة تماما لها خطورتها. فمن الممكن أن تصبح "مندمجة" فى العمل الفنى. وكما رأينا من قبل. فهذه الظاهرة ليست وقفا على التجربة الجمالية. ولكنها تؤدى فى أغلب الأحيان إلى تشويه إدراكنا للعمل. ولو شئنا أن نظل على إخلاصنا للعمل، لكان الأفضل أن نقتصر على تلك الارتباطات الموضوعية التى يشار إليها فى داخل العمل نفسه. وهذه الأخيرة تشمل رموزا حضارية مثل المسيح على الصليب. وارتباطات طبيعية كالربيع والميلاد الجديد،

(١) فيلهلم بوك وجيمى ساباتيز: بيكاسو. ص ١٢٣.

Wilhelm Boech and Jaime Sabartes: Picasso (N. Y., Abrams, 1955).

ومواضيع أسلوبية كال مقام الصغير أو "القفلة" الهابطة. وكثيرا ما يقدم الفنان ذاته معنى مميزا معينا للرمز. يعمل على توسيعه فى داخله العمل. كالحوت الأبيض فى "موبى ديك". والمفاتيح فى رواية "يوليسيز" لجويس.

وعلى ذلك فليس من الضرورى أن يكون التعبير "إسقاطا" على العمل لأية ارتباطات قد يتصادف أن أجلبها معنى. فمن الممكن إثبات أن له أساسا فى المادة المشكلة. ولنقل مرة أخرى إن "الحد الأول" ليس. كما يقول سانتيانا. "شيئا محايدا فى ذاته". بل إن فيه شيئا يمكن الإشارة إليه والاشتراك فى إدراكه. يملك بفضل مضمونا تعبيريا. ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نتحدث. بطريقة مفهومة. عن المضمون التعبيرى للعمل، لا عن الحالات والأفكار التى مررنا بها فى تجربتنا فحسب. وكان فى استطاعة التقدير والنقد أن يتركزا على شىء ليس "شخصيا" خالصا. وعلى ذلك فإن ما يهمنى إدراكه هو أن عبارة "هذا هو ما يعبر عنه العمل لى" (وهى عبارة تقال فى كثير من الأحيان بلهجة فخور وبطريقة قطعية. وكأن المرء يقول لمن يحدثه: أتحداك أن تخالفنى!) ليست حاسمة. ولا تبرر نفسها بنفسها. من حيث هى عبارة متعلقة الموضوع الفنى.

وليس معنى كلامى هذا على الإطلاق أن من السهل القيام بتحليل المضمون التعبيرى، بل إن العكس هو الصحيح. كما لا أود أن يفهم من كلامى أن هناك مضمونا تعبيريا واحدا. لا ثانى له. هو الذى يمكن الاهتداء إليه فى أى عمل بعينه. فالأعمال الفنية أغنى، ودلالاتها أكثر تعددا. من أن تسمح بذلك. وما زال أمامنا أن نقول الكثير فى هذه الأمور حين نصل فيما بعد إلى مشكلات التقدير والنقد^(١).

وها هو ذا ما حاولت القيام به: فقد بدا لنا، قبل صفحات قلائل، أن مفهوم "التعبير" قد أدى بنا إلى طريق مسدود. وكان هذا الطريق هو النتيجة التى أسفرت عنها الحجة اللغوية - القائلة إن العمل الفنى لا يصح أن يقال عنه، بالمعنى الصحيح، إنه "يتضمن" سمات تعبيرية - وكذلك الحجة التجريبية - القائلة إن العمل الفنى يعبر عن أشياء مختلفة للناس المختلفين. وقد بدا أن هاتين الحجتين الوثيقتى الارتباط تؤديان إلى النتيجة القائلة إن المرء يكاد يستطيع أن يقول أى شىء

(١) انظر الفصل الخامس عشر فيما بعد.

عن "التعبير" ويظل بمنأى عن النقد. ولكنى حاولت أن أبين أننا نستطيع تجنب هذا الطريق المسدود إذا التجأنا إلى العمل الفنى الذى يتصف بأن له وجودا "مشاركاً بين الأشخاص" أو "موضوعياً". فالسمات التعبيرية ليست "محلفة فى الهواء". بل إن لها جذوراً متأصلة فى الأوجه المادية والشكلية والتصويرية للعمل. فهذه العوامل الأخيرة. عندما تحلل، تقدم شواهد تساعد على نسبة المضمون التعبيرى إلى العمل. وكثيراً ما يتيح لنا هذه الشواهد أن نقول إن العبارات البادئة بالقول: "العمل يعبر عن .." لا تقوم على أساس متين. فقد كانت للناس إزاء الموضوعات الفنية. وستظل لهم دون شك. تجارب انفعالية وتخيلية لا حدود لتباينها. وتلك حقيقة لا يستطيع أحد إنكارها. ولكن نتائج هذه الحقيقة ليست شاملة إلى الحد الذى قد يظن لأول وهلة. فلن تكون هذه النتائج شاملة إذا أمكن القيام بتمييز بين القدرة التعبيرية للموضوع الجمالى وبين المضمون التعبيرى للعمل الفنى.

على أن من الجائز ألا أكون قد نجحت فى إظهار هذا التمييز. بل من الجائز أنه ليس ثمة مخرج من المشكلات التى يثيرها الكلام عن "التعبير". وعلى أية حال فإن هذه المشكلات موضوعات ينصب عليها اهتمام علم الجمال فى وقتنا الراهن. والواقع أن الباحثين فى علم الجمال لم يبدوا فى أى وقت من الاهتمام بلفظ يبدونه الآن بلفظ التعبير. ولن يزعم أحد أنه قد تم الوصول إلى إجابة يقبلها الجميع. ولكن مناقشتنا ستكون قد أدت الغرض المقصود منها إذا جعلت القارئ واعياً بالمشكلات الأساسية فى هذا المجال، وإذا جعلته أكثر حرصاً فى استخدامه لهذا اللفظ الذى ليس فى حقيقته بريئاً كما يبدو - لفظ "التعبير".

* * *

وهناك مسألة أخيرة عن "التعبير" يمكن عرضها بمزيد من الإيجاز. فكثيراً ما يستخدم الناس عبارة "العمل يعبر عن -" وكأنها حكم قيمة. فإذا كان العمل "معبراً بوضوح" كان جيداً من الوجهة الجمالية. وفى هذا الصدد نجد تشابهاً بين "التعبير" وبين "الشكل"، الذى يستخدم بدوره لفظاً معبراً عن القيمة.

ولكن يبدو في هذه الحالة أيضا أن الأفضل هو استخدام اللفظ بطريقة وصفية . وبعد ذلك نميز بين "الجيد" و "الردى".

ألسنا نجد أن الأعمال الفنية الجيدة والردئية معا معبرة من الوجهة الجمالية؟ أليست لها كلها قيمة بسبب قدرتها التعبيرية هذه؟ ولم تكون القطعة الموسيقية جيدة لأنها تعبر عن الحزن مثلا؟ ألا يمكن أن تكون رديئة من الوجهة الجمالية؟

إن من واجب أولئك الذين يستخدمون لفظ "التعبير" استخداما تقويميا - وهذا ما يفعله معظمنا في هذه الأيام - أن يتدبروا في هذه الأسئلة إذا شاءوا أن يكون كلامهم وتفكيرهم عن الفن واضحا. وأغلب الظن أن هناك سببا معقولا معينا لاستخدام لفظ "التعبير" على هذا النحو. حتى أنه لم تكن شاعرين بهذا السبب بوضوح تام. فحين يكون العمل معبرا. تكون له - حسب تعريفه ذاته - دلالة أعظم مما يوحى به "منظرة" الحسى وشكله. وبذلك يستحوذ العمل على اهتمامنا. وتكون الصور التى يوحى بها العمل، وكذلك الحالة النفسية والأفكار التى يثيرها، أشد استحوذا لأنها لا تعرض بطريقة مباشرة. فنحن نحس "بالمزيد" فيما ندركه، وهذا يؤدي إلى إثارة الخيال والانفعال والفكر، ونشعر بأنفسنا أكثر انشغالا بما يمر فى تجربتنا، وأقوى تنهبا إليه، مما يحدث عادة فى حالة التجربة غير الجمالية. فحين يكون "الحد الأول" متشعبا "بالثانى"، يكتسب الموضوع ثراء زائدا لا يمكن أن يتوافر له لو كان الموضوع مجرد علامة على شيء متميز عنه.

ولا بد أن هناك شيئا من هذا القبيل فى أذهان من يستخدمون لفظ "التعبيرى" بوصفه لفظا معبرا عن القيمة. ولكن لو كان الأمر كذلك، لما كان التعبير ذاته هو معيار القيمة الجمالية . فالتعبير تكون له عندئذ قيمة لأنه يعمل على استبقاء اهتمامنا بالعمل مثلا. وفى هذه الحالة يكون الاهتمام بالعمل أو الاستغراق فيه هو معيار القيمة. أو قد يكون التعبير ذا قيمة لأنه يسهم فيما يسميه برنسون Berenson " تأكيد الحياة"، عن طريق إثارة ملكات الخيال والانفعال فيها. وبذلك "يشيع الأمل والحماس فى إحساسنا بالحياة. ونعيش حياة أعمق وأعظم نضارة، لا

من الوجهة المادية فحسب: بل من الوجهة المعنوية والروحية أيضا، ونحاول بلوغ أعلى قم قدراتنا^(١).

والواقع أن من المحال أن نفسر كيف يمكن أن يكون العمل الواحد "معبرا" و "رديئا" في آن واحد ما لم يكن التعبير مختلفا هو ذاته عن معيار القيمة. فلو كان الأمر على خلاف ذلك. لكان هذا القول متناقضا. وهكذا يبين التفسير مثلا أن العمل، وإن كان معبرا. فإن ما يعبر عنه لا يستطيع استبقاء اهتمام المشاهد. وبعبارة أخرى فإن أولئك الذين يتحدثون عن "التعبير" يفترضون مقدما معيارا للقيمة ينبغي عليهم أن يتبينوه لأنفسهم ويصوغوه بوضوح.

هذه النتيجة تركز على حقيقة أخرى. فعلينا ألا ننسى أن المضمون التعبيري ليس إلا بعدا واحدا للعمل الفني. والعمل الفني الكامل هو الذى يكون جيدا أو رديئا من الوجهة الجمالية. فعندما نعزو إليه قيمة (بمعنى ما)، فلا بد لنا من أن نتحدث عن المادة والشكل، بالإضافة إلى التعبير. ذلك لأن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذب. ولو كان الشكل مضطربا، لما كان مجرد التعبير عن صور وانفعالات وأفكار أمرا يثير اهتمامنا، بل لكان العكس هو الصحيح. ذلك لأن للمادة الحسية والموضوع الذى يعالجه العمل الفني أهميتهما بدورهما. وعلى ذلك فإن التعبير ليس كل شيء، فلا يمكن إذن أن يكون هو مبدأ القيمة فى الفن. ولو ظننا أنه كذلك لكان فى هذا تشويه شديد لطبيعة الموضوع الفني. لك لأنه إذا كانت دراستنا لتكوين الفن قد علمتنا شيئا، فهو أن المادة، والشكل، والتعبير، متساوية فى الأهمية، ويعتمد كل منهم على الآخر، وأن من المحال فهم أى من هذه العناصر أو تقديره إلا فى داخل الكيان الكلى الموحد الذى هو العمل الفني.

المراجع

- (٥) ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٢٥٨ - ٢٨٢.
- (٥) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٢٣٤ - ٢٣٩ . ٣٦٨ - ٣٨٦.
- (٥) فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ١٨٦ - ٢١٧ . ١٠٤ - ٤١٧ . ٤١٩ - ٤٥٤.
- آرنهيم: رودلف: الفن والإدراك البصرى. الفصل العاشر.
Arnheim, Rudolf : Art and Visual Perception. (Univ. of California Press, 1954).
- بوسما: "نظرية الفن بوصفه تعبيراً" (مقال).
Bouwsma, O. K. : "The Expression Theory of Art", in:
"Philosophical Analysis", ed. Black. (Cornell U. P., 1950) PP.
75 - 101.
- ديوى: الفن بوصفه تجربة. الفصل الخامس.
- جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى. الفصل السادس.
- هوسبرز: المعنى والحقيقة فى الفنون. الفصل الثالث.
- ريد، ل. أ.: دراسة فى علم الجمال. الفصول ٢ - ٤.
Reid, L. A.: A Study in Aesthetics. (N. Y., Macmillan, 1954).
- سانتيانا: الإحساس بالجمال. الباب الرابع.
- توماس، فنسنت، مورجان، دوجلاس: "مفهوم التعبير فى الفن" (مقال).
Tomas, Vincent and Morgan, Douglas: "The Concept of
Expression in Art", in "Science, Language and Human Rights".
(Univ. of Pennsylvania Press, 1952). PP. 127 - 165.

أسئلة

١- هل تعتقد أن العمل الفني يمكن أن يكون ذا قيمة جمالية دون أن يكون معبرا؟
اشرح إجابتك.

٢- قيل في هذا الفصل إن الحديث عن "التعبير" قد يجعل من المستحيل على الناس المختلفين أن يتحدثوا عن "نفس العمل الفني". هل يتحتم أن تكون هذه النتيجة بالغة الضرر؟ وهل تقبل أن يتحدث النقاد جميعا عما يعبر عنه العمل
"لى"؟ ناقش.

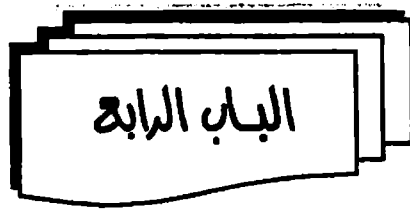
هذه المشكلة تثير المشكلة الأخرى المتعلقة "بموقع العمل الفني". أى ما إذا كان العمل يعرف على أساس الموضوع الفيزيائى، أو استجابة مدرك واحد، أو فئة من الاستجابات المتماثلة، الخ .. اقرأ بحث مانويل بيلسكى Manuel Bilsky بعنوان "أهمية تحديد موقع الموضوع الفني".

"The Importance of Locating the Art Object", Phil. and Phen. Research, XIII (1953) PP. 531 – 536.

٣- كيف ترتبط مشكلات "التعبير" بمشكلة "الارتباط بالموضوع من الوجهة الجمالية" (القسم الخامس من الفصل الثانى)؟ هل هذه المشكلات واحدة بالضرورة؟ ناقش.

٤- ادرس لوحة بيكاسو (اللوحة رقم ٢٦) المشار إليها فى ص (٣٩٢). هل توافق على التحليل النقدي الذى اقتبس فى ذلك الصفحة؟ وإن لم تكن، فعلى أى نجم تريد تغييره؟

٥- اقرأ مقال "بوسما" المذكور فى قائمة المراجع. أى الجوانب فى معنى "التعبير" يوضحه هذا المقال؟ وهل توجد أية مشكلات متعلقة بهذا المفهوم، نوقشت فى الفصل ولكن لم يتناولها "بوسما" بالبحث؟



ثلاث مشكلات في علم الجمال

الفصل الحادى عشر

القبح فى الفن: التراجيديا والكوميديا

تكوّن المشكلات التى كنا نعالجها حتى الآن أساساً لكل نظرية جمالية. فالإجابات التى نقدمها عن السؤلين: "ما الإدراك الجمالى؟" و"ما الذى يميز الفن الجميل؟" تتضمن تحليلاً للمفاهيم الأساسية المستخدمة فى دراستنا. وتحديداً للميادين الرئيسية فى هذه الدراسة. ولا بد أن تكون هذه الإجابات فى متناول أيدينا قبل أن يتسنى لنا بحث مشكلات هذا الفصل والفصلين التاليين. أعنى المشكلات الآتية: هل يمكن أن يكون الفن قبيحاً. وإن كان الجواب بالإيجاب. فهل يمكن أن تكون له قيمة جمالية؟ وهل الفن مصدر "للحقيقة"؟ وهل يمكن، أو ينبغى. الحكم على الفن أخلاقياً؟

١- مقولات القيمة الجمالية:

ينفق الجميع على أن الأعمال الفنية "جيدة أو "قيمة" بمعنى ما. فهى من الأشياء التى تجعل الحياة جديرة بأن تعاش، شأنها شأن نور الشمس. والطعام الجيد، والحب. عندما يكون العمل الفنى وحدة منظمة، ويكون إلى جانب ذلك مشحوناً بالانفعال والوجدان، يكون تقديرنا له رفيعاً بحق، ولا نكاد نجد ما هو أنفـس منه.

وهناك ألفاظ كثيرة متباينة تُستخدم من أجل إضفاء قيمة على الموضوعات الفنية. صحيح أننا نستطيع استخدام الألفاظ الشائعة فى كلامنا العادى عن القيم، كقولنا "هذا العمل جيد" و"هو أفضل من ذاك العمل" الخ. غير أن معظم الأوصاف التى نستخدمها يقتصر انطباقها على مجال تقدير الفن. وهى تختلف تبعاً لدلالاتها على القيمة أو انعدام القيمة، "كالجميل" و "القبيح"، أو على درجة القيمة، "كالمعظم" أو "الرائع فى مقابل "اللطيف" أو "الخلاب"؛ أو تبعاً لنوع القيمة التى تدل عليها هذه الألفاظ، "كالجليل" و"الهزلى (الكوميدى)" و "التعبيرى".

• • •

ولا جدال في أن الألفاظ الرئيسية في لغة القيمة الجمالية هي "الجميل" و"القبیح". ولقد كان الرأي التقليدي يعدّ هذين اللفظيين ضدّين يدلّان، فيما بينهما، على جميع الموضوعات الجمالية. "فالجميل". في أحد معانيه الشائعة، يدلّ على الأشياء التي نستمتع بإدراكها. أو نشعر بجاذبيتها عندما ندركها. على حين أن "القبیح" يدلّ على الأشياء الكريهة أو المنفّرة. أما النظريات التي تفهم الجمال من خلال خصائص شخصية "كالانسجام" أو "الوحدة العضوية" (بدلاً من أن ترى فيه موقفاً من مواقف الإدراك الحسي) فتستخدم لفظ "الجميل" للدلالة على وجود مثل هذه الخصائص: "والقبیح". للدلالة على غيابها. وفي كثير من الحالات التي كان يُنظر فيها إلى هذين اللفظيين على أنهما شاملان لكل موضوعات الدراسة الجمالية. كانت هذه الدراسة ذاتها تعرّف بأنها "نظرية الجمال والقبیح".

ومع ذلك، فعلى الرغم من أننا مازلنا في حديثنا المعتاد نستخدم اللفظيين على هذا النحو في كثير من الأحيان، فإنهما قد فقدتا إلى حد بعيد دورهما التقليدي في لغة علم الجمال، إذ يكشف لنا التحليل عن وجود غموض واشتراك لفظي يستحق النقد في معنى "الجميل" و "القبیح"، ويبين أن من المستحيل اتخاذهما مقولتين رئيسيتين جامعتين مانعتين للقيمة الجمالية. بل أن بعض الفلاسفة، كما سنرى فيما بعد، يكاد يذهب إلى حد استبعاد هذين اللفظيين تماماً من ميدان علم الجمال.

إن أول نقص واضح في لفظ "الجمال" هو ما ينطوى عليه من اشتراك وخطأ. ففي كثير من الأحيان ظل هذا اللفظ يستخدم، في اللغة العادية المألوفة، وكذلك في التفكير النظري الاستطيقى^(١)، للدلالة على الموضوعات ذات القيمة الاستطيقية. وفي هذه الحالة يكون المعنى المقصود منه هو ذاته معنى "القيمة الاستطيقية". غير أن اللفظ يستخدم أيضاً بمعنى أقل اتساعاً، مما يؤدي إلى اشتراك وخطأ في لفظ "الجمال". هذا المعنى الأضيق تفرضه علينا الموضوعات التي يتضح أن لها قيمة استطيقية، وإن كنا نتردد في وصفها "بالجميلة". فبعض الأشياء أقل شأنًا

(١) كان من الضروري استخدام لفظ "الاستطيقا" في هذا الفصل حتى لا يختلط الأمر على قارئ الترجمة العربية بين "علم الجمال" وبين لفظ الجمال كما ينتقده المؤلف. "المترجم"

أو أصغر نطاقاً من أن يستحق صفة قوية التأثير مثل صفة "الجمال"، وإنما هو أقرب إلى أن يكن "لطيفاً" أو "خلاباً". وربما "بديعاً". وفي الطرف المضاد نجد تلك الموضوعات التي هي "أكثر من" جميلة، نظراً إلى فخامتها وعظمتها. وهنا نستخدم لفظ "الجليل": الذى سنشرح معناه بعد قليل. ومن ناحية أخرى فإن النكتة المضحكة أو استعراض الأداء البارع قد يبعث فينا لذة استيطيقية، ولكن صفة "الجمال" تبدو غير منطبقة على هذا المجال على الإطلاق. وأخيراً فإن هذه الصفة تبدو أبعد ما تكون عن الانطباق عندما نهتدى إلى قيمة استيطيقية فى أشياء قبيحة بمعنى ما. ألا يجد التأمل الاستيطيقى رضاء فى لوحة جوبا "أهوال الحرب" وفى تمثال رودان "المحظية المعجوز" وفى الدراسات الأدبية عن الحالات المرضية الشاذة وحالات الانحلال، وفى المؤلفات الموسيقية القريبة العهد، التى تستخدم تنافرات ونشازات صوتية تصدم الآذان؟

إن "الجمال" بمعناه الضيق، لا يدل إذن إلا على واحد من بين عدة أنواع من القيمة الاستيطيقية. ويؤدى تحليل اللفظ إلى التمييز بين هذا المعنى وبين المعنى الأوسع، الذى ينصب على الجنس الشامل (أى "القيمة الاستيطيقية ذاتها"). وهكذا تم الكشف عن الاشتراك والخلط اللفظى الكامن فى طريقة الحديث غير النقدية. ولكننا نجد أنفسنا الآن إزاء مشكلة، الغموض: فإذا أخذنا لفظ "الجمال" بمعناه الضيق، فما هو بالضبط ذلك الذى يميز هذا النوع من القيمة الاستيطيقية عن بقية الأنواع؟

ليس من السهل التخلص من غموض لفظ "الجمال" بمعناه الضيق. فلو أتينا بتعريف محدد قاطع لما استطاع أن يعبر عن مرونة معنى هذا اللفظ فى لغتنا اليومية. ولكن يبدو على أية حال أن اللفظ يدل على بعض المعانى الآتية أو كلها: الجاذبية أو الطرافة الحسية، التعقد الشديد نسبياً فى الموضوع، القيم الشكلية الواضحة، الموضوع السار أو المفيد من الوجهة الإرشادية، الطابع التقليدى للموضوع، والشكل، والمعالجة. فإن كان هذا صحيحاً، فمعنى ذلك أن اللفظ يدل على عدد كبير من الخصائص التى لا تتمثل كلها فى تلك الموضوعات المسماة "بالجميلة". وهناك قدر

غير قليل من الشك في أن تكون هذه الخصائص متمثلة في موضوع بعينه. فمتى يكون الموضوع، مثلاً، "معقداً" لا "بسيطاً"، و"تقليدياً" لا "خارجاً عن التقاليد"؟ والآن، تستطيع أن نفهم لماذا لم يعد للفظ "الجمال" دور بارز في النظرية الجمالية. فقد حلت محل اللفظ. في معناه العام الشامل، عبارة مثل "القيمة الاستطيقية". ولما كانت هذه المقولة حيوية بالنسبة إلى أى مذهب في علم الجمال. فمن الضروري بحثها بشيء من التفصيل. وتعريفها على أوضح نحو ممكن. وهذا ما تحاول أن تفعله كل نظرية من نظريات الفن التي درسناها من قبل. غير أن هذا لا يصدق على "الجمال" بمعناه الضيق. فمن الجدير بالملاحظة أن كثيراً من الباحثين المعاصرين في الاستطيقا يكتفى بأن يمر على هذه المقولة مر الكرام، أو يتغاضى عنها تماماً، إذ أنها لما كانت واحدة من بين مقولات أخرى غيرها، فإنها ليست بذات أهمية أساسية. والكثيرون يشاركون الأستاذ "Lee" رأيه القائل أن "أفضل استخدام للفظ "الجمال" هو ذلك الذى لا يدل فيه إلا على جزء من المجال العام للقيمة الاستطيقية، وليس من الضروري تحديد نطاق هذا الجزء بدقة، بل إن من الممكن تركه غامضاً بدرجات متفاوتة"^(١).

وهكذا طرأ تحول هائل على مقولة الجمال. ولكن هناك تغييراً أعظم طرأ على معنى لفظ "القبیح" وأهميته بوصفه مقولة استطيقية.

* * *

إن التحول يبدأ، كما ذكرت من قبل، عندما يضطر الناس إلى النظر إلى بعض الموضوعات على أنها قبيحة وذات قيمة استطيقية في نفس الآن. فهم يجدون أن بعض الأشياء ليست جميلة بأى معنى مألوف، ولكنها مع ذلك طريفة أو تجذب الانتباه. ولعل أبرز أمثلة هذه الظاهرة وأكثرها يوجد في فن القرنين الأخيرين، الذى عمل على توسيع نطاق الإدراك الحسى الاستطيقى إلى أبعد حد. غير أن من الخطأ، من وجهة النظر التاريخية، أن يتحدث المرء في هذا الصدد عن الفترة الأخيرة وحدها. ذلك لأن أرسطو، وهو من أقدم فلاسفة الاستطيقا، رأى أن القبح أساسى

(١) الإدراك الحسى والقيمة الاستطيقية ص ٩٨.

للكوميديا^(١). وطوال تاريخ الفن، كان هناك فنانون، كالصور هيرونيوموس بوش Hieronymous Bosh (حوالي ١٤٥٠ - ١٥١٦) قاموا، عند تصويرهم لرؤيا شخصية حية، بتجسيد العنصر الشيطاني وجو الموت والمقابر في فنهم. ولقد عبر الباحث الاستطقي زولجر Solger عن المفهوم الشائع للقبّح بقوله: "القبّح.. مضاد إيجابيا للجميل. ولا يمكننا إلا أن نعدّهما متنافرين تماماً"^(٢). ولكن إذا كان مدلول "القيمة الاستطقية" يشتمل على الفن القبّح. فعندئذ لا يكون القبّح "مضاداً" للجمال بمعناه العام. بل يكون نوعاً من أنواعه. كما أنه ليس "مضاداً" للجمال بمعناه الضيق. إذ أنهما صنوان، من حيث هما نوعان. ضمن أنواع أخرى. للقيمة الاستطقية.

غير أن القارىء قد يرفض قبول هذه النتيجة. فهل من المعقول أن نتصور الجمال والقبّح على هذا النحو؟ أليسا ضدّين "متنافرين" تماماً، كالحق والباطل؟، أو الصواب والخطأ؟

إننا نسلّم بأن الحديث عن القبّح "بوصفه نوعاً من الجمال، أو صنواً للجمال، له وقع غير مألوف على الآذان. غير أن كل ما يعنيه ذلك هو أن الاستخدام المقترح لا يتمشى مع الطريقة التي اعتدنا أن نستخدم بها هذين اللفظين. ومع ذلك فإن عاداتنا اللغوية ليست ثابتة لا تقبل الصحيح، بل قد يكون من الضروري تغييرها عندما تكون هناك أسباب وجيهة لتعديل المعاني الشائعة. فلنختبر الأسباب التي تدعو إلى هذا التعديل بمزيد من الدقة.

• • •

أن التغير في المعنى يحدث، من الوجهة التاريخية، بالتدريج، وهو أمر متوقع. بل إنه كان إلى حد بعيد نتيجة لتطور مقولة أخرى في الفكر الاستطقي، تجمع بينها وبين القبّح أوجه شبه هامة، وأعني بها مقولة الجلال Sublimity. وعلى الرغم من أن معنى "الجليل" قد نوقش منذ عهد بعيد يرجع إلى أيام الرومان القدماء، فإنه اكتسب أهميته، بوصفه مقولة استطيقية، لأول مرة في القرن

(١) كتاب الشعر، ٥، ٧-٨.

(٢) اقتبس هذا التعريف برناد بوزانكيت في كتابه "تاريخ علم الجمال" ص ٣٩٧.

Bernaed Bosanquet: A Hisy of Aesthetic. (N. Y., Meridian, 1957).

الثامن عشر. وهو يعبر عن نوع التجربة الشخصية التي وصفها جون دنيس Johen Dennis عند نهاية القرن الماضي. في حديثه عن رحلته عبر جبال الألب. فهو يقول عن الصخور والمنحدرات الهاوية إنها بعثت فيه "رعباً بهيجاً، وشروراً مخيفاً. حتى أنني كنت أرتعد في نفس الوقت الذي كنت أشعر فيه بلذة لا حد لها"^(١). ومن الواضح أن أبرز سمات هذه التجربة هو المزج بين الشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع - أي "الرعب البهيج" الخ. فصاحب هذه التجربة لا يشعر ببهجة خالصة. متصلة بل يمتزج بهذه البهجة نفور وخوف، وهما غير بهيجين. ويتأكد هذا العنصر الأخير عند بيرك Burke: الذي وضع نظرية من أهم نظريات القرن الثامن عشر في الجلال: "(إن الفزع) هو في كل الأحوال قاطبة.. المبدأ المسيطر في حالة الجلال"^(٢). ولكن من الواضح أن هذه التجربة لو كانت تجربة "رعب" فحسب، لما كانت استيطيقية: إذ أن من يمر بهذه التجربة سيطغى عليه عندئذ الاهتمام بسلامته الشخصية، وتتجه رغبته إلى القيام بسلوك علمي. ويدرك بيرك هذه الحقيقة، إذ يقول: "عندما يقترب الخطر أو الألم أكثر مما ينبغي، لا يمكن أن يبعثا فينا أية بهجة، بل يكونان مخيفين فحسب؛ أما عندما تفصلهما عنا مسافات معينة، ومع إدخال بعض التعديلات، فمن الممكن أن يكونا بهيجين، بل يكونان كذلك بالفعل، كما تشهد تجربتنا اليومية"^(٣). والواقع أن رأى بيرك يجد تأييداً من وقائع تجربتنا عندما ندرك أشياء غير تلك التي تتصف بالجلال. فعندما نقرأ "رواية قتل بوليسية" مثيرة، ونجد فيها عبارات مثل: "وامتدت يد بيطة من وراء ستار الغرفة المظلمة..." أو نشاهد "رواية رعب. سينمائية"، نستمتع بخوفنا ويصبح جزءاً من التجربة. ولكن حتى عندئذ، يؤدي الرعب إلى شعورنا بعدم الارتياح، وتكون التجربة الكلية مختلطة على نحو غير مألوف.

(١) اقتبس هذا النص صمويل مونك Samuel H. Monk في كتابه: "الجليل: دراسة للنظريات النقدية في إنجلترا في القرن الثامن عشر"، ص ٢٠٧.

The Sublime A Study of Critical Theories in XVIIth Century England. (N, Y., Modern Language Association of America).

(٢) اقتبس مونك في الكتاب السابق، ص ٩٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٩١.

أما تجربة الجلال فأعقد من ذلك وأروع. ولعلنا نستطيع تلخيصها فى كلمتين يتشابه وقعهما فى الإنجليزية: وهما "المبجل awful" و "الرهيب awful". فخوفنا يقترب بشعور بالتسامى، كما هى الحال فى التبجيل الدينى. والموضوع الجليل، على خلاف "رواية القتل البوليسية" يتسم برحابة وروعة تطفى علينا. فهو يشعرنا بالرعب، ولكنه مع ذلك يزيده سمواً. وقد وصف "كانت" هذا الشعور فى أواخر القرن الثامن عشر فقال: "(لما كان) الذهن لا يجتذبه الموضوع فحسب، بل ينفر منه دوماً فى الوقت ذاته. فإن الرضاء الذى يبعثه الجليل لا ينطوى على لذة إيجابية بقدر ما ينطوى على إعجاب واحترام"^(١).

فأى الموضوعات هى التى تستثير مثل هذه التجربة؟ لقد ضرب مفكرو القرن الثامن عشر فى معظم الأحيان أمثلة لها من أشياء ضخمة الحجم - كالسماء الزاخرة بالنجوم، والبحر العاصف، وسلاسل الجبال. ومع ذلك فقد حدثونا أيضاً عن أشياء ليس لها مثل هذا الحكم، وإن كانت لها قوة هائلة، كالبراكين والأعاصير والشلالات^(٢). وقد اقترح بيرك، عن حق تماماً، فئة ثالثة من الموضوعات الجلييلة، هى الموضوعات "الغامضة"، إذ أن الشعور بالرهبة يمكن أن يثيره ما هو خفى غامض. ومنذ القرن الثامن اتسع معنى "الجليل": فأشار أ. س. برادلى إلى أننا نتحدث عن "حب جليل" و "شجاعة جلييلة"^(٣). وفى هذه الاستعمالات الأخيرة تختفى فكرة "الحجم" بمعناها الحرفى تماماً.

وعلى أية حال فالجليل دائماً يطفى علينا ويتحدانا. فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسياً، كالسماء، أو أبعد عن فهمنا، "كالغامض"، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشر، كالله. ولا يكفى أن يكون الموضوع كبيراً فحسب، كحجم الدين انقوى للولايات المتحدة، أو غير مفهوم فحسب، كالتمرير الهندسى الذى يعجز الطالب عن حله، بل إن من الواضح أن الجليل أعقد من ذلك. فلا بد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون أو مبهوتين، وأن نحس أيضاً بأننا "ارتفعنا خارج أنفسنا" عند محاولتنا الإحاطة باتساعه أو بمعناه. فالجليل، من حيث هو

(١) نقد ملكة الحكم Critique of Judgment، ص ٨٣.

(٢) تناظر هاتان الفتان على التوالي، "الجليل الرياضى" و "الجليل الدينامى" عند كانت.

(٣) "الجليل" فى محاضرات أكسفورد فى الشعر Oxford Lectures on Poetry ص ٤٤.

مقولة للتجربة الاستطيقية، يدل على مجموعة من التجارب المرتبطة فيما بينها، وإن لم تكن تجارب متماثلة. فعندما نستمع إلى قطعة "يوم النقمة Dies Irae" من "القديس الجنائزى" (Requiem) لفير دى، قد يسيطر علينا الشعور "بالفرع" إلى حد ينصرف معه المرء عن الموسيقى لو استمرت الأصوات القاصفة والإيقاع المخيف مدة أطول بكثير. وعندما يقرأ المرء رواية كافكا: الغامضة، " المحاكمة"، يكون الشعور بالخوف أقل حدة، ولكنه ينتشر طوال استجابة المرء للمغامرات الشبيهة بالكابوس، التى يمر بها البطل. وعندما يفكر المرء فى تضحية المسيح بذاته من أجل الإنسان، لا يشعر بالخوف بقدر ما يحس بانفعال أو موقف آخر يرتبط به ارتباطاً وثيقاً - وهو ضآلتنا وضعفنا إزاء هذا الحب اللامتناهى. وفى هذه الحالة بدورها، يكون الشعور بالتسامى، أو ما يسميه برادلى "بتوسيع الذات self expansion"^(١) أوضح مما هو فى التجارب الأخرى المتعلقة بالجلال.

والواقع أن تفكير القرن الثامن عشر، بتحويله انتباهه إلى الجليل، إنما كان يبرهن ضمناً على ضيق نطاق الجمال بوصفه مقولة للقيم. فالموضوع الجميل هو ذلك الذى يكتسب رضاًنا ويمنحنا البهجة. ولا يمكن أن يعد الشيء الباعث على النفور أو "الفرع" "جميلاً" بالمعنى المعتاد. فضلاً عن ذلك فكثيراً ما تفتقر الموضوعات الجلييلة إلى التناسق الشكلى والوحدة، اللذين يرتبطان عادة بالجمال. ومع ذلك، فثمة قيمة فى تجربة الجلال. وعلى ذلك فلا يمكن النظر إلى الجمال، كما رأينا من قبل، على أنه المقولة الوحيدة للقيمة الاستطيقية. ولكن من الملاحظ فضلاً عن ذلك أن مشاعر النفور والألم كانت تُعد فى العادة علامات القبح. فإذا كان الجليل الذى يثير بدوره هذه المشاعر، قد تأكد بوصفه مقولة للقيمة، فلم لا يكون القبح بدوره مقولة كهذه؟ ومن هنا كان من الأمور التى تسترعى الانتباه أن بيرك بدأ يخصص للقبح مكاناً بين المقولات الاستطيقية^(٢). ولقد كان مما شجع بقوة على السير فى هذا الاتجاه الفكرى، تعلق كثير من فناني القرن التاسع عشر والقرن العشرين بالموضوعات المضحكة المنفرة، سواء فى الأدب وفى التصوير، والألتجاء على نطاق

(١) المرجع نفسه، ص ٥٢.

(٢) كارن مونك، المرجع نفسه، ص ٢٠٨.

واسع إلى أساليب موسيقية مثل الكروماتية Chromaticism^(١). والتنافر. وتلك أعمال لا يمكن رفضها فوراً ببساطة، إذ أنها لما كانت تبدو مرغوباً فيها من الوجهة الاستطيقية، وذلك في نظر بعض المشاهدين أو المستمعين على الأقل، فلا بد من إيجاد مكان لها داخل النظرية الجمالية. وكما عبر عن هذه الفكرة فليسوف معاصر، فإن "الجمال بالنسبة إلى المفكر الاستطيقى يشتمل بالفعل على الجليل، والرهيب، والسخر، والمضحك. فلم لا يشتمل على القبيح أيضاً؟"^(٢).

• • •

ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فماذا يكون مصير القبح بمعناه التقليدي؟ ألا توجد موضوعات رديئة من الوجهة الاستطيقية؟ ألا يوجد نقيض "للقيمة الاستطيقية"؟

نستطيع أن نجد في تفكير كثير من مفكري الاستطيقا المعاصرين نوعين من الإجابة عن هذه الأسئلة. وكلا النوعين يتضمن مراجعة جذرية للتقابل التقليدي بين الجمال والقبح. فالأول منهما يضيق مجال القبح بأن يحاول إثبات أن ما كان يُعد في كثير من الأحيان قبحاً ليس قبحاً على الإطلاق. والرأى الثانى، الأشد تطرفاً، ينكر وجود القبح تماماً. وسوف نبحث كلا من هذين الرأيين على حدة.

• • •

إن تاريخ الذوق بأسره، ولا سيما فى القرن الحالى، يثبت لنا أن كثيراً من الأعمال التى كان الناس يرفضونها فى البداية نظراً إلى جدتها، أصبحت تقابل فيما بعد بالتقدير. فدراما فاجنر الموسيقية "تانهويزر"، التى أثارت فضيحة فى أول عرض لها، هى الآن جزء لا يتجزأ من العروض الموسيقية التى يُقبل عليها الجمهور. ومن هنا قيل إن الفنان العظيم ينبغى أن "يخلق جمهوره". ولما كان الذوق يبدو قابلاً

(١) يطلق اسم "الأسلوب الكروماتى" على الأسلوب الحديث فى التأليف الموسيقى، الذى يرتب السلم الموسيقى على أساس اثني عشر من أنصاف الأصوات، بدلاً من الأصوات السبعة التى يتألف منها السلم "الدياتونى". والأول يخرج عن مبادئ التوافق المألوفة، ويمكن أن يفر عن أصوات تعد خشنه بالنسبة إلى الأذن التى اعتادت الطريقة التقليدية فى التأليف الموسيقى. (المترجم)

(٢) و. ت. ستيس W. T. Stace: "معنى الجمال The Meaning of Beauty" ص ٨٢، (London, Richards & Toulmin, 1929)

للتوسع إلى غير حد، فهل يمكن القول - والحال هذه - إن ثمة شيئا قبيحاً في ذاته؟

يرى بوزانكيت، في كتابه "ثلاث محاضرات في الاستطيقا Three Lectures on Aesthetic" أن الكثير مما يسمى "قبيحاً" بصورة عامة هو في حقيقته راجع إلى "ضعف المشاهد"^(١). فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الاستطيقية. ويذكر بوزانكيت أن في هذا النوع من الموضوعات "جمالاً عسيراً difficult beauty". وقد يكون "العسر" راجعاً إلى واحدة من ثلاث خصائص مختلفة للموضوعات: (١) "التشابك intricacy"، أى التعقد. وفي هذه الحالة يكون كل ما يفعله الموضوع هو أنه "يعطيك، في لحظة واحدة، قدراً أكبر مما ينبغي، مما أنت على استعداد تام للاستمتاع به لو كان في استطاعتك استيعابه كله"^(٢). و "توتر عال للشعور"^(٣). لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله؛ (٣) و "السعة width"، عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية، كالكوميديا الهجائية مثلاً.

والواقع أن بوزانكيت من أبرز ممثلي النظرية الانفعالية التي درسناها من قبل^(٤). وتبعا لهذه النظرية تنحصر التجربة الاستطيقية أساساً في الإحساس بالانفعال الذي يعبر عنه الموضوع. وكما رأينا من قبل، فإن أصحاب النظرية الانفعالية يقدرون أى موضوع أو أسلوب في مادام معبراً. على أن المضحك أو المؤلم أو المحزن يمكن أن يكون معبراً أشد تعبير وأقواه. ولما كان بوزانكيت يعرف "الجمال"، بمعناه الواسع، أى بمعنى "الجدارة الاستطيقية"، من خلال القدرة على التعبير، فإن القبيح، بقدر ما هو معبر، لا بد أن يعد نوعاً من القيمة الاستطيقية^(٥). فلنلاحظ ما قام به بوزانكيت حتى الآن في نظريته عن القبح. فهو أولاً قد ضيق مفهوم "القبح" إلى حد هائل إذ نقل كثيراً من الأشياء التي تعد قبيحة في

(١) المرجع المذكور، ص ٩٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٨٩.

(٤) انظر الفصل السابع من قبل.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٣.

العادة إلى فئة "الجمال العسير". وهو ثانياً قد وضع القبح ضمن مقولات القيمة. بفضل نظريته التعبيرية. فماذا يكون من أمر القبح بمعناه التقليدى: معنى "انعدام القيمة الاستطبيقية aesthetic disvalue"؟

إن بوزانكيت يقترب آخر الأمر اقتراباً شديداً من رأى المتطرف القائل إن القبح بهذا المعنى لا وجود له. فلو كان هناك شيء غير جميل على الإطلاق (أى غير معبى)، لما كان مقولة استطبيقية على الإطلاق. ذلك لأنه قد عرّف "الاستطبيقا" من خلال "التعبير". فلو كان من غير معبر: فإنه يقع خارج مجال الاستطبيقا تماماً. "فإن كان القبح غير استطبقى، فإنه لا يكون استطبيقياً على الإطلاق. ولا يكون لنا شأن به"^(١).

ولكن: على الرغم من أن بوزانكيت "ميل بشدة" إلى الاعتقاد بأنه: "لا وجود لما يسمى بالقبح الميئوس منه"^(٢)، فإنه يجعل موقفه مشروطاً إلى حد ما. فهو يرى أن بعض الأشياء هى بالفعل "قبيحة إلى حد ميئوس منه". تلك هى الموضوعات المعبرة التى "تثيين الذهن فى اتجاه معين، ثم (تعوقه) فى هذا الاتجاه نفسه"^(٣). فالموضوع "يبدأ" بأن يكون تعبيرياً، إن جاز هذا التعبير، ويبدو أنه يفضى إلى مشاعر أخرى يتوقع المرء أن يحس بها. ومع ذلك فإنه يخيب ظننا. فهناك "إيحاء بالتعبيرية ثم تأثير مضاد لها عن طريق تكلمة تتعارض معها"^(٤). أى أن الموضوع لا يحقق النوازع الانفعالية التى أطلقها من عقالها. وعلى ذلك فإنه إذا كان "للqبح الذى لا يُغلب وجود على الإطلاق، فهو إنما يكون فى "الفن المتصنع الذى يفتقر إلى الإخلاص"^(٥).

وعلى ذلك فحتى هذا القدر من "القبح الميئوس منه" الذى استبقاه بوزانكيت فى نظريته، ليس انعداماً تاماً للقيمة الاستطبيقية. فحتى الموضوعات "القبيحة إلى حد ميئوس منه"، يمكن أن توصف بأنها استطبيقية "بصورة مبدئية"، لأنها معبرة

(١) المرجع المذكور، ص ٩٧ - ٩٩.

(٢) المرجع نفسه ص ٩٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٠٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٦.

إلى حد ما. فهل تدرك. أيها القارئ. مدى التحول العميق الذى طرأ على مقولة القبح؟ إنها، بمعنى ما. نوع من القيمة الاستطيقية؛ وهى بمعنى آخر خارجة ببساطة عن موضوع الاستطيقا. وفى هذا المعنى. الذى يشبه المعنى التقليدى "لانعدام القيمة الاستطيقية" شبهاً قرياً. يكون القبح قيماً من حيث الإمكان. و إلى حد معين. وهكذا يتعين على بوزانكيت. فى مراجعته للمعتقدات الشائعة (فى التراث على الأقل). أن يمضى فى طريق مضاد للاستخدام اللغوى الشائع فيه. فهو يبين أولاً أن لفظ "القبح" ليس له معنى منفرد يسير فى اتجاه واحد. كما نفترض فى لغتنا غير النقدية؛ ثم يفترض أن معناه المعتاد ينبغى أن يعدل. ومن الواجب ألا نرفض نظريته لنستخدم الألفاظ "بطريقة شاذة". أى بطريقة مختلفة. وإنما ينبغى أن نفهم نظريته لكى ندرك السبب الذى دعا إلى استخدام الألفاظ على هذا النحو. ومع ذلك فإن بوزانكيت ليس المفكر الجمالى المعاصر الوحيد الذى يفرض الاستخدام والاعتقاد التقليديين. فهناك مفكرون آخرون يخطون الخطوة الأخيرة، وينكرو القبح تماماً. فالأستاذ ستيفن س. بيبير Stephen C. Peper يعرف "الاستطيقى" من خلال "حدس الكيفية intuition of quality"^(١). ولفظ "الكيفية" الذى يتخذ هنا موقعا حاسما. ليس مما يسهل تعريفه. ولكننا نستطيع القول إن لكل من تجاربنا "كيفية" فريدة ما. ذلك لأن التجربة قد توصف بأنها متغلغلة أو متوترة أو "هزيلة" أو عميقة. وفى استطاعتنا أن نشعر بخصائص تجربتنا هذه شعورا مباشرا، أى أن "ندركها بالحدس". وفى هذه الحالة بدورها، كما فى حالة بوزانكيت، يكون تعريف "الاستطيقى" شديد الاتساع. فلما كانت "الكيفية" تتمثل فى كل تجربة فإن "القيمة (الاستطيقية) تغلغل فى كل حياة.. وليس ثمة قيمة استطيقية سلبية"^(٢). كذلك فإن "بيبير"، مثل بوزانكيت أيضا، ينسب القبح إلى المجال اللااستطيقى. وكل ما فى الأمر أنه يفعل ذلك بالنسبة إلى "كل" قبح. ذلك لأنه، فى الحالات التى يكون فيها قبح، يحدث هذا القبح عندما تكون التجربة

(١) "أساس النقد فى الفنون" The Basis of Ceiticism in the Arts ص ٥٦

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨.

"مملة أو مؤلمة". "فالقبح هو الاستهجان الأخلاقي لانعدام القيمة الاستطبيقية فى موقف ما. فهو تقويم أخلاقى منه جمالى"^(١).

وهناك فهم آخر للاستطيقى يسفر عن نتائج مشابهة. ففى هذا الكتاب نظرت إلى "الاستطيقى" على أنه موقف من نوع ما، هو موقف "التأمل النزيه المتعاطف". وهذا رأى يقول به عدد كبير من المفكرين الاستطقيين المحدثين. على أننى ذكرت من قبل أن أى موقف ينطوى على اتجاه إيجابى أو اتجاه سلبى نحو موضوعه. فالوقف الاستطيقى يتسم باتجاه متعاطف على الدوام، بمعنى أنه يوجه الانتباه إلى الموضوع و"يقبله". وفضلا عن ذلك. فنظرا إلى عدم وجود اهتمام بالمنفعة أو بأى هدف خارجى آخر، فإن العامل الوحيد على الاحتفاظ بانتباهنا هو أننا نجد الموضوع جيدا فى ذاته. و من هنا فإن معنى "الاستطيقا" ذاته ينطوى على قيمة إيجابية. ولما كان مجال التجربة الاستطيقية بأسره يعرف من خلال "الموقف الاستطيقى"، فإن التجربة الاستطيقية بأسرها تجربة قيمة (إيجابية). وهكذا يمكن الآن التعبير عن إحدى نتائج بوزانكيت على هذا النحو: إذا لم يكن الشئ موضوعا للانتباه الاستطيقى، فإنه - ببساطة - ليس استطيقيا على الإطلاق. ولو كان هناك أى شئ يقاوم الإدراك الحسى الاستطيقى مقاومة مطلقة، وعلى نحو "ميئوس منه"، لكان هذا الشئ خارجا عن نطاق البحث الاستطيقى. وبهذا المعنى لا يكون "القبح" مقولة استطيقية.

إن المسألة هنا تنصب على العلاقة المنطقية بين تصوراتنا. فماذا نقول عن الوقائع التجريبية؟ هل توجد فيها بالفعل أية موضوعات "قبيحة إلى حد ميئوس منه"؟ لقد سبق لى أن ذكرت أن "أى موضوع للوعى على إطلاقه" يمكن أن يكون موضوعا استطيقيا، وأيدت رأىى بأمثلة من تاريخ الفن والذوق. وقد عبر سانتاينا عن هذه الفكرة بقوله: "كل شئ جميل لأن كل شئ قادر على أن يجذب انتباهنا ويخلبه بدرجة ما"^(٢). ولعل هذا قد يبدو رأيا غريبا، وربما بدا رأيا باطلا، أو منطويا على مفارقة على الأقل. والواقع أنه لا بد عند هذه النقطة من بحثنا، أن يكون

(١) الموضوع نفسه.

(٢) "الإحساس بالجمال" The Sense of Beauty ص ٩٨.

القارىء قد اعتاد غرابة كثير من النظريات المعاصرة فى القبح. ولكن لنتأمل الأدلة التى يبدو أنها تقف فى وجه هذا رأى. فلنتأمل الموضوع والمواقف التى نفترض أنها مضادة للاستطبيقا "إلى حد ميثوس منه". ألا يجوز أن تحيزاتنا و"نظرتنا العمياء" هى التى حالت بيننا وبين اتخاذ موقف استيطيقى منها؟ ربما كانت لهذه الموضوعات ارتباطات بما نعهده: عموما. وضيعا أو محظورا. وربما كانت هذه الموضوعات تثير الكراهية الأخلاقية أو الدينية. كما هى الحال فى حظر تصوير الأنبياء فى الإسلام. وربما كان ارتباطها بالحياة العملية اليومية أقوى من أن يسمح لنا بتأملها فى ذاتها. وربما كانت - ببساطة - غير مألوفة لنا. كموسيقى جزيرة بالى، أو أعمال فاجنر وسترافنكسى عند عزفها لأول مرة. وربما كان التحذلق أو الهوى يؤثر فينا، كما هى الحال فى موقف كثير من أصحاب: "الثقافة" إزاء موسيقى الجاز الأمريكية.

فإذا استطعنا أن نتخلص من آمال هذه العقبات، بحيث نصل إلى "وعى منزه متعاطف" (وهو أمر بعيد الاحتمال، ما دمنا ضعفاء كسائر البشر) فعندئذ يمكننا أن نرى جميع الموضوعات على ما هى عليه من الناحية الاستيطيقية. وما دمنا نراها من الناحية الاستيطيقية، فلا بد أن نراها أيضا من ناحية ما فيها من قيمة. فالأدلة على زيادة رقى الذوق واتساع أفقه بفضل الحركات الفنية الجديدة والتعود الاستيطيقى عليها، وكذلك الأدلة على تباين ما يقدره أفراد المجتمعات المختلفة، ومختلف الناس فى مجتمعنا نحن، أكثر من أن تسمح لنا باستبعاد هذه الفكرة بسهولة. وهذه الأدلة تزيد من تأييد الرأى القائل إنه "ليس ثمة شىء قبيح فى جوهره"^(١).

ومع ذلك فلست أود أن أزعم أن هذا الرأى قد تأيد على نحو قاطع. فمن الجائز أننى ارتكبت مغالطة المصادرة على المطلوب، وذلك إذا كانت حجتى هى مجرد القول إنه إذا أمكن إدراك كل شىء "بتنزة وتعاطف"، فعندئذ لا يكون ثمة شىء قبيح إلى حد ميثوس منه". ولا بد أن يلاحظ المرء، بعد أن يقال كل شىء، وجود عنصر غريب إلى حد غير مألوف فى أية نظرية استيطيقية لا تترك مجالا لانعدام القيمة. ففى المجالات الأخرى لتجربة القيمة، يوجد على الدوام استقطاب

(١) المرجع نفسه، ص ٩٦.

بين القيمة وانعدام القيمة. فالأخلاق. مثلا. تنطوى على الخير والشر، لا على الخير وحده، بحيث يكون كل ما عداه خارجا عن نطاق الأخلاق.

وقد يستقر رأيك. بعد إعمال الفكر. على أنك لا تستطيع قبول النظريات التي ناقشناها الآن في القبح. لكنك لا تستطيع أن تصل إلى هذا الرأي إلا إذا فهمت كيف انتهت هذه النظريات إلى نتائجها الخاصة. ولماذا كانت ميالة إلى الابتعاد عن الاعتقاد التقليدى والعرف اللغوى الشائع.

• • •

ولكن ينبغي علينا الآن أن نبحث بمزيد من التفصيل مسألة أثارته مناقشتنا السابقة. فقد قلنا إن القبح هو. بمعنى ما. لا استطيعى تماما. وقلنا إنه بمعنى آخر مقولة للقيمة الاستطيعية تقف على قدم المساواة مع الجمال (بمعناه الضيق). واللطف، والجلال. إلخ. فلنعرف "القبح". بمعناه الأخير. بأنه "ما يثير تأمله الاستطيعى ألما أو كدرا". والسؤال الآن هو "كيف يتسنى لنا أن نحتفظ بالموقف الاستطيعى نحو موضوع ما. ونجد فيه قيمة. فى الوقت الذى تكون فيه تجربتنا عنه مؤلمة؟"

٢- "مفارقة" التراجيديا :

كانت التراجيديا تثير السؤال السابق بكل حدة طوال تاريخ الاستطيعا والنقد. فهناك اعتراف شامل بأن التراجيديا الكبرى التى عرفها الإنسان، ولاسيما تراجيدياات اليونانيين: أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس، وتراجيدياات شيكسبير، هى من الأعمال الفنية القليلة الشامخة بحق "فأوديب ملكا"، والثلاثية الاورستية، والملك لير، وهاملت، ومكبث، أعمال هائلة لا يكاد يفوقها فى روعتها وقوتها أى شىء عداها فى الأدب، بل فى أى فن من الفنون الأخرى. وليس من الضروري أن تستخدم صفة "التراجيدى" للدلالة على تقدير معين للقيمة، بل إن من الممكن استخدامها لوصف نوع معين من الشكل الأدبى فحسب. ومع ذلك فقد لحقت بهذا اللفظ ارتباطات من العمق والوقار. ومن هنا فإنه يوحى بالقيمة على نحو لا نجده فى الأسماء المحايدة الخالصة "للأنواع" الفنية الأخرى، "كالسيمفونية" أو

"المنظر الطبيعي". بل إنه يوحى بقيمة أعلى بكثير مما توحى به ألفاظ شبه تقويمية. "كالكوميدي" أو "الميلو درامى".

ومع ذلك، فلو أخذنا الأمور على ظواهرها، لكان من الواجب أن تكون التراجيديات فى نظرنا أقل الأعمال الفنية قيمة. ذلك لأن التراجيديا "هى فى أساسها حكاية آلام وكوارث تفضى إلى الموت"^(١). فعلى الرغم من أم أدويب لا يعانى الموت بنفسه فإنه يقدم إلينا على أنه شخص اقترف أعمالاً يعجز اللسان عن وصفها، هى قتل أبيه. والزواج من أمه. وهو يفقأ عينيه فى نوبة من التقزز من ذاته. ويعانى كمدا يهون إلى جانبه الموت. وثمة ملك آخر: هو "لير"، تسمى إليه بناته بقسوة، وينتهى به الأمر إلى يأس قاتل وفاقة شديدة. ويموت وهو يتطلع إلى جثة ابنته المخلصة الوحيدة. فالتراجيديا تحفل بالحزن، وخيبة الأمل، واليأس الحالكة. "إن التراجيديا منظر مناظر الشر. والشر هو بعينه مالا نستمتع به. ومع ذلك فنحن نستمتع بالتراجيديا"^(٢). هذه هى "مفارقة التراجيديا".

على أن المشكلة ليست مقتصرة على ذلك النوع من الدراما الذى نطلق عليه اسم "التراجيديا". فمن الواضح أن "حكايات الآلام والكوارث" توجد فى الفن الروائى بدوره، كما أن هناك كثيراً من الصور ذات موضوعات مرعبة أو منفرة، كدراسات "روو Rouault" للعاهرات. بل إن لفظ "التراجيديا" يستخدم فى وصف الموسيقى، كما هى الحال فى "الافتتاحية التراجيدية" لبرامز. ولو كانت أمثال هذه الأعمال تؤلف مجرد "جزء جنونى ضئيل" من الفن، لكانت "المفارقة" مشكلة متعلقة بعلم النفس المرزى، بحيث يكون من الممكن التخلص منها بالقول إن بعض الناس يجدون لذة مازوشية فى التألم. غير أن التراجيديا فن أشمل وأوسع نطاقاً من أن يُستبعد باستخفاف. ومن هنا فإن من المستحيل التخلص من المفارقة المتضمنة فى أعمال الأدب الدرامى التى تعد "تراجيديات" بالمعنى الصحيح.

• • •

(١) برادلى: "التراجيديا الشكسبيرية" Shakesperean Tragedy ص ٧

(٢) هنرى ميرز "التراجيديا: نظرة إلى الحياة" ص ٦.

Henry A. Myers: Tragedy: A View of Life (Cornell U, P., 1956).

ولكن. ما هي بالضبط طبيعى هذه المفارقة؟ إن المفارقات تنهار أحيانا عندما يلقي المرء عليها نظرة ثانية. ومن الجائز أن هذا الحكم يصدق على هذه المفارقة بدورها. فقد قلنا إن تصوير خيبة الأمل واليأس أمر مؤلم. فهل يرجع ذلك إلى أن خيبة الأمل واليأس يثيران فينا ألما متعاطفا عندما نصادفهما فى "الحياة الواقعية"؟ من الجائز أنهما يؤديان إلى ذلك. ولكن لماذا نستدل من ذلك على أن هذا بعينه هو ما يحدث عندما يصور الشر فى الفن؟ إن من الخطأ الساذج - أعنى خطأ "المحاكاة البسيطة" فى أبعد صورها عن الصواب^(١) - أن نعتقد بأننا نستجيب للأعمال الفنية على نفس النحو الذى نستجيب عليه "لنأذجها". ومما لا شك فيه أنه لو قاسى صديق أو قريب لى مثلما تقاسى الشخصية التراجيدية. فإنى أشعر بالألم. ولكن هناك حقيقة واضحة ينبغى أن نتذكرها. هى أن أوديب ولير شخصيتان خياليتان. ونحن نتخذ موقفنا إزاءهما على أساس أنهما كائنات وهمية. بحيث أن كل ما تفعله هذه الشخصيات وتمر به هو. بمعنى ما. نوع من الإيهام (make - believe). ومن هنا لم نكن نحس ألما ويأسا عند قراءتنا عنهم.

من والواضح أن هذه الحجة تتسم بشئ من القوة. وهى تساعد على إلقاء ضوء أوضح على المفارقة. فإن كان ثمة مفارقة فى التراجيديا على الإطلاق. فلا بد أن تكون متعلقة بالفن لا "بالحياة". فمن المؤكد أنه لو حدث لشخص نعرفه أن واجه خيبة الأمل والإخفاق، وبالتالى عانى شقاء مبرحا. فإن حزننا يكون على الأرجح أشد بكثير مما يحس به المشاهد الاستطيقى. ولنتصور فى هذا الصدد مقدار ما نحس به من الأسى عندما يموت أحد أفراد أسرتنا. فهل يؤثر فىنا موت لير على نحو قريب من هذا؟ ومن جهة أخرى فلو بدا أن صديقا أو قريبا يتجه نحو كارثة. فإننا نقوم دون شك باتخاذ تدابير لمساعدته. أما تأمل الفن فلا مكان فيه للسلوك العملى. ولقد حدث مرة أن كانت سيدة شابة ذات حساسية عاطفية مفرطة تشهد عرضا لتراجيديا "عطيل"، وترقب الشرير ياجو وهو يخدع البطل بأكاذيب خبيثة يقود بها القائد المغربى إلى حتفه، فنهضت فجأة فى وسط العرض من مقعدها، وصرخت نحو الممثلين فى المسرح: "أيها الأسود الضخم الأحمق! ألا تدرك أنه

(١) انظر من قبل الفصل الخامس. القسم الأول.

كاذب"؛ إن تصرفها هذا ربما كان دليلا على طيبة قلبها. ولكن من الواضح أنها نسيت أن كل الحوادث "إيهام". وأنها أتاحت للموقف العملى - بطريقتها الفجة - أن يفتصب الموقف الاستطيقى.

وهكذا فإن الحجة الموجهة ضد المفارقة تؤكد أن الاستجابة الاستطيقية ليست هى ذاتها استجابة "الحياة الواقعية". ومع ذلك فإنها لو كانت تثبت شيئا لكان ما تثبته أكثر مما ينبغى. ذلك لأنها تؤكد طابع الإيهام فى التراجيديا لكى تثبت أننا لا نشعر بأى ألم على الإطلاق أثناء مشاهدتنا للتراجيديا. وهنا نجد أنها تتعارض مع وقائع تجربتنا. فمن غير المعقول أن تكون مفارقة التراجيديا قد اجتذبت عقول الفلاسفة والنقاد طوال القرون التى مرت منذ أرسطو. مالم يكن مشاهدو التراجيديا قد شعروا بالألم متعاطف وتحذثوا عنه. ولو لم تكن هذه حقيقة. لما ظهرت المفارقة أصلا. ولو لم تكن هذه حقيقة. لكانت استجابتنا للتراجيديا استجابة لذة خالصة. وفى هذه الناحية تكون استجابتنا للتراجيديا أشبه بما نحس به عندما نشاهد دراما عادية تتجاهل الجانب التراجيدى للحياة البشرية. وتصور الحوادث الصغيرة المحدودة التى لا يتمثل فيها شيء من خيبة الأمل المدمرة والألم الممض. والواقع أن اللغة التى نستخدمها فى وصف التجربة التراجيدية - ومن أمثلتها: "إنها مؤثرة إلى حد لا يكاد يمكن تحمله." و"إنها تثير حزنا لا يوصف" (كما يقول جليبرت مري G. Murray عن "النساء الطرواديات")^(١) - "ورعب ينعقد معه اللسان" (كما يقول معلق آخر عن "أوديب ملكا")^(٢) - هذه اللغة ليست هى تلك التى نستخدمها فى وصف استجابتنا لأنواع الأخرى من الدراما. بل إن هناك أشخاصا لا يستطيعون أن يتحملوا مشاهدة التراجيديا حتى نهايتها. لأن الألم يكون قد اعتصرهم إلى حد يعجزون معه عن التحمل. ففى التراجيديا إذن شيء يجعلها

(١) "النساء الطرواديات" فى كتاب "خمس مسرحيات ليوريپيدس Fife Plays of Euripides" ترجمة جليبرت مري (نيويورك، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٤) ص ٦. وجميع الاقتباسات التى ترد فى هذا الفصل فيما بعد مأخوذة عن هذه الترجمة.

(٢) سوفوكليس: "المسرحيات السبع The Seven Plays" ترجمة ليويس كامبل Lewis Campbell (لندن، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٠) ص ١٥ من المقدمة. وجميع الاقتباسات التى ترد فى هذا الفصل فيما بعد مأخوذة عن هذه الترجمة.

مختلفة بصورة واضحة. شأنها فى ذلك شأن الجليل. ويفرق بينها وبين الموضوع الاستطيقى الذى يسرنا فحسب. و الذى هو أشبه ببستان بديع نستمع برؤيته.

إن الحجة الموجهة ضد المفارقة تؤكد الفارق بين الألم فى "الحياة الواقعية" وبين الألم الذى يصوره الفن. فانعزال الفن وعدم واقعيته يخلصنا من الحزن العميق. ولقد رأينا أن هذا القول ينطوى على شىء من الصحة. ومع ذلك فإن الفارق بين الفن وبين "الحياة" يمكن أن يحول إلى الاتجاه المضاد. فلهذا السبب بعينه: أعنى كون الفن ليس هو "الحياة"، نجده يضاعف الألم المتعاطف ويزيده تأكيداً. فالتراجيديا تضيف صبغة درامية مضاعفة على محنة البطل. والحوادث المحكمة الترابط التى تؤدى به إلى حتفه. تخلق فى المشاهد أحاسيس متزايدة الحدة من الخوف المتشائم. والبلابة الأدبية تزيد كارثة البطل حيوية وتأثيراً. كما يحدث عندما يكرر لير كلمة "أبدأ" المشهورة خمس مرات فى حديثه الأخير. والحق أن التراجيديا تطفى على أحاسيس المرء وتلح عليها إلى حد يندر أن تصل إليه "الحياة" ذاتها. ولعلك تذكر ما قاله أرسطو من أن التراجيديا تغفل السرد المجرد، الذى يقتصر على تسجيل الحوادث دون تمييز^(١). فالفنان الأدبى ينتزع "الأعراض" والحوادث غير المرتبطة بالجوهر، والتى تحفل بها الحياة المعتادة، ولا يركز جهده إلا على كشف المصير التراجيدى. وهكذا يكشف عن مأساة الوجود، التى نغفلها إلى حد بعيد عندما تحدث فى "الحياة". وربما كان فى هذا تفسير لمسلك السيدة الروسية العريقة التى تحدث عنها وليم جيمس، والتى أثرت فيها إحدى المسرحيات حتى بكت، ولكنها ظلت غير مكتثرة بالآلام المبرحة التى يقاسيها خدمها.

إن عدم الواقعية الضمنى فى الفن يحميننا، على وجه العموم، من أن يستبد بنا الأسى، كما يحول بيننا وبين القيام بسلوك عملى إزاء ما نشاهد. غير أن حيوية الفن وإحكامه تزيد من إيلام التراجيديا. "فهى مسرحية، ولكنها ليست مسرحية فحسب"^(٢).

• • •

(١) انظر ص (١١٧) وما يليها من قبل.

(٢) ل. أ. ريد "دراسة فى الاستطيقا"، ص ٣٤٣.

L.A. Reid: "a Study in Aesthetics" N. Y., Macmillan, 1954.

وهناك حجة من نوع آخر يمكن استخدامها لتفنيد هذه المفارقة. تلك الحجة بدورها تنكر الحقيقة التي تركز عليها المفارقة. ألا وهي أن استجابتنا للتراجيديا مؤلمة. فالحجة تقول إن مما يثبت بطلان هذا الرأي أننا نظل نشاهد التراجيديا أو نقرأها. "فاللذة هي الشعور الملازم لاتجاهنا إلى الحافظة على أى شيء أو الاستمرار فيه"^(١). وعلى ذلك فإن استمرار الاهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فينا لذة لا ألما. لا يمكن وصف التجربة بأنها مؤلمة إلا إذا توقفنا عن المشاهدة.

والأمر هنا متعلق بمعنى "اللذة". شأنها شأن بقية الألفاظ التي تدل على ما نحس به مباشرة في التجربة. ليست مما يسهل تعريفه. بل إن البعض يقول إن هذه الألفاظ لا يمكن تعريفها. بالمعنى الدقيق. على الإطلاق. وأن كل ما يمكننا عمله هو الإشارة إلى أمثلة مما تدل عليه. والقول بأن اللذة تصاحب دائما "اتجاهنا إلى الاستمرار" لا يثبتنا بشيء عن نوع الإحساس الذى تكونه اللذة. وإنما الأصح أن هذا القول يصف الظروف التى تنشأ فيها اللذة. ولكن هل ينبغي تصور "اللذة" على هذا النحو؟ إن قدرا كبيرا من التجربة الاستطيقية. فضلا عن التجارب الأخلاقية وغيرها. يثبت أننا فى كثير من الأحيان "نستمر ونواصل" نشاطا معيننا على الرغم من كونه مؤلما. والتجربة التراجيدية مثل واضح من أمثلة هذه الظاهرة. أما القول إن التجربة ينبغي أن تكون باعثة للذة لأننا نحرض على استمرارها. فما هو إلا استخدام لتعريف يبعث الغموض فى الوقائع الواضحة فالحجة إذن لفظية فحسب. والواقع أن هذه الحجة تعكس وجهة نظر "مذهب اللذة hedonism".

وهو النظرية القائلة عن اللذة. واللذة وحدها. هى التى يمكن أن تكون خيرا فى ذاته. "ففى نظر القائل بمذهب اللذة تكون التراجيديا سرا غامضا. فما الذى يجعلنا نقيم صنما من الحزن فى معبد اللذة؟"^(٢) فإذا رفضنا مذهب اللذة. أمكننا أن نقول دون تناقض إن التجربة التراجيدية تبعث الألم واللذة معا. وهكذا تصبح مفارقة التراجيديا مسألة أمر واقع فى أساسها: فما هى القوة الكامنة فى التجربة

(١) لى: الإدراك الحسى والقيمة الاستطيقية. ص ٧٨ - ٧٩

Lee: Perception and Aesthetic Value.

(٢) بير: أساس النقد فى الفنون، ص ٧٦

Pepper: The Basis of Criticism in the Arts.

التراجيدية. التى تدفعنا إلى مواصلة اهتمامنا بالمرحبة. وهو اهتمام يبلغ من الشدة والاستغراق حدا ننظر معه إلى التجربة على أنها على أعظم قدر من القيمة؟

ل . م .

وردت فى المؤلفات الهائلة العدد. التى كتبت عن نظرية التراجيديا. إجابات كثيرة عن هذا السؤال. ولكننا لا نستطيع أن نبحث هنا إلا بعضا منها. ومع ذلك ففى وسعنا أن نستخلص من هذه الإجابات استبصارا بطبيعة التجربة التراجيدية.

إن المفارقة تنشأ نتيجة لآلام شخصيات التراجيديا. وهذا يؤدى إلى تركيز الاهتمام على عقدة التراجيديا. ولقد سبق لنا أن ذكرنا. عند شرح المفارقة منذ بضع صفحات. أنواع الحوادث التى يشيع وقوعها فى التراجيديا. ولكن من المؤكد أن العمل الأدبى. شأنه شأن أى عمل فنى. ليس مجرد موضوعه فحسب. بل إن فيه. بالإضافة إلى ذلك. قدرا كبيرا من دقة الحس والتنظيم الشكلى. وقد يكون سانتيانا مبالغا فى قوله "إن طريقة المعالجة. لا الموضوع. هى لب التراجيديا"^(١). غير أن هذه المبالغة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة.

فما الذى نجده فى التراجيديا. إلى جانب عقدتها؟ قد يكون من الواضح تماما أننا نجد فيها شعرا رفيعا. فقد كان الناس يعجبون دائما بما تنطوى عليه المقتطفات المأخوذة من التراجيديات من تصوير حسى خلاب، وخیال حى. ولعل أفضل الأمثلة على ذلك مناجيات هاملت لذاته. ومن هنا قيل إننا نحفظ باهتمامنا بالتراجيديا نظرا إلى مستواها الشعرى، الذى لا يكون مؤلا لنا على الإطلاق. بل نستمتع به مثلما نستمتع بكل شعر عظیم. ويرى الأستاذ باركر Parker، فى صدد كل فن يتخذ له من الشعر موضوعا، لا فى صدد التراجيديا وحدها، أن "الخطوط الخلافة، الألران والأصوات الجذابة. والإيقاعات المثيرة، يمكنها أن تطفى على كل نفور قد نحس به - بدون هذه العناصر - إزاء الموضوع"^(٢).

(١) الإحساس بالجمال، ص ١٦٩

(٢) ديوييت باركر: مبادئ الاستطيقا، ص ٨٥

De Witt H. Parker: The Principles of Aesthetics 2nd. ed. (N. Y., Crofts, 1947).

ومع ذلك ينبغي أن يقارن القارئ ص ٨٥ - ٨٦.

والصعوبة فى هذه النظرية. التى تحاول إثبات أن التجربة التراجيدية باعثة للذة. مشابهة تماما للصعوبة التى تواجهها تلك النظرية التى تؤكد أهمية عقدة المسرحية. حين تحاول إثبات أن التجربة التراجيدية مؤلمة. فكلا الرأيين لا يعمل حسابا إلا لوجه واحد. مأخوذ على حدة. من أوجه العمل الفنى الكامل. فالشعر فى التراجيديا يستخدم فى الكشف عن "حكاية آلام وكوارث". ومن الضرورى فهم الشعر فى صلته بتطور الشخصية وعقدة المسرحية. فهو يضفى حيوية ووضوحا على المأزق الذى تواجهه الشخصية التراجيدية. وعلى آلامها. وحتمية الكارثة. وعندما نتعاطف مع الشخصية التراجيدية ونندمج فى مصيرها. لا نشعر بألم متعاطف على الرغم من الشعر. بل بسببه. ولو قدم إلينا عرض نثرى. أو عرض شعرى هزيل. لآلام هذه الشخصية. لما استطاع أن يؤثر فىنا. فلنتأمل فقرة مثل:

يا ويلتاده! هل حانت نهاية كل شيء

وذروة أيامى وعرف جبينها؟

هأنذا أفارق بلدى وكل دروبه

تأكلها النيران^(١).

هذا شعر ممتاز. ولكن الناطقة به هى الملكة هيكوبا Hecula العجوز فى

"النساء الطرواديات". وهى تندب تدمير وطنها، وتتأهب لقتل نفسها:

"يا طروادة الحبيبة إلى نفسى،

خذيْنى معك. فى لحظة عذابك، لنموت سويا!

أو لنتأمل بالمثل للفقرة التى تبدأ بالأبيات:

هبي يا رياح، ومزقْ خديك! ثورى؟ هبي!

أيتها الجنادل والأعاصير، تدفقى

حتى تغمرى أبراجنا، وتغرقى سقوفنا!

هذا حديث الملك لير عند بداية احتضاره فى منظر العاصفة فى الروح

(الفصل الثالث، منظر ٢).

(١) النساء الطرواديات. نفس الموضع السابق، ص ٧٤.

هذه الأبيات تعبير عن أسي شخصي متدفق. وعلى ذلك فقد لا يكون من الإنصاف استخدامها ضد الحجة التي نعرضها. والتي قد تصدق بالنسبة إلى بقية الشعر التراجيدي. فلنتأمل إذن كلمات عطيل وهو مازال في أوج نجاحه وحبه. قبل أن تحل به الكارثة. ولعل هو أكثر أبطال التراجيديا "شاعرية"^(١)؛ فكل ما يقوله يتسم بالحنس المرفه وحيوية التصوير. غير أن مجازاته وصوره ليست وشيا ذهبيا شعريا. بل إنها تنم عن شخصية الرجل - الرومانتيكي. الساحر. الواسع الخيال. الشغوف أحيانا بالمبالغة في تصوير أساه. ولا بد أن توضع شخصيته في السياق العام للمسرحية. فعطيل هو ذلك النوع من الرجل الذي يمكن أن يتلاعب به ياجو الشرير ويخدعه^(٢). وهكذا فإن شخصيته جزء لا يتجزأ من مجرى العقدة المسرحية. كما هي الحال في كل تراجيديا. وفضلا عن ذلك. فإن سحره وجاذبيته الشخصية لا يؤديان إلا إلى زيادة شعورنا بالألم للكارثة التي حلت به. فإدراكنا لنوع الرجل الذي ضاع. يزيد من شعورنا بفداحة الخسارة. وربما كان عطيل يفتقر إلى عمق بعض أبطال التراجيديا الآخرين وتعقدهم. ولكنه محبب إلى النفس أثير لديها إلى حد لا يقل عن أي بطل تراجيدي غيره. وعلى ذلك فإن شعر عطيل، مع كل ما فيه من جمال لا يرقى إليه الشك. تزداد فعاليتها بفضل الألم والرعب المتغلغلين. في التراجيديا التي هو جزء منها. ولا جدال في أننا نستطيع أن نستمتع بالشعر الذي تنطوي عليه التراجيديا منفصلا عن الشخصيات وعن العقدة المسرحية، مثلما نستطيع تأمل صورة ذات موضوع على طريقة "بل و فراي Bell and Fry". أي بوصفها نمطا من الخطوط والكتل. فالأعمال الفنية تبلغ من التعقد حدا نستطيع معه أن نلتقط منها ونختار إذا شئنا. ولكن ينبغي أن ندرك بوضوح عندئذ بوضوح عندئذ أننا أسقطنا من تجربتنا جزءا كبيرا. على أن الأستاذ باركر. الذي يرى أن من الممكن التغلب على طابع الإيلام في الموضوع عن طريق العنصر الحسي، يسلم بأن

(١) برادلي: التراجيديا الشكسبيرية. ص ١٨٨

(٢) ولكن، فيما يتعلق "بمسألة عطيل"، قارن برادلي، المرجع المشار إليه، المحاضرات ٥-٦؛ وف. ر. ليفيس.

R. Levis المسمى المشترك. (The Common Pursuit (N. Y., George Stewart, 1952).

ص ١٣٦ - ١٥٩.

العنصر الحسى "يحول الانتباه إلى ذاته"^(١). فإذا صح ذلك. كان معناه أن العمل الكامل - أى التراجيديا ليس هو موضوع الانتباه. ويترتب على ذلك ألا تكون الحجة التى كنا نناقشها نظرية "فى التراجيديا" على الإطلاق. وإنما تكون متعلقة بالشعر الدارمى بوجه عام. فإذا لم يؤخذ شعر التراجيديا على حدة. فإنه عندئذ يتشرب الانفعالات الأليمة للتراجيديا. وعلى ذلك فليس فى استطاعتنا أن نقبل النظرية القائلة إن "المشاهد يستطيع أن يتحمل أحزان الآخرين ببسالة إذا كانت مقترنة بموسيقى ناعمة وكلمات ملائمة"^(٢).

إن مفارقة التراجيديا. شأنها شأن كل العناصر الأخرى فى نظرية التراجيديا. ترجع فى أصلها إلى كتاب الشعر لأرسطو. فهو فى مستهل الكتاب يتساءل. فى صدد الفن بوجه عام. عن السبب الذى يجعلنا نستمتع بمحاكاة موضوعات: "نتألم عندما نراها فى ذاتها". وهو يعلل ذلك بأننا نستمتع "بالتعليم". وحين يتحدث أرسطو عن التراجيديا ذاتها. يشير إلى المفارقة معنا بالقول إن التراجيديا تتميز بأنها تثير انفعالات الشفقة والخوف^(٣). (واللفظ الأخير يترجم أحيانا "بالرعب") والقول فى الآن نفسه إن التجربة التراجيدية تجربة لذة. وإن كانت هذه هى "ذلك النوع" من أنواع اللذة. "الذى تنفرد به" التراجيديا فحسب^(٤).

ومع ذلك فإن أرسطو لا يقدم حلا واضحا للمفارقة. ولقد كان المعتقد تاريخيا أن الإجابة تتمثل فى مفهوم "التطهر catharsis" لديه. ذلك لأن أرسطو يقول إن الشفقة والخوف يشاران، ولكنهما "يطهران"^(٥)، أى يستبعدان أو يطردان من المشاهد، ومع ذلك فإن أرسطو. كما تثبت المؤلفات الهائلة العدد التى خصصت لتفسير هذه الفكرة. لم يوضح على الإطلاق المقصود بالتطهر، ولا كيف يؤدى هذا

(١) الموضوع نفسه.

(٢) ميرز Myers، الكتاب نفسه، ص. ٨.

(٣) كتاب الشعر - ٦ - ص. ٩.

(٤) المرجع نفسه، ٦ - ص. ٩.

(٥) المرجع نفسه، ١٤، ١٨.

التطهر عمله. وإنما هو يتحدث عنه بإيجاز. ولا يفسر أسباب التطهر. أو لماذا كان التطهر باعثاً للذة. ومن الجائز أن أرسطو كان يعنى أننا نشعر بالراحة بعد الاضطراب الانفعالى الشديد. أو أن من المفيد أخلاقياً استبعاد هذين الانفعاليين. ولكن هذا التفسير بدوره مجرد تخمين.

أما مفهوم "التعلم" فيقدم إلينا مفتاحاً أعظم قيمة. وإن كان علينا فى هذه الحالة بدورها أن نوسع فكرة أرسطو المقتضبة ونتجاوزها. فمن الممكن النظر إلى "التعليم" على أنه يتضمن شيئين مختلفين: (١) التعرف. عن طريق المحاكاة. على "النموذج" الذى تصوره. بحيث نقول - على حد تعبير أرسطو - "نعم. إنه ذاك!". (٢) واكتساب الحكمة. وكلا الأمرين يساعد على تفسير اهتمامنا بالتراجيديا.

إننا ندرك. دون تحويل اهتمامنا من العمل إلى "الحياة". أن التراجيديا تصور الناس الذين نصادفهم فى التجربة الإنسانية المشتركة، والشواغل التى تهمنى فيها. فهى تنتزع العناصر السطحية والعارضة. التى تصبغ العلاقة المتبادلة بين الحوادث فى "الحياة" بصبغة الغموض^(١). وهكذا ندرك أن الحياة تكون على هذا النحو لو تأملناها بوضوح معقول. "فالواقع" فى التراجيديا يستغرق اهتمامنا على نحو يعجز عنه التأليف الروائى والخيال "الهروبى". ومن هنا قال بيريك، الذى أشرنا فى القسم السابق إلى نظريته فى الجلال، عن التراجيديا.

"أعتقد أننى ساكون على خطأ كبير إذا عزوت أى قدر كبير من رضائنا الذى نحس به فى التراجيديا إلى الفكرة القائلة إن التراجيديا خداع.. فكلما كانت أقرب إلى الحقيقة، وزادتنا ابتعاداً عن كل فكرة عن الخيال، كانت قوتها أكمل"^(٢). ومما له أهمية حاسمة أيضاً، نوع الواقع الذى "نتعرف عليه" فى التراجيديا. فالتراجيديا تتناول أعمق ما لدى البشر من الشواغل وأقوى ما يحسون به من المشاعر. وهى تتناول أهم ما فى الحياة وأكثره تأصلاً بالنسبة إلينا. ألسنا نجد

(١) انظر من قبل الفصل الخامس، القسم الثانى.

(٢) انظر هذا النص: إيرل واسرمان: متع التراجيديا (مقال).

Earl R. Wassrman: "The Pleasures of Tragedy", ELH, A Journal of English Literary History, XIV (1947), P. 303,

عددا كبيرا من أعظم التراجيديات اليونانية والشيكسبيرية معا تتركز حول العلاقات العائلية - مثل أوديب. والثلاثية الاورستية. وأنتيجونا. ميديا. وهاملت. لير؟ وهكذا تكتسب التراجيديا شمولا فى المعنى. وقوة انفعالية فى نفس الآن. والواقع أن ما أطلق عليه ماثيو أرنولد اسم "الجدية الرفيعة high Seriousness" يتمثل فى التراجيديا بدورها. نظرا إلى اهتمامها بالمشكلات الأخلاقية والدينية. فالصراع التراجيدى ينشأ نظرا إلى محاولة البطل تحقيق أرفع مثله العليا. وهكذا يكون الأمر هنا متعلقا بأمر أبعد ما يكون عن التفاهة والبساطة: إذ هو يتعلق بالقيم التى تضى على الحياة هدفا وجدارة.

وفضلا عن ذلك فإن البطل التراجيدى "مماثل لما يوجد بالفعل فى الحياة" فأرسطو. كما رأينا من قبل. يقول إنه "إنسان مثلنا". وليست التراجيديا كالميلودراما. بل إن شخصياتها ليست هى الفضيلة المجسمة. وليست هى الشر بأحط مراتبه. فالبطل التراجيدى "شخص ليس مفرطا فى الخير والعدل. ومع ذلك فإن نكبته لا ترجع إلى رذيلة أو انحطاط فيه"^(١). فالخير والشر يتبادلان التأثير بخفاء فى شخصيته، ويجعلانه نمطا معقدا من البشر. وإيماننا بتصرفاته يزيدنا قربا منه.

ولما كان استغراقنا المتعاطف فى التراجيديا يتركز على البطل. فلننض فى بحث شخصيته أبعد من لذلك. إن الإنسان الشرير أخلاقيا يبعث فينا النفور. والإنسان الخير أخلاقيا، كبطل المأساة، يستثير تعاطفنا ويبعث فينا الشفقة عندما يقاسى. والشخص الخير هو ذلك الذى يقوم بأفعال يؤمن بصوابها. فعندما يقتل أورست أمه، أو عندما يقتل عطيل ديدمونة، يعتقد كل منهما أن سلوكه له ما يبرره. وقد يبدو ماكبث، من بين جميع الشخصيات التراجيدية، أوضح مثل من أمثلة الشخصية الشريرة - أعنى تلك التى تختار عمدا أداء أفعال شريرة ولكن على الرغم من أنه يجعل من الشر خيرا له، فمن الواضح - بصورة مؤلة - أنه لا يستطيع أن يحول نفسه إلى كائن لا رحمة فى قلبه. ولا ضمير به: "كان أفضل لى أن أعرف أفعال، لا أن أعرف نفسى". (الفص الثانى. ١). وقبل قيامه بقتل دنكان، وكذلك

(١) المرجع المذكور، ١٢، ص ١٦.

بعد قتله إياه. أحس بوخز الضمير كأشد ما يكون حدة. وتمثلت له أفعاله بصورة حية ملموسة. وأخذت تؤرقه. وحال إحساسه بالذنب بينه وبين جنى ثمار شروره. وفقدت الحياة في نظره طعمها وقيمتها: "كل شيء ليس إلا لهوا وغرورا؛ أما الشهرة والرفعة فقد ضاعتا إلى الأبد". (الفصل الثاني: ١). وبالإضافة إلى هذا، استحدث الشاعر عددا كبيرا من الأساليب الدرامية التي تؤدي إلى الاحتفاظ بتعاطفنا مع ماكبث^(١).

وتؤدي "واقعية" التراجيديا. و"جديتها الكاملة"، واندماج المشاهد بتعاطف مع البطل - وهي كلها نقاط وردت إشارة إليها في كتاب الشعر - إلى استمرار اهتمامنا بتكشاف التراجيديا. فنحن "لا نملك إلا أن نسمع"، على الرغم من أن التجربة مؤلمة. والواقع أن الشر والألم الكامنين في التراجيديا، وتعاطفنا مع البطل، هما بعينهما اللذان يجعلان التجربة أليمة إلى حد ما: وعلى الرغم من ذلك فإن الاهتمام الاستطيقى الملح يظل مستمرا.

وهنا نصل إلى "التعلم" بمعناه الثاني - أى معنى اكتساب "الحكمة". ويذكر الأستاذ دوкас Ducasse أن التراجيديا تكسبنا "حكمة هي أنفع أداة لنا في معالجة الحوادث التراجيدية (المأساوية) أو توقيها. ويكون شعورنا هذا باكتساب الحكمة مباشرة بمعنى الكلمة، ولذلك فإنه يبعث فينا لذة. هذه اللذة هي في اعتقادى العنصر الأساسى الذى تتألف منه اللذة التراجيدية"^(٢).

على أنه ليس من السهل تقديم وصف دقيق لمضمون مثل هذه الحكمة. فمن النادر أن نجد تعبيرا صريحا عنها، كما هي الحال عندما يعلق الكورس اليونانى على دلالة حوادث المسرحية، أو عندما يقول إدجار، في "الملك لير"، إن :

على الناس أن يتحملوا

رحيلهم من هنا، كما يتحملون مجيئهم إلى هذا العالم:

فالنضج هو كل شيء. (الفصل الخامس، ٢).

(١) قارن : واين بوث: "ماكبث بوصفه بطلا تراجيديا".

Wayne C. Booth: "Macbeth as Tragic Hero", Journal of General Education, VI (1951) PP. 17- 25.

(٢) فلسفة الفن، Philosophy of Art، ص ٢٥٣.

على أن الحكمة التى نعتز بها كل الاعتزاز فى التراجيديا، لا تعرض عادة كما تعرض الحكم فى دراسة عن الأخلاق أو القيم البشرية. وإنما هى متضمنة فى الأفعال والأقوال العينية للشخصيات. وكما يقول دوكاس. فإن "شعورنا هذا باكتساب الحكمة يكون مباشرا تماما". والواقع أن للحكمة التراجيدية قوة انفعالية وتخليفية يفتقر إليها التعبير الذى يستخدم طريقة السرد الخالص. ومن هنا فإن أى تلخيص لها بالنثر لا يمكن. فى أحسن الأحوال. إلا أن يكون تقريبا. وفضلا عن ذلك فإن من العسير الاهتمام إلى أى رأى واحد عن المصير الإنسانى. يكون مشتركا بين جميع التراجيديات. فكتاب المسرحية اليونان يختلفون فيما بينهم. كما يختلفون بدورهم عن شيكسبير. فيما يتعلق - مثلا - بالأهمية النسبية للشخصية الإنسانية، "والمصير" اللاشخصى الذى يعلو على الأشخاص، فى إحداث الكارثة التراجيدية. وعلينا أن نحرص على عدم محو هذه الفوارق عندما نتحدث عن "التراجيديا" بوجه عام. وأخيرا فإن، من الممكن وجود عدة تفسيرات مختلفة "لمعنى" التراجيديا الواحدة، وهو أمر متوقع فى حالة الأعمال الفنية الزاخرة العميقة.

والآن يمكننا، بعد أن نعمل حسابا لكل هذه التحولات. أن ننقل إلى البحث عن "الحكمة" التى تشيع نسبتها إلى التراجيديا. فالتراجيديا، كما لاحظنا من قبل، تتناول أعمق التزامات الإنسان وأهمها. وهى تصور مصير أولئك الذين يحاولون تحقيق أعز قيمهم. وعلى ذلك فإن الحكمة لها بالضرورة دور فى التراجيديا. ذلك لأن "الحكمة" كانت تفهم بصورة عامة على أنها نوع خاص من المعرفة - هو معرفة قيم الحياة. فالمرء يكون حكيما إذا كان يستطيع التمييز بين الخير الأصيل الباقى وبين الخير الظاهرى الخادع. والمرء يكون حكيما إذا نظرا إلى العالم بتنزه، بلا تحيز لغرض، ومن زاوية سليمة، ولم تجرفه مظاهر الحماسة الهوجاء. وهى تتضمن الفهم السليم لقدرت المرء وحدوده. فالحكمة ليست مجرد معرفة واقعية، وإنما هى أهم نوع من المعرفة يمكن للناس امتلاكه. ونحن نكتسبها من التراجيديا عن طريق مشاهدة التصوير الدامى لعواقب الافتقار إلى الحكمة.

ومن الخصائص المشتركة بين أبطال التراجيديا اليونانية، تلك الصفة التى تسمى فى اليونانية hybris - أى الاعتداد المفرط بالذات. والغرور والخيلاء. ولا

يمكن القول إن هذه الصفة فى ذاتها هى سبب الكارثة التى تصيب البطل. إذ أن التراجيديا أعقد من هذا بكثير. ومع ذلك فإن هذا الغرور جزء من شخصية عدد كبير من الأبطال اللذين ينبغى أن نتذكر أنهم كانوا أناسا أحياء من الناحية الأخلاقية. ومن ثم فإن هذا الغرور يؤثر فى سلوكهم ويشوّهه. فحتى على الرغم من كون البطل يسلك دفاعا عن قيمه. فإن سلوكه يفقد نتيجة لاعتداده المفرط بنفسه. وهذا يصدق على بروميثيوس فى "بروميثيوس مقيدا". وعلى بطل تراجيديا "آجاكس" الذى تدفعه الآلهة إلى الجنون لأنه يملك الشجاعة ولكنه لا يملك الحكمة.

أما أشهر شخصيات التراجيديا اليونانية. وهو أوديب. فلا يكاد يكون من الممكن وصفه بأنه "مسئول" عما قاساه. لأنه مسير منذ البداية. عن طريق النبوءة إلى قتل أبيه والزواج من أمه. وهو فضلا عن ذلك يستهل سلسلة الأحداث التى تنتهى بالكشف عن خطاياه. محاولا أداء واجبه بوصفه ملكا. ذلك لأن من الضرورى أن يتهدى إلى قاتل أبيه حتى يرفع الوباء عن طبيبه. ومع ذلك فإن غروره عامل ساعد على التعجيل على الاكتشاف الذى قضى عليه. فهو يحث الشاعر الأعمى تيرسياس على كشف الحقيقة، ومع ذلك يرفض قبولها بعناد. وهكذا يقول أوديب لترسياس: إن زهابك يعنى زهاب متاعبنا معك.

وهو يرتاب فى كل من حوله، إلا ذاته. وعندما يتضح أن أوديب الملك هو ذاته مرتكب الخطايا، يكون فى ذلك دليل على مدى بطلان الاعتداد الزائد بالنفس، ومدى قصور حكمة الإنسان وضعفها. هنا لا نجد "درسا أخلاقيا" مباشرا كذلك الذى نجده فى الكتب، وإنما تواجهنا المسرحية بتحذير خطير، وتحدثنا أن نعمل دائما على دراسة أنفسنا، واختبار "حدودنا التراجيدية" من جديد.

ويسفر مصير كريون، خليفة أوديب على العرش وفى تراجيديا "أنتيغونا" عن حقائق مماثلة. ذلك لأن كريون لا يود إلا أن يدافع عن مملكته عندما يصدر أمره بعدم دفن الخائن الذى سقط فى المعركة، ليكون مصيره عبرة لغيره، فيؤدى ذلك إلى دخوله فى صراع مع أنتيغونا، التى لديها التزام إلهى وعائلى بدفن أخيها. ويقدم كريون حججا مقنعة دفاعا عن تصرفه. ومع ذلك فإنه بدوره يتلقى، مثل أوديب، تخديرا من الاعتداد لمفرط بالذات:

لا ترب فى صدرك رأياً واحداً لا يتبدل
أو تعتقد أن الصواب ليس إلا ما تقول

وفى آخر الأمر يؤدى سلوك كريون - وهو سلوك بطل تراجيدى- إلى موت زوجته وابنه. وعند نهاية المسرحية يندب: "العاقبة المريرة للقرار الذى يبدو حكيماً" وينعى على نفسه "حمقه" ولنقل مرة أخرى إن هذا لا يعنى أن تصرف كريون كان "خطأ" فتلك مسألة تختلف فيها الآراء. ومع ذلك فإننا نرى كيف يمكن أن يفسد "الاعتداد بالذات" تصرفات "إنسان خير"، وكيف أن الأفعال التى يقوم بها المرء فى سبيل مثله العليا يمكن أن تجر عليه أوخم العواقب. فمضمون "التعليم" هنا هو التواضع الأخلاقى.

كذلك يعتقد "لير"، كما يصوره شيكسبير، أنه تصرف سليماً عندما تبرأ من ابنته كوردليا. وقسم الملكة بين أختيها ريجان وجونريل. ذلك لأنه عندما دعا ثلاثتهن إلى الحديث عن حبهن له، أعلنت ريجان وجونريل عن حبهما بنفاق، على حين أن كوردليا اكتفت بقولها "لا شئ، يا سيدى" (الفصل الأول، ١) ولم يكن سلوك لير شريراً بصورة واضحة. ولنتذكر هنا ما قلناه من أن التراجيديا لا شأن لها بحالات الشر المتأصل فى النفوس. فتراجيديا "الملك لير" تعالج تجربة أخلاقية أعقد وأهم بكثير، هى تلك التى يلحق فيها الضرر برجل خير فى أساسه نتيجة لافتقاره إلى الحكمة. فالملك لير يعلى من قدر امتيازات الملكية - وهى النفاق والفخامة - فوق القيمة الباقية من الحب. وهذا ما تدل عليه المسابقة البلاغية المصطنعة التى أجراها بين بناته، والقرار الذى اتخذه بناء عليها. وعندما تعجز كوردليا عن إرضاء غروره الملكى، ينصرف "بتهور ممقوت" (الفصل الأول، ١) فهو يفتقر إلى الحكمة فى إعلائه للقيم الزائفة فوق القيم الصحيحة، وفى التصرف دون روية وتدبر. وهو يخون نفسه بقدر ما يخون كوردليا، إذ يقول عنها:

لقد أحبتها كأعظم ما يكون الحب، وكنت آمل أن أنال الراحة فى ظل رعايتها (الفصل الأول، ١).

ويؤدى تصرف لير إلى عذابه الطويل الذى لا يطاق. وإلى موت كوردليا

البريئة.

ولقد كنا نتحدث عن الحكمة التى نكتسبها. بوصفنا متفرجين. عند مشاهدتنا لنتائج افتقار البطل إلى الحكمة. ولكن ينبغى علينا أن نتحدث أيضا عن الحكمة التى يكتسبها البطل ذاته. والتى نشاركه إياها: فالشخصية التراجيدية ليست. كالكثيرين منا. إنسانا يمر بالمحنة دون أن يطرأ عليه تغير كبير ودون أن يصبح بفضلها أكثر حكمة مما كان. كما نقول عادة. فلو كان كذلك، لما كان هناك شىء يعوض من الآلام التى تمر بها. والتى تجعلنا نشعر بحزن متعاطف معه. وعندئذ يكون جو الحزن الذى تثيره التراجيديا جوا لا يكاد يكون من الممكن تحمله. ويكون البطل التراجيدى مقتنرا إلى العظمة والنبل اللذين نحس بهما فى استجابتنا له. ولكن الأصح كما قيل مرارا. أنه "يتعلم من خلال الألم". وهو يتعلم. بدرجات متفاوتة، أهم ما ينبغى عليه. وعلى كل البشر. أن يتعلموه - ألا وهو طبيعة الحكمة وأهميتها.

ولنعد إلى "لير" لنضرب به مثلا لهذا. فعندما بدأت ريجان وجونريل تكشفان عن وجهها الحقيقى، بعد أن دانت لهما الملكة، وتعاملان لير بازدراء. كان رد فعله مزيجا من الغضب العاجز والإشفاق على الذات:

سأنتقم منكما انتقاما

يقول عنه العالم _____ سأفعل أشياء _____

لا أدرى ما هى بعد..

إن لدى كل الحق فى البكاء، ولكن هذا القلب

سيتمزق إلى مائة ألف قطعة

قبل أن أبكى. (الفصل الثانى، ٤).

ولكنه يكتسب، وهو ينصهر فى بوتقة العذاب الأليم، عطفًا وحكمة عميقة.

فقلبه يتجه إلى:

البؤساء المساكين العراة، أينما كنتم.

ويلوم نفسه قائلا:

لكم أهملت ذلك!

وعنيت بالمظهر والأبهة (الفصل الثالث، ٤)

وهو يتحدث بمرارة شديدة عن الادعاءات الفارغة للملكية - "الكلب يطاع وهو فى منصبه" (الفصل الرابع ٦٠) - وعن النفاق الذليل الذى كان يبدى به من قبل أشد الاهتمام.. قالوا لى إننى كل شىء. إنها أكذوبة - فالعلة الضئيلة تجعلنى أرتعد".

والأمر الذى له أقوى دلالة. هو أن اعتداده الأعمى بنفسه أخذ يحل محله التنزعة والتجرد الذى يتيح له إدراك حماقته السابقة. فهو يستطيع الآن أن يرى مدى القسوة التى أساء بها إلى كوردليا. ولذا يقول لها:

لو أن معك لى سما لتجرعته (الفصل الرابع ٧)

ومرة أخرى يسألها الصفح فى حديث رائع الجمال (الفصل الخامس ٣). وحتى يموت: تكون آخر فكرة تخطر بذهنه منصبة عليها.

وحتى تلك الشخصيات التراجيدية التى تقترب إلى أقصى حد من نمط الرجال العمليين، مثل آجاكس وعطيل، تحاول التفكير فى الكارثة التى حاقت بها، و"فهم معناها". وفى آخر مرة نرى فيها أوديب، أى فى "أوديب فى كولونوس" نراه رجلا يتسم بوقار مهيب، مليئا بالحكمة الناضجة المتزنة.

إن آلام البطل التراجيدى هائلة، ولكن عظمت هائلة أيضا. فهو شخصية ترسم على نطاق واسع - فى استجاباته الانفعالية، وفى تأكيد لقيمه بكبرياء، وفى قدرته على "التعلم". وهو فى واقع الأمر تراجيدى (أسيان) أكثر منه شخص يدعو إلى الرثاء (Pathetic)، مثلما يكون الإنسان عندما تصيبه كارثة أو مرض لا علاقة له بأفعاله. ولا يؤدى إلى تغيير فى شخصيته. فاستجابتنا إزاء البطل التراجيدى ليست استجابة شفقة خالصة، بل إن نبلة عامل هام من العوامل المؤدية إلى ذلك السمو المترفع الذى نحس به فى نفس الوقت الذى نشاطره فيه أحزانه.

وأخيرا، ينبغى أن نتأمل البناء الشكلى للتراجيديا لكى يساعدنا فى التخلص من المغارقة. وهنا أيضا نستشرد بما جاء فى كتاب الشعر. فإرسطو، كما يذكر القارى، يؤكد "الضرورة السببية" التى تضم كل عناصر عقدة المسرحية فى تعاقب محكم. فعقدة التراجيديا ليس لها طابع المسلسلات المتقطعة، أى أن

الأحداث " لا تتوالى دون تعاقب محتمل أو ضروري"^(١). بل إن الأفعال جميعا تؤدي إلى الخاتمة بقوة لا ترد. هذه الوحدة الشكلية تؤدي إلى خبرة جمالية من الإشارة والإحكام التام. فحركة المسرحية تستحوذ تماما على المشاهد. الذى يترقب ذروتها باهتمام بالغ. ويصل استغراقه فى الحوادث حدا من الاكتمال. وانتظاره لذروتها حدا من الحيوية، يتيح له تقبل الألم الذى هو جزء لا يتجزأ من التراجيديا. " فمن الممكن الاستمتاع بالصراع والتضارب ذاتهما. وإن كانا مؤلمين، عندما نمارسهما يوصفهما وسيلة للكشف عن تجربة"^(٢). فالتراجيديا. على الرغم من كل ما فيها من ألم، لها القدرة على الاستحواذ على انتباه المشاهد إلى حد لا يصل إليه سوى القليل من صروب الفن الأخرى.

. . .

لقد بحثنا لتونا بعضا من أهم الإجابات التى ترد على "مفارقة التراجيديا". ولكل من هذه الإجابات قدر من الصحة، إذ أن كلا منها يركز على الوقائع الملاحظة فى الأدب التراجيدى، وبخاصة موضوعه، وشكله، ودلالته التعبيرية، كما يركز على وقائع الاستجابة الاستطيقية للتراجيديا. ونظرا إلى أن هذه النظريات ليست متناقضة منطقيا فيما بينها، فمن الممكن استخدامها سويا فى تفسير قيمة التراجيديا. فقد يحدث أن تطفئ شدة اللذة على الألم الذى نشعر به فى استجابتنا التراجيدية، وقد لا يحدث ذلك. وربما كان هذا أمرا يتفاوت من شخص إلى آخر. وعلى أية حال، فإن هذه المسألة لا تكون لها أهمية إلا بالنسبة إلى نظرية فى القيمة ترتكز على فكرة اللذة. والشئ الذى يهمنا جميعا هو أن من الممكن أن تكون التجربة التراجيدية عظيمة القيمة على الرغم من إيلامها، كما أن مما يهمنا أن نعرف كيف يحدث ذلك. وعلينا ألا نحاول تجاهل الألم أو استبعاده، إذ أنه كامن فى الوجه التراجيدى لوجود الإنسان. "فأوديب" و "لير" حكايتان عن العذاب والكوارث". وهما ليستا من نوع الميودراما، أو الكوميديا التى نقرؤها باستخفاف. وعلى الرغم من كل ما فيها من إيلام، فإنهما من أعظم ما نملك من روائع الأعمال الفنية.

(١) المرجع المذكور من قبل، ٩، ص ١٤.

(٢) ديوى: "الفن يوصفه تجربة"، ص ٤١.

إن هذه التراجيديا تظل تحدياً باقياً للبصيرة العقلية واتساع الأفق الانفعالي لكل منا. وليس للطالب أن يوقع معرفة سريعة منذ البداية بهذه الأعمال، بل إن عملية الاستنراة من التعرف بالتراجيديا وتقديرها هي عملية ليست لها نهاية. ومع ذلك فإن المرء ينمو من الوجهة الاستيطيقية والانفعالية خلال هذه العملية التي تكون بهذا الوصف مجزية إلى غير حد.

٣- "القناع الكوميدي":

ولكن لماذا نبحث في الكوميديا. من بين سائر الموضوعات، في فصل مخصص "للقيح في الفن"؟ إن الكوميديا تعتمد على "الطرب البريء". فهنا نخلع عنا تلك الشواغل الجادة التي تعتمد عليها التراجيديا، ونستسلم للدعابة. فكل ما فيها مضحك، وبالتالي فإن كل ما فيها يبعث لذة، ومن المحال أن يكون هناك ما هو أكثر منها اختلافاً عن التراجيديا.

ومع ذلك فإن المفكرين، منذ أقدم عهود التفكير الاستيطيقي، قد تنبهوا إلى النواحي التي تقرب بينها وبين التراجيديا على نحو لا يخلو من المفارقة. فالفيلسوف الكبير الأول، سقراط، يدلي بعبارة فيها تلميح خفي إلى هذا التشابه^(١). وفي عصرنا الحاضر علق الكاتب الفكاهي المشهور جيمس ثيربر James Thurber على هذا الموضوع بقوله "إن أقرب شيء إلى الفكاهة هو المأساة (التراجيديا)"^(٢). وإنه لمن الأمور الجديرة بالانتباه أن نرى كم من أوصاف أحد هذين النوعين الأدبيين يمكن أن تنطبق بنفس المقدار على الآخر، كما هو الحال مثلاً في "تلك الحدود الضيقة التي لا تتعدها قدرة الإنسان على التنبؤ بالأمور .. والتي تقف على الدوام حائلاً في وجه آمال الإنسان: فربما كان هذا هو لب الكوميديا الإنسانية"^(٣). ولو رجعنا بذكرتنا إلى ما قلناه في القسم السابق من هذا الفصل، لأحسننا أيضاً بالليل إلى أن ننظر إلى هذه الصفة على أنها "لب" التراجيديا.

(١) انظر محاوراة المأدبة لأفلاطون، ٢٢٢.

(٢) ماكس إيتمان: الاستمتاع بالضحك

Max Eestman: The Enjoyment if Laughther (N. Y., Simon and Schustesr , 1936).

ص ٤٣٢

(٣) د. هـ. مونرو: مناقشة (حجة) الضحك

D. H. Monro: Argument of Laughther (Melbourne u. P., 1951).

لقد كان أرسطو هو الذى أدرج الكوميديا صراحة، فى كتاب الشعر، ضمن مشكلة القبح الفنى: فالكوميديا هى.. محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة - ولكن ليس بالمعنى الكامل للسوء، إذ أن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح. فقوامها نوع من النقص أو القبح ليس مؤلماً ولا هداماً.. فالقناع الكوميدي قبيح مشوه، ولكنه لا ينطوى على ألم^(١).

وإذا كان أرسطو قد كتب بحثه الشامل فى الكوميديا، فإن هذا البحث لم يصلنا على أية حال. مع ذلك فليس من العسير أن نجد أمثلة للقبح الكوميدي كما يصفه هو. فى أدب عصره والصور اللاحقة، فأرسطو يتحدث عن نقص فى الشخصية "ليس مؤلماً ولا هداماً". أى أن هذا لا بد أن يكون نوعاً من الانحراف أو الحرق له نتائج غير ضارة نسبياً، على خلاف الحرق التراجيدي. وتلك صفة نلمسها فى الشخصيات المألوفة للكوميديا - "كالفشار"، والكذاب، والمهرج، والجبان. فهؤلاء يعانون "نقائص" فى الشخصية، وهم بغيضون أخلاقياً. وعندما نصادفهم فى "الحياة" يسببون لنا ألماً، أو حرجاً على الأقل. والحق أن قليلاً من الناس يسببون لنا من المتاعب بقدر ما يسببه أولئك الذين نعلم عن يقين أنهم كذابون، أننا نشعر بالغضب أو السخط نحو الجبان. فلماذا لا تملكنا هذه المشاعر، بل لماذا نضحك، عندما نصادف أشخاصاً كهؤلاء فى الكوميديا؟ إن من الممكن أن يكون القبح الكوميدي حسياً أيضاً. فكثيراً ما نجد تشويهاً جسدياً لدى الشخصيات الكوميديّة: ولنذكر فى هذا الصدد "كرش" فولستاف وأنف دورانتى^(٢). والحوادث فى عيني بن تيرين Ben Turpin ... فكيف نضحك على هذه الغرائب، بل كيف نضحك على حوادث تتصف عادة بالإيلام، كالتعثر والوقوع، فى حالة الممثل الهزلى، المرحوم جو فرسكو Joe Frisco؟

وفضلاً عن ذلك فإن الشخصية الكوميديّة، شأنها شأن البطل التراجيدي، كثيراً ما يجد نفسه واقفاً فى مواقف الهزيمة الأمل. فهو يستهل سلسلة حوادث لا يستطيع السيطرة عليها، وإنما يخضع لها - وعلى الرغم من أن آلامه ليست آلام

(١) المرجع المذكور، ص ٥٠٥-٧-٨.

(٢) جيمى دورانتى، ممثل هزلى أمريكى مشهور بضخامة أنفه غير العادية. (الترجم)

بطل تراجيدى، فإنه يعانى خوفا وحزنا، وكثيرا ما تقع عليه إهانات جسمية، تتفاوت ما بين الضربة القاضية المتكررة فى الاستعراضات الهزلية المعروفة، وبين غمر فولستاف فى النهر، ووقوع شابلن فى براثن الآلات فى رواية "الأزمة الحديثة". ولا جدال فى أن القارىء يستطيع أن يتذكر عددا لا يحصى من الأمثلة الأخرى. على أن الإهانة الجسمية تحزننا عندما نصادفها فى "الحياة الواقعية"، ولا سيما إذا كنا نعد الضحية بريئا، مثلما تكون الشخصية الكوميديية عادة. وهنا يثار السؤال مرة أخرى: لماذا "لا ينطوى القناع الكوميدي على ألم"؟

إن ما نحن بسبيل البحث عنه هو "نظرية فى الكوميديا". فلنبداً بأن نلاحظ أن هذه ليست هى ذاتها "نظرية فى الضحك". ذلك لأن هناك قدرا كبيرا من الضحك لا تثيره الكوميديا. فكثيرا ما يضحك الناس عندما يشعرون بالحرج، أو عندما يكونون فى حاجة هستيرية، أو عندما يدغدغهم أحد، أو بسبب "الغاز المضحك"^(١). أما أسباب هذا النوع من الضحك فهى متروكة لعالم النفس أو علم وظائف الأعضاء. ومهمتنا هنا هى تحليل الأدب الكوميدي من حيث هو موضوع استيطيقى، من أجل الإجابة عن سؤالنا.

وقد يحتج بعض القراء على ذلك قائلين: "ولكن السؤال لا يكاد يحتاج إلى جواب. فهو سؤال مصطنع يكاد يجيب عن نفسه بنفسه. فمن الطبيعى ألا ننشغل أبداً بالجبان الكوميدي أو بأحزان شابلن، إذا أننا لا نأخذهما أبداً مأخذ الجد. فالأمر كله "دعابة"^(٢)، وإذن فمن حقنا أن نضحك".

هذا اعتراض وجيه. فهو لا يؤدي إلى التخلص من سؤالنا، بل يؤدي إلى ما هو أفضل من ذلك، أى يبدأ فى الإجابة عنه. ذلك لأن من الواجب أن نتذكر، كما فى الحالة المشابهة فى التراجيديا، أن الموضوع الذى يصور - أى عيب الشخصية أو سوء المعاملة جسمية - ليس هو العمل الفنى كله. بل إن هناك جميع العناصر الأخرى التى تدخل فى العمل الفنى وتميزه، والتى تفرق بينه وبين "الحياة". ومن هنا فإن الاستجابة العلمية تستبعد من مجال الكوميديا. فالسيدة الشابة التى أشرنا

(١) يطلق اسم "الغاز المضحك" Laughing gas على أول أكسيد الداي نيتروجين وهو غاز يستخدم أحيانا مخدرا فى طب الأسنان، وبسبب استنشاقه الضحك أحيانا. (المترجم)

(٢) انظر "إيمان"، المرجع المذكور من قبل، ص ١٥، ٣ - ١٧

إليها من قبل، والتي قامت باستجابة عملية لـ "عطيل"، ربما كانت حمقاء بما فيه الكفاية. ولكن أليس مما يفوق هذا حمقا بكثير أن يحاول المرء إنقاذ الشخصية الهزلية من المأزق الذى وقعت فيه؟

يكفي هذا دفاعا عن وجهة النظر التى نسبتها إلى القارئ المفترض. ومع ذلك فليس فى وسعنا أن نتوقف عند هذا الحد. فلماذا تشجع الكوميديا على التجرد والانفصال الاستطيقى إلى هذا الحد الواضح؟ وما الذى تتميز به الشخصية الكوميديّة. والموقف الكوميدي. ويحول بيننا وبين أخذهما مأخذ الجد؟ وما هى بالضبط "حالة" المشاهد الاستطيقى أو موقفه إزاء الكوميديا؟ هذه الأسئلة. التى هى توسيع للسؤال الأول، هى التى ينبغى أن نتصدى لها الآن.

• • •

إن المؤلفات التى كتبت عن نظرية الكوميديا لا تكاد تقل فى كثرتها عن تلك التى كتبت عن نظرية التراجيديا، وفى هذه الحالة أيضا لا نستطيع أن نتحدث إلا عن عدد من النظريات الرئيسية. فلنبدا بالنظرية التى سيطرت على التفكير فى الكوميديا طوال القرن الحالى، وهى النظرية التى عرضها الفيلسوف برجسون فى كتابه "الضحك Le rire".

يقبل برجسون النتيجة التى ينتهى إليها الإنسان فى موقفه الطبيعى، وهى النتيجة التى أوضحناها منذ قليل، وأعنى بها أن المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد؛ ثم يعمل برجسون على التوسع فى هذه النتيجة. فنحن لا نضحك على الشخص الذى نشعر نحوه بالعطف أو الشفقة. ومن هنا فإن من الواجب، فى حالة الكوميديا، كبت الانفعال المتعاطف، على عكس ما يحدث فى التراجيديا. "إن الموقف الكوميدي يقتضى نوعا من التخدير المؤقت للقلب. فهو يهيب بالعقل، لا أكثر ولا أقل"^(١). والواقع أن رأى برجسون يعيد إلى أذهاننا الحكمة الشائعة: "الحياة مأساة (تراجيديا) فى نظر من يشعرون، ومهزلة (كوميديا) فى نظر من يفكرون". وهناك دليل يؤيد رأيه هذا، وربما كان فى استطاعتنا جميعا أن نؤمن

(١) برجسون: "الكوميديا" فى كتاب "الضحك"، ترجمة إنجليزية بقلم Brereton and Rothwell (N.Y., Macmillan, 1911)، ص ٥

عليه ، هو أننا لا نضحك عادة على الشخص إلا عندما نشعر بأننا منفصلون . أو حتى منعزلون عنه وما إن تبدأ في "الشعور بالأسف" نحوه ، حتى تتوقف عن الضحك .

ويمضى برجسون أبعد من ذلك في تحليل موقف المشاهد من الشخصية الكوميديية . فهو موقف القاضي . ونحن نقرر أن سلوك الشخصية الكوميديية خطأ لأنه مضاد للمجتمع . ونعاقبه على ذلك عن طريق "إذلاله" بضحكنا^(١) . فما الذى يتصف به سلوك الشخصية الكوميديية . مما يبرر حكمنا هذا؟ هنا نصل إلى لب نظرية برجسون .

إن الحياة تتألف من مواقف لا تكف عن التغير . ونحن نواجه مطالبها بنجاح عن طريق تكييف أفكارنا وسلوكنا تبعاً للمواقف الجديدة . فلا بد لنا من أن نكون مرنين واسعى الحيلة . وعلينا ألا نتشبث بأنماط ثابتة من السلوك عندما تكون بيئتنا المتغيرة قد جعلت هذه الأنماط عتيقة بالية - وهو ما يحدث دائماً بالفعل . ولكن هذا بعينه هو ما تفعله الشخصية الكوميديية . فبدلاً من أن تكون مرنة قادرة على التكيف نراها تتصف بعيب واضح هو "الجمود الآلى"^(٢) . فهذه الشخصية تسلك بطريقة ثابتة ، أشبه بطريقة الآلات . أى أن الكوميديا تتمثل في "تطبيق الآلية على الحياة"^(٣) . والمجتمع لا يمكن أن يتسامح مع الآلية . إذ لا يكتب للمجتمع بقاء إلا إذا كان الناس فيه من المرونة بحيث يتكيف بعضهم مع البعض . ومن هنا كان في الضحك تقويم وإصلاح اجتماعي ، يندد بالشخصية الكوميديية ويسعى إلى إصلاحها^(٤) .

والواقع أن برجسون يعرض نظريته هذه ببراعة فذة . وأن المرء ليدهش إذ يتأمل عدد جوانب الكوميديا التى يمكن إدراجها تحت فرضه هذا وإيضاحها بواسطته . فهناك أولاً التكرار ، وهو من أكثر الأساليب الكوميديية شيوعاً . فرأى برجسون يترتب عليه . بصورة مباشرة تقريباً ، أن تكرار عبارة أو سطر فى محادثة

(١) المرجع نفسه ، ص ١٩٢ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ١٠ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٢ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ١٣٤ .

يمكن أن يكون مضحكا. (ومن أساطين فن المحادثة المتكررة المثل الهزلي جاك بينى Jak Benny). فالتكرار يكشف عن آلية التكلم، الذى يتشبث بفكرة معينة على الرغم من تغير الظروف. فضلا عن ذلك، فلما كان الكوميدي شخصا عقيما يعجز عن مواجهة مطالب الحياة، فلا بد لنا أن نتوقع منه الرجوع إلى حالة الحلم أو غيرها من أساليب "تكييف الأمور تبعا لطريقته الخاصة فى التفكير"^(١). والمثل الكلاسيكى على ذلك هو دون كيخوته. غير أن هناك أمثلة متعددة أخرى. مثل شابلن فى رواية "الجرى وراء الذهب The Gold Rush".

ولما كانت الشخصية الكوميدية تفتقر إلى القدرة الخلاقة على التكيف، التى يتميز بها الإنسان "الحى"، فإنها فى كثير من الأحيان تبدو أشبه "بالشئ"^(٢) منها بالشخص. فنحن نراها وهى تدفع هنا وهناك. أو تضرب، أو يلقي بها فى الهواء. أو تتدحرج كالكرة. وهذا بدوره يساعد على تحليل عدم تعاطف المشاهد معها. فكيف يمكننا أن نشعر بالاهتمام نحو "شئ"؟

وأخيرا فإن برجسون يدلى بملاحظة غاية فى الدقة عن طبيعة الشخصية الهزلية بالقياس إلى البطل التراجيدي. فالشخصية الهزلية تعاني "نقصا"، كما قال أرسطو. ولكن برجسون يشير إلى ليس نقصا يفسد طبيعتها الكاملة. وهنا يتحدث برجسون عن شخصية هزلية تتصف "بالأمانة التامة"، ولكنها غير اجتماعية" وهذا الخطأ "تافه" لأنه لا يشوه أمانتها الأساسية. ويمكننا أن نستشهد أيضا بمثل آخر، هو تشارلى، فى كوميديات شابلن الأولى، الذى ظل فى صميمه إنسانا طيبا، وإن كان يسلك بغباء وتخبط. وبعبارة أخرى، فإن العناصر المختلفة للشخصية الكوميدية لا يؤثر بعضها فى بعض، ولا يتفاعل بعضها مع بعض. أما فى التراجيديا فنجد، على العكس من ذلك، أن العيب الذى تتسم به الشخصية "يجتذب مختلف طاقات الرجل ويستوعبها، ويحولها ويبتلعها"^(٣). وحسبنا فى هذا الصدد أن نتأمل كبرياء أوديب، وطموح ماكبيث، وغرور لير.

(١) المرجع نفسه، ص ١٨٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٨.

وهنا أيضا يساعدنا برجسون على تفسير انفصالنا عن الشخصية الكوميديّة. فكون شخصية البطل التراجيدي تكشف بوضوح عن تداخل دوافعه ورغباته وتشابكها. يعنى أنه كائن بشرى معقد و"حقيقى". أما الشخصية الكوميديّة فأقل تعقيدا بكثير. وبالتالي فهي أقل إقناعا. ويظهر ذلك بكل وضوح حين لا تكون الشخصية الكوميديّة إلا "نمطا عاما"^(١). لا فردا متميزا مثل هاملت. مثل هذه "الشخصيات النمطية" الكوميديّة كثيرا ما تكون مجرد "افتعال بعثت فيه الحياة"^(٢). على حد تعبير مونرو. فهي تجسد متحرك لسمة واحدة فقط من سمات الشخصية. أى أنها جبن ولا شىء غيره. أو نفاق ولا شىء غيره. وهكذا دواليك. فكل كلمة تقولها. وكل فعل تفعله. إنما هو مظهر لهذه السمة الواحدة بعينها. ولما كانت تفتقر إلى الشخصية الزاخرة المرنة. فإنها لا تصبح أبدا واعية بنقائصها^(٣). فهي. على حد التعبير الأثير لدى برجسون. "شاردة الذهن" إلى آخر لحظة. وعلى القارىء أن يقارن هذا الافتقار التام إلى نمو الشخصية وإلى "التعلم"، بما يحدث فى حالة البطل التراجيدي، كما وصفناه من قبل.

لقد حاولت أن أعرض أساسيات نظرية برجسون. وإنه لن المحال الإحاطة هنا بكل الأفكار القيمة التى تضمنها كتاب "الضحك". وإنى لأوصى الطلاب الحرص على قراءة هذا الكتاب^(٤).

ولكن، ما مدى كفاية نظرية برجسون؟ إنها نظرية زاخرة خصبة بلا جدال. ومع ذلك فمن الضرورى تكملتها، بل والتنازل عنها، فى مواضع معينة، من أجل نظريات أخرى، إذا ما أردنا أن نقدم عرضا يشمل كل جوانب الإنتاج الكوميدي. فمن الملاحظ. أولا، أن طبيعة الموقف الكوميدي تصرف المشاهد عن الاندماج فيه. ولقد تحدثنا من قبل عن "واقعية" الموقف التراجيدي و"جديته البالغة". أما المواقف الكوميديّة فهي بعيدة الاحتمال تماما، وإذا ما قيسست بمعايير "الحياة الواقعية"، لاسيما حين تتحول إلى هزل مقصود لذاته (Farce) وخيال غير

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٩، ١٦٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١١٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٦.

واقعى. فهى تزخر بالمصادفات المفرطة ولو تأملنا رواية موليير الهزلية" مقالب سكانبان "Les Fourberices de Scapin" لوجدناها تتألف أساساً من حادث غير معقول تلو الآخر. فلا بد لنا أن نأخذ مثل هذه الكوميديا "مأخذ الهزل"، لأنها بعيدة كل البعد عن العالم الذى نأخذ فيه الأمور مأخذ الجد. ويتجلى ذلك وضوح فى تلك الكوميديات التى ينطوى موضوعها على "Arsenic and Old Lace"، نجد سيدتين عجوزين مخبولتين تقتلان عدداً كبيراً من الرجال بدافع العطف. وفى هزلي "ثيربر" الكلاسيكية "لسة "Touche" يقوم مبارز بقطع رقبة خصمه بضربة بارعة واحدة. ولكن هنا أيضاً نجد الموقف يبلغ من بعد الاحتمال حداً هائلاً، وتكون "النقمة" أو الجو العام للعمل ذا طابع لا يبلغ من الوضوح حداً يستحيل معه على الاستجابة الأخلاقية أن تجد فرصة لتأكيد ذاتها.

وفضلاً عن ذلك فإن الوحدة المحكمة للعقدة التراجيدية لا توجد فى معظم الكوميديات. فبناءً كثير من المسرحيات الكوميديّة، حتى عندما لا تكون الحوادث المكونة لها مغرقة فى الخيال، ومن ذلك النوع الذى يسميه أرسطو "مفككاً". فهو مجموعة متعاقبة من المآزق لا يوجد بينها ارتباط داخلى محكم. ولما كانت الكوميديا تفتقر إلى التوتر البنائى والوحدة التى تتسم بها التراجيديات، فإن "الذروة" فيها كثيراً ما تكون متكلفة. فهى "نهاية سعيدة" عشوائية تماماً، أو انطلاقة أشد أو أكثر صخباً من كل ما وقع فى المسرحية من قبل، فافتقار العقدة الكوميديّة إلى التحدد يحول بيننا وبين الاستغراق المفرط.

هذه الملاحظات تتمشى تماماً مع رأى برجسون القائل إنه لا مكان للتعاطف فى تقدير الكوميديا. ومع ذلكم فهناك نظريات أخرى فى الكوميديا عملت على تحدى هذا الرأى من اتجاهين متعارضين. فقد قيل من جهة إننا نكون فى الكوميديا أكثر انزعاجاً حتى مما ذهب إليه برجسون، فعندما نضحك، لا نعبأ بقيم المجتمع، ولا نؤنب الشخصية الهزلية، وإنما نرى ضعف الشخصية الكوميديّة وحمقها، ونستمتع بإحساس سارّ يتفوقنا عليها. فنحن نشعر، على حدّ تعبير "هوبز Hobbes" المشهور، "بمجد مفاجئ" يعبر عن نفسه بالضحك.

ومن جهة أخرى ذهب كثير من المفكرين إلى أن برجسون وهيز كانا يفهمان الكوميديا بطريقة أضيّق مما ينبغي. ذلك لأنه على الرغم من أن كلا منهما قد يفسر بطريقة مختلفة إلى حد ما. سبب ضحكنا على الشخصية الكوميديّة. فإن أحدا منهما لا يستطيع أن يفسر السبب الذي يجعلنا في كثير من الأحيان نضحك مع الشخصية الكوميديّة. وهي حقيقة لا سبيل إلى إنكارها. والواقع أننا نفعل ذلك إذا لم يكن لدينا "تحذير القلب" الذي يتحدث عنه برجسون. فلنرجع بذاكرتنا إلى "المحتال الظريف" أو "النصاب". الذي يظهر كثيرا في الكوميديا. أعني مثلا تلك الشخصية الأسطورية في الأدب الشعبي الألماني "تيل أو يلنشيبيجل Till Eulenspiegel". أنه يزدري الموضوعات الاجتماعية والأخلاقية بالانتقام منها. وعندما نقدر حيله. فنحن لا ندافع عن المثل العليا للمجتمع. كما يقول برجسون. بل إن ما يحدث هو العكس. إذ أننا لا نستطيع أن نضحك إلا إذا تجاهلنا مفاهيمنا الأخلاقية المعتادة. ومع ذلك فإننا نبدي لذلك استعدادا تاما، نظرا إلى ظرف الشخصية الكوميديّة وحيويتها. فطبيعته المحبوبة تكسبنا لصفها، بحيث نستمتع معه "بأجازة من الأخلاق". وإذن فالضحك في هذه الحالة راجع إلى سرورنا الطاغى، وإحساسنا بالتححرر من قيود الحياة اليومية. ويرى أنصار هذه النظرية أنها تمل، قدرا كبيرا من أنواع الدعابة "المكشوفة" أو "الإباحية".

كذلك فإن النذل الكوميدي الذي تحدثنا عنه الآن يشكل صعوبة أخرى بالنسبة إلى نظرية برجسون. فهو يبدى في سلوكه براعة عظيمة، بدلا من أن يسلك بطريقة "آلية" أو "جامدة". إنه واسع الحيلة إلى أبعد حد في التآمر من أجل ارتكاب سوءاته، وفي التخلص من القضاة ذوي الوجوه المقطبة. وعلى هذا النحو أيضا يكتسب تعاطفنا، ويحول بيننا وبين اتخاذ موقف التعالي.

وما إن نسلم بأننا نتعاطف أحيانا مع الشخصية الكوميديّة، حتى نجد أن من الممكن، بل من الواجب، التخلي عن الرأي القائل إنه دائما "شخصية نمطية" لها بعد واحد. ويغدو تعاطفنا أعظم ما يكون عندما تكون هذه الشخصية إنسانا معقدا "حقيقيا". فعندئذ يصبح فردا له كيانه الخاص، وبذلك يتحدى حكم برجسون القائل إن الشخصية الكوميديّة إنما هي "نمط". وربما كان فولستاف، في مسرحية

شكسبير "الملك هنرى الرابع". (الجزء الأول)، هو أبرز الأمثلة على ما نقول. فهو شخصية متكاملة محببة إلى النفس إلى أبعد حد. أنه قطعاً كذاب. و"فسار". وجبان، ولص. ولكنه ليس أية واحدة من هذه الصفات فحسب. وعلى الرغم من أن له "نقائص". فإن هذه النقائص ليست "مؤلة أو هدامة" لعدة أسباب. ومع أنه نذل بمعنى الكلمة فإنه يكتسب تعاطفنا بظرفه ومرحه الطليق. وهو يحتفظ بصورة مصطبغة بصبغة مثالية ساذجة عن شخصيته (الفصل الثانى . ٤). وعلى الرغم من كل رذائله. فليس فيه شر أو قسوة. ونحن لا نصدر عليه حكماً أخلاقياً لأنه هو ذاته يقنعنا بأنه بمعزل عن الخير والشر. وأخيراً. فإن فيه نوعاً من الإخفاق الطفولى الذى يثير العطف. بحيث نستطيع أن نقول. كما يقول الأمير هنرى: "إننا لا نود أن نضحك عليه، بل ينبغي أن نشفق عليه" (الفصل الثانى . ٢). وهكذا فإن فولستاف يؤثر فينا إلى حد يجعلنا نتعاطف معه أعظم التعاطف.

أما مدى عمق تعاطفنا، فهو أمر يمكن قياسه على أساس استجابتنا لمشهد من أغرب المشاهد فى تاريخ الأدب كله - أعنى "نبذ" فولستاف المشهور عند نهاية الجزء الثانى. ففي هذا المشهد يذهب فوستاف إلى "ورستمستر آبى" ليحى صديقه القديم، الأمير هال، الذى توج منذ قليل ملكاً باسم هنرى الخامس. غير أن الملك ينبذه بالألفاظ قاسية مؤلة:

لست أعرفك، أيها العجوز: اركع مصلياً؛

أليس عاراً أن يغدو صاحب الشعر الأشيب أحق مهرجاً..

ويلجم فولستاف، حتى لا يعود قادراً إلا على التمتمة - "مولاي،

مولاي" - ويموت؛ كسير القلب، بعد ذلك بوقت قصير. فكثير من القراء يجدون مشهد الرفض مؤلماً إلى أبعد حد^(١). وفى هذا الدليل، لا على أن الكوميديا مؤلة، إذ ليس ثمة شيء مضحك فى المشهد - بل على أن بعض الشخصيات الكوميدية تكتسب تعاطفنا.

• • •

(١) انظر مقال: "رفض فولستاف" فى كتاب برادلى "محاضرات أكسفورد فى الشعر"، ص ٢٤٧ - ٢٢٢.

كانت مناقشتنا للكوميديا حتى الآن ترمى إلى الإجابة عن السؤال: "لماذا لا ينطوى "القناع الكوميدي" على ألم؟" وكان اهتمامنا الأساسي منصبا على كوميديا الشخصيات. بينما كان اهتمامنا بأنواع الكوميديا الأخرى عارضا. كما أننا لم نتحدث بالطبع عن أنواع أخرى من الهزليات. كالتلاعب اللفظي (القافية). و"التخريف المحض". والتهمك. الخ. كما أننا لم نستعرض جميع نظريات الكوميديا على الإطلاق. فهناك نظرية من أهم النظريات. ينبغي أن نذكرها على الأقل. تعد "عدم الانطباق incongruity" أساسيا في كل هزل. ويحدث عدم التطابق عندما تكون الاستجابة لموقف معين بعيدة كل البعد عن ملاءمته. أو عندما تتلاقى مواقف وقيم متباينة كل التباين. كالموقف الوقور والموقف التافه مثلا - كأن نقول سيدة طيبة للرجل الضئيل الجسم الذى هبط لتوه من كوكب آخر فى يوم العيد: "آسفة يا بنى. لم يعد لدى شيء من كعك العيد"^(١).

والحق أن المرء، عندما يجد نفسه إزاء ذلك التباين الشديد بين نظريات الكوميديا، قد يشعر بالرغبة فى القول إن هذه النظريات تزيد عما ينبغي. ولكنك إذا تريت لتتساءل عن سبب وجود كل هذا العدد الكبير، لبدا لك الجواب واضحا. فالكوميديا موضوع معقد غاية التعقيد. وهى تتخذ أشكالا كثيرة متباينة. وحسبنا أن نتأمل الأنواع المختلفة من الكوميديا الأدبية - "كوميديا العادات Cimmedy of manners"، و"الفارس Farce"، والتهمك أو الهجاء Satire، والكوميديا الرفيعة high Comedy، بل والكوميديا التراجيدية tragicomedy. فإذا أضفنا إلى ذلك مختلف أنواع الهزليات - "القافية" والنكتة، الخ - أدركنا السبب فى عدم استطاعة نظرية واحدة أن تفسر جميع أمثلة الهزليات، وسبب اضطراب الباحثين النظريين إلى اللجوء إلى "البراعة المشوبة بالتحير"^(٢). عندما حاولوا أن يقدموا مثل هذا التفسير الشامل. فقد يكون فى استطاعة نظرية هيز أن تفسر بعض أنواع الضحك ذى الأغراض الشريرة على الأقل، ولكنها تنهار عندما يكون الضحك متعاطفا، وعندما لا

(١) أجرينى على المثل الأصلي الذى أورده المؤلف تعديلا بسيطا حتى يلائم القارئ العربى. (المترجم)

(٢) مونرو، المرجع المذكور، ص ١٦.

نشعر معه بتجديد للذات. كما أن نظرية برجسون لا تكون كافية عندما تكون الشخصية الكوميدية متعاطفة و"إنسانية". وهكذا دواليك.

ومع ذلك فليس فى وسعنا أن نقتصر على تقسيم مجال الكوميديا إلى ميادين منفصلة. تصلح فى كل ميدان منها نظرية معينة. ذلك لأن هذه النظريات تتصور الكوميديا على أنحاء تبلغ من الاختلاف حدا لا يعود معه "للکوميديا" معنى موحد لو أخذناها كلها سويا. فلن تكون هناك عندئذ صفة أو خاصية مشتركة بين جميع أمثلة الكوميديا. بل سيكون علينا أن نعرف "الكوميديا" على مستوى عال جدا من التجريد. أعنى بوصفها "ذلك القالب الأدبى الذى يدفع المشاهد إلى الضحك". وهذا بطبيعة الحال تعريف لا ينبغي أن يفتقر إلى الأسوأ من ذلك أنه مضلل. لأن هناك أناسا يضحكون على التراجيديات. فهل من الممكن أن نستبقى لفظ "الكوميديا" بوصفه لفظا له معناه. ونظل نحترم الفوارق بين الأنواع المتعددة للکوميديا؟

قد يكون من الممكن الاهتمام إلى الإجابة على أساس فكرة "أوجه الشبه العائلية" التى عرضها الفيلسوف المعاصر فتجنشتين Wittgenstein. فلنبدأ بمثال يستخدمه فتجنشتين. ويقول فيه إنه ليست لجميع "الالعاب games" نفس الخصائص المشتركة. ففى نطاق اللعاب، "تتجمع أوجه الشبه وتختفى"^(١). فهناك لعبة من نوع معين تشترك مع لعبة أخرى فى سمات معينة؛ وهذه الأخيرة تتشابه مع ثالثة فى نواح معينة ليست هى نفس أوجه التشابه مع الأولى. تلك هى "أوجه التشابه العائلية". ما دامت "أوجه التشابه المختلفة بين أفراد أسرة معينة: كالبنين والقسمات ولون العينين وطريقة المشى والمزاج. إلخ تتداخل وتتشابه على هذا النحو ذاته"^(٢). وعلى الرغم من أن فكرة "أوجه الشبه العائلية" لم تظهر لأول مرة إلا فى الفلسفة القريبة العهد، فمن الجدير بالملاحظة أن برجسون كانت لديه فكرة تقترب منها كل الاقتراب. فهو قد رفض كل محاولة "لحبس: طبيعة الكوميديا فى

(١) لودفيج فتجنشتين: "أبحاث فلسفية Philosophical Investigations"، ترجمة أنسكوم

(N. Y., Macmillan, 1953) Anscombe، ص ٣٢ هـ.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٢ هـ.

تعريف. لأن الكوميديا" (تنتقل) بتدرجات لا تدرك من شكل إلى آخر"^(١). وكل من هذه الأشكال هو "نموذج" تدور حوله تأثيرات جديدة مشابهة للأشكال الأصلية"^(٢).

وإذن يمكن القول إنه لا توجد مجموعة من الخصائص المشتركة بين جميع أمثلة الكوميديا، تكفى لتعريف "الكوميديا". ومع ذلك فقد تكون هناك "أوجه شبه عائلية" بين الأنواع المختلفة للكوميديا فأحد "النماذج" يشتمل مثلا على سمات اتجاه عابث في الحياة. وعلى "نمط" كوميدي يتسلط عليه عيب كالنفاق، وتكرار للحوار؛ ونموذج ثان ينطوى على اتجاه عابث. وعلى نذل ظريف يقدم إلى المشاهد انطلاقا بديلا عن القيود التقليدية. وتكرار للحوار، ومواقف بعيدة الاحتمال. ونموذج ثالث يتضمن اتجاهها عابثا. ومواقف بعيدة الاحتمال. وأنواعا شتى من الضرب والإهانات التي تحل على شخصيات لا كيان لها؛ هي أشبه "بالأشياء" منها بالبشر؛ ونموذج رابع لا يكاد يتضمن إلا مواقف خيالية وتخريفا لفظيا؛ ونموذج خامس ينطوى على موقف نصف جاد إزاء القيم الاجتماعية، نتعاطف فيه. مع البطل الذى يقع فى مواقف خيالية تكشف عن سخافة التقاليد الاجتماعية؛ ونموذج أخير يشتمل على موقف جاد إلى حد بعيد، وإن لم يكن جادا تماما، ومن المثل العليا الاجتماعية، وعلى نقد لاذع لها يتيح للمشاهد نوعا من التنفيس، كما يشتمل على شخصيات نتعاطف معها، ومواقف معقولة.

وهكذا ترى إلى أى حد بلغ تعقيد "شجرة نسب" الكوميديا. ولكن حيثما تبلغ الوقائع من التعقيد ما تبلفه فى الكوميديا، فليس من الحكمة تجاهلها فى سبيل الوصول إلى نوع من البساطة المزيفة. ولنذكر فى هذا الصدد كلمات برجسون الحكيمة: "من العبث محاولة استخلاص كل تأثير كوميدي من صيغة بسيطة واحدة"^(٣).

وهناك سبب آخر يدفعنا إلى قبول هذا التعقد فى "أوجه الشبه العائلية"، بل والترحيب به. ذلك لأن أية سمة من السمات التى كانت توصف تقليديا بأنها هى لب الكوميديا، ليست فى ذاتها مضحكة. "فعدم التطابق" يكون فى بعض الأحيان محرجا أكثر مما هو مضحك؛ و"التكرار" قد يكون مملا تماما، وأحيانا يكون جادا وقورا، كما فى العهد القديم، وكما فى اللازمة المتكررة فى قصيدة؛ كما أن

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧.

(٣) المرجع نفسه ص ٣٦.

نقائص الشخصية. كالجبن. ويمكن أن تكون منفرة. فضلا عن ذلك فإن كتاب الكوميديا غير الناجحين كثيرا ما يستخدمون أساليب "كالتكرار" محاولين بها أن يكونوا مضحكين. على حين أن تأثيرها على المشاهد أبعد ما يكون عن ذلك. فما الذى يميز الرذيلة الكوميدية. أو التكرار أو عدم الانطباق الكوميدي. من نظائرها غير الكوميدية؟

لقد اضطر بعض الباحثين النظريين إلى الإيتان برد عاجز على هذا السؤال. هو أن هذه السمات تكون كوميدية عندما تكون مضحكة. ومن الجائز أن المرء لن يستطيع أن يفعل خيرا من ذلك. وفي هذه الحالة يكون قوام "نظرية الكوميديا" تصنيفا وتحليلا لتلك الأشياء التى نجدها فى العادة مضحكة. غير أن التحليل. إذا شاء أن يكون مثمرا. ينبغى ألا يركز الانتباه على سمة واحدة كعدم الانطباق. ففى كل فن ينبغى النظر إلى أى عنصر واحد من عناصر العمل فى علاقاته المتبادلة بجميع العناصر الأخرى. وكذلك الحال فى الأدب الكوميدي. فمن الواجب أن نعمل حسابا لبناء العقدة المسرحية. وللشخصية الكوميدية. والحوار. و"اللهجة" التعبيرية العامة التى تشجع المشاهد على أن يأخذ العمل "مأخذ الهزل". كل هذه العوامل تجعل عدم الانطباق أو التكرار "مضحكا". وهكذا نجد أنفسنا مضطرين إلى الكلام عن "مجموعات" من السمات الكوميدية. فإذا ما شئنا أن نحفظ بوحدة الكوميديا. بوصفها مقولة شاملة لأعمال أدبية متعددة ومتنوعة. كان علينا أن نعود إلى الكلام عن "أوجه الشبه العائلية". فضلا عن ذلك فإن أوجه الشبه العائلية فى الكوميديا تستطيع أن تعطينا مفاتيح لها دلالتها عند تحليل أعمال جديدة غير مألوفة.

قد يكون هذا أقصى ما يمكننا عمله. ولكنه عل أية حال ليس بالشئ الهين. ففى وسعنا أن نعرف عن الكوميديا كثيرا من المعلومات الصحيحة والهامة حتى لو كان من 'الصعب' - أو من المستحيل على أسوأ الفروض - الإجابة عن السؤال "ولكن، ما الذى يجعله مضحكة؟". فالتحليل ماضى فى طريقه. وخلال ذلك ستظل طبيعة 'الكوميديا. على حد تعبير واحد من أدق دارسيها، هى "تلك المشكلة الصغيرة، التى تبرع فى إحباط كل جهد يبذل لحلها، تزلق بعيدا، وتهرب. ثم تعود لكى تتراقص أمامنا ثانية"^(١).

(١) برجسون، المرجع المذكور من قبل، ص ١.

مراجع

- ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ١١٤ - ١٢٦. ٢٢٣ - ٢٢٦.
- فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ٥٤٨ - ٦٠٧.
- كتاب الشعر لأرسطو.
- برجسون: الضحك.
- Bergson, Henri: Langhter. Trans. Trans. Brereton and Rothwell. (N, Y., Macmillan, 1911).
- بوزانكيت: ثلاث محاضرات فى علم الجمال - المحاضرة الثالثة.
- Bosanquet: Three Lactures on Aesthetics.
- برادلى: محاضرات أكسفورد فى الشعر. ص ٣٧ - ٦٥ ، ٢٤٧ - ٢٧٥.
- Bradley, A. C. Oxford Lectures on Poetry, :London (Macmillan, 1926).
- جارفن: مشكلة القبح فى الفن. ص ٤٠٤ - ٤٠٩ (مقال).
- Garvin, Lucius, "The Problem of Ugliness in Art," Philosophical Review, Vol. LVII (July 1948).
- لى: الإدراك الحسى والقيمة الاستطيقية - الفصل العاشر.
- Lee, H. N.: Perception and Aesthetic Value. (N. Y., Prentice - Hall, 1938)
- باركر: تحليل الفن (الفصل الرابع).
- Parker: The Analysis of Art.
- ريد : دراسة فى علم الجمال (الفصل الثالث عشر).
- Reid: A Study in Aesthetics.
- ستولنيتز: القبح فى الفن (١ - ٢٤).
- Stolnitz, Jerome: "On Ugliness in Art", Phil and Phen. Research, vol. I (Sept. 1950).
- ستولنيتز: ملاحظات عن الكوميديا والتراجيديا - ٤٥ - ٦٠.
- "Notes on Comedy and Trgedy", Phil. and Phen. Research, vol. XVI (Sept. 1955).

أسئلة

- ١- هل ينبغي أن تكون هناك مقولة للقبح فى كل نظرية استطبيقية وافية. وبأى معنى. أو معان. لكلمة "القبح"؟ علل إجابتك.
- ٢- هل هناك أية موضوعات تعد "قبيحة بدرجة ميئوس منها"؟ وهل يرجع حكمك إلى أى سبب من الأسباب المذكورة فى ص (٤١٧)؟ وإن لم يكن. فما هو رأيك سبب قبح هذه الموضوعات؟
- ٣- أى النظريات التى درسناها من قبل (فى الفصول من ٥ إلى ٨) يمكن تطبيقها. فى رأيك. على أنفع وجه ممكن فى تحليل الترجيدايا؟ قدم المبررات لإجابتك.
- ٤- هل "التعاطف" الاستطيقى شرط ضرورى لتذوق رواية "الفارس" أو الكوميديا التى يكون الدور الرئيسى فيها لشخصية ذات بعد واحد؟ وبأى معنى نستخدم عندئذ لفظ "التعاطف"؟
- ٥- هل تعتقد أن فكرة "أوجه الشبه العائلية" يمكن تطبيقها على مفهوم "الفن الجميل"؟ وإن كان الجواب بالإيجاب، فكيف يكون ذلك؟

الفصل الثانى عشر

الحقيقة والاعتقاد فى الفن

١- "الحقيقة" الفنية :

فى المقدمة البليغة التى كتبها جوزيف كونراد Joseph Conrad لروايته :
"زنجى النارسيوس (النجس The Nigger of the Narcissus" يقول فى
وصف مهمة الفنان :

إنه يقوم "بمحاولة تتسم بالإصرار الكامل . من أجل إعطاء الكون المنظور
أعلى حق له . عن طريق إلقاء الضوء على الحقيقة . الكثيرة والواحدة ، الكامنة من
وراء كل مظهر له . فهى محاولة للاهتمام إلى .. ما هو باق وأساسى .. وإذن فالفنان .
شأنه شأن المفكر أو العالم ، ينشد الحقيقة"^(١) . فالفن يتناول قطاعاً من قطاعات
الحياة لكى "يكشف عن جوهر حقيقته ، ويميط اللثام عن السر الذى يليهم"^(٢) .
هذه عبارة ملهمة لكاتب عظيم كان فى الوقت ذاته فاحصاً دقيقاً لعمله .
فكونراد يطالب للفنون بصفة "الحقيقة" . ولهذه المطالبة تاريخ قديم طوال تطور الفن .
فمنذ أيام أفلاطون ، نجد هذا الفيلسوف يتحدث عن "الصراع القديم العهد بين
"الشعر والفلسفة" . وكان هذا الصراع يدور حول زعم الشعر أن استطاعته منافسة
الفلسفة فى كشف الحقيقة للإنسان . ويشبه كونراد بدوره الفنان "بالمفكر" . ويمثل
كولريدج واحداً من نقاد عديدين يرون أن "الشعر يعتمد فى قوته على الصدق" فلماذا
كان كل ذلك الإصرار على هذا الرأى؟

هناك . فى رأى ، سببان رئيسيان :

أولهما أن أولئك الذين يأخذون الفن مأخذ الجد ويستجيبون له بعمق ،
يشهدون بأنهم يتعلمون من الأعمال الفنية . فقد ظلوا على مر القرون يذكرون أنهم
يخرجون من تجربتهم مع العمل الفنى ، لا بشعور من السرور أو التأثير أو القوة

(١) المرجع نفسه ، ص ١٤ من المقدمة .

(٢) جوزيف كونراد : مقدمة لرواية "زنجى النارسيوس"

المعنوية فحسب. بل بمعرفة أعظم مما كان لديهم من قبل. ولعلنا جميعاً قد أحسننا بهذا الشعور. فنحن نتعلم المزيد عن الطبيعة البشرية من موليير أو دستوفسكى أو تاموس مان. بل إن الحقائق التى نكسبها من هؤلاء الفنانين ليست مما يسهل الاهتداء إليه فى التجربة المعتادة. أو حتى فى الدراسات المتخصصة فى علم النفس. فيبدو أن هذه الحقائق تتميز بدقتها وعمقها. وبالمثل فإن التراجيديا. كما رأينا فى الفصل السابق. كثيراً ما تقدر لما تكشف عنه من "حكمة". غير أن الأدب ليس هو المصدر الوحيد للحقيقة الفنية. فمن الشائع القول عن صور روبرانت إنها تكشف أعماق الشخصية الإنسانية. كما يقال عن مؤلفات باخ الموسيقية. ومؤلفات بيتهوفن المتأخرة. إنها تعطينا استبصاراً عميقاً بالحياة. هذا ما كان المشاهد أو المستمع الجمالى يجده فى تجربته دائماً. ولن يمكن أن يزول إيمانه بالحقيقة الفنية. وما الوصف الذى قدمه كونراد إلا تعبير عن هذا الإيمان.

وفضلاً عن ذلك. فتد جرت العادة على استغلال نوع الادعاء الذى ينسبه كونراد إلى الفن من أجل دفع تهمة السطحية والتفاهة عن الفن. فماذا يكون الفن. وماذا تكون فائدته. لو لم يكن يكشف عن حقائق؟ إنه لن يكون عندئذ ذا صلة "بالحياة"، بل يكون مجرد "إيهام" خيالى. وعندئذ يكون تقدير الفن وتذوقه أمراً عقيماً لا قيمة له. صحيح أن الفن قد يظل يمتنع الحواس، وقد يثير الانفعال والخيال، ولكنه يغدو عندئذ شيئاً أشبه باللعبة أو المنبّه الحسى. أما إذا نظر إليه على أنه كشف للحقيقة، فإن هيئته وأهميته الثقافية تزداد إلى حد هائل. واذن فمطلب الحقيقة فى الفن هو مطلب حيوى لوجوده.

وفى وسعنا أن نجد أمثلة لذلك طوال تاريخ عم الجمال. فأفلاطون يتهم الفنان بأنه "لا يعرف شيئاً يستحق الذكر عن الموضوعات التى يصورها، وما الفن إلا نوع من اللهو الذى لا ينبغى أن يؤخذ مأخذ الجد"^(١). وفى مقابل ذلك حاول أرسطو أن يدافع عن أهمية الفن بأن قال - كما رأينا من قبل - إن الشعر مهمة "رفيعة" و"فلسفية"، لأنه يعبر عما هو "كللى شامل"^(٢). وعندما وعن أنصار المذهب

(١) انظر ص (١٧٩) من قبل

(٢) السير فيليب سيدنى "دفاع عن الشعر. نشرة Cook (Boston, Ginn, 1890) ص ٢٢.

البيوريتانى من الإنجليز فى القرن السادس عشر أن الأدب مزيف ومفسد. وبالتالى لا يمكن تبريره أخلاقياً. كتب السير "فيليب سيدنى" "الدفاع عن الشعر Defence of Poesy" وفيه استشهد بنظرية "الكلية أو الشمول" الأرسطية لكى يؤيد رأيه القائل إن الشعر " (يزود) الذهن بمعرفة" ^(١). وأكد طوال هذا الكتاب أن الشعر هو "فن التعاليم الصحيحة" ^(٢). وفى القرن التاسع عشر. عندما هوجم الأدب. نتيجة لنهضة العلم. على أساس أنه أثر عتيق عديم الجدوى من آثار "طفولة المجتمع المتحضر" ^(٣). تصدى شيلي. وماثيو آرنولد. وغيرهما. لبيان ما يكشفه الشعر من "حقيقة" و"معرفة".

• • •

على أننا حين نختبر هذه آراء القائلة بالحقيقة الفنية. يتكشف لنا أمر غريب: إذ يقال إن للفن حقيقة، ولكن هذه ليست هى "الحقيقة" بمعناها المألوف. ففي هذا المعنى المألوف تكون "الحقيقة" هى صفة العبارات الواقعية المباشرة عن العالم. أما أولئك الذين يتحدثون عن الحقيقة الفنية. فيقصدون نوعاً خاصاً من الحقيقة، أو هم يستخدمون لفظ "الحقيقة" بمعنى غير معناه المألوف. إن كونراد يقول إن الفنان يشبه "المفكر" و "العالم". ومع ذلك فإن كونراد يوجه أنظارنا إلى فارق هام بين هؤلاء الباحثين عن الحقيقة وبين الفنان. ذلك لأن هذا الأخير، كما يقول، لا يهتم بالوقائع والنظريات بقدر ما يهتم "بقدرتنا على الابتهاج والتعجب... والإحساس بالغموض الذى يغلف حياتنا". فلا بد للفنان أن يرغم الناس على أن يروا "المنظر المحيط بهم؛ بما فيه من شكل ولون، ونور وظلال، ويجعلهم يتوقفون لكى يلقوا عليه نظرة" ^(٤). ويرى كونراد أن فى هذا العمل كشفاً "لكل حقيقة الحياة" ^(٥). وعند هذه النقطة نجد أنفسنا نفكر مرتين حول لفظ "الحقيقة". فكيف ينطق هذا اللفظ على وصف كونراد للفنان؟ إننا نفهم أن يقال إن

(١) المرجع نفسه: ص ٤٤.

(٢) "أربع عصور من الشعر، ليبيكوك"

Peacock's Four Ages of Poetry, etc., ed H. Bratt- Smith (Oxford, Blackwell, 1923).

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ١٢ من المقدمة.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٦ من المقدمة

(٥) الموضع نفسه

الآن يثير "قدرتنا على التعجب" ويعطينا إحساساً حياً بنسيج العالم. وربما كان هذا شيئاً لا يمكن الاعتراض عليه. ولكن أين "الحقيقة" في هذا؟ وإذا لم يكن الفنان يقدم إلينا رقائق ونظريات. كما يعترف كونراد. فأيه "حقيقة" يقدمها إلينا؟ وأين نجدتها في الفن؟

وتؤدى قراءة كتاب "سيدنى" إلى إثارة أسئلة مماثلة. فهو بدوره يعترف بأن الشاعر لا يدل بعبارات واقعية مباشرة. وقد تكون هناك بعض الأقوال غير الصحيحة في عمل الشاعر. ولكن هذا لا ينبغى أن يحسب عليه. إذ أنه "لا يقولها على أنها صحيحة"^(١). ولكن إذا كانت هذه هي الطريقة التى أراد بها سيدنى أن يصد هجوم البيوريتانيين القائل إن الشاعر "يكذب". أليس من الواضح أنها تهدم نفسها بنفسها؟ إذ كيف يستطيع الآن أن يتحدث عن "التعاليم الصحيحة" فى الشعر؟ إنه لا يستطيع ذلك إلا بالقول إن الشاعر "يؤكد". ولكن ليس على طريقة العالم أو لفيلسوف الذى يكتب بحثاً مؤلفاً من عبارات صحيحة. بل على طريقة معينة أخرى. وهكذا يقول سيدنى إن الشاعر يكتب "لا بطريقة إيجابية، بل بطريقة مجازية وتشبيهية"^(٢). وإذن فحقيقة الشعر لا تقدم بطريقة واقعية صريحة. وهذا يشكل فارقاً هاماً بين "الحقيقة" الفنية، وبين الحقيقة بمعناها المألوف.

وفضلاً عن ذلك فإن سيدنى يقول إننا نكتسب معرفة بالانفعالات البشرية عندما نراها متجسدة بصورة عينية فى الشعر. فلكى "نعرف قوة ما نشعر به من حب لبلادنا"، ينبغى أن نقرا عن "أوليس". ولكى نكتسب "استبصاراً بالغضب"، ينبغى أن نرى آجاكس مجنوناً^(٣). ولكن ربما تساءل المرء ثانية: "ولم نسمى هذه "معرفة" أو "استبصاراً"؟ وأية حقائق نتعلمها منها؟ وهل تكشف أمثلة سيدنى عن أى شيء سوى أن الشاعر يصنع انفعالات شخصياته بصيغة درامية، ويجعلها مثيرة موحية؟ إن هذا أمر مسلم به لدى الجميع. ولكن لم نتحدث عن "الحقيقة" أصلاً؟

قد تكون هذه أسئلة خطابية. وهى بالفعل كذلك عندما يوجهها فلاسفة يرغبون فى استبعاد لفظ "الحقيقة" من كل حديث يدور حول الفن. ففى رأى هؤلاء

(١) المرجع المذكور، ص ٣٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٦.

المفكرين أن هذا الاستبعاد كسباً واضحاً. إذ يؤدي إلى تخليص علم الجمال والنقد من لفظ من أشد الألفاظ المستخدمة في لغتهما غموضاً وأكثرها تضليلاً.

وهكذا فإننا ندرك. حتى في اقتباساتنا الموجزة من كونراد وسيدنى. مدى غموض "الحقيقة الفنية". فكل من هذين الكاتبين يؤكد وجود "حقيقة" الأدب. ولكن كلا منهما يسلم بأنها ليست نوع الحقيقة التى نجدها فى العلم أو الفلسفة. فإذا سألناهما عما يعينانه "بالحقيقة". اتضح لئال أنها شيء أشبه "بحيوية الخيال" أو "المعنى الرمزى" أو القوة الانفعالية". بل إنه ليس من الواضح كل الوضوح إن كانت هذه هى المعانى المقصودة. وإذن "فالحقيقة الفنية". كما يستخدمها أنصارها. غامضة ومختلطة فى آن واحد. ويزداد ظهور الغموض الذى يتسم به هذا التعبير. إلى حد مؤسف. عندما نبحث بعض الطرق الأخرى التى استُخدم بها.

ففى بعض الأحيان يدل هذا التعبير على الوحدة الشكلية والتعبيرية للعمل وعندئذ تكون الأجزاء مرتبطة فيما بينها "عضوياً". وتشيع "روح" الإحكام فى العمل. أما العنصر الذى يشوّه التنظيم الشكلى أو يتنافر مع الروح السائدة فيه فيقال عنه إن له "رنيناً مزيفاً". وفى بعض الأحيان يستخدم لفظ "الحقيقة" مرادفاً "للإخلاص". وعندئذ يكون معنى "ماله رنين مزيف" هو التصنع أو الادعاء. وقد نجد أحياناً أن معنى "الصدق أو الحقيقة" هو نظرية "المحاكاة المباشرة"، أو "الحياة النابضة"، ونجده أحياناً أخرى يعنى نظرية "الماهية"، أى التعبير عن سمة مشتركة أو شاملة فى الوجود من خلال تصوير موضوع جزئى فيه. وفى أحيان أخرى يدل "الصدق أو الحقيقة" على "عظمة" العمل أو عمقه. وبهذا المعنى يكون "أصدق" الأعمال الفنية هو أعمقها، أى ذلك الذى نشعر عند تجربتنا له ككل بشعور عميق "بالواقعية"^(١). ولا جدال فى أن من الممكن التوسع فى قائمة المعانى هذه إلى غير حد، لو حاولنا أن نميز بين الظلال الفرعية الدقيقة لتلك المعانى التى يُستخدم بها هذا اللفظ عند مختلف النقاد والباحثين الجماليين.

(١) ريد: دراسة فى علم الجمال. ص ٢٥١

وإذن " فالحقيقة الفنية " تعبير له معنى مختلط إلى أقصى حد. وخليق بالطالب أن يبذل جهده من أجل محاولة استيضاح ما يعنيه هذا التعبير عندما يصادفه في الكتب الدراسية. وفي النقد الفني. الخ. (وربما كان الأهم من ذلك أن يستوضح معناه عندما يستخدمه هو ذاته). فإذا لم يتم التخلص من هذا الاختلاط. ضاع الوضوح وأصبح الحديث أو المناقشة عقيماً. لأن المتحدثين - ببساطة - لا يتحدثون عن شيء واحد. أما العلاج الذى يقدمه أولئك الفلاسفة الذين يشكّون فى "الحقيقة الفنية" فهو علاج بسيط: فلنتخلّ عن هذا التعبير الذى يؤدي إلى خلط لا داعى له. ما دامت لدينا بالفعل تعبيرات أخرى تتيح لنا أن نقول ما نعنيه. فإذا كنا نريد أن نقول إن العمل يتسم بالإحكام الشكلى. فلنقل ذلك دون غيره. وإذا شئنا أن نمتدحه لما فيه من عمق. فلدينا لفظ "عميق". وهلم جرا^(١).

ويؤكد هؤلاء الفلاسفة أننا بعد أن نميز بين كل المعانى المتباينة التى ترتبط "بالحقيقة الفنية". ينبغى أن نعترف آخر الأمر بأن التعبير ذاته لا يعنى. فى كثير من استعمالاته. أى شيء على الإطلاق. فهو تعبير فارغ. لا يدل على أية صفة فى الموضوع الفني. لا واقعية ولا تقويمية. وهو ليس مماثلاً لألفاظ مثل "القصيدة" أو "الهزل" أو "التعبيرى". بل إن لفظ "الصحيح" أو "الحقيقى" لا يُستخدم إلا للتعبير عن الإعجاب بالعمل أو امتداحه. وهو يكتسب قدرته على المدح باستغلاله لأهمية "الحقيقة" بمعناها المعتاد، ولقيمتها التى يسلم بها الجميع. فأولئك الذين يستخدمون هذا اللفظ بطريقة غير نقدية يحIRON أنفسهم والآخرين حين يبدو عليهم أنهم ينسون صفة ما للعمل. ولكن الواقع أن صفة "الحقيقة" فى هذه الأمثلة ليست إلا تعبيراً مثقفاً رفيعاً عن قولنا " ما أجمل كذا... " أو حتى مجرد "إنه يعجبني". وهى فى هذا الصدد تشبع لفظاً آخر كثيراً ما يكن فارغاً. ولكن يبدو أنه يضى نوعاً من السلطة على أى رأى أو تفضيل لنا -- وهو لفظ "الواقعى" أو "الواقعية" - (وليفكر الطالب، من تلقاء ذاته، فى أمثلة لهذا الاستعمال الأخير).

(١) قارن: برنادهيل: اتجاهات جديدة فى نلم الجمال والنقد الفنى، ص ٥٧ وما يليها
Bernard C. Hayl: New Berings in Esthetics and Art Criticism. (Yale U. P., 1943).
وهو سبرز، المرجع المذكور من قبل، ص ١٤١ وما يليها.

ومما يزيد من فداحة الخلط. أن يقتصر لفظ "الحقيقة" بصفة أخرى تفضيلية. مثل "الحقيقة العليا" أو "الحقيقة القصوى". أو إذا شئت. "الحقيقة الواقعية". وقد استُخدمت أمثال هذه التعبير لدعم الرأى القائل إن الفن يكشف عن نوع أرفع من الحقيقة. لا يمكن اكتسابه بالأساليب المألوفة للمعرفة. وعندئذ يلجأ من يستخدم هذه التعبيرات إلى وسائل فى المعرفة مثل "الوحي" و "الاستبصار" و "الحدس". ومن الطبيعى أن يضيق نقاد فكرة الحقيقة الفنية ذرعاً بهذه التعبيرات بدورها. فهم يرون أن جميع الحقائق على مستوى واحد. فالقول إن إحدى الحقائق "أرفع" من أية حقيقة أخرى لا يمكن أن يكون له معنى. "والحقائق المتعلقة بقلب الإنسان ليست أكثر حقيقة ... من الحقيقة المتعلقة ببنكرياس الإنسان"^(١).

وهكذا ينتهى عرض هذه الحجة بالقول إن فكرة "الحقيقة الفنية" سببت خلطاً وغموضاً لا حصر له. ولكن لنتساءل. فضلاً عن ذلك: لماذا نود أن نستبقى هذه الفكرة: حتى بوصفها "دفاعاً عن الشعر"؟ إن المطالبة بصفة الحقيقة للأدب والفنون الأخرى يعنى الدفاع عنها على أضعف أرض يمكن تصورها. ذلك لأن الحقيقة ليست هى القيمة البارزة فى الموضوع الفنى. والفن، على خلاف العلم والتاريخ وغيرها من المباحث التى تهدف إلى توسيع نطاق المعرفة البشرية، لا يتضمن إلا حقيقة بسيطة. أو لا يتضمن حقيقة على الإطلاق. "فالأفكار فى الفن هى عادة جامدة، كثيراً ما تكون زائفة، ولا يمكن لأى شخص تجاوز سن السادسة عشرة أن يجد الشعر جديراً بأن يُقرأ من أجل ما فيه من معلومات فحسب"^(٢). والحق أننا لا نُعلى من قدر الفن، وإنما نحط منه، عندما نتخذ الحقيقة معياراً لقيمته. هذا فضلاً عن أن ما يقال عن "الحقيقة" يخفى عنا ما هو رائع بحق فى الفن. فقيمة الفن خاصة به، سواء نظرنا إلى هذه القيمة على أنها القدرة على إشعارنا بالرضاء الجمالى، أن التعبير عن الانفعال، أم أى شئ آخر. فعلى هذا الأسس الأخيرة ينبغى أن ننادى بأهمية الفن. وقد لا يكون الفن الجميل قادراً على منافسة العلم وغيره فى مجال الحقيقة، غير أن

(١) أرنولد آيزنبرج: "مشكلة الاعتقاد"

Arnold Isenberg: "The Problem of Belief". J. of Ae and Art Cr., XIII, 1955, P. 399.

(٢) جورج بوس: الفلسفة والشعر، ص ٩

George Boas: Philosophy and Poetry. (Wheaton College, 1932).

هذه ليست وظيفته . وإنما هو موجود لأسباب أخرى . وهو يكسبنا قيماً أخرى مساوية في أهميتها . على الأقل ، لقيمة الحقيقة .

• • •

كنت حتى الآن أقدم عرضاً للنظريتين المتعارضتين في "الحقيقة الفنية" . ففي أحد القطبين نجد أولئك الذين يؤكدون وجود حقيقة في الفن ، ويؤكدون أيضاً أن الفن بدون هذه الحقيقة يكون تافهاً . وفي القطب الآخر مجد أولئك الذين يعترضون على غموض واختلاط تعبير "الحقيقة الفنية" ، ويذهبون ، فضلاً عن ذلك . إلى أن نسبة الحقيقة إلى الفن فيها إساءة فهم لوظيفته .

على أن كل ما فعلناه في مناقشتنا . حتى الآن . هو تحديد الخطوط العامة للمعركة . وما زال أمامنا أن نبحث كيف تدور المعركة الفلسفية ذاتها ، بين المدافعين عن النظريات المتعارضة في "الحقيقة الفنية" . على أننا نستطيع أن ندرك الآن ما ينبغي أن نتوقعه من هاتين النظريتين : (١) فبأى معنى محدد للفظ "الحقيقة" تكون الحقيقة ماثلة في الفن ، إن كانت ماثلة فيه على الإطلاق؟ (٢) وهل من وظيفة الفن أن يكشف عن الحقيقة؟ وإذا أمكن الاهتداء إلى الحقيقة في عمل فنى ، فهل يكون لهذه الحقيقة نصيب في القيمة الجمالية لهذا العمل؟

• • •

وأود ، قبل أن نبدأ مناقشتنا ، أن أعرض بضعة تأكيدات يقر بها معظم أطراف هذا النزاع .. لابد أن تكون هذه التأكيدات ، شأنها شأن ، معظم التأكيدات التي يمكن أن يتفق عليها ، أو يكاد يتفق عليها ، جميع الفلاسفة ، جوفاء إلى حد غير قليل . ولكنها ستمهد الطريق لما سيتلوها من عبارات أهم ، يدور حولها مزيد من الخلاف .

فلنبدأ بتلخيص عام لمجال واسع من مجالات المنطق ، فنقول إن الحقيقة ، بمعناها المعتاد ، لا يمكن أن تكون إلا صفة للقضايا . والقضية دائماً لفظية ، وهى تصف دائماً حالة من حالات العالم . فعبارة "كندا شمال الولايات المتحدة" قضية ، على حين أن عبارة "افتح النافذة" ! ليست قضية^(١) . كذلك فإن الابتسامة أو تقطيب

(١) فى هذا الرأى ، أترك جانباً القضايا "القبلية apriori" ، ولا أتحدث عن التمييز بين القضية والجملة .

الوجه ليسا بالقضايا. والواقع أن القضايا كثيراً ما تعترف بأنها "عبارات تقبل الصدق أو الكذب". ولنقم بعد ذلك بتلخيص عام لمجال واسع من مجالات نظرية المعرفة. فنقول إن القضية تكون. حسب تعريفها "صادقة". أو "حقيقة"، عندما يكون ما تؤكده "مطابقاً" للوقائع التي يُفترض أنها تصفها. وهذه هي أكثر النظريات الفلسفية المتعلقة بالحقيقة شيوعاً. كما أنها أوسع المعانى التى نقبلها فى موقفنا الطبيعى انتشاراً.

والآن. فلنطبق هذا الفهم للحقيقة على الفنون. ونرى ما يحدث. عندئذ نجد أولاً أن الفنون غير الأدبية - وهى الموسيقى. والتصوير. والعمارة. والرقص. الخ - تختفى من الصورة. ذلك لأنها لا تصدر تأكيدات لفظية. ومن ثم فلا يمكن القول إنها تنطوى على حقائق أو أكاذيب. فماذا نقول عن الأدب، وهو الفن الوحيد الذى يمكن تصور وجود الحقيقة فيه؟ إن جزءاً كبيراً منه، هو ذلك الذى يتألف من تصريحات لفظية لا تتخذ صيغة القضايا، يختفى بدوره من الصورة. وهكذا فإننا نستبعد التعبيرات عن الرغبة. مثل "ثم غردى. أيتها الطيور، غردى، غردى تغريدة بهيجة!" (وور دزسورث. أنشودة: لمحات الخلود)، كما نستبعد التعبيرات عن الموقف أو الاتجاه. كما فى قول هاملت: "منذ هذه اللحظة فصاعداً، ستكون أفكارى دموية، وإلا فإنها لن تساوى شيئاً!" (الفصل الرابع، ٤). كذلك فإن تلك الجمل التى هى إخبارية من حيث النحو؛ ولكنها تستخدم أساليب مجازية أو ما يشبهها، هى فى عمومها غير ذات معنى، أو باطلة. فالتأكيدات الواقعية المباشرة، مثل كون أوليفر تويست طلب "المزيد"، أو كون هيرستود Hurstwood هبط إلى حضيض الفقر (در يزر: الأخت كارى Sister Carrie) هى زائفة، لسبب بسيط هو أن أمثال هؤلاء الناس لم يوجدوا أبداً. وهكذا تتبقى القضايا التى نجدها أساساً فى الرواية، والتى هى صحيحة تجريبياً وكالقول إن نابوليون غزا روسيا (تولستوى: الحرب والسلام) أو أن فلاحى أوكلاهوما هاجروا (شتاينبك: عناقيد النعمة Garpes of Wrath) ولكن هذ لا تؤلف إلا جزءاً ضئيلاً من الأدب.

وإذن فالحقيقة بمعناها المعتاد لا تتمثل إلا فى قدر ضئيل من الأعمال الفنية. وفضلاً عن ذلك فإنها فى معناها هذا نفسه تكون ضئيلة القيمة بوصفها معياراً

للقيمة الجمالية. فنحن لا ننتقد. من الوجهة الجمالية. جميع الأعمال التي تخلو من القضايا. كما لا ننتقد جمالاً تلك الأعمال التي تكون كل قضاياها. أو كل تقريباً، باطلة. وربما كانت أشهر غلطة واقعية فاحشة في الأدب كله هي تلك التي ارتكبتها كيتس حين عزا كشف المحيط الهادى إلى كورتيز (في قصيدة "عندما قرأت لأول مرة هوميروس لتشابمان (On First Looking Into Chapman's Homer) ولكن من المصادفات ذات الدلالة الواضحة أن هذه الغلطة ارتكبت في عمل لواحد من أكثر الشعراء "شاعرية". بأعمق معانى هذا اللفظ. فهل أدى ذلك إلى الإقلال من قيمته بوصفه شاعراً؟ وهل نحن نقرأ القصيدة لكى نكتسب معرفة عن التاريخ البحرى؟ وأخيراً. فإن هناك بطبيعة الحال كثيراً من الراويات الرديئة الحافلة بالإشارات الدقيقة إلى حوادث تاريخية أو حوادث جارية.

وهكذا تظهر المسألة للقارىء الآن بكل وضوح. فإذا ما تناولنا المعنى العبادى للفظ "الحقيقة" وطبقناه حرفياً على الفن. اتضح لنا أن مشكلة "الحقيقة الفنية" ليست يسيرة فحسب. بل هي أيضاً مشكلة عقيمة إلى حد غير قليل. فمن الواضح إذن أن هذا "الحل" أيسر مما ينبغى. على أن النقاد والفلاسفة الذين ينسبون إلى الفن حقيقة لا يمكن أن يكونوا منهافتين إلى هذا الحد. فهم عندما يؤكدون أن الحقيقة مصدر هام. بل مصدر أساسى، لقيمة الفن، إنما ينقلون إلينا تجربتهم الجمالية التي يمارسونها بعمق. والواقع أن شيوع هذه التجربة بينهم أمر ينبغى أن نعمل له كل حساب. فهم مدركون للمعنى المعتاد للفظ "الحقيقة"، ولكنهم يجدون الفن أرفع من الناحية المعرفية من "الصيغ الجافة للرياضيات، والعلوم، والفلسفة"^(١). فلا بد أنهم يستخدمون لفظ "الحقيقة" بمعنى مخالف للمعنى المألوف. فهل نستطيع أن نجد معنى للفظ "الحقيقة" يجعل رأيهم هذا معقولاً، ويجعل لتجربتهم ما يبررها؟

على أن هناك نظرية من نوع آخر. يمكننا أن نقول بها بعد أن نجد أن "الحقيقة" بمعناها المعتاد لا يكاد لها شأن بالفنون الجميلة. تلك، كما اقترحت من

(١) فليب ليون: المعرفة الجمالية Philip Leon: Aesthetic Knowledge فى كتاب ليفاس وكريجر

المذكور من قبل، ص ٦١٩

قبل، هي التخلي تماما عن البحث عن "الحقيقة الفنية"، ومحالة فهم قيمة الفن على نحو آخر.

I. A. Richards سوف ندرس أولا نظرية من هذا النوع. كما عرضها إ. أ. ريتشاردز.
T. M. Greene ثم ندرس نظريات "الحقيقة الفنية" التي وضعها ت. م. جرين.
Jogn Hospers وجون هرسبرز.

• • •

إن إ. أ. ريتشاردز من أعظم الباحثين في الآداب في عصرنا. وقد كان. ولا يزال، يشتغل بطريقة خصبة خلاقة في الدراسات الإنسانية المتعلقة باللغة والأدب. ولقد كان كتاب "معنى المعنى" The Meaning of Meaning الذى اشترك فى تأليفه (مع أوجدن)، دراسة رائدة أثارت اهتماما كبيرا فى الآونة الأخيرة بعلم المعانى اللغوية Semantics.

ولقد أحس هذا الباحث الإنسانى العظيم، كما أحس ماثيو آرنولد من قبله، بالتدهور الذى يعانى به الشعر وغيره من الفنون فى الحضارة الحديثة. ويرى ريتشاردز أن مصدر التهديد الرئيسى هو نهضة العلم فى العالم الحديث. فالتفكير العلمى، بما أتاحه من سيطرة على الطبيعة، هدم الطريقة التخيلية والأسطورية فى النظر إلى العالم، وهى الطريقة التى ازدهر فيها الشعر فى الماضى. وهو يقول فى هذا الصدد: "هناك إمكان ينبغى التفكير فيه جديا، هو احتمال انقراض الشعر"^(١). ولكن من الضرورى لنا أن نحافظ على الشعر إن لم نشأ أن نصاب بالهزل الثقافى. فالعلم ليس كافيا. ومن هنا فإن ريتشاردز يتحدث عن "المحاولة العقيمة لتوجيه الذهن على أساس الاعتقاد الذى ينتمى إلى النمط العلمى فحسب"^(٢). فمن الواجب أن يكون الشعر مكملا للعلم^(٣). ومع ذلك فلا يمكن أن يكتب للشعر بقاء إلا إذا بينا بوضوح

(١) "العلم والشعر" Science and Poetry فى كتاب ريدر Rader "مرجع حديث فى علم الجمال" ص ٢٨٦.

(٢) إ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبى

(٣) Principles of Literary Criticism (N. Y., Harcourt, Brace, 1950)، ص ٢٨٠

(٣) "العلم والشعر"، نفس الموضوع، ص ٢٢٩.

مبرراته وقيمته. وقد أخذ رتشاردز على عاتقه القيام بهذه المهمة في عدد من مؤلفاته المبكرة.

على أن من الغريب حقاً أن الكثيرين قد نظروا إلى رتشاردز على أنه أحد العوامل الرئيسية التي أدت إلى الحط من قدر الشعر في عصرنا. وقد اعترف هو ذاته منذ عهد قريب أن مؤلفاته الأولى قد استخدمت لتأييد "نزعة سيطرة العلم Scientism". وإن كان يؤكد أن هذا لم يكن المقصود منها^(١). فكيف حدث ذلك؟ إن مفهوم الشعر عند رتشاردز يركز على نظريته في اللغة. ففي كتاب "معنى المعنى" يعرض رأياً أصبح منذ ذلك الحين على درجة من الشيوع ينبغي معها أن نبذل جهداً لكي نتذكر أصالة صاحبه. فهو يبين بالتفصيل أننا نستخدم الرموز اللغوية لا لكي نتحدث عن وقائع العالم فحسب. بل لأغراض أخرى أيضاً. فاستخدام اللفظ لتسجيل الأمور الواقعة هو استخدامه "الإشاري referential". وهذا الاستخدام يتمثل في التبادل اليومي للمعلومات - كقولنا: "الكتاب على الرف العلوي" - كما يتجلى بأقصى قدر من الوضوح والتنظيم في العالم. غير أن هناك مقولة أخرى عظيمة الأهمية في اللغة. هي المقولة "الانفعالية emotive". أي استخدام اللغة للتعبير عن المشاعر والمواقف أو إثارتها^(٢). وتتميز لغة الشعر أساساً بأنها انفعالية.

هذا التضاد القاطع بين العلم والشعر يحول بينهما وبين التنافس أحدهما مع الآخر. فلو حدث بينهما صراع حول الحقيقة، لأحرز العلم انتصاراً سريعاً حاسماً. غير أن من الواجب ألا نحتقر الشعر لهذا السبب^(٣). ذلك لأنه "ليس من مهمة الشاعر أن يدلي بعبارات صحيحة"^(٤). وهكذا فإن دفاع رتشاردز عن الشعر ينحصر في إنكاره أن "وظيفتي العلم والشعر واحدة.. أو أنهما متعارضتان"^(٥).

(١) أ.أ. رتشاردز: "المعنى الانفعالي مرة أخرى".

(٢) أوجدن ورتشاردز: "معنى المعنى". الطبعة الرابعة (London, Kegan Paul) ١٩٣٦، ص ١٥١، هامش رقم ١١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٨.

(٤) "العلم والشعر". الموضوع المذكور، ص ٢٩٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٩٤.

غير أن البعض قد اعتقد أن دفاع رتشاردز عن الشعر يهدم نفسه بنفسه. ذلك لأنه لا "ينقذ" الشعر إلا عن طريقة تفرغه من كل معنى وحقيقة. ولو كانت اللغة الشعرية انفعالية فحسب، لكانت القصيدة إما مظهراً للانفعال، كالضحكة، وإما حافزاً إلى الانفعال، كالدغدة. وهكذا يبدو أن رتشاردز قد سلب الشعر أهميته التقليدية. وهو قد فعل ذلك لأنه استسلم دون أن يشعر لنفس القوى التي كان يحاول الحد من تأثيرها. وهى نمو العلم وسطوته. فالعلم يحتكر لنفسه كل مطلب للمعرفة. وبذلك تتضاءل أهمية الشعر.

ولكى نقدر مدى قوة هذا النقد، فلا بد لنا من المضي أبعد من ذلك فى اختبار نظرية رتشاردز.

فمن الملاحظ أولاً أن رتشاردز لا ينكر أن ألفاظ الشعر لها، فى بعض الأحيان على الأقل، موضوعات إشارية referents فى العالم التجريبي. كذلك فإنه لا ينكر أن القوائد تتضمن أحياناً عبارات صحيحة بمعنى "التطابق": "فهناك قدر كبير جداً من الشعر يتألف من عبارات، ونظم رمزية، تقبل الصدق والكذب"^(١).

والأمر الذى يؤكد به بالفعل هو أن أمثال هذه العبارات لا "تستخدم .. من أجل ما فيها من صدق أو كذب"^(٢). فضلاً عن ذلك، فليس من مهمة الشاعر أن يأتينا بالحقيقة. "فإذا ما أثرت فينا حالة نفسية أو شعرو ما، لتحققت بذلك أهم وظيفة للغة (الانفعالية)، ولا تكون أية وظيفة رمزية (أى إشارية) للألفاظ إلا أداة فى يد الوظيفة الإيحائية وعاملاً مساعداً لها"^(٣). وبعبارة أخرى، فإن التمييز بين اللغة الشعرية انفعالية لا يعنى الهبوط بها إلى مرتبة "اللامعنى". بل إن الشعر قد ينطوى على إشارات تتصف بقدر كبير من "الدقة" و"الإحكام"^(٤).

(١) معنى المعنى"، ص ١٥٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٢٤.

وكما قال كاتب متأخر "فليس ثمة قانون يحظر على العبارات الواردة في القصائد أن تقدم وصفاً صحيحاً لأمر واقع"^(١). ولكن الشاعر لا يكتب لكى يقدم إلينا معرفة عن العالم، كما أننا لا نقرؤه من أجل اكتساب مثل هذه المعرفة. ويقول رتشاردز:

"إن افضل معيار نعرف به إن كان استخدامنا للألفاظ رمزياً أو انفعالياً فى أساسه، هو السؤال: "هل هذا صدق أم كذب بالمعنى العلمى العادى الدقيق؟ فإن كان لهذا السؤال علاقة بالموضوع، كان الاستخدام رمزياً. وإن كان انعدام صلتة بالموضوع واضحاً، كنا إزاء عبارة انفعالية"^(٢).

فلنتأمل مثلاً بيت الشعر الذى أورده رتشاردز، وهو "أيتها الوردية. إنك عليلة حقاً"^(٣).! فهل مما له علاقة بالموضوع أن نتساءل هل هذا صحيح؟ وهل الوردية عليلة بحق؟ وم تشكو؟ وهل مما له علاقة، بالمثل، أن نتساءل، عندما يكون اهتمامنا منصباً على القصيدة لا على التاريخ البحرى: هل صحيح أن كورتير اكتشف المحيط الهادى؟ إن رتشاردز يرى أن الحقيقة العلمية للعبارة الشعرية ليست لها علاقة بقيمتها الشعرية تزيد على العلاقة بين التأثيرات الانفعالية لنظرية علمية وبين حقيقة هذه النظرية^(٤).

لهذا السبب يطلق رتشاردز على التأكيدات الشعرية اسم "أشباه العبارات Pseudo- Statements" ولقد ذكر واحد من أقسى نقاد رتشاردز أن "أشباه العبارات هي "عبارات كاذبة، أو مجرد أكاذيب صريحة"^(٥). ويترتب على ذلك أن الشعر كله خديعة هائلة، أو خطأ فادح. غير أن هذا لا يعدو أن يكون تجاهلاً لتعريف رتشاردز الصريح: "ليس من الضروري أن يكون شبه العبارة، بالمعنى الذى استخدم به هذا التعبير، باطلاً بأى معنى. وإنما هو مجرد صورة للألفاظ لا يكون

(١) سيدنى زنك "الشعر والحقيقة"

Sidney Zink "Poetry and Truth", Philosophical Review, LIV(1945); P. 148.

(٢) معنى المعنى، ص ١٥٠ قارن "مبادئ النقد الأدبى"، ص ٢٦٢.

(٣) "العلم والشعر"، الموضوع المذكور، ص ٢٩١.

(٤) قارن "معنى المعنى"، ص ١٢٤، ٢٣٥.

(٥) آلن تيت: "العقل فى الجنون" ص ١٢.

Allan Tate: Reason in Maaness. (N. Y., Putnam, 1941),

لصدقها أو كذبها علاقة بالغرض المقصود^(١). أما "الغرض المقصود" فهو إثارة الشاعر والأحوال النفسية في قارئ الشعر. وتنظيم هذه المشاعر.

لذلك فإن قدرا كبيرا من النقد الموجه إلى رتشاردز لا يسير في الوجهة الصحيحة. فنظريته في "اللغة الانفعالية لا تؤدي آليا إلى استبعاد المعنى والحقيقة من الشعر. على أن هناك فقرات يتحدث فيها بلا حذر. كتلك التي يقول فيها إن "الشعر لا ينبئنا بشيء. أو ينبغي ألا ينبئنا بشيء"^(٢). هذه فقرة يمكن أن يستغلها ضده ناقد يريد أن يثبت أن رتشاردز يسلب الشعر كل دلالة. غير أن ما يقوله رتشاردز في هذا الصدد واضح من سياق بقية كتاباته: فليست غاية الشعر هي توصيل الحقائق. وليس لنا أن نلوم الشعر إذا عجز عن أن يفعل ذلك؛ صحيح أن الشعر قد توجد فيه حقائق علمية. غير أنها لا تؤثر في قيمته الجمالية؛ بل إن الشعر تكون له قيمته لأنه يخلق تجربة انفعالية منظمة لدى القارئ. والطريقة المميزة لاستخدامه للغة تهدف إلى تحقيق هذه الغاية. كل هذه الآراء موجودة ضمنا في قول رتشاردز: "إن أولئك الذين يقولون: ما أصدق هذا! من آن لآخر أثناء قرأتهم لشيكسبير يسيئون استخدام مؤلفاته، وهم، بمعنى نسبي، يضيعون وقتهم سدى"^(٣).

ولقد ذكرت من قبل أن النقد المتطرف لنظرية رتشاردز ليس له ما يبرره. ولكني أود مع ذلك أن أنبه إلى تلك السمات الموجودة في كتاباته، والتي أدت إلى ظهور مثل هذا النقد. فقد أدخل رتشاردز مقولة "اللغة الانفعالية" لكي ينبه إلى الاستعمالات غير بمعرفية للألفاظ: ذلك لأن المفاهيم السابقة للغة كانت قد تجاهلت هذه الاستعمالات أكثر مما ينبغي، وكان الاعتقاد السائد هو أن استخدام الألفاظ في وصف وقائع العالم ونقل هذه المعلومات إلى الآخرين هو أنموذج الاستخدام اللغوي. أما رتشاردز فقد أرغمنا على إدراك مدى انتشار استخدام اللغة لأغراض أخرى. وقد سار المفكرون اللاحقون على نهجه، وبينوا أن اللغة الانفعالية لها دور بارز، بل هي

(١) "العلم والشعر"، الموضع المذكور، ص ٢٩٢، هامش ٥

(٢) "معنى المعنى"، ص ١٥٨.

(٣) مبادئ النقد الأدبي، ص ٢٧٢-٢٧٣

أحياناً النوع الرئيسى من اللغة فى مجالات كالدعاية، والأخلاق، الخ^(١). ونظراً إلى أن رتشاردز قد أكد بقوة التمييز بين "الإشارى" و"الانفعالى"، فقد اعتقد البعض أن التأكيدات ذات المعنى الوصفى لا يمكن أن يكون لها فى الكلام الانفعالى، كالشعر. وبدا أن هناك جانباً آخر من جوانب نظرية رتشاردز يؤيد هذا الاستنتاج.

فقد رأينا من قبل أن "الانفعالى" و"الإشارى" يتعلقان باستعمالات اللغة أو وظائفها. فكيف يمكن الاضطلاع بالوظيفة الإشارية - أى وظيفة تقديم الحقيقة العلمية؟ إن ذلك لا يكون إلا عن طريق استخدام لغة لها معنى وصفى فحقائق العالم لا يمكن وصفها بكلمات تفتقر إلى موضوعات إشارية واقعية فإذا كان الغرض الإشارى للغة يقتضى معنى إشارياً. فيبدو. أنه يترتب على ذلك أن الوظيفة الانفعالية للغة تقتضى معنى غير إشارى. وهذا يؤدى إلى جعل الشعر مجرد "كلام لا معنى له" من الناحية الواقعية. غير أن التوازى فى هذه الحالة باطل ومضلل. فرتشاردز: كما لاحظنا أكثر من مرة، على استعداد تام لإدخال المعنى الوصفى فى الاستخدام الانفعالى للغة.

على أن هذا يؤدى بنا إلى نقد هام لنظرية رتشاردز. فإذا كان من الممكن استخدام المعانى الوصفية فى الأغراض الانفعالية، فكيف تحقق هذه المعانى تأثيرها الانفعالى بالضبط؟ وكيف تستطيع الرموز الإشارية أن تثير انفعالات وأحوالاً نفسية فى قارئ الشعر؟ إن إيجاد تمييز بين "المعنى" و"الشعر" شىء، وبيان كيف يستطيع كل منهما أن يؤثر فى الآخر شىء آخر، قد يكون أهم من الأول. ولو كان قد فعل ذلك^(٢)، لتجنب قدراً كبيراً من النقد الذى وُجّه إلى آرائه. وفضلاً عن ذلك فإنه لو كان قد فعل ذلك لزودنا بالأداة التى تمكنا من القيام بتحليل لغوى لأشعار معينة. وعن طريق هذا التحليل وحده نستطيع أن نفسر القيم الجمالية المميزة للشعر، وهى القيم التى كان رتشاردز يؤكدّها، والتى أراد المحافظة عليها.

(١) قارن مثلاً ستيفنون: الأخلاق واللغة.

C.L. Stevenson: Ethis and Language. (Yale U.P., 1943).

(٢) لا يقوم رتشاردز بهذه المهمة فى مؤلفاته الأولى، وإنما يقوم بها فى "مبادئ النقد الأدبى" ص ١٢٤ وما يليها، ويمضى فيها شوطاً أبعد بكثير فى كتاب "النقد العلمى practical Criticism"، الباب الثالث، الفصل الثالث.

وفضلاً عن ذلك، ألا يجوز أن "الحقيقة، بمعنى "التطابق" الواقعي أهم في الشعر مما تصور تشاردز؟ إنه يسلم بأن المعاني الوصفية، وبالتالي الحقائق يمكن أن تتمثل في الأقوال الانفعالية؛ بل أنها أحياناً تتمثل فيها بالفعل. على أنه يعتقد أنه لا الحقيقة ولا البطلان يؤثر في القيمة الجمالية للقصيدة، وهو يذهب إلى أن هذه هي الحال في كل شعر. على أن هذا بعينه هو الموضع الذي تثار فيه بعض الأسئلة: فلنسلم بأنه ليس من وظيفة الشعر أن ينقل الحقيقة. ومع ذلك، ألا يجوز أن قيمته الجمالية تتوقف: جزئياً على الأقل، على حقيقته؟ إننا قد نتفق جميعاً على أن خطأ كيتس الفادح لا ينتقص من قدر قصيدته. ولكن ألا يجوز في حالات أخرى يكون فيها ما يقرره الشعر باطلاً "بالمعنى العلمي الدقيق المألوف" أن يؤدي هذا إلى تشويه تجربتنا الجمالية أو القضاء عليها؟ إننا لا نقرأ الشعر، كما نقرأ دراسة علمية من أجل اكتساب الحقيقة أساساً. ومع ذلك فإن الإشارات الوصفية إلى العالم جزء من العمل الشعري، شأنها شأن وزنه أو الصور المتضمنة فيه. ألا يجوز إذن أن يكون بطلان هذه الإشارات، في بعض القصائد، مضاداً لقيمتها الجمالية، شأنه شأن الوزن المكسور أو الصورة غير الملائمة؟ إننا نتحدث في كثير من الأحيان كما لو كان الأمر كذلك بالفعل. وهذا احتمال سيكون علينا فيما بعد أن ندرسه. فإذا أمكن وجود الحقيقة في الشعر على الإطلاق، فقد تكون موجودة على نحوله دلالة بحيث لا تكون "خارجة عن الموضع" فحسب، كما يعتقد رتشاردز.

وأخيراً فإذا كانت مسألة "الحقيقة الشعرية" لا تزال مفتوحة، فمن الواجب عندئذ أن نبحث عن معانٍ للفظ "الحقيقة" غير "المعنى العلمي الدقيق المعتاد". ويعترف رتشاردز بأن اللفظ كثيراً ما يستخدم لكي يدل على شيء غير "التطابق" مع الواقع. بل إنه كان واحداً من أول من نبهوا إلى هذا الاستخدام (أو إساءة الاستخدام) للفظ. ومع ذلك فإن رتشاردز يرى أنه عندما يستخدم لفظ "حقيقي" لكي يدل على معنى مثل "أصيل"، لا تكون له إشارة وصفية، وبذلك فإنه يعرب عن شكه في هذا الاستخدام^(١). غير أن هناك احتمالاً آخر، هو أن القصيدة، أو العمل الفني عامة، قد

(١) قارن "معنى المعنى"، ص ٢٤١؛ "العلم والشعر"، الموضوع المذكور من قبل، ص ٢٩٢؛ "مبادئ النقد الأدبي"، ص ٣٦٩.

تكشف عن الحقيقة بالمعنى "المعتاد". وهو أن تصف وجها من أوجه العالم بدقة دون أن تصدر مع ذلك تأكيدات واقعية مباشرة. فمن الممكن نقل الحقيقة إلى القارئ. بمعنى قريب من المعنى "الدقيق". طريقة ملتوية غير مباشرة. بل ويترتب على ذلك زيادة فى قيمة التجربة الجمالية لهذا القارئ.

هذه وجهة أخرى يمكننا أن نتخذها إذا شئنا أن نجعل للحقيقة دورا بوصفها سم ذات دلالة. لا مجرد سمة عرضية ضئيلة الشأن. للموضوع الفنى.

• • •

وهناك مفكر آخر يدافع عن فكرة "الحقيقة الفنية". هو الأستاذ، ت. م. جرين T. M. Greene. يجد - مثل معظم الفلاسفة المدافعين عن هذه الفكرة - أن مما يشجع على هذا الدفاع كوننا نستخدم على الدوام لفظ "الحقيقة" و "البطلان" فى تقدير الأعمال الفنية^(١). فانتقاد يصفون الروايات عادة بقولهم إن "جوا حقيقيا يشيع فيها". ويقولون إن الكاتب يكشف عن معرفة بالبيئة التى تدور فيها أحداث القصة، أو بالشخصيات، وما إلى ذلك. كما يعتقد الأستاذ جرين اعتقادا راسخا بأن معنى الفن لا يمكن إن يفهم إلا إذا أخذت حقيقته بعين الاعتبار. فعندئذ فقط نستطيع أن نفهم جهود الفنان الخلاق وقيمة التجربة الجمالية:

"إن الفنان، فى محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة، يشبه العالم والفيلسوف والأخلاقى واللاهوتى.. أما من يتجاهل هذه السمة الأساسية فى الفن فإنه يغفل طابعه التاريخى، يسلبه قدرا كبيرا من دلالة الإنسانية"^(٢).

ونستطيع أن نلاحظ، على الفور، مدى الاختلاف بين جرين وبين رتشاردز فى تصور وظيفة الفن. ذلك لأن جرين، شأنه شأن بقية المفكرين الذين ورد ذكرهم فى هذا الفصل من قبل، يجعل للفن مهمة معرفية، كالعلم والفلسفة. وهو يذهب إلى أن الفنان يقدم تفسيرا معيناً للتجربة البشرية يفترض أنه صحيح. فالفنان يكمل العلم عن طريق كشفه لحقائق لا يستطيع العلم التوصل إليها أبدا. "فكل منهما يصل إلى ما لا يصل إليه الآخر"^(٣).

(١) الفنون وفن النقد، ص ٤٢٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٣٨ هامش رقم ١.

ويقول جرين إن "العمل الفني.. يمكن أن يكون صحيحاً أو باطلاً مثلما تكون القصة التي يعبر عنها علمياً صحيحة أو باطلة"^(١). وهو على خلاف الكثيرين ممن يستخدمون تعبير "الحقيقة الفنية"، يقدم تحليلاً مفصلاً لعنى هذا التعبير. وفضلاً عن ذلك فإن جرين يعترف بالفروق الواضحة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية. "فالفنان يشبه العالم"، ومع ذلك فإن نوع الحقيقة التي يصل إليها الفنان والطريقة التي يعبر عنها، تختلف في نواح هامة عن العلم.

وهناك من أوجه الاختلاف بين الكلام الفن والكلام العلمى ما هو واضح كل الوضوح. فالعمل الفني مشحون بالانفعال. بينما الدراسة العلمية ليست كذلك. والعمل الفني يكشف عن فردية الفنان، على حين أن النظرية العلمية تتعمد أن تكون لا شخصية، الخ. ومع ذلك فإن الفروق الحاسمة فى رأى جرين هى: (١) أن العلم يستخدم على الدوام تصورات لكى يصف الجوانب المطردة فى الطبيعة المادية، على حين أن الفن لا يعتمد أساساً على التصورات (صحيح أن التصورات تستخدم فى الأدب، ولكنها حتى فى هذه الحالة ليست هى الوسيلة الرئيسية للتعبير عن الحقيقة). فالعمل الفني لا يُصدر تأكيداً مثل "العالم خير فى أساسه". ولكن من الممكن أن يعبر الفنان عن ذلك بمعالجته لموضوع فردى وعينى. وبالمثل فإن المصور يقدم إلينا الكائنات البشرية "على نحو شأنه تأكيد... تلك السمات البشرية العامة التى تهمة"^(٢). هذه "الكليات" النفسية تعرض بطريقة تصويرية عينية، لا بواسطة تصورات^(٣). (٢) والفن، على خلاف العلم، يقدم على الدوام تفسيراً للواقع يربط بينه "وبين الإنسان بوصفه فاعلاً معيارياً هادفاً"^(٤). وهذا يعنى أن الفن تقويمى evaluative مثلما هو واقعى factual^(٥). فهو يهتم بدلالة موضوعه بالنسبة إلى أهداف البشر ومثلهم العليا. ومن هنا فإن الفن يصدر حكماً معيارياً ما على ما

(١) المرجع نفسه، ص ٤٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٦٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٤٥ - ٤٤٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ٤٤٣.

يصوره. أما العلم فإنه . حتى لو تناول القيم البشرية بالبحث، يبحثها بوصفها وقائع موضوعية فحسب.

والآن . فما معنى القول عن "الفن يعبر عن الحقيقة"؟

يبدأ جرين بإعلان قبوله لتعريفين يؤكدهما عادة الطرف فى هذا النزاع . (وهو أمر قد يبدو غريبا لأول وهلة). هذان التعريفان هما أن القضايا وحدها هى التى يمكن أن تتسم بالحقيقة أو البطلان . وأن القضية لا تتسم بالحقيقة إلا عندما "تصف بدقة ما تهدف إلى وصفه"^(١) . ولكن كيف يستطيع جرين . بعد هذا أن يقول إن الحقيقة تتمثل فى جميع الفنون، وضمنها الفنون غير اللفظية؟ وإذا كان قوام الحقيقة هو "التطابق"، أليس الفن فى ذلك مشابها تماما للعلم؟

يجيب جرين عن هذه الأسئلة عندما ينتقل إلى شرح معنى "القضية" و"التطابق". فالقضايا تنقل المعانى والحقائق عن طريق وسيط (medium) معين بفتح "الاتصال بين ذات وأخرى"^(٢) . ومع ذلك فليس من الضروري أن يكون هذا الوسيط لفظيا وتصوريا . فمن الممكن أن نجد قضايا، أى نجد ما يذهب الفنان إلى أنه صحيح (حقيقى) فى موضوعه، فى وسائط كالصوير والموسيقى، إلخ، على ذلك ينبغى، إذا شئنا أن نساير جرين، أن نقول إن الفن "يعبر عن القضايا"، ولا "يقررهما" أو "يعلمها". ويعترف جرين بأنه "يتصور القضايا بطريقة أوسع بكثير مما تتصور به عادة"^(٣) . ولكنه يؤكد أن القضايا التى يعبر عنها ليست مجرد تقريرات غامضة لشيء، يمكن أن يقال بطريقة أفضل بواسطة العبارات اللغوية التى تستخدم تصورات. بل إن ما يستطيع الفن التعبير عنه، لا يمكن أن يقوله العلم^(٤) .

ولقد تعرض جرين لحملة من النقد- كما نستطيع أن نتوقع - نتيجة لهذا الاستخدام الشديد الاتساع للفظ "القضية". وكما قال احذ نقاده، فإنه "ليس مما يقبله العقل أن نسمى العمل الفنى قضية"^(٥) . ذلك لأن القضايا، لكى يكون لها

(١) المرجع نفسه، ص ٤٢٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٢٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٢٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٣٨.

(٥) هيل (Heyl)، المرجع المذكور من قبل، ص ٦٣.

معنى. ينبغي أن تشمل رموزا تواضع الناس على معانيها. وما القاموس إلا جمع لهذه المواضع؛ كما أن الباحث النظري. الذي يستحدث تعبيراً أو رمزاً جديداً لغرض ما. إنما يستعمل بذلك مواضع لغوية. على أنه لا توجد مواضع من هذا النوع في حالة الألوان والأصوات. ومن هنا لم يكن في وسعنا أن نقول ما هي "القضايا" في الموسيقى والتصوير. "في القضايا. نقرر دائماً شيئاً ما؛ ولكن ما الذي نقرره في حالة الألوان والأصوات؟ وكيف يمكن القول إنها تصدر تقارير على الإطلاق؟" (١).

كذلك وجهت اعتراضات كهذه على استخدام جرين للفظ "الحقيقة". ذلك لأن "الاتساق consistency" هو في نظر جرين. أحد الشروط الضرورية للحقيقة. إلى جانب "التطابق". ويكون العمل "متسقاً" إذا كان يفي بعدة شروط. فمن الواجب أن يستغل إمكانات الوسط الذي يظهر من خلاله. وأن يحترم مبادئ المعالجة الخاصة بقوالب فنية مثل الشعر الغنائي، والسونيت sonnet، الخ. وهو أيضاً لا يكون متسقاً إلا "إذا لم تكن القضايا التي يعبر عنها، أو تفسيرات الموضوع، متناقضة بعضها مع البعض" (٢). ويضرب لنا جرين مثلاً "للتناقض" بالمزج الاعتباري بين أساليب متباينة مثل أسلوب باخ وديبوسى. وأخيراً فإن كل ما يود الفنان أن يقوله عن موضوعه ينبغي أن يكون متكاملًا بحيث يكون العمل الفني في مجموعته تعليقاً معقداً متماسكاً على طبيعة الموضوع بأسره وأهميته" (٣). والواقع أن نقاد جرين على استعداد تام لقبول كل هذه المعايير الخاصة بتقويم الموضوع الفني. ومع ذلك فهم ليسوا على استعداد للتسليم بأن "الحقيقة"، كما يفهمها الجميع لها أية صلة "بالاتساق" كما عرفه جرين (٤).

أما المعيار الثانى، وهو "التطابق"، فهو أقرب كثيراً إلى المعنى المعتاد للحقيقة. ويقول جرين "إن الحقيقة الفنية، كالحقيقة فى ميادين الكلام الأخرى،

(١) هوسبرز: المرجع المذكور من قبل، ص ١٦٠.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٥٠.

(٤) قارن هيل، المرجع المذكور من قبل، ص ٦٣. وهوسبرز، المرجع المذكور من قبل، ص ١٤٤.

ينبغي أن تفى بمعيار التطابق^(١). غير أن التطابق هنا من نوع ينفرد به الفن. "القضية لا يمكن اختبار تطابقها مباشرة إلا إذا طبقنا عليها بطريقة مباشرة معطيات لها صلة مباشرة بها. لا معطيات ترتبط بجدال مختلف عنها من مجالات الكلام"^(٢). فليس فى استطاعتنا. عموما. أن نختبر القضايا التى يعبر عنها الفن بالرجوع إلى وقائع الحياة اليومية والعلم. إذ أن هذه طريقة تهدم نفسها بنفسها. وتضمن للزاعمين بأن "الحقيقة العلمية" هى النوع الأصيل الوحيد للحقيقة. انتصارا أسهل مما ينبغي. فكل فنان يتخذ لنفسه "إطارا معينا للإشارة". أو طريقة خاصة للنظر إلى العالم. فإذا ما شئنا أن نفهم "استبصاراته". كما يسميها جرين. فعلى أن نتخذ نفس الإطار الإشارى هذا. ونرى إن كان العالم: مفسرا على هذا النحو، يتضمن الوقائع التى يشير إليها.

ويضرب جرين مثلا مبسطا إلى حد غير قليل - هو تصوير سيزان للأشجار فطريقة معالجته لهذا الموضوع تؤكد سمات معينة يتجاهلها بقية الفنانين. ذلك لأن سيزان يؤكد "صلابتها الثلاثية الأبعاد"^(٣). "وفى استطاعتنا أن نذهب مباشرة إلى الطبيعة... ونختبر دقة ملاحظاته المسجلة على أساس اهتمام سيزان المعرفى الخاص.. فإذا اختبر الناقد ملاحظات سيزان على هذا النحو، لما تمالك نفسه من الإعجاب بموضوعية بصيرة سيزان ولأدرك أننا بدورنا نستطيع أن نرى ما رآه سيزان"^(٤). أو لتتناول مثلا من الفصل السابق، فتقول إن "إطار الإشارة" فى التراجيديا يختلف اختلافا كبيرا عن إطار الإشارة فى الكوميديا. فما نجده فى البشر عندما ننظر إليهم "بهزل" يختلف تماما عما نجده عندما ننظر إليهم بوصفهم أبطالاً تراجيديين. وليس فى استطاعتنا أن نختبر حقيقة أى عمل أو بطلانه مالم نفحص الوقائع "المرتبطة به من وجهة النظر الفنية"^(٥).

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٥٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٣٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٧٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٥٤.

(٥) المرجع نفسه، ص ٤٥٢.

ومن جهة أخرى. فإن فى استطاعتنا أن نقبل "إطار الإشارة" لدى الفنان ونخرج إلى العالم "لنختبر مدى التطابق عنده". فنجده قد تجاهل معطيات معينة. أو لم يوضح دلالة الوقائع التى اختارها. ومن ثم فإن جرّين يرى أننا عندما نصف عملا فنيا بأنه "ضحل" أو "سطحي" فنحن إنما نطبق عليه فى الواقع معيار "البطلان"^(١). ويبدو أن النقاد يقبلون رأى جرّين ضمنا عندما يقولون: كما يحدث فى كثير من الأحيان. إن الفنان "لم يوف موضوعه حقه". ومن هذا القبيل ما يوقوله: و. ك. ويمزات الابن W. K. Wimsatt jr. عن قصيدة معاصرة تتحدث عن الشر فى الوجود الإنسانى: "عن العيب فى هذه القصيدة هو. وببساطة. أنها لا تقول ما فيه الكفاية. فالقصيدة لا توفى حالات الشاعر الشريرة وطابعها العينى حقهما"^(٢). ومن الجدير بالملاحظة أن "ويمزات" يستخدم عبارات معرفية فى تقويم أعمال مماثلة، فيقول إنها "أشد إمعانا فى الخطأ الساذج من أن تكون لها أهمية (شعرية)"^(٣). وبالمثل فإن قوام "البطلان" فى العمل الفنى عند جرّين هو أن يكون إدراكا مختلطا، أو قصير النظر، أو سطحيًا، للوقائع "المتعلقة بالموضوع"

. . .

ويعد الأستاذ "جون هوسبرز John Hospers" من بين أولئك الذين يعترضون، على أسس منطقية ولغوية، على استخدام جرّين اللفظى "القضية" و"الحقيقى". ومع ذلك فإن هو سبرز، مثل جرّين، يرى أن الحقيقة بمعنى ما (وهنا أجد نفسى مرة أخرى مضطرا إلى استخدام تعبير الاستثناء الأخير، وهو "بمعنى ما" - ولا بد أن يكون القارئ قد أدرك السبب عند هذه المرحلة) - هذه الحقيقة كثيرا ما تزيد من القيمة الجمالية للأعمال الفنية^(٤). وهو يقتفى، مثل جرّين أيضا، أثر أرسطو حين يقول إن الفنان يصور "الكلّى"، أى أن تحديد من معالم شخصية واحدة ينطوى على تصوير لنمط متكرر للشخصية الإنسانية^(٥). ويقول هوسبرز، مثل

(١) المرجع نفسه، ص ٤٢٤.

(٢) و. ك. ويمزات الابن: "الشعر والأخلاق. عود إلى مناقشة العلاقة بينهما Poetry and Morals: A Relation Reargued". فى كتاب فيفا وكريجر المشار إليه من قبل، ص ٥٤٣

(٣) المرجع نفسه، ص ٥٤٣.

(٤) المرجع نفسه: ص ٢١٣.

(٥) المرجع نفسه: ص ١٦٣.

جرين أيضاً، إننا نستطيع التحقق من استبصارات (الفنان) عن طريق قيامنا بأنفسنا بملاحظات أخرى للناس وأفعالهم^(١). "ولكن هوسبرز يفتقر عن جرين إذ يرفض التحدث عن "قضايا". فالقضايا تؤكد "حقائق عن" موضوع العمل الفني. والرواية لا تقرر حقائق عن الطبيعة البشرية، وإنما تصورها بطريقة غير مباشرة؛ عن طريق مجرد كونها حقيقة قاصدة إلى الطبيعة البشرية"^(٢). و"الحقيقة القاصدة (- truth 10) ليست وصفاً تستخدم فيه قضايا، وإنما هي تعبير عن الشخصية في نطاق العمل ذاته، عن طريق إظهار أفعال عينية وسمات للشخصية. غير أن من الممكن أن نكتشف وجود تشابه بين هذه الشخصية وبين ما يوجد خارج العمل الفني. مثل هذا التصوير "الصادق أو الحقيقي" للشخصيات عند رمبرانت يجعل لوحاته أعظم قيمة من الوجهة الجمالية.

وفي الفن تشيع "الحقيقة القاصدة" إلى الخصائص التي نشعر بها في التجربة بوجه عام "أكثر مما تشيع "الحقيقة القاصدة" إلى الشخصية"^(٣). مثل هذا الفن يصل إلى "لب" الأشياء وإلى "مذاقها" الذي لا يسهل وصفه بواسطة "الحقائق التي تقال عن" الموضوعات (truth - about). فالصور يصل إلى "حقيقة قاصدة" إلى تجربتنا البصرية عندما "يلتقط نظرة الريف في الصباح". كذلك يطبق هوسبرز هذا المفهوم على الموسيقى، التي تقدم إلينا "حقيقة قاصدة" إلى تجربتنا الداخلية: "(فعندما) يثير فينا سماع الموسيقى انفعالاً معيناً، يمكننا في كثير من الأحيان، على الرغم من أننا لم نستشعر مثل هذا الانفعال من قبل، أن ندرك أنه انفعال إنساني عميق، له حقيقة قاصدة إلى شعور معين أحسنا به، أو كان من الممكن أن نحس به من قبل"^(٤).

وفي وسعنا أن نرى أن مفهوم "الحقيقة القاصدة" إنما هو محاولة للاحتفاظ بالطابع الاستطقي للفن الجميل. فليس من وظيفة الفن إصدار تأكيدات مقالية "عن" الموضوعات؛ بل إن الحقائق الفنية كامنة في العمل نفسه، وفيما يكونه العمل؛ وهي

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٣.

(٢) المرجع نفسه: ص ٢٠٦.

(٣) المرجع نفسه: ص ١٧٥.

(٤) المرجع نفسه: ص ١٩٥.

تُسهّم في القيم الجمالية للعمل ومع ذلك فإن "الحقيقة القاصدة". كما قال أحد نقاد هوسبرز^(١). ينبغي ألا تؤدي بنا إلى تفسير مشوه. أو تفسير من جانب واحد، للموضوع الجمالي.

فمن الواجب ألا نتمسك بضرورة وجودها في جميع الأعمال الفنية. فطابع "الحقيقة القاصدة" يمكن أن يوجد في بعض اللوحات الشخصية (Portraits). ولكن ليس في بعضها الآخر. مثال ذلك إن اللوحات الشخصية لسيزان وماتيس لا تهتم بكشف "السمات الكلية" في الطبيعة البشرية، بل هي أقرب إلى أن تكون تصميمات شكلية وتشكيلية. فبالنسبة إلى هذه الأعمال لا تكون "للحقيقة الفنية" صلة بتذوقها أو تقديرها^(٢). وفضلاً عن ذلك، فحتى عندما تكون "الحقيقة القاصدة" موجودة، فإنها في كثير من الأحيان تكون أقل أهمية من القيم الشكلية والتعبيرية. فهي ليست بالمعيار الأوحد، ولا المعيار الرئيسي، للقيمة الجمالية.

ويثير النقد الأخير، بطريقة ضمنية، مشكلة أخرى. "فالحقيقة القاصدة" توضع في مقابل الشكل والتعبير. والعنصران الأخيران للعمل، شأنهما شأن "الشدة والحماسة الانفعالية"، "كامنان" في العمل. وفي مقابل ذلك فإن "الكشف عن الشخصية" هو على الدوام "حقيقة قاصدة لشيء خارج العمل الفني"^(٣). ولكن إذا كانت هناك إشارة إلى "شيء خارج"، ألا تتعرض الحقيقة القاصدة لانتقادات أقوى حتى من تلك التي أشرنا إليها من قبل؟ أليست معادية للتجربة الجمالية؟ إن هوسبرز يزعم أن "الحقيقة القاصدة" تسهم في القيم الجمالية، ولكن كيف يتسنى لها أن تفعل ذلك، إذا كانت تحول الانتباه بعيداً عن العمل؟

فلنتأمل مرة أخرى تلك العبارة التي تؤدي إلى إشارة أسئلتنا: "الحقيقة القاصدة لشيء خارج العمل الفني". إن لفظ "خارج" لفظ مكاني. فما هو "خارج" يقع بعيداً عن "إطار" العمل. ومن المؤكد أن ما يُعد الفن "حقيقة قاصدة له" هو "خارج" بهذا المعنى. فالبشر وطباعهم. أو الصفات التي نحس بها في التجربة، كل هذا

(١) برناردس. هيل: "إعادة النظر في "الحقيقة الفنية" (مقال)

Bernard C. Heyl: "Artistic Truth` Reconsidered", J. of Ae. And Art Cr., VIII (1960), pp. 251 - 258.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٢: وقارن هوسبرز، المرجع المذكور، ص ٢١٣

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٥٣.

”خارج” ولا بد لنا من تجاوز العمل الفني إذا ما أخذنا برأى هوسبرز القائل إننا نستطيع ”التحقق من استبصارات (الفنان) عن طريق قيامنا بأنفسنا بملاحظات أخرى للناس” فإذا كان التحقيق يقتضى ”ملاحظات أخرى”، فمن الواضح عندئذ أننا لا نستطيع معرفة ”الحقيقة القاصدة” خلال التجربة الفنية. وعندئذ ينبغى أن نتساءل مرة أخرى: هل ”الحقيقة القاصدة” مقولة جمالية؟

إنها ليست كذلك: إذا كنا نعامل العمل الفني على أنه وثيقة نفسية. بحيث ننظر إلى تحليل هذا العمل للشخصيات على أنه فرض ينبغى أن تحققه الملاحظة. وقد يفعل علماء النفس المحترفون ذلك. (وهم فى الواقع كثيرا ما استخدموا الأدب على هذا النحو). كما أن الباقين منا قد يفعلون ذلك بطريقة أقل تنظيما، عندما يصدمننا التصوير الفني بحيث نتساءل: ”هل الناس حقيقة هكذا؟“ على أن فى هذا انقطاعا للاهتمام الجمالى. ولكن لنفرض أننا قمنا عندئذ ”بملاحظات أخرى“ (مع تذكر نصيحة جرين القائلة إننا ينبغى أن نلتزم ”الإطار الإشارى“ لدى الفنان)، ولنفرض أيضا أننا وجدنا عندئذ نوع الشخصية الإنسانية التى يصورها العمل. فى هذه الحالة نستنتج أن العمل يتصف ”بحقيقة قاصدة“.

على أن هذا يبدو تصرفا شكليا مبالغا فيه. وأغلب الظن أن أحدا لا يتصرف فى الأمر على هذا النحو. ومع ذلك ففى استطاعتنا أن نهتدى إلى ”الحقيقة“ التى يعبر عنها العمل بطرق أقل شكلية، عن طريق مجرد ”العيش والتعلم“. ألسنا نتحدث عن ”معايشة العمل“ والنمو معه؟ إن الروايات والمسرحيات التى تحيرنا، وبالتالى تضايقنا فى العادة عندما نكون أقل نضجا من أن ”نفهمها“، تصبح هى ذاتها فى نظرنا قادرة على التعمق فى أغوار الشخصية، ومتميزة ”باستبصارها العميق“، بعد أن نكون قد اكتسبنا المزيد من خبرة الحياة.

وعندما نرجع ثانية إلى العمل، لا تعود المسألة مسألة ”اختبار“ على الإطلاق. فنحن نجلب معنا المعرفة المختزنة التى نحتاج إليها للتعرف على ”الحقيقة“ عندما نصادفها. ومن الجائز ألا نكون قد صادفنا السمة الخاصة التى تتميز بها شخصية البطل فى العمق الفنى، ومع ذلك فإننا نعرف عن الحيوان البشرى عموما ما يكفى لكى نتمكن من تقدير مدى صدق التصوير وإمكان تحقيقه.

فإذا كان فى الأمر أى "تأكيد". فإنه أقرب إلى الشعور المباشر بالحقيقة منه بعملية اختبار. ومن الجائز أن هذه هى الحكمة من الاصطلاح الذى نستخدمه حين نقول إن شخصية ما فى الرواية "ذات رنين صادق". ولا جدال فى أن هذا التعبير الجارى على الألسن يمكن أن يعنى أموراً كثيرة جداً. "كالإخلاص sincerity" مثلاً. وربما لم يكن يعنى فى بعض الأحيان أى شىء، فيما عدا التعبير عن الموافقة. ومع ذلك فمن المؤكد أنه يوحى فى بعض الأحيان باعترافنا الواضح المباشر بالأمانة والصدق النفسى.

فالعامل إذن "ذو حقيقة قاصدة لشيء خارج عنه". ولكن ليس من الضرورى أن يتحول انتباه المشاهد "إلى الخارج" لكى يعرف الحقيقة. بل إن "الخارج" يتعلق بمعنى "التطابق Correspondence". وبالتالى بمعنى "الحقيقة". فلا شأن له باتجاه الإدراك الجمالى.

ولقد كان النقد الذى وجه إلى هوسبرز هو أن "الحقيقة القاصدة" أقل أهمية من القيم "الكامنة" للشكل والتعبير. ولكن الفقرات القليلة الأخيرة تخفف من هذا النقد بجعل "الحقيقة القاصدة" كامنة إلى حد لا يقل عن أنواع التعبير الأخرى ومع ذلك فإن هذا النقد يمضى فيتحدى رأى هوسبرز فى الموسيقى، على نحو ما جاء فى الفقرة السابقة^(١)، وهو الرأى القائل إننا ندرك أن الانفعال الذى تعبر عنه الموسيقى "حقيقة قاصدة لشعور معين أحسنا به، أو كان من الممكن أن نحس به من قبل". ويعترف ناقد هوسبرز بأن مثل هذا التشابه بين الانفعاليين موجود، ولكنه يمضى قائلاً "إن تأكيدَه - أى التشابه - بالقياس إلى أغراض التذوق والتحليل الفنى خطأ. ذلك لأن ماله قيمة فنية هو الطابع الكامن للانفعالات التى تُنقل إلينا - كالرقعة التى لا نظير لها، واللفظ، والدفء، والحدة، التى تتميز بها كثير من أعمال موتسارت، لا مطابقتها لحالات انفعالية سبق الإحساس بها أو يمكن الإحساس بها"^(٢).

(١) انظر ص ٣١٩ من قبل.

(٢) هيل، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٥٨.

لقد كان السؤال الذى سألناه منذ برهة وجيزة هو ما إذا كان من الممكن إدراك "الحقيقة القاصدة" جمالياً. أما سؤالنا الحالى فهو القيمة الجمالية "للحقيقة القاصدة" للتجربة المباشرة.

وأغلب الظن جميعاً نوافق على أن هناك بعض القوة فى الحجة التى أوردناها الآن. فليس يكفى أن يكون الانفعال الذى تعبر عنه قطعة موسيقية "موافقاً" لانفعال استشرناه من قبل. فلنفرض أن الانفعال الذى تعبر عنه الموسيقى "هزيل" أو باهت. ولنفرض أنه مفرط فى العاطفية. أى أن الموسيقى تتظاهر بانفعال يفوق ما يبدو أنها تستحق. عندئذ، سندرك أن الموسيقى تتسم "بحقيقة قاصدة". بقدر ما نكون قد أحسننا بانفعالات "هزيلة" أو مفرطه فى العاطفة. ولكن هذا لن يكون إنقاذاً للموسيقى. بل ستظل موسيقى رديئة على الرغم من أن حقيقتها قاصدة وهكذا نجد مرة أخرى أن الحقيقة القاصدة لا يمكن أن تكون شرطاً كافياً للقيمة الجمالية.

ولكن الأرجح أن الأستاذ هوسبرز خليك بأن يسلم بهذا. (ولنلاحظ أنه يتحدث فى الفقرة التى اقتبسناها منه عن "انفعال عميق وإنسانى"). فلنفرض إذن أن الانفعال الذى يعبر عنه العمل الفنى انفعال "عميق أو "رقة" عندئذ سيظل علينا أن نسأل إن كان تلاؤم الموسيقى مع حالاتنا الانفعالية السابقة يؤدى إلى أى نوع من الكسب. على أننى لا رأى أن من السهل الوصول إلى أى جواب، وذلك لأسباب من أهمها غموض اللغة الموجودة فى متناول أيدينا. وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أقترح، وأنا شاعر بقدر من عدم الاقتناع، بأن "الحقيقة القاصدة" فى الموسيقى لا تعطينا إحساساً بالمشاركة فى التجربة الانفعالية، أو بشمول هذه التجربة؛ ولو كان الانفعال الذى تعبر عنه الموسيقى "غير طبيعى"، كما قال البعض عن أوبرا شتراوس "سالمى"، لكان من الجائز أن نشعر بعدم التآلف مع العمل. ولكن الموسيقى قد يبدو فى أعمال أخرى وكأنه "يتحدث باسمنا". ومن هذا القبيل وصف الشاعر بودلير لاستجابته إلى موسيقى فاجنر، فى رسالة بعث بها إلى هذا الأخير: "لقد بدا لى أننى كنت أعرف هذه الموسيقى من قبل؛ ولكننى عندما فكرت فى الموضوع بعد ذلك، اكتشفت مصدر الوهم. إذ بدا لى أن الموسيقى من تأليفى، وأننى كنت أعترف عليها..

لقد وجدت في موسيقاك الجلال الرائع... لأعظم انفعالات الإنسان^(١) وهكذا فعندما يبدو أن الموسيقى تعزف وترا واحدا مشتركا. فإن القيمة التعبيرية للعمل تزداد. على أن ناقد هوسبرز يتحدث عن الانفعالات "التي لا نظير لها" عند موتسارت ولو فهمنا هذا الوصف بمعناه الحر في لكان من الضروري أن نشك فيما قلته الآن. ذلك لأن الانفعالات التي تعبر عنها الموسيقى. بدلا من أن تكون "مشتركة"، ليست مماثلة لأي شيء استشعره البشر من قبل. ولقد سبق لي أن دافعت عن الرأي القائل إن ما يعبر عنه الفن متميز عن العمل المحدد. أليس سبب حبنا لموسيقى مثل موتسارت هو فردانية الانفعالات التي نجدها في أعماله. وهي انفعالات لها طابع فريد في وضوحه وتحدد معاله. نظرا إلى الكيان الحسي "الذي لا نظير له". والذي تعبر الموسيقى عن نفسها فيه؟ وهل نهتم، عندما نستمتع إلى موتسارت "بالحالات الانفعالية التي أحسنا بها أو كان يمكن أن نحس بها"؟ ألا يكون اهتمامنا منحصرا في الانفعالات التي نستشعرها بالفعل؟

. . .

لقد فرغنا الآن من بحث بضعة نظريات رئيسية عن "الحقيقة الفنية". ولا بد أنك ترى أن كلا منها يحاول أن يوفى بعض وقائع الفن والتجربة الجمالية حقه ولا بد أيضا أنك أحسست بالتوتر العقلي بينها، حين يسير كل منها في اتجاه مختلف لكي يؤكد ويشرح وقائع مختلفة.

ففي أي من هذه النظريات نجد الحقيقة عن "الحقيقة الفنية"؟ هذا أمر متروك لتقدير القارئ نفسه. أما أنا فأميل إلى الاعتقاد بأنها توجد في المجال الذي حدد معاله جرين وهوسبرز. وسأقوم الآن بعرض وتحليل أمثلة عينية لحقائق تزيد من القيمة الجمالية للأعمال التي توجد فيها. ومع ذلك فهل نستطيع أن نتفق، حتى بدون هذه المناقشة، على أننا نقدر في كثير من الأحيان أعمالا فنية نظرا إلى ما تكشفه لنا عن العالم وعن أنفسنا؟ فلنتأمل تحليل الشخصيات في الكوميديا والتراجيديا كما قدمناه في الفصل السابق. عن التراجيدي يصور تشابك الدوافع

(١) مقتبس من كتاب: بودلير، تأليف إنيد ستاركي، ص ٤١٩

Enid Starkie: Baudelaire (London, Faber and Faber, 1957).

وته ارفعها فى كائن بشرى معقد. والعلاقة بين الشخصية والمصير. والفنان الكوميدي يعرض الحمق الشخصى والنفاق الاجتماعى. وتلك عناصر فى العمل لا يمكننا تجاهلها. فهى حيوية للعمل. وهى تفرض تأثيرها علينا. فهل نحن فعلا "نسى" استخدام "العمل". كما قال رتشاردز. حين نقول: ما أصدقه!؟

إن أولئك الذين يعارضون فكرة "الحقيقة الفنية" يفعلون ذلك. أساسا. لأنهم يريدوننا أن نتوخى الدقة والوضوح فى حديثنا عن الفن. وهذا هدف ينبغى أن نحرس عليه جميعا. فإذا فعلنا ذلك. فلا بد لنا أن نعتز بأننا ليس من السهل على الإطلاق تقديم تحليل مرض لفهوم "الحقيقة الفنية". فقد رأينا أن هذه "الحقيقة" ينبغى أن تقيد على أنحاء متعددة - فهى ليست حقيقة تصاغ فى قضية (بالمعنى المعتاد). وهى لا تختبر تجريبيا. وهى لا تحدث إلا داخل "إطار الإشارة"، عند الفنان. وهكذا. وعندئذ نضطر إلى استخدام تعبيرات لها وقع شاذ، مثل "الحقيقة القاصدة". ومن الجائز بالفعل أن أحدا لم يقم حتى الآن بتحليل واف تماما "للحقيقة الفنية". ومع ذلك فليس من الحكمة أن يتخلى المرء عن المفهوم كلية. وكذلك عن الوقائع الهامة الكثيرة التى يعبر عنها هذا المفهوم. لمجرد أنه لا يستطيع أن يكون عنه فكرة واضحة بالقدر الذى يريد. صحيح أن الاعتراضات المنطقية واللغوية على استخدام الأستاذ جرين للفظ "الحقيقة" و "القضية" هى، إلى حد ما، اعتراضات سليمة، بل أن سلامتها واضحة كل الوضوح. ومع ذلك فلست أملك إلا أن أقول إن الأستاذ جرين، فى تأكيده للجهد الذى يبذله الفنان من أجل إلقاء ضوء على الوجود الإنسانى، قد توصل إلى حقيقة هامة عن الفن. بل إننا نستطيع أن نقول إن هذا الفهم للفن مطابق تماما للفهم الشائع. إذ يبدو أن معظم الناس يقبلونه ضمنا فى كلامهم عن الفن. فمنذا الذى يفكر فى إنكاره. إلا إذا كان ذلك على أساس أن معنى "الحقيقة الفنية" ليس واضحا كل الوضوح؟ وهكذا يبدو أن وجود "الحقيقة الفنية" أمر أكثر يقينا بكثير من معرفة ما هية هذه الحقيقة بالضبط.

وسوف أستخدم تعبير "الحقيقة الفنية". فى الجزء التالى، للدلالة إما على تفسير تقويمى متماسك لموضع العمل الفنى. كما هى الحال عند جرين، وإما على "الحقيقة القاصدة" للطبيعة البشرية. أو لطابع التجربة التى نحسها. وأود أن اقترح

عدة قضايا بشأن "الحقيقة الفنية". وهى قضايا أعتقد أن إنكارها يؤدي إلى فهم مشوه أو ناقص "الحقيقة الفنية".

(١) الحقيقة لا تتمثل فى جميع الأعمال الفنية. وكثير من التفكير النظرى حول "الحقيقة فى الفن" لم يكن صحيحا نظرا إلى إغفاله لهذه النقطة. فمن واجبنا ألا نتخذ أعمالا معينة مختارة يمكن القول بالفعل إن الحقيقة تتمثل فيها. أنموذجا للفن الجميل فى عمومه. إذاً أن هذا يؤدي إلى المبالغة. بل إنه كثيرا ما أدى إلى الرأى الباطل القائل إن الوظيفة الرئيسية للفنان هى توصيل الحقيقة. فتاريخ مشكلتنا هذه يثبت أن أولئك الذين يرفضون هذا الرأى يمكنهم بالمثل أن يستشهدوا بأعمال فنية أخرى لا يكون من المعقول أن نسب إليها "حقيقة" أو "بطلانا".

والواقع أن الأستاذ جرين. الذى هو من أقوى المدافعين عن "الحقيقة الفنية" فى علم الجمال فى الآونة الأخيرة. يتعرف بذلك. فهو يذهب إلى أن الحقائق لا تتمثل إلا فى "أعمال فنية أصلية، أى أعمال معبرة فنيا. وليست مجرد أعمال زخرفية أو مقبولة من الوجهة الجمالية"^(١). غير أن لفظ "أصيل" هنا يؤدي إلى إثارة مشكلات. فهل هو يعنى أن الأعمال التى تفتقر إلى الحقيقة ليست أعمالا فنية "بالفعل"، أى ليست، أعمالا فنية على الإطلاق؟ من الصعب قبول هذه النتيجة. لأنها إذا صحت كان معناها تضيق مجال الفن أكثر مما ينبغي أم هو يعنى أن الأعمال التى تفتقر إلى الحقيقة لها دائما قيمة جمالية أقل؟ أن هذه بدورها نتيجة غير مقبولة. فالفنان "ماتيس" يعد عادة المصور "الزخرفى" بمعنى الكلمة فى هذا القرن. ومع ذلك فإنه يقف فى مصاف العظماء. (ولقد وصف جرين ذاته ماتيس بأنه فنان "زخرفى"، ولكن من الجدير بالملاحظة أنه يجعل هذا الوصف مشروعا إلى حد ما^(٢). وقد تدل الشروط التى وضعها على الصعوبات التى ينطوى عليها تطبيق "الحقيقة الفنية" على أعمال معينة. وبالتالي على غموض هذا المفهوم، أو قد تكشف عن الحيرة التى يعانيتها جرين عندما يحاول التوفيق بين مطلب "الحقيقة الفنية"

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤٣ - ٤٤٤

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٧٨، ٣١٢، ٤٦٤.

عنده وبين التقويمات التي يشيع قبولها للفن.) وبالمثل فإن الشاعر أ. أ. هوسمان A. Housman يقتبس بيتين لشيكسبير هما:
أبعد هاتين الشفتين: أبعدهما.

بزيتهما الحلوة...

ثم يقول عنهما "هذا كلام فارغ. ولكنه شعر خلاب"^(١). ومن هنا (٢) فإن الحقيقة ليست شرطاً للقيمة الجمالية يستحيل الاستغناء عنه.

لقد رأينا أن الحقيقة لا تستطيع أن تضمن جودة العمل. وإنما هي مجرد عنصر واحد ضمن عناصر متعددة يتألف منها العمل. ولقد حاولت طوال هذا الكتاب أن أحذر من الآراء المتحيزة إلى جانب واحد في الفن والقيمة الجمالية. عن طريق تذكير القراء بالتعقد الداخلي للعمل الفني - أعني إرضاءه للحواس. والطرفة والرهافة في قلبه. وارتباطاته الخالية. وما إلى ذلك. وهذا أمر ينبغي أن أعود إليه الآن.

إن الموضوع أوضح ما يكون في حالة ما يسمى بالأدب "الإرشادي" أو الدعائي، الذي تصدر فيه تأكيدات على صورة قضايا مباشرة. الواقع أن لفظ "الإرشاد" أصبح له معنى مجازي، نتيجة لرداءة قدر كبير من هذا النوع من الأدب - كما هي الحال في البيت:

أفريقيا عالم بحالي يحدها البحر من شمال^(٢).

على أن الحقائق في الفن لا تذكر عادة بمثل هذه الطريقة الصريحة. وعندما لا تكون صريحة على هذا النحو، تكون جزءاً من الدلالة التعبيرية للعمل^(٣). غير أن التعبير على مراتب. فالأعمال الفنية كثيراً ما تكون رديئة لأننا نشعر باتساع الهوة بين الحقائق التي توحى بها وبين بقية العمل. ويتشتت انتباهنا عندما لا تكون هذه الحقائق متمشية مع الموضوع الذي يفترض أنها متجسدة فيه. أي أن الفنان يبدو وكأنه يدعى أكثر مما ينبغي، ولا تكون الموافق العينية والشخصيات في عمله الفني

(١) اسم الشعر وطبيعته. The Name and Nature of Poetry، ص ٤٠

(٢) المثال الوارد في الكتاب مختلف، ولكنه يؤدي نفس الفرض. (المترجم)

(٣) انظر الفصل العاشر من قبل.

أدوات كافية للتعبير عن "الكلى الشامل". وقد انتقد الروائي المعاصر، جراهام جرين، على هذا النحو. فمن الواضح أنه يريد التعبير عن حقائق متعلقة بالمسائل العامة الجادة المتعلقة بالإيمان الدينى والخطيئة. ومع ذلك فإن شخصياته أقل تحديداً، وأكثر سطحية. من أن تفى بهذا الغرض^(١). أو قد نجد أن المادة الحسية للعمل، أو "روحه"، أو بناءه الشكلى. لا تتماشى مع الحقيقة التى يقترحها. ومن هنا. فحتى عندما تكون هذه الحقائق دقيقة. أو أصيلة. أو عميقة فإننا نحكم عندئذ على العمل بأنه أدنى قيمة من الوجهة الجمالية، أياً كان رأينا فيه بناء على الأسباب الفلسفية أو النفسية أو غيرها. فالحقيقة. ككل شىء آخر يعبر عنه الفن. ينبغى أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوام الحسى والعرض الشكلى للعمل الفنى.

بل إنه عندما تكون الحقيقة مندمجة فى العمل الفنى على هذا النحو. فإننا لا نستطيع حتى أن نعرف ما هى الحقيقة. إلا عن طريق الإدراك الفاحص المميز لكل ما فى العمل. ففى استطاعتنا بالطبع أن نصوغ الحقيقة فى عبارة نثرية تستهدف الإيضاح. وهذا بعينه ما فعلنا فى جزء كبير من المناقشة التى جرت حول التراجميديا والكوميديا فى الفصل السابق. غير أن مثل هذه الصياغة النثرية لابد أن تكون "هرطقة"، على حد تعبير كليث بروكس Cleanth Brooks، إذا ما تصورنا أنها هى "الجوهر الأساس للقصيدة ذاتها"^(٢). ذلك لأن ما تقوله القصيدة له فى داخل العمل ظلال وفروق دقيقة تضيع عندما تُعرض الحقيقة بطريقة مجردة. "بل إن أية عبارة نلتقطها من الشعر، ونظن أنها هى التى تتضمن معنى القصيدة، سرعان ما تؤدى الصورة الفنية والوزن إلى شحنها بتوترات، وإلى تشويهها وتحريفها، وإلى مراجعتها وتضييق نطاقها.. وربما كان هذا السبب فى أن الشاعر لا بد أن يبدو على الدوام، فى نظر أولئك الذين يحرصون على التعميمات القاطعة، شخصاً يعمل دائماً على محو الفوارق، أو لا يصل إلى النتيجة التى يريدها إلا بعد تباطؤ استفزازى لا

(١) يستخدم هذا النقد بوصفه مثلاً لإيضاح غرضنا الحالى. أما كونه صحيحاً أو غير صحيح فهذا موضوع ليس هنا مجال مناقشته.

(٢) كليث بروكس: "القارورة المحكمة الصنع" ص ١٩٩
The Well Wrought Urn (N. Y., Harcourt, Brace, 1947).

ضرورة له^(١). ويشبه بروكس القصيدة بالدراما. فهي "فعل action أكثر منها.. عبارة تقال عن فعل"^(٢). (لاحظ التشابه بين هذا الرأى وبين تمييز هوسبرز بين "الحقيقة التى تقال عن..." و"الحقيقة القاصدة ل...") ومالم نر الحقيقة الشعرية وهى خارجة إلى حير الفعل. فسوف نرتكب خطأ الاعتقاد بأن القصيدة "فكرة مغلفة بالانفعال"^(٣).

ومن هنا(٣) فلا يمكن أن تُفهم حقيقة العمل الفنى. ولا يمكن أن يقدر الدور الذى تسهم به فى تحديد قيمة العمل. مالم نختبر العمل الكلى الذى تؤلف هذه الحقيقة عنصراً منه (٤) ونظراً إلى الطريقة المتميزة التى "تقال" بها الحقيقة الفنية. فإنها تختلف اختلافاً بينا عن الحقيقة العلمية والحقيقة اليومية. ومع ذلك فإن كون الحقيقة التى يعبر عنها العمل الفنى حقيقة بالفعل، يتوقف - كما رأينا من قبل - على تطابقها مع وقائع يمكننا أن نشترك فى ملاحظتها.

هذه القضايا الأربع تؤدى إلى الحد من الدعااءات التى تساق لتأييد فكرة "الحقيقة فى الفن". أما النظريات التى تفند قضية أو أكثر من هذه القضايا فتبدو لى مفرطة فى ادعاءاتها. فالقضية الأولى تثبت أن "الحقيقة الفنية" لا تتمثل فى الفن على نحو شامل؛ والثانية تثبت أنها ليست ضرورية للقيمة الجمالية؛ والثالثة، أنها لا يمكن أن تكون المعيار الوحيد للقيمة؛ والرابعة، أنها ليست منافسة للعلم، ولا "أعلى"، بمعنى غامض معين، من الحقيقة العلمية - وهو ادعاء أكثر إسرافاً حتى من ادعاء منافستها للعلم.

• • •

وبعد أن قلنا هذا كله، يتعين علينا أن ننتقل إلى القول إن الحقيقة توجد بالفعل فى بعض الأعمال الفنية، وأنها عندما توجد، تسهم أحياناً فى القيمة الجمالية والسؤال الذى يواجهنا الآن هو: كيف نعرف إن كان العمل يعبر عن الحقيقة؟ وكيف تؤدى الحقيقة إلى جعل العمل أفضل؟

(١) المرجع نفسه، ص ٢٠٨، ١٩٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٤.

(٣) الموضوع نفسه.

فلنفحص بعض الأعمال الفنية المحددة. ولنبدأ بقصيدة قصيرة. إن سانتيانا يعبر: بطريقته الخاصة. عن الفكرة القائلة إن الحقيقة لا تتمثل في كل فن. فيميز بين الشعراء بوصفهم "موسيقيين" والشعراء بوصفهم "علماء نفس". فالموسيقيون "يعرفون أى الأنغام يصدرون بطريقة متألقة وعلى التعاقب"^(١). أما القصيدة التى نتناولها هنا فهى من تأليف "عالم نفس".

إن الأبيات الأولى لقصيدة "فقدان". من تأليف "بابتيت دويتش Babette Deutsch"^(٢). هى وصف مثير لانفعال الأسى:

الفم مطبق بالصمت

والقلب منقبض مخزون...

هنا "حقيقة قاصدة" للشعور الذى نحس به فى تجربتنا الانفعالية. غير أن أروع حقيقة فى القصيدة هى تلك التى نجدها فى أبياتها الختامية:

ها هو ذا المزيد من الألم، أن نعرف

أن هذا الحزن المعض

يمكن أن يجد متنفساً؛

وأنة ليس المحبوب بجسمه وروحه

هو وحده الذى لابد أن يموت، وإنما هذا الألم المستمر بدوره

وأن الحب الذى يندب موته سيتعلم كيف يهدأ ويستكين.

إن القصيدة تصور تجربة كلية شاملة، هى تجربة الحزن على الموت. فالناس فى كثير من الأحيان يحاولون التخلص من الحزن بالتفكير فى أن "هذه الحزن بدوره سينقضى". ولكن الشاعرة، فى الأبيات التى اقتبسناها الآن، تحول هذه الحقيقة المألوفة إلى اتجاه غير متوقع، وهى إذ تفعل ذلك تعبر عما أعتقد أنه حقيقة نفاذة وعميقة إلى حد غير قليل. ومن السهل صياغة الفكرة بالطريقة الصحيحة: فإدراك أن الحزن الحالى سينقضى فى المستقبل يؤدى هو ذاته إلى زيادة الحزن الحالى. أو بعبارة أخرى: إن الوسيلة التى نستخدمها فى التخفيف من الألم

(١) الإحساس بالجمال ص ١٢٨

(٢) بابتيت دويتش: خدعم، أيها الغريب

Take Them, Stranger N. Y., Holt, 1944)

ص ٤١

تهدم نفسها بنفسها. إذ أنها تدفعنا إلى إدراك أن ذكرى المحبوب ستضيع وتزداد خفوتا.

اتتفق معى على أن هذه حقيقة "نفسية". بل وحقيقة نفسية عميقة؛ أهى فكرة جديدة بالنسبة إليك؟ إنها مثال لم يعينه هوسبرز بالحقيقة القاصدة للطبيعة البشرية. وهذه الحقيقة يعبر عنها بطريقة عاطفية. وإن كان من الجائز أنها تفتقر إلى الامتلاء الحسى المفرط. عن طريق ألفاظ الشعر وإيقاعاته. أى الإيحاء بالهدوء فى البيت الأخير وهو يسير متشاقلا حتى يصل لفظ "يستكين"^(١). فإذا قارنت بين القصيدة وبين التلخيص الشديد الجفاف الذى أوردناه لمعنى الأبيات الأخيرة. لاتضح لك أننا هنا إزاء حقيقة معبر عنها بطريقة شعرية. وأن أصالة الحقيقة تزيد من طرافة القصيدة فى أعيننا.

فكيف نعلم أن "الحقيقة" مرتبطة بتقديرنا لقصيدة "فقدان" وتحليلنا لها؟ لا يمكن أن يكون الجواب سوى أن من الضرورى أن يكون لدينا فهم معين لما تأخذ القصيدة على عاتقها أن تفعله - أو تكونه. فهى ليست مجرد "أنغام تصدر بطريقة نألفة". صحيح أن من الممكن قراءتها على هذا النحو. وذلك إذا لم يكن القارئ يفهم اللغة التى كتبت بها. وأخذ يستمع إلى القصيدة "لموسيقاها" فحسب. غير أن القصيدة، فى نظر الباقيين منا، تذهب إلى أنها تقدم وصفا للتجربة البشرية - "ها هو ذا المزيد من الألم".. الخ. وإذن فالقصيدة تأخذ على عاتقها. بطريقة ضمنية، تقديم "حقيقة قاصدة" إلينا. أى أننا لا نطلب منها شيئا عفويا أو غريبا عنها، عندما نبحث فيها عن "حقيقة قاصدة"، كما أنه ليس من الخروج عن مجالها أن نمتدج فيها تلك "الحقيقة القاصدة" عندما نجدها. بل إننا عندئذ نقبل "إطار الإشارة" لدى الفنان. على حد تعبير جرين. ونحن نلجأ إلى معيار التوافق مع الواقع النفسى لأن القصيدة تفعل ذلك. فحقيقة القصيدة عنصر من عناصرها الأساسية.

فهل يعنى ذلك أن من الواجب استخدام هذا المعيار نفسه عند تقويم كل شعر؟ كلا بالطبع. وأود هنا أن أنبه مرة أخرى إلى أن أضمن طريق للخطأ فى مناقشة

(١) هذا الوصف الأخير ينطبق، بطبيعة الحال، على القصيدة فى أصلها الإنجليزى، أما السطور العربية فهى مجرد ترجمة لغوية لهذا الأصل. (المترجم)

"الحقيقة الشعرية" هو التعميم من نوع واحد من الفن على الفن كله. فالقصيدة التى ينظمها شاعر من النوع "الموسيقى" لا تزعم أنها تكشف عن "حقيقة قاصدة" للطبيعة البشرية. تماما منا أن الرواية الهزلية من نوع "الفارس" لا تزعم ذلك. أما "كوميديا الشخصيات" فإن لها صلة بهذه الحقيقة. ولكن بطريقة ملتوية غير مباشرة. فهذه الكوميديا. على خلاف قصيدة "فقدان". تعبر عن الحقيقة بمبالغة واضحة " وأنماط" هزلية. الخ. ومن الواجب أن نختبر موضوع العمل. وقالبه. وروحه أو الجو الذى يشيع فيه. وأمورا كثيرة أخرى. لكى نقرر إن كانت. "الحقيقة" مرتبطة به. أليست هذه هى الطريقة التى قررنا على أساسها أن غلطة كيتس التاريخية المشهورة لا ترتبط بتقديرنا لمقطوعته الشعرية؟

فلنفترض إذن أن لنا الحق فى الاعتقاد بأن بعض الأعمال تزعم أنها تنطوى بالفعل على حقيقة قاصدة للطبيعة البشرية. ثم اتضح لنا أنها باطلة بالنسبة إلى الواقع النفسى، إذ أنها تشوه صورة البشر أو تسيء تصورهم، لا كما فى الكوميديا أو "الفانتازيا Fantasy"، بل لأن الفنان يفتقر إلى الفهم النفسى. فى هذه الحالة نكون مثلا إزاء روايات ليس لشخصياتها "رنين الصدق"، أو لا "تشيع فيها الحياة" أو "يستحيل تصورها". هنا أيضا نكون قد اتخذنا "إطار الإشارة" لدى الفنان، ولكننا نجد الآن أن العمل ناقص. فالشخصيات ذات بعد واحد أو تسلك بطريقة تفتقر إلى الاتساق بلا مبرر. وعندما يتحدث النقاد عن رواية كهذه يقولون إنهم "لا يستطيعون أن يدفعوا أنفسهم إلى الاهتمام بالشخصيات". "فالبطلان" إذن عيب من العيوب الجمالية.

ولنتأمل مثلا آخر من أمثلة "الحقيقة القاصدة" للطبيعة البشرية، وهو مثل يتميز بقدر غير عادى من النفاذ والعمق. ذلك هو شخصية ياجو فى مسرحية "عطيل" لشيكسبير. فالاتفاق منعقد على أن ياجو من أشد الشخصيات الأدبية المكروهة ميلا إلى الشر. ولكنك إذا سألت عن السبب فى إصراره على أفعاله الشريرة التى تودى بديمونه وعطيل، لكأنت الإجابة تدعو إلى العجب الشديد: لا أحد يعلم، بل إن ياجو نفسه أقل الجميع علما بذلك. على أن هذا ليس مثلا لنوع من أنواع السلوك التى لا توجد لها دوافع، والتى ترجع إلى هفوة فى الأدب الدارمى، إذ

أن ياجو نفسه يندفع إلى ارتكاب الشر بقوة لا تقاوم. وهو يحاول أن يفسر دوافعه لنفسه. ولكنه يخفق فى ذلك. فهو يقترح دوافع أكثر مما ينبغى كالحسد المهنى. و الغيرة الشخصية. وكراهية النساء الخ. وتدل أحاديثه المنفردة. على حد تعبير كولريديج المشهور. على الرغبة فى "اصطياد دوافع لشر متأصل لا دوافع له". والواقع أن شكسبير توصل هنا إلى "حقيقة قاصدة" للطبيعة البشرية. لم تحت بطريقة منهجية فى علم النفس إلا فى القرن الحالى - ألا وهى أن الإنسان قد يخفق فى فهم أقوى الواقع المحركة له.

إن "عطيل" تراجيديا. والمفروض أنها. حسب تعبير أرسطو. "محاكاة للناس فى سلوكهم". وإن التحليل الدقيق لشخصية ياجو ليؤيد هذا الحكم ويسهم فى زيادة عمق العمل الفنى وتأثيره البالغ. فالحقائق التى تبلغ هذا الحد من العمق النفسى تزيد من "واقعية" الأعمال التى تظهر فيها. وبالتالى تزيد من قيمتها الجمالية فى نظرنا. والحقيقة التى "يجسدها" ياجو تجعله إنسانيا بعمق. وهى فضلا عن ذلك تجعله أشد خبثا بنفس المقدار. كما يشهد كل من قرأ المسرحية.

ولا جدال فى أن المثلىين اللذين أوردتهما لا يمثلان نمط الأدب فى عومه. وفى أحيان أكثر جدا نجد تفسير الفنان لموضوعه يعبر عن حقائق مثل "الموت حق على الناس جميعا" أو "ينبغى أن يتخلى الناس عن الآمال التى كانت تداعبهم فى حياتهم". هذه القضايا صحيحة بالفعل، ولكن هل هى تستحق أن يصرخ الإنسان ماديها بأعلى صوته؟ إنها ذلك النوع من الحقائق الذى يؤدى إلى دعم رأى "بوس Boas" القائل إن الأفكار فى الشعر "عقيمة". فلماذا إذن نقول: "ما أصدق ذلك"! فى كثير من الأحيان، حتى عندما تكون الحقيقة مفتقرة إلى الأصالة؟ هنا أيضا ينبغى أن نتأمل العمل الكلى. فالحقيقة، عندما تلخص بالنثر العادى، وتجرد بالتالى من العمل، يكون لها رنين متكلف مصطنع. أما فى داخل العمل فتكتسب قدرا كبيرا من القوة والحيوية. فالحقيقة. كما نقول "تنفذ إلى أعماقنا" بطريقة مؤثرة. ونحن لم نشعر أبدا "بالسم القاطع" للموت الذى يتجرعه الجميع. فالحقيقة إذن جزء لا يتجزأ من القصيدة. وهى تسهم فى قيمتها، ولكن الكثير مما نصفه بقولنا "ما أصدق هذا"! يمكن ترجمته إلى "ما أبلغ هذا"! أو "ما أعظم تأثيره"! ومع ذلك فحتى فى

هذه الحالات تكون الحقائق متعلقة بالشواغل البشرية الشاملة. وهى بالتالى تزيد العمل "واقعية" وطرافة. وقد يكون السبب الذى يدفع الناس إلى القول إن الشعر يكشف عن حقيقة "أعلى" مما يكشفه العلم. هو أن أمثال هذه الحقائق تصل إلى كبد القيم والمخاوف المشتركة بين الناس. وعلى أية حال فإننا لا نستطيع أن نحمل على هذا النوع من الشعر على أساس "عقمه" إلا إذا نسينا أن وظيفة الشعر ليست تعريفنا "بحقائق عن موضوعاته. وأن "الحقائق القاصدة" للطبيعة البشرية ليست إلا عنصرا واحدا من عناصر الموضوع الفنى.

ومن الأمثلة الواضحة الدلالة فى هذا الصدد لوحة "روو Rouault" "القضاة الثلاثة". فتكوين صيغة لغوية تشرح ما يعبر عنه هذا العمل الفنى أصعب مما رأيناه فى حالة القصيدة السابقة. ولكن هذه الصيغة يمكن أن تكون شيئا مثل " (بعض) القضاة فاسدون قساة". هذه الفكرة "تتجسد" فى الملامح الضخمة الخشنة للقضاة. فالمقصود من العمل الفنى فى هذه الحالة أن يكون تعليقا اجتماعيا. وعلى هذا النحو نتطلع إليه. وهو يتعلق بواحد من النظم الاجتماعية الرئيسية، ويعبر عن حقيقة جزئية على الأقل من حقائقه. فالعمل لا "يكشف" شيئا لا نستطيع أن نتعلمه، بتفصيل أكبر، من دراسة تاريخ النظام القضائى. ومع ذلك فإن التصوير "كشف" بمعنى أنه يطبع فىنا هذه الحقيقة بقوة طاغية. فبصيرة الفنان قد نفذت من وراء الادعاء والقوة، وجعلت الفساد ملموسا. وفى هذا تفسير جزئى لتأثير عمل مثل "القضاة الثلاثة" فى نفوسنا - ونقول إنه تفسير جزئى، لا تفسير كامل، لأن العمل ينطوى على ما هو أكثر من هذه الحقيقة وحدها.

٢- "الاعتقاد" الجمال:

ما إن يعترف المرء بأن للحقيقة وجودا فى الفن، حتى تثار أمامه مشكلات أخرى فإذا استخدمنا لفظ "الحقيقة" على أى نحو قريب من استخدامه المعتاد، أى إذا لم نستخدمه على أنه مجرد تعبير غامض عن الاستحسان، فإننا نقيم بذلك علاقة بين الفن و"الحياة". وهذا أمر مترتب على معنى "التطابق" ذاته. على أن أصحاب النظرية الخالصة Purists كالشكليين مثلا، الذين ينفون وجود أى ارتباط بين الفن و"الحياة"، ليسوا مضطرين إلى الانغماس فى المشكلات التى تحدثنا

عنها لتونا. أما أولئك الذين يؤكدون "الحقيقة الفنية" فيعتقدون أن هذا مخرج أسهل مما ينبغي. فهم يرون أننا لا نستطيع أن نكون معرفة مكتملة بطبيعة الفن وقيمتها مالم نر أن الحقيقة جزء من دلالة التعبيرية. ولكنهم سيضطرون عندئذ إلى مواجهة مشكلات أخرى.

إن صاحب المذهب الشكلي ينكر أن يكون الفن "محاكاة". وهذا الإنكار بطبيعة الحال. هو سبب تسميته "بالشكلي". والواقع أن الشكليين ومن لف لفهم من المفكرين: لا يملون أبدا تأكيد أن العمل الفني "تام" مكتف بذاته. منعزل^(١). أما أولئك الذين لا يعضون إلى الحد المتطرف الذي ذهب إليه بل وفرادى، ويعترفون بأن الفن يعبر عن اعتقادات بشأن موضوعه. فإنهم يرون مع ذلك أن من واجبنا قبول هذه الاعتقادات كما نجدتها. فعلينا ألا ننقدها أو نشك فيها على أساس معتقداتنا الخاصة، إذ إننا لو فعلنا ذلك لوقعنا في خطأ التشريع للفن من خلال تجربتنا الخارجة عن مجال الفن. وهو خطأ يفقد التذوق الجمال.

ونستطيع أن نذكر الحقيقة التالية، تأييدا لهذا الحجة: إن المصورين والكتاب كثيرا ما يعبرون عن اعتقادات بشأن أعمال فنية مختلفة تكون بالقياس إلى أعمالهم هم أنفسهم متناقضة من الوجهة المنطقية. فبعض الفنانين مسيحيون، مثل جوتو Giotto؛ ودانتى؛ وبعضهم الآخر ملحدون، كالشاعر سوينبرن Swinburne و"الطبيعيين" naturlists "فى الراوية المعاصرة. وهناك فنانون آخرون يؤمنون بنظرات أخرى إلى العالم. على أن من المستحيل منطيقا أن يكون هؤلاء جميعا على صواب. ومع ذلك فإن فى استطاعتنا أن نتذوق كل هذه الأعمال، ونحن نتذوقها بالفعل. فعلى أى شىء يدل ذلك؟ إنه يدل على أننا فى هذا التذوق نترك جانبا اعتقاداتنا التى نؤمن بها فى حياتنا اليومية. وكثيرا ما يكون المسيحى المؤمن، الذى هو فى الوقت ذاته ناضج من الوجهة الجمالية، أعظم تقديرا لعمل يعبر عن الإلحاد منه لعمل يعبر عن إيمانه.

وسوف أفترض أن هناك اتفاقا عاما على أن هذه حقيقة بالفعل. فلماذا تشكل هذه الحقيقة صعوبات بالنسبة إلى من يؤمنون "بالحقيقة الفنية"؟ إننا لا

(١) ليون Leon، المرجع المذكور من قبل، ص ٦٢١.

نستطيع استخدام لفظ "الحقيقة" استخداما ذا معنى إلا إذا كان فى استطاعتنا أن نتحدث بطريقة ذات معنى : عن ضدها . وهو "البطلان". فهذا المفهومان "معرفيان" أى أن لهما علاقة بالمعرفة البشرية : وهما على وجه التحديد يميزان بين ادعاءات الحقيقة التى تركز على أساس متين وبين تلك التى لا تركز على مثل هذا الأساس كذلك فإن "الاعتقاد" "وعدم الاعتقاد" هما بدورهما لفظان معرفيان. غير أنهما لا يشيران إلى خصائص فى القضايا. وإنما إلى حالات ذهنية نفسية. فهما يميزان. على التوالى : بين قبولنا لادعاءات المعرفة أو رفضنا لها.

وبطبيعة الحال فإن من الصحيح : للأسف الشديد : أننا قد نعتقد بما هو باطل غير أن هذا نقص فى المعرفة البشرية. فمن الواجب ألا نعتقد إلا بما نعلم أنه صحيح وعلنيا ألا نرتكب خطأ "التفكير المبني على التمنى thinking wishful". أو العناد فى الجهل : أو ما شابهها. فمن الواجب : بالنسبة إلى الكائن المكتمل العقل أن تكون صحة ادعاءات المعرفة هى وحدها التى تملئ التزامات الاعتقاد.

وقضلا عن ذلك فنحن لا نعتقد بما هو باطل إلا عندما "لا نعرف ما هو أفضل من ذلك"، أى عندما لا نستطيع ، نتيجة للجهل أو سوء الفهم ، أن نتحقق من بطلانه. فهل يستطيع أحد أن يقول "س باطلة ولكنى أعتقد بها؟" هذا أمر بعيد الاحتمال ، إذ أن مثل هذا القول ممنوع أو يكاد يكون ممنوعا. فنحن لا نستطيع أن نعتقد إلا بما نعهده حقيقة.

وهذا يؤدى بنا إلى مشكلة اعتقاد أولئك الذين يؤكدون "الحقيقة فى الفن". فإن كان الاعتقاد لا يقترب إلا بالحقيقة ، وعدم الاعتقاد لا يقترب إلا بالبطلان ، فكيف يحدث أننا نقدر أعمالا تتناقض مضموناتها المعرفية فيما بينا ؟ يبدو أننا هنا أمام أحد أمرين : فإما أن نكون ، عند تقديرنا للعمل ، واقعيين فى أشد أنواع عدم الاتساق - وهو ما لا يعتقد به أحد ، إذ أننا نتهم الشخص بأنه "لا عقلى" عندما يؤكد قضيتين لا يمكن أن تصدقا معا - ولكننا لا نتهم الشخص باللاعقلية إذا كان يستمتع بفن جوتو وسونبرن معا. وإما أن فكرتى الحقيقة والبطلان لا مكان لهما ، ببساطة ، عندما يكون الأمر متعلقا بالفن ، لا بالعلم أو الفلسفة - وهى النتيجة التى يبدو أنها تترتب على المقدمات السابقة. فإذا كان فى استطاعة شخص مسيحي أن

يتذوق سونيرن. فمعنى ذلك إنه لا يهتم بحقيقة شعره على الإطلاق. ذلك لأنه إذا كان يؤمن بعقيدته. فلا يمكن مؤمنا أن يكون بالإلحاد. لأنه يعدده باطلا. ومع ذلك فإنه يقرأ الشعر. وإذن فالاعتقاد أو الإيمان - وهو موقف إزاء ادعاءات الحقيقة - ليس جزءا من التجربة الجمالية. لأن الحقيقة ليست لها دلالة جمالية فى الفن. وعندئذ يتعين على المدافع عن فكرة "الحقيقة الفنية" أن يستسلم أمام صاحب النزعة الخالصة (purist). ويعترف بالانفصال التام بين الفن "والحياة". ولكنه لو فعل ذلك. لبدأ أنه يتخلى عن نظريته بأكملها.

لقد رأينا من قبل أن "الحقيقة الفنية" تختلف فى نواح هامة عن الحقيقة "بالمعنى العلمى الدقيق المعتاد". وسوف نرى الآن كيف أن معنى "الاعتقاد" ينبغى أن يعدل إذا ما شئنا الخروج على أى نحو من المأزق السابق.

إن أشد النظريات غير المعرفية تطرفا هى تلك التى قال بها رتشاردز. فى إحدى مراحل تفكيره. فقد كان يدافع عن الرأى الذى عرضناه من قبل. والقائل إن الشاعر يخلق الشعر والجمهور يقرأه لكى يولد تجربة تنظم فيها الانفعالات والحالات النفسية بطريقة متوافقة. وعلى ذلك فإن القارئ لا يثير أية أسئلة عن حقيقة عبارات الشاعر، وإنما هى "أشبه عبارات". والقارئ إنما يهتم بما يشعر به، لا بما يعتقد. وبعد ذلك ينتقل رتشاردز إلى القول، فى فقرة أصبحت مشهورة (أو مشهورة بالغربة)، إن الشعر يثبت على نحو قاطع أن من الممكن إثارة أهم حالاتنا النفسية ذاتها، والإبقاء عليها، دون أن يتدخل أى اعتقاد فى الموضوع على الإطلاق. مثال ذلك الحالات النفسية التى تثيرها التراجيديا. فنحن لا نحتاج إلى اعتقادات، بل إن من الواجب ألا تكون لدينا اعتقادات، إذا ما شئنا قراءة "الملك لير"^(١).

ويذكر الشاعر ت. س. إليوت أنه وجد الرأى المعروض فى هذه الفقرة "غير مفهوم"^(٢). وقد وجده غيره مفهوما بما فيه الكفاية ولكنه باطل تماما. أما رتشاردز نفسه فقد تخلى عن هذا الرأى. فلماذا كان هذا الرأى غير مقبول؟

(١) "العلم والشعر"، الموضوع المذكور من قبل، ص ٢٩٣.

(٢) "دانتي" فى أبحاث مختارة Selected Essays، الطبعة الجديدة، ص ٣٠ (N. Y., Harcourt, Brace, 1950).

لقد أقام رتشاردز فاصلا قاطعا بين الاعتقاد وبين الحالة النفسية. فلنتأمل هذا الموضوع من نظر علم النفس: هل يمكن أن يكون لنا أحوال نفسية - كالحماسة. أو عدم الاكتراث. أو النفور - دون أن تكون لدينا اعتقادات معينة عما تتعلق به هذه الحالة النفسية؟ الواقع أن أحوالنا النفسية. حتى لو كانت أبعد ما تكون عن المعقول. كما هي الحال فى التعصب العنصرى. تقتزن عادة باعتقادات عن "النقص الكامن" للجنس "الأخط"، أو "قذارته". أو "خموله". وإنا لنجد أن لدينا حالة نفسية من نوع معين إزاء أبطال "الملك لير". مثل إدجار وكنت. وحالة من نوع مختلف تماما إزاء الشخصيات الشريرة فيها. مثل إدموند وجونريل. وما كان من الممكن أن تكون لدينا هذه الحالات النفسية ما لم تكن لدينا اعتقادات معينة عن هذه الشخصيات وعن أفعالها. فضلا عن ذلك فلا بد لنا أن نجلب اعتقادات من التجربة المألوفة. كالاتقادات المتعلقة بالتزامات الأبناء نحو آبائهم. ولولا هذه الاعتقادات، لتبخر الصراع والتوتر الذى يشيع فى المسرحية.

إن القول بأن "إدموند شرير" هو قول صحيح، ونحن جميعا نؤمن به. وهذا اعتقاد يشارك فيه الفنان والجمهور. وقد استطاع شيكسبير أن يفترض هذه الاعتقادات مقدما، ويستغلها. ففي هذه الحالة توجد، ولا بد أن توجد، علاقة بين الفن "والحياة". ومع ذلك فإن مشكلة "الاعتقاد الجمالى" تنصب على الحالة التى لا يشارك فيها المشاهد أو القارئ فى اعتقادات الفنان. فكيف يعتقد بما يراه باطلا؟

■ ■ ■

إن المدافع عن فكرة "الحقيقة الفنية" يجد نفسه الآن محصورا بين رأيين يسير كل منهما فى اتجاه مضاد للآخر" أولهما هو أن الحقيقة تتمثل بالفعل فى الفن، بحيث يكون الفن مرتبطا بما يحدث بالفعل فى "الحياة"، ويكون مسئولاً عنه بمعنى ما؛ وثانيهما أن الفن ينبغى أن ينظر إليه "بتعاطف" إذا شئنا أن ننذوقه جماليا، وبالتالي فمن الضرورى بحثه "كاملا، ومكتفيا بذاته، منعزلا" (ولابد أن القارئ قد أدرك أن هذا تعبير آخر عن النزاع بين أنصار المحاكاة وأنصار الشكلية). ولكى نتغلب على هذا النزاع، فلا بد لنا من التحرك فى الاتجاه الثانى، أى نحو القول "بالاستقلال الذاتى" الجمالى للعمل. ولو لم نفعل ذلك، وتمسكنا بأننا

لا نستطيع أن نؤمن بالعمل إلا إذا كان ما يؤكد أنه يعبر عنه حقيقة فإننا عندئذ نرد الغن إلى العلم أو التاريخ. وعندئذ تصبح الحقيقة. بمعناها المعتاد هي المعيار الحاسم للقيمة. يغيب عن نظرنا ما هو مميز وثمان في العمل. سواء على مستوى النظرية وعلى مستوى التدقيق الجمالي. فلا بد إذن من أن تؤدي أية نظرية في "الحقيقة الفنية" إلى أن تكلفنا أكثر مما هي جديرة به. وذلك إذا ما جعلتنا نرتكب الخطأ القاتل - خطأ تجاهل الأهمية الذاتية الباطنة للفن.

والواقع أن جرين يعلم ذلك. إذ أنه يقول إن "العمل الفني... مكتف بذاته إلى حد يفوق بكثير أية نظرية علمية. وهو إلى حد بعيد عالم منطو على ذاته. له في اتجاهه العام استقلال لا نظير له في العلم"^(١). ومن هنا فإن "الاستبصارات" التي تعبر عنها الأعمال الفنية التي لا يمكن أن تصححها أو تخطئها أعمال أخرى. على نفس النحو الذي يمكن به تفنيد النظريات العلمية بالمزيد من الملاحظات التجريبية"^(٢). فالطب الحديث يفند النظريات القديمة في المرض. ولكن لا أحد يقول إن المسرحية الحديثة "تفند" أيسخولوس أو شيكسبير. ولا بد لنا، إذا شئنا أن نحترم "انطواء العمل على ذاته" من أن نتخذ "الإطار الإشاري للفنان"، كما رأينا من قبل. وعلى ذلك فإن جرين يؤكد، في صدد مشكلة الاعتقاد أن علينا ألا نقبل على العمل أو نحكم عليه من خلال نظرتنا نحن إلى العالم. بل إن كل ما يمكننا أن نفعله هو أن "نطلب إلى الفنان.. أن يعالج موضوعا ماله دلالته بطريقة دلالته"^(٣). "وعندئذ يصبح من الممكن أن "يؤكد ناقد مسيحي عظمة عمل وثني رائع"^(٤).

وهكذا فإن جرين يعمل على إضعاف التوازي بين "الحقيقة" و "الاعتقاد" وبين "البطلان" و "عدم الاعتقاد". وهذا ما يفعله أرسطو بدوره حين يقول إن الشاعر لو ارتكب خطأ من وجهة النظر الواقعية "لكان واقعا في الغلط؛ ولكن من الممكن تبرير الغلط إذا أمكن عن طريقه بلوغ غاية الفن". فإذا ما أسهمت الغلطة في

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٥٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٥٧.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٧١.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٧٣.

”التأثير” الجمالى للعمل. ”فمن الواجب أن نقبلها”. ومن الضروري تخفيف حدة المعايير العقلية المعتادة. التى تميز بين الاعتقادات القائمة على أساس متين وتلك التى تقوم على أساس واه. وعلينا أن نعترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية. فالحقيقة ليست هى العنصر الوحيد المكون للفن. كما أنه ليس من مهمة الفن توصيل الحقيقة. ومن هنا فإن ”الاعتقاد الجمالى”: ينبغى أن يتميز عن الاعتقاد الأمثل من وجهة النظر المعرفية. وهو الاعتقاد الذى لا يقبل إلا ما هو صحيح. ويرفض كل ما هو باطل.

• • •

وعلينا الآن أن نقوم بمزيد من البحث فى طبيعة ”الاعتقاد” الجمالى”. وسوف نجد فى هذا الصدد توجيهها مفيدا عند رتشاردز، بعد أن تخلصى عن الرأى الذى ناقشناه منذ قليل. فهو يميز بين الاعتقاد برأى علمى، وبين ”الاعتقاد الانفعالى”. أما الأول فينتوى على استعداد للسلوك على نحو معين. فإذا لم يسلك الشخص وفقا لاعتقاداته، قلنا إنه لا ”يعتقد بحق” ما ينادى به. أما فى تذوق الفن، فليس هناك إلا مجال ضئيل للفعل، أو لا يوجد له مجال على الإطلاق. فهنا تعد اعتقاداتنا، كما يقول رتشاردز ”موافقات مؤقتة” ... نقوم بها من أجل ”التجربة التخيلية” التى تتيحها هذه الموافقات^(١).

وقد أخذت . س اليوت بهذا الرأى فى بحثه المشهور عن ”دانتي”. فهو يعترف بأهمية العنصر المعرفى فى الفن، ويقول ”إنك لا تملك أن تتجاهل اعتقادات دانتي الفلسفية واللاهوتية”^(٢). ومع ذلك فهو يضع الحد الفاصل بين الاعتقاد الجمالى والاعتقاد غير الجمالى، إذ يقول: ”ومن جهة أخرى فليس مطلوبا منك أن تؤمن أنت ذاتك بها.. إذ أن هناك اختلافا بين الاعتقاد الفلسفى والموافقة الشعرية poetic assent”^(٣). فنظرة دانتي إلى العالم مستمدة من الفيلسوف توما الأكوينى. ولكن ”من الواجب عدم الخلط بين دانتي وتوما الأكوينى ... فالموقف الاعتقادى لشخص يقرأ (توما الأكوينى) ينبغى أن يكون مختلفا عن الموقف الاعتقادى لشخص

(١) مبادئ النقد الأدبى، ص ٢٧٨

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢١٨.

يقرأ دانتسى. حتى لو كان ذلك هو نفس الشخص؛ وكان ذلك الشخص كاثوليكيًا^(١). ويضيف إليوت إلى ذلك ملاحظته القائلة إن "المرء قد يجد فى الشعر لذة أكبر إذا كان يشارك الشاعر اعتقاداته". ولكنه يعد ذلك أمرا "خارجا عن الموضوع" من وجهة النظر الجمالية^(٢).

وإذن "فلاعتقاد الجمالى" هو "موافقة من أجل التجربة الجمالية". وصاحب المذهب الخالص purist على حق حين يرى أن واجبنا ألا نضيع اعتقاداتنا فى مقابل اعتقادات الفنان. ولكن أين تتوقف "الموافقة". إن كانت تتوقف على الإطلاق؟ هل نحن "نقبل" شئ، فى العمل، وفى كل الأعمال؟ إن كان الأمر كذلك. فلا يكاد يكون هناك معنى للكلام عن "اعتقاد" على الإطلاق. إذ أن هذا اللفظ لا يكون له معنى إلا حيث يكون هناك مجال لعدم الاعتقاد. ولنفرض أن متذوق العمل لا "يقبل" الاعتقادات التى يعبر عنها العمل. فهل يكون ذلك من قبيل ما أسماه بوزانكيث "ضعف المشاهد"؟ وهل هو يدل على أنه سمح لاعتقاداته - أو لتحيزاته - بالتدخل فى طريق "التعاطف" الجمالى؟

هنا نجد أنفسنا إزاء واقعة من وقائع التجربة الجمالية تختلف تماما عن واقعة قبولنا المتسامح لأعمال "متناقضة". تلك هى أن استجابتنا للعمل تكون أحيانا من قبيل: "لا تطلب منى أن أعتقد بهذا! فأنت بذلك تطلب أكثر مما ينبغى". فنحن قد نعتقد (= "توافق على") أن كيركى (Circe) حولت الناس إلى خنزير (هوميروس) أو أن الخيول زرقاء (فرانز مارك Franz Marc). ولكن هناك أشياء معينة نأبى الاعتقاد بها، دون أن يكون ذلك راجعا إلى أى "ضعف" فىنا، بل لنقص فى العمل الفنى.

ولقد رأينا من قبل أن من الضرورى، فى الفن، أن نقوم بتعديل معين للعلاقات المعتادة بين "الحقيقة"، و"الاعتقاد"، وبين "البطلان" و"عدم الاعتقاد". ولكن من الضرورى ألا نتخلى عن هذه العلاقات كلية. وإذا كان "المذهب الخالص Purism" يفعل ذلك. فإنه يعجز عن تفسير الحقيقة التى أشرنا إليها الآن. فمن

(١) المرجع نفسه، ص ٢١٩ - ٢٢٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٢١.

الضرورى أن يكون فى استطاعتنا القول بأن بعض الأعمال "باطلة"، وبالتالى يحق لنا ألا نعتقد بها.

وكما لاحظنا من قبل، فإن "جرين" يرى أنه لا بد لنا كن اتخاذ "إطار الإشارة" لدى الفنان، حتى لو لم يكن ذلك هو إطارنا الخاص خلال التجربة غير الجمالية. غير أنه يرى أنه حتى بعد أن نفعل ذلك، فقد نتهم الفنان بالزيف أو البطلان إذا كان قد تجاهل معطيات لها صلة بالموضوع، أو عالج موضوعه بطريقة سطحية أو غير كافية. وهكذا فإن العمل إذا كان يدعى أنه معالجة جادة "للناس فى سلوكهم العملى" - وهو المثل الذى ضربناه من قبل - فإن من الضرورى تفسير أفعال الشخصيات ودوافعها بطريقة متسقة يقبلها العقل. ولكن إذا بدأت إحدى الشخصيات على حين غرة تتصرف دون سبب معقول بطريقة مضادة تماماً لسلوكها السابق، أو إذا سلكت بطريقة مضادة للسلوك الإنسانى العادى على نحو ما، فعندئذ نرفض مساهمتها ويصبح لهذا العمل "وقع باطل"، وبذلك يكون عملاً "لا يعتقد به أحد". وأنا لنعلم إلى أى مدى تلجأ الروايات البوليسية إلى أساليب كهذه من أجل تحقيق حبكة فى القصة التى تظل، بدون هذه الأساليب، مفككة إلى حد ميثوس منه. وعند هذا الحد تتوقف "الموافقة" الجمالية.

إن العمل الفنى هو الذى يحدد ما هو "محتمل" أو "ممكن" داخل حدوده الخاصة. ونحن لا نفرض عليه المعايير المعرفية للحياة اليومية. ولهذا السبب نستطيع أن "نوافق" على الأسطورة والخيال الطليق، ونوافق عليهما بالفعل. ولكن إذا كان علينا أن نقبل معايير التصديق المرتبطة بالعمل، فكذلك ينبغى على الفنان الذى يعلن هذه المعايير بصورة ضمنية أن يفعل ذلك - فمن الواجب أن يكون العمل متماسكاً معقولاً فى حدود "إطار الإشارة" الخاص به. أو بعبارة الشاعرة ماريان مور Marianne Moore، وهى العبارة التى أصبحت الآن مشهورة، فإن "المروج الخيالية" ينبغى أن "تكون فيها ضفادع حقيقية". فإذا كان مطلوباً منا أن نسكن "عالم" الفنان، فعليه هو ذاته ألا يغادر عالمه هذا فجأة نتيجة لتخاذه خياله، أو لعجزه عن المحافظة على الاهتمام أو المزاج الدرامى، فالاعتقاد "المتعاطف" مع العمل ينطوى على توقعات لما سيأتى بعد ذلك فى العمل أثناء تكشفه. وما لم يكن هناك

سبب وجيه لعدم تحقيق توقعاتنا. كما هي الحال فى الكوميديا، فإن خيبة ظننا فيها تؤدى إلى انقطاع فى الاهتمام الجمالى. وإن مجرد اتخاذ الموقف الجمالى ليعنى التزامنا بالاعتقاد بالعمل، ولكن إيماننا ينبغى أن يحترم ويكافأ.

أتذكر قصة "فى المرآة Looking - Glass" عندما أعربت أليس عن عدم تصديقها عندما وجدت لأول مرة حيوانا من نوع "وحيد القرن"، فاقترح عليها وحيد القرن "صفقة" - "وإذ اعتقدت بى، فسأعتقد بك"؟ حسنا، تصور أن أليس هى المشاهد الجمالى. ووحيد القرن هو العمل الفنى الإيهامى (make believe -)، وعندئذ ستكون "الصفقة" بين الاثنين شيئا أشبه بهذا.

مراجع

- ريد: مرجع حديث فى عالم الجمال. ص ٢٨٣ - ٣٣١. ٣٥٦ - ٣٣٥.
- فيفاس وكريجر: "مشكلات علم الجمال" ص ٥٦٢ - ٥٧٧. ٥٨٣ - ٦٢٥.
- فيتس: مشكلات فى علم الجمال "ص ٢١٩ - ٢٤٢. ٤٥٥ - ٤٦١.
- بيلسكى ومانويل "الحقيقة والاعتقاد وقيمة الفن." (مقال).
- Bilsy, Manuel: "Truth, Belief and the Value of Art", Phil. and Phen. Research, vol XVI (June, 1956). PP 488 - 495.
- ت. س. إليوت: "ادنتى".
- T. S. Eliot: "Dante" in "Selected Essays". New Edition. (N. Y. Harcourt, Brace, 1950).
- جرين: الفن والنقد، الفصلان ٢٣. ٢٤.
- هيل، برنارد: "إعادة نظر فى "الحقيقة الفنية" (مقال).
- Heyl, Bernard C. : "Artistic Truth" Reconsidered, J. of Ae and Art Lr., vol VIII (June 1950) PP. 251 - 258.
- هيل، برنارد: اتجاهات جديدة فى علم الجمال والنقد الفنى. الفصل الثالث
- New Bearings in Esthetics and Art Criticism. Yale U P., 1943.
- هوسبرز: المعنى والحقيقة فى الفن. الفصول من ٥ إلى ٧.
- جيسب، برترام: "نطاق المعنى فى العمل الفنى" (مقال).
- Jessup, Bertram E.: "Meaning Range in the Work of Art". J. of Ae a Art Cr., vol. II (March 1954) PP. 378 - 385.
- جيسب، برترام "الحقيقة من حيث هى أساسية فى الفن" (مقال).
- "Truth as Material in Aet", J. of Ae. Art Lr., vol IV Dec. 1945). Pp. 110 - 114.

- أوجدن وتشاردز "معنى المعنى" الفصل السابع.

Ogden, C. K. and Richards, E. A.: The Meaning of Meaning. 4 ed. London, Kegan Paul, 1936.

- فيتس، مورس "فلسفة الفنون" الفصل الثامن.

Weitz, Morris: "Philosophy of Arts", Harvard U. P., 1950.

- زنك، سيدنى "الشعر والحقيقة" (مقال).

Zink, Sidney, "Poetry and Truth." Philosophical Review, vol, LIV (March 1945) PP. 132 – 154.

أسئلة

١- يتحدث الناقد آلان تيت Allen Tate عن "المعرفة الخاصة، الفريدة، الكاملة التي تستطيع الأشكال الكبرى للآداب أن تقدمها إلينا - المرجع المذكور من قبل، ص ٩.

ولكن الأستاذ كريجر Krieger يتساءل: "كيف يستطيع الشعر أن يثبتنا عن عالمنا بشي، لا يمكننا تعلمه من أى مصدر آخر على حين أنه... ليس إشاريا بأى معنى واضح؟ - مرى كريجر: المدافعون الجدد عن الشعر" ص ١٩٢.
The New Apologists for Poetry, (Univ. Of Minnesota Press, 1956).

قارن بين هاتين الفقرتين وناقشهما.

٢- اذكر، من تجربتك الخاصة، أعمالا فنية تتضمن (أ) حقائق تزيد من قيمتها الجمالية، (ب) وحقائق لا تؤدي إلى حدوث فارق فى قيمتها الجمالية، (ج) وأكاذيب تقلل قيمتها الجمالية، (د) وأكاذيب لا تؤدي إلى حدوث فارق فى قيمتها الجمالية، (هـ) لا حقائق ولا أكاذيب. ما المعانى التى تعزوها إلى "الحقيقة" و"الأكذوبة" أو "البطلان"؟ وهل يمكنك إصدار أية تعميمات عن القيمة الجمالية النسبية لهاتين الفئتين فى الفن؟

٣- أدرس نظريات "الحقيقة الفنية" فى كتابى جرمن وهوسبر الواردين ضمن المراجع، و اذكر كيف تختلف هاتان النظريتان كل عن الأخرى، أو هل هذه الفروق لفظية بحتة؟

٤- لماذا لم تكن "حقيقة" عمل فنى معين تفند بواسطة عمل آخر يعبر عن "حقيقة" مناقضة لها، على حين أن النظريات العلمية تفندها تفندها نظرية علمية أخرى مناقضة لها؟ وعلام يدل ذلك فيما يتعلق بمعنى "الحقيقة الفنية"؟

٥- هل تجد أن تقديرك للعمل يزداد إذا حدث إن كنت تشارك الفنان معتقداته الفلسفية والأخلاقية، الخ؟ وهل توافق إليوت على أن هذا الأمر "خارج عن الموضوع" من وجهة النظر الجمالية؟ ناقش هذا الموضوع فى صلتة "بالتعاطف" الجمالى .

الفصل الثالث عشر

الفن والأخلاق

هذا الفصل لا يعالج موضوعاً فى علم الجمال. وإنما هو يعالج موضوعاً، أو على الأصح مجموعة متشابكة من الموضوعات. فى الفلسفة الأخلاقية - وأعنى بها: هل الأعمال الفنية تغير شخصية المشاهد إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، وتؤثر بذلك فى سلوكه الأخلاقى. وإذا كان الأمر كذلك. فهل نستطيع نتيجة لهذا أن نحكم على هذه الأعمال على أسس أخلاقية، مثلما نمتدح الناس أو نذمهم - كما فى حالة قديسى الأخلاق وأشرارها - أو النظم والأوضاع الاجتماعية، كالديمقراطية أو مشكلة الإسكان غير الصحى؟ وهل من حقنا، على وجه التحديد أن ننظم، بوسائل سياسية وقانونية، خلق الأعمال الفنية ونشرها، حتى لو وصل ذلك إلى حد حظر أعمال معينة؟ أم أن الفن: فى خلقه وفى تذوقه معاً، ينبغى أن يُعفى من الحكم الأخلاقى والرقابة الأخلاقية؟

إن الموقف الجمالى يدرِّبنا على الانتباه إلى العمل "لذاته فحسب". ففيه يهتم بالخصائص الباطنة للعمل، وقيمتها بالنسبة إلى الإدراك الباطن. أما الأخلاق فتهم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى - ومن ثم فإنها تؤكد نتائج الفن - أى تأثيره فى السلوك، وفى النظم الأخرى فى المجتمع، وأوضاع الحياة البشرية بوجه عام. فالأخلاق تعيد العمل إلى علاقاته المتبادلة التى أخرجه منها الاهتمام الجمالى.

وعلى ذلك فإن علم الجمال والأخلاق يبحثان فى خصائص مختلفة للموضوع الفنى. ومن هنا فليس من المبالغة القول إنهما يتحدَّثان عن شيئين مختلفين. ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نتحدث، دون تناقض أو امتناع، عن "حالة سرطان جميلة"، أو عن "لص فنان". فهذان التعبيران معاً يشيران إلى خواص خارجية وداخلية أو باطنة معاً.

وكما سنرى فيما بعد، فإن أولئك الذين حاربوا المعركة القديمة العهد حول "الفن والأخلاق" يؤكد بدورهم التمييز بين الخصائص الجمالية والأخلاقية. ذلك لأن

كل طرف فى النزاع يذهب إلى أن الطرف الثانى يتجاهل خصائص بارزة فى الفن الجميل. فأولئك الذين يؤكدون أن الفن ليس موضوعاً للتنظيم الأخلاقى يرون أن واضعى الأخلاق الصارمين، ذوى السحنة المقطبة، عاجزون عن تذوق الفن جمالياً، أو يتجاهلون عمداً قيمه بالنسبة إلى التأمل. أما الأخلاقيون فيرون أن خصومهم أشد إغراقاً فى الخيال وابتعاداً عن الواقعية من أن يعترفوا بالتأثيرات الملموسة للفن فى الحياة البشرية. أو مفتقرون إلى المسئولية فى رفضهم تنظيم هذه التأثيرات من أجل تحقيق السعادة للمجتمع.

“ ” “

ويبدو أن هذه المسألة لم تعد فى عصرنا هذا مسألة حيوية إلى الحد الذى كانت عليه فى الماضى. وبطبيعة الحال فإن مشكلة الرقابة لم تنته، ونحن نرى آثار الرقابة الصارمة فى الاتجاه الشمولى الحديث، كما تظهر من آن لآخر فى مجتمعنا قضايا هامة تتعلق بالرقابة على الكتب والروايات السينمائية. ويمكن القول إن للمشكلة بعض الأهمية فى نوعى المجتمع السائدين، وذلك لأسباب متعارضة - فأهميتها فى المجتمع الشمولى ترجع إلى أن الرغبة فى المحافظة على النظام تتوقف على التيقظ فى الإشراف على التفكير والتعبير، كما أن أهميتها فى المجتمع الديمقراطى ترجع إلى اهتمامنا بالحقوق الفردية ورغبتنا فى مقاومة أى تعدد عليها. ومع ذلك فالفن ليست له فى الوقت الراهن تلك الأهمية الأخلاقية التى تتسم بها نظم وأساليب اجتماعية أخرى. فمجتمعنا يشور بعنف أشد من جراء الجوانب الأخلاقية للنشاط الاقتصادى - كالتقييد المجحف للتجارة وأحوال الأجور والعمل، وما إلى ذلك، كما أننا نسمع الكثير عن “اللوائح الأخلاقية” للمهن المختلفة، وعن مشكلات مثل تحديد النسل والقتل دون ألم بدافع الشفقة. كذلك فإن المناقشات الحامية تدور حول المسائل السياسية والقانونية من وجهة النظر الأخلاقية^(١).

(١) يفترض المؤلف فى هذه الفقرة أن النظام الذى تنتمى إليه بلاده هو وحده الديمقراطى الحريص على الحقوق الفردية، وأن النظم المغايرة له “شمولية”. والافتراض، كما هو واضح، ليس مسرفاً فحسب، بل أنه يتجنب على الواقع ويخالف الحقائق الصارخة.
(المترجم)

فإذا كان ما قلته الآن صحيحاً، فلماذا أصبحت مشكلة "الفن والأخلاق" مشكلة ثانوية نسبياً؟ هذا سؤال من أسئلة التاريخ الاجتماعى، يتميز بالاتساع الشديد، ولست أملك إلا أن أقدم بضعة إجابات ممكنة عنه.

والإجابة الأولى غير مشجعة إلى حد ما. ولكن فيها على الأرجح قدراً كبيراً من الحقيقة - وأعنى بها أن الفن الجميل أصبح فى المجتمع المعاصر نشاطاً جانبياً ضئيل الأهمية إلى حد ما. ومن الممكن تجاهله دون خوف من العواقب، إذ أن تأثيره فى حياتنا أصبح بسيطاً نسبياً. فارتباطاتنا السياسية والاقتصادية والدينية والقومية أصبحت أهم إلى حد بعيد. لذلك فإن الكثيرين يأخذون بالنظرة الشائعة إلى الفنانين ومحبي الفنون على أنهم مخلوقات وديعة شاذة فى أشد الحاجة إلى حلاقة للشعر^(١). ولقد سار تضال الأهمية الاجتماعية للفن جنباً إلى جنب مع نمو "الفهم التجزيئى للفن الجميل"^(٢)، أى انفصال الفن عن أوجه النشاط الاجتماعية الأخرى، كالدين والعمل. وبطبيعة الحال فليس هذا الحكم صحيحاً صحة كاملة، كما تشهد الأناشيد الدينية وأغانى العمل ومقطوعات السلام الوطنى الخ. ولكن هذه ليست ما نعنيه عموماً عندما نتحدث عن فن الموسيقى. بل إننا نعنى مؤلفين موسيقيين أفراداً يعملون لحسابهم الخاص (ونادراً ما يتمكنون من إعالة أنفسهم بموسيقاهم وحدها). كما ننظر إلى مؤلفاتهم الموسيقية على أنها موضوعات لا تؤدى أية وظائف اجتماعية، بل توجد لكى تُسمع فحسب.

فماذا نقول عن الطرف الثانى فى مشكلتنا - وهو الأخلاق؟ نستطيع فى هذا الصدد أن نقترح فكرتين ممكنتين. الأولى هى أن المعايير الأخلاقية فى مجتمعنا ربما كانت قد أصبحت من المرونة - أو من التهاون - إلى حد لم يعد الفن معه يضرها، حتى لو كانت أقوى تأثيراً مما هى عليه. ذلك لأن تصوير السلوك الجنسى غير المشروع أو الأساليب الاقتصادية الخادعة فى الأفلام السينمائية لن يسبب ضرراً كبيراً لمجتمع يتغاضى بطريقة ضمنية عن هذه التصرفات، أو يقرها. وهناك فرض

(١) يشير المؤلف هنا إلى المظهر الشائع الذى يبدو عليه كثير من المهتمين بالفن، وهو إطالة شعورهم أكثر مما ينبغى. (المترجم)

(٢) ديوى: الفن بوصفه تجربة، ص ٨. ومن الممكن الانتفاع من قراءة الفصل الأول بأكمله من كتاب ديوى مقترنا بهذا الفصل.

آخر قد لا يكون أقرب إلى الحقيقة، ولكنه قطعاً أنفع من الوجهة الإرشادية، وأعنى به أن معاييرنا الأخلاقية لم تصبح أكثر تراخياً، بل أصبحت أكثر تسامحاً وإنسانية. فنحن لم نعد جامدين مترمّتين إلى الحد الذى كان عليه الأسلاف البيوريتانيون؛ لأننا لم نعد واثقين تماماً من الصحة المطلقة لمعتقداتنا. فقد أصبحنا الآن نفهم النظم الأخلاقية للحضارات الأخرى، وأسباب تمسك الناس بها. وأصبح فهمنا لأسباب الجريمة والانحراف فى حضارتنا أفضل. لذلك فإننا لا نميل الآن إلى استخدام صفة "للأخلاقية". واتخاذ تدابير باسم الأخلاق. وأخيراً، فإن المجتمع الأمريكى "تعددى". وهو يضم كثرة كبيرة من المعتقدات والعادات الأخلاقية، بل من أساليب الحياة الكاملة. ويكفى فى هذا الصدد أن نقارن الشاب البوهيمى الذى يعيش فى حى "جرينتش فيليج"^(١) بأفراد مجتمع ريفى فى الوسط الغربى من البلاد. أو بأحد سكان الضواحي من الطبقة العليا. والواقع أن أى مجتمع صغير محكم الروابط لا بد أن يكون لديه قانون أخلاقى مشترك يحدد المعالم. أما الثقافة المعقدة، اللامتناسية، مثل ثقافتنا. فلا بد أن تضم عدداً كبيراً من القوانين الأخلاقية. فالأخلاق لها معان كثيرة جداً لأناس كثيرين جداً، ومن هنا فمن غير الممكن استخدامها لحفز الناس على الاهتمام بنقد الفن والرقابة عليه.

لهذه الأسباب وكثير غيرها دون شك، لم تكن مشكلة "الفن والأخلاق" مشكلة رئيسية فى عصرنا. ومع ذلك فإن هذه مشكلة قديمة العهد، وما زالت لها بعض الأهمية. ومن الممكن أن يؤدى تحليلنا للمفكرين السابقين الذين اندمجوا فى هذا الموضوع بحرارة، إلى زيادة فهمنا للوجه الحالى للمشكلة، كما أن هذا التحليل يساعدنا على أن نفهم بصورة أكمل، المكانة التى كانت للفن فى حياة البشر، والدور الذى قد يصبح له فى المستقبل إذا أصبح تنظيم المجتمع مختلفاً عما هو الآن. وعلى الرغم من أن مناقشتنا ستدور فى مجال الأخلاق، فإننا سوف نستعين فيها إلى حد بعيد بدارستنا لعلم الجمال. فمن المستحيل أن نتحدث بطريقة واعية عن العلاقة بين الفن والأخلاق ما لم نكن نعرف شيئاً عن طبيعة الفن الجميل، عن الإدراك الجمالى وكيف يختلف عن التجربة المعتادة، وعن قيمة التأمل الجمالى.

(١) حى الفنانين والمثقفين فى مدينة نيويورك، وهو صورة مشوهة إلى حد ما للحى اللاتينى فى باريس.
(المترجم)

فبهذا وحده يمكننا أن نقرر ما يحق وما لا يحق للأخلاق أن تطلبه من الفنان الخلاق والمشاهد الجمالي.

١- دور الفن في المجتمع الفاضل:

تعد محاورة "الجمهورية" لأفلاطون أول وصف منظم لمدينة فاضلة في الفكر الغربي، ولكنها لا تزال أهم وصف من هذا النوع. "الجمهورية" تقف على رأس كل قوائم "الكتب الكبرى" تقريباً في تراثنا الحضارى. على الرغم من أنها كتبت قبل الميلاد بما يربو على ثلاثمائة عام، فقد كان لها تأثير عميق حتى يومنا هذا. وترجع قدرتها على إلهاب خيال الناس وإثارة إعجابهم إلى ذلك العرض التفصيلي الذى قدمته لرؤيا تتميز عادة بأنها غامضة غير محددة المعالم - ألا وهى الوصول إلى أفضل حياة ممكنة للإنسان.

وتصور "الجمهورية" مجتمعاً لا تُترك فيه إدارة دفة الحياة للصدف أو للهوى المتقلب. فالحياة الخيرة للفرد لا يمكن أن تتحقق إلا فى مجتمع منظم أحسن تنظيم. ومن هنا فمن الواجب ألا تُسلم مقاليد الحكم فى المجتمع لأولئك الذين يكتسبون السلطة بالطرق المألوفة - أى الغوغائية والقوة الحربية، الخ. فأمثال هؤلاء الناس لا تتوافر لهم القدرات التى هى ضرورة لا غناء عنها من أجل توجيه المجتمع والواقع أن القضية التى يدافع عنها أفلاطون هى، من ناحية معينة قضية بسيطة، بل واضحة - وهى أن من الواجب ألا يمسك بزمام الحكم إلا من كان مؤهلاً لذلك. وللإنسان فى داخل نفسه القدرة على توجيه حياته على نحو من شأنه تحقيق غاياته الأساسية. تلك هى قدرة العقل. وفى استطاعة المعرفة التى يمنحنا إياها العقل، أعنى معرفة ما هو خير بحق للإنسان، أن تنقذنا من أنواع الاختيار العمياء، القصيرة النظر، التى تهدم نفسها بنفسها آخر الأمر، والتى نقوم بها فى سعيها من أجل السعادة. وإذن فليحكم الدولة أولئك الذين توافرت لهم معرفة عقلية بما هو خير لها. فجمهورية أفلاطون هى مجتمع يحكمه الحكماء - أعنى "الفلاسفة الملوك" المشهورين - الذين يبتغون فى حكمهم سعادة جميع أفرادهم. وليست محاورة الجمهورية إلا تعبيراً عن أمنية "حياة العقل". وهى فى الوقت ذاته تردد ذلك

التنبية الجاد: ألا وهو أن حياة العقل هى وحدها التى يمكن أن تكون الحياة السعيدة آخر الأمر.

وتتسم محاوره الجمهورية. فى عدد من المواضع، بالتجريد الشديد. بل إنها قد تصبح أحياناً صوفية. غير أن قدراً كبيراً من المحاوره قد كُرس لمشكلات عينية مألوفة كالتعليم والزواج. ويعرض أفلاطون بالتفصيل كيف ينبغي أن يمارس حكم الفلاسفة الملوك. غير أن بعض اقتراحاته المحددة لا يتماشى تماماً مع اتجاهات كثير من القراء المحدثين. مثال ذلك أن السلطة السياسية لا تتركز إلا فى أيدي الحكام الفلاسفة. الذين يؤلفون أصغر الطبقات فى الجمهورية. ولا يسمح لهؤلاء بأن تكون لهم أسر أو ملكية خاصة. كما أن البرنامج التعليمى يخطط وينفذ بقدر كبير من الدقة. أما العاجزون جسمياً أو عقلياً فيحكم عليهم بالموت. ويرد سقراط، المتحدث بلسان أفلاطون. على الاعتراضات التى توجه إلى هذه المقترحات بإشارة إلى أن "هدفنا فى إقامة دولتنا هو ضمان أعظم سعادة ممكنة للمجتمع فى مجموعة"^(١). وهذا أمر ينبغي علينا أن نضعه فى اعتبارنا على الدوام: فإذا كان صحيحاً أن الحياة فى هذه الجمهورية هى أفضل حياة متاحة للإنسان، فلا بد لنا أن نقبل ما يبدو أنه منفر فيها. ذلك لأنه لو كان أفلاطون على حق، لكننا نفقد الكثير، عندما يسود حياتنا العقم والشقاء نتيجة لعدم استرشادها بالعقل.

أما اقتراحات أفلاطون بشأن الفنون فغير مستساغة بوجه خاص فى نظر القارئ الحديث. ذلك لأنه يدعو إلى برنامج لتنظيم الفن يبلغ من القسوة والصرامة أشد مما بلغه أى برنامج كهذا فى الفكر الغربى. وهنا فقرة مشهورة فى محاوره الجمهورية ينبئنا فيها أفلاطون بما يرى أن من الضرورى عمله لأى فنان يرفض الخضوع للتنظيم الاجتماعى:

(١) ٤٢٠ (ص ١١٠). وسوف تحدد كل اقتباساتنا من محاوره الجمهورية على أساس الترقيم الموحد للصفحات، يليه بين قوسين، رقم الصفحة فى ترجمة كورنفورد. (N, Y., Oxford U. P., 1950). Cornford.

"علينا أن ننبيه كذلك بأن أمثاله لا يسمح بوجودهم فى دولتنا، إذ أن القانون يحظر ذلك. وهكذا سمرحله بعد أن نكسب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل، إلى دولة أخرى"^(١).

ولا يقتصر أفلاطون على طرد هؤلاء الفنانين من الجمهورية (ولنلاحظ أنه لا يطرد جميع الفنانين. كما يقال عنه أحياناً. بل إنه يتحدث عن هؤلاء الفنانين باحتقار شديد. ولا شك أن تهكمه فى الفقرة التى اقتبسناها الآن واضح. وقبل الفقرة مباشرة كان يطلق على هؤلاء صفات مثل "أذكياء" "ومعجزون". والواقع أن أفلاطون، فى دفاعه الحار عن حياة العقل، قد هاجم كثيراً من مظاهر الحق والشر، ولكنه احتفظ بأعنف هجماته.

والحق أن القارئ الذى لا يشعر بالنفور من هذا الموقف، يحار له، فكيف ينفعل أفلاطون إلى هذا الحد ضد الفنانين، من بين سائر الناس جميعاً؟ ألا توجد أخطار أخرى أشد كثيراً تهدد الجمهورية؟ وهناك سبب آخر للحيرة. فلو كان ذلك الذى يطرد الفنانين فيلسوفاً شديد الجفاف، أو مفكراً ليست لديه حساسية جمالية، لكان الأمر مفهوماً، حتى لو لم يكن مقبولاً. غير أن أفلاطون ليس فيلسوفاً عظيماً فحسب، وإنما هو أيضاً - باتفاق الآراء - فنان عظيم. فمحاوراته، ولاسيما محاورات الفترتين الأولى والوسطى من حياته، هى أعمال أدبية كبرى ذات مستوى رفيع. وفيها سحر خلاب، وخيال، وقوة درامية ووضوح فى الشكل. فكيف استطاع فنان عظيم، يعيش - فضلاً عن ذلك - فى عصر من أعظم العصور الخلاقة فى التاريخ، أن يحمل على زملائه الفنانين بكل هذه القسوة؟

• • •

أول ما ينبغى أن ندركه هو أن أفلاطون يأخذ الفنون مأخذ الجد الشديد. وقد تحدثنا منذ قليل عن الأهمية الضئيلة نسبياً للفنون فى المجتمع المعاصر، وأشرنا إلى انفصال الفن عن الوظائف الاجتماعية الأخرى. أما فى المجتمع الأثينى، فى العصر الذى عاش فيه أفلاطون، فكانت الفنون قوة اجتماعية كبرى، والحق أن تأثيرها كان شاملاً إلى حد أن اليونانيين لم يضعوا التمييز الذى نعرفه حديثاً بين

(١) ٣٩٨ (ص ٨٥)

(الفنون الجميلة) والفنون النافعة. فضلاً عن ذلك كان الأدب والموسيقى والرقص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعقيدة والتعليم. إذا كان الشعراء الكلاسيكيون، مثل هوميروس وهزiod، مصادر هامة للإيمان الأخلاقي والدينى. وعلى ذلك فقد كان هذا التأثير الهائل للفنون، واعتقاد أفلاطون أن تأثيرها هذا سىء، فى معظم الأحوال. هو الذى جعله يقترح فى محاورة الجمهورية اتخاذ أمثال هذه التدابير الصارمة.

ولا شك أن تعليم الصغار أمر له أهميته الحاسمة فى المدينة المثلى. ففى أثناء الطفولة يتكون الطبع الذى سيحدث مستقبل الشخص طوال حياته. فإذا شئنا أن يشب الصغار مواطنين صالحين فى الدولة. فلا بد أن تكون أول المؤثرات التى يتعرضون لها مؤثرات صالحة. ومن هنا فلا بد من الإشراف بدقة على تعليمهم. على أن الأطفال فى أثينا، خلال عصر أفلاطون، كانوا يتعرضون لمؤثرات مستمرة من هوميروس وهزiod، اللذين صوراً جميع ضروب السلوك الشرير فى آلهة العصر القديم وأبطاله. فلا مفر إذن من أن يكون تأثيرهما فى الطفل الذى يسهل تشكيله مفسداً. فإذا كان طبعه، وبالتالى سعادته كلها فى المستقبل، مهدداً بالخطر، ألا ينبغى عندئذ وجود بعض الضوابط على ما يسمح له بقراءته؟ هل "تدع أطفالنا يعيرون أسماعهم لأية أقصوصة يروونها أى شخص، وتلتقى أذهانهم آراء هى فى الأغلب مضادة تماماً لما نريدهم أن يكونوا عليه حين يشبون؟"^(١) لقد انتقد الكثيرون فكرة الرقابة عند أفلاطون على أساس أنها حد من الحرية. ومن الواضح أنها تحد من الاختيار بالفعل ولكن أية "حرية" تلك التى تؤدى إلى فساد الطبع، وتهدم سعادة المجتمع؟ هذا هو رد أفلاطون، وهو رد ينبغى أن يؤخذ بجديّة، حتى لدى أشد أنصار "الحرية" تحمساً.

ولا يريد أفلاطون أن يتعرض البالغون أيضاً، فضلاً عن الأطفال، لأعمال فنية ذات موضوع مذموم^(٢). وفى نهاية الأمر يضيق نطاق الموضوع المسموح به إلى حد بعيد: "أننا لا نستطيع أن نقبل فى دولتنا من الشعر إلا ذلك الذى يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس"^(٣).

(١) ٣٧٧ (ص ٦٩)

(٢) ٣٧٩ (ص ٧٢)

(٣) ٦٠٦ (ص ٣٣٩)، قارن محاورة "القوانين"، ٨٢٩.

إن أسهل وسيلة لنقد الفن على أساس أخلاقي هو أن توجه هذا النقد إلى موضوع الفن. وأوضح السبل التي يمكن أن يكون الفن بها لا أخلاقياً هي أن يعرض السلوك اللاأخلاقي فحسب. غير أن انتقادات أفلاطون لا تقف عند حد الموضوع. بل أن كل بعد آخر من أبعاد الفن - المادة الحسية، والشكل، والتعبير - يقع تحت طائلة نقده.

إن أفلاطون يعترف بأن المواد المستخدمة في الفن يمكن أن تكون مصدراً للذة حسية كبرى. ولنقل مرة أخرى إنه لم يكن غافلاً عن قوة الفن. غير أن اللذة الحسية ليست كافية لتبرير الفن، وإنما ينبغي أن نبحث دور الفن في النمط الكامل للوجود. فأولئك الذين يدافعون عن الشعر ينبغي أن يثبتوا أنه "ليس مجرد مصدر للذة، بل هو مفيد للمجتمع وللحياة البشرية"^(١). بل إن قدرة الفن على منحنا اللذة إنما تزيد من خطورته، إذ أن استجابة الناس للفن تكون أقوى، وبالتالي يكون تأثيرهم به أعظم، عندما يخلب العمل الفني لهم.

كذلك فإن الإيقاعات الموسيقية وغيرها من ألوان القوالب تترك انطباعاتها في النفس، وإذن فلنا الحق في حظر القوالب المتراخية المفتقرة إلى التنظيم. ولا يعترف أفلاطون إلا "بالإيقاعات الملائمة لحياة الشجاعة وضبط النفس"^(٢). وهو يحظر تلك المؤلفات الموسيقية التي تعبر عن "الثلل، والتخنث، والخمول"^(٣).

على أن الأهمية الأخلاقية لا تقتصر على أنواع معينة من التأثير التعبيري. فإذا كان العمل معبراً على الإطلاق، فإنه يثير الانفعال. ولقد كان الفنان الشعبي في أيام أفلاطون، كما هو أيامنا هذه، يسعى إلى التلاعب بانفعالات الجمهور، وكانت أعماله تتيح للمشاهد أن يستمتع بما نسميه اليوم "فاصلاً جيداً من البكاء". ولكن حياة العقل تقتضي أن تظل الانفعالات خاضعة لتحكم التفكير العقلي. وليس معنى ذلك أن تقمع الانفعالات كلية، إذ أن أفلاطون ليس زاهداً. ولكن الواجب أن تتجنب التطرف أو التهور، لأنها لو تطرفت أو تهورت لقصت على حكم العقل، وهدمت بالتالي السعادة البشرية. وفي هذه النقطة بعينها يتدخل الحكم الأخلاقي في مجال

(١) ٦٠٧ (ص ٣٤٠)، قارن محاورة "القوانين"، ٦٥٥

(٢) ٤٠٠ (ص ٨٨)

(٣) ٣٩٨ (ص ٨٦)

الفنون فالشعر "يثير الجزء الخسيس فى النفس ويغذيه ، وبذلك يعرض العقل ذاته للدمار، ويقيم فى نفس الفرد حكماً فاسداً"^(١). وهنا نجد مرة أخرى أن التأثير اللاحق للتجربة الجمالية فى بقية جوانب الحياة هو الذى يضايق أفلاطون. فإذا أطلقنا العنان لانفعالاتنا أثناء مشاهدتنا لمسرحية. فإن شخصيتنا الكاملة تتأثر تأثيراً شيناً. "إن الشعور بالألم. الذى تزيده رؤية شقاء الآخرين قوة، يكون من الصعب التحكم فيه عندما يصيبنا نحن"^(٢).

على أننا لا نستطيع أن نثق فى قدرة الفنانين على إخضاع أعمالهم للنظام السليم فهم يتغافلون عن المشكلات الكبرى المتعلقة بسادة المجتمع. لأنهم عمومهم لا يهتمون إلا "باجتذاب الجمهور". وحتى لو لم يكونوا كذلك، فإنهم مخلوقات لا عاقلة. فنشاطهم الخلاق ضرب من "الجنون"^(٣). ومن هنا فإن أعمالهم ينبغى ألا تنتشر بين الجمهور إلا بعد أن يختبرها ويقرها المسئولون عن المجتمع"^(٤). كذلك لا يمكن أن تكون للفنان حرية تجربة قوالب وأساليب جديدة. فما أن تتضح الفائدة الأخلاقية لقوالب فنية معينة، حتى تحظر كل التجديدات"^(٥).

فإذا جمعت بين كل هذه الاقتراحات معاً، لاتضح لك مدى تضيق أفلاطون للحرية الفنية والجمالية. ومع ذلك، فعلى الرغم من أنه يقتطع من الفن قدراً كبيراً، فإنه لا يستعيز عن ذلك بعدد صغير فقط من الأعمال الفنية "المفيدة" أخلاقياً. ولو اعتقدت ذلك لأخطأت فهم نظريته. ذلك لأن أفلاطون يدافع عن طريقة كاملة فى الحياة تتصف فى نظره بالقيمة الجمالية. فمواطنون الجمهورية سيعيشون فى بيئة يغمرها التناسق والانسجام. وفى هذه البيئة لا تقتصر السمات الجمالية على ما نسميه "بالفنون الجميلة". بل إن من الممكن غرس هذه السمات الجمالية فى كل شىء - "فى فن التصوير وكل فن إبداعى آخر - كالنسج والتطريز والعمارة وصنع الأثاث"^(٦). وعلى حكام الدولة ألا يسمحوا "بالرذيلة، وبالتهور، والوضاعة،

(١) ٦٠٥ (ص ٣٣٨-٣٣٩)

(٢) ٦٠٥ (ص ٣٣٨)

(٣) فايدروس ٢٤٥، أيون ٥٢٣ - ٥٢٤

(٤) القوانين، ٨٠١.

(٥) الجمهورية ٤٢٤ (ص ١١٥)، القوانين ٢٩٨ - ٢٩٩

(٦) ٤٠١

والخشونة"^(١). فى أى إنتاج للفرحة البشرية. والحق أن من واجبنا، قبل أن نصدر حكمنا على أفلاطون: أن نترث ونتذكر كل ما هو مهوش "ومزيف" فى فن "الإعلان"، وفى الأدوات اليومية التى يستخدمها الناس فى مجتمعنا الحديث. وكما أن الوضاعة الفنية تفسد النفس. فإن النظام والجمال يهذبانها. وهكذا فإن الصغار سيعيشون ويتنقلون فى بيئة يمكنهم فيها أن "يجنوا" الخير من كل ما يحيط بهم. ويتأثروا بكل الأعمال الطيبة التى تتبدى لعينهم وآذانهم"^(٢). وعندما يتحدث أفلاطون هنا عن "الخير" فإنه لا يعنى القيمة الجمالية فحسب فهو، كغيره من اليونانيين عامة، لم تكن لديه تلك الفكرة الحديثة عن "الجمالى" من حيث هو مقولة متميزة، بل أنه يميل إلى التوحيد بين القيم الأخلاقية والجمالية، لأنها تشترك معاً فى النظام والانسجام"^(٣). وعلى ذلك فعندما "يجنى الصغار الخير" من كل ما يتصلون به من الموضوعات، فإن طبيعتهم الأخلاقية تغدو أفضل؛ وينمون فى أنفسهم ذلك التوازن النفسى الذى هو أساس لكل حياة فاضلة سعيدة. "فالإيقاع والانسجام متغلغلان فى أعماق النفس، ويستحوذان عليها تماماً فيضفيان. توافقاً على الروح والبدن"^(٤).

□ □ □

ومع ذلك فأغلب الظن أن هذا لن يُرضى القارىء الحديث، بل سيقول: "جميل جداً أن نتحدث عن "الأعمال الرفيعة" وكيف أنها تملو بالنفس. ولكن ماذا نقول عن بقية نظرية أفلاطون؟ لقد كم أفواه الفنانين وفرض قيوداً قاسية على التذوق الجمالى. وهو قد سلبنا بعضاً من أعز قيمنا، باسم "الأخلاق" و"مصالح الدولة" (وهو تعبير له وقع مشنوم على أذن الإنسان الحديث)".

فإن كان هذا هو النقد، فإن هناك أمراً واحداً ينبغى أن نستيقنه: فما هو وجه الاعتراض بالضبط؟ هناك احتمالان(١) هل الاعتراض منصب على رأى نقد

(١) ٤٠١ (ص ٩٠)

(٢) نفس الموضع.

(٣) فيليبوس ٦٤، ليسس ٢١٦.

(٤) الجمهورية ٤٠١ (ص ٩٠)

أخلاقي وإشراف اجتماعي على الفن؟ (٢). أم أنه منصب على البرنامج الخاص للتنظيم الاجتماعي الذي وضعه أفلاطون؟

(١) إننا نعيش في عصر ومجتمع يُعَلَى من قدر الحرية الفردية. وعلى ذلك فإن من المتوقع من القارئ أن ينفر من نظرية أفلاطون. ولكن ينبغي علينا في هذا الموضوع، كما في غيره من موضوعات الفلسفة، أن نختبر معتقداتنا اختباراً نقدياً. وقد يكون علينا أن نتوخى أكبر قدر من الحرص في اختبار تلك المعتقدات التي نتمسك بها بأكبر قدر ممكن من الاقتناع. فهل يُلْزِمنا إيماننا بالحرية الفنية والجمالية بأن نأخذ بالرأى القائل بأن من الواجب عدم فرض قيود على الفن؟ وهل نستطيع الدفاع عن هذا الرأى ضد أفلاطون؟

إن ما يقوله أفلاطون يتخلص فيما يلي: الحياة الخيرة لا يمكن تحقيقها إلا إذا سلكنا في ضوء العقل. فهي لن تأتي عفواً أو نتيجة لاختيار لا عقلی. وعلى ذلك فمن الواجب إخضاع كل أوجه نشاطنا لسيطرة العقل. وأى أوجه نشاط تقضى على "صحة الروح" - على حد تعبير أفلاطون المجازي - يمكن، بل يجب، أن تُستهجن أخلاقياً. ذلك لأن هذه الأفعال تولد الشقاء للفرد وعدم الاستقرار للمجتمع، ولما كان مثل هذا النشاط يقف حائلاً دون تحقيق مُثُل الإنسان العليا، فإن في هذا الكفاية لإدانتته.

والواقع أن الإشراف الأخلاقي على الحياة يشمل جميع النظم الاجتماعية الكبرى. ألسنا نعتقد، في عصرنا هذا، أن الزواج والحياة العائلية، وأحوال العمل والنظام التعليمي، تخضع لقدر معين على الأقل من الإشراف الاجتماعي؟ واذن، فلم لا يخضع الفن بدوره؟ ولماذا يكون للفن امتياز خاص لا يناله أى نظام آخر؟ إن الأمر كما يعبر عنه أفلاطون قرب نهاية محاورة الجمهورية، هو أن "الأمر خطير حقاً، وهو أخطر مما يتصوره معظم الناس، فعليه يتوقف تحول الإنسان إلى الخير أو إلى الشر. ومن هنا فإن من واجبنا أن نقاوم إغراء الشعراء، مثلما نقاوم إغراء المال أو الحياة أو الشهرة، إذا ما حضنا على إغفال العدالة والفضيلة"^(١).

(١) ٦٠٨ (ص ٣٤٠).

ملحوظة للمترجم: قمنا في هذا الهامش، وفي بضعة هوامش سابقة، بتصحيح إشارة المؤلف إلى الترقيم الموحد لمحاورة الجمهورية، إذ أنه اعتمد على ترجمة كورنفورد التي لا تحدد بداية صفحات هذا الترقيم ونهايتها، فكانت النتيجة خطأ المؤلف في بعض إشاراته.

ولو استطعنا أن نعزل الشعر والفنون الأخرى عزلاً تاماً عن بقية جوانب الحياة، لسحب أفلاطون اعتراضاته على الأرجح. غير أن كل ما فى حجته من قوة إنما يركز على استحالة القيام بهذا العزل فقراءة قصيدة أو سماع قطعة موسيقية يؤثر فى الطبع. ولا سيما عند الصغار. بل إننا نعترف بهذه الحقيقة حتى فى عصرنا الراهن. الذى أغلق الأبواب على الفن إلى حد بعيد. ألسنا نمنع أطفالنا من قراءة كتب معينة ومشاهدة أفلام سينمائية معينة؟ إن من الصفات الأساسية للموقف الجمالى أنه لا يهتم إلا بالموضوع الحالى للوعى. ولكن تأثيرات الإدراك الحسى الجمالى تتجاوز التجربة الجمالية ذاتها. ولنذكر أن الشخص الذى يضع تصميماً لمجتمع مثالى ليس مجرد متذوق جمالى، بل ينبغى عليه أن يأخذ فى اعتباره النتائج الفردية والاجتماعية للفن، حتى لو لم يكن المتذوق الجمالى يفعل ذلك.

(٢) ومع ذلك، فحتى لو سلمنا بالحاجة إلى بعض التنظيم للفن. فقد نضل نرفض البرنامج الخاص الذى عرضه أفلاطون، فإذا أمكننا أن نثبت، كما حاول أفلاطون أن "الجمهورية" هى بالفعل أفضل حياة ممكنة للإنسان، فأغلب الظن أننا سنضطر عندئذ إلى قبول الرقابة وكل ما عداها. وهل يستطيع أحد أن يستكثر ثمناً كهذا فى سبيل تحقيق المثل الأعلى؟ إننا سنقول عندئذ، مع ويل روجرز Will Rogers "يكفينى أننى سأنال الأفضل".

على أن كثيراً من النقاد يعتقدون أن أفلاطون أخفق فى التدليل على وجهة نظره. وهم فى عمومهم يرون، إما أن المدينة الفاضلة لا يمكن تحقيقها فعلياً، وإما أنها، حتى لو تأسست، لكانت بعيدة عن أن تكون نظاماً اجتماعياً مثالياً. ولا شك أن التوسع فى عرض حججهم سيبعدنا عن موضوعنا الأسمى. لذلك فمن الواجب بحث مقترحات أفلاطون الخاصة بالفن فى ذاتها.

إن الاقتراح الخاص بالرقابة الصارمة هو من الأمور التى تجعل نقاد أفلاطون يتشككون فى قيمة الحياة فى مدينته الفاضلة. ولقد شهدنا فى القرن العشرين نظاماً شمولية أكثر مما نحتمل، و فى كثير من الأحيان توصف الحياة اليومية فى هذه المجتمعات بأنها باهتة رتيبة إلى حد الإملال. والواقع أن للمرء الحق فى أن يخشى هذه الرتابة الشاملة بقدر ما يخشى الاضطهادات وضيق الحرية. وليس من المحتمل

أن تكون مدينة أفلاطون الفاضلة. بمنأى عن هذه الرتبة: ففيها يضيق الخناق بشدة على موضوعات الفن وأشكاله وأساليبه. فما أكثر ما يضيع، نتيجة لذلك. من الطابع الذى نحس به للحياة! إن الخيال الواسع الأفق للفنان، عندما يُسمح له الانطلاق حراً. يضىء على حياتنا رونقاً وجدة. أما فى المدينة الفاضلة فإن الفن خاضع "راث التقليدى إلى حد بعيد. ألن يؤدي به ذلك إلى أن يصبح ثقيلاً معالاً؟ إننا نعرف إلى أى حد يصدق ذلك على الفن الوطنى الحماسى والإرشادى. ويمكننا أن نشير فى هذا الصدد إلى التصوير السوفينى الذى كرس قدر كبير منه لتحية أبطال الثورة وتخليد ذكرى أحداثها التاريخية. كما يمكننا أن نشير إلى الفن العقيم الذى أنتجته ألمانيا فى عهدها النازى. وهكذا لا يكاد يكون من الممكن ظهور شعر قوى غنى إذا كان يقتصر على "مدح الآلهة والأخبار من الناس".

وإذن فمن المؤكد أنه ستحدث خسارة هائلة، بل خسارة لا تعوض، فى القيم المحسوسة للمتعة الجمالية. هذا من جانب المشاهد الجمالى. ولكن الرقابة الأفلاطونية ضارة إلى حد أعظم بالفنان نفسه. فلدى الفنان القدرة على العمل الخلاق. و الرغبة فيه. ويعد تحقيق قدراته وإخراجها إلى حيز التنفيذ أمراً حيوياً بالنسبة إليه. ولا بد أن يعاق نمو شخصيته إن لم يستطع أن يطلق العنان لأفكاره الخلاقة: إذ أن فى كبت الرغبات الخلاقة إيقافاً لنمو الإنسان، وهو عند بعض الفنانين أشبه بحرمانهم من الهواء أو الغذاء. وفضلاً عن ذلك فإن هذا يؤدي إلى عزل الفنان عن تكوين علاقة مثمرة مع واحد من أهم العوامل المؤثرة على فنه، وهو جمهوره. فكثيراً ما تكون الاستجابة الواعية والنقد العميق عاملين لهما قيمة لا تقدر، يعينان الفنان فى عملية النقد الذاتى، وبالتالي فى النهوض بفنه. فالجمهور يتيح للفنان أن يقيس ما أحرزه من نجاح أو إخفاق. على أننا لا نستطيع أن ننتظر من الجمهور فى المدينة الفاضلة أن يقوم بهذه الوظيفة، إذ أن ذوقه لابد أن يكون محدوداً. ذلك لأن الذوق لا ينمو ويتسع نطاقه إلا إذا تعرض المدرك لأعمال فنية كثيرة ومتنوعة. وليس من المستبعد أن يصبح الذوق فجاً جاهلاً نتيجة للرقابة. ولو كان على الفنان أن يقدم أعماله إلى الرقابة قبل أن يستطيع نشرها، فأغلب الظن أن أجراً تجديده لن يُسمح لها بأن تختبر من خلال استجابة الجمهور لها.

والواقع أن حظر أفلاطون للتجديد هو واحد من أقسى القيود التى يفرضها على الفن. ذلك لأن الفن الجميل يزدهر التجريب. وعدم اقتناع الفنان بالتراث الموجود يؤدى إلى ظهور أساليب جديدة. كالرواية والقصيد السيمفونى، وكذلك إلى ظهور أساليب جديدة. ولنتصور ما كانت الحضارة البشرية ستفقد لو أن اقتراح أفلاطون وضع موضع التنفيذ فى أية فترة من فترات تاريخ الفن. إن من واجبنا أن نسلم بأن بعضاً من أعظم أعمالنا الفنية قد خُلِقَ عن طريق استخدام قوالب وأساليب تقليدية. كما ينبغى أن نسلم بأنه حدث فى عصرنا هذا إغراق متطرف فى التجديد لأجل التجديد. ومع ذلك يظل من الصحيح أن الفن السكونى المتحجر يشل الفنان ولا يقدم للمشاهد إلا زاداً هزياً.

ولقد بلغ من اهتمام أفلاطون بالنتائج البعيدة المدى للفن أنه لم يدرك، على ما يبدو، قدرة الفن على إثراء التجربة المباشرة. إنه بالطبع يعترف بأن الفن يستطيع أن يثير الانفعال والخيال، ولكنه يرفض هذين الأخيرين بوصفهما "لذة" و"اهتماماً بالشهوات". فهل يتجاهل القيمة الكامنة للاستجابة الجمالية.

ولعل أوضح دليل على ذلك لا يتمثل فى اقتراحات أفلاطون ذاتها، بل فى الروح التى يعرض بها هذه الاقتراحات. فحتى لو فسرنا نظريته بأشد التفسيرات تعاطفاً، وحتى لو افترضنا أن الرقباء سيكونون إنسانيين عقليين إلى حد يفوق البشر، فقد رأينا أن الفن ذاته سيعانى خسارة كبرى. ومع ذلك لا يبدو أبداً أن أفلاطون حزين لهذه الخسارة، بل إنه يطرح جانباً ذلك الاعتراض فى المرات القليلة التى أثير فيها خلال المحاوره. ولكن ذلك الذى يود أن يحرم الحياة من كل هذا القدر من ثرائها، ينبغى أن يبين لنا أنه يفهم مقدار ما يتم التنازل عنه، وينبغى أن يبدى الأسف والندم. غير أنى لا أعتقد أن أفلاطون قد فعل ذلك. وهذا يؤدى بنا إلى الشك فى قدرته على معرفة الحق الذى يستند إليه الفن فى مطالبته لنفسه بمكان تحت الشمس. إن أحداً لا يستطيع أن يشك فى أن أفلاطون كان شاعراً بحق الأخلاق فى تنظيم الحياة البشرية فى سبيل سعادة البشر. غير أن مشكلة "الفن والأخلاق" بأسرها تنحصر فى بحث حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن، وفى وضعهما كل مقابل الآخر وإعطاء كل منهما حقه، لا فى ترك أحدهما يطفئ ببساطه على الآخر.

وهكذا فإن موقف أفلاطون من الفنون، وهو الموقف الذى كان غير مكترث تارة ومتحجراً تارة أخرى، يكشف عما تتسم به نظريته من افتقار إلى التوازن والإنصاف. وسوف نرى فى هذا الفصل بعد (القسم ٣) إن كان من الممكن وضع نظرية فى التنظيم الأخلاقى تكون أقرب من هذه إلى ما يمكن قبوله.

■ ■ ■

إن مفارقة الفنان العظيم الذى يصدر حكماً صارماً، بل قاسياً، على الفنون، تواجهنا مرة أخرى فى حالة الروائى الكبير ليوتولستوى. ففى ختام كتابه "ما الفن؟" يتساءل يهما الأفضل: وجود الفن الحديث كله. بما فيه من فن جيد وفن ردىء، أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وهو يجيب عن هذا السؤال بقوله: "أعتقد أن كل شخص أخلاقى عاقل سيحكم فى هذه المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون فى محاوره "الجمهورية"... فالأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق"^(١).

والواقع أن بعض ما أخذه تولستوى على الفن يوزاى ما أخذه عليه أفلاطون. ومن هذين المفكرين اللذين كان لهما تأثيرهما الكبير نستطيع أن نتعلم كيف كانت الإدانة الأخلاقية للفن تتم عادة. فتولستوى يدين الفن الذى يعد موضوعه غير لائق أو شريراً، الذى يثير بالتالى انفعالات تستحق أن تقمع. وهكذا يرى أن قدراً كبيراً جداً من الفن الحديث يتغذى على مشاعر "الغرور، والرغبة الجنسية، والضجر من الحياة"^(٢). وفضلاً عن ذلك فإن القرن التاسع عشر، شأنه شأن الفترة التى عاش فيها أفلاطون، كان عصر فوران وتجديد هائل فى الفنون. ويندد تولستوى بشدة، كما ندد أفلاطون، بظهور أشكال فنية جديدة^(٣). وهو، مثل أفلاطون أيضاً، يرفض الفكرة القائلة إن الفن يوجد من أجل ما يجلبه من لذة، ويرى أن الخطأ الأساسى الذى ارتكبه الفن منذ عصر النهضة هو أنه كرس نفسه لهذا الهدف وحده^(٤). فالعالم الحديث يطلق اسم "الجميل" على كل ما يعطى لذة منزهة عن الغرض، غير أن الجمال لا يستطيع أن يبر ذاته، بل ينبغى أن يقاس تبعاً لمقتضيات الأخلاق. "وكلما

(١) المرجع المذكور، ص ٢٦١، ٢٦٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٢.

(٣) المرجع نفسه، الفصل العاشر.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٥.

ازداد استسلامنا للجمال. ازددنا ابتعادا عن الخير^(١). وسوف نرى بعد قليل الأسس التي يركز عليها تولستوى فى انتقاداته هذه.

على أن هناك انتقادا واحدا عند تولستوى. ربما كان هو الانتقاد الذى كان تولستوى أعمق شعورا به من بين كل الانتقادات الأخرى. لا نجد له نظيرا عند أفلاطون. هذا الانتقاد يعكس قلقا شديدا على "الإنسان العادى" وحباً عميقاً له. وهو موقف أقرب صلة إلى العالم الحديث منه إلى العالم القديم. فتولستوى يحمل مرارا وتكرارا على "ضياع أرواح بشرية غالية"^(٢). فى سبيل الجهود الفنية. فمن الملاحظ أولا أن الفنانين يبذلون حياتهم محاولين اكتساب السيطرة على المادة التى يستخدمونها. كما يبذلونها فى عملية الخلق. ذلك لأن دارسى الفنون جميعا ينبغى أن يقضوا ساعات لا نهاية لها فى التدريب والتحضير، "فتنحط هممهم إلى حد لا يعودون معه يصلحون لأى شئ، سوى النفخ فى الأبواق والتجول ممسكين بحربة ومرتدين أحذية صفراء"^(٣). ولكن الأهم من ذلك أن أداء الأعمال الفنية وعرضها يقتضى جهدا لا حد له من أناس ليسوا هم أنفسهم بفنانين. فبعض هؤلاء، الناس يشتغلون فى حرب مرتبطة بالفن - كإعداد المسرح، والطباعة، الخ. ولكن عددا أكبر من هؤلاء بكثير ليست لهم حتى صلة غير مباشرة بالفنون. هؤلاء هم العمال الذين يقدمون الأساس الاقتصادى الذى يركز عليه الفن، والذين ينتجون ضرورات الحياة، وعلى ذلك فإن الفنان، الذى ليس منتجا مثلهم، هو طفيلى من الوجهة الاجتماعية: فالفن (الجميل) لا يمكن أن يقوم إلا على عبودية جماهير الشعب^(٤).

هذا انتقاد قد يعجب بعض القراء لقصوره وغبائه، فيقول: إن على الفنانين طبعاً أن يبذلوا جهدا شاقا فى عملهم، غير أن هذا ليس حجة عليهم، فلننتصروا ما ينتجون، ومدى ما يسهمون به فى الحضارة. إن من المؤكد أن عملهم يبرر ذاته أضعافا مضاعفة. أما عن اتهام الفن بأنه ترف اقتصادى، فما الذى يمكننا أن نجنيه

(١) المرجع نفسه، ص ١٤١ (الهامش).

(٢) المرجع نفسه، ص ١٥٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٦.

بتحويل الفنانين إلى القيام بأعمال "منتجة" إن الفن هو ذلك النوع من "الترف" الذى لا تكاد الحياة بدونه تكون جديرة بأن تعاش". -

هذا الاعتراض على تولستوى يفترض مقدما قيمة الفن الجميل ومكانه. غير أن هذا الافتراض هو بعينه المشكلة موضوع البحث. فتولستوى. شأنه شأن كل كبار النقاد الاجتماعيين، يرفض قبول ما يأخذه المجتمع فى عصره قضية مسلمة. وهو يصر على إثارة "السؤال عما إذا كان من الصحيح أن الفن شىء طيب وهام إلى كل هذا الحد"^(١). وهو يرد على هذا السؤال من خلال فهمه للوظيفة الخاصة للفن. ففى رأيه أن الجزء الأكبر من الفن الحديث ينبغى أن يدان. ومن هنا فإن رأيه لو كان مقبولا لفقد الاعتراض قوته.

• • •

لقد سبق لنا أن درسنا جانبا واحدا من نظرية تولستوى فى الفن، ورأينا أن الفن عنده هو النقل المتعمد للانفعال من الفنان إلى المشاهد، أو أن قيمة الفن تقاس بدرجة "العدوى". على أن هذا لا ينفنا بشىء عن الانفعالات الخاصة التى ينقلها الفن. فتولستوى. كما رأينا من قبل، يعترف بأن هذه الانفعالات يمكن أن تكون شديدة التنوع. وهذا كله يتمشى مع الفهم الجمالى للفن، أى النظر إلى العمل على أنه موضوع للانتباه المنزه عن الغرض، وتقديره على أساس ما نشعر به خلال الاتصال الجمالى. ولكننا عندما ننتقل إلى الفهم الأخلاقى للفن عند تولستوى، نجد أن الدلالة الجمالية للعمل تتضاءل، وربما اختفت نهائيا.

إن تولستوى، شأنه شأن جميع النقاد الأخلاقيين، ينظر إلى الفن فى إطاره الاجتماعى. فهو يرى أن أعظم فن كان دائما ذلك الذى يعكس "الإدراك الدينى"^(٢). لعصره. ويستخدم تولستوى صفة "الدينى" للدلالة على فكرة "معنى الحياة"^(٣). ومثلها العليا. فالفن يستطيع أن يقوم بدور حيوى فى نشر الدين. إذ أنه لما كان هو وحده "لغة الانفعالات"، فإنه قادر على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا لعصر معين. "ولابد أن تحل محل (المشاعى) الأقل شفقة والأقل ضرورة لسعادة البشر،

(١) المرجع نفسه، ص ٨١.

(٢) المرجع المذكور، ص ١٢٥

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٧ وما يليها.

(مشاعس) أخرى أكثر شفقة وأشد ضرورة لهذه الغاية. هذا هو هدف الفن^(١). وهنا يعد الفن أداة للإصلاح الاجتماعي والأخلاقي.

غير أن الجزء الأكبر من الفن الحديث قد أخفق في هذا المجال. فبدلاً من أن ينشر "أسمى المشاعر وأفضلها"^(٢). كرس جهوده لجلب اللذة فحسب، ولكي يحقق هذا الغرض. اشتغل الانفعالات المرتبطة بالجنس. فالفن الحديث قد أدار ظهره لما يعده تولستوى "الإدراك الديني" الأساسي في عصرنا - وهو إخاء الناس جميعاً الذين يجمعهم الحب ويتساوون أمام إله المسيحية. ويرى تولستوى أن "المهمة التي يتعين على الفن تحقيقها" هي جعل شعور الحب المتبادل "هو الشعور المعتاد للناس والغريزة المتأصلة فيهم"^(٣). ومن ثم فلا يمكن السماح في الفن إلا بنوعين من الانفعالات فقط - هما انفعالات المسيحية و"المشاعر البسيطة للحياة المعتادة. وهي المشاعر المتاحة جميعاً بلا استثناء"^(٤). وكما رأينا في مناقشتنا السابقة، فإن تولستوى يرى أن فناً كهذا يمكن أن يتذوقه الجميع دون تدريب وتعود، ودون مساعدة من النقد الفني. مثل هذا الفن إذن قادر على أن يؤلف بين الناس.

ويرى تولستوى أن التأثير الأخلاقي و"الديني" للفن هو مقياس جودته. وهو يطبق هذا المعيار بكل دقة، ويصل إلى نتائج بعثت خيبة الأمل في نفوس معظم قرائه. ذلك لأنه يحمل على بودلير في الشعر، والانطباعيين (impressionists) في التصوير، وفاجنر وبرامز وريشارد شتراوس في الموسيقى^(٥)، وذلك، قبل كل شيء، لأن جودة أعمالهم أو غموضها يجعلها بعيدة، من وجهة النظر الانفعالية، عن أفهام الإنسان العادي. كما يرفض تولستوى روائع مثل "دون كيخوته" و"بيكويك"، ولكنه يحتفظ "بكوخ العم" ^(٦). ولعل الحكم الذي أثار أعظم قدر من الضجة من

(١) المرجع نفسه، ص ٢٣١.

(٢) المرجع نفسه، ١٤٣.

(٣) المرجع نفسه، ٢٨٨.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٥) المرجع نفسه. الفصل العاشر.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

بين أحكامه جميعا. وهو ذلك الذى أصدره على سيمفونية بيتهوفن التاسعة - فهو يرى "دون شك" أنها "ليست عملا فنيا جيدا"^(١).

□ □ □

لقد ذكرت: فى معرض انتقادى لأفلاطون، أن حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن ينبغى أن تحترم، وأن أحدهما لا ينبغى أن يدفعنا إلى تجاهل الآخر ببساطة. وأود أن أسلك هذا الطريق نفسه فى انتقادى لتولستوى. ونظرا إلى التشابه بين النظريتين: فإن فى وسعنا المضى بسرعة أكبر فى تحليلنا لتولستوى.

وليس من الضرورى هنا. كما لم يكن من الضرورى فى حالة أفلاطون. أن نستخف بحق الأخلاق. بل إننا سنتفق جميعا على الأرجح على أن إخاء الإنسانية مثل أعلى يستحيل الإقلال من شأنه. وربنا أصبح لهذا المثل من الضرورة، فى وقتنا الحالى، أكثر مما كان له فى الوقت الذى دون فيه تولستوى آرائه، أى منذ نصف قرن. فإذا ما قبلنا هذا الإخاء مثلا أعلا، فلا مفر لنا من قبول كل الوسائل المؤدية إلى هذه الغاية. وعلى ذلك فمن واجبنا أن نقبل ونشجع كل فن يؤلف بين الناس فى ولاء وحب متبادل.

غير أننا عندئذ نقبل هذه الأعمال على أسس أخلاقية. ومع ذلك، فمن الممكن تقويم الفن على أسس أخرى، من أهمها قيمته الجمالية فليس ثمة تناقض فى القول إن العمل الواحد مفيد أخلاقيا وتافه أو ضئيل القيمة، بل إن الواقع أن كثيرا من الأعمال البسيطة العاطفية التى تصدى تولستوى للدفاع عنها إنما هى من هذا النوع.

إن تولستوى يقول فى ختام كتاب "ما الفن؟": "لقد كانت غاييتى الوحيدة من كل ما كتبت هى أن أهتدى إلى معيار واضح معقول أحكم به على مزايا الأعمال الفنية"^(٢) ولكن أى مزايا يقصد؟ من المؤكد أنها ليست مزايا العمل بوصفه موضوعا للتأمل المنزه. بل أن تولستوى لا يفكر إلا فى تأثير العمل فى بث انفعالات معينة. فهو يتجاهل أفلاطون ذاته. وهذا هو السبب الأساسى فى شعورنا بخيبة الأمل من

(١) المرجع نفسه، ٢٤٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٤٨.

جراء تنديد تولستوى بأعمال معينة - مثل سيمفونية بيتهوفن التاسعة. ودون كيخوته. وكذلك رواياته العظيمة أيضا. وهو أمر جدير بالملاحظة. فحتى لو لم نكن نشارك في الحكم المعتاد على هذه الأعمال. فإننا نشعر بأن تولستوى يرفضها لأسباب باطلة أو تعسفية.

وإذا كان تولستوى متحيزا في تجاهله للقيمة الجمالية. فقد كان متحيزا أيضا - عند الطرف الآخر - في مبالغته في التأثير الأخلاقي للفن. فهو يقول في الجملة التي اقتبستها من قبل، إن الفن ينبغي أن يجعل الحب الأخوى "هو الشعور المعتاد للناس جميعا. والغريزة المتأصلة فيهم". وعلى هذا النحو يعمل الفن على تحطيم الحواجز التي تفرق بين الناس. وإذن فتولستوى يقترح. كما رأينا من قبل، نوعين من الفن - ذلك الذي يعبر عن انفعالات المسيحية، وذلك الذي يعبر عن المشاعر البسيطة للحياة المعتادة".

ولكن كيف يمارس مثل هذا الفن تأثيره في المشاهد؟ هب أنه يشعر بهذه الانفعالات أثناء التجربة الجمالية. فهل يترتب على ذلك بالضرورة أن تكون هذه الانفعالات هي المسيطرة عندما يتخذ قراراته الأخلاقية، ويحيا، عموما، حياة من نوع خاص في تجربته غير الجمالية؟ إن مجرد التعرض لتأثير انفعالات المسيحية و"الحياة المعتادة" لا يضمن أن تصبح هذه الانفعالات هي "الغريزة" التي نسلك على أساسها وهنا ينبغي أن نذكر أنفسنا بطبيعة الموقف الجمال، حتى لو كان تولستوى قد نسيه. فهذا الموقف ينطوى ضمنا على إحساس بالتجرد من الشواغل العملية. ومن هنا فليس من المحتمل أن يؤثر الفن في الشخصية بنفس الطريقة التي تؤثر بها الدعوة الأخلاقية أو الإرشاد الديني. ذلك لأن الأخيرين يتعلقان صراحة "بالحياة"، وبأفعال وسمات محددة للشخصية. ولما كانت للأخلاق والسياسة والدين أهمية عملية في نظر المشاهد، فإن الدعاية التي تقوم بها يمكن أن تدفعه إلى تحطيم الحواجز أو تغيير طريقته في الحياة. ولكن مثل هذا الالتزام غير موجود في الفن. ولو بدا العمل الفني موجها بوضوح في ميدان الأخلاق أو الدعاية لفقدنا اهتمامنا الجمالي به.

ولقد سبق أن وصفنا "اعتقادنا" بالعمل فى الفصل السابق بأنه "موافقة مؤقتة"^(١). ولهذا السبب كان فى استطاعتنا أن نقدر الأعمال المرتكزة على المسيحية والأعمال المرتكزة على الإلحاد معا. أو تلك التى تعبر عن الانفعالات "المعتادة" وتلك التى تعبر عن انفعالات نادرة غريبة. فالأعمال الفنية تعبر عن مثل علينا وانفعالات شديدة التنوع، لا يمكننا أن ننقلها معنا إلى مجال حياتنا الأخلاقية. وسلوكنا العملى يرتكز على أساس ما نؤمن به "حقا"، لا على أساس ما "وافقنا عليه" من أجل التجربة الجمالية. وربما كان رأى تولستوى بغدو أقوى لو أنه دعا إلى الاقتصار على العرض العلنى للأعمال التى تنقل "أسمى المشاعر وأفضلها". ذلك لأن التعرض المتكرر لأمثال هذه الأعمال قد يكون له تأثير نفسى أعظم بكثير فى الجمهور. كما كان أفلاطون يعتقد. ومع ذلك فإن تولستوى. على خلاف أفلاطون. رفض الرقابة، التى يصفها بأنها "نظام لا أخلاقى ولا عقلى"^(٢)، (ومن الجدير بالذكر أن تولستوى ذاته، شأنه شأن معظم الكتاب الروسيين الكبار فى القرن التاسع عشر، قد عانى من الرقابة الشديدة التى كانت تطبق فى ذلك الحين).

وأخيرا فإن تولستوى يبالغ فى تقدير قوة الفن لأنه يتجاهل جميع القوى الأخرى التى تؤدى إلى التضامن أو التنافر الاجتماعى فى العالم الحديث. إذ يبدو صحيحا بصورة مؤكدة أن تأثير الفن فى شئون الناس أقل بكثير من تأثير العوامل الاقتصادية والسياسية والعنصرية والدينية - سواء أكننا نرحب بهذه الحقيقة أم نأسف لها. فمن الممكن تماما أن يتذوق شخص تشرب بالديانات الشرقية عملا فنيا يعبر عن الإيمان المسيحى. أما أن يؤدى به ذلك إلى التخلّى عن عقيدته المورثة فهذا أمر مختلف كل الاختلاف. بالمثل فإن تولستوى يتجاهل مظاهر الكراهية العنصرية والمنافسات الاقتصادية التى تفرق بين الناس. والواقع أن رموزا مثل الأعلام والشعارات والأنماط القومية هى ناقلة للانفعالات على نحو أقوى بكثير من الموضوعات الفنية ولا بد لأى برنامج واقعى يرمى إلى تحقيق المثل الأعلى عند تولستوى، من أن يأخذ كل هذه العوامل التى أغفلها تولستوى - بعين الاعتبار.

(١) أنظر ص (٥٠١) من قبل.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٦٥.

إن كتاب "ما الفن؟" سيظل واحدا من أكثر الكتب غرابة فى تاريخ علم الجمال والأخلاق. فأتجاهه خاطيء إلى أبعد حد فى استبعاده للقيم الجمالية للفن. ومبالغته فى قيمته الأخلاقية. ومع ذلك فهو وصية عجوز حالم أشبه بالقديس. يدعو إلى مجتمع فاضل للجميع.

٢- "الحياة لأجل الفن"

لا شك أنك سمعت من قبل عبارة "الحياة لأجل الفن". هذه العبارة كانت قد استخدمت لأول مرة فى بداية القرن التاسع عشر وكانت تلخص بإيجاز ذلك المفهوم الذى سيطر على قدر كبير من علم الجمال الحديث - وهو مفهوم التنزه الجمالى^(١). فشعار "الفن لأجل الفن" (أو الفن للفن) يقول إن العمل يوجد لكى يقدر لذاته، لا لأى غرض آخر. ومن هنا فإنه يمثل احتجاجا على أولئك الذين يجعلون الفن خادما لهدف آخر، وهو موجه ضد الأخلاق، مثل أفلاطون وتولستوى، الذى يؤكد النتائج النفسية والاجتماعية للفن. وهو يعلن تحرر الفن من النزعة الإرشادية والدعاية: "فليس ثمة شىء اسمه كتاب أخلاقى أولا أخلاقى. بل إن هناك كتباً جيدة التأليف وأخرى رديئة التأليف. وهذا كل ما فى الأمر"^(٢). كذلك فإن شعار "الفن لأجل الفن" إنما هو رد على من يعيبون على الفن كونه "عديم الفائدة". فلماذا يكون الفن مرغوبا فيه لأجل شىء، إذا كان مرغوبا فيه لذاته؟ وهذا يصدق بوجه خاص حين يقف أولئك الذين يؤكدون "فائدة" الفن مدافعين عن ثقافة آلية هى فى أساسها قبيحة وعقيمة. ولقد كان شعار "الفن لأجل الفن" صيحة تجمع للفنانين والنقاد الذين ثاروا على الروح التجارية فى عصورهم، ووضعوا فى مقابل السعى المتواصل إلى اقتناص المال والطموح العملى، النشاط الوحيد الذى بدا فى نظرهم ذا معنى - ألا وهو الاستمتاع المباشر، المكتفى بذاته. بالقيمة الجمالية. ومن هنا فإنهم سخروا من فكرة "عدم منفعة" الفن: "إن الفن حرية، وترف، وإثمار، وازدهار للروح

(١) جون ويلوك: بدايات "الفن" (مقال).

John Wilcox: "Beginnings of L'art Pour Par". J. of Ae and Art Cr., XI(1953) PP. 30 - 36).

(٢) أوسكار وايلد: مقدمة "صورة دوريان جري" فى كتاب

The Portable Oscar Wilde, ed by Aldington (N. Y., Viking, 1957), P. 138.

المتحررة من الشواغل العلمية والتصوير. والنحت. والموسيقى، لا تخدم شيئاً على الإطلاق^(١).

إن شعار "الفن لأجل الفن" يساعد على إعادة التوازن الذى أخيل به أفلاطون وتولستوى. فالإصرار على أن الفنون "لا تخدم شيئاً على الإطلاق" هو صحيح للاعتقاد بأن الفن أداة مفيدة للإصلاح الأخلاقى، إذ أنه يؤدى إلى عودة انتباهنا إلى القيمة الكامنة للفن الجميل.

والى هذا الحد نستطيع أن نعد "الفن لأجل الفن" دفاعاً عن التجربة الجمالية للفن. غير أن شعار "الفن لأجل الفن" أصبح يعنى أكثر من ذلك، إذ أصبح يدل على طريقة كاملة فى الحياة. وعند هذه النقطة يصبح نظرية من النظريات التى تندرج تحت موضوع "الفن والأخلاق".

□ □ □

كان لأفلاطون وتولستوى فهمهما الخاص للحياة الفاضلة للإنسان. وهما يجعلان القيمة الجمالية للفن خاضعة لهذا المثل الأعلى. كذلك فإن عبارة "الفن للفن"، فى معناها الأوسع، تحدد أيضاً معالم مثل أعلى للحياة. هذا المثل الأعلى يتسم ببساطة أشبه ما تكون بالطفولية: فالحياة الخيرة هى تلك التى نحيا فيها كل لحظة من التجربة بعمق وثرء، وهى بالتالى خير لمجرد ممارستها فحسب. ومن هنا فإن النموذج الحياتى الخيرة هو التجربة الجمالية. وهكذا تحول الآن شعار "الفن لأجل الفن" إلى "الحياة لأجل الفن"، أو على نحو أدق، الحياة المكرسة للاستمتاع الأصيل.

إن الحياة عندما تكون عملية، فإن الحاضر فيها يخدم المستقبل، ويتطلع المرء فيها إلى الأمام، آملاً أو طامعاً، ويحيا كل يوم فيها وفى ذهنه ما قد يسفر عنه ذلك اليوم فما بعد. ولكن عندئذ قد يمضى اليوم بأكمله دون استمتاع بلحظة واحدة. وقد يستنفد المرء أيامه بأكملها فى السعى المتواصل وراء ما ينتظر حدوثه. والأسوأ من ذلك أن الحاضر قد يضحي به لا من أجل المستقبل، بل من أجل النظام المتكرر الملل الرتيب. فنحن نذهب ونجىء دون وعى فى عالم أصبح معتاداً ومألوفاً إلى حد

(١) جوتييه Gautier (١٨٣٢)، مقتبس فى بحث "ويلكوكس" المذكور من قبل، ص ٢٢١.

مفرط^(١)، بحيث فقدت المناظر والأصوات والأشكال المحيطة بنا كل ما فيها من طرافة وإثارة.

وإذن فقد حان الوقت الذى نذكر فيه أنفسنا بأن الحياة ينبغى أن تكون خيرا لمجرد أننا نحيا فيها. وهذا هو ما أعلنته حركة "الفن لأجل الفن" إزاء الحضارة الصناعية فى القرن التاسع عشر. فمن الواجب أن نرى ونسمع بحماسة. أن نحيا بحيوية وشعور دافق.

وقد ظهر أبلغ تعبير عن هذه العقيدة فى نهاية القرن التاسع عشر، فى "الخاتمة" المشهورة لكتاب وولتر باتر Walter Pater "عصر النهضة Renaissance" وما أكثر أجيال الشباب التى تأثرت بهذا المقال! إنه من ذلك النوع من الأشياء التى لن يجد المرء أفضل من أن يكتشفها بنفسه، ومع ذلك فسوف أقتبس هنا أشهر الفقرات: تاركا للطالب أن يقرأ المقال بأكمله إذا شوقه إلى ذلك ما سنقدمه من نماذج:

"إن الغاية ليست هى ثمرة التجربة، بل هى التجربة ذاتها.. والفلاح فى الحياة إنما هو أن يحترق المرء دائما بهذا اللهب الحاد، الذى هو أشبه بالجوهرة النفيسة، ويبقى على هذه النشوة.. وفى الوقت الذى يذوب فيه كل شىء تحت أقدامنا، فإننا نستطيع أن نمسك بزمام أى انفعال رائع.. يبدو أنه يحرر الروح لحظة واحدة ويرفع آفاقها، أو نتمسك بأية إثارة للحواس. إن فرصتنا الوحيدة تكمن.. فى الحصول على أكبر قدر ممكن من النبضات فى الوقت الواحد "وأبدع مصدر لهذه التجربة هو" حب الفن لذاته... إذ أن الفن يأتى إليك وقد اعترف صراحة بأنه لا يزمع إعطائك إلا أرفع مستوى للحظاتك وهى تمر، وذلك من أجل هذه اللحظات فحسب"^(٢).

هذا هو الرد الذى تقدمه "الحياة لأجل الفن" على اتهام أفلاطون للفن بأنه مفسد، واتهام تولستوى له بأنه مبدد. فالفن أقدر الأشياء جميعا على تبرير وجوده الخاص. "وإذا كان النشاط الجمالى هو ذاته مرض على نحو مباشر، بدلا من أن

(١) انظر من قبل، القسم الثالث من الفصل الثانى.

(٢) وولتر باتر: عصر النهضة، ص ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩. (N. Y., Modern Library).

يسعى إلى تبرير مستمد من مجال خارج عنه، فإن له هذا المركز الفريد الذى لا يحتاج فيه لشيء غيره. وهو فى واقع الأمر النمط النموذجى للشيء الوحيد الذى يمكن أن يبرر أى شيء آخر^(١).

ويقدم كلايف بل Clive Bell . الناقد الشلكى . ردا حاسما على مشكلة "الفن والأخلاق" فى العبارات الآتية: "أن الفن فوق الأخلاق، أو الأصح أن نقول إن كل فن أخلاقى لأن.. الأعمال الفنية وسيلة مباشرة للخير. فبمجرد أن نحكم على شيء بأنه عمل فنى. نكون قد حكمنا عليه بأنه ذو أهمية قصوى من الوجهة الأخلاقية، ووضعهنا بعيدا عن متناول يد الداعية الأخلاقى... إن الفن خير لأنه يعلو بنا إلى حالة من النشوة أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقى البليد الحس أن يتصوره؛ وفى هذا وحده الكفاية"^(٢).

* * *

لقد سلمت جدلا، عند مناقشتى لأفلاطون وتولستوى، بصحة مثلهما الأخلاقية العليا. ولكنى حاولت أن أثبت أنهما يتجاهلان القيم الكامنة للتجربة الجمالية. أما فى حالة النظرية التى نعرضها الآن، فإن هذه القيم بعينها هى التى تصبح المثل الأخلاقى الأعلى ذاته. فهل يمكن الاعتراض على هذا الرأى دون تناقض مع النقد السابق؟

فلنلاحظ أولا أن باتر، فى جملته الأخيرة المشهورة، يتحدث عن "لحظات" الحياة. فرأيه فى الحياة يؤكد خيريته كل "لحظة" فردية؛ وهو يود أن يحشد "أكبر قدر من النبضات" فى الحياة. ولما كان أنموذج الحياة جماليا، فإن كل لحظة تعد مستقلة منطقية على ذاتها. فإن كانت حيوية غنية، كانت قادرة على تبرير ذاتها. والآن، ينبغى علينا أن نعود بذاكرتنا إلى أفلاطون. وينبغى أن نتذكر أن كل لحظة تتداخل فى اللحظة التالية، بل فى بقية الحياة بأسرها فى الواقع، وتؤثر فيها. وبقدر ما يكون لكل لحظة تأثيرات سببية فإنها لا تكون لا تكون منطقية على ذاتها، حتى لو نسى المشاهد الجمالى ذلك. إن ما نمر به فى لحظة معينة هو شيء

(١) برول: الحكم الجمالى، ص ١٣.

(٢) "الفن Art"، ص ١٠٦، ٢٠.

عابر، أو "لحظى" (momentary) بعبارة أدق. ولكن أمام الإنسان كل ما بقى من حياته لكى يحياه. وهناك العلاقات المتبادلة بين أية لحظة معينة وحياة الآخرين الذين يتأثرون بها. ومعنى ذلك أن اللحظة الواحدة قد تكون طيبة فى معاناتها ذاتها. سيئة أو حتى مهلكة فى نتائجها.

إن فكرة "الحياة لأجل الفن" تركز اهتمامها على الحاضر وحده، وبالتالي تنظر إلى الحياة على أنها سلسلة من التجارب غير المترابطة. ومع ذلك فإن كان من الصحيح أن تجاربنا يرتبط بعضها ببعض. فإن من أبسط مظاهر الفطنة أن نفكر فى الغد. ومن الناس من يغرقون فى الحاضر على حين أن البناء الكامل لحياتهم سائر نحو الانهيار. وهذا بعينه ما فعله رتشارد الثانى فى مسرحية شيكسبير. فالاستغراق الجمالى يمكن أن يودى إلى تجاهل الواجبات العائلية أو الالتزامات نحو الوطن، وقد يودى إلى نمو شخصية المرء بوصفه إنسانا مثقفا مسؤولا. لقد قال "بل Bell" إن الفن هو خير فى ذاته إلى حد أننا "لا نحتاج إلى الاهتمام بأية نتيجة أخرى من نتائجها الممكنة"^(١). ولكنى أجد من الصعب الاعتقاد بأن صوت الحكمة هو الذى يتحدث فى هذا الصدد. فكلنا قد تعلمنا - وأسفنا عندما تعلمنا - أننا إذا لم "نهتم" بنتائج تجربة ما، فكثيرا ما تتراكم هذه النتائج وتجلب لنا المتاعب فى الوقت الذى يكون فيه أو أن عمل أى شيء إزائها قد فات.

وقد عبر سانتيانا عن هذه الفكرة بقوله:

"إن كل دافع، لا المزاج الجمال وحده، برىء وغير مسئول فى أصله، ونفيس فى أعيينه الخاصة؛ غير أن كل دافع أو اندفاع، وضمنه الاندفاع الجمالى يكون شرا فى نتائجه؛ إذا كان يجعل الانسجام فى المجرى العام للحياة مستحيلا، أو كان يودى إلى تشتت الروح ودمارها"^(٢).

وإذن فالأخلاق، بمعنى الاهتمام الحريص بالنتائج البعيدة المدى، لازمة لتجنب مثل هذه النتائج السيئة. وإنه لمن العقيم أن يحاول المرء استبعاد الأخلاق. وحين أقول ذلك، فإنى لا أنكر الخير الكامن فى التجربة الجمالية، بل إننى قد

(١) المرجع نفسه، ص ١١٥.

(٢) "اعتراف عام A General Confession" فى كتاب "فلسفة جورج سانتيانا"، ص ٢٠-٢١.

أكدت ذلك مرارا وتكرارا طوال هذا الكتاب. ولكن هذا لا يترتب عليه أن يكون الفن، كما قال "بل" "بعيدا عن متناول يد الداعية الأخلاقى". ومن الجائز أن أفلاطون وتولستوى أفرطا فى تأكيد سيطرة الأخلاق على الحياة، وبذلك حرما التجربة من ثرائها وحيويتها. غير أن محاولة إعفاء الفن والتجربة الجمالية من كل إشراف أخلاقى إنما هى: ببساطة، استبدال لتعصب بتعصب آخر.

وأنا أطلق اسم "مغالطة النزعة الجمالية" the fallcy of aestheticism على الرأى القائل بضرورة تأمل كل تجربة وتقديرها جماليا فحسب. والحق أن هناك مشكلات أخرى أهم من الطابع الجمالى للحياة، كثيرا ما تثار أمامنا بالحاج. ولا سيما فى هذا العالم الذى تتعرض فيه القيم البشرية دائما للخطر. ومن هنا فإن إعلاء الطابع الجمالى فوق كل شىء آخر لا يقل فى ابتعاده عن العقوليلة عن إعلاء اكتناز المال أو التقاليد المورثة فوق كل شىء آخر.

إن لدى إبسن بطله درامية هى هيدا جابلر Heda Gabler لها شخصية مريضة مهتزة. وعندما تحض هذه البطله لوفبرج Lovberg، العالم الشاب الذى ينتظره مستقبل باهر، على قتل نفسه. تقول له "أصغ إلى - هلا حاولت أن - أن تفعلها بطريقة جميلة" (١)؟ وعندما تعلم بانتحاره، كان أول ما خطر ببالها هو أن تسأل إن كان قد أطلق الرصاص على نفسه "فى المعبد"، أى "بطريقة جميلة" (٢). وقد تجد هذا موقفا سخيفا أو متصنعا أو يدعو إلى الاشتزاز. ولكن أيا كان الأمر، فمن الواضح أن المطالبة بإعلاء "الجمال" فوق كل شىء آخر ليست على الدوام أمرا مستحبا أو قادرا على تبرير ذاته.

بل إننا لا نحتاج إلى الاستشهاد بالروايات الخيالية لإيضاح رأينا. فلدينا شهادة أوسكار وايلد، ذلك المفكر الجمالى الذى كانت آراؤه تلخيصا للقرن التاسع عشر وخاتمة له، فبعد أن أذلت محاكمته، وفى الوقت الذى كان فيه فى السجن، كتب نقدا شديدا لطريقته السابقة فى الحياة، قال فيه إنه كان فى حياته السابقة يعامل "الفن كما لو كان هو الحقيقة العليا، والحياة على أنها مجرد ضرب من

(١) هنريك إبسن: "هيدا جابلر"، ترجمة. (Gosse & Archer (N. Y., Scribner, 1907) ص ١٥٠.

(٢) نفس المرجع ص ١٦٩.

الخيال^(١). والحق أن أحدا لم يعرض ضحالة النزعة الجمالية واختلالها من حيث هى طريقة فى الحياة بنفس القوة التى عرضها بها أوسكار وايلد.

إن شعار "الحياة لأجل الفن" يذكرنا بما ننسأه فى كثير من الأحيان - وهو أن الحياة لا تكون جديرة بأن تعاش مالم تسفر عن بهجة أو متعة كامنة. وكما يقول الفيلسوف اسبينوزا فى عبارة رائعة: فإنه " لا يمكن أن يكون هناك من السرور والمتعة أكثر مما ينبغى". غير أن النظرية تهدم نفسها بنفسها عندما تحمل على كل اهتمام بنتائج تجربتنا. فالساعى وراء الجمال لا يستطيع تحقيق قيمه دون تخطيط دقيق إلا إذا كان حظه حسنا بدرجة ليس من حق إنسان أن يتوقعها. ولكن حتى لو حدث ذلك فسوف يضطر إلى أن يهتم بالنتائج مثلما يهتم بالعناصر المباشرة، أو على حد تعبير باتر pater، سيكون عليه أن يهتم "بثمار التجربة" مثلما يهتم بالتجربة. وحتى لو ابتسمت الآلهة لهذا الساعى إلى الجمال، فسوف يتعرض لتلك التهمة الجادة التى وجهها تولستوى، ألا وهى أنه طفيلى على أولئك الذين يشقون لكى يجعلوا طريقته فى الحياة ممكنة.

إننا لا نستطيع أن نتطلع إلى المستقبل عندما يكون اهتمامنا جماليا. وليس الدرس الذى نتعلمه من ذلك هو أن من الواجب عدم اتخاذ وجهة النظر الجمالية بأية حال- كما يريد الداعية الأخلاقى الصارم - بل هو أن الموقف الجمالى ليس هو الموقف الوحيد الذى ينبغى أن يواجه المرء به العالم.

• • •

لقد كان حديثنا حتى الآن منصبا على التوتر بين الطريقتين الأخلاقية والجمالية فى الحكم على العمل الفنى. وأود الآن أن أوضح نتائج هذا النزاع فى الحكم على عنصر واحد من عناصر العمل - وهو الموضوع الذى يصوره العمل الفنى. ولعل القارىء يذكر أن أفلاطون قد انتقد الشعراء الكلاسيكيين. لتصويرهم رذائل الآلهة، وهناك اتهامات مماثلة كانت توجه إلى الفنانين على مر القرون حتى يومنا هذا. وفى القرن الثامن عشر، انتقد هوجارث Hogarth للإباحيين والعاهرات؛ وفى القرن التاسع عشر، حوكم فلوبير لأن روايته "مدام بوفارى"

(١) من الأعماق De Profundis فى كتاب The Portable Oscar Wilde ص ٥١٥.

أظهرت البطلة فى علاقات زنا: وفى القرن العشرين هوجمت أفلام سينمائية نظراً إلى موضوعاتها الإباحية أو غير المكترثة بالمقدسات. فالأخلاق تنظر بقلق إلى النتائج. الحجة هنا هى تلك التى عرضها أفلاطون - وهى أن مشاهدة هذه الأعمال لها نتائج سارة. لأن المعايير الأخلاقية للمدرك تضعف. وبالتالي يصبح سلوكه شراً. وهنا عدة ردود ممكنة على هذه الحجة.

فمن الممكن أن يشار أولاً إلى أن الموضوع ليس عنصراً واحداً فى العمل. وأن العمل الكامل هو الذى ينبغى أن يقدر ويحكم عليه جمالياً. ولو حكمنا على أساس الموضوع وحده، لكننا أشبه بمن يتخذ الحياة الواقعية "أنموذجاً". لأننا نتجاهل كل ما يجعل العمل موضوعاً جمالياً متميزاً. وما أشبه ذلك بالقول إن ما كبث مجرد قصة عن عدد كبير من جرائم القتل. فمن الممكن تصوير الشر فى عمل ردىء وفى عمل عظيم.

على أن هذا النوع من الإجابة لا يؤثر فى الداعية الأخلاقى كثيراً. ذلك لأنه على الرغم من أن أفلاطون قد انتقد الموضوع المحسوس والشكل لأسباب أخلاقية، كما أن تولستوى فعل هذا الشيء نفسه بالنسبة إلى التعبير الانفعالى، فإن موضوع العمل الفنى هو ما يهم الداعية الأخلاقية قبل كل شيء. فعناصر المحسوسة قد تكون بريئة أخلاقياً؛ والشكل قد يكون جمالياً "خالصاً" بالقدر الذى يتمناه أى واحد من أنصار النزعة الشكلية. ومع ذلك فإن قوام الموضوع هو طباع كائنات بشرية وسلوكهم. وتلك هى الأمور التى نصفها بأنها "خير" و"شر"، "حق" و"باطل". لذلك فإن لها علاقة واضحة بحياتنا غير الجمالية. ولو سلمنا بأن الفن يمكن أن يحكم عليه أخلاقياً على أى نحو، فعندئذ ينبغى أن نسلم بأن الموضوع الذى يعالجه العمل الفنى مجال يصح للنقد الأخلاقى أن يتدخل فيه، أيا كانت طبيعة بقية العمل.

والرد الثانى على الداعية الأخلاقى يؤكد بدوره أنك لا تستطيع الحكم على أساس الموضوع وحده. ولكنه يواجه اتهام الداعية الأخلاقى بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر. ذلك لأنه يبين أن الأهمية الأخلاقية للعمل تتمثل أيضاً فى الموقف الأخلاقى الذى يتخذه الفنان من الشر. فما لم يكن العمل إرشادياً بصورة واضحة، فإن هذا الموقف يكون موجوداً فى العمل بصورة ضمنية، "كالحقيقة" الفنية. ومع ذلك فإن

موقف الفنان هو عادة واضح بما فيه الكفاية. فهل هناك أى شك فى أن جويبا (فى "أهوال الحرب") أو بيكاسو (فى "جويرنيكا" Guernica) يدينان فظائع الحرب التى يصورانها؟ أو أن المصور جورج جروس George Grosz كان يصدر حكما مريرا على الفساد والانحلال السائدين فى ألمانيا خلال العشرينات من هذا القرن؟ إن الفنان يكشف لنا عن وجه الشر؛ ولكنه لا يفعل ذلك إلا لى يبين لنا مدى قبحه. وإذا لم نجرد الموضوع. وبحثنا أيضا فى الاتجاه الذى يعبر عنه نحو هذا الموضوع. لاستطعنا أن ندرك إلى أى حد يعد العمل أخلاقيا بحق.

وهذا يصدق حتى على أشد الأعمال تمردا أو إذهالا. وربما كان أكثر الأعمال شذوذا وإغرابا فى الأدب الحديث هو مجموعة قصائد بودلير المسماة "أزهار الشر" Les Fleurs du mal. فهى تحفل بأوصاف لسلوك جنسى لا يليق ذكره عادة. ولموضوعات نجدها عادة منفرة، وقد حوكم بودلير فى عام ١٨٥٧ وأدين بسبب هذه القصائد. غير أن مكانته بوصفه شاعرا أخذت تتزايد باطراد طوال الأعوام المائة الأخيرة. وفى وسعنا اليوم أن ندرك على نحو أفضل مما أدرك معاصروه أن "كل ما أراده كان .. التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التى يتعرض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذى تؤدى إليه وضاعته"^(١). وكما هتفت بودلير، فإن "الكتاب ينبغى أن يحكم عليه ككل، وعندئذ سيسفر عن أخلاقية هائلة"^(٢)!

ولكن هناك مع ذلك فئتين آخريين للأعمال الفنية: هما تلك التى يقر فيها الشر ضمنا، وتلك التى لا يدينه فيها ولا يقره.

ومن الصعب أن نجد أمثلة للفئة الأولى فالأعمال التى يبدو أنها أمثلة لها، مثل أعمال بودلير أو الروائى الفرنسى هوسمان Huysmans، يتضح لنا بعد تحليلها أنها إدانة خافية للشر. فهذه الأعمال توقظ الجمهور من غفلته الأخلاقية، وبالتالي تزيد من حساسيته للشر. ولو كانت هناك أية أعمال يقر فيها الفنان ما يعتقد هو وجمهوره أنه شر، لاضطررنا على الأرجح إلى القول إن الإدراك الجمالى يقتضى "الموافقة المؤقتة" على اعتقاداته. ومع ذلك فمن الواجب أن نطبق مرة أخرى التمييز

(١) ستاركى: بودلير، ص ٣٢٠

(٢) مقتبس من المرجع المذكور من قبل، ص ٣٢٠.

بين الممارسة الجمالية وبين الحكم الأخلاقي. ففي الحكم على مثل هذا الفن تبدو قضية الداعية الأخلاقية هي الأقوى.

وتثير الأعمال التي يصور فيها الفنان الرذيلة لكنه يمتنع عن الحكم عليها مشكلة أكثر طرافة. فمثل هذا الفن هو في رأى الداعية الأخلاقية غير مفهوم. وقد يكون أسوأ من ذلك. فهو يصر على ضرورة إدانة الشر حيثما ظهر، وإلا لكان هناك تسامح مع الشر. ولأدى ذلك حتما إلى تشجيعه.

وعند هذه النقطة تستشيط العقلية الجمالية غضبا. فالداعية الأخلاقية. من وجهة نظر هذه العقلية الجمالية: ولا يفهم وظيفة الفن. إذ ليس هدف الفنان هو أن يصدر حكما. بل إن هذا أمر ينبغي أن يترك للقاضى ورجل الدين، وإنما يحاول الفنان الإمساك بزمام التجربة والتعبير عنها بطريقة موحية، مؤثرة، صادقة. والواقع أن الفساد والرذيلة إنما هما جزء من العالم، فلهما إذن أهميتهما فى ذاتهما. والفنان تستهويه شخصية الشرير، ودوافعه السوداء البغيضة، وربما استهوته الضخامة الهائلة للشر المتأصل فيه. وهو يحاول أن يندمج فى الشر ويعبر عما ينبغي أن يكون عليه إحساس المرء إذا كان شريرا.

"أما عن الشخصية الشغوفة بالعشر... فإنها ليست ذاتها - بل ليست لها ذات- وإنما هي كل شيء ولا شيء - فليس لها شخصية - بل هي تستمتع بالنور والظلمة. وهي تعيش فى متعة، سواء أكانت هذه المتعة ظالمة أم عادلة، رفعة أم متحطة، غنية أم فقيرة، وضیعة أم سامية - وهي عندما تتصور ياجو تشعر بنفس السرور الذى تشعر به عندما تتصور إيموجين Imogen. والشئ الذى يصدम الفيلسوف الفاضل، يبهج الشاعر المتقلب"^(١).

هنا يرتفع مرة أخرى شعار "الفن لأجل الفن". فالفنان ذو النزعة الجمالية "بمعزل عن الخير والشر". وهو يتذوق المتعة الانفعالية المثيرة للخيال فى التجربة وفى كل تجربة. أما الاعتبارات الأخلاقية فهي ببساطة خارجة عن الموضوع. وقبل وقت كثير من محاكمة بودلير، أدين فلوبير على أساس لا أخلاقية "مدام بوفارى". (ومن الواضح أن عام ١٨٥٧ كان عاما سعيدا بالنسبة إلى خلفاء

(١) كيتس: "الرسائل"، فى المرجع المذكور من قبل، ص ١٧٢.

أفلاطون من الفرنسيين). ولقد قال البعض. دفاعا عن الرواية. إن البطلة الزانية على أى حال، ماتت ميتة أليمة سابقة لأوانها. ولكن هذا أمر خارج عن الموضوع فى نظر حركة "الفن لأجل الفن". فمن الممكن أن تقوم أعمال مماثلة بتصوير الشر وهو يعيش هنيئا مدى الحياة. وإنما المهم هو أن قلوبير كان يحاول تصوير تصرفات شخصية مفرطة فى الرومانتيكية، تشعر بخيبة الأمل، وتقيدها بيئة اجتماعية كثيبة من بينات الطبقة الوسطى، وإنه لمن العسير أن نجد فى الرواية أدلة على أنه كان يحمل على سلوك بطلته أو يقرها. بل إنه يبدو كما لو كان يقول "إن بوفارى هكذا" ويجعلنا نفهم مشاعرها ونشاركها إياها.

٣- مطالب الفن ومطالب الأخلاق :

للمفهوم الثانى نستخدمه فى هذا الفصل، وهو "الأخلاق"، معان متعددة. وإذا شئنا أن نقوم بتحليل واف لها، فإننا نحتاج إلى وقت يساوى على الأقل ذلك الذى كرسناه من قبل لتحليل "الفن". ومع ذلك فعلىنا أن نعترف بغموض هذا اللفظ. ذلك لأن الحل الذى سنأتى به لمشكلة هذا الفصل يتوقف على فهمنا للفظ "الأخلاق".

يستخدم لفظ "الأخلاقي" فى كثير من الأحيان للإشارة إلى التزامات ومحظورات معينة لها قوة هائلة خاصة، كما فى قولنا "كن مخلصا لوطنك"، أو "لا تكذب"، الخ. ويعلق غير الأمريكيين أحيانا على هذا الأمر قائلين إن الأمريكيين قد ضيقوا نطاق معنى هذا اللفظ بحيث أصبح يقتصر على السلوك الجنسى، أى أن لفظ "الأخلاقي" يدل على الإباحة الجنسية. وعلى أى حال فإن هذا المعنى الأول للفظ "الأخلاقي" يقتصر تطبيقه على مجالات معينة فقط للنشاط الإنسانى: هذه المجالات تشمل عادة العلاقات العائلية، والالتزامات التعاقدية فى المعاملات الاقتصادية والوفاء بالوعد، الخ، فضلا عن السلوك الجنسى. وهناك أنواع من السلوك لها أهمية أقل، ولا تخضع للأوامر الأخلاقية. ومن هنا كان التمييز بين "الطباع manners" والأخلاق.

كذلك يبدو أن الفن والتجربة الجمالية، يقعان خارج المجال الأخلاقي. فنحن لا نتحدث عادة عن الواجبات الفنية والجمالية كما نتحدث عن الواجبات

المتعلقة بانتماء الفرد إلى أسرة. أو عقيدة. أو أمة. فإذا قلنا إن الفنان "كان ينبغي عليه أن يستخدم وسيطا آخر". أو أنك "ينبغي أن تشاهد المسرحية". فنحن لا نعتقد أن هذا استخدام أخلاقي للفظ "ينبغي". ففي هذه الجمل يقتصر لفظ "ينبغي" إلى الطابع الصارم الحاسم الذى يتسم به لفظ "ينبغي" الأخلاقى. كما فى قولنا "ينبغي أن تقول الصدق". وهكذا يبدو أن اللغة الجارية تبارك الانفصال بين الفن والأخلاق. ويبدو أنها تقول ضمنا إننا، فى مجال الفن والمتعة الجمالية، نستطيع أن نأخذ "أجازه أخلاقية". وقد استخدم بعض المدافعين عن حركة "الفن لأجل الفن" هذا النوع من الحجج. فهم يقولون إن "الأخلاق تسرى على أولئك المشتركين فى أوجه النشاط اليومية المتعلقة بحياة الأسرة والنشاط الاقتصادى، ولكنها لا تسرى على أولئك الذين لا يريدون أن يكون لهم شأن بأوجه النشاط هذه".

وهناك معنى آخر للفظ "الأخلاقي" يرتبط بالمعنى الأول ارتباطا وثيقا، ويجعل الأخلاق معادلة لما يقره المجتمع. ويتضح مظهر الإقرار الاجتماعى فى المكافآت والعقوبات التى تعزى إلى مختلف الأفعال وسمات الشخصية. وفى هذا المعنى بدوره يطالب المدافعون عن الفن بإعفائه من تطبيق شروط الأخلاق. فهم يدعون أن الفنان ينبغي ألا يقيد بما هو مألوف أو متواضع عليه. ذلك لأن لديه بصيرة وجراءة. والفن يؤدى إلى الانطلاق والتحرر، لا إلى الجمود. بل إن الفنان قد يخالف الأخلاق التقليدية فى سبيل أخلاق لها معنى مختلف أرفع من معناها العادى - أعنى فى سبيل مثل أعلى لا يشيع قبوله بعد فى المجتمع، ولكنه أسمى من العرف السائد. فروايات ديكنز وتوماس هاردى تتحدى الأساليب القانونية والاجتماعية السائدة فى أيامهما. وهناك روائيون أقرب عهدا اخذوا يتشككون فى أسلوب حياتنا بأسره. فالأخلاق، بمعنى "الإقرار الاجتماعى" ولا يمكنها أن تشرع للفن.

• • •

غير أن هناك معنى آخر أكثر تحررا للفظ "الأخلاق". وقد أوضح "رالف بارتون برى Ralph Barton Perry" هذا المعنى، ثم حاول أن يبين كيف يمكن تبرير التنظيم الأخلاقى للفن. ويلاحظ برى أن رأيه مشابه إلى حد بعيد لرأى

أفلاطون في "الجمهورية"^(١). ومع ذلك فإن القارىء الذى يشعر بالنفور من روح التزمّت القاسية عند أفلاطون، سيجد على الأرجح أن يرى أسهل استساغة.

يقول برى أولا إن شىء يكون "خيرا" إذا كان المرء يبدى به اهتماما، أى إذا كان موضوعا للسعى أو الرغبة. ولو أخذنا أى اهتمام بعينه على حدة لوجدناه لا يقل فى براءته الأخلاقية عن جوع الطفل الرضيع أو حب استطلاع غير أن رغباتنا لا توجد منعزلة وإنما تتفاعل بعضها مع البعض. والأهم من ذلك أنها كثيرا ما تتصارع بعضها مع البعض. فقد يؤدى تحقيق إحدى الرغبات إلى إحباط رغبة أخرى. وهذا فإن ما يكون فى ذاته خيرا، قد يكون شرا فى علاقاته المتبادلة. "إن خيرية الفعل لا يمكن أن يحكم عليها دون إشارة إلى كل الاهتمامات المتأثرة به. سواء بطريقة مباشرة أم بطريق غير مباشرة"^(٢). ولو تركت اهتماماتنا لتحقيق ذاتها دون ضبط أو اعتدال، لكانت النتائج مهلكة. فكثيرا ما تكون أقوى الرغبات هى أشدها تدميرا،

عند هذه النقطة، تظهر الأخلاق. "فالأخلاق لا تعدو أن تكون الاختيار الحتمى بين الانتحار وبين الحياة المثلثة. وعندما تتصارع الاهتمامات أو المصالح بعضها مع البعض، تجعل مشروع الحياة مغامرة شاقة، عقيمة، عديمة، الجدوى على أحسن الفروض"^(٣).

ومهمة الأخلاق هى الإقلال من الصراع بين الاهتمامات "بعضها مع البعض" إلى أدنى حد ممكن (إذ أن من المستحيل القضاء على هذا الصراع قضاء تاما). فالأخلاق تنظم الاهتمامات أو المصالح بحيث تصبح "مترابطة وموحدة"^(٤). فهى تحد من الرغبات التى تهدد رغبات أخرى. وفضلا عن ذلك فإنها تحدث نوعا من "الاشتراك" فى المصالح أو الاهتمامات، تستطيع هذه الأخيرة فى ظله أن تساعد وتدعم بعضها البعض. وهكذا فإن تحقيق اهتمام أو مصلحة واحدة لا يعوق تحقيق الأخرى، بل إنه فى الواقع يسهم فى هذا التحقيق. وعلى ذلك فإن موضوع الاهتمام

(١) رالف بارتون برى: الاقتصاد الأخلاقى (The Moral Economy N.Y., Scribner, 1906) ص ١٩١

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٢-١١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤.

(٤) الموضع نفسه.

لا يكون "خيرا من الوجهة الأخلاقية" إلا عندما يكون الاهتمام مؤيدا باهتمامات أخرى^(١).

إن الأخلاق بالمعنى الذى يفهمها به "برى" لا تقتصر على مجالات معينة للنشاط، كما هى فى معناها الذى ناقشناه عند بداية هذا القسم. وهى ليست اهتماما واحدا ضمن عدة اهتمامات أخرى. وإنما هى الاهتمام الشامل الذى يشرع للحياة كلها. غير أنها ليست تمسكا متحجرا بالتراث. أو نزعة تطهيرية (بيوريتانية) متزمتة (وقد عرف ه. ل. منكن H.L. Mencken ذات مرة البيوريتانية بأنها "الخوف المستحكم من أن يكون شخص ما، فى مكان ما، سعيدا") فالأخلاق لا تكبت الرغبات لمجرد كونها تعد رأى رغبة، وكل رغبة. شريرة بل إن الأخلاق تضع نفسها فى خدمة حياة مليئة سعيدة. وإشرافها أمر لا مفر منه نظرا إلى هذه الحقيقة التى لا مفر منها، هى الصراع بين مصالحنا أو اهتماماتنا. "فليس فى وسع أحد أن يتحرر من حكم الأخلاق"^(٢).

فلتطبق إذا نظرية برى هذه على مشكلتنا فى هذا الفصل، وستجد أن فى استطاعتك توقع إجابته مقدما:

"إن الفن خاضع للنقد الأخلاقى، لأن الأخلاق ليست أكثر ولا أقل من القانون الذى يتحكم فى المجال الكامل للاهتمامات، والذى يكون فيه الفن وكل شيء طيب آخر ممكنا"^(٣).

فالأخلاق تنظم كل اهتمامات الإنسان، والفن واحد من هذه الاهتمامات. وهو لا يستطيع أن يطالب لنفسه بالحصانة من إشراف الأخلاق، أكثر مما يستطيع أى اهتمام آخر أن يطالب بمثل هذه الحصانة. فضلا عن ذلك، فالفن كما أكد تولستوى، لا يمكن ممارسته إلا عندما يلبي الحاجات غير الفنية، من اجتماعية واقتصادية. ولما كانت اوجه النشاط هذه تحتاج إلى الأخلاق، فلا بد أن يكون الفن مدينا لها. فالفن ينتفع من الأخلاق، بالتالى فإن عليه التزامات لها.

(١) رالف بارتون برى: مجالات القيمة Realms of Value، ص ١٠٤ (Harvard U. P., 1954)

(٢) "الاقتصاد الأخلاقى"، ص ٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٤.

ويدرك برى: بنفس الوضوح الذى يدرك به أى ضمير من أنصار نظرية "الفن لأجل الفن". أن الحكم الجمالى لا يمكن إرجاعه إلى الحكم الأخلاقى؛ وأن من الواجب عدم الخلط بين الاثنين. ومع ذلك، فإن الداعية الأخلاقى لا يكون قد وقع فى خلط كهذا إذا ما حكم على الفن "على أسس أخلاقية"^(١). فحكمه يعلو دائما على حكم الناقد الجمالى. لا لأنه أرهف حسا من الوجهة الجمالية؛ بل لأنه يتحدث باسم الحياة بأسرها، لا باسم جزء واحد منها.

وفى استطاعة القارىء أن يرى بنفسه إلى أى مدى يتسم هذا التفكير بالطابع الأفلاطونى. ومع ذلك فإن نظرية برى أكثر إنسانية وأشد مرونة فى تطبيقها بمراحل من نظرية أفلاطون. وعلى الرغم من أنه يؤيد مطالب الأخلاق فإنه، يعترف بمطالب الفن اعترافا كاملا. فهو يقول إن الاهتمام الجمالى، أى "الاهتمام بمجرد تأمل الأشياء، وبمجرد إدراكها، أو الشعور بها، أو التفكير فيها، أو تخيلها"^(٢)، يمكن أن يكون مصدرا لرضاء لا حد له. فالفن يعطينا "عائلا متصلا من الخير"^(٣)، ويترتب على ذلك أن أى حظر يفرض على الفن مهما كانت مبرراته الأخلاقية، ينطوى على خسارة مؤسفة فى القيم. فضلا عن ذلك فإن برى لا يماثل أفلاطون فى تزمته فى تطبيق الضوابط الأخلاقية. فهو لا يحدد مجموعة قليلة من الموضوعات المسموح بها للفن، ولا يحظر التجديد فى الفن، وهو قطعاً لا يحبذ طرد الفنان الخارج على العرف الشائع من المجتمع.

ولقد كان موقف برى مرنا لأن نظريته الأخلاقية كانت ذات نزعة نسبية فالعيار الأسمى هو المتكامل المتوافق للاهتمامات. أما كيف يمكن تحقيق ذلك، فيتوقف على الموقف الخاص الذى يتخذ فيه القرار. فعند اختلاف المواقف، تدعو الحاجة إلى اتجاهات مختلفة فى السلوك. ومن المستحيل فرض قواعد مطلقة للسلوك فى كل المواقف وفى بعض المجتمعات وفى بعض فترات التاريخ، قد تدعو الحاجة إلى رقابة لا تقل صرامة عن تلك التى دعا إليها أفلاطون. وفى أوقات أخرى، عندما لا يكون فى الفن تهديد للاهتمامات أو المصالح غير الجمالية، لا تلزم أى رقابة على

(١) المرجع نفسه، ص ١٧٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٨٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٩٢.

الإطلاق. ومن هنا فإن اقتراحات برى لم توضع بنفس الصرامة التى وضعت بها اقتراحات أفلاطون. بل إنى لأقول إن برى لم يكن خائفا بقدر ما كان أفلاطون. فهو لا يشعر بالحاجة إلى ضوابط صارمة يفترض أنها تحمى المجتمع من كل الشرور المقبلة. فهو يبدأ بإعطاء الاهتمام الجمالى أكبر قدر ممكن من الحرية. ولا يفرض ضوابط إلا عندما يصبح الفن خطرا واضحا على "الحياة الخيرة"، حياة "السعادة المتوافقة"^(١).

• • •

وأود أن أختتم مناقشتى لهذا الموضوع بتقديم بعض الملاحظات فى موضوع الرقابة، متخذًا من نظرية برى أساسا لهذه المناقشة.

إن الحجج التى قدمها أفلاطون وبرى، وعيوب نظرية "الحياة لأجل الفن"، تظهر على نحو قاطع. فى رأى، أن الفن لا يستطيع أن يطالب لنفسه بمركز مميز. فمن الواجب أن يحكم عليه، ويراقب، فى ضوء تأثيراته فى الحياة عامة، شأنه شأن كل نشاط بشرى آخر. فإذا بلغ ضرر هذه التأثيرات حدا يطفئ معه على لذة المتعة الجمالية، كان الضبط الاجتماعى فى صورة الرقابة ضروريا. ويبدو لى أن هذا لا يعدو أن يكون مثالا لمبدأ لا حاجة إلى التدليل عليه - ألا وهو أن القيم الأعظم لا ينبغى أن يضحى بها فى سبيل القيم الأدنى.

هذه النتيجة يسهل إثباتها، بل أن التعبير عنها أسهل. و لكن المشكلات المؤلة بحق فى الرقابة هى تلك المتعلقة بالتنفيذ - أعنى متى ينبغى فرض الرقابة، وإلى أى مدى ينبغى استخدامها، وما هى طرق التنظيم المحددة التى ينبغى استخدامها.

ومن الواضح أن الاتجاه، فى أى مجتمع ديمقراطى مثل مجتمعنا، ينبغى أن يكون مؤيدا للفن وضد الرقابة. فالخلق الفنى نوع حيوى من التعبير عن الذات. وهو بالنسبة إلى بعض الناس أمر لا غناء عنه لكى تكون الحياة سعيدة. ولا بد أن يكون إيماننا بالحرية شاملا للحرية الفنية بقدر ما يشمل النشاط السياسى أو الدينى. فأى عمل من أعمال الرقابة إنما هو حد من الحرية، وبالتالي فهو يتعرض مع واحد

(١) مجالات القيمة، ص ١٠٤.

من أرفع مثلنا العليا. وقد تكون للرقابة تأثيرات لاحقة ضارة. فهي قد تخلق جوا من الرهبة بين الفنانين. يؤدي إلى إماتة الرغبة في الخلق لديهم، والأهم من ذلك أنها قد تمهد الطريق للتحكم السياسى فى مجالات أخرى للحياة.

كذلك ينبغى أن نتذكر على الدوام أن أى عمل من أعمال الرقابة يجبر وراءه خسارة، قد تكون خسارة كبيرة. فى الاستمتاع الجمالى. فالتجربة الجمالية خير فى ذاتها كأعظم ما يكون الخير. ولذا فإن حظر عرض عمل فنى أو أدائه علما يحرمنا من فرصة الاستمتاع بالقيمة الكامنة فيه.

وفضلا عن ذلك: فمن الواجب ألا ننسى. مع كل ما يقال عن النتائج الضارة للفن. أن تأثيرات التجربة الجمالية كثيرا ما تكون نافعة. ولكن مثل هذه التجربة لا يكاد يكون لها أبدا تأثير مباشر، يترتب عليه أن نهجر إلى أداء عمل فاضل. بل إن التأثير الأخلاقى للفن أعمق وأشمل. ففى استطاعه الفن أن يغير شخصيتنا على أنحاء شتى: بحيث أنه عندما يحين وقت السلوك: نكون أحكم وأقدر على الفهم. وفى وسع الفن أن يزيد من فهمنا للدوافع الإنسانية، سواء منها دوافعنا نحن ودوافع الآخرين. (وقد تحدثنا عن التراجيديا فى هذا الصدد). وهو يستطيع أن يعمق تعاطفنا مع الناس الآخرين. وهو إذ يعرض كل القوى المعقدة التى تدخل فى الموقف الأخلاقى الواحد، يستطيع أن يبدد الحيرة الأخلاقية، ويساعدنا على التغلب عليها. ولكن الأهم من ذلك أن الأعمال الفنية تستطيع أن تجعلنا نفكر بعمق فى معتقداتنا الأخلاقية، نتخذ منها موقفا نقديا. وكما رأينا من قبل. فإن الكوميديا كثيرا ما تكشف عن سخافات الأخلاق الشائعة ومتناقضاتها. مثل هذا الفن يحضنا على التماس مثل عليا أكثر معقولة وصحة. وبهذا المعنى يقوم الفن بتقديم "أسئلة أخلاقية" لا "إجابات أخلاقية"^(١). فهو إذن حافز على الاستنارة الأخلاقية.

من هذه الأفكار نستنتج أن الرقابة فى مجتمع مثل مجتمعنا ينبغى ألا يلتجأ إليها إلا نادرا، وبحذر، وفى حالات الضرورة القصوى. ولكن لا يمكننا أن نستنتج من ذلك أن من الواجب عدم اللجوء إلى الرقابة أبدا.

(١) سيدنى زىك "التأثير الأخلاقى للفن" (مقال):

Sidney Zink: "The Moral Effect of Art" in Vivas and Krieger, op. cit, P. 556.

ذلك لأن تأثير الفن يمكن أن يكون ضارا بقدر ما يكون نافعا. وهنا طرق لا حصر لها يستطيع بها الفن أن يعمل على هدم السعادة الشخصية والاجتماعية. فهو قد يفسد الطبع. ولا سيما بين الصغار، إذ يوجه الدوافع نحو سلوك غير مشروع ومضاد للمجتمع. وهو قد يشكك في المثل العليا التقليدية ذات الضرورة الحيوية بالنسبة إلى النظام الاجتماعي؛ وفي أوقات الأزمات السياسية أو العسكرية. قد يكون الفن داعية إلى الفتنة أو التخريب.

والأرجح أن الضرر الأكبر يأتي من موضوع العمل الفني، وقد استمعنا إلى دفاع نصير الفن القائل إن الموضوع ليس إلا عنصرا واحدا في العمل الفني. وأن من الواجب ألا يفصل بينه وبين الكل. غير أن هذه حجة في صف التدوق والنقد الجمالي الواعي. ولكننا الآن نتحدث عن الوجه الأخلاقي للعمل. فمن الجائز أن يكون الجمهور الذي يشاهد العمل منتبها إلى الموضوع وحده، ومن الجائز أن يتأثر به تأثيرا ضارا. ذلك لأن عددا كبيرا من الناس يبدو، على أية حال، من أنصار نظرية "المحاكاة" دون أن يشعر بذلك. فإذا كانت تأثيرات مشاهدة الموضوع واضحة الضرر، فليس من المفيد أن نقول إن الجمهور لم ير العمل الفني على ما هو عليه في حقيقته. فالتأثيرات موجودة، وإذا ظل العمل الفني يعرض على الناس فسوف تتضاعف. وإنه ليكون من المؤلم بوجه خاص أن يحظر العمل الفني في مثل هذه الظروف، إذ أن الخطأ خطأ الجمهور أكثر مما هو خطأ العمل ذاته. ولكننا رأينا أن كل رقابة تؤدي إلى الحظر مؤلمة. ومع ذلك فلا بد أن يكون هدفها هو مراعاة صالح الحياة في مجموعها.

والواقع أن ارتقاء الذوق الجمالي للجمهور ليس إلا واحدا من العوامل التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار. فإذا كان المرء يأخذ بوجهة النظر النسبية، فإن ممارسة الرقابة أو عدم ممارستها لا بد أن يتوقف على حقائق الموقف الخاص. وهذه الحقائق شديدة التعقيد في كل الأحوال تقرير تقريبا فليس من المحتمل أن تكون للعمل الفني، في ذاته وبذاته، تأثيرات تؤدي إلى الفتنة والفساد. وإنما الواجب أن ينظر إليه في ضوء المناخ العام للرأى الأخلاقي والسياسي والاجتماعي في ذلك العصر وهكذا فإن الأعمال الفنية التي يمكن أن يسمح لها بأن تضي دون تنظيم في

دون تنظيم فى فترة معينة من تاريخنا. قد يصبح من المشروع فرض الرقابة عليها فى وقت آخر.

إن من الواجب عدم الالتجاء إلى الرقابة إلا إذا أظهرت حقائق الموقف. بقدر معقول من الوضوح، أن تأثيرات العمل يغلب عليها الطابع السىء. وعلى ذلك فربما كان من القواعد العملية النافعة أن نقول إن الرقابة ينبغى ألا تفرض إلا بعد أن يكون العمل قد عرض على الجمهور. فعندئذ فقط يمكننا أن نحصل على أدلة تجريبية على ضرر العمل. وبهذه الأدلة وحدها نستطيع أن نبرر الحد من حرية الفنان والمشاهد. وبطبيعة الحال فإن تطبيق هذه القاعدة يترتب عليه خطر معين؛ هو أن الرقابة ستأتى متأخرة. بعد أن يكون الضرر قد وقع. غير أن هذه مخاطرة قد يكون علينا تحملها، وإن كان من الواجب أن نفعل ذلك عن وعى. أما الحل الآخر فهو ما يسميه القانون أحيانا "بالقيد المسبق"، أى الرقابة قبل العرض العلنى للعمل. وهنا تكون الأخطار أعظم. فعلى الرقيب أن يحكم على العمل قبل أن يكون قد وضع تحت اختبار الاستجابة الجمالية والتأثير الأخلاقى. وقد يكون تقدير هذا الرقيب للقيمة الجمالية للعمل أقل مما يستحق، على حين أن تقديره لأضراره الأخلاقية قد يكون أكبر مما يستحق. ولا بد أن تكون فرصة الخطأ أكبر بوجه خاص عندما يكون العمل بأسلوب أو قالب جديد غير مألوف. عندئذ تكون الرقابة مرتكزة على التخمين لا الواقع، وتحتاج إلى قدرة على التهكن والتخيل لا حد لها فى الرقيب.

وهذا يؤدى بنا أخيرا إلى السؤال الذى حير الفيران التى أرادت أن تعلق الجرس فى رقبة القطة - "فمن الذى سيقوم بهذا العمل؟" إن الرقيب المثالى هو ذلك الذى يجمع بين الاحترام العميق للحرية، والحساسية المرفهة للقيم الجمالية للفن، والتقدير الواعى لمصلحة المجتمع. ولكن، على الرغم من أننى دافعت عن الرقابة، فإننى أعترف بأن الرقباء الذين عرفهم التاريخ لا يعجبوننى كثيرا، من حيث هم فئة. فقد كانوا فى كثير من الأحيان، بل ربما كانوا عادة أناسا ضيقى الأفق محدودى الأذهان. هؤلاء الناس يرفضون مطالب الفن؛ بل إن بعضهم كان يزدري القيمة الجمالية تماما. والأسوأ من ذلك أنهم لم يكونوا أفضل فهما لمطالب الأخلاق على الإطلاق. فالأخلاق كانت فى نظرهم شيئا متحجرا محافظا إلى حد التطرف، وهم لم

يدركوا الأمية التى تنطوى عليها إعادة اختبار الأخلاق التقليدية وتحديها. وكثيرا ما كانوا يخلطون بين تحيزاتهم الخاصة وبين الخير الأخلاقى. فهناك رقيب فى إحدى مدننا الجنوبية الكبيرة كان فى السنوات التى سبقت وفاته القريبة العهد. مشهورا بقراراته الطائشة اللامعقولة. وكان يرفض عرض الأفلام التى تصور سرقات القطارات. لأنه هو ذاته كان فى شبابه عاملا فى السكك الحديدية. وقد ضربت فى هذا الفصل من قبل أمثلة أخرى مشهورة لحماقات الرقابة. هى اضطهاد اثنين من اعظم الأعمال الفنية فى القرن الماضى. وهما "مدام بوفارى" و"أزهار الشر". ولكن الرقابة ربما كانت أغبى ما تكون عندما تلفت الأنظار إلى أعمال لو لم يكن الرقباء قد أثاروا حولها ضجة لما التفت إليها أحد عندئذ تهدم الرقابة نفسها بنفسها. إذ أنها تخلق اهتماما شعبيا بأعمال ضارة أخلاقيا. وعندما يكون هذا الاهتمام كبيرا بما فيه الكفاية فإنه يستطيع عادة أن يجد سبلا للتحايل على القانون.

إن مشكلة اختيار الرقباء مشكلة هامة وعويصة، غير أنها ليست مستعصية وهى لا تختلف كثيرا، عن مشكلة اختيار القضاة. فهم بدورهم ينبغي أن يجمعوا بين النزاهة والبصيرة والتعاطف. ولكن هناك بالفعل أناسا على هذا النحو، ونحن نعرف من هم. فأسماؤهم تبرز فى تاريخ نظامنا القضائى. كذلك كان هناك قضاة كانت قراراتهم متحيزة، أو ما هو أسوأ من ذلك، ونحن نعرفهم على ما هم عليه، وإذن فليس ثمة جدوى تذكر من المناقشة القائلة إننا لا نستطيع أبدا أن نجد أى شخص يصلح ليكون رقيبا. إن وظيفة الرقيب صعبة، ومن الممكن إساءة استغلالها سعيا وراء السلطة الشخصية أو الكسب. ومع ذلك فإن الديمقراطية الناجحة لا بد أن تنتج أناسا قادرين على أداء هذا العمل بكفاءة. ولو وصل أى مجتمع ديمقراطى إلى النقطة التى يعجز فيها عن إنتاج أناس كهؤلاء، لكان يواجه مشكلات أخطر بكثير من مشكلة الرقابة فى الفن.

• • •

وأود أن أضرب مثلا للتقدير الاجتماعى للفن فى أحسن حالاته، وربما كان هو أشهر أمثلة أحكام الرقابة فى هذا القرن، وهو حكم القاضى وولسى Woolsey

فى ٦ ديسمبر ١٩٣٣ فى قضية "يوليسيز Ulysses" لجيمس جويس. فى المحاكمة ذهب المدعى إلى أن الرواية مخلة بالآداب العامة. وبالتالى لا يمكن نشرها فى البلاد. وقد بدأ القاضى وولزى بأن عمل حسابا للمطالب الجمالية فى الرواية. فاعترف بالجدة الأدبية للعمل. بل وصف طرق جويس بوضوح وذهن نفاذ^(١). وناقش سمات فى الكتاب مثل "الألفاظ القذرة"، فى علاقتها بمقصد الفنان - أى أنه نظر إلى العمل الفنى فى كليته - ووجد أن لها تبريرا فى "محاولة جويس الأمانة أن يبين بدقة كيف تعمل أذهان شخصياته"^(٢). وأصدر حكمه على العمل بأنه ناجح من الوجهة الجمالية. غير أن القاضى وولزى لم يقف عند هذا الحد، بل اعترف أيضا بمطالب الأخلاق. ولكى يقرر إن كان من الواجب حماية الجمهور الأمريكى من قراءة الكتاب قال إنه:

"لا يكفى أن يجد المرء، كما وجدت فيما سبق، أن جويس لم يكتب "يوليسيز" وفى ذهنه ما يسمى عادة بالمقصد الإباحى، بل ينبغى أن أحاول تطبيق معيار أكثر موضوعية على كتابه لكى أقرر تأثيره من حيث نتائجه، بعض النظر عن المقصد الذى كتب به"^(٣).

وهنا نجد اهتماما بالنتائج لا يقل عما يرغب فيه أى داعية أخلاقى. فمقصد الفنان شىء - وهو مالم يتجاهله القاضى وولزى - وتأثير العمل من حيث نتائجه شىء آخر - وهو مالم يكن من الممكن تجاهله بالأحرى، وذلك إذا حكمنا على الأمر على أساس الدور والمهمة التى قام بها القاضى وولزى.

وقد حرص القاضى وولزى، فيما يتعلق بالمشكلة القانونية الرئيسية، وهى ما إذا كانت "يوليسيز" رواية إباحية، على ألا يكون حكمه انعكاسا "لأهوائه الشخصية الخاصة"^(٤). فحكم بأن القصة، عندما يقرأها إنسان سوى ، لا تؤدى إلى "إشارة

(١) جيمس جويس: يوليسيز، ص ١١ - ١٢ من المقدمة

(N. Y, Modern Library, 1934).

(٢) المرجع نفسه.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢ من المقدمة.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٣ من المقدمة.

المشاعر الجنسية أو الأفكار الشهوانية^(١). والقانون لا يتهم إلا بالشخص
السوى^(٢).

وها هي ذى الجملة الأخيرة من الحكم: "وعلى ذلك فمن الممكن السماح
بنشر "يوليسيز" فى الولايات المتحدة"^(٣).

ولعلكم تعرفون أن يوليسيز تقرأ الآن على نطاق واسع فى الكليات. وبين
الجمهور المثقف.

إن مشكلة التوفيق بين مطالب الفن ومطالب الأخلاق هى. على أحسن
الفروض، شديدة الصعوبة. وهى تكاد تبدو مستعصية فى بعض الأحيان. ولكنى
أعتقد أنه لو كان الرقباء على مستوى القاضى ووزلى. لأمكن حلها بكل ما نأمل من
تعقل وإنصاف.

(١) المرجع نفسه، ص ١٤ من المقدمة.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣ من المقدمة.

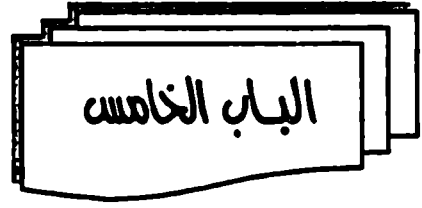
(٣) المرجع نفسه، ص ١٤ من المقدمة.

المراجع

- ريد: مرجع حديث في علم الجمال. ص ٣٣٥ - ٣٥٦. ٥٢٧ - ٥٧١
- فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٤٨٣ - ٥٨٣
- جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي. الفصلان ٩. ١٠
- مري. ج كورتني: الأدب والرقابة. ٣٤٩ - ٣٥١ (مقال).
- Murray, J. Courtney: "Literature and Censorship", Commonwealth, vol L IV (July 6, 1956).
- بري. رالف بارتون: الاقتصاد الأخلاقي. الفصلان الأول والخامس
- Perry, R. B: The Moral Economy (N. Y., Seribner, 1909).
- أفلاطون، الجمهورية، الكتب ٢ - ٤، ١٠
- ريدر. ملفين: "الفنان بوصفه دخيلاً"، ص ٣٠٦ - ٣١٨ (مقال)
- Rader, Melvin, "The Artist as Outsider", J. of Ae and Art Cr., vol. XVI (March, 1958).
- ريد: دراسة في علم الجمال، الفصل الحادي عشر.
- تولستوى: ما الفن؟
- Tolstoy, Leo: What is Art? (Trans. Maude, N, Y., Oxfor U. P., 1955).

أسئلة

- ١- لنفرض أنك تقر المبدأ القائل إن الرقابة يمكن فى بعض الأحيان تبريرها أخلاقيا: فهل تستطيع أن تجد أية أمثلة محددة للرقابة فى تاريخ الفن تعتقد أنه كان لها ما يبررها فى ظروفها الخاصة؟ (ابحث بالتفصيل الحالات المذكورة فى هذا الفصل. أو أية حالات أخرى). فإذا لم تجد أية أمثلة. فهل يترتب على لذلك أن من الواجب التخلّى عن الرقابة حتى من حيث المبدأ؟
- ٢- هل تعتقد أن للفنان الحق فى الامتناع عن عرض عمله بعد تقديمه إلى الجمهور؟ وأى الأسباب تبرر هذا التصرف فى رأيك؟ وهل تظل هذه الأسباب سارية إذا اتضح أن الجمهور يقدر العمل الفنى تقديرا رفيعا؟ وهل هناك، عموما. أية اختلافات هامة بين امتناع الفنان عن عرض العمل وبين الرقيب الذى يعمل باسم المجتمع؟
- ٣- هل تستطيع أن تجد أمثلة لأعمال فنية يعبر فيها الفنان عن موافقته على ما يعتقد أنه شر؟ وهل تعد هذه الأعمال أدنى مرتبة على الدوام من الوجهة الجمالية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يرجع هذا إلى ما يسميه بوزانكيت "ضعفا فى المشاهد"، أى عدم قدرتنا على إدراك هذه الأعمال "بتعاطف" جمالى؟
- ٤- قارن بين هذه القضايا:
"زيد لأخلاقى"
"هذا السلوك لأخلاقى"
"هذا العمل الفنى لا أخلاقى".
كيف تختلف هذه القضايا فى المعنى؟ وهل القضية الثالثة تستخدم لفظ "لا أخلاقى" استخداما مجازيا؟
- ٥- "إن الشيء الوحيد المفيد الذى يستطيع المجتمع أن يفعله للفنان هو أن يتركه وشأنه، ويمنحه الحرية -" (بل Bell: الفن، ص ٢٥٢).
هل يستطيع المجتمع أن يفعل للفنان شيئا أكثر من ذلك ؟



تقدير الفن

الفصل الرابع عشر

التجربة الجمالية، والتقدير، والنقد

١- التقويم والتقدير الجمالي :

التجربة الجمالية هي قبل كل شيء، تجربة نقبل فيها موضوعاً ونستمتع به "دون أن نسأل أى سؤال". فنحن نتقبل الموضوع " لذاته فحسب". ونحن لا نستخدمه أداة لأغراض عملية. ولا نسعى إلى استخلاص معرفة منه. ولا نهتم بنتائجه من حيث الخير والشر. بل إننا نقابل الموضوع بشروطه الخاصة. ونحاول أن نحيا حياته. فإذا كان موقفنا "متعاطفاً" بحق. فإننا نتخلى عن نقد الموضوع أو تحديده. وفي هذا نجد التجربة الجمالية أشبه بالحب - وذلك على الأقل حتى المرحلة التي يصبح فيها الحب مثاراً للشكوى ومصدراً للمتاعب.

ولقد قلت إننا في التجربة الجمالية "لا نسأل أسئلة". ولكن من الواضح تماماً أننا نسأل بالفعل أسئلة عن الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات الجمالية. بل ما أكثر ما نسأله، وما أكثر كلامنا عن الفن. إن تحليل قصيدة شعرية غنائية قصيرة قد يمتد صفحات متعددة من النشر المسترسل. ولو أخذنا كل ما كتب عن "هاملت" من شروح وتعليقات لمألآت مكتبه كاملة، فالعمل الفني لم يعد شيئاً نقبله شاكرين خاضعين، بل إننا بعد أن نتخلى عن الموقف الجمالي، يصبح العمل الفني شيئاً ينبغي اختباره وتحليله والتنازع عليه. بل إن هناك، والحق يقال، أناساً يجدون في هذا التنازع لذة تفوق ما يجدونه في الإدراك الجمالي ذاته.

• • •

فما الذي نحاول أن نفعله بالضبط حين نحلل العمل؟ ولماذا نريد تحليله؟ هذه هي الأسئلة التي تتصدى لها فلسفة النقد الفني، التي سنكرس لها ما بقى من هذا الكتاب. وتهتم هذه الفلسفة بأمرين: التقدير evaluation والنقد. فالتقدير يقوم العمل الفني من حيث جودته أو رداءته. وهو يحكم بأن "هذا العمل جميل" أو "هذا العمل أفضل من ذاك". وهناك، كما سنرى فيما بعد، عدة أنواع ووظائف مختلفة

للنقد. وسوف أعرف "النقد الحكيم judicial Criticism"، فى الوقت الراهن بأنه "الاهتداء إلى أسباب لتأكيد حكم القيمة أو تحقيقه". وعلى أساس هذا التعريف، لا تكون عبارات مثل: "هذا قبيح" أو "آه! ما أبدعه!" هى ذاتها نقد للموضوع، بل إن النقد يبدأ عندما يسأل المتحدث "لماذا نقول ذلك؟" أو "هل هذا العمل قبيح بحق؟"

عن فلسفة النقد الفنى، شأنها شأن كل فروع الفلسفة، تبحث عن الاعتقادات والمفاهيم الكامنة من وراء تفكيرنا وعملنا. وهى لا تقدم حججاً تؤيد أو تفند أحكاماً خاصة مثل "أوديب مسرحية عظيمة"، وإنما هى تلفت أنظارنا إلى ما تأخذه مثل هذه الأحكام قضية مسلماً بها، ونثير أسئلة مثل:

ما الذى نعينه حين نقول إن العمل "قيم من الوجهة الجمالية" (أو حين نستخدم لفظاً أقل تخصصاً وتعقيداً مثل: "هذا العمل جيد")؟ هل نحن نتحدث عن العمل ذاته، أم أننا نصف استجابتنا الخاصة له فحسب؟ وإذا كنا نتحدث عن أنفسنا، فهناك إذن خداع لا شعورى فى قولنا "العمل كذا..". ذلك لأننا نؤكد حكم القيمة كما لو كان حقيقة، وفى بعض الأحيان ندافع عنه بقدر من الحرارة يدل بوضوح على أننا نعدده حقيقة هامة. ولكن كيف يمكن التحقق من الحكم؟ وهل يمكن التحقيق منه على الإطلاق؟ هل نستطيع فى أى وقت أن نثبت لشخص لا يتفق معنا فى آرائه الخاصة بالفن إنه على خطأ؟ إننا إذا لم نكن نعى إجابات هذه الأسئلة بوضوح، فلا جدوى من الاستمرار فى المجالات حول مزايا أى عمل فنى. وما لم يتفق جميع أطراف المناقشة على معنى حكم القيمة، ووسائل تأكيده، أى إثبات صحته، لكانت مناقشاتهم تفتقر إلى الاتجاه والهدف. فضلاً عن ذلك فإن المجادلات حول الفن تؤدي عادة إلى الكلام عن "الذوق السليم" و"الذوق الردى". وكلنا، على الأرجح، نؤمن بأن لبعض الناس ذوقاً أفضل من بعضهم الآخر. ولكن لنتساءل مرة أخرى: ما الذى نعينه بالذوق السليم، وكيف نستطيع أن نبرر إيماننا به، إن كان من الممكن تبرير هذا الإيمان على الإطلاق؟

وهناك أسئلة مشابهة يمكن أن تثار فى صدد النقد: فما وظيفة الناقد الفنى؟

وما الذى ينبغى أن نتوقع تعلمه منه؟ وهل يمكن أن يزيد النقد من متعتنا الجمالية؟

وكيف يجب أن يمضى تحليل الفن؟ أم أن عملية النقد الفني هي بأسرها غير ضرورية بل ضارة. وهى سيل متدفق من الكلام يقضى على تلقائية الاهتمام الجمالى؟ على أن هناك بعض الطلاب لا يحتاجون إلى أن يقنعهم أحد بقيمة فلسفة النقد الفني. بل إن اهتمامهم بالأسئلة التى أوردناها الآن يبلغ حداً لا يطبقون معه صبراً على المشكلات التى عالجناها من قبل فى هذا الكتاب. فطبيعة الموقف الجمالى. وتعريف "الفن الجميل". وعلاقة الفن "بالحياة". معرفياً وأخلاقياً - كل هذه موضوعات تبدو لهم أقل إلحاحاً وطرافة من النقد الفني. فلماذا إذن لم نصل إلى النقد إلا عند نهاية دراستنا؟

إن القارئ، حتى لو كان واحداً من الطلاب الذين تحدثنا عنهم الآن. لابد أن يكون فى استطاعته استباق جزء من الإجابة على الأقل. ولابد أن يدرك أننا لا نستطيع مناقشة النقد الفني مناقشة واعية إلا بعد أن نكون قد كونا فكرة واضحة عن مفهومى "الفنى" و"الجمالى". فهذان المفهومان أساسيان فى النقد. وليس فى استطاعتنا أن نكتفى بالتسليم بأن معانيهما واضحة يشارك فيها الجميع. "فللفن الجميل". كما رأينا من قبل، معان متعددة، كما أن لفظ "الجمالى" لفظ شديد التعقيد فى الحديث المعتاد، ولو لم يكن قد سبق لنا تحليل هذه الألفاظ، لكانت مناقشة النقد مختلطة غامضة منذ البداية.

ونستطيع أن ندلل على ذلك بصورة أكثر تحديداً. فمن أكثر الأخطاء شيوعاً فى الكتابات النقدية أن يخلط المرء بين القيم الجمالية وغير الجمالية فى الفن . فعندما يصف ناقد عملاً من الأعمال بأنه "قبيح: لأنه لا يشارك الفنان معتقداته الأخلاقية، ولكنه يعجز عن إيضاح سبب حكمه (وربما لم يكن هو ذاته يدركها) فإن نقده يؤدي إلى تضليل لا نهاية له. فالصفة التقويمية "قبيح" تؤدي بنا إلى الاعتقاد بأنه يتحدث عن العمل جمالياً، على حين أنه فى واقع الأمر لا يفعل ذلك. ولا يمكننا أن نكشف عن هذا الخلط إلا إذا كنا نفهم الموقف الجمالى وطبيعة "الاعتقاد" الجمالى. كذلك فإن الشعور الواعى بهذا الخلط بين القيم يزيد من فهمنا "للذوق". ذلك لأننا نعرف الآن كيف نعامل أحكام القيمة التى يصدرها الشخص المتحذلق، أو ذلك الذى يقدر الأعمال على أساس ندرتها أو قيمتها فى السوق

فحسب، ولقد اتهم سانتيانا هؤلاء الناس بأنهم يتصفون "بالسوقية الجمالية". ولكنهم لا يعدّون مفتقرين إلى الذوق نظراً إلى إعلانهم لشأن التجديد أو المال فوق القيمة الجمالية. بل إنهم قد أغفلوا العنصر الجمالي تماماً. فالموقف الجمالي هو ذاته الشرط الأول "للذوق السليم".

ومع ذلك، فليس من الدقة تماماً أن نقول إن الفصول السابقة إنما كانت تمهيداً لدراستنا الحالية فحسب. فلابد أن يدرك الطالب أيضاً أن قدراً كبيراً مما تضمنته هذه الفصول كان بالفعل فلسفة للنقد ذاته، أو قريباً من ذلك كل القرب. فقد رأينا أن كلاً من النظريات الكبرى في الفن قد أخبرتنا بما ينبغي أن "تبحث عنه" في العمل الفني. وبذلك فإن كلا منها قد وضعت معايير للحكم على الفن، وفضلاً عن ذلك فإن النظريات المختلفة في الفن قدمت على الأقل إحياء بالإجابة عن السؤال الهام الذي أوردناه من قبل، وهو: هل حكم القيمة الجمالي تأكيد متعلق بالعمل، أو وصف لمشاعرنا؟ فنظريات "المحاكاة" ترى أن الحكم يعنى أن الموضوع قد توافرت فيه خصائص يشترك الناس في إدراكها، أي "كليات universals". والنظرية الشكلية تبدى اهتماماً اعظم بالمشاهد، على حين أن النظرية الانفعالية تمضى في هذا الاتجاه أبعد من ذلك. تلك نظريات كامنة من وراء كل تقدير للأعمال الفنية، وسوف نعرضها بطريقة منهجية في الفصل التالي.

وأخيراً فإن نظريات "الحقيقة الفنية" وضعت معايير معينة للحكم على الفن. وقد كشفت مناقشتنا للقبج وغيره من المقولات الاستطبيقية عن اتساع نطاق اللغة النقدية، ومعاني طائفة من أكثر ألفاظها شيوعاً. وهنا أيضاً كنا، أثناء حديثنا عن علم الجمال، نتحدث في الوقت ذاته عن "فلسفة النقد".

فما هي الاختلافات الحقيقية بين هاتين الدراستين؟ قد يقال إن علم الجمال يبحث في وقائع التجربة الفنية والجمالية، أي يبحث فيما يكونه الفن، وفي طبيعة الإدراك الجمالي، وفيما إذا كان للحقيقة وجود في الفن، ما إلى ذلك. وعندئذ قد يمكن القول إن فلسفة النقد تبحث في جوانب النشاط الفني والجمالي المتعلقة بالقيمة. ولكننا رأينا منذ قليل مدى ضعف هذا التمييز. فمناقشاتنا المندرجة تحت موضوع "علم الجمال" كانت متعلقة على الدوام بالقيم. وهذا راجع إلى أن "الوقائع"

التي يبحثها علم الجمال هي إما قيم: وإما وثيقة الصلة بالقيم. فالخلق الفني والتذوق الفني مشحونان بالقيم؛ مثلما أن معطيات الجيولوجيا مثلاً خالية منها. فالفني والجمالي يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بالاستمتاع الإنساني وهذا ما تدل عليه لغتنا. كما في اللفظ التقويمي "الفن الجميل"، وشيوع استخدام لفظ "الاستطيقى" للدلالة على ما هو "جميل" أو "مُرَض من الوجهة الاستطيقية".

وهكذا كنا منذ البداية عاكفين على بحث القيم. ومن هنا فإن التمييز بين الدراسة الجمالية والدارسة الفلسفية للنقد ينبغى أن يتم على نحو آخر. فالدراسة الأولى تتعلق بوجودان القيمة valuing - أى الاهتمام بموضوع ما والشعور بأنه ممتع. وعلم الجمال يدرس الموقف المتميز الذى يحكم هذه التجربة، والموضوعات التي يتخذ إزاءها هذا الموقف: تركيب هذه الموضوعات. أما فلسفة النقد فتبحث فى عملية التقدير evaluation أى تحليل الجودة الجمالية للموضوع والحكم عليها. ولناقشة علم الجمال نتائج هامة بالنسبة إلى فلسفة النقد. ومع ذلك فإن الحكم والنقد ليسا عمليتين مماثلين للخلق الفني والإدراك الجمالي. ففلسفة النقد تعالج منهجية مشكلات الحكم والنقد.

• • •

غير أن أول الأسئلة جميعاً هو: "لماذا نحكم وننقد؟" لم لا نقبل العمل الفني أو المنظر الطبيعي على ما هو عليه، ونكتفى بالاستمتاع به إلى أقصى حد؟ ولماذا يتعين علينا أن نثرثر حوله ونحاول الاهتداء إلى مآخذ عليه ونقيس قيمته بدقة؟ قد يكون من أسباب ذلك أننا نستمتع بالكلام عن الأعمال الفنية. فهذه مسالة لا ضرر منها، ومن الممكن المضى فيها بقدر كبير من التعمق والتعقيد. أى أننا، بعد أن نكون قد استمتعنا بمزايا الفن فى التجربة الجمالية، نميل إلى إعمال الفكر فيها خلال تقديرها. ففي أثناء التجربة الجمالية نتذوق فخامة أسلوب "بروكوفيف" وتدفق حيوية "ماتيس". وبعد ذلك نعود إلى التفكير فيها بإعزاز خلال عملية التقدير.

وفضلاً عن ذلك، فإن لأحكامنا التقويمية وجهاً اجتماعياً. فنحن نشترك مع الآخرين فيما نحبه ونكرهه فى الفن، كما فى الطعام. وتقديم رأى فيه تقدير لعمل

معين. هو أشبه بتقديم "صفة" لإحدى الوجبات: فهي دعوة للآخرين إلى الاستمتاع كما استمتعنا نحن. ونحن فى هذه الحالة أشبه بالمتحدث فى قصيدة "فروست Frost" الصغيرة: الذى خرج:

...لكى ألتقط أوراق الأشجار وألقى بها بعيداً

(وقد أنتظر حتى أرقب المياه الصافية):

ولن أغيب طويلاً - فلتأت معى بدورك.

(المرعى)

والأهم من ذلك أننا ندعو الآخرين لكى "يأتوا بدورهم" حتى نستطيع أن نختبر استجابتنا الخاصة للفن. فنحن نود أن نتأكد أحكامنا. ولا نكون واثقين تماماً من أن العمل يتصف بنفس الجودة التى وجدناه عليها ما لم يجده الآخرون كذلك أيضاً. "فالقيمة التى أعزوها إلى الصورة تزداد قوة على نحو ما نتيجة للاتفاق عليها، وتقل إذا ما اختلف عليها"^(١). وقد يؤدى بنا هذا الاختيار الذى تشترك فيه عدة نوات إلى سحب رأينا الأصلي: بل قد يقنعنا بأن العمل ليس جيداً بمزيداً من الاهتمام. (وهنا قد تلعب الحذقة ونزعة السلطة دورها، بل هى تلعب دورها بالفعل فى كثير من الأحيان. أما كيف نميز بين صاحب رأى القطعى (الاجماطيقى) فى علم الجمال، وبين صاحب الذوق الرفيع، فتلك مسألة سنبحثها فى الفصل المقبل) غير أننا لم نقدم بعد أهم سبب لقيامنا بعملية التقدير.

فلنعم السؤال، ونسأل عن السبب الذى نحكم من أجله على أى قيم لا على القيم الجمالية وحدها. فلماذا نقدر قيمة الأطعمة، أو قيمة سلوك أخلاقى، أو حتى طريقة كاملة فى الحياة؟ إن كلا من هذه قد يكون ممتعاً فى وقت اختيارنا له. ومع ذلك فإن التفكير الهادئ، أو قوة التجربة المؤلة، أو كليهما معاً، قد يؤدى بنا إلى أن نقول فيما بعد أن الموضوع لم يكن "طيباً بحق". فنحن نقول "لقد ظننته" طيباً أو "لقد خدعنى". فالطعام هدد صحتى بالخطر، والفعل الأخلاقى أعده الآن خطأ وغير جيد بى، أما طريقة الحياة القديمة فقد أصبح تخلصى منها أشبه

(١) ديويوت باركر De Witt H. Parker، فى كتاب: "القيمة: بحث تعاونى Value, A Cooperative

Inquiry نشره "راى لوبلى Ray Lepley"

(Columbia U. P., 1949) P. 427.

بالإفاقة من كابوس. بعد أن أطلعنى المصلح الاجتماعى على طريقة جديدة فى الحياة. هنا نجد أبسط وربما أهم: تمييز فى داخل القيم - أعنى ما يبدو خيراً، أو ما هو خير مؤقتاً وما هو خير بطريقة أصيلة دائمة. وهنا أيضاً تبدأ الحكمة. ذلك لأن الحكمة هى القدرة على التمييز بين هذين النوعين من القيم فى الحالات المحددة.

ومن الممكن أن يؤدى التفكير فى طريقة التقويم القديمة إلى الحملة عليها لأى سبب من بين أسباب كثيرة محتملة. ففى أوضح الحالات، كما فى حالة الغذاء الضار: قد تكون للموضوع نتائج أليمة. فالألم فى "الصباح التالي" (بأوسع معانى الكلمة) قد يفوق بكثير اللذة فى "الليلة السابقة". وقد رأينا كيف أن الالتجاء إلى النتائج يمكن أن يؤدى إلى التنظيم الأخلاقى للفن. وهنا نوع آخر من الموقف التقويمى قد يكرس المرء فيه كل جهوده، وربما كل حياته، لتحقيق هدف معين، ثم يجد بعد إن بلغه أنه تحول إلى رماد. وقد يقول عندئذ. ناظراً إلى أعلى من بين الانقراض، إن الهدف لم يكن جديراً بسعيه. ولكننا قد نعمل، قبل السعى إلى موضوع يفرينا، على تحليل خصائصه. وعندئذ قد نجد عيوباً وأخطاء لم نرها فى البداية. وربما تعلمنا، بفضل اتساع نطاق معرفتنا، أن الشيء الجيد لا يعادل فى جودته الشيء الآخر المناظر له، والذى كون فى متناول أيدينا.

إن التقدير المبنى على التفكير مرشد للسلوك المقبل. فتجربة القيمة عندنا، فى جميع مجالات الحياة، تنطوى على اختيار. وحكمنا على شيء ما بأنه أجدر أو أفضل بالفعل من شيء آخر يتيح لنا أن نختار على نحو تكون معه فرصتنا فى النجاح أعظم مما لو كنا نختار على أساس من الجهل. ونستطيع عندئذ أن نأمل، إلى حد معقول، فى أننا "لن نرتكب نفس الخطأ مرة أخرى"، ولن ندفع ثمن الخطأ مضاعفاً. والحق أن الحمة تكون ضرورة لا غناء عنها عندما يكون تحقيق الرغبة المتأصلة فى قلوبنا أمراً يكلفنا، على نحو ما، مشقة كبيرة. فعندئذ نستطيع أن نقدر إن كان الموضوع يستحق الثمن الذى سندفعه، كما نستطيع أن نقدر كيف نختار أكثر الوسائل اقتصاداً. كذلك فإن الحكمة مطلوبة عندما يكون هناك عدد كبير من الموضوعات التى يتعين علينا الاختيار بينها.

على أن هذه المشكلات ليس لها فى ميدان التجربة الجمالية عادة نفس الخطوة التى تكون لها فى الميادين الأخرى للحياة. فليس من الضرورى فى حالة التجربة الجمالية. أن نتوخى الدقة الكاملة فى حساب المخاطر والتكاليف. فميدان الجمال هو ميدان التجربة الكامنة المنظوية على ذاتها. لا حاجة إلى التفكير فى أسباب إنتاج الموضوع الفنى أو وسائله. وإن كان الداعية الأخلاقى. مثل تولستوى. قد يحتج بالطبع بأن الوسائل تكلف أكثر مما ينبغى. أما نتائج الإدراك الجمالى فهى عادة أبسط من أن تحتاج منا إلى الانشغال بها. فضلاً عن ذلك فإن التذوق الجمالى لا يخضع عادة لنظم عامة. كالنشاط الاقتصادى أو الدينى. ومن هنا فإنه ليس محاطاً بأوامر ونواه. كهذين الأخيرين.

وأخيراً فإن النشاط الجمالى لا يقوم عادة على التنافس، لأن الأعمال الفنية فى العادة متاحة للجميع، على خلاف الطعام أو الفتاة الجميلة التى يتنافس عليها المعجبون. فعندما أستمع إلى سيمفونية بيتهوفن الخامسة، لا أدعى أننى أملك وحدى العمل ولا أحرملك من فرصة الاستمتاع إليها.

لهذه الأسباب كلها لم يكن الحكم الحذر والحساب الفطن ضروريين ضرورة مطلقة فى الميدان الجمالى. فلسنا مضطرين إلى أن ننشغل كثيراً بطريقتنا فى الاختيار لأن الخطر الذى يمكن التعرض له هنا أقل. ولهذا كان الاستمتاع الجمالى أحياناً يوصف بأنه هروب من أعباء الحياة اليومية. ويقول سانتيانا إن الفنون "استعمال لحريتنا، بعد انتهاء عمل الحياة وتهدة الخوف منها"^(١).

• • •

وعلى الرغم من ذلك فإن للتقدير الجمالى بالفعل دوراً يقوم به، وهو ليس بالدور الهين.

ذلك لأن القيم الجمالية، شأنها شأن القيم الأخرى، ينبغى أن تُختار. والأهم من ذلك أننا قد نخطئ فى اختيارها. وفى هذا الصدد لا نجد اختلافاً كبيراً بين الميدان الجمالى وبين سائر ميادين القيمة. وأغلب الظن أننا نبالغ فى هذا الاختلاف لأن الموقف الجمالى ذاته لا يهتم بالأسباب والنتائج. بل هو مركز على

(١) الإحساس بالجمال. ص ١٦٦.

موضوعه فحسب. ومع ذلك فلا بد لنا، قبل اتخاذ الموقف الجمالى، من أن نقوم بعمليات اختيار. فأى كتاب سنقرأ؟ وأى هذه الأسطورة سنشتري؟ ولكى يكون الاختيار مثمراً، فلا بد من معرفة بالعمل، وبجودته النسبية، وإلى أى مدى يمكنه أن يظل محتفظاً بقيمته. فالتقديرات المرتكزة على أساس متين تتيح لنا أن نزيد من استمتاعنا ونتجنب خيبة الأمل. وقد لا يكون لهذا نفس أهمية اختيار الطعام الغذى أو السلوك الأخلاقى الصحيح. غير أنه ليس بالأمر الضئيل الشأن أيضاً.

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

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

وإذن فتقدير القيم مرشد للاختيار، وهو أساسى لنزاهتنا نحن. غير أن أهم أسباب التقدير جميعاً هو أنه يؤدى إلى حدوث فارق فى التجربة الجمالية ذاتها، وبالتالي يزيد من القيمة التى نشعر بها لهذه التجربة.

إن معظم الأعمال الفنية التى تستحق الكلام عنها هائلة التعقيد. وقد أقنعنا دراستنا لعلم الجمال بهذه الحقيقة أكثر من مرة. فقليل جداً من الأعمال هى التى تكشف لنا عن ما فيها منذ البداية. وبدون الألفة والتعود، والقدرات الضرورية على التذكر والتخيل والانفعال والمعرفة، فإن الأعمال الجيدة، بل الأعمال العظيمة - والأعمال العظيمة بوجه خاص فى الواقع - تبدو لنا مملة أو غامضة^(١). وفى استطاعة النقد، الذى يخدم أغراض التقدير الجمالى، أن يساعدنا على الإحاطة بالعمل المعقد. فالتحليل النقدي يمكنه أن يكشف لنا عن علاقات شكلية متبادلة تربط بين أطراف العمل سوياً، وعن معان تؤلف حقيقته، ودلالة تعبيرية تضى عليه عمقاً ورنيناً. مثل هذه المعرفة تمكننا من أن نرى المزيد عندما نعود إلى هذا العمل ثانية. فعندئذ نستطيع أن "نهى" أنفسنا للاستجابة لكل ما فى العمل.

على أن بعض المفكرين، مثل تولستوى، يرفضون عملية النقد بأسرها. فهم يرونها غير ضرورية. "ما الذى يوجد هناك.. مما يحتاج إلى شرح؟"^(٢). قد لا يكون هناك بالفعل إلا القليل جداً مما يحتاج إلى شرح فى الأغاني والأساطير الشعبية التى كان تولستوى يبدى لها كل تقدير. ولكن أولئك الذين يتوسعون فى هذه الحجة بحيث تمتد إلى كل فن، يرون أن كل ما علينا هو أن ننظر إلى العمل باهتمام تلقائى أصيل لكى نستخلص قيمته. غير أن هذا الرأى لا يركز على أساس متين من الواقع. "أليس العمل الفنى مكتفياً بذاته؟ بلى، ولكنه قد لا يكون شارحاً لذاته"^(٣). فمن الواجب ألا نندفع بالبساطة الظاهرية للموقف الجمالى، إنه لصحيح تماماً أن نقول إن الإدراك الجمالى يلتقط ما هو موجود فى العمل، وما هو "معطى مباشرة". إلا بعد أن يكن الإدراك قد تدرب واستنار بفضل النقد.

وعلى ذلك فإن التقدير والنقد عنصران مساعدان لا غناء عنهما فى حياتنا الجمالية. ولولاهما لكان إدراكنا أعمى أو مشوها، ولكانت خبرتنا بالقيمة هزيلة.

(١) انظر من قبل، القسم الثانى من الفصل الثالث.

(٢) تولستوى: المرجع المذكور من قبل، ص ١٩٤.

(٣) دونالد أ. ستاووفر Donald A. Stauffer: "مقدمة كتاب" مقصد الناقد "The Intent of the Critic"، شره ستاووفر (Princeton U. P., 1941) ص ١٢.

وهذه الحقيقة هي مبرر وجود التقدير والنقد. أما كيف يؤديان عملهما على وجه التحديد، فهذا ما سوف تحدده الفصول المقبلة.

■ ■ ■

ومع ذلك. فهناك تحفظ واحد ينبغي أن ننبه إليه هذا التحفظ لا يؤدي إلى دعم موقف أولئك الذين يريدون الاستغناء تماما عن النقد. ولكن من الواجب أن ننبه إلى أن النقد يؤدي أحيانا إلى خسارة في القيمة الجمالية. فالتحليل قد يكشف لنا عن أخطاء في العمل لا نراها في الوقت الذي يكون انتباهنا فيه منصرفا. بطريقة جمالية. لهذا العمل. ومن الممكن جدا أن يؤدي إلى إعاقتنا عن الاستمتاع بالعمل مرة أخرى بنفس القدر الذي كنا نستطيع به أن نستمتع بهذا العمل لو لم نكن قد قمنا بالتحليل. وهكذا يتم التخلي عن مصدر من مصادر رضائنا، ويكون عزاؤنا الوحيد عندئذ - وهو عزاء جاف - هو أننا أصبحنا على الأقل نعرف العمل على ما هو عليه في حقيقته.

إننا لا نجد بأسا في الشعور بأننا كبرنا على القصص التي نقرأها لأطفالنا . فهذا يبدو أمرا "طبيعيا" على نحو ما. ولكن قد يبدو أن هناك شيئا غير مستحب في النقد الذي يأتي فجأة فيفسد علينا العمل. بل إننا قد نواجه استياءنا هذا بشيء ما، فنظل نعلی من قدر ما حمل عليه التقدير النقدي، وليذهب النقد إلى الجحيم!

على أن مثل هذا الميل العنيد لا يأتي بسهولة، إذ أن للتقدير النقدي العميق سلطة وقوة هائلة بحق. فنحن نشعر بشيء من عدم الارتياح لأننا رفضنا النتائج التي وصل إليها. وفي احتجاجنا ذاته، نعترف بأن "معرفتنا أصبحت أفضل"، أي أن من الواجب أن نولي ظهرا للمعقولة لكي نحس ما نؤمن بأنه غير جدير بأن يحسب.

إننا نحتج على النقد لأننا نريد أن نحتفظ بمتعنا التلقائية. فما الذي يرغمننا على التخلي عن هذه المتع الرفيعة؟ هذا هو مطلب البراءة الدائم. ومثل هذا السؤال يثار في جميع مجالات التجربة، لا الجمالية فحسب. وهو يمثل رد الفعل المعتاد على أية نصيحة تقدم إلينا بأن نكف عن فعل ما نفعله. ولكن ربما كانت لهذا السؤال أعظم دلالة في مجال علم الجمال. فالتجربة الجمالية غير أنانية، لا تعباً بالنتائج، بل تهيب بالشعور والخيال لذاتهما. وهي تتمثل في السرور الخالص الذي يحس به

الطفل إزاء المناظر والأصوات. فهنا تكون تجربة القيمة بريئة بحق، إن كانت بريئة فى أى مجال. والضرورة التى تحتّم خضوع هذه التجربة للحكم النقدى - إن كانت هناك ضرورة على الإطلاق - أقل بكثير من تلك التى تحتّم خضوع النشاط الأخلاقى أو الدينى أو الاقتصادى له.

وأغلب الظن أنه لا توجد إجابة قادرة على إسكات هذا الاحتجاج تماماً. فالنقد يحرّمنا أحياناً بالفعل من القيم. فإذا لم نعد نحب ما كنا نحبه من قبل، فعندئذ تكون هناك قيم قد ضاعت - وهذا مجرد تحصيل حاصل. وتلك فى الواقع هى المخاطرة التى نتحملها فى جميع مجالات القيمة عندما نبدأ فى التفكير فى رغباتنا ومتعنا التلقائية. وكما قال الفيلسوف جون ديوى: "لنعترف بأننا ما إن نبدأ التفكير، فلن يضمن أحداً أين سينتهى بنا الأمر، والأمر الوحيد المضمون هو أن أهدافاً وغايات ونظماً كثيرة يكون مآلها عندئذ إلى الانهيار". غير أننا لا نستطيع مع ذلك أن نأمل فى أن ما سيضيع سوف يعوض وزيادة. فالبراءة لا تستطيع أن تصمد طويلاً. وحتى لو استطاعت، لكانت قيمها - مها كان من "نقائشها" - قيمة هزيلة وبسيطة نسبياً. إن البراءة حسب تعريفها ذاته، لا يمكنها أن تعرف أبداً تلك القيم التى لا تأتى إلا بالمعرفة والتفكير. وفى الميدان الجمالى، يستطيع النقد أن يكشف فى العمل عن عمق وعقد لم يخطر أبداً ببالنا من قبل. وفى مقابل كل عمل يدينه النقد، توجد أضعاف مضاعفة من العمال التى يجعلها ذات دلالة فى نظرنا، وبذلك يكون الربح الصافى فى تجربة القيم عندنا هائلاً. وكلما ازدادت قدرتنا على الحساسية والتمييز، قل ندمنا على ما تركناه وراء ظهرنا من التفضيلات.

٢- الموقفان الجمال والنقد :

سبق لى أن أعربت عن رأى القائل إن الشعور بالقيمة الجمالية والتقدير النقدى مختلفان كل عن الآخر، وإن كان فى استطاعته الأخير أن يزيد من قدرتنا على التذوق. وسأحاول الآن أن أثبت أن التذوق والنقد متميزان على نحو آخر، من حيث أن كلا منهما مضاد للآخر من الوجهة النفسية. فالموقفان الجمالى والنقدى طريقتان فى النظر إلى الموضوع يصل الاختلاف بينهما إلى حد أنه عندما يكون لأحدهما السيطرة فى الذهن، فإنه يطرد الآخر. فليس من السهل وجودهما معاً. ولو

استطعننا أن ندرك السبب. لأدركنا على نحو أفضل لماذا كان الفنانون "ومحبو الفن" في كثير من الأحيان يتشككون في نقاد الفن أو يعادونهم. وعندئذ ستمكن من فهم إحساسهم بأن النقد يفتقر إلى حيوية التذوق ودفته.

. . .

فلنبداً أولاً بالتفكير في الطريقة التي تستخدم بها عبارة "اتخاذ موقف النقد"، إنها تدل، في أكثر معانيها صرامة. على التنقيب عن العيوب. وهى تشير وبمعنى أوسع، إلى تقدير نواحي القوة ونواحي الضعف فى موضوع ما. على أنها توحى، فى جميع معانيها و بحالة ذهنية معينة - هى حالة تجرد وحذر وتحوط من أن يخدع المرء. فاتخاذ موقف النقد يعنى رفض الموافقة حتى "يرى المرء بنفسه" وكما يقول التعبير المشهور. ولا بد أن يأتى الموضوع إلينا ويقدم أوراق اعتماده. ولا يمر إلا إذا أثبت جدارته.

أما الموقف الجمالى فيختلف عن هذا كل الاختلاف. بل إنه عكس هذا على خط مستقيم. فهو يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية، ودون تساؤل، وفى هذا الصدد يقال أحيانا إن المشاهد "يستسلم" العمل الفنى، وإن كانت الاستعارة هنا مبالغاً فيها إلى حد ما. فالمشاهد يريد فى هذه الحالة أن يحيا حياة الموضوع، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إذا ظل محتفظاً بعزلته وتشككه. لذا يقبل الموضوع بشروطه الخاصة (شروط الموضوع) ويتخلى عن أى تحد له. وعندما يبلغ الاهتمام الجمالى أقصى درجاته، يفقد المشاهد ذاته فى الموضوع.

وهكذا فإن نفس المزاج النقدي أو الروح النقدية مضادة للموقف الجمالى. ولو ساد الموقف النقدي اهتمامنا لقضى على الإدراك الجمالى. ونحن جميعاً نعرف أناساً يحدث لهم ذلك، إذ تجدهم دائماً حريصين على تلمس المآخذ فى العمل الفنى وكثيراً ما نشعر بالرغبة فى أن نقول لهم: لم لا تهدى أعصابك وتستمتع بالموسيقى؟ وفضلاً عن ذلك فإن النقد تحليلي، وهو أمر عرفه أعداء النقد منذ وقت طويل، وكان شعارهم هو "إننا نقتل لكى نشرح" غير أن الناقد لا يستطيع أن يؤدى عمله دون تحليل. فلا بد له، كى يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذى يسهم فى قيمته من بين عناصره. وهو قد يتحدث فى هذا الصدد عن جماله الحسى، أو

وضوح بنائه الشكلي . أو عمق الانفعال الذي يثيره . أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها . ولا بد له أن يبحث في عناصر العمل فرادى . وكذلك في علاقتها بعضها ببعض . ولكن هذه ليست هي الطريقة التي يسير بها الإدراك الجمالي . فهو لا يعمل على تقطيع العمل . وإنما يدركه في كليته . فالصفات الحسية التي يتحدث عنها الناقد إنما هي مشاعر مباشرة بالنسبة إلى المشاهد . والعلاقات الشكلية التي يحللها الناقد هي في نظر الإدراك الجمالي روابط حيوية بين التوقعات والتوترات . تعمل على إشاعة الحياة في التجربة . وتجمع بين أطرافها بطريقة محكمة . والحقيقة التي يلخصها الناقد بطريقة نثرية يحس المشاهد أنها متغلغلة في جميع أرجاء العمل ومتجسدة فيه . فما يريد المشاهد إدراكه هو الكل الشامل للعمل . وهو يتهم بما يسميه ديوى "معاناة تجربة" ، ولا يريد قائمة مفصلة من العناصر .

وأخيرا فإن غرض النقد مختلف عن غرض الإدراك الجمالي . فالناقد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاص به ، ومن هنا فإنه يسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل . واهتمامه يكون منصبا على شيء من وراء عملية النقد . أما الموقف الجمالي فليس لديه اهتمام خارج نطاق الإدراك المحض . "فاللذة الجمالية.. لا تصل إلى أعلى قممها إلا عندما تكون غير واعية بداتها ، وتكون استغراقا أو اندماجا لا يحد منه المقصد المعرفي للتقدير والتحليل الموضوعي"^(١) .

• • •

في هذه النواحي الثلاث ، يقف الموقف الجمالي والموقف النقدي كل في مقابل الآخر . فهما حالتان متباينتان ، وهما يقبلان على العمل لأغراض مختلفة ومن ثم فإن التجارب التي تصاحب هذين الموقفين تختلف بالمثل . فعندما ينظم الانتباه ، والإدراك ، وقدراتنا على الشعور بطريقة نقدية ، لا يكون من الممكن "تفتحها" للاستجابة الجمالية ، على حد تعبير دو كاس . وإذن فالموقفان في أساسهما متضادان .

• • •

(١) ليويس: تحليل للمعرفة والتقويم ص ٤٤٢

C. I. Lewis: An Analysis of Knowledge and Valuation, (La Salle, Illinois, Open Court, 1946).

وربما كان من السهل الموافقة على أن النقد والإدراك الجمالي مختلفان. ولكن لن يوافق الجميع على أن التعارض بين هذين الموقفين يبلغ من الشدة بقدر ما ذكرت ولا بد في هذا الصدد من بحث اعتراضين. يمكن تلخيصهما على النحو الآتي:

(١) الموقفان مختلفان. ولكنهما عادة. وربما دائما، يحدثان في المدرك في آن واحد. فالإدراك "التعاطف" تماما وغير المقترن بوعى للذات هو مثل أعلى أو خالة حدية. لا يمكن تحقيقها في الواقع على الإطلاق. ذلك لأننا عندما نتذوق نحكم أيضا. وهذا أمر تام للوضوح. ونحن نعرف جميعا أنه كثيرا ما يحدث أثناء استماعنا إلى الموسيقى أو مشاهدتنا للمسرحية. أن نهمس في أذن مرافقنا بتعليقات نقدية. "فالتجربة الجمالية" هي في الواقع بالنسبة إلى معظم الناس خلال بعض الوقت، وبالنسبة إلى بعض الناس خلال معظم الوقت، مزيج من الموقفين الجمالي والنقدي.

هذه حقيقة، ولكنها حقيقة لا تقضى على التمييز الأساسي بين الموقفين. ذلك لأن هذين الموقفين، شأنهما شأن أمور كثيرة أخرى، يمكن تمييزهما تحليليا، وإن كانا يوجدان معا واقعيًا. فهذا الاعتراض الأول، حين يقول إن هناك موقفين، يفترض مقدما وجود التمييز فضلا عن ذلك، فإن الحقيقة التي بنى عليها هذا الاعتراض هي مع ذلك حقيقة مؤسفة. ذلك لأن تعارض الموقفين هو الذى يؤدي إلى الإقلال من الاهتمام الجمالي كلما تدخل النقد. وعلى هذا فإن الأخير ينقص القيمة الجمالية.

إن قوام النقد في نظر بعض المفكرين، كما سنرى فيما بعد^(١)، هو وصف استجابات المشاهد الشخصية للعمل. فلا بد أن يسأل المشاهد نفسه: "هل أجد هذا العمل ممتعا؟"، "وما الانفعالات التي يثيرها في؟" وما إلى ذلك. ومن الواضح أن هذا النوع من النقد يتعارض مع الاهتمام الجمالي بالموضوع. "فالانتباه الجمالي هو قبل كل شيء انتباه مركز حول الموضوع"^(٢). ولا يمكن أن يكون الانتباه "مركزا تماما حول الموضوع" إذا كان المدرك يوجه هذا الانتباه نحوه حالاته النفسية الخاصة. (ويمكن

(١) انظر فيما بعد القسم الثالث من الفصل السادس عشر.

(٢) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي، ص ٤.

أن يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الشخص المدرك يضايق أصدقائه ومرافقيه بقدر ما يضايق نفسه. بتساؤله الدائم "هل أنا أستمع بهذا حقاً؟" والجواب هو أنه لن يعرف ذلك أبداً ما لم يتوقف عن طرح السؤال. فعليه أن يطبق على التجربة الجمالية تلك القاعدة القديمة التي تسرى على كل تجربة متعلقة بالقيمة: "الطريق إلى اكتساب السعادة هو نسيان السعادة".

غير أن النقد الذى يركز اهتمامه على الموضوع هو بدوره مضاد للتجربة الجمالية: لنفس الأسباب السالفة الذكر. ففى بعض الأحيان و عندما يؤكد المشاهد تجربته بأحكام من مزايا العمل أو الأداء. يكون الدافع نوعاً من التحذلق أو النزعة الاستعراضية أما المجتمع. وقد يكون أحياناً فنانياً محترفاً يهتم بأسلوب الأداء وأسرار الصنعة. وقد يكون النقد أحياناً أخرى - فى أسوأ الحالات - ملجأً أخيراً لأولئك الذين لا يمكنهم الاندماج فى العمل والاستجابة له. وهو فى كل الأحوال يؤدى إلى كبت الاهتمام الجمالى، ولهذا السبب رأى بلو Bullough أن النمط "الموضوعى" من المشاهدين "يمثل .. أكثر صور الذوق الجمالى فجاجة"^(١). وكما يقول ليويس Lewis، فإن النقد "ينبغى أن يؤدى دائماً إلى بعض التمييز.. فى القيمة التى تدرك مباشرة، ولا يمكن أن يدرك الجمالى بأبهى ما فيه إلا الأبرياء، أو الذين يقبلون عليه بتواضع، والذين يكون الجمال بالنسبة إليهم هبة من الآلهة"^(٢).

هذا الاعتراض الأول يقول إن الموقف النقدي يصاحب الموقف الجمالى "عادة، وربما دائماً". فماذا نقول عن "دائماً" هذه؟ ألا تكون حالتنا الذهنية جمالية بصورة تامة أبداً؟ من الواضح أن الإجابة عن هذا السؤال ليست باليسيرة. فمن الصعب إدراك الوقائع المباشرة للتجربة بصورة واضحة. فالانتباه المرتكز حول الموضوع يميل إلى الخفوت؛ وهناك دائماً احتمال لحدوث خداع للذات. ومع ذلك فإننا، فى بعض الأحيان على الأقل، "نسلم أنفسنا" كلية للموضوع. ومن الجائز أن أغلب الحالات التى يحدث فيها هذا هى تلك التى يكون فيها العمل مألوفاً وكأنه صديق قديم. فعندئذ يكون فى استطاعتنا توقع الاتجاه الذى سيسير فيه، وتأتى استجاباتنا ببسر

(١) انظر من قبل الفصل الثالث، القسم الثالث.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤٢، ٤٤٣.

وسهولة. والأهم من ذلك كله أننا قبلنا العمل، "ودون تساؤل". ويعد "النمط الشخصي" عند بُلُو Bullough^(١) ممثلاً لهذا النوع من التجربة.

ولكن ربما كان من الواجب تغيير الاعتراض بحيث يكون مؤداه أن الموقف النقدي ينبغى أن يصاحب الموقف الجمالى، والا كان إدراكنا ساذجا لا تمييز فيه. غير أنى أعتقد أن هنالك خلطاً لفظياً خطيراً فى قولنا إنه ينبغى علينا أن "نقرأ بطريقة نقدية" أو "نستمع بطريقة نقدية". فهذا يعنى ذلك أن من واجبنا القيام بالتحليل، والتقدير على أساس معايير القيم، الخ. أثناء التجربة الجمالية المزعومة؟ إن كان الأمر كذلك. فلن تعود التجربة عندئذ جمالية. بل إن من الواجب أن يفهم ذلك على أساس أنه يعنى أن من واجبنا القراءة أو الاستمتاع بوعى ونفاذ. فمن الضروري أن نكون واعين بكل ما ينطوى عليه العمل من خصب. ولكن هذا الوعى ينبغى أن يأتى من النقد الذى يحدث قبل المواجهة الجمالية. فمن الواجب أن تستوعب معرفتنا^(٢). فى داخلها ما اكتسب من عملية التعلم المتعلقة بالموضوع، بحيث يعمل هذا الأخير على توجيه انتباهنا وتوقعنا كلما تكشف العمل. "فليس النقد، وإنما ثمار النقد - أى المزيد من المعرفة، والقدرة الأدق على التمييز، وعلى التلقى بمزيد من الحساسية - هى التى تندمج فى التجربة التى هى جمالية بحق. وبعد أن يؤدى النقد دوره، فإن خير ما يفعله هو أن يذوى ويموت"^(٣).

(٢) والاعتراض الثانى على التمييز بين الموقف الجمالى والموقف النقدي يقف على مستوى أعمق. فعلى حين أن الاعتراض الأول يقبل هذا التمييز، فإن الثانى يتحداه. والحجة التى يقدمها تتركز من جانب على تعريف "الموقف الجمالى"، وترتكز من جانب آخر على حقيقة نفسية متعلقة بالتجربة الجمالية.

فالموقف الجمالى، شأنه شأن أى موقف آخر، يدل، حسب تعريفه، على طريقة معينة فى توجيه الانتباه والتحكم فيه. على أن الانتباه انتقائى دائماً. فنحن لا نرى كل شيء دفعة واحدة، ولا نعد كل ما نراه متساوى الأهمية، وهكذا نجد فى

(١) انظر من قبل الفصل الثالث، القسم الثالث.

(٢) هكذا فى الأصل، والأرجح أن المقصود هو "تجربتنا الاستيطيقية"

(٣) جيروم ستولنيتز: "فى التقويم والتقدير الجمالى" ص ٤٧٢ (مقال)

Jerome Stolnitz: "On Esthetic Valuing and Evaluations", Phil and Phen. Research, XIII (1953).

داخل الأعمال الفنية عناصر متقابلة. وعناصر ينصب عليها التأكيد أكثر من غيرها. وهنا تتدخل الحقيقة النفسية: فالطريقة التي نوجه بها انتباهنا إلى العمل تتوقف على تجاربنا الجمالية السابقة. ولا سيما تجاربنا المتعلقة بأعمال مشابهة. فعن طريق تكيفنا السابق بثت فينا معايير لما هو قيم في مثل هذا الفن. ولقد قال الأستاذ باركر Parker "إن أول كتاب نقرؤه يضع معيار كل قراءتنا التالية للشعر"^(١). هذه المعايير الضمنية تحدد ما سوف "نبحث عنه" في العمل. ومن هنا "ففى كل عملية تذوق تكمن معايير ضمنية للحكم"^(٢). وعلى ذلك فإن التمييز القاطع بين الموقفين "النقدى" و"الجمالى" غير صحيح. فالتقدير والحكم ماثلان فى كل فعل من أفعال التأمل الجمالى. ولن نكون قد أحسنا فهم الموقف الجمالى لو قلنا إنه غير نقدى على الإطلاق، فهو على الدوام نقدى إلى حد ما.

فلنبداً بأن نقول إن الحقيقة التي يركز عليها هذا الاعتراض الثانى لا تقبل الجدل. فمن الذى يستطيع أن ينكر أن اختيارنا لما هو هام فى الفن إنما هو حصيلة تربيتنا الجمالية السابقة؟ إن النقاد، والمعلمين. وتجربتنا السابقة وتقديرنا الواعى لتلك التجربة - كل هذه العوامل تؤثر فى اهتمامنا وتمييزنا الجمالى. وما هذا إلا مثل للحقيقة الأعم، والأوضح، القائلة إن كل ما صادفناه فى الماضى ترك بصماته علينا. إن الانتباه الجمالى انتقائى بالفعل. فنحن نركز انتبهنا على أشياء معينة فى العمل، لا على غيرها. ولكن كل ما يعنيه هذا هو أننا نواجه الموضوع بطرق معينة للإدراك تكون جزءاً من "عتادنا" الجمالى. وهو لا يعنى أبداً أننا نكون "نقديين" أثناء التجربة الجمالية، بمعنى أننا نحاول عندئذ تقدير العمل وتحليله. فنحن لا يكون لدينا، أثناء التجربة، ذلك "المقصد الواعى المتعمد"^(٣). الذى يتسم به الموقف النقدى. وأود هنا أن أستشهد برأى واحد من أشهر النقاد فى عصرنا، وهو ف. ر. ليفيس F. R. Leavis

(١) فى كتاب "لوبلى" Lepley المذكور من قبل، ص ٢٢٨.

(٢) هارولد أوزبورن: "علم الجمال والنقد" ص ٣١.

Harold Osborne: Aesthetics and Criticism, (N. Y., Philosophical Library, 1955).

(٣) ليويس، المرجع المذكور من قبل، ص ٤٤٢.

"إن الكلمات فى الشعر لا تدعونا إلى "التفكير حولها" والحكم عليها، بل تدعونا إلى أن نندمج فيها بحسنا، أو "نصير" إلى حال غير حالنا - أى أن نحقق تجربة كاملة معطاة فى الكلمات. فهى تطالب .. برهافة الاستجابة - وهى نوع من الاستجابة لا يتمشى مع الموقف التقديرى. الذى لا يرى أمامه إلا المعيار.. إن الناقد- من حيث هو قارئ، للشعر - يهتم حقا بالتقدير، ولكن تصويرنا إياه أنه يقيس بمعيار يفرضه على الموضوع ويطبقه من الخارج إنما هو إساءة عرض للعملية... فاهتمامه الأول إنما يتجه إلى الاندماج فى القصيدة وامتلاكها.. بكل ما فيها من امتلاء عينى"^(١).

ومن الطبيعى أن المعايير "كامنة" فى نوع القراءة الذى يتحدث عنه ليفيس. ويمكننا أن نعبر عن نفس الفكرة بطريقة أوضح إذا قلنا أن ليفيس قد نما فى نفسه ذوقا معينا، وبالتالى فهى "تبحث عن" أشياء معينة فى العمل. ولكنه لا يحاول أن يقرأ العمل وقد "وضع المعيار نصب عينيه". ولعلك تلاحظ أن ليفيس يضع "قارئ" الشعر" إلى جانب "الناقد"، وبذلك يوضح أنه يصف الإدراك الجمال ذاته. وعلى ذلك فإن الإدراك الجمال لا يمكن أن يوصف بأنه "نقدى" ما لم نستخدم لفظ "نقدى" بطريقة مضللة.

ولقد استشهدت أيضا برأى الأستاذ "باركر" والذى يؤكد تأثير التعود والتكيف الجمال السابق فى التجربة الجمالية. وهو بدوره يذهب إلى أن "المعيار بالنسبة إلى كل قراءات الشعر" هو شئ، كامن فى جهازنا الإدراكي؛ فهو لا يستخدم من أجل التقدير الواعى: "هذا المعيار ليس مجرد أداة للحكم العقلى، ولتصنيف اللذات وترتيبها، وإنما هو يتحكم فى نفس طبيعة اللذة ذاتها وشذتها، بقدر ما يحققه العمل الفنى أو يتجاوزه أو يقصر دونه"^(٢).

. . .

لقد قطعنا شوطا بعيدا فى الفصل بين النقد والتأمل. وهناك من المفكرين من يسرون خطوة أخرى ونهائية فى هذا الاتجاه. فهم يرون أن بين النقد والاستمتاع

(١) "النقد الأدبى والفلسفة Literary Criticism and Philosophy" فى كتاب "السعى المشترك The

Common Pursuit ص ٢١٢ - ٢١٣.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٢٩.

الجمالى من الاختلاف الشديد ما يجعل النقد أمرا لا شأن له على الإطلاق بالتذوق. فهم عقيم فحسب. ذلك لأن النقد. بموقفه الخاص الذى يتخذه من الموضوع. وبمناهجه الخاصة. لا يستطيع بحال أن يفسر القيمة الجمالية للعمل الفنى. وها هى ذى الحجة التى يسوقونها لإثبات هذا الرأى: إن موضوع حكم القيمة هو العمل الفنى. ونحن نحكم على العمل بأكمله لأن ما استمتعنا به جماليا هو العمل بأكمله. ونحن نقول إنه "جميل" أو "عظيم" أو أية صفة أخرى. ولكن هذا ليس إلا بداية التقدير. فكيف نستطيع الدفاع عن حكمنا؟ لابد لنا من الكلام عن العمل فى كليته. ولكن ما الذى يمكننا أن نقوله عنه؟ إنه هو ذاته. من حيث هو موضوع قيم بطريقة متميزة. فريدة فطبيعته المحددة لا يمكن أن توصف بعبارات عامة أو تصورات. إذ أن هذه الأخيرة تنطبق دائما على كثرة من الأشياء. ولكن ما نقدره فى العمل هو فرديته الثمينة. ولهذا السبب كنا نرفض استبدال قصيدة بأخرى. فالأعمال الفنية ليست مترادفات.. من هنا كان تأكيد الفيلسوف كروتشه أن العمل "فرد مصون- أى أنه هو الفرد الذى لا ينبغى أن يمسه التجريد التصورى إذا ما شئنا له أن يحتفظ بسلامته الجمالية"^(١).

فإذا كنا لا نقدر على وصف العمل. فإن قدرتنا على الحكم عليه تكون أقل. فالتقدير يستخدم معايير أو مقاييس للحكم. وهذه المقاييس تحدد مختلف الطرق التى يمكن أن يمتاز بها العمل أو يخفق، وتيسر نجاحه فى هاتين الناحيتين. ومن أمثلتها: "الوحدة الشكلية"، أو "القوة التعبيرية" أو القواعد التى تحدد "إحكام البناء" فى مقطوعة شعرية من نوع السونيت Sonnet أو قطعة موسيقية من نوع السوناتا. غير أن هذه دائما عامة، أى أن المفروض أنها تسرى على عدة موضوعات من نوع معين. أما العمل المحدد، فهو ذاته فحسب. وقالبه أو شكله خاص به. فنحن نستطيع أن نحكم على السيارات وهى تخرج من الرصيف المتحرك فى المصنع، أو على دبائيس الورقة أو التفاحات. لأنها كلها تنتمى إلى نوع واحد. ومن الممكن أن نضع مواصفات لما هو أنموذج جيد لهذا النوع. أما العمل الفنى فهو "نوع

(١) و. ك. زيمزات الابن، وكليث بروكس: النقد الأدبى: تاريخ موجز.

W. K. Wimsatt, Jr., and Kleanthy Brooks: Literary Criticism, A Short History (N. Y., Knopf, 1957).

بنفسه" من السونيت أو السوناتا. إن جاز هذا التعبير. فمن الممكن أن يخرق "القواعد" التي يحددها الكتاب المدرسى. ويظل مع ذلك عملا ذا قيمة جمالية كبرى. فكيف يمكننا إذن أن نتوقع من الأحكام النقدية أن توفى القيمة التي نشعر بها فى تجربتنا حقها؟

إن قواعد "الشكل الجيد" وما إلى ذلك تنطبق على أجزاء أو عناصر معينة من العمل. ومهما أکثر من هذه القواعد. واستخدمت معايير "للأمانة التصويرية" أو "التأليف" أو "التوافق" أو أى شىء آخر. فستظل لا تدرك إلا سمات جزئية للعمل. أما ما هى هذه السمات. وكيف تكون لها قيمة. فهذا ما يتوقف على تفاعلها مع كل شىء آخر فى العمل. ولهذا السبب كان فى استطاعة العمل أن يخرق قواعد الجودة أو الرداءة فى أحد أجزائه ويظل مع ذلك عملا فنيا جيدا. والأمر الذى لا يمكنك أبدا أن تحيط به - على الأقل بواسطة النقد - هو الطابع "العضوى" للعمل الكامل، فإذا لم يكن فى استطاعتك تقدير الكل، فلن تستطيع تقدير الأجزاء. ولن يكون فى استطاعتك قطعا أن تفهم قيمة الكل عن طريق مجرد الجمع بين قيم الأجزاء.

إن مفارقة النقد هى أن الطابع "العضوى" الفريد للعمل، أى طريقة إحساننا بالعمل فى مجموعة من خلال الإدراك الجمالى، تؤدى بنا إلى إصدار حكم القيمة؛ ومع ذلك فإن فردانية العمل الكامل هى التى تحول بيننا وبين إثبات الحكم. وفى رأى خصوم النقد أن هذه المفارقة كفيلة بهدم كل نشاط نقدى.

إن الموضوع الفنى ليس مما يمكن التعبير عنه، أو الكلام حوله، إننا نستطيع أن نقول: "ما أجمله! انظر!" غير أن هذه حماسة، وليست نقدا. وما دام الفن على ما هو عليه، فإن النقد مستحيل أساسا.

□ □ □

فكيف يستطيع النقد أن يدافع عن نفسه ضد أعدائه؟ إنه يخرج من المأزق الذى اقتيد إليه بطريقتين.

أولاهما هى أن يواصل طريقه. على الرغم من نقاد النقد. ويحلل أجزاء العمل والعلاقات المتبادلة بينها، وكأنه يقول: لنفرض أن العمل الكامل "فريد" ولا

يقارن"، ولكنه ليس على أية حال بقعة مختلطة لا تمايز فيها. وهو ليس كعالم المتصوف، عندما يرى "الكل فى الكل" دون أية أجزاء، أو تميزات داخلية. وكأنه مجرد "واحد" متجانس لا فواصل فيه. فلنتصور فروق اللون، والضوء، والموضوع فى التصوير، وضروب التقابل والتوازن بينها. ولنتصور الاختلافات داخل سيمفونية كلاسيكية: بين الحركة الأولى وحركة "الاسكرتسو Scherzo". وبين مختلف الإيقاعات والتوزيع الموسيقى. الخ. هذه فوراق يدركها المشاهد الخبير بحساسيته. وهى التى تجعل الكل "العضوى" على ما هو عليه. وبعد ذلك نستطيع فى لحظائنا النقدية. أن نقوم عناصر العمل. ولما كانت هذه أجزاء من العمل، فمن المؤكد أن حديثنا ينصب على "العمل". وأننا نعمل على تأييد الحكم القائل إن "العمل قيم من الوجهة الجمالية".

ومع ذلك فنحن لازلنا نتحدث فقط عن أجزاء العمل. ولكن أعداء النقد يؤكدون أن جودة الكل ليست مجموع قيم أجزائه. وهنا نجد أنفسنا إزاء سؤال ضخم فى "منطق النقد": فكيف نستطيع أن نستدل على قيمة الكل من عدد من الأحكام المنصبة على الأجزاء؟ إذا قدرنا العلاقات التشكيلية، والقيم اللونية، والتوازن، فى لوحة ما، وظلت اللوحة مع ذلك شيئا يزيد على هؤلاء مجتمعين، فكيف يمكن أن يودى تحليلنا إلى دعم تقدير العمل "الكامل"؟

ليس ثمة إجابة بسيطة وواضحة عن هذا السؤال العسير، الذى هو بالفعل سؤال أساسى بالنسبة إلى كل نقد. ومع ذلك لا ينبغى أن نستدل من هذا على أن النقد عقيم.

فمن الملاحظ أولا - وإن لم تكن هذه هى المسألة الأساسية - أن عناصر بعض الأعمال الفنية يمكن تقديرها بمعزل عن العمل الكامل. فليس من الصحيح دائما أن قيمة الجزء، تتوقف على موضعه فى الكل. فقد نتذوق الجرس والوزن فى قصيدة، ونتجاهل عمدا معناها العلقى. ولا بد لنا أن نتذكر أنه ليس كل الأعمال الفنية أمثلة كاملة للوحدة العضوية. "فالا اعتماد المتبادل التام بين الأجزاء والكل أقرب إلى أن يكون مثلا أعلى للفن، منه إلى أن يكون حقيقة وصفية عن الأعمال الفنية. وقد يتحقق هذا المثل الأعلى فى بعض الأعمال. ولا سيما الأعمال الصغيرة.

ولكن فى كثير من الأعمال نجد أن المادة المحسوسة غير متمشية مع ما يفترض أنها تعبر عنه. وكثيرا ما تكون فى الأعمال الضخمة "بقع ميتة" لا ترتبط ارتباطا حيويا بالفقرات أو المجالات الأخرى للعمل، وبالكل والأرجح أن حجة خصوم النقد تبدو أقوى مما هى عليه فى حقيقتها نظرا إلى أنهم يغفلون هذه الحقيقة.

ومع ذلك فلا يمكن تنفيذ حجتهم على أساس هذه النقطة. ذلك لأنك لو تأملت "جزءا" كبيرا بما فيه الكفاية من العمل، مثل بناء الخط والكتلة والعمق فى تصوير ذى موضوع، لأصبح هذا الجزء "كلا" جماليا قائما بذاته. كذلك فإن هناك بالفعل كثيرا من الأعمال ترتبط فيها الأجزاء والكل ارتباطا وثيقا فى "وحدة عضوية".

وإذن فعلى النقد الفنى أن يقدمك إجابة أقوى يرد بها على خصومه. ولا بد أن يبين أنه يعترف بأهمية العلاقة بين الجزء والكل، وأن الناقد يستطيع أن يعمل حسابا لهذه العلاقة فى أدائه لعمله.

ومرة أخرى نبدأ بالتسليم بأن طبيعة العمل الكامل "فريدة"، وبالتالي فإنها إذا شئنا الدقة، "مما يعجز عنه التعبير". وهذا يعنى ببساطة أن الناقد لا يستطيع أن يصل بالكلمات إلى ما نحس به إزاء العمل خلال الانتباه الجمالى المستغرق (ولو كان يستطيع، لكانت قراءة النقد تغنى عن مشاهدة الأعمال الفنية). ولكن لا يترتب على ذلك أن الناقد لا يستطيع أن يقول شيئا عن قيمة العمل الكامل، فهو ليس مضطرا إلى أن يكتف فمه بيديه، بل إننا نستطيع أن نقول، ونقول بالفعل، أشياء عن العمل الكامل تتسم بأنها ذات معنى وبأنها مضبوطة، فى حدود معينة.

فلنتصور الاختلافات فى الأوصاف المعبرة عن القيمة. إننا نصف بعض الأعمال بأنها "جميلة"، وغيرها بأنها "بديعة" وأخرى بأنها "قبيحة"، وغيرها بأنها "جليلة"^(١). وكل من هذه الألفاظ يوحى بنوع القيمة التى يملكها العمل، وكيف يختلف عن الأعمال الأخرى، ونستطيع أن نبرر استخدامنا لأى من هذه الألفاظ بطريقة محددة، بأن نشير إلى بناء العمل ونوع الاستجابة الجمالية التى يثيرها. وفى حالات أخرى نستطيع، باستخدام نفس الأساليب، أن نبين أن اللفظ قد استخدم

(١) انظر من قبل، القسم الأول من الفصل الحادى عشر.

بطريقة غير صحيحة. فالطابع "العضوى" للعمل ليس سرا مستغلقا لا يمكن الكلام عنه بطريقة معقولة. كما أن استخدام ألفاظ عامة فى صده لا يؤدى إلى تشويبه أو هدمه.

والأهم من ذلك أننا نستطيع أن نصف الطابع الكلى للعمل بتفصيل أكبر كثيرا. وبطبيعة الحال فإن ألفاظا مثل: (جميل) "وبديع" وغيرها. ليست إلا أوصافا تقريبية. وفى استطاعة الناقد أن يقدم ما هو أكثر منها. فعندما يعجبه طابع العمل فى تجربته الخاصة. يستطيع. إذا كان بارعا فى استخدام الألفاظ: أن يعطينا على الأقل إحساسا معيناً "بمذاق" العمل فى الإدراك الجمالى. وأغلب الظن أنك قرأت أوصافا مثيرة كهذه عن كبيعة العمل ومستواه. والاسم الذى يستخدم عادة للدلالة على هذا النوع من النقد له طرافة خاصة. فهو يسمى "تذوقا appreciation". مثل هذا النقد لا يقف عند حد التحليل المحض. بما فيه من إعطاء درجات لأجزاء العمل، بل يسير نحو الإدراك الجمالى ذاته وهو يحاول التعبير عن الطابع المباشر والسمة الكلية فى التجربة الجمالية.

وهكذا فإن طابع العمل الكامل ليس مما يعجز عنه التعبير تماما. ولكن الأهم من هذا كله أن الناقد يستطيع أن يحيط بالعمل الكامل أثناء تحليله للأجزاء. وهو ليس مضطرا إلى الوقوع فى خطأ الفصل بين الأجزاء وبين الكل، وهو الخطأ الذى يتهمه به أعداؤه.

وكما رأينا من قبل، فإن فهم الأهمية الجمالية للعمل الكامل ينمو ببطء. ولكن من المحتم على النقد أن يفهم "ما يحاول العمل أن يفعله"، جماليا. فعندئذ فقط يستطيع أن يحكم على أجزاء العمل بطريقة واعية. ذلك لأن خصوم النقد على حق حين يؤكدون أن قيم الأجزاء تتوقف على علاقاتها المتبادلة فى سياق الكل. "ولو لم توجد وجهة نظر موحدة... لانتهى النقد إلى تعداد للتفاصيل يكون مملا بقدر ما هو غير مطلوب"^(١). أما عند توافر "وجهة النظر الموحدة"، فإن حديث الناقد لن يكون منصبا على أجزاء منفردة فحسب، بل إنه فى جميع الحالات سيدرس الجزء كما يؤدى وظيفته فى الكل. ومن هنا فإنه سيتجنب عندئذ التطبيق الآلى: لقواعد

(١) ديوى: الفن بوصفه تجربة، ص ٢١٤.

عامة"، وهو التطبيق الذى يكون فى معظم الأحيان مضللاً، كما يؤكد خصوم النقد. وعندما يتحدث الناقد عن "التشويه" أو "التوازن" أو "الصدق"، سيتحدث عنها كما توجد فى هذا العمل بعينه: وسوف يحترم فردانية العمل.

وهكذا فإن النقد لا ينبغى عليه أن يكتفى بتجاهل حجج خصومه، حتى لو كان يرفض قبول النتيجة التى يصل إليها هؤلاء الخصوم، أى يرفض الانتحار. فمن الواجب أن يتعلم النقد من حججهم. وعلى النقد ألا ينسى أبداً أن العمل الكامل هو الذى يحكم عليه آخر الأمر. وأن كل ما يقوله الناقد ينبغى أن ينظم على أساس هذه الحقيقة.

ومجمل القول إن النقد يدافع عن نفسه أولاً بقوله إننا نستطيع التحدث بطريقة لها معنى عن الكل. والدفاع الثانى، والأهم، هو أن ما نقوله عن الأجزاء لا يتعين عليه أن يكون عقيماً ومضللاً. وقد لا تقنع هذه الحجج أولئك الذين يؤكدون أن العمل هو "ذاته فحسب"، وبالتالي لا يمكن التعبير عنه (ولكن أية حجج تقنع هؤلاء)؟ وهم على أية حال أصحاب الكلمة الأخيرة. فمهما كان عمق التحليل النقدي ودقته، ومهما كان الإحساس بالكل متحكماً فيه، فإن النقد لا يمكن أن يكون بديلاً للإدراك الجمالى للعمل المنفرد. إن العمل الفنى شيء، والكلام عنه شيء آخر، تماماً كما أن الموقف الجمالى شيء والموقف النقدي شيء آخر. ولو نسي النقد ذلك، أو حاول أن يحل محل الإدراك الجمالى على نحو ما، لكان فى هذا إفلاس له. ذلك لأنه يسيء عندئذ فهم وظيفته. ولا مفر له فى هذه الحالة من أن يضر بأولئك الذين يقرءونه، لأنه يغريهم بالاعتقاد بأن تجربتهم الجمالية الخاصة لا ضرورة لها. هذا النوع من النقد يستحق منا أن نحمل عليه بنفس الشدة التى حمل بها خصوم النقد على كل نقد بوجه عام.

المراجع

- ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٤٧٠ - ٤٧٩
- فيفاس وكريجر: مشكلات عالم الجمال. ص ٤١٤ ٤١٨ ، ٤٣٠ - ٤٣٦.
- بوس. جورج: بيجاسوس بلا أجنحة. الفصل السابع.
- Boas, George: Wingless Pegasus (John Hopkins Press, 1950).
- جلبرت. كاثارين: دراسات جمالية. ص ١١٥ - ١٢٤.
- Gilbert, Katharine: Aesthetic Studeies (Duke U, P., 1952).
- ليفيس. ف. ر: المسعى المشترك. ص ٢١١ - ٢١٢.
- Leavis, F. R.:The Common Pursuit (N, Y., George W. Stewart, 1952).
- لوبلى، رى (الناشر): القيمة: دراسة تعاونية.
- Lepley, Ray, ed,: Value, A Cooperative Inquiry (Columbia U. P., 1949).
- ليويس: تحليل للمعرفة والتقويم. الفصل الرابع عشر.
- Lewis, C.I: An Analysis of Knowledge and Valuation.
(La Salle, Illinois. Open Court, 1946).
- أوزبورن: علم الجمال والنقد. الفصلان الأول والثانى.
- H. Osborne: Aesthetics and Criticism.
- ستولنيتز، جيروم: "فى التقويم والتقدير الجمالى"، ٤٦٧ - ٤٧٦.
- Stolnitz, Jerome: "On Esthetic Valuing and Evaluation", Phil, and Phen. Research, vol, XIII (June, 1953).

أسئلة

١- قال الفيلسوف جون ديوى إنه بعد أن نتفحص ونفكر فى تفضيل تلقائى ("تقويم"). ونجده جديرا باهتمامنا - أى ليست له نتائج أليمة. الخ، فإن هذا التقدير الإيجابى يؤدى إلى فارق فى الطباع الذى نشعر به لتفضيلنا هذا: "فحتى فى وسط الاستمتاع المباشر. يكون هناك إحساس بالصواب. وبالارتكان إلى سلطة يضاعف من متعتنا". ("البحث عن اليقين").

(The Quest for Certainty (N.Y., Monton, Balch, 1992). ص ٢٦٧.

هل ترى أن هذا يصدق على تجربتك الخاصة؟ وهل تستطيع الإتيان بأمثلة؟ وإذا كان هذا يصدق على التجربة الجمالية، فهل تعتقد أن هذه الزيادة فى الاستمتاع نتيجة لعوامل جمالية أم غير جمالية؟ ألا يجوز أنها راجعة إلى عوامل أخلاقية، أى مثلا إلى إدراك أن تذوق العمل لن يسبب لى ألما فى المستقبل، أو إلى عوامل اجتماعية، أى مثلا إلى كون الناس الآخرين بدورهم ينظرون إلى العمل بعين التقدير؟ ومتى يؤدى التقدير الإيجابى إلى زيادة القيمة لأسباب جمالية؟

٢- هل هناك أية أعمال فنية تقول عنها، من تجربتك الخاصة؟ "أحب هذا ولكنى أعلم أنه ليس جيدا" أو "أنا أعلم أنه جيد ولكنى لا أحبه"؟ وما هى الأسباب التى تدفعك إلى هذا القول فى كل حالة؟

٣- هل هناك أى أعمال فنية أدى التحليل النقدى إلى "تخريبها" بالنسبة إليك؟ وهل هذا راجع إلى أن النقد كشف عن عيوب فى العمل أو إلى أسباب أخرى؟
٤- بأى معنى تعتقد أن التجربة الجمالية "نقدية"، إن كان من الممكن أن تكون كذلك؟ وهل تعتقد أن التجربة تكون لها أعظم قيمة عندما يكون المدرك "فى حالة نقدية"؟

٥- "إن مشكلة (النقد) ليست مشكلة التحليل الكل إلى عناصره، وإنما هى مشكلة إدراك أوجه الكل" - موريس: العملية الجمالية ص ١٥٦.

Morris: The Aesthetic Process.

ما هو بالضبط التمييز الذى يحدد هنا؟ وما هى فى رأيك دلالة هذا التمييز بالنسبة إلى التفكير النظرى فى النقد والممارسة العملية له؟

الفصل الخامس عشر

معنى حكم القيمة وتحقيقه

يتخذ حكم القيمة الجمال الصيغة: "س جيد (أوردي) من الوجهة الجمالية". ومن هذا القبيل قولنا إن لوحة بوتيتشلى "ميلاد فينوس" جميلة "والحرب والسلام" أعظم الروايات و"أشعار إدجار جت E.. Guest عاطفية". وقد ناقشنا فى الفصل السابق أغراض هذا النوع من التقدير. وعلينا الآن أن نختبر حكم القيمة ذاته. فحتى التأكيد التلقائى البسيط. مثل: "هذا بديع"! يشير أسئلة خطيرة بالنسبة إلى التحليل الفلسفى. ولو استطعنا أن نجيب عن هذه الأسئلة، لأمكننا إيضاح اعتقاداتنا بشأن تقدير الفن. وعندئذ يتسنى لنا أن نجعل أحكامنا المحددة أدق وأصوب.

أول الأسئلة، بالطبع، هو السؤال عن معنى حكم القيمة. ولنبدأ بأن نوضح أن المشكلة لا تنصب على معنى الأوصاف التقييمية المحددة، مثل "جميل" و"قبيح" و"جليل" والخ. فهذه ألفاظ سبق أن نوقشت الفروق بينها (فى الفصل الحادى عشر). وإنما المشكلة هى: أياً كانت الصفة التقييمية التى نستخدمها فما الذى نؤكد به بالضبط فى حكم القيمة؟ وإذا كنا، بكل بساطة، نعزو قيمة إلى العمل، فلماذا يقول الناس فى كثير من الأحيان إن شيئاً معيناً "جميل فى نظرى"؟ هل تعد قيمته صفة للعمل، شأنها شأن أية صفة أخرى، كالحجم مثلاً؟ إذا كان ذلك صحيحاً، فلم هذه الإشارة إلى المشاهد، إن كان الحكم منصباً على العمل؟ وهل نذهب إلى حد الموافقة على رأى الذى يشيع كثيراً بين الناس العاديين. والذى أصبحت صيغته، بعد أن اصطبغ بصبغة فيها شىء من العمق: إن الجمال إنما هو فى عين الناظر؟

ما هى بالضبط العلاقة بين القيمة الجمالية، وبين العمل، وبين الشخص المدرك؟ هذه مسألة إن لم تظهر أمامنا بوضوح، فإننا لا نكون - بمعنى الكلمة - عارفين بما نتكلم عنه عندما تصدر أحكام قيمة.

إننا ننطق بالحكم وكأنه حقيقة. فنحن نقول: "العمل يتصف بكذا...". وكأننا نصف حقيقة عن الأشياء. وكما رأينا فى الفصل السابق، فإن الأحكام تُستخدم أدوات للاقتناع الاجتماعى، لحث الآخرين على أن يشاركون تفضيلاتنا. وربما لحملهم على تغيير تفضيلاتهم. غير أن حكمنا لا يمكن أن يجد إقراراً من الآخرين إلا إذا كان من الممكن إثبات صحته، أى إذا أمكن تحقيقه. على أن التحقيق يتوقف على المعنى. فطريقة اختبارنا لصحة الحكم. والأدلة التى نبحث عنها. والأسباب التى نقدمها تأييداً له - كل هذا يتوقف على ما نعنيه بالحكم. فإن كان الحكم ينصب على العمل. وعلى العمل وحده، فعندئذ نبحث عن التحقيق فى العمل، وإن كان ينصب على الشخص المدرك، فعندئذ ينبغى أن نلتمس الأدلة فى مجال آخر مختلف كل الاختلاف.

ومع ذلك فهناك سؤال آخر أهم حتى من السؤال السابق، فهل من الممكن القيام بأى تحقيق بالنسبة إلى حكم القيمة؟ إن الحكم، من الوجهة اللفظية، هو بطبيعة الحال جملة إخبارية. ولكن هل هو من نوع "كندا شمال الولايات المتحدة" أو من نوع "مجموع زوايا المثلث يساوى قائمتين"؟ وهل يمكن إثباته بأدلة تجريبية. كالحكم الأول؟ إن حكم القيمة هو هذا فحسب - أعنى حكماً عن القيمة. فهل يمكن البرهنة على وجود القيم عن طريق الوقائع؟ لنعد بذاكرتنا إلى ذلك الادعاء الذى نجده فى كثير من الأحيان لدى المعلنين عن الأفلام السينمائية: "إن إنتاج الفيلم تكلف أربعة ملايين دولار". فهل يترتب على ذلك أن الفيلم جيد؟ إن هناك حالات كثيرة فى تاريخ السينما تدل على أن الأمر ليس كذلك. فأى نوع من الأدلة إذن يمكنه تأييد حكم القيمة؟

حيثما يكون هناك دليل واقعى، كمل فى القضية الخاصة بكندا، أو استدلال، كما فى القضية المتعلقة بالمثلثات، فإننا نتوقع اتفاقاً. ونحصل عليه - فكل من يعينهم الأمر يقبلون القضية. أما فى حالة الفن فإن الاختلاف أمر شائع (لم تتنازع كثيراً مع صديقك حول مزاي رواية أو فيلم سينمائى أو قطعة موسيقية)؟ بل إن من الناس من يأخذون الاختلاف قضية مسلماً بها، إلى حد أنهم يعدون "الاتفاق" حيثما يكون الكلام منصباً على الفن. أمراً لا معنى له على الإطلاق. ذلك لأنه لا

يمكن أن يكون هناك "التقاء بين الأذهان" إلا عندما يمكن تقديم أسباب مؤيدة لوجهات النظر المختلفة، فالأسباب توضح صحة بعض الآراء. وبطلان بعضها الآخر. أما في تقدير الفن. فلا نجد شيئاً سوى الآراء الشخصية، ولا يمكن تقديم أسباب. بل لا حاجة إلى تقديم أسباب. فرأى كل شخص هو في حدوده الخاصة. نهائي: حاسم. لا يقبل المناقشة.

وهذا يؤدي بنا إلى المشكلة الكبرى التالية في هذا الفصل، وأعني بها معنى "الذوق السليم" و"الذوق الرديء". فنحن في حديثنا المعتاد. إذا ما سمعنا حكماً عن شيء ما نتساءل: "حكم من هذا؟" ويكون هذا السؤال تعبيراً عن الشك في هذا الحكم. ولهذا السؤال. بالنسبة إلى تقدير الفنان. أهمية خاصة. ذلك لأن معظم الناس يرفضون أن يصدقوا أن رأى أى شخص في الفن مساو لرأى أى شخص آخر. وعلى ذلك. فعندما يُصدر شخص حكماً جمالياً، فإنهم يريدون أن يعرفوا بأية سلطة يتكلم، إن كانت هناك سلطة على الإطلاق.. ولكنك ترى مدى الأسئلة التي يثيرها هذا الاعتقاد: فما معنى "الذوق السليم"؟ وهل هناك أى تمييز يمكن قبوله بين "الذوق السليم" وبين "الذوق الرديء"؟ ويرتبط بهذين سؤال آخر: هل هناك أى معنى للكلام عن "تحسين" الذوق أو "تربيته"؟

وهكذا فإنك ما إن تبدأ في التفكير بطريقة نقدية في الحكم الذي يبدو وقعه بسيطاً: "س قيم من الوجهة الجمالية"، حتى تجد نفسك قد وقعت في مجموعة كاملة من المشكلات: فما الذي يعنيه الحكم؟ وكيف يمكن تحقيقه، إن كان ذلك ممكناً؟ وكيف يمكن التغلب على الخلافات في القيم، إن كان ذلك ممكناً؟ وهل بعض الأحكام أقوى سلطة من بعضها الآخر؟

هذه أسئلة يحتمل أن تكون قد طرأت على ذهنك من قبل، بصورة أو بأخرى. ومن الجائز أنك لم تفكر فيها على مثل هذا النحو الشامل، والأرجح أنك كنت طرفاً في خلاف حول عمل فني بعينه. ولكنك لو تتبعته ما يجره هذا الخلاف وراءه لأدى بك ذلك إلى إثارة تلك الأسئلة التي ذكرناها الآن. وسوف يوضح هذا الفصل كيف يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة، بطريقة منهجية ونقدية، عن طريق وضع النظريات بعضها في مقابل البعض.

والنظريات التى سندرسها هى : النظرية الموضوعية ، والنظرية الذاتية .
والنسبية الموضوعية .

١- النظرية الموضوعية :

لاحظنا أن حكم القيمة يتحدث عن العمل الفنى وحده . فهو لا ينطوى على إشارة إلى المشاهد . أو على أى شىء آخر ما عدا العمل . وهو يعزو القيمة إلى العمل وكأن الجمال شىء "موجود هناك" فى بعض الأشياء ، وليس فى بعضها الآخر .

والنظرية الموضوعية تقوم على هذا الاعتقاد الذى نجده لدى الذهن العادى .
فهى ترى القيمة كامنة فى العمل . أى أن القيمة الجمالية "موضوعية" أو "مطلقة" (لذلك تسمى هذه النظرية أحياناً باسم "النزعة المطلقة") . وعلى الرغم من الغموض الشديد الذى تتسم به هذه الألفاظ ، فإن من الممكن أن تكتسب معنى دقيقاً فى هذا السياق . فآية خاصة للشىء تكون "موضوعية" أو "مطلقة" إذا كانت غير علائقية Nonrelational ، أى عندما توجد هذه الخاصية فى الموضوع ، مستقلة عن وجود أى موضوع آخر . مثل هذه الخاصية تختلف عن خاصية مثل "على اليسار" أو "ابن عم" أو صفة كون الشىء "مربعاً" . ذلك لأن الموضوع لا يمكن أن يوصف بهذه الصفات الأخيرة إلا إذا كان هناك شىء آخر ، أعنى ما هو على اليمين ، أو ابن عم ، أو شخص أصابه الرعب ، وفى مقابل ذلك توجد القيمة الجمالية مستقلة عن أى شىء آخر ، وتظل طبيعتها على ما هى عليه محتفظة بهذا الاستقلال .

وليس المبرر الوحيد الذى تركز عليه النظرية الموضوعية هو أننا نستخدم اللغة بنفس الطريقة التى تقول بها هذه النظرية . بل إنها تركز أيضاً على حقيقة تجريبية مألوفة ، هى أن بعض الموضوعات ترغماً ، لكونها جميلة أو رشيقة فى ذاتها ، على التطلع إليها . فالقيمة الجمالية "تتمثل أماناً.. بقوة طاغية"^(١) . ونحن نشعر كأننا نكتشف شيئاً كان هناك طوال الوقت ، وكل ما نفعله هو أن "نفتح عيوننا للجمال" غير أن الجمال كان هناك حتى عندما كانت عيوننا مغمضة .

ويعرض س . أ . م . جود C. E. M. Joad الفكرة الرئيسية فى النظرية الموضوعية على النحو الآتى : "إذا .. كان الموضوع يملك صفة كونه جميلاً ، فلا يمكن

(١) جرين Greene : المرجع المذكور من قبل . ص ٥ .

أن يؤثر في جماله أى شيء يحدث في الذهن الذى يدركه. أو أى شيء يحدث لهذا الذهن"^(١). وهو يعبر عن نفس الفكرة بطريقة درامية فيقول: لنفرض أن عذراء الكنيسة الستينية. كما صورها رافاييل ظلت موجودة عندما مات آخر إنسان: "فهل طراً على الصورة أى تحول؟ وهل مر بها أى تغير؟... إن التغير الوحيد الذى حدث هو أنه لم يعد هناك أحد يتذوقها. فهل يعنى ذلك أنها: آلياً، لم تعد جميلة"^(٢)؟ ويهيب جود بعد ذلك بالفهم السليم: وبالحقيقة "التى لا شك فيها، وهى أننا كلنا نعتقد بالفعل أن وجود صورة للعذراء لا يتأملها أحد. وأفضل من وجود بالوعة لا يتأملها أحد"^(٣).

على أن مثل هذه الإهابة بالفهم السليم لها دائماً أخطارها فى الفلسفة. فالفهم السليم ليس مجموعة موحدة من المعتقدات يشترك الجميع فى الإيمان بها. بل إن ما نسميه "بالفهم السليم" يضم عدداً لا حصر له من المعتقدات المتباينة، التى قد تصل إلى حد التناقض المنطقي فيما بينها. وهذا يصدق على الحالة التى نحن بصدها الآن. فكثير من الناس الذين يابون الاعتراف بأن لديهم من "الفهم السليم" أقل مما لدى جود بأى مقدار، لا يعتقدون أن "صورة العذراء التى لا يتأملها أحد" أفضل من "البالوعة التى لا يتأملها أحد". وهم يقولون فى هذا الصدد: إذا لم يكن هناك شخص يتأمل، فما الفارق هنالك؟ ولم نتحدث عن "الأفضل" و "الأسوأ" على الإطلاق؟ وهذا الاتجاه يعينه فى الفهم السليم هو الذى يهيب به كل الفلاسفة المعارضين للنظرية الموضوعية. فأحدهم يقول إن "الموضوع لا يمكن أن يكون له أى نوع من القيمة .. لو لم يكن يوجد أى شيء آخر غير هذا الموضوع"^(٤). وآخر يعرب عن اقتناعه بأن القيم لا يمكن أن تفهم إلا فى صلتها بما يشعر به الناس: "إن ما يستحيل تماماً أن يكون أداة لجلب أية متعة لأى شخص، لا يمكن أن تكون له قيمة على الإطلاق"^(٥).

(١) س. أ. جود: "موضوعية الجمال The Objectivity of Beauty فى كتاب فيفا وكريجر المذكور من قبل، ص ٤٦٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧٠.

(٣) الموضوع نفسه.

(٤) لى Lee، المرجع المذكور من قبل، ص ٧٣.

(٥) ليويس Lewis، المرجع المذكور من قبل، ص ٣٨٧.

إن جود يصف هذا المثل المتعلق "بصورة العذراء فى مقابل البالوعة" بأنه "حجة مقنعة"^(١). ولكن هل هو حجة على الإطلاق؟ ليست أعنى بذلك "هل هو حجة جيدة". فقد رأينا لتونا أن هذه الحجة ليست مقبولة لدى الجميع. وإنما الذى أعنيه هو: هل هى حجة. بمعنى أنها تقدم دليلاً واستدلالاً يؤدي إلى إثبات نتيجة يدور حولها نزاع؟ وهل الخلاف بين جود وخصوم الموضوعية خلاف حول الأدلة؟ إن كل الأطراف يقبلون الواقعة (الفرضية) - وهى أن صورة العذراء فى الكنيسة السستينية توجد عندما لا يوجد إنسان يتأملها. ولكن من المؤكد أن هذا خلاف يدور حول ما إذا كنا سنسمى صورة العذراء لرافاييل "جميلة" أم لا. ولا بد أن تتوقف تسميتنا إياها بالجميلة أو بغير الجميلة على الطريقة التى نقرر بها تعريف "القيمة الجمالية". فليس هذا سؤال مماثلاً للسؤال عما إذا كان دواء معين يشفى مرضاً معيناً، أو ما إذا كان برهان رياضى معين ذا صحة منطقية. فالخلاف بين جود وخصومه ليس مما يمكن أن يثبت فيه الدليل الواقعى أو الاستدلال الاستنباطى، بل إن من الممكن أن يظلوا على الدوام (وربما ظلوا حتى الوقت الذى لا يعودون فيه موجودين، شأنهم شأن الباقيين جميعاً، حسبما جاء فى فرض جود)، يتصايحون "هذا جميل" - "هذا ليس جميلاً"، دون أى أمل فى حل نزاعهم.

وبعبارة أخرى، فنحن إذا سلمنا بتعريف "القيمة الجمالية" بوصفها صفة موضوعية أو مطلقة، فليس من الممكن المجادلة حول التعريف فى ذاته وبذاته. فهو ككل تعريف آخر، لا يعدو أن يكون نقطة بداية. ولا بد أن نرى ما يترتب عليه فى النظرية الموضوعية بأسرها. فما الذى ينطوى عليه هذا التعريف بالنسبة إلى أساليب تحقيق حكم القيمة، ومعنى "الذوق السليم"، وإمكان تسوية الخلافات المتعلقة بالفن؟ هنا يبدأ ظهور المشكلات الحقيقية. ففى استطاعتنا اختبار النظرية من حيث اتساقها المنطقى، ومن حيث الأدلة التجريبية التى يفترض أنها تؤيدها. وفى إمكاننا أن نختبر فى ضوئها عملية التقدير والنقد، كما كانت هذه العملية تمارس تاريخياً، لنرى إن كانت النظرية تجعل لهذه العملية معنى، وتقدم أساساً سليماً للنقد. ما النزاع بين "صورة العذراء والبالوعة" فهو نزاع أجوف. (ولكن، كم من المرات دخلت

(١) المرجع المذكور، ص ٤٧١.

فى منازعات كهذه). وما إن يختفى هذا النزاع من الطريق، حتى تبدأ المشكلات الحقيقية.

- وإذن، فلأعرض الآن الأفكار الرئيسية التى تقول بها النظرية الموضوعية وهذه الأفكار إنما هى نتائج مترتبة على النظرة الموضوعية إلى "القيمة الجمالية":
- (١) حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه. ويكون الحكم صحيحاً عندما تكون الصفة التى يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل فى العمل.
 - (٢) وعلى ذلك فعندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين. فلا بد أن يكون أحدهما فقط هو المصيب. أما المخطئ، فهو ذلك الذى يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.
 - (٣) "الذوق السليم" قدرة على إدراك صفة القيمة الجمالية، عندما تكون موجودة فى موضوع ما، أما "الذوق الفاسد" فهو سمة من لا يملك هذه القدرة.
 - (٤) وعلى ذلك، فبعض الأحكام الجمالية له سلطة موثوق منها، وبعضها الآخر ليس له مثل هذه السلطة.

• • •

على أن هناك حقيقة معينة تذكر على الدوام من أجل تفنيد النظرية الموضوعية. ولعلك تستطيع أن تخمن ما هى. هذه الحقيقة هى أن الناس لا يتفقون على جودة الأعمال الفنية أو رداءتها. فلو كان الجمال "هناك" فى الموضوع، فلماذا لا نجده جميعاً فيه؟ ولو أمكن تحقيق أحكام القيمة بطريقة حاسمة، فكيف ظل الناس متمسكين بأحكام مضادة؟ والواقع أننا لا نختلف على شئ، بقدر ما نختلف على الفن.

ويظن الكثيرون أن هذه الحجة كفيلة بتفنيد النظرية الموضوعية بطريقة سريعة حاسمة. ولكن الحقيقة - كما سيثبت التحليل التالى - أن وقائع الاتفاق والاختلاف معقدة إلى حد بعيد. والأهم من ذلك أن ما تثبته هذه الوقائع، فى صف النظرية الموضوعية أو ضدها، ليس واضحاً بصورة مباشرة.

• • •

ينكر بعض القائلين بالنظرية الموضوعية حقيقة الاختلاف بين الناس. إنهم بالطبع يعترفون بأن الناس كثيراً ما يصدرون أحكاماً متعارضة. ومع ذلك فهم يسرون أن الخلافات تتجه "بمرور الزمن" أو "فى المدى الطويل" إلى الزوال وتتقارب الأفكار سوياً. وهناك عدة أمثلة لفنانين، كانوا محبوبين على نطاق جماهيرى فى أيامهم. ولكن مضى الزمن أسدل عليهم ستاراً من النسيان. أما العظماء فيظلون باقين. "إن هناك انفاقاً ساحقاً.. على أن قداس باخ من مقام لا الصغير من أعظم الأعمال الموسيقية التى ألفت. إن لم يكن أعظمها على الإطلاق. وأن "الحرب والسلام" لتولستوى هى أعظم رواية كتبت على الإطلاق"^(١).

على أن الإهابة بالأجيال اللاحقة تثير بضعة أسئلة حاسمة. فأولاً: ما طول هذا "المدى الطويل"؟ وعند أية نقطة من تاريخ شهرة فنان معين نستطيع القول إنه تم الوصول إلى إجماع فى الرأى؟ لا شك أننا نستطيع أن نهتدى إلى فترة كان فيها الرأى النقدى حول أعمال معينة مستقراً إلى حد ما، بل قريباً من الإجماع. ولكن قد تتفق فترة تاريخية لاحقة حول نفس الأعمال أيضاً، فيما عدا أن حكمها يكون مضاداً تماماً لحكم العصر الأسبق. والواقع أن شهرة معظم الأعمال، وربما كلها، تتجه إلى التقلب على هذا النحو. "فمنذ عام ٤٠٠ الميلادى حتى عام ١٠٠٠، كان يبدو أن يوريببىدس قد طرد أيسخولوس وسوفوكليس من الميدان. وفى عام ١٨٤٠ وصف بأنه فج متخبط؛ واليوم (١٩٢٩) يقف، على قدر ما يمكننا أن نحكم، بين أعظم عشرة شعراء عرفهم العالم"^(٢). كذلك فإن الأغسطسيين Augustans^(٣) كانوا يرون أن بوب ودرايدن هما فى الصف الأعلى من الشعراء؛ أما القرن التاسع عشر فكان يرى شعرهما ذا طابع سطحى لا حياة فيه؛ وفى عصرنا هذا أخذت شهرتهما تعود مرة أخرى إلى الصعود. فمند أية نقطة من المنحنى الذى يرسمه هذا التطور

(١) كارول س. برات: "ثبات الأحكام الجمالية"

Carroll C. Pratt: "The Stability of Aesthetic Judgments", J. of Ae. & Art Cr., Xv (1956) PP. 7-8.

(٢) أ. أ. كيليت: "تذبذب الذوق" ص ١٥٠.

E. E. Kellett: The Whirligig of Taste (London. Hogarth Press, 1929).

(٣) يطلق اسم "الفترة الأغسطسية" على عصر الأدب الكلاسيكى أثناء حكم الملكة آن فى إنجلترا وحكم لويس الرابع عشر فى فرنسا. (المترجم)

نستطيع أن نجد "إجماع التاريخ"؟ لو فضلنا حكم عصر معين على عصر آخر. فما الذى يمنع من أن يكون حكمنا اعتباطياً تماماً؟ لا شك أننا عندئذ لن نكون قد أهبنا بالأجيال اللاحقة كلها.

وفضلاً عن ذلك. فحتى القول إن هناك على الدوام اتفاقاً أثناء العصر الواحد ليس صحيحاً بطبيعة الحال. فأغلب الظن أن أكثر من قارىء واحد سيعترض على الحكمين اللذين أشرنا إليهما من قبل عن باخ وتولستوى. مثال ذلك أن ويلنسكى Wilenski وفراى Fry وفى كتابيهما عن التصوير الفرنسى. تجاهلا تماماً فن ميليه Millet. على حين أن ماذر Mather يعده "أهم عمل فى القرن التاسع عشر"^(١). والأهم من ذلك أنه حتى لو اتفق عصران مختلفان، بمعنى أن أحكامهما على عمل معين كانت تدل على استحسانه. فمن الجائز أنهما يعجبان بهذا العمل لأسباب متباينة، بل إن هذا يصدق على كل الحالات تقريباً، فالعصور المختلفة "تبحث عن" أشياء مختلفة فى العمل، وبالتالي فإنها "تقرأه" وتقدره على أنحاء شديدة التباين. فقد كانت "هاملت" لشيكسبير تلقى إعجاباً طوال ثلاثة قرون ونصف تقريباً منذ كتابتها. ومع ذلك فقد كانت تُقرأ وتمثل على أنها ميلودراما تحكى قصة مغامرات، أو دراسة لبطل رومانتيكى استبطانى، أو تعليق على النظام الاجتماعى، أو دراما فرويدية، وما إلى ذلك. وبالمثل أثبت الأستاذ "بوس Boas" بالتفصيل أنه كانت تقدر فى البداية نظراً إلى حيويتها الطبيعية؛ أما فى القرن السادس عشر فقد كانت هناك تفسيرات متباينة أشد التباين للوحة "الموناليزا" منذ القرن السادس عشر. فقد كانت تقدر فى البداية نظراً إلى حيويتها الطبيعية؛ أما فى القرن التاسع عشر، فأصبحت هى التصوير الغامض، المحير، "للأنثوى الخالد"^(٢). فهل يؤدى الإعجاب بهاملت أو الموناليزا على مر القرون إلى تأييد النظرية الموضوعية؟ وهل نستطيع القول إن القرون اللاحقة كانت متفقة، إذا كانت تفسر هذه الأعمال بمثل هذه الطرق الشديدة الاختلاف؟

(١) هيل Heyl: المرجع المذكور من قبل، ص ٩٧.

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٢٤.

هذه الأسئلة تؤدي إلى تحويل مناقشتنا في اتجاه جديد. فقد ابتعدنا الآن عن المسائل الواقعية المتعلقة بتاريخ الذوق. وانتقلنا إلى مشكلات تحليلية. فما معنى "الاتفاق" و "الاختلاف"؟ إننا إذا لم ندرك معناهما بوضوح، فمن العبث الاستشهاد بوقائع تاريخية. ذلك لأننا لن نعرف عندئذ ما الذى تثبته هذه الوقائع المتعلقة بالاتفاق والاختلاف. وبالتالي فلن نعرف شيئاً عن تأثيرها فى صحة النظرية الموضوعية أو بطلانها.

. . .

وإذن. فمتى يختلف حكمان تقويميان كل عن الآخر؟ المفروض أن هذا الاختلاف يحدث عندما يقول شخص: "العمل الفنى س جيد" ويقول الآخر "العمل الفنى س ردىء". ولكننا لاحظنا منذ قليل أن العمل يمكن تفسيره، وبالتالي فهمه جمالياً، على أنحاء شتى، ومن ثم فإنه يقدر على أسس متباينة، وأنه ليببدو أن موضوع كل من الحكمين هو نفسه "العمل الفنى س". غير أن هذه العبارة تدل على موضوعات جمالية شديدة التباين. وإذن فهل الحكمان مختلفان حقاً؟

إن أية قضيتين تكونان، على وجه العموم، مختلفتين كل عن الأخرى إذا لم يكن من الممكن أن تكونا صحيحتين معاً. أما فى هذه الحالة، فإنهما تتحدثان عن "نفس" الموضوع من ناحيتين مختلفتين. أو عن خصائص متباينة لنفس الموضوع. وإذن فمن الممكن عندئذ أن تكونا صحيحتين. وعلى ذلك فإنهما ليستا مختلفتين حقاً. فمن المؤكد أنه لا يوجد اختلاف حقيقى عندما يقول "المنضدة بنية اللون" ويقول ب "كلا، إنها خشبية". وهذا أمر بادى الوضوح. ومع ذلك فعندما يحدث هذا الشيء نفسه فى حديث عن الفن، فإنه لا يكون واضحاً على الإطلاق، لأن المتحدثين لا يوضحون كيف يفسرون العمل الفنى وكيف يحكمون عليه. "فقد يعجب سامع بالإيقاعات والألحان البديعة لجيرشون Gershwin، على حين أن سامعا آخر لا يعجبه الاستخدام الثقيل المفتقر إلى الخيال للصوت "الباص"، ورتابة الأسلوب"^(١). وإذن فالستمع الأول يحكم على جيرشون بطريقة فيها استحسان،

(١) برات Pratt، المرجع المذكور، ص ٩.

الثاني بطريقة ليس فيها استحسان: ولكن ألا يمكن أن يكونا معاً على صواب، من نواح مختلفة؟

فلنتأمل حالة أخرى أشد وضوحاً حتى من هذه. يكون الاختلاف فيها لفظياً بحتاً. فلنفرض أن (أ) يستخدم عبارة "س عمل جيد" بمعنى "أنا أميل إليه" وأن (ب) يستخدم عبارة "س عمل ردىء" بمعنى "أنا لا أميل إليه". فهناك تناقض بينهما؟ من الواضح أن كلا القولين يمكن أن يكون صحيحاً.

وينبئنا "جود" إلى تمييز له أهمية خاصة في أحكام القيم، هو التمييز بين "ما هو جيد وما نميل إليه"^(١). هذا التمييز يناظر، على التوالي، التمييز بين "التقدير" النقدي وبين وجدان القيمة في الفصل السابق. فالحكم المتعلق "بما نميل إليه" ليس إلا وصفاً لمشاعرنا أثناء التجربة الجمالية - سواء أ كنا مسرورين أم غير مسرورين. والحكم المتعلق "بما هو جيد" لا يكتفى بوصف استجابتنا المباشرة، وإنما هو ناشئ عن التفكير العميق في العمل وتحليله. مثل هذا التحليل قد يكشف عن عيوب في العمل لم نرها أثناء "ميلنا" التلقائي إلى العمل. وعلى ذلك فعندما يقوم بعملية تقويم، وبعملية تقدير نقدي، فإن معنى حكميهما اللذين يبذلان متعارضين، وكذلك الأسس التي يصدران بناء عليها هذين الحكمين، يكونان متباينين كل التباين، وهنا أيضاً لا يكون هناك خلاف حقيقي.

وعلى ذلك فإن التعبيرين اللغويين "س جيد" و "س ردىء" لا ينبئاننا وحدهما إن كان ثمة خلاف حقيقي. وعلينا أن نتجاوز نطاق ألفاظ الحكم لكي نرى ما الذي تشير إليه عبارة "العمل الفنى"، وما هو الادعاء الذي يقال بشأنه. ولنلاحظ أن هذا يصدق أيضاً عندما تبدو الأحكام متفقة فيما بينها، أى عندما يقول كل من أ و ب: "س جيد". فإذا كانا قد فسر العمل بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف، أو إذا كان أ يكتفى بوصف "ما يميل إليه" على حين أن ب يقدم تقديراً له مبرراته، فعندئذ لا يكونان متفقين بحق.

ومن هنا فإن مجرد كون عصرين تاريخيين مختلفين يصفان عملاً فنياً بأنه "جيد"، لا يدل في ذاته على شيء، وما لم تختبر أحكامهما بطريقة أدق، فإن هذه

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٦٤.

الواقعة لا يمكن اتخاذها دليلاً يؤيد النظرية الموضوعية. كذلك فإن مجرد كون فترة معينة تسمى العمل "جيداً"، على حين أن فترة أخرى تسميه "رديئاً" لا يثبت في ذاته الكثير، ولا يمكن اتخاذ هذه الواقعة. دون مزيد من التحليل، دليلاً ضد النظرية الموضوعية.

. . .

والآن، لنفرض أن صاحب النظرية الموضوعية يود أن يتخذ من وقائع الاتفاق التاريخي دليلاً مؤيداً لنظريته. فلا بد له في هذه الحالة أن يثبت أن الاتفاق حقيقى. وعليه بالتالى أن يثبت أن النقاد في الفترات المختلفة يتحدثون عن نفس الصفة الموضوعية للقيمة الجمالية. ولكن خصوم الموضوعية يشكون في قدرته على أن يفعل ذلك. فهم يستخدمون وقائع تاريخ الذوق في غير صالح القائل بالنظرية الموضوعية.

والطريقة التي يعرضون بها حجتهم هي كما يأتى: إذا كانت توجد في "هاملت" أو "الموناليزا" كل هذه القيم "المختلفة"، فما يحق لنا القول إن هناك أية صفة واحدة للقيمة؟ ألا يتعين على مفهوم "القيمة الجمالية" أن يكون واسعاً، فضفاضاً، شاملاً لكل شيء، لكي يتسع لجميع القيم التي تجدها العصور المختلفة في العمل؟ بل ألا تصبح "القيمة الجمالية" عندئذ مجرد اسم يطلق على واقعة كون العصور المختلفة تجد متعة جمالية في العمل؟ ولكن إذا كان الأمر كذلك، فلا بد أن يتخلى صاحب النظرية الموضوعية عن نظريته. ذلك أولاً لأن "القيمة الجمالية" لن تعود دالة على صفة معينة محددة في "العمل. وثانياً فإن وجود القيمة الجمالية يتوقف عندئذ على وقائع التجربة الجمالية، مع أن هذه بعينها هي ما أراد صاحب النظرية إنكاره في البداية.

على أننا لا نستطيع أن نحكم بمدى قوة هذه الحجة ما لم نستمع إلى دفاع النظرية الموضوعية. فماذا نكون صفة القيمة الجمالية عند هذه النظرية الموضوعية؟ إن كل ما أنبأنا به النظرية حتى الآن هو أن القيمة "موضوعية" أو "مطلقة". وهذه سمة تتميز بها القيمة الجمالية، ولكنها ليست وصفاً للطبيعة المحددة لهذه السمة ذاتها. وما لم تقدم إلينا النظرية الموضوعية مثل هذا الوصف. فإن الإهابة بالحكم التاريخي

لن تثبت كثيراً، أو لن تثبت شيئاً. وإذن فعلينا أن ننتظر حتى القسم التالي، الذى تعرض فيه النظرية بالتفصيل.

على أن هناك شيئاً آخر ينبغى لنا أن نبحثه فى صدد تاريخ الذوق. فلنفرض أننا وجدنا اختلافاً حقيقياً حول عمل فنى. وبعبارة أخرى فإن أ. ب لديهما نفس التفسير للعمل. وكل منهما يقوم بتقدير نقدى له. ويستخدم نفس معايير التقدير - ومع ذلك فإن أ ينتهى إلى أن "س جيد" و ب ينتهى إلى أن "س ردىء". ويتمثل ذلك فيما كتبه أحد النقاد. إذ قال: "أعتقد أن الرواية قد أخفقت لنفس السبب الذى يبدو من أجله أن كثيراً من النقاد يرففون من قدرها إلى أقصى حد"^(١). كما يتمثل فى الحالة الآتية: "إن نفس الصفات الموجودة فى مانيه Manet والتي اجتذبت دوميه Daumier، هى التى بدت منفرة فى نظر كوربيه Courbet"^(٢). فهل يؤدى مثل هذا الاختلاف إلى تفنيد النظرية الموضوعية؟

إنه لا يؤدى إلى ذلك بالضرورة. ذلك لأنه لا زال من الممكن تماماً أن يكون أحد النقاد المتعارضين قد عجز عن إدراك سمة القيمة التى توجد هناك فى العمل، والقضية "لا توجد قيمة جمالية فى س" ليست مما يترتب منطقياً على القضية "ألا يجد قيمة جمالية فى س". فهذه الحجة، التى يستخدمها صاحب النظرية الموضوعية لإنقاذ نظريته هى، من حيث المنطق، سليمة تماماً.

وفضلاً عن ذلك فإن فى استطاعة صاحب النظرية الموضوعية أن يستمر فى استخدام هذه الحجة مهما كانت كثيرة ما نجده من خلاف واقعى. فقد نجد، كما يقول المثل اللاتينى القديم، أن "هناك من الآراء بقدر ما هناك من الناس". ومع ذلك سيظل فى استطاعة صاحب النظرية الموضوعية أن يؤكد، عن حق، أن هذا لا يؤدى إلى تفنيد نظريته. فهما اختلف الناس، فإن القيمة الجمالية تظل "موضوعياً" فى داخل العمل، ولو فهمت هذا، لما أدهشك أن تعلم أن جود، ذا النزعة الموضوعية، يتعرف صراحة بأن "إجماع الرأى بين الخبراء.. لا وجود له.. فالأذواق تتغير،

(١) اقتبه هيل Heyl، فى المرجع المذكور من قبل، ص ٩٨.

(٢) اقتبه "هيل" فى المرجع المذكور من قبل، ص ٩٨، هامش ٨.

وإجماع جيل واحد. بقدر ما يكون قائماً، كثيراً ما يقف على طرفى نقيض مع إجماع جيل آخر^(١).

ومع ذلك فإن حجة صاحب النظرية الموضوعية سلاح وحين ذلك لأنه يقول بالفعل إن الوقائع التجريبية - أى الأحكام الفعلية التى أصدرها الناس ويصدرونها عن الفن - لا تضعف من نظريته. ولكن إذا لم تكن النظرية تُضعفها وقائع الاختلاف، فلا يمكن بالمثل أن تقويها وقائع الاتفاق. وإذا كانت النظرية الموضوعية تهيب بالأدلة التجريبية على أى نحو. فعليها أن تقبل جميع الأدلة. سواء منها الإيجابية (الاتفاق) والسلبية (الاختلاف). ولا يمكن أن تقتصر نظرية تجريبية أصيلة على الأدلة الإيجابية وحدها، وتحاول استبعاد الأدلة السلبية من تفسيرها.

ولكن، إذا لم تكن للأدلة التاريخية قيمة، فما السبب الذى يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هناك أية سمة موضوعية للقيمة فى الفن؟ وما السبيل إلى معرفة ما إذا كانت موجودة؟ هنا أيضاً ينبغى ألا نتسرع فنستنتج أن النظرية الموضوعية قد "فُتدت". بل إن من واجبنا أن نطلب مرة أخرى إلى صاحب النظرية الموضوعية أن يزيد نظريته هذه إيضاحاً.

خلاصة القول إن صحة النظرية الموضوعية أو بطلانها لا يمكن أن تقررهِ وقائع تاريخ الذوق. ذلك لأن اختبار هذه الوقائع يعود بنا دائماً إلى السؤال الأساسى الحقيقى: "ما هى سمة القيمة الجمالية، وكيف يتسنى لنا أن نعرفها؟" إن وقائع الاختلاف فى الحكم قد تجعلنا نفترض عدم وجود سمة موضوعية فى القيمة الجمالية على الإطلاق، أو نشك فى أنها موجودة. ولكن هذا لا يمكن أن يزيد عن مجرد الشك، ما لم ندرس إجابات صاحب النظرية الموضوعية على أسئلتنا.

كثيراً ما يحدث فى الفلسفة أن يقضى المرء وقتاً طويلاً يفحص الأدلة، ويوضح معالم الحجج، لا لشيء إلا لى يبين فى نهاية الأمر أنها لا تؤدى إلى البت فى السؤال الأصلى. وقد كان علينا أن نفعل ذلك بالنسبة إلى الاتفاق والاختلاف، لأن الناس كثيراً ما يظنون أنها هى التى يتوقف عليها مصير النزعة الموضوعية. وقد

(١) المرجع المذكور، ص ٤٦٦.

حاولت أن أبين أن هذه الوقائع . إذا ما اختبرت . اتضح أنها معقدة مختلطة ، وأنها ليست حاسمة ، لا إيجاباً ولا سلباً . فالمعايير الحيوية للنظرية الموضوعية هي (١) هل يمكنها أن تصف بوضوح سمة القيمة الجمالية . بحيث (٢) تستطيع أن تنبئنا متى تُدرك هذه السمة بطريقة صحيحة؟

لقد كانت هناك . خلال التاريخ الطويل للنظرية الموضوعية : عدة آراء متباينة في سمة القيمة الجمالية . هذه الآراء أو النظريات تنقسم أساساً إلى نوعين : (١) النظريات التي تذكر إمكان تعريف : القيمة الجمالية " . (٢) والنظريات التي ترى أن القيمة "القيمة الجمالية" يمكن تعريفها . والتي تحدد هذه القيمة بأنها سمة معينة قابلة لأن توصف ، من سمات العمل ذاته ، وهي عادة سمة شكلية .

(١ أ) القيمة الجمالية موضوعية . والموضوعات التي تتصف بها تستلقت انتباهنا إليها ؛ وعندما تفعل ذلك ، نجد في الموضوع قيمة . أما عن تعريف "القيمة الجمالية" فهذا ما لا يمكن القيام به . فعندما نصادفها نعرفها جيداً . ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن "نعبر عنها بالكلمات" . ذلك لأن القيمة الجمالية ليست كأي شيء آخر في العالم ؛ ومن هنا فإنها تتحدى الوصف من خلال التصورات فهي شيء إما أن يدرك ككل وإما ألا يدرك على الإطلاق . ومن هنا فإن من غير الممكن تحليلها .

مثل هذه الصفة ، إذا كان لابد أن تُعرف على الإطلاق ، لا يمكن أن تُعرف إلا بالحدس . وهذا لفظ يشيع استخدامه ، سواء داخل ميدان الفلسفة وخارجه ، كما هي الحال مثلاً في كلامنا عن "قوة الحدس عند المرأة" . وهو يدل على الإدراك المباشر ، كما في الإدراك الحسي لطعم أو رائحة . وعندما يدرك المتصوف الله بالحدس ، فإنه يصف تجربته بعبارات حسية - ومن هذا القبيل عبارة مزامير داود : "تذوق وانظر أن الرب خير" . وعلى ذلك فإن موضوع الحدس لا يُعرف بالاستدلال . فعندما يستدل العالم أو ضابط الشرطة على أنه إذا كان الأمر كذا وكذا ، فمن المحتمل أن يكون السبب حادثاً معيناً لا يستطيع ملاحظته ، فإنه يكون قد وصل إلى استنتاجه هذا عن طريق الاستدلال . أما عندما تدرك المرأة المحبة أو المراهن في سباق الخيل شيئاً "بالحدس" - كأن تدرك الأولى أن الرجل يحبها حقاً ؛ أو يدرك الثاني أن حصاناً معيناً سيفوز في السباق الرابع - فعندئذ لا يمكنهما ، على خلاف العالم

أو رجل الشرطة. أن يقدم أسبابا لاعتقادهما. وكثيرا ما يقولان إنهما "يحبسان به" فحسب، وإن كانا أحيان كثيرة سيقولان أيضا إنهما "يعرفان ذلك جيدا". وأخيرا فالحدس عادة يزعم لنفسه اليقين. فهو ينطوى في ذاته على شعور باليقين يستبعد إمكان أن يكون مضللا. ولو اتخذنا من التجربة الحسية، مرة أخرى، أنموذجا. لوجدنا أنني عندما أشم رائحة معينة لا يمكن أن أخطئ في طبيعتها. قد أستخدم في وصفها ألفاظا غير دقيقة؛ بل قد لا أعرف ما هي الكلمات التي أستخدمها؛ وقد أكون على خطأ في الاعتقاد بأن الرائحة تأتي من مكان معين لا من مكان آخر. ومع ذلك فإن الرائحة لها نفس الطابع الذي أشعر بأنه لها. ولو قلت إن إحساسى "غير صحيح" لكان قولك هذا ممتنعا.

إن هدف الموضوعيين الحدسيين هو وصف طريقة شعورنا بالتجربة الجمالية. فقيمة العمل شئ، يدرك مباشرة؛ ونحن لا نستدل عليه أو نستنتجه. وعندما ندرك سمة القيمة، لا يمكننا أن نشك في وجودها.

وفضلا عن ذلك فإن الموضوعيين الحدسيين يهدفون إلى إرساء التقدير النقدي على أساس معرفى متين. فحكم القيمة الإيجابى يكون صحيحا إذا كان العمل يتصف فعلا بسمة القيمة؛ والحكم السلبى يكون صحيحا إذا لم يكن يتصف بها. وفى استطاعتنا أن نعرف بطريقة حاسمة إن كان الحكم صحيحا أن باطلا عن طريق معاينة العمل. من هنا فإنه إذا اختلف شخصان، كان أحدهما على خطأ إما لأنه لا يدرك بالحدس تلك السمة الموجودة فى العمل، وإما لأن السمة التى يظن أنه يدركها ليست موجودة بالفعل فى العمل ذاته. أما الشخص ذو "الذوق السليم" فهو ذلك الذى توافرت له القدرة على إدراك سمة القيمة الجمالية.

□ □ □

فإذا انتقلنا إلى نقد المذهب الحدسى، كان أول سؤال نطرحه هو ذلك الذى كان يوجه دائما إلى الحدسيين فى أى ميدان من ميادين التجربة - سواء منها التجربة الجمالية والأخلاقية والدينية وتجربة الحب أو أية تجربة أخرى - ألا وهو: ماذا يحدث لو تضاربت الحدوس فيما بينها؟ لنفرض أن أ و ب يعتقدان معا أن الجمال سمة فريدة، لا تعرف، ولنفرض أنهما معا يدركان العمل الفنى س إدراكا

جمالها، غير أن أ يحكم بأن "س جميل" و ب يحكم بأن "س قبيح". فكيف يمكن حل هذا الخلاف؟ إن المذهب الحدسى . حسب تعريفه ذاته ، لا يسمح بقديم أية أسباب دفاعا عن أى من الحكمين. فالمفروض أن الحدس يدعم نفسه بنفسه، وليس ثمة محكمة استئناف وراءه. ومن هنا فإن المذهب الحدسى يقف حائلا فى وجه كل عملية المناقشة. والاتجاء إلى الأدلة وهى العملية التى نحاول بها تسوية الخلافات حول القيمة.

قد يرد الحدسى بأن الحكم الذى يصدره الشخص ذو "الذوق السليم" هو الحكم الصحيح. ولكن من الواضح أن فى هذا مصادرة على المطلوب. ذلك لأن "الذوق السليم" يعرف بأنه "القدرة على إدراك الجمال". والمشكلة موضوع البحث هى بعينها مشكلة وجود هذا الجمال أو عدم وجوده. فلا يمكننا أن نحدد إن كان أ أو ب هو صاحب "الذوق السليم" إلا إذا عرفنا إن كان العمل يتصف بالجمال أو لا يتصف به. وما لم تستطع النظرية أن تقدم إلينا معايير مستقلة تتيح لنا التعرف على "الذوق السليم" فإن كل مشكلة "الذوق السليم" و "الذوق الردى" تصل إلى طريق مسدود، شأنها شأن مشكلة الأحكام المتضاربة.

هذه هى المفارقة القديمة للمذهب الحدسى: فهذا المذهب يبدأ بوصفه نوعا متطرفا من النظرية الموضوعية. ولكنه يتحول إلى "نظرية ذاتية". فليس ثمة سبيل إلى تحديد صحة حكم القيمة؛ ومن هنا فإن من المستحيل أن نقرر إن كان أحد الأحكام "أرفع" من الآخر أو "أقوى سلطة" منه.

وقد يقول أ، بطبيعة الحال، إن ب مصاب "بعمى القيم". ولكن ب قد يرد عندئذ بأن أ "يتخيل أشياء غير موجودة". وبعد ذلك يزداد هبوط مستوى الأوصاف التى يوجهها كل الطرفين إلى الآخر بالتدرج، فتصبح أوصافا مثل: "عديم الإحساس"، و"سوقى"، الخ. ونظرا إلى عدم وجود أدلة أو استدلالات، فمن الممكن أن ينتهى الخلاف إلى شتائم، وإن لم تكن الشتائم قادرة بالطبع على تسوية أى خلاف. والواقع أن المذهب الحدسى يتعرض لهذه النتيجة نظرا إلى ما يدعيه الحدسى من يقين. فالشخص المقتنع بصحة موقفه على نحو لا يتطرق إليه الشك، لن يحتمل الخلاف بسهولة. ولهذا السبب فإن المذهب الحدسى، فى جميع

المجالات. أدى في كثير من الأحيان إلى مذهب السلطة، أى إلى فرض قرارات شخص معين أو نظام معين عن طريق قمع كل معارضة. فللفن "طغاته" أيضا. سواء أكان أولئك الطغاة نقادا من الأفراد أم "أكاديميات".

هذه النزعة الحدسية سرعان ما تؤدي بنا إلى طريق مسدود. فالنظرية تحاول الاحتفاظ بالاعتقاد الشائعة في موقفنا المعتاد. وهى الاعتقادات القائلة إن الأحكام الجمالية إما صحيحة وإما باطلة. وإن بعض الناس يتحدثون في الفن بسلطة أعظم من تلك التى يتحدث بها غيرهم. ومن ذلك فإنها سرعان ما تؤدي إلى ظهور أنواع شتى من اللامعقولية. والأسوأ من هذا كله أنها لا تقدم أساسا للتحليل النقدي. وبذلك لا يكون ثمة سبيل إلى كشف قيمة العمل لأولئك الذين لم يدركوها بعد.

ولكن حتى لو كانت الانتقادات السابقة صحيحة. فلنلاحظ أنها لا تؤدي. فى ناحية معينة، إلى تفنيد النظرية. فقد يظل من الصحيح أن القيمة الجمالية بسمه موضوعية، لا يمكن إرجاعها إلى غيرها. وقد يكون لبعض الناس القدرة على إدراكها، على حين أن هذه القدرة لا تتوافر لغيرهم. ولكن إذا صيغت النظرية على هذا النحو، على أنها مجرد إمكان، فسوف تكون نظرية مختلفة تماما، ويكون حقها فى أن يؤخذ بها أضعف بكثير. فأى شيء ممكن، ما عدا ما هو متناقض مع ذاته منطقيًا. وما إن تقتصر على القول إن المذهب الحدسي قد يكون صحيحا، حتى تكون قد أبعدت النظرية عن متناول يد الأدلة المؤيدة أو المعارضة لها.

وإذن فالقول إن النظرية الموضوعية الحدسية لم "تفند"، إنما هو ملجأ يائس أخير. فهذا أمر يسلم به ناقد النظرية. ولكن ذلك لن يحول بينه وبين الوصول إلى النتيجة التى يقول بها، ألا وهى أنه ليس ثمة سبب يدعوننا إلى الاعتقاد بأن النظرية صحيحة.

. . .

(ب) كانت النظرية السابقة تتحرك فى دائرة ضيقة. فهى تقول إن الجمال ليس إلا الجمال، وإن لم نكن نستطيع أن نقول ما هو هذا الجمال. فإما أن يتعرف عليه المدرك وإما ألا يتعرف. ولا مجال هنا لإبداء أسباب.

وينبهننا واحد من أنصار النظرية الموضوعية المعاصرين. هو الأستاذ "فيفاس Vivas"، إلى عيوب هذه النظرية. فهو يقول إن القيمة: تبعاً لهذه النظرية تصبح "عقوبة معجزة تماماً، لا يدركها إلا من تتكشف لهم بالصدفة: بينما تظل مستغلقة تماماً على أولئك الذين لا يدركونها على هذا النحو"^(١). غير أن النقد الفني لا يكون ممكناً إلا إذا كان في استطاعته الإهابة بسمات في العمل "يستطيع أى شخص أن يختبرها بنفسه"^(٢). فضلاً عن ذلك فإن هذه الطريقة الوحيدة التى يمكننا بها أن نتخلص من الأحكام "الذاتية" المبنية على ارتباطات شخصية وعرضية.

وعلى ذلك فإن فيفاس. وإن كان يؤمن بدوره بأن القيمة موضوعية. يريد أن يكون في استطاعته أن يقول عنها أكثر مما يستطيع صاحب المذهب الحدسى أن يقوله. ومن ثم فإنه يؤكد أن القيمة الجمالية "تتوقف" على البناء القابل للتمييز discriminable structure"^(٣). للعمل الفني. هذا البناء يمكن أن يحلل ويناقش بقدر ما يمكن تحليل ومناقشة أية صفة موضوعية فى الأشياء. وعلى الرغم من أن البناء ليس هو ذاته القيمة الجمالية: فإن هذه الأخيرة لا يمكن أن توجد، ولا تكون على ما هي عليه، بدون هذا البناء. ففى استطاعتنا أن نشير إلى "التكوين المعماري" لإحدى فوجات (fugues) باخ، ونقول إن العمل جميل نظراً إلى قالبه.

والواقع أن نظرية الأستاذ فيفاس إنما هي صياغة حديثة لنوع من النظرية الموضوعية ظل منتشراً على نطاق واسع طوال تاريخ النقد، هذا النوع يرى أن الجمال هو "الجمال فحسب"، كما يقول المذهب الحدسى: فهو لا يعرف. ولا يقبل التحليل. ومع ذلك فهناك سمات معينة توجد دائماً مع الجمال، ولا توجد إلا حين يكون الجمال موجوداً. وإذن فهذه السمات علامات لا تخطئ، على وجود الجمال. والإشارة إليها تثبت حكم القيمة على نحو حاسم. ويترتب على ذلك بطبيعة الحال

(١) اليزوفيفاس: الأساس الموضوعى للنقد فى كتاب "الخلق والكشف"

Eliseo Vivas' Creation and Discovery (N. Y., Noonday Press, 1955).

ص ١٩٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٩٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٩٥.

أن الخلاف حول القيمة يمكن تسويته. وفي استطاعتنا أن نطلق على هذه النظرية اسم نظرية "السمات المصاحبة - accompanying - properties".

وفي خلال تاريخ هذه النظرية. كانت السمات التى تصاحب الجمال تعد عادة سمات شكلية من نوع ما. وهكذا كان الفن يقدر على أساس "قواعد" "للتكوين" فى التصوير، وعلى أساس "التناسب" فى النحت والعمارة، و"الوحدة" فى الموسيقى.

. . .

هذه النظرية أفضل قطعاً من النظرية الموضوعية الحدسية. وذلك للأسباب التى قدمها فيفا. ولقد قبلها كثير من النقاد طوال تاريخ الفن حتى لو كان ذلك فى بعض الأحيان قبولاً لا شعورياً. ومع ذلك فإنها تواجه صعوبات خاصة بها. إن السؤال الأول هو. بطبيعة الحال "أية سمات هى التى تصاحب الجمال؟" وهناك نوعان من الإجابة عن هذا السؤال.

النوع الأول هو تعريف هذه السمات بدقة وتحدد شديدين. وهكذا وضعت فى تاريخ العمارة "قوانين" للتناسب، تحدد بدقة رياضية النسب "الصحيحة" بين مختلف الأجزاء فى تشريح الجسم البشرى. هذه النسب هى السمات المصاحبة للجمال فى النحت. ولا بد أن تتجسد هذه السمات فى الشكل المنحوت لكى يكون جميلاً. ومن هنا فإن جودة التمثال أو رداءته يمكن التيقن منها على نحو حاسم. غير أن هناك اعتراضاً واضحاً على هذه الطريقة فى التفكير. فلنفرض أن مثلاً خرق قوانين التناسب، لا عن عجز أو جهل، بل بتعمد تام. ولنفرض أنه حقق بذلك نسباً شكلية وتأثيراً تعبيرياً متميزاً، يتسمان بأنهما ممتعان جمالياً. فإذا حكمنا على عمله على أساس القوانين الدقيقة، فلا بد عندئذٍ من أن نحمل عليه. والأدهى من ذلك أن من يتأملون التمثال متخذين من هذه القوانين معايير للإدراك سيكونون عاجزين عن تقدير قيمة العمل.

ولكن كيف تم التوصل إلى هذه القوانين أصلاً؟ إنها لم تنشأ من مجرد معرفة تشريح جسم الإنسان. فهذا لم يكن كافياً فى ذاته لتحديد ما هو جيد وما هو ردىء فى التصوير الفنى للجسم. بل لقد استمدت هذه القوانين من دراسة أعمال نحتية

معينة ، استخلصت منها النسب التي تبين أنها تبعث متعة جمالية ، واتخذت نسباً "صحيحة" أو "مثالية". ومع ذلك فقد كانت هذه أعمالاً أبدعها فنانون معينون . يعملون في فترات معينة من التاريخ. وعندما تظهر حركات جديدة في الفن ، وتتغير أهداف الفن . ستتغير أساليب الفحات ووسائله الفنية بدورها ، ولا تعود القوانين القديمة كافية بوصفها معايير للقيمة . بل تعجز عن أن تفسر كيف يمكننا أن نستمتع جمالياً بالنحت الجديد.

إن المدافعين عن النظام القديم يمكنهم بالطبع أن يدعوا أن النحت الجديد ليس "جميلاً حقيقة". ولكن شهادة التجربة الجمالية أهم من التمسك بالنزعة التقليدية وهذا ما يسلم به أنصار النظرية الموضوعية ضمناً ، إذ أن القوانين القديمة يتم التخلي عنها بمضى الوقت فالنسب القديمة ليست موجودة في كل الأعمال الفنية الجيدة.

إن من غير المحتمل على الإطلاق أن يكون في وسعنا الاهتمام إلى أية مجموعة من السمات المحددة التي توجد على الدوام مصاحبة للجمال . فالأعمال الفنية أعقد وأكثر تنوعاً من أن تسمح بذلك . بل إننا نستطيع ، إذا تأملنا تاريخ الذوق والعدد الهائل من التقاليد والأساليب الفنية ، أن نقول بأن من المستحيل ، من وجهة النظر العملية ، الاهتمام إلى أية خصائص كهذه.

لذلك يقدم كثير من أصحاب النظرية الموضوعية إجابة من نوع آخر عن السؤال: "ما هي السمات التي تصاحب الجمال دائماً؟" فبدلاً من أن يذكرنا سمات معينة ، يجيبون بعبارات عامة مجردة ، فيقولون مثلاً إن كل الأعمال التي تتسم "بالوحدة العضوية" جميلة ، وأن هذه الأعمال وحدها هي الجميلة . على أن الوحدة العضوية ، كما رأينا من قبل ، ليست سمة محددة ، كالنسب الرياضية بين أجزاء العمل ، وإنما هي أشبه بنوع من السمات له أمثلة محددة . ومن الممكن أن تتحقق الحدة العضوية بعدة طرق متباينة ، وفي أعمال مختلفة كل الاختلاف .

وهكذا نستطيع أن نواصل استخدام الأمثلة السابقة قائلين إن من الممكن وجود قوانين متعددة للتناسب . فالقوانين القديمة تسرى على الفترات والأساليب التي استمدت هذه القوانين منها أصلاً . وبعد ذلك ، عندما يظهر أسلوب جديد في

النحت يصور الجسم بنسب مختلفة. يمكن أن تظهر قوانين جديدة. والعامل الدائم، وهو الوحدة العضوية. يقتضى أن تكون جميع أجزاء العمل، أيا كانت النسب المستخدمة، مؤدية بالضرورة إلى زيادة قيمة الكل، فإذا كانت النسب التشريرية الجديدة تفي بهذا الشرط. فعندئذ يمكن إثبات أن العمل جيد.

هذه النظرية تظل نوعاً من النزعة الموضوعية. ذلك لأن النسب الجديدة قائمة في العمل ذاته. مثلما كانت النسب القديمة تقوم في الأعمال السابقة. ومن الواضح أن هذه النظرية أكثر تحراً وأقرب إلى الطابع العملي من النظرية السابقة. فمن الممكن تطبيقها. والإفادة منها. في النقد العملي. بل إنها قد استخدمت على نطاق واسع في تاريخ النقد الفني. وعندئذ نجد أن الناقد لا يحاول أن يثبتنا ما هو الجمال، فتلك مسألة ميثوس منها. وإنما يستطيع أن يطبق قواعد عامة تفسر سبب جمال العمل. ونظراً إلى أن هذه القواعد عامة بالفعل، فإن الناقد يستطيع احترام الفوارق بين الأعمال المنفردة. فهو لا يشترط أن يكون العمل مصوغاً في قوالب محددة من قبل كما تشترك النظرية السابقة.

ومع ذلك فقد كان هناك سؤال رئيسي كامن من وراء مناقشتنا لنظرية "السمات المصاحبة" بأسرها. وها قد آن أوان إثارة هذا السؤال.

"فالسمات المصاحبة: ليست هي ذاتها الجمال. والتناسب التشريري في النحت. كذلك فإن "الوحدة العضوية" لا تعني ما تعنيه "القيمة الجمالية". وكل ما تقوله النظرية هو أن "السمات المصاحبة" ليست إلا علامات على القيمة الجمالية. أما القيمة ذاتها فلا تقبل التعريف أو التحليل.

غير أننا لا نستطيع أن نقول إن أ صاحب ب دائماً إلا إذا كان في استطاعتنا التعرف على ب حيثما وجد. ولكن لو كان الجمال هو "الجمال فحسب"، كما تقول النظرية، فكيف نستطيع أن نعرفه؟ إن هذا لا يكون إلا بالحدس. وعندئذ نقع مرة أخرى ضحية كل الصعوبات الواضحة التي يقع فيها المذهب الحدسي. فإذا كان م يجد العمل الفني س ذا قيمة. في تجربته الجمالية، ون لا يجده ذا قيمة، فعندئذ لن يفيد القول إن العمل يتصف بسمات معينة أو لا يتصف بها. ذلك لأننا لن

نستطيع ، حتماً ، أن نتأكد إن كانت هذه السمات مصاحبة للجمال أم لا . مادامنا غير متأكدين إن كان العمل يتصف بالجمال أم لا .

وهنا أيضاً نجد أن المشكلة الرئيسية ليست هي واقعة الخلاف فى التقدير فحسب ، بل إن المشكلة الحقيقية هي ما إذا كنا نعرف أن القيمة موجودة فى العمل . وكيف نعرف ذلك . فلو أمكن أن نبين بطريقة حاسمة أن العمل يتصف بالقيمة الجمالية ، لما كان من المهم أن يوجد أشخاص كثيرون يصدرون حكماً سلبياً عليه . إذ سيكون من الممكن إثبات بطلان أحكامهم .

إن نظرية "السمات المصاحبة" تحاول إثبات وجود الجمال : الذى لا تستطيع النظرية الحدسية الخالصة إلا أن تشير إليه فحسب . ولكن بقدر ما تكون نظرية "السمات المصاحبة" ذاتها مرتكزة على الحدس ، فلا يمكن أن تحرز نجاحاً . وإنما هي تستطيع أن تنجح لو استطاعت أن تثبت وجود علاقة منطقية دقيقة بين "السمات المصاحبة" وبين "الجمال فحسب" . وعندئذ يكون عليها أن تثبت على نحو قاطع أن "العمل س جميل" ، وتثبت بعد ذلك أن هذا الحكم لا يصدق إلا إذا كان "العمل س يتصف بالسمات ك ، ل ، م" . أما إذا لم تستطع النظريات إثبات القضية الأولى ، فلا جدوى عندئذ من القضية الثانية .

• • •

عند هذه النقطة ، قد يرى بعض القراء أن نظرية "السمات المصاحبة" ينبغي أن تتبرأ ، بساطة ، من علاقتها العائلية بالمذهب الحدسى . فلماذا تتحمل أعباء غوامض الحدس والمآزق التى يؤدى إليها؟ ولكننا لو تخلينا عن الحدس ، فكيف نعرف أى الأعمال هي الجميلة؟ وإلى أى الأعمال نتطلع ، لكى نجد السمات التى "تتوقف" عليها القيمة؟ إنها بالطبع تلك التى تمنح المشاهد متعة جمالية . فبدلاً من الإهابة بسمة "معجزة" هي "الجمال فحسب" ، كما يسميها فيفاس ، فلنلجأ إلى الدليل التجريبي المتعلق بما يحبه الناس وما لا يحبونه فى التجربة الجمالية .

فإذا ما اتخذنا من الاستجابة الجمالية نقطة بداية لنا ، أمكننا بعد ذلك أن تختبر العمل لكى نرى أى السمات فيه هي السبب فى استمتاعنا ورضائنا . وعلى هذا النحو نستطيع أن نميز ، كما يقول فيفاس ، بين أحكام القيمة المبنية على

ارتباطات عريضة شخصية في المدرك. وبين الأحكام المرتكزة على إدراك واع لما هو أصيل في العمل. وبذلك نستطيع التمييز بين الأسباب الجيدة والأسباب الرديئة للأحكام الجمالية. ونستطيع أن نبين أن حكم شخص ما أفضل من حكم شخص آخر. صحيح أنا سنفقد عندئذ "اليقين" المزعوم للحدس- أى مجرد "رؤية" سمة الجمال - غير أن هذه ليست خسارة كبيرة. وكما يقول فيفا، فإن "العصمة من الخطأ ليست ممكنة، ولكنها أيضاً ليست ضرورية"^(١). وعلى أية حال، فسوف يظل لدينا ما تريده كل نظرية موضوعية. ألا وهو "التبرير الموضوعي... للذوق"^(٢).

هذه النظرية تظهر نتيجة لعيوب النظريات السابقة. ولكن يتعين عليها أن تواجه هذا السؤال: أهي لازالت نظرية موضوعية؟ فلنتساءل: على سبيل التذكرة: ما هي "الموضوعية"؟ إنها الرأي القائل إن القيمة الجمالية توجد في العمل مستقلة عن أية علاقات بين العمل وبين المشاهد. ولكننا نلاحظ الآن أن هذا الرأي قد تم التخلي عنه. فالسمات التي "تتوقف" عليها القيمة الجمالية موضوعية، ولكن القيمة ذاتها تعزى إلى الأعمال التي تمنحنا لذة جمالية. وهكذا فإن القيمة أصبحت تُتصور من خلال مفاهيم علائقية^(٣).

وما إن تفعل ذلك، حتى يتعين عليك أن تواجه حقيقة واقعة، هي أن هناك تقويمات كثيرة مختلفة "لنفس" العمل الفني. وقد تبين لنا ذلك من قبل في حالة "هاملت" و"مونا ليزا". وإذن فستكون هناك عدة تفسيرات متباينة للأحكام التي نصدرها عن العمل. ولن يكون هناك تفسير واحد، وواحد فقط، هو الصحيح، وحكم واحد، وواحد فقط، هو الصائب، وهو ما تؤكدته النظرية الموضوعية في أشد صورها تطرفاً.

وبطبيعة الحال فليس المهم فعلاً هو "الاسم" الذي نطلقه على هذه النظرية الجديدة. فقد نسميها "موضوعية معدلة" (وإن كنا قد رأينا لتونا أن الفكرة الأساسية في النظرية الموضوعية، وهي نظرتها غير العلائقية إلى القيمة؛ قد تم التخلي عنها): وقد نسميها "نظرية نسبية"، ما دامت مشابهة للنظرية المسماة بهذا الاسم، والتي

(١) المرجع المذكور، ص ٢٠٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

(٣) ليس معنى ذلك أن الأستاذ فيفا يمكن أن يقبل الرأي الذي عرضناه الآن على علاته.

سندرسها فيما بعد؛ أو قد نطلق عليها أى اسم نشاء. فليس المهم هو الاسم (وإن كان من الواجب أن نلاحظ مع ذلك أن الأسماء التى تعطى لنظريات يدور حولها خلاف، كثيراً ما تصبح مشحونة بالانفعالات. فصفتنا "النسبي" "والمطلق" "ليمتا لفظين محايدين انفعالياً. وإنما هما يستخدمان فى كثير من الأحيان وكأنهما ألقاب وصفية). المهم فعلاً هو أن تدرك لماذا يحدث فى كثير من الأحيان أن يتخلى المفكر عن النظرية الموضوعية المتطرفة فى سبيل نظرية كهذه .

• • •

فلأقدم إذن موجزاً مختصراً لتحليلنا.

إن النظرية الموضوعية تبدأ بجعل التقدير الجمال بسيطاً واضح المعالم. فالقيمة الجمالية تعرف بالحدس. وبالتالي فهى تُعرف بطريقة معصومة من الخطأ؛ ومن الممكن أن تثبت على نحو حاسم إن كان حكم القيمة صحيحاً أم باطلاً. ونظرية "السمات المصاحبة" تحاول أن تجعل التقدير أكثر من مجرد "إما أنك تراه وإما أنك لا تراه". وهى تحاول التخلص من الذاتية الحدسية التى تدعو إلى اليأس. فهى تبحث عن أساس موضوعى للنقد فى السمات الفنية التى يمكن ملاحظتها ومناقشتها بصورة مشتركة بين الناس. ومع ذلك فإن هذه النظرية تخفق بقدر ما تظل تفترض مقدماً وجود إدراك حدسى للجمال. ولذا نراها تنتقل إلى الميل أو النفور الجمالى، متخذة منه نقطة بداية لها. ولكنها عندئذ تتصور القيمة بطريقة علانئية، ولا يكاد يمكن وصفها بعد هذا كله بأنها نظرية موضوعية.

فلنوجز، الموجز إذن، ونقول: إننا بدأنا بالرأى الشائع بين الناس، وهو أن أحكام القيمة تتعلق بالجمال الذى هو فى الموضوع، وأنها مما يمكن إثبات صحته أو بطلانه، كما أن من الممكن إثبات أن أحكام بعض الناس أفضل من أحكام بعضهم الآخر. ولكن عندما نحاول تبرير هذه الاعتقادات، تصادفنا اعتراضات خطيرة، وربما اعتراضات قاضية عليها. وهكذا يبدو أننا مرغمون على الانتقال إلى القطب المضاد، بحيث نجعل مقر القيمة الجمالية الآن فى التجربة التى نحس بها. ولكن هذا يؤدى إلى جعل التقدير أصعب بكثير، إذ أن هناك عدداً كبيراً من التفسيرات والأحكام، وما لم يكن فى استطاعتنا إثبات أن بعض هذه التفسيرات

والأحكام "أصدق" أو "أصح" من بعضها الآخر. فقد نضطر إلى التخلي كلية عن اعتقاداتنا المرتكزة على الموقف الطبيعي.

هذا هو "ديالكتيك" نظرية التقدير الجمالي. أى حركة الأفكار فيها، ففى خلال محاولتنا تحليل شواهد معينة. تظهر فى أفكارنا أخطاء (مثل غموض "الحدس") أو نخفق فى تحليل شواهد أخرى (مثل انهيار قوانين النحت التقليدى). وإذن فلا بد أن تستمر الحركة الديالكتيكية. فهى أشبه بجدل يدور بين نظريات متعارضة وما زالت أمامنا نظريات أخرى ينبغى مناقشتها. ولو شاء الطالب أن يفهم ما الذى نفعله عندما نحكم على عمل فنى، لكان عليه أن يحاول فهم كل من هذه النظريات وعليه هو وحده أن يقرر بنفسه. فى نهاية هذا الفصل، ما هى النظرية التى سيقبلها ويجعل منها نظريته الخاصة. ولكن لن يكون له حق اختيار أية نظرية إلا إذا استطاع تقدير نواحي القوة والضعف فى النظريات جميعاً.

• • •

(٢) وهناك صيغة أخرى للنظرية الموضوعية. هذه الصيغة تذهب. على خلاف النظريتين (أ) و (ب)، إلى أن "القيمة الجمالية" يمكن تعريفها. ففى استطاعتنا أن نقول عن الجمال أكثر من مجرد أنك "ستعرفه عندما تراه". بل إننا نستطيع أن نحدده ما هو الجمال. فلما كان قابلاً لأن يلاحظ بطريقة مشتركة بين الناس، فإننا لسنا مضطرين إلى استخدام الحدس. بل إن الحكم "س جميل" يمكن إثبات صحته إذا كانت س تتصف بصفة الجمال. ومن هنا فإن من الممكن البت فى الخلافات التى تدور حول الفن.

ولما كانت هذه النظرية تقدم تعريفاً "للقيمة الجمالية"، فسوف نطلق عليها اسم النظرية "التعريفية" definist. والتعريف الذى كان يقدم فى العادة للقيمة هو أنها صفة شكلية من نوع ما. بل إن هذه المدرسة من مدارس النظرية الموضوعية كانت فى كثير من الأحيان ترى أن الجمال إنما ينحصر فى نفس جوانب العمل التى تعدها النظرية (ب) "سمات مصاحبة"، أى فى النسب الثابتة بين فقرات العمل الموسيقى أو أجزاء الصورة، و"الوحدة العضوية"، إلخ. وهنا أيضاً يمكن وضع قواعد أو قوانين لتحديد وجود القيمة أو غيابها.

فإذا صحت هذه النظرية . كانت تقدم أكثر الأسس الممكنة موضوعية للتقدير الجمالى . وقد أشرت منذ قليل إلى أن نظريات التقدير تتأرجح ما بين القطب "الموضوعى" - أى سمات العمل الفنى - والقطب "الذاتى" - أى الاستجابات الجمالية للجمهور . والنظرية التى نحن بصددها الآن تقترب كثيراً من القطب الموضوعى . وهكذا فهى تتجنب الخوص فى الوقائع المعقدة المتعلقة بالاستجابة الجمالية . أى تفاوتها من شخص لآخر . و "ذاتيتها" . الخ . فلما كان فى استطاعتنا أن نعرف القيمة الجمالية . وبالتالى أن نصفها . ففى وسع أى شخص أن يتعرف عليها .

وأوضح طريقة لتجنب الاستجابة الجمالية هى أن الجمال يمكن أن يعرف دون أن تكون هناك تجربة جمالية على الإطلاق . فإدراك الجمال لا يقتضى موقفاً إدراكياً غير عادى . كما أننا لسنا مضطرين إلى أن نشعر باللذة أو السورة الانفعالية . بل إن القيمة الجمالية يمكن أن تدرك بالاختبار المنزه للعمل فحسب . ومن الممكن أن تُعرف هذه القيمة بنفس الطريقة التى نعرف بها أن هذه التفاحة تفاحة جيدة فى نوعها . فلسنا مضطرين عندئذ إلى أن نحب التفاحة أو نرغب فى أكلها . ومع ذلك ففى استطاعتنا أن نتفق جميعاً على معايير التفاحة الجيدة - كنعمومة الملمس ، والتماسك الخ - ونستطيع بالتالى أن نتفق على جودة هذه التفاحة أو رداءتها ، وهكذا تصبح النظرية التعريفية نوعاً من "تقدير الدرجات" .

□ □ □

هذه هى الموضوعية الكاملة فى التقدير . ومع ذلك فكلما انتقلت نظرية إلى طرف دىالكتيكى ، واجهت تحدياً من الطرف الآخر . فلنفرض أننا نختبر بالفعل بناء العمل ونعطيه درجات معينة . فما شأن ذلك بما يحسه الناس فعلاً فى التجربة الجمالية؟

هل يمكن أن يحرز عمل معين درجات عالية ، حسب معايير التقدير ، ويكون مع ذلك مملاً أو سقيماً؟ من المؤكد أن هذا ممكن منطقياً . ذلك لأن "الجمال" ، تبعاً لهذا النظرية ، لا يشير إلى صفات العمل عندما يُدرك جمالياً . بل إن التباين التام بين ارتفاع درجات عمل ما ، وبين أهميته الجمالية ، هو أكثر من مجرد إمكان

منطقي. إذ أنه أمر كثير الحدوث في تاريخ النقد. فعندما يصبح لأسلوب فنى معين تراث قديم العهد. فإن سماته المميزة تصبح أساساً لتعريف الجمال. وتنتج أعمال فنية كثيرة تحاول محاكاة هذه النماذج. ولكن نظراً إلى أن هذه الأعمال كانت محاكية تفتقر إلى الأصالة. فقد كانت مملة لا حياة فيها. فهي لا تثير اهتماماً جمالياً. ولا حتى لدى واضعى الدرجات. غير أن واضعى الدرجات كانوا يتجاهلون ذلك. مادامت القيمة الجمالية فى نظرهم لا شأن لها بالتجربة الجمالية.

على أن من المؤكد أن عدم اتفاق الدرجات العالية مع الأهمية الجمالية فى كل الأحوال لا يؤدى إلى تفنيد النظرية رقم ٢ التى نحن بصدها الآن. فسيظل فى استطاعة القائلين بهذه النظرية أن يؤكدوا أن الجمال "هناك" فى العمل على نحو يمكن التعرف عليه، مهما كان إحساس الناس. ولكن هذه الحجة. كما رأينا من قبل، تعريفية فحسب، وما هى إلا طريقة أخرى لقولنا إن "الجمال" قد عُرف دون أية إشارة إلى التجربة الجمالية. ولكن من ينتقد النظرية (٢) لا يريد أن يسمع تكراراً للتعريف. ذلك لأن ما يتحدها إنما هو فائدة هذا التعريف ذاته. إذ ما فائدة الكلام عن جمال الموضوع، فى نظره، إن لم يكن هذا الكلام ينطوى على تفسير لما يحس به الناس فى التجربة الجمالية، ويؤدى بنا إلى جعل الآخرين يستمتعون بما لم يستمتعوا به من قبل؟ إن الجمال، تبعاً للنظرية التعريفية، شئ، موضوعى بارد، يمكن معرفته آلياً. وليس هذا هو ما يهمنا عندما نقدر الفن وننقده.

• • •

وليس فى استطاعه النظرية التعريفية أن تواجه هذا التحدى إلا بأن تزاد اقتراباً من القطب الذاتى. وهذا ما فعله الأستاذ "جود". فهو يعرف "الجمال" بأنه إعادة أنماط أو بناءات معينة للواقع". (وهو يقصد بهذا المفهوم معنى ميتافيزيقيا لا يتسع هنا المقام لمناقشته) لكن جود يضيف إلى ذلك أن صفة الجمال هذه "تثير فىنا نوعاً معيناً من الانفعال"^(١). وهنا يصبح من الضرورى، كما يحدث فى كل مرة يصبح فيها للتجربة الجمالية دور، إيجاد تعليل لاختلافات التجارب بين مختلف الناس. ولا يحاول جود إنكار واقعة اختلاف التجارب هذه، ولكنه يرى أنها لا تؤدى إلى

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٧٣.

تفنيده رأيه: "فاختلاف التقديرات التي يمكن أن تقدم لقيمة صورة معينة أو جمالها: لا يدل على أن الصورة تفتقر في ذاتها إلى القيمة الجمالية، تماماً كما أن التخمينات المتباينة التي يمكن تقديمها لدرجات حرارة غرفة لا تثبت أن الغرفة ليست لها درجة حرارة مستقلة عن هذه التخمينات وغير متأثرة بها"^(١). هذا الرد، كما رأينا من قبل، سليم من الوجهة المنطقية. فمن الممكن أن يظل الجمال موجوداً، لا يتأثر بأية اختلافات قد تنشأ بين الناس حوله. ولكن هذا يؤدي إلى إثارة السؤال الذي طالما أثير من قبل (والذي يدل تكرار ظهوره على أن تحليلات مختلف مدارس النظرية الموضوعية تندرج كلها تحت نمط واحد) - ألا وهو: كيف نعرف إن كان العمل يتصف بالجمال؟

يقدم جود إجابة صريحة مباشرة عن هذا السؤال. فهو لا يحتّم بالحدس. أو مذهب السلطة، أو الذوق السليم الذي لا يعرف. وإنما يرى أن بعض أحكام القيمة أصح من بعضها الآخر. ولكنه ينتقل من ذلك إلا قوله: من المستحيل أن نعرف عن يقين أى الأحكام المتعارضة أقرب بالفعل إلى الحقيقة"^(٢). ويترتب على ذلك أننا لا نستطيع أن "نقرر عن يقين من هو الشخص ذو الذوق السليم، ومن الذي يفتقر إليه"^(٣).

والواقع أن جود، حين يدلي بهذه الاعترافات، إنما يبدي من الأمانة قدراً يفوق ما يبديه كثير من الأنصار التقليديين للنظرية الموضوعية، الذين لم يواجه بعضهم مشكلة كيفية معرفتنا للجمال، وحاول بعضهم الآخر المراوغة منها. ومع ذلك فإن أمانة جود ذاتها هي التي تؤدي إلى خسارته للجولة. فلن يفيد المرء في شيء أن يقول إن الجمال إما أنه هناك أو ليس هناك، وأن حكماً معيناً هو بالتالي أصح من حكم آخر، ما لم تكن هناك طرق واضحة للمفاضلة بينهما بصورة واعية. وما لم يكن في استطاعة النظرية التمييز بين المعرفة الصحيحة للجمال وبين الخطأ والخداع، فلن تصلح أساساً للتقدير والنقد. ويشبه جود العمل بحرارة غرفة، لأن وجود كل منهما لا يتأثر بالتخمينات التي يصدرها الناس بشأنها. ولكن من الواضح بالطبع أن

(١) المرجع المذكور، ص ٤٧٣ - ٤٧٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٧٤، قارن أيضاً ص ٤٧٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤٧٤.

التشبيه غير سليم. فنحن نستطيع أن نعرف أى التخمينات عن الحرارة هو الصحيح. إذا أن لدينا مقاييس للحرارة. ولكن جود نفسه يعترف بأننا لا نملك مقاييس كهذه لتحديد القيمة الجمالية.

فإذا ما وضعنا نظرية جود إلى جانب نظرية "إعطاء الدرجات" ظهرت هذه المفارقة المؤسفة: إن ما نستطيع معرفته. أى السمات الشكلية والموضوعية تماماً للعمل لا يتعين أن تكون لها أية صلة بما نحن مهتمون به، أى بالتجربة الجمالية والتقدير المبني عليها، وما لا نستطيع أن نعرفه هو ما يهمننا إلى أقصى حد، ألا وهو العلاقة بين الجمال الموضوعى والاستمتاع الاستطيقى. وإذن فليس أماننا إلا التقدير الآلى للدرجات - وهو شئ، لا جدوى منه - أو أن نقول إن الجمال يبعث فينا بالفعل متعة استطيقية، ولكننا لا نستطيع أبداً أن نتأكد من أن الجمال موجود بالفعل فى العمل. ومن ثم فإننا لا نملك سبيلاً إلى معرفة أى المدركين هم الذين يستجيبون بالفعل للجمال وأيهم لا يستجيبون له.

ولتقل مرة أخرى إن من الممكن أن يكون الجمال، بالمعنى الذى عرفه به جود، موجوداً على نحو مستقل عن إدراكنا. ولكن ما لم تستطع النظرية التعريفية أن تقدم إلينا بوضوح الشروط التى يمكن على أساسها معرفة الجمال، فلن يكن لنا الحق فى الإيمان بهذا النوع من النظرية الموضوعية بدوره، وكما يقول "أوزبورن" بوضوح قاطع، فإن "القول بأن الجمال صفة موضوعية ولكننا لا نستطيع معرفتها، لا يختلف عن القول أننا لا نستطيع معرفة ما إذا كان الجمال موضوعياً"^(١).

• • •

كانت المهمة التى قمنا بها حتى الآن هى الكشف عن المضامين التى تنطوى عليها النظرية التعريفية؛ أى أن البدء بتعريف "للقيمة الجمالية" يستتبع نتائج معينة عملنا على الكشف عنها. غير أن هناك نقداً أهم للنظرية، هو تحدى نفس محاولة تقديم تعريف "الجمال". فهل يمكننا أن نعرف القيمة الجمالية بأية سمة معينة أو مجموعة من السمات، كما تحاول النظرية التعريفية أن تفعل؟

(١) هـ. أوزبورن: نظرية الجمال. ص ٧٥

H. Osborne: Theory of Beauty (N. Y., Philosophical Library, 1953).

هناك من الأسباب ما يدعو إلى الاعتقاد بأننا لا نستطيع الإتيان بمثل هذا التعريف.

ذلك أولاً لأن الأعمال الفنية مختلفة بعضها عن البعض أشد الاختلاف. أضف إلى ذلك تباين الوسائط الفنية والبناءات الشكلية التي يمكن إيجادها داخلها. ثم تأمل التفاوت الهائل بين الأساليب والمناهج في تاريخ الفن. فهل يحق لنا أن نتوقع الاهتمام إلى أية خصائص مشتركة بين جميع الموضوعات ذات القيمة الجمالية. وبينها وحدها؟ ليس هذا بالأمر المحتمل. وإن عجز التعريفات التقليدية عن أن تلقى أكثر من قبول جزئي. وانهارها في كثير من الأحيان، فهو قرينة قوية على عدم إمكان نجاح أى تعريف.

وما لم يقصر صاحب النظرية التعريفية القيمة الجمالية على مجال محدد للفن، فلا مفر له من أن يحاول أن يأخذ في اعتباره التباين الهائل بين الأعمال الفنية، لذلك فإنه سيضطر إلى تعريف "القيمة الجمالية" من خلال فكرة معينة شديدة التجريد، "كالوحدة" أو "الانسجام". ولكن "الوحدة" أو "الانسجام" أقرب إلى أن تكون مرادفاً للقيمة منها إلى أن تكون تعريفاً لها. وهي لا تنبئنا ما هو الجمال، ولا تحدد السمات التي تؤلفه، وإنما هي لفظ يعبر عن تقدير إيجابي، شأنه شأن القول إن العمل "جيد"...

ومع ذلك، فحتى لو دفع صاحب النظرية التعريفية ثمن هذا التضيق، وحدد الجمال بسمة شكلية معينة، فإن تعريفه يتعرض لنقد من نوع آخر، فالبناء الشكلي للعمل ليس إلا عنصراً واحداً فيه. وهناك أيضاً المادة، والتعبير، والموضوع بدوره في كثير من الأحيان. وعندما نقول إن العمل "جميل"، فنحن إنما نشير إلى هذه العناصر كلها في تأثيرها المتبادل في الآخر. فحكمنا ينصب على العمل في كليته^(١). ولا يستطيع أى تعريف من خلال الشكل وحده أن يفسر معنى "الجمال".

على أن هناك شيئاً آخر في المعنى الشائع "للجمال" لا يستطيع أى تعريف موضوعي صرف أن يقدم تفسيراً له. فكثيراً ما يستخدم لفظ "الجميل"، مثلما يُستخدم لفظ "الساو" أو "الدهش"، للإشارة إلى استجابة المشاهد، وفي هذه الحالة

(١) انظر من قبل الفصلين ٩، ١٠.

لا يكون مثل لفظ "تعاثلى" أو "قصيدة لبتراكره". وهى تعبيرات لا تدل على الاستجابة التى نشعر بها. بل إن بعض الفلاسفة يذهبون إلى أن الشئ الوحيد الذى تشترك فيه الموضوعات الجميلة هو أن الناس يشعرون بالبهجة أو الاستمتاع عندما يدركونها. وعند هذه النقطة يتم التخلّى تماماً عن المفهوم الموضوعى للقيمة.

. . .

إن كلا من النظريات الموضوعية - أى النظرية الحدسية، ونظرية "السمات المصاحبة"، والنظرية التعريفية - تبدأ بالموقف الطبيعى Common Sense. ويحاول كل منها تبريره. فالمذهب الموضوعى يركز على ما نؤمن به كلنا. أو كلنا تقريباً. وهو أن من الممكن إثبات صحة الأحكام الجمالية أو بطلانها. وأن أحكام بعض الناس لها سلطة أقوى من سلطة بعضهم الآخر، وأن هناك فارقاً حقيقياً بين "الذوق السليم"، و"الذوق الرديئ". ولكن كلا من النظريات الموضوعية تجد صعوبة كبيرة فى تحديد هذه المعتقدات بدقة على النحو الذى يجعلها واضحة وقابلة للاستخدام عملياً.

فهل ينبغى إذن أن نتخلّى عن هذه المعتقدات تماماً؟ إن هذا بعينه هو ما تقترحه النظرية الرئيسية التالية.

٢- النظرية الذاتية :

ليس معنى ما قلناه الآن أن هذه النظرية منفصلة تماماً عن موقفنا الطبيعى Common sense. فالموقف الطبيعى، كما لاحظنا من قبل، يؤمن بعدد كبير من الأشياء المتباينة، وقد يكون فى أغلب الأحيان ذا نزعة موضوعية. ولكنه يؤمن أيضاً بأن "الجمال فى عين الناظر"، وبأن قيمة العمل الفنى لا يمكن إثباتها - "فإما أن تحبه وإما ألا تحبه" - وبالتالي فإن "المسألة كلها مسألة ذوق" ولكن الذوق، فى هذا التعبير العامى، لا يعنى ما تعنيه النظرية الموضوعية "بالذوق السليم"، أى ملكة لها قدرة رفيعة على التمييز، تضفى سلطة على الأحكام الجمالية. بل إن الذوق يعنى فى هذه الحالة مجرد التفضيل المعتاد، أى ما يحبه المرء أو لا يحبه عادة. فلو حدث أن شخصاً لا يحب لوحة معينة أو موسيقياً معيناً، فليس فى وسعك أن تثبت أنه ينبغى عليه أن يفعل ذلك. ولو كان من يعبر عن وجهة نظر الموقف الطبيعى هذه

مثقفاً بالقدر الذى يسمح له بمعرفة اللاتينية. لاستشهد بالعبارة القديمة de gustibus non est disputandum (لا مشاحة فى الأذواق)^(١).

ولقد انتشر فى عصرنا هذا رد فعل واسع المدى على النزعة الموضوعية أو النزعة المطلقة بكل أنواعها. فاثبت علم الأنثروبولوجيا الحضارية أنه يكاد يوجد من النظم الأخلاقية بقدر ما يوجد من المجتمعات. وترتب على ذلك أن ضعف الإيمان بوجود أخلاق "شاملة" أو "مطلقة" ضعفاً شديداً. وهذا يصدق على النزعة المطلقة فى مجال السياسة والدين. غير أن النزعة المطلقة قد تدهورت أيضاً نتيجة لضعفها الخاص فى المجال النظرى. وقد استنتج الكثيرون أنها عاجزة عن تبرير معتقداتها. سواء فى ميدان الأخلاق وفى ميدان علم الجمال. ومن الجدير بالملاحظة أن المفكرين اللذين درسناهما فى القسم السابق، وهما فيفا و جود، أكثر تواضعاً فى إدعاءاتهما بكثير من الأنصار التقليديين للنظرية الموضوعية. فهؤلاء الموضوعيون المحدثون يدركون قوة الانتقادات التى وجهت إلى رأيهم؛ ومن هنا فإنهم يدركون متى تؤدى نظريتهم إلى طريق مسدودة. ويعترفون بعيوبها. وأخيراً فإن. وأخيراً فإن النزعة الموضوعية أو المطلقة ترمز إلى أسلوب "أرستقراطى" فى الحياة. وهى تؤدى إلى ظهور صفوة مختارة تسيطر على أولئك الذين يفتقرون إلى المواهب الرفيعة. غير أن أى مجتمع ديمقراطى يضيق ذرعاً بمثل هذه الأرستقراطية. فمما يخالف الروح الديمقراطية أن تنبئنى بما ينبغى أن أحبه فى الفن، أو فى أى مجال آخر.

ولقد وضع الأستاذ دوكاس C. J. Ducasse "إعلاناً للاستقلال فى أمور الذوق. فى الفن"^(٢). فهو يعتقد أننا ظللنا مدة أطوال مما ينبغى نهرب النقاد الذين يلبسون رداء النظرية الموضوعية. وهو يقف مدافعاً عن الناس العاديين، غير المتخصصين "الذين هم على وجه العموم متواضعون إلى حد مؤسف، ويسهل إرهابهم"^(٣). ولكن ليس هناك ما يدعو إلى أن "نهرب" أولئك الذين يزعمون أنهم

(١) "أنت والفن، والنقاد" ص ١٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٨.

(٣) "لسغة الفن Phil. of Art" ص ٢٨٨.

قادرون على إخبارنا بما هو "جميل حقاً". "فثمة مجال يكون كل فرد فيه ملكاً ذا سلطان مطلق، وإن يكن ذلك على نفسه فقط - هذا هو مجال القيم الجمالية"^(١). ولعل كثيراً من القراء يغتبطون لهذا الرأي. ومع ذلك فقد قيل إن أولئك الذين "يناودن صراحة" بهذا الرأي "لا يؤمنون به حقاً. بمعنى أنهم لا يستطيعون قبول نتائجه الكاملة. "فهل يمكننا أن نؤمن" بحق بأن حكم أى شخص على عمل فنى يماثل فى صحته أى حكم آخر؟ وهل يعد رأى الهاوى العادى مبادلاً فى مستواه للتقدير الواعى لشخص كانت لديه خبرة طويلة فى الفنون. وأصبحت له حساسية جمالية رفيعة؟ وهل تعد عبارة "لامشاحة فى الأذواق" هى الكلمة الأخيرة فى التقدير الجمالى؟

إن الأستاذ دوكاس، على أية حال، يؤمن بهذا كله حقاً. فهو أشد المدفعين عن النظرية الذاتية تطرفاً فى علم الجمال القريب العهد"^(٢). وهو، كما سنرى الآن يدافع عنها دفاعاً مقنعاً.

• • •

إن عبارة "هذا العمل جميل" تبدو وكأنها مجرد نسبة صفة للموضوع. ولقد رأينا من قبل أن النظرية الموضوعية تأخذ لغة الحكم مأخذ الجد. أما فى نظر دوكاس فإن الحكم يشير قبل كل شيء، إلى التجربة التى يمر بها المشاهد، عندما يدرك العمل جمالياً. فهو يقول "هذا العمل جميل" عندما يشعر بالاستمتاع (ويصفه بأنه "قبيح" عندما تكون مشاعره خالية من الاستمتاع)^(٣).

وهذه الفكرة هى محور النظرية الذاتية. فعندما نقول إن موضوعاً معيناً له قيمة جمالية، فإننا نصف مشاعرنا. ونحن لا نشير عندئذ إلى سمات موضوعية، كما هى الحال فى مختلف صيغ النظرية الموضوعية. ومن هنا فإن دوكاس يستطيع

(١) أوزبورن: نظرية الجمال. ص ٨٢ Theory of Beauty

(٢) يتردد دوكاس فى استخدام لفظ "الذاتية" للتعبير عن نظريته (انظر "فلسفة الفن"، ص ٢٨٤، و"أنت والفن، والنقاد"، ص ٩٠-٩١)، وإن كان يستخدم هذا اللفظ فى مواضع أخرى (فلسفة الفن، ص ٢٩٣)، ومع ذلك فإن نظريته الكاملة تبين بوضوح، فى نظري، أن تنازلاته للطريقة الموضوعية فى التعبير لفظية فحسب. فأراؤه من النوع الذى كان يسمى عادة "ذاتياً"، وعلى أية حال فإن أى لفظ يصلح للفرقة بين هذه النظرية وبين النظرية الموضوعية وبينها وبين النسبة الموضوعية.

(٣) "فلسفة الفن"، ص ٢٣٤. وقد حذفت الإشارة إلى وصف دوكاس للجمال بأنه "قدرة Capacity".

ببساطة أن يتخلص من المشكلات المعقدة التى تقع فيها النظرية الموضوعية. فهو ليس مضطراً إلى أن يقرر إن كان "الجمال". الذى يدل على سمة موضوعية. قابلاً للتعريف. أو إلى أن يحدد أى السمات هى التى تكوّن الجمال؛ إن كان الجمال قابلاً للتعريف. فمشكلة الطريقة التى يمكننا أن نعرف بها إن كان حكم القيمة صادقاً. ويمكن أن تُحل بسهولة:

"فمن الممكن إثبات أو تفنيد" القضية القائلة إن جسراً معيناً للقطارات هو جسر جيد: بأن نجعل عدداً من القطارات يساوى العدد الذى نريد أن يحمله الجسر يمر فوقه. ونلاحظ إن كان قادراً على أن يحمل هذا العدد أم لا. ولكن لا يوجد معيار مماثل يمكن به إثبات أو تفنيد جمال منظر طبيعي. فأحكام الجمال.. تتصل بالعلاقة بين الموضوع المحكوم عليه وبين تجربة الاستمتاع الخاصة لدى الفرد، وهى التجربة التى لا يمكن أن يلاحظها أو يحكم عليها أى شخص سواه"^(١). واذن، فأنا إما أن أشعر بالاستمتاع وإما ألا أشعر به. والحكم يصف مشاعرى وأنا وحدى الذى أعرف ما هى هذه المشاعر. ومن هنا فإبنى "الحكم النهائى المعصوم من الخطأ".

وهنا لا يعود الاختلاف بين القيم يثير أى أشكال. فمن الطبيعى أن يكون للناس المختلفين تكوين مختلف. ومن هن فحيث يشعر باللذة فى إدراك العمل س، فإن ب لا يشعر بها. ولكنا لسنا مضطرين إلى أن نقرر أيهما "الصحيح". فالجمال ليس. سمة موضوعية، وإنما هو يتفاوت تبعاً للمشاهد. "والموضوع الذى يحق لشخص معين أن يسميه جميلاً، يحق لشخص آخر بنفس المقدار ألا يحكم عليه على هذا النحو"^(٢).

وقد يسلم القارىء، بهذه الحقيقة - التى هى على أية حال حقيقة واضحة - القائلة إن الأحكام تتباين من شخص إلى آخر، بل تتباين فى الشخص الواحد خلال أوقات مختلفة. ومع ذلك، فلو كان لديك أبسط ميل إلى النظرية الموضوعية. فقد ترغب فى الوقوف موقف المعارضة من دوكاس. وقد تقول إنه على الرغم من تأكيد

(١) المرجع نفسه، ص ٢٦٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٨٤.

الناس لأحكام مختلفة. فإن السؤال الحقيقي يظل قائماً: "ولكن هل العمل جميل بحق؟"

إن دوكاس يضرب مثلاً بطعم ثمرة الأناناس: "فبعض الناس يحبونه. وبعضهم الآخر لا يحبونه. ولكن من العبث القول إنه لذيذ بحق، على الرغم من عدم ميل البعض إليه. أو ردىء بحق. على الرغم من ميل البعض إليه"^(١). وهكذا ترى أن دوكاس قد تخلص من مشكلة التقدير بأسرها. على النحو الذى يفهمها عليه صاحب النظرية الموضوعية: إذ يصبح التقدير بأسره متعلقاً بما يحبه المرء أو لا يحبه. ولا يمكن أن يثار بعد ذلك أى سؤال.

ولكن. أليس بعض الناس أكثر حساسية وأقدر على التذوق الجمالى من بعضهم الآخر؟ يجيب دوكاس عن هذا السؤال بقوله:

"هناك" أشخاص ذواقون للجمال.. غير أن أحكامهم عن الجمال ليست "ملزمة" لأحد. بل إن من الصعب أن نفهم ما الذى يمكن أن يعنيه لفظ "ملزم" فى هذا السياق، ما لم يكن إلزاماً للآخرين بأن يكذبوا.. بشأن المشاعر الجمالية التى قد تكون لديهم بالفعل وقد لا تكون... إن هناك بالطبع شيئاً اسمه الذوق السليم والذوق الردىء. ولكن الذوق السليم فى رأى إما أن يعنى ذوقى الخاص، وإما ذوق أناس متفقين مع ذوقى، أو ذوق أناس أود أن يكون ذوقى متشياً مع ذوقهم..^(٢). فالأذواق لا يمكن إثباتها أو تفنيدها، بل يمكن أن "توصف" فحسب، أى أن تُمتدح أو تذم"^(٣).

ولكن ألسنا نقدم أحياناً أسباباً موضوعية تأييداً لأحكامنا؟ إننا نبرهن على جمال التصوير بنفس الطريقة التى يريدنا أصحاب النظرية الموضوعية أن نبرهن بها عليه، أى بالالتجاء إلى "مبادئ" أو قوانين للتأليف، الخ. ويرد دوكاس بأن هذه القواعد لا تعدو أن تكون وصفاً لسمات الأعمال الفنية التى يعيل إليها معظم الناس. ومن هنا فإنها لا تظل سارية إلا إذا كانت "تتنبأ لنا بأننا سنشعر بلذة استطبيقية

(١) "أنت والفن، والنقاد"، ص ١٢٠.

(٢) فلسفة الفن، ص ٢٨٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٩١.

هنا. وألم إستطيقى هناك^(١). أما إذا أخفقت فى وصف ما أحبه أولاً أحبه بالفعل. فإنها لا تكون "ملزمة" لى. ولا يكون على التزام بقبول الأحكام التى تُستخدم هذه القواعد من أجل تأييدها.

وهناك ناقد للنظرية الذاتية يتهمها بأنها لا تستطيع عن السؤال: "لماذا تظل أعمال فنية معينة تمتدح كثيراً طوال القرون. وتصبح لها بذلك شهرة ثابتة"^(٢)؛ (ولعلك تذكر أن بعض أنصار النظرية الموضوعية يستشهدون بهذه الحقيقة دفاعاً عن نظريتهم). ويقدم دوكاس رداً مباشراً على هذا النقد: فالالتجاء إلى الإجماع "لا يثبت شيئاً على الإطلاق. سوى أن الجمال يجده فى الموضوع... من يجده فيه بالفعل"^(٣). وكل ما يدل عليه الاتفاق هو أن بعض الناس يجدون لذة فى نفس الأشياء لأن "تكوينهم" متشابه^(٤). ولكنه "لا يستطيع أن يثبت جمال الموضوع لأولئك الذين لا يدركون فيه أى جمال"^(٥)

وأخيراً فنحن نولى ثقة كبيرة لأولئك الذين توافرت لديهم معرفة واسعة بالفن وتدريب خاص على الأساليب الفنية. ونعتقد أنهم يتحدثون عن الفن بسلطة تفوق سلطة الهاوى؟ ولكن دوكاس، كما هو متوقع، يشك هؤلاء الناس. فهو يرى أن المعرفة المتعلقة بالفن "لاغناء عنها لأفراد فئة واحدة. أعنى أولئك الذين يرغبون فى أن يكونوا قادرين على الكلام عن الأعمال الفنية بطريقة يفهمها من توافر لهم تكوين مماثل، ويرهبها المتواضعون الذين لم يتوافر لهم مثل هذا التكوين"^(٦). على أن المعرفة المتخصصة كثيراً ما تودى بالمتعة الجمالية. إذا أصبح المرء عندئذ معنياً بمشكلات "التكنيك"، الخ، وبذلك يفقد القدرة على التأمل الجمالى.

ولكن حتى فى الحالات التى تؤدى فيها المعرفة المتعلقة بالفن إلى إحداث فارق فى التجربة الجمالية ذاتها، نجد دوكاس يتمسك بموقفه الرئيسى: فالشاهد قد أصبح الآن يحب ما لم يكن يحبه من قبل، غير أن حكمة وذوقه لم يصبحا "أفضل"

(١) المرجع نفسه، ص ٢٩٢.

(٢) هيل Heyl، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٣.

(٣) فلسفة الفن، ص ٢٨٩، وقارن أيضاً ص ٣٠٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٨٦.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٨٩.

(٦) المرجع نفسه، ص ٢٢٥.

من حكم أى شخص آخر أو ذوقه. "فليس ثمة.. رأى ثقة فيما يتعلق بجمال موضوع معين"^(١).

• • •

ويتفق خصوم النظرية الذاتية على أن هذه النظرية لا يمكن "تفنيدها"^(٢). إذ ما هو "التفنيد"؟ أهو البرهنة على أن النظرية متناقضة مع نفسها منطقياً؟ إننا لو سلمنا بتحليل دوкас لعنى الحكم الجمالى، وما يتضمنه من نتائج بالنسبة إلى تحقيق الحكم. كانت النظرية متسقة مع ذاتها منطقياً. فلو كان الحكم لا يدعى سوى أن المتحدث أحس بمشاعر معينة. فإنه لا يمكن أن يشرع لأى شخص آخر أو يكون ملزماً له. فضلاً عن ذلك. فهل نحن نريد أن نفند نظرية دوкас؟ إنها نظرية أخاذة، براءة. تتراقص فيها على الدوام تلك الكلمات المتكررة: "لست أقل من غيرى". وهى تؤدى إلى إيقاف التحذلق السائد فى النقد الفنى وفى الكلام عن الفن عند حد.

ومع ذلك فإذا لم يكن من الممكن تفنيد النظرية بالمعنى السابق، فسيظل من الممكن نقدها. فلنسلم بأن دوкас متسق مع ذاته منطقياً. غير أن نظرية التقدير الجمالى ليست نسقا شكليا استنباطيا، كالنسق الرياضى. بل إن الاتساق المنطقى ليس هو المعيار الوحيد. فالمقصود من أية نظرية فى التقدير أن تفسر أوجه النشاط التى نقوم بها باسم الحكم والنقد. وهى مسئولة عن تفسير وقائع تجربتنا. وهدفى هو أن أبين أن النظرية الذاتية تبالغ فى أهمية بعض الوقائع وتتجاهل أهمية بعضها الآخر، أى أن النظرية منحازة إلى جانب واحد، وأنها أضيق مما ينبغى.

• • •

فلنبداً بالاعتراف بأن المدرك هو "الحكم النهائى المعصوم من الخطأ" فى مسألة ما إذا كان قد شعر بمتعته. (وإن كان هناك فلاسفة يرغبون فى تحدى الرأى

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨٤.

(٢) قارن فيتس Weitz، المرجع المذكور من قبل، ص ١٩٣، ١٩٤، وجود، المرجع المذكور من قبل، ص ٤٦٥.

الذى يمثلها دوكاس حتى فى هذه النقطة: إذ يتساءلون: هل نحن دائماً واثقون من أننا أحسننا بمتعة؟ ألا يجوز أن التجربة الجمالية مزيج من الشاعر بلغ من الخفاء والتعقيد حداً لا نستطيع معه أن نكون على ثقة تامة من أننا "استمعنا به حقاً"؟ غير أن أمامنا مشكلات أضخم وأهم. وعلى ذلك فسوف نكتفى بترك هذه المشكلة جانباً). فليست لدى فرصة لتحدى "عصمة" هذا الحكم من الخطأ. وليس ذلك راجعاً إلى أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك. إذ أن المدرك هو وحده الذى يعلم ماذا كانت مشاعره. وأنما هو يرجع إلى أن مشاعره ليست أهم ما نريد التوصل إليه عندما نقدر الفن. فوصفه لمشاعره، على النحو الذى يقدمه إلينا، ليس إلا "واقعة مجردة" فحسب. وما لم يكن صديقاً حميماً لنا، فإننا لا نهتم كثيراً بكونه أحس بمتعة أو بعدم المتعة.

إن وصف المشاهد لهذه الشاعر التى تكون جزءاً من حياته الخاصة ليس إلا نقطة بداية. ونحن نود أن نتجاوز نقطة البداية هذه. فلماذا شعر بالاستمتاع أو عدم الاستمتاع؟

وبعد ذلك نود أن نصل إلى وقائع كهذه الواقعة: أورد رتشادز فى كتابه "النقد العلمى"، الذى اقتبست منه من قبل، استجابات عدد من الطلاب لقصيدة تبدأ بالبيتين:

فليهنأ بالصحة، الصحة الناضرة

ملك قلوبنا جميعاً اليوم!

فكتب أحد الطلاب، دفاعاً عن حكمه على القصيدة، يقول: "لا أحد يبجل الملك، وهذا النوع من الشعر الحماسى. يفتقر إلى الإخلاص"^(١). وقال آخر: "إننى ملكى مخلص... وقد اعتقدت بعد قراءة البيتين أننى سأستمع بالقصيدة"^(٢). وقال ثالث إن لفظ الملك "يرتبط فى ذهنى بالطغيان، وهو موضوع مستحيل بالنسبة إلى الشعر"^(٣).

(١) المرجع نفسه، ص ١٢٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢١.

إن من المفهوم أن تطرأ فكرة "الملك" على أذهان الطلبة الإنجليز بأسرع ما تطرأ على أذهان طلاب البلاد التي لا يحكمها ملوك. غير أن كلمة "ملك" في القصيدة لم تكن في الإنجليزية مكتوبة بحرف كبير، وإنما هو يوصف بأنو "ملك قلوبنا جميعاً". ولا توجد طوال بقية القصيدة أدنى إشارة إلى الملكية أو "الطغيان" (بل إن القصيدة في الواقع تحية عيد ميلاد موجهة إلى إشارة الروائي "جورج مريدث George Meredith"). والذي حدث هو أن هؤلاء الطلاب الثلاثة أساءوا قراءة كلمات القصيدة. وبعد أن تصوروا معناها الحرفي بطريقة خاطئة، أخذوا مواقف لا تصلح لتذوق القصيدة، وبالتالي بحثوا فيها عن أشياء لا وجود لها.

ومن الملاحظ أن كلاً من هؤلاء الطلاب كان يشعر باستمتاع أو بعدم استمتاع. ولكن هذه حقيقة ليست لها أهمية كبيرة. والمهم في الأمر هو: هل قراءتهم توفى ما في القصيدة حقه؟ وهل تجربتهم علامة يعتمد عليها، بالنسبة إلى قيمة القصيدة؟ وهل نحن على استعداد لقبول تقديراتهم؟

وها ذا مثل آخر لقصيدة تبدأ فقرتها الأولى بالأبيات:

في الغسق، تغنى امرأة لى بصوت ناعم؛

يعود بى إلى الوراء من خلال السنين، حتى أرى

طفلاً جالساً تحت "البيانو"، فى صخب الأوتار الرنانة

يضغط على الأقدام الصغيرة الهادئة لأم تبتسم وهى تغنى.

إزاء هذا المثل، يقول أحد الطلاب إن تأثير القصيدة يقل إلى حد بعيد لأن من المشكوك فيه أن تستطيع الأوتار الطنانة (tinkling) أن تكون صاحبة^(١). وقد يكون هذا صحيحاً، ولكن الكلمة الموجودة فى الشعر هى رنانة tingling لا طنانة tinkling. ويصف طالب آخر ارتباطاته فيقول: "هذه القصيدة ترتبط لسوء الحظ بموسيقى الجاز، والأمهات السود المتفحمت وهن يضربن على أصابع البيانو فى الجنوب الأمريكى. وهذا الارتباط يشوهها"^(٢). ويعتقد طالب آخر أن الشاعر يصف

(١) الرجوع نفسه، ص ١٠٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٨.

حضوره لحفلة موسيقية. ويعلق الأستاذ رتشاردز بقوله: "إن القارىء الذى يتصور المرأة وهى تغنى- "فى الغسق.... بصوت ناعم" - على منصة المسرح، لم يحاول أن يندمج فى القصيدة اندماجاً وثيقاً". وينتهى رتشاردز من ذلك إلى أن الانتقادات السلبية التى قدمها هذا الطالب للقصيدة "هى لهذا السبب أقل إلزاماً"^(١).

ولم يكن السبب الذى أشرت فيه إلى هؤلاء الطلاب هو أن أشعر أنا وتشعر أنت بالتمالي نحو أولئك الذين يقرأون القصائد بمثل هذه الطريقة السيئة. فلا جدال فى أننا جميعاً قد ارتكبنا، وقتاً ما، خطأ قراءة سيئة كانت تساوى هذه فى طيشها على الأقل. بل إن ما أوردته هو أن آتى بالدليل الذى يصل منه رتشاردز إلى استنتاجه القائل إن بعض الأحكام "أقل إلزاماً" من غيرها، وأبين أن فى استطاعتنا تقديم أسباب لقولنا هذا. والواقع أن لفظ "ملزم" الذى استخدمه رتشاردز هو بعينه الذى استخدمه دوكاس عندما أنكر أن أى حكم يمكن أن يكون أكثر "إلزاماً" من أى حكم آخر. ولو عممنا استنتاج رتشاردز بحيث يمتد إلى تقدير جميع الفنون، لوصلنا إلى رأى مضاد لرأى دوكاس.

ويلخص رتشاردز نتائج بحثه بتقديم عرض مفصل للطرق المتعددة التى يستطيع بها القراء إساءة فهم القصيدة، وبالتالي يخفقون فى تذوقها. وعلى هذا الأساس يقول إن "السرعة التى يقفز بها كثير من القراء إلى استنتاج قاطع بشأن المقصد العام للقصيدة، والسهولة التى يمكن أن يؤدى بها هذا الافتراض المسلم به إلى تشويه قراءتهم للشعر بأسرها، من أطرف سمات الصيغ التى يدنون بها ملاحظاتهم"^(٢). فكثيراً ما يقبل القارىء على القصيدة وفى ذهنه أفكار ثابتة، كالقول مثلاً "إن الأبيات ينبغى ألا تتداخل، وأن القصائد من نوع "السونيت" ينبغى أن يكون لها تقسيم محدد المعالم، وأنه ينبغى تحقيق الدقة الكاملة فى الوصف"^(٣). هذه الافتراضات السابقة "تشل الإدراك الجمالى" فهى إذ تُعمى القارىء عن كل ما عداها

(١) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٩٦.

فى القصيدة. .. تجعله يفرض عليها اتجاهاته الخاصة - ويرفض القوائد التى لا تسمح له بذلك دون أن يقرأها تقريباً^(١).

وليسف هذه إلا بعض الطرق التى يمكن أن يخطئ القارىء. فقد يُقبل على العمل "بطريقة غير متعاطفة" لأنه "ملكى مخلص" أو لأى سبب من الأسباب العديدة الأخرى. وقد تكن معرفته بالعمل أقل وثوقاً من أن تسمح له بفهم "مقصده العام". وقد يكون البناء الشكلى أعقد أو أعمق من أن يسمح له بفهمه وقد لا تتوافر له المعرفة اللازمة لفهم الرمزية التى ينطوى عليها العمل.

فى كل هذه الحالات نستطيع أن نثبت أنه أخطأ، وكيف أنه أخطأ. ونحن فى هذه الحالة لا نحمل على إدراكه للعمل بدافع الجمود فى الرأى أو الحذقة، وبلى إننا ندلل على موقفنا بالتنبيه إلى سمات موضوعية للعمل يمكن أن يلاحظها الجميع. وقد لا يزيد هذا التدليل عن أن يكون مجرد إشارة إلى أن لفظ "ملك" ليس مكتوباً بحرف كبير فى الإنجليزية، وإلى أن القصيدة تتحدث عن "ملك قلوبنا جميعاً" لا عن "ملك إنجلترا". ولكننا رأينا أن القراءة الكاملة للقصيدة يمكن أن تتوقف على أمور بسيطة كهذه. وبطبيعة الحال فإن تحليل العمل ينبغى بالطبع أن يكون أعقد وأكثر تفصيلاً بكثير. على أية حال ففى استطاعتنا أن نثبت أن بعض التفسيرات التى تقدّم لعمل فنى معين مشوهة، أو لا ترتبط بالعمل أو قصيرة النظر. وعندئذ لا تكون أحكام القيم المبنية على هذه التجارب أحكاماً يعتد بها فيما يتعلق بجودة العمل أو رداءته.

وهكذا فإننا نبدأ بالحكم: "س جميل" = "أحسست بالمتعة عند إدراك س"، ولكننا لا نتوقف عند هذا الحد، وإنما ننتقل إلى اختبار صحة الحكم. ويعترف دوكاس بأن الناس يحاولون الدفاع عن أحكامهم. غير أنه يذهب إلى أن "الأسباب التى يقدمونها تقتصر على أن تصف أى الموضوعات تمتعهم وأيها لا تمتعهم"^(٢). ولكن النزعة الذاتية تكون معرضة للشك فى هذه الحالة بدورها.

(١) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.

(٢) فلسفة الفن، ص ٢٩٠ - ٢٩١.

وأود أن أعبر عن هذا النقد على النحو الآتي : فدوكاس يتجاهل التمييز بين الأسباب Causes والمبررات reasons. فالسبب حدث نفسى يؤدي بالمدرک إلى أن يحب العمل أو لا يحبه. وبالتالي إلى أن يحكم عليه حكماً حسناً أو سيئاً أما المبرر فهو ما يقدم تبريراً لميله أو عدم ميله. وبالتالي يؤيد حكمه على قيمة العمل. وليست الأسباب دائماً مبررات.

ومن الملاحظ أن أية تجربة يمر بها الإنسان. لا بد أن تكون لها أسباب. فهما كانت سذاجة التجربة الجمالية وسطحيتهما. فإن من الممكن تفسيرها سببياً. أى تقديم أسباب مثل سوء القراءة. والافتقار إلى المعرفة الوثيقة بالموضوع وانشغال المرء بذاته. الخ. "فالسبب" مقولة واسعة مختلطة. أما "المبررات" فهي أكثر تحديداً بكثير. وبالمثل نجد فى الأخلاق أن هناك أسباباً لجميع الأفعال، ولكننا لا نجد مبررات إلا لتلك التى يوجد ما يبررها أخلاقياً. فنحن نسأل الشخص الذى ارتكب عملاً يتسم بالقسوة بلا داع : "لم فعلت ذلك؟" فيجب "لأننى غاضب" هذا هو سبب سلوكه. ولكننا فى هذه الحالة نرد عليه قائلين "ليس فى هذا ما يبرر سلوكك على هذا النحو".

فلنتأمل حالة القارئ الذى يسيء فهم كلمات القصيدة، وبالتالي ينظر إلى القضية على أنها تقول شيئاً يختلف تماماً عما تقوله بالفعل، ثم يشعر بعدم استمتاع جمالى. هذا القارئ يحاول الدفاع عن حكمه بالقول إن للقصيدة سمات كذا وكذا، وهى السمات التى يعزوها إليها خطأ، والتى تؤدى إلى عدم استمتاعه. ولكنه عندئذ لا يصف إلا أسباب حكمه السلبى، إذ أن الإشارة إلى هذه السمات ليست مبرراً للحكم السلبى - لأن هذه السمات ليست سمات أصيلة فى العمل. إن القائم بالحكم يصف فى هذه الحالة ذلك الشيء الذى لا يميل إليه، كما يقول دوكاس. هو يذكر لنا سبب التجربة التى مر بها. ولكنه لا يبرر حكمه على العمل.

على أن دوكاس يستخدم لفظ "المبرر" بقدر من الاتساع يؤدى به إلى القضاء على التمييز الحاسم بين الأسباب والمبررات. ومن ثم فإن يقضى على إمكان تقديم المبررات، ويصبح ميدان التقدير الجمالى بأسره، كما يقول دوكارس، حالة من

”الفوضى anarchy“^(١). فليس ثمة سبيل إلى التمييز بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح، وما له مبرر وما ليس له مبرر.

إن بداية كل شيء ونهايته. في نظر دوكاس: هي ما يشعر به كل شخص. ولكن هذا غير كاف، كما يقول سانتياغا:

”فالذوق البحت يمكن أن يكون ذوقاً رديئاً. ما دام لا يتعلق بشيء إلا بالشعور العفوى... ولا بد للشعور العفوى من أن يدعم ذاته بمبررات، ويجد سنداً له في العالم الكبير. وبعد أن يكون قد جمع بين الملائمة Fitness وبين الصدق... يكون قد اكتسب حق الحياة“^(٢).

وتكون الأحكام مفتقرة إلى ”الملائمة“ عندما يكون العمل قد أسىء تفسيره، أو يكون المدرك غير متعاطف جمالياً. ولا تكتسب هذه الأحكام ”ملاءمة“ إلا عندما يستطيع من يصدرها أن يثبت أنه قد أدرك ما هو موجود في العمل بحق، واستجاب له.

ومن الملاحظ أن دوكاس يتحدث عن ”الذواقين أو الخبراء“ بازدراء على وجه العموم. فهو، كما تذكر، المتحدث بلسان ”الإنسان العادي غير المتخصص“ في علم الجمال. ومن هنا فإنه يتصور هؤلاء ”الذواقين“ على أنهم أذعياء يستخدمون عبارات رنانة معقدة عن الفن لإدخال الروع في قلوب غير المتخصصين. ومع ذلك فإن دوكاس يعترف في مواضع متعددة بأن بعض الناس لديهم بالفعل حساسية جمالية أعظم مما لدى بعضهم الآخر. وهكذا يشير إلى أن أولئك الذين لا يستجيبون للبناء الشكلي للموسيقى ”هم ببساطة أناس لا يسمعون الموسيقى، بل يسمعون عناصر موسيقية فقط“^(٣). ومن المؤكد أن هذا ينطوي ضمناً على القول بأن بعض الناس – أي أولئك الذين ”يسمعون الموسيقى بالفعل“ – أقدر على الحكم على القيمة الجمالية من غيرهم. فكيف إذن يستطيع دوكاس أن يقول إنه ”ليس ثمة رأى ثقة فيما يتعلق بجمال موضوع معين“^(٤).

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨٨.

(٢) العقل في الفن Reason in Art، ص ٢٠٧.

(٣) فلسفة الفن، ٢٣٠، قارن أيضاً ص ٢٧٨ – ٢٧٩.

(٤) أنظر من قبل ص (٦٢٢).

يبدو أن دوكاس لا يتصدى أبداً لمواجهة هذه المشكلة. فعلى أساس تحليله "للرأى المتعلق بالجمال"، أى وصف ما شعر به المرء. يكون رأى المتحدث هو وحده "الرأى الثقة"، كما رأينا من قبل. غير أن هذا التحليل لحكم القيمة هو بعينه الذى يقابل الآن بالتحدى. وليس فى استطاعة دوكاس أن يقتصر على تكرار فكرته الأساسية فحسب، بل يتعين عليه أن يقدم حجة لتأييدها. ويبدو أن حجته هى أنه حتى عندما يكون الخبير الذواق أشد تعمقاً فى العمل، فإن أحكامه لا تكون "ملزمة" لأى شخص غيره. وهى ليست "ملزمة" لأنها لا تستطيع أن تثبت جمال الموضوع لأولئك الذين لا يرون فيه أى جمال^(١).

هذه، فى أساسها، هى الحجة التى استخدمتها من قبل فى نقد فكرة "إعطاء الدرجات"^(٢). غير أن الذواق، فى الحالة التى نحن إزاءها الآن، ليس مجرد شخص يعطى درجات، ولا يقتصر تعداد سمات العمل بطريقة آلية. فتبعاً لرأى دوكاس نفسه، كانت للذواق خبرة جمالية، كما أن إدراكه كان نفاذاً. ولو استطاع شخص أن يدافع عن حكمه بأن يشير إلى سمات فى العمل أدركها واستجاب لها، لكان عندئذ يقدم مبررات لقبول حكمه. وهذه هى الأحكام التى يصدرها ذوو الخبرة الواسعة، والذوق المدرب. وعلى ذلك فإن آراء هؤلاء الأخيرين لها سلطتها ووزنها". ومع ذلك فإن، دوكاس يؤكد أن الناس الآخرين لا يجدون لذة فى هذه الأعمال نفسها. وهذا صحيح بطبيعة الحال. غير أن دوكاس يستدل، من هذه "الواقعة المجردة"، على أن حكم الذواق ليس "ملزماً" لهم. وهنا يبدو أن ثمة خلطاً وازدواجاً فى معنى لفظ "ملزم" فالأحكام المرتكزة على أساس متين "ملزمة" لنا بمعنى أن من واجبنا قبول أى تأكيد تدعمه مبررات قوية. ولكنها ليست "ملزمة" لنا بمعنى أننا يجب أن نمر بنفس التجربة التى مر بها من يصدر الحكم. فمن الجائز أن لدينا تفسيراً آخر للعمل الفنى، يظل مع ذلك تفسيراً مشروعاً. أو من الجائز أننا لا نستطيع أن ننظر إلى العمل بنفس الطريقة، لأن حواسنا لم تبلغ القدر الكافى من الإرهاق. أو لأن تعاطفنا الانفعال محدود. فكم منا يظل ينظر مبهوراً إلى آنية واحدة

(١) انظر من قبل ص (٦٢١).

(٢) انظر من قبل ص (٦١٣-٦١٤).

طوال ساعات متعددة ويستمتع بها. كما فعل روجر فرای Roger Fry؛ قليلين جدا، بالطبع. فقد رته المرفة على التميز أتاحه له أن يحد منه كبيرة فى خطوط الآنية وملسها. ولما كان ناقدا بارعا، فقد تمكن من أن يصف تجربته هذه. وحتى لو لم تكن نشاركه تجربته أو نمر بها. فهل نحن على استعداد للقول إن حكمه على جمال الآنية لا يزيد فى "إلزامه" عن حكم الهاوى البليد الإحساس؟

بل إننا فى كثير من الأحيان نقبل بالفعل تقديرات لا تصف تجربتنا الخاصة، ولا نكون عندئذ مخادعين فى مشاعرنا أو خاضعين للسلطة؛ كما يقول دوкас^(١). وهذه حقيقة هامة يغفلها دوкас. فمن الممكن ألا نستمتع بالموضوع ونظل نقول إنه جيد من الوجهة الجمالية، ونفهم أسباب عدم استجابتنا له: إذ قد يكون لدينا نوع من العجز، أو هوى شخصى خاص. أو تحامل يحول بيننا وبين تذوق العمل. (وأنا شخصا أعتقد أنني كنت أستطيع أن أتذوق تصوير "بول كلى Paul Klee" لو كان طبعى أكثر مرحا). عندئذ لا نقول إن "العمل قبيح"، على الرغم من أن لدينا مشاعر غير ممتعة. أى أننا لا ننظر إلى مشاعرنا المباشرة على أنها نهائية وحاسمة، كما يريد دوкас، وإنما نعترف بالفارق بين مجرد الميل أو عدم الميل، وبين التقدير المرتكز على تفكير وتدبر.

وفى بعض الأحيان قد يحول تكويننا المزاغى بيننا وبين تذوق العمل. ويستطيع من يعرفون كتابات فورستر E. M. Forster وجيمس جويس James Joyce أن يدركوا بسهولة لماذا لم يكن فورستر يحسب "يوليسيز Ulysses" لجويس، كما ينبئنا هو ذاته. فالعالم الذى يصوره جويس منطلق، سوقى، متساهل، يزدهم بأشخاص عاديين، كثيرا ما يكونون متحررين من الكبت. أما فورستر فهو فى رواياته ونقده يتبدى لنا شخصا حريصا على الرقة والتهذيب، وربما كان مفرطا فى الرقة إلى حد ما؛ بل ربما كان مفتقرا إلى الحيوية إلى حد ما. ومن هنا فليس من السهل أن يتجاوب فروستر مع جويس، ومع ذلك فهو يدرك حدوده ويمتد بأنظاره إلى ما وراءها. من ثم كان فى استطاعته أن يدرك القيمة التى يتصف بها ذلك العمل الذى لم يشعر بتجاوب معه :

(١) انظر من قبل ص ٦١٠

”كلما توسعت فى قراءة جويس اضطرت إلى الاعتراف بمبقرية. إننى لا أستطيع أبداً أن أتذوقه. بل إننى لأتصور أنه ليس على أن أحاول ذلك أبداً. غير أننى عندما أقرؤه أزداد تواضعاً“.

وأود الآن أن أصوغ هذا النقد الموجه إلى دوكاس على النحو الآتى: من حقائق التقدير أننا نستطيع أن نقول – ونقول بالفعل – ”س عمل جيد، ولكنى لا أميل إليه“، ويكون لقولنا هذا معنى، بل إننى أود أن أضيف إلى ذلك أن من سمات الناقد الجيد أنه يستطيع أن يقول ذلك إذ أنه يدرك عندئذ التمييز بين الشعور التلقائى والحكم المرتكز على مبررات. أما فى نظرية دوكاس فنحن لا نستطيع أن نقول ذلك بطريقة لها معناها، ما دام القول إن ”س عمل جيد“ لا يعنى أكثر ولا أقل من ”أننى أحبه“.

وبعد كل ما قيل، سيظل هناك بطبيعة الحال نوع من الأشخاص الذين لا يود أحد منهم أن يتخلى عن الامتياز الذى منحه إياه دوكاس – وأعنى به امتياز كونه ”ملكاً ذا سلطة مطلقة، ولكن على نفسه فحسب، فى عالم القيم الجمالية.“ مثل هذا الشخص لن يقبل أية أحكام لا تتماشى مع ما يميل إليه وما لا يميل إليه. فشعاره دائماً هو ”ربما لم أكن أعرف شيئاً عن الفن، ولكن أعرف ما أميل إليه“. (وهناك قصة تروى عن المصور ويسلر Whistler، هى أنه سمع ذات مرة سيدة تقول ذلك فى معرض للفن فى لندن، فعلق على ذلك ساخراً ”أجل يا سيدتى، وهذا بعينه ما تفعله البقرة“) فليس مما يستحق الفخر أن ”يعرف المرء ما يحبه“ إذا كان معنى هذا أنه ”يحب ما يحبه“ فحسب. وكما رأينا طوال مناقشتنا لدوكاس، فإن المدرك هو ”الحكم المعصوم من الخطأ“ فى هذا الميدان. غير أن هذا الحكم لن يكون له وزنه ما لم يكن ”يعرف شيئاً عن الفن“، وما لم يكن ما ”يعرفه“ داخلياً فى نطاق إدراكه الجمالى، ومؤدياً إلى حدوث فارق فيه. عندئذ يستطيع هذا الحكم أن يقدم مبررات تؤيد رأيه. وكثيراً ما يكون أكثر الناس سذاجة وأبعدهم عن الوعى العميق هو أكثرهم قطعية فى آرائه. مثل هذا الشخص يرفض بعناد أن يعترف بن حكم شخص آخر أفضل من حكمه. حتى لو ووجه بشواهد تثبت أن الآخر قد تأمل العمل بخبرة ومعرفة وتمييز أعظم.

ومع ذلك، فإن دوكاس يظل يدافع عن الشخص "غير المتخصص"، فيقول: "إن ذوق شخص ما... قد يكون بالفعل أكثر حساسية من ذوق شخص آخر بمعنى موضوعى هو أنه يستطيع أن يجد متعة أو عدم متعة نتيجة لفوارق فى الموضوع لا وزن لها فى نظر الشخص الآخر. غير أن الأخير سيصف الأول فى هذه الحالة بأنه "مفرط فى التدقيق" و "متكلف" و "متأنق"^(١).

ولكن، ما الذى تثبته هذه "الشتائم"؟ إن دوكاس ذاته يعترف بتلك الحقيقة التى لا سبيل إلى الشك فيها، وهى أن بعض المدركين أكثر وعياً من بعضهم الآخر وإذن فبعض الآراء التى تقال عن قيمة العمل الفنى أفضل من بعضها الأخر، وهذا ما يمكن إثباته بتحليل السمات الموضوعية للعمل. وعلى الرغم من هذا كله، فإن الرجل غير المتخصص يظل يتمسك بآرائه المحدودة الأفق، التى لا تركز على فهم عميق، ويوجه إلى الشخص الحساس "شتائم". فما الذى يثبته هذا سوى أن "المسألة فوضى"، كما يقول التعبير الشائع؟

الواقع أن دوكاس، رداً منه على التحذلق ونزعة السلطة فى الفن، يريد أن يحافظ على حريتنا فى أن نكون "أمناء، أقوياء، لا نخجل"^(٢). فى آرائنا الجمالية. ولكن هل تظل الحرية التى يكون فيها "كل شىء مباحاً"، والتى نكون فيها، على حد تعبير دوكاس نفسه عن نظريته، فى حالة "فوضى" - هل تظل هذه حرية جديرة باسمها؟

٣- النسبية الموضوعية:

لقد انتقلت حركة الديالكتيك بين القطبين الموضوعى والذاتى للتقدير. فإذا ما سرت إلى آخر الشوط نحو القطب الموضوعى، وحاولت أن تحكم على العمل "فى ذاته"، كنت تتجاهل التجربة الجمالية تماماً. وفى استطاعتك عندئذ، بتطبيق معايير معينة للقيمة، أن تصدر أحكاماً "صحيحة" عن العمل. ولكن هذا لا يعدو أن يكون "إعطاء للدرجات" بطريقة آلية. وكثيراً ما يكون أمراً وهى الصلة بما يشعر به الناس فعلاً خلال التأمل الجمالى. أما إذا أهاب صاحب النظرية

(١) أنت، والفن، والنقاد ص ١٢١.

(٢) فلسفة الفن، ص ٣٠٥.

الموضوعية بالتجربة لتأييد الحكم، فإنه عندئذ يرى أن هناك حدساً واحداً بالعمل هو وحده "الصحيح"، أو ينتهى به الأمر، مثل جود، إلى موقف الشك. وكما رأينا من قبل، فإن هذا الرأى يواجه صعوبات نظرية كبيرة. ومن هنا فإن الخطوة التالية فى الحركة الديالكتيكية هى الانتقال إلى القطب السلبى. فكل شىء، يتوقف على ما يشعر به الناس فعلاً خلال التجربة الجمالية. بل إن هذا هو كل ما فى التقدير - أعنى كونه وصفاً لما نميل إليه أو لا نميل إليه. غير أن جميع أحكام القيم - تبعاً للنظرية الذاتية - لها نفس الوزن. ولا يستطيع المرء تقديم مبررات تؤيد حكماً ما. أما "الذوق السليم" فإنه يصبح مجرد تفضيل ذاتى أو حذقة اجتماعية.

أما النظرية الثالثة، وهى نظرية النسبية الموضوعية objective relativism فتجنب المضى إلى أى موقف متطرف من هذين، وتحاول السير فى طريق وسط بين "القيم المطلقة الخيالية فى النظرية الموضوعية والتفضيلات المفتقرة إلى المسئولية فى النظرية الذاتية"^(١). فصحاب النظرية النسبية الموضوعية يؤمن بأنه يستطيع تفسير وتعليل عدد من الوقائع المتعلقة بالتقدير الفنى، يفوق ما تستطيع تفسيره أى من النظريتين المتعارضتين.

وهو ينتفع من النتائج الإيجابية التى تصل إليها كل من النظريتين، ولكنه مع ذلك ينكر أن تكون نظريته مجرد تلفيق لأفكار مستعارة. فهو يرى أن النسبية (وهو الاسم الذى سوف أستخدمه من آن لآخر بدلاً من "النسبية الموضوعية")، هى موقف مميز يختلف أساساً عن النظرية الذاتية والنظرية المطلقة"^(٢). بل إنه لو كانت النسبية مجرد جمع بين النظريتين الأخريين، لكان موقفها ميئوساً منه منذ البداية. ذلك لأن الأفكار الأساسية فى النظرية الموضوعية والنظرية الذاتية متناقضة منطقياً كل مع الأخرى. فلا بد إذن أن يكون أى رأى يحاول التوفيق بينهما غير متسق فى داخله، وبالتالي يكون فيه ضعف يقضى عليه.

(١) هيل: أفكار جديدة فى علم الجمال. ص ١٢٥.

(٢) هيل: "النسبية مرة أخرى Relativism Again" فى كتاب ليفاس وكريجر المشار إليه من قبل، ص ٤٤٥.

وقد ترى . بعد أن تدرس النظرية النسبية . أن هذه النظرية تنجو من هذا المصير . ولكن حتى لو كان الأمر كذلك ، فإن أية نظرية تحاول التوسط بين الأضداد الفلسفية المتطرفة تتعرض لخطر ألا يصبح "موقفاً متميزاً" . وكثيراً ما تكون مثل هذه النظرية غير مستقرة فى تركيبها الباطن . فهي تبدو متأرجحة بين طرف وآخر . وتتحرك إلى أحد القطبين عندما تحاول مواجهة صعوبة من نوع ما ، ثم تتحرك إلى القطب الآخر عندما تحاول مواجهة مشكلة من نوع آخر . والواقع أنك ، أثناء قراءتك هذا الجزء ، قد تجد نفسك تقول مرة : "أليست النسبية هى ذاتها النظرية الموضوعية تحت اسم آخر" ؟ على حين تقول مرة أخرى : أليست هذه نوعاً غير ظاهر من النظرية الذاتية ؟

وفضلاً عن ذلك فإن النسبية ، شأنها شأن معظم المواقف الفلسفية الوسطى ، أعقد من النظريات الأسبق منها . فهي تحاول أن تكون أكثر تحرراً وشمولاً من النظريتين الموضوعية والذاتية معاً ، وهما النظريتان اللتان تعدهما أضيق مما ينبغي فالنظريتان الأخريان "تسلكان الطريق السهل" . وهما تفرطان فى تبسيط التقدير ، إذ تجعله النظرية الموضوعية مجرد "إعطاء للدرجات" أو حدس ، على حين أن النظرية الذاتية تجعله مجرد ما يشعر به أى شخص . أما النسبية فلديها جهاز معقد من المفاهيم . ويذهب صاحب هذه النظرية إلى أننا نحتاج إلى كل هذه المفاهيم ، لكى نوفى وقائع التقدير والنقد حقها .

• • •

تبدأ النسبية الموضوعية من حيث تبدأ النظرية الموضوعية ، أى بالاعتقاد السائد فى موقفنا الطبيعي ، بأن حكم القيمة يشير إلى الموضوع ، لا إلى المتحدث . ولكن النسبى يعتقد ، كصاحب النظرية الذاتية ، أن القيمة ليست "مطلقة" أبداً ، أى أنه يؤمن بارتباطها بالتجربة البشرية ، وإذن ، فعلى الرغم من أننا نعزو القيمة إلى العمل فإننا لا نستطيع اختبار الحكم عن طريق الاختبار الموضوعى للعمل فحسب . وإذن فالنسبى يهيب بالاستجابة الجمالية ، أى أنه يتساءل : هل يحب الناس بالفعل ذلك العمل الذى يقال عنه إنه "جيد" ؟ ولكنه يود أن يتخلص من "فوضى" النزعة الذاتية . فهو يريد أن يتمكن من إثبات أن بعض التجارب أهم من بعضها

الآخر فى الحكم على العمل. وأن هناك farkاً حقيقياً بين "الذوق السليم" و"الذوق الردى".

ولو أخذنا فى اعتبارنا الأهداف التى تسعى نظرية النسبية إلى تحقيقها. لكان من الضرورى، كما لاحظنا من قبل، أن تكون النظرية معقدة إلى حد غير قليل. وقد قام الأستاذ ليويس C. I. Lewis منذ عهد قريب بعرض مفاهيمها بطريقة مفصلة.

فهو يميز فى البداية بين القيمة التى هى خاصية للموضوع. والقيمة التى هى شعور لدى المدرك الجمال. وهكذا فإن نظريته تتسع للعاملين: الموضوعى والذاتى معاً. فالتجربة التى نستمتع بمجرد ممارستها (سواء أسمىناها تجربة "ممتعة" أم "مرضية" أم أى اسم آخر^(١))، هى تجربة لقيمة باطنة *intrinsie*، "ولا يمكن أن يكون هناك شىء ذو قيمة باطنة إلا التجربة المباشرة. أى أنه لا يوجد موضوع" له قيمة باطنة بالمعنى الصحيح"^(٢). فالأشياء لا تكون جيدة أو رديئة إلا إذا كانت تسبب استمتاعاً أو عدم استمتاع فى تجربتنا. وعندما نشعر بقيمة باطنة، على نحو مباشر، عند إدراكنا موضوعاً ما، تكون لهذا الموضوع "قيمة كامنة *in herent*". فكل الموضوعات الجمالية لها قيمة كامنة"^(٣).

وهذا يؤدى بنا إلى تعريف القيمة الجمالية، الذى تتميز به النظرية النسبية الموضوعية. فالقيمة الجمالية ليست سمة "مطلقة"، أو شعوراً مباشراً، وإنما هى صفة للموضوعات تتميز بأنها "إمكان" أو "قدرة" على إحداث تجارب لها قيمة باطنة"^(٤). فالقيمة الجمالية "علائقية *relational*". والتعريف يشير إلى التجربة الجمالية. وإذن فالقيمة الجمالية هى واحدة من السمات التى تنتمى إلى شىء معين نتيجة لما يفعله هذا الشىء عند اتصاله بكائن عضوى بشرى. فالخبز "مغذ" نظراً إلى تأثيراته فى الجسم؛ والسيانيد "سام" لنفس السبب. ولكن الخبز ليس مغذياً فى ذاته، ولا السيانيد سام فى ذاته.

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٠٣ وما يليها.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٨٧؛ قارن أيضاً ص ٤٠٢.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٩١ - ٣٩٢، ٤٢٢ - ٤٢٤.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤٥٨.

ولكن هذا لا يعنى أن السمة لا توجد غلا عندما يكون الموضوع على صلة فعلية بكائن بشرى. فقطعة الخبز "مغذية" حتى حين لا تؤكل، وبالتالى حين لا تكون مغذية لأحد. وهذه هى الدلالة الكاملة لفكرة "الإمكان" أو القدرة: "فإن الخبز يغذى لو أكل. وبالمثل فإن الموضوع الجمالى يحدث متعة جمالية لو تأمله أحد". فالقوة أو الإمكان تظل فى الموضوع حتى حين لا يكون عنصراً فى تجربة أحد. والخصائص الكيميائية للخبز. التى يكون بفضلها مغذياً. وكذلك السمات الشكلية وغيرها من سمات العمل الفنى، التى يعطينا بفضلها متعة جمالية - هذه السمات موجودة "فى" الموضوع.

وفى هذا الصدد، تكون النظرية النسبية قريبة من النظرية الموضوعية. فهناك موضوع ثابت له سمات دائمة. وهذه السمات يمكن اختبارها ومعرفتها على نحو مشترك بين الناس. وعلى ذلك فإن لنا الحق فى أن نقول عن الطلاب الذين تحدث عنهم رتشاردز فى كتابه "النقد العملى" إنهم "أساءوا تفسير" العمل أو "أساءوا فهمه".

ومع ذلك فإن الدليل الوحيد على أن العمل ينطوى على إمكان القيمة هو أنه يحدث بالفعل متعة يشعر بها شخص ما فى تجربته الجمالية. أو على حد تعبير ليويس، فإن الدليل الوحيد على "القيمة الكامنة" هو "القيمة الباطنة". ولكن لنفرض أن نفس العمل يحدث استجابات مختلف فى أناس مختلفين - وهو أمر صحيح قطعاً. فهل تتصف تجربة كل مدرك بنفس الأهمية فى قدرتها على تحديد قيمة العمل؟ إذا كان العمل س يحدث لذة فى (أ)، ولكنه لا يحدث لذة فى (ب)، فهل هو يتصف "بقيمة كامنة"؟ وما الدليل - إن كان ثمة دليل - على أن العمل لديه "إمكان" توليد قيمة؟ وما الذى يمنعنا من أن ننتهى إلى أنه "لا مشاحة فى الأذواق"؟

(١) المرجع نفسه، ص ٤٥٨.

إن ليويس: مع ذلك: "لا يود أن يضع التقديرات التي يضعها الأحق في حقه على قدم المساواة مع الحكيم في حكمته"^(١). وهو بالتالي يميز بين أنواع مختلفة من حكم القيمة:

(١) هناك أولاً الوصف الشخصي الذي يصف به المتحدث مشاعره خلال التجربة الجمالية، مثل "لقد أحببت هذا". ذلك بالطبع هو الحكم الذي يحتل موقعا مركزيا في نظرية دوكاس. وهو يرى. مثل دوكاس. أن المتحدث لا يمكن أن يكون مخطئا في إصداره لحكمه (ما لم يخطئ، في استخدام الألفاظ التي يصف بها مشاعره)^(٢). ولكن على حين أن دوكاس يقصر تقديره على هذا الوصف للمشاعر. فإن ليويس ينبها إلى:

(٢) نوع آخر من الحكم، هو "أهم أنواع التقدير وأكثرها شيوعا"^(٣). ذلك هو الحكم الذي يعزو قيمة إلى الموضوع. فهو لا يقول "أنا أحب هذا"، بل يقول "إنه جميل". ولما كان الجمال قدرة على إثارة تجربة القيمة الباطنة، فإن هذا الحكم يقوم بتنبؤ تجريبي. فهو يتنبأ بأنه إذا أدرك مشاهدون آخرون العمل إدراكا جماليا. فعندئذ سيشعرون بمتعة جمالية. هذا التنبؤ، شأنه شأن أى تنبؤ تجريبي آخر، يمكن أن يتضح أنه خطأ. ومن هنا فإنه، على خلاف الوصف الشخصي (رقم ١)، ليس معصوما من الخطأ. ويطلق ليويس على هذا الحكم اسم "غير المنتهى non-terminating"^(٤) ما دام لا يوجد حد لعدد التجارب التي يمكن أن تحققه. فمن الممكن أن تؤيده شواهد هائلة العدد، كما هي الحال عندما يتحقق التنبؤ في تجربة عدد كبير من المشاهدين، ولكن الحكم لا يصل أبدا إلى اليقين، فسيظل من الممكن دائما أن تكذبه شواهد أخرى.

وهنا يفترق طريقا النظرية النسبية والنظرية الموضوعية. فمعظم القائلين بالنظرية الموضوعية (ولكن ليس كلهم، بدليل ما يقوله فيفاس مثلا) يذهبون إلى أن

(١) المرجع نفسه، ص ٣٩٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٧٤ - ٣٧٥، ٣٧٧، ٤٠٧.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٧٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٧٥ - ٣٧٦. وقد حذفنا من هذا العرض مقولة "الحكم المنتهى" عند ليويس.

حكم القيمة يقينى. فحقيقته يمكن أن تُعرف على نوع قاطع بالحدس أو "إعطاء الدرجات". أما إذا لم يكن صاحب النظرية الموضوعية يؤمن بإمكان الوصول إلى اليقين، فإنه يتشبث به بوصفه مثلاً أعلى. أما ليويس فيجعل عملية اختبار الحكم عملية مفتوحة الطرف على الدوام. فاليقين ليس ممكناً نظرياً ولا عملياً. والحكم الجمالى، شأنه شأن كل معرفة تجريبية، لا يزيد عن كونه احتمالياً فحسب.

ولكن ماذا يحدث لمشكلة اختلاف الاستجابات للعمل الواحد؟ إن رد ليويس على هذه المشكلة هو: إن الوصف الشخصى (رقم ١) ليس على الدوام دليلاً موثقاً منه على صحة حكم القيمة (رقم ٢). "فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية للمرة الأولى.. لا يمكن أن نكون مخطئين فيما يتعلق باستمتاعنا الراهن بها. أو بما قد نشعر به من عدم اكتراث بها أو عدم ميل إليها، غير أن أية نتيجة نتوصل إليها من هذا عن تلك القطعة الموسيقية... بوصفها مصدراً مستمراً للاستمتاع أو عدم الاستمتاع الممكن؛ قد يتضح فيما بعد خطأها"^(١).

قد ينظر شخص معين إلى شىء، ويراه أحمر. فالشىء "يبدو له" أحمر بحق. ولكن الشىء قد لا يكون أحياناً "أحمر حقاً". بل إنه بدا له أحمر فحسب، لأن الرجل مصاب بعمى الألوان، أو لأن حالة الإضاءة سيئة، الخ^(٢). فإذا زعم أنه "أحمر بحق"، فإن تجربة المشاهدين الآخرين، الذين يتمتعون بإبصار أفضل ويبصرون من خلال إضاءة سليمة، الخ، ستكذب حكمه. وهكذا الحال فى الإدراك الجمالى. "فقد نحب صورة معينة مؤقتاً لأنها موضوعة فى ضوء خافت يُخفى رسمها السيئ أو ألوانها الفجة"^(٣). أو قد تكون لدى المشاهد ميول شخصية تشوه إدراكه. وهنا أيضاً لا يمدنا الوصف الشخصى بأساس متين لحكم القيمة. ففى استطاعتنا أن نقدم أسباباً للقول إن الصورة "رديئة حقاً". إذ "تشير عندئذ إلى السمات المادية القابلة للملاحظة فى التصوير من جهة، وإلى المبادئ العامة للفن التصويرى من جهة أخرى"^(٤).

(١) المرجع نفسه، ص ٤١٠؛ قارن أيضاً ص ٤٥٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٩٢، هامش رقم ٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٤١٠.

(٤) المرجع نفسه، ص ٤١١.

كذلك فإننا نأخذ في اعتبارنا قدرات الإدراك التى يشارك فيها البشر عامة^(١). وعن طريق أخذ الظروف الموضوعية والذاتية للإدراك بعين الاعتبار، نستطيع أن نتنبأ بتأثير الصورة فى المشاهدين الذين سيرونها فى المستقبل، على نحو أفضل مما يتنبأ به الشخص الذى شاهد الصورة فى ضوء سىء، أو من خلال تحيرات شخصية واضحة.

وقد يحدث فى بعض الأحيان أن يتمكن شخص معين من أن يقوم هو ذاته "بتمويض"^(٢). تأثير سماته الشخصية الغريبة أو نواحي القصور فيه. فكما أن المصاب بعمى الألوان، الذى يعلم أنه مصاب بعمى الألوان. يستطيع اتخاذ التدابير اللازمة التى يعدل بها إدراكه عندما يرى الإشارات الضوئية فى الطريق، فكذلك يستطيع المشاهد الجمال أن يميز بين استجابته الشخصية وبين القيمة الكامنة فى العمل. ففى استطاعته أن يقول "لست أحب هذا العمل ولكنه جيد" ويكون لكلامه هذا معنى. وعندئذ فإن النصف الثانى من عبارته، هو الحكم "غير المنتهى"، يمكن أن يكون تنبؤاً موثقاً منه بأن الآخرين سيحبون العمل.

. . .

وقد استخدم الأستاذ هيل B. C. Heyl بدوره مفاهيم النظرية النسبية الموضوعية، ولكنه يطبقها على مشكلات تقدير الفن على وجه التخصيص. ولذا فسوف نبحث آراءه لكى تكون فيها تكملة لآراء ليويس.

إن القيمة الجمالية. تبعاً لنظرية النسبية، هى - كما رأينا من قبل - سمة "علائقية". فلا يمكن وصف الشئ بأن له قيمة إلا نظراً إلى اتصاله بالمشاهد. ولكن مجرد إدخال المشاهد يودى إلى أن تصبح القيم قابلة للتغير إلى أبعد حد. فهى، كما يقول هيل، "تتوقف إلى حد هام على ثقافة المرء وبيئته، وعلى مزاجه وتجربته"^(٣). وهكذا فإن العمل الفنى الواحد يمكن أن يفسر على أنحاء متباينة، كما تستخدم معايير متباينة من أجل تقديره.

(١) المرجع نفسه، ص ٤١٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤٢٠-٤٢٢.

(٣) "النسبية مرة أخرى Relativism Again" ص ٤٤٠.

وعلى حين أن ليويس يقلل من أهمية هذه الحقيقة الهامة في مجال النقد الفني. فإن هيل يؤكد، وهو يحاول أن يفسح لها مكاناً نظرية النسبية.

إن هيل، على خلاف أصحاب النظرية الموضوعية، لا يريد القول إن هناك معياراً واحداً هو وحده المشروع. وبالتالي أن هناك حكماً واحداً هو وحده الصحيح. "فمن الممكن أن يستجيب أشخاص مختلفون. وإن كانوا متماثلين في الحساسية. بطرق مختلفة للموسيقى.. وبالتالي فإن هناك مبرراً لأكثر من موقف نقدي واحد"^(١).

والواقع أن تاريخ النقد الفني يشهد بظهور تقديرات متعددة للعمل الواحد. نتيجة لاختلاف المستويات الحضارية، واختلاف مستوى المعلومات المتعلقة بالعمل. ولتباين طريق النظر إليه، الخ. "إن النسبية) تقبل التنوع الزاخر للعمليات النقدية"^(٢). وأنه لمن الجمود التام في الرأي أن يقال إن ثمة معياراً واحداً هو وحده الصحيح"^(٣). "فهناك عدد من المبادئ الفنية الرفيعة بحق، والتي هي مع ذلك متعارضة، ظهرت نتيجة للتجربة الحساسة المدربة. وللبحث الفكري، والاستعداد الحضاري. ولا يمكن إصدار حكم قاطع يفاضل بين هذه المبادئ بعضها وبعض"^(٤).

إن أي حكم منفرد لا يمكن أن يكون "ملزماً" للآخرين إلا إذا كانوا يشبهون الناقد في تكوينهم. فلا بد أن يشاركوه "أوجه الشبه الأساسية في مزاجهم وتعليمهم وبيئتهم"^(٥). وعلى ذلك فإن الأحكام النقدية لا تكون، بوجه عام، ملزمة إلا لأولئك الذين يعيشون في نفس العصر الحضاري. ومع ذلك فلا بد أن يحترم الناقد، بتسامح، أولئك الذين لا يشبهونه، وبالتالي يصدر عن أحكاماً مختلفة.

غير أن هيل، على خلاف أنصار النظرية الذاتية، لا يرى أن جميع الأحكام متساوية في صحتها. فهو، مثل ليويس، لا يعتقد أن مجرد الميل أو عدم الميل كافٍ للتقدير، بل لا بد أن يضاف إلى ذلك تحليل متعمق للعمل وتفكير فيه.

(١) "اتجاهات جديدة New Bearings"، ص ١٤٠.

(٢) برنارد هيل: "أسباب الناقد" (مقال).

"The Critic's Reasons" J. of Ae. & Art. Cr., XVI (1957), p. 178.

(٣) برنارد هيل "النزعة المطلقة عند ليفيس" (مقال).

"The Absolutism of F. R. Leavis". Ibid., XIII (1954) PP.249 - 255.

(٤) "اتجاهات جديدة"، ص ١٣٥ - ١٣٦: قارن أيضاً "النسبية مرة أخرى"، ص ٤٤٣.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٣٧.

وهناك أفراد معينون هم وحدهم الذين يمكنهم أن يصدروا أحكاماً موثقاً منها عن العمل الفني.

وهناك صفات معينة لا بد أن تتوافر في المرء لكي يستحق أن يكون ناقداً. وهي تشمل: (١) "حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذى يحكم عليه"^(١). (٢) خبرة واسعة فى الفنون: (٣) معرفة واسعة عن الفن فى مجال الفن وغيره من المجالات. (٤) القدرة على الشعور عن وعى بنزواته الشخصية غير المألوفة، وتأثيرها فى حكمه (٥) "مذهباً نقدياً يقدم أساساً نظرياً مرضياً للتقديرات الفنية"^(٢) فى كل هذه النواحي يوجد مجال لتنمية الذوق وزيادة إرهافه. فليس "الذوق السليم"، كما يقول دوكاس، مسألة تفضيل شخصى اعتباطى فحسب، بل إن فى استطاعتنا أن نثبت أن الشخص يتصف بالصفات التى عددناها الآن، أولاً يتصف بها، بطريقة تجريبية.

أما فى الطرف الموضوعى، فإن بعض الأحكام تكون أصح من بعضها الآخر لأنها أكثر اتصالاً بالعمل موضوع الحكم. فمن الواجب ألا نطبق معايير القيمة التى تخرج عن أهم ما فى الموضوع، من الوجهة الجمالية. فالشخص الذى يحكم على لوحة "مجردة" أو "غير موضوعية" على أساس التشابه الحرفى مع التجربة المعتادة، يستخدم معياراً غير سليم. وبالمثل فإن "الإشادة بمزايا الفن الصينى على أساس المعايير الغربية، أو الإشادة بمزايا الفن الغربى على أساس المعايير الصينية، هو أمر بعيد عن الحكمة حقاً"^(٣).

ومن هنا فإن هيل يؤكد أن النظرية النسبية "لا تعنى قطعاً أن أى معيار يعادل الآخر فى الجودة"^(٤). بل إن فى استطاعة القائل بهذه النظرية أن يقبل عدة معايير متباينة، حتى على الرغم من كونها متعارضة فيما بينها. ولكن "الناقد الكفء ... قد يصدر حكماً قاطعاً على الأحكام الأقل مرتبة، التى تصدر بناء على تجربة فجة غير مدربة، وعلى حدس متعجل، وجهل ثقافى ... فإذا افترض القائل

(١) المرجع نفسه، ص ٩٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٣.

بالنظرية النسبية... أن هناك عدداً من الأنواع الأفضل من الناس، فإنه يفترض أيضاً أن بعض الأذهان أدق من بعضها الآخر - أى أذكى منها، وأكثر تعمقاً، وحساسية. وترتيباً^(١).

. . .

إن النظرية النسبية تحاول الخروج من الطريق المسدود الذى تنتهى إليه النظرية الموضوعية، والتخلص من "فوضى" النظرية الذاتية. فالقائل بهذه النظرية يؤمن بأن نظريته مستقرة متوازنة: تربط بين القيمة والتقدير وبين ما يمر بتجربة الناس الفعلية فى لحظاتهم الجمالية. ومع ذلك فإنها تحاول الاحتفاظ بالاعتقاد السائد فى الموقف الطبيعى، وهو أن بعض من يصدر عن الأحكام يتحدثون بسلطة أعظم من سلطة البعض الآخر.

وتظهر قوة النظرية النسبية بوضوح فى معالجتها للاختلاف حول القيم: ذلك لأنها لا تحاول أن تتجاهل أو تخفى تلك الحقيقة المعروفة، القائلة إن الأشخاص المختلفين والأعمار المختلفة تكون لهم أحكام متباينة على العمل الواحد. بل إن القائل بالنظرية النسبية "يقبل" هذه الحقيقة، كما يقول هيل. غير أنه يحاول أن يجعل الاختلاف أمراً معقولاً ومفهوماً. فالتعريف الأساسى "للقيمة الجمالية" يؤكد أهمية المشاهد. ولما كانت هناك فوارق فى التدريب، والتكوين الثقافى، وما إلى ذلك، بين مختلف المشاهدين، فلا بد أن يقدموا للعمل الواحد تفسيرات مختلفة. فهم "يهيئون" أنفسهم للاستجابة بطرق متباينة. وهكذا ينصب الاهتمام فى العمل على مواضع مختلفة، وتكون للرموز معان مختلفة، تبعاً لنوع التفسير، وقد لا يكون للعمل أى معنى رمزى على الإطلاق فى بعض التفسيرات، وهكذا دواليك.

وإذن فهناك قدر كبير مما يبدو "اختلافاً" ليس فى حقيقة الأمر اختلافاً على الإطلاق. فكثيراً ما تتباين التفسيرات إلى حد أن الأحكام التى تصدر تكون منصبة على أعمال مختلفة بالمعنى الصحيح. أو قد يوجّه الانتباه إلى جوانب مختلفة فى العمل. فالنظرية النسبية تدفعنا دائماً إلى تجاوز التصريح اللفظى البحث

(١) المرجع نفسه ص ١٤٣.

"س جميل" أو "س ليس جميلاً"، بل إن من واجب الناقد أن يعمل دائماً على إيضاح تفسيره للعمل؛ وبالتالي معاييرَه في التقدير.

ويكون التفسير مشروعاً عندما يكون منصباً على ما ينتمى حقيقة إلى العمل. ومن الواجب أن يكون محكم الترابط؛ وألا يتجاهل السمات البارزة للعمل؛ كما يجب أن يكون متعاطفاً مع الغرض الجمالي للعمل. ولو استطاع الهاوى غير المدرب أن يعبر عن موقفه من العمل بالكلمات - وهو ما لا يستطيع أن يفعله دائماً - لأدركنا لماذا تكون لحكمه سلطة: إذ يتضح أن قدراً كبيراً مما ينطوى عليه العمل "يفوته"، وأنه أخفق في الوصول إلى دلالاته الجمالية. وهكذا فإن الضحالة الانفعالية؛ والافتقار إلى المعرفة الوثيقة بالعمل؛ والجهل - كل هذه العوامل قد تؤدي بالهاوى إلى إصدار حكم يختلف عن حكم الشخص المدرب الحساس. غير أن الحكمين لا "يختلفان" إلا لفظياً، لأنهما "يريان" أشياء مختلفة، وبالتالي يحكمان على أشياء مختلفة.

واذن فالنسبية تجعل للاختلاف أساساً تجريبياً. والوصول إلى حل للاختلاف هو في نظرها مسألة تتعلق بتقديم الأدلة المناسبة. فنحتن نختبر مشروعية تفسير ما عن طريق فحص العمل، ونختبر مزايا القائم بإصدار الحكم على العمل عن طريق المعايير التي نبه إليها "هيل". ونحن لا نثنى على شخص ما بوصفه "ناقداً جيداً" لمجرد كوننا نحب ما يجب؛ إذ أن كونه ناقداً صالحاً لهذا العمل أو غير صالح هو، كما يقول فيلسوف القرن الثامن عشر، ديفد هيوم، "(مسألة) واقع، لا عاطفة"^(١).

فعندما يكون الخلاف بين شخص ناقص المعلومات، مفتقر إلى القدرة على التمييز، وبين شخص خبير عميق الإدراك يكون من الممكن إثبات أن الأول يصدر "بالفعل" أحكاماً من مرتبة أدنى. ولو كان أميناً، لوجد لزاماً عليه أن يقول في كثير من الأحيان: "عجباً! أننى لم أر ذلك" أو "إننى فى حاجة إلى وقت أطول لأعرف

(١) ديفيد هيوم: "فى معيار الذوق On the Standard of Taste" فى كتاب: دراسات أخلاقية وسياسية وأدبية، الجزء الأول، ص ٢٧٩.

Essays: Moral, Political, Literary, ed. Green & Grose (London, Longman, Green, 1898).

المزيد عن العمل". "وهذه هي الطريقة التي تبدأ بها "تربية الذوق". أما عندما يقوم الخلاف بين شخصين تتشابه تجربتهما ودقة إحساسهما، الخ. في عمومها، فإن تسوية الخلاف تصبح أمراً أكثر تعقيداً. فلا بد أولاً من إثبات أنهما يفسران للعمل ويحكمان عليه بنفس الطريقة. فحتى في هذه الحالة، قد يكون الخلاف في حقيقته أقل مما يبدو لأول وهلة. وهنا أيضاً ينبغي الالتجاء إلى الشواهد التجريبية. فهل لاحظ (أ) هذا العنصر التفصيلي الذي يحدث فارقاً في الدلالة التعبيرية للعمل؟ وهل رأى (ب) كيف أن صورة معينة تتكرر هنا؟ إن تحليل العمل مهمة طويلة وشاقة. والأعمال الفنية شديدة الثراء والتعقيد. ولا شك أننا نخطئ، لو اعتقدنا أن ثمة طريقاً سهلاً إلى البت في النزاع. غير أن هناك بالفعل سمات موضوعية في العمل، هي التي ينبغي الإجابة بها. ففي استطاعة (أ) أن يجعل (ب) "يرى مالم يكن قد رآه من قبل"، كما أن في استطاعته (ب) أن يقوم بالأمر نفسه بالنسبة إلى أ. وعلى هذا النحو يمكن أن يتلاقيا في أحكامهما. فمن الحقائق الواضحة بالنسبة إلى تجربتنا أن موافقنا وأحكامنا يمكن أن تتغير بدراسة ما ينطوى عليه العمل.

ولكن ماذا نقول عن نوع "الاختلاف" الذي يقدم فيه أ و ب تفسيرات مختلفة للعمل؟ في هذه الحالة بدورها يمكن تضيق الشقة بين الاثنين. ففي بعض الحالات على الأقل يمكن الجمع بين التفسيرين في "قراءة" واحدة مترابطة للعمل، وعندئذ يكون هذا التفسير الجديد أكثر ثراء من التفسيرين الأصليين، ويكون مرتكزاً على عناصر أكثر في العمل نفسه. وهكذا فإن تذوق "موسيقى" قصيدة قد يزداد عمقاً عن طريق تذوق "حقيقة" القصيدة. أو قد يكون من الممكن "تطعيم" القيم التشكيلية للوحة معينة بقيم الموضوع الذي تصوره.

على أن ذلك لا يكون ممكناً في كثير من الأحيان. فقد يختلف تفسيران أو أكثر، كل عن الآخر، إلى حد يستحيل معه الجمع بينهما في تجربة واحدة. فكل تفسير يقتضي "استعداداً" إدراكياً معيناً نحو العمل، وهو يوجه الانتباه إلى بعض السمات في العمل، لا إلى بعضها الآخر؛ وهو يجد في العمل "روحاً" أو نغمة معينة. وفي كل هذه النواحي؛ قد يكون التفسيران متعارضين. مثل هذه التفسيرات

تطالب المشاهد بأمور مختلفة كل الاختلاف. وتكشف عن قيم متباينة تماماً في العمل.

إن رواية فزانتس كافكا "القلعة" هي عمل شديد المراوغة والغموض. ليس له معنى واضح مباشر. وعلى الرغم من أن كل جزء معين في القصة يتصف بالعينية والواقعية؛ فإن دلالة العمل الكامل ليست مما يسهل الوصول إليه. وقد تعرضت "القلعة" لعدد كبير من التفسيرات. فقدم النقاد المختلفون وصفاً لكافكا بأنه "الباحث الدائب الأسيان عن الحقيقة؛ والمدافع المخطيء عن موقف ديني باطل؛ والفاضح الصريح لحماقة التصوف بجميع أنواعه. والمتهم الواعي بأمثال هذه المعتقدات"^(١). على أن المرء لا يستطيع أن يضم جميع هذه "القراءات" سوياً في إدراك واحد للعمل. فهي مضادة بعضها لبعض. وفي استطاعتنا أن نقرأ كافكا على أنه يتحدث مخلص أمين باسم الأمانى الإنسانية. أو نقرؤه لى أنه متهم ساخر. ولكن كيف نقرؤه على أنه كلاهما معاً؟ إن اللهجة التعبيرية للعمل تكون مختلفة كل الاختلاف في كلتا الحالتين، وبالتالي تختلف الدلالة التى نعزوها إلى حوادث القصة، وإذن فستكون الاستجابات التى نشعر بها فى هذه الحالة مختلفة.

وعند هذه النقطة، نصل إلى الفكرة التى قد تكون أهم ما وصلت إليه النظرية النسبية. ذلك لأن هذه النظرية تعلمنا ألا نسأل "ولكن ما هو التفسير الصحيح للقصة؟" فالأعمال الفنية لا متناهية التعقيد. وهى، حسب تعبير "بوس Boas"، "متعددة القيم multivalent"^(٢)، أى أن فيها قيما متعددة مختلفة. وأى تفسير يكون صحيحا إذا كان يعطى المدرك نظرة متسقة إلى ما هو موجود موضوعيا فى العمل. ولقد لاحظنا منذ قليل أن بعض التفسيرات تستوعب من العمل أكثر مما تستوعبه تفسيرات أخرى، وأن بعضها يثمر قيما جمالية أغنى من تلك التى يسفر عنها البعض الآخر. ولكن كثيراً ما يحدث أن يقف تفسيران صائبان على قدم

(١) رونالد جري: قلعة كافكا. ص ١٠ - ١١

Ronald Gray: Kafka's Castle, (Cambridge U. P., 1956).

(٢) قارن جورج بوس: "مرشد للنقاد" ص ٤٤ George Boas: A Primer for Critics (Johns

Hopkins Press, 1937). و "بيجاسوس بلا أجنحة" ص ٦٣ Wingless Pegasus

ومع ذلك فإن بوس يستخدم هذا اللفظ للدلالة على كل من القيم الجمالية والقيم الخارجية للعمل.

المساواة. فإن كان الأمر كذلك، فعندئذ لا ينبغي أن نبحث عن التفسير "الصحيح" الأوحد. فمثل هذا البحث عقيم. وكثيراً ما ينتهى إلى حكم قطعى حازم. وإذن. فبدلاً من أن نحاول معاوضة كثرة التفسيرات. فإن من واجبنا أن نفيد منها فعلن طريق "قراءة" العمل بطرق مختلفة فى المرات المختلفة. نستطيع أن نجد فيه قيماً متعددة.

والناقد الجيد هو ذلك الذى يوضح تفسيره. وبالتالى الأسباب التى تجعله يقدر العمل على النحو الذى يقدره عليه. ومع ذلك فإنه يحرص أيضاً على احترام التفسيرات الأخرى إذا كانت مبنية على معرفة. وإحساس مرهف، وكانت موحدة. وهذا يظهر أوضح ما يكون فى النقد الموسيقى: إذ أن الناقد فى هذه الحالة يحكم عادة على طرق معينة فى أداء أعمال فنية. وعلى ذلك فهو يصادف كثرة من "القراءات"، وعليه أن يعترف بأن كلا من هذه القراءات قد يكون صحيحاً "على طريقته الخاصة". وهكذا نجد ناقداً موسيقياً معاصراً مشهوراً يقول عن أداء عازف للبيانو:

"..على الرغم من أننى لا أشاركه تصوره للحركة (الأخيرة) - إذ أننى أشعر بأنها مناسبة هادئة، على حين أنه لا يرى ذلك - فقد استمتعت بالأشياء الرائعة التى استخلصها منها وفقاً لتصوره الخاص، ولا سيما تلك الحيوية والقوة والمرح، التى وضعها فى الحركة الأخيرة"^(١).

وهكذا فإن النسبية الموضوعية تضيق، على أنحاء شتى، شقة الاختلاف حول القيم، وتبين كيف يمكن التغلب عليه. ومع ذلك فقد يظل هناك خلاف جذرى فى بعض الأحيان، بعد أن يكون التحليل النقدى وتقديم المبررات قد فعلا كل ما يمكنهما فعله. فقد يكون أ و ب متفقين على تفسير واحد للعمل، وقد تكون لهما نفس درجة المعرفة الوثيقة به، الخ، الخ، ومع ذلك يظل بينهما خلاف، إذ يقول أ: "ولكن ألا ترى كذا وكذا فى العمل؟" فيرد ب قائلاً: "أجل، إننى أراه، ولكنى مازلت لا أحبه" (وقد يقول هذه العبارة الأخيرة آسفاً، أو عن اقتناع).

(١) ب. ه. هاجين: الموسيقى فى الأمة

ص ١٥٢. B. H. Haggin: Music in the Nation. (N. Y., William Sloane Associates, 1949).

والأرجح أن هذه النوع من الاختلاف أندر حدوثاً بكثير مما نعتقد. ففي أغلب الأحيان يتخذ الاختلاف تلك الصور التي ناقشناها الآن - أي أن يختلف الشخصان اللذان يصدران الحكم في رفاة الحس ومقدار معرفة العمل. بحيث تكون لأحدهما معرفة تاريخية تفوق معرفة الآخر. أو يستخدمان تفسيرين مختلفين. الخ. ومع هذا كله. فهناك فروق أساسية في المزاج والشخصية بين البشر. ولا بد أن يؤدي هذا أحياناً إلى اختلافات لا يمكن التغلب عليها. فإذا كان ب "ما زال غير مبال إليه". ففي استطاعته أن يحترم حكم أ لأنه مبنى على حقائق في العمل. ولأنه يستخدم معايير صحيحة في التقدير. الخ. وكثيراً ما يفهم ب تلك العوامل الداخلية التي يتصف بها. التي تحول بينه وبين الاستمتاع بالعمل. فربما كانت لديه " نقطة ضعف " معينة. أو كان يتصف بعجز انفعالي. فإذا كان يعرف نفسه جيداً. فسوف يعرف ذلك العجز؛ وإذا كان أميناً. فسوف يعترف به؛ وإذا كان معقولاً. فسوف يقرّ بصحة حكم القيمة الذي لا يعبر عن مشاعره الخاصة، وإن كان يقدر قيمة العمل الفني بالفعل تقديراً واعياً له مبرراته القوية.

إن من المحال أن يكون أي شخص متحرراً تماماً في أذواقه. فنحن نتجاوب مع أشياء معينة، ولا نتجاوب مع أشياء أخرى. والقدرات الانفعالية والاتجاهات الذهنية، التي تتيح لنا أن نتجاوب مع نوع معين مع الفن، تحول بيننا وبين تذوق نوع آخر. بل إننا في الواقع نشك كثيراً في الشخص الذي "يحب كل شيء": فالأرجح أن مثل هذا الشخص لا تتوافر لديه حساسية بالنسبة إلى الطبيعة الفريدة لكل عمل بعينه، ومن هنا كانت كل الأعمال متماثلة تقريباً في نظره. مثل هذا الشخص ردى الذوق، أو ربما كان الأدق أن نصفه بأنه "بلا ذوق". ذلك لأن الذوق هو القدرة على تمييز ما ينطوى عليه العمل. وعندما يكون للناس الذوق اللازم لتقدير أسلوب معين أو مدرسة معينة في الفن، فلا بد لهم في كثير من الأحيان أن يدفعوا الثمن، وهو أن تنعدم حساسيتهم للأساليب الأخرى. وكما يقول سانتيانا، فإنه "لو كان تذوقنا أقل شمولاً، لكان من الجائز أن يكون أكثر صواباً"^(١).

(١) الإحساس بالجمال، ص ٢٥.

واذن فليس معا له نتائج هدامة بالنسبة إلى التقدير الفني أن يكون الناس المختلفون متجاوبين مع أعمال فنية مختلفة. فليس هذا بالأمر الذى يؤدى بنا إلى "فوضى" فى النقد. ذلك لأن قيمة العمل. فى نظر النسبية الموضوعية. لا يتذوقها سوى أولئك الذين توافرت لهم الصفات اللازمة للإدراك. فلو كان (أ) لديه الصفات اللازمة لتذوق العمل س. و ب لديه الصفات اللازمة لتذوق ص، فإن هذا لا يؤدى إلى إثارة مشكلة نظرية خطيرة. ذلك لأن كلا من أ و ب يقدم تفسيرات سليمة للعمل الفني، وكل منهما يقدم مبررات لتقديره. ولا تثار المشكلة إلا إذا اعتقدنا أن علينا أن نقرر إن كان أ و ب هو "الصحيح". أما فى نظرية النسبية الموضوعية فإن هذه. كما رأينا من قبل، مشكلة زائفة.

ولقد أحسن الناقد "هازليت Hazlitt" التعبير عن هذه الفكرة إذ قال :

"إن النزاع بين المعجبين بهوميروس والمعجبين بفرجيل لم يُبَت فيه، ولن يبيت فيه، أبداً : فستظل هناك على الدوام أذهان تنظر إلى مزايا فرجيل على أنها أقرب إلى أذواقها. وبالتالي أدعى إلى إعجابها ومتعتها، من مزايا هوميروس، والعكس بالعكس. وكلا الفريقين على حق حين يفضل ما هو أكثر ملاءمة له، أى الرقة والنقاء فى أحدهما، والامتلاء والانسحاب الفخم فى الآخر .. به ... فهمها كان مقدار تعصبنا، فلن نستطيع أن نجتمع بين المزايا المتضادة فى وحدة واحدة"^(١).

■ ■ ■

طوال هذه المناقشة للاختلاف فى الأحكام النقدية، كنت أطبق نظرية النسبية الموضوعية. وفى رأى أن هذه النظرية تعالج وقائع الاختلاف على نحو أفضل مما تستطيع أن تعالجها به النظرية الموضوعية أو النظرية الذاتية. فهى تضع الاختلاف على أساس موضوعي، وتبين كيف يمكن التغلب على الاختلاف حيث يكون ذلك ممكناً، وهى تبعث روحاً من التسامح والتواضع فى النقد الفني، وهو مجال كان فى أكثر الأحيان يفتقر إلى هاتين الفضيلتين.

(١) "فى النقد On Criticism" فى المؤلفات الكاملة لوليام هازليت .

"The Complete Works of William Hazlitt, ed. Hove (London, J.M. Dent, 1931), VIII, PP. 222 – 223.

ولكننى كنت طوال هذه المناقشة افترض مقدماً المفاهيم الأساسية للنظرية النسبية. فقد سلمت بتعريف المفكر النسبى "للقيمة الجمالية"، وبما يترتب عليه من نتائج - أعنى تقديم المبررات، ومعنى "الناقد المؤهل أو الجدير بالاستغفال بالنقد". غير أن مهمتنا الآن هى وضع هذه المفاهيم الأساسية بعينها موضعها الاختبار. فخصوم النسبية يرون أن فى هذه المفاهيم نقاط ضعف منطقية خطيرة. وهم يرون أن هذه المفاهيم. بمجرد أن تُحلل بطريقة نقدية. يتضح أنها غامضة أو تتضمن مصادرة على المطلوبة. وعلى ذلك فإن النظرية أقل تماسكاً بكثير مما تبدو عليه لأول هله. كذلك فإن تحليلنا للنسبية سيتضمن تلخيصاً للمشكلات الرئيسية فى هذا الفصل وسيبين نقاط الخلاف الأساسية بين النظريات الثلاث التى درسناها.

• • •

(١) إن أهم مفاهيم النظرية النسبية هو مفهوم "القدرة أو الإمكان Potentiality". "فالقيمة الجمالية" تعرف بأنها "قدرة الشيء أو قوته على إحداث نوع معين من الاستجابة الجمالية فى المشاهد القادر على هذه الاستجابة". وقد رأينا لماذا تستخدم النظرية النسبية هذا التعريف. فهى تريد التمسك بالاعتقاد الذى نؤمن به فى موقفنا الطبيعى، من أن القيمة موجودة "فى" الموضوع. ومع ذلك فهى لا تريد أن تجعل القيمة "مطلقة"، كما تفعل النظرية الموضوعية، وبالتالى غير قابلة لأن تُعرّف. وعلى ذلك، فبرغم أن القيمة توجد "فى" العمل، وتظل موجودة فيه عندما لا تدخل فى تجربة أحد، فإنها تُعرّف من خلال الاستجابة الجمالية. فالعمل يمكن أن يُستمتع به إذا تأمله شخص ما (لديه المؤهلات اللازمة للإدراك).

ولكن هل تفسير فكرة "الإمكان" كل شيء حقاً؟ ولو كانت القيمة الجمالية إمكاناً، فهل هى سمة حقيقة أو أصيلة فى الموضوع؟ إننا عندما نقول إن موضوعاً معيناً له سمة ما، أى نقول مثلاً "هذا المكتب خشبى"، نعنى عادة أن ثمة شيئاً ثابتاً وباقياً إلى حد ما، يكون جزءاً من الموضوع. ولكن هل يصدق هذا على قولنا إن "هذا العمل لديه (إمكان خلق) قيمة جمالية؟ إن الدليل الوحيد الذى نملكه على "الإمكان" هو "الواقع"، أى أن العمل يَسرّ شخصاً ما بطريقة واقعية. فهل ننسب هذا الإمكان أو هذه القدرة إلى العمل كلما حدثت أية تجربة جمالية؟ إن ليويس يقول

إننا نفعل ذلك" "فلو أحس شخص ما بالاستمتاع في وجود عمل فنى مشوه، لكن الاستمتاع ... يثبت - إذا شاء المرء التعبير عن المسألة على هذا النحو - أن الموضوع المجرب كان له من القيمة الأصلية بنفس هذا المقدار"^(١) وإذن، فمهما كانت التجربة التى يمر بها المدرك، فإنها تقدم دليلا معينا على القول بأن الموضوع لديه القدرة على خلق القيمة.

ولكن ما الذى يعنيه ليويس سوى أن الموضوع سبب تجربة معينة؟ وما الذى نضيفه بقولنا عن الموضوع لديه "القدرة" على أن يفعل ذلك؟ إن صاحب النظرية النسبية عندما يقول ذلك، يبدو كما لو كان يصف سمة ثابتة فى العمل. ولكنه فى الواقع إنما يصف مرحلة معينة فى تاريخ العمل. أى يقول إن شخصا ما، فى وقت معين، كانت له إزاءه تجربة معينة. إن النسبيين يعملون إلى تشبيه عبارة "هذا العمل جميل" بعبارة "هذا الخبز مغذ". ولكن هب أن رغب الخبز قد استخدم فى ضرب شخص على رأسه، أو فى تثبيت بضعة أوراق نخشى عليها من أن تتطاير. فهل تقول عندئذ إن الخبز لديه "القدرة" على أن يكون سلاحا أو ثقلا يمنع الورق من التطاير؟ إن هذا يبدو غريبا كل الغرابة. وبالمثل فإنه إذا كان العمل الذى يشير إليه ليويس هو بالفعل "عمل فنى مشوه"، فهل نود عندئذ أن نقول إن لديه "القدرة" على خلق القيمة؟ إن معنى "القدرة" يصبح عندئذ من الاتساع والشمول بحيث يبدو أنه لم يعد لها معنى على الإطلاق.

إن صاحب النظرية النسبية يود، على ما يبدو، أن يجمع بين النقيضين. فهو يود أن يتحدث عن "سمة فى الموضوع". ولكنه يود مع ذلك أن يتخذ من الاستجابة الجمالية دليلا - هو الدليل الوحيد الممكن - على أن السمة موجودة. غير أن هناك عدة استجابات ممكنة، ولو كان كل منها دليلا على السمة لتعين عندئذ أن تعزى إلى الموضوع سمات من شتى الأنواع. وهكذا فإن من العسير أن ندرك كيف يظل فى وسعنا الكلام عن "السمة"، أو حتى عن أية سمة على الإطلاق.

بل إن نفس العمل يمكن أن يشير استجابات متعارضة تماما. فقد يجلب السرور لشخص ما، والاشمئزاز لشخص آخر. فلو عزونا إليه عندئذ "القدرة" على

(١) المرجع نفسه، ص ٤٢٣.

إحداث هذين الأمرين معاً. ألا نكون قد عزونا سمات متناقضة إلى العمل؟ فلنتأمل مرة أخرى تلك الجملة التي اقتبسناها لتونا من ليويس. إن العمل الذى يتحدث عنه "عمل فنى مشوه". ومع ذلك. فلأن شخصاً ما قد استمتع به. فإن "له من القيمة الأصلية بنفس هذا المقدار". "فكيف يمكن أن يكون العمل الفنى "مشوهاً" و "له قيمة أصيلة" فى آن واحد؟

وهكذا فإن مفهوم "القدرة" يقع فى إشكالات. وعند هذه النقطة. يأتى عرض لمساعدة صاحب النظرية النسبية من مصدر غير متوقع. فصاحبا النظريتين الموضوعية والذاتية معاً يبديا استعدادهما لمساعدته! إذ يقول كل منهما شيئاً واحداً لصاحب النظرية النسبية: "سأدلك على مخرج من الصعوبات التى تواجهها. إن كل ما عليك أن تفعله. بالطبع. هو أن تتخلى عن نظريتك وتنحاز إلى صفى". فصاحب النظرية الموضوعية يحث القائل بالنسبية على أن يكف عن الكلام عن "القدرة". ويتحدث، بدلاً من ذلك. عن سمات موضوعية حقاً. أى سمات لا تُعرَّف على أساس الاستجابة الذاتية. وصاحب النظرية الذاتية يحث القائل بالنسبية على أن يكف عن خداع نفسه بالكلام عن "القدرة". ويعترف بأن عبارة "س جميل" لا تعنى أكثر من أننى "أحسست بلذة أثناء تطلعى إلى س".

عندئذ لن يكون ثمة إشكال حول العمل الذى أشار إليه ليويس. وبعبارة أخرى، فإن القائل بالنسبية يُطلب إليه التخلّى عن موقفه الوسط وأن ينتقل إما إلى القطب الموضوعى وإما إلى القطب الذاتى.

* * *

(٢) لا جدال فى أن القائل بالنسبية سوف يشكر خصميه على عرضهما الكريم، ولكنه سيرفض الدعوة إلى الانتحار. فهو يرى أن نقاده قد أساءوا فهم معنى "القدرة".

فعندما نعزو قيمة إلى موضوع جمالى، لا نكتفى بالقول إنه أثار استجابة معينة فى مشاهد معين، وإنما تنبأ بنوع الاستجابة التى سيولدها فى المشاهدين الذين سيرون العمل فى المستقبل. وينتقل ليويس، بعد الجملة التى اقتبسناها من قبل مباشرة، إلى القول بأن "أية تجربة منفردة" قد تكون أساساً غير سليم للحكم على

”قدرات أو إمكانات (الموضوع) بالنسبة إلى تجربة أخرى. أو بالنسبة إلى التجربة بوجه عام“^(١). فهذا الحكم ستحققه أو تكذبه استجابات الناس والآخرين.

وهنا نجد أن صاحبي النظريتين الموضوعية والذاتية، اللذين كانا يقفان موقفاً ودياً منذ برهة. يعودان إلى الهجوم: إذ أن القائل بالنسبة يحاول إنقاذ نظريته. على حين أنهما يتحديان دفاعه.

فصاحب النظرية الموضوعية ينكر أننا نقوم بتنبؤ عندما نؤكد حكم القيمة. فحين نقول ”س جميل“. فهل نكون عندئذ متطلعين قدماً إلى ما سيشعر به الناس الآخرون؟ كلا بالتأكيد. وإنما نحن نقول إننا وجدنا القيمة متجسدة في الموضوع. فضلاً عن ذلك. فما هو بالضبط ذلك التنبؤ الذى يتحدث عنه القائل بالنسبة؟ إن ليويس يتحدث عن ”قدرة العمل بالنسبة إلى التجربة بوجه عام“. فكم من الناس طوال أى فترة من الزمان، يلزمون لاختبار الحكم؟ إن ليويس نفسه يصف الحكم بأنه ”غير منته“، لأن حالات التحقيق الممكنة لا حد لها. فمتى يمكن القول إن الحكم قد تحقق. أو لم يتحقق، إن كان مثل هذا القول ممكناً على الإطلاق؟

من هذا ينتهى صاحب النظرية الموضوعية إلى أن النظرية النسبية لا تقدم تحليلاً أميناً لما نعنيه عندما نصر حكم القيمة، كما أن التنبؤ الذى يتحدث عنه يبلغ حداً من الاتساع والافتقار إلى التحديد يستحيل معه الإفادة منه بشيء.

أما دوكاس، القائل بالنظرية الذاتية، فيتخذ موقفاً مخالفاً: ”(لنفرض) أننا.. اكتشفنا اتفاقات واسعة النطاق فى رأى، وتمكنا بذلك من وضع صيغة بعض التنبؤات المحتملة. عندئذ أتساءل: وماذا يعنى هذا؟ ما الذى يثبت ذلك بالضبط فيما يتعلق بالمزايا الجمالية للموضوعات التى تصدر بشأنها الأحكام“^(٢).

(٣) على أن لدى القائل بالنسبة رداً فورياً على ذلك، إذ يقول: ”إن هذا يثبت كل ما نحتاج إلى معرفته، وكل ما يمكننا أن نعرفه، عن قيمة الموضوع الجمالى. فما الذى يستطيع أن يثبته حكم القيمة الجمالى سوى شهادة التجربة الجمالية المشتركة؟ إننا عندما نقول إن عملاً معيناً جميل، فنحن لا نعزو إليه سمة

(١) المرجع نفسه، ٤٣٣

(٢) فلسفة الفن، ص ٢٨٧

غامضة "مطلقة". يفترض أنه يتصف بها مهما كان شعور الناس عندما ينظرون إلى هذا العمل. وهذا أمر يوافق عليه دوكاس. القائل بالنظرية الذاتية: قطعاً. ومع ذلك فإن حكم القيمة ينطوى على أكثر من مجرد القول إن شخصاً واحداً كانت له مشاعر معينة. فالحكم يصف جدارة الموضوع في نظر البشر عامة. فلو كانوا يجدونه جيداً. كمل دأب الناس طويلاً على أن يجدوا جوتو Giotto وبيتهوفن. لكان في ذلك إثبات للحكم (في حدود الاحتمال). وإلا: فماذا تريد أن نقول عن القيمة الجمالية عدا هذا؟ وما الذي نستطيع أن نقوله؟

وهنا نجد القائلين بالنظرية الموضوعية وبالنظرية الذاتية يتحدان مرة أخرى ضد العدو المشترك، ويهتفان في صوت واحد: "أنك تحصى المتذوقين بالرأس". فصاحب النظرية الموضوعية يرى أن من المحال تقرير ما إذا كان للشئ قيمة عن طريق إجراء استفتاء. وهكذا يرى جود أن القيمة الجمالية تظل كامنة في الموضوع مهما كانت "التخمينات" التي يقوم بها الناس^(١). أما الذاتى فإنه يفهم القيمة الجمالية على نحو مختلف تماماً، ولكنه بدوره يعتقد أن القيام بتنبؤات ناجحة لا يحسم الأمر، وكل ما يدل عليه هو أن أناساً كثيرين لهم تركيب متماثل، وأننا عندما نعرف ذلك، نستطيع أن نتوقع الطريقة التي سيستجيبون بها للعمل. ولكن هذا لا "يثبت" أى شئ، لأولئك الذين لديهم مزاج من نوع مخالف، وبالتالي يستجيبون على نحو مخالف.

• • •

(٤) ويرد صاحب النظرية النسبية على ذلك بقوله: "كلا، إن المسألة ليست مجرد "إحصاء للرؤوس"، أو (إذا شئنا أن نستخدم عبارة أكثر تهذيباً) شهادة التجربة الجمالية المشتركة. فمن المؤكد أن هذه الشهادة لا غناء عنها، ما دمتنا نتحدث عن القيمة الجمالية، وبالتالي عن ميل الإنسان ومتعته. ومع ذلك فهناك شئ آخر يثبت القيمة الجمالية. ففي استطاعتنا تقديم مبررات تؤيد الحكم. ولهذا السبب نقوم بتحليل العمل بطريقة نقدية. ففي استطاعتنا تقديم أن نوضح ما الذى

(١) قارن ص ٦١٤.

يوجد فى العمل. ويؤدى إلى إحداث تجربة الشعور بالقيمة. وكما يقول ليويس. فإننا عندما نؤيد تقدير لوحة معينة. فإننا "نشير إلى سمات مادية قابلة للملاحظة فى اللوحة من جهة. وإلى مبادئ عامة لفن التصوير من جهة أخرى"^(١). ولا يمكن أن تصدق تهمة "إحصاء الرؤوس" إلا إذا كانت النظرية النسبية تعمل حسابا للجانب الذاتى وحده من التجربة الجمالية. ولكنها فى الواقع لا تقتصر على هذا الجانب وحده".

وإذن. فصحاب النظرية النسبية يبحث "سمات قابلة للملاحظة" فى العمل. ويرجع إلى "المبادئ العامة لفن التصوير". فإذا لم تنطبق هذه المبادئ على العمل. كان عملا رديئا. ولكن دوكاس يعود عندئذ إلى توجيه السؤال نفسه: "وماذا يعنى ذلك؟ ما هى هذه المبادئ؟" إنها لا تتصف بقداسة أو قوة كامنة. وما هى إلا أوصاف معمة مما يميل إليه بعض الناس: كأن يكون بعض الناس مثلا ميالين إلى التوازن أو عدم التوازن فى التصوير. بل إن ليويس يقول بهذا الرأى نفسه: إذ أنه يقول. بعد الجملة التى اقتبسناها من قبل مباشرة: "ولكن إذا ما وقف شخص ليست له خبرة بالفن، يتحدى مبادئ النقد.... وأصر على التساؤل عن السبب الذى تؤدى من أجله هذه الخصائص الموضوعية للتصوير إلى جعل اللوحة رديئة. فعندئذ سيضطر الناقد آخر الأمر... إلى أن يبدى (بجفاء) الملاحظة الآتية: "يبدو أن إداركك للألوان غير سليم: إذ أن الخبراء فى هذه الأمور، فضلا عن معظم الناس الآخرين، لا يجدون أن جميع الألوان وترتيبها أمر يدعو إلى الاستمتاع"^(٢).

أما صاحب النظرية الذاتية فإنه سيتخذ من هذه الفقرة ذخيرة فى هجومه. فالنسبية تحاول أن تقدم "مبررات". ولكن "المبرر" الوحيد الذى يمكن تقديمه، آخر الأمر، إلى الشخص المعترض هو "أن الناس الآخرين يحبون هذا العمل". وهنا نتساءل مرة أخرى: أليس هذا إحصاء للرؤوس؟ لقد حاول المفكر النسبى أن يلجأ إلى الجانب الموضوعى من العلاقة الجمالية لكى ينقذ نفسه. ومع ذلك فقد اتضح أن ما يسميه النسبى "موضوعيا"، لا يعدو أن يكون تعميما لعدد كبير من الاستجابات

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤١١

(٢) المرجع نفسه، ص ٤١١-٤١٢.

"الذاتية". ولو لم يحدث أن عددا كبيرا من الناس يستمتعون "بالسمات القابلة للملاحظة" في اللوحة" لما استطاع التحليل النقدي: أو أى شيء غيره. أن يثبت شيئا. وهو على أية حال. لا يثبت شيئا لأولئك الذين تكون لديهم استجابات مغايرة.

عند هذه النقطة يصرح صاحب النظرية الذاتية بمسألة كان الشك فيها يعتل في نفسه طوال الوقت. فهو يقول لصاحب النظرية النسبية: "لقد أخذت أزداد تأكدا من أننا. أنت وأنا. ينبغي ألا نختلف على الإطلاق. ذلك لأن ما نقوله حقيقة لا يختلف فى شيء عما كنت أقوله. أليست نظريتك ذاتية فحسب؛ إنك لو انتزعت منها كل الكلمات الرنانة عن "القدرة أو الإمكان" و"التنبؤ" و"المبادئ". لما كنت تقول شيئا سوى أن الناس يحبون ما يحبون، وأن القيمة الجمالية إنما تكون حيث تجدها، إننا نستطيع أن نتعاون معا ضد النظرية الموضوعية. فنحن معا متفقان على الرأي الأساسى القائل إن "القيمة الجمالية" ينبغي أن تعرف فى صلتها بما يشعر به الناس بالفعل. فلماذا تخفى هذا الاتفاق وراء ستار من الغموض بإقحام عوامل "موضوعية" فى التقدير (وهى عوامل يتضح آخر الأمر أنها "ذاتية" إلى حد بعيد)؟ ولم لا تعرف بأن عبارة "س جميل" تعنى "إننى أشعر بمتعة جمالية إزاء س"؟ عندئذ تستطيع التخلص من المشكلة المعقدة المتعلقة بتحقيق الحكم. ولن يكون عليك أن تلجأ إلى تجارب عدد غير محدد من الناس فى فترة لا نهاية لها من الزمان. ذلك لأن الشخص الذى يصدر الحكم هو الذى يحقق هذا الحكم، ويحققه على نحو حاسم".

* * *

(٥) ولو كان صاحب النظرية النسبية شخصا ضعيف المراس لا تمثل لهذا الاقتراح وانضم إلى معسكر النظرية الذاتية. غير أن معظم النسبيين لا يفعلون ذلك. فهم يردون على صاحب النظرية الذاتية قائلين: "إننا فعلا نتفق، كما تقول، فى قضية أساسية، وهذا هو ما يفرق بيننا معا وبين صاحب النظرية الموضوعية. ومع ذلك فإن بقية نظريتك غير مقبولة فى نظرى على الإطلاق. فأنت تعتقد أن حكم القيمة لا يعدو أن يكون وصفا لمشاعر شخصية. وعلى ذلك فإن أى حكم يتساوى مع

أى حكم آخر. ويفقد "الذوق السليم" معناه. ولكن من الواضح أن هذا لا يحل الإشكال. فنحن فى الواقع لا نضع جميع الأحكام على قدم المساواة عندما نقدر عملاً فنياً: إذ أن بعض الناس ليسوا مؤهلين للحكم. إما لجهلهم بالعمل. وإما لقلّة درايتهم به. وإما لافتقارهم إلى التمييز اللازم لإدراك دقائقه. وهناك أشخاص آخرون لديهم صفات الناقد الجيد التى عددها هيل. وحديثهم عن الفن حديث ثقة. ونحن جميعاً نعرف من هم هؤلاء الناس. ونتعلم منهم. وإذن "فالذوق السليم" تعبير له معناه. وإنه لمن الممتنع أن يعتقد المرء أن عبارة "لا مشاحة فى الأذواق" هى الكلمة الأخيرة فى مجال الذوق. فلست مستعداً للاعتراف بأن الشخص الذى يحب رواية بوليسية ثمنها قرشان. ولا شئ غيرها. يتساوى مع ذلك الذى يقرأ شيكسبير بفهم ويستجيب له من أعماق مشاعره.

"لقد اتهمتنى عدة مرات بأننى أقوم بعملية "إحصاء للرؤس". ولكن ليوميس يثبت بوضوح أن النظرية النسبية ليست مضطرة إلى اتخاذ موقف "إحصاء الرؤس". وذلك إذ يقول:

"هناك أشخاص يعتمد عليهم اعتماداً خاصاً فى الحكم، لأن لديهم تجربة فنية عميقة، وربما كان لديهم أيضاً قدر أعظم من القدرات اللازمة للتمييز ... وفى استطاعة أحكام هؤلاء الأشخاص أن تصمد أمام أى عدد من الأصوات المضادة التى تجمع دون تمييز، لأن الشئ الذى يحكم عليه موضوعى، وليس شيئاً مرتبطاً بالتجربة الخاصة، التى قد لا تكون واعية بما فيه الكفاية"^(١).

تلك حجة قوية، بل ربما كانت أقوى حجة يستطيع صاحب النظرية النسبية أن يقدمها. ولكن ها هو ذا الرد على هذه الحجة، كما يقول به جود:

"إن الخبر هو ذلك الذى يدرك ما هو خير، ويحبه؛ فهو بعبارة أخرى ذلك الذى يفضل س على ص. وهكذا فإننا فى محاولتنا الخروج من الطريق المسدود الذى تؤدى إليه الذاتية الكاملة عن طريق الالتجاء إلى الخبراء، نجد أنفسنا وقد درنا فى حلقة مفرغة. فالحجة تسير الآن على النحو الآتى: على أى نحو ينبغى أن نحكم على س بأنه أرفع من ص؟ الجواب: عن طريق اتفاق الآراء بين ذوى الذوق

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٦٠.

السليم، الذين يجمعون على تفضيل س. فما هى السمات التى نعرف بها أولئك الخبراء الذين ينبغى الوثوق فى حكمهم فى إثبات أفضلية س؟ الجواب هو أن من الممكن معرفتهم نظرا إلى إجماعهم على تفضيل س^(١).

• • •

(٦) يبدو أن بعض القائلين بالنسبية لا يتصدون لمواجهة هذا النقد أبدا. وربما كان هذا خيرا لهم، إذ أن من الجائز أن من المستحيل تقديم إجابة مرضية من خلال نظريتهم. وربما كانت الطريقة الوحيدة لمواجهة اعتراض جود هى التحول تجاه النظرية الموضعية أو النظرية الذاتية. ويعترف الأستاذ هيل بهذه المشكلة. ولكنه يدلى برأيه صريحا: " (مادام) صاحب النظرية النسبية لا يستطيع أن يقدم تعريفا نهائيا للناقد المؤهل، أو المثقف، أو الحساس، أو الخبير، فلا مفر من أن يكون موقفه مقتنرا إلى الدقة بدرجة ما " ^(٢).

ومع ذلك، فلننعت الكلمة الأخيرة لصاحب النظرية النسبية. وعندئذ يمكنك أن تقرر إن كان قادرا على التخلص بنجاح من نقد جود.

إن صاحب النظرية النسبية يقول لجود: "إنك تهمنى بالدوران فى حلقة مفرغة، ولكنك ترسم هذه الحلقة بطريقة أضيق مما ينبغى، وبذلك تسمى عرض نظريتي. فانا لا أرى أن الشخص يكون خبيرا، كما تقول، لمجرد كونه يفضل أعمالا معينة على أعمال أخرى. إذ ليس يكفى أن يقتصر المرء على حب شيكسبير، أو بيتهوفن، أو مبكلانجو - وهم جميعا فنانون "ثقاة" يحترمهم الجميع. بل إن المرء لا يكون له ذوق سليم إلا إذا كان يفضل أعمال هؤلاء الفنانين نتيجة لمبررات جيدة. فإذا كان يحب أعمالهم هذه دون أن تتوافر لديه معلومات عنها، أو كان عاجزا عن إدراك قدر كبير مما تنطوى عليه هذه الأعمال، فعندئذ لا تكون لديه مبررات جيدة. وهذا، على أية حال، ما كنت أقوله طوال الوقت - وهو أن مجرد الميل إلى العمل ليس كافيا. فعندما أصف أ. س. برادلى بأنه ناقد شيكسبيرى عظيم، فانا أعنى بذلك أكثر بكثير من كونه "يفضل" شيكسبير. فالأهم من هذا التفضيل بكثير أن

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٤٦٧.

(٢) "النسبية مرة أخرى"، ص ٤٤٥.

برادلى يناقش شخصيات شيكسبير ببصيرة نفسية عميقة. وينبئها إلى علاقات موضوعية وشكلية خفية داخل مسرحياته. ويصف العمق الانفعالى والعقلة لهذه المسرحيات بدقة. وما إلى ذلك. هذه التحليلات تبرر "تفضيله" لشيكسبير.

"وبالمثل. فإن المرء لا يكون غير جدير بلقب "الخبير" لمجرد كونه لا يحب أعمالا يعدها معظم الناس أعمالا جيدة. فبعض النقاد الكبار قد أصدروا أحكاما تدخل فى باب الأقلية. بل "الأقلية المخبولة". مثل انتقاد الدكتور جونسون "لـ" لىسيداس Lycidas"^(١)، وحملة هانسليك Hanslick على فاجنر. وحكم ت. س. اليوت بأن "هاملت" عمل غير ناجح. هذه أحكام لا ينبغى أن نرفضها آليا. (ومجرد كوننا نستمع إليها جديا يدل على مدى احترامنا لذوى الحساسية الجمالية). فمن الواجب أن نعرف المبررات التى يقدمها هؤلاء النقاد للنتائج التى يصلون إليها، وأن نرى إن كانت مبرراتهم ملائمة للطابع الجمالى للعمل، أم أنها غير منطبقة عليه..وقد ننتهى، كما فعل معظم النقاد اللاحقين، إلى أن مبررات جونسون لا تقوم على أساس سليم لأنه يقرأ القصيدة بطريقة غير صحيحة، ويطالبها بما ليس فى طاقتها. ولكن حتى فى هذه الحالة يظل جونسون ناقدا عظيما، وإن كان، مثل أرسطو، يخطئ، أحيانا. فالمسافة، كما يقول ليويس، هى أن "ما يحكم عليه شئ، موضوعى". ففى استطاعتنا أن نختبر العمل لكى نقرر إن كان إدراك الناقد يتسم بالحساسية، واتساع الفهم، والتعاطف الخ.

"على أننا نستطيع بالطبع أن ننتهى إلى أن ناقدا مثل جونسون قد وقع فى خطأ، ويكون حكمنا هذا مبنيا على تحليلات نقاد آخرين. ولكن لا توجد هنا أيضا حلقة مفرغة، فكيف يستطيع البشر أن يكتسبوا معلومات عن القيمة الجمالية إلا عن طريق الاستفادة من جميع الآراء المستنيرة التى تستمد من التجارب والتحليلات الجمالية؟ إن أحدا لا يملك احتكار الحقيقة. كما أن أحدا لا يستطيع التنبؤ بطريقة معصومة من الخطأ. فمعرفتنا بالفن والنقاد، شأنها شأن أية معرفة أخرى، تتطور ببطء وبالتدريج. وهى تتألف من تحليلات موضوعية للعمل، ومن التفسيرات والأحكام التى يصدرها عنه نقاد مختلفون، ومن الاستجابات الجمالية للبشر خلال

(١) قصيدة للشعر الكبير ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤)، كتبها فى عام ١٦٣٧. (المترجم)

فترة طويلة من الزمان. فليس فى العملية شىء يتم بسرعة وببساطة (كما يتصور الموضوعيون والذاتيون). ومن هذا الرصيد الذى يجمع الحقيقة. والرأى الاجتهادى. والشعور. يظهر حكم على العمل يقوم على أساس متين. وفى الوقت ذاته. وعلى النحو نفسه، نستطيع أن نتعرف على "الخبير": إذ أن ما يقوله الناقد دفاعا عن تقديره يكشف عن قدراته. ويبين أنه شخص يتسع نطاق عواطفه اتساعا كبيرا. يتميز بمعرفة واسعة. وخبرة فى الفنون. إلخ.

"وعندما يتمكن ناقد من أن يجعلنا نرى ما لم نكن نراه من قبل فى العمل الفنى، فعندئذ يكون لدينا الدليل على موضوعية إدراكه وحاسيته: غير أن أضمن برهان على أن "الذوق السليم" ليس فقط ما يتصادف أننا نحبه هو أننا كثيرا ما نعجب بتحليل الناقد. وحكمه المرتكز على مبررات قوية، وقدراته على التذوق الجمالى، حتى عندما لا نكون ميالين إلى نفس الأعمال التى يميل إليها".

• • •

هل وجدت الرد الذى يدلى به صاحب النظرية النسبية مقنعا؟ ربما كان فيه تجنب لحجة جود. وربما كانت فيه مصادرة على المطلوب. ومن الواضح أن الجدل (الديالكتيك) بين صاحب النظرية النسبية وخصومه يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية. وهو بالفعل قد استمر إلى ما لا نهاية. فمشكلات التقدير والذوق كانت، وما زالت تناقش على الدوام طوال عهود الفكر الغربى.

ولكننا نستطيع أن نتوقف عند هذا الحد، فقد اتضحت للقارىء الآن المشكلات الرئيسية فى نظرية التقدير. والواقع أن التفكير فى هذا المجال معقد ومتشابك، وهناك قدر من الصحة فى كل من النظريات الرئيسية الثلاثة. وهذا يؤدى بالقارىء إلى أن يدرك أن مشكلات هذا الفصل لا يمكن حلها بتعجل أو بطريقة مبسطة، وكل من "يحاول" حلها بسهولة، أو بصيغة تبدو مبسطة، يثبت بذلك أنه لم يفهم هذه المشكلات فهما حقيقيا على الإطلاق.

المراجع

- هيل: اتجاهات جديدة فى علم الجمال والنقد الفنى. الجزء الثانى
Heyl: New Bearings in Esthetics and Art Criticism.
- ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ٤٣٠ - ٤٧٩.
- فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٣٤٠ - ٤٧٩.
- فيتس: مشكلات فى علم الجمال. ص ٦٨٣ - ٦٩٦.
- دوكاس: فلسفة الفن: الفصلان ١٤ . ١٥ .
- جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعى. الفصل الثامن.
- هيل، برنارد: "النزعة المطلقة عند ف. ر. ليفيس" ٢٤٩ - ٢٥٥
Heyl, Bernard: "The Absolutism of F. R. Leavis, " J. of Ae and Art Cr., vol, XIII (Dec. 1954).
- هيوم، ديفد: "فى معيار الذوق"
Hume, David: "Of the Standard of Taste" in "Essays, Moral, Political, Literary". Ed. Greene and Grose, London, Green, 1898, I) PP. 266 - 284.
- هنجرلاند ، هلموت: "الإدراك، التفسير، والتقدير" (مقال).
Hungerland, Helmut : "Perception. Interpretation and Evaluation", J of Ae and Art Cr., vol X (March 1952), pp. 223 - 241.
- لى: "الإدراك والقيمة الجمالية" الفصلان الخامس والسادس.
Lee: Perception and Aesthetic Value.
- ليويس: "تحليل المعرفة والتقويم". الفصول ١٢ - ١٥ .
Lewis: Analysis of Knowledge and Valuation.
- بيبير، ستيفن: العمل الفنى
Pepper, Stephen: The Work of Art. (Indiana U, P., 1955).
- سانتيانا، جورج: العقل فى الفن. الفصل العاشر.
Santayana, George" Reason in Art. (N. Y., Scribners, (1946).
- فيفاس، إليزيو: "الأساس الموضوعى للنقد" فى كتاب "الخلق والكشف" ص ١٩١ - ٢٠٦ .
- Vivas, Eliseo: "The Objective Basis of Criticism", in Creation and Discovery". N. Y., Noonday press, 1955.

أسئلة

١- لماذا تؤكد النظرية الموضوعية السمات الشكلية. سواء، في تعريف "القيمة الجمالية" وفي "نظرية السمات المصاحبة"؟ هل السمات الشكلية أكثر ثباتا وأقل تنوعا من العناصر الأخرى للعمل الفني؟

٢- كيف تظن أن مفكرا مثل دوكاس يرد على الانتقادات التي وجهت إلى نظريته في هذا الفصل؟ وما مدى قوة هذه الانتقادات في رأيك؟

٣- هل تعد بعض الصفات، مثل "جذاب" و"سار" أقل موضوعية في معناها من صفة "جميل"؟... ناقش.

حلل كلا من العبارات الآتية، بأن تبين إلى أي مدى تنطوي على سمات موضوعية، وإلى أي مدى تعبر عن استجابات شخصية:

”هذا مربع“ ”الموقف يبعث على الرجاء“.

"هذا أحمر" "الموقف متوتر"

”هذا السلوك غير عادل“ ”هذا جميل“

٤- كثيرا ما يكون الميل أو الرضاء سببا لحكم قيمة جمالى. فهل من الممكن أن تكون عبارة "أنا أحب هذا" مبررا للحكم على أى نحو؟ إن كان الأمر كذلك، ففى أى الظروف؟

هـ- "النظرية النسبية قد سميت، بالتأكيد، شكلا متكررا من أشكال النزعة الذاتية،

The Critic's الناقد "هيل: مبررات الناقد" - غير أن التهمة لا أساس لها.

Reasons ناقش هذه العبارة.

٦- " (عندما) يقول المرء إنه يعجب برينوار Renoir نظرا إلى سلاسة خطوطه، فإن

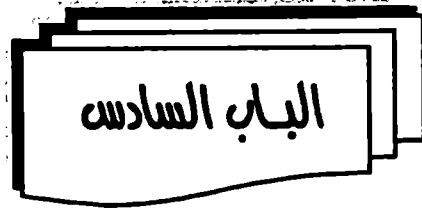
٠ المرء يعتقد أنه أوضح سبب الإعجاب برينوار. ولكن هب أن الخط السلس يبعث

الضييق في نفس شخص ما؟ "بوس: مرشد للنقاد Boas: A Primer for

Critids، ص ١٤٦. ما هي، في نظرك، أهمية هذا السؤال بالنسبة إلى التقدير

والنقد؟

- ٧- أى نظريات التقدير التى نوقشت فى هذا الفصل تبدو لك أصح من غيرها؟ أم أنك تعتقد أن هناك نظرية أخرى أصح من هذه؟ دافع عن إجابتك.
- ٨- "ليس الذوق السليم شيئاً متعلقاً بما يحبه المرء أو كيف يحبه". ناقش.
- ٩- ابحث فى الصحف أو المجلات عن نقدين لفيلم أو كتاب أو معرض تصوير واحد، أو لمسرحية أو حفلة موسيقية واحدة. ثم قارن بينهما من حيث المسائل الآتية: (١) ما الأسباب التى تقدم تدعيماً لحكم القيمة؟ (٢) هل يختلف النقاد فيما بينهما؟ وإن كان الأمر كذلك. فبأى معنى من معانى "الاختلاف"؟
- (٣) هل يعد حكم أحد الناقدين موثقاً منه أكثر من حكم الناقد الآخر؟
- ١٠- لماذا نستطيع، بوجه عام، أن "نتفق على ألا نتفق" حول القيم الجمالية، على حين أننا لا نستطيع ذلك فى السياسة والأخلاق؟ وما نتائج هذا بالنسبة إلى التقدير الجمالى من حيث هو عملية اجتماعية؟



النقد الفني

الفصل السادس عشر

أنواع النقد

كنا حتى الآن نتحدث عن وظيفة واحدة فقط للنقد، وهى وظيفة الحكم أو التقدير، أى الاهتمام إلى مبررات تؤيد حكم القيمة. غير أن للنقد وظائف أخرى. فهو يحاول أن يفسر أو يوضح العمل الفنى. فقد يفسر الناقد للقارىء الذى لا يعرف اللغة الاسكتلندية، معنى الكلمات التى وردت باللهجة المحلية فى شعر الحب عند روبرت بيرنز؛ وقد يفسر الإشارات التاريخية فى رواية؛ وقد يفسر معانى الرموز؛ وقد يتتبع البناء الشكلى ويكشف عن دلالاته التعبيرية؛ وقد يصف، من خلال "تذوقه" للعمل، التأثير الذى ينبغى أن يكون لهذا العمل فى المدرك. ومن المؤكد أن إيضاح معنى العمل وبنائه من أهم أغراض النقد. بل إن بعض النقاد فى الآونة الأخيرة - كما سنرى فيما بعد - يرون أنه أهم من التقدير. وسوف أطلق على هذه الوظيفة اسم الوظيفة "التفسيرية" للنقد.

إن النقد التفسيرى ضرورى نظراً إلى طبيعة الفن ذاته. فالأعمال الفنية التى تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون شديدة التعقيد. وكثيراً ما يكون بناؤها الشكلى عميقاً مركباً؛ وهى فى عمومها غنية بارتباطاتها التعبيرية. وعندما نتعلم تذوق العمل، ندرك أن له قدراً كبيراً من الوضوح، ويكون تأثيره فينا مباشراً. ولكن ينبغى أولاً أن تكون لدينا معرفة وثيقة بالعمل^(١). وحتى عندئذ قد لا تكون جهودنا كافية - فمن الواجب أن نستعين بجهود النقاد. وإلا ظل العمل غامضاً غير قابل للفهم، ولم نتمكن من التجاوب معه.

ويرى الناقد المشهور "بلاكيمير R.. P. Blackmur" أن النقد التفسيرى ضرورى بوجه خاص فى عصرنا هذا، صحيح أن الأدب ليس هو الفن الوحيد الذى يستعين فى موضوعاته بأوجه نشاطنا وشواغلنا فى "الحياة"، ولكنه يفعل ذلك أكثر ما يفعله أى فن آخر، ويشير بلاكيمير إلى أن هذا يشير بالنسبة إلى القارىء، فى

(١) انظر من قبل القسم الثانى من الفصل الثالث.

عصرنا هذا، مشكلة خطيرة. "فعبء المعرفة الوصفية والتاريخية أثقل بكثير مما يستطيع أى رجل أو مجموعة من الرجال تحمله"^(١). ومن هنا فقد يكون القارىء مفتقراً إلى المعرفة التى يفترضها فيه الفنان. وفضلاً عن ذلك فنحن لم نعد نعيش فى حضارة مستقرة موحدة. يشترك فيها الفنان والجمهور فى المعتقدات والقياس. "فالجمهور لا يستطيع أن يجلب للعمل الفنى إلا أقل مما كان يجلبه فى ظروف الحضارة القديمة. بينما الفنان مطالب بأن يجلب له المزيد"^(٢). وأصبح من العسير فهم الأعمال الأدبية التى يشهد الجميع بغموضها. بل فهم تلك التى يبدو من السهل استيعابها "فأعمال "شو" لا تقل صعوبة عن أعمال جويس. وأعمال توماس مان لا تقل صعوبة أعمال كافكا، لو أنك أمعنت النظر فيها بحق"^(٣).

ومن هنا فإن "العبء" الملقى على عاتق النقاد هو "صنع جسر بين المجتمع والفنون"^(٤). فمن الواجب أن يشرح الناقد "ما تنطوى عليه الفنون... أى تلك القوى التى تعمل فى الفنون، والتى هى أعظم منا وتأتى من مصادر خارجة عنا. أو من وراثتنا"^(٥).

• • •

كيف يرتبط النقد التفسيري بالنقد التقديرى؟

من الواضح أنهما مختلفان. فأحدهما يفسر العمل، والآخر يحكم عليه. وفضلاً عن ذلك فإن النقد التقديرى يفترض مقدماً النقد التفسيري. وكما قال الأستاذ جرين، فإن "السؤال: ما قيمته؟ يفترض مقدماً السؤال: ما هو؟"^(٦).

ومع ذلك فإن العلاقة بين النقد التقديرى والنقد التفسيري ليست على هذا القدر من البساطة. فهاتان الوظيفتان النقديتان تمتزجان وتؤثران كل فى الأخرى. ومن الواجب ألا يؤدي بنا التمييز الذى وضعناه بينهما إلى إغفال حقيقة ما يقوم به

(١) بلاكيمير: "عبء على النقاد" Aburden for the Critics من كتاب "الأسد وخليه النحل"، ص ٢٠٢.
The Lion and the Honey comb (N. Y., Harcourt, Brace, 1955).

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٠٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٦.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢١٠ - ٢١١.

(٦) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٧١.

النقاد بالفعل. فلو قلنا إن الناقد يبدأ أولاً بالإجابة عن السؤال "ما هو؟" ثم ينتقل إلى "ما قيمته؟" لكان في هذا تشويه لما يحدث فعلاً في مجال النقد.

إن التفسير لا يحدث في فراغ، بل إنه يندمج بسهولة في التقدير. فعندما نقول ما "هو" العمل. نكون أيضاً قد حددنا. بطريق مباشر أو غير مباشر. رأينا في العمل من حيث هو موضوع جمالي. وبذلك نكون قد وصفنا نوع القيمة التي تكون للعمل بالنسبة إلى المشاهد. ودرجة هذه القيمة. والواقع أن القليل. نسبياً. من النقد التفسيري هو "المتحرر من القيمة". ومعظم الألفاظ التي نستخدمها في وصف "ما هو عليه" لها معان مرتبطة "بما هو جدير به". فلنفرض أننا نصف قطعة من الموسيقى بأنها "خفيفة"، أو - في الطرف الآخر - "عميقة". أو لنفرض أن ناقداً يقول "هذا العمل ليس تراجيدياً، وإنما هو مجرد ميلودراما". مثل هذه الألفاظ تقوم بمهمة "الوصف"، ولكنها أيضاً تقويمية ضمناً.

لهذا كان كثير من النقاد لا يقدمون تقديراً صريحاً، واضحاً، للعمل، إذ أنهم ليسوا مضطرين إلى ذلك، بل إن ما يقولونه عن العمل يعبر عن رأى الناقد بطريقة أدق كثيراً مما يستطيعه الحكم: "هذا جميل". ويقول الناقد الكبير ماثيو آرنولد عن المهمة الرئيسية للنقد هي نشر المعرفة. أما التقدير، كما يقول فيجوز "أن يأتي في ركابه - ولكن بطريقة غير ملموسة، وفي المرتبة الثانية .. بوصفه نوعاً من الرفيق أو المرشد، لا بوصفه مشرعاً مجرداً"^(١).

وعلى العكس من ذلك فإن إحساس الناقد بالقيم يؤثر عادة في تفسيراته. فهو يُقبل على العمل بمعتقدات تتعلق بما ينبغي أن "يستخلصه" من هذا النوع من العمل؛ وهذه المعتقدات تحدد ما سيبحث عنه في العمل، وبالتالي كيف سيقروؤه. وتؤدي به ميوله المزاجية والانفعالية إلى أن يرى في العمل أشياء يتجه غيره من النقاد إلى تجاهلها أو تفسيرها على نحو مختلف.

إن العمل الفني مشحون بالقيم. ومن هنا فإننا عندما نتحدث عنه، تتداخل المسائل الواقعية والتقويمية. وهذا يتجلى في كل قطعة من الكتابة النقدية تقريباً.

(١) "وظيفة النقد في العصر الحاضر" The Function of Criticism at the Present Time
Essays, Literary and Critical (London, Dent). ٢٤ "في" مقالات أدبية ونقدية ص

ومع ذلك فإن التمييز بين النقد التقدير والنقد التفسيري هو تمييز هام، إذ أن لهما على الرغم من تلازمهما، أغراضاً مختلفة كل الاختلاف. وسوف نرى في هذا الفصل فيما بعد ما يترتب على تجاهل التمييز بينهما من خلط.

• • •

إن من الممكن القيام بالتقدير والتفسير على أنحاء كثيرة متباينة. وسوف ندرس فيما بعد في هذا الفصل بعضاً من الأنواع الرئيسية للنقد، يستخدم كل منها مناهج متميزة. هذه الأنواع تنبهنا إلى جوانب متباينة من الفن. فبعضها يؤكد أصول العمل. أى عملية الخلق، والمجتمع الذى كان يعيش فيه الفنان؛ وبعضها الآخر يهتم أساساً بتأثيرات العمل فى الشخص الذى يدركه، وغيرها يركز اهتمامها كله فى البناء الباطن للعمل.

إننا نستطيع أن نتعلم من كل نوع من النقد. ولكن من الواجب أن نشترط على كل من هذه الأنواع أن يستخدم معايير للتقدير يمكن استخدامها عملياً، وأن يبقى على العمل الفنى، فى تفسيره له، ضوءاً واضحاً.

١- النقد بواسطة "القواعد" :

لابد لتقدير العمل الفنى من معايير للقيمة. فإذا لم يكن الناقد يكتفى بوصف مشاعره فحسب، فلا بد له من فحص خصائص العمل ذاته. غير أنه لا يستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع أن يثبت كيف تؤدي هذه الخصائص إلى جعل العمل جيداً، وبأى الدرجات تؤدي إلى ذلك - وإذن فلا بد أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنية وقياسها. هذا المعيار قد يكون هو "مشابهة الواقع" أو النبل الأخلاقي "أو "القوة الانفعالية". وبدون هذه المعايير، لا يستطيع أن يدعم حكمه؛ وبدونها أيضاً لا نستطيع نحن أن نفهم السبب فى إصداره هذا الحكم.

هذه المعايير تبين، بوجه عام، إن كان العمل جيداً "فى نوعه". فهى تقيس القيمة، لا فى العمل المحدد فحسب، بل أيضاً فى أعمال أخرى مشابهة له. فنحن نرى أنه عندما تسمى المسرحية "تراجيدياً" أو "كوميدياً"، فلا بد أن تتوافر فيها صفات شكلية وتعبيرية معينة، يتميز بها ذلك النوع الأدبى. وعندما يصنع نحاس تمثالاً لغرض اجتماعى معين، مثل تخليد ذكرى حادث تاريخى، فلا بد أن يكون

عمله مرتبطاً بالتراث الاجتماعي. وأن يسهل تذوقه على كل أفراد المجتمع. وهكذا. وبالمثل توجد معايير للصوناتا أو "الفوجة" المحكمة البناء. غير أن كل شيء. في نقد عمل بعينه. يتوقف على طريقة تطبيق هذه المعايير. فإذا طبقت بطريقة جاهلة. بطل النقد التقديرى. وطاش النقد التفسيرى عن هدفه.

. . .

كان النقد "الكلاسيكى الجديد" neoclassical فى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر. متمسكا بالتقاليد والشكليات إلى حد بعيد. وكان هذا النقد، كما يدل عليه اسمه، يتخذ من العصر اليونانى الرومان القديم "نموذجاً" لكل فن، سواء فى الأدب وفى الفنون البصرية. وقد وضع قادة هذه الحركة، ولا سيما بوالو Boileau (١٦٣٦ - ١٧١١) قواعد مفصلة لتقدير الفن. وكان يظن أن هذه القواعد تصدق على نحو شامل، لأنها كانت ترتكز على سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس. وعلى هذا الأساس لم تكن الكلاسيكية الجديدة تشجع التجديد والتجريب فى الفن.

ولقد كان نقاد الكلاسيكية الجديدة يصنفون الأعمال الأدبية والتصوير إلى أنواع أو أنماط: ففى الشعر مثلاً، نجد وصف الطبيعة، والرثاء، والسونيت Sonnet. ووضعت قواعد ثابتة تقيس جودة الأعمال التى تنتمى إلى نوع معين. أولى هذه القواعد هى ضرورة احترام الفوارق بين الأنماط الفنية. فلا بد أن يكون العمل "خالصاً" بمعنى أن يتسم بوحدة الروح والأسلوب، وألا يخلط بين الأنواع الأدبية. وتلى ذلك قواعد لكل نمط معين، مثال ذلك أن أحد نقاد الكلاسيكية المحدثه اشترط أن تشيع روح العقيدة المسيحية فى "الشعر البطولى"، وأكد أن "البطل ينبغى أن يكون شخصية تقية أخلاقية" والحوادث ينبغى أن تكون "نبيلة وقورا"^(١). وهذا ببساطة الحال مثل من أمثلة نظرية محاكاة المثل الأعلى^(٢). كذلك كانت الحركة

(١) جورج سانتسبرى: تاريخ النقد والدوق الأدبى فى أوروبا. الجزء الثانى، ص ٩٠ - ٩١.

George Saintsbury: A History of Criticism and Literary Taste in Europe (Edinburgh, Blackwood, 1902).

(٢) انظر من قبل القسم الثالث من الفصل الخامس.

الكلاسيكية الجديدة تأخذ بنظرية محاكاة "الماهية"^(١). ومن هنا وضعت القاعدة التي تقول إن جميع الشخصيات الروائية ينبغي أن تكون من "نمط" محدد المعالم، وأن من الواجب أن تسلك بطريقة متسقة وفقاً لهذا النمط. وينبغي ألا تكشف عن سلوك غير مألوف، أو تعبر عن نزوات شخصية.

ولعل أشهر القواعد الكلاسيكية الجديدة هي "الوحدات الدرامية" الثلاث. وقد عبر كاستلفيترو Castelvetro (١٥٧٠) عن هذه القواعد، مرتكزاً فيها على سلطة أرسطو. فرأى أن من الضروري وجود وحدة للزمان والمكان في الدراما، أى أن المنظر في الدراما ينبغي ألا ينتقل من مكان إلى الآخر، كما أن الزمان الذى تدور فيه الأحداث ينبغي أن يكون متصلاً. وبعبارة أخرى فإن هذه القواعد تحظر وقوع الفصل الثانى - كما فى المسرحية الحديثة - "بعد خمس سنوات". أو فى مكان مختلف تماماً عن مكان الفصل الأول. ولو احترمت وحدتا الزمان والمكان، لكان من الضروري، فى رأى كاستلفيترو، أن تترتب عليها وحدة الحوادث. ذلك لأن أحداث المسرحية ينبغي، عندئذ، أن تكون متصلة ومتراصة. وهذه الوحدات - وحدة الزمان، والمكان والحدث - ظلت تسود قدراً كبيراً من الدراما الأوروبية طوال ما يزيد على قرنين من الزمان.

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه "الوحدات الثلاث" التى يفترض أنها مستمدة من أرسطو، لا توجد عند أرسطو. فهو لا يؤكد إلا واحدة منها، هى وحدة الحدث التى يعدها كاستلفيترو ثانوية، ولقد أكد أرسطو، كما رأينا من قبل، أن من الضروري وجود ارتباط وثيق بين أحداث المسرحية، يؤدى آخر الأمر إلى الذروة. وهو لا يتحدث عن الزمان إلا فى فقرة واحدة، وعندئذ يتحدث عنه بإيجاز، إذ يقول: "إن التراجيديا تحاول أن تقتصر، بقدر الإمكان، على دورة واحدة للشمس"^(٢). أما وحدة المكان فلم يرد لها أى ذكر عند أرسطو.

• • •

(١) انظر من قبل القسم الخامس من الفصل الخامس.

(٢) المرجع المذكور من قبل، المجلد الخامس، ص ٨.

على أن ما يهمنا في هذا المجال ليس تاريخ هذه القواعد. بل إننا نود أن نرى ما هو نوع النقد الفني الذى يترتب على تطبيق هذه القواعد. ومن المفيد لهذا الغرض أن نبحث أولا حالة ناقد ضئيل الأهمية نسبيا. من نقاد الحركة الكلاسيكية المحدثه. ذلك لأن الناقد الهزيل يكشف عن نقاط الضعف الكامنة في مذهب نقدى معين على نحو أفضل مما يكشف عن هل ناقد استطاع بذكائه وحساسيته أن يتغلب على نقاط الضعف هذه. والناقد الذى سنختاره ناقد هزيل حقا، بل لقد وصف بأنه "أسوأ ناقد عرفته البشرية"^(١).

حاول توماس ريمر Thomas Rymer الذى عاش في أواخر القرن السابع عشر، أن يجعل نقده مرتكزا على كتاب الشعر لأرسطو. فحدث عن "أعظم الشعراء الإنجليز ... الذين كانوا غير موفقين ... نتيجة لجهلهم بتلك القواعد والقوانين الأساسية التى وضعها أرسطو، أو تجاهلهم لها"^(٢). وقد استخدم ريمر هذه القواعد، كما فهمها، في نقد شيكسبير. وهكذا طبق قاعدة "النمط" النفسى - وهى الصيغة التى عبرت بها الحركة الكلاسيكية الجديدة عن فكرة "الشمول" عند أرسطو - على "عطيل". فهاجم المسرحية هجوما كان عنيفا أشد العنف، لأن هذه القاعدة لا تلتزم طوالها. ذلك لأن شيكسبير جعل ياجو كذابا. غير أن هذا لا يتمشى مع النمط"، إذ أن ياجو جندى، والجنود دائما "قلوبهم مفتوحة، صرخاء، بسطاء فى معاملاتهم". وبالمثل فقد كان من المستحيل أن تحب ديدمونة رجلا أسود، كما كان من المستحيل أن يكون عطيل قائدا فى البندقية، وهكذا. فضلا عن ذلك فإن شيكسبير يخرق قاعدة "نقاء النمط"، لأنه يدخل "ترويجا هزليا" وسط التراجيديا. ومن الواضح أنه لا يحترم "الوحدات الدرامية"، أى أن الأحداث تنتقل من مكان إلى آخر. لهذه الأسباب كلها، انتهى ريمر إلى أن شيكسبير، حين كتب التراجيديا، "يبدو بعيدا عن مستواه تماما؛ فذهنه معوج، وهو يهذى ويشطح دون أى ترابط"^(٣). (عرض ريمر نقده هذا فى كتاب اسمه "نظرة قصيرة إلى التراجيديا"، وهو اسم على مسمى بحق)!

(١) قارن سانتسبرى، المرجع المذكور من قبل، ص ٩٣١؛ قارن أيضا ص ٣٩٧.

(٢) مقتبس من مقدمة "Nahm" لكتاب أرسطو المذكور من قبل، ص ١٠ من المقدمة

(٣) اقتبسه ماكس جراف فى كتابه: "المؤلف الموسيقى والناقد" ص ٢٩١.

ولكى ندرك الأخطاء التى ارتكبها ريمر، ننتقل إلى الكلام عن شخصيات أخرى عظيمة فى مجال النقد خلال الحركة الكلاسيكية الجديدة.

كتب جون درايدن J. Dryden هذه الملاحظة على جلد كتاب من تأليف ريمر: "لا يكفى أن أرسطو قال ذلك، لأن أرسطو استمد نماذج التراجيديا عنده من سوفوكليس ويوريبيدس؛ ولو كان قد شاهد تراجيدياتنا الحالية، لكان من الجائز أن يغير رأيه". فلماذا تعد هذه الملاحظة عميقة إلى حد بعيد؟ لأنها أولاً احتجاج على الخضوع للسلطة فى النقد - "لا يكفى.. الخ". ولهذا الاحتجاج أهمية عظيمة فى عصر كان يسمى إلى تبرير معايير القيم لديه عن طريق الإهابة بالعصر القديم. ولكن الأهم من ذلك أن درايدن يرى أن الأرسطائية ليست لها إلا صحة محدودة. فلا يمكن تطبيقها بطريقة صحيحة على التراجيديا الحديثة. وهنا يقول درايدن ضمناً إن الناقد ينبغى أن يعترف بالطبيعة المتميزة للعمل الفنى، قبل أن يطبق قواعده. فمعايير التقدير ينبغى أن تكون ملائمة للعمل.

وقد سار ألكسندر بوب A. Pope، خليفة درايدن العظيم، بهذه الحجة خطوات أخرى فى كتابه "دراسة فى النقد Essay on Criticism" (١٧١١). وكان بوب يسير، إلى حد بعيد، التيار الرئيسى للنقد الكلاسيكى الجديد. فهو ينظر إلى "الطبيعة" على أنها "مصدر الفن، ومعياره. وغايته"^(١). وهو يؤمن "بتلك القواعد التى اكتشفت منذ القدم، ولم تُستحدث". ومع ذلك فإن بوب يؤكد أن من الضروري عدم إطاعة هذه القواعد بطريقة متحجرة عمياء، بل إن من الممكن خرقها، إذا دعت الحال.

فمن الممكن كسر هذه القواعد، إذا ترتب على ذلك وصول العمل "إلى شغاف القلب، وبلوغه غايته كاملة". ولقد كان ريمر يحكم على العمل دون بحث تأثيره فى القارىء. أما بالنسبة إلى بوب، فإن "الغاية" الجمالية للعمل هى التى تهمننا. فالعمل يكون قد حقق هدفه عندما "تبعث سورة الانفعال الحرارة فى الذهن". وفضلاً عن ذلك فإن ريمر لم يكن يحكم، فى تطبيقه لقواعد "النمط"، و"الوحدة"، الخ، إلا على أجزاء من العمل. وهو يبحث فى هذه الأجزاء - مثل طريقة تصوير

(١) يلاحظ أن هذه الاقتباسات من بوب هى فى الأصل أبيات شعرية، أو أجزاء من أبيات. (المترجم)

الشخصيات، والقالب. إلخ - منفصلة. غير أن من المحال الحكم على جودة الأجزاء أو رداءتها بطريقة واعية إلا إذا فهمنا كيف تؤدي وظيفتها داخل العمل بأسره. وهكذا يقول بوب إن من واجبنا أن نبحث في "القوة المشتركة والنتيجة الكاملة للكل".

على أنه ربما كان أفدح عيوب ريمر هو افتقاره إلى "التعاطف" الجمالي. فهو لا يحاول تذوق المسرحية على ما هي عليه. وهو لا يبذل جهداً لقبولها والتجاوب معها بوصفها عملاً فنياً متميزاً. فهو يغمض عينيه عن قيمها، ويحاول أن يحشر العمل قسراً في القالب المحدد مقدماً القواعد. ويحمل عليه لأنه لا يدخل في هذا القالب. أما بوب فيؤكد ضرورة قراءة تنا للشعر بتعاطف، أو أننا - على حد تعبيره - ينبغي أن نقرأ الشعر "بنفس الروح التي كتب بها مؤلفه". وهكذا فإن ناقدًا حديثاً يقول عن زواج ديدمونه من عطيل، وهو الزواج الذي حمل عليه. ريمر، إنه "ليس أمراً منافياً لطبيعة الشخصيات، وإنما هو غير مألوف وغريب إلى أبعد حد ولكن كان المقصود منه أن يكون كذلك"^(١).

إن بوب يذكرنا بما نسيه ريمر، فلا بد أن يُقرأ العمل ويُقدّر بطريقة جمالية. ولهذا السبب أكد بوب أهمية التأثير الجمالي أو "الغاية"؛ ولهذا أيضاً ركز اهتمامه على العمل الكامل - إذ أن الإدراك الجمالي يدرك العمل من حيث هو وحدة، ولا يحلله إلى أجزاء؛ ولهذا - أخيراً - حث النقاد على أن يراعوا دائماً مقصد الفنان.

وفي مرحلة متأخرة من القرن الثامن عشر، شن الدكتور جونسون حملة تفصيلية عنيفة على النقد بواسطة القواعد. ولقد كان هو ذاته، مثل بوب، لا يزال ملتزماً بتراث الحركة الكلاسيكية الجديدة. غير أن جونسون فضح عيوب هذه الحركة بطريقة كانت فعالة إلى حد أنها سددت ضربة قاصمة إلى هذا التراث، وأصبح من الواضح، في نهاية القرن، أن هذه الحركة، كانت متجهة إلى الاضمحلال.

(١) برادلي: التراجم الشكسبيرية، ص ٧١.

والأهم من ذلك كله أن جونسون يميز، بدقة ووضوح، "بين ما استقر لأنه صحيح، وما هو صحيح لمجرد كونه قد استقر"^(١). فما الذى يبرر القواعد، التى تُملَى على الفنان وعلى عمله؟ لقد كانت"^(٢). هذه القواعد تعد، تقليدياً، ذات رصحة أزيلية. غير أن ذلك أضفى عليها سلطة لا تملكها بالفعل. "إذ يتضح، بعد اختبار القواعد الموروثة... أنها أوامر اعتباطية لأشخاص جعلوا من أنفسهم مشرعين، ولم يمنحهم هذه السلطة أحد... وبعد ذلك حظرت كل التجارب الجديدة للقرحة الفنية بقانون ساعد الخمول والجبن على قبوله بسهولة"^(٣). وهكذا ترى أن جونسون لم يقتصر على تحدى القواعد. بل إنه أدانها، على أساس أنها تخنق كل اتجاه إلى التجديد فى الفن.

ولقد رأينا كيف التجأ ريمر إلى القواعد فى نقده لترجيديات شيكسبير. أما جونسون، فإنه يوجه إليه لوماً عنيفاً.

فهو، مثل بوب، يهيب بالتأثير الجمالى للعمل. فشيكسبير "لا يخفق أبداً فى بلوغ هدفه؛ فهو قادر على أن يجعلنا نضحك أو نبكى أو نجلس صامتين فى توقع هادىء حسبما يشاء"^(٤). كذلك فإن جونسون يؤكد، مثل بوب، أن الناقد ينبغي أن يبحث فيما يحاول الفنان أن يحققه. "فعندما تُفهم خطة شيكسبير، تختفى على الفور معظم انتقادات ريمر وفولتير"^(٥). وعندئذ يتضح أن القواعد سخيفة لا صلة لها بالموضوع. "إن شيكسبير لم يعبأ بوحدتى الزمان والمكان"^(٦). ومع ذلك فلو شئنا أن نستخدم الوحدتان فى التقدير الفنى، فعلىنا أن نضع نصب أعيننا طبيعة الإدراك الجمالى. فالتفرج يدرك أن المسرحية "إيهام" وهو يعلم أنه مطالب بأن يتخيل نفسه فى مصر مثلاً. ومن المؤكد أن "من يتخيل هذا يستطيع أن

(١) أنظر من قبل ص (١٢١) وما يليها.

(٢) "النثر والشعر عند جونسون Johnson, Prose and Poetry": ص ٢٤٧ "ذى رامبلر The Rambler العدد ١٥٦.

(٣) The Rambler، العدد ١٥٨، ص ٢٢٣

(London, Bohn, 1850)

(٤) "مدخل إلى شيكسبير Intr.to Shakespeare فى: "النثر والشعر عند جونسون" ص ٤٩٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ٤٩٦.

(٦) المرجع نفسه، ص ٥٠١.

يتخيل المزيد. وعلى ذلك فإن تغيير المكان الدرامى^(١). ليس عيباً، لأنه لا يقلل من الاهتمام الجمالى. وكذلك الحال بالنسبة إلى الزمان: "فمن يستطيع أن يمد ثلاث ساعات إلى اثنتى عشرة أو أربع وعشرين ساعة. يستطيع"^(٢). بنفس السهولة أن يتخيل عدداً أكبر". على أن إحدى الوحدات الثلاث موجودة بالفعل عند شيكسبير. وهى بعينها الوحدة التى كان أرسطو يؤكدُها: "فالحادث الواحد يرتبط بالآخر. والنتيجة تتلو بتعاقب سلس"^(٣). كما أن من الواجب ألا يلام شيكسبير على مزجه بين التراجيديا والكوميديا. فامتزاج "الفرحة والأسى" أمر "طبيعى" فى الحياة البشرية. وهو بدوره يزيد من الفعالية الدرامية للمسرحية.

• • •

فما هى النتائج التى يمكننا استخلاصها من هذه المناقشة؟

من المؤكد أن هذه النتائج ليست هى أن النقاد ينبغي أن يستغنوا تماماً عن القواعد. فلا بد أن تكون لدينا معايير لما هو جيد وما هو ردىء إذا شئنا أن نقوم بأى تقدير للفن، كذلك فليس المقصود من مناقشتنا أن قواعد الحركة الكلاسيكية الجديدة هى، ببساطة، قواعد مخرفة. فلو كانت كذلك، لما ظلت سائدة فى ميدان النقد خلال تلك الفترة الطويلة. وإنما الأصح أن لكل من هذه القواعد أهمية معينة. "فالوحدات الدرامية" تؤكد أهمية التركيز والتكثيف الدرامى. ذلك لأن اهتمام المشاهد كثيراً ما يتشتت عندما تكون هناك تغييرات كثيرة فى الزمان والمكان، وعندما لا تكون أحداث المسرحية مترابطة بعضها مع البعض. وقاعدة "نقاء النمط" تذكرنا بأن الخلط بين عدة أساليب واتجاهات كثيراً ما يحدث تخلخلاً فى العمل الفنى. وأخيراً فإن قاعدة "النمط" النفسى مستمدة من نظرية "الماهية"، وهى من أدق النظريات الفنية وأهمها.

وإذن، فليس عيب النقد الذى كان يوجهه ريمر هو مجرد استخدامه لقواعد، أو استخدامه لقواعد الحركة الكلاسيكية الجديدة. بل إن العيب هو أن القواعد تطبق بطريقة آلية عمياء. ومن ثم الناقد يكون عاجزاً، نتيجة لاتباع هذا

(١) المرجع نفسه، ص ٥٠٢.

(٢) The Rambler العدد ١٥٦.

(٣) "مدخل إلى شكسبير"، فى المرجع المذكور من قبل، ص ٥٠٠.

المنهج، عن تذوق قيمة العمل، ويطيش نقده: سواء أكان تقديريا أم تفسيريا. عن الهدف تماما.

وعلى الرغم من أن بوب وجونسون لم يستخدموا هذه الألفاظ. فإنهما كشفوا بوضوح عن أن المعايير ينبغي أن تكون ملائمة من الوجهة الجمالية. فقبل أن يتمكن الناقد من الحكم على العمل، ينبغي أن يكون لديه إحساس بما يحاول العمل أن يحققه في تجربة القارئ. وما لم يفهم الناقد "غاية" العمل ويحترمها. فإنه يسيء تفسير "الوسائل" والحكم عليها.

ويترتب على ذلك أن النقد ينبغي أن يبدأ على الدوام باستجابة جمالية يشعر بها الناقد. وربما لم يمكن الوصف الصحيح لريمر هو أن إدراكه الجمالي باطل. وإنما هو أنه لم يدرك المسرحية جماليا على الإطلاق. ولو كان قد أدركها جماليا. لكان من الجائز أن يشعر بقوة العمل، وكان أكثر ترددا في تطبيق قواعده. "فالغاية" الجمالية. التي ينبغي أن تحكم العملية النقدية بأسرها، لا يمكن أن تتكشف إلا للإدراك الجمالي.

ولقد كان ريمر واثقا من نفسه إلى هذا الحد الكبير، في إصداره لأحكامه الباطلة، لأنه كان يعتقد أنه يستند إلى سلطة التراث. وإذن فما هنا درس آخر ينبغي أن نتعلمه بالنسبة إلى النقد، هو أن الناقد ينبغي أن يظل متيقظا للتجديد في الفن، وينبغي أن يكون على استعداد للتخلي عن المعايير التقليدية عندما لا تكون صالحة للحكم على أعمال جديدة مختلفة. وهذه في الواقع نتيجة للمبدأ القائل إن علينا أن نحترم الفردانية الجمالية لكل عمل. والواقع أن كثيرا من تجاربنا الجمالية إنما هي توتر بين التراث والتجديد. ولقد كان ريمر المسكين واقعا في قبضة التراث. غير أن كلا منا ينمى في نفسه عادات إدراكية، نتيجة لجربته مع الفن خلال فترة طويلة من الزمان. هذه العادات ينبغي ألا تكون جامدة متحجرة. "فكل شعر جيد تقريبا يبعث في النفس الاضطراب، خلال لحظة على الأقل، عندما نراه لأول مرة على ما هو عليه، ولا بد من التخلي عن عادة معينة أثيرة لدينا إذا ما شئنا أن نتابعه"^(١). ولكن يكون حكم الناقد ملائما من الوجهة الجمالية إلا إذا كان على استعداد

(١) رتشاردز: النقد العلمي، ص ٢٥٤.

للتخلي عن المعايير القديمة إذا دعا الأمر. فذهن الناقد الجيد وذوقه مرن قابل للتشكل.

٢- النقد السياقي :

يشمل "سياق" العمل الفني الظروف التي ظهر فيها العمل. وتأثيراته في المجتمع. ويشمل بوجه عام جميع العلاقات والعلاقات المتبادلة بين العمل وبين الأشياء الأخرى. باستثناء حياته الجمالية. فالإدراك الجمالي يتركز على العمل مأخوذاً على حدة. غير أن العمل. إذا ما نظر إليه بطريقة غير جمالية. كان يوجد في سياق. فقد ابتدعه إنسان كانت له سمات نفسية معينة، وكان هذا الإنسان يعيش في مجتمع لا بد أن نظمه وقيمه أثرت في تفكيره وكيانه. وكانت له انتعاشات سياسية واقتصادية وعنصرية. وفضلاً عن ذلك فإن العمل، بمجرد أن ينشر أو يعرض، تكون له تأثيرات في الحياة الشخصية والاجتماعية. وللعمل تأثير أخلاقي. كما أكد أفلاطون وتولستوى. فمن الممكن استخدامه لأغراض الإصلاح الاجتماعي؛ ومن الممكن أن يغير تفكير جمهوره واتجاهاته.

والنقد السياقي Contextual هو ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي، والاجتماعي، والنفسى، للفن^(١).

□ □ □

هذا النوع من النقد. في صورته المختلفة، يكاد يكون قديماً قدم النقد الفني ذاته. فبعض الأعمال الفنية نواتج اجتماعية واضحة، لأنها تجسد معتقدات حضارة الفنان ورموزها، وتعكس سمات العنصر الذي ينتمي إليه. وقد ظلت هذه الأعمال، منذ أيام اليونانيين، تدرس في صلتها بالمجتمع. كذلك فإن تاريخ حياة الفنان، في الفنون البصرية والأدب على الأقل، هو موضوع الاهتمام منذ القرن السادس عشر. كما أن التحليل التاريخي للأدب يظهر منذ بداية القرن الثامن عشر^(٢).

(١) قارن ويليك ووارين : نظرية الأدب، ص ٦٢ وما يليها.

René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature. (N.Y., Harcourt, Brace, 1949).

(٢) آدموند ولسون : "التفسير التاريخي للأدب، في كتاب "مقصد الناقد The Intent of the Critic" ص ٤٣ - ٤٥.

غير أن النقد السياقي لم يمارس أبداً بذلك النطاق الواسع. والنجاح. اللذين مورس بهما في الأعوام المائة الأخيرة. بل إن ظهور النقد السياقي ونموه قد يكون أبرز تطور في تاريخ النقد منذ منتصف القرن التاسع عشر. وقد تمكن السياقيون من طريق استخدام مفاهيم وأساليب جديدة في التحليل. من الإيتان بقدر ضخم من المعلومات عن الفن. وطبقوا منهاجهم على الفن الكلاسيكي. فضلاً عن المعاصر. وألقوا الضوء على وقائع لم يسمع بها أحد من قبل. ففي الماضي كان الفن يعد نتاجاً "للجنون" أو "الإلهام". ومن هنا كان الفن يعد بمنأى عن الدراسة الواقعية. أما النقاد السياقيون فينظرون إلى الفن على أنه ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى. فمن الممكن أن يدرس كما تدرس الظواهر الفيزيائية أو التاريخ البشرية أو النشاط الاقتصادي. ويدل النجاح الذي أحرزته أبحاثهم على صحة موقفهم. فالنقد السياقي في الأعوام المائة الأخيرة هو، في ذاته، واحد من أعظم المنجزات العقلية. ولن يتسع المقام هنا إلا لعرض موجز للأسباب الرئيسية التي أدت إلى ظهور النقد السياقي ونموه.

فكرة السياق ذاتها من أقوى أفكار القرن التاسع تأصلاً وأعظمها تأثيراً. والمقصود بها هو أن الشيء لا يمكن أن يفهم منعزلاً، وإنما يفهم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة. هذه الفكرة الغنية الحافلة بالنتائج تحفز على البحث في ميادين متعددة، ضمنها ميدان النقد الفني، والواقع أن القرن التاسع عشر كان، إلى حد بعيد، ذا اتجاه تاريخي، وكثير من مفكريه وعلمائه البارزين كانوا يدرسون وقائع أبحاثهم بالطريقة المنشئية (genetically)، أي من خلال أصولها.

وهناك سبب آخر أكثر تخصصاً، أدى إلى ظهور السياقية في ميدان النقد الفني على التخصيص. فقد كان كثير من مفكري القرن التاسع عشر يريدون أن يجعلوا النقد "علمياً". ذلك لأنهم كانوا، من جهة معجبين بدقة العلوم الطبيعية وبقينها. وكانت الحركة المسماة "بالوضعية" تشيد بالعلم بوصفه أرفع منجزات العقل البشري. ومن جهة أخرى فقد راعتهم ذاتية الأحكام النقدية، وهي الذاتية التي بدت ميثوساً منها، كما راعتهم الخلافات التي لا تنتهي بين النقاد. ولو أمكن

دراسة الفن علميا. أى سياقيا. فربما أصبح التقدير بدوره. عندئذ. علميا فى نهاية الأمر.

وفى الوقت ذاته كان يجرى تطور عقلى يبشر بتحقيق هذا الأمل. فالعلوم الاجتماعية، ولا سيما علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الحضارية والاقتصاد وعلم النفس. كانت عندئذ فى صعود. وكانت تستكشف السلوك الفردى والمجتمع بطريقة علمية. وتحرز فى ذلك نجاحا مذهلا فى بعض الأحيان. فقد درست ظواهر. كالعلاقات العقلية. كانت تظن غامضة. وظواهر أخرى كالدين بوصفه نظاما اجتماعيا. كانت تعد محرمة. فلم لا يدرس الفن على النحو نفسه؟

ومازالت هذه الدوافع التى تشجع على النقد السياقى حية إلى حد بعيد فى أيامنا هذه، بحيث يأخذ الباحثون المعاصرون على عاتقهم تلك المهمة التى تطلع إليها المفكرون منذ قرن من الزمان.

وسوف ندرس فى هذا القسم بعض المدارس الكبرى للنقد السياقى.

• • •

يعد كارل ماركس أباً لدرسة معينة من مدارس النقد السياقى. غير أن تفكيره قوة كبرى فى تطوير النقد السياقى بوجه عام. ذلك لأن ماركس من الشخصيات الكبرى فى الحركة التى اتجهت إلى دراسة جميع النظم فى المجتمع، وضمنها الفن بطريقة علمية.

والمجتمع، فى رأى ماركس، ليس مجموعة متباينة من النظم - أعنى الحكومة والتعليم، والحياة العائلية، والدين، والفن، الخ، بل إن هذه كلها تشترك فى مجموعة معينة من القيم، أو فى "أيدولوجية" فليس من قبيل المصادفة أن يوجد نوع معين من التنظيم العائلى فى حضارة معينة إلى جانب شكل معين من أشكال الحكم والنظام القضائى. ذلك لأن أوجه النشاط هذه تندرج، فى رأى ماركس تحت إطار واضح، معقول، لأنها كلها تعبر عن أيدولوجية العصر.

ومن الممكن أن تدرس الأيدولوجية بدورها دراسة علمية. فأكثر النظم فى المجتمع أساسية هو النظام الاقتصادى. أى أن نظام ملكية وسائل الإنتاج والتبادل هو مصدر الأيدولوجية، وهو يؤثر فى جميع النظم الأخرى. ومن هنا كانت النظرية

الماركسية تسمى "حتمية اقتصادية". فقد رأى ماركس أن فهم ديناميات النشاط الاقتصادي يتيح لنا فهم تركيب المجتمع. ويمكننا من التنبؤ بمجرى التغيير الاجتماعي.

أما التحديد الدقيق للطريقة التي يرتبط بها العامل الاقتصادي بالجوانب الأخرى للمجتمع، فى رأى ماركس، فهو مسألة تفسيرية عسيرة، لا يتسع المقام هنا لخوضها. فلو كان ماركس قد قال إن العامل الاقتصادي هو السبب الوحيد والكافى الذى يجعل النظم على ما هى عليه، لكان من الواضح أن نظريته غير مقبولة. فهذا الرأى ينطوى على تبسيط مفرط. ولا توجد أدلة تؤيده. ومن المهم أن نرى لماذا كان هذا الرأى على خطأ فى حالة الفنون الجميلة. على الرغم من أن الانتقادات نفسها تصلح أيضا فى حالة مناقشة نظم الحكومة. والحياة العائلية، الخ.

فمن الملاحظ أولا أن الفن يتأثر بقوى أخرى فى المجتمع غير العامل الاقتصادي. فالأفكار الأخلاقية للعصر، ونظرته الكاملة إلى العالم أو إلى الحياة، ومستوى الثقافة والذوق، والمعتقدات الدينية السائدة - كل هذه العوامل، وكثير غيرها، يمكن أن تترك طابعها على الفنان، وبالتالي على أعماله. ولكن الأهم من ذلك أن أهم العوامل التى تجعل العمل الفنى على ما هو عليه هى عوامل تنتمى إلى مجال الفنون الجميلة وحده. فالفنون الجميلة، بما هى كذلك، لم تكن لتوجد لولا وجود وسط، وقوالب، وأساليب فنية. ولا يوجد لهذه الأخيرة مقابل خارج الفن، بل إن لها حياة ودلالة خاصة بها فى نظر الفنان. وهى تفرض حدودا على نشاطه الخلاق، كما توحى بالاتجاه الذى ينبغى أن يتخذه هذا النشاط. هى تغير أو تستبعد تلبية لحاجات فنية. وليس فى استطاعتنا أن نفهم تاريخ الفن مالم نفهم الأسباب الفنية المتخصصة، التى تؤدى إلى تطوير مختلف الأساليب والتقاليد الفنية.

لهذه الأسباب كان الماركسيون الأكثر اعتدالا يرفضون "ذلك الزعم الممتنع، القائل إن ماركس يعد الأعمال الفنية انعكاسا مباشرا لأسباب مادية واقتصادية"^(١). فهم يرون، بدلا من ذلك، أن العامل الاقتصادي واحد ضمن عدة عوامل تؤثر فى

(١) رالف فوكس "الماركسية والأدب" فى كتاب "النقد Criticism"، ص ١٣٦، نشرة، Shores Miles (1948).
Mckenzie (N.Y., Harcourt, Brace,

الفن. ومع ذلك فهم يصفون العامل. الاقتصادي بأنه هو السبب "النهائي" أو "الحاسم" أو "الأخير". وهنا تصبح نظريتهم غامضة إلى حد يستحق النقد، ماداموا لا يقدمون تفسيراً لمعاني هذه الألفاظ. ولكن لما كان لما يهمننا أساساً ليس هو النظرية الاجتماعية، فإن في استطاعتنا الانتقال إلى التطبيق المحدد للماركسية على الفنون الجميلة.

إن لكل نظرة نقدية ميزتها الخاصة في ميدان الفن. والماركسية تعيننا على إدراك أن "العمل الفني يحيا في عالم اجتماعي"^(١). وفي رأى الماركسية أن المجتمع يؤثر في الفن بطريقتين أساسيتين:

ذلك أولاً لأن المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذى يعيش فيه الفنان تحفزها على الخلق. ولقد كان ماركس يرى أن جميع المجتمعات تنقسم إلى طبقات. على أساس اقتصادى^(٢). فهناك صراع لا يتوقف بين المسيطرين على الثروة الاقتصادية وغير المسيطرين عليها. ويولد صراعهما توترات فى جميع مجالات الحياة، ويؤدى إلى تغييرات سياسية وقانونية. وإلى عدم استقرار اجتماعى. وهو يؤدى أيضاً إلى خلق الفن. فالفنان، شأنه شأن أى فرد آخر فى المجتمع، داخل فى هذا الصراع. فهو قد يرتبط بالقوى الثورية فى ميدان الاقتصاد، أو قد يكون متحدثاً باسم النظام القديم. وفى كلتا الحالتين يكون أصل عمله، وللعامل الذى يحدد اتجاه هذا العمل، هو الديناميات الاجتماعية لعصره.

على أن القوى الاقتصادية ليست قوى خارجية عن العمل فحسب، وإنما هى تدخل فى الموضوع الفنى ذاته. "فالأعمال الفنية تتألف دائماً من موضوعات لها دلالة اجتماعية. (وللألفاظ، والأنغام، والأشكال) ارتباطات انفعالية تتسم بأنها اجتماعية"^(٣). والموضوع الذى يعالجه الفنان - أى الشخصيات، والبيئة، والحوادث، الخ - وكذلك الرموز التى يستخدمها، تعكس أيديولوجية ذلك العصر. والأفكار

(١) المرجع نفسه، ص ١٣٥.

(٢) كريستوفر كودويل: الشعراء الإنجليز Christopher Caudwell : English Poets فى كتاب "النقد

"Criticism"، ص ١٢٩.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

والاتجاهات التى يعبر عنها تضعه فى جانب أو آخر من الصراع الطبقي. وهكذا فإن جميع عناصر العمل تكشف عن تأثير المجتمع .

• • •

ما مدى سلامة هذه النظرية بوصفها أساسا للنقد الفنى؟

إن جزأها الأول: الذى يصف الدوافع إلى الخلق: ليس أساسا للنقد على الإطلاق. فالعامل الذى يدفع الفنان. إلى الخلق يخرج عن نطاق العمل الفنى ذاته. وقد يكون هو الاندماج فى الصراع الاجتماعى؛ ولكنه قد يكون أيضا الرغبة فى كسب المال، أو خطب ود المحبوبة. فهذه مسألة متعلقة بالدارسة النفسية للخلق الفنى أو بالسيرة الذاتية للفنان.

ولو نظرنا إلى رأى الماركسى على أنه نظرية فى الخلق فحسب، لكان فيه بالتأكيد قدر من الحقيقة. فمن الواضح أن بعض الفنانين كانت تملكهم مشاعر التمرد الاجتماعى. ولكن هل كانت المظالم التى يحملون عليها اقتصادية فى أساسها؟ لقد كانت كذلك فى بعض الحالات، كما هى الحال فى الروايات "البروليتارية" فى الثلاثينات من هذا القرن. غير أن الفنان، فى حالات أكثر جدا، لم يكن ينظر إلى المشكلات الاجتماعية من خلال عوامل اقتصادية خالصة. ومن هنا فإن الماركسى يحاول أن يثبت أن المشكلات الاجتماعية، فى كل هذه الحالات، كانت جذورها متغلغلة فى الصراع الاقتصادى. وعلى الرغم من أن إمكان إثبات ذلك أمر مشكوك فيه إلى حد بعيد، فقد حاوله الماركسيون فى تحليلاتهم للفنانين التقليديين.

لقد كرس هنريك إبسن، الكاتب الدرامى فى أواخر القرن التاسع عشر، جهوده صراحة للإصلاح الاجتماعى. فقال "لا يمكن أن يعفى أى شخص نفسه تماما من المسؤولية نحو المجتمع الذى ينتمى إليه، أو ألا يكون له نصيب فى خطاياهم". وفى عدد من مسرحياته، مثل "براند Brand" و "عدو الشعب" و "البطة البرية"، نجد شخصياته تمجد نزاهة الفرد ومثابرته، حتى عندما يقف ضد المجتمع. ومن هنا فإن الماركسيين يرون أن إبسن كان يحركه صراع النزعة الفردية فى

"البورجوازية الصغيرة" ضد رأس المال الكبير^(١). ولنلاحظ أن هذا فرض متعلق بالمصادر الكامنة من وراء التوتر الاجتماعي - وهو لا يصف المشكلة الاجتماعية كما فهمها الفنان نفسه. وفضلا عن ذلك، فحتى لو كان هذا الفرض سليما، لما فسر دوافع إيسن في كتابه مسرحيات أخرى. بل إن من العسير أن ندرك كيف تستطيع النظرية أن تعلل معظم أمثلة الخلق الفني. مالم يتسع لفظها الرئيسي، وهو لفظ "الاقتصادى"، ويصبح غامضا إلى حد تفقد معه النظرية كل معنى محدد.

على أن الجانب الأهم فى الماركسية. بالنسبة إلى أغراضنا، هو: كما لاحظت من قبل: نظريتها فى العمل الفنى ذاته. فهل من الممكن أن يفيد النقد من هذه النظرية؟ إن الإجابة فى رأى واحدة بالنسبة إلى الماركسية وجميع المدارس الأخرى للنقد السياقى. فإذا كان وصف الأصول التى ينشأ منها العمل الفنى يمكن أن يساعد على تفسير "ما ينطوى عليه العمل"، على حد تعبير بلاكمير، فعندئذ يكون الجواب بالإيجاب. فمن الممكن أن يكون النقد المتعلق بنشأة العمل مساعدا للنقد الجمالى، مادامت له صلة جمالية بالموضوع، فإذا أمكن إثبات أن المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ماثلة فى تركيب العمل، وبالتالى تحدث فارقا فى أهميته الجمالية، فعندئذ يكون من الضروري قطعاً استخدام النقد الماركسى. وعلى الرغم من أن الفهم الاقتصادى للعامل الاجتماعى أضيق مما ينبغى بالضرورة، فإن التحليل الماركسى الدقيق يساعد فى إلقاء الضوء على بعض الأعمال. ومن الممكن الاستعانة بنظرة أوسع إلى البناء الاجتماعى والتغير الاجتماعى، من أجل تحليل كثير من الأعمال الأخرى. فمما له صلة بلوحات تيسيان Titian أن نصف الأرستقراطية المعاصرة فى مدينة البندقية؛ كما أن بعض روايات ديكنز وهاردى ودريزر ترجع نشأتها إلى المظالم الاجتماعية والاقتصادية فى عصورهم. ولقد كان النقد الماركسى من أهم القوى الدافعة إلى التوسع فى طريقة النظر إلى الفن هذه، وكان ملهما لدراسات رائدة مثل تحليل بارنجتون parrington السياسى الاجتماعى للأدب الأمريكى.

Angel Flores, ed. "Ibsen"
(N.Y., Critics Group, 1937).

(١) اينجل للوريس (الناشر): إيسن
فى مواضع متفرقة من الكتاب.

على أن الماركسيين بالغوا فى أهمية نظرتهم هذه وقيمتها. وهكذا فإن الفكرة التى تكون بالفعل مثمرة إذا استُخدمت بطريقة حكيمة، تحولت إلى "تزييف متعصب"^(١). والواقع أن "كل صيغة للمعرفة لا بد أن تنهار حالما تُعزى إليها أهمية تزيد عما ينبغى"^(٢). فما هى نواحي القصور فى النقد الماركسى؟

من الواضح إلى حد بعيد أن هناك أعمالاً فنية عديدة لا تسرى عليها مقولات التحليل الاجتماعية الاقتصادية. ففى استطاعتنا أن نقول، عن حق، إن هايدن كتب سيمفونيات متعددة لراعيه الأرستقراطى. غير أن هذه الحقيقة خارجة عن مجال الموسيقى. بل إننا قد نقول - وإن كانت الأرض التى نرتكز عليها فى هذه الحالة أضعف بكثير - إن موسيقى هايدن "تعكس" رشاقة المجتمع الأرستقراطى وتأنقه. أما إذا شئنا أن نقول أى شيء أدق وأكثر تفصيلاً عن الموسيقى، فسوف يتعين علينا أن نبدأ الكلام بلغة "الموسيقى". فعندئذ ينبغى أن نصف الأوركسترا الذى كُتبت السيمفونيات من أجله، وطريقة هايدن فى استخدام قالب الصوناتا، والمرح والرقّة اللذين تعبر عنهما الموسيقى.

أما الموسيقى "الخالصة" فهى أوضح الأمثلة على ما نقول. والواقع أن هناك أعمالاً فى جميع الفنون لا تسرى عليها مفاهيم النقد الماركسى. ولو كان الماركسى يتعرف بالحدود التى لا تتعدها نظريته، لسلم بهذه الحقيقة. غير أن هناك ماركسيين يحاولون تطبيق مذهبهم حتى على هذه الأعمال. عندئذ يترتب على ذلك حدوث أحد أمرين:

قد يصدر الناقد حكماً سلبياً على العمل. فهو يحمل عليه لكونه "فارغاً". والواقع أن أقوى ألفاظ الذم فى النقد الماركسى هى لفظ "شكلى". وهذا اللفظ يستخدم فى وصف تلك الأعمال "الخالصة" التى تفتقر إلى دلالة اجتماعية. ففرض الفن أن يعالج أى موضوع، كما هى الحال فى التصوير والنحت التجريديين، يؤدى إلى "هدم

(١) ب. بلاكمير "طبيعة عمل الناقد A Critic's Job of Work" ص ٢٧٨ فى كتاب "العمل المزدوج The

"Double Agent

(٢) المرجع نفسه، ص ٢٧٠.

الفن ذاته^(١)“. غير أن الماركسى يقع هنا فى خطأ “العبادة العمياء للمنهج methodolaty”، أى أن منهجه فى البحث. الذى ينبغى أن يكون أداة توصله إلى نتيجة. يصبح هو الذى يملئ النتيجة. وعلى حين أن المفاهيم الاقتصادية والاجتماعية ينبغى التخلّى عنها عندما نكون إزاء فن “خالص”، فإن هذه المفاهيم تصبح، بدلا من ذلك. جامدة متحجرة. وتشن حملة على كل ما لا يمكن معالجته عن طريق هذه المفاهيم. أى أن العمل لا يبحث ولا يحكم عليه من خلال ما هو فيه. فإذا لم يحمل الناقد على العمل مباشرة. فلا بد أن يحاول تحليله. ومع ذلك فإن مفاهيمه السياقية لا تصلح تماما لتفسير التركيب الداخلى للعمل. ومن ثم فإن الناقد الماركسى يعمل فى كثير من الأحيان على توسيع معانيها. غير أن نقده يؤدي عندئذ إلى محو التمييز بين نوعين من المعطيات – السياقية والجمالية – مما يولد خلطا لا نهاية له. مثال ذلك أن الموسيقى “اللانغمية atonal” المعاصرة كثيرا ما توصف، فى كتابات النقاد السوفيت، بأنها “بورجوازية”، وهو لفظ له معنى واضح المعالم، إلى حد ما، فى نظرية ماركس الاقتصادية. فمن الممكن أن يوصف شخص. أو نظام اقتصادى، بأنه “بورجوازى”، ويكون لهذا الوصف معنى. أما وصف نوع من الموسيقى بأنه “بورجوازى” فكلام لا معنى له على الإطلاق. وكل ما يمكن أن يعنيه هو أن تلك الموسيقى تؤلف وتعرف فى بلاد توجد فيها نظم رأسمالية بورجوازية. ولكن هذه لا تعدو أن تكون حقيقة سياقية عن الموسيقى. وهى تدل على ما هو موجود فى الموسيقى. فمفهوم “البورجوازية” لا جدوى منه فى التحليل الفنى، شأنه شأن أى مفهوم آخر غير مرتبط بالميدان الجمالى.

والواقع أن الخطأ الذى تقع فيه الماركسية فى هذا الصدد، هو نفس العيب الكامن فى كل نقد سياقى، أى أن المفاهيم الأساسية فيها هى بالضرورة أضيق من أن تفى بأغراض النقد الفنى.

إن صاحب النظرية السياقية يتجه بطبيعته إلى الاهتمام بما يقع خارج نطاق العمل الفنى، أى بالتركيب الاقتصادى للمجتمع مثلا. وهو يستطيع الكلام فى هذا

(١) نيكولاى بوخارين “الشعر والمجتمع Nikolai Bukarin: “Poetry and Society فى كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص ٥١١.

الموضوع بعبارات تاريخية واجتماعية ونفسية: الخ. وعندما ينتقل إلى العمل ذاته. يستخدم نفس العبارات. ومن هنا لم يكن فى استطاعته أن يتحدث إلا عن عناصر العمل: المستمدة من "الحياة" أو المشابهة لها. فالناقد الماركسى يهتم بالموضوع الذى يعالجه العمل، و "بالأفكار" التى يعبر عنها. وهذه يمكن أن تناقش بلغة اجتماعية واقتصادية. غير أن ما يسميه الماركسى، دون تمييز، بالعناصر "الشكلية" فى العمل، لا يمكن أن يناقش بهذه اللغة. وعلى ذلك فإن جهازه النقدى محدود بدرجة لا أصل فيها.

وفضلا عن ذلك، فإن المظالم الاجتماعية أو الصراع الطبقي إذا اندمجا فى العمل بوصفهما "مضمونا" له، فإنهما لا يكونان عنصرين مستقلين. فالمضمون والشكل يتبادلان التأثير. والمشكلة أو "الفكرة" الاجتماعية لا تصبح فى داخل العمل نفس ما هى عليه وهى خارج العمل. وإنما تتحول عن طريق "الجسم" والتركيب الحسى، وتكون لها دلالة مختلفة. ومن هنا، فحتى عند الحكم على المضمون الفنى، وهو الشئ، الوحيد الذى يستطيع صاحب النظرية السياقية أن يتحدث عنه، لا تكون مقولاته المستمدة مباشرة من النظرية الاقتصادية أو الاجتماعية كافية.

هذه نواحى نقص خطيرة فى النقد الماركسى وفى كل نقد سياقى. ومع ذلك، فعندما تكون الموضوعات الاجتماعية جزءا من "المضمون"، فإن الناقد الماركسى يستطيع فى كثير من الأحيان أن يقدم إلينا تفسيرات مفيدة للعمل. ولكن حتى فى هذه الحالة نجد بعض الماركسيين يرتكبون خطأ "التزييف المتعصب"، وإن كان فى هذه الحالة من نوع مختلف. فهم يذهبون إلى أن تفسيرهم هو التفسير الوحيد المشروع للعمل. غير أن هذا زعم لا يمكن أن يدعيه أى ناقد، مهما كانت المدرسة التى ينتمى إليها، إذا أن حقائق الفن، وتاريخ الذوق يكذبانه. فالأعمال الفنية متعددة القيم، والتفسيرات السليمة للعمل الواحد يمكن أن تتعد إلى حد يستحيل معه تبرير القول بوجود معنى واحد فريد للعمل.

وفضلا عن ذلك، فحتى بعد أن يكون النقد التفسيري قد أدى وظيفته، فإن لدى الناقد مهمة أخرى ينبغى عليه إنجازها. وكما يقول إدموند ولسون:

”فمشكلات القيمة النسبية تظل قائمة بعد أن نكون قد فحصنا .. العامل الأقتصادي الماركسي والعوامل العنصرية والجغرافية. فمهما كانت دقة تفسيراتنا للأعمال الأدبية واكتمالها... فلا بد أن نكون على استعداد لمحاولة تقدير الدرجات النسبية للنجاح الذى تصل إليه نواتج مختلف العصور ومختلف الشخصيات ... ولو لم نفعل ذلك لما كنا نكتب نقدا أدبيا على الإطلاق. بل لكان ما نكتبه مجرد تاريخ اجتماعى أو سياسى كما ينعكس على النصوص الأدبية“^(١).

على أن الماركسيين لا يقفون عند حد النقد التفسيري، وبإل إنهم يقومون أيضا بتقد تقديرى.

والواقع أن نفس المفاهيم التى يستخدمونها فى وصف سياق الفن، تتحول إلى معايير للحكم على الفن. فالماركسيون، كما رأينا من قبل، يرون أن الأعمال الفنية يرجع أصلها إلى الصراع الطبقي، وأنها تعكس هذا الصراع. وسواء أكان هذا الرأى صوابا أم خطأ، فإنه مسألة متعلقة بالواقع. ويرى الماركسيون أيضا أن العمل يكون جيدا عندما يعبر عن احتجاج الطبقة الدنيا فى المجتمع ويساعد على تطورها الثورى، بينما يكون العمل رديئا إذا كان متحالفا مع الطبقة الحاكمة.

غير أن هذا لا يصلح أساسا للنقد التقديرى. ”فإذكاء الشاعر الثورية“ ليس مفهوما جماليا. والماركسى، شأنه شأن أفلاطون وتولستوى، يتجاهل أو يرفض قيمة الفن ”لذاته“^(٢). فتقديره أخلاقى، لا جمالى.

والواقع أن التصوير الذى تم إنتاجه فى الاتحاد السوفيتى يكشف بوضوح عن الفارق بين القيم الأخلاقية السياسية وبين القيم الجمالية. فهو ”محاكاة“ ميلودرامية، قريبة من الواقع، لأبطال الثورة الروسية وحوادثها. وربما كان لمثل هذا التصوير تأثيرات اجتماعية ودعائية يوافق عليها الماركسيون. غير أنه من الوجهة الجمالية لا يقل سوءا عن اللوحات التاريخية فى عواصم الولايات المتحدة الأمريكية. ويعد استخدام المفاهيم التفسيرية التى تعبر عن أمر واقع، ”كالوعى الاجتماعى“ مثلا، فى التقدير، خطأ آخر نجده يتكرر كثيرا فى النقد السياقى.

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٥٧.

(٢) أنظر كودويل، المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٩ وما يليها.

وسوف نصادف هذا الخطأ مرة أخرى فيما بعد. ولقد كان هذا الخطأ: بما أدى إليه من أحكام قيمة مشوهة. هو السبب الرئيسى فى ارتياب النقد: خلال عصرنا هذا. فى النظرية السياقية.

أما من الناحية العلمية. فإن النقد الماركسى ليس دائما واقعا فى هذا الخطأ الصريح الذى تحدثت عنه الآن. فكثيرا ما تتداخل فى هذا النقد الوقائع الاجتماعية مع النقد التفسيرى والتقدير الجمالى والتقدير الأخلاقى. ونستطيع أن نعد النقد الماركسى لإبسن مثلا على ذلك.

وكما رأينا من قبل: فإن أصول مسرحيات إبسن ترجع: عند الماركسيين. إلى الصراع بين "البورجوازية الصغيرة" وبين الرأسمالية الكبيرة. وفى بعض المسرحيات، تعد الفردية موضوعا رئيسيا هاما. ولكن الماركسيين يصفقون لمسرحيات إبسن بقدر ما تدعو إليه من ثورة اجتماعية. ومع ذلك فإن إبسن لا ينجح، آخر الأمر، فى نظر الماركسيين. ذلك لأنه، برغم حملة الفنان على المجتمع المعاصر له. فإنه لا يدعو إلى البديل الماركسى له، وهو الثورة البروليتارية. وهذا بدوره أمر يفكره الماركسيون تفسيرا سياقيا. فهم يرون انه لم تكن قد ظهرت طبقة بروليتارية حقيقية فى النرويج، فى الوقت الذى كتب فيه إبسن. غير أن لهذا التقدير الاجتماعى الأخلاقى جانبا جماليا أيضا. فالماركسيون يرون، مثل بعض النقاد غير الماركسيين، أن كثيرا من رموز إبسن غامضة لا تفهم وهذه نقطة ضعف فى الفعالية الجمالية لمسرحياته. ولو أمكن إثبات صحة هذا النقد، وتأييده بأدلة من التجربة الجمالية، فعندئذ يكون بطبيعة الحال مقبولا من الوجهة الجمالية، ولكننا نجد هنا أيضا أن الماركسى لا يقصر حديثه على المسائل الجمالية "الخالصة". فهو يرى أن رمزية إبسن تعبر عن التفكير الاجتماعى "الطموس"، "غير المحدد" للفنان^(١).

• • •

وهكذا ترى أن ثمة شيئين ينبغى أخذهما بعين الاعتبار عند قراءة النقد الماركسى أو معظم أنواع النقد السياقى الأخرى. فلا بد أولا أن تحرص على تمييز الحقائق المنشئية (genetic)، أى المتعلقة بأصل العمل، وبين التفسير، أى إيضاح

(١) انظر "فلوريس Flores"، المرجع المذكور من قبل، ص ٣٦-٣٧، ٣٩، ٤٠، ٧٤

ما ينطوى عليه العمل، والتقدير. وعليك أن تقوم بهذا التمييز بنفسك، مادام الناقد لا يفعل ذلك عادة. وينبغي ثانياً أن تكون واعياً بحدود النظرة السياقية، فما الذى يوجد فى العمل، إلى جانب ذلك، مما لا يمكن تفسيره بمعارات اجتماعية؟ وهل يعالج الناقد الموضوعات الاجتماعية كما لو كانت عناصر مستقلة فى العمل، بحيث يتجاهل علاقاتها المتبادلة بالعناصر الأخرى. وهل أدى التحير الاجتماعى للناقد إلى تشويه فهمه، أعنى هل يعد نفس غموض "بيرجنت Peer Gynt"^(١) عاملاً على زيادة قيمتها الجمالية؟

■ ■ ■

لقد بذل الناقد الفرنسى "إيبوليت تين"^(٢) Hippolyte Taine، وهو معاصر لماركس، مجهود أعظم مما بذله ماركس نفسه فى سبيل نشر النظرية الاجتماعية إلى الفن. وعلى الرغم من أن تين ليس، مثل ماركس، شخصية كبرى فى ميدان العلم الاجتماعى، فإنه درس ظاهرة الفن بوصفه عملية اجتماعية بطريقة تفوق فى دقتها ومنهجيتها طريقة ماركس فى دراستها بكثير. وقد أدت جرأة الرأى الذى دعا إليه - وهو أن الفن ناتج مباشر، ويمكن التنبؤ به، للقوى الاجتماعية - إلى إثارة خيال الكثيرين، حتى أولئك الذين كانوا يرون أن تين أخفق فى إثبات قضيته.

ولقد تأثر تين تأثراً بالغاً، شأنه شأن الكثيرين فى أواسط القرن التاسع عشر، بالنجاح الهائل الذى أحرزه العلم، وكان يسعى إلى تحقيق نفس القدر من اليقين فى دراسة التاريخ. لذلك اتخذ من العلم الطبيعى أنموذجاً له، فالفنون، والفلسفة، والسياسة - بل جميع النظم الاجتماعية الكبرى - يتحدد طابعها بأسباب دقيقة، شأنها تماماً شأن الحوادث الفيزيائية^(٣). إن معطيات العالم المعنوى ترتبط على نفس النحو الذى ترتبط عليه معطيات العالم الفيزيائى، وب نفس الإحكام. ولو كانت لدينا معرفة دقيقة، بل معرفة كمية، بأسباب التغير الاجتماعى

(١) دراما شعرية لهنريك بن، ألفها عام ١٨٦٧. (المترجم)

(٢) تين: "مقدمة لكتاب" تاريخ الأدب الإنجليزى "ترجمة فان لون المجلد الأول، ٣١ Yan Loun (London, Chatto and Windus. 1877).

"لأمكننا أن نستنبط منها خصائص حضارة المستقبل. وكأننا نقوم بعملية استنباط من صيغة دقيقة"^(١).

والأدب بدوره ينبغي أن يدرس بطريقة تكشف حتميته، أى أن من الواجب أن نعرف الأسباب التى تؤدى إلى حدوثه وتجعل الشكل الذى يتخذه محتوما. وقد وضع تين الفن فى إطار اجتماعى، مثلما وضعه ماركس. فهو ليس شيئا غامضا، أى "مجرد لهو فردى للخيال، أو نزوة منعزلة لذهن منفعل"^(٢).

إن الفن ينشأ من "سمات عامة معينة. وخصائص معينة للعقل والقلب"^(٣). ويمكس هذه السمات والخصائص التى هى مشتركة بين أفراد المجتمع الذى يعيش فيه الفنان. فإذا استطعنا أن نهتدى إلى أسباب هذه "السمات"، أمكننا أن نفسر كيف، ولماذا، أنتجت المجتمعات المختلفة نوعا متميزا من الأدب. وهنا نصل إلى الثلاثى المشهور عند تين، وهو "الجنس" و"البيئة" و"العصر"^(٤). هذه العوامل الثلاثة هى، فى رأى تين، الأسباب الوحيدة لكل المنجزات الأدبية، بل لكل المنجزات الاجتماعية.

ويشير مفهوم "الجنس" إلى "الاستعدادات الفطرية الوراثية"^(٥). فهناك فروق جنسية أو عنصرية واضحة بين الشعوب، "فبعضها ذكى شجاع، وبعضها الآخر هياب ذليل"^(٦)، الخ. والبيئة مقولة فضفاضة، تتسع لكل شئ. وهى تشمل المناخ؛ ومن هنا يقول تين إن الفوارق المميزة بين الأجناس الجرمانية واللاتينية ترجع إلى حد بعيد إلى أن الأولين كانوا يعيشون "فى أقاليم باردة رطبة، وفى أعماق غابات وعرة مليئة بالمستنقعات، أو على سواحل محيط قاس، على حين أن الآخرين كانوا يعيشون "فى أجمل المناظر الطبيعية، وعلى ساحل بحر متألق بهيج"^(٧). غير أن البيئة تعنى أيضا تأثير المجتمعات الأخرى، الضغوط الاجتماعية، والحروب، الخ.

(١) المرجع نفسه، ص ٢٥؛ قارن أيضا ٢٣-٢٤.

(٢) المرجع نفسه، ص ١

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣

(٤) المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٧.

(٦) المرجع نفسه، ص ١٧.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٩.

أما "العصر"^(١). فهو الفترة التاريخية الخاصة. ويقول تين في "تاريخ الأدب الإنجليزي" إنه "حاول تعريف هذه المصادر الأساسية. وعرض تأثيراتها التدريجية وتفسير الطريقة التي توصلت بها آخر الأمر إلى إلقاء ضوء على... أعمال أديبة عظيمة"^(٢).

وربما لم يكن هناك من يعتقد اليوم أن تين قد نجح في هذه المحاولة. والواقع أن التأثير الباقي لتين يرجع إلى استكشافه المنهجي للأصول الاجتماعية للفن. ولكنه كان مفرطاً في الطموح. شأنه شأن معظم الرواد العقلين. وهو لم يبرهن في الواقع على وجود علاقة سببية دقيقة بين ثالثه السببي وبين أعمال الأدب الإنجليزي.

ويبدو أنه يفعل ذلك في مواضع معينة من "تاريخ الأدب الإنجليزي". غير أن هذا راجع إلى أنه يصف العمل الأدبي بطريقة مفرطة في التبسيط، وبذلك جعله مشابهاً لما "تنبأ" به على أساس "الجنس"، والبيئة، والعصر". وكثيراً ما كان تين يضطر إلى تجاهل الصفات المميزة للفنان الفرد، كيما يدرجه ضمن ممثلي عصره. وعندئذ يظهر الكاتب في صورة "شخصية مركبة مصطنعة.... وتجريد لا لون له"^(٣).

ولكن فردية الفنان هي بعينها التي تميزه عن غيره، وتجعله جديراً بأن يدرس منذ البداية. وهكذا فإن تين قد أخفق، مثله مثل كل الآخرين الذين حاولوا تفسير العبقرية الفنية على أساس الأصول الممهدة لهما^(٤).

"لقد ولد لافونتين وراسين معا في شامباني، لا تفصل بينهما إلا مسافة قصيرة وعدد ضئيل من السنين، وكانا معا من مستوى اجتماعي واحد تماماً. ولكن أحدهما كتب حكايات خرافية هازلية ساخرة، على حين كتب الآخر تراجيديات مشبوبة بعاطفة تؤدي بأبطالها إلى حتفهم. ولم يكن هناك من يمكن مقارنته بهم من

(١) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٣) مارتين تيرنل: "النقد الأدبي في فرنسا" Martin Turrell: Literary Criticism in France

كتاب "نماذج من النقد ودراسات فيه Critiques and Essays in Criticism الناشر Stallman

(N.Y., Ronald, 1949)

(٤) انظر من قبل، القسم الثالث من الفصل الخامس .

بين أُلوف أهل شامباني الذين كانوا من حيث "الجنس والبيئة والعصر" مماثلين لهما"^(١).

بل إنه ل يبدو أن تين قد تخلّى عن نظريته في أحد مواضع كتابه هذا. وهو موضوع حاسم، إذ كان يتحدث فيه أعظم الكتاب الإنجليز. فهو يقول عن شيكسبير إن "كل شيء فيه أتى من داخله - أعنى من روحه وعبقريته؛ أما الظروف والعوامل الخارجية فلم يكن لها إلا دور ضئيل في تطوره"^(٢).

. . .

وهناك أخطاء أخرى أقل وضوحاً في موقف تين. ولكن من المهم كشفها لأنها تظل متصلة في تفكيرنا ولغتنا. ألسنا نقول في كثير من الأحيان إن فنانا معينا "يعكس مجتمعه"؟ كذلك تحدث تين عن الرواية بوصفها "مرآة عصرها". وهكذا تظهر ثنائية بين العصر، باتجاهاته وقيمه من جهة، وبين العمل الفني، وهو نتاج للعصر، و"مرآة له"، من جهة أخرى.

وقد أثبت الأستاذ "بوس" بوضوح أن هذه الطريقة في التفكير مضطربة من بدايتها فقال:

"من الأوهام الشائعة، الاعتقاد بأن العصر مختلف عن مظاهره.. فالأعمال الفنية ليست تعبيرات عن عصر، وإنما هي تساعد على صنع العصر... فإذا حذفت من العصر الفكتوري روايات ديكنز، وشعر تنيسون، والتصوير بالأسلوب الأكاديمي وبالأسلوب السابق على رافاييل، ونحت وولنر Woolner وثورنيكروفت، وواصلت العلمية حتى محوت كل النتائج الجمالية في تلك الفترة، فما الذى يتبقى بعد ذلك من ذلك العصر؟ ستبقى فلسفته، وعلمه، وسياسته، واقتصاده. ولكن حتى لو فرضنا أن هذه لم تتأثر بالفن فى ذلك العصر - وهو أمر مخالف للواقع - فإن العصر لا يمكن التعرف عليه دون أعماله الفنية. وهذه الملاحظة ذاتها تصدق على أى عصر. ذلك لأن العصر إنما هو حصيلة كل أوجه نشاط البشر الذين يعيشون خلال الفترة الداخلة فيه"^(٣).

(١) البير جيرارد: الأدب والمجتمع Albert Guérard: Literature and Society

(٢) "تاريخ الأدب الإنجليزى"، الجزء الثانى، ص ٥٠.

(٣) "مرشد للنقاد Primer for Critics"، ص ٤٦.

وهناك خطأ آخر فى النظرة إلى الفن على أنه "مرآة" لعصره". ويعد هذا الخطأ أشد خطورة من وجهة نظر الفنى. ذلك لأنه يؤدى إلى تجاهل فردانية الفن الجميل.

علينا أن نتذكر مرة أخرى أن تشبيه "المرآة" بأصرة تشبيه مضلل. فالمرآة إنما هى ازدواج للأشياء التى تنعكس عليها، والتى تظل فى صورة المرآة مثلما هى خارجها - أعنى رجالا بدينين، ومناضد خشبية، الخ. ولكن هذا لا يصدق على المعتقدات والقيم الاجتماعية عندما "تندمج" فى العمل الفنى". فهى تتجسد هناك فى الوسط الحسى للفن، وتتخذ لها من القالب الفنى تركيبا. وهى تكتسب قالباً درامياً فى الشخصيات العينية التى تحيا حياة خاصة بها داخل العمل الفنى. ونتيجة لذلك فإن معتقدات مجتمع الفنان وقيمه تكتسب معنى وقوة تعبيرية تفتقر إليها وهى خارج مجال الفن. فالاعتقاد الاجتماعى ليس الآن فى بيئته المعتادة، وهى السلوك اليومى الشخصى والتنظيمى، بل يدخل فى سياق فريد مختلف - هو سياق الفن. وإذن فهو يصبح بالضرورة مختلفاً. فالعمل إذن ليس "مرآة"، وإنما هو أشبه بنسيج، أو هو - حسب التشبيه القديم - كائن عضوى، أى تنظيم فريد لعناصر تربط بينها علاقات متبادلة.

ولو نسينا ذلك، وتصورنا الفن على أنه "انعكاس" للمجتمع، لاقتصرنا فى بحثنا على عناصر "الحياة الواقعية" فى العمل، ودرسنا هذه مجردة عن العمل فى مجموعته. ومن الصحيح بالنسبة إلى تين، كما هو بالنسبة إلى ماركس، أن نظرتة إلى الفن تؤدى إلى هذا، وعندئذ نستخدم العمل الفنى وثيقة تاريخية، كأنه دستور أو مذكرة سياسية. وليس هذا خطأ بالطبع إذا كان اهتمامنا منصبا على مجال علم الاجتماع. غير أنه يكون خطأ فادحا إذا حاولنا أن نفهم العمل جماليا. وقد احتج ناقد حديث على النظرة التاريخية لأنها "ترد الأدب إلى تاريخه. فهل الباحثون يدرسون الأدب أم لا؟ هذا هو السؤال"^(١).

والنتيجة التى نستخلصها من ذلك هى نفس النتيجة التى استخلصناها من قبل: ففى استطاعتنا، بل من واجبنا، أن نستخدم المعرفة الاجتماعية المنشئية

(١) تيت Tate، المرجع المذكور من قبل، ص ١٠.

(Genetic) عندما تساعدنا على فهم ما هو "متضمن في" العمل. ولكن هذا بعينه ما ينبغي أن يكونه النقد السياقي - أي أن يكون مساعدا. ومن الواجب ألا يسمح له بالطغيان على التقدير الجمالي أو تشويهه.

وهناك خطأ أخير عند تين، يتمثل أيضا عند الماركسيين، وعند كثير من السياقيين الآخرين. هو تحويل المفاهيم الواقعية السياقية إلى معايير للتقدير.

فقد كان جهد تين بأسره متجها إلى بيان كيف يكون الفن ممثلا لمجتمعه. على أنه يرى أيضا أن العمل يكون أفضل عندما يكون ممثلا لعصره بوضوح. ومن هنا كان قوله: "كلما كان الكتاب أصدق تمثيلا... لطريقة وجود أمة بأسرها وعصره بأكمله، كانت مكانته في الأدب أرفع"^(١). كذلك يصدر عنه تصريح شاذ يقول إن الأعمال الأدبية "مفيدة" للمؤرخ "لأنها جميلة"^(٢). ولكن من المؤكد أنه لا يوجد تضاييف واضح بين درجة "انعكاس" المجتمع في العمل الفني ودرجة "جمال" هذا العمل. وكثيرا ما تكون أعمال سطحية ضئيلة القيمة أقرب من كل ما عداها إلى التيار الرئيسي للعرف و الرأي الاجتماعي السائد، وكثيرا ما يتمكن الفنان الكبير، بفضل جرأته التخيلية وبصيرته، من تجاوز قيم عصره، فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معيارا للقيمة الجمالية.

• • •

كان اهتمام ماركس وتين منصبا على المجتمع. أما الفنان الفرد فيعد، أساسا، حصيلة لتحكم العوامل الاجتماعية. وهناك نوع آخر من النقد السياقي يبدي اهتماما أعظم بنفسية الفرد.

وقد اكتسبت هذه الحركة النقدية بدورها قوة دافعة في أواسط القرن التاسع عشر. وكان من بين الشخصيات التي شجعت على نموها، الناقد العظيم سانت بييف Sainte-Beuve ولم يكن سانت بييف من أنصار الحتمية الدقيقة، مثل تين. ولكنه كان يرى أننا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة بحياة الفنان، والمؤثرات الرئيسية

(١) المرجع المذكور من قبل، الجزء الأول، ص ٣٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٤.

عليه، الخ، أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لعمله، وأن نتجنب بالتالي الاهتمام بالعوامل التي لا تدخل في صميمه. ونتجنب أيضا فقدان معناه الحقيقي.

على أن الشخصية الرئيسية في تطور النظرة النفسية إلى الفن كانت، دون شك، شخصية فرويد، الذي ناقشنا من قبل نظريته في منشأ الخلق الفني.

ولقد كان تفكير فرويد حافزا على ظهور عدد لا حصر له من الدراسات النفسية والتحليلية النفسية في الفنون^(١). وكان الفرويديون يستخدمون العمل الفني على أنه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان. أو كانوا يربطون بين العمل وبين ما يعرف أو يستنتج عن التكوين النفسي للفنان. ومن الواضح أن النظرة الأولى لا تهتم إلا علم النفس. أما النظرة الثانية فكثيرا ما كانت ذات نفع جزيل في النقد التفسيري، وخاصة عندما تكون رمزية العمل غامضة أو ملتوية. بل إن اعظم ما أسهمت به الفرويدية قد يكون إظهارها لثراء المضامين الرمزية في أعمال متعددة، والمعاني الكامنة الخفية التي انبثقت منها. وقد تمكنت الفرويدية من إظهار ذلك عن طريق كشفها لأصول هذه الرموز في حاجات الفنان ودوافعه النفسية.

وسوف أقدم بعد قليل أمثلة التحليل النفسي. ولكني أود أن أشير، قبل أن أفعل ذلك، إلى أن الفرويدية تعاني من نفس مظاهر القصور وسوء الاستعمال التي تعاني منها بقية مدارس النقد السياقي التي درسناها من قبل. فنظرا إلى كونها نظرية في علم النفس، لا نظرية جمالية، فإنها مهياة على أفضل نحو لمعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية. وهي تؤكد الموضوع، والرمز، و"الفكرة"، وجميع عناصر العمل التي ترتبط بحوادث نفسية خارج الفن، والتي يمكن معالجتها بمفاهيم علم النفس. وهي في الوقت ذاته غير مهياة نسبيا، لمعالجة الشكل، والوسط المادي، والأسلوب، و"التكنيك" الفني، وهي كلها عناصر ينفرد بها مجال الفن. ويترتب على ذلك أن الفرويدية، شأنها شأن الأنواع الأخرى من النظرية السياقية، لا تكفي لإصدار نقد تقديري. فلما كانت تبحث أساسا في "المضمون" الفني، الذي هو مجرد

(١) أنظر مثلا: فريدريك هو فمان: الفرويدية والذهن الأدبي، Fredrick Hoffman Freudianism and the Literary Mind (Louisiana State U.P., 1954) أو تورانك: الفن والفنان، Otto Rank Art and Artist. Trans. Atkinson (N. Y., Knopf, 1932)

جزء من العمل الفني . فإنها لا تستطيع إصدار حكم شامل عن القيمة الجمالية للعمل. وفضلا عن ذلك فإن بعض الفرويديين قد استخدموا أفكارا واقعية تفسيرية لأغراض تقديرية : كما فعل تين والماركسيون . وهناك ناقد ليس فرويديا ولكنه يلجأ إلى وجهة النظر النفسية : كان ينتقص من قدر "ماكبت" ويعدها مفتقرة إلى الطرافة . لأنها ضئيلة الارتباط بما يتصور أنه شخصية شيكسبير . وهنا أيضا نرى كيف أن السياق والذي هو عنصر ثانوى ، يستطيع أن يؤثر فى التقدير الجمالى للعمل بأسره^(١) . إن الناقد النفسى ، شأنه شأن أى ناقد آخر ، ينبغى أن يحترم الدلالة الباطنة للفن الجميل . وعليه ألا يرتكب خطأ الانقياد لاهتماماته النفسية إلى حد إغماض عينيه عن المزايا الجمالية للعمل . فلو فعل ذلك ، لكان نقده ، على الرغم من كل ما ينطوى عليه من تعاليم وتعبيرات عصرية ، مجرد نقد من نوع نقد "ريمر" ، أى لكان عاجزا من الأصل ، نتيجة لموقفه ذاته ، عن إدراك العمل على ما هو عليه . ومن هنا فإن من الواجب ألا يوثق فى حكمه . ذلك لأن محاولة جعل الموضوع الفني معادلا للقوى النفسية التى كانت تعمل فى نفس الفنان ، إنما هو ، كما رأينا من قبل ، مثل من أمثلة "المغالطة المنشئية (genetic)" .

أما إذا كان الناقد حريصا على ألا "يرد" الفن إلى علم النفس ، فإننا نستطيع أن نتعلم منه الكثير . وعلينا ألا نمضى إلى الطرف المضاد ، الذى يقول إن شخصية الفنان لا شأن لها على الإطلاق بالعمل الفني . فلننتقل الآن إلى ذكر أمثلة محددة توضح كيف تعين المعرفة النفسية فى النقد التفسيري .

■ ■ ■

وسوف نتحدث فى هذا الصدد عن روايتى فرنس كافكا : المحاكمة ، والقلعة . ويكاد هذان العملان يكونان نموذجا كاملا لنوع الفن الذى ساعدت الفرويدية على زيادة إحساننا به ، ألا وهو الأعمال المحتشدة بالرمزية ، التى يكون كل حدث محدد فيها عينيا ، بل عاديا ، ولكن يكون مجموع هذه الأحداث غامضا لا معقولا ، كما هى الحال فى الحلم . (ولقد عرف كافكا نظريات فرويد ، ولكن من غير المحتمل أن يكون قد كتب روايته وفى ذهنه هذه النظريات . والواقع أن من الواجب أن نأخذ

(١) ويليك ووارين Wallek and Warren المرجع المذكور من قبل ، ص ٧١ .

فى اعتبارنا أيضا، عند تقديرنا لأهمية فرويد، ذلك التأثير الهائل الذى مارسه على الفنانين أنفسهم، سواء فى الأدب وفى التصوير). غير أنى لن أستشهد بتحليل فرويدى معين، بل أود أن أبين كيف يمكن استخدام تاريخ حياة الفنان فى إبقاء ضوء على أعماله .

إن القارئ المحدود الذكاء جدا هو وحده الذى يأخذ أى "تلخيص" لروايتى "المحاكمة" و "القلعة" مأخذ الجد. (أما القارئ الذكى حقا، فسوف يقرأ الكتابين ذاتهما، إن لم يكن قد فعل ذلك من قبل) ومع ذلك فلا بد أن أقول شيئا عن موضوع كل منهما لكى أفسر صعوبتهما.

إن البطل فى رواية "المحاكمة" يقبض عليه ذات صباح، ولا يبلغ بالاتهامات الموجهة إليه. وهو لا يسجن، ولا يقدم للمحاكمة. بل إنه ذاته يبذل كل جهد لمقاومة من يتهمونهم ومواجهتهم، غير أنه لا يتمكن من ذلك أبدا، وفى النهاية يأتى جلادوه لأخذ، فيسير معهم طائعا مختارا: ويطعن فى مقتل، ويموت، كما يقول "كالكلب"!

أما بطل رواية "القلعة" (ونلاحظ أنه فى كلتا الروايتين بلا اسم أخير فيما عدا الحرف الأول ك) فيؤمن بأن السلطات فى "القلعة" قد طلبت إليه أن يقبل وظيفة مشرف. فيرحل إلى المدينة التى تقع فيها القلعة، ويحاول الاتصال بهذه السلطات، غير أن القلعة أعلى من المدينة، ولا يمكن الوصول إليها. وتنتهى محاولاته لمقاومة من هم أعلى منه، كما فى "المحاكمة"، بالإخفاق شبه التام. فتجربته كلها، كما فى حالة "المحاكمة"، تجربة إخفاق وإحباط أشبه بالكابوس. ولكنه لا يستسلم، بل يثابر على جهوده من أجل الوصول إلى من فى القلعة. ومع ذلك يستمر إخفاقه، ويموت دون أن ينجح فى تحقيق هدفه.

والآن، فلاشك فى أن السؤال المعتاد: "ما معنى هذا" سؤال معقول. وفى اعتقادى أن حياة الفنان يمكنها أن تساعدنا فى هذا الصدد، فالوقائع النفسية البارزة لا تأتى، فى هذه الحالة، من نقد سياقى، بل من الفنان ذاته.

إن تلك الرسالة المشهورة التى كتبها كافكا، أعنى "رسالته إلى أبيه"^(١)، وهى وثيقة شخصية تمزق القلوب. ففيها يصف كافكا بأمانة ودقة شديدة، علاقاته

(١) فرانتس كافكا: أبى الأعز "Dearest Father" ترجمة

Kaiser and Wilkins (N. Y., Schoen, 1954).

بأبيه منذ الطفولة، بعد أن أصبح آلان في منتصف العمر. وأهم ما في هذه الرسالة، ومن وجهة نظرنا، هو قوله في أحد المواضع: "إن كل ما كتبتك كان عنك".

وقد رسم كافكا صورة لأبيه؛ وصفه فيها بأنه صريح، قوى، لا يعرف الالتواء؛ كما رسم صورة لنفسه؛ قال فيها إنه منطو على نفسه، ولا جدوى منه. ولما كان الأب على ما هو عليه، فإنه كان يطلب من ابنه مطالب لا يستطيع هذا تحقيقها. ويخاطبه كافكا في رسالته بقوله إنك. بوصفك أبا "كنت أقوى من اللازم بالنسبة إلى"^(١). ومن هنا كان ذلك الرعب الهائل الذي بثه أبوه فيه. ولما كان كافكا يعترف بالتزاماته نحو أبيه، فإن إخفاقه خلق لديه "إحساساً بذنب لا حد له"^(٢).

ويصف كافكا بالتفصيل "الحادثة الوحيدة في السنوات الأولى التي انطبعت في ذاكراتي انطباعاً مباشراً"^(٣).

"ظللت في إحدى الليالي أنادى طالباً ماء، وأنا واثق أن ذلك لم يكن راجعاً إلى أنني كنت عطشان، بل ربما كنت من جهة أريد أن أضايق الناس، وكنت من جهة أخرى أريد أن أتسلى. وبعد أن أخفقت عدة تهديدات قوية وجهتها إلى، انتزعتنى من السرير، وحملتني إلى الشرفة، وتركتني هناك بعض الوقت في جلباب نومى، خارج الباب المغلق... وأستطيع أن أقول إننى أصبحت مطيعاً تماماً فيما بعد.. ولكن ذلك أضر بى داخلياً. ذلك لأن الأمر الذى كان فى نظرى مسلماً به، وهو الطلب الذى لا معنى له للماء، والخوف الشديد من أن أحمل إلى الخارج، كانا شيئين .. لم أستطع أبداً أن أربط بينهما ربطاً صحيحاً. بل إننى حتى بعد سنوات كنت أقاسى من خيال يؤرقنى بأن يأتى ذلك الرجل الضخم، أبى، وهو السلطة النهائية، وينتزعنى من سريري فى الليل لغير ما سبب، ويحملنى إلى الشرفة، وكنت أتصور بالتالى أنني مجرد لا شيء بالنسبة إليه"^(٤).

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٠.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٧٠؛ قارن أيضاً ص ١٥٠، ١٥٢، ١٦١.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٤٢ - ١٤٣.

وعلى ذلك فإن الأب كان قوياً إلى غير حد^(١)، غير أن قوته كانت غاشمة^(٢). وكان يمارسها على أنحاء لا يمكن تفسيرها.

فهل يمكن أن تساعدنا هذه الواقعة الفعلية المنتمية إلى "الحياة الواقعية"، والتي تخرج عن نطاق روايات كافكا، على تفسير هذه الروايات؟ في اعتقادي أنها تستطيع أن تعطينا نقطة بداية على الأقل. وهذا أمر لن يأباه ذلك الذى يقف حائراً تماماً عندما يقرأ كافكا للمرة الأولى (وهو وصف يكاد ينطبق على معظم الناس). فلننظر إلى السلطات فى "المحاكمة" و "القلمة" على أساس أنموذج الأب كما وصفه كافكا. عندئذ تعبر الروايات عن حقائق معينة عن السلطة الاجتماعية. فالنظم التى تمارس السلطة على البشر لا معقولة. ولا يوجد أساس مشروع لسلطتها. وهى تمارس ضغطها بطريقة تفتقر إلى العقل. وحتى القانون الذى يحاول أن يكون دقيقاً وشكلياً، والذى يحاط بمظاهر الجلال والاحترام الذاتى، لا معنى له فى نهاية الأمر.

ومع ذلك فإن أعمال كافكا تزيد بكثير عن أن تكون نقداً لنظم اجتماعية، وهو موضوع نجده أيضاً فى كثير من الأعمال الفنية الأخرى. بل إن الأهم من ذلك استجابة البشر لنظامهم. فهم لا يديرون ظهورهم للسلطة، على الرغم من أن فهمها مستحيل وميؤس منه، فلنتأمل العلاقة بين الأب والابن. إن انفعالات الابن تتجه بعمق إلى أبيه ولا تتحول عنه. ومهما فعل الأب، ومهما كان طاغياً مستبداً، فلن يتغير من هذا الأمر شئ. فالابن لا يستطيع أن ينفصل عن أبيه. والدليل القاطع على ذلك هو أنه يشعر بالإثم إذا لم يتمكن من تلبية مطالب أبيه. ولو كان الأمر على غير ما نقول، لشعر بعدم الاكتراث أو التمرد. فإذا اتخذنا من هذه العلاقة أنموذجاً، ففي استطاعتنا أن نقول إن سلطة النظم الإنسانية أساسية لحياة الإنسان. فهو لا يرضى بالهرب منها، حتى لو استطاع. وعلى الرغم من عدم معقولية السلطة، فإن الإنسان يظل ملتزماً بها. وهو يتحمل ما يقاسيه بسببها من إحباط، ويقبل حكمها راضياً. والإثم الذى يشعر به هو معيار التزامه. وهو يكشف عن إثمه بإبداء استعداده لأن يموت "كالكلب"!

(١) المرجع نفسه، ص ١٤٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٥.

فكيف يؤدي هذا التفسير إلى جعل الروايات أوضح معنى وأعظم قيمة؟ إن أكثر ما يبعث على الحيرة فى الروايات، عند قراءتها للمرة الأولى، هو إصرارك على محاولة الوصول إلى المحكمة والقلعة. ولو أحس القارئ بقدر كافر من خيبة الأمل عند قراءة "المحاكمة"، لجاز أن يوجه السؤال المعقول الآتى: "إن المحكمة تتركه وشأنه. فلم لا يترك المحكمة وشأنها؟" أو قد يقول، فى صدق "القلعة": "لم لا ينسى كل شئ عن الناس الذين يعيشون فى القلعة، ماداموا على ما يبدو لم يسمعوها به أبداً؟" ولكننا لو استخدمنا وقائع حياة كافكا، لسقط السؤال. فليس فى استطاعة ك أن يفهم الروابط التى تجمعها بمن هم أعلى منه. إن "القضاة" بعيدون، ولكنهم ليسوا قضاة لا شخصيين. فانفعالاته وقيمته مرتبطة بهم، وسعيه إليهم إنما هو علامة ارتباطه. والأمر الذى يبدو سخيفاً غير مفهوم عند أول قراءة، يتضح الآن أنه عمل من أعمال الإخلاص والولاء.

• • •

فإذا ما أصبح الإدراك الجمالى متجها هذه الوجهة، فإن الضوء يلقى على جوانب أخرى فى العمل. والواقع أن من أجمل ما تتصف به كتابات كافكا ذلك الطابع الغنى التعبيرى الذى يسود أعماله كلها. غير أن التعبير ينشأ من الموضوع، الفكرة الرئيسية ويلونهما بدوره. والقارئ الذى يروعه "المعنى" ستفوته تلك النغمة الثقيلة، التى هى أشبه بالكابوس، والتى تخيم على رواية "المحاكمة". فالنغمة التعبيرية تنبثق عن محنة ك التى لا أمل منها، ولكن لا بد أن يفهم القارئ الصفة المميزة لهذه المحنة، التى هى أكثر من أكثر من مجرد سعى لا نهاية له. ومع ذلك فمن الغريب حقاً أن هذه الفكرة الرئيسية نفسها كثيراً ما تؤدي إلى مواقف مرحة، ولا سيما فى "القلعة". بل إن ك منغمس فى موقف كلاسيكى كوميدى، هو ذلك التناقض الذى يتسم به شخص يحاول أن يفعل ما هو واضح الاستحالة، وعندما يهزم، يعاود الكرة ثانية، وهو موقف قريب من السلوك "الآلى" و"التكرارى" عند برجسون. ولكن ينبغى أن نلاحظ ثانية أن بمجرد أن نفهم الخطورة العميقة لمحنة ك، فإن كوميديا كافكا تصبح أكثر من مجرد كوميديا. فهى تصبح ذات طابع ساخر كئيب، يزيده الألم حدة.

فهل من الممكن تفسير "المحاكمة" و "القلمة" بأسرها على أساس "خطابه إلى أبيه"، أم أن طفولة كافكا مجرد مفتاح لراحل معينة في الروايات؟ لو وضعنا في اعتبارنا التمييز بين أصول العمل الفني ودلالته الباطنة، لأصبح الاحتمال الثاني أرجح بكثير. فالرواية ليست مجرد سرد لتجارب الكاتب الأولى. ولا يوجد تناظر حرفي بين "الرسالة" وبين تفاصيل القصة وتصوير الشخصيات في الروايتين. ولو حاولنا أن نحشر الرواية قسرا في إطار "الرسالة"، لضاع منا قدر كبير مما تنطوي عليه الرواية، ولأدى ذلك قطعاً إلى تشويه قدر أكبر بكثير. مثال ذلك أن وصف كافكا لطفولته يشير إلى أنه لم يكن يستطيع التخلص من شعوره بالخوف والإثم. ومن المؤكد أنه لا يوجد شيء مضحك في تلك الليلة التي قضاها في الشرفة. ومع ذلك فهناك، كما رأينا من قبل، كوميديا من نوع معين في الروايتين. كما نجد في كل من "المحاكمة" و "القلمة" معاً، أن ك يوجه إليه اللوم لأنه لا يستطيع أن يتقبل النكتة" (وبهذه المناسبة فإن كافكا ذاته كان يجد "المحاكمة" مضحكة إلى حد صاخب). وهذا يذكرنا، مرة أخرى، بأن للعمل الفني حياة ودلالة خاصة به.

وحتى لو كانت المهمة الوحيدة لتفسير الروايتين على أساس أنموذج العلاقة بين الأب والابن، هي أن يساعدنا على السير في جزء من الطريق، فإن من الضروري اختبار هذا التفسير، شأنه شأن أي فرض آخر في النقد التفسيري. فهل يفي التفسير بمعايير "الانطباق على الموضوع" من الوجهة الجمالية^(١)؟ وهل يتناسب مع حوادث العمل وشخصياته ويوضحها؟ وهل يساعد على جعل بناء العمل كله متماسكاً؟ وهل يمكن استيعابه في الإدراك الجمالي، بحيث يحدث فارقاً حقيقياً نشعر به في التجربة الجمالية؟ أم أنه مجرد نظرية تنظيمية، اقترحها كافكا، ولكن لا تفيد شيئاً عند قراءته؟ إن كان الأمر كذلك، فإنه يتعرض لذلك الخطر الدائم الذي يتعرض له كل نقد سياقي، وهو إخضاع الأدب لعلم النفس والنظرية الاجتماعية. وفضلاً عن ذلك فإنني لم أقدم إلا عرضاً تخطيطياً سريعاً لهذه التفسير. وهناك أسئلة متعددة لا حاجة بنا إلى خوضها في هذا المقام، ولكن ينبغي مواجهتها في أية مناقشة تفصيلية كاملة. فما هي بالضبط النظم التي ترمز إليها المحكمة والقلمة؟

(١) انظر من قبل، القسم الثاني من الفصل الخامس.

أهى تدل على الكنيسة، أم على مثل أخلاقى أعلى، أم على جميع النظم. أم على العلاقة العائلية ذاتها فحسب؟ أم أن هذا أمر يتعين علينا أن نبت فيه بأنفسنا؟ وهل نكون أعظم إخلاصا لكافكا لو تركنا الرمزية غامضة غير محددة؟

وأخيرا. فحتى لو تبين أن هذا التفسير مفيد محكم الترابط. فإننى لا أستطيع أن أدعى لحظة واحدة أنه هو التفسير الوحيد الممكن. فكل الأعمال الفنية التى تستحق أن يتكلم المرء عنها متعددة القيم، كافكا، بغموض الظاهر، من أفضل الأمثلة على ذلك. وقد سبق لى أن أشرت إلى العدد الهائل من التفسيرات المتباينة "للقلعة".

□ □ □

وإذن، فالنظرة النفسية إلى الفن تستمد مادتها من حياة الفنان. غير أنها تستطيع أن تفعل أكثر من ذلك بكثير. ففى استطاعتها أن تطبق على العمل ما عرفه علم النفس عن الدوافع والشخصية الإنسانية. وعلى هذا النحو بدوره تستطيع أن توضح سلوك الشخصيات فى الدراما والقصة، والرموز فى الأدب والتصوير، الخ. مثل هذا النوع من النقد النفسى لا ينطوى بالضرورة على أية إشارة إلى تاريخ حياة الفنان.

وقد طبق هذا النقد على تلك المشكلة التى هى دون شك أكثر مشكلات النقد التفسيرى بأسره تعرضا للجدل، وللجدل الحاد - وأعنى بها "مشكلة هاملت".

لقد كتبت حول نقد "هاملت" مؤلفات لا حصر لها، وقدم للمسرحية كل تفسير يمكن تصوّره تقريبا. وكثيرا ما كانت هذه التفسيرات تتعارض بعضها مع البعض تماما، بل إن بعضها كان مغرقا فى الخيال بحق. وكان من بين المسائل التى حيرت النقاد، "جنون" هاملت. فهل هو مجنون حقا، أم أنه يدعى الجنون فحسب؟ وقد تساءل أحد الظرفاء، بعد أن قرأ قدرا كبيرا من النقد المكتوب حول "هاملت": "هل نقاد هاملت مجانيين أم أنهم يتظاهرون بذلك فحسب؟"

ومن حسن الحظ هنا أننا لسنا مضطرين هنا إلى مناقشة هذا السؤال، إذ ليس هدفى هو أن أقدم عرضا شاملا لنقد "هاملت". (كما أننى لا أود حتى أن أشير إلى السؤال: "من الذى كتب هاملت؟") وإنما أود أن أبين كيف يعالج النقد

الفرويدى "مشكلات هاملت". وسيكون هذا أكثر الأمثلة تفصيلا، فى هذا القسم، للطريقة التى يستطيع بها النقد السياقى أن يخدم أغراض النقد التفسيرى. وتهدف مناقشتنا "لهاملت" إلى غرض آخر. فقد حاولنا عدة مرات من قبل أن نواجه السؤال: "هل نستطيع أن نقول فى أى وقت إن تفسيراً معيناً للعمل الفنى "أفضل" أو "أكثر مشروعية" من تفسير آخر؟ وإن كان الأمر كذلك، فمتى؟" وسوف نرى الآن كيف يمكن اختبار عدة تفسيرات متعارضة. أثناء محاولتنا الملاءمة بينها وبين الوقائع الداخلية للعمل.

. . .

إن ما أسميته "بمشكلة هاملت" هو فى الواقع مجموعة المشكلات المتعددة. على أن أهم هذه المشكلات جميعا، السؤال: "لماذا يتأخر هاملت؟" فالشيخ يخبره، منذ وقت مبكر فى المسرحية، أن عمه كاودىوس قد قتل أباه. ولكن استجابة هاملت هى:

ياالروحى المتنبئة! عمى! (١-٥)

فمن الجائز إذن أنه كان يشك فى عمه من قبل. ومع ذلك فإنه لا يفى بوعده للشيخ بأن ينتقم لأبيه، بل يبدو أنه يرجى، هذا الانتقام فى مناسبات متعددة.

ربما كان أبسط تفسير هو ذلك الذى "يقرأ" المسرحية من خلال تقاليد الأدب الدرامى فى الوقت الذى كتبها فيه شيكسبير (ولنلاحظ أن هذا بدوره نوع آخر من النقد السياقى). وهنا تظهر هاملت على أنها واحدة من مسرحيات "الثأر"، التى كانت نمطا دراميا شائعا فى لذلك العصر. فهناك عناصر مشتركة بين القصص التى تدور حولها هذه المسرحيات: إذ أنها تبدأ بجريمة، هى عادة جريمة قتل؛ ويصبح واجب الثأر مفروضا على أقرب الناس إلى القتل، الذى ينبغى عليه أن يعرف القاتل، وقبل أن يستطيع أداء واجبه هذا، يصادف عقبات متعددة ويتغلب عليها. وفى النهاية يقتل المنتقم والمنتقم منه عادة؛ ولا بد أن يقاسى الأخير عذابا مقيما فى الحياة الأخرى، نظرا إلى ما ارتكبه من خطايا.

ولو كانت هاملت مسرحية كهذه. لكان بطلها شابا شجاعا قوى العزيمة. على استعداد تام لقتل عمه. فلماذا إذن يترك أربعة أشهر تنقضى، لا يفعل خلالها شيئا، ما بين رؤياه للشبح ووصول الممثلين إلى القصر؟ من الضروري. تبعا لهذا التفسير، أن يتأكد هاملت من أن الشبح ليس وهما أو روحا شريرة: إن للشيطان القدرة

على اتخاذ هيئة محبة إلى النفوس (٢-٢)

وفى هذا الصدد يقول أحد النقاد: "...إنه لا يتهرب من (واجبه). بل هو يتريث فقط طوال الوقت الذى يكون من الضروري فيه تبديد كل شك معقول فى حقيقة التزامه. فهو لا يريد أن يسلك مسلكا متهورا، وإنما يريد أن يتصرف بحكمه"^(١).

ويقتنع هاملت بجرم كلوديوس بعد أن يرى تصرفه إزاء المسرحية التى تحدث داخل المسرحية الأصلية. وهنا يصبح قتل كلوديوس أمرا له ما يبرره تماما. ومع ذلك فإن هاملت لا يستطيع أن يفعل ذلك لأن الملك محاط بحرس دائما. ولا يجده هاملت دون حراسه إلا مرة واحدة فى المسرحية، وهى المرة التى كان فيها كلوديوس يصلى. (٣-٣). ولو قتله هاملت عندئذ، لما قاسى كلوديوس من اللعنة التى تشترطها "مسرحية الثأر".

وهناك تفسيرات أخرى قريبة الشبه من هذه، يكون فيها إبطاء هاملت راجعا إلى العقبات التى ينبغى عليه التغلب عليها فحسب. غير أن العقبات فى هذه الحالة أقل وضوحا مما هى فى حالة النظرية التى عرضناها الآن. إذ يقال مثلا إن العدالة لا تكون قد تحققت ما لم يعرف الشعب الدنمركى أسباب قتل كلوديوس. إذ أن عملية الثأر تهدم نفسها بنفسها لو كان مواطنو هاملت يرونها فعلا بلا وازع، وبلا دافع سوى طمع الأمير فى العرش.

هذان التفسيران: شأنهما شأن تفسيرات أى عمل فنى، ينبغى أن يكونا متشيمين مع تفصيل المسرحية. ولا بد أن يؤدى إلى تنظيم "ما يحدث فى مسرحية

(١) روبرت جري R. Gray (١٨٩١)، فى "قراءات حول شخصية هاملت" Readings on the Character of Hamlet (نشره London, Allen & Unwin, 1950) ص ١٧٢ Claude Williamson & Unwin

هاملت "فى كل محكم الترابط غير أن العقبة الكبرى فى وجه التفسيرين اللذين تحدثا عنهما الآن هى ما يقوله هاملت ذاته عن تأخره.

إن المناجيات الذاتية فى مسرحيات شيكسبير ينبغى، بوجه عام، أن تقبل على أساس مضمونها الظاهر. فليس ثمة رغبة فى خداع الجمهور أو بعث الحيرة فيه (وإن كان المتحدث ذاته قد يختلط عليه الأمر أو يخطئ، فيما يؤمن به). على أن هاملت، فى مناجاته الذاتية المشهورة: لا يعزرو إبطاءه إلى عقبات "تكتيكية". كحراس الملك مثلا. بل إنه يلوم نفسه مرارا على تأخره، وهو مالم يكن ليفعله لو كانت العقبات خارجية فحسب.

نذل خامل مسلوب الروح: أروح وأغدو بلا عزم

كالحالم، بلا تحمس لمشكلتى. (٢-٢)

وعندما يتحدث بالفعل عن أسباب خارجة عنه، كاحتمال أن يكون الشبح قد خدعه، يبدو هذا أشبه بفكرة لاحقة ومحاولة مصطنعة للتبرير.

فلا بد للتفسيرات السابقة إذن أن تأخذ المناجيات الذاتية، على نحو ما، بعين الاعتبار. فبعض النقاد يرون أن هذه المناجيات ليست أساسية بالنسبة إلى قصة المسرحية أو إلى شخصية هاملت، ويعتقدون أن شيكسبير يستخدمها من أجل مكانتها الشعرية فحسب. وهنا تفسير أبرع قليلا، يرى أن المناجيات الذاتية مجرد أساليب لتأخير القتل، حتى تظل المسرحية تجتذب اهتمام المشاهد أطول وقت ممكن، وتلك أساليب درامية مألوفة فى "مسرحية الثأر".

على أن كلا التفسيرين ليس مرضيا تماما، بل إنهما يقللان، بطريقتين مختلفتين، من أهمية المناجيات الذاتية. فتبعا للتفسير الأول تكون أحاديث هاملت نقاط ضعف واضحة فى البناء الشكلى للمسرحية، وتكون عناصر خارجية أقحمت دون أن ترتبط بالعمل الكامل ارتباطا محكما. أما فى التفسير الثانى، فلا يكون لها إلا غرض درامى ثانوى. فهى ليست ذات أهمية أساسية فى ذاتها، أو بوصفها تعبيرا عن شخصية هاملت.

والواقع أن لنا الحق فى رفض أى تفسير يقلل من قيمة العمل، لو كان هناك تفسير آخر يزيد من قيمته. ولا شك أن المناجيات الذاتية، تكون لها أعظم

طرافة فى نظرنّا إذا أمكن إثبات إنها ترتبط ارتباطا وثيقا بكل ما عداها فى المسرحية. عندئذ يكون كل شيء منبثقا عن حوادث القصة. ومؤديا إلى صبغها بلون خاص، ويؤدى، بكشفه لشخصية هاملت، إلى زيادة الأهمية النفسية للمسرحية وإثراء مضمونها التعبيرى. فلا بد لنا إذن من البحث عن تفسيرات للمناجيات الذاتية غير تلك التى عرضناها الآن.

ويمكن القول بوجه أعم إن جميع التفسيرات التى تلجأ إلى أنموذج "مسرحية الثأر" تبدو غير كافية. ذلك لأنها تؤدى، فى حالة هاملت، إلى فقدانها مكانة التراجيديا. وتحولها إلى ميلودراما. ومثل هذا التفسير ليس متمشيا مع الشاعر التى تثيرها المسرحية فينا. فالمسرحية تبدو أعمق من ذلك وأعقد. وفضلا عن ذلك فإن هذه التفسيرات تعزو أقل أهمية لذلك العنصر الذى أصبح محور الاهتمام فى المسرحية فى العهود القريبة على الأقل، ألا وهو شخصية هاملت. فهى تجعله قويا شجاعا، ولكنها تجعله أساسا إنسانا بسيط الشخصية. ومع ذلك فإن هاملت، حتى قبل أن يعرف شيئا عن الشبح، قد ظهر فى مناجياته الذاتية الأولى شخصية مرهفة الحس، واعية بذاتها.

إن "هاملت" تبدو، على أساس فكرة "مسرحية الثأر"، مسرحية مثيرة، حافة بالدم والمفاجآت العنيفة، ولكنها لا تزيد عن ذلك كثيرا. فضلا عن ذلك فإن المناجيات الذاتية من حيث طولها ومادتها، لا تتلاءم مع هذا النوع من المسرحية، بحيث تبدو "هاملت" أشبه بعمل أساسه الترقيع. بل لقد خمن البعض أن المسرحية كما نعرفها نتاج لعدة مؤلفين، من بينهم شيكسبير وكيد Kyd.

وهكذا نظل ننتظر تفسيراً آخر، ونريد تفسيراً يعمل حساباً لجميع تفاصيل المسرحية، ويمدنا " : بقراءة" مترابطة للكل، ويعمق الأهمية الجمالية للعمل.

وعلى حين أن التفسير الأول يقلل أهمية شخصية هاملت، فإن كولريدج يجعل المسرحية بأكملها تدور حول هذه الشخصية. وفى هذه الحالة لا يرجع الإبطاء إلى عوامل خارجية، بل إلى طبيعة هاملت ذاتها. فهو لا يتردد لأنه جبان. بل إننا نلمس فيه "نشاطا عقليا هائلا، يكاد يفوق الوصف، ونفورا من السلوك الفعلى بنفس

المقدار^(١). فهاملت يضيع في "التفكير المفرط في الحادث" (٤-٤)، وهو بالتالي يفتقر إلى القدرة على الفعل. فهو "يرجى، الفعل حتى لا يعود في الفعل فائدة، ويموت ضحية الظروف والمصادفات العارضة"^(٢).

من الواضح أن كولريديج يتغلب على الاعتراضات الموجهة إلى التفسير الأول. فهو يعمل حساباً للطابع الاستنباطي الواضح للمناجيات الذاتية، بل يؤكد، هذا الطابع وتبعاً لتفسيره يصبح هاملت شخصية أكثر تعقيداً وطرافة بكثير. وهو يندرج تحت النمط الكلاسيكي للبطل التراجيدي، إذ أن "خطأً معيناً (١-٤) يحول بينه وبين مواجهة تحدى الظروف. ونظراً إلى الأهمية الرئيسية للبطل في "هاملت"، فإن المسرحية تغدو أكثر توحداً، من الناحيتين الشكلية والتعبيرية، عما كانت عليه في التفسير الأول. وهي على وجه العموم تكتسب من جديد مكانتها بوصفها تراجيدياً.

ومع ذلك فإن تفسير كولريديج لا يمكن أن يتمشى مع جميع الشواهد في المسرحية. فهو يجعل من هاملت شخصاً مفرطاً في "التأمل"، وبالتالي بطيئاً في سلوكه العملي، ومع ذلك فإن هاملت يبدو بعيداً عن ذلك كل البعد في مواضع متعددة من المسرحية. فهو ليس فقط شجاعاً قوى العزيمة، كما يقول كولريديج، بل إنه في المشهد الرابع من الفصل الأول، عندما ينادى الشبح هاملت، يحاول أصدقاؤه أن يمنعوه من السير وراءه. ويحذره هو ريشيو الحريص قائلاً:

ماذا لو كان يفريك نحو الطوفان يا مولاي؟

ولكن هاملت يهتف:

...كفوا أيديكم عني، يا سادة

بحق السماء، سأجعل من يمنعي عنه شبحاً،

ثم يندفع نحو الشبح. وفي المشهد الرابع من الفصل الثالث يندفع فوراً صوب بولونيوس عندما يسمعه وراء الستار ويقتله. وتصف الملكة ذلك بأنه "سلوك دام متهور". وفي المشهد السادس من الفصل الرابع يتبدى شخصاً مغامراً جريئاً حين يترك السفينة التي تحمله إلى إنجلترا. وفي المشهد الثاني من الفصل الخامس يصف سلوكه الحاسم، السريع البديهة، في تدبير موت روزنكرانتس وجلندسترن.

(١) ويليامسون، المرجع المذكور من قبل، ص ٣٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٣.

وفى المشهد الأول من الفصل الخامس، لا يترد فى قبول تحدى لا يرتس للقتال باسم أو فيليا وفى سبيل ذكرها. ومن هنا فإن تفسير كولريدج لا يبدو صحيحا إلا جزئيا.

وهنا بالضبط يبدأ التفسير الفرويدى. وقد عرض هذا التفسير إرنست جونز فى كتابه هاملت وأوديب^(١)، الذى ربما كان أشهر دراسة فرويدية فى النقد السياقى القريب العهد.

إن جونز، مثل كولريدج، يرى أن سبب الإبطاء لابد أن يكون فى هاملت نفسه. غير إن هاملت، كما رأينا الآن، لا يتكأ عادة عندما يكون السلوك ضروريا. فلم يفعل ذلك فى هذه الحالة؛ أى قتل عمه؟ لقد ظل هاملت، حتى المشهد الرابع من الفصل الرابع، لا يعرف السبب:

...لست أدرى

لم أظل أعيش لأقول "هذا شئ ينبغى عمله"؛

ما دام لدى الدافع، والإرادة، والقوة

والوسيلة لفعله.

وهكذا يرى جونز أن هاملت "رجل قوى يعذبه كبت غامض معين"^(٢).

وعلى حين أن بعض النقاد يبدون استعدادهم للاستسلام، ويقولون إن المسرحية غامضة أساسا، فإن جونز يرى أن هاملت يندرج تحت نمط السلوك العصاى الذى درسه فرويد وأتباعه. "ففى كل حالة لا يستطيع فيها شخص أن يفعل شيئا ينبئه كل تفكير واع بضرورة فعله... يكون ذلك على الدوام راجعا إلى وجود سبب خفى معين يجعل جزءا منه غير راغب فى فعله؛ هذا السبب لا يعترف به لنفسه، ولا يشعر به إلا شعورا خافتا، إن كان يشعر به على الإطلاق. وهذه بالضبط هى حالة هاملت"^(٣).

ولما كانت حالة هاملت هى حالة قوى لا شعورية، فإن جونز يعتقد أن نظرية التحليل النفسى يمكن أن تطبق عليها.

(١) إرنست جونز: هاملت وأوديب، ص ٢٩.

Ernest Jones: Hamlet and Oedipus (Garden City, Doubleday, 1955).

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٠.

إن جونز يرى فى هاملت تأثير "عقدة أوديب"، أو أن هاملت، حين كان طفلاً، كان متعلقاً بأمه متعلقاً جنسياً قوياً. وبالتالي كان يتمنى "سراً" موت منافسه. وهو أبوه. وعندما وصل إلى سن النضج. "كبتت" هذه الرغبات بالضرورة^(١). ومع ذلك فإن "الرغبة إلى كبتت منذ زمن طويل. فى الحلول محل أبيه بالنسبة إلى حب أمه. أثارتها من جديد، بطريقة لا شعورية. رؤية شخص معين يغتصب نفس المكانة التى طالما اشتاق هو ذاته إليها. والأدهى من ذلك أن هذا الشخص فى نفس الأسرة. بحيث أن الاغتصاب الحالى يشبه الاغتصاب الخيالى من حيث أنه محرم^(٢).

وهكذا فإن الرجل الذى أقسم هاملت على قتله هو نفس الرجل الذى حقق أعمق رغبات هاملت نفسه. وعلى ذلك فإن عملية الانتقام محاطة بمشاعر آثمة تضىء على الواجب الأخلاقى غموضاً وتشل السلوك. "فرفضه التخلي عن رغباته المحرمة يعنى الاستمرار فى الخطيئة، وبالتالي دوام وخز الضمير المذنب. ومع ذلك فإن قتل زوج أمه يعادل ارتكاب الخطيئة الأصلية ذاتها. وهو فعل أشد إثماً"^(٣).

والواقع أن الشواهد التى يتعين فحصها من أجل اختبار صحة هذا التفسير، هى شواهد مفرطة فى التعقيد. فلن يكون علينا فقط أن نحدد مدى ملائمة هذا التفسير لتفاصيل المسرحية؛ بل إن صحة النظرية النفسية التى يركز عليها هذا التفسير توضع بدوها موضع الشك، على أننا نستطيع أن نقول عن يقين إن نظرية جونز، على الأقل، نظرية معقولة؛ وهى، على الأكثر، لها حق معقول فى أن تعد أفضل رد قدم حتى الآن على "مشكلة هاملت". فهى تتغلب على الاعتراضات الموجهة إلى تفسير "مسرحية الثأر" وتفسير كولريدج. وهى تجعل المناجيات الذاتية متسقة مع بقية المسرحية. وهى قد تملل جاذبية المسرحية الدائمة. ويبدو أن هناك وقائع تؤيدها، منها تلك الواقعة التى عبر عنها أحد النقاد تعبيراً دقيقاً حين قال: "إن هاملت يبدو مهتماً بحياة أمه الجنسية اهتماماً كبيراً".

ويستخدم جونز هذه النظرية، لا فى تحليل العمل الفنى فحسب، بل فى تحليل الفنان أيضاً. فهو يرى أن ضروب الصراع التى يواجهها هاملت تعكس صراعا

(١) المرجع نفسه، ص ٧٨، ٩٠-٩١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٩٣-٩٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٢-١٠٣.

مماثلا كان يعاني منه الرجل نفسه، شيكسبير^(١). وهذا نظرية فرضية إلى حد بعيد. ولما كان ما يهمنا هو الفن، لا علم النفس، فلسنا فى حاجة إلى الدخول فى تفاصيلها. ومع ذلك فمن الجدير بالملاحظة أن جونز يقول عن العمل الفنى وشخصية الفنان إن "زيادة معرفتنا بأحدهما يؤدي آليا إلى تعميق فهمنا للآخر"^(٢). غير أن لفظ "آليا" هذا مشكوك فيه إلى حد بعيد. وهو يدل، كما دلت شواهد أخرى رأيناها من قبل فى هذا القسم، على الناقد السياقى يبالغ فى عرض موقفه، وبالتالى فقد يضل قراءه. فالواقع أن قدرا كبيرا من شخصية الفنان لا "يتمثل" فى العمل على الإطلاق. فالمضمون النهائى للعمل يتوقف إلى حد بعيد على عوامل مثل حدود الوسط الذى يعبر عن نفسه من خلاله. وتفاعل العناصر فى العمل، الذى يستغرق، بذاته، اهتمام الفنان. كما أننا لا نستطيع أن نستدل "آليا" من العمل على الفنان. فمثل هذا الاستدلال، كما رأينا من قبل، هو عادة مخفوغ بالمخاطر، وكثيرا ما يكون ياطلا تماما.

إن من السهل فى عصرنا الحال، الذى أصبح فيه علم النفس جاريا على ألسن الناس جميعا، أن نقع فى خطأ النظر إلى العمل على أنه مجرد "انعكاس" لشخصية الفنان. وعندما يكون من الصحيح على أى نحو، أن يوصف أى عمل فنى بأنه "انعكاس" كهذا، فغن هذا الوصف لا يكون، كما ذكرت من قبل، إلا حقيقة جزئية. فالعمل ينطوى دائما على ما هو أكثر من ذلك. ومن الواجب أن نتذكر أن الأعمال الفنية يمكن تذوقها ونقدها جماليا فى كثير من الأحيان، دون أن نقول كلمة واحدة عن الفنان. إن من المؤكد أن الوثائق النفسية لها طرافة خاصة، وأن الأعمال الفنية يمكن أن تعالج أحيانا على أنها وثائق نفسية. غير أن من الخطأ الفادح، الباهظ التكليف، أن ننظر إلى الأعمال الفنية على أنها ليست إلا هذا، وأن نغمض عيوننا، وبالتالى، عن طبيعتها الكامنة، وقيمتها بوصفها موضوعات للإدراك الجمالى.

• • •

(١) المرجع نفسه، الفصل السادس.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤.

لقد كان من الضروري، طوال مناقشتنا، أن نحذر القارىء من مبالغات النقد السياقى وسوء استخدامه. ولكن من الخطأ أن نختم هذا القسم بنغمة سلبية. ذلك لأن السياقيين قد علمونا عن الفن أموراً لا تقدر قيمتها ثمن، وبفضلهم أصبحنا الآن نرى أوضح مما كنا نرى فى أى وقت آخر من تاريخ الفن، مقدار ما يستمده العمل الفنى من الفنان ومجتمعه. وهكذا أصبحت للعمل دلالة إنسانية أعظم بالنسبة إلى المشاهد، وصار أكثر ثراءً فى معناه وقوته التعبيرية.

وهناك قدر كبير، من أفضل أمثلة النقد السياقى، لا يتنمى إلى أى من المدارس التى ناقشناها. فالناقد السياقى لا يتعين عليه أن يكون من أنصار ماركس أو فرويد. بل إن من الممكن أن يجمع بين علم النفس، والتحليل النفسى، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وغير ذلك من فروع العلم. وكثيراً ما تكون هذه لازمة لتفسير رمز معقد عميق، أو أسطورة كانت تقليدية فى مجتمع الفنان.

وهناك لوحة للفنان تيسيان، هى "أسطورة الحكمة" (انظر اللوحة رقم ٢٧) تحمل "شعاراً". ولو ترجمنا هذا الشعار من اللاتينية، لكان نصه: "من (تجربة) الماضى، يسلك الحاضر بحكمة، خشية أن يفسد السلوك فى المستقبل"^(١).

وتصور اللوحة ثلاثة وجوه، أحدها وجه رجل عجوز، أداره نحو اليسار، والثانى وجه رجل متوسط العمر، فى الوسط، والثالث وجه شاب، أداره نحو اليمين. وقد تتبع الناقد المشهور إرفن بانوفسكى هذا الرمز الوارد فى الشعار طوال فن العصر الوسيط وفن عصر النهضة، وبين أن الوجوه ترمز إلى الماضى والحاضر والمستقبل على التوالى. غير أن اللوحة تصور أيضاً ذئباً، فى اليسار، وأسداً فى الوسط، وقلباً فى اليمين. ويرجع بانوفسكى أصل هذه الرموز إلى الديانة المصرية القديمة، ويبين أن معناها هو نفس معنى الرؤوس الثلاثة. فما الذى كان يمكن أن يدفع أعظم المصورين

(١) إرفن بانوفسكى: "أسطورة الحكمة" لتيسيان: حاشية. "فى كتاب" المعنى فى الفنون البصرية، ص ١٩٤.

Erin Panofsky: "Titian's Allegory of Prudence, A Postscript".

In "Meaning in the Visual Arts". (Garden City, Doubleday, 1955).

جميعا إلى الجمع بين موضوعين متباينين يقولان. على ما يبدو. شيئا واحدا؟
وبعبارة أخرى: فماذا كان الغرض من لوحة تيسيان^(١)؟

لا بد من مزيد من البحث. وهنا يبدأ الناقد في بحث حياة الفنان ولوجات
أخرى له. وهكذا يتمكن بانوفسكى من كشف شيء لم تدركه الأجيال السابقة. وهو
أن وجه الرجل العجوز هو وجه تيسيان ذاته. أما الرجل المتوسط العمر فهو ابنه.
وأما الشاب فهو حفيده^(٢) بالتبني. فاللوحة إذن ليست ذات معنى أسطورى
فحسب. وإنما هي وصية شخصية للفنان. غير أن "من المشكوك فيه أن تكون هذه
البوثيقة البشرية قد كشفت لنا على نحو كامل جمال موضوعها وصدق. ولو لم يكن
لدينا الصبر على فك رموز لغتها الغامضة"^(٣).

وفى هذه الحالة بدورها يتبين لنا مدى وثوق الصلة بين النقد التفسيري
والنقد التقديرى. فعن طريق "فك الرموز" الذى قام به بانوفسكى، أصبح العمل
يحدثنا على نحو أوضح وأقوى، بوصفه "وثيقة بشرية".

• • •

وأخيرا. فإن النظرية السياقية كان لها تأثير خفى، ولكنه قوى، فى كل
تقدير فنى.

فهذه النظرية تبين لنا أن خلق الفن ليس مسألة "إلهام" فردى فحسب.
فالفن نشاط اجتماعى من بين أوجه النشاط الأخرى. قد كان الأنثروبولوجيون
يدرسون فن أية حضارة مثلما يدرسون تركيب الأسرة فيها. وقد جعلونا أكثر تعاطفا
مع الفن البدائى وفن الشعوب الأخرى، بان وجهوا انتباه الغرب إلى هذا الفن.
وحين أصبحت أذواقنا أرحب وأوسع نطاقا، أصبحت معايير الحكم لدينا أعظم
مرونة. ففي العقود الأسبق، كان النقاد فى ميدان الفنون البصرية يرون أن الفن
اليونانى أو فن عصر النهضة المتوسط هما "معايير الحكم على كل فن"^(٤). أما الآن

(١) المرجع نفسه، ص ١٦٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٦٨.

(٣) ماير سايبرو "الأسلوب" فى كتاب "الأنثروبولوجيا اليوم"، نشره كروبر، ص ٢٩١.

Meyer Shapiro: "Style in 'Anthropology Today'", ed
Krober (Univ. of Chicgo Press, 1953).

فإن النقد أصبحوا أكثر استعدادا للاعتقاد بأن "الفن الكامل ممكن فى أى موضوع أو أسلوب"^(١).

وفضلا عن ذلك فإن موقف النظرية السياقية من الفن الغربى ذاته قد شجع أيضا على توخى الزبد من التسامح واتساع الأفق فى تقدير الفن. فعندما نعرف الأصل الذى يرجع إليه شىء ما، والمؤثرات التى تحكمته فى تشكيله، نصبح أقل ميلا إلى النظر إليه على أنه يسرى على نحو "أزلى" أو "مطلق". وعندما نفهم تاريخه الطبيعى نفهم أيضا حدوده التى لا يتعداها. فلهذا الشىء قيمة فى حدود الموقف الخاص الذى نشأ فيه، لا فى جميع المواقف. وهذا يصدق على النظام السياسى. كالملكية، وعلى القانون الأخلاقى. وهو يصدق أيضا على الفن. فالنظرية السياقية وضعت الفن فى إطاره الطبيعى. والفن الجميل ليس "سرا روحيا غامضا"، وإنما هو ينشأ فى ظروف الحياة البشرية، ويفى بحاجات بشرية. وفضلا عن ذلك، فإن أصول الفن متعددة إلى غير حد. وبقدر ما تؤدى إلى جعل العمل الفنى على ما هو عليه فى تركيبه الباطن، فإنها تخلق قيما مختلفة فى النواتج الفنية لمختلف العصور والثقافات. وهكذا ندرك ألان أن الأنواع المختلفة من الفن يمكن أن تكون كلها قيمة "على طريقته الخاصة". والخلاصة أن النظرية السياقية زادتنا قربا من النزعة النسبية.

٣- النقد الانطباعى :

أراد أصحاب النظريات السياقية فى أواسط القرن التاسع عشر أن يكونوا، قبل كل شىء وعلميين. وكان المطلوب من النقد الفنى أن يقتدى بالعلوم الفيزيائية فى موضوعيتها ودقتها.

وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، كان هناك رد فعل قوى على هذا النوع من النقد. وكان رد الفعل يرجع إلى عوامل متعددة.

أول هذه العوامل هو أن حركة "الفن لأجل الفن" كانت تنادى "بالعزلة" الجمالية، وانطواء الفن الجميل على ذاته، قد كشف السياقيون عن العلاقات المتبادلة بين العمل الفنى وبين أشياء أخرى. وكثيرا ما كونوا يطمسون القيم الجمالية

(١) المرجع نفسه، ص ٢٩١.

للعمل أو يتجاهلونها. وعلى ذلك فقد كان من الضروري أن تنتقل حركة "الفن لأجل الفن" إلى الطرف المضاد للنظرية السياقية. فضلا عن ذلك فإن النظرية السياقية. أما ما يبدو أنه أشهر فروعها، كانت فى نهاية القرن التاسع عشر تبدو وكأنها أخفقت. ذلك لأن الحتميين. أمثال ماركس. وتين، قد وضعوا تصميمات مفصلة "للتفسير" المنشئ، (genetic) الكامل للفن. غير أن هذه التصميمات ظلت مجرد تصميمات فحسب. ولم يكن من الممكن تفسير الفن أو الفنان على أنهما مجرد نواتج للقوى النفسية والاجتماعية. ذلك لأن العبقرية لا يمكن تفسيرها بنفس الطريقة التى تفسر بها الجاذبية.

وفضلا عن ذلك، فإن أولئك الذين قادوا الثورة على النظرية السياقية تأثروا بالنظرية الوجدانية تأثيرا قويا. ولقد قال أوسكار وايلد: "الفن انفعال" ^(١). ولما كان من الضروري أن تثور انفعالات الناقد، فإن الموضوعية، حتى لو كانت مرغوبا فيها، مستحيلة:

"إن النقد الموضوعى لا وجود له، مثلما أن الفن الموضوعى لا وجود له، وكل من يخدعون أنفسهم فيعتقدون أنهم يضعون فى أعمالهم أى شئ، غير شخصياتهم إنما هم واقعون فى أشد الأوهام بطلانا. فحقيقة الأمر هى أننا لا نستطيع أبدا أن نخرج عن أنفسنا" ^(٢).

وأخيرا، فقد كانت الحركة الجديدة تشكل فى جميع القواعد "النقدية"، سواء منها السياقية، والكلاسيكية الجديدة، وأية قواعد غيرها. فالقواعد أكثر جمودا وشكلية من أن يتأثر بها الناقد "الذاتى" الذى يستجيب للعمل الانفعالى، والفن لا يمكن أن يحكم عليه بالقواعد" ^(٣).

(١) "الناقد بوصفه فنانا" فى كتاب "مختارات موجزة من أوسكار وايلد" ص ١١٢، "The Critic as Artist", in "The Portable Oscar Wilde",

(٢) أناتول فرانز "فى الحياة والثقافة" "On Life and Letters" ترجمة إيفانز، (N. Y., John Lane, 1911) ص ٧-٨ من المقدمة.

(٣) باتر المقدمة "فى كتاب" عصر النهضة، ص ٢٧.

وعلى ذلك فإن التاريخ، وعلى النفس، وما شابههما من العلوم، لا تفيد الناقد فى شىء، وهو يتحرر من القواعد. فكل ما يريده الناقد هو "تنوع معين من المزاج، والقدرة على أن يتأثر بعمق بوجود الموضوعات المادية".

. . .

واذن، فما الذى يقوم به الناقد فعلاً؟ يقول أناطول فرانس فى عبارته المشهورة: "إن الناقد الجيد هو ذلك الذى يروى مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى"^(١). وهو يسجل، ويصف، تلك الأفكار، والصور، والأحوال النفسية والانفعالات، التى يثيرها فيه العمل الفنى. وقد عرض أناطول فرانس هذا الفهم للنقد فى مجال الأدب، وعرضه أوسكار وايلد وولتر باتر فى مجال الأدب والفنون البصرية، كما عرضه ديبوسى فى مجال النقد الموسيقى، وكان ذلك كله عند مطلع القرن العشرين. وقد قال الأخير: "إن وصف المرء لانطباعاته أفضل من النقد، وكل التحليل التكنيكي مقضى عليه بأن يكون عقيماً"^(٢).

والواقع أن رد الفعل لدى "الانطباعيين على "النقد الموضوعى" هو رد فعل انطباعى. ذلك لأن الانتباه يركز، فى حالة النقد السياقى والنقد بواسطة القواعد معا، على الموضوع. أما بالنسبة إلى الانطباعى، فإن الأسئلة الرئيسية هى: "ما الذى تعنيه هذه الأغنية أو اللوحة، وهذه الشخصية الجذابة التى تعرض فى الحياة أو فى كتاب، بالنسبة إلى؟ وما تأثيرها الحقيقى فى؟ أهى تعطينى لذة؟ وإن كان الأمر كذلك، فما نوع هذه اللذة أو درجتها"^(٣)؟

وفضلاً عن ذلك فإن فى استطاعة الناقد أن يطلق العنان لخياله وانفعالاته، أثناء مشاهدته للعمل الفنى. فليس من الضرورى أن يقتصر نقده على ما هو العمل: "إن جميع الكتب عامة، بل أروعها، تبدو لى أقل قيمة إلى حد لا متناه، من حيث مضمونها، بالقياس إلى ما يضعه القارئ فيها"^(٤).

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٧ من المقدمة.

(٢) اقتبس ماكس جراف فى كتابه: "المؤلف الموسيقى والناقد" ص ٢٩١ Max Graf: Gomposer and Critic (N. Y., Norton, 1946).

(٣) باتر، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٦ من المقدمة.

(٤) أناطول فرانس. المرجع المذكور من قبل، المجموعة الثانية، ص ١١ - ١٢ من المقدمة، وانظر أيضاً أوسكار، المرجع المذكور من قبل، ص ٨٧.

ويستطيع الناقد أن يستمتع بهذه الحرية لأن الانطباعية ترفض الوظائف المألوفة للنقد. إذ أن المهمة الأولى للناقد ليست إصدار حكم على العمل، أو تفسيره للقارئ. بل إن النقد الفني ليس له غرض وراء ذاته. وهو. كالفن. سبب وجود ذاته^(١). ومن هنا فليس مما يعيب الناقد أن يخفق في وصف مضمون العمل بدقة. ويتساءل وايلد: "من الذى يهمه أن تكون آراء رسكين فى تيرنر صحيحة أم لا؟ وفيهم يهم ذلك؟" إن وايلد يعد النقد عملا فنيا فى ذاته، وهو يمتدح نشر أرسكين "القوى الفخم... الملئ بالانفعال وبالألوان الملتهبة فى فصاحته النبيلة، والغنى فى موسيقاه السيمفونية الفياضة"^(٢).

. . .

إن النقد الانطباعى لم يبدأ بالانطاعيين. فقد كانت كتابات عدد كبير من النقاد السابقين، إلى حد معين على الأقل، أوصافا لاستجابات الناقد ذاته. والأرجح أن أناتول فرانس كان على حق حين قال إن العنصر الشخصى لا يمكن أن ينفصل عن النقد الفنى. أما اللاشخصية الكاملة فكثيرا ما تتمثل فى "إعطاء الدرجات"، وهو عادة. نوع آلى عقيم من النقد. ويكاد جميع النقاد الكبار يكون لهم طابع شخصى مميز.

ولكن، برغم أن لدى معظم النقاد قدرا من الانطباعية، فمن المشكوك فيه أن تكون الانطباعية فى ذاتها أساسا سليما للنقد. صحيح أن للانتقادات الانطباعية فى كثير من الأحيان، أهمية أدبية فى ذاتها. ومع ذلك فلو طلبنا من الانطباعية شيئا أكثر من ذلك، لوجدناها تخذلنا عادة.

إن الانطباعية لا تضع حدودا لما يقوله الناقد. ففى استطاعته أن يتحدث عن أى شىء وكل شىء. ولو كنا ننشد تفسيرا لما هو متضمن فى العمل، لما استطعنا أن نحصل عليه منه إلا بالمصادفة البحتة، وبالمثل فإننا لا نستطيع أن نتوقع منه تقديرا معقولا منظما للعمل.

(١) وايلد، المرجع المذكور من قبل، ص ٨٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٨٤.

إن آفة الانطباعية هي خروجها عن النطاق الجمالي. فالناقد الانطباعي لا يكون له، في كثير من الأحيان، شأن بالتركيب الباطن للعمل، وقيمته. ولا شك أن الخروج عن الموضوع خطر دائم يتعرض له كل ناقد. ولا يوجد أى نوع من النقد معصوم تماما من هذا الخطر. وقد رأينا أن هذا يصدق على كل من النقاد الكلاسيكي الجديد والسياقي. ومع ذلك فإن الانطباعية هي النوع الوحيد من النقد الذى يشجع عمدا على الخروج عن الموضوع. بل إنه يرحب به، كما هي الحال عند أوسكار وايلد.

لقد وقع ريمر فى خطأ الخروج عن الموضوع لأنه طبق قواعد الكلاسيكية الجديدة بطريقة غشوم لا تصرف فيها. ومع ذلك فإن هذه القواعد تنطبق على بعض الأعمال الفنية على الأقل. ولو كان هناك ناقد أذكى من ريمر، حتى لو لم يكن ناقدا من الطراز الأول، لكان لنا أن نتوقع منه أن ينبئنا بشيء عن العمل، عن طريق استخدام القواعد بحكمة. أما الانطباعية فهي تطرح جميع القواعد جانبا. ومن ثم فإن من السهل أن تتحول إلى تدفق انفعالي صرف. وكثيرا ما يكون هذا التدفق منعدم القيمة تماما، سواء من وجهة النظر الأدبية أم النقدية.

بل إن هناك من الدلائل ما يشير إلى أن كبار الانطباعيين أنفسهم لم يكونوا يؤمنون بالانطباعية الكاملة، والمطلقة. مثال ذلك أن وايلد يسلم بأهمية التحصيل التاريخي والتحليل المفصل للعمل^(١). كما يقول إن الناقد يمكن أن يشارك فى نفس الانفعالات التى يعبر عنها العمل^(٢). ويقول أخيرا إن الناقد يستطيع "بالتحصيل العلمى المتعمق والرفض الحازم"^(٣). أن يحدد قيمة العمل الأرفع ويميزه من الأعمال الأقل قيمة. وفى هذه الفقرات يعود لوسكار وايلد إلى العمل ذاته، و تفسيره وتقديره. والأهم من ذلك أن قادة الحركة الانطباعية ليسوا انطباعيين تماما فى ممارستهم العملية للنقد. ذلك لأن وايلد، وأنتاتول فرانس، وباتر، ولوميتر Lemaître، لم يكونوا يقتصرون، فى انتقاداتهم للأعمال المعينة، على تسجيل مشاعرهم الشخصية بل كانوا أيضا يشرحون بناء العمل الفنى وطابعه التعبيري. كما

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٩١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٠٠-١٠١.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٠٢.

كانت لديهم استبصارات "موضوعية". صحيح أن هذه الاستبصارات كانت تمتزج عادة "بانطباعاتهم"، ومع ذلك فقد كانت موجودة بالفعل، وكثيرا ما كانت تمثل نقدا تفسيريا على أرفع مستوى. وهكذا فإنهم لم يسمحوا للنقد بأن ينحدر إلى حلم اليقظة الطليق الجامح.

وعلى الرغم من أن الانطباعية التامة لا يمكنها القيام بالعمل الذى نتوقع من الناقد أن يقوم به، فإن قدرا معيناً منها أن يكون نافعا له ولنا فى آن واحد. وربما أفضل ما يمكنها عمله هو أن تبث فى القارئ حماسة الناقد نفسه للعمل. فإذا انتقلت إلينا حمى الحماسة هذه، كان من الأمور شبه المؤكدة أننا سنفهم قيمة العمل على نحو أفضل. غير أن الحماسة وحدها ليست كافية، بل ينبغى على الناقد أن يوضح لنا ما تحمس له، وسبب هذا التحمس.

٤- النقد القصدى :

تساءل وايلد، بطريقة بلاغية: "من الذى ... يهيم إن كان السيد باتر قد وضع فى لوحه الموناليزا شيئا لم يحلم به ليوناردو أبدا؟"^(١). أما خصوم الانطباعية فقد أخذوا الأمر مأخذ الجد. فقد كان ذلك يهيمهم. ومن هنا قالوا عن الانطباعى: "إننا لن نحرم هذه الروح الرفيعة من لذة مشاعرنا". ولكنهم سارعوا بالإشارة إلى "أن... الانتباه قد تحول عن العمل الفنى"^(٢). ومن المفارقات الغريبة أن نفس التهمة قد وجهت إلى "مدرسة تين"^(٣)، فى نواح أخرى مضادة تماما لما كان يقول به الانطباعيون، وهى المدرسة التى حولت الانتباه من الفن إلى التاريخ وعلم الاجتماع. ومن هنا فقد بذلت فى أوائل هذا القرن محاولة لإعادة الانتباه إلى العمل الفنى. وأفضل طريقة لتحقيق هذا الهدف هى أن "نهتم" بمقصد الفنان. فهنا يصبح السؤال النقدي الرئيسى هو: "ما الذى حاول الشاعر أن يفعله، ويفعله وكيف حقق مقصده؟"^(٤).

(١) المرجع نفسه، ص ٨٤.

(٢) ج. أ. سبنجر "النقد الجديد" فى كتاب "النقد الخلاق".

J. E. Spingarn: "The New Criticism", in "Creative Criticism" (N.Y., Harcourt, Brace, 1931) P. 6.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٨.

على أن النقد القصدى Intentionalist لا يمكن أن يقتصر، من الوجهة التاريخية، على رد الفعل على الانطباعية. فهو يتكرر دوريا طوال تاريخ النقد. وهو يمثل طوال القرن التاسع عشر. بوصفه نتيجة مترتبة على اهتمام الرومانتيكية بشخصية الفنان و"عبقريته". بل لقد رأينا بوارده تظهر من قبل عند بوب وجونسون، فى القرن الثامن عشر. وهو مازال فى عنفوان حيويته فى أيامنا هذه. وقد كتب أحد الكتاب فى الآونة الأخيرة يقول: يبدو لى أن أرفع نوع من الاستجابة للموسيقى... هو ذلك الذى يضعنا بطريقة كاملة فى علاقة مباشرة مع مقاصد مؤلفها^(١). ولا جدال فى أنك صادفت أمثلة للمذهب القصدى فى الكتب المؤلفة عن الفن، وفى المحاضرات التى تلقى فى الفنون، الخ.

إن النظرية القصدية هى على الدوام دعوة إلى التعاطف "الجمالى. هى تحذرنا من تأمل العمل "بروح" غريبة عن روح الفنان. على حد تعبير بوب. وبذلك فإنها تحول بيننا وبين البحث عن أمور غير مطلوبة فى العمل. ولو تأملنا المذهب القصدى على هذا النحو، لكان فكرة صحيحة بالنسبة إلى أى نوع من النقد.

□ □ □

غير أن كل شىء يتوقف على ما نعنيه "بالقصد". فللفظ عدة معان متباينة. كثيرا ما نخلط بينها فى حديثنا عن الفن. ولهذا الخلط عواقب وخيمة. ذلك لأن "القصد"، فى أحد معانيه، لا يتمثل أساسا عمليا سليما للنقد.

فى هذا المعنى يكون "القصد" لفظا نفسيا، يشير إلى شىء حدث فى ذهن الفنان. فهو الفكرة التى كانت لديه. قبل الخلق وأثناءه، عن العمل الفنى النهائى الذى أراء- إنتاجه. وبعبارة أخرى فالقصد هو هدف نشاطه، كما تخيله. وعلى ذلك فإن هذا "القصد النفسى"، كما أسميه، هو شىء يقع خارج العمل الفنى ذاته. (ولما كنت النظرية القصدية، فى هذا المعنى، تهتم بأحد أصول العمل، فمن الممكن أن تعد نوعا من أنواع النقد السياقى).

وثمة اعتراضات قوية على استخدام "القصد النفسى" إما فى تفسير العمل الفنى، وإما فى تقديره.

(١) شاندر Chandler، المرجع المذكور من قبل، ص ٢٢٢.

فهناك أولا مشكلة "عملية"، ليست على الإطلاق بالمشكلة الضئيلة الشأن. تلك هي صعوبة معرفة المقصد الحقيقي، بل استحالة معرفته في كثير من الأحيان. فالقصد شيء يقع في نطاق تجربة الفنان الخاصة. وما لم يصفه، في رسائله أو محادثاته أو سيرته الذاتية. فإنه يظل غير معروف إلا له هو ذاته. وعلى ذلك فلا يمكن تطبيق معيار القصد على الأغلبية الساحقة من الأعمال الفنية. وفضلا عن ذلك. فحتى في الحالات التي يكون فيها الفنان قد وصف قصده. فإن وصفه يتعرض لكل العيوب المعتادة التي يتعرض لها كلام الفنانين عن الخلق الفنى، كالتبرير، والخداع المتعمد. والخداع الذاتى اللاشعورى.

ولنصف إلى ذلك أنه يكاد يكون من الخطأ دائما الكلام عن مقصد واحد. وكأن لدى الفنان فكرة ثابتة، موحدة، عن العمل منذ أول عملية الإبداع إلى آخرها. فالعلمية الخلاقة، كما رأينا من قبل، ليست في العاد حركة مباشرة، غير منقطعة، نحو هدف الفنان، وإنما هي تنطوى على تجريب، وإعادة نظر، وتتبع "مسالك" جديدة يوحى بها الوسط المستخدم في الفن، وما إلى ذلك. وعلى ذلك فإن قصد الفنان يتغير أثناء سيره في عمله. وكثيرا ما يكون للفنان مقاصد متعددة. فأيهما نستخدم في نقد العمل؟

ومع ذلك، فلنفرض جدلا أن للفنان قصدا محددا واضحا طوال إبداعه الفنى، وأننا نعرف هذا القصد. وحتى في هذه الحالة يكون القصد شيئا خارجا عن العمل. فمن الممكن، منطقيا على الأقل، ألا يفسر القصد ما هو متضمن في العمل ذاته. وقد لا يتحقق القصد في العمل لأن الفنان عاجز عن السيطرة على الوسط الذى يعبر عن فكرته من خلاله، أو لأنه يختار موضوعا غير مناسب، أو لأسباب أخرى. وعندئذ يكون القصد خارجا عن مجال النقد التفسيري.

ومن ناحية أخرى، فليس في وسعنا أن نحكم على قيمة العمل على أساس نجاح الفنان أو عدم نجاحه في تحقيق مقصده. فمن الجائز أن يكون قد أخفق، ولكن العمل تكون له قيمته الجمالية في ذاته. كما أن من الجائز أن يكون قد نجح، ولكن إذا كان قصده تافها أو عقيما، كان العمل ضئيل القيمة من الوجهة الجمالية.

وأخيرا، فحتى لو نحج الفنان، فإن قصده لا يكون بالضرورة الوسيلة الوحيدة، أو أفضل وسيلة، لتفسير العمل. فما إن يخرج العمل إلى حيز الوجود، حتى تكون له حياة مستقلة خاصة به. ومن الممكن أن يفسره مختلف النقاد على أنحاء متباينة، كما تفسره الأجيال المتعاقبة تفسيرات مختلفة. فقد تجد في العمل قيما مغايرة تماما لتلك التي كان يقصدها الفنان؛ بل إن هذا يكاد يصدق في كل الأحوال. إذا وضعنا في اعتبارنا تعدد القيم التي اهتدى إليها النقد في معظم الأعمال الفنية. وفضلا عن ذلك، فإن التفسيرات اللاحقة قد تجعل العمل أفضل من ذلك الذي اختمرت فكرته في ذهن الفنان:

"فعندما استمع ديبوسى إلى رباعيته الوترية تجرب لأول مرة، قال للعازفين "إنكم تعزفون الحركة الثالثة بضعف السرعة التي تصورت أن من الضروري أن تعزف بها". ثم تربث برهة ليستمتع بالبلبلية التي أثارها، وأضاف: "ولكنها أفضل بكثير على طريقتكم" (١).

لهذه الأسباب كلها، كان "القصد النفسى" مفهوما ضعيفا ومضللا فى مجال النقد. ومن هنا فقد اقترح معنى آخر "للقصد" "فالقصد الحقيقى للشاعر يتمثل، لا فى أحد المشاريع المتعددة التى تطوف بمخيلته، بل فى العمل الفنى الفعلى الذى يخلقه. فقصيدته هى "مقصده" (٢). ومع ذلك، فلو كان القصد هو العمل الفنى فحسب، لبدا أن استخدام هذا اللفظ لم تعد له إلا أهمية ضئيلة. وفضلا عن ذلك، فإن الكلام عن "القصد" بهذا المعنى مضلل إلى حد ما، ما دام اللفظ يشير عادة إلى حالة ذهنية، وهى شىء يختلف تماما عن العمل الفنى.

غير أن اللفظ معنى آخر غير هذه المعانى. ذلك هو "القصد الجمالى". وهذه طريقة مجازية للإشارة إلى التأثير الكامل الذى يفترض أن العمل يمارسه على المدرك الجمالى. وبطبيعة الحال فإن استجابة المدرك شىء يختلف عن العمل ذاته، مثلما أن "القصد النفسى" للفنان يختلف عنه، غير أن "القصد الجمالى"، على خلاف "القصد

(١) شارل مونش: "أنا قائد فرقة موسيقية" ص ٥٢.

Charles Munch I Am A Conductor' tran. Burkat (NY., Oxford U.P., 1955).

(٢) "نمو اسطورة أدبية The Growth of a Literary Myth" فى كتاب سبنجانر Spingar المذكور من قبل، ص ١٦٢.

النفسى"، يركز اهتمامنا على العمل بوصفه جماليا. وهو تصحيح مفيد لنقد ريمر Rymer. فهو يحث الناقد على أن يتساءل: "ماذا يحاول هذا العمل أن يحققه، بوصفه أداة للتعبير الجمالى؟" وهذا يحول بين الناقد وبين تطبيق للقيم لا صلة لها بأهمية العمل وجدارته. وبذلك يزيد مفهوم "القصد الجمالى" من احترامنا لفردانية العمل، وهو أمر لا يقل ضرورة فى النقد الفنى عنه فى التذوق الجمالى.

وحين يضع الناقد "القصد الجمالى" نصب عينيه، يستطيع بعد ذلك أن يطرح السؤال الثانى فى النقد القصدى: "كيف تتحقق النتيجة؟" وهذا يؤدى إلى فحص البناء الداخلى للعمل. و يكون مفهوم "القصد الجمالى" أحيانا ذا فائدة عظمية عندما يحكم الناقد بأن العمل لم يحقق المقصود منه. إذ قد يتضمن العمل شواهد واضحة على نوع التأثير الذى يحاول تحقيقه. فمن الجائز أن التأثير كان يفترض فيه أن يكون "ضخما" أو "ملحميا"، أن العمل "يحاول أن يكون" عميقا. ولكن العمل لا يحقق هدفه، فبدلا من أن يكون عميقا، نراه يتظاهر بالعمق فحسب؛ وبدلا من أن يكون مثيرا لمشاعر قوية، نراه يثير انفعالات سطحية فحسب. وفى هذه الحالة بدورها يكون تحليل عناصر العمل ضروريا.

وبعد أن حددنا معالم التمييز بين "القصد النفسى" و "القصد الجمالى"، ينبغى أن يلاحظ أن الأول قد يكون فى بعض الأحيان مفيدا من وجهة النظر الجمالية. فإذا كان "القصد النفسى" قد تحقق فى العمل، بحيث يؤثر فى طبيعة العمل الكامنة، فعندما يكون استخدامه مفيدا للناقد، ويكون فى استطاعة الوصف الذى يقدمه الناقد أن يوضح عناصر معينة فى العمل، ويكشف أيضا عن "القصد الجمالى" للكل. وهذا يصدق فى أحيان كثيرة على الفن المعاصر، فى الحالات التى يكون العمل فيها، فى الأصل، مستغلقا على أفهام الجمهور بسبب أسلوبه أو الرمزية المستخدمة فيه.

إن المبدأ الموجه فى الالتجاء إلى "القصد النفسى" فى النقد هو نفس المبدأ الموجه بالنسبة إلى جميع الوقائع السياقية - فلا بد أن يكون مفيدا فى تفسير ما ثبت أنه موجود بالفعل فى العمل، وأن يلقى ضوءا على طبيعة الموضوع الجمالى وقيمه.

هـ- النقد الباطن :

وهنا نصل إلى أهم حركة نقدية فى هذا القرن، وهى الحركة المعروفة فى مجال النقد الأدبى باسم "النقد الجديد" The New Criticism وهناك عبارة قالها ماثيو آرنولد، ويمكن أن تتخذ شعارا لها، هى : "رؤية الشئ فى ذاته كما هو بالفعل". فأنصار حركة النقد الجديد يحاولون تركيز اهتمامهم على الطبيعة الباطنة للعمل وحدها. وهذا يؤدى بهم، فى الوقت ذاته، إلى تجنب كل ما يقع "خارج" العمل. "فمن الواجب حصر الاهتمام فى القصيدة من حيث هى قصيدة"^(١).

ولو قلنا إن حركة النقد الجديد تفند كلا من أنواع النقد التى درسناها حتى الآن، لكان هذا القول صحيحا بقدر ما يمكن أن يكون مثل هذا التعميم صحيحا. فكثير من أبرز الشخصيات فى هذه الحركة قد هاجموا النقد السياقى هجوما مريرا، إذ يتهمونه بتحويل الانتباه عن "القصيدة من حيث هى قصيدة". إلى تاريخ حياة الفنان، وإلى علم الاجتماع والتاريخ وما إلى ذلك. ولهذا السبب نفسه يهاجمون الانفعالات المتدفقة عند الانطباعيين، وكل ما هنا لك من فارق هو أن الانطباعية تحول الانتباه إلى الناقد ذاته.

ويتميز "النقاد الجدد" بالصبر الشديد، والدقة والعمق البالغين. فى تحليلاتهم. فعملهم "احترافى" بأفضل مغاى هذه الكلمة. وليس من العسير أن نفهم سبب احتقارهم للانطباعية التى تبدو لهم مهوشة مفتقرة إلى التنظيم. ولكن حتى لو لم تكن كذلك، لظلوا يرفضونها لأنها تؤكد التأثيرات التى يحدثها العمل فى القارئ. فالنقاد الجدد يتجنبون عموما الحديث عن الانفعالات التى أثارها العمل. وهكذا يقول جون كرو رانسوم John Crowe Ransom الذى يرجع إليه الفضل فى اسم "النقد الجديد" على هذه الحركة، إن الناقد ينبغى عليه أن "ينتهبه إلى

(١) بروكس ووارن Brooks and Warren : المرجع المذكور من قبل، ص ١٥.

الموضوع الشعري ويدع الشاعر تتولى أمر نفسها^(١). وكما تتجاهل هذه الحركة تأثيرات العمل، فهي تتجاهل أيضا أصوله. وهي تهاجم النظرية القصصية أيضا^(٢).
 وإذا فلحركة النقد الجديد، في نواح معينة، صلة أوثق بالنقد "الموضوعي" في القرنين السابع عشر والثامن عشر منها بالأنواع الأقرب عهدا من النقد. فهي تركز الاهتمام على العمل؛ يحاول الناقد أن يظل لا شخصا. ومع ذلك فإن حركة النقد الجديد لا تقبل النقد بواسطة القواعد أيضا. ومن الملاحظ أن النقاد الجدد أكثر اهتماما بكثير بالنقد التفسيري منهم بالنقد التقديرى. ففي استطاعتك أن تتصفح قدرا كبيرا من كتاباتهم أن تجد حكم قيمة صريحا واحدا. فهم يسمعون قبل كل شيء إلى تفسير العمل وإيضاحه. وإذا وجدت عندهم تقديرا فإن ذلك لا يكون عن طريق تطبيق قواعد، إذ أن "النقاد الجدد"، الذين يعرفون تاريخ النقد، يشكون في القواعد. وهم يكرسون جهودهم لتحليل أعمال محددة، ويجعلون التقدير ينبثق عن التفسير. وكما يقول ليفيس Leavis، فإن "جهدى كله منصب على العمل من خلال أحكام عينيه وتحليلات جزئية". ومن هنا فإنه لا يلجأ كثيرا إلى "المبادئ والمعايير التى تقبل صياغة مجردة"^(٣).

إن كل نقد "باطن" يحترم فردانية العمل الخاص. فهو، مثل الإدراك الجمالى ذاته، يدرك ما هو مميز فى العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال "المائلة". أما النقد بواسطة القواعد فيقتضى مقدما أن الأعمال الفنية يمكن أن تقسم إلى "أنواع"، وأنها بالتالى تخضع لمعايير تقيس الجودة فى كل "نوع". ويشك "النقاد الجدد"، بما عرف عنهم من تعلق بفردانية كل عمل، فى مشروعية هذا التصنيف. ففي رأيهم أن معايير القيمة ينبغى أن تتكيف وفقا للعمل الخاص موضوع البحث، بل ينبغى أن تصنع خصيصا لهذا العمل. وكما يقول رانسوم "إن كل قصيدة هى قصيدة جديدة، وكل تحليل قد يؤدى إلى توسع جديد فى النظرية بحيث تستطيع أن تفى

(١) "النقد بوصفه نظرا خالصا" فى كتاب "مقصد الناقد"، ص ٩٦-٩٧. "The Intent of the Critic".

(٢) و. ك. ويمزات الابن وم. بيردسلى: "مغالطة القصد" ص ٤٦٨-٤٨٨.

W. & Wimsatt, Jr. and M. C. Beardsley: "The Intentional Fallacy", Sewanee Review, LIV(1946).

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١٥.

بمتطلبات القصيدة^(١). (ومن الجدير بالملاحظة أن النقاد الجدد يمارسون عملهم عادة على قصائد أو روايات منفردة، على حين أن النقد السياقي يتجه إلى جمع كل أعمال المؤلف الواحد أو العصر الواحد سويا).

وهكذا يرفض "النقاد الجدد" القواعد مثلما يرفضون السياق، والقصد، و"انطباعات" الناقد. والواقع أن إيضاح مالا تكونه حركة النقد الجديد، يساعد على تفسير ما تكونه. ومع ذلك ينبغي أن ندرس ألان أساليب هذه الحركة وأهدافها بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر.

. . .

إن حركة "النقد الجديد" حركة نقد أدبي. ومع ذلك فإن هناك أوجه شبه واضحة تجمع بينها وبين حركة أسبق منها فى نقد الموسيقى والفنون البصرية، وهى الحركة الشكلية Formalism.

كان هانسليك Hanslick، كما رأينا من قبل، ينادى بالمعنى الباطن للموسيقى. وقد تحدث بازدرء عن أولئك الذين يتخذون من الموسيقى حافزا للانفعالات، ثم يقيسون قيمة القطعة الموسيقية تبعاً لشدة انفعالاتهم. ففي نظر هؤلاء الناس يكون "للسيجار الجيد أو الحمام الدافئ" نفس قيمة السيمفونية، كما ذكرنا من قبل. كذلك ينبغي على الناقد أن يعمل حساباً لحياة المؤلف أو العصر الذى عاش فيه^(٢). فقوم الموسيقى هو عناصر الوسط، من "صوت وحركة"، التى تكون .. كلا تاماً قائماً بذاته^(٣). وعندما حاول بل وفرأى تدريب الأذواق على تقدير التصوير "الخالص"، اتخذنا من الموسيقى أنموذجاً لهما. فهما بدورهما كانا يجدان أن قيمة الفن تنحصر فى العناصر المميزة للوسط - أى الخط، والكتلة، والسطح، إلخ، فى التصوير والنحت - وهى العناصر التى تتفاعل بعضها مع البعض لتكون بناءً شكلياً فريداً. وهم يستخدمون فى وصف هذه العلاقات الشكلية ألفاظاً مثل "الإيقاع" و"الانسجام" و"التوتر".

(١) مقتبس من مقال ر.و. ستولمان "النقاد الجدد" فى كتاب ستولمان Stallman المذكور من قبل، ص ٤٩٦.

(٢) "الجميل فى الموسيقى"، ص ٩٩-١٠٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٦٨.

وليس من قبيل المصادفة أن نجد إشارات إلى هانسليك وفرای فی کتابات حركة النقد الجديد^(١)، إذ أن نظرتهم إلى الفن كانت مشابهة إلى حد بعيد لنظرة "النقاد الجدد". ويقيم رانسوم توازيا بين القصيدة وبين التصميم الشكلي للفنون البصرية^(٢). كما يقول بروكس إن القصيدة هي "تمط من حالات الاستقرار التوافقي: والتوازن. والانسجام"^(٣). ولنلاحظ أن لفظي "الاستقرار التوافقي" و"الانسجام" مستمدان من لغة الموسيقى، ولفظ "التوازن" مستمد من لغة الفنون البصرية. فالقصيدة نمط شكلي، ينطوى على قوى وتوترات داخلية. ويوجد بينها في كل منطو على نفسه.

وهنا ينصب الاهتمام على الوسط الذي يستخدمه الفنان. كما هي الحال عند هانسليك وفرای. وهكذا يقوم "النقاد الجدد" خطأ السياقيين، الذين يتركز تفكيرهم في "الأفكار" أو "الموضوعات" التي تأتي من خارج الفن. والذين يتجاهلون بالتالي الوسيط الذي تتجسد فيه هذه الأفكار، والذي ينفرد به الفن. وفي حالة الأدب، يكون الوسيط هو اللغة، بمعانيها الصريحة، وارتباطاتها، وإيحاءاتها الخالية والانفعالية، دلالتها التقليدية والحضارية، وينظم هذا الوسيط في كل نوع من الأدب بوسائل شكلية كالإيقاع، وفي الشعر خاصة بالوزن والقافية. (ويظهر تأثير الشكليين أيضا في التحليلات الحديثة للشكل والإيقاع في الرواية والدراما، وهو مجال يجري استكشافه الآن على نحو لم يسبق له مثيل في النقد الأدبي. ذلك لأن الدراسات السابقة للشكل والإيقاع كانت تنصب أساسا على الشعر). غير أن الألفاظ اللغوية ذات معنى. وفي هذا بعينه يبدو أن الموسيقى و"التصوير الخالص" لا يصلحان أنموذجا للأدب. والواقع أن السبب الذي دعا هانسليك وفرای إلى القول بأن هذين الفنين "منطويان على ذاتهما" هو أنهما لا يشيران، من وراء ذاتهما، إلى "الحياة" فالأدب (فيما عدا الشعر المنعدم المعنى) لا يمكنه تجنب مثل هذه الإشارة. ولعلك تذكر ما قاله "بل Bell) من أن الأدب ليس "فنا خالصا" لهذا السبب عينه.

(١) ويمزات، ويردسلي "المغالطة الوجدانية"، "The Affective Fallacy"،

Sevance Review, LVII (1949), P. 30

(٢) المرجع المذكور من قبل، ص ١٢٣.

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٠٣.

فهل يمكنك أن تعالج رواية أو قصيدة على أنها مجرد زخرف شكلى؟ ألا ينبغي أن نضع فى اعتبارنا "المضمون": فضلا عن "الشكل"، وهلا يؤدى بنا ذلك إلى العودة إلى مقولات النظرية السياقية؟

هذه المسائل أثارت قدرا كبيرا من المناقشات بين "النقاد الجدد" ولا سيما فيما يتعلق بقيمة "الحقيقة" فى الفن؛ وطبيعة "الاعتقاد" الجمالى^(١). وإنه لمن الخطأ القول إنهم وصلوا إلى أية إجابة موحدة. غير أن الكثيرين منهم يرون؛ بل يؤكدون أن الشعر ينطوى على "معرفة"؛ وأنه بالتالى بناء معرفى^(٢). ولكن؛ على الرغم من أن هناك قطعا "معنى" فى الأدب. فإن هذا المعنى خاص بالعمل الفنى المحدد. ولا يمكن التعبير عنه على أية صورة أخرى. "فالمعنى" يعبر عنه؛ ويخصه، ويميزه. تفاعل الصور والأفكار والتأكيدات والتوترات داخل بناء العمل الفنى. ولهذا السبب كان من التجديف "تلخيص هذا المعنى فى نثر مباشر.

ولقد قال ت. س. إليوت فى فقرة مشهورة: "ليس فى وسع المعايير الأدبية وحدها أن تحدد "عظمة الأدب"؛ وإن كان من الواجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هى وحدها التى تحدد إن كان ذلك أدبا أم لا"^(٣). وهكذا ترى الطريقة التى يواجه بها إليوت الموقف من كلتا ناحيتيه. فهو يؤكد فردانية الوسيط المستخدم فى الفن وأهميته، على طريقة الشكليين؛ ومع ذلك فإنه يعترف أيضا بارتباط الأدب "بالحياة" وبالتالى بأهمية عمقه الأخلاقى، و"حقيقته"، واتساقه الفلسفى، وما إلى ذلك. وهذا الازدواج ذاته يتمثل عند كثير من النقاد الجدد.

. . .

والآن، ما هى بالضبط مهمة الناقد، فى رأى حركة النقد الجدد؟ لا جدال فى من أولئك الذين أطلقوا على أنفسهم اسم "النقاد الجدد" سيقدمون إلينا إجابات مختلفة، وربما كانت عبارة بلاكمير أفضل إجابة موجزة نستطيع الاهتداء إليها. فهو

(١) انظر الفصل الثانى عشر من قبل.

(٢) انظر مثلا: تيت Tate، المرجع المذكور من قبل، ص ٩؛ جون كروان سوم النقد الجديد The New

Criticism (Norfolk, New Directions, 1941) ويمزات وبيردسلى: المغالطة الوجدانية The

Affective Fallacy، ص ٤٦، ٤٨، ٥٢.

(٣) "الدين والأدب Religion and Literature" فى "مقالات قديمة وحديثة" ص ٩٢ Essays, Ancient and Modern (N. Y., Harcourt, Brace, 1936).

يرى أن من الضروري أن "يركز الناقد أقصى انتباهه على العمل الذى تمارسه الألفاظ وحركات الألفاظ - وأنا أعنى بالحركات جميع الأساليب التكنيكية للأدب - بعضها على البعض"^(١). (ولنلاحظ التشابه مع وصف هانسليك للموسيقى. "الصور والحركة"). فمن حيث الألفاظ "يكون الناقد شارحا للمعاني"^(٢). فلا بد له أن يوضح المعنى الحرفى. ولكن الأهم من ذلك أن يتتبع الفروق الدقيقة فى المعنى، والايحاءات التى اكتسبتها الألفاظ، إما فى الاتصال العادى وإما فى أنواع خاصة من الحديث. وليس من الضروري أن يكون التحليل "لفظيا فحسب"، إذ أنه قد يؤدي إلى مناقشة الرمزية الحضارية وغيرها من العلاقات السياقية للألفاظ. وأما "الحركات" فهى الوزن والإيقاع والمجاز و"اللهجة" التعبيرية والاستعارة والمفارقة، الخ، وأخيرا، فإن "العمل الذى تمارسه... بعضها على بعض"، يقصد به تلك المعانى الفنية الخفية التى تكسبها الألفاظ فى علاقتها المتبادلة بعضها مع البعض.

وعندما يصادف القارئ إشارة فى إحدى الكتابات إلى أن عصرنا هذا هو "عصر نقاد" (وهى إشارة تنطوى فى بعض الأحيان على مقارنة ضمنية مع عصر آخر يوصف بأنه "عصر خلاق")، فإن هذه الإشارة تدل عادة على حركة النقد الجديد. ذلك لأن هذه الحركة أنجزت من الأعمال ما جعل لها تأثيرا هائلا فى عصرنا الحاضر. فلم يسبق أبدا، فى تاريخ النقد، أن ظهر كل هذا القدر من التحليل المنهجي، الشكلى، المرتبط بالنص ارتباطا وثيقا، والذى يقوم به نقاد من الطراز الأول. ولقد كان رواد "النقد الجديد" هم إليوت ورتشاردز فى العشرينات، ويليهم بروكس Brooks ورائسوم Ransom وليفيس Leavis وتيت Tate، من بين مجموعة كبيرة من النقاد اللاحقين.

• • •

وأود أن أقدم بضعة أمثلة محددة لعمل هؤلاء النقاد، إن كانت أعمالهم بطبيعتها ليست مما يمكن تلخيصه. فهذه الأعمال شديدة التعاسك، وكثيرا ما تبدو، فى ترابطها وإحكام بنائها، مماثلة للأعمال الفنية "العضوية" التى تدرسها! ولذا

"The Enabling Act of Criticism

(١) بلاكمير: "عملية النقد القديرة

(٢) ويمزات ويردسلى: "المغالطة الوجدانية"، ص ٤٨.

يكاد يكون من المجال أن يستطيع التلخيص أن يوفى تفاصيلها الثرية العميقة حقها، على عكس التفسيرات الفنية للنقاد السياقيين، التي يمكن تلخيصها بسهولة أكبر.

لا جدال في أن أفضل ما يستطيع الطالب عمله هو أن يقرأ للنقاد الجدد أنفسهم^(١). ويلى ذلك في ترتيب الأفضلية أن أشير بإيجاز إلى تحليل كذلك الذى قام به بروكس ووارين لقصيدة روبرت فروست "بعد قطف التفاح - After Apple Picking".

إن الأبيات الثمانية الأولى من القصيدة هي
سلمى الطويل، بطرفيه، يستند إلى شجرة
ثابتا نحو السماء

وعلى جانبيه زكية لم أملاها.
ربما كانت فيها تفاحتان أو ثلاث
لم أقطفها من غصن.
ولكنى فرغت الآن من قطف التفاح.
خلاصة نوع الشتاء مذابة فى الليل
وعبير التفاح: إننى أغيب فى غفوة^(٢).

هذه الأبيات وما يليها تصف عملية قطف التفاح وشعور الرواية بالتعب،
وبدء تفكيره فى النوم. ففي أحد التفسيرات تعد القصيدة وصفية راوية. غير أن مما
يميز حركة النقد الجديد أنها تجد "المزيد" فى العمل. ويؤدى التحليل الوثيق
"للألفاظ وحركاتها" إلى الكشف عن إحياءات رمزية "جديدة"^(٣). فى القصيدة التى
تبدو فى ظاهرها سطحية.

(١) انظر مثلاً: بروكس ووارين: فهم الشعر Understanding Poetry: بروكس: The Well Wrought

Urn ستولمان: أعمال نقدية ودراسات فى النقد الأدبى الحديث

Ray B, West, jr., (ed), Essays in Modern Critiques and Essays in Criticism.

(٢) أبيات من قصيدة "بعد قطف التفاح" من "الأشعار الكاملة لروبرت فروست" ص ٨٨ Poems Complete
of Robert Frost (Henry Holt and Co., 1930)

(٣) المرجع المذكور من قبل، ص ٢٨٩.

ويقول بروكس ووارين عن البيتين السابع والثامن:

"إن لفظ "خلاصة"^(١) يحتل موقعا غريبا في القصيدة. فهو ليس من نفس نوع الألفاظ اليومية، العادية. التي تميز لغة الجزء السابق من القصيدة. بل إن هذا اللفظ (يبعث في الذهن على الفور فكرة نوع من العطر... غير أنه ينطوى أيضا على المعنى الفلسفى لشيء باق أزلى.. أما لفظ عبير (فى مقابل مرادفات له مثل "رائحة") فيؤيد الفكرة الأولى عن معنى "الخلاصة". ولكن المعانى الأخرى المرجحة فلسفيا موجودة هناك أيضا. إن عبير التفاح رائحة قيمة... ولكن من الواجب أيضا ربطها على نحو له دلالة "بنوم الشتاء"^(٢).

ويتابع التحليل هذا الإيحاء. "فنوم الشتاء" يضع الراحة والمكافأة فى مقابل الجهد وحياة اليقظة. وهنا تتخذ قصيدة" بعد قطف التفاح" معنى أعمق، بل معنى فلسفيا.

"لو مضينا خطوة أبعد من ذلك، لكان لنا أن نقول إن التقابل إنما هو بين المتحقق واقعيا والمثالى. وفى استطاعتنا الآن أن نعود مرة أخرى إلى البداية الأولى للقصيدة وندرك أن ما كان يبدو مجرد تفصيل حرفى عارض - أى السلم المستند إلى شجرة - هو الذى يستهل هذا الاتجاه فى المعنى. فاتجاه السلم "ثابت نحو السماء". فالسلم ليس متجها إلى أعلى... بل إلى "السماء"، أى المقر الذى ينال فيه الإنسان المثوبة، ومحط آمال البشر"^(٣).

وهناك إيضاح لفظى آخر، إلى جانب تحليل الوزن (ولنتذكر مرة أخرى أننا لا نستطيع أن نقدم هنا جميع تفاصيل العرض النقدى). وأخيرا، يتم الوصول إلى "الفكرة الجذرية" فى القصيدة: فالمثل العليا للإنسان ينبغى أن تكون متغلغلة فى حقائق الحياة العادية، وألا تحاول إنكار هذه الحقائق^(٤).

(١) اللفظ الإنجليزى هو essence ويدل من جهة على "خلاصة العطر"، كما يدل من جهة أخرى على معنى فلسفى، هو "ماهية الشيء" - ومن المحال جمع هذين المعنيين معاً فى لفظ عربى واحد. (المترجم)

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٩٠.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣٩١.

(٤) المرجع نفسه، ص ٣٩٤ - ٣٩٥.

وفى استطاعة القارىء أن يرى بنفسه مدى ابتعاد هذا عن الحكاية البسيطة المتعلقة بقطف التفاح. وأغلب الظن أن معظم القراء لا يشكون أبداً فى وجود هذه "الفكرة الجذرية" فى القصيدة. فهل لهذا التفسير الذى قدمه بروكس ووارين ارتباط جمالى بالموضوع. أم أنه مجرد فرض خيالى؟ إن الوسيلة الوحيدة للإجابة هى أن نطرح الأسئلة المعتادة: هل هذا التفسير مرتكز على ما ثبت أنه متضمن فى العمل؟ وهل هو متسق؟ وهل يمكن استيعابه فى الإدراك الجمالى، حيث يمكنه أن يعمل على تهيئة استعداد القارىء وتوقعاته نحو العمل، وتوجيه انتباهه، على نحو يؤدي إلى إحداث فارق فى طابع تجربته الذى يشعر به؟

على أن حركة النقد الجديد، شأنها شأن أنواع أخرى من النقد، تتسم بأن "مزايها تتحول إلى عيوب". فهى قد أعادت الاهتمام النقدي إلى العمل ذاته. بعد أن كان بعض النقاد الأسبق عهداً قد نسوه تقريباً. وهى قد صحت مبالغت النظريات السياقية والانطباعية والقصدية وتجنبت عيوبها. ومع ذلك فإن بعض "النقاد الجدد" كان رد فعلهم على السابقين عليهم من القوة بحيث وقعوا فى الأخطاء المقابلة بالضبط.

فهم أولاً قد استبعدوا المعرفة السياقية تماماً، كما لو لم تكن تزيد، فى كل الأحوال، عن أن تكون مجرد علم أو تاريخ لا صلة له بالعمل الفنى. وهذا اتجاه لا يقل خطأً عن الاعتقاد بأن الفن ليس إلا علم نفس أو تاريخاً. فهو يؤدي إلى إفقار النقد بلا داع. ذلك لأن الناقد يجوز له، بل ينبغي عليه، أن يستخدم كل ما يمكن أن يساعده. ولما كان تاريخ حياة الفنان، ومشكلات مجتمعه، وأساطير حضارته، تدخل ضمن عمله أحياناً على الأقل، فإن النقد التفسيري لا يكاد يستطيع المضي فى طريقه دون معرفة بهذه العناصر.

إن "لنقاد الجدد" يركزون اهتمامهم على النمط الشكلي للعمل. غير أن الشكل يكون على ما هو عليه نظراً إلى تفاعله مع كل شيء آخر فى العمل. والعمل يكتسب وحدة عن طريق استغلال المعانى التاريخية للفظ أو مفهوم واحد، وإماطة اللثام عن رمز حضارى يؤثر فى الصورة المجازية. وعلى ذلك فإن التحليل الشكلي لا يمكن أن يكون "شكلياً فحسب، وإنما ينبغي أن يبحث فى الدلالات التاريخية

والاجتماعية للألفاظ والرموز، وبالتالي ينبغي أن يكون سياقيا إلى حد ما. (ومن الصحيح، للأسف، أن يضع نقاد جدد رفضوا الانتفاع من علم النفس، والتاريخ الاجتماعى، الخ. نظرا إلى أن خوفهم من سيطرة "العلمية" على حضارتنا جعلهم ينفرون من كل علم. غير أن هذا موقف لا عقلى فحسب). ومن الجدير بالذكر أن بروكس ووارين، فى الطبعة الثانية من كتابهما الواسع التأثير: "فهم الشعر". يعترفان بأن مسائل التاريخ وسير الحياة لم تعالج فى الطبعة الأولى بما فيه الكفاية. ويأخذان على عاتقهما تصحيح هذا الخطأ^(١).

والحق أنه ليس ثمة نقاد أبرع من النقاد الجدد. وهم قد أظهروا براعتهم بالاهتداء إلى "مستويات جديدة للمعنى" فى العمل، وتتبع الإحياءات المتعددة الألوان للفظ الواحد. ويستطيع القارئ أن يدرك ذلك حتى فى العرض الموجز الذى قدمناه لتحليل قصيدة "بعد قطف التفاح". وقد أدى عمق تفكيرهم إلى إلقاء الضوء على قيم لم يكن أحد يشك فى وجودها من قبل فى الأعمال الأدبية. غير أن لهذه "الميزة" أيضا "عيوبها". ففى بعض الأحيان يصل حرص الناقد على استخلاص "معنى رمزى" إلى حد يصبح معه النقد غاية فى ذاته. فالفكرة التى توحى بها الرواية أو المسرحية تستحوذ على الناقد إلى حد يفقد معه اتصاله بالعمل ذاته. وعندئذ يكون الجزء الأكبر من نقده تعبيراً عن خواطره الخاصة. فى هذه الحالات تقع حركة النقد الجديد فى خطأ الخروج عن المطلوب، تماما كما يقع فيه أى نقد سياقى أو انطباعى. ويقترب من ذلك أن يكون إيضاح الناقد لنقطة تفصيلية معينة متصلا بالعمل، ولكن هذا الإيضاح يستحوذ عليه إلى حد لا يستطيع معه أن يربط بين هذه النقطة التفصيلية وبين دلالة العمل ككل. عندئذ لن يكون التفسير الذى يقدمه للعمل متسقا.

وهناك أخيرا "عيب" لا يسهل كشفه لأنه يحدث فى المسلمات الأساسية للناقد. فقد لاحظنا من قبل أن "النقاد الجدد" يتجهون إلى تجنب أحكام القيمة الصريحة ومع ذلك فإن بعضا منهم يفترض مقدما نظرية فى تقدير القيمة ينبغي أن توضع موضع الشك.

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ٢١ من المقدمة.

فالاهتمام الدائم لهؤلاء النقاد منصب على "العمل ذاته"، ولهذا لم يكونوا يعبأون بالنقد الانطباعي الذي تستحوذ عليه انفعالاته. فوصفه لسيرته الذاتية "ليس شيئاً يمكن دحضه، أو شيئاً يستطيع الناقد الموضوعي أن يأخذ بعين الاعتبار. فالوصف الوجداني المحض إما أن يكون فسيولوجيا أكثر مما ينبغي، وإما غير محدد أكثر مما ينبغي"^(١). وهكذا فإن "الناقد الموضوعي" لا يقول الكثير. أو لا يقول شيئاً على الإطلاق عن تأثير العمل في القارئ؛ وكما رأينا من قبل، فإنه يركز اهتمامه على بناء المعاني الذي هو باطن في القصيدة ذاتها.

ولقد أخذ البعض هذا الاتجاه على النقاد الجدد، فقال:

"إن قيمة الأدب إنما تكون قطعاً في تأثيره الفعلي أو الممكن على القراء -أو على الأصح، على القراء المدربين الحساسين.. أما من ينكر ذلك فإنه يقع في.. مغالطة الاعتقاد بأن عملاً فنياً يحقق غرضه ويكتسب قيمته من مجرد وجوده فحسب"^(٢).

ولهذه "المغالطة" نتائج هامة .

فالذي يحدث، في حالة بعض النقاد الجدد، هو أن اهتمامهم "بالعمل ذاته"، يؤدي بهم إلى الأخذ "بالنظرية الموضوعية". ونستطيع أن نعبر عن هذه الفكرة ذاتها بطريقة أخرى فنقول إن ازديادهم للانطباعية قد يؤدي بهم إلى رفض النسبية. فمنهجهم في النقد - وهو التحليل البنائي الباطن - يفضي إلى الرأي القائل أن القيمة الأدبية كامنّة غير علانقيّة. وفي كثير من الأحيان تكون النزعة الموضوعية، عند هؤلاء النقاد، غير مصرح بها، بل قد تكون لا شعورية. ومهما يكن فهم يقولون صراحة، في بعض الأحيان، إنهم يحاولون الهرب من "مناهة النسبية والانطباعية"^(٣).

(١) ويمزات وبيردسلي: "المغالطة الوجدانية"، ص ٤٥.

(٢) ديفد ديتش: "النقد الجديد": بعض التحفظات في كتاب "دراسات

David Daiches: Literary Essays (Philosophical Library, 1957)

(٣) ثيودور سبنر: "المشكلة الرئيسية في النقد الأدبي" ص ١٦٠-١٦١

Theodor Spencer: The Central Problem in Literary Criticism "College English".4. (1942)

وانظر أيضاً بروكس، المرجع المذكور من قبل، التذييل الأول.

وقد تحدثنا من قبل عن عيوب النظرية الموضوعية. ولكن يجدر بنا أن نتأمل الآن الصورة التي اتخذتها هذه العيوب في حركة النقد الجديد .

إن القضية الأساسية للنظرية الموضوعية هي أن القيمة كامنة في الموضوع. بغض النظر عن أى مشاهد له. وهكذا فإن القائلين بالنظرية الموضوعية من بين النقاد الجدد يفترضون أنه. بمجرد إيضاح بناء العمل، تتحدد قيمة ذلك العمل. وليس من الواجب إجراء أى اختبار آخر لحكم القيمة. سواء أكان صريحا أم ضمنيا فحسب.

وكثيرا ما يطلق النقاد الجدد على أنفسهم اسم النقاد الجماليين. وهم يعنون بذلك أنهم يلتزمون البناء الباطن للعمل. ولكن إذا فهمنا لفظ "الجمالى" على أنه يشير إلى العلاقة بين الانتباه النزهي وبين العمل، فهل يمكن عندئذ القول إن التحليل الشكلي يصف على الدوام قيمة العمل فى التجربة الجمالية ويفسرها؟ لا يمكن أن يكون الأمر كذلك إلا إذا سلمنا بما يبدو أن الناقد القائل بالنظرية الموضوعية ينسلم به، ألا وهو أن التجربة الجمالية ما هى إلا معاناة أو ممارسة التحليل النقدي. فلا بد له أن يفترض أن التجربة انعكاس، فى مجال الإدراك والانفعال، لما يصفه العمل النقدي بطريقة تحليلية لفظية. أى أن المعانى التى كشف عنها الناقد ستكون قيما يشعر بها القارىء.

على أن هذا الافتراض غير سليم. فهو يدعى أكثر مما ينبغى بالنسبة إلى النقد، وهو - ككل نزعة موضوعية - يبدى اهتماما أقل مما ينبغى بالتجربة الجمالية. فهناك فوراق حاسمة بين هذين النوعين من النشاط، والتحليل النقدي، فى ذاته، لا يمكنه أن يضمن القيمة الجمالية للعمل. وقد لا تتربط التفاصيل التى يكشف عنها التحليل فى موضوع جمالى موحد. كما أن ما يصفه الناقد بأنه دلالة الكل قد لا يتمثل للإدراك الجمالى المباشر. ومن الجائز أن إطار المعانى المفصل، الذى يبدو واضحا للناقد، قد يكون مختلطا أو مهوشا فى نظر المدرك؛ كما أن الإحياءات الرمزية التى تهم الناقد قد لا تؤثر فى القارىء، إلا تأثيرا ضئيلا، أو لا تؤثر فيه على الإطلاق. وليس ذلك دليلا على عدم حساسية القارىء - إذ أننى افترضت أن المدرك واع قادر على التمييز - بل هو يدل على أن هناك فارقا هائلا بين العمل عندما

يدرس بطريقة تجزئية. تحليلية، وبين نفس العمل عندما يدرك بوصفه وحدة جمالية.

فحكم القيمة الجمالي ينبغي أن يختبر في التجربة الجمالية، كما تؤكد النظرية النسبية: إذ أن الحكم الذى يبدو معقولا، حين يكون جزءا من عرض نقدى، قد لا يتمشى على الإطلاق مع الاستجابة الجمالية.

ويستطيع القائلون بالنظرية الموضوعية من بين النقاد الجدد أن يقولوا. كما قال أصحاب النظرية الموضوعية الذين تحدثنا عنهم من قبل: إن العمل تظل له قيمته بغض النظر عن الاستجابة التى نشعر بها. أو أن القيمة لا يدركها إلا من كان لديه "ذوق سليم" وهم فى بعض الأحيان يقولون ذلك بالفعل. ولكن لا بد لهم، فى سبيل تبرير هذه الادعاءات، من أن يعرضوا نظريتهم الخاصة فى التقدير بطريقة منهجية. وقد لسنا فى الفصل السابق ما يواجهونه من مشكلات. فلا بد لهم من الدفاع عن تعريف "القيمة" فى الادعاء الأول، وإثبات أن الادعاء الثانى لا يقع فى خطأ المصادرة على المطلوب.

ولما كانت النظرية الموضوعية ترى أن القيمة سمة غير علائقية، فإنها كانت عادة تذهب إلى أن هناك تقديرا واحدا للعمل هو وحده الصحيح. ويبدو فى كثير من الأحيان أن بعض النقاد الجدد يقولون ضمنا بهذا رأى ذاته. إذ يبدو أنهم ينكرون مشروعية أى تفسير آخر، أو صحة أى حكم قيمة آخر. على أن هذا الوجه من أوجه النظرية الموضوعية يكون له ضرر وخيم عندما يتمثل فى كتاباتهم. ذلك لأن النقاد الجدد قد أوضحوا مدى الثراء والتعقد اللذين يمكن أن يتسم بهما العمل الفنى، وذلك على نحو قد لا يكون له نظر فى تاريخ الفن. وقد أتاح لهم علمهم، وصبرهم، وذكاءهم، أن يعيدوا تفسير أعمال تجاهلتها الأجيال السابقة، وأن يكشفوا عن معان جديدة أعمق فى الأعمال التى كانت معروفة ومألوفة منذ عهد بعيد. ولا بد لهم أن يعرفوا، خيرا مما تعرف أية فئة أخرى من النقاد، أن هناك على الدوام تفسيرات مشروعة متعددة للعمل الواحد.

ولقد كانت النظرية الموضوعية هى علة مظاهر الضعف التى لا داعى لها فى عدد من النقاد الجدد. فليس من الضرورى، لكى يكون المرء ناقدا موضوعيا، أن

يكون آخذًا بالنظرية الموضوعية. فما هو المعنى الهام "للموضوعية"، كما تطبق على النقد؟ إن القوة الحقيقية للفظ تكمن في أنه يؤدي إلى استبعاد المعرفة التى لا تتصل بالميدان الجمالى، كتلك التى نجدها لدى بعض السياقيين، والتدفق الانفعالى الذى لا يخضع لنظام، كذلك الذى نجده لدى بعض الانطباعيين. ومن الممكن تماما أن يكون الناقد موضوعيا بهذا المعنى، ويكون فى الوقت ذاته من أنصار النسبية. مثل هذا الناقد يركز اهتمامه على ما هو كامن فى العمل. وهو لا يستعين بالمعرفة السياقية إلا عندما تكون ذات صلة بالموضوع الجمالى، ولا يخلط بين استجابته المباشرة وبين التقدير. غير أنه يحكم على العمل دائما فى صلته بما يشعر به الناس عندما ينظرون إليه بوصفه موضوعا له طبيعته الباطنة. وهو يعلم، بل يؤكد، أن التفسيرات والتقديرات الأخرى للعمل تعادل تفسيره وتقديره الخاص، على الأقل، فى صحتها.

• • •

وهناك كلمة أخيرة نتوجه بها محذرين من سوء فهم محتمل. فهذا الفصل قد ميز بين أنواع متعددة من النقد، ولكل منها مسلماته ومناهجه وأغراضه، ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن النقاد يمكن أن يصنفوا، بسهولة، تحت واحد فقط من هذه الأبواب. فمعظم الكتابات النقدية مزيج من واحد أو أكثر من الأنواع النقدية. فحتى أكثر النقاد "موضوعية" أو "شكلية" يقدم إلينا عادة استجاباته الشخصية للعمل، كما أن الجميع، فيما عدا أشد الانطباعيين تطرفا، يفسرون العمل ذاته، حتى لو كان ذلك بطريقة غير مباشرة فحسب. بل إنه ليس من التناقض المنطقي أن يجمع البحث النقدى الواحد بين أنواع النقد الخمسة جميعا، إن كان مثل هذا الخليط المهجن سيبدو، على الأرجح، شاذا غير مترابط. ولكن على الرغم من أن معظم النقاد يستخدمون عددا من المناهج، فإنهم يفضلون عادة نوعا بعينه منها.

ومع ذلك فإن الناقد الجيد يكيف أساليبه ومعايير القيمة لديه تبعا للعمل الخاص الذى يدرسه. ومن ثم فإنه يستخدم فى الحالات المختلفة أنواعا مختلفة من النقد. كما أنه يضع فى اعتباره الجمهور الذى يكتب له، ومستوى ذوقه، ومدى تعوده على عمل له هذا الأسلوب أو النمط.

المرجع

- (٥) - ريدر: مرجع حديث فى علم الجمال. ص ١٣٢ - ١٧٩ ، ٥٣٧ - ٥٧١ .
- (٥) - شورر، ما يلز، ماكنزى (الناشرون): النقد.
- Schorer, Miles, Mc Kenzie, eds.: Criticism (N, Y., Harcourt, Brace, 1948).
- (٥) - فنتورى . ليونللو: تاريخ النقد الفنى . ترجمة ماريوت
- Venturi, Lionello: History of Art Criticism. Trans. Marriott (N.Y., Dutton, 1936).
- (٥) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال. ص ٤١٤ - ٤٣٠ ، ٤٨٩ - ٥١٤
- (٥) - فاييتس مشكلات فى علم الجمال. ص ٢٧٥ - ٣٠٥ ، ٣٦٠ - ٣٧٩ . ٦٦٠ - ٦٨٢ .
- ديموث، نورمان (الناش): مختارات من النقد الموسيقى.
- Demuth, Norman. ed. : An Anthology of Musical Criticism (London, Eyre and Spottiswoode, 1947).
- فراى: التحولات
- Fry: Transformations.
- جراف، ماكس: المؤلف الموسيقى والناقد
- Graf, Max: Composer and Critic, (N. Y., Norton, 1946).
- هاوزر، آرنولد: التاريخ الاجتماعى للفن (أربعة مجلدات).
- Hauser, Arnold: The Social History of Art. (N. Y., Vintage, 1958).
- بانوفسكى، إروين: المعنى فى الفنون البصرية.
- Panofsky, Erwin: Meaning in the Visual Arts. (Garden City, Doubleday, 1955).
- ستولمان، روبرت (الناش): أبحاث ودراسات فى النقد.
- Stallman, Robert W., ed: Critiques and Essays in Criticism, (N. Y., Ronald, 1949).

—ستاوفر، دونالد، (الناشر): مقصد الناقد.

Stauffer, Donald A., ed.: The Intent of the Critic, (Princeton U. P., 1941).

سليفان: بيتهوفن

Sullivan, J. W. N. Beethoven, (N. Y., Mentor, 1953).

—ويليك، رينيه، ووارين، أوستن: نظرية الأدب.

Wellek, René and Warren, Austin: Theory of Literature. (N. Y., Harcourt, Brace, 1949),

—ويمزات (الابن) وبروكس: كلينك: النقد الأدبي: تاريخ موجز.

Winsatt, W. K., jr., and Brooks, Cleanth: Literary Criticism: Ashort History, (N. Y., Knopf, 1957).

أسئلة

١- حلل بدقة بعض الكتابات النقدية المتعلقة بأعمال معينة فى المراجع الواردة فى القائمة السابقة. ما أنواع النقد التى تمثلها هذه الكتابات؟ وهل يستخدم الناقد أكثر من نظرية واحدة من النظريات التى وصفناها فى الفصل؟ وما هى العلاقة بين تفسيره للعمل وبين حكمه على قيمته؟

٢- "لو تأملنا هذا النشاط الروحى الخاص لوجدناه دون شك يستجيب فى بعض الأحيان لمؤثرات من الحياة، ولكنه أساسا منطوق على ذاته. فالتعاقبات الإيقاعية للتغير تتحدد بقواها الداخلية الخاصة، وبإعادة تعديلها لعناصرها الخاصة فى داخلها، أكثر مما تتأثر بالقوى الخارجية"- فرأى: الإبصار والتصميم.

Fry: Vision and Design ص ٩.

حلل مدى صحة هذا الرأى عن طريق اختبار تغير تاريخى رئيسى فى الفن، على النحو الذى وصفه "هاوزر" فى الكتاب المذكور فى قائمة المراجع.

٣- ادرس بعض تفسيرات "هاملت" فى كتاب ويليامسون، المذكور من قبل. هل هناك أية تفسيرات منها تبدو لك أوفى من تلك التى نوقشت فى هذا الفصل؟ وكيف تحدد مدى صلاحية التفسير؟

٤- يقول سليفان، فى الكتاب المذكور فى قائمة المراجع، إن "سيمفونية الإيرويكـا Eroica تعبير مترابط، متحقق على نحو يدعو إلى الدهشة، عن تجارب بيتهوفن الروحية" (ص٧٦)، ادرس عرض سليفان لهذا الرأى، واذكر ما الذى يعنيه بلفظ "التعبير"؟ وما هى أدلته على هذا الرأى؟ هل هو يستدل من وقائع حياة المؤلف الموسيقى على طبيعة الموسيقى، أم العكس؟ وما مدى قوة حجته؟

٥- انظر إلى تصوير لوحة تيسيان "أسطورة الحكمة" (شكل رقم ٢٧). هل يؤدى النقد السياقى لبانوفكسى إلى زيادة القيمة الجمالية للعمل؟ وإن كان الجواب بالإيجاب، فكيف يؤدى إلى ذلك؟

٦- اقرأ دراسات أناتول فرانس النقدية "فى الحياة والثقافة" هل هى انطباعية تماما؟ وهل لها أية صحة "موضوعية"؟

٧- عرف "المقصد النفسى" بأنه فهم الفنان للعمل الذى يريد أن يخلقه. وقد يكون مقصده، بمعنى مخالف: هو كسب المال، أو تنبيه سامعيه إلى وجود مظالم اجتماعية معينة: أو الوصول إلى الشهرة. الخ: فهل يمكن أن يكون للمقصد: بهذا المعنى. علاقة جمالية بالموضوع؟ وإن كان كذلك. فكيف؟ هل يمكنك تقديم أمثلة محددة؟

٨- أى نظريات الفن التى درسناها من قبل (فى الفصول ٥-٨) هى فى رأيك أوثق ارتباطا بكل نوع من أنواع النقد التى درسناها فى هذا الفصل؟ اشرح إجابتك.

٩- اذكر: بالنسبة إلى كل نوع من أنواع النقد التى درسناها فى هذا الفصل: أعمالا فنية معينة تعتقد أن من الممكن دراستها بواسطة هذا النوع من النقد على نحو أفضل مما تدرس بواسطة أى نوع آخر. اشرح إجابتك فى كل حالة.

الفصل السابع عشر

الوظيفة التربوية للنقد

يصف الناقد أ. س. برادلى. فى بداية كتابه الذى أصبح الآن كلاسيكياً: "التراجيديا الشيكسبيرية". أهداف نقده، على نحو يتضح منه أن برادلى ليس ناقداً فحسب، بل هو أيضاً ناقد يهتم اهتماماً كبيراً بمناهج النقد ووظائفه. وهو إلى هذا الحد يعد فيلسوفاً للنقد الفنى.

وهناك هدف واحد يضعه برادلى قبل أى هدف آخر:

"لن أقول شيئاً عن مكانة شيكسبير فى تاريخ الأدب الإنجليزى، أو تاريخ الدراما بوجه عام... أما المشكلات المتعلقة بحياته أو شخصيته، وتطور عبقريته وفنه، وأصالة أعماله المتباينة ومصادرها ونصوصها وعلاقاتها المتبادلة، فلن أتعرض لها، وإذا عالجتها فسوف يكون ذلك فى نظرة سريعة... فهدفنا الوحيد سيكون ما... يمكن أن يسمى تذوقاً درامياً، أى تعميق فهم هذه الأعمال، بوصفها دراما وزيادة الاستمتاع بها"^(١).

وهكذا يتجنب برادلى مختلف أنواع النقد السياقى. فمعظم دراساته للتراجيديات من قبيل النقد الباطن. وهذا يؤدى، كما يعترف هو ذاته، إلى تحليل المسرحيات. غير أن من الممكن تبرير التحليل عن طريق هدف النقد بدوره:

"إن العمليات التشريحية.. لا يُقصد منها إلا أن تكون وسيلة لغاية. وعندما تُتم عملها (وهو لا يتم إلا مؤقتاً) فإنها تُخلى مكانها للغاية، التى هى نفس القراءة الواسعة الأفق... للدراما، التى بدأت منها هذه العمليات، ولكن هذه القراءة تصبح الآن ثرية بنضل نواتج التحليل، وبالتالي فإنها تغدو أكثر إرضاءً وامتاعاً بكثير"^(٢).

إن النقد الفنى يكون تارة تفسيرياً وتارة أخرى تقديرية. وهذه الوظائف النقدية هامة فى ذاتها. ولكن السبب الرئيسى للتحليل والتقدير، فى جميع مجالات

(١) المرجع المذكور من قبل، ص ١.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢.

القيمة، هو إثراء تجربتنا للقيمة في المستقبل. وعلى ذلك فإن الوظيفة الرئيسية للنقد الفني هي جعل التجربة الجمالية أفضل مما هي بدونها، أو جعلها "أكثر إرضاء وإمتاعاً"، على حد تعبير برادلي. فالمبرر النهائي للنقد، بل أفضل مبرر ممكن له، هو المتعة الإنسانية المكتسبة.

ويؤدي النقد إلى جعل التجربة الجمالية أفضل عن طريق جعله الإدراك الجمالي أقدر على التمييز. فهو يتيح. لنا أن نرى ما لم نكن نراه من قبل. وبفضله نستطيع أن نميز كل ما يتضمنه العمل بوفرة. وبالتالي أن نستجيب له، فالتنقد يوجه انتباهنا إلى تألق المادة الحسية أو سحرها. وإلى عمق الشكل والطريقة التي يؤدي بها بناؤه الشكلي إلى توحيد العمل، وإلى معنى الرموز، والروح التعبيرية للعمل بأسره. والنقد يعطينا إحساساً "بالمقصد الجمالي" للعمل، بحيث لا نعود نطلب منه مطالب غير مشروعة. كما أن النقد ينمّي "التعاطف" عن طريق إزالة التحيزات والغوامض التي تقف في طريق التذوق. وهو يفسر المواضع الفنية والمعتقدات الاجتماعية السائدة في عصر الفنان. وهو يربط بين العمل الفني وبين العالم الكبير، ويبين مدى ارتباطه بتجربتنا الخاصة.

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

وهكذا فإن الناقد يؤدي وظيفة لا غناء عنها في حياتنا الجمالية. فهو العرف والمرشد ولقد قيل إن الفنان العظيم لا بد أن يخلق جمهوراً لأعماله، ولكنه نادراً ما يفعل ذلك بدون الناقد العظيم. فالناقد يوجه الإدراك نحو قيم الفن الجديد غير المألوف وبذلك يشجع على قبوله. وقد كان النشاط التعليمي للنقاد هو السبب الرئيسي في بلوغ كثير من الفنانين شهرتهم. فالناقد رسكين أدى هذه الخدمة للمصور تيرنر، وأولين داونز Olin Downes أداها للمؤلف الموسيقي سيبيليوس، والناقد الناشر روبرت بريدجز للشاعر ج. م. هوبكنز. ولعل أفضل مثل على ما نقول

هو ذلك الذى درسناه من قبل . أعنى ما أنجزه روجر فراى بتعليمه جيلاً كاملاً كيف يمكن تذوق التصوير والنحت فى فترة ما بعد الانطباعية.

• • •

لقد درسنا فى الفصل السابق بعض الأنواع الرئيسية للنقد، وكل منها يمكن أن يكون تعليمياً . على أنحاء متباينة . وأود الآن أن أوضح ذلك بالنسبة إلى كل نوع من النقد على التوالى .

إن النقد بالقواعد يبدأ بتصنيف العمل إلى نمط معين . وهذا وحده يمكن أن يكون تعليمياً ، من الوجهة الجمالية . فوصف قصيدة بأنها "غنائية" أو "رثائية" . يعطينا بالفعل إحساساً بمقصدها الجمال ، ويساعدنا على تهيئة أنفسنا على النحو الملائم ونحن نبدأ القراءة . فعندئذ نتوقع "روحاً" تعبيرية معينة ، وإذا كان العمل خاضعاً إلى حد بعيد للتقاليد السائدة ، فإننا نتمكن عندئذ من فهم مواضعه الأسلوبية والشكلية . وفضلاً عن ذلك فإن تطبيق القواعد على العمل يودى إلى إبراز التفاصيل الهامة فيه . مما يترتب عليه أن يصبح إدراكنا اقدر على التمييز . وبعد ذلك فإن التقدير الذى ينجم عن الحكم بواسطة القواعد له نفس الوظيفة النقدية التى لكل تقدير ، ألا وهى أنه ينبئنا بنوع ودرجة القيمة التى يمكننا أن نتوقع الاهتمام إليها فى العمل . وهذا بدوره يؤثر فى "تهيؤنا" الجمالى . فالنقد بالقواعد ينبئنا ، فى نفس الآن ، بما "يكونه" العمل ، و"بما يستحقه العمل" .

ولقد رأينا من قبل أن النقد السياقى يبلغ أوج قوته عندما يعالج مادة العمل الفنى ورموزه وموضوعه الفكرى - وكلها عناصر تتجاوز العمل ذاته وتشير إلى "الحياة" - ويبلغ قمة ضعفه عندما يعالج العناصر الفنية الخالصة ، عنصر الوسط التعبيرية والقالب أو الشكل . ولو نظرنا إلى النقد السياقى فى أحسن حالاته ، مثلما ينبغى أن ننظر إلى كل نقد ، لكان ذا قيمة لا تقدر ، بل إن من المستحيل تماماً الاستغناء عن النقد السياقى فى حالة أعمال معينة تنطوى على إشارات تاريخية أو اجتماعية ، أو تكون الرموز فيها غير واضحة . فالمعرفة التى يكشفها لنا تساعد على "قراءة" العمل بطريقة منسقة . ولكن لا يمكن أن تصبح المعرفة ، أو التفسير ، ذات قيمة تعليمية إذا ظلت منفصلة عن التجربة الجمالية ، بل إن من الواجب إدماج

المعرفة ضمن "العتاد" الذى يواجه به المدرك العمل. "إن المعرفة الجمالية المثلى، والاستجابة الحساسة تماماً، هى تلك التى تُدمج كل النظام الذى تقوم على أساسه بالتمييز بين الأعمال المختلفة، فى أعصابنا وعاداتنا"^(١). فضلاً عن ذلك فإن التفسير الذى يساعد الناقد السياقى على بنائه ينبغى أن يُترجم إلى لغة إدراكنا الحسى. فعلى المشاهد الجمالى أن "يبنى" العمل وهو يتكشف أمامه - أى أن يميز ماله أهمية أساسية مما له أهمية ثانوية فحسب. ويقرر أى الأجزاء تتربط فيما بينها. وأين تقع نقطة الذروة فى العمل. الخ: وبطبيعة الحال فإن الفنان يقدم إلى المشاهد إرشادات. غير أن العمل الواحد يمكن أن يفسر على أنحاء متباينة. كما رأينا من قبل أكثر من مرة. فليس فى استطاعة الفنان أن يملأ على نحو صارم الطريقة التى يمكن أن يفهم بها العمل. وعلى عاتق المشاهد أو المستمع تقع آخر الأمر مهمة الإدراك الإيجابى الخلاق. أما الناقد السياقى فلا يستطيع أن يقوم بها نيابة عنه، وإن كان يستطيع أن يقوم بالكثير فى هذا السبيل.

أما الدور الذى يسهم به الناقد الانطباعى فيختلف عن ذلك كل الاختلاف. فهو يتجنب عمداً المعرفة السياقية، ولا يقدم تفسيراً شكلياً. ومع ذلك فإن نقده بدوره يستطيع أن يكون ذا قيمة تعليمية، مالم تكن "انطباعاته" بعيدة الصلة تماماً عن الميدان الجمالى. ذلك لأن أحواله النفسية، وصور الخيالية، وأفكاره، كما يصفها، يمكن أن توحى بما فى العمل من ثراء. وهى تنبه، على نحو غير مباشر، إلى سمات العمل التى أثارها. والانطباعى بدوره يعلمنا عندما يجعلنا بدورنا انطباعيين - إن جاز هذا التعبير - أى عندما يشجعنا على الإقبال على العمل بخيال خصب. فهناك عدد كبير منا يشعرون بالرهبة أو الوجل من الأعمال الفنية. ونحن نتردد فى أن نفكر أية أفكار أو نشعر بأية انفعالات غير الأفكار والانفعالات "الصحيحة" التى قرأنا أو سمعنا عنها. أما الانطباعى فيستطيع أن يجعل إدراكنا أكثر مرونة، وإبداعية، وحيوية. وأخيراً فإن أفضل ما يفعله الانطباعى هو أنه ينقل إلينا حماسه للعمل. ففي كتابته من الحماسة والسورة ما يفوق كتابة أى نوع آخر من النقاد. وهى تتسم بنفس الطرافة التى يتسم بها أى تعبير شخصى عميق. وكثيراً

ما تبدو الأنواع الأخرى من النقد. بالقياس إليه، جامدة لا حياة فيها. فقد تستطيع أنواع النقد الأخرى هذه أن تحلل بقعة وتحكم بإمعان، ولكن العملية بأسرها تبدو آلية سطحية. بحيث أننا نفرغ من قراءة النقد ومازلنا لا نشعر باهتمام لمشاهدة العمل بأنفسنا، أما الانطباعي فكثيراً ما يثير فيما هذا الاهتمام. فبعد أن نقرأ نقبل على العمل، لا بتعاطف فحسب. بل بتحمس أيضاً. والواقع أن مقياس نجاح الناقد إنما هو تلقائية تجربتنا وما يشيع فيها من استمتاع.

كذلك فإن "القصد النفسى" يمكن أن يكون ذا قيمة تعليمية بالنسبة إلى بعض الأعمال الفنية. وإن لم يكن كلها. فعندما يتساءل الناقد "ماذا كان الفنان يحاول أن يفعل؟". ويكون فى استطاعته الإجابة عن هذا السؤال. فإنه يجعلنا أكثر تعاطفاً مع العمل. ويكون للسؤال أهميته الخاصة عندما يكون للعمل أسلوب أو شكل جديد. ذلك لأن لدى الناس ميلاً مؤسفاً إلى استبعاد أمثال هذه الأعمال على الفور. فإذا ما أتاح لنا "القصد النفسى" أن نفهم غرض الفنان، تكون هذه هى الخطوة الأولى نحو إدراك أن ما قام به قد يكون عملاً قيماً. أما "المقصد الجمالى" فهو بطبيعة الحال ذو قيمة تعليمية فى كل الأحوال. فلا بد أن يكون لدينا إحساس بما يحاول العمل أن يفعله، إذا ما شئنا أن نتأمله ونستجيب له على النحو الملائم. ولكن لما كان "المقصد الجمالى" يردنا إلى التجربة المباشرة، فإنه ليس مما يسهل وصفه؛ فهو يستعصى عادة على الوصف من خلال لغة التصورات المجردة. ومن هنا كان الناقد يجد لزماً عليه فى كثير من الأحيان أن يلجأ إلى لغة إيحائية مجازية من أجل نقل مقصد الفنان. والواقع أن الكثيرين من أفضل النقاد قد امتازوا بفضل هذا اللون من الكتابة. ولنستمع إلى جيمس أجيت James Agate وهو يقول عن سيمفونية تشايكوفسكى الخامسة إنها "غارقة فى انفعال المسكنة". ثم يواصل كلامه قائلاً "غير أنني أحب أن أستمع إليها مثلما أحب أن أنظر إلى زهرة "الفوكسيا" وهى غارقة فى المطر".

وأخيراً فإن النقد الباطن، كالنقد الجديد مثلاً، هو تعليمى بصورة واضحة لأنه يوجه الإدراك نحو ما هو مختلف وراء السطح الظاهرى للعمل. فهو إذ يكشف

عن المعانى المتجسدة فى العمل، يجعل تجربتنا أعمق، و"أكثر إرضاء"، على حد تعبير برادلى.

• • •

وهكذا فإن لكل نوع من النقد قيمة تعليمية. على طريقته الخاصة. ولكن لا بد "للقارئ العادى"، أى الشخص الذى يُبدى بعض الاهتمام بالفن، ويود أن يزيد من اهتمامه به - لا بد له من أن يقوم بوظيفته أيضاً. فالنقد لا يمكن أبداً أن يكون فى ذاته كافياً. وهو لا يمكن أن يكون بديلاً عن الشعور الجمالى المباشر. ولو نسينا هذا لكان فى ذلك تشهير بالنقد وحرمان لأنفسنا من المتعة. وفى بعض الأحيان يكتسب الناس معرفة من الناقد، ولكنهم يخفقون فى إدماج هذه المعرفة فى تذوقهم للعمل، ويكتفون بأن تكون لهم القدرة على الكلام عن العمل بطريقة مقبولة. وفى أحيان أخرى يقرأون وصف الناقد لتجربته الخاصة، ولكنهم لا يحاولون أن يجربوا العمل بأنفسهم. والواقع أن النقد، آخر الأمر، لا يكون ذا قيمة تعليمية إلا فى نتاجه النهائى - وهو التجربة الجمالية كما نمر بها. وعلى ذلك فإن النقد لا تكون له قيمة تعليمية إلا إذا بذل المدرك جهداً من الانتباه والتعاطف الجمالى.

وربما كان ت. س. إليوت أشهر ناقد فى عصرنا الحاضر. غير أنه يتحدث فى الفقرة الآتية باسم "القارئ العادى" المستنير، فيقول:

"وإذن فالناقد الذى أدين له بأعظم الأفضال هو ذلك الذى يستطيع أن يجعلنى أنظر إلى شيء لم أنظر إليه من قبل، أو نظرت إليه بعينين أعماهما التعصب فحسب، وهو الذى يضعنى أمام هذا الشيء وجهاً لوجه، ثم يتركنى معه وحدى. ومنذ هذه اللحظة ينبغى على أن أعتمد على حساسيتى وعقلى وقدرتى على الحكمة"^(١).

وكما أنه لا يوجد نوع واحد من النقد يحتكر لنفسه القيمة التعليمية، فكذلك لا يوجد أى نوع من النقد يظل معصوماً من خط التعليم الفاسد. فإى منهج نقدى

The Frontiers of Criticism
On Poetry and Poets.
(London, Faber and Faber, 1957).

(١) ت. س. إليوت "الحدود النهائية للنقد
فى كتاب "فى العشر والشراء" ص ١١٢

يمكنه، بدلاً من أن يؤدي إلى إرهاف الذوق وحفز الاهتمام، أن يؤدي إلى النتيجة العكسية.

فالنقد بواسطة القواعد يمكنه أن يؤدي إلى طمس فردانية العمل الفني على أنحاء شتى. فعن طريق قيام هذا النقد بتقسيم العمل إلى أنماط، يؤكد أوجه التشابه. لا أوجه الاختلاف، بين العمل وبين الأعمال الأخرى. وعندئذ يكون هناك خطر حقيقي من أن يتغافل الناقد عما هو مميز لهذا العمل بعينه. ومن ثم يدرك قارئه العمل بطريقة نمطية. وتكون استجاباته هي الاستجابات الآلية التي تكونت لديه بفضل أعمال أخرى تنتمي إلى هذا النمط. ولا يدرك العمل بوصفه موضوعاً جديداً فريداً. وفضلاً عن ذلك فإن تطبيق القواعد يؤدي إلى إعطاء أجزاء العمل أهمية تفوق أهمية الكل. وما لم يعوض حكم الناقد بالانتباه إلى الكل. فإنه يرتكب عندئذ خطأ "القتل من أجل التشریح". ويعجز عن أن يبين كيف تسهم الأجزاء فيما يسميه بوب "بالنتيجة الكاملة للكل". أما قارئه فتكون لديه معرفة بالتفاصيل. وتقديرات لكل منها، غير أن التذوق الجمالي يقتضى قبل كل شيء إحساساً بالكل. وعلى هذا النحو وحده يستطيع المدرك أن يهيء نفسه للاستجابة على النحو الصحيح. وعلى هذا النحو وحده يستطيع تفسير كل جزء تفصيلي، وإعطاءه مكانه في كل مترابط.

أما الخطر الناجم عن الالتجاء إلى النقد السياقي فهو خطر واضح، تدل عليه بصورة جلية كتابات كثير من السياقيين. وهذا الخطر هو، بالطبع، أن الناقد يقدم إلينا معرفة عن العمل، ولا شيء غير ذلك. وأمثال هذا الناقد يعجزون عن بيان الطريقة التي تكون بها هذه المعرفة ذات صلة بتفسير العمل وتذوقه - بل إنه ليبدو أحياناً أنهم لا يحفلون بذلك، وعندما يلم القارئ غير المنتبهة بالوقائع السياقية يعتقد أن في هذا الكفاية. ولكنه قد يستخدم العمل عندئذ لا لشيء إلا لاستخلاص عناصر تكون أمثلة لهذه الوقائع - كأن يقول: "هذا هو الموضع الذي انتهت فيه قصة غرام المؤلف الموسيقى نهاية حزينة"، وما إلى ذلك. ولما كان كثير من الوقائع السياقية ليست له أية صلة بالناحية الجمالية، فإن مثل هذا القارئ كثيراً ما يقضى وقته باحثاً في العمل عن أشياء لا وجود لها فيه. فالنقد السياقي يكون له تأثير

عميق مضاد للتعليم الصحيح : عندما يسفر عن صرف الانتباه عن الموضوع الفنى إلى سياقه .

كذلك فإن الناقد الانطباعى قد يعمل بدوره على صرف انتباهنا عن العمل الفنى . فإذا كانت كتابته مثيرة أو جذابة : كما هى بالفعل فى كثير من الأحيان . فإن القارئ ينظر إلى النقد على أنه غاية فى ذاته . ويغيب عن عينيه العمل . ولو كان النقد مجرد تحليل جامع للخيال . كما هو فى بعض الأحيان . فإن القارئ لا يتعلم منه شيئاً عن السمات الباطنة للعمل . فضلاً عن ذلك ، فحتى عندما يكون النقد ذا صلة بالناحية الجمالية . فإنه يكون عادة منحازاً إلى جانب واحد . فالانطباع يمتاز بقدر هائلة على تقديم وصف مثير للطابع العام للعمل ، أو "مذاقه" . غير أنه يكون عادة ضعيفاً فى التفاصيل . ومن هنا فإن النقد لا يريد من قدرتنا على التمييز . فالشخص الذى يقع تحت تأثير ناقد انطباعى ، كثيراً ما يستشعر حالة عامة غامضة : إزاء العمل ، غير أنه يعجز عن إدراك التفاصيل التى هى كفيلة بأن تجعل انفعالاته أكثر تنوعاً وتخصصاً .

و"المقصد النفسى" هو جزء من سياق الموضوع الفنى . ومن هنا فإن هذا النوع من النقد يتعرض لنفس الأخطار التى لاحظناها الآن فى صدد النقد السياقى بوجه عام .

أما النقد الباطن فقد يبدو أنه لابد أن يكون ذا قيمة تعليمية . ذلك لأنه يلتزم حدود العمل ، ويجعل العمل أقوى دلالة بالنسبة إلينا . ومع ذلك فحتى عندما يظل تحليله للمعنى بأسره منحصرأ "فى داخل" العمل - وهو ما لا يحدث فى كل الأحوال ، كما نجد فى حركة "النقد الجديد" - فإن من الممكن أن يكون الأثر التعليمى لهذا النقد ضاراً ، وإن كان ذلك بطريقة خفية إلى حد ما .

ففى استطاعة الناقد البارِع ، الواسع الخيال ، أن يجد - كما رأينا من قبل - كثيراً من الإيحاءات المتباينة للمعنى فى داخل العمل . ويمكن للناقد الخبير أن يبين على أى نحو ترجع جذور كل من هذه الإيحاءات إلى ألفاظ القصيدة أو الدراما . ومع ذلك فإن عرضه التفصيلى للمعنى قد يكون أعقد من أن يساعد على الإدراك الجمالى ، إذ يعجز المدرك عن استيعاب كل هذه المعانى فى تجربته . وهنا أيضاً يتعين علينا أن

نتذكر أن التجربة الجمالية تختلف اختلافاً ملحوظاً عن التجربة النقدية. ففي استطاعتنا أن نفهم كلا من المعانى التى يعرضها الناقد واحدة بعد الأخرى. غير أن هذه المعانى لا يمكن إدماجها فى كل الأحوال فى الموضوع الجمالى. ذلك لأن إيقاع الإدراك الجمالى سريع عاجل. فى مقابل السير البطيء للتحليل. ولو حاول القارئ تمييز كل من المعانى التى يكشف عنها الناقد. لأصبح الإيقاع أكثر بطئاً، أو لتوقف تماماً. وكما يقول رانسوم، فى نقده لواحد من "النقاد الجدد". فإن "حركة القصيدة" لا بد أن "تزداد سرعة"^(١). بالنسبة إلى ما يسمح لها الناقد بأن تكون عليه. أما العمل الذى يثقله قدر كبير من التفسير فإنه يغدو أعقد وأثقل من أن يدرك، وبالتالي يعجز عن إحداث تأثير مباشر فيمن يشاهده.

فلنتأمل حالة الطالب الذى يدرس مقررأ فى الأدب، يستخدم فيه الأستاذ والكتاب المقرر مناهج حركة النقد الجديد. فبعد وقت قصير يستطيع أن يدرك مدى سطحية قراءته السابقة للقصيدة أو الرواية. فقد فاتته المستويات الأعمق للمعنى، وتلك الأبعاد "الزائدة" التى يجدها النقد الجديد فى الأدب على الدوام. مع ذلك فإن عدم إدراكه لدى تعقد العمل عندكما قرأه لأول مرة، هو بعينه الذى أتاح له أن يدركه بوصفه وحدة عينية، وأن يشعر إلى حد ما بما فيه من إثارة للعاطفة والخيال. أما بعد أن يدرس الكتابات النقدية المتعلقة بالعمل، فإن معلوماته تغدو أفضل بكثير مما كانت عليه من قبل. ومع ذلك فإن كل المعانى التى تعلمها لا يمكن أن تُدمج فى الكيان الجمالى للعمل. ويترتب على ذلك أن تغدو قراءته للرواية، فى معظم الأحوال، عملية تعرف على المعانى، واحدة تلو الأخرى، وبذلك يفقد العمل حيويته وإثارته.

وهكذا فإنه لا يكفى أن يكون النقد ذا صلة بالناحية الجمالية. بمعنى أن يلتزم النقد ما هو موجود فى العمل. بل ينبغى أيضاً، لكى يكون ذا قيمة تعليمية، أن تكون له مثل هذه الصلة، بمعنى إمكان اندماج ما نتعلمه فى التجربة الجمالية وتعميقه لها. فالنقد الذى يشتهى الانتباه الجمالى ويحولّه إلى تدريب على المعرفة، أبعد ما يكون عن القيمة التعليمية.

(١) "النقد الجديد The New Criticism" ص ١٢٣.

ولا أكاد أجدنى فى حاجة إلى القول إن ما سبق لا يترتب عليه ضرورة عدم وجود أى إيضاح للمعانى. فمن الحق أن يعتقد المرء ذلك، لأن هذا الاعتقاد يحرمنى من جميع المكاسب التعليمية للنقد الباطن. بل إن ما نستخلصه مما سبق هو أن الناقد ينبغي أن يضع فى اعتباره على الدوام التجربة الجمالية التى سيمر بها القارئ. فعلى الناقد أن يتذكر الفوارق الواضحة بين التحليل وبين الإدراك الجمال. وبالتالي فإن عليه أن يتذكر الفوارق الواضحة بين التحليل وبين الإدراك الجمال. وبالتالي فإن عليه أن يتذكر حاجات الإدراك الجمال وحدوده. ومن ثم فإن عليه هو ذاته أن يضع حدوداً لتفسيره، وعليه أن يحاول جعل الإدراك أكثر وعياً وأعمق معرفة؛ ولكن من واجبه ألا يُثقله إلى حد لا يعود مع قادراً على أداء وظيفته على الإطلاق.

ونستطيع أن نعم هذا الاستنتاج بحيث ينطبق على جميع أنواع النقد. فقد وجدنا أن النقد يمكن أن يكون له تأثير تعليمى مضاد على أنحاء متباينة. وليس لهذا الأمر علاج مضمون. غير أن الأرجح أن يكون النقد تعليمياً عندما يسعى الناقد دائماً إلى احترام مسؤوليته نحو تجربة قارئه الجمالية فى المستقبل. وجميع أخطاء النقد التى ناقشناها من قبل ناتجة عن إغفال هذه المسألة : إذا أصبح الناقد مستغرقاً فى ذاته، أو يفتتن بمناهجه، أو يكون فى واقع الأمر أكثر اهتماماً بإظهار معلوماته، منه بالاستمتاع بالفن، والواقع أن الناقد لا يمكنه أن يساعد المشاهد ويرشده إلا إذا وضع فى اعتباره طبيعة الوعى الجمال، وعلى أى نحو يسير، وما الذى يسعى إليه. فأيا كانت مناهج النقد، فإن عليه آخر الأمر أن يعمل على "تكوين حالة كاملة من الشعور والوعى فى العقل المتلقى"^(١). — حالة تتيح للمدرك أن يستجيب للعمل الفنى بدقة وعمق.

□ □ □

إن للتجربة الأسبقية من حيث الأهمية والقيمة. فهى هدف النقد أو غايته. وما النقد إلا وسيلة أو عامل مساعد، لا غاية فى ذاته. ويتربط على ذلك بعض المبادئ التوجيهية الأخرى بالنسبة إلى النقد.

(١) رشاردز : النقد العلمى، ص ٢٢٢.

فلا بد أن يعترف الناقد دائماً بأن تفسيره وحكمه التقويمي ينبغي أن يختبر في التجربة الجمالية. فهما لا يستطيعان أن يثبتا نفسيهما، وإنما يتم إثباتهما عندما يمكن استخدام التفسير بطريقة مثمرة في داخل الوعي الجمالي وعندما يتمشى الحكم مع القيمة التي يشعر بها الناس بالفعل عندما يصادفون العمل. ومن هنا فليس ثمة مجال للأحكام القاطعة أو المعصومة من الخطأ في النقد الفني. فالتنقد فرض. أو ينبغي أن يكون فرضاً. لا حكماً قطعياً.

ولما كان النقد فرضاً، فإنه معرض لإعادة النظر على الدوام. فلا بد أن يرجع الناقد على الدوام - شأنه شأننا جميعاً - إلى العمل ذاته. ويكاد يكون من المؤكد أنه سيغير رأيه عندما يميز فيه تفاصيل لك يراها من قبل. ويكتسب استبصارات جديدة- ما لم يكن متمسكاً بتفسيره الأثير لديه بطريقة متحجرة. ولو رجعت إلى الفقرة التي اقتبسناها من برادلي عند بداية هذا الفصل، لوجدته يقول عن التحليل النقدي إنه "لا يمكن أن ينتهي إلا بصورة مؤقتة". أما الناقد الذي ينسى ذلك، فإنه يدفع ثمن نقده الضيق الأفق، القصير النظر

وفضلاً عن ذلك، فإن من واجب الناقد أن يختار مناهجه ومعايير القيمة لديه في ضوء التجربة الجمالية. وعليه أن يكيف الطرق التي يتبعها وفقاً لطبيعة الموضوع الجمالي. فكثيراً ما تكون المعايير القديمة غير صالحة للحكم على أعمال جديدة ومختلفة. وعلى الناقد، بوصفه مدركاً جمالياً، أن يبذل كل جهد لإدراك ما هو قيم في العمل. كما أن عليه، بوصفه ناقدًا، أن يختار - أو يصطنع في كثير من الأحيان - أساليب للتحليل تفسير قيمة العمل. ومن هنا كان لابد أن تكون مناهج الناقد ومعاييره مرنة، لا جامدة. ولا بد أن تكون متنوعة، لا محدودة، حتى تستطيع أن تستوعب التباين الهائل للأعمال الفنية.

كذلك فإن الناقد الذي يعترف ببراء الأعمال الفنية، لا بد أن يعترف أيضاً بأن هناك تنسيقات كثيرة مشروعة للعمل، لا تفسير واحد. وعلى ذلك فإن هناك أحكام قيمة صحيحة متعددة ولا حكم واحد. فالمشاهدون المختلفون يجدون في العمل قيمة مختلفة. والهدف في كل الحالات هو التجربة الجمالية. ولا بد من احترام أي

تفسير له ارتباط بالناحية الجمالية. ويتصف بالتماسك: ويشجع على التجربة الجمالية الأصيلة. ولهذا السبب بدوره لم يكن هناك مبرر للنزعة القطعية فى النقد. غير أن هناك سببا آخر: هو السبب النهائى، للتواضع فى النقد. فللأعمال الفنية ثراء لا يستنفد. وليس ثمة حد لما تستطيع هذه الأعمال تقديمه إلى أولئك الذين يقبلون عليها بحب وتعاطف منزه. فليس فى وسع أى تفسير واحد أن يستخلص القيمة الجمالية من العمل، ولا حتى تلك القيمة الجزئية التى يتصف بها العمل على أساس هذا التفسير وحده كما لا يمكن لعدد كبير من التفسيرات أن يلخص جميع القيم التى قد يكشف عنها العمل. ولا يكفى لذلك أى قدر من الكلام النقدى. فالناقد الذى يحترم الفردانية النفيسة للعمل يعلم أنه مازال هناك المزيد مما ينبغى قوله. ويعترف بذلك راضيا. وبالفعل سيكون هناك دائما المزيد مما ينبغى قوله، ومهما بلغت كثرة ما نقوله عن العمل الفنى، فإنه: "عند ذلك الحد الفرضى النهائى للانتباه أو الاهتمام، سيظل الشيء ذاته موجودا هناك على الدوام، دون أن يمس"^(١).

(١) بلاكمير: مهمة الناقد A Critic's Job of work، ص ٢٧٦.

المراجع

-إليوت، ت. س: "الحدود النهائية للنقد" فى كتاب "فى الشعر والشعراء".

ص ١٠٣ - ١١٨.

Eliot, T.S.: "The Frontiers of Criticism", in "On Poetry and Poets". (London, Faber, and Faber, 1954).

- فرنش (الناشر): الموسيقى والنقد.

French, ed, "Music and Criticism".

-أيزنبرج، آرنولد: "الاتصال النقدى" فى كتاب "علم الجمال واللغة". الناشر

إلتون. ص ١٣١ - ١٤٦.

Isenberg, Arnold: "Critical Communication" in "Aesthetics and Language", ed., Elton. (N, Y., Philosophical Library, 1954).

-ريتشاردز: النقد العملى .

Richards: Practical Criticism.

أسئلة

١- "التحليل طريقة لا غناء عنها. غير أن تحليل قطعة معينة لا تكون له قيمة لأى شخص لا تكون لديه معرفة سابقة بالعمل".

-فرجيل طومسون "فى الحكم على الموسيقى" فى كتاب فرنش المذكور من قبل، ص ١١١.

هل تعتقد أن هذا الرأى صحيح؟ وإن كان كذلك، فلماذا؟

٢- على أى الأنحاء يستطيع النقد أن يساعد الفنان الخلاق؟ هل يمكنك الاهتداء إلى أية أمثلة محددة يعترف فيها الفنان بمثل هذه المساعدة؟

٣- "إن الناقد الجيد لا يسمح لنقده بأن يكون غريزيا أو مستعارا.

- بلاكمير "مهمة الناقد" المرجع المذكور من قبل، ص ٢٧٧.

ما الذى تعتقد أن بلاكمير يعنيه بلفظى "غريزى" و"مستعار" هنا؟

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة المترجم	٥
الباب الأول	١٣
التجربة الجمالية	
الفصل الأول - دراسة علم الجمال	١٥
١- الفلسفة - نقد اعتقاداتنا	١٥
٢- لماذا ندرس علم الجمال	٢٠
٣- كيف ينبغي أن ندرس علم الجمال	٣٧
٤- المجالات الرئيسية للدراسة	٤٠
الفصل الثانى - الموقف الجمال	٤٩
١- كيف ندرك العالم	٥٣
٢- الموقف الاستطيقى	٥٦
٣- دالة الوعى الاستطيقى فى التجربة الإنسانية	٦٧
٤- القيمة الاستطيقية للفن والطبيعة	٧٤
٥- "الارتباط بالموضوع" من الوجهة الجمالية	٨٢
٦- "السطح" و"المعنى" الجمالى	٩٤
الفصل الثالث - التجربة الجمالية	١٠١
١- التجربة الجمالية فى الزمان	١٠١
٢- أهمية الألفة الفنية	١١١
٣- "أنماط" المدركين الجماليين	١١٧
٤- التجربة الجمالية ونظرية الفن	١٢٣

الباب الثاني

طبيعة الفن

١٢٧

الفصل الرابع - الإبداع الفني

١- العمل الفني وأصوله ١٢٩

٢- عملية الإبداع الفني ١٣٥

٣- الفنان الخلاق ١٤٦

الفصل الخامس - نظرية "المحاكاة"

١- المحاكات "البسيطة" ١٦٠

٢- محاكات "الجوهر" ١٧٠

٣- محاكات "المثل الأعلى" ١٨٦

الفصل السادس - النظرية الشكلية

١- الفن الحديث - أصل النزعة الشكلية ١٩٧

٢- النزعة الشكلية - نظرية "النقاء" الفن والجمال ٢٠٣

٣- التحليل النقدي للنزعة الشكلية ٢١١

٤- "الفن" و"الحياة" - مرة أخرى ٢٢٥

الفصل السابع - النظرية الانفعالية

١- التعبير عن "الشخصية" ٢٣٧

٢- التعبير عن الانفعال وتوصيله ٢٤٤

٣- التجربة الجمالية ٢٦٧

الفصل الثامن - نظرية "الجمال الفني"

١- جمال الفن ٢٨٣

٢- فرادية العمل الفني وتكامله ٣٠٧

الباب الثالث

تركيب الفن

٣١٧

الفصل التاسع - المادة والشكل

٣١٩

١- تركيب الفن ٣١٩

٢- مادة "الفن" ٣٢٣

٣- الحواس "العليا" و"الدنيا" ٣٣١

٤- الوظائف الجمالية للشكل ٣٣٦

الفصل العاشر - التعبير

٣٦٩

١- طبيعة التعبير ٣٦٩

٢- التعبير والارتباط ٣٧٨

الباب الرابع

ثلاث مشكلات في علم الجمال

٣٩٥

الفصل الحادى عشر - القبح فى الفن "التراجيديا والكوميديا

٣٩٧

١- مقولات القيم الجمالية ٣٩٧

٢- "مفارقة إلى التراجيديا ٤١١

٣- "القناع الكوميدي" ٤٣٠

الفصل الثانى عشر - الحقيقة والاعتقاد فى الفن

٤٤٧

١- الحقيقة الذاتية ٤٤٧

٢- "الاعتقاد الجمال" ٤٨٥

الفصل الثالث عشر - الفن والأخلاق

٤٩٩

١- دور الفن فى المجتمع الفاضل ٥٠٣

٢- الحياة لأجل الفن ٥٢١

٣- مطالب الفن ومطالب الأخلاق ٥٣١

الباب الخامس

تقدير الفن ٥٤٥

الفصل الرابع عشر - التجربة الجمالية والتقدير والنقد ٥٤٧

١- التقويم والتقدير الجمالى ٥٤٧

٢- الموقفان الجمالى والنقدى ٥٥٨

الفصل الخامس عشر - معنى حكم القيمة وتحقيقه ٥٧٥

١- النظرية الموضوعية ٥٧٨

٢- النظرية الذاتية ٦٠٦

٣- النسبية الموضوعية ٦٢٢

الباب السادس

النقد ٦٥٣

الفصل السادس عشر - أنواع النقد ٦٥٥

١- النقد بواسطة "القواعد" ٦٥٨

٢- النقد السياقى ٦٦٧

٣- النقد الانطباعى ٧٠٣

٤- النقد العقيدى ٧٠٨

٥- النقد الباطن ٧١٣

الفصل السابع عشر - الوظيفة التربوية للنقد ٧٣١

الفهرس ٧٤٥

منتدى سور الأزبكية

WWW.BOOKS4ALL.NET