الجزء الأول

مداخل نظرية

أولا: قراءات فى نظريات الموقف الجمالي

ثانيا: آباء الكنيسة ونظرية الفن السلبية

ثالثا: الأنا العاصية والجذور التاريخية

obeikan.com

obeikan.com

أولا: قراءة فى نظريات الموقف الجمالي

١/١/١- يتناول "جورج ديكي" فى دراسة الموقف الجمالي[١]، بالتحليل والتعليق ثلاثة نظريات تدور فى مجموعها حول هذا الموقف بأبعاده ومظاهره المختلفة والمتداخلة معا، من حيث هو الموقف الذى يتأسس فى إطار المواجهة بين وعى الإنسان من ناحية، والموضوع فى العالم من ناحية ثانية، على نحو يدعو إلى الحكم ب"القبح" أو "الجمال"، فيثير فى النفس الشعور بالألم منه والاستياء أو باللذة والارتياح، من منطلق التقييم الجمالى البحت. فكيف يتبدى الموضوع فى الوعى فى هذا الموقف؟، وما هى تداعيات الموقف الانفعالية والحسية والعقلية، أى كيف تتولد الاستجابة "response"؟ وما هى الشروط التى تحتفظ لهذا الموقف بطبيعته بوصفه موقفا جماليا، أو تنحرف به وقد تقلبه رأسا على عقب فتخرج به عن طبيعته، وتجعل منه موقفا جماليا خاطئا- مثلا- أو لا جمالى على الأرجح؟.

٢/١/١- على أن الموقف الجمالي" aesthetical situation"إذا كان يتحدد بوصفه علاقة على نحو ما بين الوعى والموضوع، لها قوانينها الخاصة وظواهرها الممكنة والمتغيرة بتغير الوعى أو بتغير الموضوع الذى يتعرض له فى زمن ومكان محددين، فهذا الموقف يتجرد- من ناحية ثانية- كدال فى دراستين، باعتباره فى صميم بنيته تلقيا، أولهما دراسة الوعى بما ينطوى فيه من مفاهيم وتصورات ذهنية

(١) ديكي، جورج- الموقف الجمالي- ت: يوئيل يوسف عزيز- مجلة الثقافة الأجنبية- بغداد- دار الشئون العامة- ع٣/ ١٩٨٦

تصوغ مقاربته للموضوع واستجابته له، وثانيهما دراسة الموضوع بما فيه من شروط خاصة، وإمكانات تمييزه عن غيره من الموضوعات التى يمكن إدراكها بالحواس فى العالم.ولكن قبل أن نتعرض بالقراءة النقدية لنظريات الموقف الجمالى كما طرحها "ديكي"فى دراسته سالفة الذكر، ينبغى التأكيد على أن القراءة تنطلق من ثلاثة نقاط أساسية تحدد مجرى العرض والنقد معا، لهذه النظريات.

١/١/٢/أ-إن الموقف الجمالى برمته- وعلى نحو جوهري- لا يستقيم واضحا جليا إلا وقد انطوى على تفرقة ضرورية فى النظر إلى الموضوع من بين طرفى ثنائية الموقف، ألا وهى التفرقة بين الموضوع الطبيعى والواقع الحياتى الذى يدرك دائما فى سياق تاريخى بزمانه ومكانه، ويخضع بالتبعية لشروط هذا السياق نفسه بجانبيه، سواء المنتج للموضوع، أو المحدد لتلقيه والمعرفة به، ومن ناحية ثانية الموضوع بوصفه موضوعا فنيا.فلا شك أن هناك اختلافا بينا بين أن نتعرض فى الموقف الجمالى لظاهرة فى الكون والطبيعة"natural phenomena"أو لحادثة أو واقعة"event" من وقائع الحياة اليومية بما تشهده من علاقات متنوعة بين البشر فيها الصراع والوئام، الاختلاف والتضاد، التنافر والتجاذب، التعارض والتآزر، وما يتمخض عن كل أولئك من مشاعر وأفكار، وأحكام تقيمها بوصفها ملائمة"suitable"أو حسنة"good"أو مفيدة نافعة"useful"وبالتالى ترجى الاستزادة منها والحرص عليها، أو أنها بالعكس تقيم بوصفها غير ملائمة أو سيئة أو ضارة مؤذية يرجى اجتنابها والتخلص منها، وفى المقابل"الموضوع الفني"ولو ارتكز إلى الموضوع الطبيعى نفسه أو الواقعة الحياتية، واتخذ من أيهما مادته، سواء أكان صورة زيتية وما إليها، أو قصيدة شعرية أو رواية أو عملا دراميا أو مقطوعة موسيقية..الخ.

١/١/٢/ب-إن نمط الوجود الذى ينطوى عليه الموضوع الطبيعى أيا كان، والواقعة الحياتية أيا كانت، يختلف اختلافا كليا عن نمط الوجود الذى يتمتع به الموضوع الفني.فمهما اتخذ موضوع الفن صيغة مادية ليتحقق"achieve"بصفته موضوعا قابلا للإدراك بالحواس"perceptible"، إلا أنه يبقى فى صميمه موضوعا متخيلا"imaginative object"، مستحيل أن يتعامل معه الوعى أو يشتبك به، على نحو ما يتعامل مع الموضوع الطبيعى أو يشتبك به فى الموقف الذى يجمع بينهما، ولو فى الحيز نفسه من الزمان والمكان.وعلى سبيل المثال، فإن هذا الفنجان الماثل أمام عيني- وعلى مقربة من لمسة أصابعى له الآن على المكتب، ومن شفتى لأرشف منه القهوة فأتذوقها بلساني، وأشم رائحتها بأنفي- يتمتع بكل كثافة الوجود الطبيعى والثقل الفيزيقى للأمر الواقع، بكل ما يحمله إلى وعى به من انطباعات حسية.ولكن نمط وجود الفنجان نفسه يختلف كلية وجوهريا، متى أصبح"صورة"فى الوعى به تكتسب منه طابعا لا ماديا، ومرة أخرى إذا أصبح"صورة"على الورق بخط ولون ومساحة يمكن أن يشغلها من حيز الورقة ككل، حتى ولو كان التصوير يستند إلى اكتشاف قوانين وجوده ككتلة فى العالم الخارجي، ونحا إلى محاكاتها بدرجات متفاوتة الدقة. وقد التفت الفلاسفة منذ البداية إلى العلاقة التى تربط بين"الفن/ art"بوصفه صنعة ونشاط إنساني، و"الواقع/ reality"أو"الطبيعة/ nature"بما هما تدفق تلقائى فى الزمان والمكان معا، واعتبروا الفن "محاكاة/ imitation".فقد رأى"أفلاطون"فى الكتاب العاشر من"الجمهورية"أن الفن محاكاة للواقع أو الموضوع الطبيعى الذى قد يكون هو نفسه محاكاة"لمثال"فى ذهن الخالق/ الله، ويعتبر الحقيقة المطلقة والمجردة معا، وعلى هذا النحو فالفن يبعد عن الحقيقة مرتين، أو أنه- وفق تعبيره- "يحتل المرتبة الثالثة بالقياس إلى عرش الحقيقة"[1]، وهو رأى يتفق مع نظرته إلى الواقع بوصفه تكرارا

(١) انظر: أفلاطون- جمهورية أفلاطون- ت: د. فؤاد زكريا- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٧٤- ص٥٥٢، وراجع من ص٥٤٨.

هـزيلا أو ناقـصا لنمـوذج أذلى قـار فى عـالم المُثـل"Ideals"، كأنـه عـالم- وفـق بوتشر/ Butcher"- من التقليد البحت[1].أمـا"أرسطو"فلـم يعـن بعـالم المثل، ولا بالمرتبة التى يحتلها الفن بالقياس إلى عرش الحقيقة، ولكن بعلاقة المحاكاة، وأمعن الفكـر فيهـا بوصـفها صـنعة، فـرأى أن الموضـوعات الفنيـة، وإن كانـت فى مجموعها"محاكاة"، إلا أنها لتختلف فيما بينها إما بـاختلاف"موضـوع المحاكاة"، أى مـا تحاكيـه مـن موضـوعات الطبيعـة أو الواقـع، أو بـاختلاف"أدوات المحاكـاة"، أو باختلاف طريقة وأسلوب المحاكاة[2]بما يـشير إلى مفهـوم"التكنيـك- technique"، ويمكـــن إضـــافة"مـــادة المحاكـــاة"إلى هـــذه العلـــل"causes"الثلاثـــة، باعتبارها"المادة"التى يشكل بها الفنان موضوعه فى العمل الفني. وعلى أية حال فقد ظلت فكرة"المحاكاة"باعتبارها التأسيس الفلسفى لعلاقة"الفـن"بعـالمي"الطبيعـة- الواقع"، ماثلة فى أذهان الفلاسفة ممن شغلوا بأسئلة الفـن والقـضايا الجماليـة، حتـى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، بل وأوغلوا فى التأكيـد عليهـا، فكـان بينهم مـن أوصـوا الفنـان بعبـادة الطبيعـة، وأن يتخـذوا منهـا مثـالا، لا يخطـئ قـط، وينبغـى الاحتذاء بـه، إن لم يكـن الخـضوع الأعمى لـه- وفـق "رسكن- Rushin/1819- 1900"- دون أدنى اختيار أو انتقاء[3]. وبرغم ذلـك فـإن أحـدا مـن هـؤلاء لم يخلـط موضوع الفن، بما حاكاه من موضوعات الواقـع أو الطبيعـة، ولكـن كـان هنـاك- فى الوقت نفسه- تنظير واع أو ضـمنى لمفهـوم الإيهـام أو الخـداع الحـسي"Illusion"،

(١) انظـر: د.لـويس عـوض- نـصوص النقـد الأدبي/ ج١/ اليونـان- الهيئـة المـصرية العامـة للكتـاب- ١٩٨٩- ص١١، ١٢.

(٢) انظر:ارسطوطاليس- فى الشعر- ت: د.شكرى محمد عياد- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر- ١٩٦٧- ص٢٨.

(٣) ومن أمثال هؤلاء المفكرون الفرنسيون"جان جاك روسو"، "دينيس ديدرو"و"رينان- Renan/ ١٨٢٣- ١٨٩٢"، فضلا عن الإنجليزي"ريسكن- Ruskin/ ١٨١٩- ١٩٠٠"وكذا المصور الفرنسي"كوربيه- Courbet/ ١٨١٩- ١٨٧٧". انظر: د. زكريا إبراهيم- مشكلة الفن- القاهرة- مكتبة مصر-١٩٧٧- ص٤٢، ٤٣.

الذى يعنى أن المصور- مثلا- يشغل فى صنع لوحته بأن يوهم الناظر إليها، أنه يرى موضوع الطبيعة نفسه الذى تحاكيه. والواقع أن هذا المفهوم ما دعا الناقد الإنجليزي"إدوين جلاسجو-Edwin Glasgow" إلى نقده فى كتابه"عين المصور- The painter's Eye/1936"، فرأى أن الفنان ليس لديه دافع سوى اهتمامه بالتجربة البصرية فى ذاتها ولذاتها، ولا يعدو أن يكون عاشقا للطبيعة، يقصر كل اهتمامه على تملى جمالها، والتمتع بأشكالها وألوانها، والعمل على نسخها أو النقل عنها فى صدق وأمانة[1]. ويؤكد"قنصوه"مفهوم الإيهام الكامن فى نظرية المحاكاة، باعتباره سابقا على الحداثة، فيقول"كان الفنانون قبل الحداثة يعمدون إلى كل ما يثير الإيهام أو الإيماء بعالم واقعي، بحيث تكون تقنياتهم وأساليبهم فى نطاق معالجة الخامات الأصلية أو المفردات الفنية الخاصة بكل نوع، محض وسيلة لأحداث هذا الوهم، ومن ثم كان عليهم- دائما- أن يخفوا وسائلهم الفنية، كما يخفى الحاوى أسرار حيله وألعابه، بجذب انتباه الجمهور بعيدا عمّ تصنعه يداه فى سرعة خاطفة بأدوات حرفته[2].

وكان منطقيا- على مستو آخر- أن يترافق مع نقد مفهوم"الإيهام"وما يكشف عنه من موقف امتثال الفن للطبيعة واستخفائه فى مسوح الأمانة والصدق، إعادة الاعتبار فى الوقت نفسه للوعى الخلاق بما يستند إليه من ملكة"التخيل"، ومن ناحية ثانية نقد فكرة الطبيعة الصائبة على الدوام.فالطبيعة لا تقدم لوحة فنية بل تحوى عناصرها، كما يحوى السلم الموسيقى جميع الأنغام المعروفة، ومهمة الفنان تنحصر فى تمييز هذه العناصر والتأليف بينها بمهارة وصنعة معروفة، على أساس التناغم والتناسق، الذى يولد متعة سواء أكانت بصرية فى مثل فن التصوير، أو سمعية مثل فن الموسيقي، والطبيعة- وفق"ويستلر-whistler"- قد تكون صائبة

(١) انظر: د.زكريا إبراهيم- م.ن- ص٤٤.

(٢) د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- دفاتر الأكاديمية- ص٩٥.

أحيانا، ولكن صوابها من الندرة بحيث يحق لنا أن نقول إنها تكاد تخطئ فى معظم الأحيان[1].ويؤكد المصور الإنجليزي"كونستابل-1776-1837/ Constable"من ناحية ثانية أهمية فعل الفهم ودراسة الطبيعة والتنقيب فيها لاكتشاف قوانينها من وراء مظهر امتثال الفنان لها الذى يكاد يكون عبادة، باعتبار أن الفن ليس مجرد عمل شعرى يستلزم الخيال[2].وفى السياق نفسه يجمع المصور الفرنسي"أوجين دلاكرو-E. Delacroix/1768 - 1863"بين مدخل"ويستلر"ونظرة"كونستابل"معا، فالطبيعة لا تعدو أن تكون معجما أو قاموسا قد نسألها الرأى السليم فى لون أو شكل، مثلما نسأله معنى كلمة أو طريقة هجائها أو أصل اشتقاقها ولكن لا نسأله صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها، وعلى هذا الأساس فالصياغة الفنية من خلق خيال الفنان وحده[3].على أن المخيلة الفنية لا تختار فقط أو تنتقى من عناصر التجربة فى الطبيعة أو الواقع، ولا تقوم بالتأليف وتصميم"الشكل"متناغم ومتناسق الأجزاء فى وحدة كلية، ولكنها تقوم أساسا بتغير نمط الوجود وتضفى عليه طابعها ليصبح وجودا فى المخيلة لا فى الواقع أو الطبيعة. ومن ثم فرسم"الفنجان"يجعل له فقط"وجودا فى صورة"، هي"صورة الفنجان"، لا الفنجان نفسه، بعد إذ أمكن تغيير"أدوات إنتاجه"، بالقلم أو الفرشاة، و"مادة"وجوده باللون والخط والمساحة، مما يقبل إدراكا حسيا مختلفا لما كان عليه فى الواقع/ الطبيعة بالحجم والكتلة ومادة الزجاج أو الصيني.

والحقيقة أن هذا التغيُّر بين"الوجود فى صورة"و"الوجود فى الواقع/ الطبيعة"، لم يكن ممكنا إلا بمرحلة وسيطة تغير نمط الوجود الذى عليه

(١) انظر: د.زكريا إبراهيم- مشكلة الفن - ص٤٤،٤٥.

(٢) انظر: د.زكريا إبراهيم- مشكلة الفن - ص٤٥.

(٣) انظر: د.زكريا إبراهيم- مشكلة الفن - ص٤٥.

الفنجان تغييرا جوهريا، وهى المرحلة التى ترده إلى المخيلة، التى تجرده من مادته الأصلية أولا، وتمنحه وجودا لا ماديا ثانيا، وقد تغير شكله ثالثا، ثم تطوعه لمادة مغايرة رابعا، وتفرض عليه خامسا"تقنية/ technique"مختلفة فى إنتاجه فنيا، عن التقنية التى أنتجته بوصفه موضوعا واقعيا.وربما كان الدور الذى تلعبه المخيلة فى الإبداع الفني، قارا على نحو ضمنى فى وعي"أرسطو"الجمالي، وإن لم يشر إليه صراحة، حين ذكر أن الفنان سواء أكان"مصورا أو نحاتا أو كاتبا دراميا، يمكنه أن يصور الناس بأخلاقهم وأفعالهم، خيرا مما هم عليه أو شرا منهم، أو مثلهم"[1]. فالواقع أو الطبيعة كما نعهدها فى تجربة الحياة اليومية، وإن منحت الوعى الفنى موضوع المحاكاة، إلا أنها لا تفرضه بسلطان مطلق وقوة قاهرة لا تقبل لأمرها حولا أو تبديلا، ولكن الفنان بمخيلته يمتلك قدرا من الحرية النسبية فى معالجة الموضوع، والتحاور معه، وإعادة إنتاجه مشبعا برؤيته الذاتية، مما يضفى على الموضوع الفني- من ناحية أخرى- خصوصيته واستقلاليته عما يحاكيه، حتى فى نمط وجوده.

ولعل الوعى بدور الخيال المتنامى فى الإبداع الفني، ما دعا بعض المفكرين والفلاسفة والفنانين أنفسهم، ولاسيما فى التيارات الموسومة بالحداثية "modernism"، لتجاوز مصادر الفن الطبيعية والواقعية فى الحياة اليومية، ورأوا موضوعاته تتولد بشكل أو بآخر من الخيال، مما قضى فى النهاية على نظرية المحاكاة[2].

(١) أرسطوطاليس- فى الشعر- م.س- ص٣٢.

(٢) لقد جعلت المدرسة التأثيرية فى الفن"Impressionism"- على يد"إدوارد مانية-E. Mamet/ ١٨٣٢-١٨٨٣"مثلا، و"كلود مونيه-Claude Monet/ ١٨٤٠-١٩٢٦"و"بول سيزان- Paul Cezanne/ ١٨٣٩-١٩٠٦"- من الموضوع الطبيعى مجرد مناسبة للتحايل عليه حتى يتمكن الفنان من أن يسجل فى لوحاته التأثير العام الذى تطبعه فى نفسه.و تطورت فكرة"التأثير"إلى أن أصبح الفن اتجاها للتعبير"Expression"عن الذات كلية، مما أسفر عن المدرسة التعبيرية "Expressionalism"والمدرسة الوحشية"Fauvism"، ومن أقطابها"إدوراد مونش-E. Munch/ ١٨٦٣- ١٩٤٤" و"هنرى ماتيس=

ولكن الخيال الإبداعي- فى الحقيقة- لا يصدر من فراغ ويتولد من لا شيء، بمعزل كلى عما يتراءى فى الواقع والطبيعة من موضوعات وأشياء، ويظل مرهونا بنمط"الصورة-Image"التى تختزن فى الذاكرة عن موضوعات التجربة الحسية فى العالم، ويمكن استردادها للوعى بنمط وجود لا مادى على نحو جوهري، فيهبها لنفسه موضوعا لتأمل خالص. فيري"ديفيد هيوم"أن الخيال يتكون من"الانطباعات"التى تتلقاه الحواس من موضوعات الطبيعة وتجارب الحياة اليومية التى يعيشها الإنسان فى الواقع، وتعود لتختزن فى الذاكرة بصفتها أفكارا، ولكن تقادم العهد بها فى الزمن، بحيث فقدت درجة الوضوح والنصاعة التى كانت عليها فى الذاكرة، وأن للخيال فاعلية تسمح له بإعادة ترتيب وتركيب عناصرها[1].

ولكن"جان بول سارتر" يعود فى القرن العشرين، إلى مفهوم"الأفكار"المتحولة عن"الانطباعات الحسية"فى فلسفة"هيوم"وما جرى مجراها، ويعيد معالجتها بصفتها"صورا معرفية"لم تزل قرينة بالأشياء فى الموقف الطبيعى بما لها من تلقائية وعرضية معا بالنسبة للوعي، ويستند فى كتابه "التخيل"إلى منهج"أدموند هوسلر -"المعروف بعلم الظواهر

=-Henri Matisse/ ١٨٦٩- ١٩٥٤"و"فان جوخ-Van gogh/ ١٨٥٣- ١٨٩٠"و"جورج رووه- George Rouault/ ١٨٧١-١٩٥٨"الذى رأى أن التعبير عنده يتحكم فى وضع اللوحة بأكملها، وأنه لا يستطيع أن ينسخ الطبيعة بكل خضوع، لأنه يجد نفسه مضطرا إلى تفسيرها وإخضاعها لروح اللوحة. بينما صرح"جوجان- Gauguin/ ١٨٤٨- ١٩٠٣"أن الصورة لا توجد قط فى الطبيعة، إنما فى الخيال، ونصح المبتدئين بأن يتخذوا ما شاءوا من نماذج للدراسة فى الواقع والطبيعة على أن ينسوها تماما بعد ذلك ولا يعتمدون إلا على الذاكرة حتى تأتى أعمالهم عامرة بالإحساس والقوة والحيوية، مما أسهم على نحو واضح فى التمهيد لظهور المدرسة الرمزية "Symbolism". وهكذا..انظر: انظر: د.زكريا إبراهيم- م.ن- ص٤٦، ٤٧. وانظر:نعمات إسماعيل علام- فنون الغرب فى العصور الحديثة- القاهرة- دار المعارف- ط٣/ ١٩٨٣- ص٧٦: ١٦٢. وأيضا: د.محمود البسيوني- الفن فى القرن العشرين- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠٠٢- ص ٤٩: ٩٦، وراجع ص٣٣. وانظر: د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- ص٩٥.

(١) انظر: د.زكى نجيب محمود- ديفيد هيوم- نوابغ الفكر الغربي- القاهرة دار المعارف- ص ٦٢:٦٦.

"phenomenology"لإعادة النظر فيها. فيرى أن"استعاد الصورة"من الذاكرة، تقوم بوظيفة ملء الفراغ، باعتبار موضوعها غائبا بالفعل من التجربة العينية، مما يحوّل الوعى بها إلى وعي"حدسي-notional"، وهذه العملية تنتج- فى الوقت نفسه- قصدا ذا دلالة مثبتة فى موضوعها، مما يستعيد تأثيره الحسي.ولذا يقول مستدركا "لكن لملء الوعى الفارغ وتحويله إلى وعى حدسي، يستوى أن أكوّن صورة"قبّرة"، أو أن أنظر إلي"قبّرة"من لحم ودم. وهذا الملء للدلالة بالصورة، يبدو دالا على أن الصورة لها مادة انطباعية عينية، وأنها هى نفسها ملاء مثل الإدراك الحسي[1].ولعل هذا ما دعا"قنصوه" لأن يرى الخيال: تصور للغائب عن الإدراك الواقعي، لأنه فى نهاية الأمر تصور للغاية محققة مع أنها لم تتحقق بعد[2]. ومن البديهى والأمر كذلك ألا يكون للصورة نمط وجود موضوعها فى العالم الخارجي، وإن تمثلته واضحا بتفصيلاته الممكنة، إنما وجود فى المخيلة، ولا يغفل"سارتر"أو"هوسلر"- من ناحية ثانية- ما للمخيلة من وظيفة تركيبية، فتنتج من"الصور"ما لا يشابه قط موضوعات العالم الخارجي، ولكنها تتجمع مما يتمثله الوعى منها. ويضرب مثلا لهذه الصور المخترعة بالقنطور، ذلك الحيوان الخرافى الذى تكون من تمثُّل جسد الحصان وجزع الإنسان برأسه، بينما يعزف المزمار من ناحية ثانية، فيقول:"القنطور نفسه غير موجود لا فى النفس ولا فى الوعى ولا فى أى شيء، إنه غير موجود بالكلية، إنه بأكمله اختراع، ولمزيد من الدقة نقول: إن حالة الوعى بالاختراع هى اختراع هذا القنطور، وفى هذه الحدود نستطيع بلا شك أن نقول: إن القنطور المخترع ينتمى إلى الخبرة المعاشة نفسها[3]، ولا شك أيضا أن

(١) سارتر، جان بول- التخيل- ت: د.نظمى لوقا- نصوص فلسفية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ع٤/ ١٩٨٢- ص١١٠.

(٢) د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- ص٣٤.

(٣) سارتر، جان بول- التخيل - ص١٠٧.

يفسر "تركيب المتخيل" على هذا النحو بقصدية الوعى المتجه إليه. ويؤكد "قنصوه" خاصة "التركيب" فى الخيال، ضمن تحديده لما يؤلف "الصورة" من مكونات ثلاثة، فهى أولا: إطار يفصل محتواه عن السديم الخارجي، وليس مجرد حد يحصر داخله ما اقتطعه من أجزاء بالترتيب الفعلى نفسه الموجودة عليه، وهى ثانيا: عناصر أو محتويات مختارة من هنا وهناك، وهى ثالثا: علاقات جديدة بين هذه العناصر تقيم ترتيبا وانتظاما جديدا لها[1]. ولا شك أن موقف الوعى من "الفن" يبدأ بإدراك ماهيته من حيث هو بنية متخيلة بالحدس، كموضوع افتراضى يهبه الوعى لنفسه بنمط وجود لا مادي، مهما كان بحد ذاته "تمثلات - representations" لخبرة معاشة أو كانت كذلك، أو تجميع مفارق من هذه التمثلات. ومن ناحية ثانية فما يثيره الفن فى النفس من مشاعر، وإن انتمى بدوره إلى خبرات نفسية معاشة، إلا أنها بالتأكيد معدلة ومختلفة. وعلى هذا النحو محال فى حالة "الفنجان فى صورة" الإمساك به وحمله على استيعاب مشروب القهوة، والشعور - فى الوقت نفسه - بالخوف أن يسقط على الأرض محطما، إن عفوا أو بتأثير عيون الحساد - والعياذ بالله منهم - التى تفلق الحجر، فلا غرو أن يتغير الموقف الجمالى جملة، بتغير إدراك الوعى بنمط وجود موضوعه، متخيلا كان أو طبيعيا.

١/١/٢/ج - إن الموضوع الفني، أيا كانت علاقته بمصادره المباشرة وغير المباشرة فى الطبيعة أو واقع الحياة اليومية التى يعيشها البشر، حين يفقد صلته بنمط وجوده السابق من هذا القبيل، يفقد - فى الوقت نفسه - صلته بقانون التغير مع الزمن والمكان، بل ويكتسب مفارقات "paradoxes" هامة فيما يتعلق بهذين المفهومين، مما يستحيل معه اعتباره من ناحية ثانية تكرارا أو نسخا أو امتدادا للموضوع الطبيعى أو بديلا عنه يقوم بوظائفه نفسها ويمثلها، إنما يكفى الموضوع

(١) انظر: د. صلاح قنصوه - نظريتى فى فلسفة الفن - ص٣٤.

الفنى أن يجعل مصدره- أو مصادره المتنوعة- قابلا للإدراك"perception"على نحو مختلف.فالبعد الثالث للفراغ يدرك فى اللوحة ذات البعدين أصلا، بتكنيك فنى يدعي"المنظور"، وبلا هذه المفارقة تكاد اللوحة - فيما يذكر"النوري"- تنهى وجودها موضوعا للرسم، واللوحة لا تعيد إنتاج الموضوع بنسب مقاييسه الواقعية نفسها، وبالرغم من ذلك ندرك موضوعها كما هو عليه فى العالم الواقعي[1].كما أن إدراك الزمن فى العمل الفنى لا يخلو من تعقيد وتداخل الأبعاد وتعدد المفارقات، ولعل أبسطها العلاقة بين الزمن الذى يستغرقه العمل ويمكن قياسه فى الوقت نفسه بمقياسه فى التجربة الواقعية، أى بطبيعته"الكرنوميترية- chronometric"أو- وفق"النوري"- شكله الفيزيقي، وبين الإحساس من ناحية ثانية بهذا الزمن نفسه كما يمر بخلجات الإنسان، على نحو يمكن أن يعد زمنا سيكولوجيا "psychological"[2].والحقيقة أن نمط وجود العمل الفنى فى المخيلة، يضفى على إدراكه طابعا آمنا وأشد وضوحا وصفاء وتركيزا وعمقا.فالحياة بالنسبة للإنسان تجربة، والتجربة مهما كانت- فيما يقول "إدمان"- فيض من فيوض الزمان، واستغراق واستطراد متعدد الألوان فى الأبدية[3]، إنها تتدفق فى الزمن على نحو يستحيل معه إيقافها، والقبض عليها أو الإمساك بها، والحيلولة دون تغيرها وجريانها.وقد تتبدى فى هذا المجرى تجربة واحدة مشتتة ومجزأة ومتناثرة تفتقر إلى شكل متماسك، وقد تبدو تجارب عديدة ومتنوعة، ولكنها أيضا مشتتة مغمورة خلف التفصيلات المملة والمتغيرة معا، ولا يكاد الوعى يلتقط منها ما يستطيع أن يبلوره فيتأمله ويكون صورة واضحة عنه، حتى يستغرقه التغيير والتبدل ويتوه فى

(١) انظر: عماد جهاد النوري- الفن والعلم والجمال- ص١٠٦.

(٢) انظر: عماد جهاد النوري- م.ن- ص١٠٧:١١٤.

(٣) إدمان، إروين- الفنون والإنسان/ مقدمة موجزة فى علم الجمال- ت:مصطفى حبيب- القاهرة- مكتبة مصر- ب.ت- ص٩.

التفصيلات المستجدة مع الزمن. ولذا نجد "براندييللو" فى مسرحيته "الليلة نرتجل" يقول على لسان "هنكفوس": إن الحياة تخضع لضرورتين تلازمانها، تتبلور وتتحرك إلى الأبد، رغم أن هاتين الضرورتين متناقضتان، فإذا تحركت الحياة دائما ما تبلورت أبدا، وإذا تبلورت إلى الأبد لم تعد تتحرك، ولا بد للحياة من أن تتبلور وتتحرك(١). غير أن الحياة لا تتبلور إلا في "الوعي" الذى يمكن أن يختزنها ويستعيدها من الذاكرة، ويعيد منحها لنفسه بوصفها موضوعا للتأمل، والفنان يمكنه بمواده وأدواته وتقنياته، أن يمنح المتخيل تجسده الممكن وينتجه فى موضوعه الفني، ويكسبه- فى الوقت نفسه- درجة الثبات والتماسك التى تكاد تكون أبدية. بينما الحياة من ناحية أخرى تمضى فى مجراها مع الزمن، ولا يعطينا هذا المجرى العادى لتجاربنا- فيما يؤكد "إدمان"- إلا عواطف متبلدة ذاوية، وبالتبعية رأى أن الفنون تمنح تجربة الحياة ثباتا ورسوخا، ووحدة تقوى معها الأحاسيس وتتركز، وتتخذ شكلا ونظاما(٢). ولكن الفنان نفسه بصفته إنسانا يخضع لقوانين الحياة فيتغير بدوره فى مجرى الزمن، لا يتصور إلا وهما أنه وصل إلى السكينة وراحة البال وتحرر من مجرى الزمن، حين ثبت عمله الفنى إلى الأبد فى صورة لا تتغير "لقد انتهى فقط من أن يعيش عمله هذا، فالتحرر والسكينة لا يتحققان إلا بثمن معين هو انتهاء الحياة(٣)، فأرقه بالتبعية دائم بدوام تجربته فى الواقع المعاش.

وفى إطار الوعى بهذه النقاط الثلاث بتفصيلاتها الممكنة، تمكن قراءة نظريات الموقف الجمالي.

---

(١) براندييللو، لويجي- الليلة نرتجل- ت: محمد إسماعيل محمد- مسرحيات عالمية- القاهرة- الدار القومية للطباعة والنشر- ع٥/ ١٩٦٥ - ص٣٨.

(٢) انظر: إدمان، إروين- م.س- ص٢٦، ٢٧.

(٣) براندييللو، لويجي- م.س- ص٣٨.

١- "إدوارد بوالو"ونظرية البعد المادي

٢/١/١- اتخذ"بوالو"فى معرض تحليله للموقف الجمالى وتحديد نظريته فيه، مثلا شارحا يتبدى فيه الموضوع إزاء الوعى بوصفه موضوعا طبيعيا يتصل بظاهرة كونية، ألا وهو منظر ضباب مخيم على البحر.فهذا المنظر يمكن أن يثير إحساس البهجة والسرور من الناحية النفسية، ولكنه من ناحية أخرى يمكن أن يثير إحساس الفزع والخوف، وما إلى ذلك من مشاعر سلبية تستحث غريزة حفظ الذات، باعتباره منظرا ينذر بالخطر ويهدد الذات المبصرة له والواعية به، ومن اليسير أن نتصور تداعيات هذا المنظر المحملة بالخطر والتهديد، فلا شك أن المنظر يحمل فى تضاعيفه إمكانات هطول الأمطار وقصف الرعد وانفجار البرق وهبوب الرياح الباردة، كما أن شيئا من هذا كله أو بعضه يستدعى الجد فى الهرب من المنظر والابتعاد عنه، أو الجد فى طلب وسائل الحماية عنه مما يهدد الذات بالرعدة والرجفة والاضطراب المفاجئ فى وظائف الأعضاء واحتمالات الإصابة بالبرد أو غيره من الأمراض الأقل أو الأكثر خطرا.

٢/١/٢-إن الوعى بهذا المنظر بتداعياته الممكنة بوصفه موضوعا للحكم الجمالي، حين يقترن بالخطر على الذات وتهديدها المباشر، لا يكفل فقط تعكير إحساس البهجة والسرور، بل قد يجتثه من الجذور، فيستولى الخطر على الوعى والنفس ويندفع بهما للانفلات من الموضوع لا استمرار التعرُّض له.ومن ثم يؤسس"بوالو"نظريته عن حتمية"عزل الظاهرة عن ذواتنا الحقيقية الواقعية، وجعلها تقع خارج نطاق حاجاتنا وأهدافنا"، والنظر لها من ناحية ثانية"نظرة موضوعية كما يقال عادة"، بحيث تسمح النظرة"فقط لردود الفعل التى تؤكد

السمات الموضوعية للخبرة". ويعلق "ديكي"على هذه النظرية بتصوره عن"الفعل الرادع"الذى يعزل الظاهرة عما يمكن أن تقوم به الذات من أفعال، أو يعتمل فيها من حالات نفسية معينة(١).

٢/١/٣-والواقع أن الفعل الرادع الذى يتصوره"ديكي"فى هذا السياق، هو الفعل أو الإجراء الذى يمكن أن يتخذه متلقى الظاهرة بوعيه وإرادته، نحو نفى الإحساس بالخطر المهدد للذات، ومغالبة حالة الذعر التى تنتاب النفس، مما يؤدى إلى تجميد استجابة الانفلات من الموضوع المطروح فى الموقف، وبالتبعية تتاح الفرصة لاستمرار بنية الموقف فى الزمان والمكان، وتركز الوعى فى إدراك الظاهرة، وتأملها وتحصيل ما يمكنه من خبرات عنها. ومن ثم يخلص "بوالو"إلى ضرورة "المسافة أو البعد المادي"بين الذات الواعية وموضوع الإدراك، بما يتيح المجال لتأسيس الموقف بينهما بوصفه موقفا جماليا على نحو جوهري، وإذا كانت هذه المسافة ممكنة- بشكل أو بآخر- فلا ينبغى أن تكون أكبر من اللازم أو أقل من اللازم، بل مسافة مناسبة، ولكن كيف يصطنع الإنسان هذه المسافة أصلا، وكيف يقيس مدى مناسبتها؟، وهل هى ممكنة بالفعل؟.

٢/١/٤-والواقع أن المسافة المادية التى يفترضها"بوالو" ممكنة وضرورية فى الوقت نفسه، لتأسيس الموقف الجمالى مع الموضوع الطبيعي، تبدو فى الحقيقة مستحيلة إن لم تكن غامضة أيضا، بل وتثير حكم بلادة الحس على من يتخذها إزاء الخطر قبل أن تسمح بتأسيسه الموقف بوصفه جماليا ولكنه يعود- من ناحية ثانية- ليسحب المسافة نفسها على الموضوع الفنى فيرى- مثلا- أن المتفرج الذى يظل يشاهد مسرحية"عطيل"(٢)، وهو يفكر فى سلوك زوجته ويمتلئ قلبه بالشك فيها

---

(١) ديكي، جورج- الموقف الجمالي- ت: يوئيل يوسف عزيز- مجلة الثقافة الأجنبية- بغداد- دار الشئون العامة- ع٣/ ١٩٨٦- ص٥٢.

(٢) مسرحية"عطيل"أو"أوتيللو"، احدى روائع الكاتب المسرحى الانجليزى الشهير وليام شكسبير.

والغيرة عليها، هو شخص- فى ضوء نظريته- لم يستطع أن يحقق المسافة المادية المناسبة كى يتعرض للمسرحية بما تنطوى عليه من وقائع وأحداث بل اقترب منها أكثر من اللازم. كما أن المتفرج الذى يشغل نفسه بتفصيلات التقنية فى العرض المسرحي- من وجهة نظر "شيلا دواسن" من أتباع نظرية بوالو- ابتعد أكثر من اللازم عن الموضوع الفنى ولم يستطع أن يتخذ منه مسافة صحيحة [1]. ولا شك أن المتفرج الذى يحتشد بالنخوة والمروءة بإزاء البطلة "ديذدمونة" فى المسرحية نفسها، وقد تهددها الخطر من "عطيل"، فيندفع إلى خشبة المسرح كى ينقذها من قبضة الشر الذى يحيق بها على يدى عطيل، إنما يتجه- فيما يقول "ديكي"- إلى استجابة خيالية، ولكن هذه الاستجابة المتطورة والمفترضة فى الوقت نفسه تمضى فى الاتجاه نفسه الذى اندفع إليه المتفرج الذى جعل من المسرحية مثيرا لتداعيات الشك فى زوجته، فكلاهما اقترب من الموضوع أكثر مما ينبغى أو مما هو مناسب ليصبح الموقف جماليا.

٢/٢/١- على أن الخطأ الجوهرى فى نظرية "بوالو"- إن لم تكن فى كليتها خاطئة- أنها لا تأخذ بعين الاعتبار الفارق بين نمط وجود الموضوع الطبيعى وظواهره الكونية المفارقة للإرادة البشرية، والوقائع الاجتماعية فى سياقها التاريخى المشترك "هنا- الآن" من ناحية، ونمط وجود الموضوع الفنى من ناحية ثانية بوصفه وجودا متخيلا، فضلا عن الدور الذى يلعبه الوعى بهذا الفارق فى تأسيس الموقف بوصفه جماليا أو غير جمالي. فالمنظر الطبيعى المثير لإحساس الفزع ووعى التهديد للذات بما ينطوى عليه من خطر محتمل يمكن اتخاذ المسافة المادية منه- على نحو مفهوم وصريح- بالنظر إليه من خلف زجاج نافذة أو الاحتماء منه بالجدران الصلبة، فمثل هذا الإجراء يوفر- عمليا- حماية للذات من الاعتداء المباشر والمحتمل عليها فى الموقف. ولكن يبدو أن "بوالو" لا يعنى بمثل هذه الإجراءات العملية، ويركّز على فعالية الوعي، وكأن الوعى يمكنه أن يصدر أمرا لنفسه بالغفلة- ولو مؤقتا- عما فى المنظر/ الموضوع الطبيعى من أخطار محتملة، والتأهب

(١) ديكي، جورج- م.س- ص٥٢.

لاستيعاب خبرته الجمالية.وفى هذا الإطار يبدو أن"ديكي"يقترض من"إدموند هوسرل" مبدأه المعروف"إبوكا- epoch"فى فلسفته"علم الظواهر- phenomenology" ليفهم به قصد"بوالو، وهذا المصطلح استمده من الاسم اليوناني"e'poche""الذى يعنى حرفيا التوقف، وإن كان يترجم "الاختزال"، وقصد به رفع عناصر التجربة المعطاة، والتى لا يهتم به، بين قوسين[1] ولعل معنى "كف الاهتمام"ما أدخل اللفظ إلى الإنجليزية بما يعنى نهاية فترة تاريخية وبداية أخرى[2] وربما تغيير دائرة الانتباه. والواقع أن هذا المعنى يكمن فى قول"ديكي":من السهل وأكثر اقتصادا أن نفسر هذه الظاهرة على أساس الانتباه، أى تركيز الانتباه على بعض صفات الضباب المخيم على البحر مثلا، وإهمال الصفات الأخرى..فالمرء قد يتألم ويعى وعيا كاملا الخطر الذى يهدده فى الظرف المعين هذا، ومع ذلك يثمّن أو يقيم بعض صفات هذا الظرف[3].ولكن مما يحتمل الشك أن الوعى يمكنه تركيز الانتباه على بعض صفات الظاهرة المعطاة ويستوعب ما قد تنطوى عليه من خبرة جمالية، بعد أن يقصد إلى أن يختزل منها الصفات الأخرى المنذرة بالخطر، ويهملها، فذلك مما يتناقض مع إدراكه الخطر نفسه، ويتناقض من ناحية ثانية مع حتمية إدراك الظاهرة فى كليتها لمعرفة الخبرات الكامنة فيها، مما يقوده- من ناحية ثالثة- إلى تفتيت الظاهرة، أو لنقل الموضوع المدرك فى الموقف الجمالي، واختزال بعض جوانبه، كما يقود- من ناحية رابعة- إلى إمكانة تبلد الحواس أو بعضها على الأقل، بينما ينبغى أن تكون يقظة مرهفة لاستيعاب الخبرة الجمالية ككل، ولكن فى الوقت نفسه يستطيع الوعى أن يتجه بمثل فعالية الاختزال إلى الموضوع الفني.

(١) انظر: بوشنسكي، إ.م- الفلسفة المعاصرة فى أوروبا- ت: د.عزت قرني- عالم المعرفة- الكويت- المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب- ع١٦٥/ سبتمبر ١٩٩٢- ص٢٣٢.

(٢) انظر: قاموس أكسفورد الإليكتروني- Concise oxford English dictionary "eleventh edition"

(٣) ديكي، جورج- م.س- ص٥١.

٢/٢/٢–وعلى مستو آخر، فالوعى القصدي- بهذا الشكل- يمكنه تفسير المواقف الجمالية المنحرفة أو الخاطئة، كالتركيز على تجربة الخيانة فى موضوع"أوتيللو" وما يكتنفها من شك، وانتزاعها من الكل بما هو الموضوع الفنى المتخيل فى فراغ وزمن العرض المسرحى بصورة مؤقتة، أو التركيز على بعض التفصيلات التقنية كالصفات الجسمية والمظهرية للممثل أو الممثلة، وعزلها- فى الوقت نفسه- عن التجربة الإنسانية المتطورة فى الفضاء الدرامى بتعقيدات علاقاتها وتشابكها. والحقيقة أن الوعى القصدى من هذا القبيل بما فيه من إمكانة تفتيت التجربة واختزالها، وإن أمكنه تفسير المواقف الجمالية الخاطئة، لا يمكنه من ناحية أخرى تفسير المواقف الصحيحة والناضجة، لأنه وعى متورط"هنا- الآن"فى الموقف مع"الموضوع"بهمومه ومشكلاته الذاتية المعزولة أصلا عن الموضوع، ولا تنشأ منه أو تقترن به، إلا على نحو هش وعارض، فيفرضها على الموضوع من خارجه، وينحرف إلى المواقف غير الجمالية.

١/٣/٢–ولكن الوعى القصدى يمكنه تثمين"pricing"أو تقدير ثمن"evaluation"هذه الظاهرة أو تلك مما يعطى فى العالم، وتجريدها من عناصر الخطر المباشرة، ومنها الحافز لتنشيط الغرائز، فى شروط موضوعية معينة تعتمد بكليتها على تخليصها من حضورها مباشرة مع الوعى فى حيز الزمان والمكان نفسيهما، أى حين يصبح للظاهرة حضورا في"الذاكرة"يلطف ويهدئ- على الأقل - من حدة الشعور بالخطر إن لم يقض عليه. ولكن الموقف يختلف بالتأكيد جذريا إذا ما كان "المنظر الطبيعي"، موضوعا فنيا فى لوحة تشكيلية، أو رقصة أو قصيدة أو قطعة موسيقية، حيث لا مجال وقتئذ لكلام عن خطر مباشر أو غير مباشر على الذات، يستدعى الانفلات من الموضوع وتبريره، أو يستدعى إجراءا وقائيا من خطر محتمل، إذ أن المادة الجديدة التى شكلت الموضوع فى العمل الفني، كفلت تفريغ الظاهرة ذاتها من الخطر واحتمالاته الممكنة، مثلما ضمنت أن تمتنع الحواس

عن التورط فيه، لتشغل مع الوعى بالجسور الممتدة بين الدوال"الخطوط/ المساحات / الألوان- الكلمات والصور الشعرية- النغم والإيقاع- حركات الأعضاء واتساقها وانسجامها فى الرقصة"، ومدلولات كل أولئك فى الوقت نفسه على مستوى الفكر والشعور.

٢/٣/٢- من المثير أن إجراء الحماية الوقائى من المنظر الطبيعي(الزجاج- الجدران مثلا)، كان من شأنه- فى الحقيقة- تحويل الموضوع الطبيعى ولو جزئيا، إلى موضوع فنى بشكل ما، فيتحدد كمجموعة من الخطوط والألوان والمساحات على مسطح الزجاج، تدرك بالبصر كما تُدرك فى لوحة التصوير، فيظهر كمتخيل مفرغ من ثقل وكثافة وجوده الفيزيقى ومقتضياته من استجابات حسية خشنة وأفعال ملتبسة بالأعضاء والاحتياجات البيولوجية والنفسية. وإجراء الحماية الوقائى من هذا القبيل، مثله كتحويل الحضور المباشر للموضوع، إلى حضور في"الذاكرة"، الذى يعد ضربا من الحضور اللامادى يهب موضوعاته للخيال وفعالياته. والواقع أن المتفرج على عرض "أوتيللو"الذى يستثيره شكه في"ديذدمونة"، ويستفز بالتبعية شكه هو فى زوجته، أو يندفع لإنقاذ "ديذدمونة"من هياج"أوتيللو"ونقمته عليها، أو يسيل لعابه شغفا بأنوثة الممثلة ذاتها وبثوبها الذى تلبسه...الخ، هو فى الأساس ليس متفرجا أخفق فى اتخاذ مسافة مادية من الموضوع/ المسرحية، بل متفرج لم يستطع تقييم الموضوع بصفته عملا فنيا ذا نمط وجود متخيل، اتخذ فحسب صورة الأمر الواقع نسبيا، والتجربة الحياتية الممكنة مؤقتا، من خلال فن التمثيل والإخراج بما يتطلبانه من تقنيات، بينما الموضوع نفسه لا هو أمر واقع، ولا هو تجربة حياة ترصد فى الزمان والمكان وحركة التاريخ المتغير بتداعياته وثقل وكثافة وجوده الفيزيقي، إذ أن"أوتيللو"و"ديذدمونة"ومن إليهم من شخصيات درامية لا وجود لهم أو امتداد خارج خشبة المسرح.

٢/٣/٣- إن أيا من أمثال هذا المتفرج- الذى يستسلم لتداعياته الذهنية والنفسية إزاء العمل الفنى أو يجعل منه امتدادا لواقع الحياة كما يعيشها بين الناس فى السياق التاريخي، أو يجزئ التفاصيل التقنية ويعزلها عن سياقها الخاص- يتخذ موقفا خاطئا من الموضوع الفني، وينحرف بالموقف معه انحرافا كاملا ليصبح موقفا لا جماليا، استدعى منه ألوانا من التورط الحسى على هذا النحو أو ذاك. وخطا هذا المتفرج أو الخطأ فى أمثال هذه المواقف جملة، يرتد إلى طرف الوعى وإدراكه المبدئى لا القصدي، لـ"ما هو" الموضوع الذى يتعرض له، ونمط وجوده المميز بين الموضوعات التى تدرك بالحواس. ولأن الموقف خاطئ ينتهى بالنتيجة إلى خلل قياس واضح واستجابة تثير التهكم عليها من منظور وعى وموقف جمالى صحيحين. وربما أفضى خلل القياس إلى كارثة اغتيال محققة، فإما تُغتال الممثلة التى تؤدي "ديدمونة" وقد التبست بالزوجة الخائنة المثيرة للشك، بيد الممثل الذى يؤدي "أوتيللو"، أو بيد متفرج، إذا كان أيهما مريضا بالشك فى زوجته ونحوها، أسيرا لهواجسه وتداعياته الذاتية المحزنة، وقد يغتال متفرج آخر ممثل "أوتيللو" بوصفه أحمقا آثما يشك دون مبرر معقول فى زوجته العفيفة ويستبيح قتلها!!.. وهكذا يسفر الموقف الخاطئ المترتب عن انحراف الوعى عن ماهية الموضوع المدرك، عن "فوضى شاملة" وكارثة إما تدمير الذات أو تدمير الموضوع، إن لم يكن كليهما معا. إنها الكارثة ذاتها التى يسفر عنها الموقف مع "الموضوع الطبيعي" المحمل بنذر الخطر، بلا إجراء وقائى يحمى الذات منه، والنظر إليه- فى الوقت نفسه- بوصفه موضوعا فنيا، فينتهى المرء إلى مرض عضال قد لا ينجو منه، إما لأنه ذهل عن نفسه أو ذهل عن طبيعة الموضوع ونمط وجوده الفعلي، بين غيره من الموضوعات الأخر، ولا غرو أن جميع هذه الحالات وما جرى مجراها، حالات شاذة أو مرضية أو استثنائية من الوعي.

٢- نظرية الاهتمام اللا نفعى بالموضوع

٣/ ١/ ١-إن نظرية الاهتمام اللانفعى بالموضوع، لا تبدو- فى الحقيقة- نظرية جديدة تهدم نظرية البعد أو المسافة المادية، وتحل مكانها فى فهم الموقف من الموضوع نفسه، بوصفه موقفا جماليا، ولكنها تضيف جوانب أخرى للموقف وتكشف عنها فيه، إذ تطرح أسئلة جديدة أكثر تفصيلا على الموقف برمته. فالبعد المادى عن الموضوع- سواء على النحو الذى فسره "بوالو" ومن لف لفه، كإجراء واع أو حالة نفسية تعزل الموضوع عن سياقه الخاص بما يحول دون التورط فى حاجاتنا وأهدافنا، وفى تداعياته الممكنة، أو على نحو ما فسرنا بأنه مسافة التحول لمادة الموضوع بحيث يمكن إدراكه كوجود فى الذاكرة، أو المخيلة الفنية رغم ما يمكن أن يتخذه من تجسد مادي- لا ينفى السؤال عن كنه التوجه من الوعى إلى الموضوع، وما إذا كان توجها ينطوى على تقييم الموضوع بوصفه نافعا أو غير نافع. والواقع أن هذه النظرية تقرن بين الاهتمام اللانفعى والموقف الجمالى الصحيح، وفى المقابل بين الاهتمام النفعى والموقف اللاجمالي، وإن لم يكن بالضرورة خاطئ أو غير جائز. ولكن هناك- على مستو آخر- خلطا بين الموقف والحكم الجمالي، فالموقف قد يكون جماليا، باعتباره اهتماما لا نفعيا بالموضوع، ويصدر الحكم بأن الموضوع قبيح.

٣/١/٢-ونظرية الاهتمام اللانفعى التى يطرحها "جيروم ستولنتز"، كما يطرحها "اليسيوفيفاس"، تنطوى على شقين يرتبط كل منهما بالآخر:-

أ- أن الاهتمام بالموضوع ينصب على الموضوع نفسه، بغض النظر عن أى سياقات أخرى يمكن أن يندمج فيها أو يتعلق بها، فتشتبك بمنظور الرؤية أثناء

التعرض إليه، مما قد يؤدى إلى تشتيت الانتباه له.

ب- إن هذا الاهتمام يتخلص- من ناحية أخرى- من أى إمكانة للانتفاع بالموضوع.

ولا غرو أن مفهوم الاهتمام- على هذا النحو- يستعيد الوعى القصدى فى التوجه للموضوع، من ناحية، ومبدأ المسافة المادية من ناحية ثانية، غير أن القصدية- فى هذه الحالة- لا تعنى باجتزاء الموضوع وتفتيته ثم اختزال جانب منه أو بعض جوانبه، ولكن تأخذه فى كليته المعينة وتعزله عن غيره من الموضوعات التى قد ترتبط به، أى قصديه ترفع الموضوعات الأخرى- وفق "هوسلر"- بين قوسين، ومن ناحية ثانية تجرد الموضوع من أغراض للانتفاع به أو استعماله أو استهلاكه. فغرض الانتفاع وما إليه، قد يهمش- فى الحقيقة- الموضوع عن دائرة الاهتمام به فى حد ذاته وتجعله ثانويا بالقياس إلى سياق آخر يدمجه بوصفه نافعا أو ضارا، ألا وهو سياق الأغراض والاحتياجات التى تلبى وتشبع الغرائز سواء أكانت حفظا للذات أو حفظا للنوع...وهكذا تعود- ولو ضمنيا وعلى نحو واضح فى الوقت نفسه- ضرورة المسافة المادية التى تصبح بمثابة العازل بين الموضوع وقيمة الانتفاع به أو استهلاكه، بمختلف سياقاتها الممكنة.

١/٢/٣- وعلى هذا الأساس فالمتلقى الذى يجعل من الموضوع مثيرا للاهتمام بنفسه، وبمشكلاته النفسية أو الاجتماعية وباحتياجه الآنى أو الممكن فى المستقبل أو ليختبر وعيه التقنى بالموضوع، لم يجعل الموضوع بحد ذاته مثار الاهتمام، وسرعان ما يهمله ويدمر موقفه معه، منقادا لما يشغله فى الحقيقة من سياقات، وسيان فى هذه الحالة أن يكون الموضوع طبيعيا أو فنيا. وهكذا..فإن من شغل بالإفلات من المنظر الطبيعي "الضباب المخيم على البحر" ليحمى نفسه من تداعياته الممكنة، مثله كمن

شُغل بخيانة زوجته له وشكوكه فيها، بينما يشاهد دراما"أوتيللو"، ومثله كمن اتخذ من الدراما نفسها مثيرا لأحداث مشابهة أو مناقضة يشغل بالحديث عنها مع جاره فى المسرح، ومثل من شغل بالممثل وثيابه أو بالممثلة وثيابها وأنوثتها ولون بشرتها، دون أن يبالي- مثلا- بالتوافق بين الممثل أو الممثلة والشخصية الدرامية التى تتجسد مؤقتا فى فراغ المسرح، ومثل من يشغل بما سيكتبه عن المسرحية نفسها سواء فى مقال جريدة ينبغى أن تظهر بين يدى القراء فى وقت محدد، أو فى امتحان يحدد مصيره بين النجاح والإخفاق. ففى كل هذه الحالات وما جرى مجراها- رغم ما بينها من تباين التفصيلات واختلاف الدوافع- ثمة ما يشتت الانتباه عن الموضوع لينصب كله أو بعضه على شيء آخر خارج الموضوع- فى الوقت نفسه- وسياقه الخاص، مما يؤدى إلى تقييم الموضوع نفسه بصفته نافعا"useful"أو غير مفيد"unusable".

٣/٢/٢- والواقع أن قيمة نظرية الاهتمام اللانفعي، خلافا لنظرية"بوالو"، فى أنها تغوص وراء الموقف الذى يجمع الوعى بالموضوع، لا لتحدد الإجراء الذى يتخذه الوعى بخلق مسافة مادية مناسبة بينه والموضوع، ولكن لتبحث فى سيكولوجية المتلقى وما قد يختمر فيها من دوافع نفسية، تحدد آفاق اكتراثه بالموضوع، وما إذا كان اهتمامه به ينطوى على إمكانة الانتفاع به والإفادة منه فيصبح الموقف غير جمالي، أو يعزل هذه الإمكانة نفسها ويتجاوزها، فيصبح اهتماما منزها عن أى غرض، وبالتالى فالموقف جمالي، بغض الطرف عن الحكم الذى يصدر ومن هذه الناحية لا تلتقى نظرية الاهتمام اللانفعى بفلسفة"إيمانويل كانط/ ١٧٢٤- ١٨٠٤"الجمالية فقط، بل تكاد تكون ترديدا كاملا- وإن يكن ضمنيا- لها. إلا أن"كانط"وإن لم يعن بفكرة"الموقف"، فقد عنى فى الوقت نفسه بفكرة الحكم الجمالي، وبالثنائية الضدية التى يتحرك بينها، فيرى أن الحكم الجمالى من نوع

الأحكام التأملية التى يصدرها الوجدان، باللذة أو الارتياح لما يكتشفه الذهن من توافق بين جزئيات الموضوع أو تفصيلاته فى التجربة الحسية وبين ملكاته وقواه الخاصة، والتوافق- على مستو آخر - بين أجزاء الموضوع ذاته[1].ولكن"كانط"يميز فى هذا السياق بين شعور الارتياح الذى يتولد نتيجة تقييم الموضوع بصفته ملائما أو حسنا أو نافعا من ناحية، وجميلا من ناحية ثانية، فيؤكد أن جميع الحالات الثلاثة الأولى ترتبط بضرب من المصلحة البشرية، أو بما يعد غايات الطبيعة الإنسانية، مما يحيل- فى الوقت نفسه- إلى نوع الاهتمام"النفعي"وإن يكن بشيء من التفصيل، أما الحكم الجمالى فهو عن وجدان حر منزه عن كل غرض[2].على أنه وفى المقابل يمكن النظر فى شعور الضيق أو الألم وعدم الارتياح، وما يتداعى إليه من حكم عدم الملائمة أو السوء أو انعدام النفع أو الإضرار، مما يحيل- مرة ثانية- إلى ضروب المصلحة البشرية أو الاهتمام النفعي، ومن ناحية ثانية حكم"القبح"الذى يعد بدوره مثل حكم"الجمال"حكما وجدانيا حرا منزها عن الغرض. على أن مثال"القصر"الذى يضربه "كانط"ليوضح مقصده يثير الشك فى فلسفته ونظرية الاهتمام اللانفعى جملة، ما لم تؤخذ فى الاعتبار التفرقة بين الموضوع الذى يتقدم للوعى بوصفه طبيعيا أو واقعيا مرة، وبوصفه فنيا مرة أخرى. فيرى"كانط"أن صاحب الحكم بجمال القصر، لقى عديدا من الاعتبارات المقترنة بالقصر بروح عدم الاكتراث، كالغرض الذى أنشئ من أجله القصر، والدافع الاستبدادى الذى حدا بالظالمين إلى استغلال جهد الكادحين فى إقامة القصر، أو تمنى سكناه، ومن ثم

(١) انظر: د.زكريا إبراهيم- كانت أو الفلسفة النقدية- عبقريات فلسفية- القاهرة مكتبة مصر- ع٥/ ط٢- ١٩٧٢- ص٢٣٢،٢٣٣.

(٢) ديكي، جورج- م.س- ص٥٤.

استبعد من الحكم كل عنصر من عناصر المعرفة، سواء أكانت نظرية أو عملية[1]. وعلى هذا النحو يبدو الحكم الجمالى وكأنه ينطوى فى الصميم على خلق نبيل وحالة "تسام- sublimation" عن القيمة النفعية "usefulness value" وما يجرى مجراها من الملائمة إلى الاستحسان، أو أنه نبل وتسام روحى يحرر الموضوع من قيمته النفعية المباشرة، ليصبح فى كليته وبحد ذاته موضوعا للتأمل والحكم الجمالي. والحقيقة أن لا مبرر إطلاقا لأن يكون الحكم- فى هذه الحالة- بالضرورة، بالجمال وليس بالقبح، مادام ممكنا أصلا التجرد من إرادة الانتفاع واتقاء الضرر.

ولكن يبدو أن هناك وعى ضمنى غائر تحت الشروط العديدة التى تحدد الموقف من الموضوعات الطبيعية، يتعذر معه- إن لم يكن مستحيلا- أن يكون جماليا خالصا، فيصدر الحكم منزها، وحرا مما يحمله الوعى نفسه من معرفة ممكنة عنه، أو من إمكانات دمجه فى مشروع هذا الوعى إزاء العالم، فيقيم الموضوع بوصفه نافعا أو حسنا أو ملائما له ولمشروعه. وبالتأكيد فالموقف سيختلف كلية لو أن "القصر" كان موضوعا فنيا فى لوحة تصوير أو قصيدة شعرية..الخ، مما يسمح للوعى أصلا أن يدمجه فى سياق التخيل، وأنماط الوجود فى صورة، فيجرده المتلقى مثلما جرده "الرسام" - مثلا- من ثقل وجوده الفيزيقى فى الواقع وأحاله إلى صورة، كما غير مادته الأولى، وجرده من المعرفة المقترنة به ودمجته فى الأفعال التاريخية، وبالتالى يصبح الحكم عليه منزها سواء بقبحه أو بجماله. والحقيقة أن "الفن" يعود ليزود الوعى بمعايير حكمه على الموضوع الطبيعي، بافتراض أن الموقف الجمالى منه ممكنا، فلا بد لتقدير الجمال فى الطبيعة- فيما يرى "قنصوه- أن تتوسطه معايير لتقدير مثل التناسب والتباين والظلال والأضواء والإيقاع..إلخ، وهى مستعارة من تذوقنا

(١) انظر: د.زكريا إبراهيم- كانت أو الفلسفة النقدية- ص٢٣٥.

للفن، كيفما كان هذا الفن بدائيا أو رفيعا[1].إلا أن"ديكي"يعود ليتشكك حتى فى إمكانة عزل القيمة النفعية وتنحيتها عن"الموضوع الفني"باعتبارها جزءا منه، فيري:"إن عزل القيمة التاريخية أو القيمة النقدية من المنظور الاجتماعى للنتاج الأدبى أمر غريب"، ويتساءل: كيف يمكن أن تعزل جانبا مهما كالنقد الاجتماعى عن الموضوع الجمالي[2]؟ ويشكك- فى موضع آخر- فى إمكانة هذا النوع من العزل ولو عن طريق التمييز الإدراكي، فيقرر أن نظرية الاهتمام اللانفعى لا يمكن أن تكون تفسيرا صحيحا للموقف الجمالى[3].

١/٣/٣-من الواضح أن نظرية الاهتمام اللانفعي، مثلها مثل نظرية البعد المادي، تلقى اعتراضا، وإن كان جزئيا إلا أنه قد يطيح بها ككل، ولا شك أن نقطة الارتكاز فى التسليم بصحة النظرية أو فسادها، تكمن فى مفهوم"قيمة الانتفاع".فالواقع أن غرض الانتفاع الذى يؤدى إلى توجه قصدى يفتت الموضوع ويجتزئ منه، هو انتفاع يشوه الموضوع مرة، ويخرجه عن طبيعته الأصيلة مرة أخرى، ليشبع غاية خارجه وخارج الوعى به على نحو مباشر فى الموقف، وهو نفع يفسد الموقف جماليا.ولكن إذا كان النقد الأخلاقى أو الاجتماعى عنصرا أساسيا فى تشكيل العمل الأدبى والفني، وبالتالى فاعلا فى تقييمه كموضوع خالص للتأمل والفهم والإدراك يتساند فيه الشكل والمضمون، فالحكم الجمالي، يقيم ما هو أخلاقى وما هو اجتماعى فى إطار الكل الفني.أما أن يقتصر"الوعي" على عزل العناصر الأخلاقية أو الاجتماعية، لدراسة العمل الفنى بوصفه وثيقة تاريخية مثلا، أو إرجاع

(١) د.صلاح قنصوه- نظريتى فى فلسفة الفن- ص٢٣.

(٢) ديكي، جورج- م.س- ص٥٤.

(٣) ديكي، جورج- م.ن- ص٥٥.

الحكم الجمالى على الكل الفنى لما ينطوى عليه من قيمة أخلاقية أو اجتماعية، فهو مما يخرج بالموقف بين الوعى والموضوع عن طبيعته الجمالية، ويرجئ الحكم. وإذا كانت بعض الأعمال الأدبية والفنية- على الأقل- تركز على النقد الأخلاقى أو التوجيه الاجتماعي، بما يفسد غالبا بنيتها ويخل بالتجانس بين أجزائها، ويشوه النوع الذى تحاول جاهدة أن تنتمى إليه وتنسب نفسها له، وقد تتحول- ولو فى بعض أجزائها- إلى مقالات تطول أو تقصر، أو إلى خطبة عصماء لا مسوغ فنى لها، فهي- فى الحقيقة- أعمال قبيحة أو رديئة ومتواضعة جماليا.كما أن هناك أعمال أخرى يظل ما فيها من نقد اجتماعى أو أخلاقي، أو تجربة نفسية خاصة، مرهونا بمعرفة المتلقى بسياق التاريخ الذى أفرزها أو بالسيرة الذاتية للمبدع، فتحيل الوعى إليه بوصفه غائبا عنها وعن بنيتها، وهذه الإحالة- على مستو آخر- تفقد العمل الأدبى اكتماله فى ذاته، وتنقص استقلاله، مما يؤدى بالتبعية إلى فشل"الحكم"عليه، إلا أن يكون بأنه مبتور ومشوه، وهذا الحكم نفسه جمالي. ومن الملاحظ أن القيمة الأخلاقية أو الدينية أو الاجتماعية، قد تفسد كلها ولا تحقق أثرها المرجو، ما لم تقترن فى الدعوة إليها بشكل فنى وأسلوب يهيئ فرص الشعور بالارتياح نحوها، مهما بولغ فى النظر إليها كقيمة بحد ذاتها. وعلى هذا النحو فالدعوة إلى الإيمان بالله، تضل فى الروح وينأى عنها القلب، وتنفر النفس وتتأذي، ما لم تقترن- فى الوقت نفسه- بالأسوة الحسنة وأن يكون الداعية مثلا طيبا لدعوته، دمث الخلق رقيق الحاشية، يحسن استخدام العبارات وإيجاد الأسلوب الذى يجذب له الأسماع، فإن كان فظا غليظ القلب لأنفض الناس من حوله، ولما نفعته دعوته بحد ذاتها.

٢/٣/٣-وعلى أية حال، وجوه الانتفاع بالموضوع قد تفسد الموقف الجمالى منه، ووجوه أخرى لا تفسد هذا الموقف أو تشوهه وتنحرف به، وتقدير هذه

الوجوه أو تلك موضع خلاف بلا شك، إلا أن الخلاف لا ينبغى أن يكون مطلقا يسمح بأى شيء وكل شيء بتعدد الأفراد وتنوع مشاربهم الفكرية، وتفاوت درجات نضجهم النفسي، ومن الضرورى التأكيد على أن الخلاف يتحرك فى هامش له شروطه الموضوعية. ولعل أهم هذه الشروط ألا يؤدى الانتفاع بالموضوع إلى تغيير نمط وجوده أو الانحراف به على نحو من الأنحاء، فيتغير الوعى بالموضوع الطبيعى فإذا به موضوع فنى له بنية وطبيعة وجود إلمتخيل، أو يتغير الوعى بالمتخيل- من ناحية أخرى- فإذا هو طبيعي، يتمتع بمادة الواقع وثقل كثافتها الفيزيقية، ويخضع لتقلبات الحياة وصيرورتها فى الزمان والمكان. ومن هذه الشروط ألا يختلط الشعور بالارتياح إلى الموضوع لما فيه من اتساق وانسجام داخلي، بما يستدعى حكما جماليا أو لا جماليا، وذلك بشعور الارتياح لما فيه من ملائمة أو يستحق الاستحسان، أو يحقق مصلحة بوصفه نافعا على نحو يفجر التورط بالحواس جميعا فى الموضوع فى محاولة لدمجه فى مشروع الذات. ويستتبع هذا الشرط أن الموقف الجمالى يتطلب عدم اعتبار الموضوع الفنى امتدادا للموضوع الطبيعى أو وقائع الحياة التى استقى منها، ولا هو نسخا لها أو تكرارا أو بديلا عنها، يمكن أن يحل محلها ويقوم بوظائفها. وإذا كان الموقف بإزاء الموضوع الطبيعى يتطلب إجراءا لتحويله- بشكل ما- إلى موضوع فني، فالأولى أن يبقى الموضوع الفنى ماثلا فى الوعى بوصفه كذلك، ينطوى جوهريا على بنية متخيلة لها نمط وجود مفارق ومغاير- فى الوقت نفسه- لنمط الوجود الطبيعى الحي، كما أن عناصره النفعية- من ناحية ثانية- لا تتميز عن الكل المدمجة فيه، فيمكن عزلها عنها، والاكتفاء بها من دونه، مما يفسد الموقف جماليا ككل.

٣- نظرية الإدراك الجمالى أو الرؤية الخاصة

٤/١/١-ونظرة الإدراك الجمالي"aesthetical perception"أو الرؤية الخاصة"especial vision" هى آخر النظريات التى يتناولها"ديكي"فى دراسة الموقف الجمالي، وتركز على فعالية الوعى فى الموقف مع الموضوع، بما يجعل الموقف جماليا أو غير جمالي. وهذه النظرية طورها "فيرجيل الدريج"عن إشارات الفيلسوف الوضعى الألماني"لودفيج فتجنشين"لما اعتبره"الصور الغامضة"، وتعتمد على أن ثمة أسلوبا خاصا للإدراك الجمالي، يختلف كلية عن أسلوب إدراك الموضوعات والظواهر بكل ما تنطوى عليه من حضور ذى ثقل وكثافة فيزيقية، فإذا كان هنا إدراك يقوم على الملاحظة التى يمكن أن تلتقطها الحواس، فهناك إدراك جمالى يقوم على الفهم.

٤/١/٢-والواقع أن النظرية تشير إلى أسلوبين فى إدراك الموضوع، لا يرى"ديكي"أن"الدريج" قدم دليلا حاسما على وجودهما بما يفرق بينهما، إلا أن تحليلاته- من ناحية أخرى- والأمثلة التى يضربها لشرح نظريته، تدمجها فى سياق التطورات التى لحقت الفن والنظرات الجمالية الحداثية، وتجعلها إسهاما حقيقيا لفهم الموقف الجمالى وبناء وعى متكامل به وبشروطه المختلفة. ولكن هذه النظرية لا تلزم الموقف الجمالى فقط بطرحها الخاص عن ثنائية الإدراك، بحيث يصبح أحدهما قرينا بالموقف الجمالي، والآخر مفارقا له، فالملاحظة والفهم مرحلتان متعاقبتان فى عملية واحدة هى الإدراك، والموقف الجمالي- من هذه الزاوية- مثله كأى موقف آخر يجمع الوعى بموضوع ما، لا يكتمل فيه الإدراك إلا بهما معا. فإذا

ما بقى فى الموقف الجمالي، ما اعتبره "الدريج" الرؤية الخاصة، فقد بقيت فى الوقت نفسه أسئلة مشروعة، فحول أى فهم يمكن أن يتشكل الموقف بوصفه جماليا؟، وكيف يتشكل؟ وما علاقته حينئذ بالرؤية الخاصة؟.

٤/٢/١- إن "الدريج" يطرح مثالا معقدا ومركبا فى الوقت نفسه، لا يخلو من تحول بين نمطين من أنماط الوجود "الواقعى أو الطبيعي، والفنى المتخيل الغارق- من ناحية أخرى- فى نظريات الإبداع الحداثية "theories of modernism" التى فارقت نظرية المحاكاة الأرسطية"، ألا وهو المثال الذى يقرر "ديكي" أنه عرّف النظرية وأدى إلى ذيوعها بنظرية "البطة والأرنب". فالبطة يمكن إدراكها بوصفها كذلك كموضوع طبيعى حى بمحض الملاحظة، ثم تتحول لكيان مادى محسوس فى "صورة" فإذا هي "أرنب" فى الرؤية الخاصة بها كموضوع فني/ جمالى أو تصبح بالإدراك مفهومة على هذا النحو. صحيح أن ظهور الموضوع فى هيئتين مختلفتين، لا يعد دليلا- فيما يقول "ديكي"- على وجود أسلوبين فى الإدراك[1]، إلا أنه متى كان الظهور نفسه ممكنا فهو دليل على تدرج فى مراحل الإدراك وتطورها من مرحلة لأخرى، حتى يتجسد فى العمل الفني، مادام الموضوع نفسه لم يطرأ عليه تبدلا بين الهيئتين، فى حدود ما يدرك منه فى الواقع المعاش بالملاحظة المباشرة. ولا ريب أن أى محاولة لتفسير التبدل، تدفع إلى تأمل آليات الإدراك وفعاليات الوعى الداخلية، مما يضعنا- صراحة- بإزاء المسكوت عنه فى نظريات الموقف الجمالي، وإن كان يكمن وراءها بوصفه وعيا ضمنيا، أى أننا بإزاء الفاعل المسئول عن إنتاج الرؤية الخاصة للبطة فى مجال الوعي، باعتبارها أرنبا.

(١) ديكي، جورج- م.س- ص٥٦.

٤/٢/٢-إن تحول البطة إلى أرنب فى رؤية خاصة، يعود ويتكرر فى السماء التى تبدو قريبة من النظر عند التحامها بخط الأفق المتعرج، عن تلك البنايات التى تبدو فى الوقت نفسه غائصة فى الظلام، دون أن يكون ثمة أى لون من ألوان الخداع البصري، سواء أكان عفويا أو مقصودا يعتمد على آلة التلسكوب مثلا، رغم أن الواقع يؤكد أن البنايات أقرب إلى النظر. والخبرة الجمالية فى هذا المنظر، تتردد ثانية فى مشهد ندف الثلج المتساقط من السماء فتبدو- فيما يذكر "الدريج"- كما لو كانت أجساما مذنبة، ذنبها لأعلى، رغم أنها فى الواقع ليست كذلك[1]. وفى جميع هذه الأمثلة وغيرها مما يماثلها خبرات جمالية لا شك فيها، وقاسم مشترك مداره تغيُّر تركيبة الموضوع على نحو ما، فتبدلت العلاقات المكانية فى مثال(السماء- البنايات)، وتغير التكوين الفيزيقى لندف الثلج فأصبح مذنبا، مثلما تغيرت البطة وصارت أرنبا، والسؤال أين وكيف ولماذا طرأ التحول والتغيُّر على تكوين الموضوع، إن لم يكن فى الوعي، الذى يبدو أنه لا يتخذ موقفا سلبيا يخلو من الفعالية إزاء الموضوع، ولكن ينتجه ويبنى فيه رؤيته الخاصة له فى الوقت نفسه، على نحو يعيد- من ناحية ثانية ومرة أخرى- أفكار "هوسلر- عن الوعى القصدي، إلى قلب بنية الوعى بالموضوع.

٤/٣/١-لا شك أن ميتافيزيقا "سارتر" الخاصة بالوعي- على نحو ما سلف ذكره- بالإضافة إلى تصور "هيوم" عن علاقة الخيال بالانطباعات الحسية، يمنحان إجابة شافية عن هذا السؤال الذى يكاد يسرى على مختلف فنون الحداثة، التى تتجاوز صراحة نظرية المحاكاة. فالملاحظات التى تلتقطها الحواس عن الموضوع فى الواقع الخارجي، وتصل إلى الوعى فى صورة انطباعات، لا يحتفظ بها الوعى دائما

(١) ديكي، جورج- م.س- ص٥٧.

مقترنة بالموضوع نفسه، ولكن قد يقوم بتفكيكها، وفى الوقت نفسه يجرد الموضوع من مادته ذات الكثافة الفيزيقية حتى يمنحه وجودا لاماديا فى الذاكرة.غير أن المخيلة بين أصحاب المواهب الفنية والملكة الإبداعية، تعود وتتناول هذه الانطباعات المفككة والمجردة من مادتها، وتؤلف بينها على نحو مختلف لإنتاج صور مغايرة، قد تبدو بعيدة الصلة كلية عن موضوعات العالم الخارجي، وهذه الصور ما تتكشف فى الرؤى الخاصة كما فى الفنون التعبيرية. إن فعالية الخيال- مثلها مثل فعالية الوعى الباطن فى الأحلام- قادرة على تحدى المسافة والزمن وقيودهما التى تغل وجود الأشياء والموضوعات فى الواقع، كما تتحدى التكوين الذى يبدو ثابتا وراسخا، فتتلاعب بالعناصر الثلاثة، وتنتج موضوعاتها الخاصة والمستقلة فى الوقت نفسه، وفقا لمقاصدها الباطنية، التى تستلزم بدورها الاكتشاف والفهم.

٤/٣/٢-ولا غرو أن يرى"سارتر"فعالية الخيال دليلا على"حرية الوعي"، فيرجع إليها من ناحية ثانية الشعور باللذة الفنية"aesthetical pleasure"، أو ما يؤثر تسميته بالطرب الفني. فهذا الطرب يستعصى الشعور به على منتج العمل الفنى بوصفه منتجا، ولكنه لا يفترق عن وعى المتلقي، كما أنه برغم تعقيده ينطوى على مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض، تبدأ بالاعتراف بغاية متعالية تعوق- وفق قوله- الطغيان النفعى لغايات الوسائل ووسائل الغايات[1]، وكأنه يستعيد مفهوم "كانط"عن الحكم الحر المنزه من الغرض، وبالتالى ينتصر على منطق الضرورة.وفى هذه الحالة يعد العمل الفنى دعوة فى الوقت نفسه موجهة إلى حرية المتلقي، ولما كان الوعى الذاتى جوهريا حرية، فاهتداء الوعى إلى نفسه يثير هذه

(١) انظر: سارتر، جان بول- ما الأدب- ت: د.محمد غنيمى هلال- ص٦٣

اللذة أو ذلك الطرب. ومن ناحية ثالثة، فإن الوعى الذاتى بالعمل الفني، يتضمن وعيا آخر بضرورة إعادة خلق هذا العمل وإيقاظه من ثباته وتكوين رؤية ما عنه تؤكد حريته، فيقول:حيث أن القراءة- وهى ما يمكن تعميمه بآليات التلقي- بمثابة خلق للعمل الفني، فحريتى لا تبدو فى كامل استقلالها وكفي، بل تبدو كذلك بوصفها قوة خالقة، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفني"[1]، وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الجمالية الحق، بما هي"الخلق الفني"الذى يبدو موضوعيا فى نظر المتلقى بوصفه منتجا له. وعلى هذا النحو يمكن إعادة النظر فى الرؤى الخاصة التى قال بها"الدريج"فى الموقف الجمالي، ففى هذه الرؤى التقى الوعى بحريته، وأعاد فى ضوئها خلق الموضوع، بما يتجاوزه "هنا- الآن"إلى ما يمكن أن يكونه مستقبلا. فالسماء التى تبدو أقرب للنظر من البنايات، قد تكون صورة رمزية أفرزها الوعى لحلم أو مشروع بدا يتبدى بعيدا، وإذا به ممكن قريب، وقد اتخذ من النصر على الزمن صورة الانتصار على المسافة...وهكذا.ففى كل لذة أو متعة تتفجر فى الموقف الجمالى وتنسب له، انتصار على الضرورة أو الاحتياج أو جبرية الشروط الموضوعية. وربما مال الوعي- مثلما هو عند المبدعين- إلى إنتاج رؤاه فى موضوعات فنية بمواد مغايرة وأدوات معينة وفق ما يتميز به من مهارة تقنية.وعلى هذا النحو يبدو الموقف غير الجمالي، موقف تورط كلى فى الملاحظات الحسية التى تمنح الموضوع ثقله وكثافته الفيزيقية، دون أن يتجاوز الوعى نفسه لما يليها من تجريد الموضوع فى صورة لامادية فى المخيلة تتيح فرص تأمله وفهمه.

(١) سارتر، جان بول- م.ن- ص٦٣

ثانيا: رجال الدين ونظرية الفن السلبية
قراءة تفكيكية لآراء آباء الكنيسة الأولين

مقدمة عامة:

١/١/١-لقد تولد مناخ فكرى عام فى مصر وكثير من البلاد العربية، لاسيما مع صعود تيارات الإسلام السياسى وتصدرها المشهد تقريبا فى أعقاب ما سمى بثورات الربيع العربى فى غضون عام٢٠١١.وربما لا يخطر على البال فى ظل هذا المناخ أن لرجال الدين- أيا كان الدين الذى يمثلونه ويدعون له ويعملون تحت ألويته وبمقولاته- وجهة نظر فى الفن عامة والمسرح خاصة، ولكن ما لبثت أن صكت الآذان فتاوى التحريم، صاخبة قاطعة تباعد بين إعمال القلب والعقل أصلا فى الفن، على نحو لا يخلو من تشنج وإصرار كأن الفن أساس البلاء والخطايا التى منعت رضاء الله عن البلاد جميعا. وإذا بدفاعات باهتة عن الفن من ناحية ثانية، ولكنها تحاول أن تخفف من التشنج وتمنع ما تراه تطرفا وتزمتا غير مبرر، فتسقط فى فخ الانتقاء والآراء الملتبسة التى تزيد الطين بلة والمناخ ضبابية وارتباكا، بأكثر مما أربكته دعاوى التحريم.وإذا بالفنون التى طالما ارتبطت بالطقوس والشعائر والممارسات الموسومة أصلا بالدينية، موضع اتهام بدورها، وأخذ ورد بين الأطراف: بدءا من تنغيم الآذان للصلوات انتهاء بالأذكار الصوفية، مرورا بالتواشيح التى قد تتوسل بالموسيقى أو حتى بتوقيع مسبحة على عصا، فلا يعدم المناخ من يقطب دون فن الموسيقى عامة، أو لا يستبيح إلا"الدف"باعتباره المتواتر فى صحيح التراث!.ولا غرو أن يزيد الموقف تنكيلا بالفن وأهله، إذا اقترن بأعمال

مستقلة عن أى ممارسة دينية، وانصرفت إلى هموم الحياة الدنيا، وما فيها من أسئلة تستميل العقل والوجدان، وتنمى الوعى وترهف الحس والشعور.

٢/١/١-وفى المقابل تكاد تتخندق الأصوات المدافعة عن الفن، سواء بمحاولتها تطوير ما تراه من أراء معتدلة من أرضية الدين نفسها، أو بحجج تكاد تكون مرسلة عن الحضارة وحرية التعبير، فى مواجهة هجمة الرجعية والتخلف، واستعادة أزمنة الكهوف والظلام. وهكذا فإما "ليبراليون" متهمين بارتكاب الموبقات والآثام من كل لون، لا يترددون عن الكفر الصراح أو الزندقة، وإما متشددون حرفيون فى مراودة النصوص وأحكام الشريعة، ويهيمون فى الوقت نفسه فى أخيلة الفضيلة بهاجس التطهر القهرى فى كهوف اصطنعوها من العصور الوسطي، بمعزل عن سياق التاريخ، فخرجوا عن الزمن وروح العصر جملة، بلا أمل فى الرجوع، خاصة إذا قرنوا رؤاهم عن تحريم الفنون بالتحريض على أهله وآثاره لا باللسان فقط، بل أيضا بالأيدى وبالمال يغدقونه بغير حساب لإغراء العاملين فيه، أن ينفضوا عن أنفسهم ما يسودهم ويسوءهم أمام الديان "عز وجل". ولا يكاد يتغير المناخ العام إذا تعالت فيه أصوات من رجال الكنيسة الأرثوذكسية، فمنذ بضع سنين خرج إلى النور فيلم "بأحب السينما"، ليعالج شخصية "عدلي" المسيحى المتزمت وقد تصادم مرة بزوجته العاشقة فن الرسم وتخفى إنتاجها مثلما تخفى رغباتها الحيوية بينما توشك أن تنفجر فى المحورين، ويتصادم مرة ثانية بابنه الصغير وعشقه للسينما، التى يراها إثما يغضب الرب الذى يجهد نفسه قربى إليه بالكبت والحرمان. ولما كان صناع الفيلم مسيحيين، ربما حذرا- فى المناخ نفسه بما يتولد عنه من مظاهر الفتنة الطائفية- أن تلصق بأى من فنانى المسلمين تهمة الإساءة للكنيسة، فقد ظهر الفيلم مصحوبا- من ناحية ثانية- بدعوات منعة وغضبة رجال الكنيسة منه. ولكن رغم انكسار أزمة هذا الفيلم

وانحسار أمواجها ولو بحكم الزمن، فقد بقيت منه"أراء" حول الفن، مماثلة لما أثاره ويثيره دعاة"السلفية"ومن إليهم بين أطياف الإسلام السياسي.ولا شك هذا المناخ بتنويعة أصواته لم يتولد بين يوم وليلة، ولا هو وليد صحوة دينية تستنهض الأرواح الغافية من ثباتها العميق فى جاهلية جديدة المظاهر والأدوات بل وتعيد إلى الأذهان ذكرى جاهلية قديمة، ولكن لهذا المناخ بالتأكيد أسبابه الاجتماعية والاقتصادية التى يقتات عليها ويتغذى بها، كما يتشكل فى خطاب سياسى له- مثل غيره من الخطابات السياسية المقابلة- أبعاده الأيديولوجية المراوغة وأحلامه الكامنة فيه.

١/٢/١-والواقع أن مراجعة التجربة التاريخية- فى ظل الوعى بالمناخ الفكرى السائد- لا تلبث أن تقف عند مناخ مماثل فى القرون الأولى للميلاد التى تداعت فيها الإمبراطورية الرومانية ومهدت من ناحية أخرى لما يعرف فى التاريخ الأوربى بعصور الظلام أو القرون الوسطي، وهى الفترة التى سادتها الكنيسة وهيمنت على سياسة الملوك والنبلاء، ومرغت أنوف بعضهم فى التراب بين ممالكهم ومقر بابوية الكاثوليكية فى روما طلبا لصك الغفران.فقد شهدت هذه القرون الممتدة أشد أشكال العداء للفن ولاسيما فن المسرح والمشتغلين به، من رجال الدين الذين رفعوا راية المسيح وتحدثوا باسم ملكوت الرب، وتشكل من خطابهم أولى خطابات الإرهاب والترويع باسم الدين، برغم ما يمكن أن يلتمس بوضوح فى مواقف المسيح من تسامح ودعة واستنكار لرجم المخطئين ولو بحجر واحد!، وبرغم ما لاقوه أنفسهم والتابعون من ذل وقهر طالما انتهى للاستشهاد. ولكن فى هذا المناخ بما يستدعيه من عمق تاريخي، من الضرورى التفرقة بين الدين وما ينشأ فيه من مقولات ويتبلور من مواقف ويتعزز من أحكام، ومن ناحية أخرى، أولئك الذين يعتبرون أنفسهم أو يعتبرهم غيرهم"رجال الدين"المنافحين عنه العارفين

بأسراره ومراميه، فهناك نص وأصول، وهنا بشر يجتهدون ويفسرون وتغويهم المنافع ويلهب حماسهم دافع التسلط على الأفئدة والأرواح فيشكلون خطابا يتمسح بالمطلق والمقدس ويندمج فى الوقت نفسه بحركة التاريخ.

١/٢/٢-وفى القراءة التفكيكية لخطاب آباء الكنيسة الأولين عن فن المسرح والتى أقدم لها فى هذا السياق، لم أعن منهجيا بالعودة إلى نصوص الأناجيل المقدسة بحثا عن آية هنا وأخرى هناك، كى أبرئ الفن من التحريم، وأنعطف بالتبعية إلى لجة المقارعة تأويلا بتأويل وتفسيرا بتفسير، ولكن عنيت بتفكيك الخطاب ذاته بحثا عن"مراكز"أخرى ممكنة للمعنى والدلالة مختبئة وراء "المركز الظاهر"الذى يبدى غيرة على الدين والفضيلة ومرضاة الله، ومن هذه المراكز ما يتصل بالواقع الاجتماعي/ الاقتصادي/ السياسي، ومنها ما يتصل بالمفاهيم المبتسرة والملتبسة عن الفن، ومنها ما يتصل بالطموح الذى يتبدى فى ثياب الغيرة على الطهر والعفة، ومنها ما يتعمد وضع الدين فى ثنائية ضدية مع الحياة الدنيا، فيكشف عن تبسيط لا يخلو من سذاجة لثنائية"الملاك- الشيطان".وتهدف القراءة من ناحية ثانية إلى الكشف عن بنية فكرية متماسكة- ولو على نحو ما- تشكل نظرية تحريم الفن والاعتداء عليه، بصرف النظر عن الهوية الدينية التى تظهر بها وترتدى لبوسها.ومن هنا قسمت الخطاب إلى مجموعة محاور رئيسة تدور حول مفهوم الوحى الفنى أو الإلهام، ومصادر المادة الإبداعية، والأثر الجمالى بأبعاده النفسية والاجتماعية. ولأنها بنية ذات طبيعة أيديولوجية، فقد ظهر نقيضها بتغير السياق التاريخي، مما سمح مرة أخرى بتولد ظاهرة المسرح- ولو على استحياء وتدريجيا- داخل الكنيسة، وبرموزها من رجال الدين أنفسهم، فيما يعرف بالمسرح الدينى فى العصور الوسطى ابتداء من أواخر القرن التاسع.

أولا: الشيطان مصدر الوحى والإلهام الفني

١/١/٢-لم يكن آباء الكنيسة الأولين يغفلون الرحم الذى تخلقت فيه بذور الظاهرة المسرحية فى حياة الرومان ومن قبلهم الإغريق، واستمدت منه أسباب الحياة والبقاء، فهو رحم وثيق الصلة بما تفرع عن المعتقدات الدينية من طقوس وشعائر فى المناسبات المختلفة التى تعنى خلالها الجماعة بالقربى من الآلهة، فاكتسبت ظاهرة المسرح بالتبعية ضربا من القداسة والإجلال مماثل للشعيرة والطقس العقائديين. فلم يغب عن وعى القديس"أوجستان- ٣٥٤:٤٣٠م"أن الألعاب المسرحية التى تروى وتمثل- من وجهة نظره- جرائم الآلهة، إنما تقام إكراما لهم، وتعتبر فى الوجدان الجمعى أشياء ترغب فيها الآلهة نفسها وتأمر بإقامتها، وتنذر بالكوارث التى تحل بالبشر إذا امتنعوا عنها ولم يحتفوا بها.ويستشهد"أوجستان"فى تدليله على ارتباط الظاهرة المسرحية بالمعتقدات الدينية السائدة فى الوجدان الجمعى بما تواتر فى الوعى الشعبى عن القروي "لاتينيوس"أو"آتنيوس"الذى - فيما يقول- أوصته الآلهة فى أحلامه ثلاثة مرات، برغبتهم فى إعادة إقامة الألعاب الرومانية[1].ولم يستطع"أوجستان"- بينما يستعيد هذا الربط- أن يرى اللعب المسرحى بصفته إنتاجا ثقافيا استقل- وجودا ووظيفة- عن جذوره الأولى فى الشعائر الدينية، فإذا استنكر معتقدات وشعائر الرومان واليونان ووسمها بالوثنية، استنكر بالتبعية اللعب المسرحى بوصفه وحيا من الآلهة التى تتمثل فى المعتقد ومطلبا من مطالبها.

٢/١/٢-ولا يتردد القديس"ترتوليان"عن الربط نفسه بين اللعب المسرحى وجذره العقائدي، فيرى الممثلين الكوميديين، أو كما يدعوهم بالمهرجين البؤساء، يضحون بشرفهم على هيكل "فينوس" و"باخوس"تلك التضحية، التى تدفعهم لما يعتبره"حركات جسدية"، تعد- من ناحية ثانية - عارا على المسرح الكوميدى

(١) انظر: أوجستان- (أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد)-ص٣٤

حيث"البعض يحط من قدر جنسه، والبعض يشير إشارات فاحشة[1]، كأن الآلهة من أمثال"فينوس"و"باخوس"هى التى أوحت للممثل بالحركات الخليعة التى تحط من قدر جنسه البشري، وتفقده- فى الوقت نفسه- شرفه.ولا يلبث "ترتوليان"ببساطة أن يستبدل بالشيطان الآلهة الوثنية، فيرى فى بعض المظاهر الفنية وحيا من الشيطان، وإيعازا بتحدى إرادة الله، بما يوجب لعنته وتفعيل قانونه السماوي، فيقول: إن الشيطان هو الذى يُلبس الممثلين الأحذية العالية، حتى يكذبوا المسيح الذى قال:ما من أحد يمكن أن يضيف ذراعا إلى قامته[2]والواضح أن الأب الجليل لم يستطع فهم منطق التخيُّل بما اقتضاه من ضرورة فنية، دعت الممثلين لارتداء الأحذية ذات الكعوب العالية فى المسرح اليوناني، لأنه طالما أقيم فى أماكن واسعة مفتوحة، لتتضح قاماتهم للمتفرجين، وللضرورة نفسها ارتدوا الأقنعة الكبيرة وقد تحور فيها موضع الفم إلى بوق يضخم أصواتهم لتبلغ أسماع أبعد متفرج عن مقدمة المسرح.ولم يفكر أيُّهم بإزاء هذه الضرورة فى آلهة توعز إليه، ليستبدل بها بعد ذلك شيطانا يتحدى الله فى خلقه، بوسوسته أن يطيلوا قامتهم بأحذية عالية، ويغيروا وجوههم بالأقنعة.والراجح- من ناحية ثانية- أن"ترتوليان"لم يستطع أن يميز أو يفصل بين حياة الممثل على خشبة المسرح، وحياته الواقعية بين أمثاله من البشر، وبدا له الأمر وكأن الحياتين حياة واحدة، أو أن أحدهما امتداد بالضرورة للأخرى، ومن ثم كان فى التمثيل بالأحذية العالية محاولة لإطالة القامة التى خلقه الله عليها وتحديا ميئوسا منه لإرادته، لا يصدر إلا بإيعاز الشيطان!.والرؤية نفسها تمتد إلى توظيف الأقنعة وتمثيل الرجل لدور المرأة، فلا شيء فيهما من الضرورة الفنية التى يستبيحها التخيل، ولكن تحديا سافرا لإرادة الله فى خلقه رجالا فرجال، ونساء فنساء بهذا الوجه دون سواه، فلن يقبل تبديلا أو تحويلا بما يوضع عليه من أقنعة أو يسدل فوقه من ثياب، إلا وقد صب عليه قانون الله اللعنة[3].

(١) انظر:ترتوليان-(أصلان، أوديت- فن المسرح/ ج١- ت:د.سامية أحمد أسعد)- ص٢٩.
(٢) انظر: ترتوليان- م.ن- ص٢٩.
(٣) انظر: ترتوليان- م.ن- ص٣٠.

٢/٢/١-ولا يجد"ترتوليان"مندوحة من الربط صراحة بين فن التمثيل والمعتقدات الدينية السائدة، بوصفه- كما سبق وألمح"أوجستان"- جزءا من الوثنية، كما أنه من أباطيل الشيطان التى ينكرها المسيحيون عند عبادهم[١].ويعزف"يوحنا كريزوستوم"النغمة ذاتها قائلا:إن أرواح الممثلين تعمل تحت ألوية الشيطان"الذى جعل ألوان التسلية هذه فنا، يستميل به جنود المسيح، ويغير من قوة الفضيلة كلها، لهذا الغرض أمر بإقامة المسارح فى الميادين العامة[٢]، ولا يتردد- بالطبع- عن اعتبار المقام فى صالات العرض، مقاما مشئوما[٣]. ويمضي"كليمون السكندري"فى الدرب نفسه، حين يعتبر حفلات عروض التمثيل اجتماعات وثنية[٤].

وهكذا..فخطابات الآباء برغم مما بينها من اختلاف بين الإجمال أو العناية بالتفصيلات، وتنوع العبارات وتفاوت قيمتها البلاغية، وتباين نبرتها بين الوداعة والتشنج والدمدمة بالويل والثبور، فهى تنهل من المعين الفكرى نفسه وتؤكد بنيته الكامنة، فاللعب التمثيلى لم يزل موصولا بمشيمة تربطه برحم الطقوس والشعائر الوثنية، التى دان بها اليونان والرومان، ويحظى بما أضفته من تقديس وإجلال، وتتطير الأفئدة والأرواح بالتبعية إن أبطلته السلطة أو تقاعست دون العناية به، وكل أولئك من الأقذاء التى تغتسل منها الروح المسيحية عند التعميد، بصفته من وحي"الشيطان" وأباطيله، فيوعز بتحدى إرادة الله فى خلقه، بالافتراء على الجنس والشكل وطول القامة.ومن الجلى أن هذه البنية لا زمنية على نحو جوهري، ولا تبالى بعملية التخيُّل، أو بما يعتبر ضرورة فنية، كما لا تفهم لحظة التمثيل باعتبارها ذات شروط استثنائية، تجعلها مفارقة للوجود فى الواقع العيني، مما يحول دون النظر للتمثيل باعتباره امتدادا للحياة الواقعية.

(١) ترتوليان- م.ن- ص٣٠.

(٢) يوحنا كريزوستوم-(أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت: د.سامية أحمد أسعد)- ص٣٥.

(٣) انظر:يوحنا كريزوستوم- م.ن- ص٣٤

(٤) انظر: كليمون السكندري(أصلان، أوديت- فن المسرح/ج١- ت: د.سامية أحمد أسعد)- ص٣٢.

ثانيا: الأثر الاجتماعى والأخلاقي

٣/١/١-وقد مزج آباء الكنيسة وخلطوا خلطا فريدا- ولعله مقصود- بين الأثر الجمالى الذى يمكن أن يتكوّن فى المتلقى عن تعرض روحه ونفسه وعقله للمسرح، وربما عن تعرضهم للمنتج الفنى عموما، وبين العديد من الظواهر التى تتسم بالسلب وتتجسد فى المواقف والسلوكيات الاجتماعية التى تتجلى فى الواقع المعاش، زاعمين- فى ثقة واعتداد ربما ثمة من يحسدهم عليها- أنها من النتائج التى تتولد عن فن المسرح، وكأن الشيطان قصر جهده على أهل المسرح وأرباب الفنون، ليستكثر بهم تابعيه من أقصر السبل!.وفى هذا السياق انجرف آباء الكنيسة الأولين، إلى مزيد من التنديد بالمسرح وأعماله، ملتمسين أسبابا متضايفة للهجوم عليه والتحذير منه، دون انتباه لما فى مزاعمهم من افتئات وافتعال، وما فى المنطق الذى يستندون إليه من تلفيق.والحقيقة أن الظواهر كما تتجسد فى الحياة اليومية، هى أساسا ما يبرر أمثالها فى العمل الدرامي، فتمنح حجة الوجود على منصة التمثيل، وليس العكس على أية حال.وقد كان الأساس الفلسفى للفنون- كما ظل سائدا لأحقاب متتابعة فى التاريخ منذ قاله"أرسطو"فى كتابه(فن الشعر)- محاكاة الطبيعة والواقع عامة بما فيه من بشر يأتون بأفعالهم فى مواقف الحياة اليومية، سواء صورتهم كما هم، أو أفضل أو أسوأ مما هم عليه، ولو من قبيل المبالغة وتضخيم المحاسن أو العيوب، فمن وراء كل أولئك هدف فنى يرصد الواقع ويكتشفه ويتأمله ويراجعه ويعمق الوعى والإحساس به.ولا شك أن من قبيل التزيد وقلب الحقائق- سواء عفوا، أو قصدا بما يبنى سوء الفهم والطوية- الزعم بأن السلوك الاجتماعى محاكاة للفني، مما يبدل الأصل فرعا والفرع أصلا فى نظرية الإبداع.

٣/١/٢-وعلى مستو آخر، من المستحيل- برغم أن العمل الفنى محاكاة للواقع والطبيعة- أن يكونا مثيلين فى نمط الوجود فتستباح مقاربة العمل الفنى على أنه وجود طبيعى أو واقعي، لأنه يكتسب شيئا من التجسد المادى المحسوس، بينما العمل الفنى فى حقيقته ينتمى لأنماط الوجود المتخيلة، ومن ثم فتجسده المادى بغير أدوات ومواد مثيله المفترض فى عالم الواقع والطبيعة. ولاشك أن الخلط بين نمطى الوجود، أو عدم التمييز بينهما، واعتبارهما بالتبعية نمطا واحدا له تجسد مادى وإن بأدوات ومواد مختلفة، لن يؤدي- فى النهاية- إلى نتائج مغلوطة ومفارقة فحسب، بل يؤشر- ابتداء- على اختلال جوهرى فى موقف المرء عقليا ونفسيا من الظواهر التى يتعرض لها، ذلك الخلل الذى قد يفضى إلى الجنون، إن لم يكن فى حد ذاته مظهرا من مظاهر الجنون، فتتداعى له العديد من النتائج والأوضاع السلوكية التى تثير الشفقة عليها بعدما تثير الضحك والتهكم منه.

٣/٢/١-ومن الظواهر الاجتماعية التى يبدو اقترانها بحياة الرومان العامة وبإقبالهم على المسرح ومن التعسف النظر إليها باعتبارها وليدة المسرح نفسه، وأثرا من أثاره التى تستدعى التنديد به، ومهاجمته والتحريض عليه، مظاهر اقترنت بنمط حياة الطبقة العليا باعتبارها الطبقة المترفة.فقد بلغ ترف الطبقة العليا حدا جعل نساءها ورجالها- فيما يقول"كليمون"- لا يفكرون إلا فى ألبستهم ويعتنون عناية فائقة بالتزين، وهذا الهوى لدليل على اضطراب نفوسهم، إذ ينحدرون عن طريقه إلى التنعم ويصبحون مخنثين تماما.واكتظت كل المدن بأناس يزينون القوام ويصففون شعورهم، فتتراءى فى كل مكان حوانيت تغص بأنواع من صناع الزهو.هكذا يعيش هؤلاء الشهوانيون، لذا نراهم يميلون دائما إلى الانغماس فى أقذر الملذات ويهرعون كل يوم إلى المسارح"[1]. وربما كان مفهوما أن تميل الطبقة العليا فى

(١) القديس كليمون السكندري- "عن الترف وضد المسرح"- من كتاب(فن المسرح/ ج١- إعداد:أوديت أصلان- ت:د.سامية أحمد أسعد)- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٣٢.

أى مجتمع- لا الرومانى الذى تفاعل معه آباء الكنيسة الأوائل فحسب، واستمدوا منه رؤاهم لأنماط السلوك المدانة- لضروب الترف المختلفة، لما بين يديهم من ثروة تفيض عن حاجتهم الفعلية المباشرة، فيجنحون للعناية المفرطة- ولو من وجهة نظر القديس "كليمون" ومن تبعوه- بالثياب والتزين إلى حد التخنث، ويجنحون إلى الانغماس فى الملذات وإشباع الشهوات الدنيا، فضلا عن الزهو والتفاخر فيما بينهم بهذا كله، مما يعد موضعا للتهجم والتنديد أو النقد.لكن ما ليس مفهوما أن تؤخذ مشاهدة المسرح بوصفها أقذر الملذات التى يهرعون إليها، فرغم أنها- فيما يبدو- جزء لا يتجزأ من نمط حياة الطبقة الموسومة بالمترفة، إلا أنها فى الصميم بحث عن إشباع لذة جمالية بموضوع ذى نمط وجود متخيل، ولا يمكن مساواتها ومقارنتها بلذة إشباع شهوة التفاخر والظهور بالثياب والزينة، التى تولد عنها انتشار حوانيت التزيين وتصفيف الشعر، ومن قبيل الخلط والمغالطة- على مستو آخر- اعتبار مشاهدة المسرح مسئولة عن نمط الحياة المترفة، بما يقترن به من مظاهر، ولولاها لما وجد "الرومان" مناسبة للزهو والمفاخرة واستعراض الثراء.

٣/٢/٢- ويشير "ترتوليان" إلى ما يترتب على نمط حياة الطبقة المترفة، من أخطار التحاسد بين أبنائها، والبغضاء نتيجة مقارنة بعضهم بالبعض الآخر، وفق ما يملكه ويفخر به أو يتباهى من آيات النعمة والخيلاء التى يتبدى فيها عند إقباله على المسرح.فيقول "ترتوليان: إن اجتماعهم فى العروض المسرحية ممتلئا بالأخطار، فلا يذهب إليها بعض الرجال والنساء إلا ليُرى، ولا يذهب إليها البعض الآخر إلا ليرى، وهى زينة غير عادية[1]. ويبدو أن الخطر الذى يتولد عن اجتماعهم آنئذ لا يقتصر على تحاسدهم وتباغضهم بالتملك ومظاهره من ثياب وأشكال التزين، بل يبدو هذا الخطر ضئيلا إن لم يكن غير مدرك ولا فى دائرة الاكتراث كلية، فالخطر

(١) ترتوليان- "ضد المسرح"- المرجع نفسه- ص٣٠.

الأعظم فى اجتماعات المسارح- كما يذكره"كليمون"- أن يختلط فيها الرجال مع النساء ليتأمل بعضهم الآخر، فتحرك كل هذه النظرات رغبات النفس السيئة، لأن العيون التى اعتادت النظر إلى الآخرين تشعل نار الحب بالحرية التى تعطى لها[1].وعلى هذا النحو تتكشف الاجتماعات العامة فى الحفلات الفنية لا بوصفها مناسبات لاختلاط الجنسين فقط، ولكن أيضا مناسبات يتأمل فيها الرجال ما يرون من نساء، ويقارنون بينهن بما يثير فى أنفسهم الرغبات الدنيئة، فيندفعون فى مناخ الحرية المواتى إلى سبل التصيد والاستمالة وارتكاب الخطايا، أو على الأقل التمنيات والأهواء التى تظل حبيسة النفس، ولكن بعد إفساد طهارتها.إلا أن هذه الرؤية من الأب"كليمون"أو"ترتوليان"أو غيرهما من آباء الكنيسة الأولين لما تشهد اجتماعات الحفلات المسرحية، تثير فى الحقيقة أسئلة تتعلق بالواقع الاجتماعى من حولهم، فهل كانت تلك الحفلات هى المناسبات العامة الوحيدة التى تتيح اللقاءات بين الجنسين، لتصبح- من ناحية ثانية- نقطة الهجوم بما يترتب عليها من أخطار أخلاقية ومفاسد العلاقات الاجتماعية؟، وألا تعتبر تلك المفاسد وثيقة الصلة بنظام قيم تربوية متهافتة، وبالتبعية يمكن تكشفها فى أى مناسبات أخرى غير مشاهدة المسرح؟، أم أن الآباء الأجلاء ينددون أصلا بفكرة اختلاط الجنسين، وبالتالى أى مناسبة يمكن أن تطل منها، بديلا عن إصلاح الخلق وترتيب نسق القيم والتربوية، بما لا يجعل"الجنس"هاجسا قهريا، يهيمن على الحياة والعلاقة بين طرفيها؟

١/٣/٣-وعلى أية حال قد يتجاوز بعض آباء الكنيسة أو لا يتجاوزون إلا على نحو عارض غير مقصود، فكرتهم عن الفساد الأخلاقى والاجتماعى الذى يخلعونه على حفلات المسرح باعتبارها مناسبة لاختلاط الجنسين، لكن يلتقون عند

(١) القديس كليمون السكندري- م.س- ص٣٢.

الأثر نفسه مقترنا بما يشهده الجمهور من موضوعات تمثيلية. فالعمل الدرامى وطرق أداؤه وتجسيده على المسرح هى معلم"الزني"، والمحرض عليه، وكأن إبليس تخفى وراءه ليقوم بوظيفته الأبدية والأزلية معا فى الانحراف بالبشر عن طريق الله، ولو أمكن السلطات أن تبيد المسرح وأهله، لما وجد إبليس مكانا للعمل، وربما اهتدى بنفسه وعاد لربه صادق التوبة بين ملائكته.ويبدو أن آباء الكنيسة- وأمثالهم فى أسلوب التفكير من الديانات والمعتقدات المختلفة- تتسق أفكارهم بوضوح عند اعتبار الشيطان ملهم الفنون، خاصة باختزال صورته فى وعيهم كمتخصص فقط فى الوسوسة بالجنس، وما يقترن به من علاقات ملتبسة، فلا يعنى إلا بالإيعاز بها والحض عليها وتزيينها ليسهل السقوط فى شراكها، ولا يجد مجالا يمارس فيه وظيفته، ولا أداة يحقق بها أهدافه خيرا من"المرأة".ولا شك أن المرأة تتبدى هاجسا مركزيا فى تجليات هذا النوع من رجال الدين، حول مفهوم الفضيلة والشرف والعفة والطهر، وكأنهم لا يجدون مجالا لهذه القيم، بعيدا عن الجنس وممارسته.

٢/٣/٣-يعلم دارسو الدراما وتاريخها أن"الشيمات" التى سيطرت على خشبة المسرح الروماني، خاصة الكوميدية، شغلت بتجارب الملاحاة بين الجنسين، وتدبير الحيل المتنوعة للقاء بينهما من ناحية، والتغلب على سلطة الآباء بما تفرضه غالبا من قيود ومشروعات اجتماعية بديلة. ولكن رجل الدين لم ينظر إليها باعتبارها تجارب وجدانية عن"الحب"الذى يسعى إلى تأكيد حرية القلب فى اختيار شريكة أو شريك الحياة، على نحو يسمو فوق"القهر"ومقتضيات المشروع الاجتماعي، ويعمق وعى الفرد بذاته وحسه بالمسئولية عن حياته، بل نظر إليها بصفتها تجارب"زنى". ولم يرى التجربة الفنية وسيطا آمنا يستعيد تجربة الحياة اليومية المتكررة في"متخيل الدراما"، بهدف تأمل أثر القيود الاجتماعية وتسلط الآباء- ومن ينوب عنهم ويقوم مقامهم- على اختيار الأبناء من خطر الخيانة،

فيرجى التخفف من أسبابها والعمل على نفيها، بل رأى فيها تجارب واقعية فارقت الحياة اليومية لتعتلى خشبة المسرح، وتعود لتعلم من يشهدها أو يشهد جزء منها، ما تنطوى عليه من زنى وفجور، بعد أن ترهف ما فيه- على مستوى النفس- من بواعث الحس والشعور بالذات.

٣/٣/٣-وفى هذا السياق يقطع "يوحنا كريزوستوم" بأن المتعة المتولدة من المسرح وتمثيلياته، تولد البغى والمجون وشبتى ألوان الفجور[١] ولا يتردد "سيبريان" عن قول: إن بعض النسوة اللواتى جئن المسرح عفيفات يخرجن وهن فاجرات[٢]. وفى موضع آخر يبني "سيبريان" رؤيته عن تحول المرأة العفيفة إلى فاجرة، فى ضوء ما تشهده فى المسرح الهزلى من فضائح مدعومة- فى الوقت نفسه- بسلطة حاكمة فاسدة لا تعنى إلا بما يرضى الميول السيئة فى نفوس رعاياها، فنراه يقول: ولأن المسرح الهزلى يمثل الفضائح التى ترتكب فى المنازل، أو يعلم الفضائح التى يمكن أن ترتكب فيها إذ نتعلم الزنى عند رؤية شيء منه، ولأن سلطة الحاكم الذى يحبذ هذا الفساد ترضى ميولنا السيئة، فإن المرأة التى ذهبت المسرح وهى عفيفة تعود وهى فاجرة[٣]. فمنطقى إذن أن ينظر "يوحنا كريزوستوم" إلى المسرح بوصفه الفخاخ التى تنصب يوميا ل "عفة الزواج" فتفسدها بالزنى بما يقدم من تمثيليات يصفها بالمخجلة، ويتساءل فى تحد "ألا تنتج عنها- أى عن تمثيليات المسرح- حالات الزنى التى ملأت كل شيء اليوم؟". ولا يجد "يوحنا" فى السياق نفسه ضرورة لإجابة من يحاجونه- ولو بالافتراض الجدلي- بالتساؤل عن المبرر

(١) يوحنا كريزوستوم- "الموعظة الخامسة عشر لشعب إنطاكية"- (من كتاب فن المسرح/ ج١- إعداد/ أوديت أصلان- ت:د.سامية أحمد أسعد)- مكتبة الأنجلو المصرية- ١٩٧٠- ص٣٥.

(٢) سيبريان- "رسالة إلى دونات"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٣

(٣) سيبريان- "عن الفساد وتقاليد الملكية فى العالم"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٣

الذى دعاه لوصم المسرح بالزني، فيرد على التساؤل قائلا: سأسألكم على العكس:من ذا الذى لم يجعله المسرح زانيا؟"[1]

٤/٣/٣-وعلى هذا النحو لم يبال"الأب"الجليل بالسقوط فى فخ التعميم والمبادرة باتهام كل من سولت نفسه أن يدنو من المسرح، بأنه"زان"، وتأكيد أن أحدا لا يمكنه محاجاته بعكس ذلك وإلا بدا كمن ينكر الشمس فى وضح النهار.ولكن يبدو- من ناحية أخرى- أن بعض آباء الكنيسة على الأقل- إن لم يكن جميعهم وقتذاك- اتخذوا موقفا مثيرا للجدل من الواقع المعاش، بما قد ينطوى عليه من علاقات جنسية تدخل فى الرذائل أو توصم بالزنى بالغ الانتشار، هذا الموقف يعمد إلى مصادرة الواقع بغض الطرف عنه وعدم الخوض فيه وفضحه، رغم ما فى الفضح بحد ذاته من آلية عقاب اجتماعى أو تهديد به يولد الحرج من المفاسد ويدنى الإقلاع عنها، فيتكشف الموقف نفسه بوصفه موقف"نفاق اجتماعي" يستبدل بالصمت والتغاضى الممكن، الرذائل الكائنة. إن هذا الموقف يفسر قول"ترتوليان"بأن جانبا من فجور المسرح فى تمثيله كل الرذائل التى نخفيها بأكبر قدر من الحرص فى أماكن أخرى، ومن غير المعقول أن نبادر بالبحث فى التمثيل عمّ قد يولد الخجل أو الاشمئزاز فى باقى الحياة، ولا ينبغى أن نحب صور ما لا ينبغى أن نفعله"[2] ويمضى "سيبريان"فى الاتجاه نفسه قائلا : نتعلم الزنا من رؤية تمثيلية، والشر المسموح به علانية له من السحر ما يحدث معه أن بعض النسوة اللواتى جئن المسرح عفيفات يخرجن وهن فاجرات"[3] ومن ثم تتبدى آفة المسرح فى التجسيد

(١) يوحنا كريزوستوم-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ج١)- م.ن- ص٣٦.

(٢) ترتوليان-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ج١)- م.ن- ص٣٠.

(٣) سيبريان-"رسالة إلى دونات"-(من كتاب فن المسرح/ج١)- م.ن- ص٣٣.

العلنى لما يجدُّ الناس فى إخفائه بعيدا عن العيون والآذان من آثامهم، ولما يحرصون كل الحرص على سريته، ولما يخجلهم ويثير اشمئزاز الآخرون منهم ومما يفعلون، وقد ينجو المسرح بالتبعية من وصمة الفجور العالقة به، بتحليه بفضيلة الصمت، والتغاضى عن الأعصاب الاجتماعية العارية بالإثم والفسق والابتذال. وربما بدا الفن وأهله فى هذا السياق، الحلقة الأضعف التى يمكن كسرها، والمرآة التى يسهل تحطيمها، فلا يُرى فيها ما يثقل الضمير العام، بديلا عن مواجهة "الفساد" فى مكانة حيث نظم الاقتصاد وعلاقاتها الإنتاجية، وتداعياتها على أحوال الاجتماع وسياساته، وشبكات المصالح المعقدة والمتداخلة فى وقت معا. ولكن الأكثر إثارة فى موقف الأبوين الجليلين ومن إليهم، رؤية مبادرة المسرح باستلهام الرذائل وتعرية الحياة السرية التى تحتويها، نوعا من الترغيب فى الفسق والابتذال الذى ينبغى أن يكره، وإضفاء للسحر والجاذبية عليه، فيصبح موضوعا محببا للتعلم منه والإقتداء به، وكأن المسرح يعمل على كشف وتغذية "التواطؤ" الاجتماعى مع الفساد الأخلاقي، وليس الصمت والتغاضى عن الفساد، هو الذى يعنى بالتواطؤ ويغذيه!!.

٣/٤/١- وعلى مستو آخر يقرن "يوحنا كريزوستوم" بين انتشار الزنا أو العلاقات الجنسية الملتبسة فى مجتمعه لا بما يعتبره تمثيليات مخجلة فقط، ولكن أيضا بما يؤدينها من "ممثلات عاهرات"، مما يعيد "المرأة" إلى التمركز فى هاجس رجل الدين، متفرجة كانت أمام منصة التمثيل، أو ممثلة فوقها، دون تفرقة بين الممثلة أو الراقصة بصفتها كذلك، وباعتبارها- من ناحية ثانية- عاهرة محتملة فى حياتها الواقعية بعيدا عن منصة المسرح. ومن هنا يجد "يوحنا" فى العلاقات التى قد تمتد ولو بين بعض رجال المجتمع والفنانات، مبررا للتنديد بالوسط الفنى فى مجموعه إن لم

يكن بالفن نفسه، فيؤكد"وجود كثير من الرجال الذين ضلوا فى علاقات خيانة زوجية مع ممثلات"، وإن كان لا يسمح لنفسه بإعلان أسمائهم ويقول"لو كان فى استطاعتى أن أسمى الأشخاص هنا، لأريتكم لأى حد ضللن النسوة العاهرات اللواتى تظهرن على المسرح الرجال، بالتفرقة بينهم وبين اللواتى ربطهن الله بهن"[1]وإن لم يرتبط بعض الرجال- على الأقل- بعلاقة زنى مباشرة مع ممثلات المسرح وراقصاته اللائى يصفقون لهن، فإنهن- فيما يرى"يوحنا" أيضا- بما لهن من جمال وتبرج، يثرن عند مقارنتهن بالزوجات الأقل جمالا وتبرجا، الملل من الحياة الزوجية، وقد ينعكس الملل على كل ما يحيط بتلك الحياة، وبالمثل إذا شهد الرجل روائع الإخراج- أى الصورة بما فيها من ثراء مادى وجمال شكلى أحيانا- فمقارنتها بما يشهده فى بيته، تسفر عن تبدى البيت بسيطا"[2] ولعله يقصد فقيرا داعيا للسخط والنقمة والحسد وعدم الرضى بما قدره الله.وكأن الحياة الاجتماعية خارج المسرح بما تنطوى عليه من متناقضات، لا تكفى بحد ذاتها لإثارة الذهن أو دعوته لمقارنة نمط حياة الأثرياء المترفين بنمط حياة الفقراء المعوزين، ولا امرأة بامرأة، ولا جميلة بدميمة.وكأن الحياة بمتناقضاتها نفسها لا تولّد فى حناياها العاهرات والقوادين طوعا أو كرها، وبالتبعية علاقات الجنس الملتبسة، ومن ثم تنتظر حياة البشر المسرح بممثلاته الفاجرات ومن اعتادوا على حياته، لينشأ فيها الاضطراب الخلقى والاجتماعي، فنرى يوحنا يحكم بأن"عن المسرح تنشأ كل الاضطرابات والمتسببون فيها، ممن اعتادوا حياة المسرح"[3].

(١) يوحنا كريزوستوم-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ج١)- م.ن- ص٣٦.

(٢) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- م.ن- ص٣٥.

(٣) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- م.ن- ص٣٦.

٣/٤/٢- ولا يقتصر منظور آباء الكنيسة على الممثلات بجمالهن وتبرجهن وما يخلعونه عليهن من وصمة العهر، أو"روائع الإخراج"وما تنطوى عليه من ثراء مادى وإبهار شكلي، باعتبار كل هذا من الظواهر العالقة بالمسرح، وتثير الاضطرابات الخلقية والاجتماعية، بل يمتد إلى ظواهر أخرى فى العرض المسرحي، مثل الحركة والإيماءة والإشارة فى فن التمثيل، والأغنيات التى تصور مواقف العشاق وتجسد مشاعرهم المختلفة. فالحركة والإيماءات والإشارات التى تشكل ما يدعوه"سيبريان"أوضاعا مخجلة، من شأنها أن تفسد الأخلاق وتحرك الرذائل، إنها تهز الحواس وترضى الأهواء وتبعد الخجل عن أعف النفوس وعن الفساد الذى يسود العالم(١).وآية التخريب النفسى والدليل الذى لا دليل بعده، على التأثير المفسد للمسرح، ما يلاحظه "كليمون السكندري" من أن الأقوام التى تشهد المسرح- أو ما يعتبره اجتماعات وثنية- يخرجون منه وقد حلا لهم أن يرددوا الأغنيات الدنيوية التى استمعوا لها، والتى تزخر بأحاسيس الحب المدنس(٢).وعلى هذا النحو فالمسرح يعتبر- لدى آباء الكنيسة ومن لف لفهم فى النظر والتقدير- سبب فساد الأخلاق، ومصدر اضطراب الحياة الاجتماعية، ومعلم الزنا والفسق والفجور، بدءا مما يبيحه من فرص اختلاط الجنسين وإعلاء نمط الحياة المترف إفراطا فى التزين وغالى الثياب، مرورا بما يعالجه من"ثيمات"العشق، وما يتراءى على منصته من ممثلات وراقصات جميلات متبرجات عاهرات وما يتبدى فيه من أوضاع وحركات توصم بالمخجلة، انتهاء بما يبثه من أغانى على أفواه رواده بأحاسيس الحب المدنس.لكن المسكوت عنه فى هذه الاتهامات جملة صلتها الوثيقة بحياة المجتمع الروماني، الذى طالما دفع بسبايا ومغانم الحروب الغزوات إلى الأعمال الشاقة، واتخذ الجميلات موضوعات للمتعة والترفيه فلم يأبه بابتذالهن فى المسرح، وقد زاغ البصر عن هذه الأوضاع فرآها موصولة بالمسرح نفسه.

(١) سيبريان-"عن الفساد وتقاليد الملكية فى العالم"- (من كتاب فن المسرح/ ج١)- م.ن- ص٣٤.

(٢) القديس كليمون السكندري- م.س- ص٣٢.

رابعا: المشهد البديل

٤/١/١-لم يكتف- فى الحقيقة- الآباء الأولون بنظرتهم السلبية للمسرح إن لم يكن للفن عامة، بل كشفوا فى الوقت ذاته عن مثل أعلى للإنسان والحياة، كمشهد تبلور فى وعيهم الدينى بالمعتقدات المسيحية، بوصفه بديلا ضروريا للمُثل السائدة فى الحياة الرومانية، وإن تكن فى مرحلة تدهور حضارى آنذاك، وهوان أطمع فيها بعض القبائل البدائية الموسومة بالبربرية، لينهشوا حدودها. ولما كان المبدأ الرئيسى فى آرائهم أن إبليس هو الموحى بفن المسرح سواء على مستوى الإبداع والمغرى بمشاهدته والموعز بالميل إليه، فمن المنطقى أن يستعيذوا بالله ويلجأوا إليه بصفته ربا رحيما، ليوفر على عباده- فيما يدعو "ترتوليان"- رغبة المشاركة فى لهو بمثل هذا السوء[1]، إذ على المسيحى أن يعاف التمثيل، لأنه يخالف التقوى الحقة والعبادة الصادقة التى ندين بها لله، والوعد العظيم الذى وعدناه يوم الغطاس بإنكار الشيطان وأباطيله وأعماله[2].وقد تطورت دعوة "ترتوليان"من تعفف النفس عن التمثيل، إلى دعوة عند"يوحنا"لتجنب مقامه المشئوم فى صالات العرض، بل ولأن يتخذ المسيحى موقفا ايجابيا فيحول بين المسرح وبين من يختلفون إليه[3]

٤/١/٢- وسرعان ما يطور"يوحنا"دعوة المسيحى للتعفف عن التمثيل وتجنب مقامه المشئوم فى صالات العرض، وحث الآخرين أن يلتزموا بما امتثل إليه،

(١) ترتوليان-"ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ج١)- م.ن- ص٢٩.

(٢) ترتوليان= م.ن- ص٣٠.

(٣) انظر:يوحنا كريزوستوم-"الموعظة الخامسة عشر لشعب إنطاكية"- (من كتاب فن المسرح/ج١)- ص٣٤.

تطويرا لافتا للنظر إلى التحريض على"دور المسرح" لا لإغلاقها فقط، بل هدمها وتسويتها بالأرض التى تقوم عليها.وربما كانت دعوته تلك أول دعوة فى التاريخ الإنسانى للعنف والإرهاب المستتر بالدين والفضيلة ضد الدولة المدنية وبعض مظاهر وجودها.ولا يتردد"يوحنا"فى هذا السياق عن التهوين على أتباعه من شأن الاجتراء على دور المسرح باعتباره أمرا بالاعتداء على القوانين ومخالفتها وتصديا فى الوقت نفسه لقوى الدولة الساهرة على تفعيل تلك القوانين وحماية المسارح من التخريب، مؤكدا لأتباعه :عندما تهدمون المسرح لا تخالفون القوانين، ولكن تنهون عهد الظلم والرذيلة، لأن المسرح طاعون المدن[1].

٤/٢/١-إن"يوحنا"لا يأبه لعملية هدم مدرج المسرح المرجوة، من أجل نفسه التى أخضعها للمثال المسيحي، فصار بالنسبة له وكأنه مهدم منذ زمن بعيد، فيقول"ليته يهدم، وان كان قد صار إلى هذا من أمد بعيد بالنسبة إلينا"، ولكنه يدعو أتباعه ومستمعيه لعملية الهدم خلاصا لذواتهم بالتأكيد وتحقيقا لمثاله نفسه، وإذا كان فى الهدم إقتداء بالبرابرة الوثنين الكفار الذين استغنوا عن المسرح وألعابه، فليقتدوا بهم، فيقول:قلدوا البرابرة الذين يستغنون عن كل هذه الألعاب، فأى عذر لنا إذا كنا نحن المسيحيون- أى مواطنو السموات وشركاء الملائكة- لا نحسن السلوك فى هذا الشأن مثل الوثنيين والكفار[2]"ولم يبال بأن تدمغ دعوته بالخيانة الوطنية وبأن يقتدى تابعوه بالبرابرة، أو يصبحوا عونا لهم على الدولة الرومانية ومدنيتها. فقد كان البرابرة من القبائل الجرمانية فى أوربا الوسطى على الضفة

(١) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ج١)- م.ن- ص٣٦.

(٢) يوحنا كريزوستوم- "ضد المسرح"- م.ن- ص٣٦،٣٧.

الأخرى من نهرى الراين والدانوب، يطمعون- على الأقل- فى الجناح الغربى من إمبراطورية الرومان مترامية الأطراف، ويزحفون عليها فى هجمات متوالية منذ أواخر القرن الثانى الميلادي، وما أقبل القرن الخامس حتى أوشكت العاصمة"روما"نفسها أن تسقط فى أيديهم، مما أضطر الإمبراطور"أونوريوس- Honorius"أن يتركها سنة ٤٠٢م- أى قبل وفاة"يوحنا/ ٣٤٤-٤٠٧م"، بخمس سنين لا أكثر- ويقيم في"رافينا- Ravenna" الحصينة على شاطئ الادرياتيكي[1]، فلا غرو أن كانت دعوة"يوحنا"وأمثاله للهدم والتخريب- وإن جاءت فى سياق ضعف الدولة وتهافت أركانها وتدهور أحوالها، ومؤشرا فى الوقت نفسه على مرحلة انتقالية- مقدمة لعصور الظلام التى امتدت بطول القرون الوسطي.

٤/٢/٢-على أية حال فمن الراجح أن"يوحنا"وأمثاله، لا يعنون بالوطنية وطبيعة الدولة والسلطة السياسية ولا يأبهون من قريب أو بعيد بحياة الناس أغنيائهم وفقرائهم، متحضرين أو برابرة، مادامت دعوى الهدم والتخريب تمهد لسلطانهم وسطوتهم، ويوفرون لأتباعهم- فى الوقت نفسه- ضمانة الجهاد فى سبيل الله وشرف العقيدة، ليضحوا بأنفسهم من أجل ما يبتغون.ولكن كل أولئك يتخفى فيما عده الآباء مثالا مسيحيا، وهذا المثال لا يتكشف فى اعتزال المسرح واعتباره مهدما لا وجود له فقط، بل يتكشف أصلا فى احتقار الحياة ككل، والانصراف عن أية شواغل ممكنة بها، وفى التخلص من أى رابطة معها، أو تجربة يتورط فيها الحس والشعور، وتختبر الأخلاق ومصداقية النفوس. وفى هذا المعتزل القائم على احتقار

(١) انظر:عبد الرحمن صدقي- المسرح فى العصور الوسطي- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- ١٩٦٩- ص١٥،١٦.

العالم والحياة فيه يلتمس المسيحى متعته، وحريته الطليقة من هموم التجربة الإنسانية، وضميره المبرأ من المسئولية وتبعة اتخاذ القرار، راضيا- فى الوقت نفسه- بالقليل الذى يقيم أوده منتظرا موته غير هياب منه، لذا نرى"ترتوليان" يتلذذ بالمتعة التى يجدها فى المعبد المسيحى بكنائسه وأديرته، فيقول:يا لها من متعة يجدها المعبد المسيحى فى احتقاره للعالم، وتمتعه بالحرية الحقة وطهر الضمير والقناعة بالقليل وعدم خشية الموت"، ويوجه خطابه لمريديه: إنكم تدوسون بأقدامكم آلهة الكفار وتطردون الشياطين وتشفون المرضى وتعيشون لله، تلك هى المتعة وذلك هو تمثيل المسيحيين"(١)ولكن بهذا المثال نفسه تاجر رجال"الكنيسة"فى صكوك الغفران، وتسلطوا على أقدار أوروبا طوال العصور الوسطي، حتى أهلكوها فى الحروب الصليبية، وكونوا الأيديولوجية التى دافعت عن النظام"الملكي- الإقطاعي"، وكانوا جزءا لا يتجزأ منه، بما آل إليهم من مخصصات وحرصوا عليه من امتيازات ومظاهر الفخامة والثراء.ولكن هذه الأوضاع بما تنطوى عليه من تناقضات، وجدت فى النهاية من ينتقدها ويثور عليها ويفجرها من داخلها فيما عرف بمذاهب الإصلاح الديني. ومن ناحية ثانية فإن نمط المعيشة الذى أراده"ترتوليان"رهبنة فى الكنيسة والدير وانخراطا فى سلم الكهنوت أو الإكليروس ونمطا بديلا للحياة بكل تجلياتها وتنوعها، وتمثيلا بديلا بالطقوس والمراسيم الدينية، عمّ شهدته المسارح، ولد فى أواخر القرن التاسع دواعى تفجيره من الداخل أيضا، بالفجوة متزايدة الاتساع بين الكنائس ورعاياها، فلم يجد آباء الكنيسة أنفسهم إلا"فنون المسرح"ليتجاوزوا بها الفجوة مع رعاياهم، فأعادوا المسرح ثانية- وعلى نحو لا يخلو من مفارقة عميقة- من رحم القداس الديني.

(١) ترتوليان- "ضد المسرح"- (من كتاب فن المسرح/ج١)- م.س- ص٣١.

obeikan.com