تيارات الفكر الجمالي في الثقافة المصرية : رؤية نقدية

د. غادة الإمام(*)

١- أشكال من الدراسات الجمالية : محاولات متفرقة :

حين نلقي نظرة سريعة على المكتبة العربية الخاصة بالدراسات الجمالية في مصر، يتبين لنا أن بعض هذه الدراسات يغلب عليها العرض التاريخي لفلاسفة الجمال وللتيارات والاتجاهات الفلسفية الجمالية عبر تاريخ الفكر الفلسفي. فهي أشبه بالدراسات التمهيدية التي يُراد من ورائها التعريف بتاريخ نشأة هذا العلم بمختلف اتجاهاته وتياراته .

ولكن، لا يعني ذلك التقليل من شأن هذا النوع من الدراسات، فهي قد تعد – كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد – جهودًا توضيحية متميزة لبيان حدود البحث الجمالي في الفكر الفلسفي. وبالتالي، فقد تكون دراسات مهمة على مستوى الدرس والتحصيل والفهم، فضلاً عن أهميتها في إزالة الغموض واللبس من ذهن القارئ غير المتخصص في علم الجمال ، والذي لم يَألف مصطلح الإستطيقا أو علم الجمال ، ولا موضوعه الإستطيقي أو الجميل في الفن ، بل وربما يكون مصطلح علم الجمال نفسه مُثيرًا للحيرة والتساؤل لديه، بحيث يتساءل حينما يقع بين يديه إحدى الدراسات الجمالية: وهل للجمال علم ؟ ! ومن هذا السؤال تنبثق تساؤلات عديدة تدور حول طبيعة العلم وموضوعه .

بداية، ينبغي الإشارة إلى أنه رغم كثرة الدراسات الجمالية من قِبل المتخصصين وغير المتخصصين؛ إلا أن سؤالاً هامًا يتبادر إلى الذهن، وهو: هل تجاوزت هذه الدراسات المنظور التاريخي للعلم وفلاسفته وتياراته، والتي قطع فيها المتخصصون – بلا شك – شوطًا كبيرًا ؟ وبتساؤل آخر: هل ارتقى مستوى الكتابة في ثقافتنا إلى الكتابة الإبداعية والنقدية، بحيث يمكننا القول بأن هناك أعمالاً إبداعية من قِبل المتخصصين في ثقافتنا المصرية ؟

---

* مدرس علم الجمال بقسم الفلسفة – كلية الآداب – جامعة القاهرة .

لاشك أن هناك قلة قليلة من الباحثين المتخصصين في علم الجمال في مصر – على نحو ما سنطرح نماذجًا منهم – معنيون بمثل هذه الكتابات الإبداعية والنقدية، بل ويؤلمهم غياب الإبداع في ثقافتنا المعاصرة، ويحاولون البحث عن العوامل الرئيسة الكامنة وراء غياب الإبداع عن الساحة الثقافية .

وبالطبع، ليس في وسعنا – ولا من أغراضنا – التتبع التاريخي للدراسات الجمالية في مصر، وبدايات الاهتمام بعلم الجمال وفلسفة الفن، سواء على مستوى الدراسات المتفرقة لدى الباحثين على هامش كتاباتهم الأخرى، أو حتى على مستوى الدراسات الأكاديمية المتخصصة في ثقافتنا المصرية. وليس من أغراضنا – كذلك – العرض التفصيلي لمحتوى كل دراسة من الدراسات التي سنشير إليها على مدار البحث. كما أنه لا يعنينا هنا الإشارة إلى تلك الدراسات التي تدعي علاقتها بعلم الجمال وفلسفة الفن، بل وتحمل في معظم الأحيان عناوين تبدو أنها تنتمي لهما؛ إلا أنها لا تعدو أن تكون مجرد دراسات مضللة، لا تنطلق من فهم حقيقي لطبيعة العلم ومفاهيمه وقضاياه ومشكلاته .

وحسبنا هنا أن نلقي الضوء على نماذج من أهم الدراسات التي تشكل إسهامات أصيلة جديرة بالاعتبار في مجال الكتابات المتعلقة بعلم الجمال وفلسفة الفن سواء أكانت – ما يمكن أن نُسميه – كتابات تأسيسية في بنية العلم ذاته بحيث تؤصل لنشأة العلم ومنهجيته وموضوعه، بل تدافع عن علمية هذا العلم نفسه وتشكله كمبحث مستقل في مجال البحث الفلسفي له مشكلاته ومفاهيمه الخاصة. أو كانت من نمط الكتابات الإبداعية والنقدية التي تعد بمثابة دراسات فلسفية كُتِبت بأسلوب أدبي، حاولت أن تستبصر معاني الظواهر الجمالية وسوء فهمنا لها، لعلها توقظنا من سباتنا العميق.

والحقيقة أن بعض هذه الدراسات – كما سيأتي ذكره فيما بعد – تشهد بأن بعض الباحثين المتخصصين في مجال علم الجمال وفلسفة الفن قد تأثروا ببعض التيارات والاتجاهات الفلسفية والمذاهب النقدية، التي نشأت داخل الثقافة المصرية واستمر تأثيرها في الحياة الثقافية: كالتيار الماركسي والذي كان له تأثيره الواضح على مذهب الواقعية الاشتراكية على نحو ما يتجلى لدى محمود أمين العالم، وكما تتجلى سماته كذلك فيما يُعرف بالنقد السياقي. كما نجد مذهب النقد الأدبي الحديث على نحو ما تأثرت به أميرة حلمي مطر. فضلاً عن التيار الفينومينولوجي الذي ظهرت بدايات الاهتمام به مع دراسات زكريا إبراهيم، ثم نشهد التأصيل الفلسفي له على المستويين النظري والتطبيقي لدى كلٍّ من محمود رجب وسعيد توفيق .

وقبل أن نشرع في الحديث عن تلك الإسهامات الحقيقية، التي تعد بمثابة علامات بارزة في تاريخ الدراسات الجمالية في مصر، نعرض بإيجاز لأشكال متنوعة ومتفرقة من الدراسات، سواء أكانت من الكتابات الأولية التبسيطية في مجال علم الجمال وفلسفة الفن، على نحو ما تتجلى بوضوح في مؤلفات الكاتب عباس العقاد، أو كانت من نمط الدراسات التي يستهدف مُؤلِفها تخصيص دراسة مستقلة تتكرس كليةً إما في قضية معينة من القضايا المطروحة في مجال علم الجمال، كقضية علاقة علم الجمال بمجال النقد الفني، على نحو ما تتمثل في دراسة عبد العزيز حمودة، أو في نمط من أنماط الأعمال الفنية كالموسيقى مثلاً، على نحو ما نلتمس ذلك في أعمال فؤاد زكريا، أو حتى على نطاق أوسع يتعدى حدود الدراسة والبحث في العلم وطرح مشكلاته الرئيسة إلى محاولات التنظير الفلسفي له، على نحو ما يتجلى بوضوح سواء في المحاولات الأولى عند عباس العقاد أو مؤخرًا عند صلاح قنصوه، ومحاولة تقديم نظريته الخاصة في الفن.

والحقيقة أن المكتبة العربية تحفظ لنا العديد من الدراسات والأعمال الروائية والقصصية للكاتب عباس العقاد، تلك التي تُعلن منذ البداية عن تنوع وثراء هذه الكتابات؛ إذ ترك لنا العقاد عشرات الكتب فيما بين التأليف والترجمة في موضوعات مختلفة تقع بين الأدب والفنون والنقد الأدبي وفلسفة الجمال والفن.

فهو من الكتّاب والباحثين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على إبداعنا المعاصر؛ إذ لم يقتصر على الممارسة العملية للنقد الأدبي والفني، وكذلك معايشة تجربتي الإبداع والتذوق على مستوى مختلف الفنون؛ وإنما حاول– أيضًا – أن يقدم رؤيته الجمالية والفنية المرتبطة بالإطار العام لفكره ككل. بحيث بدت فلسفته في الفن والجمال محصلة لذلك التعايش بين الفكر والخبرة(١).

ولعل من أبرز منطلقات رؤيته الفنية والجمالية ما يمكن تحديدها في عدة مقولات تنصهر جميعًا في بوتقة واحدة، لتخرج لنا رؤيته الخاصة لماهية الفن والجمال، بل ولطبيعة العمل الفني. وفلسفة الفن عنده تؤكد – بدورها – هذه المقولات وتبرزها، وهي كالآتي: أولوية الروح على المادة، وأولوية الذات على الموضوع، وأولوية الحرية على الطبيعة والضرورة. فهذه هي المنطلقات العامة التي انطلق منها العقاد في فكره، والتي تعد نظرته للعمل الفني أفضل مرآة تنعكس عليها (٢).

فالعمل الفني – بالنسبة للعقاد – يتميز بطبيعته الروحية: " فالجمال...، يتجه إلى النشوة الروحية والنعيم الذي لا يشوبه حسن منزعج ولا جسد منهوك "(٣). وبالتالي، تتجاوز النظرة الفنية الروحية لجمال المظهر الخارجي المحسوس للأشياء لتنفذ إلى باطنها وعمقها، والتي تبعث في النفس تلك النشوة والمتعة الروحية؛ طالما أن الجمال في الفن والطبيعة معنوي لا شكلي.

وبناءً على ذلك، فالمحاكاة عند العقاد – إذن – محاكاة الجوهر، فالشاعر عنده هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدها. فهي أقرب ما تكون إلى المحاكاة الأخلاقية التي تؤكد العلاقة الحميمة بين الجمال و الأخلاق. فالفنان يقدم جوهر الواقع في إبداعه الفني، على نحو ما يقدم لنا أيضًا المثل العليا الرفيعة.

ومن ثم، فلقد جاءت رؤيته عن الجمال ممتزجة بالفكر الأخلاقي؛ إذ كان اهتمامه بالجمال من حيث دلالته على المثل العليا الرفيعة، مما أدى إلى ربط الفن أيضًا بالحضارة، بل والتأكيد على دوره في النهضة القومية، ويمثل لذلك بما حدث في انجلترا، الذي كان يعد ازدهار الأدب الإنجليزي في عهد شكسبير أحد عوامل النهضة وقتئذ. وظهور أسماء مشهورة في الأدب منهم شيلي وسكوت وكيتس وكولردج، وغيرهم ممن كتبوا في النقد والأدب .

والعقاد في اتخاذه الفن معيارًا يقاس به حضارة الأمم إنما يُذكرنا – إلى حد ما – بما قاله وايتهد في فلسفة الحضارة؛ إذ قدم لنا عدة معايير للحضارة، وهي المغامرة والسلام والصدق والجمال والفن. وهو بذلك يعترف ضمنيًا بأهمية ودور الفن والجمال في تقدم ورقي الحضارات شأنه شأن العقاد [٤] . وهذا ما نجده بوضوح في تأكيد هيجل على العلاقة الجوهرية بين الفن والحضارة، وكيف أن الفن يكون قادرًا على تمثل روح حضارته ووطنه. على نحو ما يتجلى بوضوح في الأبنية المعمارية، كالمعابد– مثلاً – التي تعكس رؤية شعب ما عن العالم الإلهي .

فالفن إذن دليل على تحضر ورقي الأمم، كما أنه دليل على حريتها. فالفن عنده هو الحرية والجمال الذي يعد العمل الفني خير تعبير عنه. على ألا يفهم من ذلك أن الفن قائم على الفوضى، أو أنه بسيط من وجهة نظر المتذوق، أو أن حرية الفنان مطلقة. بل – بخلاف ذلك – إنها مقيدة بقواعد، والحرية – بدورها – لا تنهض بغير قيود. هذه القيود التي لا تفرض عليه من الخارج؛ بل تنبع من داخلها، أي تفرض من طبيعة العمل الفني ذاته. فقيود الشعر – مثلاً – من

وزن وقافية هي التي تسمح للشاعر بأن يُعبر عن طلاقة نفسه. ومن هنا كان هجوم العقاد على الشعر المتحرر من القوافي والأوزان، كما كان هجومه على المدارس الفنية الحديثة كالمستقبلية والتعبيرية والوحشية والسريالية. ولا يمكنه هذا من الاتفاق من ناحية أخرى مع أصحاب النظرة الرومانسية في علم الجمال ممن رفضوا إخضاع الفن للقواعد والأصول. فالفن عندهم نشأ من مصادر أبعد وأعمق. وإذا شئنا أن نستكشف مثل هذه المصادر فعلينا أن ننحي جانبًا معاييرنا العامة الدارجة ونغوص في خفايا حياتنا اللاواعية، فالفنان في حالة من اللاوعي والغيبوبة، ومتى أيقظناه حطمنا قدرته الإبداعية. فالحرية – إذن – عنده لا تعني السلبية والعجز والتلقي البسيط والنقل الساذج من الواقع، بل إنها تعني إطلاق كل الطاقات الخلاقة في إبداعنا وتذوقنا للجمال(٥).

وهذا نفسه معنى الرسم التخطيطي un Diagramme، الذي من شأنه تحديد معنى المكونات المجازية للشاعر وتوازنها. والتي لا تعني الوقت نفسه الحد من الحرية الشعرية ولا فرض منطق معين على إبداع الشاعر؛ وإنما يعد وسيلة لإحداث تركيب معين للصور الشعرية الذي يؤدي إلى الازدهار الشعري (٦) .

ولم يكتف العقاد بتوضيح طبيعة العملية الإبداعية فحسب؛ وإنما اهتم كذلك بالكشف عن طبيعة خبرة المتذوق. فقد تجاوز سلبية المواقف التأملية عند المتلقي؛ وذلك حينما أكد على أن المتلقي لم يكن أبدًا مجرد متلقي سلبي مستقبل فقط لما يقدم له؛ وإنما – بخلاف ذلك – اهتم بأن يجعل المتلقي إيجابيًا عند خبرته بالعمل الفني. وذلك حينما أكد على أنه لا يكفي للمتذوق أن يتعاطف مع مشاعر الفنان، بل ينبغي عليه أن يدخل في صميم نشاطه الإبداعي عن طريق مشاركته للفنان بتذوقه الجمال.

وبعد هذا العرض الموجز لأهم ملامح رؤية العقاد الفنية والجمالية يمكن القول – بصفة عامة – إنَّ هذه الرؤية جاءت كمحاولة أولية بدائية في مجال البحث الجمالي، التي لم تبلغ مرحلة الوعي الكامل لطبيعة علم الجمال ومفاهيمه ومشكلاته وقضاياه. وإن كانت محاولة جيدة نبعت من خبراته الفنية المتنوعة سواء أكانت خبرته الإبداعية بوصفه أديبًا وقصاصًا، أو خبرته التذوقية لمختلف الأنماط الفنية كالفنون التشكيلية والموسيقية والتمثيلية، أو خبرته النقدية واهتمامه بالنقد خاصةً النقد التطبيقي، أي ممارسته العملية للنقد، مُقدمًا رؤيته الخاصة للعمل الفني، ورابطًا إياه بالجوهر والتحضر والرقي والأخلاق. فجاء فكره الجمالي ممتزجًا بالفكر الأخلاقي، كما جاء تصوره أو تنظيره الخاص للجمال ليس مساويًا بينه وبين ما يجلب لنا متعة من خلال الحواس؛ وإنما متعة من خلال الروح، تلك المتعة التي تنبعث في أنفسنا من خلال المشاركة في هذا الضوء الباطني الذي لا يكون مجرد انعكاسًا لضوء العالم الخارجي؛ وإنما هو نتاج الروح معبرًا عن جوهر الأشياء وحقيقتها أو باطنها. كما أنه قدم لنا صورة فعالة للمتلقي التي لا يحصر فيها العلاقة بين الفنان والمتلقي في علاقة أحادية ولا ثابتة؛ وإنما يؤكد دومًا على تلك المشاركة في نشاط الفنان الإبداعي، بحيث يبدو – بتذوقه للجمال – مشاركًا بمعنى ما في فعل الإبداع، وإن لم يبين لنا كيف تتم تلك الفاعلية والمشاركة الدينامية مع عالم العمل الفني في سياق تذوقه للجمال الفني.

ثم نشهد شكلاً آخر من أشكال الدراسات الأكاديمية المتخصصة، وهي التي تركز بوجه خاص على أحد أنماط الفنون المتنوعة، ألا وهو فن الموسيقي، ذلك الذي نشهده في معظم مؤلفات فؤاد زكريا، الذي أفرد أكثر من كتاب يطرح فيه رؤيته الخاصة عن طبيعة الموسيقى، ويعرض كذلك لتاريخ تطور الموسيقى عبر العصور المختلفة.

على أن اهتمامه بفن الموسيقى وأسلوب تناوله للقضايا المتعلقة به، كان يتخذ دائمًا وجهة اجتماعية ونفسية. وربما ما دفعه لذلك هو اعتقاده بأن حساسية الفنان الصادقة تجعله أكثر الناس تأثرًا بأحوال وظروف الحياة المحيطة به، فتأتي موسيقاه معبرة عن هذه الأحوال والظروف وإن كانت وسيلة الإبداع الفني ذاتية. وبالتالي، فمن المحال أن نفهم موسيقى أية فترة من الفترات؛ إلا إذا عرفنا كيف كان الناس يعيشون فيها، وماذا كانت نظرتهم إلى الحياة وإلى العالم والمجتمع (٧) .

ويفهم من ذلك أن الموسيقى يشيع فيها طابع وروح موطنها، فهي تعكس رؤية شعب ما – في عصر من العصور – للحياة والعالم والمجتمع؛ بل وأسلوب حياتهم، على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح في الموسيقى الإفريقية في البيئات الحارة مثلاً، هي موسيقى ساخنة وراقصة إيقاعية؛ ولذلك يسودها – رغم عنفها – رتابة الحركة وبساطة التركيب على نحو يعكس حياة رتيبة بسيطة (٨) .

وحسبنا أن نركز هنا على كتابه ***مع الموسيقى : ذكريات ودراسات*** عام ١٩٦٨ كمثالٍ عياني من تلك المؤلفات. وربما ما دفعنا لهذا الاختيار هو خصوصية وتفرد هذا العمل، الذي يتعدى الشكل التقليدي للكتابات الأكاديمية المتخصصة إلى نوع من الكتابة الجديدة، التي كانت تفتقدها – وقتئذ – المكتبة العربية، بل يفتقدها القراء والدارسون.

فقد أَلِفَ الدارسون أن يجدوا في مؤلفات الباحثين المتخصصين نمطًا معينًا من الكتابات، التي هي أقرب للكتب التعليمية الجامعية التي تقوم على العرض التاريخي ودراسة بعض المشكلات والقضايا المتعلقة بموضوع البحث. ولكننا هنا مع هذا الكتاب بدءًا من عنوانه حتى نهايته، يتضح لنا أن أسلوب الكتابة يركز على كل ما يدخل في إطار الحكي والسرد، الذي يستمد محتواه من واقع التجربة الشخصية الحقيقية. فهو أقرب إلى السرد التحليلي منه إلى

الخيال، ينصب اهتمامه على ما هو مشاعر شخصية تجاه نمط خاص من الفنون، متمثلاً هنا في فن الموسيقى. هذه المشاعر التي تتبع من نفس – كما يصرح فؤاد زكريا بنفسه – " يغلب عليها حب العقل والمنطق وتميل إلى الجانب الفكري في الأمور " [٩].

ومع ذلك، يجسد لنا المؤلف تجربته الموسيقية الذاتية، التي عاصرت حياته الواعية منذ بدايتها ومحاولته لفهم – ما يطلق عليه الموسيقى العالمية: كموسيقى فاجنر وشوبان وباخ وبيتهوفن – فهمًا واعيًا بجهوده الذاتية وحدها. فهذا الكتاب الذي يغلب عليه – كما نوهت من قبل – طابع الحكي والسرد يعبر عن رحلة ذات مع الموسيقى، يتخللها اهتمامات فرعية أخرى كالعرض التاريخي السريع لمراحل تطور الموسيقى منذ القدم وحتى العالم المعاصر. مع طرح للمشكلات التي أثيرت في المراحل المتباينة من تاريخ الموسيقى.

حيث جاءت دراسته كمعالجة نقدية مستفيضة لما يتعلق بالموسيقى، وربما يركز بوجه خاص على حال الموسيقى وقضاياها ومشكلاتها في مصر تعليميًا وإبداعيًا وتذوقيًا. وهذه المعالجة النقدية لا تتضح فحسب في الدراسة سالفة الذكر؛ وإنما تتجلى كذلك في أولى دراساته عن الموسيقى المعنونة باسم ***التعبير الموسيقي*** عام ١٩٥٦، الذي يعرض فيها لملامح الموسيقى العالمية، والكشف عن جوانب الضعف في موسيقانا المحلية مع عرض لآرائه الخاصة في الموسيقى الشرقية، بحيث صاغ ذلك – كما يصرح بنفسه [١٠] – بلغة نقدية لاذعة قائمة على أسس موضوعية.

ونلاحظ هذا بوضوح في دراسته ***مع الموسيقي***؛ إذ تهدف إلى توصيف الحالة الراهنة للموسيقى في مصر من خلال الكشف عن أعراض الخلل فيها وبيان أسبابه، ولكنه لم يتوقف عند مستوى عرض المشكلة فحسب، بل حاول إيجاد حلول وتوصيات بسيطة تحاول أن تسهم في تجاوز أزمة فن الموسيقى في مصر. وذلك اعتمادًا على أن الموهبة الموسيقية شيء نادر لا

ينبغي أن يضيع سدى، ومن الواجب كلما بدت تباشيرها أن تبادر الأسرة أو الدولة إلى تعهدها ورعايتها وتنميتها. أو بالأحرى، يمكن أن نوجز الحل لهذه الأزمة أو المحنة في كلمة واحدة، وهي " العلم ". ولهذا، ينتقد الكاتب أوضاع وأساليب تعليم الموسيقى في المدارس، والتأثير الهدام لوسائل الإعلام والتعليم الحيوية في كل موهبة تحتاج إلى رعاية وصقل وتدريب. فضلاً عن عدم اهتمام بعض الأسر بتنمية المواهب والميول الفنية، والتي قد تبلغ في بعض الأحيان إلى محاولة الأباء كبح رغبات الطفل – على نحو ما حدث معه هو نفسه – وميوله وتنمية مواهبه. في حين أن الطفل سرعان ما يدرك أن ممارسة الكبح عليه تحول بينه وبين تحقيق رغبته وتنمية موهبته، فلا نجد رد فعل الطفل إزاء ذلك الكبح سوى محاولته للبحث عن وسيلة لتنمية موهبته بمفرده ؛ بل وفي بعض الأحيان اللجوء إلى الحيلة كي يبلغ لغرضه .

وهذا ما نلمحه بوضوح في تجربة المؤلف مع الموسيقى[١١] . الذي يقص لنا عن بدايات خبرته بالموسيقى العالمية، التي كانت بداية حزينة يحيط بها إطار من الرهبة والاكتئاب؛ حيث كان يسمع موسيقى الجنازات العسكرية التي تمر أمام بيت طفولته، والتي تعزف بوجه خاص المارش الجنائزي لشوبان. ومنذ تلك اللحظة تولدت لديه الرغبة في تنمية مواهبه وميوله الفنية بمفرده بمنأى عن الأباء، حيث استطاع بخياله الطفولي أن يصنع آلة موسيقية بدائية تارة، وأن يستخدم ماسورة صرف المياه في البيت الذي يسكن فيه كميكروفون لعزف الموسيقى تارة أخرى.

ثم بدأ يتعمق أكثر فأكثر في عالم الموسيقى والولوج إلى محاولات فهم واستيعاب وتذوق عالم البوليفونية أو تعدد الأصوات في الوقت ذاته، مما جعله يستشعر بعد ذلك بالاغتراب عن الجو الموسيقي السائد في مصر حتى هيمنت عليه الموسيقى العالمية تمامًا، سواء أكانت تصاحبه في لحظات عزلته ووحدته من خلال الاستماع إليها عبر الراديو في حجرته الخاصة.

أو حتى محاولاته أحيانًا إقامة صداقات مع الآخرين متى عَلِمَ باهتماماتهم الموسيقية واقتنائهم اسطوانات لموسيقى عالمية، أو التردد على دار الأوبرا للاستمتاع بعروضها الموسيقية على نحو ما حدث – كما يروي لنا – خلال الشهر الذي قضاه في باريس، حيث أمضى ست ليالٍ في دار الأوبرا.

ويواصل حديثه عن السبب وراء تعميق تجربته الموسيقية، وهو سفره إلى الولايات المتحدة فيما بين عامي ١٩٥٧ – ١٩٦٢، حيث كانت نيويورك عاصمة العروض الموسيقية على الأخص في العالم؛ إذ كان يتردد على قاعة كارنيجي التي فيها تزول الحواجز والفوارق بين البشر، ويجتازوا كل الخلافات السياسية والمنازعات الدولية ويتم التقريب بين البشر على أساس إنساني، وهذا هو ربما معنى عالمية الموسيقى أو الموسيقى العالمية (١٢).

ويتبين لنا من خلال هذه العبارة الموجزة التي عبَّرت عن المعنى الحقيقي لكلمة العالمية في هذا العمل الموسيقى وخبرته المعيشة بها، فالحقيقة أن العالمية – كما يبين لنا سعيد توفيق – لا تعنى مدى انتشار الموسيقى خارج حدود إقليمها وموطنها؛ وإنما تلك الخاصية أو القدرة الباطنية في العمل الموسيقي بوجه خاص – والعمل الفني بوجه عام – على التوصيل والتواصل مع الآخرين. لأن الفن عمومًا يعد لغة قادرة على توصيل طابع إنساني ما باعتباره رسالة موجهة للإنسان في كل مكان وزمان (١٣).

ولهذا، كان طبيعيًا وفقًا لفهمه لمعنى عالمية الموسيقى أن يُنهي ذكرياته الموسيقية بتوضيح مسألة تتصل مباشرةً بهذا الفهم والاستيعاب، ألا وهي: أنه لا يوجد لدى أي مستمع، شرقيًا كان أو غربيًا، مناعة ضد الموسيقى العالمية، حيث إن كل متذوق مرهف الحس قادر على أن يمر بتجربة تذوق هذا اللون من الموسيقى وأن ينميها في نفسه.

وصفوة القول، أن هذه الدراسة تعد بحق من الدراسات الجديرة بعناية القراء؛ لأنها نابعة من جدية التفكير الفلسفي في مجال البحث الجمالي، وإن غلب عليها أسلوب الحكي أو السرد، ورغم قصر الكتاب، إلا أنها دراسة تحليلية نقدية عميقة لنمط معين من أنماط الفنون، وربما يكون من أصعب الفنون فهمًا واستيعابًا وتذوقًا؛ إذ يتطلب المتذوق المحنك جماليًا وهو من يمتلك ثقافة موسيقية خاصة.

ولعل من أبرز الأمثلة على نمط الدراسات المبكرة المعنية بطرح قضية معينة من قضايا علم الجمال المتعددة، هو ما نجده في دراسة عبد العزيز حمودة المعنونة باسم ***علم الجمال والنقد الحديث***. فهي دراسة تقف على الحدود بين علم الجمال والنقد الأدبي، و يستطيع أن يتعرف القارئ العربي من خلالها على إحدى القضايا الرئيسة في مجال علم الجمال، ألا وهي طبيعة العلاقة بينه وبين النقد الأدبي، والمتمثل هنا في النقد الحديث. حيث يتقاطع علم الجمال بالضرورة مع مجال النقد الفني أو الأدبي بوجه عام، ومع النقد الأدبي الحديث بوجه خاص، الذي يشكل البعد الجمالي حقًا موضع اهتمامه، حيث يهدف إلى دراسة العمل الفني نفسه من حيث قيمه الفنية وسماته الجمالية، أي أنه يرتبط بالجوانب الجمالية للفن.

وربما يمكن القول بأن ما دفع المؤلف لتخصيص هذه الدراسة في هذه القضية بالذات هو تأثره وانتماؤه لهذا النمط من النقد حيث إنه – كما يصرح بنفسه – : " تربى في أحضان مدرسة النقد الجديد ومذهبها التحليلي. فلقد جاء ***علم الجمال والنقد الحديث*** في ذروة حركة نقدية مزدهرة، انضمت تحت لوائها مدارس ومذاهب نقدية متباينة ومتعارضة، استطاعت في تضاربها وتعارضها أن تخلق جوًا صحيًا سمح بتعايش تلك الاتجاهات بعضها مع بعض من ناحية، وخلق جوًا من الحيوية الثقافية غذته معارك أدبية راقية بعيدة عن الإسفاف من ناحية أخرى" [١٤] .

والجدير بالذكر أن هذا الكتاب يشتمل على مجموعة من الدراسات الموجزة [١٥] التي تُظهر نظريات أدبية ومناهج نقدية تربطها جميعًا النظرة الموضوعية. سواء أكانت تتناول أثر كروتشي ونظريته الجمالية على النقد الحديث وعلاقته به. أو يعرض لكتاب موريس فيلبسون ***علم الجمال اليوم***، الذي هو عبارة عن مجموعة مقالات لكتّاب من الشرق والغرب، يعرض فيه لاتجاهاتهم النقدية المختلفة، وعلاقة الفن سواء بالأهداف الثقافية أو بالمعرفة. ثم يعرض لعلاقة علم الجمال – وهو الموضوع الرئيس في هذه الدراسة – بالنقد كما طرحها الناقد الإنجليزي هارولد أوزتورن؛ حيث يعرض لعلاقة علم الجمال من حيث هو نظري والنقد باعتباره ممارسة فعلية. وينتهي إلى التأكيد على العلاقة الوثيقة بينهما، فلا يمكن للناقد أن يمارس مهمته دون سند مبدئي يوفره له علم الجمال، ولا علم الجمال بدوره يستطيع أن يعمل دون مساعدة الممارسة الفعلية للنقد؛ إذ إن الإستطيقا لا يمكن أن توجد بمعزل عن النقد. فضلاً عن مجموعة من المقالات الأخرى حول ممثلي مذهب النقد الأدبي الحديث من قبيل توماس ستيرن إليوت، الذي أدى اهتمامه بالشكل إلى الاعتناء بالتفصيلات الدقيقة لا التصميمات الكلية، وفكرته عن المعادل الموضوعي أو العاطفي، أي ذلك الإطار الذي نضع فيه العواطف والمشاعر. علاوة على ذلك، يقدم عرضًا لكتاب الناقد الإنجليزي ستانلي هايمان ***الرؤية المجنحة*** ، وكتاب إيربان ***ماوراء الواقعية والمثالية***، وغيرها من الموضوعات الهامة التي تدور بوجه خاص حول النقد الأدبي الحديث، وتشير بوجه عام لبعض الموضوعات المتعلقة بمجال علم الجمال .

فلقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في حوالي عام ١٩٥٩، ولم يكن مألوفًا لنا بعد في الثقافة العربية ولا في أذهان النقاد مصطلح النقد الحديث أو الجديد. فحقًا تعد هذه الدراسة من الإسهامات الجادة التي تسعى إلى خلق وعي موضوعي في علم الجمال والنقد وطبيعة العلاقة بينهما. وبالتالي، فهي من الجهود التوضيحية الهامة من أجل الفهم والاستيعاب

لطبيعة العلاقة بينهما، بل والتعرف على أهم المذاهب النقدية الفنية أو الأدبية المتعددة. فهي أقرب إلى الدراسات الجامعية التي تتصل بواحدة من أهم قضايا علم الجمال وتحاول أن تضيف للمكتبة العربية ما يحقق نفعًا أكيدًا للقارئ العربي.

وإذا انتقلنا إلى دراسة صلاح قنصوه المعنونة باسم ***نظريتي في فلسفة الفن*** عام ٢٠٠٥، سنجد أنفسنا أمام كتابة لا تعرض لتاريخ نشأة علم الجمال أو للتيارات والاتجاهات المختلفة في فلسفة الفن، بقدر ما تحاول– كما هو واضح من العنوان نفسه – التنظير للفن أو تقديم نظرية في فلسفة الفن تنبع من رؤية المؤلف الخاصة لماهية الفن، ولطبيعة العمل الفني ومميزات الإبداع الفني، وغيرها من الموضوعات والمفاهيم، بل المشكلات والقضايا المتعلقة بفلسفة الفن وعلم الجمال.

ومع أنها تنطلق من عقل علمي متخصص في فلسفة العلم؛ إلا أنه يبدو مفتونًا كليًا بالفن والجمال، وربما يكون هذا الافتتان قد دفعه إلى أن يفرد دراسة مستقلة يعرض فيها لنظريته الخاصة في الفن كنوع من الإسهام الثقافي في حركة الفكر والثقافة العربية؛ بحيث يحاول – بذلك – أن يسلك طريقًا مغايرًا عن أسلوب الاهتمام والكتابة السائدة بين أغلب الباحثين المتخصصين في هذا المجال، الذين " عكفوا – كما يعتقد صلاح قنصوه – على التخصص في تاريخ الفلسفة ومذاهبها دون إبداع وجهة نظر خاصة، بخلاف ما يحدث في الغرب، واهتمام المتخصصين والباحثين بتقديم رؤاهم الخاصة للفن وقضاياه ومشكلاته "[١٦] .

ومن هنا تولدت لديه الرغبة في إضافة شيئ جديد لفلسفة الفن، فجاء بهذه الدراسة التي نحن بصدد الحديث عنها. فهي دراسة في طبيعة الفن ومفاهيمه الرئيسة، تهدف إلى إزالة الغموض واللبس عن ذهن القارئ العربي إزاء القضايا المطروحة داخل هذا العمل.

يبدأ المؤلف دراسته بطرح العديد من التساؤلات حول الفن، وذلك من قبيل تساؤلاته حول ماهية الفن وطبيعة الإبداع الفني والعمل الفني، وغيرها من التساؤلات التي شغلت فكر الفلاسفة منذ اليونان وحتى العصر الحاضر. ولكنه يحاول الإجابة عنها في إطار رؤيته الخاصة عن الفن، وبأسلوب فلسفي يحمل في طياته ملامح وسمات الأسلوب العلمي والتأثر الواضح بمسار العلم وبآراء فلاسفة العلم.

وأبرز الأمثلة على ذلك، استشهاده الدائم بنماذج من العلماء وفلاسفة العلم ومؤرخيه توضح رؤيته في الموضوع المطروح. من قبيل طرحه لموضوع إستطيقا العلم ، وما يشيع فيه من جمال بارد، ذلك النوع الرفيع من الجمال الذي لا يتذوقه إلا العقل العلمي. والذي لا يعبر سوى عن تكامل قيم الاتساق والبساطة والمواءمة في النظريات العلمية. وكذلك طرحه لموضوع الجمال الطبيعي وعلاقته بالتذوق الفني والاهتمام العلمي؛ إذ يرى أننا عند تقدرينا للجمال الطبيعي نستعير معايير من تذوقنا للفن: كالتناسب والتباين والظلال والأضواء، والإيقاعات، ويستدل على ذلك برأي عالم الرياضيات هنري بوانكاريه الذي قرن بين مصادر النظام والجمال. حيث إن نظام الطبيعة يفترض وجوده ضرب من الجمال، ورجل العلم لا يُقبل على دراسة الطبيعة إلا ما يستشعره من متعة في دراستها. على نحو ما نجد عند آينشتين وتطلعه إلى اكتشاف الائتلاف الطبيعي في العالم. بحيث يجب أن يتمتع المفهوم الفيزيائي لديه بالكمال الداخلي الذي لا يعني شيئًا سوى تآلف منطقه في النظر إلى العالم بوصفه كلاً متوافقًا مفردًا. وربما يعطينا حديث آينشتين في ذكرى العالم ماكس بلانك معنى واضحًا لهذا؛ إذ يقول: " إن الفيلسوف والعالم والفنان كل بطريقته يقدم صورة عن العالم فيها خلاصة تجربته الانفعالية، التي يجعل منها مركز الثقل سعيًا إلى الطمأنينة والاطراد والنظام التي يفتقدها في نطاق حياته وتجربته الشخصية الضيقة التي تتسم بالاضطراب "[١٧].

ويفهم من ذلك محاولة المؤلف للتأكيد على تلك العلاقة الوثيقة بين العلم والفن على حد سواء، والتي تنطلق من علاقتهما بكلا المجالين: الجمال الحار أي الجمال الطبيعي، والجمال البارد أي الجمال في مجال العلم النابع من ذلك التوافق والانسجام والوضوح والاتساق، سواء بين أجزاء نظرية علمية أو علاقات رياضية.

وحينما يحدثنا كذلك عن مضمون العمل الفني نجده يقارن بين العلم والفن، ويرى في هذا أن الفن شأنه شأن العلم: فإن كان العلم كنشاط مستقل له منهجه الخاص في إنتاج المعرفة في مرحلة معينة من مراحل تطوره، إلا أنه يستمد مبررات وجوده وتطوره من نظم ثقافية معينة، ولا يلبث أن يتخطاها بما له من فاعلية نوعية خاصة لا تتكافأ مع العوامل الباعثة على قيامه واستقلاله، ولا تتطابق معها. فهو يتزود منها ريثما ينطلق إلى غايته متخذًا مساره الخاص. فهكذا أيضًا تجري الأمور في الفن؛ حيث إن الفنان يقدم عملاً فنيًا إلى المتذوق في نطاق سياق ثقافي معين مثقل بالمواقف المتعددة ويلتقط المتذوق أو الناقد موقف الفنان من خلال السياق المشترك بينهما، وليس من خلال العمل الفني بعناصره المباشرة [١٨].

وبعد، لا نندهش حينما نرى المؤلف يعتقد بأنه من غير المجدي إثبات علمية الإستطيقا؛ إذ يراها مسألة ليست موضع اهتمام كبير، وهذا ما عبر عنه بقوله: " غير أن علمية إستطيقا لا ترفع من شأنها، كما أن افتقاد هذه العلمية لا يقلل منها، إلا إذا جعلنا من العلم سيد المجالات والفاعليات جميعًا، فيهيمن مثلاً على الفن والدين والفلسفة، وينصب نفسه معيارًا لها " [١٩] . وذلك على أساس أنه يرى طبيعة البحث العلمي مباشر ومحدد، ويتميز بنوع من الاتفاق الموضوعي. في حين أن المفكر الجمالي يسعى إلى صوغ تعميمات شاملة تجاوز حدود المكان والزمان، وبالتالي يرى أن تسمية الإستطيقا بعلم الجمال على سبيل المجاز، ولكنه ليس علمًا

بالمعنى المنهجي الدقيق. وبناءً على ذلك، يستحيل علم الجمال أو فلسفة الفن عنده إلى مجرد نظر فلسفي إلى الفن.

ولكن، عدم الاندهاش من تصور قنصوه لا يعني في الوقت ذاته عدم وجود بعض التحفظات على هذا التصور، الذي يقيس فيه علمية علم الجمال بمقاييس ومعايير العلم المحض ومنهجه. في حين أننا يمكننا أن نسمع كلامًا آخر، يحمل نبرة التأكيد على علمية علم الجمال ومشروعية منهجه كعلم يشتمل على موضوعات وقضايا تتجاوز إطار العلم بمعناه الدقيق (*) .

ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نشير إلى أهم الأفكار التي وردت في كتابه، ومن بينها تعريفه للخيال بأنه خلق الصور المتخيلة التي ينفصل الإنسان بمقتضاها عن المشهد الطبيعي، وتحقق سيطرته عليه. فإنه بديلاً وعوضًا عن عدم القدرة على تحقيق الأشياء في الواقع؛ إذ يجعل الغائب حاضرًا عن طريق الاستحضار والتمثلات. رابطًا الخيال بالقيمة على أساس أنه مع الخيال تتحول الضرورات إلى ممكنات، فلابد من وجود وسيلة لينتخب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية فتتفاضل الممكنات وتتراتب. ومن ثم، فالفن يحاول السيطرة على نموذج بديل ألا وهو العمل الفني نفسه، حيث تجتمع فيه أهداف الفاعليات الإنسانية جميعًا بدرجات متفاوتة(٢٠).

ومن الملاحظ هنا أن قنصوه يفكر في ماهية الخيال بأسلوب تقليدي، ووفقًا للنظرة الدارجة التي تنظر للخيال بوصفه مجرد القدرة على مفارقة الواقع والانفصال عنه، وتكوين تصورات خاصة بالذات دون محاولة العودة إلى الواقع مرة أخرى. في حين أننا نجد فهمًا آخر لماهية الخيال يمكن أن نلتمسه عند باشلار، الذي قدم لنا صورة أكثر واقعية – شأنه في ذلك شأن كلٍّ من ميرلوبونتي ودوفرين – للفنان المبدع، لا باعتباره ذلك العبقري المتوحد الذي يعيش في برج عاج ؛ وإنما باعتباره شخصًا يبدع شيئًا جديدًا مبتكرًا نابعًا من دهشته إزاء بعض

الأحداث الواقعية أو الصور الطبيعية أو حتى الموضوعات المألوفة ، وكأنه يحيا بالأسلوب الذي يبدع به مستخدمًا الخيال. هذا الخيال الذي يهب معنى للعالم، وينفتح عليه بنوع ما خلال تجاوز سطحه المحسوس أو المرئي لينفذ إلى باطنه ليكتشف ما هو جديد ونشط وحيوي فيه، ويظهر ما يكمن فيه من جمال أليف. هذا الجمال المتحجب في باطن الأشياء [٢١] .

وتبقى النقطة الهامة ، وهي تعريفه للرؤية الفنية ، والتي في إطارها يعرض لخبرتي الإبداع والتذوق، وينتهي إلى تعريف الفن. وتعني عنده الرؤية الفنية إحساس الفنان لقابلية العالم والواقع والوجود للتحول والتشكل والتبدل بالنسبة له. وهي تمثل المسافة الأنطولوجية بين الفنان وعالمه الفعلي. وهي أقرب إلى عالم الطفولة التي هي مرحلة التحرر الكامل للخيال ومرونة التواصل مع العالم الخارجي، بشرًا وأشياءً وعلاقات. [٢٢] .

وهنا يُنبهنا قنصوه إلى المكانة الخاصة لمرحلة الطفولة بالنسبة للمبدع، تلك التي أدرك أهميتها سواء الفلاسفة كباشلار، أو المحللون النفسيون كفرويد؛ وذلك على أساس أنها مرحلة الدهشة إزاء المألوف، والقدرة على التخيل والحلم والانفصال عن الحياة اليومية لا لشيء إلا لإبداع الحياة برؤية وعين جديدة. أي أنها بإيجاز، المرحلة القادرة على الإبداع .

الرؤية الفنية هي المدخل إلى الإبداع، ففيها يعيد الفنان اكتشاف الوحدة في المتنوع، والتماثل في المختلف كما أنها تقوم على خلخلة الجمود والثبات في الأشياء وتحطم الألفة والاستقرار ونزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجي، ليغدو دورًا متماوجًا تتخلق منه أشكال شتى. فهي بمثابة نوافذ تطل على عوالم جديدة، أو هي عيون تحطم الألفة وتخترقها وتحول ما هو مألوف إلى شيء طازج وطريف، يجدر بالمراجعة والتأمل مرة أخرى.

فالفن إذن وجود بديل أو واقع مواز يعبر عن تموضع الذاتية أو الرؤية الفنية. وبالتالي، فالفنان هو الإنسان المرهف المنفصل عن العالم المادي، بينه وبين هذا العالم مسافة يملك من

خلالها العالم نفسه. ولكن بطريقته وليس بطريقة التملك المادي. وأما عن خبرة المتلقي فإنه يشارك بمعنى ما في الإبداع ؛ إذ إن استعادة خلق العمل الفني أو إبداعه هو شعور المتلقي بالمشاركة في الإبداع التي يدركها جزئيًا [٢٣] .

ونخلص من هذا إلى أن ما يمنح دراسة قنصوه أهميتها في تاريخ الكتابة الجمالية ليس محاولته الإسهام في تنظير الفن فحسب؛ وإنما في طرحه – بشكل ضمني – لإحدي القضايا الهامة والتي تعد مثار خلاف بين الباحثين ألا وهي قضية العلاقة بين الفن والعلم.

وعلى أية حال، تلك الدراسات هي أشكال متنوعة من الدراسة الجمالية في مصر تبين – بادئ ذي بدئ – الطريق الذي سار فيه بعض الباحثين المتخصصين أو غير المتخصصين في مجال البحث الجمالي. ولكننا لا نستطيع بعد – مع هذه الدراسات – أن نحدد ملامح وطبيعة علم الجمال وفلسفة الفن. أو بتعبير آخر، يمكن القول بأن اهتمام هذه الدراسات بعلم الجمال وبفلسفة الفن وأسلوب تناولها للقضايا التي أثارتها حوله لها طابعها الخاص وأهميتها الجزئية التي يمكن للقارئ العربي أن يستفيد منها، في حين أنه لن يجد عندها شيئًا يذكر إذا ما تعلق الأمر بطبيعة العلم في ذاته.

إذن، فلنقترب أكثر من طبيعة هذا العلم في ذاته ومفاهيمه ومشكلاته وقضاياه، وتياراته واتجاهاته المختلفة عبر تاريخ الفكر الجمالي، من خلال عرض نماذج من الدراسات التي ساهمت بشكل كبير في تأسيس وتعميق الوعي الجمالي في مصر.

٢ – <u>الدراسات الجمالية : من العروض التاريخية إلى الجهود التأسيسية :</u>

لاشك أنه قد ساد عبر تاريخ الفكر الجمالي في مصر العديد من الدراسات الجمالية الأكثر عمقًا في هذا المجال، والتي لعبت دورًا مهمًا في إثراء المكتبة العربية والولوج بعمق في عالم علم الجمال وفلسفة الفن.

والحقيقة أن معظم من كتبوا في هذا المجال كانوا باحثين متخصصين، أفردوا العديد من الدراسات لهذا الميدان، بحيث تعرضوا بالتفصيل حينًا وبالإشارة حينًا آخر للعلم وموضوعه ومفاهيمه وقضاياه، سواء بالعرض التاريخي والجهد التوضيحي أو بالجهد التأسيسي لبنية العلم ذاته. كما سيرد ذكره بالتفصيل في الصفحات التالية.

ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك هو ما نجده في الدراسات العديدة التي قدمها زكريا إبراهيم من قبيل ***فلسفة الفن في الفكر المعاصر***، و***الفنان والإنسان***، و***مشكلة الفن***، علاوة على ترجمته لكتاب ديوي ***الفن خبرة***. وحسبنا أن نركز على نموذجين فقط من أبرز أعماله في هذا المجال، حتى يتبين لنا طبيعة إسهامه المبكر ومدى أهميته في مجال البحث الجمالي.

لقد جاء زكريا إبراهيم ليقدم إلى القارئ والدارس العربي في كتابه ***فلسفة الفن في الفكر المعاصر*** عام ١٩٦٦ عرضًا نقديًا لأهم التيارات والاتجاهات المعاصرة في علم الجمال وفلسفة الفن؛ بل والأقدر – كما يقول – " على التعبير عن روح العصر؛ إذ كان لها أثرها في توجيه فلسفة الفن وتحديد معالمها " [٢٤] .

والواقع أن المكتبة العربية كانت تفتقر وقتئذ إلى مثل هذا النوع من الدراسات الجمالية التي تعرض لاتجاهات جمالية مختلفة يتعرف عليها القارئ العربي لأول مرة. وبالتالي، يعد هذا الكتاب من الكتب الرائدة في هذا المجال، والذي يعد مدخلاً مهمًا ييسر للقارئ العربي التعرف على أهم الاتجاهات المعاصرة في علم الجمال، بل على فلاسفة الفن المعاصرين. ولذا، فقد ساهم بشكل أو بآخر في تنمية الوعي الجمالي لدى المثقفين والدارسين والباحثين المتخصصين في هذا الميدان.

ومما لا شك فيه أن زكريا إبراهيم لم يعتمد في معالجته هنا على العرض التاريخي لتلك الاتجاهات المعاصرة؛ وإنما عالجها معالجة تحليلية نقدية؛ إذ لا يكتفي بعرض الأفكار؛ وإنما يحاول فهمها وتحليلها، بل تصنيفها على أساس طبيعة رؤيتها للفن.

فنجده يستهل هذه الاتجاهات بالاتجاه الحدسي، الذي ينظر للفن بوصفه تعبيرًا حدسيًا، أي تعبيرًا يجري على مستوى الحدس أو الإدراك الذهني المباشر. هذا الاتجاه في التفسير يتجلى لدى برجسون وكروتشه ورافيسون. ويعرض في مقابل هذه الاتجاهات رؤى واتجاهات أخرى معارضة، سواء على نحو ما يتمثل لدى أندريه مالرو، الذي لا يعد الفن عنده مجرد لغة أو تعبير، بل هو أيضًا أداة تحوير وتغيير، فالفن حرية وإبداع لمعايير وقيم إنسانية، يخلق الفنان بمقتضاها عالمًا غريبًا عن الطبيعة. كما يعرض لرؤية آلان Alain ، الذي نظر للفن بوصفه عملاً وصناعة، وركز دراسته بوجه خاص على الفنون الجميلة. ولدينا كذلك، هربرت ريد وكاسيرر وسوزان لانجر والفن عندهم رمز ومعنى، أي أنه أشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه كائن ناطق للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية[٢٥].

وإن كان قد قدم تصنيفًا عامًا لهذه الاتجاهات وفقًا لرؤية الفلاسفة وتفسيرهم للفن؛ فإنه يقدم تصنيفًا آخر وفقًا لربط الفن بالفلسفة، فنجده يضم برجسون وكروتشه وسانتايانا، الذي يفسر الفن من زاوية المتعة الجمالية أو اللذة الفنية معًا؛ إذ بقى الفن عندهم وثيق الصلة بالفلسفة، وكأنما هو مجرد إدراك حسي خالص أو حدس تعبيري أو ماهية أخلاقية ثم يضع في مقابلهم الفيلسوف الأمريكي جون ديوي، الذي يستحيل الفن عنده إلى مجرد تجربة أو خبرة وبالتالي سيهبط إلى مستوى الحياة العادية السوية، حيث إنَّ النزعة العامة التي اتسمت بها فلسفة ديوي إنما هي النزعة التجريبية الدينامية الحركية، أو بالأحرى تجريبية الاستمرار أو الاتصال التي تتخذ نقطة انطلاقها من الخبرة العامة.

وإن كان يختلف عنهم في رؤيته للفن إلا أنه يدخل مع كروتشه وسانتايانا من حيث الاهتمام بمشكلة التعبير الفني التي تستحيل بدورها عنده إلى نوع من نشاط الإنسان العادي أي الدافع إلى تعبير؛ إذ إن الأفعال التعبيرية تقترن بوجود حافز داخلي يريد أن يتجلى في الخارج، شأنه شأن الأفعال الاندفاعية الخالصة أو أفعال الانطلاق وتفريغ الطاقة كبكاء الطفل أو الغضب أو الابتسامة، بحيث يعد ذلك بمثابة البداية الحقيقية لكل نشاط فني. فضلاً عن ذلك، فقد اهتم بعرض واحد من أهم الاتجاهات المعاصرة وهو الاتجاه الفينومينولوجي، ولعل من أبرز أعلامه هم: ميرلوبونتي والذي يُعَدُّ الفن عنده لغة وأسلوب، أو أنه تعبير إيمائي يدرك حسيًا، وسارتر الذي يعد الفن عنده إما تخيل ولا واقعية وإما التزام وحرية على نحو ما يتجلي ذلك في الأعمال الأدبية، وكذلك هيدجر الذي يعتبر الفن حقيقة وشعر .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المؤلف لا يكتفي بالعرض النقدي لأهم الاتجاهات الجمالية المعاصرة؛ وإنما اهتم كذلك بالسؤال عن طبيعة علم الجمال، محاولاً تقديم تعريف له: " بأنه ليس علمًا معياريًا يبين لنا ما ينبغي أن يكون عليه العمل الفني لكي تصدق عليه صفة الجمال؛ وإنما هو علم وصفي يدرس العمل الفني باعتباره ظاهرة بشرية تدخل في صميم النشاط الروحي للموجود البشري " [٢٦] .

والواقع أن زكريا إبراهيم لم يلجأ إلى العرض التاريخي، على نحو ما صرح بذلك في مقدمة كتابه قائلاً: " إننا لا نقدم دراسة تاريخية للحركات الجمالية في القرن العشرين، بل نحن نرتاد عالم فلسفة الفن، كسائحين يقومون بجولة فلسفية في ربوع ذلك الميدان الرحب "[٢٧]. فهو إذن قد اعتمد على العرض التحليلي النقدي القائم على التصنيف والانتقاء لأهم نماذج من فلاسفة الفن والجمال في الفكر المعاصر بغض النظر عن الترتيب الزمني لهم. وكذلك الاهتمام الواضح بعقد المقارنات بين فلاسفة الفن المعاصرين.

وأما عن كتابه ***مشكلة الفن*** فجاء ضمن مشروعه الواسع الذي يهدف استيعاب ومعالجة العديد من المشكلات الفلسفية، والتي بسط من خلالها عددًا من المشكلات الفلسفية التي كانت تشغل حينها الساحة الثقافية العربية كمشكلة الحرية ومشكلة الإنسان ومشكلة الفن مثلاً. ولعل ما يهمنا في هذا الصدد نمط واحد من هذه المشكلات، وهو مشكلة الفن الذي يستعرض فيه نظريات الفن ومفاهيمه من منظور فلسفي.

ينطلق المؤلف من تحديد لماهية الفن ولطبيعة الموضوع الجمالي والإبداع الفني؛ ليبلغ إلى تحديد مشكلة الفن. حيث يبدأ بالتأكيد على أنه ليس من شأن الفن أن ينتقل بنا إلى عالم خيالي لا شأن له بالتجربة الحسية. وإنما تنحصر مهمة الفنان على وجه التحديد في عملية تحويل المحسوس الخام إلى محسوس جمالي. فالموضوع الجمالي إنما هو الموضوع الحسي الذي يستأثر بانتباهنا دون أن يحيلنا إلى شيء آخر يخرج عنه؛ لأنه غاية في ذاته من جهة؛ ولأنه لا ينطوي على أي فاصل بين المادة والصورة من جهة أخرى. فالموضوع الجمالي بهذا المعنى، إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظًا بصورته، وهذه الوحدة الباطنية في أعماق الموضوع الجمالي بين المادة والصورة هي التي تجعل من العمل الفني أقوى تعبير عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع. ولذلك يرى أن الفن إنما هو الذي لولاه لبقيت الأشياء على ما هي عليه ! [٢٨] .

وربما كانت المشكلة الكبرى في الفن هي هذا الاتحاد العجيب بين المادة والصورة، وبين الشكل والموضوع. وبالتالي، فهو يهتم بوصف الموضوع الجمالي فينومينولوجيًا، وتحليل بنية العمل الفني ودلالاته الإنسانية، ويحاول الوقوف على طبيعة الصلات بين الفنان والجمهور أولاً، ثم بين الفنان وعمله الفني ثانيًا. كما يحاول الكشف عن أن الموضوع الجمالي ليس مجرد موضوع ميتافيزيقي أو موضوع طبيعي أو موضوع سيكولوجي أو موضوع اجتماعي. وإنما هو

أولاً وبالذات موضوع جمالي يتميز بنوعية خاصة وفردية أصيلة. وقد يتخلل هذه الدراسة النظرة التاريخية الانتقائية لمعنى الفن، بدءًا من أصل الكلمة عند اليونان ومرورًا بالعصور الوسطي ووصولاً إلى العصر الحديث مع الاهتمام بعرض التعريف المعجمي لمفهوم الفن. وكذلك بيان أوجه الاتفاق والاختلاف بين الفن والحرفة، وتمييز الموضوع الجمالي عن المنتج الصناعي. كما يتعرض لمناقشة مجموعة من القضايا والمشكلات الهامة في مجال فلسفة الفن، كعلاقة الفن بالطبيعة، والتأكيد على أن الطبيعة محايدة إستطيقيًا كما أنها محايدة أخلاقيًا ومنطقيًا. ثم يعالج مشكلة مهمة كانت مثار خلاف بين الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع، وهي مشكلة الإبداع الفني أهو وحي وإلهام، أم عبقرية أم صنعة وإرادة، أم تداخل وتشابك للعناصر الشعورية واللاشعورية، أم تلقائية ورغبة في تحقيق شيء متفرد. كما يتناول أيضًا علاقة الفن بالحياة على نحو ما تجلت عند أرسطو وبرجسون وشوبنهاور. وينتهي إلى التأكيد على أنَّ الفن ليس انفصالاً مطلقًا عن الحياة وليس ارتباطًا مطلقًا بها.

والحقيقة أن رؤيته لطبيعة العلاقة بين الفنان والمادة تحتاج منا وقفة قصيرة. فالفنان – كما يعتقد – في كل زمان ومكان كان عليه أن يكون مصارعًا جريئًا لا يصرفه عناد المادة عن العمل على اجتلاء أسرارها. فالفن دائمًا أبدًا صراعًا عنيفًا ضد المادة لا مجرد لهو ولعب، كما يعتقد البعض [٢٩] .

وتبدو لنا علامة استفهام في هذا الفهم لطبيعة علاقة الفنان بالمادة. فلماذا يفسر زكريا إبراهيم طبيعة العلاقة بينهما باعتبارها صراعًا ؟ ولماذا نكون مضطرين إلى القول بأن الفن يدخل في صراع عنيف ضد المادة ؟ ألم تكن للمادة أو هذا الوسيط المادي – كما أكد هو بنفسه في سياق طرحه لمشكلة الفن – قدرته الخاصة على التعبير الجمالي، أي أنها تحمل المعاني والدلالات في باطنها. وبالتالي، فإن الفنان يحترمها ويتعاطف معها ؟![٣٠] فالحقيقة أن الفنان

يبدع صوره الفنية من خلال معالجته اليدوية للمادة، بحيث يكون هذا الوجود الجديد للعالم أو للطبيعة الذي يولده في الصور الفنية مباطن في هذه الكيفيات المادية للصور الفنية كالخطوط والألوان في حالة التصوير، أو الكلمة في حالة الشعر والأدب، وكالحجر أو الرخام في النحت. بحيث يعد الحب هو الرابط بينهما. فالفنان – بخلاف ذلك – يحب المادة التي يشكلها.

وبناءً على ما تقدم، يتبين لنا أن إسهام زكريا إبراهيم لا يتعدي إطار الجهد التوضيحي، الذي يُعدُّ من الأهمية بمكان على المستوى الأكاديمي، أي على مستوى الدرس والتحصيل والفهم.

ولا يفوتنا في هذا الصدد أن نتوقف عند تجربة رائدة ومحورية على طريق البحث الجمالي ، وهي دراسات أميرة حلمي مطر التي تتبلور الكتابة عندها في ثلاث مستويات : **أولاً** ، مستوى الترجمة لبعض الأعمال التي تنتمي لعلم الجمال والفكر الجمالي، أو التي تطرح إحدى مفاهيم العلم وإن كانت تكتسي ثوبًا أدبيًا اتخذ شكل المحاورة، على نحو ما ترجمت محاورة ***فايدروس أو عن الجمال*** لأفلاطون، التي نلتمس فيها تأملات واستبصارات عميقة تتعلق بالدلالة الأنطولوجية للجمال باعتباره جسرًا يربط بين العالم المحسوس والعالم المعقول أو عالم الحقيقة، كما لو كان الجمال بذلك يكون تجليًا أو تجسيدًا لصور مثالية أي صور من الحقيقة والخير والنظام [٣١] . وكذلك، ترجمتها لكتاب دنيس هويسمان في ***علم الجمال أو الإستطيقا*** .

وأما عن المستوى **الثاني** ، فيتبلور في الجهد التوضيحي والعرض التاريخي، على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح سواء في عناوين كتبها، التي إما تحمل طابع التأريخ لفلسفة الجمال من حيث النشأة والتطورات عبر العصور المختلفة، أو تحمل طابع الدراسات التمهيدية التي تعمل كمدخل للدراسين من أجل التحصيل والفهم، على نحو ما صرحت بذلك في المقدمة التي سبقت كتابها ***مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن***، الذي كان خلاصة محاضرات وجهتها للدراسين من

طلاب الدراسات العليا في كليات الفنون وطلاب الفلسفة، قصدت به تزويد الدارس بمنهج يحيط بالمشكلات الأساسية والرئيسة في علم الجمال الفلسفي، وبحيث يتكون للدارس الإطار السليم لفهم قضايا هذا الفرع من فروع الفلسفة، الذي يقف على حدود تأملات الفلاسفة وفكر المهتمين بقضايا الفن والأدب، مع إبراز حلقة الوصل بين فكر الفلاسفة ونظريات نقاد الفن [٣٢] .

وعندما نقرأ الكلام السابق يتأكد لنا رأينا بشأن هذه الدراسات بأنها لا تنتمي إلى إطار الدراسات الأكاديمية التي تهدف إلى تقديم منهج لمقرر دراسي وأهداف تدريسية. ولا يعني ذلك أننا نقلل من شأن طبيعة هذه الدراسات التي لها أهميتها الخاصة.

ولنبدأ بأولى أمثلتنا من أعمالها، الذي يتمثل في كتابها ***فلسفة الجمال نشأتها وتطورها*** عام ١٩٨٣، الذي قسمته إلى ثلاثة أبواب، تعرض فيهم لثلاثة عصور لتطور موضوع البحث الجمالي ونشأة علم الجمال بدءًا من نظريات الفن والجمال في العصر اليوناني في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد بما في ذلك أفلاطون وأرسطو وأفلوطين، مرورًا بالعصر الحديث الذي شكل نقطة تحول حاسمة في تاريخ الفكر الجمالي؛ إذ فيه تأسس علم الجمال كعلم مستقل له مفاهيمه وقضاياه على يد ألكسندر باومجارتن A.Baumgarten عام ١٧٥٠؛ وإن لم تشِر إليه في هذه الدراسة القائمة في الأساس على العرض التاريخي لنشأة هذا العلم، بل استهلت الحديث عنه في الفصل الأول من كتابها التالي ***مقدمة في علم الجمال***. ورغم أهميته في تاريخ نشأة علم الجمال. فقد قنعت في هذه الدراسة بالبدء بالفيلسوف الألماني إيمانويل كانط، الذي كتب سنة ١٧٩٠ واحدًا من أعظم الأعمال في علم الجمال على نحو يفوق إلى حدٍ كبير عمل باومجارتن من حيث مدى تأثيره وقوة براهينه، وهو مؤلفه ***نقد ملكة الحكم***، الذي خصص الجزء الأول منه للحكم الجمالي [٣٣] . ولكننا نقول رغم عظمة عمل كانط؛ أننا لا

نستطيع أن نغفل عند العرض التاريخي لعلم الجمال بأن نفرد مساحة ما لباومجارتن؛ إذ إن كانط نفسه سار في إثره .

ومن ثم، فقد بدأت هذه الدراسة بتناولها للعصر الحديث بكانط مباشرة مرورًا بهيجل وشونبهاور ونيتشه ووصولاً إلى الحديث عن رؤية ليون تولستوي والثورة الاشتراكية للفن والجمال. حتى بلغت الاتجاهات المعاصرة الذي استهلت الحديث عنها بمقدمة عامة عن الإطار الفني لفلسفة الجمال المعاصرة، يضاف إلى ذلك عرضها لآراء أنصار الاتجاهات المختلفة كالاتجاه الحدسي على نحو ما يتجلى لدى برجسون وكروتشه، والاتجاه الوجودي، وركزت بوجه خاص على سارتر ثم الاتجاه الرمزي على نحو مانجد أنصاره كاسيرر وسوزان لانجر.

وينبغي التنويه هنا إلى أن أميرة مطر لم تقتصر في هذه الدراسة على التأريخ والعرض لتطور نشأة العلم فحسب؛ بل حرصت كذلك على أن تظهر رؤيتها الخاصة لفلسفة الجمال في مستهل كتابها بقولها: " إنها بالطبع أحد فروع الفلسفة؛ فهي ذلك الفرع الذي يعني بدراسة نظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال وحكمه عليه وإبداعه في الفنون الجميلة [٣٤]. فضلاً عن أنها ترى أن تاريخ علم الجمال أو فلسفة الجمال ليس مجرد شيء انقضى وانتهى؛ وإنما هو أشبه بإبداع الفنان لكل منهما – على حد تعبيرها – قيمته الدائمة ولا يمكن للجديد فيها أن يقارن بالقديم [٣٥] .

في الحقيقة أن هذا التعريف لفلسفة الجمال – أو كما تطلق عليه أحيانا – علم الجمال، يكشف لنا عن تعريف للعلم قائم على أساس الخبرة الجمالية بمستوياتها الثلاثة الإبداعية والتذوقية والنقدية. في حين أنه يمكن تقديم تعريف لعلم الجمال من حيث هو علم فلسفي بحيث يبدو دائمًا بحثًا كليًا (أي بحثًا يتعلق بالمبادئ العامة) في ماهية البعد الجمالي للفن (أو

الظواهر الجمالية التي تقدم نفسها من خلال الفن). وهو من هذه الناحية يكون متميزًا عن أي علم أو دراسة أخرى تتناول الفن ، بما في ذلك الممارسة النقدية أو النقد التطبيقي [٣٦] .

يمكننا – إذن – القول إن أميرة مطر، وإن كانت في هذا العمل يغلب عليها الاعتماد على العرض التاريخي، إلا أنها اهتمت بالتناول المنهجي وربط النظريات الفلسفية بالتحليلات الاجتماعية لمذاهب الفلاسفة. ويكتمل هذا بجهد آخر ***مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن*** عام ١٩٨٩، الذي تعتمد فيه على إعادة العرض التاريخي مرة أخرى لنشأة علم الجمال وموضوعه من جانب (وإن أشارت هنا بصورة موجزة لمؤسس علم الجمال ألكسندر باومجارتن)، والاهتمام بطرح السؤال عن طبيعة العمل الفني من جانب آخر، وعرضت في هذا السياق ربط العمل الفني بالخيال، على نحو ما نلمحه في التفسير المثالي للعمل الفني، الذي لا يرى أن العمل الفني شيء مادي فيزيقي بل هو أقرب إلى الحقيقة الخيالية أو الروحانية، على نحو ما نلتمس هذا التفسير عند كروتشه وكولنجوود وجان بول سارتر، فضلاً عن طرح العديد من القضايا الهامة في هذا المجال من قبيل علاقة الفنان بالمادة، وعلاقة الشكل بالمضمون، ولقد أفردت صفحات عديدة بوجه خاص لإيضاح طبيعة الخبرة الجمالية وتميزها عن الخبرة العملية في الحياة اليومية، مع عرض لرؤيتها الخاصة لمعنى الخبرة الجمالية، التي تعني بها موقف الإنسان عند تذوقه للعمل الفني أو إبداعه له أو نقده. وترى أن دراسة الخبرة تحتاج لبحث كثيرٍ من العناصر التي تتدخل في هذه الخبرة وتحدد أنواعها؛ لأنها تختلف بحسب الفنون وحسب الأفراد وحسب مناهج الدارسين لها بحسب الطابع الغالب فيها إن كان تذوقًا أو خلقًا أو نقدًا [٣٧].

كما تعرض أميرة مطر في هذا السياق لتفسير ربما لم يهتم الباحثين المتخصصين بالإشارة إليه، ألا وهو طبيعة تفسير العلوم التجريبية لجوانب الخبرة الجمالية، وكيف تربط الإستطيقا الفزيولوجية الخبرة الجمالية بنشاط حواس الإنسان وخاصة حاستي السمع والبصر. وإن

كان يتخذ العرض هنا موقفًا نقديًا مما تتعرض له بالدراسة والبحث. على أساس أنها ترى أن الوصف العلمي ليس وضعًا صحيحًا لأنه لا يكفي أن نبين كيف يستجيب الناس للأعمال الفنية، بل ينبغي أن ندخل في الاعتبار المنهج الفلسفي الذي يلجأ للنظريات التقويمية، أي النظرية التي تبين لنا كيف ينبغي للمشاهد أن يستجيب للعمل الفني [٣٨] .

أما عن المستوى **الثالث** من الكتابة فهو ما يتعلق بدراستها للنقد، الذي تتعدى فيه مستوى العرض لأهم اتجاهات النقد الفني الحديث إلى مستوى التأثر وتبني موقفًا معينًا من النقد، حتى يمكننا الحديث عن مفهوم النقد عندها، أو بالأحرى رؤيتها الخاصة للصورة التي ينبغي أن يكون عليها النقد. حيث خصصت جزءًا من كتابها ***مقدمة في علم الجمال*** لدراسة النقد في سياق اهتمامها بدراسة طبيعة العمل الفني والخبرة به. إذ تطرح العديد من القضايا والتساؤلات التي حاولت الإجابة عنها بعد تحليل دقيق متأن لطبيعة العلاقة بين علم الجمال والنقد، حيث تؤكد على تداخل المجالين؛ على أساس أن الناقد يقوم بتحليل عمل فني معين فيحكم على قصيدة أو لوحة ليبين مواطن الجمال أو النقص فيها. وهو لا يمارس مهمته تلك بدون إطار نظري يصدر عنه في أحكامه وتحليلاته للأعمال الفنية. هذا الإطار النظري يتمثل في مجموعة المبادئ والمفاهيم التي تكون متضمنة في أحكام الناقد. وهذه المبادئ أو الأسس النظرية للنقد تنتمي إلى علم الجمال الفلسفي الذي يقوم بتأصليها. ومن ثم، إذا كان النقد تفسيرًا للعمل الفني، أو – على حد قول بعض النقاد – هو تحسين العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين، فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير أو هو نقد للنقد [٣٩] .

والحقيقة أن أميرة مطر لا تكشف عن مجرد علاقة الناقد بفيلسوف الجمال فحسب؛ وإنما تكشف كذلك عن طبيعة العلاقة الوثيقة بين النقد والتذوق[٤٠]؛ على أساس أن التذوق ليس مجرد عملية تقبل سلبي؛ وإنما يفترض القيام بعمليات إيجابية؛ لأنه يفترض القدرة على الاختيار

والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفني. ومن ثم، فالإحساس بالعمل الفني والميل إليه يقترن دائمًا بالحكم عليه، وفي هذا يقال إن ما نرغب فيه ونفضله هو الذي ينطوي على القيمة.

ويفهم من ذلك أنه ينبغي النظر إلى العمل الفني باعتباره ينطوي على بنية يعاد تركيب مفرادتها وفهمها، هذا الفهم يتطلب من المتلقي القيام بمجموعة من العمليات المعرفية والتخيلية والتذوقية. ومن ثم، فإنه في المتعة الجمالية يكون المتلقي فاعلاً لا منفعلاً؛ إذ إنها المتعة المصاحبة للوعي الذي يقصد فهم الموضوع الجمالي المقدم له في العمل الفني. وهذا النشاط نفسه الذي يقوم به الناقد؛ لأنه – في المقام الأول – متذوقًا للعمل الفني؛ وإن كان يخطو خطوة أخرى نحو إصدار الأحكام وتقيم الأعمال الفنية التي يتأملها جماليًا. وإنه من الصعب أن يعالج مفهوم النقد عند أميرة مطر بدون التحدث عن تصنيفها لأنماط واتجاهات النقد، والتي من خلالها سيتبين لنا رؤيتها الخاصة للصورة التي ينبغي أن يكون عليها النقد.

وقد صنفت اتجاهات وأنماط النقد وفقًا لتعدد وتباين الأسس الفلسفية التي يستندوا إليها في نظرياتهم النقدية، بحيث أدى اختلاف تصورهم عن القيمة الجمالية من حيث وجودها الموضوعي أو وجودها الذاتي إلى انقسام النقد إلى اتجاهين رئيسين هما: الاتجاه الذاتي، الذي يرجع فيه الناقد في تقييمه للعمل الفني إلى الأثر الفني الذي يحدثه العمل الفني في متذوقه، أو يعتمد على خبرة الناقد وتأثره بالعمل الفني على نحو ما نرى ذلك في مذهب الانطباعية في النقد (والذي يعد أوسكار ، وتول فرانس وباترو ديبوس من أشهر أعلامه).

أما الاتجاه الموضوعي في النقد فهو الذي يعتمد على معايير موضوعية في تقييمه للأعمال الفنية. ومن ثم، تتعدد وتتباين فيه المذاهب النقدية بحسب اختلاف هذه المعايير. على نحو ما تمثل ذلك أولاً، في النقد بواسطة القواعد المستمدة من قدماء اليونان والرومان وخاصة أرسطو وهوراس، والذي يعرف باسم النقد الكلاسيكي الحديث، والذي يعد كاستلفترو من أعلامه،

وهو واضع قاعدة للشعر عرفت باسم " قاعدة الوحدات الدرامية الثلاث " مستندًا إلى أرسطو؛ على أساس أنه أكد على ضرورة تحقق وحدتا الزمان والمكان في الدراما مما يفضي إلى وحدة الفعل. وربما يكمن رفض أميرة مطر لهذا الاتجاه في تمسكهم بالقواعد، استنادًا إلى أن التمسك بالقواعد لا يكفي كمنهج في النقد؛ وإن أفاد إلى حدٍ ما في إطار العصر والنماذج التي ظهرت فيها هذه القواعد. وبالتالي، فإنه لا يبين إلا التشابه بين الأعمال الفنية المشتركة في النوع، لا الاختلافات [٤١].

وثانيًا، النقد السياقي، الذي يعتمد على تقييم العمل الفني من جهة تأثره بالبيئة التاريخية والاجتماعية والأخلاقية، أي ينظر للعمل الفني بوصفه حادثة طبيعية تتفاعل مع الأحداث الخارجية. ولعل من أبرز مذاهب النقد الملتزمة بهذا الاتجاه مذاهب النقد الماركسي، المتأثرة بشكل واضح بالتيار الماركسي[٤٢]، الذي نشأ داخل الثقافة المصرية وكان مؤثرًا فيها، بل وكان أكثر التيارات الفلسفية قدرة على الانتشار، وأكثرها تأثيرًا في مجريات الحياة الثقافية بكل أبعادها الفلسفية والسياسية والممارسات الأدبية إبداعًا ونقدًا، وتجلى ذلك بوضوح سواء فيما يعرف باسم النقد السياقي، أو في مذهب الواقعية الاشتراكية الذي ساد إبداعات الأدباء وممارسات النقاد على السواء.

ويربط التيار الماركسي الفن بالبيئة والشعب والحضارة التي ينتمي إليها. على أساس أنه انعكاس للظروف الاجتماعية والمادية في عصره، وبالتالي، فقيمة الفن وفاعليته مرهونة بمدى قدرته على إشباع مطالب الجماهير، وتنمية هذه المطالب وفقًا للأهداف الاجتماعية العامة في المجتمع الاشتراكي. ومن ثم، كان طبيعيًا أن يرى أصحاب هذا الاتجاه في النقد العمل الفني بوصفه انعكاسًا لظروف المجتمع ولموقف الفنان الطبقي أو موقفه من الصراع الدائر في عصره بين الطبقة المتحكمة في قوى الإنتاج أو الطبقة المعارضة لها.

ولكن، هذا النوع من النقد – كما ترى أميرة مطر – يثير حوله العديد من الاعتراضات أولها: أن دوافع الإبداع الفني سواء كانت متأثرة بظروف المجتمع أم لا؛ لا تعدُّ من أسس النقد؛ لأنها أقرب إلى نفسية الفنان وتاريخ حياته. كما أن أصحاب هذا الاتجاه ينصرفون إلى نوع من الاهتمام بعناصر العمل غير الجمالية، أي بالظروف الاجتماعية والبيئة الخارجية، وليس القيم الجمالية والفنية للعمل الفني.

ولهذا، فلقد ظهر – كما ترى أميرة مطر – بعد نهاية القرن التاسع عشر رد فعل ضد هذا الاتجاه، حاول الاهتمام بالسمات الجمالية والعناصر التشكيلية في عملية تقييم العمل الفني. ومن هنا ظهر هذا الاتجاه الذي يُعرف باسم النقد الحديث (والذي يعد ريتشاردز، وإليوت من أبرز أعلامه)، الذي ينظر للعمل الفني بوصفه شكلاً ذا دلالة أو صورة معبرة، ورأى أن قيمة العمل الفني تكمن في سماته الشكلية وليس في مضمونه المعرفي، أو في أي دلالة تشير إلى شيء خارج العمل الفني. ومن ثم، فالنقد الحديث يتجه إلى طبيعة الموضوع الجمالي ذاته، بحيث ينصرف انتباه الناقد إلى تأمل الجمال الفني المقدم له في العمل الفني.

والجدير بالذكر أنه إذا كانت أميرة مطر ترى أن زكي نجيب محمود من ممثلي هذا الاتجاه النقدي– أو بتعبيرها يتشيع له – في وطننا العربي؛ فإن هذا الرأي يصدق كذلك عليها. فهم جميعًا اهتموا بهذا الاتجاه النقدي الحديث، الذي ينصب على النص ذاته؛ بحيث يهتم الناقد بتحليل العلاقات الكائنة بين العناصر التشكيلية اللفظية للعمل الأدبي. كما تكمن قيمة العمل الفني – كما تعتقد أميرة مطر – في قيمه التشكيلية والتمثيلية والروحية على السواء. وقد عبرت عن هذه الفكرة بقولها: " إن الفنان يكون أعظم بمقدار ما يعبر في عمله الفني عن قيم، فالمصور القادر على الارتفاع في عمله الفني عن مستوى القيم التشكيلية إلى مستوى القيم الروحية يكون أفضل ممن يقتصر على القيم التشكيلية. غير أنه إذا ما تعلق الأمر بفن التصوير

ينبغي أن يكون للقيم التشكيلية – أو القيم الموسيقية بتعبير باركر – الأولية، فمهما كانت الفكرة سامية أو أن يبدأ بها سلم ارتقائه في القيم " [٤٣] .

ويفهم من كلامها السابق أنها تنظر للعمل الفني بوصفه تنظيمًا للعلاقات الكائنة بين العناصر التشكيلية، أي تنظيم معينًا للألوان والأصوات، كما أنه تنظيم للجانب الفكري أو الوجداني أو الإيحائي، أي أنه تنظيم للتجربة الجمالية كلها، أو باختصار تنظيم للقيم التمثيلية في العمل الفني. وتبدو نبرة أميرة مطر هنا قريبة من نبرة ريتشاردز، الذي وإن كان قد ركز حديثه على أهمية السمات الجمالية والعناصر التشكيلية في عملية تقييم العمل الفني، إلا أنه أكد على وجود العناصر التمثيلية أيضًا؛ وذلك حينما صنف أنماط مشاهدي أو متأملي العمل الفني إلى نمطين: أحدهما المشاهد الذي ينظر إلى اللوحات بقصد اكتشاف موضوع هذه اللوحة، أي ينصرف إلى نوع من التأمل إلى ما تمثله اللوحة مما يعرف من خلال خبراته السابقة، وإدراك مدى انعكاسها في اللوحة. وفي هذه الحالة، فالمشاهد ليس في حاجة لأي شعور خاص بالصورة الفنية على النحو الذي تكون عليه. وفي مقابل ذلك نجد نمطًا آخر من مشاهدي اللوحة الذي يتأملها تأملاً جماليًا خالصًا، بحيث يركز انتباهه على السمات الجمالية والعناصر التشكيلية، أي على المظاهر التشكيلية والمكانية للوحة. ولكن يؤكد أنه ليس هناك أي سبب يجعل العناصر التمثيلية والعناصر التشكيلية تتصارع بالضرورة ، بل – بخلاف ذلك – هناك ما يدعو إلى تعاونها، فمن المؤكدَّ أن هناك لوحات فنية كبرى لا يقل فيها الدور الذي يلعبه التمثيل عن الدور الذي يؤديه الشكل واللون في الاستجابة الكلية للوحة [٤٤].

ومن مجمل ما تقدم يتبين لنا أن كل الدراسات سالفة الذكر تمثل مرحلة خصبة من مراحل الدراسة الجمالية، فإنها لها شأنها ومكانتها كإسهام أصيل في مجال البحث الجمالي، انطلق فيها مؤلفوها – كما رأينا من قبل – من تبني تيارات فلسفية واتجاهات نقدية معينة. إلا

أنها تمثل في نفس الوقت إسهامات تتراوح فيما بين الجهود التوضيحية والعروض التاريخية، تلك التي – إن جاز لنا القول – تقفز فوق الأوليات. فبدلاً من التأريخ للتيارات الجمالية الفلسفية، كان ينبغي أولاً الاهتمام بالحديث عن ما يتعلق بالعلم ذاته، من حيث طبيعته وموضوعه وأهم مشكلاته وقضاياه. كما اتسمت كذلك بالرؤى التحليلية النقدية التي حاولت تحليل المفاهيم والمشكلات المتضمنة في هذا المجال، وقراءتها قراءة نقدية، ولاشك أن هذه الدراسات الأكاديمية كانت بمثابة تأسيس أو نقطة انطلاق لمحاولات تالية.

ويبقى أمامنا في هذا الصدد إسهام محوري ومرحلة خصبة من مراحل الدراسات الجمالية في مصر، ولا يمكن – حقًا – لأي باحث متخصص في مجال علم الجمال أو حتى قارئ مثقف في عالمنا العربي ألا ويتوقف ويسكن عندها للحظات، بل ويراها بوصفها نقطة بداية جديدة لفهم واستيعاب ما يتعلق بعلم الجمال وفلسفة الفن، وهي محطة دراسات سعيد توفيق، التي تُضيء لنا طريقًا جديدًا من طرق الدراسة الجمالية في مصر.

ولعل قارئ سعيد توفيق يلاحظ أنه يمكن التمييز بين مستويين من المؤلفات: **أولاً** ، مؤلفات تأسيسية في بنية علم الجمال، و**ثانيًا** ، مؤلفات نقدية و إبداعية. وإن كان المستوى الأول من هذه المؤلفات يعد بمثابة مدخل نقدي لسائر الدراسات الجمالية الأخرى في مصر.

وبالنسبة للمستوي الأول من هذه المؤلفات فهي ليست تأسيسية بالمعنى الضيق الذي تستحيل فيه – وتقتصر فحسب – على كونها مجرد مقررات دراسية في جامعاتنا التي تعتمد على الرصد التاريخي لنشأة العلم وفلاسفة الجمال والاتجاهات والتيارات الفلسفية في تاريخ الفكر الجمالي؛ وإنما هي دراسات بمعناها الحقيقي الواسع الذي تجاوز حدودها الأكاديمية الضيقة، وتمتد لتشكل مشروعًا متسعًا يبدأ أولى خطواته – على نحو ما يتجلى في كتابه ***جدل حول علمية علم الجمال***(٤٥) – بالدفاع عن علمية علم الجمال وحدود موضوعه ومنهجه ومدى

مشروعية هذا المنهج، ضد الاتجاهات المتنوعة سواء التي تتشكك في إمكانية قيام فلسفة الجمال كعلم، كما يتجلى لدى الوضعيين المحدثين من أنصار المدرسة الاجتماعية أو الوضعيين المناطقة وبعض ممثلي الاتجاهات السيمانطيقية، ولدى بعض أنصار الاتجاهات التجريبية في فروع المعرفة المختلفة وخاصة مجال علم النفس. أو تلك التي تتعلق بفلسفة الجمال ذاتها؛ إذ تتشكك في إمكانية وجود معانٍ موضوعية واضحة محددة للمفاهيم أو الأحكام الجمالية. ويشتبك معهم المؤلف في جدال كبير برؤيته النقدية لينتهي إلى القول بأن التصور الوضعي لمعيار العلم هو تصور لم يعد له سند أو أساس مشروع، كما أن الدراسة السوسيولوجية للفن يمكن بلا شك أن تفيد وأن تستفيد من علم الجمال الفلسفي، ولكنها لا يمكن أبدًا أن تقوم كبديل له؛ لأنها ببساطة تظل في النهاية سوسيولوجيا لا إستطيقا.

ليس هؤلاء فحسب، بل – في حقيقة الأمر كذلك ضد من يُكسي هذا العلم – كما هو سائد في ثقافتنا العربية الإسلامية – ثوبًا إسلاميًا فيدعون وجود ما يسمى بعلم الجمال الإسلامي – كما يقول المؤلف في كتابه ***تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي*** [٤٦] – دون وعي بموضوع بحثه وحدوده أو بدلالة مصطلحاته ومفاهيمه. ولذلك، اختلط علم الجمال عندهم بعلوم أخرى كالنقد الفني أو النقد الأدبي وبخاصة علوم البيان كعلمي البلاغة والبديع، أو ما يتعلق بالبحث في جماليات فن من الفنون الإسلامية. فضلاً عن اختلاط علم الجمال عندهم بالموقف الديني والأخلاقي من الفن والجمال. وربما ما يُزيد من خطورة الأمر هو أن مفهوم علم الجمال الإسلامي يتردد لدى بعض المتخصصين. ويخلص من ذلك إلى أنه لا وجود لعلم الجمال الإسلامي فعلاً أو إمكانًا. ويعتمد المؤلف في هذه الدراسة على منهج التحليلي النقدي، وعلى خطوة فينومينولوجية مهمة – سنرى استخدامها كثيرًا في أعماله – ألا وهي الأبوخية أو التقويس، الذي يقوم من خلاله بتعليق كل الأحكام المسبقة والبدء بالقضية المطروحة نفسها.

ثم يواصل محاولاته – عبر الكتابات المختلفة – لتمييز موضوع علم الجمال (الإستطيقي أو الجميل في الفن) وبيان مباحث هذا العلم، والتي تنقسم – كما يوضح لنا على مدار مؤلفاته المتعددة – إلى مبحثين رئيسين: مبحث العمل الفني والموضوع الجمالي من جهة، ومبحث الخبرة الجمالية من جهة أخرى. بحيث تهدف هذه الدراسات بوجه عام إلى استيعاب ومعالجة المشكلات الرئيسة لعلم الجمال. فهي – كما يصرح بنفسه – " حديث عن فلسفة هذا العلم ...، أي مناقشة قضية من القضايا التي تتعلق بالعلم ذاته "[٤٧]. ونضيف للكلام السابق إنها ليست دراسات عن فلسفة علم الجمال فحسب؛ وإنما هي دراسات تعتد بفلسفة الفن كذلك، أي تنصرف إلى قضية الفن ذاته. ويتبلور ذلك في تقديم رؤية عامة لماهية الفن وفهم هذه الماهية من خلال وقائع الفن ذاتها، وطرح السؤال عن مفاهيمه الرئيسة.

ولهذا، تعتد هذه المؤلفات بالدراسة الدقيقة المتأنية عن العلم ذاته وفلسفة الفن على وجه العموم، انطلاقًا من توضيح المفاهيم واستبصار ماهيات الظواهر ومعانيها الكامنة في طبيعة هذا العلم، وهو ما يحتاج إلى فهم حقيقة الظواهر وتمييزها عن سائر الموضوعات الأخرى التي التصقت بها عبر تاريخ الفكر الجمالي. أو بإيجاز، يمكن القول بأن سعيد توفيق قد رأى أن طبيعة هذه الدراسات وأسلوب معالجتها يستلزم المنهج الفينومينولوجي، الذي يعني بالبحث في ماهية أو معنى الظواهر من خلال فعل التأمل الانعكاسي، أي كما تتبدى لوعينا أو تتداعى عليه. وهذا هو المنهج السائد استخدامه في الغالبية العظمى من تلك الدراسات – والذي بدأ المؤلف التعرف عليه والتأثر به منذ ربع قرن، كما صرح بذلك بنفسه في كتابه ***نشيج على خليج*** [*]، أي منذ كتابه المبكر ***الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*** عام ١٩٩٢. هذا الكتاب الذي يعد محاولة لفهم الفينومينولوجيا مطبقة في مجال ظاهرات الفن أو الخبرة الجمالية، والذي يُعرف باسم " فلسفة الجمال الظاهراتية "، التي تعني بوصف الظواهر

الشعورية التي تظهر للوعي كما هي مجسدة في إحدي الظواهر، ألا وهي الخبرة الجمالية وموضوعها أي العمل الفني[٤٨].

إذن، فلنبدأ الرحلة التي نمضي فيها مسرعين مع هذه الدراسات الأصيلة لنتعرف على شكل مغاير للكتابة المتخصصة في مصر، والتي يتجلى فيها التأثر الواضح بل والتأصيل الفلسفي للفينومينولوجيا:

بالنسبة للمستوى الأول من هذه الدراسات: أمكن تقسيمه إلى ثلاث فئات أو مجموعات: المجموعة الأولى، التي تتعلق بطبيعة هذا العلم في ذاته من حيث منهجه ومدى مشروعيته، والمجموعة الثانية، فهي التي تختص بطبيعة موضوع هذا العلم وتمييزه عن سائر الموضوعات الأخرى التي علقت به عبر تاريخ الفكر الجمالي، أما المجموعة الثالثة، فتهتم بتوضيح المفاهيم والكشف عن معانيها ودلالاتها في الظواهر المختلفة المتعلقة بعلم الجمال وفلسفة الفن.

بالنسبة للمجموعة الأولى من هذه الدراسات المتعلقة بطبيعة العلم ذاته ومدى مشروعية منهجه، فهي التي أشرنا إليها في الصفحات سالفة الذكر؛ ولذا فلنبدأ مباشرةً بالمجموعة الثانية، تلك التي تتعلق بإيضاح ورسم حدود طبيعة موضوع هذا العلم. ولبلوغ هذه الغاية التي ينشدها من وراء كتابه مداخل إلى ***موضوع علم الجمال: بحث عن معنى الإستطيقي*** [٤٩] يعتمد – كما يبين لنا في مستهل دراسته – على طريقة العزل أو طريقة التحليل بواسطة التمييز، والتي يحاول فيها عزل موضوع علم الجمال على حدةٍ من خلال استبعاد الموضوعات التي علقت به عبر تاريخ تطور الفكر الجمالي، سواء أكانت موضوعات معرفية أو أخلاقية أو ميتافيزيقية أو دينية، ومن خلال تمييز هذا الموضوع كموضوع للبحث الجمالي عن موضوعات العلوم الأخرى سواء كان علم الاجتماع أو علم النفس أو علم تاريخ الفن أو مجال النقد الفني، التي قد تتداخل مع موضوع علم الجمال أو ترتبط به بعلاقة ما؛ ليبين من خلالها بعد تحليل دقيق متأن عن طريق

التمييز أن ما يميز علم الجمال من حيث هو علم فلسفي أنَّه يختص بتناول المبادئ العامة لظواهر الفن والجمال، في حين أن العلوم الأخرى يكون بحثها دائمًا جزئيًا. كما أن البعد الجمالي للفن هو ما يشكل محور اهتمام علم الجمال، في حين أنه يكاد يكون غائبًا في الدراسات الأخرى للفن.

ثم ينتقل إلى خطوة منهجية أخرى يكون فيها في حضرة موضوع علم الجمال نفسه بعد أن تخلص من علائقه، ألا وهي طريقة التحليل الماهوي لهذا الموضوع، انطلاقًا من القاعدة المنهجية الرئيسة، وهي أن " كل وعي هو وعي بشيء ما، وأن معنى الظاهرة يكمن في باطنها". وبالتالي، نجده يخطو خطوات يحاول بها الاقتراب أكثر من طبيعة الجميل في الفن من خلال فحص المفاهيم المتضمنة فيه وتحليلها، والتي يمكن أن تقودنا إلى فهم ماهيته. فضلاً عن الرؤية النقدية للتصورات والتفسيرات المختلفة للجمال والفن؛ ليخلص من ذلك إلى الكشف عن طبيعة العلاقة بينهما، حيث التأكيد على أن الجمال منه ما هو أكثر من الفن، والفن منه ما هو أكثر من الجمال، وأن الجانب المشترك بينهما هو الجميل في الفن أو الجمال الفني الذي يشكل موضوع علم الجمال. ومن هنا جاءت ضرورة تمييز الإستطيقي أو الجميل في الفن عن الجميل في الطبيعة. وقد استند في البرهنة على التميز والتمايز من خلال ثلاث طرائق مختلفة، بدءًا من طريقة البرهنة بالسلب التي قد يلجأ فيها الفنان إلى التعبيرعن المعاني والدلالات الإنسانية طريق جماليات القبح، أي التعبير عن الإستطيقي من خلال موضوع من الموضوعات القبيحة أو الشريرة أو التي تثير نفورنا واشمئزازنا. ثم البرهنة عن طريق الإيجاب والتي يثبت فيها تمايز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي، حتى وإن كان موضوعًا له. وأخيرًا البرهنة عن طريق التحييد، والتي يبرهن فيها أن الجمال الفني قد لا يصور أو يتمثل موضوع من الطبيعة أو الحياة على الإطلاق لا سلبًا ولا إيجابًا. وأخيرًا، يُنهي هذه الدراسة المهمة بالتأكيد على مدى أهمية

موضوع علم الجمال، الذي ينبغي أن يكون حاضرًا على الدوام أمام وعي الباحث في هذا العلم حتى عندما يكون موضوع بحثه هو المضامين الدالة على أشياء وموضوعات وعوالم تقع خارج الفن. ولكنها في النهاية مضمون في شكل فني.

أما عن المجموعة الثالثة من هذه الدراسات فهي ما يلقي الضوء على بعض المفاهيم بهدف الكشف عن أصولها واستيعاب معانيها ودلالاتها الحقة وإيضاحها؛ كي ننحي جانبًا أي معاني مضللة علقت بها دون تمييز، ومنها مفهومي "عالمية الفن ومحليته " ، كما طرحها في دراسته التحليلية، التي تحمل نفس هذا العنوان. فضلاً عن مفهوم ثالث مرتبط بهما، ألا وهو " قومية الفن " ، الذي كان ومازال يتردد كثيرًا في ثقافتنا العربية دون وعي بمعانيه ودلالاته الحقيقية، بحيث ينظر إليهما بوصفهما مفهومين متقابلين، وربما يرجع ذلك إلى سوء فهم هذين المفهومين، مما يؤدي إلى وضع المحلية والقومية، اللذان يشتركان في طابع الخصوصية والانتماء إلى بيئة وشعب وحضارة ما، في مقابل العالمية تلك الخاصية أو القدرة الباطنية التي يمتلكها العمل الفني نفسه، وتجعله قابلاً للتوصيل والتواصل مع الناس على اختلافهم، لما يتسم به من طابع إنساني؛ إذ ما يعبر عنه يحمل معاني ودلالات إنسانية. ومن هنا، ينتهي إلى الكشف عن ملامح العلاقة الحميمة بينهما؛ على أساس أن محلية الفن تعد تجليًا لروح شعب وحضارة ما، وعالمية الفن باعتبارها أسلوبًا في الرؤية قادرًا على تمثل طابع إنساني عام من خلال هذه الروح أو الخصوصية المميزة لأسلوب ما من الحياة [٥٠].

ثم ينقلنا إلى مفهوم محوري آخر في فلسفة الفن، ألا وهو التمثيل، الذي يتعلق بقضية تعريف الفن ذاته أو بماهيته. والذي يصطدم ببعض المفاهيم – كما يقول سعيد توفيق – المستقرة في الفن، ولعل أهمها مفهوم " اللاتمثيل في الفن"، وهو مفهوم حديث نسبيًا، فرضته بعض الأساليب الفنية الجديدة، والذي يفترض أن بعض الفنون تكون لاتمثيلية أي لا تصور أو تمثل

شيئًا معينًا من الحياة أو الطبيعة. فضلاً عن علاقة مفهوم التمثيل بالمفاهيم الرئيسة الأخرى المتعلقة بتفسير ماهية الفن مثل مفهومي " المحاكاة " و" اللعب". بالإضافة إلى المفاهيم المضادة لمفهوم " التمثيل "، من قبيل: مفهوم " التجريد" في الفن . ويعتمد المؤلف في هذه الدراسة على التأويل الفلسفي؛ ليرى إذا ما كان من الممكن لمفهوم " التمثيل " أن يستوعب هذه المفاهيم ويتجاوزها في الوقت ذاته. بحيث يستطيع – في نهاية دراسته – من خلال طرح الأمثلة العيانية المشخصة من أعمال فنية متنوعة أن يثبت أن التمثيل هو إظهار لحقيقة أو معنى شيء ما، مع إخفاء للعارض الذي يحول بيننا وبين تواصلنا مع الحقيقة التي يتم إظهارها لنا. وبالتالي، يحاول تطبيق هذا المعني للتمثيل على الفنون اللاتمثيلية أو التجريدية. وهنا يكشف عن الدلالة الحقيقية لمعنى الفن الخالص، الذي لا يعني أنه خالص من أي مضمون دال على شيء يوجد خارج العمل الفني؛ وإنما يعني أنه يتمثل المعاني بأدواته التعبيرية الخاصة (الخطوط، الألوان، الحجارة، الأصوات الموسيقية) [٥١] .

ويعتقد سعيد توفيق أن فلسفة الفن أو علم الجمال – الذي قطع فيهما شوطًا كبيرًا من الدراسة والبحث – هو علم لا يمكن يزدهر إلا في حضارة ما أفرزت وأنتجت ضمن إبداعات ومدارس فنية متنوعة، وهذه الإبداعات الفنية تحفز الممارسة النقدية وتستدعيها. ووفقًا لذلك، كان طبيعيًا أن يؤرقه أزمة الإبداع في ثقافتنا العربية المعاصرة [٥٢]، وأن يدفعه ذلك للبحث عن أسباب تلك الأزمة، ومحاولة التماس السبل للدخول في عالم الإبداع بأبسط معانيه، وهي إضافة شيء جديد لتراثنا الإنساني نتجاوز به الحدود الأكاديمية الضيقة لنستوعب عالمنا العربي الثقافي ككل. ولهذا، يحاول في هذا الصدد الكشف عن ظواهر غياب الإبداع على المستويين النظري والتطبيقي؛ إذ يقوم بالتنظير لهذه الأزمة مع الاستشهاد بحالات عيانية ونماذج تطبيقية من حياتنا الثقافية سواء على المستوى العلمي أو الفلسفي أو الديني، ويرد السبب الأساس لذلك هو غياب

التأويل للتراث، أي فحص التراث ومراجعته ونقده، بل وتجاوزه من خلال ممارسة الفعل الإبداعي. وكذلك غياب الفلسفة ذاتها باعتباره أصل غياب بنية الثقافة في مجملها، ومن ثم غياب عناصرها الفاعلة المولدة للإبداع، وذلك من خلال اتخاذ حالة الثقافة المصرية نموذجًا. ويعالج كل هذا معالجة تحليلية نقدية مستفيضة، ثم يتجاوز العرض والتفسير للأزمة وتأويل أسبابها إلى محاولة اقتراح مجموعة من الحلول لتجاوز الأزمة، والذي يلتمسها ويجد مفتاحها في تفعيل دور الفلسفة في العلوم الإنسانية سواء في المرحلة قبل الجامعية أو في المرحلة الجامعية وما بعدها، بل وتفعيل مكانة العلوم الإنسانية جميعًا.

وهنا تنتهي رحلتنا مع هذه الدراسات، وإن كانت رحلته مازالت مستمرة بين الترجمات لأعمال أصيلة متخصصة في علم الجمال وفلسفة الفن، وبين الكتابة والقراءة الفلسفية لأعمال الشعراء والأدباء على نحو ما رأينا نموذج لها في ***ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب*** عام ١٩٩٩، التي يقرأ ويحلل فيها لواحد من تلك القلة القليلة – كما يقول سعيد توفيق [٥٣] – المتفردة في حركة التجديد الشعري الذي يكتب بلغة تتحدى القارئ العام وتطالبه بالفهم والتأمل. ومن ثم، فإن قراءته لشعر حسن طلب هي قراءة في ماهية الشعر ذاته؛ إذ تعد أعماله شكل من أشكال لما ينبغي أن يكون عليه الشعر أو كيف يكون الشعر شعرًا. فشعره نوعٍ راق من السيرة الذاتية؛ إذ استطاع أن يتحدث عن نفسه وفي الوقت نفسه يتحدث عن الطبيعة وعن العالم. فقد جعل نفسه رمزًا للكون العاكف على تأمل ذاته. وبالتالي، فالصور الشعرية عنده سواء أكانت عن البنفسج أو الزبرجد هي محاولة لفهم العالم والانفتاح عليه من خلال لغة الصورة، بحيث نصبح مع صوره الشعرية أمام صورة كونية جلبها لنا الشاعر من خلال انفتاحه على العالم في باطنه، وصاغها لنا في شكل الكتابة عن السيرة الذاتية.

وعلى ضوء ما تقدم، نخلص إلى بعض الملاحظات العامة حول مؤلفاته وطبيعة معالجته للقضايا والمشكلات والمفاهيم المطروحة فيها، والتي يمكن تلخيصها في التالي:

١- إن المستوى الأول من تلك الدراسات بفئاته الثلاث يتجمع حول هدف واحد – كما يصرح بنفسه في مستهل كتابه ***مداخل إلى موضوع علم الجمال***(*) – هو الكلام عن فلسفة العلم وتبني أسسًا جديدة لإيضاح طبيعة العلم ذاته وحدود موضوعه ومنهجه، ومدى مشروعية هذا المنهج ومعالجة مشكلات تختص بالقضايا والموضوعات التي يتناولها بالفعل هذا العلم ويعالجها في إطار مباحثه. بل ضبط وتمييز كثير من المفاهيم الأساسية المتعلقة بهذا الموضوع، بل بعلم الجمال وفلسفة الفن نفسها.

٢- التناول المنهجي الدائم للقضايا الخلافية والمشكلات الجدلية أوالتي تثير الجدال بين الباحثين؛ إذ ينتهج سعيد توفيق في دراساته المنهج الفينومينولوجي، الذي تمثل في اتباع خطوات منهجية مهمة في هذا المنهج سواء أكانت الأبوخية أو التقويس من تعليق والتوقف عن إصدار أية أحكام مسبقة وتجنب التصورات المسبقة والخبرة المباشرة بمعاني الظواهر، التي تعد العامل المشترك في الغالبية العظمى من تلك الدراسات، أو التحليل الماهوي، أو الوصف الفينومينولوجي الذي يستهدف من وراءه استبصار معنى ظاهرة معينة محاولاً إظهار ماهيتها. وفي المقام الأول يهدف إلى الانطلاق من قاعدة منهجية أساسية في الفينومينولوجيا – بل ومحورية في تلك الدراسات، ألا وهي أن " كل وعي هو وعي بشيء ما، وأن معنى الظاهرة في الظاهرة" نفسها، وبالتالي لابد من البدء بها للكشف عن ماهيتها. ومن ثم، فإننا نلاحظ أنه رغم التنوع والثراء في هذه الدراسات جميعًا؛ إلا أن هناك خيطًا مشتركًا يجمعها، ألا وهو أنه لا توجد أية دراسة تخلو من إحدى جوانب المنهج الفينومينولوجي.

٣- معالجة القضايا – كما ناقشنا ذلك من قبل – معالجة نقدية مستفيضة لا تكتفي بعرض الأفكار؛ وإنما تحاول فهمها وتحليلها .

٤- هذه الدراسات جميعًا أشبه برحلة علمية مقصدها وغايتها إظهار حقائق الأشياء بما في ذلك طبيعة العلم ذاته، فجاءت هذه الأعمال على تنوعها مرتبة على نحو ينتقل بنا من طبيعة العلم ذاته إلى موضوعه إلى مشكلاته وقضاياه الأساسية ومفاهيمه بهدف إزالة الغموض واللبس المحيط بها. فهذه الأعمال لا تكمن أهميتها في كثرتها وتنوعها؛ وإنما في أصالتها، فهي أشبه بصوت الوجود الإنساني الذي حتى وإن همس، يمكن القول بأنه استطاع أن يعلو على ضجيج الأصوات المنبعثة من سائر الأعمال الأخرى غير الأصيلة. فهذه الدراسات – إن جاز لنا القول – تعيد رسم خريطة الكتابة في الفكر الجمالي من جديد في مصر بوصفها مدخلاً نقديًا لدراسات جمالية أخرى.

وليس لنا هنا سوى أن نعترف بمدى أهمية دراسات سعيد توفيق، التي تُتيح الفرصة لقارئها أن يدخل في عالم علم الجمال بمفاهيمه وقضاياه ومشكلاته، بحيث يبلغ في نهاية المطاف إلى فهم واستيعاب حقيقي لهذا المجال الخصب. فهي من الإسهامات الأصيلة التي قلما نجد لها نظيرًا في مجال الفكر الجمالي، التي تسهم بشكل أو بآخر في تأسيس الوعي الجمالي في مصر.

وبعد، ليس أمامنا سوى أن نُنهي حديثنا هنا بتأكيده هو نفسه على وجود: " إمكانية أن نبدع في علم الجمال، بل وأن يكون لإبداعنا في هذا المجال شخصية مستقلة "[٥٤].

ومن هذه العبارة ننتقل إلى مستوى آخر من الدراسة الجمالية في مصر، وهو مستوى الإسهامات الحقيقية في مجال الإبداع الفلسفي، والتي نلمح نموذجًا بارزًا لها في أعمال محمود رجب، بل وينقلنا في الوقت ذاته إلى المستوى الثاني من دراسات سعيد توفيق نفسه، والتي تعد

بمثابة تجسيد لما تمناه من وجود هذا النمط الخاص من الدراسات الإبداعية في علم الجمال التي تتسم بشخصية مستقلة تكشف عن هويتها. وهذا ما سأحاول الكشف عنه في الصفحات التالية.

٣- <u>على دروب الإبداع :</u>

لقد بات من المستقر الآن أن السمة الغالبة في الدراسات الجمالية في مصر هي محاولة إيضاح حدود البحث الجمالي في الفكر الفلسفي، ومعالجة المشكلات والقضايا الرئيسة لعلم الجمال، وعرض التيارات الجمالية الفلسفية والمذاهب النقدية المتنوعة ، مع التأصيل الفلسفي لها. في حين أن هناك قلة قليلة ممن عنوا بالكتابة الإبداعية.

ولعل من أبرز من عنوا بمجال الإبداع الفلسفي والكتابة النقدية في مجال البحث الجمالي هو محمود رجب – وإن لم تحتل القضايا والمشكلات المتعلقة بعلم الجمال أو فلسفة الفن في مباحثه قضية رئيسة؛ وإنما كان يتم تناولها عرضًا في سياق بحوثه الفلسفية – إلا أننا نجده يقدم لنا واحدة من أهم الإسهامات في هذا المجال، وهي دراساته عن ظاهرة المرآة ،على نحو ما جاء في كتابيه ***مشكلات فلسفية***، و***فلسفة المرآة*** بمختلف السياقات التي جاء فيها رمز المرآة في مؤلفات الفلاسفة، بدءًا من سياقها الإستطيقي ومرورًا بسياقها الأنطولوجي ووصولاً إلى سياقها الإبستمولوجي.

وحسبنا أن نركز هنا بوجه خاص على تطبيق رمز المرآة في سياقها الجمالي. وإلقاء الضوء على طبيعة وصف ماهية المرآة من خلال الفينومينولوجيا أو بمعنى أدق من خلال – وبدون تصريح منه بذلك – الوصف الفينومينولوجي لتلك الظاهرة الجزئية لفهم ماهيتها ومعناها على نحو أكثر عمقًا. ومن ثم، يقوم بتعليق ظاهرة المرآة – على نحو ما تعلم من المنهج الفينومينولوجي – أو وضعها بين قوسين، ثم إعادة بنائها عن طريق تحليلها، كما هي معطاة لوعيه، أي من حيث هي خبرة شعورية مندرجة في تيار الزمان أو بالأحرى كما تبدو في خبرته.

فالتحليل الفينومينولوجي للمرآة الذي قام به المؤلف يفتح أعيننا على فهم جديد لها بكل أبعادها، فلا تصبح المرآة مجرد أداة تنعكس عليها صورة محسوسة تفتقر إلى القوام المادي الذي يمكن الإمساك به، فهي بالنسبة إلى أصلها مجرد خيال أو لاواقع. هذ الجمع بين بُعدي الواقع واللاواقع في وقت واحد هو الذي يعطي لظاهرة المرآة قيمة فلسفية، اتخذها الفلاسفة وسيلة إيضاح وتفسير لكثير من القضايا والحقائق الرئيسة في مجالات فلسفية مختلفة. فالمرآة عندهم رمز ينتقل بالقارئ من الظاهر إلى الباطن.

واستخدم المؤلف هذا الرمز ليقدم به قراءة جديدة لبعض كبار الفلاسفة في مختلف عصور الفلسفة، ومركّزًا في مجال الإستطيقا بوجه خاص على أفلاطون باعتباره أبًا لرمز المرآة؛ إذ استخدم أفلاطون رمز المرآة في الكتاب العاشر من ***محاورة الجمهورية*** في سياق حديثه عن طبيعة الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص؛ ليؤكد على أن الفنان يحاكي الأشياء جميعًا، سواء كانت طبيعية أو صناعية، فهو ينتج كل شيء أو أي شيء. حيث يبدو كالمرآة الدوّارة التي تعكس كل شيءٍ في الكون، فهو إما محاكٍ أو مقلد لا يعلم عن الوجود الحق شيئًا؛ وإنما يعرف المظاهر وحدها، طالما أنه يتيح لكل الموجودات والأشياء أن تصبح حاضرة بالنحو الذي تتجلى عليه ظاهريًا. فالفنان أو المرآة ينتج الموجود بوصفه شيئًا ما يظهر ذاته، لا بوصفه الموجود الذي يكون في اللاتحجب، بتعبير آخر لا يظهر في ماهيته الخاصة. ولن تكون الأعمال الفنية – بدورها – سوى صورة باهتة من المحسوس، فهي أقرب إلى الظلال التي هي أدنى مراتب الوجود، وأبعد الأشياء عن الحقيقة أو المثال. فما ينتجه الفنان أشبه ما يكون بخيال لظل أو لصورة الحقيقة (٥٥) .

ثم يواصل السير بين دروب الفلاسفة والشعراء والنقاد؛ ليرى ما آل إليه تشبيه المرآة، فنجده يعرض تشبيه المرآة عند برامز في مجالي الشعر والنقد، واستمرار هذا الرمز في عصر

النهضة على يد ألبرتي وليونارد دافنشي. وفي موضع آخر من كتابه ***فلسفة المرآة*** نجده يميز بين أربعة صور مجازية للمرآة، وهم: مرآة الله ومرآة السحر، وما يهمنا هنا هما مرآة العالم التي تعني بتصور العالم باعتباره انعكاسًا لقوة محركة للكون قد تكون مفارقة له كالمثل الأفلاطونية أو مباطنة ومتجلية فيه. ومجاز مرآة الإنسان الذي يشير به تصور الإنسان باعتباره عالمًا أصغر، تنعكس فيه عوالم أخرى كالمثل العليا للحق والخير والجمال [٥٦] .

وبناءً على ذلك، يمكننا القول إن دراسته قد تميزت – كما يصفها سعيد وفيق – بالدقة المنهجية وعمق الرؤية. حيث إن تحليل المؤلف لظاهرة المرآة يجسد محاولة فينومينولوجية أصيلة لاستبصار ماهية الظاهرة وتحليلها باعتبارها ظاهرة وإن كانت جزئية؛ إلا أنها تعكس تجليات لمعان كلية تتعلق بالوجود العام والوجود الإنساني. ولا عجب بعد هذا أن نجد هذه الظاهرة تتمثل في أعمال المصورين، وتشغل اهتمامات السيكولوجين، وتثير وجدان وتأمل أصحاب الخبرة التصوفية مثلما تثير انتباه وتأمل الفيلسوف. ومن هنا قام محمود رجب إطالة معنى المرآة من المعنى الحقيقي المحدود للمرآة إلى المعنى المجازي الواسع، فلا تخلو المرآة من دلالات مجازية في عالم الفن والخيال[٥٧].

والحقيقة أنني أتفق هنا مع رأي سعيد توفيق؛ إذ لا يستطيع أي قارئ لهذا العمل أن ينكر أن ظاهرة المرآة تأتي في بحثه وتساؤله الفلسفي عنها لتتلقى دلالات ومعاني جديدة. بحيث تصبح المرآة كصورة مجازية توحي بالكثير من المعاني والدلالات، أو بالأحرى يكون لديها الكثير مما يمكن أن تقوله لنا. فبهذه الرؤية الفينومينولوجية للمرآة أصبحت كثيفة الدلالة، فهي تتعدى حقًا معناها الظاهر المألوف.

ويسوق لنا محمود رجب في هذا الصدد مثالاً توضيحيًا عن ظاهرة المرآة؛ لتعضيد رؤيته الفلسفية وتحليله الفينومينولوجي لها، على نحو ما يتجلى بوضوح في لوحة ***الوصيفتان*** للمصور

الإسباني بلاثكث عام ١٦٥٦. ولذا، قد خصص دراسة مستقلة لهذا النموذج التطبيقي لظاهرة المرآة المعنون باسم " دراسة فلسفية في لوحة بلاثكث " الوصيفتان "[٥٨]، والتي يحاول عن طريق عمق التحليل المطول والوصف الدقيق لكل التفاصيل أن يؤكد على أن الفن قد يكون مرآة للمرآة. وقد استلهم واهتدى في تحليله لهذه اللوحة – كما أشار لذلك في هامش دراسته – بتحليل ميشل فوكو لها على نحو ما جاء في كتابه ***الكلمات والأشياء***.

بداية، ودون الخوض في التفصيلات الدقيقة لهذا الوصف والتحليل المطول للوحة، يمكننا القول إنه اعتمد في تحليله ووصفه على مجموعة من المفاهيم التي تدور حول النظرة كالتأمل الانعكاسي، وتبادل النظرات، وجدل الناظر – المنظور إليه، وجدل المرئي – اللامرئي، والواقع الخيالي أو الخيال الواقعي، والشبح. فقد استند إلى مفاهيم بصرية مجردة، نشأت أصلاً من تجربة حية عينية، هي تجربة رؤية الإنسان نفسه في المرآة أو ما يسمى التمرأي. هذه التجربة التي استعان بها العديد من الفنانين والأدباء، صراحة أو ضمنًا في إبداع العديد من الأعمال الفنية. وإن كان ينظر للفن على أنه مرآة الطبيعة فإنها أصبحت حاليًا أداة المحاكاة موضوعًا للمحاكاة حتى يمكن القول إن الفن مرآة المرآة، وهذا ما يتحقق في لوحة ***الوصيفتان*** الذي يعد رسمًا للرسم. حيث يرسم الفنان نفسه وهو يرسم صورة شخصية لموديل يقف أمامه؛ حيث نرى في اللوحة الرسام أمامنا واقفًا بقدر قليل من الميل والتراجع إلى الوراء بعيدًا عن قماشة الرسام، وهو ينظر نظرة ثاقبة تتجه إلى الأمام نحو الموديل؛ إذ ربما يفكر في إضافة اللمسة الأخيرة على الصورة، وربما لم يضع فيها بعد ضربة الفرشاة الأولى بيده التي تميل بها مع الذراع إلى اليسار في اتجاه لوح الألوان. أنها تبدو – وللحظة – ثابتة لا تتحرك في الهواء بين قماشة الرسم والألوان، حيث نرى الرسام في لحظة توقف عن الرسم، وإذا قرر العودة إلى ممارسة عمله وذلك بالتقدم نحو اللوحة خطوة إلى الأمام، بحيث وضع نفسه إلى جوار اللوحة التي يرسم على

قماشتها على يمين لوحته بينما تشغل اللوحة بالنسبة إلى هذا المشاهد ذاته أقصى اليسار بأكمله. فوجهه المضيء ورداؤه الأسود الداكن يقعان في الوسط ما بين المرئي واللامرئي، فهو في حقيقة الأمر يتحكم في العتبة الواصلة الفاصلة – معًا – بين مرئيين غير قابلين للتطابق أبدًا: كونه مرئيًا لنا على اللوحة الواقعية، وكون ما يرسمه على اللوحة الخيالية مرئيًا له. ومعنى هذا أن المشهد الذي يطالعه الرسام مشهد لامرئي مرتين: مرة لأنه غير مرسوم على اللوحة، ومرة لأنه يقع في تلك النقطة المحجوبة عنا. وإن كنا لا نرى ما المرسوم على اللوحة؛ إلا أننا نرى المعادل المحسوس له أمام أعيننا في اللوحة وفي هذا المشهد يتم تبادل للنظرات؛ فنحن ننظر إلى لوحة فيها رسام ينظر بدوره إلينا. ويتخلل اللوحة هذا الضوء الغامر والذي يمتد عبر العمل الفني من اليمين إلى الشمال، يحمل في آن المشاهد نحو الرسام، والموديل نحو قماشة الرسم. أما نحن فنرى أنفسنا مرئيين للرسام، ولا نصير مرئيين لعينيه إلا بنفس الضوء الذي يجعلنا نراه.

فهذه اللوحة في الحقيقة ليست لوحة؛ وإنما هي مرآة إنها مرآة تقدم في النهاية ذلك القرين الذي لا تقدمه الرسوم البعيدة ولا قماشة الرسم. ويبلغ محمود رجب من تحليله للوحة إلى نتيجة مفادها: أن المرآة تدخل صراحة في تكوين هذا العمل الفني، وتصبح أحد المقومات الرئيسة في إبداعه، فضلاً عن استخدامها في سلسلة الحيل التي يصطنعها بلاثكث للكشف عما فيه من أبعاد عميقة الدلالة. وقد استعان بها محمود رجب نفسه على نحو ضمني وغير مباشر في تحليلاته عن اللوحة بإمكاناتها وأفعالها الكريمة في التعبير عما يريد ويهدف إليه. فالمرآة تتيح للرسام أن يرى نفسه وهو يرسم كنوع من التأمل الانعكاسي وإمكانية النظر الذاتي. حيث أتاحت المرآة للرسام أن يصبح الناظر إلى صورته فيها ومنظورًا إليه منها. وقد ظهر هذا في تبادل النظرات بين الرسام والمشاهد، بين الرسام والموديل، وهذا ما يؤلف جدل الرائي – المرائي. وتتحقق الصورة المرآوية كواقع خيالي في اللوحة سواء من خلال اللوحة التي هي داخل، كأنما

هي صورة في المرآة. أو من خلال المكان الذي يقوم خارج هذه اللوحة فهو مكان، وإن كان واقعيًا فإنه أيضًا خيالي فهو واقع لاواقعي.

ونخلص من ذلك أنه مثلما اتخذت المرآة في رسم بلاثكث مكانة متميزة، فقد اتخذت كذلك بؤرة الاهتمام ونقطة الأساس الذي انطلق منها محمود رجب في تفسيره وتحليله الفلسفي ووصفه للوحة. ويُنهي تحليله السالف بالتأكيد على أن مركز لوحة يقع خارجها، أي في ذلك المكان المثالي أو الخيالي الذي يقف فيه المشاهد والفنان والملك – الموديل. فاللوحة ذاتها وفي مجموعها تجسيد لهذه العلاقة الجدلية: علاقة الناظر – المنظور إليه فما هي إلا مشهد منفتح على ذلك المكان الذي يقوم في الخارج ويطل عليه، بقدر ما يكون هذا المكان نفسه وبدوره مشهدًا ينفتح عليها، من حيث إنَّ الشخصيات الماثلة فيه تنظر إليها.

وعلى ضوء ما تقدم يتبين لنا، أن دراسته الفلسفية للوحة ***الوصيفتان*** قد اتسمت بعمق التحليل الدقيق، ودقة الوصف لكل العناصر التشكيلية في اللوحة حتى أدق تفاصيل ما نشاهده في اللوحة، وما أعانه في ذلك هو انتهاجه للمنهج الفينومينولوجي، على نحو ما رأينا سالفًا. إذ أمعن النظر في ظاهرة المرآة على نحو ما تتجسد في الألوان والأشكال المرسومة في اللوحة ليستبصر معانيها وماهيتها، ويكشف عن أعماقها الأنطولوجية الذي تصبح فيه المرآة تجربة إنسانية. كما أنه حافظ على المعنى الذي منحه إياه هوسرل للفينومينولوجيا بوصفها " العودة إلى الأشياء"، بل على المفهوم الأكثر دقة لقصدية الوعي، وهو أنَّ: " كل وعي هو وعي بشيء ما". إذ بدأ – كما رأينا سالفًا – بالخبرة المباشرة باللوحة نفسها، منصتًا إلى ما تقوله وكأن وعيه منصبًا أمام تدفق الصورة، التي استطاعت أن تضفي وجهًا يتحدث إلى العيون والروح، وتلقي ضوءًا على ظاهرة تبدو للوهلة الأولى أنها بسيطة ولا تستحق النظر إليها، ولا تصويرها، ولكنها باتت الآن في غاية الأهمية والجمال. فقد أصبحت موجودة وجديرة بالوجود بكل معانيها

ودلالاتها الإنسانية. كاشفًا عما تتسم به من عمق أنطولوجي، بحيث يصبح اللون والأشكال المرسومة وجودًا أو حضورًا للشيء المصور نفسه (أي المرآة) في اللوحة، حتى لا تكون المرآة حاضرة إلا في اللون نفسه، فليس لها وجود خارج اللون والأشكال المرسومة.

ولم يكن أمام محمود رجب سوى أن يدع الصورة تتدفق بداخله وتتجذر فيه، حتى يمكنه إدراكها في تألقها وتجليها في وعيه أي أنه كان – بحق – نموذج عياني للقارئ الفينومينولوجي الذي يشارك في عالم الصورة، وينفتح عليها وينصت إلى الصوت المنبعث منها من داخل اللوحة نفسها.

وهكذا، يشق محمود رجب طريقًا جديدًا من طرق الكتابة في مجال البحث الجمالي في مصر، وهو طريق الإبداع الفلسفي، الذي يُكسب لمثل هذه الدراسات شخصية متفردة ومكانة متميزة تنطلق من أصالتها الفكرية والمنهجية. وهذا ما يتجسد بوضوح في المستوى الثاني – كما نوهت من قبل – من كتابات سعيد توفيق كما سيرد ذكره في الصفحات التالية .

لقد حان الوقت لننهي الإبداعات المتوالية بواحدة من الأعمال الإبداعية الأصيلة التي ظهرت مؤخرًا على ساحة ثقافتنا العربية، والتي تعد من الإسهامات الحقيقية في الكتابات الإبداعية في البحث الجمالي، بل والتي تبلغ فيه الرؤية الفينومينولوجية ذروتها عند سعيد توفيق في رحلته الفلسفية الأدبية ***نشيج على خليج : حكايات وافد على بلاد النفط*** عام ٢٠٠٧: الذي يقدم لنا فيه الكاتب نوعًا من أدب الرحلة في السيرة الذاتية برؤية فينومينولوجية وتحليلية نقدية. فقد ركز الكاتب هنا على أسلوب السرد والوصف والتحليل النابع من واقع خبرته المعيشة ورؤية العالم، الذي يتجسد هنا في حالة عيانية مشخصة، وهي وجوده في الخليج – بين جامعة السلطان قابوس بسلطنة عمان وجامعة الإمارات بمدينة العين – الذي بدأ منه رحلته بوصفه فيلسوفًا فينومينولوجيًا متأملاً يستبصر معاني الأشياء والظواهر وماهياتها، سواء كانت رموزًا

زمانية أو مكانية بعدما يتجاوز المظهر الخارجي الزائف لها، بحيث لا ينجرف في تيارها، ولا ينخدع بجمالها الخارجي.

فهذا العمل أشبه برحلة من الوجود الزائف إلى الوجود الأصيل، فهي رحلة الكاتب التي ينعكس فيها على ذاته ليصف حالته الشعورية إزاء خبرته المعيشة في الخليج؛ بمعنى أن الكاتب يمارس نوعًا من التأمل الانعكاسي الذي تعلمه من الفينومينولوجيا، والذي يتجلى بوضوح في عنوان هذا العمل الذي يبدأ بكلمة نشيج التي تعني – كما يخبرنا الكاتب [٥٩]– تردد البكاء في الصدر دون نحيب، فلهذه الكلمة قدرتها التعبيرية الفائقة عن الحالة الشعورية التي تسيطر على هذا العمل إزاء تجربته المعيشة في الخليج. والحقيقة أن إحدى القراءات [٦٠] لهذا العمل الفلسفي الأدبي، ترى أن في جمع العنوان بين النشيج والخليج ارتباط برمزية المياه في فكر جاستون باشلار التي تكمن في الاهتمام بما هو في الداخل ورحلته إلى الخارج .

ونضيف لذلك أنه ليس عنوان العمل الذي يرتبط فحسب برمزية المياه عند باشلار؛ وإنما هذه الرمزية تعكس لنا طبيعة هذا العمل برمته، حيث يكون أشبه بالرؤية الفينومينولوجية التي يعاين من خلالها الكاتب العالم نفسه ويرآه ، بل ويكشف كذلك عن عمق رؤيته للخليج، على نحو ما نجد في رؤية الشعراء الخاصة للماء بوصفها عين الأرض أو المرآة الأولى للجنس البشري، التي لا تظهر العالم بموجوداته فحسب؛ وإنما تكشف كذلك عن العمق المطلق لطبيعتنا. فمرآة المياه هي المرآة الوحيدة التي تتمتع بحياة داخلية. وليس ذلك فحسب؛ بل نلمح بعدًا آخر في تلك الرمزية، وهو ارتباطه هو نفسه بصورة من صور الماء ألا وهي صورة البحر التي تعد رمزًا عنده للراحة والاطمئنان، التي تنبعث في نفس الكاتب إزاءهما. فقد ارتبطت روح الكاتب بماء البحر، ذلك الماء الجاري الذي يقود الحياة إلى مكان آخر. فلقد أجاد الكاتب الحديث عن البحر في هذا العمل وخبرته المعيشة مع البحر، فما يلامس خبرته بالبحر ليس اللانهاية التي

يمكن للمرء أن يرآها في المياه، بل العمق: ألم يقل بودلير إن: " خمسة إلى سبعة أميال تُمثل للإنسان الحالم أمام البحر شعاع اللانهاية ؟ " [٦١]

فلقد ارتبط الكاتب بإحدى الصور المادية الأولية الحركية النشطة، فجاءت الصور الأدبية المعبرة عنده من العمق، بحيث نجده في صورة واحدة يجمع ما بين القمر والليل وماء البحر. هذا الامتزاج الذي نرآه متجليًا بوضوح وحاضر في تلك الصورة الأدبية البليغة التي عبر عنها بقوله: " كان موج البحر يرتطم بتلك الصخور ويفيض عليها. كل شيء كان يتلألأ في ظلام الليل بفعل ضوء القمر الفضي المنعكس على صفحة الماء "[٦٢] . فهنا ضوء القمر ينير ما قد عتمه الليل المظلم ويُتاح للكاتب رؤيته من خلال الصورة المنعكسة على مرآة الماء. آنذاك يكون الليل ماهية تعمل على تسويد العالم، كما الماء ماهية وتمتزج المادية الليلية امتزاجًا حميمًا بالماهية السائلة. ويُتيح لنا نحن القراء – بدورنا – أن نقترب من هذا المشهد نفسه على نحو ما يصبح حاضرًا في الكلمات ومن خلالها.

وإن كان هذا العمل هو عبارة عن رحلة ذات – كما تقول منى سرايا [٦٣] – تكتشف العالم، فإننا نضيف إليها بأنها رحلة فيلسوف وأديب اتخذ من ذاته رمزًا للعالم، بمعنى أنه لا يتأمل خبرته المُعيشة بالخليج فحسب؛ وإنما يتأمل العالم والوجود (المتجسد هنا في الخليج) أيضًا كاشفًا عن مواطن الزيف فيه وباحثًا عن مواطن الأصالة، وهذا ما صرح به قائلاً: " من الخبرات العميقة المبهجة في حياتي التي ساهمت بشكل ما في تشكيل شخصيتي ورؤيتي للعالم ...، تجربة البحر " [٦٤] .

فإن كان الكاتب يقدم خبرته المعيشة في الخليج في شكل رحلة إلى داخل ذاته إلى العمق؛ إلا أنه يصعد إلى السطح من جديد، فهو استطاع أن يبلغ للعمق تحت السطح. وربما هذا لم يتعلمه من الفينومينولوجيا فحسب؛ وإنما كذلك من تجربة الصيد التي تدفعه للتوغل إلى

الأعماق لاكتشاف العالم اللامرئي فيه. وهذا ما يتجلى بوضوح عبر فصول الكتاب التي بدأها بما يمكن أن نسميه مكان الداخل عنده – كما عند فيليب ديوليه [*]– الذي أعنى به التحامه بجوهر حميم وأليف؛ إذ يتسم عنده بخبرات مُعاشة بلذة، يحيا فيها تلك الحياة الأليفة والحميمة مع الطبيعة، التي فيها يكشف لنا عن ماهية الطبيعة من خلال لغة الصور، أو بالأحرى دراما الصور المادية المتجسدة هنا سواء في المشاهد التي تعبر عن وحشية الطبيعة التي مع ذلك لم تبعث فيه الشعور بالقلق والخوف؛ وإنما الشعور بالمتعة واستشعار جلال الطبيعة، والمتمثلة هنا في الصخور وثوران أمواج البحر التي ترتطم بها والجبل، أو في المشاهد التي تعبر عن الطبيعة الهادئة كضوء القمر الفضي المنعكس على صفحة الماء، السماء المرصعة بالنجوم، بل مشهد البحر نفسه في عمقه ونبعه. ولا شك أن الكاتب قد اختار التعبير عن مشاهد الطبيعة بلغة الصورة، مادامت الصورة وحدها هي التي يمكن أن تبقى على حالة الطبيعة وتُظهر ماهيتها.

ولاشك أن هذه المشاهد الطبيعية هي التي تجعله قادرًا على استدعاء الصور المتخيلة لذكرياته الخاصة عن وطنه، على نحو ما يستدعي مشهد النيل بمصر سواء كان النيل الواقعي، أو النيل الحاضر في الصور الشعرية على نحو ما يتجلى في شعر حسن طلب. وكل هذه المشاهد هي تعبير عن الجمال الأليف الكامن في باطن الأشياء، والتي يشعر بها الكاتب ويكشف عنها ويعمق إحساسنا بالألفة نحو تلك المشاهد الطبيعية، والتي ينجذب إليها ويهتم بها وتستولي عليه وتكتنفه، وفي المقابل نجده لا ينخدع بالجمال الظاهري الذي يعد بالنسبة له أشكالاً من الجمال غير الضروري؛ لأنها لا تكشف عن ألفة الأشياء، فهي جمال مسطح. وهذه الأشكال غير الضرورية من الجمال التي تعبر عن الوجود الزائف، والتي تتمثل في شطآن مسقط بجزرها التي – كما يقول [٦٥] – يرتادها السياح وبعض قاصدي المتعة، وكان هو نفسه واحدًا

منهم إلى أن اكتشف زيفها بعد قربه من الأصل، من البحر في منبعه وعمقه، بخلاف البحر الزائف الذي يصل إلى الشاطئ، والذي لا يتعدى كونه أنثى قابلة للترويض ومهيأة للمداعبة.

فالكاتب ذلك القاص البائس في هذه الحياة الزائفة، نراه يعمق صورة البحر ويزيد من ماهيتها؛ إذ يشحنها بالألم البشري . فهو يزفر دموعه الكونية على تلك الطبيعة الزائفة، أو بالأحرى من أجل الطبيعة الأصيلة التي استحالت إلى مظهر زائفٍ. وليس الشطآن فحسب التي تمثل أشكالاً من الجمال غير الضرورية التي تتعلق بجمال المظهر أو الشكل الخارجي فحسب؛ وإنما تبزغ بقوة في النموذج – كما يصفه الكاتب – الفج الهش، وهو مدينة دبي تلك المدينة التي تعد – كذلك – نموذجًا للوجود الزائف الذي يفتقر إلى الأصل. فهي المدينة اللقيط – كما يطلق عليها أحد الشعراء الخليجيين – التي لا تاريخ لها ولا أصل. فأبنيتها – من قبيل مركز المدينة بدبي (مركز تجاري) – لا نلمح من بينها بناءً معماريًا حقيقيًا يعبر عن شخصية أصحابها وتحمل ملامحهم وتضع في اعتبارها ظروف البيئة. أو بإيجاز، لا نجد بينها ذلك المكان الأليف الذي يُحدد ما نكون والذي يجعلنا نستشعر إزاءه بالألفة والحميمية؛ وإنما لا نلتقي إلا بمجرد أبنية لا يتعدى جمالها كونه مجرد زينة وزخرفة قد تخطف الأنظار، لكن كومضة سرعان ما تتلاشى وتزول، ويزول معها أثرها على العين ؛ مادمنا لا نجد فيها مكانًا أليفًا يعد ظلاً للروح الإنسانية. فهي لا ترتقي حتى إلى عش العصفور – الذي حدثنا عنه الكاتب جول ميشيل – الذي يصنعه جسديًا على نحو يشعره نحوه بالألفة والحميمية، حتى إننا نلمح في داخل العش شكل الطائر نفسه، أي أنه يحمل شكله وجهده، أو بإيجاز يصبح العش هو شخص العصفور بالذات [٦٦] .

ثم ينقلنا إلى شكل آخر من أشكال الوجود الزائف والوجود الأصيل – بل وربما يكون أخطر الأشكال – ألا وهو نموذجان من البشر: فهناك " الوجود المهموم " أي الموجود البشري المهموم بسؤال الوجود. وفي مقابل ذلك هناك نموذج مناقض له، وهو الموجودات البشرية

المبتذلة أو الساقطة التي تنازلت عن أن تكون موجودات حقيقية، والتي تتمثل بوضوح سواء في المعارين الذين ينساقون وراء الراتب الشهري الضخم، أو فيما يثير خبرات أليمة ويكشف عن ملمح من ملامح الوجود الزائف في الخليج، وهما الطالبتان في قسم الفلسفة وكذلك سكرتيرة القسم، فالثلاثة يعدون تجسيدًا للوجود الزائف .

فقد جمع الكاتب لنا هذه المشاهد الأصلية بعمق من خلال قوة التعبير الرمزية؛ إذ عانى بحق تجربة الماء بكل معانيها وأعماقها. وبما لديها من القدرة على أن تعيد ذكريات الكاتب كلها إلى الحياة. فالكاتب يتمرَّى في ماضيه وكل صورة في نظره ذكرى. فمرآته لم تعتم ولا تمحي الذكرى. فإنها تعكس ذكرياته الأليمة إزاء خبرته المعيشة في الخليج، على نحو ما تعكس ذكرياته المُعاشة بلذة بكل مستوياتها في وطنه.

وبناءً على ذلك، فقد لا نجانب الصواب حين نقول إن كتاب ***نشيج على خليج*** يعد بمثابة مرآة عجيبة[*] تجعلنا نرى ما لا يُرى. المرآة من حيث هي تجربة إنسانية ترتكز على ضربين من الجدل لا ينفصل إحداهما عن الآخر، هما جدل الأنا – الأنا الآخر وجدل الداخل – الخارج، حينما تنعكس صورة الأنا (الأنا الآخر ، وهي هنا الخليج) على سطح المرآة (أي مرآة الكاتب)؛ فيدرك أنها مجرد صورة مختلفة عن الأصل فهي شيء آخر مختلف عن الأصل. فهي خبرة ذات لا تظل داخل ذاتها ولا تبقى سجينة جوانيتها؛ وإنما تتواجد في العالم وتتعامل مع الأشياء والآخرين كموضوعات خارجية تُخضعها للحكم والدراسة والتأمل. فهي رحلة ذات لها تجربتها الخاصة تلاحظ ما يجري من حولها في الحياة الإنسانية، وتسعى للتعرف على معنى ما تلقاه وتجهد لاكتشاف حقائق الأشياء. فهي بحق نمط خاص من التوجه المعرفي نحو العالم.

فقد عانى الكاتب إذن تجربة المرآة – وبوجه خاص مرآة الماء– في أوجه شتى من الحياة. فالخليج أشبه بالإنسان البدائي الذي لم يصل بعد إلى مرحلة الوعي بالذات. فهو لا يجد

نفسه صاحب هوية مستقلة أو شخصية فردية، فهو شخص لا يتمتع بأي وجود شخصي، ومن ثم تنعدم شخصيته أو يتحول إلى صورة من صور الوجود داخل الرحم أقرب إلى الموت منها إلى الحياة. فالخليج أشبه بأسطورة نرجس الذي اكتشف صورته في مرآة صفحة الماء، وكان أسير صورته الجميلة حتى الموت والفناء، وإلى الحد الذي لم يهتم معه بشيء آخر، فترك نفسه يهلك من فرط عشقه لصورته. هذا العالم الذي تكتشف فيه الذات قرينها (في المرآة وعند " الآخر")، عالم ليس فيه آخر بالمعنى الدقيق لكلمة الآخر. إنه عالم نرجس الذي تفقد فيه الذات نفسها إذا لم تخرج من نفسها. لابد للخليج – إذن – أن يخرج من ذاته ليرى صورته المنعكسة في مرآة الآخرين.

إن الصورة المرآوية التي قدمها الكاتب – إذن – تعكس إلى الخارج ذلك العالم الداخلي للإنسان: "عالم الذات " حيث تعكس ما يجري في داخله إزاء الخارج. فينبغي على مواطني الخليج أن يمسكون بالمرآة في أيديهم ويتأملون أنفسهم حتى يعرفون حقيقة ذاتهم، كمثل رسوم فناني عصر النهضة؛ حيث كان يرمز إلى الحكمة والفطنة بامرأة تمسك في يدها مرآة، وتتأمل وجهها فيها، مما يعني البحث عن معرفة الذات والحقيقة التي يسعى إليها الحكيم، حيث إن الوعي بالانخداع بداية المعرفة بالذات. فهم أشبه بالخيلاء أي بالإعجاب الباطل بالنفس والانشغال المهوم بالذات وبمظهرها الخارجي. غير أنه كما ارتبطت المرآة بالخيلاء ، فإنها ارتبطت كذلك بالفطنة وإظهار الحقيقة. ومن ثم، ينبغي على أبناء الخليج أن يمسكون بتلك المرآة ليكشفوا عن مظاهر الحياة الزائفة التي يحيون فيها محاولين اجتيازها.

وهنا تمتزج صور الماء بصور المرآة في هذا العمل، وربما يذكرنا هذا بالمرآة في شعر مالارميه [٦٧]، فمرآته لها عين فاحصة ، صافية دومًا وناقدة دومًا. ولكن، هل نقده سيصير كصرخة حادة يسمعها الآخرون، أم تستحيل إلى مجرد همس لا يسمعه إلا من يريد اليقظة

والعودة إلى الأصل ،من غلب عليه الحنين إلى الوطن، ساعيًا إلى أن تكتسب الحياة الواقعية الزائفة التي يعيش فيها عودة مرة أخرى إلى الأصل إلى الوطن، الذي وإن كان يبدو أنه يعيش بالقرب منه؛ إلا أنه يظل بعيدًا عنه في حقيقته.

ونخلص من ذلك، أن هذا العمل يعد بحق رحلة فيلسوف فينومينولوجي متأمل يترقب الظواهر الجزئية المحيطة به يستبصر معناها وماهيتها بنوع من التأمل الانعكاسي، الذي يرتد فيه لذاته ليفهم معنى خبرته كما تتبدى لوعيه. ناقدًا لظواهرها السلبية والزائفة. فهي رحلة تكشف عن مواطن الوجود الأصيل بما يكمن فيه من جمال أليف، وملامح الوجود الزائف بما فيه من أشكال الجمال غير الضرورية، الذي يبعث في نفسه العديد من الخبرات الأليمة بدءًا من أشكال الطبيعة الزائفة، ومرورًا بالأبنية المعمارية في المدن ووصولاً إلى البشر أنفسهم. وعلى كل المستويات: الدين (كما يتجلى في تلاوة القرآن الكريم)، والفن (كما يتجسد في الغناء بوجه خاص)، المعمار، الطبيعة، التعليم الأكاديمي. ومن ثم، نبلغ في نهاية الرحلة إلى تجربة معيشة متكاملة وعميقة لدى الكاتب يُنهيها بالحنين والاشتياق إلى الوطن. فهنا الكاتب يكتب نصًا فلسفيًا – شأنه شأن بعض الفلاسفة كشوبنهاور وباشلار، وغيرهما – بأسلوب أدبي، فهي خبرة معيشة حولها – وقلما يتحقق ذلك – إلى تأمل فلسفي نقدي. فجاء هذا العمل كنموذج تطبيقي على الاستطيقا الفينومينولوجية والكتابة الفلسفية الإبداعية.

****

الهوامش :

(١) د. محمد مجدي الجزيري ، ***نظرة جديدة في فلسفة الفن عند العقاد*** (طنطا : المطبعة الفنية الحديثة ، سنة ١٩٩٣م) ، صفحات ١-٣ .

(٢) المرجع السابق ، صفحات ٥-١١ .

(٣) نفسه ، صفحات ١١-١٢ .

(٤) نفسه ، صفحات ١٦-١٧ .

(٥) نفسه، صفحات ٢٠- ٣٥ .

(٦) جاستون باشلار ، ***التحليل النفسي للنار*** ، ترجمة د.زينب محمود الخضيرى (القاهرة : دار شرقيات ، الطبعة الأولي ، سنة ٢٠٠٣) ، صفخات ٥١-٥٢ .

(٧) انظر إلى ذلك بالتفصيل : د. فؤاد زكريا ، ***التعبير الموسيقي*** (القاهرة : مكتبة مصر ، سنة ١٩٥٦) ، صفحات ١٨- ٢٢ .

وأيضًا : د. أحمد عبد الحليم ، " أميرة مطر والدراسات الجمالية في العربية " ، في ***مجلة أوراق فلسفية*** (العدد الثامن ، ديسمبر ٢٠٠٣) ، ص ٢٢٦ .

(٨) د. سعيد توفيق ، ***عالمية الفن ومحليته : دراسة تحليلية*** (القاهرة : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، طبعة ثانية ، سنة ١٩٩٧) ، ص ٢١ .

(٩) د. فؤاد زكريا ، ***مع الموسيقى : ذكريات ودراسات*** (القاهرة : مكتبة مصر ، سنة ١٩٦٨) ، ص ٣ .

(١٠) المرجع السابق ، صفحات ٢٦- ٢٧ .

(١١) نفسه ، صفحات ٤-٩ ، ٤٨ ، ١٤٩.

(١٢) نفسه ، صفحات ١٢، ٢٧ - ٢٨ .

(١٣)انظر إلى ذلك بالتفصيل : د. سعيد توفيق ، ***عالمية الفن ومحليته*** ، ص ٤١ وما بعدها .

(١٤) د. عبد العزيز حمودة ، ***علم الجمال والنقد الحديث*** ، تقديم د. ماهر شفيق فريد (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٩) ، صفحات ٢٠- ٢١ .

(١٥) انظر إلى ذلك بالتفصيل : المرجع السابق ، ص ٢٤ وما بعدها .

(١٦) د. صلاح قنصوه ، ***نظريتي في فلسفة الفن*** (القاهرة : أكاديمية الفنون ، سنة ٢٠٠٥) ، ص ١٤ .

(١٧) المرجع السابق ، صفحات ٢٣- ٢٦ .

(١٨) نفسه ، صفحات ٨٦- ٨٧ .

(١٩) نفسه ، ص ٢١ .

(*) هذه النبرة المغايرة التي نسمعها في كلام سعيد توفيق في كتابه ***جدل حول علمية علم الجمال***. كما سيأتي بيانه تفصيلاً فيما بعد .

(٢٠) نفسه ، صفحات ٣٤- ٣٦ .

(٢١) انظر إلى ذلك بالتفصيل : باشلار، ***جماليات المكان***، ترجمة غالب هلسا (بيروت - لبنان : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الرابعة ، سنة ١٩٩٦) ، ص ٣٧ وما بعدها .

وأيضًا :

G. Bachelard , ***L□Air et les Songes: Essai sur l□Imagination du Mouvement*** (Paris: Librairie José Corti , 1943), *PP*. 9-10 .

(٢٢) د. قنصوه ، المرجع السابق ، صفحات ٣٧ -٣٨ .

(٢٣) المرجع السابق ، صفحات ٣٩- ٤٣ .

(٢٤) د. زكريا إبراهيم ، ***فلسفة الفن في الفكر المعاصر*** (القاهرة : مكتبة مصر ، سنة ١٩٦٦) ، ص ١٢ .

(٢٥) نفسه ، صفحات ١١٢٢٨-٣١ ، ٣٧، ٥٣ -١١٣ ، ١٣١ ، ٢٦٠-٢٦١ .

(٢٦) نفسه ، صفحات ٦-٧ .

(٢٧) نفسه ، ص ١٢ .

(٢٨) د. زكريا إبراهيم ، ***مشكلة الفن*** (القاهرة : مكتبة مصر ، بدون تاريخ) ، ص ٥ .

(٢٩) المرجع السابق ، صفحات ٦-٧ ، ٥٢، ٢٠٥ .

(٣٠) د. سعيد توفيق ، ***الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية*** (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، سنة ٢٠٠٢) ، ص ١٣٥ .

(٣١) ----------، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال : بحث عن معنى الاستطيقي*** (القاهرة : دار النصر للنشر والتوزيع ، طبعة جديدة منقَّحة ، سنة ١٩٩٧) ، ص ١٨ .

(٣٢) د. أميرة حلمي مطر ، ***مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن*** (القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٩) ، ص ٥ .

(٣٣) د. سعيد توفيق ، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال*** ، صفحات ٢٥- ٢٧ .

(٣٤) د. أميرة حلمي مطر ، ***فلسفة الجمال نشأتها وتطورها*** (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٨٣) ، صفحات ٥- ٦ .
(٣٥) ---------- ، ***مقدمة في علم الجمال*** ، ص ٧ .
(٣٦) د. سعيد توفيق ، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال*** ، ص ٤٣ .
(٣٧) د. أميرة مطر ، ***مقدمة في علم الجمال*** ، ص ٥١ .
وأيضًا : أحمد عبد الحليم عطيه ، " أميرة مطر والدراسات الجمالية في العربية " ، صفحات ٢٢٩- ٢٣٢ .
(٣٨) د. أميرة مطر، المرجع السابق ، صفحات ٥٩، ٩٢ .
(٣٩) المرجع السابق ، صفحات ١٣-١٤ .
(٤٠) نفسه، صفحات ١٦ ، ٦٩ .
(٤١) نفسه، صفحات ٧٠- ٧١ .
(٤٢) انظر بالتفصيل : د. سعيد توفيق ، ***عالمية الفن ومحليته*** ، صفحات ٢٨ – ٢٩ .
وأيضًا ، ---------- ، ***أزمة الإبداع في ثقافتنا المعاصرة*** (بيروت – لبنان : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، سنة ٢٠٠٧) ، ص ٥٨ .
و، د. أميرة مطر ، ***مقدمة في علم الجمال*** ، صفحات ٧٢- ٧٣ .
(٤٣) نفس المرجع السابق ، ص ٤١ .
(٤٤) ريتشاردز ، ***مبادئ النقد الأدبي*** ، ترجمة وتقديم د. مصطفي بدوي ، مراجعة د. لويس عوض (دار الثقافة والإرشاد القومي : المؤسسة العربية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، سنة ١٩٦١) ، ص ٢١٥ .
(٤٥) د. سعيد توفيق ، ***جدل حول علمية علم الجمال : دراسات على حدود مناهج البحث العلمي*** (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، سنة ١٩٩٢) ، صفحات ٧-١٢ ، ٤٣ ، ٦٦ .
(٤٦) ---------- ، ***تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي*** (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ،الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٣) ، ص ١١ وما بعدها .
(٤٧) ----------، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال*** ، صفحات ٩- ١٠ .
(*) انظر إلى ذلك بالتفصيل : ----------، ***نشيج على خليج : حكايات وافد على بلاد النفط*** (القاهرة : دار ميريت ، سنة ٢٠٠٧) ، ص ١٣ .
(٤٨) ----------، ***الخبرة الجمالية*** ، صفحات ٥ ، ٥٥ وما بعدها .
(٤٩) انظر إلى ذلك بالتفصيل ، ---------- ، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال*** ، ص ١٧ وما بعدها .
(٥٠) ----------، ***عالمية الفن ومحليته*** ، ص ١٧ وما بعدها .
(٥١) ----------، ***الفن تمثيلاً*** (القاهرة : دار النصر للتوزيع والنشر ، سنة ٢٠٠٠) ، صفحات ٥- ٦ ، وما بعدهما .
(٥٢) انظر إلى ذلك بالتفصيل : ---------- ، ***أزمة الإبداع في ثقافتنا المعاصرة*** (بيروت – ابنان : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، الطبعة الأولى ، سنة ٢٠٠٧) ، ص ٥ وما بعدها .
(٥٣) ----------(محرر) ، ***ماهية الشعر : قراءات في شعر حسن طلب*** (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سنة ١٩٩٩) ، ص ٦ وما بعدها .
(٥٤) ----------، ***تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي*** ، ص ٨٨ .
(*) ------- ، ***مداخل إلى موضوع علم الجمال*** ، ص ١١ .
(٥٥) د. محمود رجب ، ***مشكلات فلسفية*** (نشرة خاصة ، سنة ٢٠٠١) ، صفحات ٣٩ – ٤٢ .
(٥٦) ---------- ، ***فلسفة المرآة*** (القاهرة : دار المعارف ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٩٤) ، صفحات ٦١-٦٣ .
(٥٧) د. سعيد توفيق ، " فلسفة المرآة "، في ***مجلة نزوى*** (العدد ٦) ، صفحات ٢٥٦ – ٢٦٠ .
(٥٨) د. محمود رجب ، ***حينما يكون الفن مرآة للمرآة : دراسة فلسفية في لوحة بلاثكث " الوصيفتان "*** (القاهرة : دار الثقافة العربية ، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٩٨) ، ص ٣ وما بعدها .
(٥٩) د. سعيد توفيق ، ***نشيج على خليج*** ، ص ٢٠ .
(60) د. منى سرايا ، " رموز مزدوجة وذات تكتشف العالم " ، في ***أخبار الأدب*** (١٧/ ٥/ ٢٠٠٩)، ص ٣٢ .
(٦١) جاستون باشلار ، ***الماء والأحلام : دراسة عن الخيال والمادة*** ، ترجمة د. على نجيب إبراهيم ، تقديم أدونيس (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، الطبعة الأولى ، سنة ٢٠٠٧) ، صفحات ٢٣-٢٤ .
(٦٢) د. سعيد توفيق ، ***نشيج على خليج*** ، ص ٢٦ .
(٦٣) د. منى سرايا ، نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة .
(٦٤) د. سعيد توفيق ، نفسه ، ص ٢٣ .
(*) باشلار ، ***جماليات المكان*** ، ص ١٨٦ .
(٦٥) د. سعيد ، نفسه ، صفحات ٣٢- ٣٣ .

(٦٦) باشلار ، المرجع السابق ، صفحات ١٠٧ – ١٠٨ .
(*) لقد استعنت هنا بتحليل د. محمود رجب لظاهرة المرآة بوصفها تجربة إنسانية في كتابه ***فلسفة المرآة*** ، صفحات ١٩١ -٢٢٤ .
(٦٧) باشلار ، ***الماء والأحلام*** ، صفحات ٢٣- ٢٤ ، ٤٣ .

****