

مشكلات

فلسفية

٣

مشكلات القرن
٢٠



تأليف

الدكتور زكريا إبراهيم

مكتبة مصر
٣ شارع كامل صدقي (الغزالة)

مشكلات فلسفية
(٣)

مشكلة الفن

بتسلم
الدكتور كريما ابراهيم

الناشر

مكتبة مصر

بيعت بمؤسسة المعارف والفنون
٢ شارع كامل صدقي - الفيحة
ت: ٥٩٠٨٩٢٠

دار مصر للطباعة

بيعت بمؤسسة المعارف والفنون

تصوير

ربما كان من حق القارئ على — قبل أن أدعه يقبل على قراءة هذا الكتيب الناقص في الفن — أن أجلس أمامه قليلا فوق كرسي الاعتراف ! ولن أكون قد أرضيت ضميري العلمي لو أنني اقتصرت على القول بأنني دخيل على الفن ، وإنما لا بد لي من أن أقر أيضا بأنني ترددت مرارا قبل أن أقحم نفسي على ميدان الدراسات الفنية والجمالية . حقا إن الكثيرين ممن كتبوا في الفن لم يكونوا فنانيين أو مؤرخي فن . ولكن الدرس الأول الذي تعلمته من احتكاكي الطويل بجمهرة الفنانين ، هو التأني في الإنتاج ، والتمرد على الرغبة العارمة في الإبداع ، والاقترار على الاختلاف إلى مدرسة الفن الكبرى في صمت وتواضع وأناة .

وهكذا كنت كلما هممت بالكتابة في الفن ، أتذكر قصة ميكائيل أنجيلو الذي روى عنه في ختام حياته (تقريبا) أنه سئل يوما : « إلى أين تمضي هكذا سريعا ، وقد غطت الثلوج شوارع المدينة ؟ » ، فما كان منه سوى أن أجاب بقوله : « إنني ذاهب إلى المدرسة ، فلا بد لي من أن أحاول تعلم شيء قبل أن يفوت الأوان ! » (١) والواقع أنه قد يكون في استطاعة « السرعة » أن تحصل على « إذن دخول » في أي ميدان من الميادين ، اللهم إلا في ميدان الفن ؛ فليس من طبيعة الإنتاج الفني أن يكون وليد العجلة والتسرع واللهفة والاندفاع ، وليس من طبيعة التذوق الجمالي أن يتولد عن النظرة العابرة أو القراءة الحفاظة أو الاستماع السريع . ولهذا يؤكد علماء الجمال أنه لا بد لطالب المتعة الفنية من أن يعود إلى العمل الفني مرة بعد أخرى ، حتى يستطيع أن يستشف ما فيه من جوانب غامضة غابت عنه في المرات السابقة ؛ فما كان « العمل الفني » ليبوح بسرهِ للمتأمل العابر أو الناظر المتعجل ؛ وهو الإنتاج البطيء الجهد الذي لم يتولد إلا بعد صراع عنيف ضد المادة !

وهذا ريمون باير — أستاذ علم الجمال بالسوربون — يقدم لنا كتابه الممتاز الموسم

باسم « رسالة في الاستطيقا » بعد ربع قرن من الزمان قضائها في تعمق مسائل الفن ومشاكل الجمال دارسا ومدرسا ، وهو الذى اعترف له النقاد عام ١٩٣٤ ، حينما ظهرت رسالتاه للدكتوراه تحت عنوان : « استطيقا الرشاقة » ، و« ليوناردى فنسى » على التعاقب ، بأنه صاحب أجمل رسالة ظهرت حتى ذلك الحين في الدراسات الاستطيقية . ولكن باير يؤمن بأن عصيان شيطان الفن ، أو رفض الفنان للإبداع ، إنما هو في الحقيقة أعظم موهبة أو أشق قدرة يمكن أن يتمتع بها الفنان^(١) ! ومن هنا فقد صمت باير ، حتى لقد ظن الكثيرون أنه قد طلق علم الجمال أو هجر ميدان الدراسات الفنية ، إلى أن ظهر له عام ١٩٥٣ كتاب صغير بعنوان : « محاولات في المنهج الاستطيقى » ، لم يلبث أن أتبعه عام ١٩٥٦ بمؤلفه الضخم في الاستطيقا نفسها . وهكذا ضرب لنا باير مثلا يحتذى به في صبر العلماء وجلدهم وتواضعهم وانكبابهم على الدراسة ، حتى لم يعد في وسعنا — نحن تلاميذه — سوى أن نطبق الشفاة ، دون أن نجسر على الكلام باسم الفن أو التحدث عن سيرة الفنان !

لكن العاشق قلما يقوى على كتمان حبه إلى الأبد ؛ وعاشق الفن أعجز العشاق جميعا عن الصمت وأشدهم ضيقا بالكتمان ! وهكذا كان لابد لكاتب هذه السطور من أن يتكلم ، وإن كان يعلم حق العلم أنه ليس في وسع من كان في مثل عيه سوى أن يقترب من محراب الفن خاشعا ، مرتجفا ، معفرا جبهته تحت أقدام ربات الشعر Muses ! وليس يشفع لمثلى حين يقدم على الكتابة في الفن ، سوى عشقه للألوان والأنغام والأضواء والصور ! فلأعترف إذن بأننى واحد من أولئك الهواة الذين طالما سخر منهم أفلاطون وأشفق عليهم ، خصوصا في جمهوريته العتيدة حيث يتحدث عن محبى النظر والسمع ممن يطربون للجميل من الأصوات والأشكال والألوان والصور ، دون أن يكون في وسعهم أن يرقوا بأفكارهم نحو « الجمال المطلق » ، أو أن يسموا بعقولهم نحو « الجميل في ذاته » ! حقا إن أفلاطون ليطلق على هؤلاء اسم « عاشقى الأوهام » أو « محبى الظنون » ، تمييزا لهم عن الفلاسفة الذين يعيشون الحكمة ويحبون الجمال المطلق ؛ ولكن هذه التسمية لن تسوءنا في شيء ، ما دمنا نقر منذ البداية بأننا لا نعرف عن « الجمال المطلق » (أو مثال الجمال على حد تعبير أفلاطون) أكثر مما يعرف بالضير عن الألوان ! أستغفر الله فما كان ثمة « جمال مطلق » حتى نعرف عنه شيئا ، وإنما هناك

أشياء جميلة تقع عليها عيوننا ، وموضوعات استيطيقية يكشف لنا عنها تذوقنا الفنى .
وسواء قلنا بأن الطبيعة جميلة في ذاتها ، أم قلنا بأن منظر الفن هو الذى يخلق على الطبيعة
كل ما ننسبه إليها في العادة من جمال ، فإننا لا بد أن نعترف في كلتا الحالتين بأن
للموضوع الجمالى « وجوده » العنيد (*Présence obstinée*) بوصفه « شيئا » ؛
ولكن « الشيء الجمالى » (كما سنرى في تضاعيف هذا الكتاب) إنما هو « المحسوس »
le sensible حين يتبدى في كل عمقه ، وبهائه ، ومجده ، وأوج عظمته .

فليس من شأن الفن أن ينتقل بنا إلى عالم خيالى لا شأن له بالتجربة الحسية . وإنما
تنحصر مهمة الفنان على وجه التحديد في عملية تحويل « المحسوس الخام » إلى
« محسوس استيطيقى » . وعلى حين أن الموضوعات النفعية تحول انتباهنا دائما إلى
ما جعلت من أجله أو ما تهدف إليه من غاية ، نجد أن « الموضوع الاستيطيقى » إنما هو
الموضوع الحسى الذى يستأثر بانتباهنا ، دون أن يحيلنا إلى شيء آخر يخرج عنه لأنه
« غاية في ذاته » من جهة ، ولأنه لا ينطوى على أى فاصل بين المادة والصورة من جهة
أخرى . فالموضوع الاستيطيقى بهذا المعنى إنما هو ذلك الموضوع المحسوس الذى لا
تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظا بصورته ؛ وهذه الوحدة الباطنة في أعماق « الموضوع
الاستيطيقى » بين المادة والصورة ، هى التى تجعل من « العمل الفنى » أقوى تعبير عن
البعد الإنسانى من أبعاد الواقع . وتبعاً لذلك فقد يكون في وسعنا أن نقول « إن الفن إنما
هو الذى لولاه لبقيت الأشياء على ما هى عليه » ! ولكن الأشياء قد اندرجت في عالم
تجربتنا الجمالية ، فكان من ذلك أن اكتسب « المحسوس » صيغة إنسانية ، وأصبح هو
ذلك « الموضوع » الذى يعبر عن وحدة « الكونى » *cosmologique* و « الوجودى »
L'existentiel على حد تعبير هيجل . وربما كانت المشكلة الكبرى في الفن هى هذا
الاتحاد العجيب الذى يتم بين المادة والصورة ؛ بين الشكل والموضوع ، بين « الموجود
في ذاته » و « الموجود لذاته » — على حد تعبير سارتر — وستكون كل مهمتنا في هذه
الدراسة الفلسفية للفن ، أن نصف « الموضوع الاستيطيقى » على نحو فنومولوجى ، وأن
نحلل بناء العمل الفنى ، وأن نتعمق الدلالة الإنسانية للفن ، وأن نحاول الوقوف على
طبيعة الصلات بين الفنان والجمهور أولاً ، ثم بين الفنان وعمله الفنى ثانياً ... إلخ .
ولكننا لن نتناسى خلال هذه الدراسة أن « الموضوع الجمالى » ليس مجرد « موضوع
ميتافيزيقى » أو « موضوع طبيعى » أو « موضوع سيكولوجى » أو « موضوع
اجتماعى » . وإنما هو أولاً وبالذات « موضوع استيطيقى » يتميز بنوعية خاصة وفردية

أصيلة . ونحن ندع للقارئ في النهاية مهمة الحكم على مدى جدية هذه الدراسة، ولكننا نحب أن نذكره بأنه قد تكون الكلمة الأخيرة في الدراسات الفلسفية على العموم هي أنه ليس ثمة كلمة أخيرة على الإطلاق !

زكريا إبراهيم

كلية الآداب (جامعة القاهرة)

الفصل الأول

مقدمة

في تعريف الفن

١ - لو أنك سألت شخصا عاديا : « ما هو الفن ؟ » لأجيبك : « إن الفن هو الغناء ، والسينما ، والمسرح ، والموسيقى ... إلخ » ولو أنك تصفحت إحدى المجلات الفنية المتداولة بين أيدينا في مصر ، لوجدت أنها لا تكاد تتجاوز الحديث عن الممثلين والمخرجين وأبطال السينما ونجوم الغناء والرقص ، حتى لقد أصبح لفظ « الفنان » عندنا قاصرا على محترف التمثيل أو الغناء أو الرقص ! وعلى الرغم من أن طائفة المثقفين عندنا قد تدخل في عداد الفنون الجميلة بعض الفنون البصرية كالنحت ، إلا أن السواد الأعظم من الناس قد لا يتجهون بأبصارهم نحو الشعر أو التصوير أو النحت أو المعمار ، لو أنك طلبت إليهم حصر شتى ضروب الفن ولكننا مع ذلك قد نتحدث أحيانا عن فن الطهو ، وفن إعداد المائدة ، وفن الحديث ، وفن اكتساب الأصدقاء ، وفن الحب ، وفن الحرب ، وفن السياسة ، وفن الصحافة ، وفن الإذاعة ، وفن الدعاية ، وفن الإخراج .. إلخ فما هو الجامع إذن بين كل تلك « الفنون » ، إن جاز أن نطلق عليها جميعا لفظ « الفن » ؟ أو ما هو العنصر المشترك بين هذه الفروع المختلفة من « الفن » ، إن كان استعمال هذا اللفظ مشروعا بالنسبة إليها جميعا ؟ أليس من الملاحظ عادة أن اللفظ حين يصبح من السعة بحيث يصدق على كل شيء ، فإنه عندئذ قد لا يعنى أى شيء ؟ ألا يجوز أن يكون لفظ « الفن » قد أصبح واحدا من تلك الألفاظ العائمة المائعة التي تلوكمها الألسن كل حين دون أن يكون لها مدلول واضح في أذهان العامة أو المتخصصين ؟

الحق أننا حين نتحدث عادة عن « الفنون » ، فإننا قد نعنى بهذا اللفظ مجموع المهارات البشرية على اختلاف ألوانها ، بدليل أننا نتحدث عن « الفنون النافعة » و « الفنون التطبيقية » ، و « الفنون الجميلة » ، و « الفنون الكبرى » ، و « الفنون

الصغرى » ... إلخ وقد نجد عند جماعات المتخصصين من الكتاب إشارات غامضة إلى فنون الزمان ، وفنون المكان ، والفنون التجسيمية ، والفنون الرمزية ، وفنون الزينة ؛ وفنون المحاكاة ، وفنون الخيال ، ولكننا في كثير من الأحيان قد نجد أنفسنا عاجزين عن التمييز بين كل تلك الفنون ، أو تحديد الفوارق الدقيقة بينها . وقد ندخل الموسيقى والأدب أحيانا ضمن « الفنون الجميلة » ، بينما قد يقصر البعض هذه التسمية على الفنون المرئية كالتصوير والنحت . وقد تتسع دائرة « الفن » في أنظارنا ، فتشمل كل ما استبعده « العلم » من دائرته بوصفه مهارة عملية أو صناعة تطبيقية أو إنتاجا مهنيا . فإذا عرفنا أن أحد الباحثين الأمريكيين المعاصرين قد استطاع أن يخصي لنا حوالى مائة فن من الفنون البصرية والسمعية ، أمكننا أن ندرك إلى أى حد اتسعت دائرة « الفن » في العصر الحديث حتى أصبحت تشمل مهارات بشرية متباينة كالألعاب الرياضية ، وصناعة الأواني الخزفية ، وتنظيم عرض الأزياء ، وتصفيف الشعر للسيدات ، وإعداد المعارض . وإقامة الزينات . وتزيين واجهات المحلات العمومية ، وصناعة الديكور للمسرح والسينما ، وتجميل الحدائق والبساتين ، وصياغة الذهب والفضة ... إلخ^(١) .

والواقع أننا لو رجعنا إلى الأصل الاشتقاقى لكلمة « الفن » (Techné باليونانية و Ars باللاتينية) ، لوجدنا أن هذه الكلمة لم تكن تعنى سوى « النشاط الصناعى النافع بصفة عامة » . فلم يكن لفظ « الفن » عند اليونانيين (مثلا) قاصرا على الشعر والنحت والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون الجميلة ، بل كان يشمل أيضا الكثير من الصناعات المهنية كالنجارة والحدادة والبناء وغيرها من مظاهر الإنتاج الصناعى . ولكننا نجد أرسطو يقسم المعارف البشرية إلى ثلاثة أنواع : معارف نظرية ومعارف عملية ، ومعارف فنية . فلم يكن أرسطو يخلط بين الفن والمعرفة العملية . بل كان يقول إن غاية الفن تتمثل بالضرورة فى شىء يوجد خارج الفاعل ، وليس على الفاعل سوى أن يحقق إرادته فيه . فى حين أن غاية العلم العملى هى فى الإرادة نفسها . وفى الفعل الباطن للفاعل نفسه . وتبعاً لذلك فقد ارتأى أرسطو أن موضوع المعرفة الفنية إنما هو ما يمكن أن يكون على غير ما هو عليه أعنى ما يتوقف على الإرادة بوجه من

Thomas Munro : «Les Arts et leurs Relations mutuelles» Trad. Franç par (١)

الوجوه— ولا شك أن « الفن » بهذا المعنى . إنما يشير إلى القدرة البشرية بصفة عامة . ما دام الإنسان هو ذلك « الموجود الصانع » الذى يستحدث موضوعات . ويصنع أدوات . وينتج أشياء . ويخلق شبه موجودات ، ولعل هذا هو السبب فى أن الفلاسفة قد وضعوا « الفن » منذ البداية فى مقابل « الطبيعة » على اعتبار أن الإنسان إنما يحاول عن طريق الفن أن يستخدم الطبيعة . ويضطرها إلى التلاؤم مع حاجته . ويلزمها بالتكيف مع أغراضه .

والظاهر أن العرب أيضا قد فهموا « الفن » بهذا المعنى . بدليل أنهم قد فرقوا بين الطبيعة والصناعة ، وذهبوا أيضا إلى أن « الصناعة تستملى من النفس والعقل ، وتملى على الطبيعة » . وكان العرب يستعملون كلمة « الصناعة » للإشارة إلى « الفن » عموما ، كما يظهر من تسمية أى هلال العسكرى لكتابه فى الكتابة والشعر باسم « كتاب الصناعتين » . وقد روى لنا أبو حيان التوحيدى أنه كان بصحبة قوم يستمعون إلى غناء صبى صغير بديع الفن فقال لهم : « حدثونى بما كنتم فيه عن الطبيعة ، لم احتاجت إلى الصناعة ، وقد علمنا أن الصناعة تحكى الطبيعة وتروم للحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها ؟ » ولم يستطع أحد من رفاقه أن يفسر حاجة الطبيعة إلى الصناعة ، فعاد التوحيدى يقول : « إن الطبيعة مرتبتها دون مرتبة النفس . تقبل آثارها ، وتمثل بأمرها ، وتكمل بكمالها ، وتعمل على استعمالها ، وتكتب بإملائها ، وترسم بإلقائها ... فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ، ومادة مستجيبة ، وقريجة مواتية ، وآلة منقادة ، أفرغ عليها من تأييد العقل والنفس لبوسا مؤنقا ، وتأليفا معجبا ، وأعطاهما صورة معشوقة ، وحلية مرموقة ؛ وقوته فى ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة . فمن ههنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة ، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة . بواسطة الصناعة الحادثة . التى من شأنها استملاء ما ليس لها . وإملاء ما يحصل فيها . استكمالا بما تأخذ . وكإلا لما تعطى » (١) . وهذا النص إن دل على شيء ، فإنما يدل على أن العرب قد فهموا أن الفن هو الإنسان مضافا إلى الطبيعة ، مادام دور « الصناعة » هو تسجيل ما تمليه النفس الناطقة على الطبيعة ، وتكييف الطبيعة مع حاجات الإنسان النفسية والعقلية .

(١) « المقابسات » لأبى حيان التوحيدى ، طبعة السندوى ، القاهرة ، المكتبة التجارية ،

وأما في العصور الوسطى المسيحية ، فقد بقيت كلمة « فن » Ars (في اللغة اللاتينية) تشير إلى الحرفة أو الصناعة أو النشاط الإنتاجي الخاص ، وإن كان اصطلاح « الفنون » قد أصبح يدل على مجموعة من المعارف المدرسية كالنحو والمنطق والسحر ، والتنجيم ، وكانت « الفنون الحرة les arts libéraux » أو « الإنسانيات les humanités » في العصور الوسطى تشمل فروع المعرفة السبعة ألا وهي : النحو ، والمنطق ، والبلاغة ، والحساب ، والهندسة ، والموسيقى ، وعلم الفلك . وأما في العصور الحديثة فقد أصبح اصطلاح « الفنون الحرة » يشير إلى اللغات والعلوم والفلسفة والتاريخ على اعتبار أن هذه جميعا لا تدخل في دائرة التعليم الصناعي أو المهني . ولا زالت كثير من المعاجم الإنجليزية الحديثة تنص على هذا المدلول الحضاري لكلمة « الفن » بوصفه نشاطا يهدف إلى غايات عقلية ثقافية . دون أن يكون له أدنى طابع علمي أو مهني . ولعل هذا هو السبب في أن كليات الآداب في الجامعات الإنجليزية لا زالت إلى يومنا هذا تحمل اسم « كلية الفنون » Faculty of Arts (١).

٢ — ولو أننا رجعنا إلى معجم لالاند الفلسفي ، لوجدنا أنه ينسب إلى كلمة « الفن » معنيين : معنى عاما يشير إلى مجموع العمليات التي تستخدم عادة للوصول إلى نتيجة معينة . ومعنى جماليا (أو استظفيا) يجعل من الفن كل إنتاج للجمال يتحقق في « أعمال » Oeuvres يقوم بها موجود واع (أو متصف بالشعور) (١) . فالفن — بالمعنى الأول — هو كما قال جليانوس Galien وراموس Ramus « مجموعة من المبادئ العامة الحقيقية ، النافعة ، المتوافقة . التي تؤدي في جملتها إلى تحقيق غاية واحدة بعينها » . والفن بهذا المعنى هو ما يقوم في مقابل « العلم » من جهة ، بوصفه معرفة خالصة مستقلة عن سائر التطبيقات العملية . وما يقوم في مقابل « الطبيعة » من جهة أخرى . بوصفها قدرة فاعلة تنتج بدون وعي أو تفكير . وأما بالمعنى الثاني : فإن الفن هو عملية إبداعية تنحو نحو غايات إستظفية . في حين يستند العلم إلى غايات منطقية — على حد تعبير لالاند (٣).

(١) Cf. L. Dudley & A. Farley : « The Humanities : Applied Aesthetics. »

New York, Mac Graw Hill, 1940, pp. 8-10.

A. Lalande. «-Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie » P. (٢)

U. F., Paris, 5 éd. 1947, (Article « Art ») pp. 77 - 78.

G. Santayana : « Reason in Art. », Scribner, 1905, pp, 14 - 15, 34 - 36. (٣)

وقد أقام سنتيانا تفرقة مماثلة بين معنيين مختلفين للفن : معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية ، لكي يشكلها ويصوغها ويكيفها ؛ ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة أو اللذة : لذة الحواس ومتعة الخيال ، دون أن يكون للحقيقة أى مدخل فى هذه العملية ، اللهم إلا بوصفها عاملا مساعدا قد يؤدي إلى تحقيق هذه الغاية . والفن بالمعنى الأول إنما هو عبارة عن غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ؛ بحيث أنه لو قدر للطير وهو يبنى عشه أن يشعر بفائدة ما يصنع ، لصح أن نقول عنه إنه يمارس نشاطا فنيا . وتبعاً لذلك فإن الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائى يعززه النجاح ويخالفه التوفيق . بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقا مع النفس فالفن فى نظر سنتيانا هو عامل حيوى فعال يلعب دورا هاما فى حياة « العقل » Life of Reason بوصفه الأداة الناجعة التي تعدل من البيئة القائمة على أحسن وجه ، حتى تتمكن من تحقيق أغراضها وتنفيذ مقاصدها . ولكن ، على حين أن مفهوم « الجمال » لا يكاد يدخل فى تعريف « الفن » بهذا المعنى الواسع ، نجد أن سنتيانا يعود فيقرر أن ثمة علاقة جوهرية وثيقة بين مفهوم « الجمال » ومفهوم « الفن » (بالمعنى الثانى لهذه الكلمة) ما دامت الفنون الجميلة إنما هى فى صميمها ضروب من الإنتاج يفترض فيها أن تحيى متضمنة لقيمة استطبيقية^(١)

وليس سنتيانا وحده هو الذى يعرف « الفن » بأنه متعة استطبيقية أو لذة جمالية ، بل إننا لنجد كثيرا من الكتاب المحدثين يربطون بين مفهوم « الفن » ومفهوم « الجمال » ، فيعرفون الفن بأنه القدرة على توليد الجمال ، أو المهارة فى استحداث متعة جمالية . ولعل من هذا القبيل مثلا ما قاله عالم الجمال الألمانى المشهور مولر فرينفلس MulerFreinfels (فى كتابه : سيكولوجية الفن) من أن « لفظ الفن إنما يطلق على شتى ضروب النشاط أو الإنتاج التى يجوز أو ينبغى (أحيانا) أن تتولد منها آثار جمالية (استطبيقية) ؛ وإن كان مثل هذا الأثر ليس هو بالضرورة المعيار الأوحد » . ويستطرد هذا الكاتب فيقول إنه « لكى نعد أى إنتاج تستحدثه الموهبة البشرية فنا بمعنى الكلمة ، فإننا نشترط فيه أن يكون على أقل تقدير ذا قدرة استطبيقية فنحن لا نتحدث عن فن الفروسية أو الرياضة البدنية أو الطهو ، اللهم إلا فى الحالات التى تكون فيها بإزاء قيم استطبيقية تتجاوز الأغراض العملية الأصلية لهذه الضروب

G. Santayana : « Reason in Art. » N-Y, Scribner, 1905, pp. 4, 15, 34-36. (١)

المختلفة من النشاط... وإذن فإن الاستمتاع بالفن هو فيما يبدو على العموم أنقى نموذج من نماذج التجربة الجمالية؛ كما أن هذا النوع من المهوبة البشرية الذي لا يهدف إلا إلى التجربة الجمالية إنما يعد فنا بهذا المعنى الجزئي الخاص»

وحسبنا أن نرجع إلى دائرة المعارف البريطانية لكى نتحقق من أن «مذهب اللذة» *hédonisme* هو الذى أملى على كاتب مقال «الفن» تعريفه للفنون الجميلة. فهذا الكاتب الإنجليزي المشهور (وهو سدنى كولفن *Sydney Colvin*) يفرق بين الفنون الجميلة وغيرها من أنواع الفن الأخرى فيقول: «إن الفنون الجميلة هى بين شتى فنون الإنسان تلك التى تنبع عن نزوعه نحو عمل أشياء أو إنتاج موضوعات بطرق خاصة، أو لا من أجل اللذة الخاصة المستقلة عن أية منفعة مباشرة التى يستشعرها فى أدائه لتلك الأعمال أو إنتاجه لمثل هذه الموضوعات، وثانيا من أجل اللذة المماثلة التى يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الأعمال حين يحققها غيره من الناس»^(١). وقد حذا «معجم أكسفورد» حذو (دائرة المعارف البريطانية)، فعرف الفنان بأنه ذلك الشخص الذى يمارس عملا لا غاية له سوى إثارة اللذة أو انتزاع الإعجاب، أو ذلك الرجل الذى يمارس أحد الفنون الجميلة القائمة أولا وقبل كل شئ على إشباع الحس الجمالى عن طريق كمال الأداء، إبداعيا كان أم تمثيليا. وبهذا المعنى يكون الفن مجرد مهارة فى إحداث الجمال أو استشارة اللذة الجمالية أو إرضاء الحس الاستطيقى لدى الإنسان، دون أن تكون ثمة منفعة خاصة أو غرض معين يرمى إليه الفنان من وراء إنتاجه الفنى سوى تلك المتعة الجمالية ذاتها.

والظاهر أن أصحاب هذا الرأى قد تأثروا بنظرية كائط فى الفن، ففرقوا مثله بين «الفن» و«المهنة»، وقالوا معه بأن الفن نشاط تلقائى حر، فى حين أن المهنة صناعة مأجورة تهدف إلى المنفعة وترمى إلى الكسب ونحن نعرف كيف كان كائط يقرر أن الفن عمل يقصد من ورائه المتعة الجمالية الخالصة. بمعنى أنه هو حر ليس له من غاية سوى اللذة الفنية ذاتها. فى حين أن المهنة عمل مقيد قد لا يكون مشوقا فى حد ذاته. ولكنه جذاب بما يترتب عليه من نفع أو ما يتولد عنه من كسب^(٢) ولعل هذا هو ما عناه عالم النفس الفرنسى الكبير دولاكروا حين كتب يقول: «إن الفن لا يبدأ إلا فى اللحظة» التى يتمكن فيها المرء من الانصراف عن الطابع النفعى للحياة العملية. لكى يحجر نفسه

Encyclopedia Britannica, (II th edition), 1911, Article « Art. » (١)

Kant : « Critique du Jugement », trad, franç., Gibelin, 1951, p. 125. (٢)

من حصار المنفعة وإرادة الحياة» (١). وتبعاً لذلك فإن أصحاب هذه النزعة يرون أنه لا يمكن أن يتولد الفن إلا حين تدع هموم الحياة ومطالب المعيشة متسعا من الوقت لظهور « الحلم » rêve وللتفكير في شيء آخر غير ضرورات الحياة المادية النفعية . ومعنى هذا أن الفن نشاط حر يجعل للمتعة الفنية صفة « النزاهة الخالصة » التي لا تشوبها شائبة من أغراض أو نفعية أو مصلحة وربما كان هذا أيضا هو المعنى الذي قصد إليه المفكر الألماني لانج Lang حينما عرف الفن بقوله : « إن مقدرة الإنسان على إمداد نفسه بلذة قائمة على الوهم illusion . دون أن يكون له أى غرض شعورى يرمى إليه سوى المتعة المباشرة » . وشبيه بهذا التعريف أيضا ما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلى Sully حينما كتب يقول : « إن الفن هو إنتاج موضوع له صفة البقاء . أو إحداث فعل عابر سريع الزوال ، يكون من شأنه توليد لذة إيجابية لدى صاحبه من جهة ، وإثارة انطباعات ملائمة لدى عدد معين من النظارة أو المستمعين من جهة أخرى ، بغض النظر عن أى اعتبار آخر قد يقوم على المنفعة العملية أو الفائدة الشخصية » . وإذن فإن هؤلاء الكتاب جميعا يجمعون على القول بأن « الفن هو مجرد محاولة يراد بها خلق أشكال سارة » أو إبداع صور قديرة على إثارة اللذة ، دون أن تكون هناك أية منفعة يرمى إليها من وراء هذا النشاط الفنى الحر ، ولكننا سنرى فيما بعد أن الكتاب المحدثين في علم الجمال لن يجدوا أى حرج في القول بأن الوظائف النفعية للعمل الفنى لا تكاد تنفصل عن وظائف الاستيطيقية ؛ وأنه قد يكون ثمة « جمال » في المنفعة الخالصة ، أو التكيف المحض ، الذى بمقتضاه يحقق الشيء غايته تحقيقا كاملا ، دون أى إسراف أو مبالغة أو إغراق . وهذا ما سيقرره — على وجه الخصوص — عالم الجمال الفرنسى المشهور إتين سوريو فى كتابه « مستقبل الاستيطيقا » حيث نراه يقول إنه ليس فى وسعنا أن نعد « الجمال » خاصية مميزة للعمل الفنى ، كما أنه ليس فى وسعنا أن نقصر وظيفة الفن على إنتاج الجمال (٢) .

٣ — أما المفكر الذى رفض لأول مرة أن يدخل مفهوم (الجمال) أو مفهوم (اللذة) فى تعريف (الفن) فهو الروائى الروسى المشهور تولستوى الذى حمل بشدة فى كتابه « ما هو الفن ؟ » على المذاهب الاستيطيقية السابقة فى تحديد مدلول الفن . ويبدأ تولستوى دراسته النقدية باستعراض تاريخ المذاهب الجمالية . ثم يعرج على

(١) (Henri) Delacroix : « Psychologie de l'Art » Paris, Alcan, 1927. Ch. 11.

(٢) E. Souriau : « L'Avenir de l'Esthétique », Paris, Alcan, 1929, p. 104

موضوع الفن فيقرر أن الفلاسفة قد دأبوا على تعريف النشاط الفنى بالرجوع إلى مفاهيم (الجمال) و (اللذة) و (المتعة) و (اللعب) و (اللهو) و (فيض الطاقة) وما إلى ذلك . ولكن تعريف الفن بالاستناد إلى ما يتولد عنه من لذة هو أشبه ما يكون بتعريف الغذاء (أو الطعام) بالاستناد إلى ما يسببه لنا من متعة (أو لذة) ، في حين أن المهم هو معرفة الدور الذى يلعبه الفن فى حياة الإنسان أو الإنسانية بصفة عامة . كما أن المهم بالنسبة إلى الطعام هو الوقوف على أهميته الغذائية فى حياة الموجود البشرى أو الكائن العضوى بصفة عامة . وإذن فإننا إذا أردنا أن نعرف الفن تعريفا صحيحا ، وجب علينا أولا وقبل كل شيء أن نكف عن اعتباره مصدر لذة ، لكى ننظر إليه بوصفه مظهرا من مظاهر الحياة البشرية . ولن نجد أدنى صعوبة عندئذ فى أن نتحقق من أن الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس . وكما أن الإنسان ينقل أفكاره إلى الآخرين عن طريق « الكلام » . فإنه ينقل إلى الآخرين عواطفه عن طريق « الفن » . ومعنى هذا أن الفن لا يخرج عن كونه أداة تواصل بين الأفراد ، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفى أو التناغم الوجدانى فيما بينهم . ولما كان الناس يملكون هذه المقدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الآخرين عن طريق الحركات والأنغام والخطوط والألوان والأصوات وشتى الصور اللفظية فإن كل الحالات الوجدانية التى تمر بالآخرين من حولنا هى بطبيعة الحال فى متناول إحساساتنا . فضلا عن أن فى وسعنا أيضا أن نستشعر عواطف أخرى أحس بها غيرنا من قبل منذ آلاف السنين (١) .

ولا يقل الفن أهمية فى نظر تولستوى عن (الكلام) ، لأنه لو لم تكن لدينا تلك المقدرة على التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن . لبقينا متوحشين منعزلين يحيا كل منا بمنأى عن الباقين . أو لظللنا فرادى عاجزين عن تحقيق أى توافق فيما بيننا بعضنا والبعض الآخر . وكما أن اللفظ هو أداة اتصال فكرى هام بين بنى البشر . فإن الفن هو أداة اتصال عاطفى هام بين الناس أجمعين . وتبعاً لذلك فإن تولستوى يعرف الفن بقوله : إنه « ضرب من النشاط البشرى الذى يتمثل فى قيام الإنسان بتوصيل عواطفه إلى الآخرين . بطريقة شعورية إرادية . مستعملا فى ذلك بعض العلامات الخارجية » . ويضرب تولستوى لذلك مثلا فيقول : إنه لو قدر لطفل صغير استشعر انفعال الخوف الشديد عند لقاء الذئب أن يروى لجماعة من الناس ما اعتور نفسه من

L. Tolstoi : « Qu' est-ce que l' Art » traduit par Wyzewa 1903, P aul (١)

مخاوف حينما التقى بذلك الحيوان الكاسر ، ولو نجح مثل هذا الطفل في أن يسترجع نفس المشاعر عند روايته لتلك القصة . وأن يولد في نفس سامعيه مشاعر مماثلة لكان عمله هذا فنا ما في ذلك ريب . وحتى لو افترضنا أن هذا الطفل لم يلتق في حياته يوما بذئب ، ولكنه نجح في أن ينقل إلى الآخرين شعوره المتوهم بالخوف ، فإن مثل هذه الصورة المتخيلة تعد أيضا ضربا من الفن ، بشرط أن يتم عن طريقها انتقال العواطف من الراوي إلى المستمعين . وتبعا لذلك ، فإن تولستوى لا يقصر كلمة « الفن » على ما نراه في المسارح والمعارض ، أو ما نسمعه في صالات الموسيقى والغناء ، أو ما نقرأه في كتب الأدب والشعر والقصص والرواية . بل هو يدخل أيضا في دائرة الفن كل ما من شأنه أن يوصل إلى الآخرين حياتنا الباطنية ، أو أن يوصل إلينا حياتهم الباطنية ، بما في ذلك أغاني الأمهات لهدهدة أطفالهن ، وشتى ضروب الرقص الشعبي ، وسائر حركات التقليد والمحاكاة ، وكافة أنواع الطقوس الدينية والاحتفالات الوطنية ... إلخ . والعمل الفني الحقيقي — في نظر تولستوى — هو ذلك الإنتاج الصادق الذي يحو كل فاصل بين صاحبه من جهة ، وبين الإنسان الذي يوجه إليه من جهة أخرى ، ثم هو أيضا ذلك الإنتاج العامر بالعاطفة الذي يكون من شأنه أن يوجد بين قلوب كل من يوجه إليهم . والميزة الرئيسية للفن إنما تنحصر على وجه التحديد في قدرته على محو شتى الفواصل بين الناس ، لكي يحقق ضربا من الاتحاد الحقيقي بين الجمهور والفنان . فإذا ما وجدنا أنفسنا بإزاء (عمل) لا نشعر بأننا متحدون مع صاحبه . ومع غيره من الناس الذين يوجه إليهم هذا العمل ، كان معنى ذلك أننا لسنا بإزاء « عمل فنى » بمعنى الكلمة . أما إذا شعرنا بأن ثمة رابطة حقيقية تجمع بيننا وبين صاحب العمل ، كان معنى ذلك أننا بإزاء عمل فنى يصدق عليه لفظ « الفن » بحق . وإذن فإن محك صدق العمل الفني عند تولستوى إنما هو مدى انتشاره عن طريق العدوى contagion لأنه كلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق (بوصفه فنا) . بغض النظر عن مضمونه ، أو عن قيمة العواطف التي ينقلها إلينا . ودرجة العدوى الفنية إنما تتوقف على شروط ثلاثة :

- ١ — الأصالة أو الفردية أو الجدة في العواطف المعبر عنها .
- ٢ — درجة الوضوح في التعبير عن هذه العواطف .
- ٣ — إخلاص الفنان ، أو شدة العواطف التي يعبر عنها^(١) .

غير أن تولستوى لم يفتن إلى أن تأثر الأفراد بالعمل الفني يختلف من فرد إلى آخر بدليل أننا نجد أفرادا يتحمسون لبعض الأعمال الفنية ، في حين يعجز غيرهم عن تمييز ما فيها من عناصر وجدانية أو عاطفية . ثم كيف يتبها لنا أن نعرف ، حينما نكون بصدد لوحة أو قصيدة ، ما إذا كانت العواطف التي تثيرها في نفس المتفرج تلك الأعمال الفنية مشابهة للعواطف التي استشعرها الفنان نفسه ؟ بل كيف يتسنى لنا أن نحكم بأن الفنان قد استشعر حقا تلك الأحاسيس التي يعيشها في نفوس الآخرين ؟ ألا تدلنا التجربة على أن الفن ليس تعبيراً عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين ، عن طريق بعض الوسائل المصطنعة المحكمة ، أو باستعمال وسائل فنية قد يبتدعها الفنان لهذا الغرض ؟ حقا إن انفعالات الفنان الخاصة قد تجد منفذا إلى أعماله الفنية ، ولكن كثيرا من علماء الجمال قد أوضحوا لنا أنه ليس يكفي أن يكون الفنان مشبوب العاطفة حتى تجيء أعماله الفنية عامرة بالشخصية والأصالة والجدة . فليس الفن مجرد عاطفة أو انفعال . بل هو صنعة أو مهارة^(١) ولعل هذا هو ما قصد إليه المثال الفرنسي رودان حينما قال : « حقا إن الفن عاطفة . ولكن ، بدون علم الأحجام والنسب والألوان ، وبدون المهارة اليدوية ، لا بد من أن تظل العاطفة القوية الجياشة عاجزة حائرة مشلولة »^(٢) . فلا بد إذن من أن نعود إلى المعنى القديم للفن فنقول إنه ضرب من المهارة التكنيكية .

ثم إننا لسنا ندرى لماذا يحرص تولستوى (وغيره من علماء الجمال) على الربط بين الفن والعاطفة ؟ إن الكثيرين ليظنون أن الفن في صميمه لغة العاطفة والحالات الوجدانية والمزاج الشخصي والمواقف الانفعالية . ولكن أليس في استطاعتنا أن نوسع من معنى الفن فنقول إنه أسلوب خاص في نقل تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين ؛ بما في ذلك إدراكاتنا ، وميولنا ، وعاداتنا ، ومفاهيمنا ، وإرادتنا ، ومعتقداتنا وكل ما يندرج تحت مفهوم « التراث الحضارى » بصفة عامة ؟ الواقع أن الانفعال والعاطفة ليسا إلا مظهرين من مظاهر التجربة الفنية ، فليس ما يوجب استبعاد كل عنصر فكري من دائرة « الفن » . وهنا نرانا مضطرين إلى أن نستشهد مرة أخرى برودان فنقول معه : « إن الفن هو التأمل . هو متعة العقل الذى ينفذ إلى صميم الطبيعة ويستكشف ما فيها من عقل يبعث فيها الحياة . هو فرحة الذكاء البشرى حين ينفذ بأبصاره إلى أعماق

T. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles. » P. U. F., 1954, p. 70. (١)

A. Rodin : « L'Art », entretiens réunis par Gsell, Grasset. 1919. p.7. (٢)

الكون ، لكي يعيد خلقه مرسلا عليه أضواء من الشعور . الفن هو أسمى رسالة للإنسان ، لأنه مظهر لنشاط الفكر الذى يحاول أن يفهم العالم وأن يعيننا نحن بدورنا على أن نفهمه (١) . فليس الفن إذن مجرد تعبير عن الخيال أو الوجدان أو العاطفة ، وإنما هو — كما سنرى بعد حين — لغة نوعية خاصة تعبر عن حاجة الإنسان إلى الخلق والإنتاج من أجل تحقيق ضرب من النشاط الإبداعي الذى يستطيع عن طريقه أن يخلع على الكون نفسه صبغة إنسانية محضة .

٤ — حقا إننا كثيرا ما نربط الفن بالحلم ؛ فنقرر مع بعض علماء الجمال أن « كل مهمة الفن إنما تنحصر فى خلق عالم خيالى تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفا بوجه ما من الوجوه لهذا العالم الذى نحيا فيه » (٢) ، ولكننا نغفل عندئذ حقيقة هامة ، ألا وهى أن (الخيال) وحده لا يكون جوهر الفن ، كما أن (العاطفة) وحدها لا تكفى لتفسير العمل الفنى . فليس الفن مجرد وجدان وعاطفة ، أو حلم وخيال ، وإنما هو أيضا خلق وصناعة ، أو إنتاج ومهارة . ومعنى هذا بعبارة أخرى أنه لا يمكن أن يكون هناك (فن) ، إن لم تكن هناك قدرة على تنظيم الأحلام وبعثها فى جسم معين هو ما نسميه بالأثر الفنى . وسواء قلنا إن الفن إحساس وعاطفة أم قلنا إنه هو ولعب ، أم قلنا إنه خلق للصور ، أم قلنا إنه خلق للصور ، أم قلنا إنه تعبیر عن الخيال ، أم قلنا إنه إسقاط لإلهام الفنان وانفعالاته ومزاجه وإحساسه بالقيم ، أم قلنا إنه مجرد تعبير عن الماهيات ، فإتئال ن نستطيع أن ننكر فى جميع هذه الحالات أنه لا بد من أن يقترن الفن بنشاط تركيبي إبداعي يكون هو الأصل فى كل عمل فنى ، ومهما كان من أمر الحساسية الفنية التى ننسبها فى العادة إلى جمهرة الفنانين ، بل مهما قلنا بأنه لا بد للفنانين من وجدان قوى وعاطفة جياشة حتى يبدعوا ، فإنه لا بد لنا من أن نقر بأنه قد يكون المرء مملوءا عاطفة ووجدانا ، دون أن يكون فى استطاعته التعبير عن أى شيء (٣) . حقا إن كل عمل فنى يستلزم شعورا عميقا وعاطفة قوية ، ولكن من الواجب أيضا أن يكون هذا الشعور واضحا ، وأن تكون تلك العاطفة متميزة ، لأنه بدون التماسك أو الارتباط أو الصياغة لن يكون الفن ممكنا على الإطلاق . فالفن (كما قال مالرو) ليس أحلاما وإنما هو امتلاك

(١) A. Rodan : « L'Art » Entretiens réunis par Gsell, 1919, Grasset. pp. 20.

(٢) Cf. Ch. Lalo : « Introduction à l'Esthétique » Alcan, p. 29.

(٣) H. Delacroix : « psychologie de l'Art », Paris, Alcan, 1927. p. 147.

لنأصية الأحلام^(١).

وإذا كان الهذيان le délire قد يعرف سبيله إلى الفن ، فإن هذا الهذيان هو هنا دائما هذيان قد أمكن التغلب عليه أو التحكم فيه . ولعل هذا هو السبب في أن كثيرا من علماء الجمال قد جعلوا من (الإبداع الفني) عملية بطيئة لا مجرد إلهام مفاجيء . وهذا ما ذهب إليه على وجه الخصوص بول فاليري Valéry حينما قال في المقدمة التي صدر بها دراسته لمنهج ليوناردى فنسى : (إن الألهة لتجود علينا عن طيب خاطر بمطلع قصيدتنا ، ولكن علينا نحن من بعد أن نصوغ البيت الثاني) ! وهذا أيضا ما عناه ألان Alain في كتابه عن (تقسيم الفنون الجميلة) حينما كتب يقول : « إن القانون الأسمى في مضمار الابتكار البشرى هو أننا لا نبتدع شيئا إلا بالعمل » . ولسنا هنا بمعرض دراسة عوامل الإبداع الفني ، وإنما كل ما نود أن نشير إليه هو أنه لا سبيل إلى تعريف الفن بالرجوع إلى مزاج الفنان أو حساسيته أو وجدانه أو عاطفته أو إلهامه أو خياله أو ما إلى ذلك ، مادام الفن صناعة وعملا . أكثر مما هو حلم . أو تخيل . وآية ذلك أن كثيرا من الفنانين لم يكونوا يتمتعون بخيال أكبر مما يتمتع به بعض العامة من الناس ، كما أنهم لم يكونوا يملكون من العاطفة أكثر مما يملكه بعض الانفعاليين أو العاطفيين من سواد الناس . والواقع أن للفن صبغة بنائية تجعل منه دائما نشاطا خلاقا أو قدرة إبداعية . وليس في عالم الواقع ، ولا في جنة المثل الأعلى « معطيات مباشرة » : (Données immédiates) أو ماهيات جاهزة ، لن يكون على الفنان سوى أن يفردها على حدة ، لكي يكشف لنا عنها في وضوح وجلاء . ولهذا يقرر الفيلسوف الفرنسي دلاكروا أنه لا بد للفنان من أن يكون لنفسه معطيات فنه ، مستعينا في ذلك بما لديه من قدرة بنائية أو تأليفية . وما دام الفن ليس تلقائية محضة ، بل تركيبا وبناء ، فلا بد لنا من أن نسلم بأن الإبداع الفني هو في صميمه مهارة فنية ، وإرادة خالقة وعمل إنتاجي . وهكذا يخلص دلاكروا إلى القول بأن (الفن هو عبارة عن نشاط صنعيّ ... لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا تكون هناك صناعة Fabrication)^(٢) . وأما عالم الجمال الفرنسي المشهور شارل لالو (١٨٧٧ — ١٩٥٣) فإنه يقرر أن الفن — بالمعنى الواسع لهذه الكلمة — إنما هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الإنسان على مواد الطبيعة ، أو هو على حد تعبير يكون (الإنسان مضافا إلى الطبيعة) . وبهذا المعنى يشمل لفظ (الفن) شتى الفنون الميكانيكية والصناعية والتطبيقية ، بما في ذلك فن الهندسة وفن الطب

(١) A. Malraux : « Création Artistique. » Paris, Skira, 1948., p. 124.

(٢) H. Delacroix : « Psychologie de l'Art, » Alcan, Paris, pp. 91, 157, 478.

وغيرهما من الفنون التي تستلزم من المهارة والصنعة ما قد يقرها من الفنون الجميلة كالأدب والموسيقى والنحت والتصوير وما إليها . والعنصر المشترك بين هذه الصور المختلفة من « الفن » إنما هو فكرة « الصناعة » أو « الإنتاج » ، أو ما كان يعبر عنه اليونان بلفظ (بويطيقا) الذي كان يعنى عندهم « الإنشاء » ، ولفظ « تكنيك » الذي كان يشير لديهم إلى « الصنعة » بمعنى عام . ولكن ، كلما ابتعدت هذه الفنون عن آلية الصناعة ، لكى تكتسب طابعا حرا يدنو بها من الفنون الجميلة ، أصبح في وسعنا أن نجعل منها موضوعا من موضوعات علم الجمال . وعندئذ لا بد لهذه الفنون من أن تنطوى على إبداع خيالي ، وترف كالمى ، وإيهام إرادى ، وفاعلية نزيهة ، ورمزية لا شعورية أو شعورية ، ونزوع غير مقيد نحو اللعب أو اللهو أو المتعة (١) .

ويذهب سوريو إلى حد أبعد مما ذهب إليه لالو ، فيحاول أن يستبعد فكرة « الجمال » من تعريفه للفن ، كما يرفض أيضا أن يدخل فكرة (اللهو) أو (اللعب) في تحديده لمضمون الفن ، بل مكثفيا بالقول إن الفن هو نشاط إبداعي من شأنه أن يصنع أشياء أو ينتج موضوعات . وهو يفسر هذا التعريف بقوله إن معظم أفعالنا تنجده في العادة نحو « أحداث » ، في حين أن النشاط الفنى إنما يرمى إلى إنتاج « موجودات » أو تكوين « أشياء » . وهكذا يقرر سوريو أن الفنون هي من بين جميع أوجه النشاط البشرى تلك التي تنحو صراحة وعن قصد إلى صناعة أشياء ، أو خلق موجودات فردية *Etres singuliers* يكون وجودها هو غاية تلك الفنون . وتبعاً لذلك فإن الصلة وثيقة في نظر سوريو بين « الفن » و « الصناعة » لأنه كما أن لكل فن صناعته ، فإن كل « صناعة » قد ترقى إلى مستوى « الفن » . وقد تقرب الفن من « اللعب » *Le jeu* ولكن أى لعب هذا الذى ينطوى عليه بناء منزل أو تشييد كاتدرائية ؟ « هأنذا موجود بمنزل صديق لى ؛ وهأنذا أنتظر ... ثم ها هو صديقى يشرع في عزف الأجزاء الأولى من الـ *Pathétique* إن الباب لم يفتح ، ومع ذلك فقد اقتحم علينا الحجره كائن ما ! لقد أصبحنا ثلاثة : فهذا أنا ، وذاك صديقى ، وتلك هي المقطوعة الموسيقية ! » (٢) .

أما في كتابه المشهور « مستقبل الاستطيقا » ، فإننا نرى سوريو يستخدم اصطلاحا يونانيا قديما في تعريف الفن فيقول إن الوظيفة التي يقوم بها الفن في نطاق تقسيم العمل

(١) Ch. Lalo : « Notions d'Esthétique. » P. U. F. Parus, 1952. pp. 9-10.

(٢) E. Souriau : « La Correspondance des Arts. » Flammarion, 1947. p. 31.

الاجتماعى إنما هي وظيفة (سيكوبوطيقية) *skeupoétique* ، بمعنى أنه يخلق أشياء أو يصنع موجودات وكلمة « شئ » (*skeus*) باليونانية إنما تعنى المتاع أو الإناء أو الأداة أو أى موضوع كائنا ما كان . فالصفة المميزة للفن في نظر سوريو هي أنه نشاط عملي يرمى دائما نحو إيجاد أشياء أو إنشاء موضوعات ، بحيث قد يكون في وسعنا أن نقول إنه ليس ثمة فن بدون (واقعية) *réalisme* (بالمعنى الذى نستعمله حين نطلق على نظرية أفلاطون التى تزعم أن الماهيات أشياء لفظ الواقعية) . وحين يقول سوريو إن مفهوم « الشئ » متضمن بالضرورة في عمل الفنان ، فإنه يعنى بذلك أن الفن هو في جوهره إحساس بالأشياء . ومعرفة بأشكال الأشياء ، ورغبة في خلع ماهية على المادة نفسها . وتبعاً لذلك فإن عمل الفنان إنما ينصب أولاً وبالذات على النظر إلى الأشياء نظرة صورية ، بوصفها أشياء فردية تتميز عن غيرها . والصورة الأولية للعمل الفنى هي أولاً وقبل كل شئ (على حد تعبير سوريو) ماهية سيكو — مورفيه *qui dit skeuomorphique* ، أعنى تصورا أو مدركا أو مفهوما . ومعنى هذا أن الأفلاطونية لا تصدق في أى مجال قدر ما تصدق هنا في المجال الفنى ، وعلى الأخص في الفنون الصغرى حيث لا تسيطر على العمل الفنى الذى يتحقق في المادة سوى الرغبة في خلع « ماهية » على المادة نفسها . ومن هنا فإن الرسام ليس هو الرجل الذى يهتم بالأوراق والأقلام ، بل هو الرجل الذى يعنى بدراسة انحناءات الأجسام الحية ، وتغيرات المنظورات في الأشياء ، والصور الجانبية الضائعة ، وما إلى ذلك من أشكال ... ولا شك أن الرسام ثورنيه *Vernet* (١٧١٤ — ١٧٧٩) الذى رسم في عدة ساعات لوحة رائعة تمثل فرسا ، قد أحسن الإجابة حينما رد على أولئك الذين عابوا عليه أنه قد غالى كثيرا في تقدير ثمن تلك اللوحة فقال : « إنكم لتخطئون فإننى قد قضيت أكثر من ثلاثين سنة في رسم تلك الصورة » ! أجل ، فإن دراسة الصور قد تستلزم أحيانا سنين طويلة يكتبها فيها الفنان بملاحظة الأشياء وتعمق أشكالها ودراسة ماهياتها ... إلخ (١) .

من هذا نرى أن سوريو لا يريد أن يعرف « الفن » إلا بالاستناد إلى فكرة « الشئ » *La chose* . وهو حين يقول إن الوظيفة الخاصة التى يقوم بها الفن ذات صبغة مورفولوجية ، فإنه يعنى بذلك أن الفن نشاط خلاق يرمى إلى إبداع أشياء . وهكذا

يتابع سوريو بعض علماء الفن من الألمان (مثل ماكس دسوار Max Dessoir ، وإميل أوتيتس Emil Utitz) فيحاول أن يستبعد مفهوم « القيمة » Valeur من تعريفه للفن . وليس المهم في هذا التعريف الجديد أنه يخلو من كل صبغة ذاتية ، وأنه لا ينطوي على أى حكم معيارى ، وإنما المهم أنه يدخل لأول مرة في مجال الدراسات الجمالية مفهوم « الشيء » الذى يجلله عادة علماء النفس والمناطق ، فيفسح الطريق أمامنا لحل بعض المشكلات التقليدية في الفن ، ومن بينها على وجه الخصوص مشكلة العلاقة بين الصورة والمادة أو بين الشكل والمضمون . حقا إن في وسع الفنان أن يركب الصور ، دون أن يكون على علم واضح بقوانينها ، كما أن الإنسان البدائى قد يستطيع أن يشعل النار دون أن يكون على علم بطبيعتها ، ولكن مهمة عالم الجمال (على وجه التحديد) إنما تنحصر في تحويل تلك المعرفة التجريبية التى يملكها المبدع إلى معرفة نظرية . وقد يبقى العلم بالصور لا شعوريا لدى الفنان خلال مرحلة الإبداع ، ولكن لا بد من أن يجيء العلم الاستطيقى فينقل المعرفة الباطنة في صميم النشاط الفنى إلى دائرة الوعي أو الشعور . وإذا فإن الاستطيقا هى من الفن بمثابة العلم النظرى من العلم التطبيقي المقابل له . ما دامت مهمتها إنما تنحصر في وصف الصور والعمل على تصنيفها^(١) .

٥ — وهكذا نرى أن تعريف سوريو للفن ينطوى منذ البداية على رفض قاطع لكل محاولة يراد من ورائها فصل الصورة عن المادة (كما فعل أرسطو مثلا أو كأنط) والواقع أن عالم الجمال لا يعرف سوى الملاء Plénitude والنظام ordre ، فهو يجهل الصورة الفارغة كما أنه يجهل أيضا المادة الخالصة . وليس فعل التأمل (في نظره) عبارة عن نشاط ذاتي يخلع فيه التأمل صورة على الموضوع الذى يتأمله . بل هو عملية إدراك تحيط فيها الذات المتأملة علما بصورة الموضوع المركبة المستقلة . ومعنى هذا أن « الصورة » forme ليست نتيجة مؤقتة لعدوى عاطفية أو تأثر وجداني ، بل هى « كيفية » باطنة في صميم الشيء . فالصورة هى الشيء نفسه بوصفه موضوعا ، لا مجرد امتداد محض ، ولعل هذا أيضا هو ما عناه فوسيون في كتابه « حياة الصور » حينها حاول أن يبين لنا أن موضوع الاستطيقا هو « عالم الصور » الذى هو في صميمه عالم « معطيات موضوعية » données objectives يتمتع بضرب من الاستقلال أو الاكتفاء الذاتي . وهنا يقول فوسيون إن « الصورة » La forme ليست مجرد خط بياني يرسم لنا

(١) V. Feldman : « L'Esthétique Française contemporaine. » Alcan, 1936, p.74.

سير حركة ما . كما أنها ليست مجرد ظاهرة مصاحبة للفعل ، وإنما هي شيء يتمتع بوجود خاص . نظرا لأنها موضوع قائم بذاته . ومعنى هذا أن « الصورة » هي شيء عيني يمكن أن نعهده بمثابة بناء للمكان والمادة ، نظرا لأنها لا تتجلى إلا بفضل ضرب من التوازن في الكتل ، ونوع من التمايز في الظلال والأضواء ، بل بواسطة مجموعة من اللمسات الخاصة ، سواء أكانت معمارية أم نحتية أم تصويرية أم نقشية ... إلخ . وعلى حين أن الزلزال موجود بوصفه ظاهرة مستقلة عن جهاز الأرصاد الجوية الذي يسجل حركة البراكين والانفجارات داخل القشرة الأرضية ، نجد أن « العمل الفني » لا يوجد إلا بوصفه « صورة » . فليس (العمل الفني) عبارة عن (منحني) يمثل حركة الفن ، أو مجرد (أثر) trace يخلفه وراءه النشاط الفني ، بل هو الفن نفسه ؛ أعني أنه ليس مجرد إشارة خارجية إلى الفن ، وإنما هو القوة الخالقة أو المولدة للفن^(١) .

ومهما كان من أمر تلك التعليقات أو المذكرات التي قد يكتبها أكابر الفنانين عن موضوعاتهم الفنية ، فإن أكثرها روعة وأعظمها بلاغة لا يمكن أن تعادل بحال أي (عمل فني) مهما كان من ضآلته . فليس في استطاعتنا أن نستبدل بالعمل الفني اعتراف الفنان أو ترجمته الذاتية أو مذكراته الخاصة .. إلخ . وما دام (العمل الفني) هو جوهر كل نشاط فني ، فإن اهتمام عالم الجمال لا بد من أن يتجه بأسره نحو (العمل الفني) وحده ... و (العمل الفني) oeuver d'art — كما يقول فوسيون — هو الفن والفنان ؛ وهو مائل بين أيدينا بوصفه كلا محسوسا له بنيته وطابعه وكيانه وحدوده الخاصة . وآية ذلك أنه لكي يوجد « العمل الفني » ، فلا بد له من أن يستقل بنفسه وأن يدع حيز التفكير لكي ينفذ إلى المكان ، كما أنه لا بد للصورة من أن تهيء فتخلع على المكان طابعها . وفي هذا الوجود الموضوعي الخارجي إنما ينحصر على وجه التحديد المبدأ الباطن للعمل الفني . وحينما نكون بإزاء « العمل الفني » ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء شيء فريد يظهر فجأة دون أن يكون على غرار أي شيء آخر ، وكأن الموضوع الجمالي هو غارة تشنها الصور على دنيا الواقع (مهما كان من أمر القائلين بالمحاكاة في فن التصوير) . وربما كان (العمل الفني) هو وحده — بين شتى وقائع التاريخ وأحداث الحياة البشرية — أكثرها صلابة ، وأشدّها تكتلا ، وأقواها كيانا . وآية ذلك أن (العمل الفني) ليس أثرا تحفظه الذاكرة أو يختزنه الشعور ، بل هو موضوع عيني أو شيء حي يشغل حيزا في المكان . وهذا العمل الذي حققته اليد ، لا زال في استطاعة

اليد أن تلمسه وتسايه فهو شيء حاضر مائل أمامنا ، كما كان شيئا حاضرا مائلا أمام الأقدمين . وإذا كانت الوقائع التاريخية هي مجرد ذكريات ، فإن العمل الفني هو واقعة حاضرة تتمتع بقوة (البينة) *évidence* . وإذا كانت كل آثار التاريخ هي في حاجة إلى قرائن أو أسانيد أو شهادة ، فإن العمل الفني هو الذي يشهد لنفسه . وليس يكفي لفهم (العمل الفني) أن نعهده حلقة في سلسلة أو مجرد مرحلة من مراحل تطور حقيقة أخرى ، بل لا بد لفهمه من أن نُنظر إليه باعتباره واقعة إيجابية أو حقيقة متميزة . وليس معنى هذا أن العمل الفني الواحد لا يدين لغيره بشيء ، أو لا يصدر عن أعمال أخرى سابقة ، أو أنه لا يشابه غيره على الإطلاق ، أو أنه لا يندرج تحت أسرة فنية بعينها ، أو أنه لا يقبل أى وصف أو مقارنة أو تصنيف ، أو أنه لا يملك أية صبغة فردية أو محلية ، وإنما كل ما هنالك أن العمل الفني لا بد من أن ينطوى على شيء فريد لا سبيل إلى تفسيره بغيره أو إرجاعه إلى غيره . فالعمل الفني هو بمعنى ما من المعاني « نسيج وحده » ، وهو لهذا يستأثر بكل انتباه عالم الجمال ، بوصفه جوهر النشاط الفني نفسه^(١) .

٦ — فهل نعرف (الفن) بالاستناد إلى مفهوم (العمل الفني) ، فنقول مع سوريو مثلا إن الفن هو في جوهره نشاط تأسيسي أو بنائي *activité instauratrice* أو هل نقرر مع بعض علماء الجمال المعاصرين أنه ليس من شأن الدراسة الاستطبيقية أن تضعنا بإزاء (فنانيين) أو (مبدعين) ، وإنما هي تضعنا وجها لوجه أمام (أعمال) فنية (و موجودات) مبدعة ؟ الواقع أننا مضطرون إلى الاعتراف بأنه لا يمكن أن نتحقق (التجربة الفنية) إلا على صورة (عمل فني) ، فلن يكون في وسعنا أن نعد الفن مجرد تفكير شخصي أو تأمل ذاتي يقوم به الفنان ، وإنما سنجد أنفسنا منقادين إلى التسليم بأن الفن أيضا هو مجموع (الضرورات) التي تفرضها نفسها على الفنان ، بوصفها معيارا وسندا يستعين بهما في صميم تجربته الاستطبيقية^(٢) . وحسبنا أن ننظر إلى أى موضوع فنى حتى نتحقق من أنه لا بد من أن يجيى، منطويا على أثر ساكن لمسار حقيقه النشاط البشرى في حركته الإنتاجية ، بحيث إن هذا (الأثر) ليبدو لنا بمثابة المظهر الأوحد الذى لا بد لنا من أن نعمل له ألف حساب ! فالفن لا يوجد إلا حينما تكون (اليد) قد تحركت ، سواء أكان ذلك لكى تخط كلمات ، أم لكى تحدث إيقاعات ، أم لكى تحقق

(١) H. Focillon : « Généalogie de l'Unique » in « Deuxième Congrès International d'Esthétique » . t.II. Alcan, 1937. pp. 120-27.

(٢) E. Souriau : « Correspondances des Arts, » Flammarion, 1947. Paris, p. 25.

بعض اللمسات ، أم لكى تسجل بعض الأصوات ... إلخ . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن الموضوع الجمالى هو أولا وقبل كل شيء أثر لفعل ، أو ثمرة لفاعلية أو نتيجة لعملية . وربما كان هذا هو ما عناه ريمون باير حينما كتب يقول : « إن فى الفن مسارا سحرى آتيا (أو مسارا يريد أن يكون كذلك) ، ألا وهو ذلك الذى نلمحه لدى كبار الرسامين حين نرى انتقالا عجيبا يتم كالسحر من الموضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم »^(١) . فالمهم فى الفن هو أن تبنى اليد فتحدث (أثرا) ؛ لأن هذا (الأثر) نفسه هو الفن ، والفنان ، والموضوع الفنى على السواء . وحينما يمضى قوس الفن المنعكس من الإحساس إلى اليد ، فهناك لا بد للجميل من أن يتسجل على شكل (ناتج) Product يكون مظهرا للانتصار اليدوى أو النجاح الصناعى . وهكذا نرى أنه ليس فى الفن نرجسية . لأن الفنان لا يعرف التأمل السلبي ، بل هو فى صميمه إحساس لا يكمل ، ونظر لا يعرف الإعياء ، ونشاط لا موضع فيه لأية استطبيقا سلبية . وعبثا يحاول البعض أن يفسر الفن بالفلسفة ، فإن الفن ليس من الفلسفة فى شيء ، أو ربما كان الأجدر بنا أن نقول إنه لو كان للفن مذهب فلسفى لما كان شيئا آخر سوى « فلسفة النجاح » Philosophie de la réussite . فما يفسر الفن إنما هو تلك الواقعية الفعالة التى توجه سائر الأعمال الفنية . ولهذا يقرر باير مرة أخرى « أن فى أعماق كل عمل فنى متحقق ، إنما يكمن الدليل القاطع على تهاقت المثالية »^(٢) .

أليس الفن هو من بين شتى القوى الروحية التى يملكها الإنسان، تلك القوة الخلاقة التى تستطيع أن تبنى عالما بأكمله ؟ أليس الفن هو ذلك الساحر العجيب الذى يوجه إلى العدم ضربة قاضية حين يدفع إلى الوجود بمخلوقاته اللامادية (كالسيمفونيات ، والمقطوعات الموسيقية ، والملاحم الشعرية) وموجوداته المرئية التى تحتل مكانها تحت الشمس (كالكاتدرائيات والأهرامات ، والمسلات) ؟ إذن فما أحرانا بأن نقول إن الفن هو أسلوبنا البشرى فى خلق عالم يكون غريبا عن (الواقع) ؛ عالم لا يكون مناظرا له ، ولا يمكن وصفه بأنه مجرد تعبير عنه^(٣) .. أما تلك (المخلوقات) التى يبدعها الفنانون ، والتى طالما استهوت الناس فى كل زمان ومكان ، فهى كائنات عجيبة تجمع بينها كلمة (الفن) ، ولكنها فى الحقيقة مختلفات متباينات : إذأما الذى يجمع بين

R. Bayer : « Essais sur La méthode en Esthétique » . 1953. pp. 109, 113. (١)

R. Bayer : « Essais sur La méthode en Esthétique., » 1953, pp. 109, 113. (٢)

A. Malraux : « La monnaie de L' absolu., » Paris, 1950. p. 122. (٣)

الكاتدرائية الشاهقة التي تتصاعد أعمدتها الهائلة نحو السماء ، والسيمفونية الرائعة التي تتوالى أنغامها المعقدة حاملة في ثناياها أعمق معاني اللانهاية ، واللوحة الناطقة التي تصور شخصية ما من الشخصيات ، والقصيدة الرقيقة التي تحمل من أناشيد الحب ما انطوى عليه قلبان عاشقان ؛ نقول ما الذى يجمع بين كل تلك (الأعمال الفنية) المتنوعة المتباينة ، إن لم تكن هي تلك (القدرة الإبداعية) التي يستقدم الفنان بمقتضاها إلى عالم الوجود مخلوقات جديدة لم تكن منتظرة ، أو لم يكن وجودها في الحسبان؟! الحق أنه سواء أكانت أداة الفنان في الإبداع هي الكلام أم الرخام أم الأنغام أم الألوان ، فإن ما يخلقه الفنان لا بد من أن يكون عملا فرديا يتسم بطابع خاص أو أصالة شخصية بحيث يصح أن نقول عنه إنه (نسيج وحده) . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا (بمعنى ما من المعاني) إن الفن هو هذا الشيء المشترك الذى يجمع بين الكاتدرائية والسيمفونية ، بين المنحوت والمنقوش ، بين المنظوم والمنغوم ؛ أو هو ما يسمح لنا بأن نقارن التصوير بالشعر ، والمعمار بالرقص ، والموسيقى بالنحت (١) !

غير أننا لا بد من أن ندخل في حسابنا عند تعريفنا للفن واقعة هامة أغفلها كثير من علماء الجمال ، ألا وهي أن التجربة الاستطبيقية لا تقتصر على الخلق والإبداع ، وإنما هي تشمل التذوق والمشاركة الفنية . فليس الفن مجرد خلق لصور أو إبداع لأشياء ، وإنما هو أيضا نشاط تولد عنه منتجات تصلح لأن تكون بمثابة منبهات أو مؤثرات تثير لدينا بعض الاستجابات المرضية . فالعمل الفنى هو (منبه) أو (مؤثر حسى) يولد لدينا مجموعة من الأرجاع الجسمية والنفسية ويستثير بالضرورة انتباهنا وملاحظتنا وحينئذ نكون بإزاء العمل الفنى ، فإنه لا بد من أن تجيء بعض الموجات الضوئية أو الصوتية أو أية وسائل فيزيقية أخرى فتنبه أعضاءنا الحسية وجهازنا العصبى ومراكزنا الخفية لكى تدفع بها إلى الاستجابة لذلك التنبيه ، فنقوم عندئذ بأداء بعض الأفعال التي تتفق مع طابعنا الخاص ، وحالاتنا النفسية ، واتجاهاتنا العقلية ... إلخ . وسواء أكان العمل الفنى عبارة عن لوحة ، أم كان عبارة عن سيمفونية (مثلا) ، فإنه لا بد من أن يجيء منظويا على تنظيم خاص للمنبهات فى المكان أو فى الزمان (أو فى الاثنين معا) ؛ وهى المنبهات التى تتألف على شكل خطوط ومناطق ألوان فى الفن البصرى بينما نراها تتألف على شكل أصوات فى الفن السمعى . وإذا كنا نسمى (العمل الفنى) باسم

(الموضوع الاستطيقى) *Objet esthétique* ، فذلك لأنه يستثير اهتمامنا بوصفه موضوع انتباه وتأمل . حقا إن بعض مناظر الطبيعة (كغروب الشمس أو تفتح الزهر) يمكن أن تصبح موضوعات استطيقية ، ولكن « الفن » لا يشمل إلا صنائع الخلق البشرى . وما يميز الفن عن العلم إنما هو على وجه التحديد هذا الدور الهام الذى تلعبه الحواس فى دائرة الخبرة الجمالية (كما هو الحال مثلا فى الموسيقى والتصوير وشتى فنون التزيين) ، فضلا عما فى الفن من اعتماد على الخيال (كما هو الحال مثلا فى الأدب) . فلا بد لشتى المنبهات الاستطيقية من أن تمثل أمام الحس أو الحواس ، حتى يكون فى وسعها أن تستثير لدينا استجابات التأويل أو التخيل أو الانفعال ... إلخ . وليس من شأن الفن بالضرورة أن يستثير الإحساس والخيال بنفس الدرجة ، ولكنه لا بد من أن يمس الواحد منهما الآخر على السواء . فالرواية مثلا تخترق العينين لكى تتجه نحو الخيال ، فى حين أن (الصوناتة) *la sonate* تتجه مباشرة نحو الإدراك الحسى . ولكن ليس هناك عمليا أى إدراك حسى بدون إثارة للذكريات والصور الذهنية المختزنة^(١) . وهكذا ننتهى إلى القول بأن كل محاولة يراد بها تعريف الفن ، لا بد من أن تضعنا فى نهاية الأمر وجها لوجه أمام (العمل الفنى) بوصفه ذلك (الموضوع الاستطيقى) الذى ندرکه أولا وقبل كل شىء عن طريق الحس فلا بد لنا إذن من أن نتجه إلى دراسة (العمل الفنى) بصفة عامة ، حتى نقف على طبيعة تركيبه البنائى .

الفصل الثاني

العمل الفني

بناؤه ، وعناصره

٧ — إذا كان من شأن علم الجمال (الاستطيقا) أن يضعنا وجها لوجه أمام « العمل الفني » ، فذلك لأن نقطة البدء في كل دراسة استطيقية إنما هي الإدراك الجمالي الذي فيه نرى المحسوس بكل أمانة ووفاء ، فلا يلبث « العمل الفني » أن يتبدى لنا بوصفه « موضوعا استطيقيا » . وسواء أكننا بإزاء أعمال فنية ذات صبغة مكانية (كاللوحات والتماثيل مثلا) ، أم كنا بإزاء أعمال فنية ذات صبغة زمانية (كالسيمفونيات والمقطوعات الموسيقية عموما) ، فإننا في كلتا الحالتين لا بد من أن نلاحظ أن للعمل الفني وحدته المادية التي تجعل منه موضوعا حسيا يتصف بالتماسك والانسجام من ناحية ، كما أن له مدلوله الباطني الذي يشير إلى موضوع خاص ويعبر عن حقيقة روحية من جهة أخرى . فلا بد للعمل الفني من بنية « مكانية » تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحو الموضوع الجمالي . كما أنه لا بد أيضا من بنية « زمانية » تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملا إنسانيا حيا . وتبعاً لذلك فقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لا بد من أن تدخل في تكوين العمل الفني . ألا وهي على التعاقب : المادة ، والموضوع ، والتعبير .

فإذا نظرنا الآن إلى العنصر الأول من هذه العناصر الثلاثة ، وجدنا أن لكل فن مادته ، يستوى في ذلك أن تكون هي اللفظ أم الصوت أم الحركة أم الحجارة ... إلخ . ولكن المادة الخام لا تكتسب صبغة فنية فتصبح مادة استطيقية ، إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها فخلقت منها « محسوسا جماليا » ، نشعر حين نكون بإزائه أنه قد اكتسب ليونة وطواعية بفعل المهارة الفنية . والفن الذي يستشعر فيه الفنان مقاومة المادة أكثر مما يستشعرها في أي فن آخر ، إنما هو فن « المعمار » . ولكن « النحت » أيضا قد لا يقل عنه إحساسا بما في المادة من عصيان وتمرد . فقد روى عن ميكائيل أنجلو أنه كان يصنع تماثيله في سورة من العنف والغضب والهياج ، حتى أنه كان يقول لربائنه

عن سر هذا الهياج : « إننى لأبغض تلك الحجارة التى تفصلنى عن تمثالى » !... ولا بد للمادة من أن تبدى كل ثرائها الحسى على يد الفنان : فإنه ليس المفروض فى « العمل الفنى » أن يزول منه كل أثر من آثار المادة ، بل المفروض فيه أن تتضافر سائر العناصر المادية المستخدمة فى تركيبه بحيث تتعاون جميعا على خلق ذلك « المحسوس الجمالى » الذى لا بد من أن يستأثر بانتباهنا . ومعنى هذا أن مادة « العمل الفنى » ليست مجرد شىء قد صنع منه هذا العمل ، وإنما هى غاية فى ذاتها بوصفها ذات كفيات حسية خاصة من شأنها أن تعين على تكوين الموضوع الجمالى . فالحجارة التى قد صنع منها هذا التمثال أو ذاك ليست مجرد حجارة ، وإنما هى حجارة تبدى أمام أنظارنا أحجاما خاصة ، وانسجاما فى النسب ، وتأثيرات ضوئية معينة تظهر على سطوحها إلخ . وهذه المظاهر الحسية العديدة هى التى تذكرنا بأن التمثال الذى نراه لا ينطوى على مادة خام ، بل هو ثمرة لعملية استيطيقية قد عانتها المادة ، فاستحالت على يد الفنان إلى « مادة جمالية » . ومن هنا فإن جمال « العمل الفنى » لا ينحصر بالضرورة فى جمال الموضوع الذى يمثله ، بل هو يتجلى أولا وبالذات فى صميم مظهره الحسى . ولهذا فإن رجال « النحت المجرد » sculpture abstraite يحاولون اليوم أن يروضوا عيوننا على التمتع بالمظاهر الحسية وحدها ، فتراهم يغفلون أهمية الموضوع ، ويضعون أمام أنظارنا بعض « المظاهر » apparences التى يقدمها لنا الخشب أو الحجارة ، بدعوى أن المهم فى الفن ليس هو قهر المادة على محاكاة بعض الموضوعات ، بل اتخاذها وسيلة لإظهار كل ما فى المحسوس من بريق وبهاء ورواء (١) .

والواقع أننا لو رجعنا إلى بعض كبار المثاليين المعاصرين ، لوجدنا أن فن النحت عندهم لم يعد يعنى تجسيم صورة فينوس بالرخام ، أو تمثيل منظر أسد يحتضر بالحجارة ، أو تجسيد صورة أى إنسان أو حيوان بالخشب . وإنما أصبح فن النحت عندهم يقوم على دراسة بنية المادة المستعملة فى النحت (ولتكن الحجارة مثلا) من أجل معرفة درجة صلابتها وطريقة استجابتها للآلة التى يقدها المثال ... إلخ . وهكذا نرى هنرى مور (مثلا) Henry Moore يهتم بمعرفة الطريقة التى استجابت بها الحجارة لشتى المؤثرات الطبيعية من رياح وعواصف وسيول ، على اعتبار أن هذه كلها هى التى كشفت لنا عبر الزمان عن الصفات الباطنية أو الكفيات الكامنة فى صميم الحجارة . ثم هو بعد ذلك

M. Dufrenne : « Phénoménologie de L'Expérience Esthétique. » ، (١)

يسائل نفسه عن الشكل الذى يمكن أن يحققه على أحسن وجه فى تلك الكتلة المعينة من الحجارة المائلة أمامه ؛ فإذا افترضنا مثلا أن هذا الشكل إنما هو صورة لامرأة مستلقية على الأرض ، كان على المثال أن يتخيل الوجه الذى يمكن أن تكون عليه هذه المرأة لو أن الدم واللحم استحالا إلى تلك الحجارة المائلة أمامه ، بما لها من قوانين خاصة تتحكم فى شكلها وبنيتها . وقد سار هنرى مور على هذا النهج فقدم لنا تمثالا لامرأة راقدة قد استحال جسدها (فى مظهره العام) إلى سلسلة من التلال ! وتبعنا لذلك فقد أظهرنا هذا المثال الإنجليزي المشهور على أن فن النحت لا يقوم على محاكاة الأشكال أو نقل السمات أو ترديد الصور ، وإنما هو فى صميمه ترجمة للمعنى من مادة إلى أخرى . وبهذا المعنى تصبح مهمة النحات (كما هو الحال بالنسبة إلى أى فنان آخر) هى السهر على تربية المادة، حتى ينتقل بها من حالة وجود مختلط تعسفى إلى حالة وجود منتظم عقلى^(١) .

بيد أنه إذا كانت المواد المستخدمة فى بعض الفنون (كالعمارة والنحت) تكاد تطفى على « المحسوس الفنى » نفسه ، فإننا نلاحظ فى فنون أخرى أن المواد المستخدمة فى تحقيق العمل الفنى لا تكاد تفصح عن كيفياتها الخاصة ، كما هو الحال مثلا فى التصوير أو الموسيقى . والظاهر أن الفنون التمثيلية إنما تستخدم وسائلها المادية للتعبير عن الموضوع المراد تصويره ، فهى قلما تدع للمادة سبيلا إلى الظهور فى صميم العمل الفنى . وهذا ما يسعى المثال جاهدا (أحيانا) فى سبيل الوصول إليه ، فنراه يعتمد إلى الاستهانة ببعض القواعد الهندسية فى سبيل تكوين عمل فنى لا يكون وليد الصنعة المادية وحدها . وكثيرا ما يكون جمال الكاتدرائية راجعا إلى أن كل منظور فيها يحطم قواعد الناظر ويستبين بمبادئ التنظيم الهندسى ، فلا تبدو الكاتدرائية بمثابة بناء يقوم ارتفاعه على الحساب الرياضى ، بل تبدو الهندسة فيها بمثابة نغمة صغيرة متصلة فى « معزوفة » المنظر (العام) بما فيه من أنغام عديدة متباينة . ونظرا لأن العنصر الهندسى لا يكفى لإشاعة الجمال فى العمل الفنى ، فإن المثال كثيرا ما يساير هواه فى الخروج على القاعدة ، فنراه يستبين بالقوانين المجردة ، ويدخل على المادة نماذج لم تكن فى الحسبان ، وكأنا هو يشعر بضرورة تبدى « المحسوس الفنى » من خلال المادة الجامدة بثقلها وكثافتها وصلابتها ونسبها الرياضية الصارمة ! ولكن عبثا يحاول المثال أن يتمرد على

الطابع المجرد لتلك المادة الصلبة التي يود لو استطاع أن يتخلص من انتظامها الهندسى ، فإن النحت إن هو إلا رسم في المكان ، وبالتالي فإن كفياته باطنة في صميم المادة نفسها . وهكذا يظل « المحسوس » *Lesensible* في النحت عاجزا عن الانتظام في نسق واسع مرن شديد الاتساق ، كما هو الحال (مثلا) في الموسيقى أو التصوير حيث لا يتقيد الإبداع الفنى كثيرا بالمواد التي يستخدمها الفنان في تحقيق عمله الفنى (١) .

ومع ذلك فإنه لا بد في سائر الفنون من أن يتم تنظيم « المحسوس » وتركيبه بحيث يتسنى إدراكه دون لبس . وهنا لا بد لكل فن من أن يستعين بطائفة من الأشكال المتسقة والتماذج الإيقاعية من أجل تنظيم « المحسوس » باللغة التي تتوافق مع ما يريد التعبير عنه . وسواء نظرنا إلى الموسيقى أم إلى التصوير أم إلى الرقص ، أم إلى الشعر ، أم إلى المعمار ، أم إلى النحت ، أم إلى المسرح ، فإننا لا بد في كل هذه الحالات من أن نجد أنفسنا بإزاء ضرب من التسلسل الفنى أو التنظيم الجمالى ، سواء أكان ذلك على صورة سلم من الأنغام *gamme de sons* أم من الألوان ، أم من الحركات ، أم من الكلمات ، أم من الخطوط والسطوح ، أم من الشخصيات ... إلخ . ولنضرب لذلك مثلا فنقول إن ترتيب الشخصيات واختفاءها على خشبة المسرح لا بد من أن يخضع لضرب من التنظيم الفنى الذى يجعل من الشخصيات ما يشبه قطع الشطرنج في تحركها وفقا لخطة منهجية سابقة . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن في المسرح ضربا من اللعب الفنى بالشخصيات ، من حيث هى نماذج بشرية تظهر وتختفى ، وتتلاقى لكى لا تلبث أن تفترق ، وتتشابك ، وتتداخل في علاقات مستمرة قوامها الحضور والغياب ... إلخ .

ولا بد في هذا التنظيم الجمالى لمواد العمل الفنى من أن تكون هناك عناصر ظاهرة بارزة . وأخرى مستترة متوارية بحيث تبرز الأشكال الرئيسية للعمل فوق « أرضية » من الأشكال الثانوية . ومن هنا فإن الفنان قد يدع جانبا من المادة التى يشكلها في حالة بدائية أولية ، وكأنا هي « أرضية » جامدة لم تمتد إليها يده ، حتى يبرز أمام أنظارنا تلك الجوانب الهامة التى تضى على المحسوس كل قوة وشدة وحيوية ، فيبدو العمل الفنى أمامنا (موضوعا جماليا) يتمتع بحضرة قوية عنيدة ملحة تفرض نفسها على الأنظار . وهكذا قد يوجد في الموسيقى ما يشبه الضوضاء ، ولكنها ضوضاء متخفية ليس من شأنها سوى أن تبرز الأنغام ، كما قد يوجد في التصوير ما يشبه العماء ، ولكنه عماء

J. Dufrenne : « *Phénoménologie de L'Expérience esthétique.*, » (١)

رمادى يستخدمه المصور لكى يبرز ما عده من ألوان ، أو قد يوجد فى الرقص ما يشبه المشى العادى ، ولكنه مشى فنى يؤذن بالوثبة العالية ، أو قد يوجد فى المعمار ما يشبه الحجارة الكثيفة المتكتلة ، ولكنها حجارة لا تلبث الحياة أن تشيع فيها مجرد ما تلتف حولها الأعمدة والألواح الزجاجية الملونة ... إلخ .

ولا بد للعمل الفنى من أن يكون ثمرة لعملية منهجية خاصة ، ألا وهى عملية تنظيم العناصر التى تتألف منها حركته ، فإن هذه الحركة هى الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا زمانيا يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح . ومعنى هذا أن (العمل الفنى) لا بد أن يصدر عن مهارة إبداعية تتركب الحركة ابتداء من الساكن ، وتحقق (الزمانى) le temporel ابتداء من (المكاني) le spatial . وهنا يستعين الفنان بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب من أجل فرض ضرب من (الوحدة) على ما فى موضوعه من (تعدد) فى الأشكال أو الحركات أو الصور . وحين يتلاعب الفنان بما فى موضوعه من عناصر متشابهة وأخرى مخالفة ، فإنه قد يستطيع عن هذا الطريق أن يخلع على عمله الفنى إيقاعا خاصا يكسبه صبغة زمانية حية . وهنا يجىء التكرار ، والترديد ، والتناظر ، والتماثل ، فتكون جميعا بمثابة ظواهر فنية تساعد على إبراز « الإيقاع » ، وإظهار « التنوع » وإيضاح « الجدة » ، وإجلاء عنصر « الزمان » . ولكن المهم فى العمل الفنى ألا تطغى وحدته على تنوعه . وألا يطغى تنوعه على وحدته . بل يقهر تنوعه وحدته على الاعتراف بأنها « وحدة تنوع » unité d'une variété وهكذا نرى أن التنظيم الفنى للمواد الخام لا بد من أن يفضى إلى إدخال عنصر « الزمان » فى صميم بناء « العمل الفنى » . وحتى فى الفنون المكانية ، نجد أن من شأن التابع المكاني نفسه أن يوحى بالزمان . وحينما ينفذ عامل « الإيقاع » إلى صميم « المادة » ، فإنها تستحيل عندئذ إلى « موضوع استيطقي » يتمتع بكيفية زمانية . وليست حياة الموضوع الاستيطقي سوى تلك الديمومة الباطنة التى تشيع فيه حين يبدو أمامنا وكأنما هو يتجه بتامه نحو معناه محققا ذاتية تعبر عما فيه من وحدة كلية باطنة^(١) .

٨ — أما إذا نظرنا إلى العنصر الثانى من عناصر « العمل الفنى » . أنفسنا بإزاء ذلك (الموضوع) le sujet الذى تمثله اللوحة أو التمثال أو القصيدة أو الرواية ... إلخ . وهنا

M. Dufrenne : « Phénoménologie de L'Expérience esthétique. » ، (١)
vol., 1., 1. p. 387.

ينتظم المحسوس الجمالى على شكل (علامة) أو (أمانة) *signe* ، فيشير إلى شىء أو حقيقة أو قضية أو ظاهرة أو واقعة أو أى « موضوع » آخر من الموضوعات . ولكننا بمجرد ما نتحدث عن « الموضوع » الذى يمثله « العمل الفنى » . فإننا سرعان ما نصطدم بمشكلة هامة ألا وهى أن الفنون جميعا ليست بالضرورة ذات طابع (تمثيلى) *représentatif* . بل قد تكون هناك فنون لا تنطوى على « موضوع » ، كما هو الحال مثلا فى المعمار والموسيقى . وإلا ، فما الذى يمثله هذا المعبد أو هذه الآنية الخزفية ، أو تلك السيمفونية ... إلخ ؟ بل إننا حتى لو نظرنا إلى بعض النزعات الفنية المعاصرة فى مضمار التصوير أو النحت ، لوجدنا أن هناك تصويرا مجردا ونحتا مجردا يكاد يختفى منهما عنصر التمثيل أو الموضوع أو المعنى . وحسبنا أن تلقى نظرة على بعض لوحات وتمائيل الفنانة الإنجليزية بربارا هبورث *Barbara Hepworth* أو على بعض تمائيل الفنان الإنجليزي هنرى مور *Henry Moore* ، أو على لوحات بعض المصورين الفرنسيين من أمثال بيكاسو *Picasso* وبراك *Braque* وغيرهم ، لكى نتحقق من أن الفن قد يضرب صفحا عن الطبيعة ، فلا يعود يهتم بتصوير مناظر أو تمثيل موضوعات . بل يقتصر على التلاعب بالصورة المجردة والأشكال الهندسية . وهذا ما فعله على وجه الخصوص المصور الهولندى المعاصر موندريان *Mondrian* حينما حاول أن يجعل من فن التصوير مجرد « تنظيم صورى » يقوم على تجريد ضروب الانسجام الجوهرية الكامنة فى الكون الطبيعى . وهكذا فقد الفن على يد بعض المصورين المعاصرين طابعه التمثيلى ، فأصبح « فنا مجردا » لا شأن له بكل ما يعدو « الصورة المحضة » (١) .

ولكن هل يكون معنى هذا أنه لم يعد للموضوع أى دور يمكن أن يضطلع به فى صميم « العمل الفنى » ؟ أو هل يكون فى وسعنا أن نقول إن الفنون جميعا قد أخذت تحذو حذو الموسيقى فى الاستغناء عن « الموضوع » أو « المعنى » أو « المضمون » ؟ هذا ما يرد عليه البعض بالنفى ، فإن الموسيقى نفسها قد تعمد إلى المحاكاة ، فتحاول أن تقحم نفسها على ميدان الفنون التمثيلية . هذا إلى أن ثمة فنونا لا يمكن أن تقوم بدون « الموضوع » كالنثر أو الرواية أو التمثيلية ، ما دام من المستحيل على « اللفظ » أن يفقد وظيفته الأصلية بوصفه حاملا للدلول أو معنى . وإلا فماذا عسى أن تكون جدوى الرواية إن لم تكن تحمل معنى ، أو ماذا عسى أن يكون جوهر المسرحية إن لم تكن تنطوى

Herbert Read : « The Philosophy of Modern art » , Faber, London, (١)

على موضوع ؟ أما فيما يتعلق بالفنون التجسيمية فإن الاستخفاف بقيمة « الموضوع » لم يبدأ إلا منذ عهد قريب حين شرع الفنانون يوجهون اهتمامهم نحو « الطراز » le style أكثر مما يوجهونه نحو « المضمون » le contenu . وحين أخذ المصورون ينادون بأن قيمة العمل الفني لا تقاس بقيمة موضوعه ، كما أن جمال اللوحة لا يقاس بجمال النموذج الذى تمثله . وهكذا أصبح المثل الأعلى للتصوير المجرد (كما هو الحال أيضا بالنسبة إلى النحت المجرد ، والشعر المجرد) أن يتحرر من أسر « الموضوع » لكى يستحيل إلى ضرب من الموسيقى . فلم يتجه الفنانون نحو التحرر من سطوة « الموضوع » إلا حينما أرادوا للفن أن تكون له لغته الخاصة التى لا يكفى لفض أسرارها أو حل ألغازها أن يكتشف الجمهور ما تمثله أو تصوره أو تشير إليه . ألسنا نظن فى كثير من الأحيان أن إدراك « العمل الفنى » إنما يعنى فهم « الموضوع » الذى يصوره ؟ ألسنا نعتقد أن تذوق اللوحة إنما يعنى إدراك ما تحويه من مناظر ، وكأنا يكفى أن يدرك المرء أن هذه لوحة لجبل أولمنظر ريفى أو لعائلة مقدسة . حتى يكون بذلك قد وفاها حقها من التقدير الفنى ؟ بل ألا يحدث أحيانا أن يقع الفنان نفسه فريسة لسحر « الموضوع » ، فيحاول أن يتخذ من فنه وسيلة للإقناع أو الإثارة أو الإغراء ، كما هو الحال فى الفن الأكاديمى مثلا ، دون أن يفتن إلى أنه بذلك إنما ينتهج أيسر السبل ، لكى يرضى الجمهور على حساب الفن نفسه ؟

الواقع أنه إذا كان كثير من الفنانين المحدثين قد بالغوا فى اصطناع النزعة التجريدية ، حتى لقد أراد قوم منهم أن يستبعدوا « الموضوع » تماما من صميم بناء العمل الفنى ، فما ذلك إلا لأنهم قد شاعوا أن يقدموا لنا الدليل القاطع على أنه ليس أمعن فى الخطأ من أن نستند إلى « الموضوع » وحده من أجل الحكم على القيمة الجمالية للعمل الفنى . وعلى حين أن صغار الفنانين قد يجدون أنفسهم مدفوعين إلى اختيار « موضوعات » هائلة من أجل استمالة أنظار الناس إلى أعمالهم ، نجد أن كبار الفنانين قلما يعمدون إلى المبالغة أو التهويل أو الإغراق فى اختيار موضوعاتهم ، لأنهم يعلمون حق العلم أن بساطة الموضوع قد لا تتعارض مطلقا مع أصالة التعبير وقوة الصورة . وكثيرا ما تكون للصورة الأولوية (فى نظر الفنان) على المضمون ، فراه لا يضع « الموضوع » إلا فى الاعتبار الثانى ، واثقا من أن مهمته الأولى إنما تنحصر فى خلق عالم متسق من الصور الحية . وإذا كان بعض علماء الجمال قد عرفوا الفن بأنه « إرادة الصورة » — will to form — فما ذلك إلا لأنهم قد فطنوا إلى أن « العمل الفنى » هو فى جانب (مشكلة الفن)

كبير منه مجرد خلق لمجموعة من « العلاقات التصويرية »^(١) ويروى في هذا الصدد عن المصور الفرنسي المشهور دوجا Degas ، أن أحد البورجوازيين سأله يوما في حفلة افتتاح لمعرض فنى من معارضه ، وكان يضم لوحة لأميرة تخرج من قصر أبيها Galeswinthe sortant du palais de son père « ولكن لماذا تخرج هذه الفتاة ؟ » . فما كان من دوجا سوى أن أجابه بقوله : « لأنها ليست متوافقة مع أرضية اللوحة » ! ويروى كذلك عن دوجا نفسه أنه مضى يشكو يوما إلى مالارميه Mallarmé حاملا « قصيدة » sonnet كتبها بعد جهد جهيد ، وهو يقول : « لقد عانيت الأمرين ، على الرغم من أنني لم أشرع في كتابة هذه القصيدة إلا وفي ذهني فكرة جميلة مكتملة الوضوح » . فما كان من مالارميه سوى أن أجابه بقوله : « حسنا يا دوجا . ولكن القصيدة لا تصنع من أفكار . وإنما هي تصنع من ألفاظ »^(٢) .

غير أن علماء النفس لن يجدوا أدنى صعوبة في أن يبينوا لنا أن ثمة علاقة وثيقة بين « الموضوع » و « الإبداع الفنى » . بدليل أن اختيار الفنان لموضوعاته يكاد يكشف لنا عن طبيعة شخصيته ، حتى أننا قد نستطيع أن نتعرف على شخصية الفنان من أسلوبه في اختيار موضوعاته . حقا إن المصور الفرنسي المشهور أوجين دلاكروا E. Delacroix قد ذهب إلى أن « الموضوع » إن هو إلا مناسبة عارضة يختارها الفنان . أو « ذريعة » خاصة يصطنعها اصطناعا ، ولكن الحقيقة هي أن تكرر موضوعات بعينها لدى فنان بعينه ليس أمرا عارضا يحدث من قبيل الصدفة ، وإنما هو ظاهرة نفسية لا بد من أن تكون لها دلالتها في نظر الباحث السيكولوجى الذى يهتم بدراسة عوامل الإبداع الفنى . فليس من قبيل الصدفة أن يكون رمبرانت Rembrandt قد اختار « المسيح » موضوعا للكثير من لوحاته . وليس من قبيل الصدفة أيضا أن يكون بيكاسو Picasso قد اختار جرنيكاً Guernica (وهى مدينة معروفة بأسبانيا) موضوعا لعدد غير قليل من لوحاته ، وإنما المشاهد أنه حينما يقع اختيار أحد الفنانين على موضوع من الموضوعات ؛ فإن هذا « الموضوع » لا بد من أن يكون حيويا في نظره . أعنى أنه لا بد من أن يثير في نفسه انفعالا ما أو عاطفة ما ، وكأنما يقوم بين الفنان وموضوعه حوار يجيء العمل الفنى فيسجل لنا طرفا منه ! وإذن فإن الفنان لا ينسخ « الموضوع » أو ينقله ، بل هو

(١) Herbert Read : «The Meaning of art.», » A Pelican Book, 1954, pp. 21 & 160.

Raymond Bayer : « Traité d'Esthétique. », » Paris, Colin,

(٢)

يقدم لنا من خلاله معادلا حسيا لذلك المعنى الوجداني والعقلي الذى ينطوى عليه هذا الموضوع بالنسبة إليه . ومعنى هذا أن مهمة الفنان لا تنحصر فى تمثيل الموضوع أو تقليده ، وإنما هى تنحصر أولا وبالذات فى التعبير عن ذلك الموضوع على نحو ما ينكشف له . ومن هنا فإن أبعد الفنانين عن المحاكاة ، بما فيهم بعض دعاة النحت المجرد أو التصوير المجرد ، قد لا يجدون حرجا فى أن يطلقوا على لوحاتهم أو تماثيلهم أسماء معينة . مما يدل على أن لها « موضوعات » فى أذهانهم هم على الأقل .

والواقع أننا حينما نشاهد لوحات فنية لمصوريين من أمثال ميرو Miro أو وادسورث Wadsworth ، فإننا قلما نستطيع أن نقنع أنفسنا بأن هذه اللوحات ، « لاتمثل شيئا » ؛ وذلك لأننا نفترض دائما أن ثمة « موضوعا » (شعوريا كان أم لا شعوريا) يكمن من وراء تلك الأشكال والألوان والظلال التى ألف بينها الفنان على هذا النحو أو ذاك^(١) . وحتى حينما نكون بصدد أعمال رمزية أو شبه رمزية ، فإننا نسلم ضمنا بأن هذه « الرموز » إن هى إلا « لغة نوعية » يعبر بها الفنان عن « موضوع » ما من الموضوعات . ولكن كل ما هنالك هو أن الفنان قد لا يقدم لنا موضوعات مكتملة منقولة برمتها عن العالم الطبيعى ، وإنما هو قد يضع تحت أنظارنا بعض موضوعات مستحدثة لم تكن ماثلة بتامها فى الواقع الخارجى . فالفنان لا يقنع بما فى الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذى قبل ، وإنما هو يتجه ببصره فى معظم الأحيان نحو تلك الجوانب الناقصة التى لا زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد . ولعل هذا هو ما عبر عنه مالرو حينما كتب يقول : « إن الفن ليس هو الطبيعة منظورا إليها من خلال مزاج شخصى ، اللهم إلا إذا كانت الموسيقى هى البلبل مسموعا من خلال مزاج شخصى ! »^(٢) وإذن فإن ما يهم الفنان من موضوعات الطبيعة إنما هو ما فيها من جوانب خفية مشحونة بالصبغة الوجدانية ، أعنى ذلك البعد الخاص من أبعاد الواقع الذى لا ينكشف إلا للحساسية الوجدانية . « فما استبعده الجغرافى من المنظر الطبيعى ، وما أغفله المؤرخ فى صميم الحدث التاريخى ، وما لم يستطع المصور الفوتوغرافى أن يلتقطه من الوجه البشرى ، وما لم يفصح

H. Osborne : « Aesthetics and Criticism. » Routledge & Kegan. (١)

Paul, 1955, 65.

A. Malraux : « Le Création artistique. » Skira, 1948, p. 152. (٢)

عنه الإدراك الحسى إلا بصورة غامضة مهوشة . وما غاب كله أو جله عن المعرفة العلمية الموضوعية : هذا بعينه هو ما يريد الفنان أن يقصد التعبير عنه ^(١) .

ولكن حذار أن نتوهم أن مهمة الإفصاح عن الموضوع إنما تعنى النقل عن الموضوع أو العمل على محاكاته . فإن الفنان مترجم أكثر مما هو ناقل . أو هو يمد الموضوع باللغة التى يمكن أن يعبر بها عن نفسه . أو هو بالأحرى يساعد الموضوع على أن يقول ما يريد أن يقوله . وتبعاً لذلك فإن الفنان لا يطلق الموضوع حتى حينما يقع فى ظننا أنه قد تنكر له . بل هو إنما يعبر عنه بأسلوب لا يندرج تحت نطاق المعرفة الموضوعية . فيكشف لنا عن « حقيقة » الموضوع التى قلما ينجح الإدراك العادى فى الوقوف عليها . وحينما يكتسب الموضوع شحنة حسية عاطفية . فإنه يخاطبنا عندئذ بلغة تختلف كثيراً عن تلك اللغة التى يخاطب بها فى العادة إدراكنا الحسى النفعى . وليس هناك أى سلم تصاعدى أو أية تفرقة طبقية فى عالم الموضوعات الفنية . فقد تنطوى لوحة « الفلاحات » لفان جوخ Les paysannes de Van Gogh على عظمة لا نكاد نجد لها نظيراً فى لوحة أخرى تمثل موضوعاً هائلاً كلوحة مسونيه Meissonnier المسماة بالجيش العظيم أو قد تحمل طبيعة صامتة لسيزان Cézanne من الأسرار العميقة ما لا يحمله منظر هوبير روبر Hubert Robert ... إلخ . وكثيراً ما تجيء اللوحات الفنية التى تمثل موضوعات تافهة ضئيلة الشأن تحفا نادرة تزخر بالقوة والبراعة والحيوية والمقدرة الفنية . وربما كان السر فى ذلك هو أن التمثيل يستحيل فى مثل هذه الأحوال إلى « تعبير » . فلا يصبح « الموضوع » سوى مجرد « رمز » . وعلى كل حال . فإنه ليس من شأن « الموضوع » فى « العمل الفنى » أن يستثير انتباه المتأمل بوصفه « موضوعاً » . وإنما هو لا بد من أن يندمج فى صميم « التعبير الفنى » نفسه ، فلا يكون ثمة ما يستثير انتباهنا سوى « العمل » نفسه . وهكذا ننتهى إلى القول بأن « العمل الفنى » هو « موضوع » لذاته . ما دام ينطوى على « تعبير فنى » .

٩ — أما العنصر الثالث من عناصر بناء العمل الفنى فهو « التعبير » expression . ولا بد لنا من أن نلاحظ أنه إذا كان « موضوع » العمل الفنى ينضج هو نفسه بالمعنى فإن هناك حالة أخرى من المعانى التى تشع فيها حول العمل الفنى بفضل ما ينطوى عليه

(١) M. Dufrenne : « Phénoménologie de La Perception Eothétique. »

من « تعبير » . وربما كانت الميزة الرئيسية للموضوع الاستطيقى هي أنه يقدم لنا في العادة مجموعة كبيرة من المعاني التي تشهد بما يتسم به من « عمق » . حقا إن بعض الأعمال الفنية قد لا تخلو من لبس أو غموض أو اشتباه ، ولكن العمل الفني الأصيل إنما هو ذلك الذى ينطوى على غزارة في المعنى ، بحيث لا يكون ثراؤه ناتجا عن غموض أو لاتحدد ، بل عن عمق وتنوع . وليس « المعنى » الذى ينطوى عليه العمل الفني مجرد أثر يرتد في نهاية الأمر إلى تلك الموضوعات التي يمثلها أو يعبر عنها ، وإنما المشاهد في العادة أن الموضوعات التي يعبر عنها العمل الفني سرعان ما تستحيل إلى مجرد « علامات » أو « أمارات » signes ، فتكتسب عمقا يجعلها لا تشير إلى شيء آخر سوى « العمل » . وهكذا نجد أن الموضوعات المصورة حينما توضع في خدمة التعبير الكلي ، فإنها سرعان ما تتلاشى في صميم ذلك « المعنى » الذى يتجاوزها ويعلو عليها جميعا . وإذا كان من شأن الفن بالضرورة أن يغير من أشكال تلك الموضوعات التي يمثلها ، فما ذلك إلا لأنه يدرجها في عالم سحري جديد هو عالم الفنان الذى يجيء فيحورها وينقحها « ويؤنسها » . ولعل هذا هو ما عناه مالرو حينما كتب يقول : (إن الفنان العظيم هو ذلك الكيماوى الساحر الذى اهتدى أخيرا إلى السر في صناعة الذهب ، وإن كان لا يصنع الذهب — بطبيعة الحال — من أى شيء كائنا ما كان . فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ أو الناقل ، بل هو منه بمثابة المنافس أو الخصم المناضل)^(١) .

والواقع أن الفنان ليعرف أن المرأة التي يصورها ليست مجرد صورة ينقلها ، وكأئنا هي مجموعة من الملامح والحركات والسكنات ، وإنما هي أولا وقبل كل شيء تعبير فردي ، عاطفي ، جنسى . وآية ذلك أننا نتذكر الوجه الذى نعرفه ، لا بقسماته وملامحه ، وإنما بتعبيره ومعناه ، أعنى بتلك الدلالة النفسية التي نخلعها عليه . ومن هنا فإن اللوحات التي رسمها كبار المصورين لبعض الشخصيات لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة . وإنما هي قد كانت « أعمالا فنية » تكشف لنا عن مدلولات أعمق مما تبوح به القسمات . وحينما يقول مالرو إن العمل الفني إنما يبدأ حينما تنتهي مهمة تصوير الملامح لكي تبدأ مهمة التعبير عن المعاني ، فإنه يعنى بذلك أن صورة الشخص إنما تصبح « عملا فنيا » حين تعنى حياته وتشير إليها وتدلل عليها . وكأ أن

A. Malraux : « Essais de Psychologie de l'Art; La Création (١) Artistique. », Skira, Suisse, 1948, p. 212.

علاقتنا بأى كائن حتى إنما تبدأ حينما ندرك منه أكثر مما ييوح به شكله ، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع حينما نخلع عليه معنى أو ننسب إليه وظيفة ، فتصبح قطعة الخشب شجرة أو أثاثا أو أثرا سحريا .. إلخ . ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذى يصوره ، إلا حينما يكف عن الخضوع ل نموذجه ، لكى يعتمد إلى التحكم فيه والسيطرة عليه . وليس هناك مظهر لتحكم الفنان في نمودجه ؛ إلا باستحالة ذلك النموذج إلى « دلالة تعبيرية » فى صميم « العمل الفنى » . حقا إن الكون نفسه زاخر بالمعاني ، ولكنه لا يعنى شيئا لأنه يعنى كل شيء ! فإذا ما منح الفنان فى أن يقتطع من هذا العالم « موضوعا » يعيد تكوينه لحسابه الخاص ، معبرا عنه بما لديه من قدرة عن إبراز المعانى ، استحاله هذا (الموضوع) إلى حقيقة ناطقة ذات دلالة . وحين يدرك الفنان ما لديه من قدرة إبداعية هائلة ، فإنه قد لا يتردد فى أن يقول مع صاحب كتاب « الخلق الفنى » : « إذا كان العالم أقوى من الإنسان ، فإن معنى العالم هو بلاريب أقوى من العالم ! »^(١) . وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفنى » الذى تفيض به لوحات الفنانين وتمائيلهم ونقوشهم وشتى مظاهر إبداعهم ، حين تجيء هذه كلها فتخلع على « الواقع » بعدا (إنسانيا) بمعنى الكلمة .

يبدأ « التعبير » الذى ينطوى عليه « العمل الفنى » قد يكون أعسر عناصره قابلية للتحليل . فإن ما ييوح به (العمل الفنى) ليس بالمعنى العقلى الذى يمكن فهمه وتأويله . وإنما هو دلالة وجدانية تدرك بطريقة حدسية مباشرة . فهذه لوحة لا تحمل عنوانا ، ولكنها تعبر عما فى الوجود من طابع تراجمى . وتلك مقطوعة موسيقية ليس لها موضوع ، ولكنها تعبر عما فى الحياة الإنسانية من رقة وحنان ... إلخ . وقد يقع فى ظننا أحيانا أن بلاغة العمل الفنى إنما تقاس بمدى حدة صبغته التأثيرية أو شدة شحنته الوجدانية . ولكن الحقيقة أن درجة « التعبير » فى بعض الأعمال الهادئة الباردة الدقيقة قد لا تقل عن مثيلتها فى بعض الأعمال العنيفة الصاخبة الجريئة . ومعنى هذا أن العمل « المعبر » *expressif* ليس هو بالضرورة العمل المؤثر *émouvant* . لأن « التعبير » شيء . و « التأثير » شيء آخر . هذا إلى أن الانفعال حين يأخذ بمجامع قلوبنا . فإنه قد يحول بيننا وبين إدراك « التعبير » الذى ينطوى عليه « العمل الفنى » . وعندئذ يكون « التأثير الوجدانى » حجر عثرة فى سبيل فهم (العمل الفنى) على حقيقته . ولئن كان

A. Malraux: «Création Artistique.» Skira, Suisse, 1948, 156-158. (١)

من الحق أننا قلما نستطيع أن نحلل (التعبير الفنى) . إلا أنه ليس ما يمنعنا من أن نحاول تحديد ذلك التعبير بالاتجاه إلى تلك السمات الخاصة التي تجمع بين العمل الفنى وصاحبه . وهنا يقرر بعض علماء الجمال أن (التعبير) هو الرابطة الحية التي تجمع بين الفنان وعمله الفنى . لأنه ليس مجرد علامة أو أمانة يتركها الفنان فوق عمله الفنى . بل هو العنصر الإنسانى الحقيقى الذى يكمن فى صميم هذا العمل . ولما كان العنصر الإنسانى فى أية ظاهرة إنما هو أقرب العناصر جميعا إلى نفوسنا . نظرا لأننا ندرکه فى العادة بطريقة حدسية مباشرة . فإن « التعبير » الإنسانى الذى ينطوى عليه أى (عمل فنى) إنما هو أقرب عناصره إلى نفوسنا ، نظرا لأنه يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة . وتبعاً لذلك فإن فهم (العمل الفنى) إنما يعنى قيام ضرب من (الحوار) بيننا وبين صاحبه . وليس (التعبير) سوى الدعامة التى يتركز عليها كل « وصال » يمكن أن يتحقق بين الذوات .

وفضلاً عن ذلك ، فإن التحليل قد لا يجد صعوبة كبرى فى أن يهتدى إلى الوظيفة التى يضطلع بها التعبير فى صميم الموضوع الاستطيقى ؛ وهنا قد ينكشف له (التعبير) بوصفه تلك الأداة الفعالة التى تخلع على العمل الفنى (وحدته) أو (صورته) أو طابعه الخاص . فليس (التعبير) مجرد عرض خارجى قد تلبس بالعمل الفنى ، وإنما هو منه بمثابة مركز إشعاع تنتظم فيما حوله سائر مقومات العمل الفنى . وكما أننا نتعرف على الشخص بما له من طابع خاص أو شخصية فردية تميزه عن غيره من الناس (وهى تلك الشخصية التى لا يكفى لتفسيرها أى مظهر خاص أو أية علامة جزئية قد تميز بها) ، فكذلك قد يكون فى وسعنا أن نقول إن للعمل الفنى (كىفية) خاصة تشيع فيه من أوله إلى آخره وتدمغه بطابعها الخاص ، حتى ولو استحال علينا فى كثير من الأحيان أن نحيط بها أو أن نقف عليها . وقد نحاول أحياناً أن نرد الكىفية الخاصة التى يتميز بها العمل الفنى إلى عناصر جزئية نحاول عن طريقها أن نركب تعبيره الخاص ، ولكننا سرعان ما نتحقق من أن لهذه « الكىفية » وحدة فنية لا تقبل القسمة . فليس « التعبير » ثمرة لمجموعة من « التأثيرات » المتلاحقة ، وإنما هو « وحدة » تدرك لأول وهلة بطريقة مباشرة^(١) . ولكن هذا لن يمنعنا من أن نعمد إلى البحث عن السمات التعبيرية الخاصة التى تميز العمل الفنى ، لكى ندرك عناصر الانطباع النفسى الذى تركه فىنا ذلك التعبير .

(١) ليس معنى هذا أن التدوق الفنى هو بالضرورة نتيجة مباشرة تترتب على النظرة العابرة

(انظر : التصدير ص ٤) .

وهكذا قد يندفع الناقد الفني أو عالم الجمال المتخصص أو الشخص العادى المتذوق إلى تحليل للسّمات التعبيرية الخاصة المميزة لهذا العمل الفني أو ذاك ، دون أن يفطن إلى أن هذه العناصر الجزئية لم تكتسب دلالتها التعبيرية إلا بانداماجها في صميم الوحدة الفنية المميزة للعمل ككل ، بدليل أنه هو نفسه لم يستطع أن يكتشفها إلا بعد وقوفه على التعبير الشامل للعمل الفني في جملة . ومعنى هذا أنه ليس ثمة سمة خاصة يمكن أن تعد « معيرة » في ذاتها ، لأن ما يحمل « التعبير » إنما هو العمل الفني ككل (١) .

من هذا نرى أن الوظيفة الأصلية للتعبير expression إنما هي أن يجعل من « المحسوس » le sensible لغة أصيلة تحمل طابع « الطراز » أو « الأسلوب » ، ولكنها لا تدين بشيء للمنطق . فليس من شأن (العمل الفني) أن يميلنا إلى شيء آخر غيره . حتى ولو كان هذا الشيء هو الواقع نفسه ، وإنما تنحصر مهمة (العمل الفني) في الترجمة عن الواقع بلغته الخاصة . أعنى أن من شأنه أن يكشف لنا عما يكمن في الواقع من (ماهيات وجدانية) essences affectives . وليس يكفى أن نقول إن (التمثيل) هو دائما في خدمة (التعبير) . وإنما يجب أن نضيف إلى ذلك أن الفن (بصفة عامة) حين يعمد إلى (تمثيل) أى موضوع حسى فإنه إنما ينظمه ويعدله حتى يجعل منه (محسوسا معبرا) . وسواء كنا بصدد مقطوعة موسيقية ، أم رواية تمثيلية ، أم لوحة تصويرية ، أم ملحمة شعرية ، أم أى عمل فنى آخر ، فإننا لا بد من أن نتذكر دائما أن الموضوع الجمالى ليس نقطة بدء نشرع عندها في تحصيل معرفة موضوعية عن الواقع ، وإنما هو بالأحرى نقطة انطلاق لعملية وجدانية نقرأ فيها تعبيرا عن الواقع . فالعالم الذى يقتادنا إليه الموضوع الجمالى هو عالم (مقولات وجدانية) نستطيع عن طريقها (وعن طريقها وحدها) أن نجد سبيلا إلى عالم الموضوعات الواقعية . ولعل هذا ما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن كل (حقيقة) العمل الفني إنما تتجلى في كونه يقتادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية (٢) .

بيد أن (حقيقة) أى عمل فنى لا تكمن فيما يروى لنا من وقائع ، وإنما هي تكمن بالأحرى في (الطريقة) التى يروى لنا بها تلك الوقائع . هذا إلى أن (الواقع) الذى يكشف لنا عنه العمل الفني ليس هو ذلك « الواقع » الذى يمثله . حقا إن الفنان قد يستمد من الحقيقة عناصر إلهامه ، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أن تكون الشخصيات

M. Dufrenne : « Phénoménologie de L'expérience esthétique. » (١)

pp. 405-407.

Dufrenne : Vol. 11., p. 631.

(٢)

الفنية التي يقدمها لنا الروائي (مثلا) مجرد نماذج لأشخاص واقعيين . فليس المهم في نظر عالم الجمال أن يكون ستندال قد تأثر (أم لا) عند تصويره لشخصية جوليان في روايته (الأحمر والأسود) Le Rouge et le Noir بأحد النماذج البشرية التي عاشت فعلا في عصره ، وإنما المهم أنه قد قدم لنا عملا فنيا لا يقوم على محاكاة الواقع بقدر ما يقوم على اختيار المناظر ومضاربة الشخصيات بعضها ببعض وفرض ضرب من الإيقاع الخاص على الواقع . وهكذا قد يكون في وسعي — على ضوء تلك الخبرة الفنية التي أحصلها من وراء احتكاكي بعالم ستندال الخاص — أن أفهم بعض جوانب هامة من حياة الناس في جريهم وراء الحب وسعيهم نحو الطموح . وحينئذ أقول إن في الواقع عنصرا ستنداليا ، فإنني أعنى بذلك أن قراءتي لستندال قد كشفت عن بصيرتي ، وأتاحت لي الفرصة لأن أتعرف (في صميم الواقع نفسه) على تلك الشخصيات التي يزر بها عالمه الفني الخاص . وحتى حينئذ أكون بإزاء رواية سيكولوجية ، فإن من المؤكد أنني لن أجد نفسى بإزاء نظرية في علم النفس ، بل سأجد نفسى بإزاء أضواء فنية تكشف لي عن بعض جوانب من الواقع . ولكن « الواقع » الذي يكشف لنا عنه « العمل الفني » ، إنما هو في صميمه (بعد إنساني) يبرز أمامنا تلك (الماهية الوجدانية) التي ينطوي عليها الواقع نفسه .

والحق أن الفنان إنما هو ذلك الإنسان الذي يشعر بأنه لا يمكن أن يكون للواقع (معنى) ، ما لم ينتظم في نطاق (عالم) ما ، وأن عليه هو إنما تقع مهمة اكتشاف ذلك (العالم) الذي لا يخرج عنه شيء ، اللهم إلا غبار الوقائع الكثيف الداكن الأسود ! فالفنان هو ذلك الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الاستطيقية الخاصة ، وفي مقدمتها جميعا واسطة (التعبير) . وليست عبقرية الفنان في أن ينقل الواقع بأمانة ، وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق . وسنرى فيما بعد أنه إذا كان في الفن انتقال من عالم القضاء والقدر إلى عالم الوعي والشعور ، فذلك لأن الفن لغة أو تعبير ، وفي التعبير تحوير أو تغيير وهكذا تنتهي إلى القول بأن بناء (العمل الفني) إنما هو ثمرة لامتزاج الصورة بالمادة ، واتحاد المبنى بالمعنى ، وتكافؤ الشكل مع الموضوع ؛ بشرط أن تتوفر للعمل (وحدة فنية) تجعل منه موضوعا جماليا يتمتع بشبه ذاتية .

الفصل الثالث

بين الطبيعة والفن

١٠ - إذا كان للعمل الفني وجوده العيني بوصفه موضوعا حسيا أو حقيقة واقعية تشغل حيزا في المكان . وتمتع بضرب من الديمومة في صميم الزمان . فهل يكون معنى هذا أن نوحّد بين « الموضوع الجمالي » و « الموضوع الطبيعي » ؟ أو بعبارة أخرى ، هل نقول مع بعض علماء الجمال إن جذور الفن متأصلة في أعماق الطبيعة نفسها بحيث إن « العمل الفني » ليبدو في صميمه بمثابة المرآة التي يمسك بها الفنان ، حتى يتيح للطبيعة أن ترى صورتها وقد انعكست على صفحته ؟ - الظاهر أن هذا هو ما ذهب إليه أهل الفن أنفسهم في بداية عهدهم بالتفكير في الجمال الفني ، فقد رأوا في الفن مجرد محاكاة للطبيعة ، كما ذهبوا إلى أنه ليس في الطبيعة ما هو دميم على الإطلاق . وربما كان أول مذهب فلسفي حديث نجد فيه أعلى صورة من صور « تمجيد الطبيعة » هو مذهب روسو . ولكن هذه النزعة الفلسفية في عبادة الطبيعة لم تلبث أن تحولت إلى دائرة الفن . فوجدنا ديدرو يقول في كتابه « فن التصوير » : « إن لكل صورة - جميلة كانت أم قبيحة - علتها ؛ وليس بين الكائنات جميعا موجود واحد يمكن أن يقال عنه إنه ليس على ما يرام أو إنه ليس كما ينبغي أن يكون » (١) . ثم ترددت هذه النزعة من بعد عند رينان (Renan) (١٨٢٣ - ١٨٩٢) فإذا به يقرر « أننا لا نجد في الطبيعة بأسرها أدنى خطأ في الرسم » كما نراه يقول في موضع آخر : « إن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان ! » أما عالم الجمال الذي أسهب في الدعوة إلى عبادة الطبيعة فهو رسكن (Ruskin) (١٨١٩ - ١٩٠٠) صاحب كتاب « المصورين المحدثين » ، وكتاب « مصابيح المعمار السبعة » . وإن رسكن ليدعو الفنانين إلى الخضوع للطبيعة خضوعا أعمى دون أدنى اختيار أو انتقاء ، فنراه يقول : « ليحترس الفنان المبتدئ من روح الاختيار فإنه روح سفيه مبتدل يحول دون التقدم ، ويشجع على التحيز ، ويث في

نفس الفنان الضعف والخور وحينما يأبى الفنان أن يرسم أى شيء كائنا ما كان ، فإنه عندئذ لن يحسن رسم أى شيء على الإطلاق ... وأما الفن الكامل فإنه يدرك كل شيء ويعكس الطبيعة جمعاء بخلاف ذلك الفن الناقص الذى يحتقر ويزدرى ، ويطرح ويفضل ويستعبد ويستبقى الخ . ثم يمضى رسكن فى دعوته إلى عبادة الطبيعة ، بوصفها المصدر الأوحد للفن ، فيقول إن كل مهمة الفنان إنما تنحصر فى تسجيل الواقع كما هو فى جملة ، دون أن يغفل أى جانب من جوانبه ، مهما كان من ظاهر وضاعته . وهكذا يخلص رسكن إلى القول بأن « ما يجعل للفن روعته وجلاله ، إنما هو حب الجمال الذى يعبر عنه الفنان (أو المصور) ، ولكن بشرط ألا يضحى هذا الحب بأى جزء من أجزاء الحقيقة ، مهما كان صغيراً أو تافهاً » (١) .

وقد امتزجت هذه النزعة الطبيعية فى الفن بضرع من الفلسفة الواقعية التى سادت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، فرأينا المصور الفرنسى كوربيه Courbet (١٨١٩ — ١٨٧٧) يدافع عن الواقعية دفاعاً مجيداً ، بدعوى أن « فن التصوير لا بد من أن يقتصر على تمثيل تلك الموضوعات المرئية أو المحسوسة التى يراها الفنان » ، وتبعاً لذلك فإنه ليس من الممكن تصوير أية حقبة تاريخية ، اللهم إلا إذا كان ذلك بأيدي معاصريها من الفنانين ، أعنى بريشة أولئك المصورين الذين عاشوها بالفعل . ثم يستطرد كوربيه فيقول : « إننى لأعتقد اعتقاداً راسخاً بأن التصوير هو أولاً وبالذات فن عيني Concret فهو لا يستطيع أن يمثل سوى أشياء واقعية موجودة بالفعل . ومعنى هذا أن التصوير إن هو إلا لغة فيزيقية محضة تقوم فيها الموضوعات المرئية مقام الكلمات . فليس للموضوع المجرد ، أعنى ذلك الموضوع اللامرئى أو اللاموجود ، أى موضع فى دائرة فن التصوير ... والواقع أن الجمال كائن فى الطبيعة . ونحن نلتقى به فى عالم الواقع على أشكال عديدة متنوعة . ولكن بمجرد ما يكتشف الجمال ، فإنه سرعان ما يصبح ملكاً للفن ، أو بالأحرى لذلك الفنان الذى يعرف كيف يراه . والجمال أيضاً هو الواقع نفسه ، وهو حين يصبح مرئياً فإنه ينطوى فى صميم ذاته على تعبيره الفنى . وليس من حق الفنان أن يدخل على هذا التعبير أى توسيع أو تهويل أو مبالغة . أما إذا عمد الفنان إلى الاستهانة بهذا الجمال أو التلاعب به فإنه عندئذ قد يخلع عنه صبغته

(١) انظر كتابنا «مشكلة الإنسان» ، ص ١٨٢ — ١٨٣ ، وارجع أيضاً إلى كتاب لالو .

الحقيقية ، أو هو على الأقل قد يضعف من قيمته . وإذن فإن الجمال على نحو ما تقدمه لنا الطبيعة هو أسمى بكثير من كل ما قد يستطيع الفنان أن يجمعه أو أن يؤلفه^(١) . فهل يكون معنى هذا أن يقتصر الفنان على محاكاة الطبيعة ، أو أن تكون لوحة المصور مجرد نافذة نطل منها على الطبيعة ؟ أو بعبارة أخرى هل يكون الجمال الفنى مجرد نسخة مطابقة للأصل من الجمال الطبيعي ؟

هذا ما يجيب عليه بعض الناقدین الفنيين بقولهم إن الناس قد دأبوا من قديم الزمان على اعتبار الفن مرآة للطبيعة ، فهم لا يرون في اللوحات الفنية (مثلا) سوى وسيلة إيهام قد اصطنعها المصورون حتى يجعلوا الناظر يتوهم أنه يرى الطبيعة نفسها حين لا يكون أمامه سوى مسطح من الألوان والخطوط والأشكال ! فليس للفنان من هدف (كما يقول الناقد الإنجليزي إدون جلاسجو) سوى أن يضع أمام أنظارنا مزيجا من الألوان والأشكال التي راقته في الطبيعة ، دون أن يكون لديه من دافع إلى ذلك سوى اهتمامه بالتجربة البصرية في ذاتها ولذاتها . وهكذا يصبح (الفنان) في نظر أصحاب هذا الرأي هو عاشق الطبيعة الذي يقصر كل اهتمامه على تملي جمالها ، والتمتع بأشكالها وألوانها ، والعمل على نسخها أو النقل عنها في صدق وأمانة .

بيد أن الطبيعة (مع الأسف) ، كما قال ويسلر منذ قرن من الزمان ، لا تقدم لنا لوحات فنية . حقا إنها لتحوي ، من حيث الشكل واللون ، جميع العناصر التي تحويها اللوحات الفنية ، ولكنها إنما تحويها كما يحوى السلم الموسيقى جميع الأنغام الموسيقية المعروفة . ومعنى هذا أن مهمة الفنان إنما تنحصر في التمييز بين تلك العناصر ، أو التأليف بينها ، بمهارة وصناعة ومعرفة ، حتى يخرج لنا من كل ذلك أثرا فنيا جميلا ، على نحو ما يفعل الموسيقار مثلا حينما يؤلف بين الأنغام الموسيقية ويصوغ لنا منها جميعا مقطوعة متناغمة متناسقة يطرب لها السمع . أما إذا قلنا للمصور إن عليه أن يتقبل الطبيعة على ما هي عليه ، لكان مثلنا كمثل من يقول لعازف الموسيقى إن عليه أن يجلس على البيانو (Piano) ! ثم يستطرد ويسلر فيقول : (إنه ليس من الصحيح على الإطلاق أن الطبيعة هي دائما على حق ... إننا لا ننكر بطبيعة الحال أن الطبيعة قد تكون صائبة أحيانا ، ولكن صوابها هو من الندرة بحيث يحق لنا أن نقول إنها تكاد تخطئ في معظم

Edwin Glasgow : « The Painter's Eye ». 1936, quoted by Harold^(١)

Osborne : « Aesthetics and Criticism. » Routledge & Kegan Paul, London, 1955, pp. 83-84.

الأحيان .. وإذن فإن الطبيعة قلما تنجح في إنتاج لوحة فنية بمعنى الكلمة^(١) . والواقع أنه لو كانت مهمة الفنان أن يقتصر على محاكاة الطبيعة ، لكان فن التصوير الشمسي (الفوتوغرافي) هو الوريث الشرعي لكافة الفنون الجميلة ، ولما كان ثمة موضع لاستبقاء ضروب المحاكاة الناقصة التي تقدمها لنا فنون كالتصوير أو النحت . ولكن الفنانين قد فطنوا من قديم الزمان إلى أن أشد المصورين إغراقا في النزعة الطبيعية لا يمكن أن يقتصر على الخضوع للطبيعة في ذلة وصغار . وهذا كنستابل Constable — مثلا — (١٧٧٦ — ١٨٣٧) ، ذلك المصور الإنجليزي الذي اشتهر بمناظره الطبيعية الجميلة ، يحاول أن يلقي لنا بعض الأضواء على مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة فيقول « إننا لا نرى أى شيء على حقيقته ، ما لم نبدأ أولا بالعمل على تفهمه » . ومعنى هذا أنه لا بد للفنان من أن يعتمد إلى دراسة الطبيعة بروح العالم وجدديه ، حتى يتسنى له أن يفهمها على حقيقتها . وكما أن قراءة نقوش المصريين الهيروغليفية تستلزم الكثير من الجهود ، فإن فن رؤية الطبيعة هو علم يكتسب بالبحث والدراسة والتنقيب . ولهذا يقرر كنستابل أن الفن ليس مجرد عمل شعري يستلزم الخيال ، وإنما هو دراسة علمية تقتضى الإلمام بأصول علم الطبيعة . وهكذا أخضع هذا المصور الفن للطبيعة ، فقال بأن « التصوير علم ، وأنه لا بد من أن يعد بمثابة بحث في صميم قوانين الطبيعة »^(٢) .

١١ — أما في القرن التاسع عشر ، فقد ذهب المصور الفرنسي المشهور أوجين دلاكروا E. Delacroix (١٧٦٨ — ١٨٦٣) إلى أن الطبيعة لا تخرج عن كونها معجما أو قاموسا ، فنحن إنما نمضى إليها لكي نستفتحها الرأى بخصوص اللون الصحيح أو الشكل الجزئى أو الصورة الخاصة ، كما نمضى إلى القاموس لكي نبحث عن المعنى الصحيح للكلمة ، أو لمعرفة طريقة هجائها ، أو للوقوف على أصل اشتقاقها اللغوى . ولكننا لا ننشد في القاموس صياغة أدبية مثالية نسير على منوالها ، فلا بد لنا بالمثل من أن نستوحى الطبيعة دون أن نعدها نموذجا لن يكون على المصور سوى أن يحاكيه أو أن ينسخه . وإذن فإن المصور لا يمضى إلى الطبيعة إلا لكي يتلقى منها ضروبا عديدة من الإيحاء ، أو لكي ينشد لديها المفتاح الرئيسى لأنغامه الكبرى ، أما الانسجام الذى يصوغه هو على هذا الأساس فإنه بلا شك من خلق خياله الفنى

(١) J. A. Whistler: «the Gentle art of Making Enemies», 1890, pp, 142-143

(٢) Cf. Herbert Read: «The Philosophy of Modern art», Faber, 1951, p.28.

وحده^(١) .

فإذا ما انتقلنا إلى المصور الفرنسي المشهور إدوار مانييه E. Mamet (١٨٣٢ — ١٨٨٣) الذى مزج النزعة الطبيعية بالنزعة الانطباعية Impressionisme ، وجدنا أن العنصر الذاتى قد أخذ يتدخل فى تصوير الفنان للطبيعة ، فلم يعد المصور يرسم ما يريد له الناس أن يراه ، بل أصبح يرسم ما يراه هو (على حد تعبير مانييه) . وإذا كان الطبيعيون قد اقتصروا على جعل الفن « مرآة » للطبيعة ، فقد أراد « الانطباعيون » أن يجعلوا منه « منشورا » Prisme تنكسر على صفحته أشعة الطبيعة ! وهكذا لم يعد التصوير مجرد نقل أو محاكاة للطبيعة ، بل أصبح حيلة يحتال بها الفنان على الطبيعة حتى يتمكن من أن يسجل فى لوحاته ذلك التأثير العام الذى تطبعه فى نفسه . وقد استطاع سيزان Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) فى نهاية القرن التاسع عشر أن يحدد معالم النزعة الانطباعية ، فقدم لنا لوحات فنية رائعة تمثل طبيعة صامتا ومناظر طبيعية تشيع فيها الواقعية والصلابة والحيوية . وقد كان سيزان يدعو إلى استشارة الطبيعة ، وتربية العين عن طريق الاحتكاك المستمر بالطبيعة ، ولكنه كان يقول إن على المصور أن ينتج لنا الصورة التى يراها ، متناسيا كل ما حققه الآخرون من قبله . وبقدر ما كان سيزان يهتم بإظهار بناء الأشياء أو تكوين الموضوعات ، نراه يحرص أيضا على أن يعبر من خلال لوحاته الطبيعية عن شخصيته بأكملها . وهكذا ذهب سيزان إلى أن جوهر فن التصوير إنما ينحصر فى التأليف بين الشكل واللون من أجل تحقيق ضرب من الانسجام الحيوى . وبما يروى عن سيزان أنه قال يوما : « إن كل ما نراه مشتت موزع ، سرعان ما يختفى من مجالنا البصرى . حقا إن الطبيعة تظل دائما كما هى ، ولكن لا شىء فيها بدائم ، بل كل ما نراه منها مجعول للزوال . وربما كانت مهمة الفن الأولى هى أن يخلع على الطبيعة ضربا من الاستمرار ، على الرغم من كل ما فيها من تغيرات حتى يشعرنا بأن الطبيعة تتمتع بضرب من الأبدية أو الخلود » . ومن هنا فقد امتزجت نزعة سيزان الانطباعية بفلسفة ميتافيزيقية تؤمن بأن وراء المظاهر العديدة للطبيعة إنما تكمن حقيقة واحدة تتمتع بالدوام والاستمرار ، وأنه ليس على الفنان سوى أن يحاول الكشف عن تلك الحقيقة التى تكمن وراء الظواهر السطحية المتغيرة^(٢) .

Cf. Herbert Read : « The Meaning of art », A Pelican Book, 1954, p. 138. (١)

Gerstele Mack : « Paul Cézanne. », London, 1935, pp. 390-395 (٢)

يبد أن النزعة الانطباعية لم تلبث أن تعرضت لنقد عنيف من جانب بعض المصورين المحدثين من أمثال جوجان Gauguin (١٨٤٨ — ١٩٠٣) الذى ذهب إلى أن « الصورة » لا توجد فى الطبيعة . وإنما هى توجد بالأحرى فى الخيال . وإن جوجان لينصح الفنان المبتدئ بأن يتخذ له (أتمودجا) يدرسه ، ولكنه يدعو إلى أن يسدل الستار على هذا التمودج حين يشرع فى الرسم ، لأنه إذا رسمه من الذاكرة ، فستجىء لوحته قطعة فنية حية عامرة بالإحساس والقوة والحياة . ولا شك أن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الرجل المبدع الذى يجيء إنتاجه الفنى معبرا عن شخصيته ، حاملا طابع إحساسه الخاص ، وعقليته المستقلة ، ونفسيته الفردية . وفى هذا يقول جوجان : (إن الله — فيما يقال — قد أخذ قطعة من الطين بين يديه ، وخلق منها كل تلك الموجودات التى نعرفها . والفنان — بدوره — إذا أراد أن يخلق عملا إلهيا حقا ، فلا ينبغي له أن يعتمد إلى محاكاة الطبيعة ، بل لا بد له من أن يستخدم ما فى الطبيعة من عناصر ، لكى يخلق منها عنصرا جديدا .) ومن هنا فقد حاول جوجان فى كل لوحاته الفنية أن يقدم لنا (تصورا) أدبيا حافلا بالمعاني الدرامية ، ولكنه لم يفتل أهمية الشكل أو الصورة من جهة أخرى ، فبقى فى فنه عنصر (تزيينى) decorative جعل بعض النقاد يقرر أن لوحاته لا تصلح إلا للتزيين جدران شاسعة^(١) ومهما يكن من شىء ، فقد أسهم جوجان بلا شك فى تمهيد السبيل لظهور (النزعة الرمزية) symbolisme فى الفن ، فلم تلبث النزعات الانطباعية أن أدخلت السبيل للنزعات التعبيرية ، على نحو ما تبذت عند ماتيس (١٨٦٩ — ١٩٥٤) وفان جوخ Van Gogh (١٨٥٣ — ١٨٩٠) وجورج روه Georges Roualt وغيرهم . وما يروى عن ماتيس قوله فى تحديد العلاقة بين الفن والطبيعة . (إن ما أسعى جاهدا فى سبيل الحصول عليه إنما هو أولا وقبل كل شىء التعبير Expression .. فالتعبير عندى هو ما يتحكم فى وضع اللوحة بأكملها ... وليس فى استطاعتى أن أنسخ الطبيعة بكل خضوع لأننى أجد نفسى مضطرا إلى أن أفسرها وأخضعها لروح اللوحة) . وهكذا استحال الفن إلى أداة تعبير ، بعد أن كان قاصرا على محاكاة الطبيعة ، فصار الفنانون يتخذون من الفن لغة وجدانية أو عاطفية يحاولون عن طريقها أن يعبروا عما لا سبيل إلى

M. Malingue : « Gauguin. le peintre. et son oeuvre. » Presses de la(١)

التعبير عنه باللغة العادية^(١) .

يبد أن النزعة الطبيعية مع ذلك قد لقيت على يد المثال الفرنسي المشهور أوجست رودان Rodin (١٨٤٠ — ١٩١٧) دفاعا مجيدا لم تحظ به لدى أشد الفنانين إمعانا في الواقعية . فهذا رودان يوجه الحديث إلى شباب المثاليين فيقول : (لتكن الطبيعة إلهتكم الوحيدة ، ولتكن ثقتكم فيها مطلقة . وتعلموا علم اليقين أن الطبيعة ليست قبيحة على الإطلاق ، فحسبكم أن تقصروا كل همكم على الولاء لها ... إن كل ما في الوجود جميل في عيني الفنان ، لأن بصره النفاذ يستشف في كل موجود وفي كل شيء ما فيه من (شخصية) . أعنى تلك الحقيقة الباطنة التي تتبدى من وراء الصورة ، وهذه الحقيقة إنما هي الجمال بعينه . فلتكن دراستكم إذن بروح الإيمان والتدين ، لأنكم عندئذ لن تعجزوا عن الاهتمام إلى الجمال ، ما دمتم لا محالة واقفين على الحقيقة ...) ثم يستطرد رودان فيقول (كونوا دائما صادقين : ولكن هذا لا يعنى أن تتوخوا الدقة الباردة . أجل ، فإن ثمة دقة وضعية *basse exactitude* ، وتلك هي دقة الصورة الفوتوغرافية ، والصب *le moulage* أما الفن الحقيقي فإنه لا يبدأ إلا بالحقيقة الباطنة . فلتكن إذن كل صوركم وكل ألوانكم معبرة عن عواطف ... واعلموا أن كبار الفنانين إنما هم أولئك الذين ينظرون بعيونهم إلى ما رآه الناس جميعا من قبل . فيعرفون كيف يدركون الجمال فيما لا يستلفت أذهان العامة من الناس لأنه في نظرهم عادى مبتذل ... إن الفنانين العاجزين لهم أولئك الذين يستعبرون دائما نظارات الآخرين ! وبيت القصيد هو أن يهتز الفنان ويأمل ، ويرتجف ، ويجيا ! أو فلنقل إن المهم أن يكون إنسانا . قبل أن يكون فنانا ! لقد كان بسكال يقول إن البلاغة الحقيقية لتبرز من البلاغة . ونحن نقول إن الفن الحقيقي ليهزأ من الفن)^(٢) .

١٣ — فهل يكون معنى هذا أن الفنان قد قنع — في كل زمان ومكان — بأن يكون مجرد عبد أمين أو تابع وفي للعالم الطبيعي ؟ أو بعبارة أخرى هل يصح القول بأن الطبيعة هي إلهة الفنان . على حد تعبير رودان ؟ ألسنا نجد فنونا بأسرها لا تقوم على محاكاة الطبيعة أو النقل عنها . كفن الموسيقى أو فن العمائر مثلا ؟ ألم يقل الشاعر الألماني الكبير جيته Goethe (١٧٤٩ — ١٨٣٢) إن الفن هو الفن . لا شيء إلا لأنه ليس بالطبيعة ؟

H. Osborne : « Aesthetics and Criticism.. » London, Routledge & (١)

Kegan Paul, 1955. p. 64.

A. Rodin : « L'Art, » Entretiens réunis par Gsell, 191. pp. 4-10. (٢)

بل إننا حتى لو اقتصرنا على النظر إلى الفنون التمثيلية التي تقوم على المحاكاة — كالتصوير أو الأدب مثلا — فهل يمكننا أن نقول عنها إنها تستند إلى ضرب من المحاكاة المطلقة ؟ ألا يقوم الفن هنا أيضا على صنعة خاصة تتمثل في الاستعانة ببعض التأثيرات المفتعلة والوسائل الصناعية والأساليب المصطنعة من أجل استشارة القارئ أو الناظر أو من أجل الظفر بتقديره واستحسانه ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول مع بيكاسو Picasso (١٨٨١ — ١٩٧٥) : (إن الطبيعة والفن لهما ظاهرتان مختلفتان تمام الاختلاف) (١) .

الواقع أن الطبيعة الغفل *Nature brute* — كما قال شارل لالو — إنما تتمثل في الصورة التي تعكسها المرآة . أو المنظر الفوتوغرافي الذي تسجله عدسة المصور ، وأما الفن فهو هذا الذي يتجلى في لوحات رافائيل . أو نقوش رمبرانت ، أو تماثيل رودان ... إلخ ، وعلى حين أن الصورة الفوتوغرافية ليست في حد ذاتها جميلة أو دميمة لأن الصواب أن يقال عنها إنها حسنة الصنع أو رديئة ، نجد أن العمل الفني هو في حد ذاته جميل أو قبيح ، لأنه ليس وليد الحرفة أو المهنة *Métier* بل هو يتوقف على التكتيك أو الصنعة *Technique* ومن هنا فإننا نجد أن ما نسميه في الطبيعة (قبحا) قد يصلح لأن يكون موضوعا جميلا للفن . وإلا ، فهل يقل الشحاذون الذين رسمهم موريلو *Murillo* جمالا ودقة صنعة ، عن العذارى الحسنات اللاتي صورهن بريشته الساحرة ؟ أو هل تقل المومس الشمطاء التي نحتها رودان جمالا ودقة صنعة عن فينوس أو أى تمثال آخر رائع من تماثله ؟ حقا إننا في الطبيعة لا نسر ولا نعجب إلا بال مخلوقات النموذجية ؛ وأما في الفن ، فإنه ليس من الضروري للموضوع الجمال أن يكون نموذجا جميلا من نماذج الإنسانية أو الحياة بصفة عامة . وآية ذلك أن أشد ما في الطبيعة قبحا قد يكتسب في مجال الفن صبغة استيطيقية واضحة . وهذا ما عبر عنه الشاعر بقوله : (إنه ما من ثعبان قبيح أو وحش مسيخ الخلق إلا واستطاع الفن أن يخلق منه صورة جميلة ترتاح لمرآها الأعين) ومعنى هذا أن القبح الطبيعي قد يصبح عنصرا إيجابيا من عناصر الجمال الفني ، مما حدا ببعض علماء الجمال إلى القول بأن (وظيفة القبح في الفن) هي موضوع استيطيقي جدير بالدراسة (٢) .

(١) Herbert Read : « Meaning of Art. , » A Pelican Book, 1954, pp. 151-156.

(٢) Charles Lalo : « Notions d'Esthétique. », P. U. F., 1953, pp. 8-9.

وهذا رودان نفسه ، وهو الفنان الذى جعل من الطبيعة مدرسة الفنان الكبرى ، يعود فيقرر أن الفنان حين يتولى بفنه علاج ما فى الطبيعة من دمامة فإنها سرعان ما تتحول على يديه إلى جمال رائع ، وكأنما هو الساحر الذى ينقلب القبح بلمسة من عصاه السحرية إلى فتنة أخاذة ! ويضرب لنا رودان مثلا بشعر بودلير فيقول :
(ليصف لنا بودلير جثة مقرحة قادرة لزجة ينخر فيها الدود وليتخيل عشيقته المعبودة فى هذه الحالة المفزعة المروعة ، فلن يكون هناك ما يدانى فى روعته ذلك التعارض الذى يصفه لنا بودلير بين هذا الجمال الذى نريده أزليا أبديا ، وذلك الفناء الأليم الذى ينتظره فى خاتمة المطاف) . وهذه أبيات من قصيدة بودلير التى يشير إليها رودان : (ولكن وأسفاه ! فإنك أنت أيضا سوف تصيرين إلى هذا المصير الوخيم ، حين تصبحين كذلك الجيفة العفنة التى تتأذى لمرآها الأعين ، أنت يا نجمة مقلتي ، وما همس طبيعتي ، أنت يا ملاكى وما معبودة فؤادى ! أجل ، هكذا ستكونين يا ملكة الحسن ، بعد القداس الأخير ، حينما تلحدين تحت تلك الحشائش والأزهار الوارفة ، لكى تبلى وتفسد بين العظام المتآكلة ! وعندئذ يا جميلتي ، خبرى بالله تلك الديدان التى سوف تلتهمك أننى ضمنت على البلى بجوهر حبك المقدس ، فاستقيت من غرامى البائد صورته الإلهية الخالدة) (١) . ثم يعلق رودان على هذه القصيدة الرائعة فيقول : (إن الواقع أن الجميل فى الفن إنما هو ما يحمل طابعا أو شخصية . فالطابع أو الشخصية هو ما يكون (حقيقة) المنظر الطبيعي ، جميلا كان أو قبيحا ؛ أو ربما كان فى استطاعتنا أن نقول إننا هنا بإزاء (حقيقة مزدوجة) : لأن ثمة حقيقة باطنة تفصح عنها الحقيقة الخارجية أو لأن من شأن الروح والعاطفة والفكر أن تتجلى من خلال قسّمات الوجه وحرّكات الإنسان وأفعال الموجود البشرى وألوان السماء وخطوط الأفق ... وكل ما فى الطبيعة إنما يحمل طابعا أو شخصية فى نظر الفنان الكبير ، لأن نظرتة الفاحصة النفاذة تحترق الأشياء فتنفذ إلى معانيها الكامنة وتستجلى ما خفى من مدلولاتها . وكثيرا ما يكون طابع الشيء الدميم أظهر وأقوى من طابع الشيء الجميل ، لأن الحقيقة الباطنة قد تتجلى فى سهولة ويسر على أسارير وجه مريض ، أو قسّمات سحنة خبيثة ، أو فى كل ما هو مشوه أو ذابل أو عليل ؛ بينما هى قد لا تتجلى بمثل هذه السهولة فى القسّمات المنظمة والأسارير السوية ... ولما كانت قوة الطابع ، هى الأصل فى جمال الفن ،

فإننا نلاحظ في كثير من الأحيان أنه كلما زاد قبح الموجود في الطبيعة زاد جماله في الفن . وإذن فليس من قبيح في الفن سوى ما خلا من الطابع أو الشخصية . أعنى ما تجرد من كل حقيقة خارجية كانت أم داخلية ... أما بالنسبة إلى أى فنان خالق بهذا الاسم . فإن كل ما في الطبيعة جميل . لأن عينيه حين تتقبلان بشجاعة كل حقيقة خارجية . فإنهما عندئذ لا تجدان أدنى صعوبة في أن تستشفا من خلالها ، ما يكمن وراءها من حقيقة باطنة وكأنهما تقرأن في كتاب مفتوح (١) .

... من هذا يتبين لنا أن كُنْتُ كان على حق حينما قال عبارته المشهورة : (إن الجمال الطبيعي هو شيء جميل ؛ وأما الجمال الفني فإنه تصوير جميل لشيء) (٢) . ولكن شارل لالو يضيف إلى هذه العبارة قوله : (بشرط أن نفهم أن هذا الشيء قد يكون جميلا أو قبيحا في الطبيعة دون أدنى اكرثات) والواقع أن الوجه الجميل أو المنظر الجميل إذا نقل على القماش بأمانة ، دون أن يزداد عليه شيء ؛ أعنى دون أن يضيف إليه الفنان شيئا يكون منتزعا من صميم حياته ، فإنه عندئذ لن يكون جميلا في فن التصوير . ولو كان الفن مجرد محاكاة أمينة للطبيعة ، لكان (على حد تعبير لالو) « بطانة تافهة » لا طائل تحتها لهذا العالم الطبيعي . ولكن الطبيعة في الحقيقة لا تبالى بالجميل ولا تكترث بالجمال ، لأنها في ذاتها عديمة الصبغة الجمالية anesthétique ، كما هي عديمة الصبغة المنطقية alogique ، وعديمة الصبغة الأخلاقية amonale فليس في استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة (جمالا فنيا) يكون هو الأصل في كل إنتاج استطيقى . وإنما لا بد لنا أن نعترف بأن (الفن) هو الذى يسمح لنا بأن نحكم على (الطبيعة) . وإذا كان بعض علماء الجمال قد ذهبوا إلى القول بأنه لا تفسير لجمال الفن إلا بالرجوع إلى الفن نفسه ، فذلك لأنهم قد لاحظوا أن (قيم الجمال هي أولا وبالذات قيم صناعية techniques وليست قيما طبيعية) . وتبعاً لذلك فإن مدرسة الفنان الكبرى ليست هي الطبيعة . وإنما هي بالأحرى (الصنعة) أو (التكنيك) (٣) .

١٣ — فإذا نظرنا الآن إلى موقف علماء الجمال والفنانين المعاصرين من مشكلة العلاقة بين الفن والطبيعة ، ألفينا أن الاتجاه السائد بينهم يميل إلى رفض نظرية (التقليد) أو (المحاكاة) imitation بدعوى أن المهم في الفن هو تلك الرغبة العارمة في خلق عالم

A. Rodin : « L' Art. » Entretiens réunis par Gsell, 1919, pp. :49. (١)

E. Kant : « Critique du Jugement. , » Traduit par Gibelin. 1951., p. 131. (٢)

Ch. Lalo : « Introduction a L'Esthétique. , » Colin, 1912. p. 79-89. (٣)

متسق من الصور الحيوية (على حد تعبير هربرت ريد) ، لا مجرد الاقتصار على تسجيل المظاهر الحية أو التعبير عن الحقائق الموضوعية . ولعل هذا هو ما عناه بيكاسو حينما كتب يقول : (إننا لنعرف جميعا أن الفن ليس هو الحقيقة ، وإنما هو كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة أو على الأقل تلك الحقيقة التي كتب لنا أن نفهمها) (١) . بيد أن بيكاسو يعود فيقول (إنه ليس ثمة فن مجرد ؛ فإنك لا بد بالضرورة من أن تجعل هذا الشيء أو ذاك نقطة انطلاق لك ولكنك تستطيع من بعد أن تعود فتمحو كل آثار الواقع . وإذن فإنه ليس هناك أدنى خطر على الإطلاق ، لأن فكرة الموضوع لا بد عندئذ من أن تكون قد خلفت أثرا لا سبيل إلى محوه . وهذه الفكرة بلا شك هي التي حركت الفنان منذ البداية ، وهي التي ولدت لديه أفكارا خاصة ، وهي التي أثارت عواطفه وانفعالاته . ولا بد في النهاية من أن يجيء العمل الفني فيحتبس تلك الأفكار والانفعالات وكأنما هي مجرد أسرى له ، أما المصور المعاصر جورج براك George Braque (١٨٨٢ — ١٩٧٢) فإنه يقول (إن مهمة الفنان لا تنحصر في محاكاة ما يريد إبداعه . والواقع أن الفنان لا يقلد الظواهر ، وإنما (الظاهرة) هي النتيجة التي يتوصل إليها . فلكي يكون التصوير محاكاة أو تقليدا ، ينبغي له عندئذ أن يتناسى الظواهر) ويأبى فرنان ليجه F. Léger (١٨٨١ — ١٩٥٥) إلا أن يطلق على نزعته الفنية في التصوير اسم « الواقعية الجديدة » ، وإن كان يعترف في الوقت نفسه بأن « المسألة لم تكن يوما في الفن التشكيلي ، أو الشعر . أو الموسيقى . مسألة تمثيل شيء ما ، وإنما المهم هو خلق شيء جميل . مؤثر . أو درامي ؛ وهذا أمر مختلف كل الاختلاف » أما المصور الهولندي المعاصر موندريان Piet Mondrian فإنه يحاول التوفيق بين النزعة الطبيعية والنزعة التجريدية في الفن فيقرر أن (الفن المجرد يتعارض مع التصوير الطبيعي للأشياء ، ولكنه لا يتعارض مع الطبيعة نفسها كما وقع في ظن الكثيرين) . وهكذا نرى أن معظم الفنانين المعاصرين يميلون إلى رفض النظرية التقليدية في الفن ، وهي تلك النظرية التي تقول بمحاكاة الطبيعة . وتمثيل الواقع ؛ وكأن الفن هو مجرد فرع من فروع الفلسفة الطبيعية (٢) .

أما الناقد الفني الممتاز الذي سدّد الضربة القاضية إلى النزعة الطبيعية في الفن فهو بلا مرء أندريه مالرو (المولود سنة ١٩٠١) صاحب كتاب (محاولات في سيكلوجية

H. Read : « The Philosophy of Modern Art., » Faber, 1951., p. 42. (١)

H. Osborne : « Aesthetics and Criticism., » Routledge (٢)

(الفن) (وهو أروع كتاب ظهر حتى اليوم في تحليل الفن وبيان دلالاته الإنسانية) .
وإذا كنا سنتوقف طويلا عند نظرية مالرو في الفن ، فما ذلك لأن هذه النظرية قد غالت
في الحملة على استطبيقا المحاكاة لدرجة أنها استبعدت من الفن كل نزعة تعبيرية موضوعية
فحسب ، بل لأنها أيضا قد حاولت أن تؤكد النزعة الإنسانية في الفن ، فذهبت إلى
القول بأن الفن هو إبداع لقيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالما غريبا عن الواقع ، دون
أن يكتثر في شيء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجى . وإذا كنا سنرى مالرو
يدير ظهره للفن الكلاسيكى ، أو يحاول على الأقل أن يقلل من تلك الأهمية الكبرى التى
ننسبها فى العادة إليه ، فما ذلك إلا لأنه قد وجد فيه فنا تقليديا يقوم على المحاكاة . والحق
أن الغرب وحده (فيما يقول مالرو) هو الذى ظن أن (التشابه) *ressemblance*
عامل جوهرى فى الفن ، وأما فى إفريقية وجزائر المحيط الهادى ، فقد بقى (التقليد)
مجهولا ، فضلا عن أننا نلاحظ أن المحاكاة لم تتخذ صورتها المعروفة عندنا فى كل من
مصر وبلاد ما بين النهرين وبيزنطة وبلدان الشرق الأقصى ... إلخ) (١) .

حقا إن الناس قد دأبوا على القول بأن الفنان هو ذلك المخلوق الذى يعرف كيف
ينظر إلى الطبيعة ، ولكن الحقيقة أن بصر الفنان موجه نحو العالم الفنى أكثر مما هو مركز
فى العالم الطبيعى . فالفنان لا يرى من الطبيعة إلا ما له علاقة بالآثار الفنية ، فى حين أن
عيان الرجل العادى الذى لا يحفل بالفن إنما يرتبط بما يعمله أو ما يريد أن يعمله فى
الطبيعة . وعلى حين أن الأشياء — فى نظر مثل هذا الشخص — إنما هى ما هى ، نجد أن
الأشياء فى نظر الفنان إنما هى أولا وبالذات ما يمكن أن تستحيل إليه فى مجال خاص لا يقع
تحت طائلة الفنان ! ومن هنا فإن (الأشياء) لا بد أن تفقد على يد الفنان خاصية من
خصائصها الرئيسية ، كما يظهر بوضوح فى فن (التصوير) حيث ينعدم (العمق)
الحقيقى ، أو فى فن (النحت) حيث تختفى (الحركة) الحقيقية ومهما ادعى الفنان
أنه يصور الوقائع أو يعبر عن الحقيقة ، فإن فنه لا بد من أن يجيء منظويا على شيء من
التبديل أو التحوير أو الاختزال *réduction* وكأما هو يريد أن يختصر الواقع أو أن
يجتزئ بجانب محدود من جوانبه ، فنرى المصور (مثلا) يدخل شيئا من التعديل على
الصورة فحينما يجملها إلى بعدين فقط (ألا وهما البعدان الممكنان فى لوحة) ونرى المثال
يفرض على الموضوع ضربا من التحوير حين يحول كل حركة مضمرة أو صريحة فيه إلى

ضرب من السكون أو الثبات . والفن إنما يبدأ فيما يقول مالرو — حينما يقوم الفنان بهذه العملية التحويرية : عملية الاختزال أو الاختصار أو التضمين . وقد يكون من السهل أن نتصور طبيعة مرسومة أو منحوتة تجيء مشابهة تماما لنموذجها الأصلي ، ولكن ليس من السهل أن نتصور مثل هذه الطبيعة بوصفها (عملا فنيا) بمعنى الكلمة . والواقع أنه لكي يكون ثمة (فن) ، فإنه لا بد من أن تكون العلاقة القائمة بين الموضوعات المثلثة أو المصورة من جهة . وبين الإنسان نفسه من جهة أخرى ، علاقة مغايرة تماما في صميم طبيعتها لما يفرضه علينا العالم . وهذا هو السبب في أن ألوان النحت قلما تقلد ألوان الحقيقة ، بل هذا هو السبب في أننا جميعا نشعر بأن الصور المصنوعة من الشمع (وهى تلك الصور التى تطابق الواقع مطابقة تامة) لا تكاد تمت إلى الفن بنسب حقيقى (١) .

وربما كان منشأ الوهم القائل بوجود علاقة مباشرة بين الفنان ونموذجه هو انصراف التفكير عادة إلى فنون التصوير أو التعبير أو التمثيل . فنحن نلاحظ في التصوير والنحت والأدب أن ثمة تعبيراً غريزيا أو شبه غريزيا عن الوجدان أو الإحساس أو الشعور . ولما كنا نتكلم قبل أن نكتب ، ونكتب قبل أن نؤلف أقاصيص أو روايات ؛ ولما كان المفروض في التصوير أن يمثل الموضوع المراد رسمه ، فقد وقع في ظن البعض أن الفن إن هو إلا نقل وتقليد ، أو تمثيل وتصوير . وآية ذلك — فيما يرى أصحاب هذا الزعم — أن الأطفال يرسمون ، وهم يرسمون لأنهم يريدون أن يعبروا عما يشاهدون . ولكننا نشعر مع ذلك حين نتقل من قاعة حافلة برسومات الأطفال إلى أى متحف أو معرض فنى ، أننا قد انتقلنا من حالة نفسية يستسلم فيها المرء للعالم ، إلى حالة نفسية أخرى يحاول فيها المرء أن يتملك زمام العالم . وهكذا نشعر بأن بلوغ سن الرشد إنما يعنى القدرة على الامتلاك والرغبة فى السيطرة — حقا إن لرسوم الأطفال سحرا لا شك فيه ، خصوصا وأننا قد نجد بين الرسوم الممتازة لبعض الأطفال أعمالا أصيلة يفقد العالم فيها كل ماله من ثقل (كما هو الحال فى كل فن) ؛ ولكن هذا لا يمنعنا من أن نقرر أن الفارق بين الطفل والفنان هو كالفارق بين كيم Kim — قاهر المدن فى الأحلام — وتيمور لنك فاتح الممالك وكاسح الإمبراطوريات ! وكما أن مملكة الحلم لا بد من أن تتبدد عند

A. Malraux : « Essais de Psychologie de L' Art : La Création (١)

Artistique. » Skira, Susse, 1948, p. 100.

وانظر أيضا زكريا إبراهيم « مشكلة الإنسان » ، القاهرة . مكتبة مصر ، ١٩٥٩ ،

اليقظة ، فكذلك لا بد من أن تتضاءل رسوم الأطفال حين تقارن بأعمال البالغين من الفنانين . أجل ، إن رسم الطفل قد يبقى ، ولكن الفعل الإبداعي هو الذى يتبدد ؛ وحتى إذا كان رسم الطفل بارعا من الناحية الفنية ، فإن هذا لا يسمح لنا بأن نعده فنا : « لأنه ليس الطفل هو الذى يملك موهبته ، وإنما موهبته هى التى تملكه » . هذا إلى أن الطفل لا يعرف كيف يستند إلى عمل فنى سابق ، يحاول أن يتجاوزه ويعلو عليه ، كما هو الحال بالنسبة إلى الفنان وإنما المشاهد فى فنون الأطفال عموما أنها أحلام ، فى حين أن فنون البالغين هى تملك الأحلام ! .

والواقع أن ثمة هوة غير معبورة بين رسوم الفنان طفلا ، ورسومه هو نفسه بالغا . وآية ذلك أن اللوحات التى رسمها بعض كبار الفنانين فى طفولتهم لا تكاد تمت بأدنى صلة إلى طرازهم الفنى الذى تعبر عنه لوحات شبابه ونضجهم . ولكننا لا نوافق المصور الأمريكى المعاصر موريس جروسر على القول بأن فن الأطفال إنما يقوم على الإحساس ، فى حين أن فن البالغين إنما يقوم على الرؤية . وربما كان الخطأ فى هذه التفرقة ، يرجع إلى أن صاحبها يقرر منذ البداية أن المصور يرسم بعينه ، لا بيديه ، ومن ثم فإنه يميل إلى القول بأن ليس ثمة تصوير بمعنى الكلمة لدى الطفل . ولكن الحقيقة أنه إذا كانت رسوم الأطفال بعيدة كل البعد عن رسوم البالغين ، فما ذلك لأنها رسوم خيالية تقوم على استجابات الطفل الشخصية للعالم الواقعى ، على حين أن رسوم الشخص البالغ إنما تسجل العالم الواقعى على نحو ما يراه (كما يزعم جروسر)^(١) وإنما السبب فى ذلك هو أنها لا تنطوى على أى جهد إرادى يحاول فيه الطفل أن يقاوم العالم الواقعى ، لكى يتملك ناصيته ويصبح مالكا لزم موهبته . ولعل هذا هو ما عناه مالرو حينما كتب يقول : « إن الطفل عندما يلتقى بمقاومة العالم الواقعى ، فإن تعبيره سرعان ما يتلاشى مع الشعور بعدم المسئولية . ولما كان سحر الصور التى يرسمها الأطفال إنما يرجع أنها غريبة كل الغرابة عن الإرادة فإن مجرد تدخل الإرادة لا بد من أن يفضى إلى القضاء على تلك الصور وقد يكون فى استطاعة الطفل أن ينتظر أى شىء من فنه اللهم إلا الوعى والسيطرة الإرادية . وحينما تنتقل من صور الطفولة إلى فن التصوير (بمعناه الحقيقى) ، فكأننا نتقل من تشبيهات الأطفال ومجازاتهم إلى شعر بودلير . ومعنى هذا أنه ليس ثمة استدلال بين عالم الطفل وعالم الفن . وإنما هناك تحول مطلق ،^(٢) .

(١) Maurice Grosser : « The painters' Eye , » A Mentor Book, 1958, p. 144.

(٢) André Malraux : « La Création Artistique , » Skira, 1948, p. 124.

ويضرب مالرو مثلاً لذلك فيقول إنه ليس بين رسوم الجريكو El Greco (١٥٤٨ — ١٦٣٥) طفلاً ، وبين لوحاته الفينيسية الشهيرة مجرد فارق في الدرجة أو مستوى التحقق accomplishment ، إنما هناك فارق جوهرى يرجع إلى عامل جديد ألا وهو تعلقه بالمصورين الفينيسيين . وهكذا قد يكون فى استطاعتنا أن نقول إن فن الطفولة لا بد من أن يزول بزوال عهد الطفولة .

١٤ — أما إذا نظرنا إلى نقطة البداية فى حياة كل فنان ، فإننا لن نجد فناً واحداً قد بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة ، كما وقع فى ظن الكثيرين ، بل إننا سنجد فى حياة كل فنان لوحات فنية حاول أن يقلدها أو أساتذة فنانين أراد أن يحذو حذوهم . فالأصل فى عيان الفنان ، على حد تعبير مالرو ، إنما هو عالم الفن ، لا عالم الطبيعة . حقا إن الأساطير لتحدثنا عن المصور الفلورنسى تشيما بويه Cimabué (١٢٤٠ — ١٣٠٢) الذى يقال إنه كان معجبا بجيوتو Giotto (١٢٦٦ — ١٣٢٦) الراعى وهو يرسم مجموعة من الخراف . ولكن الرواية الحقيقية لهذه القصة لتدلنا على أنه ليست الخراف هى التى ولدت حب التصوير فى نفس جيوتو ، وإنما الذى ولد فى نفسه هذا الحب هو إعجابه بلوحات تشيما بويه . وليس فى ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة فى الإبداع قد نشأت لدى الواحد منهم على أعقاب تأثره بمنظر طبيعى أو حادث درامى يكون هو الذى حرك فى نفسه الرغبة فى التعبير عما شاهد أو أحس . وإنما الذى يثير المهبة الفنية لدى المصور أو الشاعر أو الروائى هو احتكاكه فى فترة المراهقة بأعمال فنية توقظه من سباته وتدفعه إلى أن يهتف قائلاً : (وأنا أيضا سوف أكون فناً !) . فليس فى حياة أى مصور انتقال من رسوم الطفولة إلى لوحات الشباب (بنضجها واكتمالها) ، وإنما هناك انتقال من مرحلة الصراع ضد الصور الفنية التى أضفاها الآخرون على الحياة إلى مرحلة اكتشاف صور أخرى جديدة يضيفها الفنان بدوره على العالم والطبيعة والواقع بأسره . ولكن المهم أن الفنانين لا يبدأون حياتهم الفنية بالاعتماد على الطبيعة أو الركون إلى الواقع ، وإنما هم يبدأونها بالاستناد إلى أعمال غيرهم من الفنانين والانغماس فى عوالم غيرهم من المصورين . ولهذا يقرر مالرو أننا لسنا نعرف فناً عظيماً واحداً لم تكن له أدنى دراية على الإطلاق بأى عمل فنى سابق ، أو لم تتح له الفرصة لأن يوجد إلا بإزاء أشكال حية وصور طبيعية . ألسنا نلاحظ أن جويا Goya (١٧٤٦ — ١٨٢٨) قد تأثر ببايو Bayeu وأن الانطباعيين impressionnistes قد تأثروا بالنزعة التقليدية فى التصوير ، كما تأثروا على وجه الخصوص بمانيه Manet

(١٨٣٢ — ١٨٨٣) ، وأن ميكائيل أنجلو قد وقع تحت تأثير دوناتلو Donatello (١٣٨٦ — ١٤٦٦) ، وأن الجريكو Le Greco قد مر بمرحلة تلمذة كان يحاكي فيها تنويره Le Tintoret (١٥١٢ — ١٥٩٤) ... إلخ ؟ إذن فلا يقعن في ظننا أن رمبرانت أو بيرودلا فرنسكا Piero della Francesca (١٤١٦ — ١٤٩٢) أو ميكائيل أنجلو أو غيرهم من الفنانين كانوا في بداية حياتهم رجالا متأملين قد استهوتهم (أكثر من غيرهم) مناظر الطبيعة وأشكال الأشياء ، بل لتذكر دائما أن كل هؤلاء لم يكونوا في بداية حياتهم سوى هواة مراهقين سحرتهم بعض اللوحات الجميلة ، فحملوها خلف مآقيهم ، وراحوا يقلدونها ، غير آبهين بالعالم الخارجى ، أو غير ملتفتين إلى أشكال الطبيعة^(١) .

والواقع أن حياة كل فنان — كما قال مالرو — إنما تبدأ بالنقل عن لوحات كبار المصورين أو محاكاة أسلوب غيره من كبار الفنانين le pastiche ولا شك أن هذا النقل هو في صميمه ضرب من المشاركة ؛ ولكنها ليست مشاركة في الحياة ، بل مشاركة في الفن . ولا يصبح المرء فنانا أمام أجمل امرأة في العالم ، بل أمام أجمل لوحات فنية . ولكن هذا لا يعنى أن ليس ثمة « انفعال » يصاحب مثل هذه المشاركة الفنية ، فإن انخراط الفنان في عالم الفن لا بد من أن يقترن بعاطفة حادة تريد لنفسها الخلود كأية عاطفة بشرية أخرى . وحسبنا أن نطلب إلى أى مصور أن يسترجع ذكرى لوحاته الأولى ، أو إلى أى شاعر أن يستعيد تذكارات قصائده الأولى ، لكى نتحقق من أن كل حياة فنية إنما تبدأ ، لا بمشاركة في العالم ، بل بمشاركة في عالم الفن . فالفنان لا ينشد بادئ ذى بدء امتلاك الأشياء ؛ أو التهرب من الذات ، أو هو قلما ينشد التعبير ، بل كل ما يعنيه أن يحاول امتلاك الفنانين والامتزاج بهم . ومعنى هذا أن النقل عن لوحات كبار الفنانين إنما هو ضرب من الإخاء أو المصادقة fraténité التى تتحقق بين الفنان المبتدئ وأستاذه (أو أساتذته) من كبار الفنانين ... ونحن نقول عن أحد الفنانين المبتدئين إنه فنان سباق قد نضج قبل الأوان précoce ، فإن كل ما نعنيه بذلك هو أنه قد مارس النقل عن أكابر رجال الفن في مرحلة مبكرة من مراحل تطوره الفنى . ولو أننا نظرنا إلى لوحة روهه Rouault المسماة باسم « الطفل يسوع بين العلماء » ، لوجدنا أنه لم يكن يعنى في هذه اللوحة بتمثيل الحياة ، وإنما كل ما كان يرمى إليه هو أن يخاطبنا بلغة أستاذه

جوستاف مورو Moreau . فإن حب التصوير عنده إنما كان يعني حب مورو ، والعمل على امتلاك ذلك العالم التشكيلي الخاص الذي كان بأسر له ، بتحقيقه أو إنتاجه في صميم العالم الفني . وهكذا كان الحال بالنسبة إلى الجريكو في بداية حياته الفنية . فقد كان يحاول أن يملك عالم الفينيسيين بالعمل على محاكاته ، كما سيحاول سيزان Cézanne من بعد في عهد المراهقة أن يملك عالم أستاذه كورييه Courbet بالنقل عنه ... إلخ . وإذن فإن كل فنان إنما يحاول بادئ ذي بدء عن طريق الباستيش pastiche (أو محاكاة كبار الفنانين) أن يستجمع زمام ذاته وأن يملك ناصية فنه ، لكي لا يلبث من بعد أن ينتقل من عالم صور إلى عالم صور آخر ، كما ينتقل الأديب من عالم ألفاظ إلى عالم ألفاظ آخر ، أو كما ينتقل الموسيقار من الموسيقى إلى الموسيقى ! وتبعاً لذلك فإن كل إبداع فني إنما هو في الأصل صراع تقوم به صورة ضمنية ضد صورة أخرى مقلدة .

وسواء بدأ الفنان حياة التصوير أو الكتابة أو التلحين مبكراً أم متأخراً ، وسواء أكان لأعماله الفنية الأولى قيمة عظيمة أم ضئيلة الشأن ، فإن من المؤكد أنه لا بد من أن يكون وراء إنتاجه الفني مرسوم كان يتردد عليه ، أو كاتدرائية كان يختلف إليها ، أو متحف كان يتجول في رحابه ، أو مكتبة كان يتصفح ما بها من مجلدات ، أو تراث موسيقى كان مولعاً بالاستماع إليه ... إلخ . ولما كان التصوير يمثل دائماً أبعاداً ثلاثة في حين أنه لا يملك في الحقيقة سوى بعددين ، فإن أى منظر مرسوم هو أقرب إلى أى منظر آخر مرسوم منه إلى المنظر الحقيقي الذي كان منه بمثابة النموذج الأصلي . فليس أمام المصور الشاب أن يختار بين أستاذه وعيانه الخاص ، وإنما كل ما يستطيع أن يفعله هو أن يختار بين أستاذه وغيره من الأساتذة ، أو بين لوحات ولوحات أخرى ! ولولم يكن عيانه الأصلي هو عيان هذا الفنان أو ذاك ، لكان عليه أن يخترع فن التصوير من جديد ! ولكننا نلاحظ أن ثمة موضوعات بعينها قد استطاعت خلال الأجيال الطويلة المتعاقبة أن تستأثر بانتباه معظم المصورين ، فلم يكن الفنان المبتدئ ليحرص على تصوير شيء قدر حرصه على تصوير العذراء ، والشاب المراهق ، وبعض المناظر الجغرافية أو الميثولوجية ، وبعض الأعياد أو الحفلات الفينيسية ، وما إلى ذلك من الموضوعات الفنية الممتازة التي درج كبار المصورين على تمثيلها . ولكن المهم (على حد تعبير مالرو) أن الفنان « لا يرى تمثيل الموضوعات ، بل هو يرى فقط تلك الموضوعات التي ينتزع تمثيلها من صميم الواقع » (١) .

والحق أنه إذا كان العامة من الناس لا يرون من اللوحات الفنية إلا ما تمثله ، فإن الفنان لا يأخذ التصوير مطلقا على أنه ضرب من التمثيل وآية ذلك أن الفنان لا يرى في لوحة « الثور المذبوح » لرمبرانت Rembrandt أو لوحة « عبادة الجوس » لبييرو دلافرنشكا Piero della Francesca ، أو لوحة « بيت فنسان » لفان جوخ Van Gogh مجرد مناظر جديدة بالإعجاب ، وإنما هو يرى فيها عوالم أصيلة ماثلة أمامه عن طريق تلك الصور التي هي منها بمثابة أداة تعبير . وإذن فإن ما يرونا في لوحة « الثور المذبوح » ، ليس هو شكل الثور أو عظمة جثته ، وإنما هو تلك « الحضرة الفنية » التي تجعل من اللوحة بأسرها سيمفونية تشكيلية مؤثرة أراد الفنان أن يسجلها على صورة ثور مذبوح يقطر دما ! ومعنى هذا أن ما يجتذبنا إلى العمل الفني ليس هو كونه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة ، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر ينتزعنا من الواقع ، ولو أنه قد يكون أحيانا أكثر واقعية من الواقع نفسه ! وكما أن هذه المجموعة المتسقة من الأنغام قد تجعلنا نفهم فجأة أن ثمة عالما موسيقيا ، أو كما أن تلك المنطومة المتناغمة من الأبيات قد تجعلنا نكتشف أن ثمة عالما من الشعر ، فكذلك نجد أن هذا المزيج العجيب من الخطوط والألوان قد يستثير تلك العين الفاحصة التي تدقق النظر إلى اللوحة فتلمح في أقصاها بابا خفيا يقتاد إلى عالم آخر ! ولكنه ليس بالضرورة عالما فائقا للطبيعة ، أو عالما رائعا يعلو على الحقيقة ، وإنما هو عالم آخر لا سبيل إلى رده أو إرجاعه إلى عالم الواقع . وسنرى فيما بعد أن عالم الفنان ليس من خلق الحلم أو من وحى الآلهة ، وإنما هو عالم إنسانى قد انبثق من أحضان ذلك المخلوق الخالق الذى يريد إعادة خلق الكون من جديد (١) !

١٥ — حقا إن الكثيرين ليتوهمون أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن إن لم يكن هناك وفاء من قبل الفنان للعالم ، ما دامت جذور الفن متأصلة في أعماق الطبيعة (على حد تعبير بعضهم) (٢) . ولكن الحقيقة كما علمنا مالرو هي أن الفن إنما يتولد عن سحر ذلك « المجهول » الذى لا سبيل إلى إدراكه أو الاستحواذ عليه . وإذا كان الفنان الأصيل قلما يقنع بنقل مناظر طبيعية أو تصوير طبيعة صامتة ، فما ذلك إلا لأنه يشعر بأن عليه أن يملك الواقع ، لا أن يقتصر على تقبله . وهل كان التمثال في نظر الفنان مجرد نسخة (مطابقة للأصل) لإنسان ساكن قد عدم كل حركة ؟ أو هل كانت اللوحة في نظر

(١) زكريا إبراهيم : « مشكلة الإنسان » مجموعة مشكلات فلسفية (رقم ٢) مكتبة مصر ،

١٩٥٩ ص ١٨٦ .

(٢) Cf. M. Nédoncelle: «Introduction à l'Esthétique.» P. U. F., 1953, p22.

الفنان مجرد مرآة تنعكس عليها الطبيعة بأمانة ووفاء . وكأنا هي مجرد موضوع طبيعي ؟ ألسنا نلاحظ أن الفن لم يبحث في الأصل عن الطبيعة الصامتة ، وإنما هو قد اتجه بادئ ذي بدء نحو التماس الخطوط الهندسية والبحث عن الآلهة ؟ أما تلك الصور التي ظل البشر يطوفون حولها منذ آلاف السنين ، ألسنا نلاحظ أنها أولا وقبل كل شيء صور إنسانية لا سبيل إلى تمثيلها أو العمل على استيعابها ؟ فهذا الوجه البشري — مثلا — ألسنا نلاحظ أنه ينطوى على سر دفين طالما استهوى المصورين في كل زمان ومكان ، فإذا بهم يحاولون أن يضيّقوا الخناق على دائرة تعبيراته الممكنة ، وكأنا هم قد شعروا بأن في سره إنما يكمن سر الحياة بكل ما تحمل من إمكانات وما تنطوى عليه من مكونات ؟ الواقع أنه هيات للمعرفة البشرية أن تزج النقاب عن الحياة ، كائنة ما كانت هذه الحياة ؛ فليس في وسع أي تمثيل أو تصوير أن يتطابق مع أية صورة حية في دوائر الإمكان ، والزمان ، والمكان . ومع ذلك فإن طبيعة الفن أن يحاول امتلاك المكان والزمان والممكن ، ومن ثم فإنه يعتمد إلى انتزاعها من دائرة العالم الذي يعاينه الإنسان ويخضع له ، لكي يدرجها في دائرة العالم الذي يتحكم فيه الإنسان ويسيطر عليه . وتبعا لذلك فإن كل فن إنما هو في صميمه صراع ضد القدر *le destin* . وضد الشعور بما يحمله الكون من « عدم اكتراث » بالإنسان أو من تهديد له ، أعنى أنه صراع ضد الأرض من جهة ، وضد الموت من جهة أخرى .

وحسبنا أن نرجع إلى الروايات والقصص لكي نتحقق من صحة ما نقول : فإن الأحداث التي يرويها لنا تولستوى في روايته أنا كارنين *Anna Karenine* لن تكون بالنسبة إلى هذه البطلة — حية — سوى أحداث معاشة قد عانتها تلك المرأة ؛ وأما بالنسبة إلى أية قارئة عادية — على الرغم من كل أحلام اليقظة التي قد تدفع بها إلى أن تتصور نفسها محل بطلة الرواية — فإن تلك الأحداث ليست سوى وقائع محكمة تسيطر عليها وتتحكم فيها . ومعنى هذا أن الفارق بين الحياة وتصويرها الفني هو أن في التصوير الفني استبعادا للقدر وقضاء على المصير . والحق أن الشخص الذي يشهد على المسرح حياة أنا أو أجامنون *Agamemnon* لا يعاني مصير أنا أو أجامنون ، وإنما هو يشعر أنه بإزاء « موضوع » فني قد تدخلت فيه اليد الإنسانية . وإذن فإن في كل أثر فني تطاولا للموجود البشري على الواقع ، ما دام من الضروري للفنان أن يقحم نفسه في صميم تلك القوى التي كان يجترئ بالخضوع لها . ولعل هذا هو ما عناه مالرو حينما قال : « إن في الفن انتقالا من عالم القضاء والقدر إلى عالم الشعور والوعي » .

وحتى لو نظرنا إلى الفن الكلاسيكي ، فإننا سنجد أن ما فيه من « نظام » ordre إنما هو نفسه الدليل القاطع على أنه لم يكن مستبعدا تماما للكون أو للقضاء والقدر . والواقع أنه ما دام كل فن لا بد أن ينطوى على ضرب من (التنظيم) . فقد يكون في وسعنا أن نقول إن في الفن انتصارا على القدر . ما دام من شأن العمل الفني أن يحيل أمر الأشياء إلى الإنسان ، فيفقد العالم بذلك ما له من استقلال ذاتي . وسواء نظرنا إلى لوحات رمبرانت أم أشعار شكسبير ، فإنه لا بد من أن يستولى علينا الشعور بأن الأشياء قد أصبحت تحت إمرة عالم بشري خاص ، وكأنما هي قد اندرجت في كون إنسان ما ، سواء أكان هذا الإنسان هو رمبرانت أم شكسبير . وهكذا لا بد من أن يكون وراء كل تحفة فنية قدر مهزوم ، يطوف ويحوم ، ولكنه مغلوب على أمره محكوم !

حقا إن الفن ليثبه الحب من بعض الوجوه . فإن لكل منهما ضعفاء عاجزين وأدعياء خداعين (وإن كانوا أقل عددا بالنسبة إلى الفن) . فضلا عن أننا قد نخلط بين طبيعة الواحد منهما وبين ما قد يجلبه لنا من لذة أو متعة . ولكن الفن هو أيضا كالحب من حيث أن كلا منهما ليس لذة plaisir بل هوى Passion ؛ كما أن كلا منهما ينطوى بالضرورة على تضحية بشتى قيم العالم في سبيل قيمة واحدة حاسمة تظل تلاحق صاحبها باستمرار . وإن الفنان هو في حاجة دائما إلى من يقاسمه هواه . لأنه لا يستطيع أن يحيا حياة مليئة عميقة إلا في وسط هؤلاء . فهو من فصيلة أهل الطموح ومدمني العقاقير ، لا من فصيلة محترفي التزيين أو أهل الملذات ! ومن هنا فإن اكتشاف الفن — مثله في ذلك كمثل أى انقلاب حاسم Conversion — لا بد من أن يقترن بضرب من الانشقاق أو القطيعة التي تتمزق معها علاقة سابقة كانت تربط الإنسان بالعالم . ومعنى هذا أن الفن لا ينبثق عن أسلوب جديد في النظر إلى العالم ، وإنما هو ينبثق عن أسلوب جديد في خلق العالم . وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع قلوبنا ، لو لم نكن نلمح فيه نصرا خفيا على الكون (١) وسواء أكننا فنانيين أم هواة . فإنه ما دام الفن حقيقة واقعة في نظرنا ، وما دام إحساسنا بما يبدع من صور لا يقل عن إحساسنا بأشد الصور الزائلة إثارة ، فإننا لا بد من أن نتميز عن غيرنا بما لدينا من إيمان قوى بقدرة الإنسان الخاصة . وإن أهل الفن لينتقصون من قيمة الواقع . كما ينتقص من قيمته دعاة المسيحية وأصحاب كل دين ، ولكنهم إنما ينتقصون من قيمته لإيمانهم الشديد بما للإنسان من سمو وامتنياز ، ولثقتهم الوطيدة في أن الإنسان — لا العماء — Le cahos هو الذي يحمل في ذاته مصدر خلوده (٢) .

A. Malraux : « le Musée Imaginaire. » Skira, 1948, pp. 140 (١)

A. Malraux : « La Création Artistique » . Skira, pp. 145. & 261. (٢)

وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن علاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالمسود ، أو علاقة الصورة بالمرآة ، وإنما هي علاقة العالم الطبيعي الزائل بذلك العالم الإنساني الذي يلتبس الخلود عبر الصور المخلوقة . فليس « العالم » سوى تلك الوسيلة الكبرى التي منحت للفنان حتى يعدل من فنه ! ومهما أراد الفنان لنفسه أن يكون متعلقا بالطبيعة ، فإنه لن يستطيع أن يهتف أمام أية لوحة فنية قائلا : « ياله من منظر جميل ! » ، بل هو لابد من أن يهتف قائلا : « يالها من لوحة جميلة ! » وسواء أكان الفنان بإزاء صحرة جامدة ، أم قصر هائل ، أم حدث مؤثر ، أم آلام بشرية عنيفة ، فإن « الموضوع » الحقيقي بالنسبة إليه إنما هو ذلك الذي يولد في نفسه الرغبة في التصوير . ولهذا يقرر مالرو « أن الفن التشكيلي لا يتولد عن أسلوب معين في النظر إلى العالم ، بل هو إنما يتولد دائما عن أسلوب خاص في خلقه أو تكوينه . فإذا ما سئلنا « ما هو الفن ؟ » ، كان جوابنا بالضرورة : إنه هو الذي تستحيل الصور بواسطته إلى أسلوب أو طراز Style^(١) .

وإننا لنجهل — كما يقول مالرو — ماذا كانت تعنى ديانة قدماء المصريين ، فإن هذه الديانة هي بالنسبة إلينا مجرد موضوع للبحث والدراسة ، كما أننا نجهل أيضا ماذا كان يعنى هذا التمثال أو ذاك من تماثيل الفراعنة بالنسبة إلى المثال الذي نحته ؛ ولكن التمثال هو في نظرنا شيء آخر غير مجرد موضوع للدراسة : فإن إحالة « العماء » إلى شيء إنساني (وهو ما جعل له صفة الوجود) ، لتضفى عليه اليوم لغة كانت مجهولة لدى صاحبه . وليست تلك المحاولات المضنية التي يقوم بها الناس في كل زمان ومكان من أجل إعادة خلق العالم مجرد عبث لا طائل تحته ، فإنه لم يقدر لشيء يوما أن يظل متمتعا بوجود حقيقي حتى بعد الموت ، اللهم إلا لتلك الصور الفنية المخلوقة من جديد ! وهكذا بقيت تلك التماثيل التي هي أكثر مصرية من المصريين ، وأكثر مسيحية من المسيحيين ، وأكثر إنسانية من العالم ، وهي ما زالت تهدر إلى يومنا هذا بآلاف من الأصوات الغامضة السرية التي سوف تنتزعها منها الأجيال^(٢) .

A. Malraux : « Le Musée Imaginaire , » Skira, Suisse, 1948. p. 156. (١)

A. Malraux : « la Création Artistique , » Skira, Suisse, 1948, p. 216. (٢)

الفصل الرابع

بين الفن والصناعة

(مقارنة بين الموضوع الجمالى والموضوع الاستعمالى)

١٦ — إذا كنا قد انتهينا في الفصل السابق إلى القول بأن العمل الفنى هو ذلك الإنتاج الخاص الذى يحمل طابع صاحبه ، على اعتبار أن عالم الفن هو أولا وقبل كل شىء عالم إنسانى يفلت من طائلة الطبيعة ولا يخضع فى معاييره لأحكام الواقع . فإننا سنجد أنفسنا الآن مضطرين إلى أن نميز بين ضريين مختلفين من الإنتاج البشرى : ألا وهما الإنتاج الفنى والإنتاج الصناعى . والواقع أن الإنسان حيوان صانع : فهو يخترع آلات . ويصطنع أدوات ، ويستحدث موضوعات ؛ وهذه جميعا لا بد من أن تحمل صبغته الخاصة بوصفها « أجهزة بشرية » يستعين بها الإنسان على تكييف الطبيعة مع حاجاته ورغباته وأهدافه ومطامعه ، فليس فى استطاعتنا أن نضرب صفحا عن تلك « الموضوعات الصناعية » التى يستحدثها الإنسان لاستعماله الخاص وفائدته الشخصية . بل لا بد لنا من أن نعمد إلى التمييز بين ما يصح تسميته باسم « الموضوع الاستعمالى » *l'objet usuel* وما اصطللحنا على تسميته باسم « الموضوع الجمالى » *l'objet esthétique* . وهنا نجد أن « الموضوع الاستعمالى » إنما يبدو لنا بادئ ذى بدء باعتباراه موضوعا نفعيا يحمل آثار غائية بشرية ، لأن من المؤكد أن اليد التى استحدثته قد أرادت له أن يكون محققا لمصلحة أو منفعة أو وظيفة . وحتى إذا كنت أجهل استعمال هذا الموضوع الخاص الذى قد أعثر عليه أثناء قيامى بعملية التنقيب فى الحفريات القديمة فإننى أفترض أنه قد جعل لأداء وظيفة بعينها ، أو أنه قد صمم على نحو خاص لتحقيق غاية خاصة . وإذن فإن « الموضوع الاستعمالى » لا بد من أن ينطوى على غائية ظاهرة أو خارجية ، ما دامت علة وجوده لا تكمن فى باطن طبيعته الخاصة وإنما هى تكمن فى الاستعمال الذى يفرض عليه من الخارج . حقا إن لمثل هذا الموضوع النفعى صبغته الإنسانية ، بوصفه « موضوعا حضاريا » *culture* يتوافق مع اليد البشرية

ويتلاءم مع مشاريعنا الخاصة ، ولكنه لا يحمل أية صبغة تعبيرية تجعله يخاطب منا الشعور أو العاطفة ، لا مجرد الإدراك الحسى أو النشاط العلمى . فالموضوع الاستعمالى لا يتطلب منى سوى ضرب من السلوك الاجتماعى . لأن كل ما يريده منى هو أن أحسن استعماله ؛ ولا شك أن استخدام أية آلة إنما هو خبرة اجتماعية تكتسب عن طريق التعلم . وهكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إن من شأن الموضوع النفعى أن يدرجنى فى العالم الحضارى الذى يحيا فيه الآخرون ، ويتبادلون المنافع ، ويشتركون سويا فى تحقيق بعض الأهداف . وإذا كان من شأن العلم أن يكسب عالمنا الطبيعى صبغة إنسانية ، فما ذلك إلا لأنه يميل إلى الاستعاضة عن الموضوعات الطبيعية بموضوعات نفعية أو استعمالية ، فيضيق من دائرة الأشياء الطبيعية اللإنسانية ، ويشيع فيما حول الإنسان جوا حضاريا إنسانيا^(١) .

ولكن على حين أن بعض الموضوعات الحضارية الإنسانية إنما تهيب بنا أن نعمل ونتحرك ونتصرف ، نرى أن هناك موضوعات أخرى تهيب بنا أن ننظر ونأمل ونتذوق . فالموضوع النفعى إنما يدعونا إلى أن نستخدمه ، فى حين أن الموضوع الفنى إنما يدعونا إلى أن نستطلع له . وإذا كان الأول منهما يسد حاجة أو يحقق وظيفة ، فإن الثانى منهما يكاد يبدو زائدا عن الحاجة ، أو هو — فى الظاهر على الأقل — لا يكاد يؤدي أية وظيفة . وآية ذلك أن اللوحة (مثلا) لا تزيد من صلابة الحائط فى شىء ، كما أن القصيدة لا تنبئنى بشىء عن هذا العالم الواقعى الذى أحاول أن أكيف نفسى معه . وأما هذا الكرسي الذى أجلس فوقه ، فإنه قد يكون مريحا دون أن يكون جميلا على الإطلاق .. إلخ وتبعاً لذلك فقد بقى الفن فى بعض العصور ترفا كإليا اختصت به طائفة الكسالى من الأثرياء ، بينما ظل السواد الأعظم من الناس مشغولين بالعمل على كسب قوتهم الضرورى دون أن يسمحوا لأنفسهم بالتفكير فى مثل هذا الترف الكمالى . ألسنا نرى الموضوع الجمالى أو نسمعه أو نقرأه ، دون أن يدفعنا إدراكه إلى القيام بأى تصرف عملى أو اتخاذ أى مسلك أخلاقى ؟ أليس (الموضوع الجمالى) فى صميمه إنما هو ذلك الموضوع الحسى الذى لا يعدنا بشىء . ولا يلوح لنا بشىء ولا يتهددنا من أى وجه ، ولا يكاد يقوى على التحكم فىنا أو السيطرة علينا ، اللهم إلا بما له من جاذبية يؤثر بها علينا ، وإن كان فى وسعنا دائما أن نتهرب منها ونتحامى بأنفسنا عنها ؟ وإذن

M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'expérience esthétique », Vol. (١)

أفلا يكون في وسعنا أن نقول إن كل كيان (الموضوع الجمالي) إنما ينحصر في وجوده العنيد الذي يهيب بنا أن ندركه ولا ينتظر منا سوى أن تقدم له من مظاهر الإدراك الحسي ما هو أهل له ، بوصفه موضوعا حضاريا يرشحه التراث البشري للظفر بتقديرنا وإعجابنا^(١) .

ولكن ، أليس في استطاعة الموضوع النفعي أن يصبح موضوعا جماليا ، كما أن في استطاعة الموضوع الجمالي أن يحقق بعض الوظائف النفعية ؟ .. هذا ما يرد عليه بعض علماء الجمال بالإيجاب . فإن الصناعة L'industrie في نظرهم ليست مجرد بداية للفن فحسب ، وإنما هي مبدأ الجمال أيضا . ومن هنا فقد وحد جيو Guyau بين الجميل والنافع ، كما أبدى ضربا من الإعجاب الفني بالكثير من الآلات التي استطاعت اليد البشرية أن تخترعها . وبالمثل . نجد أن بول سوريو يقرر أن الجمال هو عبارة عن التكيف الكامل للموضوع مع وظيفته . أعنى أنه يعبر عن تكافؤ الصورة مع غايتها^(٢) . وهذا ولیم موريس W. Morris وغيره من أصحاب النظريات الجمالية في المعماري يؤكدون أن أروع تزئين يمكن أن يتحلى به أى بناء إنما هو ذلك الذى يتلاءم على الوجه الأكمل مع وظيفة هذا البناء . ومعنى هذا أن جمال البناء لا يكاد ينفصل عن نفعه أو فائدته أو تحقيقه لأسباب الراحة والرفاهية ، ولكن بشرط أن تتلاءم وحدة البناء مع وحدة التزيين ، دون أن يكون هناك أى إنفاق جديد للمادة أو أى إسراف في استعمال مواد البناء . فهل نقول مع أصحاب هذه النظرية إنه ليس ثمة فاصل على الإطلاق بين الفن والصناعة ، أو بين الموضوع الجمالي والموضوع النفعي ؟ أو بعبارة أخرى هل نقرر مع بعض علماء الجمال أن هناك تداخلا بين الوظائف الجمالية والنفعية للفن حين يكون إدراكنا لوظيفة الموضوع ممتزجا باستجابتنا الجمالية له ؟

إن بعض الباحثين ليقرر أن إعجابنا بأى بناء ، أو إناء ، أو أى سلاح ، لا ينصب فقط على الشكل الظاهري لهذه الموضوعات ، أو على ما تحويه من تهاويل خارجية وزينات ، وإنما المشاهد في العادة أننا حين نتأمل هذه الموضوعات (حتى من وراء واجهة زجاجية) فإننا نتجه بأبصارنا نحو فوائدها النفعية ، إذ نرجع إلى تجاربنا السابقة فنحكم عليها بما إذا كانت حسنة التوازن ، سهلة التداول ، صالحة للاستعمال (أم لا) . وهذه الإحالة إلى الاستعمال الفعلي (أو الممكن) للموضوع إنما تتمزج بمعناه

(١) M. Dufrenne : « Phénoménologie del'expérience esthétique », Vol.

1., p. 135.

(٢) Paul Souriau : « La Beauté Rationnelle », Paris, Alcan. 1904, pp.

198 - 200.

ودلالته ، فتزيد من قوة استثارته الجمالية ، وتكاد تصبح جزءا لا يتجزأ من صميم تكوينه الاستطقي . وتبعاً لذلك ، فقد ذهب دعاة هذا الرأي إلى أن فنون التزيين ملزمة بمراعاة المظاهر النفعية لما تنتج من موضوعات ، لأن قيمة البناء أو الإناء أو الكوب أو المقعد لا تكاد تنفصل عن وظيفته أو فائدته أو استعماله . وأما حينما ينصرف الفنانون إلى مراعاة المظهر الخارجي فحسب ، أو الزينة الخارجية فقط ، فهناك لا بد أن تجيء منتجاتهم ضعيفة تفتقر إلى الصلابة والملاءمة أو الفائدة العملية (١) .

بيد أننا نعود فنتساءل : هل تقاس الصبغة الجمالية لأي موضوع بما يحقق من فائدة أو ما يؤدي من خدمة ؟ هل يكون الكرسي الجميل هو الكرسي المريح ؟ هل يكون الإناء الجميل هو ذلك الوعاء الأصم الذي لا يرشح منه الماء ؟ أليس الأدنى إلى الصواب أن يقال عن الموضوع الجمالي إنه فني بالجواهر ونفعي بالعرض ، في حين أن الموضوع الاستعمالي هو نفعي بالجواهر وفني بالعرض ؟ وإذا جاز لنا أن نتحدث عن فائدة أي موضوع جمالي ، أفلا يجدر بنا أن نحاذر عندئذ من أن تصرفنا فائدة ذلك الموضوع عن إدراكه بوصفه موضوعاً فنياً لم يجعل للاستعمال العادي ؟

... كل تلك الأسئلة لا بد لنا من أن نحاول الإجابة عليها إذا أردنا أن نحدد بدقة ما بين الفن والصناعة من علاقة . وسنحاول أن نتبين هذه العلاقة بالرجوع إلى فن المعماري L'architecture ، فإنه بين الفنون جميعاً أقربها إلى الصناعة وأكثرها نفعية وأظهرها فائدة .

١٧ — وهنا نجد أن الكثير من الآثار المعمارية الهائلة التي نعدّها بمثابة أعمال فنية رائعة لا تخرج عن كونها أبنية قد أعدت في الأصل لتحقيق بعض الغايات (عبادات ، وطقوس دينية ، واحتفالات ، ومساكن لرجال الدين ... إلخ) . ولكن « المنفعة » التي يحققها الأثر المعماري لا تكفي لاعتباره عملاً فنياً ؛ وإلا لما كان ثمة فارق بين الكنيسة العادية التي تضم في رحابها جماعة المصلين وبين تلك الكاتدرائية الأثرية التي تحمل طابع طراز فني خاص ، وإن كانت في الوقت ذاته تحقق نفس الغرض الذي تحققه أية كنيسة عادية . والواقع أن الشرط الأول لاتصاف الأثر المعماري بالطابع الجمالي أن يجيء معبراً (بلغة واضحة لا ليس فيها ولا غموض) عن الغرض الذي أنشئ من أجله . ولهذا يقسم بول فاليري الأبنية إلى ثلاثة أنواع : أبنية صامتة لا تتكلم وأبنية ناطقة تتكلم ، وأبنية صداحة تغني ! فالأبنية الصامتة التي لا تتكلم ولا تغني إنما هي أبنية ميتة

Th. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles », p. u. f., 1954, (١)

لا تستحق منا إلا الازدراء . وأما الأبنية المتكلمة فإنها جديرة منا بكل اعتبار ، على شرط أن تكون لغتها واضحة فصيحة لا يختلط أمرها حتى على الجاهلين بأصول المعمار ! فأبنية المحاكم مثلا لا بد من أن توحى إلى الناس بمعالي العدالة والصرامة والمساواة ، وأبنية النوادي لا بد من أن تبعث في نفوس الناس مشاعر التآلف والتآخي والمحبة ، وأبنية المعابد لا بد من أن تثير في أفئدة القوم أحاسيس التسامى والعبادة والخشوع ، وأبنية السجون لا بد من أن توحى إلى الناس بمعالي الضيق والكبت والحerman ، وأبنية المسارح لا بد من أن تولد في قلوب الجمهور أحاسيس المشاركة والتذوق والاستمتاع ... إلخ . أما الأبنية الصداحة التي يقول عنها فاليري أنها « أبنية الفن وحده » فهي تلك الآثار الرائعة التي تصدح بموسيقى سحرية صافية . وكأنما هي أنغام سماوية قد صيغت من حجارة ! فنحن هنا بإزاء أبنية لا تحدثنا عن وظائفها ، ولا تكاد تثير فينا أى إحساس بما لها من فائدة أو منفعة ، بل كل ما فيها يصدح بموسيقى خاصة تمزج الجمال بالجلال ! . وعلى حين أن اللوحة لا تغطي أمام عيوننا سوى مساحة ضئيلة من الجدار ، كما أن التمثال لا يشغل إلا حيزا محدودا من المكان ، نجد المعبد الهائل يطوينا في ثناياه ، وكأننا نوجد ونحيا ونترك في داخله ! ولكننا عندئذ إنما نجد أنفسنا في داخل « عمل بشري » حققته تلك الإرادة الفنية التي شاعت أن تفرض علينا أبعادها ونسبها وتصميماتها^(١) . وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن الأثر المعماري — مثله في ذلك كمثل أى عمل فني آخر — لا بد من أن يحدثنا أيضا عن صاحبه . ولكن المهم أننا حيننا نكون بإزاء أثر معماري بمعنى الكلمة ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا باديء ذي بدء مضطرين إلى أن نتوقف عن كل حركة ، ونعدل عن كل نشاط ، لكى نقف مبهوتين أمامه وكأنما نحن بإزاء لوحة فنية ! ولكننا سرعان ما نجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نستكشف حياها ذلك الأثر المعماري ، وكأننا بإزاء موضوع سخى يدعونا إلى أن نقبل عليه ونترغل فيه ، فلا نلبث أن نتقل من مفاجأة إلى مفاجأة ، دون أن نجد نهاية لتلك الزهرة الممتعة في ربوع العمل الجمالى ! ولعل هذا ما عناه آلان حينما كتب يقول : « إن الأثر المعماري ليفتح حيننا يسير المرء ، لكى لا يلبث أن يتخلق بمجرد ما يكف المرء عن الحركة . فالجمال المعماري يتكشف ، ويختفى ، ويتغير ، ويؤكد ذاته على هذا

P. Valéry : « Eupalinos, ou L'Architecture », Paris, Gallimard. (١)

النحو ، مما يدل على أنه وسط بين الفنون الحركية والفنون الساكنة^(١) . وربما كانت قوة الموضوع الجمالى إنما تكمن على وجه التحديد فى هذه المقدرة العجيبة التى يستدرجنا بها إلى حلبته ، وكأنما هو أغنية راقصة لا يملك المرء سوى أن يتمايل على أنغامها ، منتقلا من نغمة إلى نغمة ، ومن انسجام إلى انسجام ، ومن سحر إلى سحر^(٢) !.

بيد أن سحر الأثر المعمارى (بوصفه موضوعا جماليا) لا يتكشف أمام أبصارنا بتامه حينما نكون مجرد متأملين ، وإنما لا بد لنا من أن نستعمله حتى نستطيع أن نقف على سر ما يتمتع به من مقدرة استيطيقية . حقا إن من شأن « العمل الفنى » بوجه عام أن يستدرج جمهور النظارة إلى عالمه الخاص ، وكأن من شأن الجمهور الذى جاء يستمتع بالعمل الفنى أن يشارك على وجه ما فى عملية أدائه ؛ ولكن الملاحظ على وجه الخصوص أن من شأن « الأثر المعمارى » أن يقهر المستمتع به على أن يقوم بدور خاص يتناسب مع جلال المبنى الذى يشغله . وعلى الرغم من أن ساكن البناء الأثرى قد لا يكون منه بمثابة الناظر الذى يستمتع برؤية العمل الفنى ، إلا أنه هو نفسه قد يستحيل إلى « منظر » يكمل تلك اللوحة الفنية التى يقدمها لنا الأثر المعمارى . فهذا لويس الرابع عشر فى قصر فرساي لا يملك سوى أن يكون مثالا للعظمة والجلال ، وذلك رئيس الأساقفة فى كلندراية نوتردام لا يملك سوى أن يحيط نفسه بهالة من الخشوع والوقار ... إلخ . وليس معنى هذا أن الأثر المعمارى لا يحقق وظيفة خاصة أو لا يشبع حاجة معينة ، وإنما كل ما هنالك أنه لا يحقق هذه الوظيفة إلا بأن يفرض على صاحبه سلوكا مسرحيا ملؤه الإجلال والاحترام ! وربما كان أكمل مظهر لانتصار الفن أن الإنسان لا يكف عن إدراك العمل الفنى إلا لكى يستحيل هو نفسه بوجه ما من الوجوه إلى « عمل فنى » . ولنضرب لذلك مثلا آخر فنقول إن القصيدة هى الأخرى لا تنطوى إلا على كلمات كهذه التى نستعملها فى حياتنا العادية ، ولكن على حين أن اللغة العادية التى نستعملها فى الحديث إن هى إلا لغة نفعية نستخدمها لتحقيق بعض المقاصد أو الأغراض دون أن نلفظ إليها لذاتها ، أو دون أن نعيرها أى اهتمام بوصفها

Alain : « Système des Beaux-Arts, » Paris, Gallimard, 1926, p. 177. (١)

Dufrenne : « Phénoménologie de L'Expérience Esthétique, » Vol. 1., (٢)

مجموعة من الألفاظ ، نجد أن اللغة بمجرد ما تستحيل إلى أداة شعرية فإنها تكتسب قيمة في ذاتها ، حتى أنني لا أستطيع أن أسمع القصيدة إلا بشيء من المهابة والاحترام ، فالقصيدة التي ألقياها لا بد من أن تفرض على طريقة خاصة في الإلقاء ، لأنتى أشعر حين أنشدتها أنني قد دخلت في زمرة الشعراء ، وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الفنون الصغرى ، فإن الأواني الجميلة (وإن كانت تحقق بعض الأغراض العملية) لا تستعمل إلا في الاحتفالات والمناسبات الكبرى ، والحلى النادرة لا ترصع ثوب السيدة الأنيقة إلا في السهرات والأعياد الهامة ، والقناع الذى يرتديه الراقص الزنجي لا يظهر إلا في الاحتفالات والطقوس الدينية ، والرداء الكهنوتي الفخم لا يوضع على كفى الكردينال إلا في المواسم الدينية الكبرى والاحتفالات الكنسية الهامة ... إلخ . فهذه التحفة الفنية النادرة تلزم أصحابها في العادة بأن يشاركوا في المنظر الجمالى ، وأن يكونوا هم أنفسهم جزءا لا يتجزأ من « الموضوع الفنى » الذى يتزع إعجاب النظارة .

١٨ — أما إذا نظرنا إلى العلاقة بين الموضوع الجمالى والموضوع النفعى من حيث صلة كل منهما بصاحبه ، فسنجد أن كليهما وليد الصنعة البشرية ، وأن كليهما يحدثنا عن المهارة الإنسانية التى تتحكم في المادة وتملك ناصية الأحلام وتسيطر على ما لدى الإنسان من أهواء . ونحن نعرف كيف اهتم علماء الجمال المعاصرون (من أمثال آلان ، وفاليرى ، وسوريو ، وباير ، وغيرهم) بإزاء الجانب الصناعى في الفن ، بوصفه عملا أدائيا يستلزم الكثير من الجهود ، ويقتضى من صاحبه مرانا وتخصصا ودراسة مهنية^(١) . ولكن المهم في نظرنا الآن أن نتبين الفارق النوعى الذى يميز العمل الفنى عن العمل الصناعى ، حتى نقف على الطبيعة الخاصة التى تفصل « الموضوع الجمالى » عن أى موضوع آخر من الموضوعات النفعية العادية . وهنا نجد أن الموضوع النفعى هو وليد العقل المحض أو الذكاء الخالص ، فهو ثمرة لتلك الفاعلية الإنتاجية التى يمارسها الإنسان على الطبيعة حين يقهرها على أن تحقق بعض أغراضه أو مقاصده ، وبالتالي فإنه يحمل في طياته آثار تلك الفكرة التى سبقت تصميمه وكانت سببا في ظهوره . وأما الموضوع الجمالى فإنه ثمرة لنشاط يدوى خاص (بعكس الموضوع

(١) زكريا إبراهيم : « هل الفن صناعة ؟ » ، مقال بالعدد ٣٦ من « المجلة » ديسمبر سنة

النفعى الذى هو نتيجة لتصميم آلى) وبالتالى فإنه لا ينطوى على فكرة سابقة يفرضها الفنان على الطبيعة بكل عنف ، وإنما هو ينطوى على محاولة إبداعية يراد بها للطبيعة نفسها أن تستحيل إلى روح ! وعلى حين أن « الصورة » فى الموضوع الصناعى إنما نخبرنا بأنه « مصنوع » ، دون أن تحدثنا بشيء عن صانعه ، نجد أن « الصورة » فى الموضوع الجمالى إنما تحدثنا عن الفنان الذى دمج بخاتمه تلك المادة الخام فأحالتها إلى موضوع استطيعى نسميه بالعمل الفنى . فالصانع — فى حالة الموضوع النفعى — هو أقرب ما يكون إلى أداة مجردة أمكن عن طريقها أن تتحقق فكرة فى موضوع يظل هو الآخر مجردا ، فى حين أن الصانع — فى حالة الموضوع الجمالى — هو أشبه ما يكون بحضرة حية *présence vivante* تظل ماثلة فى صميم العمل الفنى ، فتسمح لجمهور النظارة فى كل زمان ومكان بأن يشارك فى عالمه الإنسانى الخاص . وإذا كان الطابع الإنسانى أظهر دائما فى حالة الموضوع الجمالى منه فى حالة الموضوع الصناعى ، فما ذلك إلا لأن « العمل الفنى » بطبيعته حقيقة حية تشهد لصاحبها ، وتنفذ بنا دائما إلى عالمه الجمالى الخاص . وهكذا نجد أنه لا بد لنا من أن نتطرق إلى دراسة مشكلة العلاقة بين العمل الفنى وصاحبه ، حتى نقف على سر تلك الصلة الحية التى تجمع بين الفنان وآثاره الفنية .

وهنا نلاحظ أن كثيرا من المشتغلين بدراسة الفن قد دأبوا على الاهتمام بتتبع تاريخ الفنان من أجل العمل على تفسير أعماله الفنية ، بدعوى أن معرفتنا بنفسية الفنان هى الكفيلة بإظهارنا على طبيعة إبداعه الفنى . وفى مثل هذه الحالة يصبح الفنان من العمل الفنى بمثابة « مبدأ تفسير » . ما دامت معرفتنا به مستقلة عن أى إنتاج فنى ، أو ما دامت حياته كإنسان سابقة فى نظرنا على حياته كفنان . ولا شك أنه حينما يمضى الباحث من الفنان إلى عمله الفنى ، فإنه عندئذ إنما يفترض أن الدراسة السيكولوجية لشخصية الفنان هى المفتاح الأوحد لفهم طبيعة إنتاجه الفنى . وأما حينما يمضى الباحث (على العكس) من العمل الفنى إلى صاحبه ، فإنه عندئذ إنما يصدر عن إيمان علمى بموضوعية الظاهرة الاستطبيقية ، واثقا من أن « الموضوع الجمالى » هو الكفيل وحده بأن يكشف لنا عن وجه صاحبه . أو أن يضعنا وجها لوجه أمامه بطريقة مباشرة .

فالباحث هنا إنما يقلع عن جمع المعلومات التى قد يهتم بها مؤرخ حياة الفنان لكى يستند إلى التجربة الاستطبيقية وحدها بوصفها الخبرة المباشرة التى تنقلنا إلى صميم العمل الفنى . والواقع أن حقيقة العمل الفنى لا تكمن إلا فى هذا العمل نفسه ، فلسنا

نجنى الكثير من وراء البحث عن ملابسات الإبداع الفنى أو السعى وراء التصميمات السابقة التى تقدمت على تحقيق هذا العمل . ومعنى هذا أن الموضوع الجمالى هو وحده الذى يمكن أن يحدثنا عن نفسه ، أو هو وحده ، الذى يمكن أن يفسر لنا ما فيه من طابع جمالى ، وهو وحده أيضا الذى يستطيع أن ينطق باسم صاحبه . وكما أن للموضوع الجمالى حقيقة يوح بها لإدراكنا الحسى دون أن يكون فى وسع أى تفسير عقلى أن يتكفل بشرحها ، فكذلك يمكننا أن نقول إن للفنان نفسه حقيقة يفصح عنها العمل الفنى دون أن يكون فى وسعنا على الإطلاق أن نرجعها إلى التاريخ . وإن بعض علماء الجمال يعضون إلى حد أبعد من ذلك فيقولون إن على مؤرخى حياة الفنان أن يعودوا أولا وبالذات إلى « حقيقة الفنان » على نحو ما تتمثل فى « العمل الفنى » ، لأن هذه الحقيقة العينية الموضوعية هى مما لا سبيل إلى رده أو إرجاعه إلى التاريخ .

فإذا ما نظرنا الآن إلى الدراسات التاريخية المتعلقة بسير الفنانين وجدنا أنها كثيرا ما تنطوى على وصف لبعض الأحداث الخارجية التى مر بها الفنان ، وكان نشاط الفنان بأسره إنما يفسر عن طريق بعض العلل الظاهرية أو الأسباب العارضة التى قد لا تمس فى شئ صميم وجوده الفردى . ولا شك أننا حينما نذيب فردية الفنان فى العالم الموضوعى ، وحينما نحيل ما فى حياته الخاصة من استمرار حتى إلى سلسلة من الأفعال والأحداث والأفعال التى تؤلف بينها عن طريق مبدأ العلية ، فإننا عندئذ إنما ننأى بأنفسنا عن فهم ذلك الجانب الإنسانى الذى يجعل من كل فنان وحدة حية تتمتع بأسلوب شخصى ، أما إذا أردنا أن نفهم تاريخ الفنان باعتباره وحدة حية تعبر عن مقصد وجودى أصلى فلا بد لنا من أن نلجأ إلى منهج استيعابى نحاول عن طريقه أن نتفهم ذلك الطابع العام الذى يكمن من وراء شتى مواقف الفنان وأفعاله وتصرفاته ، حتى نتعرف على شتى مظاهر إنتاجه من خلال تلك الروح العامة التى تشيع فى صميم وجوده كفرد . ولكن هل يتسنى لكاتب سيرة أى فنان أن يتوصل إلى انتهاج مثل هذا المنهج الاستيعابى ؟ أو بعبارة أخرى هل يستطيع مؤرخ حياة الفنان أن يلم بكل جوانب وجوده من حيث هو إنسان ؟ ألسنا نلاحظ أن كاتبى سير الفنانين يجلدون أنفسهم مضطرين إلى أن يقتطعوا من حياة الشخصيات التى يترجمون لها ، تلك النواحي التى ترتبط بنشاطهم كفنانين فيجعلون محور السيرة التى يكتبونها هو النشاط الإبداعى للفنان ؟ وإذن أليس إنتاج الفنان هو المرجع الأوفى الذى نعود إليه لتزويد أنفسنا بالمعارف الصحيحة عن حياة الفنان ؟ .. الحق أنه ليست سيرة الفنان هى التى تسمح لنا

بأن نتعرف عليه ، وإنما الذى يسمح لنا بأن نتعرف عليه هو « عمله » أولا وقبل كل شيء ، حتى أن أية ترجمة لحياة الفنان لا تصبح ذات قيمة إلا حينما يكون صاحبها قد بدأ دراسته بالاستناد إلى إنتاج الفنان والتعرف على أعماله . ومن هنا فإن كاتب سيرة بلزك (مثلا) لم يستطع أن يقول عن حياة هذا الروائى الفرنسى الكبير إنها كانت هائلة ، إلا لأن إنتاجه نفسه كان هائلا ، كما أن كاتب سيرة رامبو لم يستطع أن يقول عن حياة هذا الشاعر الفرنسى العظيم إنها كانت « مخاطرة » إلا لأن إنتاجه نفسه كان ضربا من المخاطرة . وهكذا قد يكون فى وسعنا أن نقول إن أصدق ترجمة لحياة الفنان إنما هى تلك التى تظل مخلصا لإنتاجه ، لا للملابسات إبداعه أو مصادفات حياته ، فنستمد من دراستها لأعماله الفنية ما يعينها على توجيه فهمها لحياته وتفسيرها لشخصيته .

١٩ — فإذا ما عمدنا الآن إلى المقارنة بين الموضوع النغمى . والموضوع الفنى من حيث اللغة التى يخاطبنا بها كل منهما ، وجدنا أن لغة الأول منهما لا تحمل أية دلالة شخصية ، فى حين أن لغة الثانى منها لغة شخصية تحدثنا عن صاحبه son auteur . حقا إن الموضوع النغمى هو صنعة الإنسان ، فضلا عن أنه مجعول أيضا للإنسان ، ولكنه لا يتحدثنى مطلقا عن ذلك الشخص الذى صنعه ، بل هو إنما يتحدثنى عن التصرف الذى لا بد لى من أن أحققه حتى يكون فى وسعى أن أستخدمه ، أعنى أنه مستوعب بأكمله فى « الوظيفة » التى يقوم بها . أما الموضوع الجمالى فإنه على العكس من ذلك لا يرضى لى تحقيق أى مشروع ، ولا يتطلب منى اتخاذ أى مسلك . بل هو يترك لى مطلق الحرية فى أن أكتشف صاحبه ، فضلا عن أنه يتحدثنى هو نفسه عن صاحبه . ولكن كيف يتحدثنى الموضوع الجمالى عن صاحبه ؟ أليس « الأسلوب » أو « الطراز » le style هو الطريقة الوحيدة التى يتبعها العمل الفنى فى التعبير عن صاحبه ؟

هنا نجد أنه لا بد لكل فنان من أن يستعيض عن التولد التلقائى للصور الطبيعية بتنظيم متسق لمجموعة من الصور المرادة . فالأسلوب هو تلك العملية الإرادية التى تعبر عن نشاط تنظيمى يفرض المصادفات وينشد أنقى الأشكال . وحينما يصبح للفنان أسلوب أو طراز ، فإنه عندئذ يكون قادرا على التحكم فى فنه وإنتاج ما يريد إنتاجه . حقا إن العلاقة وثيقة بين الأسلوب والحرفة le métier . فإن الأسلوب إن هو إلا حرفة تسمح لصاحبها بأن يعبر عن نفسه ، وأن يكون نسيج وحده ، ولكن المهم أن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الذى تجمى صنعته معبرة عن شخصيته ، لأن « الصنعة » عنده هى فى خدمة فكرة أو نظرة خاصة إلى العالم . وهكذا أجدنى مضطرا إلى أن أتحدث عن « أسلوب »

مونييه Monet (١٨٤٠ — ١٩٢٦) ، لا مجرد أن له طريقة خاصة في مزج الألوان ورسم الأضواء ، بل لأن له طريقته الخاصة في النظر إلى العالم باعتباره مملكة النور . وبالمثل يمكنني أن أتحدث عن طراز سيزان Cézanne ، لا لأن هذا المصور المشهور له طريقته الخاصة في استعمال الريشة وتحديد الخطوط ، بل لأن له نظرة فلسفية إلى العالم تجعله ينشد دائما الملاء ، والدقة ، والصرامة ، والثبات على طريقة اسبينوزا في نظرتة العامة إلى الوجود . وتبعاً لذلك فإننا نستطيع بحق أن ننسب إلى الفنان طرازاً أو أسلوباً حينما يكون في وسعنا أن نميز في أعماله الفنية علاقة حية (من نوع خاص) بين الإنسان والعالم علاقة تتجلى لنا في إنتاجه على شكل تجربة حية قد استطاع أن يعيشها بأسلوبه الخاص . وهذا الطراز الخاص في المعيشة ، أو هذه الكيفية الفريدة في الارتباط بالعالم ، هي ما أدركه بطريقة مباشرة في العمل الفني من خلال شتى مظاهر الصنعة أو طرائق الحرفة ، دون أن أتوقف عند تلك الوسائل الفنية التي اصطنعها الفنان للتعبير عنها ، بل دون أن أفطن إلى مثل هذه الوسائل أصلاً .

حقاً إن صنعة كل فنان هي جزء لا يتجزأ من صميم أسلوبه . فإن الطراز الفني إنما يعني طريقة الفنان الخاصة في معالجة المادة ، وتنظيم الأحجار أو الألوان أو الأنغام ، بحيث يفرض على المادة تلك الصبغة الشخصية التي تؤكد ما له من حرية بإزاء شتى المعطيات أو التماذج ؛ ولكن من واجبتنا أن نضيف إلى ذلك أن الأساليب المهنية التكنيكية لأي فنان إنما تنطوي منذ البداية على معانٍ شخصية لا تكاد تنفصل عن أسلوبه في المعيشة أو طريقته في النظر إلى العالم . ومعنى هذا أن الحرفة *le métier* بالنسبة إلى أي فنان إنما هي توقيع *signature* يحمل طابع صاحبه . بشرط أن يكون لدى الفنان من الإخلاص لنفسه والوفاء لشخصه ما يجعله أميناً على الرسالة الفنية الخاصة التي لا بد له من أن يعبر عنها . وحينما لا يكون تشابه الأعمال الفنية التي يحققها فنان واحد وليد تطبيق آلي لبعض القواعد أو « الوصفات » التي يلتزمها (الفنان) بمخادفها . فإن مثل هذا التشابه قد يكون هو الدليل القاطع على رغبة الفنان العارمة في التعبير عن نفسه بكل وفاء وأمانة ومهما يكن من شيء ، فإن أسلوب الفنان إنما يكشف لنا عن تلك الصورة الخاصة التي تنطق باسم صاحبها . ما دامت صورة « العمل الفني » الأصيل إنما هي في صميمها بمثابة « معنى » *Sens* يشير إلى صاحبه . ولكن على حين أن صورة « العمل الفني » إنما تخضع لضرورة خارجية هي تلك الغاية الموضوعية التي تخرج عن شخص الصانع نفسه ، نجد أن « الموضوع الجمالي » لا بد من أن يخضع لضرورة مزدوجة :

لأن صورته الحسية لا بد من أن تخضع لمعيار استيطقي بمعنى الكلمة من جهة . كما أنه لا بد للفنان نفسه من أن يخضع لضرورة المعنى المعاني أو المعاش *signification vécue* من جهة أخرى . وهكذا نرى أن الموضوع الجمالي لا بد من أن يكون « معبرا » ، ما دمنا نستند إليه هو نفسه للحكم على مدى إخلاص الفنان ، أو ما دمنا نتصور الفنان دائما على غرار عمله الفني .

ولكن ليس من الضروري أن نكون على علم بشخصية الفنان حتى يكون عمله الفني « معبرا » *expressive* في نظرنا ، إذ ربما كانت أعلى صورة من صور « التعبير » إنما هي تلك التي تنطوي على أكبر قدر من « الحياة » أو « الخجل » . وكأن صاحبها يريد أن يتخفى وراء نظرة خاصة إلى العالم تندرج بفنه تحت نطاق « الكلي » *l'universel* وإذن فإن العمل الفني الذي لا يحمل أى توقيع ليس بالضرورة عملا تافها لا ينطوي على أية شخصية إبداعية . حقا إن درجة تعاطفنا مع العمل الفني لتزايد حينما تكون لدينا بعض المعلومات عن تاريخ حياة صاحبه ، ولكن ربما كان في مثل هذه « الألفة » مع الفنان خطر كبير على عملية التذوق الفني نفسها ، لأنها قد تصرفنا عن العمل الفني نفسه ، لكي تجعلنا نتذكر بعض سمات خارجية قد لا يكون لها أصل في صميم الموضوع الجمالي المائل أمامنا . ولعل هذا هو ما عناه أحد علماء الجمال حينما كتب يقول : « إن الإدراك الجمالي ليزداد نقاء حينما يقتصر على الشعور بحضرة الفنان ، دون أن تكون لديه معرفة سابقة بشخصه »^(١) . ومعنى هذا أن المهم في التجربة الجمالية إنما هو أن ينكشف لنا وجه الفنان من خلال تلك « الحضرة الاستيطقية » التي ينطوي عليها عمله الفني بأسلوبه الخاص وتعبيره الشخصي .

والواقع أن حقيقة الفنان ليست هي تلك الحقيقة التاريخية التي يقدمها لنا مترجمو سيرته ، وإنما هي حقيقة ذلك الإنسان الحاضر في عمله الفني ، والذي لا أعرفه إلا عن طريق ذلك العمل نفسه . فالفنان هو الإنسان الذي يضحى بالوجود الموضوعي في سبيل الوجود الذاتي ، والذي يؤثر أن يكون في عمله عن أن يكون في العالم أو في التاريخ . وإذا كان كثير من الفنانين قد ضربوا صفحا عن معايير الحياة اليومية العادية ، فذلك لأنهم كانوا يشعرون شعورا غامضا مختلطا بأن الناس لن يحكموا عليهم بالاستناد إلى سلوكهم في هذه الحياة . وهكذا كان بعض الفنانين يشعرون بأن الحياة الحقيقية

Cf. M. Dufrenne: « Phénoménologie de l'Expérience esthétique, » vol 1., (١)

بالنسبة إليهم إنما هي تلك التي تكمن في عالم الإنتاج الفني ، أعنى تلك الحياة الفنية التي تمتد وتتسع في دوائر بعيدة المدى بقدر ما يتسع جمهور المعجبين بهم . حقا إن البعض قد يرى في سعى الفنانين نحو الشهرة « خلودا هزيلا » لا قيمة له ولا طائل تحته ، ولكن الفنان مع الأسف إنما هو ذلك الإنسان الذي يحيا في ضمير الجمهور أكثر مما يحيا في أعماق وجوده الخاص . ولو شئنا أن نستعمل تعبيرا وجوديا نستمده من سارتر ، لقلنا إن أفضل ما في الفنان إنما هو جانبه الذي يوجد فيه لا على طريقة الوجود للذات pour soi ، بل على طريقة الوجود للآخرين pour autrui . فالفنان هو الرجل الذي للجميع عليه حقوق ، دون أن يكون في وسعه تلافى هذا الوضع بحال ، حتى لقد ذهب البعض إلى حد الحديث عن « بغاء الفنان » prostitution de l'artiste ولكن بغاء الفنان (إن صح هذا التعبير) إنما هو في حينه بقاء مقدس . لأن الفنان قد يضحي بوجوده كإنسان في سبيل الاحتفاظ بوجوده كفنان ، أو هو على الأصح قد يضحي بوجوده من أجل الذات في سبيل وجوده من أجل الغير ، لكي لا يلبث أن يستحيل إلى مجرد « طراز فنى » يتعرف عليه الجمهور من خلال أعماله ، دون أن يكون لديه هو أى شعور واضح بتلك « الصورة الفنية » التي أصبحت هي وحدها حقيقته !

وهكذا نرى أنه على حين أن « الموضوع الصناعى » إنما يضعنا منذ البداية في عالم إنسانى يتطلب منا دائما سلوكا تكتيكيا خاصا ، دون أن يدعنا نشارك صاحبه مشاركة إنسانية فعالة ، نجد أن « الموضوع الجمالى » إنما يضعنا منذ البداية في عالم الأنا والأنثى ، دون أن يقيم أى تعارض بينى وبين الآخر ، لأنه ليس من شأن « الآخر » L'autre أن يستلبنى عالمى الخاص . بل إن من شأنه على العكس — أن يفتح أمامى عالمه الخاص . وهنا تتم المشاركة بينى وبين الفنان ، لا على سبيل القهر أو الضغط أو الإلزام ، بل عن طريق تلك اللغة النوعية الخاصة التي يحدثنى بها العمل الفنى ، فلا تلبث نفسى أن تفتح له وتقبل عليه . وإذن فإن من شأن العمل الفنى دائما أن يفتح أمامى عالما بشريا خاصا هو عالم صاحبه ؛ وهذا العالم الشخصى الذى يحدثنى عن الفنان من خلال الطراز والتعبير اللذين يتميز بهما إنتاجه الفنى ، إنما هو في الحقيقة الدليل الأكبر على اختلاف العمل الفنى (في جوهره) عن أى عمل إنتاجى من نوع آخر .

٢٠ — فهل يكون معنى هذا أن ليس ثمة علاقة بين الفن والصناعة ، أو بين الموضوع الجمالى والموضوع الاستعمالى ؟ ألسنا نلاحظ أن كثيرا من علماء الجمال المعاصرين يميلون إلى القول بأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء « صانع » artisan ؟ وإذن فهل

نساير هؤلاء ونحاول أن نخفف من حدة الهوة التي أقمناها بين « العمل الفنى » و« العمل الصناعى » ؟ هنا نجد آلان يقرر أن الجامع بين الفن والصناعة إنما هو ما فى كل منهما من نشاط إنتاجى . فليس الفن حلما وتأملا وتصورات فارغة ، بل هو صنعة وتنفيذ وإنتاج . وقد تنوهم أن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الرجل العبقرى الذى يكتب ما يمليه عليه شيطان إلهامه ، ولكن الحقيقة أن الفنان إنما هو ذلك الصانع الذى يضطرع مع المادة — لغة كانت أم حجارة أم لونا أم غير ذلك — حتى يجبرها على أن تتشنى وتتايل وتنعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية . أستغفر الله ! ، فما كان لدى الفنان جهاز مكتمل من الأفكار السابقة المحددة . وإنما تجيئه الأفكار كلما أوغل فى الإنتاج والعمل ؛ إن لم نقل بأن هذه الأفكار نفسها قد لا تصبح واضحة محددة إلا بعد أن يكون « العمل الفنى » قد اكتمل ! وهكذا قد يصحح أن نقول إن الفنان هو المتفرج الأول الذى يشهد مولد عمله الفنى ، فيعاصر مراحل تكونه وتولده وانبثاقه ، إلى أن تجيئ اللحظة التى يفغر فيها فاه مندهشا متعجبا ! وقد يقع فى ظننا أحيانا أن القصيدة الرائعة كانت بادئ ذى بدء « مشروع قصيدة » ، ثم لم تلبث أن استحالت إلى حقيقة واقعة ، ولكن الأدنى إلى الصواب أن يقال إن القصيدة لا تبدى للشاعر جملة رائعة ، إلا حين يمضى فى نظمها ، كما أن اللوحة الجميلة لا تصبح جميلة إلا وهى تتولد تحت ريشة المصور ، أو كما أن التمثال الجميل إنما يصبح جميلا حينما يتكشف رويدارويدا تحت معول المثال ! ومعنى هذا أن العبقرية إنما تصبح عبقرية بفضل ذلك الجهد الفنى الذى يجعلها تتجلى فى صميم الموضوع الجمالى ، مرسوما كان أم منحوتا أم منظوما أم مغنوما . حقا إنه ليس من النادر أن نجد فنانين يلعبون الزحام ، ويسخطون على النحو ، ويستمتطرون اللعنات على المادة ، وكأن هذه كلها إن هى إلا وسائل عاجزة قاصرة هيئات أن تنهض بالتعبير عن تلك الأفكار الهائلة التى يريدون أن يعبروا عنها ، ولكن هؤلاء ينسون أن الشعر لا يصنع إلا من ألفاظ ، وأن اللوحة لا ترسم إلا بألوان ، وأن التمثال لا ينحت إلا من حجر أو صلصال . فالهمم إذن فى الإنتاج الفنى (كما هو الحال أيضا فى الإنتاج الصناعى) هو أن يتحقق العمل ، أعنى أن يصبح حقيقة واقعة ، مكتملة ، صلبة ، متينة . ولكى يتحقق « العمل » فلا بد للفنان من أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة ، لكى يمضى نحو عالم الجهد والصناعة والحرفة والإنتاج العملى (١) .

إن الكثيرين ليتوهمون أنه يكفي لوصف الفنان أن نقول إنه رجل الإلهام الذى يدرك من الأشياء ما لا قبل لغيره من سواد الناس بإدراكه ، ولكن « الإدراك » وحده لا يكفي لتفسير الإنتاج الفنى : لأن الفنان هو رجل إدراك وعمل معا ، أعنى أنه لا بد بالضرورة من أن يكون « صانعا » . والواقع أن اهتمام الفنان لا ينصرف إلى تخيلاته وأهوائه ، بقدر ما ينصرف إلى « الموضوع » الذى يريد أن يحققه . وحتى إذا نسبنا إلى الفنان صفة « التأمل » ، فإنه لا بد لنا من أن نتذكر دائما أن تأمله هو ضرب من « الملاحظة » observation أكثر مما هو حلم يقظة ؛ أو ربما كان الأدنى إلى الصواب أن نقول إنه يتأمل ما صنعه ويلاحظ ما حققه ، حتى يتخذ منه سندا يعتمد عليه فيما سوف يصنعه ، وقاعدة يستند إليها فيما سوف يحققه . ولهذا يقرر آلان أن القانون الأسمى للابتكار الإنسانى هو أن المرء لا يتكرر إلا حين يعمل . وتبعاً لذلك فإن حرية الفنان لا تتبدى إلا حيناً يجد فى النظام المادى الصارم دعامة قوية يستند إليها ، فى حين أنه لو اقتصر على مسaire أهوائه وتخيلاته ، أعنى لو اكتفى باتباع النظام الذى تفرضه عليه انفعالات الجسم البشرى لرائت عليه العبودية ، ولأصبحت كل مخترعاته آية ليس فيها أدنى أثر من حسن أو جمال أو تأثير . ومعنى هذا أن الإنسان حين يستسلم للإلهام ، أو بالأحرى حين يستسلم لطبيعته الخاصة ، فإن مقاومة المادة عندئذ قد تكون هى الشيء الذى يمكن أن يجيء فيعصمه من الارتجال الأجوف ، والتقلبات النفسية العارضة . وإن آثار أعمالنا التى لاتمضى لى الكفيلة بأن تعلمنا الحذر ، ولكن ذلك الشاهد الأمين الذى ينصبه أمامنا أدنى تصميم نحققه إنما هو الذى يعلمنا الثقة . وبينما نجد أن كل شيء أمام الخيلة اللاهية المتسكعة هو أمل ووعد ورجاء ، نجد أن ضرورة التنفيذ التى تضطر الفنان إلى الاصطدام بعقبات المادة هى التى تدنو به من أعتاب الفن بوصفه نشاطا يقوم على الصناعة والخلق والبناء . ولو لم يكن فى استطاعة قدرة التنفيذ عندنا أن تمضى إلى أبعد مما تمضى إليه قوة التفكير ، لما وجد بيننا فنانون على الإطلاق ولكن الفنان الحقيقى إنما هو ذلك الصانع الذى يعرف حق المعرفة أنه لا بد له من أن يقرب الشيء فى صبر وتواضع ، لكى يسائله ويستطلع . وكأنما هو يطلب إلى الموضوع أن يعينه على مواجهة أفكاره الخاصة وتنظيمها وتنسيقها واستبعاد ما فيها من متناقضات . حقا إن البعض ليتصور أن الفن يصدر عن الفنان كما يصدر الماء عن ينبوع ، ولكن النشاط الفنى شاهد بأنه ليس أقل للفن من « السهولة » facilité التى تقترن فى أذهاننا عادة بفكرة « الإلهام » inspiration ، وكان ليس فى الفن جهد وصناعة وحرفة وممارسة .. إلخ .

يبد أننا نعود فنقرر أن ثمة فارقاً بين « الفنان » و« الصانع » : فإن الفكرة في الصناعة لا بد من أن تسبق التنفيذ ، ما دامت هي التي تنظمه وتحدده وتتحكم فيه ، على حين أن الفكرة في العمل الفني إنما ترد الفنان أثناء قيامه بعملية الإنتاج الفني ، أعني أنها تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه . ومع ذلك فإننا نلاحظ في الصناعة نفسها أنه كثيراً ما يجيء العمل المتحقق فيعدل من فكرة الصانع وينقحها ويقومها ، إذ يصل الصانع إلى نتائج أفضل بكثير مما سبق له تصوره ، بمجرد ما يقوم بمحاولات عملية من أجل تنفيذ فكرته الأصلية ، وبذلك يقترب هو نفسه من الفنان (وإن كان الصانع لا يصبح فناناً إلا في لحظات سريعة خاطفة) . ولكن القاعدة العامة في الصناعة هي أنه لا بد للتنفيذ من أن يجيء مكافئاً للتصميم ، أعني أنه لا بد للعمل الصناعي من أن يجيء مساوياً للفكرة التي تقدمته (١) . وأما في الفن فإن التنفيذ قلما يجيء مساوياً للتصميم ، لأن الفكرة (كما سبق لنا القول) لا تسبق العمل الفني ، بل هي كثيراً ما تتحد وتتطور وتكتمل من خلال عملية الإبداع نفسها . ولهذا فإن الفنان هو من بين أصحاب الإبداع جميعاً أشدهم حاجة إلى أن « ينظم الداخل بالاستناد إلى الخارج » ، على حد تعبير أوجست كونت . ومعنى هذا أنه لا بد للفنان من أن يقلع عن الاقتصاد على التفكير النظري في عمله ، لكي يحاول عن طريق الاضطراب مع المادة أن يخرجها إلى حيز التنفيذ وحينما يدرك الفنان أهمية « التحقيق » في الإنتاج الفني ، فإنه عندئذ لا بد من أن يعشق « المهنة » (أو « الحرفة ») ويعترف لها بالفضل . وليس أسعد من الفنان حين ينجح في أن يزين بالفعل حجراً صلباً كان يتمرّد على كل تزيين (٢) .

٢١ — أما علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن واللهو ، فهم يقررون أن الجميل حينما استطاع أن يتحرر من « النافع » l'utile . وحينما نجح في أن يتخلص من « الحرفة » le métier ، فإنه لم يلبث أن استحال إلى « فن » . حقا إن الفن قد نشأ عن المهنة ، كما نشأ فن المعمار عن حرفة البناء maçonnerie ، أو كما نشأ فن التصوير عن حرفة التلوين entluminure ، ولكن الفن لم يستحق هذا الاسم إلا حينما انفصل عن الحرفة ، وتبعاً لذلك فإن فكتور باش يقرر أن الفصل بين الحرفة والفن إنما هو شيء قائم بالفعل ولا بد

(١) Alain : « Vingt Leçons sur les Beaux. Arts. » Paris, Gallimard, 8 éd., 1931., 15 leçons , p. 222.

(٢) Alan : « Système des Beaux Arts., Paris, Gallimard, 1926, pp. 34. 38.

من أن يظل قائما . وحينما ترقى الصناعة إلى مستوى الفن ، فإنها تصبح عندئذ هي نفسها فنا ، وذلك لأنها لا تعود تنشئ المنفعة أو تتوخى الحاجة ، بل تصبح مجرد لهو أو لعب^(١) .

بيد أن عالم الجمال الفرنسي المعاصر إيتين سوريو قد تصدى لنقد هذه النظرية التي تميز الفن عن الصناعة ، بدعوى أن العمل الفني إن هو إلا ضرب من اللهو . في حين أن العمل الصناعي إنما يحقق فائدة عملية ، فذهب إلى أن النشاط الفني والنشاط الصناعي هما من فصيلة واحدة ، لأن كلا منهما إنما يرمى إلى إنتاج أشياء أو صناعة موضوعات . فالفن في نظر سوريو هو في صميمه « عمل » شبيه بغيره من الأعمال المهنية الأخرى التي تستلزم الحرفة والصنعة والدراسة والتخصص و« المحاولة والخطأ » والانكباب المضني على الإنتاج .. إلخ . والفنان — مثله في ذلك كمثل العالم أو المكتشف أو رجل الصناعة أو رجل الأعمال — إن هو إلا شخص متخصص يضطلع بأداء عمل معين لا بد له في سبيل تحقيقه من أن يمر بمرحلة استعداد وتعلم واحتراف ... إلخ . فليس الفنان مخلوقا شاذا أو كائنا فذا عجيبا غريب الخلق ، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الصناعي ، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء « صانع » . وهنا يثور سوريو على نظرية دور كايم في الربط بين الفن واللهو . فيقرر أن للفن مكانته داخل ضروب تقسيم العمل الاجتماعي ، لأنه يمثل حرفة هامة قد لا تقل جدية عما عداها من الحرف . ونحن نعرف كيف سائر دور كايم أصحاب نظرية النشاط الفني الحر (من أمثال كنت وشيلر وسبنسر وغيره من القائلين بوجود علاقة وثيقة بين الفن واللعب) فقال بأن الفن هو مجرد إشباع لتلك الحاجة الموجودة لدينا إلى بذل نشاط لا غرض له ، اللهم إلا لما ينجم عن بذل مثل هذا النشاط من لذة أو متعة^(٢) . فلم يكن في وسع سوريو أن يضرب صفحا عن مثل هذه الدعوى الخطيرة من جانب زعيم المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، وهو الحريص على أن يثبت دعائم الفن في المجتمع الحديث بوصفه حرفة جدية تضطلع بمهمة إنتاج وتكوين وبناء ، ولا تقتصر على إطلاق طاقة زائدة أو تصريف نشاط فائض عن الحاجة (كما زعم دور كايم) . ومن هنا فقد كرس سوريو فصلا بأكمله من كتابه

F. Basch : « L'Esthétique de Kant. » Alcan, Paris, 1920, pp. 432. 3 (١)

Durkheim : « De La Division du Travail Social. » Alcan. 1902, p. 219. (٢)

الكلاسيكي المشهور « مستقبل الاستطيقا » لدراسة العلاقة بين الفن والصناعة ، حتى يظهرنا على أن للفن وظيفة اجتماعية تنحصر في إمداد المجتمع ببعض الموضوعات الخاصة .

وهنا يقول سورويو إننا إذا سلمنا بأن الفن هو ضرب من « العمل الإنتاجي » travail productif فلا بد لنا من أن نقر بأن هناك رابطة وثيقة تجمع بينه وبين الصناعة ، ما دام كل منهما إنما يقدم لنا بعض موضوعات يبتدعها بفعل نشاط إنساني خاص . حقا إننا دأبنا على أن نفرق بين الفن والصناعة بحجة خلق وإبداع في حين أن الصناعة عمل وإنتاج ، ولكننا نلاحظ أن « الفن » كثيرا ما يتدخل في الصناعة نفسها ، خصوصا حينما تستلزم الحرفة قسطا غير قليل من المعرفة الاستطيقية ، بل ربما كان في وسعنا أن نذهب إلى حد أبعد من ذلك فنقرر أنه قلما يستطيع أى نشاط إنساني كائنا ما كان أن يستغنى نهائيا عن الفن . وليس هناك أى انتقاص من كرامة الفن في قولنا بأن أصحاب الحرف اليدوية كالنجارين أو الحدادين أو صانعي الأحذية أو محترفي التصوير الشمسي قد يصح إدخالهم في زمرة الفنانين . والواقع أن الفنون — كما يقول سورويو — كثيرة ؛ وهي ليست جميعا بدرجة واحدة من الأهمية ، وإلا لما كان في وسعنا أن نتحدث عن « فنون كبرى » و « فنون صغرى » ، أو أن نقيم بين شتى أنواع الفنون ضربا من « الترتيب الطبقي » hiérarchie . ولكن الفنون التي نعدها أسمى من كل ما عداها ، إنما هي تلك التي تفترض لدى أصحابها أكبر قدر ممكن من المعارف الجمالية . حقا إن حظ الفنون الصغرى من المعرفة الاستطيقية قد يكون ضئيلا ، ولكن هذا لا يمنع من اعتبارها « فنونا » ، وليس يكفي أن تغلب على الصناعة صبغة المهارة اليدوية ، حتى نستبعدنا نهائيا من دائرة الفن ، فإن بين بعض الحدادين وصانعي الأحذية من يصح اعتبارهم فنانين .

فإذا ما عاودنا النظر إلى الفارق بين « العمل الفني » و « العمل الصناعي » . تبادرت إلى الأذهان فكرة التمييز بينهما على أساس أن الإنتاج في الفن يدوي ، في حين أنه في الحرف المختلفة ميكانيكي . وهذا ما حدا بالبعض إلى القول بأن الفن « عمل حي » oeuvre vivante ، قد يبدو ناقصا إذا قورن بالإنتاج الآلي ، ولكنه على كل حال عمل شخصي إنساني يخاطب منا القلوب . وأما إنتاج العمل الصناعي ، فإنه قد يكون أكمل وأدق ، ولكنه يظل عملا آليا لا روح فيه ، لأنه لا يحمل أى أثر من آثار الحياة البشرية ، بما يجيء معها من نقائص وعيوب ومظاهر غفلة أو قلة دربة أو ندم أو تحسر ! هذا إلى أن

الإنتاج الصناعي لا يملك من القدرة ما يستطيع معه أن يجيأ بذاته ، لأنه إنتاج بالجملة ومن الممكن الإكثار منه إلى غير ما حد — ولكن هذا الرأي (فيما يرى سوريو) ينطوى على خطأ جسيم : فإنه ليس من الصحيح أولاً أن العمل الصناعي أكمل من العمل اليدوي . وإنما الصحيح أنه عمل ناقص لم يستوف حظه من « الكمال » (أو التشطيب كما نقول أحياناً بالعامية) . هذا إلى أننا لا نفضل في العادة العمل الصناعي على العمل الفني ، بل نحن نؤثر دائماً العمل اليدوي المتقن *L'ouvrage bien fait* على أى عمل آخر يكون من إنتاج الآلة . وإذا كنا نعد العمل الآلى « ناقصاً » من الوجهة الفنية ، فذلك لأننا نعرف أن الآلة لا تستطيع أن تجارى اليد . والحق أن مطرق الصائغ ومغزل صانعة التخاريم (الدانتلة) هما أسمى بكثير من أكمل الأجهزة الميكانيكية ، لأن هذه لا تستطيع أن تتلافى عيباً كبيراً ألا وهو « الرتابة » *La monotonie* ولا شك أن الرتابة هي مظهر من مظاهر النقص أو عدم الاكتمال . ولما كانت الآلة الميكانيكية تقتصر في العادة على أداء عملية واحدة (نعتها صالحة في المتوسط وبالنسبة إلى أغلب الحالات) ، فإنها لا تملك من القدرة على التكيف ما يجعلها صالحة لجميع الحالات (مما قد يستلزم صنعة أخرى مغايرة) . ولكن هذا العيب لا بد من أن يزول تماماً بمجرد ما يصبح في وسعنا أن ننتج آلة تصلح لأداء عمل متنوع لا يجيء منطويًا على أى مظهر من مظاهر الرتابة أو الملل . ولعل من هذا القبيل مثلاً ما يحدث حينما يكون الجهاز الآلى من الدقة والتعقيد بحيث يستطيع أن يتكيف مع شتى الوظائف التي يراد منه تأديتها ، كما هو الحال بالنسبة إلى « الأرغن » الذي يعد من أكمل الأجهزة الموسيقية وأقربها إلى الصوت البشرى نفسه^(١) .

أما الزعم بأن العمل الصناعي هو أقل شأنًا من العمل الفني ، لأنه وليد إنتاج بالجملة ، فهذا قول مردود . حقا إن القيمة التجارية لأية لوحة أو قطعة أثاث أو إناء أزهار لا بد من أن تنقص حين تكون هناك نماذج أخرى عديدة قد صنعت على غرارها ، ولكن هذا لا يعنى أن نخرج تلك الموضوعات من دائرة الفن لجرد أنها ليست فريدة أو نادرة . فليس هناك ما يبرر الخلط بين « القيمة الفنية » و « قيمة الندرة » (أو الغرابة) ، بل لا بد لنا من أن نسلم بأن كثرة عدد النسخ المطبوعة من الكتاب الواحد أو كثرة عدد القطع المضروبة من العملة الواحدة ، لا تنقص في شيء من القيمة الفنية لهذا الكتاب أو لتلك العملة . والواقع أنه كلما كان حظ الموضوع الفني من الانتشار أكبر ، كانت حيويته أعظم ، وكان حظه من الواقعية أكبر . فلن يضير الفن في

شيء أن تعم مسرات الذوق بين الناس ، بل ربما كان في ذلك نفع كبير يعود على الفنانين أنفسهم بوصفهم أصحاب حرفة نافعة تقوم بدور فعال في صميم الحياة الاجتماعية . فالفن بطبيعته قوة حيوية وعمل إيجابي ونشاط إنتاجي ؛ ولا شك أن مثل هذا النشاط الإنتاجي هو أحوج ما يكون إلى عوامل الانتشار التي يمكن أن تضمن له أسباب البقاء . وإن الملاحظة لتدلنا على أن ثمة أناسا كثيرين يؤثرون أن يزينوا جدران منازلهم بلوحات منقولة عن كبار المصورين الكلاسيكيين (مثل تيسيان Titien وفلاسكيز Velasquez) عن أن يزينوها بلوحات طريفة قد لا تكون متقنة الصنع . حقا إن ثمة فارقا كبيرا بطبيعة الحال بين أن تملك لوحة أصلية لتسيان أو فلاسكيز ، وبين أن تملك لوحة منقولة عن بعض أعمال هذين المصورين العظيمين ، ولكن من المؤكد أن عمل الفنان الكبير لا بد من أن يظل ماثلا بوجه من الوجوه في الصورة التي تحاكيه ؛ فضلا عن أن الفنان حين يقبل لأعماله أن تشر على الناس بالشكل الآلي الذي يضمن لها الذبوع والانتشار ، فإنه عندئذ لا ينتقض من قدر إنتاجه الفني على الإطلاق ، بل كل ما هنالك أنه يتيح لفنه فرصة التحقق على شكل عمل حي يتمتع بحضرة واقعية^(١) .

٢٢ — من هذا نرى أن سوريو يريد أن يستبدل بالترفة الكلاسيكية بين الصناعة والفن ، ترفة أخرى جديدة تقوم على التمييز بين « العمل الأدائي » travail opératoire و « العمل الفني » travail d'art وحجة سوريو في ذلك أن هذين النوعين من الأعمال يدخلان في كل من الصناعة والفن على السواء ، ولكن زيادة نسبة الواحد منهما عن نسبة الآخر في أى موضوع ما من الموضوعات هي التي تحدد إذا كان هذا الموضوع آليا فنيا . ولنضرب لذلك مثلا فنقول إنه حينما تكون كل مهمة الصانع أن يساير الآلة ، دون أدنى ذوق أو حكم تقديري أو مراعاة للنتائج ، أعنى حين يكون كل ما عليه أن يقوم بأداء بعض الحركات المهنية وفقا لتعليمات مرسومة ، فإن من المؤكد أن عمله هذا لن يكون من الفن في شيء . وأما الرسام الصناعي فإنه قد يكون أحيانا أقرب إلى الفن من المصور المعروف الذي يعيد رسم « بركة سان كوكوفا » للمرة المائة ، بطريقة آلية اعتيادية مألوفة ، مجرد أن تاجر اللوحات قد طلب منه ذلك . وتبعاً لذلك فليس ما يمنعنا من أن نخلع صفة « الفن » على العمل الصناعي الذي يحققه المهندس الميكانيكي مثلا حينما يصنع تصميمًا جديدًا لسيارة فخمة . أو حين يقوم بعمل نموذج مبتكر لهيكل إحدى الطائرات ... إلخ . وهكذا يخلص سوريو إلى القول بأن دور الفن في الصناعة

Etienne Souriau : « L'Avenir de L'Esthétique, » Alcan, 1929. pp. (١)

يختلف شدة وضعفا بحسب نوع العمل الذى يقوم به الصانع ، بمعنى أنه كلما كان الصانع مضطرا إلى أن ينظم عمله وفقا لفحص نقدى لصفات الإنتاج نفسه ، كان عمله أقرب إلى الفن منه إلى أى شىء آخر ، والنتيجة هى أنه لا موضع للفصل التام بين الفن والصناعة : لأن الفن هو لباب الصناعة ، أو هو الصناعة فى أسمى صورها ، أو هو العمل المتين الذى يستحق عن جدارة لفظ « الصناعة » أو « التكنيك » (١) .

والواقع أننا لو سلمنا مع أصحاب النزعات التجريدية فى الفن بأن الوظيفة الأولى للفنان هى أن يقدم لنا مجموعة من الصور أو الأشكال التى ترتاح لمراها حساسيتنا الاستيطيقية ، لما وجدنا أدنى صعوبة فى أن نقر عالم الجمال الإنجليزى المعاصر هربرت ريد Herbert Read على القول بوجود فن حقيقى فى نطاق الصناعة نفسها . وحسبنا أن نرجع إلى كثير من المنتجات الصناعية الحديثة التى امتدت إليها أيدي المصممين designers لكى نتحقق من أن الفنون النفعية لم تعد تراعى الفائدة أو الاستعمال فحسب ، بل هى أصبحت تتوخى أيضا بعض الغايات الاستيطيقية التى ترمى إليها فى العادة الفنون التجريدية . فلم يعد مهندسو الأبنية الحديثة ومصممو الأثاث الحديث ، وصانعو الأطباق والأواني الحديثة ، يقتصرون على مراعاة فائدة هذه الأدوات ووظائفها فى الاستعمال العادى ، بل صاروا يحرصون أشد الحرص على صبغها بطابع فنى يجعل منها موضوعات ملائمة تستثير حساسيتنا لقوانين التناسب الرياضى ، بل أصبحت تنطوى على أشكال حدسية intuitive forms — نهب بإحساسنا الجمالى على نحو وجدانى مباشر . حقا إن كثيرا من الموضوعات النفعية التى تنتجها المصانع الحديثة لا زالت بعيدة عن أن تحقق ما يراد لها من صبغة جمالية ، ولكننا لو دققنا النظر فيما يستجد على السيارات والطائرات وأجهزة الراديو والآلات الكاتبة (وما إلى ذلك) من تجديدات أو تصميمات حديثة ، لألفينا أن هذه كلها إن هى إلا تحسينات فنية أدخلها على تلك الآلات مصممون بارعون يتمتعون بحساسية جمالية ممتازة وهكذا يكون فى وسعنا أن نقول إن الصناعة الحديثة سائرة حتما فى سبيل الاعتراف بأهمية « الفن التجريدى » abstract فى نطاق الإنتاج الصناعى نفسه .

حقا إننا إذا فهمنا الفن على أنه تعبير بالصور التشكيلية عن الانفعالات البشرية والمثل العليا الإنسانية ، فإننا لن نستطيع أن نقول إن فى وسع الآلة أن تنتج عملا فنيا بمعنى

الكلمة ، وأما إذا فهمنا الفن على أنه خلق لأشكال أو إبداع لصور تجيء ملائمة لحساسيتنا الاستطيقية ، فإنه لن يكون ثمة مانع من القول بأن الآلة قد تنتج أعمالاً فنية . ولكن الإنتاج الصناعي إذا اقتصر على مراعاة النسب العددية والقوانين الهندسية فإنه لن يكون إنتاجاً فنياً بمعنى الكلمة . لأنه لا بد للرسام الصناعي أو المهندس الإنشائي أو المصمم الفني من أن يعمل على تكييف قوانين التناظر والتناسب مع الشكل الوظيفي للموضوع المراد صنعه . وتبعاً لذلك فإن المصانع الحديثة قد أصبحت تستعين بمهارة المهندسين الفنيين والمصممين البارعين من أجل تزويد منتجاتها الآلية بطابع جمالي يضمن لها الرواج والانتشار . فإذا عرفنا أن الموضوعات الدميمة قد أصبحت في سوق الإنتاج الحديث بضاعة كاسدة . أمكننا أن نفهم السر في حرص رجال الصناعة أنفسهم على إنتاج موضوعات نافعة تجيء في الوقت نفسه ملائمة للذوق ، مرضية لحساسيتنا الجمالية . وعلى الرغم من أن العهد الصناعي قد وجد نفسه مضطراً إلى التضحية بعنصر « الندرة » أو « التفرد » . بسبب ما تقتضيه طبيعة الآلة من إنتاج بالجملة . إلا أن تزايد الإنتاج الصناعي وتحسنه قد أصبحا يكفلان لنا اليوم من التنوع والجدة ما يضمن إشباع شتى الحاجات الجمالية للجمهور . فضلاً عن ذلك فإن حرصنا على أن يجيء الموضوع الجمالي « نسيج وحده » (فيما يرى بعض النقاد المحدثين) إنما هو أثر من آثار تلك الحقبة الفردية من حقب الحضارة حين كان حب التملك لا زال هو العامل المسيطر على نفوس الأفراد . وأما في عهود الاشتراكية والنزعات الجمالية الحديثة فلن يضير العمل الفني في شيء أن تكون الآلات قد أنتجت منه أعداداً كبيرة يستطيع أن ينعم بتفوقها جمهور كبير من المستهلكين . هذا إلى أن الآلات نفسها قد أصبحت اليوم من المهارة والدقة بحيث أصبح في وسعها أن تدخل على إنتاجها من التنوع والتجديد ما قد يعجز عنه أحياناً العمل اليدوي — حقا إن عنصر « التزيين » قد أخذ يقل في المنتجات الصناعية الحديثة ، ولكن الفن التجريدي قد حل محل تلك الاتجاهات التزيينية القديمة ، فأصبحت الموضوعات النفعية التي تنتجها الآلات الحديثة أعمالاً فنية تهب بحساسيتنا الجمالية عن طريق ما تنطوى عليه من أشكال مجردة ترتاح لمراها الأعين . وهكذا أصبح للفنان التجريدي دوره الهام في الإنتاج الصناعي الحديث . لأنه هو الذي يقوم بالتأليف بين الحاجات البشرية والقوانين العضوية . أو هو الذي يمزج بين أعلى درجة من درجات الاقتصاد العملي وأعظم نسبة من نسب الحرية الروحية^(١) .

الفصل الخامس

الفن والمجتمع

٢٣ — إذا كنا قد رأينا أنه ليس ثمة حد فاصل بين أوجه النشاط الجدى التى نشأت عنها الصناعة ، وأوجه النشاط غير الجدى التى تكون منها الفن ، فذلك لأن ملاحظة الواقع نفسها قد أظهرتنا بكل وضوح على أن الفن « عمل اجتماعى » travail social ، وأن الفنان هو أولا وقبل كل شيء رجل يحترف مهنة . ولو أننا نظرنا إلى المشكلة من وجهة نظر الفنانين أنفسهم ، لوجدنا أنهم جميعا ينظرون إلى الفن نظرة جدية ، ولا يعدونه مطلقا مجرد استجابة لتلك الحاجة البشرية إلى بذل نشاط حر دون استهداف أى غرض . فليس الفن عندهم مجرد حرفة يرتزقون من ورائها فحسب . وإنما هو عمل جدى ينطوى على الكثير من التفكير والتنظيم والجهد والتصميم .. أما إذا نظرنا إلى الفن من وجهة نظر عالم الاجتماع ، فإننا لن نستطيع أن ننكر أن وجود الفن هو واقعة إيجابية لها أهميتها فى صميم الحياة الاجتماعية . وليس أدل على صحة ما نقول من أن المجتمع نفسه فى كل زمان ومكان قد اعتبر الفن وظيفة اجتماعية ، فكان يعد الفنانين بمثابة صناع مهرة يحترفون مهنة لها أصولها وقواعدها . ولو أننا رجعنا إلى العصور الوسطى — مثلا لوجدنا أن الفن قد كان آنذاك حرفة جدية يحرص عليها المجتمع ، فكانت هناك مراسم فنية ateliers ينفق عليها الملوك والأمراء ، وكانت هناك حرف metiers يصطنعها سائر المشتغلين بالفن . وأما فى القرن الثامن عشر فقد كان كل فنان يجيد حرفة أو حرفا ، أعنى أنه كان صانعا وصاحب فن معا ، فكان يصنع لوحات للهيكل ، ويرسم صورا شخصية للأمراء والأميرات ، ويصمم الزينات والنقوش على جدران المؤسسات القومية ، وينحت التماثيل التى تزدان بها قصور الملوك والأمراء ... إلخ . ولئن كانت الدولة فى عصرنا هذا لم تعد تطلب من الفنان إلا التزر اليسير ، حتى لقد أصبح الفن فى

مجموعه جهدا شخصيا . لا حرفة بمعنى الكلمة ، إلا أن صيحات أنصار الفن قد تعالت معلنة أهمية « الحرفة » بوصفها نقطة تلاقى الفن والمجتمع . وهكذا ذهب بعضهم إلى أنه إذا أريد للفنان الحديث اليوم أن يعود إلى احتلال مركزه في صميم الحياة الاجتماعية . فلا بد لنا من أن نجعل من فنه « حرفة » ، ولا بد للدولة نفسها من أن تشرف على رعاية الفنون بوصفها ظواهر اجتماعية خطيرة الشأن ، وهل يمكن أن يستغنى المجتمع الحديث عن « الفنان » وهو « الرجل الصانع » الذى يخضع على مصنوعات الإنسان طابعا استطيعا يجعل منها أشياء محببة إلى نفسه (١) ؟

... بيد أننا حتى لو سلمنا جدلا بأن الفن إن هو إلا هو عاطل لا غناء فيه ، لكان يكفى للاهتمام بهذا اللهو أن يكون الناس قد وجدوا فيه متعة هائلة ، بدليل أن الفنانين قد استطاعوا أن يجتذبوا إليهم الجماهير ، وأن يستثيروا أفئدة الناس فى كل زمان ومكان . وإلا ، فهل يستطيع عالم اجتماع مخلص أن يغفل مثل هذه الظاهرة ، وهو يرى إلى أى حد أنزلتها المجتمعات من صميم حياتها الحضارية منزلة الجد ؟ بل هل يستطيع مؤرخ اجتماعى يصف لنا حياة روما أو بيزنطة . أن يسقط من حسابه تماما كل ما كان لألعاب السيرك من أهمية فى حياة هاتين المدينتين ؟ ... الواقع أننا لو فصلنا الفن عن العمل الجدى ، لكان فى هذا الفصل اعتراف منا بأنه على الرغم من أن الفنان إنما يكسب قوته من وراء الفن ، وعلى الرغم من أن المجتمع هو الذى يشجعه على ذلك وهو الذى يرعاه ويفسح صدره له ، إلا أن المجتمع مخطئ فى مسلكه حيال الفنان . لأن القيمة الاجتماعية المزعومة التى ينسبها إلى الفن إنما تقوم على مجرد وهم خاطئ ! ومعنى هذا أن المجتمع حين يهتم بالنشاط الفنى فإنه إنما يضيع جهوده ويبدد قواه ، لأن الفن عندئذ لن يكون سوى ثغرة فى جهاز المجتمع يتسرب من خلالها جانب من الطاقة الاجتماعية التى تضيع سدى (٢) ! ولكن هل

Jean Cassou : « Situation de L' Art Moderne. , » Paris, Ed. de Minuit, 1950, pp. 110 - 118. (١)

وانظر أيضا لذكريا إبراهيم : « هل الفن صناعة ؟ » مقال بالمجلة ، عدد ٣٦ ، ديسمبر سنة ١٩٥٩ ، ص ٨٢ - ٨٣ .

E. Souriau : «L'Avenir de L' Esthétique. ,» Paris Alcan 1929, p. 17. (٢)

من الحق أن الفن لا يمثل في صميم الحياة الاجتماعية سوى مجرد نشاط عابث ينطوى على تبيد للقوى . وفقدان للطاقة . دون أن يكون هناك أدنى أثر إنتاجي يترتب على هذا النشاط ؟ هل من الحق — كما قال دور كايم — « أنه إذا احتلت الفنون الجميلة في حياة أمة مكانة أعلى مما ينبغي ، لكان ذلك حتما على حساب حياتها الجادة . ولكان مآل تلك الأمة بالتالى إلى الفناء الذريع .. ؟ » (١) .

هنا يقول سوريو إننا لو قاربنا الفن بالعمل الجدى الضرورى . لرأينا أن ما نسميه بالنشاط الجدى إنما هو على وجه التحديد ذلك العمل الذى يتبدد (فى العادة) دون أن يخلف أدنى أثر . وإلا . فما الذى يتبقى بصفة عامة من كل تلك الجهود التى تستنفذ أوقات الناس ، سواء أكانت تصرفات ، أم حركات ، أم كلمات ، أم مجهودات ؟ ... « لقد وجد منذ خمسة آلاف سنة ، فوق تربة وادى النيل الخصيبة ، شعب هائل نشيط عامل كان يحرق الأرض ، ويزرع القمح ، وينقل المحاصيل . ينتظم فى صفوف ، ويحمل السلاح . ويمخر عباب النهر ، فما الذى يبقى من هذا كله ؟ لم يبق منه سوى بضعة تماثيل وحلى » . وهكذا نرى للفن وظيفة جوهرية هامة فى صميم الحياة الاجتماعية ، ألا وهى وظيفة التوفير أو الادخار *fonction d' épargne* ومعنى هذا أن الكائن الاجتماعى لا يستهلك العمل الفنى (كما يستهلك فى العادة ما عداه من الطاقات) بل هو يحتفظ به على شكل آثار تظل مسجلة فى المادة . والواقع أن الفنان حينما ينجح فى أن يشكل المادة ، فإن المادة تسبق لنا إنتاجه ، سواء أكان لوحات ، أم تماثيل ، أم معابد ، أم قصورا أم حليا ، أم مصوغات ، أم نياشين .. إلخ فالنشاط الفنى هو بطبيعته نشاط فعال تظل آثاره باقية أو محفوظة أو مدخرة . وربما كان من أهم خصائص العمل الفنى أنه يفلت من الدمار ، وينفر من الاستهلاك المباشر ألا يكفى أحيانا أن يكون الموضوع النفى الذى نستعمله فى حياتنا العادية موضوعا فنيا ينطوى على بعض آثار التزين أو التجميل ، لكى يشفع له طابعه الفنى عند الاستعمال ، فلا نلبث أن نعامله برفق ، ونلمسه بجذر ، ونقربه بكل احترام ؟! ألا يتردد السكين قبل أن يقدم على قطع تلك الكعكة الرائعة التى تفنن بائع الحلوى فى تزيينها بأشكال جميلة ترتاح لمراها

(١) دور كايم : « التربية الأخلاقية » ، ترجمة الدكتور السيد محمد بدوى . مكتبة مصر ،

الأعين ؟ ألا يحدث أحيانا أن تتروى مدبرة البيت قبل أن تقدم على استعمال أواني المائدة الجميلة ، لمجرد أن الطبق المزين أو الآنية المصورة هي في نظرها موضوع فني لا ينبغي المغامرة به أو التضحية به (١) ؟!

... إننا هنا بإزاء ظاهرة عامة تصدق على المجال الفني بأسره ، وإن بدلنا بادئ ذي بدء أنها لا تصدق إلا على الفنون التشكيلية . فليست فنون الأنغام والحركات بأقل دواما من فنون الأشكال والزينات ، بدليل أننا لو رجعنا إلى فنون الرقص والغناء عند الشعوب البدائية ، لوجدنا أن تلك الفنون لم تكن في الحقيقة مجرد فنون زائلة ، بل هي قد كانت فنونا طقسية *rituels* ذات طابع دائم مستمر . بل إننا لو نظرنا إلى فن الموسيقى بصفة عامة ، لوجدنا أن للعمل الموسيقى كيانه العيني الذي يتسجل على شكل « نوتة » خاصة تؤدي بطريقة معينة ، مما يدل على أن الموسيقى لا تقل عن فن التصوير اتصافا بالثبات أو الدوام *permanence* . حقا إن مادية العمل الموسيقى أقل صلابة من مادية العمل التصويري ، ولكن من المؤكد أن كلا من الموسيقى والتصوير إنما يولد أشياء تظل باقية ، أو يراد لها أن تظل على قيد البقاء . فالفنون جميعا إنما تتفق في كونها تضطلع بوظيفة التوفير أو الادخار في حياتنا الاجتماعية . ولكن بعضا من الباحثين — فيما يقول سوريو — قد حاول أن يشككنا في أهمية هذه الوظيفة الادخارية . بدعوى أن التوفير لا يخلق الثروة ، بل هو يحرم الجماعة من بعض الثروات العامة . وتبعا لذلك فإن الموضوعات الفنية في رأى هؤلاء إن هي إلا موضوعات عاطلة نوفمبرها ونختزنها . فلا تعود لها أدنى قيمة . ولا يصبح لها أى استعمال . وهكذا تستقر تلك الثروة الفنية العاطلة في المتاحف ونواويس التاريخ ، حيث تصبح تراثا لا يحفل به الحاضر ! ولكن . كيف نزعم أن تلك الموضوعات التي تضمها جدران المتاحف هي أشياء مختزنة عديمة الاستعمال ؟ دعك من المتعة التي يحصلها الزائر لتلك المتاحف . وقل لي بربك أليس في التردد على تلك المعامل الفنية الحية ضرب من الفائدة التعليمية ؟ إن المتحف هو بلا شك مجموعة من التماذج . ولا بد من أن يكون لتلك المجموعات موضعها في أشد المصانع حرصا على النفعية . فليس العمل الفني بالشئ الميت

الذى تدفنه في المتاحف . وإنما هو قد يصبح وثيقة هامة تحرص عليها الجماعة . فلا نجد مندوحة عن أن تنتزع من دائرة الاستعمال العادى ، لكى تستبقه في سجلها التاريخى الذى يضمن له الخلود ومعنى هذا أن المكان الطبيعى للأعمال الفنية إنما هو المنازل لا المتاحف ، بدليل أن لدى الأفراد من اللوحات الفنية (مثلا) أكثر من كل ما تضمه جدران اللوفر ، كما أن فى القصور والكنائس من التماثيل أكثر من كل ما يحويه التروكاديرى ... إلخ . ولكن كانت بعض ضروريات التعليم الفنى أو الدراسة الأثرية قد تضطرنا أحيانا إلى أن نتزع من دائرة الاستعمال الفعلى بعض الموضوعات الفنية الخاصة (لما لها من أهمية كبرى بهذا الصدد) ، فإن الجانب الأكبر مما نسميه بالإنتاج الفنى لا بد من أن يظل باقيا فى دائرة الاستعمال العادى وإذن فإن الادخار أو التوفير لا يعنى الاختزان أو التخبيطة ، وإنما هو يعنى الاقتصاد فى الاستعمال ، أو الاستعمال فى الوقت المناسب ، بدليل أن الأوانى الجميلة لا تلبث أن تحتل مكانها فوق موائد الأعياد والحفلات الكبرى . كما أن الأثاث الفخم الذى نحرم على أطفالنا الاقتراب منه لا يلبث أن يشهد المعجبين به فى أيام الاستقبال والترحيب بكبار الزائرين ولهذا يقرر سوريو أن صفة البقاء التى تتمتع بها آثار الإنتاج الفنى لا تعنى أن هذه الآثار قد استحالت إلى موضوعات سحرية لا يصح لمسها ، أو أشياء ممنوعة لا يجوز الاقتراب منها ، وإنما ينبغى أن نقرر على العكس من ذلك أن من شأن هذا الإنتاج الفنى أن يصبح أداة فعالة مستمرة تعدل من البيئة الواقعية التى يحيا فى كنفها أفراد الجماعة . وربما كان من أظهر الخصائص الموضوعية المميزة للمجتمعات القديمة أنها كانت تكيف نشاطها الحى العادى مع بيئة مصنوعة من تلك الأشياء التى استحدثها الإنتاج الفنى أو الصناعى بصفة عامة (١) .

٢٤ — فهل نقول بأن الظاهرة الفنية هى فى الأصل مجرد ظاهرة اجتماعية ، ما دام الفنان هو مجرد رجل محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة ؟ ... هنا نجد أن التفسير الاجتماعى للفن قد لقى ضروبا عنيفة من المعارضة ، فإن النشاط الفنى هو من بين ضروب النشاط البشرى أكثرها فردية ، وأظهرها تلقائية ، وأشدّها تعبيرا عن الحرية . وآية ذلك أن الذوق والإحساس ، أو بالأحرى أصالة الذوق والإحساس ،

هى فى صميمها واقعة ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو أى تفسير اجتماعى . فالفنان هو — فى الظاهر على الأقل — ذلك المخلوق المبدع الذى يواجه بيئته الاجتماعية بكلمة « لا » ، والذى يجد فى نفسه من الشجاعة ما يستطيع معه أن يرفض شتى المعايير القائمة . حقا إن الحيوان الجمالى هو فى الوقت نفسه حيوان اجتماعى ، ولكن الحاجة الجمالية (فيما يرى ريبو Ribot) لم تنشأ فى الأصل عن مصدر اجتماعى صرف . ولئن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفنى بطابع واضح كل الوضوح ، عميق غاية العمق ، إلا أن الفن مع ذلك هو فى صميمه ظاهرة بشرية ، قد نبعت عن أصل فردى . ولهذا يقول ريبو إن « الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد » (١) . أما إذا احتج البعض بأن الفنان إنما يختار موضوعاته من الوسط الذى يعيش فيه . فإن عالم النفس الفرنسى الكبير دلاكروا يرد على هذا الاعتراض بقوله إنه على الرغم من أن الفن يعكس بوضوح تلك البيئة الاجتماعية الخاصة التى يصدر عنها . إلا أن هذا لا يكفى للأخذ بوجهة نظر الاستطيقا الاجتماعية . لأن التعبير الفنى عن القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجمعية لا يعنى عالم الجمال بقدر ما يعنيه التعبير الفنى فى ذاته . « والفن لا ينحصر فى اختيار تلك الموضوعات بقدر ما ينحصر فى صياغتها والتعبير عنها » (٢) .

ولكن . إذا كانت المشكلة الجمالية هى فى صميمها عبارة عن مشكلة العلاقات القائمة بين الصور النفسية وتعبيرها المادى . فإن من المؤكد أن الرابطة التاريخية التى تجمع بين تلك الصور من جهة ، وبين التصورات الجمعية *représentations collectives* من جهة أخرى . لهى علاقة واقعية لا سبيل إلى إنكارها . وليست مهمة الاستطيقا الاجتماعية سوى أن تكشف عما بين العمل الفنى وبيئته الاجتماعية من روابط وثيقة . فإذا عرفنا أن الوعى الجمالى ليس بالوعى المغلق ، وأن العمل الفنى ليس « ذرة روحية » (أو منادة لا نوافذ لها ولا أبواب . أمكننا أن نفهم لماذا يذهب علماء الجمال الاجتماعيون إلى القول بأن ثمة ضربا من الاستمرار أو الاتصال بين عقل الفنان وعقول

Cf. V. Feldman : « l'Esthétique Française contemporaine » Alcan, (١)

1936, p, 53 - 54.

H. Delacroix : « Psychologie de L' Art » , Paris, Alcan, 1927, p.467. (٢)

الناس المحيطين به . « حقا إن الانفصال النفسى (على تعبير جول رومان) قد ينتهى بأن يصبح حقيقة واقعة فى بعض الحالات . ولكن هذا لن يكون إلا بطريقة ثانوية مفتعلة ... ومهما يكن من شىء فإن هذا الانفصال إنما يسود على السطح أكثر مما يشيع فى الأعماق . وفى الشعور أكثر منه فى اللاشعور . وإذن فإن هذا الانفصال هو أولا وقبل كل شىء رفض إرادى من جانب النفس لإدراك الاتصال » (١) . والواقع أن العالم النفسى لا يتألف من مجموعات متناثرة من الفرديات المستقلة ، بل إن ثمة اتصالا حقيقيا بين الذوات تشهد به الواقعة الجمالية نفسها . فليس فى استطاعة عالم الجمال أن يضرب صفحا عما هنالك من روابط وثيقة بين الفن وغيره من الظواهر الاجتماعية الأخرى ، خصوصا وأن الاستطيقا ليست فى صميمها سوى علم الحساسية الوجدانية ، أى العلم الذى يدرس تلك الانطباعات التى يحدثها فى نفوسنا العمل الفنى .. وإذن فلا بد من أن نتوقف قليلا عند دراسة العلاقة بين الفن والمجتمع .

وهنا نجد أن كثيرا من علماء الاجتماع يربطون بين الدين والفن ، فيقولون إن الظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت فى أحضان « المعبد » Le Temple لأن المعبد هو الذى عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعا ألا وهو فن المعمار ، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة ، فكان من ذلك أن ظهر فن النحت . ولم يلبث المثالون أن تفتنوا فى عمل التماثيل الملونة ، فكان من ذلك أن ظهر فن التصوير الذى لم يكن يستعمل فى الأصل إلا لتزيين جدران المعابد . ولما كانت العبادة تستلزم بالضرورة إقامة الاحتفالات الدينية ، فقد ظهرت على التعاقب فنون الرقص (المقدس) ، (والموسيقى خصوصا الغناء) والشعر الغنائى . وهكذا نشأت معظم الفنون الجميلة فى أحضان المعبد ، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التى عملت على ظهور الفن وتطوره وترقيه . بل إننا لو رجعنا إلى تاريخ العصور الوسطى ، لوجدنا أن الكنيسة قد عملت على إحياء الكثير من الفنون ، وفى مقدمتها

Juies Romains : « Petite Introduction à l'unanimité » in (١)
« Problèmes d' Aujourd' hui » 1931, Kra, p. 165.

جميعا فن المعمار ، رومانيا كان أم قوطيا . وليس بدعا أن تقوم هذه الصلة الوثيقة بين الفن والدين ، فإن الدين في صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس ، حتى لقد تانت المعابد في بعض العهود بمثابة أماكن للاجتماعات والمبادلات التجارية والتسليات الاجتماعية .. إلخ . وهكذا نشأت الفنون بين جدران المعابد . ولكنها لم تلبث أن خرجت منها بعد أن أصبحت لها صبغة دنيوية جعلت منها صنائع خاصة يصطنعها حسابهم الخاص (١) .

بيد أننا لسنا نجد معابد عند جميع شعوب العالم ، فإن بعض القبائل الرُّحل لم تكن تهتم خلال عصور طويلة بإقامة أمثال هذه الأبنية الدينية ، على الرغم من أننا نجد لديها أعمالا فنية تشهد بأنها لم تكن تجهل الفن . بل إننا حتى لو رجعنا إلى عصور ما قبل التاريخ ، فإننا سنجد الإنسان قد عرف منذ العصر الحجري الأول كيف ينحت بعض الأدوات والآلات الخاصة من العظم وحجر الصوّان . ولهذا يرفض بعض العلماء تفسير نشأة الفن بالرجوع إلى الظاهرة الدينية ، بحجة أننا لا نعدم لدى بعض طوائف الحيوان نفسه مجموعة من العوامل الفنية التي تتحكم في عمليات الانتخاب الجنسي . وهذا ما ذهب إليه دارون مثلا حينما قرر أن الذكر في المملكة الحيوانية قد يتفنن في خلق أسباب الإغراء الجنسي حتى ينجح في الظفر بإعجاب الأنثى مستعينا على تحقيق ذلك بالتأنق والرشاقة والصباح .. إلخ .

ولئن كان الذكر في المملكة البشرية أقل جمالا في العادة من الأنثى (بعكس الحال في المملكة الحيوانية) ، إلا أن نشاط الغدد التناسلية لدى الذكر يقترن بنمو مواهبه الفنية ، فيصبح المراهق شاعرا ، ويحاول عن طريق الإبداع الفني أن يجتذب انتباه الأنثى . وتبعاً لذلك فإن الجمال ، والحب ، والجنس ، هي في نظر دارون بمثابة أوجه ثلاثة لظاهرة واحدة بعينها ، ألا وهي تطور الحياة (٢) . بل ربما كان في استطاعتنا أن نقول إننا نتميز في رقص البدائيين نفس الغرائز التي نجدها لدى الحيوانات . فالتنافس الجنسي هو الذي يولد لدى الإنسان البدائي تلك الفنون الأولية التي نلمحها لدى بعض أنواع الحيوان كالرقص والصباح والغناء والمحاكاة ... إلخ .

Raymond Bayer : « Traite d'Esthétique » Colin, Paris, 1956, p. 156. (١)

Charles Lalo : «Notions d'Esthétique.» , P. U. F., 1952, 4ed., p. 43. (٢)

وحتى لو نظرنا إلى الإنسان المتحضر نفسه (خصوصاً لدى المرأة) ، فإننا لن نعدم لديه نظائر لبعض تلك الفنون . ولعل هذا هو ما عناه نيتشه حينما قال : إن كل أدب فرنسا الكلاسيكى الرفيع لم يكن سوى ثمرة من ثمار اهتمام الفرنسيين بالحب ، والمرأة ، والجنس . ومن هنا فقد ربط كثير من علماء الجمال بين الحب والفن ، بدعوى أن معظم فنون الإنسان الحديث قد نشأت عن الجمال الأنثوى ، والغريزة الجنسية ، وشهامة الرجولة ، والصراع بين الجنسين ، وخيالات الحب العذرى ، وتصورات الفروسية ، ولذات الحياة الجنسية ... إلخ . ثم لم تلبث هذه الفنون الإنسانية أن تطورت بشكل تلقائى ، فعملت على ظهور فنون صغرى ، نعتها فنون استهلاك أكثر مما هى فنون إنتاج ، كفن التجميل واستعمال المساحيق والتأنيق فى الملابس وشتى فنون الذوق المترف ... إلخ والظاهر أن الغريزة الجنسية قد أسهمت إلى حد كبير فى نمو تلك الفنون ، بدليل أن شتى الموضوعات الحديثة تستوحى من قريب أو بعيد ذلك المصدر الجنسى الذى نبعث عنه الغالبية العظمى من تلك الفنون الصغرى .

أما إذا تركنا جانباً مشكلة أصل الفن ، لكي نقتصر على النظر إلى المظهر الاجتماعى للنشاط الفنى ، فإننا لن نجد أدنى صعوبة فى أن نتحقق من أن الفنان (وإن كان ينشد الكمال الموضوعى) إلا أنه إنما يهدف أولاً وبالذات إلى النجاح الذاتى . حقاً إن الفنان قد يتخذ له اسماً مستعاراً يتخفى وراءه بعض الوقت ، ولكنه إنما يفعل ذلك لكي يعود فيرفع القناع عن وجهه فى الوقت المناسب . ومهما كان من أمر تلك الصبغة الذاتية التى تتسم بها بعض الأعمال الفنية ، فإن من المؤكد أن أصحابها إنما يهدفون من ورائها إلى الشهرة ، إن لم نقل إلى الثراء (فى بعض الأحيان) . ولكننا نلاحظ فى بعض العصور القديمة ، أن الفنان لم يكن يسعى نحو المجد أو الشهرة ؛ بدليل أن الفنانين لم يكونوا يسنجلون أسماءهم على أعمالهم الفنية ، بل كانت شخصية الفنان (مثلاً كان أم مهندسا معمارياً) تظل مجهولة . وهكذا وجد فى القديم فن بدون فنان ! ومع ذلك ! فقد بقيت تلك الفنون القديمة ، لأنها كانت فنوناً جماعية تعبر عن الإنتاج المشترك . ونحن نعرف كيف كانت الملاحم اليونانية القديمة ثمرة لتضافر عدد كبير من الشعراء ، فكان هناك أكثر من شاعر اشترك مع هوميروس فى صياغة الإلياذة والأوديسة . وإن كان التاريخ قد استبقى لنا من بين هؤلاء الشعراء جميعاً اسم هوميروس وحده بوصفه آخر من تعاقب على تسجيل تلك الملاحم . فلم يكن الإنتاج الشعرى أو العمارى فى البدء إنتاجاً فردياً ، بل كان إنتاجاً جماعياً لا تكاد تظهر فيه فردية أى فنان بعينه . وهكذا كان المجتمع

بأسره هو المهندس ، وكان المجتمع بأسره هو الشاعر ، وكانت الملاحم بمثابة أساطير
جماعية يتدعها المجتمع ، ويزيد عليها ، ويعدل منها ، ويتقحها جيلا بعد جيل ، وينقلها
عن طريق التراث الشفوي من عنصر إلى آخر ؛ وبذلك اندرجت في تيار الحياة
الجماعية . بما فيها من أفكار مشتركة وأخلاق سائدة ، وخضعت لتطورها وترقيها
ونموها وصرورتها المستمرة . ولا زلنا نلاحظ في بعض مظاهر إنتاجنا الأدبي الحالي
بعض آثار لتلك الروح الجماعية في الإنتاج ، كما هو الحال مثلا حينما يتضافر جماعة من
الكتاب من أجل تأليف معجم أو تصنيف مؤلف تاريخي ، فلا يكاد يقي في سجل
التاريخ من بين أسماء أولئك الكتاب المتعاونين سوى اسم الشخص الذي أشرف على
إخراج العمل الأدبي (١) .

والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى الأعمال الأدبية أو الفنية في المجتمعات البدائية ،
لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة : لا لأن المجتمع كان منها بمثابة المؤلف
أو المبدع فحسب ، بل كان هو نفسه موضوعها أيضا . فلسنا نجد في تاريخ الفنون عند
البدائيين شعراء فردين يغنون لأنفسهم فحسب ،، أو ينشدون قصائد ذاتية تترجم عن
إحساساتهم الخاصة ، بل نحن نجد أن معظم الشعراء إنما كانوا يتناولون في قصائدهم
موضوعات اجتماعية ، ويعبرون في أشعارهم عن مشاعر جماعية . وهكذا ظهرت
القصائد القومية العظيمة التي يمكن أن نعتها « اجتماعية » إلى أبعد الحدود ، لأن
أصحابها لا يتحدثون عن أنفسهم على الإطلاق ، ولا يتصورون أن يكون بين جمهور
المستمعين إليهم شخص واحد لا يتصف بالروح الاجتماعية مثلهم . فلم يكن موضوع
الشعر هو الحب أو العاطفة الفردية أو الأحاسيس الخاصة ، بل كانت معظم القصائد
تدور حول الأمراء والمحاربين والحروب على وجه الخصوص ، كما هو الحال مثلا فيما
انحدر إلينا من قصائد يونانية عن حروب طروادة . ولم يفقد الشعر هذا الطابع القومي
إلا في عصر متأخر نسبيا ، حينما بدأ الشعراء يتحدثوننا عن كوامن نفوسهم ، ويعبرون في
قصائدهم عن أحاسيس فردية . وهكذا ظهر « الشعر الغنائي » Poésie lyrique —
الذي يتميز عما عداه من ضروب الشعر بطابعه الذاتي السيكولوجي . ولا شك أنه
ليس ما يمنع الفرد المنزل من أن يحاول التعبير عن آلامه وأفراحه بصورة فنية ، حتى ولو
لم يكن هناك أي جمهور يستمع إليه ، فإن من شأن هذا التعبير الفني أن يخفف من حدة

تلك العواطف أو أن يهدى من عنف سورتها . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الغناء : فإن الفرد المنعزل يستطيع أيضا أن يغنى لنفسه أو أن يستعين على تحمل الوحدة بالغناء . ولكن أليس الملاحظ عادة أن الشاعر يلتمس الآذان الصاغية كما أن المغنى إنما يجد لذة كبرى في أن يستمع إلى أغانيه جمهور من المعجبين .

٢٥ — لقد كان آلان يقسم الفنون إلى نوعين : فنون فردية (كالشعر والتصوير مثلا) وفنون اجتماعية (كالعمارة والتثيل المسرحي مثلا) ، ولكنه لم يلبث أن فطن هو نفسه إلى أنه ليس ثمة فن فردي محض على الإطلاق^(١) حقا إن لوحات مصور حديث مثل جوجان Gauguin هي بلا شك ثمرة لتأملات فردية وجولات شخصية ، ولكننا نلاحظ في مرسم مصور آخر مثل روبنس Rubens مثلا (١٥٧٧ — ١٦٤٠) أن التصوير قد كان يمثل عملية جماعية ، فكان معاونو الفنان يضطلعون بمهمة مزج الألوان ودهان بعض أجزاء قليلة الأهمية من اللوحة ، بينما كان الأستاذ يقتصر على وضع التصميم وتوزيع اللمسات ورسم الأجزاء المهمة من اللوحة . وهكذا لم يكن فن التصوير في تلك العصور فنا فرديا محضا ، بل كان فنا جماعيا art collectif يشترك في أدائه جمهور من الفنانين . ولكن على الرغم من أن معظم الفنون تحتل التعاون الجماعي كما تحتل أيضا الإنتاج الفردي ، إلا أن ثمة فنونا نعدها جماعية في صميمها ، لأنها بدون عون المجتمع وتضافر مجموعات من الأفراد لا بد من أن تصبح مستحيلة أو متعذرة . فالعمارة — مثلا — هو فن تعاوونى إلى أقصى حد ، لأن أبعاده وتنوعه وضخامته تتعارض تماما مع أى تنفيذ فردي ، كما يظهر بوضوح من بناء الكاتدرائيات في العصور الوسطى حين كانت الكاتدرائية تستلزم تصميمات هندسية عديدة وتضافر أفراد عديدين على مراقبة نشئ مراحل البناء ... إلخ . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الفن المسرحي ، فإن المسرح في كل زمان ومكان لم يكن سوى ساحة كبرى يلتقى فيها المؤلف بالممثلين ، وتعالى فيها صيحات المخرج حين يصدر أوامره إلى الممثلين ، ويصبح فيها المؤلف نفسه مجرد متفرج يشهد تتابع المواقف المسرحية على نحو قد يروقه أو يسوءه أو يفاجئه أو يواجهه بما لم يخطر له على بال ! وربما كانت صناعة الأفلام السينمائية اليوم هي أكبر مظهر من مظاهر التخصص والتعاون في حضارتنا الحديثة : فقد أصبح إنتاج الفيلم الواحد يستلزم حشدا كبيرا من المواهب الفنية ، كما أصبح رائد الإنتاج السينمائي

الحديث هو التخصص بأعلى صورته . والتعاون في أكمل مظاهره^(١) . ولا يختلف الفن الموسيقى من هذه الناحية عما عداه من الفنون : فإنه وإن كان الأداء الفردي ممكنا ، إلا أنه لا بد من أن يتوافر في العادة ضرب من التعاون بين مؤلف المقطوعة الموسيقية وعازفها ، حتى يتحقق الأداء على الوجه الأكمل . كذلك لا بد للمغنى من موسيقار أو عازف يصاحبه أثناء الغناء ؛ فإذا كان اللحن الموسيقي مؤلفا من توافق عدد كبير من الأنغام (كما هو الحال في المارمونيا) ، أصبح من الضروري أن يتضافر عدد من العازفين على أداء اللحن . وهكذا تتطلب السيمفونية اشتراك عدد ضخم من العازفين ، فيصبح أداء السيمفونية عملية اجتماعية تستلزم تضافر مجتمع من الفنانين — ولكن ليس يكفي أن نقول إن كلا من الفن المسرحي والفن الموسيقي « اجتماعي » من حيث طريقة إنتاجه ، بل لا بد من أن نضيف إلى ذلك أن كلا منهما أيضا « اجتماعي » من طريقة استهلاكه . فالمسرحية والمقطوعة الموسيقية قلما تذوقان في الوحدة أو العزلة ، بل لا بد لهما من جمهور نظارة أو مستمعين . وحينما يقل عدد المتفرجين ، فإن ضعف عامل التشجيع كثيرا ما يؤثر على مستوى الأداء الفني نفسه .

حقا إن كثيرا من الفنون تتجه نحو الفرد الواحد بطريقة مباشرة ، وبالتالي فإن المتعة الفنية في مثل هذه الحالات تظل متعة سيكولوجية بحتة . وهذا ما يحدث مثلا بالنسبة إلى الرواية أو القصيدة حين يقرأها الفرد في مطالعته الخاصة ، فتكون العلاقة مباشرة بين المؤلف والقارئ ، أو يكون المؤلف (على الأصح) هو الوسيط بين شخصياته الفنية ونفسية القارئ ، ولكن من المؤكد أن ثمة فارقا كبيرا بين أن يقرأ الفرد قصيدة ما قراءة صامتة ، وبين أن ينشدها بصوت مسموع . فإن إلقاء القصيدة يفترض وجود مستمعين ، وهذا من شأنه أن يزيد من قيمة العمل الفني ، لسبب بسيط ألا وهو أن الفن عندئذ يكون قد استحال إلى فن اجتماعي . ونحن نعرف كيف أن ثمة فنونا أدبية عديدة تتصف بصيغة اجتماعية واضحة في جانبها الإنتاجي ، لأنها لا يمكن أن تتحقق إلا على مرأى من الجمهور ، كما هو الحال مثلا بالنسبة إلى الفن المسرحي (سواء أكان دراما أم كوميديا أم أوبرا) . فهذا النوع من الفن لا يستلزم مؤلفا ومؤديا فحسب ، بل هو يستلزم أيضا مستمعين . وربما كان في وسعنا أن نقول إن صالة المسرح لهى أشبه ما تكون بعالم أصغر microcosme يلخص جميع طوائف المجتمع البشرى . وهنا يصبح المؤلف تحت رحمة الجمهور . فإن المتفرج يستطيع أن يستحسن أو يستهجن ، وهو

Thomas Munro : « Les arts et leurs relations mutuelles. » P. U. F., (١)

يستطيع أن يصفق أو يصفر ، وهو في كلتا الحالتين لا بد من أن ينصب نفسه قاضيا يحكم على المؤلف بكل صراحة وشجاعة وجرأة .

وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى فن الخطابة *l'art oratoire* ، فإنه لا يمكن أن يكون ثمة خطيب بدون جمهور . وإن التجربة نفسها لتظهرنا بوضوح على أن الخطبة المقروءة تفقد جانبا كبيرا من قوتها ، كما أن الحديث السياسي المنشور لا يعادل بحال ذلك الخطاب السياسي المتدفق الذي يلقيه صاحبه بنفسه على الأعداد الهائلة من الجماهير ! والواقع أن التفكير الخطابي لا يمكن أن يتولد إلا في البيئة الاجتماعية التي تشعل فيها حماسة الجماهير ، لأن من طبيعة الخطابة أن تنشط تحت تأثير عامل الاستشارة الجماعية . وهذا ما يحدث أيضا بالنسبة إلى الفن المسرحي ، فإن الممثل يستمد من حمية الجمهور ، بحيث إنه لو قل عدد المستمعين ، لكانت النتيجة الطبيعية لذلك هي فتور الممثل . فإذا ما انعدم الجمهور أصبح التمثيل نفسه أثرا بعد عين .

وقضلا عن ذلك ، فإن هناك فنونا يمكن اعتبارها اجتماعية من حيث الموضوع ، أعنى أنها لا تدور حول الإنسان الفردي ، وإنما تدور حول المجتمع نفسه . وربما كان في وسعنا أن ندخل في عداد تلك الفنون فن التاريخ ؛ حينما يتخذ صبغة أدبية فيعمد إلى وصف أحداث المجتمع البشري وسردها بطريقة فنية مشوقة . وهكذا الحال أيضا بالنسبة إلى الرواية *le roman* حينما تصور لنا مجتمعا من الشخصيات العديدة التي تتلاقى وتتصارع وتتجادب وتتنافر في بيئة اجتماعية تتحكم فيها عقلية جماعية مشتركة . ولسنا نجد عملا فنيا واحدا يمكن القول بأن موضوعه فردي محض ، اللهم إلا كتابة السير الخاصة *biographie* بوصفها دراسة لشخصيات فردية مستقلة^(١) .

٢٦ — وهذا تين *H. Taine* (١٨٢٨ — ١٨٩٣) صاحب كتاب « فلسفة الفن » ، يحاول أن يظهرنا على تأثير الجماعة على الفن ، فيقدم لنا نظرية استيطيقية حتمية تقوم على الاعتقاد الجازم بوجود قوانين ضرورية تتحكم في كل حالة من حالات الفرد والجماعة ، وتحدد اتجاه التطور لدى كل من الفرد والمجتمع على السواء . ونحن نعرف أن تين قد شاء للاستيطيقا أن تصبح دراسة علمية لا شأن لها بأحكام القيمة . فليس بدعا أن نراه يحاول دراسة الفن بأستلوب العالم الطبيعي . وأن يتجه نحو تطبيق منهج التحليل على الظواهر الجمالية . حتى يتسنى له التوصل إلى القانون العلمي الذي يتحكم في سير

(١) Raymond Bayer : « Traité d'Esthétique. », Colin, 1956 p. 159.

(مشكلة الفن)

الترقى الفنى ، بدلا من الاقتصار على تفسير الفن بالحديث عن العبقرية والإبداع والأصالة الفردية ... إلخ . وهكذا عمد تين إلى تطبيق المنهج الطبيعي على ثلاث مشكلات جمالية كبرى ألا وهى : ماهية العمل الفنى ، وتكوينه ، وقيمه . وكانت نقطة البدء فى هذه الدراسة هى الاعتراف بأن العمل الفنى ليس واقعة فردية منعزلة بل هو ظاهرة تندرج تحت مجموعة أخرى من الظواهر التى تفسرها . فليس من شأن النقد الفنى — فى رأى تين — أن يقدم لنا طائفة من الأحكام الشخصية ، أو الانطباعات الذاتية . أو القواعد التقديرية ، وإنما لا بد له من أن يستحيل إلى علم طبيعى يحلل لنا العقلية البشرية فى صميم ضرورتها . وقد تنوهم أن العمل الفنى هو إبداع أصيل لا سبيل إلى التنبؤ به سلفا . وكأنما هو تولد تلقائى ، أو انبثاق شبه سحرى ، ولكن الحقيقة أن العمل الفنى هو ظاهرة طبيعية تحددها الحالة العامة للعقلية الجماعية والعادات الأخلاقية السائدة . ولهذا يقرر تين بصريح العبارة « أن ابتكارات الفنان ومشاركات الجمهور الوجدانية قد تبدو فى الظاهر تلقائية ، حرة ، وليدة الهوى ، وكأنما هى رياح عاصفة عارضة متقلبة ، ولكنها فى الحقيقة — مثلها فى ذلك كمثل تلك الرياح نفسها — إنما تخضع لمجموعة من الشروط المحددة والقوانين الثابتة » (١) .

أما هذه الشروط العامة التى تتحكم فى تطور الوقائع الجمالية وترقى الأعمال الفنية . فهى بعينها تلك الشروط التى تخضع لها شتى الظواهر البشرية الأخرى ، ألا وهى : الجنس أو السلالة ، والبيئة أو الوسط الاجتماعى ، والعصر أو المرحلة التاريخية . ومعنى هذا أن العمل الفنى إنما هو ظاهرة طبيعية ، تتكون بطريقة تدريجية فى ذهن إنسان حى ينتمى إلى حضارة بعينها ، ومن ثم فإن هذا العمل لا يخرج عن كونه ناتجا ضروريا *produit nécessaire* يمكن فهمه بإرجاعه إلى تلك الشروط الخارجية التى تحكمت فى عملية تكوينه ، ولما كان منهج تين التاريخى إنما يستند إلى فلسفة حسية حتمية يظهر فيها بوضوح تأثير اسبينوزا والتجريبيين الإنجليز ، فليس بدعا أن نراه يجعل من الإنسان مجرد جهاز الى عقلى *automate spirituel* ، وكأن كل إنتاجه محدد سلفا بمجموعة من الضرورات السيكولوجية والاجتماعية . والواقع أن الإنسان الجسمى المرئى — فى نظر تين — ليس لإقرينة ، أو أمانة نستطيع عن طريقها أن ندرس الإنسان الروحى الخفى . فما يعيننا على وجه التحديد ليس هو الحركات الخارجية والشكل الظاهرى ، بل هو

H. Taine : « Philosophie de l' Art. , » Paris, Hachette., Vol. 1., 1865,(١)

تلك النفس الحية التي تكمن من وراء كل تلك المظاهر . وليس من شك في أن ما يحدد شتى حالات الإنسان الباطن اللامرئى ، وسائر أفعاله الخارجية الظاهرية ، وكافة مظاهر نشاطه على اختلاف ألوانها ، إنما هي علل خاصة تتمثل في أساليب محددة من الشعور والتفكير . وسواء أكانت تلك الوقائع مادية أم أدبية ، جسمية أم نفسية ، فإن لها بالضرورة عللها . وكل واقعة معقدة إنما تتولد عن تلاقى وقائع أخرى أبسط منها ، تصدر عنها وتتوقف عليها . فلنبحث إذن عن تلك الوقائع البسيطة في مجال الكيفيات الأدبية (أو الصفات الأخلاقية) ، كما نبحث عنها عادة في مجال الكيفيات المادية (أو الصفات الفيزيكية) (١) .

فإذا ما نظرنا الآن إلى تلك الشروط الثلاثة التي يتحدث عنها تين ، وجدنا أن ما يعنيه بالجنس إنما هو مجموع « الاستعدادات الفطرية الوراثية » ، التي تتحكم في كل شعب من الشعوب ، بوصفه منحدرًا من سلالة خاصة . وأما المقصود بالبيئة *le milieu* فهو الوسط الطبيعي ، على اعتبار أن هذا الوسط من شأنه أن يخلق هو نفسه وسطًا أخلاقيًا أو بيئة أدبية . عن طريق نوع العمل الذي يمارسه أفراد الجماعة ، ودرجة حظهم من الغنى أو الترف أو الفقر .. إلخ . وتبعًا لذلك فإننا إذا أردنا أن نفهم أى أثر فنى أو أى فنان ، أو أية مجموعة من الفنانين ، كان علينا أولاً وقبل كل شيء أن نتعرف بدقة على الحالة العامة للروح الاجتماعية والعادات الأخلاقية السائدة في البيئة التي نلحظها . والقاعدة العامة هنا هي أن الفن والحضارة المعاصرة له ظاهرتان متوافقتان ، فهما يمتدان ويتسعران ، ويتطوران ، ويموتان في وقت واحد . « والبيئة — على حد تعبير تين — هي التي تجلب الفن أو تذهب به ، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به بحسب درجة شدتها أو ضعفها » (٢) . حقا إن الأثر الفنى الواحد قد يبدو شاذًا لا مثيل له أو عملاً استثنائيًا هو نسيج وحده . ولكننا لو رجعنا إلى تاريخ الفن (فيما يزعم تين) لألقينا أن شكسبير مثلاً لم يكن شخصية فذة في تاريخ عصره ، بل لقد وجد إلى جواره عدد غير قليل من الشعراء الروائيين ومؤلفي الدراما مثل مارلو وبن جونسون وبومون وغيرهم ، وهؤلاء جميعًا قد كتبوا مسرحيات تتميز بنفس الخصائص التي كان يتميز بها إنتاج شكسبير المسرحى . ولم يكن روبنس *Rubens*

Taine : « Histoire de la Littérature anglaise. » 1863. t. I. (١)

Introduction. p. IX, XV.

Hyppolite Taine : « Philosophie de L' Art », 1862, t. I. p. 220. (٢)

(١٥٧٧ - ١٦٤٠) مصورا فذا لا نظير له ، بل لقد وجد له نظراء كثيرون في بلجيكا مثل كريير Crayer وفان ديك Van Dyck وجوردان Jordaens وهؤلاء جميعا نظروا إلى فن التصوير من وجهة نظر متقاربة ، حتى ليصح أن نعدهم أفراد أسرة واحدة . فالزمن إذن عامل استطيقى هام ، لأنه يترجم إلى مقدار « السرعة المحصلة » ، فيظهرنا على تأثير كل جيل من الفنانين على الأجيال التالية له . وهكذا يخلص تين إلى القول بأن تلك العوامل الجماعية الثلاثة (ألا وهى : الجنس ، والبيئة ، والزمن) هى المسئولة عن خلق « درجة الحرارة الأخلاقية » (أو الأدبية) *température morale* التى تتلاءم مع هذا العمل الفنى ، أو ذاك مثلها فى ذلك كمثل درجة الحرارة المادية التى تعد مسئولة عن إمكان نمو النبات ، أو ذاك فى هذه البيئة المعينة أو تلك . وعلى ذلك فإن العبقرية ليست إلا نتاجا لمجموعة من القوى ، ما دامت مشكلة الإبداع الفنى إن هى إلا مشكلة آلية تتكفل بحلها قوانين الميكانيكا^(١) .

ولكن هل من الحق أن العمل الفنى محدد تحديدا صارما بمجموعة من العوامل الخارجية ، ألا وهى الحالة العامة للعقلية الجماعية ، والعادات السائدة فى المحيط الذى نشأ فيه الفنان ؟ هل تكون الخصائص العامة المميزة للأثر الفنى إنما هى تلك الظروف الخارجية العامة التى أحاطت بعملية إنتاجه ؟ إننا لو افترضنا (جدلا) أن عالم الاجتماع قد استطاع أن يتوصل إلى تحديد شتى العوامل الخارجية ، أو الظروف العامة التى أحاطت بتكوين العمل الفنى ، فإن جانبا غير قليل من الواقعة الاستطيقية سوف يظل مجهولا بالنسبة إليه ، ألا وهو « نفسية » الفنان ، وطبيعة إبداعه الفنى . وتبعا لذلك فإنه ليس فى وسعنا أن نقتصر على القول بأن الفردية الفنية هى مجرد نتاج لا شخصى للبيئة . أليس ما يجعل الفنان الملهم أو العبقرى فنانا بمعنى الكلمة إنما هو شخصيته المستقلة وأصالته الذاتية ، وتميزه عن أفراد القطيع ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن تلك الشروط العامة التى يحدثنا عنها تين إنما تعطينا فكرة عامة عن حالة الجمهور ، أو متوسط الروح الفنية السائدة ، ولكنها لا تقدم لنا أية معلومات جدية عن سيكولوجية الفنان ، فى حين أن الفنان لا يكون صاحب شخصية فى منه إلا إذا بدا مختلفا عن عامة الناس ، متميزا عن غيره من الفنانين ، صاحب جدة وأصاله وطرافة ؟ لهذا نرى تين نفسه يحاول أن يدخل فى اعتباره فردية الفنان ، فيفسر أصالة العبقرى بالرجوع إلى عمله الفنى ،

Cf. Charles Lalo : « Notions d'Esthétique. » 1952, P. U. F., p. 74. (١)

ودراسة تاريخ حياته ، وتحليل نوع البيئة التي عاش فيها ، واستنباط الطابع الرئيسي المميز لشخصيته ، وهكذا يستعين تين بمنهج استنباطي يقوم فيه بتحليل الشخصية التي يدرسها محاولاً أن يتعرف على طابعها الخاص ، وكأما هو بإزاء نبات يريد الاهتمام إلى الفصيلة التي ينتمي إليها ، حتى يتمكن من تصنيفه . ولا شك أن هذا المنهج الجديد — كما لاحظ شارل لالو — إنما هو في صميمه منهج علمي وثيق الصلة بمنهج التصنيف المعروفة في ميدان العلوم الطبيعية^(١) .

بيد أنه ربما كان في وسعنا مع ذلك أن نأخذ على تين أنه لم يفتن إلى نوعية *spécificité* الظاهرة الاستطيقية ، فكان من ذلك أن أخضعها تماماً للظاهرة الاجتماعية ، في حين أن الفن نشاط إنساني قائم بذاته ، بوصفه طريقة خاصة في المعرفة ، لها حقيقتها الخاصة وغايتها المحددة . حقا إن للفن علاقات ضرورية بالدين والأخلاق والسياسة والاقتصاد وغيرها من ظواهر المجتمع ، ولكن من المؤكد أن الفنان يستجيب للمصير البشري استجابة خاصة تميزه عن كل من رجل الدين وعالم الأخلاق والسياسي ورجل الاقتصاد إنخ ولعل هذا هو ما عناه هيربرت ريد حينما كتب يقول : « إن ممارسة الفن وتقديره هما عمليتان فرديتان ؛ فالفن إنما يبدأ بوصفه نشاطا فرديا ، وهو لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية إلا بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة ، مستوعبا إياها في صميم وجوده الجمعي »^(٢) ومعنى هذا أن الفنان لا يصدر بالضرورة عن المجتمع في إنتاجه الفني ، وإنما هو يسهم في تكوين التراث الجمالي لمجتمعه ، بقدر ما ينجح في إضافة خيوط جديدة إلى ذلك النسيج الحضاري الذي يتألف منه كيان المجتمع نفسه . وبعبارة أخرى ، يمكننا القول بأن الفن ليس نتاجا فرعيا أو ظاهرة ثانوية تترتب على الترقى الاجتماعي ، وإنما هو عنصر من العناصر الأصلية الهامة التي تدخل في تركيب المجتمع نفسه . هذا إلى أننا حينما نلغى من حسابنا تلك « القيم الجمالية » التي يأتي بها الفنان ، لكي نقتصر على النظر إلى تلك « التقويمات الاجتماعية » التي يصدرها الجمهور ، فإننا عندئذ إنما نجعل من الدراسة الاستطيقية دراسة إحصائية للآراء ، بدلا من أن نهم بدراسة « العمل الفني » نفسه باعتباره الموضوع الأصلي للباحث الجمالي .

(١) Ch. Lalo : « Introduction à l'Esthétique. » Paris, Colin, 1912. pp.

(٢) H. Read : « Art and Society », London, Faber & Faber, 1946, pp.

٢٧ — فإذا ما انتقلنا الآن إلى دراسة تلك المحاولة الجديدة التي قام بها جيو M. J. Guyau (١٨٥٤ — ١٨٨٨) من أجل بيان العلاقة الوثيقة بين « العمل الفني » و « البيئة الاجتماعية » ، وجدنا أنفسنا بإزاء استطبيق الاجتماعية أراد صاحبها أن يقيمها على دعائم مذهبه الحيوي . والفن — في رأى جيو — إنما ينبع من صميم الحياة نفسها ، فإن الجمال إن هو إلا شعور خصص مليء بالحياة . ولا يكتفى جيو بأن يقول إن الحياة الوفيرة المليئة هي منذ البداية حياة جمالية . بل هو يقرر أيضا أن الفن لا يخرج عن كونه نشاطا اجتماعيا تنحصر غايته في الحياة أو الواقع نفسه . وحينما يقول جيو إن الفن هو « الحياة نفسها مركزة » *la vie concentrée* فإنه يعنى بذلك أن من واجب الفنان ألا يدع الحياة تطفئ عليه ، بل أن يظل معاصرا لها في تقدمها المستمر ، وأن يقف على أشكال الحياة الاجتماعية التي تذوب فيها الحياة الفردية . وإذن فإن الفن عنده اجتماعي في نشأته ، وغايته . وماهيته . فهو اجتماعي في نشأته : لأن الانفعال الجمالي هو بمثابة توسيع للحياة الفردية في سعيها نحو الامتزاج بالحياة الشاملة الكلية ، والتقاءها (أثناء تلك المحالات الامتدادية) بالحياة الاجتماعية نفسها . وهو اجتماعي في غايته : لأن من شأن الفن — مثله في ذلك كمثل الأخلاق — أن ينتزع الفرد عن صميم ذاته ، وأن يوحد بينه وبين غيره من الأفراد . ولعل هذا هو ما عناه جيو حينما كتب يقول في « أشعار فيلسوف » *Vers d'un Philosophe* « ما الفن إلا رقة وحنان ، وما أبصرت الجمال يوما إلا وتمنيت على الله أن أكون اثنين » ! فالفن هو أداة توافق لأنه وسيلة تتحقق على طريقها المشاركة الوجدانية أو التعاطف بين الأفراد . وتبعاً لذلك فإن الفن اجتماعي في ماهيته ، ما دام هذا الطابع التعاطفي هو الذي يكون جوهر النشاط الجمالي . « وإذا كان التضامن أو التعاطف الذي يتم بين الأجزاء المتنوعة للذات هو الذي يكون الدرجة الأولى من درجات الانفعال الجمالي ، فإن التضامن الاجتماعي والتعاطف الكلي هما الأصل في الانفعال الجمالي بأعقد صورته وأسمى مظهره^(١) . ومن هنا فإن علم الجمال — مثله في ذلك كمثل الأخلاق — إنما يبدأ بإنكار الأنانية ، وما الحياة الاجتماعية سوى المظهر الأول لهذا الإنكار . ومعنى هذا أن الفن في نظر جيو ظاهرة ذات طابع اجتماعي ، لأن ما يتحكم في الحياة الجمالية بأسرها إنما هو قوانين التعاطف الوجداني ، وانتشار العواطف (أو امتدادها) من فرد إلى آخر . ولهذا يقرر جيو أن الفن لا ينطوي على ظاهرة « تشكيل بشري » *anthropomorphisme* فحسب بل هو ينطوي أيضا على ظاهرة « تشكيل اجتماعي » *sociomorphisme* ،^(٢) .

M. Guyau : « L' Art au point de vue sociologique. » , Paris., (٢ ، ١)

Alcan, onzième édition, 1920, pp. 3 - 21. (Chapitre Premier).

والواقع أن الطريف في نظرية جييو ليس هو قوله بأن المجتمع هو من الفن بمثابة الأصل الذى صدر عنه والغاية التى يهدف إليها ، وإنما الطريف هو قوله بأن الفن يحمل فى ذاته « مجتمعا مثاليا » *société idéal* تبلغ فيه الحياة أعلى درجة من درجات شدتها وانتشارها . فالفن عنده أسمى صورة من صور الروح الاجتماعية وأرفع درجة من درجات التعاطف الوجدانى . وقد اهتم جييو بتحليل عناصر الانفعال الفنى ، فذهب إلى أن ثمة عوامل ثلاثة تدخل فى تركيب هذا الانفعال ألا وهى : أولا : اللذة العقلية التى نستشعرها حين نتعرف على الموضوعات عن طريق الذاكرة ، وثانيا : لذة المشاركة الوجدانية مع الفنان ، وثالثا : لذة التعاطف مع الموجودات التى يصورها الفنان . فالانفعال الفنى هو فى صميمه انفعال اجتماعى تثيره فى أنفسنا حياة مماثلة لحياتنا الخاصة ، ألا وهى تلك الحياة التى يضعها الفنان بين أيدينا عن طريق عمله الفنى . وقد يجهل الإنسان مثلا معنى الحب فما هى إلا أن يصور له الفنان إنسانا عاشقا حتى تسرى فى عروقه قشعريرة الحب ! وليست مهمة الفنون جميعا سوى أن تكشف لنا الانفعال الفردى على أنحاء مختلفة . حتى تجعله قابلا للانتقال بطريقة مباشرة من نفس الفنان إلى نفوس الجمهور . عن طريق ما يصح تسميته باسم التعاطف الوجدانى أو العدوى النفسية . وهنا تصبح قيمة العمل الفنى متوقفة على مدى الترابط الذى ينجح هذا العمل فى إقامته بيننا من جهة ، وبين الفنان وشخصياته الفنية من جهة أخرى . حتى ليصح القول بأن الفن الحقيقى إنما هو ذلك الذى يستدرجننا إلى مجتمع جديد نتمزج به تماما ، فنصبح آلامه الآمانا ، ولذاته لذاتنا . وعواطفه عواطفنا . ومصيره مصيرنا ! وبعبارة أخرى يقرر جييو أن الفن هو عملية توسيع أو امتداد ، تم عن طريق العاطفة أو الوجدان . فتجعل دائرة المجتمع تتسع حتى لتكاد تشمل سائر موجودات الطبيعة ، وما عداها من موجودات تصورها فائقة للطبيعة ، وما يتدعه خيالنا البشرى من موجودات وهمية ... إلخ . وإذن فإن الانفعال الفنى هو فى صميمه (كما قلنا) انفعال اجتماعى ما دامت كل مهمته إنما تنحصر فى توسيع الحياة الفردية وإدماجها فى حياة أخرى أكثر سعة وأعم شمولا . والفن كالدين ، من حيث أن كلا منهما يريد أن يحول أنظارنا نحو عالم جديد ، ولكن هذا العالم الجديد الذى يقدمه لنا الفن إنما هو عالم بشرى يعج بتلك المخلوقات الوهمية التى ابتدعها خيال الإنسان حتى يخلق لنفسه مجتمعا مثاليا يتحقق فيه التجاوب الصحيح بين الضمائر^(١) .

M. Guyau : « L' Art au point de vue sociologique. » Paris, Alcan, (١)
onzième édition, 1920, pp. 3 - 21. (Chapitre Premier).

أما فيما يتعلق بنظرية جييو في العبقرية ، فإننا نراها تقوم على القول بأن الصفة الأولى المميزة للعبقري هي قدرته الهائلة على التعاطف ونزوعه القوي نحو التواصل الاجتماعي ، مما يجده نفسه مضطرا إلى خلق عالم جديد ، عالم من الموجودات الحية وتبعاً لذلك فإن العبقرية عند جييو لا تخرج عن كونها مقدرة هائلة على الحب ، وهي — كأى حب آخر — لا بد من أن تنزع بكل قوة ونشاط نحو الخصب ، والوفرة ، والإنتاج ، وخلق الحياة . حقا إن الجماعة الواقعية تتقدم بالضرورة على العبقرية ، فضلا عن أنها هي التي تحدد ظهور العبقرية ، وتستثيرها إلى العمل بوجه ما من الوجوه ، ولكن من شأن العبقري دائما أن يتصور مجتمعا مثاليا ، فهو يسهم بالتالي في تعديل المجتمع القائم بما لديه من فكرة عن مجتمع آخر مثالي . وما دام العاملان الفيصلان اللذان يتحكمان في سير الحياة الاجتماعية هما كما قال تارد Tarde المحاكاة L'imitation والتجديد P'innovation ، فإنه لا بد من أن يتسبب العبقري في ظهور مجتمع جديد ينشأ عن إعجاب الجمهور بالعبقري ومحاكاته له وتبعه لخطاه . وعلى الرغم من أن جييو يوافق تين على القول بأن الوسط الاجتماعي السابق على الأفراد هو الذى يتسبب في ظهور العبقرية الفردية ، إلا أنه يضيف إلى ذلك أن العبقرية الفردية بدورها قد تولد بيئة اجتماعية جديدة أو تتسبب في خلق عقلية جديدة . وربما كان السر فيما يتمتع به العبقري من قدرة هائلة على اجتذاب الجمهور إليه ، أنه بطبيعته مخلوق اجتماعي إلى أبعد حد : فهو يخرج من ذاته ، ويشارك الآخرين حياتهم ، ويملك القدرة على الأزواج ، ويستطيع متى أراد أن يتجرد من شخصيته لكي يتقمص شخصيات الآخرين . وإذا كان العبقرة كثيرا ما يتعرضون للجنون ، فذلك بسبب تلك القدرة الهائلة الموجودة لديهم على الأزواج ، والامتزاج بالغير ، والاندماج في الذوات الأخرى ... إلخ . ولكن المهم أن مالمدى الفنان العبقري من غريزة اجتماعية ومقدرة تعاطفية هو الذى ينتزع له من الجماهير مشاعر التقليد (أو المحاكاة) وعواطف الإعجاب ، فيجد الناس أنفسهم منجذبين إليه ، وكأنما هو يملك قدرة مغناطيسية هائلة تجذب نحوه نفوس الجماهير (لا أجسامها) . وهكذا يخلص جييو إلى القول بأن العبقرية هي قدرة غير اعتيادية على التعاطف والتناغم الاجتماعي ؛ وهذه القدرة إنما تنزع أولا وبالذات نحو خلق مجتمعات جديدة أو تعديل المجتمعات القائمة بالفعل . فالعبقرية هي قوة انتشار أو امتداد ؛ قوة حيوية في ذاتها ؛ قوة تستبقي الحاضر وتنبأ بمجتمع المستقبل ، قوة تنتشر على شكل موجات إيحائية ، فتهد السبيل لظهور ذلك المجتمع المثالي الذى لم يكن في البدء سوى مجرد خاطر أو إمكان في ذهن

عقلية فردية (١).

تلك هي نظرية جيو في الفن وصلته بالمجتمع ؛ وهي نظرية تعيد إلى أذهاننا بلا شك ما سوف يردده تولستوى من بعد (في كتابه « ما هو الفن ؟ ») عن وظيفة الفن بوصفه أداة تواصل بين الأفراد ، وإن كان تولستوى نفسه لم يشر إلى كتاب جيو الأساسى في « الفن من وجهة النظر الاجتماعية » ، بل اكتفى بالإشارة إلى بعض فقرات تافهة من كتاب آخر له هو : « مشكلات الاستطيقا المعاصرة » . وليس في وسع أحد أن ينكر ما لآراء جيو من أهمية في بيان الصلة بين الفن والمجتمع ، أو بين العبقري والجمهور ، ولكننا نأخذ على جيو نزعته الحيوية vitalisme التي جعلته يندفع نحو إقامة مذهب استطيقى يستند أولا وبالذات إلى المبدأ الفردى للذة الشخصية ، وكان علم الجمال بأسره إن هو إلا امتداد للدراسة النفسية الفسيولوجية psycho. physiologie وليس أدل على صحة ما نقول من أن جيو نفسه يعرف الفن فيقول : « إن الفن هو ذلك الذى يهبنا الشعور المباشر بالحياة الخصبه المليئة في أقوى مظاهر شدتها وانتشارها ، أعنى ذلك الذى يجعلنا نحس بأعمق ضروب الحياة الفردية والاجتماعية في وقت واحد » . لهذا يقرر لالو (في نقده لفلسفة جيو الحيوية) أنه على الرغم مما في هذه الفلسفة من حماسة شعرية رائعة ، إلا أنها لا تتفق مع أى فهم صحيح لعلم الجمال من جهة ، وعلم الاجتماع من جهة أخرى ، هذا إلى أن جيو يهيب في كل لحظة بمعايير لا تتصف بأية صبغة استطيقية ، فتراه يخلط بين الظاهرة الجمالية وبين غيرها من الظواهر الاجتماعية الأخرى (كالظاهرة الأخلاقية ، والظاهرة الدينية ، وغيرها) . ومن هنا فقد اتفق جيو مع أوجست كونت الوضعى ، وتولستوى الصوفى ، وبرودون الاشتراكى ، في القول بأن كل ما من شأنه أن يجمع الناس ويوحد بينهم لا بد من أن يكون جميلا ، وأن كل ما من شأنه أن يضعف الرابطة الاجتماعية بينهم لا بد (على العكس) من أن يكون قبيحا . وتبعاً لذلك فقد حمل جيو بشدة على كثير من الأدباء المنحلين والشعراء الرمزيين ، من أمثال إميل زولا وبول بورجيه من جهة ، وبودلير وفرلين وجوتيه من جهة أخرى . وقد ختم جيو دراسته لأدب المنحلين بقوله : « إن أدب المنحلين ، مثله في ذلك كمثل أدب المنحرفين ، إنما يتميز بطابع رئيسى يغلب عليه هو تشبعه بالفرائز التى تتسبب في انحلال المجتمع ، ولهذا فإن من حقنا أن نحكم عليه باسم قوانين الحياة

(١) M. Guyau : « L' Art au point de vue sociologique », Alcan, 1920,

الفردية والجماعية معا» (١).

ولكن هذا القول — فيما يرى لالو — إنما ينطوى في الحقيقة على خلط واضح بين الفن، والأخلاق، والدين واللادين، بل والعلم نفسه. وآية ذلك أنه ليس ما يمنع من أن تكون بعض العواطف الشخصية، إن لم نقل اللااجتماعية (أو المضادة للجماعة) Antisociaux عواطف جمالية (أو استيطيقية) في صميمها، على الأقل في بعض مراحل التطور الاجتماعي، ولأسباب جماعية محضة (٢). وإذن فإن نظرة جيو الاجتماعية إلى الفن قد بقيت مشوبة بالكثير من التصورات الرومانتيكية التي غلبت في فلسفته الحيوية كلها، ومن هنا فقد عجز جيو عن فهم الدور الحقيقي للمجتمع في صميم الظاهرة الجمالية، كما فشل في بيان العلاقات الديناميكية المتبادلة التي تقوم في المجتمع الواحد بين الفنان والجمهور، وهو ما سيحاول لالو من بعد أن يظهرنا عليه بكل وضوح في كتابه الممتاز الذي أطلق عليه اسم « الفن والحياة الاجتماعية »، وفي عدة كتب أخرى له عن « الفن والأخلاق »، و« الفن والحياة »... إلخ (٣).

٢٨ — بيد أن تاريخ الدراسات الجمالية قد شهد في الربع الأول من القرن العشرين حركة هامة قام بها رجال المدرسة الألمانية، وفي مقدمتهم دسوار Dessoir وأوتيتس Utitz، من أجل إقامة « علم عام للفن » تكون مهمته دراسة نشأة الظاهرة الفنية، ومعرفة وظائفها البدائية، وبيان علاقاتها بما عداها من الظواهر الحضارية الأخرى... إلخ. وقدم لنا أوتيتس عام ١٩١٤ مجلدين ضخمين تحت عنوان « أسس علم الفن العام » (٤) حاول فيهما أن يبين لنا أن الفن لا يمثل ظاهرة نوعية مستقلة، بل هو لا يخرج عن كونه واقعة من وقائع الحضارة أو الثقافة Kultur (بمعناها العام). فليس علم الفن

Cf. Feldman : « L'Esthétique Française contemporaine », 1936, (١)

Paris, Alcan, p. 59.

Ch. Lalo : « Notions d'Esthétique. », P. U. F., 1952, 4e éd., pp. (٢)

75 - 6.

Cf. Ch. Lalo : « L'Art et la Vie sociale », Doin, 1921, in p. 18. (٣)

378 p.

E. Utitz : « Grandlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft », 2 (٤)

Vol. 1914.

العام بمرادف للاستطبيق أو علم الجمال ، بل هو دراسة بشرية عامة تظهرنا على الوظائف العديدة التي اضطلع بها الفن عبر الحضارات المختلفة ، بما في ذلك الوظائف الدينية ، والقومية ، والنفعية ، والعاطفية ... إلخ . ثم جاء المفكر الفرنسي هورتيك Hourticq (صاحب كتاب موسوعة الفنون الجميلة) ، فحاول أن يربط الفن بالتاريخ ، وذهب إلى أنه لا بد لنا من أن نتخلى نهائيا عن استطبيق الفلاسفة ، لكي تقتصر على النظر إلى الجمال نظرة تاريخية . والواقع أن « العمل الفني » في رأى هذا الباحث ليس بمثابة « حقيقة روحية » أو « جوهر متعال » يدرسه اللاهوت أو العلم الإلهي ، بل هو « واقعة تاريخية » ينبغى أن ندرسها بروح العالم ، كما يدرس المؤرخ وثيقة أو شهادة تاريخية . ومن هنا فقد أراد هورتيك أن يستعيز عن استطبيق الفلاسفة باستطبيق المؤرخين ، ما دام الجمال (على حد تعبيره) ليس شيئا كليا أزليا ، وإنما هو شيء تاريخي محلي ^(١) . ومن جهة أخرى فإن الجمال ليس مجرد حالة نفسية فردية ، كما وقع في ظن الكثيرين ، بل هو واقعة تاريخية تضطرنا إلى أن نفرق تفرقة حاسمة بين علم النفس وعلم الجمال . وتبعنا لذلك فقد ذهب هورتيك إلى أن الظواهر الجمالية هي وقائع تاريخية ينبغى للتاريخ أن يتكفل بوصفها ، ولا بد لعلم الاجتماع من أن يضطلع بمهمة تفسيرها .

ولكن ، على أى أساس يمكننا تصنيف تلك الوقائع التاريخية الفنية ؟ وما هو المعيار الذي لا بد لنا من أن نستند إليه في تأريخ مثل هذه الظواهر الجمالية ؟ ... هل نستند إلى ذوقنا الخاص اليوم ، أم إلى حكم المتخصصين في ذلك العصر ، أم إلى شهادة فنانى الحقبة التي ندرسها ؟ وإذا جاز لنا أن نهيب بحكم أولئك الفنانين ، فكيف نختارهم ، أو كيف نعرف أنهم يمثلون الصفوة الممتازة حقا ؟ هل نستند إلى حكم الناس أو رأى الجمهور في عصرهم ؟ وإذا صح هذا ، فبأى حق نعتد على حكم أولئك الناس الذين جعلوا منهم صفوة الفنانين ؟ وهل وجد مؤرخ استطاع بحق أن يصنف الأعمال الفنية الخاصة بأى عصر ما من العصور وفقا لشهادات ذلك العصر ؟ بل هل يستطيع مؤرخ — اليوم — أن يقول لنا على وجه التحديد ما هو المثل الأعلى للجمهور المعاصر في الفن أو الجمال ؟ وإذا كان تحديد المثل الأعلى للجمال في عصرنا الحاضر مستحيلا أو شبه مستحيل . فمنذا الذى يستطيع أن يزعم لنفسه (بين جمهرة المؤرخين) أنه قد استطاع أن يعرف — بالاستناد إلى الوثائق والنصوص والشهادات وحدها — ماذا كان المثل الأعلى للفن

(١) Hourticq : «Encyclopédie des Beaux. Arts». Alcan, 1925, t. 1., p. 28.

أو الجمال في العصور الوسطى (مثلا) أو في أثينا ؟ ... بل إننا لو دققنا النظر ، لوجدنا أن كثيرا من الصدف العمياء قد عملت على اندثار بعض الآثار الفنية الهامة ، بينما تضافرت بعض الظروف الخارجية المحضة — في كثير من الأحيان — على حماية آثار فنية أقل أهمية ، إن لم نقل عديمة القيمة . هذا إلى أن التاريخ نفسه ليظهرنا بكل وضوح على أن ما كان يمثل بطريقة نموذجية صحيحة المثل الأعلى الفني لعصر ما من العصور ، إنما هو بعينه ما حرصت الحقبة التالية على هدمه ، بوصفه مجرد أثر من آثار الذوق « القوطى » *gothique* ، على حد تعبير إتين سوريو . وتبعاً لذلك ، فإن تاريخ الفن لا يمكن أن يقدم لنا دعامة متينة أو أساساً قويا لاستطبيقا علمية بمعنى الكلمة ، لأنه لا يهتم في الحقيقة بدراسة « العمل الفني » في ذاته ، بل هو يحرص معظم اهتمامه في دراسة أحكام الناس على الأعمال الفنية . حقا إن معرفة تاريخ الفن لهى على جانب كبير من الأهمية بالنسبة إلى عالم الجمال ، ولكن من المؤكد أن تاريخ الفن ليس هو الاستطبيقا أو علم الجمال (١) .

أما إذا ربطنا بين « الجمال » و « الإحياء » بدعوى أن ما يكشف لنا بوضوح عن الذوق الفني لأية حقبة تاريخية إنما هو ما يجمع الرأى العام على اعتباره جميلا فإننا عندئذ لن نلث أن نستعيز عن القيم (كما قال ريمون باير بحق) « بيورصة » *la bourse des valeurs* . ولا شك أن مثل هذه الدراسة الإحصائية إنما تعنى أننا قد أحللنا محل « العمل الفني » موضوعا آخر ألا وهو « الذاتية الجماعية للأذواق » (٢) . وهكذا تندفع الاستطبيقا الاجتماعية نحو دراسة أذواق الجماهير وأحكام الناس على الأعمال الفنية ، وتأثير الذوق الجماعى على الفنان ، فترى فوسيون (مثلا) في دراسته لتاريخ فن التصوير يحاول أن يبين لنا أثر الثورة الفرنسية على النزعة الرومانتيكية ، وتأثير أزمة سنة ١٨٤٨ على المدرسة الواقعية .. إلخ . وعلى حين كان علماء النفس يزعمون أن الخبرة الفردية للفنان هى التى تفسر لنا أعماله الفنية ، وهى التى تظهرنا على طبيعة عملية الإبداع الفنى عنده ، نجد أن فوسيون يحاول أن يثبت لنا أن التجربة الفردية لا تنفصل بأى حال — لدى الفنان — عن التجربة الجماعية ، وأن تاريخ الفنان (بما فيه من ذكريات خضوع أو تسليم أو تمرد) إنما هو تاريخ علاقاته كفرد بالبيئة الاجتماعية التى عاش فى كنفها ، يستوى فى ذلك أن يكون موقف الفنان من المجتمع هو موقف المتقبل

Cf. E. Souriau : « L' Avenir de l' Esthétique. » Alcan, 1929, pp. 63. 4. (١)

Raymond Bayer : « De la Méthode en Esthétique. » Flammarion, (٢)

الذى يخضع خضوعا مباشرا لآثار البيئة والتربية الاجتماعية ، أم موقف المتمرد الذى يعارض تلك التأثيرات الجماعية ويحاول أن يستجيب لها على سبيل المعارضة أو رد الفعل . وهكذا جعل فوسيون من « العمل الفنى » شاهدا تاريخيا يروى لنا قصة العلاقات الديالكتيكية التى قامت بين الفرد والجماعة ، باعتباره مجرد حصيلة لاحتكاك الفرد بالبيئة واستجابته لها وتأثره بها وتناغمه معها . ونحن لا ننكر على هؤلاء أنهم محقون فى قولهم بأن الفن لا يحيا فى قوقعة فردية منعزلة ، لأنه يتأثر بالكثير من العوامل الاجتماعية التى تعمل عملها فى صميم الوعى الجمالى للفنان ، ولكننا نأبى أن نجعل موضوع علم الجمال هو دراسة « التقويمات الفردية أو الجماعية » للعمل الفنى ، لأننا نعتقد أن فى هذا انحرافا عن الغاية الأصلية لهذا العلم ، بوصفه دراسة موضوعية للعمل الفنى فى ذاته . حقا إن علماء المدرسة الاجتماعية الفرنسية لم يجانبوا الصواب حين قالوا إن اتجاهات العقل الجمعى واهتماماته لا بد من أن نجد لها صدى (إن لم نقل ملاذا أحيانا) فى صميم الوعى الجمالى أو الحياة الفنية للمجتمع ، ولكن « العمل الفنى » ليس بالظاهرة المحلية التى لا تنكشف إلا لمن يضع فوق عينيه نظارة العصر أو البيئة التى ينتسب إليها ذلك العمل ، وإنما هو واقعة موضوعية تنكشف لكل من يعرف كيف يرى ! ومن هنا فإن عالم الجمال يرفض بشدة كل محاولة يراد بها إذابة الظاهرة الفنية فى مجرى التاريخ أو الحضارة أو الحياة الجماعية بصفة عامة ، لأنه يرى أن الشرط الضرورى الأول لقيام علم الجمال هو احترام « نوعية » الظاهرة الفنية ، وعدم الاقتصار على النظر إلى الجانب الاجتماعى وحده من جوانب تلك الظاهرة .

حقا إن كل ما يعنى المجتمع من الفن إنما هو وظيفته الاجتماعية ، فإن الفنانين لم يكونوا فى كثير من العهود سوى عبيد يعملون فى خدمة مجتمعاتهم ، ولكن من المؤكد أنه حتى إذا استخدم الفن لتحقيق بعض الغايات الاجتماعية ، فإن مثل هذه الغايات لا تمثل فى الحقيقة وظيفته الجوهرية النوعية الخاصة . ومن هنا فإن الفنان الحديث قد شاء أن يثبت لنا بكل قوة أنه لم يعد عبدا للمجتمع ، بدليل أنه لم يعد كاهنا أو ساحرا أو موظفا أو خادما بالبلاط الملكى ! فلم يكن سيزان وجوجان وفان جوخ (مثلا) فنانين اجتماعيين يعبرون عن روح عصرهم ، بل كانوا فنانين فرديين جاءت مصائرهم شاهدة بما تم من قطيعة بين الفنان والمجتمع فى العصر الحديث .

وليس أدل على صحة ما نقول من أن متاحف فرنسا فى نهاية القرن التاسع عشر قد وسعت لوحات بونا Bonnat ، ودوران Durand ، وبووفى دى شافان Puvis de Chavannes (وهم جميعا مصورون من الدرجة الثانية) ، بينما تراها لم ترحب

على الإطلاق بلوحات سيزان ، ومونيه Monet ، وبيسارو Pissaro (وهم جميعا كما نعرف مصورون ممتازون نعدهم في الطليعة بين فناني العصر الحديث) . ومما يروى في هذا الصدد عن المدير العام لمتحف الفنون الجميلة بباريس أنه قال يوما لجوجان في السنة الأخيرة من القرن التاسع عشر : « طالما كنت على قيد الحياة ، فإن سنتيمترا مربعا واحدا من لوحاتك لن يجد سبيله إلى متاحفنا » (١) !

والواقع — كما لاحظ الناقد الفنى المعاصر جان كاسو — أنه إذا كانت الشروط الاجتماعية التى أحاطت بنشأة العمل الفنى هى أدخل فى باب « الماضى » منها فى أى باب آخر . فإن العمل الفنى نفسه هو شىء « حاضر » ، أو واقعة ماثلة شهادتها معتمدة فى نظرنا ، لأنها تؤثر فىنا وتحرك عواطفنا وتخطب منا حقيقة الإنسان ، فتسمح لنا بأن نعلو على أنفسنا . وإذا كنا لازلنا نشعر بإعجاب شديد عند قراءتنا للإلياذة أو مشاهدتنا لإحدى الكاتدرائيات القوطية ، فما ذلك إلا لأن فى « العمل الفنى » شيئا إنسانيا يفلت من طائلة شتى الظروف الاجتماعية أو الملابس التاريخية التى أحاطت بنشأته . وآية ذلك أن المضمون الاجتماعى لتلك الأعمال الفنية قد زال تماما بالنسبة إلينا ، كما أن الظروف الاجتماعية والمعتقدات الدينية التى عبرت عنها تلك الآثار لم تعد ذات دلالة فى نظرنا ، ولكننا مع ذلك ندرك ما لتلك الآثار من قيمة فنية لأننا نرى فيها شيئا إنسانيا يتجاوز شتى المعانى الدينية والمعايير الاجتماعية التى عملت على نشأتها . وهذه الصبغة الإنسانية التى تتميز بها التحف الفنية النادرة هى التى تجعل من « الفن » لغة بشرية عامة يحاول الإنسان عن طريقها دائما أبدا أن يعلو على الطبيعة وأن يسعى نحو تملك ناصية الحقيقة ، وأن يعبر عن البعد الإنسانى من أبعاد الواقع .. إلخ (٢) .

وقد حاول نيتشه أن يصور لنا قصة الصراع بين الفنان والجمهور . فذهب إلى أننا نحكم دائما على الفن الحى بعقلية قديمة مليئة بآثار الماضى . ومن هنا فإننا نحمل دائما على تلك الأعمال الفنية المعاصرة التى لم تصل بعد إلى درجة النضج الأثرى *maturité monumentale* ولا شك أن معظم الحملات التى تستهدف لها النزعات الفنية الحديثة إنما هى وليدة هذا الخلط المستمر بين الفن المعاصر الحى . والفن التاريخى الأثرى . وفى هذا يقول نيتشه بأسلوبه الساحر الساخر : « لتتصور تلك الطبائع المعادية للفن . أو تلك

(١) D. Huisman : « L'Esthétique », Paris, P. U. F., 1954, Ch. VI, p. 93.

(٢) « Situation de l' Art moderne. » Paris, Editions de Minuit 1950, pp.

النفوس التي لا تتمتع إلا بحظ ضئيل من المزاج الفني : لتصورها وقد تسلحت وتجهزت بأفكار مستعارة من التاريخ الأثرى للفن . ثم لنسائل أنفسنا : من هو يا ترى ذلك العدو اللدود الذي تريد تلك الطبايع أن توجه إليها سهامها ؟ إنها بلا شك إنما توجه سهامها نحو خصومها المعتدين ، ألا وهم أصحاب الأمزجة الفنية الممتازة . أعني أولئك الموهوبين الذين يستطيعون — وحدهم دون سواهم — أن يتفهموا شيئا من خلال مجرى الأحداث التاريخية ، وأن يستفيدوا مما يعرفون على أكمل وجه . وأن يحولوا معرفتهم النظرية إلى تطبيق عملي من أعلى درجة . إن هؤلاء هم الخصوم الذين يراد إغلاق السبيل أمامهم ، وتعمية الأفق في وجوههم . ومن ثم فإن العامة لا تجد خيرا من أن ترقص على مرأى منهم — بكل حماسة وخضوع — أمام آثار الماضي المجيدة ، كائنة ما كانت ، حتى ولو لم تستطع أن تفهم من أمرها شيئا ، وكان لسان حالها يقول : « افتحوا عيونكم لتشهدوا الفن الحقيقي الصادق ، ولا تعبأوا بأمر أولئك الخياري الذين لا زالوا أسرى للضرورة والحياة العامة المبتذلة » . أما ذلك الجمهور الذي يرقص فإنه وحده الذي يمتلك — في الظاهر على الأقل — نعمة « الذوق الحسن » . لأن الرجل المبدع في كل زمان ومكان قد كان دائما أبدا موضع امتهان وتحقير من جانب ذلك الذي لا يعمل شيئا ، اللهم إلا النظر والتطلع والتأمل !... ولو جال بخاطرنا يوما أن نحول إلى دائرة الفن نظام التصويت الشعبي وحكم الأغلبية . حتى نضطر الفنان إلى الدفاع عن نفسه أمام جمهرة من المتذوقين العاطلين . لكان في استطاعتنا أن نؤكد سلفا أن هذا الفنان لا محالة مدان ... والسبب في ذلك هو أن أولئك القضاة إنما يصدرون في حكمهم عن قانون « الفن الأثرى » *l'art monumental* (أعني ذلك الفن الذي أثر على الناس في كل عصر) . وعلى العكس من ذلك : نجد أنه حينما نكون بصدد فن لم يصبح بعد أثريا ، أعني حينما نكون بصدد فن معاصر ، فإن هؤلاء القضاة أو الحكام لن يشعروا بالحاجة إليه ، ولن يستطيعوا الوقوف على حقيقة رسالته ، فضلا عن أنهم لن يجدوا فيه من سلطة التاريخ ما يستطيعون معه الاطمئنان إليه . ولكن غريزتهم تعلمهم مع ذلك أن في وسع المرء أن يقتل الفن بالفن ، ولذلك نراهم يحرصون على ألا يتكون فن أثري جديد بأى ثمن ، ومن ثم فإنهم يبيون بحجة أولئك الذين يزعمون أن الفن إنما يستمد من « الماضي » سلطته التاريخية وطابعه الأثرى . وهكذا نجدهم يتخذون في الظاهر صورة « عاشق الفن » ، وهم في الحقيقة إنما يريدون القضاء على الفن . مثلهم في ذلك كمثل واضع السم حينما يحاول أن يظهر بمظهر الطبيب الشافي ! وإنما لينمون

حواسهم وذوقهم ، لكي يفسروا بعادات طفولتهم المدللة ، حرصهم على رفض كل ما يقدم لهم من غذاء فنى حقيقى . والسرف فى ذلك هو أنهم لا يريدون لأى شىء أن يتحقق ، ومن هنا فإنهم يكتفون بأن يصيحوا قائلين : « انظروا ، إن جلائل الأمور قد وجدت فى الماضى منذ القدم ، وليس فى الإمكان خير مما كان ! » . والحقيقة أن هذا الشىء العظيم الذى يقولون إنه موجود منذ البداية ، وذلك الشىء لا زال فى دور التكوين ، إنما هما شيئان لا يهمهم أمرهما فى كثير أو قليل ؛ وحياتهم نفسها هى خير دليل على ذلك . فليس « التاريخ الأثرى » سوى زى تنكرى ترتديه كراهيتهم للعظماء والأقوياء فى عصرهم ؛ وهو زى تنكرى يحاولون أن يظهروا فيه بمظهر المعجبين المأخوذين بعظمة كبار رجال التاريخ الغابرين . وهذا القناع هو الذى يسمح لهم بأن يريفوا المعنى الحقيقى لنظراتهم الخاصة إلى التاريخ ، فينسبوا إليها مدلولاً آخر مخالفاً تماماً لما هى عليه فى الواقع ونفس الأمر . وسواء فطنوا هم إلى ذلك أم لم يفظنوا ، فإنهم يتصرفون فى جميع الحالات كما لو كان لسان حالهم يقول : « دعوا الموتى يدفنون الأحياء » (١) .

تلك هى قصة الصراع بين القديم والجديد فى الفن . كما صورها لنا نيتشه ؛ وهى قصة إن دلت على شىء فإنما تدل على أن السواد الأعظم من الناس لا يحكم على الفن المعاصر الحى إلا بعقلية مليئة بآثار الماضى وأحكامه . وليس من شك فى أنه لا بد للجمهور من أن يواجه بدع المستقبل باستجابات الدهشة أو النفور أو الجزع أو التقرز ؛ ولكن هذا لن يمنعنا من أن نقرر أن لكل فن جمهوره ، ماضياً كان أم مستقبلاً . حتى ولو بدنا فى الظاهر أنه قد يكون ثمة فنان بدون جمهور . أو فن بدون مجتمع !

٢٩ — إن كل فن — كما قال شارل لالو — لا بد من أن يتطلب الجمهور « le public » بيد أن البعض قد يعترض على هذا الرأى بقوله : ولكن ما رأيكم فى فنانيين عابرة لم يكونوا مفهومين من أهل عصرهم . بل قضوا كل حياتهم فى صراع عنيف مع جمهورهم . وماتوا دون أن يجدوا بين معاصريهم من يفهمهم أو يقدرهم حق قدرهم ؟ وما رأيكم فى فنانيين مثل فاجنر Wagner (١٨١٣ — ١٨٨٣) ، وبرليوتس Berlioz (١٨٠٣ — ١٨٦٩) ، وشلى Shelley (١٧٩٢ — ١٨٢٢) ونيتشه Nietzsche (١٨٤٤ — ١٩٠٠) ؟ هذا ما يرد عليه

Nietzsche : « Considération Intemporelle » II, cité par Jean Cassou : (١)

— « Situation de l' Art Moderne » Editions de Minuit, 1950, pp. 83 — 85.

لألو بقوله : إننا حينما نتحدث عن « الجمهور » ، فنحن لا نتحدث فقط عن الجمهور المعاصر ، أعنى ذلك الجمهور الذى يشجع ويدفع ، ويتبع « المواضات » الحديثة ، والذى قد يكون موضع كراهية الفنان الحقيقي أو احتقاره ، كما أننا لا نعنى أيضا ذلك الجمهور الصغير المحدود . ألا وهو جمهور العارفين الذين يفهمون المواهب الحقيقية ويعملون على تشجيعها ويسهمون فى توجيه التطور ويقومون باتخاذ الإجراءات المشروعة فى سبيل تحقيق التقدم الفنى . بدلا من العمل على إعاقة أو تأخيرها . نقول إننا لا نتحدث عن هذا « الجمهور » الفعلى أو الموضوعى . بل كل ما يعيننا هو تلك الفكرة التى يكونها الفنان لنفسه عن « الجمهور » . لأن هذه الفكرة بالذات هى التى تؤثر عليه وتعمل عملها فى نفسه . وإذن فنحن هنا بصدد « الجمهور » الذى نعهده جميعا — فنانيين كنا أو هواة ، مبدعين كنا أم متذوقين — جديرا بالعمل الفنى . وإلا فماذا عسانا نفقده حينما نؤكد بإزاء طائفة من غير المكترئين أن هذا العمل الفنى أو ذاك رائع . إن لم نكن نقصد أن هذا العمل جدير بأن يكون موضع تقدير من جانب عدد أكبر من الناس . إن لم نقل من جانب البشرية بأسرها ؟ وعلى ذلك فإننا نتنقل دائما من حاجة البشر المعاصرين إلى حاجة الخلف المقبل ، أى إلى البشرية المثالية : *humanité idéale* مما يدل بكل وضوح على أننا فى كلتا الحالتين إنما نتجه بأبصارنا دائما نحو « جمهور »^(١) .

والحق أن الغرض الحقيقي الذى يهدف إليه كل فنان — فيما يرى لألو — إنما هو « المجد » أو « الشهرة » . وماذا عسى أن يكون « المجد » *la gloire* بدون « جمهور » ؟ إن مجد فولتير لا يعنى شيئا آخر سوى أن فولتير قد نجح فى أن يجمع حوله طائفة من الفولتيريين ، كما أن مجد فاجنر إنما يتمثل فى أنه لا زال هناك إلى يومنا هذا فاجنريون . ولسنا نعرف للمجد معنى آخر غير ما تنطوى عليه كلمات النجاح والشهرة والخلود من معانى التقدير الاجتماعى . فإذا جاء يوم لم يعد فيه الجمهور يعلق أية أهمية على اسم فاجنر أو اسم فولتير ، أو إذا حانت لحظة لم يعد فيها الناس ينسبون أية سلطة عليا إلى هذين الفنانين ، كان معنى ذلك أنه لم يعد هناك أى موضع للحديث عن قيمة أعمالهما الفنية ، اللهم إلا على سبيل الذكرى ، أو من أجل التاريخ ، وبالتالي فإن أعمالهم الفنية لن تكون عندئذ حقيقة واقعة أو ظاهرة حالية بأى معنى ما من المعانى — وحتى حينما يزدري الفنان حكم الوسط الاجتماعى الذى يعيش فى كنفه ، فإنه لن يستطيع أن يجترأ

بحكمه هو على نفسه لأنه يجد نفسه مضطرا (من حيث يدرى أو من حيث لا يدرى) إلى أن يهيب بفكر وسط اجتماعى آخر أو حكم فنية أخرى . « فالفنان — على حد تعبير لالو — لا يتخلص من طغيان جمهوره ، إلا بتصوره لجمهور آخر » . ونحن لا نتصور القيمة الجمالية على أنها دائما وبالضرورة نجاح واقعى ، بل هى قد تبدى لنا أيضا على صورة « نجاح ممكن » (أو محتمل) . وحينما يقرر علماء الاستطيقا الاجتماعية أن « القيمة الجمالية هى فى صميمها شئ اجتماعى » فإنهم يعنون بذلك أننا لا يمكن أن نتصور « القيمة الجمالية » إلا تحت مقولة « التوافق الاجتماعى » أو « التقدير الجمعى » (١) .

والواقع أن معيار القيمة الجمالية — فيما يرى لالو — إنما هو مضمون تلك الكلمة القديمة المشهورة ، ألا وهى كلمة « المجد » . فليس فى استطاعة « القيمة الجمالية » أن تصبح حقيقة موضوعية تاريخية إلا إذا اتخذت صبغة اجتماعية . ولا يكتفى لالو بأن يقرر أنه ليس للطبيعة من قيمة جمالية إلا إذا نظرنا إليها من خلال الفن ، وعبر عنها بلغة الآثار الفنية المعروفة لدى عقل عملت صقله « الصنعة » ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضا أن جمال الفن نفسه ، وهو الجمال القائم أولا وبالذات على الصنعة ، إنما هو فى حد ذاته ظاهرة بشرية اجتماعية . فليس من الصواب أن يقال إن « الفن أنا ، والعلم نحن ، بل لا بد عن التسليم (على العكس من ذلك) بأن الفن هو نحن أيضا » (٢) ! ولما كان « التنظيم الجزائى » هو جوهر كل مجتمع ، فليس بدعا أن نجد فى مضمار الحياة الفنية أجزاء جمالية تتمثل بوضوح فى النجاح والمجد والخلود . أو على العكس ، فى الفشل وخمول الذكر والتعرض لسخرية الناس . حقا إن الفنان قد يتوهم أنه لا يعمل إلا لنفسه ، وأنه لا يأبه إن فى كثير أو قليل باستحسان الجمهور أو استهجانه ، ولكن هذه الأجزاء الجمالية لا بد من أن تعمل عملها فى نفسه . إن من حيث يدرى أو من حيث لا يدرى ! وليس أمعن فى الخطأ من أن نخلط بين الأجزاء الجمالية والأجزاء المادية . فإنه ليس هناك بالضرورة تناسب رياضى بين الشهرة الفنية والثراء المادى ؛ فضلا عن أن للأجزاء الاجتماعية من التأثير على الضمائر الجمالية أكثر مما للمكافآت المادية أو شتى مظاهر النجاح الاقتصادى . ولكن المهم فى نظر لالو أن الأجزاء الجمالية — مثلها فى ذلك كمثل غيرها من الأجزاء — هى قرائن خارجية أو علامات ظاهرية لحالة شعورية

Charles Lalo : « Introduction à l'Esthétique » , Colin, 1912, (١)

pp. 334 - 335.

Cf. Ch. Lalo : « Notions d'Esthétique. » , Paris, P. U. F. 1952, p. 78. (٢)

باطنة ، ألا وهى الشعور بالإلزام . فهى بمثابة المعلول لا العلة . بعكس ما توهمت تلك النزعة النفعية التحريية المتذبذبة التى يحذرنا لالو من الخلط بينها وبين المذهب الاجتماعى . وعلى كل حال ، فإن القيمة الجمالية للعمل الفنى ليست شيئا ثابتا يوصف بأنه موجود . وإنما هى شىء متغير يخضع للضرورة ، ولا يكاد يكف عن التولد والفتاء . فليست القيمة الجمالية — لدى الشخص الذى يتذوقها — سوى مجرد مظهر لضغط اجتماعى يمارس عليه الوسط الذى يعيش فيه ؛ ولكنها تكون حقيقية فى نظر الجمهور حينما يفرضها هو بحق فى اللحظة الراهنة ، بينما تكون وهمية أو احتمالية حين تكون قائمة فى ذهن الفرد على تصوره هو للجمهور مثالى . يمكننا كان أم مستقلا أم ماضيا . والخلاصة هى أنه لا يمكن فى جميع الحالات أن تكون ثمة قيمة جمالية إن لم يكن هناك تصور للجمهور (١) .

ولكن ، إذا كان من الحق أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن بدون مجتمع ، أو أنه لا يمكن أن تكون ثمة قيمة جمالية بدون جمهور ، فهل يكون معنى ذلك أن الفنان هو صنعة المجتمع ، أو أن العمل الفنى هو مجرد صدى للعقل الجمعى ؟ هل نقول مع تين « إنه مهما بدا الفنان مبتكرا ، فإنه فى الحقيقة لا يبتكر إلا التزر اليسير » ؟ هل نسلم مع لالو بأن الجمال الفنى هو ظاهرة اجتماعية نسبية . ينظمها المجتمع ويحيطها بسياج من الجزاءات الاجتماعية ؟ هل تنادى مع علماء الجمال الاجتماعيين بأن العبقرية الفنية لا تخرج عن كونها ظاهرة اجتماعية . وأن عباقرة الفنانين كانوا انتهازيين أكثر مما كانوا مجددين حقا ؟ هل نقرر مع إمام المدرسة الجمالية الاجتماعية أن الإنتاج العبقرى إنما هو ذلك الذى يجيء فى حينه ليسد ثغرة كان العقل الجمعى قد بدأ يشعر بخلطورتها . بعد أن تملكه السأم من شتى الأشكال الفنية البالية ، فتحول عنها جميعا منهوكا متعبا ينشد ما يشبع حاجته ؟ هل ننتهى إلى القول بأن الإبداع الفنى إن هو إلا ظاهرة اجتماعية يتكفل بتفسيرها علماء الاجتماع ؟ .. كل تلك الأسئلة لا بد لنا من أن نحاول الإجابة عليها ، إذا أردنا أن نقف على حقيقة العلاقات القائمة بين الفنان والمجتمع . وتبعا لذلك فإننا سنجد أنفسنا مضطرين إلى إلقاء بعض الأضواء السريعة على مشكلة الإبداع الفنى التى اعتبرها كثير من علماء النفس (على الخصوص) بمثابة محور الدراسات الجمالية جميعا ، بينما وضعها بعض علماء الجمال فى المحل الثانى من دراساتهم .

Ch. Lalo : « Introduction à l'Esthétique », Colin, 1912, pp.

(١)

الفصل السادس

مشكلة الإبداع الفنى

٣٠ — ليست مشكلة الإبداع الفنى بالمشكلة الحديثة التى عنى بدراستها لأول مرة علماء الجمال ، وإنما هى مشكلة قديمة بدأ الاهتمام بها منذ عهد أفلاطون ، وخاض فيها النقاد والفلاسفة وعلماء النفس فى كل زمان ومكان . ولو شئنا أن نستعرض بعض الأسماء التى اهتم أصحابها بدراسة هذه المشكلة . لكان علينا أن نسرّد قائمة طويلة تضم أسماء فلاسفة عديدين مثل سقراط وأفلاطون وأرسطو وأفلوطين وديكارت وكانت وهيجل وشوبنهاور ونيتشه وبرجسون وكروتشه وديوى وغيرهم ؛ وأسماء علماء نفس كثيرين مثل فرويد وتلاميذه ، وأدлер ، ويونج ، وريسو ، ودى لاكروا ، وشارل بودوان ، وألفريد بينيه وغيرهم . أما الفنانون والنقاد الفنيون الذين عنوا بالحديث عن عملية الإبداع الفنى ، على نحو ما عاشوها ، أو على نحو ما شاهدوها عن كتب (لدى غيرهم) ، فلعل من أهمهم ورد سوورث ، وكولردج ، وشلى ، وكيّس ، وادجاربو ، وبول فاليرى ، وچان كوكتو ، وكبلنج ، وچون دريدن ، وهنرى مور ، وماكس إرنست ، وغيرهم (١) .

ولسنا نريد هنا أن نستعرض تاريخ النظريات الفلسفية والنفسية التى ظهرت حول تفسير عملية الإبداع الفنى ، وإنما كل ما نود أن نشير إليه فى هذا الصدد هو أن معظم هذه النظريات تميل إلى تصوير الفنان بصورة الشخصية الشاذة أو الطراز الفذ أو المخلوق العجيب ، وكأن الفنان هو بالضرورة رجل الإلهام الذى يدرك من الأشياء ما لا يقبل لغيره من عامة الناس بإدراكه ! والظاهر أن أفلاطون مسئول إلى حد كبير عن انتشار

(١) يجد القارئ العربى دراسة مستفيضة لآراء الفلاسفة وعلماء النفس حول طبيعة الإبداع الفنى فى الكتاب القيم الذى ألفه الزميل الدكتور مصطفى سويّف تحت عنوان « الأسس النفسية للإبداع الفنى » دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٩ ، وهناك بالإنجليزية كتاب مشترك ظهر بعنوان :

« The Creative Process ». (A Mentor Book, 1958, New York).

وهو يحوى آراء ٣٨ فنانا وناقدا حول الإبداع الفنى ، مأخوذة من صميم كتاباتهم .

هذا الرأى بين جمهرة علماء الجمال وأصحاب النقد الفنى ، فقد كان هذا الفيلسوف اليونانى العظيم أول من ذهب إلى القول بأن الإبداع الفنى لا يخرج عن كونه ثمرة لضرب من الإلهام أو الجنون الإلهى ، وأن الفنان بالتالى إنما هو ذلك الشخص الموهوب الذى اختصته الآلهة بنعمة الوحي أو الإلهام . ثم جاءت الأفلاطونية الجديدة ، فعملت على توطيد دعائم تلك النظرة الصوفية إلى الفن ، حتى لقد ساد بين الناس الزعم بأن الفنان موجود غير عادى قد حباه الله ملكة الإبداع الفنى التى تكسب كل ما تلمسه طابع السحر والسر والإعجاز ! وهذا ما نادى به على وجه الخصوص الأفلاطونية فى عصر النهضة ، إذ كانوا يمجّدوا الفنان ويفسرون الأعمال الفنية بأنها ثمرة لملكة سحرية لا نظير لها عند عامة الناس . ولم يلبث أصحاب النزعة الرومانتيكية أن قدموا لنا الفنان بصورة الرجل الملهم الذى يتمتع بعاطفة مشبوبة ، وحس مرهف ، وحس لمّاح ، وبصيرة حادة ، وإدراك نفاذ . وقدرة هائلة على الابتكار ؛ حتى لقد انتهى بهم الأمر إلى تأليهه أو عبادته ! ولم يجد الفنانون أنفسهم أى حرج فى أن يظهروا لنا بمظهر العباقر الذين يتمتعون بمزاج خاص لا يتفق مع أمزجة غيرهم من عامة الناس ، فحاولوا هم بدورهم أن يصوروا لنا الإبداع الفنى بصورة الإلهام المفاجئ . أو الانجذاب الدينى . أو الوجد الصوفى ، أو الوحي الإلهى .. إلخ . ولعل من هذا القبيل مثلا ما روى عن لامارتين من أنه قال : « إننى لا أفكر على الإطلاق ، وإنما أفكرارى هى التى تفكر لى » ، أو ما نسب إلى شاتوبريان من أنه قال : « إننى لأستلقى على سريرى ، وأغمض عيني تماما ، ولا أقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتابع فوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق .. وهكذا أنظر إلى ذاتى فأرى الأشياء وهى تتكون فى باطنى . إنه الحلم ، أو قل إنه اللا شعور » . ويقال أيضا أن جيته قد كتب روايته « آلام فتر » ، دون أن يقوم بأى جهد شعورى ، اللهم إلا جهد الإنصات إلى هواجسه الباطنية ! وقد روت لنا جورج صاند عن الموسيقار المشهور شوبان Chopin (١٨١٠ - ١٨٤٩) أن الإبداع عنده كان تلقائيا سحرىا ، فكان يجده دون أن يلتصه ، بل دون أن يتوقعه . وكأنما هو معجزة كانت تتحقق كاملة مفاجئة رائعة كأحسن ما يكون الإبداع . ويدخل فى هذا الباب أيضا ما يروى عن الشاعر الإنجليزى المشهور كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) Coleridge من أنه كتب كوبلا خان Khubla Khan أثناء نومه كما لو كان مسحورا^(١) ... إلخ .

Henri Delacroix : « Psychologie de l' Art. », Paris, Alcan,

(١)

والظاهر أن طبيعة الخبرة الفنية نفسها هي التي أدخلت في روع الكثير من الفنانين أن كل ما في الإبداع الفني سر وسحر وإعجاز ، فكان من ذلك أن ساد بينهم الظن بأنه ليس ثمة فن عظيم بدون إلهام . وهذا جيته Goethe (مثلا) يحدثنا عن الإبداع الفني فيقول : « إن كل أثر ينتجه فن رفيع ، وكل نظرة نفاذة ذات دلالة ، بل كل فكرة خصبة تنطوي على جدة و ثراء ؛ هذه كلها لا بد من أن تغلت بالضرورة من كل سيطرة بشرية ، كما أنها لا بد أيضا من أن تعلقو على شتى القوى الأرضية . فالإنسان أسير لشیطان يتملكه ويرين عليه حتى ولو وقع في ظنه أنه حر مستقل يملك بحق زمام نفسه . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن الإنسان لا يخرج عن كونه أداة في يد قوة عليا ، أو هو بالأحرى ملتمى ممتاز لاستقبال شتى التأثيرات الإلهية » . وهذا نيتشه بدوره يحدثنا عن الإلهام في كتابه « ها هو ذا الإنسان » *Ecce Homo* ، فيقول : « حينما يهبط عليك الإلهام المفاجيء ، فهناك يخيل إليك أنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة . وهنا لا بد لنا من ألا نستحضر في أذهاننا فكرة الوحي ، بمعنى أن شيئا عميقا ، جنونيا ، تشنجيا ، مثيرا ، لا يلبث أن يصبح على حين فجأة مسموعا ومرثيا بدقة غير عادية وتحد خارق للطبيعة . وهكذا يسمع الإنسان دون أن يبحث ، ويأخذ دون أن يبحث ، ويأخذ دون أن يتساءل من الذي يمنح ، وتنبثق الفكرة في ذهنه ، وكأنما هي برق خاطف ، دون أدنى تردد ، بل دون أن يكون ثمة موضع لأي اختيار . وحينما تغمر الإنسان نشوة الوجد ، فهناك يلتمس التوتر العنيف الذي يستبد به منطلقا ينصرف من خلاله أحيانا على شكل فيض من الدموع ، ويشعر الإنسان بأنه قد فقد كل سيطرة على نفسه وأن ثمة قشعريرة حادة قد أخذت تسرى في عروقه من أخصص قدمه إلى قمة رأسه ... وهذا كله لا بد من أن يحدث في استقلال تام عن الإرادة ، وكأننا هنا بإزاء انفجار عنيف أو هجوم حاد للحرية ، والقوة ، والألوهية » (١) .

حقا إن تاريخ الفن ليظهرنا على أن كثيرا من الأعمال الفنية الممتازة قد تحققت على أيدي فنانين متزنين هادئين لم يزعموا لأنفسهم يوما أنهم قد وقعوا تحت تأثير شياطين ملهمة أو قوى إلهية خارقة ، ولكن دعاة الرومانتيكية على وجه الخصوص — من أمثال كيتس وكولردج وغيرهما — هم المسؤولون عن المبالغة في تأكيد أهمية عنصر الإلهام في عملية الإبداع الفني . والظاهر أن بدعة الإلهام هذه هي التي اضطرت الكثير من الفنانين في تلك الحقبة إلى الإعلاء من شأن الفن الحالم النشوان ، فكان من ذلك أن

حاول معظم الفنانين إظهار أنفسهم بمظهر أصحاب الرؤى وأهل الخيالات وأرباب الوحي ! وليس من الثابت أن هؤلاء كانوا يملكون بالفعل قدرة أكبر على التخيل أو الإبداع بالنسبة إلى غيرهم من أصحاب المدارس الأخرى ، ولكن من المؤكد أنهم كانوا يحاولون بكل قوة الاستسلام لأحلام اليقظة وخيالات اللاشعور ، حتى يوهوا أنفسهم بأنهم فنانون ملهمون !. بل إننا حتى لو نظرنا إلى اعترافات الفنانين بصفة عامة ، لوجدنا أنه كثيرا ما يجلو لهم أن يؤكدوا الطابع السحري التلقائي لمخيلتهم الإبداعية ، وكأن فهم قد انبثق من تلقاء نفسه ، كما يصدر الماء عن ينبوع ! ومن هنا فإنه قد يحسن بعلماء النفس أن يترددوا قبل أن يصدروا أحكامهم على الإبداع الفنى بالاستناد إلى أقوال الفنانين وتصريحاتهم واعترفاتهم وترجماتهم الذاتية ... حقا إن أمثال هذه الاعترافات تعد بلا شك مادة هامة للدراسة السيكولوجية ، ولكن من واجب عالم النفس مع ذلك ألا يأخذها بحذافيرها ، وألا يركن إلى شهادتها بكل ثقة واطمئنان . ولئن كانت هذه الاعترافات مفيدة في كثير من الأحيان لما تنطوى عليه من ملاحظات عميقة ومعلومات قيمة عن طريقة الفنان في الإنتاج بصفة عامة ، فضلا عن أنها قد تكشف لنا عن بعض خبرات الفنان الخاصة ، فتعيننا في بعض الأحيان على إزاحة النقاب عن بعض خبايا حياته اللاشعورية . إلا أنه لا بد من أن تختلط بتلك « الاعترافات » ادعاءات الفنان الخاطئة ، وسهواته ، وتبريراته العقلية ، وأخيلته أو تهيؤاته الكاذبة ؛ وهذه جميعا آليات لا شعورية قلما يفتن إليها الفنان نفسه . ومن هنا فإننا لن نستطيع أن نعد اعترافات روسو أو جيته (مثلا) بمثابة وثائق تاريخية صادقة أو شهادات سيكولوجية صحيحة . يمكن أن نستند إليها بكل ثقة . من أجل فهم أسلوب كل منهما في الإبداع الفنى أو طريقة كل منهما في إنتاج أعماله الفنية . وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن ننكر ما في أمثال هذه الاعترافات من صراحة زائدة وموضوعية ظاهرية ، إلا أننا لا يمكننا أن نركن إليها من أجل الحكم على الفنان نفسه ، اللهم إلا بوصفها أعمالا فنية عادية نتعرف من خلالها على صورة الفنان . وبهذا المعنى يقرر بعض علماء الجمال أن « هلويز الجديدة » La Nouvelle Héloïse تكشف لنا عن الوجه الحقيقي لروسو بقدر ما تكشف لنا عنه « اعترافاته » أو « أحلام يقظته » Rêveries ، إن لم ترد عنها ، لما تنطوى عليه من سرد موضوعي لا شخصي !. وعلى كل حال ، فإن إجابات الفنانين على الأسئلة التي توجه إليهم بخصوص طريقتهم في الإنتاج أو الإبداع كثيرا ما تجيء منظوية على معاني السخرية أو التهكم أو الادعاء أو التواضع الزائف أو الوهم الزائف

أو الوهم الكاذب أو المبالغ في تأكيد عنصر الأصالة أو ما إلى ذلك من معان . وحينما نسائل الفنانين عن مصدر أفكارهم ، فإنهم قلما يعترفون بأن عملا فنيا آخر (ينتسب إلى نفس الفن الذى ينتجون فيه) قد أثر عليهم ، أو كان مصدر إلهام بالنسبة لهم . وعلى الرغم من أن المصور قد لا يجد غضاضة في أن يعترف بأنه قد استوحى إحدى المقطوعات الموسيقية ، كما أن الموسيقار قد لا يجد حرجا في أن يقرر بأنه استمد إلهامه من إحدى القصائد . إلا أن معظم الفنانين يميلون في العادة إلى القول بأن أفكارهم قد انبثقت في أذهانهم من تلقاء نفسها ، سواء أكانت نتيجة لجهود شعورى أم ثمرة لقبس من الإلهام الإلهي (١) .

ولو أننا نظرنا إلى الفنون التشكيلية بصفة خاصة . لوجدنا أن أصحابها يؤكدون في غالب الأحيان أنهم قد استمدوا أفكارهم من ملاحظة الطبيعة أو استقراء الواقع أو معايشة الناس . أما أن يعترفوا بأنهم قد استمدوا تلك الأفكار من أعمال فنية سابقة ، حققها أصحابها بنفس الوسائل التعبيرية المستعملة في فنهم ، فهذا آخر ما يخطر لهم على بال وكثيرا ما يقع في ظن الفنان أنه ما دام الوجه الذى يرسمه ، أو الزهرة التى يصورها موضوعا فنيا لم يسبق تصويره من قبل ، فإن هذا وحده هو الكفيل بإثبات أصالة لوحته . وهكذا يسقط الفنان من حسابه الطابع التقليدى لطرازه الفنى ، مكتفيا بأن يؤكد أن لوحته هى ثمرة لعملية اتصال شخصى بنموذجه ، وكأنما هو قد أبدع عمله الفنى بإلهام من الطبيعة وحدها ، أو كأنما هو قد استمد عناصر إنتاجه الفنى من مخيلته وحدها ! ولا شك أن الفنان حينما يوحى إلى نفسه بأمثال هذه المزاعم ، فإنه عندئذ إنما ينسى أو يتناسى أنه قد ملأ عينيه من قبل بالكثير من اللوحات . وأن ذاكرته مفعمة بأطياف الصور التى طالما نعم بالتطلع إليها ، وأن هناك بالتالى عدة عوامل فنية هى التى أملت عليه طريقته الخاصة في اختيار نموذجه ، ورؤيته وتمثيله ... إلخ . والواقع أنه لولا تلك الخبرة الموجودة لديه عن الفن السابق ، لما استطاع أن يعرف حتى كيف يبدأ ؛ ولكن التقليد هو الذى يجيء فيخبره بما ينبغي أن يفعله ، وعلى أى نحو ينبغي أن يفعله تاركا له في الوقت نفسه هامشا ضئيلا من الإمكانيات التى سيكون من حقه أن يختار فيما بينها ، وأن يحقق محاولاته في دائرتها . ولكن ، لما كان انتباه الفنان الشعورى مركزا في العادة حول تلك الإمكانيات ، فإنه يجهد شتى الشروط التى أحاطت بمنشأ عمله الفنى ، والتي تجعل منه إنتاجا معيناً ينتسب إلى الطراز الفنى السائد . بيد أن الأجيال

Thomas Munro : « Les arts et leurs relations mutuelles », P. U. F., (١)

التالية. قد لا نجد أدنى صعوبة في أن نتحقق من أن هذا العمل إن هو إلا مثال نموذجي لذلك الطراز ، أو ثمرة لتأثر صاحبه بخصم أو منافس أو فنان سابق كان يبغضه ! .

٣١ — وهنا قد يحسن بنا أن نتوقف قليلا عند النظرية الاجتماعية أو الحضارية في تفسير الإبداع الفنى ، حتى نقف على الدور الحقيقى الذى يضطلع به المجتمع فى صميم العملية الإبداعية . ولا بد لنا من أن نتذكر أن الفن فى نظر أصحاب هذه النزعة هو أو لا وبالذات ضرب من الصناعة أو الإنتاج الجماعى . فالمعايير التى يضعها الإبداع الفنى تحت محك التجربة هى معايير حضارية ترتد إلى أصل اجتماعى . حقا إن للصنعة الفنية قوانينها ، ولكن الحياة الجمالية للجماعة لا بد من أن تبدو مسجلة فى صميم تلك القوانين . وعلى الرغم من أن الصنعة technique — مثلها فى ذلك كمثل الطبيعة — لا تنطوى فى ذاتها على أية صبغة استيطيقية anesthétique ، إلا أنه لا بد من أن يجيء النجاح الفنى فيسبغ عليها قيمة جمالية ، نتيجة للحكم الاستيطيقى الذى تصدره الجماعة على الأعمال الفنية الناجحة . وتبعاً لذلك فإن لالو يقرر أنه ليس من الممكن أن نثير مشكلة القيمة الجمالية إلا من وجهة نظر اجتماعية : لأن التاريخ وحده هو الذى يتكفل بحل تلك المشكلة . ولئن كان المجتمع فى مجموعته ليس هو الذى يؤثر تأثيراً مباشراً على الفن ، إلا أن الأثر المهم الذى يتركه المجتمع فى الفن لا بد من أن يتم عن طريق وسط اجتماعى متخصص . ومن هنا فإن القيمة الجمالية لا بد من أن تظل بالضرورة قيمة اجتماعية . « حقا إن الفنان ليجهل القوانين الاجتماعية التى تخضع لها صنعته الفنية ، ولكن السر فى ذلك هو أن النظم الجمالية منتشرة فى أرجاء المجتمع انتشاراً نسبياً ، أعنى أنه ليس ثمة جماعة محددة تحديداً قانونياً تكون هى المكلفة بمراعاة تطبيق تلك النظم » (١) . وتبعاً لذلك فإنه ليس فى وسعنا أن نعد الإبداع الفنى إنتاجاً فردياً محضاً ، بل لا بد لنا من أن نسلم — فيما يقول دعاة هذه النظرية — بأنه ليس ثمة خلق من العدم .

والواقع أن الفنان ليس مخلوقاً أصيلاً كل الأصالة ، وكأتمما هو موجود إلىهى قد هبط من السماء ، بل هو مخلوق أرضى يعيش فى بيئة جمالية ذات صبغة اجتماعية خاصة ، ويستجيب لطائفة من المنبهات الفنية المعينة ، ويتأثر بمجموعة من التيارات الجمالية السائدة ، بحيث إنه لو تغيرت بيئته الاجتماعية لترتب على هذا التغير بالضرورة انقلاب هائل فى نوع إنتاجه الفنى . وليس معنى هذا أنه لا قيمة على الإطلاق لمعادلة الفرد

Ch. Lalo : « Esquisse d'une esthétique musicalé scientifique » . (١)

الشخصية في تحديد طرازه الفني أو أسلوبه الجمالى . وإنما يجب أن نلاحظ أن الإبداع الفني كثيرا ما ينجىء مشروطا بالكثير من العوامل الحضارية التى تشيع فى البيعة الفنية المحيطة بالفنان . ومن هنا فإن أصحاب النزعة الاجتماعية يقررون أنه حينما ينظر الباحث بعين الاهتمام إلى تلك التأثيرات الحضارية التى عاناها الفنان ، وحينما يقيم وزنا كبيرا لتلك الأشكال الاجتماعية التى أثرت على حياة الفنان وأعماله الفنية ، فإن إنتاجه عندئذ لن يبدو بصورة سر مستغلق لا سبيل إلى فهمه ، بل سرعان ما يصبح فى وسعنا أن ندرجه تحت طراز فنى بعينه . ولسنا نزعم أنه يكفى لتفسير عبقرية شوبان (مثلا) أن نحيط بتلك الأشكال الاجتماعية التى وقع تحت تأثيرها ، فإنه لمن المؤكد أن ثمة عوامل وراثية وتربوية وعائلية ونفسية عديدة قد دخلت فى تكوين شخصيته الفنية ، ولكن كل ما نود أن نؤكدده هو أن فهم الإبداع الفنى فى إطاره الاجتماعى كثيرا ما يعيننا على إلقاء بعض الأضواء الهامة على طبيعة تلك العملية الإبداعية التى تتخذ صوراً مختلفة لدى الفنانين المختلفين . ولهذا يقرر بعض علماء الجمال أنه حينما يظهر لنا الفنان بصورة مخلوق شاذ يبدو فى الأفق الفنى وكأئنا هو رعد قاصف يدوى على حين فجأة فى سماء صافية زرقاء ، فإن كل ما هنالك أننا نجهد مصادر ذلك الفنان . ولكننا بمجرد ما نتجسجس فى الاهتمام إلى بعض المصادر التى أخذ عنها هذا الفنان أو ذاك ، فإن أصالته عندئذ سرعان ما تقل فى نظرنا ، كما حدث مثلا بالنسبة إلى جيوتو Giotto أو الجريكو El Greco بعد أن استطعنا أن نقف على بعض مصادر إبداعهما الفنى (١) .

وحسبنا أن نرجع إلى مؤلفات مؤرخى الفن المعاصر ، حتى نتحقق من أنهم لم يعودوا يرون فى أى عمل فنى إنتاجا أصيلا كل الأصالة ، بل أصبحوا يجزمون بأن أصالة الفنان هى فى جميع الحالات أصالة نسبية لا تنحصر فى ابتكار أفكار جديدة كل الجدة ، بقدر ما تنحصر فى التأليف بين أفكار قديمة ، أو إدخال بعض التعديلات على ما انحدر إليه من طراز أو طرز فنية . ولئن كان الفنان نفسه كثيرا ما يعتقد أنه يخلق من لا شىء ، نظرا لأنه قلما يفتن إلى العناصر اللاشعورية التى دخلت فى تركيب إبداعه الفنى ، إلا أن الجديد الذى ينجىء به (فيما يرى أصحاب النزعة الاجتماعية) ضئيل أو محدود بالقياس إلى ما تسلمه أو تقبله . وكثيرا ما تنحصر أصالة الفنان فى التوفيق بين عناصر فنية مستعارة من طرازين معاصرين متنافسين ، دون أن يكون لدى الفنان نفسه

Th. Munro : « Les Arts et leurs relations mutuelles ». P. U. F., (١)

أى شعور واضح بتلك العملية التأليفية التي يقوم بها . وسواء أكان حظ الفنان من التجديد عظيما أم ضئيلا ، فإن إنتاجه الفنى لا بد من أن يندمج فى صميم التراث الحضارى للمجتمع ، بمجرد ما يتقبله الوعى الجمالى ويعمل على محاكاته ، وبذلك يهد السبيل لظهور حركات فنية أخرى تحيى مشابها له ، أو قريبة منه ، أو معارضة له ، أو متفرعة عنه ... إلخ .

والظاهر أن لكل حقبة تاريخية مجموعة خاصة من التصورات الجمالية ، والصنائع الفنية ، والسمات الطرزية ، بدليل أن الغالبية العظمى من فناني كل عصر لا تكاد تشذ على تلك الأساليب الخاصة ، اللهم إلا فى حالات نادرة . ويضرب لنا مؤرخو الفن مثلا لذلك بفن التصوير فى عصر النهضة فيقولون إن هذا الفن قد سائر الفكرة السائدة عن التصوير فى ذلك العصر . ومن ثم فقد كانت اللوحة الجميلة فى نظر مصورى عصر النهضة هى تلك التى تبرز أمام أنظارنا مجموعة من الشخصيات النبيلة التى تنتصب فى وسط اللوحة وكأنها هى تماثيل فارعة متينة ، مع مراعاة الصبغة الواقعية للإضاءة والتلوين ، وإظهار عمق المنظور ، ووضع بعض المناظر الطبيعية أو المعمارية فى الأرضية الخلفية للوحة . ولو أننا نظرنا إلى فناني العصر الواحد ، من وجهة نظر عصر فنى آخر لألفينا أن ثمة تشابها كبيرا بينهم ، على الرغم من إيمان كل منهم بأصائله الشخصية وتميزه الكبير عن غيره من رجال عصره . ولهذا يقرر بعض مؤرخى الفن أن بين ميكائيل أنجيلو وليوناردو دافنشى ورافائيل من التشابه ما لم يستطع واحد منهم أن يفتن إليه ، فقد أصبح فى وسعنا اليوم أن ندرك ما فى أساليبهم الفنية من وحدة جمالية ترجع إلى روح القرن الخامس عشر فى إيطاليا ، وبالتالي فإننا لم نعد نلقى أدنى صعوبة فى أن نميز بين فنهم وفن المصورين الصينيين (مثلا) فى نفس العصر ، أو فن المصورين الهولنديين فى القرن الثامن عشر ... إلخ . وكلما تقدمنا فى معرفة تاريخ الفن ، زادت قدرتنا على إدراك السمات الخاصة المميزة لكل عصر ، وأصبحنا أقدر على فهم الطابع الخاص المميز للفن الأوروبى الحديث بصفة عامة ، وإن كان من الطبيعى لكل فنان أوروبى أن يجسم فى فنه جوانب معينة من الحضارة الغربية يقوم بالتعبير عنها على طريقتة الخاصة .

ويمضى أصحاب النزعة الحضارية فى الفن إلى حد أبعد من ذلك فيقولون إنه لا بد لسيكولوجية الفن من أن تقلع عن وصف عملية « الإبداع الفنى » ، كما لو كانت عملية منطقية تتحقق فى كل زمان ومكان بنفس الطريقة . لكى تهتم بوصف المظاهر المختلفة لتلك العملية على نحو ما تعبر عنها العصور المختلفة والطرز الفنية المتعددة .. فليس

الاختلاف بين الفنانين في طريقة الإبداع يرجع إلى اختلاف أنماط شخصياتهم فحسب ، بل هو يرجع أيضا إلى تباين التأثيرات الحضارية التي يخضعون لها . وآية ذلك أن الفنانين المتسبين إلى حضارة فنية بعينها ، يتفوقون جميعا في اصطناع أساليب جمالية معينة في التفكير والشعور والإنتاج ، حتى إن مؤرخ الفن ليكاد يعثر على معايير فنية واحدة تتردد لديهم جميعا ، دون أن يفطنوا هم إلى ذلك . ولكن كان حب التجديد قد أصبح يدفع الفنان الأوروبى اليوم إلى الخروج على التقاليد والتمرد على الأوضاع الفنية السائدة . إلا أن القطيعة التي تمت بين الفنان ومجتمعه (فيما يقول دعاة هذه النظرية) ظاهرة أكثر مما هي واقعية . سطحية أكثر مما هي عميقة . حقا إن الفنان الأوروبى المعاصر قد أصبح ينشد الكثير من الإيحاءات لدى الجماعات الأخرى ، فصار يستلهم الفنون المصرية ، والصينية ، والهندية ، والبيزنطية ، والإفريقية ، والزنجية وما عداها إلا أنه لمن المؤكد أن الفنان الغربى مهما راح يلتمس الوحي لدى بيئات فنية غريبة عنه ، فإنه ينظر دائما إلى تلك الطرز الفنية الأجنبية بعينى الرجل الغربى الذى يملك تراثا فنيا بعينه . ومن هنا فإن الفنان الأوروبى يختار من بين فنون الشعوب الأخرى تلك الجوانب الخاصة التى هو على استعداد لفهمها أو تقبلها أو استساغتها ، بينما نراه يطرح منها جوانب أخرى يحكم عليها بأنها فظة أو غليظة أو غريبة أو منفرة ، فى حين أنها قد لا تقل عن الأولى أهمية . وهكذا نلاحظ أنه حينما يستلهم الفنان الأوروبى الحديث بعض الفنون الشرقية (مثلا) فإن الجوانب الوحيدة التى يستطيع أن يفهمها أو يتذوقها من تلك الفنون قلما تعدو النواحي البصرية أو التزيينية التى تتفق مع فكرته هو عن الحياة الجمالية فى البيئة الشرقية . أما المعانى العميقة التى تنطوى عليها تلك الفنون ، فإنها تظل بعيدة عن متناول فهمه أو إدراكه الجمالى ، نظرا لأنها تتصل بمواقف وجدانية تختلف اختلافا جوهريا عن مواقفه الوجدانية .

ولا يسلم أصحاب النزعة الحضارية (فى تفسير الفن) بما يقوله بعض علماء النفس من أن الإبداع هو تحطيم لكل ما هو مألوف ، وخلق لأشكال جديدة ؛ بل هم يقررون — على العكس من ذلك — أن عملية الإبداع الفنى لا بد من أن تنطوى على تحصيل تدريجى لما تقترحه الجماعة على الفنان من تقاليد فنية واتجاهات جمالية ؛ مع مراعاة تلك التأثيرات الخارجية التى يكون المجتمع نفسه بسبيل تقبلها أو الاعتراف بها . ولكن ، لا بد من أن يندمج كل هذا فى شخصية الفنان وسلوكه . لا عن طريق التأمل الشعورى فحسب ، بل عن طريق الاختيار اللاشعورى أيضا . وفى أثناء هذه الفترة التى يصح أن

نسميها باسم مرحلة الحمل الفنى ، تحيىء بعض الصور المحملة بشحنة وجدانية ، من مصادر عديدة متباينة ، فمتزوج وتآلف فيما بينها رويدا رويدا ، لكى لا تلبث أن تكون منتجات جديدة ، كما يحدث فى الحلم عادة ، وإن كان من الممكن لتلك الصور من بعد أن تتعرض للمراجعة أو التبرير العقلى . والفنان الأصيل بهذا المعنى إنما هو ذلك الذى يدخل على التراث الفنى لمجمعه تعديلات أو تطورات أو تأليفات تقرب بين عناصر ظلت متباعدة منفصلة حتى ذلك الحين ، فيسبغ على بعض العناصر وظائف فنية جديدة تشبع حاجة عصره الجمالية ، إن لم نقل حاجات العصور المقبلة . وإذن فإن الفنان الأصيل (فيما يقولون) هو ذلك الإنسان المبدع الذى يظهر فى الوقت المناسب ، فلا يكون ظهوره متأخرا جدا ، أو متقدما جدا ، بل يحيىء فى أوانه . وليس يكفى أن يكون مثل هذا الفنان مغايرا لمن تقدم عليه من الفنانين ، بل لا بد من أن يكون تميزه عنهم بطريقة تقرها الأجيال اللاحقة وتستحسنها على النحو المشروع .

وكثيرا ما يلتجئ علماء النفس إلى شهادة الفنانين أنفسهم من أجل الحكم على طبيعة إبداعهم ، ولكن الملاحظ — مع الأسف — أن شعور المبدع لا يضمن لنا دائما شرعية إبداعية . وآية ذلك أن المقلدين والمبتكرين على السواء ، بل الخاملين من الفنانين والعباقرة على السواء ، كثيرا ما يتباهون بأنهم قد اجتازوا نفس مراحل عملية الإبداع ! ولعل هذا هو ما عناه كارل يونج حين قال : « إن كل ما يستطيع الشاعر أن يبتئنا به عن عمله الفنى هو بعيد كل البعد عن أن يكون بمثابة الضوء الذى يمكن أن ينير أمامنا السبيل إلى فهم طبيعة الإبداع الفنى » (١) . والواقع أن كل الفنانين — أو معظمهم — يتصورون أن « أفكارهم العظيمة » قد هبطت عليهم من السماء . أو جاءت إليهم من الخارج ، أو وردت على أذهانهم من حيث لا يشعرون ؛ ولكن تأكيدهم لعنصر الإلهام فى إنتاجهم لا يضمن لنا قيمة نتائجهم . وكثيرا ما يجهل الفنان الأصيل نفسه أين تكمن على وجه التحديد مظاهر أصالته . بل كثيرا ما يكتمل عمله الفنى دون أن يستشعر هو نفسه أى إحساس بالغبطة أو الرضا التام . وقد يحدث أحيانا أن يجهد الفنان نفسه فى إنتاج أعمال عديدة يفخر بها ويعتر بأنه صاحبها ، فإذا بالأجيال التالية تزرى بكل

C. G. Jung : «Psychology and Literature». in «Modern Man in (١) search of a Soul, ». quoted by Ghiselin : « The Creative process ». Mentor Book, New - York, p. 215.

ما كان موضع افتخاره ، لكى تعلق من شأن بعض التفاصيل الصغيرة أو الأعمال النافهة التى لم تكلفه شيئا ! وربما كان فى وسعنا أن نقول إنه لمن العسير على الفنان نفسه حين يعمل ، أن يكون على علم تام بالجوانب الجديدة حقا (أو الهامة بالفعل) فى صميم إنتاجه . هذا إلا أن هناك فنانيين يلتجئون إلى تعاطى المخدرات أو الإدمان على الخمر من أجل الاستغراق فى حالات غيبوبة أو فقدان للوعى ، بدعوى أن مثل هذه الحالات هى مناسبات مواتية للإلهام أو منشطة للإبداع ، فلا يلبث الواحد منهم أن يتوهم — تحت تأثير الكحول أو العقاقير — أنه فنان أصيل أو عبقرى مبدع . فى حين أن الإبداع الفنى يستلزم التنظيم والتوجيه والقدرة على الحكم ، لا الهذاء والهلوسة والاستسلام للخيلات ! وهكذا يخلص أصحاب هذه النظرية إلى القول بأن العمل الفنى ليس ظاهرة فردية تخضع لعملية سيكولوجية بحتة ، بل هو واقعة حضارية تمتد جذورها فى صميم التربة الاجتماعية للبيئة التى يعيش فيها الفنان حتى ولو بدا له أن إنتاجه طابعا سحريا أو مسحة صوفية تلخصها كلمة « الإلهام » (١) .

٣٢ — فإذا ما نظرنا الآن إلى دعوى أصحاب هذا الرأى . ألفينا أنهم محقون بلا شك فى قولهم بأن الإبداع ليس خلقا من العدم . أو مجرد هبة إلهية يجود بها علينا الوحي . أو مجرد شرارة من الإلهام تفتح فى ذهن الفنان على حين غرة ! والواقع أن العلم لن يستفيد شيئا من كل تلك الأحاديث الطويلة التى يسردها علينا مؤرخو سير الفنانين . حينما يصفون لنا حالات الغيبوبة أو الوجد الصوفى أو النشوة الدينية التى عاناها هذا الفنان أو ذاك أثناء تلقيه للوحي أو الإلهام ! وإنما يستفيد العلم حين يحاول الباحثون فى تاريخ الأعمال الفنية . أن يكشفوا لنا عن النماذج المختلفة للفنانين . والعوامل الحضارية العديدة التى أثرت على إنتاجهم . مع الاهتمام فى الوقت نفسه بإزاحة الستار عن مقومات الإبداع الفنى لدى كل واحد منهم . وتبعا لذلك فقد حرص أصحاب المدرسة الاجتماعية فى علم الجمال على تفسير عمليات الإبداع الفنى بالرجوع إلى المؤثرات الحضارية والتيارات الجمالية السائدة . مع تأكيد أهمية « الصنعة » فى عمل الفنان . ودور الوعى الجمالى للمجتمع نفسه فى توجيه الفنان نحو هذه النزعة أو تلك من بين النزعات الفنية المعاصرة . حقا إنه قد يقوم فى المجتمع الواحد فنانون ثائرون أو أدباء خارجون على القانون . ولكن قيام هؤلاء مشروط بوجود تيارات سفلية تشجع على التمرد ، نتيجة لانهايار بعض النظم الاجتماعية العتيقة أو تفكك بعض

Th. Munre : « Les arts et leurs relations mutuelles », P. U. F., 1951, (١)

الأوضاع الاجتماعية السائدة ، أو وجود بوادر نزعات ثورية تكون قد أخذت تلوح في الأفق العام .. إلخ . وإذن فإن خروج الفنان على القانون السائد . لا يعني أنه قد تملص تماما من كل تأثير اجتماعي ، بل يعني أنه قد أثر اتباع حركة اجتماعية أخرى نجحت في التأثير عليه لما تتضمنه من معاني التجديد .

يبد أننا إذا عرفنا مثلا أن كلا من مونييه Monet ، ومانيه Manet ورنوار Renoir وسيزلي Sisley ، هم من ذوى النزعة الانطباعية impressionisme فهل تكون صفة « الانطباعية » كافية لإظهارنا على طبيعة الإبداع الفنى لدى كل واحد منهم على حدة ؟ حقا إن لأصحاب النزعة الانطباعية طرازا خاصا أو أسلوبا معينيا فى الرؤية ، والتفكير ، والإحساس ، والتخيل ، ولكن أليست هناك خصائص فردية هامة تميز كل واحد من هؤلاء المصورين الانطباعيين على حدة ؟ بل هب أنتى نجحت فى تحديد الخصائص العامة المميزة للحركة الرومانتيكية (مثلا) ، فهل يمكن أن أعرف عن هذا الطريق نوع الأسلوب الفنى الذى يمتاز به كل من كيتس Keats وشوبان Chopin ودلا كروا Delacroix مثلا ؟ .. يبدو لنا أن بيان التأثيرات الماضية والحاضرة التى عاناها الفنان ، قد لا يكفى لتفسير إنتاجه الفنى ؛ فإن ما يميز الفنان الحقيقى على وجه التحديد إنما هو تلك المقدرة الإبداعية التى تجعلنا نشعر حين نشاهد عمله الفنى أننا نراه للمرة الأولى ! ولكن كان العمل الفنى الأصيل هو فى حاجة دائما إلى عون الظروف وسائر الأعمال الفنية الأخرى . حتى يكون فى وسعه أن يبرز ويتجلى فى أوج عظمته ، لأنه لا بد لهذا العمل من أن يبدو لنا « نسيج وحده » ، وكأما هو شىء فريد ليس كمثله شىء (١) !

أجل ، إن لكل عمل فنى ماضيا ومستقبلا ، فإنه لا بد لهذا العمل من أن يكون قد وقع تحت طائفة من المؤثرات ، كما أنه بدوره لا بد من أن يولد بعض التأثيرات ، ولكن من المؤكد أن لكل أثر فنى حقيقى (كما قلنا فى موضع آخر) طابعا أصيلا قد لا يسهل إرجاعه إلى غيره أو تفسيره بغيره . ومهما كان من أمر المصادر الأجنبية التى استلهمها ، بل مهما كان من أمر التأثيرات العديدة التى وقع تحتها ، فإن اختلاف هذا العمل عما عداه من الأعمال الفنية الأخرى هو الكفيل بأن يجعل منه إنتاجا فريدا يتميز بشخصية فنية قائمة بذاتها . ولكن ما يضىء عليه ذلك الطابع الفريد ، ليس هو بالضرورى توافر عنصر زائد فيه . وكأما هو يتمتع بجدة أصيلة أو طرافة مطلقة ، بل

Raymond Bayer : « Traité d'Esthétique, » Colin, 1956 pp.

(١)

كثيرا ما ترجع أصالته إلى تغيير طفيف غير ملموس ، أو تحويل بسيط خفى ، أو مجرد تعديل صغير في المقادير ، أو النسب ، أو العلاقات . وكما أن تغير نبرة الصوت قد يكفى أحيانا لجعله صوتا آخر يتعذر تمييزه حتى على عارفيه . فإن أى تعديل بسيط يطرأ على العمل الفنى قد يكسبه فى أنظارنا صبغة جديدة مغايرة . تجعل منه شيئا مختلفا كل الاختلاف . وقد يشبه العمل الواحد من كثير من الوجوه عملا آخر ولكنه لا بد من أن يختلف عنه فى نقطة ما اختلافا جوهريا ؛ نظرا لما قد ينطوى عليه من تعديل بسيط تتردد أصداؤه فى العمل كله . ومن هنا فإن مهمة عالم الجمال — فيما يقول فوسيون — إنما تنحصر أولا وبالذات فى العمل على اكتساب تلك المهارة الفنية الدقيقة التى يستطيع معها أن يلتفت إلى الفوارق الصغيرة المتناهية فى الصغر . حتى يتمكن عن هذا الطريق من الوقوف على الشيء الجوهري فى كل عمل فنى^(١) .

وقد اهتم كثير من الباحثين فى علم الجمال بدراسة مشكلة الأصالة *l'originalité* فى الفن . فذهب بولان (مثلا) إلى أن العمل الأصيل هو ذلك الإنتاج الجديد الذى يحدث فى مجرى التاريخ ضربا من الانفصال *discontinuité* ، وكأنما هو حقيقة فريدة تند عن كل تفسير وتفت من طائفة كل مقارنة^(٢) ! ومعنى هذا أن « الأصيل » فى نظر ذلك الباحث إنما هو الشيء الذى لا يشبه من أى وجه من الوجوه أى شيء آخر سبق لنا إدراكه أو تقبله أو معرفته ! فالأصيل هو الحدث المبتكر الذى نصطدم به ، فلا نملك سوى أن نتعجب ، ونقلق ، ونبدى أمارات الدهشة ! وليس فى استطاعتنا أن نقف جامدين أو غير مكترثين بإزاء العمل الفنى الأصيل فإن أصالته لتجعله يجتذب انتباهنا ، وينتزع إعجابنا . والإعجاب *l'admiration* إن هو إلا الإحساس الجمالى بعينه ... والعمل الأصيل أيضا هو ذلك الإنتاج الصادق الذى تنكشف لنا حقيقته كسر يذيعه علينا الفنان للمرة الأولى ، فنعجب كيف أننا ظللنا نجعله كل هذا الزمن ! وليس يكفى أن نقول إن العمل الأصيل لا بد من أن يبدو لنا جديدا ، وكأننا نشهده للمرة الأولى ، بل لا بد من أن نضيف إلى ذلك أيضا أننا نحن أنفسنا نصبح جددا أمام العمل الفنى ، وكأننا نظما أعتاب عالم جديد لا عهد لنا به من قبل : أما الفنان نفسه ، فإن إحساسه

H. Focillon : « Généalogie de l'Unique » ; in « Deuxième Congrès International d'Esthétique » , Paris, 1939, Alcan, Tome II. pp. 120 - 211.

R. Polin : « De l'Originalité dans l'Art » ; « Revue des Sciences humaines » , Juillet. Sept. 1954. (٢)

بالأصالة (فيما يقول باير) لا بد من أن يقترن بالشعور بالوحدة ، فإن الأصالة لمه عبء ثقيل ينوء به الفنان ، وكأما هو مارد جبار أو عملاق تعوقه أجنحته الضخمة عن المسير ؛ ولكن باير لا يلبث أن يعود فيقول إن الإبداع الفنى لا يعزل إلا لكى يعود فيجمع ، كما أن العمل الأصيل لا يعد أصيلا إلا بالنسبة إلى جمهور أو مجتمع أو بيئة فنية .. وتبعاً لذلك فإن الأصالة فى الفن لا تعنى التوحش والعزلة والإغراب ، بل هى تعنى تقديم النموذج أو صياغة المثال أو انتزاع الإعجاب . وليس من واجب الفنان أن ينشد الأصالة بأى فن ، أو أن يجد فى إثرها كما لو كانت ضالته المنشودة ، وإنما ينبغى له أن يلتقى بها أو أن يعبر عليها ، دون أن يكون قد أرادها أو طلبها ... حقا إن جيد لينصحنا بالأتابع غيرنا ، فلا نعمل ما كان يمكن أن يعمله الآخرون ، ولا نقول ما كان يمكن أن يقوله الآخرون ، ولا نكتب ما كان يمكن أن يكتبه الآخرون ، بل نخلق من أنفسنا موجودات فريدة لا يمكن أن يقوم غيرها مقامها ولكن . ألا يستلهم الفنان إنتاج غيره من الفنانين حينما يضع نصب عينيه ألا يجيء إنتاجه مشابها لإنتاجهم ؟ ألسنا هنا بإزاء ظاهرة تقليد أو محاكاة ، وإن كانت المحاكاة فى هذه الحالة هى على سبيل المعارضة imitation a coartario ؟ بل أليس الملاحظ عادة أن الفنان لا يتكرر إلا حين يحاول أن يقلد ، بدليل أن من لا يقلد فإنه قلما يتكرر ! وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن مفتاح أحجية الإبداع الفنى إنما ينحصر على وجه التحديد فى الأصالة والتقليد معا (١) ؟

إننا لا ننكر أن الفنان لا بد من أن يجد نفسه منجذبا نحو كل ما هو بكر لم تقربه بعد أيدي غيره من الفنانين ، ولكن البكارة فى عالم الفن ظاهرة نسبية تتوقف على مدى قدرة الفنان نفسه على إدراك وشائج القرابة بين القديم والجديد . ولئن كان من الحق أن الفنان التقليدى الذى يظل اتباعيا مخلصا قلما ينجح فى أن يبدع شيئا على الإطلاق ، إلا أن ولع الفنان بالطرافة قد يدفعه أحيانا إلى التضحية بالجمال لحساب الأصالة ، وعندئذ تصبح أعماله الفنية مجرد بدع مستحدثة يراد من ورائها التهويل والإغراق ! وتبعاً لذلك فإن الفنان هو أحوج ما يكون إلى أن يفرض على حبه للتحديد نظاما صارما من الضبط والتوجيه ، حتى لا يكون الدافع الأوحده على الإنتاج هو مجرد استشارة دهشة الجمهور بأى ثمن ! حقا إنه لا بد للفنان من أن يستسلم لسحر « اللامتحقق » the unrealized (كما يقول الإنجليز) . فيرتاد عالم الاضطراب والعماء والاختلاط

R. Bayer: « Traité d'Esthétique » Colin, Paris, 1956, pp. 195 - 196. (١)

(مشكلة الفن)

والفوضى ، حتى يتسنى له أن يستخرج من كل شيئا جديداً يحدده وينظمه ويبين لنا معالمة ، ولكن من واجب الفنان أيضا أن يعرف كيف يضع حدا لحوافره الغامضة التي قد تلح عليه بالبقاء في ملكوت الظلام والعماء والاتحد واللاشعور !

٣٣ — والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى عملية الإبداع الفني لألفينا أنها تنطوي على كثير من العناصر الشعورية واللاشعورية التي تتداخل وتتشابك فيما بينها حتى ليكاد يعسر على الفنان نفسه أن يحدد لنا بدقة دور كل من الشعور واللاشعور في صميم تلك العملية . ولكن الملاحظ بصفة عامة أن كثيرا من الباحثين والفنانين وعلماء الجمال قد أجمعوا على القول بأن الإنتاج الفني يشبه من بعض الوجوه عملية الولادة ، بمعنى أنه يستلزم التلقيح والحمل والحضانة وما إلى ذلك . وكما أن هناك كثيرا من التطورات البيولوجية التي تطرأ على المرأة أثناء الحمل . دون أن تكون لها يد في حدوثها ، فإن هناك كثيرا من الأحداث الباطنية التي تتحقق في أعماق نفس الفنان أثناء عملية الإبداع الفني . دون أن يكون هو على علم واضح بما يحدث في باطن نفسه . ولعل هذا هو ما عناه كارل يونج مثلا حينما كتب يقول : « إن للعملية الإبداعية صبغة أنثوية ، فإن العمل الإبداعي إنما ينبع من أعماق اللاشعور ، أو إن شئت فقل من ملكوت الأمهات ! وحينما تغلب القوة الإبداعية على الحياة البشرية ، فإن الإرادة الفعالة سرعان ما تستسلم عندئذ لحكم اللاشعور . فلا تلبث الذات الشعورية أن تتراجع وتستحيل إلى تيار سفلى . لكي تكفى بمشاهدة ما يجري من أحداث دون أن تكون لها أدنى يد في تغييرها » (١) . ولكن يونج وغيره من علماء النفس ينسون أو يتناسون أن الإبداع ليس في صميمه عملية لاشعورية ، فإنه لا بد للفنان من خبرة حسية طويلة يتسنى له خلالها أن يجمع المواد اللازمة لتحقيق عملية الإبداع . ومعنى هذا أنه لا يمكن للعملية الإبداعية أن تتم إن لم تسبقها مرحلة إعدادية طويلة يهتم فيها الفنان بالبحث والدراسة والصنعة والانكباب المفضي على العمل . حقا إن الفنانين أنفسهم — كما سبق لنا القول — يميلون إلى تصوير عملية الإبداع بصورة الابتكار التلقائي اللا إرادي ، ولكن من المؤكد — كما لاحظ أنطون تشيكوف — أن في الإبداع الفني مشكلات وغايات ، لأن الفنان لا يتدع بدون تأمل وترو وتصميم ، وإلا كان كل إنتاج فني هو مجرد سحر تمارسه علينا قوى غريبة مجهولة !

B. Ghiselin : « The Creative Process » (A Symposium), New. York, (١)



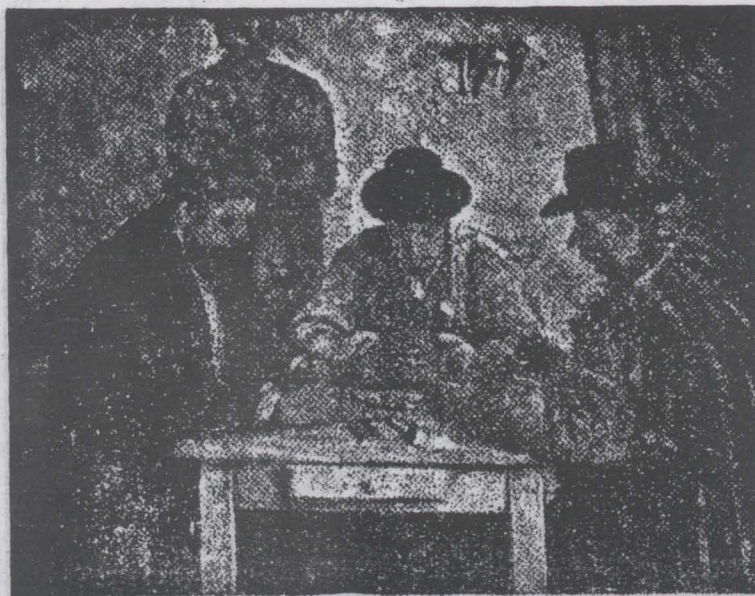
لوحة رقم (١)، مادونا كارلينو لرافيل (١٤٨٣ - ١٥٢٠)

وهذا فإن جورج Van Gogh يكتب إلى أحد أصدقائه فيقول : « إنني أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شيء جدير بالتقدير أو الاعتبار فيما أنا بصدد إنتاجه ، فإن هذا الشيء ليس وليد الضيق أو الأذى ، وإنما هو ثمرة لفحص حقيقي والتي ونشاط إرادي خالص (١) . فلم تكن لوحات فان جورج المعاصرة بالمعاطفة والإحساس وألمة إلهام مفاجئ أو وحتى مباغت ، بل كانت ثمرة محاولات شاقة وتجارب عديدة ، بتدليل اختراجه هو نفسه بأنه قد رسم لوحة « حدائق الشتاء الصغيرة » The Little winter Gardens عدة مرات دون أن يستطيع التعبير فيها عن أي إحساس ، فكانت محاولات الأولى (٢) على حد



الطبيعة (٣) لوحة رقم (٢) الغداء على الخضرة للمصور الفرنسي مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣)
 ونسبى وفرويد وياش وغورخم قد حاولوا تفسير الإبداع الفني بتلك الملكة السحرية التي تسمىها في العادة باسم « العبثية » ، فإن ذلك لا يكونوا يحاول أن يثبت لنا بكافة الأدلة أن فعل الإبداع ليس مجرد صدف أو خدعة فني أو إلهاماً إلهياً ، بل هو صفة

« Letters to an Artist : Vincent Van Gogh to Anton Riider Jan (١) Rappard » . In « The Creative Process » 1958 , p. 53.
 Etienne Souriau : « L'avenir de L'Esthétique » 1929 p. 112. (٢)



لوحة رقم (٤) لاعبو القمار للمصور بول سيزان الفرنسي (١٨٣٩ - ١٩٠٦)
(١٨٨١ - ١٨٨٢)

وهذا فإن جوج Van Gogh يكتب إلى أحد أصدقائه فيقول : « إننى أريدك أن تعلم أنه إذا كان ثمة شيء جدير بالتقدير أو الاعتراف فيما أنا بصدده إنتاجه ، فإن هذا الشيء ليس وليد الصدفة أو الاتفاق ، وإنما هو ثمرة لقصد حقيقى واقعى ونشاط إرادى غاى (١) . فلم تكن لوحات فان جوج العامرة بالعاطفة والإحساس وليدة إلهام مفاجئ أو وحى مباغت ، بل كانت ثمرة لمحاولات شاقة وتجارب عديدة ، بدليل اعترافه هو نفسه بأنه قد رسم لوحة « حدائق الشتاء الصغيرة » The Little winter Gardens عدة مرات دون أن يستطيع التعبير فيها عن أى إحساس ، فكانت محاولاته الأولى (على حد تعبيره هو نفسه) محاولات فاشلة لا تحصل على الإطلاق ! وهذا فكثور هيجو نجدنا عن ضرورة التمهيد لمحلية الإبداع بالتأمل فيقول : « إن الإلهام هو بمثابة الطائر الذى يخرج من البيضة . فلولا يتم احتضان البيضة والرقاد عليها لما أفروخت وخرج منها الطائر » . ثم يستطرد فكثور هيجو فيقول : « إن الذكاء والذاكرة لهما جناحان الخيلة » . ومعنى هذا أن للتأمل المسبق على الابتكار — كما لاحظ مورينو — وظيفة مزدوجة : وظيفة منطقية سلبية تتمثل فى استبعاد الأفكار الحاطفة أو العفوية ، ووظيفة إعدادية إيجابية تنحصر فى مبيعة الأطارات والمواد والوثائق والأسانيد التى سيكون من شأنها تنظيم الصور التخيلية والعمل على إذكائها (٢) .

فهل نقول مع بعض علماء الجمال العقلين إنه ليس للإلهام من دور كبير فى عطية الإبداع الفنى ، وإن العبقرية الفنية ليست قوة لا عقلية (كما يزعم بعض الرومانتيكين) بل هى مجرد فعل بصير مستظير يحققه عقل ناضج واع قد اضلك زمام نفسه على أكمل وجه ؟ ... هنا نجد أن العالم السيكلوجى الكبير دى لاكروا يهيب بنا أن نطرح كلمة « العبقرية » Le génie كأداة لتفسير عمليات الإبداع الفنى ، فإن الزعم بأن لدى العبقري ضربا من المقدرة المتعارة أو السمو الحارق للعادة فى الوظائف الطبيعية إنما هو قول أجوف لا يقدم ولا يؤخر . وإذا كان كائط وشوبنهور ونيشة وجيو وسيائى وفرويد وياش وغيرهم قد حاولوا تفسير الإبداع الفنى بتلك الملكة السحرية التى نسميها فى العادة باسم « العبقرية » . فإن دى لاكروا يحاول أن يثبت لنا بكافة الأدلة أن فعل الإبداع ليس وجدا صوفيا أو حدسا ذهبيا أو إلهافا إلهيا ، بل هو صنعة ،

« Letters to an Artist : Vincent Van Gogh to Anton Ridder pan (١) Rappard » . In « The Creative Process » 1958 , p. 55.

Etienne Souriau : « L'avenir de L'Esthétique » 1929 p. 113, (٢)

وعمل ، وإرادة . وعلى حين أن شوبنهاور كان يقول إن الإبداع هو ضرب من « الاجترار اللاشعوري » ، نجد أن دى لاكروا يقرر أن هناك إلى جانب تلك القوة الملزمة التي تنفجر على حين فجأة في صميم الحياة العادية للشعور ، عمليات سيكولوجية عديدة تتمثل في الاستعداد المنهجي والخبرات الحسية وشتى المحاولات القصدية أو الإرادية .. إلخ . والواقع أن عبيدة العمل الفني تستلزم في كثير من الأحيان ضربا من التثنية والتضحية ، كما أن الأفكار تحتاج دائما إلى جهود بنائية متواصلة . وتبعاً لذلك فإن « التنفيذ » أو الأداء *L'exécution* هو المحك الأوحى لكل إلهام ، فإن التجربة لتظهرنا (كما قال بول فاليري) على أن لدى بعض المراهقين والهواة والنساء من التصورات الخيالية ما تزخر به رؤوسهم ، ولكن الشيء الذي ينقصهم على وجه التحديد إنما هو التنفيذ أو الأداء ، وإذن فإن الفنان — كما سبق لنا القول — ليس رجل أحلام ، بل هو رجل عمل . وربما كان خير مثال نستطيع أن نسوقه لهذا النزوع المستمر نحو التحقيق أو التنفيذ لدى الفنان إنما هو المصور الفرنسي المشهور سيزان *Cézanne* الذي كان نموذجاً حياً للصانع *artisan* بمعنى الكلمة . ومع ذلك فقد كان سيزان يقول متحسراً : « إن ما ينقصني ، إنما هو التحقيق *La réalisation* . أجل ، إنني قد أبلغ يوماً هذا الهدف ، ولكنني قد أصبحت اليوم شيخاً طاعناً في السن ، وربما أبارح هذا العالم دون أن أكون قد بلغت تلك الغاية العليا التي وصل إليها فنانون البندقية . ألا وهي التحقيق »^(١) .! فليس « العمل الفني » مجموعة من المصادفات السعيدة أو الإشراقات الإلهية . بل هو ثمرة لقدرة تركيبية هائلة تتمثل في تنظيم الأحلام وصياغتها في صورة استيطمية تتلاءم مع شعور الفنان^(٢) .

حقاً لقد روى لنا كولردج أنه لم يكتب قصيدته الخالدة « كوبلاخان » إلا تحت تأثير حلم رآه أثناء النوم ، ولكن الباحث الإنجليزي لويس *Lewis* قد استطاع أن يبين لنا في كتابه « الطريق إلى أكساندو » كيف أن كولردج استمد عناصر إبداعه الفني من قراءاته العديدة وأسفاره الكثيرة وتجاربه الخاصة^(٣) . أما الكتاب الأمريكي المشهور

Cf. Jean Cassou : « Situation de L'Art Moderne », Minuit, 1950, p.(١)

Henri Delacroix : « Psychologie de L'Art » Alcan, Paris 1927, p. 153.(٢)

John L. Lewis : « The Road to Xanadu » Boston, 1927, (quoted by(٣)

Th, Munro : « Les Ars et Leurs relations mutuelles. » P. U. F., 1954, p. 258.

إدجار بو Edgar Poe (١٨٠٩ - ١٨٤٩) فقد حاول أن يجلل لنا قصيدته المعروفة المسماة باسم « الغراب » حتى يبين لما كيف أنه صاغ أبحاثها بطريقة هندسية صارمة تقوم على مراعاة التأثيرات الفنية المقصودة والقواعد الأدبية العقلية ؛ ومن هنا فقد ذهب بعض علماء النفس إلى أن للاستدلال العقلي موضعه في صميم عملية الإبداع الفني ، كما أن للتنظيم المادى والمهارة الفنية مكانتهما في كل إنتاج فنى . وعلى الرغم من أن الفنانين كثيرا ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفنى كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التى يقومون بها فى العادة عندما يدعون ، إلا أن من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى من الفنانين ، لأنفسنا أنها عامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق . ولكن الفنانين قلما يمدثوننا عن ذلك الجانب التكنيكي من مهنتهم ، لأنهم يعدونه أدخل في باب الصناعة منه في باب الفن ، وكان عملية الإبداع لا بد من أن تتعارض بالضرورة مع كل ضرب من ضروب النشاط الشعورى أو الإرادى^(١) .

يبد أن القول بأهمية التفكير أو التأمل أو التصور Conception في صميم عملية الإبداع الفنى لا يعنى بالضرورة أن لدى الفنان فكرة سابقة أو تصورا قبلها عما ينشده أو يبحث عنه ، وكان العمل الفنى هو مجرد شعور بقيمة جمالية معينة يراد تحقيقها ماديا ، بل لا بد لنا من أن نرفض شتى النظريات الجمالية التى يصور لنا أصحابها الإبداع الفنى بصورة عملية مطردة يتحقق بمقتضاها مثل أعلى ، عبر مراحل منطقية تدريجية منتظمة ، لكى يصبح رويدا رويدا « تصورا » محددًا لا يلبث في خاتمة المطاف أن يستحيل إلى صورة وضعية تنطبع في المادة التشكيلية أو الصوتية أو اللفظية ... إلخ . ومن هنا فإن سوريو يقرر أننا نخطئ حتما لو أخذنا بشهادة إدجار بو في زعمه بأنه قد نظم قصيدته المشهورة عن « الغراب » بطريقة استنباطية عقلية مجردة^(٢) . حقا إنه لا بد للفنان من أن يمر بفترة استعدادية وتفكير وتأمل ، ولكن من المؤكد أن عملية الإبداع الفنى لا تشبه بأى حال حل المعادلة الرياضية . ومعنى هذا أنه لا بد من أن يكون للتلقائية الفردية نصيب في عملية الإبداع الفنى ، وإلا لكان يكفى أن يتمتع الإنسان بالذكاء والذاكرة والخيال لكى يصبح فنانا ! أما تلك المراجعات المنطقية التى قد يقوم

(١) Brewster Ghiselin : « The Creative Process », New. York, Mentor Book, 1958, p. 28.

(٢) Etienne Souriau : « L'Avenir de l'Esthétique » Alcan 1929, p. 122.

بها الفنان بالاتجاه إلى نظريات إحدى المدارس الفنية أو بالرجوع إلى مثله العليا الشخصية ، فإنها لا تلجئ في العادة إلا متأخرة ، على نحو ما يتحقق العالم من صحة خياله أو كذبه بالاتجاه إلى التجريب . والواقع أن الذكاء والذاكرة والتأمل قد تتوافر جميعا لدى بعض العقول السلبية أو النقدية ، دون أن تظهر لديها أية مقدرة على الإتيان بالعمل الفني . ولهذا يقول سوريو إن القدرة على القيام بالعمل الفني ليست « قوة » *puissance* بمعنى الكلمة ، إذ هي لا تترتب على بعض الجهود المضنية التي نضطلع بها ، بالغا ما بلغت شدتها ، بل هي تظهر لدى بعض العقليات المبتكرة مقترنة بضرب من التلقائية والسهولة في لحظات خاصة أو أزمان معينة ، دون قاعدة أو نظام . وحين تكون العقلية المبتكرة في مرحلة الاستعداد أو التهيؤ أو الحضانة *Incubation* فإنها تشبه عندئذ تلك المحاليل المشبعة التي تتوافر فيها كل عناصر البلور . ونحن نعرف كيف أن جمال البلورة وكبر حجمها إنما يتوقفان على وفرة تلك المواد ، ولكننا نعرف أيضا أنه لن تكون ثمة بلورة ، إن لم تتحقق تلك « الصدمة الخفيفة » *le léger choc* ، أو بالأحرى إن لم يتم تدخل الجزئ الصلب . أما هذا الجزئ الضروري الذي بدونه لا يمكن أن يحدث شيء ، والذي من شأنه أن يجعل تجمع المواد عملية خصبة مجدبة ، فهو ما يطلق عليه سوريو في مجال الفن اسم « التصور الشئى للعمل الفني » *conception chosale de l'oeuvre* ومعنى هذا أن كل فنان حينما يبتكر فإنه يقدم لنا عملا فنيا يتصف بفرديّة شبيهة هي التي تميز موضوع تصوره . ولا يمكن أن يكون ثمة إبداع فني إن لم تكن هناك « بيجمالونية » *Pygmalionisme* ^(١) . أعني إن لم يكن هناك عشق — من جانب الفنان — لعمله الفني كما هو ، أي باعتباره شيئا عنها له موضعه في صميم الكون ، بغض النظر عن سائر الروابط التي قد تربطه بخالقه . وهكذا يخلص سوريو إلى القول بأن العاطفة الغلابة التي تتحكم في سير عملية الإبداع الفني بأسرها . إنما هي الرغبة في تحقيق شيء محدود يبيء متسما بمباهمة واقعية فردية ، ما دامت ضرورات التنفيذ هي التي تتحكم في كل إنتاج الفنان ، فيكون الظهور التدريجي للشئ المصنوع هو المنطق الوحيد الذي يلتجئ إليه الفنان لتعديل فكرته الأصلية عن موضوعه ^(٢) .

(١) نسبة إلى بيجماليون *Pygmalion* النحات القديم المشهور الذي استولى على مجامع قلبه حبه *Galatée* (وهو تمثال كان قد نحته هو بنفسه) فأشفت عليه فينوس وأسبغت على تمثاله الحياة لكي تتيح له أن يتزوج .

Cf. E. Souriau : «L' Avenir de L' Esthétique», Alcan, 1929, p. 124. (٢)

٣٤ - والواقع أنه ليس ثمة موضوع جلال ، متخيل ، لأنه ليس في استطاعتنا أن نقول بوجود العمل الفني قبل أن يتم تجسيده في المادة على صورة « محسوس » أو « موضوع حسي » . ولو صح أن الفنان يرى عمله متاخلا أمامه قبل أن يشرع في تحقيقه ، كما لو كان صورة يشهدها في المرآة أو يراها في الحلم ، لما كانت عملية التنفيذ بالأمر العسير الذي تكتفه الصعوبات والعوائق والشاق ، ولما كان ثمة موضع للحديث عن أي تردد أو تدم أو تحسر من جانب الفنان . ولكن ، إذا كان الفنان لا يرى « موضوعه » قبل أن يشرع في تنفيذه ، فإنه مع ذلك يشعر بأن ثمة شيئا يتلذبه ، وأنه ليس عاجزا عن تلبية ذلك النداء ، وأن ثمة إلزاما يقع على عاتقه بالفضي في الطريق الذي اختاره لنفسه ، وهو ذلك الطريق الخاص الذي تحفه من على الجانبين أعماله الفنية السابقة ! فالإنتاج الفني كثيرا ما يتخذ صورة « رغبة » يستجيب بمقتضاها الفنان لنداء معين ، وكأن ثمة شيئا يريد أن يكون ؛ شيئا قد فكر هو فيه من قبل طويلا ، وإن كان تفكير الفنان هنا لا يد من أن يكون تفكيراً مهنتياً يقوم على فهم الصنعة وحراسة المادة والتعبير عن الشخصية . وكان أن المرأة الحامل تشعر بأن في أحشائها جنينا يريد أن يرى النور ، فإن الفنان أيضا يشعر بأن في باطن نفسه شيئا يريد أن يكون ! ولكن هذا الشيء الذي يحمله الفنان في باطن نفسه ليس موضوعا يمكنه أن يراه أو أن يحاكيه ، بل هو مجرد « مطلب » ، exigence قد ارتبط وجوده بمصير الفنان المبدع نفسه . وحينما يتأهب الفنان للتنفيذ ، فكأنما هو يطلب العون أو الخلاص ؛ ولكن هيهات أن تم للفنان عملية الولادة الروحية إلا بعد مراحل طويلة من الاستعداد الفني والبحث الجمالي والتضيق العقلي . فالضرورة الباطنة التي تمل عليه الإنتاج ، إنما هي مطلب عسير يقتضي الكثير من الاستعدادات النفسية والعقلية والفنية ، بحيث قد يكون في وسعنا أن نتحدث عن منطلق باطني يصدر عنه كل إنتاج فني .. وحينما ينتج الفنان ، فإنه يعرف أنه يبدع ، ومن ثم فإنه يحشد من أجل تحقيق عملية الإبداع الفني شتى أجهزته الشعورية والإرادية ، بما فيها مهنته وصنعتة وذوقه الخاص ووعيه الشخصي للمشاكل الاستطوقية وما إلى ذلك . فلا بد للفنان من « أدوات إبداع » Instruments de création يستعمل بها من أجل تحقيق عمله الفني : إذ أن الفنان يعرف جيدا أنه لن يكون في وسعه أن يبدع بدون عمل أو جهد أو عرق ! ولكن الفنان ما يكاد يفضي في عمله الإبداعي حتى يصبح هو نفسه مجرد مطية في يد الفن . وكأن الفن هو الذي يحقق نفسه من خلاله ، أو كأنما هو مجرد مرآة ينعكس عليها الفن ! ومن هنا فإن الفنان لا يشبه بالضرورة عمله الفني ، لأنه هو نفسه قد يصبح مجرد

أداة في يد تلك القوة الإبداعية التي تسكنه ؛ وهي القوة التي تعد — وحدها — مسؤولة عن ذلك النضج الروحي الضروري لتحقيق الابتكار . ولعل هذا هو السبب في حديث الشعراء عن شيطان الإلهام . وقبس الوحي ، ونداء اللاشعور ! ولكن حذار من أن نتوهم أن ليس من علاقة بين الفنان وأعماله الفنية . فإن من المؤكد أن هذه الأعمال لا بد من أن تلاحق صاحبها وتسايره وتتبع خطاه . ولكنها في الوقت نفسه تشير إلى ما هو فيه ، دون أن يكون منه ! ومعنى هذا — بعبارة أخرى — أن سر الإبداع الفني إنما يكمن في أن الفنان قد يسمع نداء ، دون أن يدري من أين ينبعث هذا النداء ، فيكون في هذه الحالة بإزاء شيء باطن في أعماق نفسه ، أكثر مما هو (أى الفنان) باطن في نفسه !

بيد أن هذا كله إنما يعنى في الحقيقة أن العمل الفني لا زال في مرحلته الأولى ، وكأنما هو مجرد مطلب أو ضرورة تستلزم الفنان بوصفه الأداة أو الواسطة التي لا بد منها لتحقيقها . ولا شك أنه إذا كان أصل العمل الفني هو مما لا سبيل إلى تحديده ، فإن مضمونه أيضا لا بد من أن يظل غير محدد indéterminé بحيث لا يكون هناك موضع لحصره في مجموعة من الصور الواضحة التي تسهل قراءتها . وهكذا يشعر الفنان بأن الأفق مفتوح أمامه لكي يحقق عمله . ويجيء التنفيذ فيتخذ صبغة الخلق أو الإبداع . وإذا كان التنفيذ عند الرجل المتخصص إنما يعنى التطبيق ، لأن ثمة قواعد نظرية يسير عليها العالم التطبيقي عندما يشرع في التنفيذ ، فإن الفنان — على العكس من ذلك — قلما يستطيع أن ينفذ دون أن يبدع . ولهذا يقرر بعض علماء الجمال أن الإبداع الفني لا ينتقل بالعمل من حالة الوجود المجرد إلى حالة الوجود الجسم . وإنما هو ينتقل به من حالة اللاوجود إلى حالة الوجود . أو من عالم اللاواقع إلى عالم الواقع ! وعلى الرغم مما في هذا التعبير من مبالغة . إلا أن المقصود به هو الإشارة إلى أن الإبداع لا يستند في فعله إلا إلى نفسه . بمعنى أنه يركن دائما إلى ما حققه أو أنتجه . أى إلى العمل نفسه أثناء تكونه ونفاذه إلى حيز الوجود (١) .

حقا إن لدى الفنان تفكير أو تأملا أو تصميمًا يسبق أداء العمل ، ولكن فكرة الفنان عن العمل الذي يريد تحقيقه قلما تعادل في النهاية ذلك العمل المتحقق . وما دام الإبداع الفني يكون وليد الصدفة أو الاتفاق . فإننا لا بد من أن نسلم بأن لدى الفنان برنامجا

M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique ». P. U. (١)

معينا يقذف به إلى عالم الواقع حتى يسمح للتجربة بأن تنقحه وتعديل منه ، كما أننا لا بد من أن نعترف أيضا بأن ثمة « فكرة » تتحكم في هذا البرنامج ألا وهي فكرة تحقيق العمل الفنى بوصفه مطلبا أو ضرورة تريد أن تكون ! ولكن الفنان حينما يتصور أنه ملهم . أو أن ثمة شيطاننا يسكنه ، فإنه في الواقع إنما يشعر بأن ثمة حقيقة تفرض عليه نفسها ، أو أنه يحمل أمانة فكرية يراد لها أن تتحقق على يديه . بمعنى أنه ليس هو الذى يريد العمل ، وإنما العمل هو الذى يريد نفسه من خلاله ! وهكذا قد يشعر الفنان بأن العمل قد اختاره وسيلة لتحقيقه (ربما على الرغم منه) ، وكأن للعمل إرادة خاصة تريد أن تنفذ مقاصدها من خلال الفنان نفسه ! وبهذا المعنى فقط يمكن القول بأن للعمل الفنى « وجودا » سابقا على تحققه العيني . حتى بالنسبة إلى الفنان نفسه ، وإن كان هذا « الوجود » لا يخرج عن كونه « مطلبا » exigence ، لا فكرة يمكنه أن يتعقلها . وتبعا لذلك فإن كل ما يستطيع الفنان أن يتعقله ، إنما هو مشروعاته ، وتصميماته ، وتخطيطاته . أعنى تلك المحاولات العديدة التى يقوم بها من أجل تحقيق عمله الفنى حتى يتسنى لإنتاجه أن يخرج إلى عالم النور .

وحيثما يمضى الفنان فى تحقيق عمله ، فإنه لا يتوقف بين الحين والآخر لكى يقارن ما حققه بما لديه من فكرة سابقة عن العمل ، وإنما كل ما هنالك أنه يحكم على ما صنعه ، فإذا ما شعر بشيء من خيبة الأمل . أو إذا ما خيل إليه أنه يسمع نداء لا زال يستحسسه على الإنتاج ، أدرك أن ما حققه ليس هو المراد ، ومضى يواصل العمل وهو يقول لنفسه : « ليس هذا بعد هو المطلوب » ولكنه فى الحقيقة لا يعرف على وجه التحديد ما هو « المطلوب » أو هو بالأحرى لن يستطيع أن يعرفه . اللهم إلا بعد أن يكون « العمل » نفسه قد تحقق ، أعنى حينما يكون قد شعر بأنه أوفى ما عليه . أو أن رسالته قد شارفت على التمام ! ومن يدرى . فربما ظل الفنان يشعر بأن رسالته لم تتم ، وأن توقعه لم يكن إلا عن عجز أو ملل أو إعياء . دون أن يكون قد وفى دينه بالفعل أو أدى مهمته كاملة غير منقوصة ، وعندئذ قد تبدو له الأعمال التى حققها مجرد خطوات أو مراحل فى السبيل المؤدى إلى « العمل » المراد ، والذى لم يستطيع بعد أن يحققه ، لأنه لم يتوصل بعد إلى معرفته . وهكذا قد تكون الفرصة الوحيدة الماثلة أمام الفنان لمعرفة عمله ، إنما هى أن يلتقى به أثناء اضطلاعهم بعملية إنتاجه . أعنى أن يكشفه إبان صناعته له ، وبذلك يكون سند الفنان الأوحده هو أداء العمل ، وجزاؤه الأوحده هو التمتع برؤيه ذلك العمل .

من هذا يتبين لنا أن الفنان لا يكون فنانا إلا بالعمل : فإن جوهر النشاط الإبداعي في الفن إنما هو تلك المقطرة الإنتاجية التي تتمثل في الاصطراع مع المادة ، وتحويل الخيالات إلى عمليات ، وتحقيق الأحلام على صورة أشكال عينية . وتبعاً لذلك فإن الفنان لا يتعقل « فكرة » العمل الفني ، بل هو إنما يفكر فيما يعمله ويدركه حسياً كلما أوغل في عملية إنتاجه ، ومعنى هذا أن الفنان لا يتعامل مع « أفكار » ، بل هو يتعامل مع « مدركات حسية » . وليس في استطاعة الفنان أن يعرف ما أرادته إلا بعد أن يكون قد حققه . أعني حينما يكون في وسعه أن يدركه إدراكاً حسياً . وأن يحكم عليه حكماً نهائياً . وأن يعده عملاً مكتملاً متبهاً ، وأن يصبح منه بمثابة الشاهد أو المتفرج . واذن فإنه لمن العبث أن نحكم على « حقيقة » العمل الفني بالاستناد إلى الطريقة التي يتعقل بها الفنان هذا العمل . حقا إنه حينما تتاح لنا الفرصة أحيانا لأن نشهد سلسلة المحاولات التي قام بها الفنان في سبيله إلى تحقيق العمل (كما هو الحال مثلا حينما نطلع على مسودات الشاعر أو تخطيطات المصور أو نقوش رمبرانت) فإننا قد نجد أنفسنا مدفوعين إلى أن نقول : « هذا هو ما أرادته الفنان » . ولكننا في الحقيقة لا نستطيع أن نتصور فكرة العمل الفني إلا بعد تحققه بالفعل ، أعني بطريقة بعيدة لاحقة : retrospective . ومن ثم فإننا نفترض أن هذه الفكرة كانت ماثلة في لحظة الفعل الإبداعي ، وأنها هي التي أوحى إلى الفنان بهذا العمل . في حين أن الإلهام — بالنسبة إلى الفنان — ليس إلا نداء غير محدد ، وهو لا يتحدد إلا عبر الكثير من المحاولات التي يشعر الفنان أثناء قيامه بها أنها لا زالت بعيدة عن المراد^(١) .

وهكذا نرى أن الفنان لا يحقق نموذجاً سابقاً أو فكرة قبلية ، بل هو ينتقل من التخطيط إلى العمل ، عبر مجموعة من المحاولات التي تقفون بالكثير من « الترشد » والتعديلات والمراجعات ... إلخ . وإذا كان كثير من الفلاسفة وعلماء النفس قد تصوروا أن المتكر إنما يبحث عن شيء محدد ، وأن المبدع إنما يقوم بعملية تشبه الاكتشاف لا الاختراع ، وأنها « إذا كنا نبحث ، فذلك لأنه قد سبق لنا أن وجدنا » (على حد تعبير القديس أوغسطين) . فإن من واجبنا أن نقرر — على العكس من ذلك — أن عملية الإبداع الفني ليست بمثابة « تذكّر » أفلاطوني ، وكأن المتكر إنما يكتشف حقيقة كانت موجودة من قبل . حقيقة مستقلة قائمة بذاتها بغض النظر عن

M. Dufrenoy : « Phénoménologie de L'Expérience Esthétique. »

(١)

هذا الكشف نفسه^(١) ، وإنما هي في صميمها عملية إنتاجية تنطوي على الكثير من مظاهر المخاطرة والمحاولة والمراجعة والمجاهدة والمثابرة ... إلخ .

وما دام العمل الفني لا بد أن يستلزم عملية « الأداء » ، فإنه لن يكون في وسعنا أن نقتصر على القول بأن جوهر الإبداع الفني هو الإلهام أو الحدس أو التأمل اللاشعوري أو الوحي الإلهي . بل لا بد لنا من أن نسلم بأن في الإبداع جهدا وتنظيما وصياغة وأداء ونشاطا إراديا ... إلخ . ومهما كان في أمر القائلين باللاشعور والتلقائية والإمام والفجائية والانطلاق الخالص . فإنه لا بد لنا من أن نعود فنقول مع ألان : « إن القانون الاسمي للابتكار البشري هو أن المرء لا يبتكر إلا بالعمل »^(٢) . ولكن العمل في الفن لا يعنى التوجيه الشعوري أو التنظيم العقلي (كما وقع في ظن إدجار ألان بو) . وإنما هو يعنى التحقيق والصياغة والأداء ، دون أن يكون ثمة تصور عقلي محدد يوجه منذ البداية كل نشاط الفنان الإبداعي^(٣) .

٣٥ — فإذا ما تساءلنا الآن عن العلاقة بين الفنان وعمله الفني . ألفتنا أن مدرسة التحليل النفسى — وعلى رأسها فرويد — تحاول أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان ، فتبين لنا أن الفنان إن هو إلا شخص منطو يسير على حافة العصاب (أو المرض النفسى) *nerveuse* ، وتحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج عن كونها وسائل للتفتيس عن رغباته الجنسية . ومعنى هذا أن العمل الفني — مثله في ذلك كمثل المرض النفسى — إنما يرتد في نهاية الأمر إلى العقد المكبوتة في اللاشعور . ولما كان للعصاب في نظر فرويد مصدر عميق يكمن في صميم الحياة الباطنة العميقة للفرد . فإن للفن أيضا أصلا عميقا يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية أو الخيالية للطفولة . ولكن العصاب عند فرويد هو بمثابة بديل يقوم مقام الوسيلة المباشرة الصحيحة للإشباع . وتبعاً لذلك فإنه مظهر من مظاهر التقص أو الخطأ أو التعلل أو التبرير أو العمى الإرادى . بيد أن من المؤكد مع ذلك أن فرويد حين يقرب الفن من العصاب ، فإنه لا يرمى من وراء ذلك إلى التقليل من قيمته أو الانتقاص من قدره

(١) Cf. E. Souriau : « L' Avenir de L' Esthétique » Alcan, 1929, p. 110.

(٢) Alain : « Syatème des Beaux - Arts » , Gallimard, 1926. p. 34.

(٣) الدكتور مصطفى سويف « الأسس النفسية للإبداع الفني » القاهرة « دار المعارف » ،

(بدليل أنه يضعه على قدم المساواة مع الدين والفلسفة من هذه الناحية) . بل هو يريد فقط أن ينص على إمكان تحليل العمل الفني بالاستناد إلى مظاهر الكبت الموجودة لدى الفنان . وهكذا اتجه فرويد نحو تحليل أعمال « ليوناردو دافنشي » بالاستناد إلى مذكراته وكتاباتة الشخصية ولوحاته الفنية ، مع الاعتماد أيضا على بعض الوثائق التاريخية التي حدثنا فيها تلاميذه وعارفوه عن بعض أحداث حياته ؛ فلم يلبث أن توصل من كل هذه الدراسة إلى أن طفولة الفنان وما اعتورها من أحداث نفسية هامة هي المسئولة عن التجائه إلى الفن وإنتاجه لبعض لوحات خاصة مثل الموناليزا ويوحنا المعمدان وغيرهما .

وليس في استطاعتنا هنا أن نأتى على خلاصة وافية لدراسة فرويد ، ولكن حسبنا أن نقول إن زعيم مدرسة التحليل النفسى قد وجد في شخص ليوناردو دافنشي خير مثال لتأييد نظريته في الربط بين الفن والكبت الجنسى : فقد كان هذا المصور الإيطالى المشهور ابنا غير شرعى ، مما أدى به إلى الارتباط بأمه ارتباطا زائدا ، فشل معه في تكوين علاقات عاطفية ناضجة مع الجنس الآخر ، وبالتالي فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثالية *homosexualité* في علاقته بمريديه . وهذه الاتجاهات جميعا قد تجلت في أعماله الفنية على صورة ابتسامات سحرية عذرية (كما في لوحة الموناليزا) أو خلط بين الذكورة والأنوثة (كما في لوحة يوحنا المعمدان) إلخ .. ومعنى هذا أن الفن عند ليوناردو دافنشي لم يكن سوى عملية إعلاء أو تسام *sublimation* بالغريزة الجنسية . فقد تعطلت الحياة الجنسية لدى هذا المصور إلى أبعد حد ، حتى لقد تعذر على كل عارفه أن يعثروا على اسم امرأة واحدة أحبها ليوناردو ! وهكذا كان الفن عند هذا المصور بمثابة منفذ لرغبته الجنسية . فجاءت لوحاته الفنية تعبيرا عن تركيزه لطاقة الليبدو في الحياة الوهمية الخيالية بدلا من توجيهها نحو عالم الواقع (١) .

والواقع أن فرويد حين يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية الأخرى كالحلم ، والفكاهة . والعصاب . فإنه يعنى بذلك أن اللاشعور هو الأساس الذى تقوم عليه عملية الإبداع الفنى . كما هو الحال بالنسبة إلى الأحلام والنكات

Sigmund Freud : « Leonardo da Vinci », London, Kogan, Paul, (١)

والأعراض المصاحبة (١). خلفان إذاً يخاف غالباً من الصور التي يتبدل فيها هيفه الجنسي
القريب أمداً لأخرى نجيء أو أكره ومزية (لأنها خير جنسية). وهو حين يتجهج إلى
الرموز والأساليب الخالية من أصل الصور عن هذا السامر ، فإنه إذا أتى بالطاقة



لوحة رقم (٥) نساء تاهيتي يحملن ثمار المانجو
للمصور الفرنسي جوجان (١٨٤٨ - ١٩٠٣)

الإشباع بالذم من ربات ، وكذلك لها (٢٢٢) من لغة نسوي لما للذم من مصادر

(١٨٤٨ - ١٩٠٣) تصحفاً وصحفاً ، عجمياً

(١) الدكتور زكريا إبراهيم ، ديكتور لوجية اللغات والشعوك ، مكتبة مصر ، ١٩٥٨ .

والأعراض العصائية^(١). فالفنان إما يخلق علما من الصور التي يستبدل فيها بهدفه الجنسي القريب أملافاً أخرى تجمي وأرفع وأكثر رمزية (لأنها غير جنسية). وهو حين ينتج إلى الرموز والأساليب المثالية من أجل التعبير عن هذا التسامي، فإنه إنما يتأى بالاطلاقة الجنسية (أو اللييلو) عن مظاهر الإشباع الحقيقي. لكي يحولها إلى مجالات خيالية وميادين وهمية تصبح فيها عديمة الضرر. وتبعاً لذلك فإن الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا مرة أخرى من الحلم أو الخيال إلى الواقع أو الحقيقة. ما دام في استطاعة الفنان عن طريق آليات الإبداع الفني أن يتج شيئاً يكون فيه ما يشبه إشباع رغبته الجنسية. حقا إن الفنان يشبه الرجل العصائي من حيث إنه يصير إلى الشرف والقوة والغنى والشهرة وحب النساء. دون أن يجد لديه من الوسائل ما يستطيع معه تحقيق تلك الغايات، ومن هنا فإنه يتصرف كأى شخص آخر يملك ميولاً غير مشبعة، إذ يتردد عن الحقيقة ويحول كل اهتمامه، بل كل طاقته الجنسية، نحو إشباع تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفني، أعني في حياة الوهم والتخيل وأحلام اليقظة. ولكن الفنان سرعان ما يجد السبيل مفتوحاً أمامه للعودة إلى الواقع أو الحقيقة. نظراً لأنه يملك قدرة هائلة على التماسي أو الإبداع فضلاً عن أنه يتمتع بضرب من المرونة Flexibility التي تسم بطابعها كل عمليات الكبت المحلود للصرع النفسي عنده وعلى حين أن السواد الأعظم من الناس لا يتمتع إلا بقدرة ضئيلة محدودة على إشباع عواطفه عن طريق أحلام اليقظة. نجد أن الفنان يعرف أولاً وقبل كل شيء كيف ينظم أحلام يقظته حتى يفقدها تلك الصبغة الشخصية التي قد تجعلها جارحة لأذان الآخرين، وبذلك تصبح (تلك الأحلام) مصدر متعة لغيره من الناس؛ فضلاً عن أنه يعرف أيضاً كيف يعدها على النحو الكافي بحيث يمجز الآخرون عن تعرف مصادرها المحرمة أو الاهتداء إلى أصولها المتنوعة؛ هذا إلى أن لدى الفنان — فيما يروى فرويد — قدرة سحرية هائلة على تشكيل المولد الجزئية الخاصة الموجودة لديه، بحيث تجميء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً، ونظراً لما يقترن بهذا الانعكاس الفني لحياة الفنان الخيالية من فوض هائل من المتع أو اللذات، فإن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تخفى بالقياس إلى ما يجيء معها من إشباع. وهكذا يفتح الفنان السبيل أمام الآخرين لإشباع ما لديهم من رغبات لا شعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر

(١) دكتور زكريا إبراهيم، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، ١٩٥٨.

لذة لا شعورية ؛ وبذلك يجنى عن طريق هذا التعبير الفنى عن أحلام يقظته ما لم يكن
ليستطيع أن يجنيه من قبل إلا فى الخيال . ونعنى به الشرف والقوة وحب النساء^(١)
والمهم أن الفن — فى نظر فرويد — هو الميدان الأوحى فى حضارتنا الحديثة ، الذى
لا زال الإنسان يحتفظ فيه بقدره فكرية هائلة ، إذ يندفع تحت وطأة رغباته اللاشعورية
إلى إنتاج ما يشبه إشباع تلك الرغبات^(٢) ، فيقدم لنا أعمالا فنية تستثير انفعالاتنا ، وإن
كانت فى الواقع لا تزيد عن كونها ضربا من الخداع أو الإيهام . وهكذا تمجىء الأعمال
الفنية معبرة عن حياة الفنان اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة تنحدر إلى عهد
الطفولة (كمقدمة أوديب ، أو حب المحارم) ، حتى إنه ليصح أن نقول مع رانك Rank
إنه « إذا كان العصافى يريد أن يهضم الحدث الأليم ، وإذا كان الحالم ينصح به
(كالعرق) ، فإن الفنان ليتقيؤه »^(٣) ! ومعنى هذا أن العمل الفنى هو ضرب من
الاعتراف الذى يريد الفنان عن طريقه أن ينفس عن رغباته المكبوتة ، وكأنا هو يقوم
بعملية التطهير (أو الكاترسيس) Katharsis التى تحدث عنها قديما أرسطو . ولعل من
هذا القبيل مثلا ما فعله فاجنر Wagner فى معظم أوبراته حينما كان يضع شخصياته فى
مواقف غرامية محرجة تجذب البطللة فيها مذبذبة بين حب رجلين ، متأثرا فى ذلك بإيحاء
لا شعورى يرجع بلا شك إلى عهد طفولته حينما كان الزوج الثانى لأمه هو الذى يشرف
على تربيته ورعايته .

وقد حاول شارل بودوان Ch. Beaudion فى كتابه « التحليل النفسى للفن » أن
يطبق منهج فرويد على « العمل الفنى » ، فذهب إلى أن الإبداع الفنى — مثله فى ذلك
كمثل الأخطاء اللاشعورية والأحلام والجنون — إنما هو انفجار لا شعورى ، يحدث
فى الحياة الشعورية ، لتلك الرغبات التى لم ينجح الرقيب فى كبتها . وآية ذلك أن ميول
الموجود البشرى العميقة ، وطاقته الجنسية غير المشبعة لا بد من أن تسبق ظهور العمل
الفنى ، لكى لا تلبث أن تتحقق فيه وتزدهر معه وتكتمل به . وهكذا تجلت عقدة
أوديب الأصلية (مثلا) فى حيرة هاملت — قاتل أبويه — الذى أسكرته الغيرة والمحبة

S. Freud : « A. General Introduction to Psycho - Analysis » (١)

G. C. P., 1943, pp. 327 - 8.

Freud : « Totem & Taboo ». London. A. Penguin Book (٢)
1940, p. 126.

Lalo : « Notions d' Esthétique », p. 49.(٣)

والغبطة العميقة ؛ كما تبدت في بعض أعمال فكتور هيجو الرمزية مقترنة بعض التغيرات الفردية — *variations individuelles* — فرأينا هيجو يسقط على قايين و كانوت Kanut وسائره الخاصة ووخزات ضميره الأخلاقي ، متأثرا في ذلك بذكريات طفولته حين كان الخصم اللدود لأخيه الأصغر ، وهى الذكريات الأثيمة التى ظل طوال حياته يحاول التهرب منها إن من حيث يدرى أو لا يدرى ! ويمضى بودوان في تحليله النفسى للفن فيقول إن القوانين التى تتحكم فى آليات الحلم ، ألا وهى التكثيف والإبداع والنكوص ، هى التى تتحكم أيضا فى آليات الإبداع الفنى . فالفن كالحلم من حيث أنه يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المحرمة التى تلزم الفرد بأن يختار واحدا من أمرين : فإما الصراع مع العالم الاجتماعى أو التوازن الباطنى . والفن كالجنون من حيث إنه تحرر من العقد الغامضة : فهو انطلاق وتحرير للطاقة ، أو هو تطهير وإخراج . وتبعاً لذلك فإن استطبيقا اللاشعور التى نجدها عند السيراليين *surréalistes* إنما هى أثر من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسى^(١) . وهنا يكون « العمل الفنى » بمثابة « بلورة » أو « إسقاط » أو « إعلاء » اللاشعور . ولكن « الإعلاء » أو « التسامى » ليس فى حد ذاته ظاهرة فنية ، وإنما هو رد فعل سليم تقوم به ذات تستخدم تلك العقد التى يتطلبها كل نشاط ويعمل على تحقيقها ، لكى تنأى بنفسها عن الجنون وترتد إلى طريق الحقيقة . أما إذا أريد للإعلاء أن يستحيل إلى إبداع ، فإنه لا بد من قوة جديدة تنضاف إلى تلك العملية الاعتيادية التى فيها تتحول العقد إلى رموز . وهكذا يهيب علماء النفس بفرض « العبقرية » *Le génie* فيعودون إلى القول بأن ثمة استعدادا خاصا لدى بعض الأفراد هو الذى يحول الإعلاء عندهم إلى إبداع . ولا شك أن مثل هذا القول إنما يعنى فى نهاية الأمر أن الإبداع الفنى هو ظاهرة غامضة لا سبيل إلى تفسيرها أو تصورها ، فهو أدخل فى باب الحلم أو اللاشعور منه فى باب النشاط الإرادى أو الخبرة الشعورية . ولعل هذا هو ما عناه يونج حينما كتب يقول : « إن الإبداع الفنى — مثله فى ذلك كمثل حرية الإرادة — لينطوى على سر دفين . وربما كان فى استطاعة عالم النفس أن يصف هاتين الظاهرتين باعتبارهما عمليتين ، ولكنه لن يستطيع أن يهتدى إلى حل للمشكلات الفلسفية التى تنطوى كليها كل ظاهرة منهما ، والواقع أن الإنسان المبدع إنما هو أحجية قد نحاول حلها على أنحاء عديدة ، ولكن دون جدوى ، وإن كانت هذه الحقيقة لم تمنع

V. Feldman : « L' Esthétique Française contemporaine », Alcan, (١)
1936, p. 47.

علم النفس الحديث من أن يدور حول مشكلة الفن والفنان بين الحين والآخر (١) .
٣٦ — فإذا ما انتقلنا إلى دراسة نظرية يونج في العلاقة بين الفنان وعمله الفني ، ألفينا أن يونج يعترف منذ البداية بأن « العمل الفني » ، هو نتاج قد صدر عن ضروب عديدة معقدة من النشاط النفسي ، وإن كان لهذا العمل — في الظاهر على الأقل — صبغة إرادية شعورية واضحة . وعلى الرغم من أنه قد يكون في وسعنا أن نستخلص من « العمل الفني » بعض النتائج التي نستدل بها على شخصية الفنان ، كما أنه قد يكون في وسعنا أن نستدل إلى شخصية « الفنان » نفسه من أجل استخلاص بعض النتائج التي قد تعيننا على فهم عمله الفني ، إلا أن كل « استدلال » نتوصل إليه عن هذا الطريق لا يمكن أن يتخذ صبغة متطعية ضرورية حاسمة ، بل هو لا يعدو كونه مجرد « فرض » أو « تخمين » أو « ترجيح » . حقا إن معرفتنا للعلاقة الخاصة التي نشأت بين جيته وأمه قد تعيننا على أن تلقى بعض الأضواء على عبارة فلوست المشهورة : « الأمهات ! الأمهات ! يا لها من كلمة عجيبة ترن في الآذان رنين السحر » ! ، ولكنها لن تسمح لنا بأن نفهم كيف تسبب تعلق جيته بأمه في إنتاجه لدراما فلوست نفسها ، مهما كان من أمر تلك الصلة العميقة التي قد تلمحها بين الظاهرتين . ولن نكون أصدق حدسا لو أننا قمنا بعملية عكسية فحاولنا (مثلا) أن نفهم شخصية فاجنر Wagner بالاستناد إلى أعماله الفنية ، فإنه ليس في « خاتم نيبولونج » Nibelungen ring ما قد يعيننا على أن نفهم السر في أن فاجنر كان يميل في كثير من الأحيان إلى ارتداء ملابس نسوية ، وإن كانت هناك علاقات خفية بين عالم آل نيبولونج العاثر بالأبطال من الرجال وبين ذلك التخنث المرضي الذي كان يميز فاجنر الرجل ! وتبعاً لذلك فإن يونج يرفض التسليم بوجود روابط عليه أو علاقات ضرورية بين الفنان وعمله الفني ، لأنه يرى أن سيكولوجية الإبداع الفني لم تكن ظاهرة نفسية معقدة يتعذر معها تحديد الصلة بين شخصية الفنان وطبيعة إنتاجه الفني تحليدا علميا دقيقا . ولما كان الإبداع الفني هو على النقيض تماما من كل رجوع Reaction نستجيب به لبعض المنبهات ، فإنه لن يكون في وسع عالم النفس أن يفسره تفسيراً علمياً كما يفسر سائر الأوجاع أو ردود الأفعال . ولئن كان في استطاعة عالم النفس أن يصف لنا بعض مظاهر عملية الإبداع الفني ، إلا أنه

C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul » London, Kegan (١)

Paul, 1941, p. 192.

لا يمكن للبحوث النفسية (فيما يرى يونج) أن ترقى إلى فهم جوهر الفن بوصفه نشاطا نوعيا خاصا . ومن هنا فإن يونج يدعونا إلى انتهاز منهج فني استيطقي من أجل الوصول إلى فهم الدلالة الإنسانية للفن (١) .

ولكن إذا كان يونج لا يرى مانعا من أن ندرس « العمل الفني » (كما فعل فرويد وأنصاره) بوصفه ظاهرة نفسية يمكن أن نهتم بتحديد ما يدخل في تركيبها من عوامل شخصية وعناصر لا شعورية ، فإنه مع ذلك حريص على أن يبين لنا أن مثل هذه الدراسة لا تنطوي بطبيعة الحال على أى تحليل للعمل الفني في ذاته . وحجة يونج في ذلك أن المعادلة الشخصية التي تقحم نفسها في صميم العمل الفني ليست بالشىء الجوهري ، فإنه كلما زاد اهتمامنا بأمثال هذه العوامل الشخصية ، قل اهتمامنا بالفن نفسه . وإنما المهم في العمل الفني أنه يسمو بنفسه دائما فوق مستوى الحياة الشخصية . فيكون بمثابة رسالة تنبع من قلب الشاعر أو نفس الفنان ، وتتجه مباشرة نحو قلب الإنسانية وروحها . ومعنى هذا أن « المظهر الشخصى إن هو إلا حد ، أو نقص ، أى لم نقل خطيئة ، في ملكوت الفن » . وحينما تجيء صورة « الفن » أولا وبالذات « شخصية » ، فإنها لا تستحق عندئذ أن تبحث إلا بوصفها « عصابة » . ومن هذه الناحية ، قد يكون هناك جانب من الصواب فيما ذهبت إليه المدرسة الفرويدية من أن الفنانين هم جميعا بلا استثناء « نرجسيون » ، بمعنى أنهم أشخاص لم يكتمل نضجهم النفسى ، بل بقيت لديهم بعض سمات الطفولة و « العشق الذاتى » Auto - erotic traits . ولكن هذا القول — مع ذلك — لا يصدق على الإنسان باعتباره فنانا ، وإنما هو يصدق على الفنان باعتباره شخصا . وآية ذلك أن الفنان لا يستمد اللذة من نفسه أو من غيره ، بل قد لا يصح على الإطلاق أن ننسب إليه أى اتجاه شبقى erotic ، وإنما ينبغى أن نقول عنه إنه « موضوعى » objective ، « ولا شخصى » impersonal ، إن لم نقل بأنه « لا بشرى » inhuman ، لأنه بوصفه فنانا ، لا يمكن أن يعد مجرد كائن بشرى ، وإنما هو بالأحرى عين ما ينتج ، أو هو على الأصح صميم عمله (٢) .

ولا ينسب يونج إلى الفنان حياة عادية سوية كغيره من عامة الناس ، بل هو يقرر أن

C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul » Kegan Paul, (١)

1941, p. 182.

C. G. Jung : « Modern Man in Search of a Soul », 1941, p. 194. (٢)

الشخص المبدع لا بد من أن يحمل في أعماق نفسه ثنائية حادة تعبر عن تناقض القدرات الكامنة فيه : فهو من ناحية موجود بشري يملك حياة شخصية ، ولكنه من ناحية أخرى عملية إبداعية لا شخصية . ولا شك أنه مادام الفنان في ناحية منه لا يعدو كونه موجودا بشريا ، فإنه قد يكون سويا عاديا أو مريضا شاذا ، وبالتالي فإن في وسعنا عن طريق فحص بنيتة النفسية أن نهتدى إلى مقومات شخصيته ، ولكننا لا نستطيع أن نفهمه بوصفه فنانا يملك مقدرة فنية خاصة إلا بالنظر إلى تحصيله الفنى أو إنتاجه الإبداعي . والواقع أن الفن في نظر يونج إنما هو نوع من الحافظ الفطرى الذى يمتلك الموجود البشرى ، فيجعل منه مجرد أداة أو وسيلة في خدمته . ومعنى هذا أن الفنان ليس بالشخص الحر الذى يتجه بإرادته نحو تحقيق بعض الغايات أو الأهداف الشخصية ، وإنما هو يدع الفن يحقق أغراضه من خلاله . حقا إن الفنان بوصفه كائنا بشريا حالات وجدانية ومقاصد إرادية وغايات شخصية ، ولكنه باعتباره فنانا إنما يعد موجودا أسمى أو إنسانا أرفع ، لأنه يمثل « الإنسان الجمعى » Collective man الذى يحمل لا شعور البشرية ، ويشكل الحياة النفسية للإنسانية . وكثيرا ما يجد الفنان نفسه مضطرا إلى أن يضحى بالسعادة ، ويتنازل عن كل ما يعده الرجل العادى ضروريا لحياته البشرية ، في سبيل الاضطلاع بتلك المهمة العسيرة التى تقع على عاتقه . ومن هنا فقد وجد أصحاب علم النفس التحليلى فى شخص « الفنان » مادة خصبة لدراستهم . إذ لاحظوا أن حياته مليئة بشتى ضروب الصراع النفسى التى نشأت عن ازدواج شخصيته . وآية ذلك أن الفنان يملك من ناحية نزوعا بشريا عاديا نحو السعادة والرضا والطمأنينة فى الحياة ، ولكنه يملك من ناحية أخرى هوى عنيفا عارما للإبداع قد يستبد به أحيانا إلى الحد الذى يقهر معه شتى رغباته الشخصية . ولعل هذا هو السبب فى أن حياة معظم الفنانين قلما تخلو من سخط وتعس ودراما ، حتى لقد وقع فى ظن البعض أن الحظ السئ لا بد من أن يلازم الفنان العبقرى . ولكن السر فى شقاء الفنانين ليس هو حظهم السئ أو مصيرهم البائس ، بل هو نقص الجانب الشخصى فى حياتهم البشرية العادية . والظاهر أنه لا بد للعابرة من أن يدفعا ثمنا باهظا لتلك المنحة الإلهية التى يتمتعون بها ، ألا وهى شعلة الإبداع ! ولما كانت القدرة الإبداعية التى تسيطر على الفنان لا بد من أن تؤدى إلى تركيز طاقته الحيوية فى اتجاه معين ، مما يترتب عليه حدوث فراغ فى جانب آخر من جوانب حياته ، فإن دوافعه البشرية العادية سرعان ما تصبح ضعيفة هزيلة سيئة . وهكذا ينمى الأنا الشخصى للفنان شتى الخصال السيئة كالعسوة والأناية والغرور وما إلى ذلك من رذائل ، فتصبح حياة الفنان نموذجا لما يسميه

علماء النفس بالعشق الذاتي auto - erotism . وهذا العشق الذاتي الذى نلمحه لدى الكثير من الفنانين هو أشبه ما يكون بتلك الحالة التى تجدها لدى الأطفال المهملين وغير الشرعيين ، حيث تضطرم ظروفهم الخاصة إلى الدفاع عن أنفسهم ضد شتى التأثيرات الهدامة التى تقع عليهم من جانب أناس لا يكون لهم سوى البغضاء ، فلا يجد الواحد منهم بدأ من أن يسلمح نفسه ببعض الخصال السيئة ، لكى لا يلبث فيما بعد أن يصبح شخصا متمركزا حول ذاته egocentric ، أو أن يظل طفلا عاجزا مغلوبا على أمره يستحيل إلى رجل متمرد يوجه كل نشاطه نحو عصيان القانون الأخلاقى والخروج على القوانين الوضعية . حقا لقد توهم فرويد أن أمثال هذه الانحرافات النفسية هى من الفنان بمثابة « العلة » التى تعد مسئولة عن إبداعه ؛ ولكن أليس الأدنى إلى الصواب (فيما يقول يونج) أن يكون الانحراف نتيجة لا علة للإبداع ؟. أليس الفن هو الذى يفسر الفنان ، بعكس ما ظن أولئك الذين أرادوا أن يفسروه بنقائص حياته الشخصية ومظاهر صراعه النفسى ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن كل تلك العيوب التى قد نلمحها لدى الفنان ليست سوى النتائج المحتمومة لكونه فنانا ، أعنى شخصا قد دعى منذ ولادته لمهمة كبرى هيئات للرجل العادى أن ينهض بها ؟ ألا تظهرنا التجربة (فيما يقول يونج) على أن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعنى اتفاهه للطاقة بشكل زائد فى اتجاه معين ، واضطراره بالتالى إلى استنفاد ما لديه من طاقات فى جوانب حياته الأخرى ؟

والواقع أن الفنان فى نظر يونج ليس مخلوقا عاديا بيدع أعماله الفنية عن قصد وتفكير وروية ، بل هو مجرد أداة فى يد قوة عليا لا شعورية هى « اللاشعور الجمعى » . وعلى الرغم من أن الفنانين لا ينفردون بين سائر الناس بهذه القدرة الخاصة على إدراك محتويات اللاشعور الجمعى ، لأنه قد يحدث إبان الأزمات الاجتماعية عندما ينهار الرمز الذى يقدسه المجتمع أن تظهر بعض مكونات اللاشعور الجمعى فى أحلام الأفراد ، إلا أن من شأن الفنان بصفة عامة ، والشاعر بصفة خاصة ، أن يشهد مكونات اللاشعور فى اليقظة ، على حين يراها غيره فى المنام . وتبعالذلك فإن عمل الفنان لا بد من أن يشيع الحاجة الروحية للمجتمع الذى يعيش فى كنفه ، بمعنى أنه لا بد من أن يضطلع بمهمة إعادة التوازن النفسى إلى الحقبة التاريخية التى ينتسب إليها .. وسواء شعر الفنان بذلك أم لم يشعر ، فإن عمله الفنى لا بد من أن يعنى فى نظره شيئا أكثر مما تعنيه حياته الشخصية أو مصيره الفردى ، لأنه هو نفسه ليس سوى مجرد أداة فى يد عمله الفنى . وحين يقول

يونيغ « إن جينته لم يخلق فاوست ، وإنما فاوست هو الذى خلق جينته » ، فإنه يعنى بذلك أن مصير العمل الفنى هو الذى يرسم صورة الفنان ، لا العكس . وما دام « فاوست » ليس إلا رمزا يفسر لنا حاجة الروح الألمانية فى عصر ما إلى الهداية أو الإرشاد ، من جانب الرجل الحكيم أو المخلص أو المنقذ ، فليس بدعا أن يتطلب اللاشعور الجمعى ظهور شاعر مثل جينته ! وإذن فإنه قد يكون من خطئ الرأى أن نطلب إلى الفنان نفسه أن يفسر لنا عمله الفنى ، فإن كل مهمة الفنان إنما تنحصر فى صياغة مكنونات اللاشعور الجمعى ، وبالتالي فإن من واجبه أن يدع مهمة التفسير أو التأويل للآخرين أو للمستقبل . وإن العمل الفنى ليشبه الحلم من بعض الوجوه فإنه أعجز من أن يفسر نفسه بنفسه ، على الرغم من كل ما قد ينطوى عليه من وضوح ظاهرى ، ومن ثم فإنه لا بد من أن يظل غامضا ملتبسا . أما إذا أردنا أن نفهم حقيقة « العمل الفنى » فإنه لا بد لنا من أن نحاول تفهم تلك الخبرة النفسية التى كانت الأصل فى صدور ذلك العمل ، أعنى أنه لا بد لنا من أن نرتد إلى تلك « الروح الجماعية » *collective psyche* التى تكمن من وراء شتى مشاعرنا الفردية وأخطائنا الشخصية الأليمة . وليست خبرة الفنان فى الحقيقة سوى مجرد عود إلى رحم الحياة الذى يسع جميع الأفراد ، إذ هنالك يستشعر الفنان ذلك الإيقاع الأصلى الذى يفرض نفسه على الوجود البشرى بأصره ، ويصبح فى مقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وآماله إلى الجنس البشرى بأكمله .

وهكذا نرى أن دراسة يونيغ لمشكلة الإبداع الفنى قد اقتادته فى نهاية الأمر إلى القول بضرب من « المشاركة الصوفية » *Participation mystique* التى تمثل مستوى خاصا من الخبرة يصبح فيه « الإنسان » هو الذى يعيش ، لا الفرد^(١) . ومن هنا فقد ربط يونيغ بين الفن والوجود الإنسانى بصفة عامة ، ما دامت الخاصية الرئيسية للعمل الفنى العظيم هى اتصافه بالموضوعية واللاشخصية . حقا إن الحياة الشخصية للفنان فى نظر يونيغ قد تساعد عمله أو تحرقه ، ولكنها على أية حال لا تتعلق بهمه علاقة ضرورية . وسواء أكان الفنان مواطنا صالحا ، أم شخصا عصبانيا ، أم رجلا شاذا مجرما ، أم إنسانا مأفونا مسلوب العقل ، فإن حياته الخاصة قلما تكفى لتفسير عمله الفنى .. ولكن المشكلة الآن هى فى أن نعرف : هل يكون معنى هذا أن نفصل إنتاج الفنان عن تجاربه الشخصية ، فنضع الفنان فى برج عاجى ، أم نربط بين فنه وحياته الواقعية ، فنقول بوجود صلة وثيقة بين الفن والحياة ؟

C. Jung : « Modern Man in Search of Soul », 1941, Kegan Paul, (١)

الفصل السابع

الفن والحياة

٣٧ — إذا كان كثير من علماء الجمال (قديما وحديثا) قد أقاموا ضربا من التعارض بين الفن والحياة ، فذلك لأنهم قد ارتأوا أن الجمال الفنى ليس مجرد صدى للجمال الطبيعى . وإنما هو عمل بشرى ينطوى على قيمة صناعية . وإن كان مؤرخو الفلسفة قد نسبوا إلى أرسطو أنه قال إن الفن محاكاة للطبيعة . فإن الحقيقة أن أرسطو كان يقول دائما إن من شأن الفن أن يصنع ما عجزت الطبيعة عن تحقيقه . حقا إن بين الفن والطبيعة ضربا من التشابه . من حيث أن كلا منهما إنما يسعى نحو تحقيق شئء حتى ملائم . فضلا عن أن كلا منهما لا يصنع إلا لغاية ، ولكن مهمة الفنان مع ذلك لا تنحصر في إمدادنا بصورة مكررة لما يحدث في الطبيعة ، وإنما تنحصر في العمل على التغيير من طبيعة الطبيعة — إن صح هذا التعبير — ! . ومن هنا فقد ذهب أرسطو إلى أن الفن ليس نسخا عن الطبيعة ، كما أنه ليس مجرد صورة طبق الأصل من الجمال الطبيعى ، بل هو محاكاة منقحة (بكسر القاف) تقوم على تبديل الواقع ، وتعديل الطبيعة ، وتفيح الحياة . حقا إن الفنان قد يستلهم الواقع ، أو يستوحى الطبيعة ، أو يصدر عن الحياة ، ولكن من المؤكد أن « العمل الفنى » لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه ، أو الطبيعة نفسها ، أو الحياة ذاتها . فليست مهمة الفنان أن يجترىء بملاحظة الواقع ، واستقراء الطبيعة ، وتأمل الحياة ، بل لا بد له من أن يحيل الإدراك إلى فعل . وإذا كان برجسون قد شاء أن يقدم لنا استقيا سلبية تقوم على الإدراك المحض أو التأمل الخالص ، وكأن لسان حاله يقول : « تأمل ، ولا تفتح فمك » ، فإن من واجبنا أن نقرر على العكس من ذلك أن كل فن هو بالضرورة فعل ، وأنه لا يمكن أن تكون ثمة « نرفانا » في مجال علم الجمال . فليس الفن مجرد اتصال مباشر بالأشياء ، وكأن الفنان هو مجرد نفسية سلبية لا تكلفه عن الاهتزاز على إيقاع الطبيعة — كما وقع في ظن برجسون — بل إن الفن في الحقيقة هو حيلة بصطنعتها الإنسان الصانع homo faber ،

أو هو على الأصح « دياكتيك حسي » يقوم على العقل والصنعة معا^(١) .
ولسنا نريد في هذا المقام أن نعرض بالتفصيل لدراسة نظرية برجسون في الفن ، وإنما
حسبنا أن نشير إلى أن نزعة برجسون الحدسية قد جعلته يعد الفن بمثابة « عين
ميتافيزيقية » فاحصة . وكان في استطاعة الفنان عن طريق الإدراك المباشر أن ينفذ إلى
باطن الحياة ، وأن يسير أغوار الواقع . وأن يزيح النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء
ضرورات الحياة العملية ... إلخ : « فلو تمهياً للنفس ألا تتعلق بالفعل في أي إدراك حسي
من إدراكاتها لكنها بإزاء نفس فنانة لم يشهد لها العالم نظيراً من قبل ... (نفس) ترى
الأشياء جميعاً في صفاتها الأصلية ، وتدرك أشكال العالم المادى وألوانه وأصواته ،
كما تدرك أدق حركات الحياة الباطنة »^(٢) .. هذا ما يقوله برجسون عن الفنان ، وكان
ليس في الفن سوى الإدراك والعيان والحدس ، أو كأن ليس من واجب الفنان أن ينتقل
من دور التطلع والتأمل والمشاهدة إلى دور الصنعة والأداء والتحقيق ! حقا إن عين
الفنان — في نظر برجسون — تملك تلك المقدرة الصوفية الهائلة على الاتحاد مع
موضوعها ، ولكن تاريخ الفن — مع الأسف — لا يكاد يظهرنا على وجود أى تطابق
حقيقى بين الفنان وموضوعه ، بل هو يضعنا بإزاء فنانين مبدعين يصطرون مع المادة ،
ويهتمون بمشكلة الأداء ، ويفهمون أن العمل الفنى هو صناعة وخلق . وتبعاً لذلك فإن
كل استطبيقاً حدسية تربط بين الفن والحياة ، بدعوى أن لدى الفنان ملكة حدسية تمكنه
من أن يرى الواقع عن طريق ضرب من المشاركة أو التعاطف أو الاتحاد ، إنما هى في
الحقيقة استطبيقاً صوفية قد لا تفيدنا كثيراً في فهم العلاقة بين الفنان وعمله الفنى .
والظاهر أن برجسون قد شاء أن يتخذ من التجربة الفنية أو الخبرة الجمالية مجرد حجة
يبرهن بها على صحة نظريته في الحدس ، ومن هنا فقد جعل من الفن مجرد عيان أو رؤية
أو إدراك مباشر ، وكان الفن إن هو إلا دليل على إمكان امتداد قوى الإدراك الحسى
الموجودة لدينا إلى غير ما حد (على حد تعبير برجسون نفسه) وإن برجسون ليسوق
لنا بعض الأمثلة المنتزعة من فن التصوير للتدليل على صحة نظريته في الحدس ، فنراه
يحدثنا عن كوروه Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥) وتيرنر Turner

(١) R. Bayer : «Essais sur la méthode en Esthétique». 1953, pp. 36 - 37.

(٢) زكريا إبراهيم : « برجسون » ص ٢٨٤ . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٥٦ .

H. Bergson : « Le Rire », 67e éd., 1946, p. 188.

(١٧٧٥ - ١٨٥١) وكيف أنهما استطاعا أن يدركا من الطبيعة جوانب كثيرة غابت عن السواد الأعظم من الناس ، فكان فن التصوير عندهما بمثابة تعمق للتجربة الحسية أو توسيع مجال الإدراك الحسى ، وكأن كل مهما قد انحصر في إظهارنا على ما لم تسبق لنا رؤيته من مظاهر الطبيعة . فليس الفنان في نظر برجسون بالرجل المبدع الذى يضع بين أيدينا منتجات خياله ومستحدثات ابتكاره ، بل هو إنسان نافذ البصر ، عميق الحدس ، حاد البصيرة ، يملك قدرة هائلة على إدراك ما يفوتنا في العادة إدراكه ، لأننا مشغولون بالعمل والتصرف ، على حين أنه هو مستغرق في النظر والتأمل (١) .

بيد أنه على الرغم من أن برجسون يربط الفن بالإدراك ، ويوثق الصلة بين الفنان والطبيعة ، إلا أنه يقرر أن الفن هو أسلوب عذرى في النظر والاستماع والتفكير ، فهو ينطوى بالتالى على ضرب من التجرد الطبيعى عن الحياة . والواقع أنه لما كانت الحياة فعلا ونشاطا وعملا ، فإننا لا ندرك من الأشياء إلا ما له ارتباط مباشر بمصالحنا ، أعنى أننا لا نفهم الحياة إلا في علاقتها بحاجاتنا . حقا إننا ننظر إلى العالم فنظن أننا نراه ، وننصت إلى الطبيعة فنظن أننا نسمعها ، ولكن ما نراه من العالم وما نسمعه من الطبيعة لا يكاد يعدو تلك التأثيرات النافعة التى تنزعها حواسنا من الوجود الخارجى حتى تنير السبيل أمام سلوكنا . ومعنى هذا أن حواسنا وشعورنا لا تقدم لنا عن الواقع سوى صورة عملية مبسطة ، وكأن الأشياء قد صُنفت بالنظر إلى الفائدة التى نستطيع أن نجتنبها من ورائها (٢) . وتبعاً لذلك فإننا نحيا في العادة في منطقة خاصة ، لا هى بالذات ولا هى بالعالم الخارجى ، وإنما هى على وجه التحديد منطقة التعامل البشرى مع الأشياء ! وإذا كانت هناك علاقة وثيقة بين ملكة الإدراك الحسى وملكة العمل أو التصرف عندنا ، فإنه ليس ثمة علاقة من هذا القبيل عند الفنان ، لأن نفسه لا تتعلق بالفعل action في أى إدراك حسى من إدراكاتها . ومن هنا فإن برجسون يقرر أن الفنان حين ينظر إلى أية ظاهرة . فإنه لا يراها لنفسه بل لنفسها ! وبعبارة أخرى يمكن القول بأن الفنان لا يدرك من أجل العمل ، بل هو يدرك لمجرد الإدراك ، أعنى لغير ما غاية ، اللهم إلا المتعة . وهكذا يعود برجسون فيقرر أنه لا يمكن أن يكون ثمة فن إن لم يكن هناك ضرب من الانفصال عن الحياة ، ما دام الفنان هو ذلك الإنسان الموهوب الذى

(١) H. Bergson : « La Pensée et le Mouvant », V, La perception du changement, Paris, P. U. F., 1949, 22 éd., pp. 149 - 153.

H. Bergson : « Le Rire » 1946. 67 éd., p. 112. 116.

(٢)

يتمتع بضرب من « التجرد الطبيعي المنقطور في طبيعة الحواس أو الشعور » . ولا شك أن مثل هذه النظرة إلى الفن إنما تنهى في حاشية اللطاف إلى إلمامه بالفلسفة ، بدلا من ربطه بالحياة ، فيصبح الفن عيانا فلسفيا يتصرف فيه الفنان عن الواقع العملي ، من أجل الاستغراق في ضرب من المشاهدة الصوفية . وإذا كان اهتمامنا موجهًا في العادة نحو الجانب النفسي العملي من جوانب الكون ، فإن مهمة الفن — في نظر برجسون — (مثله في ذلك كمثل الفلسفة) أن يحول انتباهنا نحو ما لا فائدة منه عمليا على الإطلاق ، ما دام الفن تمثلا محضا *Représentation pure* لا أثر فيه للإرادة . والواقع أنه إذا كان برجسون لم ينجح في الربط بين الفن والحياة ، فذلك لأنه أُلحق الفن بالنظر المحض والتأمل الخالص ، والحدس الفلسفي ، في حين أن الفن (كما لا حظ باير) هو إرادة حياة ، وصنعة أو تكتيك^(١) . فلم يحاول برجسون إذن أن يتعرف على ما في الخبرة الفنية من جهد وتنظيم وصياغة . بل هو قد اقتصر على وصف ما تنطوي عليه من تأمل وعيان واستبصار . ولما كان « الحدس » هو جوهر الخبرة الفنية ، فإن الإدراك الجمالي لا يخرج عن كونه رؤية *Vision* لا تكاد تتميز من الموضوع المرئي ، أو معرفة يمكن اعتبارها ضربا من الملامسة . وهكذا بقي الفن في نظر برجسون أشبه ما يكون بمنديل القديسة فرونيكا *Véronique*^(٢) . وكأن « العمل الفني » هو مجرد نتيجة طبيعية تتولد عن الاحتكاك المباشر بالواقع . في حين أن الفن — كما رأينا مرارا من قبل — هو وليد العقل والصناعة معا . أو هو على الأصح عملية لا تخلو من احتراف وصنعة وتخصص وممارسة وجهد إبداعي .. إلخ .

٣٨ — والظاهر أن برجسون تأثر في نزعتة الجمالية بمذهب الفيلسوف الألماني شوبنهور (١٧٨٨ — ١٨٦٠) الذي كان يقول بأن التذوق الفني هو انتقال من الإرادة إلى المشاهدة ، ومن الرغبة إلى التأمل ؛ وإن كنا نلمح في مذهب شوبنهور عنصرا أفلاطونيا لا نكاد نجد له أدنى نظير عند برجسون . ولكن المهم أن برجسون يتفق مع شوبنهور في القول بأن الفن هو حدس يستولى على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع

R. Beyer : « Essais sur la méthode en Esthétique ». Flam marion, (١)

1953, p. 101.

(٢) القديسة فرونيكا امرأة يهودية قيل إنها مسحت وجه المسيح بمنديلها فانطبع على القماش الأبيض ملامح وجه المسيح ... والتشبيه هنا يقوم على أساس قول برجسون بأن المعرفة — في الفن — هي ضرب من الملامسة *Contact*

موضوع معرفتها على نحو شبه صوفى . ففى فلسفة برجسون الجمالية طابع نظرى سلبى يقربها من بعض الوجوه من فلسفة شوبنهاور الجمالية التى كانت تنادى بأن الخلاص من إرادة الحياة لا يكون إلا بالفن الذى هو تأمل حرو معرفة متحررة . والواقع أن التأمل الفنى — عند شوبنهاور — إنما ينطوى على جانبين هامين : أولاً معرفة الموضوع . لا بوصفه شيئاً فردياً . بل بوصفه مثلاً أفلاطونياً ، أعنى صورة ثابتة لنوع واحد بأكمله من الأشياء . وثانياً شعور الذات العارفة بنفسها . لا بوصفها فرداً . بل بوصفها ذاتاً عارفة محضة خالية من كل إرادة . ومعنى هذا أن النظر الجمالى ينطوى على خروج تام على أساليب المعرفة المقيدة بمبدأ العلة الكافية ، وهى تلك المعرفة التى تخدم الإرادة والعلم معا . وحينما تتحرر المعرفة من سيطرة الإرادة . فإنه قد يكون فى وسعنا عندئذ أن ندرك الأشياء خالصة من كل علاقة بالإرادة . فنلاحظها بدون أية مصلحة شخصية ، أو أى اعتبار ذاتى . أعنى أننا نستطيع فى هذه الحالة أن نلاحظها ملاحظة موضوعية صرفة . فنذكرها من حيث هى « مثل » لا من حيث هى « بواعت » . وهنا قد يكون فى وسعنا أن نتوصل إلى تلك الحالة التى وصفها لنا أبيقور . حالة الطمأنينة السلبية أو الخلو من الألم . فلا نظل أسرى للإرادة أو الهوى أو الرغبة . بل نعم بضرب من السلام النفسى العميق . وآية ذلك أن الذات المدركة حين تغوص فى طيات الموضوع . وتنسى ذاتيتها ، متنازلة عن ذلك الضرب الخاص من المعرفة القائم على مبدأ السبب الكافى ، والقاصر على إدراك النسب أو العلاقات ، فإن الشيء الفردى المدرك سرعان ما يرقى فى عينها إلى مستوى « المثال » أو الفكرة النوعية ؛ كما أن الذات العازفة نفسها سرعان ما ترقى إلى مستوى الذات الخالصة المتحررة من كل إرادة ؛ وهكذا يتحرر كل منهما من أسر الزمان وشتى العلاقات الأخرى ؛ وعندئذ قد يستوى فى نظرنا أن نرى الشمس تشرق من سجن أم من قصر ! .

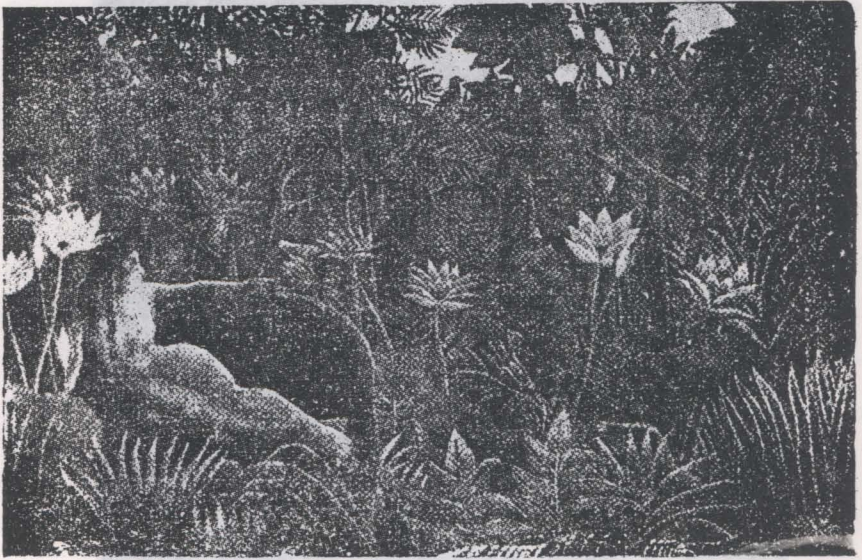
وحينما تغلب المعرفة على الإرادة — فيما يقول شوبنهاور — فإن الذات العارفة سرعان ما ترى الجمال فى كل شيء . ومن هنا قد استطاع مصورو هولندية أن يصوبوا إدراكهم الموضوعى المحض نحو أئفه الأشياء وأحقر الموضوعات ، فخلقوا لنا من تلك الطبيعة الصامتة التى صوروها لوحات ناطقة تثير الأنفعال وتولد فى النفس الإعجاب . والشيء الجدير بالإعجاب فى تلك اللوحات إنما هو على وجه التحديد تلك العقلية الهادئة التى يتمتع بها الفنان ؛ تلك العقلية التى تحررت من الإرادة ، فاستطاعت أن تتأمل شتى موضوعات الطبيعة بدقة وعناية وموضوعية فائقة . ولما كان من شأن هذه

اللوحات أن تتيح لناظرها مشاركة صاحبها في حالة الهدوء النفسى التى تستولى عليه ، فإن إعجابها بها لا بد من أن يتزايد حينما يدرك الفارق الكبير بين حالته النفسية المضطربة الخاضعة لأسر الإرادة ، وبين تلك العقلية الهادئة المترنة التى استطاعت أن تنتج مثل هذه اللوحات ! فالخبرة الجمالية لا بد من أن تنطوى على فرار من المظهر إلى الحقيقة ، من الصيرورة إلى الوجود ، من الجزئيات المحسوسة إلى المثال الأفلاطونى . وحينما نكون بصيد إدراك جمالى ، فإنه لا بد من أن يخفى العالم أمامنا باعتباره « إرادة » ، لكى يبقى باعتباره « مثالا » . ومعنى هذا أن المتعة الجمالية إنما تنحصر أولا وبالذات فى واقعة « المعرفة الخالصة » المتحررة من كل إرادة . وحينما نقول عن شيء ما إنه « جميل » ، فإننا نعنى بذلك أنه موضوع لتأمل وجدانى أو إدراك جمالى يجعل موقفنا منه موضوعيا صرفا ، فلا نعود نشعر بذواتنا بوصفنا أفرادا ، بل باعتبارنا ذوات عارفة خالية من كل إرادة . وسواء كنا بإزاء شجرة أم جبل أم منظر طبيعى أم بناء معمارى . فإن إدراكنا للموضوع الجمالى لا بد من أن يترتب عليه استغراقنا فى الموضوع ، ونسياننا لفرديتنا وإرادتنا ، وكأننا نستحيل عندئذ إلى الموضوع نفسه ، أو كأننا قد أصبحنا مجرد مرآة للموضوع ، أو كأنه لم يعد هناك سوى الموضوع نفسه . أو كأنما لم يعد ثمة فاصل على الإطلاق بين الذات المدركة وموضوع إدراكها . وما دام الموضوع المدرك قد أصبح مدركا فى ذاته بغض النظر عن شتى العلاقات الخارجية التى تربطه بما عداه ، وما دامت الذات المدركة قد أصبحت متحررة من كل علاقة بالإرادة ، فإن معنى هذا أن الموضوع المدرك لم يعد هو الشيء الجزئى من حيث هو كذلك ، بل أصبح هو المثال أو الصورة الأزلية أو الحقيقة الموضوعية . ولما كان من الممكن لأى شيء أن يدرك بطريقة موضوعية خالصة ، استقلال تام عن سائر الروابط والعلاقات ؛ ولما كان فى استطاعة الإرادة أن تتمثل أو تتجلى فى كل شيء عبر مراحل متعاقبة من التحقيق الموضوعى ، فإن كل شيء هو تعبير عن صورة أو مثال ، وبالتالي فإن كل شيء هو بمعنى ما من المعانى « جميل » (١) .

وإذا كانت المعرفة عند عامة الناس هى دائما فى خدمة الإرادة ، كالرأس فى خدمة الجسم ، فإن الفنان أو الرجل العبقري هو تلك الذات العارفة الخالصة المتحررة من

A. Schopenhauer : «The world as will and Idea» translated by R. B. (١)

Holdane & J. Kemp. (London Kegan Paul, 1896, Book 111., para. 30, at p. 219 para. 34, at p. 231., para 36, at p. 239.)



لوحة رقم (٧) حلم - للمصور الفرنسي هنري روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠)

لوحة رقم (١١) الأشكال الرومانسية لجان باتيستيني المصمم هنري جورد

الروحانيات أن تتيح لناظرها مشاركة صاحبيها في حالة المعبود النفسي التي تتشرب على ،
 فإن إعجابها بها لا بد من أن يزايد حينما يدرك الفارق الكبير بين حالته النفسية المضطربة
 الخاصة لأسر الإرادة ، وبين تلك العقلية المأدبة المثيرة التي استطاعت أن تنتج مثل هذه
 اللوحات ! فالخبرة الجمالية لا بد من أن تطوى على فراخ من المظهر إلى الحقيقة ، من
 الصوردة إلى الوجود ، من الجزئيات المحسوسة إلى المثال الأفلاطوني ، وحينما تكون
 بقية



باعتبار
 الذات في واقعة
 « حيل »
 صوغها
 من كل
 دراكنا
 فردتنا
 دمرأة
 بل على
 أصبح
 اذات
 هذا أن
 لثال أو
 بطريقة
 استطاعة
 صرعى ، فإن
 ما من العاق

باعتبار
 الذات في واقعة
 « حيل »
 صوغها
 من كل
 دراكنا
 فردتنا
 دمرأة
 بل على
 أصبح
 اذات
 هذا أن
 لثال أو
 بطريقة
 استطاعة
 صرعى ، فإن
 ما من العاق

لوحة رقم (٨) فتاة صغيرة تنظر في المرأة ليكاسو (المولود سنة ١٨٨٩)

(١) A. Schopenhauer : «The world as will and Idea» translated by R. B. Holdane & J. Kemp. (London Kegan Paul, 1896, Book 111., para: 30, at p. 219 para. 34, at p. 231., para 36, at p. 239.)

الإرادة ، أو هو تلك الرأس التي استطاعت أن تصور من أمر الجسد وغيره الأرواح ، فأصبحت كرا من أبولون التي تبدو شاهقة فوق كسنتين قد تجررت متبهما ، وراحت ترسل أنظارها نحو الأفاق البعيدة التالية ؛ فالعقري هو الرجل الذي ينسى لمراتبه ولزادته ، فلا يعود يحيا إلا بوصفه ذاتا حية هي مجرد مرآة للموضوع أو الصورة



أو المثال
عارفة
تقتصر
تكتب
من الح
معرفة
الرجل
الشمس
البحرية
في نظر
وتما
عن لقد
إرادة
بوصفه
استطاع
الحياة
أيقور
شونهور
النفس
والمعرفة

أو المثال
عارفة
تقتصر
تكتب
من الح
معرفة
الرجل
الشمس
البحرية
في نظر
وتما
عن لقد
إرادة
بوصفه
استطاع
الحياة
أيقور
شونهور
النفس
والمعرفة

لوحة رقم (٩) الأشكال الواقعة للمثال الإنجليزي المعاصر هنري مور

قريب ، في حين أن الفن إذ يجهل علاقة الموضوع بتاريخه الماضي ونتائج المستقبل المحتملة ، فإنه يفتد إلى صميم الطابع الأبدى المميز له ، وبالتالي فإن له بالضرورة صفة

(١) المرجع السابق من ٢٢٩

الإرادة ، أو هو تلك الرأس التي استطاعت أن تتحرر من أسر الجسد وعبودية الأهواء ، فأصبحت كرأس أبولون التي تبدو شائخة فوق كفين قد تحررت منهما ، وراحت ترسل أنظارها نحو الآفاق البعيدة النائية ! فالعبرى هو الرجل الذى ينسى فرديته وإرادته ، فلا يعود يحيا إلا بوصفه ذاتا محضة هي مجرد مرآة للموضوع أو الصورة أو المثال . وبمعنى هذا بعبارة أخرى أن العبرى إنسان فقد ذاته ، واستحال إلى ذات عارفة خالصة ، عارية من الإرادة ، خالية من كل ألم ، عالية على الزمان نفسه . وبينما تقتصر معرفة الرجل العادى على إدراك العلاقات ، واصطناع التصورات الجاهزة التي تكفيه مثونة البحث ، مكتفيا بتعرف طريقه الخاص في الحياة ، نرى العبرى يهتم بتفهم معنى الحياة في جملتها ، محاولا أن يفهم « صورة » كل شيء ، بدلا من الاقتصار على معرفة علاقاته بما عدها من الأشياء ... وهكذا نرى أنه إذا كانت ملكة المعرفة عند الرجل العادى هي المصباح الذى ينير أمامه السبيل ، فإنها عند الرجل العبرى بمثابة الشمس التي تضيء له العالم بأسره ، وتكشف أمامه الوجود في جملته . وتبعاً لذلك فإن العبرية عند شوبنهور هي قدرة فائقة على تأمل الصور أو المثل ، بحيث إن العبرى ليبدو في نظر صاحب كتاب « العالم كإرادة وتصور » فيلسوفاً نظريا من طراز أفلاطون وفنانا عظيما في الوقت نفسه (١) . ومن هنا فقد اختلط الفن والفلسفة على شوبنهور ، حتى لقد ذهب هو نفسه إلى اعتبار مذهبه الميتافيزيقى بمثابة ضرب من الإبداع الفنى .

فاذا أنعمنا النظر الآن إلى وظيفة الفن عند شوبنهور ، ألقينا أنه يعلى من شأن الفن بوصفه أداة للتحرر المؤقت من الألم . فالعبرى في نظره إنما هو ذلك الرجل الذى استطاع أن يحرر نفسه (إلى حين) من السعى الممض الأليم الذى تفرضه عليه إرادة الحياة النهمة العارمة ، وبالتالي فإن العبرية هي تلك الحالة الخالية من الألم التي امتدحها أبيقور حين حدثنا عن ذلك الخير الأسمى الذى تنعم به الآلهة ! ولكن على الرغم من أن شوبنهور قد جعل من الفن أداة للمعرفة أو العرفان gnose من ناحية ، ووسيلة للحكمة والعلاج النفسى من جهة أخرى ، إلا أنه قد حرص على التفرقة بين المعرفة التي يمدنا بها العلم ، والمعرفة التي تمدنا بها الحدوس الفنية ؛ على اعتبار أن العلم إنما يعمل في خدمة رغباتنا العامة ، فينظم لنا الأسباب والمسببات حتى نستطيع أن نحصل على ما نريده في مستقبل قريب ، في حين أن الفن إذ يجهد علاقة الموضوع بتاريخه الماضى ونتائجه المستقبلية المحتملة ، فإنه ينفذ إلى صميم الطابع الأبدى المميز له ، وبالتالي فإن له بالضرورة صبغة

(١) المرجع السابق ص ٢٣٩ .

رومانتيكية غير عملية . وأبسط دليل على ذلك أن المصور الممتاز لا يرى في الوجه البشرى طابعه المادى أو صبغته النفعية أو حالته الاجتماعية ، بل هو يرى فيه طابعه الميتافيزيقى فقط . حقا إن طريقة الفنان فى النظر إلى الأشياء قد تسبب له الكثير من المتاعب فى حياته العادية ، ولكن هناك ميزة كبرى لهذه الطريقة الفنية فى المعرفة من شأنها أن تعوض ما تنطوى عليه من نقص ، وتلك هى كونها أداة ناجعة تنقل صاحبها إلى آفاق نائية تمتد فيما وراء مطالب الحياة ومساعيها ونوازعها واضطراباتنا . وآية ذلك أن الإنسان العملى لا يكاد يكف عن الرغبة والتطلب والتزوع ، فى حين أن الفنان هو إنسان متأمل هادئ قد استطاع أن يحطم قيود الرغبة ، ويتحرر من أسر الفردية ، مع ما يقترن بها من آلام ، فهو أشبه ما يكون بالمتصوف الغارق فى سكون النظر العقلى المحض ، السابح فى فيض من السكينة الروحية الخالصة .

... من هذا نرى أن شوبنهاور قد سبق برجسون إلى المناذة باستطيقا سلبية تقوم على النظر والتأمل ، وتعتبر أن كل مهمة الفن لا تكاد تتعدى معرفة المثل أو الماهيات . وليس يعيننا فى هذا الصدد أن تتميز الفوارق التى تفصل الاستطيقا البرجسونية عن فلسفة شوبنهاور الجمالية ، وإنما كل ما يعيننا هنا هو أن كلا من الفيلسوفين لم يستطيع أن يربط الفن بالحياة إلا عن طريق القول بالتأمل أو النظر أو الحدس أو المشاركة الصوفية . فالفن فى نظر كل من شوبنهاور وبرجسون هو ضرب من التعاطف مع الموجودات ، أو التطابق مع الموضوعات ؛ وإن كان للموضوعات فى نظر شوبنهاور صبغة أفلاطونية تجعل منها مجرد مثل أو صور أو ماهيات ، فى حين أن برجسون يربط الحدس دائما بالديمومة ، فلا يرى فى التأمل الفنى سوى ضرب من التعاطف الذى ينفذ عن طريقة الفنان إلى صميم الديمومة الكونية أو الصيرورة الطبيعية . وإذا صح ما قاله ديوى عن شوبنهاور من أنه أراد أن يفرض على الفن نظرية فلسفية لا تصدر عن التجربة^(١) ، فقد يصح أيضا أن نقول نحن بدورنا عن برجسون إنه أراد أن يجعل من الحدس الجمالى مجرد صورة مصغرة من الحدس الميتافيزيقى ، فأحال الفن كله إلى مجرد مدخل إلى الفلسفة ! ولكن . على حين أن شوبنهاور قد نسب إلى الفنان العبقري القدرة على إدراك المثل أو معرفة الصور الأزلية ، نرى برجسون يسم عين الفنان بالسطحية ، ويخلع على عين الفيلسوف صفة النفاذ^(٢) ! وهكذا وقع كل من شوبنهاور وبرجسون فى تناقض

John Dewey : «Art as Experience», New. York Putnam's 1934, p. 296. (١)

S. Bayer : «Essais sur la Méthode en Esthétique, Flamm. arion», p. 99. (٢)

حاد: فقال الأول منهما إن الفن سلب، وفرار من العالم، وقضاء على الإرادة، وإنكار محض، وإفناء تام، ثم لم يلبث أن عاد فقال إن الفن هو زهرة الحياة، وهو يعبر عن ماهية الوجود نفسه في صورة رائعة؛ بينما قال الثاني إن الفن هو ضرب من الإيحاء الذى يهدد حواسنا ويخلر قوانا الفعالة، حتى يجعلها تتناغم مع إيقاع العاطفة الخاصة التى يعبر عنها الفنان، ثم لم يلبث أن عاد فقال إن الفن يتطابق مع الحياة، أو هو الحياة نفسها، ما دام من شأن الحياة الخصبية العميقة أن تعنينا عن كل فن، أو أن تصبح هى ذاتها أسمى صورة من صور الفن؟ وعلى كل حال، فقد فات كلا من شوبنهاور وبرجسون أن الفن ليس إدراكا محضاً أو نظراً خالصاً، بل هو عمل تنهض به اليد، وتحققه الأدوات، ويوجهه النشاط الإرادى، وتتحكم فيه قواعد الصنعة، وتتعاون على إنجازها ملكات نفسية عديدة ليس أذناها الذاكرة والذكاء والخيال.

٣٩— ولكن، إذا كان الفن عند كل من شوبنهاور وبرجسون قد بقى وثيق الصلة بالفلسفة، وكأما هو مجرد نظر حدس أو تأمل، فإننا سنجد أن جون ديوى (١٨٥٩ — ١٩٥٢) يحاول أن يربط الفن بالتجربة أو الخبرة experience (بمعناها العام)، فيخلع على الفن صبغة نفعية عملية وظيفية، ويسبغ على الخبرة الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا (استظيقيا). وعلى حين كان أصحاب النزعات التعبيرية، والسيكولوجية، والشكلية، ينسيون إلى الفن وظائف جزئية محدودة، ويفسرون الحياة الجمالية باعتبارها مظهرا نوعيا خاصا من مظاهر نشاط الوجود البشرى، نجد أن ديوى يريد أن يوسع من مفهوم « الخبرة الجمالية »، لكى يجعل منه ظاهرة بشرية عامة تصاحب شتى خبراتنا اليومية العادية. فليس هناك حد فاصل يعزل الخبرة الجمالية عن الحياة العملية، أو يتأى بالفنون الجميلة عن الصناعات والفنون التطبيقية، بل لا بد لنا (فيما يرى ديوى) من أن نشور على كل نزعة أرسقراطية تريد أن تجعل من الفن ميزة خاصة يتمتع بها بعض أصحاب الأمزجة الرقيقة، أو الأذواق الرفيعة، دون غيرهم من عامة الناس! والواقع أن بذور الخبرة الأستظيقية كامنة فى صميم خبراتنا اليومية العادية، فإن كل خبرة تنطوى على ضرب من الإيقاع، وتفضى إلى خفض للتوتر نتيجة للإشباع، إن لم نقل بأنها قد تؤدى فى خاتمة المطاف إلى إمدادنا بضرب من الرضا أو اللذة أو الإمتاع. فلكل تجربة إذن صبغة إستظيقية أو نسيج جمالى. بشرط أن تحيىء متناسقة، متنسقة، مشبعة، باعثة على الرضا. وما دامت « الخبرة » لا بد من أن تنطوى على خروج من دائرة الأحاسيس الشخصية الفردية، وامتداد نحو عالم الأشياء والموضوعات والأحداث الخارجية. فإن « التفاعل الحيوى » الذى يقترن بها لا بد من أن يحيىء منطويها على ضرب من الإشباع أو اللذة أو الشعور

بالرضا. ولعل هذا هو ما عناه ديوى حينما كتب يقول في كتابه «الخبرة والطبيعة»: «إن الإدراك الحسى المتسامى إلى درجة النشوة، أو إن شئت فقل التقدير الجمالى. لهو فى طبيعته كأى تلذذ آخر تتذوق بمقتضاه أى موضوع عادى من موضوعات الحياة الاستهلاكية، فهو ثمرة لضرب من المهارة أو الذكاء فى طريقة تعاملنا مع الأشياء الطبيعية، بحيث تتمكن من زيادة ضروب الإشباع التى تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا، فنجعلها أشد وأبقى، وأطول»^(١). ومعنى هذا أن الخبرة الجمالية لا تخرج عن كونها ترقيا طبيعيا لتلك الدوافع البشرية العامة التى نستعملها فى استجاباتنا الطبيعية العادية للبيئة الحيوية التى نعيش بين ظهرانها. ولما كانت «الخبرة» هى مظهر من مظاهر توازن طاقات الإنسان مع الظروف الحيوية التى تحيط به، فإن تحقق هذا التوازن على الوجه الأكمل لا بد من أن يقترن بضرب من اللذة الجمالية أو المتعة الفنية. وتبعاً لذلك فإن «العنصر الجمالى» كما قال ديوى — ليس عنصراً دخيلاً على التجربة البشرية، وكأنما هو مجرد أثر من آثار الترف أو الكسل أو اللهو أو الحدس أو المشاركة الصوفية أو التسامى الأخلاقى، بل هو مجرد ترقق (أظهر وأوضح) لتلك السمات العادية التى تميز كل خبرة سوية مكتملة»^(١). ولهذا يربط ديوى بين الفن والحضارة بصفة عامة، فيقرر أن شتى خبرات المجتمع العملية، والاجتماعية، والتربوية قد اصطبغت فى كل زمان ومكان بصيغة جمالية واضحة، كما يظهر بكل وضوح من دراسة آثار المجتمعات القديمة وعاداتها وأنظمتها وصناعاتها وشتى مظاهر إنتاجها.

وإذا كان كثير من علماء الجمال قد فرقوا بين «الفنون الجميلة» و«الفنون التطبيقية» أو النفعية، فإن ديوى حريص على أن يبين لنا أن تاريخ الحضارات البشرية جميعاً شاهد بأن مجتمعا واحداً من المجتمعات لم يفصل يوماً بين الفن عن الصناعة، أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية. فليس هناك من معنى لتلك النزعة الجمالية المتطرفة التى ينادى أصحابها بأن «الفن للفن»، بدليل أن أثينا نفسها «موطن الشعر الحماسى والغنائى، وشتى فنون الدراما والمعمار والنحت» ما كانت لتقبل دعوى «الفن للفن»، لو أنه قدر لها أن تعرف مثل هذه الدعوى! حقاً إن الأفراد — فى كل زمان ومكان — هم الذين يستحدثون التجربة الجمالية، وهم الذين يتمتعون بتذوقها،

(١) John Dewey : « Experience and Nature » Chicago, Open Court (١)
Publ., 1925. p. 389.

John Dewey : « Art as Experience », New. York Putnam's 1934, p. (٢)

ولكن من المؤكد أن الحضارة التي ينتسبون إليها هي التي أسهمت في تكوين الجانب الأكبر من مضمون تجربتهم . فالخبرة الجمالية (كما يقول ديوى) مظهر لحياة كل حضارة ، وسجل لها ، ولسان ناطق يخلد ذكراها ويحفظ أبحارها . والحضارة هي البوتقة الكبرى التي تصهر صناعات الجماعة وفنونها وطقوسها وشعائرها وأساطيرها وقيمها الاجتماعية وشتى مظاهر نشاطها . فليس في وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع ، ما دامت « الحضارة » بمعناها الواسع هي مصدر شتى أنواع الفنون ، بما فيها التمثيل والغناء والرقص والموسيقى وصناعة الأواني الخزفية والأدوات المنزلية .. إلخ . وتبعاً لذلك فإن ديوى لا يفصل « الجميل » عن « النافع » ، بل هو يقرر أن الحياة الحضارية التي يصدر عنها الواحد منهما والآخر ، هي التي تتكفل بإظهارنا على ما بين الفنون الجميلة والفنون النفعية من علاقة وثيقة . ولو أننا فهمنا كلمة « المنفعة » بمعنى واسع ، لكان في وسعنا أن نقول — فيما يرى ديوى — إن الفنون الجميلة هي بلا شك فنون نفعية . وآية ذلك أن لممارسة الفنون الجميلة (بطريقة معتدلة معقولة) قيمة عملية لا تجحد ، لأن لها على النفس أثراً تربوياً عظيم الشأن ، فضلاً عن أن من شأن الخبرة الجمالية أن تؤهلنا في كثير من الأحيان للقيام بألوان جديدة من الإدراك . ومعنى هذا أن للفنون الجميلة « قيمة عملية » قد لا تقل أهمية عن قيمة بعض « الصناعات التكنولوجية » ، وإن كان من الواجب أن نلاحظ في هذا الصدد أننا لا نتحدث عن الفوائد المادية أو الضرورات الحيوية ، بل نحن نتحدث عن المنفعة بمعناها الواسع ، أو الفائدة العملية بمدلولها العام^(١) . وأما فيما يتعلق بالفنون الصناعية أو التطبيقية ، فإن ديوى يقرر أيضاً أنها قد تنطوى على صبغة جمالية ، حين تجيء أشكالها أو صورها متلائمة مع استعمالاتها الخاصة . وبهذا المعنى يمكن اعتبار السجاجيد أو الأواني أو الأدوات المنزلية موضوعات فنية ، بشرط أن يكون لموادها الأولية من التنظيم والتشكيل ما يؤدي بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة الشخص الذي يتأملها بعناية^(٢) . وهكذا نرى أن ديوى ينادى بفكرة تداخل الفنون الجميلة والفنون النافعة . فلا يكاد يفصل الفن عن الصناعة . بعكس ما فعل دعاة النزعة الجمالية المتطرفة . والواقع أنه لما كان ديوى حريصاً على الربط بين الفن والتجربة ، فإنه يدخل في نطاق الاستطيقا معاني الإدراك والتقدير والتذوق ، ويقرر أن هذه الكلمة

(١) John Dewey : «Experience and Nature» Chicago, 1925, p. 392 & 355.

(٢) John Dewey: «Art as Experience» New York, Putnam's, 1934, p. 116.

تشير إلى وجهة نظر المستهلك أكثر مما تشير إلى وجهة نظر المنتج . ثم يستطرد ديوى فيقول : « إن ما يخلع على أية تجربة صفة الاستطيقية هو تحول ما فيها من ضروب مقاومة وتوتر . وتنبهات تدعو في ذاتها إلى التشتت diversion : بحيث تنقلب هذه جميعا إلى حركة موحدة تتجه نحو مجال آخر ملؤه الرضا والإشباع . ومعنى هذا أنه لا بد للعمل الفنى من أن يجتذب انتباهنا ويستأثر بإدراكنا ويضمن لنا الشعور بالرضا أو الإشباع ، وإن كانت هناك موضوعات جمالية هيئات أن تستوعب في تجربة واحدة ، لأن من شأنها أن تولد لدينا باستمرار ضروبا جديدة لا نهاية لها من الرضا أو الإشباع ، وعلى كل حال ، فإنه « لا بد للفن من أن يتطوى على عملية إنتاج أو أداء أو صناعة ... لأن الإنسان قد ينحت ، أو يقطع أو يقصد ، أو يغنى ، أو يرقص ، أو يمثل أو يشكل ، أو يرسم ، أو يصور ... إلخ . والعمل أو الإنتاج إنما يكون فنيا حينما نحىء النتيجة المدركة (حسيا) ذات طبيعة خاصة تشهد بأن كيفياتها باعتبارها مدركة هي التي تحكمت في عملية إنتاجها » (١) .

فإذا ما أنعمنا النظر الآن إلى هذا المذهب البرجماقى فى الربط بين الفن والحياة ، ألفينا أن ديوى محق بلا شك فى تصويره للفن باعتباره خبرة أو تجربة مما جعله يخلع على الحياة الجمالية صبغة عامة شاملة . ولكننا لا نوافق ديوى على القول بأن الخبرة الجمالية هي مجرد ظاهرة مصاحبة تقترن بشتى ضروب الإدراك ، لأن معنى هذا القول أنه ليس ثمة طابع خاص أو وظيفة نوعية يتميز بها النشاط الجمالى عما عداه من أوجه النشاط البشرى . والظاهر أن حرص ديوى على إدخال الحياة الجمالية فى مدار المطالب البشرية الحيوية . هو الذى جعله يشيع الغموض فى طبيعة « الخبرة الجمالية » بإذابتها فى مجرى نشاطنا البشرى العادى . ولا شك أننا إذا سلمنا مع ديوى بأن التقدير الفنى إن هو إلا مجرد وعى مركز أو شعور حاد يقترن بأية تجربة حسية عادية . فسيكون معنى هذا أننا لن ننسب إلى « الخبرة الجمالية » أية طبيعة خاصة مميزة ، بل مجرد فارق كمى محض يجعل منها نشاطا أقوى أو أشد أو أطول من أى نشاط آخر عادى . غير أن كل فهم صحيح لطبيعة الحياة الجمالية لا بد بالضرورة من أن يظهرنا على أن للنشاط الفنى نوعيته الخاصة ، ودوره الخاص ، فى صميم التجربة البشرية بصفة عامة . وتبعاً لذلك فإننا لن نستطيع أن نقتصر على القول بأن « الفن هو الحياة نفسها مركزة » . أو أن « كل معيشة

Cf. Iredell Jenkins : « Art and the Human Enterprise ». Harward, (١)

خصبة مليقة قوية لا بد من أن تكون ذات طابع جمالي ، كما زعم جيو Guyau (مثلا) ، بل سنجد أنفسنا مضطرين إلى أن نعيد وضع مشكلة الصلة بين الفن والحياة . حتى نفهم طبيعة تلك الصلات الديناميكية الديالكتيكية التي تنشأ في العادة بين الفنان المبدع أو الهاوى المتلوق من جهة ، وبين العمل الفني أو الموضوع الجمالي من جهة أخرى .

٤٠ — والواقع أنه إذا كان من الخطأ أن نفصل الفن عن الحياة فصلا مطلقا . فإنه قد يكون من الخطأ أيضا أن نربطه بالحياة ربطا مطلقا . ما دامت مهمة الفن — على حد تعبير لالو — إنما تنحصر « في خلق عالم خيالي يجيء مغايرا لعالمنا الواقعي بوجه من الوجوه »^(١) . وإذا كان البعض قد توهم أن العمل الفني لا بد من أن يكون بالضرورة علامة مكافئة للشخص الذي ابتدعه . فإن كثيرا من علماء الجمال يقررون — على العكس من ذلك — أنه ليس من الضروري أن يجيء الفن مساويا دائما لصاحبه ولعل هذا هو ما عناه فلوير حينما كتب يقول (في رسالة بعث بها إلى لوييز كوليه Louise' Colet) : « تسأليني عما إذا كانت الأسطر التي بعثت بها إليك قد كتبت خصيصا لأجلك ، ولعلها الغيرة هي التي تدفعك إلى التحرق شوقا لمعرفة من كتبت لأجله ، إذن فاعلمي أنها لم تكتب لأحد ، مثلها كمثل كل ما عداها مما كتبت . لقد حرمت على نفسي دائما أن أضع شيئا من ذات نفسي في مؤلفاتي ، ومع ذلك فقد وضعت فيها الشيء الكثير . وكان رائدي دائما ألا أهبط بمستوى الفن إلى حد الاختصار على إشباع حاجات شخصية فردية منعزلة . وكم من صفحات رقيقة خطها يراعى دون أدنى عشق . بل كم من صفحات عنيفة ديجها قلمي دون أدنى سخط . لقد كنت أتخيل ، وأتذكر ، ثم أعمد إلى المزج والتأليف . ولكن تبقى أن ما اطلعت عليه لم يكن ذكري لأي شيء على الإطلاق »^(٢) . فليس « العمل الفني » — في رأى فلوير — صورة مطابقة لشخصية صاحبه . بل هو إنتاج مستقل يحمل طابعا لا شخصيا يشهد بموضوعيته . ومع ذلك فإن فلوير نفسه هو الذي يعود فيقول « إن مثل الفنان من عمله الفني ، كمثل الله من الكون : فهو حاضر في كل مكان ، دون أن يكون مرثيا في أى مكان » . بيد أننا إذا سلمنا مع بعض النقاد بأن أدب فلوير يكاد يكون في معظمه أدبا واقعا موضوعيا ، وأن أدب ستندال أو بروسست Proust (مثلا) يكاد يكون في

C f. Charles Lalo : « Notions d' Esthétique », P. U. F., 1952, p. 30. (١)

Flaubert : « Oeuvres Complètes » éd. C. F. Grout, Paris 1926, t. I (٢)
p. 254, (cité par. M. Nédoncelle : « Introduction l' Esthétique » P. U. F.
1953, p. 52.

معظمه أدبا شخصيا ذاتيا ؛ فهل يكون معنى هذا أن أدب فلوير في نظرنا أقل شأنا أو أدنى درجة من أدب ستندال أو بروست ؟ ألا تظهرنا التجربة على أنه مهما استند الفنان في أعماله الفنية إلى حياته الشخصية ، فإنه لا يمكن أن تكون ذاته وحدها هي مصدر أغذيته الروحية^(١) ؟ بل ألسنا نلاحظ أن للعمل الفني حياته المستقلة : لأنه يتكون خارجا عن حياة الفنان العادية ، في عالم صوري بحت ، وكأنما هو لا يخضع إلا لقوانينه الخاصة ، فضلا عن أنه قد يكون بمثابة أداة تزيد من سعة وجودنا أو امتداده أو شدته . إن لم نقل أحيانا بأنه قد يساعدنا على أن ننسى أو نتناسى وجودنا ؟ ألم يقل Gide بصريح العبارة : « إن مؤلفاتنا ليست بمثابة أقاصيص واقعية تروى حياتنا ، وإنما هي بالأحرى رغبات شاكية تعبر عن نزوعنا نحو حيوات أخرى ظلت محرمة علينا ، وحيننا إلى الإتيان بأفعال أخرى بقيت متعذرة أو مستحيلة بالنسبة إلينا ... فكل كتاب تحظه يد الأديب إن هو إلا إغراء موقوف أو غواية معطلة !؟ »^(٢) .

هذه الأسباب جميعا يذهب بعض علماء الجمال إلى أن « العمل الفني » ليس مجرد صدور مباشر عن الشخصية ، أو ترجمة ذاتية لصاحبه ، وإنما هو « بلورة » Crystallisation لحياة الفنان ، لا مجرد امتداد لها . وربما كانت صعوبة الفن إنما تكمن على وجه التحديد في أنه قلما يتطلب من صاحبه أن يسرد علينا تاريخ حياته ، بعد أن يدخل عليه بعض التعديلات أو التحويلات أو « الرتوش » ، وإنما هو يفرض عليه في معظم الأحيان أن يتخذ من فرديته التجريبية موقف عدم الاكتراث أو اللامبالاة indifférence^(٣) . وإذا كان البعض قد دأب على القول بأنه « كما يكون العمل الفني ، فهكذا يكون الفنان أيضا » ، فإن لالو يحاول في دراساته الاستطبيقية القيمة للعلاقة بين الفن والحياة أن يبين لنا بكل وضوح أن الفنان لا يضع في إنتاجه صميم شخصيته ، أى ما هو عليه بالفعل ، وإنما هو يضع فيه ما يعتقد أنه كائنه ، أو ما يريد أن يكونه ، أو ما هو عاجز عن أن يكونه ، أو ما يخشى أن يكونه ... إلخ . حقا إن الفنان — كما قال بعض علماء النفس — إنما يكون نفسه حينما يكون أعماله الفنية ، ولكن « العمل الفني » قد يجيء بمثابة تعبير عن رغباته المكبوتة ، أو مثله العليا ، أو حياته الباطنة الدفينة ، فيكون

Ch. Lalo : « L' Art Prés de la Vie » Paris. p. 21. (١)

André Gide : « Le Retour de l'enfant prodigue » . p. 31. (٢)

M. Nédoncell : « Introduction à l' Esthétique » . P. U. F., 1953, p. 55. (٣)

إنتاجه الفني في هذه الحالة مجرد محاولة شاقة من أجل الإمساك بالحلم واحتباسه في صور مادية . ومعنى هذا أن « العمل الفني » ليس بالضرورة نسخة طبق الأصل من شخصية صاحبه ، بدليل أن كثيرا من الأعمال الفنية الرائعة قد صدرت عن شخصيات منحرفة أو نفسيات ضعيفة . وحسبنا أن نتذكر أن جوجان كان عرييدا ، وأن شومان قدم مات مافونا ، وأن رامبو أثر جمع المال على قرض الشعر ، وأن كلودل Claudel نفسه لم يعد يفهم شيئا من كل ما أنتج ، لكى نتحقق من أنه ليس من الضروري للشاعر أن يكون صاحب « نفس شاعرة » *âme poétique* ، وأنه ليس من الضروري للعمل الفني أن يصدر عن حياة فنية مثالية .

بيد أننا نعود فنقول إن هذا كله لا يعنى على الإطلاق أن لا علاقة بين العمل الفني وصاحبه ، فإن من المؤكد أن وشائج القرابة قائمة بين الفنان ووليده الروحي ، وإن كانت أمارات الشبه بينهما قد تتجلى على أوجه عديدة متنوعة . فالعلاقة بين الفنان وعمله الفني ليست من البساطة بحيث يحق لنا أن نتهم الفنان بالرياء أو الكذب أو التدجيل لمجرد أن أعماله الفنية لا تكاد تمت بصلة إلى ما هو عليه بالفعل ، وإنما ينبغي لنا أن نتذكر دائما أن العمل الفني قلما يجيء تعبيراً تكامليا ضروريا عن شخصية صاحبه . وإذا كان لالو قد استطاع أن يقول : « هذا هو الفنان ، وذاك عمله الفني : هذا على نحو ، وذاك على نحو آخر »^(١) ، فإنه قد يكون في وسعنا أن نقول إن العلاقة بين الفنان وعمله الفني هي علاقة تشابه في اختلاف ، أو اختلاف في تشابه . وكثيرا ما يكون التباين القائم بين الفنان وعمله الفني مجرد تأكيد لتلك الحقيقة النفسية الهامة التي فطن إليها بعض علماء الجمال من الألمان حينما حدثوا عن « أمر مسرحي » *impératif théâtral* كامن في أعماق نفوسنا ؛ أمر يدفعنا دائما إلى أن نتج شيئا لا يكون على غرارنا ، وكأنا نحاول في كل أعمالنا الفنية ألا نبدو على نحو ما نحن عليه بالفعل في قرارة نفوسنا . وتبعا لذلك فإنه قد يكون من الخطأ أن نقول مع بعض علماء الجمال (مثل العالم الفرنسي فيرون Veron في القرن الماضي) إن إعجابنا بالعمل الفني إنما يمضي مباشرة نحو شخص الفنان . وآية ذلك أننا لسنا في حاجة إلى أن نعرف لامارتين Lamartine أو أن نحب إلفير Elvire (عشيقته) ، حتى نتذوق أو نعشق « البحيرة » أو « المصلوب » : *le crucifix* هذا إلى أنه ليس ثمة تشابه حقيقي بين فيدر Fedre وراسين Racine أو بين شخصية تيريزديكيرو Thérèse Desqueyroux ونحسب

فرنسوا مورياك : F. Mauriac . على الرغم من أنه لا بد من أن يكون كل من الكاتبين قد وسم بطابعه الشخصي عمله الأدبي الخاص ، فالعمل الفني هو بمعنى ما من المعاني حقيقة مستقلة قائمة بذاتها ، وكأنما هو موجود روحى له كيانه الخاص المستقل عن شخص صاحبه ، ولكنه من جهة أخرى هو الفنان نفسه ، بوصفه صادرا عن إرادة الفنان التي عملت على تكوينه . ومعنى هذا أن ثمة علاقة مزدوجة بين الفنان وعمله الفني ، أو بين الخالق وخليقته : علاقة استمرار واتصال من جهة ، وعلاقة تباين وأصالة من جهة أخرى . وليس من تعارض بين هاتين العلاقتين : فإن الملاحظ أن الفنان حين يضع نفسه بأكملها في صميم فعله الإبداعي ، فهناك قد يكون في وسع عمله الفني أن يتفصل عنه ، لكي يقوم بذاته ويتمتع بوجود مستقل . وحينما تتحقق تلك « الهوية » بين الفنان وعمله الفني ، فإنها تكون بمثابة العلاقة التي تؤذن بحدوث « ولادة روحية » ، وعندئذ يجيء الموضوع الجمالى فيكون بمثابة مظهر حقيقى لتلك الأبوّة الروحية التي تتجلى في صورة موضوعية خارجية . ولكن ، ليس من الضروري أن تجيء جميع مخلوقات الفنان متشابهة تشابها ماديا واضحا ، حتى يصح أن نقول عنها إنها تنتمى إلى عائلة واحدة ، أو إن لها أبها روحيا واحدا . حقا إن اليد التي خطت « ذكريات من وراء القبر » Mémoires d' outre - tombe هي بعينها التي دجبت « أتالا » Atala ، ولكن من المؤكد أن الفارق شاسع بين هذه وتلك . وكذلك نجد أنه ليس ثمة من تشابه واضح بين بروتس Brutus ، وبيتادى فلورانس pietà de florence ، وموسى Moise . على الرغم من كونها جميعا من صنع ميكائيل أنجلو . ومع ذلك فإن ثمة وحدة تجمع بين تلك التماثيل المتباينة . كما أن ثمة روحا واحدة تشيع في تلك المؤلفات العديدة التي دجبتها يراع شاتوبريان . وهكذا نرانا مضطرين إلى أن نعود فنقول : « إن العمل الفني هو الفنان بعينه . ما دام هو إرادته ، وما دامت تلك الإرادة قد نجحت في تكوينه ؛ ولكن العمل الفني من جهة أخرى هو في ذاته ولذاته . ما دام قد اتخذ جسما بفضل إرادة الفنان ، (١) .

٤١ — فإذا ما انتقلنا الآن إلى دراسة نظرية لالو في الصلة بين الحياة والعمل الفني ، ألفينا أن هذه النظرية تستند إلى فلسفة تعبيرية Philosophie de L' expression تؤمن بما قاله كروتشه Croce (١٨٦٦ — ١٩٥٣) من أن وظيفة العمل الفني هي التعبير عن

Cf. M. Nédoncelle : « Introduction à l' Esthétique », P. U. F., (١)

شخصية الفنان بأكملها . ولكن لالو يصحح هذه النظرية فيقول إن « التعبير » ليتخذ صوراً عديدة ، يدلل أن الفن قد يكون قريباً من الحياة ، أو بعيداً عنها ، أو فراراً منها ... إلخ ؛ وفي كل هذه الحالات لا يمكننا أن نقول إن الفن هو الحياة بعضها ، أو إن الفن ليس من الحياة في شيء ، بل لا بد لنا من أن نعترف بأن في الفن «الما شيئاً من الحياة . وهنا تتجلى نزعة لالو النسبية الاجتماعية . فنراه يحاول أن يصنف لنا شتى التماذج النفسية الجمالية ، في ضوء فهمه لتلك العلاقات المتغيرة التي يمكن أن تقوم بين الفن والحياة . وهكذا يرفض لالو شتى النزعات الجمالية الإطلاقية أو الإيقانية ، لكني يقدم لنا دراسة نقدية علمية تحاول فهم الظواهر بالرجوع إلى عللها المباشرة . بدلاً من الاسترسال في تأملات فلسفية مجردة حول صلة الفن بالحياة أو الوجود بصفة عامة . وحجة لالو في ذلك أن الواقع الاستطقي لا يكون كتلة واحدة متجانسة متماسكة . بل هو يتكون من حالات جزئية عديدة متباينة ، لا بد لعالم الجمال من الاهتمام بدراستها وتحليلها ، على نحو ما يهتم عالم الأخلاق بدراسة حالات الضمير الجزئية . والخطأ الذي وقعت فيه معظم النظريات الجمالية التي اهتمت بدراسة الصلة بين الفن والحياة هو أنها كانت تعمم نموذجاً بعينه من تلك التماذج النفسية العديدة التي نلتقي بها لدى الفنانين ، متناسية كل ما عداه من نماذج . وكأنما هو « المطلق » الذي لا يدع مجالاً لأي نموذج آخر من نماذج الإبداع أو التدفق . ولهذا يقرر لالو أن أصحاب النزعات الحيوية . والجمالية المتطرفة ، والتعبيرية نفسها ، قد جانبوا الصواب جميعاً حيناً أرادوا أن يجعلوا من مذاهبهم حقائق مطلقة تنطبق على جميع الحالات أو تصدق على جميع الفنانين . أما الرأي الذي يذهب إليه لالو . فهو أن هناك أوجهاً خمسة يمكن أن تتجلى على نحوها صلة الفن بالحياة . ابتداءً من تلك المذاهب التي تفصل الفن عن الحياة ، بدعوى أن الفن للفن . حتى تلك النزعات الحيوية المتطرفة التي تقرر أن الفن الحقيقي الأوحيد إنما هو الحياة نفسها ! وسنحاول فيما يلي أن نستقصي هذه الأوجه الخمسة ، مبتدئين من أسفل السلم . فنعرض أولاً للدراسة نظريات القائلين بأن لا صلة بين الفن والحياة . لكني نواصل من بعد صعود الدرجات المختلفة لهذا السلم الاستطقي . حتى نبلغ تلك النظرية المتطرفة التي توحد بين الفن والحياة . وسنرى أنه إذا كان دعاة النزعة الحيوية المتطرفة يقررون أن الطيار حين يعيش مهنته بعمق وشدة فإنه يكون عندئذ بمثابة فنان ، فإن دعاة النزعة الجمالية المتطرفة يزعمون أن لا قيمة لكل ما في العالم من طيران بالقياس إلى قصيدة رائعة عن الطيران ! فلننظر إذن في هذه الأوجه الخمسة لاتصال الفن

بالحياة ، على نحو ما يصورها لنا لالو :

أولا : الوظيفة التكنيكية Technique . وهنا يتخذ الفن صورة نشاط صناعى حر ، فيحيا الفنان فى عالم الصور الجمالية ، مكثفيا بممارسة نشاطه الفنى لذاته ، دون أن ينسب إليه أية وظيفة أخلاقية أو عاطفية أو دينية أو سياسية . وهكذا يقتصر الموسيقى على التفكير بلغته الخاصة التى يصطنعها حين يعمد إلى صياغة أنغامه ، بينما يقتصر الشاعر على التفكير بلغة الأوزان والإيقاعات ، والمصور بلغة الألوان والأشكال . وهلم جرا . وربما كان خير نموذج لهذا الطراز من الفنانين الأخوين إدمون وجول جوناكور Goncaourt اللذين كرسا كل جهودهما لتنمية براعتهما الفنية ، دون الانشغال بأى هدف آخر يخرج عن دائرة النشاط الفنى الخالص . ولا شك أن مدرسة « الفن للفن » التى ظهرت فى القرن الماضى إنما كانت صدى لهذه النزعة الأرسطراطية فى الفن ، إذ وقع فى ظن أصحابها من أمثال أوسكار وايلد Oscar Wilde (١٨٥٦ — ١٩٠٠) ووليم بليك William Blake (١٧٥٧ — ١٨٢٧) وغيرهما أن فى الفن نشاطا نوعيا تلقائيا خاصا هو الذى يسمح للفنان بأن يحيا حياة أخرى مغايرة لحياة السواد الأعظم من الناس . ولكن الخطأ الذى وقع فيه أصحاب هذه المدرسة إنما ينحصر فى أنهم أرادوا أن يتخذوا من هذا المعيار الأرسطراطى الذى التزمه بعض الفنانين قاعدة عامة مطلقة يطبقونها على النشاط الفنى كله .

ثانيا : الوظيفة الكمالية Instrument de luxe . وهنا تكون مهمة الفن أن ينسينا الحياة ، بأن يصرفنا إلى اللهو أو اللعب أو الترف أو ما إلى ذلك . ومعنى هذا أن تأمل الجمال هو ضرب من التسلية أو المتعة ، وسط مشاغل الحياة وهموم العيش . فهو يمدنا بلذة خالصة تتيح لنا الفرار من الألم والخلاص من متاعب الحياة الجديدة . وقد كان الفيلسوف الألمانى Kant أول من دعا إلى اعتبار الفن ضربا من اللهو أو النشاط الحر الذى لا غاية له ، ثم تبعه شيلر Schiller وهربرت اسبنسر H. Spencer فحاولوا أن يجعلوا من النشاط الفنى بأسره مجرد صورة عليا من صور اللعب أو اللهو . أما الفنانون الذين اتخذوا من الفن مجرد أداة للتسلية أو اللهو فهم أولئك الأشخاص الذين كانوا يمارسون حرفا أخرى ذات طابع جدى ، مثل لامارتين Lamartine الذى كان ينظم الشعر فى أوقات فراغه ، للتخلص من هموم السياسة وأعباء رجل الدولة ، فكان الفن عنده بمثابة إشباع لبعض الحاجات التى كانت تنقصه فى حياته الواقعية الجديدة . ولعل هذا هو ما قصد إليه جروس Groos حينما قال : « إن التفكير الجمالى هو أشبه ما يكون بحالة

نفسية سعيدة نستشعرها يوم عيد . فنحن هنا بإزاء فنانيين يتخذون من فهم أداة للتسلية أو اللهو أو الترف كما فعل لامارتين أو فلوير (١) .

ثالثا : الوظيفة المثالية أو الأفلاطونية . وهنا تكون مهمة الفن هي العمل على تحميل الواقع أو تجسيم المثل الأعلى ، فيحاول الفنان أن يضيء على الواقع لباسا جميلا يستمدّه من خياله الجتصب ونوازعه السامية ... وهذا ما عبرت عنه شتى النزعات المثالية في كل زمان ومكان ، منذ عهد أفلاطون حتى يومنا هذا ، وهو عكس ما تذهب إليه « الوجودية » المعاصرة (مثلا) حين تحاول أن تلزم نفسها بالاندماج في الواقع والارتباط بالحقيقة . وربما كان خير مثال لهذا النوع من الفن روايات الفروسية ، وأقاصيص البطولة ، ولوحات بعض الفنانين الأكاديميين ، وكتابات الروائية الفرنسية المشهورة جورج صاند George Sand (١٨٠٣ — ١٨٧٦) .. إلخ . والمشاهد في هذا النوع من الفن أن الإشباع الخيالي يحل محل النشاط العمل المقترن بالتوتر ، فيكون الإنتاج الفني بمثابة قناع يخفي به المرء عجزه عن العمل أو التصرف ، بالاتجاه إلى جنة المثل الأعلى ، والاحتفاء بالمبادئ الإنسانية البراقة .

رابعا : الوظيفة التطهيرية أو العلاجية . وهنا تكون مهمة الفن هي تطهير انفعالاتنا . عن طريق ما أطلق عليه أرسطو قديما اسم « الكاتاريسيس » Katharsis ؛ وهو أن تجميء « المسأة » فتحدث استبعادا أو طردا لما لدينا من مشاعر الخوف والرأفة والحب وما إلى ذلك من مشاعر عنيفة ، بأن تستوعب في نطاق خيالي غير ضار كل ما لدينا من حاجة إلى الشعور بمثل تلك الانفعالات . فالعمل الفني هنا إنما يقوم بوظيفة إيجابية هامة ، ألا وهي التحرير أو التحصين الخلقى ، كما يظهر بوضوح مما فعله جيته Goethe حينما كتب روايته المشهورة « آلام فرتر » حتى يحرر نفسه من تلك الوسواس الانفعالية الحادة التي كانت تدعوه إلى الانتحار ! ولعل هذا هو ما عناه جيته نفسه حينما نصح بعض أصدقائه بقوله : « ليتكم تحذون حذوى ، فإنكم إذا أخرجتم ذلك الجنين الذي يعذبكم إلى عالم النور . لن تلبثوا أن تنعموا بالراحة وتشعروا بالسكينة وتظفروا بالهدوء » .

خامسا : الوظيفة التكرارية أو التسجيلية . وهنا تكون مهمة الفن هي تسجيل الواقع بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته ، أو مضاعفة الحياة عن طريق

(١) Charles Lalo : «Notions d' Esthétique» Paris, P. U. F., 1952,

زيادة شدة الأحداث ، أو تكرار الحقائق مع التغيير منها في أضيق نطاق ممكن . وسواء كانت هذه النزعة طبيعية كما هو الحال عند تين Taine ، أم حيوية كما هو الحال عند جيو Guyau ، أم واقعية كما هو الحال عند زولا Zola ، أم وجودية كما هو الحال عند سارتر Sartre ، فإن الغرض من الفن في كل هذه الحالات إنما هو تكرار الوقائع وزيادة حدتها ، دون العمل على تعديلها في صميمها . وإذا كان كثير من الباحثين من أمثال آباء الكنيسة ، وبوسويه ، وتولستوى قد ذهبوا إلى أن للمسرح أثرا كبيرا على الأخلاق ، فذلك لأنهم قد لاحظوا أنه يضاعف من شعورنا بالحياة ، نتيجة لما فيه من تصوير واقعي حتى لشتى المواقف البشرية^(١) . وقد يعتمد بعض الفنانين أحيانا إلى التعبير عن نوازعهم الخاصة ورغباتهم الشخصية من خلال أعمالهم الفنية . فيكون إنتاجهم الفني في هذه الحالة مطابقا لحياتهم . وكأن كل مهمة الفن عندئذ لا تكاد تعدو مضاعفة الحياة عن طريق الإنتاج الفني . ويظهر هذا بشكل واضح في إنتاج كثير من الأدباء الفرنسيين مثل مونتني Montaigne وبارس Barrès وستندال Stendhal ، وبودلير Baudelaire ، وپروست Proust وغيرهم ، كما يظهر أيضا في إنتاج كثير من أدبائنا المصريين المعاصرين من أمثال طه حسين وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي وغيرهم . وهكذا قد يكون الفن مجرد أداة موضوعية يصوغ فيها الفنان حياته الخاصة دون أدنى تحيز ، أو قد يكون مجرد مظهر من مظاهر الأنانية وعبادة الذات ، أو قد يكون تعبيرا عن رغبة الفنان في إعادة قصة حبه من أجل التمتع بما فيها من سعادة ، للمرة الثانية^(٢) !

٤٢ — تلك هي الأوجه المختلفة لاتصال الفن بالحياة . على نحو ما صورها لنا لالو في ثالوثه الجمالي المأثور : « التعبير عن الحياة في الفن » ، و « الفن بعيدا عن الحياة » ، و « الفن قريبا من الحياة »^(٣) . وربما كان الطريف في هذه الدراسات الجمالية الثلاث أنها قد أظهرتنا على أن ثمة مجالاً للتوفيق بين آراء كل من أصحاب النزعة الحيوية vitalisme . والنزعة الجمالية المتطرفة ، والنزعة التعبيرية المحدثة : فهؤلاء جميعا مخطئون ، لو وقع في ظنهم أن النزعة التي ينادون بها هي الحقيقة المطلقة التي تصدق في

Charles Lalo : «Notions d' Esthétique» Paris, P. U. F., 1952. p. 33. (١)

Raymond Bayer : «Traité d' Esthétique». Paris Colin, 1956. p. 171. (٢)

L' Expression de la vie dans l' Art, l' Art loin de la vie : L' Art près de la vie. (٣)

جميع الحالات ، ولكنهم من جهة أخرى محقون ، بشرط أن يفهموا أن ثمة حالات نسبية تنطبق عليها نظراتهم . دون أن تكون ثمة نزعة واحدة تصدق على شتى التماذج ، وفي جميع الحالات . وهكذا يعود لالو فيقول إن ثمة ازدواجاً بين الفن والحياة . بمعنى أن ثمة روابط متغيرة تجمع بينهما ، دون أن يمتزج الواحد منهما بالآخر تماماً ، أو دون أن يمحى الواحد منهما في الآخر نهائياً . حقا إن الفن لا يمكن أن يكون هو الحياة نفسها ، ولكن من الخطأ أيضا أن نقول إنه ليس من الحياة في شيء ، لأن من المؤكد أن الفن يعبر عن جانب من جوانب الحياة . وربما كان من بعض أفضال لالو على علم الجمال أنه قد وجه أنظار الباحثين في هذا العلم إلى أنه لا بد لهم من أن يعمدوا إلى تحليل الواقع ، ودراسة الحالات النسبية ، بدلا من الاقتصار على النظر إلى الواقع في جملة باعتباره كلا واحدا متجانسا . ومعنى هذا أن لالو قد أراد أن يجعل من الاستطيقا علما نقديا يهدف إلى معرفة الظواهر بالرجوع إلى عللها ، فنأدى بنزعة اجتماعية نسبية ترفض المعايير المطلقة وتقول بنسبية جوهرية في سائر القيم والتماذج ؛ وحاول هو نفسه أن يقدم لنا دراسات علمية موضوعية لبعض الحالات الخاصة الجزئية ، بدلا من الاسترسال في اجترار بعض التأملات الفلسفية المجردة حول صلة الفن بالحياة على وجه العموم (١) .

ولئن كان لالو يعترف بأن الإنسان بطبعه حيوان ميتافيزيقي شغوف بالمطلق إلا أنه يضيف إلى ذلك أن هذا الوجود الولوج بالقيم لا يكف لحظة عن الوقوع في الكثير من المآزق بسبب استحالة قيام « قيمة مطلقة » *« valeur absolue »* . ولما عجز الإنسان في مضمار الفن عن الاهتداء إلى جمال مطلق ، فقد راح يخلط بين « الخير » و« الجمال » ، أملا من وراء ذلك أن يعثر على دعامة أخلاقية قوية يقيم عليها بالجمال . وهكذا ذهب بعض الأفلاطونيين إلى أن « الجمال هو بهاء الخير » ، وأن « الأخلاق هي جمال العادات » ، بينما حاول آخرون أن يوحّدوا بين قيمة « الخير » وقيمة « الجمال » حتى ينسبوا إلى الفن صبغة أخلاقية تربوية . ولعل من أشهر المفكرين المحدثين الذين أكلوا صلة الفن بالأخلاق جيو *Guyau* ، وسياي *Séailles* ، ومترلنك *Maeterlinck* وكروتشه *Croce* وهؤلاء جميعا قد عمدوا إلى مزج « الكمال الأخلاقي » بالكمال الجمالي ، وكأن ثمة علاقة صوفية أو شبه صوفية بين الخير والجمال . وأما أصحاب النزعة الجمالية المتطرفة — وعلى رأسهم شارل بودلير وتيوفيل جوتيه وأوسكار وايلد *Wilde* فقد رأوا على العكس من ذلك أن ليس من صلة على الإطلاق بين الفن

Raymond Bayer : « *Traité d' Esthétique* », Paris, Colin, (١)

والأخلاق ، لأن القيم الجمالية تعلق على الخير والشر معا ، ولأن للفن وجوده المستقل الذى لا شأن له بالدين أو الأخلاق أو الآداب العامة ... إلخ وهكذا همى وطيس الخلاف بين دعاة الأخلاق وأنصار الزهد *les ascètes* من ناحية ، ودعاة الفن وأنصار الجمال *les esthètes* من ناحية أخرى ، فقام تولستوى يدين شتى الأعمال الفنية التى تدعو إلى الانحراف الخلقى أو تشجع على الاستخفاف بالدين ، بينما راح بودلير يعلى من شأن الطابع اللا أخلاقى للفن ، بوصفه نشاطا حراما مستقلا يصرفنا عن الحياة الواقعية ، وينأى بنا عن مضمار الخير والشر ، ويعلو بنا على شتى المواضيع الاجتماعية . ومن هنا فقد ظهرت الحاجة إلى إثارة مشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق ، وقام لالو لمحاول التوفيق بين هاتين النزعتين المتطرفتين ، فقدم لنا كتابا صغيرا بعنوان « الفن والأخلاق » ذهب فيه إلى أن للمقولات طابعا تاريخيا ، وأن المقولتين الهامتين بالنسبة إلينا إنما هما « السوى » *le normal* و« المثالى » *l'idéal* ، لا « المطلق » *l'absolu* والنسبى *le relatif* . حقا إن المعايير الجمالية (فيما يقول لالو) لا بد من أن تلتقى عبر التاريخ بالمعايير الأخلاقية ، ولكن مهمة علم الاجتماع إنما تنحصر على وجه التحديد فى تذكير عالم الجمال بضرورة التخلي عن الروح القطعية التوكيدية *dogmatisme* ، من أجل الاعتراف بنسبية المعانى والأحكام (١) .

بيد أننا حتى إذا سلمنا مع بعض علماء الجمال بأن لا موضع لإثارة مشكلة العلاقة بين الفن والأخلاق ، فإننا قد لا نجد حرجا فى أن نقول مع برنشفيك إن من شأن الفن أن يسدى إلى الأخلاق خدمة جليلة ، لأنه هو الذى ينتزعنا من أسر « التمرکز الذاقى » *l'égo-centrisme* ، لكى يحقق بيننا وبين الآخرين (عن طريق التذوق الفنى) ضربا من المشاركة الوجدانية الفعالة . فالترية الجمالية هى بلا شك الوسيلة الناجعة التى يتسنى لنا عن طريقها أن نتقل من أخلاق جزئية محدودة إلى أخلاق عامة كلية ، إذ تحيا نفوس الآخرين فى أعماق ذواتنا ، لا بوصفها مجرد انعكاسات لأذواقنا الخاصة ورغباتنا الشخصية ، بل بوصفها تجارب حية تشارك فيما « من الداخل » فنستطيع عن هذا الطريق أن ننفذ إلى عوالم نفسية جديدة مغايرة لعالمنا الشخصى . ولا شك أن هذا الإشعاع الروحى الذى يتحقق عن طريق الأعمال الفنية إنما هو مدرسة أخلاقية كبرى نتعلم فيها التعاطف والتناغم والمشاركة الوجدانية ، بحيث قد يصح لنا أن نقول إن الفن

هو أعمق مظاهر النشاط البشرى جميعا تعبيراً عن « الاتصال » ، وأشدّها إثارة للانفعال ، وأكثرها تأكيداً لاستمرار التاريخ وتعاقب الأجيال . وإذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن رسالة الفن الكبرى — حتى في يومنا هذا — إنما هي أن يكون « أداة يواصل بين الموجودات » (١) .

ولكن حذار من أن نتوهم أنه لا بد للفن من أن يكون في خدمة الأخلاق ، وكأن من شأن عبادة الجمال أن تكفل لنا بطريقة تلقائية سهلة غلبة الحق وانتصار الخير ! حقا لقد وقع في ظن رسكن Ruskin (في الجزء الأول من كتابه عن المصورين المحدثين) أن حل شتى مشكلاتنا الأخلاقية والاجتماعية إنما يكون بالعودة إلى الطبيعة ، لأن للمناظر الطبيعية تأثيراً سحرانياً على النفس قد يكون هو الكفيل بتهدئتها وتنقيتها وإصلاحها ؛ ولكنه لم يلبث أن تحقق من كذب دعواه ، فمضى يدرس الاقتصاد السياسي ، وسرعان ما اعتنق مذهب الاشتراكية ! واليوم ، نجد أنصار الماركسية يتخذون موقفاً مماثلاً ، فيعلنون أن الانفعالات الجمالية ، سواء قبل إلغاء الطبقات أم بعده ، لا يمكن أن تكون كافية لتوليد سلوك أخلاقي قويم . والواقع أن من طبيعة الفن أنه لا ينمو ويترقى ويتطور إلا في جو ملؤه الحرية ، دون أن يتحدد مساره في قنوات تفرض عليه لتحقيق بعض الغايات الأخلاقية أو الدينية أو السياسية . وهكذا استطاع الفن في كل زمان ومكان أن ينتصر على شتى العوائق الخارجية التي أقامها في سبيله أهل النظر العقلي من أمثال أفلاطون وهيكل وتولستوى وجيو وغيرهم ، فلم يكن لأية معايير أخلاقية أو دينية أن تقف حجر عثرة في سبيل نموه وترقيه وازدهاره . ولئن كان البعض لا زال يحاول أن يفرض على الفن مساراً محددًا لا يتجاوزه ولا يخرج عليه ، إلا أن الواقع نفسه ليشهد بأنه ليس أضعف ولا أدعى إلى السخرية من ذلك « الفن الموجه » l'art dirigé الذي يخضع لقاعدة لا يستمدّها من صميم وجوده (٢) .

أما إذا راق للبعض أن يتهم جماعة الفنانين بأنهم في معظم الأحوال لا واقعيون ، أو لا أخلاقيون ، أو لا عقليون ، مجرد أنهم يقدمون لنا الأشياء في صور لا تتفق مع عاداتنا الإدراكية والوجدانية والنزوعية فربما كان في استطاعتنا أن نرد على هذا الاتهام بأن نقول إن الأعمال الفنية (كما رأينا مرارا من قبل) ليست نسخاً تمثل أشياء عادية

L. Brunschwing : « Le Progrès de la conscience dans la Philosophie (١) Occidentale » t. II, Paris, F. Alcan, 1927, p. 740.

M. Nédoncelle: « Introduction à l'Esthétique » P.U.F., 1953, pp. 46-47. (٢)

نعرفها في حياتنا العملية بطرق أخرى ، وإنما هي موضوعات فريدة محملة بمعان خاصة تنقلها إلينا بطريقتها الخاصة ، دون أن يكون من الضروري أن يجيء مضمون الواقع الذي تنقله إلينا متفقا مع تلك المفاهيم العادية الموجودة لدينا عن الواقع . حقا إن الكثيرين ليصرون على اتهام الفنان بأنه يفسد طبيعة الأشياء . ويعرض على الناس ما كان يحسن أن يظل في طي الكتمان ، ويهدم ما لدى العامة من إيمان ساذج بسيط ، ويتعاطف مع شخصيات أو تصرفات كان يجب أن يدينها ويقسو في الحكم عليها ، ولكن من المؤكد أن هؤلاء يخلطون بين الفن والأخلاق ، ويمزجون الموضوع الفني بالموضوع الخلقى . فالقتلة واللصوص والزناة والأشرار هم في نظر الأخلاق موجودات غير صالحة لا بد من أن تلقى جزاءها ، ولكنهم في نظر الفن قد يكونون مجرد مخلوقات شبيهة بنا ، أعني موجودات تعسة قادتها الظروف أو الملابس إلى ارتكاب الجريمة ، دون أن تكون الفعلية الإجرامية التي أقدمت على ارتكابها قاعدة عامة لكل سلوكها . ومن هنا فإن الرأي العام لا يرى الشيء إلا في ضوء علاقاته المتشابكة وصلاته المتعددة وأهميته الحيوية ، في حين أن الإدراك الفني لا يرى الشيء إلا باعتباره موضوعا خاصا له كيانه الذاتي ومعناه الخاص^(١) . فالفنان يؤكد لنا أن الشيء الذي يعرضه أمام أنظارنا يملك فردية خاصة تجعل منه ذاتا جزئية ، وكأنما هو على حد تعبير سارتر (موجود لذاته) un pour soi ومن هنا فإننا نخطيء بلا شك لو أننا حاولنا أن نفهم (الموضوع الجمالي) بإدخاله في إطارنا الذهنية العادية ، وكأن من الضروري للشخصية الفنية (مثلا) أن تجيء مطابقة لبعض النماذج البشرية الحية التي التقينا بها في حياتنا العادية .

والواقع أننا قد درجنا على رؤية سائر الأشياء في إطارات خاصة من العلاقات والمعاني والقيم ، فنحن بالتالي عاجزون عن رؤية فردياتها الخاصة ومضامينها الجزئية ، وقد يجيء العمل الفني فيكون بمثابة دعوة خاصة تهيب بنا أن نرى الشيء من جديد ، وعندئذ لانلبث أن نتحقق من أن في وسع الفنان أن يوسع من آفاق إدراكنا الحسي ، وتأويلاتنا العادية للأشياء ، وأحكامنا الأخلاقية على الشخصيات ، وفهمنا العادي للواقع نفسه ! ولسنا نعنى بذلك أن الفن وسيلة نسبر بها غور الواقع . كما زعم برجسون ، وإنما كل ما نريد أن نؤكدده هو أن الفن عمل يحمل في ذاته معناه ، بمعنى أن العمل الفني هو من نفسه بمثابة عالمه الخاص ، وأننا لن نستطيع أن نفهمه إلا إذا بقينا إلى جواره وعدنا

1. Jenkins : «Art and the Human Enterprise» Harvard' 1958, p. 154. (١)

دائما إليه^(١) . وهكذا نعود فنقول إن الواقعة الجمالية ليست ظاهرة أخلاقية ، بل هي حقيقة نوعية لها كينونتها الخاصة ، وهي تسترعى انتباهنا بوصفها شيئا جزئيا محمدا . وعبثا نحاول أن نقيس الموضوع الجمالي بمعاييرنا الأخلاقية العادية ، أو نظراتنا الواقعية العملية ، فإننا لا بد من أن نتحقق من أن للموضوع الجمالي طابعه الخاص ، ومعناه الشخصي ، وقيمه الذاتية ، وكيانه المستقل . وليس معنى هذا أن لا علاقة للعمل الفني الواحد بما عداه من الأعمال الفنية الأخرى . بل كل ما هنالك أن للعمل الفني وحدته الجمالية الخاصة التي يتحد فيها الشكل بالموضوع ، فيبدو العمل بصورة حية تجمع بين وحدة المحسوس ووحدة المعنى . ومن هنا فإن من شأن العمل الفني الأصيل أن يقدم لنا الأشياء والأشخاص والأفعال بصورة خاصة تمنعنا بالضرورة من الرجوع إلى أحكامنا العادية وآرائنا المسبقة ، لكي نتقبل الحقيقة الفنية الماثلة أمامنا على ما هي عليه ، وكأنما هي ذات حية لها حياتها الباطنية الخاصة ووجودها المستقل الذي هو « نسيج وحده » ! وإذن فلا بد لنا من أن نعرض لدراسة مشكلة الإدراك الجمالي ، حتى نفهم علاقة الفن بالحياة على حقيقتها ، وبذلك نكون قد انتقلنا من العمل الفني إلى الفنان ، ثم من الفنان إلى المشارك أو المتذوق .

M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique » P. (١)

U. F., 1953, p. 197.

الفصل الثامن

التذوق الفني

٤٣ — إذا كنا قد صرفنا جل اهتمامنا حتى الآن إلى (العمل الفني) ، وإذا كانت دراستنا (للعمل الفني) هي التي اقتادتنا إلى البحث في سيكولوجية الإبداع وعلاقة الفنان بالعمل الفني ، فإننا لا بد من أن نجد أنفسنا مضطرين الآن إلى مواجهة مشكلة « التذوق الفني » التي دفعت بعض الباحثين في الفن إلى القول بأن علم الجمال لا يخرج عن كونه فرعاً من فروع علم النفس التطبيقي . والواقع أننا لو سلمنا بما يقوله كروتشه من أنه ليس للجميل أدنى وجود طبيعي ، ولو قلنا مع باش Basch بأن المهم في التجربة الجمالية إنما هو « الذات » لا « الموضوع » لوجب علينا أن نجعل من (التأمل) أو (المشاهدة) أو (الإدراك الجمالي) الموضوع الرئيسي في علم الجمال كله ^(١) .

(وتبعاً لذلك فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن الموضوع الجمالي) هو في صميمه مجرد (موضوع سيكولوجي) يعبر عن نشاط خاص تقوم به الذات بإزاء الأشياء . فليس الطابع الجمالي لأي موضوع من الموضوعات بمثابة كيفية باطنة في صميم هذا الموضوع . بل هو فاعلية تضطلع بها الذات ، أو موقف تتخذه بإزاء ذلك الموضوع . ولما كان الأثر الفني (أو الموضوع الجمالي) هو من التنوع بحيث يستحيل علينا أن ندرسه في وحدته وطابعه العام ، فإن معرفتنا بالحالة النفسية أو الوعي الجمالي الذي يوجد لدينا حين نكون بإزاء العمل الفني ستكون هي الكفيلة بأن تحقق لنا بلوغ تلك (العمومية) اللازمة التحليل للموضوع الجمالي بوجه عام . وهكذا نجىء (الواقعة الجمالية) فتتخذ مكانها داخل نشاطنا السيكولوجي ضمن غيرها من وقائع الحياة النفسية. ويصبح من واجبتنا أن نصف سلوك الإنسان بإزاء الجمال. كما نصف سلوكه العملي الحسي. أو سلوكه الخلقى التزوعي. أو سلوكه الإدراكي العرفاني. أو موقفه الديني... إلخ

(١) يرى باش أن المشكلة الرئيسية في علم الجمال هي مشكلة التذوق الفني ، لأن الفنان هو حالة نادرة ، أو على حد تعبيره مخلوق غير عادي Monstre لا سبيل إلى دراسته ، وهو في هذا يعارض كثيراً من علماء الجمال مثل لالو .

وقد وصف لنا بعض علماء الجمال موقف الذات بإزاء العمل الفني ، فقالوا بأن للاستجابة الجمالية السمات الآتية :

أولا : التوقف L'arrêt . ومعنى هذا أن ثمة فعلا منعكسا جماليا يتمثل في استجابة الذات للموضوع الجمالى بإيقاف مجرى تفكيرها العادى . والكف عن مواصلة نشاطها الإرادى ، من أجل الاستغراق فى حالة من المشاهدة أو التأمل التى تكون بمثابة مفاجأة لها .

ثانيا : العزلة أو الوحدة L'isolement . ومعنى هذا أن للسلوك الجمالى قدرة انتزاعية هائلة ، لأن من شأنه أن يستبعد من مجال إدراكنا كل ما عدا الأثر الفنى أو الموضوع الجمالى ، فلا نلبث أن نجد أنفسنا وجها لوجه أمام الموضوع المشاهد . وكأننا قد استحلنا إلى عالم جمالى قائم بذاته ، أو (مونادة استطيقية) Monade esthétique متوحدة منزلة ، وعندئذ نشعر بأننا نحيا . (إلى حين) خارج العالم ، وكأنما نحن فى جزيرة نائية .

ثالثا : الإحساس بأننا موجودون بإزاء ظواهر (لا حقائق) . ومعنى هذا أن الشعور الجمالى يفتقر بالضرورة إلى الواقعية ، نظرا لما للموضوع الجمالى من طابع ظاهرى . فنحن حين نشهد أى عمل فنى نشعر بأننا لا ندرك إلا شيئا صوريا خداعا ، وبالتالي فإننا لا نهتم بمضمون ذلك الشيء ، بل نقصر كل اهتمامنا على النظر إلى شكله أو مظهره .

رابعا : الموقف الحدسى : L'attitude intuitive ومعنى هذا أن رائدنا فى السلوك الجمالى . ليس هو الاستدلال والبرهنة والبحث العقلى (كما هو الحال فى العلم مثلا) ، وإنما رائدنا الحدس والعيان المباشر والإدراك المفاجئ ، فننجذب إلى الموضوع أو ننفر منه نتيجة لإحساس مبهم يملكنا منذ البداية .

خامسا : الطابع العاطفى أو الوجدانى . وهنا نلاحظ أن الموقف الجمالى ليس مجرد موقف ذاتى ينطوى على استجابة شخصية فحسب ، وإنما هو أيضا موقف وجدانى يجعلنا نربط الموضوع الجمالى بالحساسية لا بالقصور العقلى . وعلى حين أن جانب (المعرفة) يبدو بشكل ظاهر فى شتى مظاهر نشاطنا البشرى العادى (كالإدراك الحسى ، والفهم العقلى ، والسلوك العملى) ، نجد أن فى تأمل الجمال — على العكس من ذلك — مظهر اوجدانى يتجلى بوضوح ، فيعيدنا إلى حالة بدائية من حالات الوعى أو الشعور .

سادسا : التقمص الوجداني أو التعاطف الرمزي *Eintuhlung* ومعنى هذا أننا حينما نحكم (مثلا) على أى موضوع حكما جماليا ، فإننا نضع أنفسنا موضعه ، محققين بيننا وبينه علاقة بشرية تشبيلية ، عن طريق بعض الحركات العضلية أو العضوية ، وكأننا نقوم بعملية (محاكاة باطنية) ، على حد تعبير جروس *Groos* ، ولنضرب لذلك مثلا فنقول إن أية مشاركة فنية تتحقق بيننا وبين بعض الشخصيات المسرحية أو الغنائية إنما تقوم على هذا التقمص الوجداني الذى فيه تنتقل إلينا انفعالات الآخرين على سبيل العدوى أو التأثير الوجداني فنشعر بأننا نحيا آلامهم ونعاني أوجاعهم ونستشعر ذواتهم (١) ... إلخ .

ولهذا يقرر باش أن الطابع الجمالى لأى موضوع ما من الموضوعات ليس مجرد خاصية مميزة لهذا الموضوع ، بقدر ما هو (طريقة خاصة بنا فى تصويره ، وتأمله والاستماع إليه ، والحكم عليه ، وتأويله) (٢) . ونحن حين نتأمل الأشياء ، فإننا نضفى عليها روحا من صميم حياتنا ، فنجعلها تستحيل إلى موضوعات جمالية تدب فيها الحياة . وتبعا لذلك فإننا فى المجال الاستطيقى (أمراء حاكمون بأمرهم) لأننا حين نقول : ليكن نور ، فإن النور لا بد من أن يكون (٣) ! ولكن على الرغم من أن باش يقرر أن فى استطاعة الذات أن تتخذ المسلك الاستطيقى بحكم إرادتها إلا أنه يعود فيقرر أنه بمجرد ما تتخذ الذات هذا المسلك ، فإن الصبغة التى يتخذها التأمل بعد ذلك لا تصبح متوقفة عليها ، بل تكون متوقفة على الموضوع نفسه . ومعنى هذا أنه إذا كانت الذات هى التى تشيع الحياة فى العالم ، فإن روح الأشياء المتأملة إنما ترجع فى نهاية الأمر إلى الأشياء نفسها (لا إلى الذات) . ولنفرض مثلا أنني عزمت على الاستماع إلى الموسيقى والعمل على تدوقها ، فإنه لن يتوقف على أن أجد الرشاقة فى صوناتة لموزار أو أن أستشعر الجلال فى سيمفونية لفاجنر . والسبب فى ذلك هو أن الموضوع الجمالى ليس مجرد دعوة إلى التدوق أو الاستماع ، وإنما هو أيضا شئ يتمتع بطبيعة خاصة ويفرض علينا (قاعدة) خاصة فى تأمله . ولكن كنت أنا مصدر الديناميكية الاستطيقية التى ينطوى عليها فعل التأمل ، إلا أن الاتجاه الذى تتخذه تلك الديناميكية التى أنسبها إلى

R. Bayer : «Essais sur La méthode en Esthétique» 1953, pp. 121 - 122. (١)

V. Basch : «Le maître problème de l'Esthétique in Essais (٢)

d'Esthétique, de Philosophie et de Littérature», Alcan, 1934, pp. 51 - 52 & 54.

الأشياء (حين أتأملها تأملا فنيا) إنما يكمن في الأشياء نفسها . ومهما يكن من شيء ، فإن الفعل الجمالي الأصلي (وهو ذلك الفعل الذي يجعل تلاقى الذات والموضوع ممكنا) إنما هو فعل (التقمص الوجداني) الذي وصفه فولكلت Volkelt وليس Lipps ، والذي أطلق عليه باش اسم (التعاطف الرمزي) أو « الرمزية التعاطفية » . وهكذا تقوم الذات بعملية « إسقاط ذاتي » مقترن بضرب من الامتزاج أو الذوبان في الموضوع ، فتشيع في الشيء الذي تتأمله حياتها وروحها ونوازعها ورغباتها ومشاعرها وشتى مظاهر إحساسها . وحين يقرر دعاة الرمزية أنه ليس ثمة موضوع يمكن وصفه بالاستواء أو عدم الاكتراث في كل ما يحيط بنا ، فإنهم يعنون بذلك أن كل شيء من حولنا ناطق متحدث ، وأنا دائما ممثلون أو نظارة في مسرح الكون ! وتبعاً لذلك فإن للتجربة الجمالية طابعا تشبيها تختلط فيه المعرفة الفنية بالمعرفة الصوفية ، ويم فيه ضرب من الاتحاد أو الامتزاج بين الذات والموضوع . وهنا تحلج الأنا على اللا أنا كل ما في حياتها من عمق وقداصة وثناء ، فتستحيل إلى ذلك الشيء الذي تتأمله ، أو هي هلى الأصح تعيد خلقه من جديد على صورتها ومثالها ، لكنى تنتهى في خاتمة المطاف إلى الفناء فيه . والحق أن الذات لتشعر في لحظة التأمل الفنى بأنها قد استحالت بالفعل إلى خط ، أو إيقاع . أو نغمة . أو سحابة ، أو عاصفة ، أو صخرة ، أو غدير ؛ دون أن نغطن إلى أنها تغير الأشياء أعمق وأقدس وأعز ما في حياتها^(١) .

ولو شئنا أن نضرب مثلا بسيطا لما في التذوق الفنى من « تقمص وجداني » . لكان في استطاعتنا أن نقول إننا حين نستمع إلى آهات شجيرة تنبعث من حنجرة ذهبية لمطربة فنانة . فإننا نجيب أنفاسنا ، ونكاد نقطع عن كل حركة . إلى أن تفرغ المغنية من آهاتها الطويلة السحرية ، فنعاود حياتنا الشعورية العادية ، ونسمح لأنفسنا بأن نعبّر عن استحساننا أو إعجابنا بالتصفيق أو الهتاف أو التهليل ! وهكذا الحال في كل حياتنا الجمالية . فإننا (فيما يقول باش) نشور مع الموجة العاتية . ونرق مع النسيم العليل . ونغم مع السحابة الداكنة ، ونفن مع الرياح الهادرة ، ونصلب مع الصخرة الجامدة ، وتدفق مع الجداول الرقراقى .. إلخ . ومعنى هذا أن ثمة تبادلا مستمرا يتم بين شعورنا وبين العالم الخارجى ، بحيث قد يصح لنا أن نقول إن جسمنا ليشارك في كل ما يدرك من حركات . وبالتالي فإنه يترجم شتى إحساساتنا البصرية والسمعية (وما عداها) إلى إحساسات بالحرركة kinesthésiques . ونحن ننقل إلى الخارج كل

V. Basch : « L'Esthétique Allemande contemporaine » , Alcan 1934, (١)

إحساساتنا الحركية فنستطيع عن هذا الطريق أن نفهم أكثر الوقائع غرابة علينا . وهذا الشعور الحركي هو الذى يشيع الحياة فى كل إدراكاتنا الحسية . وهكذا تدب الحياة فى أكثر الصور تجريدا ، بمجرد ما ندركها إدراكا جماليا ، لأن من شأن التذوق الفنى أن يردّها إلى قوى حية مجسمة . وليس ثمة صورة هى من الغلظة أو الجفاء بحيث يستحيل على إدراكنا الجمالى أو تصورنا الخيالى أن يتسلل إليها ، ويتعلق بها ، ويذوب فيها . وليس « التقمص الوجدانى » سوى تعبير عن تلك المشاركة العميقة التى تتحقق بين الذات والموضوع . أو بين الأنا واللاأنا ، فيتم التطابق بينهما ، وتجمع بينهما هوية جمالية تشبه (إلى حد ما) حالة « الوجد الصوفى » وبهذا المعنى يكون الفن الخالص هو المقدرة على إبداع سحر إيحائى يطوى فى ثناياه الذات والموضوع معا . وليس هذا هو ما عناه باش حينما قال إن من شأن التأمل أن يجعلنا نكف عن الاستغراق فى أنانيتنا . من أجل التمتع بحياة تلك الأشياء التى نستغرق فيها .

يبد أن باش يعود فيقول إن لهذا التعاطف صبغة رمزية هى التى تفسر لنا طابع عملية التذوق الفنى . وآية ذلك أن الذات لا تتنكر لنفسها فى صميم لحظة التأمل ، فضلا عن أنها لا تنازل قط عن جوهر حياتها الذهنية حتى فى لحظة التذوق . ومعنى هذا أن الذات حين تستغرق فى تأمل الموضوع الجمالى ، فإنها فى الحقيقة إنما تتأمل ذاتها . وتعجب بذاتها ! ومن هنا فإن التأمل الفنى هو أشبه ما يكون بسعى متواصل تقوم فيه الذات بالبحث عن نفسها عبر عالم الأشياء التى توزع عليها (أى الذات) حالاتها النفسية ، بمقتضى تصميم حر قد لا يخلو من تعسف . فالحياة الجمالية هى بمثابة سعى مستمر وراء « ذاتنا المثالية » التى نلتقى بها خلال الأشياء ، فى مراحل فنية متعاقبة تنكشف لنا فيها بوارق من مثلنا الأعلى . وهكذا يحاول باش أن ينأى بمذهبه فى « التعاطف الرمزي » عن كل طابع حسى محض . فيقول بأن اللذة التى تولدها لدينا الحياة الجمالية هى (كما قال كنت) ضرب من الانسجام بين شتى ملكاتنا البشرية . أعنى بين الحساسة والخيالية والفهم^(١) . وهو يقول فى هذا بصریح العبارة : « إننا فى حالة التأمل ، نحس بأن قوانا العديدة التى هى فى العادة مشتتة متباعدة قد اتحدت وتآلفت : إذ أمام الموضوع الجميل ، يحىء الإنسان الشاعر ، والإنسان العارف ، والإنسان الراغب المريد ،

فيكونون جميعاً إنساناً واحداً منسجماً متوافقاً . ونحن حينما نتذوق لذة جمالية ، فلا بد من أن تهباً لنا لحظات خاطفة من السلام العميق والصفاء المثالي ، في وسط محيط زاخر بشتى ضروب الصراع التي تطوى في العادة سائر قوانا الحية *forces vives* . وهكذا يحقق لنا التأمل الجمالي ضرباً من التوافق بين المعرفة والوجدان ، فيؤلف بين ما هو عام وما هو فردي ، ويجمع بين ما هو كلي وما هو ذاتي . وإذا كان التعارض بين المعرفة العقلية والحساسية الوجدانية قائماً على أشده في شتى مظاهر نشاطنا البشري ، فإننا نلاحظ في حالة «التأمل الجمالي» أن العاطفة تحطم قيود الذاتي والفردي ، لكي ترقى إلى مستوى الكلي والعمومي ، عن طريق تلك المشاركة العقلية التي تجعلها تنتظم وتشكل في قوالب عامة تتلاءم مع مقولات الفهم . وليس « التقمص الوجداني » سوى تلك الحالة الجمالية التي تقضى على آخر حاجز يفصل الحياة الوجدانية عن الحياة العقلية ، فلا تبقى هناك معرفة من جهة ووجدان من جهة أخرى ، بل تصبح هناك معرفة متضخمة بالعاطفة ، وعواطف مشبعة بالمعرفة . وعندئذ لا يلبث الإنسان المزدوج أن يخلى السبيل أمام الإنسان الواحد المتكامل ، وبذلك يتم له الصلح مع نفسه ، ويتبهاً له التوافق الحقيقي الذي هو سر كل سعادة . والواقع أن الفن في نظر باش إنما هو المملكة التي يتحقق فيها التوافق بين عالم الوجدان وعالم العقل ، وبين الفردي والاجتماعي ، وبين الذاتي والموضوعي ، بين الروح الإنسانية والطبيعة نفسها . فليس بدعاً أن نرى التأمل الجمالي يستحيل على يد باش في نهاية الأمر إلى ضرب من المشاركة الصوفية التي يتم فيها الاتحاد بين العالم الأكبر والعالم الأصغر ، بين روح الأرض وروح الإنسان ، بين ملكوت الطبيعة وملكوت العقل البشري^(١) .

يبد أن نظرية باش في التقمص الوجداني لا تكفي في رأينا لتفسير عملية التذوق الفني ، لأن هذا التعاطف الرمزي الذي يحدثنا عنه باش (ومن قبله فولكات وليبس) لا يقتصر على الإدراك الجمالي . بل هو ظاهرة عامة تقترن في كثير من الأحيان بأنواع أخرى عديدة من الإدراك ... وآية ذلك أنه إذا أحدثت عجلات سيارة توقفت على حين فجأة في عرض الطريق أزيزاً حاداً مزعجاً ، فإن أسناننا قد تصطدم في حلقي محدثة صوتاً شبيهاً بصوت عجلات السيارة ، دون أن نكون في هذه الحالة بإزاء أي إدراك

Victor Basch : « Discours dans Le Deuxième Congrès International (١) D'Esthétique et de Science de l'Art. » .

جمالى على الإطلاق . هذا إلى أننا قد اعتدنا أن ننسب إلى الأشياء التى نريد إدراكها ضربا من الحياة أو الروح ، حتى يعنى لنا أن نفهمها ، دون أن يكون هناك أى موضع للحدِيث فى مثل هذه الحالات عن أى جمال أو قبح ، والظاهر أن الإدراك الحسى بصفة عامة يفترض ضربا من التواصل أو المشاركة بين الذات والموضوع ، كما لاحظ أفلوطين من قديم الزمان ، دون أن يكون هذا الإدراك منظويا بالضرورة على حكم جمالى . هذا إلى أن تعاطف الذات مع الموضوع لا يسير دائما جنباً إلى جنب مع القدرة الفنية ، بدليل أنه قد يكون أضعف أحيانا لدى بعض الهواة الحقيقيين عنه لدى العامة من الناس .

وفضلا عن ذلك ، فإن هذا التعمص الذى يوجد بين الأنا والأنت قد يحتلظ فى نهاية الأمر بالوجد الصوفى فيفقد الانفعال الجمالى نوعيته الخاصة ، ويصبح التذوق الفنى مجرد ضرب من ضروب المشاركة الصوفية ، فى حين أنه ليس فى الفن فناء تام أو إجماع كامل أو اندماج مطلق . ولئن كانت درجات اندماجنا فى الموضوع الجمالى تختلف باختلاف أنواع الفنون ، إلا أننا نستطيع أن نقرر بصفة عامة أن التجربة الجمالية لا تنطوى على أى استغراق تام للذات المتأمل فى الموضوع المتأمل ، حتى ولو بدا لنا أنهما يكادان أن يتطابقا ... وتبعاً لذلك فإنه ليس فى الفن « حلول » أو « وحدة وجود » ، لأن كلا من الإبداع الفنى والتأمل الجمالى لا بد من أن ينطوى على حركة تعالى transcendance^(١) . وهكذا يتبين لنا أن نظرية باش فى التعمص الوجدانى لا تنطوى على وصف صادق لعملية التذوق الفنى ، لأنها توجه كل اهتمامها إلى مشاعر الذات ، دون أن تتوقف عند « العمل الفنى » نفسه ، بوصفه ذلك الموضوع الذى يفرض نفسه على إدراكى الجمالى ، حتى يكتسب حق المواطن فى العالم الحضارى الذى نعيش فيه . فليس فى استطاعتنا أن نفهم دلالة « التجربة الفنية » إلا إذا عدنا إلى « الموضوع الجمالى » نفسه ، محاولين أن ندركه بأمانة ، متذكّرين فى الوقت نفسه أن الإدراك الجمالى مهمة أكثر مما هو مجرد متعة ، وعندئذ قد نتحقق من أن (الموضوع الجمالى) ليس مجرد شىء محسوس ، بل هو (كل) موحد بصورته ، وهذه الصورة ليست مجرد وحدة (المحسوس) فقط . بل هى وحدة (المعنى) أيضا . ولا شك أن القارئ يذكر كيف أن بناء العمل الفنى يستلزم بالضرورة مادة ، وموضوعا ، وتعبيرا ، فلا بد من أن ينصب إدراكنا على وجوده الحسى بوصفه شيئا ، ووجوده الذهنى بوصفه فكرة ، ووجوده الوجدانى بوصفه عاطفة . وليس التذوق الفنى فى

نهاية الأمر سوى الإنصات إلى حديث الموضوع الجمالي على نحو ما ينطبق به وجوده الحسى ، ودلالته المعنوية ، وشحنته الوجدانية .

٤٤ — والواقع أننا لو أنعمنا النظر إلى (الموضوع الجمالي) لوجدنا أنه أولاً وقبل كل شيء موضوع حسى يأسر انتباهنا ، دون أن يكون برهانا على شيء ، أو إثباتا لقضية بعينها ، أو إيضاحا لحقيقة معينة ، وإنما المقروض في العمل الفنى أن يكون (موجودا في ذاته ولذاته) . وحينما أدرك الموضوع الجمالي فإننى أشعر أننى بإزاء محسوس لا يفصح لى عن معناه إلا إذا توقفت عنده وتعلقته به وتسلمت إليه . وليس التذوق الفنى سوى عملية إدراك جمالى يتم فيها نفاذ العيان إلى (باطنية) الموضوع (P'intimifé de l'objet ، ولكن هذا النفاذ لا يعنى أننى قد تخلصت هذا الموضوع (كما زعم دعاة التعاطف الرمزي) ، وإنما هو يعنى أننى قد استطعت أن أصل إلى كنهه الوجدانية عبر تراثه الحسى ، وما دام العنصر الوجدانى باطنا فى صميم العنصر الحسى ، فإن من شأن الإدراك الجمالى أن يصل إلى وحدة الموضوع الوجدانية حين يبلغ وحدته الحسية . ومعنى هذا أننا إذا كنا ندرك المضمون فى الشكل ، فذلك لأن الشكل نفسه متضخم بالمضمون . وكما أن الروح هى صورة البدن (بالمعنى الأرسططاليسى لهذه الكلمة) فإن الصورة هى « روح » العمل الفنى . ونحن ندرك جسم العمل الفنى من خلال معناه وتعبيره ، لأن الصورة هى هذا الذى به يملك الموضوع معنى . وتبعاً لذلك فإن الإدراك الجمالى هو إدراك لموضوع حسى له صلابة الشيء وعناده ووجوده الخارجى ، ولكن له أيضا وحدة الذات وحياتها الباطنية وعالمها الخاص (١) .

وإن البعض ليتصور أن التذوق الفنى فى صميمه عملية ذاتية محضة ، ولكن الواقع أنه ليس فى التذوق الفنى سوى عملية « شهادة » tiémognage أو « تكريس » consécration تقوم بها بإزاء العمل الفنى . فالرجل المتأمل أو المشاهد أو المتفرج لا يجلب للعمل الفنى شيئا ، اللهم إلا شهادته أو تأييده أو تواطؤه ، وليس الصحيح أن يقال إن العمل الفنى كائن فىنا ، بل الصحيح أن يقال إننا نحن كائنون فيه . وآية ذلك أننى حين أشهد لوحة أو تمثالا أو قطعة تمثيلية ، فإننى أشعر بأننى أعيش مع الموضوع الجمالى الذى أنا بإزائه وكأنتى قد نفذت إلى صميم شعور « الآخر » ، وإن كان « الآخر » هنا هو العمل الفنى نفسه . حقا إن تبعى للمسرحية ليس من شأنه أن

M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'expérience Esthétique » . (١)

ينسينى موقفى من العمل الفنى بوصفى مجرد متفرج ، ولكن من المؤكد أن تذوق للمسرحية إنما يعنى أنتى على علاقة حية بشخصياتها ، وأنتى أعرف عن كل منها ما يعرفه عنها الآخرون وما تعرفه هى عن الآخرين ، دون أن يتم بينى وبين أية شخصية من شخصياتها اتحاد حقيقى . فتذوقى للتمثيلية لا ينطوى فى الحقيقة على أى تقمص وجدانى حقيقى ، بل هو يعنى أنتى أمسك بخيوط الرواية أولا بأول ، وأعيد فى ذاتى تركيب المواقف التى تمر بشخصياتها ، مع ملاحظة أن إدراكى الجمالى إنما ينصب فى كل هذه الأثناء على مجموع الرواية ، كما أن نظرى إنما يتجه نحو خشبة المسرح بأكملها ، وكأننى بإزاء أحداث ، لا إزاء شخصيات^(١) .

والواقع أن كل مشكلة الإدراك الجمالى إنما تنحصر على وجه التحديد فى أن المرء لا يتذوق العمل الفنى إلا إذا كان (على حد تعبير مولر فرينفلس) « متأملا » Zuschauer و « مشاركا » Mitspieler فى الوقت نفسه . فنحن نتأمل ونشارك ، دون أن تبلغ مشاركتنا حد التمام . ولو شئنا أن نصف موقف المتفرج فى المسرح (مثلا) ، لكان فى وسعنا أن نقول (مع بعض علماء الجمال) إنه موقف وسط بين موقفين متعارضين ؛ موقف المؤمن المتدين ، وموقف الملحد الكافر ، بإزاء الحفلة الدينية أو القداس الكنسى . فالأول منهما يفهم كل حركة يؤديها رجل الدين ، وينسب إليها معنى ودلالة ، ويتأثر بما تنطوى عليه من مضمون ؛ فى حين أن الثانى منهما لا يرى فى كل ما يقوم به رجل الدين من حركات سوى مجرد إشارات تافهة لا تنطوى على أى معنى . وهكذا الحال بالنسبة إلى المتفرج فى المسرح ، فإنه لا بد من أن يهتم بالمشهد الذى يراه إلى الحد الذى يستطيع معه أن يتابعه ، ولكن لا إلى الحد الذى ينخدع فيه بما يتوالى أمام ناظره من مشاهد فيختلط عليه الواقع بالخيال ! ولا بد للمتفرج أيضا من أن يهتم بالمسرحية إلى الحد الذى يستطيع معه أن يتعاطف مع شخصياتها ، ولكن لا إلى الحد الذى يتحد فيه مع أبطالها ، أو يتقمص شخصياتها وكذلك لا بد للمتفرج من أن يتعلق بأحداث المسرحية ، ولكن لا إلى الحد الذى يضطر معه إلى التدخل فى مجرى حوادثها وكأنه بإزاء أحداث واقعية ! وهكذا نرى أن فى الإدراك الجمالى اتصالا وانفصالا ، لأننا نتصل بالموضوع الجمالى عن طريق الإحساس ، ولكننا نفصل عنه عن طريق الخيلة . وربما كانت الخاصية الرئيسية التى تميز الخيلة فى هذا الصدد هى أنها ملكة متعالية

H. Goubier : « L'essence du théâtre » Paris. Plon. 1943. pp. 168. (١)

تعيننا على أن نفصل عن الأشياء (١).

حقا لقد وقع في ظن البعض أنه لا بد من أن يسقط كل حاجز يفصل الذات عن الموضوع ، في اللحظة التي تصل فيها الذات إلى الاتحاد بموضوعها والاندماج فيه ، ولكن هؤلاء ينسون أو يتناسون أن الإدراك الجمالي ليس إدراكا صوفيا أو حدسا دينيا ، وإنما هو إحساس ينكشف لنا من خلاله « معنى » الموضوع الجمالي عن طريق ما فيه من اتحاد وثيق بين المادة والصورة أو بين المضمون والشكل . فالموضوع الجمالي لا يخرج عن كونه شيئا ينقل إلينا — عن طريق سحر المحسوس — عاطفة خاصة تجعل الموضوع المراد تمثيلا يبدو لنا حاضرا حضورا واقعا عينيا . وتبعاً لذلك فإن الإدراك الجمالي لا بد من أن يصر فنا عن ذواتنا ، لكي يوجه كل اهتمامنا نحو الموضوع الذي يريد إدراكه ، وإن كان من شأن هذا الانصراف أن يزيد من ثراء الذات ، لأنه هو الذي ينمى لديها ملكة « الذوق » Le goût . وهنا قد يحسن بنا أن نفرق بين الأذواق الخاصة والذوق بصفة عامة ، فنقول إن الأذواق تتوقف على عناصر التفضيل الشخصي والميول والتربية ونوع الحساسية وما إلى ذلك ؛ وأما « الذوق » فإنه يعنى القدرة على إصدار حكم جمالي تتجاوز فيه آراءنا الشخصية وميولنا الذاتية وأفكارنا المسبقة ، وإذا كان كانت Kant قد شاء أن يخلع على الذوق صفة « الكلية » ، فذلك لأنه لاحظ أن الحكم الجمالي لا يتطلب منى تصميميا أو قرارا شخصيا ، بل هو يتطلب منى الانتباه إلى الموضوع ، بحيث يمثل أمامي العمل الفني ويحكم على نفسه بنفسه ! وكما أن القاضى العادل في المحكمة إنما هو ذلك الذي يدع الحقيقة تكشف عن نفسها بنفسها ، مكتفيا بأن ينطق بالحكم ، بعد أن يكون التهم قد أدان نفسه بنفسه ، فكذلك لا بد للمثوق المنصف من أن يدع ميوله جانبا ، لكي يترك للموضوع الجمالي فرصة إظهار أفضليته بالقياس إلى ما عداه من موضوعات جمالية أخرى ، واثقا من أن الفن الصادق إنما هو في جميع الحالات ذلك الذي يصر فنا عن ذواتنا لكي يوجهنا إليه وحده دون سواه . وهكذا نجد أن من شأن « العمل الفني » أن يولد لدينا ملكة الذوق ، بأن يمود إدراكنا الجمالي على أن يكون عيانا خالصا ، وتفتحا حرا أمام الموضوع ، دون التأثير بميول جزئية خاصة أو دوافع ذاتية محددة . ومن هنا فإن « العمل الفني » هو في صميمه « مدرسة انتباه » تربي فينا ملكة الفهم ، وترقى ما لدينا من مقدرة على النفاذ إلى عالم الفن .

Muller Freinfels : « Psychologie der Kunst ». p. 66. (١)

(وارجع أيضا إلى كتاب دوفرن المشار إليه في الهامش السابق، الجزء الثاني، ١٩٥٣، ص ٤٤٨.)
(مشكلة الفن)

٤٥ — أما ما يزعمه البعض من أن (الذوق ليس في الكتب) . وأنه (لا مشاحة في الأذواق) ، فإن أقل ما يقال في الرد عليه إنه يتطوى على سوء فهم لطبيعة (الحكم الجمالي) : *judgement esthétique* . حقا إن الحكم الجمالي يعبر — بمعنى ما من المعاني — عن وجهة نظر الإنسان إلى الكون ، ولكن من المؤكد أن نسبية الحكم (كما قال باير) ليست هي التي تكون ثبات الموضوع أو تسنده ، وإنما الذي يحدد قيمة الحكم ويدعهما هو القانون الذاتي الباطني للموضوع . فليست الذات (واستجاباتها) هي كل شيء في الحكم الجمالي ، وإنما هناك شيء يظل خارجا عن الذات ، ألا وهو ما في الموضوع نفسه من توازن في صميم بنائه الجمالي ؛ وهذا الشيء بالذات هو العامل الفصيل الذي يظل الحكم الجمالي مشروطا به دائما أبدا . وتبعا لذلك فإن (كل عمل فني إنما يعمل في ذاته نسقا خاصا من الضرورات التي تشع من خلالها كغيره الجمالية) . ومعنى هذا أن التحديدات الجمالية لحالاتنا النفسية لا تصدر عن قوى غريبة في النفس ، أو لا تنبعث من مناطق مظلمة في أعماق الذات ، وإنما هي تصدر عن (الشيء) المتأمل نفسه ، بوصفه حاويا في صميم ذاته لقانونه الخاص الذي يتكفل بتفسير شتى مظاهره *aspects* (١) .

فإذا ما تساءل كانت قائلا : (ولكن ، كيف السبيل إلى الانتقال من العاطفة التي هي بطبيعتها ذاتية ، إلى الحكم الجمالي الذي هو بطبيعته كلي ؟) ، كان رد علماء الجمال (من أمثال فوسيون وسوريو وباير) على ذلك أنه لا بد من قلب وضع المشكلة رأسا على عقب ، فتساءل قائلين : (كيف تصبح الموضوعية التي يفرضها الشيء الجمالي مجرد نسبية ؟) حقا إنه لمن الأهمية بمكان أن نصل إلى فهم الذات وحكمها الجمالي ومنتها الفنية الخاصة ، ولكن من المؤكد أن معرفتنا للبناء الاستطقي المكون لصميم الموضوع قد تعيننا على التوصل إلى فهم الحكم بوصفه نتيجة صادرة عنه متوقفة عليه . إذن فقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن كل حكم من أحكامنا الجزئية (على الموضوع) لا يخرج عن كونه نظرة خاصة إلى البناء الكلي للعمل الفني . ومعنى هذا أن الموضوع الجمالي هو الصخرة الجبلية التي تقيء شتى أحكامنا الجمالية فترتطم بها ، كما لو كانت موجات متلاحقة يرسها المحيط الفاتح إلى الشط فترتطم بصخورها الناتحة ! فالموضوع الجمالي هو الحد المشترك لسائر الأحكام الممكنة التي قد نصدرها بشأنه ،

Raymond Bayer : « Esthétique de la Grèce ». Paris, Alcan, 1934, (١)

لأنه لا بد لتفسيراتنا الجزئية وأحكامنا النسبية ونظراتنا المتلاحقة من أن تتنظم حول العمل الفني ، كما لو كانت طلقات عديدة تحاول أن تصيب الهدف ، فضيق الخناق عليه ، دون أن تتجح تماما في النفاذ إلى صميمه ، ونحن في العادة (متحيزون) في أحكامنا الجمالية ، مجرد أننا (جزئيون) لا نكاد نقوى على رؤية الموضوع الجمالي بتمامه . ولكن (المدرك) (بفتح الدال) هو الذي يعين إدراكنا ويتحكم فيه . وقد نتوهم أن الحكم سر غامض مغلف بالأعاجيب ، ولكنه في الحقيقة عيان نحاول أن نلم بأطراف الموضوع . وإذا كانت أحكامنا كثيرا ما تجيء نسبية ، فذلك لأن عملية التأمل تضطرنا إلى إعادة تركيب العمل الفني . هذا إلى أن ثمة عوامل أخرى كثيرة تجعل أحكامنا بالضرورة نسبية متغيرة ، لعل من أهمها اختلاف حفظنا من التخصص ، وتنوع درجات الإرهاف في حواسنا ، وتعدد لحظتنا التاريخية والنفسية ، فضلا عن شتى عوامل التفضيل الشخصي وما اصطللحنا على تسميته باسم (قابلية النفاذ) في مجال الاستطيقا^(١) .

يبد أن التجربة سرعان ما تظهرنا على أن للتربية والدرية أثرا واضحا على ملكة الحكم الجمالي عند الفرد ، بدليل أن الاحتكاك الطويل بالأعمال الفنية لا بد من أن يعقل ذوقه ويرى إحساسه الجمالي ويرقق شعوره الفني . وهكذا قد تعمل التربية الفنية عملها في نفس الفرد فتجعله يدرك أن ثمة (حكما جماليا) صادقا يمكن اعتباره بمثابة ترجمة نقدية حاسمة للموضوع ، وكأننا بإزاء مرآة صادقة تعكس صورة العمل الفني بكل دقة ووضوح وأمانة . وإذا كان الفن لا يجيا إلا على التخصص ، بل إذا كان الفن هو بمعنى ما من المعاني عالم التخصص ، فليس بدعا أن تكون مهمة التربية الفنية (والثقافة الجمالية بصفة عامة) هي العمل على تعويدنا كيف نرى (العمل الفني) . ولنضرب لذلك مثلا فنقول : هب أننا استمعنا إلى سيمفونية في إحدى صالات العزف الموسيقى ، فمن منا سيكون أقدر على الاستماع إلى ذلك العمل الفني ؟ أهو الرجل الشخص الذي تزود بثقافة موسيقية ، أم الرجل العامى الذي لا عهد له بسماع هذا النوع من الموسيقى ؟ أفلا يصح إذن أن نقول إن (العمل الفني) هو هذا الذي ننحو إليه ونتجه نحوه حينما نمضى لسماع السيمفونية مرة بعد أخرى ، أو حينما نعكف على قراءة الأوديسة مرة أخرى ؟ وماذا عسى أن تكون جلوسى هذا العود المستمر إلى

Ibid., pp. 437 - 441 (Cf. V. Feldman : « L'Éthétique Française (١)

Contemporaine. », Paris, Alcan, 1936, pp. 81 - 83).

(العمل الفنى) إن لم نكن نشعر بأن ثمة جوانب أخرى جديدة منه تنكشف لنا في كل مرة ، وكأننا ندرك أن علينا أن نكون نظرة مشروعة عن سائر الشروط التكنيكية والإبداعية التي أحاطت بنشأته (١) ؟ .

والواقع أن الحكم الجمالى — بعكس ما وقع في ظن البعض — ليس مجرد تقدير تعسفى أو تقويم اعتباطى محض ، وإنما هو حكم موضوعى يخضع لعلة شرعية ألا وهى العمل الفنى نفسه . وليس يكفى أن نقول مع بعض علماء الجمال إن الحكم الاستطيقى يخضع لمقتضيات المادة *Les exigences de La matière* بل يجب أن نضيف إلى ذلك أن معاييرها إنما تحكى لنا (أخلاق الصور) (*P'éthique des formes*) إن صح هذا التعبير ! وحينما نتبع قصة العمل الفنى ، ونحاول الإلمام بكل أطرافه ، فهنالك قد يكون في وسعنا أن نتوصل إلى (الحكم المطابق) *Conforme* أو الحكم الصحيح الذى يصدق على الموضوع بتمامه . وهكذا نجد أن من شأن الموضوع الجمالى أن يوجه هو نفسه كل من يتصدى للحكم عليه ، بشرط أن يكون رائده العودة إلى الموضوع من أجل تصحيح حكمه عليه . ولهذا يقرر باير — مؤكدا عنصر الموضوعية في الاستطيقا — « إن حكمى على العمل الفنى بقدر ما يحكم على أنا نفسى » (٢) يعنى بذلك أن أحكامنا الجمالية إنما تنكشف عما في أنظارنا من هوى ، وتعسف وتحزب ، وتعصب ، وقصر نظر ، وسوء فهم ... إلخ . ولكننا حينما نتجح في أن نلم بجوانب الموضوع الجمالى ككل ، أو حينما نكون قد تخلصنا من كل ما في أنظارنا الجزئية الخاصة من تهور وتعسف واندفاع ، فهنالك قد يكون في وسعنا أن نكون عن الموضوع حكما جماليا صحيحا يجمىء مطابقا له . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن اتصاف المرء بالذوق إنما يعنى أنه قد استطاع أن يتخلص من شتى الأذواق ، أعنى أنه قد استطاع أن يحيل « الجزئى » إلى « كلى » (٣) .

وحسبنا أن نرجع إلى آلان Alain لكى نفهم الدور الذى يقوم به العمل الفنى في صقل أذواقنا وتقويم أحكامنا . فليس من شأن الأعمال الأدبية أو الموسيقية (مثلا) أن تنظم أهواءنا ، وتشيع فيها التناسق والانتظام وتحقق بين النفس والبدن ضربا من التوافق

(١) R. Bayer : «Essais sur la méthode en Esthétique,» 1953, pp. 190 - 191.

(٢) R. Bayer : «Essais sur la méthode en esthétique,» 1953, pp. 190 - 191.

(٣) M. Dufrenne : « Phénoménologie de l'Expérience esthétique, ».

والانسجام فحسب ، بل إن من شأنها أيضا أن تقمع ما في ذاتيتنا من جزئية (سواء أكانت تجريبية أم تاريخية أم تعسفية) ، لكي تحيل الجزئى فينا إلى كلى . فالأعمال الفنية إنما تهيئ بذاتيتنا أن تخرج عن ألقها الضيق المحدود ، لكي تقف من العمل الفنى موقفا سمحا ملؤه الفهم والوعى والتقدير . وحينما تستحيل ذاتية المتأمل إلى نظر خالص أو عيان محض ، فهناك قد يكون في وسعه أن ينفذ إلى ذلك العالم الإنسانى الذى يفتحه أمامه العمل الفنى . فالذوق Le goût هو الوسيلة التى تسمو بالتأمل إلى المستوى الجمالى الذى يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلى فيما هو بشرى . وهكذا نخلص إلى القول بأن فهمنا للعمل الفنى إنما يتوقف على مدى قدرتنا على قهر جزئيتنا وجمع ذاتيتنا ، من أجل الإنصات إلى حديث « الموضوع الجمالى » والحكم عليه من وجهة نظره هو ، لا من وجهة نظرنا نحن !^(١) .

٤٦ — بيد أن هذه النزعة الموضوعية فى الحكم على « العمل الفنى » لا بد من أن تلقى معارضة شديدة من جانب أولئك الذين اعتادوا أن يتصوروا « التذوق الفنى » على أنه فعل ذاتى رومانتيكى ، وكأن ليس فى الموضوع الجمالى إلا ما تنسبه إليه العين ، وما تشيعه فيه الذات ، وما يخلعه عليه الخيال ، وهكذا تخلق الاستطيقا الذهنية فى آفاق الخيال ، فتترك لنفسها العنان ، وتسترسل فى الحديث عن التعاطف الرمزي والمشاركة الصوفية والحدس المباشر ، فى حين ترفض الاستطيقا العلمية أن تضرب فى أعماق اليم بدون مرساة ، وتأتى أن تجارى أصحاب النزعات الرومانتيكية فى الحديث عن التأمل الفنى حديثا شعريا لا طائل تحته ولا غناء فيه . والواقع أنه إذا أريد لعلم الجمال أن يكون علما بمعنى الكلمة ، فإن من الضرورى لعالم الجمال أن يحبس نفسه فى « العمل الفنى » الذى يدرسه ، فيبقى معه جنبا إلى جنب ، ويظل بإزائه وجها لوجه ، وينسى — أمام الموضوع الجمالى الذى هو بصدد دراسته — عالمه الفكرى الخاص بما فيه من هواجس وخواطر وخلجات^(٢) .

حقا إن البعض قد يعترض على هذا المنهج بأن يقول إنه ينتهى بنا فى خاتمة المطاف إلى القضاء نهائيا على استطيقا العاطفة أو الوجدان ، ولكن باير يتصدى للرد على هذا

I. Jenkins : « Art and the Human Euman Enterprise, » 1958, (١)
Harvard, p. 130.

R. Bayer : « Essais sur la méthode en Esthétique ». Paris, (٢)
Flammarion, 1953, Ch. II., pp. 142 - 143.

الاعتراض فيقول إننا نجانب الصواب حتما لو توهمنا أن « فهم » الموضوع الجمالي ، أعنى إدراك الشيء في نضاعة عقلية ووضوح بصيرة ، لا ينطوى قط على أية حساسية أو وجدان . والواقع أن موقف عالم الجمال من موضوعه ، هو أشبه ما يكون بموقف العاشق من معشوقته ؛ فهو يعرف عنها كل شيء : هذا التناسب الخاص في قسامات وجهها . وتلك الانحناء الصغيرة في ذقتها ، وذلك الخال الموجود على خدها ، وتلك الندبة التائهة في سحر جيدها ... إلخ . وهكذا يقف عالم الجمال أمام موضوعه وجهها لوجه : يتأمله ، ويدرسه ، ويسأله ، ويستطلعها ، ويحدثه ، وينصت إليه ، ويستمتع بحضرتها ، ويستشعر في القرب منه دوارا ناصعا هو الوضوح بعينه ! فليس من شأن عالم الجمال أن يستعيز عن « العمل الفني » بأطيافه أو أشباحه أو خيالاته ، بل لا بد له من أن يقتصر على رؤيته في صميم فرديته . وإذا كان عالم مثل باير قد حمل بشدة على كل استطرعا ذهنية ، فذلك لأنه قد وجد فيها ملاحظة بدون قارب ولا شراع ، وكأن عالم الفن محيط مظلم لا قرار له ولا قاع ! وأما إذا عرفنا أن ثمة قرارا يمكن أن نلمسه ، فهناك لا بد من أن تستحيل مهمة عالم الجمال إلى دراسة موضوعية يحاول من وراثتها الإلام بتفاصيل « الموضوع » الذي يريد أن يسبر غوره ، وأن يقف على دقائق شخصيته ، وأن يلم بطبيعته من خلال فرديته^(١) ...

وليس من شك في أنه حينما يحسن المرء النظر ، فإن كل شيء لا بد من أن يبدو له بمثابة علامة أو « أمارة » indice وهنا يتحقق عالم الجمال من أن كل « عمل فني » إنما هو حدث له ماضيه ومستقبله . فيقوم باستقراء حقيقى يعيد فيه تركيب هذا العمل ، لكي لا يلبث أن يتكهن تكهنا علميا صائبا بمستقبله ... وحين يصبح في وسع الجمال أن يرى في كل نقطة ، بل في كل حركة ، حقيقة موضوعه وواقعية كيانه العينية بوصفه شيئا ، فهناك قد يتوصل إلى الإلام بالنظام الاستطقي أو النسق الجمالي الذي يتحكم في شروط العمل الفني نفسه . ومعنى هذا أن مهمة عالم الجمال إنما تنحصر في مطاردة الفكرة واقتفاء أثرها ، ولكن بالانتقال من علامة إلى علامة ، والتدرج من أمارة إلى أمارة . وما دام الفن يقتضى بالضرورة أن تجمىء الفكرة فتسجل ، أو تتمثل على شكل صورة حسية ملموسة ، فلا بد للعين من أن تتابع الآثار المسجلة ، بدلا من التحليق وراء الأفكار الضالة الشاردة ! والعين الحبيرة الفاحصة إنما هي تلك التي تستشف من

R. Bayer : « Essais sur la méthode en Esthétique », Paris (١)
Flammarion, 1953, Ch. II., pp. 142 - 143.

خلال لغة اليد أفكار الذهن ! وعبثا يحاول البعض أن يصور لنا الفن بصورة النزوع الغامض أو التفكير الشارد ، فإن إنتاج الفنان لا بد من أن يتمثل على شكل « موضوع » عني يأخذ مكانه تحت الشمس ، ويحاطبنا بلغة نوعية خاصة تفصح عنها بعض « التأثيرات » .

حقا إن هذه « اللغة » تختلف من عصر إلى آخر ، ولكن هذا الاختلاف إنما يرجع في الحقيقة إلى أن « العمل الفني » كائن حي ينمو ويتطور ويترقى ويزداد خصبا وثراء على مر الأجيال . فليس العمل الفني مجرد شيء محسوس يظل دائما على ما هو عليه ، بل هو أيضا حقيقة حية يطرأ عليها الكثير من التغير ، بفعل تلك الصيرورة الحضارية التي لا بد لكل عمل فني من أن يندمج فيها ويتأثر بها ويتوقف عليها . والواقع أن معنى العمل هو مما لا سبيل إلى استيعابه ، ولذلك فإن الموضوع الجمالي هو في حاجة دائما إلى « الجمهور » الذي يخلع عليه ما لا حصر له من التأويلات . والظاهر أن عملية فض أسرار المعاني الجمالية قلما تعرف نهاية ، فإن جيلا يمضي وجيلا يقدم ، والعمل الفني كما هو : موضوع حي لا زال يحمل من المعاني ما لا سبيل إلى الإلمام به ، أو بالأحرى شخصية عميقة لا زالت تحتل الكثير من التأويلات ، وعبثا يحاول البعض أن يلمح العمل الفني الأصيل بعصر ما أو مجتمع معين ، فإن هذا العمل لا بد من أن يفصل بوجه من الوجوه عن سياقه الزماني المكاني ، لكي يكون لنفسه في صميم الزمان والمكان الكليين الشاملين زمانا ومكانا خاصين به ! وهكذا يدور لنا العمل الفني كأنما هو كائن حي أو شخصية أصيلة هيئات لأية نظرة فاحصة أن تستوعبها تماما . وحسبنا أن ننظر إلى ذلك « الوجه » الذي يديره نحونا العمل الفني ، لكي نتحقق من أنه وجه حي يشبه الوجه البشري ، وكأنما هو يعبر دائما عن شيء أعمق وأبعد من كل ما قد نستطيع أن ندركه منه ! وربما كان السر في ذلك أن معنى العمل الفني ليس مستوعبا بتمامه فيما يمثله أو ما يترجم عنه ، وإنما يمثله هذا المعنى غير تعبير فني خاص قد نستطيع أن ندركه بطريقة مباشرة ، دون أن نتصن مع هذا من الإحاطة به تماما ، لأن من طبيعة « التعبير » أن يند دائما عن كل تحديد . وعلى كل حال ، فإن استمرار العمل الفني لا بد من أن يفترون بتزايد مستمر في عدد التأويلات التي يحرض لها ، وبالتالي فإن ثراء الموضوع الجمالي لا بد من أن يسير جنبا إلى جنب مع اتساع جمهوره . وحينما نتحدث عن خلود بعض الأعمال الفنية ، فإننا نعني بذلك أن هذه الموضوعات الجمالية قد لقيت من صنوف العبادات ما أسبغ عليها كثافة وعمقا وثراء . ولا شك أن الجمهور حين

يلقى بعض الأعمال الفنية الأثرية بروح الاحترام والإعجاب والحماسة ، فإنه في الحقيقة إنما يعيد إبداع تلك الموضوعات ، وكأنما هو يضيف عليها معاني جديدة ، أو كأن من شأن « تواطؤ » الجمهور أن يضمن للعمل الفني نجاحه واستمراره وعلو شأنه !

والحق أن التأمل الفني في صميمه إنما هو فعل اجتماعي ، كما أن الإعجاب الجمالي في جوهره لا بد من أن يحمل معاني المشاركة أو التبادل : Réciprocité . وآية ذلك أن شاهد العمل الفني ، حتى حينما يكون بمفرده ، لا بد من أن يشعر بأنه ليس وحده ، لأن من طبيعة الإدراك الجمالي أن يولد في نفسه الشعور بالانتفاء إلى جمهور يشاركه إعجابه بالعمل الفني . هذا إلى أن الانفعال الجمالي يميل دائما إلى الانتقال والذوب والانتشار ، لأنه في حاجة دائما إلى شهود وشركاء ومؤيدين ، وكأن من طبيعة الحكم الجمالي أن يلتمس ضمان لدى جمهرة المعجبين بالعمل والمتجاوبين معه ! ولكن المهم أن الموضوع الجمالي لا يحقق بين الأفراد مجرد اتصال عابر أو مشاركة سطحية ، بل هو يخلق منهم تلك الـ « نحن » (le nous) التي ترقى بهم إلى مستوى الجماعة ، وتضطرهم إلى أن يتناسوا فوارقهم الفردية . وحينما يتحدث البعض عن تلك « الموضوعية الفائقة » التي يريد لنا الموضوع الجمالي أن نرقى إلى مستواها ، فإنهم يعنون بذلك أن العمل الفني يضطر كلا منا إلى أن يتنازل عن أوجه الخلاف التي تفصله عن الآخرين . لكي يتجاوب مع أقرانه ، ويشاركهم إعجابهم ببعض الموضوعات الجمالية المشتركة . وأما ذلك الذي يهز كفيه استخفافا أمام بعض اللوحات الفنية المعروضة في متحف ، أو الذي يصفر في حفلة موسيقية بدلا من أن يصغى وينصت ، فإنه إنما ينأى بنفسه عن الجمهور ، متخليا عن الشرط الأول من شروط « الخبرة الجمالية » ، ألا وهو المشاركة الفنية (مع ما تقتضيه من استعداد للنظر والفهم والاستجابة) .

إننا لا ننكر بطبيعة الحال أن لكل « موضوع جمالي » صبغة تاريخية تربطه بعصره ، وتلحقه بمجتمعه ، وتقرنه بحضارته ؛ ولكن من المؤكد أنني حين أتذوق عملا فنيا قد تقادم به العهد ، فإنني أنضم إلى زمرة المعجبين به من أبناء الحضارات المختلفة والأجيال المتعاقبة ، وكأنني أقتفى آثارهم ، وأتابع تقاليدهم . ونحن حين نتحدث عن « تراث فني » ، فإننا نعني بذلك أن من شأن بعض الأعمال الفنية الغابرة أن تنقل إلينا الماضي نفسه ، وكأنما هي « همزة الوصل » بين الماضي والحاضر ، أو كأنما هي قد استطاعت أن تجمع بين نظرات القدامى ونظرات المحدثين في سلسلة فنية واحدة متصلة . بل قد

يحدث في بعض الأحيان أن يكتسب العمل الفني القديم قيمة كبرى لم يستطع معاصروه أنفسهم أن يفتنوا إليها ، حين يكون وعى الناس الجمالى قد نضج بالدرجة التى تسمح لهم بأن يفهموه وعندئذ لا يلبث الإنتاج الذى كان موضع ازدراء وسخرية وتهكم من جانب أهل عصره ، أن يصبح موضع تقدير وإعجاب واستحسان من جانب أهل عصر آخر . ولو قدر لمثل هذا الإنتاج أن يظفر بإعجاب الجماهير المتزايدة لفترة طويلة من الزمن ، فإنه قد يستطيع أن يكتسب طابعا إنسانيا ينقله من محيط جمهور محدود إلى محيط البشرية بأسرها .

وعلى الرغم من أن الكثيرين لا يتجهون بأبصارهم فى العادة إلا نحو اختلاف الأذواق وتعدد الأمزجة الفنية ، إلا أنه قد يكون فى وسعنا أن نقول إن الإنسان حين يوجد بإزاء عمل فنى أصيل ، فإنه لا بد من أن يعلو على فرديته ، لكى يصبح أهلا للارتقاء بنفسه إلى مستوى « الإنسانى الكلى » *l'universel humain* ولو شئنا أن نستعير من ماركس فكرته عن الرجل « البرولتارى » الذى قد تحرر من شتى الروابط الاستعبادية والآراء المسبقة ، لكان فى وسعنا أن نقول إن الرجل « الاستطيقى » هو بالمثل إنسان حر قد خلص نفسه من شتى العلاقات الجزئية والروابط الخاصة ، فلم تعد فى نفسه سوى تلك الروح الإنسانية الخالصة التى تسمح له بأن يتصل بمن عداه من البشر اتصالا مباشرا . والواقع أن ما يشيع الخلاف بين الناس أو ما يعث الفرقه بين بنى البشر ، إنما هى ضروب الصراع التى تنشعب بين الأفراد فى المجال الحيوى ، مما حدا بهيجل إلى القول بأن صراع الضمائر هو بالضرورة صراع من أجل الحياة . وأما الموضوع الجمالى فإنه نقطة تلاق يتجمع عندها الأفراد فى مستوى عال لا ترقى إليه الأهواء والمنافع ، فيتحقق بينهم ضرب من التماسك أو التضامن ، دون أن يتخلى كل واحد منهم عن فرديته . وإذا كان شلر Scheler قد اعتبر أفعال الحب والطاعة والاحترام أفعالا اجتماعية فى صميمها ، فربما كان فى وسعنا أيضا أن نقول إن التأمل الجمالى هو فى صميمه فعل اجتماعى . ولعل هذا هو ما عناه ، كآنت Kant حينما نسب إلى حكم الذوق صبغة كلية صورية ، بوصفه شيئا مشتركا بين الناس جميعا . فالجمهور الذى يتذوق العمل الفنى هو جماعة حقيقية ، لأن من شأن الموضوع الجمالى أن يقوم بدور « العامل المشترك » بين الضمائر التى تستشعر ما بينها من توافق ، فيتألف من تناغمها الوجدانى ضرب من التماسك الاجتماعى .

وأخيرا لا يفوتنا أن ننبه إلى ما للموضوع الجمالى من قدرة هائلة على الترقى بالجمهور

إلى مستوى « الإنسانية » . فليست علاقة الموضوع الجمالي بالجمال هي التي جعلت منه عاملا قويا من عوامل الحضارة ، كما وقع في ظن الكثيرين ، وإنما الذي جعل منه قوة فعالة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئا إنسانيا قد انبثق من أحضان الوجود البشري نفسه . وإذن فليس تاريخ الفن سوى تاريخ تحرر الإنسان ، وليس الفن نفسه سوى انتقال من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعي والحرية ، كما قال مالرو . وهكذا نعود فنقول إن متحف الفن البشري (على اختلاف أنواعه وتعدد صورته) إنما هو ثمرة لمشاركة فنية متصلة حققها الجنس البشري على مر الأجيال ، فأثبت لنا بما لا يدع مجالا للشك أنه هبات لأعاصير الفناء أن تذهب بما سجلته اليد البشرية ، وما اهتزت له النفس البشرية ، وما نطق به الفنان حين أراد أن يخلد أحلام الناس !

خاتمة

أما بعد ، فقد حاولنا أن نقدم للقارئ عرضاً سريعاً لمشكلة الفن من خلال تلك الصلات الديالكتيكية العديدة التي تربطه بالطبيعة ، والصناعة ، والمجتمع ، والتاريخ ، والحضارة ، والحياة ، والإنسان . ولئن كنا قد أغفلنا الكثير من المشكلات الجمالية الهامة التي اعتاد الباحثون في فلسفة الفن إثارتها ، كدراسة العلاقة بين الفن والعلم ، أو العلاقة بين الفن والأخلاق ، أو العلاقة بين الفن والدين ، أو العلاقة بين الفن والفلسفة ، إلا أننا قد حاولنا في تضاعيف دراستنا الفنونولوجية للموضوع الجمالي أن نظهر القارئ على أن الفن ليس ظاهرة فيزيقية ، أو سيكولوجية ، أو اجتماعية ، وإنما هو أولاً وبالذات ظاهرة استيطيقية . فلم نحاول في كتابنا هذا أن نتعرض لنقد النظريات الفلسفية التي تقول بأن الفن هو لعب ، أو أنه إشباع للرغبات الجنسية ، أو أنه حدس وعيان ، أو أنه تعبير ونقل للانفعالات إلى الآخرين ، أو أنه محاكاة وتمثيل ، أو أنه إنتاج وتنظيم إرادي ، أو أنه متعة ولذة حسية ، أو ما إلى ذلك من تأويلات ؛ وإنما مضينا مباشرة إلى « العمل الفني » محاولين أن نستفتيه الرأي بخصوص علاقته بما عدها من الموضوعات كالموضوع الطبيعي والموضوع الصناعي والموضوع الاجتماعي .. إلخ .

حقاً لقد اضطرتنا هذه الدراسة إلى التعرض — بين الحين والآخر — لمناقشة بعض النظريات الفلسفية أو السيكولوجية في الإبداع الفني أو التذوق الجمالي ، ولكننا لم نتناس خلال هذه المناقشة أن ندرس العلاقة بين الفنان وعمله الفني أو بين المتذوق والموضوع الجمالي على ضوء تلك « الحقيقة الفنية » التي تميز الموضوع الجميل بوصفه ظاهرة نوعية خاصة .

فإذا ما تسألنا الآن : هل ينبغي للفن أن يعبر عن « الحقيقة » ، كان رد عالم الجمال على ذلك : أنه ليس ثمة ما يلزم الأدب والشعر والفنون التمثيلية بأن تعمد إلى محاكاة الواقع الذائقي أو الواقع الموضوعي ؛ بل كل مهنتها إنما تنحصر في إثارة نفس القارئ (أو المتأمل) ، سواء بتوليد معان جديدة في نفسه ، أم بإحداث آثار نفسية عنيفة في باطن ذاته تبتثق معها (حقيقة) جديدة لم يكن لها بها عهد . فليس من شأن الفن أن يحيلنا إلى أي عالم معروف ، موضوعياً كان أم ذاتياً ، بل لا بد للفن من أن يضعنا وجهاً

لوجه بإزاء عالم آخر فريد في نوعه ، ألا وهو « العالم الفنى » . أما هذا العالم الذى ينقلنا إليه الموضوع الجمالى فإنه عالم لا يقل واقعية عن غيره من العوالم ، إن لم يزد عليها جميعا ، ولكن بشرط أن نفهم أن « الواقعية » هنا لا تشير إلى فعل الكينونة أو الوجود فى الخارج فحسب ، وإنما هى تشير إلى تلك « الكيفية الباطنة *Qualité intrinsèque* » التى تميز الأشياء الموجودات باعتبارها كائنات قائمة بذاتها . وليس بدعا أن يكون العالم الفنى عالما واقعيا بمعنى الكلمة ، فإنه كثيرا ما يقذف بتلك الموجودات الماثلة فى العالم الخارجى إلى عماء العدم أو شبه العدم ، لكى يحل محلها ، ويقوم بدىلا منها ! أما حين يعيد الفن خلق بعض الموضوعات الطبيعية ، فإنه عندئذ يأخذ على عاتقه أن يتكفل بتفسيرها ، حتى تحيى أفضل وأعمق وأخصب وأكثر حيوية ! فالعالم الفنى عالم واقعى ، لأنه يضى على الموجودات من المعنى والتعبير والثراء والحياة ما يجعلها أشد واقعية وأكثر حقيقة ! حقا إن الفن قد يستعير من الواقع أشياء يجسمها ويعيد تمثيلها ، ولكنه لا بد من أن يعيد خلقها ، لكى يبدعها بأحسن مما فعلت الآلهة ! فالفنان ليس مجرد « صانع » *démiurge* ، وإنما هو خالق يذيع سر الآلهة ، إذ يصرح لنا بتلك المعانى الخفية والعلاقات المطوية والقيم المستترة التى أودعتها الآلهة صدر المخلوقات ! أستغفر الله ! بل إن الفنان قد يزعم لنفسه الحق فى أن يعيد خلق هذا الكون ، لكى يبين للآلهة كيف كان يمكن أن تحيى الخليفة أفضل ؛ أعنى أكثر استشارة ، وأخصب وجدانا ، وأعمق معنى ، وأوقع أثرا !

فالفن لا يكون فنا إلا إذا أقلع عن محاكاة الصبغة الواقعية التى يتسم بها الواقع ، لكى يكون لنفسه صبغة واقعية من نوع جديد ! ولو كانت سلة التفاح التى تصورنا لها هذه اللوحة مجرد موضوع طبيعى ينقصه الحجم والطعم والفائدة العملية ، لكان وجود السلة المرسومة أدنى وأقل بكثير من وجود السلة الحقيقية . أو لو كانت هذه الموسيقى التصويرية مجرد محاكاة لثمودج صوتى طبيعى (بعد تجريده من فاعليته المكانية والعملية) ، لكان وجودها أدنى وأقل بكثير من وجود تلك الأصوات الطبيعية . أو لو كانت هذه الدراما الممثلة على خشبة المسرح مجرد نسخة طبق الأصل من دراما واقعية تجرى فى الحياة العملية (بعد تجريدها من أهميتها الحيوية وضرورتها العملية) ، لكان وجودها أدنى وأقل بكثير من وجود تلك الدراما الحية . ولكن الحقيقة أن للموضوع الجمالى حظا أسمى من « الوجود » لأنه لا يقتصر على التعبير عن واقعية الواقع (على نحو ما يفعل الموضوع الطبيعى) ، بل هو يعبر لنا عن معنى أعمق من معانى الواقع ، ألا وهو

ذلك البعد الوجداني الذي يمكن للواقع أن يتجلى أمامنا من خلاله . وهكذا قد يكون في وسعنا أن نقول إن مهمة الموضوع الجمالي لا تنحصر في إمدادنا بأية معرفة موضوعية عن الواقع ، وإنما هي تتمثل في مساعدتنا على قراءة تعبير الواقع . حقا إن العمل الفني قد يقتادنا إلى الواقع ، ولكنه لا يوصلنا إلى أعتابه إلا من خلال بعض المقولات الوجدانية التي تسمح لنا بأن نفهم ما ينطوى عليه (الواقع) من شحنات وجدانية ومدلولات عاطفية وقيم إنسانية . وبهذا المعنى قد يصح أن نقول إن الموضوع الجمالي هو ذلك الموضوع الذي يمنح حق المواطن للبعد الإنساني من أبعاد الواقع .

أليس الفن هو الذي يهب الموضوع الطبيعي « باطنية » خصبة تجعل منه شيئا حيا يعمر الوجدان وينبض بالحياة ؟ ألا نشعر حين نكون بإزاء بعض الأعمال الممتازة التي حققها كبار الفنانين أن « المحسوس » قد أخذ يكشف لنا عن سره الميتافيزيقي أو عمقه الوجودي ؟ ألا يكف « المحسوس » ، حين يندرج في عالم الفنان ، عن أن يكون مجرد (شيء) لكي يصبح عاطفة مرئية ؟ ألا يحس المتأمل ، حين ينفذ إلى عالم دلاكروا أو فكتور هيجو ، أنه قد انتقل إلى عالم جديد يشهد فيه أشكالا أصيلة من الوجود والحياة ، دون أن يكون في استطاعته أن يجد لهذا العالم نظيرا يكافئه في عالمه الاعتيادي الواقعي ؟ وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن الموضوع لا يظل على يد الفنان مجرد موضوع ، وإنما هو يصبح أداة تعبير أو حامل معنى ؟

إن الفنانين في الحقيقة لهم الباحثون عن القيم ؛ فهم مكتشفون لا يهدأون إلا حينما تطفأ أقدامهم أرض ميناء جديد ! وليس على متذوق الفن سوى أن يلاحقوا أولئك الرواد الممتازين في جولاتهم الكشفية التي لا تكاد تعرف نهاية ! وإذا كان لهذا (الترف الكمالي) الذي يسمونه بالفن قيمة حيوية كبرى ، فما ذلك لأنه يمدها دائما بمتع جديدة لم تكن في الحسبان ، بل لأنه يقدم لنا بين الحين والآخر أسبابا جديدة للحياة وحب الحياة . والحق أن كل نجاح تحرزه القيم على يد الفنان إنما هو انتصار لنا أجمعين ! فالفنان الذي يأتينا بالنغمة الجديدة ، أو الرائحة الجديدة ، أو الطعم الجديد ، إنما يخدم الإنسانية جمعاء . وكل ما من شأنه أن يرهف حواسنا ، أو أن يرقق مشاعرنا ، أو أن يعمق مداركنا ، إنما يزيد من خصب وجودنا البشري . وما كان لهذا كله أن يتحقق من تلقاء نفسه ، بل لقد كان على الفنان في كل زمان ومكان أن يكون مصارعا جريئا لا يصرفه عناد المادة عن العمل على اجتلاء أسرارها . وهكذا كان الفن دائما أبدا صراعا عنيفا ضد المادة ، لا مجرد هو أو لعب (كما وقع في ظن الكثيرين) . ولا زال الفن إلى

يومنا هذا إنتاجا جهيدا يستثير طاقتنا ، ويستحث قوانا على التسامى ، ويضع تحت أنظارنا نموذجاً حياً للعمل المتقن والأداء المحقق على الوجه الأكمل . وإذا كانت الصناعة اليدوية في صميمها انتصاراً ، فإن الفن العظيم أيضاً لهو في صميمه نصر كبير تحققه الروح في صراعها المستمر ضد المادة .

لقد كابن رودان يقول إن كلمة (الفنان) بمعناها الواسع إنما تعنى كل امرئ يجد لذة كبرى فيما يعمل . « فالفنان رجل يعشق مهنته ، وهو يرى أن أتمن مكافأة يظفر بها هي اغتباطه بتحقيق عمل جيد ... ولن يظفر العالم بالسعادة الحقة إلا حينما يتهدأ للناس أجمعين أن يكتسبوا روح الفنان ، أعنى حينما يكون في وسع كل واحد منهم أن يجد لذة فيما ينهض به من عمل » . ثم يستطرد رودان فيقول : « إن الفن أيضاً درس رائع في الإخلاص Sincérité فالفنان الحقيقي يعبر دائماً عما يجول بذهنه ، حتى ولو أدى به الأمر إلى أن يطيح بشتى الآراء الذائعة . وهو بهذا يلحق أشباهه من الناس درسا في الصراحة . ولن يكون أروع من ذلك التقدم الذى لا بد من أن تحرزه الإنسانية لو قدر للصدق المطلق أن يسود بين الناس ! » وأما نحن فإننا نقول إن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الصانع الذى لا يزدري المادة ، ولا يحتقر الصنعة ، بل يخلص دائماً للفن بوصفه مهنة ، ويؤدى رسالته في المجتمع بوصفه صاحب حرفة يعيش منها ولكنه يعيش أيضاً لها ! وليس « الصدق » في الفن سوى وفاء الفنان لرسالته ، بوصفها ذلك النشاط الإبداعي الذى لا يبدأ إلا حيث تنتهى الحرفة ! وهكذا نعود فنقول إن الفن في جوهره فعل ، أو فلسفة فعل ؟ أعنى أنه نشاط ظافر متصير يشارك فيه المتأمل فيشعر بغبطة النجاح أو نشوة الانتصار !

بيد أن الفنان — مع ذلك — يشعر بأن الفن مهمة لا يمكن أن تنتهى ، فإن في توقفها إنكاراً لذاتها . ومن هنا فقد قاوم كثير من الفنانين كل ما اعتور نفوسهم من حنين إلى الوصول ، فكانوا يعملون دائماً إلى معاودة البحث وإعادة النظر ، واثقين من أن مجال البحث لا بد من أن يظل مفتوحاً على مصراعيه . وربما كان خير مثال نستطيع أن نسوقه لهذا النوع من الفنانين أستاذ إكس Aix المصور الفرنسي سيزان : فقد ظل هذا الفنان العظيم يناضل حتى النهاية بكل صبر وتواضع في سبيل الوصول إلى تلك الحقيقة التصويرية التي لم يزعم لنفسه يوماً أنه قد استطاع الاهتداء إليها . وهكذا ظل سيزان مخلصاً لذلك التساؤل الأصيل الذى كان السبب في تخليه منذ البداية عن حياة الهدوء والطمأنينة من أجل الانخراط في سلك الحياة الفنية بما فيها من قلق وتوتر . وليس أدل على

ذلك مما سجله سيزان نفسه في خطاب له بعث به إلى صديقه إميل برنارد قبل وفاته بشهر واحد قال فيه : « أتراني بمستطيع أن أبلغ يوما ذلك الهدف المنشود الذي طالما سعيت من أجل الوصول إليه ؟ إننى لأرجو ذلك ، ولكن ما دمت لم أستطع بعد أن أبلغ هذا الهدف ، فلا بد من أن أبقى فريسة لموجة عنيفة من الاضطراب والقلق ... وليس على الآن سوى أن أواصل دراستى . . . فهذا الفنان الذى كان يؤكد دائما أن فى استطاعة الفن أن يبلغ « المطلق » ، لم يزعم لنفسه يوما أنه قد استطاع أن يمتلك « المطلق » !... وإذا كان فيلسوف مثل لافل قد كتب يقول : « إن الفن ليس مشكلة على الإطلاق ، بل هو هذا الذى يجعل كل موضوع يكف عن أن يكون مشكلة بالنسبة إلينا » ، فرجما كان فى وسعنا نحن أن نقول إن « فلسفة النجاح » نفسها لا تحيا إلا على جمهرة من المتناقضات التى يأخذ بعضها بيد البعض الآخر ، فتجعل من التجربة الفنية صورة مصغرة من الحياة البشرية بما فيها من صراع ديكارتى مستمر . وهكذا قد تبدو لنا الخيرة الجمالية تأملا سلبيا هادئا ، لكى لا نلبث أن نتحقق من أنها تجربة عنيفة مثيرة تبيض بالفعل والنشاط . وننظر إلى الأعمال الفنية فيخيل إلينا أنها موضوعات لا واقعية ؟ ولكننا سرعان ما نتحقق من أنها تكشف لنا عن الواقع بصورة أعمق وأخصب . وتتساءل عن غاية الفن فيبدو لنا أن فى الفن فرارا من الحياة ، ولكننا لا نلبث أن نتبين بكل وضوح أنه ينطوى على مشاركة فى الحياة يشكل أقوى وأعنف . ونسارع إلى القول مع البعض بأن الفن نشاط عديم الجدوى أو تزيه الغرض ، لكى لا نلبث أن نتحقق من أنه ليس كالفن نشاط يحفل بالمعنى ويعمر بالقيمة . أفلا يحق لنا إذن أن نقول إن الفن مشكلة ، ما دام من المحال أن تقوم « حياة » بدون إشكال ، أو « حل » بدون تناقض ؟

هنا قد يقول قائل : « حسنا ، ولكن أليس من العجيب أن يغفل كتاب يحمل اسم « مشكلة الفن » حديث الفنون ، وتصنيفها ، وأنواعها ، وعلاقاتها ، وضروب التناظر التى يمكن أن تقوم بينها ؟ » وردنا على هذا الاعتراض أنه لم يكن فى وسعنا ونحن نقدم للقارئ مجرد مدخل متواضع لدراسة الفن ، أن نتطرق للبحث فى أنواع الفنون وتقسيماتها وصلاتها .. إلخ . ومن هنا فقد حدثنا القارئ عن الفن ، دون أن نحدثه عن (المعمار) ، ذلك الفن الذى وصفه أفلوطين ، فقال إنه (ما يتبقى من البناء بعد أن نكون قد انتزعنا منه الصخور) ، وعرفه شليجل فقال إنه (موسيقى متجمدة) ، وميزه بعض علماء الجمال فقالوا إنه أكثر الفنون تعبيرية ، لأنه ينتزع الطابع المادى من

أكثر المواد تكتلا وسكونا ، لكي يعمل على توليد الفكر والحياة منها . وحدثنا القارئ عن (الفن) ، دون أن نحدثه عن (النحت) ؛ ذلك الفن الذى قال عنه آلان إنه يقدم لنا (قصائد من الرخام) ، ووصفه رودان (فى حديثه عن تمثال فينوس) فقال إن الناظر إليه يتوهم أنه بإزاء سيمفونية من الأبيض والأسود أو من الأضواء والظلال ... وحدثنا القارئ عن (الفن) ، دون أن نحدثه عن « التصوير » ؛ ذلك الفن الذى وصفه باير فقال إنه يعبر لنا عن الأعماق بالسطوح ، والحركات بالسكنات ، والمعاني بالأشكال ؛ وتحدث عنه بعضهم فقال (إن اللوحة هى فى صميمها قصيدة لاصوتية) ... وحدثنا القارئ عن (الفن) دون أن نحدثه عن (الشعر) ؛ ذلك الفن الذى قال عنه أرسطو إنه أصدق من التاريخ ، ووصفه الشاعر اليونانى القديم سيمونيدس فقال إنه لوحة ناطقة ، وتكلم عنه نوفالس فذهب إلى حد القول بأن الشعر هو الحقيقة المطلقة ... وحدثنا القارئ عن (الفن) ، دون أن نحدثه عن (الموسيقى) ، ذلك الفن الذى قال عنه شوبنور (إنه يكشف عن ماهية العالم الدفينة ، ويفضح عن أعمق حكمة ممكنة بلغة لا يفهمها العقل) ، بينما قال عنه آخرون إنه فن التفكير بالأصوات بدلا من التصورات ، فى حين وصفه بعضهم فقال إنه معمار متحرك يعيد إلى أذهاننا صور الآثار القوطية ... وحدثنا القارئ عن (الفن) ، دون أن نحدثه عن (الرقص) ؛ ذلك الفن الذى قيل عنه إنه يحقق شفافية النفس فى البدن ، ويعبر بالحركة عما يعبر عنه الذكاء باللفظ ، وكأن الراقصة حين تتثنى وتتعطف إنما تكتب بخطواتها وخطراتها قصيدة من الشعر !.. إلخ .

أجل ، يا قارئى ، إننا (مع الأسف) لم نحدثك عن كل تلك الفنون ، كما أننا لم نحدثك أيضا عن المسرح والقصة والأدب والسينما والأوبرا وشتى فنون الشم والذوق واللمس ... ولكننا حاولنا أن نبين لك فى تضاعيف هذه الدراسة أن الفن هو هذا الشيء المشترك الذى يجمع بين الكاتدرائية والسيمفونية ، بين المنحوت والمنقوش ، بين المنظوم والمنغوم ، أو هو ما يسمح لنا بأن نقارن التصوير بالشعر ، والمعمار بالرقص ، والموسيقى بالنحت . والواقع أنه إذا كان فى الموسيقى الأصيلة شعر وتصوير ومعمار ، فإن فى المعمار الأصيل موسيقى وتصويرا وشعرا ، كما أن فى الشعر الأصيل موسيقى وتصويرا وغناء .. إلخ . ولو أننا جارينا أولئك الذين يقسمون الفنون إلى فنون بصرية ، وفنون سمعية ، وفنون لمسية ، وفنون شمعية ، وفنون ذوقية ، وفنون حركية ، لكان علينا أن نضيف إلى ذلك أن ثمة تداخلا بين كل تلك الفنون ، لأن العين تلمس ، واليد ترى ،

والأنف يتذوق ، والفم يشم ، والأذن تتمايل ... إلخ . ولعل هذا هو ما عناه جيته حينما قال : (سواء أكنت بإزاء قطعة من الرخام ، أم بإزاء صدر الحبيبة ، فإن المهم أن تعرف كيف ترى بعين سبق لها اللمس ، وكيف تلمس بيد تحيد النظر) ! أو لعل هذا هو ما عناه لسنج حينما قال في (اللاؤكون) متحدثا عن رافائيل : (لقد كان من الممكن أن يكون رافائيل مصورا عظيما حتى ولو قدر له أن يولد أشوه مقطوع الذراعين) ! أليست معجزة الفن في كل هذه الحالات إنما تنحصر على وجه التحديد في أنه يريد أن يجعل من المحسوس لغة أصيلة تقوم بمهمة التعبير ؟ أليست قيمة المعمار أو النحت أو التصوير أو الموسيقى أو الشعر أو ما إلى ذلك إنما تنحصر في كونها تعبيرا عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع ؟ . وإذن أفلا يحق لنا أن نقول إن هناك فنونا ، ولكن هناك أيضا « الفن » ؟

المراجع

أولا : مراجع عامة في علم الجمال

- 1 - Alain: « Propos Sur L'Esthétique », Paris, Presses Universitaires de France, 1919.
- 2 - Basch (Victor) : Essais d'Esthétique, de Philosophie, et de Littérature. Paris, Alcan, 1934.
- 3 - Bayer (Raymond) : à Traité d'Esthétique, Paris. Armand Colin 1916.
- 4 - Bayer (Raymond) : « Essais sur Méthode en Esthétique », Paris. Flammarion, 1953.
- 5 - Collingwood (R. G.) : «The Principles of Art.» Oxford. Clarendon. 1938.
- 6 - Croce (Benedetto) : « Bréviaire. d'Esthétique » traduction française, Paris. Payot, 1923.
- 7 - Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art. » 2 tomes, Paris. Alcan, 1937.
- 8 - Dewey (John) : « Art as Expérience », New - York, G . P. Putnam's Sons. 1934.
- 9 - Dufrenne (Mikel) : « Phénoménologie de l'Expérience Esthétique. ». Paris, 2 Tomes, P. U. F., 1953.
- 10 - Feldman (Valentin) : « L'Esthétique Française Contemporaine. » Paris, Félix Alcan. 1936.
- 11 - Focillon (Henri) : « La Vie des Formes. », Paris, Leroux, 1934.
- 12 - Fondance (Benjamin) : «Faux Traité d'Esthétique», Paris, Denoël, 1938.
- 13 - Guyau (J. M) : « Les Problèmes de L'Esthétique Contemporaine., 12 e éd., Paris, Alcan, 1929.
- 14 - Huisman (Denis) : « L'Esthétique », Paris, P. U. F., (Collection que Sais - Je ?, No. 645), 1954
- 15 - Lalo (Charles) : « Introduction à l'Esthétique », Paris , Colin, 1912.
- 16 - Lalo (Charles) : «Notions d'Esthétique», 4 e éd, Paris, P. U. F., 1952.

- 17 — Nédoncelle (Maurice) : « Introduction à l'Esthétique », Paris, P. U. F., 1953.
- 18 — Osborne (Harold) : « Aesthetics and Criticism. », London, Routledge & Kegan Paul, 1955.
- 19 — Read (Herbert) : « The Meaning of Art. », London, A Pelican Book, 1954.
- 20 — Read (Herbert) : « The Philosophy of Modern Art., London, Faber & Faber, 1952.
- 21 — Santayana (George) : « The Sense of Beauty. », New - York, Scribner, 1896 (London. Cengage, 1918.)
- 22 — Segond (Joseph) : « Traité d'Esthétique », Paris, Aubier, 1947.
- 23 — Servien (Pius) : « Principes d'Esthétique », Paris, Boivin, 1935.
- 24 — Servien (Puis) : « Esthétique », Paris, Payot. 1953.
- 25 — Souriau (Etienne) : « L' Avenir de l'Esthétique. », Paris, Alcan. 1929.
- 26 — Taine (Hyppolite) : « Philosophie de L' Art. » (2. vol.). Paris, Hachette, 1925.
- 27 — Tolstol (Léo) : « Qu'est . ce que l' Art ?, trad franc. par Wyzewa, Paris, Perrin, 1898.
- 28 — Volkelt (Johannes) : « Das Aesthetische Bewusstsein. », Munick, Beck, 1923.
- 29 — Wilde (Oscar) : « Derniers Essais de Littérature et d'Esthétique », Paris. Strock, 1913.
- 30 — Wulf (Maurice De) : « Art et Beauté » . 2e éd., Louvain, Warny, 1943.

ثانيا : مراجع خاصة في الفن

- 31 — Abraham (P.) : « L'Art », dans « Encyclopédie Française. », Paris, 1935, t XVI et XVIII.
- 32 — Alain : « Système des Beaux Arts », Paris, N. R. F., Paris, Alcan, 1926.
- 33 — Alain : « Vingt Leçons sur les Beaux Arts. », P. U. F., 1949.
- 34 — Baudoin (Charles) : « Psychanalyse de l'Art ». Paris, Alcan, 1929.
- 35 — Bayer (Raymond) : « L'Esthétique de la Grâce. ». Paris, 1934 (2 volumes).

- 36 — Bayer (Raymond) : « Léonard de Vinci », Paris, Alcan, 1934.
- 37 — Cassou (Jean) : « Situation de l'Art Moderne », Paris, Editions de Minuit, 1950.
- 38 — Challaye (Félicien) : « L'Art et la Beauté », Paris, Nathan, 1929.
- 39 — Coomaraswamy (A. K.) : « Transformation of Nature in Art », Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1934.
- 40 — Delacroix (Henri) : « Psychologie de l'Art », Paris, Alcan, 1929.
- 41 — Francastel (Pierre) : « Art et Société », dans « L'Année Sociologique », 1940 — 1948, t. v.
- 42 — Francastel (Pierre) : « Peinture et Société » Lyon, Audin, 1951.
- 43 — Freud (Sigmund) : « Leonardo da Vinci », transl. by A. A. Brill, London, Kegan Paul, 1932.
- 44 — Goubier (Henri) : « L'Essence du Théâtre. », Paris, Plon, 1943.
- 54 — Guyau (J. M.) : « L'Art au point de vue sociologique », 15^e éd., Paris, Alcan, 1930.
- 46 — Jenkins (Iredell) : « Art and The Human Enterprise », Harvard University Press, Cambridge, 1958.
- 47 — Jung (Karl) : « Modern Man in Search of A Soul », (Psychology and Literature) London, Kegan Paul, 1941.
- 48 — Lalo (Charles) : « L'Art et la Vie Sociale », Paris, Doin, 1921.
- 49 — Lalo (Ch.) : « L'Expression de la Vie dans l'Art », Paris, Alcan, 1933.
- 50 — Lalo (Ch.) : « L'Art et la Morale », Paris, Alcan, 1922.
- 51 — Lalo (Ch.) : « L'Art Loin de la Vie », Paris, Vrin, 1939.
- 52 — Lalo (Ch.) : « L'Art près de la Vie », Paris, Vrin, 1946.
- 53 — Lalo (Ch.) : « L'Economie des Passions. », Paris, Vrin, 1947.
- 54 — Lalo (Ch.) : « Les Grandes Evasions Esthétiques », Paris, Vrin, 1947.
- 55 — Malraux (André) : « Les Voix du Silence. », Paris, NRF., 1951. (nouv. éd., 1956.).
- 56 — Munro (Thomas) : « Les Arts et leurs Relations Mutuelles », traduction de M. Dufrenne, Paris, P. U. F., 1954.
- 57 — Read (Herbert) : « Art and Industry. », London, Faber & Faber, 1944.

- 59 — Rodin (Auguste) : « L'Art », Entretiens Réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1951.
- 60 — Irsu (Liviu) : « Essai sur la Création Artistique », Paris, Alcan, 1933.
- 61 — Souriau (Etienne) : « La Correspondance des Arts », Paris, Flammarion, 1947.
- 62 — Souriau (Etienne) : « L'Art et la vie sociale » ; dans « Cahiers Internationaux de Sociologie », Ed. du Seuil, vol. V., 1948.
- 63 — Souriau (Paul) : « La Beauté Rationnelle », Paris, Alcan, 1961.
- 64 — Utitz (Emil) : « Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft. (2 vot). Stuttgart, Enke, 1914.
- 65 — Valéry (Paul) : « Eupalines », 9e éd., Paris, N. R. F., Gallimard, 1924.
- 66 — Valéry (Paul) : « Pièces sur L'Art. ». 6e éd., Paris, N. R. F., Gallimard, 1934.
- 67 — Valéry (Paul) : « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », in « Variété », I., Paris, Gallimard, 1924.
- 68 — Valéry (Paul) : « Variétés », II, 1929 ; « Variétés III. » 1936 ; « Variétés IV », 1938 ; « Variété V. » 1949, Paris, Gallimard.
- 69 — Villiers (A) : « Psychologie de l'art dramatique », Paris, A. Colin, 1950.
- 70 — Vinchon (Jean) : « L'Art et la Folie ». Paris, Stock, 2e éd., 1950.

فهرس الأعلام

١٦٦، ١٥٩، ١٥٨، ١٥٧، ١٥٦
١٨٢ .

برليوتس Berlioz : ١١٢

بروست M. Proust : ١٧٨، ١٧١

برودون : ١٠٥

برنشفيك Brunschwig : ١٨١

بلزك Balzac : ٧٢

بليك W. Blake : ١٧٦

بو (إدجار آلان) Poe : ١٣٧،

١٤٣ .

بودلير Baudelaire : ٥٥، ٥٠،

١٧٩، ١٧٨، ١٠٥

بودوان Ch. Baudouin : ١١٦،

١٤٨، ١٤٩ .

بولان R. Polin : ١٢٨ .

بورجيه : ١٠٥ .

بيسارو Pissaro : ١١٠

بيكاسو Picasso : ٤٩، ٣٤، ٣٢،

٥٢ .

(ت)

تارد Tarde : ١٠٤

تسيان Titien : ٨٢

تشيكوف : ١٣٠

تشمبابويه Cimbabué : ٥٦

(أ)

أبيقور Epicure : ١٦٥

أرسطو Aristotle : ٢١، ٩، ٨،

١١٦، ١٤٨، ١٥٥، ١٧٧ .

اسبينوزا : ٧٣

أفلاطون Flaton : ١١٦، ١٩٠ .

ألان Alain : ٣، ١٨، ٦٨، ٦٩،

٧٧، ٧٨، ١٤٣، ١٩٦، ٢٠٨ .

أنجيلو (ميكايل) : ٣، ٢٧، ٥٧،

١٢٣، ١٧٤ .

أوسبون Osborne : ٤٨، ٣٥ .

أوتيتس Utitz : ٢١، ١٠٦ .

(ب)

بارس Barrès : ١٧٨

باش V. Basch : ٧٨، ١٣٥، ١٨٤،

١٨٦، ١٨٧، ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠ .

باير R. Bayer : ٤، ٢٤، ٢٥، ٣٤،

٦٩، ٩١، ١٠٨، ١٢٧، ١٢٩،

١٥٦، ١٥٨، ١٦٦، ١٧٨، ١٧٩،

١٨٦، ١٩٠، ١٩٤، ١٩٦، ١٩٧،

١٩٨، ٢٠٨ .

بايو Bayeu : ٥٦

برجسون Bergson : ١١٦، ١٥٥

جيو Guyau : ٦٥ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ،

١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٣٥ ، ١٧١ ، ١٧٩ ،
. ١٨٠

جيوٽو Giotto : ٥٦ ، ١٢٢

(د)

دائشى (ليوناردو)

Leonardo da Vinci

. ٤ ، ١٢٣ ، ١٤٤

دارون Darwin : ٩٢

دلا كروا (أوجين) E. Delacroix :

. ٣٤ ، ٤٥ ، ١١٨

دلا كروا (هنرى) H. Delacroix :

١٣ ، ١٨ ، ٩٠ ، ١٢٧ ، ١٣١ ،

. ١٣٥ ، ١٣٦ ، ٢٠٥

دوجا Dogas : ٣٤

دودلى Dudley : ١٠

دوركايم Durkheim : ٧٩ ، ٨٦

دوفرن Dufrenne : ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ،

٣٦ ، ٤٠ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٤ ،

. ١٤٠ ، ١٤٢ ، ١٨٣ ، ١٩١ ، ١٩٦

دوناتلو Donatello : ٥٧

ديدرو Didérot : ٤٢

ديك (فان) Dyck : ١٠٠

ديكارت : ١١٦

ديوى J. Dewey : ١١٦ ، ١٦٦ ،

. ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٠

توحدى (أبو حيان ال) ٩

تولستوى Tolstoi : ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ،

١٦ ، ٦٠ ، ١٠٥ ، ١٧٨ ، ١٨٠

توفيق الحكيم : ١٧٨

تيرنر Turner : ١٥٦

تين H. Taine : ٩٧ ، ٩٨ ، ٩٩ ،

١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٧٨

(ج)

جروس Groos : ١٧٦ ، ١٨٦

جروسر Grooser : ٥٥

جلاسجو Glasgow : ٤٤

جليانوس Galien : ١٠

جريكو (ال) El Greco : ٥٦ ،

٥٧ ، ٥٨

جوجان Gauguin : ٤٧ ، ٩٥ ،

١٠٩ ، ١١٠ ، ١٧٣

جويبير H. Goubier : ١٩١

جوخ (فان) Van Gogh : ٣٦ ، ٤٧ ،

٥٩ ، ١٠٩ ، ١٣١ ، ١٣٥

جوتيه Gautier : ١٠٥ ، ١٧٥

جوردان Jordaens : ١٠٠

جونكور Gauncourt : ١٧٦

جويا Goya : ٥٦

جيتيه Goethe : ٤٨٠ ، ١١٨ ، ١١٩ ،

١٥٠ ، ١٥٤ ، ١٧٧

جيد A. Gide : ١٢٩ ، ١٧٢

سانتایانا Santayana : ۱۱ ، ۱۰

سپنسر H. Spencer : ۱۷۶ ، ۷۹

ستندال Stendhal : ۱۷۲ ، ۴۱

سلی Sully : ۱۳

سوریو E. Souriau : ۱۹ ، ۱۳

، ۲۵ ، ۲۴ ، ۲۳ ، ۲۲ ، ۲۱ ، ۲۰

، ۸۲ ، ۸۱ ، ۸۰ ، ۷۹ ، ۶۹ ، ۶۵

، ۱۳۷ ، ۱۳۱ ، ۱۰۸ ، ۸۷ ، ۸۶

، ۱۹۴ ، ۱۴۳ ، ۱۳۸

سیران Cézanne : ۴۷ ، ۴۶ ، ۳۶

، ۲۰۷ ، ۱۳۶ ، ۱۰۹ ، ۷۳ ، ۵۸

سیزیلی Sisley : ۱۲۷

(ش)

شاتوبریان Chateaubriand : ۱۱۷ ،

، ۱۷۴

شافان (بونی دی) Chavannes :

، ۱۰۹

شکسپیر Shakespeare : ۶۱

شلی Shelley : ۱۱۲

شوبان Chopin : ۱۲۷ ، ۱۱۷

شوبنهور Chopenhauer : ۱۱۶ ،

، ۱۶۰ ، ۱۵۹ ، ۱۵۸ ، ۱۳۶ ، ۱۳۱

، ۱۶۶ ، ۱۶۵

شومان Schumann : ۱۷۳

شیلر F. Schiller : ۱۷۶ ، ۷۹

، ۲۰۱

(ر)

رافائیل Raphaël : ۱۲۳ ، ۴۹

، ۲۰۴

رامبو Rimbau : ۱۷۳ ، ۷۲

راموس Ramus : ۱۰

رانک Rank : ۱۴۷

رسکن Ruskin : ۱۸۱ ، ۴۳ ، ۴۲

رمبرانت Rembrandt : ۴۹ ، ۳۴

، ۱۴۲ ، ۶۱ ، ۵۹ ، ۵۶

رنوار Renoir : ۱۲۷

روبنس Rubens : ۹۵

رویر (هویر) Robert : ۳۶

رودان Rodin : ۴۸ ، ۱۷ ، ۱۶

، ۲۰۶ ، ۵۱ ، ۵۰ ، ۴۹

روسو J. Rousseau : ۱۱۹ ، ۴۲

رومان (جول) J. Romain : ۹۰

رووه (جورج) Roualt : ۵۷ ، ۴۷

ریبو Ribot : ۱۱۶ ، ۸۹

رید (هربرت) H. Read : ۳۲ ، ۲۹

، ۸۴ ، ۸۳ ، ۵۲ ، ۴۹ ، ۴۶ ، ۳۴

، ۱۰۱

رینان Renan : ۴۲

(ز)

زولا (امیل) Zola : ۱۷۸ ، ۱۰۵

(س)

سارتر J. P. Sartre : ۱۷۸ ، ۷۴ ، ۵

فیرون Veron : ۱۷۳ .

(ص)

فیلدمان Feldman : ۸۹ ، ۲۱ ، ۱۰۶ ، ۱۴۹ .

ساند (جورج) G. Sand : ۱۱۷ ، ۱۷۷ .

(ك)

(ط)

کاسو Cassou : ۱۳۶ ، ۱۱۰ ، ۸۶ ، ۱۲ ، ۱۳ ، ۲۱ ، ۵۱ ، ۱۱۶ ، ۱۳۱ ، ۱۷۶ ، ۱۸۸ ، ۱۹۳ ، ۱۹۴ ، ۲۰۱ .

طه حسین : ۱۷۸

(ف)

کلودل Claudel : ۱۷۳ .
کروتشه Croce : ۱۷۴ ، ۱۱۶ .
کوریه Courbet : ۵۸ ، ۴۳ .

فانجر Wagner : ۱۱۲ ، ۱۱۳ ، ۱۴۸ ، ۱۵۰ .

کورو Corot : ۱۵۶ .
کولردج Coleridge : ۱۱۷ ، ۱۱۶ .
کولفن Colvin : ۱۲ .

فالیری P. Valéry : ۶۹ ، ۶۷ ، ۱۸ ، ۱۳۶ ، ۱۸۹ .

کولیه (لویز) Colet : ۱۷۱ .
کونت (اوجست) Comte : ۱۰۵ .
کونستابل Constable : ۴۵ .

فارلی Farley : ۹ .
فرلین Verlaine : ۱۰۵ .

کیتس Keats : ۱۲۷ ، ۱۱۸ ، ۱۱۶ .

فرنیه Vernet : ۲۰ .
فرنسیسکا (بیر دی لا) Francesca : ۵۹ ، ۵۷ .

(ل)

لالاند Lalande : ۱۰ .
لانج Lange : ۱۳ .
لالو (شارل) Lalo : ۱۸ ، ۱۷ ، ۱۹ ، ۴۹ ، ۵۱ ، ۵۲ ، ۹۲ ، ۹۹ .
کیتس Keats : ۱۲۲ ، ۱۱۵ ، ۱۱۴ ، ۱۱۳ ، ۱۰۶ .

فروید Freud : ۱۴۳ ، ۱۳۵ ، ۱۱۶ ، ۱۴۴ ، ۱۴۸ ، ۱۵۱ .
فرینفاس (مولر) M. Frinfels : ۱۱ ، ۱۹۳ .

فلاسکیز Vélsaquez : ۸۲ .

فلوبیر Flaubert : ۲۰۹ ، ۱۷۱ .
فوسیون H. Focillon : ۲۲ ، ۲۱ .

۲۳ ، ۱۰۹ ، ۱۲۸ ، ۱۹۴ .

فولتیر Voltaire : ۱۱۳ .

فولکات Volkelt : ۱۸۷ .

فهرس تحليلي

تصدير : (٣ - ٦)

وصف الموضوع الاستطقي عن طريق المنهج الفينومولوجي .

الفصل الأول : مقدمة في تعريف الفن : (٧ - ٢٦)

١ - أصل كلمة الفن عند اليونان . تعريف الفن عند أرسطو . تعريف الفن عند العرب . تعريف الفن في العصور الوسطى . تعريف كلمة الفن في العصور الحديثة .

٢ - تفسير لالاند لكلمة الفن . الفن عند ستيانا . ارتباط مفهوم الفن بمفهوم الجمال . تعريف الفن في دائرة المعارف البريطانية . تعريف معجم أكسفورد . التفرقة بين الفن والمهنة . تعريف الفن عند دلاكروا . تعريف الفن عند لانج . عدم انفصال الوظائف النفعية للعمل الفني عن الوظائف الاستطقية عند المحدثين .

٣ - رفض تولستوى لإدخال مفهوم الجمال في الفن . تعريف الفن بأنه نقل لأفكار الآخرين عند تولستوى . صدق العمل الفني عند تولستوى . تعريف رودان للفن . الفن أسلوب خاص في نقل تجربتنا للآخرين . عدم فصل الفكر عن الفن .

٤ - الفن نشاط تركيبى إبداعي . تعريف مالرو للفن . الصيغة البنائية للفن . الفن في رأى لالو . الفن عند اليونان هو الإنشاء والصنعة . الفن عند سوريو متجه إلى إنشاء موجودات . استبعاد سوريو لمفهوم القيمة .

٥ - التوحيد بين الصورة والموضوع . رأى فوسيون . اتجاه عالم الجمال إلى العمل الفني وحده . شيئية العمل الفني .

٦ - الفن هو مجموع الضرورات التي تفرض نفسها على الفنان . تعريف الفن بأنه القدرة الإبداعية لإيجاد مخلوقات جديدة . التجربة الاستطقية تشمل التذوق كما تشمل الإبداع .

الفصل الثاني : العمل الفني ، بناؤه وعناصره : (٢٧ - ٤١)

٧ - البنية المكانية والزمانية للعمل الفني . مادة العمل الفني غاية في نفسها . الفن عند هنرى مور ترجمة للمعنى من مادة إلى أخرى . العمل الفني ثمرة لعملية منهجية هي عملية تنظيم العناصر . لا بد من وجود وحدة تنوع .

٨ - الموضوع ليس شرطاً للعمل الفني . التنظيم الصوري عند الفنانين

المعاصرين . الأولية للصورة على المضمون عند بعض الفنانين . العلاقة الوثيقة بين الموضوع والإبداع الفني عند علماء النفس . العمل الفني موضوع لذاته .

٩ — التعبير هو العنصر الثالث للعمل الفني . التعبير هو الرابطة الحية بين الفنان وعمله الفني . التعبير وحدة فنية لا تقبل القسمة . وظيفة التعبير أن يجعل للمحسوس أسلوبا . الفن يحدثنا عن الواقع بلغته الخاصة . الواقع في العمل الفني هو بعد إنساني . بناء العمل الفني ثمرة امتزاج الصورة بالمادة .

الفصل الثالث : بين الطبيعة والفن : (٤٢ — ٦٢)

١٠ — الفن عند القدماء محاكاة للطبيعة . الدعوة إلى عبادة الطبيعة . الطبيعة لا تقدم لوحات فنية . إخضاع الفن للطبيعة عند كينستابل .

١١ — استلهام الطبيعة عند دلاكروا . تدخل العنصر الذاتي في تصوير الطبيعة عند مانيه . الانطباعية عند سيزان . نقد جوجان للانطباعية . النزعة التعبيرية عند ماتيس . دفاع رودان عن النزعة الطبيعية .

١٢ — الفن ليس هو الطبيعة . القبح الطبيعي يمكن أن يصبح موضوعا جماليا . الجميل المنقول دون تعديل لا يكون جميلا في العمل الفني . الطبيعة عديمة الصبغة الجمالية والمنطقية والأخلاقية . مدرسة الفنان الصنعة لا الطبيعة .

١٣ — المحدثون يرفضون نظرية المحاكاة . الفن كذب عند بيكاسو . رأى الفنانين براك — ليجيه — موندريان . مالرو عدو النزعة الطبيعية . الفن عند مالرو يحور الواقع .

١٤ — الأصل عند الفنان هو عالم الفن لا الطبيعة عند مالرو . الفن يجذبنا إلى عالم يبعدها عن الواقع .

١٥ — الفنان يمتلك الواقع . استبعاد فكرة القدر في التصوير الفني . الفن هو أسلوب جديد لخلق العالم . الفن هو علاقة عالم الطبيعة الزائل بالعالم الإنساني الخالد . الفن عند مالرو هو استحالة الصور إلى أسلوب .

الفصل الرابع : بين الفن والصناعة : (٦٣ — ٨٤)

١٦ — التفرقة بين الموضوع الاستعمالي والموضوع الجمالي . الموضوع الجمالي يدعو إلى التأمل . توحيد جوهر بين الجميل والنافع . ارتباط الجمال بوظيفة الشيء واستعماله .

١٧ — تقسيم فاليري للأبنية . الاستعمال ضروري لتبين استطبيقية المعمار .

١٨ — الموضوع الجمالي والنفعي من صنع البشر . الموضوع الجمالي ثمرة لنشاط

يدوى . حضور الصانع في العمل الفنى . حقيقة العمل الفنى في العمل الفنى نفسه .
١٩ — اللغة تحمل دلالة شخصية بالنسبة للعمل الفنى . الأسلوب هو نظرة فلسفية
إلى العالم . الحرفة عند الفنان هي توقيع يحمل طابعه . وجود الفنان من أجل الغير .
٢٠ — الفن عند ألان صنعة . الفنان رجل إدراك وعمل معا . الفكرة ترد أثناء
العمل الفنى .

٢١ — علماء الجمال الذين يخلطون بين الفن واللهم . نقد سوريو لفصل الفن عن
العمل الصناعى .

٢٢ — تفرقة سوريو بين العمل الأدائى والعمل الفنى . وجود الفن الحقيقى في
الصناعة في رأى هربرت ريد .

الفصل الخامس : الفن والمجتمع : (٨٥ — ١١٥)

٢٣ — الفن واقعة إيجابية في الحياة الاجتماعية . وظيفة الفن التوفير عند سوريو .
٢٤ — الفن عند ريبو فردى . رأى دلاكروا . ربط الفن بالدين . نقد ربط الفن
بالدين . ربط الفن بالحب . الفن الجمعى .

٢٥ — المظهر الجمعى للإنتاج الفنى . الجمهور دلالة على أن الفن عمل اجتماعى .
٢٦ — رأى تين في اجتماعية الفن . نقد تين . الفن عنصر أصلى يسهم في تركيب
المجتمع نفسه .

٢٧ — الفن عند جويو ينبع من الحياة . نظرية جويو في العبقرية . عيب جويو نزعتة
الحويوية .

٢٨ — علم الفن العام عند دسوار وأوتيتس . نقد مفهوم ربط الجمال بالإحصاء .
رأى فومسيون . علم الجمال هو دراسة موضوعية للعمل الفنى في ذاته . العمل الفنى
عند كاسو شىء حاضر . رأى نيتشه في الصراع بين الفنان والجمهور .
٢٩ — رأى لالو في صلة الفن بالجمهور .

الفصل السادس : مشكلة الإبداع الفنى : (١١٦ — ١٥٤)

٣٠ — اهتمام الفلاسفة وعلماء النفس بالمشكلة . مسئولية أفلاطون في انتشار فكرة
الإلهام . مبالغة الرومانتيكية في الإلهام . أفكار الفنانين استلهاهم لعمل فنى سابق .
٣١ — النظرية الاجتماعية وتفسيرها للإبداع الفنى . الإبداع الفنى يجىء مشروطا
بالعوامل الحضارية . الأصالة في الفن نسبية . تشابه التصورات الجمالية في كل عصر .
٣٢ — أهمية النظرية الاجتماعية وتفسيرها للإبداع الفنى . التأثيرات الحضارية

لا تكفى وحدها لتفسير الإنتاج الفنى . دراسة مشكلة الأصالة . الأصالة عند باير ليست فى العزلة والإغراب .

٣٣ — تشابك العناصر الشعورية واللاشعورية فى عملية الإبداع . نقد علماء النفس الذين يقتصرون على القول باللاشعور . عنصر الإرادة فى الخلق عند فان جوخ . رأى سوريو فى دور التأمل فى عملية الإبداع . الإبداع الفنى عند دى لاكروا هو صنعة وإرادة . الفنان رجل عمل لا أحلام . التنظيم الفنى الإرادى عند إدجار بو . رفض النظرية القائلة بأن الإبداع الفنى صورة عملية وفق مثل أعلى . لا بد من نصيب للتلقائية فى العمل الفنى . الرغبة فى تحقيق شىء متفرد هى سر عملية الإبداع عند سوريو .

٣٤ — العمل الفنى ليس موجودا قبل تجسده . الفنان قد يصبح أداة فى يد الفن . أسبقية مطلب الفن على تحقيق العمل الفنى . جوهر النشاط الإبداعى هو المقدرة الإنتاجية .

٣٥ — موقف التحليل النفسى من مشكلة الإبداع . تحليل فرويد للفنان ليونارد دافنشى . تطبيق شارل بودوان منهج فرويد فى العمل الفنى . تأثر السريالية بالتحليل النفسى . الإبداع الفنى سر فى نظر يونج .

٣٦ — علاقة الفنان بالعمل الفنى عند يونج . ثنائية حياة الفنان فى رأى يونج . الفنان أداة فى يد اللاشعور الجمعى .

الفصل السابع : الفن والحياة : (١٥٥ — ١٨٣)

٣٧ — الفن عند أرسطو محاكاة منقحة للطبيعة . الفن دىالكتيك حسى يقوم على العقل والصنعة معا . الفنان عند برجسون ينفذ بالحدس إلى باطن الحياة . نقد الاستطيقا الصوفية عند برجسون . تناقضات برجسون .

٣٨ — اتفاق برجسون مع شوبنهاور فى القول بأن الفن حدس . معنى التأمل الفنى عند شوبنهاور . فى رأى شوبنهاور أن الخبرة الجمالية فرار من المظهر إلى الحقيقة . العبقرية عند شوبنهاور هى تأمل المثل . الفن عنده أداة للتحرر من الألم . شوبنهاور أسبق من برجسون فى الدعوة إلى استطيقا سلبية تقوم على التأمل . الحدس الجمالى عند برجسون صورة مصغرة من الحدس الميتافيزيقى .

٣٩ — الفن عند ديوى ذو صبغة عملية نفعية . ربط ديوى للفن بالحضارة . لا يفصل ديوى الفن عن الصناعة . نقد ديوى فى عدم قوله بالوظيفة النوعية للنشاط الجمالى .

٤٠ - الفن ليس انفصالا مطلقا عن الحياة وليس ارتباطا مطلقا بها .
علاقة الفنان وعمله الفني علاقة تشابه في اختلاف . استقلالية العمل
الفنى .

٤١ - تأثر لالو بكروتشه . التعبير قد يكون اقترابا من الحياة أو فرارا منها عند
لالو . المظاهر الخمسة عند لالو لصلة الفن بالحياة . أولا : الوظيفة التكنيكية .
ثانيا : الوظيفة الكمالية . ثالثا : الوظيفة المثالية . رابعا : الوظيفة العلاجية .
خامسا : الوظيفة التسجيلية .

٤٢ - لالو يوفق بين جميع الآراء المختلفة . علاقة الجمال بالخير . الفن عند
برنشفيك ينقلنا من تركز إلى مشاركة الآخرين . الأعمال الفنية موضوعات قائمة
بذاتها . الواقعة الجمالية ليست ظاهرة أخلاقية . للعمل الفنى وحدته الخاصة التى يتحد
فيها الشكل بالموضوع .

الفصل الثامن : التذوق الفنى : (١٨٤ - ٢٠٢)

٤٣ - الخصائص المميزة لموقف الذات بإزاء الموضوع الجمالى . التقمص
الوجدانى عند باش . نقد نظرية التعاطف الرمزي . فهم التجربة الفنية لا يكون
بالرجوع إلى الذات ، بل إلى الموضوع نفسه .

٤٤ - التذوق الفنى ليس عملية ذاتية محضة . التأمل والمشاركة هما جوهر الإدراك
الجمالى . العمل الفنى يولد لدينا ملكة « الذوق » . هل يمكن أن يكون الحكم الجمالى
حكما كليا عاما ؟

٤٥ - نسبية الأحكام الجمالية تفترض ضربا من الموضوعية الأصلية . نحن فى
العادة متحيزون لأننا جزئيون - أثر التربية والفربية على تنمية ملكة الحكم - إن
حكى لا يحكم على العمل بقدر ما يحكم على فهمنا للعمل الفنى يتوقف على مدى
قدرتنا على قمع ذاتيتنا وقهر جزئيتنا .

٤٦ - عالم الجمال يستبعد خواطره وآراءه لكى يستمتع بحضرة العمل الفنى .
الموضوع الجمالى شئ عيى يخاطبنا بلغة نوعية تفصح عنها بعض التأثيرات . التأمل
الفنى هو فى صميمه فعل اجتماعى - الموضوع الجمالى يخلق من جمهور المعجبين به
ما يشبه الـ « نحن » . إنسانية الفن .

خاتمة : (٢٠٣ — ٢٠٩)

نظرة أخيرة إلى المشكلة — الموضوع الجمالى ليس موضوعا طبيعيا أو نفسيا
أو اجتماعيا — متناقضات الفن — مشكلة تعدد الفنون — أنواع الفنون الجميلة . الفن
بوصفه تعبيرا عن ذلك البعد الإنساني من أبعاد الواقع .

(٢١٠ — ٢١٣)

المراجع

(٢١٤ — ٢١٨)

فهرس الأعلام

(٢١٩ — ٢٢٣)

فهرس تحليلي

رقم الإيداع : ٣٤٣٦

الترقيم الدولى : ٩٧٧/٣١٦/٣٧٤/١