الصمت في بناء الحوار القصصي

طرائقه وعلاماته

د. فاتح عبد السلام
(جامعة الموصل- كلية الآداب)

يشمل المتحاورين أحيانا صمت يتخلل حوارهم . وهذا الصمت لا يأتي لالتقاط الأنفاس فحسب ، وإنما هو توقف زمني قصدي يخترق كلام الشخصيات في المشهد ، ويكون لقصديّته أثر في توجيه الحوار واستمراره ودلالته . وهو خيار يعمد إليه الكاتب لغاية تشبه الغاية من إظهار الكلام في شكل ملفوظات محددة . يرد الصمت ليكون جزءا في بناء الحوار ، له دلالته الموظفة ، وذلك عبر إشارات صريحة من الراوي أو في صيغة مضمرة . والتعامل مع مساحة الصمت هو أصلا جزء من العملية السردية ، فالسرد يتوافر عليها ، وتأتي في النص تحقيقا لغرض فني . غير أن الصمت في الحوار المباشر له دلالة أوضح ، ذلك أنه على النقيض من الملفوظ ، مثلما يكون في المحادثة الحياتية على النقيض من الصوت المنطوق . إن الصمت في أثناء الحوار هو ببساطة ، كلام غير منطوق . ويمكن رصد حالات محددة تبين تعامل الحوار القصصي بنائيا مع الصمت .

الأولى : استخدام التنقيط علامة دالة على الصمت . وهذا يحدث كثيرا في القصة العربية وأزعم أنه يشمل القاصين كافة بقدر أو بآخر. وهو نوع مبرر حسب المعنى في السياق . أي يمكن تلمس حاجة النص الحواري إلى هذه النقط ، فهي تملأ فراغا وتحيله إلى صمت. وشتان ما بين الفراغ والصمت . مثال على ذلك حوار في قصة (حكاية من المدينة القديمة) لغانم الدباغ :

«- أنا عاطلة في البيت .. أختي الكبيرة تزوجت والأخرى بائعة في مخزن .

- .....

- وأنت ... ؟ لماذا تركتنا أيام المحنة ؟

- كنت خائفا ...

- منا أم منهم ؟

- .....

- كنت جبانا. »(١)

فمن خلال هذا الحوار نلحظ أن المساحة المنقطة الواردة فيه تحيل إلى صمت يلوذ به إنسان خائف لا يملك إجابة أمام عتب كبير يقع عليه ويشعر إزاءه بالذنب . وقد يشير التنقيط إلى دلالة أن الحوار صار يتجه إلى أحادية واضحة بفعل مؤثر خارجي في الواقع ، كما في قصة (الكرة والدماغ) لسعد البزاز ، فثمة امرأة تريد مواصلة الحوار مع سائق سيارة الأجرة الذي ينطلق بها سريعا كالمجنون ، إلا أنه لا يستمع إليها على الرغم من استمرارها الحديث في حد الصراخ معه ، وذلك بسبب صوت المذياع العالي واندماجه معه وهو ينقل نقلا حيا وقائع مباراة لكرة القدم .

«صاحت السيدة : هدئها .. وهزته من كتفه .. حين شعرت أن صوتها ضائع في الضجة. انحرفت السيارة .. صارت تتأرجح .

- أيها الأعمى .. قف ..

- عباس يشخص بعينين راكزتين تجاه شيء ثابت في الأمام .

- قف .

- .....

(الكرة ارتطمت بالعارضة)

- أريد أن أترجل

الشاعر هذا المشروع، وتوقف عند الملامح التاريخية الدالة والفاعلة في رسم أبعاد الحدث وتكوينه. إن الملحمة تحتاج إلى بعد أسطوري، وإلى رؤية ثقافية واسعة والشاعر يمتلك الأداة الثابتة، ولكن رؤيته الملحمية لم تتشكل في رحم تكوينه الذهني، فخلت ثقافته الظاهرة، أو لم تنبئ القصيدة بهذه الثقافة، ويعود ذلك إلى أن رؤية الشاعر للصراع فرض عليه الرؤية الواقعية للأحداث فخرج عنها في صوره الشعرية، حيث جاءت منسجمة مع نفسيته ومع واقعه المعيش. ولذا اتكأ على العمق التاريخي وليس على الجانب الأسطوري، وإن كانت الأسطورة ملمحاً من ملامح التاريخ. ولكن الشاعر لم يقتنص من مخزونه الفكري أو الثقافي الأبعاد الأسطورية لتصوير الحدث.

وما أراده الشاعر من مقدمته هو تصوير دور المخزون الثقافي الغربي في تعامله مع قضايا الأمة العربية، باعتبارها جزءاً من الشرق، فالصراع بين الشرق والغرب قائم عبر التاريخ، فإذا ما انتصر الشرق انهزم الغرب، والعكس صحيح. وأراد الشاعر رسم صورة الرؤية الغربية لإنساننا العربي، الموسومة بالعداء والسيطرة والإذلال عبر تاريخه، وشق الأمة بخلق كيان صهيوني ليضمن السيطرة على قلب العالم القديم وثرواته،فتحرر الأمة ووحدتها يكلف الغرب الشيء الكثير، وربما يديل بسيطرتهم، ولهم في تجاربهم مع الشرق ما يغنيهم عن التعامل معه فشعره الوطني والسياسي والقومي دليل وضوح الرؤية لديه، ودليل استقرائه للمستقبل الدال على بعد نظره عندما تنبأ بسقوط فلسطين وضياعها على يد: الحركة الصهيونية ولانتداب، وأقزام السياسة في بلاده.

وكان يمكن للشاعر أن ينجح في رسم الملحمة أو المسرحية لو سمح بتصوير الصراع بين الشخصيات الثلاث، وبخاصة بين الشخصيتين الثانية والثالثة ورؤية كل منهما للقضية في الوطن، ولأبعاد الصراع الداخلية والخارجية وسبب التسابق إلى حبل المشنقة، ليرسم لنا بُعداً وطنياً أو صوتاً رائعاً يمكن أن يكون أداتنا للرؤية الوطنية والاتخاذ العقل واستناد القرار. وكان يمكن أن يرسم لنا دور المزعامات التقليدية وتدللها لدى التاريخ البريطاني أو رؤية الشخصيات الثلاث للمستعمر، فللا ستعمار رؤية ومنهج، وهدف وخطة يطبقها على أرض الواقع وكان يمكن للشاعر أن يرسم جهل هذه الزعامات أو دور السماسرة وتجار الأراضي أو قلة الوعي، لتثير فينا التعاطف مع شخصياته الوطنية، وتبرز لنا قضية عاطفة الشاعر، ومدى صدق هذه العاطفة.

لا شك أن عاطفة الشاعر الوطنية صادقة على صعيد تاوقائع المنظورة، فهو في عالم الواقع، وفي اطار الصراع يكشف في أشعاره الوطنية والسياسية والقومية رؤيته الوطنية، وصدق رؤيته لأبعاد الصراع وللمرتكزات الثلاث على الصعيد الوطني والسياسي والقومي، كما يكشف شعره عن صدقه الفني، لتحقق التفاعل والانفعال والانسجام بين مشاعره وعوالمه الداخلية وعالمه الخارجي، تقاط التماس بين هذا العوالم ملتحمة، وغنية بالرؤية والانسجام والوضوح.

ويرجع البعض ممن قالوا بضعف العاطفة لديه – قلة العاطفة لدى الشاعر إلى أن المقدمة لا تنتسب إلى عالم القصيدة، فيها إما قيلت في زمن متباعد عن زمن الحدث، أو أن كانت منفصلة ثم أُلصقت بالثلاثاء الحمراء. واستنادهم في ذلك إلى عدم الربط بين المقدمة والنص – القصيدة (الثلاثاء الحمراء ج٢).

ويمكن تفنيد هذا الرسم بالقول: إن الشاعر قد تم لعقيدته هذه المقدمة لبيان رؤيته التاريخية الواعية لأبعاد الصراع العربي الغربي، ولدور الزعامات التقليدية وتخاذله، ودور الحركة الصهيونية في تأليب العالم العربي، لأنها تمتلك من الوسائل الضغوط مايمكنها من تشكيل الرؤية الغربية بشكل أو بأخر.

وقبل الحديث عن العاطفة في القصيدة ينبغي معرفة معنى العاطفة، وتحديد مفهومها ليمكن التعامل مع هذه الآراء بجدية ووضوح.

معلوم أن عناصر العقيدة وحدة لايتجزأ، وأي خلل في عنصر من عناصر النص يؤدي بالضرورة إلى ضعف، أو خلل بقية العناصر الأخرى المكونة للنص، الأخر الذي يضعف ببيته النص/ العقيدة/ شكلاً ومضموناً.

والعاطفة فردية أو جماعية. وغني عن القول إن العاطفة الفردية تعبر عن أحاسيس الفرد الداخلية، ومشاعره ومكوناته النفسية الداخلية فهي ترجمة ذاتية لمشاعره وأحاسيسه وخلجات نفسه ومكوناتها الشعورية وتتعلق برؤاه لذاته وبماهيته.

أما العاطفة الجماعية، فهي موقف الشاعر من الآخر، على اختلاف مستويات هذا الآخر الاجتماعية والسياسية

- ... (ضوضاء)
- (هزته من كتفه) قف أيها الأعمى .
- (لاعبونا يتعودون تقاذف الكرة بالرأس».(٢)

إن الاحالة إلى الصمت لا تأتي بواسطة التنقيط فحسب . وإنما هناك إحالة ضمنية إلى تحاور من نوع آخر بين المرأة المتحدثة من جهة ، وصوت الضوضاء والمذياع من جهة أخرى ، وهنا يحدث تعميق لأثر صمت السائق أزاء إلحاح المرأة وصراخها .

الثانية : تنبيه الراوي على أن الصمت سيشغل مساحة معينة في الحوار المقبل ، وذلك عبر الإشارة المعلنة في السرد إلى حالة تستوجب حدوث ذلك الصمت . ففي حوار قصة (سمكة طرية) لجليل القيسي نلاحظ ذلك واضحا .

"كان النطق مستحيلا في تلك اللحظة .بل جنونا . ألح مرة اخرى أن يعرف . وبحثت أنا الآخر عن لساني . قرصني وهمس :

- قل ، ماذا حدث ؟ تكلم ؟
- تكلم " .(٣)

الثالثة : إيراد إشارة نصية إلى وجود الصمت متخللا في الحوار ، في شكل يمثل تعليقا سرديا بواسطة الراوي ، وذلك عبر ذكر كلمة (صمت) لتكون حاجزا زمنيا في المسافة الحوارية القائمة في المشهد . وهي جز من التعليق السردي للراوي الذي يقدم توضيحا بيانيا وصفيا لعملية سير الحوار بين المتحاورين . يمكن ملاحظة ذلك في مثال نقتطعه من قصة (سفرة الجسد الآخر) لجليل القيسي .

«فقلت باختناق :

- حقا . ما أسخف أن يموت الإنسان من أجل قليل من الأكسجين وبعد صمت قصير ، قال :
- لنكف عن الكلام ، إذا سمحت .
- لماذا ؟
- الكاربون يقتل الأكسجين .
- وقال بعد صمت بصوت بارد :
- من كان يتصور أننا سنكون ضحية أوكسجين».(٤)

الرابعة : قد تأتي الأصوات الإشارية او الإيماءات بديلاً عن الصمت في الحوار أحياناً . مؤدية وظيفة الصمت نفسها . ففي قصّة (تحولات سلمان المحمدي) لجمعة اللامي نجد صوت الشخير طرفاً ثانياً يجيب عن محدثه (سلمان) :

«نادى سلمان :

مجيد

(شخير)

مرة أخرى أطلق سلمان صوته :

يا مجيد العفون !

(تعالى الشخير قليلا)

وللمرة الثالثة ناداه سلمان :

يا مجيد ...يا ابن عفون ..

(أصبح الشخير ضجيجا).»(٥)

ونلقى ذلك أيضا في قصة (غرف نصف مضاءة) لموسى كريدي ، إذ يتعزز الصوت الإشاري بصورة بصرية تضيفها المسبحة التي تتوافر على صوت حركة حباتها أيضاً .

ويوضح السرد التابع للحوار تبريرا لوجود هذا الصمت كما في المقطع الآتي :

-«إنها مشلولة ، ألا تفهم ؟

-(صمت وتحريك شفتين ومسبحة)

- ألا تسمع ؟

كان الرجل يسمع جيداً لكنه فضّلَ أنْ يجيب أبنه بأنْ يهز رأسه أو يسجد » .(٦)

الخامسة : ثمة حوار يعقد بين طرفين ، طرف ظاهر ، وآخر مضمر ، يقوم الراوي بعملية إسكات فنّي متعمد للطرف المضمر . يتجلى ذلك في الحوار عبر الهاتف بين شخصين ، يختار الراوي زاوية طرف واحد من المتحاورين ويظهرها . ويعمل على تضمين حديث الطرف الواحد الظاهر حديث الآخر المضمر الذي لا يعمل على التقاط صوته . فالصمت هنا هو كلام أيضا لم يشأ الراوي إظهاره مكتفيا بمعطيات حديث طرف واحد يعوضه ويدل عليه. ففي قصة (سيمبائي) لفؤاد التكرلي يجري حوار من هذا النوع، نستمع فيه إلى حديث الشخصية المقدمة بوساطة الراوي تتحدث بشأن حفلة سهرة لمجموعة من الأصدقاء ، في حين لا نعلم عن الطرف الثاني سوى اسمه (رعد) ، وقدرته على إحضار الفتاة ريم إلى الحفلة ، والحوار مكتوب بالعامية نقتطع منه مقاطع الطرف الواحد الظاهر التي تتوافر على إجابات أو أسئلة ناشئة بسبب من حديث الطرف الآخر المضمر ، والصامت فنيا فقط :

«كان صوته أجش أول الآمر . عاد يتكلم :

هلو رعد . لا ، لا . زين . أي طبعا كعدت من النوم . ساعة بيش هسه ؟ ؟

مدد ساقيه وتراجع بجسمه متكئا على الكرسي ثم تثاءب بين كلامه .

كان صدره أبيض ، مغطى بشعر اسود خفيف :

نمت ورا الثلاثه . تعبان جنت . انتظرت ابويه إلى ان جا من الدائرة

الغدا عدنا فدطركاعة . شنو ؟ لا . ما يصير نأكل كيله . مخبل انت . ؟

يزعل قد اربع تيام . اسبوع يمكن حسب المزاج . . . .».(٧)

يتضح هذا الأسلوب أيضا في قصة (أوه ، إنها طيور بائسه) لجليل القيسي :

«رن جرس الهاتف . التقطت السماعة . أضاءت وجهها الأسمر بسمة عذبة ، وهتفت بفرح :

أه .. مي .. أهلاً يا عزيزتي .. كنت مشتاقة لأسمع صوتك . حتماً اتصلت بي من الضجر .. باله من مطر متواصل .. أولا ، استطيع ان أتخيلك جالسة فوق ذلك المقعد الإسفنجي قبالة النافذة تراقبين حبات المطر ، والغيوم السوداء ، وأصابعك تحيك بالصوف مثل المكوك .. ألو .. ماذا ؟ طيور الدراج ؟ اصطادها اخي قبل يومين .. انه يعشق الصيد .. هواية غرسها زوجي فيه ... صدقيني انا الاخرى لا اطيق قتل هذه الطيور .. تصوري خرطوشة تخترق جسد هذا الطائر المسكين .. لا ، لا . اتذوق لحم الدراج .. عندما انظفها لا اطيق النظر إلى الثقوب في جسد الطير .. اخ .. عماد .. ماذا لديه سوى العناد ، والغضب .. طيب .. في امان .. شكرا للمخابرة . أعادت السماعة ».(٨)

يعتمد القاص في هذا الأسلوب على استخدام التعابير والأدوات التي تثير عملية الاسترسال بالكلام في ضوء وظيفة لفت الانتباه المستمر ، كي يبدو الحوار ثنائيا ، وليس من جانب واحد او فرديا من خلال مفردات :

(الو .. ماذا ؟) (أه .. عماد .. ماذا لديه سوى العناد) . ويفيد جليل القيسي من القدرة على التخيل وتحويل الصورة البصرية المتخيلة إلى مادة الحوار .

المراجع:

(١) حكاية من المدينة الشديدة / مطبعة الغري الحديثة . النجف . ١٩٧٤. ١٤ .

(٢) البحث عن طيور البحر / وزارة الإعلام . بغداد . ١٩٧٦. ٥٨-٥٩ .

(٣) زليخة . البعد يقترب / مطبعة الأديب البغدادية . بغداد . ١٩٧٤. ٤٨ .

(٤) المصدر نفسه . ١٠٠ .

(٥) اليشن / وزارة الثقافة والفنون . بغداد . ١٩٧٨. ١٣ .

(٦) غرف نصف مضاءة / دار الرشيد للنشر . بغداد . ١٩٧٩. ١٨ .

(٧) الوجه الآخر / دار الرشيد للنشر . بغداد . ط٢ . ١٩٨٢. ٢١٥-٢١٦ .

يرجع تاريخ كتابة القصة إلى سنة ١٩٧٢ .

(٨) في زورق واحد / دار آفاق عربية . بغداد . ١٩٨٥. ١٩ . يرجع تاريخ كتابة القصة إلى سنة ١٩٧٤ .

مفهوم التعبير الفني

محمد هاني السيد احمد

تركز هذه المقالة على تحليل مفهوم التعبير الفني وبيان خصائصه ، وكذا تمييزه عن اشكال التعبير غير الفني . كما أنها تركز من جهة ثانية على تناول المفهوم من خلال بعض التعريفات الشائعة للفن ثم فحص مدى ارتباطه بفكرة الشخصية ، وبانفعالات الفنان ، ثم أخيرا بعملية الخلق الفني ذاتها . ثالثا فانها تركز على بيان ارتباط التعبير الفني بالعمل الفني ذاته .

التعبير لغة كما جاء في لسان العرب(١) هو الإعراب وتبيان ما في النفس ، إذ نقول : "عبر عما في نفسه " بمعنى أعرب وبين ما في نفسه ، ونقول " عبر عن فلان " أى تكلم عنه . أما التعبير في الفن فهو لفظ غامض ، إذ من العسير الاتفاق على معنى واحد واضح له ، برغم أنه من أكثر ألفاظ اللغة الفنية تداولا . وربما يرجع هذا الغموض إلى الدلالات المختلفة التي ينطوي عليها اللفظ ، والى الخلط وعدم تحري الدقة في تناوله خلال الشرثرة عن الفن . لذا نجد معظم الفلاسفة ونقاد الفن يناقشون دلالة هذا المصطلح قبل استخدامه في نظرياتهم المتعلقة بالفن والموضوعات الجمالية . ونجد ايضا الكثير من الدراسات تتناول هذا المفهوم وتحاول تفسيره من خلال تعريفات الفن الاكثر شيوعا ، مثل " الفن هو تعبير"(٢) أو " من خلال معالجتها للكيفيات الفنية والحكم الفني . ومع ان لكل من هذه الموضوعات عمقه الخاص به ، الا انه يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم التعبير " (٣) كما ان لمفهوم التعبير أهمية كبرى في تحديد وتوضيح تلك الموضوعات .

ومثل الكثير من المصطلحات التي يمكن ان تشير الى عملية وناتجها ، فإن مصطلح التعبير الفني كذلك ، يمكن ان يشير الى عملية الخلق الفني والنشاط الابداعي للفنان ، الذي يؤدي الى ظهور العمل ، والى الموضوع الناتج عن تلك العملية والسمة الكامنة فيه . (٤).

لكن قبل أن نتعامل مع هذين المفهومين لمصطلح التعبير ، ونفهم على وجه الدقة ما الذي يعنيه ، فانه ينبغي أولا أن نميز بين التعبير الفني وغيره من ضروب التعبير .

فالمظهر أو السلوك الذي يدل على انفعال ، مثل احمرار الوجه خجلا عندما يكون الانسان مرتبكا ، او سورة الغضب التي تعتريه عندما يكون منفعلا . هذه الامور وغيرها من المظاهر والافعال الانفعالية التلقائية ، ليست من التعبير الفني عن الانفعال في شيء .

وان كانت كما يقول كولنجوود : تظهر او تكشف عن وجود انفعال . (٥) ذلك ان التعبير الفني ليس مجرد غليان محض ، وليس اندفاعيا خالصا ، لان الاندفاع يعني مجرد التلقائية وغياب الضوابط ، او مجرد تنفيس سرعان ما يزول بمجرد التلفظ به او اظهاره .

وكما أشار دوكاس : فإن من ماهية الفن ألا يكون أعمى ، وإنما يكون واعيا مسئولا . (٦)

فالشخص المثقل بالانفعال اعجز من أن يعبر ، وكما يقول بسبرز : يمكن للانسان ان ينفس عن أساه بدون تعبير من الاسى . (٧) ذلك لان الفنان لا يستطيع ان يخلق الا اذا استجمع انفعالاته بهدوء . ان التعبير الفني يكمن في الخلق الحر لشيء يجسد أو يموضع الانفعال . وبذا فانه لا يتحقق بدون استخدامه لوسيط موضوعي معين ، يشكله الفنان ويضفي عليه قالبا وصورة كيما يجسد انفعالاته . لكن لما كان لكل وسيط قدرة معينة وربما مقاومه من نوع ما فانه ينبغي على الفنان ، عندئذ ان يستجيب لمقتضيات الوسيط وحدوده . فاذا فاض الانفعال وتجاوز ما يستطيع الوسيط تقبله ، فلا يمكن ان يكون ثمة تعبير فني . (٨) بل يكون الامر اشبه بتفريغ طاقة انفعالية بطريقة ليست من التعبير الفني في شيء

كذلك ينبغي الإشارة إلى أن التعبير الفني يتميز عن كل نشاط تلقائي محض ، في صفة التعميم والموضوعية . ذلك ان التعبير الفني ، ليس في نهاية المطاف إلا تجسيد الفنان

لانفعالاته في موضوع خارجي ، " يعمل من خلاله على بناء موقف عيني ، دون أن يعمد إليها وصف انفعالاته بمجموعة من الالفاظ ... وانما هو كما يقول ديوى ، يضع الفعل الذي يولد الانفعال " . (٩)

لكن اذا كان التعبير الفني يتميز بالتعميم وعدم الذاتية ، وانه ليس مجرد وصف للانفعال ، وأن هو الذي يولد الانفعال ، فما الذي يحاول الفنان ان يفعله من خلال التعبير ؟ أو بعبارة أخرى ما هي علاقة الفنان بعمله ؟ وهذا كما يتضح ينقلنا فحص الدلالة الاولى التي يشير الى مصطلح التعبير الفني .

قد يبدو للوهلة الاولى بأن الناتج الفني يجب بالفعل ان يعكس او يردد انفعال الفنان . لأن موضعه الشعور ليست في النهاية إلا تعبيرا عن شخصية الفنّان . فالعمل الفني كما يقول فيرون : يسجل استجابة الفنان الشخصية لحادث او موضوع معين . وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب ، وإنما تشمل آراء الفنان وأفكاره فضلا عن احاسيسه"(١٠)

وكما يبدو فان هذا القول يقبل التفسير على وجهين :

الاول ، هو ان الاعمال المنتجة سيكون لها نفس السمات التي تعزى للفنان . لكن بما اننا نتحدث عن الاعمال وعن السمات التي نجدها فيها ، فان الاشارة الى الفنان سوف تبدو زائدة عن الحاجة . وهذا يفضي الى النتيجة القائلة ان فكرة الشخصية لا تضيف شيئا الى فهمنا للفن ، دون ان يعني ذلك انه لا يمكننا ابداء الاعجاب نحو الفنان الخلاق .

الثاني ، قد يظهر ان المقصود هو اتخاذ العمل كنقطة انطلاق للاستدلال على شخصية الفنان . (١١) وفي هذه الحالة يحق لنا ان نتساءل عن اهمية ذلك الاستدلال ومدى جدواه بالنسبة الى النقد الفني او علم الجمال ، خاصة واننا نرى في العادة ان الناس يختلفون في تفسيراتهم للعمل الفني الواحد . وبهذا الاختلاف يمكن ان نصل الى رؤية شخصيات مختلفة تتردد اصداؤها في العمل الفني ، وقد لا يكون أيا منها يعكس او يعبر عن شخصية مبدعها . كذلك قد تكون حالة الفنان مختلفة كل الاختلاف عما يتجسد في عمله ، بل ان هناك عددا من الموضوعات الفنية لا يستطيع الفنان ان يمنحها من جانبه كيفية شعورية ليست فيها . (١٢) .

لذلك قد لا يعبر الناتج الفني عن فكرة الشخصية ، بل قد يكون بالأحرى تعبيرا عن الوجدان الانساني . مثل هذه النظرة نجدها عند ، اوجين فيرون ، تولستوى ، كروتشه ، كولنجوود ، وآخرين ممن ساهموا في نشر هذه النظرية ، وظل الناس يتجاوبون معها على نحو ايجابي ، اكثر من اى نظرية اخرى . والصيغة المثلى التى تعبر عن هذه النظرية توجد في كتاب " مبادئ الفن " كولنجوود . فهي تصف الفنان ككائن مشار بانفعالات ، منبعها وطبيعتها غير معروفة بالنسبة له ، حتى يتمكن من ايجاد شكل ما للتعبير عنها ، والذي يترتب عليه ان يجده قبل ان يكون عقله قد وعاها . (١٣)

وطبقا لهذه النظرة ، يمكننا بطبيعة الحال ان نسلم بوجود انفعال ولو كان على نحو غامض ولا يتضح الا من قبل المجاز العمل الفني بقليل . يلهم او يدفع الفنان ، وبطريقة ما يفترض منه ان يعبر عنه . الا انه في المقبل ليس هناك من سبب مقنع نفسي او فني يدعونا الى التسليم بان الانفعال الذي يمكن ان يكون قد حرك الفنان بطريقة ما للعمل، هو ذاته الانفعال الموجود في العمل الفني . ذلك ان عملية التعبير كما يقول ديوى : ليست مجرد عملية نقش او نسخ ، وليس شعوذة يراد من ورائها اخراج ارنب من مخبئه ". (١٤) اذ توجد فترة طويلة تمتد بين الاحساس بفكرة او موضوع ما ، وبين اخراجها الى عالم النور . وخلال هذه الفترة فان الفنان لا يقوم بمراجعة انتاجه وتعديله لكي يصبح الموضوع مكافئا للانفعال الاصلي المدعي ان الفنان كان يحاول التعبير عنه بل الاصح انه من خلال تلك العملية سوف ينتهي الى كيفية شعورية جديده كل الجده ، وقد لا تكون على علاقة بالانفعال الأصلي المزعوم . وذلك لان التحول الذي تخضع له الماده الباطنيه للانفعال والفكر ، لا يقل عن ذلك الذي يعانيه الوسيط او الماده الموضوعيه ، بسبب الاستحالة وبسبب التأثير والتأثر المتبادل . فضلا عن الايحاءات والمركبات الجديده التي يكتشفها الفنان في عناصر الوسيط اثناء تعامله معه .

وعلى ذلك فان الطبيعة الباطنية للانفعال لا يمكن ان تظل على ما هي عليه ، لان كل احساس ، وكل عاطفة ، وكل فكرة ، تخضع للتغيير ، ليس لانها تعيش وتنمو في سيال الزمن كما يقول بيرجسون ، ولكن ايضا لانها تصبح جزءا لا يتجزأ من كيان العمل ككل ، ولا يمكن ادراكها خارج ذلك العمل .

وتبعا لهذه النتيجة ، فان ما ينبغي الالتفات اليه والاهتمام به هو العمل ذاته من حيث هو موضوع تعبيري ،

وليس مطابقة الموضوع الفني لانفعالات الفنان ، ذلك لانه لا يمكن لعمل فني أن يأتي صورة كاملة عنها . وهذا يقتضي منا ان نبحث عن معنى التعبير الفني ، خارج اطار النظرية القائلة بان الفن تعبير عن الانفعال . لانها كما راينا تكاد ان تقول لنا شيئا عن التعبير من خلال ما تقوله عن عملية الخلق المؤدية الى ظهور العمل . الا ان ما نقوله ليس كافيا ، ولا يساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل او السمة الكامنة في العمل ذاته . والحق ان مفهوم التعبير لا يتعلق بمقصد الفنان ولا يرتبط بحالته او بمشاعره . لانه كما يقول هوسبرز : " سواء كان الفنان او لم يكن بمعنى ما معبرا عن مشاعره الخاصة في خلق العمل الفني ، فانه يبدو ان هذه المسألة لا صلة لها بمسألة ما إذا كان العمل الفني يعبر عن شيء ما " . (١٥) فالتعبير إذن يرتبط بالعمل الفني ذاته . ولهذا الإعتبار فإنه منذ سنتيانا ، ومعظم الكتاب الذين كتبوا عن موضوع التعبير الفني ، يتفقون معه على صحة المسألتين التاليتين : أولا : أنه في كل تعبير يمكننا أن نميز بين حدين : الحد الاول هو الموضوع المعروض بالفعل ، وهو الكلمة والصورة أو الشيء المعبر ، والحد الثاني هو الموضوع الموحى به ، وهو الفكرة اللاحقة ، الإنفعال ، والصورة المثارة أو الشيء المعبر عنه . ثانيا :أن الحدين يوجدان مندمجين معا في الذهن ، وإن التعبير يتألف من اتحادهما . بمعنى أن قيمة الحد الثاني ، يجب أن تكون مندمجة في الحد الاول ، وبعكس ذلك ، أي ، إذا كانت القيمة مقصورة على الحد الاول ، فلن يكون لدينا تعبير فني (١٦) وكما يمكن أن نضيف فإن التعبير بالنسبة لسنتيانا ، يشتمل على ثلاثة حدود . فالحد الثالث هو العقل الذي فيه ... قيمة الحد الثاني تظهر بوصفها ممتده في الحد الاول . وهذا يعني ان الموضوع المعروض يشير في العقل الشيء المعبر عنه . وتبعا لذلك فان الحد الاول ، انما يكتسب قدرة على التعبير من خلال ما يثيره في ذهن المتأمل من ارتباطات وتداعيات تعمل الذهن من جانبه في اسقاطها على الموضوع ، بحيث تبدو وكأنها كامنة فيه . الا ان مثل هذا الفهم قد لا يكون كافيا ، ذلك لان ادراكنا لما يعبر عنه الشيء ، امر مختلف عما يمكن ان يشعر به المتأمل او المدرك من انفعالات عندما يتأمل عملا معروضا. او من الممكن ان يستمع شخص ما الى موسيقى مرحة - ونحن نقول مرحة او حزينة على سبيل المجاز ، لانه بالمعنى الحرفي ، الكائنات الحساسه الواعية وحدها ، هي التي يمكن ان يكون لها انفعالات وتشعر بها - ومع ذلك فانه يشعر بالضجر ، او قد يستمع الى الحان مثيرة للحزن بدون ان يشعر هو نفسه بالحزن . وعلى ذلك فان ما يشعر به الانسان ، وما يمكن ان ننسبه الى الموسيقى هما شيئان مختلفان . فحزن الموسيقى يكون موضوعيا على نحو ظاهري ، أي ، يحس وكأنه في الموسيقى ، بينما حزن الشخص عندما يسمعها اذا وقع مثل هذا الحزن ، فانه يقبل التمييز عن حزن الموسيقي ، فهو يحس على انه ذاتي ظاهريا ، يعزى له وليس الى الموسيقي ، لانه فقط مثار بواسطة الموسيقى ، ولا يوجد من سبب يجعل الظاهرتين ترافق احداهما الاخرى . (١٧)

وقد يكون من الصعب ان نوضح كيف يمكن للحدين ان يكونا مندمجين في الذهن . وقد يكون الامر على العكس من ذلك ، بان تكون تلك الصعوبة ناشئة عن نظرية الحدين ذاتها . وهكذا الاحتمال الاخير ، ياخذ به كل من برات ، هارت شورن، لانجر ، وجون هوسبرز . اذ انهم يعتقدون ، ان الموضوع المعبر فنيا هو شيء واحد ، وليس شكلا يتألف من شيئين قابلين للتمييز . وفي الوقت نفسه ، فانهم ايضا يتشبثون بمسألة التميز الظاهري بين الاحساسات الموضوعيه والذاتيه . الحزن المثار نتيجة الحرمان او الفقد يكون فنيا ، لكن الحزن المعبر عنه بواسطة الموسيقى لا يكون فنيا . وعلى ذلك فاذا ما كانت العلاقة بين الحزن الذاتي والحزن الموضوعي علاقة وحده تماثلية، فان ذلك سوف يفضي بنا الى السؤال ، عن الكيفية التي يمكن من خلالها للاحساس ان يتواجد داخل الموضوع ، وبصورة قد لا تقبل التفسير . لكن طبقا لبرات ولانجر ، فان العلاقة هي علاقة بنية تماثلية واحدة . ان برات يحتفظ بكلمة انفعال للاحساسات الذاتيه ، على وجه التحديد ، وهو يعتقد بان العمليات البصرية والسمعية على الخصوص ، تتضمن بشكل جوهري خصائص معينة في عالم الذات . ولهذا السبب فان تلك العمليات كثيرا ما تكون مختلطة بانفعالات معينة . وعلى اساس هذه النظرة فان الموسيقى تردد بذات الطريقة (الذاتية) مشاعر الحزن. (١٨) وبتعبير هوسبرز ، فانه يمكننا القول ، "بان العمل الفني يمتلك خصائص انفعالية او شعورية معينة ، عندما يمتلك صورا تتجاوب مع ما تمتلكه الكائنات البشرية عندما تشير بذات الانفعال او ما يماثله ، وهذا الجسر بين الكفيات الموسيقية والكيفيات البشرية ، يبين لنا كيف ان الموسيقى يمكن ان تمتلك خصائص هي مملوكة تماما بواسطة

كائنات حساسة واعية فقط . (١٩)

كذلك الأمر بالنسبة لسوزان لانجر ، فهي ترى أن " هناك أوجها معينة لما يسمى بالحياة الفيزيائية الداخلية او العقلية – بان لها خصائص شكلية تشبه تلك الاوجه التي تكون للموسيقى كالحركة والسكون والتوتر والارتخاء والانسجام والتنافر ، والتأهب والاكتمال ، والاثارة والتغيير المفاجيء ...الخ – وبالتالي فان ما تعكسه الموسيقى الحزينة على المستمع المنصت تماما هو التركيب الفني المورفولوجي للحزن الذاتي او الواقعي . وهكذا باختصار ، طبقا لبراث ولانجر(٢٠) ، فان الموسيقى الحزينة تشبه الحزن الذاتي في مبناه . وعندما تتذوقها في تأمل فني ، فانها تبدو شبيهة به. وكأن المادة والعقل لم تعد كما يقول رسل ، تفصل بينهما فواصل . وعندئذ يمكننا القول ، طالما ان نفس الاعتبارات يمكن ان تنطبق على الفنون الاخرى ، فان الاعمال الفنية يمكن على نحو صحيح ان تكون منطوية او تجسد كيفيات شعورية انسانية طالما انها هي ذاتها مغمورة بالشعور ، وان الكيفيات الشعورية هي كيفيات اصيلة في العمل افني . ولذلك فان مصطلح التعبير الفني لا يمكن الا ان يكون مرتبطا بالعمل الفني او بالموضوع وحده دون ما عداه .

المراجع:

ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الرابع ، صفحة : ٣٥ .

John Hospers, " Art as Expression ", The Encyclopedia of Philosophy, Vol. I pp. 46.

Joseph Margolis , (Ed.) Philosophy Looks at the Arts, pp. 28-29. - John Hospers, " Art as Expression ", The Encyclopedia of Philosophy, Vol. I pp. 46.

Vicent Tomas, " The Concept of Expression on Art ", Philosophy Looks at the Arts, pp. 31.

جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفيه ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، ص : ٨٤٢ .

Vicent Tomas, " The Concept of Expression on Art ", Philosophy Looks at the Arts, pp. 31.

ستولنيتز ، النقد الفني ، ص : ٨٤٢ .

جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة د. زكريا إبراهيم ، ص ٧١١ .

ستولنيتز ، النقد الفني ، ص : ٨٣٢ .

المرجع السابق ، ص ٩٣٢ – ١٤٢ .

Vicent Tomas, " The Concept of Expression on Art ", Philosophy Looks at the Arts, pp. 44.

John Hospers, " Art as Expression ", The Encyclopedia of Philosophy, Vol. I pp. 46 - 47.

ديوي ، الفن خبرة ، ص ١٣١ .

John Hospers, " Art as Expression ", The Encyclopedia of Philosophy, Vol. I pp. 47.

سنتيانا ، الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، ص ٤١٢ .

John Hospers, " Art as Expression ", The Encyclopedia of Philosophy, Vol. I pp. 47.

Vicent Tomas, " The Concept of Expression on Art ", Philosophy Looks at the Arts, pp. 39.

John Hospers, " Art as Expression ", The Encyclopedia of Philosophy, Vol. I pp. 47.

Vicent Tomas, " The Concept of Expression on Art ", Philosophy Looks at the Arts, pp. 39 - 40.

فلسفة الموت عند طَرَفَةَ بن العبْد

حسين عبد الله نشوان

تلعب البيئة دوراً هاماً وأساسياً في تكوين شخصية الفرد، وطريقة تعبيره وبناء فلسفته التي تنعكس على سلوكه ومواقفه وأقواله. وتقسم البيئة الى قسمين الأول مادي والثاني معنوي، ولكن علماء النفس يذهبون إلى تقسيم البيئة بشقيها إلى ذاتية (نفسية) وأخرى (موضوعية خارجية) وعلى أية حال فإن الإنسان يرتكز على هذه الأبعاد لصياغة فلسفة متكاملة وشاملة، ويقوم موقفه من الظواهر المختلفة على قناعات فرضية تشير الى الجوانب الجلية والمخفية لتجربته وخبراته.

وقد لعبت بيئة الشاعر طرفة بن العبد المادية والمعنوية، الذاتية والمضوعية، بالإضافة لسماته الشخصية التي تميزت بعبقرية فذة تفتحت مبكراً في تفجير شاعريته من جهة، وتكوين فلسفته واختيار موضوعاته الشعرية من جهة أخرى.

فكانت صعوبة البيئة الطبيعية وقسوة الحياة التي تتصف بالجفاف والفقر دافعاً للبحث عن النعيم والمتعة المتخيلة والذي عزز من دافع البحث لمثل هذا المسار اختلال العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي تقوم على انصياع الفرد وامتثاله لقيم الجماعة وأعرافها وثقافتها.

ولنا هنا أن نتصور مقدار العنت الذي تواجه مثل تلك العبقرية المتفجرة لشاب في مقتبل العمر يراد له أن يطوع حياته وتفكيره في إطار السائد.

هذه البيئة بخصائصها شكلت حاضنة غير مناسبة لسمات شخصية اجتمعت لشاعر تجعل من أمثاله أفراداً يميلون لمعاداة المجتمع والخروج عليه وإذا ما أضيفت تجربته التي تعرض فيها للظلم:

وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضة
على النفس من وقع الحسام المهند

فالظلم هو المعادل لوقع السيف والموت حيث عاش يتيماً منذ طفولته وتعرض للإهمال واغتصاب حقوق أسرته ووالدته التي توفي زوجها وترك أبناء صغاراً الذين لم يستطيعوا حماية حقوقهم، ولكن الصغير على حدّ رأي الشاعر لا يبقى كذلك، والأمر العظيم قد يأتي به الصغر فيقول فيما جافى وغشي والدته :

ما تنظرون بحق وردة فيكم
صغر البنون ورهط وردة غيب
قد يبعث الأمر العظيم صغيرة
حتى تظل له الدماء تسيل

ومن هذه الحادثة ستأخذ حياة الشاعر منحنى جديداً في خطابه وعلاقاته ومفاهيمه وسلوكه يضاف إلى ذلك أن الشاعر هو سليل قبيلة لها مكانتها الكبيرة، وهيبتها وعزها بين العرب، ولها أمجادها وتاريخها ومعنى ذلك أن تراثاً كبيراً معرفياً وثقافياً واجتماعياً راسخاً كان يؤسس لبناء شخصيته وتجربته وآرائه وفلسفته لتجربة الشاعر وآرائه وفلسفته.

إني من القوم الذين إذا
أزم الشتاء ودوخلت حجره
رفعوا المنيخ وكان رزقهم
في المنقبات يقيمه يسره

إلا إن ذلك بمقدار ما يشكل عوامل ايجابية، فإنه أيضاً يشكل مثبطات وعوامل جمود، إذا أن القبائل الكبيرة ترسخت مفاهيمها للدرجة التي يصبح فيها من الصعب ان ترضخ لجهود الأفراد في التغيير، ومن هنا فإن انتسابه القبلي بمقدار ما شكل معيناً لتجربته فقد عمل على

إحباط نوازعه ومقاومتها:

أسلمني قومي ولم يغضبوا
لسوءة حلّت بهم فادحة
كلهم أروغ من ثعلب
ما أشبه الليلة بالبارحة

ولعل هذه النوازع لم تكن مشاعر عابرة لفرد بمقدار ما تشير إلى حراك اجتماعي وثقافي وتايخي بدأ يتفاعل تحت مستوى الرؤية العادية فالتقطها الشاعر بحسه المرهف وإدراكه ورؤاه الثاقبة. ساعده في ذلك إحساسه وشفافيته في التقاط تلك الإرهاصات التي تعتمل في المجتمع وإعادة إنتاجها ثقافياً بما يتناسب مع المستقبل وليس الحاضر:

قد يبعث الأمر العظيم صغيره
حتى تظل له الدماء تصبب
والظلم فرق بين حيي واثل
بَكر تساقيها المنايا تغلب
الإثم داء، ليس يرجى برؤه
والبر برء ليس فيه معطب
أدوا الحقوق تعز لكم أعراضكم
أنّ الكريم إذا بحرب يغضب

ولعلنا هنا نحتاج إلى إعادة النظر في أسباب المعركة الطاحنة بين قبيلتي بكر (قبيلة الشاعر) وتغلب، لفهم طبيعة الحراك الإجتماعي الذي كان يَمورُ في جسم المجتمع آنذاك.

وبغض النظر عن الواقع والنتائج فإن الأسباب العميقة والدوافع الأساسية (للحروب وأيام العرب) بلا شك كانت تعبر عن إحساس جمعي برياح التغيير والتي عبر عنها في محاولات توسيع السلطة والنفوذ والسيطرة دون أن يترجم هذا الإحساس الفج (على المستوى الاجتماعي) إلى نظام قادر على استيعاب التناقضات في كيان موحد. ولكن طبيعة التوازنات لم تحسم هذا القلق بل زادت المأساة والضحايا وزاد الفقر والفاقة وانقسم المجتمع إلى اسياد وعبيد، مرفهين، ومعوزين، أبناء العشيرة وسادتها، وطرداؤها، ومواليها... فرسانها، وصعاليكها، تجارها وفعالها...

ولقد بدا لي أنه سيغولني
ما غال عاداً والقرون فاشعبوا

في هذا الجو القلق نبتت ذاكرة الشاعر وتضمخت بالأساطير والبطولات والحكايات التي حيكت حول الحرب، ومن معين ثقافتها التي تناولها فحول الشعراء اختار الكلمات لتكون له وطناً وفضاءً، وهو بهذا طرق أكثر المظاهر الكونية مثاراً للجدل وهي قضية الموت.

لماذا قضية الموت؟

تقتضي مرحلة التحولات الاجتماعية العاصفة نظرة ثاقبة على سطح الحراك الاجتماعي بتفسير ما يجري وتفسير أسبابه ودوافعه والوقوف عند المراحل الهامة التي تتسم بالقلق لتحديد خياراته بين موقفين : المعلوم غير المرضي عنه، والمجهول غير المعروف الذي تحده المخاطر والقلق، ولكنه خيارٌ شبه إجباري يأخذ من الزمن تعبيراته الفكرية والإجتماعية ورموزه الثقافية:

أرى العيش كنزاً ناقصاً كل ليلة
وما تنقص الأيام والدهر ينفد
لعمرك إنّ الموت ما أخطأ الفتى
لكالطول المرخى وثنياه باليد