علم الجمال وجدلية الشكل والمضمون
(دراسة نقدية)

د. الطاهر عمار العباني

تفيد الجمالية بمعناها الواسع محبة الجمال، وقد لعبت دورًا هامًّا في تطوير المواقف الحديثة، والتفسيرات المتنوعة للفنون ودورها في المجتمع، ويعتقد أن الجمالية بهذا المعنى الواسع والشامل، قد تأصلت مع تطور الحضارات البشرية، باعتبارها سمة إنسانية، وخصوصية تذوقية فطرية.

- فقد عرّف هيرقليط (530-470 ق.م) علم الجمال بأن أساسه التناسق والتناسب، اللذان يعتبران انعكاسات لصفات العالم الموضوعي وعلاقاته.

- أما سقراط (470-399 ق.م) فقد رأى أن الإنسان يكون فاضلاً بقدر معرفته بقيمة الفضيلة، التي تعني عنده «الرائع والخير»، «الجيد

والمفيد»، و«الهادف»، وهذا يعكس بالأساس المنطق الأخلاقي لرؤية سقراط بالدرجة الأولى.

- وقد عرّف أفلاطون (347-427 ق.م) علم الجمال بتأكيده على أن «الرائع» غير ممكن في هذا العالم المادي، وإنما يوجد في عالم المُثُل الأعلى، الذي لا ينشأ ولا ينعدم، وأنه هو خارج إطار الزمان والمكان.

- وأضاف أرسطو (322-384 ق.م) إلى مفهوم الجمالية أبعادًا مادية قياسية «استاطيقية»، حيث أكد أن الجميل: هو الشيء المتكامل والمحدد، الذي يمكن تأطيره ببداية ووسط «تسلسل» ونهاية، شريطة أن تكون أجزاؤه مترابطة ومتناغمة، بحيث يقود الجزء إلى الذي يليه.

ثم تبور مفهوم علم الجمال وازداد قربًا من الواقع المعاش، وعلاقته به في أطر موضوعية «الرائع» وقوانين الإبداع.

وغدت الجمالية تمثل أفكارًا تقدمية عن الحياة وعلاقتها بالإبداع، تلك الأفكار التي اتخذت بعد ذلك نمطًا متميِّزًا، وقدمت تحديًا جديدًا، وطرحًا متطورًا، في مواجهة الأفكار الأكثر محافظة وتقليدًا، وكان هذا التطور قد اتسم بمظاهر مختلفة، لكنها مترابطة ومتناسقة، مثل نظرتها للفن بوصفه تعبيرًا مطلقًا لذاته، مقابل نظرتها للحياة المعالجة بروحية الفن.

ورغم أن مصطلح الجمالية قد فسّره رجالات الأدب على أنه جزء من علوم التفسير، فإن مفاهيم تلك التفسيرات ومضامينها كانت أبلغ تأثيرًا في الفن، بخاصة في مجالات الفنون التطبيقية، باستثناء فن الموسيقى، الذي يعتبر فنًّا خالصًا، وكان هدف الجميع من ذلك هو تقريب المجالات الإبداعية الأخرى إلى هذا الفن الخالص.

وقد أكدت هذه التفسيرات مجموعة من ممثلي الجمالية الأدبية، مثل: «تيوفيل كوتييه»، و«أوسكار وايلد»، وذلك من خلال اهتماماتهم بالفنون، وتأكيدهم على مقومات «الفن»، و«الفنان»، دون الأدب على وجه الخصوص، وكان لابد من مرور حقبة زمنية على تحديد معالم علم الجمال «الاستاطيقا» ووضوح مفاهيمه، ضمن الإطار الفلسفي.

لقد ذُكِرَ المصطلح مستقلاً ولأول مرة في كتاب «انعكاسات في الشعر» لمؤلفه الكسندر بومقارتن (1714-1767)، ويعني: توظيف الظواهر الإبداعية، وقياسات التجارب الجمالية، من خلال التفحص في علوم أخرى، مثل علم النفس، وعلم التاريخ، وعلوم الاجتماع المختلفة، وترجع أصول هذا المصطلح «الاستاطيقا» إلى اللغة اليونانية القديمة، التي تعني مفهوم الوعي بالذات الاستنباطي، أو الإدراك بالترابط، «ذلك الشيء الذي لدى رؤيته يضيف بهجة مّا في النفس»، أي إنه موضوع للتأمل، سواء عن طريق الحواس أو الذهن.

ووُصِفَ الجمال بأنه الوعد بالسعادة في المشاعر التي يثيرها في النفس، يجعله شأن الخصال الأخرى، التي تعتبر قياسا أمام الخبرة البشرية مسألة نسبية، ويصبح تعريفها دون المعنى، فتعريف الجمال ليس بأكثر العبارات وصفًا، بل يجب أن يكون بعبارات ملموسة قدر الإمكان، ومن هنا لا يمكن إيجاد صيغة موحّدة لذلك التعريف.

فالخبرة الجمالية المباشرة تضم انطباعاتنا التي نتلقاها من تجدد الحياة، ونستمتع بها بصرًا وسمعًا، أيْ من خلال عالم العين والأذن.

وأضاف الإنسانيون مفهومًا آخر حل مسألة علم الجمال الرئيسة،

والمتعلقة بربطه بالواقع، في ضوء موضوعيته وتجسيده المادي، من خلال إبداعات مختلفة، لقد أكدوا على أن الفن إعادة خلق للواقع، وأنه مرتبط ارتباطًا عضويًّا مع الطبيعة، بما فيها محركها الأساسي والقوة الفاعلة فيها، وهو الإنسان، الذي يعتبر كمال مخلوقاتها.

ومن خلال ما ذكر نستطيع أن نزعم بأن علم الجمال هو تمثّل الإنسان لما حوله تمثُّلاً جماليًّا محكومًا بقوانين وجوهر، ونعني بالقانون: الرابطة الجوهرية بين الظواهر، التي تحدد تطورها الضروري، ونعني بالجوهر: المادة التي هي في حركةٍ وتطورٍ مستمر.

وبشكل أبسط فإن علم الجمال: هو العلم الذي يعالج القوانين الهامة لتطوّر علاقة الإنسان الجمالية بالواقع الذي يعيشه، أي أن الإبداعات الجمالية «الفنون» تعتبر شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي للإنسان وحياته.

فالمثاليّون يرون الظواهر الجمالية ذات منشأ روحيّ، يمكن إخضاعه لقياسات كلاسيكية، وذلك بوصفه حتمية تذوقية، ومقياسا نقديا لتقييم قيمته الفنية.

وخلال عصر التنوير بدأت ملامح الصراع تتضح بشكل أكد الموقف التقدمي في مفهوم علم الجمال.

- فقد قرر فرانسيس بيكون (1561-1626) ضرورة الاهتمام بالملامح الأخلاقية والسياسية، وعلاقتها «بالرائع». فالجمال في اعتقاده صفة موضوعية للطبيعة، بما فيها الإنسان، وأهم شروط هذه الصفة الدقة والتناسب.

- ويأتي مؤسس حركة التنوير الفرنسية فولتير (1644-1778) الذي أكد مثاله في الكفاح ضد النظم الإقطاعية، وهيمنة الكنيسة الكاثوليكية، والذي اعتبر الفن والدراما والفلسفة والشعر أسلحة أساسية في تلك المعركة الفكرية.

- أما جان جاك روسو (1712-1778) فيؤكد على أن عدم المساواة الاجتماعية هي أساس مصدر الشر، وأن العلم والفن لم يساعدا على تحسين الطباع، ويرى أن الحياة الواقعية هي نقطة الانطلاق عند أي موقف إبداعي، وأن الصدق مع تلك الحياة الواقعية يشكل الشرط الأساسي لأي عمل إبداعي.

ويتبلور مفهوم علم الجمال التقدمي وعلاقته بالعطاءات الإبداعية خلال القرن التاسع عشر.

- فقد رأى مؤسس علم الجمال الثوري بيلينسكي (1817-1848) أن الجدلية تكمن في جوهر الفن ودوره الاجتماعي وطبيعة الصدق الفني فيه، وأيضًا في محتوى مفهوم الشعبية في الفن وأهميته للمجتمع.

فالواقع عند بيلينسكي يتأصل في الطبيعة الحقيقية، ومحركها هو الإنسان، الذي تكون حياته أهم المواضيع للفن، باعتباره - أي الإنسان — يعيد صياغة الحياة في صور فنية مختلفة. وقد تصدّى بيلينسكي بالنقد الحاد للنظرية القائلة بأن الفن لذاته باعتبار فكرة وجود «فن» منعزل، لا تربطه علاقة بنواحي الحياة، هي فكرة غير واقعية وواهمة.

وتناول مفهوم شعبية الفن بتأكيده على أن الفن يصور حياة الناس بكل ما لها من خصائص تميزها عن غيرها.

- أما «ماركس» و«إنجلز» (1818-1883) فقد وقفا بحزم ضد نفعية الحكم الجمالي، وضد لا غرضيته المطلقة، وأكدا أن الواقع الذي يعكسه الفنان ليس مصادفة أو عرضية آنية - ما تكاد تظهر حتى تختفي - وأن الواقعية تعني - إلى جانب صدق التفاصيل - الصدقَ في تصوير الشخصيات النموذجية، في الظروف التي تحيط بهذه الشخصيات، وتدفعها إلى العمل كما أكدا على أن تصوير الفن للواقع تحت ظرف التشكيلات الطبقية المتناحرة يحتوي على طابع طبقيٍّ، كما أن الطبقات السائدة غالبًا ما تصوّر مصالحها الأنانية على أنها مصالح عامة.

- ويأتي «تشير نيشفيسكي» (1828-1884) لدعم النظرية المادية للفن، باعتباره إعادة خلق للواقع في صور فنية، وحاول البرهنة على أن الفن لا ينشأ من حاجة الإنسان «للرائع»، وإنما من مجموع احتياجاته الإنسانية، كما أن الفن ليس موضوع لذةٍ جمالية فحسب، وإنما وسيلة لمعرفة الحياة.

ومِنْ ثَمَّ تحددت معايير التقييم للقيمة الجمالية خلال اتجاهين متضادين:

فالموضوعيون «الحياديون»، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو، يؤكدون على أن القيمة الجمالية في العمل الإبداعي ذاته «المادة»، وقيمته يجب أن تحدد بحيادية كاملة، دون ذاتية المتلقي.

وغير الموضوعيين «المنحازون»، يعرّفون الجمال بأنه: القيمة المستقاة من قِبَل المتلقي ذاته، وحسب قراءته للعمل الإبداعي.

- ولكن «كانتْ» (1724-1804) في كتابه «النقد والتقييم» يتوسط الاتجاهين، بتفسيره القيمة الجمالية التي لها معايير عالمية، يمكن أن

تؤكد على الجوانب المادية لتقييم أي عمل إبداعي، مع عدم إغفال الإحساس التوافقي الشخصي مع «الجمال» عند المتلقّي.

هذه المسائل التي تشكل الجدلية الجمالية في كل ما يستهوينا في «البيئة»، بما فيها من تراث وقِيَم ومبادئ وأخلاق، تتباين بمظاهرها المختلفة، لكنها غالبا ما تكون مترابطة رغم المدلولات التفسيرية (الفلسفية) المختلفة، مثل نظرها للحياة، وفكرها لمعالجة تلك الحياة بروحية فنية، فهي مادة جيدة للتأمل، إما عن طريق الحواس، أو داخل الذهن ذاته.

وحتى تكون الجدلية الجمالية ومدلولاتها الإبداعية متمثلة الوضوح، لا بد من سياق بعض التساؤلات والمسائل الاستفسارية، على الصعيدين المنطقي أوّلاً، والتاريخي ثانيا.

فعلى الصعيد المنطقي نحن نتساءل عن معنى الأفكار: ما الذي نفهمه مثلا من عبارة «الفن من أجل الفن» ؟ ومن الوجهة التاريخية، متى ظهرت الأفكار، وتحت أي ظرف من الظروف ؟ وماذا عن تشابه أو تقارب الأفكار في ذلك ؟ وما علاقتها بالحياة الفنية ؟

انطلاقًا من أنّ «الرؤى» تعتبر أساس العمل الفني، وليس بوسع هذه الرؤى أن تتطلع إلى الجمال، فهي إما حاوية له أو غير حاوية.

إن أكثر المواضيع اضطرابًا بالأهواء المسبقة هي إشكالية الفكر «الذهن» والشعور «الحس»، وينشأ ذلك الاضطراب عن ميل المحدثين إلى الفصل بينهما، وطلب الواحد دون الآخر. ففي العلم لابد من التحرد من الشعور الشخصي والموقف الذاتي في أكثر الحالات، ولكن حتى في نطاق العمل التطبيقي يبدو أن الضرورة لا تقضي بتعيين الأماكن التي لا يجوز

للعواطف دخولها فقط، بل أيضا بتعيين الأماكن التي يجب أن تدخلها، ولكن في واقع الأمر أن كل اهتمام هو عاطفي، وملاحقة الحقائق لن تتم لولا أنها ملاحقة استمتاعية، وقد نلاحظ متعة العلماء بالعلوم، فموضوعية العلم لا تفقد العالم لذّته الذي بوسعه أن يعتبر العالم رجلاً لا يشعر لمجرد أن لبعض استنباطاته نفاذا مستقلا عن المشاعر، بوسعه أيضا أن يعتبر الفنان رجلا لا يفكر.

ليس الفنانون معجزات فكرية، ولا هم معجزات شعورية أيضًا، ولكن الفنّ ينهل من الذهن والمشاعر كليهما، ففي الفن كثيرًا ما يكون الطلب بالمزيد من الفكر أو المشاعر، ولكن قلّما تكون المطالبة بالمزيد من ذاك، أو التقليل من هذا. إن الشعور في الفن يحتاج إلى «الفكر»، وكثيرًا ما يكون في الحياة في غنى عنه، غير أن الفكر دون شعور مستحيل في الحياة، وإن المرء يستحيل عليه ذلك دون أن يشعر ممزوجًا بالانشغال الذهني، إلا إذا كان الفكر منفصلا عن اللغة نفسها، كما في الرياضيات، فالقول بأن 2×2 يساوي 4 قد يقترن بعاطفة مّا، غير أنها ليست جزءا من القول نفسه، كما أن القول ليس بالضرورة اقترانه بالعاطفة، ومع ذلك فإنه مشحون بعاطفية من نوع مّا، ولذلك فإن الفلسفة رغم أن الفكر عنصرها الأكبر، والشعور عنصرها الأصغر، فإنها لا تستطيع أن تتخلى كُلّيًا عن الشعور، وهي لا تحاول أن تفعل ذلك.

إن لغة هيغل (1770-1831) مثلاً، رغم اقتصارها إلى صفة السلاسة وضعف أسلوبها، أحيانا تسهم بقدر كبير في عاطفته، بحيث إن أقواله التي هزّت العالم ما كانت تهزه بهذا المقدار لولاها، وغيره كثيرون،

فمن أفلاطون إلى برغسون، هم أصحاب أسلوب، مثل الشعراء الذين يغروننا بكلمات جميلة تجري فيها المشاعر برهافة وقوة. فالتلوين في أسلوب الفيلسوف قد يكون إنجازه الأعظم.

ويجدر بنا أن نأتيَ موضوع الفكر في الفنِّ بطريقة مغايرة، حيث نجد أنفسنا نقول بأن الفكر قبل أن يتمكن من ولوج الفنِّ عليه أن يفقد بعضا من هَوَجِه الطبيعي لكي يتكيّف وفق المشاعر. بهذا المنظور نجد أن المشاعر هي المظهر، والباطن هو الفكر، وبقدر ما هو خطأ أن نطلب فنًّا لا ينطوي على العاطفة، من الخطأ أيضا أن نرضى بالإثارة العاطفية دون مخاطبة فكرية، وعندما نتحدث عن الأفكار في الآداب والفنون، ونقيّمها إن كانت «صالحة»، أو «رديئة»، لا سيما إظهار الجوانب النقدية «المباشرة»، فإننا نعني التلقين المباشر، والتعليمية أو «الدعاوة»، وإذا كان الفنّ كله دعاوة — كما ينص الشعار اليساري — فإن هناك فرقًا كبيرًا بين العرض الذي يتوخّى الإقناع والمحاولة الجاهدة لدفع المتلقّي من وجهة نظر إلى أخرى.

إن الدعاوة هي المثل الأقصى للتعليمية، غير أنه من المستحيل أن نحدد الخط الفاصل بين الأقصى وغير الأقصى، بل وبين التعليمي وغير التعليمي، فالفنّ إجمالا يمكن القول بأنه يعلّمنا شيئا مّا.

متى إذًا يكون الفن «تعليميا» لا غير ؟

والإجابة: عندما تكون نزعته التعليمية مكشوفة، أمّا متى تكون النّزعة التعليمية غير مكشوفة، فذاك أمر يختلف فيه النقّاد. بعضهم متعلق بالفكر كون أن التعليمية (الفن سلاح، أو الفن من أجل قضية)، في حين أن البعض الآخر يرفض هذه النّزعة، ويميل إلى معاداة التعليمية «باعتبار أن الإبداع

دومًا يجعل العالم أفضل»، فإذا بالغ المرء بحماسه للدعاوة أو الدفاع عنها، فقد يبالغ أيضا بعدائه للدعاوة والأغراض التثقيفية عمومًا.

هنا يعمم الفصل بين الفكر والشعور، فالذين يقاومون (التعليمية) في الفن يفعلون ذلك لاعتقادهم أننا نلجأ إلى الفن «لكي يعلمنا أيّ شيء»، لأن الفنّ عاطفي، والتعلّم عقلي، وسيكولوجية التعلّم التي ينطوي عليها هذا الرأي تتمثل في أن التعلّم روتين، لا يتعلّم المرء منه في الواقع إلا القليل، وعندما يتعلّم كثيرًا تصحب تعلّمه عاطفة كبيرة، والعاطفة تكمن في اكتشافاتنا، ونحن نكتشف لكي نتمتع، كما أكّد ذلك أرسطو بقوله: «إن التعلّم أعظم اللذات لا للفيلسوف وحده، بل لسائر البشر، مهما تقل قابليتهم له، وسبب المتعة برؤية الصورة هو أنّ المرء في الوقت نفسه يتعلّم ويستنبط معاني الأشياء».

وتضفي الجمالية عادة قيمة عالية على «الشكل» في الفنّ، إذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة – غالبا – على الشكل دون المضمون، هنا ندخل مجالا وعرًا، يصعب فيه الوصول إلى استعمال الاصطلاحات بشكل واضح ومحدد، كما يصعب – غالبا – تفسير آراء المفكرين الذين لم يعتمدوا على رأي ثابت، فَكُتَّابٌ مثل «سوينبرن»، و«بيتر» يختلفان في رؤيتهما، والظاهرة الثابتة الوحيدة بينهما هي التثمين العالي «للشكل»، والتقليل – ولو نسبيًّا – من الأهمية الفنية للمضمون.

وقد نجد آراء شتّى حول المسألة المحيرة التي تعالج علاقة الشكل والمضمون. أين يبدأ الشكل ؟ وأين ينتهي المضمون ؟

نستطيع القول بأن النظرة الجمالية تتراوح بين احتمالين اثنين:

الأول: يقول إن الشكل شيء يمكن فصله بوضوح عن المضمون، وتفترض هذه النظرية أن ثمة خصائص شكلية معيّنة في العمل الفني، سواء أكانت لونًا أم تكوينا، أداءً أم تسلسلا، مما يمكن تثمينها لذاتها بشكل مطلق مستقل عن الفكرة، التي تكون تلك الخصائص الشكلية وعاء لها.

إن نظرية التقييم الإبداعي التي اعتبرت الخصائص الشكلية «رداء الفكرة»، يتضمن القول بأن الفكرة هي المهمة، أما الموقف المتطرف فيؤكد على أن الرداء الفني «الشكل» هو الشيء الأهم، وتبقى الفكرة مجرد عارضة يُعرَض عليها الرداء، فنحن عند قراءة أو مشاهدة أيّ عمل فنّيٍّ لا نهتم عادة بصدق ما تعبر عنه الأفكار، بقدر ما نهتم بقدرة المبدع وإمكانياته الإبداعية والحرفية.

الثاني: – وهو الأكثر قبولا – إن التجربة المباشرة مع العمل الفني تؤكد عدم إمكانية فصل الشكل عن المضمون بصورة واضحة، فقد يكون من المناسب عند الحديث عن عملٍ فَنّيٍّ اختيار عناصر شتى، ووضع جزء منها تحت عنوان «الشكل»، وجزء آخر تحت عنوان «المضمون»، أما في استجابتنا الكلية فيندمج الشكل بالمادة في مجمل الانطباع الذي يتركه العمل الفني، وعند قراءة أيّ عمل فني لا يمكن – بأي حال – القول إننا مدينون بهذا الجزء أو ذاك، مضمونا كان أم شكلا، ومجمل تجربتنا مع العمل لا يقبل التجزئة، رغم أن بعض العناصر قد تقع في منطقة الضوء وأخرى في الظل، فهي ما تزال تؤثر فينا مجتمعة مع بعضها.

كان من نتائج المواجهة بين دعاة الأخلاق النفعية، وبين الجماليين أن غامت الفروق بينهم، وهكذا أصبحت عبارة «القيمة الإبداعية» تشمل

رأيين مختلفين في الفن الشكلي: الأول: يرى «الشكل» القيمة الجوهرية الوحيدة في الفن. والثاني: يؤكد على ضرورة «المضمون» وأهميته، بوصفه هدفًا أساسيًّا تجاه الحياة ومحرّكها الأساسي الإنسان، مع تأكيد حق الفنان ومسؤوليته أن يعبّر بأي شكل يراه عما يجول في نفسه، وللمتلقي الحرية في قراءة العمل الفني كما يريد، فالفن والإبداع عموما يتميزان بتقديم قراءة ذات أهمية كبرى للإنسانية.

المراجع

1- آفاق الفن، الكسندر البرت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1982.

2- اتجاهات في السينما المعاصرة، أمير العمري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

3- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1981.

4- الإبداع في الفن والعم، د. حسن أحمد عيسى، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1979.

5- المصطلح النقدي، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات النقدية، بيروت، 1983.

6- علم جمال السينما، هنري إميل، ترجمة إبراهيم العربي، دار الطليعة، بيروت، 1980.

7- الأسس النفسية للإبداع الفني، د. مصطفى سويف، دار المعارف، 1990.

8- الرؤيا الإبداعية، هاسل بلوك — هرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، الإدارة العامة للثقافة، القاهرة، 1966.

9- ضرورة الفن، أرنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971.

10- الفن خبرة، جون ديوي، ترجمة د. زكرياء إبراهيم دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.

11- دراسات ماركسية في الشعر والرواية، جورج طومسون، وڤلاديمير ديفبروڤ، ترجمة د. ميشال سليمان، دار القلم، 1974.

12- العملية الإبداعية في فن التصوير، عبد الحميد شاكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1987.

13- «كانتْ» والفلسفة النقدية، إبراهيم زكرياء، مكتبة مصر، القاهرة، 1963.

14- موسوعة المصطلح النقدي، آر. إف. جونسون، ترجمة عبد الحميد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

15- التفضيل الجمالي: مجلة عالم المعرفة، د. شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 3، 2001.

16- علاقة الفن بالواقع، ج. نيدو شيڤين، ترجمة د. فؤاد أيوب. منشورات الفكر الجديد، المكتب التجاري، بيروت.

17- غواية الصورة، د. زينات البيطار، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

18- في الأدب والنقد، د. محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988.