

الخلفية الفلسفية والفنية لمصطلح الشكلية

د.أحمد بوخطه

جامعة ورقلة (الجزائر)

القراءة قراعتان : قراءة في الواقع، وقراءة في العمل الفني. تتجه القراءة الأولى نحو الوجود الخارجي المحيط بالإنسان سياحة وتأملًا. ونميز في هذه القراءة بين قراءة سطحية للوجود وقراءة الإنسان المبدع ، والتي تتميز عن قراءة الإنسان العادي بتفاعلها الإيجابي مع المحيط، وذلك لأن هذه القراءة غالبا ما يتمحض عنها عمل إبداعي. وتتجه القراءة الثانية نحو العمل الفني وتكون في شكل تذوق في مستواها العادي. غالبا ما تكون هذه قراءة محدودة. ويفاصل قراءة المتذوق للعمل الفني قراءة الناقد ، والتي يتمحض عنها منتج فني هو هذا العمل النقي، الذي يتعجب بالمصطلحات. والمصطلحات النقدية هي وسيلة الناقد لتأطير وجهة نظره، ووضعها في الإطار المنهجي والفلسفى الذي ينطلق منه. تتحدد وجهة النظر، بالمكان الذي يقف عليه الناقد ، وبالزاوية التي ينظر من خلالها للأشياء. ويلعب المكان الذي يقف عليه القارئ دورا مهما في تحديد طبيعة القراءة. والمكان هنا قد يكون مقام القارئ النفسي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي. كما يمكن أن يكون حركة العقل أثناء القراءة، زاوية النظر التي يطل منها على النص. وتتغير في النهاية دلالات الكلمات والجمل والنحو، حسب نقطة النظر التي يركز عليها المرسل، أو المرسل إليه في البناء، ووجهة النظر والزاوية التي يطل منها المرسل إليه على البناء.

تواجه الباحث العربي في مجال النقد الأدبي صعوبات كثيرة، منشؤها الاضطراب في المفاهيم النقدية، ودقة المصطلحات. فالحقل الأدبي العربي يعاني الكثير من "الضبابية في الرؤية ومن الخلط في التوظيف"¹. وهناك إشكال آخر يعرض الباحث هو تمزقه بين سيل من وجهات النظر الوافدة من الغرب خاصة والمرتبطة بالحداثة وما بعد الحداثة، وبين بحث عن استقلالية فكرية يجعله يتخلص من هذا الشعور بالاغتراب بما تصبح معه "الحداثة إشكالية فكرية وليس مجرد قضية نقدية أو إبداعية ".² والمشكلة هي تبعية الكثير من النقد العربي للنقد الغربي تتبعية سلبية تجعل الناقد إلى هذا النقد، يكاد يخرج بأن مرجعية الحداثة لا تتأتى من بنية المجتمع العربي المعاصر بقدر ما تتأتى من التأثر الثقافي النبوي بالغرب الأوروبي³

وبالإضافة إلى ذلك فإن مقارنة تعاملنا مع الأدب وتعامل الغربيين مع أدبنا تؤدي إلى ملاحظة "البون الشاسع بين من يحاول التعرف على ذاتنا التعامل معها بما يخدم مقاصده الخاصة، ومن لا تهمه ذاته لأنه بلا مقصود محدد ومضبوط"⁴

وإذا أراد النقد العربي أن يشق له طريقاً يوصل فيها نفسه، ويضع له قدمًا راسخة من الوجود، فعليه أن لا يستنسخ التجربة الغربية، وإنما ينطلق من رؤيتنا للوجود في كل بحث يراد له التأصيل، ثم يحدد رؤية الآخر ويتفاعل معها بما يخدم مقاصده الخاصة.

فالحاجة ماسة إلى نقاد يستفيدون من الأدوات النقدية التي يوفرها تطور البحث من حولنا، و اختيار ما يصلح منها، لإعادة قراءة تراثنا الأدبي والنقدi ضمن قراءة تتلاءم مع حراكنا الخاص نحو التطور.

ومن أجل التمكّن من السيطرة على الأدوات النقدية التي يطرحها أي باحث، لا بد له من البحث عن مصطلح يستوعبها. " وما من شك في أن للمصطلح دوراً أساساً وفاعلاً في تكوين المعرفة وأن آية ثقافة كانت لن تنهض ويسقى صرحها، إلا إذا أفلحت في إنتاج معرفة خصبة وجديدة.

سيبقى إذا الأخذ من الآخر مرتبًا بمدى المسؤولية التي يتعامل بها الباحث العربي من حيث قدرته على الخروج من التبعية، وهو يأخذ ما عند الآخر من مصطلحات دون أن ينغلق على ذاته، وينظر إلى الغير من برج عالي. فهو محكوم بجبهتين " جبهة التراث، وجبهة الآخر . المركزية الغربية . بوصفها والخوف من الواقع في هالته وتبني مشروعاته ".⁵ وقد استطاع بعض النقاد التكيف مع جديد النقد الأدبي الحديث، دون أن يسقط في مستنقع التقليد والتبعية، في حين نجد كثيراً من الكتابات النقدية، اجتراراً وتزديداً لمعارف مختلفة، دون أن نرى محاولة للخروج بما يمكن أن يمنحها الأصالة والإبداع. والخطوة الأولى على طريق الخروج من التبعية هو بذل جهد كبير لهم ما عند الآخرين من معارف واستيعابها. ولا يمكن استيعاب أي علم ولا فهم مصطلحاته دون الرجوع إلى البنى الفكرية والفلسفية التي كانت وراء انتاجه.

وكمثال على ما يجب على الناقد الإهاطة به من خلفيات ثقافية تؤطر فهمه للمصطلحات الداخلية ، مصطلح "الشكليه في الأدب". فهذا المصطلح ولid خفية فكرية وفنية معقدة، لا يمكن فهمه دون أخذها بعين الاعتبار.

يتطلب فهم النظرية البنوية، جهداً فكريًا تجريدياً خاصاً. وفهم تصور الشكليين منهم للغة الشعرية يحتاج المزيد من التركيز والتجريد، ولكن فهمه في الفن التشكيلي، يتم بشكل أسهل وأوضح. ولذلك فالمقارنة بين الفنانين قد تيسر علينا فيما أعمق وأشمل للنظرية. بل سنكتشف أن الأصل في هذا التصور هو الفن التشكيلي لا الفن اللغوي. فنحن في تذوقنا لللوحة الزيتية إنما نهتم بعلاقات الألوان والأشكال والخطوط مع بعضها، ولذلك فالمتذوق الذي يقف أمام لوحة لأحد الملوك أو الشخصيات في متحف من المتاحف، لا يعنيه مضمون اللوحة الذي يمثل الشخص المرسوم فيها، ولا تعنيه عائلته، إذا كانت اللوحة تمثله مع عائلته .

يقف المشاهد طويلاً أمام لوحة بهذه، معجبًا ومتذوقًا لعلاقة الأصياغ والخطوط مع بعضها. ولا يهمه سواد عيون الشخصيات المرسومة على القماش، وإن بدا له غير ذلك. ولهذا " فالشكلية هي خاصية من خصائص الفن التشكيلي والتي تسللت إلى الثقافة الأوروبية" ،⁶ وكان ذلك في وقت عُرف فيه التزوع نحو التجريد نجاحاته في كثير من عواصم العالم. في ذلك الوقت اخترع "روجي فراي فكرة الشكل المعبّر forme signifiante " وهو نفس الوقت الذي

اعترف فيه "ليكاسو" في الحرب العالمية الأولى، بأنه مخترع " اللغة بصرية تجريدية خالصة ، شكل من الموسيقى المشاهدة".⁷

ازدادت حدة هذه الشكلية مع الأشكال التجريدية للفنان التشكيلي " كاندينسكي ". وال فكرة التي سيطرت على هذا الرسام والنافق في آن واحد، هي أن اللون والخط والنقطة أهم ما في اللوحة. فاللون عنده " هو القوة التي تؤثر في الروح مباشرة"⁸ وقد نظر إليه مجردًا عن مضمونه الذي يمثله، كتجدد الموسيقى من أي معنى غير إيجاد اللحن ذاته. وهكذا فهناك " علاقة تألف بين الفنون وخاصة بين الموسيقى والفن التشكيلي ".⁹

وانطلاقاً من هذا المفهوم اتجه هذا الرسام في أعماله نحو رسم مساحات لونية متداخلة، تتقاطع ألوانها فيتشكل من خلال هذا التقاطع التقاء لونين أو أكثر. وينتج عن ذلك لون جديد هو حصيلة المزج بين الأصباغ كعناصر لإحداث منتج من علاقة الألوان مع بعضها. وقد قاد هذا الاتجاه إلى ثورة في الفن التشكيلي، بقي أمامها الجمهور البسيط حائراً. وتترجم حتى عند بعض المثقفين بالقول " إن دلالة هذا النوع من الفن صعبة " والحقيقة أن البحث عن الدلالة في الفن التجريدي هو خطأ في الاتجاه، لأن الأصل أن الفن التجريدي خاصية التشكيلي، لا دلالة له ولا معنى له.

إنه فن يحمل جماله في الألوان ، فن يعتمد على إبراز علاقات الألوان مع بعضها فقط. فن يجب أن ننتدوقه من خلال إمتاع بصرنا ببرؤية بريق وتناسق الألوان، دون الوقوف عند الموضوع الذي تمثله تلك الألوان. كيف نشأت الفكرة عند " كاندينسكي " ، قبل أن تؤثر في الشكلانيين الروس؟. سؤال تحتاج الإجابة عليه، إلى تتبع تجربة هذا الرسام الفريدة، والتعرف على نظريته النقدية في الفن والحياة.

لقد عاش هذا الفنان التشكيلي والنافق الفني المتميز ثمان وسبعين سنة من 1866 إلى 1944 م. واتجه في بداية حياته إلى الرسم الكلاسيكي في شكلٍ انتباعي. فهو يجيد التحكم في رسم المناظر الطبيعية وغيرها، أي المحاكاة بشكل ممتاز. ولكنه عبر تجربة روحية، وعلى مراحل متكررة في حياته، مر بعدة هزات روحية خلدها في كتبه النقدية. ووجد نفسه يتجه هذا الاتجاه التجريدي في الفن. ويعتقد أن فن الرسم والموسيقى والأدب مختلف في أشكالها لكن محتواها واحد، وخاصة فن الموسيقى والرسم. " فالموسيقى هي فن الزمن واللحظة، بينما يستعمل الفن التشكيلي الفضاء بشكل تقليدي ".¹⁰

وتختلف الألوان في شدة حدتها من الأحمر إلى الأزرق... وتشير فيما اتفاقات وأحساس شتى. وقد يهتز أحد ألوان الأحمر سلباً لارتباطه بالدم، والعكس أمام الأزرق لارتباطه بذكريات أمام البحر. وبينما " كاندينسكي " هذه العلاقة في التأثير. ويؤكد من جهة أخرى أن للألوان تأثير ثانٍ: فيزيائي وروحي، فيقول في علاقة الألوان بالموسيقى: " اللون هو اللمسة، والعين هي المطرقة التي تعزف عليه. والروح هو الآلة المتعددة الأوتار، والفنان هو اليد التي عن طريق استعمال هذه اللمسة أو غيرها يؤدي بالروح إلى الاهتزاز "¹¹ واسجام الألوان في اللوحة لا يمكن أن يبني عن طريق المتعة النفسية الفردية، ولكن يبني على اتصال للروح الإنسانية مع نظام الكون.

هناك انسجام متى تم أوجد علاقة بين نظامين في اتجاه وحدة مشتركة " هنا لا يمكن جعل نظام أصغر عنصر في الكون يهتز إلا مع نظام أكبر عنصر فيه "¹² ويرى " كاندينسكي " أن حديث الفن هو حديث وسائله المجردة " والعمل الفني يجب أن يتكلم عن طريقها وليس عن طريق الواقع الممثل ".¹³ ويشرط بعض التحديدات التقنية في

مجال الشكل والألوان يطول الحديث عنها.. وسأحاول أن أختصر ما يمكن منها. إن الشكل عند هذا الناقد الرسام، يعني الحدود الخارجية، كالخطوط مثلثة أو مربعة أو دائرة أو غيرها.

يتجسد هذا الشكل الخارجي عن طريق جعل حد لسطح معين عن طريق سطح آخر. " وهذا التحديد الخارجي يكون فعالا حينما يعمل على إظهار المحتوى الداخلي للشكل بالطريقة الأكثر تعبيرا ".¹⁴ وهدف الخطوط يمكن في وضع حدود للمادة على السطح. بتعبير آخر رسم هذا الكيان على السطح فإذا لم نقم برسم الكيان، ولم نقم بوضع الحدود، فعند ذلك يبقى الشكل تجريديا. وإلى هذا التجريد تنتهي الدائرة والمربع والمثلث ومتوازي الأضلاع، وغيرها من الأشكال الهندسية التي تتعدد شيئاً فشيئاً، حتى لا نجد لها مصطلحات رياضية وهندسية خاصة بها. " كل هذه الأشكال وحدات متساوية في مملكة التجريد ".¹⁵

إذا كان "الشكل هو التحديد الفردي لجسم ما بمجموعة الأجزاء المحسوسة المحيطة به، كذلك فإن الشكل اللغوي هو التحديد الفردي لجسم ما بالهيئة التي تميزه عما عاده من العبارات الشابهة"¹⁶ وفي سؤال له يجب مرر قائل : " نستطيع أن نتحرر من الوسيط " الوسيلة الطبيعية " إذا تمكننا من أن ندخل في علاقة مع الكل ".¹⁷ و واضح من خلال الفلسفة الفنية التجريدية "لكاندىنسكى" أنه يؤمن بوحدة الوجود. وقد تأثر في ذلك برافد ديني، وأخر فلسفى. أما الرافد الدينى فجاءه عن طريق إيمانه بالتوراة وبأن " الإله تجلى لموسى بدون صورة... وبدون صورة يريد الإله أن يحب... ويجب الذهاب إلى أبعد مما يشبع الثقة الخارجية للناس لكي نجد الإله ".¹⁸ أما الجانب الفلسفى فهو يرى أن في محاكاة الصورة ل الواقع ، خداع وكذب، فلا هي أعطت الواقع، ولا هي جعلتنا ننظر إليها بدون العودة في كل لحظة إلى مرجعها، أي إلى الواقع. وقد كان للفلسفة البوذية أثر في هذا التوجه نحو الوحدة مع الكل.

خلاصة القول أن الشكل " الخطوط والألوان " منفصلة عن الكيانات في اللوحة. وهي وسائل لجعل الروح تهتز كما تهتز عند تحريك وتر آلة موسيقية. و واضح كذلك تأثير بعض الطرق الصوفية الإسلامية في هذا ، فهي أيضاً متأثرة بعقائد الشرق القديمة المتمثلة في وحدة الوجود.

هذه هي الخفيّة التي يجب أن نستصحبها ونحن نبحث عن فهم أعمق لمصطلح الشكلية عند الشكلانيين.⁴⁰ مفاهيم تتعلق بالبنية المغلقة التي لا تحيل إلى شيء آخر ، وعلاقات العناصر اللغوية مع بعضها في ارتباطها ببعضها وبالكل. وهكذا يتضح لنا أن أصل مصطلح النص المغلق والشكلية في الأدب والفن عموماً هو الفن التشكيلي. وهو فن بصري، يعتمد على اللون ومبدأ المساحات والخطوط. وجماله في أغبله يمكن في أصياغه وألوانه. ومن هذا المنطلق يعترف البلاغيون الجدد بخروج الأدب الأيقوني عن مجال الشعر " ليصب في نطاق الموسيقى أو الفن التشكيلي "¹⁹ وهذا رغم تشبّثهم للمحاولات الجادة المبذولة لإنشاء أدب يعتمد على استثمار الجوانب الصوتية الصرفية، أو البصرية المحسنة.

وحيينما يُقال "اللون" ثم يردف " بالأصياغ " فإن ذلك ناتج عن اختلاف المصطلحين لا عن ترادف الكلمتين. فاللون منتج لانعكاس الضوء على الأصياغ، والأصياغ هي المادة الكيماوية ذات الاهتزاز المتمايز الإلكتروني، والتي تتشكل منها المادة الملونة. ولتفاصل الضوء مع الأصياغ علاقات فيزيائية تحكمهما. وهذه العلاقات هي مصدر هذا الحمال الذي نحس به في مشاهدة اللوحة الزيتية. وتبعاً لذلك فهي موضوع الدراسة، وموضوع التركيز والاهتمام في الفن التجريدي.

فمصطلح التجريد يعني أن الفنان تخطى مرحلة استعمال الأصياغ كوسيلة لإبراز مضمون اللوحة المرتبط بالواقع المشاهد، كرسم وجه رجل أو امرأة أو طفل أو شيخ، أو منظر طبيعي حي، أو طبيعة صامتة، واتجه إلى بحث علاقات الألوان بالأصياغ، أو بعبارة أخرى علاقات الضوء بالأصياغ. لقد تتنوع هذا البحث وتشعب، وشكل في عمومه المدارس الحديثة التي نفرت من المضامين التقليدية، واتجهت نحو التشكيل والتكون، والاعتماد على العلاقات الفيزيائية والكمياوية المجردة في إنشاء الجمال وبعثه.

ومع كل ما تقدم تبقى اللغة عالم يستعصي على التجريد. فهي ليست كالألوان في الذهن يمكن تجريدها عن المعاني المرتبطة بها. من هنا كان لزاماً إيجاد مخرج للمأزق الذي وجدت البنية فيه نفسها فكانت الدراسات السيميائية مخرجاً لهذا الإشكال.

وبدون هذه الخلفية يبقى مصطلح الشكلية ومصطلح البنية عموماً يشوهه الغموض. ولا يمكن للإنسان أن يفهم كيف يلغى المعنى والمضمون في الأدب كما تطرحه الشكلية الروسية وغيرها، دون أن يعرف بأن الأمر محكم بتيار امتد أصلاً من تلك الاكتشافات الفنية في عالم الرسم والألوان والأصياغ.

¹ ميجان الرويلي، محمد البازги، دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 2000، 2، ص 15.

² عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 2006، ص 11.

³ سعد الدين كليب، وعي الحداثة، من منشورات اتحاد الكاتب العربي، دمشق، 1997، ص 8.

⁴ سعيد يقطين، الأدب والمؤسسة والسلطة، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2002، ص 93.

⁵ عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005، ص 261.

Formalisme,Jeu de formes, Cahier sous la direction d'aveline Pinto, publication de la⁶ Sorbonne 2001 p,15

⁷ المرجع نفسه، ص 15.

5Wassily Kindinsky, Concerning the spiritual in art, Traduit, P,MT Salder, Edition⁸ illustratedisbn, P, 2

Wassily kindinsky,point and line to plane, t, Par hillla rebay, edition illustrated,⁹ isbn,1979 P,27

Philippe sers, Kindensky,Skira editor, 2003,p,55¹⁰

Wassily kindinsky, Concerning the spiritual in art , P56¹¹

¹² المرجع نفسه، ص 56.

¹³ المرجع نفسه، ص 57.

¹⁴ المرجع نفسه، ص 59.

Philippe sers, Kindensky, Skira editor, 2003,p,60¹⁵

¹⁶ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة، 164، أغسطس 1992، ص 130.

¹⁷ المرجع نفسه، ص 11.

¹⁸ المرجع نفسه، ص 12.

¹⁹ المرجع نفسه، ص 125.