مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (23) العدد (16)2001
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research-Arts and Humanities Science Series Vol (23) No (16) 2001

التماميّة الفنيّة

الدكتور بشير مطيع ناصر*

(قبل للنشر في 2001/5/12)

□ الملخّص □

يهدف البحث في التمامية الفنية ***(Artistic Entirety)*** *إلى القبض على بواعث غياب الفن في حياتنا المعيشة ، إذ يجد البحث أن جوهر هذا الغياب وفقدان الفعالية يكمن في تشتت للعملية الفنية واجتزائها بوصفها كائناً عضوياً يمارس حياته الكلية عبر حركية الحياة .*

وفي سبيل ما يصبو إليه البحثُ ، اقتضى بنا الأمر الإحاطة بسائر أبعاد العملية الإبداعية وجدليتها معاً

فالخلل في مهمة الفن يؤدي إلى خلل في الماهية . ولما كان العمل هو جوهر التمامية الفنية كما هوجوهر الحياة ، فان الجمال التمامي قائم على الانسجام المتحرك ، على خلاف الكمالية ، أو الكمال السكوني المنجز .

وتأسيساً عليه تغدو التمامية في وحدة المتخالف ، أو شدة الائتلاف من شدة الاختلاف .

*مدرس في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة تشرين _ اللاذقية – سورية

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (23) العدد (16)2001

Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research-Arts and Humanities Science Series Vol (23) No (16) 2001

Artisitic Entirety

Dr. Bashir Nasser *

(Accepted 12/5/2001)

□ ABSTRACT □

This article, which deals with the artistic entirety, aims at pointing out the reasons behind the Absence of art in our daily life. The essential reason of this absence, and consequently the absence of action, lies in the dissipation and disconnection of the artistic process which is an organic entity practicing its entire life through the motion of life.

The goal of the article made it necessary for in to deal with all aspects and problems of the artistic process. Therefore any malfunction in the task of art leads to malfunction in the essence (of art) and since action is the essence of artistic entirety, as well as of life, the aesthetics of artistic entirety depends upon moving harmony, contrary to motionless perfection. Thereupon the artistic entirety resides is the metric of contradictions or in the harmony resetting from items dissimilarity.

***lecturer at Arabic Department, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia Syria.**

يهدف البحث في التمامية الفنيةArtistic Entirety إلى توضيح حالة الاجتزاء والتشتت ، والقبض على بواعث الهامشية والنسبية الجمالية في راهننا المعيش ، بمعنى وعي أسباب غياب الفن وفقدان الفعالية ، كما يهدف ، في الوقت عينه ، إلى تخطي هذه الحالة : حالة الضياع والتنافر بين الفن والواقع ،عبر فهم ((**التمامية**)) فهماً علمياً دقيقاً، بوصف التمامية الفنية نقيضا((**لسوء الفهم التجزيئي للفن**))1، إذ يعدّ المنتوج الفني الأصيل كلاً عضوياً،تتناغم فيه المكونات في ثراء تنوّعها، تناغمًا يحقق للفن– كأي نشاط إنساني آخر – مقومات وجوده ود يمومته، ومواظبة حياته عبر مواظبة حركية الحياة .ولايكون ذلك، أيضا ،إلا بنتيجة كلية الفن التمامية ، التي تخلق له شخصيته الحيوية الفاعلة.

وفي هذا الضوء ، يهدف البحث إلى اقتراح (التمامية الفنية) أداةً جمالية ، كشفاً واستكشافاً ،للدراسات النقدية والأدبية بمعنى اقتراحها منهجاً جمالياً لإضاءة الماثل واستشراف المثال ، بغية تأكيد حضور جمالي فاعل ولائق للفن .

إن مسعى البحث إلى التمامية ،وفيها ،يعد حرصاً نابعاً من حقيقة الفن، في لبابته عموماً ، ومن أهميته في سيرورة التاريخ وسيرورة الإنسان الإنساني في تلك السيرورة ، إلى الحد الذي يمكننا فيه أن نقول مع أ.فيشر: ((**إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان.فالفن صورة من صور العمل ،والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري**))2 .

فإذا كان يصح القول: لافن من دون إنسان ، فانه لصحيح ، أيضاً ، أنه لا إنسان من دون فن ، تأكيداً ملحّاً على ((**ضرورة الفن**))* عبر التاريخ . وفي زماننا هذا تدعو الضرورة أكثر إلى الفن، ذلك أن الفن ،الفن الأصيل سيبقى ألدّ أعداء أولئك الذين يحيكون الشر لأنه يستنهض الهاجع في أعماق الإنسان ، ويحفزه نحو مزيد من الانطلاق والاكتمال النوعي أو التوحد الجمعي المفتقد والمنشود . وهذه الحاجة الضرورية للفن تناهض الفهم الخاطئ للزمن المعيش أنه عصر تقنيات ومعلومات لامكان فيه للفنون **،لأن المسألة الأساسية متعلقة بالجوهر الإنساني ومكوناته الواقعية وأبعاده المحورية الثلاثة (**الطبيعي، والاجتماعي، والميتافيزيقي**) . ونخص هنا البعد المتافيزيقي الذي يسمو به عن سائر الكائنات الأخرى ،أي بالتطلع إلى ما يجب أن يكون وبتكييف الطبيعة طبقاً للتطلع والارتقاء. وهنا يكون الفن جوهرياً في الكشف والاستشراف معاً ، لما يشغله الإبداع الفني،من خلق رغائب التغيير والتطور ،في حاجات الإنسان الجمالية في جوهره الإنساني ، وليست المسألة خارجية، كي تسجل التقنيةُ انتصاراً على الفن ، مادام الفن محاولات لإيجاد توافق بين **الممكن** و**الكائن:** المثال والماثل: الحلم والواقع ويبقى البحث عن التوازن هو الوتر الذي يعزف عليه الفن لحن الحاجة إلى التوحّد والتمامية ***. وما أحوج الزمن المعيش ، بنمطيته الاستهلاكية والشكلانية وبكامل عطالته وفردا نيته وتنافر أجزائه ، إلى ذلك التوحد، بل إلى إعادة الحميمية في التواصل والعطاء ، عبر تفعيل النشاطات الإنسانية واندغامها مع المصدر المنشئ لها ، أعني **عملية العمل** ، بوصف العمل هو المكون الأساس لإنسانية الإنسان **وإتمامها** ، إذ إن الإنسان وحده الذي (**يعمل**) وأما سائر الكائنات الأخرى فهي (**تفعل**)3 . وسمة العمل ، بصفته حكراً على الإنسان وحده ، أن يكون مهدّفاً –بالضرورة – بغايات إنسانية ، لأن العمل ، في صميمه الرئيس والمؤسّس ، لا يتحقق تحققاً كلياً إلا في مجرى اجتماعي إنساني . فيكون التهديف والتقصيد من جوهر العمل وأبعاده المكوّنة . ولما كان الفن أرقى شكل من أشكال العمل ، فإن التهديف يكون جزءًا مكوّناً لماهية الفن ، ضمن حقله الخاص وأدواته المستقلة التي يتمتع بها هذا الفن لتشكل هويته وشخصيته الفاعلة .

عملية العمل

مفتاح التمامية وغايتها:

تأسيساً على ما تقدم ، نقول : إن تفحص العمل ، من حيث هو عملية ، ليس ترفاً عابثاً ، في تناول أي نشاط فني وجمالي بل يعد مدخلاً لا مندوحة عنه ، إذا أردنا القبض على ناصية القضية المبحوثة –موضوع التناول – واستثمارها

---

*أرنست فيشر ترجمة ثانية لكتابه ((الاشتراكية والفن)).

**يشير ستولنيتز إلى أن((الفن الجميل في المجتمع المعاصر أصبح نشاطاً جانبياً ضئيل الأهمية الى حد ما ...)).

***سعت اغلب الدراسات الجمالية في تفسير مصادر الفن الأولى الى القول بالتوازن بين الحاجة الجمالية والواقع.

استثماراً علمياً منتجاً في التذوق الفني والمنهج الجمالي النقدي للتمامية التي لاتقبل الابتسار ليس من قبيل أن العمل هو النواة الحيوية التي ترتسم انعكاساتها على الفن بل لأن الفن هو في لبابته ، عمل إبداعي ، وهو من صميم العمل الإبداعي وفي جوهر العمل المحسوس عموماً . أعني هو تجلٍّ أسمى من تجليات العمل الراقية **praxis** ، إذ إن (**العمل – حتى في أكثر عصور ما قبل التاريخ بدائية عندما كان النشاط العملي موجهاً إلى الوفاء بالحاجات الضرورية المباشرة للحياة – نوع من الإبداع**)4 . وهذا هو الأساس الذي يستند إليه البراكسيس ويُفسَّر به . وبما أن الفن الأصيل يكون مرفوقاً بالعمل فإن إلغاء الهوة بين المتقابلات لايكون إلا بالعمل إيماناً بالعلاقة الحساسة والخفية بينهما التي يحاول البحث في التمامية أن يوضحها بغرض إتمام القراءة الكلية، فقد ((**ولد الفن من العمل ولم ينفصل عنه في يوم من الأيام ، وتطور < الجميل > من < النافع > ولم يتناقض معه عبر تاريخ الفن والإنسان**))5

إن العمل ، من حيث هو عملية ، هو قبل كل شيء المدخل الأساس والوضيء لحيازة ما يسعى البحث إليه ويقترحه أداة جمالية للدراسة النقدية . ويبقى أن نشير إلى أهم ثمرات عملية العمل هذه عبر التاريخ المتواظب، أعني **إنسانية الإنسان** ، لتكون مع العمل مطية التناول الجمالي والحيازة الجمالية – الفنية معاً ، لما يشترطه الإنسان في إتمامها الإنساني أو تماميتها (الإبداعية) من حيث كون الإبداع حاجة إنسانية أو بتعبير ثان ((**إن الحاجة إلى الإبداع وتبديل النشاط ، والتطور الشامل للمقدرات هي أيضاً صفة مميزة للإنسان**)) 6 .وفي هذا السياق نشير إلى أنه من غضون ((**العمل – الذي أكسب البشر طبيعتهم الإنسانية – نمت طاقات الإنسان الإبداعية وتطورت حواسه الروحية والخارجية وارتقت قدرتها على الإحساس والشعور والمعاناة والتذوق . أي أن العمل خلال تحقيقه لإنسانية الإنسان قد أهّل هذا الإنسان لأن يكون مبدعاً للفن ومتلقياً له**)) 7.

ومابين **الوعي** بالضرورة المعاصرة في تفهم حالة التجزيئية في الفكر والفن وبين **السعي** إلى تنظيم هذه الضرورة بغرض التجاوز يتبدى ، بالتحليل ، أن المفتقد الأساس هو عملية العمل ، موضوعاً ونتيجة ، فهي المنطلق الأول وهي الأولى في تملك الهدف المنشود ، والتمامية بين الوعي والسعي – في ضوء ذلك – تنشد أن تكون منهجاً للارتقاء الشامل بالإنسان من **الكائن** إلى **الممكن** عبر حركة تصاعدية متطورة ومطوّرة في آن واحد ، لتغدو التمامية الفنية – والحالة هذه – هي **إنسانية الإنسان** .

ولما كان الفن أرقى تجلٍّ من تجليات العمل الإنساني ، فان ذلك يحملنا على الاعتقاد بأن بذور الاجتزاء الأولى تبدأ من غياب العمل – عبر نمطية المجتمع الاستهلاكية السائدة والساحقة – وضياع ثمرة العمل الخلاق موضوعاً ونتيجة يؤدي إلى نفور كلي وابتسار لأي نشاط من النشاطات الإنسانية ، في سياق العمل، ومنها الفن ومن شأن هذا الابتسار أن يجزئ كل كلية داخلة في تكوين البنية الكلية للمجتمع . كما يكون الادعاء والمراءاة هما الشكل البديل عن الغائية الإنسانية والتهديف الفني – وقد أشار أر سطو قديماً إلى أن الغائية تعني التمامية 8 . وهذا القول يبقى سليماً إذا فهمنا خصوصيته الفنية وأولوية الفن ذلك أن ((الموضوع لا يكون عملا من أعمال الفن الجميل مالم يجذبنا استطيقياً))9 . مما يؤكد لنا أن الموضوع الجيد –مثلاً– لا يصنع فناً جيداً . وانما هناك بحث دائم عن تناغم في سائر العناصر تناغماً تمامياً يناقض الاجتزاء الحاصل اليوم، في طريقين متقابلتين إحداهما تفيد التغليب والثانية تذهب في التغييب عبر تعاملها مع عناصر العملية الفنية المحورية والناجمة عنها من مكونات وجزئيات عديدة . وفي الوقت عينه ،يكون الاستبدال والخلط استبدالاً للهامشيّ والعرضي بالجوهري ..وهذا ما يفسر لنا غياب الفن أو إهمال المتلقي له دون أدنى إحساس بالخسران . ومما هو واضح–في عرف التمامية – أن الخلل في مهمة الفن يؤدي إلى خلل في ماهيته . وآية ذلك أن المتلقي يكون حاضرًا في غضون الإنتاج الفني وقابعاً في دخيلة المبدع الأول . على افتراض أن المتلقي موجود حتميّ في صيرورة النص مهما كان ذاتياً . فثمة قارئ مفترض وكل من يتعاطى الفن يدرك هذه الحقيقة إذا عاد إلى نفسه وتأمّل فيما يصنعه . ولهذا نقول: لماذا يضع الفنان فنه أولاً وهل ثمة فنٌ دون واقع ينشأ منه ويعود إليه ، ويعيش فيه مهما اختلفت طرائق التعبير؟. يضاف إلى ذلك أن المبدع موجود اجتماعي وبعدٌ للآخر. وعليه ، تكون

محاولات إقصاء الآخر عن فعل الإنشاء الفني إشارة إلى خلل ما أو مشكلة فنية تخلخل تماسك الماهيةوتحرمها مما اصطلحنا عليه بالتمامية. وهذه النتيجة تؤكد – من جديد– أن تغييب الدلالة – مهما بلغت خصوصية الأدب الفنية ونصيته من الاستقلال والذاتية والترميزية، فان ذلك التغييب يعد أمراً مخالفاً لواقع الكلام ومصدره اللغوي بوصف اللغة ذات طابع اجتماعي حيوي. فلا يصح أن يخاطب إنسان سوي إنساناً ما بكلام لا دلالة له مهما بلغت خصوصية الرمز الفني وأدواته المعرفية . فثمة آخر في جوهر الفن بل في جوهر الفنان أيضاً؛ ذلك أن الكائن الإنساني موجود فردي ونوعي ،وصيرورته هي جملة العلاقات الاجتماعية قبل أن يكون مبدعاً ، وهو مكوَّن قبل أن يكون مكوِّناً بالضرورة.

ويفهم من هذا ،أن **الواقع هو الأساس** ،فلا يمكن للمخيلة مهما بلغت من الشطط أن تتصور انعدام أمر ما –بكل بساطة – قبل أن تتصوّره موجوداً أولاً ، وبتعبير ثانٍ : إن أيّ معطى غرائبي (يبدو) مخالفاً للموجودات الواقعية (يصبح)واقعياً ، إذا نحن أعدنا تحليل الأجزاء التي يتكوّن منها هذا المعطى الغرائبي قبل أن يتشكل في الوضع المتخيَّل. وفي ضوء هذا الفهم ، يسعى البحث الجمالي إلى إضاءة الأعمال الفنية المعاصرة بقراءات تكثيرية متقاطعة ومتضافرة ، بغية تفسيرها تفسيراً يطارد تفسيراً آخر (يظل بحاجة إلكشف)كما يعبر (**شار**). 10وفي معمعان هذه المحاولات تطلّ (**التمامية**) بشموخ، وديناميةٍ تكفل الاستثمار الشمولي عبر العزف على مبدأ التناقض الجدلي فلسفياً وهو أمر مغيّب في المواقف الأخرى .

ومن زاوية أخرى – مرت بنا – نقول:إن تناول أي نشاط مستنبت بديل عن كلية الإنسان وعملية العمل سيترك خللاً ما. تتصدى له التمامية بغية تفسيره عبر قراءة شمولية تحيط بأبعاد الذات الموضوعية والنفسية (السوسيوسيكولوجية)[1] بغية القبض على بواعث التنافر المتبادل لأنانيات مجتزئة وهامشية في المجتمع الواحد يتفاقم أمر هذه النمطية الاستهلاكية إلى استهلاك القيم الإنسانية الحميمة . ويبقى الفن ، والشعر بشيء من التخصيص، بعداً روحياً في معترك المجتمع التقني الحديث والتشيّؤ الحضاري **reification** أو ما يسمى في الفلسفة **Fetishism of commodile** [2] وهي حالة خطرة ،في راهننا المعيش لأنها تؤدي بمريدها إلى حالة من التبلّد في المشاعر الإنسانية تجد تعبيرها في التشيؤ **choisificoction** وهو استخدام معاصر يحمل معياراً بيد أنه – كما يعبر مجاهد– قيمة معكوسة : قيمة زائفة11،لأنه ناجم عن نمطية حياة جديدة ومستنبتة في مجتمع يعد مجتمع الفولاذ والحديد عند السياب ، ومجتمع السرطان عند أنسي الحاج.. و <<**السرطان تفكّك . وليس كالتفكك ما يصح عنواناً لهذا الزمن**>> 12.فيغدو الشعر – والحالة هذه – من جديد ، حاجةً جمالية تزداد إلحاحاً وحنيناً إلى الاتحاد الجمعي وحلم التمامية **entirety** .

في الخلفية اللغوية، والاصطلاحية :

جرت العادة في تناول أمر ما تناولاً أكاد يمياً لتبيان اللبس فيه ، أن نبحث في دلالته اللغوية–المعجمية . بيد أن الأمر في شأن المصطلحات والمفاهيم الفلسفية – فيما أتوهم – يستلزم من المرء أن يقف على أبعاد المصطلح الحياتية (**الزمكانية**)[3] التي تنتجه، وعلى الدلالات الفكرية التي وقف عليها الاصطلاح . وعلى الرغم من هذه القناعة، يحاول البحث في التمامية الفنية ، أن يستأنس بما جاء في الحقل المعجمي من دلالة لغوية ، ليستخلص،(أو يحاول)، معانيَ فكرية تصلح في إيجاد مقاربات سليمة تؤسس لنا المعنى المراد من مفردة (**التمامية**) المنشودة. وهي دلالات تتقاطع في معجمنا العربي بين قديمه وحديثه ؛ وتتعالق مع البعد الجمالي بوصفه فلسفةً للفن. وما يعنينا في سياق كهذا ،هو توضيح التباين الدقيق بين**التمامية** و**التكاملية** أوبين **التمام** و**التكامل**، بغية إقامة حجة تشفع للبحث في اقتراح التمامية منهجاً بديلاً وخليقاً بمواظبة حياته، طبقاً لحركية الحياة وتجدّدها الدائمين. وآية ذلك، أن منبع التباين يتحدد–في رأيي–من موشور فهمنا

---

[1] هي حاصل جمع منهجين هما : الاجتماعي والنفسي معاً .أو قراءة النفس في شرطها الاجتماعي .

[2] صنمية السلعة ،بمعنى الانقياد وراء الملكية والانبهار بها دون تحقيق الذات وكينونتها

[3] الزمكانية : اصطلاح مطلق –بمقتضى الفلسفة المعاصرة الناجمة عن النسبية –على البعد الزماني الذي لايوجد مستقلاً أو منفصلاً وانما بارتباطه مع الأبعاد المكانية على نحو صميمي فيشكلان متصلاً رباعي البعد يدعى الزمكان

طبيعةَ العمل، بصفته عمليةً تتضافر في صيرورتها (تشكّلها) مجموعة من العناصر المتنوعة،تنوعاً ثراً، في النوع وفي الدرجة أيضاً. ومنبع ذلك،أن فهم واقع التفاعل الدينامي بين مكونات العمل الكلية بنشاط حيوي تهيّئ المتلقي لإجراء **نقد جمالي متحرّك**،يقود البحث نحو التمامية المنشودة في حركيّة الحياة.

ففي حين تركن الأجزاء المكونة في مذهب **الكمال**أو**التكامل**بسكونية وهدأة ، أو تراصف توافقي بتجاور أو سموِّيخصّ العالم العلوي ، فإنها تتداخل في مذهب **التمامية** وتتفاعل تفاعلاً جدلياًينطبع بطابع العالم الأرضي وتتوالد من العمل المثمر في حركية الواقع والحياة الجدلية . وعن هذا الجدل يتوالد التجدد الخلاق والدائم عبر شبكة من العلاقات :**(الداخل/الداخل)** و**(الداخل/الخارج)**و**(الخارج/الداخل)** بتبادل وتداخل لا ينتهيان عند حدود الكمال ، بسببٍ من ماهية العمل ومهمته ، والفن جزء منه يحمل هويته أولاً ، ويرتقي عن هذا الكل بخصوصية معرفية جمعية **(سوسيوثقافية)** تتجلى في وجود الآخر ، عبر إعادة إنتاجه في التلقي الإبداعي والاستثماري المنتج .

وإذا كانت غاية الكمال هي الجمال في انسجامه المتجانس ، فان الانسجام الناجم عن وحدة المتنوعات وتمازجها السيّال هو الجمال الإبداعي المنشود ؛ فإذا كانت اللوحة ، مثلاً ، من لون واحد أو ألوان متقاربة متلاصقة باصطفاف تسلسلي لا تؤثر في المتلقي تأثيرَ لوحة أخرى تحتفل بتداخل الألوان وتمازجها الدينامي وبتساند وظيفي مهدّف .

وحين يتجدد الإبداع في الإنتاج وإعادة الإنتاج ، في مذهب التمامية النقدي، فان هذا الإبداع ، يكون قبل ذلك مجدَّداً في ذاته من حيوية التعالق والتفاعل الثر الذي يغذّي النص فنياً ، ويوصلنا إلى بنية جمالية متحركة جوهرها التنوّع وجدلية الثنائيات –وفي الوقت عينه ،تقوم هذه البنية الجمالية على إلغاء هذه الثنائية المتنوعة إلغاء إيجابيًا يشكل كلاً متناغماً ومنسجماً، على الرغم من الاختلاف ، بل الأصح أن نقول :بسبب الاختلاف ونتيجته يتحقق (الكوزموس–**cosmos**) .

فإذا كان إيماننا بأن التمامية هي تناغم عناصر العملية الشعرية فانَّ هذا التناغم يشكِّل كلاً تماميًا أساسه وحدة المتنوعات الحيوية. وهو أشبه بتناغم شخوص المسرحية أو القصة . التي تمثّل موقفاً **(في)**الحياة**(من)** الحياة بكل ما تحتفل به الحياة . ويمثّل هذا **الموقف الحيوي** العام الخلفيةَ الجامعة أو الخيط الناظم لسائر الأجزاء المتباينة في المنتوج الفني ، والذي يفعّل العلاقة بينها إذ<<**إن البنية– من حيث هي – تحتم أن يعتدّ كلّ كاتبٍ لمسرحية أو قصة بموقف أدبي يحاكي الموقف الحيوي، وفي كل موقف عام للمسرحية أو للقصة مواقفُ خاصةٌ بكل شخصية من الشخصيات الأدبية تفهم من ثنايا الموقف العام**>> 13 . ويفهم من هذا انتظام العلاقات الجدلية التي نأتي –في غير موضع– على القول بها أولاً، كما يفهم في السياق ذاته، ثانياً ، أن الجوهري في هذه العلاقات والأقطاب الكبرى يتمحور في محورين : محور **الداخل** –**الداخل** أولاً ومحور **الداخل**– **الخارج** في الوقت عينه. فمن تجادل المواقف بين الشخصيات و(الأجزاء). إلى تجادل هذه الأجزاء مجتمعةً مع الموقف الحيوي العام ، فلا حياة للنص إلا في مجرى انتمائه إلى الحياة ، لأن المتلقي ، الذي يقبع في دواخل الكاتب ، يعيد ، بعد ذلك ،إنتاجَ هذا النص طبقاً لمكوناته وفهمه وأهدافه ويمكن للبحث تسمية المحورين الأساسين بالفن والحياة .

تماميّـة الفن/الحياة بين الاستقلال والجدل:

إن العلاقة التصاعدية في الفن ، بين الكائن والممكن ، أو ما يكونه ، هي التعبير الجمالي الفني لسيرورة الإنسان وصيرورته، ذلك أن الإبداع حاجة نفسية وإنسانية أيضاً ، ومكوّن أساس من مكونات الجوهر الإنساني الذي ارتقى من أبسط الأدوات الطبيعية ،كالعصا والحجر ، إلى أرقى ما يتوقعه الخيال ، اليوم ، وماهوأعقد من التصور كالانترنيت مثلاً ؛ ومن سكن الكهوف إلى سكن الفضاء ، بسببٍ من فعّالية البراكسيس،**(praxis)**،فالإبداع الخلاق، في محصلة ذلك، يعدّ – من منظور التمامية– الجمالَ الأسمى والمنشود أيضاً لتجدده في الحياة إذ إن <<**الجميل هو الحياة** [يعبر ن.غ.تشيرنيشفسكي] 14 –**ليس الحياة بمعناها البيولوجي ،بل ما يذكرنا بالحياة**>> ، كميلاد طفل وإشراقة فجر أو إشعاع الضوء في كثافة الظلام أو تفتح برعم–الخ. إن الإبداع والارتقاء بالحياة عبر تقديم الحياة بمعناها الخلاق

، والمحور الحيوي بين الكائن والممكن يتحدد في عملية العمل جوهرياً وما ينجم عنها، ويعادلها جمالياً في الفن الخيالُ المشفوع بالعمل والتفسير، ويتجلى هذا التعادل بين العمل والخيال في مقدرة الثاني التخييلية على إحداث تجدّد ما في التصوير والتعبير ، وبالمحصلة في آلية التفكير الفني.

نخلص إلى أن العلاقة التفاعلية بين الفن والحياة تحمل دلالتي الاستقلال والجدل . وأما القول بتقابل هذين القطبين**(الفن/ الحياة)** لدى مختلف التيارات الحداثوية– فيعني تبعية واحد للآخر .وهذا مامن شأنه أن بجزّيء شخصية التفاعل الفعال ويشوّهها، إذ إن خصيصة الفن التمامية– كما نزعم– أن يكون المنتوج الفني شخصية مكتملة الحياة، وذلك بتفاعلها العميق والنشيط مع الجوهري الصميمي والأصيل في الواقع دون تبعية انضوائية أو انطوائية،وفي حالتيها يكمن إلغاء النمو الحر وحركيته الإبداعية، في مسيرة القانون الموضوعي الأشمل دونما ابتسار أيضاً لهذه الحقيقة الموضوعية ، ذلك أن الفن الأصيل يُعرَف بما يأتي عليه – مهما اختلفت أدواته عن الواقع– وإن الواقع في حركيته الثرّة هو منهل الاغتناء كما هو مرتع الإغناء أيضاً، واستشراف الآتي لإتمام النظرة الجمالية للتمامية في فهم دينامي لجدليات المتقابلات يؤدي إلى خلق جديد أصيل، فيكون الكشف والاستكشاف. وهو السبيل الأسلم إلى مواظبة الفن حركيةَ الحياة المتجددة بفعالية دائمة.

وفي ضوء هذا الفهم ، نشير إلى ما يحرص عليه البحث في اقتراح **(التمامية)** بديلاً عن **(التكاملية)** في الدرس الجمالي النقدي. وجوهر ذلك، أن المنتوج الفني يكون نافذَ الأثر والفعالية ،ضئيل الأهمية وجزئياً بنتيجة **تغليب** الواقع مرة أو **تغييبه** مرة أخرى تبعاً لاختلاف المواقع الثقافية والأيديولوجية. وهذا التغليب للواقع يعني(فيما يعنيه) تغييبَ النقيض. والعكس صحيح أيضاً ، فالصواب أن نقول :إن غيا ب التوازن أو التناغم الجمالي بين قطبي الفن والحياة ناجم– كما يحملنا الاعتقاد– عن غياب العمل المحسوس بوصفه جوهر الحياة . وهو جوهري في الفن من زاويته ويعدّ مكوناً أساساً في الخيال الفني . وهذا الالتقاء يظل عميقاً بينهما لا يعبأ بالافتراق الشكلي أو التجسيدي بل، على النقيض من ذلك، يصحّ أن ننطلق من لقائهما الحيوي هذا في تقويم الصدق الفني أعني صدق معانقة التجربة الجمالية ودفء معايشتها بديلاً عن افتعال الانفعال ونفاد الأثر ، عبر وضع النص في أنساقٍ ذهنية–ذهنية،أو ذهنية منطقية تفتقر إلى حرارة **الشعرية** وشفافيتها الروحية.

إن إعادة الحضور اللائق للفن ، وبثّ إشعاعه الجمالي لا يتحققان– بتقديري–إلا بإعادة المفتقد الأساس الذي نأتي مراراً ، على تبيانه وهو عمليَّة العمل في أهمية أبعادها ومكوّناتها معاً . وعملية العمل في الفن تتجلى أكثر ماتتجلفي صدق الانتماء إلى التجربةوعمقه. كما تتجلى،أيضاً في حرارة المكابدة الواقعية الكفيلة بتحفيز الحركة بين الفن والواقع ضمن العلاقات الجمالية بينهما؛ وضمن الفن ذاته بتحفيز العلاقات بين أجزائه مما يكفل حركية الحضور والتجدد. ففي تفعيل المحور الأول**(الفن والواقع)** يتحقيق الصدق الفني:صدق معانقة المعاناة،ويتعالق مع الصدق الأخلاقي:صدق التقصيد الفني المعالج. جمالياً، بعناية فنيَّة فائقة؛ وفي المحور الثاني **(الفن<<في ذاته>>)** يكون التفعيل المحسوس في الواقع ذا أثرٍ مباشر في الفن ومصدر'هما الأوحد هو **الموقف الحيوي**للفنان في المسلكين **(الواقعي)**و **(الفني)**، فيكون التعبير بالدلالة الحسية سيداً عند الفنان الموضوعي، مثلاً وتكون الدلالة المجردة عند الذاتي والمثالي، على سبيل الإيضاح.

بيد أن الاتجاه الوحداني –في مذهب التمامية الفنية–ينتهي إلى النقيض إن لم يحدث التفاعل مع سائر المكونات الأخرى للموقف الناجم عن دراية وإرادة عمليتين .وفي التنوع يكون الثراء وإ تمام المفتقد من غضون الانتقال من المحسوس إلى المجرد أولاً ، ثم من المجرد إلى المحسوس ،على نحو متجدد[4]. ففي الحركة الأولى تكون **الماهية**،كما هي المسألة في **الابستمولوجيا**، وفي الحركة الثانية تكمن **المهمة**.ونحن نميل إلى أن العلاقة ليست اصطفائية بينهما أو سكونية، فتظهر **الماهية**–والحالة هذه–**في المهمة**،كما أن المهمة تقبع، أساساً ، في هذه الماهية ذلك أن <<**طبيعة الشيء تنتج من استعماله:فهو ما يفعله**>> 15.وهذا الكلام على تداخل الماهية والمهمة تداخلاً إبداعياً يستدعي الكلام على الخيال من موقف علمي ؛لأن الخيال طاقةحيوية تربط سائر المتقابلات والأجزاء المكونة وتنشط العلاقة بين هذه المتنوعات وتخصبها

[4] لمزيد من الاطلاع على العلاقات بين المحسوس والمجرد ، انظر د.تامر سلوم (نظرية اللغة والجمال في النقد العربي) .

إلى الحد الذي يكون فيه الخيال هو الممكن في الكائن، أو بتعبير أدق هو الواقعي في الواقع، أي الجوهري والصميمي فيه، أو ما يجب أن يكون . وهذه ميزة الفنان و<<**الفنان–في الأصل–رجل تحول عن الواقع**>> كما يعبر فرويد 16 بيد أنه يظل –رغم ذلك–محتفظاً بمكوناته الأولى، ومنها الإحساس المرهف بعمق الواقع وصيرورته،فيستشرف الآتي باقتدار منشؤه ملكة التخييل الاستثنائية، إذ يشكل الخيال المحور الأساس في أي عملية فنية متماسكة. وآية ذلك، أن الخيال لا يستشرف الآتي (في الخارج)، فحسب ، بل قيمته(في داخل النص) حيث يمازج أجزاء الكل الفني المستقل ويفاعلها بحيوية مزدوجة:أعني أيضاً قدرته على تناغم الداخل والخارج:بنية النص ونسغها الحياتي، ذلك لأن النص <<**في ذاته**>> وهم ،فليس ثمة ما يسمى بالانعزال. فالانعزال يعني (فيما يعنيه) الموت أو ما يماثله من ضعف وموات بينما الاستقلال هو الحياة أو مزيد من تفعيل الحياة وتقويتها لأنه يناقض التبعية ويناهض الإضعاف والإفقار . فالمستقل سيدّ في حرية التواصل ، وليس المنعزل سيداً في مسلكه.والقول بالاستقلال يحمل على إتمام شخصية النص الحيوية وحريته وقوته في التفاعل مع الحياة والتأثير فيها .

التماميّة في مدارات الخيال : (وحدة المتخالف)

يقتضي ما انتهينا إليه، هنا، يقتضي أن نمايز بين الاستقلال وضرورته وبين الانعزال وبطلانه أو أذيته . فإذا كان الانعزال لا يقدّم إلا الوهم فإن ضرورة الاستقلال تبدع **خيالاً فنياً** يغتني من الحياة ويغني الحياة بتوحيد المتخالف في الجوهر . ويكون المنتوج الفني قد حقّق شرطه الضروري كي يدخل في فضاء التمامية ، إذ إن الخيال –كما ذكرنا–يفاعل أجزاء الكل الواحد فيما بينها أولاً ويوحدها بتناغم خلاق ، كما يفعّل هذا الكل مع كليته الأشمل، في الوقت عينه فالموقف العلمي من الخيال بشكليه الأولي (العام) والثانوي (الفني) في معرفة العالم وحيازته يقول بالعمل المرفوق معه مما يعطيه بعداً واقعياً يعد امتداداً للصميمي في حركية الواقع وعليه ((**فالتخييل متضمن في العمل**)) 17 بينما الوهم ربيب العطالة لا يقدم إلا ما هو باطل ومحكوم بالتكذيب –كما بين ذلك كولردج مميزاً بين ملكتين (عقليتين): (**الخيال imagination** ، **والتوهم fancy**)18 . وما يعنينا في هذا السياق إنما هو الخيال الفني الذي يعدّ حكراً على المواهب الخلاقة عند المبدعين الكبار. وأما هذا الخيال((**وهو أسمى طاقات الإنسان ، فهو الذي يلمّ المبدّد مدركاً فيه وحدته**))19.

ويمكن للبحث في التمامية ، أن يعبر عن جملة من الموازنات التي يقيمها كولردج بين التخييل والتوهم بكلمة (**العمل الواقعي**) أو (**الواقع**) والاحتكام إليه هو المرجع بينهما. وبهذا المعنى ، يجدالبحث ((**أن الفكرة السريالية التي تؤكد أن الخيال هو ما ينحو لأن يكون واقعياً**>> [5] **تقلد سببية الرغبة**))20 . وتصبح بهذا سليمة تتلاقى فيها المسارات المختلفة السريالية والواقعيةوالنفسية وهذا هدف من أهداف التمامية التي تحرص على تحقيقها في قاعدة العزف على **مبدأ التناقض واستثمار المتخالف** وغنى التنوع . مما يوصلنا إلى حقيقة الوجود المتوحد. ولاسبيل إلى ذلك إلا بالعمل وما يرافقه من نشاطات متنوعة متوحدة . وعليه، فإن أولية العمل وأهميته ، من حيث هو عملية ، هما المقدمة في حيازة الواقع، وضمن هذا الفهم ، لا يخضع الخيال للتكذيب والتصديق ، في حين يبقى الوهم ، بوصفه نتيجة للانقطاع عن الحياة فالعطالة،حبيساً في إطار الكذب والتكذيب فالأمراض النفسية.

وما يعني البحث ، هنا ، من **ماهية الخيال ومهمته** ، إنما طاقته العفوية الخلاقة في اندغام الأجزاء المتنوعة في بنية النص ومكوناته عموماً ، وفي توا شج عناصر الصورة بشيء من التخصيص، بوصف الفن هو ((**التفكير بصور**)) مع التمييز اليقظ بين الصورة والصورة الفنية . كما يعنى بالخيال ، في مختلف مداراته التي تغذّي النص الفني وتخصبه لمقدرته الخلاقة في الربط بين الفن والحياة – كما أسلفنا –بغية أن يكون للفن حياته في الحياة ولمواظبة سيرورته وحضوره، انطلاقاً من الماثل (**الكائن**) إلى المثال (**الممكن**) . فالخيال ((**يوصف بأنه قوة قادرة ترتبط بالواقع الحي** <<

[5] المقولة لاندريه بريتون.

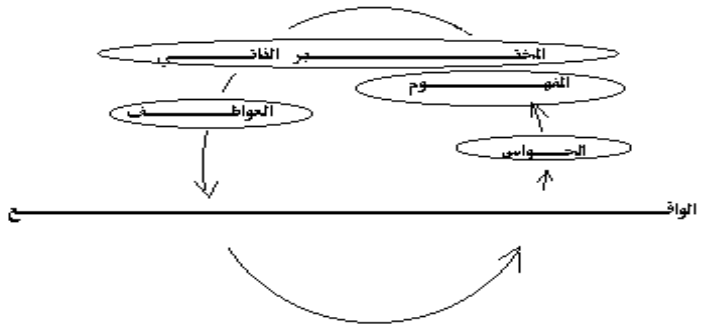
الدينامي>> أولاً وترتبط بالذات الملهمة الأصيلة المتجددة ثانياً)) 21. وترتبط الأجزاءالداخلة في تكوين النص قبلاً بكامل التنوع وبكامل التوحد أيضا . وفي ضوء هذا الفهم ، يمكننا أن نقرر أن الخيال مشفوعاً بالعمل الواقعي، هو المنطلق الأول والأولى في التقويم الجمالي (الاكسيولوجي) للتمامية بما لا يدع موضعاً للتر اصف السكوني المنجز والمتحقق ، في حالة الموازنة مع التكامل دون معايشة التجربة الجمالية – موضوع التناول –معايشة واقعية دافئة . فيكون التعبير **بالدلالة الحسية** تعبيراً عن عمق تناول الموضوع ودفء تمثله وانتمائه إليه وصدق معاينته ومعانقته معاً – في مذهب التمامية – بديلاً عن التعبير المجرّد والصرف : أعني النشاط الذهني –الذهني المختلق .

التمامية بوصفها نقيضاً للاجتزاء :

إن إتمام العملية الإبداعية –في التمامية – أن تلغى حدود التعارض بين الدلالتين –هنا – الحسية المباشرة ،والمجردة المختلقة– كما هو الحال في سائر المتقابلات المثنوية – إلغاء إيجابياً يثمر عن دلالة فنية موحية متخيلة لاتتوافر في حالة التعبير العلمي المباشر مما يؤكد لنا، غير مرة ، خصوصية الفن واستقلاليته اللتين تهبان المنتوج الفني إتمام شخصيته الفاعلة في تفاعلها مع الحياة.وهذا بعض مما يمكن توصيفه **بالجوهري** في إدراك النص الجمالي ضمن دائرة **(الداخل /الداخل).** وأما إذا تتبعنا النسغ الحياتي عبر قطب **(الخارج /الداخل)**،فإننا سنمضي مع حقيقة، مؤداها :أن التمامية لا تقرأ أثر النص في القارئ **(وظيفة الفن ومهمته)**فحسب ، وإ نما الأهم من هذا أن تقرأ أثر القارئ الضمني **(المفترض)**في النص طبيعة الفن و**ماهيته** في مركز أشمل جامع ، قوامه: **(المهمة في الماهية)**كما هي **(الماهية في المهمة)**على نحو جدلي متجدد ،مما يمكن أن نتعلمه في درس التمامية الفنية الذي يركز على النظرة الشمولية إلى الأشياء الداخلة في إطار التناول والتحليل،ويمكن أن يكون الخيال الفني هو المطية الفنية المثلى في بلوغ هذه النظرة الشمولية ،نخلص من هذا إلى أن الخيال الفني هو العصب الجوهري في الفن ولكن هذا الخيال ليس ذاتياً بالمطلق .كما يشير إلى ذلك جيروم ستولنيتز إذ يقول: **((إذا شئنا ألا تضللنا النظرية الفرويدية . فلنسلم جدلاً مرةأخرى،بأن التخييل متضمن في العمل ،هذا التخييل ليس ذاتياً تماماً))22** . فعلى الرغم من السيكولوجية الذاتية التي يلح عليها فرويد فانه يشير إلى أن الفنان يجعل التخييل **((قابلاً لأن يوصّل للغير ويشارك فيه))** 23 . فما الذي يريده الفنان من مشاركة الآخر إلا التعبير عن الرغبة في إتمام إنسانيته بوصفه موجوداً نوعياً عبر العلاقة بين النشاط الذاتي والموضوع الذي يعمل فيه هذا النشاط ومشاركة الآخر الافتراضي أو(الضمني)إلى الحد الذي يمكننا أن نقول فيه: إن طبيعة الخطاب أو النشاط يحدده المخاطب في إطاره العام . وهذه الرغائب الفردية في مسعاها تعيد لنا موقف روسو الوضيء بمعرفة الباعث الأول ، إذ يقول : **((أعيدوا للإنسان تما ميته entirety السابقة، وسترون كم سيكون سعيداً ، كأحسن ما تكون عليه السعادة))24** . ويمكننا أن نسحب هذا الفهم على الفن فنجد أن إتمامالمنتوج الفني ، ماهيةً ومهمةً ، في التوحّد والتناغم الشاملين للنشاط الفردي وللنشاط النوعي يحقق الإشعاع الذاتي في الخارج ويكافئ بين الأنا والآخر في تناغم يتلاشى فيه الاجتزاء والسيطرة ، فالشاعر الشاعر هو من يحقق هذا المشروع الكلي في إتمام الوحدة العضوية بين المتناقضات الداخلة في منتوجه الفني ويوحد بين الدلالات المتنافرة عبر حركية الخيال الإبداعي المتجدد. وان لم يكن ذلك فإنّه **((لا يفلح في تحقيق تساوق أمثل بين الخارج والداخل،فإنه لا يستطيع أن يقدم للفن سوى موضوعات غير مناسبة ، صعبة ، بل موضوعات يتعذّر في كثرة من الأحوال معالجتها طبقاً لمقتضيات الفن))25**.وتتحدد مقتضيات الفن – في عرف التمامية – من غضون العلاقة الجدلية بين سائر المتقابلات لتشكل كلاً حيوياً عبر التخييل أو التصوير الفني الذي يخلق بنية عضوية من المقومات المتناغمة فالتصوير – كما يعبر جويّو **((نتيجة لتعامل كلّ الحواس وكلّ الملكات))**26 ،إذا كنا نعرف أن الفن هو تفكير بصور فإن هذا النمط من التفكير (التصويري)يفاعل ، في العمق ، بين المتنافرات الظاهرية أويفعّل علاقات كهذه ثم يحللها ويركبها تركيباً تناغمياً – في ضوء الدرس التمامي المنشود – حتى يتسنىّ للمبدع أن يقدم (الحياة) في (صورة)الحياة وديناميتها المبدعة المتجددة والمجددة باستمرار. وآية ذلك ،أن الممارسة الإبداعية : بما تتضمنه من خيال مرافق لها ، هي المصدر الأسا س لسائر المعارف والمفاهيم 27 .

وتأسيسا على ما تقدم، تكون التمامية الفنية المنشودة ثمرة البراكسيس **praxis** جمالياً . وتتجلى، في الوقت عينه من العلاقات بين الأشياء ، وليس من الأشياء ذا تها . وهذه العلاقات correspndaces تتسم بالحركية التناغمية بين المتقابلات : **(الفكرة/الصورة)** ، و**(المضمون/الشكل)**، و**(الماثل/المثال:الرؤية والرؤيا)** ،**(النسبي والمطلق)(العام والخاص: الموضوعي والذاتي)**،و**(المحسوس والمجرد :الصدق الأخلاقي والصدق الفني)** وغير ذلك من المتقابلات التي تشكل كلاً متنوعاً ومتناغماً معاً والتي نتج من حاصل تلاقيها التفاعلي بعدٌ ثالث . وهذا البعد الناتج يعود ليكون سبباً جديداً يقود إلى نتيجة تتنامى إلى سبب جديد . تمثل هذه العلاقة بين النتيجة والسبب حركة الحياة . والمثال الأوضح عليها من حيث هي مقولة :علاقة الولد بالوالد ، فالولد الذي هو نتيجة يصبح سببًا في إعطاء الوالد صفة (الوالد) ،فلولا الولد لم يكن الوالد ، ولولا الثنائيات ، (في الفن)لايتمّ التناغم منسجماً في تفاعلات عديدة تؤدي إلى جديد ينبئ عن حركة واعدة بجديد.وعليه ،تكون الحداثة أو التحديث سمة الأشياء والأحياء وقانون الطبيعة الأشمل فالانتقال من الواقع إلى المفهوم أعني من المحسوس إلى المجرد يعدّ نتيجة للابستمولوجيا وسبباً للمعرفة والحيازة. وتعدّ العودة من المجرد إلى المحسوس سبباً ونتيجة ذات دلالة . وقوام هذه النتيجة على النحو الآتي :كلما تعمّق الانتماء إلى الموضوع في الواقع كلماكان وجه التطبيق والتأثير أعمق وأبلغ وأصدق ، طبقاً لمسار خط الدائرة في الشكل البياني الآتي :

((الدائرة الممثلة بيانياً لتوضيح علاقات الفن بالحياة)



وتتضح هذه الحركية في شبكة من العلاقات المتفاعلة التي يحدد مسارها الجمالي جوهرُ البراكسيس الدينامي الخلاق في مجرى العمل الجمعي مع المراعاة اليقظة لخصوصية الفن وذاتية المبدع وعواطفه التي يضيفها على الموضوع بدفء وصدق في علاقة واحدة تؤكد – كما ندلل دائماً –أن الانسجام ، بوصفه سرَّ الجمال الفني ، لا يتحقق في مذهب التمامية المقترح إلا بالممارسة الكفيلة بتحقيق انسجام **متحرك** (دينا مي) ،عبر تفعيل الحركة التفاعلية بين العناصر الداخلة في التشكيل (خارجياً وداخلياً) في تجدّد متجدّد.

<u>التمامية، بوصفها منهجاً جمالياً:</u>

في درس التمامية الفنية، نتعلم أن ننظر إلى ماهية الفن نظرة شموليةً ناشطة ترصد الحركة الباطنية بين المحاور وتفعّلها . فتغدو الماهية في المهمة ، في مكوناتها وأهدافها . ويمكننا أن نستخلصها ونبوّبها تبويبًا يتحدّد في جملة من المحاور ، أهمُّها :

أ- محور الداخل x الداخل في جدلية(الشكل والمضمون):

يوضح هذا المحور بأولويته ، أولوية النص ونصيّته وفنيّته التي تحدد شخصيته وسياسته المستقلة. وقد سبق القول باختلاف أدوات الفن عن الواقع وأن النوايا الحسنة لاتصحّ في الفن ولا ينهض الفن الجميل على الموضوع الجميل[**أما قولنا((رسم وجهاً بشكل رائع))وقولنا((رسم وجهاً رائعاً)) فأمران مختلفان تماماً** .]28 .

بل إن أي موضوع لايعدُّ من مقتضيات الفن مالم يعالجْ معالجة جمالية فائقة و((**ما لم يجذبنا استطيقياً**))29 .

والمطلب الجمالي هو في مقدمة المطالب التي تلحّ عليها التمامية في الفن. بمعنى البحث عما يجعل عملاً ما عملاً فنياً.

أما القول بالتمامية الفنية هنا فيحملنا على الرؤية الشمولية التي تكشف عن بواعث اغتراب الفن عن ذاته وعن الحياة واغترابه(في) المجتمع. فيتبدّى للبحث أن الشكل هو حامل للقيمة الجمالية وليس قيمةً جمالية في ذاته .

وإيجاز القول بالديالكتيك العلاقة بين الشكل والمضمون ، في هذا السياق – بصرف النظر عن الكلام الكثير على العلاقة بينهما في دراسات أخرى وفيرة ومتوافرة –[6] يتكثّف بالإشارة إلى التطابق بينهما بل لنقل بدقة أكثر: إن (عمق التطابق) ومداه هو الذي يحدّد عمق الجمال الفني وشموخه عبر فعّالية الخيال الفني . وما يعنينا في مبادئ التمامية هنا ، هو فهم الشكل في مهمته، إذ يعد الناظم لأجزاء الموضوع في المضمون .والمضمون ليس مجرد موضوع يظهره شكلٌ ما ..إن المضمون هو عواطف الفنان وإحساسه بموضوع ما ..وهذا الإحساس العاطفي هو الإحساس الحالي عينه ،فعلى سبيل الإيضاح :ننظر إلى أنموذجين من الشعر الحديث مثلاً :الأول ينتمي إلى شكل (الحداثة) والثاني: من صميم الحداثة في (الموقف) شكلاً ومضموناً .. وإذاكنا ندرك أن الحداثة ليست مجرد زيٍّ ندرك أن المسألة الاستطيقية ليست في مجرد الشكل. والأصح أن نقول لا يوجد شكل مجرد كما لا يوجد مضمون مجرد فالسؤال الضمني في أي تناول منهما ، أن نتساءل :عن الطرف المقابل بداية . ونتساءل ، لإتمام الجمال ،عن مدى عمق التطابق بينهما . ويجدر بنا أن نشير في هذا السياق إلى أن التعارض بين الشكل والمضمون يعني الهزل والتهريج، مثال :طفل يلبس عمامة ويمسك بعكاز ، أو شيخ فضيل يلبس ثياب طفل ..وغيرها من النماذج الإيضاحية، كقصيدة ثورية في موضوعها ، سلفية وسكونية في شكلها .. يعني التخدير ،كما يعني التعارض تفككاً يلغي الفعالية والحضور . وهذا يناقض التمامية المنشودة في إشعاعها الجمالي وتألقها الفني الخصب واللائق بالإبداع الجمالي الفني .

ب – محور الداخل x الخارج:

إن العلاقات الفنية الثرّة ،عموماً ، تكاد لا تنفصل في بنية النص الأصيل . والعلاقة بين الشكل والمضمون،في المحور السابق ،تحمل هذا التداخل الحركي بوضوح وشمول. ويبقى الحديث عن (**عمق**)هذه العلاقة و(**عمق التطابق**) بين قطبي التفاعل هاجس التمامية إذا كنا نعرف أن علاقة كهذه لاتتمّ، في الفن ، خارج التصوير:إلى الحدّ الذي يصحّ أن نعرف الفن فيه بأنه ((**تفكير بصور**)).3 . وفي ضوء هذا الفهم ، تسفر جدلية الداخل/الخارج،والعكس صحيح، عن حركة تهدف إلى انسجام متحرك وتناغم شمولي في حركة النص تكون فيه**الصورة** نبض **الفكرة** وفضاءها الفني . ومن شأن هذا الانسجام التناغمي أن يخلق جمالا لائقا وفقا لمنطوق التعريف الذي يورده تشيرنشفسكي ومؤداه:أن ((**الرائع هو التوازن بين الفكرة والصورة**)) 31. توازنا يتمحور في داخل العمل الفني عبر الحساسية الفنية الفردية. والفكرة ، في الفن ، لاتعني ذاتها ، أو لا تظهر في الفن بمنطق التداول العلمي ، أو الواقعي المباشر . فمتى دخلت في عالم الفن ، وعالم الشعر بشيء من التخصيص ، اكتست لبوساً تصويرية جعلت منها فناً وهذه هي سياسة الفن الذي تختلف أدواته في عمق ارتباطها بالواقع جذرياً عن هذا الواقع . فثمة عدول في الدلالة ومجاز وتورية واستعارات تكتنف المفردة، وثمة رموز وتكثيف وتصعيد لاشعوري .. ثمة لغة أخرى توصف بأداة إنتاج أخرى في حقل معرفي نوعي آخر . فقصيدة الحب أمر وقصة الحب أمر ثانٍ مخالف في أبسط مثال للإيضاح .

وعليه، تتجلى الفكرة فنياً في صورة فنية – كما تقول نظرية الانعكاس –فثمة فارق كبير بين الصورة والصورة الفنية ،لأن الثانية لاتخرج إلا بعد أن يضفي عليها الفنان من روحه وإحساسه ، فضلاً عن التخييل بوصفه طاقةَ ربط لسائر الصلات الممكنة في بنية متحركة تتعالق فيها سائر العناصر ((**حتى تكاد الذات تصبح موضوعاً والموضوع**

---

[6] لمزيد من الاطلاع على الشكل والمضمون اقرأ : (أ–أوفسيانيكوف) اسس علم الجمال الماركسي اللنيني) ، تر: جلال الماشطه، دار التقدم –موسكو ،1981 .ب–د. فؤاد مرعي(مقدمة في علم الأدب) .ج–دني هويسمان (علم الجمال) . وغيرها .

ذاتاً))32 .كما يعبر كولردج . ويجدر بنا أن نشير إلى أن التخييل – كما مر بنا– يختلف عن الوهم كما أن الانعكاس يختلف عن العكس في علاقة نوعية بين الفن والواقع ، أو بين الداخل والخارج هنا . إذا أردنا الإيغال في عتمات النص عبر هذا المحور التمامي ، مع ضرورة الانتباه من جديد إلى جدلية الماهية والمهمة، دون حاجة إلى إعادة ذكرها في هذا الموضع.

وصفوة القول: أن صلة الحياة بالشعر – والفن عامة –ليست خارجية ، إنما هي كأي علاقة جدلية تتفاعل ، تأثراً وتأثيراً ، في مرتع الحياة والحضور . هذا يعني ، فيما يعنيه ، وجوب تغيير مستمر في ماهية كل عنصر داخلٍ في هذه العلاقة التناغمية دونما استلاب أو تغليب يؤديان إلى تبعيةِ فلك لمركز ، لذا ، **((فان النص الأدبي يستمد معناه وبنيته الدلالية من رؤية العالم التي يعبر عنها))**33 إن نتيجة كهذه تتحالف مع حلة الواقع الزائفة .وتكون – بأدوات خاصة – مرآة لواقع مجزأ ومجزئ ، وحرّي بالشاعر الأصيل : الشاعر الشاعر أن يتجاوز الاجتزاء الحاصل **((ولئن قبل الجمهور بهذا الواقع المجزّئ والمجزّأ ، فإن الشاعر يرفضه...من أجل أن يعيد إليه الوحدة . من أجل أن يتجاوز التناقض ويصير شكلُ حياتنا مقولةً فكرنا وصورتَه))** 34 .

ج _محور الخارج x الداخل والداخل x الخارج الجدلي:

في ضوء ما تقدم ، وتأسيساً عليه ، إذا أردنا أن نستفتيَ التماميةَ الفنية المنشودة في إنتاج نص فني ما ،كان القول بوجود **قارئ ضمني** أو **متلقٍ مفترض** يقبع في دواخل المنشئ الأول : (الفنان) . وهذه الحقيقة تستلزم من الفنان الأصيل فهم ماهية الخطاب الفني فهماً علمياً عميقاً للعلاقة بين **الفرد** و**النوع**. فطبيعة الخطاب يحددها المخاطَب لأن الفنان إنسان والإنسان هو فرد ونوع في آن واحد .فكل شخصية في المجتمع تعد – بمعنى ما –مجتمعاً مضمراً لأن الشخصية في جوهرها حصيلة علاقات اجتماعية ، قبل أن تكون فعّالية واعية . وهي في سيرورة نشاطاتها مكوَّنة ومكوِّنة معاً . وليس الفن ، بالمحصلة ، إلا حقلاً من النشاطات الإنسانية . وعبر أدواته الجمالية الفنية الخاصة يكون التواصل فالإيصال وحتمية التفاعل بين المبدع (**الفنان**) والمتلقي (**الآخر**):بين المرسِل والمرسَل إليه (المستقبِل) في صيرورة الرسالة الفنية (**Message**) ،وكما يؤكد (رومان جاكبسون) أهمية الإيصال **(Communication)** التي تتصل ضمناً بمفهوم الرسالة (Message) ويرى أن كل رسالة لغوية فنية كانت أم غيرها، لاتُفهم إلا من غضون تحليل العناصر الستة الآتية المكونة لجهاز التخاطب :

السياق **(CONTEXT)**

المخاطِب	الرسالة	المخاطَب
(ADRESSER)	**(MESSAGE)**	**(ADRESSEE)**

الشيفرة(السنن)**(CODE)**

الصلة(قناة الاتصال)**(CONTACT)**

(35)

وضمن جدلية الداخل والخارج : ذات الفنان والآخر(المتلقي المفترض) في عملية الإبداع الفني،والمتذوق –الناقد لهذا الإبداع ، يكون المنتوج الفني بين مدٍّ وجزر . وبحسب اللغة الفلسفية : الاستهلاك يحدد شكل الإنتاج مثلما يحدد الإنتاج شكل الاستهلاك ، فالمنتوج الفني يتحدد بكيفية استهلاكه : قبوله ، ومشاركة الآخرين في إنتاجه . ذلك أن الإنتاج (أياً كان نوعه) لا يتشكّل تشكلاًصحيحاً إلا بكيفية استهلاكه ، فيما نجد أن الأمر ،هنا، يخصنا أكثر إذ إننا ندرك أن انفصال ثنائية الإنتاج والاستهلاك ، بلغ شأواً بعيداً في الواقع العربي الراهن ، إضافة إلى كون الفن قد فقد قيمته في المجتمع (الاستهلاكي) . وبتعبير أوضح يمكن للإنسان أن يقول ما يشاءولكن،ماجدوى هذا القول إن لم يكن له وقع عند الآخر ؟ أو هل يصح أن يقول المرء إلا بمراعاة سياق الحال (**المقام /المقال**)؟. إن غياب هذه الجدلية بين الأنا /الآخر ،والمبدع/المتلقي ، يحول الكلام، بوصفه حاملاً للفكر، إلى :

أ–لغة جامدة ، ناجزة عند التقليدي؛

ب– أو إلى ضرب من العبث والثرثرة عند الدادائي الحد اثوي ، مثلاً.

وبهذا كله، نجد أن الفن ،(إنتاجاً واستهلاكاً:إبداعاً وتلقياً) في الواقع العربي الراهن،يفتقر، في أغلبه ،إلى(التمامية) من حيث كون الواقع تشتتاً واجتزاء يتنافى كليةً مع الإبداع الحر بوصف الإبداع ، كما الحرية ، كلاً لا يقبل التجزؤ فمثلما تتحكم في الفن ، أو الفنان ، عوامل القهر وتخرجه عن جوهره الإبداعي –الحر ليصور واقعه ويعبر عن آلامه تصويراً وتعبيراً مباشرَين،كما يتراءى ظاهرياً، دون أن يولي حركية الواقع الواقعي الموضوعية أية أهمية، مغلباً بذلك الانفعالَ على الفعل، أو الواقعَ على المثال (أي الواقع الذي يفتقد عمق واقعيته)، فيتسم الفن في أغلبه بالثنائية والانفصال وبالتعالي – النفاجي والانطوائية البائسة. ومثل هذه الحالات التي آل إليها الفن هي غايات ليست له :لماهيته الأصيلة ، فحسب ، بل إنها غايات أدعيائه وأعدائه وسياستهم أيضاً، أي أنها نتائج مباشرة أو غير مباشرة لنمطية الاستهلاك والتنافر والتضليل وماشاكل من توجهات البرجوازية للقضاء على حميمية التواصل بين الناس لما يتضمنه هذا التواصل من خطر على المصالح والقيم السائدة . وغاية هذا كله ، أن نقول : إن الفن لايمكن أن يكون تمامياً بمعزل عن المتلقي. فمهما كان الفن ذاتياً أو غير اجتماعي فلا مناص من أن يستند إلى الواقع .

التمامية في الهوية الفنية :

ما نريد الإلحاح عليه هو توكيد **الهوية الفنية** والفنان (والإنسان عموماً) ضمن جدلية وجوده وضمن شبكة تفاعل هذا الوجود وتحقيق الذات الفعلي. ولا يكون ذلك بتبعية الفن للواقع أي في استلاب الواقع للفن عن فنيته (سماته وسياسته) أو تبعية الفن للمضمون (أو الداخلي) للخارج، أو تبعية اللاشعور للشعور ، إذ ليست المسألة هنا:لمن تكون التبعية بل هي في التبعية ذا تها ، من حيث إن العلاقة بين هذه الثنائيات علاقة ديالكتيكية – تفاعلية . فالتبعية كالانفكاك تستلب تماسك المتن الفني وتحرمه من وحدته العضوية الكلية ، ومبدأ التمامية هنا أن يقول :**(ليست الحياة كمالاً ولكنها سير نحو الكمال ، والتعلق بدنيا الكمال عند المثاليين مراهقة طال أمدها ، واحترام الواقع عند الواقعيين قناعة وعجز)** 36 . وهذا يؤكد لنا، غير مرة، أن ماهية الفن في مهمته ضمن جدلية أساسها التفاعل الحياتي والتفاعل الداخلي المتكافئان في الصيرورة الأخيرة للمنتوج الفني بوصفه كلاً فاعلاً وشخصية مكتملة الحياة كي تكتب لها الحياة . وقد ناقش البحثُ، في موضع سابق، بطلان انتفاء الفن من جانب غلبة التكنولوجيا، إذا كان هذا الفن يحتفل بتماميته (الأصيلة) و(الحيوية) . والى هذا يشير مؤلف النقد الفني ، إذ يقول : **إن (الفن الجميل في المجتمع المعاصر أصبح نشاطاً جانبياً ضئيل الأهمية إلى حد ما .ومن الممكن** تجاهله **دون خوف من العواقب ، إذ إن تأثيره في حياتنا أصبح بسيطاً نسبياً)**37 ويبين لنا أحد أهم أسباب ذلك،حيث:**(سار تضاؤل الأهمية الاجتماعية للفن جنباً إلى جنب مع نمو((الفهم التجزيئي للفن الجميل))أي انفصال الفن عن أوجُهِ النشاط الاجتماعي الأخرى)38** وإبعاده عن أبعاده الفعلية في مجرى العمل الاجتماعي،وعن جذوره التي تَثري ثماره بالنسغ والحياة،سواء أكان ذلك الانفصال من خلال علاقة فن ما بمدرسة فنية أم من خلال تغليب عنصر من عناصر العملية الفنية ،ذلك أن المدرسة تناصر جانباً ما وتغلّبه في العملية الفنية، وكأنه مركز يسيطر علىسائر العناصر الفنية –الجمالية الأخرى .وهذا التغليب، في أغلب الأحيان ، يكون مشفوعاً بتغييب عنصرأوعدة عناصر أخرى ، في سبيل ذلك المركز المسيطر. إن وحدة العناصر الفنية–الداخلية للعمل وانسجامها النسبي فيما بينها وفي تفاعلها الحيوي مع الخارج الذي لايمكن تجاهله، مهما كانت التجربة ذاتية ، هي سرّ الجمال الفني –فيما أزعم – وليس في الثنائيات التي تفكك العمل وتغرّبه عن أصالته (في الماهية والمهمة) أو في أحادية العنصر المغلّب ، كعنصر (اللاشعور) مثلاً عند الدادائيين والسوريالليين أو الحلم الفردي الجامح –عند سائر الرومانسيين بصورة عامة ، مع إيماننا الراسخ بان مختلف الاتجاهات والمدارس الفنية تعد ذات مكاسبَ معينةٍ تثري العمل الفني ، ولكن شريطة ألّا تطغى على المبدع وتستلبه من حيث البناء التكنيكي للعناصر البناء الذي يعتمده الشاعر كإغناء للتجربة عن حقيقة التكامل والانسجام اللذين يحققان الفعالية الإبداعية. بيد أن التجربة كي تحقق وحدتها

العضوية ،تشترط توافر **الصدق الفني** : صدق المعايشة وعمق التجربة الحياتية . وإذا شئنا أن نقول بالمدرسة فلنقل **مدرسة الحياة–الكلية** ، أعني الحياة الأصيلة–الدينامية بنواتها **الحرية**،والتي لاتكون بالفوضى أو بالتحرّر الواهم من نواميسها الموضوعية، إذ((**لست أنا من أمنح للوجود حريتي**))–كما يعبر سار تر ،(39)بل الحرية **وعي هذه النواميس**–كما يعبر هيجل، مضافاً إلى هذا الوعي، **السعي إلى تنظيم النواميس** لتملّك ضرورتها العمياء –كما يبين ذلك انجلس–ذلك لأن قوانين الحياة، كضرورة، موجودة، بمعزل عن الإنسان، والخيط الناظم إنما هو العمل الخلاق(البراكسيس) كما قلنا في البداية ، وأكدنا في ضوء ذلك بكلية الحياة ووحدتها وكلية الفن ووحدته ضمن علاقة ديالكتيكية – خلاقة.

الجمال في(منهج) التمامية الفنية :

نصل مما تقدم كله إلى منهج يقوم على جدليات متنوعة تؤدي إلى كلٍّ حيويٍّ واحد ، هو ما يسعى البحث إلى توسيمه بـ((***التمامية الفنية*** - **Artistic Entirety**)) . وهذه الجدليات تحتفل ، في المقام الأول ،بالتفاعل فالتناغم ليكون الانسجام سمةَ الجمال الفني في التمامية المنشودة ، في حين يبقى التعادل أو التناظر –كما ذكرنا – سمة التكامل الاصطفافي هناك ، على نحو سكوني ، نافد الفعالية والحرارة عبر الامتثال للأنموذج ووهم التماثل مع حركية الحياة وحرارة الواقع المعيش . فالجمال ،في عرف التمامية ، ليس صفة في الأشياء ،بل أنا من يضفي هذه الصفة على الأشياء ، طبقاً للذائقة المثقفة ولعمق الانتماء إلى موضوع التقويم. ومصدر هذا التقويم ،ليس في الأشياء من جديد ، بل ينبع ويتحدد من العلاقة بين هذه الأشياء أيضاً ، ومن العلاقة بين أجزاء الشيء الواحد على نحو جدلي دائم . وهنا يتجلى الفرق بين التكامل والتمام في تقويم جمال ما.فثمة جمال لاخلاف فيه في الطبيعة نكون إزاء هـ في موقف تكاملي ؛ أما التمامي فهو الذي يسقطه المرء على ذلك الجمال من حيث كون الجمال حركة انسجام بين الموضوع والذات تنبئ عن (عمل) الذات في الموضوع. وفي ضوء ذلك يبدو الاختلاف بيّناً بين الناس في تقويم معطى ما تقويماً جمالياً ،لأن القيمة الجمالية هي حاصل التفاعل بين الذات والموضوع، أو التنافر بينهما وماتضفيه الذات على هذا الموضوع بما تكتنزه من قيم ومعارف وعواطف ، وفي كيفية التخزين والغنى الروحي وهل مصدره **التلقي** ،أم**التلقين** ، ففي التلقين تكامل ؛ وفي التلقي الحواري حركة التمامية نحو حوار إبداعي منشود. فالقول بالكمال ، بصفته اتفاقاً جمعياً ، يحمل استلاباً للتقويم الفردي وإلغاء لفعاليته في إضافة جديدة أو إضاءة لهذا المعطى – موضوع التقويم . من هنا ، يصح القول :إن الجميل هو الإبداع بالمطلق ، وليس السكون ، فكل إبداع يحمل حركة جدلية لا تتوقف بين الفرد والنوع : الذات والموضوع: بين المتلقي والنص ، بشيء من التخصيص .

وعليه ، فإن التقويم الجمالي في ضوء التمامية المنشودة، يستلزم إ عادة النظر في دقائق الحكم المنجز وإضاءة الخفايا في العلاقات الضدية أولاً ، وإضاءة المقاربات(المفهوماتية) لإظهار التباين بينها من جديد ،إذ ليس من مهمات التمامية البحث في جدلية **الأصالة والمعاصرة** ، مثلاً ،على أهميتها فذلك يتبع للدرس المألوف (السكوني) في قراءة الثنائيات . فالأصح والأدق أن نبحث في **جدلية الأصالة /التقليد** ، كما كان البحث بين **الخيال /والوهم** ،على نحو ما هو متداول ؛ ونبحث في التداخل بين **الأسطورة /والخرافة** ،أو بين **الانعكاس /والعكس** ، أو بين **الكلام** / و**اللغة** أو بين **الواقعي /والواقع** ، أو **الصورة الفنية /والصورة** ، وما شاكل ذلك من تداخلات في دقائق الفهم الشائع ، بغرض الإضاءة والتجاوز. ففي البحث – مثلاً– في **جدلية الغموض / الإبهام** نقرأ البواعث والتجليات للغرض ذاته وليس من مهمات التمامية أن تبحث في **جدلية الغموض/الوضوح** ، على أهميتها ،وآيةذلك أنها مسألة مبحوثة منجزة أو متحققة ، لأن هاجس ا التمامية الدائم هو **الكشف والإبداع** في النقد الجمالي والإبداع الجمالي على حد سواء .

وفي ضوء ذلك ، نقول : ليس البحث السكوني عن متقابلات سكونية ما يسعى إليه البحث ، هنا ، إذ ليس حاصل الصفات الكمية الذي يحدد ملامح النص تحديداً سكونياً بارد الأثر ما تهدف إليه التمامية ، لفقدان التفاعل من جانب وفقدان الجديد الإبداعي عبر التجميع الكمي دون تفاعلات يتوالد عنها التجدد ، فتغدو **شخصية النص الجمالية** ، في

ضوء التمامية ، لصيقةً بشخصية الإنسان ، في الفهم العلمي ، الدينامي لها ، فهي ليست جملة من صفات كمية تخصّ شخصاً ما – كما هو الحال في التكاملية – بل هي في حركة هذه الصفات وتفاعلها مع الوجود المتحرك بمعنى تفاعل المكونات والأبعاد تفاعلاً حراً يثمر عنه الأثر الإبداعي الخلاق. إن الوعي لهذه العلاقات الجدلية بين أجزاء الفن ومكوناته الخاصة والعامة:(الداخلية والخارجية)مجتمعةً ،على نحو تعادليّ وتناغمي منسجم ، ينبئ عن حركة النفس ، التي تصنع النص الفني ، كما ينبيء عن مختلف الأبعاد والأطراف المتآزرة في إنتاجه وإعادة إنتاجه وتجدده . وفي ضوء هذا الفهم ، يوصي البحث بقراءته الجمالية لنفسانية النصوص من موشور حركية الإتمام الحيوي لها. فحين تتحقق التمامية تنتفي **السيطرة** لأي قطب خارجي،أوداخلي، لأن كل سيطرة يترتب عليهاأو ينجم عنها تبعية ، و**التبعية** تعدّ نفياً للاستقلال ، أو تشويهاً للشخصية المتحققة. وكما أن الشخصية لاتحقق استقلاليتها بانعزاليتها كذلك هو الفن الأصيل . وبحسب التعبير الفلسفي نقول : **سيطرة المدرَك على المدرِك** ،أو سيطرة الفن على الفنان ، وهنا تتجسد هذه السيطرة في سيطرة الواقع على الفن أو الموضوع على الجمال : الفكرة على الصورة إلى آخر المتقابلات مما يشكل خللاً ما في العملية الفنية ويجعل الفن تابعاً ذليلاً لافعالية له . فإلحاح التمامية على **الجدل** في شبكة العلاقات المتنوعة يحتفي بالحرص على إخصاب النص وإثرائه بقراءات تكثيرية في ضوء المناهج المتنوعة والمتباينة ذلك أن النظرة الأحادية تعني الانغلاق على ما يسمى بالعمى العقائدي ، إضافة إلى حقيقة كونها مخالفة للحقائق ، فليس ثمة ما هو موجود ((في ذاته)) بالمطلق سوى الوهم في عطالة الحياة (!) وهو أمر باطل لأنه تسكينٌ للحركة .وحركة الحياة، في سيرورتها وصيرورتها ،تكفل التداخل والتفاعل وما يثمر عنهما من تعدّد وتجدّد

وتأسيساً عليه يمكن للبحث أن يقول بالمنهج التمامي القائم على **مبدأ الاستثمار الدينامي** بأن يأخذ **المدخل** الأساس من **المنهج الانطباعي** بوصفه اللقاء العفوي المباشر بين القارئ والنص ؛ ويتعلم من **المنهج النفسي** ضرورة **التوغّل** أو استغوار أدغال هذا النص ؛ ويستثمر من **التاريخي** أهمية ما وصل إليه تطور الأدب ؛ ومن **الاجتماعي** البعد الحيوي المعيش ، فضلاً عن القول بالتداخل بين الاجتماعي والتاريخي أو بين **المكان والزمان** –كما تقول النظرية النسبية . ومن **البنيوية** تأخذ التمامية قراءة النص في العلاقات اللغوية و**تداخل النصوص** ؛ ومع **الواقعي** يمكن أن تقول بالموقف العلمي – الجدلي، أو الاشتمال الدينامي ، على سبيل الإيضاح ، فيغدو المنهج التمامي المفترض حيوياً في جد ليته وتكثيرياً في تناغم موقفه الدينامي من مبدأ **حركية الحياة** ، التي ينتمي إليها ، ومن حرية العلاقات بين أشياء هذه الحياة ، دون أدنى تلفيقٍ **Eclectic** .

وعليه، تحتفل النظرة التمامية بقراءة حيوية متنوعة تنوعَ الحياة ، بغرض استثمار الجيد أينما وجد في المواقف الفلسفية والمناهج النقدية –الجمالية بما يكفل الطاقة الخلاقة الخاصة بالمنهج التمامي المنشود بكامل ديناميته المنفتحة لأن القول بالجدل لا يلغي قانونيات الأطراف الداخلة في عملية التفاعل ، التي يلحّ البحث على ضرورتها ويحرص دائماً ، على تفعيلها المتجدد ،كي تحقق الهويةُ الفنية شخصيةً حيوية فاعلة بهدف تجلي الإبداع الدائم والتجدّد الخلاق

العمل أولاً:

إنسانية الإنسان وتماميّة الفن :

انطلقنا من تمامية الإنسان: كليته ، وإنسانيته المتكونة بالعمل ، بوصفه نشاطاً مهدّفاً في مجرى العمل الاجتماعي الذي تنجم عنه سائر القيم وتتبلور فيه . ومن هذه الحقيقة العلمية يتعين أن ننطلق دائماً في توضيح المفاهيم والمعارف والنشاطات ، ومنها الفن ؛ وآية ذلك أن شخصية المنتوج الفني لا تتشكل في المعطى الأخير –كما الإنسان –إلا ضمن المجتمع ، بوصفه مكوِّناً مكانياً أساساً . ولما كان الزمان بعداًرابعاً للمكان فالإنسان موجود زمكاني ، في المقام الأول . وضمن هذه الشبكة من العلاقات التفاعلية والمؤثرات الثرية ،يصح أن نتناول مفهوم ((**التمامية الفنية**)) تناولاً علمياً وجمالياً يتمتع بالشمولية والعمق في تجسيم حالة الهامشية والنسبية للفن عموماً ،كما لسائر القيم المعنوية المعطوبة لاجتزائها في راهننا المعيش .

وفي ضوء هذا الفهم تغدو العلاقة بين الإنسان والعمل ، في جوهرها ، علاقة ديالكتيكية : كلٌّ منهما يخلق الآخر ويطوره ، على نحو متلازم أبداً . وعليه، تنظر التمامية إلى الماثل في الآداب المعاصرة ، في أغلبها ،نتاجاً نسبياً لإنسان نسبي مجزأ لأنه إنسان ا ستهلاكي ((**وليس المستهلك في حال من الأحوال سيداً**))40 ،وإنسان عطالة،و تترتب على ذلك حقيقة،قوامها:أن غياب العمل المحسوس أو اجتزاءه هما الإطار الأساس لاجتزاء المنتج الفني وتغييبه عن الحياة.والفن لا يواظب حياته –كما ذكرنا – إلا بكليته التي تحقق شخصيته الفنية وحضوره المتألق والأصيل

وغاية ما تقدم ، أن الفن لا يحقق تماميته الفنية بمعزل عن جدلية الداخل والخارج ، في حالتي التأثر والتأثير، وكما أن الفن لا ينشأ من فراغ فهو لا يعيش في فراغ . **فالواقع أولاً** ، بكل ما يحتفي به هذا الواقع . و**العمل** ،بصفته جوهرَ **الواقعي** في الواقع ، يعدُّ المحورَ الحيوي الذي يصل قطبي (**الداخل / الخارج**) ، أو قطبي (**الأنا/الأنت**)أو (**الذات والموضوع**)أو (**المرسل والمستقبل**) وأول ثمرات الواقعيِّ في الواقع ، فنياً ، إنما هو **الخيال** الذي يجعل العلاقة سيّالة بين هذه الأقطاب لتشكل كلاً تندغم فيه سائر المكونات الفنية والحياتية معاً . والخيال دون العمل يحمل دلالة أخرى هي الوهم ، فالعمل المرافق للخيال والمشفوع به هو الذي يفعّل القطبَين المتقابلين في أية مثنوية عبر علاقة خلّاقة بينهما . وفي هذا ، يكون **العمل أولاً** ، وبعده ومعه تولد العلاقات الاجتماعية وتتعقد وتولد المفاهيم وتتطور كما تتطور المدارك الجمالية وترتقي ليكون الفن أرقى شكل من أشكال تملك الواقع جمالياً . وليس ثمة اختصارات لهذه العلاقات الثرية بين العمل وسائر الثنائيات المتقابلة وبين العناصر المكونة للفن ، بغية تحقيق انسجام تماميّ متناغم عبر **دينامية الائتلاف في الاختلاف** ، في سبيل أن يكون الجمال – كما يرى دوستويفسكي – منقذاً للعالم ، العالم المجزأ والمجزئ معاً . ولاسبيل إلى ذلك –كما أرى– إلا في التمامية التي ترى الفنَ مكتملَ الحياة بامتلاءٍ وخصوبة . وعليه ،كان القول بأولوية العمل ، وهو شرط أولي كي يحقق الفن شخصيته الفاعلة وشخصيته ليست في مجموعة من الصفات بل في حركة التجسيد الحياتي لهذه الصفات . لذا يمكن للبحث ، في سياق كهذا ، أن يقرر أن التمامية هي ((**وعي الممكن**)) 41 ، انطلاقاً من فهم الكائن ، لأن المثال ليس وهماً وإنما هو جملة أهداف الماثل . فيقتضي الحال في هذا ، وعي حركة العناصر الداخلية والخارجية كافة ؛ووعي حركة الصراع بين المتناقضات التي تشكل كلاً واحداً والسعي إلى تحقيق انسجام متحرك ناجم عن وحدةهذه المتناقضات المتصارعة والسعي إلى إلغاء المتقابلات المثنوية إلغاءً إيجابياًينجم عنه وليد إبداعي(**تمامي**) .وهذا الإبداع التمامي في الفن هو الهاجس الذي نحرص عليه ونتصدّى له دائماً،في الدرس المعاصر لعلم الجمال الفني وتعاليمه ، كي نعيد للفن حضورَه اللائق ومجدَه المفقود.

هوامش وإحالات :

1– جيروم ستولنيتز ،((النقد الفني))،تر:د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية – بيروت ، ط2 –1981،ص509 .

2– أر نست فيشر ،((الاشتراكية والفن)) ، تر:أسعد حليم ، دار القلم – بيروت ، ط2 –1980 ، ص 27 .

3– لمزيد من الإضاءة والإيضاح راجع زكريا إبراهيم : ((مشكلة الإنسان)) ،مكتبة مصر – القاهرة ، ط1 1959

4–5 – د. عبد المنعم تليمة : ((مقدمة في نظرية الأدب)) ، دار العودة – بيروت ، ط2 – د. ت ، ص 8 .

6– سيرغي بوبوف : ((الاشتراكية والنزعة الإنسانية)) ، تر : نزار عيون السود ، دار دمشق – بيروت ، ص 23

7– د. تليمة ، مرجع سابق ، ص 9 .

8– عن د. جابر عصفور : ((الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)) ، دار التنوير – بيروت ، ط2 – 83 ص317

9– ستولنيتز ، مرجع سابق، ص 286 .

10 – عن أدونيس: ((زمن الشعر))، دار العودة – بيروت ، ط2 – 1978 ، ص9 .

11 – مجاهد عبد المنعم مجاهد: ((الإنسان والاغتراب)) ، سعد الدين – دمشق ، ط1 – 1985 ، ص72 ، وما بعدها .

12– د. خالدة سعيد :((حركية الإبداع))،دار العودة – بيروت ، ط2 – 1982 ، ص67 .

13– د. محمد غنيمي هلال : ((الموقف الأدبي)) ، دار العودة – بيروت ، ط1–1977 ، ص179 .

14– ن. غ. تشير نيشفسكي :((علاقات الفن الجمالية بالواقع)) ، تر: يوسف حلاق ، وزارة الثقافة – دمشق 1983 ص38 .

15– رينيه وليك ،اوستن وارين : ((نظرية الأدب)) تر : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية – بيروت، ط3 – 985 ، ص29 .

16– عن السابق نفسه ، ص84 .

17 – ستولنيتز ، مرجع سابق ، ص128 .

18– لمزيد من الاطلاع ، انظر : د. تليمة ، مرجع سابق ، ص194 .

19– السابق نفسه ، ص195 .

20– فيردينان ألكيه : ((فلسفة السريالية)) ، تر : وجيه العمر ، وزارة الثقافة – دمشق – 1978 ،ص182 .

21– د. نعيم اليافي : ((الشعر العربي الحديث)) ، وزارة الثقافة – دمشق ، 1981 ، ص187 –188 ؛واقرأ له ((تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث)).

22–23– ستولنيتز :((النقد الفني)) ، ص128 .

24–جماعة من الأساتذة السوفيات :((موجز تاريخ الفلسفة)) ، تر : توفيق سلوم ، دار الفكر –دمشق ، ط3 –1979 ص308 .

25–هيجل:((الفن الرومانسي)) ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة – بيروت ، ط1 – 1979 ، ص51 .

26– جان ماري جويّو :((مسائل فلسفة الفن المعاصر)) ، تر: مصطفى صالح ، وزارة الثقافة – دمشق ،1983 ، ص90 .

27– انظر أفانا سييف :((أسس المعارف الفلسفية)) ، دار التقدم – موسكو ، 1985 ، ص166 . ومابعدها.

28–تشيرنيشيفسكي، مرجع سابق ، ص 17 .

29–ستولنيتز:((النقد الفني))، ص 286 .

30–د. فؤاد مرعي، مرجع سابق ، ص22 .

31– تشيرنيشيفسكي ، مرجع سابق ،ص38 .

32– عن د. عبد الحميد جيدة :((في قضايا النقد الأدبي الحديث))، دار الشمال– طرابلس– لبنان، ط1 –1988 ، ص113 .

33– د. جمال شحيّد : ((في البنيوية التركيبية)) ، دار ابن رشد – بيروت ، ط1 – 1982 ،ص82 .

34– أدونيس :((مقدمة للشعر العربي)) ، دار العودة – بيروت ، ط4– 1983 ، ص101 .

35– عن مجلة الآداب : ع1 /3 1986 ، مقال فاضل تامر : ((الخطاب العربي ونسق التوازي)) ، ص199 .

36– الفكر المعاصر ، ع 4 –1965 ، د. زكي نجيب محمود : ((بأي فلسفة نسير ؟)) ، ص6 .

37– 38–ستولنيتز : ((النقد الفني)) ، ص509 .

39– جون بول سار تر : ((الوجودية مذهب إنساني)) ، تر : د. كمال الحاج ، منشورات مكتبة الحياة – بيروت د.ط 9831 ، ص83 .

40–أندريه عوزر :((الاشتراكية الصعبة))، تر : سعيد أبو الحسن ، وزارة الثقافة – دمشق 1970 ، ص146 .

41–أخذ غولد مان هذه العبارة عن ماركس في كتابه ((العائلة المقدسة)) ، يركز فيها على التمييز الضروري بين الوعي الفردي والوعي الطبقي الجماعي ، ((بيد أن الوعي الجماعي لا يوجد بالطبع خارجا الوعي الكامل للأفراد)) (عن د. جمال شحيّد) . (ص114) .

المصادر والمراجع:

.....

المصادر :

- القرآن الكريم
- ابن منظور : ((**لسان العرب**)) ، دار لسان العرب – بيروت .
- مجموعة من المؤلفين السوفييت : ((**المعجم الفلسفي المختصر**)) ، تر: توفيق سلوم ، دار التقدم –موسكو 1986

المراجع :

- د. إبراهيم ، زكريا : ((**مشكلة الإنسان**)) ، مكتبة مصر – القاهرة ، ط1 – 1959 .
- أدونيس ،(علي أحمد سعيد) : ((**زمن الشعر**))، دار العودة – بيروت ، ط2 – 1978 .

((**مقدمة للشعر العربي**)) ، دار العودة – بيروت ، ط4 – 1983 .

- أفانا سييف ، ف : ((**أسس المعارف الفلسفية**)) ، دار التقدم – موسكو ، 1985 .
- آلكية ، فرديناند : ((**فلسفة السريالية**)) ، تر : وجيه العمر ، وزارة الثقافة – دمشق ،1978 .
- أوفسيانيكوف : ((**أسس علم الجمال الماركسي اللينيني**)) ، تر : جلال الماشطة ، دار التقدم – موسكو 1981 .

((**موجز تاريخ النظريات الجمالية**)) ، تر: باسم السقا ، دار الفارابي _ بيروت ،ط2 . د.ت.

- بريتون ، أندريه: ((**الأواني المستطرقة**))، تر: صلاح الدين برمدا ، وزارة الثقافة – دمشق ، 1985 .

((**بيانات السوريالية**)) ، تر : صلاح الدين برمدا ، وزارة الثقافة – دمشق ، 1978 .

- بوبوف ، سيرغي : ((**الاشتراكية والنزعة الإنسانية**)) ، تر : نزار عيون السود ، دار دمشق – بيروت . د.ت
- تشيرنيشفسكي ، ن. غ : ((**علاقات الفن الجمالية بالواقع**)) ، تر : يوسف حلاق ، وزارة الثقافة – دمشق1983
- تليمه ، عبد المنعم : ((**مقدمة في نظرية الأدب**)) ، دار العودة – بيروت ، ط2 ، د. ت .
- جماعة من الأساتذة السوفيات :((**موجز تاريخ الفلسفه**)) ، تر : توفيق سلوم ، دار الفكر–دمشق ، ط3– 1979
- جويّو، جان ماريو: ((**مسائل فلسفة الفن المعاصر**)) ، تر: مصطفى صالح ، وزارة الثقافة – دمشق 1983 .
- د.جيده ، عبد الحميد :((**الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر**)) ،مؤسسة نوفل– بيروت ،ط1–1980. .

سار تر، جون بول : ((**الوجودية مذهب إنساني**))،تر:د. كمال الحاج،دار مكتبة الحياة – بيروت ،د.ط–1983

- د. سعيد ، خالدة :((**حركية الإبداع**)) ، دار العودة – بيروت ، ط2 – 1982 .
- ستولنيتز، جيروم :((**النقد الفني**)) ، تر:د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية – بيروت ،ط2 –1981 .
- د. سلوم ، تامر : ((**نظرية اللغة والجمال في النقد العربي**)) ، دار الحوار – اللاذقية ،ط1–1983 .
- د. شحيّد ، جمال : ((**في البنيوية التركيبية**)) ،دار ابن رشد – بيروت ،ط1 – 1982 .
- د. عصفور ، جابر : ((**الصورة الفنية**)) ، دار التنوير – بيروت ، ط2–1983 .
- عوزر،أندريه : ((**الاشتراكية الصعبة**)) ، تر: سعيد أبو الحسن ،وزارة الثقافة – دمشق–1970 .
- فيشر،أر نست : ((**الاشتراكية والفن**)) ، تر: أسعد حليم ، دار القلم – بيروت ، ط2–198. .

((**ضرورة الفن**)) ، تر: د. ميشال سليمان ، دار الحقيقة –بيروت، د. ط،د.ت.

· كود ويل ، كريستوفر : ((**الوهم والواقع**)) ، تر : توفيق الأسدي، دار الفارابي –بيروت ،ط1 – 1982 .
· مجاهد ، عبد المنعم : ((**الإنسان والاغتراب**))، سعد الدين – دمشق ، ط1 – 1985 .
· د. مرعي،فؤاد : ((**مقدمة في علم الأدب**)) ، دار الحداثة – بيروت ،ط1– 1980 .
· هاو زر، أر نولد : ((**الفن والمجتمع عبر التاريخ**)) ، ج1 ،تر: د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية – بيروت ،ط2 – 1981 .
· د. هلال، محمد غنيمي: ((**الموقف الأدبي**)) ،دار العودة– بيروت ، ط1 – 1977 .
· هويسمان ، دني : ((**علم الجمال**)) ، تر: ظافر الحسن، دار عويدات– بيروت .
· هويغ، رينيه : ((**الفن تأويله وسبيله**))، تر: صلاح برمدا ، وزارة الثقافة– دمشق 1978 .
· هيغل : ((**الفن الرومانسي**)) ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة – بيروت ، ط1 – 1979 .
((**المدخل إلى علم الجمال**)) ، تر: جورج طرابيشي ، دار الطليعة – بيروت ، ط1 – 1979 .
· وليك ، رينيه ، أوستن وارين : ((**نظرية الأدب**)) ، تر: محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت ، ط3 – 1985 .
· اليافي ، نعيم : ((**الشعر العربي الحديث**)) ، وزارة الثقافة –دمشق ، 1981 .
((**تطور الصورة الفنية**)) ، د. ط .د .ت .

الدوريات:

مجلة الآداب ، ع1 /3،.1986
الفكر المعاصر ، ع4 ، 1965 .