جامعة محمد بن زايد
للعلوم الإنسانية
MOHAMED BIN ZAYED UNIVERSITY FOR HUMANITIES

الدِّرَاسَات الفلْسَفيَّة:

الفَنُّ

أ.د. معزوز عبد العلي

الطبعة الأولى

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة محمد بن زايد
للعلوم الإنسانية
MOHAMED BIN ZAYED UNIVERSITY FOR HUMANITIES

تأليف
أ.د. معزوز عبد العلي

الطبعة
الطبعة الأولى 1447 هـ - 2026 م

الترقيم الدولي
ISBN 978-9948-630-52-4

جَمِيعُ الحُقُوقِ مَحْفُوظَة

يمنع طبع هذا الكتاب أو أي جزء منه بكافة طرق الطبع والتصوير والنقل والترجمة والتسجيل المرئي أو المسموع أو استخدامه حاسوبيًا بكافة أنواع الاستخدام وغير ذلك من الحقوق الفكرية والمادية إلا بإذن خطي من الناشر

+971 2 4999000 info@mbzuh.ac.ae www.mbzuh.ac.ae
mbzuh MBZ university for humanities

الدِّرَاسَات الفلْسَفيَّة:
الفَنُّ

أ.د. معـزوز عبد العلي

ملخّـص

يحاول الكتاب إلقاء الضوء على الفن بوصفه نشاطًا إنسانيًّا، وفعالية إبداعية من خلال مقاربة تحليلية نقدية لآليات الإنتاج الفني والتلقّي الجمالي، ورصد تشكُّلات الأعمال الفنية الداخلية اعتمادًا على تصنيف الفنون إلى تشكيلية بصرية وتهمُّ فنون التصوير والتلوين، وموسيقية وإيقاعية نغمية وتهمُّ الموسيقى والتأليف الموسيقي.

يمكن تصنيف الفن والنظر إليه من زوايا مختلفة: من زاوية كوْنِهِ مُنْتَجًا ثقافيًا ومن ضمن الخيرات الثقافية، ومن زاوية استهلاكه جماهيريًّا مثلما هو حادث في الفن السينمائي والصناعة السينمائية، ومثل ما هو واقع في الفنون البصرية والاستعراضية، كما يمكن النظر إليه من زاوية الترويج والتسويق مثلما هو جارٍ في "سوق الفن".

وقد اختُلِفَ في تعريف الفن، ومن ثم في تقدير أهميته بين الفلاسفة وأنظارهم، وبين الفنانين وأقرانهم. فمن قَائِلٍ بالفنّ بِعَدِّهِ تطهيرًا للنفس من أهوائها، وتخليصها من أَدْرَانِهَا إما عن طريق الملهاة تارة أو عن طريق المأساة تارة أخرى (أرسطو) إلى مؤكِّدٍ على أنه النشاط الإنساني الحُرّ عن جدارة والذي لا يتغَيّى نفعًا ماديًّا أو لذة مشكوكًا في أمرها ولا يخالطُهُ

ميلٌ مشْتَبَهٌ فيه (كانط)، ومِنْ وَاصِفٍ إيَّاهُ بالتَّجَلِّي المحسوس للفكر أو التجسيد الموضوعي للروح (هيغل)، إلى قَائِلٍ بتمثيله لإرادة الحياة وإثباتٍ لها ونفيٍ لنقيضها؛ أي الموت تارة (شوبنهاور)، أو تأكيد لإرادة القوة وتفعيل لغرائز الحياة تارة أخرى (نيتشه)، ومن مُوَصِّفٍ له بِحَمْلِهِ لقوة النفي أو لِوَعْدِهِ بالسعادة (أدورنو)، إلى اعتباره مقاومة للموت من جهة وللبلاهة من جهة أخرى (دولوز)، أكثر من ذلك- وفي سياق الفن المعاصر- انْقُلِبَ حتى على الفن ذاته فما عادَ شيئًا بديهيًا، و ما صار معَرَّفًا بالاتفاق أو بالإجماع وإنما صِيرَ إلى نفيه وإثباتِ نقيضه أيْ "اللاَّ -فن"(non art ou anti-art) ، وهي الخطوة الجذرية التي أقدم عليها الرسام الفرنسي "مارسيل دي شان" (Marcel Duchamp).

مقـدِّمـة
ما الفنُّ؟ محاولةُ تعريف

في تعدُّديَّة الفنِّ ووحدة الفنون

يُطلَقُ اسمُ "فن" على كلِّ نشاط إنسانيٍّ حُرٍّ أو على كلِّ فعاليَّةٍ مستقلَّةٍ عن المنفعة والرِّبح الآنيِّ المباشر، وغايتُهُ تحقيقُ متعة جماليَّة تَسُرُّ العينَ إذا كان تصويرًا أو رسمًا أو صباغةً أو نحتًا، وتُشَنِّفُ السمعَ والأذن إذا كانت أنغامًا أو ألحانًا أو أصواتًا موسيقيَّة، وتنفذُ إلى أعماق المتلقّي فتخاطِبُ عواطفَهُ وجوارحَهُ مُتَوسِّلَةً بالمجاز وضروب التمثيل والتشبيه والاستعارة كما هو الحال في الشِّعر، وتتَّجِهُ إلى مغازلة ناظِرَيْهِ واستثارة ردود أفعالِهِ إذا كانت عرضًا مسرحيًّا ودراميًّا أو سينمائيًّا.

يرجعُ اختلافُ الفنون إلى تعدُّد الوسائط المُتَوَسَّلِ بها: الصورة الملوَّنة أو المنحوتة في الرَّسم والنحت، النغم واللحن في الموسيقى، المجازات والرُّموز في الشِّعر، الحركة والجسد والرَّكْح في فنون العرض من مسرح وغيره.

غالبًا ما اقترن الفنُّ بالجمال وَعُدَّ تَجَلِّيًا له. ولكنَّ هذا التعريف حصريٌّ لأنَّهُ يُقْصِي من مجالِهِ القبيحَ والذميمَ في الفنِّ، والفنُّ الحديثُ والمعاصرُ يحفلُ بمظاهر الذمامة والقُبح. يتطلَّبُ تعريفُ الفنِّ إذن

توسيعَ مجاله وعدمَ حصره في مقولة الجميل وَحدَها. يمكن القولُ إنَّ الفنَّ بمقدار احتوائه على الأضداد، مثل الجمال/ القبح، فإنه تركيب بين الواقعي والخيالي؛ فلا يُكْتَفَى فيه بتصوير الواقع ومحاكاته وإنَّما يُصارُ إلى بنائه وإعادة بنائه على أنحاء مختلفةٍ وبطرائقَ شتّى إلى حدِّ إقحام عناصرَ مُتَخَيَّلَةٍ في مَبناهُ ومَعناه.

فما الجامعُ بين هذه الفنون تَحتَ مُسمَّى الفن؟ الجامِعُ هو أنَّها كُلُّها تستهدفُ تَحريكَ جوارح الإنسان وانفعالاته وانطباعاته، ومداعبةَ إحساساته، وتَلطِيفَ إدراكاته، والسموَّ بذائقته الفنيَّة والجماليَّة، ولا يُصارُ إلى ذلك الأمرِ سوى باستنفار المخيِّلة والحُلم، وتوظيفِ الإبداع والخَلق رَغمَ اختلاف الآراء والنظريات حولَها.

أما إذا سألنا لماذا الفن، ولأيَّةِ غاية، وما جدواه؟ وهل يمكن الاستغناءُ عنه؟ وهل هو ضروريٌّ في تنمية الإنسان أم تكفي العلومُ والتِّقَنِيّاتُ لتحقيق تلك الغاية؟ هذه في نظري أسئلةٌ بالغةُ الأهميَّة في سياقنا العربي المعاصر، في التصاوير والمنمنمات العربيَّة، وفي نظريَّة الموسيقى عند الفارابي.

يمكن الرجوعُ إلى هيغل من أجل فهم حاجة الإنسان إلى الفن، الذي ينهضُ في نظره بِمَهَمَّةِ وعي الإنسان بنفسه، وذلك عبرَ تشكيل المادة الخارجيَّة لِتُعَبِّرَ عن دواخله وهواجسه، وَتُفصِحَ عن حياته الداخليَّة. وهذه الموادُّ الخارجيَّةُ يمكن أن تكون ألوانًا وأشكالًا، موادَّ

وأنغامًا، حركاتٍ وإيقاعات، وتُحمَّلُ ما بوسعها حَملهُ من معانٍ ودلالات، ورموزٍ وعلامات.

بفضل الفنّ تُحَقِّقُ الأُمَمُ مُثُلَها العُليا، وتبلُغُ غاياتِها الساميةَ، وفي الأعمال الفنيَّة تُودِعُ أثمنَ ما تملكُ من خيراتٍ روحية. لقد نصَّ أغْلبُ الرومانسيين الألمان على الموازاة بين العقل والفن، وعلى تساوي العقل والحساسيَّة، فكلاهما يمثِّلان طريقين مختلفَين نحو تحقيق المطلق واللامتناهي.

أما الفيلسوفُ الألمانيُّ نيتشه فقد اعتبر الفنَّ يفوقُ في بعض الأحيان المعرفةَ والحقيقة، بل في أكثر الأحيان يُطلَبُ الفنُّ من أجل الحؤول دون الموت من فَرطِ الحقيقة.

وإذا أردنا تَعدادَ الفنون حديثِها وقديمِها، مُعاصِرِها وكلاسِيكِيِّها، فلن نفرغ من الإحصاء والتَّعداد ولكن يمكن حصرُها في ما أطلقه عليها كانط بِـ"الفنون الجميلة" (Beaux- arts)، التي منبعُها الإبداعُ لا الكسبُ والمال، وهي مِنْ ثَمَّ حُرَّةٌ وليبراليَّةٌ لا نفعيَّةٌ وتَكَسُّبِيَّة.

أما من وُجهة نظرنا فالفنونُ أجناسٌ، منها السمعيَّةُ البصريَّة (النحت والتشكيل والمعمار)، والنغميَّةُ الإيقاعيَّة (الموسيقى والرَّقص)، والتمثيليَّةُ الدراميَّةُ والتراجيديَّة (المسرح وفنون العرض)، والآليَّةُ والبصريَّة (السينما، وفن الفيديو، والفنون الرَّقْمِيَّة).

إنَّ المطلبَ الأساسيَّ في الفنون هو سلك طرائقَ شَتّى للتعبير ووسائلَ متعدِّدةٍ للتدليل على لَوَاعِجِ النَّفْسِ وجوارحها، وهو ما أنشأ تياراتٍ فنيَّةً عبرَ تاريخ الفن: من اتِّجاهات رومانسيَّة وانطباعيَّة وتعبيريَّة ووحشيَّة وتكعيبيَّة وغيرها، أما الواقعيَّةُ الاشتراكيَّةُ فكانت في خدمة إيديولوجية الحزب السوفياتي.

في الحاجة إلى التربية الجماليَّة

ما الحاجةُ إلى الفن؟ وما الحاجة إلى تربية الإنسان العربي جماليًّا؟ إذا ما استرشدنا بِـ "ماكس شيللر" في كتابه "رسائل في التربية الجماليَّة للإنسان" نلحظُ أنَّ لهذه التربية دورًا حاسمًا في تطوُّر الإنسان والإنسانيَّة نظرًا إلى أهميَّتِها في التثقيف والتهذيب الأَخْلاقِيَّيْنِ، وهاجِسُهُ في هذا الرأي اقتناعُهُ بمقولة التقدُّم؛ أيْ تقدُّم النوع الإنسانيِّ الحديث في عصر التنوير.

إنَّ لمقولة الجمال تأثيرًا كبيرًا في تحقيق حريَّة الإنسان الأخلاقية، والحالةُ الجماليَّةُ كما يُسميها "ماكس شيللر" تتمثَّلُ في إحداثِ توازنٍ بين الطبيعة الحِسِّيَّة والطبيعة الروحيَّة في الإنسان؛ إذ يُحقِّقُ الجمالُ توازُنًا بين الحواسِّ والروح. والثقافةُ الفنيَّةُ مفتاحُ الإنسان لولوج الحياة الروحية ومن ثَمَّ للتموضع في المدينة، كما أنَّ التربية الجماليَّة هي المدخلُ المَلَكِيُّ للنزعة الإنسانية وللتمدُّن والتحضُّر. يقول "شيللر" ما معناه إنَّ

الطريق الذي ينبغي اتِّبَاعُهُ هو أخذ القضية الجمالية بعين الاعتبار لأنّنا بفضل الجمال نتَّجِهُ إلى الحرية.

في تعريفات الفن

تُعتَبَرُ الرؤية والعين أساسية في الثقافة البصرية، والفن يُركَّبُ بين الرائي والمرئي، بين الداخل والخارج. وبواسطته أو بفضله نكتشف ذواتنا والعالَم. العينُ حسب "ميرلو بونتي" ترى اللوحة وقد استحالت إلى عالمٍ والعالَمَ وقد استحال إلى لوحة. يُحوّلُ الفنُّ العالَمَ إلى مرئيٍّ، أو لنقل إن الفنَّ هو ما يجعلُ العالَمَ مرئيًّا، والرَّسمُ أو التصوير (الصباغيُّ لا الفوتوغرافيُّ) أو بالأحرى اللوحة تمنحُ وجودًا مرئيًّا لما ليس مرئيًّا.

الرؤية بواسطة الفن تجعلنا في صميم الوجود وفي نسيج العالَم عبرَ النور والظل واللون. يحيا الفنان تجربة فريدة، فَبَدَلَ أن يقتصر على رؤية الأشياء يتركُها تراه إلى حدِّ العجز عن التمييز بين الرائي والمرئي. لا فرق بينهما في الفن حيث تمتزج الماهية بالوجود والواقع بالخيال والمرئي باللاَّ-مرئي.

من الصعوبة بمكان إيجاد تعريف شامل جامعٍ ومانعٍ للسّؤال: ما الفن؟

غالبًا ما اقترن الفن بالجمال وعُدَّ تَجَلِّيًّا له، ولكن هذا التعريف حصري لأنه يُقْصِي من مجالِهِ القبيحَ والدميمَ في الفن، والفنُّ الحديث والمعاصر يحفل بمظاهر الدمامة والقبح. يتطلَّبُ تعريف الفن إذن

توسيع مجاله وعدم حصره في مقولة الجميل وَحدَهَا. يمكن القول إنَّ الفن بمقدار احتوائه على الأضداد، مثل الجمال/ القبح فإنه تركيب بين الواقعي والخيالي؛ فلا يُكْتَفَى فيه بتصوير الواقع ومحاكاته وإنما يُصار إلى بنائه وإعادة بنائه على أنحاء مختلفةٍ وبطُرُقٍ شتى إلى حدِّ إقحام عناصر مُتَخَيَّلةٍ في مَبناه ومَعناه.

إن كلمة "فـن" (art) حديثة ومشتقـة من اللاتينيـة (ars)، ويُصطَلَحُ عليها في اليونانية القديمة (تخني) (tékhnë) وتعني المهارة أو الصناعة، ويُميَّزُ فيها بين ما هو نشاط إنساني وما هو حاصلُ قوى طبيعية، مثل الفرق بين معمار المهندس وخلايا النَّحل، على سبيل المثال لا الحصر، رغم أن الحدود بين الفن والطبيعة ليست قارَّةً وثابتة.

يقترن الفنُّ أحيانًا بمفهوم "التخني" أو الصناعة (الصُّنع) وإنْ كان غَيْرَ مُسْتَغرِقٍ فيه، ويدَلُّ هذا المعنى على أنَّه ليس محضَ تأمُّل نظري وإنما ممارسة تقنية وإنْ كانت خاصيّتُها غير نفعية. وهو ما أثار سؤال: ما الفنونُ الحرَّة أو الليبراليَّة غير النفعيَّة؟

إنَّ الفنون الحُرَةَ أو الليبراليَّةَ تشترك في خاصيَّة غياب النفع أو التَّكَسُّب، وقد وُضِعَت لائحةٌ للفنون الجميلة رُتِّبَت على النَّحو الآتي: البلاغة، والشعر، والموسيقى، والرسم، والنحت، والعمارة، وأخيرًا الحفر أو ما يُسَمَّى بالفرنسية (gravure). وجاء في "معجم الإستتيقا"

لإتيان سوريو ما مفَاده أنَّ الفن إذن هو الممارسة الإبداعية للأعمال الفنية التي يُبرَّرُ وجودُهَا بواسطة الخاصيات الجمالية؛ أي ما له غائية جمالية بخلاف ما له غائية منطقية كالعلم، وتمييزًا له عمّا له غائية عملية كالتقنية، كما صُنِّفَتْ الفنون حسب ما إذا كانت فنون فضاء أو فنون زمان، ولكن يصطدم هذا الترتيب بعوائق لأن الفنون الزمنية لا يمكن تنظيم علاقتها بالزمان على النحو نفسه وبالطريقة نفسها مثلما هو عليه الأمر في الموسيقى؛ فبعضها يستعمل تعدُّدَ الأصوات تزامنيًّا (polyphonie) أو يستعملُ الأنغام ويُؤَلِّفُ بينها تعاقبيًّا (Mélodie).

فضلًا عن هذا الاختلاف في مسألة ترتيب الفنون وتصنيفها هناك اختلاف فيما يُراد منها وعمّا يُعبَّرُ فيها وبأية طريقة وبأيةِ تقنية؟ هل بواسطة المنظور أمْ بنفيه في الرسم والتصوير الصباغي؟ هل يُصَارُ إلى التعبير في الفنون بالأشياء أم بالأشكال، بواسطة التشخيص أم عن طريق التجريد؟ هذا يُفْضِي بنا إلى التيارات الفنية وموجاتها وتاريخها، فنكون إزاء أسئلة من قبيل: ما أهمية تاريخ الفن؟ وما تاريخ الفن تحديدًا و...إلخ؟

لا يتأتَّى فهم تطور الفن بمعزل عن دراسة تاريخه وبِمنأى عن الانقلابات والتَّحوُّلات التي شهدها الفن من العصر الكلاسيكي اليوناني إلى العصر الرومانسي مرورًا بالحديث ووصولًا إلى المعاصر. إنَّ الثورات

في تاريخ الفن هائلة وجذرية، والاتجاهات الفنية متعددة بل ومتباينة ومتضادَّة، لقدْ جرى الانتقال أو التَّحوُّل من سؤال: "ما الفن؟" إلى سؤال: "متى يكون ثمَّةَ فن؟"، وهو تحوُّلٌ دالٌّ ينطلق من فرضية أنَّ هناك ماهيَّة للفن إلى الفن بِاعتباره صيرورة لا تنتهي.

نشهد في الأزمنة المعاصرة تعدُّدًا في الفنون، وفي بعض الأحيان تداخلًا وتقاطعًا بينها، ويرجع ذلك إلى تعدد الوسائط؛ حيث ظهرت فنون جديدة لم تكن موجودة من قبل بِفِعْلِ تدخُّل الآلية وتكنولوجيات الوسائط، من قبيل فن التصوير الفوتوغرافي، وفن السينما أو السينماتوغراف، وفن الفيديو، والفنون الرقميَّة.

وفي هذا يقول "نيكولا بوريو" (Nicolas Bourriaud) الفنان يُشْبِه "الطائرة-الشبح" التي يستعصي تَتَبُّعُهَا، وتُوجَدُ حيث لا نتوقعها، والفنان يُنتِجُ أشكالًا جديدة غير مُتوقَّعة. وعليه، فقد صار الفن المعاصر ملجأ وملاذًا لكلِّ ما لا ينصاعُ إلى منطق الربح والمردودية المُتَحَكِّمَيْن في المجتمعات الاستهلاكية، وباتَ يضطلع بأدوارٍ جديدةٍ لم تكن موجودة من قبل، بل ويصنع قِيَمًا فنية مُبْتَكَرة ويكرِّسُهَا تكريسًا، كما حَظِيَ الفنانُ المعاصر بوضعٍ اعتباريٍّ يتمثَّلُ في صناعة قِيَم فنية ضدَّ القيم التبادلية: قيم غير قابلة للتبادل، قيم تحوّلُ الاعتيادي والمُبْتَذَل إلى الفريد والاستثنائي، وهو ما ميَّز قيمة الفنان ووضعه في المجتمعات المعاصرة.

يمكن تصنيف الفن والنظر إليه من زوايا مختلفة: من زاوية كوْنِهِ مُنْتَجًا ثقافيًّا ومن ضمن الخيرات الثقافية، ومن زاوية استهلاكه جماهيريًّا مثلما هو حادث في الفن السينمائي والصناعة السينمائية، ومثل ما هو واقع في الفنون البصرية والاستعراضية، كما يمكن النظر إليه من زاوية الترويج والتسويق مثلما هو جارٍ في "سوق الفن".

وقد اختُلِفَ في تعريف الفن، ومن ثَمَّ في تقدير أهميته بين الفلاسفة وأنظارهم وبين الفنانين وأقرانهم، فَمِن قائِلٍ بالفنّ بِعَدِّهِ تطهيرًا للنفس من أهوائها وتخليصها من أَدْرَانِهَا إما عن طريق الملهاة تارةً أو عن طريق المأساة تارةً أخرى (أرسطو)، إلى مؤكِّدٍ أنه النشاطُ الإنسانيُّ الحُرُّ عن جدارة الذي لا يهدف نفعًا ماديًّا أو لذَّةً مشكوكًا في أمرها ولا يخالطُهُ ميلٌ مشْتَبَهٌ فيه (كانط)، ومِنْ وَاصِفٍ إيَّاهُ بالتَّجَلِّي المحسوس للفكر أو التجسيد الموضوعي للروح (هيغل)، إلى قَائِلٍ بتمثيله لإرادة الحياة وإثباته لها ونفيه لنقيضها؛ أي الموت تارة (شوبنهاور)، أو تأكيد لإرادة القوة وتفعيل لغرائز الحياة تارة أخرى (نيتشه)، ومن مُوَصِّفٍ له بِحَمْلِهِ قوة النفي أو لِوَعْدِهِ بالسعادة (أدورنو)، إلى اعتباره مقاومة للموت من جهة وللبلاهة من جهة أخرى (دولوز)، أكثر من ذلك -وفي سياق الفن المعاصر- انْقُلِبَ حتى على الفن ذاته فما عادَ شيئًا بديهيًّا وما صار معَرَّفًا بالاتفاق أو بالإجماع وإنما صِيرَ إلى نفيه وإثباتِ نقيضه؛ أيْ "اللاَّ -فن"(non art ou anti-art)، وهي الخطوة الجذرية التي أقدم عليها الرسامُ الفرنسيُّ "مارسيل دي شان"(Marcel Duchamp).

ما يُسْتَفَادُ من هذه التعريفات هو أن الفنَّ سواء كان تصويرًا أو نحتًا أو موسيقى أو شعرًا أو أدبًا فائقُ الأهمية في التعبير عما يستعصي على التعبير وقَوْلُ ما يستحيل قوله والنفاذ إلى ما يعجز العقل والاستدلال عن البرهنة عليه واسْتِثَارَةُ مَا يَنِدُّ عن العقل. والفنُّ أقرب ما يَصِلُ الإنسان بالإنسان إذا استحال التواصل البيني أو عزَّ التفاهم السياسي أو تَعَذَّرَ التوافق الأخلاقي.

تقريظُ الفن أو مديحُهُ يعني إضفاء قيمة عليه وتنزيله منزلة رفيعة نظرًا إلى ما ينهض به من تربية الذائقة الفنية والجمالية لدى الإنسان، وبفضل ما يفتح عليه من تجارب تُغْنِي الوجود الإنساني وتثري خبرته الحياتية وتطلق العنان لطاقاته الخلّاقة والمبدعة وتوسِّعُ خياله.

ويمكن تصنيف الفنون إلى أنواع وأشكال وتعبيرات وأساليب، فمنها ما يقوم على صناعة المشاهد وعلى خلق المواقف والتعبير بالحركة والجسد، وهذا شأن المسرح والتمثيل، ومنها ما يُشنِّفُ الآذان ويرهف الأسماع ومادَّته في ذلك الأصوات والأنغام والمقامات والأوزان والإيقاعات والحركات، وهذا شأن الموسيقى، ومنها ما يتخذ مادَّته من الأصباغ والألوان والخطوط والأشكال، وهذا شأن الصباغة وفن التصوير. وسأوضِّحُ في هذا السياق التوازي بين اللوحة الغربية والمنمنمات العربية بِمَبْعَدٍ عن كُلِّ رؤية استعلائية أو عن كل مركزية غربية، ومن ثَمَّ إحقاق مشروعية الرؤيتين الغربية والعربية في مجال التصوير.

لقد اقتصرت على حَقْلَيْن فَنِّيَيْن في هذا السياق؛ نظرًا إلى اتِّسَاع رقعة الحقول الفنية الأخرى وهو ما لا يتَّسِعُ له هذا المقام، فحصرت بحثي في ميدان الألوان، وفي المادَّة اللونية بما يُشير إلى فنِّ التصوير أو الصباغة، وهو ما يُصطلح عليه بالفرنسية (peinture) وفي الإنجليزية (fine art)، متناولًا بالشرح والتحليل خصائص هذا الفن، ومُوضِّحًا بالأمثلة أعمالًا فنية من تاريخ الفن ومقام الألوان فيها، والقيمة الجمالية لاستعمال ألوان مُعَيَّنةٍ في لوحات فنانين كبار، وسعيتُ إلى توضيح طريقة توظيفها، والغايات التعبيرية المُراد الوصول إليها، والمشاعر الموحية بها، والعلامات المُومَئ إليها في بنيتها الداخلية.

لا يقل أهمية عن هذا الحقل الفني المعني بالأصباغ والألوان ميدانٌ آخر مادتُهُ التعبيريةُ مغايرة تمامًا وهي المتمثِّلةُ في الأنغام؛ إذ خصصت مقامًا للأنغام عمومًا وللموسيقى اصطلاحًا، وحرصت على أنْ أُزَاوِجَ بين التقني والفلسفي في ميدان الموسيقى، وأنْ أُرَوِاحَ بين الموسيقيّ والوجوديّ، مستنطقًا دلالة الأنغام وتعبيراتها ومستقصيًا التخوم التي تجمع بين النغم الموسيقي والدلالة الفلسفية دون أنْ أُهْمِلَ جدوى الموسيقى ونفعها في ترقية ذائقة الإنسان الفنية والجمالية بما تحتويه من قدرة هائلة على التعبير والدلالة والتواصل بين البشر وتهذيب الذوق والسمو به إلى أرقى المراتب.

كما أَرْفَقْتُ بعض التأملات الفلسفية والجمالية للفلاسفة الأوربيين، أمثال نيتشه وشوبنهاور، في الموسيقى الغربية العالمة أو المُكرَّسة من حيث قواعدها وبنياتها وتأليفاتها بتأملات الفلاسفة المسلمين وعلى رأسهم الفارابي، ولم يكن التَّوجُّهُ العام بيان القواعد الموسيقية وإنما استشكال علاقتها بالثقافة والأذن والسماع واستشكال علاقتها بالمشاعر وترجمتها ألحانًا وأنغامًا وبيان قدرتها على النفاذ إلى أعماق النفس وأغوار الروح؛ فبالموسيقى نَعِي مشاعرنا وإحساساتنا، ونتعقَلُ تجاربنا الدَّاخلية العميقة، ونغوص في ذواتنا الباطنية.

لا غرابة في عناية بعض الفلاسفة الغربيين، أمثال روسو وديدرو وغيرهما من فلاسفة التنوير ونيتشه وشوبنهاور وغيرهما من الفلاسفة المُحدَثين والمعاصرين، بالموسيقى، وانهمام بعض الفلاسفة العرب والمسلمين بها، أمثال الفارابي. وعليه، فمن المشروع أنْ نتساءلَ لماذا اهتمَّ الفلاسفة بالموسيقى؟

لقد اهتمَّ الفلاسفة بها لأنها تُعتَبَرُ لغة المشاعر، ومعجم العواطف، ونَحْوَ الانفعالات وتركِيبَها (كلمة "نحو" تعني grammaire في الفرنسية وgrammar بالإنجليزية)، ثم لأنها تسمو بالنفس وترقى بها، وأخيرًا لأنها تمثل مفاتيح الوجود لِمَنْ عرف تأويلها ولِمَنْ أصاخ السمع لندائها، وهي قادمة من سحيق الأزمان ومن أعماق الوجود وتغوص في أعماق اللاشعور واللاوعي ومن ثنايا العقل الباطن.

الفصل الأول
مقال في الألوان
أو فن الرسم والتصوير

اللون لصيق بالمادة وبالنور، ومن ثَمَّ فهو موضوع جوهري فنًيا وثقافيًا وعاطفيًا، وهو موضوع يطفح بالرمزية، بمعنى أنه دالٌّ بواسطته تُبنى دلالة الأعمال الفنية. والألوان حافز ذهني وباعث فكري يقود إلى نوع من العلاقة الحميمية بالعالَم وبالأشياء، وهناك علاقة وئام وتنافر بين الألوان، وهي لا تكتسب دلالتها سوى عبرَ هذه العلاقة. ثم إن للألوان إيقاعًا أشبه بالإيقاع الموسيقي، يقول "هنري ماتيس": "إنَّ نغمًا منعزلًا ليس سوى لون، أما نغمان فهما توليفة، إنهما حياة"[1].

يرتقي "جيل دولوز" باللون إلى مقام المفهوم في الفلسفة. إذا كان المفهوم أساسيًّا في التفكير الفلسفي فإنَّ اللون يحتلَّ مقامًا رفيعًا في الفن وخاصة في فن التصوير الصباغي. والألوان تحمل في ذاتها ديناميتها الخاصّة، أمَّا عند الرَّسّام الإنجليزي "فرانسيس بيكون"، الذي خصَّص له دولوز كتابًا بأكمله بعنوان "فرانسيس بيكون ومنطق الحساسية"، فإن اللون يرقى إلى مستوى الفكر. والرسام يفكر بالألوان بينما يفكر

1 Gallienne, Amandine, *les 100 mots de la couleur*. Ed Que sais-je 2019, p 13.

الفيلسوف بواسطة المفاهيم. إنَّ الألوان الأحادية هي السائدة في لوحاته، وهي التي يتشكَّلُ فضاؤها عبر ضربات ولمسات لونية واسعة من القرمزي إلى الأحمر مرورًا باللون اللَّيْلَكِيّ.

هل يمكن الحديث عن نظرية في الألوان؟ مَنْ يقول نظرية الألوان ضمنيًّا يقول نظرية النور لأن النور هو مصدر الألوان: "نزلت الأنوار من السماء واستحالتَ إلى ملاك، وبعد أنْ اجتازتْ الأشكال الحيوانية صار النور إِنْسَانِيًّا[1] .

يرى "غوته" أن الألوانَ أفعالُ النور وأهواؤه. ولِلْعَيْنِ دَخْلٌ في الألوان؛ فما نراه يتراوح بين الأصفر والأحمر عندما يتعلَّقُ الأمر بالعين والنور، ويتراوح بين الأزرق والبنفسجي عندما يتعلَّقُ الأمر بالعين والظُّلمة. بالنسبة إلى "نيوتن" النور مركَّب من الألوان، أما بالنسبة إلى "غوته" فالنور وحدة روحية لا تتجزَّأُ ولا تنقسم.

ثمَّةَ ألوان تنتمي إلى الأرض وأخرى تنتمي إلى مجال الروح. في نظرية "غوته" في الألوان النورُ مبعثُ الروح، وهناك علاقة جدلية بين العين/ النور، والعينُ خُلِقت أصلًا لرؤية النور وبواسطة النور. يقول "غوته" في هذا الصدد: "العينُ مَدينةٌ في وجودها للنور"[2]. إنَّ النور هو الذي

1 Steiner, Rudolf, *Goethe père d'une esthétique nouvelle*. Ed Triades 1968, p 73.

2 Schopenhauer, Arthur, *Textes sur la vue et sur les couleurs*. Ed Librairie philosophique VRIN, 1986.

يستدعي العين لرؤية الإشْعَاع الداخلي للاستجابة إلى الإشعاع الخارجي. ومن الاستنتاجات العميقة التي يتوصَّلُ إليها قولُهُ ما معناه إنَّهُ يتعذَّر علينا رؤية النور ما لَمْ نتصوَّر أنه ينبع من داخلنا.

أما "آرثر شوبنهاور" فقد خصَّ هو الآخر الألوان بكتاب عنوانه: "**نصوص في الرؤية والألوان**" (textes sur la vue et sur les couleurs Ed Librairie philosophique VRIN 1986)، يركِّزُ فيه على دور شبكية العين في الانتقال من النور إلى العتمة، ومن الأبيض إلى الأسود. هناك ثلاثة ألوان: النور/ الأبيض، والظل/ الرمادي، والعتمة/ الأسود، وانقسام الألوان نتيجةٌ لنشاط الشبكية وفعاليتها.

يعود اهتمام "شوبنهاور" بالرؤية وبالألوان إلى وقتٍ مبكِّر، بل خَصَّها بِحَيِّزٍ من كتابه "العالَم كإرادة وتمثُّل" تحت مُسمَّى "اللونية" (chromatisme). وقد مَثَّلَتْ نظرية الألوان جزءًا مهمًّا من فلسفته، فماذا تعني الرؤية بالنسبة إليه؟ الرؤية هي التي تجعل الحدس ممكنًا. ليس الحدسُ حسيًّا وإنما هو ذهني، والعين قادرة على إدراك رهيف للفوارق بين الظلمة/ النور، واللَّوْن والشكل. وهو؛ أي "شوبنهاور"، يتبنى التناول الفيزيائي البصري لدى "نيوتن"؛ حيث تؤدي العين دورًا في حدس الألوان وتغييرها وتقسيمها.

حسب مؤرِّخة الفن الأمريكية "ستيلا بول" (Stella Paul) لا وجود لفنٍّ بدون لونٍ. وعليه، وبمقدار ما تثير الألوان من انفعالاتٍ ومشاعرَ تستدعي تأملاتٍ وأفكار، فما أهمية اللون في الفن؟ وما السبيل إلى إدراك أهميته الاستثنائية؟ ومن أجل ذلك يمكن استنفار تخصُّصات متعددة من تاريخ الفن إلى الفلسفة وعلم النفس والعلوم الحقَّة وعلوم اللاهوت.

أدَّت الألوان دائمًا دورًا أساسيًّا في تبلور الفنون، من مرحلةِ استخلاصها بوَصفِها موادَّ طبيعية إلى مرحلة إدماجها في خلق أعمال فنية. وكما نعلم، لِكُلِّ فَنَّانٍ مادتُهُ اللَّونية أو الصباغية المُفَضَّلة والأثيرة على نفسه، وبفضلها يُضفي على أعماله الفنية صبغة تَخصُّهُ دون غيره.

يمكن الحديث إذن عن تاريخ الأصباغ (histoire des pigments) في تاريخ الفن. ويُستَعمَلُ اللون استعمالاتٍ مختلفة؛ إمّا على شكل ألوان برَّاقة أو خافتة وعلى نحو ألوان حَارَّة أو باردة. واللون أساسي في إبداع العمل الفني، وهنا يتعلَّقُ الأمر بالفنون البصرية. وتوظيف اللَّون ليس مجرد إجراء تقني، إنما هو اختيار جمالي وتوظيف إيديولوجي حسب متطلبات العصر. ومزج الألوان أو فصلها يُحيلُ إلى مستويات رمزية؛ إذ إنَّ مفعولات الألوان تُترجمُ اختيارات جمالية وفنية. وليس اللون مجرّد صباغة (teinte) إنما هو حِدَّة (intensité) أو قوة، وفي الآن

نفسِه هو قيمة (valeur)، وهو على الجملة معايير تحدِّدُ استعمالات اللون ووظائفه الفنية والجمالية في عصر بعينه. من الصعوبة بمكان تحديد ما الألوان، وما اختلافاتها وما الفوارق بينها، وفي بعض الأحيان تبدو اللغة اللفظية -أقصد الملفوظة verbale - عاجزة عن التعبير عن الألوان. وليس هناك معجم موحَّد للألوان بين الثقافات، وتجدرُ الإشارة هنا إلى أن الألوان لا تدلُّ على الدلالة نفسِها ولا تعني المعنى نفسَه؛ فهي تتبدَّل حسب الاستعمالات الثقافية والسياقات التاريخية.

لنأخذ مثالًا على ما نقول: اللون الأحمر لا يدلُّ على الدلالة نفسِها؛ فقد يدلُّ على الرغبة وقد يدلُّ على النبل والروحانية أو يدلُّ على العنف والقسوة أو على حميمية البيت أو المنزل، كما قد يدلُّ السواد على التقوى والورع، أو على الحزم والاستقامة. لقد وُجِدَ اللون في قلب الصراعات اللاهوتية، وفي حمأة الجدالات الجمالية، والخصومات الأكاديمية.

وقد أُرْسِيَتْ نظريات في اللون طوال تاريخ الفن. والثورة التي أحدثها "نيوتن" في نظريته في الألوان تتمثل في عَدِّهِ "ألّا انفصالَ بين اللون والنور؛ فهما شيء واحد". فالنورُ في نظره طَيْف (spectre)، وهذ الطيف يُتَنَاوَلُ انطلاقًا من (prisme)، فاللون الأبيض يضمُّ كل ألوان الطيف أو طيف قزح (Arc- en- ciel) .

غالبًا ما نُسبتْ إلى الألوان خصائص تعلو على وظائفها الكيميائية والفزيائية، وفي كثير من الأحيان شُحِنَتْ بشحنات عاطفية ووظائف لاهوتية. ومن ثَمَّ يبقى مقام اللون إشكاليًا؛ إذ "إن اللون تواصلٌ بصريٌّ مُتَساميٌّ وإعلائيٌّ"[1]

1 Stella ,Paul, *l'histoire de la couleur dans l'art*. Ed PHAIDON Paris 2018 p 11.

القسم الأول
حركة الألوان وإيقاعاتها

سأتطرَّق إلى تطوُّر لغة الألوان وحركتها وأبعادها من فنِّ التصوير الغربي انطلاقًا من الرومانسية، مرورًا بالانطباعية والوحشية، وصولًا إلى التيار التجريدي.

ابتكر "جيوفاني بلليني" (Giovanni Bellini) و"تيتيان" (Titien) في بداية عصر النهضة، وبالأخصِّ في البندقية -التي اشتهرت بتجارة الأصباغ والألوان-ما يمكن تسميته بالصباغة الإيقاعية، والانسجام بين الألوان عبر إقامة لُوَيْنَاتٍ وفروقَ رهيفة بين الألوان مما يمكِّنُ من الحصول على نور يَعُمُّ فضاء اللوحة، والأمثلة على ذلك كثيرة منها لوحة "تيتيان" "باخوس وأريان" (Bacchus et Ariane) 1520 التي يعمُّها اللون الأزرق المُسمَّى "أزرق"(Bleu d'outremer) ، ولوحة (le Concert Champêtre) 1509.

انْتَصَرَ التيار الرومانسي في القرن التاسع عشر للألوان، هذا إذا اتفقنا على ضمِّ "الرسام الإنجليزي "وليام تورنر" إلى الرومانسية. لماذا هذا الوَلَع بالألوان؟ ربما مردُّهُ إلى انتشار النزعة الاستشراقية التي اتَّسَمَتْ بالولع بألوان جديدة وبانبهار بأنوارِ شرقٍ متخيَّلٍ، ومن هؤلاء "أوجين دولاكروا".لماذا يكتسي اللون أهمية قصوى عنده؟ لأنه يعبِّرُ عن

دفق المشاعر، ويطلِقُ العنان لحرية مزج الأصباغ، وتوظيف ما يُسمَّى بالتَّدَرُّجِ اللَّوْنِيّ (le dégradé) وبالألوان التَّكميلية. وظَّف دولاكروا ثنائية النور والعتمة في لوحته "سفينة دانتي" (la Barque de Dante) 1822 واستعمل التقابل بين اللون من أجل إضفاء تعبيرية أكثر على اللوحة، واشتهر بعشقه لِلَّوْنِ الأحمر دون الألوان كلِّها. في لوحته "نساء جزائريات في غرفتهنّ" ينعكس وَلَعُهُ بالألوان المُشبعَة، وبالألوان التكميلية بحثًا عن النور.

يمكن الحديث في سياق تطوُّر مفهوم اللون في التصوير الصباغي عن المرحلة الانطباعية؛ أي في أثناء بداية القرن التّاسع عشر بِعدِّهَا علامة فارقة في تاريخ الفن الحديث؛ حيث ابْتُكِرَت ألوانٌ جديدة، وأُسنِدَتْ لها قِيمٌ ووظائفُ غيرُ مسبوقة، وخاصَّةً مع صناعة الصباغة في الأنبوب (peinture en tubes). أسهمت هذه المادَّة في الالتقاط المباشر لِلّحَظاتِ الهاربة من صميم الطبيعة، وفي سرمدتها في إطار اللوحة. مِمَّ تتكوَّن المادَّة اللونية (palette) لدى الانطباعية؟

تتكون من ألوان مشرقة، ومن أصباغ مضيئة، وتستند إلى المزج البصري بين الألوان، وتحظى اللمسة (la touche) بحرية أكبر، ولا تَمْتَثِلُ لضرورة القواعد الأكاديمية التي أسَّسها الرَّسام "دافيد". واستعمل أغلبُهُمْ الأصباغ الصناعية المركَّبة، وغابت من لوحاتهم هوامش المشاهد

المُصوَّرة، وأسرفوا في استعمال الأصباغ الزرقاء إلى حدِّ اتّهامِهم بالهوس باللَّون النيلي الأزرق (Indigo manie) أو الافتتان بالأزرق. والأمثلة على ذلك كثيرة: أهمها لوحة "كلود موني" "انطباع، شروق الشمس" 1873، وهي مرسومة من وحي اللحظة (sur le motif) بفضل ما سبقت الإشارة إليه؛ أي الأصباغ في الأنابيب (en tubes)، وفيها نجد إيقاعًا حيويًا لِلَّوْنِ البرتقالي مَمَثَّلًا في الشمس وزُرْقة (bleu azur) السماء والبحر.

كما تَطَوَّرَ استعمال الألوان في التصوير الصباغي بشكل كبير مع التيار الوحشي في الفن. وهنا لا بد من توضيح معنى "الوحشية" (Fauvisme)، فهي لا تحمل أية دلالة أخلاقية بقدر ما تُشيرُ إلى تيار فني يدعو إلى العودة إلى الألوان البدائية في الصباغة. وهؤلاء الوحشيون يوظِّفون الصباغة بكيفية استفزازية إلى حدِّ أنهم وُسِمُوا بصفة الاستفزاز هاته. ومن خصائص هذا التيار توظيف ألوان حية وصارخة، كما أنه لا يعبأ بمبدأ الواقع، ولا يمتثل إلى مبادئ الرسم وقواعده، ثم إنه تيار يُمَجِدُ الألوان إلى درجة أنها تبدو مستقلَّة وتمتلك لغتها الخاصة، ثم إن الألوان عندهم تُلْغي الخطوط والأشكال ثلاثية الأبعاد، وتتمرد على قواعد المنظور، ومن الأمثلة على ذلك: لوحة "ماتيس" بعنوان "القيلولة" (intérieur à Collioure, la sieste) 1905. هناك عودة إلى الألوان البدائية في التيار الوحشي؛ إذ إن اللون بحدِّ ذاته يملك في هذا التيَّار قوته التعبيرية بصرف النظر عن مزجها أو معالجتها، وهناك نوع من القوة في الألوان الخامّ.

ما قيمة اللون في الفن التجريدي؟

إنَّ انخفاض منسوب المحاكاة ابتداء من التيار الوحشي، مرورًا بالاتِّجاه التعبيري الألماني، لا محالة احْتَوَى على سير نحو استقلال الألوان بذاتها من حيث قوتها التعبيرية؛ فهي لم تعد بحاجة إلى حوامل أو إلى حوافز ومناسبات أخرى غير قوتها الذاتية، وهذا ما بلغ ذروته مع الفن التجريدي في مطلع القرن العشرين. إنَّ اللون أحد الطرق المؤدِّية إلى تجاوز الشكل التشخيصي نحو تصفية الألوان من كل الشوائب التي يمكن أن تَعْلَقَ بها، وحيث لا تعكس اللوحة أيّ عنصر من عناصر العالَم الخارجي.

والأمثلة على قوة اللون وذروة التجريد بادية في اللوحة المُسمّاة "القوس الأسود" 1912 (Avec l'arc noir) للفنان "فاسيلي كاندنسكي" 1866-1944 (Vassily Kandinsky)؛ حيث تنعدم الأشكال التي يمكن أن تُحيلَ إلى العالَم الواقعي، وليس فيها ثمة تجريد سوى الأقصى، الذي هو عبارة عن خطوط وأشكال.

أما لدى "كازمير ماليفيتش" فليس في لوحته (Suprématisme) 1915-1916 ما يوحي بأي عناصر من الواقع؛ فهي مجرد أحجام هندسية مُلَوَّنَة مُرَتَّبَة ومُنَظَّمة بكيفية لا تخدُمُ ولا تحاكي، أكثر من ذلك سَعي إلى تحرير اللوحة من تعبيرية الألوان. أما الفن البصري أو التيار البصري

في الفن (Optical art) فلا يسعى إلى شيء سوى لعبة المظاهر البصرية، وفي نهاية المطاف تنتج ما يمكن الاصطلاح عليه بأوهام الحركة، ومن ثَمَّ اللعب على الإدراك البصري. إنها خاصية الفن الحركي.

أمّا "وليام تورنر" فاتَّجَهَ أكثر إلى تقنية التقابل بين الألوان للتعبير عن صراع العناصر الطبيعية في أثناء العاصفة الهوجاء في لوحة "عاصفة الثلج" (tempête de neige) 1812، وفي وَلَعِهِ بالألوان اهتمَّ بالمشاعر التي تخلِّفُها في نفسية المتلقّي. ومن الألوان رمى إلى القبض على النور الملازم لها. وعليه، فبعد التطرُّق إلى سيرورة الألوان في التصوير الغربي وتياراته من رومانسية وانطباعية وتجريدية يمكن الآن التقدُّم في الموضوع باستنطاق اللون بعدِّهِ لغة مشاعر وحركة إيقاعات.

اللون لغة المشاعر

إنَّ للألوان وَقْعًا كبيرًا على المشاعر، سواء نُظِرَ إلى المسألة من منظور علمي-فيزيائي، أو من منظور نفسي -سيكولوجي، إن لها دلالة فيزيائية وأخلاقية مثل تقسيم الألوان إلى ألوان حارَّة ودافئة مثل الأصفر والأحمر والبرتقالي، وألوان باردة مثل الأزرق والأخضر والقرمزي. ورغم أنَّ "غوته" مخطئ علميا أمام "نيوتن" فإن القسم الذي خصص لعلاقة الألوان بالقيمة الانفعالية كان له أَبْلَغُ التأثير.

في لوحة "ظل وعتمة" ل"وليام تورنر" يُعبّرُ عن نظرية الألوان عند "غوته"؛ حيث إنَّ التعارض بين الألوان قائم على تقابل قيمها السيكولوجية والأخلاقية. إنَّ وَقْعَ الألوان على المشاعر وتأثيرها فيها واضح جَلِي؛ فما تُعبّرُ عنه اللوحة أقوى مما تمثّلُهُ؛ أي شخصية موسى.

رغم انحسار المساحة اللونية في الفن التجريدي عند "بيت موندريان" 1872-1944 (Piet Mondrian) في لوحته (losange pyramidal avec rouge ,jaune et noir) 1925 فإن اللوحة تستعمل ألوانًا بدائية أو أولية من أجل إبراز المصدر الداخلي لِلَّون، وتمثيلُها ليس واقعيًّا بقدر ما هو رمزي. من أجل فهم أهمية اللون يمكن استحضارُ الصراع بينه وبين الرسم الذي سادَ في بداية عصر النهضة بين مَدينَتيْ فلورنسا والبندقية، وأُسْنِدَتْ عبر تاريخ التصوير الصباغي لبعض الألوان قِيمٌ عُليا وللأخرى قِيمٌ دُنيا. أما "ألبيرتي" (Alberti) في كتابه (De pictura) فقد جرَّدَها من قِيَمِها.

ما يهُمُّنِي من نظرية الألوان هو علاقتُهَا بالمشاعر والأحاسيس والأهواء، مثل المحاولة التي سأقوم بها تجاه الأنغام، وهنا سيكون "غوته" مفيدًا في هذا الباب؛ بابُ الألوان والمشاعر، فالمسألة عنده تتعلَّق أيَّما تعلُّقٍ بالإحساسات اللَّونية (sensations chromatiques)، كما أسلفنا في المشاعر أو العواطف الموسيقية. ويؤكِّدُ "غوته" مبدأ الذاتية في إدراك الألوان، وغالبا ما أُهْمِلَت نظريته في الألوان مع العلم أنها أساسية في معرفة انتمائه للرومانسية، وذلك في أثناء هزيمة بروسيا أمام القوات الفرنسية.

أقام "غوته" أساسًا جدليًّا للألوان؛ حيث تقع ما بين السميك والشَّفّاف، واللَّون في نظره مرتبط بنفس المقدار بالنور والعتمة، بالبياض والسَّواد، واللون ليس مجرد ظاهرة فيزيائية؛ إذ هو متعلِّقٌ بنظرتنا الذاتية. لقد ختم "غوته" مقالته في الألوان بسيكولوجية الإدراك، ومن ثَمَّ بالمفعول الفيزيائي والنفسي للألوان، وقد استفاد الرسامون والمصورون في عالم الصباغة والفن من نظريته في اللون ومن هؤلاء "بول كليه" ومدرسة "الباهاوس " والتجريديين، كما أثارت نظرية الألوان لدى "غوته" إعجاب كل من "شوبنهاور" و"بيتهوفن.

فما مفاتيح فهم الألوان، وما استعمالاتها في أعمال فنية مُحدَّدة، وفي نماذج مخصوصة من تاريخ فن التصوير الغربية، وفي لوحات شهيرة لفنانين ورسامين كبار؟ نورد هذه الأمثلة والنماذج لإبراز كيفية توظيفها في إطار اللوحة.

مفاتيح الألوان في الفن: نماذج من أعمال فنية

اللون الأصفر

حَظِيَ اللون الأصفر بمنزلةٍ مُعْتَبَرَةٍ في أعمال "فانسان فان غوغ" (Vincent Van Gogh) الرسام الهولندي ذائع الصيت، وأيضًا في أعمال الرسام الإنجليزي "وليام تورنر" (William Turner)، فتوظيف

اللون الأصفر عندهما أبعد ما يكون عن المحاكاة؛ محاكاة الطبيعة، إنه بالأحرى استعمالٌ ذاتيٌّ، ومبعثٌ داخليٌّ، وتعبير عن قلق نفسيٍّ ووجودي. الأصفر المتوهِّج كان وسيلة غوغ المادية للتعبير عن قلقه الداخلي كما هو بادٍ في لوحته بعنوان "حقل القمح والغِرْبَانِ".

كما وظَّفَ في لوحته الشهيرة "غرفة فان غوغ" جملة من الألوان تتراوح بين اللون اللَّيْلَكِيّ في الجدران، والأحمر في بلاط الغرفة، والأصفر في السرير؛ للتفاعل بين كل هذه الألوان من أجل خلق دينامية عامّة. أما الأصفر لدى "وليام تورنر" فيكادُ يكون أحاديًّا في لوحته "شروق الشمس"، وتكادُ الألوان تكون شفافة إلى حدٍّ كبير. لا نعثر في استعماله للألوان على خطوط تحصرها في مساحات محدَّدة.

اللـَّوْنُ الأحمر

لا توجد قيم ثابتة للألوان في الفن، فكلها تستمد قيمها من سياق الفن في عصر معين، وليس لِلَّوْنِ الأحمر دلالة موحدة في تاريخ الفن؛ فقد يُفيدُ رهافة الذوق، أو الإفراط، أو الرغبة الجامحة، أو ما سوى ذلك، وقد يُحيل إلى المنزلة الاجتماعية القوية، أو إلى الانتماء الأرستقراطي، أو المكانة أو السلطة او ما شابه، مثل ما هو عليه الأمر في لوحات "دييغو فيلاسكيز" أو في لوحات "الغريكو".

إنَّ اللون الأحمر قوي الدلالة والمعنى على مدى تاريخ الفن الغربي، وهي نوعان: دلالات تاريخية ثقافية ودلالات شخصية ذاتية، كما يَنِمُّ عن مشاعر شخصية أو خطابات اجتماعية؛ إذ قد يفيد منحى ثوريًّا في الفن. ويمكن الحديث في هذا السياق عن وجود دلالات رمزية للأحمر.

فمثلًا، دلالة اللون الأحمر عند الرسام الشهير "يان فان آيك" (Jan Van Eyck) مطالع عصر النهضة الأوربي؛ أي نحو 1395-1441، خاصة في لوحته "صورة شخصية"؛ حيث كان اللون القرمزي علامة على تميُّزٍ اجتماعيٍّ وعلى مكانة الثراء التي ينعم بها عِلْيَةُ القَوْمِ. تؤكِّدُ الكاتبة ستيلا بول (Stella Paul)أن ليس ثمَّة رمز لوني ذي طابعٍ كونيٍّ أو له دلالة كونية، ومن ثَمَّ فاللون الأحمر قد يدلُّ على الرأفة والإحسان كما هو الأمر في لوحة الفنان الهولندي "بيتر بول روبانس" تحت عنوان "الإحسان الروماني" (la charité Romaine) نحو 1577-1640.

ثمَّ ما دلالة اللون الأحمر عند كلٍّ من "دييغو فيلاسكيز" و"إلكريغو"؟

صار اللون الأحمر فيما بعدُ لونًا -ليس للأثرياء وذوي الجاه والسلطة- وإنما صار لَوْنًا يرتديه الكرادلة ورجال الدِّين، ولَوْنًا يدلُّ على الصفة اللاهوتية والدينية، وفي الآن نفسه على الترف والثراء.

إنَّ اللون الأحمر الذي يميل إلى القرمزي يعكس في لوحة "فيلاسكيز" عُلُوَّ مقام رجل الدين -وهنا الأمر يتعلَّقُ بالبابا المُسمى

(Portrait d'Innocent X) - وهيبته وحظوته الدينية. أما في نسخة "فرانسيس بيكون" المعدَّلة عن الأولى فهي مُشوهة قصدًا، ومثيرة للرعب لا باعثة على الطمأنينة؛ إذ استعاض عن الأحمر باللون اللَّيْلَكِيّ، وكل ما في اللوحة الأولى يجد نقيضه في اللوحة الثانية.

إنَّ استعمال اللون الأحمر في خلفية لوحة "مونش" تحت عنوان "الصرخة" سيكون مضادًّا للدلالات السابقة الذكر، فالسماء الحمراء في الخلفية أشبهُ بباعثٍ داخليّ أكثر من لباسٍ خارجيّ؛ إذ تُترجِمُ حمرتُها حالة نفسية داخلية للفنان، وهي تعبير عن انزعاجٍ وقلقٍ داخليّ، وهو الشيء الذي يضفي على صرخة الإنسان وذهوله رداءً من القتامة أمام وحشة الوجود. إنه -أي الفنان مونش- صَوَّرَ في لوحته هاته الحزن والسويداء والتحلُّل.

يتعلَّقُ الأمرُ في اللوحة باللون الأحمر وقد استحال إلى باعث على القلق والانزعاج والسويداء والفقدان والهشاشة المميّزة للإنسان الحديث، ويعبّرُ عن وحشة الإنسان ووحدته في الوجود، فاللون عند "مونش" ذاتي وحدسيّ، أما دلالة اللون الأحمر عند "هنري ماتيس" 1869-1954 في لوحته الشهيرة "معمل الفنان" (l'Atelier rouge) فهي مختلفة عن ذلك تماما، فكيف ذلك؟

يدلُّ الأحمر هنا على الهدوء والسكينة، غرفة عمله حمراء من أقصاها إلى أقصاها فيما عدا بعض الأشياء أو بعض الأثاث، الجدران والبلاط

كلاهما حَمْرَاوَانِ إلى حد يَكَادَانِ لا يختلفان، فلا نعلم أين تنتهي الجدران ولا أين تبدأ الأرضية، لون أحمر أحادي صافي، إنه أحمر أبعد ما يكون عن الدلالة المتداولة، وأبعد عن المحاكاة لأنه لا توجد غرفةٌ حمراء في الواقع إطلاقًا، وإنما هو تعبير عن مَنَاخٍ نفسيٍّ عامٍّ باعثٍ على الهدوء والسكينة.

ماذا فعل الرسام "بييت موندريان" باللون الحمر من منظور الفن التجريدي؟

يبني "موندريان" 1872-1944 تصوره لِلَّوْنِ عمومًا على اختيار جمالي جديد، فهو لا يَهْتَمُّ باللَّوْن- بحكم انتمائه للتيار التجريدي- سوى بدلالته الشكلية، وهو من أنصار دمج الفن بالحياة. وهو في الوقت نفسِه يعتمد على الألوان الأَوّليَّة: أحمر، أزرق، أصفر ثم أبيض، أسود، رمادي، التي يعتبرها لا ألوان.

يَعْمَدُ إلى مجاورة الألوان لا إلى مَزْجها، ويحاول عبرَها أن يُعبِّرَ عن توازن ديناميكي بين الأضداد، في لوحته "تركيب أحمر، وأزرق، وأصفر (composition en rouge, bleu, et jaune)" يُرَكِّبُ ألوانًا خالصة مُفْرغَة من أيّ مشاعر ذاتية، ألوانًا واقعية. ويُرادُ من استعمال الألوان الخالصة التعبير عن حقائق روحية، ولا مرئية للوعي الإنساني، ومن ثَمَّ فالألوان حاملة لطاقات وحقائق داخلية. إنَّ روحانية اللون ابتكار خالص من التيار التجريدي في الفن؛ فاللون الأحمر الخالص هو المفتاح لإنشاء لغة تشكيلية كونية وعالمية.

اللـَّوْنُ الأَزْرَقُ

إنَّ لِلْمَادَّة اللونية تاريخًا، ونقصد بالمادة اللونية (pigment)، وللأصباغ وصناعتها ماضٍ، وللأزرق تركيبات وتعديلات وخلطات ظهرت تباعًا على مَرِّ تاريخ الفن. ليس هناك أزرق واحد وإنما ألوان زرقاء عديدة حسب خلطتها، وحسب ما إذا كانت مركَّبة أو خالصة، وذلك منذ "جيوطو" إلى "إيف كلاين". نشأت مناقشات وجدالات بخصوص اللون الأزرق منها اللاهوتية ومنها الفنية، وقَارَبَ فَنَّانُو عصر النهضة الإيطالي الأزرق مقاربات متعددة حسب رؤية كل فنان من أمثال "ميخائيل إنجلو" و"تيتيان" وغيرهم.

هناك ما يشبه اللغة للألوان، والأزرق من أهمها، أولًا لأنه يُتيحُ التعبير عن الفضاء والمسافة، ودلالته تتحدَّدُ حسب الأزمنة والعصور ومعطيات التاريخ، وتتعدَّدُ إحالاته الرمزية تَبَعًا لذلك، وهي تُفسِّرُ إلى حد كبيرٍ انجذاب "بيكاسو" في مرحلة ما إلى اللون الأزرق. الأزرق يكشف أبعاد الفضاء، ويُعْهَدُ إلى هذا النوع من الألوان التعبير عن فساحة الفضاء فهو يمثِّلُ نوعًا من البُعْدِ أو العمق في لوحة (paysage avec Saint Jérôme) لدى الفنان "جواكيم باتينير"(1480-1524) Joachim Patinirأما إذا نظرنا إلى لوحة "بابلو بيكاسو" (1881-1973) تحت عنوان "عَازِفُ القيثارة الأعمى" فهي تُجسِّدُ شعورًا بالأسى والحزن، كما عرف الرسام في حياته الفنية مراحل اصْطُلِحَ عليها بلونٍ سائدٍ،

منها المرحلة الوردية، والمرحلة الزرقاء التي طُبِعَتْ بمسحةٍ من الحزن واقترنت بحياته وهو في ضيقٍ مادِّيٍّ. إنَّ رَسْمَ لوحاته باللون الأزرق قد جرى بصفة عامة من سنة 1901 إلى سنة 1904، وتناولت موضوعات من قبيل الموسيقيين والمُتسوّلين والغانيات يسبحون في زرقة مطبوعة بشعور بالمرارة والإحباط الذي تعانيهما شخصيات لوحاته، واللون عنده أقرب إلى شعور أو حساسية غامرة. أما عند "فاسلي كاندينسكي" (Vassily Kandinsky) 1866-1916 و"فرانز مارك " فقد سَمَّيا مجموعتهما بِـ"الفارس الأزرق" تَيَمُّنًا بهذا اللون؛ لأن الألوان في نَظَرَيْهِمَا تُعَبِّرُ عن حقيقة النفس البشرية.

إنَّ لِلَّوْنِ الأَزْرَقِ مقامًا رفيعًا في تاريخ الفن، حسب ما جاء في كتابه "الروحاني في الفن"(Du spirituel dans l'art)، وهو مقام روحاني بالأساس، وينطلق من اعتقاد راسخ بأن للألوان لغتها الخاصة، فالأزرق يَرمُزُ إلى الجنة، ويُحيلُ إلى العمق، ويحمل ذرة من الحزن، أمَّا صديقه " فرانز مارك" فهو يذهب أبعد في تأويل الأزرق، الذي لا يُحاكي شيئًا، ولا يُشير إلى شيء في الواقع، إنما يعبِّرُ عن حالة نفسية-روحانية: "فالأزرق هو المبدأ الذكوري، الحادّ والروحانيّ، والأصفر هو المبدأ الأنثوي، الرقيق والمَرِح والحِسّيّ، والأحمر هو المبدأ المادِّيّ، العنيف والثقيل"[1]. والجدير بالذكر أن هذه الجماعة الفنية تسعى إلى إرساء تعبير كوني للَّون بمنأى عن الثقافة.

1 Stella ,Paul, *l'histoire de la couleur dans l'art*. Ed PHAIDON Paris, 2018, p 97.

ومن أهمِّ أنصار اللون الأزرق في تاريخ الفن والفن المعاصر "إيف كلاين" 1928-1962، وهو يعبِّر عنده عن الفضاء والامتداد والفراغ، والأزرق الساطع هو من ابتكاره الخاص -حيث قَيّدَهُ باعتباره براءةَ اختراعٍ تحت علامة (IKB) إشارة إلى ما يمكن أن نترجمه بالعربية بِـ"اللون الأزرق الدولي لِـ"إيف كلاين"، ويرمزُ إلى لانهائية الفضاء والحلم، وقد استعمل لونه الأزرق المتَّسم بخاصية يتعذَّرُ الحصول عليها دون مَزْجٍ وخَلْطٍ خَاصَّيْن تحفظ له لمعانًا لا يُضَاهَى. ثم إن استعماله للأزرق يتم بكيفية أُحادية، فلا يمزجه بألوان أخرى، ثم يستعمل اللَّفاف لا الفرشاة من أجل الابتعاد عن كل إحالة شخصية أو سيكولوجية. يقول "إيف كلاين" في تعريف الأزرق: "ما الأزرق، إنه الواقع اللامرئي الذي يصيرُ مرئيًّا، ليس للأزرق أبعادًا. إنه خارج البُعْد، أَمَّا الألوان الأخرى فلها أبعاد"[1].

اللـَّوْنُ الأخضر

استعمل "فان آيك" 1395-1441 اللون الأخضر الرمادي في لوحته "الزوجان أرنولفيني" بكيفية تجعلُهُ عميقًا ولامعًا، وهو ما أضفى على اللوحة لمسة من الدَّعَةِ والهدوء يسبحُ فيها الزوجان. ارتبط اللون الأخضر بتصوير المناظر الطبيعية. يرمُزُ اللون الأخضر في هذه اللوحة، فضلًا عن الهدوء والدَّعة، إلى إخلاصِ الزوجةِ وإلى وفائِها، كما يرمز

1 Stella ,Paul, *l'histoire de la couleur dans l'art*, p 101.

إلى صفاء النفس ونقائها، وتجدُّد الحياة، وانبعاث الأمل، وجَلْب لهدوء النفس وسكينتها، ولحسن الحظّ والطَّالِع.

اللـَّوْنُ الأبيض

إن اللون الأبيض لونُ النور الذي يبدو أنه بِلَا لَوْنٍ لكنه تجلِّي لكل الألوان لأنه يَضُمُّهَا جميعًا، كما يمكن أن يرمز إلى غيابها، والمسلك الذي سلكه "كازمير مالفيتش "1878-1935 (Kazimir Malevitch) في لوحته تحت عنوان "مربَّعٌ أبيضٌ على خلفيةٍ بيضاء" (carré Blanc sur fond blanc) يدُلُّ على هذا المنحى، وأسهم في تبلور المَنْزَع التجريدي في الفن عَبْرَ التخلُّص من إحالات العالَم الواقعي والمرئي، والتيمُّم وِجْهَةَ التجريد، وتنقية الأبيض من شوائب المادة، وإلحاقه بمتطلَّبات الشكل الخالص، والسعي وراء تحصيل الشعور الخالص، وقد سُمِّيَ هذا الاتجاه في تاريخ الفن بالمَنزَع (suprématisme)؛ حيث يكتفي الفن بذاته دون الاستنجاد بألوان من العالم الخارجي، فالمربَّع الأبيض لا مُقابِلَ له في الطبيعة، إنه الواقع مجسَّدًا في اللوحة، بواسطة الأبيض يسعى الرسام إلى بلوغ حقائق عليا، بعيدًا عن المظاهر، والأبيض في ذاته لا نهائي، وهو يوحي برؤية اللانهاية، فالأمر هنا يتعلَّق بفكرة الفضاء بدل تمثُّلِهِ.

أمَّا اللون الأبيض في عمل("غاسبر جونز"1930 .....) تحت عنوان "العلَم الأبيض"، فهو يستفزُّ مسبقات وبداهات النظر أو الرؤية، وهنا يتعلَّق الأمر بصباغة العلَم الأمريكي بالأبيض؛ حيث يمكن رؤية هذا

العلَم من زاوية نظر أخرى غير تلك السائدة؛ أي يدفعنا إلى رؤية العَلَم على هيئة صورة.

غالبًا ما يقترن اللون الأبيض في تاريخ الفن بالتجريد تارة وبالصفاء تارة أخرى، وفي كثير من الأحيان يُحيلُ إلى الزهد في الألوان، ويستدعي من النَّاظر التَّأَمُّلَ، فهو بهذا المعنى دعوة إلى التأمُّل، وغالبًا ما يُستعمَلُ باعتباره لونًا واحدًا أو أُحاديًّا (monochromatique).

اللون الأسود

يمكن القول إن وضع اللون الأسود في تاريخ الفنِّ إشكاليٌّ، وهو في آنٍ واحدٍ الحاضرُ الغائب أو الغائب الحاضر، كما أنّ لِلأَسْوَد وظائف اجتماعية وروحية، وله مقامات ومراتب تشكيلية فنية وجمالية؛ فهو يجسِّدُ كل الثنائيات مثل الزهد والترف، ويُتَّخَذُ وسيلةً لإبراز قيم وإخفاء أخرى، ويُعتبَرُ مادة للسرد والحكي والتاريخ، ويُتَّخذُ وسيلة للتعيين أو التجريد.

وهو على العموم مادة لونية لاستكشاف أبعاد تشكيلية غير مرئية، والأسود عمومًا إثبات، ويمكن أنْ يحمل قيمًا ذوقية اجتماعية أو دينية. من حيث اللباس، تعكس لوحات "فان دير وايدن" 1399-1464 الثروة والأناقة اللتان صورهما في لوحتيْهِ "الصورة الشخصية لفيليب لوبون" أو "صورة سيِّدة"، فكان اللون الأسود مرة يرمز إلى الترف وأخرى إلى الزهد.

يمثل اللون الأسود عند "فرنسيسكو دي غويا" 1746-1828 مصدرًا للقلق، ومبعثًا للاضطراب، في لوحته بعنوان "زُحَل يفترس أبناءه" يبزُغُ أو يظهر من خلفية سوداء؛ حيث تمتصُّ العتمة النور، فالإله زُحَل في الميثولوجيا الإغريقية يلتهم أبناءه حتَّى لا ينقلبوا عليه، وما يثير الانتباه في اللوحة هو أن اللون الأسود يلتهم النور، وكما قال "أندري مالرو" في حقه: "إن صباغة "غويا" تُمثِّلُ صرخة تُعَبِّرُ عن قلق الإنسان المُتَخَلَّى عنه من طرف الإله"[1]. يسلك ألكسندر روتشينكو" 1891-1956 مسلكًا مناقضًا لِـ"ماليفش"؛ لأنه يتخذ من اللون الأسود مصدرًا من أجل إلغاء الصباغة ونفي كل الألوان باعتبارها زوائد تحول دون الوصول إلى ما هو أساسي في اللوحة أو في العمل الفنيّ، وهو ضِدَّ التعالي، وضِدَّ الروحانية التي حمل شعارها كثير من الفنانين التجريديين.

أمَّا إذا اتجهنا وجهة الفنان والرَّسام المعروف "فرانك ستيلا" 1936-....، وخاصة لوحته بعنوان "زواج العقل والبؤس الأسود(le mariage de la raison et de la misère noire) ، فإنه ينتهج منهج التقشف في الألوان، ويقدِّمُها على أنها خالية من المجازات، وحتّى من المشاعر: ولا يزعم أنها ترمز إلى شيء غيرها: ما تراه هو ما تراه. اللوحة عبارة عن أشكال متناظرة ومتقابلة، وهو ما يُضفي على اللوحة نوعًا من التناغم ومن الانسجام.

1 Stella,Paul, *l'histoire de la couleur dans l'art*. Ed PHAIDON Paris, 2018, p 255.

تُثَارُ أسئلة أخرى بخصوص الألوان، وهي من طبيعة فلسفية، وتُعْتَبَرُ مندمجة في أنظمة بصرية وفي أنساق تشكيلية. وفي السياق نفسِه نحاولُ مقاربة الألوان من منظور الفيلسوف "ميرلو بونتي".

تأمُّلات فلسفية في الألوان

يمكن الحديث عن نظام أو نسق الألوان؛ فهي لا توجد منفردة وإنما مندمجة في نسق أو نظام بصري أو في منظومة. إن الألوان ظاهرة كليَّة تحكمها علاقات الانسجام أو التنافر، فهناك أشبه ما يكون بدائرة لونية أو منظومة لونية؛ إذ تؤثر الألوان في بعضها بعضًا، إما على شكل تباين أو تكامل أو تعارض. وقد فَضَّلَ الانطباعيون الألوان المتكاملة (couleurs complémentaires) لأنها الأقدر على التقاط أمرين اعتبروهما مهمَّين: النور والانطباع، فعمدوا إلى تقسيم الألوان إلى لمسات متقاربة، ومن ثَمَّ نجحوا -رغم إهمالهم لبعض الألوان مثل الأسود والألوان الدَّاكنة- من إعمال الفكر في شأنها، ومهَّدوا بذلك الطريق إلى استقلال الألوان بنفسها حتى تجلَّى ذلك في التيار التجريدي، وقد كان غرضهم إبراز الإشعاع الصَّادر عن الأشياء وانطباعه على العين مع ما يحمله من مشاعر، وكان همُّهُم أبعد ما يكون عن الواقعية؛ وبهذا أسهموا في تحلُّل موضوعات الرسم وتفكُّكها.

لم يعمل "بول سيزان" سوى على توزيع إيقاعي (وهنا الإشارة إلى الموسيقى) لِلَّوْن، فللألوان إيقاعاتها، وهي تشبه في ذلك أنغام الموسيقى، ولمستُهُ تشبه إلى حدٍّ ما الطِّباق في الموسيقى. إن الرسم أو الصباغة أو التلوين عنده أشبه ما يكون بتوزيع نغمي، كل الأشياء تتحوَّلُ على يديه وبريشته إلى نور وإلى مادة يسري فيها دبيب وإيقاع، ولكنه إيقاع سرعان ما يتوقف، أما عند "فان غوغ" (Vincent Van Gogh) فالعالم يَتَمَايَلُ مهدِّدًا بالسقوط.

يعمد "فان غوع" لا إلى تكامل الألوان كما فعل أغلب الانطباعيين، وإنما إلى صدامها فيما بينها، وهو ليس محاكاة الفن للطبيعة وإنما محاكاة الطبيعة للفن. الألوان تُصنعُ في اللوحة ولا تنقل من الخارج، وهناك ما يشبه منطقا للألوان؛ لذا أدان "بول غوغان" استعمال الانطباعيين للألوان التكميلية، ودَعَا إلى العودة إلى الألوان الأساسية وإحداث تكاملٍ بينها، وهو ما يُسمَّى تناغم الألوان.

ميرلو بونتي وفينومينولوجيا الألوان

اللونُ عند الفيلسوف الفرنسي "ميرلو-بونتي" أشبه ما يكون بإيقاعِ وجودٍ ونَغَمِ حَيَاةٍ؛ فإدراك الألوان في كُلِّيتها وليس في انفصالها ربما قد يفضي إلى نوعٍ مِنْ إحلال الذاتية في إدراكها، فهل الألوان مجرد مسألة

ذاتية؟ هل الألوان محض أوهام؟ ومن ثَمَّ فهي لا تَمُتُّ إلى الأشياء بصلة وأنها أبعد عن أن تكون ألوانًا موضوعية، وهل الألوان مجرد خصائص داخلية للنور أو للضوء، أمْ أنها خصائص داخلية للدماغ؟ إنها ليست لا هذا ولا ذاك: إنها خصائص للعالَم في علاقتها بالذات؛ أيْ العالَم كنسق متصل بإدراكي، ليست الألوان مجرد خصائص فيزيائية للنور أو للضوء، وإنما هي خصائص عالم الحياة (le monde de la vie) أو العالم المَعيش. اللون خاصية العالم المعيش وليس مجرد ظاهرة فيزيائية أو فيزيولوجية، وهو بُعدٌ من أبعاد الوجود، ليس مجرد (qualia)؛ أي مجرد إحساس أو وهم. إن اللون نمطُ تَجَلٍّ للأشياء، وهو صميم الأشياء، ووسيلتنا لإدراك الوجود هو اللون، والفنان أو الرسام يُقيم علاقة مع العالَم بواسطة اللون، ولا يكون العالم المعيش مرئيًّا إلاَّ بواسطة الألوان. إنَّ الألوان جزء مِمَّا يسميه الفيلسوف الفرنسي ميرلو بونتي بجسد العالم (la chair du monde).

يمكن مقاربة الألوان من منظور "فاسيلي كاندنسكي": فهو يرى مثلًا أن اللون الأخضر يرمز إلى البورجوازية، وهو يعكس استقرار النفس وهدوءها، بخلاف اللون الأحمر الذي يوحي بالاضطراب، والأصفر الذي يجرح العين، والأزرق الذي يُريحُ ويُطَمْئِنُ. يُعتَبَر كاندنسكي، فضلًا عن كونه رسامًا، مُنظِّرًا للفن ضمَّنَ أفكاره في الألوان كتابَهُ الشهير "الروحاني في الفن" ومن ثَمَّ لا تقلُّ تأمُّلاتُه قيمةً عن تأمُّلات الفيلسوف ميرلو بونتي.

تتحرَّرُ الألوان من وظيفتها التشخيصية (fonction figurative) لِتَنْحُو إلى نوعٍ من الإيقاعية الموسيقية حيثُ تعكس مرة الإيقاع ومرة التنافر. كما سيعملُ "فان غوغ" على التخلُّص من الألوان التكميلية التي اعتمدها الانطباعيون. ما يهمُّ هو الألوان وقَدْ تحرَّرَت من خاصية محاكاة الطبيعة وصارت لها قيمتها الجمالية، ودلالتها اللونية مستقلة عما تمثله. إنَّ الأهمَّ هو العلاقات اللونية وليس الألوان بحدِّ ذاتها.

نَخْلُصُ مما تقدَّم أن الألوان وسائط بيننا وبين العالم، فهي عبارة عن جسم العالَم ولُحْمته. يُطرَح السؤال: كيف نقرأ اللوحة أو العمل الفني؟ ما المداخل المؤدية إلى فك شفراتها واستنباط دلالتها؟

كيف نقرأ اللوحة؟

إن مشاهدةَ لَوْحَةٍ ما يرمي إلى فهم ماذا تعني وعَلَامَ تدلُّ مثلما الأمر في قراءة كتاب؛ حيث تختلف طريقة التعامل مع الشخصيات إما بتقمُّصها من الداخل أو التباعد معها بما يسمحُ بنوع من الانفصال ومن ثَمَّ التحرر من جاذبيتها. غالبًا ما يقضي زُوّارُ معرض فني أمام عمل فني وقتًا لا يتعدَّى سبعة عشر دقيقة، ومن ثَمَّ يتطلَّبُ التزوُّد بعدة منهجية وفكرية وبصرية، أهمها: معرفة أن العمل الفني/ اللوحة إطار، ومساحة أو مسطَّح، وصورة منظَّمة بكيفية معينة، وهنا بعض ما ينبغي التوفُّر عليه من عُدَّة تَسْتَفْهِمُ اللوحة/ العمل الفني، من مثل:

هل أشكالُ العمل الفني/ اللوحة تتجه إلى مركز أم إلى أطراف؟ هل المادة اللونية (gamme) أحادية أم متعددة الألوان؟ ومن ثَمَّ ما مقياس اللوحة طولًا وعرضًا، والمادة المصنوعة منها هل هي قماش أو ورق؟ ما خطوط قوتها؛ أفقية عمودية أم مائلة، ثم تأمُّل التأطير أو الإطار الذي اختاره الفنان لأنه ذو دلالة، هل هو إطار شامل، أم مُقَرَّب، هل يمثِّلُ وجهًا وجسمًا أم مشهدًا؟

كل شيء في التلوين أو في الفن الصباغي يمثّلُ شيئًا مُركَّبا، ولا ينقل أبدًا ما تقع عليه عين الفنان. هناك وهم الواقع لا الواقع، إنها أشبهُ بعُلْبة أدوات يحتاجها الرائي أو الناظر أو المشاهد. وسيأتي ذكر عناصر قراءة اللوحة تِبَاعًا من تركيب وخطٍّ ولونٍ وأحجامٍ و...، بمعنًى آخَرَ يتطلَّبُ فكُّ علامات اللوحة وقراءة دلالاتها الوقوفَ على كيفية تركيبها والخطوط السائدة والألوان المستعملة فيها وطريقة التعامل مع الأحجام وزوايا الرؤية والنظر.

غالبًا ما تُرَاعَى في اللوحة ألوانها بِحُسْبَانِهَا مُكَوِّنًا أساسيًّا فيها، مثل: كيفية مزجها، وطريقة تقابلها وتعارضها أو تناغمها من جهة أخرى، من حيث إيقاعها أو لا إيقاعها.

بالنظر إلى لوحة "بول روبنس" بعنوان "خطف فتيات لوسيف" التي رسمها سنة 1616 يبدو أنه يستعمل ما يمكن تسميته بِـ"تنويعات" في

التلوين بما ينسجم مع الموضوع المعبَّر عنه؛ حيث يُرَاوِحُ بين التباينات، كما أنه يُراوح بين النور والعتمة في تصوير الأجساد.

ففي قراءة اللوحة يمكننا إدراج إشكالية شغلت بال الفنانين تتلخَّصُ في السؤال: هل ينبغي التمييز بين الرسم (dessin)والتلوين الصباغي (peinture)، ومن ثَمَّ هل يمكن التفريق بين مَنْ اتخذوا منحى الرسم والخط (contour) ومن اتَّخذوا منحى التلوين دون الاهتمام بتحديد الخطوط.

كما يُراعى في رؤية اللوحة أحجام الأشياء والكائنات المُصوَّرة، هل جرى تناولها من حيث تقابلها أو تدرُّجها؟ بحيث تكون الألوان في الأولى متجاورة جنبًا إلى جنب يُرادُ منها خلق مفعول التنافر، وتكون في الثانية مُتَدَرِّجة بين المناطق المعتمة والمناطق المضيئة.

التركيـب

يُعَدُّ التركيب من القواعد الأساسية لرؤية اللوحة وقراءتها، وهو يدلُّ على كيفية تنظيم عناصر اللوحة مثل تنظيم أوجهها الشكلية، ومواِدّهَا اللونية، وأحجامها وكُتَلِهَا، ومقاديرها الضوئية، وظلالها، وألوانها.

يُراعي الفنان أو الرسام تهيئة فضاء اللوحة، ومنظورها، وإطارها، ويحدثُ أن تُهيمن عناصر اللوحة على بعضها، إمّا بإيلاء أهمية أكبر للخطوط أو بتفضيل الألوان وإيقاعها، وهل هذا من أجل إضفاء نوع

من التوازن والانسجام والهارمونية، وقد تحققت طفرة فنية ابتداء مع عصر النهضة عبرَ اكتشاف قواعد المنظور.

تكمنُ أهمية التركيب في حسن توزيع عناصر اللوحة. ومن الأمثلة على ذلك لوحة الرسام ""ثيودور جيريكو" بعنوان (le radeau de la méduse) ورُسِمَت سنة 1819؛ حيث تُمثِّل مشهدَ مأساةِ غَرَقِ السفينة وتشبث أفرادها بلوح النجاة.

الخـط

أول عناصر التركيب الخطوط التي كانت عماد الرسم أو التصوير الصباغي ابتداء من لوحة "ميلاد فينوس" لصاحبها "بوتيتشيلي" سنة 1485 مرورًا بلوحة "حديقة شرقية" لِـ"بول كليه" سنة 1937 وصولًا إلى لوحة "هنري ماتيس" بعنوان "الرَّقصة" سنة 1910.

اللـون

إنَّ لِلَّوْنِ دورًا أساسيًّا في الفن وخاصة في التصوير الصباغي عندما يرتبط بالرمزية والتصوف. يعرِّفُ "دونيس ديدرو" اللون بأنه "نَفَسٌ إلهي" يسري في الأشياء، إنه بمثابة طاقة تجري في عروق الكون.

منذ "إسحاق نيوتن" اكتُشِفَ اللون بوصفه جزءًا من النور أو من الضوء، فإذا سُلِّط على عاكس (prisme) استحال إلى سبعة ألوان،

هي: الأحمر والأصفر والبرتقالي والأخضر والأزرق والبنفسجي، وهي المسمَّاة بأطياف الضوء.

ابتداءً من الانطباعية تطـورت نظرية الألـوان واكتُشفَت الألـوان التكميلية. وبناءً على ذلك وُظِّفَتْ الألوان بطرقٍ مختلفةٍ من الانطباعية والتعبيرية والتيار الوحشي وغيرها.

الأحجـام

برز دور الأحجام في الفن الحديث والمعاصر عندما أُعطِيَتْ أهمية للفضاء ثلاثي الأبعاد، وبدأت تنهض الأحجام بوظيفة جمالية، وأُسْبِغَ على اللوحة بُعدٌ تشكيليٌّ، وتَحَقَّقَ تقاربٌ بين الرسم والنحت، وبدا ذلك واضحًا في لوحات التيار التجريدي مثل لوحة "شخصية ذكورية" 1909. كما تجلَّى دور الأحجام في التيار التكعيبي مع بيكاسو في طوره الفنيّ الأخير، وأيضًا في لوحة "فرانز مارك" بعنوان "الخيول الزرقاء" 1911، عبرَ توظيف خطوطٍ مُنْحَنِيةٍ من أجل إبراز أحجام أجسامها مُلَوَّنة بالأزرق؛ مما أضفى عليها مسحة أُسطوريَّة.

كان "بيكاسو" في طليعة مَنْ أضفَوْا ملمسًا فنيًّا على الأحجام إما في هيئة أجسام بشرية أو غيرها مثل ما هو ظاهر في لوحة "السباق" 1922، التي تمثلُ شكلين أنثويين يركضان مَرَحًا وجَذَلًا.

زوايا الرؤيـة

لا يمكن فصل المشهد الذي تمثله اللوحة عن زاوية الرؤية في اللوحة، والتي ليست شيئًا آخر سوى المنطلق الذي يقدِّمُهُ الفنان والذي يعكس مفاضلة جمالية واعية ومقصودة. وغالبًا ما تتَّسِقُ زاوية الرؤية مع متطلبات ومعايير ومبادئ المنظور من حيث المسافة والبُعْد المطلوبين في المشاهدة أو الرؤية أو النظر، ومن المنظور وزاوية النظر تتحدد قيمة الأشخاص والأشياء، وموضعها ومقامها الجمالي، وقد خَلْخَلَ "فلاسكيز" قواعد المنظور وزوايا الرؤية في لوحته الشهيرة "الوصيفات". تبدو قواعد المنظور واضحة في لوحة "ليونار دا فنسي" "الجوكاندا".

فماذا عن فنون التصوير في الجماليات العربية - الإسلامية؟ وما مقابلات التصوير الصباغي في المنمنمات العربية؟ وما المنطق الذي يحكُمُ هذه الرسومات الصغيرة المتناولة لحكايات الملوك والسلاطين، المُضَمَّنَة في تصاوير ورسومات المقامات وغيرها؟ ذلك ما سَنَفْحَصُهُ في الفقرات المُقْبِلَة من هذا الكتاب.

القسم الثاني:
فن التصوير عند العرب:
المنمنمات نموذجًا

تعرَّضنا لتاريخ التصوير الغربي ومقام الألوان فيه، فما الشأن في التصوير عند العرب؟

طُرِحَتْ معضلات في فن التصوير العربي من أهمها مسألة حَظْر التصوير لارتباطه بالتجسيد ولِاِقْتِرَانِهِ بالمُحَرَّمَاتِ الصَّادِرَةِ عن العقل الفقهي، وأيضًا لارتباط التصوير في المخيلة العربية بنزعة وثنية غير مُعْلَنَةٍ، وبتطاولٍ على صِفَتَيْ الخالق وهما الخالق والمُصَوِّرِ. واستعيض عن ذلك بالزخرفة النباتية الهندسية.

يتبيَّنُ عبرَ التزويق والتوريق الذي حظيت به الكتب والمؤلَّفات ظهور وانبثاق فن المنمنمات، ومن غير الدخول في نقاش ما المقصود بالعرب فالمُراد هو الإشارة إلى حضارة مكونة من قوميات عدّة الجامع بينها هو الخلفية الحضارية والدينية.

لا نعدم تصاوير على مدى التاريخ الإسلامي، ولكنها اقتصرت على أماكن غير تعبدية كالقصور والحمامات والبيوت الخاصة. لم يكن

بالإمكان مقاومة المدّ الحضاري، واستلهام نماذج تصويرية من الأمم الماضية، ومقاومة النزعة المحافظة المعادية لفن التصوير التي ظلت رغم ذلك قوية في العصور المتأخِّرة إلى حدود الأزمنة التي عرف فيها العرب المسلمون صدمة الحداثة. وحسب "ريتشارد إتنغهاوزن" في كتابه "فن التصوير عند العرب" اقتصر وجود هذه التصاوير على المباني الأثرية والمخطوطات الوثائقية. وعليه، فسيقتصر بحثنا على التصاوير في المخطوطات، وبخاصَّة المنمنمات، ونؤجِّلُ البحث في التصاوير المعمارية.

أدَّى ازدهار فن الكتاب في القرن الحادي عشر الميلادي إلى ازدهار فن تزويق الكتب، رغم ضياع أو تلف الكثير منها، ومن الكتب التي اشتهرت بالتصاوير كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع المقتبس بدوره من كتاب حكايات هندي بعنوان "بيدبا"، وكليلة ودمنة هما من بنات آوى، وقد ضمَّ الكتاب تصاوير من بينها: مجلس ملك الغربان، والأسد وبنت آوى (دمنة)، وضمَّ كتاب "الأغاني" للأصفهاني تصويرًا للحَاكِمِ مع جُلَسائِه.

وهناك كتابٌ آخَرُ عنوانُه "مختار الحكم ومحاسن الكلم"، وهو لِـ" المبشر بن فاتك أبو الوفاء" مؤلف من القرن الحادي عشر: "كتب في موضوعات فلسفية وتاريخية وطبية، يعرض لنا موضوعات بيزنطية بلباس عربي إسلامي"[1]. يضم تصاوير "سقراط وتلميذان"، ويحتوي على

1 إنتغهاوزن ريتشارد، **فن التصوير عند العرب**، وزارة الإعلام، بغداد، 1973، ص 74.

صُوَرٍ نِصْفِيَّةٍ لسبعة حكماء، مثل "صولون وتلامذته"، وُضِعُوا في أشكالٍ رباعية أو داخل سلسلة من المُثَمَّنَات.

أما المنمنمات الحَرِيَّةِ بالاهتمام فهي تلك التي ضمَّهَا كتاب مقامات الحريري، مثل منمنمة "أبو زيد يغادر الحارث أثناء الحج" وغيرها. وقد بَلَغَتْ المُنَمْنَمَات ذروتها منذ القرن الثاني عشر الميلادي أو السادس الهجري، ومن الكتب التي حظيت بالتصاوير من باب التزويق "كتاب البيطرة" من تأليف أحمد بن حسين بن الأحنف، ويمثل صورَتَي فارِسَيْن.

أهم ما أنجز في فنِّ المنمنمات في رسوم "مقامات" الحريري في بغداد؛ فهي "رسومات ذات صفة إعلامية عن العراق بشكل خاص لأنها أنجزت هناك"[1]. وتعكس هذه التصاوير مواقع وأمكنة، مثل مقابر الحُكّام وجزرهم وبلاطاتهم، ومشاهد مثل عقاب أحد التلاميذ بالفلقة، واستعراضًا لشخوص من مختلف الأعمار والطبقات من أغنياء وفقراء وحزانى ومستبشرين وللطفيليين، وهي تعكس مظاهر للحياة في العصور الوسطى، وكلُّها من إنجاز "يحيى بن محمود الواسطي" نسبة إلى مدينة واسط بالعراق، وهي تدور على شخصية رئيسة هي شخصية "أبي يزيد" بطل مقامات الحريري، ومنها تصويره "أبا زيد" أمام حاكمٍ مستجديًا سخاءه وأخرى أمام قاضٍ، وثالثة يطلب فيها أنْ يُنقَلَ في السفينة،

1 إنتغهاوزن ريتشارد، **فن التصوير عند العرب**، ص 104.

ورابعة يشتكي ضياع أو سرقة إِبِلِهِ. جاءت رسومات الواسطي مسطَّحَة وذات بُعدَيْن على شاكلة رسومات القرون الوسطى المُفْتَقِدَةِ للمنظور وقد اكْتُشفَت في أثناء عصر النهضة الأوربي، وتميَّزت بتسخيرها لوسائل تعبير مثل المنظر العامّ في منمنمة "نقاش على مقربة قرية"، وهو ليس منظر هيكلٍ معماريّ جامدٍ وإنما تصويرٌ حَيٌّ لقرية بمظاهرها المادية والاجتماعية والاقتصادية.

يمكن القول إن الواسطي اعتنى في تصاويره ومنمنماته بالأبعاد التشكيلية رغم انحصارها في ثنائية البعد، ففي منمنمة "فرسان ينتظرون المشاركة في استعراض" بمناسبة أحد الأعياد الدينية قابلَ بين الوضع الأفقي للفرسان والعد العمودي للبيارق والأبواق من أجل غاية تعبيرية أقوى، أما منمنمة "قطيع الإبل" فترسم منظرًا عامًّا لقطيعِ إبلٍ على نحوٍ أفقيّ مع وجود جَمَلَيْنِ في وضعٍ مغايرٍ مما يضفي على الرسم شكلًا تركيبيًا؛ لذا نحن نتحدَّثُ هنا عن تصاوير وليس بعدُ عن لوحات؛ لأنَّ ظهور اللوحة مقترن أو متزامن مع إطلالة الحداثة في عصر النهضة. عُرِفَت المنمنمات بأسلوبها الخاصّ في فنّ التصوير الذي يُظهِرُ بجلاءٍ خصائص فنية مشتركة في فنِّ تصوير العصور الوسطى بين العالمَيْن الغربي المسيحي والعالم الإسلامي: منها ثنائية الأبعاد، والفضاء المسطَّح، وغياب المنظور، وغياب العناية بالألوان اللَّهُمّ سوى بطريقة بدائية.

يمكننا القول إن المنمنمات تمثِّلُ فنَّ التصوير العربي الإسلامي، وهي المُقَابِلُ للتصوير الغربي في انتظار قدوم اللوحة بعدِّهَا الإطار الذي لا غنًى عنه لِوُلُوجِ عصر الحداثة في فن التصوير، بينما ظلَّت المنمنمات رهينة تزيين الكتب وتوريقها. وفي هذا المجال يُبيّنُ شربل داغر في كتابه "الفن العربي الحديث ظهور اللوحة" العوائق وأشكال المقاومة التي اعترضت دخول اللوحة إلى العالم العربي والإسلامي، ومنها الخوف من التمثيل ومن التجسيد حسب منطق العقل الفقهي، وهو خوف مترسِّبٌ من العهد الوثني.

دشَّن دخول اللوحة إلى التصوير والرسم العربيَّيْن قطيعة ومثَّلَ حَدَثًا استثنائيًّا وقفزة نوعية في سياق الثقافة البصرية العربية الإسلامية، وفي المُقابل تُعتَبَرُ اللوحة في السياقِ الغربيّ إطارًا للرؤية، وبِساطًا للتمثل، ومَعْمَلًا لاختبار ثقافة العين، وعلامة بارزة على استقلالية الفن الحديث، وتوقيعًا للفنان واعترافًا به كذاتٍ مستقلةٍ مُبدعة تستعينُ برعاية فنية خاصة إمَّا من قِبَلِ ملكٍ أو أميرٍ أو ثَرِيٍّ -وهو ما كان عليه الحال في عصر النهضة والتنوير- قبل بروز السوق الفنية وتَنَافُسِيَّتِهَا في نظام الإنتاج الرأسمالي.

لكن لم يكن انبثاق "اللوحة" بالمعنى المحدَّدِ آنفًا بأبعادها الفنية والجمالية ممكنًا دُفْعَةً واحدةً في العالم العربي الإسلامي لأنه يتعذَّرُ طيُّ الزمن الفني طَيًّا، وهو يعادِلُ ما استغرقه تطوُّر مفهوم اللوحة في أوروبا؛

أي خمسة قرون؛ فقد عُمِدَ في البداية إلى تصوير ورسم الشخصيات التاريخية والأحداث المهمة قبل أيّ ادِّعاءٍ إبداعي أو تعبيري أو أيَّ ميلٍ أو اتجاهٍ فنيٍّ.

لقد طُرِحَتْ، بعد تأسيس اللوحة باعتبارها إطارًا تعبيريًا، على الفن العربي الإسلامي إشكالات الهُوِيَّة البصرية وما يستتبعها من أسئلة الانتماءِ الثقافيِّ، وانتقل فن التصوير الصباغي والرسم في السياق العربي الإسلامي من طور الاحتذاء بالفنون البصرية الأوربية ومحاكاتها إلى إنشاء وبناء مخيِّلة بصرية محلية متأصلة في التربة الثقافية، وهذا ما قامت به الأجيال المُؤَسِّسَة.

لا يمكن فصل ظهور اللوحة المسندية (التي تستقر على سند قماشي أو ورقي أو غيره) داخل السياق العربي على الظاهرة الاستعمارية بما لها وما عليها، ويتأرجح بين فرض الاستلاب الثقافي من جهة وتعليم الفنون تعليمًا أكاديميًّا عبرَ إنشاء معاهد الفنون الجميلة من جهة أخرى. وعليه، فقد بدأت اللوحة كمفهوم وسند ومساحة ومنظور تعرفُ ذيوعًا وانتشارًا في السياق العربي.

مَن يقول بنشأة اللوحة وذيوعها في السياق العربي يقول بضرورة الانتقال من طورِ المنمنمة والتوريق إلى طوْرٍ جديد، والهاجسُ المشترَك هو تمثيلٌ مخصوصٌ للمشاهد والأحداث والأشخاص، ونقصد به تصويرًا

مُغايرًا، رغم توسُّله بالغربيّ من التقنيات، مثل الصباغة والتلوين والقماش والإطار والسند؛ فهو يتوسَّلُ برؤية إبداعية مغايرة. ولا يتَّسِع المجال للتطرُّق للفنون البصرية والتشكيلية العربية الحديثة والمعاصرة، وقد اكتفيْنَا بالمقارنة بين تعبيرية الألوان في الثقافة البصرية الغربية وفي الفن الأوربي الحديث والمعاصر من جهة والتمثيل العربي الإسلامي المنتمي للعصور الوسطى من جهة ثانية، واكتفينا بالواسطي نموذجًا حيًّا لكَسْرِ قواعد الرؤية الغربية.

الفصل الثاني:
مقال في الأنغام أو فن الموسيقى

قسَّمْتُ دراستي إلى قسميْن: الأول مقال في الألوان، والثاني مقال في الأنغام، الذي سأحاولُ فيه تحليل فن الموسيقى وصلاته بالفكر الفلسفي، وأطرح الأسئلة الآتية: ما مقام الموسيقى في الفلسفة، وكيف اعْتُبِرَتْ جزءًا منها، وما القول الفلسفي فيها؟ تلك بعض من القضايا التي يمكن إثارتها في موضوع العلاقة بين الفلسفة والموسيقى، فضلًا عن سؤال التعبير، وهل الموسيقى لغة المشاعر أمْ لغة خالصة خالية منها يمكن أن تكون حافزًا للتفكير فيها؟ هل حاولتْ الفلسفة احتواء هذا الفن الذي يُعارضها في أكثر من موضع؟ لا يمكن للجواب أنْ يكون قطعيًّا، ومهما يكن فقد انْشَغَلَتْ الفلسفة بالموسيقى منذ أفلاطون، الذي اعتبر الفلسفة أرقى تعبيرٍ موسيقيّ، وقال "رودلف كارناب" بأن الميتافيزيقا هي موسيقى ولكن بلا موهبة موسيقية. وحسب "كيبلر" هناك موسيقى كونية، موسيقى الكواكب والأجرام السماوية. أما اليونان فهم مؤسِّسو النَّظر الفلسفي في الموسيقى منذ "فيتاغورس" مرورًا بِـ"أفلاطون"، فالأول أسَّس الموسيقى على الأعداد والثاني على الأفكار أو المُثُل وتعرَّض للموسيقى في محاورة "طيماوس": الهرمونية التي تقوم

على المواءمة بين الأصوات وحركاتها البطيئة منها والسريعة، المنخفضة النبرة (sons graves) والعالية النبرة (sons aigus)، وما ينشأ عنها من توافقات، وما يقطعهما من فواصل، وعلى العموم قامت نظرية الموسيقى عند الإغريق على التصورات الرياضية. وعليه، فسألقي نظرة فلسفية تاريخية على آراء الفلاسفة القدماء في الموسيقى من أفلاطون وأرسطو، وآراء الفلاسفة المحدثين من هيغل إلى شوبنهاور ونيتشه، وصولًا إلى المعاصرين أمثال أدورنو وغيره. فما مقالات الفلاسفة القدماء (اليونان) في الموسيقى، أمثال أفلاطون وأرسطو؟ وما نظرات الفلاسفة المحدثين، أمثال هيغل وشوبنهاور؟

القسم الأول
أوائل الفلاسفة والموسيقى

أفلاطون والموسيقى

تطرّق أفلاطون في محاورة "القوانين" إلى دور الموسيقى في تربية المواطن، بفضل ما تحتويه من إيقاع، وما يسودُها من انسجام أو تناغم أو هرمونية، والموسيقى هي المدخل الملكي لتعلُّم الفضيلة، إذن هي في خدمة الأخلاق، والجميل في الموسيقى (kalon) يُحِيلُ إلى الأخلاق والفن معًا. والموسيقى تحصيلٌ للمتعة، وفي الآن نفسه تعلّمٌ للحقيقة واستعدادٌ للفضيلة. إن تعلُّم الموسيقى هو من أجل أو لغاية تمييز الجميل من القبيح، والفضيلة من الرذيلة، ومعرفة الأخلاق الشريفة، وذلك عَبْرَ الإيقاع والهرمونية.

أرسطو والموسيقى

إنَّ الموسيقى عنصر أساسي في تربية مواطني المدينة، وعامل مهم في تربيتهم على الأخلاق الحميدة، وذلك في إطار التصور الإغريقي للفن بِعَدِّهِ مُحَاكَاةً، وبخلاف أفلاطون لا يحصر أرسطو تعلّم الموسيقى والتربية على سماع الأنغام في تعلم الخصال الحميدة والفضائل القويمة وإنما يُوَسِّعُهَا لِتَشْمَلَ المتعة السَّمْعية، ولتطهير النفس من انفعالاتها؛ لأن

هناك علاقة بين الأنغام والأصوات من جهة وحركات النفس من جهة أخرى. تَطَرَّق أرسطو لذلك في كتابه "السياسة"، وتساءل في معرض حديثه عن الموسيقى هل يُراد منها سَمَاعُ الأصواتِ والأنغامِ والاسترخاءُ، مثل النوم والنشوة، أم يُرادُ التمرُّن على الفضيلة، أم تحصيل ثقافة العقل أو الفكر أو الذهن؟ هل هي من أجل حياة جيدة؟ هل تصلح الموسيقى للتربية أمْ للمتعة أم للترفيه؟ إنها في الحقيقة تسهم في هذه الأمور كلها. هناك ضرورة ملحة للتربية الموسيقية لأسباب عدَّة، من أهمها الحاجة إلى الاسترخاء والراحة، وللموسيقى فضائل من أهمها تأثيرها في المشاعر؛ فهي تَسْتَحِثُّ النفوس على الانشراح، وهو في حد ذاته فضيلة. "إن الانشراح انفعالٌ أخلاقي للنفس"[1].

إن الموسيقى من بين الأشياء الممتعة، وللفضيلة علاقة بالمشاعر الممتعة من فرح وحب أو كراهية، وفي الإيقاعات والأنغام فضائلُ كثيرة من قبيل أننا نعرف بفضل الموسيقى طبيعة الغضب واللطف، الشجاعة والاعتدال، الأشياء وأضدادها. كلُّ هذه الاعتبارات وغيرها تُبَيِّنُ بما لا يدع مجالًا للشك أن الموسيقى قادرة على ممارسة تأثيرها في طبائع النفس؛ لذا فتعلُّمُها يتوافق مع طبيعة الشباب لأنها ممتعة وتحظى بإقبالهم.

1 Muller ,Robert, *la philosophie de la musique imitation*, sens, forme. Ed VRIN 2013 Ouvrage collectif, p 81.

أمَّا آراء هيغل فتختلف عن سابقتها - أعني بذلك آراء أفلاطون وأرسطو- في كونها عملت على إدراج الموسيقى في نسق الفنون ومراتبها من عمارة ونحت وشعر في إطار فلسفة عامة للفن، وفي إطار تاريخ شامل للفن.

الموسيقى بين اللغة الخالصة المجرَّدَة ولغة المشاعر

الأطروحة الأولى: الموسيقى لغة المشاعر

إن للموسيقى علاقة بالمشاعر وبالانفعالات سواء نظرنا إليها من زاوية الفلسفة أو علم النفس وعلوم العقل أو الذِّهن والدماغ، أو من زاوية علم الاجتماع وعلم الموسيقى. يبقى أنْ نتساءل ما عُدَّةُ الموسيقى في التعبير عن المشاعر، وما طبيعة لغتها؟ بأيّ معنى يمكننا القول عن موسيقى إنها تُعبّرُ عن السويداء والحزن، أو عن الفرح والحبور، أو عن الغضب أو عن الأمل؟ ما حقيقة اللغة الموسيقية بعَدِّها لغة مشاعر، لغة أحاسيس، ولغة مشاعر؟ يمكن مقاربة علاقة الموسيقى بالانفعالات من زاوية حسية ومن تجربة لذةٍ مَعِيشَةٍ، أو من منظور ذهني معرفي. هل يمكن المفاضلة بين المقاربة الجمالية للموسيقى التي ترجح جانب المتعة والتلقي، أو المقاربة الفينومينولوجية التي ترجح الجانب الإدراكي، أو المقاربة المعرفية التي ترجح سيميائية الانفعالات الموسيقية؟

ما معنى الانفعالات الموسيقية وما دلالتها وإلى ماذا تُحيلُ؟ إنها أشكال سلوكية، وأنواع انفعالية جسدية، إلخ. وإذا أردنا الدقة أكثر يمكن القول إنها تضُمُّ كلّ الانفعالات الذاتية والحميمية، والتجارب الباطنية. وما الانفعالات سوى حالات نفسية مختلفة فيما بينها حسب ما إذا كانت تثير الغبطة أو الفرحة أو الحزن أو السويداء، إنها حالات تُعاش داخليًا وتُسْتَشْعَرُ باطنيًّا في أثناء سماع أغنية أو سمفونية أو غيرها.

ما الموسيقى؟ من الصعوبةِ بمكانٍ تعريفُها، ولكن يمكن الجزم بأنّهاَ ليست شيئًا نَاجِزًا، مهما كان ماديًّا أو واقعيًّا اللهم إذا قصدنا تأليفها ومادتها النغمية وسُلَّمَهَا الصوتي. فرغم اعتبار الموسيقى بنية صوتية مركَّبة فإن المهم فيها حيويتها بالنسبة إلى الانفعالات الإنسانية، وهي تعبيرية بقدر مخاطبتها للانفعالات وتأثيرها فيها إما عن طريق تهدئتها أو تأجيجها وتحفيزها.

ثم ما أوجه الالتقاء والانفصال بين التعبير عن الانفعال لفظًا وأنينًا وصراخًا، والتعبير عنه موسيقيًّا بالأنغام؟ إنَّ التعبير الموسيقي بالأنغام شبيه بالتعبير الفني بالألوان في الفنون التشكيلية؛ إذ هناك تشابه، وفي الوقت نفسه هناك فرق بين التعبير الموسيقي والتعبير الانفعالي لأن الموسيقى أصلًا لغة الانفعالات. بفضل الموسيقى تُردَم الهوَّة بين العقلي والانفعالي، بين الذهني والشعوري، بين العقل والأهواء، أو على الأقل تُقَلَّصُ الهوة الفاصلة بينهما.

تُثارُ أسئلة كثيرة بخصوص عَدِّ الموسيقى لغة أهواء، أو لغة رغبات من حيث تأجيجها لها أو تهدئتها، ومن حيث إطلاق عنانها، أو كبح جماحها. ومهما يَكُنْ أَلَاَ تُهَدِّئُ الموسيقى من رَوْعِ الأهواء، أَلَا تؤدي دورًا علاجيًّا؟ أَلَا تمثل دواء وترياقًا؟ لماذا نسمع الموسيقى إذا كانت توقد فينا مشاعر سلبية أو مشاعر مؤلمة مثل اليأس والمعاناة؟

تكْمُنُ قوة الموسيقى في إذكاء قوة الأهواء، ولكن قوتها في الآن نفسه في العلاج منها والشفاء من تَبِعَاتِها؛ لأنَّ سماع الموسيقى فعل إرادي قصدي، ثم إن الإنسان يستمع للموسيقى من أجل الاستمتاع، وهي تمنح أرضية صُلبة لاختبار الأهواء دون الغرق في يَمِّها ودون اصطلاء نارها وجحيمها، وتوفر لنا مثل باقي الفنون مسافة أو ما يمكن تسميته تباعدًا وانفصالًا جماليًّا يتيح لنا الاستمتاع بالعمل الموسيقي بصرف النظر عما إذا كان مأساويًّا وحزينًا أو ما شابه.

يمكن مناقشة إلى أيّ حدٍّ تتيح الموسيقى التغلُّب على الأهواء أو هزيمتها وكَبْحِهَا، وهل للفن ومن ثَمَّ هل للموسيقى دور أخلاقي لتهذيب الأخلاق، وتهذيب الأهواء، أو تطهير المشاعر على الطريقة الأرسطية؟ هناك تيارات مضادة تنفي كلَّ أثر للأخلاق في الفن، وبالأحرى في الموسيقى. ما هو مؤكَّد أن الموسيقى ليست أداة أخلاقية.

هناك علاقة مؤكَّدة بين الموسيقى والحساسية، ومن ثَمَّ ينبغي البحث في حساسية جمالية عوض البحث عن أخلاقيات موسيقية. هناك تنافس بين نظرتين: نظرة تعتبر الموسيقى من قبيل الحساسية والذوق، ونظرة تعتبرها من قبيل الذِّهن والمعرفة. وعليه، فينبغي نسج علاقات بين الحساسية والفهم من أجل تقدير التجربة الموسيقية حَقَّ قَدْرِهَا.

يمكن القول إن الموسيقى لصيقة بالانفعالات والمشاعر بنوْعَيْها: المُثِيرَةُ للشفقة والحزينة (émotions pathétiques) من جهة، والجماليةُ المُمْتَعَة من جهة أخرى. لماذا تُعْتَبَرُ الموسيقى ملازمة للمشاعر أو لنقل إنها فنُّ المشاعر؟ ولماذا تقترنُ الموسيقى بالمشاعر؟

يمكن إجمالًا رصد بعضُ أوجهِ الالتقاءِ في النقاط الآتية:

أولًا: هناك التقاء بين الموسيقى والمشاعر من حيث اشتراكهما في الزمن والحركة، فكلاهما زمني وزائل، وكلاهما آيلٌ للعبور، فانغمار المستمع للموسيقى لَحْظَةَ عبورها يقحمه في الزمن العابر، وتبعًا لما تحدثُهُ الموسيقى في نفسه من انفعالات يندرج وينخرط في تجربة الزمن، وتهتزُّ نفسهُ لحركتها. الموسيقى حركة والانفعال المتولِّدِ عنها اهتزاز النفس لهذه الحركة.

ثانيًا: تلتقي الموسيقى والانفعال فيما يولِّدانه من انفعال في الجسد؛ لأن الانفعال نوع من اضطراب الجسم، ومن اهْتِيَاجِهِ، وانفعاله، والموسيقى أكثر الفنون وَقْعًا على الجسد.

ثالثًا: هناك قاسم مشترك بين الموسيقى والانفعال من حيث تعبيرهما عما يعجز اللسان والكلام عن التعبير عنه، وما يعجز اللسان عن التعبير عنه تقوى الموسيقى على التعبير عنه، وبالفعل أغلب المشاعر يشوبها نوع من المفارقة، فهي بقدر ما أنها تُقْتَسَمُ وتتمُّ مشاطرتها بين البشر- ومن هنا عدوى الانفعالات من ضحك وبكاء- لكن في الحقيقة نعجز عن التعبير عنها بالكلام، إنما نستطيع التعبير عنها بالموسيقى فحسب.

قوة التعبير في الموسيقى

تكمن قوة الموسيقى في تحرُّرِها من ثقل الواقع، ومن إكراهات المكان، ومن ضرورات المادة والامتداد؛ لأن قوتها تكمنُ في تلاشي الأصوات بمجرد انبثاقها، وفي انعدامها بمجرَّد وجودها. أحيانًا يُعتَبَرُ ذلك نقطةَ ضعفٍ وأحيانا بُؤْرَةَ قوةٍ، وحسب مقام الموسيقى في فلسفة "هيغل" فهي تبلغ أَوْجَ قوتها لمّا تُلامِسُ أعماق المشاعر الداخلية، أمّا موطن ضعفها فيتمثَّلُ في افتقارها إلى مضمون، وفي خلوِّهَا من الموضوع، فتُضْطَرُّ إلى الانكفاء على ذاتها فيما يُشْبِهُ قوقعة فارغة وتسقط من ثم في خطيئة الصورية علما أنَّ "هيغل" هو مع الفن الحامل لمضمون والمُعبِّر عن الروح. أما "إدوار هانسليك 1825-1904" فهو معارضٌ تمامًا لرؤية "هيغل" للموسيقى؛ لأنَّ قوة الموسيقى تكمن في أشكالها لا في ما تُعبِّرُ عنه من مضامين، والأنغامُ أشكالٌ تكمن قيمتها في ذاتها.

الأطروحة المضادة: الموسيقي الخالصة أو الموسيقى غاية في ذاتها

أَشْكَلَتْ مقولةُ "التعبير" في الموسيقى واستُفْهِمَتْ قيمتها ونَالَهَا تَوَجُّس من كل ما له علاقة بالعاطفة، أو بالعوامل النفسية، وقُطِعَت العلاقة مع التمثُّل ومع العناصر العاطفية في الموسيقى إثر التمرُّد على القواعد النغمية، وفي الاتجاه نفسه ذهب "إيغور استرافنسكي" عندما نَفَى عن الموسيقى أيّ ادِّعاءٍ للتعبير؛ فهي في نظره لا تعبِّرُ عن شعورٍ أو إحساسٍ لأنَّه معيار خارج إستطيقي، أو غير إستطيقي بالمرَّة.

يظَلُّ الشعورُ الموسيقيُّ -حسب هذه الأطروحة- مجرَّدَ تخبُّطٍ غامضٍ، وإذا كان على الموسيقى التعبير عن شعُورٍ أو إحساسٍ فهذا عندما يتعلَّق بديناميكيته وحيوته، مثل التعبير عن شعور الحبِّ بحركة الموسيقى على وجْهِ المماثلة، وعلى وجه الرمزية. إنَّ الحركة هي قاعدة الموسيقى؛ حيث يقول "هانسليك": "إن الحركة هي المُشْتَرَكُ بين الموسيقى والإحساس فتكون مرّةً بطيئة أو سريعة، قوية أو ناعمة"[1].

إنَّ "جان سيبستيان باخ" نَفْسهُ في مختلف أعماله الموسيقية، وفي افتتاحياته (préludes) الأربعين المؤلَّفة لآلة "البيانو القيثاري" (clavecin tempéré) لم يحفل بمحتوى المشاعر، ولا بجوهريتها، ورام تأليف

1 l'esprit de la musique: *Essais d'esthétique et de philosophie*. Sous la direction Hugues Dufourt collectif.Ed Méridiens Klincksieck, Paris 1992, p 231.

موسيقى خالصة خالية من المشاعر. لهذا المُنَظِّرِ الموسيقيّ -أقصد هانسليك- كتابٌ مُهِمٌّ بعنوان "الجميل في الموسيقى" وفيه انْحَازَ إلى فكرة مُؤدَّاهَا أنّ الموسيقى أشكال لا مضامين، أنغام لا مشاعر، وعمق الموسيقى هو الموسيقى نفسها. إن جمالية الموسيقى هو في أشكالها، وأنغامها الخالصة غير المُشبعَة بأية أحاسيس، والخالية من أيّ مضامين، وهي بالأحرى هندسة نغمية عبر تركيبات صوتية شبه هندسية لا تمتُّ إلى المشاعر بصلة، وهي منتسبة أكثر إلى الفكر الموسيقى أكثر من الشعور الموسيقي.

يستعير "هانسليك" مقولة "الأفكار الجمالية" مثل "المأساوي"، "العبثي"، "المضحك المُبكي"، "الجميل" من أجل الدفاع عن فكر الموسيقى لا على انفعالاتها، والدِّفاع عن روحها لا عن عاطفيتها. لا شيء يبرِّرُ الموسيقى ولا شيء يُسوِّغها سوى قوانينها ومقاماتها.

وفي الاتجاه نفسه يذهبُ "سمير الحاج أمين" في كتابه "**روح الموسيقى**" عندما يقول عن "باخ" وموسيقاه في "فن الفوغة": "فعندما نتحدث عما تثيره فينا من كوامن الحُبِّ والأمل...لا نعني أنها تتكلَّمُ هذه العواطف...، نحن لا نقصد في هذا المجال شرح الموسيقى بل تصوير المتعة الجمالية التي تبعثها فينا بقيمتها الشكلية الصِّرفة"[1].

1 شاهين، سمير الحاج، **روح الموسيقى**، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص59.

ما طبيعة الجميل في الموسيقى؟ ذلك هو السؤال الذي طرحه "إدوارد هينسليك" (Edouard Hanslick) في كتابه "**الجميل في الموسيقى**" (Du Beau dans la musique Ed Christian Bourgois 1986).

لا يكون الجميل في الموسيقى جميلا بغيره، ليس الجميلُ فيها مُستَمَدًّا من مضامينها ومن المشاعر التي تُثيرُها، أو من تلك المتعلِّقة بمحتوياتها، إنما يكون الجميل من أنغامها وتنظيم أصواتها، التي تتناغم تارةً وتتنافر تارة أخرى، وتتآلف أحيانًا وتتناقض أحيانًا أخرى. إنَّ جوهر الموسيقى عذوبة الألحان، وماهيتُها الإيقاعُ في شكلَيْه الميلودي والهرموني. ما تنتجه الموسيقى ليس المشاعر وإنما الأفكار الموسيقية، ولا يوجد في الموسيقى شيء آخَر سوى الأشكال الصوتية في حركتها المتوالية. إن الموسيقى أشبه بزخارف (arabesques)، وهي بمثابة حركات هندسية شبيهة بأقواسٍ ومنحنياتٍ تَصْعَدُ تارة وتنزل تارة أخرى، وهي أشبه ما تكون بلوحة مفاتيح الألوان (Clavier des couleurs). "هنسليك" من أنصار الموسيقى الخالصة غير الممتزجة بالمشاعر، فهي أشبه بهندسة صوتية، وهذا دليلٌ على استقلاليتها عن غيرها من عناصر خارجية وشوائب عاطفية. لا تخلو الموسيقى من مضمون روحاني، ولكنه لا يُختَزَلُ فيها. إن الألحان والأصوات الموسيقية هي الروح وقدْ حلَّ في المادة، والموسيقى لغة عصيَّةٌ على ترجمتها إلى مشاعر وإحساسات، أو إلى مضامين لأنها تُقَوَّمُ بألحانها وأصواتها وتراكيبها وجُمَلِها.

لا تُعبّرُ الموسيقى عن شيء غيرها، سواء تعلَّق الأمر بإحساس أو شعور، وهذا لا يمنع من وَصْفِها بصفات غير موسيقية مثل أنْ نقول عن موسيقى إنها عظيمة ورائعة أو ناعمة وما شابه، وقد نستعير صفات من الطبيعة فنقول عن موسيقى إنها مُعْتِمة أو ساطعة، كما يمكن استعارة انفعالاتنا في وصفها بأوصاف مثل إنها باردة أو سديمية.

تمتلك الموسيقى لغتها الخاصة، وهي بالفعل لغة الألحان والأنغام، وبواسطتها تؤثِّرُ في المتلقِّي أو المستمع، ومن داخل بنيتها ونسقها النغمي أو الصوتي تُحْدِثُ مفاعيلها، وليس بفعل قوة سحرية مزعومة، بل نتيجة عوامل موسيقية خاصة مثل تركيب إيقاعي معيَّن: "إنَّ إيقاعًا منقبضًا أو منبسطًا، ومتوالية ثنائية، وتَسَلْسُلًا لونيًّا كلُّها تملك هيئتها المتميّزة وطريقتها الخاصة في شدِّ انتباهنا"[1]. ثم يردف "إدوار هنسليك" قائلا: "لا نبحث في عملٍ موسيقيٍّ إذن عن استعراضِ مِزَاجٍ نفسِيٍّ، أو قصة حبٍّ، فلنحصر أنفسنا في ألاّ نرى سوى الموسيقى...، وليس في الموسيقى نيَّة ولا ينبغي أن يتعلَّق الأمر سوى بالإبداع"[2].

إن للفنِّ قدرة على الخلْق، ومَنْ لا قدرةَ له على الخلق لا يملك سوى النوايا، أمَّا أنْ نماثلَ بين حالات النفس وحركات "السوناتا"

1 l'esprit de la musique: *Essais d'esthétique et de philosophie*. Sous la direction Hugues Dufourt collectif.Ed Méridiens Klincksieck, Paris 1992, page 105.

2 Ibid.

فهو شيء من قبيل المصادفة لا من قبيل الضرورة، والأمر نفسُه يُقالُ بالنسبة إلى السمفونية؛ إذ تنطبق فكرة الموسيقى الخالصة على كل أجناسها من "سوناتا" و"كونشيرتو" و"سمفونية" ولا تخصُّ موسيقيًّا دون غيره، ولا تَتَأَتَّى وحدة العمل الموسيقي من وحدة موضوعه إنما من وحدة أنغامه وتراكيبها؛ فالجميلُ الموسيقيُّ جميلٌ موسيقيًّا فحَسْبُ، ولا يستمدُّ جماليَّتَهُ من موضوعه، أو من أحداثه ومن شخصياته؛ وَبِذا فهو لا يخفي معارضته لِـ"هيغل" في مقالته في الموسيقى. نخلُصُ إلى أنه لا يمكن الحسم بين أيِّ الأطروحتيْن أَصْوَبَ، وإنما كلتاهُما تبرزان نقاشًا نظريًّا في الموسيقى الغربية العالِمَة، فما تَشكُّلاَت الموسيقية في تاريخ الموسيقى؟ وما تياراتها من الباروك إلى العصر الكلاسيكي فالمرحلة الرومانسية؟

في تاريخ الموسيقى الغربية: نماذج موسيقية

لا يمكن تحصيل فكرة واضحة عن الموسيقى الغربية بدون تتبُّع تطوُّرها عبر سيرورتها التاريخية وبدون التَّطرُّق إلى تيَّاراتها المختلفة، ولهذا الغرض أقترح نظرة مختصرة لأساليبها وتعبيراتها من موسيقى الباروك مرورا بالمرحلة الكلاسيكية وصولًا إلى الرومانسية فالمعاصرة.

موسيقى الباروك

موسيقى "الباروك" هي التي تنتسب إلى فنٍّ كثيرِ الزَّخْرَفَةِ، متنافرِ العناصرِ، لا ينشدُ انسجامًا وقد تطوَّر عبرَ أشكالٍ تعبيرية، مثل الأوبرا والترتيل الدِّيني والباليه. الذي يهمُّنا هنا هو الموسيقى الآلاتية التي نبغ فيها "جان سيباستيان باخ"، موسيقى الباروك هاته تعزف على وَتَرَيْنِ: على الحركة وفصاحة التعبير، وقد زاوج هذا التيار أمرَيْن يَعْسُرُ الجمع بينهما: التنويع الميلودي النغمي الإيقاعي، والطباق النغمي، واشتهرت لدى "باخ" في هذا الباب "موسيقى فوغا" (art de fugue) ، التي اهتم فيها أكثر بالتنويعات الموسيقية.

موسيقى العصر الكلاسيكي

هذه الموسيقى الكلاسيكية معاصرة لحركة الأنوار الفلسفية والفكرية وتتبنَّى موضوعات تصبُّ في اتجاه العقلانية والوضوح وتنهل من فلسفة الجمال الناشئة حديثًا وقد نذرت نفسها لخدمة الفضيلة وتبنَّت شعار العقل. يُعْتَبَرُ "باخ" من أعمدة الموسيقى وأهمّ مؤلفيها ومبدعيها، من مؤلفاته سلسلة افتتاحيات، ومعزوفات (fugues)، ومتتاليات (suites)، وتنويعات (variations)، ومعزوفات على البيانو القيثاري، وقد طوَّرَ لغته الموسيقية بالمزج بين الأنواع والأشكال الموسيقية لسابقيه، وانتهى إلى

إرساء أسلوبه الشخصي فاكتست أعماله طابع الأصالة وأضفى عليها قوة حسّية وأشكالًا مبتَدَعَة، ولا زالت أعماله تكتسي نشاطًا إشعاعيًّا يشبه إشعاع الدّرَّة، ولم تَحِدْ عن السهولة المُمْتَنِعَة ولم يَخْبُ وَهَجُهَا ولم تَخْفُتْ حِدَّتُهَا.

أما من العصر الرومانسي في الموسيقي فلا وجود لمثالٍ أسطع من مثال ونموذجِ "بيتهوفن"؛ فهو اسم سيطر على القرن التاسع عشر بأكمله، وهو أَشْبَهُ برمزٍ أو بأيقونة، كما يحظى بإجماع كوني من قِبَلِ النخبة والعوامّ، من طرف المحترفين والهواة، رغم إبداعات أقرانه الموسيقية من مختلف العصور، والأغرب في هذا هو أن الإجماع حوله كان بفضل الروائيين والشُّعراء أكثر من الموسيقيين.

انطبعتْ موسيقاه بطابع الرومانسية وانغمرت برياحها الهائلة، ورغم ذوقه الكلاسيكي وميوله للتوازن والتركيب ورغم هندسته الدقيقة لكنَّ مزاجه الموسيقي الرومانسي ما لبث أنْ تصدَّرَ الواجهة وانطبعت تأليفاته وجمله الموسيقية بأجواء من الحزن ومشاعر من الشفقة، وحمَّلَ الحركات الموسيقية ما استطاع من صراعٍ، وقَدَحَ فيها ما شاء من نيران الحيرة. يمكن وصف موسيقاه بنوع من العاطفية، وهو من جهة شغيل في ميدان الموسيقى ويقودُهُ نوع من الاشتغال والجهد، وفي الوقت نفسه يتميَّزُ بقوة إبداعٍ وعبقريةٍ مكَّنَتْهُ من الانتقال بسلاسة من حدِّة الأنغام وإشراقاتها إلى أعتم الإيقاعات والأنغام.

المشترَك بين الانفعالات والموسيقى هو أنَّ كليْهما ينتجان عن حالة انفعال؛ حيث لا تملك الذات تغييرها أو التحكّم فيها، فالانفعال يُعاشُ ويُستَسلَمُ إليه مثل الموسيقى: لا نعلم إلى أين تقودنا وإلى أين تسير بنا.

إنَّ الانفعال والموسيقى صنوان لا يفترقان، وتوأمان لا ينفصلان، ومن ثَمَّ يمكن استعمالها في كلمة جامعة هي الانفعال الموسيقي (émotion musicale). فماذا عن تاريخ الانفعالات الموسيقية؟ يتطرَّق "كريستيان أكاوي" (Christian Accaoui) إلى ما يُسميه تاريخ الانفعالات الموسيقية. ويمكن إيجاز قوله في تاريخ الانفعالات الموسيقية في المراحل الآتية:

ما قبل النهضة وبالضبط عند الإغريق غالبًا ما وقعت الموسيقى تحت إمرة العقل، وغالبًا ما سُخِّرَ الشعور الموسيقي في إذكاء الفضيلة الأخلاقية، فالحساسية غير كافية ذاتيًّا في ظهور وتجلّي الجميل الموسيقي. والجميل الموسيقي أساسًا عقلي وكونيّ، ولم ينشأ في ذلك الوقت بعْدُ الشعور الموسيقي كإحساس أو انفعالٍ ذاتيّ، والكونُ كلُّهُ انسجامٌ، وهو مدعاة للإعجاب والاندهاش، وقد كانت الانفعالات الموسيقية واقعة تحت سيطرة العقل والأخلاق.

أما في عصر النهضة فقد تحرَّرت المشاعر الموسيقية من ربقة الأخلاق والميتافيزيقا وعلم الربوبية واللاهوت، وهو ما يمكن تسميته بالدَّنْيَوَة أو إضفاء الطابع الدنيوي على العالَم؛ إذ لم تعد الموسيقى

تَنْشُدُ الإعجاب من انسجام الكون ولا التوق إلى الاندهاش من إبداع صنعته، وإنما صارت غايتها الأساسية التأثير في المشاعر وتهييج الأهواء. انتقلت الفنون كلُّها من العقلي إلى الحسّيّ، وبدل أن تكون أداة لتهذيب الأخلاق وتأمّل الحقيقة صارت الموسيقى وإيقاعاتها وأنغامها وتركيباتها عنوانًا للغة الأهواء وعنوانًا للغة المشاعر. ورغم هذه الدَّيْنُونَة الشاملة ظلت لغة المشاعر الموسيقية تحرص على تهذيب الأخلاق وتهدئة المشاعر وخفض هيجان الانفعالات.

في العصر الرومانسي تطوَّرت الموسيقى إلى أن صارت عنوانًا أو ترجمانًا للأهواء، وصارت الأنغام مُعتَبَرَةً في ذاتها، واكتسبت معجمها وقاموسها الخاص، واهتمَّت منذ ذلك الحين بما يمكن تسميته بالتعبير عمّا يفوق التعبير ووصف ما يفوق الوصف (sentiment de l'ineffable).

أما في القرن العشرين مع الموسيقار "غوستاف مالر" و"شونبرغ" فقد انتقلا بالموسيقى إلى مرتبة مُمْعنة في الدنيوية، واقترنت الألحان عندهما بالعنف والصدمة والقسوة، بل في بعض الأحيان اقترنت الموسيقى بالتعبير عن النُّفايات الثقافية (سَقْطُ المتاع الثقافي أو الخُرْدَة الثقافية).. وصار "الباطوس" (pathos) الموسيقي مقترنًا بالشعور بالحزن والشفقة.

الدفاع عن المشاعر وانتقاداتها في موسيقى القرن العشرين

ارتبطتْ الموسيقى في أثناء تطوُّرها منذ عصر النهضة بلغة المشاعر. فماذا عن القرن العشرين؟

إذا اقتُصِرَ على الموسيقى الغربية المُسماة عالمة اختفت المشاعر من لغة موسيقى ما بعد الحرب الثانية ثم عاودت الظهور مؤخَّرًا من أجل إعادة استثمار واسترجاع لغة الانفعالات. من الموسيقيين الأساسيين الذين امتدحوا الانفعالات والمشاعر الموسيقار الفرنسي "دي بوسي"(Debussy)، الذي تحدَّث عن استعادة "لبّ الانفعال" (chair nue de l'émotion)، ووجدت عبارات مثل الأناقة والرهافة والجمال والانفعال طريقها إلى لغة الموسيقى. هناك حسب أقوال بعض منظري الموسيقى أمثال "بوريس دي شلوتزر"(Boris de Schlœzer) الذي، رغم إشادته بالموسيقى من حيث ما تخلقه من متعة حسيَّة، يرى أنها غير معنية بذلك، وهو يميّز بين الانفعال الجمالي والمتعة الحسية في الموسيقى التي هي مجهود ذهني أولًا وملامسة حسية ثانيًا. هل الموسيقى علم صارم ومنظومة محكمة البناء أم أنها مداعبة للمشاعر ودغدغة للعواطف؟ هذا السؤال الذي همَّ أغلب المنظرين والمؤلِّفين الموسيقيين، وغالبًا ما نُظِرَ إليه بعين الاحتقار إلى "باطوس" الانفعال، واعتُبِرَ في أغلب الأحيان من بقايا ومخلفات الرومانسية. للموسيقى الرومانسية معارضون، ومن

أهمهم ثيودور أدورنو، الذي سنخصُّهُ بهذه الفقرة المُقْتَضَبَة قبل عَرْضِ منظوره للموسيقى في فقرة بعنوان الفلاسفة والموسيقى.

أدانَ "أدورنو" بقايا الرومانسية في الموسيقى إدانةً شديدة، ووجَّهَ صَكَّ اتِّهَامٍ ضد السماع الانفعالي باعتباره من خصائص التسليع الثقافي للموسيقى، واعتبر أنَّ الموسيقى لا تستثيرُ العواطفَ ولا تستحثُّ ذرفَ الدموع، وأدان الموسيقى الموجَّهة إلى الجماهير الغفيرة والمغفَّلة، التي صارت بمثابة تحليل نفسي للجموع الغفيرة، وهو ما يسميه "النزعة الحسية"، التي تستثير مشاعر الجماهير ويعدُّها أقرب إلى "الكيتش"، والمقصود به الفن المُبْتَذَل.

إنَّ "أدورنو" من أنصار الصرامة الموضوعية للفكر الموسيقي، وهو يعارض الموسيقى التي تقتصر على تهييج المشاعر والانفعالات، ولم يكن في الآن نفسه من أنصار التيار الذهني في الموسيقى، ولم يوافق القائلين إنَّ الموسيقى منتوج عقلي أو ذهني، فهو ليس من القائلين إنَّ الموسيقى لا تعبيرية، والدليل هو أن الموسيقى الجديدة عند "شونبرغ" و"بيرغ" تَحْفَلُ بالطبائع والأنغام العذبة.

كان "أدورنو" مُنَاصِرًا لموسيقى "شونبرغ" ضد موسيقى" سترافينسكي"؛ لأنَّ التعبير في الأولى مُبَطَّن فيها تحت ظاهر الصرامة بينما تحفل موسيقى الثاني بالمشاعر، ولكنها مشاعر أقرب إلى الأنا

المشوَّه المَبْتُورِ المُنْهَك. وباسم الصرامة نفسها تمَّتْ العودة إلى "جان سيبستيان باخ" في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية بفضل "بيير بوليز" الموسيقار الفرنسي المعروف، ويمثِّلُ "باخ" روح الموسيقى الغربية العالمة التي ارتقى بها فوق النزعة العاطفية اللَّصيقة بها منذ الرومانسية، وهو الذي أسَّسَ الموسيقى على أسس هندسية مجرَّدة صارمة مُسْتَبْعِدًا كل ما من شأنه إثارة غنائية موسيقية عَفا عنها الزمن. يندرج هذا الفصل -كما يدُلُّ عنوانهُ- في الجدال في القرن العشرين حولَ ما إذا كانت الموسيقى لغة مشاعر أو لغة رياضية خالصة، ويُعْتَبَر أدورنو ممثِّلًا للموسيقى الخالصة، أما العنوان المُوَالي فيتطرَّقُ إلى التصوُّرات الفلسفية الحديثة للموسيقى.

عودة إلى الفلاسفة المُحْدَثين والموسيقى

ما يهُمُّنا حقًّا هو القول الفلسفي في الموسيقى، وبخاصَّة مقامها ومنزلتها في أنساق الفلاسفة، رغم أننا لا نعدم فائدة في تذوُّق مقوِّمات أنغامها وتركيباتها وهندستها ومقاماتها وأوزانها وإيقاعاتها؛ فأيُّ تقاطع يمكن أن يحصل بين الفلسفة والموسيقى؟ وأية وشائج يمكن أن تنشأ بين الأنغام والمفاهيم الفلسفية؟ ذلك ما نسعى إلى توضيحه في هذا الجزء من الكتاب.

احتفت فلسفة "ديكارت" بالانسجام والتناغم الموسيقي، بينما احْتَفَتْ فلسفة "روسو" بالإيقاع الموسيقي على اعتبار أن الانسجام أو الهرمونيا يُحِيلُ إلى تناغم الكون، والإيقاع أو الميلوديا يُحيلُ إلى توترات الذات والإرادة الإنسانية. وقد ناهَضَ "روسو" نظرية "رامو" في الموسيقى.

هيغل والموسيقى

تأتي الموسيقى، في نسق الفنون عنده، في مرتبةٍ بعد العمارة والنحت، هي الفن الذي يُعْدِمُ العنصر المحسوس، ويحتفظ بنواته الجوهرية وبِمُكَوِّنِهِ الأساسي ألا وهو العنصر الذهني، وخاصِّيتُها التعبير عن دواخل النفس، وإلغاء كل ما له علاقة بالخارجي وبالبَرّاني، ونَفْيُ الامتداد ومعه الفضاء والتحيُّز المكاني. وتتوسَّلُ الموسيقى بالاهتزاز والحركة، وآلتها في ذلك الصوت أو النغم، وأداتُها السمع الذي يعتبره "هيغل" أرهف عضو، وأكثر الأعضاء روحانيةً وذهنيةً؛ إذْ هو أرهف وأدق من النظر أو من الرؤية؛ بحجة أن الصوت مؤهَّلٌ لكيْ يكون صدى الروح أو صدى النفس.

ومن خاصيات الصوت أو النغم أنه يوجد وينعدم في الوقت ذاته، بخلاف الفنون التصويرية الأخرى التي تتوسَّلُ بالموادّ من أحجار وألوان وغيرها. إن الصوت مُجَرّدٌ وغير مادي، ومن ثَمَّ فهو أقدر على التعبير عن خوالج النفس من أيّ فنٍّ آخر. والموسيقى تبلغُ أقصى درجات التعبير عن أدقِّ المشاعر وأَرْهَفِها وأَعْمَقِها، إنها فن المشاعر، وهي فن التعبير

عن الذاتية الداخلية بواسطة إرساء الانسجام بين الأنغام وتركيبها إما هرمونيًّا أو إيقاعيًّا.

إنَّ موضوع الموسيقى هو الصوت وأدَاتُها هي الأذنُ، وتعبيرُها عن حركات النفس، وانفعالاتها ومشاعرها، وعلاقتها بالزمن أعمق، فهو "العنصر الكونيُّ في الموسيقى"[1]، والزمن نفيٌ للمكان، وصَهْرٌ له في وحدة داخلية، وانبثاق لما هو آني وحاضر ولحظي، والصوت يتحرَّكُ في الزمن. إنَّ الصوت وحده لا يعني شيئًا ما لمْ يقترن بشعورٍ أو بفكرةٍ، وبذلك تكون الموسيقى أقدر على التعبير عن النفس ومشاعرها من أيِّ فنٍّ آخر. والموسيقى تشكيل للصوت بما يجعلهُ أقدر على التعبير عن لواعج النفس ودواخلها، ومن ثَمَّ اعتُبِرَ فنُّ الموسيقى في نظر "هيغل" فنًّا رومانسيًا. إن الصوت أرقى من مجرد ضجيج، ولا يكتسي قيمة موسيقية سوى في علاقته بالأصوات الأخرى من حيث صفاؤه، وطبيعتُهُ، وديمومته، وكيفية تَعَيُّنِهِ. وللمقادير والكميات والأعداد والحساب دور في تأليف الأصوات وتوافق الأنغام. وعليه، فتشبه الموسيقى فن العمارة أو فن المعمار؛ فهي ترتكزُ مثلها على العلاقات الرياضية والهندسية والحسابية العددية.

ما نوع هذه العلاقة الأساسية بين الذاتية الداخلية، بين الأنا الجوهري العميق والموسيقى؟

1 Schopenhauer, Arthur, *le monde comme volonté et représentation* , Ed PUF p 329.

لا تكتسي الموسيقى قيمتها الفنية والفلسفية والجمالية سوى من زاوية تعبيرها عن الأنا العميق أو الذاتية الدَّاخلية، وشرط تعبيرية الموسيقى عن هذه الذاتية العميقة هو أن تستجيب للوحدة العضوية بين الأنغام وبين الأصوات؛ إذ بفضلها يتعرَّفُ الأنا وحدَتَه، وعلى جوهره. يُطرَحُ السؤال هل الموسيقى لغةُ مشاعر أو بِنَاءٌ نغميٌّ هندسيٌّ خالٍ منها؟ وهل تُختَصَرُ في التعبير عن فيض المشاعر أم أنها بناءٌ هندسيٌّ صارمٌ وأشكالٌ وحركاتٌ أشبه بالرياضات والهندسة؟ سنعرض لأطروحتيْن متضادتيْن: أطروحة مناصرة لِتَعْبِيرِيّةِ الموسيقى وأخرى مضادة تُثْبِتُ هَنْدَسِيَّتَهَا، وصرامتها، وتركيباتها النغمية المُشابهة لِلُّغَةِ الرِّيَاضية.

يمكن النظر في هذا السياق إلى مفهوم الموسيقى عند "هيغل"، الذي يرى أنها الفنُّ الذي تَتَحَقَّقُ فيه الذاتية الدَّاخلية بعد أنْ كانت مُسْتَلَبَةً في الطبيعة. لا وجود لمادِّيَّةٍ في الموسيقى سوى الصوت، ما عدا ذلك الموسيقى كلُّها فنٌّ ذاتيٌّ داخليٌّ، ومن ثَمَّ ينجح هذا الفن في التخلُّص من كل ما هو خارجي برّاني، وينجح في التلذذ بإيقاعات النفس واهتزازاتها.

الموسيقى فنُّ الأصوات، لا يُسْنَدُ إليها لا صُنْعُ الموضوعات الواقعية، وإنما سبر أغوار النفس ودواخلها والتأثير في أعماقها. وأفضل فنٍّ للنفاذ لأعماق النفس البشرية هو الموسيقى وما تحتويه من أنغام وما تفيض به من ألحان. وإنَّ تَفْرِيق "هيغل" بين فن الأصوات أو الموسيقى وفن الألوان أو التشكيل قابل للمناقشة من أكثر من زاوية. وموسيقى "رافيل"

و"ديبوسي" أقرب إلى الانطباعيين، وهناك شواهد على الإيقاع الموسيقي في مجال التشكيل. وعليه، فيمكننا أن نتساءل هل وُفِّقَ في التمييز بين الشِّعر والموسيقى؟ الأمر يقتضي إعادة النَّظر في الفروق التي أقامها بينهما.

شوبنهاور والموسيقى

هل فَهِمَ "هيغل" حقًّا روح الموسيقى؟ إن الأمر فيه نظر. شوبنهاور من أهم الفلاسفة الكلاسيكيين الذين ارتقت الموسيقى عندهم إلى أعلى المراتب، ونَصَّبُوهَا في أعلى قائمة الفنون، والخاصية التي تمتاز بها الموسيقى عن غيرها من الفنون هو أنه الفنُّ الذي يُعَبِّرُ عن المعقولية المباشرة (intelligibilité immédiate). إن الموسيقى لا تُعيدُ إنتاج الإرادة، بل وتُعيدُ إنتاج الأفكار الدَّالَّة على الإرادة. وتتمثَّل الموسيقى ما يستعصي على التمثُّل ألا وهو الإرادة، ومن هنا قدرت الموسيقى على النفاذ إلى عمق الأشياء وإلى عمق النفس البشرية. الموسيقى هي إعادة إنتاج للإرادة، وهناك ما يُشْبِهُ التوازي بين الأنغام والأفكار: موضعة الإرادة (Objectivation de la volonté)أو تمثُّلِهَا والتعبير عنها تلك هي وظيفة الموسيقى. أعلى درجات الإرادة يُعبَّرُ عنها بالأنغام الحادَّة، وأدناها يُعبَّرُ عنه بالأنغام المنخفضة النبرة. وفن الموسيقى يُعبِّرُ عن ازدواجية الإرادة والوجود، فالأنغام الرشيقة تُعبِّرُ عن حبور الإرادة، والأصوات الرتيبة والبطيئة تُعبِّرُ عن تراخي الإرادة، وحركات الأنغام هي من إيقاعات الوجود، ومن حركات الإرادة. وقد كان "آرثر شوبنهاور" مولعًا بالموسيقار

"روسيني"، وكتابه "العالم كتمثُّلٍ وإرادةٍ" يتطلَّبُ فن الموسيقى من أجل التعبير عنه، والفلسفة تستدعى فن الأنغام. هنا أكتفي بتوضيح منظور شوبنهاور للموسيقى.

يُناطُ بالفن في نظره تخليصنا من آلامنا ومن أحزاننا، والموسيقى مؤهَّلةٌ للاضطلاع بذلك، فهي الفن الأكثر مواءمة لعلاج الإرادة من أدوائها، وكان هذا الفيلسوف من أهمِّ أنصار الموسيقى النغمية؛ إذ خصَّ "شوبنهاور" الموسيقى بمكانة رفيعة في فلسفته، وبوَّأها مرتبة تفوق الفنون الأخرى مثل المعمار الذي يقع في أدنى مراتبها حيث تُصارع الإرادةُ المادة الكثيفة من أجل إيجاد متنفَّس لقواها.

فما الأمر بالنسبة إلى الموسيقى؟ هي من أَرْهَفِ الفنون لأنها تتسرَّبُ إلى أدق المشاعر وتحرِّكُها، وهي لا تُختَزَلُ في مجرد الإيقاع والبناء ولا في محض مشاكل هندسية أو رياضية، وإنْ كانت علاقتها بالحساب والهندسة من أقوى ما يكون، وتأثيرها في أنفسنا وأعماقها أقوى ما يكون التأثير، وبينها والعالَم، وبينها والإرادة ألف وِثَاقٍ، والفنون عمومًا، والموسيقى بشكل خاص تُمَوْضِعُ العالَم والإرادة عبر ما يسميه "الأفكار الجمالية"، وينبغي في نظره الإقرار بحقيقة أن الموسيقى كباقي الفنون مستقلة عن مجرَّد مظاهر الوجود: "وبالفعل فالموسيقى... هي نسخة مباشرة للإرادة كما تتجلَّى في العالَم[1].

1 Schopenhauer, Arthur, *le monde comme volonté et représentation* , Ed PUF p338.

الموسيقى تَجَلٍّ للإرادة وتعبير موضوعي عنها، وذلك بدون وسائل، فيها تمثل همس الوجود، ومعنى الإرادة، وهو ما يُفسِّرُ قوتها وتأثيرها في النفوس. ينطلق "شوبنهاور" من فكرة مؤدّاها أنَّ ثمَّة توازيًا بين الموسيقى والأفكار لأنهما معًا من تجلّيات الإرادة. وبفضل كونيةِ لُغَتِها تُعبّرُ الموسيقى بواسطة الأصوات وبكيفية دقيقة عن حقيقة الوجود. "إن الموسيقى تمرين ميتافزيقي لا واعٍ لا يعلم فيه الفكر أو الروح أو الذهن أنَّه يمارس الفلسفة"[1].

ثم يضيف في تعريف الموسيقى أنّها فن زمني أو أنَّها فن يُعْنَى بالزمن لأنه من طبيعة زمنية، بينما لا تحتاج الموسيقى إلى تحيُّزٍ في الفضاء، أو في المكان مثل فنونٍ أخرى، كما أنَّ الموسيقى والأصوات أو الأنغام لا تحتاج إلى علاقات سَبَبَيَّةٍ أو عِلِّيَّةٍ. وفي تصوُّره للفن عمومًا وللموسيقى بشكل خاص، كلُّها عبارة عن مَوْضَعَة للإرادة، والعالم نفسُهُ هو مجرد موضعة لها، بمعنى أن الإرادة هي المحرك الأساسي للكون وللإنسان، فالعالَم تمثلٌ للإرادة، والفن هو التمثُّل الأقصى للعالَم كإرادة، وبما أنَّ العالَم ألمٌ دائمٌ وبما أنه تعدُّد وفوضى فالفن وحده يمنح الإنسان عزاءً ما، ويتمثل هذا العزاء فيما يقدِّمُهُ الفن والتجربة الفنية من إمتاعٍ. هذا الانفصال عن العالَم وآلامه، عن الوجود وأتراحه، عن الحياة ومآسيها،

1 l'esprit de la musique, op cité. Ed Klincksieck 1992, p 38.

هو ما يمنحُهُ الفن تعويضًا عن مأساوية الوجود، وهو ما يُسمَّى بالتباعد الجمالي، وهو رديف عند "آرثر شوبنهاور" للمتعة الجمالية والعزاء الفنِّيّ. يطمح الفنان والعبقري إلى معرفة خالصة وعميقة بالوجود.

نيتشه والموسيقى

أما فيما يخصُّ "نيتشه" فقد احتلَّت الموسيقى في فلسفته مكانة متميِّزة، فالموسيقى بالنسبة إليه هي الكفيلة بالنهوض بمهام فلسفية جديدة عبرَ إحياء روح المأساة لدى الإغريق. والموسيقى عند "نيتشه" مثله في ذلك مثل "شوبنهاور" تعبير أو مرآة تعكس الإرادة الكونية، وهي من طبيعة "ديونيزوسية" ونابعة من صميم المأساة.

بعد مَدِيحِهِ لموسيقى "فاغنر" انقلب عليه انقلابًا شديدًا، ومَاحَكَهُ مُمَاحَكَةً قوية في موسيقاه مُتَّهِمًا إياه بارتدائه لباسًا رومانسيًّا، فهل لهذا الانقلاب دوافع شخصية أم فنية؟ لا ندري بالضبط. يُقيمُ "نيتشه" فلسفته للموسيقى بناء على تقابل أو ثنائية بين أبولون/ ديونيزوس، ويستنبط تعريفه لعالم الموسيقى وطبيعتها متأثِّرًا في ذلك بِـ"شوبنهاور"، الذي خَصَّ الموسيقى بصفة استثنائية هي أنها تعبير أو شكل تعبيري عن إرادة القوة.

إذا كان للموسيقى موضوع فهو بالأحرى "إرادة القوة"، أما عن السؤال ما مصدرها أو من أيِّ عالَمٍ انبثقت فيمكن الزَّعمُ أو الادِّعاء في منظوره

بأنَّ العالَم قبل أن يسوده مبدأ الانفراد أو التَّفَرْدُن (individuation) أو قبل أن تستبد به الفردية وقبل أن يؤول إلى الانقسام ما بين مبدأ الاعتدال والإفراط كان مشمولًا بروح الموسيقى باعتبارها وحدة أصلية. إن الموسيقى منذ أشكالها الأولى البدائية إلى تجلياتها الأكثر حداثةً ما فتئت تعبّرُ عن قوة الإرادة أو إرادة القوة، وذلك بصرف النظر عن ذاتية الفنان، أو عن مبدأ العبقرية. "نيتشه" يُعَادي التَّمَثُّلَ في الموسيقى، وما السمفونية التاسعة لِـ"بيتهوفن" سوى تعبير عن موسيقى خالصة لروح المأساة؛ إذ يَمْدَحُ "نيتشه" الموسيقى المطلقة، وهي موسيقى خالصة لا غنائية مستقلة بذاتها، فوق كل موسيقى غنائية.

أدورنو والموسيقى

الآن، هل يمكن الحديث عن فلسفة لموسيقى معاصرة؟ هذا ما يَبُتُّ فيه أدورنو ويَفْحَصُهُ. يُعْتَبَرُ أدورنو نموذجًا للفيلسوف الذي لم يتناول الموسيقى من الخارج، وإنما عالجها من موقعه أولًا كمؤلف موسيقي ومن موقعه كعالِمٍ للموسيقى، أكثر من ذلك تناول الموسيقى من موقع الفيلسوف الذي اهتم بها بعَدِّهَا فنًّا قريبًا من روح الفلسفة. تبوَّأ الرِّهَانُ على الموسيقى من أجل تغيير رؤيتنا للعالَم أولًا، ومن أجل تحصيل فهم نقديٍّ للمجتمع، وهي أَوْلَوِيَّة بالنسبة إلى القضايا التي هَمَّتْ الفيلسوف الألماني المنتمي إلى الجيل الأوَّل من مدرسة فرانكفورت.

إن الموسيقى هي التي بإمكانها أن تُنَاقِضَ مَنْطِقَ السِّلْعَةِ في الخيرات الثقافية، وبمقدورها أنْ تضع المجتمعات الرأسمالية موضع سؤال، وأنْ تضع الفن في مواجهة العَمَى والضَّلالَ الإيديولوجي الذي تسير فيه الأنظمة الرأسمالية.

فالموسيقى الجديدة أو المعاصرة هي موسيقى تناقض الذوّق السائد، وتعارض ثقافة الأذن المعمول بها في المادة الموسيقية الغربية. وعليه، فقد اتَّجَهَ هذا الفيلسوف إلى تَلَمُّسِ إرهاصات هذه الموسيقى الجديدة المُنَفِّرَةِ للذوق الموسيقي السائد. إنها موسيقى تَهْجُرُ القواعد النغمية في الموسيقى الغربية العالمة وتتجه إلى تكسيرها فيما يشبه محاولة هدم قواعد المنظور في الرسم الغربي.

سَارَ في اتجاهٍ مضادٍّ للسهولة والسطحية التي تُميّزُ المنتجات الثقافية الموسيقية في المجتمعات الاستهلاكية المعاصرة، عمل "أدورنو" على بلورة نظرية جديدة لموسيقى قادمة، وهي للذكر الموسيقى اللانغمية أو الموسيقى التي لا تعبأ بالانسجام، ولا بالإيقاع، موسيقى تتخذ لنفسها ما يضادُّ النغم وما يعارضُهُ. وتكمن المشكلة في نظره أولًا في تردّي الذوق، وفي تَدَنّي السماع الموسيقي، وفي سماجة التلقي، وفي سذاجة الأذن وثقافتها.

لا يَهُمُّ أدورنو ما يُرَوَّجُ من نفايات ثقافية موسيقية تحت ذريعة أنها أشكال موسيقية جماهيرية لصيقة بالاستهلاك الواسع، بل هذا

الترويج دليلٌ وبرهانٌ على تَدَنِّي الذوق وإسفاف الفن. ينبغي أنْ تقطَعَ الموسيقى الجديدة صلتها بالترويج الاستهلاكي وبالمنطق التجاري، وأن تهدم القواعد التي أحكمت قبضتها عليها.

مَهْمَا كانت علاقة الفلسفة بالموسيقى المعاصرة، ومهما كان سَبْقُهَا على الموسيقى المعاصرة أو تأخُّرُهَا عنها، يمثِّلُ أدورنو نموذجًا للفيلسوف الذي تناول الموسيقى من موقعه كفيلسوف ومن موقعه كموسيقار وعالم موسيقى؛ إذ انتقد الموسيقى المدَّعِيَّة للمُعَاصَرَةِ، والموسيقى المُتَلَبِّسَةِ بلبوس السلعة والبضاعة كما هي رائجة في الصناعة الثقافية اليوم، وصناعة الموسيقى كموضة أو تيار أو اتجاه أفضى إلى تَرَدِّي السَّمَاع الموسيقي، وارتكاس الأذن الموسيقية بسبب الوسائط الثقافية المختلفة من راديو وتلفزيون. لقد ابتُذِلت سمفونيات "بيتهوفن" إلى حدِّ تَرديدِها في ميترو الأنفاق.

على هذا الوجه من التحليل لا يمكن أن يفلت من منطق السلعة، ومن جهاز الصناعة الثقافية، ومن تدنِّي الذوق الموسيقي سوى الموسيقى الجديدة، أو الموسيقى الطليعية التي تقطع مع القواعد النغمية السابقة، التي هي أشبه بموسيقى مُتَسَلْسِلَةٍ أو تخضع، بدل الأنغام، إلى مفهوم جديد هو مفهوم التَّسَلْسُلِ، وتوسيع النظام النغمي إلى حد الانفجار.

بالمُجْمَلِ يمكن القول إن إدانة الطابع الصَّنَعِيّ والسِّلْعِيّ للموسيقى من طرف أدورنو يُحفِّزُنَا على البحث أكثر في ماهية الموسيقى وجوهرها وفي رِقِيّها وسُمُوّهَا فوق واقع الابتِذال.

في ماهيَّة الموسيقى

تسهم الموسيقى منذ عصر الأنوار في نُمُوّ الوعي، ومن ثَمَّ في الانخراط في الوعي الحضاري والتربوي في المجتمعات الديمقراطية، وفي تبلور الوعي الجمالي وتكوينه. والموسيقى حسب "أوليفيي ريفو دالون"(Olivier Revault D'allonnes) لا تتناول -بخلاف الفنون الأخرى- موضوعًا بعينه وإنما تتناول الحَدَث. والموسيقى جزء من ثقافة الأذن، تعلمنا ما يحدُثُ وما يجري عبرَ أصوات الموجودات: حفيف الأشجار، زفير الريح، خرير المياه، يمكن للإنسان أن يغمض عينيه فلا يرى شيئًا، ولكنه لا يمكن أنْ يصمُّ أذنيه. يمكن أن يوجد دخَّان بدون نار، ولكن لا وجود لصوت بدون حركة. وإذا كانت للسمع وظيفة بيولوجية أو وظيفة حيوية تُنبِّهُنا إلى ما يمكن أن يحدق بنا من أخطار فإن الموسيقى تتعدَّى ذلك إلى خلق أصوات أو أنغام لمجرَّد المتعة في سماعها، من الصراخ إلى الكلام ومن الكلام إلى اللغة والغناء انتهاءً بالموسيقى. وتكمن قيمة الموسيقى في أنها لا تتوسَّلُ بالأصوات لمعرفة ما يحدث، وإنما تصنع الأحداث من أجل تعرُّف الأصوات. وهي تخرجنا من سماع "العادي" و"المباشر" إلى إصاخة

السمع لما يحدث. ويتعَلَّق الأمر في الموسيقى ليس بالصوت المسموع وإنما بدلالة الصوت، يقول: إن الصوت الموسيقي ليس دليلًا على شيء يحدُثُ، بل إنَّه الحدَثُ عَيْنُهُ"[1].

إن المشترَك بين الموسيقى والفلسفة هو الاشتغال في الأولى بالمفاهيم، والبحث فيما وراء الواقع المباشر عن علاقات خلف الأشياء، وفي الثانية البحث فيما وراء الأصوات عن علاقات دلالاتها وأشكالها. الموسيقى فن الزمن والديمومة، وهي فوق هذا وذاك فنٌّ يُنادي ويستدعي الكينونة. والموسيقى تستدعي الحياة، وعبرها يُتوقَّعُ المفاجئ.

إنَّ الموسيقى لغة، وما تقوله هذه اللغة الموسيقية يفوق تمثل الأشياء، إنها لغة حاضرة فيما تقوله وتُعَبِّرُ عنه. الموسيقى لغة وما بعد لغة، وهي بالرغم من وظيفة التمثيل أو المحاكاة تَفُوقُ المحاكاة، ولَوْ اقتصرت الموسيقى على اللغة لما كانت موسيقى أصلًا. وما تشترك فيه الموسيقى والفلسفة هو الفكر، فالموسيقى تحمل في طياتها فكرًا خفيًّا ومستترًا؛ لِذا غالبًا ما اسْتَنْجَدَ الفلاسفة المعاصرون بالفن عمومًا والموسيقى خصوصًا من أجل نقد العقلانية.

1 الفارابي، أبو نصر، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، منشورات دار الكتب والوثائق القومية، 2009، ص15.

ولهذا اعتنى الفلاسفة بالموسيقى؛ لأنها بخلاف الفنون الأخرى الفنّ الذي فُهِمَ على أساس علاقته بالرياضيات ونظرية الأعداد، ولأنها الفن الأقْرَبُ إلى حَيَوَاتِ الناس ومَعِيشِهِمْ اليَوْمِيّ.

فما موضوع الموسيقى؟

استُقْبِلَت الموسيقى بوصفها الفن الذي يحتضن شكلًا من التعبير، ولكن السؤال الذي أثار مناقشات ومناظرات هو ما هذا الذي تُعبّرُ عنه الموسيقى؟ فيما بعد تُطرَحُ أسئلة من قبيل هل المهمُّ الشكل الذي تُعبّرُ بواسطته أو المضمون الذي تُعبّرُ عنه؟ هل تعبّرُ الموسيقى عن مشاعر، عن كيفيات للعيش، عن الغضب عن الخوف؟ هل الموسيقى محاكاة أَمْ تطهير أم ماذا؟ هل المحاكاة في تصوُّر الإغريق للموسيقى تعني صناعة بمعنى "تخني" أم إعادة صنع وإعادة إنتاج؟

بالنسبة إلى الفلسفة الألمانية ما قبل الرومانسية وما بعدها، وخاصَّة عند "إيمانويل كانط"، الموسيقى لغة مشاعر وانطباعات لا تتوسل بالمفاهيم وتنقلها إلى الآخرين عَبْرَ ما يمكن تسميته بالنغم (le ton)، ويمكن للموسيقى أن تُبَلِّغَ أفكارًا جمالية، وما يمكن التنبيه إليه هو أن إيمانويل كانط يؤكِّدُ أهمية الشكل في الموسيقى وأهمية الجمال الحرّ. أما بالنسبة إلى "هيغل" فالموسيقى فن بلا مضمون محدَّدٍ؛ لأنَّ موقفه من الموسيقى موقف متوازن.

رغم أن للموسيقى مضمون لكنه يبقى مضمونًا غير محدد، وهناك نوع من التطابق بين أنغام الموسيقى وحركات النفس، أما الخطر الذي يمكن أَنْ يُحْدِقَ بالموسيقى فهو أن تؤول إلى نوع من الصورية الفارغة بدون مضمون روحي، والموسيقى هي أقرب إلى الذاتية الداخلية المجرَّدة.

أما التيارات الرومانسية اللاحقة فإنها تحمل على عاتقها هذه الذاتية وتربطها بالبحث عن المطلق. إنَّ مضمون الموسيقى هو الموسيقى نفسها، هو بنياتها وإيقاعاتها وتوليفاتها، فالموسيقى -ضد ما يزعمه أصحاب الطَّرح المحاكاتي- لا تُحاكي ظواهر طبيعية ولا مشاعر ولا أفكارًا، إنها تعبيرات وتجليات للمطلق.

البُعْد الميتافزيقي للموسيقى

يُستَعْمَلُ هذا المصطلح للدلالة على معنى مهم هو ما تَعَلَّقَ في الموسيقى ببعدها الميتافزيقي، فبأيِّ معنى يُقصَدُ هذا البُعْدُ الميتافزيقي؟

ترقى الموسيقى إلى التعبير عن الوجود والإرادة، وتمثِّلُ أصواتها مراتب الوجود بدءًا بالخسيس وانتهاء بالشريف، وتخضع لتراتبية الكائن صعودًا إلى الأرقى ونزولا إلى الأدنى. يصف "شوبنهاور" الموسيقى بصفة "الرائع" أو بصفة "الروعة". يعتبر أن الأصوات أو الأنغام مرتَّبةٌ على نَحْوٍ يُنَاسِبُ أو يوازي مراتب الكائنات في الوجود، وهي: الوجود المعدني،

والوجود النباتي، والوجود الحيواني، وأخيرا الوجود الإنساني. المستوى المعدني يُعبَّرُ عنه بالصوت خفيض النبرة (basse)، والنباتي بالصوت حَادِّ النبرة (ténor)، والحيواني بالغليظ النبرة (alto)، والإنساني بالنَّديِّ (soprano). هذا من ناحية الأصوات، أما الأنغام فيأتي ترتيبُها على الشكل الآتي: المعدني (tierce) والنباتي (quinte) والحيواني (octave) وأخيرا الإنساني.

إن الموسيقى تعبير مباشر عن الإرادة؛ فأصواتها أو لِنَقُلْ أنغامها ما هي إلّا ترجمة لدوافع الإرادة، وكل الأصوات المُتَرْجِمَة لهذه الإرادة تجتمع في كونها إما أصواتًا رهيفة ودقيقة عالية النبرة أو غليظة خفيضة النبرة. إن الموسيقى بمعنى من المعاني تعبِّرُ عن اهتزازات الوجود. ثم يُضيفُ "شوبنهاور" توضيحًا آخر هو أنَّ الموسيقى ليست ملحقًا بأيٍّ من الفنون المعروفة، ثم إنها -أي الموسيقى- أكثرُ من مرافقة أو مُصاحبة للشِّعر، إنها مستقلَّة بذاتها، بل إن أنغامها غير تابعة للأصوات البشرية، وما الأصوات البشرية سوى آلات أو تُشبِهُ الآلات.

إن الموسيقى الحقَّة موسيقى الآلات لا موسيقى الأصوات. وهنا يضرب مثالًا بسمفونيات بيتهوفن؛ فهي بالرغم من كونها أصوات آلات لكنها تعبِّرُ عما يستحيل التعبير عنه بالكلمات أو بالأشعار، وهي تنشئ ما يسميه "شوبنهاور" بِـ"هرمونية متنافرة" للأشياء، إننا نسمع فيها أصوات

كل الرغبات المتصارعة، وكل المشاعر الإنسانية المتجاذبة والمُتَوَتِّرة، وحدها الأشكال تَتَكَلَّمُ، ويمكن في أثناء سماعها ملؤها بما نشاء، وتَلْبِيسِهَا ما نريد من مشاهد الحياة، وكسوتها لحم الحياة والشخصيات وعظمها.

جرى التركيز مع "شوبنهاور" على البُعْدِ الميتافزيقي للموسيقى وبعلاقة بالمعنى العميق للأعمال الفنية، ثم فيما بعد يمكن ربط هذا الجانب الميتافزيقي -وهو هنا الأهمّ- بالجانب الفيزيقي المادي والصوتي. للحصول على أنغام متناسبة أو متناغمة وهرمونية لا بدَّ من نِسَبٍ ومقاديروعلاقات متلائمة، وبما أنَّ الأصوات أو الأنغام ناجمة عن ذبذبات واهتزازات فإن العلاقات بينهما تكون متآلفة بقدر انسجام نِسَبِهَا ومقاديرها مع بعضها بعضًا، أمّا إذا تنافرت وشذَّت فإنها تؤول إلى فوضى.

التربية على الموسيقى

يمكن القول إن المسافة تبدو شاسعة بين ميتافيزيقا الموسيقى والتربية عليها، ولكن إذا أَمْعَنَّا النظر بدتْ لنا المسافة أقصر مما يُظَنّ بدليل أنَّ الانفعال مع الأنغام من طرف الجنين يبدأ من ظلمات رحم أمه، ومن ثَمَّ فهي تهمُّ وجوده حتَّى قبل ميلاده. كيف تُحوَّل الموسيقى من معطى شبه ميتافزيقي إلى مادة تعلُّمٍ، وإلى مفتاح لفهم طبيعة الأنغام وانتظام الأصوات وانسجام الإيقاعات.

ما علاقة الموسيقى بالتربية؟ أو بعبارة أخرى ما معنى التربية على الموسيقى؟

وهنا تُطرَحُ أسئلة أساسية بشأن دور الموسيقى في النظام التربوي المعاصر. هناك دور ثقافي مفترض للموسيقى في تربية النوع الإنساني، فضلًا عن تعلُّم لغة الموسيقى ثمَّة مَهَمَّةٌ ثقافية للموسيقى وتعلُّمها من طرف الناشئة يتمثَّلُ في الانفتاح على الثقافات العالمية. ومن بين ما ترمي إليه التربية الموسيقية اطِّلاعُ المتعلِّم على علاقة المشاعر والأشكال التعبيرية العالمية الكبرى.

إن التحسيس بالجماليات من شأنه أنْ يُوسِّعَ من أُفُقِ الفن ومن دوره في حياة الإنسان المعاصر. هل يقدر المتعلم أن يستشعر، أو أن نجعله يستشعر دور الفن في حياته، وبخاصة دور الموسيقى في التعبير عما يجيش بداخله؟ هناك أزمة تعليم الموسيقى في النسق التعليمي أو التربوي، ويمكن تعويض هذ الفراغ بمقاربة جمالية للموسيقى، وبإدراج هذه المقاربة في النظام المعرفي المتوَخَّى بناؤه في المجتمعات المعاصرة.

ويقترح "كولد دوفان" (Claude Dauphin) تعلُّم الموسيقى ليس عبر دروس ومحاضرات إنما عبر بناء مشاريع موسيقية. ورغم ذلك يحذِّرُ من إخضاع تعلُّم الموسيقى -عبر إنجاز مشاريع- إلى روح المقاولة، أو إلى منطق الربح، وإنما ينبغي أن تُقام هذه الدروس على مقاربة إنسانية.

القسم الثاني:
الإسهام العربي الإسلامي:
في فلسفة الموسيقى

نموذج الفارابي في كتاب الموسيقى الكبير

بعد التطرُّق إلى بعض معاني الأنغام ودلالاتها في الموسيقى في الثقافة الغربية يمكن القول إن مقاربة الفارابي -من موقعه كفيلسوف عربي ومسلم- لا تقلُّ أهمية عن نظرات الفلاسفة الغربيين. يقول مُحَقِّقُ كتاب الفارابي "غطاس عبد الملك" في تعريف الموسيقى عند الفارابي: "الموسيقى صناعة في تأليف النغم والأصوات مناسباتها وإيقاعاتها وما يدخل منها في الجنس الموزون والمؤتلف بالكمية والكيفية"[1].

الفارابي -حسب المُحقِّق- لا يبتعد كثيرًا عما قاله الفلاسفة الغربيون في ارتباط الأصوات بالانفعالات الحادثة في النفس "فتلتذُّ بها عند طلب الراحة أو تسكن بها الانفعالات... أو تكون مُعينةً على تخييل الأماني في الأقاويل التي تقترن بها"[2].

1 الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص15.

2 السابق ، ص47.

يعرِّف الفارابي الموسيقى على أنها صناعة؛ أي ليست غريزة أو طبيعة، ولكن صناعة ماذا؟ إنها صناعة الألحان، ولكن ما اللحن؟ يقول: "واسم اللحن قد يقع على جماعة نَغَمٍ مختلفة رُتِّبَتْ ترتيبًا محدودًا"[1]. ويُضيف أنَّ صناعة الموسيقى بالجملة هي الصناعة التي تشتمل على الألحان وما بها تلتئم وما بها تصير أكمل وأجود، أما تمييز الألحان جيدها عن رديئها فيكون بارتياض السماع، وهو الهيئة التي يُميَّزُ بها بين الألحان المتفاضلة في الجودة والرداءة.

ما أصناف الألحان وما غاياتها؟

في الموسيقى ثلاثة أصناف من الألحان: الألحان المُلِذَّة، والألحان الانفعالية، الألحان المُخيِّلَة. وأفضل الألحان ما اجتمعت فيه الراحة، راحة النفس، وحدوث الأفعال الكائنة عن انفعال، وأخيرا التخييل. فما علاقة الألحان بانفعالات النفس وأحوالها؟

هذا يُحيلُنا على سؤال مهم شمل تاريخ الموسيقى هو علاقة الموسيقى بمشكلة التعبير، ثم علاقتها بأحوال النفس وانفعالاتها. يقول الفارابي في هذا الشأن: "وأما كيف حدثت الصناعات العملية من صناعات الموسيقى، فإن التي حرَّكت عليها حتى صارت صناعة هي تلك الفِطَرُ

1 الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص71.

الغريزية التي ذكرناها، فبعضٌ بتَّرَنُّمَاتِ الراحة واللذة...، وبعضٌ طُلِبَ بها إنماء الأحوال والانفعالات وتزييدها أو إزالتها والسُّلُوِّ عنها وتنقيصها، وبعضٌ قُصِدَ بها معونة الأقاويل في التخييل والتفهيم..."[1].

إنَّ لحمة الألحان هي الأنغام، وتقتضي الموسيقى ترتيبات؛ أيْ توالي الأنغام على نحو ما، واقترانات؛ أي اجتماعًا على نحو معيَّن، الأولى تسمى ميلودية والثانية هرمونية، في الحالة الأولى تكون الأنغام متآخية أو متنافرة، وفي الحالة الثانية تكون ملائمة أو منافرة، وتتراوح الأنغام بين الحِدَّة والثقل (graves, aigus) وتُسَمى الطبقات، وما بين حدَّة الأنغام وثقلها يُسمَّى بُعْدًا صوتيًّا، والجماعة الصوتية هي تلك التي تؤلِّفُ الأنغام أو تجمعها في وحدة معينة، وأفضل آلة إعطاءً للنغم هي آلة العود، وهو أفضل من الناي والرباب. بهذا تخضع الموسيقى والأنغام إلى مقادير وأبعاد.

كما تعود حِدَّةُ الصوت أو ثقله بالجملة إلى اجتماع الهواء، فإذا اشتدَّ الهواء النَّابِي ازدادت حدة الصوت، ومتى تراخى ثَقُلَ الصوت. ويتفاضل النغم بتفاضل أسباب الحدة والثقل، وما بين الحدَّة والثقل يُسمى البُعْدُ أو المَدَّةُ، فالبعد هو مجموعُ نَغْمَتَيْنِ مُخْتَلِفَتَيْن في الحِدَّة والثقل.

1 الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص1171.

ينبغي استحضار الأهَمِّ في مقاربة فلسفة الموسيقى عند الفارابي، فهناك أربعةُ أحوال يُرادُ للموسيقى بلوغها إما كُلُّها أو بَعضُها: منها ما يُفيدُ اللذاذة وأنق المسموع ويُكسِبُ اللحن بهاءً وزينةً، و"منها ما يُوقِعُ في النفس تخيُّلاتِ أشياءَ على نحوٍ من التخيُّلات"[1]، ومنها ما يُكسبُ الإنسان انفعالات النفس، مثل الرضا والسخط والرحمة والقساوة والحزن والأسف، ومنها ما يُكْسِبُ الإنسان "جودة الفهم لِمَا تَدُلُّ عليه الأقاويل التي قُرِنَتْ حروفها بنغم الألحان"[2].

إن الطريف في كل هذا هو أن مفهوم الموسيقى عند أبي نصر الفارابي واسع يمكن أن يُحمَّل دلالات كثيرة، ويمكن أنْ يؤوَّل تأويلات مختلفة، وهو يدلُّ على سعة أفق هذا الفيلسوف، الذي يمثِّلُ إلماعة قوية ضد كل تحجر في تأويل التراث الفلسفي.

وأرى أنَّ سعة نظره جعلته ينتبه إلى التصاق الموسيقى بالانفعالات، وهو ما لم تفته الإشارة إليه، وهو أمر مطروح في النقاش الفلسفي الحديث والمعاصر؛ حيث يقول: "وأمّا فصول النغم التي بها تُكْسَبُ انفعالات النفس، فجلُّها أيضًا ليس لها عندنا أسماء، وإنما تُشتَقُّ أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات..."[3].

1 الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص1171.

2 السابق، ص1178.

3 السابق، ص1181.

يُسمَّى ما يُكسِبُ الحزن مُحَزِّن، وما يُكسِب الأسف أسفي، والجزع جزعي، والعزاء والسلوة معزي ومسلي. من النغم الانفعالية ما يكسبُ النفس قوة وصلابة مثل العداوة والقسوة والغضب والتهور، ومنها ما يُكسِبُ النفس انفعالات الضعف مثل الخوف والرحمة والجزع والجبن. هناك -حسب الفارابي- ثلاثة أنواع من الألحان هي كلها كاملة أو توصف بالكاملة: الألحان المقوية، والألحان المُلَيِّنَةُ، والألحان المُعَدِّلَةُ.

وعلى غرار الفلاسفة القدماء أمثال أفلاطون وأرسطوطاليس، يُستدلُّ على أهمية الموسيقى بالأخلاق: فهي "على ما تبيَّن في الصناعة المَدَنِيَّة، صارتْ الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أنْ تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، لكن وفي البعثَة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية، مثل الحكمة والعلوم، وذلك بمنزلة ما كانت عليه الألحان القديمة المنسوبة إلى آل فيتاغورس".[1]

1 الفارابي، **كتاب الموسيقى الكبير**، ص1181.

خاتمـة

حاولتُ تمحيص النظر في اللون بِعَدِّهِ يتضمَّنُ أبعادًا ميتافزيقية، وجماليات فنية، ومهارات تقنية انفرد بها رسَّامُو عصر النهضة الإيطالية، وأغناها الرومانسيون، وأبدع فيها الانطباعيون والتعبيريون، وأصحاب الاتجاهات التجريدية، ودون الانسياق وراء أطروحات المركزية الغربية التي ترى أن الثقافة الإسلامية معادية للصورة، ومناوئة للتصوير حاولتُ إثبات نقيض ذلك عبر إبراز فن المُنَمْنَمَات وأهميته في التصوير العربي الإسلامي.

حَقًّا لقد انفرد الفن الإسلامي بالتزويق والمنمنمات والتوريق وما شابه ذلك، وجهد الفنانون والصناع -وعيًا منهم أو بدون وعي- تجنُّبَ التجسيم والتشبيه بواسطة اللجوء إلى الأشكال النباتية والحيوية والهندسية. لكن في نهاية المطاف بيَّنْتُ بما لا يدع مجالًا للشك أنَّ التصوير حاضر في شكل منمنمات أو تصاوير مُصغَّرة، كما ضربتُ أمثلة كثيرة تخُصُّ الواسطي الفنان المسلم الذي أبدع هذا النوع من الفن، متناولًا قصص ومقامات الحريري وغيره.

وتنجلي هذه الأطروحة التي حاوَلْتُ تحليلها والدِّفاع عنها عبر المقالتَيْن: الأولى في مقام الألوان، والثانية في مقام الأنغام، وبَيَّنْتُ الصِّلات الرهيفة، والوشائج الدقيقة بين لغة الألوان ولغة الأنغام، وبين فن التصوير وفن الموسيقى، وكلاهما يرْقَى بثقافة العيْن من جهة، وثقافة الأذن من جهة أخرى إلى ما يَضْمَنُ تحالف الفنون في بناء الإنسان المعاصر.

يَتَبَيَنُ مما تقدَّمَ أنَّ للموسيقى نَفَسًا فلسفيًّا وبُعْدًا وجوديًّا، وهي الفنُّ الذي يُحَوِّلُ الأصوات الخامّ إلى أنغامٍ وألحان، وهذه بدورها تُتَرجِمُ الأشواقَ والعواطفَ والمشاعرَ، وترتقي بها إلى مستوى الرؤية الكونية. أكثر من ذلك سُعِيَ عبر الموسيقى إلى طلب الفضائل الأخلاقية، ويلتقي في هذا المقصد الفلاسفة اليونان والمسلمون وعلى رأسهم الفارابي حيث نصَّ هذا الأخير على ما للأنغام الموسيقية من آثار على النفس وتهذيبها، وما تُحَصِّلُهُ من أخلاق حميدة، وما تقدر عليه من تحصيل الخيرات النفسانية حسب تعبيره. أمَّا أفلاطون فقد نصَّ قَبْلَهُ في محاورة القوانين على دور الموسيقى في تربية المواطن، وَعَدَّ الموسيقى المدخل الملكيَّ لتعلُّمِ الفضيلةِ.

يتقاطع أفلاطون والفارابي في نقطة أساسية وهي أنَّ الموسيقى تهذيب للأخلاق، وجَلْبٌ للفضائل، وتدريب وتمرُّنٌ على حُسن التصرُّف، وعلى ضبط النفس. فرغم اختلاف الثقافتيْن اليونانية والعربية الإسلامية تتحقَّقُ بينها رؤى متقاطعة، ويشتركان في نفْسِ المنحى الإنساني، هذا

ضدَّ أولئك الذين يزعمون بأنَّ هناك اختلافًا جذريًا بين الثقافتيْن العربية الإسلامية ونظيرتها الغربية، وهوة سحيقة يستحيلُ رَدْمُهَا؛ مما يفرضُ علينا مواصلة التفكير فيما التقت عنده الثقافتان سعيًا إلى سدِّ الفجوات التي تمنعننا الوصل بين الماضي والحاضر وصولًا إلى استشراف المستقبل، ومدِّ الجسور بين ثقافتنا العربية الإسلامية والثقافة اليونانية من جانب، والانفتاح على الثقافة الموسيقية الحديثة والمعاصرة.

لقد حرصتُ على تناول القول الفلسفي في الموسيقى مُسَاوِيًا بين الفلاسفة اليونان والمسلمين، ومُرَكِّزًا على الفارابي نموذجًا للتَّدليل على الإسهام العربي الإسلامي في فلسفة الموسيقى، وحاولتُ إبراز أهمية التربية الموسيقية في الرُّقِيّ بالذَّائِقَةِ المُوسِيقِيّة، كما أشرتُ إلى أهمية التربية البصرية، وتذوُّق الألوان وتَلَقِّيها جماليًّا مما يُسْهِمُ في بناء الشخصية وتربية المواطن. وما ينبغي التنبيه إليه هو أنَّنا -مَعْشَرَ القُرَّاء والباحثين العرب- مُقصِّرُونَ في نفض الغبار عن مؤلفات الفارابي الموسيقية وتحيينها مع روح العصر. يُعتَبَرُ ما كتبه الفارابي في " الموسيقى الكبير" على القدر نفسه من الأهمية مما كتبه في الإلهيات والسياسيات. كما انْهَمَمْتُ في تحليلي هذا بمسألة بالغة الأهمية والمتمثِّلَة في بيان مقام الصورة ومنزلة اللون في الفنون البصرية والتصويرية في القسم المتعلِّقِ بفنون الرسم والتصوير، وفي سيميائيات الألوان، ومقام الأصباغ فيها.

حرصتُ في المقالتيْن على أنْ أقترب أكثر من الهاجس البيداغوجي والتعليمي، فَضَمَّنْتُهُ فقرةً في مفاتيح قراءة اللوحة، ومداخل تأويلها بما يُفيدُ المُهْتَمَّ والباحثَ في حلّ ما استَغْلَقَ من حركاتها وإيقاعاتها، ولهذا الغرض أرفقت بحثي هذا في القسم الأول بمقاربة الألوان انطلاقًا من أعمال فنية مخصوصة ولوحات فنية مشهورة في تاريخ الفن، أما في القسم الثاني فأَوْرَدْتُ أمثلة من تاريخ الموسيقى الغربية، وتطرَّقْتُ إلى موسيقيين ومؤلّفين كبار، وعَرَضْتُ لاتجاهاتهم وتياراتهم. كما تناولْتُ لغة الألوان من جهة، ولغة الأنغام من جهة من منظور جمالي وفلسفي عبرَ إشكاليات قوة التعبير، وترجمة المشاعر، محاولًا إذكاء نقاشٍ فلسفي جمالي عن أبعاد لغة الألوان والأصباغ، ولغة الأنغام والألحان.

قائمة المصادر والمراجع

- إنتغهاوزن، ريتشارد، **فن التصوير عند العرب**، وزارة الإعلام، بغداد، 1973.
- سمير الحاج أمين، **روح الموسيقى**، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- الفارابي،أبو نصر، **كتاب الموسيقى الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، منشورات دار الكتب والوثائق القوميَّة، 2009.

- Gallienne, Amandine, *les 100 mots de la couleur*, Ed Que sais-je 2019.
- Hanslick, Edouard, *Du Beau dans la musique*, Ed Christian Bourgois 1986.
- Hugues Dufourt, *Sous la direction Hugues Dufourt l'esprit de la musique*: Essais d'esthétique et de philosophie. Sous la direction Hugues Dufourt collectif.Ed Méridiens Klincksieck, Paris 1992.
- Muller,Robert, *la philosophie de la musique imitation*, sens, forme. Ed VRIN 2013 Ouvrage collectif.
- Schopenhauer, Arthur, *Textes sur la vue et sur les couleurs Ed Librairie philosophique*, VRIN 1986.
- Steiner, Rudolf, *Goethe père d'une esthétique nouvelle*, Ed Triades 1968.
- Stella, Paul, l*'histoire de la couleur dans l'art*, Ed PHAIDON Paris 2018.

الفهـرس

ملخَّـص 05

مقدِّمـة 09

الفصل الأول: مقال في الألوان أو فن الرسم والتصوير 23

القسم الأول: حركة الألوان وإيقاعاتها 29

اللون لغة المشاعر 33

مفاتيح الألوان في فن التصوير نماذج من أعمال فنية 35

تأمُّلات فلسفية في الألوان 46

كيف نقرأ اللوحة 49

القسم الثاني: فن التصوير عند العرب؛ المنمنمات نموذجا 55

الفصل الأول: مقال في الأنغام أو فن الموسيقى 63

القسم الأول: الفلاسفة الأوائل والموسيقى؛ أفلاطون، أرسطو 65

الموسيقى بين اللغة الخالصة ولغة المشاعر الأطروحة الأولى؛

الموسيقى لغة المشاعر 67

قوة التعبير في الموسيقى 71
الأطروحة المضادة: الموسيقى الخالصة 72
في تاريخ الموسيقى الغربية 76
نماذج موسيقية: الباروك، العصر الكلاسيكي 76
دفاعًا عن المشاعر وانتقاداتها في الموسيقى المعاصرة 81
العودة إلى الفلاسفة المحدثين والموسيقى: هيغل، شوبنهاور،
نيتشه، أدورنو 83
البُعد الميتافيزيقي للموسيقى 97

القسم الثاني: الإسهام العربي الإسلامي في فلسفة الموسيقى 101
نموذج الفارابي في الموسيقى الكبير 101

خاتمة 107

المصادر والمراجع 113

جامعة محمد بن زايد
للعلوم الإنسانية
MOHAMED BIN ZAYED UNIVERSITY FOR HUMANITIES

نبذة عن الكتاب

تأتي هذه الكراسة الثالثة ضمن مشروع "**الكراسات الفلسفية**"، الذي يطمح إلى إعادة وصل الفكر الإنساني بجذوره الجمالية والروحية. ففي «الفن»، لا يتناول المؤلف الفن بوصفه ترفًا أو مجرّد زخرف للحياة، بل يقدّمه كأفقٍ للفهم والتجربة، ومجالٍ تتجلّى فيه الحرية في أنقى صورها.

تقدّم الكراسة تأملات فلسفية ونقدية تُقيم صلاتٍ عميقة بين الفن والدين والفكر، وتعيد طرح سؤال الجمال باعتباره سؤالًا أنطولوجيًا وأخلاقيًا في آنٍ واحد. ومن خلال حوارٍ خصب بين الفكر الجمالي القديم والحديث، تكشف الكراسة كيف يغدو الفن لغةً تتجاوز الحدود والعقائد، وتمنح الإنسان قدرةً على إعادة بناء العالم بالخيال والمعنى.

إنها دعوةٌ إلى إعادة الاعتبار للفن كفعلٍ فلسفيٍّ عميق، يكشف جوهر الإنسان، ويفتح أمامه أفقًا للتساؤل والجمال والحرية.

ISBN 9789948630524