

التقليد والتجديد في الفن والثقافة

وجهة نظر فلسفية

أ. زواوي بقرور

الفن اشتقاقاً و دلالة يتصل بالتقنية و الصناعة، و هو جزء من العلوم الصناعية مقارنة بالعلوم النظرية و العملية، بحسب تصنيف مشهور لأرسطو، و يذمّه يعتبر جزءاً أساسياً من الثقافة، سواء فهمنا من الثقافة جانبها المادي الذي يحيل إلى الزراعة و الحرف، أو جانبها الفكري الذي اتصفت به منذ عصر النهضة من قبل النهضة الإنسانية، ثم أخذت دلالتها في القرن الثامن عشر أو عصر التنوير عندما أصبحت تضم العلوم و المعارف و الفنون، ليتوسع ميدانها مع ظهور العلوم الإنسانية المختلفة، بحيث أصبحت تعبر عن التجربة الإنسانية في تنوعها و غناها.

و رغم الاختلاف القائم في تحديد مضمونها، إلا أنها تعني عملية انتزاع يجريها الإنسان على الطبيعة، ليحقق انتفاعاً من مالم الطبيعة بخبرواته المختلفة إلى عالم الثقافة بإمكانياته المتعددة، من هنا تتداخل الثقافة مع مفهوم آخر شديد التعقيد إلا و هو مفهوم الحضارة، مع وجود فارق أساسي بينهما و هو أن الحضارة تتحد بكل ما يتجاوز ثقافة معينة و خاصة، ليرتبط و ينتقل إلى ثقافات أخرى.

و بما لا شك فيه أن أساس ظل ثقافة يظهر في لغتها، و في أشكالها التعبيرية المختلفة من فنون و علوم و أديان. و في هذا السياق، عرفت الفلسفة المعاصرة إحدى المحاولات الجادة لتأصيل فلسفة للثقافة، من خلال إمامة منطق للثقافة، أو بشكل دقيق (نحو طوي) تلاشكال الثقافة الأساسية، و خاصة اللغة و الدين و الأسطورة و الفن و المعرفة العلمية.

و يعتبر الفيلسوف الألماني (أرنست سكاسير 1874 - 1945) (الدا في هذا المجال الفلسفي والثقافي معاً، بدأ حياته الفلسفية هارغا تفلسفية (كانت 1724 - 1804)، وخاصة نظريته المعرفية على ضوء المنجزات العلمية الحديثة و منها على وجه التحديد النظرية النسبية لـ (أينشتاين)، التي خصها بدراسة مستقلة، وتوصل إلى أن النموذج الإرشادي العلمي "Paradigm"، لا يكفي للتعبير عن شكل متغيرات الواقع، و خاصة ما لفت بالأنشكال الرمزية التي تكشف عنها الثقافة عن خلال أشكالها المختلفة عن لغة ودين و أسطورة و هن؛ لأن هذه الأنشكال تستل فيها مختلفاً و مغايراً للواقع، و هو ما بيته بتفصيل في كتابه الأساسي "فلسفة الإشكال الرمزية" 1923، أولاً، في مفهوم الرمز و العلامة.

يمكن النظر إلى الرمز من جهتين، جهة الاشتقاق و جهة الدلالة، فمن حيث الاشتقاق، فإن الكلمة اليونانية "symbolon" مشتقة من الفعل "synhallaia" (الذي يعني "وصل، جمع، قرن" ذلك أن الإنسان اليوناني إذ ما يتعد و سافر و حاجب، يقوم بقطع سهم أو شيء ما إلى جزأين، يحتفظ بجزء و يعطي الجزء الثاني لصديقه أو أحد أفراد عائلته، و عند العودة و اللقاء يتم جمع أطراف ذلك الشيء كعلامة للقاء. و بهذا المعنى يفيد الرمز الربط و الوحدة. على أن هذه الفكرة، لا تخص اليونان وحدهم، و إنما تظهر في مختلف الثقافات، ذلك أن دور الرمز مهما اختلفت ممانته، فإنه يؤدي دور الربط.

و من حيث الدلالة، فإن الرمز اقضى عبر التاريخ بمعاني جديدة، منها المعنى التماثلي، فالبرزان، على سبيل المثال، الذي يزين قصص العداثة عبارة عن رمز للعدالة، و هناك المعنى السيميائي الذي يظهر في استنباتنا الرمز في مجال الثمن و الرياضيات، كما أن هناك مستوى آخر للرمز هو المستوى البلاغي و المجازي الذي يستدعي أو يؤدي إلى التاويل.

و مهما اختلفت معاني الرمز، فإنه يسمح بتجسيد أو تجريد وقائع، فالبرزان، تجسيد لفكرة العدالة، والرمز الرياضي أو المنطقي، لتجريد واقعه معينة، لكن الخلاف بين

المجازي و الرياضي: يكمن في أن الأول يقوم بمحاكاة بين واقعة و صورة، في حين أن الثاني مجرد علامة اصطلاحية. فكيف واجه تفسير تعدد معاني الرمز؟ وكيف حدد الرمز باعتباره مقارنة فلسفية ثقافية؟

يعد الرمز "Symbolique"، بمثابة الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمون معين من الدلالات الفكرية، مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة. و لقد اقترح تفسير دراسة الرمز دراسة تكوينية تختلف الأشكال الرمزية، أو دراسة اللغة والفن والأسطورة و العلم بحسب تطورهما التاريخي. و في تقديره فإن الرمز مرت بثلاث مراحل أساسية: مرحلة المحاكاة البسيطة "Mimétique" وهي مجرد إعادة إنتاج شيء من الأشياء، ومرحلة المماثلة "Analogique"، وهي تصور شيء من الأشياء من خلال خواصه، والمرحلة الثالثة وهي المرحلة الرمزية "Symbolique"، والمماثلة هذه المراحل مع الوظائف اللغوية، فوظيفة التعبير تتواءم مع مرحلة المحاكاة و إدراك الأشياء، ووظيفة التصور مع العلاقة بين الأشياء و هي مرحلة المماثلة، و الوظيفة الدلالية مع مرحلة الرمز - العلامة. وهنا يظهر الدخل المناسب من الحس إلى النظر ومن التجسيد نحو التجريد.

فما هي علاقة الرمز بالعلامة؟ إن العودة إلى كتاب فلسفة الأشكال الرمزية يبين أن كمبرير يميز بين الرمز والعلامة في بعض النصوص، ويجعل من الرمز مرادفا للعلامة في نصوص أخرى و يدمجها في نصوص ثالثة. فمثلا يفرق كمبرير بين نوعين من العلامات، على طريقة (هوسرل) فهناك علامات تشير و علامات تدل، هذه الأخيرة سماها بـ "العلامات الرمزية الحقيقية"، أما الرمز فلا يقسمه إلى أنواع، وإنما لمعتبره الأول وهو عملية فكرية، و الثانية فتاج الفكر المثبت في علامة، لذا من الضروري التمييز بين (الرمز العملية) وبين (الرمز المننوج)، وبذلك يكون المعنى الثاني قريب من العلامة، أما المعنى الأول فبختلف عنها.

ولأن العلامة، تغطي كلواحد و وقائع عديدة ثقافية و اجتماعية و حيوانية و صناعية، فإن كسيري يميز بين نوعين من العلامات: علامات بوصفها إشارة "ludicam" وعلامات دالة "Signes signifiantes" تمثل، في نظره: العلامات الرمزية الحقيقية.¹¹

استعمل كسيري هذه التفرقة على مستوى الفهم و المعرفة، و ذلك عندما قابل بين الخوم الحيواني الذي يتحدد بالعلامات فقط، و التواصل الإنساني الذي يستعمل العلامات الرمزية، فالتحلق، على سبيل المثال، يتواصل مع غيرها من التحل بواسطة رفصات معينة، لكن هذه اللغة الانشائية تختلف كلية عن لغة الإنسان، لأن لغة الحيوان ذات طابع مادي حركي، في حين أن العلامة الانشائية ليس لها طابع مادي، لأن الإنسان يستطيع تسمية الأشياء في غيابها، كما تتميز اللغة الإنسانية بانقطاعها وانفصالها عن الأشياء، في حين أن لغة و علامات الحيوان شيء دائماً جزء من الشيء. وبالتالي فإن الحيوان يتواصل بواسطة علامات بمثابة إشارات أو مؤشرات، والإنسان يتواصل بواسطة علامات بوصفها رموزاً، و غني عن البيان أنه يستطيع أن يتواصل بالعلامات بوصفها مؤشراً. إن العلامة - الإشارة تبقى متصلة ومرتبطة بعالم الأشياء، أما العلامة - الدالة فإنها تتصل بالأشياء اتصالاً اصطلاحياً، وبالتالي فإن الرمز عندنا هو العلامة الدالة، وهو تحديد قريب من استعمال الفيلسوف الأمريكي شارل ستيريس بيرس "مؤسس علم العلامة".

كما استعمل كسيري الرمز بمعنىين: إيجابي و سلبي: الرمز بوصفه منتجاً والرمز بوصفه عملية، فالرمز - المنتج: مجرد اثر فيزيائي يبعث نحو فكرة معينة أو نحو موضوع معين، وتتكون وظيفته الإدائية أو الإحالة "Substitution" عن الأشياء، أما الرمز العملية: فهو إعطاء شكل للتعبير بواسطة الفكر، وهو ما يسمى بعملية الترميز "Symbolisation"، والتوظيفة الأساسية للرمز العملية هو البناء، بناء المعنويات والحسية، والرمز - المنتج و الرمز - العملية، في قرابته و تكامل: ذلك لأنه في الرمز المنتج نرى كيف أن الفكر يبنى وينظم العالم الذي يتركه. ولذلك فإن دراسة الرموز - المنتوجات، لا تكون ذاتها، وإنما هي وسائل و وسائل و أدوات.

ورغم تمييزه بين العلامة والرمز إلا أننا نجد، يستعمل الرمز بمعنى مرادف للعلامة. ذلك أن تاريخ الكلمتين كما تؤكد المعاجم كانت مرادفة إلى غاية 1880. وكسيرر عندما تحدث عن التشابك النقائلي للإنسان، كان يتحدث عليه من خلال تجوّه الإنسان إلى العلامات والرموز بوصفها وسائل لتثبيت وتصوير الإدراكات⁽¹⁾. إلا أننا نجد يستعمل كذلك (واو الحظف) في حديثه عن العلامة والرمز مما يفيد وجود فرق بينهما.

لذا لا يمكن القول أن العلامة والرمز مرادفان إلا بمعنى محدد للعلامة، إلا وهو العلامة الدلالية. وإن كان العلامة والرمز مرادفان جزئياً وليس كلياً، وعملياً، فإذا كانت العلامة والرمز ينتميان إلى دائرة واحدة، فإنه لا يمكن اختزال الواحد في الآخر، لأن العلامة غالباً ما تكون حسية في حين أن الرمز فكري ومثالي، إلا أن العلاقة قائمة، لذا وجب استبعاد الطرح الميتافيزيقي، الذي يجعل من هذين المستويين مستويات منفصلة، كما أن العلامة هي تثبيت لمضمون فكري في حين أن الرمز يصطاد شكل لمواد حسية، على أن الفرق يظهر أكثر في نورهما في الدلالة وتكوين المعنى. إن العلامة تدل، ولكن الرمز عملية إبداعية لتلك الدلالة والمعنى، و إن العلامة هي التي تجعل تلك العملية قابلة للتبليغ. أما مسألة المدعى قوي واحدة، أي أن للرمز طابع حركي وعملي، إن الرمز نشأ وإبداع وأن العلامة تثبيت وتبليغ وحامل⁽²⁾.

ولقد عاد كسيرر في كتابه "حول الإنسان"، إلى هذا الموضوع بلوع من التفرقة مدرجها وليس الذي تركته "فلسفة الأشكال الرمزية". من هنا عمل على التمييز والتخصيص، مؤكداً على أن الرمز كلي وحركي في حين أن العلامة مخصوصة وثابتة، متخذة من اللغة مثلاً. فالعلامة طابع مادي وثابت، في حين أن الرمز له طابع روحي وحركي، وله ثلاثة وظائف هي: الوظيفية التعبيرية والتصويرية أو التمثيلية والدلالية⁽³⁾.

اقتقد "بول ريكور" في كتابه "في التأويل" مفهوم الرمز عند كسيرر، حيث اعترض على ما اعتبره الاستعمال الواسع للرمز، مبيناً أن مفهوم الوظيفية الرمزية، مفهوم واسع

جدا، بما أنها تتناسب و مفهوم المتوسط الذي يواصفته يقوم الفكر بعنصرية بناء
مدرجاته و عنصرياته¹⁰، وإجمالا فإن مفهوم الرمز يحتل مكانة أساسية في تحليل
الثقافة، لأنه يتميز بجملة من المميزات أهمها:

أ . الشكل الرمزي هو الذي ينتج الواقع وليس انعكاسا له، أي أن الأشكال الرمزية
تتميز بطابعها التكويني و ليس بطابعها التكراري، إنها تؤكد على أن الإنسان يملك
طاقة رمزية، وتعبّر عن نشاط إنساني أصيل، و ليست انعكاسا أو مرآة للواقع.

ب . لا تستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة، من دون دور
المتوسط الذي تقوم به الأشكال الرمزية، إنها بمثابة الأدوات التي بها يعرف الإنسان
العالم، فالرموز وسائل أساسية في المعرفة، من هنا تستحيل عمية المعرفة.

ج . تكون الأشكال الرمزية مجرّع الثقافة بوصفها مؤسسة إنسانية خاصة، وهذه
الأشكال هي اللغة والدين، والأسطورة والفن والمعرفة العلمية، إنها بمثابة عناصر تشكّل
الثقافة، مما يفيد وجود علاقات و روابط فيما بينها، و بالتالي فإن الثقافة هي جملة
الأشكال الرمزية التي يبدعها الإنسان في تاريخه.

ثانيا. من متعلق للثقافة إلى نحو للثقافة:

قدم الفيلسوف كسير، نظرية في الثقافة أو فلسفة للثقافة جديدة، لا تقوم على
مطلق محض أو خالص، لأنها بذلك ستتخلى عن طابع خاص للثقافة، وإنما تعمل
على تأسيس ما سماه بـ (Grammaire) للثقافة. فبماذا يعني تأسيس ثقافة على
تحوّلات لا تخضع الثقافة إلى مطلق كلي و شامل مثل العلوم الدقيقة و الرياضية
وإنما تخضع إلى بنية رمزية و مهمة أي فلسفة في الثقافة أو نظرية في الثقافة، هي أن
تكتشف عن البنيات الأساسية للأشكال الرمزية في ثقافة معينة، و ذلك بأن تدلّ
لقتها ودينها وأساطيرها وفنها و معرفتها العلمية، وبهذا الطرح، يكون ارتدت كسير
هو أول البرلويين في تاريخ الفكر المعاصر، لأنه سبق أعلام البنيوية في ما ذهبوا إليه من
تحليل للغة وفقا للنموذج اللساني، كما عرجت على ذلك سكت تاريخ الفكر
والتيارات الفلسفية.

إن الأشكال الرمزية هي طرق متعددة تؤدي إلى مركز معين، يكون على فلسفة الثقافة وظيفة الكشف عليها؛ لأن من مهام فلسفة الثقافة، الافتراض أن عالم الثقافة ليس مجرد وقائع معزولة، وإنما هو نسق منظم، وإن قلصت الوقائع الثقافية تظهر في الأشكال الرمزية، وإن هذه الأشكال تلك وحدها الداخلية.

ولا تتميز فلسفة الثقافة هذه، بطابعها الوجودي أو الانطولوجي أو الميتافيزيقي، وإنما تتميز بطابعها الوظيفي والتفدي، لأنها لا تهدف إلى إيجاد الوحدة الجوهرية للإنسان، فالإنسان في فلسفة الأشكال الرمزية ليس، جرمًا خالصًا، وإنما هو وحدة تعرف من خلال وظائفها الرمزية التي تعبر عنها في الأشكال الثقافية. وتظهر هذه الوظيفة في تعدد وتنوع الأشكال الرمزية التي يبدعها الإنسان.

كما أن هذه الفلسفة الفلسفية للأشكال الثقافية، لا تحدد الإنسان بوصفه كائنًا مطلقًا أو كائنًا اجتماعيًا، ولكنه بوصفه كائنًا رمزيًا، أي هامرًا على إبداع أشكال رمزية، والمصوغ في ذلك، هو أن الجانب الاجتماعي للإنسان يتقاطع فيه مع بعض الحيوانات، فالإنسان لا يعني ذاته إلا في إطار جماعة معينة، لأنه يتميز عنه في كونه يفارق في تعاليمه في تحديد أشكال الحياة الاجتماعية، وله القدرة على تحويلها وتغييرها وتقدمها، كما أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش حياته من دون أن يعبر عنها، وإن أشكال التعبير المختلفة التي ابتدعها الإنسان، مع الوقت والزمن والتاريخ، أصبحت تشكل عالمًا ثانيًا أو وجودًا ثانيًا مقارنة بالعالم الطبيعي.

إن الإنسان لا يعيش في علاقة مباشرة مع الواقع، لأن الواقع المادي يتراجع كلما تقدم النشاط الرمزي للإنسان، كما لا يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه من دون الوسائط الرمزية، أنه محاط دائمًا ومن جميع الجهات بأشكال رمزية إما لظنية أو دنيوية أو غيبية أو عنصرية.

من هنا لا يمكن في نظر كسبر تحديد الإنسان بوظيفته الاجتماعية أو الثقافية، وإنما بوظيفته الرمزية، أي قدرته على استعمال وإبداع الرموز. وتعرف ثقافتنا المعاصرة، بل عالمنا المعاصر، تحولًا كبيرًا في استعمال الرموز، استعمال شمل أدق

تفاصيل حياتنا اليومية والفكرية والروحية، فلحن لا تكاد تستغنى عن رموزها في تعيين هويتنا و فئة دماغ ورقم حسابنا البنكي وعنوان بيتنا. لقد أصبح الإنسان ذاته، مجموعة من الرموز التي تحدد هويته.

ثالثا، الفن بوصفه رمزا ثقافيا :

إن الفن والجمال جزء لا يتجزأ من حياة الإنسان وخبرته وتجربته. إنه يتجنى دائما بحيث يصعب تجاهله. وهو يشكل أحد الإشكالات الأساسية لفلسفة الأشكال الرمزية عند مفسريه، فدرس من منظور تاريخي ورمزي، فمن الناحية التاريخية فإن الفن قد شكل في تاريخ الفكر الفلسفي واحدا من المفارقات الكبرى. فلو سمعت فلسفة الجمال قبل كائلا أن تعيد الجمال و أن تحيل خبرتنا الجمالية إلى شيء غريب غريب هو الطبيعة وذلك ما دافعت عنه لفترة تاريخية طويلة نظرية المحاكاة، ويعود الفضل إلى كانط الذي برهن في كتابه "نقد ملكة الحكم" عن استقلالية الفن.

ولقد عرف الفن صراعا حادا بين قيارين، شبيه بذلك الصراع الذي عرفته فلسفة اللغة، وهو صراع حاول أن يرد الفن إلى معطى موضوعي أو ذاتي بشكل حاد. فمما تعلق الأمر باللغة أو الفن، فإن أطروحة المحاكاة حاضرة وحداث وظيفتها، ومن المعروف أن أرسطو، كان يرى في المحاكاة فعلا طبيعيا في الإنسان و يظهر منذ المثلثة، بل جعل من المحاكاة صفة تميز الإنسان عن الحيوان، لأن المحاكاة والوسائل المستعملة تمكن الإنسان من التعلم والتكيف. والمحاكاة مصدر متعة كما تبين ذلك الأشكال الضمنية. مفضلا وفقا لتوجه الفلسفي المتعة النظرية عن غيرها من المنهج الأخرى.

ثم تعد المحاكاة انعكاسا إلى الواقع، بل أصبحت مع الوقت سماعة للطبيعة الخائصة أو الكاملة أو البهيمية، فلم يعد الفن يمتح الطبيعة بشكل اعمى ولكن ينتج الطبيعة الجميلة هذا ما تقراه في فن القرن السابع عشر وهو ما ذهب

اليه (Bataillon) وأصبح الموضوع الشبيبة الجميلة موضوع نقاش وجدل، وطرح حوله مسألة معرفية عامة ألا وهي: كيف يمكن تصوير الجيل من دون تجاوز لفوائد الحقيقة والواقع؟ ومن هنا السؤال المعرفي والخيالي، ظهرت نظرية تقول أن الفن مهموماً والتشعر خصوصاً ما هما: لا أكاذيب جميلة، مستحبة ولطيفة.

إن نظرية المحاكاة، وفقاً لتحليلات كسير، قد قاومت كل نقد حتى القرن الثامن عشر، وتحديدًا حتى مجيء (جان جاك روسو) الذي أحدث تحولاً في نظرية الفن، لأنه رفض شكلية النظرية الكلاسيكية في الفن، و بين أن الفن ليس إعادة إنتاج أو وصف، وإنما هو نوع من قيضان و سيل من المشاعر والحواس. ولقد أهوتيس الجديدة بمثابة بداية انقلاب في الفن شمل لاحقاً أعمال (هردن) و(غوته)، وهو ما أدى إلى ظهور مقولة الفن الانطباعي (Art de caractère) التي خلقت محل نظرية المحكاة.

على أن هذه النقطة، مشقة الفن الانطباعي يجب تحديدها بشكل دقيق، و إلا تحولت إلى مجرد قلب من محاكاة خارجية للطبيعة إلى محاكاة للنفس والحواس والمشاعر، بمعنى قلب الموضوع إلى الذات، ذلك أن (لدارس (أغوته)، كتباً يلاحظ ذلك كسير، يرى أنه لم يختزل الفن والتشعر في المعطى الذاتي أو التعبيري فقط، وإنما اهتم كذلك بالمعطى الموضوعي والطبيعي وبالتالي فإن الفن منه تعبيري وفي الوقت نفسه تكويني، وهذه الجانب التكويني يتشكل في محيط و بيئة معينة. ذلك لأن الاحتكاك إلى العاطفة وحدها يصبح أمراً عامقياً وليس فنياً.

ومن جهة أخرى فإن الفن يعتبر شكلاً من أشكال الرموز، فهو ليس إعادة إنتاج للوقائع المحسوسة، إنه ليس محاكاة وتحت اكتشاف للواقع. على أن ما يقتشفه الفنان ليس هو ما يكشفه العالم، لأن الفن لا يبين لنا طبيعة وأسباب الوقائع، وإنما يقدم لنا حساً بالإشكال، وبالتالي فإنه لا يحاكي وقائع سابقة، إنه اكتشاف وإبداع حقيقي.

ورغم اختلافهما إلا أنهما يتراعيان، ذلك أن التفسير المفاهيمي لنعم لا يمنع التأويل الحلمي للفن، فكل واحد منهما أفاقه الخاصة، و زاوية نظره و قدرته على الكشف عن عمق التجربة الإنسانية، وإن الحياة الإنسانية تتطلب منا أن ننظر إلى العالم

يعينين، وإن الطبيعة الإنسانية ذاتها، لها هذه الخاصية المتمثلة في عدم التوقف والتحديد والحد ولاكتفاء بمقاربة واحدة للواقع؛ وإنما تتميز بقدرتها على اختيار وجهات نظرو الانتفال من خاصية وميزة إلى خاصية وميزة أخرى.

يتميز الفنان بإبداعه، بالأشكال الطبيعية، مثله مثل العالم الذي يكتشف قوانين الظواهر الطبيعية. و بهذا المعنى يجب أن نفهم مقولة (نيوتن ودوقنسي) القائلة بأن الفنان والرسام من كبار أساتذة التمثيل. ذلك أن معرفة الأشكال ليس معطى غريزي أو طبيعي؛ فتحن نرى شتى الأشياء من دون أن نلتفت إلى اكتشاف أشكالها حتى يأتي الفنان ويبرزها ويعبر عنها.

إن الشكل ليس موضوع الفن فقط و لكنه موضوع العلم كذلك. من هنا وجب التساؤل من ما يميزهما؟ إن الأشكال التي يصفها العلم، هي أشكال خالصة تتميز ببساطة ملفقة. مثل قانون نيوتن حول الجاذبية الذي يشرح ويفسر بنية الكون المادي. لكن ما إن تقترب من الأشكال الفنية حتى يصبح هذا المصطلح في التبساطة والسهولة مجرد مصطلح وهمي. لأن الأشكال في الفن لها ملامح متعددة ومتغيرة و كل محاولة لفهمها وتفسيرها، تستدعي وتتطلب تأويلات مختلفة.

ذلك أنه أمام موضوع فني معين، يمكن مجموعة من الفنانين أن يصفوه بأشكال مختلفة. وهذا عكس ما يحدث في العلم، ذلك أن الخبرة الجيائية تتميز بالثبات والتأكد ومخالفة للخبرة العلمية. من هنا فإن أحد الخصائص الأساسية للفن هو أن يظهر ويبرز ويوحى باللامح والمميزات اللامتناهية للأشياء.

وأشد بين الفنان (لودفيج ريكتر) على سبيل المثال، في مذكراته أنه عندما كان شابا هو و ثلاثة من أصدقائه التقوا على رسم منظر واحد. وأنهم اتفقوا كذلك على الالتزام الصارم برسم ذلك المنظر وأن لا يبتعدوا عن الطبيعة، لقد أرادوا إعادة تصوير ما يشاهدونه، قدر الإمكان، لكن النتيجة كانت أربع لوحات فنية مختلفة، من هنا خلاص الراوي إلى أنه ليس هناك من رؤية موضوعية و إن الشكل واللون يفهمان

بحسب ميزاج وطباع الأفراد. و بذلك تصديق مقوية (مبدأ زولا) القائلة إن الفن هو (زاوية من الطبيعة ينظر إليها بمنزلة).

تظهر شكل تجربة فنية في شكل معين، من هنا أهمية الأشكال الفنية في كل ثقافة، فالرسم يبين شكل الأشياء مرئياً، والفن الترامبي يعكس الأشكال المعبّطة لحياةنا النفسية أو الباطنية، وإن إعطاء شكل لعاطفة من عواطفنا أو شعور من مشاعرنا، هو تحويلها إلى حالة حرة و نشطة، وفي الأثر الفني للفنان، فإن قوة العاطفة ذاتها تتحول إلى قوة تشكيلية⁽¹⁶⁾.

يرتبط كل عمل فني، بقارئ و مشاهد و مستمع أو مستقبل بالتعبير اللغوي، ولا يفترض الفنان أبداً متلقياً سلبياً، بل يتوقع دائماً متلقياً إيجابياً، يجري عملية تفكيك و تحليل للعمل الفني، من هنا فإن فهم العمل الفني يقتضي تحليله وإعادة تركيبه من جديد، ولذا ما يقوم به عموماً النقد الفني، أي عملية تفكيك لعملية الإبداعية التي أوجدته.

وفي تقدير مفسر فإن الجميل ليس محايداً ولا مباشراً للشيء، وإن ما ذهب إليه "هيوم" بأن الجميل ليس صفة ملازمة للأشياء ذاتها، وأنه لا يوجد إلا في فكر الذي يتأملها. هو قول صحيح رغم لبسه و شموخه⁽¹⁷⁾. ولذا أننا لا نستطيع تحديد الجميل بالانطباع فقط، كما نذهب إلى ذلك نظرية المعرفة عند هيوم. علينا أن نحدد بنشاط الفكر، أنه عملية إدراكية، وهذه العملية ليست ذاتية محضة وإنما هي عملية ضرورية لإدراك الواقع الموضوعي. إن نظرية الفنان ليست نظرية سلبية تلتقط ما هو قائم في الواقع، أنها نظرة إيجابية بديكية.

من هنا فإن الآراء تختلف حول طبيعة الجميل، فهناك من يرى أن الموهبة الكبرى للفنان هو اقتزاع الجميل من الطبيعة، وهناك نظريات تتجه عكس هذا المخرج لتري أن الفن لا يتصل إطلاقاً بالطبيعة وإنما بروح الفنان، وإن جمال الطبيعة، مجرد سجع لا غير، هذه ما نقراه عند فيلبيوف الجمال الايطالي "كولتش"، فالطبيعة تظهر

معوجة و مشوهة عندما نقارنها بالعمل الفني، فلا وجود في تقديره للنهر الجميل والشجرة الجميلة.

ومن الممكن ان نتجاوز في نظر مفسري، تعارض هاتين النظريتين و ذلك بانجاز قسم بين ما هو جميل مضموا وما هو جميل فنيا: فهناك جماليات طبيعية من دون سميات فنية معينة. فجمال المنظر الطبيعي ليس هو ذلك الجمال الذي تستشعره في لوحات الانطباعيين: وان المشاهد يعي وعيا كاملا و يتحسس تحسسا كاملا، الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال فني، واننا عند الانتقال من الطبيعي إلى الفني فإننا في الواقع ننتقل من عالم الأشياء الحية إلى عالم الأشكال الحية). وعلينا لا يربط المشاهد بالحياة المباشرة، واثواق المباشرة للأشياء، و لكنه يربط بالانسجام ونسق الأشكال والألوان وتوازن الضوء والظل، وعليه فان الشجرة الجمالية تقتضي الدخول في المنحنى الديناميكي والحركي للأشكال.

ومهما اختلفت المدارس الفنية، فإنها لا تستطيع أن تنكر أو أن تقول بان الفن يمكن (ماتلا خطايا مستقلا)⁽⁸⁾، فحتى قلات المحاسبة لا يمكنهم القول بذلك، لانهم لا يمكنهم ان يتكروا دور الخيال. إلا أن الأمر الأشدّ خطا يبدأ عند الشروع في تقييم دور الخيال، هنا تعدد الآراء والمدارس، ويضرح السؤال: كيف يمكن لتقييم سلطنة الخيال؟ إن المدارس الكلاسيكية لا تشجع الخيال الحر، رغم تقديرها لموهبة الخيال، ولكن في الوقت ذاته ترى ضرورة تقييدها ببعض القيود. فخيال الشاعر على سبيل المثال يجب أن يتقيد بالعقل وبقواعد الفنية. وعلى عكس هذه النظرة الكلاسيكية قامت النظرية الرومانسية التي أعطت للخيال مضمونا مقاييرا، وأعلنت من المجهيب والغريب وقللت من شأن التشابه كـموضوع للادب.

ولقد حاول "فيكو" بما هو منطلق للخيال، من خلال عالم الأسطورة. و ذلك عندما تحدث عن ثلاث حقبة هي: حقبة الآلهة، و حقبة الابطال وحقبة الإيمان، وفي نظره فان أصل العمل الشعري ينبع من الحقيقتين الأولى والثانية، أما المرحلة الأخيرة فلا يمكن لها أن تبدأ من دون تفكير مجرد وثقة عقلية، وبالتالي لقد مرت البشرية في

تقديره بمرحلة اللغة الرمزية مجسدة في الأسطورة والشعر، وأن الأمم الأولى لا تفكر إلا عن طريق الصور الشعرية وليس بمغاهيم مجردة، وتعبير عن نفسها من خلال المحديات والأساطير، ولقد كانت تلك الأمم مشدودة إلى التجسيد والتشخيص، ولم تكن قادرة على التأمل النظري.

إن هذا التصنيف لا يخلو من خيال جامع، وهو خيال مصاحب للإنسان في كل حقبة ومرحلة، وأن الخيال والتخاطب الخيالي ليظهر دائما بأشكال جديدة وبقوة جديدة. ويوصفه ملحة مدرفية، فإنه لا يمكن أن يظهر إلا في شكل من الأشكال. على أنه لا يمكن أن نغفل بين شكل العمل ومضمونه. وأن الأشكال ليست فقط وسائل وتقنيات لإعانة إنتاج فكرة من الأفكار وإنما هي جزء أساسي من الإبداع الفني⁽¹⁾.

إن الذين يرفضون قدرة و قوة الخيال، نشئي، سواء باسم المحاكاة أو باسم الواقعية، يتكروون في الواقع الخنايع الرمزي للفن، إن الفن رمزي، مهما أدى ذلك إلى تبس و غموض الموقف الميتافيزيقي للرومانسية، وعملا على الخروج من هذا المفهوم المتبس للرمز كما صاغته الرمزية، يرى مفسرير أنه يجب الإقرار بالتخاطب الخيالي لرمزية الفن وليس بمطابحه المتخالي.

فإذا كان الفن حسب شلنغ هو (التعبير النهائي عن اللاوعي)، وإذا كان الفن عند هيجل هو (التعبير عن المطلق)، فإن ما يجب البحث عنه في الفن ليس التامتهاي ولا المطلق وإنما (العناصر البنيوية الأساسية لخبرتنا الحسية ذاتها، في الخطوط في الرسم، في الأشكال المعمارية و الموسيقية، إن هذه العناصر تتهتج بحضور دائم، أنها عرثية ومثموسة)⁽²⁾.

وبهذا المعنى يفهم قول "غوته" بأن الفن لا يهدف إلى إظهار العمق الميتافيزيقي للأشياء، وإنما يحمل على مستوى سطح ظواهر الأشياء، وهو ما دافع عنه "فيتشه" وبين قيمته "فوكو". إلا أن هذا السطح لا يستلغ التعرف عليه، قبل أن يكتشف الفنان ويمسغه في شكل من الأشكال، وهذا الاكتشاف لا يتوقف عند مجال مخصوص، مثلما أن اللغة لا تتوقف عند التعبير عن مجال معين، فكما أن اللغة تعبر عن جميع

الأشياء، كذلك الفن فإنه يشمل مجمل التجربة أو الخبرة الإنسانية، وبذلك فإنه يحتل المكانة الرئيسية في الثقافة بعد اللغة، يقول كسميروا لا شيء في العالم انثروبولوجي أو أخلاقي، ولا شيء طبيعي ولا شمل إنساني، مستبعد عن المجال الفني سواء بالطبيعة أو الجوهر، ولا شيء يستطيع مقاومة الفن وعملية تشكيله وإبداعه، ينطبق هذا الأمر على الفن كما ينطبق على العلم⁽¹⁾.

ثالثاً - بين التقليد والتجديد

إن للأشكال الرمزية التي ابتدعها الإنسان، ومنها الفن، الذي يحتل المكانة الرئيسية في الثقافة، سميات عديدة ومختلفة، إلا أن ما يميزها على وجه التحديد والخصيص، تلك العلاقة الشائكة بين الثبات والتغير، بين المحافظة والتحرر، بين التقسم والتراجع، بين الاستقرار والتحول، بين التقليد والتجديد، ذلك أن جميع الأشكال الرمزية في أي ثقافة مكانية تخضع لهذه الحركة وثبات العملية المعقدة، وكل ثقافة أي مكانية تخضع لحركتين مختلفتين في الاتجاه، حركة نحو الثبات بالأشكال الثابتة والجاهزة، وحركة تتجه نحو التطلع والانفصال والتحول عن تلك الأشكال الثابتة، وبالتالي تنشأ حركة التجديد والتغيير والإبداع.

والإنسان بوصفه كائنًا رمزيًا، سوزج ومقسم ومعزق في بعض الحالات القصوى بين هاتين الحركتين، بين الحركة الناهية نحو المحافظة على الأشكال القديمة والتقليدية، وبين الحركة اليا حثة على الأشكال الجديدة، فهناك صراع دائم بين التقليد والتجديد، بين الاختلاف والتكرار، وبين التراث والحداثة، صراع مستمر تارة وظاهر تارة أخرى، هادئ في بعض الأحيان وعاصف في أحيان أخرى.

وعنى سبيل المثال، أن للأسطورة والدين مبادئهما المحافظة، وهو ضايع بين و عناصر، لهما ميلان إلى الاستقرار والمحافظة، بحيث يبدو تاريخهما وكأنه تاريخ ثابت لا يعرف التغير، ويبدو أن لفظة الأولى أهما من الأشكال الرمزية الثقافية الأكثر محافظة في الحياة الإنسانية، إنها تحافظ على الممارسات والمبادئ والرموز الأقوية ذلها.

ولقد الأسطورة بشكن خاص، وطبقاً لبدليها وأصلها مثالا للفكر التقليدي، فالأسطورة لا تستطيع عمليا أن تفسر الأشكال الجديدة للحياة الإنسانية، ولكن رغم ذلك فإن تاريخ الأسطورة وكذلك تاريخ الفكر الديني يبينان بجلاء، وجود وقيام تلحم الحركتين المهادتين، وهكذا تظهر نوعاً من الديناميكية الجديدة كما يقول كسبر: في الأسطورة والدين، ديناميكية تفتح الأفق نحو حياة أخلاقية ودينية جديدة، هذا ما تبينه حركات الإصلاح والفرق المختلفة في تاريخ الأديان، وعمليات التأويل المختلفة التي تخضع لها الأساطير، وبالتالي تتقدم الفوضى الفردية أو الذاتية على التقوى المحافظة والتقليدية.

وبذلك الحال في اللغة، التي تحتل مكانة متميزة ضمن الأشكال الأساسية لفلسفة الرمزية، وذلك بسبب مكانتها كشأن رمزي يميز عن بقية الأشكال الرمزية المختلفة للثقافة، إنها الوسيلة المثلث الحاملة للمعنى والدلالة، إن هذه اللغة تخضع دائماً لصراع قوى التقليد والتجديد، وتعمل في جميع الثقافات من دون استثناء، قوة محافظة في الثقافة الإنسانية، لأن من دون ملاعبها المحافظ هذه، فإنها لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها التواصلية، لأن التواصل يقتضي و يفترض وجود قواعد صارمة وثابتة وقادرة على مقاومة تيار الزمن ومتغيرات التاريخ، ومع ذلك، فإن التغيرات الصولية والترسبية والدلالية يمكن ملاحظتها في أي لغة سواء كانت متقدمة أو متأخرة متحضرة أو بدائية، وإن هذه التغيرات ليست أبداً تغيرات عرضية، لأنها من الشروط الأساسية لتطور اللغة، ويكمن أحد الأسباب الأساسية في هذا التغير اللغوي، في أن اللغة لكي تعيش وتحيى وتبلى، يجب أن تنقل من جيل إلى جيل، ولكن هذه النقلة لا تتم بشكل آلي أو ميكانيكي أو من خلال التكرار فقط، فعملية اكتساب اللغة تقتضي دائماً جهداً ونشاطاً من قبل الطفل، وهو ما بيئته مختلف الدراسات اللغوية حول تعلم الطفل، وبالتالي فإن اللغة مهما كان مستواها المحافظ أو التقليدي، فإنها تخضع لسنن التطور التي لا تتحدد بالقطب اللغوي وحده، وإنما يشمل الأشكال الرمزية الأخرى.

«كما يعبر الفن بشكل جلي على نزعة المحافظة و التجديد، ولكنه يتخذ صورة مختلفة أو انعكاسية مقارفة باللغة والتدين، ذلك أننا لا نقبل في الفن بعملية التكرار واسترجاع الأشكال الفنية القديمة، وإنما نستثمر عالمنا الشرقية في التجديد والتغيير، ولكن رغم ذلك فإن التقليد ينبغي دوراً أساسياً في الفن، يتمثل في هذا المنحى مع اللغة وبقية الأشكال الرمزية، لأن الفن لكي يميز ثقافة معينة، يجب كذلك أن ينقل من جيل إلى جيل، رغم أن كل فن أصيل لا يد وإن يطبع عصره بطابعه الخاص، ومع ذلك فليس هناك من شاعر على سبيل المثال، يبدع لغته بشكل كلي، انه يعتمد دائماً على الكلمات اللغوية القائمة في اللغة التي يعبر بها، ويحترم قواعدهما الصرفية والنحوية، و لكن بهذه اللغة يقدم صوراً جديدة بل وأكثر من هذا حياة فنية جديدة، من هنا يصعب بل يستحيل إمانة إنتاج مكيا الفنانين أو تكرارهم أو تقليدهم، لأنهم يقتربون، فكل شاعر لغته الخاصة، ولكن من السهل التعرف عليها ضمن اللغة العامة، فالتشاعر الكبير هو الذي يطبع دائماً تاريخ لغته بطابعه الخاص ويحدث فيها نوعاً من القمشية الأسلوبية، هذا ما فعله على سبيل المثال شكسبير ودانتي وكونه في الأدب الغربي، أو امرئ القيس والبحتري والجاحظ والمثنوي، في الأدب العربي.

ومما لا شك فيه أن هذه المقاربة للفن بوصفه شكلاً من الأشكال الثقافية: كان لها مستقبلها المعرفي الذي أكدته حركة الشكلانيين الروس و النزعة البنوية، عندما بينتا أن للشكل والبنية دورهما المحدد في العملية المعرفية والجمالية على السواء، على أنه إذا كانت الشكلانية والبنوية قد ضمنت بالمضمون من أجل الشكل والبنية، فإن فلسفة الأشكال الرمزية قد حافظت على العلاقة بين الشكل والمضمون، وكان لمضمون الرموز، كما بينا بعض جوانبه الدلالية، الدور الرئيسي في هذه العملية، لأن كل رمز يحيل إلى دلالة تتطلب تأويلاً.

وفلسفة الأشكال الرمزية، بتركيزها على الوظيفة التي تؤديها الأشكال، يساهمها الأشكال الفنية، تكون قد أسهمت في عملية إدراك مضمون الأعمال الفنية، ويعتمدانها على المعنى التكويني والتأويلي، تكون قد تجاوزت تلك الثنائية الحادة والتقابلية

الصورية التي وقعت فيها الـثيوية عندما انحططت الأولية للترامن على التعاقب والبال على المدلول و الشكل على المضمون، وفي تحليلها للتكوين و العلية و الاستمرارية والتغير والتفني والتجديد، تكون قد اختلقت كلية من التطرح الـثيوي المثال بالقيمة والاتصال.

ولقد أدركت زما بعد الـثيوية (أو الـثيوية الجديدة)، قيمة مساهمة أرنست كاسيرر، فيبتت أهميتها و حدودها؛ ذلك ما تلمسه على سبيل المثال عند جان بياجي¹ و"لوميان قولدمان" و"بيار بورديو" الذي وظف مفاهيم الأشكال الرمزية على مستوى علم الاجتماع، واستحدث مصطلحات جديدة كالأشكال الرمزية والبنية الرمزية والرمزية، وهي مصطلحات ذات طبيعة كاتلية وعنوجات من تحليلات كاسيرر على وجه التحديد، بعد أن أجرى عليها سلسلة من التعديلات و التغييرات، ومنها أن المتكومات الرمزية باعتبارها أدوات للمعرفة والتواصل، لا يمكن لها أن تمارس سلطة وتفرض البنيات تكونها بنيات فقط، بل لأن لها علاقة بالاجتمع و لأن لها دور اجتماعي، من هنا قوله أن لـثرمز (وثنية سياسية لا تقتصر على وظيفة التواصل التي يتحدث عنها الـثيويون، فالرموز هي أدوات "التضامن الاجتماعي" بلا منازع؛ و من حيث هي أدوات معرفة و تواصل، فهي تخول الإجماع يصده معنى العالم الاجتماعي، ذلك الإجماع الذي يساهم أساساً في إعادة إنتاج النظام الاجتماعي⁽¹²⁾، و تعتبر تحليلاته للرموز الثقافية والـثنية و الترميزية رائدة في هذا المجال.

الزواوي يقدرة
جامعة الكويت

الإحالات

- 1- Ernst Cassirer, La philosophie des formes symboliques 3. La phénoménologie de la connaissance, Ed, Minuit, 1972, p.357.
- 2- Ernst Cassirer, La philosophie des formes symboliques 1. Le langage, Ed, Minuit, 1972, p.27.

- 3- . Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, Ed. Minuit, 1975, p.112.
- 4- .Ibid., p. 171.
- 5- . Paul Ricoeur, *De l'interprétation, Essai sur Freud*, Ed. Seuil, Paris. 1985, p.19.
- 6- . Ernst Cassirer, *Essai sur l'homme*, p.212.
- 7- .Ibid. p.214.
- 8- .Ibid. p.216.
- 9- .Ibid. p.221.
- 10- .Ibid. p.222.
- 11- .Ibid. p.224.
- 12- . Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Ed. Seuil, Paris. 2001, p.200.