مَدْخَلٌ إِلَى

عِلْمِ الجَمَالِ المَسْرَحِي

الدكتور حسين التكمه جي

مدخل الى علم الجمال المسرحي
الدكتور حسين التكمه جي

مدخل
إلى علم الجمال
المسرحي

تأليف

الأستاذ الدكتور
حسين التكمه چي

الطبعة الأولى
مكان الطبع / بغداد
عدد الصفحات / ١٣٦
المؤلف / الأستاذ الدكتور حسين التكمه چي
عنوان الكتاب / مدخل الى علم الجمال المسرحي
التحضير الطباعي والفرز / مكتب كاردينيا للطباعة .
سنة الطبع / ٢٠١٦ م
رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (٤٦١) لسنة ٢٠١٦ .
جميع الحقوق محفوظة للمؤلف © .
إيميل المؤلف : hussentukmachi@yahoo.com

مدخل
إلى علم الجمال
المسرحي

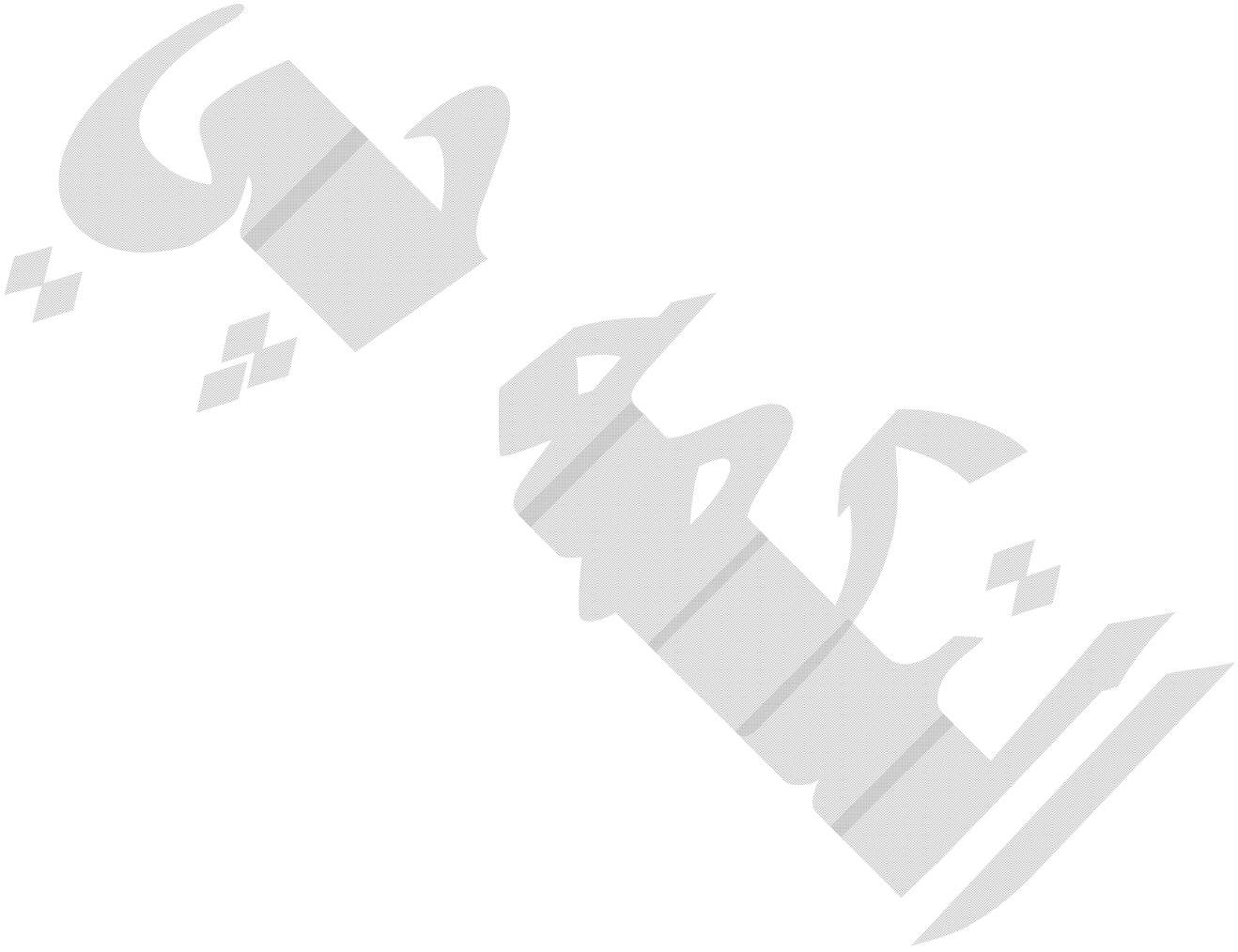
تأليف

الأستاذ الدكتور
حسين التكمه چي

الإهداء

إلى / صانعي الرؤى

* ومبدعي العرض المسرحي .
* والمتوسمين بالجمال .
* وعائلتي وأبنائي تواصلا .
* أهدى جهدي هذا .



التقديم

تعد الجماليات احد روافد الفلسفة ، أيا كانت هذه الفلسفة مادية أو مثالية أو حسية، ولعل ذلك ما يجعل المنطق الجمالي ركن من أركان أي فلسفة من خلال نظرتها الكونية والشمولية لعناصر الجمال المتوافرة فيه ، ولقد دأبت الفلسفات أن تضع علم الجمال بعد علم المنطق والأخلاق والماهية ، حينها أمسى الجمال مدخلا حسيا وعقليا في آن واحد وجدت الفلسفة من خلاله دراسة البنى الفنية والإبداعية في اتجاهين أساسيين أولهما الطبيعة المادية المتراصة بالجمال في عوالم متعددة من الطبيعة الخلابة ، من ألوان وإشكال وأحجام ومساحات ، يقف الفرد في ذهول تام ودهشة متواصلة أمامها، فالتنوع البيئي الهائل للطبيعة مصدر مهم للجمال العلوي كما تشير ذلك الفلسفة المثالية .

فقد تنوعت مصادره تنوعا غريبا بدءا من عالم الطيور بأشكالها وألوانها إلى عالم الغابات والنباتات وتعددية مظاهرها الزاهية في عالم الطبيعة الخلابة التي تجتمع فيها طبيعة المياه والجبال بألوانها وصخورها وبين عالم النباتات الذي يعج بزخارف الوحدات وتنوعه في بيئة واحدة ، ولعل عالم البحار هو الأخر يمتلك من مقومات الجمال بشعابه المرجانية أو تنوع مخلوقاته البحرية من الحيتان والأسماك التي تعج بالحركة وتزخر بالأشكال المتنوعة في إعجاز قل

نظيره ، أمام هذا التنوع الهائل للطبيعة الغريبة الأشكال والألوان راح الكثير يبحثون عن إيجاد علاقات ووشائج لدراسة هذه الغرابة وإدراك أسرار الجمال الكامن فيها .

وبالمقابل فإن الاتجاه الثاني قد أفرد لنفسه مجالا لدارسة علم الجمال الذي يستدعي الأفراد إبداعيا ، ضمن نتاجاتهم الفنية والجمالية المتنوعة ، بدءا من إنسان الكهوف وحتى عصرنا الراهن ، وراحت النظريات الجمالية تبحث عن عدة مرتكزات لتقيم كل مرحلة وإدراك أسبابها ونتائجها بل الخوض في سلوكيات المبدعين الداخلية والخارجية وتحديد فكر الإبداع فدعيت (بفلسفة الفن) ، ولعل هذا التوجه استطاع بحق أن يفرز لنا مجالا واسعا من الفنون ، كفن الرسم والنحت والعمارة والسينما والمسرح والموسيقى وفنون الأداء المختلفة ...الخ .

وبات لكل فن من هذه الفنون مرتكزاته الجمالية التي أمست هي الأخرى تثير الدهشة ، مما ألحت على الكثيرين البحث عن إجابات وإثارة تساؤلات طرحها علماء النفس أو الفلاسفة الجماليين أو النقاد الجماليين ، بعد أن اتهمت الفنون بضرب من الجنون ؟ ذلك أن مرتكزات الإبداع الجمالي ينتجها اللاشعور الداخلي للفنان بوصفها حافز أو دافع أو حاجة فسيولوجية تلح على الفنان في البحث عن إبداعات جديدة دون توقف ، إذ لا يستلزم الإبداع تحديد عمر المبدع أو تربيته الخاصة أو دراسته الأكاديمية ، بل أن الموهبة أساس التوجه الإبداعي ، ولعل تلك الدراسات اتجهت نحو الرؤية الفنية التي يرى فيها الفنان نتاجه

الجمـــــالي دون أن يـــــرى غيـــــره مـــــن الأفـــــراد ذلك ، وان هذا المضمار افرز أن لكل فنان تخريجاته الجمالية وذائقته الحسية العالية ومدركاته المعرفية في ذاكرة الإبداع وتعدد وسائل الانجاز وتنوع مصادر الرؤية على مستوى الاختمار والحساسية المفرطة أو المرونة العالية لتحقيق المنجز الإبداعي ، في كل صعد الفنون ومنجزاتها، وهو ما دفع علماء النفس والاجتماع إلى الولوج داخل فهم الظاهرة الجمالية لعلم الجمال الإنساني لكونه يصب باتجاهين أولهما يخوض في دراسة النتاج الفني على مستوى الأفراد وعوامل الارتباط الأخـــرى ، كفـــن الـــدراما والســـينما والأوبـــرا والفنـــون الأخرى ، بوصفها نتاج الحافز الكلي للعملية ألإبداعية .

في حين راح الآخرون يبحثون في أعماق النفس البشرية للمبدعين لفهم أسس التخطيط المسبق للنتاج الفني والجمالي الـذي شـكل علـى مـدى تـاريخ العصـور السـابقة مثـار إعجاب ، فنحن بين عالمين عالم يبحث في القيم الجمالية للمنجز الإبداعي أيا كان هذا المنجز ضمن تصنيف الفنون الجميلة سمعي أو بصري أو حركي ، وبين وسائل الفنان الداخلية في أعماق اللاشعور الباطني التي تتم من خلالها الرؤية لإنجاز العمل الجمالي .فراحت نظريات علم النفس هي الأخرى تستكشف الوسائل السلوكية في حياة الفرد المبدع ، من خلال البيئة والوراثة وسيكولوجية الشخصية المبدعة ، فقد ساهمت هي الأخرى بدراسة عمق الجمال الفني بالسير جنبا مع الجمال الفني ، فكان البحث عن دوافع أخرى خلف عملية الإبداع

والذائقة الجمالية لترجمة نظم الرؤية الفنية ، لحضة توهج اللاشعور وتأملاته الطويلة وسرحانة العميق في البحث عن شكل سمعي أو بصري لإنتاج الرؤية الجمالية ، فليس الإنتاج الفني والجمالي هوس من الجنون أو عبث غير منظم أو نوع من أنواع اللعب غير المبرر ، بل هو ضرب من ضروب الإبداع ينتجه الخيال الخصب لدواخل الفنان ، بل راحت نظرية التحليل النفسي للفن تستجلب غرائب اللاشعور حينما تتصالح الأنا العليا مع الأنا السفلى لإنتاج اللحظة الإبداعية وقدح الصورة الفنية المعبرة تحت ذهنية متقدة في بيان الجمال ، مؤكدة على تفرد كل فنان برؤيته الفنية والجمالية.

وهو ما دفع الدارسين والباحثين عن إفراد ذوي المواهب الخاصة عن غيرهم مطلقين عليهم عدة توصيفات كالعبقري والجهبذ والملهم، فقد نصاب بالدهشة أحيانا حينما تبرز لنا شخصيات مبدعة ومنتجة دون أن يكون لشرط العمر أمرا صارما في مرحلة الإبداع الجمالي ، كشخصيات الأطفال والصبيان ، فلم يكن هنا مجالا لأدراك التجربة الطويلة والمران أو
التجريب ، فمن هم بعمر الصبيان يستوفون التجربة الجمالية برغم إنها تكاد تكتنف الصعوبة أمام تصوراتنا الذهنية ، لكنهم أمام المبدعين الكبار يقفون بثقة عالية لا يستطيعون الكبار إنكار إبداعاتهم بل يقفون بكل احترام لهم ، ولعل التاريخ الفني شاهد على الكثيرين من أولئك المبدعون الذي مازال تاريخ الفن يشير

لهم بالبنان ، ومن هنا يتضح أن العملية الجمالية لا تقف عند عمر معين كونهم يمثلون العبقرية بكل المقاييس فيما لو تم لنا القياس بدون نظم أكاديمية ، بل أن الموهبة هي أساس التوجه الإبداعي .

وعلى وفق ما قدمنا له أصبح ابتداع الجمال ليس بالأمر الهين ، كما انه ليس بالعام بحيث يستطيع جميع الأفراد القيام به بيسر وسهوله ، بل من المستحيل القيام به من الأفراد الذين لا يمتلكون مقومات الإبداع والإبهار الجمالي والموهبة ، وان النتاج الجمالي هو وليد الحافز الإبداعي الذي يخلق بدورة تداولية الجمال الفني ، فالجميل هو ما يفرض نفسه على أحاسيسنا ومشاعرنا ، سيما إننا نحاول امتلاكه أو الإشباع منه حينما لا تمتلكه ذواتنا ، وهو ما يدفعنا إلى البحث عن كل ما هو جميل وممتع ، لذا نجد أنفسنا أحيانا تتوق لقطع تذاكر المسرح أو السينما أو الأوبرا...الخ .

انه في حقيقة الأمر البحث عن الجمال ضمن ميكانزمات الإحساس به ، فنحن تواقين لذلك حينما تتوافق مشاعرنا مع ما يقدم من ضروب الجمال ، ولعل بعض الدراسات وضعت مفاهيم وقيم لقياس الحكم الجمالي ، في حين بحث الآخرون عن الجمال العكسي حينما حددوه (بالقبح) ، فعمد الكثير من الفنانين أن يبتدعوا من القبح جمالا ، كالعلب الفارغة وقناني المشروبات أو من المواد التالفة والمسكربة ، والتي لا تلفت انتباهنا البتة فقد حولها الفنانون إلى نتاجات شكلية تبعث على

الجمال فتحول القبح إلى جمال ، فلم يعد هناك إلا الجمال الخالص بالرغم من توافر نقيضه القبيح .

وقد اتسع المفهوم الجمالي ليشمل الكثير من مدركات الإنسان الحسية حينما تتحول إلى حواسنا كشيء حسن حتى أصبح العالم من حولنا مثارا للجمال أينما وجهنا أنظارنا أو حواسنا السمعية .

ومن الملفت للنظر أن العرض المسرحي بكل عناصره الدرامية لا ينفك عن إنتاج الجمال بموارده السمعية والبصرية والحركية ، منذ نشأته إلى يومنا هذا كان مبتكرا للمداخل الجمالية في كل مفاصله على مستوى خطاب النص والعرض ، فالمسرح يعلن عن أجزاءه الجميلة والمتراصة في الكل الموحد ألا وهو العرض ، فنحن أمام العديد من مدخلات الجمال التي يبثها العرض على طول زمنه المحدد، محولا في سريانه أن يمتعنا بأداء الممثل الصوتي والحركي وينقلنا إلى بيئات متنوعة من الألوان والكتل والأحجام والمساحات ضمن خصوصية المنظر المسرحي ويحقق لنا في الفضاء المنجز صورا تبعث على التأمل .

ناهيك عن توافر عنصر الموسيقى والمؤثرات والتي بدورها تنقلنا من أحالة إلى أخرى بانسجام تام ، أننا أمام مساحات سيالة متنامية متجددة تنطق بالجمال ، فلقد ابتدع المسرح لنا مستويات من التلقي في التعاطف والتفكر

الذهني ، كما لا يغفل عن إمتاعنا بالجمال الأخاذ على مستوى الفكر والحكمة بفنون الشعر والأدب والموسيقى ، ومن الجدير بالاهتمام هنا أن بعض الأعمال الفنية والتي يشكل الجمال منجزا إبداعيا ، أصبحت لها قيمة جوهرية واجتماعية عالية بل إنها احتفظت بحضورها الثقافي والفني بوصفها منجزات على مدى العصور ، بحيث لا يمكن إغفالها من النقاد والدارسين والباحثين .

ولا شك أن هناك علاقة وثيقة كسلسلة رابطة بين مراحا التطور المختلفة ، وان الانتقائية الدقيقة للفنان وحدة مهمة في جوهر العملية الإبداعية والجمالية ، ومن هنا وجد (هيجل) من أن صورة الفنان المنجزة ما هي إلا ضرب من (دهاء العقل) .

في حين يضع (كانت) المنجز الإبداعي الجمالي المتسامي تحت سلطة (العبقرية) ، لسنا هنا بصد المدركات التصنيفية لعلم الجمال بقدر توضيح ماهية الجمال وأهميته الإدراكية للفنان ، ذلك أن الفنانين والشعراء والفلاسفة المولعون بالحديث عن يقين بالغ وحماس شديد بماهية الفن ، وهو ما يتعلق برفضهم اللاتاريخية أو ما بعد التاريخية .

فالفن لا يتمثل إلا بقيمته البلاغية الجمالية وأثره الفني ، وثمة شيء مؤكد واحد من أن الفنان الأصيل في معرض ابتكاره وإبداعه الجمالي للأثر في لحضه إبداع تجربته الجمالية ، لا ينظر إلى العلاقات التاريخية بقدر نظرته للعالم

المعاصر الذي يعيش فيه أو اللحظة الإبداعية التي تستولي على كيانه الداخلي ، فوجهة النظر الجمالية لا ترى في الأثر الفني سوى صورة صرفة منزه عن الغرض .

وهذا الكتاب محاولة متواضعة لا تعدو كونها تبسيط لعلم الجمال المسرحي عن طريق تناول ما هو مفيد وضروري يصب في القيمة الجمالية . مع تناول أهم ركائزه التي تصب في فهم الظاهرة الجمالية ، بعيدا عن التعقيدات الفلسفية ، والاستطرادات الكثيرة ، بل انه محاولة معرفية لتوضيح الخصائص ذات القيمة العالية والجوهرية بأسلوب مبسط دون تعقيد لأدراك علم الجمال بصيغة هي اقرب إلى الفهم الدقيق لمداخله المهمة ، كما يسعى في ذات الوقت لأن يحقق انحيازا نحو علم الجمال المسرحي .

الدكتور
حسين التكمه چي

التذوق الحسي للقيمة الجمالية

تستدعي الفنون على الدوام توظيف القيمة الجمالية في نتاجاتها الفنية ، وذلك ما يدعو إلى تسميتها بالفنون الجميلة ، فالجمال عنصر من عناصر الفن يهيمن بشكل دقيق وضروري في أي اتجاه فني ، ولعل من الضروري التوكيد هنا إلى أن الجمال يعد احد أسس الفلسفة ، فقد تناولت الفلسفات القديمة والحديثة مفهوم الجمال وفقا لنظرياتهم ، أيا كانت هذه الفلسفات مادية أم مثالية أو واقعية أو جدلية أو حسية أو وجودية ، ولكل من هذه الفلسفات وجهة نظر جمالية لذات الفلسفة في الفن .

وقد بدأ مفهوم الجمال يتخذ لنفسه مسارا خاصا بعد (بوماجارتن) . ثم انفتح هذا العلم على يد الفيلسوف الجمالي (عما نوئيل كانت) بوصفه أحد منظري علم الجمال ، معززا فلسفته الجمالية بتوافر أحكام جمالية ينبغي أن تؤطر أي عمل فني ، ولعل من الضروري هنا التذكير بان هذه الأحكام تسري على جميع النتاجات الفنية بكل تصانيفها وتنوعاتها ، ويحدد كانت فلسفته الجمالية لتقييم الجمال وفق أربع أحكام أو أسس جمالية لمفهوم اللذة هي (حكم الكيف ، وحكم الكم ، وحكم الماهية ، وحكم الغائية) ويقوم حكم الكيف على الكيفية التي

بموجبها يتم إبداع العمل الفني ، في حين يقوم حكم الكم على عدد الأفراد اللذين تذوقوا بشكل حسي وفكري العمل الفني ليس على عصر واحد بل لعصور متتابعة حتى اليوم ، في حين يتخذ حكم الماهية القيم الفكرية والرمزية والدلالية التي انطوى عليها النتاج الفني كجوهر الموضوع ومضمونه ، أما حكم الغائية فهو ما يطلق علية الذائقة الجمالية بدون أي منفعة أو غرض معين .

وبما أن النظرة الفلسفية للجمال تنوعت وفق أساليب الفلسفة ، فأن من الطبيعي أن تتنوع أراء الفنانين وإيمان كل منهم بفلسفة معينة دون أخرى ، ولذا فقد ارتأى بعض الفنانين الالتزام بفلسفة (أرسطو) الجمالية والتي تحدد بأن الفن لا يقدم الواقع كما هو أنما شيء يسمو على الواقع نفسه ، وبهذا فالنتاجات الفنية تقدم ثراء يضيف لثراء الحياة تذوقا فريدا بوصفها تقوم على (نظرية المحاكاة).

ويذهب فريق أخر من الفنانين إلى الارتباط بفلسفة (أفلاطون المثالية) بوصفها لا تحاكي المثال الواقعي بل المثال السماوي أو عالم المثل العلوي ، فمحاكاة النموذج المثالي يرفع من مستوى الأعمال الفنية إلى عالم من السحر والجمال والسمو كون النموذج الأرضي نموذج مستنسخ عن عالم المثل غير جدير بالمحاكاة إطلاقا ، وعلى هذا الأساس اختلفت النظرة الجمالية للفنون على مر العصور كون الفلسفات التي تبحث عن المطلق اتخذت لنفسها مجالا رحبا لتحديد مفهوماتها ومقوماتها

الجماليــة للفـن ، فــي حـين أن الآراء الفلسـفية اللاحقـة قـدمت وجهات نظر تصب في مدخلاتها الفلسفية الرائجة الآن أو في عصرها التي ظهرت فيه كالجمالية الحديثة ، غير أن الفلسفة الحديثة عمدت إلى إلغاء المطلق واستندت إلى مفهوم جديد ينحصر في (نسبية التجربة والمعنى) فقادت الفنون ومنها فن المسرح إلى التوجه نحو الجانب الحسي دون الجانب العقلي المنطقي التي جاءت به الفلسفات القديمة ، أمثال فلسفة (نيتشه كروتشة برغسون الحدسية).

فالأعمال الخالدة (كالمونا ليزا) بقيت خالدة ليومنا هذا كونها شملت بالأحكام الجمالية التي قدم لها كانت ، في حين أن الفنون الجميلة المعاصرة قد خضعت للفلسفات المعاصرة ، بالذات للحسيين والحدسيين ، ومن هنا باتت الأعمال الفنية لا تخضع لأي حكم جمالي منطقي أو عقلي بقدر انتمائها إلى حكم جمالي حسي مما دفع الفنانين والمعنيين إلى البحث عن قواعد استناد جديدة لتوجهاتهم الفنية وفق مفهوم نسبية التجربة والمعنى فكانت الرغبة جامحة للبحث في التيارات والاتجاهات التي تخص الفلسفة الحديثة عن مفاهيم معاصرة تؤطر نشوء فن يحاكي الحس ولا يحاكي العقل .

فظهرت مفاهيم عديدة (كالتجريب والتجريد وتيارات فكرية كالسريالية والدادائية والمستقبلية و الفينومينولوجيا والحداثوية وما بعدها) على الرغم من إنها تيارات انتمت إلى

الفكر أو اللغة وتراكيبها عدا ما يصب منها في الفلسفة إلا أن الفنان المعاصر استمد منها الكثير وأعتمدها في نتاجه الفني .

وأمام هذا الخليط غير المتجانس بدأت تظهر على السطح تيارات واتجاهات فنية متعددة ، وقد لعبت هذه التيارات على توكيد أهمية المعنى ورسوخ التجربة وتقلب المفاهيم وتعدد الاصطلاحات وعدم وجود تحديد علمي دقيق لأغلبها بدقة ، مما دفع أكثر المعنيين للتحقق منها ودراستها منفتحين على أكثر الثقافات التي تصب بذات التوجه ، بغية أن تكون معالمها واضحة ومفهومة بشكل جمعي لتستطيع من خلالها الوقوف على القيم الجمالية وتقيمها فنيا ، ذلك أن إنتاج الجمال عمل يتصف بالإبداع (لوحة تشكيلية ، مقطوعة موسيقية ، قطعة نحتية ، عرض مسرحي أو فلم سينمائي) ، في حين أن الفلسفات القديمة قد حددت بوضوح أسسها المعرفية على وفق محاورها الفلسفية .

فالجمال كل ما يسر الحواس ويبعث على الرضا وهو حساسية مفرطة يتعامل معها الفنان لإنجاز نتاجه الفني ، كما أن الجمال ليس في الشكل فقط كما يرى البعض ، بل انه يتمحور في جوهر المضمون الداخلي وهو نسبي وليس مطلق ، فأسس الذائقة الجمالية مختلفة بين الأفراد ضمن مفهوم التلقي ، باختلاف مشاربهم وثقافاتهم وأذواقهم الجمالية ، كما يوجد مقابل الجمال القبح ، فالعمل الفني ينبغي أن يخضع بالكلية للقيم الجمالية التي تؤطره من الخارج كشكل ومن الداخل

كمضـمون ، بـل ينبغـي أن يكـون هنـاك تـوازن بـين الشـكل والمضـمون ، تسـحب المتلقـي إلـى الإعجـاب والدهشـة وتـوفر مسـافة مـن التأمـل لفهمـه وسـرحان عميـق لأدراك كيفيـة انجـازه وهـي لـذة حسـية أو مسـافة جماليـة بـين المنجـز الفنـي والمتلقـي المتـذوق يفرضـها المنجـز الإبـداعي سـمعي كـان أم بصـري أم حركـي ، فهـو يـؤثر علـى حواسـنا علـى حـد سـواء، فالقيمـة الجمالية في المسرح هي نتاج القيمتين العاطفية والفكرية .

فليس كل ما يوضع في الصورة هو جمال ، بل الجمال اختيار دقيق للعناصر المادية وكيفية ترتيبها وتوظيفها في أي منجز فني ..بحيث تبعث على الاندهاش وتستثير الحساسية.

ما قبل المنطق

دأبت الدراسات الأنثروبولوجية وعلم الآثار والدراسات الأنطلوجية ، على سبر أغوار عالم الإنسان القديم في الحضارات الأولى ، بغية التعرف على أساليب معيشته وحياته ومعتقداته وفنونه وأدائه العام ، وقد دعا الفلاسفة هذه المرحلة التاريخية من حياة الإنسان البدائي على مستوى التفكير بأنها لاعقلانية أو بالأحرى غير منطقية ، بوصفها سبقت علم المنطق الذي يقوم بالأساس على الاستنتاج والاستنباط العقلي ، والذي بدوره يقرر علمية الأشياء وعلاقاتها ومسبباتها وفقا لما يطرحه العقل بوصفه حكما نهائيا .

ولو تعمقنا قليلا في دراسة تلك الأنماط الإنسانية في الحضارات القديمة ، كحضارة وادي الرافدين ووادي النيل والحضارات الأخرى، لوقفنا أمام انجازات عظيمة تبعث على الدهشة والتأمل، والأكثر إدهاشا حينما نقتنع بأنها من نتاجات أولئك البدائيون .

وقد تجلت هذه الأعمال في كافة مناحي الحياة من بناء المدن وإقامة السدود وفنون الزخرفة والعمارة إلى المنحوتات والأفاريز والأعمال الجدارية وصولا للبنى الاجتماعية والسياسية وقوانين التعايش بين الجماعات ، ثم أنها انتقلت إلى

الأدب والشعر فأنجزت الأساطير والملاحم ضمن محاضن الفكر السيميولوجي .

تشير أكثر الدراسات من إنسان ما قبل المنطق كان يعتمد على أدوات الحس فقط بالتعامل مع الأشياء إن كانت من عالم الجماد أو الحيوان أو النبات على وفق تبادل المنفعة بينه وبين هذه العوالم ، فهو لا يرى العالم فارغا عديم الجدوى بقدر ما يراه ممتلئا بالحياة وينبض بالموجودات التي يتفاعل معها إنسان ذلك العصر بأدواته وقدراته الحسية ضمن علاقة الإفادة منها والسيطرة عليها في مراحل التطور الأولى كجمع القوت ومرحلة الصيد ومرحلة التمدن والاستقرار ، فصياد الوعول يدرك حاجته الماسة للوعل وكيفية الاستفادة منه بالكلية بدءا من جلده وصولا لعظمه .

وعلى وفق هذه القاعدة وجد علاقة تبادلية مبنية على أساس الفائدة وسد الحاجة ، فما كان منه إلا أن يبتكر وسائل للسيطرة على الحيوان أو التعامل مع الأحجار أو النباتات ، ولعل هذه الفائدة جاءت من تبادل المنفعة بينه وبين النباتات بوصفها تقدم له الكثير من الخدمات مقابل استمراره بالعيش ، فتكيف معها ضمن خصوصية هذه العلاقة المتبادلة مع البيئة .

لكنه بالمقابل وجد نفسه أمام ظواهر تفرضها الطبيعة بقسوة أحيانا ، عجز في البداية عن فهمها والتعامل والتعايش معها ، بل انه عجز أيضا عن حل ألغازها وفهم إسرارها أو

معرفة ماهيتها ، ذلك لكونه يحس ويشعر بها و يخاف منها ، فحاول جاهدا معرفة كنهها وإدراك سبر أغوارها ، فما كان منه إلا أن يعمد إلى وضعها بقالب قصصي أو أسطوري ، فهو لا ينظر لها بذهن الاستنتاج والاستنباط العقلي ، مما عمد إلى إن يجد مفهوما حسيا للظواهر المتعددة كالبراكين والنيران والرياح والبرق والإمطار والزلازل ، فراح يرمز تلك الظواهر المجردة بصيغة الأساطير والملاحم ، حينما أعتقد بأن قوى خفية معينة تحرك هذه الظواهر متى تشاء وكيفما تشاء ، فجعل من كل ظاهرة طبيعية جماد أو حيوان أو نبات (آله) ، فتعددت الآلهة بعد اعتقاده بأن الكون الذي يجمع السماء والأرض له إله أخر ، قد حقق قيامه وخلقه في شيء من هذه الثنائية بين الأرض والسماء ، فكانت قصة الخليقة مدخلا لتفسير الظواهر .

إن كل ما يقدمه الإنسان البدائي هو من نسيج التخيل وليس الخيال ، ذلك أن الخيال على الدوام إبداعي ، في حين أن التخيل قسري ، فرضته عليه تلك الظواهر وقدراته الحسية في حل ألغازها ، أي فرضته قوانين الطبيعة وطبيعة التعايش معها " تتجلى من الناحية اللاعقلانية في الأسطورة ....عندما نتذكر بان الأقدمين لم يكتفوا بسرد أساطيرهم كأقاصيص تحمل الإخبار ، بل مثلوها روائيا قائلين بأن فيها قوة خاصة تنشط الإلقاء الجهوري " [1] .

---

[1] هـ ، فرانكفورن ، ما قبل الفلسفة ، تر جبرا ابراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العامة للدراسات ، ١٩٨٠ ، ص ١٨.

وقد أطلق على هذا النوع من الفكر (بالفكر المثيوبي) بوصفه حسي ، وعلى ضوء هذه المفهومية أصبحت بعض الآراء تصب في مجرى يتلخص بان هذا الاتجاه الذي اعتمده الإنسان البدائي هو حسي عميق يتجلى من خلال تبادل المنفعة بينه وبين موجودات الطبيعة .

إلا إن (هـ فرانكفورن) تعتقد في مجال الأسطورة وبنائها السردي أو الشعري وكذلك قدرة الفرد القديم عن الإتيان بمثل هذه المنجزات العملاقة وهمه في فهم الظواهر الطبيعية قد كان يصب حتما ضمن فكر أخر هو (الفكر التأملي) إذ أن قدراته وأحاسيسه قد دفعته للتفكير العميق في علاقاته بموجودات الطبية والكون ، كما تعتقد بأن الفكر المنطقي العقلي الحديث يقوم على التفاعل بين الذاتي والموضوعي ، وقد بني هذا الفكر على خطة نقدية تحليلية ، يعيد بها فهم الظواهر الكونية فيحدث أن يخلق هوة بين الحس والعقل .

إلا أن الأقدمين كانوا يعبرون " عن فكرهم العاطفي ... بلغة السبب والنتيجة ، وفسروا الظواهر بلغة الزمان والمكان والعدد " [1].

فسر الأقدمين فكرة الموت والحياة ورمزوا الحياة بما يقابلها من أضداد ، فأوجدوا فكرة الخلود مقابل الموت الذي قض مضاجعهم كما جاء في ملحمة كلكامش ، فكما يوجد

[1] فرانكفورن،نفس االسابق ، أعلاه ، ص٢٢ .

صراع بين البشر كذلك من المحتمل أن يتوافر الصراع بين الإلهة ، وان ما تثيره الظواهر يعود إلى صراع الإلهة مع بعضها البعض فيختل التوازن . وعلى وفق هذه النظرية يجد الفكر المثيوبي علاقة سببية بين الأشياء " فكل شبه ، أو كل علاقة بالمكان أو الزمان ، يوجد علاقة بين شيئين أو حادثين ، يمكن للبدائي من أن يرى في الواحد سبب التغير الطارئ على الأخر " [1] .

نحن أما موقفين لما قبل المنطق ، مفهوم يؤكد على أن إنسان ما قبل المنطق تقوده أحاسيسه إلى فهم الأشياء ، كما يتعامل معها بحسب تبادل المنفعة بين ذاته وبينها(هي ، وأنا) .

والمفهوم الثاني الذي تقره (فرانكفورن) يؤكد بأن الإنسان البدائي أو النمط الأصلي ، أستند في تفسيره للظواهر على الفكر التأملي المثيوبي ، وهي ترى أن هذا الفكر أنما يحدث في آن كل موجودات الطبيعة وظواهرها ، حينما حولها الإنسان القديم إلى حيوات أو إلى عوالم مؤنسنة ، فالنبات والجماد والحيوان والإلهة ، هي أشباه للإنسان تتزاوج وتتكاثر وتبحث عن ملذات كما هو حال الإنسان .

ما قبل المنطق يصب هنا ضمن حاضن الفلسفة الحديثة عند كل من (نيتشه وكروتشة وبرغسون) في حدس اللحظة ، وهو ما دعا إلية المسرح المعاصر الذي استند وتشبث

---

[1] فرانكفورن ، المصدر السابق ، ص ٣٠-٣١.

بهذه الفلسفات ، في العودة إلى البدائية والطقسية والأنماط الأصلية ، سيما أن الكلاسيكية والمسرح الحديث اعتمد الفلسفة التي تقوم عل المنطق العقلي والأيمان بالمطلق ، ولكون المسرح المعاصر يقصي هذه الفلسفات ، فقد اجبر نفسه للعودة إلى عالم ما قبل المنطق ، عالم الحس والإحساس ، أو التأمل الباطني ضمن فكر الإنسان القديم ، وهو ما قدم للمفهوم الجمالي قيمة جديدة ، تبحث عن بناء صوري وشكلي يحاكي بها تلك الأنماط وفق العناصر الحسية أو التأملية ، وعلى وفق ما تقدم فإن المسرح المعاصر ألغى سلطة العقل ووضع الحس بديلا له .

معنى الجمال

يتميز التفكير الفلسفي بين نوعين من العلوم (العلوم الوضعية) التي تدرس الظواهر الطبيعية بغية تفسيرها وإرجاعها إلى شرائطها وقوانينها ، والنوع الثاني من التفكير هو (العلوم المعيارية) التي تتم بدراسة القيم كالحق والخير والجمال .

ويعد علم الجمال أحد فروع العلوم المعيارية ، وقد أطلق عليها الإغريق(الأستطيقا) ثم قدم لها (بومجارتن) (*) .

أخذ هذا العلم بالتطور في اتجاهين ، الأول ما قام بدراسة التطور التاريخي لعلم الجمال بدءا من الفن البدائي وصولا لأخر التطورات التي قدم لها الفلاسفة في هذا المضمار . والاتجاه الآخر هو ما تناولته الأحكام الفلسفية بدراسة علم الجمال من الناحية المعرفية .

فالجمال يتمظهر في كلا الاتجاهين (الجمال الطبيعي) (والجمال الفني) ، وكلاهما نتاج للقيمة الجمالية . فالطبيعة تمدنا بالجمال في شروق الشمس أو غروبها في الألوان الخلابة لريش الطيور وأشكالها في ضوء القمر وفي المناظر الخلابة

(*) هو الكسندر بومجارتن ، أول من قدم أيمانا بعلم الجمال في محاضراته التي ضمنها كتابه(تأملات) فقد أورد فيه اسم الأستطيقا كدلالة فلسفية للجمال والفن والتقويم الجمالي .

والشلالات وخرير المياه ، أنها تثير فينا الإحساس بالتأمل والرفعة والسمو وتشعرنا بالراحة كما أنها تحرك مشاعرنا الداخلية عن طريق الانسجام، لكنها بالمقابل لا تخلو من القبح في بعض أماكنها .

وبالمقابل فإن الجمال الفني يتمظهر في الموسيقى أو قصيدة شاعر أو قطعة نحتية من الروائع أو لوحة تشكيلية أو بناء معماري أو هندسي يخلب الألباب . نحن أمام تحديد مهم في كيفية التوكيد على أن الجمال صفة مميزة لكل ما هو جميل ، غير أن الأحكام التي نأتي بها لا يجمعها رابط واضح بوصفها مختلفة بحسب مرجعيات فلسفاتها ، فكيف نحدد السمة الجمالية أو ندرك ماهية الجمال من عدمه أو القبح من عدمه ، أذن ينبغي أن يكون هناك مقياس أو أحكام تستدعي تحديد المفهوم الجمالي .

في المرحلة الثالثة تشير الدراسات الجمالية إلى توافر جمال آخر غير ما قدمنا له من الجمال الطبيعي والجمال الفني ، ألا وهو السلوك الإنساني للمبدعين من الفنانين ، والذين يتصفون بالموهبة والعبقرية لإنتاج الجمال الفني بوصفهم ذوات فاعلة في تحقيق الجمال ،عن طريق محاكاة الطبيعة أو محاكاة الفنون الأخرى ، ذلك أن السلوك الإنساني والخبرة البشرية تتوجه نحو الجمال ،أو هي من تبتدع الجمال .

وعلى وفق هذه المقدمات فنحن أمام ثلاث افتراضات .

١- الطبيعة الخلابة بكل بما تحتويه من عناصر الجمال الطبيعي في عالم النبات أو الحيوان أو الجماد أو البحار وهو ما يطلق علية الجمال الطبيعي .
٢- الأعمال الفنية المنجزة بكل أنواعها من رسم ونحت وتصوير ومسرح وسينما من خلال تحليلها ومقارنتها بعضها بالبعض الأخر .
٣- السلوك الإنساني والخبرة الفنية للأفراد المبدعين مبتدعي الجمال .

إن عملية تقيم الجمال الطبيعي تنحصر في علاقة بين أمرين (الذات والموضوع) فالذات البشرية تقف أمام الجمال الطبيعي في رؤية داخلية وخارجية تنقلها مجسات التلقي من العنصر البصري ، والداخلية تستوعبها أو تدركها المدركات والتصورات الفعلية في مجال التصور والتأمل لهذه المشاهدات ، وقد تطبع مثل هذه المدركات مفاهيم لغوية (مدهش أو مثير أو خلاب أو رائع أو جميل) عندها تدرك النفس البشرية وجود تفاعل حي بين ذاتها والموضوع الخاضع للجانب البصري ، وهكذا يجري الأمر على الجانب السمعي في سماع قصيدة شعرية أو معزوفة موسيقية، أو صوت غنائي متميز، فيحدث ذات التفاعل بين الذات والموضوع لينتج مدركات حسية وعقلية معا ، فنحن نمتزج عضويا بين عناصر الحس ومفهوم الإدراك . وبهذا تكون العملية أقرب إلى علم

النفس من الناحية الفسلجية والنفسية معا ، لذا وجد أكثر الفلاسفة أن علم الجمال يظم علوما أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلوم مجاورة أخرى .

أما الجانب الأخر أو الحد الثاني من حدود الأعمال الجمالية الفنية المنجزة ، فهو الأخر لا يبتعد عن المفهوم الأول ،ذلك أن النصب والتماثيل واللوحات المرسومة والأعمال الفنية عالية الكثافة في الانجاز الفني ، هي الأخرى قد أصبحت في هذه المكانة من خلال عملية الكيف التي أنجزت بها أو من خلال الكم الذي اجمع علية غالبية الأفراد من أن هذه الأعمال لا تخلو من الجمال نفسه أو هي في قمة الجمال الفني بوصفها تبعث على التأمل ، وهي من الناحية التقويمية تستند إلى ذات المفهوم في العلاقة بين ذات المتلقي والموضوع ، فهو أذن تفاعل بين الذات والموضوع بين الموضوع المطروح بشكل فني سمعي أو بصري وبين ذات تتفاعل معه كليا وتتأمل طويلا في مستوى التخطيط المسبق في إنتاجه ليس على نحو تجريدي ، بل بامتزاج عضوي بين ذات المتلقي والموضوع .

وبما أنه كذلك فإنه يبعث على المتعة الحسية وأحيانا المتعة الفكرية ، والأكثر تقيما في هذا الاتجاه هو تلاقح المتعتين الحسية والفكرية ، لكي نحكم على تلكم الأعمال الفنية بالجمال ، وهذا يعني من الناحية الموضوعية أن الجمال حسي ، لكن عملية التأمل الداخلية تبدو عملية عقلية في نهايتها .

غيـر أن نـاتج هـذه العمليـة يصـب فـي مجـرى الإدراك المباشـر الـذي يـؤدي إلـى ظهـور الإحسـاس بالمتعـة والسـمو والرفعة، وهو الجمال بعينه ، الذي بدوره يوصلنا إلى الإدراك الحسي .

ويـرى (سـتيس) الـذي درس علـم الجمـال بصـيغة نقديـة وموضوعية مهمة ، فقد وضع عدة افتراضات في تحليل نماذج للجمال في الطبيعة والفن على النحو الأتي :

١- الموضـوع الجميل مـدرك عينـي ، ومعنـى ذلـك أن الإدراك الحسـي موجـود فـي إدراك الجميـل ، لكـن الإدراك الحسـي وحده لا يجعلنـا نـدرك الجمـال بـل أن هنـاك الإدراك الحسـي والذهني (العقلي) فلا بد أن يتآلف الجمال بين المدركات والتصورات .

٢- الجمـع بـين المـدرك والتصـور لـيس تجـاورا أليـا ، بـل هـو امتزاج عضوي . والنظرية الوحيدة التـي تجسد هذه الفكرة هـي النظريـة المثاليـة ، ، لكنهـا تخطـيء حـين توحـد بـين المضـمون العقلـي للجميل وبين المطلق أو الفكرة كمـا فعل هيجل .

٣- المـزج بـين المـدرك العقلـي والتصـور العقلـي موجـود فـي المعرفـة الحسية ، فمعرفتـي بالمنضـدة تتـألف مـن أدراكـات حسية (أو إحساسات) ، ثم تصـورات عقليـة (كـالاحمرار والصلابة والخشونة والوجود والوحدة ...الخ) والاختلاف أنمـا يكمـن فـي التصـورات المطمـورة . فهنـاك تصـورات

تؤدي إلى ظهور الإدراك الحسي وتصورات أخرى تؤدي إلى ظهور الجمال [1] .

وعلى وفق هذه المقدمات فإن الجميل يقسم إلى نوعين أولهما (البانوراما) كنظرة شاملة للغاية ، كالسماء ذات النجوم أو المناظر الجبلية ، والثاني جزئي يتمحور في الزهرة أو صوت البلبل أو الفراشة . وبهذا يكون الجمال قد أحاط بجمال الطبيعية والفنون الجميلة بالكلية ، في الأدب والشعر والموسيقى والرقص والسينما والمسرح والنحت والعمارة وتخطيط المدن ، فضلا عن الطبيعة بكل تنوعاتها ، مما يدفعنا إلى القول بأن كل ما هو نافع من الفنون فهو جميل سواء بسواء .

في تصور أخر فإن الإحساس الجمالي لا يشمل كل الأفراد من الناحية المنطقية ، إذ أن سقوط المطر قد يجعلني منتشيا معه في ساعة تأمل رائعة ، لكنه بالمقابل قد يجعل غيري مكتئبا في نزول المطر ، ويسري هذا المفهوم وفق الذائقة الجمالية على باقي الفنون ، فما يثير حساسيتي لمشاهدة مسرحية ما ، أو مقطوعة موسيقية ، هو ما لا يراه غيري ، وما يعجب الفرد الفرنسيبه ، قد لا يعجب الفرد الصيني ، إن هذا المحور الجمالي يؤكد موضوع ، أن اختلاف الأذواق والمشارب يحدد نسبية الجمال ، فالجمال هنا نسبي وليس مطلق .

---

[1] ولتر ستيس ، معنى الجمال ، تر أمام عبد الفتاح ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠ ، ص ٣٠ .

لكنه بالمقابل أي الجمال يخص الذائقة الحسية ، في اختيار وتقيم المنجز الفني ، وان علم الجمال لا يدعي لنفسه قواعد محددة للقيمة ، إلا أنها تأتي بصيغة كشف عقلاني وتقويم اشد علمية ، لكنها تقر في النهاية لتحديد مفاهيم مثل الجميل والسامي والقبيح الخ .

وللسبب ذاته يرى (شارل لولا) أن علم الجمال "علم موضوعي وذاتي في نفس الوقت ودون انفصال أن تعتبر أن قوانين الجمال ليست خاضعة للمفكر فيها ولا بالشخص الذي يفكر فيها ، بل هي عبارة عن علاقات بين الجانبين "[1] .

على أن بعض الآراء النقدية تؤشر بأن علم الجمال هو الإدراك الحسي بوصفه عملية نفسية ، كما قدمنا له مسبقا ، وأن التفاعل بين الذات والموضوع هو ما يقر بان علم الجمال علم حسي وليس علم عقلي يخضع لمفاهيم المنطق الفلسفي ، كما ترى ذلك الجمالية المعاصرة ، بالرغم من كون الفلسفات التقليدية قد أشارت إليه ضمن منطقها الفلسفي في نظرتها إلى علم الجمال .

في الجانب الأخر طفت على السطح أراء أخرى تفيد بان علم الجمال له أوجه عديدة ، فقد يتطابق الجمال الطبيعي مع

---

[1] شارل لولا ، مبادئ علم الجمال ، تر مصطفى ماهر ، القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٠، ص ٥ .

الجمال الفني ، فإنه لا يدخل في صميم طبيعة الفن ، بوصفه عرضيا عابرا ، كما أن المدارس الكلاسيكية وما تلاها تتجنب تحقيق هذا التطابق ، حينما توصف أبطالهم بأنهم نماذج مجملة فهي عديمة الطعم والقيمة ، ويرى (كانت) أيضا أن الجمال الطبيعي شيء – أما الجمال الفني فهو تمثيل جميل لشيء ما ، في حين يرى آخرون في بعض المدارس والاتجاهات ، أن علينا أن ننشأ جمالا فنيا من قبح الطبيعة ، إذ كتب (روز نكرانتس) مؤلفا عن (استطيقا القبح) ، وهو ما أكده (هيبوليت تين) في مجال القبح .(*)

في حين ذهبت بعض المدارس لأن تضع عدة تساؤلات عن علم الجمال – هل هو فلسفة للفن أم للنقد أم لتاريخ الفن ؟

وللإجابة على هذه التساؤلات فقد اتخذت موقفا محددا مفاده ، أن الأستطيقا لا تتخذ من الجمال الطبيعي موضوعا لها إلا بقدر أن يكون هذا الجمال مقاما على أساس المحاكاة ذاتها ، - أي أن الفنان لا ينبغي أن يتفاعل مع الطبيعة إلا من خلال مفهوم المحاكاة لإنتاج القيم الفنية الايجابية والسلبية ، أي الوسائل الفنية الجميلة أو القيمة (١) . وهو ما أشار إلية (بيكون) بقوله الإنسان مضافا إلى الطبيعة . ... وعليه فقد وجدت هذه الدراسات ، من أن علم الجمال تفكيرا فلسفيا في الفن وفي النقد الفني وفي تاريخ الفن .

(*) القبح : هو ما يثير الألم أو يكون باعثا على الاشمئزاز.

(١) للمزيد ينظر ، شارل لولا ، المصدر السابق، ص ١١- ١٥.

مما تقدم وأمام هذه البانوراما للموقف الجمالي ، تبين وجود وجهات نظر مختلفة ، غير أنها بالمقابل تتلاقح جميعا في أن تصب في المفهوم الجمالي على الرغم من توافر هذا التفاوت، ويمكن لنا إيجازها بالمداخل الآتية :

١. أن علم الجمال يخضع إلى العلوم المعيارية في الفلسفة .
٢. يقسم علم الجمال إلى ، الجمال الطبيعي والجمال الفني والسلوك الإنساني .
٣. يقوم علم الجمال على علاقة بين الذات والموضوع .
٤. يعد علم الجمال مدرك عيني أو سمعي يصب في المعرفة الحسية بوصفه إدراك حسي يؤدي إلى تصور عقلي .
٥. الجمال الفني لا يصنعه سوى الفنانين والشعراء والأدباء بوصفه الميل لإنتاج كل ما هو جميل .
٦. التفاعل بين الجمال الفني والطبيعي ينبغي أن يمر من خلال المحاكاة .
٧. إن الجمال نسبي وليس مطلق .
٨. الجمال هو كل ما يسر العين أو السمع فيحرك المشاعر والأحاسيس بالتفاعل لتحقيق اللذة الحسية في نفوس متذوقيه، والمتعة الحسية والفكرية ، فهو امتزاج المضمون العقلي بالمجال الإدراكي .

ماهية القبح

يثير مفهوم القبح تساؤلا مهما، هل للقبح مجالا في الفن ، وما هي علاقته بالجمال ؟ .

ولعل من المدرك حقا أن الفلاسفة وضعوا مفهوما للجمال يستوعب كل الفنون فالجميل بافتراض الفلاسفة يقابله القبح بوصفه مضادا للجمال ، وعلى هذا الأساس أرتبط القبح بالجمال من ناحية التضاد ، ومهما كانت التفسيرات الفلسفية ، فإن البعض يورد مفهوما أخر بديلا من القبح هو اللاجمال ، أو يمكن أن يكون مشابها لذات العلاقة بين الخير والشر .

وترى بعض المدارس والاتجاهات الفنية أنه علينا أن ننشئ جمالا فنيا من القبح كما قدم له (روزنكرانتس) في مؤلفه (استطيقا القبح) . ويذهب (تين) إلى ن " القبح جميل لا شك في هذا ، ولكن الجميل أكثر جمالا "[1] .

أن نظرة الفلاسفة إلى الجميل تنحصر في التناسق والتماثل والتوازن بدلا من الشر والقبح ، ذلك أن الاتفاق بينهم قد أثمر عن أن الجمال هو امتزاج المضمون العقلي بالمضمون الإدراكي .

---

[1] شارل لولا ، المصدر السابق ، ص ١٥ .

غير أن البعض يرى في القبح جمالا ربما يمكن توظيفه بالفن لكونه يدرك حسيا أيضا عن طريق أثارة الألم والرعب والاشمئزاز .

ويرى (ولتر ستيت) من أن " القبح هو ببساطة تمييز الجميل أو المحايد من الناحية الأستطيقية ... أنه الغياب السلبي المحض للجمال " [1] .

بوصفه لا يقدم متعة حسية بل اشمئزاز ، حينما لا يكون امتزاج بين القيم الإدراكية والقيم العقلية ، لذا هو يقترح تسمية أخرى غير القبح ، فأن غير الجميل هو ضد الجميل ، كون القبح من حيث الشعور هو مؤلم فهو ضد الجمال لكونه غير سار .

وعليه فإن الأعمال الفنية الهابطة والتي لا تحقق المتعة الفكرية والحسية تبدو غير جميلة ، إذ لا يصح أن نطلق عليها قبيحة ، ربما أنها فاشلة أو أنها لم تحقق المزيد من الإحساس الجمالي على مستوى القيم المطروحة في أنتاج فني كما هو الحال مع الأعمال الفنية الخالدة ، بوصفها تصب في قياس ما سواها أو ما يماثلها أو ما هو دونها ، أي أنها وحدات قياس للجمال الفني .

هذه النظرة النقدية هناك ما يعاكسها تماما ، فأن البعض يرى أن للقبح مكانا في الفن حينما أنتجوا أعمالا فنية ذات قيمة عميقة ، فليس هناك من ينكر أن ما يقدمه الفنان من مشاهد

---

[1] ولتر ستيت ، المصدر السابق ، ص ٩٥.

رعب مثلا قد يؤدي إلى توتر المشاعر ويفضي إلى موقف جمالي ، وقد كانت التراجيديا الإغريقية قد أدخلت عناصر الألم والرعب في الدراما
بقصد التطهير ، وقد يؤدي ظهور مشاهد وحشية وعواصف هائجة في الفن ، مما يدفعنا للقول من أن الطبيعة تفرز لنا أحيانا نوعا من الجمال مصدره الرعب والإثارة وكل ما هو مخيف ،، فأن الألم لا يفقد القيمة الشعورية الخاصة بل أن قيمته الشعورية سوف تشع بالتجربة الجمالية ، ذلك لأن الشعور المؤلم سيؤدي إلى امتزاج من خلال التجربة الأستطيقية بالشعور كقيمة للمفهوم .

فليس من الضروري أن نقدم في الدراما شخصيات جميلة بتماثلها مع الواقع ، بل من الممكن أن نقدم شخصيات غير جميلة ، لكنها في الوقت عينه تمنح الفن جمالا من نوع أخر تحركه المشاعر والأحاسيس ، فأحدب نوتردام ليس جميلا ، وشخصية(آيتي) في فلم آيتي ليست جميلة ، كما أن فقأ عيني أوديب ليس جميلا بل يبعث على الاشمئزاز ، وقتل عطيل لدزدمونه ، وقتل ماكبث لدنكان ، حمامات من الدم تقدمها الدراما ، وهنالك الكثير من الأمثلة تصب في المقولة التي تؤكد (علينا أن ننشئ جمالا فنيا من قبح الطبيعة) ، فإن غير الجميل هو ضد الجميل ، كون القبح من حيث الشعور هو مؤلم فهو ضد الجمال لكونه غير سار ولكنه يخالف القاعدة في الدراما وبعض الأعمال الفنية .

وهو ما دعا إليه العديد من فنانين بأن يتناولوا من النفايات مواد مقززة أو مسكربة ليحولوها إلى أعمال فنية رائعة أو نصب ، كما أن الدراما قدمت لنا مآسي من الألم وصولا للتطهير، أن المفاهيم المرتبطة بالشر الأخلاقي البشري (القبح) تعني أحيانا في الواقع انه غير جميل ، لكنه بالمقابل يمكن تقديمه على انه أمر ايجابي ، بوصفه يقدم لنا تصورات عقلية للشر تقف بالضد من الخير ، وهو بهذا لم يكن بالعكس من الجميل ، فالقبح هنا تتضح نتائجه ، بل هو نوع من أنواع الجميل بفعل المحاكاة ، وبهذا يمكن القول من أن القبح " امتزاج المفاهيم التجريبية غير الإدراكية مع المجال الإدراكي .. وبهذا يكون القبح نوعا من الجمال "[١] .

وقد نستعرض في الفن أن الكوميديا مثلا تحاكي أراذل الناس ، وبالتالي فهي تحاكي المضحك الذي يشكل بدوره نوعا من القبح ، ويطالعنا (هيجل) على أن مضمون الرسم ينطوي على القبح والشذوذ في تمثل الرسام لشخوصه " ذلكم هو عالم الأشرار والأرديا ء ..عالم الخطاة الذي كتب عليهم الهلاك في مجتمع عالم الشيطان " [٢] .

ويرى (كروتشة) كما يرى جون ديوي ، ما يخالف رأي (روز نيكراتس) في مجال القبح " فكروتشة على يقين بأن القبح على درجة كبيرة من الأهمية ، ذلك من حيث أنه يجعل الجميل أكثر متعة وجاذبية ويرى (ديوي)...إن القبح أنما هو الموضوع في ارتباطاته العادية ..ذلك حينما يتحول القبح

---

[١] ولتر ستيت ، المصدر السابق ، ص ١٠٢.

[٢] جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، عمان : دار حوران ، ب ت ، ص ١٥٥ .

إلـى دلالـة تعبيريـة بوصـفه فكـرة أو موضـوع كمـا فـي اللوحـة والدراما " [1] .

وبحسب ما تقدم يمكن أن يكون القبح جمالا ، حينما يؤطر في فكرة أو موضوع أو دلالة أو رمز ، لإبراز مضاعفة تأثير الجمال بحيث تبدو المتعة أكثر حيوية وقوة ، ذلك من كونه يثير الإحساس والمشاعر نحو الموضوع المطروح ، ولأن المثير ينبغي أن يؤدي إلى استجابة ، فالقبح يمكن إن يؤدي إلى موقف جمالي .

[1] الشكرجي ، نفس المصدر ألسابق، ص ١٥٨-١٥٩.

جماليات الشكل والمضمون

أن العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة تبادلية يمكن وصفها بالوطيدة دون انفصال بينهما ، ومن الصعوبة بمكان انفصال الشكل عن المضمون ، أو بين الشكل والمحتوى كما تشير بعض الدراسات .

ولعل (أرسطو) هو أول من أشار لهذا الموضوع ، ولكن بتفسير غريب ربما ! وقد اخذ به الكثير من الفلاسفة والفنانين للتعبير عن رأيهم بأن " الشكل هو الجانب الجوهري في الفن " [1] . باعتباره الجانب الأعلى والروحي في الفن ، وأن المضمون شيء ثانوي ، ويرى بعضهم أن الشكل هو جوهر الدوافع وبهذا يحقق الكمال ، ذلك أن كل ما هو في هذا العالم مزيج من الشكل والمادة ، وكلما قل الشكل قل الانغماس في المادة ، ولعل أولئك المفكرون استنهضوا أفكارهم على أساس شكل المواد في الطبيعة كالماس واللؤلؤ أو البلورات بوصفها تتكون من ذرات تسعى لأن تصب في مجرى الكل لمتكامل ، ويحددها ذلك الشكل الفني من الخارج ، كما أن جوهرها يتصف بالشفافية والنقاء .

---

[1] أرنست فيشر ، ضرورة الفن ، تر أسعد حليم ، القاهرة : الهيئة المصرية ، ١٩٧١، ص ١٥٣.

صحيح أن الذرات ليست عديمة الأهمية في البلورة أو تركيبها لكونها تحدد شكلها ، إنما هي في الحقيقة تركيب كيماوي من مواد عضوية أنتجتها الطبيعة ، وان الطبيعة تفرض هذه التغيرات بصورة تدريجية حتى انتظام شكلها النهائي ، كما يتحول الماء إلى جليد ، وعلى وفق ما تقدم فهي ليست شيئا جديدا نهائيا تم صنعه ، كما هي بالذات ليست فكرة ، وإنما هي نتيجة لتغيرات عابرة وإن ما تنقله الطبيعة من أشكال لا يمكن اعتماده في الفن ، كون الفن عملية أبداعية حسية تستدعي الخيال الخصب لتقيم وانجاز الشكل (أي شكل) وفقا لرؤية محددة مسبقا أملتها أدراكات الفنان في ابتداعه للشكل ..

صحيح أن البيئة تتحفننا بأشكال قل نظيرها من المواد والأحجار والأشكال التي تبعث على الدهشة والإبهار فضلا عن اتصافها بالندرة ، لكنها ليست من إبداع الفنان ، بل هي من ابتداع الطبيعة وخلق الخالق سبحانه وتعالى ، ولما كانت الأشكال الفنية من نتاج الفنان المبدع فإن الطبيعة تبيح لنا رؤية أشكال من عالم النبات وسلسلة التغيرات في الأشكال تدلنا على عوالم أخرى كعالم الطيور وأشكالها وعالم الحيوان وسلسلة الأشكال المتنوعة فيها ، وأن الأشكال التي تتخذها الكائنات الحية ليست ثابتة ، كما أنها يمكن أن تورث وفقا للصفات المكتسبة ، غير أنها ليست الجوهر أو الفكرة أو المضمون والمحتوى ، حتى وأن وصلت حد الكمال .

ومن هنا صار لزاما علينا أن نفهم أهمية الشكل والمضمون من الناحية الفنية الصرفة كما تؤكده الدراسات الجمالية ، ويمكن أن نتساءل ابتدءا ما هو المضمون في الأدب والفن ، هل هو ما يقصده الأديب من فكرة ما داخل القصيدة أم ثيمة في الدراما أم رسالة يرغب بإيصالها إلى المتلقي ، أو هو معنى يختبأ تحت السطور ؟ المضمون في الحقيقة هو كل ما قدمنا له ، وان لهذا المضمون لابد أن يكون له شكلا يؤطره ، وان الجوهر أو المعنى أو المضمون يخضع بالأساس لانعكاسات الذات المبدعة في المعالجة ، فلو منحنا أثنين من الفنانين أو الشعراء موضوعا واحدا ، فسنحصل على تفسيرين يجعل عمل كل منهما مختلفا عن الأخر ، كما نحصل على شكلين مختلفين أيضا .

فكل شيء هنا يتوقف على وجهة نظر الفنان أو الأديب وحده ، فالمضمون ليس ما يقدمه الفنان من خلال موقعه ، بل كيف يقدمه وفي أي سياق وبأي أسلوب ، ومن هنا يمكن أن نحدد بأن لكل مضمون شكلا يحدده بوصفهما وحدة عضوية واحدة .

فالشكل هو الإطار الخارجي للمضمون ، فهو يؤطره ويدل علية أو يشير إليه أو يرمز إليه ، المهم أن هناك علاقة وظيفية وطيدة للشكل تصل بنا نحو المضمون ، والمضمون أو المحتوى هو الفكرة أو الثيمة أو الموقف الإدراكي والحسي للفنان أو الأديب ، فالقصيدة لها شكل غير أن مضمونها شيء أخر ، واللوحة لها شكل يدل على مضمون أو فكرة، والتصميم

لـه شكل يدل أو يرمز إلـى مضـمون أو ثيمـة ، وكـذلك المنظـر المسـرحي فهـو شـكل لـه وظيفـة أشـارية أو دلاليـة أو وضـيفة علاماتيـــة تـــدل علـــى محتـــوى ومضـــمون الـــدراما نفسـها ، وبهـذا تصـح المقولـة الجماليـة أن لكـل محتـوى آو مضمون شكلا يحدده كما أن لكل شكل مضمون يدل عليه.

ربما يكون الشكل المطروح مصنوع من خامات متعددة لينه أو صلبة أو سائلة أيا كان هذا الشكل فهو شكل محدد بأبعاد وقياسـات رياضـية ولـه وزن وكتلـة وإزاحـة فـي الفضـاء أو الوسوع التكعيبي على مستوى القياس ، فهو أحيانا يتكون من كتلة واحدة أو مجموعة كتل متراصة توصف بالكلية ، وان هذه الكتل تتراص مع بعضها بعلاقات تصميمية مهمة لكي تكون تكوينا محددا ، وهي بكل هذه الصفات تلتزم بنظام قائم على الوحدة والإيقاع واللون والمساحة وتداخل الخطوط الأفقية والعمودية ضمن نظام قائم على الاتزان والمماثلة يبعث على الارتياح ويسر الناظر بانسجام وحداته ، كما انه في ذات الوقت ينطوي على محتوى أو مضمون ، ومن هنا صار للشكل أهمية بالغة في علم الجمال الفني على اعتبار أن معظم النتاجات الفنية التـي تتصـل بالجانـب البصـري تنطـوي علـى هـذه المعـادلات الشـكلية وتبلـغ الأهميـة التصـميمية فـي أنجـاز الشـكل المطلوب ، فضلا عن أن الشكل على مستوى الانجاز يتطلب تداخل قنوات مهمة كالضوء والظل واللون والمساحة والحجم في تناسبها مع الفضاء ، وان هذه الأشكال ليست أشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها البصر ، إنما هي تعبير غني عن

نظرة الفنان إلى العالم أو المجتمع ، فقد تحمل خصائص شعبية أو أسطورية أو تاريخية أو فنطازية أو كرنفالية أو غرائبية ، وعليه فإن بعض الأشكال قد ترتبط بالمدارس أو المذاهب الفنية ، فنقول شكل تعبيري أو رمزي أو واقعي أو طبيعي أو معاصر ، وربما يرتفع الشكل نحو الاتجاه الميتافيزيقي أو السريالي ، وهو ما يجعل للشكل أهمية بالغة في الفن مما أدى إلى ظهور نظرية الأشكال ، نتيجة تطور القدرات الفردية والاعتبارية والإبداعية ، وقد تطورت الأشكال البسيطة صعودا نحو الأشكال التي تزداد تعقيدا .

وترى بعض الآراء أن تاريخ الفن لا ينبغي أن يصبح مجرد تاريخ للأشكال . فبناء الأشكال ما هو ألا وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية كما هو في الوقت ذاته سيطرة الفرد على المادة وتطويعها لفنه ، في محاولة لابتداع كم لا يحصى من الأشكال المعبرة ذات القيمة والفائدة ، أو أن لها غاية محددة تشير إليها أو ترمز لها ، وللسبب ذاته أصبح الشكل يستند على المادة أو الخامة فتنوعت بذلك الخامات واتخذت لنفسها أشكالا معبرة ، ومن هنا يمكن القول أن مرجعية الشكل هي الخبرة الإبداعية للفنان ذاته .

أما فنون ما بعد الحداثة فقد اتخذت لنفسها مسارا أخر في تعاملها مع الأشكال ، فتحول الشكل في بعض الأحيان إلى تنوع في توظيف الخامة من مواد وخامات شبه واهنة ربما من خيوط أو حبال أو مواد بلاستيكية تتصف بالشفافية أو المفردات

البسيطة أو استخدام الشاشات والستائر الضوئية ، وعمدت هذه التوجهات أن لا تبقي هذه الأشكال ثابتة على مفهوم الصدفة والمصادفة والتزامن ، إذ أنها سعت إلى تحطيم الشكل بعد انجازه مباشرة ، ذلك أن الفكرة الكامنة خلف الشكل هي الأخرى ستقصى ليعاد بناء شكل أخر جديد وفكرة جديدة ، للمحافظة على وحدة التزامن قائمة طوال العرض ، ذلك أن الزمن سيال متجدد لا يقف أبدا وان اللحظة الحالية ستزول ضمن الزمن الماضي للتقدم عليها لحظة أخرى من الزمن الحاضر ، وعلية فإن الأشكال ينبغي أن تتحطم حينما تكتمل بالكلية ،حيث أن الأزمان تتداخل في لحضة واحدة .

أما الطرف الأخر في هذه العلاقة فإنه يتمظهر في المضمون الذي حدده الشكل مسبقا ، ولعل المضمون لا يأتي فجأة أنما يتضح المضمون بالتراتب الزمني رويدا رويدا حتى النهاية ، ذلك أن المضمون عصي على الفهم في بداية الأمر ، إلا أن الشكل هو من يدل علية ، وبتفاعل الذات والموضوع يبدأ المتلقي بمتابعة خصائص الشكل وصولا للمضمون عن طريق التأمل والإحساسات المنبعثة من الشكل أو الرموز والدلالات التي حددها الشكل بوصفها كودات تؤدي إلى معنى ، فالشكل عياني ظاهر غير أن المضمون على الدوام مستتر مخفي تحت مساحة الشكل ، وهو المحتوى أو الفكرة أو الثيمة أو وجهة النظر التي يحددها الفنان لعملة وانجازه الإبداعي .

وقد يكون المضمون فكرة فلسفية مثالية أو مادية أو وجودية أو عدمية ، أو قد يكون المضمون فكرة اجتماعية تبحث عن محتوى اجتماعي لحل مشكله أو طرح بدائل ، وربما يتنامى هذا المحتوى إلى محتوى سحري أو طقسي أو ميتافيزيقي ، وربما يتحول إلى مفهوم رمزي يحدد اقتفاء الأثر وأحيانا يكون المحتوى محاكاة لفعل نفسي تراجيدي أو كوميدي . ذلك أن القيمة الفكرية أو المحتوى في العمل الفني لا تكفي وحدها لأن تكون عملا فنيا ما لم توضع أفكارها في قالب فني معين ، كالقصيدة والمسرحية و اللوحة و النصب النحتية .

وعليه فإنه ينبغي أن يكون لكل عمل فني وحدة عضوية شأنه شأن الكائن الحي ، الكل فيه ليس مجرد أجزاء أنما وجود جديد يجمع كل الأجزاء بوحدة واحدة ، وهو ما يطلق عليه وحدة الموضوع ، وان الصورة في الموجودات الطبيعية أو الصناعية مصممة من أجل وظيفة ، بوصفها شكل أو حدث أو موقف ، لذلك فأن المحتوى يقتضي وجود شكل يلملم شتات الفكرة ويجعلها تصب في بدوقة واحدة ، كون الفن لغة تخاطب عقول الناس ، وأيا كان الأمر فإن الأهمية تتأتى في الكيفية والقدرة على تجسيد الفكرة ضمن تشكلات الشكل .

ومن البديهي أن يكون أن يكون المحتوى صوتا أو لحنا أو لونا أو كلمات ، ولكنها بالمقابل تخاطب المشاعر " وما يعبر عنه العمل الفني هو ما أتفق على تسميته بالمضمون " [١] .

فالعمل الفني متى ما تم تجسيده في مادة أو قالب فني أصبح شكلا ، وكل أفكار متميزة تحت هذا القالب هو المحتوى أو المضمون . ..ومن هنا صار هناك اختلافا لكل مضمون بين فنان وأخر وأديب وأخر " فهناك فرق بين جمال التعبير وبين قوة التعبير – الجمال يسر الحواس في حين أن القوة تسري إلى ما هو أعمق من الحواس أنها تهز النفس " [٢] . كما أنها تهز الفكر وتنشط الذهن ، ذلك أن الفن يستخرج الصور الفنية من المادة التي يتعامل معها بوصفها شكل .

في الجانب السمعي قد لا يختلف الأمر فإن شكل الآلة الموسيقية أو نوعها هو الشكل لكن إصدار اللحن من هذه الآلة هو المضمون ، ولعل هذه الآلة رغم توحد شكلها إلا أن لكل فنان قدراته الإبداعية في أنتاج اللحن ، أن العازف هنا يستنطق الآلة لإخراج اللحن بحيث أنها تهز مشاعرنا وكذلك فإن القصيدة شكل لكن إلقاء الشاعر واستخدامه للمفردات اللغوية والصورة الشعرية بانتقائية عالية يثير فينا الإحساس بلذة لكونه يحرك مشاعرنا ، ولعل الموسيقى هنا ليس لها زمان ومكان لكنها بالمقابل تنقلنا ضمن مفهوم الإحالة إلى أزمنة أخرى

---

[١] أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، القاهرة: دار المعارف ، ص ٢٢ .
[٢] المصدر السابق أعلاه ، ص ٢٤.

وأمكنة متنوعة بالحس والتأمل ، فهي تثير فينا إيقاعا خاصا نتسارع معه متى ما تسارع ونبطئ معه متى ما تباطأ ، بوصفها تعبر عن كافة المظاهر " أن هذا العنصر الذي يرتفع إلى مستوى الصوت المنظم ، أي إلى مستوى (المحتوى) الموسيقي ، هو التجربة التي يريد المؤلف الموسيقي أن ينقلها إلينا " [١] .

ومن هنا فإن الموسيقى شكل أخر ينحصر في ورقة النوتة الموسيقية أوفي الآلة نفسها أو في تعدد الآلات في السيمفونية أو الأوبرا ، لكنها بالرغم من هذا الشكل فإنها تدلنا بالإحساس والشعور إلى توافر أشكال أخرى مجردة تفرضها علينا إدراكاتنا السابتة في الذهن البشري " لذا أصبح للشكل ثلاث وظائف جمالية ، أولا أنه يوجه انتباه المشاهد ويرشده في اتجاه معين ، وثانيا يرتب عناصر العمل في قيمتها وتعبيريتها وزيادتها ، وثالثا ينظم الكل لكي يؤدي إلى قيمة جمالية " [٢] .

وعليه يمكن لنا حصر الوظائف الفنية التي يضطلع بها الشكل والمضمون بما يأتي :-

---

[١] أميرة حلمي ، نفس المصدر السابق، ص ٢٣٨.
[٢] للمزيد ينظر ،جيروم ستونليز ، النقد الفني ، ص ٣٥٣.

١ - الشكل يطغي على المضمون :

ضمن هذه الخصوصية يتجه بعض الفنين لأن يقدموا لشكل على المضمون، ولعل ذلك مرده الخبرة والتجربة ، ولا بد من العودة إلى المفهوم الجمالي الذي يؤكد بأن بين الشكل والمضمون علاقة عضوية ، فإن هذا التداخل يفضي إلى السقم ، فيحدث أحيانا أن نجد شكلا لأحد الكتب (غلاف الكتاب) حينما يتم عرضه وفق أسس تصميمية وطباعيه على مستوى عالي من الإتقان بما في ذلك الطباعة الداخلية ، بحيث انه يجذب انتباه الناظر ، لكننا بالمقابل نجد أن محتوى ومضمون الكتاب عند تصفحه لا يرتقي أطلاقا إلى مستوى الشكل المنجز، وعلى هذا الأساس أصبح الشكل هنا أعلى مستوى من المضمون ، ويسري هذا المفهوم على الأشِكال التي ترتفع من الناحية الجمالية عن مستوى مضامينها في الرسم والنحت والمنظر المسرحي والسينوغرافيا ، بل يسري هذا المفهوم على كل الفنون السمعية والبصرية .

٢ - المضمون يطغي على الشكل :

عودة على مثالنا السابق للكتاب ، يمكن أن نورد هنا بأن أحد الكتب المتوافرة في مكتبة ما ، قد قدم بغلاف رديء جدا بكل معنى الكلمة ولم يحقق أي مستوى جمالي وتصميمي ، كما يشمل الكتاب على سوء استخدام الطباعة الجيدة والورق

المناسب بما في ذلك الغلاف وربما جاء الغلاف مستنسخا بشكل رديء أيضا مع إقصاء اللون ، فيعتبر الشكل هنا تحت مستوى متدني ويعد نكوصا ، في حين لو تمت لنا قراءة الكتاب من ناحية المحتوى ، سنجد أنفسنا أمام جهد علمي رصين ومستوى فكري وعلمي ناهض ، يستوفي حسن القراءة والإفادة ، عند ذلك يمكن القول أن المضمون في هذا الكتاب قد طغى على الشكل بالكلية ، وهو ما يمكن عكسه على جميع الأعمال الفنية السمعية والبصرية التي تستند على الأشكال المؤدية إلى مضامين ، وعليه فإنه من الناحية الجمالية ينتفي هنا وجود موازنة دقيقة بين الشكل والمضمون حينما يطغي احدهما على الأخر .

٣-- الشكل هو المضمون :

هذا الموقف الجمالي يستند بالأساس على بعض الفنون البصرية والسمعية ، وله خصوصية ضمن زاوية التناول والرؤية الفنية والقدرة على الخيال الخصب ، فقد يحدث أحيانا أن يتحول الشكل المنجز إلى مضمون كلي بكل ما يضم الشكل من رموز ودلالات وإشارات تنهض بالشكل إلى مستوى المضمون الفكري والمعنى الشامل .

فيكتفي الفن بالمحتوى الشكلي فقط ليجمع بين جوانحه الشكل والمضمون معا في لحضة واحدة ، ولعل المجال البصري في السينما أو التلفزيون يحقق هذا الاتجاه ، فيعمد المخرج السينمائي أن يقدم مشهدا خال من أي حوار بل يعتمد فقط على شغل الممثل وحركة الكاميرا وتفصيلات اللقطة واستخداماته التقنية والجمالية في مشهد عام ، يقدم من خلاله فكرة أو محتوى ما يرغب بأن يوصله إلى مشاعرنا ومدركاتنا العقلية والحسية بيسر وبساطة ، حتى بدون استخدام الراوي أو المعلق أو أي شرح تفصيلي على شكل تايتل مثلا بل أن المشهد برمته يحقق الفكرة كاملا ، وأيا كان تحقق الفكرة بالألم أو اللذة لكنها بالمقابل تمنح المتلقي نشوة رائعة وثيمة مستدامة عما يريد المشهد قوله .

ربما يلغي المخرج مساحات كتابية من النص معوضا إياها بالمشهد المقدم انه بذلك يقصي اللغة ويضع الصورة بديلا لها ، وربما يكون فن الميم قريبا نوعا ما إلى هذا الموضوع حينما لا يستخدم المؤدي الكلمات إنما يعتمد على تفعيل دور الحركة في التنظيم عن طريق الإيماءة والإشارة والرقص ، ويرى البعض أن الموسيقى لا شكل لها بقدر ما نسمعه من الأنغام والألحان المتشظية في الفضاء أو الأثير ، لكنها بالمقابل تدفعنا نحو العديد من ردود الأفعال والمشاعر ، كما هي تعبر عن كافة المظاهر كالحزن والألم والفرح والسرور

وتنقلنا بدورها إلى عوالم وأمكنة وأزمنة مختلفة عن طريق الإحساس .

٤-الموازنة بين الشكل والمضمون :

تنهض القيمة الجمالية على الانسجام والتناغم بين الوحدات الفنية التي تتراص في عالم الشكل ، وعلى وفق هذه القاعدة التي تدعو إلى الانسجام التام ، ينبغي حتما أن يكون الشكل والمضمون متساويان في الأهمية ، بحيث لا يطغي الشكل على المضمون والعكس هو الصحيح أيضا ، في هذا الاتجاه ينبغي أن يكون الشكل مؤديا حتما إلى المضمون أو يشير إليه أو يدل عليه أو يرمز إليه ، فهو بذلك يحقق التلاقح والتعبير على ما يؤدي بالضرورة إلى المضامين أو الأفكار أو المعنى ، دون أن يطغي احدهما على الأخر ، فالقاعدة الأساسية تقوم على إيجاد التوازن الدقيق بين الشكل والمضمون ، أو على أقل تقدير أن يتساو ى الشكل والمضمون من حيث الأهمية ، إذ ينبغي " أن لا ننسى أن العمل الذي يكون جسمه المحسوس سقيما هامدا ، يخيب آمالنا من ناحية على جانب كبير من الأهمية "[١] .

[١] جيروم ستونليتز ، النقد الفني ، تر فؤاد زكريا ، القاهرة : جامعة عين شمس ، ١٩٧٤، ص ٣٣٠.

المفهوم والقيمة الجمالية

دأبت الفلسفة منذ القدم على طرح تساؤلات غامضة نوعا ما ومحاولة الإجابة عليها فلسفيا ، سيما أنها طرحت عدة مفهومات نسبة إلى درجة التقارب والتنافر بينها ، وهي (الفن الأستطيقا وعلم الجمال) ذلك التداخل في المسميات المعرفية ينبغي أن يقود دارسي الفلسفة أو الفلاسفة إلى تحديد مفهوم لكل عنصر من العناصر الثلاث .

ولعل مدخلنا إلى ذلك ينطوي على تحديد خصوصية كل عنصر وما ينطوي عليه من مفاهيم ، فلفظ (الأستطيقا) يشير بوضوح إلى الأعمال الفنية ، وقد يكون موضوعا ت من الطبيعة ، فهو بذلك يعرف من كونه إدراك حسي لكل الأشياء التي تحتوي على قيمة ، كمثل قولنا لطيف ، جليل ، هزلي أو رائع ، وفقا للتمتع به ، ومن هنا يمكن أن تكون الموضوعات التي تتصف بالتأمل موضوعات للأستطيقا ، وقد تشمل الأنواع والعصور والأساليب ، فالأستطيقا تشمل كل الإدراكات التي توجه نظر الإنسان أو سمعه إلى ما هو مثير أو جليل أو لطيف أو جميل... فالموقف الأستطيقي " هو انتباه وتأمل متعاطف منزه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق من أجل الموضوع ذاته فحسب " [1] .

---

(1). D. W prall ; AESTHIC JUDGMEN . new yoark .crowll .١٩٢٩ .p .٣١

ويرى (ستونليتز) بأن الأستطيقي يدل على الرؤية أو الإدراك من أجل ما فيه من طرافة أو أهمية كامنة ، بمعنى أخر فإن الموضوعات التي تدرك بطريقة أستطيقية ليست كلها جميلة ، بل قد تكون أيضا لطيفة أو ممتعة مما يوضح أن المفهوم الأستطيقي هو أوسع المفاهيم الثلاثة بل هو يشمل الفن الجميل [1] .
وعلى وفق ذلك يتضح بأن الجميل هو كل ما له قيمة أستطيقية .

ولما كانت الدراسات الجمالية قد اتخذت لنفسها مسارا مهما في تقيم القيمة الجمالية ، فقد سعت نحو تحديد نوعية ومكانة الأعمال التي تتصف بالجمال الخلاب ، أي في الأعمال الفنية التي حددت من كونها في قمة الفنون العالمية كالملك لير لشكسبير أو السيمفونية الخامسة لبتهوفن أو أعمال دافنشي الخالدة ... وما شاكلها من روائع الفن ، وصفت بأنها فريدة ونادرة على مستوى أنتاجها الفني أو إخراجها أو مستوى عبقرية منتجيها .

وبهذا أصبحت هذه الأعمال وحدات قياس لباقي الأعمال الفنية التي تليها في المستوى والمنزلة ، وعلى وفق هذا التوجه أصبح الحكم الجمالي يترتب وفق قربها أو بعدها من هذه الأعمال ، بمعنى أخر مقاربتها بما هو مدهش ومثير ويبعث على التأمل لدرجة الأعجاز ، وبهذا يصبح الجميل محدودا جدا

[1] للمزيد ينظر ستولينتز ، المصدر السابق ، ص ٣٢-٣٣.

بالنسبة لباقي الأعمال الفنية ، فيتضح أن الجميل في ذاته يتصف (بالسمو والرفعة والتفرد) ، فهو أذن ذو قيمة تبعث على التفاعل الاستبطاني للذات والذائقة ، فاللذة التي يمنحنا إياها الجميل ، هي لذة تكاد تكون قيمية في نوع التحسس .

أنها معرفة تتوخى الدقة في التعبير والوضوح والصدق في الحكم على ما هو جميل ، والواقع أن النظريات الجمالية والآراء الفلسفية للجمال تستوحي كيانها من اتجاهها الفلسفي ... ولذا وجد (شارل لولا) بأن وجداناتنا " العادية تصبح أستطيقية عندما تكشف لنا عن الجوهر العميق للأشياء ، وان هذا الكشف يفوق كشف الطبيعة التي لا تقدم إلا مظاهر سطحية ، ويفوق كشف العلم الذي لا يستخلص إلا مجردات مصطنعة [1]

مما يعني أن الجمال التي تقدمه الطبيعة بكل ما تكتنز به من معالم تبعث على الراحة والتأمل والتفاعل ، فضلا عن أنها تسر النفس والحواس وتخلب الألباب ، ما هي إلا مظاهر خداعة كونها لا تبعث في أنفسنا عن الجوهر العميق بهذه الطبيعة ، ولكننا يمكن أن نخالف هذا الرأي و نؤكد من أن هذا الإبداع يجعلنا نفكر في خلق الله سبحانه من كونه هو الجوهر وهو المبدع الأول للكون والطبيعة . إن كل ما تقدمة الطبيعة هي آيات بينات لمبدع السماء والأرض ، ومجرد التفكر فيها

[1] شارل لولا ، مصدر سابق ، ص ٦٠.

يمدنا بالتأمل العميق للقدرة والتفكر في خلق الباري وبدائع صنعه جل وعلا .

وعودا على بدأ فإن الأعمال الفنية الخالدة من وجهة نظر علماء الجمال لا تتصف بأنها جميلة فقط ، بل أنها تبعث على التأمل الباطني الذي يوصلنا بالنتيجة إلى الكشف عن جوهر هذه الأعمال والقدرة الإعجازية للفنان في تقديم منجزه الإبداعي ، ومن ثم التفكر والتدبر في كيفية التخطيط المسبق للمنجز الإبداعي ، هنا يمكن أن تطلق كلمة ألجميل بشكل نقدي واضح لهذه الأعمال .

وعلى وفق ما تقدم يمكن القول أن الأعمال التي تلي تلك الأعمال في المستوى متدرجة في قياس الجمال من الأعلى إلى الأدنى، وصولا لمستوى الضحالة .

في الصوب الأخر نبين هنا من أن القيمة الجمالية في الفن المسرحي تقتضي مسببات أو مقدمات فنية تدفع بها قدما نحو ناصية التكامل الجمالي أو الجمالية ، ولعل العرض المسرحي يستدرك هذه الأهمية خاصة في الأعمال الكلاسيكية والحديثة ، فقد دأبت الدراسات المسرحية النقدية على أن إحدى المبادئ والقيم في العرض المسرحي هي (القيمة العاطفية) أو (مبدأ التعاطف) وهذه القيمة تستدعي الكثير من المشاعر والأحاسيس وردود الأفعال في مشاهد الحب والقتل والتأمر والغيرة والحسد والألم والفرح والسرور ، وبالمقابل تقوم بإثارة

أفعال مهمة ، وهذه الإثارة التي يسببها طغيان المشاعر والمواقف ، تنطوي بالضرورة على تفاعل حي بين المسرح والصالة (مسافة جمالية) ، إذ يجد المتلقي نفسه في ذات الحدث أو في ذات الحالة الشعورية المقدمة ضمن المشهد المسرحي ، ولعل الدراما تستند على تفعيل هذا المبدأ المهم ، حتى أن بعض المؤلفين بات يستدعي بعض المشاهد الكوميدية للتخفيف من حدة التوتر والترويح عن المتلقي ، بسبب ارتفاع مستوى التوتر لدى المتلقي وفق القيمة العاطفية ، إن أهم ما يميز القيمة العاطفية أنها تحرك مجسات التلقي الحسية في تحريك مشاعره ، حينما تؤدي إلى التوتر والترقب والمتابعة والشد ، وهو ما يسعى له علم الجمال .

في الاتجاه الثاني الذي تستند إليه الدراما هو (القيمة الفكرية) ، فإذا كانت القيمة العاطفية تحرك المشاعر والأحاسيس، فأن القيمة الفكرية تحرك الإدراك الذهني والفكري ، وتستدعي الكثير من التذوق والتأمل للفكر ، فالقيمة الفكرية تحقق ذاتها في الدراما وتستمد قيامها من خلال توافرها على اللغة في بديعها وبيانها وتراكيبها ، والحكمة والموعظة والأخلاق واستنباط الأحكام والمواقف فضلا عن الشعر بما يتصف به من صور سامية ، فهي الأخرى تدعم الدراما من الناحية الفكرية ، ولعل هذا التوجه يصب في الموقف الجمالي عن طريق تفاعل الذات والموضوع ، فالذات هنا تستجلب التعاطف والموضوع يستجلب الفكر والفكرة ، وهذا التلاقح لا بد أن يفضي إلى الشعور بالمتعة الحسية والفكرية معا .

نستخلص مما تقدم إلى أن القيمة الجمالية الكلية للدراما في العرض المسرحي ، هي نتاج تلاقح القيمتين العاطفية والفكرية معا ، وعلى وفق هذا المفهوم فإن جماليات العرض المسرحي كما تقدم لها الدراسات المسرحية ، ينبغي أصلا من الناحية العلمية أن تتناول القيمة الجمالية على وفق المفاهيم التي قدمنا لها ، كما ينبغي أن ندرك أهمية جمال الصورة البصرية ليس بكونها فقط شكلا في الفضاء ، بل من كونها مكتنزة بالمعاني والدلالات العاطفية والفكرية ، بوصفها سينوغرافيا تؤدي إلى محتوى وفكرة ما .

مدخل إلى علم الجمال الفلسفي

تمهيد

من الصعوبة بمكان إيجاد تعريف وافي وشامل لعلم الجمال بصيغة علمية كمفهوم ، إنما يمكن فهم علم الجمال الفلسفي وفقا لأراء ووجهات نظر الفلاسفة ، فقد يبدو أن هذا الاتجاه قاصرا ، من كونه يعبر عن موقف الفيلسوف نفسه ورأيه ضمن فلسفته ، فهي قد جاءت وفق شروح أحادية للمصطلح ،كما أنها تأتي في حقب تاريخية مختلفة مادة ومنهجا وغاية ، وربما يقودنا ذلك إلى مجال أفضل لتحديد علم الجمال بصيغة علمية دقيقة ، ينحصر عن طريق دراسة الفلاسفة وما قدموا من نظم أو مذاهب فلسفية تحدد اتجاه كل منهم ، وهو ذات المفهوم والتوجه الذي أشار إليه (براتند رسل) .

وقد نقف عند مفترق طرق ، أما بعض الدراسات التي تؤكد بأن الفلسفة تقوم على الخلط بين الدين والفلسفة ، في حين نواجه موقفا أخرا يفيد بأن الدين (صنعة إلهية) أما الفلسفة فهي (ابتكار إنساني) .

ولعل الفلسفة قبل سقراط قد تنوعت بين مدارس ومذاهب وغايات ، منها المدرسة الأيونية التي تبحث في منهج استقرائي ، ومنها المدرسة الأيليائية ...الخ ولسنا هنا بصدد هذه

المدارس والمذاهب ، بل نحاول أن نحدد أهم الفلاسفة الذين يتوافر في منهجهم موقفا من علم الجمال أو الأستطيقا ،لإمكانية فهم الموقف الجمالي لكل منهم ، على الرغم من أن لكل منهم رأيا يختلف عن الأخر على وفق منهجه الفلسفي .

سقراط
٤٦٩-٣٩٩ ق . م

يعد سقراط أحد فلاسفة اليونان ، كما هو في الوقت عينه أستاذ (أفلاطون والسيتيوفان) وتشير المصادر من أنه تحاشى الخوض في الكونيات ، مما جعله يجنح للخوض في العرافة والتنبؤ بالغيب ، وقد عرف عنه انه يهتدي بأرواح الآلهة .

ما يميز سقراط شعاره الشهير (أعرف نفسك) حينما جعله محورا في فلسفته لمعرفة الذات وما فيها من عناصر الخير والحق والفضيلة والجمال ، وقد أعتبر من الفلاسفة الطبيعيين حينما جمع بين الحكمة والقداسة ، وأعتبر الأخلاق والسياسة جزء من الدين ، وقد أنكر فيما بعد آلهة أثنا مما عد على أثرها آثما ، حينما أستقر به الأمر إلى العناية الإلهية التي ترشده وتلهمه الحكمة ، كما هم المبشرين والأنبياء ، وأكد أن رسالة سماوية عهدت إليه لتعليم مواطنيه بقوله " أعلموا أن الله يأمرني أن افعل ذلك " [١] .

مما جعله في خصام دائم ومحاورات عديدة مع السفسطائيين من الذين قدموا الفلسفة الشكلية - وكان موقفه من ذلك نقديا صارما ، لقد كانت غايته التي ضحى بوجوده من أجلها هي التماس الوسائل التي تطور الوجود الإنساني وتنميه

[١] أنظر،علي سامي ، الفكر الفلسفي في الإسلام ،الإسكندرية : ١٩٦٢، ص ٣٤٥.

داخليا صوب الكمال ، وتجعله وجود خير يقوم على القناعة والكفاية ، أما في الجانب المعرفي فهو يسعى إلى استنباط المبادئ والمفاهيم الكلية والماهيات التي تقوم وتكون عنوانا لجوهر الأشياء الثابتة ، وبهذا يمكن القول أن فلسفة سقراط ليست حسية أنما هي معرفة تأملية يستطيع الإنسان معها معرفة الحقيقية أي معرفة (المطلق) .

وبما أن آراءه الفلسفية تصب في معرفة المطلق فإنه لم يؤسس موقفا جماليا ، ذلك أن فكرة التأمل تخص أدراك معرفة الخالق ، وهو ما دفع تلميذه أفلاطون للبحث في عالم المثل .

أفلاطون
٤٢٣ ـ ٣٤٧ ق.م

يعد أفلاطون صاحب أول محاولة متكاملة تقع بين (تفسير الوجود ونظرية في المعرفة) تستند على وجود حقيقي وموضوعي يمثل جوهر الأشياء ولها خصائص ثابتة أطلق عليها (الكليات) أو (المثل) أو الصور ، وعلى المرء إدراك عالم المثل عقليا . [١] .

وهذه المثل مجردة تتجاوز قيود الزمان والمكان والنسبية ، كما أنها أزلية وأبدية لا يعتريها فناء ، مطلق لا يعرف النسبية ، واحد لا تنوع فيه ولا اختلاف .

وعالم المثل هذا ليس في الواقع المادي الذي نعيشه ، بل هم متعالي من الوجود المادي المتغير ، يقع في عالم علوي معنوي منفصل عن هذا العالم المادي الذي نعيشه ، وهو عالم قائم بذاته ، يتصف بالحقيقة والجمال والخير والخلود .

ويرى أفلاطون أن عالم المثل هذا هو مصدر الهام الفيلسوف والشاعر والفنان على حد سواء ، ولكن الفنان لا يبلغ الكمال في فنه ما لم يبلغ العالم المثالي ، ولذا يجد أن

---

[١] copleston ، f .s . j. : HISTORY OF PHILOSOPHY ، thewewman، prese . Maryland ،١٩٤٨. p. ١٤٢ .

عالمنا الذي نعيش فيه عالم يحوي كل الأشياء الكثيرة التي ترى بالفعل ، على أن (المثل) تعقل ولا ترى ، كونها في عالم علوي غير عالمنا ، فإذا كان عالمنا هذا جميلا ومبدعه صالحا ، فحري أنه كان ينظر في صنعه إلى المثال الأزلي ، وهذا يعني أن عالمنا الحالي عالم مستنسخ من عالم المثل السماوي أو الميتافيزيقي أو العلوي ، أذن ففلسفة أفلاطون تستند بكليتها إلى عالم المثل .

أما معرفتنا في مجال العلوم والعلوم البحتة هي معرفة لصور أو مثل قبل كل شيء ، وعليه فإن الفنان في نظر أفلاطون مخلوق لا يعمل بالعقل بل بالإلهام ، ونظرية والإلهام تستدعي أعلى درجات التوحد بين الذات والموضوع الفني حيث ينقطع الفنان عن هذا العالم ليتصل بعالم الإلهام الذي يعجز عن فرض الشعر حتى يلهم نشاط الفنانين والشعراء ضرب من الجنون .

وأن حالة الإلهام لدى أفلاطون لا يصلها سوى شاعر مع قصيدته والموسيقي مع آلته والعاشق مع معشوقته .وطرح أيضا أن الفن هبة مقدسات جاءت إلى الإنسان من العالم الإلهي ، كما طرح من أن مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة ، أنه إنسان ملهم من قوى عليا ، مطلع على الحقيقة القصوى [1] .

[1] أنظر ، أميرة حلمي مطر ، في فلسفة الجمال ، القاهرة : دار الثقافة ، ، ١٩٧٤، ص ١٣.

ومن الفنون التي نظر إليها أفلاطون هو فن المحاكاة ، وهو يصنفها تحت اسم فنون الإنتاج ، كما أن الفنون هي أنتاج مماثلات وليس إنتاج أصول ، كما يوزع الإنتاج بصنفين (صنف الهيو صنف بشري) ، الإلهي هو ما له علاقة مباشرة بعالم المثل ، حيث أن الله حينما أبدع هذا العالم كان منساقا إلى طبيعته الخاصة. نفسه (ذاته العليا) .

ولذا فإن كل ما يقدم عليه الفنان في عمله داخل الواقع هو من عالم مستنسخ عن العالم الواقعي ، ذلك أن العالم الواقعي عالم من إبداع الخالق حاكى به عالم المثل ، فكان ينظر إلى صنعه أي المثال الأزلي .

أذن هناك عالمين أحدهما مادي متغير والأخر هو اللامادي الثابت ، أو عالم الحركة والصيرورة والتغيير بين عالم المثل الثابت بإطلاق من العالم المادي ، بهذه الصورة ناقص متغير في الأفراد والجزئيات، وهو مجرد مموه عن العالم المثالي الكامل ، فالموجودات في عالمنا تسعى للتشبه بعالم المثل ، فالفنان هنا ينبغي أن يحاكي أو يماثل عالم المثل .

وعليه فإن المحاكاة عند أفلاطون تعتمد على معرفة يصاحبها الصدق فهي التعبير الصادق الذي يلتزم بالحق ويحقق الجمال ، في حين هناك محاكاة لا تصاحبها معرفة

بحقيقة الأصل الذي تحاكيه ، وإنما هي نقل يعتمد التمويه ، ولا تمت إلى الجمال ولا تمت إلى الخير، قد يجنح صاحبها في تحقيق اللذة لكنها لذة الجهال والسذج . فهو يرفض التراجيديا بوصفها تضيق من سيطرة العقل بما فيها من ندب وبكاء .

فالشاعر يحاكي والفيلسوف يحاكي والخطيب يحاكي والناقد يحاكي فما نقوم به في الفن والأدب هو محاكاة – وان الدراما تقوم على محاكاة كما الموسيقى ، إذ ينبغي أن تصيب هذه المحاكاة الحقيقة ، ويرى كذلك أن الشعر التمثيلي يخرج الشاعر من أنيته ويتحرر من التزام الصورة المثالية لكي يحاكي صورا كثيرة أخرى ، ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال ، واعتبر شعر التراجيديا التمثيلي هو أصدق تعبير عن الحقيقة [١] . لكونه لا يحاكي أمورا وأحداثا وهمية .

ويرفض أفلاطون مبدأ اللذة كونه يؤدي إلى غاية كمعيار للجمال ، أما فنون الممارسة فهي معرفة تطبيقية بقصد ألمتعه " فالسرير الذي يصنعه النجار ليس حقيقيا وإنما هو شيء يشبه السرير ، يلبي في درجة الحقيقة (السرير المثالي) الذي هو من صنع الخالق [٢] .

---

[١] أميرة حلمي مطر ، المصدر السابق و ص ٥٢-٥٥.

[٢] أنظر ، ثامر مهدي ، أفلاطون دراسة في فكره الجمالي ، بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٧، ص ٨٠.

فكل الحرف في نظر أفلاطون منحطة تصلح لخدمة الشهوات فالنفس البشرية هي من تحقق الجمال ، ويقسمها في منحنى تراتبي من الأعلى إلى الأدنى بتسع مراتب أدناها الطاغية والسادسة هي ما يناسب الشاعر والفنان ممن يشغلون أنفسهم بالمحاكاة ، أما الإلهام فيعتبره من الهوس الذي مصدره الآلهة بوصفه فن يقدم الفكر للبشرية تعليلا ومعلومات [1] .

وعلى هذا الأساس فإن الجمال الأفلاطوني له معايير يمكن أجمالها بما يأتي :

١- معيار الصدق / ويعني أن يحيط العمل الفني بالحقيقة ويحتويها .

٢- معيار القياس / وقد أعتبره أفلاطون بمثابة علاج موجود في طبيعتنا يؤدي إلى تبديد الخداع ويخلصنا من سيطرة الفروق في الحجم والكم والوزن

٣- القسمة المنطقية / هي مبدأ جدلي الغرض منه الوصول إلى تعريف طبيعة الشيء ، إذ لكل شيء ماهيته كالألوان والأصوات تحتويها ماهيتها .

---

[1] ثامر مهدي ، نفس المصدر السابق ، ص ٩٦.

٤- معيار الانسجام / ويرتبط بالناحية الشكلية أي صياغة العمل الفني .

مما تقدم يمكن تلخيص علم الجمال الأفلاطوني وفق الأسس الآتية :

١. أن الفلسفة الأفلاطونية تستند إلى وجود عالمين ، عالم المثل بوصفه أزلي أبدي لا يفنى علوي سماوي ثابت .
٢. والعالم الأخر هو عالمنا الذي نعيش فيه ، يعد مستنسخ من عالم المثل وكل ومجوداته جاءت من الأصل الذي يتصف بالخير والحق والجمال .
٣. يرى أفلاطون أن الفنان مخلوق لا يعمل بالعقل بل بالإلهام وان الفن هبة جاءتنا من العالم العلوي المثالي .
٤. نظرية المحاكاة تقوم على محاكاة عالم المثل وليس العالم المادي ، أما النقل فهو يعتمد التمويه ولا يمت إلى الجمال بصلة حتى وأن حقق لذة .
٥. الصانع الأرضي يتصف بالحرفة وجميع الحرف عند أفلاطون منحطة .
٦. نظرية الإلهام جزء من الهوس تقدم للفكر البشري تعليلا .
٧. يقدم أفلاطون لعلم الجمال معاير هي الصدق والقياس والقسمة المنطقية والانسجام .

أرسطو
٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م

يعرف أرسطو من أنه صاحب الفلسفة الواقعية التجريبية ، يتخذ من العالم المحسوس المشخص نقطة انطلاق ، فكان لزاما أن تتعرض فلسفة أفلاطون المثالية لنقد وإعادة بناء وتركيب من لدن أرسطو ، فقد كان أفلاطون المثالي رافضا للتراجيديا في حين أن أرسطو يرى بأن التراجيديا تتولد من التعارض بين خطأ البطل التافه نسبيا وبين عظم الكارثة ، وأن فعل الشفقة والخوف المثارين بفعل التعاطف أو المشاركة الوجدانية ، قد ساهم في تخليص الفكر اليوناني بتنقيته الفكرية من العناصر الأسطورية والخرافية التي لا تمت إلى التفسير العقلي الموزون بصلة .

ويرى أرسطو أن المعرفة تبدأ بالعالم المادي ودور العقل النظري ... أن الكليات التي دعا إليها أفلاطون لا وجود لها إلا في الذهن ..وقسم الموجود الطبيعي إلى طرفين كلاهما أزلي قديم هما (المادة) و (الصورة) ، فلا وجود لمادة من غير صورة ولا صورة من غير مادة .

وعودا على موضوع المحاكاة ، يرى أرسطو أن الشعر غريزة طبيعية في الإنسان ، فهو يستمد من الإيقاع لذة ، وأن

من وسائل المحاكاة الألوان والرسوم والصوت في الموسيقى مستخدما الإيقاع أو توافق النغم (الانسجام) ، ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل (الديثرامبوس) وهو الشعر الغنائي الذي نشأت عنه التراجيديا ، على الفن أن ينحو نحو الأخلاق في المحاكاة بحيث يصور البشر وأفعالهم أحسن مما هي في الواقع .

ومن هنا فقد عمم أرسطو المحاكاة على كل ألوان الخلق الفني ولم يشترط أن تكون المحاكاة لموضوعات عظيمة أو جميلة ، فربما يحاكي الفنان ما هو قبيح ، فالفن عنده يسمو على الطبيعة أو ربما مكمل لها في حالة نقصها ، أن الموسيقى أبلغ في التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا . [1] .

ويرى أرسطو أن المعرفة الحقة لا بد أن تبدأ بالعالم المادي المشخص ودور العقل النظري بما له من ملكة فطرية وقدرة على التجريد أنما ينحصر في استخلاص المبادئ من الجزئيات، وعلى ضوء نظريته دخلت المحاكاة كل الفنون ، بما في ذلك الفنون الطبيعية ، وان الفن عنده هو تحقيق التوازن النفسي لدى الفرد ، فتأثر به النقاد وأخذوا عنه المعايير النقدية للنقد الفني وأهمها ضرورة الوحدة العضوية والتناسب بين أجزاءه ، أما في المسرح ينحصر في ضرورة الالتزام بالوحدات الثلاث .

---

[1] للمزيد ينظر ، اميرة حلمي مطر ، المصدر السابق ، ص ٨٢ – ٨٨ .

(وحدة الزمان ، وحدة المكان ، وحدة الحدث) إذ ينبغي على الأعمال الفنية على مستوى النحت والرسم والموسيقى والعمارة أن تلتزم بالنسب والتوازن والانسجام .

في رأي أرسطو أن الموجودات في الطبيعة تكون مادة معينة على هيئة معينة لغاية معينة ، فهو يرى أن كل شيء ينشأ ويتكون بتأثير علل أربع : -

١- العلة المادية / وهي المادة التي يتكون منها الشيء .

٢- العلة الصورية / وهي الصورة التي تصيرها المادة معينا.

٣- العلة الفاعلة / وهي العلة التي تصنع الشيء وتعطيه شكله وصورته .

٤ – العلة الغائية / وهي الغاية التي من أجلها قامت العلة الفاعلة بصنع الشيء .

فالعلة المادية في المنضدة هي الخشب ، والعلة الصورية هي الصورة التي جعلت على الخشب فجعلتها منضدة ، والعلة الفاعلة هو النجار أو الصانع ، والعلة الغائية هي النوم والراحة بوصفها غاية .

وعلى ضوء هذا الفهم من الناحية الجمالية والفنية ، هو أن يكون أي إنتاج فني يحتوي على العلل الأربع ، ومن هنا نفهم أن

للفن غاية ، وان هناك تلازم بين العلل المادية في صيرورة دائمة يمثل الجوهر والثابت ، ذلك الجوهر يبقى ثابتا والماهية ثابتة ، لا تتحول ولا تزول [1]

[1] للمزيد ينظر ، عرفان عبد الفتاح ، مصدر سابق، ص ٧٣ – ٧٤ .

جماليات العصور الوسطى وعصر النهضة

في العصور الوسطى تركت المسيحية تأثيرها الواضح في تعميق الشعور بالريبة إزاء الفنون ، كونهم تمثلوا بفلسفة أفلاطون على اعتبار إن الفنانين أثمين في الواقع ، ويبدوان القساوسة من ذوي الحس المرهف والذين تولوا إدارة الكنيسة هم من غير اتجاه هذه النظرة ، وكان القديس (أوغسطين) ممن حفظوا وحافظو على الجمال الإغريقي .

فقد أضحى الجمال بعد إسقاط بعض جوانبه موضوعا للتأمل بعد تحريره من مظاهره الحسية ، والتوجه نحو نموذج جميل يشع روحا صافية ، كما عمدوا إلى الموروث الأرسطي بنظرية الفن في التحسين والتطوير ، وجعلوا من الرب هو الخالق الجبار والمبدع الأول ، ولا يبلغ الرب وحيه إلا بواسطة الأنبياء .

وعلى وفق ذلك الرأي لم يدركوا فكرة الفنون الجميلة بقدر ما كانوا يرون أن الفنون جميعا والحرف من حياكة أو زراعة لا تقل شأنا عن الرسم والنحت ، طالما أنها تسعى لتحقيق الجميل الذي هو بمثابة شكل ينحو نحو الكمال ، لقد كانت فلسفتهم الجميلة تهيمن عليها فكرة الجمال الأفلاطوني .

إلا أن القديس (أفلوطين) وفي الفترة المتأخرة من العصور الوسطى ، بدأ يتلمس عناصر الجمال ضمن عناصر (الوحدة والنظام والتناسق والانسجام) [١] .

ومن ثم أعاد القديس (توما الأكويني) توطيد المبدأ الجمالي والذي حصره في (الكمال والانسجام وأخيرا الوضوح) وهو ما أطلق عليه أشعاع الشكل ، وتم بهذا تثبيت صفة الجمال دائما بوجود الله ، ويتم الإحساس به أصوات وألوانا بواسطة السمع والبصر ، وعليه فقد اعتبر الجمال " هو ما يسر الناظر ويبعث البهجة في نفسه وذلك بإرجاع الجميل إلى الإدراك " [٢] .

وعلى وفق ذلك درس (أوغسطين) الموسيقى وحدد البحور والأوزان والإيقاعات والسلم الموسيقي على وفق المتعة التي تحققها الموسيقى ، أن الجمال عند أوغسطين يدنو إلى الخير ، والخير معرفة الله ، وقد أطلق البعض على هذا التوجه في فهم الجمال بنظرية التجاور ، ومفادها بان كل شيء في الطبيعة من زهور وأثمار وطبيعة خلابة ترتبط بإبداع الخالق بوصفها تتجاور مع الخير هو الله جل وعلا.

---

[١] للمزيد ينظر ، وليم بينون ، المصدر السابق ، ص ٦٤.
[٢] نفس المصدر أعلاه ، ص ٦٥.

غير أن الكنيسة كانت قد رفضت فن التمثيل في العصور الوسطى ، على اعتباران جذور التمثيل تعود إلى مرجعيات وثنية الأصل لدى الإغريق ، إلا انه جرت محاولات من قبل رجال الكنيسة لتقديم المسرحيات الدينية (الأخلاقية والأسرار والمعجزات) كجزء من القداس ألكنائسي الذب هو بمثابة الصلاة ، غير أن الممثلين كانوا من رجال الكنيسة ، ثم تلت ذلك مرحلة أعاد بها القسس الممثلون إلى العمل في الكنيسة .

عصر النهضة

لم يكن عصر النهضة ببعيد عن التأثر بفلسفة العصور الوسطى وتأثيرات الكنيسة ، وأراء أفلاطون وأفلوطين وأوغسطين الجمالية ، بالرغم من عظم الأعمال الفنية أبان تلك الفترة ، كما اقتربت النظرية العامة للجميل بوصفها جزء من الفلسفتين الكلاسيكية والوسطى ، إلا إنها اتسمت بالتصلب والجمود ، ولذا وجد كبار الفنانين فهم الطبيعة والشعر والفن ، حينما تولدت لديهم أفكار جديدة وخصوصيات جديدة ، بما يخص الصانع أو الفنان، وهي غير أنماط العمل اليدوي كما قدمت لها الكنيسة ، ففي ايطاليا وجد الفنانون فرصة ليخلعوا عنهم نير التحديدات الاجتماعية خصوصا بعد ظهور أعمال(دانتي) في مكانة رفيعة ، بحيث اكتشفوا بأن الشعر ليس شعر ألفاظ لكنه شعر ألوان وخطوط ومنحوتات وأشكال معمارية ، وحال الشاعر المبدع كحال الفنان المصور ، حيث

خـاض (ليونـاردو دافنشـي) صـراع لامـتلاك ناصـية الفـن التصويري الذي يعادل الشعر تماما ، وان الجمال يشتبك تماما مع الطبيعة كما تشتبك الطبيعة مع الله ، لذا فقد بات على الرسام أن يدرس الخالق أولا ، يتبعه القيام بمحاكاة الأزمة في إبداع كل ما هو جميل ، ومن هنا دخل الفن في النظام الديني أو الحس الديني ، بوصفه اكتشاف ميسور من النظرية القديمة .

عما نوئيل كانت
١٧٢٤ ـ ١٨٠٤

أهم ما يميز كانت هو أنه يقدم تحليلا فلسفيا يفرق فيه بين ملكة الشعور بالجمال عن ملكة المعرفة ، بوصفها تنطلق من النشاط الذهني ، حينما قدم لها في كتابه (نقد ملكة الحكم) وبهذا ردم الفجوة بين عالم الطبيعة (العقلي) وعالم الأخلاق (العملي) .

وعلى وفق هذا التوجه أكد بأن الجمال هو أداة ربط بين عالمين ، فكل ما يصدر من عالم الظواهر من مؤثرات (أي مؤثرات فنية) تمارس فعلها في حث العقل على أن يميز بصورة حدسية تلك المؤثرات ، أي وجود غائية بدون غاية ، إذ يرى كانت " أن الجميل رمز للخير الأخلاقي " [١] .

لذا أضاف أليه كانت مبدأ (الغائية) أو مبدأ التخطيط (تخطيط مسبق للعمل الفني) أو الغائية الثابتة ، وهذا المبدأ هو الذي يرد الجزئي إلى الكلي ، وعليه يفترض هذا الحكم الجمالي الانسجام والتوافق والغائية ، أنه مبدأ ذاتي فإننا من خلاله ندرك الشيء الجميل ، فهو أذن لا يقع على الشيء الخارجي أنما يقع على ذواتنا ، فهو يفرض علينا من الخارج ، وبهذا يصبح

---

[١] جعفر الشكرجي ، مصدر سابق، ص ٦٩.

حكمنا القيمي على أي شيء جميل " فيعني أن هذا الجميل يبدو منسقا تنسيقا غير موجه لأي غرض سوى تيسير عملية التآلف والتوافق بين الخيال والفهم ، وهي عملية ينتج عنها الشعور بالرضا واللذة " [1] .

وبهذا يمكن حصر (ملكاته الثلاث) حسب مؤلفاته الثلاث كما يأتي :

- ملكة المعرفة / ترتبط بملكة الذهن ومبادئها الأولية ترتبط بالقوانين أما تطبيقاتها فترتبط بالطبيعة

- ملكة الرغبة / ترتبط بملكة العقل مبادئها الخير الأقصى ومجالات تطبيقها الحرية .

- ملكة الشعور باللذة والألم / ترتبط بالحكم مبادئها الغائية ومجالها الفن

لذا نجد أن ما يميز حكم الذوق هو حكم جمالي يرجع إلى الذات ، فأفكار العقل مستمدة من موضوعات خارجية، إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك ، فالذوق هنا هو ملكة تقدير شيء أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أي غرض .

---

[1] أميرة حلمي مطر ، المصدر السابق ، ص ١٣٠ .

إن اللـذة المصـاحبة للحكـم الجمـالي تختلـف عـن اللـذة المصاحبة للحكم الغائي ، فالأولى لعب بالتمثلات والثانية لعب بالتصورات ، فالأولى تستمد اللذة من تأمل الشكل الذي يحقق وظيفة أو متعة أو منفعة (متصورة) من قبل أي تخطيط مسبق ذهني .

نستخلص من ذلك أنه حينما نكون أمام الشيء الجميل تقوم بحكم منعكس ، يقوم على ملكة اللذة والجمال الذي يسقط على إدراكاتنا من العالم الخارجي ، مصدره عملية التآلف والتوافق واللعب الذي يتم بين الخيال من جهة وبين الذهن من جهة أخرى ، وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية والرضا .

وعلى وفق مبدأ اللذة فقد ميز كانت الحكم الأستطيقي أو الجمالي على أحكام منطقية من أربع مقولات هي (حكم الكيف وحكم الكم وحكم الجهة وحكم الغائية) .

١- حكم الكيف / يعني حكم منزه عن المنفعة ، يقوم على الكيفية التي تم فيها أو بموجبها أنتاج الجميل بدون منفعة ، وهو حكم يختلف عن اللذيذ أو الخير ، ذلك أن اللذة التي نحس بها عند رؤيتنا للجميل هي لذة تأملية خالصة ، هي لذة الإحساس بدون رغبة في امتلاكه ، وان اللذة أو الألم الخالية من أي منفع موضوعها نسميه الجميل .

٢- حكم الكم / يتميز هذا الحكم بأن له طابع الكلية ، بحيث يروق لنا جميعا بطريقة كلية وبلا تصور عقلي ، هذا الكلي لا يرجع إلى الموضوع إنما يعود على الذات ، وهذا الحكم يبدو بعيدا ليس فرديا أنما جمعيا ، بحيث يرى الجميع أن الشيء (جميل) ، فوصف الشيء بأنه جميل يستلزم أن يكون كذلك للغير أو للآخرين ، وهذا يعني أيضا أن الكل مطالبون بالموافقة عليه بأنه جميل ، فهو حكم كلي وليس فردي .

٣- حكم الذوق بحسب الجهة / أي الإمكان والضرورة بين الجميل والشعور باللذة ، فهي تختلف عن حكم اللذة العقلي ، وتختلف هذه اللذة عن حكم الضرورة العملية ، بل أنها تعتمد الذوق العام والحس المشترك بوصفه ضرورة نموذجية (ذائقة جمعية) وهذا الحس المشترك يجعلنا نحكم على الأعمال الفنية النموذجية ، تفسيرا يجعلها متفردة في كل زمان ومكان .

٤- حكم الغائية / الحكم الغائي هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة لشيء معين ، والغائية هو ما يحدث لذة معينة تتعلق بغاية محددة ، إلا أن هذه الغائية التي يقصدها كانت لا منفعة منها ، أي انه لا يلاءم رغبة حسية ولا يرضي حاجة بيولوجية ، أما الغائية التي تقدمها الأعمال الفنية تأتي من

ثمرة التخطيط وهذا التخطيط غير موجه منذ البداية إلى غاية معينة سوى التآلف والتآزر لملكاتنا الفكرية ، أي أنه حكم ينطوي على تكيف وملائمة بين إدراكنا للشيء الجميل ووعينا بهذا الإدراك ، بحيث لا يشعرنا بالتخطيط بل يوهمنا بأنه طبيعي [1] .

نخلص إلى القول بان الحكم على الجميل عند كانت ينبغي أن يمر بالأحكام الجمالية الأربع ، كما أن الجميل عنده بعيد عن أي غاية أو غرض خارجي وإنما يوحي بالغائية بوصفه متفرد يبعث على عملية التآلف بين الخيال والفهم وأن الجميل جميل في ذاته .

الجليل عند كانت :

عمد كانت على التفريق بين الجميل والجليل ، ويرى بأن الجليل مثل الجميل يتضمن نفس الشروط السابقة في أحكام الجميل ، فالاثنان يبعثان على اللذة والرضا ، لكن الجميل يتوافر في ما هو محدود ، في حين أن الجليل يتوافر فيما هو لا محدود أو يبعث على فكرة لا نهائية .

ومن صفات الجليل أنه يبعث على القداسة والارتياح والسرور ، كما أن بعض الجليل يوحي بالاضطراب في

---

[1] أميرة حلمي مطر ، المصدر السابق ، ١٣٣ .

الطبيعة ، فضلا عن أن الجليل يوحي في النفس الحركة ، فإذا أرتبط بالمعرفة فيتولد الجليل الرياضي ، وإذا أرتبط بالإرادة فيتولد الجليل الديناميكي .

وعلية فإن الجليل الرياضي يبدو كل شيء بالنسبة أليه صغير أو ضئيل ، كمثل وقوف شخص أما شلالات نياكارا أو زقورة أور أو مئذنة جامع عملاقة ، أما الديناميكي فلا يمكن للإحساس أن يحيط به كالبراكين والمحيط الثائر والزلازل ، كونه يوحي بقوة الطبيعة التي تجعلنا ندرك ضآلة أنفسنا أمامها ، فالجميل يتمظهر في الحدائق الغناء المنسقة والجليل يتمظهر في الجبال والغابات العملاقة والعواصف .

مبدأ اللذة الكانتية /

للذة عدة مفاهيم معرفية ، منها لذة تذوق فنون الطعام والتي تعتمد أساسا على فن الطبخ وقدرة الطباخ على إنتاج أطباق غاية في الطعم واللذة ، وهناك أيضا لذة جنسية ترتبط بمكنونات الشعور عند الأفراد، كما أن هناك لذة في حب تملك الأشياء بوصفها منفعة ذاتية ، لذا فإن كانت يرفض هذه اللذات أجمعها ، ويدعو إلى اللذة الجمالية في تذوق الجمال حسيا والتي تبعث على التأمل في ذواتنا للأعمال الفنية ، بحيث تبعث على الرضا دون أن تكون لها غاية أو غرض أو منفعة ، بل إنها تثير الحساسية في نفوسنا ذواتنا من خلال التوافق والتآلف .

فردريك هيجل

يعد هيجل أول من قدم للديالكتيك أو الجدلية والتي تتلخص بأن كل فكرة تتناقض مع فكرة أخرى ، ومن تناقض الفكرتين تنشأ فكرة جديدة ، وهي في حالة صيرورة دائمة من الأضداد .

يرفض هيجل أن يرتبط الفن بهدف أخلاقي أو أن يكون مضمونه أخلاقي ، ويرى بأن للفن هدف ، وهذا الهدف ينبغي أن يكون نابعا منه ، وليس مفروضا علية من الخارج كالتهذيب والأخلاق ، ويعتقد هيجل أن الفن أرقى أشكال الإبداع العقلي ، وينبغي أن يكون الفن صورة تتوجه بالخطاب إلى الحواس ، وإذا لم يمثل المضمون يصبح العنصر الممثل ثانويا تماما .

إذ ينبغي التوافق بين المضمون والشكل ، والشكل بهذا يصبح ماهية الفن عند هيجل ، " في الكلية الحرة الناجمة عن الاتحاد الحميم بين المضمون وبين الشكل المطابق له بقدر أو بأخر " [1] . شرط أن لا يكون العمل الفني مجرد زخارف غايته تزين مبدأ مجرد .

---

[1] جعفر الشكرجي ، مصدر سابق ، ص ٨٨ .

وعليه فإن التقييم لأي عمل فني يخضع موضوع الجمال في تكوين الذوق إلى مفهوم (المميز) أي السمات المميزة التي تجعل منه ما هو كائن عليه ، ويقصد بها هيجل الفردية المحددة ، فالمميز عنده هو المضمون وثانيا الكيفية التي يتم بها التعبير عن ذلك المضمون ، فالجمال في رأي هيجل " هو الكمال الذي يمكن أن يدركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل " . [1] .

وان كل مظاهر الطبيعة المادية، هي مظهر من مظاهر الروح المطلق أو فكرية ، وغاية الروح هي أن تعي ذاتها ، ووسيلتها لبلوغ الغاية هي الدين والفلسفة والفن .

ولما كانت الموضوعية في الفن ، تصبح موضوعية للفكر ، والذاتية في الدين تصبح ذاتية في الفكر ، عليه فإن الفن يتحدد بالدين في الفلسفة ، كونه يحاكي الروح ، وأن الفن يعبر عن المطلق عن طريق العيانات الحسية وليست المجردة ، ذلك أن هيجل يعرف الجمال بأنه " تجلي الفكرة بطريقة حسية " . [2] .

ولذا فإن المظهر عند هيجل يدل على الجوهر ، ولا يمكن ظهور الحقيقة ما لم تظهر وفق وعي معين .

---

[1] للمزيد. هيجل ، المدخل الى علم الجمال ، تر جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، ص ٩٠

[2] أميرة حلمي مطر ، المصدر السابق ، ص ١٥٢، .

أما رأيه بالمحاكاة فينحصر في أن المحاكاة تكشف عن مهارة عملية تقنية ، ولا يمكن أن تولد إبداعا فنيا ، إذ ينبغي على الفن أن ينتج المهارة والصنعة .

ولذا فإن الفن من وجهة نظره مبلغ وجوده لذاته ووعيه بذاته ، أما عن طريق نظري لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكرة ما ، أو عن طريق عملي لأنه يعرف نفسه من النظر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية ، لذا فإن الأعمال الفنية كلما أفصحت عن الباطن الروحاني ، كلما اقتربت من الكمال ونضجت في الشكل ، وعليه فهو يرجح بأن الجمال هو اتحاد الفكرة بمظهرها الخارجي ، والنظر إلى الفكرة (يقصد المضمون) يكون الحق ، أما النظر إلى مظهرها الحسي فيكون الجمال ، فالفن عند هيجل يرد الواقعي إلى المثالي ويرتفع به نحو درجة الروحانية ، لذا يعتقد بأن المثال لا يتحقق باتفاق الشكل والمضمون ، بل ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عالي من السمو والرفعة . [1] .

على وفق ما تقدم يطرح هيجل بأنه ليس كل الاتفاقات بين الشكل والمضمون قد ترقى إلى المثل الأعلى ، ولا يعني ذلك أنها لا تحتوي على فكرة ، ذلك أن تطور العصور يؤدي إلى تطور الأفكار ، وهذه الأفكار بالضرورة تستدعي أشكال ، فهي تبحث عن نمط جديد ، لذا فقد قسم الأنماط إلى ثلاث : -

[1] للمزيد ينظر ، أميرة حلمي مطر ، المصدر السابق ، ص ١٥٢ .

١- النمط الكلاسيكي .
٢- النمط الرومانتيكي .
٣- النمط الرمزي .

أما النمط الكلاسيكي ، فأن الفكرة تبلغ مستوى أدراك الفردية الروحانية ، فيمكن أن نصف الفكرة بأنها (أصيلة) وتجد الشكل الذي يتناسب معها ، ويظهر هذا في الفن حين تصل الروح إلى تطورها نحو التحرر من الطبيعة وتسمو على المجسدات الحيوانية ، لتتخذ من الشكل الإنساني مظهرا لها .

وإما النمط الرومانتيكي ، يسعى هذا النمط نحو بلوغ نماذجه الفنية نحو التميز والعظمة ، بوصفه أحد أشكال الإبداع العقلي ، حيث يأتي الفن في المقام الأول ولا يتفوق عليه سوى الوحي الديني أو الفلسفي .

في النمط الرمزي تكون الفكرة مجرده وغامضة وغير محددة ، ونتيجة لعدم التحدد لا تقوى على أنتاج الشكل الكامل ، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية من الطيعة مصطنعة ، وتتخذ من الأشكال الطبيعية رموزا وتحاول تضخيمها في محاولة للتقارب بينها وبين نفسها [١] .

[١] انظر ، ثامر مهدي ، الجمالية ، مصدر سابق ،ص ١٠٤.

على وفق ما تقدم فأن الجمال ينبغي أولا أن يكون مميزا أي شعور يوفق لحدث عمل ، وثانيا الكيفية التي يتم بها التعبير عن ذلك المضمون بشكل مميز في الفن ، يخضع لمفهوم الجمال بحيث تساهم جميع خصائصه في التعبير عن المضمون .

فعلى سبيل المثال فأن مضمون الدراما يتألف من العمل وهدف الدراما يتمثل في الكيفية التي يدور بها العمل ويتحقق [١] .

ويرى بهذا أن الصراع الذي يمس جوهر الروح في التراجيديا يرجع إلى طبيعة الشخصيات التي يتمثل الصراع بباطنها ، بحيث يستمد البطل التراجيدي عظمته ..أما في فلسفته عن التراجيديا يعتقد هيجل بأن أنتجونا أعظم شخصية سارت على الأرض ، أما في التراجيديات الأخرى فيرى أنه لا يجد بطلا تراجيديا بل صراعا أو صداما تراجيديا ، والصراع لا يدوم بين الخير والشر ، إنما بين موقفين أحادي الجانب ، يجسد كل منهما بعض الخير [٢] .

---

[١] أنظر هيجل ، المصدر السابق ، ص ٩٠.

[٢] والتر كوفمان ، التراجيديا والفلسفة ، تر كامل يوسف ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٣، ص ٢١٥.

آرثر شوبنهاور
١٧٨٨ ـ ١٨٦٠

يعد شوبنهاور وريث التقاليد الأفلاطونية والكانتية ، وفي تصوراته أن الفن والجمال عقلي ، لكنه طرح موضوع الإرادة العمياء كونها الحقيقة القصوى التي تحل محل المطلق الذي نادت به الفلسفات السابقة ، إلا أنه قدم الفن كبديل عن الدين ، أما الإبداع الفني فيرى شوبنهاور أنه استشراف للمثل الأفلاطونية يقوم به العقل ، فيحرر ذاته لبعض الوقت متخلصا من لعنة الوجود موفرا لنفسه فترة راحة ، بعيدا عن ربقة العبودية [١] .

وبهذا يرى في الفن خلاصة للنفس من عبوديتها للشهوة العمياء في الحياة ، فتأمل الفن للفرد يتحصل من خلاله على حرية كبيرة وخلاص من الشهوة والغريزة ، كما هو الحال عند كانت ، بأن الجميل يرضي الذوق بدون لذة حسية .

كما أنه دعا إلى أن الموسيقى هي أقدر الفنون على تحقيق التأمل الهادئ ، والتحرر من أرادة الحياة .

---

[١] ثامر مهدي ، الجمالية ، مصدر سابق ، ص ١١٨.

لذا سعى شوبنهاور على ترتيب خاص للفنون ، مثل ترتيبه للأفكار ، فقد جعل فن العمارة في الدرجة السفلى ثم الفنون التشكيلية كالرسم والنحت ثم الشعر ، وجعل التراجيديا من النوع الثاني من الشعر ، وتعد أسمى أنواعه ، بوصفها تكشف عن الجانب المفزع في حياتنا ، وتقدم لنا صراعا بين ذواتنا أو صراع الإرادة مع نفسها ، أو مع القدر أو القوى الكونية ، ثم جعل الموسيقى في أعلى التراتب لكونها فن بعيد عن قوة الإرادة وصدق لصور ، كما هي لغة تعبر عن كافة العواطف والمظاهر ، فضلا عن أن الموسيقى بلا زمان ومكان ، لكنها تعبر عن الزمان الحركي .

أن شوبنهاور يستبدل الإرادة بالمطلق ويرى أنها حين تصبح موضوعا للتأمل الجمالي ، تتحول إلى ما يسمى بالتمثلات أو المثل ، والمثل بالنسبة إلى شوبنهاور موضوع للتأمل ، وهي بذلك لا تخضع لصورتي الزمان والمكان ومقولة العلية ، فالإرادة هي جوهر الوجود لا تكون موضوعا مباشرا للتأمل ، وإنما تتموضع في المثل التي تتبدى للتأمل الجمالي . [1] .

ويرى كذلك في التراجيديا موقفا من البطل ، باعتبار أن المعنى الحق للتراجيديا هو بالإدراك الأكثر عمقا ، لكون ما يدفع البطل ثمنه في خطاياه الخاصة ، أنما هو في خطيئة أصلية

---

[1] للمزيد ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ، القاهرة : دار قباء ، ١٩٩٨ ، ص ١٤٨.

أي ذنب الوجود ذاته [1] . بمعنى أن شوبنهاور يرى مأساة البطل مأساة خارجية لم يخطأ ذاته ، أنما فرضت عليه من قوى خارجية (قضاء وقدر) ، وبهذا يموت أوديب مستسلما راضيا .

[1] والتر كوفمان ، مصدر سابق ، ص ٣٠٩.

نيتشه
١٨٤٤ ـ ١٩٠٠

وجد فردريك نيتشه في شوبنهاور أستاذه ومعلمه ، ذلك من كون موضوع الخلاص في الفن يحتل أوليات دراسته في (مولد المأساة من روح الموسيقى) لقد تأثر نيتشه بالسابقين قبل سقراط وأرسطو ، كما تأثر بفلسفة شوبنهاور وفاجنر ، فالحياة عند نيتشه هي أرادة وقوة وهي دافع مستمر للتجديد ، محاولا أخذ الإرادة الكلية من شوبنهاور بوصفها إرادة القوة ، ما لبث بعد إذ حتى انقلب على هذه الآراء في فترة متأخرة ، وفي رأيه عن نشأة التراجيديا حيث يرى أن الفن يرجع إلى منابع الخلق الإنساني ، وأنه يوجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية كمظهر الحلم والأغنية استنادا إلى المصطلح الجمالي .

كما وفق مع التيار الوجودي الذي يصف بأنه وحيد في عالم لا غاية ولا معنى ، وعليه أن يجد لنفسه معنى وقيم يستطيع من خلالها تحديد وجوده في هذا العالم ، أن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة من قبل ذات سلبية ، ولقد رأى أن الذات تضفي على الحقيقة معنى مستمد من رغباتها واتجاهاتها ، وعليه فقد اتجهت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الإنسانية ، اعتبر أن الدوافع والرغبات الإنسانية هي مظاهر

لـلإرادة الكليـة ، وانتهـى بـأن الفـن والعلـم والفلسـفة مـا هـي ألا صور من الوهم الإنساني ، ومن هذه العبقرية الإنسانية صناعة التراجيديا [1] .

وبهذا يعد نيتشه من الفلاسفة الحسيين الذين غلبوا الحس على العقل ، ويرى بأن تحدي الإنسان للطبيعة قد أفرز تحدي للسيطرة عليها عن طريق المعرفة والحكمة ، وبذا قد وصل إلى مفهومين أو رمزين هما (الأبولوني) و (الدنيوسوسي) .

وأن هـذه الثنائيـة تـأتي عـن طريـق الحـدس فـي الفن ، فالإغريق في رأيه عبروا عن عقائدهم الجمالية بصورة متميزة لآلتهم ، وبهذا صنف العنصر الأبولوني بأنه يتحقق في الخيال والحلم ، فيما يتمظهر الدنيوسوسي في السكر والعربدة والوحشية ، وكلاهما طبيعي في الإنسان ، وأن الألم التراجيدي يولد النشوة ويتغلب على الألم .

ويؤشر نيتشه بأن التوازن الجمالي يرجع الفن إلى حالة حركية تستدعي التوتر ، فالإبداع هو تعبير عن الصراع وأن الإثارة هي الدافع وراء الفن، وهي ذاتها الدافع وراء الإبداع والخلق ، فعندما نفرض أراداتنا على الموجودات فأننا نغير هذه الموجودات بعد توفر شرط التنظيم والتوجيه والسيطرة على الانفعال .

---

[1] أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مصدر سابق ، ص ١٨٤.

لقد أعلن احتجاجه في القرن التاسع عشر على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية ليبدأ بفلسفة الاتجاهات المعاصرة للوجوديين والسرياليين والتعبيرين واللامعقول في الأدب والفن ، ولعل مرجعية المسرح المعاصر تعود لأراء نيتشه في العودة إلى البدائية والطقسية والأنماط الأصلية ، أو الفترة ما قبل المنطق ، إذ يرى أن أعظم عمل فني يستطيع الإنسان إبداعه أنما هو نفسه ، وبهذا المعنى يترك للذات حرية التعبير عن مكنوناتها الداخلية في النشوة والألم أو الحلم .

تعود فكرة موت التراجيدي إلى نيتشه بقوله : لقيت التراجيديا الإغريقية نهاية تختلف عن نهاية شقيقاتها الكبرى من الفنون ، فقد ماتت انتحارا في سياق صراع لا حل له ، وحينما ماتت برز شعور عميق بفراغ هائل ، ماتت وفني الشعر نفسه معها ، والقصد من ذلك يرى بأن الدراما لم تعد تقدم التراجيديا ت وأعمال فنية بروعة أوديب ملكا وبمستوى شعر سوفوكليس ، كما يرى نيتشه أن تلكم الأعمال تتميز بالإسهاب والتوهج والامتلاء وبأفكار مثيرة للاهتمام [1] .

[1] والتر كوفمان ، المصدر السابق ، ص ١٨٨.

بندتو كروتشة
١٨٦٦ ـ ١٩٥٢

يؤكد كروتشة بأن مشكلة الجمال الطبيعي كانت من أعظم المشكلات التي واجهت المفكرون ، إذ أن الجمال لا يدرك إلا من خلال روح الفنان ، حينما ردها إلى حدس من حدوسه ، ولعل وجهة نظر كرتوشه الحدسية تصب في أن الجمال الطبيعي يحفز الفنان للإنتاج الفني ، وبهذا يرفض محاكاة الطبيعة إلا إذا كان الفن يخلع على الطبيعة طابعا مثاليا [١] .

تنحصر فلسفة كرتوشه المثالية بتأثرها بخطى هيجل ، فهو يرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما الحقيقة غير الفكر ، فالفكر والحقيقة شيء واحد ، كما يرى بأن الفلسفة إدراك للواقع العياني ، أما المفهومات العلمية فهي مفهومات مجردة ، وبهذا يرى بأن الحياة العيانية للفكر هي موضوع الفلسفة ، ويقسم نشاط الفكر إلى صورتين (المعرفة والإرادة) كما يقسم المعرفة أيضا إلى صورتين (حدسية ومفهوميه) فالحدسية في رأيه هي إدراك للصور الجزئية الفردية وهذا هو الفن .

---

[١] جعفر الشكرجي ، مصدر سابق ، ص ١٢٤.

ويقدم كرتوشه رأيا في النشاط الفني بوصفه أول خطوات الفكر ، وان الفن هو التعبير عن الشعور أو هو التكافؤ والتكامل بين العاطفة التي يحسها الفنان وبين الصورة التي يعبر بها عن هذه العاطفة أي بين الحدس والتعبير [1] .

وعلى وفق ما تقدم يعتبر كرتوشه الفن هو حلم الحدس الخالص ، فالمفهوم يقوم على الحدس وأنه بالنسبة للمفهوم الأرسطي بمنزلة المضمون من الصورة ، وبهذا يعد الفن في نظر كرتوشه رؤية أو حدس ، ويؤكد هنا بأنه لا فرق بين الرؤية والتأمل والتخيل والخيال والتمثل والتصور ، بوصفها جميعا تصب في مجرى الحدس .

كما يرى كرتوشه في الحدس حينما يؤكد بأننا في حياتنا نرجع بصيغة مستمرة إلى المعرفة الحدسية التي تعني الاستدلال ، والتنبؤ بما يحدث مستقبلا كما هو متعارف عليه ، فهو أذن استدلال لا شعوري يتميز به بعض الأفراد ، وعلى وفق مبدأ كرتوشه الحدسي يرى أن الإدراك الجمالي ليس حدسا ، بل أن الحدس يختص بالعملية الإبداعي من خلال الرؤية والتأمل للفكرة ومن ثم كيفية التعبير هذه الفكرة ، بل ربما يستجلي الفنانين عمق نجاحها أو فشلها حينما يترتب على ذلك أعادة التقييم .

---

[1] للمزيد ينظر ، ب – كروتشه ، فلسفة الفن ، تر سامي الروبي ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٩، ص١٣.

" فهو أذن موضوع مدرك يمكن إدراكه بمساعدة الحواس الطبيعية .. أو يعني أدراك الحقيقة الواقعية " [١] .

ويقودنا كرتوشه نحو الرمز فيعتقد بأنه جمع خارجي أو أتفاق تحكمي بين واقعتين روحيتين : المفهوم والفكرة من جهة ، والصورة من جهة أخرى ، على أن تشير الصورة إلى هذا المفهوم ، وهو يقسم مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين، الأولى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال التعبير ويعني بها زخرفة التعبير كحد ثاني ، فالأولى تعبيرات عارية والثانية تعبيرات زخرفية أو مزخرفة ، فهناك فرق بين لغة سامية مزخرفة وبين فن سامي وفن مزخرف فقط . [٢] .

أما ما يخص جانب الكلية في الفن فيرى كرتوشه أن كل صورة يبدعها خيال الفنان أو الشاعر تنطوي على المصير الإنساني كله وتظم كل الآمال والأوهام والآلام والفرح والأمجاد الإنسانية ، تحوي بذلك قصة الواقع في صيرورته ، وهو لا يعنى بالفردية الخاصة ، وان الفنان ليشري حياته بالمجموع ، من كونها تدخل الفردية على انسجام في العمومية [٣] .

---

[١] أمام عبد الفتاح أمام ، معنى الجمال ، مصدر سابق ، ص ، ٢٤٣.
[٢] ب – كروتشه ، مصدر سابق ، ص ٦٤.
[٣] للمزيد ينظر كروتشه، نفس المصدر السابق ، ص ١٤٥- ١٤٩.

برغسون
١٨٥٩ ـ ١٩٤١

يعد برغسون من الفلاسفة الحدسين ، والحدس هنا هو منهج البرغسونية ، إذ يرى برغسون بأن الحدس ليس عاطفة ولا إلهاما أو انجذابا مشوشا ، إنما هو منهج معد له قواعد صارمة والذي يشكل بدوره (الزمان) في الفلسفة ، وكان برغسون يعتمد على الحدس كنظام دقيق للفلسفة بصورة مطلقة ، ولذا سميت بالفلسفة الحدسية ، أن الحدس عند برغسون يعنى بالمشكلات وكيفية حلها وتندفع هذه المشكلات بين خطين : هما - مشكلة الفوضى والوجود ، على أن تكون هذه المشكلات مشاكل حقيقية وغير زائفة [١] .

لقد فرق برغسون المعرفة إلى اتجاهين أو منهجين ، فالأول يتسم بوجهة النظر التي نرتكن إليها وعلى الرموز التي نعبر بها عن أنفسنا ، فكل ما ندركه هو بشكل نسبي ، والثاني المعرفة التي تصل إلى المطلق ، وما هو قبل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحدس ، أما ألأشياء الأخرى فهي تقع في مجالالتحليل ، وبذلك يجعل من الحدس نوع من التعاطف العقلي ، ولا يمكن إدراك ذاتنا بالحدس عن طريق

---

[١] آجيل دولوز ، البرغسونية ، تعريب أسامه الحاج ، بيروت : المؤسسة الجامعية ، ١٩٧٩، ص ٥ – ١٠ .

الزمـــان ، ولا يقصـــد هنـــا الزمـــان الكمـــي بـــل الزمـــان البـاطني ، وبهـذا يصـبح الفـن حـدس بكيفيـات الأشـياء فـي ذواتنا [1] .

في مجال الفن تناول برغسون مفهوم تفسير الكوميديا وتحليل ظاهرة الضحك ، حينما عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل ويغيب فيه الحدس ، وبهذا يبتعد عن ما هو جمالي .

ويرى أيضا أن المضحك يتوافر في الأشكال والحركات والظـروف والكلمـات والطبـاع ، ، ويـذهب إلـى أن مفهـوم التصلب هو الذي يستدعي المضحك ، إذ يبدو الفرد مثلا فاقد لمرونة الحركة عديم التكيف ، كما يعتقد بان فن الكاريكاتير هو الأخر مضحك بسبب نوع التصلب بالشكل وكذلك التنكر في الزي أو الشكل فيصبح مثارا للضحك ، وكل شخصية لا تتوافق مع المجتمع فهي مضحكة ، ويذهب إلى أن المأساة تعنى بالشخصية الفردية ، أما الملهاة فتتجه نحو الطبع والنمط ، وأخيرا يرى الضحك سلاحا يغالب به الإنسان أنواع الجمود والانعزالية التي تهدد المجتمع .

---

[1] أميرة حلمي مطر ، المصدر السابق ، ص ، ٣٣١.

لقد لخص برغسون بحثه عن الضحك كما يأتي :

١- أنه لا يضحك إلا فيما هو أنساني .
٢- يفترض الضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثير والانفعال.
٣- يفترض الضحك مجتمعا كونه يحتاج إلى صدى ويضحك المشاهد أكثر كلما كانت الصالة أغص وأكثر امتلاءا بالناس .

جورج سانتيانا
١٩٥٢ ـ ١٩٦٣

جورج سانتيانا شاعر مقيم في أمريكا لكنه اسباني المولد ، أكد بان الفلسفة هي تعبير رمزي عن القيم والمفاهيم ، وقد أطلق فلسفة النقد على فلسفة الجمال عن طريق استخدام الحجة العقلية ، وقد جمع علم جمال الطبيعة وجمال الفن عن طريق النشوة ، واعتبر المنظر الطبيعي غير محدد فهو غزير بالإيماءات وله قدرة كبيرة عن أثارة الانفعال والخيال والأحلام .

يرى سانتيانا بأن الفنون جميعا بحاجة للعودة إلى الطبيعة بحثا عن شكل إدراكي جديد ، فهو بهذا يجعل الجمال الطبيعي أرفع قيمة من جمال الفن [١] .

ويعتقد أن الجمال هو الحق والتعبير المثالي ورمز الكمال الإلهي ، كما يعتقد أن الجمال هو القيمة الإيجابية ، وعلية فإنه يفرق بين العمل واللعب ، ويذهب في ذلك إلى أن اللعب نشاط غير نافع أما العمل فهو حقل ضروري نافع في الحياة ، ومن هنا فإنه يعتقد بأن جميع القيم هي قيم جمالية بالمعنى العام ، كما

---

[١] جعفر الشكرجي ، المصدر السابق ، ص ١٢٦.

أن الجمال يكتسب الصفات العامة ، ويفرق كذلك بين اللذة الجمالية واللذة المادية .

وبهذا يعرف الجمال بوصفه " قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء خلعنا عليها وجودا موضوعيا أو هو لذة نعتبرها في الشيء ذاته " [1] .

ويذهب إلى أن البصر هو الإدراك الحسي وقيم الإدراك هي القيم الجمالية ، وبهذا يكون الإحساس والإدراك في النظر سواها في فن الموسيقى بالصوت ، كما أكد على أن الأشكال لها جمال حينما تتحد مع العناصر الحسية بحيث يبعث ائتلافها على اللذة ، إذ يكون فضل اللذة الجمالية هنا هو تحويلها الذات إلى موضوع ، وقد خص تقسيم هذه الأشكال إلى عدة تقسيمات بوصفها في النهاية تصب في حاضنة الجمال ، ويرى في الفكاهة الإحساس بالإيماءات المؤلمة من كونها مؤلمة لذلك فهي تحتاج إلى عناصر سارة توازن الألم ، والفكاهة عنده تتأتى من مصدرين الاستجابة الجمالية والمشاركة الوجدانية .

ويؤكد إلى أن كمال الكوميديا في أنها تغرينا بالتجوال في مسلك فرعي من مسالك الخيال وسط مناظر غير مستحيلة في جوهرها ، فإذا كانت الصورة غير سارة استبحنا لأنفسنا أن نحلم بأنها حقيقية ، وننسى علاقاتها (بما يجاورها) ونمنع العين من التجوال خارج أطار المسرح أو أن

---

[1] جورج سانتيانا ، الإحساس بالجمال ، تر محمد مصطفى ، القاهرة : الأنجلو المصرية ، ص ٧٤.

نجاوز موضوعات الخيال فننغمس في أوهام تزيد من عمق إحساسنا بما في الأشياء من طبيعة سارة [1] .

[1] جورج سانتيانا، نفس المصدر السابق ، ص ٢٦١.

جون بول سارتر

أخذ الفكر الوجودي بالظهور أبان فترة الخمسينيات من القرن المنصرم ، بالخصوص مع سارتر ومارتن هايدجر ، حيث تم توجيه علم الجمال في هذه الفلسفة باتجاه معاصر ، ويرجع مصدر هذا الاتجاه إلى المنهج الفينومينولوجي الذي يعود بالأصل إلى (ادموند هوسرل). هذا المنهج يستبعد افتراض الحقائق في ذاتها ويقتصر على بحث الأشياء كما هي تبدو لنا وكما هي متوافرة في الوعي الإنساني ، وقد استخدم (هوسرل) كلمة (التقويس) للدلالة عن التوقف عن الحكم .

أن نظرة الوجود يون للجمال تتخذ من الوجود والحياة مرتكزا لها ، وقد مال جميع الفلاسفة الوجوديون إلى الفن كونه يعد مظهرا للوجود الإنساني ، أي انه يقدم حالة وجودية لا فكرا تعقليا ، والوجود لديهم ليس فكرة أنما هو فعل ، تترتب عليه أفعال ، وعليه فقد ثبت المذهب الوجودي أهمية الوجود الفردي وأسبقيته على التصورات . فالوجود يلقي الضوء على الأشياء ليعطيها معنى ويميزها بالنفي ويدخل العدم إلي الأشياء لأحداث الصدع حتى في الأشياء الصماء .

كما يثبت الإنسان ذاته بالفعل والفعل هو محاولة لتغير الحالة الراهنة لتحقيق حالة مغايرة ، فهو يؤثر في عالم الوجود

وقد يكون حالة عابرة أو معركة تأكل كل من فيها ، فهو يصدر عن حرية الإنسان ، والحرية عند سارتر هي قوام الوجود .

ويتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل العاطفة بالإضافة إلى الفكر والوعي ، وقد سعى إلى توكيد هذه المفاهيم في مسرحية (الجلسة السرية) ومسرحية (الذباب) حينما أفترض من أن الشخصية تقبل أن تتحمل مسؤولية فعلها إلى النهاية وهو راضي عن فعله بوصفه يملك الحرية .

مما يقودنا إلى فلسفة (البيركامو) في التمرد بوصفها تجربة فردية أقرب إلى القلق عن مواجهة عالم لا معنى له عبثي لا معقول ، وانتهى مبدأه إلى التدمير والعدمية للشخصيات ، كما حدث في (سوء تفاهم) و(كاليجولا)، بوصفه متمرد على شخصيته باعتباره إنسان عاش التمرد السلبي وتتحطم سعادته بموت أخته ، فقد الأمل بالسعادة إلا حقيقة واحدة هي لا معقولية العالم وعبثيته ، فحرية الإنسان تدعوه إلى أعمال لا معقولة ، وان تجربة التمرد تضع الإنسان أمام عالم لا معنى له ، لذا قامت نظرية كامو الجمالية على أساس فلسفة التمرد .

لقد انصبت فلسفة سارتر على الوعي برفضه للفلسفة التقليدية بدءا من (ديكارت) إلى (هوسرل) باعتبار الذات وجود سابق على الوعي ، فمنهج سارتر الفينومينولوجي يبين استحالة اجتياز حالات الوعي إلى القول بوجود الذات ، وأن

ثبات الواقع متجاوز دائما وتعلق الوعي بالمتخيل هو جوهر الجمالية عند سارتر .

فقد أهتم سارتر بالخيال باعتباره يباعد الإنسان عن الواقع ويقدم عالما بديلا للعالم الواقعي ، لذا فإن الخيال قدرة تنفي الواقع ويمكن حصره بما يأتي :

١- الخيال : عند سارتر هو علاقة الوعي بشيء أو موضوع خارجي ، ذلك أن الصورة الخيالية هي علاقة عن طريق الإدراك ، والفرق بين الخيال والإدراك يقوم على الفعل الذي يقوّم الوعي به إزاء موضوع خارجي فالإدراك يرجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الموضوع ، فهو ملاحظة في حين أن الخيال يقع على ما يشبه الملاحظة أي أن الخيال فعل انعكاسي من الوعي .

٢- العمل الفني : أن العمل الفني في رأي سارتر شيء غير واقعي بل هو ارتباط بالفعل المتعلق بإدراكه الذي يجري في الوعي الخيالي . " فالجميل على العكس من ذلك ليس كائنا قابلا لأن يكون موضوعا للإدراك أنه في صميم طبيعته مفارق للعالم " [١] .

٣- أما اللذة الجمالية : فهي شيء واقعي لكنها ليست ناشئة عن لون واقعي ، أنها طريقة لفهم موضوع لا واقعي

[١] للمزيد ينظر ، اميرة حلمي مطر ، مصدر سابق ، ص ٢٥٦.

فالكاتب المسرحي ينشأ موضوعا لا واقعيا والممثل الذي يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وجسمه كمماثل للشخصية الخيالية ، ويرى سارتر بأن الواقعي ليس دائما جميلا ، والجمال هو قيمة لا تنطبق سوى على الخيال كما هو يضفي العدم على العالم ، أما التأمل فهو ينزلق أيضا على العدم كما هو مماثل مادي لذاته يظهر في الصورة الخيالية اللاواقعية ، لذا يمكن القول أن فلسفة سارتر الجمالية والخبرة الجمالية تعود إلى الخيال ، وهو بذلك يقترب من (كروتشة) .

وتعد التحليلات الفينومينولوجية للوعي الفني والخبرة الجمالية ، لها الأثر البالغ في الفكر الجمالي الذي استلهم المنهج الفينومينولوجي ، وقد اتضح هذا الاتجاه عند الكثيرين أمثال (رومان أنجاردن ومايكل دوفرني وبدلو بونتي وهيدجر) .

المسافة الجمالية

مفهوم المسافة الجمالية يجمع بين علم الجمال وعلم النفس بوصفه يصب في التذوق الجمالي الحسي ، ويحرك مجسات اللاشعور عند المتلقي ، ويعتمد هذا المفهوم على (الحافز) أو المحفزات أو الدوافع ، وهذه المحفزات حركية ، أي تعتمد على ردود أفعال سلوكية تتفق مع ما يقدم على خشبة المسرح ، بما يقدم من تأثيرات أو حوافز أو دوافع تؤثر ايجابيا في سلوكيات المتلقي . ويصنف (لانك فيلد) المحفزات الحركية إلى مجموعتين :

١- المجموعة المساهمة (الإيجابية) .
٢- المجموعة غير المساهمة (السلبية) .

فعلى سبيل المثال حافز الابتعاد عن سيارة تقترب باتجاهك هو حافز مساهم في الحركة ، أو اقتراب دبوس من يدك هو كذلك ، كما هو الحال في حافز تفادي انفجار أو الترحيب بمقدم صديق هو أيضا حافز مساهم ، أي إننا مشمولون بموضوع الحافز ليس فقط في مخيلتنا بل في الواقع أيضا .

أما حافز الشعور بمحاكاة الرسم بالخطوط والألوان أو حافز للتوقيع بالقدم مع إيقاع أو موسيقى كالرقص مثلا أو حافز

محاكاة احد الشخصيات المسرحية هو حافز غير مساهم . .. كأنك تتحرك داخليا مع حركة راقصي الباليه وأنت جالس على كرسيك في الصالة ، فالمخرج هنا قد لا يستطيع أن يقيم عمله أذا ما أنغمس في العمل ، كأن يضع نفسه موضع المتلقي لبيان التحقق .

هذا الموقف الانعزالي يدعوه (لانك فيلد) بـ (المسافة الجمالية) ، ويراه ضروريا للتذوق الجمالي ، فأحيانا نجلس على كراسينا هادئين في الصالة نستمتع إلى الموسيقى ، غير أننا عندما نتأثر بإيقاعها وأنغامها ، نحس حينها بأن أيدينا أو أقدامنا تضرب الأرض محاكاة مع الإيقاع ، وكذلك الحال عندما يتأثر المتلقي بما يقدم على خشبة المسرح فأن متغيرات عدة ومثيرات شرطية تفرض نفسها على ذات المتلقي بحيث تحدث عنده تغيرات تثير عواطفه أو تنقله من التوتر إلى الاسترخاء أو ينطق المشاهد بكلمات مثل (جميل مثير لطيف رائع) يعبر بها عن إعجابه ، أو قد تجري بداخله ردود أفعال كارتفاع ضغط الدم أو احمرار العين أو ذرف الدموع أو نوع من التوترات ، انه بذلك يتفاعل لا شعوريا مع الأحداث التي يراها ويصغي إليها أي وجود نوع من التوحد بين الذات والموضوع بشكل تفاعلي .

وعلى وفق ما تقدم تكون المسافة الفاصلة بين خشبة المسرح وبين المتلقي في الصالة مسافة للتعاطف ، لذا فهي مسافة جمالية على الرغم من كونها وهمية ، بوصفها تصب

في التذوق الجمالي الحسي للحالة المشهدية ، ويمكن القول بأن هذه المسافة تمثل حبل الشد بين خشبة المسرح والصالة .

غريزة اللعب

اتخذت بعض الدراسات مفهوم اللعب بوصفه يصب في أنتاج الجمال ، وقسمت اللعب إلى نوعين حر ومقيد ، واعتبرت أكثر فنون المحاكاة بما في ذلك التمثيل لعب حر ، يستدعي قيام تفاعل حي بين الذات والموضوع .

تعود هذه المرجعيات إلى أن هناك ميزتان ضروريتان للحياة أو البقاء لأي جنس من الأجناس في كل الظروف والأحوال هما :

١- غريزة الحفاظ على النفس (البقاء) .
٢- غريزة إدامة الجنس والنوع (غريزة الجنس) .

ولعل أكثر المخلوقات البشرية أسست علاقاتها مع بيئاتها بحيث تكون هاتان الغريزتان مشغولتان على الدوام . أما الوقت الزائد أو الفائض عن وقت الانشغال كلا الغريزتين ، فيذهب في مجال الترويح عن النفس بعدة وسائل متاحة يطلبها الفرد بوصفها رغبة والتي تنتج من جراءها غريزة اللعب .

فالفرد يشعر بالنشوة حينما يرقص أو عندما يمارس فنا من الفنون ، ويعتقد بعض الجماليين أن الفن هو جزء من ممارسة اللعب ، ذلك كون المحاكاة قد جاءت من ممارسة

اللعب ، أن ممارسة اللعب تجعل من الفرد منغمسا بهذه الممارسة ولا يستطيع أن يميز سلبياتها أو ايجابياتها وبالتالي لا يستطيع أن يقيم معطياتها إلا إذا كان خارج اللعبة ، ولعل العاب الطفولة لاشك أنها تصب في غريزة اللعب وتشتمل بالمحاكاة .

أن الموقف الانعزالي هنا هو موقف نسبي ، لذلك فإن من الصعوبة في المسرح تقيم العمل المسرحي من قبل المتلقي تقيما سليما للأسباب الآتية : -

١- إن المشاهدين مختلفون في أذواقهم وفي طريقة استجاباتهم للعرضتبعا لمبدأ (التعاطف) أو التطابق بين ما يدور في أنفسهم وما يدور على الخشبة .

٢- من الصعب على المتلقي أن يميز أو يفرق بين سمات شخصية الممثل وسمات الشخصية التي يمثلها .

٣- إن العرض المسرحي متحول سيال ومتجدد سريع الزوال في تحوله ، لا يستطيع المتلقي أن يمسك لحضة منه بثبات بغية تفحصها وفك شفراتها ، فلا يمكن تقيم العمل المسرحي بسهولة للدراسة والتحليل .

٤- إن المسرح محدد بوقت وزمن معين ومكان معين ، عكس باقي الفنون الأخرى ، هذا التحديد يخضع بالضرورة

لتكرارات تبدو آلية أو قسرية بحيث لا يظهر فيها عامل الإبداع واضحا .

يمكن أن يقوم المخرج باللعب الحر ، غير أنه ينبغي أن لا يكون عشوائيا بل منسجما على مستوى الموضوع والفكرة ، بحيث يؤدي إلى معنى ويستدعي فنا يقوم على الإبداع ، شريطة التنظيم والتدقيق والانسجام ويسر الأذن والعين معا . أما في مجال التمثيل والأداء فإنهما يحملان صفة مزدوجة (ذاتي وموضوعي) في آن واحد ، ذاتي من كونه يضيف إلى ذاته ذاتية الشخصية التي يمثلها ، وموضوعي لكونه سيحاول جاهدا أن يوصل أفكار الشخصية إلى المتلقي ، وعليه في اللحظة ذاتها أن يكون دقيقا في التعامل بين الذات والموضوع من خلال هذه العلاقة .

فالمؤدي هنا ينبغي أن يبدو منجرفا مع أحداث المسرحية وأفعالها ، وفي الوقت ذاته يجب أن يحتفظ بدرجة من الموضوعية أي الانعزال عن الشخصية ، وان يحافظ كذلك عن فرديته متذكرا على الدوام انه في مسرح يمثل لجمهور ينتظر منه أن يتقبل هذه الأفكار ، بهذه الموضوعية يستطيع السيطرة على الشخصية وموضوعيتها ، أي الموازنة بين ما هو ذاتي وموضوعي ، والتركيز على إحداهما دون قصد أو هدف من شانه أن يؤدي إلى عدم الاكتمال .

والزيادة في الذاتية المفرطة تفقد المؤدي سيطرته على فنه وسيطرته على اتصاله بالمتلقي ، والزيادة في الموضوعية تفقده الصدق الفني وتدفعه إلى الاصطناع والاستعراض ، لذا يقتضي هنا تفعيل دور التوازن والتكامل بين الذاتية والموضوعية .

وعلى وفق هذه القاعدة فإن التمثيل يتنامى على وفق المعارف السابقة وكذلك المواقف الجمالية ، فيتحول إلى لعبة جمالية تستدعي الكثير من الإبداع والفكر والجمال . " ويرى سانتيانا " بأن الكثيرين فروا ونفروا حينما فهموا اللعب من المدرسة التي تعتبره ملذات اجتماعية في الفن والدين ، فالفن في رأيه ليس لعبا ذلك أن كل فعل في الحياة قد يكون غير نافع ، والفن يبحث عن فعل نافع موجه منطقي يكتنز بالقيم الجمالية واللعب إذن في جوهره غير جاد " [1] .

[1] جورج سانتيانا ، المصدر السابق ، ص ٥٢.

الجمالية
في العرض المسرحي

لقد بدا واضحا أن هناك عدة محاولات لتعريف علم الجمال ، وبالخصوص مفهوم الجمالية ذلك لعدة أسباب يقف في مقدمتها أن لكل فلسفة وجهة نظر موضوعية في تحديد وتعريف علم الجمال ، ولما كانت هذه الفلسفات تخضع لمنطق التعددية بين الفلسفة المادية والمثالية والحدسية والوجودية ، فقد تنوعت بالمقابل المفاهيم كما تنوعت الأسس الجمالية من خلال زاوية التناول الفلسفي .

ويبقى السؤال الذي يطرح نفسه في هذا الصدد ، على أي محور جمالي يمكن للمخرج المسرحي أن يستند إليه في إنتاج العرض ، وبالمقابل سيكون أمام الناقد الجمالي محورا مهما بفلسفة المخرج ليتمكن بأدواته الجمالية من تحليل الأبعاد الفكرية والجمالية لتوجهات المخرج المسرحي الفلسفية ، كما انه في الوقت ذاته يرنو إلى استخلاص النتائج الجمالية المشتغلة بالعرض على وفق فلسفة المخرج الجمالية ، دون التخبط الذي يدفع كلا من المخرج والناقد في إصدار الأحكام الجمالية حسب مرجعياتهما الفلسفية ، سيما إذا أدركنا أن العروض المسرحية متنوعة بحسب توجهات نصوصها أو أفكار مخرجيها ، فهي تتراوح بين واقعية أو رمزية أو تعبيرية أو وجودية أو مادية ،

فإذا ما تم إعادتها إلى مذاهبها أو مدارسها أو تياراتها الأدبية ، فإن كل مذهب أدبي كان بالأساس يخضع لفلسفة عصره ، إذ ينبغي هنا أن تحاثي هذه العروض أحكامها الجمالية التي انطلقت منها .

ونعتقد أن المسرح العراقي أو العربي لم يولي اهتماما بموضوع الفلسفة الجمالية إلا ما ندر ، حتى وان كانت الفكرة الفلسفية للنص والعرض تخضع إلى فلسفة ما ، بل أن ما تم تقديمه في العرض انحصر في تحديد توجهات المخرج الفردية أو الذاتية ، أو تناول الأشكال الجميلة التي تؤدي إلى مضامين ، ويترك المخرج أحيانا المضمون لاحتمالات تأويل المتلقي لهذه الأفكار ، كما أن تعدد العناصر الداخلة في صلب العرض تستدعي أن تكون مفعلة بالكلية لدور الشكل والمضمون وصولا للفكرة ، وقد يقترح المخرج تغيرا في التوجيهات والرؤية الإخراجية أو تغير بعض الصفات المحلية أو البيئية ، بما يقتضي أحيانا إلى مغادرة البيئة الأصلية إلى بيئة جديدة تفترض التجريب أو كسر المألوف أو الإضافة .

وعلى وفق هذه التوجهات والإرشادات التي يعيها المخرج لتحقيق الرؤية يحتاج بالمقابل إلى معالجات للفضاء المسرحي الجديد ، أو إلى دراسة كيفية معالجة هذا الفضاء ، فالمفترض الجديد يستدعي بالضرورة إلى إجراء تغيرات عديدة وشاملة لمكان العرض المفترض ، يستلزم إعادة تنظيم الإضاءة والمكان والمنظر وحركة المؤدي ومكان التلقي والأثاث

والملحقات أو المفردات الداخلة في صلب المشهد ، فضلا عن اعتماد العرض على إضافة عنصر الابتكار والتجريب والتدريبات التي تتفق وأسلوب العرض المفترض .

هذا يعني إعادة النظر في التصميم الكلي للعرض بما في ذلك زوايا المشاهدة ، من هنا ينبغي إن نحدد في الأهمية أين يكمن الجانب الجمالي ؟ .

نحن أمام موقفين ، الأول يتصدر العروض الكلاسيكية والرومانسية والطبيعية والواقعية والرمزية والتعبيرية ، التي تستند بالأساس إلى نصوص أدبية تخضع لمنطق فلسفي واضح ، لقد اتجهت الجمالية نحو الأعمال المسرحية القديمة بوصفها كانت سمة القرن التاسع عشر والجزء الأكبر من القرن العشرين ، إذ إنها فرضت أحيانا تعقيدات صارمة على العروض على الرغم من أن توجهاتها الجمالية كانت بحسب الأسس التي رسخها (ديدرو) والتي تسعى لتحقيق المشهد البرجوازي أو الملهاة الدامعة (*) . وما تلاها من أعمال زاخرة بالمضمون ، كما أن الأعمال الدرامية خضعت للقيم الجمالية بوصفها تقليدا صارما لمعظم المدارس الأدبية والفنية .

ولحاجة كسر هذه التقاليد عمد الاتجاه الأدبي للبحث عن مذاهب أدبية جديدة ، سعت لتغير المفاهيم والقيم وبحثت عن

(*) الملهاة الدامعة ، تهدف الى جعل المتلقي يذرف دموع الابتهاج والمتعة الهادئة وتسعى نحو النهايات السعيدة .

أساليب جديدة ، ساهمت بالضرورة لإيجاد نظم محدده بغية الابتعاد عن التقاليد والنظم القديمة ، وبهذا أصبح كل مذهب مسرحي جديد بمثابة ثورة على المذهب الذي سبقه ، فالواقعية ثورة على الطبيعية والرمزية ثورة على الواقعية والتعبيرية ثورة أخرى على الرمزية ، لقد اجتهدت الجمالية لاستعادة الحوار التضميني بين الحقيقة والخيال وأسبقية الفعل المؤسس للدراما و قدرته الحاذقة على التحرر .

وبهذا تطورت الأشكال الجديدة المعنية بمفهوم الجمالية والتي تسعى إلى العلاقة الجديدة بين المؤلف والمخرج ، فيما يفرضه النص من دلالات ضمن بنية النص وأخرى ضمن بنية العرض، أن كسر القواعد يبيح كل شيء في المسرح ويدعم وفرة الإبداع مع استمرار مراعاة الماضي من اجل بناء الحاضر ، ومن هنا تم إحياء المناقشات حول أسبقية النص وأسبقية الإخراج ، ولابد أن نؤكد هنا بان الإنتقاءات الجمالية ليست معزولة عن رؤية العالم بشموليته ، وهذا التطور المتسارع في علاقة المؤلف بالمخرج ، تسارع أكثر بعد الحربين العالميتين لينتقل المسرح المعاصر إلى إلغاء دور النص وموت المؤلف ، وبهذا أصبح المخرج سيد العرض مما افرز تنوع هائل في الأشكال والأيدلوجيات والنظرة التاريخية والتوجهات الإخراجية .

لعل الجمالية كما يتضح سايرت كل العروض المسرحية في السابق ، فأميل زولا أعتبر الواقعية قد أساءت إلى الواقع

بوصفها لم تتخذ من الواقع الطبيعي مصدر انطلاق لها ، والواقعية وجدت أن الواقع ينبغي أن يقدم ممسرحا بحيث يسمو على الواقع نفسه في تناولها للنموذج وتعميمه على الواقع على وفق نهج أرسطو الفلسفي ، فهي ترفض نقل الواقع كصورة فوتوغرافية ، في حين وجدت الرومانسية في المثالية توجها لها ، في طرحها للصراع السياسي الذي يرتبط فيه الأبطال بالعاطفة ، أما الرمزية فقد استندت على فكرة نشوء الصور، مما بات للعالم صلات بالحلم واليقظة والخيال والواقع ، سيما أنهم فترضوا أن العالم متخم بالأسرار ولا بد من والسعي لتنشيط قدرات التفسير وحل الرموز ، إلى أن قدمت التعبيرية على يد (جاري) كسر جديد لمأساة (أوديب ملكا) تحت عنوان أوبوا ملكا بشكل تهكمي ، وجعلت من الفرد منطلقا لأعمالها الدرامية بوصفه سيد الموقف .وعلى هذا الأساس تركت الجمالية لاحتمالات رؤية المخرج المسرحي في تشكيله لبنية العرض .

في حين سعى إلى ذلك مسرح العبث واللامعقول ، الذي ناصر كثيرا الفلسفة الوجودية لسارتر ، بل أن (سارتر) نفسه دعم هذا الاتجاه الأدبي بمسرحية (الذباب) بوصفها تصب بفلسفة الوجود والعدم ، وتجارب (بيراندیلو) في (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، (وبرشت) في المسرح الملحمي .

ويرى البعض من الباحثين أهمية الاهتمام (بالوظيفة) ، بوصفها تقدم شكلا جماليا أيا كانت هذه الوظيفة التي تتراوح بين تربوية وأخلاقية أو سياسية أو ترفيهية ، باعتبار ذلك الأمر يحدد مسبقا تحديد نوعية العرض المسرحي ، وبالمقابل يمكن من خلاله تحديد الجمالية .

إلا أن المسرح المعاصر وما أعقبة من مسرح ما بعد الحداثة فقد أقصى المؤلف من حياة العرض كما أقصى الفكرة ، ثم تلا ذلك عدم تحديد الشخصيات وسماتها الداخلية ، يتبع ذلك عدم نضوج المشهد من الناحية الدرامية على مستوى الثيمة ، مما يجعل العرض أكثر صعوبة على مستوى الفهم والإدراك ، فضلا عن صعوبة فهم الحبكة أو العقدة وقد لا تنتهي العروض بحلول مرضية أو تبقى مفتوحة لتعددات التأويل المتشظي ، والفهم المتدني ، وهو ما يجعل الجانب الجمالي غير واضح بالمرة ، ربما فقط على مستوى الصورة .

من هنا بات المسرح يفقد عدة عناصر في بناء العرض ، ولعل الدراسات الجمالية أكدت بان الخروج عن القواعد الأساسية قد أصاب العرض وفن التمثيل بالعقم ، لذا بات المسرح المعاصر يبحث عن شكل جمالي دون الفكر أو الفكرة ، من خلال إعادة ترتيب وضع المؤدي وصيغ التقديم المعاصرة والتدريبات الطويلة للبحث عن مستويات الأداء وكسر القواعد تحت يافطة التجريب ، لاهثا وراء إدخال

تقنيات تكنولوجية متعددة بغية بناء شكل هو في الحقيقة منزوع المعنى ، واستخدام الشاشات الرقمية تعد واحدة من اقتراب المسرح من التلفزيون والسينما ، بالرغم من إن هذه الشاشات قد تم مسبقا استخدامها من قبل (بسكاتور وبرشت وجوزيف زفوبودا) في توظيف حقق أهدافه ومعانيه ، لكنها لم تكن بهذه الفوضوية ، مما جعل القيمة الجمالية عنصرا ثانويا وربما مهمشا ،علم الجمال لا يرفض التطور والإبداع بل يسعى إليه لبناء قيما تستدعي التفاعل الحي الذي ينقل المتذوق نحو ناصية السمو والرفعة للإنتاج الفني الجمالي بأي فن ومنها فن المسرح ، وليس انحدارا نحو النكوص .

ورغم توجهات المسرح المعاصر التي ترفض قوانين المنطق وتبحث عن أشكال جديدة بالعودة إلى ما قبل المنطق في البدائية والطقسية والأنماط الأصلية ، إلا أن هذا لا يعني إقصاء الموقف الجمالي ، بوصفها تقدم الحس على المنطق ، فالحس هنا قيمة تنتج الجمال بل وتعزز عناصره في الانسجام والتوازن .

لذا ينبغي قبول المعامل المسرحية والورش والعمل ألطاقمي الإبداعي بالإيجاب حينما ينظم العرض بوجود حلقة اتصال **حسية** بالدرجة الأولى بين المرسل والمستقبل ، وان اصغر عمل مسرحي لا يمكن أن يقدم أو تقوم له قائمة ما لم يتوافر على علاقة حسية ،إذا أن علم الأنثروبولوجيا أو الشواهد التاريخية والأثرية تطرح نفسها أمام تساؤل ملح وضروري

(لماذا ولمن ؟) يقدم هذا النوع من الفنون ، وهو ما دعا له أكثر الفلاسفة أمثال (شيللر وجوته) ، بأن المسرحية يجب أن ترتكز على الحدث والفعل والعمل وهو ما يفصح عنه أي شكل من أشكال الجمالية ، في حين يفسر لنا المسرح المعاصر وما بعد الحداثي ، الكثرة في عدد العناصر المتحركة والتي تدفعنا بدورها إلى الإحساس بالرتابة ، والرتابة غالبا ما نعجز أن نطلق عليها كلمة الجمال ، ويرى (سانتيانا) بان الشكل الجمالي في هذه العروض، هو بإيجاد الوحدة الكلية من الكثرة أي التوازن الدقيق بين العناصر الفاعلة نفسها.

ويمكن القول أن الفنان المسرحي لا يمنعه شيء في تناول النمط الأصلي أو الأسطورة أو العناصر البدائية في حياة الإنسان القديم ، إنما المهم أن تكون هذه الوحدات مفعلة ضمن محاضن التنظيم ألمشهدي ، سيما إذا انطوت على الفكرة والشكل معا ، على أن تترك انطباعات حسية كونها وسيلة يتقبلها الذهن عن طريق أدوات الحس ، بل إنها تترك انطباعات مباشرة للعرض ، أن حساسيتنا هذه إن تم لها أن تتوسع على مستوى الإبداع الجمالي ، قد تؤدي إلى ظهور فن جديد ومجرد ، فن يعالج الأشياء كما تعالج الموسيقى الصوت ، فلا ينبغي أن يستند على أحادية العناصر ما لم تستند إلى توازن دقيق بين السمعي والبصري والحركي ، ذلك أن جميع الوظائف إنسانية تخدم عملية الإحساس أو تثير تأملات وتشحذ الذهن لولوج الأفكار إليه .

أن المخرج بطبيعته يحاول في كل مرة تقديم ما هو جديد ، ليصل بنا إلى الأستشراق نحو ناصية الإبداع ، غير أن من المفترض أن يكون الجديد نافعا منظما يسير الفهم والإدراك يدعو إلى تركيز التجربة بما ينسجم مع توجهاته الإخراجية .

أن الجمال بذاته يعني الانسجام والتوافق حتى بين المتناقضات ، يستدعي في كل الأحوال استنباط الفكرة من تلك الفوضى الخلاقة ، وما إضافة التكنولوجيا بكل تفرعاتها داخل العرض ، إنما هي للحاجة إلى بناء الصورة البصرية كي تبدو أكثر إدهاشا وجمالا، مما يدفعنا للقول بأن الرسم داخل الفضاء المجرد يتأتي من الخلفية الذهنية والحسية للمبدع في كيفيات تنظيم هذا الكم الهائل ، بحيث نشعر ونحس به ، حينما ينقلنا من ثيمة إلى أخرى ومن مجال إبداعي إلى أخر ونحن نتراقص معه تجليا .

لعل الجمالية هي ما ذهب إلية (بيار غيرو) ،"" والتي تعني باليونانية (ملكة الإحساس) في الفنون والآداب والمشتقة من الصفة (aisthetos) أي المحسوس أو الذي تدركه الحواس وعبارة الجمالي لا تنطبق فقط على ما هو جميل بل على كل ما هو محسوس وملموس أيضا وهذا التحديد الذي أطلقه (فيري) أحيا به الجمالية " [1] .

[1] بيار غيرو ، السيمياء ،تر انطوان ابو زيد ،الدار البيضاء :منشورات عويدات ،١٩٨٦، ص ٩٨ .

لسنا هنا بصدد كوننا لا ندعو إلى مسرح ما بعد الحداثة ، أو ربما نتهم بكوننا لا نغادر المسرح التقليدي ، لكن زمن الحداثة يتميز بالسرعة توافقا مع إيقاع العصر كما يتميز بالإضافة والاكتشاف والتزامن والصدفة والمصادفة ، أوليس مجسات التلقي ، لدى المتلقي ، هي ذاتها كما كانت في السابق ، ما الذي تغير الفرد أم العصر ، الفرد هو ذاته لم تتغير طباعة وإحساساته فهو لحد الآن ما زال يبحث عن أجوبة في حياته المعاصرة كما كان يبحث عن أجوبة في حياته السابقة ، الأمر لا يعدو سوى المغايرة وتطور الحياة لكن مشاكله تعددت أكثر ضمن مفهوم الزمن والتزامن ، نقل الحياة من زمن السيف والبارود ألي عصر الذرة والصاروخ والرقميات ، مازال الفرد يشعر بذات التوتر والقلق ، لم يكن للزمن حيلة من أن ينتشله من الألم والنفاق والرياء والخوف والرعب ، ولم يكن قد غادر الحب والنقاء والصفاء بعد ، إنها مستقرة في لا شعور الفرد مهما تغير الحال وتقادم الزمن .

أن الزمن والتزامن والصدفة والمصادفة قائمة منذ الأزل ولحد الآن لا يمكن إنكارها ، إلا أن العصر استجلبها بالعلم واستحضرها الآن بوصفها جديدة ، ولو حاولنا إسقاطها على عصور مضت ، لأدركنا مليا أنها كانت تعمل بذات الممارسة والوظيفة ، مما يؤكد أن ذات الإبداع مكننا من استلهام تلك المتغيرات بوسائل عديدة ، بل بذهن متقد ورؤى تستدعي اكتناز الصور، من حيث إن الإبداع الفني لا يقف ولا يتلاشى عند

نقطة ، بل هو سيال متجدد في العطاء وتواصل محبوك ومستمر بين الذات المبدعة والموضوع المطروح ، قل هو تلاقح دائم ديناميكي ينتجه الحس المرهف والموهبة الفياضة ، يستدعي على الدوام عوالم ضمن الكيفية التي يعالج بها الفنان والمخرج الموضوع بمفهوم الجمالية بحيث تستجيب له العناصر جميعا ، قل يطوعها قسريا لمجريات رغبته وانثيالات أحساسة .

أن ضرب القواعد بعرض الحائط يعني إلغاء النظم ، والنظم بدورها تستدعي التنظيم ، والتنظيم يستدعي بالضرورة الانسجام والتوافق ، كما بدورة يستدعي قيام الجمالية - أن الجمالية هي ملكة الإحساس في الذات المبدعة في ابتداع الجمال بكل مقايسة ، ولعل ملكة الإحساس ذاتها تصيب المتلقي أيضا كما المبدع بوصفه يدركها بالإحساس أيضا .

فالمخرج المسرحي يمتلك من الأدوات الكثير ، كما يمتلك القدرة على تفعيل هذه الأدوات بحيث يطوعها لمجريات إبداعه ، ويمكن له أن يفعل أحداها على الأخرى بوتائر متصاعدة ، فعناصر العرض كما هو مدرك مسبقا تتراوح بين (مؤدي ،وضوء ، ولون ، ومنظر وموسيقى ،ومؤثرات) ولكل واحد منها اتساع غريب لا يتوقف عند حد ، فكل عنصر يتحمل قدرا من كبيرا من التثويرات تستدعي قيام الجمالية ، فكيف لو وظفت بعضها بالبعض الأخر ، كما هو الحال في

السيمفونية ، فالقائد واحد والآلات متعددة ، لكن النغم الذي يشنف السماع واحد .

ومن هنا يمكن أن يكون للمسرح العربي ، هوية تميزه في استدعاء الجمال الساحر للشرق ، بوصفها بصمة أو سمة تميز الأعمال المسرحية العربية عن تلك الأجنبية ، لقد ترك المسرح الشرقي (النو والكابوكي والكاتكالي) أثرا مهما ، استمد منها ارتو وبيتر بروك وغيرهم الكثير ، فلماذا لا يكون للمسرح العربي خصوصية ، وان العرب أصحاب حضارة قدمت ما لم تقدمه الحضارات الأخرى ، لقد قدم المخرجون العرب عروضا مسرحيا ما زالت في ذاكرة التلقي ، ، بل أنها تجاوزت الكثير من المعالجات المسرحية الغربية ، وقدمت مداخل جمالية تستدعي الوقوف عندها مليا ، فالعقل العربي يتسم بالإبداع كما هو العقل الغربي ، وإذا كان للغرب فلاسفة ، فللعرب أيضا فلاسفة اخذ منهم الغرب الكثير ، فالجمال ليس حكرا على أحد ، بقدر ما هو انفتاح يستدعي على الدوام كما هائلا من الصور .

العرب متمكنون من إبداعاتهم ومتميزون في التصوير وفن الزخرفة والعمارة والشعر تتجلى فيها القدرة على التصوير ، فالمسرح أذن لا يخلو من أن يضم من المبدعين العرب ما يضعهم في مصاف النخبة ، لقد تناول المسرح العراقي والعربي العديد من إعمال شكسبير ذلك أن " ذاكرة

شكسبير مليئة بالمعلومات عن العرب نتيجة تأثير الثقافة العربية على الثقافة الأوربية " [1] .

من المفترض هنا التأكيد على أن المسرح لا يمكن أن يستغني عن المتعة الحسية والفكرية البتة ، وان مرجعيات المتعة الحسية هو قانون الجمالية ، الذي يوفر المتعة لما تراه العين وما تسمعه الإذن وما تشعر به النفس بالحركة ، وان تلاقح العناصر الثلاثة بالضرورة سيؤدي إلى قيام الجمال الخالص .

في مجال أخر من مجال الفنون والذي بدوره يصب في الإنتاج المسرحي ، لتوافره على العناصر البصرية والسمعية والحركية معا ، إلا وهو الرقص بأنواعه وكذلك الكوريوغراف في تحديد خصوصية الجمال التي تنطوي على قيمة جمالية ، وأن العناصر الحسية في بعض الأحيان تكون قد انسحبت منه ، إلا أن العناصر التي تسعى لبناء التركيب في الصورة البصرية متوافرة على الدوام .

لذا نجد من الضروري هنا التوكيد على أهمية المفردات الجمالية المتشكلة في بنية نسق الرقص ، فالرقصات الفولكلورية تستدعي قيام الرقصة على راقصين بأزياء

---

[1] انظر ، سامي عبد الحميد ، العرب في مسرح شكسبير ، بغداد: مؤسسة مرتضى للكتاب العربي ، ٢٠١١، ص ٨.

فلكلورية ثم يأتي تحديد الموسيقى والأغاني المرافقة للرقصة ، على أن تكون ذات سمة فلكلورية أيضا ، وعلى وفق ما تقدم فإن الترتيب البسيط للرقصات يستدعي بالضرورة العلة التي من اجلها يتم استدعاء الرقص ، وهنا تكمن القيمة الجمالية بشكل واضح ، ذلك من كون العناصر الداخلة في صلب الرقصة تستحضر عددا من الحركات المنظمة والمقننة فضلا عن الأزياء المستوفية لشرائط البيئة والرقصة معا ، بالإضافة إلى الاختيار الدقيق للموسيقى والأغاني المصاحبة ، تساهم هي الأخرى في أن يكون المتلقي متلذذ بالرقصة بوصفها تشكل إحالة إلى العلة الأولى ، حينما يتحسس بعمق جميع تفاصيلها ويستدعي حضورها وربما يهتز معها ، من كونها دلالة بيئية لبيئته المحببة ، وهو هنا يحاكي إيقاعاتها أيا كانت ، وعلية فإن الرقصات الطقسية تصب في ذات الاتجاه الجمالي .

أما في رقص الكوريوغراف فالعملية ربما تختلف قليلا ، ذلك أن هذا النوع من الرقص يقصي الأزياء ويتوجه نحو العري أحيانا ، كما يقصي أي نوع من أنواع الفولكلور أو التراث ويستدعي أحيانا لباس معاصر يغطي الجسد بشكل بسيط ، ، لذا نجد أن العناصر الحركية من مرونة جسدية أو إيماءات أو إشارات أو اتجاه حركي وتركيبي هو العنصر المهيمن على العرض مع الموسيقى أو المؤثرات ، إلا انه لا يقصي من قاموس الرقص مبدأ الإيقاع الموسيقي والتي يدخل كصنو مرافق للحركة الراقصة ، وعليه يمكن قياس الوحدات

الجمالية من خلال الموسيقى والحركة الراقصة فردية كانت أم جماعية ، إضافة إلى مفردات الصورة البصرية التي بدورها تشكل خلفية الرقص ، إذ لا يمكن هنا فصل الموسيقى عن الرقص البتة ، فغياب احدهما ينفي قيان الأخر ، وإذا كان للموسيقى والإيقاع توافر الانسجام الذي تؤكده الجمالية ، فإن الموضوع الراقص ينبغي أن يصب في القيمة الجمالية ، ولما كان الكوريوغراف ينتمي لمفهوم ما بعد الحداثة ، فإنه يسعى إلى تهشيم ما جاءت به الحداثة من خلال التزامن والصفة والمصادفة ، وإلغاء تركيب معين والإتيان بتركيب جديد ، فمن السابق لأوانه أن يشكل قيمة جمالية عالية ، بقدر أن نتبنى الحركة والموسيقى في تركيب وحدات المشهد بوصفها لا تخلو من انسجام وبالضرورة لا يخلو من قيمة جمالية فقط ، وقد يعود السبب إلى أن هذا الرقص ، يحاول إقصاء المصمم ويدعو إلى الآنية والانتقائية الفردية في أنتاج الفعل الأدائي ، كما أن الحركة اعتباطية وعشوائية تدعو إلى التجريد ، وغياب التنظيم وتشظي المعنى ولا مركزية الشكل وتهميش الأحداث الرئيسية، وعلى وفق ما تقدم فإن الكوريوغراف تنتفي منه صفة الجمال كما نعتقد .

سيكولوجية الجمال

الصورة هي موضوع الحدس الجمالي ، يستطيع من خلالها الفنان التعبير عن انعكاس الواقع ، إلا أنه يمتلك القدرة على صياغة للواقع والطبيعة على وفق التعبير المبدع ، والتعبير في مداخل علم النفس يشكل الدلالة الجمالية في أي عمل فني كما أنه يفصح عن العلاقة بين الموضوع والذات المبدعة ، ذلك من كونه يتعامل وجدانيا مع الموضوع بوصفه مظهر من مظاهر التحكم في طرح الفنان لعمله .

أن التعبير الجمالي يكشف بعد الذات المبدعة الوجداني بنسق جمالي يتفرد به ويفسر من خلاله العملية الإبداعية ، ذلك أن الفن ينطلق أساسا من الحافز الجمالي المستقر في اللاشعور ، وثمرة الحافز هو الثراء الفني في إنتاج الصورة .

تشير الدراسات السيكولوجية كافة بأن مركز تكوين الصورة البصرية هي الذاكرة ، التي تستقبل المعلومات من البيئة المحيطة بالفرد عن طريق مستقبلات الإنسان الحسية إلى الدماغ ، والذاكرة هي المسئولة عن تسجيل وحفظ واسترجاع الخبرة الماضية من أفكار وميول واتجاهات وسلوك وصور قد حصل عليها الفرد من تراكم الخبرة طيلة حياته ، وتستقر في (مخزن الذاكرة طويلة الأمد) عن طريق الأعصاب التي تقوم

بدور سريان المعلومات من الحواس إلى المخ على وفق ثلاثة محاور بحسب نظرية (التكوين العرضي) .

١. الترميز : (encoding) الذي يفسر المعلومات ويرمزها كي يسمح بتشكيلها ومن ثم تخزينها ، بوصفها معلومات معدة بالمعرفة والخبرة السابقة .

٣- التخزين : (storages) إي حفظها في مخزن الذاكرة طويلة الأمد لإعادة استرجاعها عند الحاجة .

٤- الاستعداد والاسترداد : أي إعادتها مرة أخرى كصورة رمزية إيقونية ذلك إن " الذاكرة الإيقونية بصرية في طبيعتها إذ يعتمد بقائها واستمرارها على شروط الرؤية " [١] .

وعندما يقوم الفنان عن طريق المنبه الحسي للفكرة ، فأنه يترك انطباع حسي (خيال) يتفاعل مع مخرجات التخزين فيحدث هناك تفاعل و (إعادة تفكيك وتركيب) يستظهر منه إعادة إنتاج الصورة ، وتسمى هذه المرحلة بالتحليل الإدراكي

[١] صادق الهلالي ، فسلجة الجهاز العصبي ، ج١ بغداد : مطبعة الأديب ،١٩٨٢ ص ٨٥ .

لهذا المرئي الذي " يستغرق مقداراً من الوقت لا يستهان به " [١] .

من كونه يتطلب سرحان عميق وتأمل طويل ، تتخذ الذاكرة منه موقفاً لتكوين الصورة وتحديد أبعادها وشكلها وديمومتها " وإن عملية أو معاني ألاسترجاع تنشط الابتكار "[٢].

والعملية برمتها تبدأ من الإدراك الحسي لتنتهي بالإدراك الذهني ، فالذهن هنا هو المسئول عن عملية تشكل الصورة البصرية من الذاكرة على وفق مبدأ (الاستدعاء recall) الذي هو " استحضار الماضي والحاضر في صورة ألفاظ حركات أو صور ذهنية كاسترجاع بيت من قصيدة أو حادثة " [٣] .

ولكي تتم عملية اكتمال الصورة يسعى الفنان لتجسيدها على وفق اختصاصه كما رسمت في ذهنه ، كونها تشكل رؤية المخرج الإبداعية عندما تستدعي سلسلة مفسرة لهذه الصورة ضمن القشرة المخية " التي تستطيع استدعاء سلسلة من خبرات الإنسان السابقة ، فهي أشبه بجهاز تسجيل أو شريط سينمائي يتحرك داخل المخ بالمناظر والأصوات والأفكار " [٤] .

---

[١] فاضل الأزيرجاوي ، أسس علم النفس التربوي،جامعة الموصل، وزارة التعليم العالي ،١٩٩١ ص . ١٠٢

[٢] نفس المصدر أعلاه ، والصفحة .

[٣] صادق الهلالي ، المصدر السابق ، ص٩١.

[٤]) فؤاد أبو حطب وأمال صادق ، علم النفس التربوي ، القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٨٤ ، ص ١١٨ .

وهذا ما يجعل الفرق واضحاً بين أن تسمع مقطعا إذاعيا ينقلك إلى صورة مفترضة من الذاكرة ، وبين أن ترى صورة مجسمة أمامك على الخشبة ،أيهما أكثر تأثيراً وانفعالا وأكثر اقترابا من الفكرة ، ويميز (كانت) بين ثلاثة مستويات من الخيال " أولهما الخيال المولد وهو ما يعرفه (كولدرج) بالتصور، ثم الخيال المنتج الذي يربط بين الإدراك الحسي والفهم ، ويكمن الأخير في عملية التفكير المتسلسل وهو الجسر الذي يربط عالم الفكر بعالم الأشياء [1] .

إن التجربة الجمالية تنطوي على قدرة الفنان على استدعاء كم لا يحصى من الصور الحساسة تحت وطأة صراع ذهني وحسي في آن واحد (استدعاء ثم استدعاء) ، وصراع آخر يتجلى بين الذات في الأنا السفلى ، وبين الأنا العليا ، كما يرى ذلك (فرويد) عن طريق المصالحة بين الذاتيين العليا والسفلى معا لبروز الرؤية الجمالية أو الصورة المتخيلة كما في نظرية التحليل النفسي ، صورة منجزة في الدماغ لكنها (صورة مجردة) فهي مضمون التجربة وهي الموضوع الجمالي ، وان العناصر الحسية هي أساس الصور الجمالية ، فالصور المجردة هي التي تنتج الصورة المادية المنجزة ، تحتوي على قدر كبير من المادة المجسدة ، وأن هذه العلاقة يمكن لها أن تتوجه

---

[1] ينظر ،ر ل . ريث، التصور والخيال ،تر عبد الواحد لؤلؤه ، موسوعة المصطلح النقدي ، ص ٥٥ .

باتجاهين ، الأول علاقة بين الذات المبدعة والموضوع ، أما الثانية والتي تنحصر في مرحلة الإنجاز ، فهي تستدعي استحضار علاقة أخرى بين الذات المبدعة والمادة ، (واسطة أو أدوات) من شأنها تحويل واستدعاء الصورة المجردة من الدماغ إلى إنتاج الصورة كمادة شاخصة للعيان .

مما يساهم في استنفار قوى الدافعية ، إذ أن البداية هي ظهور شحنة انفعالية في الذات المبدعة ، وقد تعددت تسمياتها فهناك من يعرفها (بالشرارة أو القدحة الأولى أو الصفر الجمالي)، وعلية يحاول الفنان أبتداع الجمالية ، بأن يعمد إلى توفير كافة المستلزمات المادية للإنتاج الجمالي ، والقدرة على حل المشكلات والمعوقات محاولا إيجاد الكثير من البدائل ، ومن هنا تبدو مرحلة التهيؤ طويلة تستند إلى متسع من الوقت لتلافي الأخطاء والبحث عن صيغ بديلة لتحقيق المنجز الإبداعي والجمالي ، ولا يتم ذلك إلا بعد مرحلة الاختمار والتي تتميز من كونها نشاط لا شعوري بعد حل المشكلات ، مما يؤدي في النهاية إلى ظهور مفهوم (الاستبصار) بوصفها إستراتيجية المواجهة مع المادة لتنفيذ العمل الإبداعي ، وقد يتأتى عن طريق الإلهام ، ويعني هذا " أن الفكرة الإبداعية تطفو على الذهن وتشعر الفنان بأنه يدنو من غايته في مرحلة تكامل الإلهام" [1] .

---

[1] إبراهيم عبد الستار وآخرون ، السلوك الإنساني ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة القاهرة ، دار الكتب ، ١٩٧٢ ، ص ٨٥ .

أن العملية الإبداعية التي تنتج الخيال الخصب ، فعل حيوي يتم من خلال انتقاء الصور من بين ألاف الصور المخزونة في مركز الذاكرة طويلة الأمد عند الفنان ، والذي بدوره يستحضرها ، ليعيد إجراء تفاعل حي وشديد الحساسية بين الصورة المخزونة التي تم استدعائها ، وبين عملية الانتقاء الدقيق التي يبحث عنها الفنان ، إذ من خلالها سيتم انجاز العمل الإبداعي المتسم بالجمال والسمو والرفعة ، ذلك أن منح هذه المواصفات يستدعي نشاط يحتاج لزمن يستجلب استبصار الصورة الجمالية .

أراء جمالية

أدناه مجموعة من الآراء الجمالية التي تصب في مفاهيم علم الجمال والجمالية لعدد من الجماليين :-

- الجميل ينتجه الإحساس المرهف بعيدا عن العشوائية إيغالا بالقصدية .
- استدعاء الفكر جماليا مرجعياته سرحان طويل وتأمل عميق .
- كل متناسق منسجم فهو جميل .
- الجمال هو ما يرتقي بالفن نحو السمو والرفعة .
- الجمال نتاج يضيف لثراء الحياة ثراءا جديدا .
- الفن والجمال صنوان يستدعيان قيام الجمالية .
- الإحساس بالجمال يؤدي إلى توجيه النظر والسمع إلى الجميل حتما .
- ردود الفعل الحسية هي الإحساس بتوافر الجميل .
- الجميل في مستواه البسيط يدفعنا لأن نرتفع به في كل مرة إلى مستوى أعلى وصولا للإلهام .
- الإلهام الأفلاطوني أعلى مراتب الجميل .
- توحد الذات والموضوع سبيل لنتاج ما هو جميل .
- الجميل هو كل ما ينطوي علية الشكل والمضمون في لحضة واحدة .

- من الصعوبة أبتداع الجميل لغير المبدعين .
- الموهبة والخبرة والتجربة مداخل نحو الجميل .
- يمكن للمبدعين فقط أن يبتدعوا من القبح جمالا .
- استنهاض الجميل يستلزم المرونة والأصالة والتهيؤ والقدرة على حل المشكلات .
- القبح هو ما يستلزم الألم والاشمئزاز يمكن أن يتحول جميلا .
- الجمالية هي ملكة الإحساس للمبدع والمتذوق معا .
- كل ما يبعث على اللذة يصب في مجرى الجميل .
- لا يعد التقليد والنقل الحرفي جمالا البتة .
- الجمال يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها .
- الموقف الجمالي انتباه وتأمل متعاطف ، منزه عن الغرض لأي موضوع .
- الموقف الجمالي لا يصنف الأشياء أو يحكم عليها ، فهي في ذاتها باعثة للذة ، أو مثيرة في مرآها .
- كل الأشياء التي تنطوي على إثارة عالية تصب في الموقف الجمالي ، تؤدي بالضرورة إلى استجابة جمالية .

الفهرست

الموضوع	الصفحة
تقديم	١
التذوق الحسي للقيمة الجمالية	٩
ما قبل المنطق	١٤
معنى الجمال	٢٠
ماهية القبح	٢٩
جماليات الشكل والمضمون	٣٤
المفهوم والقيمة الجمالية	٤٧
مدخل إلى علم الجمال	٥٢
سقراط	٥٥
أفلاطون	٥٧
جماليات العصور الوسطى وعصر النهضة	٦٧
عما نوئيل كانت	٧١
هيجل	٧٧
آرثر شوبنهاور	٨٢
نيتشه	٨٥
بندتو كروتشة	٨٨
برغسون	٩١
جورج سانتيانا	٩٤
جون بول سارتر	٩٧
المسافة الجمالية	١٠١
غريزة اللعب	١٠٤
الجمالية في العرض المسرحي	١٠٨
سيكولوجية الجمال	١٢٣
أراء جمالية	١٢٩

المصادر

١. الشكر جي(جعفر)،الفن والأخلاق في علم الجمال،عمان:دار حوران،ب ت.
٢. إبراهيم عبد الستار وآخرون ، السلوك الإنساني ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة القاهرة ، دار الكتب ، ١٩٧٢ ، ص ٨٥ .
٣. أبو حطب ،فؤاد ،علم النفس التربوي ،القاهرة: الانجلو المصرية ، ١٩٨٤.
٤. الأزيرجاوي ،فاضل ،أسس علم النفس التربوي ،بغداد : وزارة التعليم العالي ، ١٩٩١.
٥. بنتون (وليم) ،الجمالية ، تر ثامر مهدي ، بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ٢٠٠.
٦. دولوز (آجيل) ، البرغسونية ، تعريب اسأمه الحاج ، بيروت : المؤسسة الجامعية،١٩٧٩.
٧. ريث،ل م،التصور والخيال،تر عبد الواحد لؤلؤه،بغداد:موسوعة المصطلح النقدي،١٩٧٩.
٨. ستيت(ولتر)،معنى الجمال،تر إمام عبد الفتاح،القاهرة:المركز القومي للترجمة ، ١٠١٠.
٩. ستونليتز (جيروم) ،النقد الفني ، تر فؤاد زكريا ، جامعة عين شمس ،١٩٧٤.
١٠.سامي (علي) ، الفكر الفلسفي في الإسلام ،الإسكندرية ، ب ت .
١١.سانتيانا(جورج)،الإحساس بالجمال،تر محمد مصطفى،القاهرة:الأنجلو المصرية،ب ت .
١٢.عبد الستار ، ابراهيم وآخرون ،السلوك الانساني ،رسالة دكتوراه غير منشورة ،القاهرة: دار الكتب ، ١٩٧٢.
١٣.فرانكفورت (هـ) ما قبل الفلسفة ، تر جبرا إبراهيم جبرا ،بيروت : المؤسسة العامة للدراسات ،١٩٨٠.
١٤.فيشر(أرنست) ضرورة الفن ، تر أسعد حليم ،القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧١.
١٥.كروتشة(بندتو)،فلسفة الفن، تر سامي الدروبي،بيروت :المركز الثقافي العربي ،٢٠٠٩.
١٦.هيجل(فردريك)المدخل إلى علم الجمال،تر جورج طرابيشي،بيروت:دار الطليعة،ب ت .
١٧.مطر (أميرة حلمي) فلسفة الجمال ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٤.
١٨.مطر (أميرة حلمي) ، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ،القاهرة : دار قباء ،١٩٨٨.
١٩.مهدي (ثامر) أفلاطون دراسة في فكره الجمالي ، بغداد ،دار الشؤون الثقافية ،١٩٨٧.
٢٠.الهلالي ، صادق ،فسلجة الجهاز العصبي ، ج١،بغداد: مطبعة الأديب،١٩٨٢.
٢١.D.W prall ، AESTHIC JUDGMEN ، now yoark. ١٩٢٩ .
٢٢.Copleston f.s .j !HISTORY OF PHILOSOPHY ، thewewman<rese. Mary land ١٩٤٨.

بسم الله الرحمن الرحيم

الاسم الكامل: الدكتور حسين علي كاظم صالح الشمري

اللقب الفني: أستاذ دكتور. حسين التكمه چي

مواليد: بغداد ١٩٥١م

- دبلوم فني معهد الفنون الجميلة / بغداد ١٩٨٧.
- بكالوريوس فنون جميلة إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة. ١٩٨٢
- ماجستير إخراج مسرحي / كلية الفنون الجميلة .١٩٩٠
- دكتوراه إخراج مسرحي (H.D.P) جامعة بغداد. ٢٠٠٠
- أستاذ دكتور / كلية الفنون الجميلة (متقاعد).
- حاصل على درجة الأستاذية / (٢٠١٦/٣/٢٨).
- أشرف على العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- ناقش العديد من رسائل الماجستير والدكتوراه.
- خبير علمي لبحوث النشر والترقيات العلمية.
- باحث ومؤلف أكاديمي في العلوم المسرحية.
- درس مادة التمثيل والإخراج والإضاءة وعلم النفس وسيمياء المسرح ونظريات الاخراج.
- رشح عميدا لكلية الفنون الجميلة / بغداد.
- رئيس قسم الفنون المسرحية سابقا.
- أستاذ مادة الفن المسرحي في جامعة أيلز البريطانية / العراق.

- والمشرف على الرسائل والأطروحات في ذات الجامعة
- خبير علمي لبحوث الدراسات العليا لأكثر من جامعة.
- اخرج للمسرح العديد من المسرحيات.
- مثل العديد من المسرحيات والأعمال الدرامية والإذاعية والتلفزيون والسينما.
- أمين عام التجمع العراقي المستقل للثقافة والعلوم والفنون.
- عضو نقابة الفنانين العراقيين.
- عضو نقابة الخطاطين العراقيين.
- عضو اتحاد الإذاعيين والتلفزيونيين.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي العالمي كوبا / هافانا.
- شارك في مهرجان المسرح الجامعي المغرب / الدار البيضاء. ١٩٩٤
- شارك في مهرجان الصداقة موسكو / طاجكستان.
- شارك في مهرجان الشبيبة برلين / ألمانيا.
- له بحوث كثيرة في الصحف المحلية والعربية ومواقع الانترنت.
- حصل على دورات في القيادة والإدارة ودورات تأهيلية للتدريس.
- المدير الفني لقصر الثقافة والفنون (سابقاً).
- عضو اللجنة التحكيمية لمهرجان المسرح الشبابي.
- رئيس لجنة إنشاء مسرح قصر الثقافة والفنون.
- مشرف الأستوديو التمثيلي / مهرجان المسرح الجامعي (فيلادلفيا). عمان ٢٠٠٤

- عضو المؤتمر التأسيسي للكشافة العراقية / وزارة التربية مصمم شعارات لأكثر دوائر الدولة والشركات.
- خطاط ورسام ومصمم.
- مدير فرقة مسرح الشباب سابقاً.
- صدرت له الكتب التالية: كتاب - الاستثارة والصدى في الاخراج المسرحي.
- كتاب - التنامي الإبداعي للضوء واللون في العرض المسرحي.
- كتاب - نظريات الإخراج / دراسة في الملامح الاساسية لنظرية المخرج.
- كتاب - مدخل الى علم الجمال الفني.
- كتاب - الاخراج المسرحي الجوهر والمظهر.
- كتاب - إنتاج العلامة في الفن.
- عضو هيئة تحرير مجلة المسرح العربي الإلكتروني / لندن.
- يقوم الآن بأعداد وإخراج أول أوبرا عراقية.
- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية.
- عضو لجنة الدراسات العليا.
- عضو لجنة الاستلال للمنشورات الدرامية.
- عضو المؤتمر التأسيسي الأول الى الخامس للمسرح الحسيني كربلاء.
- معد ومقدم برنامج المسرح الحسيني على قناة بلادي الفضائية.

- المشرف الفني لأعمال الأضرحة المقدسة.
- مستشار في هيئة المزارات المقدسة.
- عضو لجنة مشاهدة وتحكيم العروض المسرحية .
- عضو لجنة الدراسات العليا والتدريس فيها .
- عضو اللجنة العليا المشرفة على مهرجان المسرح العراقي / بغداد عاصمة الثقافة .
- بحوثه منشورة على موقع النور الثقافي الالكتروني والفيس بوك وموقع أدب وفن ومواقع أخرى .

البريد الالكتروني: hussentukmachi@yahoo.com

هـذا الكتـاب :

مـحـاولـة مـتـواضـعـة لا تـعدو كونـها تبـسيط لـعلـم الـجـمـال الـمـسـرحي عـن طـريـق تـأويل مـا هـو مـفـيـد وضـــروري يـصـب في الـقيـمة الجـمـالية . مـع تـنـاول أهم ركـائزه التـي تـصـب في فهم الظاهرة الجمالية , بعيدا عن التعقيدات الـفـلـسفـية , والاسـتـطـرادات الـكـثـيرة , كما انه محاولة معرفية لتوضيح الخصائص ذات القـيـمة العالية والجوهرية بأسـلـوب مبـسـط دون تعقيد لأدراك علم الجمال بصيغة هي الاقرب إلى الـفـهم الدقـيـق لمداخله المـهـمة , كما يسـعى في ذات الوقت لأن ينحاز نحو علم الجمال المسرحي.