الفصل الرابع

تصنيف الفنون الجميلة وجمالياتها المقارنة

تصنيف الفنون الجميلة :

عنى الفلاسفة والنقاد في فلسفاتهم الجمالية بالبحث في جماليات الفنون الجميلة محاولين الوصول إلي حدود كل منها في التعبير وفي التأثير ، كما قدموا مذاهب صنفوا فيها هذه الفنون ورتبوها أحيانا ترتيبا هرميا جعلوا علي رأ سه أحد الفنون وأحيانا أخري ترتيبا أفقيا ساعدهم علي اكتشاف وشائج القرابة بين بعضها والبعض الآخر أو استخراج أوجه الاختلاف والتمايز ، وربما يكون أرسطو هو أقدم من حاول تصنيف الفنون بالاعتماد علي وسائط التعبير المختلفة حين ذهب في كتابه عن الشعر إلي التفرقة بين الفنون علي أساس وسائل المحاكاة التي تستخدمها ، فمن وسائل المحاكاة ، الألوان والرسوم ، فهذه المحاكاة هي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقي ، وقد تستخدم الايقاع أو اللغة أو توافق النغم harmony ، ومن الفنون ما يستخدم بعضها ، ومن الفنون ما يستخدم هذه الوسائل مجتمعة مثل فن التراجيديا [١] .

وقد ذهب المفكر الفرنسي أوجين فيرون Veron إلي قسمة الفنون إلي نوعين فنون زخرفية كالموسيقي وفنون تعبيرية كالأدب .

أما في العصر الحديث فقد ساد التصنيف التقليدي الذي يقسم الفنون إلي مجموعتين رئيستين ، مجموعة الفنون التشكيلية plastiques المعتمدة أساسا علي المكان وأشهر هذه الفنون العمارة والنحت والتصوير ومجموعة الفنون الايقاعية Rythmiques المعتمدة أساسا علي الزمان وأخيرا توجت هذه الفنون بالفن السابع فن السينما وما تفرع عنه من إذاعة وتليفزيون ، ولعل أشهر تصنيف اعتمد علي هذه التفرقة التقليدية هو تصنيف الناقد الألماني جوتهولدلسنج Lessing (١٧٢٩) الذي قدمه في كتابه لاؤوكون Laocoon .

---

(١) ارسطو الشعر ١-١٤٤٧

أما عن اسم لاؤوكون فيشير إلي الكاهن الذي روت أساطير الإغريق أنه أفشي أسرار الآلهة فكان جزاءه أن أرسلت الأفاعي تعتصره وأولاده ، ومن هذا الموضوع الأسطوري أمكن لفرجيل عن طريق الشعر أن يصوره كما أمكن لفناني عصر النهضة أن يصوره عن طريق النحت ، وقد انتهي تحليل لسنج للوسائط المستخدمة في الفنون المختلفة إلي التفرقة بين الفنون التشكيلية وهي التي تعتمد علي المكان أساسا وعلي وجه الخصوص فن التصوير وبين الفنون الزمانية وبخاصة الشعر .فالتصوير يستخدم وسائط ورموز مختلفة عما يستخدمه الشعر لأنه يستخدم الصور المكانية والألوان في حين يستخدم الشعر الأصوات المفسرة في الزمان وما دام الرمز علي علاقة وثيقة بما يعبر عنه فان الرموز الموجودة في المكان يمكنها أن تعبر عن أشياء مكانية ، أى أجسام ، والأجسام من حيث أنهامرئية هي الموضوعات المناسبة للتصوير ، أما الموضوعات المتتالية في الزمان فهي أفعال والأفعال هي الموضوعات المناسبة للشعر .

ومما لاشك فيه أن التصوير يمكنه أن يقدم لنا الأفعال ولكن بواسطة الأجسام التي تشير إليها ، والشعر يمكنه أيضا أن يصور الأجسام ولكن بواسطة الأفعال المعبرة عنها ، فالأجسام لا توجد فقط في المكان بل توجد مستمرة في الزمان ، وفي كل لحظة من استمرارها تبدو مختلفة وفي تكوينات مختلفة ، وكل مظهر من هذه المظاهر يترتب علي مظهر سابق عليه ، وكذلك أيضا يمكن للتصوير أن يحاكي الأفعال ولكن بواسطة الأجسام، فالأفعال ليست موجودة بدورها وجودا مجردا بل هي مرتبطة بموجودات جسمانية ، والشعر من جهة أخري يمكنه أن يصف الأجسام .ولكن بالارتكاز علي أفعالها والتصوير يمكنه أن يلتقط لحظة واحدة ولكن عليه أن يختار أى اللحظات أكثر امتلاءا بحيث تفسر هذه اللحظة السابقة واللاحقة عليها علي السواء .

وخلاصة رأى لسنج علي العموم أنه لا يمكن أن تتساوي امكانية التعبير في الفنون المختلفة ، فلا يجوز مثلا لفن التصوير أن يطمع إلي التعبير عن المضمون الذي يمكن لفن الشعر أن يعبر عنه حتى ولو كان المضمون واحدا ومن الأمثلة الموضحة لهذه النظرية أنه يمكن أن نتصور مصورا [١] أو نحاتا ينحت تمثالا لحصان في وضع معين فانه يعبر

---

(١) انظر فن الشعر للدكتور محمد مندور – المكتبة الثقافية .

عن حركته بلمحة مكانية تختلف في طبيعتها اختلافا بينا عما إذا أراد شاعر مثل امرىء القيس أن يعبر عن حركة الحصان ، وها هو ذلك البيت من الشعر الذي وصف به حركة الحصان فقال :

مكر مفر مقبل مدبر معا

كجلمود صخر حطه السيل من عل

ويقول ابن الرومي في وصف حركة خباز:

ما أنسى لا أنسى خبازا مررت به

يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر

مابين رؤيتها في كفه كرة

وبين رؤيتها قوراء كالقمر

إلا بمقدار ماتنداح دائرة

في لجة الماء يلقى فيه بالحجر

وقد اختار الكاتب المصرى المرحوم ابراهيم المازنى هذه الأبيات ليوضح رأى لسنج السابق في حدود الشعر فقال [1] « كذلك الخباز يتناول قطعة من العجين . كرة ولا يزال يبسطها حتي تعود رقاقة مستديرة مسطحة يصنع بها بعد ذلك ما شاءت صناعته لانضاجها ويصف الماء يلقي فيه حجر فيحدث وقوعه فيه دوائر تتسع شيئا فشيئا حتي تضعف قوة الدفع ويغير الاضطراب الذي سببه سقوط الحجر ، وفي كلا المنظرين حركة اذا أراد أن يثبتها بالرسم علي اللوح احتاج أن يصنع فيها صورا كثيرة تمثل كل الحقيقة ولأمكننا من النظر إلى جملتها كما فعل ابن الرومي بأبياته الثلاثة لأن هنا حركة هى مجال الشعر وليس للتصوير قبل بها أو قدرة علي إثباتها » .

تصنيف هيجل للفنون الجميلة :

ومن أشهر تصنيفات الفلاسفة للفنون الجميلة في القرن التاسع عشر تصنيف الفيلسوف الألماني جورج وليم فريدريك هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) وفلسفة هيجل في الجمال ليست في الواقع إلا فلسفة للفنون الجميلة ، وهي مستمدة من فلسفته المثالية

---

(١) ابراهيم عبد القادر المازني : حصاد الهشيم - ص ١٣٠ - طبعة الشعب ١٩٦٩ .

وأهم ما يمكن أن يلاحظ عليها هي أنها قد جاءت توفق بين العالم العقلي المطلق وبين العالم الحسى بعد أن كان سابقه كانط قد فرق بين عالم التجربة وعالم العقل أو الحقيقة المطلقة - ومن هنا فقد تأثر علم الجمال عنده بالصورة العامة لفلسفته ، وبناء علي ذلك فقد أصبح تصوره للجمال ، أقرب إلي مركب مؤلف بين التصور العقلي المجرد وبين المادة الحسية .. وبناء علي ذلك فقد قسم هيجل التعبير الفني إلي أنماط ثلاثة بحسب ترقي العقل في وعيه بذاته .

ولقد كرس هيجل الجزء الثاني من مؤلفه الكبير في علم الجمال لشرح كيف يتحقق المثل الأعلي للجمال - فهو يفسر تحقق هذا المثل الأعلي بأنه عملية تحديد لعلاقة الفكرة The Idea بتجسداتها وبحسب هذه العلاقة تتولد أنماط الفن المختلفة التي حددها هو بثلاثة أنماط . فإذا كانت الفكرة غامضة مبهمة فانها تظهر في أشكال وفي صور غير كاملة ولا محددة لأن المبدأ المصور ليس كاملا فيها ولا باطنا بل هي تواصل البحث عنه . ولذا فالفكرة هنا غريبة عن الشكل وعن التصوير وهي تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها لكي تفرض نفسها ، فعلاقة المضمون بالصورة هي علاقة سلبية والنمط الناتج عن هذا البحث هو النمط الرمزي Symbolic art إنه نمط البحث عن التشكيل وليس به القوة القادرة علي التمثيل - ولقد تمثل هذا النمط الرمزي خاصة في العمارة المصرية القديمة .

أما النمط الثاني من الفن فهو الكلاسيكي الذي تجاوز نقائص النمط الرمزي وفيه تصل الفكرة إلي التطابق مع المثال أي أن المضمون والشكل يأتلفان وهذا هو أول نمط يوضح لنا معني المثال ويتمثل هذا النمط الكلاسيكي للفن في النحت اليوناني .

غير أن المثال يتراجع حين يصبح أشد وعيا بذاته أي يصبح ذاتيا وروحيا أكثر من اللازم فيحدث تعارض بين الفكرة وبين مظهرها الحسي ويتمثل هذا المثال في النمط الرومانطيقي وخاصة في فن الموسيقي الحديث .

ولأن المضمون الروحي هنا يتحد باله المسيحية وهو مختلف تمام الاختلاف عن إله الاغريق لأن إله الاغريق يصلح موضوعا للخيال الحسي وله شكل يماثل الشكل الانساني وهو مفرد تلائمه الفردية أما اله المسيحية فهو روحاني لا يقبل التجسد إنه يدرك ذاته في روحانيته اللانهائية وله ثلاث صور تتدرج في المستوي الروحي علي التوالي ، التصوير الذي يستند إلي المكان ذي البعدين ثم الموسيقي وهي أكثر الوسائل تعبيرا عن الباطن وأخيرا الشعر وهو الفن الكلى الذى يتضمن فى ذاته جوهر كل الفنون ويمكن أن

تصنف الفنون علي أساس هذه الأنماط الثلاثة علي النحو التالي :

يبين هيجل أن الرمز Symbol ليس إشارة Sign لأن الاشارة تفترض علاقة مصطنعة تقوم بينها وبين ما تشير اليه فقد نتفق علي لون معني أو علي شكل معين للدلاله علي موضوع آخر ويمكن أن تغير الاشارة المتفق عليها فقد نختار اللون الأحمر إشارة لإيقاف المرور أو نختار لوحة عليها كلمة قف أو إشارة باليد .. الخ .

وليس الأمر كذلك بالنسبة للرمز الفني حيث أننا نلاحظ وجود ارتباط قوى بين الرمز والفكرة التى يشير اليها فقد نستخدم الأسد كرمز للعظمة أو الثعلب كرمز للمكر أو الدائرة للأبدية أو المثلث للتثليث والرمز مع ذلك يظل يثير معني الإبهام والالغاز Ambuiguite لأن الرمز لا يستغرق كل الصفات التي يرمز اليها فقد يعني أكثر مما يرمز إليه ، فالأسد قد يرمز للعظمة أو للقوة أو للحيوان نفسه إذا فسر بالمعنى الحرفى كما أن المعني الذي يرمز له الأسد قد نرمز له برموز أخري متعددة فقد نرمز للقوة بالثور لا بالأسد أو بالقرون وهذا الغموض والإلغاز الناتج عن طبيعة الرمز يميز فترة بأكملها من تاريخ الفن الشرقي القديم التي تميزت بالصفة الرمزية وهي مستمدة من صفة الجلال أو الروعة فالرمزى والجليل كلاهما يتميزان بصفة مشتركة هي اللاتناسب أو التعارض والصراع بين الشكل والمضمون فالمادة تطغي علي العنصر الإلهي وتستخدم كوسط محيط بالروح وليست تمثيلا لها .

ويضرب أمثلة لهذا الفن الرمزي بالعمارة المصرية القديمة في معابدها وأهراماتها التي توحي بالأسرار والألوهية هنا لا تمثل الجوهر الروحاني تماما ويضرب أمثلة أخري لمعابد الهنود والبابليين والكلدانيين وشعر اليهود القدماء الذي يمتلىء بالرموز وهو يوحي بفكرة الجلال أو الروعة التي سبق لكانط أن ذكرها لأن المعني الروحاني لا يتمثل بوضوح في الشكل الرمزي لأنه يظل خارج الصورة بل يظل لغزا مغلقا علي نفسه سواء لأهل زمانه أو بالنسبة لنا لذلك رأى الإغريق في أبي الهول المصري كائنا يوجه الألغاز لأنه كان لغزا عند المصريين لكن الذي حل اللغز كان إغريقيا - هو أوديب .

وعندما يتعرض لتصنيف الفنون المختلفة وعلاقتها ببعضها يصف هيجل العمارة بأنها أثقل الفنون وأكثرها صمتا . لأنها تتشكل بحسب قوانين الوزن والثقل - وإذا كانت تتجه إلى تحقيق وظيفة معينة والتعبير عن الجمال إلا أن غايتها العملية في البدء في بابل ومصر لم تكن واضحة كانت في البداية رموزا لقوي الطبيعة لأشعة الشمس أو ارتباط الجماعة - فالعمارة بحكم خامتها الوسيطة medium تنتمى إلي النمط الرمزي

الذي كان يحمل ما في الطبيعة من مناظر تلال أو غابات أو أعمدة معاني رمزية مختلفة كانوا يحملونها معاني والغازا غير أن الجانب النفعي للعمارة بدأ يزداد ظهورا في نهاية المرحلة الرمزية ثم في المرحلة الكلاسيكية فبدأ يؤدي وظيفة جديدة أن يكون مقر الآلهه لكن وظيفتها لم تعد محددة بعد ذلك إذ صارت العمارة المسيحية في الكنائس القوطية تعبر عن الرمز وعن المنفعة معا ومع تطور العمارة بدأت تقلل من استنادها علي المادة الصلبة بدخول النوافذ الزجاجية .

وإذا كانت الصورة المادية في الفن الرمزي لاتفصح عن الروح إلا أن الفن الكلاسيكي يصل إلي الشكل المناسب للروح وهو يتخذ من شكل الجسم الانساني أنسب الأشكال للتعبير عن الروح وهذا هو ما أدركه الاغريق وظهر فى تماثيل الآلهة عندهم.

ولقد نجح الإغريق في إظهار عنصر الفردية في الروح الالهي المطلق حين لم يتصوروا الألوهية في إله واحد بل في مجموعة من الآلهة علي رأسها زوس وأبوللون إله النور ومارس إله الحرب وهفايستوس إله الصناعة وديونيسوس وديميتير .. الخ .

ولقد تحرر النحت اليوناني من الجمود والتصلب حين توصل إلي مبدأ الفردية ولعل مرجع هذا التحرر هو الديانة اليونانية التي لم تقتصر علي الباطن بل كانت تتجه إلي الحواس فعملت علي خلق صور جديدة محسوسة في الفن .

ويلاحظ هيجل أن النحت الإغريقي وإن كان يعبر عن الروح Spirit-l'esprit إلا أنه لا يكفي للتعبير عن باطن النفس ومشاعرها رغم أنه ارتفع بالطبيعة إلي المستوي المثالي وجسد الروح وحقق مثال الجمال Ideal Beauty .

ويشبه النحت العمارة في اعتماده علي المادة ذات الأبعاد الثلاثة غير أنه يتميز عنها في الروحانية والفكرة الواضحة لأنه أكثر ايضاحا عن المضمون الفكري إذ أنه يفصح عن الجوهر الروحاني الذي يتخلل البدن كما يعبر الوجه بتفاصيله عن الروح الكامنة وراءه .

لكن تقدم الروح المطلق قد أبدع بالإيمان بالمسيحية الذي يوجه النفس إلي تأمل ذاتها ونبذ العالم الخارجي علي نحو ما بدأ سقراط والرواقيون يمجدون الباطن ويبشرون بتطور الروح فيدخل الفن مرحلة جديدة لا تتميز بتوافق الروح مع الجسد بل تتميز بتوافق الروح مع ذاتها وهذا مبدأ الفن الرومانطيقي ويصير الحب تعبيرا عن توافق الروح مع ذاتها كما كان الجمال تعبيرا عن توافق الروح مع تجسدها الحسي وتكون فنون النمط الرومانطيقي أقدر الفنون تعبيرا عن هذا المبدأ وهي فنون التصوير والموسيقي والشعر .

ويمثل فن التصوير الباطن ولكن في صور الموجودات الخارجية إذ علي الرغم من أن الفنان هنا يلجأ إلي استخدام المناظر الخارجية مثل السماء والأشجار إلا أن روح الفنان هي التي تبعث الحياة في هذه الأشياء لأنه يضيف إليها إحساسه بخلاف فن النحت والعمارة حيث لا مجال لأحاسيس الفنان ، وفي التصوير نجد أول خطوات الانتقال من الفنون التشكلية إلي فنون الصوت إذ تتحول المادة في التصوير إلى سطح Surface ويستعمل الضوء والظلال والألوان وهى أقل المواد المادية ثقلا . لذلك نجد أن أعظم من نبغ في التصوير هم أهل فينيسيا والهولنديون، ولعل ذلك لأن أرضهم تتخللها المياه والبحار علي نحوما ما نجد في تصوير دورر Durer ورافائيللو .

ويدين فن التصوير بارتقائه إلي الدين المسيحي إذ يعرض أحاسيس النفس وآلامها ويبين كيف يحقق الإيمان بالله السلام والطمأنينة وكيف يمتلأ القلب بالمحبة الإلهية فالإيمان والقيم الأخلاقية تتضح أكثر في فن التصوير وقد بلغ فن التصوير أعلي مراحله في فن البورترية Portrait حيث تمثل قسمات الوجه كافة المشاعر الإنسانية علي نحو ما نجد في تصوير تسيان Titiens .

ثم تكون الموسيقى ثاني الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتكون أكثر تجريدا وذاتية عن الفنون السابقة إذ ينتفي المكان بأبعاده الثلاثة أو ببعديه وتستند إلي حاسة السمع وهي أكثر تجريدا من حاسة البصر ونحن فيه لا نتأمل شيئا خارجيا بل نتتبع حركة النفس والباطن ونحن نسمع اللحن كما يتردد في داخلنا واللحن يستدعى تدخل الذاكرة وهي قوة نفسانية من أجل تتبع العمل الموسيقى كله ومن هنا يتضح أنها أكثر روحانية وأكثر تعبيرا عن حالات الشعور الباطن من انفعالات وعواطف مختلفة كالفرح أو الحزن أو النشوة أو القلق .

وهي تشبه العمارة من حيث أنها تستخدم قوانين الرياضة لتنظيم الإيقاع والصوت ولكنها تختلف عن العمارة من جهة عدم اعتمادها علي المادة الحسية الثقيلة بل يصبح المحسوس فيها باطنيا .

أما الشعر الذي يخصص له هيجل حوالى ربع محاضراته في علم الجمال فهو الفن الكلي وهو فن معبر عن باطن الروح ولكنه أيضا معبر عن الوضوح التشكيلي الذي نجده في النحت ، وهو فن يجمع المكانية والزمانية لأنه يستخدم الصور ذات الشكل المكاني ولكنه يحكي أيضا تاريخ البشر والناس وعبر الزمان نجد فيه اللوحات التصويرية كما

نجد فيه حركة الروح الباطنية وواسطته هي الصورة الخيالية the image وليس الصوت ، والصورة الخيالية هي وسط بين الوجود الجسماني وبين العقل المجرد ، والمعني في الشعر أهم من الصوت أى أنه فن يجمع بين مبدأ التشكيل ومبدأ الموسيقى .

وللشعر عند هيجل ثلاثة أصناف الشعر الملحمي Epic والشعر الغنائى Lyric والشعر الدرامي Dramatic .

أما الشعر الملحمى فهو تعبير عن الحياة القومية للشعب والأبطال فيه لا يمثلون فرديتهم بل يمتزجون بتاريخ أمتهم وقدرها بما يقومون به من أعمال وأحداث وما يعرض لهم من أقدار ، فغضب أخيل في الإلياذة إنما يبلور ثورة الإغريق وتحفزهم لحرب طروادة وفي هذا الشعر تظهر خصائص الحياة العامة ومميزاتها الجغرافية والحضارية والفكرية وعاداتها وديانتها والصراع الذي يظهر في هذا الشعر يتخذ مظهر الحرب ومن أمثلة ذلك الإلياذة ورامايانا [١] وأشعار أوسيان Ossian وتاسو Tosso وأريوستو Ariosto[٢] و يناسب هذا الشعر وصف نفسية البطل وتمسكه بالشجاعة التى تناسب التعبير الملحمى لا الغنائى ولا الدرامى .

وعلي الطرف الآخر من الشعر الملحمي يأتي الشعر الغنائى حيث ينعزل الفرد عن بيئته وعصره وفي حين يزدهر الشعر الملحمى في المجتمع الذي يكون في دور النشأة لم يستقر بعد نجد الشعر الغنائى يزدهر عندما يكون المجتمع قد استقر وتحددت فيه العلاقات واتخذت صورة ثابتة عندئذ ينطوي الانسان علي نفسه لينفصل عنه ويكون له مشاعره وأفكاره الخاصة . والنفس الفردية هي التي تقدم مادة هذا الشعر وليست الأحداث القومية ، ويضرب مثلاً بالشعر الغنائى لجوته في العصر الحديث لأنه استمد مادة شعره من أحداث حياته الخاصة - ويختلف الشعر الغنائى عن الشعر الملحمى حتي في الوزن لأن مضمون هذا الشعر وهو الحركة الباطنية للذات فنجده يتخذ تنوعا في الوزن .

ثم يأتي الشعر الدرامي ليكون مركبا من الشعر الملحمي والشعر الغنائى يجمع بين العامل الشخصى الفردى للشعر الغنائى وبين العوامل الاجتماعية والأخلاقية للشعر الملحمي وفيه تمتزج الأهداف والنوايا الشخصية بالمواقف الخارجية ففيه الذاتية المستمدة

---

(١) شعر ملحمي ردينى في السنسكريتية يحكي بطولة راما .

(٢) أوسيان يعرف في الملاحم الانجليزية وتركوا توتاسو وأريستو كلاهما من شعراء الملاحم الايطالية في عصر النهضة .

من الطوايا الانسانية والموضوعية المستمدة من الأحداث الخارجية كما في الشعر الملحمي وقارن بين الشخصية الملحمية والشخصية الدرامية أو بمعني أدق الشخصية التراجيدية فالشخصية الملحمية شخصية ذات حيوية متعددة الجوانب والمواقف والبطل الملحمي يرتبط بأسرته ووطنه وحبه كما نجد في أخيل مثلا . وقد تكون الشخصية الدرامية أيضا متعددة الجوانب ولكن الصراع الذى يدور في باطنها يكون محدودا وبحدود معينة وبانفعال خاص يسود الشخصية ، فالانفعال السائد يطغى علي باقي الجوانب في حين أنه في حاله الشخصية الملحمية تبرز كل الجوانب علي حد سواء بوضوح كذلك بالنسبة لفكرة القدر واختلافها في الملاحم عنها في الدراما فالقدر الخارجي بالنسبة للدراما يبدو من خلال أثره في شخصية الفرد واستجابته لهذا القدر أو الأحداث الخارجية في حين أنه في الشعر الملحمي يكون للقدر والأحداث الخارجية قيمتها المستقلة عن صداها في الشخصية الإنسانية لأن البطل الدرامي يتدخل في تشكيل قدره إنه يخلق قدره بنفسه في حين يبدو القدر في الملاحم نتيجة لقوي الظروف الخارجية الموضوعية والبطل يتبع قدره أو يدخل في دائرته .

وتتميز التراجيديا بالصراع الذي يدور بين طرفين كلاهما يمثل العدالة بحيث أن انتصار أحدهما يؤذى قوة عادلة أخري ومن هنا تنشأ الأخطاء التراجيدية .

وإذا كان النحت اليوناني يمثل لنا القوي الأبدية في هدوئها واستقرارها وطمأنينتها إلا أن التراجيديا تمثلها لنا في صراعها من خلال البطل الإنساني فصراع الأسرة والدولة أو الأبوة والأمومة لذلك وجد هيجل في مسرحية انتيجونا لصوفوكليس مثالا واضحا لما ينبغي للتراجيديا أن تكون عليه ، فوفاء انتيجونا لحقوق الأخوة والأسرة يدخل في صراع مرير مع الوفاء للوطن والدولة وكلاهما عدل ولا ينتهي الصراع إلا بموت البطل - إن أبطال التراجيديا أبرياء مذنبون في وقت واحد لايندفعون إلي العمل إلا بدافع نبيل .

وقد بحث هيجل في الكوميديا والفرق بينها وبين المضحك والساخر وتبين أن في الكوميديا يسود الشعور بالثقة في النفس والتأكد في حين تظل في الواقع تناقضات وفشل يظهر خطأ هذه الثقة - ويري في كوميديا أرستوفان قديما نموذجا لهذه الثقة ويتساءل أيضا لِمَ لَمْ يبلغ الشعر العربى مرتبة الشعر الدرامى فى حين ازدهر فيه النوعان الملمحي والغنائى ويفسر ذلك بأن النظرة الشرقية والاسلامية لم تسمح بنشأة الشعر الدرامي لأنه افتقد استقلال الشخصية الانسانية بحريتها فخضوع الفرد لقوي الهية تقرر له مصيره لم يكن يسمح له بالفردية .

كذلك سارت فلسفة هيجل في الفن من تصنيف لأنماطه الثلاثة إلي تصنيف للفنون المختلفة يبين تقدمها أو تطورها بحيث أن العمارة بتطورها تؤدي إلي النحت ويضرب مثلا بالمسلات التي هي أعمال فنية تتوسط العمارة والنحت ، كذلك يؤدى النحت إلي التصوير ويضرب مثلا بالـ bas - relief الذى ينتمى إلي التصوير والنحت معا ويتتبع تطور فن معين عبر الحضارات المختلفة ويبين عوامل ازدهاره علي ضوء هذه الحضارات .

تصنيف إتيين سوريو للفنون :

وقدم الفيليسوف وعالم الجمال الفرنسى المعاصر اتين سوريو [1] مذهبه في تصنيف الفنون أودعه كثيرا من الملاحظات والآراء التي ما زال لها في علم الجمال المعاصر صدي كبير .

وأهم ما عني به سوريو هو نقده للتصنيفات التقليدية للفنون التي سارت علي قسمتها إلي فنون تشكيلية وفنون سمعية أو بفنون تعتمد علي المكان وفنون تعتمد علي الزمان غير أن التفكير في هذه التفرقة سرعان ما يكشف عن قصورها عن توضيح حقيقة الفنون التي تتناولها .

فالحقيقة أنه قد يبدو لأول وهله أن موضوعات النحت والعمارة والتصوير تحتل مكانا ذا أبعاد محددة في حين أن أعمالا أخري فنية كالموسيقي والشعر لا تشغل مكانا محددا وليس لها أبعاد سوى أبعاد الزمان الذي تستغرقه حين تتابع علي مدي فترة من الزمن وهي لا تقدم لنا ولا نستطيع أن نستوعبها في إدراك واحد أو دفعة واحدة علي نحو ما ندرك موضوعات الفنون التشكيلية .

غير أن مثل هذه التفرقة بين الفنون علي أساس الاعتماد علي المكان والزمان ليست في الواقع حاسمة كما يبدو لأول وهلة ، ومن يتقصى حقيقة الدور الذي يلعبه الزمان في الفنون يجد أن له دوراً هاماً في كل الفنون حتى بما فيها الفنون التشكيلية مثل العمارة نحاول الاحاطة به فهل نستطيع أن نلم به ونستوعبه دفعة واحدة أن نجتازه ونتخلله فى زمان معين ؟ بغير ألا يقتضي منا أن نصعد ونهبط وندور في أرجائه بل ألا يتغير مظهره بحسب ساعات النهار وفصول السنة من حيث الإضاءة والشكل ؟ .

وإذا كان العمل المعماري يفترض الزمان ألا تفترض الموسيقى مثلا وهي الفن الزماني بالمعني الأتم مكانا ؟ فمما لاشك فيه أنها أيضا تنطوي علي أبعاد ضرورية لتحديد

---

(1) Souriau, E. La Corres pendance des arts.- Flammarion Paris 1969.

صدي الصوت أو ما يسمى بالمسافات الهوائية perspective aerienne ومن ثم يختلف الصوت علي المدي البعيد أو القصير ومن الأصوات ما يعلو ومنها ما يهبط ، بل يقتضي ترتيب الآلات علي أبعادمعينة فى المكان خاصة فى الأوركستراإذ توجد الكمان دائما على اليمين والـ violencelle والكونترباص علي اليسار وتتخذ الآلات النحاسية مكانها المخصص لها .

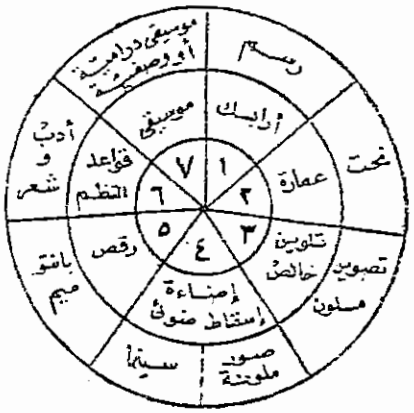
والخلاصة هى أن في الأعمال التشكيلية زمانا ضمنيا يدخل في الإدراك غير أنه لايسير علي تتابع محدّد أو لاينتظم في تعاقب مفروض علي نحو ما نجد في الموسيقى أو الشعر كما أن في الموسيقي أيضا مكانا ضمنيا تفترضه أصواتها وآلاتها ، وكما يرفض سوريو التفرقة بين الفنون علي أساس فكرتي المكان والزمان يرفض التفرقة بين الفنون على أساس أن بعضها يخاطب البصر وبعضها يخاطب السمع لأنها ليست بدورها حاسمة فبعض الفنون التي نظن أنها تخاطب السمع لاتقتصر عليهما بل تفترض الحركة العضلية ، ففنون الرقص والنحت والعمارة تفترض هذه الحاسة بوضوح بل أنها تظهر أيضا في الموسيقى والشعر لما في النطق من حركة عضلية بل إن حاسة البصر تشارك في فنون الأدب والشعر وذلك حين يقرأ مثلا .

وينتهي سوريو من نقده للتصنيفات التقليدية إلي استبعاد تصنيف الفنون الجميلة علي أساس تنوع الاحساسات ويفضل الاعتماد علي الكيفيات الحسية الغالبة في الأعمال الفنية أو ما يسميها هو qualia ويصبح من السهل أن نتبين أن اللون مثلا هو الصفة الغالبة في فن التصوير La peinteure ، والبروز relief هو الصفة الغالبة فى النحت والحركة في الرقص . والصوت الخالص في الموسيقى وعلي أساس هذه الصفات الغالبة أو الكيفيات تختلف الفنون فيما بينها وقد انتهي إلي حصر سبع كيفيات أساسية هى: الخطوط والأحجام والألوان والإضاءة والحركات والأصوات المفسرة في اللغة الأصوات الخالصة الموسيقية .

وعلي أساس كل كيفية من هذة الكيفيات قدم سوريو فنين أحدهما ينتمي لفئة الفنون المحاكية أو التمثيلية imitatifs representatifs أى القادرة على تقديم موضوع معين ، أما الآخر فينتمي لمجموعة الفنون التجريدية أو الموسيقية أى أنه سلم ضمنيا ولمتطلبات مذهبه في الفنون بهذه التفرقة بين فنون تحاكي أو تقدم موضوعا وفنون تجريدية لاتقدم موضوعا معينا واستخرج ارتباطا قائما على أساس الكيفيات الحسية بين أزواج من

الفنون المحاكية وغير المحاكية .

فبالنسبة للخطوط مثلا يقوم فن تجريدي هو فن الزخرفة L'Arabesque وفن تمثيلي محاكي هو فن الرسم . وبالنسبة للأحجام يقوم فن تجريدي هو العمارة وفن تمثيلي هو النحت. ويكتفي لتوضيح ذلك أن ننظر إلي الرسم التوضيحى الآتي :



١- خطوط ، ٢- أحجام ، ٣- الوان ، ٤- إضاءة ، ٥- حركات ، ٦- أصوات مفسرة في اللغة ٧ - أصوات موسيقية .

وقد اعتبر سوريو الفنون التجريدية غير المحاكية فنونا من الدرجة الأولي لأنها تكتفي بتقديم كيان منظم لموضوعاتها أما الفنون المحاكية فقد اعتبرها فنونا للدرجة الثانية لأن النظام فيها يشير إلي موضوع آخر يوحي به الشكل الظاهري لموضوعها بمعني أنها تنطوي علي تنظيمين : تنظيم ظاهري مباشر للموضوع الحسى وتنظيم آخر غير مباشر يقع للموضوع الذي يقدمه المظهر الحسي المباشر ، ففي هذه الفنون ثنائية وجودية أو أنطولوجية كما يسميها ووجود العمل الفني ذاته ووجود آخر للموضوع الذي يوحي به [١] ويترتب علي ذلك أيضا أنه ينطوي علي صورتين صورة من الدرجة الأولي تتعلق بالعمل ذاته وصورة من الدرجة الثانية تتعلق بما يمثله أو يقدمه من موضوع خارجي وتقوم بين الصورتين علاقات من التوافق والانسجام أو عدم التوافق .

ولتوضيح هذا الرأى نفترض تمثالا من الرخام للآلهة ديانا مثلا ، إلهة الصيد عند اليونان ، فمن جهة ما يمكن أن نتبين في الرخام شكلا ذا خصائص ذاتية له مثلا نسبه

---

(١) المرجع السابق ص ١٢٦ .

وانحناءاته وتجاويفه وملمسه إلي آخره ، وكل هذه الخصائص تتعلق بالصورة الأولية له ولكن من جهة أخري يمكن أن ينصرف انتباهنا إلي ما يمثله تمثال الرخام فنرى صورة الإلهة ديانا إلهة الصيد ذات الساقين الطويلتين والوجه الرفيع والقوس بيدها متكئة علي الغزال وكل هذا ما نعنيه بالصورة بالدرجة الثنائية .

وليس معني تضمن العمل الفني ذى الدرجة الثانية صورتين أن إحداهما تنفصل عن الأخري بل تقوم بين الصورتين أو النظامين علاقة من التوافق الجمالي بحيث تتناسب الألوان والأحجام مع الموضوع الممثل وكثيرا ما تختفي الصورة الأولية علي المشاهد الذي ينصرف انتباهه عادة إلي الصورة الممثلة أو الصورة الثانية عند تأمله للعمل الفني .

ولكن قد يحدث أن تنصرف عناية الفنان إلي الصورة الأولية أى إلي التنظيم الشكلي للعمل الفني وخصائصه الحسية المباشرة ولا يتجه إلي إخفائها في العمل الفني علي نحو ما سار الفن التقليدي خاصة في التصوير وكثيرا ما تغلب الزخرفة أو تلاعب الألوان أو تشويش الصورة الممثلة وما أكثر ما نجد أمثله لتعارض الصورتين في الفن الحديث فيد يسري ملصقة علي ذراع يمني وعينان مرصوصتان علي وضع رأسى في وجه نصفه أبيض ونصفه الآخر أسود علي نحو ما نجد في تصوير جوان جريس مثلا أو بيكاسو وقد ينتج عن هذا الأسلوب غموض وإبهام للصورة المقدمة أو الموضوع المتمثل ولكنه غموض مصدره العناية بالجمال الفني وقد يكون من دواعي الغموض والتشويه في الصورة الواقعية الممثلة فكرة خاصة علي نحو ما نجد عند السورياليين أو المستقبليين حتي لا يكون مصدر التضليل في الصورة الواقعية هو الدواعي الجمالية بل ما يقصد الفنان إليه من أفكار ترتبط بالموضوع كان يصور الماضى والمستقبل في لحظة واحدة مثلا وقد عني سوريو بتوضيح جوانب الصلة والتناظر الذي يمكن أن يقوم بين الفنون الجميلة التي توصل إليها في تصنيفه لها .

ومن أهم المقارنات التي عقدها بين الفنون هي مقارنة كل زوج من الفنون يكون أحدهما من الدرجة الثانية والآخر الذي يناظره من فنون الدرجة الأولي ففن الدرجة الثانية هو كما ظهر لنا فن مركب أو مزدوج الصورة فالرسم هو فن من الدرجة الثانية ، لأنه فن قادر علي التمثيل أو علي تقديم موضوع من الواقع الخارجي يمكن إذ تجرد من وظيفة التمثيل أن ينتهي إلي فن تجريدي يناظره ألا وهو فن الزخرفة (الارابسك) ومثال آخر كفن « البانتوميم » إذ يمكن أيضا إذا جردناه من الصورة الثانية أو من الموضوع الذي يقدمه أن ينتهي إلي فن تجريدي يناظره هو الرقص – وبالمثل أيضا إذا افترضنا تمثالا من

الرخام وعمودا من نفس المادة فسوف نري أن كليهما يشارك الآخر الصفات الحسية ومن حيث وجود الحجم والامتداد المكاني ويخضعان لتلاعب الضوء والظلال ولكن سرعان ما يتضح لنا أن التمثال يمكنه أن يمثل لنا موضوعا من الواقع الخارجي كأن يكون امرأة أو حصانا فإن جردناه من هذا الموضوع فلن يفضل التمثال العمود في خصائصه الجمالية ولن يزيد عليه في شئ وعلي هذا النحو يمكن أن نقول إن العمارة والنحت زوجان من الفنون المتناظرة علي نحو ما يكون فنا الرقص والبانتوميم أو الأرابسك والنحت . وعلي هذا النحو نجح سوريو في التوصل إلي تصنيف للفنون يكشف عن التناظر والارتباط بين بعضها والبعض الآخر وإذا كان هذا التناظر قد ظهر لنا قائما علي أساس تنظيم لسلالم gammes الكيفيات الحسية إلا أنه استطاع أن يستخرج نوعا من التقارب بين فنون الدرجة الواحدة أى الفنون التي تظهر في دائرة واحدة في الرسم التخطيطى الذي وضح به تصنيفه فتقوم بين فنون الدائرة الداخلية مثلا رابطة مرجعها أنها جميعا تعتمد علي الصورة القائمة في التنظيم الجمالي للأعمال ذاتها وعلي ذلك يقوم بين الكتدرائية والزخرفة (الأرابسك) والرقص والسمفونية تشابه واضح يعتمد علي عدم تقديمها لأى موضوع مستمد من الواقع الخارجي ولاتحاكيه . ولعل أثر هذا التقارب يظهر من واقع اللغة ذاتها عندما تقول موسيقي الألوان أو الطابع الأرابسك أو الزخرفي في رقصة معينة .

ومن قبيل المقارنات التي ذكرها سوريو في مؤلفة عن التناظر بين الفنون مقارنته لفني الأدب والموسيقي ، ويعد سوريو الأدب ضمن مجموعة الفنون التصويرية التي يسميها فنون الدرجة الثانية فهو يصور عالما من الأحداث والشخصيات تقوم بينهم علاقات تكون المضمون الذي يشير إليه باسم الصورة الثانية .

ويلاحظ أن أسلوب عرض المادة الكلامية وموسيقي هذا العرض ووزن العبارات وانسجامها وإيقاع الكلمات تكون ما سماه بالصورة الأولية وهو ما يعرف بشكل العمل الفني.

وفي مقابل فن الأدب يكون فن الموسيقي نموذجا لمجموعة من الفنون غير التصويرية التي يسميها سوريومجموعة فنون الدرجة الأولي أى فنون الشكل التي لا تعني بتصوير موضوع أو تقديم شخصيات وبناء على هذاالتحليل لطبيعة الأدب والموسيقى يتضح أن الموسيقي تقف علي طرف نقيض من الأدب . ولما كان الأدب لا يخلو من معني أو من مضمون فكذلك نجد الموسيقي تفشل إذا ما عمدت إلي تصوير عالم معين من الأشياء أو المعاني .

وقد يتبادر إلي الذهن السؤال الآتي وهو لم لاتقوم بين الموسيقي والأدب علاقة اتصال بحيث يكون مقام الأدب بالنسبة للموسيقى كمقام فنون الدرجة الثانية من فنون الدرجة الأولي : ولم لا يكون الأدب هو المقابل التصويري لفن الموسيقي اللاتصوري ؟ .

لكن سوريو لايري وجود مثل هذه العلاقة بين الأدب والموسيقي لأننا إذا ما نظرنا إلى الأداة الحسية المستخدمة في كل فن من هذين الفنين نجدها مختلفة كل الاختلاف عن الآخر ، فالأداة الحسية في الأدب هي أصوات اللغة المنطوقة ، في حين أنها في الموسيقي الأصوات الآلية ، وهذا الاختلاف في الأداة الحسية يعد حائلا دون قيام هذا الارتباط وإن كان كلاهما يخاطب الأذن أساسا ويعتمد علي ذبذبات الصوت ، ولكن الكيفيات الحسية - والسلالم - gammes المتدرجة لهذه الكيفيات تختلف بالنسبة لكل منها فالسلم الدرجي لأصوات اللغة المتميزة في حروف ومقاطع تختلف عن سلالم لغة الموسيقي ومن ثم يتضح أن العلاقة الواجب توافرها بين فنون الدرجة الأولي وفنون الدرجة الثانية من حيث وجوب وجود معامل واحد يناسب كيفيات فن الأدب والموسيقي غير متوفر .

والنتيجة الواضحة من هذا التحليل لطبيعة هذين الفنين تتلخص في أن التشابه البادي لأول وهلة بين وسائلهما لا يجعلهما فنين مكملين لبعضها .

ورأى سوريو في الموسيقي أنها بطبيعتها لا تحتمل تصوير موضوعات من العالم الخارجي فإن وجدنا أمثلة لموسيقي تصويرية أو معبرة عن قصة أو أفعال فانما يصور عالما مشابها للعالم الواقعي وقد تتضمن الموسيقي كثيرا من الرموز والاشارات المستمدة من الحياة الاجتماعية إذ قد يدخل الموسيقى مثلا أصواتا يستمدها من الطبيعة كصوت الرعد أو الطيور أو يستوحي رقصة شعبية ولكن أسلوب الموسيقي سرعان ما يطغي علي التصوير ليجعل من العمل الفني عملا - لا تصويريا وبالمثل لا يجوز للأدب أن يكتفي بالشكل أو بالزخرفة الصوتية وحدها - ومحاولات تخلص الشعر من المعني التي نجد أمثلة لها عند بعض المبتدعين من أشياع مذهب المستقبلية أو اختراع كلمات لاوجود لها فى اللغة للتأثير بالصوت المنطوق إنما انتهت هذه المحاولات إلى الخروج بالعمل الفنى عن جوهر الأدب.

ويلتقي سوريو في رأيه هذا عن الأدب برأى معاصره الفيلسوف الوجودي جون بول سارتر وما ذهب إليه من آراء خاصة بفن الأدب الذي جعل له مكانة متميزة عن سائر

الفنون كما عني بخصائص النثر الأدبي وميز بيه وبين الشعر في مؤلفه " ما الأدب ؟ " [١] والتفرقة الرئيسية التى وضعها سارتر بين الكاتب والشاعر هى تفرقة ذات أهمية بالغة عند النقاد المحدثين ذلك أنه يؤكد أن الشاعر إنما يقف إزاء الأصوات كما يقف المصور إزاء الألوان أو الموسيقى إزاء الأصوات وكذلك نجد الشاعر ينفعل بالكلمات يستغرق في أصواتها ومظهرها المرئى وارتباطاتها بحيث تتجاذب وتتنافر علي نحوما يكون الحال في الألوان والأصوات. أما بالنسبة للكتابة ولفن النثر فليس الأمر كذلك . فالكاتب الأديب له موقف يختلف فيه عن مواقف سائر الفنانين. إنه ملتزم بقضية معنية. واللغة عنده لابد أن تحيـــل القارىء إلي معني وراءها وليس الأمر كذلك بالنسبة للألوان والأشكال والأنغام إنها ليست علامات ولا إشارات تحيلنا إلي معاني وراءها وإنما هي أشياء لها وجودها الذاتي ، ومن هنا لا يطالب سارتر المصور ولا الموسيقي بما يطالب به الأديب والكاتب بالالتزام بقضايا معينة[٢] .

هذه نماذج من تصنيفات الفلاسفة للفنون حاولوا فيها الخروج بمقارنات لجمالياتها ولن نستطيع أن نحيط بكل ما يقال في هذا الموضوع الذي تختلف وجهات نظر المفكرين فيه . فقد رفض كروتشه مثلا وضع أى تصنيف للفنون فكان هذا رأيا مستمدا من فلسفته التي لا تجعل لاختلاف الوسائط أهمية وبالتالي تلغي فكرة التنوع بين الفنون ذلك لأنه حدد العمل الفني في الظاهرة العقلية أو ما سماه بالحدس . وذهب إلي العكس من ذلك الفيلسوف الأمريكى جون ديوى حين أكد أهمية المادة الوسيطة [٣] ورأى أن لكل عمل فني مادة تحدد الصفة الحسية الغالبة عليه ، وليس هناك مادة مهما كانت مبتذلة لا تصلح واسطة تخضع للمعالجة الفنية . لكنه يضيف بأن هناك مادة مشتركة بين الفنون جميعا حددها بالصفة المكانية الزمانية التي لابد أن تتوفر في كل انتاج فني ، وقد كان الرأى السائد أن الأصوات ليست سوي علاقات زمانية حتي جاء وليم جيمس فبين كيف

---

(١) انظر د. زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر فلسفة الفن عند سارتر ص ٢٣٠ وص ٢٥٦ .

(٢) أنظر الفن خبرة لجون ديوي ترجمة د . زكريا ابراهيم الفصل العاشر المادة المشتركة بين الفنون.

(٣) انظر الفن خبرة لجون ديوي ترجمة د . زكريا ابراهيم الفصل العاشر المادة المشتركة بين الفنون .

The Common Substance of the arts .

يكون للأصوات بعداً مكانيا ولها أحجاما فالتقي في رأيه هذا بما سبق لسوريو الفرنسي أن وضحه بصدد المكان والزمان وعلاقتهما بالفنون .

الجماليات المقارنة للفنون الجميلة :

ولقد انصرفت عناية الفلاسفة والنقاد إلي البحث في جماليات الفنون المختلفة لما لمسوه من صلة وثيقة بين بعضها والبعض الآخر حتي ليصدق عندهم أن الفن ليس الا مجموع الفنون أو علي قول الشاعر فكتور هوجو والريح هي كل الرياح .

وقد يعني مؤرخ الفن أو عالم الاجتماع بالبحث في اتجاه الفن والأدب في حقبة معينة من التاريخ ، وفي مكان معين كما لو حدث أن اخترنا عصر النهضة الايطالية مثلا ثم بدأنا نتتبع السمات المميزة لفنون هذا العصر في أوروبا فنجد توازنا معينا يسود فن الأدب في قصائد بتراركه وعمارة مجالس الدومو وتصوير ونحت مايكل أنجلو ، وهذه الصلات بين الفن والأدب والواقع التاريخي والاجتماعي تظهر أوجه التشابه والاختلاف في فنون الحضارات المختلفة .

ويبين لنا تاريخ الفن كيف تتغير القيم الجمالية بفعل الثورات الاجتماعية كما يبين لنا التقاء جملة فنون في روح عصر واحد مثل الروح القوطية أو الباروك أو الواقعية أو الانطباعيه في أوروبا . فقد أثرت روح العصر في تاريخ الأدب بقدر ما أثرت فى تاريخ الفنون .

ومثال ذلك ما حدث في القرن السابع عشر في أوروبا من اكتشافات علمية كبيرة تحققت مع كوبرنيقوس وجاليليو ، فظهر أن الأرض ليست هي مركز الكون وأنها تدور حول الشمس و بين علم الفيزياء أن الكون مادة وحركة يمكن قياسهما بالرياضيات وترتب علي ذلك ثقة الإنسان في عقله وفي قدرته علي المعرفة العلمية وعبرت فلسفة ديكارت عن هذه الرؤية وسادت نظرة عقلية سادت عصر الباروك الذي امتد من منتصف القرن السادس عشر إلي منتصف القرن الثامن عشر وتميز هذا العصر بحركة دينية كاثوليكية معارضة للإصلاح الديني conter Reformation ظهرت في اسبانيا بادىء الأمر ثم امتدت إلي ايطاليا وباقي دول أوروبا التي اتبعت توجيهات مجمع ترنت Council of Trent فألزمت الكنيسة المصورين بضرورة غطاء أجساد القديسيين بالأردية المناسبة وتحول المسيح في التصوير إلي رجل ملتح بدلا من تصويره علي صورة أبوللو وتحولت شخصيات ال جريكو EL-Greco إلي كائنات أقرب إلي الروحانيات ومن أشهر لوحاته المعبرة صعود العذراء مريم .

وصور فيلاسكيز ارستقراطية عصر الباروك المحيطة ببلاط فيليب الرابع ومن أشهر لوحاته المعبرة عن ذلك لوحة الوصيفات Las Meninas على أى الحالات فقد ذهب أحد كبار مؤرخي الفن ولفلن Wolflin في كتابة مبادىء الفن إلى القول بأن فن عصر النهضة تميز عن فن الباروك بأنه فن خطى linear في حين اتصف فن الباروك بأنه تصويري painterly ففي النوع الأول تظهر الخطوط واضحة مع تسطيح في حين تنساب في النوع الثاني الخطوط لتذوب الأشكال في الألوان والأضواء.

وقد كان لهذه التفرقة أثرها عند نقاد الأدب ، فذهب ولزل Walzil إلي القول بأن أدب شكسبير أقرب إلي الباروك حيث لا توجد فيه الحدود الواضحة ولا التماثل بين الشخصيات والمجاميع في حين تعبر تراجيدات راسين وكوني في تشكيلاتها الهندسية عن نموذج عصر النهضة [١] لكن تعميم سمات العصر علي جميع الفنون لايثبت بشكل مطلق وكثيرا ما تطورت بعض الفنون بسرعة أكبر من غيرها ، كما أن بعض الحضارات قد تكون أكثر ابداعا في فن عن فن آخر فالعصر الإليزابيثي مثلا أبدع فى الأدب وليس فى فنون التصوير .ويمكن لكى نحرر القيم الفنية والجمالية فى الفنون المختلفة أن نعتمد على تصنيف للكاتب الفرنسي موريس نيدونسيل [٢] الذي قدم تصنيفا للفنون يعتمد علي نشاط الحواس عند الإنسان .

فقد ذهب الكاتب الفرنسى إلي تصنيف الفنون إلي مجموعية فنون لمسية عضلية مثل الرقص والرياضة وفنون بصرية كالنحت والعمارة والتصوير وفنون سمعية كالموسيقي والأدب وفنون تأليفية تجمع بين البصر واللمس والحركة والسمع كالمسرح والسينما .

ولما كان عالمنا الحسى يشمل أيضا حاستى الذوق والشم بالإضافة إلي السمع والبصر واللمس ، الا أن المؤلف لا يري أن الشم والذوق يمكن أن يقوم عليها فنون بالمعني الدقيق للكلمة وان كان من الممكن أن يقدما نوعين من الفنون الصغيرة مثل فن الطعام Art gastronomique وفن العطور. غير أن أهم أسباب تأخر هذين الفنين يرجع إلي ارتباطات الذوق والشم بالحاجة إلي الطعام .

---

(1) R.Wellek & Warren . pp. 125 ff .

(2) M . Nedoncelle : Introduction a L'Esthetique P. paris 1963

ولذلك تفقد موضوعات هذين الفنين قيمتها الجمالية لأنها تعتمد علي اشباع الحاجات الفسيولوجية ويرتبط تذوقها بالإحساسات الجسمانية وفضلا عن ذلك فإن موضوعات الغذاء والشم من الموضوعات التي لايمكن اخضاعها لصورة فنية يمكن تأملها بغير الاستعانة بالاحساسات الجسمانية كما أنها لا يمكن تخيلها بطريقة واضحة كما هو الحال فى الفنون الجميلة الأخرى .

وينتهي نيدونسيل إلي أنه لا يبقي إلا ثلاثة مجاميع من الفنون تعتمد علي حواس اللمس والسمع والبصر فكل حاسة من هذه الحواس تكون مصدرا لعدد من الفنون يمكن الإشارة إلي بعض جمالياتها باختصار علي النحو التالي :

(أ) الفنون اللمسية العضلية :

وهي تشمل كل أنواع الرياضة أما الفن الذي يمكن أن يكون له قيمة في ذاته فهو الرقص ومادته وهي الحركة المنسقة بحسب إيقاع معين وتوجد القيمة الفنية حين تتجاوز الحركة مجرد تجديد القوة والتنشيط أو تنظيم الصحة وقد تتحول بعض الألعاب الرياضية إلي نوع من الاستعراض الفني كتشكيلات الطيران أو مصارعة الثيران ولذلك فإن الحدود القائمة بين الرياضة البدنية وفن الرقص غير حاسمة والرقص كما يقول سرج ليفـــار Secrge lifar هو انقص الفنون قبولا للتعقل واقربها إلي الغريزة .

ومن الصحيح أن الحيوانات تعرفه قبل الإنسان فالقط الذي ينتشى بالشمس ويفيض بالفرح يقوم بحركات الانتشاء غير أن الرقص البشري يتفوق علي هذه الانتشاءات الحيوانية ولذا فكثيرا ما يرفضه الفلاسفة المثاليون عند تصنيفهم للفنون ، فهيجل وشوبنهور مثلا يتفقان علي استبعاده من مجال الفنون الجميلة . غير أنه يعد من أقدم الفنون الإنسانية وكان يصاحب الطقوس الدينية والتمثيل القديم وقد بلغ مرحلة الكمال في فن الباليه في القرن السابع عشر .

(ب) فنـــون البصـــر

العمارة : وقد نشأت العمارة أولا من الحاجة إلي المسكن قبل أن تكون سعيا وراء الجمال . والعمارة فن يقوم أساسا علي الرؤية البصرية وثانيا علي إحساسنا بمقاومة الثقل فيقف علي طرف نقيض من الرقص الذي يقوم أساسا علي إحساسنا العضلى وثانيا علي الرؤية البصرية فارتفاع القباب والأبنية في العمارة يلفت النظر أولا لكن تقدير العين لهذا الفن يتسع للإحساس بالأثقال والكتل وللأحجام توازن وينشأ من علاقة الارتفاع أو

السقوط العمودية تماسك الأسقف والأحجار ببعضها في اتجاه أفقي أو مائل ، ويظهر هذا التوازن في أكمل صورة في المعبد اليوناني فهو لايعدوا أن يكون سطحا قائما علي أعمدة بينهما توازن تام وفي هذا التوازن يظهر جماله أما في المباني الحديثة فقد حققت ارتفاعا كبيرا بفضل خصائص المواد الجديدة مثل الحديد وانواع الخراسانة المسلحة (LE Beton) .

ويبدو أن العالم الغربي قد اتجه إلي التمسك بصفة عامة بذلك المبدأ الذي وضعه منذ القرن الأول الميلادي المعماري الروماني فتروفيوس Vitruve والتزم به بعد ذلك ميخائيل انجلو و يتخلص في القول بأن أجزاء العمارة تعتمد علي أعضاء الإنسان :

Les membres de l'architecture dependent des membres de l'homme.

وقد اختلف الشراح في تفسيرهم لهذه العبارة إذ يمكن تفسيرها بأن المبنى هو إمتداد لجهاز الإنسان كما لو كان المبنى غطاء للإنسان وقد ظهر هذا المبدأ مطبقا في العمارة الدورية عند اليونان حيث تحمل الأعمدة كما لو كانت رجالا تحمل أثقالا كبيرة أما الطراز الكورنثى فقد أخذ يعني بالصور غير ذات المنفعة وازدادت العناية بالضخامة الهائلة في الامبراطورية البيزنطية كما يلاحظ في معبد بعلبك والقباب البيزنطية وعبارة ميخائيل انجلو يمكن أن تفسر علي نحو آخر بمعني أن المبني يجب أن يتناسب مع الأنسان أى أن يظهر نفس النسب مهما كان حجمه أو ضخامته فقد يمكن أن تكون اجزاء البناء في غاية الضخامة ولكن علاقة الأجزاء تشبه علاقة الرأس بالجزع والأطراف ولعل ميخائيل انجلو قد طبق هذا المبدأ في تصميمه لكنيسة القديس بطرس بروما فهي هائلة الضخامة ولكن بين أجزائها تناسب لايبدي هذه الضخامة ، وقد تأثر فرانك لويداريت بهذه الفلسفة العضوية في العمارة إذ شبه المبني بجسم الإنسان ، اسلاكه الكهربائية تقليد الجهاز العصبي وأدواته الصحية أشبه بجهازه الهضمي ونوافذه وأبوابه أشبه بالجهاز التنفسي [١] .

وعلي العموم فمن أهم اسس الجمال المعماري مطابقة المبنى للمكان والجو والحاجات الانسانية وللمواد المستخدمة . ومنذ عام ١٩٠٠ تم أكتشاف معامل الليونة module d'elasticite مع إيفل وبدأ تنوع الأذواق بحيث فضل البعض الفراغ والبعض الأحجام

---

(١) انظر . د . عرفان سامى نظريات العمارة العضوية .

الصماء وقد يعني البعض بقيم الاضاءة أو الكتل أو الألوان كما يلاحظ في العمارة الحديثة [١] .

فن النحت La Sculpture

كان النحت مظهرا من مظاهر العمارة ونشأ مقترنا بها في البداية فقد كان التمثال جزءا من المبنى كما يلاحظ في الآثار القديمة ثم استقل النحت عن العمارة وأصبحت له قيمة ذاتية ويعتمد النحت الحديث علي استغلال الأضواء والظلال عن طريق البروز والشقوق في داخل المادة ولا يمكن لفن النحت التعبير عن تتابع حالات الشعور أو الانفعالات كما يعبر الشعر والموسيقي مثلا وحتي حين يعبر عن حركة فإنه يتجه إلي ثبيت هذه الحركة ويلاحظ هذا في النحت اليوناني خاصة في تماثيل أبوللو و افردويت ورامي القرص وأبطال الرياضة فكلها علي وشك القيام بحركة ولكنها تكسب الحركة الثبات والخلود .

ويتميز فن النحت عن فن التصوير بأنه لايميل إلي الخداع ذلك لأنه معرض لأنه تحكم عليه بواسطة اللمس وحتي الاستعانة باليد يمكن الاحاطة به من كل الجهات بواسطة النظرلذلك فهناك دائما وجهات نظر مختلفة ينبغي للمثال مراعاتها عند عمله بحيث لا يكتفي بزاوية واحدة للنظر بل يجب أن يراعي إنسجام وجهات النظر المختلفة إذ لايوجد عمل من أعمال النحت يتساوي جميع وجهات النظر إليه في الجمال بدرجة واحدة ، وقد حدد بنفنوتوتشلليني Cellini وجهات النظر الأساسية في تقييم أعمال فن النحت بثمانية أما غير الأساسية فبثلاثين [٢] .

التصوير :

يتمتع الفنان في مجال التصوير بحرية أكبر مما يوجد لدي المعماري والمثال وذلك لعدم تقيده بالمادة ، ويمتاز فن التصوير عن سائر الفنون التشكيلية الأخري بسرعة تطوره إذ أنه أقرب الفنون التشكيلية إلي فن الموسيقي - ويعتمد المصور علي الألوان لإبراز الأضواء والظلال في الفراغ وقد لا يتقيد بالأبعاد المرئية أو بالمنظور وكثيرا ما يخلع علي اللوحة أبعادا وعلاقات مكانية خاصة به فعينه بمثابة مرشح ينقي الادراك العادي أو هو عدسة

---

(1) Cf. Jean Fayton, Soixante ans d'architecture moderne dans Critique, juin 1952 P. 503.

(2) B. Cellini oeuvres Completes Paris. T. II P. 449 .

توضح المحسوسات ، وقد يكتفي المصور باستعمال الخطوط وينجح بأقل الوسائل المادية في التأثير كما يفعل بيكاسو مثلا حين يقدم تخطيطا لجسم معين فيبرز أهم معالمه أو حركته ولكنه في هذه الحال التي يختصر فيها الوسائط المادية لابد أن يكون علي مقدرة كبيرة من التمكن في الصنعة ، وأحيانا يضيف الفنان الخصائص التي تكسب اللوحة ملمسا حسيا فقد اعتاد سيزان مثلا أن يكثر من اللون الأزرق حيث يتعمد تقديم التأثير بالبيئة الهوائية ولذلك يعد برنسون Berenson اكتشاف المنظور والقيم اللمسية خاصة عند السابقين علي رفائيل من أهم اكتشافات فن التصوير - غير أن المدارس الحديثة المعاصرة قد حطمت أكثر التقاليد الأكاديمية المتوارثة فساد أسلوب التأثيرية impressionism في نهاية القرن التاسع عشر واعتمد هذا الأسلوب علي تراص اللمسات اللونية (باستثناء الأسود) بجانب بعضها بغية التقاط الذبذبات اللونية لضوء الشمس في الفضاء بحيث كان يمكن لإناء مملوء (بالبيرة) مثلا أن يبدو باللون الأخضر أو البنفسجي، وبحسب انعكاس الضوء عليه ومع الاتجاهات المعاصرة تغيرت الرؤية العادية بحيث أمكن للسوريالليين أن يغلبوا الباطن والحياة النفسية ، وأمكن للتعبيريين أن يستخرجوا من الصور العادية آثارا مرعبة واخترع براك Braque فضاء كثيفا محدبا تتساقط فيه الأشياء علي نحو ما تتساقط الصواريخ بدلا من ترتيبها في المكان المنتظم[١] .

(جـ) فنون السمع :

الموسيقى :

وتعتمد الموسيقى علي عنصر التوالي الزماني فهي تشترك مع الرقص في هذه الصفة علي حد قول (آلان) والزمان يقوم علي الإيقاع Rythme أى علي نتائج عمليتى الانقباض والارتخاء أو الحركة والسكون في الزمان وكل عمل إيقاعي مثل التجديف أو الرقص أو التصفيق إنما يعتمد علي الإيقاع الفزيولوجي الذي يسير عليه جسم الإنسان كحركة القلب أو النبض ، والصوت هو أداة الموسيقي ولكنه الصوت الخالص من اللغة والذي يتجه إلي إحداث اللذة الجمالية وتعتمد الموسيقي علي عناصر أساسية ثلاث هي

---

(1) Cf.J. Grenier L'esprit de la peniture Contemporaine, Paris 1951.

الإيقاع واللحن melodie والتوافق بين الأنغام L'harmonie ويعد اللحن أهم عناصر الموسيقي ، والموسيقي هو قبل كل شيء خالق اللحن ، وعلي الرغم من صعوبة تعريف اللحن الجيد في الموسيقي فقد انتهي رأى البعض إلي القول بأن المقياس هو بقاء هذا اللحن في ذاكرة الناس من عصر إلى عصر وتختلف صور اللحن باختلاف العصور والحضارات المختلفة وباختلاف الاطار أو السلالم الموسيقية المعروفة وقد وحَّدَ اليونان هذه السلالم الموسيقية التي وجدوها في موسيقاهم الشعبية .

ويدخل الإيقاع في اللحن فليس هناك لحن بلا إيقاع وإن كان هناك إيقاع بلا لحن . أما التوفيق بين الأنغام – الهارموني – L'harmonie فقد ظهر مع تطور الموسيقي إذ اتضح أن اللحن الواحد البسيط قد يثير السأم لذلك فقد ظهرت العناية بدراسة التوافق الموسيقي ابتداء من القرن السادس عشر وبلغ قمته في القرن الثامن عشر – وبدأ الموسيقيون يجمعون بين لحنين مختلفين في نفس الوقت أو يكررون نفس اللحن في وقت واحد يعزفه البعض مضخما والبعض يخففون منه ومن هنا نشأ ما يعرف في الموسيقي الغربية « الكونترابنط » contrepoint أو التقابل الموسيقي وقد ظهر الكونترابنط الكورالي بوضوح في مونتيات Motet بالسترينا Palestrina والمادريجال الشائع في القرن السادس عشرثم تطور فى الموسيقى الألية ونشأت الاوركسترا من الوتريات وآلات الخشب والنحاس باستثناء الأرغن الذي يعد وحده أوركستراويمكن أن توزع الأوركسترا على ٥٠ آلة . واختلفت أساليب التأليف للأوركسترا فالفوجه fugue أخذت مبدأ الكونترابط أى تكرار لحن أساسى مكتوب لأربع أصوات فتعرض الموضوع وضد الموضوع.والصوناته تكتب لآلة أو آلتين كالبيانو والفيولينيه لموسيقى الحجرة ولها ثلاث أو أربع حركات أما السيمفونية اقتبست نفس الخطة لكنها تكتب للأوركسترا بأسرها أما الكونشرتو فهو صوناته لآله أو لآلتين يصاحبهما الأوركسترا .

وترجع نقطة البدء في تاريخ الموسيقي إلي المنظرين الإغريق الذين دونوا موسيقاهم في صيغ رياضية لعل أبرز نظرياتهم في هذا الموضوع ما لاحظوه من أن الوتر الموسيقي يعلوه الصوت كلما قصر طوله ، فإن اختصرنا الوتر إلي النصف فإنه يعطى الأوكتاف Octave أو ثمانية أضعاف الصوت الأول فإن اختصر إلي ثلثه فإنه يعطى خمس درجات Quinte وإن اختصر إلي الثلث يعطى الاثني عشرة درجة وكذلك أمكن للقدماء ملاحظة النسب بين الأطوال والأصوات .

وفي العصر الحديث أمكن ابتداء من القرن السابع عشر وفي الثامن عشر الوصول إلي النظريات الرئيسية خاصة مع رامو (١) وهو الذي حدد الديوان الكبير majeur والديوان الصغير mineur (٢) .

ولكن هل وقف تطور الموسيقي عند حدود القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ؟ لعل أهم ما أتي به العصر الحاضر من تجديد هو ظهور تعدد المقامية polytonalite بمعني استخدام مقامين أو أكثر في نفس المقطوعة الموسيقية بدلا من الاقتصار علي مقام واحد، ومن أشهر من استخدم هذا الأسلوب سترافسكى ويظهر هذا على وجه الخصوص فى بالية Petrouschka إذ يؤلف بين مقامين دودييز و فاديز ومنهم أيضا ميلو Milhaud ثم جاء تجديد آخر يلغي المقامية تماما فعرفت موسيقي لامقامية atonalite خاصة مع شونبرج وعلي العموم فقد عكست الموسيقي سمات الحضارة المعاصرة التي انعكست فى سائر الفنون فظهر فى الموسيقي اتجاه تأثيري يستعمل فيه الموسيقيون الأصوات علي نحو ما يستعمل التأثيريون من المصورين أسلوب التنقيط في الألوان كما ظهرت اتجاهات تجريدية وموسيقي الكترونية . وقد رأى الفلاسفة في فن الموسيقي بخاصة الفن المجرد عن أى مادة فعرفوها بانها فن الصورة الخالصة Non Representative art إذا ليس من شأن الموسيقي أن تعبر عن أفكار أو انفعالات معينة يقول العالم الموسيقي المعاصر Stravinsky أننا لا نسمع في الموسيقي شيئا سوي الموسيقي - ونحن حين نسمع السيمفونية الثالثة لبتهوفن لايعنينا أن كان بيتهوفن قد كتبها متأثرا بنابليون الجمهوري أو نابليون الامبراطور وقد إرتفع شوبنهور بفن الموسيقي فتوج به كافة الفنون ولم يحدد لها مضمونا معينا بل مضمونا عاما كليا فقال الموسيقي لا تعبر لنا عن فرح معين أو حزن محدد بل أنها تعبر عن جوهر الفرح نفسه أو ماهية الحزن ذاتها وفي طبيعتها العامة المجردة ، غير أن هيجل يري غير هذا الرأى حين يقول أن الدوافع المحيطة بهذا الفرح أو هذا الحزن تلونه وتكسبه طبيعة معينة وعلي ذلك فإن الحزن الذى يعبر عنه المارش الجنائزي في السيمفونية الثالثة لبتهوفن ليس الحزن المجرد الخالي من أى معني بل الحزن المحمل بانفعال الثورة وكذلك يؤكد هيجل المضمون الفكري للموسيقي وعلي

---

(1) Traite de L'harmonie reduite a ses prinicipes naturels. 1722 La generation harmonique 1737.

(٢) انظر أرون كريلاند - كيف تتذوق الموسيقي ترجمة محمد رشاد بدران الفصل الخامس .

ذلك فإن تطور الموسيقي لا يحده فقط تطور الصورة أو مجرد استحداث آلات جديدة أو وسائل إذاعة متطورة وإنما يمكن أن يتأثر هذا التطور بالمجتمع الذي يتذوقها وطبيعته وانفعالاته [١] .

فنون اللغة :

وفنون اللغة هي أقدر الفنون علي نقل المضمون الفكري والانفعالي وعلي رأس هذه الفنون يقوم فن الشعر الذي يعتمد أيضا علي الزمان كما تعتمد الموسيقي وتؤثر علي السمع بواسطة اللغة الإيقاعية ويري البعض أن الشعر كان مصحوبا بالموسيقي والرقص وعرفه العرب بأنه الكلام الموزون والمقفي وقابلوا بينه وبين النثر الأدبي كالرسائل وهي اللغة المستخدمة في فنى القصة والرواية ، ولم تظهر عبقرية العرب إلا في النوع الغنائى من الشعر أما اليونان فقد عرفوا من الشعر أنواعا مختلفة ميزوا بينها مثل الشعر الغنائى والملحمي والتمثيلي وحددوا خصائص كل نوع من هذه الأنواع وأخذت أوروبا بنظريتهم ابتداء من القرن السادس عشر . ويعد كتاب أرسطو في الشعر من أهم المراجع في هذا الموضوع خاصة الشعر المسرحي ، غير أن فن المسرح يشترك وفن السينما بأن كليهما يعتمد علي جملة الحواس اللمسية العضلية والبصرية والسمعية . لذلك يمكن دراستهما عند نيبدونسيل تحت عنوان الفنون التأليفية .

(د) الفنون التأليفية :

المسرح والسينما : ويشترك المسرح والسينما في خصائص واحدة إذ لهما تأثير تربوي وجماهيري كبير وكلاهما يفترض جمهورا محددا متواجدا في مكان واحد والدراما المسرحية تعرف عادة بأنها حدث يتم في إطار مكاني محدود ويفترض حركة تمثيلية فهي من الفنون المعتمدة علي عدة قدرات السمع والإبصار والحركة والتي تجمع بين المكان والزمان [١] أو كما يقول أرسطو عن التراجيديا إنها أكمل الفنون لأنها تجمع بين اللغة والموسيقي والرقص . وأصل المسرح يصدر عن الشعر فكذلك كانت نشأة التراجيديا وإذا أخذنا في الاعتبار رأى توماس مونرو [٢] من تعريف لفن المسرح فاننا

---

(1) The Munro : les arts et leurs relations mutuelles .

(2) E. Souriau . Les Grands Problemes de l'Esthetique Theatrale Course de sorbonne 1962 .

نجده يقول « إنه ليس ثمة فن للمسرح وإنما فنون للمسرح غايتها تقديم دراما في مكان معين لجمهورمعين تشمل فن الممثل والمنتج والمخرج ومصمم الملابس والمكياج والإضاءة والموسيقي فكلها فنون تخدم بعضها لتنتج فى النهاية المسرحيات والأوبرتات والفودفيل والباليه».

ويلاحظ عالم الجمال الفرنسي اتين سوريو علي هذا التعريف أنه لم يذكر دور الكاتب المسرحي Le dramaturge حيث أن الاختلاف حول دوره في فن المسرح يتفاوت تفاوتا كبيرا من مفكر إلي آخر وهو الاختلاف الذي ينتهي إلي مناقشة مدى العلاقة القائمة بين فن المسرح وفن الأدب ، بمعني أنه هل يتركز الوجود المسرحي بتحقيق النص المكتوب أم يتركز الوجود المسرحي في المقام الأول فيما يعرض بحيث تصبح مسرحيات أوديب ملكا أوبرومثيوس مقيدا بغير تمثيل أشبه بأوبرا سلبت موسيقاها . لذلك يري بعض المفكرين أن الشاعر دخيل علي المسرح وأن الشعر ليس هو الأب الشرعي للمسرح وإنما تمتد جذور المسرح إلي الراقصين المؤدين للطقس الديني أو السحري أو الشعبي وقد تستغني بعض العروض المسرحية عن النص المكتوب في شكله المعروف من حوار شعري ومن أمثلة ذلك عروض البانتوميم والباليه إذ قد تتوفر فيها عناصر أساسيه لوجود المسرح ومقوماته من شخصيات وفعل درامي ومكان للعرض وجمهور مشاهد علي أى الحالات يلاحظ سوريو ثلاث ملاحظات يمكن بها أن نفرق بين المسرح وغير المسرح وهي :

أولا : يفترض المسرح وجود شخصيات لكل منها قوامها وحريتها وينتج من علاقاتها ببعضها تفاعل وصراع يقوم بين البعض والبعض الآخر ، فنورا مثلا في بيت الدمية لابسن تنشد لنفسها وجودا وحرية في حين يطالبها زوجها بسلوك آخر إن الشخصيات علي حد قول سوريو تبحث عن مؤلف كما يراها بيراندیلدلو .

ثانيا : لا تظل الشخصيات متفرقة منفصلة وإنما تكون عالما خاصاً تتناوب عليه الأحداث وتتطور .

ثالثا: تجري الأحداث علي المكان المسرحي أمام جمهور يتواجد في مكان ما ليري علي خشبة المسرح عالما مصغرا لعالمه الواقعي الكبير .

وتعتمد الدراما المسرحية علي إحساس الرؤية البصرية والسمع إلا أن العنصر السمعي يعد العنصر الغالب في فن المسرح أما فن السينما فعلي العكس يعتمد علي الرؤية البصرية بحيث تغلب الاحساسات البصرية علي فن السينما .

وتنقسم الدراما إلي التراجيديا والكوميديا و قد عرف شارل لالو التراجيدي بأنها ائتلاف منشود أما الكوميدي فهو ائتلاف مفقود أما الجمال فهو ائتلاف مملوك [١] .

ويعد فن السينما من أحدث الفنون ، ارتبط كما ارتبط فنا الاذاعة والتليفزيون بتقدم الصناعة والتكنولوجيا الحديثة وتعتمد السينما علي ظاهرة الخداع البصري إذ هي عبارة عن صور تتوالي أمام العين فتحدث إحساسا بالحركة في حين تكون الصور ثابتة ، غير أن انطباعها علي شبكية العين يظل قائما بعد تواليها لحوالي ١/١٠ من الثانية وللفنون التشكيلية علاقة كبيرة بفن السينما إذ يعتمد الفيلم الحديث في جمالياته علي عناصر التكوين والحركة واللون ولعل أشهر من أعتمد علي عنصر اللون هو المخرج الايطالي مايكل انجلو انطونيوني إذ يقول استطيع بواسطة اللون أن أطلع المتفرج علي ما يجيش في صدر الممثل بغير حوار أو كلمات .

كذلك تكون الصورة وآلة الكاميرا هي دعامة هذا الفن الذى أمكن أن يواكب باقي اتجاهات الفنون الحديثة في التطور والتعبير .

بعد الاشارة إلي تصنيف نيدونسيل وأهم ما ذكره من جماليات الفنون المختلفة يمكن لنا أن نلاحظ أنه قد أغفل كما أغفلت أكثر التصنيفات الكلاسيكة والمعاصرة هذه المجموعة من الفنون التي يمكن الاشارة إليها باسم الفنون التطبيقية أو الفنون الصغري Minor Arts في مقابل الفنون الجميلة ولعل السبب في ذلك يرجع إلي ارتباطها بالصناعة وبالانتاج غير أن منتجاتها هي في الواقع منتجات ذات نفع عملي بالإضافة إلي قيمتها الجمالية ولعل أقرب الفنون إليها هو فن العمارة .

وتتميز الفنون التطبيقية عن الفنون الجميلة بشدة ارتباطها بالمستوي الحضاري والتكنولوچى ومن هنا فتطورها يسير بمعدلات تفوق تطور الفنون الجميلة علي مدي التاريخ يشهد بذلك التنوع الكبير الذي حدث بالنسبة للخامات والوسائط التي تعتمد عليها الصناعة في الفنون التطبيقية وهذا ناتج بالطبع عن اختلاف اساليب الحياة السائدة في المجتمعات والعصور المختلفة حتي لتصدق ملاحظة من قال أن الاختلاف بين المعيد

---

(1) Harmonie Cherchee, harmomie perdue, harmonie possedee Elements d'esthetique Paris 1930 . 180 .

اليوناني عن المبني الحديث ليس بدرجة اختلاف إناء الشراب الذي كان يستعمله الأغريق وبين الكوب الذي يستعمل الآن في حفلات الكوكتيل .

ولقد لاحظ بعض الفلاسفة وعلي رأسهم كانط أن الفنان في الفنون التطبيقية يعتمد علي المهارة المكتسبة أكثر من اعتماده علي ما يسميه الفلاسفة عادة بالعبقرية أو بالموهبة الفطرية ومما لاشك فيه أن الفنون التطبيقية تتصل اتصالا وثيقا بالفنون الجميلة بحيث يسود الأسلوب السائد في الفنون الجميلة في منتجات الفنون التطبيقية فالآنية الاغريقية تتأثر في تكوينها وكتلتها بأسلوب الزخرفة والطابع الهندسي السائد في فنون التصوير أو النحت المعاصر لها كذلك فإن المقعد من طراز القرن الثامن عشر يحمل سمات الأناقة والرشاقة الغالبة علي تصوير واتو (Watteau 1721) مثلا . علي أى الحالات يمتد تراث هذه الفنون إلي العصر الحجري القديم وإلي الحضارة الفرعونية التي خلفت آثارا رائعة في نحت الخشب والذهب والأحجار الثمينة . أما العصور الوسطي فقد قدمت لنا من فن المخطوطات والنسجيات والزجاج والخزف ذي البريق المعدني الذي امتازت به الحضارة الاسلامية ثروة هائلة . وقد ازدهرت هذه الفنون التطبيقية في القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا وخاصة في فرنسا منذ عهد لويس الرابع عشر [١] غير أن أهم نقطة تحول في تاريخها إنما يرجع إلي القرن التاسع عشر حين دخلت هذه الفنون الصغري مرحلة جديدة بعد قيام الثورة الصناعية وظهور الآلة فى المصانع وقد أثار دخول الآلة في القرن التاسع عشر محل الصنعة اليدوية رد فعل كبير بين أوساط المفكرين وقاد حركة الاحتجاج علي الآله وليم موريس William Morris (١٨٣٤ ـ ١٨٩٦)الذى كون جمعية السابقين على رفائيل ودعا إلى العودة إلى تراث العصور الوسطى وإحياء الصنعة اليدوية Fine handicraft لكن رغم النقد الذي وجه إلي الآله نجدها تربعت علي عرش الفنون – خاصة بعد أن تدارك الانتاج الصناعي الحديث الجانب الجمالي وأصبح عنصرا أساسيا في الصناعة وقد رفعت بعض الجمعيات شعار تكامل الآلة والعمل اليدوي والفن وعلي رأس هؤلاء هنري فان دي فيلد Van de Velde الذي أعلن أنه ليس

---

(١) برزت أسماء لامعة في عهد لويس الرابع عشر مثل A . C . Boulle في تطعيم الخشب بالأبنوس وأشتهر فرانسوا بوشيه Boucher في فن النسجيات واشتهرت مصانع Beauvais في شمال فرنسا وظهرت العناية بالصيني فظهر نوع الـ Sevres .

هناك حدود بين الأداة Toole وبين الآلة machine – وذلك لأنه يمكن للمنتج ذي القيمة الفنية العالية أن يكون من خلق الآلة وليس السبب في نقص قيمة العمل الفني هو أن مصدره الآلة وإنما يرجع هذا النقص إلي عدم القدرة علي السيطرة علي الآلة .

وأخيرا فإن نظرة سريعة إلي ميدان هذه الفنون التطبيقية فى عصرنا يبين أنها قد اتسعت اتساعا يفوق ما كانت عليه في أى عصر من العصور وهو اتساع كمى وكيفى على السواء خاصة أنها أصبحت تلبى حاجة الجماهير في الاستمتاع بالمنتجات الفنية التي أمكن للآلة أن توفرها بتكاليف ميسورة لكل الطبقات ولقد لعبت مدرسة البناء أو الـ Bauhaus التي أسست في ألمانيا منذ عام ١٩٢٠ حاجة الصناعة إلي التصميم الجمالي وكان لها أكبر الأثر فى توجيه الحركات الفنية فى أوربا ومن أبرز رجالها جروبيوس Grobius وكلى Klee وكاندنسكى Kandinsky وأعاد مولى ناجى Moholy Nagy ١٨٩٥ ـ ١٩٤٦ تأسيس هذه المدرسة فى شيكاغو عام ١٩٣٧ بعد إغلاقها فى ألمانيا على يد الحكومة النازية .