



مع تحياتي : علي مولا

اهداءات ٢٠٠٢

الفنان/حسين بيشار

القاهرة

جنت في عالم الجمال

نشر هذا الكتاب بالاشتراك

مع

مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر

القاهرة - نيويورك

يولية سنة ١٩٧٠

# جنت في علم الجمال

تأليف  
جان برتليمي

مراجعة  
الدكتور زطمي لوقا

ترجمة  
الدكتور أنور عبدالعزیز

الناشر

دار خضرة مصر

١٨ شارع كامل صدقي - بالفجالة

هذه الترجمة مرخص بها ، وقد قامت مؤسسة فرانكلين للطباعة  
والنشر بشراء حق الترجمة من صاحب هذا الحق .

This is an authorized translation of TRAITÉ D'ESTHÉTIQUE  
by Jean Berthelemy. Copyright 1964 by Editions de l'Ecole

## المشتركون في هذا الكتاب

المؤلف : جان برتليمي

المترجم : الدكتور انور عبد العزيز

تخرج في قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٣٩ -  
عمل مدرساً بالمدارس المصرية بين عامي ١٩٣٩ و١٩٤٩ حصل خلالها على  
بعض الدرجات ، العلمية أهمها دبلوم معهد التحرير والترجمة والصحافة من  
جامعة القاهرة .

حصل على دبلوم الدراسات العليا ، ثم دكتوراه الجامعة مع مرتبة  
الشرف الأولى من السوربون ، كما حصل على دكتوراه الدولة مع مرتبة  
الشرف الأولى من جامعة باريس .

عين عام ١٩٥٤ مدرساً بكلية المعلمين بالقاهرة ، ثم مراقباً عاماً للغة  
الفرنسية بوزارة التربية والتعليم ، ثم أستاذاً مساعداً للغة الفرنسية وآدابها  
بكلية البنات بجامعة عين شمس ، ومشرفاً على القسم المناظر في جامعة القاهرة ،  
ثم أستاذاً لكرسي اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة عين شمس .

له عدة مؤلفات أهمها « النقد وعلم الجمال » - نشر له كتاب « الكونت  
دى لوتريامون » بدار نشر بايو بسويسرا ، كما نشر له مقالان في مجلة « علم  
الجمال » الفرنسية . ألقى محاضرات هامة في الإذاعة الفرنسية عن « الآلهة  
المصرية القديمة في الأدب الفرنسي الحديث » . كما ألقى محاضرتين بالإذاعة  
المصرية عن الشاعر بودلير - قام بترجمة كتاب « علم النفس في خدمة العلم »  
بالاشتراك مع زميل له ، كما قام بترجمة كتاب « قصص فرعونية من العصر  
القديم » للأثري الفرنسي لوفيفر .

### المراجع : الدكتور نظمي لوقا

أستاذ الفلسفة بكلية المعلمين بالقاهرة . ولد في مدينة دمنهور سنة ١٩٢٠ . تلقى دراسة منزلية خاصة في العلوم العربية القديمة والأدب العربي حتى حصوله على شهادة الابتدائية ١٩٢٩ . تخرج في قسم الفلسفة ١٩٤٢ ، وعمل بالتدريس في المدارس الثانوية ، ثم حصل على الماجستير في الفلسفة ١٩٤٦ ، وعلى الدكتوراه ١٩٥٢ من جامعة القاهرة .

له مؤلفات عدة في القصة القصيرة ، والطويلة والفلسفة ، والشعر . فاز في ١٩٤٧ بالجائزة الأولى في مسابقة الإذاعة المصرية للقصة القصيرة عن قصة « آكلة النيران » ، ثم فاز في إدارة الثقافة بالجائزة الأولى عن القصة القصيرة « الضاربون في الأرض » ١٩٤٨ .

ترجم عدة كتب عن الإنجليزية والإيطالية . ترجم « الإنسان والطبيعة » و « روائع خالدة » وهما من سلسلة حول مائدة المعرفة ، كما ترجم كتاب « أفانين من العلم والأدب والفكاهة » ، وهي من الكتب التي أصدرتها هذه المؤسسة . يسهم في تحرير سلسلة « تراث الإنسانية » ببحوث أدبية وفلسفية ، ويتولى باب مسكنية مجلة الهلال العربية ، ويكتب فصولا في النقد الأدبي والفني في دوريات كثيرة ، منها الكتاب العربي ، والفكر المعاصر .

مصمم الغلاف : عادل كامل

يعمل مهندسا بالبيئة العامة للتصنيع . قام بتصميم عدة أغلفة لكتب المؤسسة .



## محتويات الكتاب

صفحة

مقدمة

توطئة لعلم الجمال

٤	عن الجمال
١٢	ملخص طريقة البحث

الجزء الأول

سيكولوجية الفن

٢٣	الفصل الأول : المجتمع والفرد
٢٤	الجماعة المبدعة
٣٥	أثر البيئة
٤٥	المدارس والأساليب والأنواع
٥٥	الفردى السكلى
٦٠	مدينة الفنان
٧٣	الفصل الثانى : الملائشعور والمشعور
٧٣	السريالية

صحة	
٨١	ليست العبقرية جديوا
٨٩	ليس الشعر صبغات أو هام واحلام يقظة
١٠٠	التحليل النفسى للعمل الفنى
١٠٨	الإبداعية والحياة الجنسية
١١٤	اللا شعوران
١١٩	المفصل الثالث : الالهام والعمل
١٢٠	هبة ربات الالهام
١٢٤	قانون العمل
١٣٢	سبيل الإبداع
١٤٠	الفكرة النابتة ونموها
١٤٦	عن السهولة
١٥١	قيود لذيذة
١٦٢	مصادفات سعيدة
١٧١	المفصل الرابع : المادة والصورة
١٧١	عنصران متميزان بيد أنهما لا ينفصلان
١٧٧	جمال المادة
١٨٢	ماذا يمكن أن تقدم المادة للفنان
١٨٨	نتائج
١٩٥	الفكر واليد والاداة

صفحة	
٢٠٣	الفنان والصانع . . . . .

### الجزء الثاني

#### علم ظاهرات الفن

٢١٩	الفصل الأول : فن التصوير والطبيعة
٢٢٠	بحث في المذاهب . . . . .
٢٢٦	تأمل في الأعمال الفنية . . . . .
٢٣٧	ما هي اللوحة ؟ . . . . .
٢٤٢	الرؤية الفنانة . . . . .
٢٤٧	من بودلير إلى مالرو . . . . .
٢٥٦	حول الفن للتجربة . . . . .

#### المفصل الثاني : الشعراء والنكباء

٢٧٠	الشعر الخالص . . . . .
٢٧٤	الموسيقى اللفظية . . . . .
٢٨١	سحر إيحائي . . . . .
٢٨٥	المعجزة الشعرية . . . . .
٢٩٠	تكنيك الشعر . . . . .
٢٩٩	الجرس والمعنى . . . . .
٣٠٦	جمال غير نقى . . . . .

صفحة	
٣١٧	المفصل الثالث : الموسيقى والمعاطفة
٣١٨	تنوع الموسيقى . . . . .
٣٢٣	غموض التعبير الموسيقى . . . . .
٣٢٧	الإصغاء إلى الموسيقى . . . . .
٣٣٢	الشكل الموسيقى . . . . .
٣٣٧	د . . . . .
٣٤٤	الموسيقى والمعمار والرياضيات . . . . .
٣٥٣	الزمن الموسيقى . . . . .
٣٦٠	الإشهاد الموسيقى . . . . .
٣٦٧	مناهج خارج المنهج . . . . .
٣٧٩	المفصل الرابع : عالم الفن
٣٨٠	الذة الجمالية . . . . .
٣٨٦	الفن واللعب . . . . .
٣٨٩	الجميل والمفيد . . . . .
٣٩٣	تصنيف الفنون . . . . .
٣٩٨	عوامل الفن . . . . .
٤٠٤	واقعية الخيال . . . . .
٤٠٦	أفلاطونية بروست . . . . .
٤١٢	الشكل التكويني . . . . .
٤١٧	نواحي الغموض في الوجود الفني

صفحة

٤٢٢ . . . . . الجمال الفني والجمال الطبيعي

### الجزء الثالث

#### فلسفة الفن

٤٣٥ الفصل الأول : الفن والانسان

٤٣٧ . . . . . تراجم

٤٤٩ . . . . . « اضرب قلبك »

٤٥٩ . . . . . الفن للفن

٤٧١ . . . . . الفن الملتزم

٤٨٣ الفصل الثاني : الفن وعلم الاخلاق

٤٨٥ . . . . . إدانات تشهيرية

٤٩٢ . . . . . كرامة الحواس

٤٩٨ . . . . . تطهير الانفعالات

٥٠٩ . . . . . واجبات الفنان

٥٢٣ الفصل الثالث : الفن والميتافيزيقا

٥٢٥ . . . . . علم الجمال عند برحسون

٥٣٥ . . . . . اعتراضات رئيسية

٥٤٥ . . . . . نقد النقد

صفحة	
٥٧٥	المعرفة الجمالية . . . . .
٥٧٣	المفصل الرابع : الفن والدين
٥٧٥	دين الفن . . . . .
٥٨٧	من التمرد إلى الابتهاال . . . . .
٦٠٢	التقابل بين الفن والصوفية . . . . .
٦١٥	التناقضات بين الفن والدين . . . . .
٦٢٨	تعلييل النتائج . . . . .
٦٤١	الهوامش

تصدر عنا أقوال قوية حين لا نتمدد أن تصدر عنا أقوال غريبة  
لوتريامور

# مقدمة

## توطئة لعلم الجمال

يقول فاليري (١): «يجب دائما أن نعتذر عن عدم الكلام في فن التصوير». وهذا التنبيه جدير بأن يكون موضع تفكيرنا ونحن في مدخل بحث في علم الجمال. فالعمل الفني عامة - لا التصويري وحده - لا ينبع من الصياغة اللفظية ، ولا من التعليل المنطقي أو الخطابية ، بل هو بمثابة إدراك وإثمار مباشرين ، فيما أن نتذوقه وإما ألا نتذوقه. وقد تضفي عليه الألفاظ غموضا وتذويه في موجة من الميوعة بدلا من أن توضحه ، بل قد تحل محله شيئا آخر . أضف إلى هذا أن من التهور أن يكتب الإنسان في شيء يجمله جهلا يكاد يكون تاما . وإذا كان الفنانون يزدرون الهواة - وهم في هذا على حق - فذلك لأنهم يعرفون أن الفن مهما يكن متواضعا فهو عالم خاص بهم . فإما أن نكون من هذا العالم وإما ألا نكون ، وما لم نكن منه فعلينا أن نلتزم الصمت .

كيف نتحدث إذا عن الفن ؟ بل وأيضا كيف لا نتحدث عنه ؟ هل يراد حرمان المحب من التحدث عما يحب ؟ أولا يساعده الحب على فهم ما قد يظل مغلقا عليه وهو إليه في شوق ؟ ألا تستطيع الكلمات على الأقل إيقاظ الانتباه وشحن القريحة وإثارة المشاعر ، إذا ما استحال شرح ما لا يقبل الشرح ؟... وكما قيل ، ألا تتمكن الألفاظ من «إيصال النشوة» ؟ (٢)

وأخيرا ، وعلى وجه الخصوص ، أيقدر الإنسان على ألا يسأل نفسه عن نفسه ؟ أليس له حق وعليه واجب التفكير في مختلف مظاهر عبقريته ونشاطه ؟ إنه إن كان حيوانا عاقلا ، اجتماعيا ، حيوانا يضع المعدات ويخترع



الآلة ، فهو أيضا حيوان فنان . . « إنسان ذو فن » يتميز عن الدواب في أنه يبدع الأعمال الفنية أو يبدو وهو يميل إلى التمتع بجمالها . إن الظاهرة الفنية بوجه عام ، ناحية رئيسية من نواحي الظاهرة البشرية ، فهي تشكل تجربة لا حصر لها ، مثلها مثل الأنواع الأخرى من التجارب تشحذ الفكر وتتقدم إليه لتسكونه ووضع بحثه .

لهدفنا إذا ما يبرره مهما يكن جريثا ، فما علم الجمال إلا دراسة المشكلات التي يخلقها الإنتاج والتأمل ، وتثيرها الأعمال الفنية ، وسوف تعرض لنا هذه المشكلات وشيكا بكل ما فيها من اتساع وبكل ما بها من تعقيد. ولعل من الضروري أولا أن نبحث في موضوعين أولهما يتعلق بموضوع هذا البحث ، وثانيهما بطريقة البحث .

### عن الجمال

إذا لم يكن التعريف الذي قدمناه آتفا عن علم الجمال يضم كلمتي « الجميل » و « الجمال » ، فذلك لأننا أبعدهما عمداً باعتبار أن علم الجمال لا يتضمن قيمة عملية ما إلا لأن الإعداد له يبدأ من تجربة معينة ، ولأنه إذا كانت عندنا التجربة عن أشياء نصفها بأنها « جميلة » فليست لدينا تجربة « الجميل » و « الجمال » في ذاتها ، وكلتاها فكرتان « ميتافيزيقيتان » تتطلبان اتخاذ مواقف « ميتافيزيقية » . وعلى هذا فهما لا تدخلان بصفتهما هذه في اختصاصنا . لكن هل يعنى هذا أن ليس للجمال مقابل ؟ أو أن فكرته تخلو من المعنى ؟ أو أن البحث عنه أمر « بال » لاجدوى منه . . . وأن الفن يقوم بدونه ، بلز وأن من الواجب أن تتجنب النطق باسمه ؟ هذا ما وصل إليه المحدثون من علماء الجمال . . ونحن لسنا على رأيهم . لذا كان علينا أولا أن نوضح ما نقصد إليه في هذا الصدد .

مامن إنسان يستطيع اليوم أن يعرف علم الجمال بأنه علم مقاييس الجمال

الذي يتطلب معرفة قواعد ، لابد من أن تؤخذ في الاعتبار مقدما عند إنتاج الأشياء الجميلة ، ولسوف نرى أنه لا توجد مواصفات قواعد يصنع العمل الفني بناء عليها ، كما أنه لا توجد مواصفات « قواعد » ما للحكم عليه . ولكن لاشك أننا نستطيع التحدث جوازاً عن قواعد عامة جداً ، ولو أن هذه القواعد لا تستنتج من مذهب للجمال وضع مقدما . بل تستنبط مؤخراً من الأعمال التي تم تنفيذها فعلا كما تستنبط قواعد علم تقدير القيم العلمية من التجربة ، والنجاح والخطأ . ولقد أمكن القول في هذا المعنى بأن علم الجمال هو الشرعية غير المحددة - بيد أنها قاهرة - النابعة من مجموع النتائج الموافقة (٣) ؛ وذلك أن الجمال ليس بنموذج أبدى أو بقانون أمثل قائم قياما مسبقا . بل إنه يجب إعداده . وهو ليس مثالا يحتلى عرشا في سماء العالم المعقول - كما تقول الأسطورة الأفلاطونية - أو نوعا من نوع جامد على الأعمال الفنية أن تسعى لتداركه أو اللحاق به ، أو على الأقل الاقتراب منه<sup>(٥)</sup> ، بل هو موجود في الأعمال الفنية وبها . والفنان من وجهة النظر هذه يقف هوقفا يشبه ذلك الذي يقفه رجل العلم أو رجل الواجب ، وكلاهما لا يجد الحقيقة أو الحكمة منقوشة أبداً على ألواح من الحجر . وكما أن فكرتي الحقيقة والخير تصقلان بالتجربة ، وكما أن البحث فيهما يحدث دائما ، وكما أنه تجرى إعادة تشكيلهما وصقلهما وتعميقهما بالعمل العلمي والأخلاقي ، فمكرة الجمال تتضح وتنوع وتنمو بفضل ما يبدعه الفنان ، وحيث يصبح كل إبداع بمثابة رفع الجمال درجة وكشف عن أحد وجوهه .

(\*) يترجم موضوع الفن اتساقيا طبقا لأفلاطون (٥-٨-١) ومن بعده للقديس أوغستين .  
 ( عن الحقيقة في الدين ٣٠ - ٥٦ ) المثل الأعلى للفنان في صورة ناقصة ، أى يترجم الفن في ذاته - فيما يتعلق بالأفلاطونية الفنية في عصر النهضة انظر بلونت - أ . نظرية الفنون في إيطاليا من عام ١٤٥٠ إلى ١٦٠٠ ، الأبواب ٥ ، ٧ ، ٩ ، انظر قائمة المراجع في نهاية هذا الكتاب تحت اسم باونت - أ .

وعلى أية حال فإن تعريف «الاستطيقا» بأنها علم الجمال يضطارنا إلى تعريف الجمال ذاته . ها نحن أولاء منذ الآن وقد أغلقت علينا أبواب مجاهل من النظريات لا مخرج منها كتلك التي تاه فيها الأخوان «جونكور» كما تاه كثيرون من سبقة وهما حيث قالوا :

« الجمال؟ آه... نعم... الجمال... من أين يأتي؟ وما الذي يجعله يعيش؟ وما عنصره؟ أفلاطون، أفلوطين... صفة الفكرة تعبر عنها صورة رمزية؟ كما ندركه مختلطاً أم تجميع إرستطالي لأفسكار النظام والمقدار ما أدراي؟ الجمال؟ أهو المثل الأعلى؟ أهو الحقيقة مستنبطة من مجال الخاص والعابر...؟ أم اندماج وتناسق بين مبدئي الوجود المثل والصورة؟ بين الماهية والحقيقة؟ بين المنظور وغير المنظور؟ أهو في الحقيقة.. لكن أي حقيقة؟ حقيقة محاكاة جمال الكائنات والأجسام؟ لكن أي محاكاة؟ محاكاة بالاختيار أم بالتسامي؟ المحاكاة دون تخصيص فردي... حيث الإنسان ليس بإنسان؟ أم المحاكاة طبقاً لنوذج جمعي للكمال...؟ أهو جمال أرفع من الجمال الواقعي؟ أهو طبيعة ثانية تضفي عليه صفة الخلود؟ ماذا؟ الجميل؟ أهو موضوعية أم لا نهائية ذاتية؟ أهو التعبيرية التي قال عنها جوته؟ أهو الجانب الفردي الطبيعي الذي تميز به هيرش أولينج؟ أهو كلمة يكون التي قال فيها إن الإنسان يضيف إلى الطبيعة شيئاً؟ أم هو الطبيعة كما تراها الشخصية في ذاتية الإحساس؟ أهو واحد أم متعدد؟... مطلق أم منوع؟ الجميل أقصى حدود اللا محدود الذي لا يعرف... قطرة في محيط الله - كما قال لا يبنتر... وهو في نظر المدرسة الساخرة خلق مضاد للخلقة يعيد الإنسان من خلاله بناء العالم وإحلال شيء أكثر بشرية محل الخالق الإلهي، بحيث يصبح أكثر انطباقاً والآنية المعنوية، فهو معركة ضد الله؟ قال البعض إن الجميل شقيق الخير، باعتبار أنه يدخل في عملية التكيف بالخير، وبصفته إعداداً لعلم الأخلاق. وهذا وفاق رأى فيخته :

« إن الجميل نافع ، آه من فلسفة الجمال ونظريات علم الجمال كلها . . . إن هي إلا ألفاظ . . . ( ٤ ) .

إن النظر في الأشياء التي يؤكد لنا الباحثون أنها موضع الإعجاب لا يمكن إلا أن يزيد من حيرتنا، ويؤدي بنا التنوع الشديد للجمال إلى فقدان الطريق ، إذ ماهو العامل المشترك بين تمثالي فينوس دى ميلو وفينوس دى ليسبوج ؟ وماهي الرابطة المشتركة بين « آريا » و « باخ » ، « والكوميديا الإلهية » ؟ أو بين هرم خوفو وأغنية شاعرية كتبها بول فور؟ أو بين لوحة صورها ميرو والطبلة لأوتان ؟ أو بين الخجرية المدربة وسقف قصر السكستين ؟ . . . إن الجمال الطبيعي ليبدو لأول وهلة وكأنه أقل تنوعاً من جمال الفن . . . والأذواق فيما يتعلق به أكثر اتفاقاً من تلك التي تختص بالأعمال الفنية . الواقع أن الجمال في نظر غالبية الناس كما هو الشأن عند ستاندال وعد بالسعادة (٥) والصورة التي سيرسمها الناس لأنفسهم عن هذه السعادة هي بعينها لا تكاد تتغير . فإذا نحن بحثنا في إيجاد قاعدة للجمال عن طريق أكبر عدد من الإجابات الصحيحة على هذا السؤال : هل هذا الشيء جميل؟ . . . لو وجدنا أن غالبيتها تتجه أولاً نحو جسم الإنسان وبوجه خاص نحو جسم المرأة . . . ثم نحوز بنتها (من ملابس وحلى) ، ثم نحو المساكن ، ثم المدن ومواقع الطبيعة، (٦) . وهكذا يجوز أن تؤمن كما يفعل مالرويان : «فكرة الجمال وهي من أكثر أفكار علم الجمال غموضاً — ليست بغامضة إلا في علم الجمال نفسه» (٧) رغم هذا فإن غالبية الآراء تقول بتدرج الأشياء التي توصف بأنها جميلة ، بل لا بتدرج الجمال ذاته . فنموذج جمال الذكر أو الأثني مثلاً غير ثابت ، بل إنه يتغير بتغيير الأزمان والبيئات والحضارات . والقول بأن الفن يلعب دوراً في هذه التغييرات هو البدهاة بعينها ، ولذا نختتم قولنا بتحرير لقول باسكال : ياله من جمال يبعث السرور ! هذا الجمال الذي يحده نهر . . . إن للجمال عصوره ، ودخول كوكب زحل في برج الأسد يحدد لنا أصل

ذلك الأسلوب . . . وما هو جميل في هذا الجانب من جبال البرانس قبيح في الجانب الآخر منها . . .

هكذا تصبح الصفة الرئيسية للجمال — على ما يلوح — هي إضفاء الغموض على المشكلة ، بل وإحلال ما هو أكثر غموضاً محل شيء غامض أصلاً . فإن كان الأمر هكذا أفلا يجدر بنا توفير الجهد والاستغناء عنه ؟ كان هذا رأى الأستاذ سوريو : « يعتقد البعض أن من الأمور التي لاغنى عنها أن نبحث عن تعريف للفن وانسكرة الجمال . لكن ما هذا إلا تفكير للحقيقة الكبرى ، هذا البحث الذي يهدف إلى ربطها بناحية جانبية هي في ذاتها مختلطة غامضة . ولناخذ لهذا مثلاً : — ماذا أراد مؤلف « المازوركا » الخامسة والعشرين ؟ هل أراد تحقيق « الجميل » بوجه عام ؟ أم « الجميل » باعتباره يتعارض وكلا من السامى والجذاب ؟؟ ألم ينشأ التعبير عن الجاذبية الخاصة الفردية الوحيدة في « المازوركا » الخامسة والعشرين ؟ وعن هذه الرشاقت وتلك الحالات المرضية والتحركات الانفعالية ، أو — إن صح التعبير — هذه التحركات العصبية التي تجعل منها كائناً قائماً بذاته ، لا بين الكائنات الموسيقية الأخرى لحسب ، بل بين إحدى وخمسين مازوركا أخرى ، ربما يقال إن شوبان قد أبدع عملاً فنياً رئيسياً . لكن ما من صفة تميز وتحدد العمل الفني الرئيسى اللهم إلا أنه يتمتع بوجود قوى ساطع بوجه خاص . « الحقيقة أن الفنون » هي التي تصنع بين المناشط البشرية الأخرى في وضوح وبقصد سابق ، أشياء معينة ، أو بصفة أعم أشياء عجيبة يكون وجودها هو بعينه هدفها . « ما هو الجمال إذا ؟ إنه الشعور الذي ينبعث به إلينا النجاح الكامل للفن في مهمته . لكن تعريف الفن بهذا الشعور النهائي لا يخرج عن كونه دوراً أى دوراناً داخل دائرة . فلنقل إذا إن الهدف المباشر للفن هو الوجود الكافي كفاية دنيا للكائن الفريد في ذاته ، وإن أمكن الوجود الكلى المنتصر الملتهب الذي يخفى فيه الدور (٨) ، لكن بالأسف ، لن نخفى الدائرة بحال . لقد طرق الأستاذ سوريو

جيداً أو ضوع الوجود الفنى . ولا بد لنا هنا أن نقدم له فروض التبجيل . وسوف ندعوه لمعوتنا حين يحين الوقت الذى نطرق فيه هذه الناحية . غير أن هذا الوجود العظيم يتضمن في ذاته ما يسمى عادة بالجمال، وهو شئ لا يمكن استبعاده . . . . الجمال بصفته فكرة « مختلطة غامضة » ؟ فلننتظر . . . أهو عامل جانبي ؟ قطعاً لا . . . لأن الأعمال الفنية الفاشلة التى يقدمها فنان هزيل ، وهى كذلك « كائنات فريدة ، هدفها فى وجودها » إن هى قورنت بأعمال جوجان وفان جوخ وسيزان مثلاً . . . وإذا كان وجودها هذا هزيلاً فقيراً دون « حماسة » أو « بريق » ، فهل يخرج الأمر عن كونها غير جميلة فحسب؟ أليس بواضح وضوح النهار أن فكرة «البريق» هذه تسمح بإدخال الجمال بطريقته غير المشروعة بعد أن كان المفهوم أنها مبعدة ، تلك الفكرة التى يحل محلها بشكل ما حشد من الصفات ، كان يصفها قدامى الكتاب بأنها عظمة النظام ، وعظمة الحقيقة ؟ .

عندما كتب شوبان المازوركا الخامسة والعشرين لم يكن يبحث قطعاً عن «الجميل» بصفة عامة، ولا عن السمو ، ولا عن الجاذبية . . . لكنه إن كان قد أراد بادىء ذى بدء أن يصل إلى « التحركات الانفعالية » أو إلى « المحركات العصبية » التى تدهل الأستاذ سوريو ، فهل كان يمكن أن يزيد شوبان فى شئ عن مؤلفي الأغاني الغرامية التى كانت تنشر عام ١٨٤٨ ؟ الواقع أن شوبان أراد أن يؤلف مقطوعة موسيقية على نغم المازوركا فحسب ، وخرجت هذه المقطوعة جميلة ، لا مرأى فى هذا ، دون أن يكون فى حاجة إلى أن يذكر هذا لغيره أو لنفسه ، باعتبار أن الموسيقى غير الجميلة ليست بموسيقى ، ما كان لها أن توجد باعتبارها موسيقى . وكما يتلقى الإنسان عقاباً حين يرتكب الخطأ نرى الأستاذ سوريو ، وهو لا يعرف تماماً — إذ سير خلف نظرياته — أين ينتهى النشاط الفنى وهو إذ يقول : « يجوز أن يكون هناك فن فى عمل فلسفى ما ، أو عمل علمى ما ، أو فى عمل تعليمى ما . . . وإذ يقول : بل ويكفيك « أن تنجب طفلاً لتصبح فناناً .

إن أنت إلا فكرت في أن يكون هذا الطفل أشقر أو أسمر ، وإن أنت عرفت كيف تعطيه عيوناً زرقاء أو سوداء(٩) ... إذ هو يقول هذا نجده يخلط في وضوح بين عمليتي الهدف والفن .. وهكذا ينتقم الجمال لنفسه حين تسخر منه .. أليس كذلك ؟

إن فكرة «الجميل» تقع في نفس التعارض الذاتي الذي تقع فيه جميع الأفكار الأولية ، لأنها — أي فكرة الجميل — لا تقبل التفسير ولا يمكن الاستغناء عنها، ولأنها في وقت واحد حاضرة هاربة. على أن أكثر الفلسفات كلاسيكية بل وأكثرها شيوعاً تقول بإيجاد حل لهذا التعارض الظاهري ، فقد كان خطأ الكثيرين من فلاسفة الميتافيزيقا كما أوضح هذا الأستاذ جليسون (١٠) — أن عزلوا الجميل من السكائن ، كما لو كان الأمر بالنسبة له حقيقة تقبل التمييز في ذاتها « بهذا تتساءل : ما هو الجميل ؟ ثم نجيب حين لا نجد إلا الإجابات اللفظية البحتة . وعلى ذلك فإن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلنا أن الجميل — شأنه شأن الحق والخير — يعيش فوق العقل والمنطق والعمل ، تتحول فكرته مع تحول فكر السكائن ، على أن يكون مفهوماً بلاغة حديثة ، وأنه من خواص السكائن وقيمه . وعلى أنه ليس بشيء آخر غير السكائن نفسه ، إن نحن نظرنا إليه من زاوية هذه القيمة . نتيجة هذا أن «الجميل لا يقبل التعريف ، حكمه هنا حكم السكائن . والتعريف معناه ربط فكرة بأفكار أخرى سبق أن عرفناها . وفي مجالنا هذا لا وجود لهذه الأفكار

\* وتلك أيضاً في مجال آخر — فكرة فاليري إذ يقول : ما دام فيلسوف الميتافيزيقا قد بحث الأمر في الحق ووضع في شبه هذا كل ما اطلقه وعرضه حين اختفى التناقض الظاهري ، ثم اكتشف بعد ذلك فكرة الجمال وسعى لتتميتها وتنمية نتائجها ، فهو لا يستطيع إلا أن يبحث عن حقيقته . ها هوذا يتابع حقيقة ما اتخذ اسم «الجميل» ، ولكنها من نوع آخر ؛ ويخترع دون أن يقصد حقيقة الجمال . وهكذا نجده يفضل الجميل على اللطائف والأشياء ، ومن بينها اللطائف الجميلة والأشياء الجميلة ( انظر متنوعات ٤ — ص ٢٥٥ ) .

الأخرى والجمال يفهم من خلال الأشياء الجميلة ، بالتجربة المباشرة التي لا تقبل التقليل وكل ما يمكن أن يقال عنه يصبح من قبيل التكرار الذي لا جدوى منه .

لا تدهش إذا من أن الجميل شيء لا يعرف ، لكن لا تخف ، إن أنت استخدمت هذا التعبير - من ألا تصل إلى موضوع ما دام الموضوع قائماً موجوداً . ومن ناحية أخرى، فإن الكائن بوجه عام - نقصد الكائن غير الملموس أصلاً - غير موجود ، ولذا لا يمكن أن يكون جميلاً . على أن الموجودات في ذاتها - تلك التي تتصنف بالجمال بشكل يزيد أو يقل بحال ما - هي الكائنات التي تنتجها الطبيعة أو تصنعها يد الإنسان . من هنا كان القول بعدم وجود جمال مثالي منفصل ، يعيش في ذاته ولذاته .

ولقد فهم الأستاذ سوريو تماماً أن الجميل يرتبط باكتحال معين للوجود والكائن ، لكننه نسي أن الكائن يمكن أن يكون هدفاً ، أو كائناً يقبل الإدراك إدراكاً منوعاً يتنوع طبقاً لاختلاف مواقف الشعور أو الضمير . فهذا الشيء بصفته موضوع معرفة ، شيء حقيقي ، وما حقيقته هذه إلا كيانه باعتباره مبعث لذة في ذاته بالنسبة للحواس المدربة . وهكذا لا تصبح فكرة الجمال «غامضة» أو «مختلطة» بحال من الأحوال . ومع أنها لا تستطيع الدخول في إطار أية فكرة، فهي محدودة واضحة قدر دقة فكرة الحقيقة، أو فكرة الحق ووضوحهما، وهي تمثل شكلاً من أشكال الرغبة الملحة للكائن رغبة هي في حقيقة تصميم الإرادة البشرية تنبع من إرادة المبدع ومن حساسية المحب للفن . . . وتتخذ هكذا صفة الهدف المحورى وصفة القيمة التي يدعيها أو يعترف بها المبدع أو الهاوى ، وصفة المطلب الروحي الجسم أو الذي يمكن أن يجسم .



### ملخص طريقة البحث

يفهم مما سبق أن استخدام لفظي «جميل» و «جمال» أمر مشروع . و لو أنه لا يمكن أن يكون هكذا إلا إذا استعنا بتجربة جمالية . ويتطلب هذا منا طريقة خاصة نتبعها؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك علم للفن يستحق هذه التسمية إلا إذا استند إلى أوسع تجربة ممكنة لحقائق الفن . وأول تجربة هنا تجربة عالم الجمال نفسه . وهو الذي تفترض فيه أنه قد اكتسب بعض الثقافة الفنية ، وأن في إمكانه اكتساب الخبرة ؛ إن هو مارس أحد الفنون الجميلة ممارسة عملية . غير أن قدرة عالم الجمال لا يمكن إلا أن تكون محدودة جداً . ولذا يتحتم عليه أن يلجأ إلى قدرة الآخرين . وفي مجال الفن ، كما هو الشأن في كل المجالات ، هناك علماء و «رجال مهنة» متخصصون ، خبراء فيها ، لا بد من الاستشهاد بهم . والشهود الذين نخصمهم - وهذا طبيعي - هم الذين يعرفون أكثر من غيرهم عما يتكلمون ، نقصد هنا أولئك الذين يصنعون الفن ، أي الفنانين .

هناك من يلجأون إلى الفلاسفة أولاً ، وعلم الجمال على ما يلوح هو مجالهم ، وكثيرون من عظمائهم قد كرسوا له بعض مؤلفاتهم ، غير أن خبرتهم الفنية ليست للأسف دائماً على نفس المستوى من عبقريتهم الفلسفية . فقد قيل عن «كانط» مثلاً إنه يتحدث عن الفن وعن علم الجمال وهو لا يعرف شكسبير! بل ولم يزر متحفاً للتصوير ! وإنه - في مجال الموسيقى - يضع نغم النفير العسكري فوق كل شيء (١١) ونحن لا نقر هذا الرأي الذي لا ينطوي على الاحترام ، لأن الآراء التي أصدرها «كانط» عن الفن سليمة . ودون أن نستطرد في الحديث في هذا الموضوع الذي ناقشناه حالاً نجد أن «كانط» قد أثبت أنه لا يوجد «علم للجمال» بل يوجد نقد للجمال فحسب . كما أثبت أن قواعد الإنتاج الفني لا يمكن أن تصاغ قبل إتمام العمل الفني نفسه ، بل «يجب أن تستنتج» من العمل نفسه . أي من الشيء الناتج (١٢) . ورغم هذا ترتبط آراء هذا الفيلسوف في الفن ارتباطاً وثيقاً بنظريته في مجموعها ،

لدرجة يصبح من العسير معها عزلها وحدها دون قبول النظرية في مجموعها . بل وهناك أكثر من هذا . فغالباً ما يتخذ علم الجمال صورة التوسع بالأمثلة أو بالتطبيق الميتافيزيقي ؛ فشوبنهاور مغرم بالموسيقى لأنها هي الفن الذي يتفق ونظريته . وإذا كان فن العمارة أو فن النحت يتفق وهذه النظرية ، فإن هذا أمر لا يهمله كثيراً . وأخيراً فإن للفلاسفة قدرة خاصة على الوقوف فوق ربوة عالية ، وهم بهذا يعرضون أنفسهم لعدم رؤية حقائق الفن ، وقد تكون هذه الحقائق مادية لدرجة كبيرة . لذا نجد أن الفنان لا يعرف دائماً نفسه من خلال آرائهم . يقول المسيو جيلسون : يلوح أنه عندما يتحدث فيلسوف عن فن التصوير ، ما من مصور يفهم ما يقول ، وعلى أى حال فإن ما يسميه الفلاسفة تصويراً هو شيء آخر غير ذلك الذي يرمز إليه المصورون بهذا الاسم . (١٣) .

لهذه الأسباب سوف نقف بعيدين عن الفلاسفة ، ولو أنه ليس من المفروض أو من الممكن إبعادهم كلية ؛ لأن الظاهرة الفنية ظاهرة بشرية تتبع إلى حد ما من العلوم الانسانية كعلم النفس والتحليل النفسى وعلم الظواهر وعلم الاجتماع ، وليست هذه العلوم فلسفة ، ولكنها تمس الفلسفة عن قرب . ونحن هنا لا نطرق موضوعاً جديداً ، فنحن عشرات السنين والفلاسفة يجعلون من ذلك الموضوع تخصصاً لهم ، وقد يكون من الخسارة أن نحرم أنفسنا من نورهم . غير أنه من الجائز أن يكون الكلاسيكيون من الفلاسفة قد أخطأوا ، لكنهم لم يخطئوا عندما أخضعوا أمور الفن للتفكير الفلسفي . وهاك ذى لاكرو يغادر القاعة وسط محاضرة عن تقدم « الفن » يلقيها سيد اسمه « رافيسون » وها هو ذا يحكم على « تين » بأنه « مدع للعلم من الدرجة الأولى » ، (١٤) بسبب دراسة كرسها « تين » عن الفنان « روبنس » و« رينوار » يغضب إذ يقرأ مقالا عن : « الفن » كتبه بيرجسون (١٥) . ويهاجم فلا منيك فلسفة فن التصوير التي أوحى بها برونشفيج (١٦) ، ولكن

هذا لا يعني إطلاقاً أن يكون ما قاله « تين » و « رافيسون » و « بيرجسون » و « برونشفيج » من قبيل الترهات ؛ لأنه إذا كان من العسير على الفلاسفة فهم وجهة نظر الفنانين ، فإنه يصعب على الفنانين فهم وجهة نظر الفلاسفة وثمة حقيقة مع هذا تقول بأن الأعمال الفنية والنشاط الفني يخلقان مشكلات تتعلق بالمعزى الفلسفي وتتخطى حدود الشرح الإيجابي . وما مجرد إثارة هذه المشكلات إلا من قبيل الحديث الفلسفي . ولكي نحاول إيجاد حل لهذه المشكلات ، يتعين علينا أن نحفظ لأنفسنا بحق تفضيل فيلسوف على آخر وبأن نقف كما فعلنا في حديثنا عن الجمال عند الفلسفة التي نفضلها .

وبالقدر الذي نحاول به حل رموز الفلاسفة ، يصبح من المفيد أن نستطلع آراء كتاب المقالات والنقاد ومؤرخي الفن ؛ وكلهم يتمتعون بوجه عام بمزايا القدرة والتحمس في مجالاتهم . صحيح أن هذا غير كاف لنزع سلاح الفنانين في رفضهم للفلسفة إذا علينا — كما يقول « ديجا » — « أن رجال الأدب يشرحون القنون دون فهمها » ورغم حسن القصد لدى رجال الأدب ، فهم ليسوا من أهل المهنة ، ولم يضعوا أيديهم في « معجون الألوان » ، كما أن الأديب لا يستطيع « تصور المآسى الصغيرة التي تلازم الفنان خلال التنفيذ إلا بمطابقتها بمشكلاته الخاصة التي تصادفه ويجد لها حلاً في عقله » (١٧) . وهناك ما هو أخطر من ذلك ، فالإبداع الفني يتميز بالتجديد الدائم وباختراع أساليب جديدة وطرق تعبير لم يسبق استخدامها والناقد لا يستطيع الحكم على العمل الجديد إلا في ضوء قواعد مستقاة من معلومات اكتسبها من أعمال سابقة (١٨) فكيف والحال هكذا لا نفقد الطريق ونحن حيال أشد أنواع الإنتاج المستقبلية أصالة وأكثرها ثروة ؟ من هنا كانت أخطاء النقد الفني التي نعرفها ، والتي يسهل علينا تنفيذها صراحة . وأخيراً فليس من المستبعد أن يكون كاتب المقال أو النقاد ، بل والمؤرخ متأثراً بأيديولوجية يمكن أن تفسد وجهات نظره وتغير من أحكامه .

ولقد عيب على رسكين عيباً شديداً تقديسه للبادئ الأخلاقية ووعظيته . ونلاحظ في أيامنا هذه أن النقد الماركسي والنقد الطبيعي على السواء نقدان موجهان ، ألا تدين كتب مارلو بنجاحها في أغلبه إلى استعماله الفن كوسيلة لتنسيق الأساطير الكبرى المعاصرة فيما بين بعضها والبعض الآخر تنسيقاً كله حيوية ؟ .

وسوف نستخدم المصادر الأدبية في تحفظ، ليست بأقل قيمة من غيرها متجاوزين عن قيمة الأساليب الجديدة وإدراكها — فقد كشف بودلير لمعاصريه كلا من فاجنر ودي لاكروا ودوما . وعاون أبولينير في تشكيل الحركة التكعيبية ، وأشاد « أوهد » أول من أشاد بعظمة دوانيه روسو . بل ومن الجائز أن تداخل إليهم الخشية من أن أوكاك يتمشى مع أعجب فناني التفكير خوفاً من أمر الأجيال القادمة، طبقاً لما أسماه فاليري « خرافة استهواء الجديد » (١٩) . ومع هذا فن الجائز أن يكون السبب في ضعف الناقد هو بعينه مصدر قوته أيضاً ؛ لأن الفنان الذي اختار لنفسه مذهباً في الشعر ، أو في التصوير ، أو في النحت ، لا يكون طليق الفكر عندما يحكم على مذهب يختلف عن مذهبه هو . لهذا يصبح الهاوى المستنير أكثر استعداداً منه لأنه غير مقيد بشكل من أشكال الفن يلتصق بشخصيته ، ولذا فهو قادر على تقدير أساليب لا تتفق فيما بينها في وقت واحد . وهو قادر كذلك على تذوق أوسع ، مع إصدار حكم أكثر صواباً ، وما إن تهدأ العواطف الجارفة بالنسبة لمعاصر حتى يتحقق اتفاق الخبراء حول الأعمال ومؤلفيها . مثل هذا الاتفاق الذي يعود إلى الماضي كاف لنا لأنه لا يغطي آلاف السنين من إنتاج فنّي انتشر في القارات الخمس ، بل إنه أكثر من كاف لإرساء قواعد علم الجمال ، حيث إنه لا يتعين علينا أن نقامر حول الاتجاهات التي سوف تحكم الفن مستقبلاً .

ومهما تكن فائدة الأدب الذي ينتشر حول الأعمال الفنية الكبرى

فإنه يحسن منح الأواوية للفنانين أنفسهم، فهم وحدهم الذين يعلمون أسرار المهنة، وهم وحدهم الذين تدربوا على أعماق الأسرار، وهناك أهـور لا يستطيع غيرهم معرفتها ، وقد فهم فيكتور هـوجو هذا حين أكد أن أحسن ناقد هـو الشاعر قائلاً: ما أعجب أمر من يحملون تجريد الشاعر من النقد! فمن أحسن من عامل المنجم معرفة بسر أدبه ؟ لقد كتب داتق قواعد اللغة ، ووضع شكسبير على لسان هاملت نقداً صريحاً عن مسرحية مدهشة (٢٠) المؤكد أن الرومانتيكية قد نمت لدى الفنانين ضرورة شرح أنفسهم أمام جمهور متأثر . وكان الفنانون يطالبون منذ فترة طويلة بحق التحدث وسبق أن حدث نفس الشيء في القرن الثامن عشر حيث قال النحات «كونتان» ، « لا يمكن أن ترفض النظر إلى رأى قوم كرسوا حياتهم لدراسة الفن نظراً جدياً إلى أقصى الحدود ، أولئك الذين أثبت نجاحهم أنهم يعرفون مبادئه (٢١) . ويرى فالكوניה أيضاً أن من الضروري أن تأخذ الفنان مأخذ الجدل حين يتحدث عن فنه ، حتى ولو لم يكن يحسن الكتابة ، فإن لما يفضى به قيمة تزيد عن الشروح التي يقدمها محترف الأدب والذي يكتب حول موضوع لا يعرفه ، أولاً يعرفه جيداً، يعرض نفسه مهما يكن تفكيره ، ومهما تكن عبقريته لكتابة بلاهات . وعلى العكس من ذلك فالذي يكتب دون ادعاء بالعبقرية الأدبية ، إلا ما يمارس من أهـور ، لا يمكن أن يتعرض للهجوم ، لأنه لا يمكن مهاجمة من يتحدث ويكتب عما يفعل حتى ولو كان ما يكتبه غير صحيح أو غير أنيق . ماذا إذا؟ الأمر هنا أن تقدم تعليلاً منطقياً مستقيماً لمادة متعرجة . « وما من شخص إلا ويشعر أن جميع الأحكام تأتي في صالح الفنان، ويضعف فالكونيه قوله: إن ما يكتبه الفنانون — أو إن شئت — المجالات التي يترددون عليها — هي التي تقدم لرجال الأدب أحسن ما لديهم من كتابات عن الفنون . كان «بلين» ينقل ما يكتبه الفنانون نقلاً ، وعند ما كان يستحيل عليه التحدث إليهم أو اسئسارتهم أو عند ما لم يكن بمسطيع أن يستمع إليهم شخصياً أو أن يسمح ما يقولون كان ينتج هذه المتناقضات والترهات التي تنتشر في كتبه الثلاثة » (٢٢) .

الحقيقة أن الرجوع إلى الفنانين يصطدم بعقبات تزيد على تلك التي يفترضها فالكونيه : فقد قيل « إن كبار الفنانين لا يفكرون إلا قليلاً جداً ، وحتى كبار الشعراء كذلك (٢٣) ، .. ولكن بل وقد تكون هناك في رأينا أفكار هؤلاء وأولئك — من الفنانين والشعراء ، رغم أنهم ليسوا جميعاً في بساطة كبساطه هنرى روسو . . هذا بالإضافة إلى أن آراء الفنانين المفكرين تأتي أحياناً رديئة : فبدلاً من أن يتحدثوا عن تجاربهم في الفن نجدهم يثرثرون ثرثرة فلسفة عقيمة ويألها من ثرثرة !! ولقد خيب «بروديل» مثلاً في هذا الصدد أملنا ويحدث أحياناً أن يكون الفنانون كما يفعل النقاد ، مشبعين بأفكار معاصرة خاطئة ، - بأحكام فاسدة تصدر عن البيئة ، بل وتجدهم أحياناً يسيرون في ثنايا السطحيات التي تنكرها أعمالهم الفردية دون أن يقصدوا إلى هذا قصداً : وكلم منهم مثلاً من أعلنوا خضوعاً غير مشروط للطبيعة ، ثم أداروا لها ظهورهم في عملهم الفني ؟ ثم إن الفنان بوجه خاص لا يمكن إلا أن يكون متحيزاً ، ولطالما كافح ليثبت وجوده ، ويصوغ أسلوبه وفنه ونظراته للأهـور والأشياء صياغة لا تطالبه باتخاذ سبيل شخص آخر في الأسلوب والفن والنظرة ، فمن المحال أن يكون «آنجر» شخصاً غير هذا الذي يتفجر ضد دتوى لا كروا . والعكس بالعكس . لذا نرى أن ما يكتبه الفنانون غالباً ما يعطى شعوراً بالدفاع عن آرائهم هم . ويقول فاليرى هنا : أكاد دائماً أن أصطدم بنظريات الفنانين ومناقشاتهم ، ودائماً أشعر بأنها مصابة بأفة التفكير المضمر في الممارسة المباشرة وبأسلوب فردى وما يريد أن يفعله الفنان وما يريد إخفائه من سهولة وصعوبة وما يخفيه فعلاً وما يشعر به من سعادة ، يتخذ مظهرأ شمولياً كلياً في غير تحديد أو انتظام (٢٤) . إن الفن في نظر الفنان هو فنه هو ، ولا يمكن أن يكون غير هذا .

ليس من شأن هذه المعارضات الخفيفة أن تثبط من عزيمتنا ، فهي تعنى ببساطة أن أقوال الفنانين كأقوال الفلاسفة والنقاد ليست بقواعد سماوية

منزلة . ولذا فلن يكون من الحكمة أن نقبلها وعلوونا مغمضة . بل لا بد من التوفيق والنقد ، وإخراج الحبة من التين ، والإبقاء على الحبة الطيبة وإلقاء القش بعيداً . ولا بد أن نأخذ في اعتبارنا المعادلة الشخصية للفنان ومعدل ذاتيته . ولا بد من تحديد مابه هو وما يعكس عقلية المجموعة التي ينتمى إليها لا شعورياً . وسوف تؤدي المقارنة بين النصوص التي استئصل بعضها ، كما أنه سوف يساعد هذا على استخلاص الحقائق . والطريقة هنا نفس طريقة العلوم كلها ، تعتمد على الاستشهاد ، وعلى أن الحقيقة المؤكدة في التاريخ تصبح مؤكدة بفضل ما يشهد شهود عديدون ، عرف عنهم الإيمان واستقلال الرأي ..

ونفس الحال نجده في علم الجمال ، إذ يمكن فيه أن نعترف بصحة نقطة اتفق عليها فنانون أجنب لوجود اتفاق في نشأتهم وذوقهم وأسلوبهم وطبيعة أخلاقهم . مثال هذا ما نراه لدى «ديدرو» الذي لا ينصح المصور الفنان بالخضوع لنموذج معين . وينطبق هذا على «آنجر» و«دي لاكروا» و«جوجان» . هنا نجد أن من حقنا الاستشهاد .. هنا حيث الانطباق شامل لكثيرين .. نستشهد ونقفل باب الحديث في هذه الناحية .

لا شك أن السير في مثل هذه الطريقة أمر دقيق ، وخاصة أن الخلاف يمكن أن يكون أحياناً أكثر فائدة من الاتفاق . وهنا يصبح عدد الشهود الذين نستشهد بهم قليلاً . ربما نكون قد أسأنا تفسيرهم ، لكننا على أى حال نأخذ على عاتقنا مسئولية اختيارهم . ونحن على ثقة مقدماً من أن النجاح لن يصيدنا كلية في نهاية هذا البحث . ويجب دائماً أن نعتذر عن عدم الحديث في فن التصوير .

الجزء الأول  
بيولوجية الفن



تنقسم التجربة الجمالية إلى مجموعتين من الظواهر : الأولى ظواهر تنبع من حالة خاصة للتأمل : تلك التي توجد لدى الهاوى الذي يقرأ قصة ، أو قصيدة شعر ، أو ينظر إلى لوحة أو تمثال ، أو يستمع إلى مقطوعة موسيقية ، باعتبارها أعمالاً فنية أبدعها إنسان ما بحيث تبعث السرور إلى نفوسنا . وباعتبارها غير موجودة في الطبيعة لأنها من إنتاج عمل بشرى . وهكذا يصبح الفن ، كما قال ليكون عبارة عن الانسان مضافاً إلى الطبيعة ، والمراد بالإنسان هنا الإنسان وما أبدعته يده .

فالنشاط الفنى إذاً ليس نشاطاً فلسفياً بحتاً ، كما أنه ليس بنشاط عملي على نسق النشاط الخلقى الذى يتجلى فى سلوك الفرد . لكن ما دام النشاط الفنى يصنع شيئاً ما ، فإن هدفه هو الأشياء التى يبدعها : وكلمة *Poïein* فى اليونانية وتأتى منها كلمة *poésie* - الشعر - لاتعنى شيئاً آخر غير « يفعل » أو « يعمل » . كما أن كلمة *ars* فى اللاتينية تعنى الوسائل المتبعة والمواصفات المستخدمة لفعل هذا الشيء أوذاك . من هنا نتساءل : أليست الحاجة الملحة إلى عمل شيء ما ، وإنتاج شيء ما . وإعطاء شكل لما لا شكل له ، ودعوة كائنات إلى الوجود ، ما كان لها أن توجد دون وجودها . . . أليست هذه الحاجة هى إحدى المميزات التى يتميز بها الفنان ؟ .

والعامل ، والصانع الدقيق ، والفنى الصناعى كلهم يصنعون أيضاً أشياء لكنهم لا يهدفون أصلاً إلى الجمال . . . ثم إنهم يدخلون بأنفسهم فى أعمالهم التى يقومون بها بدرجة تقل عن تلك التى يتدخل بها الفنان فى أعماله الفنية ، لأنهم لا يخلطونها بلحمهم ودمائهم ، ولا يشكونها بصورتهم وعلى نسق أشباههم ، وهكذا يصبح النشاط الفنى هو النشاط الذى يقترب أكثر من غيره من النشاط الإبداعى .

وهو بالتالى الذى يستحق وصفه أكثر من غيره بالصفة الإبداعية .

أليست خاصية المبدع هي أن يخرج عمله من عصارته ويطبعه بطابعه كاملاً؟. الواقع أنه لا يمكن أن نتحدث عن الإبداع في الصناعة بالنسبة إلى «ثلاجة» ولا عن الإبداع الفني بالنسبة لصاروخ عابر القارات ، في حين أننا نتحدث عن آخر الأزياء التي «يبتدعها» فنان أزياء كبير كأنها «إبداع» .

إن دراسة الإبداع الفني تتبع من علم النفس ، وسوف نطرق هذا العلم من بعض نواحيه لنا خاصة تلك التي تقبل المناقشة أكثر من غيرها، وبالذات تلك التي تأتي لنا بأكبر قدر من الضوء .

## الفصل الأول المجتمع والفرد

إنها لفكرة شائعة ، عامة ، وشائكة ، شأنها في هذا شأن جميع الأفكار الشائعة ، تلك التي تحدد العلاقات بين الفرد والمجتمع — فالفرد يتكيف — هكذا يرى علماء الاجتماع من اتباع فلسفة « ديركهايم » التقليدية — بفعل مجموعته التي يعيش فيها ، بما في كل هذا المعنى من سمو . وهو يدين لهذه المجموعة بأحسن وأتمن ما يملك . ويرى فلاسفة الفردية — على العكس من ذلك — أن الحياة الاجتماعية ليست إلا تنظيما يتصف بالقدرة على الضغط ليخفق الفرد ، وأن من الضروري إذاً أن نلقى بها جانبا حتى نحقق وجودنا . هنا نستطيع أن نرى ما ينتج عن ذلك فيما يختص بالظاهرة الفنية ، ونساءل : هل يعتبر الفن قبل كل شيء إنتاجا للجماعة ، سواء تم التعبير عنه مباشرة مع إخفال اسم مبدعه ، أم أنه ، لكي يخرج إلى حيز الوجود ، ينطبع بشكل الفنان واسمه ، مادام الفنان بنفسه هو الذي يخلقه ويستخدم فيه أدواته هو ؟ . أم أن العبقرية الإبداعية ميزة خالصة للفرد الذي يخرج كل شيء من صميم أعماقه هو دون أن يدين بشيء لبيئته أو لمجموعته التي يعيش فيها ؟ .

لن نأخذ أصلا بهذه النظرية أو تلك ، فالحقيقة أن الإبداع الفني عمل فردي ، والمجتمع هنا — كما هو الشأن في أي مجال آخر — لا يخترع شيئا ، ولكنه يكتفي بالاحتفاظ بالعمل الفني وبنقله ، وعلى أكثر تقدير ، يشهد قريحة الاختراع . مع هذا فالفنان لن يأتي بالجديد ، ولن يضيف إلى تراث المجموعة شيئا إذا لم تكن جذوره قد امتدت فيها . وإذا لم يجد لديها المواد

الخام ووسائل التعبير والمعجبين بفننه والدافع الذي يحتاج إليه ، ليتحداهما بعد أن يكون قد استند إليها ، مثله مثل الشجرة التي لا ترتفع فوق التربة إلا إذا وجدت فيها غذاءها ، ومثله كمثل من يستند إلى القيود ليصنع الحرية .

### الجماعة المبررة:

قبل أن يدنو علماء الاجتماع لفكرة الجماعة دعوة مطلقة ، كان القرن التاسع عشر يدنو في اتفاق إجماعي إلى تأليه الشعب ، ولم يكن هذا أمراً ورثه عن الثورة الفرنسية بقدر ما ورثه عن الرومانتيكية الألمانية الأولى ، والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بحركة العصيان الوطنية . ويرى بعض هؤلاء العلماء هنا أن الضمير العالمي يتجسم في الشعب . ويرى آخرون — ويكاد يكون هذا هو نفس الشيء — أن الشعب هو التعبير الصحيح للطبيعة، وأنه هو الذي يمتلك قوى الحياة ويمثل صفات الجنس البشري وصوت الله .

هكذا يبدو الشعب وكأنه « أداة الأشياء الكبرى جميعاً » (١) فهو في مجال السياسة أداة التقدم وبطل الحرية والعدل ، وفي مجال الفنون الجميلة أصل العبقرية المبدعة ، فالكاتدرائيات من عمل الشعب ولا اسم لمنشئها ، والشعب مصدر الشعر ؛ لأنه — تبعاً لرأى « هيردر » — يوجد قبل وجود الشعر النابع من العلم والتفكير ، شعر يقرضه الأفراد ، ينبع من قريحتهم البدائية ، وهو الشعر الحقيقي الوحيد الذي يعبر عن روح الشعب ويولد لدى كل شعب من الشعب نفسه .

وقد لاقت هذه الآراء قبولا كبيراً في البحث عن مولد أشعار الملاحم القديمة كأشعار دوميروس والنيبلوجن والرامايانا و« أغاني الإشارة » في العصور الوسطى ، ونحن نكتفي هنا بعرض نظرية الإخوة « جريم » : مامصدر هذه التشكيلات الفنية البدائية إذن تبعاً لهم ؟ من الجائز أن تكون قد تكونت على ثلاث مراحل زمنية ؛ ففي بادئ الأمر وجدت الملحمة ، وهي

عبارة عن مادة أسطورية انتشرت في الشعب الذي تعيش طافية فيه ، ولو أنها مادة :ضوية تماماً . ويحدث هنا أن يتخذ جزء من هذه المادة في مجموعها لأسباب طارئة ، شكلا هوزونا تأتي منها أغنية قصيرة جدا تسمى فاصلا ( lied ) أو د الليد ، (\*) .

وسرعان ما تتجمع حولها بصفحتها نقطة تبلور عناصر أخرى ، أغان قصار أخريات تتكون عن طريقها وفي مجموعها قصيدة شاعرية من قصائد البطولة . لا تحتاج هذه القصيدة إلى أن تثبت بطريق الكتابة ، لأنها تعيش حية في الضمير الجماعي ، ولو أنها تكتب فقط حينما يهددها خطر الزوال ، وهي ليست من عمل مؤان بالمعنى الحديث لهذه الكلمة ، نظراً إلى أنها تنبع من الشعب كله . « فإن الشعر الشعبي لا يأتي من شعراء أفراد يمكن تسميتهم بأسمائهم ، بل إنه يصدر عن الشعب نفسه » وأخيراً فإن الملحمة عمل ذو حقيقة اجتماعية ، شبه إلهية ، وعلى غرار هذه الحقيقة نلقها بريئة كل البراءة ، نقية كل النقاء ، كاملة في كل تعبيراتها وضرورية في مظاهر تعبيرها . والأغاني الشعبية — شأنها شأن كل ما هو طيب في الطبيعة — تظهر في هدوء من القوة الساكنة للكل (٢) .

وقد شاعت هذه النظرية في فرنسا خلال القرن كله ، حيث اقترض — كما يفعل الإخوة « جريم » أن المدائح عبارة عن مقطوعات شاعرية قصار تشيد بأعمال البطولة قد ظهرت أول الأمر ثم تجمعت في ذاتها وتحولت إلى قصائد حاكية . لكن لا يوجد لدينا أى أثر من آثار هذه الأغنيات التي يقال عنها ، والذي يحدث أنها تخترع عندما تحتاج إليها قضية شعبية ما . ولقد دافع جاستون بارى عن غريزة الإبداع لدى الجماهير ، رغم أنه عاون

(\*) نوع من الموال الرومانسى شاع في ألمانيا

كثيراً في إلقاء أضواء على كثير من الغموض ، وعرفنا بدور شعراء المدائح في العصور الوسطى تعريفاً طيباً. حيث يقول إن المدائح البدائية عن شارلمان قد نشأت أيام حياته بفضل حماسة الفرنسيين (٣) .

ويتبع « رينان » فرضاً يلونه بلون تشككه المحبب ، حيث يقول : « إننا لانعم التفكير في الفرد قليل الأثر في هذا كله ، في حين أن الإنسانية هي كل شيء ، وحتى ينمحي . . . والمؤلف الحقيقي في هذا روح الشعب وعبقريته ، وما الشاعر إلا الصدى المتناسق ، وأكاد أقول الكاتب الذي يملئ عليه الشعب روحه ويتمص عليه أحلامه الجميلة من كل مكان (٤) . وبعد مدة طويلة ، يعود رينان إلى نفس الموضوع حيث يقول : إن أجمل الأشياء لا اسم لمؤلفها . . . وماذا يفعل بالنسبة لي هذا الرجل الذي يأتي ليقف بين الإنسانية ويبنى ؟ . . . إنه ليس هو « المؤلف » . . . إنه الشعب ، إنها البشرية التي تعمل عند نقطة من الزمان والمكان ، إنها المؤلف الحقيقي ، والمجهول هنا أكثر تعبيرية وأكثر حقيقية ، والاسم الوحيد الذي يجب أن يحدد مؤلف هذه الأعمال الصادرة عن القرية هو اسم الشعب الذي تفتحت من عنده ، واسم الشعب هذا منقوش في كل صفحة بدلا من أن يكون منقوشاً في صورة عنوان (٥) .

وإذا كان الفن العظيم من إنتاج الجماعة ، فإن نفس الشيء يقال ، من باب أولى ، عن هذه الفنون الثانوية التي تسمى بوجه خاص ، فنوناً شعبية ، مثل الأغنية والتصوير البدائي ورقص الفلاحين ، والقصة الشعبية ( الفولكلورية ) الخ . . . وكلها يجدر جمعها في عبارة بدلا من أن تظل كمية مهملة . أليست أقرب من غيرها من الطبيعة ، أليست عارية عن الاصطناع والتدقيق والتقليد ؟ ألا تحمل القرية والعبقرية والصحة والحكمة ونبل الشعب الذي صورها ؟ أليست كالمياه النقية التي تتولد منها الفنون الراقية والعصارة التي تبعث القوة فيها من فترة لأخرى كما في الحقن بدماء جديدة ؟

إن دور جيراردى نير قال فى إعادة الكشف عن الأغاني الفرنسية القديمة معروف (٦) ، وما دفاعه عنها الذى يحرك المشاعر لإلصدي لدروس آتية من ألمانيا : « إنى أذكر — والإعجاب يملؤنى — تلك الأغاني والقصص التى اهتزت لسماعها مشاعر طفولتى . . . ولقد تغنى كل شعب قبل أن يكتب ، وكل شعر مستوحى من مصادره الساذجة . . . وإسبانيا وألمانيا ، وإنجلترا تقص حكاياتها الوطنية والفخر يملؤها . . . فلماذا لا تكون لفرنسا قصصها ، هل الشعر الحقيق هو الذى ينقص هذا الشعر ؟ أم أنه التعطش الحزين إلى مثل أعلى ، ذلك الذى تتولد عنه أغنيات جديدة بأن تقارن بأغنيات البلاد الأخرى ؟ قطعاً لا ، إن الثروات الشعاعية لم تكن تنقص الملاح والجندي الفرنسى ، وهما لا يحملان فى أغانيهما إلا بالعذارى من بنات الملوك والسلطين ، بل والعشيقات . . . لكن الذى حدث فى فرنسا هو أن الأدب لم يهبط يوماً إلى مستوى الجماهير الكبيرة ، والشعراء الأكاديميون فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لم يفهموا يوماً هذه الإيحاءات كما فهمها وأعجب بها الفلاحون من خلال أغانيهم وأشعارهم السريعة الزوال ، أو العابرة . وكم هى عديمة اللون ، وكم هى متكلفة الوراق والرصانة (٧) وفى اختصار ، يعتبر الشعب ينبوعاً لا ينضب شعره ، على أن السذاجة هى الصفة الرئيسية للتعبير الشعبى ، وعلى أن الأغاني قصاصات غير مترابطة من أحاك وطينة ، وعلى أن الفن الشعبى يسمو على الفن النابع من العلم سواً كبيراً ، وهذا كل ما فى الأمر .

الحق أن السذاجة لا توجد حين تفتقد ، ولا بد من أن يظل الإنسان بسيطاً أو أن يظل فريسة لآراء سائدة حتى يتصور أن قصيدة ما ، أو مقطوعة موسيقية ما ، أو قطعة بناء ما ، يمكن أن تكون من عمل الناس جميعاً ، والقول بالفن قول بالتشكيل والتنظيم وتنسيق الأجزاء فى الكل ، وتكليف الوسائل بالأهداف . . . وهو قول بوجود تأثيرات مجتمعة ، ومفاجآت محسوبة ، ومتناقضات ومتناسقات مقصودة . . . حتى يسرى العمل فى الزمن

إعداد أو تقدماً وختاماً . من أى مصادفة يأتي هذا النجاح من خلال المراحل التي يقال بها من المائة ألف عقل التي يراد تسميتها في نثار ، روحاً شعبية ، أو ضميراً جماعياً ، أو عبقرية الجنس ؟ إن الفكرة الرائدة الوحيدة لشيء . فكرة ضرورية . . . وما هي حقاً إلا فكرة المؤلف ذاتها .

ولقد كتب «جريم» في عام ١٨٣٨ يقول : «إن القول بأن أغنية رولان من عمل شاعر واحد أمر إن يصدقه أحد» كما كتب جاستون باري في عام ١٩٠٠ يقول : «إن مؤلف أغنية رولان يدعى «فيلق» .. غير أن جورج بيديه . قد فند هذا الجمال ، لأنه — من جهة — توجد كتابات أسطورية غامضة وقصص المسافرين الرحل ، عن شارلمان ، وحكايات محلية ، وسلوات ... ومن جهة أخرى ، نلاحظ أن الأغنية مكتوبة كتابة لا غموض فيها . . . أغنية رولان . وينحصر الأمر في أن تتساءل : كيف نتصور نحن علاقة هذا بذلك ، يكفي أن نقدم شرحاً واحداً ، يفرضه علينا هنا ضيق المكان لأنها في الواقع طبائع أفراد ، أهمها طبيعة شخصية رولان ، وكلها تتضمن الحقائق وتحددها . وإذا نجحت في أن أوضح أن جميع روابط هذه القصيدة ، وهي على أكبر جانب من التعقيد ، وترى إلى تحقيق نفس الهدف وهو إبراز شخصية رولان حال ظهورها ، فإني بهذا أبرز مهارة التركيب ووحدة الاتجاه وترابط هذه الروابط . وكلها أفلحت في هذا أصبح من حق أن أبين أنها من عمل فرد واحد ، وأن نسب شرف تكوينها لشاعر واحد (٨) . هذا ولا يحق علينا هنا أن ندخل في تفاصيل التحليل الجانبية التي تنتج عن هذا لكن لنا أن نصرح بأن الفوز حليفنا ، وأن نظرية الأغاني المتفرقة التي تجمعت قد هدمت هدماً لا رجعة فيه .

وإنكار نسبة العمل للفنى للشعب لا تؤدي إلى إنكار اشتراكه في إخراج هذا العمل ، فصنع المراحل الكبرى من قصيدة البطولة يفترض عقلية ورأياً وعقائد وذكريات مشتركة لجماعة كاملة . وفيما يتعلق بأغنية



رولان ، نلاحظ أنها تستخدم التقاليد، وهي تقاليد يمكن أن تكون مستعارة من سرد تاريخي ما ، أو نسخت بمعرفة بعض القسس وتم الاحتفاظ بها في الأماكن التي شهدت المعركة : أي مثلاً في الكنائس التي كانت إذ ذاك تفخر بضم مدافن الأبطال من أفراد القصة — الأغنية ، أو تكون قد نقلت من لسان إلى لسان في طرق الحروب الصليبية والحج ، ولم تتمكن من الظهور مرة جديدة إلا وسط جو بطولي به نشوة وإيمان قوى. وهكذا يقف دور الجمهور عند هذا الحد ، وينحصر في تقديم المواد الأولية للعمل وإيجاد جو مناسب لتداوله .

ونفس الشيء يقال — مع قليل من الفوارق — عن الكاتدرائيات القوطية، إذ لا شك أنه كان لدى الشعوب — كما هي الحال اليوم — منشآت خاصة بها وبيوتات دينية تعزز بها. ولا مرأه في أن شعوب العصور الوسطى قد استحققت هذا الازدهار المعماري الجميل ، لأنها من إرادتها ، ولأنها تحمست له وأجمعت عليه في إيمان وورع، وأحياناً في كبرياء أيضاً، ودفعت تكاليفه من أهوالها وبذلت له جهدها. ويصور لنا المعاصرون اليوم قطعاً من المتطوعين، نساء ورجالاً، عبيداً وأشرافاً، وهم يجرون في سكون وخشوع كتل الحجارة الضخمة من الجبال الحجرية ، ليشيدوا بها كاتدرائيات سان ديني وشاتر ، وروان ، وستراسبورج . وفي هذا المعنى تصبح الكاتدرائيات القوطية بلا شك من عمل الشعب ، لكنها هكذا في هذا المعنى وحده . أما العمل الحقيقي للجماهير في أوله فإنه لم يكن إلا عملاً يدوياً عمالياً . . والأمر أولاً وأخيراً هو أن الجماعة العمالية التي تبحث عن امتيازاتها ، وأن الجماهير غير الفنية تدوس بأقدامها اختصاصات السيد الفنان الذي يقوم بالتصميم ، والذي كان يؤتى به غالباً من أعماق الريف لأنه كان يتمتع بشهرة كبرى كفنانه . . . (٩) .

ذلك أن إغفال اسم الفنان، ذلك الإغفال الساحر الذي تعود البعض إضفاءه

على الإبداعات الفنية الكبرى في الماضي، لم يكن إلا أسطورة، قضت عليها لدرجة كبيرة بحوثنا المتقدمة، ولا داعي هنا للتحدث عن العصور اليونانية والرومانية القديمة، بل يكفي أن تقتصر على العصور الوسطى. وهي وحدها التي وصفناها على بساط البحث. ولا شك أن عبادة الفرد في هذه العصور لم تكن موجودة كما هي اليوم؛ إذ كان من النادر أن يوقع الفنانون أعمالهم، وليس من المؤكد أن يكون اسم «تورولد» الذي يظهر اسمه في نهاية أغنية رولان هو الشاعر أو المخني السارد. ومن النادر أن يضع نحاس مثل «جلبير» توقيع بحروف كاملة على حافة كاتدرائية أتان، ولا بد أن تأخذ في اعتبارنا هنا أنه غالباً ما كان الفنانون المعماريون والمزخرفون وناحتو الصور، كانوا من صغار الرهبان، وأن لأئحة أو قانون الهيئة الدينية التي كانوا يتبعونها، تعتبر أن التواضع فضيلة من المرتبة الأولى، وكانت تحرم عليهم هذه اللائحة لهذا السبب نشر أسمائهم، ولذا فنحن نجعل أسماء الذين شيّدوا مثلاً قصر «فيزلي».

وعلى العكس من هذا، كان سادة الأعمال الفنية اللادينية معروفين تماماً حيث وصلت أسماؤهم إلينا خلال وثائق المحفوظات، ولهذا فنحن نعرف من فناني القرن الثالث عشر وحده «فيلاردونكو» الذي عمل في مدينة كامبري واشتهر بمجموعة صور «كروكية» ورسوم تحتفظ بها اليوم، ونعرف أيضاً «رينو» وتوماس «دي كورمون»، «ورويردى لوزاك» و«بييردي موترى» من مدينة سان دينتي، و«أودي موترى» من كنيسة الكورلليه بباريس التي زالت من الوجود، «وجان لانجرا» من مدينة أوريان دو تروا. ونعرف أن كنيسة ريمس كانت موضع رعاية «جان دريبه» و«جان لولو» وبرنارد سواسون و«رويير دي كوسى» وكنيسة نوتردام دي بارى من عمل «جان دي شيل» و«بيردى شيل»، و«جان لوبتليه» وغيرهم. لكن كم من نجوم في نفس هذه العظمة قد هوت في طي النسيان لأن السجلات لم تحتفظ

بأى أثر ماضى لهم . وما لنا ندهش ؟ ... أليس مصير الفنانين الشعبيين حقاً اختفاء أسمائهم أمام أعمالهم ؟ إن الذى يحدث أحياناً أن نتغنى بأغنية « المادلون » ، لكن كم منا يستطيع ذكر مؤلفها ؟ .

تحدثنا حالا عن أغنية ( المادلون ) . . والفنون التى تسمى بحق فنونا شعبية ليست بأقل من الأغنية فى كونها ثمرة حلوة المذاق نبعت من وحي الجماعة ، وهى فى حالات عدة تتفرع عن فن سبق وجوده أولاً ، فن فى ذاته أرسطقراطى مصطبغ بصبغة اصطناعية ، تقدم هى بقاياها محورة أو مكيفة ، مثال ذلك أغنيات الميلاد التى طالما كتبت عنها صفحات رقيقة ، والتى لا ينبغى أن نرى من خلالها إلا إنتاجاً ثانوياً من أغنية الرعاة التى كانت تسرد فى القصور ، أى نوعاً متحللاً من الفن نجد خلاله أسماء معينة مثل اسم القس بليجران ، أو الأخ ماسيه ، أو فرانسواز باسكال من أهالى مدينة ليون ، وقد ألفت هذه الأخيرة أغنية من أغاني «أوديميون» وأخرى من أغاني « أجاتونفيل » (١٠) . ونعرف أن أغنية « فى ضوء القمر » من أعمال « لوللى » وهو أقل الموسيقيين شعبية ، كما نعرف أن كثيراً من أشد نغماتنا الشعبية نابع من نغمات أوبرا قديمة كان لها نجاحها فى القرن الثامن عشر ، وأن الطابع الأكثر انتشاراً فى أغاني الرعاة الباسكية التى يرجعها بعض الخياليين إلى قصص المعجزات المعروفة فى العصور الوسطى ليست شيئاً آخر غير أغنية « مالبروت » ، ذاهب إلى الحرب ، وأن أغلب رقصاتنا الريفية رقصات قديمة كانت منتشرة فى القصور أو فى الصالونات ، وبقيت فى ريف ما ، فى حين أنها اختفت بسرعة من بيئتها الأصلية (١١) .

« كان اسمه كامبى روبيير ؟ وقد صحب النسيان اسمه ، الأمر الذى اصطحب أيضاً بمؤانات أخرى كانت ولا تزال إلى اليوم على شفاه الجميع . هل تعلم أن أغنية « العجول » هى من عمل بيير ربون ؟ وأن « أوان جنى الكريز » من عمل ج ب . كاجان ، وأن أغنية « بامبوليز » من تأليف ت . بوتريل وأن « الشباب » من تأليف جوزيف فولبييه ؟

إن الأقايص والاساطير غالباً ما ترتبط بتقاليد دينية بعيدة ، ترجع هي بعينها إلى جمعيات رجال الدين ، أو إلى حلقات الموهوبين . وهذه فيما يتعلق بالمصادر الشعبية قصة ذات مغزى : كان مانويل دي فالالا قد أدخل في أغنية « تريكورن » كعنصر محلي وصورة أندلسية نموذجية ، نغما ميلوديا تلقاه حين سمعه على لسان متسول أعمى . . . ولكن كم كانت دهشته حين علم أن هذا النغم كان بعينه موضوع أوبريت كان قد كتبها أحد زملائه . . . أما « الأغنيات الشعبية السابع » التي كتبها عام ١٩١٤ فإن فيها رائحة أزهار اقتطفت حديثاً . وهنا يقول لنا رولان مانويل : « لقد علمت من فالالا نفسه أن الميلوديات الجميلة ليست جميعاً ، ولا دائماً ، أصيلة في حينها ، وأن « الجوتا » و « الأمودة البرسين » والبولو ، وغيرها . . . نتيجة خلط وتجميع جميلين تما في فطنة . . . » (١٢)

والتعليل الذي قدمناه حالاً لا يمكن تعميمه على أية حال . ألا يكون الفن الشعبي غالباً في اتجاه مضاد للانحلال ، أو أن يكون من بقايا فن مشذب عمداً ؟ إن لدى كل مجتمع ، وبوجه خاص المجتمعات البدائية ، صوراً مباشرة ، غير مصطنعة ، للتعبير بالرقص والأغاني ، وهناتهنز مشاعر الجماعة بكامل هيئتها وتحرك وفقاً لنفس النغم ، ويستطيع كل عضو من أعضائها أن يصدر صيحة أو حركة يمكن أن يرددها الجميع إن هي ترجمت العواطف المشتركة ترجمة سليمة ، « غير أن الفرد الذي يتمتع بهوية ما دائماً ما يحتفظ بدوره في هذا الشعر الذي يظل حتماً جماعياً وشعبياً . . . مع ضرورة وجود نخبة واحدة تعرف كيف تخلق النغمات التي تبعث السرور إلى الجماعة . وهذه الحال نراها في الرثاء الذي كان منتشرأ على نطاق واسع ، والذي تعتبر « الميريولوجى » - أغنية الرثاء اليونانية - و « الفوسيرو » - أغنية الرثاء الكورسيكية - نماذج واضحة منه ؛ وحيث يشترك أقارب الميت وأصدقاؤه بالصياح ، وأحياناً قليلة ، مع جماعة موسيقية ، ولو أن

الأغنية المرتجلة ، وفي بعض الأحيان، رقص الصائحة ، هما الجزء الرئيسي فيهما .. ومهما تكن الفلاحة، باعتبارها قريبة الميت، فهي ليست أقل تدربا على فن الارتجال هذا ، من الصائحة نفسها ، حتى منذ طفولتها . . بل غالبا ما تكون محترفة متخصصة (١٣).

هذا ، ولا بد أن يقال نفس الشيء عن هذه المظاهر الفنية الشعبية التي يطلق عليها اسم المبارزات الشعاعية، حيث لا يستطيع ، عدا الموهوبين حقا ، أن يخاطروا بأنفسهم، وإلا أصبحوا هوضع السخرية ، وهم جميعا يتخصصون فيها بلا اصطناع ويقومون بتنمية مواهبهم . والحق يقال إنه كلما كان الشعر مرتجلا كان صدوره عن القريحة أقل احتمالا ، وكان أقل ذاتية بالمعنى الذي نعرفه اليوم . بل والأمر على العكس من ذلك . فهو مصقول تقليدي، لأنه لا يستطيع تجنب الخلط الذي قد يصل إلى حد الفساد إلا إذا صب في قالب أعد مقدما ، وإلا إذا عاش في نغم واحد واختار موضوعات تقليدية ، وإلا إذا تشكل من منوعات طارئة . هكذا كانت الكوميديا ديلا رتي — الكوميديا الفنية الإيطالية — التي تخضع على أية حال للشرح الشعبي . يدل على ذلك أنها كانت تستخدم المحترفين . ومن المؤكد أن ممثلي المسرحيات الدينية في العصور الوسطى ، تلك التي كتبها « أوبرمرجو » وغيرها ، لم يكونوا من المحترفين، لكنهم أناس اختيروا اختياراً دقيقاً وتم تدريبهم . وعلى أية حال فإن أكثر الفنون شعبية هو الذي يفترض وجود نخبة من الشعب إذا استحق تبعيته للفن . والفن الشعبي بالمعنى الحقيقي هو ذلك الذي يختار وحده تلك النخبة من وسط شعب ما دون أن يستعيرها من بين طبقة أرستقراطية اقتصادية أو دينية أو سياسية ما ، ودون أن يسمح لهذه بالسيطرة عليها أو بتوجيهها ، (١٤) .

لا بد أن نقرر إذن أن ميول جنس ما ، وروح إقليم ما ، وطعم شيء لم ينضج بعد ، بصفتها جميعا مصدراً يعطى للفنون الشعبية طابعها ، ليست محض

أوهام. هذا صحيح، لكن الخصوصيات الوطنية والإقليمية لا توجد في الشعب أصلاً إلا على هيئة إرادة غير مكتملة، أو إرادة طارئة، وهي عناصر لا بد أن يعيشها الشعب لاشعوريا لكي يرتفع إلى مستوى التعبير الفني. « وقد يكون من الخطأ الجسيم أن نعتقد أن الخيال الطبيعي للشعب هو الذي يجعله يهتم بنفسه وبحياته المميزة له... والشئ الذي يسلم عن الشعب شعبيته الفعلية هو التصوير والقصص التي تحدثه عن دنيا لا يعرف عنها شيئا يذكر، (١٥) .

إن الدور الذي يقوم به الشاعر حقا هو الكشف عن العقلية المنتشرة وسط جماعة ما، حيث يشعر بها ويكشف له عنها بالتعبير عنها، وهي بهذا تقوى وتثبت، ولهذا يمكن القول — على هذا القياس — بأن روح التربة من صنع عدد صغير من الأفراد؛ ذلك أن عنصر الجاذبية هو أيضاً شيء يمكن اختراعه، وأن عبقرية الشعوب، لدرجة ما، إبداع أدبي، ونحن ندين بأغنية فرنسا الحلوة، لمؤلف أغنية رولان، و«روسيا المقدسة» لتورجنيف وتولستوى ودوستويفسكى، و«بولندا البطالة الضحية» ليست أقدم في ظهورها من ظهور الشاعر ميكيفتش. ويبدأ تاريخ ألمانيا الرومانتيكية في عصر الرومانتيكيين. في اسبانيا استعار البنيز وجراندوس ودي فللا الكثير من من رقصات وموسيقى البوليرو والفلامنكو والسجدياس.. لكنهم ولا شك أعادوا إليها ما استعاروه منها.. إذ ما قيمة الأدباء دون أوطانهم، ودون أقاليمهم؟ بل وماذا تكون قيمة الوطن والإقليم دون أدباؤهما؟ ما قيمة إقليم بورجونيا دون كوليت وروبذيل.. وإقليم أوفرني دون بورا.. وإقليم أوش دون لافراندي، وإقليم الفور دون راهوز؟ هكذا يأتي التبادل بين الشعب ورجال الفن، حيث لا يكون ما يأتي به هؤلاء الرجال بقليل الأهمية... وحيث تظهر روح الشعب كنتيجة لتعاون دائم ودقيق بدلا من أن تأتي شكلاها الخام.

## أثر البيئة

هل يعنى هذا أن يكتفى الفنانون بترجمة عقلية شعورهم؟ ألا يجوز أن يكون من عملهم أصلاً أن يقوموا بتقوية «الصوت الكبير اللانهاى المتعدد للشعب الذى يعنى على إيقاع واحد - ولهم»؟ (١٦) إن إبداعاتهم فى هذا المجال لا تفعل إلا أن تعكس البيئة التى غمرتهم هم . هذه نظرية تغرى ببساطتها وتنوع الأمثلة التطبيقية التى تشهد بها ، وبالشعور الذى توحى به حين تشرح الظواهر المختلفة فى سهولة ، وتجمعها كلها تحت عامل مشترك أعظم .

تأتى هذه النظرية من مونتسكيو الذى أدخل فكرة تأثير المناخ فى العادات والأخلاق إلى الفكر الحديث . وقد طبقت مدام دى ستال هذا المبدأ على الأدب . وكتب بونالد فى نفس العصر يقول : « إن الأدب تعبير عن المجتمع » . واليوم ، تقول الماركسية ، بتعبير آخر ، بتعليم نفس الفكرة . و«تين» - على أية حال - هو الذى طرق هذه النظرية بكثير من التوسع والدقة .

وعلم الجمال عند «تين» ينبع من فلسفته ذات المظهر العلبى والاتجاه الارتعجالى التحديدى ، وهو يقول : «إن الطريقة الحديثة التى أحاول اتباعها والتى يبدأ استخدامها فى جميع العلوم الإنسانية تنحصر فى اعتبار الأعمال الإنسانية - وبوجه خاص - الأعمال الفنية ، كحقائق ومنتجات يجب تحديدها صفاتها والبحث عن مسبباتها » (١٧) . . ولكن العمل الفنى - شأنه شأن الحقائق الأخرى - ليس منعزلاً ، بل إنه يرتبط بألف حقيقة أخرى تحدد حضارة ما ، وثقافة ما . . يرتبط اختصاراً «بمجموعة عوامل يعتمد عليها وتشرح مغزاه» ولكى نفهم العمل الفنى أو فنانا ما ، أو مجموعة من الفنانين ، يجب أن تشمل لدينا فى دقة تامة ، الحالة العامة للتفكير ، وعادات العصر الذى ينتمون إليه لأنهم يرتبطون ارتباطاً وثيقاً بهذه الملابس ، و«يتحدد العمل الفنى بمجموعة ملابس ، هى الحالة العامة للتفكير والعادات المحيطة » (١٨) .

وهكذا أخرجت اليونان فن النحت ، لأنها بلاد حرب ورياضة تعودت  
منظر الأبطال العراة ، ولأنها أحببت جمال الأجسام . والكاتدرائيات  
القوطية - كما يحدث في الصلاة - ترتفع نحو السماء ، لأنها بالضرورة  
نتاج « لعصر القسس الفرسان » ، و« التراجيديا الكلاسيكية » ، تصوير جميل  
للعالم الكبير حيث يحدد كل شئ مقدما ، وينتظم وينسق كما كان يحدث في  
القصور . . ولا يمكن أن تكتب أو تمثل هذه التراجيديا إلا لجمهور من  
السادة ورجال القصور . والرومانتيكية بما فيها من عواطف غامضة وقلق  
وأهداف نحو اللانهاية تنبع نبعاً طبيعياً من تهاون في النظم وتحطم  
الإطارات الاجتماعية والمعنوية الذي يشكو منه بوجه خاص شباب ثرى  
عاطل .

مع هذا فالحالة العامة للروح والعادات ترجع إلى عوامل أخرى ،  
و« تين » إذ يوضح نظريته يصدر القانون الشهير القائل بأن « ثلاثة أسباب  
تعاون في إيجاد الحالة المعنوية الأولية : الجنس والبيئة والعصر » (١٩) .  
والجنس هو الحقيقة العضوية الموروثة ، أى الاستعدادات الطبيعية الموروثة  
التي يأتى بها الإنسان معه ، تلك التي تؤثر في آن واحد في العادات وفي  
الفنون . انظر فن التصوير الفلمسكى ، تجد الوجوه المنصرفة الملوثة ، وحفلات  
الربيع والأعياد ، كلها دليل على أن الجنس « دموى » يحب التمتع بالمذات  
الحياة وممارسة السهل من هذه المذات ، بدلا من الميل إلى التفكير في الفلسفة  
والأحزان . أما بالنسبة للبيئة فهي الحقيقة الجغرافية الاقتصادية والثقافية  
فالمنح الجاف والسماء الصافية المضيئة في إقليم توسكانيا ، والأناقة الناعمة  
في المنصرفات تضاف إلى حدة العواطف وحب المعرفة الثقافية ، وحب  
الحرية ، وتوضح كلها روح الشباب والرشاقة الحركية وحدة الدقة ، التي  
نعجب بها لدى مصورى ومثالى فلورنسا « السكواتروشدنو » . وأما العصر  
فهو الربط التاريخي والسياسي ، وفي الفنون الجميلة يؤثر الماضى في الحاضر



كما هو الشأن في كل شيء ، كما يؤثر الحاضر فيما يراد أن يكون مستقبلا ، إذ من المستحيل أن يجرى التصوير والكتابة والبناء بعد عصر النهضة كما كان يحدث قبله ، أو في عصر لويس كما حدث أيام الحروب الدينية ، أو في روما أيام مجمع الثلاثين الديني كما حدث أيام يوليوس الثاني .

هذه هي التأثيرات الرئيسية التي تسيطر على مولد العمل الفني ووحى الفنان ، وحتى أكثر العبقريات ذاتية بصبح الناتج البسيط لهذه العوامل اللاشخصية الثلاثة . وليس الأمر هنا ، كما هي الحال في كل شيء . إلا مسألة ميكانيكية : الحاصل النهائي عبارة عن مركب يحدده كله كبر واتجاه القوى التي تنتجها ، (٢٠) .

وتساءل : ألا يمكن أن يكون أحد الأسباب الثلاثة التي عددها «تين» أساسيا ؟ إن «تين» لا يؤكد هذا بوضوح ، لكن هذه الصفة الأساسية موجودة في منطق نظريته ، ووجودها يتفق والنروض المادية التي تسيطر على فكرته ، وإذا نظرنا فيها عن قرب ، للاحظنا في الواقع أن السبب الأول — وهو الجنس — يعتمد على الثاني ، أي البيئة ، باعتبارها مجموع الظروف الجغرافية والمناخية . فالهواء والغذاء هما اللذان يشكلان الجسم على مدى الزمن ، والمناخ ودرجته وتغيراته المتناقضة تنتج الإدراكات العادية ، وفي النهاية تنتج الحساسية النهائية ، وهنا يظهر الإنسان كله ، روحا وجسداً ، بحيث يأخذ الإنسان كله طابع التربة والسماء ويحتفظ به . وهكذا ينتج العقل الطبيعية مرة أخرى ، وتصبح الموضوعات والشعر الآتيان من الخارج ، صورا وشعرا نابعة من الداخل . والشئ الذي يعلل صفات الروح « الغالية » ( الجولواز ) وهي تتصرف بعوائها للبالغة القياسية ، وبعدم ميلها كثيرا إلى التصديق بسهولة ، وإلى العواطف الجارفة والحماسة ، بتصوير الريف الفرنسي حيث « كل شيء متوسط ومعتمد » ، له قدرة « التأثير أحيانا دون أن يبعث النشوة أو الإجهاد » (٢١) .

وتنطبق نفس الفكرة فيما يتعلق بالأدب الإنجليزي ؛ «فالفرق العميق الذى يتضح بين الأجناس الجرمانية من جهة والأجناس الإغريقية واللاتينية من جهة ، يأتى فى أغلبه من الفرق بين المناطق التى نشأت فيها» (٢٢) . وأخيراً ، تتضح النظرية بشكل أدق حيث يتحدث «تين» عن هولندا ويقول : « يمكن القول بأن المياه تصنع العشب فى هذه البلاد ، العشب الذى يصنع الدواب ، التى تصنع بدورها الجبن . . . وكل هذه الأشياء فى مجموعها تشترك مع «البيرة» فى صنع المواطن» (٢٣) . وإذا فرضنا فى نهاية الأمر أن المواطن يمارس فن التصوير ، نجد أن هذا التصوير يأتى بوضوح تام نتيجة للمياه . . . . وهو المطلوب لإثباته ! !

قد لا يكون من المستطاع السير إلى أبعد من ذلك فى تطبيق الطريقة التبسيطية . والمادية الماركسية نفسها أكثر تنوعاً فى التطبيقات ، إن لم يكن فى المبادئ . والمعروف أن الظواهر الأيديولوجية تخضع فى نظر ماركس إلى البناء الاجتماعى الذى يعتمد بدوره على وسيلة الإنتاج . ويقول إنجلز هنا : « إن أفكار الطبيعة السائدة هى بعينها الأفكار السائدة فى كل عصر . وبتعبير آخر فإن الطبقة التى تهيمن على المادية للمجتمع هى كذلك القوة الروحية المسيطرة ، والطبقة التى تمتلك وسائل الإنتاج المادى تمتلك لنفس العلة وسائل الإنتاج الثقافى» (٢٤) ، ولا يمكن إلا أن نشتم الأعمال الفنية من خلالها ، وحكمها حكم المذاهب السياسية والأخلاقية والدينية ، نجدها تعبر عن حالة معينة للمجتمع ، ثم تعبر فى نهاية الأمر عن حالة معينة للحقيقة الاقتصادية .

ولا شك فى أن كتاب الماركسية يتجنبون المبالغات المفضوحة ، فليوناردو دافينشى مثلاً لا يمكن فهمه فحسب من خلال أبهة القصور ، ولا شكسبير من خلال التجارة الإنجليزية فى القرن السادس عشر ، ولا فولتير وديدرو من خلال الثورة الصناعية فى القرن الثامن عشر . ويمكن هنا قبول

فكرة « المصادفة » في مجال البحث في العبقريّة ، ولكن ما الرجل العبقري إلا صدى وانعكاس ، فهو يتميز قبل كل شيء بقدرة جبارة على أن يأخذ في اعتباره تماما الناحية الاجتماعية . لسكن إذا فرضنا أن روفائيل وميكل انجلو قد ماتا في المهدي ، لظل الاتجاه العام للفن الإيطالي كما هو . وإذا كان الدور الذي يلعبه الفنان هو إبداع نماذج ما ، فإن هذه النماذج تمثل « الأمانى والاحتياجات الاجتماعية والروحية لعصره » (٢٥) وما كان لآراء باسكال أو تراجيديات راسين أن تكون ، وما كان لها أن تتخذ نفس الشكل الذي اتخذته ونفس المادة التي طرقتها في إطار تاريخي وسياسي واقتصادي واجتماعي آخر .

ومها يكن طموح هذه النظرية، فإنها — هكذا يتضح عند فحصها — مخيبة للآمال. وليس الأمر أن ننكر تأثير البيئة في الفن والفنان، بل إن رد الفعل الذي قد يحدث ضدها يعنى تحمل ضغطها ، لكن فكرة البيئة هذه من أعقد الأفكار أولا ، فهادام كل منا ينتمى إلى مجتمعات عدة ، منها الأسرة والنادى والنقابة والكنيسة والوطن ، فنحن نشترك في عدة بيئات لا يكون تأثيرها دائما فعالا . ثم إننا نلاحظ أنه عند وجود بيئة واسعة لحد ما ، تأتي آراء عكسية أو متعارضة فيما بينها لتقف في وجه أكثر الآراء انتشارا . فالعقلية التي تتوزع توزعا متساويا ، دون قيود أو تعويضات بين أفراد مجموعة ما ، عقلية لا وجود لها . وهكذا تصبح الحالة العامة للتفكير والعادات شيئا من قبيل الخرافة .

« انظر . جولدمان : الله المختفي ؛ حيث يكشف المؤلف في القرن السابع عشر « الرؤية المساوية » وهي ذات طبيعة ثوقراطية « مستمدة من السلطان الإلهي » وابنة من الكتاب المقدس — تعارض روح التوافق . المسالم الذي لا يمكن فرجه إلا بربوبه بالأسس العينية وبالرجوع إلى كل تاريخي محدد .

وحتى أكثر الجماعات تنظيماً ليست متماسكة ، فعصر بناء الكاتدرائيات الذي يصفه لنا البعض بأنه منصرف كله إلى الصوفية ، عرف تياراً قوياً من الفكر العلماني .

والكلاسيكية الفرنسية لم تكن كلها دينية، ورغم ما يقول فيرلين — وهذه الفرقة الضخمة من المفكرين المعتدلين ومن الرسميين في عصر الكلاسيكية هذا لم تتمكن إطلاقاً من إسكات النفر الضئيل من الخلقاء و« الملحنين » وقد كان اثنان من أكبر مفكري هذا العصر يميلان نحوهم ميلاً طبيعياً ، نقصد مولير ولافونتين . وكانت الكاثوليكية نفسها في عصر لويس الرابع عشر مقسمة إلى اتجاهات متنافسة، منها بوسويه وفينلون في ناحية، واليسوعيون الأوغسطينيون في ناحية أخرى . بهذا يكون من باب أولى القول بأن جيل عام ١٨٣٠ كان حزينا أمر قصد به تبسيط الأمور بدرجة مبالغ فيها . كما أن الاتجاهات المنطقية والموضوعية واللادينية لم تسيطر على جيل عام ١٨٨٠ سيطرة كاملة ، وخاصة أن باري دور فيلي وبلوى وهو يسمانس قد افتتحوا خلاله عهد تجديد في الأدب الكاثوليكي .

غير أنه إذا لم يكن صحيحاً أنه توجد روح جماعية حقاً ، فإن هناك عادات سائدة واتجاهات أكثر وضوحاً وعناصر أكثر بروزاً من غيرها تميز بيئة ما أو عصر ما ، تدل على هذا الأمثلة التي سردناها حالا . والسؤال الآن هو : هل يصبح الفن دائماً انعكاساً لها . لا .. لأن العلاقات التي يحتفظ بها الفن بينه وبين المجتمع ليست مستمرة دائماً ، وهي لا تسيّر في اتجاه واحد ، فأحياناً تقوم هذه العلاقات بتصوير الحياة المحيطة لدرجة تكاد معها أن تصبح ازدواجا لها، وأحياناً أخرى تكون بمثابة رد فعل لها ، أو على الأقل ، تنهو على هامشها لتحاول إسقاطها في طي النسيان . أليس الفن في

إحدى نواحيه لعبة طليقة تضطرننا إلى الهروب من الواقع؟ إنه هو الذى ينسينا المشاغل الجدية ويقدم لنا سرايا وعزاء . فالسارد البائس الذى يعبر المقاهى العربية ليسرد فيها مقطوعات من ألف ليلة وليلة لا يقدم للسمتعين إليه ما يجدونه فى حياتهم اليومية ، بل على العكس من ذلك ، يقدم لهم ما يحتاجون إليه ، ويقدم هذا على شكل حلم أضفى عليه حلية ما ، وهذا هو ما يحدث غالباً ، فنن التصوير الهولندى العظيم فى القرن السابع عشر لا يبحث إلا عن صور هادئة من مناظر الطبيعة ومناظر من داخل البيوت أو عن صور الأفراد والأزياء والفنون الزخرفية والأدبية، وكانت تعتبر تافهة لدرجة ملحوظة فى فرنسا خلال فترة الحروب المستمرة التى كان عصر الإدارة ( بعد الثورة ) مسرحاً لها . هذا إذن نتاج الأجيال التى لم تنوقف يوماً من الأيام — إن صح التعبير وكما يقول فرومنتان — عن سماع صوت المدافع (٢٦) .

بل يحدث أن تعمل الأعمال الفنية على تحويل العادات ، بدلا من أن تنقلها كما هى ، فليس كل شىء بخاطيء فى التناقض الذى يقدمه أوسكار وايلد، الذى يرى أن الأدب يعلم الحياة أكثر من أن يتلقى عنها المعلومات . فسرحة فرتر لجوثة تسببت فى انتشار وباء الانتحار، وكم من أشخاص تشبه بودلير ورمبو. لا يمكن أن يكون بودلير ورمبو نفساهما مسئولين عنهم؟ ولقد لوحظ أن التصوف الغرامى للمغنين التروفير والتروبادور فى العصور الوسطى، والميسينجر يتفق تماما وحالة البربرية لعادات الإقطاع فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ولا بد أن نضيف هنا أن هذا التصوف لم يكن عديم الأثر فى تخفيف حدة خشوتهم. ونفس الشىء يقال عن أغاني الرعاة من أمثال استريه والأغاني الغرامية التى كانت تسود حلقات المتحذلقات ، تلك الأغاني التى إن لم تكن تصور مجتمعا منتظما تنظيما سياسيا إلا بقدر محدود يتفق والعصر الذى عاشت فيه ، فإنها لم تكن بلا أثر. والدور الثقافى الذى لعبه صالون مدام

دى رامبويه لا يمكن هنا إنكاره (٢٧) . واليوم ، لاشك في أن كلا من المسرح والسينما يعبران عن قلق فترة ما بعد الحرب ، ولكن هل مما لا معنى له أن نفترض أن من ضمن آثارهما الإبقاء على هذا القلق ، وإبرازه ، بل إلى إبداءه إلى حد ما .

إن استقلال الفن هذا عن هذه العادات أمر يبدو أكثر وضوحاً حين يتعلق الأمر بالقوانين السياسية والمظاهر الاقتصادية. فطالما احتضن الأمراء الفنانين . . لكنهم طالما تجاهلوهم واضطهدوهم أيضاً . والحركات الأدبية تساعد أحيانا على سير التطورات الاجتماعية كما حدث في فرنسا في القرن الثامن عشر وأحيانا أخرى تكون عبارة عن اتجاهات رجعية أو محافظة ، فقد كانت الكوميديا الأثينية أرسقراطية \* وكانت الرومانتيكية الفرنسية الأولى تدعو للشرعية . وعلى العكس من ذلك ، يحدث أن تتبع ثورة فنية من ثورة سياسية . وهو جويسن قانونا يقول بمساواة الأنواع الأدبية وأخوة الكلمات . ويعتقد في ضرورة إلباس القاموس طاقة حمراء ، لكن مدرسة عام ١٨٣٠ لا تمت إلى «التصريح بحقوق الإنسان» إلا بصلة بعيدة. وهكذا يصبح من الصحيح القول بأن الرومانتيكيين لم يكونوا جمهوريين، وأن أكثر الجمهوريين

\* يصدق هذا على « ميناندر » أقل مما يصدق على « اريستوفان » . فالكوميديا الجديدة تعمل على مساندة رأينا . وهذا رأى المتخصصين في هذه الناحية: يلوح أن موضوع كوميديات ميناندر كان في أغلب الأحيان الحب الذي تصادفه العقبات ، حيث يهيم شاب مثلا بفتاة أجنبية ذات أصل غير معروف ، ويريد أن يزوجها ، ولكنه يكتشف فجأة أن الفتاة مواطنة له ومن مولد حر، فبعد أن عرضها على والدها نجدها وقد عرفها من خلال جواهر كانت تزدان بها في طفولتها، وكانت لا تزال تحتفظ بها . فهل كانت الحبسية في أثينا في القرن الرابع تقدم أمثلة كثيرة فيها مثل هذا الشيء أو هذا الموقف ؟ هذا أمر مشكوك فيه جدا ، ولا يبقى أن نحكم على شعب من خلال مسرحية هزلية ، والمؤلفون يأخذون موضوعاتهم ، لا من أكثر المواقف شيوعاً في الحياة المعاصرة؛ بل من تلك التي تستجيب أكثر من غيرها مع عاطفة خاصة لجماهير عصرهم .

تحمساً لم يكونوا رومانتيكيين لأنهم كانوا يدافعون عن الكلاسيكية المتدهورة . وهاك فضيحة زولا الذى كان يؤمن بضرورة إيجاد العلاقة بين الحركة الطبيعية فى الأدب وبين الديمقراطية ، حيث كتب قصصه فى عصر الإمبراطورية الثانية .

وليست الظروف الاقتصادية بدورها محددة لشيء ، فالصيادون البدائيون غالباً ما كان لديهم شعور جمالى نام لدرجة كبيرة ، على الأقل بما هو بلاستيكي ملموس . ويقل هذا الشعور عندما تنتقل للبحث فيه فى مرحلة الزراعة ، وهى أرفع كثيراً من مرحلة البدائية . وقد وصلت هولندا وفينيسيا إلى قمة الاتجاهات الفنية عندما وصلت تجارتها كذلك إلى القمة . لكن دولا كثيرة أخرى أدركت الثراء دون أن تدرك الفن ، بل حتى دون أن تشتري الأعمال الفنية ، ( ٢٨ ) . كذلك لا يمكن أن ننسب تطور الأذواق والأساليب إلى الطبقات ذات السيادة . ولا شك أن الحركة الواقعية تظهر غالباً كما لو كانت ترتبط بصعود البورجوازية . ولنذكر هاهنا روما الإمبراطورية التى انتشر فيها فن نحت التماثيل وصور الأفراد . ولنذكر أيضاً الفلاندر فى القرن الخامس عشر . وهولندا فى القرن السابع عشر ، وأوروبا الصناعية فى القرن التاسع عشر ، ولكن واقعية فن تل العمارنة فى مصر ، وواقعية أسلوب اليونان الهليني لاتنفقان وهذه القاعدة . وفى إيطاليا انحازت البورجوازية فى أغلب الأحيان إلى صفوف علم الجمال « المثالى » الذى مارسه فنانونها . وفى عصر أقرب إلينا ، نلاحظ أن آنجر « وديلاكروا » وهما من البورجوازيين ، يمقتان الواقعية ، فى حين أن الواقعى « كوربيه » يمقت البورجوازية . وفن التصوير الشاعرى المعبر عن ذات ، الذى يصيب الواقعية بالضربات الأولى التى سوف تقتلها ينشأ فى صميم عصر رأسمالى عارم ، كما أن الشيوعية السوفيتية ، هادمة النظام الرأسمالى ، تجعل من الواقعية مذهباً للدولة .

وأخيراً ، وبوجه خاص فإن تين وماركس كلاهما بنفس قدر الآخر هزيلان في فهم أو إفهام الأساس في هذا ، ألا وهو حقيقة العبقرية والحقيقة التي تنبع منها ، نقصد العمل الفني الرئيسي . فأساطير لافونتين تفهم ، هكذا يقال لنا ، من خلال طبيعة إقليم شامبانيا موطن المؤلف ، ومن خلال حياته التي حياها ، ومن خلال العادات الثقافية والأخلاقية والمعنوية للمجتمع الذي عاش فيه . لكن كم لدينا من أهل إقليم شامبانيا ممن كان زواجهم غير موفق أو كانوا أذكفاء أو مثقفين أو ساخرين أو طيبين جهلاء ، أو ممن ترددوا على المجتمعات الراقية ؟ كم منهم يشبه لافونتين قدر شبهه بأشقائه ولم يكتبوا إلا تفاهات ؟ ويقال لنا إن الأدب الانجليزي هو نتاج الجنس الانجليزي في مناخ معين وفي ظروف تاريخية معينة ، ووسط ظروف سياسية دينية معينة ، وأن شكسبير ما هو إلا « نتيجة » لهذه الملابسات كلها . ومع ذلك فإن المشكلة تظل قائمة كما هي ، وكل ما خلق شكسبير يمكن أن يخلق « شكسبيراً » عادياً أو شكسبيراً قوياً . . على أنه إذا أمكن تحديد الأدب العادي ، فإن من المستحيل أن نحدد عظمة الأديب .

لاشك أن الطريقة طريقة مفيدة ، من حيث إنها توضح بعض نواحي العمل الفني ، لكنها أيضاً طريقة فاشلة حين تفكر في الأمر الذي يجعل من العمل الفني عملاً رئيسياً . وتفسر هذه النظرية « برادون » و « راسين » بل إنها تفسر - وأنا أوافق على هذا - السبب الذي من أجله وضع راسين ، الهليني ، الجزويتي الأوغسطيني في أعماله ما لم يضعه « برادون » ، الجاهل الرقيق في أعماله هو . لكن من أين يأتي الفرق في القوى بين كليهما ؟ ومن أين يأتي الفرق في الطاقة الجبارة في عقل كليهما ؟ ومن أين هذا الفارق في جمالية أعمالهما ؟ لماذا لا يتساوى مستوى كليهما ؟ هناك إذاً فائض لا ينشر ، يجب استخلاصه استخلاصاً تقديماً سليماً إن لزم ذلك . (٢٩) .



### الممارسى والأساليب والأنواع

هذا الفائض الذى نتحدث عنه لم يحدده علم الجمال الاجتماعى، كما يفهمه الأستاذ « لالو »، حيث يرى هذا الكاتب فى وضوح نواحي الضعف فى مذهبي «تين» و «ماركس»، وقد أثبت فى دقة تامة — ولا نستطيع فى هذا إلا أن نتبعه — أن الفن حقيقة قائمة بذاتها، وأن الأحداث الفنية لا ترتبط بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا بشكل عابر، وأن الحياة السياسية والحياة الجمالية قوتان متعارضتان. ومع أنهما تعملان عادة إيجابيا وسلبيا فى طريقتين مختلفين أصلا، فإنهما غالبا ما تتعارضان فى تطورهما.. ولا ينبغى أن تبحث القوانين الجوهرية للفن خارجه (٣٠).

ورغم هذا فإن هذه القوانين — هكذا يؤكد الأستاذ « لالو » — ذات طبيعة جماعية. فالواقع أن هناك «ملايسات جمالية للفن، غريبة عن الفن نفسه، تؤثر فيه من الخارج كما تفعل العادات والقوانين والعقائد، وهى التى تتحكم فى نشاطاته الخاصة وفى نموه الداخلى. هذه الملايسات الاجتماعية الجمالية المحددة تفرض نفسها على الأفراد.

ما هو الفن، حقيقة، باعتباره مؤديا لأعمال فنية، بل لطريقة فنية، أعنى وسيلة للتفكير، ووسيلة للتنفيذ فى وقت واحد، أو أداة للتفهم والتنفيذ، ومجموعة من وسائل التعبير المادية والعقلية؟ إن الطرق الفنية لا تنبع من الأهواء الفردية، بل إن وجودها جماعى، يمتلكها الفنانون التابعون لمجموعة واحدة امتلاكا مشتركا، ويقرها جمهور فى عصر معين وفى بلد معين.

والأساليب والمدارس والأنواع أحسن دليل على هذا التنظيم الاجتماعى للفن، ولا بد هنا أيضا أن نتعرف قوانين حقيقية تتخلى شخصية كل فنان

على حدة تخظيا واسعا في الزمان والمكان ، والفن في عصرى النهضة ، أو الرومانتيكية ، والأساليب البيزنطية والقوطية والباروك ( المختلطة ) ، والمدارس السينية ( فى مقاطعة جاسكونيا بإيطاليا ) أو اليورجينيونية أو الشمبينيونية أو الرينائية ، ونضج شعر البطولة فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر، ونمو أدب القصة فى القرنين التاسع عشر والعشرين، كل هذا ليس من عمل فرد ، ولا حتى من عمل عدد معين من الأفراد . ومهما تكن عبقرية الشاعر أو النحات أو المصور، فإنه يدخل فى إطار تقليد معين. ويصل إلى عالم الفن فى لحظة معينة للشعر أو للنحت أو للتصوير ، يعتمد موضوعاته ولغته ووسائله ، وحتى نظرتة إلى الأشياء ، وفيما عدا هذا الإطار وذلك العالم لن يكون ما هو كائن. فما كان لأحد أن يفهم رامبراندت قبل ظهور فن التصوير بالزيت واختراع «الضوء - الظل» وما كان لفرلين أن يصبح هو - فرلين - قبل عصره بمائة عام ، ما دامت حالة التعبير وطريقة الشعور الشعارى لم تكن تسمح إذ ذاك بهذا.

والصفة الاجتماعية للفن - هكذا يضيف الأستاذ « لالو » - تتميز بالجزاء الاجتماعى، الذى يحميه ، وهو جزاء بعضه متفرق، وبعضه منظم، فهناك قوانين جمالية، كما أن هناك لعلم الأخلاق مثلا قوانين جماعية ، وهناك فهم معين للجمال فى كل عصر وفى كل بيئة ، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول ، لها صفة الفضيلة الآمرة، وتصبح الأعمال التى تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير. أما تلك التى لا تستجيب إليه ، فإنها تصبح موضع التأنيب . وهكذا يعرف المؤلف النجاح أو الفشل ، والإعجاب أو الاستهزاء ، والمجد أو الاحتقار .

ومثل هذه الجزاءات لا تخيب فى إصابة هدفها . فالفنان يعمل دائما مباشرة أو غير مباشرة ، من أجل الجمهور . وحتى حين يعتقد أنه يعمل من أجل إرضاء نفسه فحسب ، دون أن يخضع إلا للحاجة داخلية فى ذاته ، ودون أن يترك نفسه لشيء آخر غير قواعد الكمال الفنى كما يراها ، فإنه يأخذ

في اعتباره إعجاب وقبول أشباهه من الناس لعمله هو . وإذا هو احتقر الجماهير ، فهو على الأقل يفكر في نخبة ما . . . القلة السعيدة التي قدم إليها ستاندال قصة « شارتريز دي بارم » والتي يأمل أن تكون على أوسع نطاق ممكن . . . اللهم إلا إذا وجه ندائه - واليأس يملؤه - إلى جمهور المستقبل ، إلى الأجيال القادمة لتوفيه حقه . وعلى أية حال فهو يوجه عمله مهما يكن من أمر إلى الجماعة . . . ومن أجلها يبدع عمله ، وحكمها هو الذي يبحث عنه .

والفن في تطوره يخضع لقوانين باطنية ، من أهمها ذلك الذي يعبر عنه الأستاذ « لالو » بقانون الحالات الجمالية الثلاث . كل شكل من أشكال الفن : الأسلوب أو النوع أو طريقة التنفيذ الفني يمر بمراحل ثلاث تقابل تماما تلك التي يمر بها جسد حي : الشباب ، والنضج ، والانهيار ، وهي « الفترات قبل الكلاسيكية ، والكلاسيكية ، وبعد الكلاسيكية » . وإذا ما نما هذا النظام الثلاثي نموا كاملا - ولا يحدث هذا إلا نادرا - فإنه يستطيع بدوره أن ينقسم إلى ست مراحل ، كما يثبت هذا تاريخ الأدب الفرنسي . والبداييون الذين كتبوا أغاني العصور الوسطى ، يضاف إليهم « الرواد » من عصر النهضة يلاون عصر ما قبل الكلاسيكية بخبرتهم الأولى . وأحيانا ما تكون هذه الخبرة غنية أو بدائية ، ولكنهم لم يصلوا إلى التناسق المكتمل إلا في العصر الكلاسيكي التالي لعصرهم . أما الكلاسيكيون العظماء من الفرنسيين فهم الذين صنعوا مجد القرن السابع عشر بدوقهم المستنير ، وبنمائه وسائلهم النموية في التنفيذ ، وبالريقتهم في فصل الأنواع الأدبية بعضها عن البعض فضلا منطوقيا . وقد نشأ عن الهيبة الطويلة التي تمتعت بها عبقريتهم جيل من ناقلين حكما ، لكنهم كانوا ضعفاء ، وتلاميذ طيبين أو على جانب من الرداءة ، شكلوا مدارس أصبحت في غالبيتها أكاديمية ، وهذه هي مرحلة ما بعد الكلاسيكية ، في القرن الثامن عشر . وما إن استنفد هذا الباقي ذاته

حيويته الهزيلة إلى حد ما ، حتى جاء رد الفعل الرومانتيكي ، باندفاعه العاطفي الذي اتصف أغلب ما اتصف بالإثارة . وأخيراً فإن نهاية عصر ما بعد الكلاسيكية هي مرحلة الانهيار التي تتميز بخليط مختلط من الواقعية والرمزية . ويلوح أن دورة الحالات الثلاث ، والمراحل الست هذه قد انتهت اليوم ، وما على المدارس الناشئة اليوم بلا شك - لكي تعيش - إلا أن تحاول بدء دورة جديدة من التطور ، بناء على أسس جديدة ، أي ما عليها إلا أن تعدل من النظريات الرئيسية القديمة للشعر والتشكيل ، بل وللغة الفرنسية (٣١) .

هذه النظرية التي سردناها حالا تضم فكرة يحسن الوقوف عندها ؛ ذلك أن الفن يتولد من الفن ، والقوى التي تؤثر فيه يجب البحث عنها فيه هو . وفي تاريخ الموسيقى ، يرجع الانتقال من النغم الواحد إلى النغم المتعدد أو من رقصات القصور إلى السوناتا ، أو من التناسق الكلاسيكي ومن مجموع النغم الهادي الذي لعبه ج.س. باخ إلى الأنغام المتعددة المختلطة المعاصرة . يرجع هذا كله أساسا إلى تقدم الفنية الموسيقية وإلى البحوث الموسيقية ، وتلعب التأثيرات الخارجية هنا دوراً ثانوياً ، فهي تساعد ، على أكثر تقدير ، على ظهور الأساليب ونموها الطبيعي ، إن لم تكن تتعارض وإياها .

والشريط المسطح في فن المعمار الإغريقي ، والقبعة في الرومانى ، وتقابل الأقواس في الأبراج ، كلها من قبيل الاختراع الفني ، أكثر من كونها نتاج الضمير الدينى . وقد قيل عن تقابل الأقواس بالذات إنه « اكتشاف البنائين » . وفي عصور فن البناء القوطى لا توجد أى علاقة بين التحمس « التصوفى » الصاعد ، وبين استخدام القباب ، وتخفيف الأعمدة ، وتفرغ الجدران ، وكلها مارسها بقوة وإلى أقصى حدود الإمكان أساتذة البناء . حتى إنه يمكن القول بأن من العسير إرجاع كل هذا إلى التصوفية ، بدليل أن نفس العناصر موجودة في القبور ، وأنها تنبع من استغلال مذهب معين استغلالا

منظما. ونفس الشيء يقال عن فن التصوير الإيطالي ، إذ أن تطوره على أكبر جانب من الأهمية في شرح فن فينيسيا (البندقية) أكثر منه في شرح الثروة التجارية لفينيسيا ، فالفن الإيطالي كان يمكن أن يظهر بشكل مقارب في فينيسيا أخرى ، أقل ثروة من فينيسيا الأصلية ، في حين أن ذهب فينيسيا كله ما كان ليساعد على تحصيل فائدة القرون الثلاثة السابقة لفن التصوير في باقي إيطاليا . بهذا يصبح الأستاذ « لاو » على حق ؛ ذلك أنه إذا كان الفن يخضع لشروط ما ، فإن هذه الشروط جمالية قبل كل شيء .

والنقاط الأخرى من النظرية — على عكس ذلك — أقل انطباقا في نظرنا على الواقع . فقانون « الحالات الجمالية الثلاث » لا يمكن أن يتحقق دائما ، إذ لا شك أن « للأشكال حياة » . وقد لاحظ ديلاكروا أن « للفنون طفولة ورجولة وأفولا » (٣٢) لكن تاريخ الفنون كتاريخ الإنسانية ، يقبل قراءات عديدة ، ويمكن من خلاله أن تبين أكثر من عدة خطوط بيانية صاعدة وهابطة ، أو سلسلة غير متتالية من حالات تجديدية يظهر فيها ، وهنا يمكن أن تختفي التجميعات القديمة لتحل محلها تحليلات جديدة ليس من الضروري أن تكون بالنسبة للأولى تقديما أو تراجعا .

وعيب الرسم الدوري ( في نظرية لاو ) هو أنه يوحى بأحكام للقيم ترتبط بفهم خاص جدا للفن . « فالكلاسيكي » حين ينشأ على صورة مثل أعلى من الكمال ، يعني أن ما يسبقه أو يتلوه أو ما يتعد عنه لا يمثل إلا تحسسات بدائية أو فساداً رومانتيكيا ، أو غرائب يقدمها الهدامون ، وهذا ما لا نستطيع أن نقره ، لأن شكسبير في نوع أدبه يساوى ولا شك راسين ، وأغنية رولان بطريقتها تعادل في كمالها مسرحية «سينا» وفيون وربليه ورونسار كلهم شعراء جديرون بالإعجاب . وليسوا روادا فحسب . ألا يعتبر الفن الروماني ، الذي أنتج أنقى العجائب إلا صورة أولى للفن القوطي ، مع أنه ذو أسلوب يختلف عن أسلوب القوطية ؟ ألا تعتبر « غادة ديلف » ، رغم أنها عتيقة ،

معادلة في جمالها لتمثال « أبولون السوروكتوني » ؟ ثم إن لراحة للعدراء يرسمها بدائي سيني ( إيطالي من كوستانيا ) ليست أقل جمالا من « العدراء مع الدوق الأكبر » . وإذا حدث أن أخطأنا في الحكم بهذه الطريقة ، فذلك لأننا نحكم بناء على التشابه ، وبناء على الرغبة في إعادة تصوير الطبيعة ، وفي هذا دلالة محيطة ، كما سوف تثبت حالا ، وسيوافق الأستاذ دلايو ، على رأينا في هذا .

والأفكار القائلة بأن هذا كلاسيكي ، أو رومانتيكي ، أو « أقل هدام » ليست بأقل غموضا . أليست رومانتيكية اليوم غالبا ما تكون هي كلاسيكية الغد ؟ ومن من المبدعين ذوى الأصالة لم ينعت بأنه هدام ؟ بودلير مثلا ؟ مع ذلك فهو هدام بنسبة ضئيلة جدا ، ورغم ما يتخذه عمله من مظهر هادم ، فإن الشعر الحديث كله يبدأ من ديوانه : « أزهار الشر » .

والعلاقات بين المؤلف والجمهور ليست كذلك بالبساطة التي يوحي بها عالم الاجتماع « لالو » . وطبيعي ألا يكون الفنان وهو هكذا ، غير مبال بالشهرة ، بل حتى بالمال . . . على أنه أيضا لا يبدو وكأنه لا يشعر بالأثر الذي يمارسه . فهناك في أكثر الأدباء حياء ، بل وأكثرهم ابتعاداً ، نوع من التحول أو الردة . والأديب الذي لا ينتج إلا لنفسه ، ودون أن يأمل في التأثير على النفوس ، أو على الأقل الترويح عنها ، مجنون حتما . ولهذا زى بعض الفنانين يعدمون عملا أو أكثر من أعمالهم ، لأن هذه الأعمال لم تكن تعجبهم . لكننا لم نر واحداً قد أعدم أعماله كلها ، دون أن ينقلها إلى الناس (\*) .

هل ينجم عن هذا أن يعمل المبدع أولا وآخر للجمهور ؟ وأن الجزاء

(\*) دفع دوج . روسنتي بحجة لامرأة لدرجة أنه وضع مخطوطات أشعاره في تابوتها . لكنه اضطر بعد سبعة أعوام أن يعيد فتح القبر ليستعيدها !

الاجتماعى هو الذى يحدد وحده إنتاجه؟ أبدا.. فالنجاح أو الفشل ، والفقر أو الثراء ، يقيان بالنسبة لفنان جدير بهذا اللقب ، بمثابة حادث ثانوى ، لأنه يخضع لعوامل أخرى غير المثل الجمالى للجماعة ، وكل شيء يحدث كما لو كان — كما هو الشأن بالنسبة لرجل الواجب — ينتقل من قوانين مكتوبة إلى قوانين غير مكتوبة يتفق عليه أساسا أن يخاص لها ، فإذا أعجب الجمهور بعمله ، كان بها ، وإن لم يحدث هذا كان بها ، وبالسوء حظه !!

والذى يحدث أنه عندما يسير الجمهور قدما مع الفن الحى لعصر ما — الأمر الذى يشتد ندرة الآن يوما بعد يوم — فإن الفنان يسير قدما كذلك ، يشجعه التصفيق ، دون أن ينحرف عن طريقه قيد شعرة . . . . .  
وكم يحدث دائما مع ذلك أن يضطر فنان ما إلى مقاومة ضغط الجماعة والتعرض إلى غضبها وإلى احتقارها إياه ، لسكى يتبع وحيه الشخصى .  
يا لها من مهانة لفننه إن هو كيّف نفسه بذوق زبائنه وهبط إليه !! . ياله من شعور لديه بأنه قد ضحى بأحسن مالهديه وقضى على مواهبه ! . لهذا كانوا كثيرين — منذ رامبراندت وإلى موديليانى — أولئك الذين قبلوا تجاهل مواهبهم بدلا من أن يخونوا وحيهم ، وهم يشعرون فى هذا بكثير من المذلة لا لأن الأسلوب الجديد الذى أوجدوه يدوخ نظرات معاصريهم .

والحق يقال إنهم يستطيعون التعويض لأنفسهم . فكما ذكرنا آنفاً ، لا ينتمى الفنان بصفته مبدعا إلى الجماعة التى تتلقى ثقافة ما ، بل إلى تلك التى تصنعها ، حتى وإن كان يحمل ذلك . فالمصور « جويا يتبع التاريخ بموضوعاته ، ويتنبأ بفضل عبقريته بإحساس أوروبا كلها ، (٣٣) . . حتى يمكن القول بأن الفنان لا يتكيف بالجمهور ، بل إنه يخلق العمل الفنى ، وفى نفس الوقت يخلق جمهوره . والاتفاق بين هذا والجديد فى علم الأخلاق واضح للغاية ، فكما أن نيبا أو مصلحا يوجه « نداء البطولة » لكل من

يستطيع الاستماع إليه ، وكما أنه يجند حفنة من تلاميذه الذين يجندون بدورهم تلاميذ آخرين إلى أن تنضم إلى الجماعة كلها ، يستطيع الفنان الكبير عاجلا أو آجلا أن يجمع حلقة من المعجبين تكون كبقعة من الزيت تنتشر تدريجيا إلى أن تضم الجمهور كله في نهاية الأمر . ولم يتمكن سيزان من أن يبيع خلال حياته لوحة واحدة من لوحاته ، واليوم يشتري المعجبون ألقها في دقيقة واحدة بالملايين . هذا هو المجد . ويلوح أن سيزان الرسام لم يجده في الطرق التي أشار إليها الأستاذ «لالو» .

هذه الطرق ، في الواقع ، أصبحت اليوم طرقا عريضة للفن ، لكنها كانت بالنسبة للفنانين في الماضي أزقة موحشة طالما جازفوا بحياتهم بالسير فيها . . . وقد يقال إنهم كانوا يسافرون فيها على جماعات . . . وهنا زد بفكرة المدارس والأساليب والأنواع وهي طبعا حقائق ، وليس من الضروري أن يكون الإنسان خبيرا لكي يرسم جدولا للقرن السابع عشر ، وآخر للثامن عشر ، أو لكي يميز رسما إيطاليا عن رسم فرنسي أو عن رسم ألماني في نفس عصر معين . ويقدم لنا تاريخ الفنون مجموعات طبيعية تشترك في نفس المفاهيم الجمالية ، ونفس الوسائل الفنية ، منها مثلا في إيطاليا المدارس السينية والفلورنسية والأومبروية والرومانية والفينيسية والومباردية . ،

ومع ذلك فنظرية المدارس لا تتمتع بالتماسك الذي ينسب إليها عادة . وإذا كان من حقنا أن نتحدث عن مدرسة فرنسية في القرن السابع عشر ، فإنه ليس من حقنا أن ننسى أن هذه المدارس تضم مصورين يختلفون بعضهم عن بعض ، كما هو الشأن بين يوسان والإخوة لوتان وكلود جيليه وريجيو وفيليب دي شامباني وجورج ديلا تور . والانتطاعية التي قد تصور أنها أكثر تماسكا ليست مدرسة بالمعنى الصحيح . فالمصورون الانتطاعيون قد اتبعوا طرقا متباينة ، رغم الصداقة التي كانت تربطهم ورغم آرائهم المشتركة ،



ورغم العداء الصريح الذى كانوا يمارسونه بعضهم ضد البعض ، والتشابه النفسى الذى كان بينهم فى بادىء الأمر . وهناك فرق كبير جدا بين مونه حين يرسم لوحة « النقياس » زهر اللوتس الأبيض ، ورينوار حين رسم لوحة « لافاندير » زهر اللافاندر ، أو سيزان حين رسم « المستحبات » . إذا فرضنا أن سيزان مثل ديجا ، يمكن أن يوضع فى مصاف الانطباعيين ، وهو الأمر الذى يرفضه جميع النقاد . و « مدرسة باريس » الحديثة يمكن أن تكون مصدر بحث شبيه بهذا الذى نقول به عن الانطباعيين . ولهذا فنحن مضطرون أغلب الوقت — لكيلا نبسط الأمور أكثر من اللازم — إلى إجراء تقسيمات فرعية تؤدي فى النهاية إلى الفردية .

وفى مجال الفن — ولا بد أن تنفق فى هذا — يعتبر الفرد أكثر واقعية من الجماعة ، والشخصية تطبع الأعمال بالقدر الصحيح لعبقريتها ، ولهذا فإن أكبر الفنانين يذهبون إلى ما وراء حدود التقسيمات العامة . ولا شك أن ميكل انجلوينتمى إلى عصر النهضة ، ولكنه هو ميكل أنجلو قبل كل شيء ، كما أن فيكتور هوغو ، هو فيكتور هوغو قبل كل شيء ، وماذا يمكن أن نعرف عن رامبرانندت عندما نقرأ فى القاموس أنه كان فنانا هولنديا من بين آخرين؟ لهذا يتعرض أكثر الكتاب والمصورين والمثاليين تمثيلا لعصرهم إلى أن يعتبروا أقلهم عظمة وأقلمهم أصالة فى عصرهم : فهم بين معاصريهم يتأثرون أكثر ما يتأثرون سلبيا بالاتجاهات الجمالية السائدة ، وهم بهذا يعكسونها بأكثر ما يمكن من أمانة — أليست حالة الذوق حوالى عام ١٩٠٠ ممثلة فى أعمال جيرالدى أكثر منها لدى فاليرى . وفى أعمال جورج أوهنت أكثر منها لدى مارسيل زوست ، وفى مسرحيات باتاى أكثر منها فى مسرحية أكلوديل؟ ويقول الأستاذ لالو إن مفاهيم « تين » تفسر التعميمات الهزيلة أحسن من تفسيرها لفرديات العبقرية ، وهى حقا شاذة فى بيئتها وفى وسط جنسها ، وجديدة فى لحظتها (٣٤) ، وهى ليست بأقل من ذلك فى مدرستها . فالهجوم الذى يقدمه الأستاذ « لالو » ضد « تين » هو أيضا فى نظرنا هجوم على مفاهيمه هو .

ولقد كان «لألو» - وهذا مسلم به - أحجى وأفطن من أن يجبل ما يأتي به الفنان من جديد في فنه . إنه يقول وهو على حق: « إن أقوى تقليد في العصور الوسطى كان نسيجاً من عدد كبير من المواهب الفردية». فعندما كان يجري تنفيذ سهمين مزدوجين لكأندراثية ما ، على مدى فترة عشر سنوات فقط بمعرفة اثنين من سادة المهنة يختلفان ، ولا شك يتنافسان ، كان كل سهم يتميز بميزات واضحة وباختلافات مقصودة ؛ إذ أنه في العصور التي كانت تتكون فيها «التقاليد» الشهيرة ، التي أصبح احترامها بمثابة الخرافة . كان التقليد الوحيد هو العيش في فن العصر ، وعدم التفكير أبداً في تقليد نموذج ما تقليداً أعمى .. وإذا كان مبدعو تقليد ما يتصفون بالتقليدية قدر ما نتصف نحن اليوم لما أبدعوا شيئاً . ففي مجال الفنون الصناعية مثلاً كان يمكن أن ينقل القرن الثامن عشر أعمال القرن السابع عشر ، الذي كان يمكن أن يطبع السادس عشر بخاتمه ... فالتقليد الحقيقي لفن حتى كما هي الحال بالنسبة لكل جسد ، هو الحياة، ولهذا يصبح التقليد هو التطور المستمر (٣٥) .

إننا نوافق على ذلك ، ولو أننا نعجب حيث يصبح الأمر كذلك أن يقال إن أعمال الأفراد التلقائية تتجمع في غاية واحدة ، وإن الأعمال الأصلية متفقة ود روح طريقة التنفيذ الفنية القائمة . فهل تتفق أساليب عصر لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر ولويس السادس عشر والإمبراطورية؟ .. وإذا كانت الوسائل الفنية التنفيذية القائمة تقدم نفس النتائج فكيف يمكن أن تتجدد؟ ... إذ أنه في نهاية الأمر لا يمكن أن يتطور الفن إلا بأولئك الذين يدفعون به إلى التطور . وبتعبير آخر فإن الفن اختراع، وكل اختراع يتطلب مخترعين، لكن لا بد أن نحذر في هذا المقام من أن نقع فريسة لنظرة رجعية يوقعنا فيها التاريخ ، أو تؤدي بنا إليها زيارة للمتاحف . فكل هذه الأعمال التي نتأمل فيها تنبع من ذاتها ، أي بنوع من النمو المستمر الآتي من أعماقها ، دون جهد ودون دفع مفاجيء . ولا شك أنها تخرج بعضها من بعض، لكنها تخرج على هيئة سلسلة من الانفجارات ، كلها تمثل أعمالاً إبداعية بقدرها .

ويقول لنا الأستاذ لالو، مامعناه: إن الفنان يبدأ في الواقع من أشكال معينة يستوحيا ليفرض بعدها أشكالا جديدة ، وهكذا توجد لديه إرادة شعورية أو لاشعورية ، لكنها مؤكدة ، للانفصال عما سبقه ، وهذه الإرادة تنطبق تماما وإرادة الفنان في أن يصبح هو نفسه . فكل من يكتفى بالتقاليد لن يكون إلا صانعا أو عاملا ، ولا يمكن أن يكون فنا ، وقد قالها مارلو بصيغة جمالية ؛ يبدأ كل فنان بالتقليد الفعلي أولا ، والمصور ينتقل من عالم الأشكال إلى عالم آخر للأشكال، كما ينتقل الأديب من عالم الألفاظ إلى عالم آخر للألفاظ ، بنفس الطريقة التي ينتقل بها الموسيقى من موسيقى إلى موسيقى (٣٦) . والعبرى ، ونكررها هنا مرة أخرى ، لا يخضع لصيغ عصره ، مادام — على عكس ذلك — يقوم بإبداع صيغ أخرى ، وهو بهذا يحدد عصره تحديدا جماليا، كما سوف تراه الأجيال المقبلة .

### الفردى الكلى

الفرد نقطة البدء في كل شيء : هذا هو المبدأ الحقيقى لكل إبداع ، ويمكن التحقق من صحته في مجال الإبداع الفنى . إلا أن من الضرورى الاتفاق أولا على معانى بعض الألفاظ حتى لا يحدث الخلط . فهناك فردية جمالية لا تقل قدرة على الهدم عن الفردية الأخلاقية ؛ إذ ما كان للفنانين الذين مارسوها أن ينتجوا شيئا هاما إن هم اتبعوها إلى النهاية . لذا يحسن أن تؤكد أن الفن يخرس جذوره في العمل الشخصى ، لا فى العمل الفردى ، لأن الفردية مهما يكن الأمر ضيقة محددة .

وبين الشخصى والفردى تمييز يكاد يكون تقليديا . وكما أن الشخصى يجد الأشخاص الآخرين فى أعماق ذاته هو ، نجد أن الفن يحل بطريقته ذلك التناقض الذى يقوم بين الفردية والجماعية ، خلال ممارسته لعبادة القيم الفنية

بأن يتعدى حدود هذا التناقض ، أى بأن يصل إلى ما فى الجماعى والفردى من ناحية إنسانية كلية وهكذا يصبح التناقض فى الفن تناقض «الفرد الكلى» (٥).  
 إنها حقيقة : ما من شىء فى الفن يمس المشاعر مسا عميقا كليا إلا ما خرج من أعماق النفس وأخصها وأكثرها شخصية . ما من شىء يحرك العواطف ويفتح القلوب إلا ما كان قادراً على تقديم نغم «النفوس الفريدة» بحيث لا يحل محلها شىء وبحيث لا تنسى . هذا هو ما يصنعه الفنان شعورياً أو لا شعورياً من نفسه فى عمله الفنى ، نقصد طابعه هو وحقيقته هو اللذين يضيفهما على ذلك العمل . ويذكر لا كريستيل « أن الجزء من القصة الذى يلفت انتباهه هو ذلك الذى تبدو فيه الحياة الحقيقية للكاتب رغم أنه هذه الحياة تتضح فى كثير من الحالات من خلال الأسلوب أكثر منها داخل ما يحويه العمل ذاته ، فالمواد الأولية والموضوعات والأفكار غالباً ما تكون هى التى يعرفها جميع الناس ، وقد قال بوفون فى هذا الصدد : « إن الأسلوب هو الإنسان نفسه » . لهذا لا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب . ويقول لنا سيزان : « إن الأسلوب لا يقلد تقليداً أعمى ، بل هو ينبع من طريقة الشعور الخاصة ، وطريقة الفنان فى التعبير » . والضرورة التى تفرض نفسها على الموسيقى والمصور والقاصى الشاعر هى أن يبدأ من نفسه وأن يكون ذاته . . . ولا يمكن أن يحدث هذا إلا عن طريق مجهود بطولى يرمى إلى تجديد عمله من ذاته هذه . وحتى زولا كان مقتنعا بهذه الحقيقة أكثر من أى شخص آخر ، وقد كان أبعد الناس عن الفردية ، ألا يقول : « إن العمل الفنى إظهار حروفى للشخصية » .

وثمة حقيقة أخرى ليست بأقل قابلية للطعن ، ألا وهى القائلة : عبر عن نفسك فى أصالة تصبح أنت الآخرين أيضاً . لقد اهتم دوميه ومانيه وديجاورينو وهنرى راسو جميعهم لاشك باختراع فنهم فى التصوير ،

\* إيمانويل هو الذى وضع هذا التعبير فى سرد حياته : من هو هذا الرجل؟ أو الفرد الكلى -

وكان اهتمامهم هذا كبيراً لدرجة لم يفكروا معها في خلق فن التصوير الفرنسي . لكن هل رأينا فنانين أكثر منهم فرنسية ؟ لا يمكن أن يكون العمل الفني بلا موطن ، مثله في هذا مثل مبدعه ، وكلاهما يحمل بالضرورة طابع بيئته وعصره وحضارته وشعبه ، وكلها تصبح عصارة لهم ، وكلها تغذيهم هم كذلك . « وكما أن التربة والكرمة قد أصبحتا هذا النبيذ الذي يشيد بنجدهما ، ولم تعد هناك لا تربة ولا كرمة ، بل نبيذ فحسب ، فإن فرنسا قد أصبحت يوماً بعد يوم موسيقى ما بفضائل أعمال كويران أو دي بوسى ، كما أصبحت إسبانيا أيضاً بفضل فيكتوريا أو مانويل دي فاللا » (٣٧) .

وكل موسيقى ، وكل أدب ، وكل تصوير ، لا بد أن يكون قومياً أو لا يكون . لكن لا بد أن نضيف على الفور : إنه لا يمكن أن يكون هذا إلا حين لا يريد أن يكون . وإلا حين يعبر عن التربة دون أن يعرف أو يقصد إلى ذلك قصداً ، وهذا هو ما يقضى حتماً على فكرة الوطنية الفنية . فطالبة العمل الفني بأن يكيف نفسه بنموذج وطني مرسوم مقدماً معناه القضاء عليه ، كما تقضى الروح الأكاديمية على المنابع الحية للفن الطليق ، ومعناه محو صفته « الفريدة » وقوته العالمية ، وإرغامه على أن يتقدم الشعب وقد أصبح صورة هزيلة فقيرة . ولقد أوضح اندريه جيد هذا خلال تحقيق أجراه « القوميون » قبل الحرب عام ١٩١٤ حيث قال : « من الجائز أن نتصور شعباً بلا أدب ، شعباً أصم أبكم إن صح التعبير ، لكن كيف نتصور أدباً لا يكون معبراً عن أحد ؟ . ألم يكن من الأجدي والأصوب أن نتساءل عما إذا كان من المستطاع أن نطلق تعبير « الأدب الرفيع » على أدب ما لا يتمتع بصفة الأهمية العالمية ، بالإضافة إلى قيمته التمثيلية التي لا جدال فيها . . . . نقصد ببساطة أهمية إنسانية ؟ » (٣٨) .

ذلك أن عبقرية شعب ما — كما تتضح في الأعمال الفنية — شيء آخر غير العقلية الجماعية التي يقول بها علماء الاجتماع . فهي لا تتضح أكثر تنوعاً

وأكثر تعقيداً فحسب ، بل إنها أكبر ثروة في القيم مادامت الشخصيات الفنية الكبرى هي التي تقوم بدور الكشف عنها وإخفاء الصفة الحاضرة عليها . وأنا أعتقد أن العبقرية العميقة لعصرنا تختلف اختلافاً كبيراً عما تعود مختلف النقاد السطحيين على تسميته « الروح الفرنسية » ، تلك التي لا تتجاوز في غالب الأحيان طريقة معينة لإضفاء بعض البريق على أفكار سطحية ، بل وهي لا يمكن أن تكون على أكثر التقدير إلا الروح العامة الشعبية ؟ ومهما يكن لافورج ورامبو وماثيلازميه قليلي الشعبية ، فإنني أظنهم لا يقولون كالا في الفرنسية عما يعتقد اليوم عن لافيدان أودوني أو رومان . وهل ندعى أن موريس بارييس كان أقل فرنسية ، لأننا نجد عنده صوراً إسبانية سطحية ؟ وما هذه العطور ، وذلك الوخز وحب الموت الذي يقارب الحب ، وهذا النغم المحطم ، وذاك الأسلوب الذي يصبح صحيحة نفي الكوميديا بعض الشيء ، وانحناءة القوس الجميلة هذه أولاً ، يتلوها فجأة هذا السكون ... هل يبدو لنا فجأة وكأنه أكثر فرنسية عندما نتحدث عن اللورين ؟ ليس من العسير أن نعترف بأن بويليك ورنيه وأنا تولى فرنسيون ، لكن لا بد أن نقبل أيضاً بأن يكون كلوديل كذلك أيضاً وبطريقة أوضح كثيراً . إنه فرنسي بطريقة جديدة . إلا أن العبقرية الفرنسية تزداد وتثرى وتتحدد كل يوم . وإذا أمكننا منذ اليوم أن نقول ما هي ، ما هي لا أكثر من ذلك ، وبالأسف .. لكان معنى هذا أن نقول ، بنفس التعبير إنها عاشت (٣٩) .

لكن مامن عمل في أساساً يبدأ من الفردية ليذهب إلى ما وراء الجماعية إلا ودخل إلى نطاق الكلية . إن المشاهدة تصبح هنا سطحية فيما يتعلق بالكلاسيكية . لكن الرومانتيكيين وقد تعلقوا بأهداف ذاتهم أكثر من غيرهم ، يثبتون هذه الحقيقة كما يثبتها الكلاسيكيون تماماً ، فما كانت «رينيه» عند شاتوبريان ، ولا جوليان سوزيل عند ستانداال ، ولا ما نفيدي عند بايرون ، بشخصية تحدد نفسها لتصوير فرد واحد ، وهي لا تكتفي أيضاً

بالتعبير عن القلق لجليل واحد فحسب ، بل لأنها عاشت بعد مبدعها وبعد عصورها بما تمثل فيها من إنسانية عامة . وذلك أن الفردية ، إذا فهمناها في أعماقها لا تتعارض والواقعية ، ألا يحمل كل إنسان ، حسب قول مونتني ، في طياته « شكل الحياة البشرية » ؟ وإن لم يكن هذا الإنسان مجنونا محصوراً في حدود عقده ، فإنه يجد في أقصى حدود إخلاصه ، الصفات الدائمة للطبيعة وللصير البشرية ، مع أشباهه الذين يعيشون فيه أكثر مما يعيش هو في نفسه . « ويستطيع الفنان في أقصى أعماق عزلته أن يخلق اليوم بالآخرين من الناس » هكذا يكتب بازين . واليوم أصبحت العزلة ذات مرارة ، حيث لم يعد الفنان المنعزل مفهوماً . ومع ذلك فقد كانت دائماً مصيره . أليست ضرورية ، هذه العزلة ، ليتمكن من الانصراف إلى نفسه وليتمكن من التحدث من أجل الجميع ؟ لقد قالها جوته : « كلما ضم الإنسان نفسه نحو نفسه أوشك على التوصل إلى النفوس الشقيقة » .

لهذا لا تحمل القاعدة أي استثناء ، والحد الأقصى من الفردية في مجال الفن هو الذي يضمن للعمل الفني الحد الأقصى من العالمية . أليست النقوش البارزة التي قدمها تافان ، أو تماثيل « التقي » الذي صورته « افنيون » ، أو عيد الفصح للفنان جريكو ، موضع إعجاب الجميع ، لأنها كانت جميعاً في بادئ الأمر أكثر الأعمال وأقواها فردية ؟ نعم ... « إن أكثر الأعمال الفنية إنسانية » ، والتي تظل موضع الاهتمام على أوسع نطاق هي بعينها أكثرها خاصة ، هي والتي تتضح فيها كذلك على أكثر الخصوص عبقرية جذس من خلال عبقرية فرد . ومن يكون أكثر قومية من ايشيل وداتي وشكسبير وسيرفانت وموليير وجوته وابسن ودوستيفسكي ؟ ومن يكون أكثر إنسانية منهم ؟ وأيضاً أكثر فردية ؟ إذ لا بد في نهاية الأمر أن نفهم أن هذه التعبيرات الثلاثة تترتب بعضها فوق بعض ، وأن ما من عمل فني يكتسب مغزى عالمياً إلا وكان يتمتع أصلاً بمغزى قومي ، على أن العمل

الذى يكتسب معنى قومياً يكون قد اتصف أولاً بأنه فردى . وقد قال هيبيل هنا : إن الفردية طريق أكثر منه هدف .. وماهى بأحسن طريق ، بل هى الطريق الوحيد ، (٤٠) .

### مريضة الفناء

ليست للفردية التى نتناولها هنا علاقة ما — لعل القارىء قد تبين هذا — بفردية المظهر أو القول ، تلك الفردية السطحية التى يسهل العثور عليها بطريق مباشر ، والتى تنضح عند إنسان يتعمد أن « يكون فريداً » . بل إن الأمر أمر الكشف عن « الأنا » العميقة لدى الفنان ، الكشف عنها لذاتها . ومن ناحية أخرى فإن الإنسانية لا يمكن أن تختلط والآراء وردود الفعل والعادات لدى جماعة ما مهما فرض فيها من اتساع ، ولكن لا بد من الكشف عنها دائماً ومن جديد داخل قوقعة العقلية التى تختفى داخلها . هنا يصبح العمل المنطوى على العبقرية هو أكثر الأعمال أصالة ، بكل ما تحمل هذه الكلمة من معان ، وأقلها خضوعاً للتقاليد المدرسية والتأثيرات التى يقع المؤلف تحتها . لكن كيف نتحدث عن الأصالة ، سواء أ كانت طيبة أم رديئة ، أو عن التأثيرات والتقاليد دون أن نثير خلية من المشاكل ، ونضطر إلى إضفاء توضيحات جديدة عليها؟ .

إن الإبداع الفنى الذى يفتح شيئاً من جديد لا بد وأن يكون ثورياً فى قليله أو كثيره . ذلك أن الفنان لا يستطيع أن يكشف تماماً عن حقيقته الشخصية التى تتقابل والحقيقة البشرية ، حتى فى العصور التى تنغرس فيها التقاليد غرساً متيناً ، إلا إذا كشف ، وهو يكاد يدافع حتى عن جسده ، عن النزاع الاجتماعى وعن الأكاذيب والأحكام الخاطئة . وما دامت هذه الحقيقة تنضح قبل كل شئ بالأسلوب ، فإن الفن لا يستطيع أن يخترق طريقه إلا بأن يعدل من الأساليب القائمة ، وأن يقضى على النظم السائدة ويحطم



الأشكال التقليدية . ولاشك أن من الخطأ أن يوصف لهذا السبب ، بأنه طائش ، لالشيء إلا لأنه منخلص في ذاته ، كما أنه لا يمكن اتهامه بأنه يتعمد بعث الدهشة بأى ثمن إذا ما هو قصد فحسب إلى الأمانة في كل دقتها بكل ما تكلفه . هل يعنى هذا أن الفنان يندفع آليا ومن ذاته إلى الثورة ، لأنه ثار بطبيعته ؟ لقد قال بعض الرومانتيكيين بهذا ، وقد أمن فلوير على طريقته بهذا حين ندد « بالبورجوازيين » رغم أنه كان « بورجوازيا » . كما أقنع الشعراء والرسامون « الملاحين » الرأى العام بهذا ، ومع ذلك فقد وصل موضوع الشاعر الثائر إلى أقصى حدود الجرأة لدى مدارس المستقبلية والدادا والسريالية . حيث يتحدث مارينتى عن الرفرفة الثورية الكبرى لأعلام « العجر » ، ويشيد « بالقوة الانقلابية الخارقة » ، ويصيح قائلا : « إن لرننا أحمر . إننا نحب اللون الأحمر ، (٤١) — وأرادت السريالية لنفسها أن تكون « ... صيحة الروح التي صممت إلى النهاية على تحطيم أغلالها ... حتى وإن لزم الأمر ، بمطارق مادية ، (٤٢) . وقد وصل الأمر بالكاتب اليسارى المتطرف جان كاسو إلى حد القول « بأن الشعر كان دائماً صيحة احتجاج .. وبأنه لا توجد بين العمل الشعري والعمل الثورى إلا خطوة واحدة » (٤٣) .

مع هذا لا بد لنا من أن نتجنب اللعب بالألفاظ أو أن نعمم حالات هي في مجموعها نادرة ، وهي من التاريخ الحديث فحسب . فالثورة التي يقوم بها الفنان ثورة فنية أساسا . . وحتى إذا كانت تتمثل في ذهنه على أنها ترتبط بثورة سياسية أو اجتماعية ، فإن الربط هنا عابر ، والمبدع عامة رجل هادى . ، بل إنه غالبا ما يحترم النظام القائم ، لأنه على أقل تقدير ، يظل منشغلا تماما بعمله ، ويجاهد جهادا مباشرا وفعالا من أجل هدم التقليدى من الأمور التي يريد هدمها لأنه يشكو منها . لكن هل هناك ما يدعو دائما إلى الشكوى ؟ كلا . لكن الذى يحدث هو أن تستقبل جرأته استقبالا حسنا . وأن يتم الاعتراف بمزايا عمله ، وأن تقدم له السلطات

التشجيع والمكافأة في سخاء . فلماذا إذاً يثور وقد أصبح موضع الإعجاب والاحترام والتقدير ، أو على الأقل التقدير ؟ هل كان رافائيل وروبانس وفيلاسكين من الثائرين ؟ أو كان كورنى وراسين وفاليرى من المحتجين ؟ هل نسمى لوللى وباخ وموزار ورامو « بذور العنف » ؟ كلا . . .

الواقع أن للثورة أسبابا اجتماعية أكثر منها فنية، فهي عبارة عن تصد يقوم به الفرد حين يصيبه الوعي بحقوقه وقيمه لزاء عدم فهم البيئة وظلمها إياه ، أكان هذا صحيحا أو غير صحيح . والقول بأن الفنان اليوم كثيراً ما يئن من هذا امر نقره . فمنذ بداية القرن التاسع عشر والحوة بين الذوق الشعبي والفن الحى آخذة في العمق والازدياد ، وحتى النخبة المتعلمة نفسها ، عدا استثناء يتعلق بمسرح معين وفن قصصى معين ، لم تعد تنهل أحسن ما تنهل إلا من فنون الأمس ، لا تبالى بالجمال الغض الذى تقطف ثماره حال مولده . وهنا غالبا ما يفشل الفنان فى الحصول على الشيء الوحيد الذى يبحث عنه ، تقصد الجمهور ، لكن ما كانت كل العصور بناكرة للقيم قدر عصرنا هذا . فأيام بيركليس فى اليونان ، وعصور الكاتدرائيات ، لم يكن ينظر الناس إلى ورائهم، وكان أحدث الأعمال هو أكثرها جمالا . كما كان الناس يتسارعون فى فلورنسا ليروا تمثال « بيرسيه » لسيلفى بمجرد خروجه من قلبه وفى روما كان البابا ومعيته ينتظرون فى فروغ صبر أن يكشف ميكلا انجلو عن سقف قصر السكستين ، وفى قصر استهارزى ، ما كاد ينتهى هايدن من تركيب سيمفونية ما ويحب المداد الذى كتبها به حتى يتم نقلها وتوزيعها على المناضد ، وتنفيذها . . . وهذه العصور السعيدة التى كان الأمراء والبورجوازيون فيها يقدرون الفنان حق التقدير ، ويرفعون إليه طلباتهم ، أكان الفنان ، بصرف النظر عما وصف به أحيانا بأنه خادم لهم ، أكان يفكر فى الصياح فى وجه الأمراء والبورجوازيين ؟

ليست المذاهب الجمالية الحديثة التى تجعل من الأصالة أساسا للقيم بعديمة

الصلة بما يصيب الجمهور من خلط . ولابد من أن نعترف بهذا . طبيعي أن يصبح الفنان الكبير أصيلاً ، تزداد عظمته كلما ازدادت أصالته . ومن حقه أن يصبح هكذا ، وعليه الواجب الذي يختلط بواجب الإخلاص لما لديه من أحسن الوحي . ومع هذا فقد كان القدامى في هذا المجال أقل حساسية من معاصرنا ، حيث كانوا يقبلون العمل في جماعات وطرق موضوعات معروفة في لغة معروفة، ولم يكونوا يعتقدون أن مما ينقص من شرفهم أن يرموا إلى بحث السرور في نفس الجميع ، ولذا كانوا يكرسون أعمالهم للجميع . . . غير أن الفردية قد مرت من هذه الثغرة ، وأصبحت الأصالة حاجة ومطلباً وهدفاً بدلاً من أن تكون علامة لا شعورية للعبقرية . وليس الأمر أن يكتب الكاتب جيداً أو ان يرسم المصور جيداً ، بل أن يوضح الفرق بينه وبين غيره ؛ إذ لم يعد الفنان يريد أو يستطيع أن يكون منفذاً ماهراً ، أو حتى موهوباً ، لشكر ما سبق أن عرفه الناس ، بل لأنه يريد أن يقدم تعريفاً للجمال لا ينتظره أو يتوقعه أحد ، ويريد أن يكون له أسلوبه هو وطريقته هو وعالمه هو الذي لا يشبه أي عالم آخر ، ورمزه هو ، هو المعقد ، عند فان جوخ (\*) ، ولا يمكن أن يكون أي شخص آخر حقاً . . . هو فان جوخ . وسوف يبقى فان جوخ بالنسبة للذين يحاولون إخراج عبقريتهم ، أولئك الذين قد يصيهم شرف الفن أكثر مما يصيب ، هو المبالغة ، والجرأة البالغة والاصطناع الواضح المكشوف الذي يضعه الناس موضع التشكك رغم تصفيق المتعجبين .

على كل ، ليست الأصالة الحقة عدوانية بالضرورة ، لكنها تنفق والتحفظ والابتعاد . . بل والسطحية ظاهراً ، وكأناقة المتأقنين المبالغين في

(\*) يقول مالرو ( انظر ص ١١٧٠ ) إن الإرادة الأساسية للفنان الحديث هي أن يتمكن من إخضاع كل شيء لأسلوبه هو وقل كل شيء أكثر الأشياء نقاء وتجرداً رمزه هو المعقد عند فان جوخ .

أناقتهم ، يفلت الفن الرفيع من مجال النظرة السطحية ، بحيث لا تلاحظه من اول وهلة . وليست الأصالة في كل شيء - هكذا يرى موروا - إلا طريقة لا تقلد يتبعها صاحبها ليصبح شبيها بالناس جميعا .

وهكذا لا يخاف الفنان الكبير من أن يقلد أفكار الناس جميعا مادام متمكنا من تجديدها ، ومهما تكن عتيقة أو مكررة . وضع فكرة عادية في مكانها ، نظفها وجدد بريقها ، وألق عليها ضوءاً يلفت إليها النظر ويجذب انتعاشها البصر ، انتعاشها هذا الذي كانت تتصف به ، عندما نبعت من منبعها الأول - تجد نفسك وقد أخرجت عملاً شاعرياً . . وهكذا يقول « كوكتو » (٤٤) ألم تقل شيئاً جديداً ؟ وماذا بعد ذلك ؟ وهل اخترع ميكيل انجلو موضوع « حساب الآخرة » ؟ أو مولير قصة دون جوان ؟ أو جوتة قصة فاوست ؟ أو فاجنر قصة تريستان ؟ وهل كانوا أقل أصالة في هذا من سابقهم ؟

إن الاختراع في الفن صفة ثانوية ، والمخترعون يتسكمون في الشوارع ، لكن النادر هو هذا العبقرى الذي يكتشف اختراعات الآخرين ويضفي عليها الحياة ، وما فكرة الواحد إلا فكرة الجميع ، وهي مادة تمر بلا انقطاع في عقول الكثرة الغالبة وتهزها ، فإذا ما استقبلها آخر الناس وأفاد بما تم فيها من أعمال ، ثم فرض عليها صيغته هو ، تمكن من أن يضفي عليها اسمه هو .

المؤكد أن هناك أعمالاً أكثر أصالة وثورية من غيرها ، لا يمكن في الموسيقى مثلاً حصرها إن نحن عددناها من « السيمفونية الخيالية » إلى « بيلياس » إلى حفل « تقديس الربيع » أو إلى « الجنس المقطوعات الصغار » ١٦ ، لشونبيرج ، ومع هذا فإذا دققنا النظر لوجدنا أن الأصالة المطلقة غير موجودة ، وأثر المفاجأة الذي يأتي من كشف جديد سرعان ما يختفي ،

وسرعان ما نجد وراء أكبر المجددين آثار السادة الذين أوحوا له بهذا .  
 مثال ذلك فاجنر وراء شونبيرج ، وريمسكى وراء سترافنسكى ، وسان  
 سانص وراء رافيل . وقد كان للسابقين الذين أوحوا إلى دى بوسى أثر  
 كبير رغم التجديد العظيم الذى أتى به ، والمؤكد كل التأكيد أن وحي  
 المقطوعات الأخيرة ليست موجود فى «مقدمات» دى بوسى . وقبل  
 كلود آشيل ، كان ريشار العظيم قد دفع بالإبداع الهارمونى شوطاً بعيداً ،  
 وظهر ريشار فى آخر عصر دى بوسى ، ليؤلف «السكرام» ويكتشف كنوزاً  
 فى مجال الهارمونى . وقد كشف موسورجسكى بعبقريته الفريدة عن مجال  
 استوحى منه دى بوسى الكثير . وهكذا لم يخرج دى بوسى من العدم فجأة ،  
 لكن أعماله تنطوى على شخصية عظيمة تعكس ولا شك عمقاً هائلة بعثت  
 الثورة فى عالم الموسيقى وبالاختصار «لا يوجد فى الفن جيل نع من ذاته ،  
 وهناك سلسلة طويلة تربط بين قدامى التقليديين وأكثر المجددين جرأة .  
 ويصبح هؤلاء المجددون بأعلى صوتهم ليخفوا تحت قليل من التراب تلك  
 الحلقات من السلاسل التى تدمى أسفل سقائهم» (٤٦) . وقد قال حيروود فى  
 شىء من الرقة : «إن كل أدب يبيش من النقل والاقتباس، عدا الأول لذى..  
 لا نعرفه» .

هل لنا إذا أن نؤكد أن المبدع ، مهما تكن جرأته فى التجديد ،  
 يندمج فى تقليد يعمل على استمراره ، حتى حين يتعداه ويقبله رأساً على  
 عقب ؟ الحق أن الواقع أكثر تعقيداً من هذا ، فما لاشك فيه أن كل إنسان  
 يدين لغيره بشىء ما . لكن ماهى التقاليد : أهى التعليم الرسمى ، أم الميراث  
 عن الأجداد ، أم الجمالية السائدة ، أم الذوق القائم فى عصر ما وفى مكان ما ؟  
 إن هناك من أعظم الفنانين — وليس هذا من قبيل الخيال — من يشعرون  
 بالطمأنينة وهم يباشرون نوعاً من التقليد يعرفه الجميع ، دون أن يتنازروا عن شىء  
 من شخصياتهم . وكان هذا التقليد يساعدهم على النمو والتطور ، وكانوا يعملون

بدورهم على تنميته وإحيائه ، وبدلنا التاريخ في مجال الفنون الجميلة على أن الاتجاهين التقليدي والثوري يتبادلان الظهور ، فقد سنت الأكاديمية الفرنسية في عصر لويس الرابع عشر قانونا للرسم واستخدام الألوان وتعبيرات الوجه ، دون أن تترك للفنان حرية ما في ممارسة أى تفصيل من تفاصيل العالم المادى أو الروحى . فهل يعنى هذا أن ذلك العصر لم ينتج إلا أردأ الرسامين ؟ وعلى كل فإن الميل نحو الانفصال عن الماضى — فى أوروبا على الأقل — هو الذى يسيطر من عصر لآخر ، وقد أدى هذا الانفصال فيما أدى إلى النهضة العظيمة فى القرن الماضى . أليس إذا هذا قانونا بشريا فى الفن كما هى الحال فى الحياة أن ينسك الإنسان من وجهه ؟ أليس هذا الموقف القاطع هو الوحيد الذى يسمح بالتخلص من بريق المجد المعترف به ومقاومته حتى تصبح للفنان شخصيته ، وبالتالي يتمكن من التوصل إلى الإبداع ؟ .

هذه حقيقة واضحة . هل تكون الحركة الأولى التى يقوم بها المبدع هى أن يثور ضد تقليد قائم ؟ . . . وهل تصبح الحركة الثانية التى تأتى بعدها مباشرة ، اللهم إلا إذا غمرته الأولى ، أن يطالب بتقليد جديد ، وأن يبعث لنفسه عن أساتذة آخرين ، وعن أجداد آخرين ، وأن يشكل لنفسه أسرة أخرى يحبها قلبه ؟ إن رونسار وأصدقائه يسخرون من أدب العصور الوسطى ، لكنهم يعيدون هوميروس وفيرجيل وهوراس وباندار وبلوتارك إلى الحياة ، وينهلون من الفن الإيطالى . وهو جو يأنف من الكلاسيكيين ، لكنه مد يده إلى شكسبير ، وكلوديل يؤمن بأن فيرلين ومالارميه هما العدم ، لكنه يستوحى منه من إيشيل والكتب المقدسة . وبريتون يريد أن يلتقى أرضا بكل شىء ، لكنه يكشف للسيرىالية عن مؤثرها الأوائل بما بينهم من انعدام فى التماسك ، فننذ سوينفت إلى جارى ، مرا بسادونيرفال وبودلير ورمبو لوتريامون، وكل هؤلاء ذوو بصائر شفافة،

تنفذ إلى حقائق الأشياء على مر العصور . ويتجلى هذا في أسلوبهم الذي يكشف عن المشاعر المشتركة للإنسانية والنوازع الطبيعية التي تزخر بها نفوس البشر . ومن هذه الناحية ، نجد أن رينوار يشبه روبانس وفرانكووار أكثر مما يشبه لوتريك وديجا . وسيزان لا يمت بقراءة لمونه الذي يستقبل أعماله ، أكثر من قرابته لبوسان وشاردان ، وبشيء من قرابة الدم إلى جريكو . ومودلياني شقيق لاوتشلو ويبيرو قدر شبهه لفنان ما يأتي من مونمارتر أو مونبارناس . والرسام « رولت » أقرب لرامبرانت وفنانى الزجاج الملون فى العصور الوسطى منه لمعاصره ماتيس . ويذهب بيكاسو إلى أبعد من ذلك ، حيث يحيط نفسه بنحاتى عصر ما قبل التاريخ ، مثل صانعى الأوانى الفخارية من بلادبيرو والتصويريين الزوج .

فالفنان الذى يريد لنفسه أن يكون أكثر الفنانين استقلالاً . لا يمكن إلا أن يتلقى التأثيرات من فن غيره وإن هو تخلص من بعضها فإنه يستقبل البعض الآخر أحسن استقبال . وأقل الفنانين فناً صحيحاً هم الذين يخافون هذه التأثيرات ، فى حين أن الشخصيات القوية هى التى تحاول أن تفيد منها . وهكذا لن يأنف المبدع من أن يقلد غيره ، لأنه يعرف أن أصلته لن تتعرض لخطر ما ، فهو مهما استقى من ينابيع فن آخر فإنه سيظل محتفظاً بذاتيته من هنا كان المثل الذى قاله كوكتو : « إن الفنان الأصيل هو من أوتى القدرة على النقل ، فما عليه إذاً إلا أن ينقل حتى يصبح أصيلاً » (٤٧) بل وأكثر من هذا إنه كما قلنا آنفاً لن يكتشف عالمه هو إلا إذا قلد الآخرين ، وكم من الفنانين يبدؤون حياتهم بتقليد الأعمال التى يعجبون بها تقليد أحاسياً ، ثم ينفصلون عنها ليثبتوا أقدام أسلوبهم الشخصى ... وقد شرع موروا بناء على نصيحة أستاذه آلان ، فى أن ينقل قصة « دير بارم » لستندال من أولها إلى آخرها ، ومع هذا فالنقل لم يضره فى شيء . هذا القانون يؤكد أعظم الفنانين ، حتى الشعراء « الملاحين » — وسواء بدأ فنان ما فى الرسم أو التأليف ، عاجلاً أو آجلاً ، مهما تكن قوة أعماله الأولى ، فهناك وراءه

قاعة التصوير والسكاتدرائية والمتحف والمسكينة والاستماع (٨) ولطالما صاح سيزان قائلا : « إنى أريد أن أصور كما لو لم يكن قد صور أحد من قبلي ». ومع ذلك فهو يسارع إلى متحف اللوفر ليبحث فيه عن بعض الأفكار ، وهو كجميع إخوته يصور وقد « بهرته بعض لوحات يحملها خلف جفون عينيه وتكفيه لكي ينسى العالم » (\*) .

لكن سيزان لا يحمل خلاف جنون عينيه أى لرحه ولهذا يحسن أن نميز بين نوعين من التأثير: الذى تقع تحت سيطرته ، والذى نختاره عن طواعية . والأول يؤثر فى المبدع تأثيراً حسياً أو سينمائياً ، ومرة أخرى نقول إنه مامن إنسان يستطيع التخلص كلية من ضغط البيئة أو من الروابط الطبيعية التى تشده إليها إن التأثيرات التى يرفضها الفنان لا تحدد إلا أقة نواحى العمل ثباتاً وأكثرها سطحية . ولم يكن لوزريك قد عمل مؤرخاً للملاهى الليل فى العصر الجميل نهاية القرن التاسع عشر — لما كان أكثر أهمية من شيريه . أما الأثر العميق ، فإنه يختلف كل الاختلاف عن سابقه ، وهو الذى يبحث

(\*) انظر ص ٣٠٦ : هذه اللوحات ان تصرف سيران عن الحياة عندما يذهب ليصور من واقع المؤثر . والذى أقوله عن هذا يتعلق أساساً ببدء الفنان لحياته الفنية وهو يبحث عن نفسه من خلال الآخرين . وحتى فى هذا البدء ليست المسكينة أو ليس المتحف بالشيء الوحيد فى حياته ، بل إن هناك وحياً خاصاً للحقيقة ونوعاً من المطالبة يأتى من الداخل ، ولو أن المطالبة غامضة . وأعتقد شخصياً هنا أن وجهة طر مالرو فى هذه الناحية قاطعة أكثر مما يجب ، وأنا لا أستطيع أن أقول كما يقول بأن « أكثر النحاتين براءة فى العصور الوسطى ، مثلهم مثل الرسام المعاصر الذى يطل أسير التاريخ ؛ ان ينزعوا طريقهم فى الأشكال التى يخترعوها لا من خضوعها للطبيعة ولا من عاطفتهم الشخصية ، لكنهم يبدنون بها لتعارضهم وشكلا آخر للفن ( انظر ص ٣٠٩ ) . فمن أى شكل آخر للفن أنتزع هنرى روسو طيقته فى الأشكال ؟ يلوح أن العاطفة الشخصية ، إن لم يكن الخضوع للطبيعة فى حياته ، هى كل شيء تقريباً ، وصحيح أن لروسو الذى لم يكن يذهب الى المتاحف مثلاً أعلى فى التصوير مثل بوجيرو .



عنه فنان يود أن يحافظ على شخصيته ويشعر بالحاجة إلى تنويع مائدة فنه وتغير نعمته ، لهذا نرى المبدع الحقيقي من عصر إلى عصر يلعب دور حصان طروادة داخل ثقافته ليدخل إليها فناً أجنبياً . وهو أقل تأثراً بهذا الفن لدرجة لا يشعر معها أنه يفهمه ، كنظام جديد للقيم ، وكلغة جديدة . وإذا نظرنا إلى فن الأقدمين من هذه الزاوية لوجدناه يلعب لعصر النهضة دور الفن الأجنبي الذي يقف موقف الضد من فنون العصور الوسطى . واكتشاف العصر الرومانتيكي للعصور الوسطى هذه وإعادته تقييماً ، يعني أن العصور الوسطى تلعب دور الخيرة الأجنبية التي تقف موقف الضد من الكلاسيكية الحديثة ، (٤٩) . ويفسر نفس العلة دور الفنون اليابانية والزنجية والكولومبي الأول والمحيطي ، واحداً بعد الآخر ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر .

هناك إذن نوعان من التأثير أو طريقتان لقبول التأثير ، معناهما في الحقيقة نوع واحد فحسب . فنحن نستقبل التأثير إما سلبياً وإما لاشعورياً ، وإذا لم يساعد التأثير على الاستمرار في طريق واحد ، كان معنى هذا ذوقاً مؤقتاً أو تافهاً سهلاً ، وكلها تعني أنواعاً من العقم الفني . وهذا يفترض التأثير وضوح فكر أصيل ينبع من الداخل . ونستطيع هنا أن نتحدث عن التأثير الخصب ، أو « تأثير إبداعي » . والعمل الذي ينتج هنا لا يصبح لا نقلاً لمودج مألوف ، أو لعمل قام به الفنان وحده . وفي هذا « ترتبط العناصر الصينية في فن القرن الثامن عشر بالفن الصيني الأصلي أقل من ارتباط فن ديچا بالفن الياباني ، وأقل من ارتباط الرسم بالطباعة عند بونار ، بهذا المنظر أو ذلك من مقاهي وشوارع باريس ، لأن الروح الصينية في القرن الثامن عشر تقلد الأشكال الخارجية ، ولا تستطيع إلا تحقيق جاذبية خارجية ، في حين أن ديچا ، عند ما يقلد « هو كزاي » ، يحتضن الحركة الإبداعية لهذا الفنان الياباني ثم يحقق وهو ينقلها جميعاً حقيقياً للرسم الغربي وأقصى رسم شرقي ، عن طريق اختصاراته وتصنيفاته العربية » (٥٠) .

لكن ما كان لديجا أن يبحث عن هو كوزاى إذا لم يكن قد وجدته في طريقة ما . أريد أن أقول إن التأثيرات التي يخضع لها فنان ما تستجيب للأذواق والقدرات التي يتعرف عليها في نفسه بسهولة ، وهي لا تفيد إلا في تعريفه حقيقة نفسه ، وتقويته في الخط الذي يتبعه ، وفي إثراء وتوسيع مواهبه . وقد لا يتأثر الإنسان حقاً إلا بما يستطيع جوازاً أن يخترعه (٥) .

ومهما يكن من أمر فإن الأعمال التي تؤثر فينا تتبع طريقاً يشبه طريق المعجزات في الأديان القديمة : «فهي تقول ما ندفعها لقوله، وتعطى ما نأخذ منها ، وهكذا نرى إزاء الفن الزنجي مثلاً موقفاً يختلف كل الاختلاف عنه عند التعبيرين الألمان وعند مصوري ونحاتي مدرسة باريس . والذي يبحث عنه التعبيريون الألمان في الفن الزنجي ، والذي سوف يبحث عنه أيضاً فيما بعد السرياليون الفرنسيون هو المعاني الرمزية والصوفية والسحرية ، كما أن الذي سوف يقرؤه الوحشيون والتسكعبيدون في فن النحت الزنجي عبارة عن درس تشكيلي وتشجيع على تحطيم آخر الروابط التي تربطهم بالقوانين الطولية والنظرة الخاصة لعصر النهضة» (٥١) .

«كلنا مخلوقات اجتماعية». هذا القول الذي يقول جوته ينطبق على الفنانين بشرط اتهمهم في نهاية الأمر إلى ذلك المجتمع المفتوح الذي تحدث عنه بيرجسون أكثر من اتهمهم إلى مجتمع معلق . وما من شك في أن الفنان لا يستطيع إلا أن يكون تابعا لزمته ولبلده : لا يستطيع إلا أن يرث ثقافة

(\*) انظر أندريه جيد : كل ما لا تعلمه إلا عن طريق الكتب يظل غير ملموس ، لا قيمة له ، وإذا لم أكن قد قابلت دوستوفسكي أو نيتشه أو بلاك أوبرا ونج لكان عملي الأدبي قد تغير ، ولقد عاونوني بالأكثر على توضيح فكري . . . وأكثر من ذلك فإنني «كنت ( خلال الكتب ) من أنأحى أولئك الذين أنعرف خلالهم فكري والأثر العظيم الذي ربما أكون قد استقبلته هو أثر جوته » ( اليوميات ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٧ )

وفنا معينا في التنفيذ ، وإلا أن يقتبس عناصر عمله الفنى من المكان الذى عاش فيه ، وإلا أن يأمل فى كسب إعجاب شباهه من الناس . وإلا أن ينقل إليهم المهارة التى اكتسبها . لسكنه كضمير فنان لا يتأثر بالجماعة المحدودة التى ولد فيها ، ولا يقلل الضغط والتقليد القائم إلا قبولا سيئا ، ولكنه يعزول عن بيئته ليستند إلى نفسه أولا ، وتربطه وشائج أخوة بأساتذته من جميع الأجناس والناطقين بكل اللغات . وهو يوجه حديثه وفنه لا إلى مواطنيه فحسب ، بل إلى البشرية الحاضرة والمستقبلية ، وإذا كان صحيحا أن فنه يحمل شيئا جماعيا حتى لا يثقل بحمله أكثر مما فعلت اللغة اللاتينية فى عصر النهضة الإنسانية، فى إثارة الحروب والثورات ، فإن هذا الشيء الذى يحمله لا يهبط إلى درجة الأحكام التعصبية التى تصدرها جماعة محدودة ، أو تنادى بها « قبيلة » خاصة لصالحها هى . وإذا كان الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون شعبيا بالمعنى الذى يمكن القول فيه بأن شكسبير وموليير وهوجو وبالزاك أدباء شعبيون ، فذلك لقدرته على الوصول لجميع الشعوب عن طريق شعب واحد ، لأنه معبر عما هو بشرى عالمى .

الفنان إذا عضو فى مجتمع مفتوح ليست له قوانين مكتوبة أو أسوار تحده ، وهو فى هذا كالبطل أو كالقديس اللذين يعملان على الارتقاء بالمجتمع . وهو مثلما يقدم لنا فكرة وذوقا حديثا وجبا لمدينة مثل . ليست هذه المدينة مادية بل هى روحية ، كريمة الضيافة للناس جميعا ، لأنها تنشأ على أسس من الحب ، لا من الدم أو الخوف أو من الأطماع أو الحقد . ونحن نعرف أنه لا يمكن أن يقوم الحب بين الناس ، رغم خلافاتهم ، إلا إذا تابعوا جميعا نفس القيم وامتلكوها . ولا بد للناس أن يرتفعوا إلى مستوى عال من الوحد لكي ينسوا خلافاتهم ويتقابلوا ويتآلفوا . والفن يعاون فى هذا لأنه — كما قيل عنه — « إجماعى » ، بمعنى أنه يرفع الكائنات فوق ذاتها ، وينشئ روحا مشتركة بين جميع الذين يسهم الجمال والحب . لهذا يتعين علينا أن نؤكد

أن الفن في هذا المعنى يخلق المجتمع أكثر من أنه نتاج وانعكاس له .  
 — وهو قانون يصنع المجتمع ، أبعده من أى قانون يكتمل به هذا  
 المجتمع » (٥٢) .

هكذا نستطيع فهم الفكرة التي يتطوى عليها فن الكاتدرائية الذي طالما  
 كان موضع المناقشة . فالرجل الذي يظل حبيس طبقة اجتماعية ما ، أو ممنة ما ،  
 يظل موزع الجهد بالعمل الذي يقوم به كل يوم وكذلك بالحياة ، يأخذ منها الشعور  
 بوحدة طبيعته . والجمهور الذي يجتمع في الأعياد الكبرى يشعر بأن هذه  
 الوحدة بعينها هي الوحدة الحية ، وقد أصبحت بمثابة الجسد المتصوف للمسيح  
 الذي تختلط روحه بروحه هو . والمؤمنون في مجموعهم هنا هم البشرية ،  
 والكاتدرائية هي العالم وروح الله تملأ الإنسان والإبداع في آن واحد .  
 وهكذا أصبحت كلمة القديس بولس حقيقة : كنا جميعا في الله ، وكنا نتحرك  
 في الله ، هذا ما كان يشعر به إنسان العصور الوسطى شعوراً غامضاً يوم  
 عيد الميلاد أو عيد الفصح ، وعندما كانت الأكتاف تتلامس ، وعندما كانت  
 المدينة كلها تملأ الكنيسة الكبرى ، (٥٣) ؛ لأن الكنيسة القوطية ، وهي  
 تعبر عن إيمان شعب بأكمله ، كانت تعمل على تقوية هذا الشعور في نفس  
 الوقت ، وقد كانت أيضاً العامل ، بل والرمز الذي يشير إلى الوحدة وإلى  
 الحب ، كما كانت ترسي قواعد نوع معين من القيم ذات المغزى الذي نعرفه .  
 هذا مثل جديد لتلك السببية المتبادلة التي سبق أن رأيناها في هذا الباب :  
 إن المسيحية هي التي صنعت الكاتدرائية ، لكن الكاتدرائية هي التي صنعت  
 المسيحية أيضاً .

## الفصل الثالث الشعور والاشعور

إن الفرد ، لا المجتمع ، هو الذى يمتلك الموهبة الإبداعية، وأكثر الفنون الشخصية يحمل فى ظاهره طابع شخصية الفنان ، لكن ليست « الأنا » السطحية وحدها هى التى توضع موضع الالتزام ، بل العمل الفنى يعبر قبل كل شىء عن « الأنا » العميقة ؛ « الأنا » السرية اللاشعورية التى تتكون من مجموعة من الذكريات والانطباعات والاندفاعات والصور التى تفلت منا ولا نحس بها وتقودنا دون أن نعلم .

لهذا ، فإنه ليس من النادر أن يشعر الأديب أو الفنان بأنه يكتشف نفسه . فى حين أنه يبدع عمله ، لو كان يخرج جزئيات من نفسه المجهولة شيئا فشيئا . وأحيانا أخرى - وخاصة عند القصصيين - نكاد نقول إن الأديب يخضع حين يكتب أعماله لإرادة أخرى تختلف عن إرادته الشعورية ، وقد أسرى لوى لسكلود فارير بقوله : « لست أنت الذى تصنع القصة ، بل إن القصة تصنع نفسها بنفسها ، وأحيانا تكون شخصياتها هى التى تقرر الأمور » . وقد قالها أيضا جوليان جرين وهنرى تروايا ، فى حين يلاحظ جوهاندوا « أنه عندما نشرع فى تأليف كتاب لا نعرف إلى أين يؤدى بنا » .

### السريالية

هل تنتهى من هذا إلى أن العمل الفنى نتاج مميز ، بل ونتاج كلى للاشعور؟ وأن على الشعور أن يحذر من التدخل حتى لا يفسد الأمور؟ وأن الحالات التى تقضى على الشعور أو تضعفه هى أنسب الحالات بالنسبة للإبداع؟ لقد دافعت السريالية عن هذه النظرية بتهمس شديد ، وبالتطرف الذى نعرفه ، لنصنع إذا إليها ، وكما هو الشأن فى افتتاحية إحدى أوبرات فاجنر ، سنجد فيها الموضوعات الرئيسية التى يتناولها هذا الفصل مختصرة ، كما نجد فيها بعض العناصر التوضيحية .

لقد كانت السريالية أكثر من حركة أدبية وفنية ، ومع هذا فهي وسيلة اتخذها الشعر خاصة حين أراد أن يثبت وجوده إزاء الوجود والإنسان والمجتمع . فإذا صدقنا ما يقول بريتون وأصدقائه ، نرى أن الشعر كان إلى ذلك الوقت الذي ظهرت فيه السريالية قد اتخذ طريقاً خاطئاً ، وأنه — عدا استثناءات نادرة جداً — قد ضحى بالحقيقة الثابتة كلها ، وفقدتها من أجل توضيح الفكرة وتمييزها . وقد سارت الرومانتيكية ، في فرنسا على الأقل ، سيرا حثيثاً في خطى الكلاسيكية ، واتبعت الطريق التقليدي الأكبر ، طريق المنطق ، ومن هنا جاءت الزثرة الجوفاء والمقطوعات المصطنعة ، وجاء هذا التكرار اللفظي الذي تقع فيه العاطفة نفسها تحت قوانين منطق لا غبار عليه . ومن هنا كانت ضرورة تجديد الشعر تجديداً شاملاً ، وإعادة قوته التخيلية بأن يسمح له بالارتواء من مناهله الحقيقية ، ومن مصادره غير المنطقية للفكر والحياة ، حيث « يجب أن تكون القصيدة الشعرية تخلصاً وتنقية للفهم ، ولا يمكن أن تكون شيئاً آخر . والأذن عند الشاعر تضحك . أما الفهم المنطقي ، فعليه أن يلزم الصمت . والشعر انطلاق في متاهات الخيال ، وباله من نخر حين نكتب دون أن نعرف ما هي اللغة وما هي الكلمة والمقارنة وتغيير الأفكار والنغم ، أي أننا لا نعرف إطلاقاً ، السبب أو الوسيلة » (١) .

حقيقة أن السرياليين لم يحطموا قيد التقاليد والعرف ، ولم يلقوا جانباً بالوضوح الكاذب بما فيه من ضمان خاطيء للمنطق ، إلا لكي « يبدعوا تصوفية من نوع جديد » (٢) ، مثلها مثل جميع أنواع التصرف ، تعمل على الاتصال بحقيقة عليا ، أو بما وراء المعلوم العادي ، أو بمجهول ذي هيبة خاصة ، لكن لا ينبغي أن نبخث عن هذا المجهول بعيداً عنا . فليس هناك شيء عندنا غير اللاشعور . وبريتون حقاً ، الذي بدأ دراساته في الطب ، مارس التحليل النفسي بعض الشيء وعرف فترة ما بعد الحرب

( ١٩١٤ - ١٩١٨ ) بأنها «عصر لوتريامون وفرويدوتروتسكى» (٣) حيث يفترض ويؤكد أن الإنسان لا يعمل بالمنطق فقط ، بل إنه لا يعمل تعليلاً عاطفياً ، فهو يمارس النوم ، ويكتسب كل ليلة في الأحلام كنزاً يستهلكه في النهار ، عليه استعادته والتقاط أصواته المذهلة .

هذا هو دور الشعر . والسريالية ترفض الثقافة ، والخليط الغامض من الأفكار البالية والضيق الذى تفرضه النظم ، حتى تعثر على الحياة العارية لللاشعور تحت هذه القوقعة . «السريالية فى متناول جميع أنواع اللاشعور» (٤) . وإذا سألنا بریتون مم يتكون هذا الجزء المختبئ وهو ما تنطوى عليه نفوسنا من قيمة كبرى ، لأجاب بالتعبير الدقيق العلمى الذى يستخدمه فرويد . فالأحداث التى حدثت البارحة ، تلك التى نعيشها فى الأحلام تتفق وعاملاً مشتركاً أعظم ، يقع فى نفس الإنسان ، ليس شيئاً آخر غير إرادته ، وعندما ينفجر الحب انفجار الصاعقة ، لا يصبح إلا شكلاً من أشكال انفجار ضمير الرغبة التى ظلت مدة طويلة مقيدة . وهكذا تظل «القوة الكبرى للإرادة منذ الأصل هى الشهادة الوحيدة للسريالية» (٥) .

والأولون الذين يتتلذذ عليهم السرياليون يوضحون لنا ما يقول المحدثون لذا نراهم يرجعون إلى القصة السوداء التى سادت القرن الثامن عشر ، والتى تعارض التركيب المنطقى للقصة، ويحبون ما تتضمنه من «أشباح وأعمال سحر وروحانية ورذيلة وأحلام ورحلات حقيقية وخيالية وخليط من العجائب المذهلة» (٦) ويقوون بأنهم تلامذة الرومانتيكيين الألمان والشعراء الفرنسيين الذين ساروا على هامش الطرق الوعرة التى مارسوا فيها العجيب من الأمور والأعمال . . . . . نقصد هنا الوزيروس برتران وبيتروس بوريل وبودلير وجيراردى نيرفال . أليس مؤلف «بنات النار» هو الذى سبق السريالية سقافريدا وأطلق صفة «ما فوق الطبيعة» على حالة الأحلام التى تولدت منها القصائد الشاعرية؟ إنهم يوقعون أمام رامبو

كما يعتز به كلوديل والذي يموت على فراش مستشفي ، رامبو آخر ، يثور ويناهض نظام القسس الديني ، ويريد أن يجعل من نفسه رائي أحلام يقظة عن طريق اضطراب عميق تخليج به الحواس ، وأن يعرف جميع أشكال الحب والألم والجنون ، وأن يصبح « المريض الأكبر ، والمجرم الأكبر ، واللعين الأكبر ، والعالم الأعظم » (٧) .

ومن بين جميع الأولين يعتبر لوتريامون الوحيد الذي لا يقبل المناقشة . يقول بريتون : «ليست المخيلة عند دوкас (لوتريامون) تلك الأخت الصغيرة المعنوية التي تقفز على الحبل في ميدان صغير ، وقد أجالستها على ركبتك وقرأت في عينيها هلاكك . استمعوا إليها . . . تظنون أولاً أنها لا تفهم ما تقول ، ولكن سرعان ما تمد يدها الصغيرة التي قبلتها لتداعب في الظلام «الهلوسات» والاضطرابات الحسية . ولسوف تقدم لك ما يمكن من وعى عوالم كثيرة أخرى في آن واحد لدرجة ان تتمكن معها من سلوك مسلك ما في هذا العالم» (٨) .

والامر هنا أمر كشف منهجي لهذا العالم الغامض الذي يعيشه الشعراء الحقيقيون ، ذلك العالم الذي أوضحه فرويد . ولكني ففعل هذا لا بد لنا أولاً من أن نحطم إطارات المنطق ، ومن أن نقضى على الوسائل الفنية العادية في علم النفس ، وأن نحدد لغتنا حتى نتعود على الأشكال الحديثة للربط الفكري ، تلك الأشكال التي تتضح في أعمال الفكر الذي يستغل « بلا هدف » . إلى هذا تهدف الألعاب السريالية ، وهي كعبة الأوراق الصغيرة التي تعمل المصادفة الحلوة فيها أحياناً على إنشاء تركيبات غريبة مذهلة للمنطق ، بين الألفاظ ، علاقات تثير الخيال ، الذي ينظر أمامه ، وقد تفتحت له آفاق جديدة . ولقد حصلنا يوماً من الأيام بهذه الطريقة على الجملة الآتية :

« إن الجنة الحلوة سوف تشرب فيبدأ جديداً » . . جثة حلوة ١١ لقد



استحقت المقابلة أن تصبح ذات شهرة ، ولقد أدى امتزاج الألفاظ الواحد مع الآخر إلى إنتاج نوع من الصفير الذي يهز السمع والعقل من جذورهما . ونحن هنا لانعرف لنا طريقاً ، واكننا نشعر بشيء من الجاذبية يشدنا ، ومع هذا نشعر بخوف ما من هذا التقارب العجيب بين الدميم والجميل ، وبين الرعشة واللذة .

مثل هذه النتائج تأتي بطرق ووسائل شبيهة بما يحدث ونحن نتسامر مسامرة جدية للغاية . . في قلب الأمثال السائرة وتحويرها . مثال ذلك : اعتداء على الشرف أحسن من معنى الجميل — أو — لا بد من أن تضرب أمك وهي شابة . هذان المثالان كافيان لكي تثبت أى نوع من المجهول يرمى عادة إلى إيقاظ الضمير فيما وراء الصدمة والدهشة ، عن طريق هذا التلاعب الشعاعى بالألفاظ

أما الوسائل الأكثر مباشرة لتحرير الاشعور ، فإنها تستوحى من التجارب التي أجراها أطباء الأمراض العقلية في عصر كانت تسوده آراء عن « نوم اليقظة . والتنويم المغناطيسى ، والوساطة الروحانية ، (نهاية القرن التاسع عشر) . والأمر أول الأمر هو الكتابة الآلية ، وية قول عنها بريتون : « وضع نفسك في أشد الحالات السلبية أو الإيجابية قدر استطاعتك ، ثم اكتب بسرعة دون موضوع سبق لك التفكير فيه بسرعة كبيرة لا تسمح لك بالحفظ ولا بقراءة ما كتبت مرة أخرى .. وسوف تأتي الجملة الأولى وحدها .. استمر إذا ما طاب لك الاستمرار .. وضع نفسك تحت تصرف الهمس الذي لا ينضب .. وإذا ما هددك السكوت فضع حرفاً أياً كان وافرضه جدلاً بحيث يصبح الحرف الأول للكلمة التالية ، (٩) .

وما إلقاء خطبة ارتجالية إلا صورة أخرى للكتابة الآلية ، ويعرفها بريتون بأنها « حديث فردي ذاتي سريع أقصى السرعة بحيث لا تستطيع روح النقد أن تصدر عنه حكماً ، بحيث لا يحتضنه بالتالي أى تراجع ،

وبحيث يصبح قدر المستطاع هو الفسكرة النابعة من الكلام، (١٠). والرسم الآلى يخضع لنفس القواعد، ويقول زعيم السريالية فيما بعد: إن جميع هذا الإنتاج الفنى قد خلق «تصوراً جمالياً فوق العادة، وصوراً كثيرة تبلغ كما كبيراً قد لا يكون لنا القدرة أن نعدواحدة منها بيد طولى، وجاذبية خاصة، ومن هنا ومن هناك بعض جمل قصيرة تبعث على الضحك ضحكا جاداً» (١١).

وسرد الأحلام أهم من هذا. وقد أوضح هذا فرويد دون غموض حيث قال: «إن تفسير الأحلام أجمل طريق يؤدي إلى معرفة اللا شعور» (١٢)، ولم ينس السرياليون هذا الدرس، فجمعوا في حرص هذه المواهب الأسطورية التي تتضح في الليل، ولم لا؟ إن من الخطأ أن نضع حالة اليقظة بحيث تعارض حالة الحلم، وأن تقوم الأولى بناء على الثانية. فالحلم يعطى لنا قدر ما تعطى اليقظة، بل وأحسن منها طريقة الوصول إلى «الأرض المجهولة». ويريدى لا يعتقد أن «الحلم عكس الفكرة» والذي يعمله عنه يستميله إلى «الاعتقاد تماماً بأنه وسيلة أكثر حرية وأكثر انطلافاً، والحلم والفكرة كلاهما جانب مختلف لنفس الشيء، بحيث يمثل الحلم جانباً واحداً من نسيج ما، يتصف بالمعنى، ولكنه أيضاً يتصف بالجبن أو الخوف. أما الفكرة فهي الجانب الآخر من هذا النسيج الذى يتصف بالظلام ولكنه يتصف أيضاً بضيق الخيوط» (١٣).

ويوضح لنا بريتون هذه الفكرة، ويدخل إليها النظرية الرئيسية، ألا وهي «ما فوق الواقع»، حيث يقول: «أعتقد أن الحل المستقبلى لهاتين الحالتين المتناقضتين ظاهراً. أقصد الحلم والحقيقة، يوجد في نوع من الحقيقة المطلقة... في «ما فوق الواقع» إن وصح هذا التعبير» (١٤) ويوضح بريتون هذا أيضاً فيما بعد بقوله: «إن كل شئ يدعونا إلى الاعتقاد بأنه توجد نقطة ما في العقل يتوقف عندها إدراك التمييز بين الحياة والموت، الحقيقى والخيالى، الماضى والمستقبل، الذى يقبل النقل ولا يقبله، والمرتفع

والمخفض» (١٥) . ولهذا فإن « شاعر المستقبل هو الذى سوف يتخطى فكرة العمل والحلم، ويمد الثمرة العظيمة الآتية من الشجرة إلى الجذور المتشابكة، ويعرف كيف يقطع أولئك الذين يتذوقونها بأن ليست بها مرارة، وهو إذ تحمله موجة عصره يستطيع دون ضيق ولأول مرة أن يستقبل ويرسل النداءات التى تتزاحم نحوه من صميم النفوس» (١٦) . وبالاختصار فإن اليقظة والحلم شقيقتان، دون أن تؤكد أن هذا أكثر حقيقة من ذلك، ولأنهما يظهران « كأنبوبتين مستطرتين » .

والجنون يعبر أيضاً عن الحياة العميقة، والأفراد العاديون لا يزيدون فى شيء عن المصابين بأمراض عقلية، كما أن اليقظة ليست بأرفع من الحلم . والجنون فريسة فردية لاشك لكثاتورية المجتمع .. ودون أن نتحدث عن حالة العبقرية الكاملة التى تظهر لدى بعض المجانين . . تؤكد هنا الشرعية المطلقة لنظرتهم إلى الحقيقة ولجميع الأعمال التى تصدر عنها» (١٧) ، فمن مصلحة الشاعر إذاً أن يجمع رسالتهم، وما يبيده المجانين سرا، سأقضى حياتى فى البحث عنه، فهم أناس ذوو أمانة خالصة وبراعة لا تعادها إلا براعتى، وقد كان من الضروري أن يرحل كواومبوس مع بعض المجانين حتى يكتشف أمريكا. فانظر كيف تجسد هذا الجنون واستمر» (١٨) ، والسريالى كواومبوس جديد، يرحل هو أيضاً لغزوأمرىكا ما، قارة شاسعة لم يطررها أحد إلى اليوم .

وقد فهم السرياليون أن الشذوذ النفسى يقدم فرصة لامثيل لها، تسمح « باستخدام الوجود على الأرض مع تحميله كل ما يتضمن بين الحدود وفيما وراءها» (١٩) . وينتمز بريتون الفرصة التى تواتيه ويكتب «ناجا» - وهى قصة امرأة عرفها، تسمى نفسها «الروح المتجولة» - امرأة تصيدها حالات «هلوسة»، وتعيش فى عصور أخرى، وفى بيئات أخرى، تصنعها فى دقة تامة، وتستخدم جملاً ذات تركيبات واستعارات - وهذا أمره عجيب -

موجودة في كتاب سبق أن قرأه بريتون منذ فترة قريبة ، ولا يمكن أن تعرفها هي . جنون ؟ لكن ما معنى هذا بالضبط ؟ وماذا بهم إذا اقتسم وإياها — حيث إنه تزوجها — ثروته ونسب إلى نفسه غنيمتها الوفيرة ؟ .

ولنوقف هنا العرض الذي نجريه ، وهو يمثل تقریباً المذهب الذي يعلنه أعضاء الجماعة ( السريالية ) مشتركين ، لأنهم في الواقع سرعان ما انفصلوا بعضهم عن بعض ، وسلك كل منهم طريقاً مختلفاً ، فاختلف بعضهم ، وقذف الانتحار أو الحجز في مستشفيات الأمراض النفسية من آخر بالرعب بين تلامذتهم ، وعرف المتتلبذون المهرة منهم أن ليس من اليسير ودون خطر أن يلعب الإنسان ببعض المفرقات ، ومع ذلك فقد كان للسريالية على الكثرة منهم أثر طيب ، وقد تمكن كثيرون أمثال أراجون وبيرييه وكريفيل وديسنوس ونافيل وإرنست — دون أن نتحدث عن بريتون ذاته — من أن يخلقوا لأنفسهم صيناً في مجالات الأدب والتصوير والسينما . ولاشك أن ايلوارد شاعر كبير ، وربما كان سلفاتور دالى وجورجيو دى شيريكو مصورين عظيمين ... إنهم قطعاً مصوران لها أهميتهما .

فهل ندين للاشعور بشيء فيما قدم هؤلاء من أحسن الأعمال؟ لنذكر أن هذا موضوعنا ... فالتجربة السريالية تفرض علينا إجابة مخففة . فالقصيدة الشعرية — ونحن نوافق على ذلك — عبارة عن « انقلاب عقلي » ، لكنها إن صح التعبير أيضاً انقلاب يحكم نفسه بنفسه . ويقول ما كس جا كروب : « إن صفة الشعر الغنائى الفردى هي الاشعور ، لكنه الاشعور الذي تتحكم فيه الرقابة » (٢٠) وعلى كل فالاشعور له قدر هو قدر الإنسان بعينه ؛ إذ أنه يكون أحياناً من الرداءة بمكان . فإن أنت كتبت طبقاً للطريقة السريالية تفاهات مؤلمة ، فهي لن تعد وهذا المعنى الردى ، ويصرح لنا أراجون بنفسه الرأى (٢١) ، وعلى أية حال إذا استثنينا على وجه الخصوص الإنتاج الذي تجودبه القرية وهو متصفاً بصفة الوثائق والتدريب لوجدنا أن الشعر السريالى مرتب

ترتيباً لا يقل دقة عن أى شعر آخر ، فإذا كان الاشعور هو الذى يقدم المواد الخام فإن الشعور ضرورى فى الانتقاء والتنظيم .

وبعد . . فلطالما احتج سادة السريالية على أولئك الذين يتخذون من نظرياتهم وسيلة للبالغة ، وينسب بريتون فى « النشرة الثانية » للسريالية عدم فهم الكثيرين له ، وأراجون من ناحيته لا يخضع الألفاظ حين يوجه حديثه إلى الشبان المتحمسين الذين لا يتمتعون بالعبقرية ولم يروا بالتجربة ، فيقدمون له نتاجاً من صميم العمل واليقظة ، حيث يقول : « هناك أسطورة سائدة تقول بأنه يكفى أن يتعلم الإنسان اللعبة ، وإن من الممكن أن تصدر عفواً نصوص ذات قيمة شاعرية كبيرة من قلم أى فرد كان ، كما يحدث فى حالة الإسهال الذى لا ينتهى . » والحجة هنا أن الأمر أمر سريالية حين يعتقد أن أول ما يأتى تحت القلم من ترهات يمكن أن يكون شعراً صحيحاً ، (٢٢) . . وإيلوارد ليس بأقل وضوحاً من سابقه حين يقول : « لقد اعتقد بعض الناس أن الكتابة التى تأتى عفو الخاطر تجعل القصائد عديمة الفائدة . لا — إنها تزيد وتنمى فحسب حقل اختبار الضمير الشاعرى وتضفى عليه ثروة . وإذا كان الشعور كاملاً فإن عناصر مثل هذه الكتابة التى تخرج من العالم الداخلى وعناصر العالم الخارجى تتوازن كهامعاً لتكون الوحدة الشاعرية » (٢٣) . وتقنين الاشعور والشعور لا يعنى أن اللغة هى التى تتخذ المكان الأول . . . هكذا تقول النشرة السريالية الأولى . .

وهكذا مزجت السريالية بالماء نبذها هى الأخرى .

### ليست العبقرية ممنونا

لم يكن السرياليون أول من لاحظوا التشابه بين الإبداع الفنى ومظاهر القلق النفسى ، فقد سبق لأفلاطون أن كتب يقول : « الشعراء الغنائيون لا يتمتعون بصفة التعقل حين يتخون بهذه الأشعار الجميلة ، بل لأنهم فريسة

لغيبوبة باكوس « إله النبذ » (٢٤) وأكد أرسطو أيضاً أن أغلب أعظم الرجال ، وعلى وجه الخصوص الشعراء ، يغلب عليهم المزاج السوداوى ، أى المرض النفسى العصبى ويرى كثير من الأطباء أن القرن التاسع عشر قد أوضح أن العبقرية مرض ، وقد ارتبط اسم « لامبروزو » بهذه النظرية ، ورأى أنه يستطيع تحديد الاندفاعات المفاجئة وما يتبعها فى أحيان كثيرة من هبوط نفسى شديد يتخذ شكل أزمات مخففة من مرض الصرع .

واليوم يتحفظ أصحاب النظرية فى هذا بعض الشيء ، واو أن الجنون لم يفقد مكانته ، بل إن قيمته آخذة فى الارتفاع فى سوق القيم ، مستفيدة من حياة هذا العصر بكل مظاهر الرجوع إلى عناصر التكوين الأولية واللامعقول والغريزة . ويرى فيه مالرو علامة لقلق يسود عصرنا حيث يقول : « لقد كان الجنون فى العصور السابقة حالة انحطاط ، وكان التعبير الذى يصدر عنه تعبيراً عن عالم غير متناسق ، ولكنه أصبح اليوم نوعاً من الرؤية وتحريراً للعالم » (٢٥) فهل يعنى هذا أن العبقرية تنتهى بأن تكون هى الجنون ؟ .. أو هل يمكن أن يدخل فى تكوينها نوع من الجنون .

هناك حقائق لا تقبل المناقشة ، يلوح أنها تسمح بقبول هذا ... وهناك من الشعراء ورجال الأدب والموسيقين عدد كبير نسبياً ، كان من الممكن أن يكونوا من نزلاء أطباء الأمراض العقلية ومن المقيمين بمستشفياتها ، وقد انتهى كثير من منهم بالجنون الحقيقى . ولندكر منهم خلال القرن التاسع عشر فقط شومان ونيرفال ونييتشه وبودلير ، وأصيب البعض الآخر دون أن يصل إلى حد الخلل العقلى الكامل بالتهاب عصبى خطير أو يسير ..... والمعروف عن دوستوفيسكى أنه كان مصاباً بالصرع . ووصل الصرع بفان جوخ بعد أن زادت حدته بالإجهاد والإسراف فى التبغ والخمر والقهوة إلى درجة الغيبوبة العقلية المعقدة وانعدام الثبات لدية واندفاعه نحو البؤساء وميله نحو التصوفية وتعلقه بأسرته وحاجته الدائمة إلى قطع

الصلة مع من يعرفه، والتغيرات التي تطرأ عليه من الرقة والغضب الشديد، و«هلوسته».. كل هذه دلائل لها مغزاهها. وفلو بير كان كذلك مصاباً بحالة صرعية تدل عليها انفجاراته التي كانت تحدث له عندما كان يلفظ في صيحات حلقة أليمة تعبيراته وجمله التي أضنته صياغتها.

ووصلت الحال بالرسام . و . بلاك لدرجة أنه بعد أن وضع بمستشفى للأمراض العقلية، كان يعتقد أنه موجود مع شخصيات تاريخية ماتت منذ مدة طويلة، وأنه يتحدث إليهم ويرسم صورهم . والفن رامبو، إذ كان يمارس الهروب والقسوة والخشونة إلى أقصاها كان يسمى «شخصية عسيرة الخلق» قبل ان يصبح مدمناً للخمر و«مهوساً»، وقصة اريك ساتي تسكننا من تشخيص حالة خفيفة من الانهصام، وتيرنر الذي اتصف بالبخل وحب العزلة كان دائماً في حالة قلق شديد، لا يستطيع أن يبقى في مسكن واحد أكثر من بضعة أيام، وتخفي تحت اسم مستعار، بحيث يمكن القول إنه أكثر من فنان ذى «أصالة».

من العبث أن نطيل القائمة وهي مذهلة في ضخامتها... غير أنه ليس في النية أن نبرهن على أن العبقرية تختلط والجنون أو المرض النفسي، لأنه لا يكفي أن يكون الإنسان مصاباً بالصرع حتى يصور كما صور فان جوخ، وما جميع الشبان الناشئين بعسيري القيادة مثل رامبو... وما من مرآة في أن العباقرة الذين كانوا يتمتعون بصحة عقلية كاملة كثيرون... إذ لم يتمكن أطباء الأمراض العقلية مثلاً من أن يجدوا شيئاً ما في حياة جوته ولا مارتين وفيكتور هوغو وبالزك وبيجي وكوديل ورينوار ومونييه وغيرهم كثيرون...

إذا كانت العبقرية إذن شيئاً شاذاً على الدوام، فهي ليست دائماً مرضية، وكل ما يمكن قوله هو أن المرض في حالات معينة يتضح في مراحل إثارة جنونية خفيفة، أو هبوط جذري سلبي من شأنه أن يثير النشاط النفسي ويتضمن

حالة ارتياح وحماسة تساعد على الإبداع . وينطبق هذا أحيانا على حالات الصرع ، والقلق غير الحاد ، والجنون المتقطع . وهنا تعمل الثورة كدافع لإرادى مؤقت ، كما تفعل القهوة والشمبانيا والكحول والسكوكايين التى طالما بالغ فى تعاطيها مثلا فولتير وبالزك وبو وهوفمان وموسيه وموباسان وفرلين (٢٦) .

لهذا فليس الأمر قاعدة عامة . والاضطراب العقلى يصيب عادة القوى الإبداعية بنسبة قوته ، ويقضى عليها نهائيا إذا ما وصل إلى حد الجنون الفعلى . ومصدق ذلك أنه ما إن أدخل بودلير ، والفيلسوف نيتشه ، والموسيقى شومان إلى مستشفى الأمراض العقلية ، حتى انتهت حياتهم الفنية ، ولم تكن حالات هؤلاء الفنانين خطيرة إلى حد مؤسف ، ولكنها ليست أقل أسفا فى الحالات التى تتصف بالخبث المرضى . « وهناك فكرة سائدة تقول بأن الحالة النفسية المرضية تعمل على تحرير العبقرية أحيانا لدى الفرد الذى ينصرف إلى الفن خلال فترة الإثارة ، - لكن هذا ليس صحيحا إلا فى حالات عابرة ، واختفاء الموهبة نتيجة لمرض عقلى أكثر شيوعا من ظهورها فى نفس الظروف ، وعلى أى حال فإن القلق النفسى الشديد ينتهى بالعجز ، فعند المصاب بالانفصام مثلا ، يجوز ألا تعود الموهبة إلى الظهور من تلقاء ذاتها ، لكن ظهورها هذا يتصف بالجذب والجفاف نظراً للنقص الذى يطرأ على عاطفته الذاتية (٢٧) .

والخلاصة أن المجنون لا يتمتع بالعبقرية إلا بقدر ما هو ليس بمجنون ، سواء أكان المجنون فى حدود معينة - إن صح القول - بحيث لا يمنعه من ممارسة قدرته فى مجال فنه ، أم كان من النوع الذى يخف من فترة لأخرى ، وقد كانت الحالة الأخيرة حالة لوكريسى (٢٨) على ما يظهر ، فقد قيل إن هذا الشاعر اللاتينى فقد عقله بسبب تناوله نوعا من السم ، وكان يكتب قصيدته الشاعرية فى اللحظات الصافية من حياته وهو مجنون «جنونا متقطعا»



أدى به رغم تقطعه إلى الانتحار . وليست لدينا وثائق كافية عن حياة لوكريسى . وكما قال بيرجسون : « يتخذ هذا التاريخ الغامض شكل قصة ، ، لكننا نعرف جيدا نيرفال ونيتشه وأوجوست كومت وشومان وفان جوخ . وقد كانوا ذوى جنون « متقطع ، بحيث أنشأوا أعمالهم فى فترات الصحو الذهنى التى كانت تتخلل الأزيمة . ويجوز أن يكون الجنون قد ترك أثره فى هذه الأعمال ، لكنه لم يكن سببها .

والعبقريه تسلك سبيلها لا بسبب الجنون ، بل رغماً عنه . وإلى جانب هذه الحقيقة فإنه ليس من المستبعد أن تنشأ حالة القلق النفسى محلها فى الفنان أو الأديب ، ولا أن تأتى إليه بعناصر أصيلة فى الإبداع ، لكن بشرط أن يكون الضمير والعقل والخيال مسيطرة عليه ، محتفظة بهذه السيطرة على الأقل خلال لحظات معينة . ومرض الصرع يظهر فى كل لوحة من لوحات فان جوخ ، كما يظهر فى كل صفحة من صفحات دوستوفيسكى ، وهو يدمج أعمالهما بطابع المأساة ، لكنه لا يقلل من الإنتاج ولا من قيمته ، هذا ونجد لدى رجال الأدب والتصوير هؤلاء نفس الأمراض التى نجدها عند مرضانا ، كما نلاحظ أنها تنتج من نفس الأسباب ، لكننا لا نستطيع مطابقتها الواحدة منها بالأخرى مطابقة تامة . وهناك قوة أكبر من المرض تعهدت فان جوخ ودوستوفيسكى بالحماية ، وقد أرغمت عبقريتهما على تتبع سرعة الحالات المرضية والعقد التى كانت تعذب اللاشعور لديهم ، ولكنها تمكنت من السيطرة عليها وإخضاعها لمطالب الفن (٢٩) ، وسوف يستمر القائلون فى قولهم بأن عبقرية فان جوخ كان نصفها راجعا إلى جنونه ، لكن قد يكون من الأصوب أن نقول إن الأعمال الفنية — على الأقل إلى ما قبل العام الأخير من حياته — تتصف بتوازن عظيم ، وتشهد بقوة بطولية لعقلية سليمة وإرادة متينة تحكمت فى طبيعة نأرة وفى مجال مادى قابل للحوادث العصبية .

ويؤكد آراءنا هذه فحص الأعمال الناتجة من عقول مرضى الأمراض العقلية ، وقد ذكرنا السبب الذي جعلهم اليوم موضع العناية والبحث ، وأعمال المجانين أكثر الأعمال تأثراً بالضيق النفسى الذى يبعث فيها الحياة ، وأكثرها قلقاً بسبب ما فيها من خلط بين الخط اليدوى الجميل والغضب الجاح ، وربما أكثر توضيحاً لنواحي غموضنا (٣٠) لهذا أمكن نشر أشعار وعروض أوحات ورسوم قدمها مجانين مبكرون ومصابون بالشلل الكلى أو بالصرع أو بالانفصام أو بإدمان الخور أو بالانحلال الخ . . . . . وليست هذه الأعمال بعديمة الأهمية دائماً من وجهة نظر الفن ، إذ أن بها ما يبعث على الإغراء ، ويوجه أخص إغراء أولئك الذين يستطيعون التخلص من الأشكال المنتظمة ، ويرفضون الوسائل التقليدية ، ويفضلون العود إلى الإدراكات الحسية الساذجة وإلى هز المشاعر فى الفن الحديث : « مع هذا فن ضرورى أن نأخذ حذرنا لأننا نحتاج أعمال بعض المجانين التى يختارها فنانون أو أطباء . وإذا فرضنا إقامة معرض يمثل فيه جميع المرضى الذين يصورون ، لوجدنا أن هذا المعرض أشبه ما يكون بمعارض معسكرات الاعتقال أكثر منه برسوم فردية قام بها المجانين (٣١) .

وحق الأعمال التى يكون فيها مؤلفها مسيطراً على مواهبه « وحتى الفن الذى يقدمه المصاب بمرض عقلى يفترض أن فيه احتفاظاً نسبياً بالخيال لإبداعى حالما يتخطى هذا الفن حدود الخلط الذى يصدر عن المصاب بالانفصام الهائج والمجنون الذى لا يعى ، وهنا يتضمن الفن أشد الأشكال تعقيداً ونوعاً من حرية التناسق . غير أن الطريقة التى يتبعها هذا المريض فى ذاتها تبين أن احتفاظه بهذا الخيال الإبداعى وتلك الحرية ضئيل ، وأن الآلية تحل محل التبادل الطبيعى بين الشعور واللاشعور ، وهو تبادل ضرورى لإبداع الأعمال الفنية الصحيحة ، وكما لو كان وهو يتبع هذه الآلية خائفاً من الايعبر فى سرعة عما يشعر به . والحقيقة أن « العمل الذى يقدمه المريض لا يصدر نتيجة

لتأملات نابعة من الإرادة أو موجهة ، بل إنه سلسلة من الانطباعات متقاربة أكثر منها منظمة ، (٣٢) .

ولدى المصابين بالانفصام مثلا - ولا نسى هنا أن نسبتهم بين المجانين من الكتاب والرسامين تبلغ الثلثين - يفرض اللاشعور نفسه فرضا أكيدا ، بحث يقلل من الشعور أو يقضى عليه تماما ، ويخضع الأشكال له مباشرة ، ولا يسمح بشيء من التعديل . والعمل الانفصامي يحمل دائما علامة أصله ومصدره ، وهو يمثل في أحسن الحالات اكتشافا لم يستغل . وهكذا يختلف لا شعور الفنان أو الشاعر عن لا شعور المنفصم من حيث القلق والتردد ، وفي هذه اللحظات يضع الفنان ريشته ويبحث ، سائلا ذا كرتة أو حساسيته ، ويظل ينقد ما يجيش بخلد ، ويعدله قبل أن يقدمه في صورة عمل فني (٣٣) .

من هنا لا يمكن للنتائج إلا أن تكون مختلفة ، وبمجرد أن يكون الأمر نتاجا آخر خلاف خلط أو حك للقلم بلا ترابط ما ، شيء يعنى أن المريض لا يشكل شيئا ، فهذا الشكل المنعزل أو تلك الصورة المرسومة غالبا ما تكون لها قيمة إذا أخذناها وحدها ، بل وأكثر من ذلك تظهر أحيانا بين هذه العناصر بعض ارتباطات جميلة . والشئ الذى ينقص فى هذه الأحوال هو العمل المكتمل وبناء اللوحة أو القصيدة ، وهما شيان يمتنعان على الضعف العقلى ، ويكون العمل الانفصامى من قطع تتقابل كما لو كانت قد وضعت مصادفة لكنها دون اتصال تشكيلى ( بلاستيكي ) فيما بينها ، وما من شئ هنا يمكن أن يسمى التضحية بالتفاصيل من أجل المجموع ، لأن الرسم الانفصامى « مكس » مليء بأشياء كثيرة ، لا نغم له ولا مكان فى مجال الحرية .

وفى نفس الوقت كلما تقدم المرض النفسى أصبحت الأشكال أشبه

بالمسودة و تكررت فيها الخطوط ، ويؤدي هذا الاتجاه بالمنفصم إلى ممارسة نوع من الزخرفة يحصل فيه عرضا على خطوط زخرفية طيبة . غير أن الخطوط الضيقة وتكرار النسق الواحد الذي يبعثه الملل ، والتكلف ، وانعدام الدفع العاطفي ، وحرارة التوصل تمكشفت كلها في الحال عن خلط آلى لاحسى ، وعن انعدام الاتصال بالبيئة ، وعدم الانفصال النفسى . ففي الوقت الذى يفيد فيه الفنان الحقيقى بكل ما يمكن أن تقدمه له الخبرة الحية ، نجد أن المنفصم لا يحدد نفسه إلا قليلا ، وتظل قدرة الاختراع وتنظيم الأشكال عنده قدرة هزيلة آلية مصطنعة ، لأنها لم تتلق غذاءها من الحساسية المكيفة . وفي نهاية الأمر فإن الذى ينقص المريض لى يكون فنا هو الإطالة الخصبية ، أو بتعبير آخر ، القدرة على الإبداع . ففي حين يصنع الشاعر ، العجيب من الأمور ، يعيش الفنان فى عالم وجوده قائم اصلا قبل مرضه ، يظل كما هو عجيبا ، دون قدرة على صنع جديد (٣٤) .

فإذا كان هناك من المجانين من يصور ويرسم ويكتب ، فليس هناك بالمعنى السليم لهذا التعبير فن مرضى ، وقد رأينا أن الفن يهدف إلى التعبير عما هو عالمى . فالمبدع والمتأمل لا يستطيعان التوصل إلا بفضل الاتجاهات الإنسانية العامة ، والعقد الجماعية (٣٥) ، المريض العصبى يعكس فى أعماله عقده الشخصية هو فحسب ، وبالتالي يصبح المريض عقليا شخصا غريبا لا يتمكن إلا من توصيل عدم التوازن فى مزاجه هو ، أو الأجزاء غير المتناسقة لآلته اللاحسية ، إلى الأشخاص العاديين . وليس الفن بالنسبة له لغة يجرى إبداعها بحيث يمكن فهمه ، والطبيب النفسى ، وطبيب الأمراض العقلية يستطيعان اكتشاف معنى أعماله ، لأنهما يعرفان العقد المسيطرة عليه (٣٦) . على أن هذه العقد المسيطرة لا تفيد إلا أنها وثائق علاجية فحسب .

هنا يوجد الدافع الوحيد الذى يدفعهما لممارسة العمل . والسبب فى

خيبة الأمل التي تحدث لهما عند البحث عن إبداع العمل الفني للمجنون .  
 وكما تتضح لنا فنون المتوحشين وفنون المجانين وكأنها تعبير عن الحرية ،  
 يظل المجنون حبيس مأساة ترجع إليها حرته الظاهرية . ولا يمكن أن يكون  
 الانقطاع بينه وبين العالم موضع توجيه ، لأنه انقطاع مفروض عليه . كما  
 أنه لا يمكن أن يكون صفة . تتصف بها الأعمال الفنية . وهنا تقوم قرابة  
 واضحة بين ما يصدره المجنون وبين فن الأطفال . بهذا يصبح انقطاع الفنان  
 بمثابة إنقاذ ، ولحظة من لحظات عبقريته . أما انقطاع المجنون فهو بمثابة  
 سجن ، إن أراد تصويره — ولا يمكنه أن يصور غيره — بهر أبصارنا  
 كما يبرها الجنون نفسه تماما ، لا كما يبرها هاملت ، (٣٧) .

### ليس الشعر سمحات وأهلام وأهجوم يقظة

لقد كان الحلم — كالجنون تماما — موضع بحث العقول التي تشتغل  
 بولد الأعمال الفنية . ما القصد إذا بكلمة « حلم » . . . أولا : الرؤيا  
 التي يراها الإنسان أثناء النوم ليلا ، ثم في أغلب الأحيان حلم نصف  
 اليقظة ، والحلم التلقائي أو الناتج عن إثارة مافي النهار ، وحلم الهذيان ، وحلم  
 النشوة أو الحالة الصوفية ، وكذلك الأحلام التأملية التي جعلت منها  
 الشهرة نصيباً للشعراء والشباب . ولا بد لنا هنا قبل كل شيء من أن نبقى  
 على التمييز بين مختلف هذه الأنواع ؛ فهي تفيد في تحديد نصيب كل من  
 الشعور واللاشعور بأقل ما يمكن من عدم الدقة .

ولطالما أوضح الكثيرون التجانس بين الحلم والروح المتحولة . . . .  
 غير أن هذه الملاحظة تصبح صحيحة بوجه خاص فيما يتعلق بالجيل الأول  
 من الرومانتيكيين ، وبأكثرهم تفكيراً وميتافيزيقية . . . . ونقصد هنا  
 نوفاليس (٣٨) . والحلم في نظر مؤلف « تسبيحات الليل » — نوفاليس —  
 مشله مثل الموت وما يتصل به من غمرات ؛ عبارة عن كشف وإلهام .

لأن ما نسميه حقيقة هو من قبيل الوهم ، وكل ما نحن عليه حقا شيء  
نجهله . ومن وجهة النظر هذه ، يصبح الحلم وسيلة لمعرفة المناطق الباطنة  
فيها . . . وحتى أكثرنا فوضى ، يغتبر ظاهرة فريدة تفتح — دون أن  
يستمد حله من السماء — شقا ثمينا في الستار الغامض الذي يسقط ، وهو  
يضم ألف ثنية ، من أعماق نفوسنا ، (٣٩) .

ولكن في الوقت الذي نكشف فيه لأنفسنا عن سر كياناتنا الباطن ،  
يكشف لنا الحلم عن أسرار العالم . ويعتقد نواليس بصفته تليذ فيخته  
أن الطبيعة انعكاس «للأنا» ، وبهذا يصبح النفاذ إلى أعماق الأنا  
نفاذاً كذلك إلى أعماق الطبيعة ، وإذا كنا نحلم بالترحال خلال العالم ،  
ألا يعني هذا أن العالم موجود في أعماقنا ؟ . . . . لكننا نجعل أعماق نفوسنا  
نحن . وكلما تقدمنا نحوها وجدنا الغموض يحيط بنا ، ومع هذا فالخلود  
الذي يتصف به عالمنا ومستقبلنا قائم فينا ، وإلا لما كان له مكان ، (٤٠) هكذا يصبح  
«الحلم ذا مغزى ونبوة» ، لأنه من عمل روح الطبيعة ، (٤١) ، وبفضله  
يصل الشاعر إلى ما وراء الأشياء ، وإلى ما بعد وجوده الظاهري ، ليندج  
في الحقيقة العليا . ويرتبط المرئي بما هو غير مرئي ، كما يرتبط المسموع  
بما لا يمكن أن يسمع ، والملبوس بغير الملبوس ، بل ربما ما يكون موضع  
التفكير بما لا يمكن أن يكون . الواقع أن عالم الأرواح مفتوح لنا  
فعلا ، (٤٢) .

فالمغزى النهائي للحلم هو أنه يؤدي إلى مملكة اللازم ، إلى هذا «الجزء  
الموجود في كل مكان وفي اللامكان» ، (٤٣) حيث يلحق نواليس نهائيا  
بخطيبته التي اختفت ، ويستمتع بسعادة لا نهاية لها ، في وحدة تجمع الليل  
والنهار ، والموت والحياة ، والشعور واللاشعور ، الروح والطبيعة . والآن  
— هكذا يقول — : «أعرف متى يأتي الصباح الأخير ، ومتى يتوقف  
الضوء عن طرد الليل والحب . . . متى ينتهي النوم — وستكون هذه الحال  
أبدية — من أن يصبح شيئا آخر غير حلم وحيد لا ينضب» ، (٤٤) .

ويجوز اعتبار جيراردى نيرفال ، من نواح عدة ، نوفاليس فرنسا .  
فالفكرة الرئيسية لدى كليهما واحدة . . . ويرى نوفاليس أن الحلم حياة  
أخرى . ويقول : لم أتمكن - دون أن أرتعد - من اختراق هذه الأبواب  
العاجية . . . أو القرنية ، التى فصلنا عن العالم غير المرئى . إن اللحظات  
الأولى للنوم صورة للموت . وهناك خدر قائم يسيطر على تفكيرنا  
ولا يمكن أن نحدد من خلاله تلك اللحظة الدقيقة التى تقوم فيها ، الأنا ،  
بالاستمرار فى عمل الوجود بصورة أخرى . إنها موجة خفية تضىء شيئاً  
فشيئاً . . . وها هى ذى الوجوه الشاحبة تخرج وتتميز فى الظلال والظلام ،  
لاحرك بها . . . ويلوح أنها كانت تقيم فى مقام الأبرياء الأولين ، لكن  
ها هى ذى اللوحة تتخذ لها شكلاً حيث يظهر ضوء ساطع جديد ليدفع بهذه  
الوجوه العجيبة ، ويفتح عالم الأرواح أمامنا ، (٤٥) .

مع هذا فأعمال جيراردى بما فيها من نقاء وبلبلية فى نفس الوقت تحمل علامة  
مصيره الحزين ، وأثر حالته العصبية النفسية التى أدت به آخر الأمر إلى  
الانتحار . وهذه الصورة الصادرة عن الحلم ، وتلك التى تنبع من حالة  
الهديان تغزوه غزواً حقيقياً ، وهى إذ تفعل ذلك ، تجل محل الإدراك الطبيعى  
للأمور ، بحيث « يتدفق الحلم فى الحياة الحقيقية » (٤٦) لدرجة تصبح فيها  
الحقيقة حلماً ، ويصبح الحلم حقيقة . إنه يقول : « كان الفرق الوحيد عندى  
بين اليقظة والنوم هو أنه خلال اليقظة يتغير شكل الأشياء كلها فى نظرى ،  
وتتغير هيئة كل فرد يقترب منى ، ويصحب الأشياء الملبوسة ظل يغير  
شكلها ، وتتحلل اهتزازات الضوء وتركيبات الألوان فتراودنى كسلسلة  
دائمة من انطباعات ترتبط فيما بينها ، وينفصل الحلم الذى يحويها عن  
العناصر الخارجية ، فى حين يستمر هذا الحلم . . . » (٤٧) .

وتزداد هذه القدرة على الخلط بين عالمين منفصلين فى الواقع ، كلما  
تكيف الأديب فى سهولة فريدة فى نوعها بشخصيات مختلفة ، وبعقد تلازم

روحه الغامضة ، وأحياناً يدعو السأم أو الشعور بخطأ ارتكبه إلى تصور أشباح رهيبه ، وأحياناً ينتابه الحنين إلى كمال أصيل فتولد عن حينه هذا صور تخيلية رائعة وذكريات الطفولة ومناظر من عصور ذهبية . إذ أن الحلم عند نيرفال يغرق صاحبه في لجة من ينابيع ذاكرة البشرية ، ومن هنا تأتي قيمة الشخصيات الأسطورية والرمزية التي تصبغ الصورة عنده ، وهي صورة تتخذ لنفسها شكلاً من واقع مصير إنسان ما ، ثم تنتقل إلى أشباهه جميعاً . والحلم عنده كنز من صور ، يمسك بمفتاح ألفاظ ، يتعين عليه أن ينتزعه : « لقد استخدمت — هكذا يقول — جميع قوى الإرادة عندي لكي أنفذ كذلك إلى مجال سر غامض سبق أن كشفت عنه بأن رفعت بعض الحجاب عنه . وهذه الفكرة التي خلقتها لنفسى عن الأحلام كي أفتح طريق الاتصال بعالم الأرواح . . . كان الأمل يراودنى . . . وما زال يراودنى (٤٨) .

مع هذا فالأحلام تدعو علماء النفس وأطباء العقول ورجال الأدب وتثير اهتمامهم ، ويؤكد لنا « مين دى بيران » في عام ١٨٠٧ أن هناك تقابلاً بين النوم وحالات السبات والتشنجات العصبية ، ويثبت وجود « ومضات بريق فكري وعقلي ، وسط خليط من صور ليلية تعد الخواطر أو تبرر قيام خوالج » (٤٩) . وطبق « مورودى تور » بعد هذا بأربعين عاماً الأحلام التي تنتج عن تعاطى المخدرات على مرضاه وأصدقائه . واهتم عدد من الأدباء والفنانين ، كان منهم جوتيه وفيني ، ونوديه وجرانفيل ونيرفال نفسه بهذه البحوث ، معتقدين أن في استطاعتهم بهذه الوسيلة تسمية الوحي لديهم ، ونظموا سهرات ليلية أسموها « الفانتازيا » أو « المهارج » كانوا يأكلون خلالها معاً حلوى معجونة بالحشيش .

ويحكى تيوفيل جوتيه إحدى هذه التجارب . وكان المعتقد أن في الإمكان الدخول تحت تأثير المخدر إلى قصور سحرية وعوالم خيالية ، وتتقدم أشد الإدراكات حيوية ، وأكثر الخيالات عجباً وأكبر الموجّهات غرابة ..



نحو سريرة استولت عليها المدهشة، لتولد أشكالا خارقة للعادة ، ثم تحوها .  
 « وكانت هناك أحجار كريمة من الألوان جميعا ، تنساب وتتهار على  
 التوالي ، وفي جو كله ومضات أضواء تختلط ، كانت الملايين من فراشات  
 تطير في تزاخم مستمر ، ترفرف بأجنحتها في همس هو أشبه بهمس المراوح .  
 وكانت هناك أزهار ضخمة ذات تيجان من بللور ، وزنايق ذهبية وفضية ،  
 تصعد وتفتح من حولي . وينمحي الزمان والمكان . وفي حسابي أن هذه  
 الحال قد دامت ما يقرب من ثلاثمائة عام . . . وما إن انتهت هذه النوبة  
 حتى لاحظت أنها لم تدم أكثر من ربع ساعة ، ويذوب الشعور بالوجود  
 الشخصي في شعور بالارتياح وبسعادة وبهجة ، ويجري امتصاص « الأنا ،  
 في صور حورية أخاذة يتأملها . ولم يحدث أبدا أن غمرتني غبطة كهذه  
 بصعودها . . . وكنت ذائبا في الموجة . . . غائبا عن نفسي . . . كنت  
 كقطعة من إسفننج وسط البحر ، . . . (٥٠) .

ويحاول « ادجار بو » ، — تحت سماوات أخرى — أن يضم هو أيضاً  
 الحلم إلى الشعر . لكنه لم يلجأ إلى « الجنان الصناعية » التي لم تكن إلا ذات  
 فائدة ضئيلة للأدب ، ونخشى أن نقول هذا قولاً عابراً . وهو يقترح استعادة  
 حالات الهذيان الاستهوائية ، أو رؤية نصف السبات (٥١) وتثبيتها بحيث  
 يجمع حالتى اليقظة والحلم معاً بنوع من المهارة الفائقة . وسوف زى في  
 سهولة تامة ما يقرب وما يميز جهوده . عن جهود من سبق ذكرهم . مع هذا  
 يجب أن نلاحظ أن الظاهرة التي وصفناها موجودة لدى هذا الثائر ، مدمن  
 الخمر المريض نفسياً ( بو ) خلال لحظات الهدوء والصحة التامة .

« هناك نوع من النزوات — الخواطر — ذو حلاوة ولذة ، يقوم في  
 النفس في لحظات الهدوء المطلق ، عند ما تكون الصحة الجسدية والروحية  
 قد وصلت إلى كمالها ، وفقط عند نقطة من الزمن تختلط فيها حدود  
 عالم اليقظة وحدود الأحلام وأنا لا أدرك هذه النزوات إلا عندما أكون

على وشك النوم تماماً . . . حيث أتأمل هذه الرؤيا برعب يخفف من نشوتي ، وعن طريق إيماني بأنها طبيعة تتعدى حدود الطبيعة البشرية ، وبأنها نظرة ملقاة على عالم الأرواح . إني أصل إلى هذه النتيجة بأن أتعرف في سرور بالغ صفة الأصالة المطلقة عندي ، لأنه مامن شيء في هذه المشاعر النفسية يذكركني بالمشاعر العادية ، كما لو كانت الحواس الخمس لدى قد اختفت وحلت آلاف من الحواس سامية محلها .

إن الوصف والتفسير هنا يطابقان بشكل شامل تقريبي نظريتهما عند نوفاليس ونيرفال وجوتيه ، ومع هذا نجد أن ممارسة هذه الظواهر الشاذة دائمة ولصالح الشعر أكثر أصالة . . . ويقول بو : « كنت أعتقد أن في استطاعتي تجسيد هذه النزوات العابرة . وقد سمحت لي المحاولات التي بذلتها لهذا الغرض أن أخلق الحالة التي أستطيع فيها إدراكها ، أي إني أستطيع الآن - فيما عدا إن كنت مريضا - أن أثق في حدوث هذه الحالة . . . بل أشعر بالقدرة على إرغامها على المجيء . . . ثم توصلت بعد ذلك إلى منع اختفاء نقطة الانتقال من النوم إلى اليقظة ، أقول منع اختفاء هذه النقطة إراديا بفعل السبات . ولا يعني هذا أني قادر على إطالة النشوة عندي لكنني أستطيع العود إلى اليقظة وتثبيت حالة الرؤيا إن هي غادرتي . . . تثبيت الرؤيا نفسها في إطار الذاكرة بحيث أستعيدتها أمام بصري وإخضاعها للتحليل في فترة زمنية قصيرة . ويمكن التأكد من أن سرد الرؤى - حتى ولو كان غير كامل - يدفع الفهم العالمي للإنسانية إلى القفز عالياً عن طريق الأشياء الموصوفة ، وعن طريق الأفكار التي قد توحى بها ، (٥٢) .

ويحتج فاليري بقوة - ولا نجهد هذا - على القيمة الكبرى التي تعطى هكذا للأحلام ، ويعتبر هذا الاحتجاج نقطة رئيسية كبرى في علم الجمال عنده . حيث يقول : « لا بد أن نتجنب دائماً هذا الخطأ الحديث الشائع الذي

يخلط الحلم بالشعر، (٥٣)، وهو يضع الذبوة الآتية من اللاشعور موضع العكس من ضرورة سيطرة الشعور على كل شيء، وكل ما لا يدخل في إطار المران الطليق للفكر الواضح المتميز يصبح موضع تشكك وشك، في كل ما يقال حول الكشف عما وراء الطبيعة .

لهذا نجدده يهاجم الحالم الذي ألف « المارجيناليا » « بو » رغم إعجاب بودلير وأستاذه « أستاذ فاليري » لادجار بو . ويوضح لنا فاليري أن الأهمية التي يوليها البعض للأحلام إنما هي نتيجة لتوهم رجعي ؛ حيث يقول : « إن اليقظة تعطى الأحلام شهرة لا تستحقها » (٥٤) وليس لرؤيا السبات أو نصف السبات علاقة ما بالقوة الحقيقية للروح ، وليست أغرب الأحلام وأجملها وأكثرها جرأة ، أحلام أعمق الرجال وأكثرهم خيالا ومخاطرة ( بل على العكس نلاحظ أن الجبناء وعديمي القدرة هم الذين يجدون في انتصارات الحلم صدى لضعفهم « فمن يسرق نهارا يسلك سلوك العقلاء ليلا » .

والمهم أن ضعف الفكر الذي يتصف به الحلم والخيال لا يتفق أصلا وعملية الإبداع ، وكما يمكن أن يقول « بيير جانيه » فإن تأليف مقطوعة موسيقية أو قصيدة شعرية أو رسم أو تصوير شيء ، كل هذا من قبيل القيام بأعمال ، وبأعمال ذات ضغط مرتفع تتطلب الحد الأقصى من الطاقة ووضوح الفكر . نتيجة لهذا يصبح الشرط الحقيقي لشاعر حقيقي ما يتميز عنده من حالة الحلم . وحتى الذي يريد أن يكتب أحلامه يتعين عليه أن يكون يقظاً لأقصى حدود اليقظة .. وإن شئت أن تقلد تماماً غرائب الذات وعدم إخلاصها لنفسها لدى النائم الهزيل الذي هو أنت ، فلا تفخر بأنك تنجح في هذا دون أن تكون قد اعتمدت اعتماداً يصل إلى أقصى حدوده على الانتباه ... والقول بالدقة وبالأسلوب هو القول بما يناقض الحلم ...

وما كان اتزاع شيء من الرهافة أو الوضوح أو الديمومة من أنياب الأمور الفكرية لعبة يمارسها إنسان لا عمل له . . . وإذا كانت الفريسة

التي نتابعها قلقاً هاربة احتياج الأمر إلى حضور ذهن وإرادة تجعلها دائماً حاضرة ، في وضعها الذي تحاول فيه الهروب دائماً ، (٥٥) .

لكن ، مهما تكن السلطة التي يتمتع بها فاليري ، ومهما تكن صحة ملاحظاته ، فإن استبعاده للحلم يتصف بالمبالغة . ونحن نعتقد أنه يحسن التمييز . فإذا كان العمل الفني - وهذا مؤكد - يرتوي من الطبقات الخفية لشخصية الفنان ، بل ومن التيارات الغامضة التي تمتد فيها جذور حياة الجنس وحياة الطبيعة ، ومن الممكن أن يكون لسكل من الحلم والخيال ، بل ومن الضروري أن يكون لها دور يلعبانه في مذهبه ، وهما ينشئان رابطة لاغنى عنها بين الأنا السطحية ، والأنا العميقة ، بين الشعور والاشعور . والإنسان الذي لا يحلم يقطع الخيط الذي يربطه بعالم الطفولة ، عالم العجائب والغريزة والقوى الكونية ، والحلم ، سواء أكان ليلياً أم حلم يقظة يفرقه من جديد في العاطفية الأولى ، ويفتح له كنز الذكرة الفردية والجماعية ، ويعيد تكوين ارتباطه بالكون . والحلم يعد في نفس الفنان شيئاً لا يعرفه الفنان نفسه ، وبفضله تستطيع القصيدة اكتمال مغزاها الدقيق . وبفضله أيضاً يكون هذا المغزى دائماً فيما وراء نصها هي ، (٥٦) بحيث يهتز اهتزازاً تصدر عنه نغمات لا نهاية لها .

بهذا المعنى تكون الحالة الشعاعية حالة حلم . . . كان لافونتين يقول :  
« ياله من كسل خصب ! ! » إن نفس الشيء يقال هنا عن الفنان وعن العالم سواء بسواء . وما أعظم الاكتشافات لإثمرة الحرية ، وثمرة نوع من تشرد الفكر . إن رجل العلم لا يخترع إلا القليل ، لأنه يتعجل تعجلاً كبيراً في الحصول على النتائج ، ولأنه يشغل باله كثيراً ليصبح عمله منتجاً فعالاً . لهذا كان حاملو العلوم رجالاً عمليين بطريقتهم يظرون بمظهر التائه في وسط نظرياته ، ولو أتت روح كلها نفعية فحسب لتسيطر عليهم وحدها لتضبط معينهم بسرعة ، (٥٧) . ونفس الشيء يقال عن الوحي الفني ، فهو سرعان

ما يختنق إن هو توقف عن الغوص في مياه الحلم والخيال نتيجة خطأ يقع فيه الإنسان ، وهو خطأ التفكير العلمى البحت .

وعلى كل ، فأعمال فاليرى تشهد ضد مذهبه هذا . أليست قصيدة الإلهة بارك الصغرى « التي تضع أمامنا مشكلة ازدواج الشخصية ، وصفاً كاملاً لسلسلة من أحلام نصف شعورية ، نصف إرادية ؟ أكان من الجائز أن يصبح فاليرى هو الشاعر الكبير الذى نعرفه لو أنه لم يخضع في كتاباته لحس ينبع من الأعماق ، ولو أن الأفكار غير الملموسة لديه لم تكن قد خففت بفعل إدراكات حادة واستعارات حية ، ورموز تعود بنا إلى العصور القديمة ؟ ألا يعترف بنفسه أن العقل والإرادة لا يكفيان ، بل إن القصيدة تحتاج إلى « شىء ما من سداجة أصلية ، وقوة عارمة ، ونوع من خيال ذى رشاقة يحب القارىء أن يجده في الشعر » ؟

أتحدث الآن — لا عن المذهب — بل عن التنفيذ ؟ إن كان الأمر كذلك ، فإن رأى فاليرى صحيح لا نقاش فيه . إن المبدع لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينصرف إلى الأحلام لحظة العمل . ولا شك أن كثيرين من الكتاب والشعراء يؤدون فريضة التبجيل للأحلام حين يجدون لقطة أصلية . فهناك جوتة يحدثنا عن الأحلام التي ظهرت له فيها : « مجموعات جديدة أوحطام مجموعات » ، وهناك فاجنر يشهد أن « مقدمة ذهب الراين » كانت هدية قدمها له نصف السبات ، وستيفنسن يقول بأنه وجد موضوع قصصه الجديد في الأحلام . . . . لكن هذه الأعمال لم تكن أعمالاً مكتملة ، بل هى مشروعات ومسودات بعيدة . وهناك حالات أخرى تبعث على القلق أكثر من هذه : فإدجار بو يصرح أنه رأى نفسه في هذه الثوانى القصيرة التي كان يحاول فيها جاهداً ان يقف على الخط القائم بين اليقظة والحلم ، وهو يقرأ صفحات كان يجملها ، أو ينشد أبيات شعر كان يقرضها وزناً . ويبلغناريتون أن قصيدة « عبادة الشمس » قد أملاها عليه كلها اللاشعور في لحظة كان يكافح فيها ضد النوم .

لا بد أن نقرر أولاً أن مثل هذه الأعمال — إن لوحظت — تحدث قبل بدء النوم ، أى قبل توقف النشاط الشعورى والإرادى تماما . أضف إلى هذا أن تلك الصفحات التى يقرأها الشاعر لنفسه ، أو تلك الآيات التى ينشدها لنفسه لا يمكن أن تشكل عملاً إلا إذا تمت كتابتها — فى كل عشر محاولات يمسك فيها الأديب بالقلم ليكتب وليثبت ما قرأه ، هناك تسع يصاب فيها بحالة من الإغماء . أما المحاولة الباقية فهى عمل تحضيرى قوى لا يؤدى خلال النهار إلى نتيجة عادية ، لكنه يجد فى الهروب فى الحلم مكافأة لجهده . بهذا يصبح تكوين قصيدة ما فى سرعة فائقة — إن نحن نظرنا إليه من هذه الزاوية — أمراً غير مفهوم ... والعقل يستعيد ما يكفى من القوة لتنفيذ ما كان يحمله فى طياته ووصل إلى درجة النضج ، مستعيناً فى هذا بالراحة والهدوء الناجمين عن انتظار النوم . هذا التفسير التقريبي هو الذى قدمه لنا « مين دى بيران » (٥٨) ، وهو يقول إن الفرد يترك ما يكفى من الانبها والقوة العقلية قبل النوم ، ليتسرب مما يشبه المصفاة ، وبحيث تنفجر القرية العليا الآتية من البحار الداخلية كاتنفجر فقاعة من الهواء ، أو تنضج كما تنضج زهرة تأخر تفتحها تحت سماء النوم المنخفضة .

« ما كان الفن أحلاماً . . . بل إنه امتلاك الأحلام » . هكذا يقول مالرو (٥٩) : إن كل ما نعرفه عن كبار مكتشفى الأحلام ، الذين كانوا فى نفس الوقت فنانيين حقاً ، يتفق ليبرر هذه الجملة . إذ أنه يحتفظ إلى النهاية تقريباً بقوة استدعاء الرؤيا حسب رغبته ؛ إنه حليف اللا شعور باعتباره المصدر الوحيد للوحى ، ولهذا نجده ينحت ويصور بقوة عليية تتضمن فى ذاتها الشعور . والأحلام المرسومة التى يقدمها جرائفيل لا تخضع أكثر من غيرها للتحليل والرقابة ، والأخيلة الهائمة الغريبة التى يلبدها ذهنه لا تفقد عن يتصدى لها بالنقد أمرار الحقيقة .

والشعراء والكتاب الذين ذكرناهم لا يفقدونها كذلك ، فعند ادجاربو

لا يوجد ما يدل على إمكان الشاعر والفنان ترك نفسه ليغرق في اللاشعور ، بل يوجد ما يدل على أن الهدف الذى يرمى إليه الجهد هو توسيع شقة الشعور على الأحلام نفسها ... وحتى نيرفال نفسه، يرى ضرورة توجيه حلمه الأبدى بدلا من تلقيه أو استقباله ، (٦٠) ، وموجة الصور التى تغرقه أولا موجة يحاول السيطرة عليها ، وما الجزء الثانى من « اوريليا » إلا تصوير للكفاح البطولى لهذا الشعور ، بقصد الاستيلاء على ما يهدد بالاستيلاء عليه ليحل غزو الحلم محل استبداده . والمثل الأعلى عند نوفاليس كذلك لا ينحصر فى القضاء على الشعور فى الأحلام ، بل إنه ينحصر فى الجمع بين الشعور واللاشعور وبين الحلم واليقظة ، هذا التجميع الذى يعنى عمل العبقري ، والذى سوف يحل يوما جميع أنواع التناقض فىنا . لا ينبغى إذا أن نترك أنفسنا للاكتشافات الغامضة ، بل يجدر بنا أن نسيطر عليها ، « وكل ما كان غير إرادى يجب أن يتحول إلى الإرادة وينحضع لها » (٦١) والسكلمة الأخيرة ترجع قطعا إليها .. هذه الإرادة وإلى الشعور ... « وقد صنع الحلم والخيال من أجل النسيان ، ولا ينبغى التوقف عندهما ، كما لا ينبغى من باب أولى تخليدهما ... وربما كانت نشوة الحواس جزءا من الحب ، كما أن النوم جزء من الحياة ، ومن المؤكد أنه ليس بأنبىل الأجزاء .. والرجل القوى هو الذى يفضل اليقظة على النوم دائما » (٦٢) .

وقد سأل « بريردى بوامون » صديقه فينى (٦٣) عن هذا ، فيزفنى بين خيال أحلام الضعفاء ، وما هو إلا اجترار جاف ، وخيال الأقوياء الخصب ، وهو تأمل يأتى لخدمة العقل والشعور ... وقد ترك لنا بالزك عن هؤلاء الحالمين الضعفاء فى قصة « ابنة العم بيت » صورة أخاذة ؛ ففىها شخصية فنسلاس شتاينبوك الشاب الذى لديه استعداد طبيعى لفن النحت ... وقد صور بالزك وقد ضغط عليه الفقر وطاردته سيدة تعطف عليه فاضطر إلى تنفيذ بعض التماثيل الجميلة .. وها هى ذى السعادة وها هو ذا الحب

يعيدانه إلى طبيعته الحاملة ... وهاهى كما تتأرجح في خياله مشروعات خلافة وتزاحم لديه الأفكار الأصيلة ، ويردد مواهبه في أحاديثه الجذابة ... ولكن لا ينفذ شيئا . ذلك أنه بين المذهب والتنفيذ هوة كبيرة ، « والتفكير والحلم والاستعداد لأعمال فنية جميلة عبارة عن انشغال حلو .. وما هذا الانشغال إلا تدخين غليون يسيل له اللعاب ، والعيش عيشة تشبه عيشة سيدة القصور التي تنصرف إلى نزواتها فحسب ... أما الإنتاج وأما الوضع ... وأما تربية الطفل ( العمل الفنى ) تربية جادة ، وإرقاده وقد أشبعه اللبن كل مساء ، وطبع قبلة على جبينه كل صباح بقلب الأم الذى لا ينضب الحب منه ، وإلباسه ملابس جديدة مائة مرة ... وخلق عمل خالد حتى يتحدث إلى كل نظرة توجه إليه ، وإلى كل العقول وإلى كل القلوب ... فهذا هو التنفيذ ، وهذا هو العمل ، ( ٦٤ ) .

### التحليل النفسى للعمل الفنى

أمكنا إلى الآن أن نثبت أن التقارب بين العمل الفنى والأحلام ليس بوليد الأمس . وترجع أهمية ما قدمه لنا فرويد إلى أنه برهن على أن العملية الأساسية هي بعينها في هذه الحالة أو تلك . هذه العملية هي تحرير الغريزة لا شعوريا بواسطة الرمز ، وكان هذا بمثابة فتح طريق جديد ، خصب لأقصى حدود الخصوبة ، للنقد الفنى والأدبى حيث طبق طرق التحليل النفسى الاستقصائية على الأعمال الفنية الكبرى ، الأمر الذى أدى فيما بعد إلى تجديد العوامل اللاشعورية التى تتحكم فى الإبداع . وسوف نستعرض هنا بعض هذه العوامل ، ثم نبحث إلى أى مدى يمكن أن تكون لها قيمة فى الشرح والتفسير .

يتولد العمل الفنى أحيانا من نوع من العذاب يحاول الفنان دون علمه أن يتخلص منه ، فيمسك بالقلم أو بالفرشاة ليتخلص مما يضايقه ، كما يحاول



الجسد انسلم التخلص من جرثومة ضارة . هذه الظاهرة عرفها أرسطو عندما قال لتلاميذه إن « المأساة » المسرحية تمارس لدى المتفرج « تطهيراً للأهواء والشهوات » . ويمكننا أن نقول بالتعبير الحديث « إن العمل الفني يمثل لدى المبدع ولدى المتأمل تخليصاً من الطاقة المشاعرية العلية التي كانت قد تراكت لأقصى الحدود لديهما على اتجاهات معينة ، نتيجة لكتبتها ولاستحالة التخلص منها إذ ذاك . ومن هنا نستطيع أن نفهم إلى أي حد يمكن أن يكون الفن تنفيساً » (٦٥) .

ولكن نقتصر في هذه اللحظة على عملية الإبداع . يحدث أنها تلعب حقا دور العلاج الحقيقي .. ولعل أشهر مثل للشفاء بطريق الفن كان مثل جوته ، فقد هام جوته حبا - كما نعلم - بشارلوت بوف ، خطيبة كستنر ، وسيطرت عليه فكرة الانتحار للتخلص من حب لا يخرج منه ... وكتب له كستنر خطاباً يسرد له فيه قصة انتحار شاب ينس من الحب وأثر هذا الخطاب فيه تأثيراً عميقاً ، وكان أن تبلورت كل الذكريات الشخصية حول هذه المجازفة المؤلمة ، وكان أن كتب فيرتر . وبعد ثمانية عشر شهراً تمكن الشاعر جوته من محو خيبة أمل غرام جديد ، وكان أن كتب القصة في ثلاثة أسابيع ... وما كان بعد هذا منه إلا أن شعر بنفسه « وكما لو كان قد قدم اعترافات غرام عامة ، كان سعيداً طليقاً . . . يتمتع بحق العيش عيشة جديدة » (٦٦) .

وقد ألف بيير لوتي « صياد ايسلندا » ليجد مخرجاً هو الآخر من هوى عاطفي بائس ، لكن في الوقت الذي وجد فيه جوته عزاء في الموت في شخص فيرتر ، يهدى لوتي من آلامه بأن يترك غريمه فريسة للموت . وكان لوتي قد هام حبا بفتاة من مقاطعة بريتانيا ، فضلت عليه « رجلاً من ايسلندا » ، فكان ألمه ممضاً ، دام سنوات . وكان أن كتب كتابه هذا في حالة من الحماسة تقرب من حالة الارتجاج الهذيانى . . . ويتزوج البحار

الفتاة البريتانية، لكنه يرحل من جديد في رحلة صيد بعد زواجه بثمانية أيام، ولم يعد أبداً . . . وبهذا كان يتعين على الرجل الذي حصل على المرأة التي يحبها لوتى أن يموت، (٦٧) .

وحين تنعكس عقد اللاشعور في العمل الفني، نجد أنفسنا وقد اقتربنا من منطقة أكثر تحفظاً . . . فالفنان يعبر - دون علمه - عن اندفاعات أو عقبات داخلية يئن منها دون أن يعرف ما هي . وهنا يتدخل التحليل النفسي ليضيء لنا هذه المحركات الخفية للإبداع الجمالي، وتصبح اللوحة أو القصيدة في نظر المحلل رسائل من رموز اصطلاحية يتعين ترجمتها ترجمة واضحة . وقد تمكن فرويد وتلاميذه هنا من الكشف عن أسرار أشهر العباقرة الأقدمين والمحدثين .

ولقد سبق لنا أن ذكرنا (٦٨) أن أقل الأمور صحة في نظر التحليل النفسي محاولة تحليل الأموات، بل والغائبين . رغم هذا يمكن أن نقول إنها طريقة مشروعة، وتتلخص في استخراج الصور الشائعة لدى فنان ما، أى ما اصطلاح على تسميته «لازمات الخيال»، (٦٩) دون النظر إلى ما قد يدخل عرضاً ومصادفة في العمل الفني . والإلحاح في تكرار نفس الدوافع سواء أكانت هذه أشخاصاً أو أشكالاً أو ألواناً متناسقة بشكل ما، هذا الإلحاح يعنى أن الفنان يفضل هذه الدوافع والعناصر على غيرها . ويحدث تقابل بين هذا التكرار والأسلوب الخاص في الحساسية أو في الفكرة، وبين رغبة ذاتية لا شعورية في التعبير عنها، الأمر الذي يخرج «اللازمات الخيالية»، مخرجا يجعل منها علامة مؤكدة لعقدة ما .

مثال هذا ما صوره جيروم بوش من رهوز تشخيصية ومناظر نوعية وأخرى دينية استعارها أصلاً من عصور سابقة، لكنها تفسر وجود نوع من اللاشعور لديه يجعله يعكسها بحيث تقدم لنا فكرة عما يلازمه شخصياً

من عقد ذاتية هي صورة نفسية لعناصر لا تشذيب فيها ، بل ولعناصر خفية لا يعرفها . وليس بعجيب هنا في أن شرح هذه العناصر يبين لنا غرابة هذه العقد ، ولو أن الشرح لا ينطوى إلا على أكبر قدر من البراءة .

هذا ويلاحظ أن الموضوعات التي يختارها بوش تميل أساسا إلى تفضيل الإغراء الخبيث . . فهو يتخذ مثلا تحيزا فريدا في نوعه إلى الخبيث من الميول . مثال هذا ما نراه في لوحة « حساب الآخرة » ، حيث يفضل تصوير من نزلت عليهم اللعنة ، ومثال ذلك أيضا لوحة « الجنة » ، وهي في فنه مكان بعيد المتال ، عسير الوصول إليه . أما « حديقة الملذات — ومم هي دنيوية — فعبارة عن صيحة من القلب . أضف إلى هذا تلك اللذة الغريبة التي تؤدي به إلى وضع المسيح موضع الاستهزاء والمهانة والسخرية ، وقد احاطت به وحوش ضارية . أليس في هذا دليل على لاشعور مثقل ورغبات خبيثة ، وضمير مثقل بالخطيئة ؟ ... أليس في هذا اللاشعور ثورة كامنة ضد القواعد الأخلاقية والانجيلية ؟ . . .

وقد أورد « جويا » بحق أيضا ما يفيد بأنه ، إذا كان عمله الفني يموج بالدماء والمذابح ، فذلك لأنه ينتمى إلى بلاد مصارعة الثيران ، وإلى أنه عرف أهوال الحرب . لكن لماذا كان وحده المصور الإسباني في عصره الذي انصرف إلى ذلك الميل بهذه الدرجة ؟ ولم نرى في أكثر مؤلفاته خيالا هذا القدر من النساء اللاتي يشبهن ، والعاريات يذبحهن رجال متوحشون ؟ لم هذه النظرة الشيطانية البشعة ؟ ولم هذه الوحوش التي تلتهم ، وهذا التفضيل للإله « ز-ل » ، وهو رب الزمن من بين جميع آلهة الأساطير ؟ وهذا الخلط الحيواني بين القوة العدائية والعشق والقسوة واللذة الجنسية ؟ إن عقيدة حب الشر للنفس وللغير واضحة هنا كل الوضوح ، (٧٠) !

ولا يقل عن هذا الشعور بالخطيئة في قصص دوستوفيسكي . إنه ينشئ لها جوا ثقيلا يكاد يكفي للتنفس ، ويمنح شخصياته حركة تشبه حركة الوحوش التي تفر من المطاردة ، ويدفعها إلى التساؤل دائما ، وإلى اتهام نفسها بشيء ما ، وإلى البحث عن الخنوع والتفكير . وتشكل نواة هذه العقدة أساسا من مطاردة الجريمة ، وبوجه خاص جريمة قتل الأب . وتظهر هذه خاصة في قصة « الإخوة كارامازوف » ، حيث ينسب أحد الشخصيات لنفسه جريمة قتل أبيه ، التي طالما تمنّاها ورغبها . وتجسد نفس الشعور الدائم بالخطيئة حيال الأب في لوحات عديدة من عمل فان جوخ ، وهذا الشعور هو الذي يؤدي إلى انحناء الأشجار ، وإلى هبوط أسطح المنازل ، وهو الذي يفرض على الفنان سرعة تكوين اللوحة ، وطيوان الغريبان المرتاعة (٧١) .

ما الحلم إذن إن لم يكن في كثير من الحالات نوعا يتفرع من الحقيقة .؟ يرى نيتشه : « أن أغلب الغرائز ، وبخاصة تلك التي نسميها غرائز أخلاقية تكتمني بالقليل . فإذا سمح لي أن أقترح هذا فإن لأحلامنا قيمة التعويض بدرجة معينة عن عدم وجود الغذاء خلال النهار » (٧٢) . ولا يجهل أحد الأهمية التي أعطاها التحليل النفسي لهذا الاقتراح ألا يمكن أن يكون الفن هو الآخر تعويضا ؟ ألا يجوز أن يطلب إليه الفنان تعويضا عما لم يصل إليه في الحياة ؟ بل وأصح من هذا ، أليست الصورة المرسومة أو المنحوتة أو المنظر الذي يكتبه قصصا شيئا يحل محل العمل الذي يستحيل عليه القيام به ، وكما قال بودوان : « العمل العائد ، ؟ » .

لعل حياة تولوز لوتريك تعطينا لهذا صورة واضحة . فالمعروف عنه ، وهو آخر أبناء جنس من الصيادين والفرسان ، أنه فقد ساقه حينما بلغ الخامسة عشرة من عمره ، وأنه لم يعد بعد هذا إلا قزما مضحكا غير قادر على ممارسة الرياضة التي تتطلبها وراثته وطبيعته . وها هو ذا نصف

كسيح لا يحلم في تصويره إلا بالسيقان . . السيقان التي يتألم لعدم وجودها عنده ، ويقدمها طويلة ذات عضلات ، يميز بها مخلوقاته وراكبي الخيل والراقصات والبهلوانات وراكبي الدراجات ، وكلها تزدهم بها لوحاته . أليست هذه أيضا حالة ماري بلانشار ، الكسيحة الحدباء المحرومة من اللذات الطبيعية للمرأة ، والتي تعوض عن حالتها هذه بأن ترسم في لوحاتها كل ما تنصف به الأمومة من خصب . . (٧٢) ؟ .

المؤكد أن التحليل النفسى يقوم بعمل طيب . لكن لا بد أن نحذر من الاعتقاد بأن الكشف عن هذه العقد الخفية في الإبداع يكفى لإظهار السر الدفين . لم يوجد بين جميع الساديين الماسوكيين سوى « جوبا » واحد . وبين كل هذه النفوس المليئة بالكتابة لم يوجد سوى دوستوفيسكى واحد ، وبين كل المشوهين سوى لوتريك واحد ؟ إن طريقة التعليل بالسبب تكفى هنا أيضا لشرح كل شيء عدا المهم . « من الممكن ولا شك إرجاع ظروف الإبداع الفنى ، موضوعه وطريقة تنفيذه ، إلى العلاقات الشخصية بين الشاعر وأقاربه ، لكن لن يؤدي هذا إلى شيء يفيد في فهم فنه ، لأن من الممكن اتباع نفس التعليل في حالات أخرى كثيرة ، وبخاصة في حالات القلق المرضى . لأننا إذا شرحنا العمل الفنى كما نشرح الحالة العصبية النفسية ، فإما أن يكون العمل الفنى حالة عصبية نفسية . أو تكون الحالة العصبية النفسية عملا فنياً ، (٧٤) .

لا يعنى هذا أن فى الإمكان إهمال ما يقدمه لنا التحليل النفسى . فنتائج هذا العلم تبين لنا إلى أى مدى ترتبط عبقرية الفنان ارتباطا وثيقا بحوادث حياته الخاصة ، وتضىء فى نفس الوقت نواحي كثيرة من عمله . غير أنه لا يجدر أن نبالغ فى تقدير هذه النواحي ، فنحن نستطيع فهم خواص معينة للنبات إن نحن عرفنا خواص البيئة التى نبت فيها ، لكن لا نستطيع أحد الادعاء بمعرفة ما هو أساسى فى هذا النبات ، فليس النبات فحسب نتاجا

للأرض ، بل هو كذلك عملية نمو حية مغلقة لا علاقة لأساسها بطبيعة الأرض ، وهنا يجب اعتبار العمل الفني كإنشاء إبداعي يستخدم الظروف القائمة أصلاً في حرية حيث يستند معناه وطريقته الخاصة إلى ذاته ، لا إلى الظروف القائمة فعلاً (٧٥) .

وإذا كان انعكاس العقد والعمليات اللاشعورية الأخرى لا يعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية ، فإن مولد العمل الفني لا يفسر إلا ثانوياً في ضوء التحليل النفسي ، ولقد اعترف فرويد نفسه بهذا ، حيث قال : « حيث إن الموهبة الفنية والقدرة على العمل يرتبطان ارتباطاً وثيقاً برفع العمل إلى مرتبة السمو ، فإن علينا أن نعتزف بأن عصارة الوظيفة الفنية تغلظ بالنسبة لنا ، في إطار التحليل النفسي بعيدة المنال » (٧٦) ، « وفي تقديم لكتاب عن أعمال ادجار بو ، استوحى صاحبه فكرته من نظرية فرويد ، ونجده يعترف بأن « مثل هذه البحوث لا تدعى إمكان شرح عبقرية المبدعين ، لكنهما بين العوامل التي أضفت عليها اليقظة ، ونوع المادة التي فرضها عليها المصير » (٧٧) ، وإن نحن صرفنا النظر حتى عن تحديد عدم قدرية هذا المصير وعن أن هذه المادة تأتي أصلاً من القوة الإبداعية للعقل ، فإن هذا ما تؤمن به نحن .

إن تلاميذ فرويد ، ويا للأسف ، فرويد نفسه ، لم يعملوا دائماً بهذا الحذر ، فهم لا يريدون في جميع الحالات إلا دراسة بعض المرضى ، وهم في حالة الإبداع الفني لا يدرسون إلا العناصر المنطوية على المرض سواء كانت حقيقية أو مفترضة ، ويرجع هذا إلى ما يجب تسميته فعلاً التشوه المبنى عندهم ، « فإن نحن تخطينا الحدود ولو بدرجة صغيرة جداً ، لأصبح الأمر بحثاً غير مناسب ، وهبوطاً مفاجئاً للذوق السليم ، يختفي تحت ستار العلم . ويتحول الاهتمام دون أن نشعر من العمل الفني لتتوه في خليط لا يخرج له من السابقات السيكلوجية . وبصبح الشاعر بمثابة حالة علاجية

(إكلينيكية) ومثلاً يحمل رقماً محددًا في مجال المرض النفسي الجفسي .. لهذا كانت كل هذه الشروح باعثة على ملل مدهل .. لدرجة نعتقد معها أننا نحضر استشارة طبية ، ( ٧٨ ) .

ونتيجة لهذا ، يصبح كل ما يخلق الأصالة والقيمة الجمالية والروحية لعمل فني ما في طي الخفاء .. ولناخذ مثلاً لهذا مقطوعة من الشاعر ماللارميه « وسوف يحاول التفسير التقليدي ، السيكولوجي الأدبي تحديد صفة الروح ودرجة البراءة التي تنفيء عن استدعاء صور الرموز استدعاء عاجلاً ، الصور التي تمثل الملائكة والرياش البيضاء .. وسوف توجهنا بمجموعة الرموز هذه من المحسوس إلى ما في صميم نفس الشاعر ، وبما يقبل التعبير إلى ما لا يقبله « في عالم من النقاء الشفافية يسير فيه كل شيء سهلاً بريئاً بلا خطأ ، والمغزى كما نراه هكذا هو رسالة ماللارميه في الحياة .. وهنا يأتي المحلل النفسي : « ولا يصبح غموض القصيدة بالنسبة له إلا نتيجة « لرموز يأتي بها اللاشعور » وبدلاً من اتباع الحركة الصاعدة من الرمز إلى الشعور الشعاري والديني ، نجد أنه يتخذ سبيل الحركة الهابطة من الرمز إلى الغريزة المتسامية وتفسر دورة الاستعارات الملازمة له والتي تدور حول الجنة الضائعة بالحنان إلى الطفولة وإلى ثدى الأم ، ( ٧٩ ) .

وتتعارض الطريقتان تعارضاً جذرياً ، فالأولى تستخلص من النص فائضاً يستكمل ما أراده ماللارميه ، والثانية تستخلص معنى أقل قيمة لا يتضمن شيئاً من شعر ماللارميه وفكره . وما هذا الخطأ إلا نتيجة اعتبار الشعراء مرضى عصبيين ، حيث نهمل الحياة حين نريد تحليل الظواهر الحيوية بعملية سيكولوجية كيميوية ، ذلك أننا نتجاهل بنفس الطريقة طبيعة العمل الفني لأننا نهبط به إلى مستوى الحالة النفسية المنخفضة ، أو إلى الطفل المريض بعد فصلها أو إرجاعها إلى الوراء . والمذهب الذي يشد الناحية الفنية في التحليل النفسي شداً هزيباً ، غالباً ما يكون ذا وحى مادي ، وغالباً ما يحرم نفسه لدرجة كبيرة من فهم ما تنطوي عليه الأعمال الروحية الفنية .

### الابداعية والحياة الجنسية

قابلتنا عرضاً كلمة «النسائي» أو الإعلاء، ويجدر بنا أن نقف عندها قليلاً، لأنها توسع بحثنا هذا توسيعاً كبيراً، فهي تضطرننا، لا إلى البحث في وسائل الإبداع الفني وسبله فحسب، بل كذلك إلى البحث في الموهبة الإبداعية ذاتها. ونحن هنا نتساءل: ألا يمكن أن تكون هذه الموهبة نوعاً من التحويل أو تعبيراً خفياً عن الغريزة الجنسية؟.

إن من شأن الكبت الذي تمارسه رقابة الضمير على اللاشعور أن يدفع بالنشاط الغريزي إلى السير قدماً، كما رأينا، ليتخذ صورة في الأحلام. ويستطيع هذا النشاط الغريزي — كما يقول فرويد — إن صح هذا التعبير « أن يهرب من أعلى، ليتحول إلى نشاط مرتفع يعبر عن نفسه تمثيلاً في العلم والدين والأخلاق، وبوجه خاص، في الفن. هذا الهروب هو ما يطلق عليه فرويد تعبيراً إعلاء أرفع. وما دامت الغريزة التي نتحدث عنها هي شهوة جنسية قبل أن تكون شيئاً آخر — هكذا يرى فرويد أيضاً — فإن الفن يصبح «إعلاء» للشهوة الجنسية للوصول بها إلى درجة السمو. وهكذا فإن «الإثارات» (الجنسية) المفرطة التي تنبع من مختلف مصادر الحياة الجنسية يجد لنفسها تحولا واستخداماً في مجالات أخرى، حيث تضيق عليها الاستعدادات الخطيرة في بادئ الأمر زيادة لها قيمتها، وتضفي على الفرد قدرات ونشاطات روحية، فتصبح هذه الإثارات المفرطة مصدراً من مصادر الإنتاج الفني» (٨٠)

مصدر واحد فحسب. لقد كان تفكير فرويد حول هذه النقطة غامضاً، فهو يقول أحياناً بأن الميول الإبداعية الصحيحة لا تفيد إلا في حدوث «تدعيم جنسي» (٨١) ثم يقول في مجال آخر — على العكس من ذلك — إن الحياة الجنسية لا تلعب دوراً تكملياً فحسب، بل إن هناك كذلك



إحلالاً لهدف غير جنسى محل هدف جنسى بدائى ، بحيث تبقى طبيعة القوة المستخدمة فى كلتا الحالتين هى بعينها . « يلوح لى — هكذا يقول — أنه مما لاشك فيه أن فكرة « الجميل » تغرس جذورها فى الإثارة الجنسية وأنها لاتعنى فى الأصل شيئاً آخر غير ماثيره جنسياً » (٨٢) . ثم يقول : « وثمة نقطة واحدة تبدو لى مؤكدة ، وهى أن الانفعال الجمالى يتفرع من تلك الإدراكات الجنسية » (٨٣) .

ولقد دقق شراح فرويد كثيراً فى تو كيدهم لهذا الاستمرار والتماسك ، باعتبار استبدال هدف اجتماعى ثانوى بالهدف الجنسى الأصيل تفرصاً للطاقة الجنسية البدائية فى اتجاه جديد ، أكثر منه حلوياً لأحدهما محل الآخر .

ولكى نشرح هذا فى دقة أكبر يجدر بنا أن نقول إن الأمر أمر تحويل لاحلول هدف محل آخر . وبتعبير أدق نقول : « تنبع الطاقة المستخدمة فى إيجاد جديد ما من طاقة قديمة ، ويصبح النشاط الجديد وسيلة أخرى غير مباشرة لإرضاء هذه الرغبة بعينها » (٨٤) فالحقيقة إذن أن الاسماء فى نظر أنصار فرويد ، وبوجه خاص الإعلاء الفنى يقف عند حد إخفاء الحياة الجنسية فحسب .

والتنشيط البالغ الذى تمارسه الغرائز على النفس العليا أمر صعب إنكاره ، والقول بأن الغريزة الجنسية خاصة تمارس تأثيراً رئيسياً فى الإنتاج الفنى أمر لم يعد فيه شك ، وقد كان هذا الأمر معروفاً حتى قبل ظهور علم التحليل النفسى ، إذ يقول أفلاطون : « مامن إنسان يصبح شاعراً ، حتى ولو كان بعيداً عن مجال الشعر أصلاً ، إلا ويكون الحب قد مسه بيده ، ولسوف نتحدث عن ذلك عندما يتبين لنا أن الحب مبدع عظيم على وجه العموم وفى كل مجال من مجالات الإبداع الفنى » (٨٥) . ويذكر نيتشه فى وضوح أكثر وبلا مبالغة أنه « لسكى يكون هناك فن ، فإنه مما لاغنى عنه وجود شرط عضوى

أولى هو الانتشاء ، ولكل أنواع الانتشاء قوة فنية ، أولها انتشاء الإثارة الجنسية وهو أقدمها وأكثرها بدائية ، (٨٦) .

ومع ذلك فإذا إن كان العمل الذي تمارسه عاطفة الحب والدوافع الجنسية ، في مجال الفن أمراً مؤكداً ، فإن من العسير تحديد سبب هذا العمل وكيفيته . وسوف نعود إلى الحديث في هذه المشكلة ، ذات المغزى الكبير ، ولنحدد كلامنا الآن في نقطة محددة لا يمكن إنكارها هي الأخرى في إطار مذهب فرويد : « ذلك أنه لكي تتحول القوة الشبقية إلى قوة إبداعية بفرض تفرع الثانية من الأولى ، لا بد ، من أن يرد جزء من هذه الأخيرة على الأقل ويمنع بالضرورة أو قصداً . ولا بد أيضاً — نتيجة لذلك — ألا يستهلك هذا الجزء في نشاط جنسى بالمعنى الصحيح . ولن يكون هناك إعلاء ، إلا إذا تم هذا . يلاحظ أحد علماء التحليل النفسى أنه يمكن ربط كل جمال بغريزة ما ، لكن بشرط عدول هذه الغريزة عن إرضاء نفسها لنفسها ذاتياً ، وبشرط أن تقبل التأجيل ، (٨٧) .

ولست هذه الملاحظة بجديدة ، فقد ذكرها أفلاطون في « المأدبة » شارحاً أن الحب الذي « ينبع من الجمال » ، والذي ينتج من الأعمال الفنية ، لا يشبه أنواع الحب العادية التي تخضع للناحية الجسدية . وقد رأينا كيف يمتدح نيتشه انتشاء الحواس ، وكيف لا يهاب رغم ذلك من أن يضع مبدع العمل الفنى أمام ضرورة اختيار أحد أمرين : فإما إنجاب أطفال وإماتأليف الكتب . وليست كلمة بورجيه بأقل ذيوعا ؛ إذ يقول « كل امرأة نضاجها تكلفنا نصف كتاب » . وقد أراد البعض اعتبار هذه الحقيقة « سرا غامضاً أو جسدياً » (٨٨) ، ولو أن في هذا بعض المبالغة . ومهما يكن من أمر فالمعروف أن الدوافع الفنية الخاصة هي التي أوحى إلى بالزك بأن يطرئ العذرية مراراً ، ولو أن هذا لم يكن أمراً متوقعا منه (٨٩) .

وقد يعترض البعض على هذا مستشهدين بالمغامرات الغرامية وبالحرية

الجنسية التي تنسب للشعراء خطأ أو صوابا ، لكن ليس الأمر هنا بهذه البساطة ، إذ أن الذى يجب أن نعرفه هو ما يطلبه الفنانون من الحب باعتبارهم فنانيين وفي ضوء ما يتطلبه فهم ، وسنجد هذا الشيء الذى يبحثون عنه واضحا . إن نحن تأملنا مليا ما يقول به الأستاذ جيلسون فيما يخص دور « ملهات الشعر » ، أى النساء اللاتي اعترف لهن بأنهن موحيات للعبقريّة، مثل بياتريس ولورا وماتيلدا ويزندونك ومدام ساباتييه وكوتيلديفو ، ولو أن من المؤكد أن هناك من الشعراء كثيرين ممن لم تكن لهم عشيقات، كموسيه مثلا . والقول هنا بأن الحب بالنسبة للشعراء عامل يدعوهم إلى الحماسة أو يدع بخيالهم قول لا نكره ، لكن ليست ، « ملهة الشعر » بالضرورة عشيقّة ينتظر منها الشاعر ذلك الدلال الذى ينتظره الرجال العاديون من أى امرأة أو على الأقل ، هو لا ينتظر منها هذا الدلال فحسب ... ولطالما أخطأت ملهات الشعر في هذا خطأ جسيما .

وملهة الشعر — حكمها حكم أى امرأة يحبها الرجل حبا عنيقا — تسمو إلى مرتبة المثل العليا . وعملية « التسامى » فى الحال الذى نبحت فيه عملية شعورية تأتى من التفكير ، بل إنها محسوبة حسابا دقيقا « لدرجة يشعر معها أكثر الفنانين يقظة — كبودلير مثلا شعورا واضحا بأنهم هم الذين يخلقون « ملهة الشعر » ، ولدرجة يرون أنفسهم فيها وهم يعملون فى خلقها « فهم بهذا يبحثون عن أنفسهم ويخلقون لأنفسهم ملهات ، لأنهم فى حاجة — لكي يبدعوا أعمالا فنية — إلى تلك النشوة التى لا تقدمها الشهوة لهم بنفس الدرجة التى تقدمها عملية خلق الملهة . وهكذا ترجع القدرة على الابتكار عندهم إلى الفن ، لا إلى الميل الجنسى . فما كان الفن هكذا مطعما باللذة الجنسية، وما كانت اللذة الجنسية مطعمة بالفن ، لكن الفنان نفسه هو الحقيقة الحقة للمغامرة العاطفية ، وتلك الحقيقة هى مولد العمل الفنى الكبير . ولا بد أن

يصبح الشاعر نفسه ، إن نحن فهمناه على ضوء الحقيقة الملبوسة لشخصيته ، صورة صحيحة للعمل الفني كما يتولد عنده ، (٩٠) .

وبتعبير آخر ، فإنه « كما يخدم الفارس سيده لى يحسن الحرب ، فإن الشاعر يحب امرأة لى يحسن الغناء ، بحيث يسمو بعشيقته سوا تصبح فيه مثلاً أعلى ، ويصبح الإعلاء وسيلة مقصودة لغرض الشعر ، بعيدة عن الرغبة الجنسية فحسب » . على أنه ليس من الممكن تقدير موقف الشاعر أو الملهمة أو الحب نفسه إلا بالنسبة لهذا المقصود ، وعلى أن العمل الفني يلتهم « أنية » الفنان قبل أن تلتهمها ملهمة الشعر ، وعلى أن « أنية » الملهمة تقع في فوهة الفن فيلتهمها . وهكذا تتعرض الملهمة إلى أشد ما يمكن من خيبة أمل ، بعد أن كانت تظن أنها غاية العمل الفني ، مادامت الأنية التى تخفى في موضوع الحب تقضى عليها في ذاتها ، بل وتلتهمها التهاما كليا بحيث لا تترك نفسها عرضة لأن تلتهمها هى : « ذلك لأن كليهما تصبحان ضحية لشيء آخر ، (٩١) ما هو هذا الشيء إن لم يكن إرادة الإبداع ، وهى إرادة قائمة حتى ولو كان الإحساس بها غامضا ؟ .

من هنا كانت الحقائق الكبيرة التى تمس موضوع بحثنا . فما دام الفن هو الذى يسير الأمور في هذه الأحوال المتميزة ، ونقصد بها غرام الشعراء بملهماتهم ، فإنه ليس من الجائز اعتبار الشهوة الجنسية مصدراً أساسياً للنشاط الفني ، ولا الحياة الجنسية السبب الكامل لإنتاج الأعمال الفنية الكبرى ومع هذا فإنه مهما يكن دورها هاما . وهو ليس هكذا دائماً — فهو مؤقت ، وليس أساسياً . وينحصر هذا الدور على أكثر تقدير في دعم اتجاه آخر متميز تماما عن الحالة الجنسية لا يخرج عن كونه دفعة إبداعية وقوة إبداعية تنصف بها الروح . ولقد فهم « يونج » هذا حين أقر أولاً فكرة التناور التجديدي بين نقطة البدء ونقطة الوصول في « الإعلاء » ، ثم أنكر ضرورة اعتماد عمل النفس العليا على عمل النفس الدنيا إنكاراً يكاد يكون تاماً .

ولقد كان من الممكن أن يكفي لإقناعنا في هذا الصدد مبدأ العلة الكافية وحده . فالعمل الفني يتضمن قيمة نوعية خاصة به تمنعه من أن يكون راجعا إلى الحياة الجنسية الخالصة فحسب ، فالأقل لا يكفي لتبرير الأكثر . لكننا نتساءل : لم يتمكن الأكثر من الظهور دون الأقل بفضل إحدى الوسائل العديدة الممكنة للإسماء ؟ وكيف يحدث أن يستحيل على الرغبات المحرومة من الظهور أن تخرج على هيئة عمل فني ؟ ألا يجوز أن تتوافر لدى هذه الرغبات وسائل سهلة ترضى بها نفسها في نهاية الأمر ؟ هكذا يصبح التصوير والكتابة وممارسة السياسة أكثر من إعلاء جيد ، لأنها تتضمن أهدافا غير مقصودة لذاتها . وما إنكار هذا إلا إنكار لحقيقة تاريخ البشرية ، (٩٢) .

وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك فإنه يتعين علينا أن نقر أن الإسماء أو الحرمان منه أيضا ، يحتاجان إلى بعض الشرح ، وإذ أن من العسير شرح كل شيء بهذا الصدد، وأنهما بدلا من أن يكونا هما الشرط الذي يحدد النشاط الفني فإن شرط قيامهما هو الهدف السابق لهما ، نقصد الهدف الذي يرمى إلى إبداع عمل فني ما ، بعد أن يبرز من الأعماق . وكلمة الهدف هنا تعنى الهدف والقوة ، قوة الإبداع الخاصة بالعقل . وهى بعينها موهبة إخراج الجمال . يقول مارييتان (٩٣) : إن إبداعية العقل هذه هى الجذور الحيوية الأولى لنشاط الفن . وإذا سئلنا عن العلاقة — فى نهاية الأمر بين الإبداع الجمالى والحياة الجنسية لأجبنا ونحن راضون — بعد أن نتلب علاقة التبعية التى نادى بها أنصار فرويد بأنها شكل من أشكال الخصب الروحى ، التى لن يكون الخصب الجسدى بالنسبة إليها ، وعن طريق الحياة الجنسية ، إلا صورة ضئيلة — تجد فى العبقرية أعظم تعبير لها .

## الشعور

ما من شك في أن هذه الآراء لا تتفق والمادية التي تتصف بها مدرسة فرويد ، لأنها لا تتفق ونظرية فرويد ذاتها في اللاشعور . فإذا رجعنا إلى فرويد لوجدنا أن اللاشعور هو على الإطلاق مجال الغرائز والاندفاعات والاتجاهات التي ترتبط كلها بالحياة العضوية من بعيد أو من قريب . إن اللاشعور يمثل تبعا لفرويد ما يمكن أن يكون في الإنسان من روح غير بشرية ، ولهذا فإنه يدخل في معركة ضد الأنا المثالية باعتبارها فحسب تركيبا فوق العادة يشكله المجتمع عندنا ، ولا نرى كيف يمكن أن تنبع منه إرادة غير ثابتة للسلوك ، تكون ذات مرتبة عليا .

إن مثل هذه الصورة المبسطة للجهاز النفسى غير صحيحة على الإطلاق؛ لأن اللاشعور ليس وحيدا ، بل إننا نعرف غيره ، نقصد ذلك الذى تنبت فيه سرعة الإدراك والذى تعد فيه اكتشافاتنا وتثمر تجاربنا وتنضج فيه القرارات الطليقة ، وتتفتح فيه المواهب . وكل هذه العمليات الكبرى للإرادة والنكاه تتم في اللاشعور . لكن هذه المناطق الغامضة التي ينبعث منها الضوء رغم غموضها ، لا تشبه في شيء تلك الكهوف المظلمة التي يجول فيها علماء التحليل النفسى وهم يمسكون بمصابيحهم . ففيما عدا « ما قبل الشعور » الذى يتحدث عنه فرويد ، والذى يقترب تماما من شهوة الجسد هناك ما قبل الشعور من نوع آخر ، ذى طبيعة روحية ، أو كما أسماه مارتيان ما قبل الشعور الفكرى أو الروحى .»

تخيل جبلا تتداخل ثناياه السفلى في البحر ، وتغطى السحب قمته ، فلا ترى فيه إلا الكتلة الواقية بين السماء والأرض . إن حياة النفس البشرية تشبه هذا الجبل . فالشعور لا يبرز من اللاشعور السفلى ، أو ما دون الشعور « غير المنطقي ، إلا لكي يخفى في اللاشعور العلوى ، أو الشعور الأعلى فوق

المنطقي ، أى الروحي — ذلك أن المنطق لا يتضح فحسب من مظاهره أو من خلال أدواته المنطقية الشعورية ، كما أن الإرادة لا تتضح فحسب من خلال تحدياتها التي يعينها الشعور . فهناك السطح المشمس المليء بالمعتقدات والأحكام الواضحة والأقوال والقرارات الصريحة والحركات التي يحددها الضمير . . . . وهناك مصادر المعرفة الإبداعية والحب والرغبات فوق الحساسة التي تختفي في الليل الشفاف الأصيل للنفس ، ( ٩٤ ) . فدون ان ترك جانباً بناء على هذا ذلك الدور الذي يلعبه اللاشعور الذي يتحدث عنه علماء التحليل النفسي في إبداع العمل الفني ، سنحاول إقرار حقيقة فواها أن الشعر والوحي الشعري — بأوسع ما في هذا التعبير من معنى — يوجدان أصلاً في الظلمات المضيئة لفوق الشعور ، اللاشعور الروحي .

والحقيقة أن تلك الصور التي تصدر عن اللاشعور لا تعبر فحسب عما تطالب به أقرب الغرائز من الكائن الجسدي ، بل إنها كذلك تكشف عن أكثر أمانيتها علواً خارج الشعور الواضح للفنان ، فالظلال ألسا كثة لدى رامبرانت ، والنقاء العذري الخاشع في فن فيرمير ، والوجوه المتصوفة عند جريكو ، والأهداف نحو نقاء النفس في قصة «مولن الكبير» والسلام الأمل لدى بيتهوفن في آخر رباعياته ، وعظمة الصلاة في الاستيرنا . . . كل هذا على سبيل المثال فحسب يتفتح على سر الروح الذي يختلف تماماً عن سر الرغبة الجنسية ، ورغم كل ما يقال في هذا فإن تاريخ الفن يقدم لنا الشواهد على حقيقة سيطرة الروح ، وهو هنا يعلن ، لا عن فشله ، بل عن كفاحه المرير الذي ينتهي غالباً بالانتصار على الحياة الجنسية .

وقد يكون من الخطأ حقاً أن نعتقد أن اللاشعور لا ينطوى إلا على قوى مفسدة هدامة ترمى إلى تفتيت الشخصية المعنوية ، لأنه كذلك مقر لا تجاه إلى السيطرة على هذه القوى الجارفة ، وإلى إيجاد النظام والوحدة في نفوسنا ، ولعل من مزايا ما تحدث عنه، يونج أنه أثبت خلال مواجهته لنظرية فرويد

أن الكائن البشرى يميل بطبعه إلى حب الحياة ، وذلك بفضل «قوة إبداعية» (٩٥) تضطره دائما أبدا ، وحتى دون أن يدري، إلى أن يكون لنفسه توازنا إلى تخطى العقبات الداخلة ، وإلى حل المتناقضات لكي يكتمل دائما ويزداد اكتمالا مع الزمن .

وتعتبر حاله يتهموفن معروفة جيدا بحيث لا تستحق أن تتوقف عندها لفحصها . لكن أى عبقرية هذه أكثر طبيعية وسذاجة فى تناسقها من عبقرية رافائيل ؟ قد يخطئ الإنسان إن هو ظن أن من بين هذه الوجوه الحلوة العديدة التى نعرفها يوجد وجه مثل رافائيل لا تستطيع ريشة الرسام أن تصوره ، وقد اختفى وراء قناع كلية آلام . ألا يجوز أن يكون هناك رافائيل سرى قد لا يكون قد أفصح لنا إلا عن أدلة مؤكدة على انتصاره على تشكيلات الوجود ؟ . ماذا يقول لنا إحصاء الأشخاص الذين صورهم ؟ لقد عرف كيف يرفع أكثر من أى من معاصريه موضوع البطولة والفارس الذى ينتصر على الوحوش الضارية ، تلك الوحوش التى يوقظها ، حسب قول جويبا ، سبات العقل ، ونحن نعرف أن البطل نموذج أمثل للاشعور الجماعى ، فهو تجسم صعود القوى الإيجابية التى تخلص الروح من مقابلها السلبي والتى يتحكم الوحش فى دورها الذى تلعبه حين نرى الوحش وقد أوشك على التهام الأمير ، أى «الباس الروح» ، وها هو ذا القديس جورج أو القديس ميشيل قد سلحا بأسلحة من معادن ناصعة ليحاربها الوحش : وهاهى ذى القديسة مارجريت بعد انتصارها . (٩٦) وتشهد حياة دى لاكروا أيضا بنفس المعركة عدا أن الانتصار فيها أكثر بطنا منه عند رافائيل . وعمله الفنى فى هذا صورة لحياته ، ونستطيع أن نتبع عمله هذا خطوة خطوة ، لنعرف كما يتضح من مذكراته تلك الجهود التى يبذلها لإخضاع شياطينه . أو ليست إرادته فى أن يصبح كلاسيكيا ، رغم طبيعته الرومانتيكية ، اعترافا بأنه فى حاجة إلى النظام . ؟ فمن حصار تمارسه الأمواج حول المركب فى



لوحه « دانتى وفرجيل فى الجحيم إلى أبولون ينتصر على الثعبان بيتون ، ومن خلال النار والدماء فى لوحات « المذبح ، و «اتيل» ثم لوحات «أورفيه يسحر الوحوش الضاربة» أو «المسيح يهدى العاصفة» أو «روجيه وانجليكا» . أو « بيرسيه واندروميد» . . كل هذا يبين عند ذلك المصور العظيم ، الذى كان فى نفس الوقت رجلا عظيما ، كفاح الإنسان ضد قوى الشر التى يحملها . بين طياته ، والبحث الدائم الذى يتأكد فى نهاية الأمر الحصول عليه ، البحث عن الرصانة .

لهذا لانستطيع قبول رأى أندريه جيد — ذلك الرأى الذى يؤدى بنا بطريق آخر ملتو ، إلى المشكلة التى ناقشناها فى بداية الفصل ، والذى يقول . بأن مبدعى الأعمال فى أى مجال من مجالات الإبداع يتصفون بانعدام فى التوازن أو بالعتة .

هناك إذن كما نرى «هوة» بين «سرجسدى صغير» ونوع من «القلق» المبدع . حقا . وسواء أكان الشذوذ يقدم العون لهذا القلق أولا يقدمه ، فإن هذا القلق يجد أصله فى شيء آخر ، ومصدره فى الواقع هو طبيعة الرجل الذى ترجع عظيمته إلى أنه يضع العالم موضع البحث ، وإلى أنه يحوله ، وإلى أنه يتخطى نفسه دائما . ذلك أن عدم التوازن فى ذاته عديم الفعالية ، وما هو أيضا بنوع من « حالة راهنة ثابتة » تنعم فيها شخصية الفنان بذاتها . . . . . وجيد يعرف هذا أكثر من أى شخص آخر . أليس هو الذى يقول : «إن المصلح يعمل على تنسيق القيم المعنوية المتباينة التى تعرض له . وإنه يهدف دائما إلى توازن جديد ، وما عمله الفنى إلا محاولة يعيد خلالها تنظيم إبداعه طبقا لعقله ومنطقه ، بعد أن يتحقق من الفوضى القائمة عنده . . . . . وخاصة أنه لا قبل له بانعدام الترابط فى عقله » (٩٩) .

إن تجربة جيد تشهد ضد نظريته ، ومؤكد أن مؤلفاته تعكس نقص التوازن عنده ولكنها تشهد كذلك ، ابتداء من كراسات « أندريه والتر » .

إلى آخر صفحاته «المذكرات» ، بأنه يقوم بجهد لتخطى المتناقضات الذاتية في نفسه ، ليدمج غرائزه وليغير الكائن المتألم الذي يتمزق لأنه لم يكن يقبل نفسه على هذه الصورة . أما عن الحل الذي وجدته لنفسه في هذا ، فسواء أكان أم لم يكن متفقاً ومطالب الأخلاق ، فهذا شيء آخر . ونحن نقول إن جيد كافيح هو الآخر لكيلا يسقط ، وإنه عرف كيف يخلق من عدم توازنه توازناً حقيقياً بفضل الرصانة التي مارسها . . . علماً بأن جميع أنواع التوازن غير متساوية .

## الفصل الثالث الإلهام والعمل

لم تظهر فكرة اللاشعور إلا حديثا ، وعلى العكس من ذلك ، نجد القول بأن الشاعر يسيطر على نفسه والفنان موهوب ، فكرة قديمة قدم الدنيا . فهو في ساعات معينة لا يسيطر على نفسه ، ويلوح كما لو كانت قد استولت عليه قوة ما ، ورفعته فوق ذاته ، وأصبح فريسة للحماسة والغبوبة والنشوة . وتصبح الكلمات التي ينطق بها ، والأعمال التي يعدها في حالته هذه غير صادرة عنه ، بل عما هو أعلى وأكبر منه . أليس من المفيد أن أحد الأسماء التي تشير إليه في اللاتينية : تشير أيضا إلى ما يصدر عن السماء ، وإلى أولئك الذين يقدمون للناس نداء الآلهة ، ويتصلون بها ؟ . وهناك تقليد آخر لا يقل عن هذا قدما وتأكيدا ، ويجرى التعبير عنه بأمثلة سائرة كهذه : العبقرية صبر طويل الأمد ... أو ... عمر الفن مديد والحياة قصيرة ، ودواوين « فن الشعر » تكرر تعاليم هوراس وبوالو بعد أن تعكسها ، فيقول : ضع عملك الفنى مائة مرة على آلة النسيج . وفي مثل هذه الأحوال يظهر العمل الفنى ، لا كهدية تهبط من السماء ، بل كثمرة جهاد مرير وعمل متواصل . وهكذا يحل «الشاعر العاقل» محل الشاعر الملهم ، ولا يصبح الفنان موهوبا تفضله الآلهة أو ربات الشعر ، على غيره ، بل عاملا كادحا صانعا ماهرا .

إن هذين التقليدين في الحقيقة يتصفان بالتكامل أكثر مما يتصفان بالتناقض . فإذا تركنا جانبا وموقتا تلك الناحية التي تكاد تكون «دينية» فيها ، لرأينا أن الفنان في آن واحد ملهم وصانع ماهر ... ولوجدنا أن الوحي لا يغنى عن العمل ، وأن العمل بدوره لا يستطيع أن يغنى عن الوحي ، وأن الوحي يدفع بالعمل ويضفي عليه خصبه ، وأن العمل بدوره يعد للوحي ويسانده ويجدده بل ويشيره أحيانا ،

## هبة ربوات الإلهام

إن الشاعر الذي ينادى ربة إلهامه ، والفنان الذي ينتظر أضواء السماء ، والفيلسوف الذي يظن أن الشيطان قد استولى عليه ، كل أولئك كانوا يعبرون من خلال لغة الاستعارة عن حقيقة سيكولوجية مؤكدة . ولا بد لنا ان نقبل حقيقة هذه الأفكار والصور والمختارات غير المتوقعة و ضربات الصواعق العقلية المفاجئة التي تنفجر كلها في جو من الضغط العاطفي العالي ، والتي جرى العرف على جمعها جميعا تحت اسم الوحي .

ولا شك أن أفلاطون كان أول من وصف هذه الظاهرة . وهو في وصفه هذا يعزوها إلى تأثير الآلهة، ويقول : « يدين أحسن الشعراء جميعا بأشعارهم الجميلة لا للفن ، بل للحماسة ، ولنوع من الغيوبة .. وهم إذ يشبهون في هذا دكان الإلهة سيبيلي ، ، حيث لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم، نجدهم لا يعثرون على أغانيهم الحلوة ، وهم في حالة من الهدوء ، بل بل إنهم يمدونها وهم تحت تأثير الوحي والنشوة ... والشاعر كأن خفيف، يحمل أجنحة ، ويتصف بالقدسية ، ولكنه غير قادر على التأليف دون أن يكون التحمس قد سيطر عليه ودفع به إلى خارج نفسه وأفقدته عقله . ويظل أي إنسان عاجزاً عن قرض الشعر إلى اللحظة التي يدخل فيها في هذه الحالة .. إنه يظل عاجزاً هكذا عن النطق بما تنطق به الآلهة . وما دام الشيء الذي يدعو المؤلفين إلى التأليف وإلى النطق بعدد كبير من أشياء جميلة عن موضوعات مختلفة ، ليس هو الفن ، بل هو وحي إلهي ، فإن كل موضوع من هذه الموضوعات لا يمكن أن يصيبه النجاح إلا بفضل وحي إلهي يوحى بالنوع الذي تدفعهم إليه ربوات الشعر . والحقيقة أنه إذا كان الفن هو الذي يدعو الشعراء إلى النطق بشيء عن موضوع واحد ، فإنهم — أي الشعراء — يستطيعون دونه أن يتحدثوا عن كل الموضوعات

الأخرى . فإذا نزع الإله العقل عنهم واستخدمهم كهانا أو أنبياء أو سحرة ملهمين ، فإن هذا يحدث لكي نعرف نحن الذين نستمتع إليهم أن ليس الشعراء هم الذين ينطقون بهذه الأشياء العجيبة ، بل إنهم أداة تستخدمها القوة السماوية التي تحدث على ألسنتهم ، (١) .

ولقد شكلت الرومانتيكية لنفسها عن الله وعن قوى فوق الطبيعة فكرة غالباً ما كانت غامضة ، مختلفة باختلاف الأفراد ، ولم تتمكن بعد انتهاء الفترة السابقة لها نسبياً من أن تفرض على القرن التاسع عشر مذهباً تصوفياً عن الوحي ، ومن أن ترفع هذا المذهب بالتالي إلى مرتبة عليا . فالشاعر في نظر فيكتور هوغو « ساحر » يسمع ويردد كما كانت تفعل قوة في الماضي هي « ما يقول لسان الظلال » ، (٢) . ويمنح فيني الشاعر امتيازاً كهذا الذي يمنحه تماماً هوغو ، فيراه « يقرأ في النجوم الطريق الذي تشير إليه إصبع الله » ، (٣) . ويظن شيللي مع ذلك أن الشعر كشف عن الغمام حقا ، وأن الشاعر ينقل للناس رسالة من عند الله (٤) . ويقدم الرومانتيكيون الألمان لنا شواهد عديدة من نفس النوع . ألم يقل جوته « إن كل نتاج ذوقية عالية ، وكل فكرة عظيمة تحمل ثمارا ونتائج تخرج عن ساطان الفرد وتنبع من قوة شيطانية مزودة بقدر عالية تفعل بالإنسان ما تريد أن تفعل ، ويتنازل لها الإنسان لا شعوريا عن نفسه ، وهو يعتقد أنه يعمل من وحي ابتكاره » ، (٥) .

وعند نيتشه تنسلخ الصفة الدينية ، إن صح التعبير ، عن الوحي والإلهام . والتجربة التي يمارسها في هذا المقام ذاتية بحتة ، ولذا فهي على أكبر جانب من الغرابة : « وفجأة ، وفي وثوق تام ودقة لا توصف ، يأتي شيء إلى البصر أو إلى السمع ، فيهزك ويقلبك من أعماقك .. فتسمع ولكنك لا تبحث .. وتترك نفسك تخمرك دون أن تحاول تبيان مصدر الشيء ، ، وتشتعل عندك فكرة كما يشتعل البرق ، تم تفرض نفسها عليك بصفتها ضرورة لا تترك

لك أية فرصة للتردد حول الشكل الذى تعبر به عنها : لم يحدث لى أبداً أن كانت لى هنا حرية فى الاختيار . . . فهذه نشوة ذات ضغط فظيع تتحلل لحظة لتصبح سيلا من دموع ، فى حين تسرع الخطى أو تبطىء دون إرادة فى هذا ، وتذهل لتخرج عن نفسك لكنك تحتفظ بشعور واضح ، بارتعاشات رقيقة لا نهاية لها ، وبعرق يتصبب منك إلى أخمص أقدامك : وما هذا إلا غبطة عميقة لا يمكن أن يكون الألم أو الحزن شيئاً كبيراً إلى جانبها إن أنت قارنتها بهما ، لكنها غبطة تصبح كما لو كانت ملائكة ، أو كلون من الألوان يأتى مع انتشار الضوء . وكل هذا الذى يحدث لاعمل لإرادتك فيه أول الأمر ، ولكنه يحدث وقد استولى عليك شعور صاحب بالحرية والاستقلال وبوحى الآلهة ... هذه تجربتى عن الإلهام (٦) .

وتحليل الإلهام لدى كلوديل أقل عمقا عن سابقه ؛ فهو يعود فى تحليل هذا إلى الألفاظ المستخدمة فى الدين ، دون أن يحدد ما هى « الروح » ، وما هو « الإله » الذى يتحدث عنه ؟

« بعد السكون الطويل المكمل بالدخان ...

جفأة ، الروح من جديد ، جفأة ، النفخة من جديد .

جفأة ، الدقة الساكنة فى القلب ، جفأة ، الكلمة ممنوحة ، جفأة ، نفخة الروح السلبية جافة ، وجفأة ، امتلاك الروح ، (٧) .

« مرة أخرى ، مرة أخرى ، البحر الذى يعود باحثا عنى كمركب ..

مرة أخرى ، الليل الذى يعود باحثا عنى .

مرة أخرى ، الرحيل ، مرة أخرى عاد الاتصال ، مرة أخرى الباب الذى يفتح .

آه . . . لئننى ثمل . . . آه لقد سلبت للإله . . . لئننى أسمع صوتاً فى نفسى ووزن الشعر يسارع ، وحركة السعادة ...

فيم يهمني جميع الناس في هذه اللحظة ، إننى لم أخلق لهم ، لكنى خلقت  
لنقل هذا الوزن المقدس . . .

يا لصيحة بوق مغلق ، يا لدقة مكتومة على سطح الأرغن !  
فيم تهمنى إحداهما ؟ ذاك النغم وحده . . .

وها هو ذا جناح الشعر الكبير قد أنتشر . . . (٨)

مثل هذه النصوص تتفق فيما بينها لدرجة عجيبة رغم اختلاف أصولها  
وطبيعتها ، إذ يمكن في سهولة أن نستخلص منها العناصر السيكولوجية العادية  
للوحى . ومن هذه العناصر الفجائية تستولى على الفرد خلصة كما ينقض  
النسر على فريسته فينقطع سير التفكير الطبيعى ، أو خط الفكر المنتظم ،  
على أن الشيء الذى يظهر فجأة لا ينتج - على ما يلوح في الحال المباشر -  
بما سبقه ، ويتضح أن هناك انعداما في التناسب بين النوعية العادية لأفكارنا  
وقيمة الشيء الذى يظهر فجأة . قيمة ضخمة لا يمكن قياسها . والأمر هنا أشبه  
ما يكون برسالة توجه لنا ، أو بضوء يتكشف لنا ، أو بفكر عظيم يتفضل  
بزيارتنا . والأمر أيضاً أمر سلبية ما دام الشاعر يكتبنى بتلقى ما يصل إليه ،  
وما دام قد أصبح أداة فى يد قوة أخرى ، أو أن شيئاً قد أمسك به واختطفه  
وتملكه وغمره . وتنطوى هذه الحالة كذلك على توحيد وأسماء لجميع القوى .  
فالروح تجد نفسها وقد أصابها الخشوع فى آن واحد ، وقد تجمع حول  
مركزها ليلقى بها خارج ذاتها . إنها سعادة النصر ، سعادة فوق بشرية ، لأن  
الإنسان يظن نفسه ، وقد غمرته قدرة الإبداع ، وقد أصبح على اتصال  
بالله ، أو أنه أصبح هو إلهها .

فانوره العمل

ما من داع يدعونا إلى التشكك في صحة مثل هذه التجارب ، إلا أنه قد يكون من الخطأ أن نستخرج منها قانونا عاما؛ فالفنانون والكتاب الذين لا يتعرفون على أنفسهم من خلال الرصف الذي يقدمه نيتشه أو كلوديل كثيرون . وكثيرون أيضا أولئك الذين يؤمنون بأن نجاحهم يرجع قبل كل شيء إلى الشعور والعمل والإرادة ، فيعتمدون على الجهد أكثر من اعتمادهم على المعجزات . ومثل هذا الاتجاه قديم يرجع إلى القدامى من أجدادنا ، لكنه يعود إلى الظهور اليوم كما لو كان في ذاته رد فعل ضد الرومانتيكية ، فهو واضح عند مدرسة البارناس ولدى الرمزيين . ويكتب فيرلين فيقول : ونحن أيضا - في برود - نعرض أبيات شعر تنفعل . ثم يتأكد هذا عند شعراء العقل من أمثال ماللارمييه ، ومن بعده فاليري ، وكل الذين لا يعترفون مثلهما بدور الغريزة ويتخذون حذرهم من النشوة والسذاجة والتمل ، ويرون أن من الضروري احتساب كل أثر من آثار تفكيرهم . لكن أهذا رأى جماعة معينة ، أو مدرسة ما ؟ أبدا . . . فنذ ما يقارب قرنا من الزمن نجد هذا الرأي لدى جماعة كبيرة من الكتاب والمصورين والموسيقيين ، ولو أنهم يختلفون جميعا عن بعضهم بعضا . فإذا ما استمعت لإيهم لوجدتهم يقولون بأن العمل ضروري ، وبأن دوره في الإبداع مسيطر لدرجة ينتهي معها الوحي إلى الشيء القليل ، أو حتى إلى لا شيء على الإطلاق . ونحن هنا نعرف كلمة جوته التي يقول فيها : واحد في المائة للوحي وتسعة وتسعون في المائة للعرق . وبودلير أكثر وضوحا في هذا ، حيث يقول « ينحصر الوحي في أن نعمل كل يوم » (٩) . وبنفس المعنى يتحدث الممثل رودان فيقول : « لا تعتمدوا على الوحي ، فهو غير موجود ، والصفات الوحيدة للفنان هي الحكمة والانتباه والإخلاص والإرادة ، فتقدموا بعمالكم كما يفعل العمال المخلصون » . (١٠) وقد توسع هذا الفنان الكبير في نشر هذه النصيحة بدرجة



لم تعرف الملل ، حيث يقول : كيف يجب أن نعيش ؟ . . لقد أجيب على سؤالى هذا بهذه الكلمة ، بالعمل . على أنه ليس للفنان سر آخر غير هذا ، وليس لدى ما أقول لك منذ المرة الأخيرة : أن اعمل وشكل واصنع الأقدام والأيدي وأحضرها إلى ، وسأقول لك رأيي فيها . . نعم اعمل .

سعدت مساء « (١٢) .

وفاليرى من ناحيته لا يرى « في الشرط الصحيح للشاعر . . إلا بجوئا إرادية» ويؤكد تأكيداً قاطعاً «أن التحمس ليس بحالة نفسية للكاتب» (١٣) ، ويشاركة في هذا اندريه جيد بلا تحفظ فيقول : «كل عمل فنى مسألة رياضية لا بد من حلها ، مسألة تتكون من عدد كبير من مسائل متوازية تنتظر كل منها حلاً خاصاً بها . . أى تنتظر الكلمة الضرورية ، وما أسماه الرومانتيكيون وحياً يتحلل هكذا إلى عدد لا نهائية له من جهود صغيرة » (١٤) .

وسترافينسكى لم يطرق الوحي بطريقة غير هذه ، فهو إذ يشرح كيف يصبح الإبداع ظاهرة من ظواهر المقامرة الإرادية ، يضيف قوله : يجب ألا ننسى أنه ( أى الإبداع ) مكتوب . . . وأن نفخة الروح تهب حيث تريد ، وأن الذى يجب أن نأخذه مأخذ الاهتمام فى هذه الجملة هو على وجه الخصوص تعبير : يريد « (١٥) .

وهناك أسباب جوهرية تبرر هذا الموقف المتحفظ إزاء فكرة الوحي . فالوحي لا يكفى أولاً لإنتاج عمل فنى يتكون ويصبح ذا مدى معين . ويقول فاليرى هنا : « إن الآلهة لا تستطيع أن تملى علينا قصيدة واحدة » (١٦) لماذا ؟ : لأن الوحي غير متصل ، ولأنه مؤقت ، منقلب ، يستمر بما يكفى ويسمح لنيئتسه بالتعبير عن كلمة ما ، أو للامارتين بارتجال مقطعى قصيدة ما ، يعاونه فى هذا عادة الارتجال ، أو لدولنى « بغسل » لوحة بأوان الماء . . . على أنه لا يمكن أن نطلب إلى الوحي أن يظل قائماً طول الوقت اللازم لقرض إلياذة كاملة ، أو لإتمام زخرفة قصر السكستين كله . هل رأينا شاعراً يكتب قصيدة طيبة فى غمضة عين ؟ إن الفنان أو الكاتب

لا ينتج ونار الوحي تابهه إلا مقطعا أو أجزاء متفرقة من عمله ، لكنه لكي يكمل وينظم عمله هذا وينتهي منه ، لا يلجأ في أغلب الأحيان إلا إلى الطرق العادية ، تقصد ذاكرته وخياله وعقله ومهنته . ويقول فاليري أيضا هنا إنه « ما من جديد تجده مصادفة ، وما من مجموعة من أشياء جديدة تعثر عليها وقد أمكن تشكيل عمل فني كامل منها ، فالآلهة تمنحك مقابل لا شيء هذا البيت .. لكن عليك أن تشكل البيت التالي لتتفق نغمته ونغمة الذي يليه ، والذي لن يكون أقل قيمة من سابقه . وليس من المبالغة من حيث مصادر التجربة كلها ، ولا من ناحية الخيال ، أن نضعه موضع المقارنة بالبيت الذي جاء كمنحة للشاعر في أول الأمر » (١٧)

أضف إلى هذا أن الوحي لا يقدم إلى الفنان - حتى في الظروف المواتية له - إلا المواد الأولية للعمل الفني . ولكي يحكم على هذه المواد ويقدرها لا بد من روح نقد تقوم بعملية التقدير ، لكن روح النقد هذه غير موجودة لديه . . . هذا بالإضافة أيضا إلى أن الوحي ينقل لك في موجته الجارفة كل ما هو طيب ورضى في آن واحد ، فكيف يتم إذا اختيار الأصلح إن لم نمارس هذه القوة النافذة التي تسمى « الذوق » ، وإن لم يكن الدفاع مرتاحاً؟ انظر إلى بوشكين وهو يعمل ، وكما يصف لنا ه . تراويا أن تحمسا إجمازيا يستميله ، فيميل فوق أوراقه ، وتتتابع الصور تحت قلبه ، وإذا به يتعجل لأنه يخاف من أن تضع بعض قطرات من هذا المطر الذهبي ، فيسجل على الورق كل ما يعبر رأسه ، وهو يسمع أحيانا موسيقى بيت شعر ، لكن تظل الالفاظ التي سوف تجيء لتضع نفسها تحت أمر هذا النغم بعيدة ، الأمر الذي يضطره إلى ترك مكانها خاليا . . لهذا فهو يدون قوافي لا يسبقها بيت شعر ، وقوافي تطفو حول فكرة لا نعلم عنها شيئا . لكن ما إن ينتهي التحمس حتى تأتي ساعة التفكير المتوهج . . . وهو تفكير « عاقل متشدد ، يفحص الهدايا الثمينة التي تتقدم

إليه ليلا لينتقى منها الأصح ثم يقومه ، فهو يرفض هذه ويقبل تلك . . . ثم ينظم . هكذا تجده يستخلص من الازدحام الأسود لمسوداته هياكل أبيات شعر ، ومن هنا يخرج العمل الجميل الهادى المرح . . . يخرج من خلط الارتجال ،<sup>(١)</sup> .

ويشعر أغلب من يصيهم الوحي بهاتين اللحظتين تتلامسان أحيانا تلامساً شديداً ، وهما لحظتان تقابلهما وظيفتان مميزتان . هكذا نرى أن نيتشه لا يترك نفسه فريسة لحالات الأحلام التي يرسم لنا صورتها بطريقة تبعث على العجب ، فهو يقول : « إن من مصلحة الفنانين أن يؤمنوا بالبدايات المباشرة ، أو بما يسمى فرضاة الإلهامات » . لكن الحقيقة أن خيال الفنان أو المفكر يأتي بالطيب والسطحي والردىء سواء بسواء . وما دامت روح النقد عنده مشحذة إلى أكبر درجة فهم ترفض وتنتقى وتربط . . . وقد يكون من رأى الشاعر سوبرفيل في أيامنا هذه أن الحقيقة صحيحة ، فهو يقول : « إن مما لا شك فيه أن للذيان في كل إبداع شاعرى نصيباً ، لكن لا بد من تصفية هذا الهذيان ، ولا بد من أن يفضل عنه الفائض الذى لا عمل له أو الذى تمتنع علينا رؤيته ، هذا مع ضرورة اتخاذ الاحتياطات الكافية الذى تتضمنه مثل هذه العملية الدقيقة » ، وعلى أية حال ، فهو يرى أن كل ما ينتجه الوحي لا يكون بالضرورة أحسن من ذلك الذى يقدمه التفكير المنطقي ، « لأن الشاعر غالباً ما يعمل في حرارة وهو يعيش في الظلمات ، لكن للعمل في هدوء وبرود مزاياءه أيضاً ؛ لأن البرود يسمح بجرأة أكبر ، ولا تأت هذه الجرأة إلا في حالة وضوح ذهنى . . . ونحن نعلم أن من شأن الهدوء أنه لا يصيبنا بما يصيبنا به الثمل

(١) روسيا المقدسة ص ٦٤ — ٦٥ — الواقع أن بوشكين يجعل من وحي الحماسة المرحلة الثانية في عملية الإبداع الأولى ولتجنب الخلط لدى القارى نحتفظ هنا لكلمة « الحماسة » بمعناها العادى وما يسميه بوشكين الوحي نطلق عليه نحن تعبير « التفكير المتوهج » .

العابر أو الغضب المستشيط الذي لا نفهم خلاله شيئاً ، (١٨) . ومهما يكن من أمر فإن الوحي يحتاج إلى رقابة وإلى أن يفيد منه العمل الشعوري المستمر ، إذ أننا « نعود من الوحي — هكذا يقول ف. ج. لوكا — كما نعود من بلد أجنبي ، حيث تصبح القصيدة سرداً للرحلة ، وما يقدمه الوحي هو الصورة عارية بلا ملابس ، ولا لباسها لا بد من أن ننتقى الكلمة نوعاً ورنيناً في هدوء وبلا تحمس جارف » ، (١٩)

ويحدث كذلك ألا يتقدم إلينا الوحي بعد أن كنا نعتقد أن في الإمكان الاعتماد عليه ، فلا يحضر في ميعاده ، وخصوصاً ، على ما أعتقد ، حين يكون الكتاب مطلوباً لسد حاجة معينة ، أو حين يكون الفنان قد اختار موضوعه دون أن يبين له نوره الداخلي طريقة من طرق هذا الموضوع في نفس الوقت ، فلقد كتب ديلا كروا في شهر إبريل من عام ١٨٤٧ يقول : « إنني أعمل في لوحتي منذ أول يناير ، وقد شرعت اللوحة تتضح لي غير أن الوحي لم يكن يأتي ، وهكذا أخذت أعمل متحمساً ، وما من مشعل يلقى على الطريق الذي يتعين على اتباعه ضوءاً حياً من أول وهلة ، فأخذت أرسم ثم أمحو ثم أبدأ من جديد ، ولم يكن كل هذا بالشيء الذي كنت أبحث عنه بعد » ، (٢٠) .

فالفنانون في الواقع كالمثقفين ، تجدهم يرون بمراحل غالباً ما تكون طويلة ، وكلها جفاف وعقم كما لو كان إله الوحي قد هجرهم أثناءها ، وكما لو كانوا قد انصرفوا إلى أنفسهم فحسب . فإذا لم يستغنوا عنه ليحلوا محله عملاً فعلياً لما فعلوا شيئاً في حياتهم أبداً .

فهناك الشاعر جول سوبر فييل الذي كنا نستمتع إليه منذ لحظة ، ينكر على نفسه هذه الحقيقة إذ يقول : « إنني لا أنتظر الوحي لأكتب . فأنا أقابله بعد أن أكون قد قطعت أكثر من منتصف الطريق . ولا يستطيع شاعر أن يعتمد على اللحظات النادرة جداً ليكتب ما يملئ عليه الوحي ، بل أعتقد

أن عليه أن يقلد في هذا رجل العلوم الذى لا ينتظر الوحي ليبدأ عمله ، فالعلم من هذه الناحية مدرسة عظيمة للتواضع ، بل هو على عكس هذا لأنه يضع ثقته في قيمة الإنسان ، لا في اللحظات الخاصة المتميزة لمحسب ، بل على الدوام . . . وكم من المرات نطن أن ليس لدينا ما يقول في حين تنتظرنا القصيدة خلف ستار رقيق من ضباب ، وفي حين يكفي أن نسكت جلبة الناس لكي تتكشف لنا هذه القصيدة (٢١) .

ولا بد أن نضيف إلى هذا أن نصيباً كبيراً من التائق الكاذب يدخل في أقوال بعض الشعراء حين يتحدثون عن غرائب الوحي ، فتجدهم يفخرون بأنهم لا يعملون ، والحقيقة أنهم يعملون عملاً جاداً . وقد فضح نيتشه هذه الخدعة كما رأينا ، وكان إدجار بو أكثر صراحة إزاء نفسه في هذا حين قال : « إن أغلب الكتاب ، والشعراء بوجه خاص ، يحبون أن يدخلوا في روع الناس أنهم يكتبون وهم في حالة من الهذاء أو من النشوة . لكنهم قد يصيبهم الذعر الشديد إن هم تصوروا أن يسمح للجمهور بإلقاء نظرة خلف ستار المسرح ، ورؤية الكيفية التي تخرج بها الفكرة بعد عمل طويل يشوبه التشكك ، والاطلاع على كيفية الاختيار والإلغاء ، بما يتطلب هذا من وزن الشيء وتمحيصه مدة طويلة . ثم الحذف والإضافة وما يتبع هذا من آلام . . . وبالاختصار ، فإنه إذا أطلع الجمهور على العجالات والتروس وآلات التعبير في المنظر المسرحي والسلام الخشبية والأبواب المسحورة وریش الديكة واللون الأحمر والأضواء ، وكلها تكون تسعا وتسعين حالة من كل مائة حالة . . . لوجد أن كل هذا يشكل الأجزاء المكونة في بهلوانية الأدب » (٢٢) .

وسنرى أن « بو » — مؤلف « الغراب » يبالغ ببعض الشيء ، ولو أنه على أية حال ، على حق لدرجة كبيرة ، لكن علينا من جهة أخرى أن نحذر من أن نأخذ ما يصرح به الشاعر لا مارتين مأخذ الصحة حرفياً

حين يتحدث عن التلقائية المطلقة للوحى عنده . فما من شك في أن السهولة التي يؤلف بها تدعو إلى الحذر، فإذا كانت مخطوطاته لا تحوى إلا القليل من الحذف والتغيير فإنه لكي يدرب يده على الكتابة كان قد كتب آلافاً من أبيات الشعر قبل أن يقدم أعماله للذئير، فهو إن لم يكن قد صوب إلا قليلاً، فإنه كان يعيد كتابة أشعاره بعد أن يكون قد مزق مسوداته السابقة - أليس هو الذي قال : « لقد كتبت هذا « التأمل » الأول في إحدى أمسيات شهر سبتمبر عام ١٨١٩ عند غروب الشمس فوق الجبل المطل على منزل ابى ، وكنت منذ بضعة أشهر وحيداً ، هناك في العزلة ، وكنت أقرأ وأحلم وأحاول الكتابة أحياناً دون أن أصادف النغم الصحيح الحق الذي يتفق وحالة نفسى ، ثم أمزق الأبيات التي سودتها لآلتي بها في الرياح ، (٢٣) . ماذا يعنى هذا رغم النغمة الكلامية التي تدل ظاهراً على الانطلاق ، إلا أن القصيدة لم تأت وحدها دون جهد ؟

ولم يكن الشاعر موسيه يتميز دائماً عن غيره في مدى صدق مايقول ، فهو يدعى أن قصيدة ليلة مايو ، قد هبطت عليه وكتبها بجرة قلم واحدة دون تصويب . ومع ذلك ، فبصرف النظر عن أنه لم يكن إذ ذاك أقل من سابقه ، لا مارتين ، من حيث إنه كان لا يزال في مرحلة التجربة عند ما كتب ديوان « الليالى » ، فنحن نعلم من عشيقته جورج صائد أنه كان يخرج أشعاره من وسط آلامه ، وقد أسر إليها بقوله : « إن الاختراع يبعث الرعب إلى نفسى ويجعلنى أرتعد . أما التنفيذ فهو يتم في بطن شديد وفق رغبتى ، ويدفع إلى قلبى بضربات خفيفة ، وما إن أخرج فكرة تشملنى إلا وأبكى ، وأحتجز صيحاتى ، ومع هذا فهى دائماً فكرة تخجلنى خجلاً قاتلاً وتبعث إلى نفسى التقزز في صباح اليوم التالى ، ( ٢٤ ) . أما هوجو ، فما من إنسان يحفل أن قدرته على العمل كانت تعادل قوة عبقريته ، وأنه كان يعدل من كتاباته إلى آخر لحظة .

قد يكون من الممل أن نسرّد قائمة الكتاب والفنانين الذين يكشفون عن طريقتهم في العمل ، وعن تردداتهم وآلامهم . . . وإذا كان قانون العمل على نفس الدرجة من التشدد بالنسبة إليهم جميعاً ، فهو يضغط بثقله على الكل سواء بسواء . ولدينا ملاحظتان فحسب تجنبنا كل الخطأ : أولاهما أمر معروف يتلخص في أن العمل لا يحل محل العبقرية ، ولا حتى الموهبة ، إذ ما من فائدة أن تعمل معولك إن كانت الأرض فقيرة ، فلا يمكن أن يكون العمل الفنى الكبير ثمرة الصبر فحسب ، اللهم إلا إذا أطلقنا تعبير العمل الكبير على تلك الأعمال النافعة اللافتة للنظر ، كالمراكب المزينة بأنواع الزينة الرخيصة ، أو تلك القصور ذات الألف نافذة والألف برج . . أو عموماً تلك الأشياء التي قضى صانعوها في بنائها بأعواد الكبريت سنوات طويلة .

وهناك من ناحية أخرى حدود للتصويب والمحو ، فعلى المصور أو النحات أو القصصى أو الشاعر أن يضع يده على نقطة الكمال التي يصبح الكشط بعدها إفساداً للقصيدة أو القصة أو التمثال أو اللوحة . وإذا كان عليه غالباً أن يعيد النظر في عمله فإن عليه أيضاً - على عكس ما يريد بوالو - ألا يستمر في إعادته تحت الاختبار ، لأنه بهذا يفسده وهو يقصد إصلاحه، أو يريد أن يضفي على الفكرة الأولى أفكاراً جديدة في الوقت الذي تريد فيه الفكرة الأولى هذه أن تعيش وتبقى على أصالتها واكتمالها ، وهو - أى الفنان - إن استمر في استخدام المبرد فمن الجائز أن يمحوا الآثار الأصلية الأولى ، وأن يقضى على ما قام بتنفيذه فعلاً في حرارة حقة وفي حركة كلها حياة وخشونة صحيحة صريحة .

لهذا يصرح البعض بأنهم من أعداء التصويب والشطب . و « آلان » من هؤلاء ، إذ يقول : « إنى أمقت العود ، ومن هنا كان انعدام الشطب عندي . » (٢٥) ويقول « جوليان جرين » نفس الشيء : « إن التلقائية

والدفعة الأولى هما ما يسمح للمسرحية أن تعيش وتتنفس ، لكن قد نقتل بعض النصوص حين نقصد تغذيتها . استمع أيضا إلى موترلان حين يقول : إن ، من البله أن تدعونا إلى الإعجاب بالقدرة التي يصحح بها الكاتب مسوداته ، وما معنى هذا إلا أن الكاتب تنقصه الموهبة الطبيعية ، ولا يمنع موترلان هذا من أن يقول في مجال آخر : « لقد حدث لي أن قضيت شهرين دون أن أفعل شيئا عدا إعادة النظر — بالعمل يوماً كاملاً — في نص واحد من مؤلفاتي الأولى لإعادة نشرها ، (٢٦) . وهو يعترف كذلك بأنه ألغى مائتي صفحة من الثمانمائة التي يتكون منها مخطوط «وردة الرمال» ، (٢٧) . ولا يؤمن جريرن هو الآخر بأن ما يلغيه عبارة عن تصحيحات «تغثال» العمل الأدبي اغتيالاً ، فهو يقول : «إنا نكاد نكون على حق حين نقطع القصصات . ويتبنى آلان كلمة ستاندال التي يقول فيها «يجب ألا نكفر عن خطايانا» . . . ويتبنى كذلك تلك الحكمة الأخرى لستاندال : أن أكتب كل يوم ، فإن في هذا عبقرية ، ويأنف من أن يصحح ويصوب ، ولا يتردد في « أن يعيد كتابة كل شيء من جديد . . . وهكذا لا يفقد العمل حقوقه حتى لدى الذين يخافون «الصقل الشديد» والتدقيق» .

### سبل الإبداع

الحق أن وسائل الإبداع متعددة تعدد وسائل تلقي الإلهام ، فالإلهام بالنسبة للتلقائيين أشد كرمًا وإلحاحًا ومظهرية . أما لدى الإراديين فهو أكثر رزانة وأقل مظهرية ، إن لم يكن أكثر تخفياً لدرجة يختلط فيها اختلاطاً ظاهرياً مع العمل . والصلات التي تربط العمل بالوحي متباينة بقدر ما هي متماسكة ، حتى عندما تبدو وكأنها واهية . أما السبل التي يتبعها العبقرى المبدع فهي مختلفة ومتعددة أيضاً . ولا بد لنا أولاً أن نحدد ما نقول : إن أكثر أنصار العمل تحمسوا لم ينكروا يوماً ضرورة الإلهام ،



ولذا كانوا ينكرون أحيانا وجوده أصلا ، فذلك من قبيل المبالغة التربوية إن صح التعبير حيث يقصدون إفهام الناس أنه — أى الإلهام لا يكفي للقضاء على الادعاءات المنتشرة بهذا الصدد وإحباط الحالمين والكسالى . لكنهم أكدوا وجوده بقوة لا تقل عن إنكارهم إياه ، وقالوا بأن من المحال التوصل إلى شيء إن لم يكن الإنسان موهوبا . ولقد قال هوراس هذا ، ولا يخالفه في هذا بوالو الذى يؤمن بأن الهبة الطبيعية أصل الفن ، فهو يحذر « الكاتب المتهور ، الذى » يظن أن حب القافية هو العبقرية ، » فيقول له :

إن لم تكن تشعر بتأثير السماء عليك سرا .

وإن لم يكن نجمك حين ولدت قد جعل منك شاعرا (٢٨) .

فن الأصوب أن تزرع ( الكرنب )

وفاليرى لا يدعو السماء ولا الكواكب ، ومع هذا فهو يعترف حقا بصحة الوحي حين يقول : « هناك صفة خاصة ، أو نوع من الطاقة الفردية تخص الشاعر وتظهر لديه وتكشفه لنفسه في لحظات معينة ثمها لا حدود له . وهذه الطاقة لا تجرى عمارستها « إلا من خلال مظاهرات قصيرة عابرة » ، ومع ذلك فهي تتضح بحيث « لا تستطيع أى طاقة أخرى من طاقات الإنسان أن تشكلها أو تحل محلها » (٢٩) . وهكذا ، فهما تكن أهمية التفكير العقلي ، فإن « عمل الفنان ، حتى في الجزء العقلي الخالص منه ، لا يمكن أن ينحصر في عمليات من التفكير الموجه ، . ولذا نجد أن شعور الفنان هو أنه — في إنتاج العمل الفنى « لا يوجد أى تناسب ولا أى فسق في العلاقة بين كبر النتيجة وأهمية السبب ، بل وقد تسبق الموهبة الطبيعية الطلب ، وتفاجيء إنسانا ما يكون مليئا بالفكرة ، غير مستعد لها . . . وهذه هي حالة النعمة الإلهية المفاجئة » . (٣٠)

ومن العسير هنا الآن ألا نستخدم اللغة المستعملة في الدين لشرح الوحي أو الإلهام ، ولعل القارىء يتفق وإيانا في هذا ، مادام فاليرى بشخصه يلجأ إليها ، ومهما يكن الأمر فالتجربة تقدم لنا آلاف الأمثلة من هذه « النعمة المفاجئة » ، لكن القول بأن الإنسان يكون مليئا بالفكرة « غير مستعد لها » ، فهذا ما يجب مناقشته . . . وأن يكون دون إعداد معلوم له ، فهذا أمر يمكن قبوله . لكن أن يكون دون إعداد لاشعورى ، لا . . . بل إن سير التفكير النفسى اللاشعورى هو الذى يسمح بشرح الصفة الفعائية للوحي ، وكذا بشرح شعور الفنان بأن حجم النتيجة يزيد على حجم السبب . فالشئ الذى يعتقد أنه السبب ليس هو السبب ، وما الحدث العارض الذى يلقي به على قلبه أو على ريشته في الحقيقة إلا شيئاً عرضياً لا يلعب إلا دوراً أولياً فاصلاً ، وقد كان السبب الحقيقى لإعداد العمل نفسه في الأعماق الغامضة للنفس ، فما إن تبدأ المياه في التجمع ببطء حتى تأتي صدمة خفيفة لكي تفتح القنطرة وتندفق الموجة .

وقد سبق لنا أن شرحنا كيف أن فيرتر للشاعر جوته ، قد كتبت بجرة قلم ، قد تم نضجها على مدى طويل بعد أن أثيرت فكرتها لدى الشاعر عرضاً ، وتعتبر « رثائيات دونيو ، وقصائد « أورفيه ، للشاعر ريلكة عينة هامة للوحي الصاعق ، وقد كتبت الغالبية الكبرى منها في شهر فبراير عام ١٩٢٢ ، وكل هذا ، حسب ما يشهد به الشاعر نفسه ، قد تم في بضعة أيام ؛ فقد كانت عاصفة لا اسم لها ، وإعصاراً روحياً ، وكل ما كان لدى من خيوط ونسيج قد تمزق . . . أما عن المشكلات ، فلم يكن هناك ما يدعو إليها ، ويعلم الله من ذا الذى كان يقدم لى الغذاء (٣١) ، غير أن « الرثائيات » كانت قد بدأت منذ يناير ١٩١٢ ، وقد سبق لريلكة أن كتب في ذلك التاريخ ، تحت الإملاء ، الرثائيتين الأوليين وبداية أخريات منها ، ومنذ ذلك الوقت ، أخذ ينتظر اللحظة التى يتمكن فيها

من إتمامها ، ولكنه كان قد يتس من ذلك . . ثم كانت لإقامته في مدينة « موزو » حيث كان الجو مناسباً ، وحيث كان اكتشافه لغاليري داعياً إلى حثه على العمل . . وهكذا كان لا بد له من حدث ما ليدفع إليه بالصدمة المشاعرية اللازمة ، وكان هذا الحدث موت ابنة له ، هي « فيرا الراقصة » . التي اتخذت مكانها في الحال في نفس الشاعر ، من بين رسولات ما وراء القبور . . وبدأت المياه تسيل من المنبع كما حدث عندما ضرب موسى الحجر بعصاه ، وكما حدث في حالة « فيتر » ، كما يشرحها و . جيمس حين تحدث عن مثل هذه الظواهر ، من حدوث « نضج فوق المستوى الشعوري يتبعه انفجار » ، (٣٢) .

غير أنه من المبالغة تحديد مجال الوحي بهذه الدرجة من الضيق ، وحصره في أكثر أشكاله وضوحاً وقوة . ويرفض سترافنسكي الاعتراف به « في هذه الشبهة التي تتيقظ في نفسه - كما يقول - أرتب لحسب عناصر الفكرة التي سبق لي أن كتبتها » . لأن هذه الشبهة « ليست على الإطلاق شيئاً عابراً . لا بل إنها تأتي بين حين وآخر ، بل وتأتي دائماً كحاجة طبيعية تعودتها » (٣٣) . يا له من رجل سعيد هذا الذي يصيبه الوحي دائماً !! . وأكثر مما يعتقد . . . هذا الذي يشعر به كحاجة من حاجات الطبيعة كما يشعر برغبته في الطعام وبرغبته في كتابة المؤلفات الموسيقية . . أليس هذا تماماً هو الوحي . . . ؟ ماذا يمكن أن يكون اللهم إلا « في الأصل استعداداً ليحبر عن نفسه عن طريق فن ما . . . أو هذا ما يسمى الموهبة ؟ . . لقد ولد « س » من الناس مصوراً كما ولد « ص » جيولوجياً ، و « ع » رجل أعمال أو بحاراً أو جندياً . هذا الاستعداد الشخصي هو ما يمكن تسميته « الحالة العادية » ، للوحي (٣٤) .

هكذا تحدث أشياء كثيرة حدوثاً طبيعياً بعد أن كانت تلوح وكأنها

غير عادية ، « فهل مما يدعو إلى الدهشة أن يقفز هذا الموضوع أو تظهر تلك الفكرة فجأة في مخيلة الموسيق ، خلال نومه أو نزهته ؟ . . . إنه نائم ، لكن هناك في نفسه طبيعة تعمل في سر عميق ، تحت شعور ، وتتفاوض دون أن يعلم لمصلحته مع الموارد التي لم يكن يفكر فيها . إن هذه اللحظة التي يكون فيها متعطلا هي التي تولد في نفسه كل أنواع الأشكال والرسوم والأهداف التي يدعوها بحثه السابق لهذا ، وتدعوها تلك الرغبة الراقدة في نفسه ، وهذه الحاجة الملحة للاختراع ، هي حاجة يتصف هو بها ، وتلك القدرة على الاستيعاب ، هي قدرته هو التي تلازمه في حالة من نشاط دائم ساكن . لأنها تنبع من شخصيته وهي تتغنى ثم تتخذ فجأة شكلا ملموسا ، وإن صح التعبير ، نية تتحقق . لقد ولد موسيقيا ، تراوضه شبيهة دائمة للتعبير الموسيقي . وبلا توقف تجري لديه ، شعوريا أو لا شعوريا لعبة البحث والاختراع التي تؤدي فجأة إلى نهايتها . (٣٥)

وعلى نفس النمط يمكن أن يقال إن الفنان يظل دائما في حالة وحي أو إلهام ، بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، حيث إن قدرته ، سواء كانت تلك التي تولد معه أو التي يكتسبها — توجه كل شيء فيه ، حتى طريقته في الإدراك الحسي . وقد أشار عالم النفس ديلاكروا إلى هذا حيث قال — : « إن الحياة والتعبير والشكل مترابطة ترابطا وثيقا لدى الفنان » ، وإن طريقته في الملاحظة ، وحتى في الإدراك الحسي متكاملة أصلا . فالمصور يرى الدوافع . . . وكل انطباع لديه ينتج نحو الفن » (٣٦) . على أن المهنة نفسها هي التي تحدد الرؤية . . . « فالنحات على الخشب لا يرى شجرة كما يراها رسام الألوان المياه . ولا المصور البارز ، كما يراها مصور الزيت ، ولاعب الأرغن لا يتخذ المادة الصامتة كما يتخذها مؤلف السيمفونية ، ذلك أن فنية التنفيذ عند كل منهم تندمج — إن صح التعبير — اندماجا في إدراك الحسي للأشياء وتستميل يده أو عينه أو أذنه ، وتحديث رنيناً يؤثر في الطريقة التي يفهم

بها الجمال ، (٣٧) . وهكذا فإن المهارة الفنية التنفيذية موجودة أصلا في الوحي ، وهي وحدها تسمح له بالظهور . . أما معرفة الكيفية التنفيذية فهي مرتبطة بها ، وهي التي تستطيع الدفع بها إلى الأمام . (٣٨) .

من هذا نفهم أن الوحي عند الفنان خفي ، وأنه يستطيع أن يأتي من كل مكان في كل لحظة . فقد كان ليوناردو دافينشي يحب شقوق الحوائط القديمة وتصدعاتها لأنها كانت تزوده بالأفكار : « وإذا نظرت إلى حوائط ملطخة بالبقع ، أو مبنية من أحجار مختلفة ، وكان لا بد لك أن تتخيل منظرا ما ، فإنك ترى فيها مناظر متباينة ، فمن جبال إلى أنهار وأحجار وأشجار وسهول ، ولسوف تكشف فيها أيضا معارك ووجوها تتحرك في سرعة وملاح أوجه وملابس غريبة وأشياء لانهاية لها تستطيع أن تخلق منها أشكالا متميزة تدركها تماما ، (٣٩) . ويؤكد دافينشي نفس الملاحظة فيما يتعلق بالسحب وبرنين الأجراس . وبعد زمن طويل قال أوديلون ريدون : « غالبا ما كان يقول لي أبي : « انظر إلى هذه السحب .. هل ترى فيها كما أرى أنا أشكالا متغيرة » ؟ . . وكان يشير لي إذ ذاك إلى ما في السماء المتحركة من مخلوقات عجيبة ، خيالية ، مذهشة تظهر . . (٤٠) »

وهناك تقدير خاطيء يقول بأن الوحي يظهر أولا ، وأن العمل يأتي بعد ذلك ليفيد منه . والواقع أننا في أغلب الأحيان نرى عكس هذا ، فليس الوحي هو الذي يسبق العمل ، بل إن العمل هو الذي يبحث ويشير الوحي ، « والوحي ، كما يقول سترا فنسكي ، يأتي خلال العمل كما تأتي الشبهة خلال الأكل ، (٤١) . وهناك كثيرون لا يعرفون تلك الطريقة في تلقي الوحي ، ويقول أحد الموسيقيين : « إن أكثر وسائل استدعاء الفكر انتشارا هي العمل ذاته ، فقد قرر بالأمس إعداد « سوناتا ، كانت قد طلبت منه ، فشعر وسط أعرب مشاغله بأن شيئا يتبعه ، فظل في حالة

من الانتظار والترقب ، أو أنه أخذ يبحث ويسود ويمحو . . . . . وها هو ذا العمل قد بدأ وها هي ذى الفكرة تتولد بعد أن أثبتت لديه . لكننا لن نستخدم في غالب الأحيان كما هي ، بل سوف تضبط وتعديل وتسكيف بضرورات مايجرى إعداده ، لتعاون في هذا الذوق والمنطق التطبيقي والعقل العامل . . . . . حتى تكتمل . »

أو كذلك : « لأنه أمام البيانو ، يرتجل ويتحسس ، وها هي ذى فكرة طارئة غير متوقعة ، أو سوء تصرف أو نعمة رديئة توحى له بنغمة ميلودية طويلة ، أو بذلك التوافق الموسيقي الذى كان ينتظر ليسيير قدما . . . . . ومثل هذا أيضا » أن يكتب الشاعر ما يكاد يكون من قبيل المصادفة ، وبينما هو يكتب يرى فجأة بصيصا من النور ، (٤٢) . هذا هو السبب الذى من أجله لا يفتأ الفنانون أن يوصوا بالعمل وأن يصبحوا هم في غالبهم دائما مواظبين ، لأنهم يعلمون أن العلم يولد الأفكار ، وأن الوحي نهاية . ويقول : بيكاسو هنا قوله الرائع هذا : « كنت أتعجل كل مساء فى العودة إلى العمل ، وكنت أريد أن أعرف ما الذى كان سوف يحدث » (٤٣)

إذن لا داعى لأن نضع الإلهام — أو الإدراك — موضع التعارض مع التنفيذ، كما يحدث عادة ، إذ أن فى هذا تبسيطا شديدا للتجربة ، وتعميما لحالات نمطية معينة ، ذلك الاتجاه الذى يرمى إلى نسبة مولد العمل الفنى إلى قوة تلقائية ، ونسبة نموه وتقدمه إلى قدرة التفكير فحسب . فالواقع أن الوحي والتنفيذ لا ينفصلان ، لا بالمعنى الذى يقصد إليه سترافنسكى من حيث إن الوحي لا يتحكم فى شيء فى العملية الإبداعية ، ومن حيث إن الوحي عبارة عن « تعبير ظاهرى ثانوى » فحسب ، أو رد فعل عاطفى يصاحب مجهود البحث . . . . . بل يلوح لنا بالأحرى أن الوحي والتنفيذ يتداخلان ويتراكبان ويشيران كلاهما الآخر بالتبادل . وعندما يكون المؤانف يحتاج

إلى عمل طويل الأمد بوجه خاص ، يجوز أن يتحلل التنفيذ الذي يكون قد بدأ إلى ومضات جديدة من الوحي .

أضف إلى هذا أن التنفيذ يساعد الوحي على أن يظل يقظا . فعندما يوجد التوافق أو الرسم الأساسي ، كنتيجة لعمل شعوري أو لا شعوري ، وعندما تبدأ الآلة دورانها ، وتتحول المادة الصلبة إلى مسحوق ، تظهر حالة من الحرارة الانفعالية تسمى الوحي ، وهي تشبه حالة العداء الذي يدفع الطريق بساقيه إلى الأمام ، (٤٤) .

وقد أبدى «هونجر» بدوره نفس الملاحظة حين قال : أنا كآلة بخارية ، أحتاج إلى الحرارة ، وأدفيء نفسي بأصابع الآلة الموسيقية ، ويستحني صوت الموسيقى . . إلى اللحظة التي يبدأ فيها شيء ما يهز نفسي هزاً غامضاً ، كما يحدث حين نسمع فجأة الماء يأخذ في الغليان (٤٥) .

وأخيراً فإن التنفيذ يثير الخيال ويوجهه توجيهاً مستمراً ، الفضل في هذا للمشاكل التي يفرضها والمصادقات التي يقابلها والحلول التي يعترضها . ومن هنا يصبح التنفيذ صاحب الوحي أساساً . وقد أدرك المصور ديلاكروا ضمن آخرين هذه الحقيقة فقال : « إن التنفيذ السليم ، أو بالأصح الحقيقي ، هو الذي يضيف إلى الفكرة شيئاً عن طريق الممارسة المادية ظاهراً . » وينتقد ديلاكروا علماء الجمال الذين يصدرون أحكامهم دون أن يعرفوا وسائل التنفيذ الفنية فيقول : « ما هو الفن الذي لا يتبع فيه التنفيذ الإبداع النابع من الصميم ، ؟ إن الشكل يختلط بالمذهب اختلاطاً ، سواء أكان هذا في فن التصوير أو الرسم أو في الشعر ، ولذا نجده يقول منذ شبابه : « إن التنفيذ في فن التصوير يجب أن يأتي دائماً من الأرجال ، ولن تكون اللوحة المنفذة التي صورها المصور جميلة إلا إذا ترك المصور نفسه لنفسه بعض الشيء واكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ ، » (٤٦) .

### الفكرة الثابتة ونموها

يجدر بنا أن نقف عند هذه العبارة : « اكتشف أشياء جديدة خلال التنفيذ » ، إن من الأمور التي لا غنى عنها لكي نجد شيئاً جديداً أن تكون لدينا فكرة عن الشيء الذي نبحث عنه مقدماً ، مهما تكن هذه الفكرة غامضة أو « هاربة » . فالفنان ككل مخترع يبدأ من فكرة ما ، ولا يهم هنا أن تكون هذه الفكرة هبة من ربة الإلهام أو مكافأة له على جهود تحسسية طويلة . وليست لهذه الفكرة علاقة بمذهب ما ، هذا أمر طبيعي ، كما أنها ليست صورة عقلية واضحة متميزة لما سيكون عليه العمل الفني بعد الانتهاء منه ، لأنها إذا كانت منذ بدايتها على هذه الدرجة من الوضوح والدقة ، كان معنى هذا أن العمل الفني مفروغ منه مقدماً ، وكان معنى هذا أيضاً أن التنفيذ لن ينطوى على الصعوبات التي نعرفها ، ولا على المفاجآت والإضافات والتحويلات التي يمكن أن نشعر بضرورتها مقدماً .

ما الأمر إذن ؟ إنه أمر بذرة فكرية تشبه بذرة حبة تنفتح في ذهن الفنان لتنمو من خلال العمليات العقلية ، أنواعها جميعاً ، وتصبح عملاً فنياً حين تصل إلى منتهى نضجها . وما هذه الصورة الحية لعملية الإبداع إلا تلك التي حدثنا عنها بيرجسون بقوله : « إنها حركة تمثيلية عقلية ، ثم اتجاه الفكرة اتجاهها معيناً ، ثم مشروع دون نموذج يتبع ، ثم بذرة ضئيلة لكنها مليئة بطاقات ضخمة » .

وما هو الشيء الذي نستطيع فهمه في الأصل الذي تصور عنه لوحة أو قصة أو قصيدة شعر؟ أحياناً لأشياء تقريباً . وهكذا يمكن أن يقال : شعور غامض نافذ ، أو نغم يلزم الشاعر ، أو لعبة تغرى بألوانها أو بخطوطها ،



أو على الأقل ذلك الشعور البسيط « بأن هناك شيئاً ما يجب عمله ، ويقول شلر : عندما أجلس لأكتب الشعر ، فإن الشيء الذى أراه أمامى غالباً هو العنصر الموسيقى ، لا فكرة الموضوع الواضحة ، وغالباً ما لا أتفق ونفسى حول هذا الموضوع ، . وسوف نعود للحديث عن هذه الملاحظة التى تنتشر لدى الشعراء ، وتدل تصريحات فلوير حول هذا على أن تلك الملاحظة صحيحة أحياناً ، بل ودائماً لدى كتاب القصة ، وهو يقول مثلاً : « عندما أكتب قصة ، تراودنى فكرة تلوين معين ، أو ما يقرب من هذا التلوين ، ففى قصتى القرطاجية ( سالامبو ) أردت أن أضع لونا قرمزيا ... وفى قصة مدام بوفارى ، لم تأتى إلا فكرة وضع لون العفن الذى يصحب حياة الخنافس .. لقد كان إعداد تفاصيل هذه القصة يخيفنى إلى درجة كنت قد أدركت معها مدام بوفارى بشكل يختلف تماما عن ذلك الذى كنت قد بدأت الكتابة فيها ، حيث كان يتحتم على تصوير بطلة القصة فى نفس البيئة وبنفس النغم ، عائساً تقيّة ، طاهرة .. ولكننى فهمت فيما بعد أنها كانت تصبح على هذه الصورة شخصية يستحيل تصويرها ، (٤٧) .

هذا ويلاحظ أن كل من يحاول تحليل مولد الفكرة على هذه الصورة الغامضة ، يجد نفسه إزاء صورة تفرض نفسها عليه فرضاً ، تلك هى صورة الضوء الذى ينبعث من أعماق الظلام ، أو ذلك الذى ينساب كوميض برق من بين الظلمات . إن هذه الفكرة - رغم كونها عادية معروفة - تفرض نفسها دائماً . انظر كيف يصف « هونجر » مولد السيمفونية : « إنى أبحث أولاً عن خط التحديد الخارجى للصورة ... المنظر العام للعمل الفنى .. لنقل مثلاً إنى أرى قصرأ يرتسم وسط ضباب قائم لأحد الحدود .. هنا يقضى الانعكاس تدريجياً على هذا الضباب ، وأستطيع أن أرى بوضوح أكبر . وأحياناً يأتى شعاع شمس ليضىء أحد أجنحة هذا القصر الذى يجرى بناؤه . وهنا يصبح هذا الجزء لى نموذجاً .. وما إن تعم ظاهرة الضوء هذه حتى آخذ فى البحث عن موادى الأولية ، (٤٨) .

هذا ولا تعتبر الفكرة الأولى للعمل الفني في أحسن الأحوال في نظر فاليري ، محاطة بالظلام وحسب ، بل إنه يراها مظلمة من أثر شدة الضوء الملقى عليها ، « فليس الضوء مضيئاً ، بل إنه ذو وميض شديد من شأنه أن يندثر ويعلق بدلا من أن يضيء . . . ويشبهه فاليري باللقطة الضوئية التي يستخدمها المصور الفوتوغرافي ، الذي لا يرى شيئا لحظة اللقطة نفسها . ولا يستطيع رؤية الصورة واضحة ، إلا فيما بعد ، أي في الغرفة السوداء التي يقوم « بتحميض الفيلم » فيها (٤٩) .

لكن الشيء الذي يشبه مولد العمل الفني أكثر من غيره هو مولد الطفل ، واللغة هنا باعتبارها مستودع تجربة لا حصر لها هي الشاهد على صحة ذلك ، لأنها — أى اللغة — تستقى استعاراتها تلقائيا حين نتحدث عن الإبداع الفني من مختلف أطوار الإكثار الجسدي : فهناك مؤلفون يتصفون « بالخصوبة » ومؤلفون يتميزون « بالعقم » ، على أن كليهما يمكن أن يجتاز مراحل متوالية من الخصب والعقم . فلكى ينتج العمل الفني لا بد للفنان أولاً أن « يحمل » وأن تنمو فيه نطفة تختزن في ذهنه لكي تتكاثر وتنضج ، وهذه هي فكرة « الحمل » . والفنان إذا كالمراة يحمل ثمرته خلال المدة اللازمة إلى أن يصل بالعمل الفني إلى مرحلته النهائية ، إلا إذا « أجهض » لسبب ما . على أن هذه « الولادة » لن تتم دون آلام ، ويقل أو يزيد « الوضع » سهولة تبعا للأحوال ، ولكنه يظل مصحوبا « بالآلام » لن يكون من الخطأ مقارنتها بالآلام « الولادة » .

والفكرة النابتة كالطفل في أحشاء أمه ، تتعذى من غذاء المؤلف ، لتصبح في ذهنه بمثابة مركز لجاذبية دائمة يضم مختلف عناصر الفكر ويوسع نطاقها ويضخمها ويمنحها قوة وشكلا واضحا . ويتم هذا كله في حكمة لا تعادها إلا قدرة الفكرة على الفهم ، لأنها تلتهم من الفنان عقله وقلبه وذاكرته ومعرفته . ويحدث أحيانا أن يمد النبات زهرته التي ينتجها

بكل عصارته ، ويحدث هذا أحيانا بالنسبة للعمل الفنى حين يمتص منابع العقل ومخزن الروح وقوة الحياة امتصاصا كاملا . ويغدو الفنان بعد هذا وقد أفرغ لإفراغا كاملا ، مادام المخلوق الذى نتج عن الإبداع قد التهم المبدع الذى خلقه هو .

يسمح لنا هذا التقريب المتعدد النواحي بين المظاهر الفنية ومظاهر الحياة بفهم القول المأثور الذى طالما نطق به الناس وفسروه تفسيراً خاطئاً ، والذى يقول بأن ، الفن تقليد للطبيعة ، . إن الذى يفهمه الناس عادة من هذا المثل السائر هو أن الهدف الأخير للفنون الجميلة هو تقليد حقائق الطبيعة أو الأشياء الموجودة بها ، ونقلها وتمثيلها . غير أن هذا التفسير ينطوى على تناقض وسخف تفكير : سخف لأن من الواضح — حتى إذا أبعدنا البحث فى مشكلة فن التصوير — أن الموسيقى أو فن البناء مثلا لا يقلدان الطبيعة فى شيء على الإطلاق .

من ناحية أخرى فالمبدأ الذى يقول بأن الفن يقلد الطبيعة يحمل معنى يختلف تماما عن ذلك الذى ذكرناه ، ويتضح هذا من فلسفتى أرسطو والتعليميين الذين درس عليهم أرسطو نفسه ، إذ يعنى بالأحرى أن النشاط الجمالى يطابق نشاط الأحياء ، كما يعنى أن طريقة الإبداع الفنى تطابق مراحل سير الحياة .

وبتعبير آخر لا يقلد الفن ما تنتجه الطبيعة ، بل إنه يقلد طريقته فى الإنتاج ، والفن يسمح لنا ، بالدخول إلى عالم مخلوقات منظمة يتم خلقها كما يحدث بالنسبة لمخلوقات الطبيعة من حيث إنها نتيجة لنوع من التكاثر البيولوجى . والذى يحدث فى كلتا الحالتين أن فكرة غامضة ، واتجاها معيناً ، وقوة ما ، وفكرة موجهة منظمة ، ونطفة حية ، تعمل كلها لإنتاج العمل . ويحدث هذا لدرجة أنه إذا كانت الطبيعة نوعاً من فن موجود

من ذاته في المادة التي تنظمها هذه الطبيعة من الداخل ، فإن الفن من ناحيته نوع من طبيعة خارجة عن المادة يخلقها من الخارج . والطبيعة كما نرى تضىء لنا الطريق لإتمام عمليات الفن التي تضىء بدورها الطريق لإتمام عمليات الطبيعة ( ٥٠ ) . ومع هذا ، لا بد أن نتجنب المبالغة في التشبيه كما يفعل البعض - بين النشاط الجمالي والنشاط البيولوجي ، لأن هناك فروقا واضحة بين النمو الروحي والنمو الجسدي أساسا على وجه العموم أن الأول ينبع من فكرة تفكر بنفسها لنفسها ، وتستطيع أن تفهم نفسها وتضبط نفسها على الأقل جزئيا وعن طريق المنطق ، في حين أن الثاني يأتي من فكرة لا شعورية تكاد تكون نعاسية خلال اليقظة ، لا تفكر بنفسها لنفسها . وما من شك في أن هذا الفرق يوضح لنا ، ضمن أشياء أخرى ، أن الفن يتضمن صفات الاختراع والحرية واللا توقعية ، أكثر مما هو الشأن في الطبيعة . هذا ، وإذا كان من الصحيح أن الحياة قد خلقت خلال تطورها عدداً كبيراً من أشكال جديدة . فمن الواضح أيضاً أنها على مستوى الفرد لا تفرض أى فرصة للاختيار . يدل على هذا أن الأحياء الذين يولدون ينتمون إلى نفس النماذج بغير تحديد . أما فيما يتعلق بالفنون الجميلة فالأمر على العكس من ذلك . فالاتجاه الذي اتجهت إليه هذه الفنون في قرن من القرون غير معروف لنا اليوم ، إن من المستحيل على مصور ما ، مثلا ، أن يتنبأ بمدى تقدم فنه هو في التصوير ، ولا أن يعرف مقدما بالتمام أى لوحة سوف يصور غدا . . . فإذا لم يكن الفنان يصور نفسه بنفسه نقلا عن صورته الواقعية فإن كل عمل فني من أعماله يقدم لنا شيئا لم نره أبدا من قبل ، ولا يمكن أن يحل محله أى عمل آخر ، وهنا يستحق عمله هذا أن نطلق عليه كلمة « الإبداع » .

أضف إلى هذا أن المخلوقات في الطبيعة تنتج طبقا لطريقة محددة غير متغيرة إلا في حالات استثنائية . وليس هذا ما يحدث في الفن حيث نجد أن كل عمل فني فريد في نوعه يأتي إلى الدنيا بطريقة فريدة في نوعها . . . فما من

لوحتين أبدى صورهما نفس الفنان كان تاريخهما هو بعينه . وفي حالات معينة ، يلوح أن العقل قد ترك اليد تجرى في حرية خلال وقت معين ، وفي حالات أخرى يحدث تبادل بين اليد والعقل يتصف بالحرية لدرجة كبيرة نكاد نقول فيها إن هناك خلافاً أو معركة تقريباً . وأحياناً أخرى كذلك زى الفنان قد انتهى من عمله في بضعة أيام ، بل وأحياناً في بضع ساعات ، بعد أن يكون قد أمضى وقتاً لم يفعل خلاله شيئاً يذكر غير التفكير في لوحة ما لمدة تزيد أو تقل طويلاً . . . . (٥١) .

وأكثر من هذا ما لا يحدث أبداً في الطبيعة من أن البذرة الأولى يمكن أن تتعرض خلال نموها لتحويلات تغير الكائن الذي يسير قدماً تغيراً كلياً وجزئياً ، فإذا كان المجموع يدعو التفاصيل إلى الانضمام إليه فإنه يحدث أيضاً أن يعمل عنصر ثانوى بدوره للتأثير في المجموع لدرجة أن يتمكن من استئصال الخطة الأساسية الأولى للعمل . ويحدث أن نرى انتصار مرحلة واحدة على الموضوع الأساسى الذى كان يرتبط بها ، مثال ذلك شخصية « بارسيغال » الذى كان فى المشروع الأول لأسطورة « تريستان » عابراً سبيل محسناً . . . ثم اختفى من القصة ليرتفع إلى مستوى الحياة المستقلة . فالواقع أنه كلما أوضح العمل بناءه الأساسى خلال عملية التنفيذ ، ترك فى الطريق عدداً من الإمكانيات يطفو هو من فوقها . . . على أن هذه الإمكانيات - كما رأينا حالاً فى قصة « تريستان » - لاتضيع أو تفقد على الإطلاق ، حين لاتصبح موضوع عمل آخر ، ألم يؤكد جوته أن عدداً من مسوداته فى « بروميتيه » و « تثنال » و « اكسيون » و « سيزيف » قد ظهرت فيما بعد فى الإطار الخلقى لقصة « ايفيجينى » وأنه يدين لهذه المسودات غير المكتملة بجزء من قوة مسرحيته ؟ (٥٢)

عن السهولة

إذا كان دور العمل وأهميته في الإبداع الفني والأدبي على ما هو عليه وكما أوضحناه ، فإنه من الضروري محاربة العقيدة التي تعزو إلى العباقرة خطأ سهولة الإبداع . . . ويكتب بيرجسون أن « الأشياء الجميلة عسيرة ، وتفهم عسيرة هذه بمعنى أنها صعبة التنفيذ ، بل وربما في حالات معينة ، صعبة الفهم والاستيعاب . ويقترح جورج أورليك بهذا الصدد تمييزاً طيباً ؛ فهو يلاحظ « أن هناك مؤلفين موسيقيين يكتبون بسهولة أدواراً موسيقية صعبة ، وآخرين يكتبون بصعوبة أدواراً سهلة » .

من المؤكد أن هناك سهولة طبيعية تتميز بها العبقرية أو الموهبة ، ولعل من المستحيل أن نفهم خصب الإنتاج الفني - حتى بصرف النظر عن نوعيته - عند فيكتور هوجو وديكنز وبالزك وفاجنر ، إن نحن لم نأخذ في اعتبارنا أنهم كانوا يعملون بسرعة وفعالية أكثر من غيرهم . والخصب عامل مساعد على السهولة ، ولو أن المبدعين الذين يتمتعون بنفس درجة العبقرية لا يعملون جميعاً بنفس السهولة ؛ إذ يلوح أن بعضهم يتمتع أكثر من سواه بسهولة في العمل ترجع إلى نوع من نعمة إلهية يحسدهم عليها الذين لم يصعبهم الحظ . . . فهناك « هونجر » يصرح بقوله : « إنى أعجب بالمؤلفين الموسيقيين من أمثال ميلو وهندميت ، وأحسدهم على ما منحوه من سهولة تسمح لهم بالكتابة كما يسيل الماء من نبع فياض » (٥٣) . ويتساءل ديلاكروا قائلاً : أليس هذا من صفات الالهة ميرانفا ؛ ذلك الامتياز الذي يسمح بإنتاج عمل كامل بلفتة واحدة ؟ .. كم تكون السعادة إزاء مثل ذلك الإنتاج الذي يلوح كما لو لم يكن قد كلف صاحبه شيئاً . وكم هم سعداء أولئك الفنانون الذين يستحشهم إله ما لإنتاج كهذا ؟ (٥٤) .

ومع هذا فلكل وسام ظهره القبيح . . . فمن الجائز أن تنطوى السهولة

على بعض الخطورة ، حكمها في هذا حكم النجاح البالغ السرعة ، فالفنان الذى يقنع بها يعرض نفسه للضياع ، إن هو صادفته عقبة ما لم يتمكن من التغلب عليها ؛ لأن موهبته لم تبلغ درجة النضج ، ولأنه لا يبذل الجهد اللازم الذى يقدم به للعمل رعاية كافية . لذا كانت كلمة « السهولة » فى لغة الفن مرادفة غالباً لكلمة السطحية ، والتأثير الذى يمارسه العمل الفنى السهل تأثير لطيف ، لكن الذى ينقصه هو القوة أو العظمة أو الأصالة . ولقد كان ديلاكروا يعمل على تشخيص أمراض عدد كبير من معاصريه ، وقد رأى فى بوننجتون « رجلاً مليئاً بالعاطفة ، لكن يده هى التى توجهه ، وفى هذا توضيحاً بأهم المزايا فى سبيل سهولة بائسة هى اليوم سبب فى فشل أعماله . ولم يكن الوصف الذى وصف به ديلاكروا ، شارليه بأحسن من هذا حيث قال عنه : « لم يكن لموهبته فجر ، فأنت تجد لديه سهولة عجيبة تخدم خيالاً لا ينضب ، لكن لم تكن هذه السهولة عاملاً يرفعه دائماً إلى المرتبة العالية التى كانت تتصف بها أعماله الأولى . . يلوح أن المواهب الطبيعية التى يجرى إعدادها فى بطن شديد وخلال آلام أشد تنتهى إلى مصير من حياة أطول فى قوتها وفى اتساع رحابها . (٥٥)

هذه السهولة موهبة طبيعية ، لكن هناك نوعاً آخر من السهولة ، هو ذلك الذى يكتسب كثمرة للجهد يبذل . ويقول جيونو فى هذا : « ما السهولة عندى ؟ إنها تتكون بالضبط من هذا : أكتب يومياً ، ومنذ أربعين عاماً ، من الساعة صباحاً إلى الظهر ، عداساعة للبراسلات ، وأكتب ثلاثاً أو أربعاً من صفحات مجلد ، حتى فى الأيام التى يسود فيها نفسى أنكد ألوان الحزن والحداد » ٥٦ . وبهذا النظام يكتسب المبدع مهارة لا يمكن أن يدعيها ناشئ أو متدرب . وهذا الأمر صحيح بالنسبة للصورة والموسيقى وفن العمارة والأديب ، صحته بالنسبة للآخرين جميعاً ، فهو يعنى - طبقاً للقوانين العادية - لفتة يد ، أو لفتة عقل ، سريعة تجعل العمليات التى يقوم بها أسرع وأيسر ،

وما يسمى قدرة لانزاع فيها لدى فنان ، ماهو بالضبط ذلك التفوق الذى يرجع إلى تمسكته من وسائل تحقيق فنه . وما من شك فى أن كاتباً مسرحياً سبق له أن كتب مائة مسرحية يعرف أحسن من غيره كيف يربط أطراف أحداث مسرحيته ، وكيف يضع الشخصية فى مكانها الصحيح وينسج خيوط المنظر بحيث يستحوذ على الاهتمام .

والمهارة فى التنفيذ الفنى ليست بعديمة القيمة من وجهة النظر الفنية ، ومن المؤكد أنها لا تختلط بالفن نفسه ، بل هى خاضعة له ، ولا تتمتع بقيمة ما إلا بصفتها وسيلة فحسب . ومع ذلك فالفنان لن يكتفى بما يمتلك منها ، وهو يحتاج دائماً - هكذا يرى النجر وهو خبير فى هذه الناحية - إلى المزيد منها . أما السهولة - هكذا يقول - فلا بد من استخدامها واحتقارها فى آن واحد ، ورغم ذلك فإذا كان لدينا منها ما يعادل مائة ألف درهم ، فيحسن ألا نأخذ منها إلا ما يعادل درهمين (٥٧) ، وأكثر من هذا فإن هناك شعراً ينبع من المهارة الطبيعية ، وبهذا الصدد يمتدح ديلاكروا عند روبانس ذلك التدريب الذى لا يقاوم والذى تمارس به اليد المدربة العارفة عملها ، الأمر الذى ينجم عنه شعور بالسهولة التى قامت بإنتاج هذه الأعمال ، وهو شعور يضيق على العمل الفنى قوة جديدة . غير أن الفنان الفلمينكى العظيم «روبانس» يتمتع بما يزيد من الموهبة . فالتنفيذ الفنى عنده باهر ، لا يفيد إلا فى التعبير عن غنائية شاعرية جارفة ، فى حين أننا إن فرضنا وجود هذه الفنية التنفيذية ذاتها عند فنان تافه للاحظنا أنها لا تصلح فى شيء ولا تعبر عن شيء ، ولو وجدنا أنها تغير من مغزاها حالاً بحيث لا يبقى منها إلا تمرين مدرسى ، وإقدام لقيمة له «مهارة يدوية بلهاء» (٥٨) .

على أن المهارة المكتسبة ، مثلها مثل السهولة الطبيعية ، يمكن أن تؤدي إلى نكبة ، لأنها تعمل على إغراء الفنان بشدة بأن يترك لها نفسه وأن يكتفى بها ، والذى يحدث هنا أن تظل موهبته الطبيعية كما هى لا تتجدد



بل تسقط في إطار « الممجوج » ، والنقليد الشكلى والبريق الكاذب للأعمال المتعجلة ، ويفقد الفنان إخلاصه لمذهبه وصراحته في التنفيذ ، وما أسماه ديلاكروا « العاطفة » التى يبدى إعجابه بها فى مصورات القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، تلك العاطفة التى يمكن أن يحتفظ بها الفنان لو كان على درجة من الجهل أو السذاجة ، فالعلم يكاد يكون دائما مشثوما ، ومهارة اليد أو معرفة عميقة نوعا لعلم التشريح أو للنسب بين الأجزاء تؤدى بالفنان فى التو إلى حرية كبيرة ، مبالغ فيها ، فلا يعكس الصورة على ما هى عليه من نقاء ، وتغريه وسائل التنفيذ بسهولة أو باختصار إلى أن تؤدى به إلى الاصطناع ، (٥٩) .

أما عن السهولة التى يعمل بها المصور أو الأديب ويقدم عمله الناتج عنها إلى الذين يريد ، فما هى إلا خداع للبصر ، فالناظر إلى هذا العمل يعرف - إن هو دقق النظر - أنه لم يتم بالسهولة التى كان يتصورها أول وهلة ، وهكذا يصبح اليسير عسيرا فى أغلب الأحيان . ولم تفت « بوالو » هذه الحقيقة ، فهو يقول : « لا ينبغى أن يظهر الكتاب كما لو كان ناتجا عن التدقيق والإجادة ، بل إنه من غير الممكن أن يكون قد نتج من الإجادة ، والعمل نفسه هو الذى يضىف عليه غالبا مظهر السهولة التى طالما امتدحها البعض ، وطالما جذبت القارىء . فهناك بطبيعة الحال فرق بين أبيات شعر سهلة وأخرى تم قرضها فى سهولة . فهاهى ذى كتابات « فيرجيل » وقد كانت نتيجة عمل جد طويل الأمد لدرجة كبيرة للغاية ، ولهذا فهى أكثر طبيعة من كتابات « لو كان » الذى كان يقال عنه إنه كان يكتب بسرعة هائلة . فالجهد الذى يقوم به المؤلف عادة لصقل ما يكتبه وإضفاء الكمال عليه هو الذى لا يتطلب من القارىء جهدا لقراءته (٦٠) .

وإذا فرضنا أن كاتبنا قد طلب إلى جمهور قرائه بذل شىء من هذا الجهد الذى قام به هو ، فما من داع لأن يعاب عليه هذا ، بل غالبا ما يكون هناك

ما يدعو إلى إسداء الشكر له على ذلك . وصحيح أن الكاتب يكتب ليقرأه الناس ، لكن ليس الأمر هنا امتداح الغموض أو الفلسفة التي تدعى العمق لتخفى وراءها فقر الفكرة وضعف الشكل . فالشيء الذي يسهل فهمه جيدا هو الذي يمكن التعبير عنه في وضوح ، ولو أن وضوح العمل الفني - سواء كان قصيدة أم قصة أم دورا موسيقيا أو تشكيلا تصويريا - ليس هو بعينه وضوح مسألة في الهندسة . ومع كل فلكلصعوبة جاذبية خاصة لكل عقل يكون على جانب من التوفيق والحيوية وحب المعرفة ، هذا إلى جانب كونها مصدرا لإثراء الفكر . على أن كاتبها مثل بروست ليس بالسهل ، وموتنتي وباخ وديبوسى في مؤلفاته الموسيقية الأخيرة ليسوا بالسهولة التي قد نتصورها ، فهم لا يهيئون إلى مستوانا ، ولذا يتعين علينا أن نرتفع نحن إلى مستواهم . وكم يكون سرورنا كبيرا وغناؤنا الروحي عظيما حين نفعل ذلك . . . . . وكم نستطيع أن نتعلم من فاليري ألا نرفض دائما الأعمال الأدبية والفنية العويصة دون أن نحترق تلك الفكرة التي لا ترمى إلا إلى تسلية قارئها فحسب ، ومنها ما يستحق الإعجاب حقا ، يجب أن نتعلم هذا لكن دون أن نؤكد كما يفعل فاليري « أن أحط الأنواع هو الذي يتطلب أبسط الجهد » (٦١) ، لأن فاليري هو نفسه الذي يقول : « إن جميع الكتب تقريبا التي أقدرها حق قدرها ، وكل تلك التي حاولتني على الإطلاق في فهم شيء ما ، كتب تصعب قراءتها ، يجوز أن يتركها الفكر جانبا ، لكن لا يجوز للتفكير أن يمر عليها مروراً عابرا ، وقد أدى بعضها لي خدمات رغم صعوبته ، وخدمني البعض الآخر لأنه كان صعبا (٦٢) .

## قيود لذيذة

لا ينبغي في عامة الأحوال أن نخشى الإفراط في السهولة عندما يواجه التنفيذ عقبات مادية، كما يحدث في فن النحت ؛ إذ تساءل : كيف يمكن تجنب عدم الاكتراث والضعف إن لم توجد هذه العقبات ؟ . . . ألا نعمل بحيث نعرض على نفوسنا قيوداً نختارها اختياراً ؟ يرى البعض هذا . . . فبودلير إذ يعارض مذهب الحرية في الرومانتيكية يكتب عن المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتاً فيقول : — « . . . وتسيل الفكرة فيها وكلها قوة لأن صيغتها عسيرة التنفيذ . . . أما عن القصائد الطويلة فهي مجال الذين لا يستطيعون نظم القصيدة منها » (٧٦) .

ويعمم فاليري هذه الملاحظة بحيث تصبح ناحية أساسية من نواحي علم الجمال عنده ، فيقول : « إن الفنانين الحقيقيين يعرفون الخطر والضيق الناجمين عن السهولة الكبيرة . فالقلم أو الفرشاة تلوح لهم كما لو كانت خفيفة للغاية ، فيفكرون إلى أن يعرفوا أن عملهم لن يكلفهم وقتاً كبيراً ، ويفكرون فيما تم نتيجة لهذه السهولة . . . فتراهم في العصور المواتية للفنون وقد خلقوا لأنفسهم صعوبات خيالية ، واخترعوا قواعد وتقاليد اختيارية ، وحدوا من حرياتهم بعد أن فهموا ضرورة الخوف وحرموا أنفسهم من إمكان صنع كل ما أرادوا في الحال مباشرة وفي ثقة تامة » (٦٤) .

والأمر هنا يستحق أن نقف قليلاً عند عرض دوافع العمل ، حتى لو لم نكن نقبل كل ما يقول به فاليري ، فليس من قبيل « الانحراف » حقا ، أو من باب حب المتاعب والعذاب أن يحب الفنانون « تقييد أنفسهم بسلاسل يختارونها لأنفسهم » ، بل إن لديهم مبررات قوية لذلك ، أوهما أن الفن ، من إحدى نواحيه على الأقل ، نوع من اللعب ، وكل لعب يتضمن قواعد معينة ، واللذة التي نجدها فيه كبيرة جداً بحيث تصبح معها هذه القواعد

أشد تضيقاً وأكثر عدداً مما نتصور . مثال هذا قواعد قرص الشعر ووزنه ، فلا لذاتنا ولا انفعالاتنا تهلك أو تفسد إن هي خضعت لهذه القواعد ، بل هي تتكاثر وتتوالد بعضها من البعض أيضاً وبفضل نظم تقليدية خاصة . انظر إلى لاعبي الشطرنج . . انظر إلى الآلام التي تسببها لهم هذه اللعبة . . . وإلى تلك الحرارة التي تصل إليهم عن طريق تقاليدهم العجيبة ، وإلى هذه القيود الخيالية في حركاتهم . . . لإنهم يرون بلا مرأى حسانهم العاجي الصغير وقد أخضع إلى قفزات خاصة معينة على اللوحة . . وهم يشعرون بضغط وقوة لا تراهما ولا يعرفهما الجهد الجسدي . . . وما إن تنتهي المباراة حتى تختفى هذه المغناطيسية وتتغير طبيعة الانتباه الشديد الذي طالما استمرت فيه هذه المباراة . . . ويزول كل هذا كما يزول الحلم ، (٦٥) .

فكر في هذا أيضاً . . . ماذا تكون عليه الفكرة دون الصورة الخارجية التي تتكشف فيها ؟ تكون شيئاً يسيراً هيئتنا . . . ظل يختفي حال ظهوره إن هو لم يتجسم في مادة صعبة التشكيل . . . وكما تكون الفكرة تافهة في أغلب الأحيان إن هي لم تصل إلى درجة من الارتفاع بفضل مقتضيات التعبير ؟ هذا صحيح سواء أكان الأمر يتعلق بالقوة الروحية أم القوة المادية ، فمهما تكن قوة الحرارة فإنها لا تصبح ذات فائدة أو مبعثاً للحركة إلا بفعل الآلات التي يدفعها الفن فيها . ولا بد من مضايقات تأتي في موضعها لتكون عقبة في سبيل انحسارها انحساراً تاماً . . . ولا بد من تأخير يحدث في حكمة ليقف في وجه العودة إلى التوازن الذي يمكن التغلب عليه ، بحيث يسمح هذا التأخير باختلاس شيء قبل نزول الحرارة نزولاً لا يثمر . . . فوظيفة الفنان إذاً — وعلى نفس النمط — هي التقاط الطاقة الإبداعية مع توجيهها في طريقها ، وإذا لم يفعل هذا تناثرت تلك الطاقة . « فبين الانفعال أو الفكرة الرئيسية وبين ما تنتهي إليه من نسيان وخلط وغموض ، وكلها صفات لا مفر للتفكير منها ، من هذا وذاك يصبح عمل الفنان إدخال مضايقات يوجد هو لنفسه بحيث يقوم بعد دخولها تنازع بين طبيعة الظواهر

الداخلية المؤقتة وبعض العمل المتجدد والوجود المستقل ، . فإن لم توجد هذه المضايقات الضرورية لما أمكن أن تكون هناك إلا خلخلة واحتمالات وسهولة تبعث على التقزز : ثروة لا إرادية كبيرة لكنها عديمة القيمة ، تلك التي تأتي من الأحلام فتحرك الأشياء البالية التي لانهاية لها وتخطاها بعضها ببعض ، (٦٦) .

وهناك حديث أخير عن طبيعة الشعر : إن الشيء الذي يميز الشعر عن لغة الكلام العادية ، كما سنرى فيما بعد ، هو أن هذه الأخيرة تهدف إلى التعبير عن معنى معين ، في حين أن الشعر قيمة ذاتية بصرف النظر عما يعنى ، لذا نجد أن كل أدب يكون قد تخطى عمرا معيناً يحدد معالم اتجاه يرمى إلى إبداع لغة شاعرية منفصلة عن اللغة العادية ، لها تعبيراتها ، وتركيباتها وحريرتها وموانعها التي تختلف كلها اختلافاً يزيد أو يقل عن نظيرتها في الحياة العادية وهنا تصبح العقبات التي يقابلها الشاعر ذات أهمية كبرى ، وهي تبرر وجودها تبريراً كافياً إن هي استطاعت أن تذكر قارض الشعر كل لحظة بأنه لا يتحرك في مجال اللغة العادية ، بل إنه يتحرك في مجال آخر يتميز عنه تماماً ، (٦٧) . وبتعبير آخر ، فإنه مهما يكن أصل هذه القيود الموجودة في القوانين القديمة ، فلا قيمة لها إلا لأنها تعبر ببساطة تامة عن عالم مطلق للتعبير ، وهذا العالم موجود في ذاته ولذاته ، هدفه النهائي هو اللغة ، تصبح فيه القصيدة بعد خلاصها من عيوب الفكر ، حية تعيش من الكيان المستقل للعمل الفنى ، على أن « مطالب قرض الشعر قرصاً دقيقاً تنحصر في الاصطناع الذي يمنح اللغة الطبيعية صفات المادة الصلدة ، وهي مادة غريبة عنا تظهر كما لو كانت صماء إزاء رغباتنا ، (٦٨) .

« قيود لذيذة » . . . هاهم أولاء هواة الصعاب يرفعون صوتهم ليتغنوا ولتندحوا التقاليد التي أعلن الرومانتيكيون الحرب عليها في شيء من الخشية . هاهم أولاء ينتشون أمام الأشعار ذات الأوزان الثابتة التي طالما مارسها قدامى الشعراء . فمن إقصائد المديح التقليدية إلى الأشعار ذات

القافيتين الخ... بل وإلى المقطوعة ذات الأربعة عشر بيتا بوجه خاص... تلك التي تبعث الحماسة... والتي يوجه فاليري إلى مخترعها المجهول حديثا جميلا يقول فيه «لا أدري ماذا تساوى أبياتك.. لكنهما مهما تكن رديئة، ومهما يكن جفافها، ومهما تكن غثة، فإنى أضعك في قلبي فوق كل شعراء الأرض والجحيم... إنك اخترعت شكلا... وصيغة...، أما عن قاعدة الوحدات الثلاث في فن الكتابة المسرحية فهي ليست أقل نصيبا من الدفاع الحار: أهي شحيحة؟ مصطنعة؟ أهي على عكس الحياة؟ خطأ... بل هي بالأحرى مرثة، مجاملة... لأننا مهما يكن الأمر نتساءل: «هل من المنطق أن نضع ما يسمى «الحياة» في موقف الضد من هذه الشروط الثلاثة العظيمة؟ ألا نرى... وبالأأسف أن الحياة، الحياة الحقيقية، تخضع - حتى توجد - لعدد كبير جدا من قيود إجبارية؟ والوحدات التي لا مفر منها؟ ألا تعتبر الوحدات الثلاث المشهورة... تلك التي طالما وقعت عليها اللعنة... شيئا قليلا وقيوداً خفيفة بالنسبة للوحدات والقيود العامة في الحياة الواقعية؟» (٦٩).

ولقد مضى وقت طويل ولم يبطل العراك حول القافية. فهذا فيرلين، ومن قبله فينلون، يندد بماسمى «مضمار القافية»، لكن لديك أيضا فاليري ومن قبله فولتير، يمتدح محاسنها. إن أعجب من كل هذا ذلك التمسك الذي يبديه بها الكتاب الذين مستهم الثورة السريالية... ولهذا مغزاه الكبير... إن الصعوبات وما تأتي به من خصب... تلك الصعوبات التي يتحدث عنها كوكتو ترجع إليها. ويقول في هذا كوكتو: «كلما اكتشفت عظمة الفكرة الشائعة ملئت إلى الإيمان بأن إثارة الخيال تأتي من عدد قليل من وسائل يمتلكها، وكلما اقتربت من بيت الشعر، ذلك الزى القديم الذي لا يتغير، والذي يحاول كل منا أن يفسد شكله... فهكذا يتخلص عصرنا من الفوضى رغم أنه يتخذ مظهر الفوضى، وهكذا يعود إلى القوانين الثابتة

بروح جديدة . . . ثم يختتم قائلاً : « فلنعد إلى القافية ، هذه القوة القديمة ذات السمة الطيبة » . (٧٠) .

لاشك أن أراجون يطالب بعروض « أوزان الشعر » أكثر مرونة وانتقالاً من بيت شعر إلى آخر بحرية أكبر ، كما يطالب بإضفاء ثروة من كلمات جديدة ومعلومات جديدة على الشعر ، لكنه مع هذا يتفق ورأينا فيما يتعلق بأعماق الفكرة «الشاعرية» ، وفي هذا يقول : «وهنا تعود القافية إلى كرامتها الأولى ، لأنها هي التي تدعو إلى إدخال أشياء جديدة في اللغة القديمة . . . . وهنا فقط لن تصبح القافية مثار استهزاء ؛ لأنها تشارك في إثبات أهمية العالم الواقعي ، ولأنها الحلقة التي تربط الأشياء بالأغنية ، والتي تدعو الأشياء إلى الغناء . . . . ولقد مررنا منذ فترة قصيرة بمرحلة كان الشعر قد تحلل فيها وأصبح شيئاً عادياً يعادل في هذا وقع الأقدام المحسوب عددها كما حدث في القرن الثامن عشر . . . . وما من شك في أن الشعر الذي يكتب آلياً في هذه الأعوام الأخيرة سوف يبلغ نفس المصير الذي بلغته أشعارة عصور الرعاة » ، (٧١) .

هذا ولن يمر هذا الرأي دون معارضة تقول بأن الشعر شيء والعروض شيء آخر ، وأن أحياناً من الشعر تكون مقفاة لا كبر درجة من الإلتقان يمكن أن تكون عديمة القيمة ، في حين أن أحياناً تحررت من القافية والقواعد يمكن أحياناً أن تنطوى على نجاح مذهل . . الأمر الذي لا يمنع مؤلفنا من الرد عليه ، فالفنان في هذا هو الذي يدخل في الحسبان شيئاً أكثر من الأداة التي يستخدمها ، فإذا كان استخدامه لها شيئاً فإن هذا لا يعني أن تكون الأداة رديئة . أضف إلى هذا أن من الضروري أن تكون تقاليد قرض الشعر متينة لكي يعود كبار الشعراء بالغريزة إلى استخدام القافية بعد أن يكونوا قد تحرروا من بيت الشعر التقليدي ، أو أن يكونوا قد اكتسبوا ثروة من القوافي الداخلية ليستخداموها في نصوصهم وليوجدوا بها تقابلات

شاعرية دقيقة . هكذا يفعل كل « بطريقته ، هـ دى رنبيه وف . جامس وبول فوروبول كاوديل . ولنعلم أن الثوار الذين ينتصرون ثم يتحولون إلى مستبدين يستحيل التعامل معهم لا يوجدون في ميدان السياسة وحده ، ولنعلم أن النظام الذي يتم هدمه يحل محله نظام آخر ، ويمكن — كما قال فاجنر : « إحلال ظلم محل ظلم آخر جديد لا يقل عن سابقه تكبيلا بل ويزيد عنه تعسفا .

وعلى أية حال فالفنان في نهاية الأمر ان يعود بطريقة من الطرق إلى القواعد الشائعة ، بل ولن يدعى بدوره تغيير المملكة التي تغطيها إلهة الشعر ، بل إنه يسن لنفسه قانونه الخاص به إن كان حقا شاعرا ، وغالبا ما يكون هذا القانون أشد تحكما من القوانين المكتوبة . ويتحدث كوكتو عن « الشدة الفظيعة ، التي تتحكم في « وضع الفعل في مكانه وعلامات التأكيد والتذكير وحركة الوزن » تلك الشدة التي « قد لا يرى القارىء فيها إلا نوعا من السكسل » وهو يقول في ظرف « إن الشاعر إنسان تسكنه آلاف الشياطين ، وعليه أن يطيعهم » (٧٢) . .

وما هذه إلا صفة من صفات سن النضج التي لا يمكن أن تناقضها الشيخوخة إن نحن عرفنا أن كوكتو قد قال في « خطاب أو كسفورد » — بعد أن ندد بما أسماه « مؤامرة الأسلوب والقواعد » عند « عدد كبير من الشباب » الذين « يخلطون بين الهيكل أى القصيدة ومجرد الشكل الشعري » قال « موضحا » إن استحالة رؤية نظام معين لا يمنع من كونه قائما ، فليكن إذن هذا النظام غير مرئي . لكن وجوده لامرأ فيه . . .

وسط هذه المناقشة توجد النظرية الخاصة بحرية الفنان .. فهنا هذا . لكن الحرية في مجال الفن وفي أى مجال من مجالات السلوك شيء والإباحية شيء آخر ، فهي لا تفترض أن تترك القانون جانبا لأنها هي القوة التي



تسمح لنا بأن نسن لأنفسنا قانونا . والنظام لا يقتلها لأنها ثمرة النظام الحلوة . انظر إلى تاريخ فن التصوير . « نعم . . إن لمسة من ريشة تانتوريه أولويني أو كوريج أو رينولدز أو فيلاسكين تأتي في حرية تعادل حرية الهواء الطلق ، ومع هذا فهي دقيقة مضبوطة ، لكنها هي النظام الموروث من جهد بلغ عمره خمسمائة عام ، نظام يمكنها من أن تكون طليقة وأن تخرج أعمالا فنية كبرى . أطعها تكن حرا كذلك وبدورك ، لكن الحرية الكاملة لن تتأني في الأشياء الكبيرة والصغيرة على السواء إلا بخدمة كاملة متقنة» (٧٣) .

ماذا تكون هذه « الخدمة المتقنة » ، في مجال الفن إن لم تكن تكييفاً بين العمل الفني وبين الهدف الذي يرمى إليه ، بناء على مقاييس يقبلها الفنان وتعمل على إضفاء الجمال عليه ؟ فكم من قيود على الفنان أن يتحملها وينتصر عليها . فمن مقاومة ضد المادة إلى حدود يفرضها تشريح جسم الإنسان على النحات أو المصور ، إلى قوانين الضوء والظل الخ . . وبدلاً من أن تكون هذه القيود عاملاً على استعباده تجدها بين يدي ذى الموهبة أو العبقرية وسائل لتحرره ، لأن الفنان يحتاج إليها لكي يشغل دفعته ويوجهها ، ولكي يستطيع التغلب على الأشياء كلها . . « ويمكن أن يقال كذلك إن الوحي ينحصر في سلسلة من العقبات ينتصر أو يقضى عليها ، وإنه — أى الوحي — لا يتحرك بحرية إلا بعد أن يعرف كيف يخضع لهذه العقبات ويكافح معها مدة طويلة لكي يسيطر عليها جميعاً . ولعل أحسن المرتجلين وأصحهم من أمثال ديموستين قد اضطروا إلى غزو موهبتهم والتمسك منها . . وأولئك الذين يتمتعون أصلاً بهذه الموهبة لم يستخدموها استخداماً سليماً إلا بعد أن جاهدوا في صبر طويل ليتمكنوا منها . . . مثال هذا سيزار فرانك الذي ظل راحماً خلال ربع قرن من الزمان بعد انتصاراته الأولى ، وكان في هذا أشد حكمة من « سينييه » ، الذي أفاد من موهبة سهلة ولم يفعل شيئاً يخلده الزمن» (٧٤) .

يعتبر سترافنسكى - خطأ أو صواباً - ثوريا ، ومع هذا فما من أحد يشك في جرأته .. ومع ذلك فما من أحد أيضاً أصبح أكثر منه نبيا بشر بحكم الإرادة . « من منالم يسمح أبداً أن الفن شيء آخر غير ملكة الحرية ؟ .. إن هذا النوع من الكفر ينتشر انتشاراً واسعاً وبنفس الدرجة لأن الناس يعتقدون أن الفن شيء خارج عن النشاط الشائع ، لكن لا يمكن - لافي الفن ولا في غيره - أن نبني شيئاً على أساس ضعيف ؛ فالشيء الذى يكون على العكس من السند الأساسى لا يمكن إلا أن يكون على العكس من الحركة . وفيما يخصنى أقول إننى أشعر بنوع من الرعب عندما أشرع فى العمل وأجد نفسى أمام ما لا نهاية له من الاحتمالات ، وأشعر بأن كل شيء مسموح به لى .. فإذا كان فى استطاعتى استخدام كل شيء .. الطيب والردىء على السواء ، وإذا لم يكن هناك ما يجعلنى أقاوم شيئاً ما ، لأصبح أى مجهود أقوم به عديم الفائدة ، إذ أننى لا أستطيع أن أشيد شيئاً على لا شيء ، وكل محاولة تصبح هكذا عديمة القيمة . فهل أنا مرغم إذاً على أن أضيع فى هوة الحرية هذه ؟ ، لا . . . فلكى يتخلص من هذا الدوار تجده من ناحية يتعلق بأهداب الموضوع ، أى بضرورات الشيء الذى يقوم بعمله ، ومن ناحية ، أخرى يخلق لنفسه قواعد معينة . وفى هذه الحالة تنحصر حرىتى فى التحرك فى إطار الضيق الذى حددته لنفسى وبنفسى ، ولكل مشروع من مشروعاتى . بل وسأقول أكثر من هذا : إن حرىتى تكبر وتعمق كلما حددت حدود مجال علمى تضيقاً ، وكلما أحطت نفسى بعقبات أكثر عدداً .. وكلما فرض الإنسان على نفسه قيوداً ، تحرر من هذه السلاسل التى تقف فى سبيل تفكيره .. وكلما فرضت الرقابة على الفن ، وكلما حددت حدوده واعماله ، ازداد حرىته ، (٧٥) .

ماهى إذاً مآثر هذه القيود وتلك الحدود ؟ .. ما محاسن هذا الخضوع ؟ .. ماهى ؟ .. هناك جملتان تلخصانها إنه « كلما رفع عنى قيد حرمت من قوة

وتحكم القيد لا يوجد إلا للحصول على دقة التنفيذ ، . وكان ليوناردو دافنشى يقول إن القوة تتولد من الضغط وتموت بالحرية . «والذى لا يبالي يفخر بعكس ذلك ويقضى على الضغط ، يحدوه في هذا أمل ضامع في أن يجد في الحرية أصل قوته ، فلا يجد فيها إلا تحكم النزوات وفوضى الأهواء» (٧٦). ولكيلا نتحدث مثلاً عن أعمال سترافنسكى نفسه ولا عن آخرين غيره كثيرين — ابتداء من مقطوعة «فن اللحن المتكرر» لباخ — هل يظن أن رافيل في دور الكونشرتو من أجل اليد اليسرى ، فقد شيئاً ما لأنه قلل من وسائل التنفيذ؟ أليس العكس هو الصحيح؟ «إن الضغط وتضييق إمكانيات التعبير في عمل فنى يصوره عازف بيانو أكتع يركز لدى رافيل جميع القيم وجميع أنواع الجرأة وجميع قوى الشعر الرقيق» (٧٧) .

لقد كان من الضروري قطعاً تنفيذ هذه الأسطورة الخبيثة التي تقول بوجود حرية دون مقاييس أو حدود ، لكن من الضروري أيضاً أن نحفظ بموقف معقول وألا ننتقل من إفراط إلى إفراط . فليست كل القيود سليمة ، وليست جميع النظم بمواتية لإطلاق الحرية الحقة ، ولكي نبقى في مجال الفنون نقول : «إن من المؤكد أن الفنان في حاجة إلى حرية يتحدد هو فيها ، لأنه يبدع شكلاً . فعبقريته الخاصة ، يخصصها الوحي ، تودلو تصادف ملابسات ملبوسة واضحة قدر المستطاع ، فهو يصنع من العوائق المادية ضرورة جمالية ، ولذا يتعين عليه الانتصار عليها بعد أن يكون قد جعل منها شيئاً ، ومن نفسه لاعباً فناناً ، لكن يجب أن تكون هذه التحديدات هي بعينها التي تحدد الحالات المختلفة طبقاً لتباينها الحقيقي ، فالتقاليد التعسفية ، التي تكون غريبة على المحتويات الفعلية لكل حالة قد تؤدي إلى تنفيذ أعمال متكررة دميمة ، وقد تقضى في الحال على خصب الاختراع لدى المبدعين . فليس إذا من المقبول أن تتعدى القيود حدود مجال البرناج الواضح بحيث تتطلب صيغة معينة للأسلوب» (٧٨).

فأواقع أن إرغام الفنان على أن يكيف نفسه بمبادئ غير جوهرية ،  
تؤخذ على أنها مقدسة وتعتبر كأنها «قوانين أبدية للجمال» ، إن يؤدي أبداً  
إلى فن حي تعبيرى ، بل يؤدي إلى الجفاف والتقليد الأكاديمي العتيق . لهذا  
لا يمكن أن يقلد قوانين الماضي لكي يخلق عملاً جميلاً ، ولا الأشكال المصرية  
القديمة أو الرومانية القديمة ليخلق عملاً فنياً ذا موضوع ديني . ولقد رأينا  
هذا مثلاً في أعمال مدرسة «بيرون» . ودون أن نذهب في هذا إلى حد  
بعيد نقول كم هناك من تشويه وجود يرجعان في تاريخ الفنون إلى القواعد  
التي كانت تفرضها قاعات الفن التقليدية أو هيئات الحرف أو التقاليد ؟ ..  
وكم من مرة — رغم ما يقول فينشي — مات الفن من القيود واختنق لعدم  
وجود الحرية ؟ ..

هكذا نرى أن القيود ليست حلوة بالنسبة لجميع الناس ، ولا في جميع  
الأحوال ، فغالباً ما تؤدي إلى نتائج عكسية لا تتفق وتلك التي يتوقعها  
جيد وفاليري وآخرون ، ولطالما ندد بها كلوديل قائلاً : «يلوح أنهم يريدون  
القول بأن الضغط في ذاته يضطرنا إلى إجراء رقابة أكثر شدة ، وإلى عدم  
الاكتفاء بأول تعبير يطرق الذهن ، وبأن هذا يرغمنا على رسم شكل أشد  
ثباتاً وأكثر صلابة وأرفع فناً .. وهنا أنكر تماماً قيمة الضغط ، لأن قيد  
القافية كما يمارسه شعراء البارناس يضعف قوة البحث عن ألفاظ اللغة لدرجة  
ضخمة ، وهنا يضطر الشاعر إلى أن يتبنى أشكالاً تتكرر تكراراً رديئاً  
وإلى أن يقنع بما يأتي إليه وبأشكال ثابتة يستخدمها لأنها أكثر سهولة من  
غيرها . فالقوافي مثلاً ليست وفيرة في النغمات التي تعتبر جميلة بوجه خاص  
بالنسبة للأذن ، فالمقاطع التي تخرج من الأنف مثل « أن ، و «أون» و «أين»  
تجد فيها قوافي لا حصر لها ، في حين لا تجد أية قافية في النهايات الجميلة مثل  
« أميل humble » و « بوبر purple » و « سامبل simple » .. (٧٩)

وأخيراً — وهنا ندخل في أعماق الأمور — يجب أن تكون التقاليد

المفروضة على الفنان ذات طبيعة خاصة تسمح له بأن يوجد التوافق بينها وبين استعداداته الذاتية . لا تذكر هنا المحاسن التي قدمتها قاعدة الوحدات الثلاث للشاعر المسرحي راسين، ولا القاعدة التي كانت ترغمه على تصنيف آيات الشعر ذات الاثني عشر مقطعا بالقوافي « الجافة » ، ولقد لعبت هذه القواعد التقليدية ولا شك دوراً عظيماً في تدهور الفن المسرحي الكلاسيكي . لكن ما من شك أيضاً في أنها عملت منذ أيام راسين على إضعاف نغم اتصف بكثير من الحرية . . . هل تحاول أن تفرضا مثلاً على كلوديل ؟ ما زال الأمر هو أن نعرف ما إذا كانت طبيعة القيود هي أن يصبح الإبداع غثاً أو أنها تعاون في مسانדתه وفي تحديد أسسه الأولى . لا يكفي هنا القول بأنها يجب أن تشبه قواعد اللعب التي ينصرف إليها كل فنان انصرافاً حراً ، بل لابد أن نضيف إلى هذا أن من الضروري أن تصبح هي في نفسه بمثابة قانون حتى للعمل والتقدم ، وأن تضفي على فنه الذي يمارسه هو طبيعته هو ، وأن تندمج بهذه الطريقة في كيانه الإبداعي ، وأن يوجد التوافق بينها وبين طبيعته هو في يسر وسعادة ورغبة ، وبالاختصار فإن « القواعد لا تساعد العبقري إلا بقدر قابليتها للتوافق ورغباته العميقة بصفته إنساناً ، وإلا بقدر كونه إنساناً حياً تعمل هي على إذكاء حيويته وحساسيته » (٨٠)

وقد يوافق أشد أنصار النظام تمسكاً بهذه التحفظات التي ذكرناها ، لكنهم يلجأون أحياناً إلى الدفع بطريقة التعبير عن فكرتهم دفعا شديداً بقصد إجادة محاربة خطأ ما . . . غير أن أعمالهم تدل على أنهم كانوا يتمتعون بكل حرية داخل قيودهم الاختيارية ، وعلى أنهم أخذوا نصيبهم من الصراحة والحرية عندما أرادوا هذا . وهم لا ينكرون خطر القيود التي تفهم على حقيقتها ، فعندنا فاليري مثلاً يقول : « إن إبداعاً موسيقياً ما لا يهبط إلى مستوى مجرد الملاحظة ، كما سبق ، واعتقد كثيرون جداً من الناس الذين عملوا في جفاف وجعلوا من القواعد قواعد سخيفة ثم أثاروا نتيجة

لهذا ردود فعل فظيعة ، (٨١) . ولا يجمل فاليرى نفسه مع ذلك تباين الطبائع الفنية ، فهو الذى يقول أيضا : « أما عن نفسى فأنى أعتقد أن جميع الناس على حق ، وأنه يجب أن يعمل كل كما يريد » ، (٨٢) .

غير أن تعبير « يعمل كل كما يريد » ، لا يعنى أن يعمل بأى طريقة كانت . وكلوديل إذ يطالب فى قوة شديدة بحقوق الناس فى الحرية لن يذهب إلى هذا الحد ، وصحيح أنه يصرح بقوله : « إنه لا ينبغى أن نعمل متعمدين ، فالفنان الذى يبدى اقتباهه إلى فنه ، مثله مثل البهلوان الذى ينتبه إلى قدمه . وآلهة الشعر عذارى طاهرات ينفرن من الشدة ويتلخص مذهبي فى الشعر فى هذه الحكمة القديمة : لا تقف فى وجه الموسيقى . دعها تنبع وحدها .. أعد نفسك لى تأتى » ، (٨٣) . ومع هذا فكلوديل لا يكتب جزافا ؛ فقد كتب كتاب « فن الشعر » على أسس وقوانين استقاها ليستخدمها هو طبقا لمتطلبات عبقريته . أضف إلى هذا أنه ، وهو مؤلف « الرأس الذهبى » ، لا يمكن أن يكون قد استطاع كتابة هذا المؤلف إن كان قد « منع » موسيقاه من الخروج بدرجة أعلى قليلا من تلك التى سمح لنفسه بها . فليكن النظام إذا ذاتيا فرديا وتلقائيا كما يراد ، لكن لا بد من النظام كنظام . وكما قال فاجنر على لسان أحد شخصياته فى نهاية « أستاذة الغناء » : « كون لنفسك قاعدتك ثم طبقها » . لكن لنفرض كذلك أنه قد لا يكشف الفنان عن قاعدته هو إلا بعد أن يكون قد طبقها . . . .

### مصادفات سعيبة

لا يكون العمل خصبا إلا لدى الفنان الذى « يضم شيئا بين أحشائه » كما يقال . . . . ويمتلك كنزا داخليا يستمد منه ، وموهبة للتعبير عن مشاعره بلغة معينة . ولن تكون العقبة خلال العمل ذات فائدة ، ولا الضغط وسيلة للحرية ، ولا الصعوبة وعدا بالجمال ، إلا بالنسبة إلى روح جبارة لها قوة

الانغماس في الكفاح . إننا نتجه عن طريق هذه الزاوية المتلوية نحو اللامنطقي باعتباره أصل كل إبداع ، وما هو غير شيء يستحيل شرحه أو إنتاجه . . . إنه الشيء الذي نسميه في لغتنا الدارجة : الوحي أو الإلهام .

إن العمل الكلاسيكي في نظر « جيد » هو ذلك الذي لا يتصف بالجمال إلا لأنه يحوى رومانتيكية يكبح الفنان جماحها ، فإبداع هذا العمل يتطلب إذن ضرورة كبح الجماح، وضرورة وجود قوة جارفة تستطيع ذلك . ولقد كان نيتشة يؤكد أنه لولا أن العناصر « الديونيسية » تنبض في قلب الفنان نبضاً شديداً ، لا تصف النظام « الابوليني » بجمود وبرود قاتلين . رغم هذا فالامنطقي الذي نتحدث عنه هنا غالباً ما يظهر كما لو كان متواضعاً يأتي تحت ستار المصادفة ، على أن التنفيذ يحتفظ للفنان بمفاجآت عجيبة ومصادفات مثمرة لا يتوقعها . ونظننا قد اقتنعنا بهذا فعلاً . ونفسال ألا يجوز أن تكون « موجة الشعر » إذا شققة الحظ السعيد ؟ . . . ألا يمكن أن تحتوي العبقرية بما تتصف به من صبر طويل على حظ طيب ؟ . . . إن هذا هو رأي فاليري : ما نجاح العمل الفني إلا نتيجة اشتراك بين المعجزات والجمود الإرادية ، (٨٤) .

وإذا بحثنا الأمر بالنسبة لادجار بو، شعرنا بضيق يرجع إلى أننا نتناقض وإياه ، فهو يقول في نص شهير له إن مولد العمل الشعري لا يمت بصلة ما بما هو غير مفهوم أو غير متوقع . إن الحقيقة كلها قائمة في هذا . . . في أن العمل الفني يتم بيد طولي ، بالبحث والحساب الدقيق المنظم ، حسب رأيه ، فهل صدقه ؟ إنه يقول إنه كتب قصيدة « الغراب » بهذه الطريقة التي يقول عنها : « أريد أن أثبت بوضوح أنه ما من عنصر مشترك في تكوينها يمكن تفسيره بالمصادفة أو البديهية ، وأن هذا العمل قد تقدم خطوة نحو نهايته في دقة وتدقيق منطقيين يتم بهما حل مسألة في الرياضة » (٨٥) .

ويحلل «بو» هذا التركيب المنتظم تماما أمام أعيننا: كانت نقطة البدء فيه «رغبة في كتابة قصيدة ما ترضى ذوق الشعب والنقاد معاً» . ومن هنا — على ما يظهر — كانت ضرورة استنتاج كل شيء ، كما يحدث في نظرية رياضية : كانت ضرورة تحديد حجم القطعة « يمكن أن تقرأ في جلسة واحدة » ، وتحديد الأثر الذي ينتج عنها بحيث تكون « موضع تقدير عالمي » ، وإعداد موضوع الحزن الذي لا يفصل عن جمال القصيدة ، واستخدام « اللازمة المتكررة » باعتبارها « الركيعة التي تدور الآلة كلها حولها » . وكلمة «هيات» التي تفرض نفسها بفضل نغمتها ذات الحنين ، والغراب الذي توضع في فمه هذه الكلمة ، والموت الذي يبرر وجودها . . . وأخيراً الحب . . . حتى نبكى الموت . . .

وفي إطار هذه العوامل الدقيقة تكونت فكرة القصيدة كما يقول ، وسوف يكون لدينا «عشيق يبكي عشيقته بعد موتها . . . وغراب يكرر استمرار هذه الكلمة : هيات . . . ثم كانت الوسيلة الوحيدة للربط بين العشيق والغراب أن تتخيل أن هذا الغراب يستخدم تلك الكلمة ليجيب عن أسئلة العشيق » .

ونحن نتساءل : هل تكونت قصيدة الغراب حقاً بهذه الطريقة ؟ . . . إن من حقنا أن نشك في هذا ، لأن من المؤكد أن الشاعر لا يجمل في أي اتجاه سوف تسير القصيدة التي يفكر فيها ، وقد رأينا أنه يعلم هذا لكن في بعض الغموض ، فهو لا يشك في أهمية كل المصادفات التي سوف يقابلها في الطريق ، ولا يتنبأ بالمخاطر الجذابة التي تعدها له عبقريته ، فيرتجل أولاً تحت تأثير فكرة أو عاطفة ، ثم يكشف عن نفسه بنفسه تدريجياً ، (٨٦) .

و « بو » حين يكتب « الغراب » يكشف عن نفسه فيجدها كما كانت منذ مدة طويلة ، لذا نعتقد أنه قد اختار موضوعاً وتفاصيل يجبها ، وقد اختار



رمزاً يحبه هو كذلك ... لكن الموضوع والتفاصيل والرمز هي التي سبق لها أن اختارته هو أولاً. دليل هذا أن القصيدة تعكس عقده النفسية وكل ما يستولى عليه من أوهام ، ودليل هذا أيضاً أن هناك قصائد أخرى صدرت عن قلبه في نفس الوقت الذي صدر عنه « الغراب » ، ويفوح منه عبق نفس الضجر ونفس العمق في الألم . بهذا تكون صورة « الغراب » قد تردت على نفسه ومخيلته من قبل ، ويصبح التعليل الذي يعطى به « بو » مولد « الغراب » أشبه ما يكون بالتبريرات التي يعرفها جيداً أطباء الأمراض النفسية ، وهي وإن كانت صحيحة ، إلا أن تفسيرها يرجع إلى حالة القلق والغثيان التي تحدث دون أن يكون لها تعليل مباشر» (٨٧) هكذا . كما هو الشأن في أي مجال آخر — تتم المرحلة الأولى من العمل في الظلام لاشك في هذا ، ويأخذ كل من العمل والمصادفة على عاتقه ما تبقى .

لقد كان هـ . فوسيون عالماً كبيراً بأسرار فن التصوير . إنه شرع في كتابة « نظرية الحدث الطارىء » : ولولاه لما علمنا شيئاً عما ندين به لهذه الكنوز غير المتوقعة التي يملها العلم فجأة، أو التي تكتبها ريشة مليئة بالثروة، أو تلك التي تقذف بها فرشاة على لوحة مرة بعد أخرى ، فتقترح فكرة ما ثم تدفع باللوحة والرسم والتشكيل بالحفر في اتجاه لم يكن يتوقعه الفنان نفسه . إنها كثيرة هذه الكنوز لدى أسرة الخياليين الذين يرون ما لا يراه الآخرون . . عديدة لدى سادة الفن الذين يتمتعون بروح المجازفة كما يفعل بيكاسو اليوم . ألا يحكى أن مكس إرنست كان يحك لوحته على الأرض ويستخدم ما تقدمه له المصادفة الرئيسية نتيجة هذا الاحتكاك بين اللوحة والأرض ليبنى خيالات شيطانية مذهلة . ؟

هكذا أسطورة الفنان اليوناني « الذي كان يقذف بقطعة من إسفنج مبلل بالألوان فوق رأس حصان صوره ، ولم يكن قادراً على تصوير الزبد في فمه ، إلى أن فقد الأمل في هذا . كانت هذه الأسطورة ذات مغزى

عظيم . . . . . فهي تعلمنا أن من الممكن إنقاذ كل شيء في اللحظة التي نعتقد فيها أن الأمل قد فقد منا في الحصول على شيء ما . . . تعلمنا هذا رغم أوفنا. وليس الأمر هكذا فحسب ، بل هي تدعونا أيضاً إلى أن ننسكب في موارد المصادفة . لكننا بهذا نقف موقف المعارضة من نظرية التلقائية الذاتية والآلية ، في حين أننا بعيدون أيضاً عن الخطوات السديدة التي يخطوها العقل ، فنحن هنا كآلة تسير، ويتكرر فيها كل شيء ويتراكم، ثم يحدث فيها حدث طارئ نجهله تماماً . . . ويضطرنا إلى أن ننفي في شدة قاطعة وجود نوع من الحياة لا نعرفه . وجهلنا هذا يتعلق بالتقابل بين هدف واضح وقوى غامضة لا نعرفها . لسكننا نعرف أن الفنان يتقبل ما تقدمه له الطبيعة وكله اعتراف لها بالجميل ، فيستولى على المنحة المقدمة في مهارة ورشاقة ليخرج لنا منها حلماً جديداً . يقال عن « هو كوزاي » إنه أتى يوماً بلفة من الورق فرشها على الأرض ثم سكب عليها إناء مليئاً باللون الأزرق ، ثم غمس أقدامه في إناء مليء بلون أحمر، وأخذ يروح ويحجى بها فوق لوحته بحيث ترك الديك آثار أقدامه فيها . . . فخرجت لوحة رأى فيها الناس جميعاً أمواج نهر تسوتا، وهي تحمل أوراق أشجار الخيزران وقد احمر لونها من من فعل الخريف» (٨٨) .

ويفيد الشاعر بدوره من هذه المصادفات السعيدة التي يقدمها له القدر، وهي مصادفات تأتي لجأة لتربط بين الفكرة النابتة الأولى وضرورة فنية ما أو تأتي لصالح نداء يطلقه نغم ما ، أو لمصلحة تركيب لفظي ما ، وأحياناً بحكم القافية وحدها . استمع إلى قول فاليري هنا : «الفكرة الغامضة . . . النية . . . الشعور التصويري الزاخر . . . كل هذا يرتطم بالصيغ الثابتة المعروفة وبالمدان ذات المقاومة للأوزان التقليدية ، فتخرج من الارتظام أشياء جديدة وصور لا نتوقعها . . . إن هناك نتائج مذهلة لتلك الصدمة التي تحدث بين الإرادة والعاطفة من جهة، ومن جهة أخرى ما لا نشعر به من تقاليد متفق عليها» (٨٩) .

وقد تنجم الفكرة نفسها — وبالتالي بيت الشعر ومغزاه — عن ربط عشوائى . لذا قال عالم الرياضة هـ . بوانكاريه إن الشعراء ينتصرون علينا ، فالمصادفة لديهم تأتي بقافية ما تعمل على إخراج نظرية من الظلام . ويؤمن كوكتو على هذا القول ويجب أن يكرره ويضيف إليه معلقا : « إن هذه الكلمة تحوى عظمة تبلغ من القوة ما لا يسمح لى بتفسيرها ، فالحقيقة أننا إذا أخذنا فى البحث عن حصة فى الأرض تشبه أخرى نعرفها ، فمن الجائز أن نعر على كنز ، (٩٠) . . . ويجب بطبيعة الحال أن نفيد من هذا الكنز كما يحدث حين نصقل جوهرة ما . ولقد قال ريفردى كذلك : « إن الفن يبدأ حين تنتهى المصادفة ، ومع هذا فإن كل ما تجلبه المصادفة يضفى عليها ثروة جديدة . . . ودون هذه المصادفة بصفتها مصدراً لن تبقى إلا القواعد الثابتة ، (٩١) .

هذا والقول بأن الشعر يصبح عبارة عن مجموعة قواعد فحسب دون تلك الكنوز التى ندين بها للمصادفة أمر يعنى المساواة بين المصادفة والوحى . يلوح هنا أن سترافنسكى لم يتردد فى إقرار هذه المساواة حين قال « إن المبدع الحق لا يحتاج إلى الجرى وراء شيء يبحث عنه ليكتشفه . . . لكن المعروف هو أن الذى يثيره دائماً ويدعوه للعمل هو أقل حدث يسترعى انتباهه . . . حدث يقود عملياته ويوجهها . . . فإن انزلقت إصبعه مثلا ، التقط هذه الانزلاقة العشوائية واستخرج منها فائدة أو استبان عيبا . والفنان لا يخلق الحدث الطارىء ، بل هو يلاحظه ليستوحى منه ، ولعل هذا هو الوحى الوحيد له . . . فؤلف الموسيقى يبدأ فى تأليف دوره كما يبحث الحيوان عن شيء يأكله ، ونحن نبحث وننتظر . . . نبحث عن لذة تقودنا ، توجهنا فى هذا حاسة خاصة . . . لكننا قد نصطدم فجأة بعقبة مجهولة ، فنشعر بصدمة تعمل على إخصاب قدرتنا الإبداعية . . . ويضيف قوله إن هذا التعاون الذى تقدمه المصادفة غير المتوقعة ملهىء بإمكانيات لم تكن قائمة ولم نبحث عنها

« وهي تأتي في ميعادها لتخفف من جفاف ما قد يكون جافاً في الأعمال الصادرة عن إرادتنا الهادية » ، (٩٢) . هكذا كان موقف ريفردى على وجه التقريب .

لكن ما من داع يدعونا إلى أن ننسب إلى مؤلفينا أقوالاً لم يشاءوا قولها يوماً . إلا أن ذكر المصادفة وحده في شرح الإبداع الفني أمر معناه أننا نضع الإبداع موضع ما لا يقبل التفسير لا أكثر ولا أقل . على أن أحسن ما يمكن أن تقدمه المصادفة للفنان هو أن تقترح عليه فحسب ، وعليه بعد ذلك أن ينظم ويؤلف ويكون . لذا إن تكون هناك مصادفات سعيدة إلا بالنسبة لرجل يعرف كيف يلتقطها ويفيد منها . مثال ذلك عندما كان « فليمنج » يبحث عن صندوق في معمله ، ولاحظ في أحد صناديقه أن زرع ميكروب التقيح قد ذاب بفعل العفن المتكون فوق سطح الإناء . ثم ذهب يشرح لزميل له هذه الظاهرة فلم يحصل من زميله هذا إلا على نتيجة غامضة حيث قال له : « نعم هذا شيء هام » . . لكن فليمنج رأى فيه أكثر من هذا . . رأى فيه ظاهرة خارقة للعادة جعلته يترك كل أعماله الأخرى ويشرع في دراسة ذلك الفطر الضئيل الذي يوقف عمل البكتريا الخطيرة . وكان أن اخترع البنسلين من المصادفة ، تلك المصادفة التي تقدم للإنسان فرصته الأولى ، ولو أن العبقرية نفسها هي التي عرفت كيف تستوضحها وتفيد منها لتستخدمها .

وليس الأمر في مجال الفن بمختلف عن هذا . ويعلق سترافنسكى على هذه الحقيقة فيقول : « إن القدرة على الملاحظة والإفادة من مزاياها أمران لا يتمتع بهما إلا من كان يمتلكهما أو . . على الأقل في المجال الذي يعمل فيه ، وإلا من كان يتمتع بثقافة مكتسبة في مجاله وبدوق طبيعي فيه . . إذ ما هو الشيء الذي يوجه اختياره ؟ . . إحساس غامض وغريزة ينبع منها هذا الذوق باعتباره قدرة تلقائية سابقة للتفكير » ، (٩٣) . وتصبح المصادفة

هكذا — حكمها حكم العمل والصعوبات والقواعد — موجهها يوجهنا من جديد نحو أهم شيء : ألا وهو الموهبة .

على أن المسادة والعمل ومقابلة المصادفة كلها أمور ليس من شأنها اقتراح الحل المطلوب إلا على ذلك الرجل الذي يتمتع بالموهبة لا بد أن تكون قد ولدت نحاتا لكي تميز وتفهم ما تقترحه عليك الشرايين . ولا بد أن تكون موسيقياً أصلاً لكي تفهم ما تسمع من نغمات غير سليمة وتقدر العلامة التي تخرج من هذه النغمات . ومن الضروري تماماً أن تكون قد ولدت من رجال المال لكي تكتشف من خلال تطورات السياسة العالمية ما سوف تكون عليه أحوال المال من ارتفاع أو احتمال هبوطه (٩٤) . هكذا نجد القدرة بادية ذي بدء . . إن امتلكها الفنان بشكل من الأشكال كان على الدوام فناً موهوباً .

## الفصل الرابع

# المادة والصورة

يؤدي العمل المستوحى أو الموحى المصطبغ بالعمل الشاق ، كما وصفنا مسالكه ، إلى إنتاج شيء ، هو العمل الفني ، سواء أكان هذا العمل بناء أم لوحة ، أم تمثالا ، أم قصيدة شعر ، أم قصة ، أم مقطوعة موسيقية . هذا الشيء لا يخلقه الفنان من لا شيء ، بل إنه يستخدم المواد الأولية ، ينظمها ويرتبها ويخضعها لفكرته ، كما يفعل العامل حين يصنع قطعة من أثاث ، أو صانع أواني الفخار حين يشذب جرة . وهكذا يصبح صنع العمل الفني دائماً ، من بناء ونحت ورسم وتأليف مسرحية أو سيمفونية ، وتنظيم خطوات رقصة أو باليه . . . . يصبح بمثابة إملاء صورة معينة على مادة معينة .

### عنصران متميزان يبرأهما لا ينفصلان

ها نحن أولاء نرى القارئ وقد رفع حاجبيه عجباً . . . وهو يقرأ كلمتي المادة والصورة ، أو نراه يتسم ابتسامة ساخرة تبحث إلى فمه بالشنايا . . . . إليه ؟ ماذا . . . هل نعود إلى المناقشات المدرسية العقيمة . . ؟ هكذا نتساءل : ألم تفقد هذه المناقشات معناها وفائدتها بعد أن ندد بها ديكارت ، واستهزأ بهامولير وتركتها منذ زمن بعيد علوم الطبيعة ؟ . . . أمن ضرورة بعد هذا لتفهم الفنون الجميلة؟ ( ١ )

لا بد أن تكون هناك ضرورة حقاً . . ما دمنا لم نتمكن من الاستغناء عن هذه المناقشات إلا بصعوبة ، ولم يظهر حتى يومنا هذا إلا القلائل من مؤرخي الفن ، ومن علماء الجمال بنسبة أقل ، ممن استطاعوا تجنب هذين

العنصرين التقليديين : المادة والصورة . ما من داع إذن لأن ندهش . . .  
ففكرة المادة والصورة فكرة لم تصنعها الفلسفة ، ولم يطبقها أحد على أمور  
الفن تطبيقاً جزافياً أياً كان ، بل إن مصدرها الفن . لقد فهم أرسطو حين  
نظر إلى الفنان والعامل وهما يعملان ، ألا ينحصر أى نشاط يرمى لصنع  
شيء ، في إضفاء صورة معينة . ؟ هكذا يصبح التمييز بين الصورة والمادة  
جزءاً من علم الجمال ، لأنه إذا كان العلم قد ألقى جانباً هذين العنصرين فالفن  
إذ يعود إليهما ، يكون قد استعاد ما كان ملكاً له .

ثم إننا نسأل : هل يصبح ضرورياً على الأقل ، لكي نستخدمها  
استخداماً سليماً ، أن نضيق على التمييز بينهما معنى جديداً . كثيرون هم الذين  
يرون هذا ومن بينهم « فوسيون » حين يقول : ما زالت تلازمنا المتناقضات  
التقديمة بين الروح والمادة ، وبين المادة والصورة التي يلازمنا فيها التضارب  
بين الصورة والمعنى . إن كل من يريد فهم شيء من الصورة لا بد وأن  
يتخلص أولاً من هذا التناقض « لماذا » ؟ لأن رائحة علم ما وراء الطبيعة  
تفوح منها وبأسوأ ما فيه وبأشد عيوبه ، في حين أن علم الجمال يريد أن يكون  
« علم مشاهدة وظواهرية بالمعنى الضيق لهذه الكلمة . ثم إن من الضروري  
بوجه خاص أن نعترف « لا بالكيفية التي تتجسم بها الصورة إن صح القول  
فحسب ، بل كذلك بأن الصورة تكون دائماً تجسماً في ذاته » (٢) .

ولقد تحدث فوسيون حديثاً رانماً عن حياة الصورة المجسمة في المادة  
ويدين له هذا الفصل من الكتاب بكل شيء تقريباً ، ولعل من الخسارة أن  
أرسطو لم يقرأ إلا قليلاً جداً من تلك ، ولو أنه فعل هذا لعرف أن تعليم  
ستاجيريت وبداهاته الشخصية تتفق معه في كل النقاط . هذا وليست المادة  
والصورة عند أرسطو إطلاقاً ، كما سيكون مستقبلاً ، وحدات قائمة بذاتها  
« نقصد كائنات غامضة تختفي وراء المظاهر ، بل إنها بالأحرى أدوات تحليل  
تقابلها ناحيتان من الواقع الحقيقي ، هذا بالإضافة إلى أن الفلسفة لم تدع يوماً

أنهما « متعارضتان ، أو « متناقضتان » ، فهي تعرف هي الأخرى أن الصورة تجسيم دائماً ، والمادة والصورة في ذهن الفيلسوف لا تقبلان التعارض ، بل ولا تقبلان الانفصال بينهما ، فهما تكملان إحداهما الأخرى ، ولا يمكن أن تعيش إحداهما في عزلة عن الأخرى ، فلا مادة دون صورة ، ولا صورة بلا مادة . والمادة التي لن تكون إلا مادة — نقصد المادة الأولى التي تحدث عنها المدرسون تصبح إمكانية خالصة لا تتمتع بوجود ذاتي خاص بها ، ولن تكون في ذاتها إلا العدم .

والشيء الذي يسمى باللغة الدارجة مادة له في الأصل صورة ، فهو أصلاً هذا أو ذاك . لكن لا بد لنا أن نزيد من تأكيد هذه الحقيقة حتى نكون مخلصين لأرسطو . فالمادة والصورة شيئان لا ينفصلان فحسب ، بل يعتمد كل منهما على الآخر . ويمارس كلاهما على الآخر تأثيراً ؛ فمادة ما لن تكون ما هي عليه دون صورة ما ، كذلك لن تكون صورة ما هي عليه دون مادة ما . ومن غير الممكن إلا في الصناعة أن نسكب في نفس القالب رصاصاً أو جبساً ، أو أن ننحت صورة مطابقة لأخرى في الرخام أو في الخشب . وتصبح الصورة فردية عند الكائنات الحية طبقاً للمادة وبدرجة أعلى ، فإن الروح بصفاتها الجسد لا ترتبط به فحسب ، كما يرتبط بآخر بسلسلة تربط بينهما ، بل إن الروح تخترق الجسد وتشكله بصورتها ، في حين أن الجسد بدوره يسعى إلى الروح ليشكلها بصورته ، بحيث أغدو وقد أصبح جسدي صورة من روحي ، وروحي صورة من جسدي إن صح التعبير . وسوف تفكر في هذا حين نتحدث عن العمل الفني الذي يقترب من نواح عدة من الكائنات الحية ، بل وحتى من الكائنات البشرية حيث تتجسد الروح في الجسم . هذا ما كان يمكن أن يوافق بين أرسطو وفومسيون .

ولسوف نتحقق حالاً من خصب هذه المبادئ وقيمتها الكبرى . ولنبين أولاً كيف توضح توضحاً جديداً بعض الحقائق التي أثبتناها .



سابقاً ، ذلك أن التضامن بين المادة والشكل هو الذي يثبت صحة التماسك بين المذهب والتنفيذ ، وقد سبق أن قلنا إن من الممكن أن نكشف عن جديد ونحن نعمل باعتبار هذا من أثبت القوانين في علم الجمال . فلقد كتب آلان يقول : « إن السر الأكبر في الفنون وأكثرها اختفاء هو أن الإنسان لا يخترع بقدر ما يصنع »<sup>(٥)</sup> فلا يمكن بالتالي إلا أن تتمثل لنا الأشياء تمثيلاً خاطئاً . فلنكرر هذا — إذا افترضنا أن الفنان يدرك داخل نفسه الصورة المثلى لعمله الفني حتى يحققه بعد هذا في مادة ما ، وما من شك في أن النحات أو المصور يبدأ في فكرة ثم يسير في سرعة وثقة تتزايدان بنفس قدر معرفته بما يريد أن يعمل ، لكن ليست هذه الفكرة بأى حال صورة عقلية طبق الأصل أو نموذجاً عقلياً انطبع مقدماً بكل خصائصه ودقائقه ، للتمثال أو اللوحة التي يجري تنفيذها .

ولن يكتشف الفنان الصورة أو يحددها إلا خلال عمله في المادة نفسها .  
 وفالتخيل والرسم ، أو التخيل وتنفيذ البناء ليسا بشيئين ولا بفترتين من الزمن . وإدراك نمط ما موجود مقدماً على شكل شبح ، وترجمته بالتنفيذ ، أمر خيالي في ذاته \* \* .

وبتعبير آخر ، وكما ذكرنا آنفاً ، ليست فكرة الفنان هي بعينها التي

\* انظر « أواميات علم الجمال » ص ١٥٥ . ولنذكر هنا كلمة بلزاك المعروفة : يجب على المصورين ألا يفكروا والفرشاة بين أيديهم « العمل الفني المجهول . طبعة بلياد ٤٠٣ ) ولو أن بلزاك كان يريد أن يقول أصلاً إن على المصور ألا يثقل كاهله بالنظريات حين يعمل ، مادامت النظريات لا تحتوي في ذاتها خصاباً ، وما دامت خطيرة على فنه .

\*\* انظر آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ٤٣ . لا ينبغي أن نترك أنفسنا فريسة للخطأ بقراءة تصريحات المصورين الذين يدعون أنهم لا يبدأون تنفيذ عمل ما دون أن يكون كل خط فيه قد حدد مقدماً في أذهانهم . وكان أنجر يقول إن على المصور أن يضم لوحته « كلها في رأسه » قبل تنفيذها ولسكنه كان يقول أيضاً « إن أطول فترة يقضيها للمصور البارح هي التي يقضيها في التفكير في لوحته كلها » . « الواقع أن تصوير اللوحة كلها ذهنياً جزء كبير من العملية التي تلتخص في إيجاد شكل لها » . انظر جيلسون ص ١٦٨ .

تتحرك في عالم غير المحسوسات ، بل هي فكرة ملبوسة ، أو بتعبير أدق «فكرة تشكيلية تطابق تلك التي يتم التعبير عنها في الطبيعة باختراع أشكال متبلورة وأجناس نباتية أو حيوانية» ، (٣) . وهي تفتح وتنمو في تسكتل وتتخذ صورة وتماسكا حال التماسها بالمادة ، ولا يمكن أن تصبح ذات وجود حقاً إلا بعد تجسمها في مادة تقبل هي حدودها وتقبل هي ما تعرضها عليها وتضم ما تحويها من مزايا .

يذكر أن ناقداً أخذ يهنيء أوسكار وايلد لأنه «ألبس فكرته أفاصيل طريفة» فرد عليه وايلد يقول : «يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية . ما من أحد يريد أن يفهم أنى أستطيع أن أفكر إلا على شكل أفاصيل ، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام ، بل هو يفكر بالرخام مباشرة ، ومع كل فالمصور يفكر بالخطوط وبقع الألوان . وفنان البناء يفكر بالأحجام ، والشاعر بالكلمات والنغم والاستعارات والرنين . من أين أتى إذا جفاف الأعمال الفنية الرديئة وبرودها ؟ . . من أنها نفذت تماماً بناء على رسم نهجي أجرى مقدماً ، كما يحدث عند تركيب إنسان آلى من واقع إنسان عادى . أما الأعمال الأخرى التي ينتجها الفنانون الحقيقيون فإنك تجد فيها حرارة الحياة وحركتها لأنها ولدت من نقطة حية أخذت تمتص المادة تدريجياً وتبنى جسدها .

لهذا لا يعرف المبدع عادة الشيء الذي سوف «يخلقه» قبل أن يخرج هذا الشيء من بين يديه . وهو لا يعلم ما سيكون عليه هذا «المخلوق» تماماً قبل أن ينتهى . وهو بنفسه يتابع ابتداء من مفهومه ، وقد استولت عليه الدهشة والذهول أحياناً ، يتابع تقدم الفكرة وتناسقها وتحولها كلما تحقق منها جزء ، وكلما اكتست باللحم وجرت فيها الدماء . وهو أول من تصيبه الدهشة حين يرى الوجه أو الصورة التي جاءت من النطفة الأولى بعد أن تكون قد سيطرت على المادة وشبعتها وأصبحت شكلاً ملبوساً بشيء له

وزن وإطار وأحجام . « والفنان كذلك ناظر متأمل في عمله الذي يتولد - هكذا يقول آلان . فبيت شعر جميل لا يتخذ أول الأمر شكل مشروع يتم بعد ذلك ، بل إنه يسير نحو الجمال ويراه الشاعر هكذا وهو في سبيله إلى قرضه ، ( ٤ ) . ولكي يصبح التمثال جميلاً في نظر النحات الذي نفذه ، لا بد وأن يكون هذا النحات كما قال فاليري قد ضرب « آلاف الضربات الرنانة البطيئة التي تؤدي إلى الشكل الذي سوف يتكون ، ( ٥ ) . وهكذا يكون الإبداع كما يقول « بازين ، هو « ذلك العمل البطيء الذي يتقدم نحو رسم تقريبي سبق وجوده فيما وراء الشعور ، فاللوحة التي يجري تصويرها لوحة نشعر بأننا نعرفها شيئاً فشيئاً ، دون أن نعرف أبداً مقدماً ماذا سيكون عليه وجهها الحقيقي تماماً ، ( ٦ ) .

من هنا كان الخطأ القائل - إن أردنا أن نعبر في دقة تامة - بأن العمل يمكن أن يكون قدره دون الفكرة وبأن تنفيذه أقل قدرأ من تصوره . ذلك أنه ما من أحد أقدر من الفنان نفسه على رؤية نقائص أعماله ، ومن هنا كانت أزمات اليأس التي تصيبه ، ومع ذلك فقد قال القصصي « كورتلين » رغم أنه لم يكن رومانتيكياً . قال « إن واقع الفنان الحقيقي ليس في أنه يتأمل فيما يفعل ، بل في أنه يقارن ما فعل بما كان يريد أن يفعل ، وقد استولى عليه الحزن خلال المقارنة ، فهو إذ يقارن ما صنع بمثل أعلى للكمال يحمله بين طياته ، لا يستطيع إلا أن يصب اللعنة على ما لم تتمكن عبقريته من أن تفعل . لكن مقارنة العمل الفني الذي يكتمل بفكرة كانت تشغل فكر الفنان مقدماً امر يعنى الاستحالة والهراس ، لأن هذه الفكرة لا تعتبر شيئاً خارج العمل الذي تبحث هي عن نفسها فيه لتكشف عن نفسها بنفسها .

فكل ما يملك الفنان التحقق من وجوده هو أن العمل قد نجح أو أخفق

جزئيا أو كلياً . على أن التنفيذ الهزيل هو الذى يدلنا على هزال الفكرة، باعتبار الفكرة النمنية هى التى تؤدى إلى التنفيذ ، فإن لم تكن كذلك فهى غير موجودة أو لا قيمة لها . لاداعى إذاً يمتدح لنا البعض نتيجة لهذا تلك العظمة المزعومة لمذاهب أو مفاهيم ما دام التنفيذ يقف أمامها وقفة تتقدم فيها قدرة الفنان على تطبيقها . ولا داعى لأن يقول لنا الفنان إذن : لن أكتب أجمل أبيانى الشعرية ، . . آه . . لن أصور لكم أحسن لوحى إلخ . . فما هذه إلا لغة من لا إرادة لهم ، لغة الحالمين وضعاف النفوس ، لا لغة أهل الفن .

### صمالم المسادة

إن «الصورة» كمبدأ هو مصدر جمال الصورة ، فكلمة Forma «فورما» التى ترجمتها الصورة فى اللاتينية تعنى «الجمال» ، لكن ليس معنى هذا ألا تتصف المادة — أو على الأصح — المواد التى يستخدمها الفنان بالجمال ، لأن الذى نعنيه بالمادة هنا ليس بالمادة فى ذاتها . . . نقصد تلك المادة الأولى التى يتحدث عنها الفلاسفة والتى تعتبر شيئاً فى ذاتها ، بل هى المادة الملبوسة الحةيقية ومنها الخشب والزجاج والبرونز والحجر إلخ . . . وهى هكذا مادة لم تشكل ، وفى نفس الوقت تقع فى إطار الوجود المستمر والوحدة والتحديد . وما دامت لها هذه الصفة فإنه يصبح لها جمال خاص بها ، يساعد إلى مدى كبير على إيجاد جمال العمل الفنى . ومن هنا كان حب الفنان لها ، ومن هنا أيضاً كانت قدرتنا على تعرف مهارته الفنية ، ولو جزئياً ، من الذوق فى اختيار المواد الجميلة ، وفى اللذة التى يشعر بها حين يحورها ويعمل فيها .

مواد جميلة . . . طبعاً تلك الأحجار النادرة والمعادن الثمينة التى يضفى عليها الجواهرى والصائغ قيمة ما عن طريق نحتها وصقلها ودقها وتركيبها

وتليعبها وغير ذلك من أعمال يقوم بها . وهكذا تصبح « للفضة فصاحة خاصة، ففي تحمل بين جنباتها أسراراً لا تدلى بها لأحد إلا إذا انتزعها منها انتزاعاً . والحقيقة أن بياض الفضة يمنحها مظهراً من اللبونة ويضفي عليها بروداً . لكن ما إن تأتي المطرقة لتدق لوح المعدن لتشكله ، حتى ترى ذلك اللون الشاحب وقد جاءت إليه الحياة وأخذ ينبض ، وتخرج من هذا الثقل المثلج حيوية وقوة واهتزاز . . . . إن إرغام المعدن على أن يرتعش تحت دقة آلة الحفر ، والعمل على إيجاد التقابل بين الفراغات والأسطح البارزة وبين البروزات الواضحة والأجزاء المتساوية وبين تقابلات الضوء فيما بين العلو والهبوط . . . كل هذا يضم سراً كبيراً . . . هو علة وجود الصانع الفنان ، (٧) .

إن المعجون الملون هو المادة التي يستخدمها المصور أساساً ، وهي التي يعرفها المصورون منذ اختراع التصوير بالزيت في القرن الخامس عشر . وتميز هذه المادة في آن واحد بالسيولة وثبات القوام ، الأمر الذي يسمح لليد بتشكيلها كيف تشاء ، فهي ليست في ذاتها جميلة فحسب ، بل إنها تعطي الفنان كذلك إدراكات حسية لمسية وعضلية تكاد تكون مشوبة باللذة ، سواء أخذ هذا الفنان يفرشها على لوحته بفرشاة ويحكمها حكاً خفيفاً أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين ، أو يلصقها على الاتساع بالسكين . يقول لنا ديلاكروا : « آه لو أمسكت بلوحة الألوان في هذه اللحظة . . . كم أتوق إلى هذا . . . إنى أريد أن أفرش لونا دسماً سميكاً على لوحة داكنة أو حمراء . . . ! » (٨) .

واليوم تجرى بحوث في كل اتجاه . . . وصل بعضها إلى أن أوحى لأصحابها بأنه قادر على أن يحصل من المادة المستخدمة في التصوير وحدها على تأثيرات فنية ، دون أن يفيد من عنصر الشكل . يتحدث هؤلاء

المدعون عن « الفن المحسوس » أو الفن الخام . ولقد أسمى أحدهم لوحاته « عجينة عظمى » . . . .

هذا حل متطرف للمشكلة من العسير أن يستمر ، ولكنه يدعو إلى الاهتمام، لأنه يلفت انتباهنا نحو صفات هذه اللوحة التي قدرها المصورون والهواة وامتدحوها لجمال عجبتها فحسب . . . . من منالم يتوقف أمام لوحة من لوحات المصور « شاردان » حتى ينسى هذا الغليون وذاك الإناء المنزلى، وذاك الصندوق الأزرق الذى توضحه لنا اللوحة ، ويعجب إعجابا جما بهذا الطعم اللذيذ الذى تنتشى به العين كما ينتشى الإنسان من طعم ما كول لذيذ؟ إننا نكتشف بدورنا ما نشتهى وما يرضى شهيتنا . . . إن الناظر إليها نهم يحب هذا الملمس الدهنى السميك، الذى يتشقق كما يتشقق إناء من خزف قديم مر عليه الدهر كما لو كان نبيذا طيبا معتقا . . . . إن مادة التصوير صلبة طويلة العمر كالمعدن ، لينة لينة كالنبات ، حية تثير الشهوة كالجسد ، ( ٩ ) .

إن كلمة « المادة » كما تستخدم عادة تعبر ، لا عن الأجسام المادية وحدها بل كذلك كل ما يستعمل فى صنع شيء ما ، وفى كل ما يدخل فى تركيب شيء ما . فنحن نستطيع التحدث عن مادة موسيقية ، ونقصد بها النغمات الناتجة عن صوت إنسان أو آلة موسيقية : وهى نغمات جميلة فى ذاتها يطيب الاستماع لها حتى قبل أن تتشكل على هيئة دور موسيقى منتظم . فنغمة المزمار أو السكبان أو الأارغن أو النفير تبعث السرور إلى السمع ، كما تبعث السرور إلى البصر ألوان الزرقة والقرمزي والأصفر الداكن . والموسيقى رجل يحس بالسعادة عند سماع النغم ، ولذلك فهو يطلب إليها الكثير ويربدها طيبة ، واضحة لينة ، دقيقة . لقد كتب أحد معلمى الأطفال يقول : « من الضرورى لفهام الطفل أن النغم الموسيقى عكس الصياح أو النغم الجاف الذى يطلقه تلقائيا . ومن الضرورى أن تتوافر فى

تعليمه نغمات تكون على أكبر جانب من الرقة والسيولة المطلقة . لا بد أن نطالب بهذا دون هوادة. وإلى أن يستيقظ ذوق الطفل فيصبح قادرا على التفضيل . ولعل أول تدريب صوتي ينحصر في « تسيله » ، أو ، إن صح التعبير ، تنظيف سطحه ، إن نحن أردنا أن نعثر تحت القشرة الجأمة الخشنة على عجينة ناعمة غضة ، دهنية الملمس ، (١٠) .

وذوق المادة ذات الرنين الجميل في الموسيقى هو الذي يوظف لدى الموسيقى اهتمامه بتحسين الآلة الموسيقية ، ويقوم صانعو الأعواد والبيانو والأرغن ، وكذا الآلات المخترعة حديثا بهذا التحسين . والمعروف هنا أن « ليزت » و « شوبان » قد ظهرا في اللحظة التي انتهى فيها إيراد ، وبلييل ، من صنع البيانو في شكله الأخير ، ويمكن اعتبار أعمالهما صورة عظيمة لقدرات هذه الآلة المدهشة . ولقد قيل هنا إن مجموعة أصابع البيانو هي التي تسيطر على وحى كبار مؤلفي الموسيقى ، وإن صوتها هو الذي خلق وظيفة الموسيقى كوسيقى (١١) .

وليس مثال البيانو مثلا وحيدا في نوعه ، إذ يلوح أن الكونشرتو ، لم يولد إلا من رغبة في إظهار قدرة الآلات والإفادة منها . وفي إطار هذه الحقيقة كتب كل من باخ ، وهندل و هايدن ، وموزار ادوار كونشرتو ليتم إيقاعها ، لا على بيانو كبير أو كمان عادي أو كمان كبير فحسب ، بل كذلك على المزمار ، أو على الناي ، أو القيثارة ، أو البوق ، أو النافور ، أو النفير ، أو الصور . . . ولذا كان في الإمكان أن يقدم الأوركسترا ، أنغاما مميزة ، كتلك التي أشار إليها كل من برليوز ، ومندلسون . والمعروف أن عناصر الأوركسترا قد ازدادت خلال القرن التاسع عشر بعد أن انضمت إليه آلات السيلستا وبمجموعة السكسوفون والاكسيلوفون ، على يدى سان سانس في « رقصة الموت » كما انضمت إليه بعد هذا آلات كهربائية و « بطارية » حين تطلب إيقاع الجاز .

ولفنون اللغة مادتها الخاصة بها أيضا ، هذه المادة هي « الكلمات »  
ويقول فيكتور هوجو : « لا بد أن تعلم أن الكلمة كائن حي » ، (١٢) . على  
أن الكلمة بالنسبة للأديب أو الشاعر ليست مجرد علامة جبرية تتحدد  
حقيقتها كاملة في معناها ، بل هي كما يقول « تيوفيل جوتييه » تحوى عدا  
معناها ، وعدا كونها كلمة في ذاتها . . . تحوى جمالا وقيمة خاصة بها ،  
كالأحجار الكريمة التي لم تصقل بعد ولن تتركب على أساور أو عقود أو  
خواتم » ، (١٣) ، ولكل منها إذا صفات ملموسة خاصة بها كالشكل والذوق  
والنخم واللون والطعم . فهي إما ناعمة الملمس وإما خشنة ، إما ثقيلة وإما  
خفيفة ، قائمة أو صافية ، قاسية أو حنون ، والأذن هي التي تميز الكلمات  
وتذوقها وتقدرها قدرها باعتبارها صوتا سماعية . لكنها بصفاتها صوتا  
محررة تصبح من اختصاص الخلق والفهم وجمع أعضاء الجهاز الصوتي ويقول  
كلوديل « إن الشاعر يميز الكلام من واقع طعمه ، بفمه دون أن يتكلم » ، (١٤) .  
ويقول كذلك : « الكلمات كأنواع النبيذ ، تتذوقها باللسان أو مؤخر الخلق  
ويظهر مقدمة اللسان وباللثة والشفاه » ، (١٥) .

وموهبة الأديب تتضح من طريقته في تذوق معنى الكلمات وتقدير  
قيمتها ، فهو يذوقها ويقربها من بعضها بعضا ، أو يصوغها متعارضة فيما بينها  
لا سدأ لحاجات فكرة يريد التعبير عنها فحسب ، بل كذلك لمجرد لذة  
إظهارها . وبقصد تقويمها بعضها بالنسبة لبعض . ويعلمنا بيير لوى « أن  
الكتابة تعنى وضع الكلمة مكانها وأن معرفة الكاتب لطريقته في الكتابة  
تمكنه من أن يخلق من الصوت الرخو رنيننا . . وتمكنه من أن يصدر من  
الحديد اللين رنيننا يرتجف كما لو كان يلقى عليه بمطرقة صنعها هو لهذا الغرض »  
كان هذا السر عبقرية كلوديل أيضا . وهو يقول : « علينا أن نؤدى زيارة  
لصانع الأحجار الكريمة .. وسنجد عنده أحجاراً من كل لون ، يحضرها  
لنا في فراغ يده أو فوق قطعة من معمل أسودا إن الجوهري الصحيح  
هو الذى يداعبها كما يداعب الموسيقى أوتار الآلة . . لعل هذه الحصة



ذات المظهر التافه هي التي تضفي الشعاع الساطع على العقد لجأة . . . . لقد انفجرت «كاسيويه» بكاء في الليل عندما رأت حجراً غاب اللون من نوع «عين الحر» (١٦) .

### ماذا يمكن أن تقدم المادة للفنان؟

تعتبر المواد الأولية التي يستخدمها الفنان في عمله جميلة ، لأنها أصلاً ذات صورة معينة . ولا يمكن لنفس هذا السبب أن تكون هذه المواد قابلة للتشكيل بأي شكل كان خلال العملية الفنية ، فهي ترفض هذا الشكل وتقبل ذلك . وبتعبير آخر : «تتمتع المواد الأولية — كما قال فوسيون — بميول شكلية خاصة . . . وهكذا لا تلعب الصورة الأصلية دورها بصفتها مبدأ رقيقاً يرمى إلى تشكيل كتلة صماء ، بل إن من الضروري أن تعتبر المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني» (١٧) .

وهناك حقيقة أولى لا يمكن أن تكون ذات فائدة لنا ، ذلك أن الحجم يتغير تبعاً للمادة التي تنصب فيها الصورة ، سواء أكانت هذه المادة رخاماً أم برونزاً أم خشباً ، كما تختلف باختلاف طريقة تصويره ، سواء بالماء أو بالزيت ، وبطريقة نحته بالمحفر ، أو طبعه على الحجر . أليس هذا أمراً عجباً ؟ لا . . لأن من الصحيح أن الأحجام لا تظل هي بعينها في مختلف الحالات المذكورة ، ما دامت تتوقف على الضوء الذي يوضح بروزها وفراغها ، ويجعل في سطحها تعبيراً عن كثافتها النسبية . غير أن الضوء نفسه يعتمد على المادة التي تستقبله وتنزلق عليه في سيولة أو تثبت فوقه ثباتاً أو تخترقه بدرجة ثقل أو تزييد ، وتضفي عليه جفافاً أو دماثة .

إن من الواضح أن تفسير المسافة في فن التصوير متوقف على المادة

التي قد تحددها أو تجعلها بلا حدود ، فالحجم لا يظل بعينه تبعا لكونه مرسوما بعجينة خالصة أو بطبقة لامعة تفرش فوق بطانية أولية، (١٨) -

ونفساءل : هلى ينتقى الفنان المواد التى يستخدمها ؟ سوف نوافق مقدما على أنه ينتقياها ، لا لسهولة العمل بها ، أو — بالقدر الذى يعتبر فيه الفن سدادا لحاجة حيوية ، لأن استخدامها أمر لازم فحسب ، بل بالأحرى لأنها مواد يجب أن تعامل معاملة خاصة ، ولأنها تعطى أثرا معيناً . إن الصفات التى يتصف بها العمل الفنى ، وبالذات شكله الخارجى ، تعتمد بدرجة كبيرة على المادة المستخدمة . فاذا فرضنا أن الفنان قد استخدم مادة أخرى غير التى يتعين عليه استخدامها لوجدنا أن العمل الفنى قد تغير تغيرا كاملا . ألا يلاحظ أن « معبد البارثينون قد صنع من الرخام ، ولهذا أهميته القصوى ، وأن الإطارات التى صنعت فيما بعد من الأسمنت خلال ترميمه لتتخلل الأعمدة قد أصبحت أشد قسوة مما لو كان المعبد قد تهدم ؟ » (١٩) .

ولو كان تمثال هر ميس لبرا كسيتيل قد صنع من البرونز لأصبح تمثالا آخر غير ذلك الذى نعرفه ، وربما كان معادلا له من حيث الرشاقة ، لكنه كان يصبح مختلفا عنه تماما . ولو كان تيرز قد استخدم الوان الزيت بدلا من ألوان الماء فى « الاكواريل » ، لما أصبحت لوحاته من الاكواريل على جمالها المعروف . والسبب فى هذا بسيط ، فهو يتلخص فى أن الخفة والرشاقة والانتعاش التى تتصف بها لوحة الاكواريل ترجع إلى المواد المستخدمة فيها ، أى إلى الورق الأبيض واللون المذاب فى الماء . وإذا أضفت بعض الصمغ إلى الماء لحصلت على مادة أكثر ثباتا ، وشعرت بتغير الشكل فى الحال . وذلك أن « الجواش » ( أى ألوان الماء المختلطة بالصمغ ) أكثر ثباتا وقوة وتركيبا من « الاكواريل » ، كما أنه أكثر وضوحا وأقل خفة منه . هذا ويمكن أن نبدى نفس الملاحظات فيما يتعلق بالرسم ،

فكل من «الحبر والقلم الرصاص والحجر الأسود والأحمر الدموي والطباشير كلها مجتمعة أو منفصلة» صفات محددة . . . . . ولكل منها لغة خاصة بها . ولكي تؤكد هذا نستطيع القيام بتجربة تلخص مثلا في أن يقوم «أنجر» بنقل لون حمرة الدماء التي استخدمها «واتو» بالقلم الرصاص . . . . . أو - بشكل أبسط - نقل رسم رسمه صاحبه بالفحم واستخدام اللون الأحمر بدلا من الفحم . . . . . إن نحن فعلنا هذا لوجدنا أن اللوحة تكتسب خواص أخرى غير متوقعة على الإطلاق . . . . . بل لوجدنا أنفسنا أمام عمل فني جديد تماما . (٢٠) .

ورغم هذا لا يستطيع الفنان أن يتصرف تصرفا كاملا في اختيار المواد التي يستخدمها ، فهو مضطر إلى أن يأخذ في اعتباره طبيعة هذه المواد، وإلى أن يفهم عمله بناء على ذلك . مثال هذا فنان بناء يكلف ببناء كنيسة: نجد هنا أن الكنيسة لا تتخذ نفس الشكل - إذا كان الفنان يعرف فنه جيدا - إن هي بنيت بالحجر أو الأسمنت، فالحجر ثقيل يحتاج إلى أعمدة قوية ، ولا يسمح بتغطية مساحة معينة إلا إذا استخدمت القبة ، وحيث إن القبة تؤدي إلى امتداد جانبي ، فإن من الضروري إقامة سند مقابله . وكنيسة البازيليك الرومانية ، والكاتدرائية القوطية أيضا ، بما فيها من صحن ثلاثة أو خمسة ، وأبراج وأقواس ذات عقود ، وقباب عليها ترجع في شكلها هذا إلى نفس الضروريات المادية . أما الأسمنت ، فهو على العكس من ذلك ، خفيف نسبيا ، يكن صبه على شكل ألواح عريضة . ويعطيه الحديد المسلح صلابة ومقاومة . ومن هنا كان الأسلوب الجديد الذي يتطلبه للأسطح الحاملة التي لا توضع إلا بالحد الأدنى اللازم ، ونتيجة للحوائط الرقيقة ، كما هي الحال في كنيسة رانسي ، حيث نجد أن الأغطية المسطحة قد حلت محل القباب كما هو الشأن أيضا في كنيسة رونشان . وقد نجد أيضا أن الصحن الجانبية قد ألغيت ولا يبقى إلا قوس واحدة يخترق

صحنا ضمنا ، كما نرى كنيسة القديس بيوس العاشر في مدينة لورد .  
 وإذا كانت الصورة تتوقف على نوع المواد المستخدمة ، فهو يخضع  
 أيضا للخواص الفردية لهذه المواد . فالنحات لا ينحت الخشب أو الحجر  
 بوجه عام . بل إنه ينحت هذه الكرة الخشبية المعينة وهذه الكتلة الحجرية  
 التي تتقدم إليه كأي مثيلة لها وتضم الصفات والعيوب الخاصة بها هي  
 ماذا يعمل هذا النحات إذا ؟ « إنه يريد تمثالا للحرية ولكنه ليس حرا .  
 ربما يتمكن من اختيار نوع الحجر ، لكن للحجر كثافة وعروقا وألوانا  
 وعقدا ، ولا بد له أن يتكيف وإياها ، بل ولا بد أن يخضع لها . . . ويتعين  
 عليه أن يقرر الفكرة التي تجعل منه هو شيئا بالحجر ، (٢١) .

هكذا كانت الحال زمنا طويلا ، وما زالت أحيانا إلى اليوم بالنسبة  
 للموسيقيين . فهم بصفتهم رؤساء أوركسترا أو رؤساء فرق غنائية ، يقومون  
 بالإيقاع على نوع من البيانو أو الأرغن . . . وسواء أكان اسمهم ليونين  
 أو جوديل . . . أم بالسترينا أم باخ أم سيزار فرانك . . . كلهم لا يعلمون  
 فن التجريد . بل إنهم كانوا يؤلفون أدوارهم لهذه الفرقة المعينة أو ذلك  
 الأوركسترا الذي يرأسونه بالذات . . . أو لذلك الأرغن الذي يعرفون  
 خواصه ، وتلك الكنيسة التي يعرفون خواصها السمعية . . . والمادة هي  
 التي توجه الخيال وتقود الإبداع وتشكل التنفيذ الفني ؛ فإذا كانت الأصوات  
 خشنة كتبت لهم موسيقى قوية . وإذا كان المغنون على شيء من الدقة  
 كتبت لهم موسيقى متقنة . . . وهنا تصبح النتيجة مؤكدة . . . فيكفي مثلا صوتان  
 لكي يصدر رنين الموسيقى ويسمع ، هذا صحيح لدرجة يمكن أن نقول  
 معها : « إن تأليف الدور الموسيقي يصبح ناقصا من حيث تضامنه مع المادة  
 إن تم إدراكه بعيدا عن هذه الظروف المباشرة الملموسة المؤدية إلى إيقاعه  
 على أن المادة وحدها هي التي تعمل على التوصل إلى كماله ومنازته الأصلية  
 فيه ، (٢٢) .

وهكذا نرى أن المادة لا تكفي باصدار رد فعل مباشر على الشكل ،

بل لأنها هي التي غالباً ما توحى إلى الفنان وتقدم له الفكرة وتصبح نتيجة لذلك مصدر الوحي . ومن منا لم يعتقد مرة أنه يرى وجهاً على جانب صخرة يراها عرضاً ، أو في ثنانياً شجرة ما أو في حافة بقعة مداد سقطت عرضاً على الورق؟ « من من الفنانين لم يقدم رسماً بدأه بفضل المصادفة؟ وأي مثال لم ينحت صورة رجل أو حيوان في جذر شجرة؟ إن الظروف التي تحيط بمثل هذا اللعب ظروف يسهل فهمها ، وربما كانت عاملاً يساعد على توضيح فن النحت كله . أين إذاً في مثل هذه الحالات ، النموذج المتبع؟ إن النموذج هو ما نراه عرضاً في الشيء نفسه ، ذلك الشيء الذي يبدو باسم أو غير باسم ، والذي يظهر أولاً ، كما لو كان رأس رجل أو حصان أو خنزير أو وحش ، وما النموذج إلا شيء يختفي في الحجر أو الخشب ويجب تحريره . لكن كيف يتم هذا؟ إن النموذج نفسه هو الذي يوضح لنا طريقة تحريره حين يظهر لنا أوضح من غيره ، ونحن نقوم برسمه طبقاً للصورة التي يظهر بها . إن كلا من الذين مارسوا نحت عصي أو رؤوس « الأراجوز » في جذور الشجر سوف يفهمون ، وسوف يفهم كل الناس » (٢٣) .

ويؤكد تاريخ الفنون هذه التجربة الشائعة . ففي الأصل « كانت هناك محاولات لنحت الجبال أو صخور الشاطئ . . . ولقد نحت قدماء المصريين صخور الشواطئ ، وكانت جزيرة الفصح — التي ابتلعها المياح قديماً — مليئة بمئات من أعمدة البازلت ، حيث أخذ النحات الساذج البدائي ينحت زوايا الوجوه المرعبة التي بدأتها الطبيعة » (٢٤) .

المعروف مؤكداً من جهة أخرى أن الأشياء الأولى التي جرى نحتها على هيئة كائن حي كانت عبارة عن أحجار صغيرة يذكرنا شكلها بأشكال الحيوان ، ولم يكن يحتاج الأمر إذ ذاك إلا إلى تسويتها ليصبح الشبه كاملاً والفن الحديث الذي يجمع في غالب الأحيان بين سداجة البدائيين وجرأتهم لا تأنف من أن يقبل ما قد تفرضه عليه الطبيعة .

ويقول المصور جوجان عن لوحة رسمها : « لاني أعتقد أنها قطعة تصويرية رائعة . لكنها ليست من نتاج يدي تماما ، لاني سرقتها من لوحة من خشب الشوح . وما كان لنا أن نقول شيئا عن هذا لكن ماذا تزيد . إننا نعمل ما نستطيع عمله ، ولعل من الإغراء على السرقة أن نرى رأسا قد ارتسم على الرخام أو الخشب ، (٢٥) ألم نريبيكاسو أخيرا وقد صور حيوانا ذا واقعية مذهلة من مقعد دراجة ذات مقدمة مقلوبة ؟ . . . »

هكذا يلقي الفنان الأسئلة على المادة أكثر مما نتصور ، ويستحها ليفيد من معجزاتها وينصرف إلى ما تقدمه من مشاعر . ومن الغريب أن نستمع إلى الفنانين الذين يحبون فيها الفضائل بعد أن كنا نعتقد أنهم غارقون في أوهامهم . فهناك أوديلون ريديون يتحدث عن نفسه فيقول : « ما من تحليل نقوم به أكثر من ذلك الذي يتعلق بالمادة المستخدمة والتي تجذبنا ، فالمواد بدورها في ذاتها تنطوي على نصيب من سر الفن ، ونصائحها تفوق نصائح من نتلذذ عليهم ، ووجودها يقضي على النظريات كلها . فعلى الفنان إذا أن يتحسس « أسرارها » وكما عرف هذه الأسرار أضاءها خياله ، والفن المعبر لا يضيء في كاله إلا بفضل المواد ، (٢٦) . »

ويربط « ميرو » ربطا وثيقا بين موضوع المادة وناحيته الوحي والتنفيذ فيقول : « والآن قلما أبدأ لوحة وأنا في حالة من حالات الهديان ، كما كنت أفعل من حوالي عشرين عاما . أو ، كما فعلت حوالي عام ١٩٣٣ ابتداء من أشكال تقترحها على المصقات . والأمر الذي يهمني اليوم أمر المواد الأولية التي أعمل بها . فهي غالبا ما تزودني بنقطة البدء التي توحى إلى بالأشكال التي أرسمها ، فأبدأ لوحتي دون أن أعرف ما سوف تنتهي إليه ، وأتركها جانبا إلى أن تختفي شعلة حماسة البداية ، ولا أستطيع النظر إليها خلال أشهر عدة ، لكنني أخرجها بعد ذلك وأعمل فيها بهدوء كما يعمل العامل الدقيق إلى أن تتخذ الأشكال في نفسي حقيقة واضحة كلما عملت فيها

وبتعبير آخر ، فإنه بدلا من أن أبدأ في تصوير شيء ما ، أبدأ في التصوير فحسب ، وكلما سرت في عمل هذا أخذت اللوحة في الوضوح وفي اقتراح عناصر نفسها بنفسها تحت ريشتي ، وقد توحى بعض الخطوط التي تركها الريشة عرضا وأنا أنظفها ، أو يوحى عيب في قماشة اللوحة أو بقعة تسقط على لوحة التصوير . . . ببدء اللوحة ذاتها ، ( ٢٧ ) .

### نتائج

لا داعي هنا للإطالة ، بل يكفي أن نلخص قولنا ، وأن نواصل البحث « فاحترام المادة والصور الطبيعية التي نصادفها فيها ، وانعدام التناسق الذي يظهر في ثنايا الأخشاب أو في حبات الحجارة ، وخطوط الانقطاع أو التقاطع التي تظهر في الألياف ، أو في التشققات ، كل هذا جزء هام في فن النحت ، بمعنى أن النحات لا ينحت ما يريد . . بل أقول إنه ينحت ما يريد الشيء . ، ومن هنا يأتي الترابط الوثيق بين المادة غير البشرية والجهد الإنساني حيث يحمل الشيء دلالة البشرية حملا آمينا ، وحيث تنطق المادة » ( ٢٨ ) . وليس لدينا ما نضيفه هنا إلى هذه الحقيقة المتينة عدا أن القانون الذي يتعلق بفن النحت يسرى أيضا على الفنون التشكيلية الأخرى تلقائيا ، بل ويسرى على جميع الفنون عامة ، وتنتج منه نتائج عدة تستخدم في ذاتها كأدلة .

فإذا كانت « للمواد المستخدمة في الفن قيمة صورية ، فهي لا تتغير فيما بينها ، بمعنى أن الصورة تتطور تطورا خاصا حين تثقل من مادة إلى أخرى » ( ٢٩ ) . مثال ذلك دور « ميلوديا » بحري تأليفه ويتم توقيعه على البيانو . أو مثل « فالس » ما من تأليف براهمز ، ثم يحري توقيعه مرة أخرى على السكبان ، كما فعل الموسيقى الشهير جاك تيبو وجال به في القارات الخمس . هذه الميلوديا لم تعد نفس الدور المؤلف أصلا ، ومن باب أولى يصبح استخراج نشيد غزل من الدور المسمى « دراسة » « لشوبان » ، بمثابة تشويه فحسب

للدور الأصلي . وتقل هذه القاعدة قوة في حالة إخضاع تقاسيم الأرغن أو الأوركسترا للبيانو ، أو على العكس من ذلك ، تقل تقاسيم بيانو أو أرغن أو الأوركسترا ، ولمثل هذه «التوافق» فاندتها ، وجمالها أحيانا . ومع ذلك فإن التنفيذ الفنى والنغمات والقدرة الصوتية ، بل وروح البيانو أو الأرغن أو الأوركسترا ، كل هذا يختلف باختلاف الآلة . ولهذا فمن المستحيل أن ينتقل العمل الفنى من إحداها إلى الأخرى دون أن يغير من طبيعته ودون أن تتغير مادته وتختلف صورته (٢) .

ويحدث أحيانا أن يكتب المؤلف الموسيقى نسختين من عمله الفنى . مثال ذلك « لوحات معرض » و « قبر كوبران » ، وهما مقطوعتان كتبتهما للبيانو ، وقام كل من موسورجسكى ورافيل بتوقيعهما على الأوركسترا . لكن الأمر فى مثل هذه الحالات أمر إبداع جديد ، ونتيجته ليست عملاً أصيلاً يزدوج بترجمته ، بل هناك عملان اثنان ، لا يمكن لدرجة معينة إجراهما مقارنة بينهما باعتبار أن أحدهما قد كتب للبيانو والآخر للأوركسترا .

وحيث إن المادة لا تستطيع إعطاء أى شكل كان ، فإننا إذا أردنا نقل صورة من مادة معينة إلى مادة من نوع آخر ، لكان من الضرورى تعديلها (٣٠) ، فلا يمكن مثلا رسم صورة إنسان بالزيت بأن نلون رسما عمل بالقلم الرصاص ، لكن لكي نرسم صورة إنسان بالزيت بعد أن نكون قد خططناها بالقلم الرصاص لابد أن « نعيد التفسير » فى التخطيط بالرصاص أصلا ، فهاتان إذا طريقتان مختلفتان من حيث تحديد المعالم الخارجية للشكل ، واحتساب الأحجام وملء الفراغات . ويرجع خطأ « أنجر » من حيث إنه يخضع كل شىء للرسم بالرصاص إلى أنه لم يفهم هذه الحقيقة تماما . لكن عبقريته

(١) يحدث هذا طبعا من حيث المبدأ ، لكن حدوثة لا يتم دائما ، فقد سمعت ألمانا مأخوذة من باخ وجرى توقيعها على مجموعة أكورديون ، وكان اللحن جميلا ، بل ولم أشعر بخروج عن المقطوعة الأصلية . ويرجع هذا بلا شك إلى أن النغم و ألحان باخ عنصر ثانوى ، وإلى ان الشكر للعمل الفنى بوجه عام ، وطبيعته تعتمد تقريبا دائما على العلاقات بين النغمات وعلى البناء الصوتى العام .



الحقيقية ترجع إلى أنه فهم بالغريزة هذا الفرق ، وهو الذى صور لوحات مدهشة بالزيت، وهو أيضا هذا الرجل الذى كان يرفض عرض لوحاته الزيتية ورسومه بالقلم فى نفس الوقت كما لو كان عرض النوعين معاً يسىء إليه .

وكلما اختلفت المادة اختلفت الوسيلة، فالتماثيل الصغيرة والصور الصغيرة تدخل فى عالم آخر يتعين علينا قبول قانونه، إن هى نقلت على الحوائط بمعرفة عامل فنى فى الزخرفة» (٣١) ولعلنا رأينا هذا فى العصور الوسطى حين عمل مصورو القرن الثانى عشر فى زخارفهم من وثائق مصورة، وحين اضطروا وهم يفعلون هذا إلى تغيير روح هذه الوثائق بما يتفق واحتياجات التماثيل الهائلة الموجودة إذ ذاك فى الأماكن المطلوب زخرفتها .

إننا نمسك هنا بمفتاح مشكلة تجرى مناقشتها بشدة هذه الأيام ، ونقصد بها مشكلة تكييف القصة الأدبية لعرضها على الشاشة . وقد أبدى أدباء القصة وفنانون السينما هنا آراء متعارضة ، نعتقد أنه ليس من المستحيل التوفيق بينها ، فالقصة الأدبية والسينما لغتان مختلفتان، تبتعد إحداهما عن الأخرى ابتعاد النوتة الموسيقية عن صفير جندى شرطة الطريق . فما دامت هاتان اللغتان وسيلتين مختلفتين للتعبير فإنهما لا تستطيعان التحدث بنفس الشيء ولا التحدث بنفس الطريقة ، فالشئ الذى يسمح بإخراج قصة جميلة ليس هو بعينه الذى يقدم لنا فيلماً جميلاً ، بل وقد تكون القصة الطيبة خطيرة إذا لم يجرؤ المخرج السينمائى أن يتخذ لنفسه بشأنها حريات تقتضيها الضرورة . وإذا ما اكتفى بترجمتها كلمة كلمة على شكل صور . ويعنى هذا أن الثروة الخاصة التى يتصف بها العمل الأدبى الخالد لا يمكن أن تترجم إلى لغة السينما، وأن مثل هذه المحاولات تنتهى بالفشل .

وعلى العكس من ذلك ، يجوز أن تكون القصة التافهة موضوع فيلم عظيم ، لأن فنان السينما يستطيع فى الواقع ، كما يقول جان رينوار ، أن

يضيف إليها كل ما ينقصها ، والمقصود بالشيء الناقص هنا ما يحتاج إليه الفيلم ليكون جيداً ، لا ما يحتاج إليه القصة ، والأمر في الحالتين مختلف تماماً . لكن من هنا لا نستبعد أن تكون القصة العظيمة مصدراً لفيلم عظيم وقد أثبتت التجربة هذا . غير أن معنى هذا أن العاملين الناجحين قد نجحوا لأن أحدهما كتاب عظيم وثانيهما فيلم عظيم . ولأن كلا منهما يخضع لقوانينه الخاصة به والتي تنبع من المواد ووسائل التنفيذ المستخدمة فيه ، الأمر الذي يعني أنه لا يوجد بين هذه القصة وذلك الفيلم أى تطابق ، بل الذى يوجد هو التجانس كالتجانس الموجود بين البصريات والسمعيات ( ٣٢ ) ويعنى هذا أيضاً أن مثل هذا النقل من فن إلى آخر ( القصة والسينما ) وهو نقل يتطلب تعديلاً شاملاً ، ويرغم الناقل على استيعابه وفهمه طبقاً لقواعد من نوع آخر . هذا النقل من فن إلى آخر عبارة عن إبداع جديد حقيقى ، ولو أن المهمة التى يقوم بها رجل السينما هنا ليست سهلة ، وبخاصة أن عليه أن يتصور « السيناريو » تفصيلاً حين يعمل لنقل القصة على الشاشة ، بل وأغلب ظنى أن مهمته هذه أصعب مما قد نعتقد .

والشكل المعين يتفق ومادة معينة دون غيرها ، ولقد عرفت بعض الفنون حالة من التدهور خلال قرون لأنها نسيبت هذه الحقيقة ، ونريد هنا أن نتحدث عن فنون « الموزايكو » وأبسطة الحوائط المزركشة والتصوير الزجاجى التى ظنت خطأ أن فى استطاعتها منافسة فن التصوير ، لكن اتضح أنه « عندما يحاول أحد الفنون أن يخضع مادته الخاصة به لشكل يتعلق بفن آخر فإنه يتدهور » ( ٣٣ ) .

ويذكرنا هنا ج . لورسا ، متحدثاً عن تمثال « ابوكاليدس » فى مدينة أنجيية ، بالقاعدة الذهبية التى كان يتبعها صانعو أبسطة الحوائط ، فى العصور الوسطى فيقول : « مادام الصانع صانع بساط لزخرفة الحوائط فإنه لم يكن

عليه إلا أن يعمل لهذا الغرض فحسب ، ومعنى هذا أنه لم يكن يحتاج إلى مناظر أو إلى جو معين ، بل كان عليه أن يشكل أشكالا بسيطة يسهل حل رموزها ، دون أن يترك فراغا كما كان عليه أن يستخدم ألوانا واضحة متقابلة أكثر منها « سائحة » تبعالما تفرضه خيوط الصوف ذات الألوان التي لا تمتزج كما تمتزج ألوان التصوير الزيتي . ولهذا نرى أنه في الفترة بين القرنين الرابع عشر والثامن عشر « تنتقل الألوان من ١٧ إلى ٢٥ ثم إلى ٢٥ ، ثم إلى ٥٠ . ثم إلى ٣٠٠ و ٤٠٠ ، وإذا ما وصلنا إلى القرن الثامن عشر وجدناها قد وصلت إلى ٨٠٠ ، ولذلك كان هذا القرن منطويا على أشد نكبة بالنسبة لفن الأبسطة الزخرفية ، بل لقد مات هذا الفن لأنه أراد أن ينقل فن التصوير على اللوحة » ( ٢٤ ) .

وقد بدأ انهيار فن الموزايكو قبل ذلك ، ولنذكر في هذا الصدد أن موزايكو « نافيسلا » التي حققها جيوتو ، والتي أعجب بها فاسارى لواقعيتها . ولنذكر أيضا أنها هي التي وجهت إلى الفن في القرن الثاني عشر ضربة قاضية . فن المؤكد أن قطع الزجاج الصغيرة التي تستخدم في هذا الفن لا تستطيع أن تقدم لنا نفس الدقة وانطباع الحياة وخداع البصر التي يقدمها لنا فن التصوير والألوان . لكن فيما عدا أن المهارة والشبابه ليسا من قواعد القيمة الجمالية ، يجب أن تذكر أن فن الموزايكو لا يعطى لوحة ، وبشبهه في هذا فن الأبسطة الحائطية والزجاج التصويري ، ولا يمكن ولا ينبغي أن نطلب إلى هذه الفنون الثلاثة ما نطلبه في لوحة مصورة بالألوان . ويلاحظ أنها إذا حاولت تقليد التصوير فإنها لا تنجح أحيانا إلا بدرجة مبالغ فيها ، لأنها غير مخصصة للمواد المستخدمة فيها ، وبالتالي فهي غير مخصصة لقوانين نوعها وتجد نفسها وقد فسدت من ذاتها . واليوم فهمنا هذا ، ولذا فنحن نرى الآن نهضة في هذه الفنون التي طالما تاهت في طريق خاطيء ، وتعتبر اسما

فنا فيها من أمثال لورسا وبازين وفرنان ليجهيه دليلا على أن هذه الفنون قد عادت إلى طريقها الصحيح .

والعلية التي تمارسها المادة على الصورة تؤدي إلى نتيجة محتومة هي أنه مامن عمل فني يمكن أن ينتج إن لم تكن المادة من النوع الذي يصح استخدامه في هذا الفن أو ذلك بالذات . ونحن نؤكد هذا طبعاً فيما يختص بالأعمال الفنية التي توجد ويتم الاعتراف بها في مادة محددة ، مثل اللوحة المصورة لا تلك الأعمال التي تتجسم كمقطوعة موسيقية في مادة جديدة كلما أراد الفنان أن يعيد توقيها أو تحقيقها . وفي هذه الحالة التي يعاد تحقيقها فيها نستطيع أن نقول إنها منتجة أو مبدعة من جديد ، لا أن نقول إنها منقولة مرة أخرى . وحيث إن موضوع المناقشة في هذه النقطة محدود على هذه الصورة ، فإن من الضروري أن نقتصر في كلامنا على ذلك في هذه الأيام التي تنتشر فيها عملية النسخ ، والتي يعتقد فيها كثيرون من الناس أن من الممكن الاستغناء عن الأصل والاكتفاء بالنسخة المنقولة ، والتي يبني فيها مؤلف كتاب « صوت السكون » ( مالرو ) أساس طريقته على مواجهة الفوتوغرافية بالأعمال الفنية .

والقول بأن هذه النسخ المنقولة مفيدة ، وأنها تعتبر ذات قيمة أو أداة مساعدة للذاكرة ، لا غنى للطالب أو للمؤرخ أو الناقد عنها . هذا القول هو الصحة بعينها . والقول بأنها تفيد أكثر مما لو لم تكن موجودة قول صحيح للغاية ، وخاصة حين لا يستطيع إنسان أن يرى الأصول ذاتها . والقول بأنها تعطى فكرة غالباً ما تكون دقيقة عن العمل الفني ، وأنها تحتفظ بشعاع من جماله ، قول نوافق عليه ، ولكنها لا تستطيع أبداً أن تكون بديلاً عنه ، أو مرادفاً له ، والتدليل على ذلك سهل للغاية فيما يتعلق مثلاً بالمنشآت المبنية أو بالتماثيل التي تكون كبيرة الحجم ، والتي تنفس في المساحة الواسعة وينبثق عنها جو معين ، أي تلك التي ترتبط غالباً بالموقع الذي تقوم فيه ،

والتي لا يمكن حقا معرفتها دون أن نجول في موقعها هذا . وأنا أتحدى أى شخص يدعى أنه سبق أن رأى قبة كنيسة رونشان التي حققها لو كربوزيه ولا يعرف هذه القبة من خلال مجموعة من الصور الفوتوغرافية .

هذه الحقيقة تزداد صحة فيما يتعلق باللوحات ، لكن لا بد أن نلاحظ أولاً أن نسخ اللوحات لا يأخذ في اعتباره الأحجام الحقيقية بوجه عام ، الأمر الذي يكفي لعدم الثقة بالنسخ ، فلوحة مثل « طاحونة الفطيرة » بحجم بطاقة البريد ليست هي « طاحونة الفطيرة » الأصلية ، ذلك أن بناء اللوحة وتوزيع أحجامها وكثرة أو قلة تفاصيلها وسمك الخط الملون ، كل هذا تم بإرادة الفنان، وطبقاً للحجم المادى للوحة ذاتها كما يراها ، وهكذا يصبح تصغير النسب بمثابة القضاء على اللوحة كمجموع .

وحتى إذا كانت النسب تعادل الأصل فلن يكون لدينا المعادل البصرى للوحة ، لأن اللوحة مرسومة على قماش ، ونسختها المنقولة مطبوعة على ورق لامع ، وألوان اللوحة معيجون يزيد أو يقل سيولة، وقد وضعته يد الفنان لمسة بعد لمسة . أما ألوان النسخة المنقولة فهي منقولة بمداد المطبعة على الورق ، وباستخدام الطرق الآلية . وكل هذه الفروق في المادة لا يمكن إلا أن تؤدي إلى فرق في الأثر الذي تتركه اللوحة أو النسخة . ولا شك أن من الممكن أن يميز الناظر في النسخة كلا من دقة نسيج اللوحة القماشية وبروز اللمسة اللونية وسمك المعجون الملون . ما من شك في أن ضياع البروز يؤدي إلى اختفاء حيوية اللوحة ذاتها ، وفيما يتعلق بالألوان ، خذ « نسخة دقيقة » واحملها إلى المتحف وقارن . ولسوف ترى فظاعة المصيبة إن أنت فهمت أنه يكفي أن يكون هناك بعض الفرق في النغمة اللونية إلى أعلى أو إلى أسفل ، أو في لون أحمر ازدادت حرته ، أو أصفر ازداد شحوبه نوعاً . . . حتى ترى الخلاف يقوم بين الناظرين إلى كل من اللوحة والنسخة (٣٥) .

ويتساءل : هل يمكن أن يؤدي تقدم الناحية التنفيذية إلى استئصال هذه الفروق؟ إنى أمل هذا . لكن لا يمكن أن تكون النسخة المنقولة بالنسبة للعين شيئاً آخر غير صورة مطبوعة ، لا لوحة مرسومة ، وأحسن النسخ لا يمكن إلا أن يكون نقلاً دقيقاً لا يستطيع أن يعادل الأصل ، ولا يمكن مهما يكن تواضعها إلا أن تكون هي النسخة المنقولة ، ولقد كان كوكتو على حق حين قال : «إنها تشبه جرمين كالمرمر في مواجهة جص صب في قالب مصنوع ، كلاهما يشبه الآخر في لا شيء» .

### الفكر والبير والأداء

وكما أنه لا يمكن فصل الشكل عن المادة ، لا يمكن فصل الشكل أيضا عن طريقة التنفيذ الفني ، أى عن طرق ووسائل تحقيق العمل الفني . ألم يثبت تاريخ الفنون أن استخدام مادة خام جديدة يؤدي دائماً إلى اختراع وسائل تنفيذ جديدة ١ . أو ليس من المنطق على كل حال ، أن مادة ما تخلق بالضرورة وسائل معينة لمعاملتها ، ويظل الاختيار بينها — أى بين هذه الوسائل — حراً ، ولكنها تستبعد وسائل أخرى استبعاداً مطلقاً ؟ (٣٦) . «إننا مضطرون هكذا إلى أن نربط بين فكرتى المادة والتنفيذ الفني وهما فكرتان لا تنفصلان أبداً» (٣٧) .

ولقد أعاد علماء الجمال المحدثون فكرة تنفيذ العمل الفني إلى وضعها الذى يجب أن تصبح عليه، وخاصة بعد أن طهروا أنفسهم من الرومانتيكية والمثالية ، وأولوا الظروف الحقيقية التى تحيط بإنتاج الأعمال الفنية الكبرى حقها من الرعاية والانتباه . بل إن منهم من يبالغ فى هذا بعض الشيء . لكنهم ليسوا على خطأ — على الأقل — حين يبدون اهتماماً خاصاً بالنواحي العملية واليدوية والحرفية للإبداع الفني . ما من شك فى أن النشاط الفني نشاط روحي ، ولقد كان ليوناردودا فنشى يقول : «إن فن التصوير مسألة

عقلية . ويقصد بهذا أن يحتج ضد بعض معاصريه الذين كانوا يعتبرون الفن عمل عبودية، ويضعون الفنان المصور ظلما في نفس درجة عامل الجص، والمثال في نفس درجة قالع الحجارة من المحجر ، وفنان البناء على مستوى البناء . وبهذا لا يمكن أن نقوله ما لم يقل ، من أن الفن ينمو على مستوى الروح أو العقل المطلق لدى كليهما ، وأن التنفيذ المادى يناسب العامل اليدوى ، وأنه لا يشرف الفنان أن تنسخ يده .

فالواقع أنه مهما تكن هذه الملاحظة في ظاهرها عادية تافهة ، فالفنانون ليسوا قبل كل شيء عقولا كبيرة أو قلوبا ضخمة تفرق في أفكارها وتزورها عواطفها . بل إنهم « قبل كل شيء مخلوقات زودت بأيد » (٣٨) . ويعلمنا فاليرى أن الخيال يؤدي إلى الغثيان ، وأن التغيرات التي تطرأ على الفكر أو على الأحوال العاطفية طارئة لا يمكن الإمساك بها أو تثبيتها . ما الذى يستطيع وقف التغيرات ويضفي عليها شكلا وثباتا إن لم تكن اليد ؟ على أنه مهما تكن القوة الاستقبالية والإبداعية للعقل شديدة فإنها ان تؤدي إلا إلى صخب داخلى لا يوقفه إلا اليد فالرجل الذى يحلم يستطيع أن يستقبل الرؤية من مناظر فائقة الجمال ، أو من وجوه ذات جاذبية كاملة . لكن ما من شيء يثبت هذه الرؤية لأنها لا تستند إلى شيء ، ولأنها غير مادية ، ولأن الذاكرة لا تستطيع تسجيلها إلا تسجيلا خفيفا للغاية ، كما تسجل ذكرى أى شيء عابر . والذى يميز الحلم من الحقيقة هو أن الرجل الذى يحلم لا يتمكن من إنتاج فن ما، لأن يديه لا تعملان ، ولأن الفن يتحقق بعمل الأيدي ، (٣٩) .

فاليد أداة للإبداع ، ولكنها أيضا أداة للبحث والمعرفة ، وصاحبها يشبه أوائل البشر الذين لم يكونوا يتقدمون في العالم أو يشعرون بالأشياء إلا عن طريق التحسس بأيديهم . وهكذا الفنان ، فهو يلقي الأسئلة على

المادة باستخدام يديه، ويلبس ويتحسس ويزن ثقلها ويقيس المسافة ويعرف مدى سائلية الهواء حتى يصور الشكل فيها، وهو بهذه الطريقة يكون لغة الإبصار عن طريق لغة اللمس، ويضع في عمله نغماً حاراً أو نغماً بارداً، لو ناً ثقيلًا أو مفرغاً، خطأ مستقيماً أو غير مستقيم، (٤٠).

وهكذا نرى أن اليد لا تسلك سلوكها إزاء الفكر، وهي عبد سلى فحسب، بل إنها لا تعتبر شيئاً دونها، كما أنه — أى العقل — لا يعتبر شيئاً دونها؛ وكلاهما معا يشكل فريقاً واحداً، أو بالأصح عاملاً وحيداً هو في نفس الوقت إدراك وتنفيذ. وهكذا يصحح من غير الصحيح وضع العقل الذى يوجه الفكرة، واليد التى تطيع التفكير موضع التعارض؛ إذ أن الحقيقة هى أن اليد تتمتع بذكاء وحساسية وإلهام... ويقال عن بعض المختصين فى الأعمال الدقيقة أو عن بعض الناس الذين يتمتعون بمهارة ما إن تفكيرهم موجود على أطراف أصابعهم. وهذا هو الشأن بالنسبة للفنان تماماً: إن تفكيره موجود عن أطراف أصابعه، بل فى أصابعه. بهذا تصبح للأيدى قدرة شاعرية وفصاحة بكل ما فى هذين التعبيرين من معنى. وإذا حرمت من هاتين الصفتين أصبح التنفيذ الفنى غثاء وهنا نرى اللوحة وقد تم تكوينها تكويناً متكاملًا، لا يلاحظ الرأى فيها شيئاً يناق فى الأصول الفنية أو أى خطأ، لكنها — أى اللوحة — لن تعيش، ولن تتبعث منها الأنعام. ولقد عرف ديلاكروا هذه الحقيقة، حين حذر من أخطار «سرعة حركة اليد، أو أشاد من جهة أخرى بالجاذبية التى تضيفها الأيدى على الرسم» (٤١).

وكان فرومنتان يعرف هذه الحقيقة حين كتب لنا عن رومانس صفحة تبين فى وضوح جميل ما نقول: «هذه قماشة» لوحة ناعمة، نظيفة بيضاء تعمل عليها يد على درجة عظيمة من الخفة والحكمة والحساسية والاتزان، والذى يتصوره البعض حدة أو استشاطه هو فى الواقع طريقة تشعر بها



اليد ، لا فوضى في طريقة التصوير . فالفرشاة هادئة بنفس قدر الحرارة التي تتصف بها الروح، وبقدر استعداد العقل للانطلاق . وهناك في مثل هذا التنظيم تناسق دقيق وعلاقات تتم في سرعة بين الرؤية والحساسية واليد بحيث تطيع كلاهما الأخرى طاعة كاملة لدرجة قد نعتقد معها أن قفزات العقل التي توجه العمل تؤدي إلى قفزات تقوم بها أداة التنفيذ . لكن مامن شيء أشد خداعاً من هذه الحمى الظاهرية التي يسيطر عليها في الحقيقة حساب عميق، ويخدمها تركيب عقلي دربته التجارب . . بحيث لا نعرف من أين تأتي هذه الجرأة وفي أي لحظة يحتد الفنان ويندفع . . . لكن هناك تأملاً هادئاً يعرف نفسه ويتحكم دائماً في النتائج التي دائماً ما تظهر فجأة ، ( \* ) .

وفي هذا التعاون بين العقل واليد ، لا يعتبر دور اليد دائماً أقل أهمية . « فالفكر يدرّب اليد كما أن اليد تدرّب الفكر » (٤٢) وهي التي تقوم حياله بالمهمة التعليمية وتنقل إليه — إن صح التعبير — خبرتها الخاصة بها التي حصلتها بفضل اتصالها بالمادة التي تعرف أحسن مما تعرف غيرها مما تأتلف منه وما تحبه وما تختص به من خصائص . ولذا فلن يكون من العجيب أن تسبق العقل أحياناً وتفتح له آفاقاً جديدة وتقدم له الأفكار وتأخذ على عاتقها كل ما يفيد هو منه، كما لو كانت تسير توجهاً في سيرها حاسة غامضة أو غريزة خاصة، إذ أنها هي التي تبحث وتجتهد من أجله وتسلك طريقها من خلال مختلف الأخطار ، تجرب حظها . . نعم ، في هذه اللحظات ذات العناية الإلهية، « تبدو اليد كما

(٥) اظر كتاب « سادة العصور الماضية » تأليف نيلسون ص ٦١ — ٦٣ . ريلاحظ أن فرومنتان قد راح اليوم في طي النسيان . وهو مصور يتميز بأنه يتحدث عن الشيء الذي يلمه ، ولقد كان في هذا مفكراً باعثاً . وقد كتب عنه دي كولومبييه في كتابه « أجل ما كتبه كبار الفنانين » ( ص ٢٤٨ ) يقول : « لم يسبق لأحد مثله أن جمع بين الحديث عن التنفيذ الفني وعن العاطفة ، كما لم يسبق لأحد مثله أن قام بتحليل لوحة بحيث ذهب مثله إلى الأساس في التحليل ، وكما لم يسبق لغيره أن مكن الهواة العاديين من إدراك السر المادى والروحي للدهنة .

لو كانت تقفز في حرية وتنعم بمهارتها لتستغل منابع العلم العميق ومصادر الإلهام غير المنتظر وهي واثقة بنفسها كل الثقة ، بعيدة عن مجال العقل كل الابتعاد . . . . (٤٣) .

وتقدم لنا السيدنا منذ فترة ، طريقة ملاحظة هذه الأعمال المدهشة التي يقوم بها كل من العقل واليد عند أحد كبار الفنانين . اذهب لترى الفيلم الذي يصور بيكاسو خلال العمل (٤٤) وسوف تجد نفسك كما لو كنت تلعب دور الفنان الماهر ، وتحذر من أن تغرر بك المناظر التي تعرض في سرعة كبيرة تزيد على سرعة رسم اللوحة ، وتنتهي إلى أن عدداً معيناً من الصور لا يكفي لتوضيح سر الشخصية الفنانة ، أوسر الإبداع الفني ذاته . ومهما يكن الأمر فإن المنظر في ذاته خارق للعادة ، لأن اليد العاملة بسرهما تظهر كما لو كانت تجري من نفسها وحدها ، وكما لو كانت يداً سحرية . إنها سريعة في حركاتها تفوقها النزوة ، لكنها واثقة بنفسها تسير لتحديد المجال الأبيض من اللوحة لدرجة قد نعتقد أحياناً أن العقل لا يتبعها إلا بصعوبة وألم ، ولكنه سرعان ما يلحق بها ليندفع بدوره في الطريق المحدد . وقد يحدث العكس حين ينطلق عنانه ويكتشف طريقاً آخر ويرغم اليد على حل ما عقدته إلى أن تتخذ سبيلها وتجر خلفها من جديد في سباقها الشيطاني رقيقها لتسير معه ، بعد أن تكون قد بهرتة وأيقظته معها . إنه حديث لا ينقطع ، ذلك الذي يجري بينهما وكله حياة ومفاجآت عديدة تنقطع لتعود دون أن نتوقعها ، وتنبثق عنها نيران صواريخ تشكل الأشكال التي تتطور لتبهر أبصارنا .

غير أن الفنانين لا يتمتعون دائماً بأيدي تنصف بهذه اليقظة وذلك الخصب ، إذ يحدث كذلك أن يمسك العقل بقياد الأيدي خوفاً من أن تجرفها جراتها فتقضى على تلقائيتها وحرية . هكذا كانت الحال عند و. بلاك ، حيث يلاحظ فسيون ، أن هذا المصور تغلب عليه الرؤية التي يقصها أغلب الوقت على هيئة أشكال معدة سلفاً ويسردها في أسلوب عصره الرديء ليقدّم أبطالا

بؤساء رسمت عضلات سيقانهم وصدورهم في عناية . . . لأن عصره كان يحب الجمال الأمثل والطريقة الأرستقراطية التي تقود مثاليته العميقة. وهكذا نرى محضرى الأرواح والمصورين في يوم الأحد وقد سادهم احترام الروح الأكاديمية القبيحة . وعلى كل فن الطبيعي أن يكون الأمر هكذا ، فالنفس عندهم تقتل الفكر وتبعث الشلل إلى اليد ، (٤٥) .

وإذا كان عاجز الصلصال يعالج المادة بيديه العاريتين ، فالفنان يستخدم عادة أدوات معينة ، ولهذا أهميته . فما دام إبداع العمل الفني يطابق تنفيذ، فإن الأدوات التي تحدد التنفيذ هي التي تحدد الإبداع نفسه . وبذلك لن تصبح طبيعة هذه الأدوات دون تأثير في هذا الشيء . وبالاختصار فإن نفس العلاقة التي تربط بين الشكل والمادة ، وبين الإلهام والوسيلة التنفيذية وبين إقدام العقل وتقدم اليد . هذه العلاقة هي التي تخضع عمل الفنان للآلات التي يختارها أو التي تفرضها عليه حالة الحضارة القائمة .

ويفهم المثالون والمصورون والنقاشون والرسامون هذه الحقيقة تماما، فهم جميعا يرون في نفوسهم خداما مطيعين ورفقاء كل يوم وأصدقاء مخلصين لقرشاتهم ومقاصاتهم ومناحتهم ومخافهم، فيولونها عنايتهم القصوى، ولا يسمح أبدا لغيرهم بتنظيفها أو شحذها ، ويختارونها من بين الآلاف من نوعها ، بل ويصنعونها بأنفسهم أحيانا ويتأنقون غالبا في تحسينها ، وهم إذ يفعلون هذا نجدهم يعرفون أن هناك صلة حيوية بين موهبتهم وآلامهم وأسلوبهم من جهة ، والأدوات التي يستخدمونها من جهة أخرى ، وهم يعلمون أن تغيير الأداة معناه تغيير الطريقة . وقد نتساءل : عم يتحدث الفنانون فيما بينهم . . . عن الفن ؟ . . . عن الجمال ؟ . . . أم عن النظرية أو عن المذهب . . . ؟ إطلاقا ولا بد في هذا أن نصدق أن أحد القصاصين وقد تخيل مقابلة بين نحات شهير وسيدة شابة تصبو إلى تعلم فن النحت ، وظل النحات يحدثها لمدة ساعتين عن الأدوات (٤٦) .

واليد لا تعارض الفكر، كما أن الفكر لا يعارض اليد، بل إنه يدعوها للتقدم لدرجة يظهر معها وقد أصبح مثلها يتصنّف بالموهبة والحاسية والدقة والذكاء . فالفرشاة الجارفة ، والفرشاة الصغيرة الدقيقة ، والريشة اليقظة ، والمحفر الرشيق ، والقلم المدقق . . . كل هذه ليست كلمات خاوية المعنى، أو استعارات فحسب ؛ إذ أنه منذ اليوم الذى أخذ الرجل البدائى فى صنع مديّة الحجارة الأولى ، « ظهرت صداقة لن تكون لها نهاية بين اليد والأداة ، توصل إحداهما للأخرى حرارة حية وتشذبها دائماً . والأداة الجديدة ليست « مدربة » بعد ، بل يجب أن ينشأ بينها وبين الأصابع التى تمسك بها هذا الاتفاق الذى يتولد من امتلاك إحداهما للأخرى تدريجياً ، ومن الحركات الخفيفة المترابطة ، ومن العادات الطبيعية ، بل ومن شىء من البلى الذى يصيب الآلة نتيجة لاستخدامها . وهنا تصبح الأداة الجمادة شيئاً حياً ، لأن الاتصال والاستعمال يضيفان على الشىء الذى لا حياة له روحاً إنسانية ، (٤٧) . . إن هذا الشىء الذى صنع ضمن آلاف عديدة مثله ينطبع بصورة الرجل الذى يستخدمه ويصبح له طابع شخصيته .

ومهما تكن مرونة الأداة فى اليد التى صنعت من أجلها . فإنها تفرض شروطها على العمل الذى ينوى الفنان تحقيقه ، و « حتى شكلها يحدد كيفية استخدامها مقدماً ، وينبئ . بمستقبل العمل الفنى الذى سوف يتم » . قارن مثلاً بين نقش المحفر ونقش بحمض الأزوت، تجد أن المواد فى كليهما قد تغيرت « لدرجة أن نفس الخط المنقوش بالمحفر والحمض يتشكلان بشكلين مختلفين فى ذاتهما . لكن يلاحظ أيضاً أن الأداة قد تغيرت هى الأخرى بحيث يصبح النقش بالحمض عبارة عن « نقط » تم نقشها بسن الأداة وقد أمسك الفنان بها كما يمسك بالقلم الرصاص ، فى حين أن ساق المحفر المصنوعة من الصلب تسير مدفوعة من الخلف إلى الأمام بحركة من معصم الفنان ، لأنها — أى ساق المحفر — ذات رأس يشبه رأس المذشور بعد شطفه ، (٤٨) . وبهذا يصبح من المستحيل أن نحقق بالمحفر ما يحققه حمض

الأزوت . كما أن من غير الممكن تصوير نفس الشيء بالفرشاة الكبيرة وبالفرشاة الصغيرة وبالإسفنجة وبمطوأة الحفر وبقطعة الخيزران . والفرق في النتائج يأتي في الجزء الأكبر منه ، من اختلاف الأدوات المستخدمة .

واستخدام المادة بمساعدة الأداة هو الذي يوجهنا نحو ما يسمى في فن التصوير « اللمسة » . وهذه الحقيقة يمكن تطبيقها على فنون أخرى ، وبالذات على فن النحت ، وهي — أي الحقيقة — تستحق الانتباه على أية حال ، لأنها تقع تماما عند « نقطة التقابل ، بين الفكر واليد والأداة والمادة . وهي بمثابة نقطة التقابل الهندسي لنشاطها جميعا . ففي اللوحة المصورة بالألوان لا تعتمد القيمة واللون على خصائص وعلاقات العناصر التي تكونها فحسب ، بل إنها تعتمد كذلك على الطريقة التي وضعت بها ، أي باللمسات . ومن هنا كان الفرق بين فن التصوير والدهان العادي بالألوان غير متجانسة ، أو الفرق بين لوحة فنية وباب مخزن للحبوب . لهذا كانت اللمسة هي الشيء الذي يسمح لليد بتوصيل حياة الفكر إلى الموضوع عن طريق الأداة ، وبفضل اللمسة تهتز اللوحة أحيانا ، وأحيانا أخرى تسطح ، وأحيانا تالفة تظهر كما لو كانت قد رسمت بخميرة فامضة . واللمسة هي التي تعطى القوة الجارفة للوحات فرانز هالس ، وروح المرح للوحات روبنس ، وعصبية المزاج ومروته للوحات فراجونار ، ووضوح الفكر للوحات لوتريك ، وروح الهذيان في لوحات فان جوخ ، والمرح في لوحات دوفى . ولا شك أن هناك من المصورين من يفضلون نحو آثار أيديهم ، ومع ذلك فإن « أشد أنواع التنفيذ هدوءاً وأشدّها تماسكا يكشف عن اللمسة باعتبارها دليل الاتصال الأكيد بين الفنان وموضوع الفن . . وبصفتها الدليل الذي لا يخطئ . . . وحتى لدى قدامى الفنانين الذين كانوا يعملون بمواد مصقولة

كالعقيق ، تجدها وقد بعثت الحياة على سطح أعمالهم الفنية ، حتى في أدق دقائقها ، (٤٩) .

إن الآراء التي ذكرناها آنفا تتعلق أساسا بالفنون التشكيلية ؛ وتقصد بها تلك الفنون التي تتطلب مادة يسهل تشكيلها. وتنطبق هذه الآراء بدرجة لا تقل كثيرا على فنون النغم والكلام مع ضرورة تغيير مايجب تغييره ، بمعنى أن سلطان الأيدي يمتد إلى مجالي الشعر والموسيقى ، عن طريق التجانس على الأقل . ألا نرى الشاعر والموسيقي يقسمان موسيقية الجملة حين يحرران تركيبها ، أو يرسمان أجزاء الميلوديا حين يجرى تأليفها ، ويقومان بوزن قيمة الكلمات كلمة كلمة ؟ ألم يحدث أن أصاب الأدب ثورة كاملة عندما انتقل من الشفاه إلى الكتابة ؟ أي عندما استخدم الأداة الخاصة به ؟ ألم يكن بفضل هذه الأداة ان انتهى التطويل وتقريبية الارتجال ، وأن ظهرت الرغبة في إضفاء صفة الاكتمال الشكلي والتنوع والكثافة وما إلى ذلك من وسائل تفيد من حيث إرضاء الذاكرة ؟ . واليوم نرى أن من الضروري أن يستخدم الأديب ريشة ودواة المداد والآلة الكاتبة أو مسجل الصوت . ولعل أسلوب « النقش على الأحجار ، يتصف بالدقة بفضل الصعوبة في نقش الحروف على الحجر . ولعل التطويل الذي يتصف بالإهمال الذي تراه في بعض نصوص اليوم يرجع — على العكس من ذلك — إلى أن هذه النصوص قد أمليت أول الأمر فحسب .

### الفنانه والصانع

إن الذوق في اختيار المادة ، وتعود اختيارها وتجهيزها ومدى معرفة كل هذا من أجل التنفيذ ، أي الناحية اليدوية من النشاط الفني ، كل ذلك يؤدي إلى تقريب الفنان من الصانع . والواقع أنهما يشتركان في نواح كثيرة ، لكننا نتساءل : هل يصبح الأمر بهذه الدرجة من السهولة من حيث

تحديد النقطة التي ينتهي عندها عمل صاحب الحرفة والنقطة التي يبدأ فيها عمل الفنان؟ أليست هناك مهن فنية، ومعها فنون تسيطر عليها اعتبارات حرفية؟ فلنحاول مع ذلك أن نحدد عمل صاحب الحرفة وعمل الفنان؟ كل في إطار ممارسة الفنون الجميلة. . وأن نرسم بينها خطاً فاصلاً .

إن الفنون من وجهة نظر معينة مهن كمثل المهن . فسواء أكان الأمر صنع مائدة أم رسم لوحة ، وسواء أكان عبارة عن صنع مزلاج باب أم كتابة قصيدة ، صناعة عربية أم تأليف سيمفونية ، لا بد أن يدرك القائم بالعمل كيف يعمل ، وكيف يعمل بعقله ويديه . . وبالاختصار لا بد له أن يكون على علم بمهنته . ولنذكر أن فناني العصور القديمة لم يكونوا يدعون في أغلب الأحيان شيئاً أكثر من أنهم عمال مهرة . فقد كانوا يقومون بأنفسهم بطحن الألوان وإعداد دهان التلصيح ورفع أعمدة الأبنية التي يقومون بإنشائها . ولم يكن المصور الفنان في العصور الوسطى يختلف عن صانع سروج الخيل ، لأن زخرفة السروج أو المقاعد كانت أول الأمر أكثر أجزاء فن التصوير ربحاً . ولقد كان المصور يكلف بزخرفة مقعد المذبح لكنيسة ما ، بحيث يكون هذا المقعد ذا شكل معين وأحجام معينة ومقدمة معينة ، وأحياناً ذا تفاصيل على أكبر جانب من الدقة . وكان عليه أن يقبل تلك الشروط كما يفعل حائك الملابس حين يأخذ مقاييس الملابس . ولقد كان لهذا الخلط الشديد بين الفن والمهنة معائب خطيرة ، وبخاصة أن تنظيمات العمال والتعليقات الجامدة التي كانت تفرضها ، وتنظيمات العمل المبالغ فيها والتي كانت تخضع العمال لها . . كل هذا ساعد على الإبقاء على التقليد وعلى وضع العقبات في سبيل القدرة الخاصة والتقدم الفني . وعلى ذلك فنحن لا نستطيع أن ننسى كل ما فقدته الفن حين كان الفنانون يحتقرون الأعمال المادية ويرفضون أن يكونوا صناعاً بحجة تميزهم بالروحانية .

ومادام الفن مهنة ، فهو شيء يحتاج إلى التعلم . فكون الإنسان مثالا .  
 أو فنانا بناء ، أو رساما ، أو صانع أوسمة ، أو أستاذ فرقة راقصة ، شيء  
 لا يمكن ارتجاله . فالتلذة أمر ضروري كما هي الحال بالنسبة للسباك وطبيب  
 الأسنان والساعاتي . وصحيح أن القدرات الخاصة لممارسة الفن تسهل عملية  
 تفهم الرسائل الفنية للتنفيذ وتساعد على ممارستها في سرعة كبيرة جدا كما  
 هو الشأن عند رافائيل وموزار ، لكن لا يمنع هذا من ضرورة استيعابها  
 حتى ولو كما يفعل الشخص الذي يعلم نفسه بنفسه دون دراسة مدرسية  
 منتظمة . ولا يمكن أن يستغنى الإنسان عن التعلم والاستيعاب مهما تكن  
 مواهبه خارقة للعادة ، ومهما يكن إيمانه بمهنته أو فنه قويا . ويلاحظ  
 الفنان ديجا في سخرية : « أننا جميعا عباقر في هذه الأيام ، هذا أمر مفهوم  
 ولكن المؤكد أننا لا نعرف كيف نرسم يدا ، وأننا نجهل كل شيء عن  
 مهنتنا ، ولقد تمكن القدامى من تملك هذه المادة المدهشة والألوان الواضحة  
 التي نبحت اليوم بلا جدوى عن سرها لأنهم كانوا يعرفون مهنتهم جيدا ؟  
 وكم أخاف من ألا تكون النظريات الحديثة قادرة على كشف هذا  
 السر » (٥٠) .

ويعبر المثال رودان عن رأيه في هذا بما يشبه ذلك الكلام تقريرا فيقول:  
 « ما الفن إلا عاطفة ، لكن أشد العواطف حيوية يصاب بالشلل إذا لم يكن  
 صاحبه عالما بشئون الأحجام والنسب والألوان ، ودون مهارة في الأيدي .  
 ماذا يمكن أن يكون عليه أعظم الشعراء في بلد أجنبي يجمل لغته ؟ هناك في  
 الجيل الجديد للفنانين عدد من الشعراء الذين يرفضون تعلم الكلام للأسف  
 ولذا فهم لا يفعلون شيئا إلا التمتة ! » (٥١) . لكن « الجيل الجديد » عرف  
 كيف يثبت كيانه ووجوده رغم هجوم رودان وديجا عليه ، وليست هذه  
 هي المرة الأولى التي يعيب فيها « القدامى » على « الشبان » جهلهم بأسرار  
 المهنة ، لأنهم لا يصورون ولا يرسمون أو ينتحون مثلهم . ومع ذلك فإنه



يحسن بنا أن نصغى إلى هذه القصة ، حيث يحق للأستاذ المسن أن يتحدث .  
«نعم .. إن الفن دين ، لكن يجدر بنا أن نتذكر أن أولى الوصايا التي يقدمها  
هذا الدين لأولئك الذين يريدون اعتناقه هو أن يعرفوا كيف يصاغ شكل  
الذراع أو الخصر أو الساق» (٥٢) .

واكتساب المهنة أطول زمنا وأشد قسوة حين يكون الفنان هو المنفذ  
الذي يتعين عليه معرفة كل شيء عنها والتمتع بمهارة يدوية عالية . وينطبق  
هذا بلا شك على المصور والمثال والموسيقى الهاوى سواء بسواء . ويكتب  
هنا ديلاكروا فيقول : «إن فن التصوير أصعب الفنون وأطولها تعلما ،  
لإبداء معرفته من التبحر فيه قدر تبحر مؤلف الموسيقى في علمه ، ومن  
القدرة على التنفيذ قدر عبقرية الموسيقى على عزف الكمان» (٥٣) .

ويوحى هذا الشرط المزدوج لمؤلف مسرحية سردانا بال (بايرون)  
بأفكار واضحة لا نستطيع أن نرجعها إلى سوء صحته فحسب ، حيث يقول  
«يا للخسارة . . . إن الخبرة لا تأتي إلا عندما تبدأ الصحة في الانهيار .  
بالسخرية الطبيعية وقسوتها . . . إن الموهبة لا تأتي إلا في نهاية الزمن حين  
يكون البحث قد أنهك القوة الضرورية لتنفيذ العمل الفنى» (٥٤) .

فالوهبة شيء لا يمكن الحصول عليه إلا بالدرس وبتحصيل طويل الأمد .  
هذا هو أحد الأسباب التي لا يوجد من أجلها فن أطفال بالمعنى الصحيح  
أو فنانون أطفال ، لكن ليس معنى هذا أنه لا يوجد لدى الأطفال شيء  
يعبرون عنه ، بل إن مشاعرهم تنطوى على يقظة وحيوية وعمق غالبا مالا  
يوجد لدى البالغين . وليس معنى هذا أيضا أن الحساسية الجمالية غير موجودة  
لسيهم ، بل إنهم يتمتعون أحيانا بذوق واضح في الألوان وجمال الأشكال  
وسحر الألفاظ . ومن هنا كان ما في محاولتهم في التصوير والرسم والشعر  
من مفاجآت عذبة تجذبنا إليهم بقوة .

ومع ذلك فلا بد أن نكرر أن لقطة ، أو عشر لقطات نادرة لا يمكن أن تكون قصيدة أو لوحة . ففن الشاعر يبدأ منذ اللحظة التي يعيد فيها كتابة قصيدته ليصح بيتا زاد عدد مقاطعه أو قل واحداً أو أكثر ، الأمر الذي يضطره إلى إعادة صياغة ماسبقه أو مانبعه من الأبيات ، إن لم تكن القصيدة كلها . وهكذا فن المصور ، فهو يبدأ عندما يشعر بالحاجة إلى ملء فراغ أو محو لون أو إعادة خط إلى استقامته ، إذا ما رأى على سطح اللوحة أن عليه أن يملأ هذا الفراغ أو يحو ذلك اللون أو يعيد الخط المعوج إلى استقامته ، الأمر الذي قد يضطره إلى تعديل اللوحة كلها . أما الطفل ، فليست لديه أية فكرة عن مثل هذا العمل ، وكل ما ينتجه تقريبا من قبيل الدفعة الأولى فحسب ، لأنه يجمل جهلا يكاد يكون كاملا ضرورة العود إلى ما قام بعمله بقصد التصويب والتعديل لتحقيق الغرض منهما . ويرجع عدم قدرته هذه إلى انعدام الناحية العملية والمهارة التنفيذية اللتين تتصف بهما مهنة الفنان . ولقد كتب كونستابل يقول : « لم يحدث أن كان هناك أطفال مصورون ، ولا يمكن أن يكون ذلك ؛ لأن فن التصوير يتطلب خبرة ودراسة طويلتين . وباعتباره فنا يدويا وعقليا في آن واحد . (٥٥) . ومع هذا فنحن نستطيع أن نؤكد أيضاً أنه لا يوجد أطفال شعراء إذا أخذنا في اعتبارنا أن الشاعر ليس فردا يتمتع بحالات نفسية « شاعرية » فحسب ، بل إنه كذلك وبالضرورة عامل يصنع أبيات الشعر .

ولنوفر على أنفسنا هنا جهد التحدث في مهزلة مقارنة الطفل بالمصابين بأمراض عقلية ، ولو أن هناك ذاتية لاشعورية لدى كل من الأطفال والمصابين بأمراض عقلية ، وفي إطار هذا القياس يمكن القول بأن النشاط الفني للأطفال محدود بنفس الحدود التي زاها عند المجانين . ويقول مالرو في هذا المجال : « إنه إذا كان الطفل في غالب الأحيان يتصف ببعض الصفات الفنية فهو ليس بفنان ؛ إذ أن موهبته تتمسكه ولكنه لا يمتلكها

هو ، بمعنى أنه يحل المعجزة العابرة محل السيطرة الفنية المتكاملة ، وما هي إلا معجزة يسهل ظهورها : لأن الرسم الذي يرسمه لا يتجه نحو الرأى إلا بدرجة جزئية ، والطفل الذي يرسم لنفسه لا يحاول أن يفرض نفسه ، فهو مقدما خارج عن إطار الخلود الفنى إذا كان حكما على رسومه ومصوراته يدخل في هذا الإطار نفسه .. ويعرف كل منا أن الانتقال من مجموعة رسوم قام بها الأطفال إلى مجموعة يمكن عرضها في معرض أو متحف ، معناه العدول عن التخلي عن الناس ومحاولة جذب العالم إلى فن معين . وهنا نشعر في الحال إلى أى مدى في هذا المجال وفي غيره يختلط تملك صفة الرجولة بتملك قوة السيطرة ... إن الإغراء الذى تجذبنا به أعمال الأطفال إغراء حى ، لأن العالم يفقد وزنه فى أحسنها ، كما يفقده فى الفن ذاته . لكن الطفل بالنسبة للفنان يعادل شخصية « كيم » غازى المدن فى الأحلام بالنسبة لتيومور : لأن امبراطورية الطفل تختفى حالما يستيقظ القارىء « كيم » ... بمعنى أنه عندما يقابل الطفل مقاومة الواقع يذوب تعبيره فى عدم المسؤولية التى يتصنف بها . والجادية التى تتمتع بها صور الأطفال تأتى من كونها بعيدة عن الإرادة ، وإذا ما ظهرت هذه الإرادة كانت كالمتطفلة ، تقضى على هذه الصور ، ونحن نستطيع أن نتوقع من صور الأطفال كل شيء عدا الشعور والسيطرة الفنية ، والفرق بين هذه الصور وفن التصوير الحقيقى يعادل الفرق بين استعاراتهم اللفظية البسيطة وأفكار بود لير ، بمعنى أن فهم يموت مع انتهاء طفولتهم ، (٥٦) .

هذا ويلاحظ أن الفنون الجميلة التى تتطلب مهارة يدوية أكثر من غيرها — وقد سبق أن تحدثنا عن هذا — تعطى دوراً أوسع نطاقاً للمهنة . غير أن العمل الفنى يكتسب جمالا خاصا فى هذا النوع من الفنون حيث لا نستطيع أن نعرف فى أى جزء منه وضع يده فى معجون الألوان أكثر من غيره . ذلك أن الأيدى — كما نعلم — هى الدليل الذى يشير إلى الشخص

ذاته ، فهي التي تطبع على الشيء . طابع عواطفه وعبقريته ومهارته وعمله الدائب . من هنا نفهم السبب الذي تؤثر فينا من أجله البساطة أكثر مما تؤثر العبقرية المدققة والجهد ، في حين أن السكال الذي نحصل عليه عن طريق الآلات لا يؤثر فينا . ومن هنا أيضاً بنفس الطريقة تلك الجاذبية التي تمارسها علينا الفنون « الساذجة » و « البربرية » و « الشعبية » ، وكلها فنون حرفية تحمل آثار الأيدي .

ولقد أبدى « راسكين » اعترازه بهذه الحقيقة ، فهو يقول : إنه فيما عدا جمال الشكل في العمل الفني ، فإن هذا العمل جميل جذاب ترجع جاذبيته إلى « الشعور بالعمل البشري وبيذل الجهد الذي تكلفه » . و « تخضع جاذبيته الحقيقية إلى أننا نكشف فيه الأفكار والنوايا والمحن وفقدان الشجاعة والانتصارات والسعادة الناجمة عن نجاح الفنان » . أما النجاح الذي نصيبه بسهولة من خلال استخدام مواد سهلة التشكيل ، إنما هو نجاح لا يؤثر فينا إلا كذبا . ولا بد إذا أن تكون المواد مستعصية حتى نخرج عملا جميلا . ولا يعني هذا مثلا أن الجص في ذاته أقل كفاءة من الرخام ، بل يعني ذلك أن « ليست المادة التي ترفع عن العمل قيمته كلها ، بل الذي يبعدها عنه هو عدم وجود العمل البشري » (٥٧) . وينتج عن هذا أن فكرة الفن الصناعي في ذاتها تنطوي على تناقض ، فمنتجات الصناعة لا يمكن أن تكون جميلة ما دام القلب والإرادة واليد البشرية مستبعدة فرضا ، وأقل قدر من المعنى الجمالي يمكن أن يقنعنا بشدة .. فأى فنان لا يعطى لعامل حرفة قروي كل النقود التي لديه من أجل صندوق تبغ نحتة هذا العامل ، ولا يعطى هذا النقود لصانع قنطرة إسكندر الثالث ؟

ورغم أن « آلان » يختلف في آرائه عن راسكين ، نجدده يتغنى بنفس الأغنية فيقول : « إن آثار الأداة هي التي توضح الزخرفة ، في حين أن الفكر يكاد يكون سجين أعماله الآلية » (٥٨) ، والعمل الفني جميل بفضل

الطاقة التي يخزنها، إن صح هذا التعبير. وهكذا كلما ازدادت المادة صلابة ومقاومة، كان العمل الفني الذي استخدمها جميلاً. فالحديد الزخرفي غالباً ما يكون جميلاً لأن الفنان الذي صنعه، وهو في نفس الوقت عامل حرفي قد استخدم تفكيره وهو يصنعه، وتدلل على هذا آثار المطرقة. وعلى عكس ذلك نجد أن الحديد المصهور في قالب قبيح، لأن المادة المستخدمة فيه قد صبت في القالب في حالة عدم المبالاة، الأمر الذي يجعل شكلها مستعاراً (من القالب)، والجص قبيح كذلك، لأنه يتشكل بكل الأشكال. وأجمل الأشكال — كما نعرف — يفقد كثيراً من قيمته إن كانت المادة المستخدمة طوع الإرادة. ومن باب أولى لا بد لنا أن نقرر أن كل ما هو تقليد لشيء أصيل، كالخشب أو الحديد أو الجص حين تقلد الحجارة، لا يساعد على اختراع أشكال جميلة، ولهذا كان معرض الفنون الزخرفية قبيح الشكل... ولن تصبح له قيمة إلا بفضل المعروضات الحقيقية التي استخدمت فيها مواد حقيقية، مثل مقعد من خشب صلب أو سجادة أو صحن مزخرف أو قطعة من عاج منحوتة أو جوهرة مصقولة، (٥٩).

هذه الحقائق مؤكدة جداً لدرجة يحسن معها في رأينا أن نتجنب الخطر الذي ينجم عنها إن نحن دفعنا بها لدرجة المبالغة أو طبقناها بلا تمييز، لأنه — كما سبق أن قلنا — لا يجوز اعتبار العمل في إجماله أساساً نهائياً للحكم، فقد يكون هناك عمل فني منعدم القيمة رغم الطاقة التي تكون متراكمة فيه والجهود التي تكلفها. ومن ناحية أخرى، لا ينبغي أن يكون العمل الناجح حقاً موضعاً للجهد أو العرق الذي تصب في صنعه. فالفن هو المقدرة على إخفاء الفن، كما يقول جويير. فعليك إذاً أن تستخدم المبرد لصقل الشيء، لكن عليك أيضاً نحو آثار هذا المبرد، وعلى الأقل ترك ما يجب تركه من هذه الآثار... وكل شيء في هذا على جانب من الدقة والتباين والاختلاف. فلماذا مثلاً نحتقر المواد اللينة؟.. ألا توجد من

أنواع الطين المجفف بالنار أو المعجونات المطاطة ما يفوق الحجارة والرخام ؟ إن استبعاد كل المواد المقلدة معناه الخلط بين الفن وعلم الأخلاق ، إذ أين ينتهى خداع البصر المشروع، وأين يبدأ الكذب الفنى ؛ إن نحن فرضنا أن لهذا التعبير الأخير معنى ؟ ... أيمن امتداح الزجاج المصبوب فى قوالب آلية أكثر من الأسمنت المسلح الذى يصب بالآلة ثم يستخلص من القالب، لا بد لى ننتهى من هذه النقطة أن نلاحظ أن آلان يميل إلى الشعور بالقوة أكثر من ميله للرشاقة الفنية . إن هذا من حقه، لكن من حقنا أيضا أن نذكر القارىء أن المجالات فى جنة الفن متعددة .

عندما يقول مصور ما عن لوحة ما : « هذه هى أصول المهنة » ، فإنه يريد أن يقول : « ليس هذا بفن » ، لكن الواقع أن الفن أحسن من المهنة بكثير ، كما أن الفنان أكثر من صاحب الحرفة بكثير . والذى يميز أحدهما عن الآخر قبل كل شىء هو — على ما يلوح — أن صاحب الحرفة ينقل نموذجا ، فى حين أن الفنان يخترع شكلا . ومرة أخرى نقول إن هذا الشكل لا ينبثق عن العقل منذ اللحظة الأولى ، بل إنه يظهر عندما يتلامس والمادة ويتضح تدريجيا مع عملية التنفيذ . أما العامل فهو لا يهتم بمثل هذا البحث وتلك التحسسات ، وذلك العمل الجاد المتواصل . فهو يتلقى مقدا تصميم المنزل أو رسم قطعة أساس أو صورة تفصيلية لثال ما ، وعليه أن ينفذ ذلك التصميم أو هذا الرسم كما هو بكل دقة ممكنة ، ولا يتعين عليه حتى إذا استطاع ذلك ، أن يقدم من نفسه للمادة ما تتطلبه منه ، وإن هو فعل هذا لذهبت عنه صفة صاحب الحرفة . « وكلما سبقت الفكرة التنفيذ أو نظمته كان الأمر أمر صناعة لا فن » ( ٦٠ ) . مثال ذلك إذا أخذنا نموذجا لمنظر صلب المسيح أمكننا إنتاجه من الخشب ومن الحديد ومن البرنز والجص والحجارة . ولا شك فى أن هذه المهنة مفيدة ومشرقة للغاية ، لكنها ليست على أية علاقة بالفن . وعلى عكس ذلك ، كما قلنا ، يستطيع عامل صاحب حرفة ، مهما تكن بساطته ، أن يقوم بعمل فنان، إن أوحى إليه الموضوع

خلال عملية التنفيذ بشكل جديد ، حتى ولو كان هذا الشكل معبراً عنه في جزء تفصيلي في الزخرفة ... فكم هناك من فنانيين حقيقيين لم يقوموا في حياتهم إلا بزخرفة زوج من « قباقيب ، خشبية ...

وهناك فرق آخر يتلخص في أن الصانع يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدما ، في حين أن الفنان – على عكس ذلك – يخترع وسائله الخاصة به ، وهو قادر على تحسين طريقته في العمل وعلى تعديلها وتكييفها ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا في حدود محدودة نسبيا ، ويقصد عمله ، لاجماله بوجه خاص ، لأنه يرمى إلى الفعالية لا إلى الجمال . والفنان من جهته يندمج في طريقته التنفيذية الخاصة به ، وهو يفيد دائما من معرفة « خبايا ، والتفافات المهنة وغوامضها . ومع ذلك فهذه الطرق التنفيذية العادية التي يجرى تعلمها لا يفتأ أن يتعدها ، وهو في هذا يخاطر أحيانا بفنه ، قاصدا إلى اختراع الجديد منها ، الذي يصبح ملكا له وحده . والواقع أنه لا بد لنا أن نفهم أن الطريقة التنفيذية في الفن ليست وسيلة دون علاقة بالهدف المنشود . فما يقوله الموسيقى والمصور والشاعر هو بعينه طريقته في القول . من وجهة النظر هذه تتطابق الطريقة الفنية لكل منهم بشخصيته ، لهذا كانت البحوث الفنية في نظرم ذات أهمية كبرى ، وهي ليست عوامل مساعدة لتحقيق العمل الفني ، بل هي الفن بعينه ، باعتبار الفن لغة وطريقة للتعبير . ومن هنا نفهم أن الإبداع الفني شيء يختلف تماما عن استغلال المهوبة المتصلة بالممارسة استغلالا فحسب ، كما هي الحال بخصوص ممارسة المهنة عند العامل الحر في .

هذا صحيح ، بمعنى أن كل عمل فني جديد عبارة عن تكييف جديد لجميع الوسائل التنفيذية ، بالنسبة لفنان لا يقنع أبدا بما نفذه ، إن كان حقا فنانا . ويكتب أوديلون ريدون في هذا فيقول : « إن المصور الذي انتهى مرة أخيرة إلى إيجاد وسائله الفنية لا يرضى ، فهو يستيقظ كل صباح دون حماسة ، ليمارس العمل الذي بدأه بالأمس ، في هدوء وطمأنينة ... هذا

الرجل أشك في أنه يشعر بضيق ما ، هو نفس الضيق الذى يشعر به عامل يستمر فى مهنته التى لا يضيئها وميض جديد غير متوقع ، وهو لا يشعر بالألم المقدس الذى ينبع من اللاشعور والمجهول، ولا ينتظر شيئاً مستقبلاً..  
إلى أحب مالم يسبق ظهوره أبداً ، (٦١) .

والفنان ليس فى حاجة إلى الصانع ، لأنه هو بنفسه لدرجة كبيرة عامل حرفى ، ولكن العكس غير صحيح ، بمعنى أن العامل صاحب الحرفة لا يستطيع الاستغناء عن الفنان . ويعنى هذا أن العامل الحرفى نفسه لا بد وأن يزيد الفن من خصبه ، وإلا وصل لدرجة الانحطاط واختفى ، وهذا ما حدث فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين ، حيث تقوضت مهن فنية متعددة كانت قبل هذا على جانب من الرخاء ، مثل مهن تشكيل الحديد والأبانوس والحزف والتجليد وزخرفة الزجاج ، وكلها أخذت أصولها أولاً من الفن ثم سقطت إلى درجة الصفر بعد أن اختفى جمال أعمالها وضاعت مصنفاتها ، وبعد أن أصبح الذى يعرض منها باسم الزجاج المزخرف عبارة عن قطع من الزجاج الملون ، مقطوعة بأى شكل ومصفوفة بطريقة ارتجالية . لكن كم من الفنانين اليوم يهتمون مع ذلك من جديد بهذه المهن ، وقد أخذوا من بضع عشرات من السنين يعودون بفنونهم هذه إلى الازدهار ، لأن الأشكال الجميلة ونوعية التنفيذ والقيمة الجمالية لأعمالهم قد عرفت كيف تستعيد قيمتها فى نفس الوقت . لأن هذا لا يعنى شيئاً، غير أن كل شىء يحدث كما لو كانت الحرف لا تتضمن فى ذاتها قوة كافية لتعيش ، قوة لا تستطيع الحرف إلا أن تستعيرها من الفن والفنانين ؛ وهم وحدهم الذين يمتلكون الخصب الإبداعي والاختراع التشكيلي والتدقيق فى التنفيذ ، وكلها عناصر مجدية لها أثرها البعيد الذى يذهب ليتخطى مجالها هى ، ويسمو بأشدهم الأعمال الإنسانية تواضعاً .



الجزء الثاني  
علم ظاهرات الفتن

« يرى يونج أن ممارسة الفن نشاط سيكولوجي ، أو نشاط بشري ينبع من بواعث سيكولوجية . وهو بصفته هذه - أو يجب أن يكون - موضوع دراسات لعلم النفس . وتحدد هذه الحقيقة في نفس الوقت بوضوح ، الحدود التي يمكن في إطارها تطبيق وجهات النظر لهذا العلم ، ويمكن لهذا الجزء وحده من الفن الذي يحوى كيفية التكون الفني أن يكون موضوع دراسات من هذا النوع ، لكن الجزء الذي يبحث في عصارة الفن نفسه لا يمكن أن يكون كذلك ، نقصد ذلك الذي يبحث عن معرفة ماهية الفن في ذاته ، وهو الذي لا يمكن أبدا أن يكون موضوع بحث سيكولوجي ، بل يمكن فحسب أن يكون موضوع بحث جمالي فني ، (١) .

هذه هي الفكرة التي يتعين علينا بحثها أساسا: فبعد دراسة سيكولوجية الفن لا بد لنا من أن ندرس ظواهرية الفن . لكن مامعنى « البحث الجمالي الفني » الذي يتحدث عنه يونج ، ذلك الذي « يدفعنا إلى معرفة ماهية الفن في ذاته » ، وإلى « استخلاص ماهيته » إن لم يكن - كما هو مفهوم اليوم - تحقيق ظاهري ؟ فنحن بصدد توضيح عصارة ظاهرية روحية بناء على تجربة حية تستخلص من منبعها وتوصف وصفا موضوعيا قدر المستطاع . والفن إحدى هذه الظواهر ، وكل الذين عرفوا تجربته المباشرة ، كالفنان المبدع ، ومعه أيضا الرجل الذي يتمتع بذوق فني ، والهاوى الذي يعلم ببواطن الفن ، والعارف للأعمال الفنية الكبرى المتعود عليها ، كل أولئك يستطيعون تقديم المعونة لنا ، بل ويجب عليهم ذلك .

إن الظاهرية لا تسلك في عملها طريق التناقض المنطقي ، والحقائق العميقة التي تبحر ، شأنها شأن أى موضوع يتعلق بالوجدان المباشر ، بل لا تسمح بأن تظل حبيسة مذاهب معينة ، ولا يستطيع العقل أن يكون لنفسه عنها فكرة إلا عن طريق التمييز والتقريب . وهكذا يصبح شرح « معنى الفن في

ذاته ، هو بنفسه شرح ما ليس بفن ، ويصبح الطريق العكسى هو السيلة الأولى للتوصل إلى هذه الحقيقة الغامضة . وبذلك سوف نمنع المسافر الباحث عن بلاد العجائب من أن يسلك الطريق الخاطيء ، وسوف نشير له للطريق السليم ونقول له : اذهب إلى أبعد من ذلك . . . إلى أبعد من ذلك أيضا . . .

وتطبيق هذه الطريقة يمكننا من اختيار مجال البحث في أى من الفنون كالتصوير والشعر والموسيقى . وتحديد عصاره هذه الفنون يعنى أولا تمييزها عن كل مايحتمل أن يختلط بها ، وأساسه تقليد الطبيعة وصياغة آراء نبيلة أو بارعة . ونظراً لأن الملاحظات الخاصة بهذه النقطة يمكن أن تنطبق على الفنون الأخرى ، فإن الفصول الآتية من هذا الكتاب سوف تتخذ شكل محاولة لكشف أوليات علم الجمال ، ويمكن لهذه الفصول أن تصل إلى هدفها ، إن هى تمكنت من جذب الجاهل بهذه الأمور نحو مدخل التجربة الفنية ، ومن إعدادة للدخول فى عالم الفن .

## الفصل الأول فن التصوير والطبيعة

«بالغرور فن التصوير الذي يجتذب الإعجاب وهو يقلد الأشياء التي نشعر بالإعجاب نحو أصولها في الطبيعة ١١، (١). إن باسكال حين يقول هذا يعيب على الناس حبههم لهذا الفن، ولكنه إذ يفعل هذا لا يخلو من أن يقاسمهم الرأي فيه. وفي نظره، وفي نظر هؤلاء الناس، يعتبر التشابه بين الفن والطبيعة أساس فن التصوير. أليست فنون التصوير والنحت والنقش والتصوير كلها — كما يقال — فنون تقايد...؟ ألا يعتبر العمل مكتملا إن هو أعاد لإخراج النموذج الأصلي كما هو في الطبيعة قدر المستطاع ولدرجة يوهم معها الناظر بأنه هو الحقيقة الواقعة؟ يحكى سينيك أن الناس كانوا يمتدحون «زوكيس» لأنه صور أعنابا تشبه الأعناب الطبيعية لدرجة أن الطيور كانت تأتي لتلتقطها ١ (٢). واليوم لم يتغير جمهور الناظرين، ولننظر مثلا في المستشفى الرئيسي بمدينة باون، حيث نجد الزوار يقودهم الدليل وهم ينظرون بمنظار مكبر إلى لوحة «يوم حساب الآخرة» للصور فان دير ويدن، ويرون فيها شعر نساء حكم عليهن بدخول الجحيم، ناعما أملس، ويقولون: «يا للجمال... إنك تكاد تحصى الشعر واحدة واحدة...»

والحقيقة أن باسكال — ومعه الرأي العام كما يصوره — يخطئون جميعا. ففن التصوير ليس فنا تافها، لأنه لا يكتفى بإعادة تصوير الكائنات كما هي تصويرا تشابها فحسب، ففي الوقت الذي يعيد فيه تصويرها تجده في الواقع يفعل شيئا آخر غير تقديم صورة مطابقة للأصل، لافائدة فيها، فالتصوير ليس بأية حال نسخة من الطبيعة. والواقع أن الإعجاب الذي يقف عند

حد المهارة في تصوير الواقع في دقة كبيرة إعجاب يفقد طريقه أصلا. وهنا نمسك بمفتاح تفهم الفنون التشكيلية ، ومشكلاتها في هذا تطابق المشكلة الخاصة ببعض فنون الأدب : ألا يقوم مؤلف القصة أو المسرحية كذلك بتصوير التقاليد والعادات والعواطف والأعمال ، بل والأشياء والمناظر الموجودة في الطبيعة ؟ ألا يؤكد الناس أن أجمل أعمالهم هي التي يكون فيها تصوير كل هذا أشد ما يكون إخلاصا وحيوية ومطابقة للحقيقة ؟ .

### بحث في المذاهب

لقد ساعد أصحاب نظريات الفن ، والفنون أنفسهم عندما كانوا يقومون بتعليم فنهم ، في فرض هذه القاعدة . وفي الغرب على الأقل نجد أن تقليد الطبيعة هو المبدأ الرئيسي في جميع فنون الشعر ، مهما صعدنا إلى العصور السابقة . لكن يجب أن نحذر من هذا الاعتقاد ، لكن إذا فحصنا الأمر بانتباه ومحصنا هذا المؤلف أو ذلك ، مرغمين إياه على أن يوضح نفسه ، أو ذلك النص بوضعه وسط النصوص المحيطة به ، لا تضح لنا أن هذا التقليد الذي طالما أوصى به الموصون لا يتضمن أن يكون الفنان عبدا للأصل ، وأنه لا يرمى إطلاقا إلى إعادة تصوير الأشياء تصويرا آليا . . فبدأ التشابه يجرى تصويبه دائما بمساعدة مبدأ آخر له نفوذه ويتلخص في ضرورة الذهاب إلى ما بعد الطبيعة كما تراها أعين عادية .

إننا نعرف تشدد أفلاطون فيما يتعلق بالشعر والفنون بوجه عام ، لأنها تقف عند حد ترجمة الناحية الخارجية المحسوسة للأشياء ، في حين أن الفلسفة تصل إلى أعماقها الحقيقية . وهو هنا يتساءل : «ما هو الهدف الذي يرسمه لنفسه فن التصوير بالنسبة لكل موضوع ؟ أهو تمثيل الشيء كما هو أو ما يظهر له كما يظهر ؟ أهو تقليد المظهر أو تقليد الحقيقة . ؟

إن فن التقليد إذا بعيد عن الحقيقة ، ويصور لنا مثلا صانع أحذية أو

نجارا دون أن يكون على علم بمهنة أيهما . . . إنه إن فعل هذا ، ولو كان مصورا طيبا لن يخدع حتى الأطفال أو الجهلة . وكذا الشاعر الذي لا يعرف ماهية الرذيلة أو الفضيلة أو مختلف أنواع النشاط الإنساني كالحرب والسلام اللذين يدعى وصفهما : وهكذا ، « نحن نتفق بما يكفي حول نقطتين : أولاهما أن ليس لدى المقلد أى علم بسيط بالأشياء التى يقلدها ، وثانيهما أن المقلدين الذين يطرقون شعر المأساة مقلدون بأقصى درجة يمكن أن يصل إليها التقليد ، (٣) .

هكذا نرى أن كتاب « الجمهورية » لأفلاطون يتعرض لنقد الفنون الجميلة ، ويتركز هذا النقد حول فكرة التقليد ، وهى وجهة نظر ضعيفة لرجل سياسى وعالم أخلاق لم يتبنها أفلاطون دائما فى دقة كافية . أليس الجمال فى مذهب « الوليمة » هو الحقيقة العليا التى تنبثق عنها الأشياء الجميلة وبالتالي الأعمال الفنية ، والتى تغذيها بالحقيقة والواقع ؟ ألم يعرض كتاب « بارمنيد » فيما بعد فلسفة رياضية تصبح فيها الأعداد عصارة الأشياء ويرمى فيها الجمال إلى مطابقة العروض ، والتناسب والتناسق ؟ إن أفلاطون يرتبط بفن النحت فى عصره ، ومن هنا كتب « قانونا ثابتا » لتصوير الجسم البشرى ، أى تصوير نموذج مثالى تحدده العلاقة الدقيقة بين الشكل والأجزاء ويستبعد فيه أفلاطون كل ما يتصف بالجزئية والزوال ليرتفع إلى مستوى الثبات والخلود والكلية .

ومهما يكن من أمر فقد قال أفلاطون فى وضوح إن تقليد الطبيعة لا يكفي ، وقال أيضا إنه مهما يكن هذا التقليد مكتملا فان يقدم لنا بهذا الشكل عملا فنيا ، وعندما نعرف أن الشيء الذى أراد الفنان تصويره على اللوحة أو على الرخام رجل ، وأنه عبر فى إخلاص عن جميع أجزائه باللون والشكل المناسبين ، فهل ينتج عن هذا بالضرورة أن نحكم بعد إلقاء نظرة على اللوحة بأنها جميلة أو قبيحة ؟ إننا فى هذه الحالة نكون قد أصبحنا جميعا

على علم تام بفن التصوير . إنك على حق — وفيما يخص هذا التقليد بوجه عام — سواء أكان في التصوير أم في الموسيقى أم في أي نوع آخر ، ألا يجب — لكي يكون الإنسان حكيماً على علم بالأمور — أن يعرف هذه الأشياء الثلاثة : وأولها الشيء الذي يجرى تقليده ، وثانيها ما إذا كان التقليد صحيحاً ، وثالثها ما إذا كان التقليد جميلاً سواء كان هذا التقليد قد جرى بالكلام أو بالأغنية أم بالوزن « ( ٤ ) . ففيما عدا قاعدة التشابه إذا ، توجد قاعدة لا شك أنها غامضة ، وفي نفس الوقت متميزة وهي قاعدة الجمال .

والمعلوم أن عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكي الذي تبعه ، يدينان بالكثير لأفلاطون . . . ولقد كتب أحد المعجبين به : ويدعى البيرتي في عام ١٤٣٥ ، كتاباً بعنوان « نظرية في فن التصوير » ، حيث قال : « إن المصور المحب للدراسة يستطيع أن يستخلص جميع ملاحظاته من الطبيعة . . . والتصوير فن يسعى لتمثيل الأشياء المرئية . . . ولذا يجدر به أن يعمل بكل قواه وبكل حماسة ممكنة على تقليد الطبيعة . ، وليوفّر لا يحدد أي قاعدة أخرى غير هذه حيث يقول : « إن التصوير يمثل بالنسبة للحواس أعمال الطبيعة بكل واقعية وتأکید . . . وجاء القرن التالي ليكرر نفس النظرية ، حيث يقول بوالو : « لأنه ما من شيء جميل غير الحقيقة ، والحقيقة وحدها هي التي نحبها » . ثم هاك لافونتين يقول « إنه لا ينبغي أن نبتعد عن الطبيعة خطوة واحدة » . ولا شك أن هؤلاء جميعاً يتحدثون في الأدب . غير أن فن التصوير في عصرهم ظل دائماً في المرتبة الأخيرة من تفكيرهم . مثال ذلك كورني الذي يتحدث في مقدمة مسرحية « ميديه » حديثاً عابراً عن التصوير فيقول : « ليس المهم في تصوير وجه الإنسان أن يكون جميلاً ، بل أن يكون التصوير مشابهاً للأصل » .

رغم هذا فإن التشدد في ضرورة التقليد الدقيق يخف بفعل شروط

أخرى ؛ لأن الطبيعة المفروض تصويرها في الواقع هي الطبيعة العامة ،  
والمثالية ، التي استبعدت عنها خصائصها ودقائقها ، وكل ما يشوهها .  
وهكذا كان لوبران يتمدح بوسان لأنه حذف في لوحاته « الأشياء العجيبة  
التي قد تضايق أعين الناظر إليها . . . » (٥) . وهكذا يصبح عمل المصور ،  
كعمل الشاعر ، أن « يزين ويرفع إلى أعلى ويجمل كل شيء » (٦) . وأكثر  
من هذا أن هذه الطبيعة المثالية قد فهمها الأقدمون وعبروا عنها أحسن مما  
قد يفعل آخرون إلى الأبد . وهكذا يجب أن نتعلم كيف ننظر إلى الطبيعة  
من خلال الأعمال الفنية للأقدمين ، ولعل أقصر طريق لتقليد الطبيعة هو  
تقليد القدامى . وهكذا كان بيرنان ينصح بوضع الأعمال الفنية القديمة في  
المدارس « لتعليم الشباب وتدريبهم أولاً على فكرة الجمال ، الأمر الذي  
يفيدهم فيما بعد طوال حياتهم . . . وإذا ما بدأت في تعليمهم منذ البداية كيف  
يرسمون من واقع الطبيعة فإنهم لن يصلحوا لشيء ، لأن الطبيعة تكاد تكون  
دائماً ضعيفة هزيلة » (٧) .

ويلوح أن بوسان يذهب في آرائه بهذا الصدد إلى أبعد من ذلك بكثير ،  
رغم إيجاز أحاديته وغموضها ، فهو يقول بأن « التصوير تقليد ، ولكن  
هدفه اللذة » (٨) . وهكذا يصبح التقليد عديم القيمة عدا أنه وسيلة للذة .  
أما عن نظريته الشهيرة الخاصة بما يسمى « الصيغ » ، فإذا لم تكن مخطئين  
في تفسيرنا لها ، فإنها تبدو حديثة لدرجة تدعو للعجب . ونقصد بها أن  
المصور يرمى إلى الإيجاء أكثر منه إلى النقل . ولهذا فهو يرتب الخطوط  
والألوان والأضواء والظلال تبعاً لما يهدف إليه ، وبالطريقة التي يريد أن  
ينتج بها عمله ، مثله مثل الشاعر الذي ينتقى الألفاظ التي تنفق نغمات نطقها  
مع موضوع القصيدة (٩) .

والكلاسيكية الحديثة التي يتبعها « انجر » تتطلب أساساً الخضوع التام  
للطبيعة ، فلا بد — بناء عليها — من تصوير النماذج كما هي ، وهو يقول



هنا : « انظر . . . إن القدامى لم يصححوا في نماذجهم ، وأقصد بهذا أنهم لم يغيروها إلى ما هو مخالف للطبيعة . . . فإذا اعتقدت أنك بمسطيع تصحيح ماترى ، فإنك ان تصل إلى الخطأ والمعوج والمضحك ، (١٠) ويحكى أن بعضهم قد أخذ يهنته يوما بأنه أضفى جمالا على لوحته المسماة « أوديب » ، فقال له محتجا : كيف أضفى عليها الجمال ؟ ابل لقد نقلتها نقلا ، (١١) .

مع ذلك فإن أنجر قد اهتم بأشياء أخرى غير النقل الدقيق ، فهو يأخذ في اعتباره أولا « الشكل الجميل » ، ومن هنا كانت مبادئه الآتية : « كلما قسمت الأشكال أضعفتها . . . لا بد أن تعطى الصحة للأشكال . . . وكلما كانت الخطوط والأشكال بسيطة ازداد الجمال وازدادت القوة . . . لا بد أن نغنى تماما بالقلم والفرشاة كما نغنى بالصوت ؛ فدقة الأشكال كدقة النغمات . . . (١٢) وهكذا نرى ان الأمر يعنى « النقل نقلا » - كما قال .

لكن هل يعنى هذا أن هناك تناقضا في أقوال سيد التصوير ؟ كلا . . . إنه كان يريد أن يصور ، وكان يصور حقا كل ما كان يرى . . . لكن الأقدمين والكلاسيكيين هم الذين علموا عينه كيف تبصر . أما الأشكال الجميلة ، فقد كان يجدها في الحقيقة لأنه كان يبحث عنها . . . وهكذا كان إدراكه الحسى يقوى بفعل خياله ، وهو كذلك ، حتى قبل سيزان كان « يعيد مصورات بوسان طبقا للطبيعة ، لا طبقا لقوانين مجردة . ولقد كان يقول « لا ينبغي تعلم الشكل الجميل ، بل يجب إيجاده في نموذجه » . وكان يقول لتلاميذه : « هل تظنون أنى أرسلكم إلى متحف اللوفر لتجدوا فيه ما اصطلح على تسميته « الجمال المثالى » شيئا آخر غير ما فى الطبيعة ؟ إن مثل هذه البلاهات هى التى أدت فى العصور الرديئة إلى انحطاط الفن . أنا أرسلكم هنالك لتتعلموا من القدامى كيف تنظرون إلى الطبيعة ؛ لأنهم هم بأنفسهم الطبيعة . . . ولهذا يجب أن تعيشوا منهم وتأكلوا منهم » ، (١٣)

وإذا كان هناك من يعبد الطبيعة بكل أشكالها ، فهو ولا شك رودان .  
فها هو ذا ينصحننا في كتابه « العهد » الذى يبدأ به أحاديثه عن الفن بأن  
« تكون الطبيعة إلهنا الوحيد . . . وأن تؤمن بها إيماناً مطلقاً ، وأن تتأكد  
من أنها لن تكون قبيحة ، وأن نحدد أطعمتنا فى أن نظل مخلصين لها » (١٤) .  
وتصل دقته فى هذا لدرجة يتجنب معها النظر إلى الوضع الذى تكون  
فيه نماذجه هو فيقول : « صياد الحقيقة ، باحث عن الحياة » . « أحب وأفضل  
الإمساك بحركات ومواقف تنتجها الأجسام الحية تلقائياً . . . وأنا فى كل  
شئ أطيع الطبيعة ولن أدعى أبداً أنى أفرض عليها شيئاً » ، ذلك « أن الأمر  
لا يخرج عن الرؤية . » مهما يكن فإن هذا لا يعجب تجار علم الجمال « والمبدأ  
الوحيد فى الفن هو نقل ما نرى » (١٥) .

ويعترض المتحدث إلى رودان فى حين أنه مضطر إن صح التعبير ،  
إلى تعديل الطبيعة ، حيث إن قالب الجسم الحى لن يعطى تماماً نفس  
الإحساس الذى يعطيه تمثاله . ويوافق رودان محدثه على ذلك باعتبار « أن  
القالب لن يعطى إلا الشكل الخارجى ، لكنى — هكذا يضيف — أصور  
بالإضافة إلى ذلك ، روح الشئ التى هى ولا شك جزء من الطبيعة » .  
ونحن نوافق على ذلك ، لكن ما من شك فى أن نظرية تقليد الطبيعة قد  
أخذت هكذا فى الاتساع بدرجة ملحوظة . . لأنه فى نظر المثال رودان  
يعتبر أهم شئ هو « الحقيقة الداخلية التى تظهر تحت شفافية الشكل » ؛  
وهى التى يسميها « الخاصة » . وها هو ذا يقول لنا شارحاً رأيه : « إن كل  
حياة تظهر فجأة من مركز ، حيث إنها تتولد وتنضج من الداخل إلى  
الخارج . . . وهكذا فى التمثال الجميل ، تجدنا « تنبأ دائماً بدفع داخلى  
قوى » . وبهذا فإن نقل النموذج لا يساوى شيئاً إن لم يكن يعطى شعوراً  
بهذا الدفع ، وإن لم يكن يظهر « كحقيقة داخلية ترجمها حقيقة من  
الخارج » (١٦) .

وفي إطار هذا يستطيع رودان أن يؤكد ، « أن القالب أقل حقيقة من التمثال الذي يقوم بتحقيقه » . ولعلنا أيضا نفهم مغزى ما ينصح به قائلا : « كونوا واقعيين أيها الشبان ، لكن هذا لا يعني أن أقول : كونوا على جانب من الدقة مع جهل و سطحية » . فبالنسبة له نجده يسمح لنفسه ، مع احتجاجه ضد هذه السطحية بأن « يزيد من وضوح الخطوط التي تعبر عن الحالة الروحية التي يريد تفسيرها أحسن وأشد من غيرها » . وهكذا فهو يحتقر التفاهة السطحية ، التي « لن تفهم شيئا في ملخص جرى » ، ويحتقر « الجهلاء » الذين يتمسكون « بالدقة غير المعبرة في التنفيذ » . فهو يرى أن في تصوير الشخص المعين ، لا بد من « الشبه » باعتباره عنصراً لاغنى عنه ، وباعتباره أيضا « شبه روح » فحسب . ولهذا فهو لن يقول كما يقول « الواقعي المتطرف » إن لون رافائيل غير صحيح مادام « الشعراء يجدونه دقيقا متقنا » (١٧) .

### تأمل في الأعمال الفنية

رأينا بناء على حالات نموذجية أنه عندما يتحدث المصورون والمثالون عن تقليد الطبيعة ، فإنهم لا يفكرون عادة في الحقيقة السطحية العادية المباشرة ، فإذا فحصنا أعمالهم وجدنا أن الفنان لا يكون ناقلًا للطبيعة كما هي . ولا بد إذاً أن نقول بعكس هذا ، كما يقول أوسكار ويلد . . . « إن الفن يبدأ حيث ينتهي التقليد . . . » . هذا القانون صحيح كما سنرى ، حتى بناء على ما زاه في أعمال المصورين الذين يقولون بأنهم واقعيون ، وصحيح من باب أولى بناء على أعمال الآخرين مثل ديلاكروا الذي يندد بما يسميه « التصوير الفوتوغرافي في فن التصوير » ، ويصبح مندداً بلوحة « المتراس » للمصور ميسونيه بقوله : « ما أفضح هذه الواقعية . » (١٨) .

ويصرح كورييه بقوله : « أنا لا أصور ما أرى » . لكن لم يكن هذا

هو المبدأ الذى أخذ به جميع المصورين ، لأنهم إذا لم يكونوا قد صوروا ما رأوا لأصاب الفقر متاحفنا وقصورنا وكنائسنا ؛ ذلك أن العلاقة بين التصوير والحقيقة يمكن أن تكون متعددة الأنواع ، كما أثبت ذلك جيداً الأستاذ سوريو (١٩) فإما أن تقوى هذه العلاقة وإما أن تضعف ، وذلك طبقاً للأذواق وأنواع الفن والمدارس ، وأحياناً يلجأ عالم التصوير صراحة إلى عالم الواقع . فإذا كان هذا الرجل أو تلك السيدة قد عاشت فعلاً وصوره أو صورها مصورون من مدارس مختلفة ، فهل صورته أو صورها كلهم كما كانوا وبنفس الطريقة ؟ . . . هذا هو السؤال . . . لكن ما من شك فى أن الفنان فى جميع الأحوال قد أرادهما يشبهان الحقيقة . . . وقد يكون المصور الواحد قد صور الشخصية عدة مرات بأشكال مختلفة كما هى الحال بالنسبة لصورة أسرة « أرنوليفينى » للصور فان ديك .

لكن فى حالات أخرى يصبح الأمر أمر مطابقة للحقيقة أكثر منه أمر تشابه ، مثال ذلك لوحة « أركاديا » للصور بوسان ، وهى لوحة خيالية بحتة ، ومع ذلك فهى مقبولة ؛ لأن المناظر التى يقصها الفنان منها أو التى يستعيدنها فى ذاكرته لا تتعارض مع ما نعرف قطعاً ، ومع أن النواحي التاريخية والجغرافية التى نعرفها عن موضوع اللوحة قد صورت بأمانة ، فإنها تخضع لخواطر الفنان وهواه ، الأمر الذى لا يحدث كثيراً . الحق أنه لا توجد هنا مطابقة للحقيقة ، وإن الارتباط بالواقع يمتد بشكل آخر حيث نرى يهود عصر يسوع وهم يتنزهون وقد ارتدوا أحذية طويلة ومعاطف ملكية ، وحيث نرى مدينة القدس وقد أحيطت بجوانب ذات شرفات وطواب كمدن العصور الوسطى ، وحيث نرى بلاد يهوذا وقد غطاها الجليد يوم عيد الميلاد . والشئ الذى يصوره المصور يمكن أيضاً أن يتخلص إن لزم الأمر من أشد قوانين الطبيعة ثباتاً وأكثرها عموماً : ففى صور صعود العذراء وتمجيد القديسين ، نرى الأجساد كما

لو كانت تسبح وتطفو وتصعد في الهواء ، دون النظر إلى فكرة الجاذبية الأرضية . هنا يقضى العرف على الواقع . . . لكن ما القول عندما تذهب الأشكال الطبيعية عن الأشياء وتغيرها تغييراً كاملاً من عنصرها الأصلي بحيث يستحيل تمييزها ، وهذا برغبة الرسام نفسه ؟ لقد منح بعض كبار الفنانين أنفسهم في الماضي هذا الحق باسم الحرية ، ولدرجة لا يستطيع سادة الفن اليوم أن يفعلوا مثلهم ، ولا حتى جيروم بوش أو بيكاسو الذى لعب أكثر ما لعب الفنانون بالأشكال البشرية . هكذا كان أيضاً كل من جويا وريدون حين رسموا على لوحاتهم ، كل بطريقته ، وحوشاً ولدت في عقولهم فحسب . فهل يمكنك القول بأن هذا التصوير نقل عن الطبيعة ؟ .

من ناحية أخرى لا يمكن أن ينطبع نظر الفنان وعقله على لوحة ملهوسة ترتسم عليها مناظر الطبيعة كما هي . فالإدراك الحسى ليس استقبالا سلبيا بأى حال ، وهو لدى الفنان بالذات أقل ما يمكن سلبية . قارن مثلاً صورة فوتوغرافية لأحد شوارع مونتارتر الصغيرة باللوحة المقابلة التى رسمها أوتريللو ، أو كصورة « مسيو شوكيه » ، كما رسمها كل من رينوار وسيزان ، أو كصورة الشاعر « ما للارميه » ، كما صورها كل من ماننيه ورينوار وجوجان ، تجد الفرق وقد قفز إلى عينيك . . . ستترى فى اللوحات حقاً شارع مونتارتر وصورة مسيو شوكيه وصورة ما للارميه ، ولكنها فى كل حالة مصورة بخواص فردية هى خواص كل من أوتريللو ورومانيه ورينوار وسيزان .

والمشكلة التى ستعرض لنا هنا أن نعرف ما إذا كان المصور يدرك الأشياء أحسن مما يدركها الرجل العادى ، أو إذا كان يعرف خصائصها

بشكل أكثر عمقا أو أكثر قرابة . فلنؤجل هذا مؤقتا ولنقل إنه في جميع الحالات يمتلك كل فنان نظرتة الخاصة به والتي يؤكد بها وجوده في عمله الفنى ، وهذا الوجود ضرورى لازم متعسف كما هو الشأن في لوحات فان جورج في أواخر سنوات حياته ، أو كما هو الشأن من حيث سلطة الرجل الهرم في لوحات رامبراند، أو وجود هادىء طيب في لوحات فيلا سكير ، أو وجود يريد أن يمحو نفسه بنفسه في تواضع ، في لوحات لوران وشاردان.. . . لكنه وجود مهما يكن الأمر . . . وفي الحالة التي لا توجد وتظهر فيها شخصية المصور تصبح للوحة قيمة الوثيقة فحسب ، حكمها حكم «كليشيه» في المحفوظات ، وإن تكون لها قيمة العمل الفنى .

وفي هذا المعنى يجب أن نفهم كلمة زولا من أن «العمل الفنى ركن من الخليقة ينظر إليه خلال مزاج الفنان» (٢٠) . وهذا تعريف مختصر نوعا لأن الأمر أكثر من أن يكون مزاجا . لكن لماذا نأخذ من أديب كزولا تعريفا طالما قال به وكرره الفنانون أنفسهم ؟ . . . فهناك شاردان «مصور الحقيقة» . إن كان هناك مصورون للحقيقة ، يقول : «من منكم قال إننا كنا نصور الألوان؟ إننا نستخدم الألوان ولكننا نصور بالعواطف» . وهناك ديلا كروا : وهو رومانتيكى ذو نوايا كلاسيكية يقول : «إن موضوع اللوحة هو أنت ، هو انطباعاتك وعواطفك إزاء الطبيعة ؛ إذ يجب أن تنظر في نفسك لا إلى ما حولك» (٢١) . وهناك أوديلون ريدون المصور المنطوى على نفسه ، الحالم المنعزل يقول : «أظن أنى خضعت برضى للقوانين الخاصة التي أدت بي إلى تشكيل الأشياء التي وضعت فيها نفسى كلها» (٢٢) . وهناك أخيرا ف . ليجيه أحد سادة التصوير الزخرفى يقول : «ما موضوع اللوحة عندى إلا عذر أنتحله لإبداع مجموعة مطلقة من الأشكال والألوان تعبر عن حقيقة مشاعرى ، وهى الوحيدة التي تؤخذ في الاعتبار وذلك بعيدا عن سراب الحقيقة الخارجية» .

فإذا كان المفروض أن يدخل هذا القدر من الذاتية في تخيل المصور فمن الجائز أن يتوقع أن يقدم لنا عن الأشياء صورة تزيد أو تقل تشوهاً. إن هذه التشوهات هي التي تلفت أبصارنا بشدة عند المحدثين ؛ لأن الجمهور لم يتعودها بعد . ونحن إذ ننظر إلى صورة وجه رسمه مودلياني مثلا نقول في أنفسنا : « إن عنق المرأة ليس طويلا لهذه الدرجة » . لكن هل كان قدماء المصريين يتبعون الطبيعة كما هي حين صوروا الإنسان وكتفاه واضختان، وجها لوجه في حين أن رأسه مأخوذ من الجانب ؟ وهل تبعها الرومان من مصوري الحوائط عندما صوروا المسيح بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه بقصد إبراز عظمته ؟ لقد كان لوجريكو يحدد الأشكال بجملة قبل أن يفعل سيزان نفس الشيء في لوحة « العاريات » ، لدرجة اعتقد معها الناس أن لديه عيبا في الإبصار ، ولقد كان هذا الفرض عسير الإثبات، بل وكان في غير موضعه ؛ إذا ما عيب الإبصار الذي يمكن أن يفترضه عند بيكاسو ، أو ماتيس ، أو آنجر قبلهم جميعا . ؟

ذلك أن آنجر هذا كان رساما مدهشاً بقدر ما كان مبسطا جريئا . ولعل قصة لوحة « الجارية الكبرى » لجديرة بأن تحكى هنا ؛ فهذه العارية الشهيرة التي تلوح اليوم طبيعية للغاية يمكن أن تعتبر طبقا للواقع وحشا حاول الفنان تشريحه ، ولقد اكتشف بعض العارفين بهذه الأمور أن هذه « الجارية » كانت تنقصها فقرتان من العمود الفقري ، وأن أحد ثدييها لم يكن في موضعه، بل كان موجوداً تحت ذراعها ، وكان هذا تشويها ضمن تشوهات أخرى عندها . ولقد حاول ا. لوت ، وهو مصور أيضا . . . حاول مراراً أن يعيد تصوير هذا الوضع من واقع النموذج ، ولكنه صرح بأنه لم ينجح في ذلك أبدا (٢٣) .

فهل كان آنجر يجهل مهنته ؟ طبعاً لا ، لكن شعوره كان يهتز لإزاء الحقيقة ، « وكان يعرف علم التشريح معرفة عميقة وبقدر ما يعرفها الطبيب

الجراح ، لكنه عندما كان يجد نفسه أمام هذا النموذج الحى لم يكن يستطيع الاحتفاظ ببروده العلى ، بل كانت تثابه حالة قلق شديد يكاد معها يفقد صوابه . . . وهذه البشرة ذات التوجات المحببة ، والتجعدات التى تدعو للذة ، لم يكن يستطيع أن يقوم بتشريحا بحافة القلم كما يفعل الجراح بالمبضع . . . بل إن هذه البشرة هى التى سوف تندمج فيه اندماجا ، وهى التى سوف تحول مذهبه العلى عن جسم الإنسان إلى مذهب عاطفى . . . وهنا لن يصبح لعدد فقرات العمود الفقرى أهمية ، ولن تصيح هناك حقيقة تشريحية إذا كانت هذه الحقيقة على النقيض من الرؤية التى يقدمها له الجسد الذى يراه تحت عينيه . . . وهكذا احدث التشوه فى اللوحة ، (٢٤).

على أن هناك من المصورين قطاعا من لا يسمحون لأنفسهم بهذا القدر من الحرية فى نقل الطبيعة ، فهم يقتربون من الواقع ، إما ليلهم لهذا ، وإما لاقتناعهم بهذه الضرورة . وهنا لن يكون المصور جهاز تصوير آليا ، لأن الغرفة السوداء لا تكون الشكل ، فى حين أن الفنان يقوم بالتشكيل . ويكتب سيزان فيقول : « إن عملية التصوير الفنى لاتعنى نقل الهدف نقلا جامداً ، بل معناها فهم التناسق بين مختلف العلاقات ، ورفعها على اللوحة على شكل سلم أنغام فى ذاته ، عن طريق تنمية هذه العلاقات تبعاً لمنطق جديد أصيل ، فعمل لوحة معناه تشكيلها ، (٢٥) والواقع أنه لا يوجد فن صحيح إلا منذ اللحظة التى يرتب فيها الفنان وينظم ويقوم بالاختصار بين مختلف عناصر المنظر الموجود تحت نظره . ولقد كان ديلاكروا يقول إن العبقرية ليست « إلا موهبة التعميم والاختيار ، .

وبتعبير آخر فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يفسر الأشياء ، وهذه



« الطريقة العقلية التي تنحصر في اختيار وجهة النظر الخاصة وتحديد المنظر وعزله عن البيئة التي تمتصه والتضحية بأجزاء معينة بقصد إعطاء الفرصة للناظر ليتخيلها بدلا من تصويرها مباشرة هي الفن . والفن أيضا معناه توضيح ما يجب توضيحه وإخفاء الأجزاء التكميلية ، أى الإشارة إلى الأشياء عن طريق الاستتار والسماح للناظر بتخيل ما لا يراه . هذا الفن العظيم ينحصر في استخدام الطبيعة دون تكرارها آليا ، أحيانا عن طريق نقلها تماما كما هي ، وأحيانا أخرى عن طريق إهمالها لدرجة النسيان . هذا التوازن العسير بين الحقائق القائمة يضطر الفنان إلى أن يظل واقعا دون أن يكون دقيقا ، إلى أن يصور لا أن يصف ، إلى أن يعطى انطباعات الحياة لا سراها . وكل هذا يترجم بكلمة عادية هي في الواقع مصدر غموض وخطب كثيرين لأنها — أى الكلمة — لم تحدد أبدا تحديدا واضحا — أقصد « التفسير » ، (٢٦) .

هذا التفسير يفترض أن يقوم المصور بمحض إرادته بحذف أشياء وإضافة أشياء أخرى أحيانا . ويحكى عن المصور « كورو » أن « شخصا ما كان يقف في الغابة ، وينظر إليه وهو يصور لوحة ، وسأله الشخص بقوله : أين إذن ياسيدى أين ترى هذه الشجرة الجميلة التي وضعتها هنا ؟ وما كان من كورو إلا أن سحب غليونه من بين أسنانه — ودون أن يدير ظهره ، أشار بماسورة كانت في يده إلى شجرة بلوط كانت خلفهما ، (٢٧) لكن كما يقول مالرو عن كورو : « وهذه الطبيعة التي يحبها ، من إذاً يكون أقل خضوعا لها منه ؟ » (٢٨) إنه ينقلها بل يطورها . ومرة أخرى نقول : إن هذا التطور يندمج في الرؤية نفسها . ويكتب ديلاكروا ما يستحق الإعجاب حول هذه النقطة فيقول : « إن الخيال هو الذى يصنع اللوحة من واقع الطبيعة » ، (٢٩) . وقد سبق أن أشرنا إلى هذه الناحية عند الحديث

عن أنجر الذى كان يرى حقيقة النسب من واقع اللوحات القديمة فى نموذج ، ويقدم لنا كورو فى هذا مثلاً آخر ، فقد كان يتنزه مرة فى الريف وكان قد بلغ الهرم إذ ذاك ، وسأله شخص عن جمال منظر الطبيعة فى المكان فصاح قائلاً : « آه . . . لا تحدثنى عن الطبيعة . . . فأنا لا أرى فيها إلا لوحات من يد كورو . . . »

وقبل اكتشاف التصوير الفوتوغرافى ، كان الناس غالباً يقارنون فن التصوير بالمرآة ، وقد أعجب الغرب بوجه خاص بهذه اللوحة الزجاجية التى كانت تلتقط مظاهر الحياة لقطاً دقيقاً . . . ويعبر ليوناردودا فنشى ، وهو مصور واقعى إرادة ، غير واقعى علمياً . . . يعبر عن رأيه فى التصوير بقوله : « إن المرأة هى معلم المصورين ، ويضيف قوله : « إن المؤكد أن لوحتك - إن كنت قد عرفت كيف تشكلها تشكيلاً حسناً - سوف تترك أثر الشيء الطبيعى الذى تراه فى مرآة كبيرة ، (٣٠) . »

كلا ! لأنه حتى إذا كانت اللوحة تنطوى على كمال الانعكاس فى المرآة ، فإنها لن تعادل الطبيعة تماماً وبهذه البساطة ، ولم يخطئ ديلاكروا فى هذه الناحية حين قال : « إن أكثر الواقعيين مضطرباً إلى استعمال بعض الوسائل المتفق عليها عامة لكي ينقل ما فى الطبيعة ، (٣١) . . . ومن ضمن هذه الوسائل المتفق عليها عامة تمثيل أشياء ذات ثلاثة أحجام على سطح مسطح ، ومن ضمنها أيضاً تصغير الأشياء إلى مستوى أقل من حقيقتها ، ومن ضمنها كذلك عزل منظر معين عن مجموع هو جزء منه ، وتحديد حدود لما لا حدود له . . . وأخيراً من ضمنها الخط الذى يفصل بين الأشكال . ذلك أنه « لا توجد فى الطبيعة حدود تحدد الأشكال قدر ما توجد فيها لمسات ملونة . . . ولا بد دائماً من أن نرجع إلى وسائل متفق عليها لسكل فن ، هى فى الحقيقة لغة هذا الفن . . . وإلا « اضطرب الفنان إلى إجراء بروتات ملونة على لوحته بحجة أن الأجسام بارزة » (٣٢)

إلا أن بعض هذه النواحي المتفق عليها توجد فى التصوير الفوتوغرافى ، بل وحتى فى انعكاس الشئ فى المرآة . ويقول ما كس جاكوب : « إن كل شئ يظهر فى المرآة أجمل مما هو فى الطبيعة ، والسبب فى هذا ولاشك التحديد الذى يمارسه إطار المرآة وانعزال الشئ عن باقى الأشياء التى تحيط به . ونفس الشئ يحدث فى الصورة الفوتوغرافية حيث يظهر كل شئ أجمل من حقيقته . ولهذا كان للتصوير الفوتوغرافى قيمة فنية حقيقية لأنه يستطيع اختيار الأشياء ، ولأنه يتحكم فى الإضاءة وفى انتقاء زوايا التقاط المنظر ويكتب ديلاكروا ما يشبه هذه الملاحظة فيما يتعلق بالأجهزة الأولية فى عصره فيقول : « إن الصور الفوتوغرافية الطيبة هى التى تركز على عدد بسيط من الأشياء وتترك أجزاء أخرى خيالية ، (٣٣) وبتعبير آخر ، يصبح المنظر المهتز منظرا فنياً لأنه يضفى بعض الغموض على الحقيقة المباشرة الجافة .

واستحالة قيام واقعية مكتملة أمر يثبتته كذلك اللا معقول ، فإذا كان هدف فن التصوير إعطاء صورة تخيلية للحقيقة ، فإن خداع البصر لا يصبح بوضوح « ما فوق الفن » ، الأمر الذى لا يمكن أن يدعى به أحد ، إذ يتفق الفنانون ونقاد الفن على اعتبار هذا الاصطناع غير جدير بفنان عظيم . وصحيح أنه لا يمكن منع فنان من أن يمارس هذا النوع لمجرد إثبات قدرته الفنية ، لكن قد يكون من العسير لإيجاد فنان يثبت أن خداع البصر هو قوة فن التصوير وكماله . وإذا كان خداع البصر هذا يصلح لمصورى المناظر السينمائية أو لديكور المسرح ، فإنه لا يمكن أن يوجد فى فن التصوير الفعلى إلا عرضاً ، وعلى أساس أنه طريقة لا تستخدم إلا فى حدود ضيقة .

ولا يتردد جيلسون فى استخلاص هذه النتيجة التى يرى أنه لا مفر منها ؛ إذا رفضنا خداع البصر باعتباره غير جدير بفن التصوير ، فإنه

لا بد أن يستبعد المنظور بالعين معه ، كما أنه لا بد من أن يستبعد معهما كذلك الشكل المصوب في القالب الذي يعتبر حالة خاصة من حالات المنظور الجوي ، بل إن من الضروري أيضا الامتناع عن تصوير الظلال ما دام الظل أصلا عبارة عن خداع الشمس للبصر . وبالاختصار إما أن نقبل خداع البصر بصفته عنصراً أساسياً في فن التصوير ، أو الابتعاد عن كل ما يساعد في إنتاج أي مظهر من مظاهر الحقيقة الملبوسة مهما صغر ، في الرسم أو التكوين ، (٣٤) .

في اعتقادنا أن الأمر يحتاج إلى الذهاب إلى هذا الحد . فلقد كان مصورو عصر النهضة مغرمين بالمنظور والقالب ، ومع ذلك فلم يكونوا أقل من غيرهم عظمة . ولذا فإن تبريرنا الخاص بخداع البصر لا يفقد من قوته ، وهو يضطرنا إلى الموافقة على أن تقليد ما في الطبيعة ليس هو كل فن التصوير ، ولا هو موضوعه الأساسي ، وعلى التقليد أن يتفق والمظاهر الملبوسة ، على أنه مهما يكن قريباً منها فإن هناك في صورة الأشخاص التي يرسمها الفنان شيئاً آخر غير التشابه بين الصورة والشخص ، كما أن هناك شيئاً آخر في أي لوحة ، خلاف الجزء المطابق للواقع . . . وبفضل هذا الشيء الآخر ، تصبح الأعمال أعمالاً فنية .

وإذا كانت الواقعية عكس الفن كما يرى ديلاكروا (٣٥) ، وهذا صحيح جداً فإنه لا بد من فهم تعبير الواقعية بمعناه المباشر الدقيق ، وبحيث لا يمكن أن يكون الفن واقعياً أبداً ، بمعنى أن المصورين ، والكتاب الذين ينادون بتبعيتهم لهذا المذهب لا يقدمون لنا أعمالاً جميلة إلا لأنهم جحدوا هذا المذهب . ماذا يمكن أن يتبقى إذاً من الواقعية . . ؟ وماذا يمكن أن نحتجز منها مما يمكن الاعتراف بوجوده ؟ وبماذا كان يطالب في الواقع الفنانون وأصحاب المدارس الواقعية الذين كانوا يبدشرون بها ؟ ثلاثة أشياء تبعاً للأحوال :

فإما أن الواقعية رد فعل سليم ضد الروح التقليدية الأكاديمية ، وضد الجمال التقليدي والمتراكم في المتاحف وفن التصوير الذي يمارسه المصور في غرفته . وهنا نعود إلى الواقع الذي يغرس بناء عليه الفنان حامل لوحته في صميم الريف مثلاً ، ويبحث عن مواقف لم تدرس من قبل ، تقدمها له نماذج غير مزيفة . وفي هذا المعنى يصبح ديجا ولوتريك واقعيين ، الأمر الذي لا يمنعهما من تجميع وتحويل رسوماتهما بحيث تظهر فيهما روحهما . وإما أن توضح الواقعية تعارضاً يقوم بين طبائع معينة وأنواع « نبيلة » تقليدية وموضوعات مستعارة من التقاليد الرسمية ، فبدلاً من الارتباط مثلاً بمناظر القصور الملكية وقاعات الاستقبالات والمبارزات بين أفراد الحاشية يقوم الفنان بجمع موضوعاته من الأحداث التي تجري في النوادي الليلية والقرية والمصنع وبيت الدعارة والمستشفى . ولكن لا يعني هذا أن الفنان ينقل ما يرى بغباء ... فلوحة مثل « جنازة في أورنان » واقعية كل الواقعية لكنها أكثر حقيقة من الطبيعة ، وإما - أخيراً - ترمي الواقعية إلى تفضيل الحياة الغريزية والناحية الحيوانية للكائن البشري ، أو حتى الناحية الدينية المنحطة منه . ومع ذلك فإن حفلات شرب الخمر وحفلات الرقص الصاخبة - ليست أكثر واقعية من جمال أبطال الرياضة في البارناس جبل الأولمب ، أو من السموات كما صورها انجليسكو . وما من مهرجان فلنسكي أنصف بنفس الحركات الجنونية والسرور الذي لا قيود له ، وبالاختصار بالروح الشاعرية الجارفة، كهذا الذي صوره روبانس ، وما من وسيطة عاهرة كان فيها فارغاً من الأسنان ، وعيونها أشد قبحا من تلك التي يقدمها جويبا في لوحة « المعجوزات » . إنها مثالية إذا تلك الطريقة التي ترمي إلى التخفيف من قبح الإنسان والوجود . ومثالية تلك التي تصرف النظر عنها تماماً ، إنها مثالية معكوسة لا ترتفع بل تهبط بها إلى أسفل درجة ، أي إنها تضفي صفة شاعرية على توافه الأمور وكل ما انطوى على وحشية وعار . أي واقعية الا . . .

## ماهى اللوحة ؟

ماذا تكون وظيفة فن التصوير إذا ، إن لم يكن يرمى إلى تكرار الطبيعة؟  
بتعبير آخر ، ماهى اللوحة ؟ سوف نجيب عن هذا السؤال بتلك الإجابة  
التقليدية التى قال بها موريس دىنى : « تذكر أن اللوحة سطح مسطح غطى  
بالوان تم تجميعها بنظام معين ، بقصد بعث اللذة إلى البصر ، وهى كذلك  
قبل أن تكون حصان معركة أو امرأة عارية أو قصة مسلية » (٣٦) . إن  
هذا التعريف الذى يقدمه لنا صاحب كتاب « النظريات ، يتفق واتجاه  
الحركة الرمزية التى ينتمى إليها ، ولو أن من الجائز فصله ، - أى التعريف -  
عن هذه الحركة دون الإضرار به مادام علم الجمال الحديث والطريقة التى  
يمارس بها المصورون فمنهم لم ينفكا يؤكدانه منذ نصف قرن .

ونتيجة هذا أن يصبح للوحة مركزا ارتكاز ، أو بالأحرى موضوعان ،  
لأحدهما أسبقية على الآخر من حيث الأهمية : أول هذين الموضوعين ذلك  
الذى يطرق تفكيرنا مباشرة ، والذى نسميه موضوعا «أديا» حيث لا  
نستطيع ترجمته باللغة . والمقصود بهذا الموضوع الذى تصوره اللوحة ويصدر  
فى عنوانها مثل لوحة « تعبد تلاميذ المسير ، - أو - « رحيلى إلى جزيرة  
الأحلام ، - أو - « وجبة الإفطار ، الخ ... أما الموضوع الآخر . فهو  
الذى يأتى إلى تفكيرنا فى المرتبة الثانية رغم أنه « الأساس » ، ونقصده به  
الموضوع التشكيلى بالمعنى الصحيح ، أى الشكل الذى تجسم بفعل المادة على  
هيئة عمل فنى ، وهو ترتيب معين للخطوط والألوان والأضواء والظلال .  
وكيفية معينة لوضع الأجزاء فى تناسق خاص و«اتزان» يسميه ديلاكروا  
« أرايسك » أو تصنيف على نظام فن البناء العربى - أو ما يسمى كذلك  
« موسيقية اللوحة » . « فإذا دخلت إلى كاتدرائية ما ووجدت نفسك واقفا  
فى مكان ، على مسافة كبيرة جدا من لوحة ما لتعرف ما تمثله هذه اللوحة

لأخذ لبيك هذا التوافق الساحرى . ولعل الخطوط وحدها كفيّة أحيانا بأن تكون لها هذه القوة بفعل عظمتها<sup>(١)</sup> .

هل تفكر إذا في أن تحتفظ لكلمة « الموضوع » بمعناها الشائع ؟ لا بد لنا أن نميز في كل عمل تصويرى بين الموضوع والقطعة ، بالمعنى الذى يطلقه الهواة على قطعة تصويرية جميلة (٣٧) على أنه يمكن طرق الموضوع بمهارة كبيرة في حين تظل القطعة عديمة القيمة ، وعلى أن هناك ألف طريقة لتحقيق قطعة عظيمة بموضوع واحد . وليس السبب في هذا هو أن الموضوع يحتل طبقات مختلفة في التفاصيل أو وسائل مختلفة للتفكير فيه ولتنفيذه ، بل إن السبب هو أننا نحمل في نفوسنا أفكاراً تصويرية مختلفة حين نطرق عملا يليه عمل آخر وهكذا ... أقصد وسائل مختلفة يتخيلها المصورون لملء فراغ اللوحة « بألوان يتم ترتيبها في نظام تجمعى معين » - وعلى العكس من ذلك يحدث أن تستغل لوحات مختلفة لا علاقة بين موضوعاتها وعناوينها . . تستغل موضوعا تشكليا هو بعينه فيها كلها . مثال ذلك لوحات « داتى وفرجيل في الجحيم » - أو « غرق سفينة دون جوان » - أو « المسيح على بحيرة جنيزاريت » التى صور منها ديلاكروا سبع نسخ ، كل هذه اللوحات تتخذ لنفسها نفس الهدف البصرى الذى استقاه ولاشك من لوحة « غرق سفينة ميدوز » ( لجرىكو ) وموضوعها كما نعلم حطام سفينة محملة برجال أصابهم الرعب ، وهى تطفو على أمواج قائمة .

وهناك على مستوى آخر فرق بين الموضوع والقطعة ، فى ذلك التمييز الذى يقترحه « لوهرت » بين اللوحة وحالة الشبه ، والمهم هنا « أساسا » هو أن الشبه

(١) انظر بودلير : إن الطريقة السليمة لمعرفة ما إذا كانت هذه اللوحة موسيقية هى أن تنظر إليها من بعيد حيث لا تفهم لا موضوعها ولا خطوطها . فإذا كانت موسيقية (ميلودية) كان لها معنى واتخذت مكانها فى جدول الذكريات - أعمال بودلير . طبعة بلياد ص ٦٠٦ .

ثانوى ، وأنه إذا لم يكن خيال الفنان مشوها بشيء ما فإنه « يبدأ بالبداية ، أى باللوحة . نقصد بمجموعة من الألوان والزخارف يجمعها بذوق ، ويجوز أن يكون الرسم الأولى تافها ، وأن تكون نضات ألوانه سهلة ، لكن لا بد أن يكون إدماجها جميعا فى كل يسر البصر عاملا يجعل منها أولى سلاسل التجمعات التى تستطيع الوصول إلى مرتبة السمو بفضل الموهبة والمصادفة . والطالب فى مدرسة الفنون الجميلة يبدأ بالنهاية ، أى إنه يأخذ الشبه فى اعتباره أصلا ليقلد الشيء . ولو أن أساتذته لا يطلبون إليه الدقة . . . لكن هناك انتعاشا روحيا يزيد عن عمله ألف مرة فى « أكاديميات ، مونابارناس ، لأن الذين يمارسون الفن فى شوارع هذا الحى لا يهتمون بتقليد النموذج ، ولأن الفنان الشاب هناك يترك لنفسه حرية تشييت انطباعاته التشكيلية وهو مسرور . . . وهو إذ لا يبالي بروح النقد تجده يعرف مدى قيمة اكتشافه هو ، ويميز الثمن فى شخصيته هو ، ويصل هكذا عن طريق سلسلة من التجارب إلى أن يتندع لنفسه لغة أصيلة» .

ماهى اللوحة إذا ؟ نظن أننا نستطيع الآن أن نحددتها تقريرا . نقول إنها شيء يتضمن قيمة وبناء وجودا ، كلها قائم بذاته ، بعيد عن موضوعها . وهى كالساكن الحى جهاز له كيانه الذاتى ومطايبه ، تحكمه قوانين خاصة به لدرجة أن — كما يقول كونستابل — « ما هو جيد فى أحدها يمكن أن يكون رديئا جداً إن نحن نقلناه إلى غيرها ، — على أن العناصر التى تتكون منها اللوحة متضامنة فيما بينها ، يعتمد بعضها على الآخر اعتمادا متبادلا . ويقول نفس المصور (كونستابل) « إن جميع أجزائها ضرورية بعضها لبعض باعتبارها كلا ، ولدرجة أنها تشبه مجموعة رياضية . فإذا حذفت

(\*) انظر ص ٨٢ هذا نفس التفسير الذى يقدمه ديجا فى هذه الحكمة : ليس الرسم شكلا بل هو طريقة رؤية الشكل . ويعبرح فاليرى هذه الكلمة بقوله : لقد كنت أحاول فهم ما يقول هنا (أى ديجا) فهو يضم الإخراج — أى التمثيل المطابق للشيء أمام ما يسميه (الرسم) أى طريقة الرؤية والتنفيذ كما يمارسها فنان من أجل الدقة . انظر ديجا — الرقص — الرسم — فى أعمال فاليرى . طبعة بلياد الجزء الثانى ص ١٢٢٤ .



أو أضفت رقما واحدا أصبحت المجموعة الرياضية خاطئة ، ( ٢٨ ) ، بمعنى أن هذه اللمسة تتطلب لمسة أخرى معينة ، وأن ذلك الخط في حاجة إلى ذلك الخط الآخر . احذف هذا أو أضف ذلك ، تجد أن التوافق الساحر قد تحطم . وبالاختصار تكون « اللوحة كآلة تستوعب العين المدربة كل أجزائها وطريقة سيرها ، لكل شيء فيها علة وجود إن كانت اللوحة طيبة . — إنها تضم نغمات ترمى كل منها إلى إعطاء قيمة للأخرى ، وإذا حدث خطأ طارئ في الرسم مثلا ، فإنه يجوز أن يكون هذا الخطا ضروريا حتى لا يضحى الفنان بشيء أكثر أهمية منه ، ( ٣٩ ) .

والقطعة المصورة ، هذا « المنطق الملون » كما يسميها سيزان ، أكثر أهمية من الرسم وتصحيحه . . . . وعلى المصور أن يخضع له حتى يستوعب الحقيقة كما يرى ، ولعله يضطر في هذا إلى تشويه الرسم نفسه . . . ولا بد لنا هنا من أن نميز ، تبعا للأستاذ ديني ، بين نوعين من التشويه ، منها « التشويه الذائق » الذي ذكرناه آنفا ، والذي ينبع من الطبيعة الخاصة للفنان ولعواطفه ومشاعره وأعماق نفسيته العاطفية ، لكن هناك أيضا « التشويه الموضوعي » ومصدره المزاج التصويري . الذي يؤدي بالفنان إلى « نقل كل شيء نقلا جميلا » ويمكنه تسميته أيضا « التشويه الزخرفي » ، إذا كان سببه اضطراب الفنان إلى « تكييف خياله بالقوانين البدائية للزخرفة » . والمقصود بهذا مطالب اللوحة كلوحة — والواقع « أن الإنسان الذي منحته الطبيعة القدرة العجيبة على إبداع جمال بالألوان والأشكال لا يستطيع أن تكون له موضوعات أخرى غير تناسقات الألوان والأشكال . . . فكل المناظر وكل العواطف وكل الأحلام تتلخص بالنسبة له في تجمعات بين بقع الألوان التي تتخذ شكل علاقات بين نغمات وأصباغ لونية وخطوط ، ( ٤٠ ) .

وكما قلنا ، يلاحظ أن مطالب اللوحة هي التي تضطر المصور إلى

التبسيط والاستئصال والاختيار... ولنتذكر هنا ما علمنا آنجر حين قال :  
 «إن الأشكال الجميلة هي التي تنصف بالثبات والامتلاء ؛ وهي التي تقضى فيها  
 التفاصيل على التشكيلات الكبرى» (٤١) . وديلا كروا ينادى ، أكثر  
 من آنجر بقانون التضحية بالتفاصيل ، فهو يمتدح لدى «فيرونيز»  
 «عدم اهتمامه ظاهريا بالتفاصيل ، مما يؤدي عنده إلى البساطة» ، الأمر الذي  
 يرجع إلى «عادة الزخرفة» (٤٢) . هذه التضحية مؤلمة للفنان ولكنها  
 ضرورية لأن «كل ما كان يبدو كأنه تنفيذ في دقيق ومناسب فحسب يصبح  
 الجفاف بعينه» ، الجفاف الذي يرجع إلى انعدام التضحيات بوجه عام ، (٤٣)  
 وعلى العكس من ذلك «يكون الفنان العظيم هو الذي يركز اهتمامه في إلغاء  
 التفاصيل عديمة القيمة ، أو المقذعة أو البلهاء . وهو الذي تتمتع يده بقوة  
 تنظم وتبنى وتضيف وتلغى ، وتعمل عملها في أشياء هي ملك لها . . . وهو  
 الذي يتحرك في مملكته ويقدم لنا فيها حفلا نظمه بذوقه هو . أما في العمل  
 الذي يقدمه فنان رديء فإنك تشعر بأنه لم يكن يسيطر على شيء ، وبأنه  
 لم يكن يمارس أى عمل على كتلة من مواد أولية مستعارة» (٤٤) .

من هذا نفهم أن من الجائز أن يكون النموذج مصدر ضيق للمصور ،  
 وأن المصور يريد أن يتخلص منه في لحظة معينة . لاشك أن من الضروري  
 أن ندرس النموذج في عناية ، لكن لا بد أن تسبق هذه الدراسة عملية تنفيذ  
 العمل الفني . أما أن يكون النموذج تحت أعين المصور خلال التنفيذ ، فهذا  
 شيء رديء . هذه الحقيقة ليست جديدة ، فنحن نجدها عند ديديرو : «عرفت  
 شابا كله ذوق ، كان يركع على ركبتيه قبل أن يلقى بخط واحد على اللوحة ،  
 وقد كان يقول : «يا إلهي . . . أنقذني من النموذج» (٤٥) . واتفاق الفنانين  
 حول هذه النقطة يلفت النظر . فلقد قابل آنجر عدوه ديلا كروا مرة ،  
 وقال له : «مهما تسكن عبقريتك ، فأنت إذا لم تصور من واقع الطبيعة  
 التي نقلتها ، بل صورت من واقع النموذج ، فإنك ستظل عبداً وسوف

يشعر الناظر بالعبودية إن نظر إلى لوحتك،<sup>(١)</sup> ويرد عليه ديلا كروا بقوله: «يجب أن يظل استقلال الخيال قائماً بأكله أمام اللوحة... إن النموذج الحي بالمقارنة بذلك الذي صورته وأوجدت التناسق بينه وبين باقي التشكيل... هذا النموذج يضطر الفكر إلى فقدان الطريق ويدخل عنصراً غريباً في مجموع اللوحة».

والنتيجة «أنه لا يستطيع التأثير في الناظرين والإفادة من النموذج عند استشارته أولاً أو لتلك الذين يستغنون عنه مقدماً» (٤٦). ولا يخالف هذا المصورون الانطباعيون. ألم يقيم رينوار بتصوير ورود وهو ينظر إلى جسم نزعت عنه الملابس. أو «امرأة عارية»، وهو ينظر إلى ورود؟<sup>(٢)</sup>

### الرؤية الفنية

لقد وضعنا أنفسنا إلى هذه اللحظة في موضع المصورين. ويحسن بنا الآن أن نضع أنفسنا موضع الناظر العالم بالأمور، والهاوى، والعارف بأمور فن التصوير. ماهى اللوحة بالنسبة لهؤلاء؟ بالنسبة لجمال، تعتبر اللوحة شيئاً مسطحاً، قابلاً للكسر، يشغل حيزاً كبيراً، وبالنسبة للتاجر بضاعة لها ثمن. أما بالنسبة للهاوى، فهى أساساً لوحة... لكن هذه..

(١) انظر هذا الكتاب ص ١١٦ : يمكن ملاحظة أن آنجر يبتعد تدريجياً عن النموذج؛ ليقرب تدريجياً من «الشكل الجميل». إذا نحن اخترنا الدراسات الأولية (الكروكي) للوحاته. انظر أيضاً الحالات الأربعة في كتاب رينه هويج : حديث مع المرثى (عن رافائيل والتورنارينا) ص ٨١ - ٨٢.

(٢) هذه حالة مونييه من واقع بونارد. انظر رينه هويج ص ١٠٤ وبالنسبة لجوجان وهو ليس من الانطباعيين هناك نصيحة تلتخص في «ألا يجب أن تصور من واقع الطبيعة» لأن الفن تجديد. استخراج الفن من الطبيعة وأنت تحل أمامها ولا تفكر في الإبداع الذى ينتج عن ذلك، فهذه هى الطريقة الوحيدة للصعود نحو الله بأن نبدع أو نخلق كما يخلق سيدنا الأكبر «الله» (انظر خطابات جوجان إلى زوجته وأصدقائه - ص ١٣٤).

« المنحلة الفنانة » لا توجد في الشوارع ، بل هي في حاجة إلى روح جمالية نامية ، وعين مدربة . وكم من المرات يعتقد الإنسان أنه يحب الفن ، والحقيقة أنه يبحث عن شيء آخر غيره . . . إن أولئك الذين يفعلون هذا هم في الواقع عميان بالنسبة لفن التصوير . ولقد أطلق عليهم ديلاكروا كلمة من المزامير يعرفها الناس جميعا : « إن لهم عيوننا ولكنهم لن يروا » ، يقصد بهذا أن يبين أن من يستطيعون الحكم حكما سليما على الفن نادرون . وها هو ذا يضيف إلى قوله : « إن التأثيرات الغامضة التي يوحى بها الخط واللون . . . وأسفاه ، لا تجد لنفسها إلا القلائل من الأتباع . . . إن هذا الحفل الموسيقي . . . لاشيء بالنسبة للكثيرين . . . أولئك الذين ينظرون إلى اللوحة كما ينظر الإنجليز إلى منطقة ما وهم مسافرون » (٤٧) .

حذار أن نكون مثل هؤلاء الناس . . . فحيث إن قيمة اللوحة لا ترجع إلى موضوعها ، فنحن لن نحكم على قيمتها الفنية إلا تبعاً لمدى المهارة التي طرق بها موضوعها . أما التمثيل فهو ثانوى ، ونحن لن نبحث فيها هو أساسى منه ، وإلا وجدنا أنفسنا ونحن نخطئ بين فن التصوير والصور العادية فحسب ، ولو أننا لا ننوى ذم الصور العادية . لكن لا بد ، لكي نثبت ذاكرتنا بهذا الصدد أن نحدد أفكارنا ونوجه خيالنا ونوقظ عواطفنا . إن أغلب مناظر صلب المسيح الموجودة في الكنائس والقبور والميادين والقرى صور فحسب ، وهي صور لوجودها شرعيته ولا شك ، لكن الهدف من الصورة يختلف عن نظيره الذي ترمى إليه اللوحة . إنها — أى الصورة — ترمى إلى تمثيل شيء ، وكلما كانت واضحة متميزة ، متكلمة ، ذات هدف تعليمى ، كانت طيبة ، نقصد أنها كلما كانت شبيهة بالنموذج إن كان هذا النموذج حياً أو غير قائم في الحقيقة أصلاً . لاحظ إذأ أن الصفات

اللازمة للصورة العادية الجيدة تختلف كل الاختلاف عن تلك التي تتميز بها اللوحة الجيدة . (٤٨) .

هذا ، وسوف نبحث في الفن التجريدي فيما بعد ، وفيما عداه ، يصبح العمل التصويري ممثلاً لشيء ما . ولو بشكل غامض . وهكذا تصبح اللوحة عامة صورة ، وهي هذه الصفة تثير لدى الناظر عواطف معينة ، فأنا أشعر بالشفقة أمام لوحة تمثل نزول قديس مصلوب من فوق الصليب ، أو بالرعب أمام أكلة لحوم البشر ، أو بالحنان أمام منظر للأومومة ، أو بالكبرياء أمام استعراض عسكري . إلا أنه يجب أن نتجنب أن تقع فريسة للخداع . . . فكل هذه المشاعر لا تمت للجمال بأى صلة ، لأن من الجائز أن تثيرها أى لوحة ملونة رديئة ، كما أنه لا صلة لهذه المشاعر بالمتعة التي تنتج عن « قطعة مصورة » . فإذا لم تستبعدوا المخيلة الفنانة ، فهي تخفف منها ، أو توقفها مادامت هذه المخيلة قائمة ، لتحل محلها المشاعر الأخرى التي تختلف عنها .

لهذا السبب يمكن أن يظل الإنسان غريباً عن فن التصوير إن هو اقتصر على استقبال اللذة والجيشان الانفعالي ، وكلاهما ينبع من الحب . أو الحرب أو العلم أو الفهم أو الدين . . . يدل على ذلك « أن اللوحة التي تصور أشياء جامدة تؤكل لا تهدف إلى فتح الشهية ، والتفاح الذي يصوره سيزان في لوحاته لا صلة له بجواء » (٤٩) — هكذا يقول أوزنفاث مهما يكن قريباً من خداع البصر فإن الكلمة التي ينطق بها عارف بأمور الفن لن تكون « إننا على وشك أن نأكل منها » . كما أن لوحة تصور امرأة عارية لا تثير الغريزة الجنسية بالضرورة . ولعل ما يقوله ريدون بصدد هذا صحيح ، من أن « المرأة العارية ليست امرأة انتزعت عنها ملابسها » (٥٠) . ولقد كان على حق — هكذا يسرد الثقة الأستاذ ديني — حين قال لأحد تلاميذه . وهو يرسم امرأة عارية « هل تنوى الرقاد مع هذه المرأة ؟ » . ولعل في

هذه الكلمة لوما عجيبا ، لأن لوحة لامرأة عارية - هكذا يبدو لي - يصورها فنان حق ويتأملها فنان حق - تكون قبل كل شيء قطعة تصويرية ، وإلا أمكن أن تحل الصور الفوتوغرافية للمرأة محل اللوحات الفنية .

وياسم هذه المبادئ نفسها نرفض فكرة التسلسل في « الأنواع » التصويرية رغم أنها ظلت موضع اعتراف الجميع منذ مدة طويلة . والمفهوم أن هذا التسلسل كان مبنياً على المدى الأخلاقي للموضوعات ، فقد كان التصوير الديني يحتل المسكاة الأولى ، ويجيء بعده التصوير التاريخي ثم .. في نهاية السلم إلى أسفل مناظر الطبيعة والأشياء الجامدة . وكان المصورون أنفسهم يقدرون درجاتهم فيما بينهم تبعاً لهذه الأنواع ، فكان « مصور التاريخ » يعتبر نفسه في درجة أعلى بكثير من مصور مناظر الطبيعة . وكان لهذا يطلب أجوراً أعلى منه بكثير . وكان الجمهور من ناحيته يشجع المصورين على هذا بتفضيله « للتصوير الأكبر » ، الذي كان في نفس الوقت موضع تقدير الجهات الرسمية وطلبتها . ويذكر أنه عندما قدمت إلى لويس الرابع عشر لوحات من تنسيه ولونان زم شفثيه اشتمزازا وأمر في جفاف أن « ارفعوا عن أنظاري هذا القبح » .

وفي وقتنا هذا الذي أصبحت فيه أدنى لوحات شاردان مصدر فخر بمجموعة ما يقتنيها هاو . . في حين أن مخازن الدولة تزدهم بلوحات ديتاي في هذا الوقت نجد أنفسنا وقد رجعنا إلى هذا التسلسل .. فأقل شيء يمكن أن يهيم أبصارنا هو موضوع القطعة التصويرية ، وإلا أصبحت لوحة تمثل قائداً ما أجمل بالضرورة من لوحة أخرى تمثل ضابطاً صغيراً . فهناك إذا بالمعنى الشعبي لهذه التعبيرات تصوير عظيم وتصوير صغير ، أو إن هناك لوحات طيبة وأخرى رديئة . صحيح أننا نستطيع التحدث عن العظمة في الفن بمعنى غير هذا . . . . نقصد تلك التي ترجع إلى الأسلوب ، والتي ترفع أتنه الموضوعات

إلى مستوى يفوق أسماها ، كأن ترفع صورة فنية تصور مهرجا إلى مستوى صورة فنية أخرى للمسيح . عظيمة إذا تلك التي تتصف بها لوحات تصور مهرجا ، وأخرى تصور المسيح ، كما يقدمها المصور رولت

وفي إطار نفس الفكرة كذلك نفهم قيمة لوحة اكتملت دون أن تكون قد انتهت — أو — على العكس من ذلك ، لوحة انتهت دون أن تكتمل . فالعمل الفني ينتهي عندما يكون تنفيذه قد وصل إلى وضع آخر تفاصيله لأن توضع فيه ، أى عندما لم يعد ينقص ورقة الشليك عرق واحد من عروقها ، أو لم يعد ينقص هذا الوجه مثلا أحد تجاعيده ، أو ذلك الجندي بالفارس أحد أزرار غطاء خذانه . أما العمل المكتمل — أو الكامل — فهو الذى يضم جميع العناصر التشكيلية التي يحتاج إليها بناؤه؛ حيث تجد جميع الخطوط والألوان التي تتكون فيها مجموعة متناسقة تكفى نفسها بنفسها . هكذا تصبح فكرة العمل المنتهى متعلقة بموضوعه . أما فكرة الاكتمال فهي تتعلق بالقطعة التصويرية . ولذا فإن هاتين الفكرتين تستوفيان إحداهما الأخرى . لقد كان بعض الناس يعيب على المصور كورو أنه لم يكن « ينهى » مناظره . ذلك أنهم لم يكونوا ولا شك قادرين على تقديم لوحات « مكتملة » ، وكما يقول بودلير قوله الواضح : « هناك فرق كبير جدا بين قطعة فنية « مجهزة » وأخرى « منتهية » . فالشيء المنتهى قد لا يكون مجهزة على الإطلاق . . . . بمعنى أن اللبسة الروحية الهامة التي يضعها الفنان في موضعها قيمة ضخمة » (٥١) .

لن يكون عجيبا إذا أن تزيد قيمة « مسودة » طيبة عن قيمة لوحة كانت هذه المسودة إعداداً لها ، إذ يجوز أن يفسد المصور عمله بإضافة بعض التفاصيل التي تحطم وحدته . ومشكلة الانتقال من المسودة إلى اللوحة مشكلة هامة طالما شغلت بال ديلاكروا . فقد قال ديلاكروا يوما وهو يعلق على لوحة المسيح في القبر : « كم أنا مرتاح لهذه المسودة . لكن ما السبيل إلى

أن أحتفظ بهذا الارتياح الذى يأتى من تجميع كتل بسيطة جدا إن أنا  
أضفت التفاصيل ؟ (٥٢) . ثم يقول بعد فترة ، وقد أصابه الحزن :  
« لا بد دائما من إفساد اللوحة بعض الشيء لإنها ، (٥٣) . غير أن مثل  
هذا التشاؤم مبالغ فيه نوعا ، فكثير من الأعمال الفنية « المنتهية » وبخاصة  
أعمال ديلاكروا نفسه ، تعتبر كما يقول هو « حفلا للعين » (٥٤) الشيء الذى  
يمكن قوله عادة عن المسودة . فهما يكن الأمر ، فإن انعدام صفة « الانتهاء »  
لا تقلل دائما من القيمة الفنية للعمل التصويرى ، بل ويجوز على عكس ذلك  
وبالتقدير الذى يراه الفنان نفسه ، أن يكون لإنهاؤها ضروريا لاغنى عنه .  
خذ مثلا لهذا لوحات المصور « ماتيس » حيث ترى نساء رؤوسهن  
بيضاوية ، لا أعين لها ، ولا أنف ، ولا فم . . . ومع ذلك فهى لوحات  
« مكتملة » .

### من بودلير إلى مالرو

إن الطريق الذى سلكه الفن من أفلاطون إلى ليونارد ثم بوسان ثم  
آنجر طويل . ولم يعد من الضرورى اليوم أن نبحث فى النصوص المكتوبة  
لنجد فيها ما يدل على أن فن التصوير لا ينبثق عن تقليد ما فى الطبيعة ، ولقد  
أصبح هذا الرأى اليوم عاديا لا يناقشه أحد . ولسوف نرى أن كثيرين  
من المفكرين لم يعودوا يعطونه أهمية تفصيلية بعد أن قام على الجمال منذ  
منتصف القرن التاسع عشر بثورته الكوبرنيكية الكبرى . ولقد ظل الناس  
يظنون أن على الفنان أن يخضع أولا لموضوع العمل الفنى . أما الآن فإن  
الموضوع هو الذى يجب أن يخضع للمخيلة الشخصية للفنان ، وأن يقع تحت  
تأثير قانونه هو . وما من شك فى أن على الفيلسوف « كانط » جزءا من  
المسئولية فى انقلاب الأوضاع بهذه الطريقة لكن هذا الانقلاب يرجع  
كذلك إلى تطور فن التصوير نفسه ولقد شهد بهذا التطور أصحاب  
نظريات الفن ، وإلى حد ما الصناع . فلنناق إذن بعض الأسئلة فى هذا المجال



على ثلاثة منهم عاشوا تباعا وبين كل منهم مدى خمسين عاما ، نقصد بودلير وأوسكار وايلد ومالرو .

لقد سيطر بودلير من علياء عبقريته على تلك الفكرة ، فعلم الجمال الحديث يبدأ معه ومنه ، حيث عاصر مدرسة ساعدته على ذلك ، نقصد مدرسة ديلاكروا ، وقد استقى بودلير منه أفكاره ثم طبعها بطابعه هو ، وأدججها في فلسفته .

إن هناك أسباباً قد يعجب لها الفنان الذي يفضلها — أى ديلاكروا — هي التي جعلت من شاعر « أزهار الشر » عدوا للطبيعة . لقد قال بودلير : « إن أغلب الأخطاء في علم الجمال تأتي من الفكرة الخاطئة التي سادت القرن التاسع عشر ، خاصة بعلم الأخلاق . فلقد اتخذ الناس الطبيعة إذ ذاك أساساً وأصلاً نموذجاً لسكل خير ولكل جمال ممكنين ولم يكن إلا تكار هذا العصر للخطيئة الأولى ذا أثر قليل في الجمال الذي عم ذلك العصر . والحقيقة أن الطبيعة — وهي بعيدة عن أن تصالح لشيء — هي التي يرجع إليها قتل الوالدين وقتل البشر . . . وألف جريمة أخرى يمنعنا الحياء ويحرم علينا الذوق أن نذكرها ؛ ذلك في الوقت التي كانت الفضيلة فيه دائماً من نتاج الفن » ونتاج تفكير عقلي يرمى إلى هزيمة الطبيعة (٥٥)

والطبيعة ليست ناصحاً أقل سوءاً من الفضيلة وحدها في مجال علم الجمال ، فهي « بذئثة » ، وهي « غبية » ، و« قبيحة » لا تقدم لنا شيئاً مطلقاً ولا حتى كاملاً ، (٥٦) . وبهذا لا يعنيه أن يكون هدف الفنان منافستها ، لأن الجمال غير قائم في هذه الدنيا ، ومن هنا يصبح « الذوق المطلق للشيء الواقعي قاتلاً للذوق الجمالي » . . . ذلك الجمال الذي لا تشوبه شائبة ، والذي يوحى حبه في نهاية الأمر بالواقعية وبمذاهب التقليد ، « إنى أرى أن مما لا فائدة منه ، بل ومن التفاهة أن أصور ما هو قائم ، لأن ما من شيء مما هو قائم يرضيني » (٥٧) .

هكذا يجب الذهاب إلى أبعد مما في الطبيعة، على أن المصور يستطيع أن يطلب إليها — على أكثر تقدير — مواد التي يستخدمها، كما يستعير الشاعر ألفاظه من القاموس، «فما الطبيعة إلا قاموس واسع يقرب الفنان صفحاته ويطلب إليها المشورة بنظرة الواثق من نفسه، بنظرة عميقة... وعليه أن يبحث فيها عن «العناصر التي تتفق ومذهبه هو، على أن يضبطها لتتفق وفننا معينا، وعلى أن يعطيها وجهاً جديداً للغاية». أما الواقعيون فهم «ينقلون القاموس»، ولا يفهمون «أن أول مهمة للفنان أن يحل الإنسان محل الطبيعة وأن يحتج ضدها». (٥٨)

وبتعبير آخر «يتعين على اللوحة إنتاج الفكرة الموجودة في سريرة الفنان، الذي يسيطر على النموذج كما يسيطر الخالق على الخلق». وهما هي ذي هنا الثورة الكوبرنيكية الكبرى لفن التصوير... فبودلير يضع إذن «مافوق الطبيعة، محل الطبيعة، هذه «العبادة الفنية للطبيعة»، وما هو ذا ينسب إلى نفسه فكرة من أفكار «هايني» في مجال الفن فيقول: «أنا من فوق الطبيعيين، وأعتقد أن الفنان لا يستطيع أن يمجّد جميع النماذج في الطبيعة بل إن أكثر النماذج وضوحاً تتكشف له في نفسه وتتولد تولداً طبيعياً كما تتولد الأفكار التلقائية وفي نفس اللحظة» (٥٩).

وينجم عن هذا أن يتمتع الفنان بحريته كاملة إزاء الواقع. فإلى جانب الرسم الطبيعي الذي يزيد أو يقل مثالية، هناك رسم آخر هو «أشرفها» وأعجبها، وهو الذي يستطيع إهمال الطبيعة ويصور طبيعة أخرى تطابق العقل والمزاج الخاص للمؤلف. وفي مجال التلوين قد يكون من الخطأ العيب على ديلاكروا تصوير حصان وردي اللون في لوحة «العدل في تراخان». العيب عليه «كما لو لم يكن هناك خيول لونها وردي خفيف، وكما لو لم يكن من حق الفنان على أي حال أن يصورها» (٦٠).

والصفة الرئيسية التي يتصف بها الفنان المصور في هذا المجال ليست المشاهدة بل الخيال ، فالخيال في مجال الفنون الجميلة هو « سيد الماكات » على أية حال ، وهو الذي يحلل العناصر التي تتقدم للحواس والعقل ويعيد تشكيلها كما يترأى له . ولهذا فإن « الصيغة التي يصاغ فيها علم الجمال الحقيقي » تنحصر في هذا المبدأ : « ما العالم المرئي كله إلا مخزن صور ورموز يعطيها الخيال مكانة وقيمة نسبية . وهو نوع من غذاء على الخيال أن يهضمه ويحوله » . ومن هنا كان الفرق بين مصور عبقرى مثل ديلاكروا ، ومصور بواقعى سطحى مباشر ، يجدر بالأحرى أن نقول عنه إنه إيجائى ، فالواقعى يقول « أريد تصوير الأشياء كما هي أو كما تكون لو فرضت أنى غير موجود . أما التخيلى فيقول : أريد أن تلقى روحى ضوءاً على الأشياء وأن أعكس هذا الضوء على الأرواح الأخرى » (٦١) .

وليس الخيال الذى نتحدث عنه هنا هو « نزوة الهوى » ، أو الحلم أو القدرة على بناء قصور في الهواء ، بل هو — هكذا يشرحه بودلير مردداً قول مؤلف غير معروف تماماً — « الخيال الإبداعى ، بصفته وظيفة أرفع من ذلك ، هذا الذى يفترض الإنسان صورة شبيهة بالله ، ويحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه القوة العليا التى يخلق بها العلم ويصونه » . وبناء على هذه الحقيقة يصبح للخيال « أصل إلهى » ينتمى إلى اللانهاى . « وحيث إنه خلق العالم فن العدل أن يحكمه » (٦٢) ، الأمر الذى يجب أن نفهمه كما يلي : يصنع الفنان عمله بالعناصر المتفرقة فى الطبيعة كما يصنع الخالق عمله من لا شيء والنشاط الفنى اشتراك من بعيد ، الممكنه اشتراك حقيقى فى النشاط الخلقى لله .

والمتناقضات التى يقدمها وأيد ليست بنفس القوة أو العمق الذى تتصف به بديهيات بودلير ، ومع ذلك فقد كان أثرها كبيراً ، ورغم ما فيها من خيلاء وهواية عتيقة ، فهى لا تزال إلى يومنا هذا ذلت مغزى إيجائى .

ياله من خطأ شديداً ذلك الذى يقدر العمل الفنى طبقاً لمبدأ الحقيقة ،  
 إذا كان المفهوم من الحقيقة مطابقاً للحياة أو للطبيعة . . . إن الحياة تبعث  
 على الضيق والتفاهة ، أما الطبيعة فهى حزينة تافهة ، فلم نعيد تصويرهما فى  
 حين لا نبحت إلا عن الهروب منهما . والفن يقدم لنا طريقة هذا الهروب  
 لأنه فى حقيقته « كذب » ، كذب مفيد هدفه تسليتنا وبعث البهجة فىنا ،  
 وهو بهذا يتضمن حقيقة وواقعا ، لكن هذه الحقيقة وذاك الواقع اللذين  
 يتصف بهما الفن لا يرفعاننا لا إلى الأشياء ولا إلى الأحداث الجارية فى  
 الحياة العادية ، بل هما الأثر الوحيد للأسلوب .

و « السر الأكبر » هو أن « الحقيقة فى الفن أمر أسلوب لحسب » ،  
 والأسلوب هو الذى يجعلنا نؤمن بالشئ ، وما من شئ يجعلنا نؤمن هكذا  
 غير الأسلوب ، والدليل على ذلك هو أن أشد الأعمال الفنية دقة يلتقى فيها  
 شعوراً بغير الحقيقة إن هو أخطأ فى أسلوبه ، وكل الناس يعرفون أن  
 هناك « قصصا تطابق الحقيقة تماما ، ومع ذلك فما من أحد يؤمن بأنها تشبه  
 الحقيقة » ، وهكذا يمكن نزع الحقيقة من قصة ونحن نحاول جاهدين أن نجعلها  
 حقيقة جدا . وعلى العكس من ذلك ، يلاحظ أنه حيث يوجد الأسلوب -  
 حتى إذا كان التشبه بالحقيقة غير قائم - توجد الحقيقة . ولهذا فإن « الصور  
 الفنية التى تصور أشخاصا والتى نرى فيها كل الدقة هى بعينها التى لا تنقل  
 إلا القليل جدا من النموذج ، وتضع الكثير من روح الفنان » (٦٣) .

فلنمتنع إذاً عن ربط الفن بالحياة ، أو بالطبيعة ، أو بأى شئ آخر ،  
 « فالفن لا يعبر أبداً عن شئ آخر خلافاً هو ، هذا مبدئى فى علم الجمال . .  
 إنه يجد كماله فى ذاته ، لا خارجه ، ولا ينبغى الحكم عليه تبعاً لأى قاعدة  
 خارجية تتعلق بالمشابهة ، وهو حجاب أكثر منه مرآة ، بحيث تصبح  
 « المدرسة الحقيقية التى يجب أن يدرس فيها الفن ليست الحياة بل الفن  
 نفسه » . أليس الذى يستعيره شيئاً لا يتحول مباشرة ثم ينقل إلى عالم آخر؟

« إن الفن يأخذ الحياة كمادة من المواد الخام التي يعمل فيها ، ويعيد خلقها ويشكلها بأشكال جديدة ، وهو لا يبالي بالحقائق ، بل يخترع ويتخيل ويعلم ويبقى بينه وبين الحقيقة على حاجز منبع هو حاجز الأسلوب الجميل » (٦٤).

هناك إذاً خطأ شائع لدى المؤرخين يقول بأن الفن في عصر معين يعبر عن عادات هذا العصر وتقاليد وعقليته « فالعصور الوسطى مثلاً كما نراها في الفن شكل أسلوب معين فحسب » كما أن اليابان ، بناء على المصورين اليابانيين أمثال هو كوزاي وهوكي وأتامارو « اختلاق تام مطلق ، ومجرد هوى فني لذيد » ، والحقيقة أن الفن أغنى وأكثر تنوعاً وخصباً وجمالاً من الحياة ومن الطبيعة . « وما من شك في أن للطبيعة نيات طيبة ، كما قال أرسطو فيما مضى ، واسكنها لا تستطيع تنفيذها ، (٦٥) والفن هو الذي يحققها ويسمح للطبيعة وللحياة أن توجد التعبير الذي تهدف إليه . ونهاية الأمر أن العالم خلق ليصل إلى لوحة جميلة ، وكما يقول ماللارمييه فيما بعد إلى ، كتاب جميل -

والعلاقة بين الحياة والعمل الفني لا تعني فحسب علاقة بين النموذج والنسخة المنقولة ، بل على العكس من ذلك ، تجد « أن الحياة تقلد الفن أكثر مما يقلد الفن الحياة » . وغالباً ما لا تكون الطبيعة نفسها شيئاً آخر خلاف « تقليد للفن ... فمن أين أخذنا مثلاً هذا الضباب الأسمر العجيب الذي ينزل في شوارعنا إن لم يكن من المصورين الانطباعيين ؟ من أين هذا الضباب الذي يأتي ليضفي انطفاءه على شعلة المصابيح وليحول المنازل إلى ظلال مرعبة ؟ » فلنفسك إذن . « إن الأشياء قائمة لأننا نراها ، وما نراه ، والطريقة التي نراه بها تتوقف على الفن ، وهي التي تترك أثرها فينا » . هذا صحيح لدرجة « أن الناس يرون الضباب لأن هناك ضباباً ، بل لأن الشعراء والمصورين قد علموهم ما لأثره من جمال غامض ، وإذا ما تغير أسلوب الفن تغيرت إدراكاتنا بنفس الوقت - « وأينما تعودت الطبيعة

أن تقدم لنا لوحات من كورو ودويني ، نجدها تعطينا الآن لوحات جميلة .  
أخرى من موني ، ومناظر رائعة من بيسارو ، (٦٦) .

هذا صحيح ولو أن الطبيعة لا ترتفع إلى هذه الدرجة إلا نادراً .  
وبصعوبة ، فغروب الشمس الذي يديه أمامه المغفلون إعجابا ليس إلا . لوحة  
لتيرنر من الدرجة الثانية أو لوحة لتيرنر في فترة كان فنه فيها رديتاً ،  
وهذه اللوحة التي تمثل منظرأ في الريف ليست إلا عملاً فاشلاً من أعمال  
« كويب » أو وصفا لروسو كله شك أو ما يزيد عن الشك . انظر إلى  
أى درجة كان فقر الطبيعة . . . وإلى أى حد يصبح واضحاً أن المخلوقات  
الحقيقية الوحيدة هي تلك التي لم توجد أبداً ، (٦٧) .

هكذا نرى أن علم الجمال عند بودلير وبدرجة أقل عند أوسكار وايلد ،  
يرتسمان على خلفية فلسفية . أما عند مالرو ، فهو يرتبط بدرجة أقوى  
وأشد بمذهب معين عن الإنسان ومصيره ، وسوف نفحصه من هذه  
الزاوية ، ولا بد أن نكتفي هنا بالتقاط ما يتعلق بموضوعنا . وسوف نسمع  
هنا موضوعات معروفة رتبها المؤلف في تناسق رائع ، وامتاز في هذا  
بقدره خاصة على توسيع المشكلة على نطاق تاريخي كبير .

فلنقلب إذاً مجلداته التي يحتفظ فيها بصور تقدم لنا روائع الأدب  
القديم لنعجب بها ، ولنتنزه في متحفه ، هذا المتحف الخيالي . . . فإذا  
نرى فيه ؟ نرى أن الواقعية في تاريخ الفنون لم تكن في الحقيقة إلا فترة  
ضئيلة ، مرحلة محدودة نسبياً تقابل « حادثاً إنسانياً عابراً ، جرى خلال  
« ثلاثة قرون من التفاؤل بأئسة » ، لم تعرفها الصين القديمة ولا اليونان  
القديمة . . . كما لم تعرفها بلاد ما بين النهرين وفارس وبيزنطة . . . دون  
التعرض مثلاً لاستراليا وأحرازاها ، أو لإفريقية وأقنعتها ، أو لأمريكا

قبل عصر كولومبو ؛ أو للمكسيك في عصر قبائل الأنكا . « إن فكرة التشابه هذه طريقة مميزة من طرق الفن ظلت زمنا طويلا معروفة في أوروبا الغربية ، لكن كم تذهل بيزنطيا يرى أن الفن يتضمن بالذات- تخلصا من الفردية ومن حالة البشرية ليتمتع بصفة الأبدية ، (٦٨) .

وابتداء من القرن الثالث عشر الفرنسي تخف فكرة قدسية الفنون . باعتبارها ، كما كانت في العصور القديمة أداة لخدمة القيم العليا . ويتضح ذلك في التماثيل القوطية لهذا العصر . وتختفي هذه الفكرة تماما في عصر النهضة ، حيث يتخذ كل من النحت والتصوير صفة بشرية . . . إلى أن ينتقل الفن كله تحت شعار الخيال ، ويصبح هدفه الأخير الأوحى ورفع الحياة الإنسانية إلى مستوى يلبق بها . وترعى إلى تجميل الحقائق والأحلام ، وتمجيد أعمال الأبطال والآلهة بصفاتهم مخلوقات بشرية ، وكما يحدث في المسرح السامى ، وكما كان الناس يفهمونهم إذ ذاك . هكذا أضفى رافائيل روحا يونانية على التوراة ، وهكذا صور بوسان قديسين ورعاة في بلاد الخيال «اركاديا» ، وهكذا أصبح الفن التشكيلي أساسا ، وعلى مدى قرون . عدة فنا يخلق عالما خياليا أو عالما له شكله الخاص به ، بعد أن كان فيما مضى وسيلة لخلق عالم مقدس ، (٦٩) .

انظر إذن كيف عاد فن التصوير في الغرب ذاته إلى مهمته الأولى . الحقيقية . لقد كان أحد أسباب ذلك اختراع التصوير الفوتوغرافى ، ومن بعده مباشرة السينما . وبفضل التصوير الفوتوغرافى ، تحرر فن التصوير من عبودية اتباع النموذج ، وحصل على استقلاله الذاتى غير مقيد بتمثيل الواقع ، وأخذ يجرب نفسه فى استخدام الألوان والظلال والأشكال والأضواء فى حرية . وكانت السينما كذلك بالنسبة لفن التصوير مساعداً على تحريره وهى تقوم فى الواقع بوظيفة عقائدية أسطورية كانت إلى يومنا

اختراعها من وظائف اللوحة . . . ويدخل في نطاق مهمة الفيلم اليوم « الرغبة في الإغراء وإثارة المشاعر عن طريق أسلوب المسرح وشاعريته ، وجمال الشخصيات وتعبيرية الوجوه » ، في حين أن اللوحة لا تستطيع إلا أن تكون لوحة . ومن هنا فقدت المنافسة الكبرى بين التعبير عن العالم وخيال العالم كل معناها . . . بعد أن كانت هذه المنافسة فيما مضى مصدر عيش الفن الرسمى . وأصبح فن التصوير تعبيراً ، في حين أصبحت السينما خيالاً ، ( ٧٠ ) .

ولم يكن ظهور الفوتوغرافيا والسينما هو السبب الوحيد لمثل هذا التحول الجذرى في فن التصوير ، بل يجب أن نضيف إلى جانب أثر الشعراء ، من أمثال بودلير ومالارميه ، وإلى جانب التجديد في التنفيذ الفنى كما أوجده دوميه ومانيه وجويا ومن تبعوهم . . . نضيف اكتشاف . . . أو إعادة اكتشاف الفنون القديمة الأثرية ، والفنون الأجنبية والفنون البربرية . فالحقيقة أن إدراك فن التصوير كفن تصوير أولاً « أى » كلفة مستقلة للأشياء المصورة تمثلياً على اللوحة « لم يكن » تعديلاً لتقليد يشبه ذلك الذى جاء به أسانذة الفن السابقون ، بل كان انقطاعاً أشبه بذلك الذى أتت به الأساليب التى أعيد لإحيائها ، فقد كان الجميع ينادون بصوت إجماعى بأن « الفن يخضع أشكال الحياة للفنان ، بدلا من إخضاع الفنان لأشكال الحياة » وكان من بين تطبيقات هذا « ذلك الأسلوب الرومانى الذى يطيل أو يقصر الوجوه طبقاً لعملية تحويلية مقدسة ، وكان ذلك الأسلوب ينادى بإمكان وجود نظام لأشكال منظمة ترفض أن تكون تقليداً وتريد أن توجد أمام الأشياء بصفتها خلقاً آخر ، ( ٧١ ) .

وهكذا أخذ الفن تدريجياً في ضم العالم إليه ، وأصبحت عملية الضم هذه تتخذ مكانة كبيرة لا تقل عن تلك التى اتخذتها إرادة تغيير الأشكال .



وما من شك في أن كل من سبقوا الكلاسيكية ، من مفكرى العصور الإنسانية ( القرن السادس عشر ) إلى فناني الأسلوب الخليط . . . كانوا على علم وتقدير تامين باللغة الحقيقية لفن التصوير . . . لكنهم أخضعوا هذه اللغة جميعا لأشياء أخرى بحيث أصبحت في مرتبة ثانوية ، بمعنى أنهم كانوا يأخذون في اعتبارهم ضرورة نقل الأشياء أولا ثم التعبير عنها ثانيا . أما الآن فالأمر أمر تعبير أولا وأخيراً . . . دون نقل أو تمثيل للأشياء . . . . . ولقد كان المصورون يريدون أن يجعلوا من فن التصوير أصلا أداة تسيطر على موضوع اللوحة ، لا أن يخضعوا الفن للموضوع . وها نحن أولا هنا نقرب من نظرية الإلهام العميق في علم الجمال كما يراه مالرو : « وليس الفنان العظيم ناقلا للعالم . بل هو منافس له » ( ٧٢ ) .

### حول الفن التجريبي

إن مثل هذه الآراء تذهب بنا بعيداً جداً . ولسوف نناقشها في حينها . ومكانها ، لكن هناك أمامنا قبل كل شيء سؤال : حيث إن موضوع اللوحة شيء غير أساسى ، فهل يمكن لهذه اللوحة ، فى أقصى حدودها ، بل هل يجب أن نستغنى عن هذا الموضوع ؟ يلوح أن النتيجة منطقية . . . فإذا نحن قلنا المبدأ الذى ذكرناه آنفاً والذى تؤكد نظريات علم الجمال الحديثة كلها ، نقصد أن العمل الفنى المصور هو قبل كل شيء « سطح مسطح تغطيه الألوان بنظام معين . . . » فإن من الواضح أن من الممكن الاستغناء عن تصوير الأشياء أو تمثيلها ، بشرط أن يكون ترتيب الألوان « حفلا للعين » ، ويمكن أن تكون لدينا لوحة حقيقية حتى ولو لم نجد فيها أثرا لشيء ينتمى إلى العالم الخارجى . ها نحن أولاء إذآ : نساق فى خط مستقيم بحكم تفكيرنا إلى ما يسمى عامة فنا تجريديا .

لا بد أولاً من أن نحذر من الاعتقاد بأن الفن التجريدى ، وقد مضى على ظهوره نصف قرن - ما دامت أصوله تبدأ ببداية هذا القرن - عبارة عن نزوة شعر بها جهلاء أو أناس سيطرت عليهم الخيلاء ، أرادوا بحسب جذب إعجاب جماهير المعجبين . إنما هو انعكاس لموقف وقفة الفنانين المصورين إزاء فن التصوير ، وكان أولهم ديلا كروا . وهو نهاية من نهايات هذه الثورة التي جاءت بحركات الانطباعية والوحشية والتكيفية والسريرية والإنشائية الخ . . . ولقد ظل فن التصوير الأوروبى مدة طويلة قبل ذلك يتخبط فى الغموض ، حيث اتخذ الناس من الفن التجريدى منذ ظهور « كواترو شنتو ، مذهبا أدبيا أكثر منه تصويريا . . . حين كان يتعين على أنصاره أولاً أن يصفوا للناس ويحكوا لهم ويقنعوهم ويحركوا مشاعرهم ، وحين لم ينتج فنانونه أعمالاً فنية كبرى إلا بمعارضتهم للأفكار العتيقة ومقاومتها .

وكانت الواقعية الرسمية فى القرن التاسع عشر قد وصلت إذ ذاك إلى أكبر درجة من السوء والمسوخ ، وكان لا بد من ظهور رد فعل ما ، ولم يكن الفن التجريدى إلا القمة العليا له . . . يريد أن يكون أشد المحاولات جرأة لإعادة فن التصوير إلى نفسه ، وتنقيته من كل شائبة ، ومن كل «ثرثرة» . فهكذا ذهب «بييت موندريان» مثلاً إلى حد استبعاد كل عنصر تشكيلى غير الخط المستقيم والزاوية القائمة . واعتبار الخط المائل معبراً عن سراب لالزوم له . . . إذ من المستحيل رسم جزء من منحنى دون أن يرى الناظر إشارة لحقيقة طبيعية ، كهضبة أو رأس أو ثدى أو كتف . أما الخط المستقيم ، فهو على عكس ذلك غير موجود فى الطبيعة ، ولهذا فهو لا يعنى إلا نفسه . ونحن أحرار فى أن نصدر حكماً على هذا التمسك المبالغ فيه . لكنه يمتاز على الأقل بأنه إنذار إلى أولئك الذين لا يفرضون هذا التمسك على أنفسهم ، ويذكروهم بأن ما من مصور اليوم ، سواء أ كان تجريبياً أم غير تجريدى ،

يستطيع أن يصور — إن كان مخلصا — كما كان فناؤو الماضي يصورون .  
« إن فكرة فن تصوير تمثيلي ، بالقدر الذي يعتبر به فنا ، فكرة لامستقبل  
لها » (٧٣) .

لكي نتجنب ألا يمتص موضوع اللوحة الانتباه كله ، يجب اتباع أنجح  
الوسائل ، وهي ولا شك إلغاؤه . ويقص لنا « كاندنسكي » بهذا الصدد تجربة  
كانت هي الأصل في عمله الفني التجريدي . فقد دخل يوما إلى غرفة التصوير  
التي كان يعمل بها ، ورأى فجأة « لوحة لا شك أنها كانت جميلة ساطعة  
تخرج منها أضواء داخلية » ، ولم يكن يرى فيها غير « أشكال وألوان لم يكن  
يفهم محتوياتها » . وكانت هذه اللوحة — ولم يعلم ذلك إلا بعد أن انتهت  
دهشته — إحدى لوحاته هو ، إلا أنها قد وضعت إلى جانبها — وفي اليوم التالي  
اختفى إعجابه هذا . . . حيث أخذ يدرك الأشياء التي تمثلها اللوحة حتى  
رغم وضعها مقلوبة . . . وهكذا منعت الأشياء المماثلة في اللوحة من التمتع  
باللذة التي شعر بها أول الأمر . وانتهى إلى القول بأن هذه الأشياء هي التي تفسد  
فن التصوير نفسه . (٧٤) .

ماذا تعني إذن اللوحة التجريدية ؟ إنها لوحة . . . عبارة عن قطعة  
تصويرية فحسب ، وما دامت لا تعبر عن موضوع ما ، فإنها تصبح هي في  
ذاتها موضوعا ، قيمته في بنائه الداخلي وفي تنظيم عناصره وتماسك أجزائه .  
وهي تشبه في هذا قطعة موسيقية ليست في حاجة لكي تبرز وجودها إلى  
أن تعنى شيئا . وهكذا يمكن تعريف الفن التجريدي من وجهة النظر هذه  
بأنه نوع من موسيقية التصوير . وفي نفس الاتجاه ، نقول إن شعرا حديثا  
ما يرمى كما سنرى إلى استخدام الكلمات لمجرد الرنين الذي يصدر عنها  
وبصرف النظر عن معناها ، شعر تجريدي . ولقد أوضح المصور «التان»  
هذا التقابل فقال : « أعتقد أننا نستطيع القول بأن المصور غير التمثيلي هو  
الذي يقبل استخدام الأشكال والألوان والأضواء دون أن يبدأ من موضوع

سبق تحديده تماماً في إطار نفس الروح التي كان الشاعر ما للارميه ينصح الشعراء بناء عليها بترك معنوية الكلمات . وإذا ما قبلنا هذه الخطوة الأساسية ، فإن من غير المهم كثيراً أن يكون العمل الناتج شبيهاً بشيء أو بلا شيء من المعروف ، (٧٥) .

والرغبة في الإنشاء التصويرى في هذا المعنى لا تستبعد لدى سادة الفن التجريدى ضرورة بذل الجهد لربط العمل بالطبيعة ، أو لربط العمل بالتعبير عن شخصية المصور . وما من شك في أن هناك أعمالاً فنية تجريدية عقلية ، كتلك التي نفذها موندريان وفنانو الفن التشكيلي الحديث في هولندا وآخرون مثل هارتونج وبازين ومايسير . فاللوحة غير التصويرية مثلها مثل التصويرية تتولد في نقطة تقابل بين قوى ثلاث ، تسيطر إحداها على الآخرين أيا كانت تبعاً للأحوال ، ونقصد : قوة التنظيم الشكلى ، والحب الشديد للحقيقة ، وتدفق الحياة الداخلية .

لكن بدلاً من أن يعيد المصور التجريدى مناظر الطبيعة التي تؤثر فيه نجده يحمل محلها معادها التصويرى ، وليس من المهم في نظره أن يتعرف الناظرون الأشياء أو لا يتعرفون ما دامت الصفة الملبوسة والروحانية في آن واحد لهذه الأشياء قد تم التعبير عنها ، وها هو ذا «براك» يقول : «إني أريد أن أضع نفسى في حالة اندماج توحيدى مع الطبيعة ؛ بدلاً من نقلها وميسير الذى يعتبر من ضمن التجريديين أيضاً يقول بدوره : «إن لوحاتى تريد أن تكون شاهداً على شيء يعيشه القلب ، لا أن تكون تقليداً لشيء تراه العين» .

على أن الاتصال الذى يحدثه المصور بينه وبين الطبيعة موجود في العناوين التي يطلقها أحياناً على لوحاته ، ولو أن هذه اللوحات لا تمثل شيئاً ، ولوحة مثل «ميناء كروتوا في الفجر» للصور منسييه ، أو «ربات

البيوت في السوق ، المصور بازين ، لا تعبر ، لاعن منظر في الطبيعة ( بالنسبة للأولى ) ولا عن صورة لنساء ما ( بالنسبة للثانية ) ، بالمعنى الذى يفهمه المصورون التمثيليون لهذه الكلمات . لكن من الواضح طبعا أن الانطباع الناتج هنا عن منظر الميناء هو نقطة البدء والأساس في تفسير منسيه ، كما أن منظر النساء في السوق هو الذى أوحى باللوحة لبازين كما يمكن أن نقبين من التركيب التقريبي للوحته ، ( ٧٦ ) .

ومن وجهة نظر أخرى لابد من ملاحظة أن المصور التجريدى لا تنقصه العاطفة ، فالعالم الداخلى الذى كان يشعر به الفنان ويصوره على شكل أشياء تابعة من العالم الخارجى ، هذا العالم الداخلى ، يريد الفنان التجريدى أن يعبر عنه مباشرة وعن طريق قدرة الألوان والأشكال . ويكتب منسيه بهذا الصدد فيقول : « إن الأمر هو أن نوضح تماما بالطرق التشكيلية المعترف بها ، المعادلات الروحية للعالم الخارجى ، والعالم الداخلى ، وأن نجعل هذه التقابلات مفهومة عن طريق النقل على اللوحة ، . وهكذا تتداخل وتتطابق المشاعر أمام الطبيعة في الخيال الإبداعي للمصور . ومعها الاندفاعات الخاصة للنفس والاكتشافات الخاصة بالتناسق المطلق ، . فالأمر إذن أمر البحث عن لغة أو رمز تشكيلي يضم عالم الحواس بصفته مصدر المشاعر ، وعالم الروح بصفته كشافا نهائيا ، كما يقول منسيه ( ٧٧ ) .

وفن التصوير التجريدى على حق حين يعلن أن أصوله الموروثة قديمة ، فروح التجريد لازمة من لازمات الفن ، تشهد لدى الإنسان على قدرته على تذوق الجمال في النغمات المتناسقة المصنفة . . . « فالفن الموجود في أوروبا الوسطى والجنوبية منذ نهاية العصر الباليوليتى فن تجريدى تماما ، فهو لم يحاول أبدا أن يقلد الطبيعة خلال آلاف السنين ، بل أولى اهتمامه فحسب للربط المطلق بين العناصر الزخرفية ، وقد أشركها أحيانا مع حيوانات عجيبة وأشكال بشرية تقليدية للغاية » ( ٧٨ ) . وفن الشعوب التي لا اسم لها من العصر

البرونزي ، كذا فنون أجناس الكلت والجرمان في العصر الحديدي ، كلها ذات صلة وثيقة بفن الشيعة في جنوب روسيا ، وهو يتصل من خلال هذه الأخيرة بفن الزخرفة في الصين القديمة ، وفن الخزف في بلاد ما بين النهرين القديمة وفنون القيشاني والسجاد في بلاد فارس ، التي لم يذس الفنانون المسلمون منها شيئاً . . . وكل هذه الفنون ليست فنونا تمثيلية ، بل إنها تجريد فحسب ، لأن الشكل ، وقد احترمه الفنان لها لا يمثل شيئاً . . . . . على أننا لا نستطيع استيعابها إلا إذا اعتبرناها موضوعاً جديداً لا يشير إلى أى موضوع معين ، بل يشير إلى نفسه فحسب .

هذا وتختلف الحال بالنسبة لأوروبا ، وريثة الحضارة اليونانية اللاتينية ، تلك الحضارة التي تركت نفسها للروح الطبيعية منذ المبدأ ، والتي لم تلعب بروح التجريد فيها أى دور . . . اللهم إلا إذا نظرنا إلى أعمال مصوري المناظر الخائطية البارزة من الرومان ، ومصورين مثل كواتروشنتو ، وأوشيللو وبيروديلا فرانيسكا ، ودورير في لوحة آدم وحواء . . . حيث نجد أشكالاً حية تشدها من أسفل أشكال تجريدية . . . هنا يحدث كل شيء كما لو كان المصور يشيد أولاً بناءً أمثل قبل أن يفكر في أى تصوير تمثيلي لشيء حقيقي ثم يقيم بعد ذلك تقابلاً عارضاً بين الكائنات والأشياء من جهة ، ومن جهة أخرى هذا النقاء الذي يريده ، بإبعاد الأشياء من الواقع ، الأمر الذي يستطيع الناظر تمييزه من خلال مظاهر الأشياء ، لا الأشياء نفسها ، والتي ترسم من خلال خطوط موجبة . . . «وحتى الكلاسيكية من جهتها ترمي إلى التعبير عن نماذج عالمية أبدية ، وتكتشف لهذا الغرض أحسن الوسائل في أشكال تجريدية ، تستند أصلاً في قمتها إلى الهندسة والنسب والأعداد ، (٧٩) . . . فأى فن إذاً ، عدا الواقعية الفوتوغرافية ، لا يمكن إلا أن يكون فناً تجريبياً بدرجة ما ؟

رغم هذا ، تظهر في تاريخ فن التصوير والنحت روح تمثيلية تنافس

روح التجريد أو تبادل وإياها فترات الزمن . وهنا نرى القطب الثاني من قطبي الفنون التشكيلية ، وهو ليس بأقل أهمية من الأول . يقول جيلسون : « إن من الملاحظ أن الفنون البدائية لم تكن تبدي إلا اهتماماً ضئيلاً لتقليد الأشياء الطبيعية ، ويلوح أن الإنسان البدائي رأى أولاً أن من الأصوب إنتاج أشياء قبل إنتاج صور الأشياء ، (٨٠) لكن ليس هذا مؤكداً على الإطلاق ... فبقدر علمنا بأصول الأشياء ، نعتقد أن الإنسان قد أخذ يلاحظ ويتخيل وينشئ ويقلد في آن واحد أو بالتوالي ... ونحن نمتلك من بين أقدم الوثائق الفنية عظاماً منقوشة ، بها شقوق حدثت بها مصادفة ثم أكملها أو نظمها الفنان بقصد زخرفي بحث . . . لكن هناك أعمالاً فنية أخرى ترجع إلى نفس العصور ، وتؤكد أن إنسان ما قبل التاريخ كان يجب أن يوضح التشابه الذي كان يدركه بين شكل حصاة مستديرة أو أزهار متداخلة رسمتها الأيدي عرضاً ، ورأس عجل أو فيل منقرض (٨١) — بل وأكثر من هذا : فالمصور الأورجناسي أو المجدليني كان يستعين أحياناً بما تحدثه الطبيعة في الصخور لكي يصور عليها نقوشاً بارزة ، ومنها يصور وجوهاً تمت بصلة قوية للأشكال الحقيقية .

هذان اتجاهان في التجريد والتثيل الواقعي لن يفتأ أن يتأكداً إما عن طريق التشابك والارتباط فيما بينهما ، وإما عن طريق تقابل أحدهما أمام الآخر في وقت واحد ، وإما عن طريق التتابع زمنياً . فنحن نجدهما يتعايشان في مصر القديمة حيث نرى على جدران القبور أشخاصاً هيراطيقيين في واقف تقليدية ، وأفراد حرف أو حيوانات كالغزال والأسماك والطيور وكلها تصبح بالحياة .. ولو أن هذا لا يرضى مالرو ، لكن لا بد أن نذكر أن الهند وآسيا واليونان القديمة والعصور الوسطى الرومانية والقوطية ، كلها تبين لنا أن الحساسية للتجريد لا تمنع من تذوق أشكال من الفن قد تكون أحياناً طبيعية للغاية .

هذا ، ويجب ألا ننسى هذه الحقيقة المعروفة من أن تقدم أسلوب

ما يؤدي به من التجريد القديم إلى الحقيقة التي تمثل الأشياء الملموسة والتي سارت عليها العصور الكلاسيكية وما بعد الكلاسيكية . ويؤدي هذا التطور إلى الانحطاط حين يصل إلى النقطة المطلقة أو إلى التعبيرية السطحية ، كما حدث في مدرسة بيرجام . . . والاتجاه العكسي لهذا لا يؤدي إلى الانحطاط ، يدل على هذا أن تمثال « ابولون » للثال بيومينو ، « وهرميس » الأولمبي لا يعبران تعبيراً واقعياً سطحياً عن حقائق فن ما قبل اليونان القديمة ، أي إنهما يعبران عن تجريدية معينة .

ويجب ألا ننسى كذلك أن الانحطاط يمكن أن يحدث أيضا إن كان التجريد يؤدي أحيانا إلى جناف اللب بحيث يشبه الآلية البحتة ، ويمكن ملاحظة هذه الظاهرة بوجه خاص في بعض الفنون الشعبية أو البربرية ، كما يمكن ملاحظتها في هواية جمع قطع النقود . قارن مثلا تمثال فيليب الملقدونى ، والنسخة الفاسدة له التي يقدمها مثالو ليوفيش في منطقة فيينا العليا (٨٢) حيث نجد أن « الأسلوبية » تتصف بالغموض والجفاف ، ولا تقل تفاهة عن أي تقليد ردى .

وإذا كان للفن التصويرى أخطاره ، فإن للفن التجريدى أخطاره أيضا ، وهي لا تقل سوءا عن الأولى ؛ ذلك أنه يجب ألا نخطئ ، بل نعتزف بأن الفن التجريدى صعب التنفيذ ، بل إنه أكثر صعوبة من التمثيل . . وهذا أمر واضح ولا شك بالنسبة للناظر إليه ، أما بالنسبة للفنان نفسه فإن الخطورة تنحصر في أن من المحتمل أن ينسى القطعة التصويرية الفنية لصالح موضوع اللوحة ، هذا بالإضافة إلى أنه من الأسهل الاهتمام بتوزيع الألوان والأشكال عندما يكون للوحدة سند تمثيلي واقعي ، وبالعكس ، لا بد أن تتوافر لدى الفنان روح تشكيلية وثقافة فنية من أندر الثقافات حتى يستطيع الاستمتاع



بشيء ولا يعتبر لوجوده قيمة إلا بفضل تنظيم شامل للصفات الملموسة ، وحتى يتمكن من الحكم عليها - كما سلبا قبل الإفادة منها في العملية التنفيذية، وهكذا يصبح الفن التجريدي قاسيا بالنسبة للفنان بالذات، والواقع أنه - كما يقول جيلسون - « ما دام المصور متمتعاً بشيء من التصويرية المباشرة، كان لديه شيء يقوله، ويتعين عليه أن يكون قوله جيداً ، وأن يكون قوله هذا قول مصور فنان . . . ما دام لديه ما يقوله . والمصور غير التمثيلي إطلاقاً يحمل نفس المسؤولية التي سبق أن حملها سابقوه ، ولكنه لا يمتلك ما يمنع فشله ، فإذا كانت اللوحة التي نفذها ليست كأننا متكاملًا بصفاتها ألواناً وخطوطاً تسر الأعين ، لا شيئاً آخر ، فإن عمله ينتهي إلى فشل ذريع لا يمكن أن يخفيه شيء » ، (٨٣) .

هذا ما يزيد من إعجابنا بالأعمال الفنية الرائعة التي يقدمها السادة من أهل الفن ، ويضطرنا في نفس الوقت إلى الحذر من الذين يدعون التتلذذ عليهم . . . فلقد ظل الناس يعتقدون خلال خمسة قرون أن في تقليد الطبيعة تقليداً جيداً ما يكفي . . . وكان هذا خطأ . . . لكن لم يكن يكفي ألا يقلد الطبيعة رجل ما ليصبح مصوراً . . . فن السهل جداً تصوير لوحات لا هي بالصور ولا هي باللوحات ، هذا معروف جداً، ومهما انتقلنا انتقالاً لا تحمس فيه في صفوف أمام حوائط غطتها لوحات لا علاقة لها بفن التصوير ، فإننا أحياناً نشعر بالذقة حين نرى من بينها صوراً طيبة ، لكن ما من شيء يبعث فينا إلا كتاب أكثر من بعض معارض فن يدعى أنه تجريدي ، حيث لا نرى لوحة إلا نادراً ولا نرى فيها أية صورة . هذه تجربة عدم الكيان التشكيلي ، وهي تجربة لا تعويض فيها (٨٤) .

لا بد إذن أن نكرر أن الطريق الذي يسلكه فن التصوير التجريدي طريق مشروع ، لكنه لم يكن ، وربما لن يكون طريقاً عظيماً من طرق الفن، اللهم إلا في مجال الزخرفة وحدها ، وهي التي يمكن أن تضم بين جانبيها

عرضا فنون التصوير الحائطي البارز والفسيفساء والسجاد الحائطي والزجاج الزخرفي . والمصور التجريدي ، إن سمحتم لي أن أقيم هذه المقارنة أيضا ، يذكرنا بهلوان يرقص على حبل مشدود ، يقوم على ارتفاع بأعمال بهلوانية ليثبت أن من الممكن أن يقف الإنسان على هذا الحبل وأن يسير على الخيط ، وإن هذا لا يمنع من أن يكون هذا الوضع هو الوضع الطبيعي للتوازن والسير .

هذا هو فن التصوير غير « التصويري » . إنها تجربة تدعو للحماسة ، لكن ما هي إلا تجربة تتطلب من المصور والمهاوي توضيحات كبيرة جدا لنكيلا تصاب هي بالفقر في نهاية الأمر . وهي تنتق بالقدر الذي أسماه فاليري ومن قبل جوته : « الفن العظيم » . والشئ الذي أسميه أنا الفن العظيم هو في بساطة هذا الفن الذي يتطلب أن يستخدم الإنسان جميع ملكاته ، والذي يقدم لنا أعمالا تستخدم فيها جميع القدرات وتساعد على فهمه . . . . وأعتقد أنا شخصيا أن من المهم أن يكون العمل الفني عمل رجل كامل . (٨٥) .

وقد كان سيزان يسير على تقاليد كبار التجريديين في عصر النهضة ، وهو الذي أراد أن « يصور الطبيعة بالأسطوانة والدائرة والمخروط » . ومع ذلك فالتفاح عنده تفاح ، ويقال إنه صرح بأن « من الضروري أن نقلد ، وأن يكون هناك بعض خداع البصر ، وليس في هذا ضير إن كان هناك بعض الفن » (٨٦) . لكن أتباعه من النكعييين أخذوا في تشويه النكائنات الطبيعية وتحليل الأشياء إلى عناصرها التشكيلية ليعيدوا توزيعها طبقا لنظام اتدعوه هم . . . فأبهم أتبع لوحاته أكثر من غيرهم لرسوم تقريبية تجريدية أعدت مقدما ؟ لكنهم لم يحطموا كل علاقة بينهم وبين الأشياء . وقد قال جوان جرى هنا : « إن لوحة لم يسبقها نية تمثيل أشياء فيها قد تكون في نظري دراسة لوسائل التنفيذ تظل غير مكتملة » .

ولعلنا نعرف جملة المعروفة : ابدأ بالأسطوانة لتجعل منها زجاجة . . .

ويتسامل جيلسون بهذا الصدد : « لماذا كان يرى أن من الضروري تصوير زجاجة . . . إذا كان الشكل التشكيلي الحقيقي هنا هو الأسطوانة » . فما السبب في ألا نقف عند هذا الحد ؟ « (٨٧) . وربما كان السبب هو عدم الرغبة في تضليل الناظر ، أو في إرشاد الحواس ، أو في إدماج الفكر والعاطفة والشعر وكلها تنبثق عن الأشياء المعروفة والتي تدركها . أو لتوضيح الاندماج بين الفنان والحقيقة . وبالاختصار نحن نرى أن اللوحة تتضمن على الأقل مسودة تمثيلية ، وهذا أمر طبيعي ، على أن التجريد الشامل الكلي عذاب كعذاب المطهر ؛ وهو عذاب ضروري مفيد لفن التصوير لا شك في هذا ، لكنه لن يكون الجنة . .

على أي حال نجد الفنان هنا وقد حصل على حريته كاملة إزاء الطبيعة، وما عليه إلا أن يحذر من إساءة استخدامها — ولعل القرن القادم هو العصر الذهبي ، عصر الكمال والتوازن الذي يجتمع فيه من جديد اتجاهنا قرنا هذا ليقوى كلاهما الآخر ، بعد انفصالهما . . . وهنا يصبح الأمر تخطيا لحدود المتناقضات التي يثن منها عدد كبير من فنائنا المعاصرين ، وتجميعا غير متوقع ، ولا مثيل له في العصور التقليدية الغابرة .

ويترك لنا الماضي أحيانا درسا هاما ، ذلك أنه لكي يكون التجريد فنا ، نجده يحتاج عادة إلى نسبة دنيا من التمثيلية ، كما تحتاج التمثيلية إلى نسبة دنيا من التجريد . . . فإذا نظرت مثلا إلى لوحة « الجنة » للصور تنويره في قصر « الدوج » بمدينة فينسيا لاحظت حالا أن من المستحيل تمييز الشخصيات الممثلة فيها ، إلا بتلك التي تصور المسيح والعدراء . ذلك أن الوجوه تختفي وسط الأمواج الواسعة التي تشكلها هي ، والتي تهز المشاعر هزا وحلاها

بفضل رنينها الساحرى . إن لدينا فى هذه اللوحة على ما يظهر زخرفة غير تمثيلية ضخمة . نعم . . . لا شك فى هذا . . . لكننا نأخذ حذرنا تماما من أن تلقى علينا انطبعا ضحها لأن الشخصيات فيها تمثيلية ومثلة تماما . فالأشكال التى يمكن أن نسميها « تجريدية » أشكال « حية » لدرجة كبيرة جداً تفوق هذا الحائط ، لأن العنصر التمثيلى خفى تماما . . . ولو كان المصور قد لجأ إلى المنحنيات ومضادات المنحنيات فيها ثم مألها بأى شىء لما تم اللوحة . . . ونحن نستطيع أن نقيم ملاحظات كهذه إذا وقفنا أمام آلاف الوجوه التى لا يمكن تمييزها فى زجاج نوافذ كاتدرائية شارتر وأبوابها ، (٨٨) . فالقول إذاً بأن هذا فن تجرىدى لأننا لم نستطع تمييز الوجوه تمييزاً كاملاً ، قول قد يكون عارياً عن الصحة والدقة .

ومن جهة أخرى « إذا تأملنا الآن فى لوحات ذات واقعية دفع بها لأقصى حدود الواقعية ، وعقدت لأقصى حد من التعقيد والدقة — كلوحة تمثل أشياء جامدة من لوحات بوجان مثلاً ، لوجدنا أن شاعرية مثل هذا الفن التصويرى قد خلبت لبنا لدرجة أن نصل إليها إذا نظرنا إلى المسودات التى أعدت لهذه اللوحة ، ولن نصل إليها إذا نظرنا إلى الأشياء المصورة فاتها . فيماذا يمكن أن نخرج من هذا إذن ؟ . . . إن « الفن لا يلجأ إلى نقل الكائنات نقلاً تصويرياً إلا حين يصل إلى أقصى حدود الإخلاص لمظاهر هذه الكائنات » (٨٩) . والإخلاص للمظاهر . . . هو الشىء الوحيد الذى يسمح بأن نتعدى حدود المظاهر نفسها ، وبأن نصل إلى الواقع على حقيقته ، نقصد — كما يقول سيزان « إلى الطبيعة فى أعماقها » .

## الفصل الثالث الشعر والذكاء

يقول بودلير: ويعتقد الكثير من الناس أن الشعر يهدف إلى تعليم شيء ما ، وأنه يرمي أحياناً إلى تقوية العواطف ، وأحياناً أخرى إلى رفع مستوى الأخلاق ، وأحياناً أخرى إلى إثبات شيء مفيد ، لكننا إذا نظرنا إلى أعماق نفوسنا نظرة فاحصة ، وسألنا أرواحنا ، وتذكرنا ذكرياتها ، لوجدنا أنه لا يهدف إلا إلى إثبات وجوده ، ولا يمكن أن يكون له أى هدف آخر غير ذاته ، فما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة نبيلة ، جديرة بهذه التسمية إلا تلك التي تكون قد كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة بحسب ، (١) .

هذه الموعظة النابعة من إيمان بودلير ، تحتاج ولا شك إلى العديد من التفسيرات المتباينة . . . وسوف نؤجل هذه التفسيرات إلى حين التعرض لنظرية الفن للفن ، ولو أن تلك الموعظة ذات أهمية معينة الآن ، لأنها تقضى أساساً على أشد أنواع الخلط خطورة ، ولأنها تقدم المشكلة التي سوف نعرض لها حالا : تقديماً واضحاً ، والتي تنحصر في هذا السؤال : ما هو الشعر ؟

نظن القارئ قد فهم من الآن أننا سنقف من الشعر نفس الموقف الذي وقفناه إزاء فن التصوير ، وقد سبق أن قلنا إنه ما من هدف لفن التصوير غير أنه يصف . . . والشعر كذلك ، لا وظيفة تعليمية له بالمعنى للشائع لهذه الكلمة ، فجبال القصيدة لا يقاس أبداً ، لا بعمق أفكارها ، ولا بعلوها ولا بأصواتها ولا بالمهارة التي تتضمنها ، فالشعر لا يتجه إلى تلك

القدرة الموجودة فينا والتي تساعد على تشكيل المبادئ والمذاهب ، وعلى ترتيب الأفكار والتعليل والمناقشة ، تلك التي نسميها عادة «العقل» وبالاصح نقول إنه إن فعل الشعر هذا فهو يفعله عرضاً وبصفة ثانوية جانبية ، بعيداً عن مهمته الأصلية ، وعلى مسؤوليته الكاملة .

### الشعر الخالص

يقول فاليري : « يلاحظ أنه في حوالى منتصف القرن التاسع عشر قد ظهرت رغبة واضحة في مجال آدابنا ، ترمى إلى عزل الشعر عزلاً كلياً عن كل عنصر آخر عداه » (٢) وتظهر هذه الرغبة عند بودلير كما سبق أن قلنا ، وتؤكد عند مالارميه بقوة أشد . لكن قد يكون من الخطأ أن نقول هذا عن الأدب الفرنسى وحده ، فبودلير يدين بالكثير في هذا لادجار بو . أضف إلى هذا أن نفس الاتجاه كان موجوداً في نفس العصر لدى كتاب الرومانتيكية ونقادها فيما وراء المانش ( بريطانيا ) من أمثال وردزورث ، وكيثس ، وشيللى ، وماتيو أرنولد .

ولكى نفهم معنى الشعر الخالص ، يتعين علينا أن نستوعب الأمر استيعاباً شاملاً ، الأمر الذى يؤدي بنا حتماً إلى استخلاص حقيقته ، فالتعبير موجود عند جوته (٣) . وتقابله لأول مرة بالمعنى الذى نفهمه من قلم فاليري (٤) ، ولكنه لا يظهر واضحاً تماماً إلا في عام ١٩٢٥ من خلال رسالة تحمل هذا العنوان : « الشعر الخالص » قرأها الأب هنرى بريمون في جلسة علنية من جلسات الأكاديمية الخمس . ولقد أثارت هذه الرسالة مناقشات حادة ، « ومعركة » تذكرنا بتلك التى قامت في أوائل القرن الثامن عشر بين أنصار القديم وأنصار الحديث ، أو بتلك التى قامت حول مسرحية فيكتور هوجو : « هرنانى » . ولقد هدأت أصداً هذه المعركة اليوم ، ولو أننا نستطيع أن نؤكد اليوم أن بريمون والشعر الخالص قد كسبا المعركة .

ما هو الشعر الخالص إذن . . . ؟ إن الكلمات التي تشكله تمكثنا بنفسها من تعريفه إن نحن وضعناه مقابل العكس منه ، أى مقابل «غير الخالص» ، أو «غير النقي» . لكن ليس الأمر هنا أمر انعدام النقاء من حيث علم الأخلاق ، بل إن غير النقي هو ببساطة ما ليس شاعرياً في قلب القصيدة ، أو بتعبير أدق ، كل ما لا يساعد على تقديم اللذة التي يعرفها جيداً هواة الشعر . وبذلك يصبح الشعر الخالص — النقي — هو ذلك العنصر الذي يضمن على القصيدة صبغة شاعرية ، ويوفر اللذة الذاتية الناتجة عنه . وهذا العنصر لا يمكن تثبيته بقصد فهمه ، كما أنه لا يمكن تحليله ، ولو أن المؤكد أنه غير موجود ضمناً في معنى النص بالذات .

هذا — ويعبر بعض الناس عن هذه الفكرة بقولهم إن طريقة قول الشعر أهم من القول نفسه . . . . إذ أن الذين يقرأون القصائد قراءة شاعرية يعرفون تماماً أن الكلمات تتخذ مظهراً «لا تعرف ماذا وكيف تسميه» ، أو «رشاقة» ، أو «صفة غامضة» لا تأتي من معنى الألفاظ . . . . إنه شيء ما «تذوقه» — هذا الشيء هو بداية كل تجربة شاعرية وأساس وجودها . . . . عندما يكتب مؤلف «الأضواء» «رامبو» مثلاً ما يلي :

أيتها الفصول . . . أيتها القصور

أى روح من العيوب خلّت

عندما يكتب هذا نشعر في الحال أن هناك شعراً ، وإن نحن عدلنا البيت الثاني على الوجه التالي . . .

أيتها الفصول . . . أيتها القصور

إن لكل منا عيوبه . . .

إن نحن فعلنا هذا لشعرنا بأن « الشعر » قد اختفى ، رغم تطابق المعاني وعدم تغيير القياس الشعري في الحالتين . والذي ينقص هنا — ضمن أشياء أخرى — هو كلمة « روح » التي توصل لبیت الشعر الثاني إشعاعها الرقيق بعد ذلك الحنين الذي تنطوى عليه لفظتا « الفصول » ، و « القصور » . إن الشعر هو هذا ، هو الذي يظهر كما يقول ليون بول فارغ « في النقطة التي ينفصل فيها عن النثر » (٥) . وعلى هذا الأساس يكون شاعريا في قصيدة ما كل ما ليس نثرا فيها ، وكل ما لا يستطيع النثر التعبير عنه . وليس هذا التمييز هو ذلك الذي يقول به السيد جوردان ، لا بد أن نحذر من هذا ، فنحن لا نضع الشعر في وضع يتعارض مع النثر ، لا نضع اللغة الموزونة المقفاة في موقف الضد من لغة الناس جميعا . . . فكم من أبيات شعر ذات صفة نثرية مؤسفة . . . وهل لا يوجد — على عكس ذلك — نثر شاعري ونثر فني ؟ نعم هناك من النثر ما يخضع لقواعد غير محددة ولكنها ليست أقل تشددا من قواعد الشعر ، بل إنها تغمرنا بنفس السعادة التي تغمرنا بها أجمل القصائد . ألا يقول كلوديل إن أكبر الشعراء الفرنسيين ناثرون ، ومنهم رابليه وباسكال وبوسويه وسان سيمون وبلازك وميشليه ؟ (٦) .

إن النثر كما نفهمه هنا بصفته انعدام الشعر أو عكسه هو الحديث . . . ولا نقصد بالحديث تلك المقطوعة البلاغية التي تستطيع أن ترتفع هي الأخرى إلى مستوى الشعر أحيانا . . . بل نقصد الحديث بالمعنى اللغوي لهذه الكلمة ، والذي يعبر عن فكرة استنتاجية منطقية ، وتلك المناقشات التي تدافع بها عن أفكاره هذه . والحقائق التي تساندها ، والمقارنات التي توضحها ، والعواطف والمشاعر التي تثيرها في الحياة العامة . وكلما سيطرت هذه العناصر على القصيدة مهما تكن قيمتها ، اقتربت



هذه القصيدة من النثر؛ وإذا ما سيطرت وحدها سيطرة تامة، لم يعد هناك إلا نثر.

ولهذا يتجنب الشعراء غريزيا ألفاظا مثل «ن»، و«لكن»، و«إذا»، و«هكذا».. لأنها ألفاظ تفترض وجود التبرير وطرده الشعر في نفس الوقت، وقد أثبت الأب بريمون (٧) مثلا أن راسين قد برع في تحطيم التركيب المنطقي للجملة، حين وضع أسماء وصفية أو أسماء المفعول أو الصفات محل الجمل الخبرية، بحيث كانت الأولى عاملا مساعدا على «سيولة» البيت الشعري:

آريان، شقيقتي، أى حب يجرحك  
وأنا، ملكة دون قلب، دون صداقة  
عبدة الشفقة، جبانة حقيرة.....

والشعر لا يمكن شرحه منطقيا لأنه لا علاقة له بالحديث العام، بل هو بالضبط، ذلك الشيء الذى لا يصف ولا ينطق به، الذى تتضمنه كل قصيدة، والذى لا يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى ولا بألفاظ أخرى. ولقد فهم فاليرى هذا حينما قال إن النثر كلام مكتوب له هدف يمكن التعبير عنه بكلام مكتوب آخر (٨). أما الشعر فهو لا يخضع لهذه المعاملة، وعدم إمكان معاملته بهذه الطريقة هو الأمر الذى يمكننا من إدراكه، ولهذا السبب بالذات كان من المستحيل ترجمته، بل الذى يحدث هو نقل الأفكار الموجودة فى القصيدة، والأحداث التى تحكيها، والعواطف التى تصورها، وبالاختصار مادتها الفكرية والنثرية.. نقلها من لغة إلى أخرى... أما مادتها الشعرية فلا يمكن نقلها.. حاول إذا أن تترجم بالإنجليزية ما يلي.

أيام أصبحت لحظات منسوجة من حرير

أو بالفرنسية :

عندما تذكرنا تلك الجلسات من الفكر الصامت العذب

إذا نجحت في هذا فأنت لست مترجماً ، بل مبدعاً وشاعراً ، تكون قد أبدعت بيتاً جميلاً لن يكون عبارة عن صدى للأصل ، بل على الأكثر معادلاً له (\*) .

ولنفس السبب يستحيل تحليل الشعر ، فهذا الشراب اللذيذ لا نعرف من أى عناصر قد تتركب ، لكن ليس معنى هذا أن النقد الأدبي عديم الفائدة ، بل إنه يؤدي بنا إلى باب المعبد دون أن ندخلنا إليه ، والسبب في هذا هو أن « هذا النقد - من جهة - يرمى إلى الشرح ، ومن جهة أخرى فإن الشعر نفسه لا يقبل الشرح » ، وهكذا فإن كل ما يمكن « التعبير عنه أو ترجمته أو شرحه في أقصر القصائد شاعرية هو من النثر . والشعر يبدأ في النقطة التي لم يستطع أن يقول النقد عندها شيئاً ، والتي يشعر فيها أن كل شيء سوف يقال ... إن الشعر غموض ، وتعليم أصوله يحتاج إلى هدوء وطمأنينة وسكون أمام السر الشعري ، (٩) .

### الموسيقى اللفظية

افصل النقي من غير النقي من قبيل التجريد ، واسحب من القصيدة ما ينتمي للنثر ، ماذا يبقى .. ؟ يبقى الغناء ، والتوافق ، والنغم والموسيقى ، ولهذا يقال إن الشاعر - على عكس المتحدث العادي - يغني ، ولهذا فإن الترابط بين الشعر والموسيقى قائم قياماً متيناً .. ويرجو فيرلين أن تكون الموسيقى قبل

(\*) ترجمة قصيدة من الشعر أمر معناه تغيير كيانها لأن في هذا تقييداً لشكلها ، وشكل الكائن هو الذي يكون جوهره . ( انظر كتاب : عن ترجمة شعراء اليونان ، تأليف فستوجيرا . ج . ٠ )

كل شيء ، ، وقد سبقه بودلير في هذا حين كتب يقول : « إن الشعر ليس الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذوره عميقة في النفس البشرية بقوة أشد من تلك التي تشير إليها أى نظرية كلاسيكية » ، (١٠) . ويرى فاليري بدوره « أن الرمزية تتلخص ببساطة تامة في اتجاه عام تشترك فيه عدة جماعات من الشعراء ، ويرمى إلى أن يستعيدوا ما أخذته الموسيقى منهم ، (١١) . وأخيراً ، ولكي نقف عند هذا الحد ، قال اندريه سوارس « إن السر الموسيقي للكلمات هو جوهر القصيدة » ، (١٢) .

مع هذا فإنى أرى أن هذا الربط بين الشعر والموسيقى لا يحل المشكلة حلاً كاملاً ، أولاً لأن « الموسيقى الخالصة — كما يقول بريمون — ليست أقل غموضاً من الشعر ، وإنى أتساءل هنا عما إذا لم يكن الأمر في هذا تعريف المجهول بالمجهول » . أضف إلى هذا أنه إذا كان الشعر ينافس الموسيقى في بيتها فلنعلم أنه مهزوم مقدماً ، إذ لاشك في أن صفارة فيرجيل ونفير فيكتور هوجو يعتبران شيئاً ضئيلاً إلى جانب بيانو شوبان أو أوركسترا فاجنر . الواقع أن مجال الشعر ومجال الموسيقى متميزان أحدهما عن الآخر ، ولا يوجد بينهما إلا التجانس ، بحيث لا يمكن أن نتحدث إن هرمونياً ، أو تناسق أبيات الشعر إلا بالاستعارة ، مادام من غير الجائز في الشعر ، كما هو الشأن في الموسيقى وضع النغمات بعضها فوق البعض . أضف إلى هذا أن عدد مقاطع الجملة لا يمكن أن يكون نفس الشيء الموجود في الميلوديا من حيث الوزن ، ولا شك في أن الشاعر يمتلك عدداً من الرنين الرقيق للغاية والمتنوع للغاية ، لكن أى فرق بين هذا وبين « جاما ، النغمات الموسيقية ، بما فيها من ارتفاعات وانخفاضات وتوترات يستخدمها الموسيقي ...

ذلك أن الشعر يرتبط باللغة ، وهدفه كما يقول كلوديل : « اللذة التي نحصل عليها والتي تعتبر اللغة أدواتها » ، (١٣) ومن هنا نلاحظ أنه في حين أن

مادة الموسيقى هي النغمات ، تكون مادة الشعر هي الألفاظ . وبتعبير أدق يعمل الموسيقى بنغمات تتقدم إليه في حالة طليقة يستطيع تركيبها فيما بينها دون تحديد ، في حين أن الشاعر يعمل بنغمات موضوعية في إطار الألفاظ، ومحدودة بهذه الألفاظ ، وهكذا فإننا في أغلب الأحيان « لانمتدح هارمونية أبيات الشعر – وهي حقيقة على أي حال – إلا حين نعجز عن تحديد جاذبيتها العجيبة بطريقة أخرى ، إن من المؤكد « أنه يوجد شعر دون موسيقى لفظية معينة ، لكن هذه الموسيقى « خاصة به لدرجة يحسن معها أن نجد لها اسماً آخر ، (١٤) .

ومادنا لانجد هذه التسمية، يحسن أن نتفق على تعريف هذه الموسيقى بأنها جوهر الشعر الخالص ، بحيث تصبح « الشخصيات الرئيسية للقصيد – كما يقول فاليري – هي رقة أبياتها وقوتها » (١٥) بعد تخليصها من شوائبها النثرية . وهكذا يلعب أوليس وبينلوب وديدون وأينيه ، الحب والموت ، والعمل والحياة ، الأرض والبحر والسموات ... كل هذه تلعب أدواراً ثانوية .. ويمكن أن تكون هذه الأدوار ولا شك هي الأدوار الأولى في النثر . أما في الشعر فما هي إلا أدوار رمزية . وإذا كان لوكريس قد عرض مذهب ابيقور فحسب لكان فيلسوفاً ، لا شاعراً؛ ذلك أن الذي نتطلبه أولاً في أبيات الشعر هو الغناء ، سواء أكانت هذه الأبيات تتضمن معنى ، أو لا تتضمن شيئاً .

هل من ضرورة إذاً لإثبات هذه الحقيقة الواضحة ؟ طالما تحدث النقاد عن عدم التناسب الموجود في أجمل القصائد بين فقر المعنى والثروة الشعرية أو الموسيقية ، ولقد لاحظنا هذا في الأبيات التي سبق أن سردناها عن الشاعر رامبو ، ولعل من الممكن ضرب أمثلة لاحصر لها :

لكن أين ثلوج الأيام الخوالي ؟

هذا البيت يعنى ببساطة : أن كل شيء ينتهى .

وكم أحب آلام البشر فى عظمتها

وهذا بيت جميل ، لا بفضل الفكرة العادية التى يحويها ، بل كما يقول فاليرى لأن كلمتى « عظمة » Majesté وآلام Souffrances تشكلان معاً توافقاً بصفتهما كلمتين هامتين (١٦) .

إن أشهر المقطوعات لا تفعل أكثر من أن تطرق أفكاراً عادية، وهذا صحيح بالنسبة لمقطوعات مثل أغنية سيدات الوقت الذى مضى ... وأغنيات هيلينا (لرونسار) والبحيرة (للأمارتين) والزورق النشوان (لرامبو) وحتى « الجبانة البحرية » (لفاليرى) . وهل هناك فى الأدب موضوع أكثر شيوفاً من جمال الربيع ؟ لاشك فى أن الفكرة عادية جداً ، وفى أن الشعور هو بعينه لدى الجميع إزاء الطبيعة التى تتولد من جديد والبراعم التى تتفتح ، والأيام التى تتنالى ، والأمل الذى يعود إلى القلب ، والحب الذى يهز الإنسان والحيوان .

ويمكن أن نقول نفس الشيء تقريباً عن أولئك الشعراء الذين يدعون أنهم يعلموننا ، ويتمتعون بشهرة فخوها تفهمهم لنفسية الناس . هل كان راسين — مثلاً — وهو الذى يأتى إلى تفكيرنا فى مثل هذه الأحوال .. هل كان يستطيع أن يدفع بسهم أوفر من غيره من مثقفى عصره فى مجال معرفة المشاعر ؟ وهل كان له أن يعلمنا شيئاً لا تعلمه لنا الحياة ؟ من الممكن أن نشك فى هذا كما سبق أن شك فولتير والأب بريمون . فهناك فولتير يقول : « إن النسيج الذى تتكون منه أغلب رواياتنا المسرحية ، وبوجه خاص مسرحيات راسين مبنى على اعترافات بالحب ، وعلى الغيرة والقطيعة ... وكل هذه الوسائل تافهة » (١٧) ، وسواء كانت هذه الوسائل تافهة أو عظيمة ، ماذا يهم ؟ إنها لا علاقة لها تقريباً بهذه الآلىء الشعاعية :

كم من مشاغل كلفنى هذا الرأس الحبيب ...

ما الفجر بأنقي من أعماق قلبي ...  
وفي الشرق المقفر ، ماذا أصبحت آلامى ...

بل وأكثر من هذا ، أقول إنه لكي تقرأ قصيدة ما كما يجب أن تكون القراءة - اقصد شاعريا - ولكي تدرك موسيقاها ، لا يتحتم عليك دائما أن تفهم المعنى. فصحيح وأن فلاحه ذات أصل طيب تنمو وترعرع دون جهد ووسط شعر المازاير اللاتينية ، وحتى تلك التي لم تكن موضوع الغناء ... وكم من طفل تذوق أول قصيدة من أشعار الريف دون أن يفهمها ، (١٨) بل وأحيانا لا تجد شيئا تفهمه ، فهناك بعض الأبيات وبعض القصائد ، التي تكاد تكون خالية من معنى عقلي ... انظر مثلا إلى الأغاني الشعبية ، أو أغاني الأطفال في بلاد العالم كله .. وكلها تحوى انتقالا من موضوع إلى آخر بلا رابطة ، وكلها لا تحترم المنطق دائما . بل وكلها تحوى كلاما فارغا مثل - تراديرى ذيرا - بل وانظر إلى بيت شعر كهذا الذى كتبه فيكتور هوجو :

وشمس سوداء مرعبة يشع الليل منها

الامر الذى يعلق عليه فاليرى بقوله : « من المستحيل أن تفكر . فهذا المعنى مدهش ، (١٩) .

ونفس الشيء ينطبق على الأحوال التي يضم فيها بيت الشعر أسماء أعلام نجعل مغزاها ... فهل نحن مثلا في حاجة إلى أن نتذوق بيت الشعر التالى :

مثل هذا - على عربتها - بيرينيتيين ..

هل نحن في حاجة إلى أن نعرف أن « سيديل ، كانت تتلقى الإعجاب وهى على قمة من قمم جبال فريجيا بيرينيتيت ؟

وهل نحن في حاجة إلى معرفة أصل فيدر فى أسرتها لكي نتذوق البيت التالى :

إنها ابنة مينوس وبازيفاي

وهل من الضروري أن نستخدم القاموس لنحي الآتية أسماؤهم بصفتهم  
أصدقاء لنا ؟

وتيتاريز الأزرق ، والمضيق الفضى . .

الذى يبين فى مياهه التى ينظر فيها البجع  
الأولوسون البيضاء للكامير البيضاء

وعلى كل فالقاموس لا يرشدنا إلى شىء نفهم منه معنى هذا :

وكل شىء يرقد فى « أور » وفى جيريماديت .

إذ أن « جيريماديت » لا توجد فى القاموس أصلا .

وإذا كنت تجهل آلام جيراردى نيرفال ونسبه وما يدعيه من أصل

نبيل . . فلا مانع من أن تترنم فى حماسة بأبياته هذه . .

أنا المظلم . . أنا الأرملة الذى لا يغريه أحد ،

أمير أكويتانيا ذات البرج الذى تهدم

أليس جيراردى نيرفال هو الذى يمنح العلماء الباحثين عن المعنى العميق

لمجازة ليغنيهم عن البحث ؟ إنه يقول : « إن أشعاري ليست أكثر غموضا

من ميتافيزيقا هيجل . . . إنها تفقد جمالها إن هى شرحت . . . إذا كان

الشرح ممكنا . . . » إن ما يقوله هذا واضح على الأقل . . .

وإذا لم يكن للمعنى أهمية كبرى ، فالألفاظ — على عكس ذلك — تهم

كثيرا . فالواقع أن الكلمات تتضمن قدرة غير عادية ، خارجة عن معناها . .

— وموسيقى أبيات الشعر ، أو النثر الجميل ، ترجع إلى اختيارها وإلى

مطابقتها للنغمات والعروض والأوزان وتكرار النغم ، أو تضاربه ، وإلى

التنظيم الدقيق القوى الذى نجده فى مقاطعها . . ولعل لإحلال كلمة محل

أخرى أمر لا يؤدي إلى التوازن المطلوب أبداً ... ماذا أقول؟ بل إن مجرد تغيير حرف ساكن أو متحرك، وحتى تغيير مكان «فاصلة» أو حرف صاعد صوتاً لشيء كفيف بأن يقضى على قصيدة كاملة.

في هذا يقول لنا الألب بريمون «فكر إذن في هذا العمل العظيم:

عندما جاء مايار حاكم الجحيم

بالروح الرقيقة سمبلانسي إلى مونتفولكون ..

يلوح أن «التيار الشعري» يحتاج أشد ما يحتاج إلى ذكر اسم «مايار» حتى يسرى المعنى وينفجر فجأة ... فإن أنت أحملت محله اسماً آخر كاسم «ديبون» لوجدت أن المعنى لم يتغير قط .. لكنك تلاحظ أن «الشرارة» الشعرية لم تشتعل . نفس الشيء يقال عن «البجعات» التي تحدث عنها فيكتور هوجو في أشعاره .. فإذا كانت البجعات قد جاءت من بلدة ميلوز، بدلا من كايستر، لفقد أحد أجزاء قصيدة «السحرة» العظيمة الضوء التابع منها» (٢٠).

والعناصر التي تؤكد جمال بيت الشعر عديدة .. قد لا يمكن إحصاؤها .

فهناك الألب بريمون يتحدث عن بيت للشاعر ماليرب هو :

والثمار سوف تتجاوز وعد الأزهار

ويقول بريمون هنا إن هذا البيت «أحد أربعة أو خمسة أبيات هي

أجمل ما في الشعر الفرنسي» ... ثم يتساءل : «لأي درجة لا نستطيع

المساس بأي حرف من أحرف هذا البيت ... فإن نحن فعلنا هذا لقصينا

عليه قضاء مبرما . أضف مثلا مثقال ذرة لهذا البيت لتقول :

والثمار سوف تتجاوز وعود الأزهار

... لتجد أن البيت قد تحطم . إن لهذا البيت معنى هو : أن المحصول



سيكون طيباً . . . لسكن كم يصبح هذا المعنى فقيراً هزيباً إن نحن عبرنا عنه بهذه الصورة . . . وكم تكون الخسارة إذ نحن تفقد الشعرية التي تتبع منه ، (٢١) .

### سحر إيحائي

هذه القدرة العجيبة للألفاظ . . . وهذا الأثر الغامض للشعر . . . أمران يستحيل التحدث عنهما إلا بالمقارنة. فالتقابل بينهما وبين القوى الطبيعية التي يجهلها الشخص العادي ، والتي تدهلنا بقوتها وبالمفاجآت التي تنطوي عليها . . . هذا التقابل يسمح لنا باستمرار البحث في هذا الغموض . فلنقل إذاً إن أبيات الشعر الجميلة تحمل نوعاً من رحيق يكاد يكون مغناطيسياً ، وإنها تمارس إزاءنا جاذبية تشبه المغناطيس . . . ولقد أطلق بريسون تعبير « التيار الشعري » على نمط « التيار الكهربائي » . . . باعتباره قوة أو طاقة تبحث الحياة والنفض والغناء في الكلمات .

لكن من ناحية أخرى استعار البعض لغة العلوم الروحانية باعتبار أنه يستحيل فهم حقيقتها كما يستحيل فهم الشعر . ولقد كان بودلير أول من عرف الشعر بأنه « سحر إيحائي » . وهو يقول في مجال آخر إنه « لغة وكتابة باعتبارهما عمليات سحرية وشعوذة إيحائية » ، (٢٢) ، وبهذا يعيد إلى أذهاننا تقليداً قديماً جداً يقول إن كلمة « كارمن » في اللغة اللاتينية تعني عمل الشاعر ، كما تعني صيغة غنائية تريلية . بل من الجائز حقاً أن يكون القدامى قد خلطوا أصلاً بين الشعر والسحر . ومهما يكن الأمر فقد كان الشعر دائماً ذا أثر يشبه أثر السحر والجاذبية السالبة للإرادة بالمعنى الكامل لهذه الكلمة .

ولم يكن هباء أن يعنون فاليري ديوانه الأساسي بعنوان « تلامس »  
أليس من طبيعة الأبيات الجميلة أن تمارس علينا نوعاً من السحر الأخاذ ؟

أليس من الصحيح أنها تبهر عقولنا؟ ثم أليس من طبيعتها أنها ذات سمة سحرية تذكرنا بسحر الطلاس القديمة؟ بلى . . . ولذا يقول برييرون : « لاني أسمى كل ما ينتج عنه بطريق مباشر وفعال ترنيم شاعري .. أسمى هذا طلسمًا إذا وجد بين الألفاظ المتتابعة التي تتكون منها القصيدة . فالألفاظ تظل أداة النشر كلها تحدد دورها في التعبير عن معنى ما . . . لكن سحر الشاعر هو الذي يحولها إلى طلاس » (٢٣) .

لكن كيف نحدد مدى النجاح الذي تحصل عليه القصيدة من «جاذبيتها»؟ إنها تنفذ إلى أعماقنا وتحيطنا بغلاف وتأخذ بالباينا جميعاً . . . والشعر ينفذ كذلك إلى قلب قلوبنا ويستولى على أعماق ما في كيائنا .. أما العقل فهو غالباً مالا يدري ماذا يفعل ، وهو الذي تتخطاه هذه الجاذبية وتسلب منه قدرته المعروفة . ويقول ل.ب. فارغ في هذا : « إن العقل في مجال الشعر يقوم بشراء الحاجيات وحمل البضائع المشتراة ويستعلم عن مدى الربح ويقوم بالحساب وينظم الأوراق الصغيرة ويختار ما يختار من رسائل الحب ويدعو بالهاتف ويجهز قاعة الاستحمام . . . فهو خادم صغير أسود يقف لخدمة سيدة جميلة » (٢٤) .

هذه السيدة هي التي سوف يحدثنا عنها ادجار بو « عندما يتحدث الرجال عن الجمال . . . يقوم في أذهانهم ارتفاع الروح في قوة ونقاء ( لا العقل أو الحساسة ) ، ذلك الارتفاع الذي نشعر به كنتيجة لتأمل الشيء الجميل » (٢٥) — والروح — أي الأنا العميقة كما يسميها بيرجسون بوصفها ضد الأنا السطحية — هي ذلك الانسحاب الداخلي عن الحياة الذي يسمر في السكون على استمرار شعلة النفس بعيداً عن الإدراكات الحسية والصور والمبادئ والألفاظ وعمليات العقل الذي يعلل الأمور منطقياً، وبعيداً عن العواطف المعروفة التي تقبل التحليل . فالشعر شيء غامض ، ولا يستطيع ألا يكون

غير ذلك ما دام ينبع من أشد مراکز الشاعر غموضاً ، وما دام يصل إلى كل منا في أشد مراكزه غموضاً .

بناء على هذا ، نتساءل : هل يصبح موضوع الفن كما يرى بيرجسون « بعث النوم في القوى الفعالة ، أو بالأصح ، في القوى التي تمارس المقاومة في شخصيتنا ، بحيث يؤدي بنا إلى حالة من الإذعان التام والوداعة المطلقة حيث نحقق الفسكرة الموحى بها لنا ، وحيث تتفق مشاعرنا مع الشعور المعبر عنه ، (٢٦) ؟ الحقيقة أن الأمر ليس أمر فكرة أو شعور ، بل كما يقول بريمون «أمر تميمة شاعرية ذات أثر مزدوج : أحدهما إيجابى والآخر سلبي... تميمة تطلق سراحنا وتهز نشاطنا الشاعرى وتبعث النوم في نشاطاتنا السطحية التي توشك حركاتها أن تعرقل نضج قوانا العميقة .. فى فى نفس الوقت منشطة ومهدئة ، (٢٧) .

ولعل هذا السبب الذى من أجله يطرق الشعر الأفكار العادية المعروفة... ذلك أنه «لا يختلف مع الأفكار المنطقية . بل يعاملها معاملة خاصة جدا ، لانهم فيها ولا ضعيفة ، وهكذا يستطيع التصرف فيها كما يريد... إذا ما كان المعنى مركزا وغنيا لأقصى الحدود فإن الذى يحدث هو أن العقل المفكر يعمل عمله ويصاب النشاط الشعرى بالشلل... فالعبقرية التي يتميز بها راسين تأتي تماما من «أنا لا نبذل جهداً كبيراً لكي نلبي ما لديه من نواح تفكيرية عقلية تنسج نصيح المأساة بحيث لا تحتفظ منه إلا بالناحية الشاعرية فحسب ، : وفي حين أن كورنى يتميز « بنشاط روحى حى ، متحرك ناشئ قوى يمنعه من أن يستمع إلى أغنيته هو ويمنعنا من أن نقدم له روحنا بأعماقها لنصغى إلى هذه الأغنية... أقول إن النشاطات الشاعرية التي لا يمكن أن يستغنى عنها الشاعر يجب أن

تسيطر على الشاعر نفسه وعلينا نحن ، وألا تهرب منا تحت ضغط العقل المفكر ، (٢٨) .

هذا هو ما حدث لانيموس وأنيما في الأمثلة الرمزية التي كتبها كلوديل بقصد شرح بعض أشعار أرتور رامبو، والتي تساعدنا في فهم أي شعر . . والشعر كله . هنا كل شيء يسير على ما يرام في بيت الزوجية بين انيموس وأنيما . . العقل والروح . . لكن سرعان ما ينتهي شهر العسل الذي كان يحق فيه لأنيما (الروح) أن تتحدث كيف تشاء . . ليصغى إليها انيموس (العقل) مذهولاً . . أليست أنيما هي التي قدمت الصداق الذي يعيش منه الاثنان في بيت الزوجية ؟ لكن انيموس لا يريد أن يترك نفسه زمناً طويلاً في هذا الموضوع بصفته شخصية ثانوية مرقوسة ، وسرعان ما يكشف عن طبيعته الحقيقية . . فهو مغرور مختال بنفسه ، يحب التحكم. غير أن أنيما جاهلة بلهاء ، لم يسبق لها أن ذهبت إلى المدرسة ، في حين أن انيموس يعرف أشياء كثيرة ، ولطالما قرأ الكثير في الكتب ، وعلم نفسه كيف يتكلم وفيه حصة صغيرة . . . . . والآن تجده يتحدث جيداً . . جيداً جداً بحيث يقول أصدقاؤه جميعاً إن ما من أحد يجيد الكلام خيراً منه . . وفي هذا الوقت تجدها هي ساكنة . وتقوم بالطهي في بيتها . . . . . لكن شيئاً غريباً يحدث . . فقد دخل انيموس يوماً متسللاً ، فسمع أنيما تغنى وحدها أغنية عجيبة . . شيئاً لم يكن يعرفه . . . ولم يستطع أن يجد وسيلة يكتشف بها نعمة الأغنية أو كلامها أو مفتاحها . . إنها أغنية غريبة مدهشة، ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول إقناع أنيما بأن تكرر الأغنية ، لكننا — أي أنيما — تدعى أنها لا تفهم شيئاً مما يريد . . . . . وهنا يجد انيموس حيلة . . فهو يرتب نفسه بحيث يفهمها أنه غير موجود، ويخرج ويتحدث بصوت مرتفع مع أصدقائه . . وتطمئن أنيما شيئاً فشيئاً ، وتنظر حولها . . . . . وتصغى . . . . . وتعتقد أنها وحيدة . . . ودون ضوضاء تذهب لتفتح الباب لعشيقتها الإلهي ، (٢٩) .

## المعجزة الشعرية

أن نجعل من الكلام أغنية ، ونربط أجنحة الشعر بالثر ، هذا هو عمل آلهة الوحي . . . فلقد تلقى الشاعر هذا الامتياز الذى يتحدث عنه ماللارميه بقوله : « إنه هو الذى يصوغ كلمات القبيلة بمعنى أنقى . . » هذا الامتياز هو الذى يحول لغة الحديث العادية ويطورها ، ولاشك أن هذه الكلمات وتلك اللغة هى بعينها التى نعرفها . . . لكنها لا تتمتع بنفس القيم التى تتمتع بها فى الشعر إطلاقاً ، (٣٠) ، وكما لو كان قد مسها سوط ساحرى ، تجدها تفقد صبيغتها العادية التى ترجع إلى العادة والتقليد ، وتكشف عن كنوز وتظهر كما لو كان وجهها جديداً فتستعيد مجدها . هذه هى المعجزة الشعرية . وهاك فاليرى يدرس فن الراقصة ويقول : « يلوح أن الراقصة وهى تؤدى رقصتها فى خطوات منتظمة متناسقة كأنما تحصى نقوداً من ذهب خالص ، فى حين أن خطواتنا الرتيبة لاتعدو أن تكون أشبه بنقود عادية» (٣١). والشاعر كالراقصة تماماً، صناعته العجيبة تغيير كلامنا العادى الذى يشبه الورق وتحويله إلى قطع رقاعة براقعة.

والمعجزة لا تعلق بالمنطق ، ولكن كل ما يمكن عمله هو تحديد الشروط التى تجعلها ممكنة ، ولهذا يجب التفكير فى الطبيعة المعقدة للغة ؛ فالكلمات أولاً علامات ، وهى — باعتبارها علامات — عديمة القيمة فى ذاتها ، اللهم إلا أن لها معنى معيناً ، ولولا أن المثل الأعلى لها هو أنها قابلة للفسيان، وهكذا فإن الإنسان الذى يتكلم يستخدمها ، وهو فى استخدامهما إياها لا ينتبه إليها ولا يراها ، بل إن نظراته تخترقها كما تخترق لوحاً من الزجاج لتصل إلى الشيء الذى تحدده هى مباشرة تقريباً .

ومع هذا فالكلمة تتضمن حقيقة خاصة بها ، ووظيفتها الإشارة إلى

الأشياء ، ولكنها هي في ذاتها أيضاً شيء . وبصفتها شيئاً تستحق الانتباه وحب الاستطلاع ، وإذا كانت جميلة فهي تستحق الحب . من هذا نفهم الموقف الشعري لإزاء الألفاظ . ففي الوقت الذي يهتم فيه الفيلسوف والعالم بالحقائق والأفكار فحسب ، ويقفان فيما وراء الألفاظ ، يقف الشاعر فيما قبلها ، لأنها ليست بالنسبة إليه علامات فحسب ، بل هي كذلك وقبل كل شيء كائنات ينظر إليها ويفحصها ويتأمل فيها ويعجب بها كما يعجب الإنسان بحصاة ، أو بحشرة أو بطير ما .

نعم إن الكلمة كأن حى ... فنذ مؤلف « أسطورة القرون » (هوجو) ومنذ رامبو وفرلين وبروست وكلوديل إلى كوكتو ، لم يكن هناك إلا القليل من الفنانين شعراً أو نثراً ممن يشيدون بلون الكلمة وطعمها ورنينها وحلاوتها العذبة أو خشوتها اللطيفة . . . والشخصية المحببة لها . وحيث إنه سبق لنا الحديث عن هذا فلن نعود إلى نفس الموضوع ، بل نكتفي بسرده ما يقوله ل.ب. فارغ عن هذا : « إن من الواضح لنا الآن أن الكلمات تذهب إلى مدى أبعد من مدى الفكرة ، وأن الألفاظ تعنى أكثر مما يعنى التعليل المنطقي ، وأنها — أى الألفاظ — مليئة بالرحيق كأعصاب الذئب . » وما هي ذى الكلمات تتمدد « وتأتي تحت القلم كما تأتي نوتة النغمات تحت الأصابع ، . . . . عصفور — اردواز — مزلاج — زنك — عليق — خل — عريس — ثوم — بصل — لباس منتفخ .

ومع هذا فالصفة الموسيقية للكلمات ليست كل شيء يمكن الإفادة منه في اللغة . . . . فالكلمات عبارة عن علاقات صوتية ينطق بها الناطق أو يتغنى أو يهمس بها ، وهي في هذا كله تدعو اللسان والفم والمرمى والرميتين وعضلات الرأس والرقبة والحنجرة وصررة البطن . . . وآلة البدن تدريجياً . .

تدعوها جميعا للعمل . وهكذا فهي تتدخل في السكيان الجسدى كله وتحدث رنيننا عميقا به والشاعر هو ذلك الرجل الذى يختبر أثر الكلمات أحسن من غيره ويدفعنا بدورنا إلى اختيار أثرها في الجسم كله . وهذا هو أحد المعانى التى يمكن إعطاؤها للنصيحة التى يقدمها لنا ما كس جا كوب حيث يقول : «جسدوا . والتجسيد هنا معناه أن تضع صوتك في البطن والفكرة في البطن ، وأن تتحدث عن الجميل السامى بالصوت الصادر من البطن ، (٣٢) .

وكلوديل في هذا المجال أكثر وضوحا وصراحة ، حيث يقول «ما النثر إلا اصطناع الرجل الفاتر الذى يجلس أمام منضدته ليعمل دون أن يشعر بنفسه ، (٣٣) . . . . ويذت الشعر — وبوجه خاص ذلك البيت القصير الذى تخصص فيه كلوديل — يعيد حقوق التنفس الطبيعية على اللغة وهى التى ترتبط عن قريب أو بعيد بالوظائف العضوية الأخرى . والواقع أن جمال القصيدة يأتى بنسبة كبيرة من أن وزنها يتفق وأوزاننا الحيوية ، أى إنه يتفق والشهيق والزفير ، وضربات القلب ، ووقع الأقدام عند السير — والمعجزة الشعرية من وجهة النظر هذه هى الاتحاد بين الروح والجسد ، أى بين الفيزيولوجيا والتصوف ، (٣٤) .

وإذا استثنينا كلمة «التصوف» لوجدنا أن آلان — ولعلنا نقابله لأول مرة — لا يفكر تفكيرا يختلف عن تفكير بريمون وكلوديل ، فهو يقول إن «للأغنية جسداً، وإن النغم «استعداد للجسم البشرى» . . . ولقد رأينا أن الجمال فى أغنية الربيع لا يأتى من العاطفة وحدها ، بل إن «الجميل هو تلك العاطفة بذاتها تنتج كما لو كان الإنتاج معجزة ، تنتج من صوت الطبيعة نفس الأقوال التى ينطق بها كل منا ، وذلك عن طريق حركات الجسم ، أو عن طريق نوع من الرقص التلقائى . ولفكرة جسد ، وهى بعينها الطبيعة . . . كما أنها تتبع من الداخل ، أى من أعماق الإنسان كما يحدث حين نلقى

ابتهامة أو دمعنة . والربط بين ما يرقص وما يفكر يحدث أيضا لدى القارئ ، وهو بمثابة أمان وحل للمشكلة البشرية» (٣٥) .

وتسمح اللغة للشاعر بإمكانيات أخرى لأنها تضم كنوزاً أخرى . . . .  
 « فإذا لم يكن الإنسان غليظ العقل تماما فإنه يشعر بشكل غامض أن للكلمات شكلا يشبهه معناها ، وبالإضافة إلى المعنى الذي اكتسبته عن طريق الاستعمال » (٣٦) فالحقيقة أن الكلمات ليست دائما - بناء على أصولها - علامات بسيطة مجردة ومنفصلة عن الأشياء التي تعنيها ودون علاقة بها ، بل ما دامت تشترك في المعنى الذي تتضمنه لدرجة تشتم منها رأتحتها وحقيقتها . ويلاحظ هذا فاليري بطريقة عابرة فيقول : « إن جميع الكلمات تتخذ لنفسها شكلا ، وأشياء تتغنى بأسمائها » (٣٧) . . . . ولقد كانت نفس الفكرة ضمن الأفسكار التي يجربها كلوديل ، والتي تحدث عنها كثيرا في كتابه : فن الشعر . . . . حيث يقول « إن الكلمة تعيد أداء الحركة التي هي دافع كل كائن » (٣٨) . بل هي هذا الكائن نفسه ، وقد صورته من ناحيته الصوتية الفمية ، هي الشيء بعد أن يصبح نغما .

وقد ثبتت صحة هذه النظرية عند كلوديل من الناحية العلمية بفضل بحوث عالم اللغة مارسيل جوس صاحب نظرية الأصل الحركي للغة ، تلك النظرية التي لفتت أنظار الأوساط الأدبية المهمة بمحركة الشعر الخالص . ويقول هذا العالم المختص إن الإنسان قد بدأ في تحديد الأشياء والأعمال بطريق التتممة التعبيرية حيث لم يكن يفعل إلا تقليد هذه الأشياء والأعمال . ولا تزال هناك من هذا الماضي البعيد للحركية آثار تتضح بشكل بليغ حين نستعمل الحركية في الخطابة . . . . ومعنى هذا أن أجدادنا قد وجدوا أن من اليسير أن توكل اللغة بشكل كامل تقريبا للأعضاء الصوتية . . . . ومع ذلك فإن المبدأ لم يتغير للآن . . . . فانتقل الأمر من تتممة حركية إلى تتممة لفظية ،



حيث كان الأمر تقليد ما عليه الأشياء وما تفعله الكائنات ، ولو أن هذا حدث فيما بعد بطريق تغيير الأصوات . وهكذا توجد ولا تزال توجد تلك الرابطة من الشيء إلى الحركة ، ومن الحركة إلى الكلام . . . . وعلى أن الكلمة تحتفظ بشيء من المدوس الذي نبعت منه والذي ترمي هي إلى تصويره .

ليس هذا الفرض بخال من الصحة ، والمعجزة الشعرية دليل على هذا ، فمن المؤكد أن الكلمات قد تحولت إلى أشكال جبرية إن صح التعبير ، من خلال العصور . . . . وعلى مدى التغيرات التي طرأت على معناها ، ولكنها رغم هذا لم تفقد شيئاً ، لا من رنينها العضوي ، ولا من اتصالها بأصلها الجسدي ، ويقول آلان في هذا : « إن الحساسية التي يتصف بها الشاعر تنحصر بلاشك في أنه لا يزال يسمع صيحة الكلام الأولى ، وفي أنه لا يزال يربط ربطاً خفياً بين النغم والمعنى لكي يعثر على الصفة الطبيعية للغة الحديث ، أي للصلات الوثيقة بين الأسماء والأشكال والأفكار ، (٤٠) .

وبتعبير أدق ، يستخدم الشاعر الكلمات ليعبر ، لا عن معناها بحسب ، بل كذلك عما وراء معناها ، نقصد ما يقابلها ترنيا ونغما في العالم الذي تتبع هي منه ، وهي بذلك تمكنه من السيطرة على هذا العالم ، وكما يقول الشاعر سان جون بيرس : « لا الشيء المكتوب . . بل الشيء نفسه وقد أخذ لحظة حيويته وفي مجموعه كاملاً ، (٤١) . ويتحدث ج . ب . جوف عن « القدرة الروحانية للكلمة في خلق الشيء ، (٤٢) . وبهذا تصبح تجربة الشاعر هي أنه « بدلا من أن يعرف الأشياء أولاً بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينه وبينها ، ثم يحدث أن يستدير نحو هذا النوع الآخر من الأشياء ، التي هي الكلمات بالنسبة له ، يلمسها ويتحسسها ويحسبها لكي يكتشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بها .

واتصالات بينها وبين الأرض والسماء والماء وكل الأشياء التي خلقت . . . .  
 وإذا لم يتمكن من استخدامها كعلامة لناحية من نواحي العالم، تجده يرى في  
 الكلمة صورة لإحدى هذه النواحي . . . وهكذا تصبح اللفظية التي يختارها  
 لتشابهها مع شجرة الصفصاف أو شجرة الدردار مثلا ليست هي بالضرورة  
 الكلمة التي نستخدمها نحن للإشارة إلى هذه الأشياء ، فبدلا من أن تكون  
 الكلمات تعبيراً عادياً يشير إلى الأشياء تجسده يعتبرها بمثابة فخ يمسك  
 بالحقيقة الهاربة . وبالاختصار تصبح كلها عنده مرآة العالم ، (٤٣) . . .  
 وربما نحسن إن قلنا . . . بدلا من المرأة . . . إنها المعادل للعالم . . .

### تكثيك الشعر

ماهى الطرق والوسائل الفنية والحرفية التي يستخدمها الشاعر لاستخراج  
 هذه الصفات الكامنة في اللغة ؟ الحق أن كلمتي «الوسائل» و«الطرق الفنية  
 والحرفية» تحويان غموضاً خاصاً . . . ويقول سورفيل بهذا الصدد: «إن  
 الوسائل الفنية technique للشعر غير واضحة ، ولا يمكن فهمها ، كما أنه  
 لا يمكن تعليمها» (٤٤) . لكن ما من شك في أن هناك قواعد معينة ،  
 ولو أن كوكتو يقول «إن هذه القواعد الغامضة تعادل بالنسبة للقواعد القديمة  
 لترتيب القصيدة وزنا ، ما يشبه عشر مباريات شطرنج تجرى في آن واحد  
 وبالنسبة لمباراة واحدة في الدومينو» (٤٥) ، ذلك أن قوانين علم العروض  
 لا تمثل إلا المظهر الخارجي الذي ينتقل من شخص لآخر ، فن الشعر .  
 أما القوانين الأخرى ، وهي قوانين تتغير بتغير الأفراد ، فهو يتعلمها قبل  
 أن يوجد بها بنفسه . ويفرضها على نفسه غريزيا .

ومع هذا فهما يكن سر الوسائل الفنية لقرض الشعر غامضا يستحيل  
 الوصول إليه ، فإن هدفه غير مشكوك فيه . ما الأمر إذن ؟ الأمر أمر  
 نزع الكلمات من وظيفتها العادية السطحية والتخلص من معانيها التقليدية التي

تفهم بحكم العادة ، وتجنب فخاخ الحديث المنطقي ، « والاستناد إلى اللغة الشائعة لتعديها إلى ما بعدها ، و « إيقاع ، القارىء في الشعر والإبقاء عليه في مجاله بقوة ، و « بعيداً عن المسالك التي سبق أن رسمتها المعاني العادية ، للغة . فإذا كان الشاعر يتحكم في السمكيات بطريقة تختلف عن تلك التي نستخدمها في الحياة العادية والاحتياج لذلك لكي « يقف في وجه الاتجاه النثرى للقارىء ، « (٤٦) . وللوصول إلى هذا الهدف تعتبر كل الوسائل مقبولة .

والمشكلة الوحيدة هي « البقاء في وضع أكثر ما يكون بعداً عن وضع النثر . . . ما دام المهم هو تجنب ما قد يؤدي إلى النثر ، سواء أكان عن طريق التأسف على اختفائه ، أم عن طريق تتبع الفكرة المنطقية لحسب « (٤٧) .

على أن هناك « وسائل عديدة تؤدي إلى ترتيب الوزن وتحطيم «الرنزنة» ومنع العقل من الانزلاق على خطوط قد يكون لكل منها أهمية فيما بعد ، ما دام الأمر ليس أمر تسيير عجلة إلى الأمام أو إعداد العدة لشيء قبل الوصول إلى الحقيقة ، وما دمنا لا ننتظر شيئاً . وأن الحقيقة في ذاتها هي العقيدة ، لا حكاية كتبت على هيئة شعر ، « (٤٨) .

من بين هذه الوسائل الوزن والقياس والقافية وشبه القافية ، وهي أبسطها . . . وإذا كانت هذه الوسائل اصطناعاً غير مهذب ، فهي كذلك غير كافية . . . ولو أن فعاليتها مجربة مؤكدة فالكلام يكتسب صفة من العظمة لا يمكن تعريفها . . . ولكي يتم هذا يجب أن يخضع إلى عدد معين من نعمات ورنين يتكرر بنفسه على مدى القصيدة . . . وهنا يكون قد صدر لنا إعلان أننا قد تركنا عالم النثر ، ويبدأ الشعر في أن يمارس علينا جاذبية خاصة إن

لم يكن هناك ما يعوقه . . . وهنا أيضاً يعترف الذين يرفضون هذا النوع من الجهد والضغط . . . بأن هذه الجاذبية قائمة وفي هذا المجال يقول كلوديل مثلاً: « إن موسيقى اللغة شيء دقيق حقاً ، وهي معقدة لدرجة كبيرة لا يمكن معها الاكتفاء بالطريقة البدائية البربرية التي تنحصر في عدد الكلمات أو المقاطع ، ومع ذلك فهو يقر أن يكون بيت الشعر منتظماً ، هدفه « خلق حالة من السهولة والسعادة . . . ومن التناسق الهارموني في نفس القارئ » ، لكنه لا يقول هذا في البساطة التي نتصورها ، بل إنه يقصد إلى أبعد من ذلك ؛ لأنه يشعر هو وحده بحركات بيت الشعر وبالأفكار التي يضمها بحيث ينتقل البيت إلى عالم الخلود . . . « ولا يمكن أن يتم هذا عن طريق قرض الشعر بالمصادفة ، أو بتتبع أحداث الحياة اليومية ، بل الذي يحدث أنه — أي الشاعر — ينام ، (٤٩) (أي ينعزل عن العالم حين يقرض الشعر) .

وردنا على هذا أنه إذا كان أنيموس ينام في حين تسهر « أنيا » ، كان هذا شيئاً طيباً . . . ألا يبين لنا آلان في دقة وصحة تامة أن « الشعر يظل موسيقياً كلما ساعد على إيجاد نطق أكثر وزناً وأقل خضوعاً للعواطف الشديدة ، كما نرى حين يصاحب الغناء حديثاً يلقي ، أو كما نرى أيضاً في المقاطع الساكنة من الكلمات ، وهي التي لا تقل تعبيرية عن لحظات السكون في الموسيقى » (٥٠) .

إن الوسائل الأخرى التي يستخدمها الشاعر وسائل يصعب تحديدها أو حصرها عدداً ، ولو أن الشاعر يستخدمها . . . وبصفتها « جلاداً رقيقاً يعذب اللغة » (٥١) بقصد إخضاع اللفظ للأغنية . . . الأمر الذي يضطره أحياناً إلى البحث عن رنين الألفاظ أو غرابتها أو ندرتها أو يرغمه أحياناً أخرى على وضعها في المكان المناسب لها وسط

النص بحيث تجذب بعضها بعضها أو تدفع بعضها بعضها أو يرد بعضها على بعض .  
 لتعطى لنفسها ولجاراتها قيمة خاصة - أو يدفعه أحيانا إلى مجرد  
 صبغ معناها بصبغة غير طبيعية ، أو إلى إحياء معناها القديم عن طريق  
 إروائها من المنابع الأولى للغة ، أو أحيانا . . .

النجم في السموات كزهرة من ضوء

تتفتح ويشع منها شعاع منعش هائل

« من منا لا يشعر بالدور الذي تلعبه إدراكاتنا في هذا المثل ، حين  
 تتزاحم فيما بينها لتتبادل مطياتها الخاصة . . . وحين تؤدي بنا من إعجاب  
 إلى إعجاب . . . ثم انفجار لفظي من أحلى المستحيالات ؟ ، (٥٢) .

إن التقديم والتأخير وسيلتان لغويتان معروفتان . . . ولذا يكون من  
 الأصوب أن نقف عند « هذه الاستخدامات » ، أو بالأصح هذه المبالغات  
 اللغوية التي نضعها عادة تحت عنوان فاضح هو « التشبيه والاستعارة » ،  
 والمعروف أن قدامى الأدباء من رجال البلاغة قد استخدموها وبالغوا في  
 استخدامها . . . ومع ذلك فهي لا تستحق ما تلقاه اليوم من احتقار . . .  
 ذلك كما يرى فاليري - « أن هذه التشبيهات والاستعارات التي أصبحت  
 اليوم كما مهملا في نظر النقاد المحدثين ، تلعب دور الأهمية الأولى ،  
 لا في الشعر الصريح المنتظم فحسب ، بل أيضاً في ذلك الشعر المستمر  
 في الحياة ، الذي يسيطر على التطور الحادث في اللغة الكلامية (٥٣) .

وهذا بعضها : شبه القافية أو تكرار نفس الحروف ونفس المقاطع  
 بقصد إنتاج أثر سماعي يكون في بعض الأحيان بمثابة هارموني تقليدي  
 تتكرر فيه الألفاظ ليقرب البيعة الشاعر من نغمات الموسيقى :

هروب ، هناك هروب ، أحس ان الطيور سكارى(\*)

وتدخل في نطاق التشبيه الاستعارة – إلى جانب الهارموني التقليدي  
وسائل أخرى، منها وضع أسماء أو صفات في الجملة بحيث يتطلب المعنى العام  
نقل معناها لألفاظ أخرى ، كأن تقول :

طلعت شمس سوداء في ظلال الليل

وكذا التضاد الذي يلحق بالألفاظ عكس معناها كقولك :

إنها تسرع في بطاء

... أو ربط المجرد بالملبوس كأن تقول : لقد اكتسى بصلاح وطهر  
وقماش أبيض :

.. أو أخيراً ، تلك الاستعارة التي تقرب بين حقيقتين بعيدتين  
إحداهما عن الأخرى كل البعد ، وقد تجردتا من أى علاقة يمكن فهمها ،  
فهذه الاستعارة أكثر من أن تكون مجرد استعارة عادية . . . بل وربما  
هي التي تتضمن الأداة المثل في المعرفة الشعرية .

لا نخالنا الآن في حاجة لتسكلة هذا الجرد ... وعلى كل فهو « يذهب  
بنا بعيداً جداً في مجاهل الفنية الشعرية ، لأن اللغز الشعري سيعزل مغلقاً ،  
ولأن من المستحيل فك أجزاء القصيدة كما تفك أجزاء ساعة الحائط  
« ولطالما أحصينا خطوات الإلهة الأسطورة .. دون أن نحصل منها على  
سر جمالها الخاطف » (٥٤) فالتشبيه والاستعارة لا يلعبان دورهما مباشرة  
وآلياً . . . وهما كما يقول بريون « طاسميان » ، بمعنى أن الشاعر يضع

(\*) انظر بيت الشعر بالفرنسية ص ٢١٩ حيث ترى التكرار بالحروف والمقاطع الفرنسية  
أوضح من الترجمة العربية .

الجهاز الشعري في مكانه ، ولكن التيار لا يسرى ، وكما يقول بيت شعر كتبه بوالوا :

يخون الفضيلة على ورق آثم ..... (\*)

أما شبه القافية ، فهما يساعد على إعطاء نغم غنائى ، فإنه ليس وحده على الإطلاق محوريا . كما أن تكرار حرف مثل - ب - اوى - لا يسهل على الشاعر أو المستمع الانتقال من لهجة الحديث إلى روح الأغنية ، (٥٥) .

كما أنه لا ينبغي أن نخلط بين السحر اللفظى والمجازفة اللفظية ، أى بين بيت جميل شاعريا وبيت يثير الدهشة أو يسر العقل بمعناه الغريب ، كما هو الحال في بعض أبيات كورنى وأشعار البارنس :

ولما صعد إلى القمة أخذ يصبو إلى النزول

ورغم إعجاب راسين بهذا البيت ، نجد أن جماله يرجع إلى «روح إثارة الدهشة لا إلى شاعريته» (٥٦) . وبيت الشعر الذى كتبه راسين ويكرر فيه حرف (S) بشكل مستمر (\*\*).

Quels sont donc ces serpents qui sifflent sur vos têtes?

في هذا البيت نجد أن التكرار مبالغ فيه لدرجة لا نستطيع معها الإعجاب به . هل يمكن أن نقول إن في مثل هذا البيت موسيقية ما ؟ يجوز . . . لكن هناك من الموسيقى أنواعاً منها ما يستحق الإعجاب، ومنها

(\*) تترجم كلمة Trahissant : « يخون » ويجوز ترجمتها أيضاً بكلمة « يتم » . أما كلمة « Vertu » فالقصد منها « فضيلة » أى حسن التصرف في الشعر .  
(\*\*) بطبيعة الحال لا يمكن ترجمة شعر وفيه نفس الحرف (S) أو (س) ولذا نضم البيت بالفرنسية كما هو .

ما لا نحجب... ولعل من الخطأ أن نخطئ - كما يقول بريسون - بين  
رفين تعبيري ، وتلك الموسيقية غير التعبيرية التي نسميها الشعر ، (٥٧) .

وأخيراً فإن بيت شعر واحد ، حتى إذا كان من النوع السكندري  
(١٢ مقطعاً) - مهما يكن جميلاً لا يشكل في ذاته طلسماً . ففي أغلب  
الآحيان ، كلما كان بيت الشعر جميلاً ، رناناً مشعاً . وبالاختصار ، كلما  
شغل نشاطاتنا السطحية قلت نسبة احتمال دخوله في المنطقة الشعرية  
للروح... فالإعجاب شيء والترنيم شيء... كما أن العظمة شيء والسحر  
شيء آخر ، لأن العظمة تسطع وتبهل ليكون لها تأثيرها الكامل من  
حيث لفت النظر فحسب... ولا بد من وقت أطول ومكان أوسع لكي  
تنتشر الموجات الغامضة الهادئة ، الساكنة للترنم الشعري... إذ ليست  
المعجزة إطلاقاً هي بيت الشعر نفسه ، بل هي شبكة من أبيات تسمح للتيار  
الشعري أن يسرى. فالسحر النابع من البيت الآتي:

يا سيدة البحار التي عليها تحمل

... هذا السحر لا يمكن فصله عن سحر الأبيات السابقة له، بحيث يصبح

الكل وحدة سحرية حقيقية :

بوارجى في انتظارك ، على أهية استقبالك

تستطيعين الصعود إليها من أسفل المذبح

يا سيدة البحار التي عليها تحمل . . (٥٨)

إن الشاعر هنا يعمل عن طريق قوة رقيقة على أن يحمل اللغة شيئاً  
آخر أوسع مما تعبر عنه عادة ، فهو يعد للقارىء في كل لحظة « مفاجأة  
إلهية » ، وفي كل خطوة يحدد الجاذبية التي تجذبه . فهل تنتج هذه المفاجآت



عن نوع من السهو أو الخطأ المقصود ، وهل نستطيع أن نؤكد كما يقول السيد برادين من أن «الفنية الشعرية هي «فنية السهو» ؟ (٥٩)

لاشك أننا مضطرون إلى الاستشهاد هنا بفرلين ، فهو يقول لنا :

يجب أيضا ألا تعمل على

اختيار ألفاظك دون بعض الخطأ

ولكن بالإضافة إلى أن هذه الناحية من فن فرلين تتعلق بفنه هو بالذات ، نعتقد أن كلمة «خطأ» أو «سهو» غير دقيقة . أو لاشك أن الشاعر يقصد إلى الخروج بالقارىء من نطاق الوسائل المعروفة لكتابة النثر . . لكنه لا يقوده إلى المجال الذى يدفعه فيه إلى السهو والخطأ ، حيث إنه على — عكس ذلك — يكشف له عن القيمة الأصلية للألفاظ ومرادفها التريعى فى الدنيا . أما الشاعر نفسه فهو يسهو أو يخطئ . أقل من قارئه ، ما دامت الوسائل التى يستخدمها هى التى يحتاج إليها ويستخدمها نتيجة لاحتياجه إلى هذا فى دقة تامة ليركب ما يؤدى إلى الجاذبية وينتج عنه شيء من الذهول .

هذا ويستند برادين فى رأيه هذا إلى مثلين . فلننظر إلى أحدهما حيث يقول : كنت لا أزال طفلا صغيراً عندما سمعت أحدهم يترنم بنشيد هذا أول بيت فيه :

أولئك الذين ماتوا من أجل الوطن فى ورع

.. وكان أن لفت نظرى بقوة هذا التعبير « فى ورع » .. وسألت نفسى : هل سبق لأحد أن تحدث بهذه الكلمات ، وفى مثل هذا المجال ؟ وشعرت بألف فكرة تترايط بعضها ببعض فى نفسى .. وهذا التعبير العجيب هو

الذى أوضح لى أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى فى كليهما ... وكانت مقطوعة الشعر فى مجموعها .. ولا تزال اليوم تانى أمامى ممثلة فى هذا التعبير وحده ... ذلك التعبير الذى يمزق لغتى ليجد الطريقة للاندماج فى نفسى بشكل أشد ... لا شك فى أن الشاعر لم يفتق كلمته دون بعض السهو ... لكن يجوز أن يقول أحد الجهلاء إنه لم يكن يعرف اللغة الفرنسية .

سهو ... هل هذا مؤكد ... ؟ أنا شخصيا لا أجد لهذا السهو أى أثر ... وفيكتور هوغو لا يسهو ... هذا أمر هو الواضح بعينه ... لا يخطئ حين يعطى لكلمة « تقى » أو « ورع » معناها الموجود فى أصلها اللغوى ، وهو فى اللغة الفرنسية إخلاص الابن لوالديه ( pieux ) ... وهو الذى كان يعرف اللغة اللاتينية ، ويجيد إجادة تامة لغته الفرنسية أيضا ... فهو لا يدفع قارئه الشاب نحو الخطأ ولا يخونه أو يخشيه بأن يكشف له « أن الموت فى المعركة شىء يعادل الصلاة من حيث التقى » ، بل إنه يعلمه أن الإخلاص واجب نحو الوطن ، كما أنه واجب نحو الله والوالدين ... فإذا كان استخدام تعبير « فى ورع » أو « فى تقى » شيئا غير عادى لأنه ينطوى على تعبير جديد فى ذاته ، وإذا كان هذا التعبير يدهش الأولاد الصغار ، ويلفت انتباههم — « حتى اليوم » كما يقول برادين — لغته الشعرية فهذا شىء يتعلق بالأولاد الصغار أنفسهم لا بالشاعر ... لكن ما من شىء يدعو هنا إلى « تمزيق » لغة برادين ... وعلى أية حال ، فامتزقت اللغة الفرنسية .

## الجرس والمعنى

ربما كان من المستحسن التمييز بين معنيين في القصيدة ، كما سبق أن ميزنا بين موضوعي اللوحة : المعنى الأول هو ذلك الذى يستطيع النثر أيضا أن ينقله إلى القارىء ، والذى يمكن التعبير عنه بدرجة معينة وبوسائل عدة ، أى بكلمات وتركيبات تتعادل كلها فيما بينها. أما المعنى الثانى فهو تلك الوظيفة التى يمكن وصفها ، والتى تنجم عن أغنية الشاعر ، أى تلك التى تعتبر هى والتغنى شيئاً واحداً . . . . . فإذا كان من المباح إذن فى النثر أن نفصل بين المعنى والشكل اللغوى ، أى بين النغم والمعنى ، فالأمر هنا فى الشعر غير ذلك . لأن المعنى فى الشعر هو الشكل بذاته . . . والنغم شيء يشترك اشتراكاً جوهرياً مع المعنى .

يقول فاليرى « إننا إذا استوعبنا فى نفوسنا جميع البحوث التى يفترضها اختيار صيغة ما ، فإن من المستحيل وضع هذه الصيغة فى موضع الضد من المعنى ، (٦٠) . ذلك أن المهم هنا هو عمل الشاعر . . . أى طبيعة الشعر ، ولقد سبق أن قلنا إن هدفه إنتاج أثر سحرى مرجعه الكلمات نفسها ونظام ترتيبها ، فإن أنت غيرت من هذه الكلمات أو من ترتيبها ، اختفى وجود القصيدة الشعرية حالاً وهكذا تكون « الضرورة الشعرية شيئاً لا ينفصل عن الصيغة الملبوسة . ويكون الاختصار أو تحول القصيدة الشعرية إلى نثر معناه إنكار جوهر الفن ، ويكون التمييز فى بيت الشعر بين المعنى والصيغة اللغوية ، أو بين الموضوع والقصيدة نفسها ، أو بين النغم والمعنى ، يكون هذا التمييز دليلاً قاطعاً على الجهل أو على عدم القدرة على الإحساس فى مجال الشعر ، (٦١) .

ولقد رأينا أن اللغة العادية تتصف بأنها تلغى نفسها بنفسها وتصبح

غير قائمة لصالح المعنى الذى تحمله ، وأن « جوهر النثر هو أنه — أى النثر نفسه — يزول لأنه شيء يفهم » ، بمعنى أنه يذوب ذوباناً كلياً لتحل محله الصورة أو الدفعة التى تضمه ، وبتعبير آخر نقول إنه بمجرد معرفة المعنى فى النثر ، يصبح الشكل ثانوياً ، حكمه حكم ملابس أو لفافة لم تعد لها فائدة ما . « ولكن الشعر يتطلب عالماً مختلفاً عن عالم النثر هذا ، يوحى به بفضل الصلات المتبادلة الموجودة فيه ، وهو يقابل عالم النغمات الذى تتولد فيه الفكرة الموسيقية وتتحرك ، وفى هذا العالم الشعرى ، يطغى الرنين على السببية المنطقية ، ويصبح الشكل كما لو كان « مطلوباً من جديد » ، بدلاً من أن يختفى كما هو الشأن فى النثر . وينتج عن ذلك أنه — بينما ينسينا المعنى الشكل إلى لا رجعة فى النثر — يظل الشكل قائماً فى الشعر ، بل ويعود دائماً لأنه يتكرر من ذاته وكما هو تماماً ، ويصبح الضرورة التعبيرية للحالة أو للفكرة التى يقدمها القارىء ، ويعتبر الشكل هكذا مصدر القوة الشعرية . إن بيت الشعر الجليل يبعث إلى ما لا نهاية من رماده ، ويغدو من جديد — كأثر أثره — سبياً هارمونيكياً لذاته ، (٦٢) .

ولقد أكد فيكتور هوجو فى دقة تمييز أقل من ذلك « أن من الخطأ أن نعتقد أن لنفس الفكرة أشكالاً عدة ، وإن يكون لفكرة ما إلا شكل واحد تختص به وتنبع دائماً ككتلة واحدة من عقل الرجل العبقرى . وهكذا لا يمكن أن يكون هناك لدى كبار الشعراء شيء أكثر من التماسك وأكثر قدرة على الانفصال من الفكرة والتعبير عن الفكرة معاً . احذف الشكل من أشعار هوميروس تجد أمامك « بيتوييه » . اقتل الشكل تجد نفسك قد قتلت الفكرة » (٦٣) وتلك الملاحظة — وهى من أصح الملاحظات التى نعرفها — هى التى سوف يفيد منها بعد ذلك أنصار نظرية الفن للفن . ولعل « خطأ ارتكبه أعداء نظرية الفن للفن هو اعتقادهم أن من الجائز أن ينفصل الشكل عن الفكرة — أننا لم نستطع يوماً أن نفهم — هكذا يقول جوتيه

إمكان الفصل بين الشكل والفكرة، (٦٤) . ويرد فلويير على إحدى السيدات بقوله : « إنك تقولين إننى أعير أهمية مبالغاً فيها للشكل ... آه ... إنها كالجسد والروح . . الشكل والفكرة بالنسبة لى . إنهما كل لا يتجزأ ولا أدرى ما قيمة إحداهما دون الأخرى ... فكلمها كانت الفكرة جميلة ، كانت الجملة رنانة . . . ثقي من صحة هذا . . إن دقة الفكرة ( وهى هى بعينها ) هى التى تصنع دقة الكلمة ، (٦٥) .

إن الفكرة والشكل - أو النغم والمعنى - لا يمكن أن ينفصلا كما يقول فيكتور هو جو حالا . . . ولا يحدث هذا فى القصيدة المكتملة فحسب ، بل إن تضامهما المتين يبدأ منذ بدء ظهور القصيدة او منذ مولدها ثم يستمر خلال سيرها . ولقد بينت لنا سيكولوجية الإبداع الفنى هذا بوضوح ، ولذا لن نتردد فى أن نتصور بالتالى أن الشاعر يبدأ من فكرة واضحة متميزة ثم يلبسها أقوالاً جميلة . فليس إذأ هناك فترة « للفكرة » وفترة أخرى « للشكل » وفى عالم الشعر يجرى بينهما ربط يستحيل تحديده . . . فى كل لحظة . . . بين الملموس وغير الملموس . ويذتج عن ذلك أن يكون التكوين مستمراً بطريقة ما ، وبحيث لا ينحصر فى فترة أخرى غير فترة التنفيذ ، (٦٦) .

وأكثر من ذلك ، يلوح - على الأقل بالنسبة للتفاصيل - ان الشكل يسبق المعنى ، كما يسبق النغم الفكرة . لكن « هذا لا يعنى ألا يكون لدى الشاعر مشروع قصيدة ... مثال ذلك أنه يريد أن يقص علينا مأساة حب ، أو غضب آشيل ، أو الضجر الذى يشعر به نرسييس أمام صورته هو ... هنا تظل القصيدة دائماً مطابقة للمشروع فى مجموعه . لكن هذا لا يؤدى أبداً إلى أن تكون القصيدة جميلة ، بل الذى يأتى بجمال القصيدة هو - على عكس ذلك - الشئ غير

المتوقع الذى يتولد من الأغنية نفسها ، ومن الوزن والقافية ... والصورة تتولد من صوت الطبيعة ، وهى التى تضىء الفكرة بشكل يختلف عن ذلك الذى يحدث نتيجة للتفكير المنطقي ... إن هذه المعجزة لا تتوقف فى القصائد الحقيقية، (٦٧) .

هذا هو الذى يحدث .. ويحدث بحيث يكتشف الشاعر الفكرة وهو يبحث عن الكلمات تبعا للوزن والنغم والقافية ... ولقد كتب كل من فولتير وشاتوبريان قصائد شاعرية ، ولكنها كانت غريبة فى دنيا الشعر ... لماذا ؟ لأنهما كتبا نظما ما كانا قد فكرا فيه أصلا بالنثر ... هذا أمر دقيق ... إن ما فكرا فيه قد ثبت فى ذاكرتهما وأصبح تعالما ، لكنه ليس من الشعر فى شىء ، ذلك « أن ما يتميز به الشاعر عن ذلك الرجل الذى يضبط النثر وفقا لوزن وقافية هو أنه بدلا من أن يذهب من الفكرة إلى التعبير ، يذهب — على عكس ذلك — من التعبير إلى الفكرة ، وبدلا من أن يبحث عن البراهين والمقارنات والصور بقصد توضيح أفكاره وتحويلها من المجرد الذى ولدت فيه إلى المدروس ، نجده لا يفتأ أن يستخرج نغمات ذاتية كما لو كان يخرجها من صفارة موسيقية ، وهو يرسم مقدما بأبياته الشاعرية ورنينها كلمات لم يكن يعرفها بعد ، كلمات ينتظرها . قد رفض الحضور أولا ثم تتقدم للتوفيق بين النغم والمعنى بصورة ترقى إلى مستوى المعجزة ، ولا بد أن نفهم هنا أن الطبيعة هى التى تسير أولا ... وأن تناسق أبيات الشعر موجود قبل معناها ، (٦٨) .

هذه الظاهرة من بين الظواهر التى شهد بصحتها أكثر من غيرها . ويصرح ريفردى بقوله : « لأنه بالنسبة للشاعر تسبق الكلمة الفكرة وتوجهها ، لكن الرنين هو الذى يسبق الكلمات ويناديها ، حيث إن النغم هو المصدر الأول مهما يكن غير واضح ، ومهما يكن الشاعر بعيدا عن

روح التغنى والموسيقى. على أن كل هذا يحدث في حالة كون الذى يكتب الشعر بعيدا عن أن يكون شاعرا ، (٦٩) . ويذكر النقاد هنا دائما كلمة أسرها فلوير لجوتيه يقول له فيها : « لم يد أمى إلا عشر صفحات أكتبها ، لكن ما زالت أمى جمل متعثرة . . » ورغم سخرية الأخوين جونكور حول هذه النقطة ، نلاحظ « أن فلوير يعرف مقدما موسيقية نهاية الجمل التى يكتبها بعد » (٧٠) ، ويمكننا أن نصدق مؤلف سالامبو ( فلوير ) فيما يقول من أن النغم والدفء الشعري والقياس لدى الأديب الفنان تسبق كلها الجملة اللغوية والمنطقية وتؤدى لها ، كما يؤدى منحدر الوادى إلى مجرى النهر . . . وهكذا تجدها هى التى تدعو للغناء مقدما إلى رأس الأديب ويكون موضوع هذا الغناء ظواهر مجهولة لم يكن يعرفها من قبل ، (٧١) .

هذا صحيح وأكثر من صحيح لدى الشاعر الحق . ولقد قدم لنا فاليرى فى هذا مثلا معروفاً تدور قصته حول أصل ديوان « الجبانة البحرية » ، وهو يقول إن هذه القصيدة « لم تكن أول الأمر إلا صورة موسيقية فارغة ، أو مليئة بمقاطع لا معنى لها أتتني ولزمتني بعض الوقت . ولاحظت أن هذه الصورة كانت ذات عشرة مقاطع ، وفكرت بعض الوقت حول النموذج المستخدم كثيرا فى الشعر الحديث . . . فاقترح على جزءا من قصيدة ذات عشرة أبيات ، وفكرة عن تشكيل مبنى على عدد أبيات هذا الجزء من القصيدة » . هذه الشروط العامة هى التى تساعد على ظهور « حركات » معينة وتسمح ببعض التغييرات فى النغم وتنادى على أسلوب معين . . . هكذا أدرك فاليرى عقليا ديوان « الجبانة البحرية » ، (٧٢) .

ويمكنك أن تجد مثل هذه الأقوال لدى الأدباء على مختلف طباعهم

وأوجه انسياقهم . . . إذ يكتب كلوديل فيقول : « لقد وجد الشاعر نفسه يسير بدافع من إثارة منظومة وتكرار وتوازن لفظي وقراءة موزونة ، ويكاد يتم هذا على نمط ما يحدث لدى « المعددين ، الشعبيين في الشرق . . . إنك تراه وقد أخذ يحك يديه إحداهما بالأخرى ويتنزه طولاً وعرضاً ، ويدق الأوزان ، ويتمتم بشيء بين أسنانه . . . وشيئنا فشيئنا ترى سيل الأقوال والأفكار وقد أخذ يسيل بين قطبي الخيال والرغبة ، ( ٧٢ - ب ) .

ومن العجيب أن تجد وصفاً مطابقاً لهذا الذي يقول به كلوديل — لدرجة تتكرر فيها نفس الألفاظ تحت علم الشاعر السوفيتي ما يا كوفسكي، الذي يفخر بأنه يعمل « بالطلب » ، أي بناء على موضوع مفروض عليه ، فيقول « إنني أسير وذراعاي مرفوعتان وأنا أنتم في هدوء ، لا أكاد أنطق بشيء ، وأحياناً أقصر من خطواتي لكيلاً أقلق التمتمة ، وأحياناً أخرى أشرع في الزجحة بسرعة أكبر وبنفس نسبة وقع أقدامي ، وهكذا يتضح الوزن ويتخذ لنفسه شكلاً . على أن هذا الوزن أساس كل عمل شاعري ، وهو الذي يعبر من أوله لآخره كالشعاع . . . وشيئنا فشيئنا يبدأ الشاعر في استخراج هذا الشعاع من الكلمات ، وفي أغلب الأحيان تكون الكلمة الرئيسية هي التي تميز معنى البيت أو الكلمة التي يجب أن تتكون منها القافية . تصل الكلمات الأخرى لتدخل وتربط بالكلمة الرئيسية . وما إن يكون الشيء المهم معداً حتى يشعر الشاعر بأن الوزن قد تحطم . . . لأن هناك مقطعا ناقصا ، أو نغمة صغيرة تنقص ، فيبدأ من جديد في أن يعيد تفصيل الكلمات كلها ، وينتهي العمل ليصعك في حالة من الهذيان المؤلم كما لو كنت تقيس ألف مرة على أسنانك قنطرة لا تريد أن تتخذ مكانها تماماً ، وأخيراً بعد مائة مقياس تضغط على القنطرة ، وينتهي كل شيء ، ( ٧٣ ) .



هل نذهب إلى حد إقرار أولوية النغم والصيغة لدرجة تصبح معها القصيدة ذات معنى معين يكون على هوى القارىء؟ هذا رأى فاليرى ، وهو يقول فى هذا : « إنه لا يوجد للنص معنى حقيقى » ويقول فى مجال آخر : « إن لأبيات شعرى المعنى الذى يفسره بها أى فرد . أما المعنى الذى أعطيه أنا لها فهو لا يتفق إلا ورأى أنا . . . ومن الخطأ أن نعتقد أن للقصيدة معنى حقيقيا يتفق ضروريا وفكرة المؤلف ، إذ أن هذا يتعارض وطبيعة الشعر ، بل إن هذا هو ما يقتله . والواقع إذن أنه بينما المعنى الوحيد أمر ضرورى فى النثر ، تكون الصيغة الوحيدة هى الحقيقة التى تنتظم بنفسها وتعيش فى الشعر . . . إنها النغم والوزن . . . إنها تلك المقاربات الجسدية للكلمات وتأثيراتها الاستنباطية أو آثارها المتبادلة التى تسيطر على حساب خاصيتها من حيث إنها تستهلك بنفسها ويختفى منها المعنى المحدد المؤكد . وينتج عن هذا أن يتمتع القارىء بحرية كبيرة جداً من حيث الأفكار ، حرية تشبه تلك التى نجدها عند المستمع إلى الموسيقى ولو أنها أقل منها اتساعا » (٧٤) .

ولا شك أننا لانجد فى القصيدة — إلى حد كبير — إلا ما يأتى فيها . ولا شك أيضا أن الفنان الذى ألفها أراد أن يكون صانعها أكثر من أن يكون قائلا لما فيها . ومن الصحيح أيضا أنه كلما اقترب المؤلف من الشعر الخالص ، ازدادت لدى القارىء نسبة تباين التفسير فى هامش كبير . لكن لماذا كان هذا الهامش « أقل اتساعا ، منه فى الموسيقى إذا لم يكن محددآ بمعنى موضوعى مهما يكن هذا المعنى غامضا ؟ وهل يستطيع الشاعر أن يستخدم الكلمات دون أن يقول شيئا ، ودون أن يعبر عن نفسه قليلا أو كثيرا ؟ إن فاليرى يعترف بهذا بطريق غير مباشر حين يمتدح أحد شراح قصيدة « الجبانة البحرية » ، لأنه — أى الشارح — « أشار إلى تكرار الألفاظ التى تكشف عن الاتجاهات وعن المميزات العقلية المعينة » (٧٥) أليست الاتجاهات المذكورة فى القصيدة أساسها « المعنى الحقيقى للنص » ؟ هذا ، وسوف نبهت رأى جيد بنفس التحفظ الذى اتخذناه إزاء فاليرى

الذي يقول إن سيطرة الصيغة والنغم في فنون اللغة كبيرة لدرجة أنها هي التي تحدد المعنى وعمق الفكرة : « لاشك أن من التناقض أن تقول إنه كان في الإمكان أن يغير راسين طبيعة أخلاق شخصية فيدر إذا كان جمال بيت الشعر قد تطلب هذا . لكن الذي نستطيع قوله دون مبالغة هو أن نظم بيت الشعر نفسه قد أوحى ، بل وأملى على راسين بعضا من الملاحظات . وأكثرها أصالة وجرأة ، (٧٦) . وفي مجال آخر يتحدث جيد عن راسين أيضا فيقول : « ربما كانت هناك بعض ضروريات جمالية أرغمته على وضع أشد ملاحظاته السيكولوجية جرأة وأكثرها حقيقة ، (٧٧) . أما في رأيه هو — أي جيد — فإن « العدد هو الذي يسيطر على جملته ، بل ويكاد يلبسها عليه . . . إن كل هذا يهمني قدر ما تهمني الفكرة نفسها ، (٧٨) . كم كان جيد على حق . إن « كل هذا ، الذي يقوله يكاد ينفصل عن أشد الأفكار وضوحا ، لكن هذا لا ينطبق على هذه الفكرة التي يجملها ، أو لا يعرفها الكاتب نفسه جيدا ، لأنه يدخل فينا كل ما يريد عن طريق سحر غنائى . . . ولذا فهو يجد أن المعنى الحقيقي في الوقت الذي يبحث فيه عن الصيغة فحسب . فإذا كان الأديب خاضعا لما تتطلبه الأعداد فإنه يسير في منحدر نفسه هو . أليست شخصيات جيروم وآليسا وميشيل وادوارد ولا فكاديو قد صورت كما فهمها جيد نفسه دون غيره ؟ أسناننا لاحظ أن أعماله تتصف أولا بهذه « الاتجاهات والتكرار المتميز للعقلية الخاصة به هو وبكل ما في أعماله هذه من وضوح نحتاج إليه ، وبوجه خاص في الأسلوب ، ؟

### جمال غير نقي

هل يجوز إذاً أن تكون القصيدة خالية تماما من المعنى ؟ من العسير أن نتصور هذا ، لكن ما من شك في صحة ما قاله ماللارميه يوما لديجا من أن « الأفكار ليست هي التي تصنع الشعر ، بل إن الذي يصنعها هو الكلمات ، (٧٩) ، وإذا لم يكن من طبيعة الكلمات أن تغنى فإنه لن يكون هناك

شعر . فالكلمات تتخذ الأفكار عربة تمتطيها ، وكما قال كلوديل : « إن اللغة تجميع لكلمات يضمها تركيب الجملة من أجل التعبير عن المعنى » (٨٠) ومادام الشاعر يستخدم لغة البشر فإنه مرغم على احترامها ، حتى ولو كان يريد أن يتعدها ، ولا بد لشعره من أن يعنى شيئا ، مهما يكن هذا الشيء غامضا أو ضئيلا ... لكنه إن لم يتمكن من القضاء قدر استطاعته على هذا الغموض فإنه لن يستطيع التأثير في النفس العميقة ، ولن يتمكن من أن يرضى القلب والعقل . ولا شك أن في هذا عناصر « غير نقية » ، لكنها رغم ذلك تساعد على إيجاد الأثر الشامل الذي تولد منه الاهتزازات الجمالية .

فلنوافق إذا منذ الآن على أن الشعر كما نراه في أعمال الشعراء لن يكون نقيا نقاء مطلقاً . وإذا كنا قد حاولنا أن نستخلص من مقطوعة شعرية أو نثرية جميلة ما هو شعري وما هو غير شعري ، فإننا فعلنا هذا من قبيل التجريد وبواسطة التحليل الذهني الذي لن يستطيع عزل موضوع بحثه إن صح هذا التعبير . ولن يعارض أشد أنصار النقاء الشعري تشددا هذه الطريقة ؛ إذ أن فاليري يوافق على « أن موضوع القصيدة غريب عنها قدر غرابة الشخص عن اسمه ... وعلى أن بناء قصيدة شعرية بناء شعريا خالصا أمر مستحيل » (٨١) .

إن الشاعر يرمى إلى هذا الحد الأقصى من النقاء ، ويقترّب منه كثيراً أو قليلا ، ويمسه لحظة قصيرة ، ولكنه لن يستطيع البقاء فيه ... « فما من شيء نقي خالص يمكن أن يتعايش مع ظروف الحياة ... إن القضاء المطلق ، وأدنى درجة للحرارة ، شيطان لا يمكن الوصول إليهما . . . وكذلك نقول إن النقاء المطلق للفن يطالب أولئك الذين يريدون ممارسته بجهود مضنية طويلة تمتص كل المنفعة الطبيعية التي يفترض أن يشعروا بها كشعراء ولا يترك لهم في نهاية الأمر إلا غرورا يجعلهم يعتقدون أن من المستحيل أن

يكونوا راضين ، (٨٢) . ومؤلف «الإلهة بارك الشابة» ، (فاليري) ، يعرف عن هذه الحقيقة الشيء الكثير ، وهو الذي كان يحلم طول حياته بكتابة القصائد «على أساس الشروط الخاصة للصيغة وحدها» ، (٨٣) . إلا أن هذا لم يكن — من حسن الحظ — بالنسبة له ولنا إلا حلياً .

ويوافقنا بريمون على هذا الرأي : «إننا لم نعد نقول إن في القصيدة تصويراً حياً أو أفكاراً أو عواطف نبيلة ، وإن فيها هذا وذاك ، وبوجه خاص ما لا يوصف وما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بهذا وذاك» ، (٨٤) . . . فبدلاً من أن يستبعد الشعر الحديث العادي ، تجده يحتاج إليه باعتباره سنداً لاغنى عنه «إذ لا بد دائماً للحديث أن يتضمن روح الأغنية ، لأنه بدون ذلك لا تكون لدينا قصيدة شعرية . ولا بد أيضاً أن تفرض الأغنية لونها على الحديث ، وإلا بقينا في إطار النثر» ، (٨٥) وهكذا «تملأ الكلمات كلها وظيفتها العادية من أول بيت إلى آخر بيت ، فتعبر وتوحى وترجم مختلف عناصر الحديث» ، (٨٦) . غير أنه من الضروري — لكي يكون هناك شعر — أن «تلتحق» كلمات النثر بالأغنية . وإن القيمة الكبرى لراسين ترجع إلى أنه تمسك بهذا دائماً دون تراجع . «إنك في نفس الآن شاعر ومسرحي لديك النقاء وغير النقاء ، عنصران يتنافسان في طاعتك . . . تصيح لك قواعد المسرحية قائمة : إلى الأمام إلى الأمام . . . أسرع أسرع إلى نهاية المساة . . . بدلاً من أن يدعوك الشعر وحده إلى التحليق دون أن تتحرك . . . مارث وماري . . . العمل والتأمل . . . الحديث والتغنى . . . برنامج مستحيل إن لم يكن مستحيلاً سخيفاً . . . ولقد عرف راسين رغم ذلك أن يحققه وهو يلعب مسرحياته . . .» ، (٨٧) .

بل هناك أكثر من ذلك . إن جمال بيت الشعر أو الجملة ينحصر قبل كل شيء في هذه الموسيقى الخاصة التي حاولنا تعريفها . . . لكن هذه الموسيقى

ترتبط ارتباطاً متيناً بمعناها ، وإذا لم يكن هناك معنى على الإطلاق فلن تكون هناك موسيقى . هذا هو الشيء الوحيد الذي يمكن أن نقف موقف المعارضة منه لدى بريمن ، الشيء الذي أخطأت فيه نظريته الممادية « للعقلية ، العلية في الشعر . » يلوح لنا في غالب الأحيان أن قصيدة ما قد تظل موسيقية إن نحن نجحنا في أن نصرف النظر كلية عن المعنى ، ودليلنا على هذا أننا نجد أحياناً في بعض أبيات الشعر ذات المغزى العميق لذة موسيقية حية جداً . فالواقع أن المعنى هو الذي يساند الرنين دون أن نلاحظ ذلك ، لأنه عادى لا يمكن أن نلاحظه لذاته وفي ذاته ، ولأن الرنين نفسه يمتص المعنى في الأماكن التي نقف فيها عند قراءة الشعر . . فلنقم بتجربة أكثر إخلاصاً ولنحاول القيام بنفس التجربة بلغة لا نفهمها ولنستمع لقراءة مجموعة من أبيات الشعر ذات الموسيقية الخاصة بالنسبة لأذان أهل هذه اللغة ، نجد أن احساسنا بالعروض قد تأثر ، ولو أننا لن نرى في هذا إلا نوعاً من الهارومونية البدائية . . . وبعد قليل من الوقت نجد أننا قد بدأنا نشعر بالملل ، (٨٨) . فلاشك أن للكلمات قيمة موسيقية خاصة بها ، ومستقلة عن معناها ، إلا أن الكلمات المعزولة وحدها أو التي لا ترتبط بعضها ببعض كما لو كانت مستخرجة من حقيبة ، (٨٩) لا يمكن أن تصنع قصيدة ؛ وإذا أدمجت في بيت الشعر أو في الجملة أو في القصيدة فإنها لا تبرر هذه القيمة إلا بفضل العلاقات بينها داخل الجملة ، وبفضل معناها الذي يكون قد ظهر ولو مبدئياً . . . ذلك المعنى الذي لا يمكن للغة دونه إلا أن تكون ضوضاء مختلطة .

هنا نعود لشرح الحقيقة التي سبق أن تحدثنا عنها ، ونقصد صور المجاز والتشبيه بالأسلوب ، كتكرار نفس النغم بالحرف الساكن أو المتحرك . فأحياناً لا تصيب هذه الصور هدفها ، وبدلاً من أن تبعث اللذة الشعرية ، نشعرنا بنحرق الشاعر . ذلك أن « موسيقية الشعر التي تستند إلى ارتفاع

الصوت وانخفاضه لا يمكن إدراكها كما هي إلا إذا كانت الفكرة قابلة لقبولها ، ونقصد بالفكرة طبعا كل ما هو واضح ومستتر . . لا يمكن إدراكها إلا إذا كانت الارتفاعات والانخفاضات هذه عاملا مساعدا على الرمز إلى هذه الموسيقى .

انظر إلى البيت التالي لـ هوجو :

كانت هبات ريح الليل تسبح فوق جبالها

وكان فيكتور هوجو قد كتب :

كانت هبة ريح مبعثرة فوق جبالها

ولكنه غير الصيغة لتصبح كما هي في البيت الأول ، لأنه — ولا شك — أراد أن يتجنب أربع مقاطع مغلقة تنطق من بين الأسنان ( انظر البيت بالفرنسية ص ٢٣٠ في الأصل ) ولكنه بحث عن طريقة أخرى تتكرر فيها الحروف المعبرة نطقا وتساكن من أن يجد الكلمات التي تحوى هذه الحروف بحيث تتفق تماما والفكرة ، بل والقصيدة . وإذا كان قد أراد أن يتجنب المقاطع التي تنطق من بين الأسنان ، فذلك لأن وجودها لم يكن ضروريا للمعنى ولم تكن له قيمة تعبيرية ما ، ( ٩٠ ) .

ولقد سبق أبولنيير أكثر المحدثين جرأة في محاولاتهم ، حيث فكر في طريقة الإفادة نظامياً من الأصوات كما يفاد نظامياً من الأقوال . وأراد « تسيير الشعر آليا كما يسير العالم آليا ، ( ٩١ ) . ولو أنه يعترف بأن ليس لهذا الفن الجديد علاقة بالشعر ، لأن الشعر يحتاج ولو إلى حد أدنى من المعنى المنطقي . وهو يقول في هذا المجال : « إنى لا أفهم تماما أن تتكون القصيدة من نغمات تقلد صوتا لا يمكن ربطه بأى معنى شاعرى أو تراجيدى أو عاطفى ، وإذا كان هناك من الشعراء من ينصرفون إلى هذا ، فلا ينبغي

أن نعتبر عملهم هذا أكثر من تدريب ، أو نوع من رسم تقريبي  
لنغمات مكتوبة ينوون وضعها في أعمالهم ... وما لكلمات مثل « برى كى كى  
كواكس ، التى تقلد صوت الضفادع كما وضعها أرسطوفان شيء له قيمة إن  
هو انفصل عن الكلام الموضوع فيه ، حيث يتخذ معناه الهزلى أو الساخر.  
وكذا نغمة « إى إى إى إى ، الممدودة التى يكررها فرانسيس جام فى سطر  
كامل ليبر عن صوت عصفور ... إنها نغمة تعبيرية لا قيمة لها وحدها ،  
ولكنها تتخذ معنى الهوى الخيالى الذى يريد الشاعر أن يحدده ، (٩٢) .

وهكذا يختلف الشعر عن فن التصوير ، لأن الألوان والأشكال أول  
خضوعاً لضرورة تقليد ما فى الطبيعة ، من خضوع الموسيقى اللفظية  
لضرورات اللغة ... ولأن المصور يستطيع التخلص من تصوير الشيء  
أسهل من تخلص الشاعر من المعنى . وانعدام المعنى فى الشعر انعداماً كلياً  
لن يكون إلا كحدث عارض شاذ ... إى لا أنسى أن فناني اللغة طالموا  
عملوا على تشويه الكلمات أو على اختراع تعبيرات اختراعاً كاملاً . ولقد  
أبدع رابليه فى ذلك أيما إبداع حيث أطلق على «الصحون» المقدمة فى حفل  
عشاء « السيدات - المضيفات ، أسماء لم يسمع عنها من قبل . وفعل كل  
من جيمس جويس ولويس كارول ، وفى عصر قريب منا .ل. فارغ نفس .  
الشيء ... كما فعل هنرى ميشو حين أخذ يصف معركة بين رجلين واختار  
لهذه المعركة ألفاظاً مكنته من اتباع تنفيذية شاعرية جديدة ، ولو أنه من  
الجزائريين الاعتقاد أن ميشو يباليغ فى استعمال هذه الطريقة ... غير أنه ،  
بالإضافة إلى ذلك ، توحى التعابير لنا أحياناً بألفاظ تعودناها ، فهى مهما تكن ،  
ألفاظ يوضحها سياق النص نوعاً ، ويساعد على هذا أن المؤلف يبنى جملته  
بناءً منطقياً يسمح لنا بفهم ما يريد أن يقول ... أما أن توضع كلمات كما  
لو كانت « مرشوشة ، ومتفرقة على شكل مقاطع رنانة لا يربطها أو يساندها .

أى معنى ، فهذا ما لا يقبل . خذ مثال ذلك ما كتبه ايزيدور ايزو ،  
مؤسس مدرسة « الحرفية » .

Bidilingi tingi — tingi,

Vingilingi , clingi, clingi—dingi

You ! \*

... وفي القصيدة التي أسماها « أوركسترا السبت للعقول الجهنمية في  
اليل صيف خائق » ... هل يفهم من هذا شيء ؟ إن وجود الشعر يفترض  
وجود اللغة ، وحيث لا توجد لغة لا يوجد شعر (٩٣) .

وفي هذا يقول كلوديل : « إن للكلام المكتوب هدفين ، فإما أننا  
نريد أن نوجد في عقل القارئ حالة من المعرفة، وإما أن نخلق لديه حالة  
من السرور » (٩٤) . والشاعر يرمى بوجه خاص إلى إيجاد حالة السرور  
هذه ، ولو أن التجربة والتفكير في اللغة يقنعنا بأن حالة السرور لا يمكن  
أن تتم إلا من خلال حالة معينة من المعرفة . ولقد ذكر فاليري نفسه :  
« إن أعظم الأعمال المنظومة وأكثرها موضوعا للإعجاب هي تلك التي  
تلتقى عند وصولها إلينا للنواحي التعليمية أو التاريخية . فقصائد مثل « عن  
أشياء الطبيعة » و « الجورجيات » و « الألبازة » و « المهزلة الإلهية » كلها تستعير جزءاً  
من مادتها وأهميتها من أفكار كان يمكن لأشد أنواع الشعر جهوداً أن  
يتقبلها » (٩٥) وليس معنى هذا بطبيعة الحال أن صفتها التعليمية هي أصل  
جمالها ، أو أنه لا يوجد للشعر مذهب آخر غير هذا ، بل إن هذا يعني أنه  
يتعين على الشاعر دائماً وتبعاً لموهبته « أن يشكل لوحة مفهومة وجميلة في  
نفس الوقت من كل هذه الأشباح الرنانة » التي تضعها السكامة تحت تصرفه (٩٦)

\* هذه الأبيات يستحيل ترجمتها لأنها مكونة من كلمات لا وجود لها ( انظر ص ٢٣٢ )  
( المترجم ) .



والتي «تسمح له بالجمع بين الرنين والمعاني» (١٩٧) .

فالواقع أن أجمل قصائد الشعر يضم وأغنية لها جسد، ومعنى له روح . جسد وروح يرتبطان دون عنف يحدث بينهما ، بل إن الاثنين يتعاونان فيما بينهما كما لو لم تكن الفكرة تتوقع غير تلك الصيغة ذات الرنين والصدى ... صيغة موزونة يتم التعبير عنها في حرية ... وكما لو لم يكن الجسد يتدع أفكاراً ولا يتبع خطأ مرسوماً بناء على احتياجاته الأولية .. إن النجاح الذي يحصل عليه الشاعر من هذا الربط بين الجسد والروح نادر، وهو الذي يكون دائماً موضوع الإعجاب قبل كل شيء ... والمعروف أن هناك طريقتين تؤديان إلى عدم التوصل إلى ذلك النجاح ، أولهما عدم التعبير عن المعنى ، وثانيهما عدم صبغ القصيدة بصبغة الأغنية ، (٩٨) .

والحقيقة أن الأغنية لا تكتفي بأن يكون لها جسد. فهي تحرك مشاعر النفس العميقة ، الأمر الذي تختفي بدونه اللذة . غير أن معنى بيت الشعر أو القصيدة يتضمن قوى محسوسة وقوة عاطفية وأخرى عقلية لا يمكن أن تظهر كلها من السكون إن شاء الشاعر أن يملأ بها النفس والرأس والقلب والجسم ومن الضروري أن تعمل هذه القوى على إطلاق حرية التنفس للتغنى بها . . . . . وهاك أنيموس يصطحب آنيما . . . . .

ابنة مينوس وبازيفاي

وتذوق جمالها حتى دون أن نعرف من هو مينوس ومن تكون بازيفاي . وهل تنكر أنك إن عرفت من هما فإن الرعب المقدس يغمرك حين تعلم اصل أسرة فيدر وحين يزداد إعجابك ؟ وعندما أتغنى بهذا :

لكن جواهر مملكة تدمر (\*) القديمة قد فقدت  
والمعادن المجهولة والآلىء البحر . . . . .

(\*) مملكة تدمر العربية القديمة التي قاومت الدولة الرومانية واشتهرت بثرائها وكانت ملكتها المشهورة اسمها الزباء ، ويسمى الفرنجة هذه المملكة بالأميرة .

عندما أتغنى بهذا ، أجد المقاطع وقد أخذت بلبى ازدواجاً ، أى بفضل استدعاء ذكرى الماضى البعيد والحضارات المدفونة وكنوز الأساطير التى ابتلعتها البحار إلى غير رجعة ... لهذا تجد الحساسية وقد أصابتها تحولات تمارس علينا أثراً رجعياً عن طريق القوائد القديمة . . . ويقترح فاليرى بيتاً كهذا :

فى الشرق المقفر ماذا أصبح عليه نسأى . . .

. . . يقترحه كمثل يبين هذه الحقيقة . . . مثل مأخوذ من راسين . . . وراسين « الذى لم يتصور عندما كتبه أنه يريد تصوير شيء آخر غير حبيب فقد أمله . لكن التوافق الجميل بين هذه الألفاظ وقد انتقلت لتعبر الزمن من القرن السابع عشر إلى التاسع عشر ، يجد نفسه وقد ازداد قوة وريننا فوق العادة فى الشعر الرومانتيكى ، واصطبغ بصبغة عصرنا هذا : واختلط اختلاطاً يدعو للدهشة بأجمل أبيات بودلير ( التى سبق لنا ذكرها قبلها مباشرة ) . . . إن هذا « الشرق » والشرق « المقفر » بالذات . . . وذلك « السأم . . . » وقد اجتمعاً أيام حكم لويس السادس عشر قد اتخذنا معنى لا حدود له بفضل قرن آخر لا يستطيع فهمها إلا فى ضوء لونه هو ، ( ٩٩ ) .

كان من الضرورى أن نبين هذا التمييز بين النقى وغير النقى حتى لا نترك ما يوضح جوهر الشعر دون شرح واضح . . . وليس من التناقض إلا أن نؤكد أن النقاء يتعاون مع اللانقاء لى يخرج علينا بلذة مركبة نستطيع فيها أن نفصل — كما يفعل كلوديل — بين عدة عناصر . . . فهناك كلوديل يقول : « إن هذه اللذة ذات طبيعة مزدوجة ، فإما أنها تنتج عن الطبيعة الذاتية للمادة المستخدمة ، أى إما من الرنين الخاص للغة ، وإما من الربط بين مختلف نواحي الرنين . وإما من الخُط الموسيقى للجمل ، وإما من المعانى الواضحة أو المستترة فى كل مجموعة من الألفاظ

طبقا للترتيب الذى اتبع فيها ، وإما من النظام ، ذلك النظام الذى أسميه .  
الحجم الثالث ، أى التقدم أو التأخر الذى يقدم لنا الشاعر به هذه المعانى -  
والنوع الثانى من اللذة يتولد من الموضوع الذى يراه الشاعر فى نفسه . ومن  
الحركة المشاعرية التى تحدد تحريكه لفننه ، والذى يحاول مشاركتنا فيه .  
بوسائل تناسبنا ، ولنقل مثلا الحركة المشاعرية الناتجة عن الحب والشفقة  
والموت والمثل ... وهكذا ... » .

وبتعبير يكاد يطابق هذا نقول : « إن اللذة تتولد من التقارب ، من  
التلامس والخلط ، وعن طريق معان توضع فى موضع « الاهتزاز » .  
( هكذا ) وعن طريق أفكار تنتمى إلى مختلف المجالات بحيث نشعر  
بشعور يمتد بنا نحو السعادة وينفذ إلى قوانا نفاذاً يكاد يكون إلهيا . . .  
ولنأخذ هنا مثلا ، نصا مشهورا من فرجيل :

بالحب وبسكون القمر . . .

فى هذا المثل ( وهو مكتوب باللاتينية ) يكون لدينا إدراك بالضوء .  
وإدراك بالفضاء وإدراك سمعى ، وكلها تسبق إدراكا معنويا هو إدراك  
الهدوء الذى ترسل به السماء للأرض ، ( ١٠٠ ) . . . إدراك معنوى لاعلاقة  
له طبعها بالفكرة المجردة للهدوء ، يفرض نفسه على نفوسنا قبل أن نفهمه .  
عقلا ولم يكن من الممكن بكلمات أخرى أن ينتج كما نراه فى ذلك البيت .  
وبما فيه من غموض . . . هو فى الواقع السر الشعري نفسه .

## الفصل الثالث الموسيقى والعاطفة

الموسيقى أشد الفنون تأثيراً في النفس وأشدّها تمرداً على التحليل، فهي في جوهرها لا تدين بشيء لعالم الملوسات، ولا لعالم اللغة . . . ولهذا يجري تشبيهها — كما رأينا — بهذا الشيء الذي لا يمكن التعبير عنه في الشعر وفن التصوير، باعتبار أن تناسق الألفاظ وتناسق الألوان والخطوط يمتان بالقرابة لتناسق النغمات . . . ويؤكد ميكل انجلو أن من الضروري أن يكون فن التصوير السليم «موسيقى وميلوديا» (١) . . . ولندكر أيضاً أن ديلاكروا يذكرنا «بالجزء الموسيقى» من اللوحة، وأن الشعر، من جانبه «يمس الموسيقى» كما يقول بودلير . . . أما فن البناء، فما نعتقد أنه يخضع لنفس الجاذبية الموسيقية . . . ولو أن فاليري يميز في كتابه «أوبالينوس» بين تلك الآثار المينة التي تتكلم، وتلك التي تغنى (٢) .

معنى هذا إذاً أن الكشف عن سر الموسيقى يعنى التوصل إلى سر الفنون الأخرى . . . لكن يقال لنا إن من السهل أن نكشف عن سر الموسيقى باعتبارها فنا يهز المشاعر في قوة . ولأنها هي اللغة المثلى للعاطفة، ولأن هدفها ترجمة المشاعر وتحركات القلب وحالات النفس . هذا هو — على الأقل — رأى عام نجده لدى عدد من متعصي الحب للموسيقى ومن الفلاسفة، والألمان منهم على وجه الخصوص . . . إذ يقول لنا كل من كانط وفيخته وهيجل وشوبنهاور كل بوسيلته وبتباين بينهم، في كتبهم الأيديولوجية أن وظيفة الموسيقى هي التعبير عن أعماق الحياة العاطفية .

ولا نخال الموسيقيين أنفسهم، حتى من لم يكن رومانتيكياً، يعارضون

هذا الرأي ، فقد كتب «رامو» نظرية كاملة يتحدث فيها عن تقليد الموسيقى للعواطف . ومن بين المحدثين هناك دوبارك الذي يقول : « لأنه مامن فن يستطيع كما تستطيع الموسيقى أن يعبر عن المشاعر الكبرى التي تهز النفس الإنسانية ، وهي نفس المشاعر التي نجدتها في كل العصور ، وفي كل البلاد مهما كان اللباس الذي تلبس به الموسيقى ، ( ٣ ) .

### تنوع الموسيقى

مع ذلك فالمشكلة من أعقد المشكلات . إننا نقدر رأي دوبارك ورامو ، مادنا قد ذكرناهما . لكنهما — بالإضافة إلى أنهما ، دون أن نسميها بصفتيها كموسيقين ، يشاركان في الأخطاء الشائعة — يفكران في الأنواع الموسيقية التي مارساها ، هذا ما نعتقد ، ونقصد الأوبرا والميلوديا ذات الأغنية ، وهما نوعان مختلطان يؤديان لتباين التفسير ، وبالتالي لا يساعدان تماما على توضيح الظاهرة الموسيقية .

فالواقع أن القول بأن الموسيقى تنبع من القلب وتذهب إلى القلب كما يقول بهوفن ، قول يبسط نوايا الموسيقين لدرجة غريبة ويقلل لدرجة مبالغ فيها تنوع أعمالهم الموسيقية . . . فقد كانت هناك دائما موسيقى معينة ، منحطة بالنسبة لغيرها ، هـدفها الترويح ومصاحبة الملذات الاجتماعية وتزيين الحياة . ومن أهم الأمثلة في هذا « الرقصات » Les Danceries لكلود جيرفاز ، وباليه البلاط في عهد لويس الثالث عشر وسيمفونيات لالاند التي كان يجري عزفها خلال عشاء الملك الشمس ، لويس الرابع عشر . . .

من جهة أخرى نقول إنه عندما يريد الموسيقيون التعبير عن شيء فإنهم ينتهون نحو العالم الخارجي بدرجة ربما لا تقل عن اتجاههم نحو العالم الداخلي . . . فعازفو الموسيقى على الآلات المتعددة الوظائف في عصر

النهضة كانوا يعملون على تقليد الطبيعة وسرد القصص . . . ولقد كتب الموسيقى جانكان « أغنية الطيور » ، « ثرثرة النساء » ، و« معركة مارنيان » ، كما أن عازفي بيانو الكلافتان في القرن الثامن عشر كذلك كانوا على درجة كبيرة مصورين صوروا الطبيعة والإنسان وغيرهما . . . و « عصفور الكوكو » أشهر أعمال الموسيقى داكان . . . كما يقدم لنا رامو « الدجاجة » و « الخجول » و « المنتصرة » . . . و « العملاقات ذوات العين الواحدة » . وحتى باخ وموزار بنفسيهما كانا يمضيان وقتيهما أحياناً واستثناء في هذا النوع من الموسيقى . ولقد قال موزار : « أردت أن أولف دوراً هادئاً » آندانت ، من واقع طبيعة الأنسة روز تماماً . . . هذه هي الحقيقة . . . وهذه هي الآندانت ، وها هو أى الأنسة كانايش ، ( ٤ ) .

وقد أسمى ديبوسى اثنين من مؤلفاته للبيانو بعد أن انتهت موجة الرومانتيكية وعاد هو إلى التقليد القديم . . . أسماهما « صور » و « صور مطبوعة » . . . ويتذكر « أمسية في غرناطة » و « حدائق تحت المطر » و « أسماك ذهبية » ، في حين يصنع رافيل بالموسيقى قصصاً مثل « أمى الأوزة » ، و « قصص طبيعية » ، التي كان قد كتبها جول رينار . نحن إذاً إزاء حقيقة موسيقية ثابتة ، وسنعود إليها بلا شك . هذه الحقيقة هي أن التقليد والسرد بالموسيقى لا يلعبان هنا دورهما إلا في نقطة البدء وبصفتيهما وسيلة ، وعلى الأكثر لوحة فارغة ينسج عليها الدور . . . وهما — أى التقليد والسرد — يثبتان على الأقل أنه مما لاغنى عنه في الموسيقى التعبير عن العواطف حتى تكون الموسيقى موسيقى بالمعنى الصحيح .

وإلى جانب الموسيقى الوصفية توجد « الموسيقى الخالصة » ، وتسمى بهذه التسمية ، لأنها لا تدعى التعبير عن عاطفة أو عقيدة أو تقليد للطبيعة . ولا تريد إلا أن تكون موسيقى لحسب ، بحيث لا يحمل العمل الموسيقى الذي

يخضع لها عنوانا ما . اللهم إلا اسم النوع . كأن يكون « مقدمة » أو « لحناً » أو « متفرقات » أو سوناتا أو سيمفونية أو كونشرتو أو ثلاثيا أو رباعيا أو خماسيا . . . على ألا يكون فيه أى ذكر لشيء إلا « للتميمو » الذى يحدد أجزاءه مثل الأليجرو وبرستو ولنتو وأداجيو وأندانت الخ . . . خذ مثلا عفويا صفحة من مؤلفات باخ أو جوزيف هايدن أو سكارلاتى أو موزار . واسأل نفسك : ماذا تعنى هذه الصفحة ؟ وما هى العاطفة المحددة التى يمكن وصفها أو تسميتها والتى تعبر عنها هذه الصفحة ؟ لاشيء . . .

المؤكد بوجه عام أن الأليجرو توحى لنا بشيء من الرشاقة ، وأن الأندانت ( الموسيقى الهادئة ) توحى بالرزانة والجدية والعظمة ، ويمكن أن يقال إن الحزن والحنان والألم القاسى ، كلها تشوب الأداجيو . . . لكن هذه الانطباعات التى يوحى بها كل نوع تظل غامضة وتظل قابلة للتباين والاختلاف باختلاف الأفراد لدرجة يمكن أن نقول معها إن نفس المؤلف الموسيقى يمكن أن يوحى بالمرح لهذا الشخص وبالجدية أو الحزن لذلك الشخص الآخر . . . ثم إنه لا يوجد تطابق ، بل إن الموجود هو التجانس أو التشابه بين العواطف العادية لجميع الناس والعواطف تثيرها الموسيقى . لكن ليس الأمر هنا بأى حال من الأحوال أمر ردود الفعل المعروفة للحساسية ، تلك ردود الفعل التى تقابل مواقف هى بعينها معرفة أو محدودة ، والتى تسمى العواطف . فالسرور الذى يطبعنا به دور الأليجرو يختلف كل الاختلاف عن السرور الذى يطبعنا به حدث سعيد . والحزن الناجم عن الأداجيو لا موضوع له ولا سبب ، ولذا فهو لا يشبه إلا من بعيد ذلك الحزن الذى نشعر به إزاء مرور الزمن بسرعة أو تفاهة البشر . والألم الذى تصبه علينا الموسيقى لا يختلط إلا قليلا جدا بالألام الأخرى ، لدرجة أن الألم الناجم عن الموسيقى يملؤنا بسعادة عجيبة .

فالموسيقى إما أن تكون تعبيرية وإما غير تعبيرية . ونحن واثقون من

هذا . لكن عم تعبر الموسيقى التعبيرية ؟ إن الرومانتيكية قد أضفت على هذه المشكلة غموضاً كبيراً، وعملت على إيجاد خلط في العقول وتوجيهها في اتجاه مؤسف . فالواقع أن الموسيقى منذ يتهوفن قد أصبحت بمثابة سر يسر به الموسيقى المستمعيه ، وصيحة للروح تجد صداها في روح أخرى . وبهذا يأخذ العمل الموسيقي على عاتقه مهمة « فوق موسيقية » تسمى اباسيوناتو ( أو التعبير عن العاطفة ) أو آجيتاتو ( التعبير عن الثورة ) أو فوريزوو ( التعبير عن الغضب ) . وهي بذلك تحمل عنوانا وتحيط نفسها بجواش ، الأمر فيها أمر عشاق وأزمات داخلية وعواطف وشموس غاربة .

لكن هل تزيد هذه الشروح شيئاً نفهم منه ما هي الموسيقى ... ؟ وهل تساعد على فهمها فهماً واسعاً ... ؟ في أغلب الحالات .. لا ... وهل دور « الباتينك » ( مشير الشجن ) أكثر تحريكا للعواطف من هذه السوناتا أو تلك ؟ إن الباتينك المسماة « فسيلة رقم ١٠٦ » ، مثلا ، لا يرمز لها إلا بالرقم المسلسل في مجموع ما أنتجه مؤلفها ... فهل معنى ذلك أني فقدت شيئاً كان يجب على أن أعرفه عن هذه المقطوعة ؟ وهل فقدت الكثير لأنى أجهل أن السيمفونية الثالثة تسمى « البطولة » ؟ وهل عدت تذوق السيمفونية الخامسة تذوقاً كاملاً ، لأنى لم أعرف أن التوافقات الرئيسية فيها تمثل في ذهن يتهوفن ضربات القدر وهو يدق على الباب .. ؟

هناك أكثر من ذلك ... أن هذه العناوين وتلك الشروح غالباً ما تكون مصحوبة بمساوىء ، لأنها توجه انتباه السامع نحو سيكولوجية الفنان ، ونحو الدوافع والظروف التي سيطرت عليه خلال تأليف المقطوعة وبذلك تجدها تحول انتباهه — أى السامع — عن جوهر الشيء ، أقصد الموسيقى نفسها . إن « البطولة » سيمفونية جميلة قبل كل شيء . وقد نخطيء



الطريق إن نحن بحثنا في المقطوعة المذكورة عن «البطولة» ، فهي في الواقع غير موجودة فيها بنسبة تزيد عن وجود سترة وقبعة بونابرت الذي أوحى له بها . ونفس الشيء عن السوناتا المسماة «وداع - غياب - عودة» . . . إنها لا تخرج عن كونها سوناتا عظيمة فحسب . فمكر إذاً في القوة الحركية الموجودة بها وفي التقابل بين الحركات للنغم فيها . . . لكن أترك جانباً الأرشيديوق وروودولف والغزو الفرنسي ولا ترغم نفسك على الشعور بوجود هجر ( كما قد يوحي به العنوان : وداع . . . ) وما يتبع الهجر من عذاب وألم الانتظار ثم السعادة إزاء العودة . . . لا ترغم نفسك فكل هذا موجود في المقطوعة . .

إن الأدب الشعري العاطفي الذي يضاف على الأعمال الرومانتيكية الكبرى صبغة من الظلام والغموض لا ينبع غالباً من موسيقاه ، بل من محبذيه الذين لم يكونوا أذكاء ، الذين لم يربدوا يوماً الاقتناع بأن الموسيقى لا تتحدث إلا عن الموسيقى ، فمنهم من « يبحث عن المقطوعة من خلال عنوانها ، وإن لزم الأمر يفرض عليها عنواناً ما لأسباب لا تتعلق إلا بالهوى الشخصي » ( ٥ ) . إن الملاحظ أن بيتهوفن لم يكتب عنواناً إلا لاثنتين من مقطوعات السوناتا التي كتبها وعددها اثنتان وثلاثون مقطوعة . وكان العنوانان هما الأباسيوناتا ، في ضوء القمر - الفجر ، وسوناتا البيانو والسكان : الربيع . . . والملاحظ أن هذه العناوين ترجع أصلاً إلى المستمعين ولاعبى السوناتا أنفسهم .

ولقد كان شوبان هو الفريسة الكبرى لهذه الرغبة الجنونية في وضع عنوان للمقطوعة الموسيقية . . . فدون أن نتحدث عن حكاية « الكلب الكبير » المضحكة ، أو عن أسطورة « قطرة الماء » التي لا أساس لها في التاريخ ( ٦ ) ، يحسن أن نفكر في الفالس الذي يصير البعض - ولاندرى لم ؟ - على تسميته « وداع » الفنان شوبان . إذ لم يحدث يوماً أن لجأ

شوبان إلى عنونة أعماله ، بل كل ما فعل هو أنه أشار إلى كل عمل من أعماله بنوع الموسيقى ، كأن قال إن هذه المقطوعة « دراسة » ، وعن تلك إنها « مقدمة » أو « شيرزو » أو « سوناتا » الخ ... بل إنه يحتج على المعاملة التي تعامل بها موسيقاه لدرجة يتهم معها ناشره « فيسل » بالبله والسرقة ، حيث يقول : « إنه إذا خسر من بيع مؤلفاتي ، فذلك بسبب العناوين البلاء التي وضعها لها رغم تحذيري له من ألا يفعل ذلك » .

### مفهوم التعبير الموسيقي

لا بد أن نناقش حالات أصعب من تلك التي سبق أن تحدثنا عنها ، عندما يحين وقت ذلك ، نقصد مثلاً حالة القصيدة السيمفونية . كان سترافنسكي على حق حين قال : « إنني أعتبر الموسيقى في جوهرها غير قادرة على التعبير عن أي شيء كان ، كالعاطفة أو الموقف أو الحالة النفسية أو ظواهر الطبيعة الخ ... » فالموسيقى بصفتها هذه لا تهدف إلى ترجمة العواطف أو المشاعر أو الدوافع ... وإن هي فعلت ذلك فإن تلك الترجمة لا تأتي إلا إضافياً وجانبياً . ولعل في هذا دليلاً جديداً على غموض التعبير الموسيقي — أو — بتعبير أدق — على غموض الوسائط التي تعبر بها عن شيء ما ... ولنبحث هنا وسيلتين أو ثلاثاً من هذه الوسائل :

الوسيلة الأولى — وهي في الحقيقة التي تتضمن الوسائل الأخرى — هي الميلوديا . والميلوديا في ذاتها لا تحوي أي معنى نفسي محدد ، ولا يمكن لها أن تصطبغ بمعنى أيّاً كان إلا عن طريق الكلام الذي يصحبها . ومن الحقائق المؤكدة أن عدداً كبيراً من ميلوديات مختلفة بعضها عن بعض تماماً يمكن أن يعبر عن نفس النص المعين بنفس الدرجة والقوة . انظر مثلاً — دون أن تذهب إلى أبعد من ذلك — إلى موسيقى الصلوات ، تلك التي لا تعد لها والتي كتبها مؤلفون لا حصر لهم . . تجدها تكرر

نفس الشيء بألف طريقة مختلفة . « كبرى ايليسون ... المجد لله في الأعالى الخ » .

وعلى العكس من ذلك ، تستطيع الميلوديا أن تكون مصحوبة بأكثر العواطف تباينا ، بل وبأكثرها تعارضا فيما بينها . . هكذا نراها في فن الموسيقى الكنائسية القديم . وفي صلوات الزواج ودعوات الوفاة . . . بل إن عازفي الآلات المتعددة الوظائف في القرن السادس عشر لم يروا أى حرج في كتابة موسيقى الصلوات بعد استقائها من أشعار الغزل والحب وأغاني احتساء الخمر . ولقد استعار باخ نفسه بعض موسيقاه الدينية — كما هو الشأن في ترانيم عيد الميلاد — من أغاني هرقل ، حيث أخذ منها : « أنا ملك لك . . . أقبلك . . . أعانقك . . . » ثم صورها إلى : « إلهي . . . أنا ملك لك . . . رحمتك يا إلهي . . . » كما هي الحال عنده أيضاً حين أفاد من مقطوعة « المؤرجحة » وأخذ منها الجزء الخاص ببعث النوم في قلب الحبيب ، والذي يقول : « نم يا حبيبي . . . » ويلاحظ في كل هذا أن الاقتباس لم يغير شيئا حين انتقل المعنى من هرقل إلى يسوع .

ما من داع لأن نكثر من الأمثلة ، فالطريقة شائعة . . وهي تدل على أنه ليس للميلوديا قيمة روحية خاصة . ألم يذكّر لنا « فنان ديندى » منذ زمن طويل أن موضوع « اللحن العائد » الذي يجرى توقيعه بنغم « مى بي مول » الصغير على بيانو الكلافشان الهادى . « يمكن أن يترجم أقوال أغنية « المجد لله » — هيلوليا ، — التي يترنم بها القسيس والمصلون في صلاة « تاج الأشواق » . . . وينطبق هذا أيضاً على أقوال أغنيتي البرنيت والموتيه : « يارب أنت كل شيء » ، لفيتوريا ، وكذا على أناشيد الغزل التي كتبها جبريل فوريه ؟ إننا نجد نفس هذا الموضوع أيضاً في الفصل الثالث من مقطوعة الهوجنو . . . \* (٧)

(\*) الهوجنو ، ويعرفون في الكتب العربية غالباً بالهيجونوت ، هم طائفة من البروتستانت الفرليسين وفيهم حدثت مذبحجة القديس بارتليمي الشهيرة .

مثل هذه الحقيقة تفرض نفسها وتثبت وجودها في مختلف المقامات التي تشكل سلسلة «جاما» من تسلسل قترات نغمية ونصف نغمية . ولقد كان لدى اليونان ثمانى نغمات أعطوا لكل منها تقليداً خاصاً — نقصد قدرة تعبيرية تتحول لدى المستمع إلى قدرة إبداعية وحالة شاعرية خاصة . هكذا يعتبر المستمع موسيقى الدوريان الكنائسية ذات هدوء وقوة ورزاقته، في حين أنه يعتبر موسيقى «الليديان» — على عكس ذلك — ذات خنوثة وشهوانية وعاطفة جنسية .

لكن إلى أى حد كانت المعنوية التي تنطوى عليها الموسيقى صحيحة؟ وبأى درجة كانت تعتمد على الأقوال التي كانت تستخدم في التغنى بها تقليدياً على هذا المقام أو ذاك؟ ألم يكن حكم اليونان على المارموني الأجنبي الذي لم يتعودوه بأنه رخو، كما يحكم البعض اليوم، على موسيقى الجاز بأنها هستيرية؟ ما زالت هذه الفكرة قائمة اليوم و قد كانت العصور الوسطى تسمى مقام الدوريان صيغة «فريجية»، وتسمى الفريجية دوريانة، وتسمى مقام الايتوس صيغة فريجية . . . الخ . . . وكل هذا يرجع إلى سوء القراءة إذ ذلك . . . ( ٨ ) . لقد كانت العصور الوسطى باختصار تستخدم نفس المقامات دون أن تعرف أنها تعطى نفس الأثر الذي كانت تعطيه أيام اليونان القدماء . . .

ولم ينته هذا الخلط بانتهاء العصور الوسطى، بل دام إلى نهاية القرن السادس عشر الذي اتبع طريقة مقامات الصوت، تلك التي اختصرت المقامات إلى مقام كبير ومقام صغير فحسب . ومن هنا بدأ ظهور الخلافات . فكلم من مرة قيل لنا إن المقام الكبير يعبر عن السعادة، وإن المقام الصغير يعبر عن الحزن؟ لم يؤكد التاريخ هذه الفكرة أبداً، ويكفي القول هنا أن في استطاعتنا أن نعدد المئات، بل الآلاف من الميلوديات التي تريد التعبير عن الرشاقة والخفة رغم كونها بمقام الدوريان أو الدوريان المرتفع

اليوناني ( بنغم مى - لا ) الذى يطلق عليه في تعبير آخر اسم مقام صغير . ويتضح هذا تماما في صلوات السبت المقدس وثر عيدى المصح والعنصرة - وبوجه خاص في كل صلاة ذات معنى . . . كتلك التى تبدأ دائماً بكلمة « تهملوا » (٩).

ويدخل في نطاق المقام الصغير أيضاً رقصات القرن السادس عشر وكلها مرحة وصنوب وصياح وحركة والتفافات . . . والأغاني الشعبية التى وصلتنا من العصور القديمة ، وأشعار الأوبرا الإيطالية القديمة ، وأخيراً مقطوعات رامو للييانو الكلافشان . . . إنها من المقام الصغير غالباً . . . ولسكنها لا تظهر كما لو كانت على وتيرة واحدة من الحزن ، ولا تؤدى موسيقاها ضرورياً إلى الاثنين ، رغم أنها تعبر عن الفلكور الغنائى على المقام الصغير ، وخاصة بعد أن أضفى عليها كل من فوريه وشابرييه وديبوسى روحاً جديدة .

هذا ولا توجد علاقة ما بين التجنيس والمرح من ناحية ، واللا توافق . والألم من ناحية أخرى . . . والأمر هنا أمر تعود وتعلم ، وإذن تسمع وتقليد فاللا توافق يقوم عندما يتخلل سياق النغم نغم أو أنغام غريبة . . . غير أن اللا توافق في الهارموني الكلاسيكية لا يحدث إلا بشكل عابر ، ويقصد الوصول إلى التجنيس ، أى إلى التوافق المتكامل النهائى . . . أما هو بنفسه . . . نقصد اللا توافق ، فالغرض منه وقف خيال المستمع لحظة وإرغامه على الانتظار إلى أن يعود التوافق كما كان . . . ويعنى الانتظار هنا عدم رضا المستمع ، وهو في نفس الوقت يرمز إلى الألم إن كان النص أو عنوان المقطوعة يميل إلى هذا المعنى . . . وبالاختصار تجد اللا توافق بنسبة كبيرة عند سكارلاتى ، ومع ذلك فما من إنسان رأى أن موسيقاه حزينه .

لقد كان المفروض أن يودى تطور الوسائل التنفيذية الموسيقية بالمحدثين إلى إضفاء بعض المرونة على مدى ارتفاع النغم . لكن تعدد النغم .

عند فاجز والعودة إلى المقامات القديمة ، وتأثير الأغنية الشعبية والموسيقى الأجنبية ، كل هذا ساعد على إزاحة مقام «أوت» من مكانه المرقوم . والمفهوم أنه كلما فقدت قوة المقام من قدرتها على الجاذبية ، أصبح اللاتوافق أقل قيمة من حيث كونه أداة انتقال ، وهكذا تستمر قوة المقام في إيجاد الشعور بالانتظار الذي لا يمكن تفسيره ضرورة بأنه إحدى علامات الألم . فالنغم السابع مثلا في القرن الثامن عشر كان مخصصا لتمثيل الألم . أما اليوم ، فما من إنسان يستطيع أن يقول إن هذا هو دوره اليوم .

والحقيقة أننا تعودنا اللاتوافقات ، بمعنى أن الأذن تستطيع أن تتذوق ما هو حاد ، أو دقيق ، أو أصيل منها . . . كما أن التوافق التام لم يعد يعبر عن السعادة ، بل إنه يعبر عن الجرد ، في حين أن اثنين من النغم التاسع المتواليين عند ديوسى يعتبران من أجمل التوافقات . والتوافق وعدم التوافق مثلهما مثل المقام الصغير والمقام الكبير ، ما يزالان في إطار الغموض . ومعناها الروحي لم يعد يرتبط بحسب بطريقة استخدامهما . أو بما يسبقهما . أي يلحقهما في الإيقاع الهارموني . بل إن معناهما هذا يتوقف على حالة معينة من الحساسية ، وهو معنى اجتماعي بقدر ما هو موسيقى .

### الإصغاء إلى الموسيقى

مادامت الموسيقى كما رأينا لغة لا تعنى بالضرورة شيئا غير ذاتها ، فإن علينا أن نرى كيف نصغى لها . . . لكن يجب ألا نطلب إليها أن تشير ، أو أن توقظ أو أن تحيي لدينا سعادة الآلام والمخاوف والأسف والغيرة والحقد . . . وكلها تعبر عن حياتنا العامة . . . وكما أن التماسك بما يعبر عنه فن التصوير قبل كل شيء - يعنى عدم فهم هذا الفن . . . فإن البحث قبل كل شيء عن العواطف التي قد تصورها الموسيقى يعنى أنك لا تفهم الموسيقى . . .

فالمشاعر التي تثيرها من نوع آخر، واللذة التي تقدمها موجودة في مكان آخر.

وكم من أناس لم يجدوا في الموسيقى إلا وسيلة للتعبير عن الحياة العاطفية، واعتقدوا أنهم يحبونها، وهم في الحقيقة يتركونها تذهب بعيداً عنهم تماماً... ومن بين مشاهير هؤلاء الناس لا بد أن نذكر «ستاندال». لا شك أن حبه للموسيقى صحيح، ولقد كتب عنها صفحات صحيحة تماماً. لكن ماذا كان يقصد منها فيما عدا اللذة التي تستمتع بها الأذن؟ إنهم لا تفرح أحلامه وتحبي عواطفه وتبقى لديه على جو من الحماسة يعادله هو بالسعادة. إذا كانت الموسيقى تجعل الإنسان سعيداً — هكذا يقول — فهذا لأن خياله يقدم له (عند سماعها) صوراً لطيفة. ولنتصور ما هي ألطف الصور في نظر ستاندال: «الموسيقى تبعث السرور عندما تضع روحك مساء في الوضع الذي كان الحب قد وضعه فيها نهاراً... إذاً إذا كان الحب متعطلاً فإن هناك شيئاً آخر يتقدم لك في الحال. وإذا لم تكن الروح مشغولة بعاطفة ما فإن الموسيقى تبعث فيك حلماً موضوعه شيء آخر، وكان هذا الموضوع في نابولي كيفية تسليح اليونان».

وهكذا يفهم الكثيرون الموسيقى... يجعلهم يفكرون في كل شيء عدا الموسيقى نفسها... وستاندال يحلم عندما تأتي إليه بدلا من أن يحس بها في ذاتها... أي إن الموسيقى تلبيه عن الموسيقى... ولذا فإنه رغم تحمسه لها، ورغم قوله: «أيتها الموسيقى... يا حبي الوحيد... يفكر دون الكثير من الألم في أن من الجائز ألا يحبها... إنه يعترف بهذا ويقول: إن أنا فقدت الخيال كله، وربما فقدت أيضا وفي نفس الوقت ذوق إزاء

الموسيقى . واختصاراً فهي ثانوية . . . وهي فرصة للاستمتاع ، لاموضوع الاستمتاع نفسه . «فنحن لانستمتع حقيقة في الموسيقى إلا بالأحلام التي توحى لنا بها» . ولم لا يكون هناك مشير آخر غيرها ؟ قد يستطيع أى مشير آخر أن يقوم بنفس المهمة . «والموسيقى تعمل كعلامة لا كموسيقى لها قيمتها في ذاتها» . . . ماذا يتبقى إذا من الجمال الموسيقي ؟ الشيء القليل . . . لأن «كل الجاذبية تعتمد على الخيال ، وليس للموسيقى في ذاتها موضوع حقيقي . . . لاموضوع حقيقي ؟ اعتراف غريب يصدر عن هاو ، لعنا نتفق على هذا . . . وأخيراً ها هو ذا الاعتراف الخطير . «كل موسيقى تدعوني إلى التفكير في الموسيقى شيء تافه بالنسبة إلى» (١٠) . هكذا كان ستاندال نفسه مستمعا تافها . . . لأنه ، وهو لا يعرف كيف يتحدث عن الموسيقى . يريد أن يقول إنه مغرم بها أشد الغرام . . . وهو لا يفقه فيها أكثر مما يفقه الأصم . . . «إن لهم آذاناً واسكنهم لا يسمعون ! . . .»

حساسية ؟ نعم . . . لكن لا بد أن تكون قبل كل شيء حساسية موسيقية تنظمها الموسيقى وحدها ، وتكفي الموسيقى وحدها لتوفرها . وهي تتميز عن الحساسية العادية بقدر تتميز موهبة الرياضيات عن «الحساب» الدقيق المغرض الذي يقوم به البخيل أو المحاسب الذي «يعرف كيف يحصى . . .» إن هناك من الناس من تجردوا من هذه الحساسية تجرداً كاملاً في الوقت الذي يوجد لدى الجميع القليل أو الكثير من الأحاسيس والمشاعر . . . وتتكون هذه الحساسية من القدرة على الكشف عن شئون الموسيقى وهي التي تصطحب الاختراع عند الموسيقى كلما تقدمت الأفكار إليه وكلما قدرها هو قدرها واحتفظ بها أو استأصلها . وهي تظهر لدى الهاوى والمؤلف الموسيقي على السواء عن طريق تذوق النغمات والخطوط والمهارمونيات والحركات والأوزان والرسوم الرنانة .



إن الحساسية الموسيقية ، أو حاسة الموسيقى تأتي من القلب والعقل والخيال معاً ، باعتبار الخيال القدرة الشعرية الإبداعية كما يراها بودلير ، لا القدرة على اصطناع الأحلام وإلقاء مناظر مؤثرة لطيفة في قلب الكائن الحي . ويقول بودلير هنا : « إن القلب يحوى الاندفاع العاطفي والإخلاص والجريئة . أما الخيال فهو وحده الذي يحوى الشعر . وحساسية القلب ليست على الإطلاق مواتية للعمل الشعري ، بل إن من الجائز أن يكون التطرف في حساسية القلب ضاراً في هذه الحالة . وحساسية الخيال ذات طبيعة أخرى ، فهي تعرف كيف تنتقى وتحكم وتقارن وتترك هذا وتعثّر على ذاك الشيء ، بسرعة وتلقائياً . وبهذه الحساسية التي تسمى — عادة — الذوق نستنبط قوة تجنب الشر وإيجاد الخير في مجال الشعر ، (١١) . . . وفي مجال الموسيقى أيضاً . . .

والذوق معناه التقدير ، ومعناه كذلك الاستمتاع بما يقدره الإنسان وبهذا تظهر الحساسية الموسيقية كبدأ للانتقاء وكصدر للذة . . . فإن كنت أستمع بالموسيقى فإني بهذا أتقابل وحركتها ، وأشترك في اندفاعاتها وهبوطها ، وأندمج في صيغتها المتجددة دائماً ، وأصبح أنا بنفسى موسيقى . . . هذه «الرحلة» التي تقودني إليها النغمات لا بد وأن تهز مشاعري ، فأضحك وأبكي . . . واتحمس أو أهدأ حين أصغى للموسيقى . . . ومع هذا فحركات المشاعر على هذه الصورة الموسيقية بالذات ، ليست لها أية علاقة تقريباً بالمشاعر والعواطف العادية التي نعرفها كل يوم . . . فبين العواطف اليومية العادية والعواطف التي تثيرها الموسيقى نفس الفرق الموجود بين عالم الطبيعة وعالم ما فوق الطبيعة في الفن . . . وبديهيات بودلير التي أثارها لديه ادجار بوفيا يخص الشعر لا تسرى على الشعر وحده ، بل يمكن تطبيقها أيضاً على الموسيقى ، ولو أنه — أي بودلير — بنفسه لم يفعل ذلك . . . فهو يقول : إن العاطفة قد تكون طبيعية لدرجة مبالغ فيها لا يمكن معها

ألا ندخل فيها: نعمة خارجية أو غير متوافقة في مجال الجمال المطلق ، وقد تكون العاطفة عادية وقوية بحيث لا تثير الرغبات الخالصة والآلام النفسية الزقية وفقدان الأمل الذي يسكن المناطق فوق الطبيعية للشعر . . . وللموسيقى (١٢) .

ماذا يمكن أن يعنى هذا إن لم يكن أن الموسيقى تخلق عواطف جديدة دون أن تعبر عن العواطف العادية ؟ لقد صرح بيرجسون بهذا بعد تفكير طويل كان قد خلط. خلاله — على ما يلوح — بين منحني الميلوديا ومنحنى الحياة العاطفية . . . صرح دون التواء بأن « توقيف العاطفة عند شيء معين وفهم أى شعور على أنه رد فعل للحساسية وللتمثيل العقلي لا يحدث إلا بسبب المبالغة في التفكير العقلي » . فالعواطف الموسيقية في الحقيقة عواطف لا موضوع لها . إنها « بالنسبة لنا عواطف كاملة رغم أنها لا ترتبط بشيء » وقد يعارض البعض في هذا بقوله : « إن الموسيقى قد لا يستطيع أن يثير فينا هذه المشاعر إن لم نكن قد جربناها في الحياة الحقيقية ، في حين أنها كانت محددة بموضوع لم يكن على الفن إلا أن يفصله عنها » . لسكن الرد على هذا هو : « إن معنى هذا أننا نفسى أن السرور والحزن والرحمة والاتصال الزوحي كلمات تعبر عن عموميات يجب الرجوع إليها لترجمة ما تعبر عنه الموسيقى من عواطف ، على أن كل موسيقى تخلق عواطف جديدة تبدعها هي وتحدد ما تعرف بها عن طريق الرسم الذى سارت عليه ، وهو الرسم الوحيد في نوعه ، سواء أكان الأمر يتعلق بميلوديا أم بسيمفونية . على أن هذه العواطف ليست نابعة من الحياة حين يخلقها الفن ، بل إننا نحن الذين نترجمها إلى ألفاظ وتضطر بهذا للتقريب بين العاطفة التي أبدعها الفنان وبين ما يشبهها أكثر ما يمكن أن يكون الشبه في الحياة » (١٣) .

## التشكل الموسيقي

عندما يشكل الموسيقى موسيقاه ، يشكل العاطفة في نفس الوقت . والعمل الموسيقي في الواقع بناء ذورنين لا أكثر ولا أقل ، من شأنه أنه يضم معنى مفهوما في ذاته ، وأنه يخضع لمنطق خاص بعيد عن أى موضوع محدد . وكان شوبان يقول لشاب طلب إليه رأيه في سيمفونيته : « اعزف لي موسيقاك أولا ، فإن كانت طيبة كانت مقطوعتك المكتوبة موضوع إعجابي أيضاً » .

ألا يقول لنا قاموس اللغة إن الموسيقى فن تجميع النغمات ؟ والموسيقى المبدع هو الذى يقوم بالتأليف ، وما التأليف إلا ترتيب مجموع معين من أجزاء مختلفة وتنسيقه وتشكيله .. طبقاً لخطة ما . ومن وجهة النظر هذه يصبح الموسيقى كهندس المباني ، بناء يبنى السوناتا والرباعى والموتية . ( الأغنية الدينية ) والأغاني والأوبرات الخ .. لم يخطئ سترافنسكى إذا حين عرف الظاهرة الموسيقية من هذه الزاوية بأنها « ظاهرة مقامرة » . . أو مضاربة تنبثق قطعا عن الإنسان بأكمله ، جسدا وقلبا ورأسا . « بحيث يعطيها شكلا ويضعها في قالب مادمي ملموس » ( ١٤ ) . . . وتصبح هذه الظاهرة نتاج العقل تلعب فيه روح البناء والتجميع دوراً أساسياً .

لا بد أن نفهم جيداً أول الأمر أنه ما من موسيقى إلا وللعقل فيها دور « يبدع ويحيي وينظم » . والأمر هنا أن نعرف ما إذا كانت هناك في الطبيعة نغمات موسيقية بمعنى الكلمة . لكن مهما يكن الأمر فإن هذه النغمات مهما تكن محببة في ذاتها لن تساعد الموسيقى الفنان إلا باعتبارها مواد أولية خاما . إننا نستمع إلى همس النسيم في الأشجار ، وهدير الماء في النهر ، وأغنية العصفور ، وكل هذا يبعث فينا السرور وبروح عنا فنقول : يا لها من موسيقى لطيفة ! .

خطأ ... «إن هذه العناصر توحى فينا بالموسيقى لأن لها رنيننا ، لكنها ليست بعد بالموسيقى ... وصحيح أننا نشعر بالسرور لإزائها ، وقد نتصور أننا سنصبح موسيقيين عندما نلمسها وندركها . لكننا - بصفتنا موسيقيين مبدعين - نبالغ في هذا حيال أنفسنا ، فهذه الوعود الآتية من الطبيعة ، وعود موسيقية . لكن لا بد من إنسان ليسك بها ... إنسان له إحساس بكل أصوات الطبيعة ولا شك ، لكنه إنسان يشعر بضرورة تنظيم هذه الأشياء ، ولا بد له أن يكون مزودا ، ليفعل هذا ، بقدرة خاصة جدا ... وكل شيء بين يديه اعتبره لا يمت للموسيقى بصلة يتحول إلى موسيقى ... إنى أستنتج من هذا أن العناصر الرنانة لا تشكل الموسيقى إلا عن طريق تنظيمها ، ويفترض هذا التنظيم مقدما عملا شعوريا يقوم به الإنسان ، (١٥) .

والنشاط الذى يصنع الموسيقى يساعد على اختيار الموضوعات وتنسيقها ليشيد عليها عمله ، « فالموسيقى كفنان المعمار يبحث قبل أن يبدأ بناءه عن المواد الخام المناسبة ... يفعل هذا قبل أن يشرع فى كتابة لحن ما أو سوناتا ما ، وفى هذا يجد البواعث الموسيقية المناسبة على أن لموضوع اللحن أو السوناتا صفات تناسب هذا العمل أو ذلك ، وعلى أن الفنان الموسيقى عليه أن يختار من بين الأفكار ما يتناسب والشئ الذى يريد أن يصنعه ، فإن هو أهمل ناحية الاختيار هذه فلن يكون لحنه إلا لحنا رديئا ، أو لن تكون السوناتا التى ألفها إلا سوناتا فاسدة ....

« هذا ، ولن يتخذ الموضوع بالضرورة الصيغة التى نعرفها ونقصد إليها .. إذ تتقدم أربع أو خمس نغمات على شكل نظام معين وبوزن معين ، وهنا يشعر الإنسان فجأة بأنه يتذوق هذا النوع من الحلية ، ويستجيب إلى ذلك الموضوع ويحتفظ به ويتدرب عليه ويعمل من أجله ... كان من الضرورى إذاً أن

يصنع الموسيقى موضوعا ، ولكن ليس الموضوع هنا حتما جزءاً من ميلوديا ، بل حالة نغمية تدخل فيها جميع العناصر الميلودية والمنظومة والهارمونية ... وقد شكلت الخلية البدائية كما يشكل الصلصال ويشذب ويعطى شكلا ، ولمواجهة هذه الخلية البدائية يتعين على الفنان أن يبحث عن أشكال أخرى تشبهها أو لا تشبهها ، بحيث تشترك وإياها لتعطيه أشكالا جديدة قابلة للتنمية .. إذا لابد أن يفكر مقدما في ضرورة هذه التنمية وهو يصنع موضوعا ، (١٦) .

ومن بين الوسائل بجد وسائل النقل والتكرار والتقليد والوضع موضع العكس ، وهي وسائل نصف غريزية تسمح للفنان بإنشاء العمل الفني ابتداء من موضوع ما ومن جملة موسيقية ما ، تقدم لجملة أخرى وهكذا . على أن هذا التجديد والرحابة والغزارة في نمو المقطوعة الموسيقية لا يمكن أن تقاس إلا بمدى خصب الخيال الشكلي لدى الموسيقى . ولقد نجح يتهوفن حين ألف «منوعاته» الاثنين والثلاثين بناء على نغمة صغيرة أخذها من ديابللي . على أن قوة التجميع تظهر عظيمة ضخمة لدى باخ بالذات ، رغم أنه يكتفي بعناصر تتعلق بالموضوع هي أصلا من أفقر ، بل وأتفه العناصر : بعض النوتات من جاما صول - لا - سي - دو ، أو الأربع النوتات المأخوذة من أحرف اسمه . لكن الطريقة التي يعامل بها ويفيد منها ويستخرج من واقعها موسيقاه طريقة لا مثيل لها ، وتنحصر عبقريته - ضمن نواح أخرى -- في حدة النظر التي تسمح له بالكشف عن إمكانيات تحقيق المقطوعة ، والتي لا يمكن أن يرى غيره فيها شيئا ما .

وهكذا يصبح التشكيل الموسيقى عنده مشكلة فنية عليه حلها ، واعدة في نفس الوقت معقدة ومغرية ... وكان كلما تقدم في حياته الفنية - مثله مثل كبار المصورين الذين كانوا يبسطون الألوان لأقصى حد

عندما يصلون إلى سن الهرم — قتل من معطيات المقطوعة . ولقد شيد « القربان الموسيقى » كله على موضوع قدمه له فردريك الأكبر . أما « فن الفيغ ( اللحن العائد ) » الذي كرس له الأشهر الأخيرة من حياته فهو يجمع خمسة عشر لحناً عادياً، وأربعة ألحان كنسية بنيت كلها على موضوع وحيد . ولقد حمل ناخ علم « الكوترايون » لدرجة من السجالات تضم كل ما يمكن أن يحويها هذا الفن ، ولدرجة لا يمكن بعدها أن يتدع غيره جديداً فيها ، وأن يكتب أحياناً عائدة ، اللهم إلا من قبيل المران أو بشكل عابر ... وتنحصر المعجزة في هذا في أن موسيقى هذا العالم المنطقي ذى الشعور المرفه تنخطى حدود غير المتوقع والسهولة المطلقة ... الأمر الذى سمح بتسميته « سيد الهوى الطليق »، والذى جعل الناس يسمون أقل مقطوعاته « انسياباً » .

وليس « اللحن العائد » هو النوع الوحيد فى التأليف الموسيقى الذى يخضع للقواعد . فالتسلسل والسوناتا التى تتفرع منه ، والسيمفونية ، التى هى سوناتا الاوركسترا ، والكوفشترتو الذى هو السيمفونية بألة وحيدة ( سولو ) كلها كذلك أنواع ذات شكل محدد ، بمعنى أن بناءها محدود معروف، وان خطتها مفروضة على الفنان . فالموسيقى الذى يشرع فى كتابة سوناتا يجد نفسه إذا فى وضع يشبه وضع الشاعر الذى يريد كتابة قصيدة مديح ، أو قصيدة غزل محددة ، يتعين عليه أن يضع ثلاثة أو أربعة قطع تسيطر عليها نغمة رئيسية ذات حركات مختلفة يكون أهمها « الأليجرو » ، بحيث تستجيب هذه الحركة « الأليجرو » للشروط الآتية : عرض موضوع أول، ثم عرض موضوع ثان بالنغمة السائدة، وتقدم ونمو طليق للمقطوعة بجميع النغمات العالية والمنخفضة الممكنة ، ثم إعادة عرض الموضوع الأول ثم الثانى وكلاهما فى إطار النغمة الرئيسية .

وهذه القواعد بطبيعة الحال ليست ذات قيمة مطلقة، ولقد استخلصها أصحاب النظريات من الأعمال الموجودة، كما استخلص بالو قواعد التراجيديا

الكلاسيكية من أعمال كورنى وراسين ... غير أن كوريللى وفيها لدى وموتسارت وبيتهوفن لم يكونوا في عملهم أبدا عبيدا لقواعد مرسومة ... هذا لدرجة أن أسانذة الفن يؤكدون أنه ما من لحن من ألحان باخ قد شكل طبقا لنظرية ما ، وبالتالي ما من لحن منها كان صحيحا صحة كاملة . إن العبقرى هو الذى يستخدم القواعد ، ولايخضع لها . أضف إلى ذلك أن الصيغ الموسيقية قد تطورت كما يتطور كل شيء حى . فالسوناتا عند بيتهوفن لم تعد ما كانت عليه عند هايدن أو عند موتسارت ، ومن باب أولى ليست لدى بيتهوفن ماستكون عليه عند فرانك وجابريل فوريه وديبوسى ورافيل .

لهذا نرى أن من الضرورى أن نميز بين القواعد والقوانين ، باعتبار أن القواعد التقليدية ، أحيانا ما تكون عشوائية ، ودائما ما تكون متغيرة . . ليست إلا التعبير المؤقت والتجسيد الوقتى لقوانين طبيعية ودائمة لاتزول أو تتشوه لأنها تقابل المطالب الرئيسية للنفس . وتتضمن القوانين المنطق الموسيقى الذى سبق أن تحدثنا عنه ، وهى تنظم حول فكرة النظام . لكن ماهو النظام إن لم يكن تناسق المتنوعات ووزن المتعدد ، (١٧) وبدون التعدد تصبح الوحدة جافة مملة ، ودون الوحدة يصبح التعدد تفرقا وانعدام تماسك . وبذلك يصبح فن الموسيقى هو إيجاد التوازن بين هذين العنصرين . على أن من الضرورى أن تتضمن الوحدة التباين وأن يودى التباين إلى الوحدة ، والتقابل بين الأضواء يهدف إلى حل نفسه بنفسه فى مجال التطابق . ، والتطابق على الأضواء التى أعدت له وغذته .

هذا التجميع من الواحد والمتعدد يضم وسائل عدة .. على أن النغم الذى يوضح الحد العام للعمل الفنى ، ووزن الدقات المتساوية ، وعرض الموضوع المعين على فترات منتظمة ، وتناسق النوافقات الناتجة عن الأصوات التى تعلق بعضها بعضا ، كل هذا عنصر وحدة . أما عناصر التباين فهى على

عكس ذلك : التشكيل الذى يدخل أنغاما ثابوتا ، وحرية الوزن وتبادل البواعث المبلودية وتعارض التنبو والمجموعات الآلية والطوابع . وتأتى أهمية الصيغ الثابتة من أها تمثل توافقات تم اكتماها بطريق الاستعمال وتعمل على الجمع جمعا مقبولا محببا بين الوحدة والاختلاف — فالمسلسلة مثلا عبارة عن تتابع مقطوعات من أنغام راقصة كتبت بنفس النغم وبنيت كل منها على موضوع واحد، حركاته حية وبطيئة، وأوزانه زوجية أو ثلاثية أو رباعية الزمن تشكل تضادا وتضم حركات حية « ألمانية وجازية وساراباندا الخ.. فإذا فقدت هذه القطع ارتباطها بموسيقى الرقص ، أو ، إذا ضمت لنفسها موضوعا ثانيا ، أو ، إذا أحاطت الحركات السريعة بحركات بطيئة مثل الليجرو وأداجيو ، أو أندانت ومنويه ، أو شيرزو ، أو الليجرو النهائى ... تكونت عندنا السوناتا ، أو الكونشرتو أو السيمفونية الكلاسيكية .

### الشكل الموسيقى

ولن يالو البعض جهدا .. فى النقطة التى نتحدث فيها — عن أن يتهمنا بالشكلية ، ولسوف يقال إن الموسيقى بالنسبة لك نوع من بناء ، أو طريقة تنفيذ فنية ، أو علم تجميع البنمات ... لكن الأمر هنا ، كما هو الشأن فى أى مجال آخر ، أمر فن يبدأ عندما تنتهى الطريقة التنفيذية ، فكم من أعمال موسيقية لا يمكن أن يعاب عليها بشيء من الناحية الدراسية البحتة ، ولكنها عندما تنفذ طبقا للقواعد كلها ، تؤدى إلى ضجر قاتل . . . وكم من أعمال أخرى تهزأ بالنظريات ولكنها مذهلة حلوة . . . وإذا أنت تهتم لدرجة مبالغ فيها بالناحية الشكلية للموسيقى ، ألا تعرض نفسك لخطر تشجيع الروح الأ كاديمية الجامدة على حساب العبقرية والحياة؟ ألا تعرض الموسيقى كذلك للتجرد من كل عاطفة وكل قريحة فياضة وكل حرارة بشرية ؟ ألم تسكن « انعودة إلى باخ ، أعوام ١٩٢٠ — ١٩٢٥ أمرأ أدى إلى تفضيل موسيقى مجردة جامدة كان مطعمها الأول أن تشبه « آلية مصنوعة



جيدا، ؟ ومن هنا كانت مثل العناوين . «خطوة الصلب» للموسيقى بروكوفيف و«الباسيفيك رقم ٢٣١» للموسيقى هونجر .

وعلى كل فإن الألووية التي تمنح للشكل تنفي أهمية التباين في التجربة الموسيقية وفي طبائع الموسيقيين . ذلك أنه إذا كان صحيحا أن بعضهم مثل مندلسون وسان صانص ورافيل وسترافنسكي يرتاحون لأدق أنواع الشكل المحدد ويطبّقونه تماما عندما يلزم ذلك ، فإن آخرين مثل شومان وبرليوز وشوبان وديبوسى يتخلصون غريزيا من كل أنواع القواعد والقوانين ويريدون أن تسكون أيديهم طليقة حرة . ثم إن هناك إلى جانب المنطقيين والهندسيين الموسيقيين - وهذا نفس الشيء - هناك المغرمون والمتحمسون بالحب، والوجدانيون ، وكلهم يلقى أرضا بالموسيقى المشيدة تشييدا علميا لتجسد المشاعر للحما ودما . كما يقول ديبوسى ، ويطالبون ، كما يفعل كلود آشيل بضرورة «البحث عن نظام داخل نطاق الحرية ، لا في نطاق قواعد فلسفية أصبحت عاجزة ولا تصلح إلا للضعفاء ... وبألا نستمتع لنصائح أحد إلا الرياح التي تسرى وتقص علينا قصة العالم» ( ١٨ ) .

هذا أصلح لنا نحن الذين نستمع للموسيقى... فإذا كان لاغنى حقا لكي نفهم الموسيقى أن ندرس كيفية تشكيلها والهارمونية والكوتربوان . . . وإذا كان من الضروري لكي نندوقها أن نعرف كيف صنعت ، لأصبحت مصدر تعب أكثر منه لذة . ومن حسن الحظ أن الموسيقى كما يقول ديبوسى شيء عليه أن يبحث كيف يبعث اللذة عندنا .. ولا بد أن يكون الجمال محسوسا، وأن يمنحنا المتعة المباشرة، وأن يفرض نفسه علينا أو يدخل في ثنايا نفوسنا دون أن نبذل أى جهد لنفهمه . ( ١٩ ) .

زد على هذا أولا بتحديد الطبيعة الصحيحة للشكل الموسيقى . « ابعده عن نفسك هذه الفكرة - هكذا يلاحظ رولان مانويل - إن الشكل

شيء خارج عن الموسيقى، ونوع من نسيج خلفي يستخدم لإضفاء التماسك اصطناعا على الحديث الموسيقى . . . إن الشكل هو النظام الداخلي الذي يبعث الحياة في التكوين ، والعمل الفني لا يوجد فعلا ولا يمكن أن يفهم إلا من خلاله ، والشكل هو الذي يصبغ العمل بمعناه وبعلة وجوده وبحياته ، لكن هذا الشكل ليس مرئيا بالضرورة ، فهو في الاليجرو ظاهري واضح تماما ، لكنه في الحركة البطيئة أقل ظاهرة ووضوحا منه في الاليجرو .

هكذا « نخطئ من البداية إلى النهاية إذا نحن تصورنا أن صيغة السوناتا أو صيغة « الليدر » عبارة عن قوالب تصب فيها من الخارج مادة رنانة . . . فهناك صيغ ثابتة ترغم الموسيقى على الخضوع لمطالب الإطارات المحددة ، لكن هذه العناصر الظاهرية للبناء الموسيقى ليست ترجمة مادية مرئية لنظام داخلي روحي مختلف . ( ٢٠ ) لا شك أننا إذا أردنا أن نكتب سوناتا ، علينا إيجاد موضوعين وربطهما سويا تبعا لخطة مرسومة مقدما ، ولا بد هنا أن يملأ القالب المفروض علينا وأن تبعث فيه الحيوية الإبداعية التي تستولي عليه وتستغله لكي يصبح شكلا حيا . على أن الحيوية عنصر تابع من العمل نفسه ومندمج في الموسيقى الذي أبدعه . . وعند ما لا يكون هذا الاندماج ممكنا بسبب نقص في العبقيرية أو عدم التوافق المزاجي ، تطبق القواعد آليا . . وهنا يحسن ترك هذه القواعد بدلا من السقوط في الروح الأكاديمية .

ويظل الاهتمام بالشكل الخارجي للعمل الفني قائما ، ولا يمكن تركه لما يسمى الهوى السائد أو ما يدعى بأنه الوحي ، وكلاهما مصدر فساد مباشر للعمل نفسه كما نرى لدى بعض الرومانتيكيين . والحقيقة أنه « إذا نتج في الإيقاع خطر التطهر من القواعد تطهرا مطلقا ، وإذا كانت الموسيقى بعد باخ قد وقعت في خطر الروح التعليمية أو التكلفة ، الأمر الذي مهد للثورة

التي قام بها بيتهوفن حين حقن الموسيقى بدم جديد ، فذلك أن الخطر ناجم عن انحطاط المشاعر نفسها بسرعة فائقة . . . .

فطالما قلنا وكررنا إن الشكل والفكرة في الفنون الجميلة عامة شيء واحد ، وبهذا ، فإذا كان الرومانتيكيون قد ميزوا بين الشكل الخارجي والفكرة ، وتركوا جانباً البناء بالمعنى الدقيق ، والمنطق فأولوا الهوى الشخصي اهتمامهم ، فإنهم بهذه الطريقة قد حرّموا هذا الوحي نفسه من الأسانيد التي يستند إليها ومن إطاراته التي يعيش فيها ، فقد كانت الأشكال في ذاتها ترغم المؤلف الموسيقي على الإيجاز والوضوح بصفتها ضروريين للأسلوب العظيم الذي كان ينتشه يعتبره — وهو على حق — الصفة الأساسية لأرفع أنواع الموسيقى . . . . وحين أضفى نيتشه على الموسيقى روح الكمال ، تمكن باخ من الوصول إلى القوة الانفجارية في الموسيقى . . . . أما الموسيقى الرومانتيكي فقد كان على عكس ذلك يستوحى عمله من مثل أعلى أدبي أكثر منه موسيقي ، ويحرم نفسه من قوة الشكل في ذاته ، ولذا تجده وقد بالغ في الإفادة من الوحي وقد ملأ صفحاته «ملتنا» ، حتى إذا كان من أكبر الموسيقيين . . . . وقد كانت النتائج المباشرة لهذا الفن المستند إلى القوى الغامضة للفرد ؛ ذلك الفن الذي يرفع العاطفة على حساب العقل أن ترك الفنانون الدقة وعدلوا عن البحث المستمر العسير عن الكمال الفني . . . . وبالاختصار عن القدرة العلية فحسب ، (\*) .

(\*) انظر بوشيه: معرفة الموسيقى ص ١٧٩ — ص ١٨١ ، حيث يميز المؤلف بين موسيقيين لإيقاعيين وموسيقيين عواطفيين ، وبين عصور إيقاعية «وعصور عواطفية» . . . وهكذا جاء الموسيقى موتفردى بعد فترة طويلة كانت الموسيقى فيها توضع وسط العلوم وبيتهوفن (ص ١٥٣) وهكذا جاء التمييز مريباً ولكنه لا يحل المشكلة ؛ إذ لا شك أن الإيقاع أو العواطف تسيطر دائماً عند الموسيقى مهما كان الاتزان عنده موجوداً (ص ١٥٤) ومع ذلك فالإيقاع والعواطف ليسا يطبقان متميزين أو عنصرين تتكون منهما الموسيقى والموسيقى بصفتها موسيقى ليست الا لإيقاعاً وكل ما فيها لإيقاع — ومن ناحية أخرى فإن العاطفة التي يحوي الإيقاع جزء من الإيقاع نفسه ، وهي صفة الإيقاع نفسه التي تجعله محرّكاً للشعور ولا علاقة بين هذا وبين العواطف الطبيعية التي يتحدث عنها بودلير ولا شيء فيها يتعلق بنظرية العواطف لدريكارت .

ولنسرع لنضيف إلى هذا أن الرومانتيكيين ، بصفتهم موسيقيين لم يتركوا جانبا أهمية الشكل ، بل نجدهم يعترفون بضرورة الاهتمام به اهتماما أساسيا ، كما نجد هذا في الصفحة الآتية من مذكرات ديلاكروا عن شوبان ، يقول ديلاكروا : « كنت أسأله ( شوبان ) عما يقيم المنطق في الموسيقى ، فيجعلني أشعر بالهارموني والكوتربوان ، الأمر الذي يعنى أن اللحن العائد هو المنطق في الموسيقى ، وأن معرفة اللحن العائد معرفة عميقة تعنى معرفة هذا العنصر عقلا واستنتاجا في الموسيقى . . . . وبهذا يعتبر العلم كما يبينه رجل مثل شوبان هو الفن بعينه . . . . وعلى عكس هذا لن يكون الفن ما يراه الرجل العادى ، أى نوعا من الوحي يأتى من حيث لا ندرى ، ويسير عفواً ولا يبين الشكل الخارجى الجذاب الأشياء ، بل هو العقل نفسه تزيينه العبقرية طبقا لمسيرة ضرورية تحكمه قوانين عليا ، ( ٢١ ) .

وما من شك في أن جميع الرومانتيكيين كانوا على نفس الدرجة من الفهم كما كان شوبان ، ومع ذلك فالصعوبات التى صادفوها ، وأحيانا أسفهم على ما لم يستطيعوا عمله له مغزاه . . . . فقد كانت « المهنة » دائما بالنسبة لبرايوز عقبة ، ولطالما قاسى عمله الفنى من هذا . أما شوبير ، وهو نموذج العبقرى غير المثقف ، والموسيقى الذى لم يكن له نظير فى نوع « الليدر » هذا النوع الذى يلعب فيه الوحي الجارف الدور الأساسى ، فلا قيمة له عندما يجرب نفسه فى السيمفونية ، وعندما يشعر يوما بعجزه الفنى فى هذا قرر فى آخر أيام حياته أن يتلقى دروسا فى الكوتربوان ، لكن الوقت كان قد فات . وعن شوبان ، لا بد أن نعرف بأنه كان قد أبدع أيما إبداع فى المقطوعات الموسيقية العاطفية الصنيرة التى توقع على البيانو أو بالصوت الإنسانى ، فإنه يضيق ذرعا بالأعمال الموسيقية ذات الحجم العريض ، لأنه طالما تردد على الشعراء كثير جدا ولم يعرف من سادة الموسيقى إلا القلائل . .

ولذا فهو يوصي صديقه العزيز براهمز ، قبل أن يسقط في هوة الجنون بقوله : واحذر من تقليدي ، أول عنايتك التنفيذ الفنى . . . . . وابتعد عن الكلاسيكية .

اختصاراً فإنه مهما تكن المواهب والأصالة وقدرة الموسيقى فإن الكلمة الأخيرة للبناء والإنشاء والشكل — أى الصيغة — وعلما سترافنسكى هنا « أن من الضروري إذلال العناصر الديونيزية وإخضاعها للقانون » ( ٢٢ ) . ويؤكد المحدثون هذه الحقيقة بطريقتهم ، وهم لا يفلتون من القواعد التقليدية إلا ليفرضوا على أنفسهم قواعد أخرى قد تكون أكثر تشدداً ، والصيغ أو الأشكال لدى سان صانص أو لدى رافيل ، أقل حرية ، رغم بعض المظاهر الخارجية منها عند موزار . . . . . وترك النغم من حيث علوه وانخفاضه لدى شونبرج وتلاميذه يؤدي أحيانا بموسيقاهم إلى التدهور ، لأن الطريقة التسلسلية عندهم تحدد هذه الموسيقى بمنطق أكثر تصلبا من منطق العصور الماضية .

لكن يحسن بنا أن نظل في إطار أكثر ألفة بالنسبة لنا ، وأن نلقى أسئلتنا على كلود ديبوسى بصفته أحد المحدثين الذين لم تفقد موسيقاهم بتألقها شهرتها القوية من حيث كونها غامضة وغير متماسكة . فما من موسيقى مثله كره النظريات والتجريد والتقليد والصيغ المدرسية ، وما من موسيقى حارب أكثر منه من أجل العود إلى المنابع الطبيعية للموسيقى لوجود — كما يقال — « النغم تحت النوتة ، والإدراك تحت الفكرة » ( ٢٣ ) . مع هذا فإن ديبوسى هذا بعينه هو الذى قال : « كلما سرت إلى الأمام سادنى الرعب من هذا الخلط غير المقصود . . . الذى ماهو إلا خداع للسمع . . . وهو بعينه الذى يرفض أن يوصف بأنه انطباعى ، ويرى فى الانطباعية « تعبيراً سهلاً عرضه احتقار الآخرين » . . . لا شك أنه فضل الملابس المفصل تفصيلاً على الملابس الجاهز ، وعمل على إخفاء الخطوط الرئيسية فى عماله بنفس

القدر الذى عمل به الآخرون على إظهارها ، ومن هنا كان الشكل عنده أقل جموداً منه عند غيره ، وهكذا كان الشكل لديه دقيقاً... وهناك حكاية صغيرة توضح اهتمامه بالشكل ، فقد قدم له صديقه سأتى يوماً إحدى مقطوعاته التى ألفها . وما إن سمعها دييوسى حتى قال له : إن وليس لها شكلاً .. وعليك أن تحصر نفسك فى كتابة شيء بشكل ما .. لكن من أجل الله .. أرجو أن يكون لهذا شكل ، ( ٢٤ ) .

هكذا كما يتضح من المثل الذى قدمناه عن دييوسى ، لا نقول إن الشكل يعنى الشكلية ، فتأنة البناء لا تمنع أبداً وجود الأصالة ، ولا حلاوة الطعم ، ولا تحرك المشاعر الناتجة كلها عن التعبير، بل على العكس من ذلك نعتقد دون أى تناقض إن أحسن الموسيقى بناء ، هى بعينها أحسنها تعبيراً ، لهذا السبب الوجيه أن ليس للبناء هدف آخر غير التعبير وهكذا يرى الموسيقيون ولنحكم على هذه الحقيقة بناء على الحكاية الصغيرة الآتية التى يتذكرها أحدهم ونلتقطها فى حينه :

وصل « جيدالغ » إلى حجرة الدراسة متأخراً ، وجلس أمام البيانو وقدمت له قطعة كورال أولحن عائد ليعزفها ، فأخذت عيناه تقرأ النص طويلاً ، ثم أخرج قلبه ورسم علامة ألتوأو تينور وهو يقول بصوت منخفض ليس هذا معبراً ، فهل كان يقصد إيجاد سر خاص فى النص؟ لا .. بل إنه كان يستدعى هذه العاطفة وذاك الذوق ، وزوج الاختيار التى تتصف بها الحساسية .. والعجيب أنك تراه وقد توقف فجأة أمام لحن « ستريت » كان بناؤه رديئاً .. هنا كان من الممكن أن يطول سكونه ، لكنه قام فجأة يكتب .. وأخذت ريشته تجرى مدة خمس أو عشر دقائق .. ثم أخذ يعزف ما كان قد أدرك .. لقد كان كل شيء فى مكانه ، وكان كل شيء يحدث رنيناً ويعنى .. وأخذ التلاميذ ينظرون إلى بعضهم البعض دهشة ورضى ، لأن خيال الأستاذ وعقله ، وبديهته كانت تملأ كلا منهم بالانتعاش الناتج عن الوزن الذى كان يحسه من خلال الموسيقى ، ( ٢٥ ) .

هل نخرج من هذا بأن الموسيقى لا يمكن أن تكون شيئاً آخر إلا موسيقى تم صنعها جيداً؟ . . لا شك لا . . لا إذا كان الأمر واجب يعطى لتلميذ عليه ان يطبق القواعد المحفوظة ، لا أيضاً إن كان الأمر أمر مؤلف موسيقى يكتفى بأن يكون متهاسكا مع نفسه، وبأن يحترم منطلقا خاصا في النغم أو اللانغم يكون قد وضعه لنفسه كبداً ثابت . نعم . . لا شك في هذا إذا كان المنطق الذي تتوجه العبقريّة ، كما يقول ديلا كروا - أو على الأقل «تزيينه الموهبة» ، يؤدي إلى خلق أشكال وصيغ جميلة بصرف النظر عن نوع القواعد والتطورات . . صيغ جميلة وتجميعات جميلة ميلودية أو هارمونية تبعث السرور في التفكير والحواس في وقت واحد . هكذا نسير دائماً ونحن نجد التعارض بين ديونيسوس وأبولون . لكن الحقيقة أن أبولون يحمل ديونيسوس بين طياته ، وما الغناء الموسيقي في ذاته إلا ما تنبض به الصيغة . إن الحكمة التي وجهها نيتشه خاصة بفاخر تنطبق على جميع عباقرّة الموسيقى «ألم يكن من مزايا القدامى أن كان أرفع المؤثرات لديهم في نفس الوقت وسيلة جمالية، في حين أن حقيقة الطبيعة عندنا ، نقصد على ما اعتقد تناسخ الحياة البشرية والإحساسات البشرية ، يجب أن تستخدم للحصول على مثل هذه النتيجة؟» .

### الموسيقى والمعمار والرياضيات

إن فكرة التشييد الموسيقي في ذاتها تذكرنا بفن البناء . ولقد أشرنا مراراً إلى عمل مهندس المعمار لنوضح نشاط الموسيقي الفنان . فالحقيقة أن بين المعمار والموسيقى علاقات مؤكدة غالباً ما يلاحظها الفرد . . ودرجة يقال معها إن الموسيقي بناء يتحرك، وإن البناء - على حد قول جوته - «موسيقى مركزة» . ألا يجوز أن يكون مرجع هذا التشبيه أن لكليهما علاقة بالرياضيات؟ فلننظر عن قرب إلى هذا التجانس، وسنرى أن هذا التجانس

لا يقبل المناقشة لدرجة أننا إذا دفعنا بالبحث فيه إلى مدى بعيد فإننا قد نقضى على ما يحدد أشكال الفنون الجميلة ، بل والفن نفسه .

ليس من المستحيل أن نحدد القرابة بين الموسيقى والمعمار كما صورتها قصة « آمفيون » الذى كان يعزف على القيثارة فتتحرك الأحجار . « فن الواضح أن الموسيقى والبناء فنون تستطيع أن تستغنى عن تقليد الأشياء فى الطبيعة ، وهى فنون للمادة والشكل الخارجى فيها علاقات أشد قوة من تلك التى توجد بين الفنون الأخرى ، باعتبار كليهما يتجه نحو الحساسية بأشد حالاتها عمومية . . ذلك أن كليهما يقبل التكرار بصفه وسيلة قوية للتعبير ، وكلاهما يعمل بطريق التأثير الحسى لكبر الحجم والقوة فيهما ، التأثير الذى يجعلهما قادرين على جذب الحواس والعقل لدرجة الذهول . وأخيراً فإن لهما طبيعة خاصة من حيث إنهما يوحيان برفاهية تنتج عن تجميع العناصر فيما بينها وتنميتها نموا منتظما يجعلهما أقرب ما يمكن من الهندسة والتحليل . لقد نسيت أهم ما فى هذا ، أقصد الإنشاء ، ذلك الربط بين المجموع والتفاصيل ، وهو شئ يمكن أن تلبسه فى الأعمال الموسيقية والمعمارية أكثر منه فى فنون إعادة تصوير الكائنات المرئية نقلا ، وتلك التى تستعير عناصرها ونماذجها من العالم الخارجى ، والأمر الذى ينتج عنه ضعف معين فى النقاء ، وإشارة إلى العالم الخارجى ، وإحساس غامض يأنى عرضاً ، ( ٢٦ ) .

غير أن هذا التقريب لا يصل إلى جوهر كل من فنى المعمار والموسيقى ، لأن المواد الأولية التى يستخدمها كل منهما — نقصد الأجسام المادية من ناحية ، والنعومات من ناحية أخرى — تجعل من الأول فناً يتعلق بالمكان ، والثانى يتعلق بالزمان . وصحيح أن الزمان والمكان ليسا كما اعتقد بيرجسون قابلين للانفصال تماما . فالوسيقى مثلا — رغم كونها فناً زمنياً — تنطلق



في مكان يتخيله السامع — خلقت « لنرى وتسمع في آن واحد، .. والكوتربوان عبارة عن خطوط وعن هارمونييات الأحجام، ولا يدرك العقل تتابع النغمات إلا لأنه يدرك سيرها، فالميلوديا ترتفع وتنخفض وتخلق كعصفور، في حين ينظر السامع بالأذن تطور سيرها، (٢٧) . هذا وتوضح الصفة المكانية للموسيقى عندما يستخدم الموسيقى طريقة العزف المعكوس حيث يتابع الموضوع مصحوبا بما يعادله ويمثله تماما بحيث يصبح هذا المماثل بمثابة انعكاس دقيق في مرآة .

وفن البناء بدوره لا يمكن أن يتحقق خارج الزمن مادام يفترض حركة الأعين التي تستعرض مختلف أجزاء المبنى « وهو متحرك، وليس بغير متحرك، ديناميكي، وليس بثابت . هذه الحقيقة تستند إلى البصرية الطبيعية، وإلى أن الرؤية لا تسير بالتوازن، بل إنها تتابع الشيء، لأن الرؤية المتميزة دائماً تكون مختلطة للشيء، حيث يظهر الخط المتعرج وهو يتحرك، والحقيقة أنه لا يتحرك في نظر الرائي فعلا، بل إن العيون نفسها هي التي تتحرك حين تتابع هذا الخط، (٢٨) .

ورغم الاتصال بين الزمنية والمكانية فهما متميزتان .. وهكذا الأمر في الموسيقى وفن البناء ... ولعل من المبالغة في استخدام اللغة القول بأن « فن البناء زمني لا مكاني، (٢٩) . لأنه إذا كان الزمن والحركة شيئين ضروريين لبحث تفصيل أجزاء مبنى معين فإن هذا المبنى يتقدم للنظر كله مرة واحدة، باعتباره قد شيد ليعطى عن نفسه انطبعا شاملا، وباعتبار فحص أجزائه أمراً الغرض منه تقوية هذا الانطباع وتنويعه . أما في الموسيقى فالأمر على نقيض ذلك، لأنها بحكم شكلها ذات طبيعة تتابعية، مثلها مثل الأدب، « لا ندرك فيها التفصيل وينتج تجميع العمل الموسيقي

إذا هكذا من الخاص إلى العام، ويكون الجهد الذى يطلب إلى السامع جهداً تركيبياً أو تأليفاً لا تحليلياً ، (٣٠) .

لهذا لا يمكن الحديث عن الموسيقى الموجهة للعيون إلا وهى ما تزال على الورق . أما عزفها أو إيقاعها وسماعها ، فهو يخضع قبل كل شيء لقانون عدم رجوعية الزمن ، حتى ولو كانت هذه الموسيقى تدفعنا إلى تخيل أشباح تسير أو تتحرك فى المكان .. وهكذا فهى تعطى نتائج مختلفة جداً عن نتائج البناء رغم أنها تستخدم التعادل كما يفعل فن البناء . بصورة زخرفية صغيرة مقلوبة تزين مبنى ما تتطابق بالنسبة للأبصار فى ناحيتين تتكرر فيهما ، ويمكن إدراكها فى سهولة . أما موضوع الموسيقى الذى تقلبه بالنسبة للسامع فلا يمكن إدراكه لأنه ليس صورة بسيطة تعكس الموضوع الأول فى مرآة مفسب ، لأنه يظهر كما لو كان مشوهاً أو مقلصاً (٣١) ، ولا يمكن لغير المتخصص غالباً أن يدركه . ومن جهة أخرى يلاحظ أن التكرار فى الموسيقى وفى فن البناء لا يعبر عن نفس الشيء .. فالرسوم المعمارية التى تتكرر تؤثر عن طريق وجودها معاً ، وبالتالي فهى تخلو من أى تأثير بالمفاجأة أما فى الموسيقى فإن عودة الميلوديا تفاجئنا لأن المفروض فيها أن تكون قد اختفت ، ولكنها تختفى لتعود مرة أخرى .. ففى البناء نجد المضاهاة فى المكان . أما فى الموسيقى فنجد التتابع فى الزمن .

والموسيقى أيضاً — إلى جانب البناء — هى الفن الذى عمل أكثر من غيره على نمو الرياضيات، وأصلها — كما نعلم فى الغرب على الأقل — يرجع إلى فيثاغورس . فلقد كان هذا الفيلسوف يعتقد أن الأعداد هى جوهر الأشياء ونسيج الحقيقة ، وكما يقول هو : « منبع الطبيعة الأبدية » (٣٢) ، على أن تناسق العالم يأتى من علاقات عددية بسيطة ، هى التى تنتجها الموسيقى ، بمعنى أن أغنية السموات تجد صداها فى أغنية الصوت البشرى . ومن هنا كانت الرابطة بين الموسيقى وعلم الفلك ، تلك الرابطة التى لم يتمكن أحد

من إنكارها . ألم يتحدث أندريه جيد بشأن باخ عن « موسيقى فلسفية؟ » .

لقد تشبعت الروح اليونانية بالدرس الذي ألقاه فيثاغورس ، وتجد آثاره عند أريستو وأرسطو ، ثم انتقلت هذه الآثار إلى العصور الوسطى . التي تعتبر الموسيقى علماً تضعه في « رباعى المعرفة » مع الحساب والهندسة والفلك . ولقد أولى كثيرون من محدثى العصر الحالى الرياضيات دوراً هاماً جداً في النظرية الموسيقية ، فهناك لا يفتقر يأخذ فكرة معينة من سانت أوغستين ويقول إن الفنان الموسيقى رجل يمارس الحساب ويجهل أنه يفعل ذلك ولا يعرف أنه يستخدم الأعداد ، ومع هذا فهو يستخدمها فعلاً . فالموسيقى « تمرين لا شعورى على الحساب » . . . ولندكر أن من بين فلاسفة ماوراء الطبيعة الألمان ، هناك مثل هربارت — من كانت عندهم الأعداد والنسب هي العناصر الحقيقية للجمال الموسيقى ، (٣٣) .

وهناك حقائق واضحة تثبت هذه الرابطة منذ أول نظرة ، فقد كانت تجربة الوتر الاهتزازى معروفة عند فيثاغورس ، كما أن قطعة الأمعاء تصدر رنين « الثمانى » عند ربطها من منتصفها . والخماسى عند ربطها من ثلثها و « الرباعى » عند ربطها من ربعها . وبهذا تكون الفترات الموسيقية الرئيسية فيما بينها كالأرقام ١ — ٢ — ٣ — ٤ ، ويمكن تمثيلها بالنسب  $\frac{1}{2}$  —  $\frac{2}{3}$  . هذه الملاحظات صحيحة ، وخصوصاً إذا أضفنا إليها الظاهرة المسماة ظاهرة الرنين المتعدد التي ثبتت صحتها أيضاً بعد بالتجربة العملية . فالوتر الاهتزازى يصدر إلى جانب رنينه الرئيسى نغمات جزئية تسمى النغمات الهارمونية ، والنغمات الأولى — بصرف النظر عن ازدواجات الثمانى : أوت — صول — مى ، تشكل التوافق لمقام كبير متكامل ، وهو العماد الرئيسى فى الهارموني الكلاسيكى الذى كان يسميه رامودالدفة الأولى للطبيعة . ولقد أولى اهتماماً كبيراً أيضاً « لدورة الخماسيات » . وقد رأينا

أن الخماسي يقابل الرقم ٣ وهو رقم كامل تماماً . إذ يمكنك الحصول على جاما كاملة ذات اثنتي عشرة نوتة إذا أنت أصدرت نغمة أيا كانت ثم سرت من خماسي إلى خماسي نحو السميك أو نحو الحاد على السواء . . أما النغمة الثالثة عشرة فهي تؤدي بك إلى تلك التي بدأت فيها أول الأمر . وكل هذا يمكن تصويره على شكل دائرة مرسومة فكيف إذن لا نقول إن الموسيقى تعتمد على العلاقات العددية البسيطة وهي الموجودة أصلاً في الطبيعة ؟ .

إن النتيجة النهائية لهذا تتعدى هذه الحدود . فقد كان من الضروري أصلاً أن تأخذ النظريات الموسيقية في حساباتها الضرورية الطبيعية التي تتعلق بالرياضيات أو بالطبيعة ، وقد فرض الثماني نفسه كنهياً للسلم الرنان ، لآلأنه ناتج عن تقسيم الوتر في منتصفه ، بل لأنه يستجيب لفرق الارتفاع بين أصوات الرجال وأصوات النساء . لكن لماذا استوصل ربع النغم، على الأقل في الموسيقى الغربية إلا لأن من العسير إدراكه على الأذن عامة ؟ . . ليس للعلم دخل في الحقائق التي ترجع إلى تكوين الأعضاء الصوتية والحسية . ما من شك أبداً في أن الرياضيات قد أدت للموسيقى خدمات جليلة ، فسمحت لها بوجه خاص بتحديد سلم النغمات وإكمالها ، لكنها لكي تفعل هذا بالذات كان عليها أن تصحح الطبيعة وتعيدها إلى وضع تراهي مناسبة . . وهكذا يصبح الرياضي مصلحاً للحقائق الموسيقية بعد أن كان مشاهداً لها حسب . . . وبذلك أصبحت لدينا جاما تسمى جاما الفيزيقيين ، بعد أن كانت لدينا الجاما الفيثاغورية وحدها ، ثم أنت بعد ذلك الجاما المعتدلة . فإذا كانت الرياضيات إذاً قد دخلت إلى الموسيقى ، فذلك لأنها وضعت فيها على الأقل بالقدر الذي كانت تدخل به سابقاً . . وعلى أية حال فإن الجاما ليست مطابقة تماماً حتى بعد تحسينها للبساطة العددية التي يجها المتصوفون والفلاسفة ولا شك أن من الدقة أن نحدد اللحظة التي يتوقف فيها الشيء عن أن يكون بسيطاً . . . على أن الصحيح أنه بمجرد الابتعاد عن الرباعي أو الخماسي تبدأ العلاقات العددية في التعقد شيئاً فشيئاً .

هذا ولم يكن تدخل العلماء كبيراً لدرجة لم يكن هناك فيها فرق بين

معطيات الفيزياء ومعطيات فن النغمات .. فمثلا في نغمة أوت مقام كبير في الارتفاع تختلف النوتتان لا - سي - عن تلك التي تتطلبها نظرية الفيزياء ، فهذه الأخيرة تتطلب - بعد وضع أوت - صول - مي - فا - ري - أن نضع قيمتها  $\frac{1}{2}$  وهي غريبة في النغم من حيث ارتفاعه بل وعن نظريتنا الموسيقية - وتحمل النوتتان لا - سي  $\frac{1}{3}$  محل سي  $\frac{1}{4}$  لأسباب ميلودية . ومن أجل التقليد الشكلي في هذه الجاما الثابتة ذات الأربع النغمات من الرسم الناتج عن الجاما الرباعية الأولى . وأيضاً تخرج الهارمونيكا ١١٧ في آن واحد من أنغامنا ومن كتاباتنا ولا تدخل إليها إلا بناء على التقليد المعروف الذي يجعلنا نعزف « فا » النغمة الحادية عشرة بنغم « أوت » رغم أنه في منتصف المسافة بين فا  $\frac{1}{2}$  فا  $\frac{1}{3}$  (٣٤) ، وهكذا لن نصل إلى إغلاق حلقة الخماسيات الا إذا دفعنا بإصبع الابهام دفعة خفيفة، والواقع أننا إذا بدأنا من أوت فإن النغم الخامس الثالث عشر يعطينا سي  $\frac{1}{5}$  الذي لا يختلط مع أوت فقط الا بالنسبة للأذن ولإصابع البيانو .

على أي حال فإن الفروض الرياضية كانت اقل فعالية في تاريخ الموسيقى من تقدم التنفيذ الموسيقي على الآلات. فلماذا مثلا ظهرت الهارموني متأخرة لهذه الدرجة مادامت مبنية على الأعداد ؟ لأن المختصين كانوا يجهلون استخدام المدى ، وذلك رغم ما كانت تتمتع به الرياضيات من حب، ولقد كان اختراع المدى عاملا على ترتيب عدة ميلوديات بعضها فوق بعض ، وهو الذي سمح بقراءة التجميعات الموسيقية قراءة رأسية ، وهو الذي أعد أيضا لظهور التوافق للوقت الذي أدخل فيه قضيبي القياس ولماذا استخدم باخ الجاما المعتدلة ؟ هل كان ذلك ليرضى تفكيره الرياضي لأن قيمة نصف النغم يعبر عنها بالجذر  $\sqrt[12]{2}$  ؟ إننا نعلم مع ذلك من المعاصرين أن باخ لم يكن يفكر لا في الأعداد، ولا في النسب العددية. إذ أن الذي كان يريده في عملية الإصلاح التي كان قد شرع فيها هو إجراء تعادل تام بين أنصاف النغم الاثني عشر التي تتكون منها الجاما، ومن هنا كانت رغبته في نقل الأنغام وترتيبها إلى اللاهية .

هذا التقدم في التنفيذ الموسيقية ، لم تعاون فيه الرياضيات بشيء ، بل لأنها عرقلته في بعض الأحيان ، وهي مسئولة بوجه خاص عن أن الموسيقيين إلى حوالى منتصف القرن الرابع عشر ومعهم أصحاب النظريات في الجنوب الأوروبى قد أهملوا الثلاثى لأنهم كانوا غارقين في أحلام فيثاغورية ، وبذلك أهملوا أيضا التوافق السكامل الذى يوجد فيه هذا الثلاثى . . . ولقد ظلت هذه الفترة النغمية ( الثلاثى ) إزاء الرباعى والخامسى كنعيم غامض يمكن قبوله من قبيل التسامح فحسب ، ولو أنه اليوم يظهر لنا شيئا طبيعيا يدخل ضمن نطاق الهارمونييات الأولى . إننا نرى مدى ما كانت الموسيقى تفقد . . . ونرى أن النسبة العددية للثلاثى لم تكن ولا شك سهلة (\*) .

ولكن لا بد لنا من أن نؤكد أكثر من هذا ، فالرياضيات لم تتمكن من البقاء في قلب الموسيقى ، بل لأنها لم تتعد الخطوة الأولى نحوها ، فبين الموسيقى والرياضيات نفس الفرق الجذرى الموجود بين العلم والفن ، لأن دور رجل العلم هو إرجاع الظاهرة إلى ناحيتها العددية ، القياسية التى يتم التعبير عنها بطريق النسبة أو المعادلة . والظواهر النغمية تقبل هذه المعاملة أيضاً . لكننا نتساءل : هل كانت هذه الظواهر تقبل هذه المعاملة على نطاق أوسع من الظواهر البصرية إذا كان فن الألوان (التصوير) قد اصطبغ منذ البداية كما هو الشأن في فن الأنغام بفروض رياضية ؟ على أية حال فإن الموسيقى لا تختلط بعلم السماع أكثر من اختلاط علم البصرييات بفن التصوير . . . ويمكن القول فقط إنها — أى الموسيقى — تستعيد موادها الأولية من علم السماع ، لأنها لا تتبع ميدان السكم ، بل ترجع إلى مجال النوع . والتضاد بين اللونين الأحمر والأخضر لا يعتبر بالنسبة للعين علاقة ترددات الإشعاعات الضوئية . . . ونفس الشيء يقال عن الخماسية التى تدركها الأذن فلا ترجع إلى النسبة  $\frac{4}{3}$  التى يدركها عقلا رجل الرياضيات .

(\*) كان الثلاثى الفيثاغورى يعادل  $\frac{1}{3}$  . أما فى جاما الفيثاغورى فهو يعادل  $\frac{2}{3}$

صحيح أن السمع والبصر يصطبغان بصبغة عقلية، وأن الموسيقى تفترض رؤية النسب ، وأن نفس هاوى الموسيقى تكون راضية عندما تكتشف وجود تماسك منطقي في تسلسلات الأناغم المنتظمة . . . إلا أن النسب المقول عنها هذه ذات طبيعة أخرى غير طبيعة النسب العددية ، عندما تدركها الحواس حتى إذا كانت هذه الحواس قد دربت تدريباً عقلياً . . . أضف إلى هذا أن تماسك العمل الموسيقي لا تحكمه القوانين التي تحكم الأعداد . وهكذا نجد أن العلاقة النغمية السائدة تستجيب جمالياً بطريقة التبرير المنطقي عن طريق التعارض بين الأمور . فإذا أعطينا نغمة أيا كانت أصبح الأمر أن نجد نوتة أخرى تقف موقف الضد صراحة من الأولى ، دون خلط أو تقريب أو تعقد أو شك ، لتحدث معنا رنيناً وسط علاقة تتميز حدودها مع احتفاظها بالاكتمال والثروة والدسامة . . . وفي هذه الظروف يحسن طبعاً اختيار نغم صول ... الخماسي (٣٥) وهكذا نرى أن الخماسي يجد قبولاً في آن واحد لدى الفيزياء ولدى الموسيقى ، لكن قبوله هذا لا يرجع في الحالتين لنفس العلة . فالحقيقة الفيزيائية لن تكون بأى حال تبريراً ولا -بها للحقيقة الموسيقية .

والمبالغة في التفكير رياضياً قد تؤدي إلى نسيان المهم في الأمر ، أفصد كون الموسيقى فناً ، وكونها ترمى إلى تحقيق الجمال ، وفي هذا عمل بعيد كل البعد عن الرياضيات أيضاً . على أن نسبة عددية ما لا يمكن أن تكون جميلة في ذاتها ، وقد تكون لها جميع الصفات عدا الصفة الجمالية ، لأنها لا تبعث السعادة في النفس كما تفعل الميلوديا أو يفعل التوافق الهارموني . وبتعبير آخر لن تكون للنسبة قيمة في نظر عالم الرياضة إلا من حيث كونها صحيحة . أما بالنسبة للفنان الموسيقي فلا . . . وإن صح التعبير نقول إن الموسيقى لا يهتم بالنسب في ذاتها ، ولا يهتم إلا بالصفة الملبوسة للنوتة والفترة أو للتركيب النغمي نفسه . وفي هذا ما يكفي للتمييز بين مجالى الرياضيات والموسيقى ، حتى ولو ظهرا كأنهما يتداخلان .

## الزمن الموسيقى

إن المقارنة التي قننا بها الآن بين الرياضيات والموسيقى تقهى إلى نتيجة إيجابية ولو أنها تظهر كما لو كانت جافة. فالموسيقى فن تجمع النغمات بطريقة تبعث السرور إلى الأذن ، الأمر الذى ينسأه الرياضيون . وهذا التجميع يتم ويكتمل فى الزمن ، وهذا ما يميز الموسيقى عن فن البناء ، وقد عرف القديس أوغسطين الموسيقى بأنها « علم الحركة » ، والحركة تضم الزمن إن هى ضمت فكرة العدد ، ويلاحظ هنا سترافنسكى « أن الموسيقى تنبنى فى التتابع ، وهى بالتالى فن زمنى ، فى حين أن التصوير فن فضاءى ، والموسيقى تفترض قبل أى شىء تنظيما معينا للزمن ، أى « زمنية مزمنة » إن سمح لى باستخدام هذا التعبير الجديد ، (٣٦) . ويقول رولان مانويل بتعبير أبسط إن الموسيقى « لعبة النغم والزمن » (٣٧) ، لحتى إذا اكتفيت بقراءة تقسيم ما ، أجد نفسى وقد اندججت فى المدة ، فهناك إذا تجربة موسيقية للزمن ، أى زمن تنشئه الموسيقى وتعيشه الموسيقى ، وهذا هو ما نسميه الزمن الموسيقى .

فعندما نقول مثلا إن لدى الوقت — أو — ليس لدى الوقت — أو الوقت يمر بسرعة — أو يمر فى بطء . . . أو إن الوقت من ذهب الخ . . . عندما نقول هذا عامة نحدد حقيقة معقدة للغاية ، بمعنى أن الوقت — أو الزمن الذى نمارس خلاله نشاطنا بأنواعه وتم فيه أعمالنا ونحقق خلاله مشروعاتنا وتأخذ فيه أعمالنا ومشاغلتنا مكانها . . . هذا الزمن عبارة عن مجال تنتشر فيه مختلف العناصر الكونية والبيولوجية والسيكولوجية والعلمية والاجتماعية . . . ومهما يكن الأمر فإن الزمن العادى المعروف — وإن أمكن القول — هذا الزمن اليومى ، يشكل النسيج العادى لحياتنا .

أما الزمن الموسيقى فهو شىء آخر ، لسبب بسيط هو أن الموسيقى تؤدى بنا إلى الخروج من الحياة العادية . . . فما إن تهبط عصا رئيس الأوركسترا



وما إن تبدأ أوتار الكمان في العزف ، حتى يبتعد عنى ذلك الزمن الذى كان يطاردنى . . . ويتوقف ويلغى نفسه بنفسه ، وتتطاير آلامى ويذهب سأمى ولا أشعر بالأسف على ما مضى ، ولا بالضيق حيال المستقبل، وأترك جانباً زمن العمل ومشاكل الحياة وعبودية ما يمر فى سرعة خاطفة ، وأجد نفسى وقد دخلت إلى زمن جديد ، ملئ نقى لا يتبدل . . . وما كل شئ فيه إلا نظام وجمال ورشاقة إلهية ، تحملنى خلالها الميلوديا على أجنحتها . وتلفعنى أمواجها فى جنباتها . . . وأصبح أسيراً لهذه الزمنية الجميلة وأحمل وأنحمل تطوراتها وأترك نفسى لها تسحبى وتخضعنى .

والزمن يتضمن التغيير ، فهو ينتزعنا دائماً مما مضى ولكنه يختلس منا ما لم يحدث بعد . ويكتب لافيل هنا يقول : « لا يوجد زمن إلا لى توجد دائماً فترة بين السكائن الذى نفكر فيه أو نرغبه والسكائن المعطى لنا أو الذى نملكه » (٣٨) . . . وبهذا تصبح معجزة الموسيقى وسر السعادة التى تمنحنا إياها أنها فى نفس الوقت تخضع لهذا القانون وتحررنا منه ، على أنه لأن الظاهرة الموسيقية تنمو فى الزمن فهى تتطلب من المستمع أن يحتجز مختلف مراحلها بدلا من أن يفهمها دفعة واحدة، ويستخدم فى احتجازه إياها ذاكرته ، كما يستخدم فى انتظار مراحلها القادمة خيالاً دائماً اليقظة . ولقد ذكر أريستوكسين فى مطلع القرن الثالث قبل الميلاد هذه الملاحظة فقال « إن فهم الموسيقى يخضع لشرطين: أولهما تذكر ما فات ، وثانيهما سبق ما سوف يحدث ، وهكذا يستند إدراك الشكل الموسيقى إلى الرغبة وإلى الذاكرة .

ومن الخطأ أن نفسر هذا الكلام تفسيراً سطحياً يستند إلى تجربة الزمن العادى . فأنا عندما أصغى إلى الموسيقى ، تخرج الذكري من أعماق الحنين للماضى ، كما تخرج الرغبة من قلقها الذى تعيش فيه ، دون أن أشعر بأنى فقدت شيئاً ، أو أنه ينقصنى شئ ، لأن الحاضر يكفينى كل لحظة هذه

هي « القدرة الجارفة للعادة التي تتصف بها الموسيقى من حيث إنها تسبق الأحداث : وهي واثقة بنفسها ، ومن حيث إنها تعد للمستقبل دون خطأ وتبني للحاضر — كما يقول بول فاليري — بشظايا المستقبل ، (٣٩) . إنه انتظار ، نعم ، لكنه انتظار يعبر هنا عن ثروة الماضي الذي يغزو المستقبل مكونا نظرية من الإمكانيات تعيدنا إليه .. وفي اللحظة التي تولد فيها هذه الجملة تجدها تغطي هذا الانتظار ، لكن أليست هي بالذات التي أثارنا فينا هذا الانتظار الذي يبررها؟ . بالاختصار ، فإن أصالة الزمن الموسيقى تنحصر في « أن الماضي والمستقبل يبران الحاضر بدلا من أن يحولانا عنه ، ولن يكونا هكذا أسفا أو انتظارا ، بل إنهما يلتصقان في هذا القرب المستمر الذي يوجد فيه عمل الحاضر ، (٤٠) .

ويقول لافيل أيضا : « إنه في أرفع لحظات حياتنا ، وعند حدوث الانفعال نتيجة الاكتشاف والإبداع والحب ، يخفى الشعور بالزمن والذي يفتح أمامنا إذ ذاك هو الأبدية ، لا المستقبل ، (٤١) . . لكن هل هذه الأبدية هي التي يختص بها الله والتي تطابق طبيعته ؟ لا . . إنها طبقة زمنية تقرب من هذا الوعد بالحياة الأبدية ، الذي يجعل منه علماء العلوم الدينية حقا للصالحين ، لكن يظل الزمن هو الزمن بتتابعه الذي لا يعود إلى الوراء ، وقد خففته معاييه الموروثة . . . وإن يظل هذا الزمن بمثابة بيئة الأهداف التي لا تقنع ، ولا رمز المتابعة التي تصل إلى هدفها نهائيا ، بل هو بيئة الاستمتاع التي تظل مليئة بخير يتجدد دائما ويضفي السعادة علينا دائما ، والموسيقى تجعلنا نعيش في زمن مشابه لهذا ، هو رمز وصورة أرضية للخلود دون أن يكون هو الخلود بعينه . . . وتطوره « لن يكون إلا تحليلا لشيء مكتمل نمثله ، لا يمكن أن يثرى أو ينمو ، ولا يمكن أن يهدف لشيء إلا للاحتفاظ بنفسه . . . وتمدده هو « هذه الحركة السهلة التي يؤدي بها الكمال إلى كمال جديد مستمر وبهذا يعبر العمل الموسيقى عن خصب الشيء المكتمل الذي يحدد نفسه بنفسه ، (٤٢) .

قلنا إن مأساة الوجود الزمني تنحصر في البعد بين الرغبة والتملك .  
الموسيقى هي التي تقضى على هذه المأساة لأنها تحول الانتظار إلى متعة وتولد  
الانتظار من المتعة ، إذ يمكن أن تترك دون أسف سرور الدقيقة التي  
تمر إذا كنا واثقين أنها سوف تتجدد باستمرار ، وأنا سنبقى في السعادة  
المتجددة دائما في حاضر أبدي والسعادة التي تقدمنا لها الموسيقى ليس لها  
أصل آخر غير هذا ، وهي سعادة ناتجة عن الانتصار على الزمن ونزع سلاحه  
وتلاوة التعاويذ عليه واستنقاذه ، لأنه لم يعد يحوى بالنسبة لنا أى تهديد ،  
إذ يذهب دون أن يختطف منا شيئا ، ويسرى دون أن يختفى . واللحظة  
الهاربة ، وهي مع ذلك لحظة لا تتحرك ، كسهم زينون عند فاليري « تطير  
ولا تطير » . ولذا فالتجربة الموسيقية تستجيب للرغبة العميقة للسكان الذي  
يهدف إلى تغيير زمنيته القلقة إلى زمنية سعيدة ، وهي تمكنه من تذوق  
الراحة في الحركة والأمن في التعبير . وهذا التوافق السرى بين الفرد  
ونفسه ، وبينه وبين العالم الذي يسير في طريقة للوجود يختلف عن طريقتنا  
ونعني بذلك الأبدية .

فإذا كانت الموسيقى تنتزع الإنسان من الزمن العادي الكريه الذي  
يسير فيه نحو الفناء ، أليس هذا إذاً لكي يغرق من جديد في نفسه ؟ وإذا  
كان زمنها قد أصبح أبديا ، ألا يجب أن أبحث عنه ، كما يبحث لنا الإنجيل  
عن مملكة الله ، في داخل نفسى بدلا من أن أحاول دائما إظهار مشاعري  
خارجيا ؟ هذه النظرية ، يعزوها البعض إلى بيرجسون ، وما من شك  
في أنها تمثل ناحية من نواحي فكره ، حيث تعود الاستعارات الموسيقية  
غالبا تحت قلبه ، لأن الزمن العميق في نظره فسيح السكان الذي يترجم  
طبيعيا بالموسيقى باعتباره أصلا موسيقى . أما العمل الموسيقى فلن يفعل  
شيئا غير التعبير عن « الحركة الدقيقة للروح ، والحياة الداخلية للمؤلف ،  
التي تندمج والحياة الدقيقة للمستمع عن طريق نوع من التمتمة أو الرنين .

وهكذا تصبح « الميلوديا التي نصغى إليها وقد أغمضنا عيوننا ، وقد أخذنا  
نفكر فيها ، أقرب ما يمكن من أن نتقابل مع الزمن ، والزمن هو سيولة  
حياتنا الداخلية نفسها » (٤٣) .

غير أن مثل هذا التطابق بين الزمنية والموسيقى لن يخلو من المعايير ،  
فماذا يمكن أن يكون موسيقيا بالذات في « الحركة الدقيقة للروح » ؟  
وكيف يمكن أن يعيش العمل الموسيقي بعد اللحظات العابرة للإبداع إن لم  
يكن هذا العمل عبارة عن نقوش تمثل زمن الموسيقى تمثيلا أميناً ؟ على كل  
فالمشكلة هي أن نعرف هل فكرة الترتيب المتوالي ضرورية أم غير ضرورية  
لكي ندرك الزمن ، وإذا لم نقع بالتالي في خطر القضاء على الزمن نفسه إذا  
نحن استأصلنا فكرة الزمن . إذ يجوز « أن يختفي الزمن مع السيولة المطلقة » (٤٤) ،  
على أي حال لا بد أن نشق أن الموسيقى قد تختفي ، فهي لا شيء دون التقدم  
والدخول في النفس العميقة ، بل إنها لا شيء دون التمييز والتكرار  
والتسلسل . فالموسيقى وهي تتطور تطوراً طليقاً إن تكون إلا خلطاً  
مطلقاً ، وتقطعا مطلقاً ، وتخبثاً خالصاً ، إن هي كانت ممكنة .

وهو قف بيرجسون من هذه الناحية أكثر تنوعاً في الحقيقة ، إذ ليس  
من المستبعد أن يجرى عنده تحديد أكثر وتوضيح أدق . فالاستمرارية  
بالنسبة له لا شك صفة ضرورية للحياة النفسية العميقة ، لكن هذه  
الاستمرارية مهما تسكن ذات سيولة ، فهي ليست موضع اللامبالاة ، لأن  
الاندفاعات تصبغها بصبغة الحياة ، ولأن ضربات القلب تبعث فيها التقسيم ،  
ولأنها تخضع للتسلسل المنتظم . وتؤكد هذا إحدى الصفحات التي كتبها  
بيرجسون في كتاب « الضحك » التي يتحدث فيها عن الموسيقيين فيقول :  
« إنهم يفهمون شيئاً لا علاقة له بالكلام .. أوزاناً معينة من أوزان الحياة  
والتنفس تعيش في أعماق الإنسان أبعد مما تعيش أعماق العواطف فيه . . .  
يفهمون هذا تحت هذه السعادة ، وذاك الحزن ، نظراً لأنها هي القانون الحي

الذى يتغير بتغير الأشخاص .. هذه الأوزان تتبع نشوته وآلامه ، وآماله  
كلما استخلص هذه الموسيقى واستوعبها خالصة « (٤٥) .

فانشكر بيرجسون لأنه أكد لنا بهذا الوضوح أن الموسيقى لا تعبر عن  
العواطف العادية : «هذه السعادة وذاك الحزن اللذان يمكن ترجمتهما  
بالكلام . . . لأن الذاتية التي تمد الموسيقى فيها جذورها أشد غموضا ،  
من هذه المشاعر السطحية ، ولأنه أوضح الأوزان الحيوية التي يشعر بها  
مؤلف الموسيقى في قرارة نفسه ، والمواقف العاطفية وترددات  
النغم النفسى والقانون الخى المتغير بتغير الأشخاص وآلامهم وآمالهم  
ونشوانهم . . كل هذا يعيش فوق الانفعالات العابرة السطحية . مع هذا  
فالشئ الذى لا يقبل الوصف أو النطق به شئ ، والموسيقية شئ آخر . والحياة  
الداخلية في ذاتها ليست ميلودية ولا هارمونية . وبالتالي لا يكفى « أن  
نستخلص ، الحركة الدقيقة للروح لكي نضع قطعة من الموسيقى ، بل لابد  
لهذه الحركة الداخلية أن تحصل على شكل ما أو أن تقبل شكلا ما ، وأن  
تنظم نفسها تبعا لحطة موسيقية وتصبح ميلوديا ، أى كأننا موسيقيا متميزا ،  
له وجوده الموسيقى الخاص به ، ومزودا بمعنى موسيقى تابع من ذاته .  
وقد عرف هذا جيدا الفيلسوف الذى كتب « المنبعان » ( بيرجسون ) ،  
إذ كانت الموسيقى بالنسبة له مصدر إبداع وخلق عواطف جديدة تميزها  
وتحددها هي ، تدخل في صيغتها وتنبع من بنائها .

يتحدث فاليرى عن الموسيقى في مكان ما فيقول : « إنها تنسج لنا زمنا  
ندخل فيه حياة كاذبة تلامس ملامس الحياة الحقيقية » (٤٦) . فالزمن الموسيقى ،  
كالمشاعر الموسيقية ، تحده الموسيقى ، وهو رنين خارج عن الزمن ، زمن  
خيالى يفتشه الموسيقى مستندا إلى زمنه هو ، لكنه يختلف وينفصل ويقوم  
بذاته مستقلا ، ولو أنه يظل محصورا في حدود العمل الموسيقى ، لأن له

مثله ، بداية ونهاية . ويظل منقوشا في بنائه ، مرتبطا بشكله ، لا يفصل عن المادة الرنانة؛ فدور مثل الفالس أو «المارش» أو غيرها يفترض تنظيما موزونا معينا ، وبالتالي تنظيما خاصا للزمن ، فتعتمد كثافته وسمكه وتمدد أو انكماش نسيجه ، وجفاف هذا النسيج أوليوته ... تعتمد على الصفة الميلودية أو الهارمونية . أما قوانين التأليف وتغاير الموضوعات والحركات السريعة أو البطيئة ، فلا تأثير لها في تغيرات الزمن الموسيقى .

ومن المؤكد رغم هذا أن هناك أعمالا ذات أسلوب أكثر حرية وتلقائية ، مثل آداجيو موزار أوليدر شومان، تشترك وتتماسك عن قرب بالحالات التي يكون عليها ضمير المبدع.. ويميز رولان مانويل بهذا الصدد بين «نمودجين أساسيين للموسيقى ، موسيقى غنائية أو متغنية ، وهي التي تفيد من الزمن بطريقة أيا كانت ولا تقيسه ، وهذه نمودجها الاداجيو . وموسيقى راقصة أو «مصحوبة برقص» ، وهي التي تمنح الزمن قياسا كما تقاس ضربات النبض أو دقائق الساعة ... وهذه نمودجها «الاليجرو» . وبعد ذلك يقول إن «الاليجرو غالبا ما يندمج في الزمن الحقيقي ، ويندمج الاداجيو في الزمن السيكلوجي» (٤٧) . هذا ونجد نفس التمييز عند سترافنسكي .

أضف إلى هذا أن الأعمال الموسيقية التي تخضع لخط زمنية موضوعية — مثل الفالس ذي القياس الثلاثي الزمن — لن تضم تعبيراً ما إن هي لم تكن قد أثرت بفعل الوزن الحى غير المنتظر ، الذى تدها به حركة الروح تقصد «التبوء» الذاتى لحياة الفنان . والحقيقة أن للزمن الموسيقى أنواعا بقدر ما يوجد من مؤلفين ذوى أصالة ، فالعالم الزمنى عند بيتهوفن ليس هو بعينه العالم الزمنى لشوبير ، وليس هذا بنفسه هو العالم الزمنى عند شوبان ، وليس هذا الأخير هو بنفسه عند فورييه .

هكذا لا يمكن تحطيم الرابطة بين زمن الموسيقى وزمن الفنان الموسيقي . ولو أنها لا « يتقابلان » أبداً ، لأن المؤلف لا يخضع وهو يبدع عمله لسير حالاته النفسية ، وعمله شيء ، يختلف تماما عن كتابته بدقة . فهو « يستخلص » كما يقول بيرجسون زمن موسيقاه من الزمن الذي يعيشه ويستخرج منه العناصر الموسيقية ، أو القابلة للدخول في إطار الموسيقى ، نقصد تلك التي تقبل أن تتحول إلى موسيقى . وهو في هذا لا يأخذ في اعتباره ، لا المادة ولا ما تحويه زمنيته من محتويات نفسية ، بل يكفي بأن يحتجز الدفعة والرسم « الأرابيسك » والشكل الوزني والديناميكي ويخلق عن هذا الطريق ، في روافد الزمن أنغاما من زمنه هو ، في النقطة التي تتقابل فيها متطلبات الشيء الذي يريد عمله واندفاعات حياته الداخلية ويصبح هذا الزمن الشكلي زمن العمل الفني . الذي يصبح فيما بعد زمن العازفين والمستمعين حين يجيئون بقصد الاندماج فيه ، كالمارة الذين يدخلون حلقة الرقص . ، (٤٨) .

### الإنشاد الموسيقي

ليست الأبدية السعيدة التي تحملنا إليها الموسيقى في الحقيقة هدوءاً جافاً ، أو انعداماً للحياة ، أو « نيرفانا » ، تبتلع كل عاطفة ، تتحرك في نوع من اللامبالاة الرفيعة . ألم نقل إن الصيغة الموسيقية يجب أن تكون مبهرة ، رغم أو بسبب دقتها ، وإلا أصبحت عدما ؟ وإذا كانت الموسيقى — كما نعتقد — ذات هدف آخر غير التعبير عن المشاعر العادية ، أليس من الواضح أنها تثيرنا أو تهدئنا ، تمس إحساساتنا أو تبعث القلق فينا كيف شاءت ؟ أليست هي التي تحرك العواطف دون أن تترجم انفعالا محددًا ؟ هناك إذاً إنشاد موسيقي ، وتستطيع الموسيقى بناء عليه أن تعرف نفسها بأنها « توصيف أنشودى للزمن » ، (٤٩) ، وفي ضوء هذا التعريف يعادل الموسيقى الفنان في قيمته قيمة الإنشاد في ذاته . ولنحاول هنا تحديد طبيعة هذا

الإنشاد ، وهو شيء لا يعدم علاقة بينه وبين إنشاد الشعراء والمصورين ، شيء — نقول هذا مرة أخرى — لا يعنى استعراض العاطفة العادية .

ولطالما لوحظ أن للموسيقى قوة انفعالية خارقة ، ولطالما استخدمت هذه القوة ، وهى — أى الموسيقى — بين الفنون الأخرى ، الفن الأول الذى يؤثر فى الأعصاب مباشرة رغم أنه يتجه إلى العقل أيضا ، ويؤثر فيها باتصال وبطريقة جسدية تماما . ومجرد الرنين أو توقيع نوتة ما تتكرر أو تطول يبعث الانفعال إلى المخ والقلب والرئتين والشرايين والدم والعضلات ، يبعث الاهتزاز فى الجسم كله .. ومن باب أولى الميلوديا ، بما تحويه من ثروة ومن منحنيات صاعدة أو هابطة ، ومن أنغام متباينة فى الارتفاع الصوتى ، ومن حركات سريعة أو بطيئة ، ومن إسراع أو إبطاء ، ومن وزن يندمج مع القياس أو يحطمه ، ومن تضاد بين الزمن النسبى للأنغام ، ومن تغير فى القوة عن طريق التعرض القوى ، ومن الكريشندو (الصعود) أو الدكريسندو (الهبوط) وسلطان الهارموني على المراكز العصبية ، وبالتالى على الجسد كله ليس بأقل من سلطان الميلوديا كما ذكرناه حالا ، سواء سيطرت علينا الهارموني وهى تداعينا ، أو أخذت تمزق نفوسنا وهى تمثل المتعارضات ، أو دفعت بتوافقاتها إلى أعماق أحشائنا . وما من شك أبدا فى أن الموسيقين يعزفون على أجسامنا كما يعزفون على أصابع الآلة الحية .

هكذا يصبح الإنشاد الموسيقى من قبيل المبدأ لإنشاداً جسدياً . ويتميز فن الأنغام الحركية أكثر من فن الخطوط والألوان ، أو من فنون الحجم والكتل ، فالموسيقى تدفع للسير والقفز . . . ولذا فهى شقيقة للرقص ، لدرجة أن أكثر أنواع الموسيقى تأملاً أو أشدها استدعاء للتأمل توحى بتمثيل حركى قادر على تصويرها وترجمتها بالحركات لحسب . ذلك أن كل شيء فيها حركى ، ولا يصبح للوزن والميلوديا والهارموني فى توافقها أى



معنى إلا بفضل تسلسلها وتتابعها ، ما دام كل شيء فيها يثير الحركة . . . .  
وتظهر هذه الحركة أحيانا بالأذرع والسيقان ودائما بالنسيج وأدق أجزاء  
الأعضاء الداخلية . وبالاختصار « لا ترجع عليه وجود الفن الموسيقي إلى  
الحاسة السمعية للإنسان فحسب ، بل إنها ترجع كذلك إلى العلاقة المتينة  
الخاصة التي تربط بين الحساسية السمعية والحركية الحية ، وبوجه خاص ،  
الحركة النفسية » ( ٥٠ ) . والشئ الذي يسمى نشوة أو نحوها — أو إثارة  
— أو راحة ، أو دفعا إلى أعلى أو إلى الأمام هو الأثر الذي تتركه الموسيقى .  
وكلها قبل كل شيء ظواهر عضلية وحركية .

هل من الممكن أن نوضح وأن نصل هذه الطريقة في الفنية الموسيقية  
برد الفعل النفسى الجسدى ؟ يعتقد البعض أن هذا ممكن ويقولون إن « كل  
جملة صاعدة ترفع النغم العاطفي ، وإن كل جملة هابطة تخفض منها »  
( ٥١ ) . هكذا يتكون « رافع السيف » عند فاجنر — وهو الذي يبعث  
فينا نشوة لإرادة القوة — من مجموعتين ميلوديتين صاعدتين . والعكس في  
مقطوعة « البطولة » وهي مقطوعة حزينة للأموات ينخفض فيها النغم ،  
وهي تنتج من مجموعتين هابطتين . ومن ناحية أخرى يلاحظ أن « كبر  
الفترة بين نغمتين يؤثر في القوة الديناميكية تأثيرا يكبر كلما طالت الفترة .  
وقفزات الأنغام تثير قفزات ديناميكية تتولد فجأة ، وبالتالي تثير تنوعات  
مفاجئة في النغم العاطفي . وذلك إذا سارت فترة السكون من السميك إلى  
الحاد في اتجاه النشوة العالية ، وإذا سارت من الحاد إلى السميك في اتجاه  
المهبط ، ( ٥٢ ) مثال ذلك مقطوعات المارسييز ، وأغنية الرحيل وموضوع  
قفزات الفاليري عند فاجنر وبطولة سيجفريد عنده أيضا ، وكذا  
موضوع « مارش » المشاة ، كلها تبدأ بنفس الصيغة المثيرة ، أي بقفزة صاعدة  
لنغم السائد القوي ، نقصد الرباعي الصاعد .

ويلوح أن التجارب العملية قد أثبتت صحة هذه القوانين ، إذ تدل على أن تمدد العضلات يزداد بازدياد تردد النغمات المتغيرة ، وأن هذه الزيادة كبيرة بحيث لا يمكن قياسها بالدينا موميتر ( مقياس الديناميكا ) ، ولو أن هذه التجارب كانت سريعة وضحيلة إن هي قورنت بتعقد الظاهرة الموسيقية ، إذ أنه بالإضافة إلى ارتفاع النغمات ، تتداخل قونها ومدتها وطابعها وطريقة ونوعية إرسالها ، وتنظيمها المتبادل بوجه خاص ، ذلك لأن تعبيرات اللغة الموسيقية تستطيع أن تقول ما تريد قوله عن طريق علاقاتها بما يسبقها وما يلحقها في الحديث الموسيقى ، أكثر منه عن طريق مغزاهما المجرد ، ( ٥٣ ) . ولهذا فإن من الممكن تماما أن نعبر عن اللشوة بجملة هائجة ، كما هي الحال في موضوع « القديس فرانسوا دي بول يسير على الأمواج » ، كما يمكن التعبير عن الهبوط بجملة صاعدة كما هو الشأن في « دراسة فامقام صغير لشوبان » ، ( ٥٤ ) وكذلك فإنه « إذا كانت اللشوة متناسبة مع طول الفترة الموسيقية ، تتسامل : كيف نفسر صفة الإثارة الكروماتية ؟ ولماذا اعتبر اليونان النغمة السميكة هي منطقة الانتشاء الحماسي بكل معناه ، تاركين جانبا استخدام أى مقياس للديناميكا ؟ » ( ٥٥ )

هذا صحيح ، بل ونضيف إليه أن الصيغ الميلودية أو الهارمونية يتغير معناها بتغير العصور . إن الموسيقى تمارس تأثيرها في الأعصاب ، ولاشئ . يخففى بسرعة كما يخففى الشعور العصبي ، وهناك تنافرات جذب الأذان في جيل معين ، وتجدها بالنسبة للجيل الذى يليه شيئا جافا . . . ويجب أن نفسى ، بالإضافة إلى هذا ، أن التأثيرات التى تنتجها الموسيقى ترتبط بالنظرية الموسيقية السائدة ، فهى تتغير في إطار نظرية أخرى كما تتغير في معانى الكلمات في نصوص مختلفة . فهكذا نجد « أن قفزة الرباعى ، مهما تكن قوية ، قد لا تدفع سيقان اليونانى ولا قلبه للقفز ، ولا تدفع رجل

العصور الوسطى لشيء لأن حاسة السمع لديه لم تتدرب على هذه النغمات البسيطة كما يحدث لنا نحن حيث نجد فيها ثروة ناتجة عن توافقين متوالين هما الرباعي والسباعي السائد الذي نفهمه مستترا بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، وقد أصبح هذان النوافقان في العصور الحديثة محور ارتكاز الموسيقى ، (٥٦) .

على أى حال فإن القول بأن « الموسيقى لذة للروح لأنها دافع يولد النشاط في الجسم » ، (٥٧) قول لا يكفي ، كما لا يكفي القول بأن الروح « فوق ظاهرة » وإن الإنشاد والموسيقى ترديد نفسى لاهتزاز جسدى ، لأن الإنشاد الموسيقى يذهب من النفس إلى النفس عن طريق الجسد ، وهو في هذا يتمتع بطبيعة روحية أصلا وأساسا . على أن إدراك الموسيقى حسيا يفترض كما رأينا عملا عقليا ، لكن العقل لا يلعب إلا دور الوسيط فحسب . ويقول سان سايان : « إن في الفن نغمات . . شينا يعبر الأذن كما تعبر الدهليز ، ويعبر العقل كما تعبر ردهة ، ويذهب بعيداً . . » ، (٥٨) لكن إلى أين يذهب هذا الشيء ؟ هل يذهب إلى ما وراء آلامنا وسعادتنا وانفعالاتنا وعواطفنا الخاصة حيث تتجه الموسيقى إلى العاطفية البحتة ، إلى القوة الانفعالية للروح ، إلى القدرة على الإحساس نفسها ؟ لقد كان هذا رأى نيتشه ، لكننا لا نؤمن به تماما . إذ يجب أن نذهب إلى أبعد من ذلك إلى حيث يختق التمييز بين القدرات كما يختق التمييز بين المشاعر والأفكار . إن الموسيقى تمسنا في الواقع من جذور كيائنا ، وتخترق جسدنا إلى أن تصل إلى الروح فتدق عليها في محور ارتكازها ، وفي النقطة التي تنبع منها جميع أمانينا ، لأن الوزن الذي تنطوى عليه والقوة التي تحويها تصل إلى الوزن الحى الذى ترضه وإلى القوة العميقة التي هي كيائنا . فإذا ماتت كل ما نحب ونهوى اتجهت كما يقول شكسبير إلى مقر الحب نفسه ، ذلك الشيء الذى . . لا أدري كيف . . ينبض ويتأوه ويأمل . . .

لكن هل نستطيع الوصول إلى سر كل حياة وكل كائن ، إن نحن استطعنا الوصول عن طريق الموسيقى إلى سر كياننا نحن ؟ وهل تمكننا الموسيقى من الاتصال بالحقيقة التي تتهدى بها كل حقيقة فينا وخارجا عنا؟ هذا ممكن . . . فالعالموسيقى — هكذا يقول بيتهوفن — كشف أرفع من أى حكمة، ومن أى فلسفة . ، وهو يقول أيضا إن «الموسيقى هي الوسيلة الوحيدة التي توصلنا إلى عالم أرفع ، ذلك العالم الذي يضم الإنسان والذي لا يستطيع الإنسان أن يضمه» ( ٥٩ ) . الحقيقة أننا نرى الموسيقى ترتبط دائما بالدين . فالنشوة الموسيقية مثلها مثل النشوة التصوفية تقرب من كل ما يعصى على التعبير والنطق ، وما لا يمكن التعبير عنه باللغة . . . وفيلسوف من فلاسفة ما وراء الطبيعة مثل شوبنهاور قد يكون على حق حين يمنح الموسيقى صفة القدرة على إسماء المظاهر الظواهرية ، وعلى ضبط الشيء في ذاته ، وعلى الاتصال بجوهر الطبيعة . ومهما يكن من أمر فإن الإنشاد الموسيقي يصبح إنشادا كونيا ، فكل شيء يحدث في لحظات معينة كما لو كانت الموسيقى تمنح الأوزان الداخلية فينا الوزن الأولى ، وهو قانون الكون . . . ويلوح أنها توسع ذاتيا بحيث تبلغ حجم العالم وتعيد وضعها في التناسق الكوني بعد أن تجمعها في ذاتها وتخلصها من عراقيلها .

هذا ولا ترتفع جميع أنواع الموسيقى ولاشك إلى نفس المستوى من الروحية ، فالنفس البشرية تضم قها ووهيدات ، ومن هنا كان الازدواج في الإنشاد الموسيقي ، ولذا قد يكون من الخطر أن يقارن الإنسان نفسه بالقوى الكونية ، ولذا حذرنا «باريس» من موسيقى الهلاك فقال : «هناك أنغام تذهب إلى محراب النفس لتبعث النشاط في تعقلنا وجنوننا ، ولتضع في نفوسنا خمائر تجهلها» ( ٦٠ ) ، وهكذا فالموسيقى قادرة على تهدئة غرائزنا ، لكنها أيضا تستطيع أن تبت فيها الهياج ، ويمكن

دأبما تقريبا أن تلاحظ وجودها عندما تريد أن تنزع من الإنسان سيطرته على نفسه ، فهي تساعد على إيجاد النشوة السفلى والنشوة العليا على حد سواء ، واللبو الخليع ، مثله مثل الصلاة لا يمكن إدراكها دون الموسيقى ، وهاك الطقوس السحرية ، وغالبا ما تكون قاسية بذئثة ، في الأديان السفلى . . لا تتم إلا في جو من انقضاء جماعى تعمل على وجوده أنغام « التام تام » . كما كان محاربو العصور كلها يذهبون إلى المذابح على أنغام الطبول . . وعندما يقوم شبان اندفعوا في قسوة نحو نهب قاعة مسرح بعد انتهاء حفل جاز ، لا يمكن أن نقول إن الموسيقى تلتطف الأخلاق .

إنها تلتطفها ما دامت هي الموسيقى ، أى مادامت تعمل على تنقية القوى الروحية والجنسية فتحررها إلى إنشاد موسيقى بحت . هذا ولا شك أن مؤلفى الموسيقى يتصفون بالسطحية أو العمق تبعا لنوعية روحهم ، كما يتصفون تبعا أيضا بالجدية أو الهزل ، أو بالعذاب أو الهدوء . ويقول فاجر هنا « إنهم لا يستطيعون جميعا ان يذهبوا لاستشارة الله ، كما فعل بيتهوفن عند كتابة رباعياته الأخيرة ، ولا يستطيع كل موسيقى على السواء أن يذهب بنا إلى قمة الهدوء الروحى الذى يوصلنا إليه جان سباستيان . ولم تطول المسافة مثلا بين باخ وأوفنباخ . يكفى أن الموسيقى تستطيع أن تحل أغنيها فينا محل ثورتنا ، وتنقذنا من نفوسنا وتنقى حركاتنا الجسدية وتخرجنا من عالم المحسوس لتتجه بنا قليلا أو كثيرا إلى ملكة التأمل » فإن هي أضفت على الموسيقى لحظة تلقيت منها أجمل هبة مادامت تبعك التناسق فى نفسى ، أى الحكمة والتعقل بحيث ترتب قدراتى كلها ، بل وجسدى ، تحت سيطرة الحكمة ، وللكمة اسم آخر هو الخير . . إننا لم ننته بعد من تفهم معنى تلك الصورة القديمة التى تصور « أورفيه » منقى النفوس بالهارموني والتى تترجم الحقيقة . لا: إن الموسيقى لا توقظ فينا لا السعادة ولا الحزن . . فإن هي استطاعت الوصول إلى الهدف الذى ترمى إليه تماما لجعلت منا آلهة » ( ٦١ ) .

## مناهج خارج المنهج

مادمت أصل إلى المسكان المحدد وفي الميعاد المحدد ، فما من أحد يمنعني من اقتطاف أزهار الطريق ، أو الإعجاب بمنظر الطبيعة . هكذا الأمر بالنسبة لفنان الموسيقى أيضا ، إذ يجب عليه أن يعطى لبنائه الرنان معنى مفهوما بذاته فحسب ، وعن طريق الصيغة ، وأن يطلق الحرية لهذا الإنشاد الذي لا يتصل إلا بصلة بعيدة بالعواطف الأخرى ، وإن هو لم يفعل هذا فلن يكون لعمله قيمة ، ولن يكون عمله هذا موسيقيا. هذا هو منهجه الضروري الإجبارى . أما ما يتبقى بعد ذلك فهو حر في كل شيء يستطيع بالقدر الذي تسمح له به وسائله أن يصنع الألوان والأضواء والظلال وأن يصف ويحكي ويصور ويطلق هذا الموضوع أو ذاك - أى ، بالاختصار - أن يرسم لنفسه هذا المنهج الثانوى الاختيارى أو ذاك . ولن يضع على المستمع في هذا شيء بشرط أن تكون الموسيقى بالنسبة له أيضا موسيقى قبل كل شيء .

ولقد قلنا في بدء هذا الفصل إن الاتجاه نحو القصص أو الوصف في الموسيقى يوجد كثيراً لدى الموسيقين ، وعندنا من هذا أمثلة نأخذها من النغم الجريجورى الواحد ، الذى يقلد ما يعبر عنه تماما ، كفكرة «أضواء» أو فكرة «عيشوا على الأرض» ، أو نأخذها من موسيقى عصر النهضة الذين استمروا في هذا الاتجاه حيث لم يحدث أن تركوا يوما كلمات معينة مثل : «اصعد» أو «اهبط» دون أن يوضحوها برسم يناسبها . وباخ لا يتبع طريقة أخرى غير هذه . والحركات الصاعدة لآلة القدم في الكورال الذى يصور «الطوفان» ومقامات السباعى في كورال مقطوعة «سقوط آدم» كلها ذات قيمة تصويرية.. كما أن الكروماتية (تعدد ألوان النغم) ذات الأنين، التى يستخدمها بيتهوفن فيما بعد تهدف إلى تصوير احتضار المسيح فوق الصليب . وهایدن يسمعنا في مقطوعة الخليقة «زئير الأسد وتغريد

العندليب ونوح اليمام ، (\*)

وهو يريد بالتأكيـد أن يـصور لنا هنا الألوان المنعشة في الصباح حين يربط في بداية الجزء الثالث بين المزمـار والآلات الوترية . وعموما فإن تأثير الاوركسترا تمثيـليا ليس بجديد .

على أنه يجب الألتـضع الرغبة في الوصف حيث لا وجود لها ، وإذا كان العمل الموسيقي يحمل عنوانا ، فليس هذا بدليل على شيء ، وغالبا ما يكون المؤلف قد بدأ مقطوعاته بدافع جمالي بحت ، ولا يدرك العلاقة بينها وبين شيء معين إلا فيما بعد . وهكذا يعثر على العنوان بعد تأليف المقطوعة أو خلاله ، فهذا هونجر حين كتب « باسيفيك ٢٣١ » ، لم يكن لديه أي هدف أو نية لتقليد قاطرة السكة الحديدية ، وهو يقول هنا : « لم تكن عندي فكرة أخرى غير كتابة حركة سيمفونية ما ، فرأيت أن أقرب بين أجزاء الوزن وأن أباعد بين أجزاء الحركة . . . ولم أبحث عن عنوان للقطعة إلا بعد ذلك ، عندما انتهيت منها . وأنت تعلم أنني أحب قاطرات السكك الحديدية كثيرا ، ورأيت إذاً أن أفعل مثلها فأسميت حركة مقطوعتي « باسيفيك ٢٣١ » ( ٦٢ ) . وقد كتبت عناوين « التقديس » لسـترافنسكي ، و « الخمار الصغير الأبيض » لايبير — كما يشهد بذلك مؤلفوهم — في نفس الملابس .

وأحيانا تختفى نية الوصف قليلا أو كثيرا إزاء النية الموسيقية ، فلا يطلب الموسيقى من الشيء إلا أن يقدم له عنصرا ميلوديا أو هارمونيا يستخدمه . وقد كانت « العرجاء » مثلا في نظر مؤلفها رامو فرصة لتكسر الوزن كما كان نوح الطير في مقطوعته « الدجاجة » لنفس الموسيقى ، وقد

(\*) لن ننتهي إن نحن تحدثنا عن أصوات الطيور في الموسيقى ؛ فقد أوحى الدجاجة لرامو أصواتا . أما هايدن فلم يأنف من إيقاع صوتها حين تبيض في نهاية الرامعي العشرين وفي الليجروواندانت السيمفونية ، وقلدها موزار وروسيني وياخ . . .

صورت تماما كما هي في الطبيعة أولا ، كانت بمثابة خلية نسج حولها المقطوعة  
كلمها على هيئة بناء شكلي له جماله في ذاته . أما « الصيد » لموزار أولسكارلاني  
فهو لا يصور لنا شيئا عن رحلة صيد ما . وعندما أسمى هايدن إحدى  
سيمفونياته « الساعة » وأخرى « الدب » لم يكن يقصد أى تصوير . . . كما  
أنه إذا كان صوت أقدام الحصان قد أوحى لبيتهوفن كما يدعى البعض  
باللايجريتو في السوناتا ٣١ رقم ٢ بشىء ، فالحقيقة أنه لم يحتجز من هذا  
الصوت إلا المحرك الأول

وعلى كل ، فالواقعية في هذا المجال لا يمكن أن تذهب إلى أبعد من  
ذلك .. إذ أن لغة الأنغام تختلف كل الاختلاف عن لغة الألوان في التصوير ،  
وإذا فإن الموسيقى لا يقلد النموذج ، بل بالأحرى ينتج مرادفا سمعيا  
أنشوديا له ، وقد يكون من الخطأ صبغ شيء بصبغة بصرية دون أن يكون  
هذا الشيء قابلا لذلك . ولندكر أن بيتهوفن قد كتب على رأس « سيمفونية  
الراحة » : « هذا تعبير عن عاطفة ، وليس تصويراً » ، فالمنظر الواقع على  
ضفة النهر ، والعاصفة ورقصة الفلاحين وأغنية العصفور الصغير ، كلها تعبير  
عن حالات نفسية ، والشىء الصحيح بالنسبة للرومانتيكيين مثل شومان  
في مقطوعة « منظر الأطفال » ، و « كرنفالات الفراشة » صحيح أيضا  
بالنسبة لمؤلفي الموسيقى ، لأن العالم الخارجى موجود بالنسبة لهم . فلنفكر  
في « نبذات سيمفونية » — أو — « البحر » الذى لا وصف فيه لشيء . . .  
وفي مقدمات البيانو « لديبوسى » ، ومنها « راقصات جزيرة ديلفا » و « الفتاة  
ذات الشعر السكتانى » و « هضبات انا كبرى » و « حدائق تحت الأمطار »  
و « خطوات على الجليد » ، نجد أنها جميعا لوحات موسيقية لا تصور  
شيئا ، ولكنها تنقل حالات نفسية معينة .



هل يعنى هذا أن نقول لى نحكم على عمل من هذا النوع : إن عنوانه لا يفيد فى شىء ؟ لا أظن - لأنه من الضروريات لى تكتمل المتعة التى يعدنا لها الموسيقى وهو الذى يهتم بالتقابل الغامض بين الإدراكات الحسية أن يكون هناك عنوان ، ذلك أن التشابه بين النغم واللون إحدى الظواهر العميقة التى تنتمى إلى مجال اللاشعور . واللاشعور هو الذى يعاون فى خلق كل ما هو غير محدد واضح ، وفى إيجاد قلق الانفعال الموسيقى لدى المستمع العادى الذى لا يصغى إلى الموسيقى بأذن الفنان الذى يعرف ما هو « الكونترابان » ، والذى ينصرف فى سذاجة إلى جاذبية المقطوعة الموسيقية . واللاشعور هو الذى يكشف لنا عن التناسق بين عالمين مختلفين ، واللذة التى نجدها فى مثل هذا الشعور قد تختفى إذا تحدد واتضح هذا التناسق فى صور واضحة ، بدلا من أن يظل غامضا فى إحساسنا . ( ٦٣ ) .

والقصيدة السيمفونية هى الموسيقى ذات المنهج بالمعنى الصحيح . ولقد اخترعها برليوز ولكنها لم تعش طويلا حيث اختفت فى نهاية القرن التاسع عشر ، حين امتصتها موسيقى الباليه رغم ما اصطبغت به من بريق حيث إن من بين الذين مارسوها موسيقيين لامعين من أمثال ليزت وصانص وريسكى كورساكوف وبول دو كاس وريتشارد شتراوس ، وحتى كلود ديبوسى . وبظهور القصيدة السيمفونية أخذ الرجوع إلى معطيات غير موسيقية يسيطر ويحاول أن يوجد فى كل موسيقى . فى هذا النوع يسبق النقاش الموسيقى نفسها ، وهو الذى يحدد بناءها وأجزاءها المتوالية ، ولا يستطيع المستمع إليها أن يفهم شيئا إن لم يكن قد وضع تحت بصره البرنامج المفصل لها ، وهو برنامج أو منهج رسمه الموسيقى لنفسه ، كما يفعل برليوز فى « السيمفونية الخيالية » ، أو هو أيضا منهج يكون الموسيقى فد استعاره من أحد رجال الأدب ، كما فعل ليزت حين استعار « مقدماته »

من إحدى قصائد لامارتين ، وحين استعار سان صانص أيضا «رقصة الموتى» من إحدى قصائد جان لاهور.

ويلاحظ اليوم أن علماء الموسيقى يهاجمون القصيدة السيمفونية بشدة ، باعتبارها تخضع للأدب وتعتمد أساسا على عناصر غريبة عن فن النغم ، وتنتج من هذه الرومانتيكية الخليطة التي تفسد الموسيقى بخلطها بالشعر والفن المسرحي والتصوير ، وبالتالي تصبح من وجهة النظر هذه «نوعا مجنسا» يشكل «كفرا بالمبدأ» الموسيقى الخالص (٦٤) . صحيح أن هذا الرأي يبين لنا في وضوح مدى الأخطار المؤكدة التي تهدد الموسيقى . لكن غالبا ما كان برليوز رجلا من رجال الأدب ، لأنه يريد ، مبالغا ، أن يوقظ عن طريق شروحه صوراً محددة وعواطف متميزة ، ومع ذلك فهو موسيقى أكثر منه أديب . يدل على هذا أن «السيمفونية الخيالية» لا تزال قائمة رغم عنوانها العتيق ، نحتجز منها الحد الأدنى من المناقشة الضرورية، ونصغى إلى موسيقاها ، إذ أن الشيء الوحيد الذي يجب أن يؤخذ في الاعتبار في نهاية الأمر أن تكون الموسيقى جميلة ، سواء كان أو لم يكن لها موضوع . . والعمل الفني هو الذي يحكم عليه دون أن تفكر في الكيفية الغامضة التي ولد بها . على أن «الكفر بالمبدأ» يمكن أن يؤدي إلى حقيقة صحيحة . . وهام أولاء المجنسون يملأون الشوارع ، وهم شبان على جانب كبير من الجمال .

مع كل ، فالمؤلفون الذين أولوا القصيدة السيمفونية أكبر الاهتمام لم يكونوا يهتمون بالمنهج لدرجة كبيرة ، لأنه كان بالنسبة لهم نوعا من نسيج سطحي ، أو خطة للتفكير أو مشروعا للعمل يشيدون فوقه عملا موسيقيا يكاد يكفي نفسه بنفسه . يشرح لنا سان صانص في مقدمة كتبها

لمقطوعة «عجلة أو مقال»، موضوع هذه المقطوعة فيقول: «إن موضوع هذه القصيدة هو إغراء المرأة، والكفاح المرير بين الضعف والقوة، لكن ما «عجلة أو مقال»، إلا وسيلة اخترتها فحسب من وجهه نظر الوزن والسياق العام للقطعة. والأشخاص الذين قد يهمهم البحث في التفصيلات يستطيعون أن يروا في الحرف (ج)، هرقل وهو يئن وسط القبود التي لا يستطيع تحطيمها، وأن يروا في الحرف (هـ) أو مقال وهو يسخر من الجهود الضائعة التي يبذلها البطل، إنها وسيلة، وعلى أكثر تقدير رسم تقريبي أعد من أجل الموسيقى. هذا أيضا ما يبحث عنه الأب دوкас في قصة «الصبي الساحر»، حيث يقول: «لقد اخترت الأنشودة الشعرية التي كتبها جوته، لأن طريقة قراءة القصيدة تنفق تماما وصيغة الشرزو والكلاسيكية، ولأن أغلب الأحداث لدى جوته يمكن أن تتجسد موسيقيا، ومثال ذلك الجزء الخاص بالمكنسة المكسورة، والتي يعمل شقاها على ازدواج ممارسة هذا الجزء وعلى مولد جملة تعبر عن لحن عائده، (٦٥)».

هذا ولن يكون النقاش حول موضوع اللحن عديم الفائدة، إذ أنه — على أقل ما يمكن — يفيد في شحذ خيال المؤلف الموسيقي، وفي إثارة عقله ويده، وفي توليد نشاطه الإبداعي، وكما يقول المصور رينوار، في «إشعال قريحته». كان هذا الشأن بالنسبة لليزت الذي يكتب قصائد سيمفونية ذات صيغة مكتملة تسيطر فيها الناحية الأنشودية على الرغبة في الوصف والسرود. «وليس للمنبج هدف آخر — هكذا يقول — إلا أنه يشير مقدما إلى المحركات السيكولوجية التي دفعت المؤلف إلى خلق عمله إشارة على تجسيد هذا العمل فيها». ويشير الموسيقي فيرمز إلى نفس الشيء وهو يتحدث عن دركاس فيقول: «يلوح أن دوкас لم يأخذ في مقطوعة «آريان وذو اللحية الزرقاء»، من الشاعر إلا عنصرا سريا

شحن عقله ، وهو لا يتردد في القضاء على الجرثومة الكلامية وخنقةها تحت الازدهار السيمفوني بالأوركسترا ، حين يبدأ خياله في تلقي الدفعة الأولى . وماه آريان وذو اللحية الزرقاء ، إلا قصيدة سيمفونية رائعة ، مكونة من أجزاء ثلاثة ، لا أهمية كبرى لألفاظها ، كما أنه لا أهمية فيها للأسطورة الفارسية التي منحت الحياة الموسيقية لمقطوعة لا يرى . . . فالقصيدة تعطى إشارة موسيقية للفنان الموسيقى ، والأوركسترا هو الذى يطرق الموضوع بعق ، ( ٦٦ ) هل هذا يعنى أن على المستمع أن يحرم نفسه من النظر إلى المنهج — أو أن يقرأه ثم ينساه حالا حتى ينصرف إلى الموسيقى نفسها؟ يجب هنا ألا نكون متعصبين ، إذ يمكن أن يكون معنى الموضوع مفيدا فى استمرار جذب الانتباه وفهم الخط العام للمقطوعة . أضف إلى هذا أن الموضوع ذاته يمكن أن يزيد من اللذة بشرط أن نضمن أولوية الموسيقى ، وأن نتأكد من أن المنهج — أو الموضوع — لن يحول المستمع عن تذوق الموسيقى نفسها ؛ لا بد هنا أن نصدق سان صانص ، وهو فنان لاشك فيه ، حين يرفع من شأن القصة التي تنطوى عليها السيمفونية . إنه يقول : « كم تكون الجاذبية عظيمة عندما تأتي لذة موسيقية خالصة لتتضمن إلى لذة الخيال الذى يعبر طريقا معروفا دون تردد ، رابطة فى ذلك بين الفكرة والموسيقى . . . وهذا ما يحدث ، مهما قيل ، بسهولة مطلقة . . . لأن كل قدرات الروح تجد مجالا لنشاطها ، وكلها ترمى إلى نفس الهدف . . . إننا نرى جيدا ما يكسبه من هذا . . . ومن المستحيل على أن أرى أنه يفقد فى هذا شيئا ، ( ٦٧ ) .

أما الشعر فهو لا يكتفى بالحصول — إن لزم الأمر — على موضوع من أجل الموسيقى . فكثيراً ما يشترك وإياه اشتراكا متينا . وإذا كان من

الصحيح أن هذه النظرية لا تنطبق على أدباء القرن الثامن عشر الفرنسي من أمثال ديدرو وروسو وكوندياك ، وهي نظرية عادت في القرن التالي على أيدي سبنسر، الذي يرجع كل أنواع الموسيقى، حتى موسيقى الآلات، إلى تحرر الصفات التعبيرية للغة اللفظية ونضجها . لاشك أن كلام البشر يحوى عناصر تعبيرية نجدها في الموسيقى ، وأن الانتقال من الكلام إلى الموسيقى يكاد أحيانا يكون غير ملموس . يقول سان صانص هنا « إن الكلام أنشوديا هو التغنى ، وهذا صحيح جدا لدرجة أنى حين أستمع إلى إنسان ينطق بأبيات شعر جميلة ، أجد أحيانا أنغاما أستطيع تسجيلها في نوتة » ( ٦٨ ) . صحيح هذا لأن الأنواع الموسيقية التى يصحب الكلام فيها الموسيقى متعددة، ومنها الميلوديا المغناة أو المقدسة أو غير المقدسة ، والجوق المتعدد والاوراتوريو والأوبرا والأوبرا الهزلية إلخ . . . . وليس من داع هنا لىكى ندرس هذه الأنواع المختلطة باعتبارها أنواعا ثانوية . . . لأن هدفنا هو البحث فى الطريقة التى طرق بها الموسيقيون النص لإنقاذ الموسيقى طبقا لمدارسهم وعبقرياتهم .

والموسيقيون الذين أعلنوا أفضلية الكلام على الموسيقى كثيرون ، تجدهم فى فلورنسا فى القرن السابع عشر ، ومن بين الروس فى القرن التاسع عشر لدينا موترفردى ، ولوللى ، ومنه إلى جلوك ، ومن هذا الأخير إلى سيزار كوى . والأمر أحيانا أمر طبيعة خاصة للموسيقى نفسه . ويقول كولينج فى كتاب « الموسيقى والروحانية : إن هناك — إن صح هذا التعبير — موسيقيين لفظيين ، كما أن هناك موسيقيين بصريين ، يشترك الكلام رغما عنهم بتوتر كيانهم وأهدافه نحو الموسيقى . . وأغلب الأحيان يكون هذا متعلقا بمذهب تفرضه على الفنان البيئة المحيطة به

أو التقليد . ويقدم لنا جلوك في هذا مثلاً نموذجياً ، فقد أخذ أصحاب نظريه دوائر المعارف في القرن الثامن عشر يوثرون فيه إلى أن أصبح من رأيه « تحديد دور الموسيقى في وظيفتها الرسمية ، وهي خدمة الشعر عن طريق التعبير دون تعطيل العمل المنطوي عليه الدور الموسيقي أو بعث البرودة فيه عن طريق زخارف لا فائدة لها . . . » ثم يقول : « ولقد حاولت جهدي أن أكون مصوراً وشاعراً قبل أن أكون موسيقياً ، موسيقى ؟ حمداً لله . . . لأنه كان هكذا رغم المبادئ التي نادى بها ، وبدل عمله على هذا وخاصة حين لا تعمل الكلمات على السيطرة تماماً وهو على كل حال يعرف وصفها ، هذه الكلمات ، في النغم حين يتبع غريزته وينسى التعاليمات ، وها هو يكتب إلى جويللار ، مؤلف « لفيجنى في توريدا ، المتحرر يقول له : « فيما يخص الكلام الذي أطلبه منك ، أنا في حاجة إلى أبيات من عشر مقاطع تضعها ، في الأماكن التي أيسها لك مقطعا طويلا رنانا . . . ثم أخيراً أريد أن يكون البيت الأخير قائماً مهيباً ، هذا إذا أردت أن تكون متفقا وموسيقياً . . . وجلوك في هذا أقل انسياً من لوللى الذي كان يؤلف موسيقاه قبل أن يتلقى القصيدة التي كان يطلبها من كينو ، أو من جليينكا الذي كان يكتب موسيقاه أولاً عن « الحياة القصيرة » ثم يكيف الأقوال بها بعد ذلك .

والحقيقة أن جلوك يعمل بطريقة لا تتفق دائماً وما يقول ، لأنه يخضع النص للموسيقى . أما رامو فهو لا يخفى من نواياه شيئاً ، حين كان يفخر بأنه يطبق « لاجازيت دى هولاندا ، ليجعل منها موسيقى ، ويحكى عنه أن إحدى الممثلات أرادت أن تبطىء من الحركة ، في عزف مقطوعة « الفرسان المتجولون ، ليسهل الإلقاء ، فقال لها رامو : « لا يهم كثيراً أن نسمع كلامك مادام المستمعون يستمعون إلى موسيقاي ، (٦٩) . . . وقد يكون

الكثيرون من مؤلفي الأوبرا من رأيه هذا ، وهم الذين يكتفون عامة بالقليل جدا من الكلام المصاحب للموسيقى ، وعلى رأسهم موزار الذي نعرف آراءه في هذا ، حيث يقول : « يجب بالضرورة في الأوبرا أن يكون الشعر ابناً مطيعاً للموسيقى . على أنه في أشد المواقف فظاعة ، لا ينبغي أن تعمل الموسيقى على إيذاء الأذن ، بل عليها أن تسحرها وأن تظل موسيقى ، حكمها هنا حكم العواطف ، سواء كانت شديدة أم لا ، لا ينبغي التعبير عنها بشكل يؤدي إلى التقزز . » ( ٧٠ )

وفاجنر الذي يقول بأنه شاعر ومؤلف مسرحي بقدر ما هو موسيقي يؤكد دائماً أن الموسيقى هي التي تقوم بالعمل كله . فهو يقول : « لا ينبغي أن تدخل الموسيقى في المسرحية بصفتها عنصراً بسيطاً إلى جانب العناصر الأخرى ، بل لا بد أن زدها هيبتها الأولى ، وأن نرى فيها ، لا مساعدة ، ولا منافسة ، بل أما للمسرحية . » ولقد فعل هذا في مقطوعته هو . . حين انتقل العمل الفني الذي أبدعه من المسرح إلى الكونشرتو بعد أن اتضح له أن الناحية الشعرية قد أخذت تعرقل موسيقاه ، وإلى أن ظهر هذا العمل في نهاية الأمر كعمل عظيم . . كعمل قام به واحد من أكبر مؤلفي السيمفونية في جميع العصور .

هناك إذاً حلان : إما أن نخضع الشعر للموسيقى ، وإما أن تخضع الموسيقى للشعر . لكن لدينا حلان ثالثاً : وهو الربط بين الاثنين ربطاً وثيقاً بحيث يتداخل كلاهما في الآخر ويمتزجان ليصبحا حلاً واحداً أو حيداً . . . ولقد كان موفردى أول مؤلف موسيقى نجح في تحقيق هذا التوافق تحقيقاً كاملاً . وقد كان النجاح أيضاً لحليف الليدر الألمانية والنسوية ، بحيث كان التوافق متكاملًا بين الشعر والموسيقى لدرجة أصبحت معها الترجمة عاملاً يهدد العمل الفني الذي يجمعها بخطر الزوال . لأن الذي يحدث هنا هو أن كل كلمة وتحفر فراش الميلودية التي تلوح كالو كانت تسيل في الكلمات (٧١) .

ويحاول ديوسى جهده أن يصل إلى نفس الهدف في مقطوعة بيلياس (\*) وفي ميلودياته الإنشادية، وتبعه ولحقه في هذا فوريه وجونوود وبرالكورافيل وبولانك . . وهو في هذا يقول : « إن خط الأنغام العالية يختلط بالميلودية كما يحدث في الاوركسترا حين تذويب آلتان لتصبحا آلة واحدة ، وهنا لن تكون للكلمات أو للميلودية ، كل على حدة خاصة بها ، لأن الذى يحمل المعنى هو نتاج هذا التداخل ، والمعنى هنا معنى موسيقى بحت وما كان عبارة عن كلام أو سرد أحداث أو تعبير عن عواطف أو أفكار أصبح موسيقى فحسب ، وهكذا يتم تسخين الرمال لدرجة معينة حتى يصبح زجاجا ( ٧٢ ) . هكذا تكون الموسيقى قد امتصت النص ولو أنها تظل فى وضعه موضع الاحترام . ولهذا كان فوريه يفضل الشعراء المحايدين مثل ارمان سلفستر عندما لا يكونون ، مثل فرلين ، متحدثين وعبقريته هو ، ولهذا نجد فرقا كبيرا بين نسختي « الماندولين » لكل من ديوسى وفوريه ، فنسخة ديوسى تغمرنا فى عالمه هو . أما الثانية فتغمرنا فى عالم فوريه . ولهذا إذا كانت إحدى الميلوديتين المكتوبتين بنفس الكلام - مثل « جرين » من تأليف فوريه وأخرى من تأليف رينالدو هاهن - . . إذا كانت إحداهما أحسن من الأخرى ، فذلك لأن الصفة الموسيقية هى التى ترفع من قدرها فالكلمة الأخيرة للموسيقى . . . ولقد صدق شوبان ، سيد « الليد » الذى لا يبارى حين قال : « أريد أن انفجر بالموسيقى » .

(\*) يقول ديوسى بخصوص بيلياس: يتعود السستمع عند سماع مقطوعة الشعور بطريقتين من الانفعال ، يختلفان : الانفعال الموسيقى من جهة والانفعال الشخصى من جهة أخرى ، وهو يشعر بهما بالتوالى ، وقد حاولت إذابة هذين الانفعالين معاً وجعلهما متوازيين ، انظر جريدة المفيجارو عدد ١٦ مايو ١٩٠٢ .



## الفصل الرابع عالم الفن

يقول أوسكار وايلد : « إن هناك عالمين ؛ أحدهما قائم دون أن نتحدث عنه ، ويسمى عالم الواقع ، لأنه مامن ضرورة للتحدث عنه ، لكي نراه ، والآخر هو عالم الفن ، وهو الذى يجب أن نتحدث عنه ، لأنه لن يكون موجودا إلا إذا تكلمنا عنه ، لاشك أن مثل هذا التعريف مصطنع ، لأنه يصطنع بصيغة علم الجمال فعالم الفن ليس الوحيد الذى يحتاج إلى الحديث عنه حتى يكون موجودا . أليس دنيا الحقيقة ، ودنيا الأخلاق كذلك عوالم غزاها الإنسان ؟ وهل هى أقل واقعية أو أقل تماسكا أو أقل ضراوة من عالم الفن حتى تحتاج إلى توليد نفسها بنفسها واكتمال ذاتها من حيث علاقتها بكياننا من كل نواحيه ، فعالم الجمال إجمالا ليس إلا إحدى الممالك فى كون من القيم أكثر اتساعا .

مع هذا فما يقوله وايلد يبرر نفسه ؛ بمعنى أن الفن - والفن فحسب -  
يؤدى إلى خلق عالم ملموس ، متميز عن الطبيعة ومناقس لها . والحقيقى  
منه ، ذلك الذى يتمثل فيه اكتمال العقل والأشياء كلها ، ذو وجود عقلى  
خاص . فإذا كان الخير لا يتحقق إلا فى الأعمال والسلوك البشرى ، فإن  
الجمال - على عكس ذلك - يتجسد فى الأشياء المرئية الملموسة المسموعة ،  
والتي تدركها الحواس ، ولو أن نوعها وتميزها وقدرتها على الإدهاش  
والإشعاع تمنع من أن تختلط بكل ما يمكن أن تنتجه يد البشر من أشياء  
أخرى . ولقد دخلنا إلى هذا العالم الغريب حين تطرقنا هنا إلى الحديث  
عن فن التصوير والشعر والموسيقى . ولنحاول الآن أن نحس من تعريفه

طبيعته أكثر مما فعلنا ، وأن نغرس فيه بعض الجذور ونحدد كيانه الوجودى كما نوضح العلاقة التى يقيمها بينه وبين عالم الكائنات الطبيعية .

### اللذة الجمالية

إن اللذة الملموسة هى التى تكشف لهذا الحيوان ، الذى هو أنا ، عن عالم الاحتياج والغريزة . ولذة الفهم تحدد استعدادى العقلى للدخول فى عالم الأفكار ، أما اللذة الجمالية فهى التى تشهد بأنى أستطيع الوصول إلى عالم الفن ، وهى بهذه الصفة قادرة على إرشادى عما يتعلق بهذا العالم نفسه ، وهى لذة مركبة ، لسكل من الجسد والروح نصيب فيها ، ولهذا السبب تأرجح الفلاسفة دائماً بين الحسية والعقلية . غير أن كل ما ذكرناه إلى الآن يسمح لنا بأن نرفض هذه النتائج الفلسفية المبسطة لدرجة مبالغ فيها ، لأنها ، أى هذه النتائج ، وإن كانت صحيحة من نواح معينة ، فإنها تترك الجوهر دون البحث فيه .

إن الحسية فى حقيقتها تعنى وجود اللذة الجمالية متضمنة فى الإدراك ذاته ، كما تعنى أن هذه اللذة تحدث رنيناً فى الجسم كله . فإذا شكلنا عن طريق التطابق فكرة جمال غير حسى ، نجد أنه ليست لدينا أى تجربة فى هذا ، لأن الجميل هو الذى يسر النظر والسمع واللمس العضلى أحياناً . والشعور الذى ينتج فى الحواس ينتقل إلى الجسم . ويقول جيمس هنا : « إن ما يمكن أن نحس به فى اللحظة التى يشهرونا فيها الجمال عبارة عن وميض ، ودقة فى الصور ورعشة وتنفس عميق وخفقات فى القلب وهزة فى الظهر ودموع تآنى إلى العيون ، وألم فى أسفل البطن . . . وعدا ذلك من آلاف الأعراض التى يمكن تسميتها ، ( ١ ) .

وبحث آخرون بدقة في أهمية الإدراكات الحسية المتعلقة بالجمالية الحركية ، فقد اكتشف بيرجسون - وهو على حق - « أن الإدراك الحسي نوع من الراحة والسهولة في الحركات الخارجية ، يرجع إلى الشعور بالانسجام ، بمعنى أن الجهد الذي يبذله الفنان ينحصر في « تحديد الحركات التي يقلدها جسمنا آليا ، رغم أنها خفيفة ، بحيث نضعنا فجأة في « الحالة السيكولوجية التي أنارتها والتي لا يمكن تعريفها أو تحديدها » ( ٢ ) . وقد رأينا أن هذه « الحركات العامة الجسدية تتدخل في الموسيقى ، وأنها ليست غريبة عن السرور الذي نشعر به إزاء فن البناء والتصوير والنحت . ولقد صدق شعر فاليري الذي يقول فيه : « إن الحسنة تشعر أمامنا أن سيقانها نقية » ( ١ ) ، بمعنى أن هذه الظاهرة التي نسميها « التمتمة الجسدية » هي تلك التي « أسر إليه بها أحد المثالين من أنه لم يكن بمستطيع أن يمنع نفسه إزاء تمثال الرحيل للمثال رود من أن يقلد حركة التمثال عن طريق الحركات التمثيلية الصامتة » ( ٣ ) .

فما من خطأ في كل هذا ، لكن ما من شيء يتعلق بالجمال فيه ، لأن الوصف الذي يقدمه جيمس ، وإن كان صحيحا فهو صحيح لعدد كبير من « الانفعالات » الرقيقة « الأخرى » . فعدوى الحركة حقيقة عادية نعرفها جميعا ، حقيقة عادية تأتي من التوافق الغريزي الذي يشعر به متفرج في مباراة ملاكمة أكثر مما يشعر هاو من هواة المنوكم من أشياء تعيش خارج نطاق الجمال ، ومع ذلك تبعث السعادة إلى الحواس . . ومع كل ، فهما يكن الجسد مشتبكا في اللذة الجمالية ، فإن هذه اللذة لا تقع في إطار الحواس أساسا . ولقد أمكن لبعضهم أن يقول عن الموسيقى : « إن أمعاءنا هي المسئولة عن كل شيء تقريبا » ( ٤ ) عن كل شيء عدا ما لا يمكن قياسه أو التعبير عنه ، نقصد سكر النفس ونشوة الروح .

أما العقلية العلمية فهي لا تجهل المعنى الروحي للذة الجمالية ، ولكنها لا تستطيع فهم أصلاتها لأنها تبرر وجودها بحب معرفة الأمور . فما من شك في أن الشيء الجميل شيء يختص به العقل ، ولن يصعب علينا أن نثبت أن إدراك الجمال في جميع الفنون ، ومنها الموسيقى ، مرتبط بإدراك علاقة أو نسبة ما ، ويقول بوسويه : « إن الجمال لا ينحصر إلا في النظام ، أي في الترتيب والنسب . . . وهكذا فهو ينتمى إلى العقل ، أي إلى القدرة على الفهم والحكم على الجمال ، . . . ونجد نفس المذهب عند «كانط» رغم الفرق الكبير بينه وبين بوسويه من حيث الفلسفة واللغة . والمؤكد أن للجميل صفة تلخص في تحقيق التناسق بين الحساسة والفهم العقلي ، إلا أن الحكم المبني على الذوق يرجع إلى العقل نفسه ، ويتميز التأمل الجمالي إذن تميزاً واضحاً عن مجرد الاهتزاز العاطفي .

مع هذا فلذة المعرفة تعتمد أساساً على القدرة على التجريد ، وهي التي تمكننا من تخطي المظاهر المحسوسة للوصول إلى تركيب الأشياء والربط فيما بين أجزائها بعضها ببعض . وهل يجب أن نكرر ما قلناه من أن المتعة الجمالية تأتي عن طريق الحواس وقد أضاعها العقل المفكر ؟ . . . إننا نوافق على هذا ، لكن هناك شروطاً لهذا . . . ولنقل بتعبير نستعيره من «كانط» : إن الجميل هو الذي يبعث السرور بصورة كلية وبدون تصور محدد . . . وهو الذي لا يقبل الانفصال عن تنابع الأنغام أو المقاطع التي تطرق أذني ، وعن الألوان التي تقع تحت عيني . فالشكل الملموس لا يحوى شيئاً آخر غير ذاته ، وما من شيء يمكن أن نبهك عنه خلف اللوحة أو فيما وراءها ، وما اللوحة برمز أو بنغاية . هذا سبب نذكره عرضاً ضمن الأسباب التي تسمح لنا بالتمييز بين التجربة الجمالية والتجربة الصوفية ولو أن بينهما تعانقا وتشابهاً كبيرين : بمعنى أن حواس المتصوف مختلفة ، في حين أن حواس الفنان مفعمة

من جهة أخرى نقول إن العقلية ليست هي كل الروحية ، فالروح أكبر من العقل ؛ لأنها تستطيع أن تعاونه ولكنها تستطيع أيضا أن تضايقه ، ولنتذكر هنا قصة الروح والعقل ( آيموس واينا - لكلوديل ) . ويجب إذا أن نحذر من مطابقة العملية العقلية التي تصل بنا إلى طريقة تنفيذ العمل الفني ، بالسمو الروحي للكائن كله ، وهو السمو الذي يربطنا بجمال هذا العمل . « إن فهم الموضوع الموسيقي فهما يختلط به الحب شيء آخر ، معناه الاستعداد للتخلص من آلام الحياة ، وإدراك « دعوة للرحيل » . إنك تسمعه يدق على باب الشعور دقة تفتح أعماقه وتبعث إلينا راحة نفسية . إن هذه الهزة للذات صفة تحريرية . فنحن نتنفس بحرية ، أو بالأصح نتنفس في جو آخر ، ( ٥ )

صحيح هذا بمعنى أننا إذا عممنا ما قاله الأستاذ برادين عن اللذة الموسيقية ، لقلنا إن اللذة الجمالية لذة « تصلب اللب » ، ولعل هذه هي الطريقة الوحيدة لترجمة تلك التجربة الوحيدة في نوعها ؛ إذ « نحن نسمى ما يخطف لبنا حقا شيئا جميلا ، وليس لدينا مبدأ آخر للجمال غير هذا ( ٦ ) . والأمر بمعناه المباشر أمر نشوة تنتزعنا في هدوء وبقسوة في آن واحد من ملابسات الحياة اليومية وتذهب بنا إلى حياة أفضل . كان جوته يقول : إن « الشعر خلاص » ، لأننا نخف فجأة ونخلص بمعجزة من احتياجاتنا ومشاكلنا وخيبة آمالنا ورغباتنا . . وتنحط فجأة متاعبنا وكل ما يشغل بالنا هنا وتفاهة الوجود ، وننسى آلامنا وملذاتنا ، إذ أن ملذاتنا ذاتها عديمة القيمة وتنفجر كما تنفجر فقاعات الصابون إزاء السعادة التي تسيطر علينا الآن .

ما الذي حدث إذن ؟ حدث أن الإدراك الحسي قد أصبح بصفته الوسيلة العادية للقيام بعمل ما . . أصبح أداة للتأمل تعمل لصالح هذه « المفاجأة الإلهية » . وحدث أن خلصنا « الانفصال السري حيال الأهداف

التكيفية بسرعة خاطفة من الحقيقة ودخلنا في حلم صلد متماسك ، وقد ارتفعنا نحو إعجاز موجود في مكان آخر . وخاصة سلب اللب التي يختص بها الفن تعنى قدرته العليا على القذف بنا فوق عالم الأشياء عن طريق التخريب الهادى . العجيب الذى يصيب به الحواس التي تهدف أصلا إلى أن تقدم لنا هذه الأشياء تقديما تمثيلا ، ( ٧ ) ولن تصبح الأشياء إذا بالنسبة إلينا فرصة للعمل وإرغاما عليه ، بل نرى المنظر كما لو كنا في المسرح .

الواقع أن اللذة الجمالية لا تسلبنا من هذا العالم إلا لتكشف لنا عن عالم آخر ، وتعدنا لهذا النوع من الوجود الذى يتصف بالثروة والسكالم والنشوة والهدوء الذى نهدف إليه شعوريا أو لا شعوريا ، ولذا فإن الم لذات الأخرى لا تستطيع إلا أن تشغل الأهداف دون أن تعيش هذا الوجود الجديد ، ( ٨ ) فى حين أن اللذة الجمالية تملأ كياننا الروحى وتكشف عن مطالبه ، فى حين تشبعها فى نفس الوقت . ولهذا كان التأمل الجمالى علاجا عظيما لضجر الحياة ، ولا نقصد هنا « الضجر العابر أو ذلك الضجر الذى نرى منبته أو هذا الذى نعرف حدوده ، بل نقصد الضجر السكالم ، السأم الخالص ، السأم الذى لا يرجع إلى سوء الحظ أو إلى العجز ، والذى لا يختفى بظهور ظروف طيبة ، أى ذلك الذى لا مادة له إلا الحياة نفسها . . . إنه هذا الضجر المطلق الذى هو فى ذاته الحياة عارية عند ما تنظر إلى نفسها بوضوح ، ( ٩ ) .

إنها سعادة فى الواقع جنانية . . سعادة مبكرة رغم ذلك لا يعيش فيها الإنسان وقد انتشى تماما ، بل إنها قصيرة ، إذ أن الحلم ينتهى حال انتهاء الحفل الموسيقى الذى تحضره ، أو حال خروجك من المتحف ، وسرعان ما تجد الحقيقة أكثر قسوة وأشد بؤسا . . . فإذا كانت اللذة الجمالية تهدىء من ضيق الحياة ، فإنها كذلك تشحذها وتحببها لأنها تبين لك تفاهة الحياة وضعف واقعية ما يسمى واقعية .

ولكن هل تكون اللذة على الأقل دون عيوب في حالة كونها مستمرة؟ ليس دائما، وبخاصة عندما يكون الجمال أعلى جمالا. لسنا هنا من رأى الأستاذ برادبن، ولو أنه كان يظهر لنا على حق حين يتحدث عن الحب، فهو يقول: إن المرأة رمز و«شئ» جسدى تخترقه العاطفة كما لو كان سمما، شئ يحل محل الشئ الخلقى الذى يتجه إليه الإعجاب والتقدير دون أن يعرفا أنهما يعملان ذلك، (١٠)، ويمكننا أن نقول نفس الشئ عن الجمال الذى يرتبط بالحب ارتباطا وثيقا. فالأهداف تقابل العمل الفنى «في طريقه»، وحتى عندما يتوقف عنده فإنه يشعر شعورا غامضا بأن حدوده لا تقف عند هذا الحد. ومن هنا كانت سعادة التأمل الجمالى مختلطة بتعاسة لا اسم لها.

هكذا يعمل الشئ الجميل على إسمادنا ولما كما فى آن واحد، وإطالما لوحظ أن أعظم الأعمال العلمية توقظ لدينا حينئذ لا يقاوم. ويتردد على ذاكرتنا هنا نص شهير من بوداير، ويوضح، ضمن نصوص أخرى كثيرة، الناحية التى لا يشك فيها أحد من التجربة الجمالية، التى لا يمكن لشئ أن ينفىها حيث يقول: «إنها هذه الغريزة المدهشة، الأزلية للجمال التى تجعلنا ننظر إلى الأرض ومناظرها كمنظر أو تقابل للسماء. إن العطش الذى لا يروى لسكل ما هو فيها وراء الدنيا، والذى تكشف عنه الحياة له وأقوى دليل على أبديتنا. والروح ترى عن طريق الشعر ومن خلال الشعر... عن طريق ومن خلال الموسيقى ترى الأشياء العليا التى تقع فيما وراء القبور وعندما تجلب قصيدة شعر جميلة الدموع إلى حافة العيون، فإن هذه الدموع ليست دليلا على سرور مبالغ فيه، بل هى بالأحرى شاهد على ضيق قد يحتاج، وعلى توتر فى الأعصاب، وطبيعة كانت حبيسة ما لم يكن مكتملا، تريد أن تصل حالا على هذه الأرض نفسها إلى جنة تكشفت، (١١).

## الفن واللعب

« إلى أي مكان كان خارج هذا العالم ، فالقدرة على « الهروب » ، تسمح بالتقريب بين الفن واللعب ، لأنها صفة مشتركة بينهما ، فكما أن هناك عالماً للفن ، هناك أيضاً عالم للعب تشترك فيه الفتاة الصغيرة التي تحدث دميته ، والطفل الذي يدفع بحصانه الخشبي ، والشاب الذي يلعب في مباراة كرة القدم ، والبالغ الذي يغرق تفكيره في لعبة الشطرنج أو الورق ، وكلهم يشعر بلذة حية . . .

وهذه اللذة ليست عديمة التشابه باللذة الجمالية : لأن اللاعب غالباً ما يسكن في دنيا يؤمن بوجودها طالما استمر اللعب ، دنيا تسيطر على إرادة اللعب وتنبئ على التقليد وتقوى بفضل مشاركة اللاعبين الآخرين وبفضل الانتباه الذي يولونها لها . . . دنيا توجد بفضل وجود قواعد اللعب وتشدها ، وبفضل قوة التحكم فيها ، فالإنسان الذي يلعب ، مثله مثل هاوى الفن ، يهرب من تفاهة الحياة اليومية وتعسف الواقع .

مع هذا فلذة اللعب ليست من نفس طبيعة اللذة الجمالية ، لأنها ليست ذات مدى روحى ، ولأنها لا تنصف بعمق الرنين الذي تحدثه هذه الأخيرة ولا بصفة اللانهاية الناجمة عن الألم . . . وهي لا تفترض بالضرورة كما تفترض اللذة الجمالية ، هروباً روحياً ، لأن اللعب ألف شكل ، ولأنه لا يثير عالماً خيالياً ، وهذا هو الشأن حقا لدى الحيوانات ، فالحيوانات الصغيرة مثلها كالأطفال ، تبسط قوتها وتنفق طاقتها أحياناً ، وأحياناً أخرى — وفي هذا سرور أيضاً — تدرب غريزتها وتعد نفسها للحياة عن طريق هذا التدريب . وإذا كانت ألعاب الرجل البالغ ، وكذا لدرجة كبيرة الألعاب الاجتماعية مثلاً ، عبارة عن تساية يدخل فيها القليل من



الخيال . فما القول إذن في ألعاب المهارة؟ أهى وسائل للهروب من الواقع؟ أم وسائل للسيطرة على الحقيقة ؟

من جهة أخرى ، يلوح أن نشاط اللعب سطحي ناهه إن هو قورن بالنشاط الجمالى . لا شك أن اللعب يتصف بالجدية أكثر مما قد نتصوره ، بدليل أن اللاعب الجيد هو الذى ينصرف تماما للعبة التى يمارسها ، وما عليك لتتأكد من هذا إلا أن ترى المباراة التى تجرى حول كرة أو حول أوراق اللعب لنرى إلى أى حد تتوتر الوجوه وتتركز الأبصار بين المتبارين . لكن لا يدان نعرف أن اللاعب لا يدعى عادة بأنه يستطيع أن يسيطر على الحياة كلها ، أو أنه يستولى على أفكار اللاعبين كلها . بل إنه يظل تسليه ، وإلا فقد طبيعته .

والفن — على العكس من ذلك — موهبة . فجدية الفن جدية تتحول إلى مأساة . والعمل الخلقى متشدد ، يحرك الإنسان من أعماقه ويبقى عليه فى الحالات التطرفية التى تمك قواه بلا رحمة . لقد كان سترافنسكى يقول لأحد المعجبين به ، وقد استمع هذا المعجب لأول مرة لإحدى مقطوعاته : أه إنك تبكى وتضغط على أسنانك . . إيه . . أرجوك أن تعلم انى شخصيا لم أبك . . حين كتبت هذا ، (١٢) . لاشك أن هناك فنانيين أقل عصبية وأقل استمراراً فى العمل من سترافنسكى . . لكن هذا لا يمنع أن يكون الفن ، حتى لدى أكثرهم تلقائية ، وحتى عند موزار ، وحتى لدى شوبير ، بل وعند روبانس ، تدفقا لينايع امتلاآت ، تجعل منه فى نظر البعض شبيها باللعب . قل لى من فضلك ، ما العلاقة بين امتلاء حياة الحيوان الذى يلعب وطفل يضحك ويغرد ويقفز ، وفيض العبقرية التى ترفع كبار الفنانين فوق كتل البشر ؟

قد يقال إن اللعب يحتاج إلى جهد . نعم . . . لكن هذا الجهد لا يرمى إلى نفس الهدف الذي يرمى إليه الفنان . . . فالذي يريد اللاعب هو لذة اللعب ذاتها ، وهو يتوقف عادة عن اللعب إذا توقفت هذه اللذة ولم يندمجها أمامه . . . أما الذي يحرك الفنان فهو شيء أكثر منها . . . هو لذة الخلق والإبداع . وهنا ندس الخط الذي يفصل بين اللعب والفن ، إذ ليس لنشاط اللعب هدف إلا ذاته ، فإذا انتهت المباراة اختفى كل شيء . . . ولقد لعبنا جيدا ، وكفى . أما النشاط الفني فهو يترك أشياء تعيش من بعده ، والعمل الفني هو الكلمة الأخيرة للفن ، وهدفه السرى . . . لأن عمل الفنان كله يرمى إلى صنع هذا الشيء المكتمل المتناسق تناسقا يجمع العناصر التي تضم لحظة أو ناحية من فواحي الحياة البشرية بين جنباتها ، ( ١٣ ) .

وهكذا يصبح الفرق الذي يفصل بين عالم الفن وعالم اللعب فرقا جذريا . لا شك أن عالم الحق يتحقق في الاثنين في أحسن الحالات . . . ومن هنا كان الشعور بالراحة والحرية في كليهما . . . الشعور بالانتصار الذي نجده لدى كل من اللاعب والفنان على السواء . . . مع هذا فإن حلم اللاعب لا يتحقق إلا في الخيال ، والعالم الذي يتطور فيه عالم خيالي ، في حين أن حلم الفنان ينتظم بانتظام كائنات جديدة لها قيمة لا تقدر . واللعبة لا تساوى إلا ثمنها التجاري ، وماهى إلا وسيلة للعب ، أو على الأكثر رهز يربط اللاعب نيانه به ، فالطفل يمسك بعصاه ليضرب بها حصانه ، ولكنها عصا فحسب . أما الفنان فهو يجعل من عصاه حصانا وماهو أجمل من حصان ، نقصد شيئاً فنيا غامضا يكون مصدرا لا ينضب لمعان ولسعادة للجميع .

## الجميل والمفيد

وهل يتقابل الفن واللعب في صفة الفائدة على الأقل . . . ؟ لكن اللعب لا يسمح لنا بأن نقارنه مقارنة واضحة بالفن في هذه الناحية، لأنه متنوع من حيث طبيعته وآثاره. وهناك ألعاب تعليمية، وألعاب لاموضوع لها، وألعاب تساعد على تقوية عضلاتنا أو رشاقتنا الجسمية والعقلية. وهناك ألعاب أخرى تساعد على تخفيف التوتر أو على تسليتنا . . . فاللعب إذن لا يرمى دائما إلى أن يكون لعبا لذاته وفي ذاته . . . دون هدف معين .

وموقف الفن هنا غامض . . . في الظاهر . ونرى هذا الغموض في الآراء المتناقضة حوله . . . فها هم أولاء أصحاب نظرية الفن للفن يضعون الجمال في وضع الضد من المفيد صراحة وبلا رجعة . . . يؤكد تيوفيل جوتييه هنا ، أنه مامن شيء جميل حقا إلا وكان عديم الفائدة . . . وكل ما انطوى على فائدة كان قبيحا ، (١٤) . . . ويقول وايلد أيضا إن كل فن لا بد وأن يكون عديم الفائدة تماما، (١٥) . . . ومع ذلك نجد أن راسكين يندد في نفس العصر بكل ما يعتبر زخرفا كاليا ويصفه بأنه كذب جمالي ، وبهذا يربط بين المنفعة والجمال . . . ولراسكين في هذا المذهب أجداد وتابعون لاحصر لهم . . . هاك سقراط . . . وأفلاطون الذي ينسب هذا لنفسه . . . فيقول إن الملعقة تكون جميلة إن كانت لها فائدة . . . ويصمم على أن من الضروري أن نذكر للناس دائما بهذه الفكرة الطبيعية إذاما تعلق الأمر بالفنون الجميلة . . . وأن نذكرهم أيضا بأن الذوق الرديء قدياتي حيث تأتي الرغبة في الزخرفة من أجل الزخرفة . . . ولعل الأعمال الأدبية تؤكد هذا وتقضى على تلك المحارلات الصغيرة . . . (١٦) هل هذا ما أراده آلان من بعده حين ، اتبع طريق المنفعة ، لكي يعثر على الجمال ؟ الحق يقال إن

شرط المنفعة غير ضروري وغير كاف . . ولا بد من أن نميز بين المذهبين .

إن الجميل والنافع يسيران معاً ، في كل من فن المعمار والآثار بسهولة أكبر منها في الفنون الأخرى ، فبين معبد وقصر ومقعد خشبي وجرة ، بينها جميعاً طبيعة مزدوجة ، لأنها في وقت واحد أشياء فنية وأشياء ذات فائدة ، وحتى تبعاً لمذهب آلان لا بد أن تكون المنفعة علة كل شيء ، كما نرى في عمود هو في الواقع يحجب الشمس ، وكما نرى في قوس كنيسة يشكل قبة أقوى من قوس بنصف دائرة في كنيسة قوطية ، كان هذا القوس يستخدم أول الأمر دون أن تكون له ضرورة ما ، ثم استخدم بعد ذلك بأشكال عديدة الفعالة تماماً ، إلى جانب هذه القباب العالية ، الضخمة الرائعة التي لم يكن زخرفها ولا هي بنفسها تلغب دوراً ما . . ويختتم آلان قوله هكذا : « وكل هذا يذكرنا بالزخرفة التي تصنع بها الحلوى بما يسمى «السكراميل» ، (١٨) .

لن نفكر نحن في هذا بنفس ذلك التدقيق ، إذ لا شك أن فن المعمار المسمى ببناء وظيفياً قد وصل إلى نجاح باهر ، فهناك قنطرة أو صومعة أو قاعة لمحطة السكك الحديد الخ . . كلها تخضع لقوانين الفعالية ، وتستطيع مع نفس هذا الخضوع أن تصل إلى درجة من الجمال ، لكن ليست هذه مع الأسف هي القاعدة العامة فيما نرى من منشآت ، فكم من مباني ملائمة تماماً لما يطلب منها من وظائف ، ومع ذلك فهي ذات قبح مرعب . . وعلى عكس ذلك يحدث أن يكون الإفراط في الرفاهية والجرأة في تشكيل أشكال المباني عاملاً على إضفاء الجمال عليها ، وهنا تصبح اللانفعالية عنصراً جوهرياً من عناصر الجمال ، وخاصة أننا لسنا بعديمي الحساسية — إذا كان الأمر

يعطينا مباشرة - إزاء الأساليب المعمارية البراقة والمختلفة ، وعجائب النقوش المتعددة الألوان ذات الجاذبية الخاصة . فهذه الدهاليز والرفوف الممتدة والشرفات وباقات الأزهار والتماثيل والأبواب والنوافذ المستعارة التي نجدها جميعا في المباني القديمة لا تفيد في شيء اللهم إلا في بعث السرور ، وإن صح التعبير في إحياء الحجارة ، وهي بهذا في مكانها ولوجودها تبريره .

وعلى كل فإن للنفعية حدوداً تضعها في سبيل الهوى الزخرفي ، حدوداً يصعب تعيينها لأنها تتبع الذوق الخاص ، ومع ذلك فمن الممكن علي ما يلوح تطبيق القاعدة التي تقول إن على الشيء في فن المساكن أن يقوم بمهمته ، بشرط ألا تعمل الزخرفة على تحويله عن هذا الهدف ، بمعنى أن من الضروري أن يتمكن الإنسان من أن يقيم في منزل ما ، وأن يصل في كنيسة ما ، وأن يشرب في السكوب ويجلس على المقعد . لكن لا يعني هذا أن أجمل المنازل هو أكثرها توفيراً للراحة ، باعتبار أن الشيء المريح غالباً ما يكون عدواً لدوداً للجمال .. والمطلوب في المنزل مثلاً أن يحمي ساكنه من الأمطار والبرد والرياح والسرقة ، على أن يكون خيال المهندس - أو المثال أو الخراف الخ ، طليقاً دون التخلي عن هذه الضرورة ، وألا يكون طليقاً بحيث ينسى نفعية الشيء ، فعبد بوذي ، مثل معبد انجكور مثلاً ، مغطى بالنقوش والأبراج ، مليء بالدهاليز والشرفات والدرجات . لكنه معبد للإنسان أن يركع فيه وأن يجتمع بغيره من الناس فيه . وإناء من الآنية التي صنعت بطراز لويس الخامس عشر قد يكون معيباً من حيث كثرة نقوشه ، لكنه إناء يمكن أن يقدم فيه الطعام ..

وبالاختصار هناك حدود لا يمكن تخطيها ، والإنذار الذي قدمه اللوحات كوشان إلى أولئك الذين يبالغون في استخدام الأسلوب «الخليط» ، يستحق

الذكر ، لامن حيث فن الجواهر فحسب بل بمناسبة التحدث عن أى فن .  
فهو يقول إننا نكون شاكرين جدا لهؤلاء الفنانين إذ ا هم فضلوا بعدم تغيير  
هدف الأشياء ، وتذكروا مثلا أن من الضروري أن يكون حامل الشموع  
مستقيما وعموديا لكي يحمل الشموع المضيئة لأن يكون متعرجا كما لو كان  
أحد الناس قد دفعه بالقوة . وأن يكون إنزوه السفلى مقعرا حتى يتلقى  
الشمع الذى يسيل ، لأن يكون مسطحاً فيسيل هذا الشمع على الحامل نفسه ..  
وهناك عدد كبير من الزخارف بولغ في أسلوبها بحيث لم تعد  
مفيدة .. ( ١٩ ) .

والعلاقة بين الجمال والنفعية في فنون النضير والنحت والأدب والموسيقى  
تظهر كما لو كانت أقل وضوحا منها في فن البناء ، لدرجة تساؤل معها :  
هل تخفى هذه العلاقة ؟ لانظن هذا .. ويمكن أن نقول إن نظرية الفن  
للفن كانت تصبح غامضة غير مفهومة لو أنها كانت قد عرضت على هو ميروس  
أو فرجيل أو سوفوكل أو بندار . وكانت تبعث الدهشة لدى مصورى  
مصر الفرعونية ، أو لدى ناحتي الحجارة الهندوس أو لدى مصورى العصور  
الوسطى في الغرب فقد كانوا جميعا يعملون ليضمنوا للدوتى انتقالا سعيدا  
إلى الآخرة ، أو ليحيوا ذكرى الآلهة أو يتغنوا بفضائل المسيح والعذراء  
والقديسين والمحدثون تدفعهم نيات متشابهة للملك التى نجدها عند القدامى ،  
فهاك بيجى وكارديل مجهلون نظرية الفن للفن ومع هذا فقد كانوا ضمن  
كبار أهل الفن ( ٥ ) .

( \* ) انظر لوتريا مون يجب أن يكون الشاعر أكثر فائدة من أى مواطن في قبيلته ، وعمله  
هو قانون الدبلوماسيين ومشرعى القانون ومعلمي الشباب (مقدمة لكتاب مقبل)

صحيح أن العمل الفني العظيم لا يدين بجماله لنتفيعيته . فهو يمكن أن يكون على نفس الدرجة من الفعالية إن نقص جماله درجة . فلنقل إذا إن العمل الفني الجميل ، وبصفته الجمالية هذه عملا موهوبا قام به صاحبه من أجل القيام به ، ومن أجل الجمال فحسب . فالقصيدة الشعرية واللوحة والتمثال والسيمفونية عديدة النفعية عمليا ، اللهم إلا بالنسبة لأولئك الذين يجدون من ورائها كسبا ، كالمطابع والمنفذ والناشر والتاجر .

هل يعنى هذا إذا أنها لا تستخدم فى شىء ؟ ألف مرة ؛ لا .. إلا إذا فسرنا كلمة «تخدم» بمعنى أرفع وأوسع نطاقا يصل لدرجة العالمية . أليست وظيفة الفن بالضبط هى القضاء على السراب القائل إن ما من شىء له قيمة وكان مفيداً وفعالاً ، وإن هناك أشياء تلوح كما لو لم تكن ذات أية فائدة وبدونها لا يمكن أن نعيش ؟ نقصد أشياء صنعت لمجرد اللذة ، ومع ذلك فهى تعادل فى أهميتها تلك التى صنعها عمال ومهندسون ؟ . هناك إذن نفعية للانفعالية ، وهى ليست أقل أنواع النفعية لأنها — قبل غيرها أو بدونه — تضم عالم الفن نفسه .

### تصنيف الفنون

يقول بيرتلو ، العلم ، أنا لا أعرف هذا السيد ، كان بيرتلو يعرف فقط الكيمياء والفيزياء والأحياء والرياضيات والفلك الخ . . . ونفس الشىء يقال عن الفن بوجه عام . . . الفن شىء غير موجود ، وعالم الفن فى الحقيقة هو عالم الفنون الجميلة التى لا يسهل سردها فى قائمة نظر لأن الحدرد التى تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة فى أغلب الأحيان . . . ولأن هناك بينها اتصالات وعدوى وتبادلا ، وتقل من بعضها إلى البعض الآخر — ونحن

نعرف أن هناك فنونا جديدة تظهر من وقت لآخر ، تتولد من طريقة جديدة للتعبير ، كما حدث من ظهور الطباعة على الحجر في القرن التاسع عشر ،  
والذي يمتد في القرن العشرين .

من هنا نقول إن تصنيف الفنون أمر يدخل في نطاق المشكلات التي  
تواجهنا منذ الأبد ، دون أن نجد لها حلا رغم أنها تافهة في ذاتها . وإطالما  
كرس كثيرون من الفلاسفة وعلماء الجمال جهودا متبعين في هذا روح إلهام  
نظرية منسقة .. ولا أقول إنهم فعلوا هذا هباء لسن أقول .. دون  
أن يصلوا إلى تصنيف نهائي مقنع . ولقد كان من الممكن أن نرى هذه  
الامتنعالة مقدما ، لأننا نعلم أن الفنون الجميلة حقائق مليئة ، متقدمة ، متباينة  
لدرجة نراها بوجهات نظر متعددة للغاية .. ومتعددة بقدر تعدد التصنيفات ،  
وكما مقولة مشروعة ، ولكننا جميعا غير كافية .. فالفنون الجميلة توضع  
في هذه الطبقة أو تلك مثلا ، تبعاً لكونها تنفذ في إطار المسكان أو في إطار  
الزمان ، أو تبعاً لكونها تمثل أو لا تمثل شيئاً خارجياً ، أو تبعاً لأنها موجهة  
لعمامة الشعب أو للهاوى المنعزل ، أو تبعاً لأن مؤلف العمل الفني هو أو  
ليس هو بعينه الذي ينقده ، أو تبعاً لأن هذه الفنون بحثة أو تطبيقية ؛  
أو — أخيراً — تبعاً لأنها تفيد من مصدر واحد ، أو أنها تجمع مصادر  
كثيرة ، كالأوبرا ، من فنون متعددة .

ليس لهذه الأنواع من التمييز فائدة أخرى ، حين تتخذ شكل نظرية ،  
إلا أنها تدلنا على أفكار أولئك الذين يقدمونها لنا على ما يفضلون . بل ولأننا  
نصل في بعض الأحيان إلى تأكيدات تتعارض فيما بينها ، بحيث لا نستطيع  
أن نقول عنها شيئاً أكثر من أنها بعيدة عن أي موضوعية . مثال ذلك  
أن الوظيفة الأساسية للفن في نظر هيجل هي أنه يظهر الفكرة تحت أشكال ملبوسة

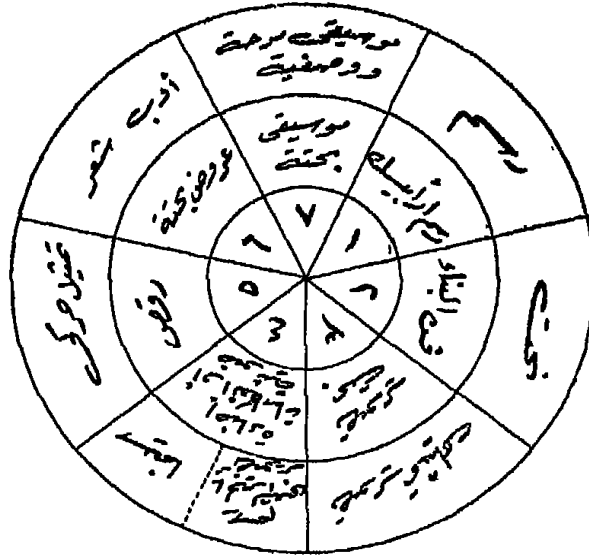


ومحسوسة ، وأن الأدب ، بناء على ذلك ؛ هو الذى يقع فى أعلى درجة من درجات سلم الفنون ، وأن الموسيقى تقع فى أسفله مادامت تستغنى أسهل من أى فن آخر عن كل فكرة . على العكس من ذلك ، نجد أن هذا الانحطاط الذى تتصف به الموسيقى ينقلب فى نظر شوبنهاور إلى سمو عظيم حيث تصبح الموسيقى عنده وسيلة لتبيان الفكرة وظواهر الطبيعة ، فتنبه عن الطبيعة العميقة للإنسان والأشياء والإرادة . أليست هى فى نظره الشئ الوحيد الذى يودى بنا إلى ما وراء الطبيعة ؟

نعتقد إذن أن المبدأ الطبيعى الذى يمكننا من تصنيف الفنون هو ذلك الذى يستند إلى الحواس . فمادامت حواس الإبصار والسمع واللمس والذوق والشم هى التقسيمات الكبرى لعالمنا الحسى ، فهى أيضا بينها — وبخاصة الثلاث الأولى منها ، مادامت الاثنان الآخران عديمى القدرة بعض الشئ — وسيلة التقسيم لعالمنا الفنى . هناك كثيرون من علماء الجمال يطبقون هذا المبدأ . ولنضرب مثلا الأساذ سوريو فى كتاب « منهج الفنون الجميلة » ، وفى رأينا أنه أحسن وأصوب من منهج آلان .

يستند منهج سوريو ، من جهة ، إلى مختلف وجوه الصفات المحسوسة التى تسيطر على هذا الفن أو ذاك ، ومن جهة أخرى؛ إلى التمييز بين الفنون التمثيلية والفنون غير التمثيلية. ويسمى هذه الأخيرة فنون الدرجة الأولى ، لأنها لا تبين شكلا غير بناء العمل الفنى نفسه طبقا للطريقة التى نظمت بها المواد الأولية . وتسمى الفنون التمثيلية فنون الدرجة الثانية لأنها — بالإضافة إلى ذلك والشكل الأولى ، المنبثق عن الشئ كما هو — تفترض وجود « شكل ثانوى » يتعلق بالشئ المطلوب تمثيله . هاك مثلا رسما يتكون من مجموعة من خطوط تسر العين بدرجة نقل أو تزيد ، وهذا

هو الشكل الأولي للرسم . أما الشكل الثانوي فهو يصور رأس الطفل .  
 وممكننا نحصل على ما يشبه مروحة تنقسم إلى سبعة أجزاء يختص  
 كل جزء منها بما يسميه الأستاذ سوربود المحسوس الخاص ، وهو يطل على  
 فنين من الفنون رتبا على أجزاء من دوائر دائرية : الأول من الدرجة  
 الأولى ، والثاني من الدرجة الثانية . وهكذا تعطى الخطوط في الدرجة  
 الأولى ، الأرايدسك - البحث ، وفي الدرجة الثانية الرسم نفسه . أما  
 الأحجام من الدرجة الأولى فهي تتعلق بفن البناء ، ومن الدرجة الثانية  
 تتعلق بفن النحت . والألوان : التصوير البحث من الدرجة الأولى ،  
 والتصوير التمثيلي من الدرجة الثانية . والأضواء العادية والانعكاسات  
 الضوئية من الدرجة الأولى ، والسينما والتلوين بالحبر - الشيني والتصوير  
 من الدرجة الثانية ، والحركات : الرقص من الدرجة الأولى والتمثيل الحركي  
 من الدرجة الثانية .. والأنغام الصوتية علم العروض البحث من الدرجة الأولى .  
 والأدب والشعر من الدرجة الثانية ، والأنغام الموسيقية : الموسيقى البحتة من  
 الدرجة الأولى ، والموسيقى المسرحية والوصفية من الدرجة الثانية .



- ١- خطوط - ٢- ألوان - ٣- أحجام - ٤- أضواء  
 ٥- حركات - ٦- أنغام صوتية - ٧- أنغام موسيقية

ترجع أهمية هذا الرسم التقريبي ، والفكرة الموجودة خلف تفكير الاستاذ سوريو الى أنها تخرج لنا نظرية « تقابلات الفنون » . ونلاحظ أنه في نفس القطاع يوجد فن بحث يقابل فنا تمثيليا؛ وأنه داخل نفس الدائرة تتقابل جميع الفنون التي هي من الدرجة الأولى فيما بينها. ألم يطرقت موضوع « الصباح ، مثلا في الموسيقى على يدى جريج ، وفي النحت على يدى ايبشتاين ، وفي الشعر بقلم لكونت دي ليل ، وفي التصوير بريشة كورو ؟

إننا نرى في الحال صحة مثل هذا التصنيف، لكننا نرى أيضا في أى نقطة يتوقف. ولقد حذر الاستاذ سوريو مقدما من بعض ما يقدمه المعارضون لنظريته هذه ، ونقول صراحة هنا إنه لم يقنعنا : فاعتبار النحت مثلا فنا يكون البناء شكله خير التمثيلى اعتبار فيه تناقض، ولا يمكن أن نقضى على هذا التناقض بأن نقول إن البناء « جمال مستقل ذاتيا للأشياء الجامدة والأشكال ذات الأحجام الثلاثة » . لأن فن البناء أقل الفنون استقلالا ذاتيا ، مادام أى مبنى، كما رأينا ، يتحدد بناء على نفعيته. إن الاستاذ سوريو يتحدث عن استقلال ذاتى نسبى بالنسبة للنوع - إنى أوافق على ذلك. الأمر الذى يسمح بالتمييز بين البناء والنحت . لكن أين نضع النحت البحث إذن إذا كان النحت تمثيليا بالضرورة؟ فى نفس خانة البناء؟ هذا غير ممكن .

أضف إلى هذا أن من العبث أن نعطى نفس الأهمية ، من بين فنون الدرجة الأولى للانعكاسات الضوئية وللرقص ، أو للعروض البحث والموسيقى البحث ؛ أو للأرايسك والبناء . . . ومن ناحية أخرى فإن الرسم فن بعيد عن التصوير التمثيلى ولو أن بينهما بعض الشبه . ونقول نفس الشيء بالنسبة للرقص والموسيقى . وعلى عكس هذا فإن حبس الأدب مع الشعر تمييز يحتاج إلى بعض التنفيذ .

أما عن فكرة تقابل الفنون فهي ليست بخيالية . . والمعروف . أن الألوان والعطور والأنغام تتجاوب ، وأقد تحدثنا عن هذا حين تعرضنا للموسيقى التي يقال عنها إنها وصفية . ومع ذلك فإن التجانس هنا لا يذهب بعيدا ، فإن نحن عملنا على دفعه للأمام كثيرا اصطدمنا باستحالة تعميم التعبير الفني بين جميع الفنون . إن الفكرة الأرايسك - وأنا أوافق على هذا - فكرة مشتركة بين الموسيقى والرقص والبناء والتصوير . لكن بين الأرايسك الميلوديا وأرايسك الرسم لا يوجد أى تعادل حقيقي ، والدليل على صحة ذلك أن من الممكن التعبير عن نفس الميلوديا بالرسم ، أو عن نفس الرسم بالميلوديا بمائة طريقة مختلفة ولقد أجهد الأستاذ سوريو نفسه حين حاول نقل موضوع اللحن المتبادل الثامن لمقطوعة « بيانو كلافسان هادى » ، وبداية « الليلة » الأولى لشويان . . حين حاول نقلها بالرسم . . ونحن نرى هنا أن النتيجة مخيبة للأمل . . ومن رأينا أن الأستاذ سوريو لا يتسلى حين يقول « إن منحني فخذ انتيوب عبارة عن ميلوديا دقيقة في نظر الذى يحب المعرفة » ، ( ٢٠ ) .

بالاختصار نقول إن العالم الفنية حقائق أصيلة لها وسائل عمل خاصة بها ، تستعيرها بعضها من البعض أحيانا ، ولكنها تعصى على أى تصنيف أو مواجهة منطقية ، ولعل أكثر الوسائل خصوبة هي التي تعمل على اكتشاف كل منها لذاته اكتشافا مستقلا . . ولا يمكن أن يكون هناك « منهج للفنون الجميلة » .

### عوامل الفن

يشكل كل من فنون التصوير والشعر والموسيقى وغيرها عالما له تقاليده وطقوسه وكنهته وأسواره . وأقد تحدثنا عن هذه الفنون في الفصول الثلاثة الأولى من هذا الجزء . واليوم لانتحدث عن العالم الفني بهذا المعنى ، بل إننا نقصد إلى هذا العالم الخيالي الذى يؤدي بنا إليه العمل الذى يقوم به

فنان عظيم في جو يخلقه هذا العمل من ذاته ، ذلك الجو الخاص الذي يتنفس فيه العمل الفني (٢١). إذ أنه رغم أن المناظر الطبيعية التي تصورها لوحات بوسان وكلود لوران ورويسدال وكورو وهونيه وسيزان تمثل كلها أشجاراً وحقولاً وهضاباً وأنهاراً ، فإنها لا تنتمي إلى كون واحد . وإذا نحن انتقلنا من باخ إلى شوبان ، ومن موزار إلى بيتهوفن ، ومن فاجنر إلى ديبوسى ، فإن الذى يحدث يشبه انتقالاً من كوكب لآخر . . . والعالم الذى يصوره هو فيروس ليس هو بعينه الذى يصوره أغنية رولان ، وعالم فرجيل ليس هو نفسه عالم كورنى ، والدنيا التى يصورها بالزك لا تشبه دنيا تولستوى ، ودنيا ديكنز ليست هى بيئة زولا .

والاعتراف بوجود هذه العوالم التى لا حصر لها هو أساس علم الجمال عند بروسست ، ولسوف نعود إليه ، ولكننا سوف نحتاج إلى الإشارة إليه منذ هذه اللحظة من آن لآخر . يقول بروسست إن الفضل يرجع للفن فى أننا بدلاً من أن نرى عالماً واحداً هو عالمنا هذا ، نرى ذلك العالم يتضاعف بحيث يوجد من العوالم لدينا عدد يعادل عدد الفنانين ذوى الأصالة وكلهم يختلفون بعضهم عن بعض بدرجة تزيد على درجة متابعتهم على مر العصور وإلى الأبد . ورغم انطفاء البؤرة التى كانت تنبعث منها أضواؤهم ، سواء أكانت أسماؤهم رامبراندت أو فيرمير ، فإنهم ما زالوا يرسلون لنا شعاعهم الخاص (٢٢) .

ومع أن مناطق السكره الأرضية تتميز بلبية الأرض وبروز التربة ونظام الفصول والذى وعادات السكان ، فإن عوالم الفن تتميز باتساعها وشكلها وبألحة وأزهار خاصة تسكنها . وبأحداث وأشياء توجد فيها . فالشاعر بودلير دبارة عن عطور مدوخة وألوان استوائية ذالمة وقطط وعشيقه ذات عيون زمردية وجمال بارد ، والشاعر ماللارميه أفق

أزرق وأجنحة ملائكية وبجمع ورياش بيضاء ومرايا . والمصور  
 رامبرانت غرفة يغرقها ظل مشوب بضوء يتأهل الفيلسوف وسطها. وهذه  
 الخرفة ، ونلك السجادة والنافذة وذلك الإطار المعاق أمام الحائط . . .  
 وهذه اللواؤة التي تبدو كما لو كان السكون قد ولدها . . . كما عالم فيرمير .  
 أما نلك الوجوه ذات لاشاقة المزينة ، والحدود الالهية . والشفاه المتعرجة  
 والشعر الذهبي الاصهب ، ثم الأطراف الرشيقه ، لبنهن أو بنات . . .  
 فهي عالم بوتشلي .

وعالم الموسيقى تعرفه من خلال تقاطيع الميلوديا ، وهذه الصيغة  
 الهارمونية أو نلك الطريقة في السير خلال المقطوعة وإنهائها أو تشكيلها،  
 وأحياناً من خلال هذه الجمل التي لا تجدها إلا في عمله هو وتظهر فيه دائماً  
 بحيث تكون بمثابة ملائكة الخيال أو الآلهة الأسطورية التي يعرفها الفنان  
 جيداً ، ( ٢٣ ) .

وعوالم القصة ليست بأقل وضوحاً .. هل هناك عالم واحد إلا وتجد  
 فيه شخصيات متشابهة وهوانف مترادفة ومناظر تتكرر من قصة لقصة  
 إن لم يكن في نفس القصة ؟ هكذا ترى عند ستاندال شعوراً معيناً بالمو  
 الذي يرتبط بالحياة الروحية : فالمسكان المرتفع الذي يوجد فيه جوليان  
 سوريل حبيسا ، والبرج الذي يعيش فيه فابريس ، وبرج الأجراس الذي يبحث  
 فيه الأب بارنيس في التنجيم والذي يلقي عليه فابريس نظرة كلما شخصيات  
 قصة ستاندال بالذات . وسترى كذلك أن دوستويفسكي يعود دائماً إلى  
 نفس النموذج من المرأة ، ذات الوجه الغامض والجمال الجذاب الذي يتغير  
 فجأة كما لو كانت قد مثلت الطبيعة مجرد تمثيل ، ثم إذا هاتحول إلى وقاحة  
 مرعبة ، ( ٢٤ ) .

غير أن تحديد أى عالم فى لا يودى غالباً إلا إلى خطأ إن هو اكتفى  
بمجرد الموضوعات التى يفضلها المصور أو الشاعر أو الموسيقى ؛ أو  
الشخصيات التى تلازم القصص . فسك من الفنانين عامة طرقتوا نفس  
الخطط ودخلوا حانوت الأمتة القديمة المستعملة الذى دخله غيرهم ، ومع  
ذلك لم يخفوا فى خالق عرائم ذات أصالة مضافاً . ذلك ان الأصالة  
موجودة فى الإضاءة التى تشع - ول الأشياء أكثر منها فى الأشياء ذاتها .  
نقصد فى الطريقة التى يعبر بها القصاص أو المصور عن الأشياء لافى الأشياء  
نفسها . . . ومرجع الأصالة هو صفة روحية معينة تتكشف عن طريق  
نغمة معينة ، أو لهجة خاصة . ويقول بروسست هنا أيضا : « إن هذه  
اللهجة هى التى كانت تعطى للكلمات وزمها ، رغم أن هذه الكلمات تافهة  
فى ذاتها ، عند بيرجوت حين كان يكتب كتابة طبيعية للغاية ، هذه اللهجة  
لا تذكر فى النص ، ولا شئ يشير إليها ، ومع ذلك فهى تنضم من نفسها إلى الجملة  
بحيث لا يمكنك ان تعبر عنها بطريقه اخرى ، وهى فى الواقع ما يكون  
أشد العناصر شروداً واشدها عمقا لدى الأديب .. إنها لهجة مستعملة  
من جمال الأسلوب ، لم يدركها الأدب نفسه ولا شك ، لأنها لا تنفصل  
عن شخصيته فى ذاتها المطلقة (٢٥) »

والعالم الموسيقية كذلك قابلة لأن ندركها ، فقد كان فانيتى ، شخصية  
عند بروسست ( حين أخذ يؤلف عملا جديداً بكل القوة التى ينطوى عليها  
جهده الخلقى ، ، يصل إلى أعماق جوهر العمل الفنى ، حيث كان يجيب على كل  
سؤال يلقي عليه بنفس اللهجة ، وقد كانت دائماً هى بعينها .. لهجته  
هو .. نعم لهجة .. هذه هى لهجة فانيتى التى تختلف عن لهجة الموسيقين  
الأخرين اختلافاً كبيراً جداً . . . أكبر من ذلك الذى ندركه بين صوتى  
شخصين ، بل بين نغمة وصيحة نوعين من الحيوانات .. ذلك ان اللهجة

التي يرتفع ويعود إليها هؤلاء المغنون العظام ، ونقصدهم الموسيقيين ذوى الأصالة للبهجة وحيدة ، وهى الدليل القاطع على الوجود الفردى للروح . . . ولكم حاول فانيق أن يكون أكثر هيبة وأعظم قدرا وأشد حيوية أو مرحا . . . لكن فانيق كان يفرق رغم أنه تحت موجة عميقة تضفى على أغنيته أبدية وتدفعنا إلى الاعتراف بها . . . هذه الأغنية تختلف عن أغاني الآخرين ، ولكنها تشبه كل أغانيه — هو . . . فأن تعلمها فانيق ؟ وأين سمعها ؟ ، (٢٦) .

ولنترك مؤقتا هذا الموضوع الذى سوف يقابلنا حالا حين نبحث فى عالم الجمال عند بروست ، لكن علينا الآن مؤقتا وعلى الأقل أن نوافق معه وفى النقطه التى نبحث فيها الآن على أن الدخول فى عالم معنى الدخول فى الجزء الداخلى من الفنان نفسه . المؤكد أن المصور والمثال والشاعر والقصصى ، بل والموسيقى ، كلهم فى حاجة إلى اتصال مباشر ، طويل الأمد بالعالم الخارجى ، ولذا فهم يرون ويعرضون علينا هذا العالم الخارجى من خلال ردود فعلهم الشخصية . لنتنا لم ننس الحكمة التى قل بها ديلاكروا من أنه موضوعك هو أنت بنفسك . . . وهو انطباعك ، وانطباعك لإزاء الطبيعة . . . ويجب أن ننظر إليك أمت ، لا - ذلك ، (٢٧) . لقد فهم ديلاكروا أن أمن ما فى العمل التصويرى أو الشاعر أو الموسيقى هو ما أسميناه اللبهجة . . . وميزة الواجهة فيما لا يمكن تعريفه منها . . . وهى ما أضافت الروح على الألوان والخطوط ليذهب إلى الروح ، حيث إن الروح تحكى وهى ترسم جزءا من كيانتها الجوهرى ، (٢٨) .

لإنها تقص هذا الجزء أيضا وهى تخرج قصصا ، وبينها هى تضع الكلام فى



أفواه أبطال الفضة وتبعث فيها الحياة . والقصصى أو مؤلف المسرحية يطبع شخصياته بطابعه هو حين لا يكون هو بنفسه الشخصية الرئيسية ضربت في نفسها عشرين مرة وبدأ القاصى نه ويرها من جديد ونلى الابد . . ولدلنا نعرف كلمة بلوير اشبيره دمدم بوفارى هى أنا ، وعلى نهس الوتيرة نجد ان جوليان سوريل وفابريس وهنرى برونارولوسيان لوفين ، هم جميعا مؤلفهم ستاندال . كما ان البان دى بريكول وكوستال وجورج كاريون والملك فرانت وكاردينال اسبانيا ، بل والمعازين . . كلهم مؤلفهم موترلان ، أو على الأقل كان كل منهم ممثلا لناحية من نواحى شخصية موترلان .

والحقيقة أن مشاهير الكتاب ، وبالذات أكثرهم واقعية ، يملأون العالم الذى يملقونه بوجودهم هم حتى حين يتعمدون الاختفاء من مؤلفاتهم ولقد اثبت بودلير هذه الحقيقة بقوة رائعة حير يحدث عن بالزك . وهو يقول : « إذا كان بالزك قد جعل من قصة التفاليد الخاصة شيئا مدهشا عجبيا دائما ، رفيعا فى غالب الأحيان ، فذلك لأنه ألقى فيها بكل كيانه . . . فكل شخصياته تنصف بالحرارة الحيوية التى كانت تشتعل فى نفسه هو . . . فمن بدء الارسنقراطية فى وقتها إلى اسفل طبقات العامة نجد أن كل ممثلى الكوميديا الإنسانية ، أشد حمدة للحياة وأشد نشاطا وخبثا فى كفاحها ، وأشد صبورا على الآلام أو ضما للسعادة وملائكية فى الإخلاص . . . أشد فى كل هذا من كوميديا العالم الحقيقى . . . وبالاختصار ، فإن لكل من هذه الشخصيات ، وحتى لحارس المنازل عبقرينه . . . وكل النفوس عبارة عن أسلحة محملة با رغبة إلى أقصى رؤوسها . . . هذا هو بالزك بعينه » (٢٩) .

## واقعية الخيال

قد تقول إن الوضوح الذي يتصف به أبطال مجموعة الروايات التي كتبها بالزك تحتم عنوان الممثلة الإنسانية ، يرجع إلى أن المؤلف يتمتع بالقدرة على مشاهدة الإنسان والمجتمع وعلى تحاليلها . هذا صحيح ، لكن هناك شيئاً آخر غير ذلك ، ولو أنه رأينا في هذا قد لا يعجب بـودلينز . فإذا كان حارسو الأبواب في رواية بالزك من ذوى العبقرية ، فليس هذا لحسب لأن المؤلف ينقل إليهم النحوس الحيوى الذى كان يشتعل فى نفسه هو ، بل كذلك وقبل كل شىء لأنهم مخلوقات أبدعها هو فى إطار الفن . فالعجيب فى عالم الفن حقاً أنه أكثر واقعية من عالم اللعب والأحلام ، رغم أنه من محض خيال المؤلف . وهو بفضل واقعيته هذه يتميز عن هذين العالمين . يقول كيتس : « إن الخيال يشبه الحلم الذى يراه آدم ، يتحقق عندما يستيقظ (٣٠) .

من الذى لم يتأكد من هذا مائة مرة؟ إن المخلوقات التى أبدعها الفنان تفرض نفسها بقوة تعادل قوة الإقناع التى تعمل بها الحقيقة اليومية أو تزيد عنها كثيراً ، فهى تقدم لنا ما هو أكثر صلابة وأكثر بريقاً وتحديدًا من مخلوقات الطبيعة . أليست كل موسيقى تكون قادرة على بهت الشعور توحى بأنها سوف تستمر وجوداً حتى بعد موتنا . . . كما قال دى بوسى عن موسيقى باخ ؟ أليست لصورة أى شخصية تافهة رسمها عبقرى ، قوة وفعالية وسيطرة لم يتصف بها أى نموذج حتى ؟ ألم يكن من الضرورى أن يكون الإنسان « فوق إنسان » ، كما كان سقراط والاسكندر وقيصرو نابليون ، لأن صح هذا التعبير لكي يسيطر على ذاكرة الشعوب كما تسيطر شخصيات

الأساطير والقصص والمسرح ، وكما ظلت وتظل شخصيات أوليس وأوديب وماكبث ودون كيشوت وفاوست وفوتران وشارلوس في مخيلتنا؟ إن أقل ما يمكن أن يقال عن الأعمال الفنية الكبرى إنها لا توجد فحسب ، بل إنها كذلك تعيش فيما فوق الوجود ، ذلك أنها تتمتع بواقعية خاصة : بل إنها آتوم ونحيا في نوع من فوق الواقعية « السريالية » .

أقد فهم الفنانون المحدثون تلك الموهبة العظمى التي يتمتعون بها في خلق عالم أجمل وأصدق من العالم العادي ، وبالتالي عالم أكثر واقعية ، من عالم الطبيعة ، — يقول بالزك : « لنعود إلى الطبيعة ولننتكلم عن قصة أوجيني جرانديه ، ويقول فلوير : « تأكد أن كل ما نخترع شيء حقيقي ، لاشك أن مدام بوفاري (التي خلقتها) تتألم وتبكي في عشرين قرية من قرى فرنسا في آن واحد وفي هذا اللحظة بالذات ، (٣١) ويقول ديلاكروا : « إن الشيء الوحيد الذي اعتبره بالنسبة لي أكثر حقيقة هو هذا السراب الذي أبتدعه في لوحاتي المصورة . أما الباقي فما هو إلا بمثابة رمال تتحرك ، (٣٢) . ويقول فان جوخ : « إن رغبتى الكبرى هي أن أصنع هذه الأخطاء وتلك التعديلات والتغيرات في الطبيعة بحيث تخرج منها — أي نعم — أكاذيب ، إن شئت ، لكنها أكاذيب أكثر حقيقة من الحقيقة المضبوطة ، (٣٣) . أما بودلير فهو يقول : « إن الشعر أكثر الأمور حقيقية » ، وهو الشيء الذي لن يكون حقيقيا بشكل كامل إلا في عالم آخر ، (٣٤) .

أيعني هذا أننا نهون من شأن العالم الذي خلقه الله بالنسبة للعالم الذي يخلقه الإنسان الفنان؟ أبدا . . إن بالزك وفلوير وبودلير وديلاكروا

بعيدون عن مثل هذه الفلسفة الشيطانية التي يتوه فيها معاصروننا . . . وسوف نتحدث عن هذا مستقبلا . وكاتب مثل ك. ديل لا شك في أنه تاه في هذه المجاهل الفاسفية ، لأن هدفه رفع العمل الإلهي إلى أعلى مرتبة ، مادام - كما نعلم - يتلاقى وحيه بقلب مؤمن معجب بالخلق الإلهي . ومع هذا فكلوديل شاعر لا يستطيع إلا أن يعرف بما يزيد عن الحقيقة عند فيرجيل ، وبما يتمكن الشعر من إضافته إلى الحياة . وما الإبداع تحت هذا الشهبق الساحري إلا مجرد تصوير ينقل محرفا . . . إن معركة من معارك الفروسية ، أو عملا من أعمال الحقول ، أو آلاما يتن منها العشاق ، أو العبا يقوم بها الأبطال الرياضيون ، أو هدفا لمدينة ما ، أو هبوطا إلى الحجيم . . كل هذا يمر بين يدي الفنان في سهولة تشوبها السعادة كما يمر وسط ضوء ذهني بعد أن يكون قد تحور وتحول . . . إن كل شيء يتلقى الحياة من خلال رقة لا تقاوم . إذ لم يكن الخاني الفنى إلا واقعا حيا . . ها هي ذى الحقيقة وقد سيطرت عليها أوزان الشعر فأصبحت جنة ضرورة الإنسان (٣٥) .

### أفلاطونية بروست

ليست الحقيقة العظمى أو المثالية ، التي تسكاد تكون إلهية والتي تتمثل في أشياء الفن عديمة الشبه بحقيقة النماذج العليا التي تحدث عنها أفلاطون ، فعالم الفن من وجهة نظر معينة يندمج في عالم المثل العليا ، والإبداعات التي يخلقها الفنان ، حكمها حكم المثل الأفلاطونية ، تستطيع من نواح عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثل ، لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعة ، صورة أصابها الهزال لكونها منقولة . هذا ما يعود بنا إلى بروست ، فما لاشك فيه حقا أن كتابه الضخم الواسع المدى لا يمكن أن يكون إلا مشوبا بصفة متنافزة ببقية . وبتمبير أدق ، يمكننا أن نستخلص منه أفلاطونية

دعينة ، وهي أفلاطونية تختلط كما سنرى بفلسفات أخرى . وهي إلى جانب ذلك تلفت نظر كل من بتساءل عن مدى الوجود الفنى وطبيعته .

وبروست فيلسوف أفلاطونى بالمعنى الواسع لهذا التعبير ، وترجع أفلاطونيته هذه إلى شعوره المؤلّم بما هو نسبي زائل وبال الحاجة الملحة التي تدفعه إلى التخلص من هذه النسبية وذلك لزوال لكى يتمكن من الوصول إلى المطلق والأبدى ، ذلك أن الإنسان مكبل ، حبيس غار ، لا يرى في قرارة نفسه أو من حوله إلا ظلالا هاربة ، مع أن هذه الظلال ظلال شيء ما . فالتحدث عن الوهم معناه قبول فكرة وجود حقيقة غير وهمية ، وهذه الحقيقة هي التي يحسن أن نتمسك بها ، وقد أجهد بروست نفسه في قوة وحماسة ليصل إلى تلك الحقيقة ، غير أن الوهمية حين أراد أن يخلص الشيء الذي يبقى من ذلك الذي يختفى ، وأن ينقذ أئمن جزئيات الحياة من برائن الموت ، وأن يبقى على جوهر الكائنات وعلى كياننا من الزوال . وترجع جهوده هذه إلى خوفه من فكرة التحول الذي لا مفر منه ، ذلك التحول الذي يفتت الأرواح والأجساد والذي يدفع انطباعاتنا ودوانعنا بعضها وراء بعض . والمعروف أنه يرى أن الانتصار على الزمن من عمل الفن والذاكرة . . . . . وأن الأجزاء التي نجدها في كتابه « البحث عن الزمن الضائع » خاصة بالنائبة الصغيرة أو بأشجار بعلبك أو بأبراج كنيسة مارتين - فيل أو بأرصفة فناء قصر جيرمانت كلها بالنسبة إليه اكتشافا جديدا يرجع فضله إلى الذاكرة وإلى أن فترة مامن حياته الماضية قد أعيدت له مصحوبة بما كان يحيط بها من أشياء مادية اكتشافا متكاملًا . . . ولم يكن يبقى أمامه إلا أن يثبت بالكتابة ما كان يشعر به إزاء هذا كله من سرور وسعادة عاشها دقائق مباركة . . وهو يقول في هذا الصدد : « لقد زال عني الشعور بالحقارة وبأنى فان » (٣٦) . وكنت أستطيع إذذاك أن أستمتع بجوهر الأشياء . .



رقم ٣٩ - كمن ماهذه إلا استعارات لن يعود بروسث إليها . والواقع أن الحقيقة العليا التي يسعى لها العمل الفني ليست في رأيه - كما هو الشأن عند أفلاطون - أرفع من حقيقة الدنيا، بل إنها نابعة منها ، تركها تهرب عادة لأن نظرنا إليها سطحية للغاية . فلنكن أكثر انتباها ، وسنرى جوهر أسمى حقيقيا ما يختفي في قلب كل شيء ، وتصبح وظيفة العبقرى - أن يستخرج ، (٣٩) هذا الجوهر من ذلك الشيء . وهو يقول هنا : كنت أشعر أن في نفسى شخصية لم تكن تحيا إلا حين كان يظهر فيها جوهر شامل ما تشترك فيه أشياء عدة ، وكان هذا الجوهر يمد تلك الشخصية بغنائها وسعادتها ، (٤٠) هذا صحيح بمعنى أن الشعور بعموميات الأشياء ، هو الذي ينتق لدى الأديب المقبل ما هو خاص ، وهذا الشعور هو الذي يدخل في العمل الفني ، (٤١) هكذا تهبط المثل العليا التي قال بها أفلاطون على الأرض . على أن أفلاطونية بروسث تتحرك في جوهرية ، ترمى بدورها إلى أن تمتصها الذاتية .

ذلك أن الذات والموضوع ، الأنا واللاأنا ، الناظر والمنظر كلها أطراف لا يمكن فصل أحدها عن الآخر . فالأشياء التي ندركها تندمج فينا فتصبح شيئا غير مادي يتصف بنفس طبيعة مشاغلنا وإدراكاتنا كلها ، ويختلط بها اختلاطا لا يتحالم ، (٤٢) . والذكريات بوجه خاص تنضم إلى الإدراك الحسى بحيث يحوى أى اسم قرأته في كتاب ما منذ مدة طويلة ، يحوى بين مقاطعه رياحا سريعة وشمسا مضيئة يصنعها هذا الاسم عندما نقرؤه ، (٤٣) . نتيجة هذا أن الحقيقة الحقة ليست خارجة عنا ، وهى عبارة عن علاقة ما نقوم بين هذه الإدراكات الحسية وتلك الذكريات التي

تحيطننا معاً في آن واحد ، وهي علاقة وحيدة يتعين على الأديب إيجادها بحيث تربط التعبيرين المختلفين في جملة إلى الأبد ، (٤٤) .

ولا يصبح دور الأديب القصصى بناء على ذلك أن يبحث عن حدث عابر أو عن وثيقة أو حكاية ما ، بل ينحصر هذا الدور قبل كل شيء في تعميق هذه الانطباعات الأصلية التي يغزو بها الماضي الحاضر من أجل فكرة غير متوقعة ؛ وحيث يستخلص جوهرنا الذاتي الذي لا يتقل من شخص لآخر ، (٤٥) بعد أن يتخلص هذا الجوهر من التقليد المعروف الذي يفسده عادة. وبالاختصار فإن الحقيقة تنتهي إلى الذاتية ، بمعنى أنك لن تمتلك جرهر الأشياء إلا بين نفسك ونفسك ، وهكذا لن يكون المعنى الفني وهو معنى الواقعية نفسه ، إلا الخضوع للحقيقة داخلية (٤٦) . وما دام العمل الفني موجوداً قبل وجودنا ، فإن علينا أن نكشفه لأنه ضروري خفي ، على أن نفعل ذلك لأن علينا هذا هو قانون الطبيعة ، وهو « حياتنا الحقيقية » والحقيقة كما أحسنا بها ، التي تختلف اختلافاً كبيراً عما نؤمن بوجوده (٤٧) .

والقول بأن العمل يعبر عن الفنان نفسه بكل أعماقه التي يعرفها جيداً وبأنه يعبر في نفس الوقت عن العالم الخارجي الذي ينعكس في مرآة ضميره ، قول لا شك فيه ، ولكنه قول بعيد عما قال به أفلاطون . وعند بروس - كما لاحظ ريفير (٤٨) . يعمل الميل الإيجابي على منافسة الاتجاه الميتافيزيقي ، بحيث تؤدي الأفلاطونية الأصاوية - بعد أن تتحول إلى جوهرية ذاتية - إلى واقعية سيكولوجية . وتختفي النماذج العظمى ؛ الجوهر نفسه ، اصالح القوانين التي تحكم حواسنا وعواطفنا ولا تنقى منها الصورة عامة تصبح بمثابة الميراث الأخير للأبدية . إننا نستطيع أن ننهي أنفسنا بمثل هذه



النتيجة التي خرج بروسست بها إلينا . . . فهذا العبقرى يشبه أباه الجراح من حيث إنه أغرم بالتحليل والتشريح والتصوير بالأشعة ، وأوضح سر نواح عديدة من دولاب العمل في الآلة البشرية . لكن ما حال الحقيقة العليا التي تجمع شئون الفن بالمثل الأفلاطونية في هذا الشأن ؟ إذ أن العمل الفني لن يعتبر جميلا بمجرد أن بعض الملاحظات قد أبدت بشأته، ولا يمكن للحقيقة العلية أن توفر الوجود الفني . ما كان بروسست أن يجعل من القصة التي كتبها قصة طيبة إن لم يكن قد شحن روحه ونفسه لأقصى الحدود . . . . . فإذا لم يكن قد فعل هذا لأصبحت قصته هذه مجرد بحث فسيولوجي أو طبي علاجي .

وبتعبير آخر لا يقتصر وجود العمل الفني على وجود الفنان نفسه ، ولا يستند هذا إلى ذلك . وينتج عن هذا أن ذلك العمل ذاته لن يوجد سابقا بأي حال ، على نفسه ، حتى ولو كان هذا الوجود يتخذ مكانه في أعماق الذاتية ، بمعنى أنه لكي يوجد العمل لا بد من أن يصنع ولا بد لإنسان ما أن يخترعه أو يخلقه . وليس الأمر أمر اكتشاف فحسب ، وما كانت مهمة الأديب هي مهمة المترجم ، فحسب . وهل يمكن أن يكون هدف الفن تثبيت الدقائق المحببة التي تعطيني ذوقا سابقا أشعر بفضلها بالأبدية ؟ إن كان الأمر كذلك كان على ، لكي أنقذ هذه الدقائق من النسيان ، أن أحبسها وسط الحلقات الضرورية لإيجاد أسلوب جميل ، ( ٤٩ ) . هكذا يعترف بروسست على الأقل بأن من الضروري للفنان أن يتمتع بسلطة وواجب خالق الأشكال . إن هذه النقطة التي أهملها ذلك الأديب تنفق مباشرة وحقيقة العمل الفني ، والوجود الفني ، وهي تسيير بنا في مجاهل جديدة . . . . . إن يكون أرسطو فيها أكثر فائدة من أفلاطون .

## الشكل التكويني

ما هو القالب ، أو الشكل ، بالمعنى الوظيفي العضوي لأن لم يكن هو الأساس التكويني لكائن مادي ؛ ذلك الأساس الذي يمنحه وجوده وحقيقته ؟ نقول إنه لا يوجد قالب ، لا يوجد أى شيء . إن ورقة بيضاء ، أو حائطا غطى بمادة ما ، أو إطاراً من الخشب ، أو لوحة معروضة أمام الشاعر والمصور ، كلها بالنسبة إليهما إمكانيات لانهاية لها تستطيع أى منها أن تتحقق ولو أنه ما من واحدة منها موجودة فعلا - غير أنه ما أن تكتب كلمة ما ، أو أن يرسم خط ما ، حتى يظهر شيء في الوجود بفضل العملية التي يجريها الفنان... وحتى يفرض شيء ما نفسه على المساحة الفارغة ، وتقفز الصورة الأولى للشيء من العدم .

والعمل المنتهى هو كذلك القالب الذي يؤسس ذلك العمل في تمام كيانه . أى شيء آخر يستطيع أن يضم هذه الكثرة في وحدة الشكل ، وأن يدخل في أجزائها ليجمع من موضوع الفن جسداً منتظماً ومجموعة من روابط داخلية . . مجموعة كاملة تخضع لقوانينها الخاصة وتكفى نفسها بنفسها ؟ ذلك أن شكل العمل ، أو قالبه هو أيضاً هدفه . وقد أصبح اللوحة منتهية حالما تمحو الفكرة المنطوية عليها . . وقد سبق أن ذكرنا ما قاله براك في هذا الصدد (٥٠) نقصد أنه حين يتحقق تنفيذ الشكل كاملاً في المادة ، أو بتعبير آخر ، حين تكون المادة قد شبعها الشكل تماماً . إذاً يكون خالق الأشكال هو خالق الكائنات ، كائنات مطابقة لكائنات الطبيعة ، لها وجودها ولها حقيقتها مثلها تماماً .

فالوجود الفنى لا يتحدد إلا بقيمة القوالب أو الأشكال. فهو ضعيف حين يكون الشكل هزيبا جافا، غنى حين يكون الشكل قويا أصيلا، وهكذا تتضح فى الفن القدرة الخلاقة المكونة للشكل بأشدها يمكن أن تكون نقاء وإطلاقا تنضح طاقتها فى صنع الكائن، ويعنى هذا ببساطة أن العمل الفنى الحقيقى هو الذى يكون له كيان، أى ذلك الذى يكون شكله التلقائى، أو سلبا للكائن، وأن العمل الخائب فى الفن يعنى انعدام الوجود، أو الالكيان، وانعدام التماسك الفعال حيويا، دون أن يكون بالضرورة سخفا أو قبحا أو جملا، (٥١) ولهذا نجد أن اللوحة للطبقة تقتل الأعمال غير الفنية الهزلية التى تحيط بها، لأن علفت جميعها فوق حائط مرتفع. فقد حدث أن رأى ديلاكروا إحدى لوحاته «العدل فى ترخان» معلقة فى متحف «روان» وقد غطى جزء منها وراء أشياء أخرى، فاعترف دون تمييز لنفسه بقوله: «لأن الذى أهكنتى أن أراه منها كان على درجة من القوة والعمق عملت على إخفاء كل ما كان يحيط بها بلا استثناء» (٥٢). وكانت اللوحات الأخرى إلى جانب تلك اللوحة «غير موجودة».

لقد قال بوسويه فى وجود الله: إن الكمال ليس بهبة أمام الكائن، بل إنه على عكس ذلك، حلة وجوده ونفس الشيء يقال عن الفن: فكما ازداد كمالا كلما تأكد وجوده، ومن هنا كان يسمى «نور الوجودية»، المرهالية التى نسبها إليه. وحيث إن اكتتاله الشكلى أكثر تماما وتدقيقا فى التنفيذ من أشياء الطبيعة؛ فإنه يتمتع بالنسبة لها، بكيان وقيمة إضافيين. ولقد فهم الأستاذ سوريو هذا جيدا، ولو أنه على ما يلوح لم يتذكر لا أفلاطون ولا أرسطو بهذا الصدد فالن فى نظره هو «النشاط التكوينى» - أو التأسيسى، أى لأنه «جهد لإقصاد منه أن يقود الوعى التقريبى إلى الوجود الكامل، الفريد فى نوعه، الملموس، الذى يشهد

على نفسه بنفسه عن طريق وجود لاشك فيه ، ( ٥٣ ) . وفي هذا النشاط نجد ، حين نعمل ، نفس الخطوات الأصلية ، وما يشبه الحركات الروحية الكبرى التى تعمل على مساعدة أى كيان ونسليحه . لأنها اشكال ، تلك العناصر غير المادية . . . وهى أيضا سند عميق لكائن ما . وليس الشكل هو ذلك الذى يجس العمل فى إطار مغلق ، بل هو ذلك الذى يبنى ويحرك ويفتح الطريق إلى الحقيقة ( ٥٤ ) .

من هذا نفهم أن العمل الفنى الحق فى الوجود ، لا يمكن ان تتمتع به الكائنات الطبيعية . . . . وهذا الحق هو الذى يفاس بمدى الكمال ، ( ٥٥ ) . هذا ما يسميه الأستاذ سوريو د الوجود الاعلى ، العالم الفنى . . . وهو عالم يرتفع إلى اعلى . ويسير إلى الامام بقوة اشد فى الوجود . ويتفجر بالوجود مسيطرا بقوة اكبر . . . . واعلى من أى من هذه العوالم التى رفض الفن تمثيلها . لأنها طريقة رفيعة ، طريقة عليا للوجود . . . . هذا ما يبحث عنه الفن دائما ، وما يصل إليه هذا العمل البطولى ؛ وبعد ذلك النصر ، ومن خلال هذه الحقيقة الوجودية . . . . نهدف العمل الفنى العظيم ، ( ٥٦ ) . وبفضل هذا الاخير ، يتكون عندنا لشعور ، وإن صح التعبير . . . . نتاقى الوعى بوجود الكيان الذى نريده كيانا . . . . او — الكائن اطلاق الذى يحمل تبرير وجوده بين طياته . . . . هذا هو السر الذى يوحى الفن بوجوده فى أرفع الاعمال الفنية . . . . سر يدل على طريقة ما للوجود بحيث لا يترك لنا فرصة التساؤل عن سببه او علته ، ( ٥٧ ) .

وطريقة الوجود الرفيعة التى يتميز بها العمل الفنى هى بعينها السكيفية العليا لوجود الفردية . . . . وكونك كائنا معناه فى الواقع أن تكون كائنا

واحدًا . ومع اكتمال السكان تزداد فرديته الخاصة . بمعنى أن لوحة ما ،  
 أو تمثالا ، أو قصيدة ما ، تصبح وحيدة في نوعها ولا يمكن أن يحل محلها  
 غيرها . . . . وتميز عن لوحة أو تمثال أو قصيدة أخرى كما يتميز جسدان  
 حيان . . أو قد نقول أيضا : كذالك بشريان . ألا نشعر بوجود موضوع  
 الفن كما نشعر بوجود الشخص . . ؟ لقد دبر الأستاذ سوريو عن هذا  
 تعبيراً جميلاً فقال : جلس احد أصدقائي أمام البيانو . وهأنذا أُنظر . . .  
 هاك المقاييس الثلاثة الأولى من مقطوعة الباتنيك . . . . وهاك أحدهم قد  
 دخل . . رغم أن الباب مغلق . نحن هنا ثلاثة افراد : صديقي ، وأنا ،  
 ومقطوعة الباتنيك . وقد سبق لبروست أن من قبله أن كتب عن الجملة  
 الصغيرة التي يؤلفها فاني فقال : لقد كانت خاصة جدا ، لها جاذبيتها  
 الفردية ، التي ما كان لأحد أن يضع مكانها جاذبية أخرى ، وكانت بالنسبة  
 إلى سوان بمثابة إنسان قابلته في صالون تعرفه . . إنسان كانت قد أعجبت  
 به في الشارع ثم اختفى دون يحدها أمل في أن تقابله مرة  
 أخرى (٥٨) .

فردية العمل الفني ترجع إلى نفس سبب اكتماله ، وهي صورة ومبدأ للتعين  
 يغمر المادة من جميع أجزائها ويوصل إليها جميعا إشعاعه . . . . وكل شيء  
 يحدث إذا كما لو كانت صفة الفردية قد مست هنا بطريق مباشر مجموع المواد  
 المستخدمة . وبالقدر الذي ينجح به العمل الفني تصبح أدق دقائقه مقدسة  
 ضرورية . لأن من الممكن أن نبتز من الإنسان عضوا دون أن نقله ، لكن  
 ليس من الممكن أن نبتز مقطعاً واحداً من بيت شعر جميل دون أن نهدمه ،  
 فإن للروح في الفردية العضوية جسد ، وهي — أي الروح — ترشد أجزاءه  
 بنسب غير متساوية . . . . هل أن بينهما . . . بين الروح والجسد رابطة كيانية ،

وكذا ، وبوجه خاص ، علاقة ملكية يتلك فيها كل منهما الآخر . أما في الفردية الجمالية فإن هذه الملكية تختفي لأن الاتحاد الذي يربط بينهما قوى معين ، وهو بعينه تلك الصفة المسوسة التي تحمل طابع العمل الفنى ، ( ٥٩ ) .

وطابع الفردية هو الذى يميز العمل الفنى عن الآلة حتى ولو كانت هذه الآلة من النوع الذى ينظم بنفسه ذاتيا ويحاول القيام بما تقوم به الكائنات الحية المفكرة . لأن هذه الأجهزة فى ذاتها ليست أعمالا فنية لأنها تحاول بطريق الحركات التمثيلية العامة أن تقلد الفردية ولكنها لا ترمى إلى أن تصبح هى فردية . إن الآلة لا تضم روحا ، ولو أنها تأمر بما تؤمر هى به ولا تبعث بشئ غير متوقع للذى أبدعها ، اللهم إلا أخطاء سيرها . وهى لا تفرض عليه كيفية السير فى عمل ما كما تفعل مثلا شخصية المسرحية أو كما يحدث عند ضرورة تصوير اللوحة والتقدم فى تنفيذها . والآلة مبنية على أساس رياضى أو منطقي بحث . . لا تتصف بهذه الرشاقة الغامضة التى تخفى وراءها تلك المواجهات الدائمة التى ينتظرها من يريد أن يتأمل . وهدفيتها مفروضة من الخارج على أجزائها ، وليس بها ما ينبعث منها كما ينبعث الفنى من إنسان فنان يريد أن يبرر وجوده وكيانه عن طريق كيان ما يدع . والدليل على هذا أن من الممكن بناء جهاز ماضى سلسلة ضخمة من نوعه ، فى حين أن العمل الفنى فريد فى ذاته : فهناك لمدأ بين « النودج » ، الجامد الذى يقلده من يمارسون الآلية ، والعمل الفنى الذى يخلقه أهل الفن . . هناك فرق مرجعه أن الصورة المنقولة فى الأول تعادل النودج الأصيل دائما ، فى حين أن الثانية . . أى للعمل الفنى ، لا يمكن أن يكون مختلفا تماما عن الأصيل ، ( ٦٠ ) .

بالاختصار لا نبالغ حين نغير إلى موضوع الفن - كما يفعل المسيو

نيد ونسيل — وقولنا إنه « عنصر شخصي تقريبا » ، لا يمكن تصنيفه أو تعريفه ، لأنه يقع فيما وراء العموميات ولا يدخل في نطاق أى مذهب . وهو يبلور أنواعا من التمثيل والأندفاعات لا عدد لها ، ولا يمكن امتلاكه كما نمتلك الشيء ، بل إنه يتقدم للإنسان ليتقبل منه التبجيل والإعجاب والحب ، وهو عمل بقيم عالمية ، ويحمل رسالة تعبر الأزمان والأماكن وينتمى إلى ملكة أعضاؤها لسرا أداة بحثة ، يشوبه وجود رفيع ، ومنه يشع شعور بالانهاية يؤكد أن المكان البشرى غالبا ما يكون قادرا على الإشعاع بهذه القوة . ألست هذه الصفات كلها أوجه شبه بين موضوع الفن والشخص نفسه ؟ الحقيقة أننا نتساءل : من يستطيع سماع ميلوديات معينة من شومان دون أن يدرك منها أهدافا تحرك العواطف وتنبع من جوهر الموسيقى لتذهب إلى الكمال الوجود الشخصي ؟ قد لا يمكن أن نجد نفس التجربة بتقدم إلينا نراها إلا بواسطة المجهود المقلق ، غير الفعال الذى نقرؤه أحيانا فى أعين حيران مستأنس يكون على وشك أن يعادل الإنسان ، ويلوح كما لو كان يعرف ذلك . » (٦١) .

### نواميس المفروض في الوجود الفنى

مع ذلك فإن من المستحيل أن يصل الجهد الذى يشهد به العمل الفنى إلى نهايته ، فالفن يبحث فيما شعورا بحالة من الوجود تتعدى ما تتضمنه الطبيعة ، والأشياء التى يستخدمها تشترك فيه ولكن اشتراكها هذا رمزى ومحدود بمحدود اشتراك الرمز فى الطبيعة ، هنما يظهر الغموض النسبى فى الحالة الوجودية للعمل الفنى ، إذ أن هذا العمل موجود فى نفس الوقت بدرجة أقل وأكثر من أشياء الطبيعة ؛ أكثر بسبب السمو الذى يشوبه . وقد تحدثنا عنه . . . وأقل ، لأنه بصفته عملا فنيا يحتاج إلينا لكي يتم وجوده ، وفوق وجوده « حقيقة » .

والوجود في هذا يرجع في الواقع إلى القيمة . . . لكن ليست هناك قيمة، سواء أكانت جمالية أم غير جمالية إلا بالنسبة لضمير قادر على استقبالتها .  
 لاشك في أن لوحة يتركها الفنان الذي نفذها ، وظل هذا الفنان مجرولاً أو موضع الاحتقار ، أو تركها في غرفة مغلقة حيث لا يراها أحد . . . هذه اللوحة تظل عملاً فنياً، بمعنى أن مصدرها فن فنان معين، وأنها تظل بنفسها مصدر سعادة لأولئك الذين سيكونون من حظهم اكتشافها، ويكون لديهم الذوق اللازم لتقدير قيمتها . فالفن لا يسكن فينا ، ولسنا نحن الذين نقيم قيمة العمل حين لا نفعل شيئاً أكثر من أن ننظر إليه . ولقد هاجم الأستاذ جيلمون هذه الذاتية بقوة (٦٢) . فهو يرى أن العمل لا يوجد جمالياً إذا لم يكن موضوع تجربة جمالية ، وقد كان الأمر هكذا خلال آلاف السنين بالنسبة للمصورين المصريين والنقوش البارزة في لاسكوا والتامير وهو جار . . .  
 ولندكر على سبيل المثال لوحة تنورية ظلت مخفية منذ قرون كانت تستخدم فيها كغطاء لأنية قديمة واكتشفت أخيراً في كهف « بدروم » كاتدرائية ميلانو . . . فكم يكون من الحق القول بأن أجمل لوحة في العالم لا توجد إلا على حساب الذي يتأملها . . . وهي « تعود إلى السقوط في العدم حالما ينتهى الإعجاب بها ، ولا تصبح إلا خرقة مليئة بألوان تشبه قطعة الخشب التي يخاط عليها المصور ألوانه ويمحو فيها فرشاته ، (٦٣) .

مع هذا فاللوحة أو التمثال أو البناء الأثرى يتمتع بمزايا أخرى ، إذ حتى إن لم نعترف له بوجود جمالي يكون له وجود ملموس ، ثابت محدد . . . وحتى إن لم يكن إلا لوح خشب ذا شكل معين وسمك معين فهو موجود كما هو موجود له جيد . . . لكن ما حال القصيدة والقصة والمسرحية ومقطوعة الموسيقى؟



أين هي ؟ وما أهميتها ؟ وكيف توجد ؟ هل تعتبر القصيدة مجرد مجموعة علامات خطية مرئية على قطعة من الورق بنفس الطريقة التي يغطى بها المسطح المسطح بألوان ليصبح لوحة؟ لا.. فالألوان تتحدث مباشرة إلى الحواس ، في حين تتحدث العلامات الخطية فقط إلى الذين يعرفون كيفية قراءتها وتفسيرها . وهكذا يمكن القول إن قصيدة صينية توجد بالنسبة لك أنت يا من تجهل اللغة الصينية بدرجة أقل كثيراً من وجود لوحة من روبانس حتى بالنسبة لمن يجول فن التصوير .

من جهة أخرى ، ماذا يعنى وجود قصيدة جوسلان ( لا مارتين ) أو الحرب والسلام ( تولستوى ) أو الزورق النشوان ( رامبو ) ؟ هل تعنى نصاً مطبوعاً ؟ لكن هناك آلاف من النصوص المطبوعة في الدنيا ، وهل هي تعنى مخطوطاً أصيلاً ؟ لكن ماذا تكون قيمة هذا المخطوط إن كان قد حريق أو مزق أو أكله الديدان ؟ ثم إن العمل الأدبي الموجود في المكتبات العامة أو مخازنها لا يعيش إلا بحياة الظلام . إنه يرتفع إلى الوجود الحق يقى بفضل قراءته ، وما دامت القراءة تحدث في الزمن فإن القصيدة أو القصة أو مقطوعة الموسيقى لا يمكن أن تكون حاضرة كلها في نفس الوقت . ووجودها لا يمكن أن يكون قدرها . هل نقول هنا إن له جسداً ؟ نعم . . . جاز لحدها ما إن هي قرئت ، بصوت مرتفع ، لكن ماذا إذا قرئت بالعين فحسب ؟ على أي حال فإن وجودها الجسدي لا يعادل وجود شيء ما . . . كوجود لوحة ما جسمياً .

تبقى حالة الأعمال المسرحية والموسيقية ، وهي عسيرة من حيث التفكير فيها لأن من الضروري لكي نجعلها موجودة قدر استطاعتها ألا نكتفي بقراءتها ، بل لابد أيضاً من تمثيلها أو تنفيذها ، فالوجود الفعلي لمسرحية أندروماك أو لسيمفونية جوبيرت لبوريس جود ونوف يحتاج لمعرفة الممثلين والمخرج

وزايمس الفرقة الموسيقية وعازفي الآلات، وبتتبع عن ذلك أن هذه الاعمال لا تمتلك جسداً وحيداً نهائياً محددًا ، بل أجساداً متعددة ومؤقتة . . . أو - إن صح القول وكما يقول الأستاذ سوريود أجساماً كقطع الغيار، (٦٤) . . . ولنترك هذا النتائج التي تنتج عن ذلك فيما يخص دور المبدع والطبيعة ومصير الاعمال الفنية في مختلف الطبقات الفنية (٦٥) ولنتحدث فقط عما يخص موضوعنا ، ونقصد به ان العمل الفني - رغم وجوده الرفيع - ليس بـ كما نـ قائم دائم . فالعمل الفني لا يتم خلقه إلا لكي يخلق من جديد ، ولا يبقى قائماً في ذاته إلا لكي يتجدد دائماً أبداً بالنسبة للعادة البشرية (٦٦) .

هل يعني هذا أن الفن ينتهي دائماً إلى الفشل ؟ لا أظن . . . وهنا أسمح لنفسي أن أتنازع والأستاذ نيدونسيل ، فهو يقول : إن الفن لا يصل إلى هدفه وصولاً كاملاً ، وتمثال بيجمايون لا يستقى الحياة إلا في الحلم . . . لأن نيتنا إذ ذاك ليست شيئاً آخر غير إحياء المادة التي صنعته بها أيدينا . أما إذا نجح التنفيذ نجاحاً مطلقاً، فإنه لن يكون إلا انبعاث جرهر كامل تحت أبصارنا (٦٧) .

في اعتقادي أنا ، لست واثقاً أن يكون لدى الفنان النية حتى ولو كانت لا شعورية - في منح الحياة والحركة لأعماله ، كما تفعل الطبيعة بالحيوان والإنسان . . . ولا أظنه يشجر بئسء من الألم إذا لم ينجح في هذا . فإن نحن طبقنا الفكرة على فن البناء ، لوجدناها خالية من المعنى . . . إذ لا يمكن أن يكون الحسلم في البناء هو تشييد مبان تتحرك . أما في الشعر

وفي الموسيقى فإن لا أفهم أيضا أي نوع من الحياة ، يمكن أن يمنح للقصاصد .  
 قصائد إلى هيلينا . . أو السوناتا إلى كرتيزر ، وهي لا تمتلك هذه الحياة .  
 أما عن النحات أو المصور ، فهل يكون مثلها الأعلى في هذه اللوحات  
 الحية التي زارها في مسرح الشالييه أو القولي بروجير ، حيث تربط بعض  
 التماثيل من قواعدها ويخرج أشكال مصورة من إطارها وتشرع في الكلام  
 وفي الرقص ؟ لا يمكن أن يكون الأمر هكذا ، اللهم إلا إذا دفعنا  
 بالواقعية إلى أقصاها وقلنا إن هدف فن النحت — كما قال ديلاكروا — هو  
 تصوير التماثيل وجعلها تسير بزنبيرك (٦٨) . انا إذا لا أفهم إطلاقا ما يمكن  
 أن يحصل عليه فن النحت من أن يكون حيا ، ولا أدرك أصلا ما يمكن  
 أن ينقص التنفيذ ما دام قد أنتج لوحات و تماثيل . انا لا آسف على هذا .  
 بل بالعكس . . لا آسف على الا يكون التمثال تماثلا ؛ والا يكون اللوحة  
 إلا لوحة فحسب .

ويؤكد الأستاذ نيدونسيل أيضا أن العمل الفني ليس جوهرًا كاملا ،  
 بل إنه يكاد يكون جوهرًا (٦٩) كما قيل عنه من قيل إنه من مركز شخصي  
 تقريبا . والحقيقة انه ينتمي إلى طبقة الأشياء المصنوعة ، مثله مثل الماكينة .  
 التي تصنعها الصناعة . . أو أي فن بالمعنى العريض لهذه الكلمة . لا شك أن  
 هناك فروقا واضحة بين آلة ، أو من باب أولى ، أداة يدوية أو قطعة أثاث  
 من ناحية ، و لوحة أو تماثلا من ناحية أخرى . فعندما يصور المصور لوحة ،  
 أو عندما ينحت مثال تماثلا ، يرتبط الشكل ارتباطا وثيقا بالمادة ويتداخل  
 فيما يدمق أشد من ذلك الذي يحدث عندما يقوم نجار بتجميع قطع من  
 الخشب ليصنع منضدة . ومع ذلك فإننا لا نحصل على جوهر حقيقي ،  
 لا في الحالة الأولى ، ولا في الثانية . ونقصد بالجوهر . إن - برنا عنه بتعبير

مأخوذ من أرسطو «طبيعة»، فالمادة التي يصنع منها العمل الفني أو المنضدة كأن طبيعي، أما أشكالها فهي ليست أشكالاً طبيعية .

لهذا السبب لا ينتمى النتاج الصناعى إلى نفس طبقة الكائنات التي ينتمى إليها نتاج جيل ما . والمثل المعروف عن أرسطو هنا يوضح تماماً مذهبه : ذلك أننا لو صنعنا سريراً من الخشب وقمنا بدفنه في التربة ، فليس من الممكن أن نأمل في أن ينبت هذا السرير . وعلى العكس من ذلك فإن الطبيعة تنتج المواد الطبيعية بطريق الأجيال . ويمكن تعرف هذه المواد بقدرتها على التكاثر المتعاقب (٧٠) . أليست هذه الحقيقة فكرة شيلينج التي يعبر عنها بدوره في نص فلسفي آخر فيقول : « بعد أن يعطى الفن للأشياء الصفة التي تطبها بالطابع الفردي ، يقوم بخطوة أخرى فيعطها الرشاقة التي تجعلها محببة بأن يجعلها تلوح كما لو كانت تحب . وفيما بعد هذه الدرجة الثانية لا تبقى إلا خطوة أخرى ثالثة تهد لها الثانية وتوضحها مقسداً : وهي أن تعطى للأشياء روحاً بفضلها لا تكفي بأن لوح كما لو كانت تحب ، بل لأنها تحب فعلاً . . وهذه هي الدرجة التي لن يصل إليها الفن .

### الجمال الفني والجمال الطبيعي

لذا كان من المستحيل فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي يشيده ويرسيه في وجوده الجمالي ، وحتى من وجهة أخرى وفي حالات معينة في وجوده الملبوس الفيزيقي فإن من غير الممكن أيضاً فصله تماماً عن الطبيعة ، فالوجهة على التأكيد والتشابه والقصة والمسرحية ، ومن باب أولى القصيدة

الشعرية والبناء الأثرى، ومقطوعة الموسيقى ليست بأية حال من الأحوال تصويراً للحقيقة ومهمة الفن هي أن يقول، لا أن يعيد القول، وأن يفعل لا أن يعيد الفعل، وأن يخلق لا أن ينقل. وهو لا يقلد الطبيعة، كما نعلم، إلا بطريقة في العمل. ومع هذا فإننا لم نؤكد القطيعة بين عالم الفن وعالم الواقع إلا بقصد اتباع طريقة خاصة، وبقصد القضاء على أخطاء لا تزال قائمة بشدة. ولقد حان الوقت لأن زبن العلاقة التي تربطهما رغم عدم التماسك بينهما. ألم يسبق لنا أن اقترحنا - بين تحدثنا عن التصوير التجريدي الفكرة القائلة بأن الفن الذي ينفصل انفصالا كلياً عن الطبيعة ويريد أن يقوم بناء على التجريد المطلق، وفي هادش الواقع لا بد وأن يصل إلى العدم؛ وأن يفقد كل قيمة محسوسة وبالتالي كل قيمة فنية؟

فلنؤكد لذا أول الأمر أن الجمال ليس احتكاراً مطلقاً للفن. إن هناك جمالاً طبيعياً، ولنذكر أنه إذا كان بودلير يرى الطبيعة قبيحة، فإنه لا يراها هكذا إلا في إطار آراء الفلسفية تصريفية يطبقها. فالأشكال التي تلتجها الطبيعة ليست بالجميلة دائماً وفي كل مكان. وقلما تكون متكتملة وهي تقدم بعض العناصر التشكيلية... ولهذا نجد أن آنجر وهو وريث الأكاديمية في هذا يرى أن من الضروري كما فعل مثاليونان اللقدامى في نحت تماثيلهم، «تجميع كل الأجزاء الجميلة التي تضمها الطبيعة نادراً في موضوع واحد» (٧١). لكن القول بأن اليونان، وآنجر بدوره قد فعلوا هذا أمر يجب أن نشك فيه. ومع ذلك، فالفكرة القائلة بأن من الجائز الجمع في نفس الصورة بين ما تقدمه الطبيعة في عدة كائنات تبين ضرورة وضع الجمال الفني في المقدمة وتفضيله على الجمال الطبيعي. ولهذا التفضيل

تبريره ؛ ذلك أنه عندما تكون كائنات الطبيعة جميلة ، لا يكون هدفها الوحيد أن تكون جميلة ، بل لأنها منتظم من أجل المحافظة على نفسها أولاً ، والمحافظة على نوعها بعد ذلك ، فالجمال إذأ عندها شيء ثانوى ، ينضم ، تبعالكامة أرسطو ، إلى النشاط وإلى محاولة الاحتفاظ بالشباب . أما الفن فهو على العكس من ذلك ، يستخلص أشياء معينة ، جمالها هو علة وجودها ، أشياء لا توجد إلا من أجل جمالها ، كل شيء فيها يدرك ومتجمع في أدق دقائقه من أجل لاسعاد أولئك الذين يتأملونه . ليس الأمر إذأ هو البحث عن الزيادة أو النقصان بين الجمال الجمالى ( الفنى ) والجمال الطبيعى فالفرق ليس فرقاً فى الدرجة ، بل لأنه فرق فى النوع ، كما هو الشأن بين الشيء الذى تقدمه الطبيعة والعمل الفنى .

مع ذلك فالجمال الطبيعى جمال أصيل ، والطبيعة لا تنتهى فى هذه الناحية كما أكد أوسكار وايلد إلى محاولات غير مثمرة أو إلى نجارب توت فى مهدها . وليس من الصحيح أيضاً أن الطبيعة جميلة فحسب ، عندما زاما من خلال الفن ، أو ترجم فى لغة الأعمال العادية من أجل نفس شذ بها الفن ، (٧٢) . فلايكى تكون الفتاة رشيقة ليس من الضرورى أن نفكر أمامها فى تمثال تانا اجرا . ولكن يكون الوجه جناً بالأداعى لأن نتذكر صورة الباريسية أو شكل الملكة فرتيتى . إن الأشياء الطبيعية تكون جميلة وهى بعيدة عن كل مقارنة فنية . أليست انطباعات البسطاء من الناس — وأحياناً ما تكون حية جداً — ترجع فى حب الجمال إلى الطبيعة البسيطة الايكاد يكون هناك لاجماع بين الفنانين من حيث الاحتجاج — كما فعل رودان مثلاً — ضد الفكرة القائلة بأنه مامن شيء جميل فى الطبيعة وإن الطبيعة قبيحة دائماً ؟

(٥) وقد رأينا وأبتنا أن أنهر كان يدرك الجمال القديم من خلال النموذج الحى إلى ويدرك للوحة التى سيرسها مستقبلاً من خلال منظر الطبيعة .

إن هناك ولاشك رجالا ونساء ودواب ونباتات ومناظر على جانب من الجمال .. ولسننا زيد أن نذهب إلى حد التحدث عن هذا : فنقول إن الزهرة تسر العين بألوانها ، بل باكتمال خطوطها لدرجة مدهشة ، تلك الخطوط التي زاهما أيضا في بعض أوراق الأشجار وفي أقماع زهرة الفوجير الصغيرة . وقد يكون في النظر إلى عالم ما تحت الأرض بما فيه من حصى وقواقع وأجسام بلورية ما يكفي لتوكيد الثروة النوعية الموجودة في الأشكال الطبيعية هكذا ندرك في الطبيعة ونحن أيضا لزاما العمل الفني نظاما واضحا للغاية ، دقيقا لاقصى حد ، يوجد بين أجزاء مجموع متكامل .

يتعين علينا ، وقد وصلنا إلى هذه النقطة أن نلقى نظرة على نظرية مالرو فيما يخص نقطة البدء في الإبداع الفني : يرى مالرو أن الحركة الأولى تأتي إلى الفنان من التأمل في الأعمال الفنية الكبرى ، لا من منظر الطبيعة ، وتختلف هكذا رؤيته عن رؤية العمارة من حيث إنها منذ بدئها تنظم عن طريق لوحات وتمائيل ... وبواسطة عالم الفن ... ويرى مالرو وأنه دكا أن الموسيقى يجب الموسيقى ، لا الكروان ، والشاعر الشعر ، لا غروب الشمس ، فإن المصور لن يكون هذا الرجل الذي يجب الوجود والمناظر . بل هو أولا رجل يحب اللوحات ، وبهذا يصبح من الأمور ذات المغزى أنه ما من ذاكرة فنان عظيم يمكن أن يحتجز داخلها عنصرا يتولد من شيء آخر غير العاطفة التي تتحرك أمام العمل الفني كما يحدث الأدباء حال تمثيل مسرحية أو قراءة قصة أو قصيدة ... وللموسيقين ، الاستماع للموسيقى ؛ وللمصورين تأمل اللوحة .. والذي يخلق الفنان هو أنه كان حساسا في فترته الأولى لزاما الأعمال الفنية أكثر منه لزاما الأشياء التي كانت مصدر هذه الأعمال ؛ بل وربما لزاما الأشياء فحسب ، (٧٣) وبالاختصار فإن مالرو يرى أن

الفن يصدر عن الجمال الفنى ؛ ولاتأتى الدفعة المخصصة من الجمال  
الطبيعى . .

إن الحقيقة ، مع الأسف ، تصبح خالية من المعنى لأن دى حارات  
استيعاب الكل ولمبعاد الحقائق التكميلية . ولا شك أنه كحدأ كبير أمر أهل  
الفن يجمعون على أن العمل الفنى صدمة نهائية . . وقد كان الفئنان كوريج  
يصيح قائلاً أمام لوحة القديسة سيسيل لرافائيل : وأنا أيضا . . أنا مصور . .  
لكن لندكر أن موهبة بريست مثلاً قد تولدت عن انطباعات الطفولة ووسط  
الطبيعة بدرجة أشد بكثير من تولدها عن قراءة الأدباء الذين أحبهم .  
ولندكر أن غابات الورد فى كوميرى ونباتات العروس فى فيفون وشاطىء  
مليك هى التى جعلت منه قصصياً أعمق وأرفع من مدام دى سيفينيه التى  
كانت جدتها تثيرها وتدفعها للكتابة . . . وأرفع من بالزك الذى كان  
تقدمه فى السن وقد مضى عمره فى القراءة عاملاً على أن يصبح كاتباً . . .  
لا شك أيضاً أن الموسيقى رجل يحب الموسيقى ، وأن المصور رجل يحب اللوحات .  
تساءل بيكاسو من هو المصور؟ لأنه هاو يجمع بمجموعته من اللوحات ويرسم  
بنفسه لوحات يحبها عند الآخرين ، ليكن المصور يحب أيضاً غروب الشمس  
والموسيقى العنديل . ويذكر ديپوسى فى هذا أن رؤية شروق الشمس  
أكثر فائدة من الاستماع لى سيمفونية الرعاة ويقول لا تستمعوا  
لى نصائح أحد . اللهم لى الريح التى تمر وتحمى لنا تاريخ العالم (٧٤) .  
ولعل من السهل جداً أن نجمع فى قائمة طويلة بين أولئك المصورين الذين أخذوا  
على عاتقهم إعادة تصوير الطبيعة كما هى . لكن سيزان ، وهو الذى يشيد  
وبصور الأشياء بطريق المخروط والدائرة والأسطوانة . . الذى لا يريد إلا أن



يعبر عن إدراكه الصغير هو . . في حاجة إلى أن « يذهب إلى المثير الطبيعي بانتظام . وهو يقول بنفسه : « إن كل شيء ، في الفن بوجه خاص نظرية تطبيق بطريق الاتصال بالطبيعة ، (٧٥) . ولا يحتمل ريدون الذي يعتمد على رؤية اليقظة أن من الضروري أن نبدأ من الواقع لتخطاه، وهو يعترف بأن ما فوق الطبيعة لا يوحى له بشيء، وبأن الطبيعة قد أصبحت منبعاً وخبرة بالنسبة إليه (٧٦) وكذا الفنان التكعبي لهوت . . الذي يتحدث هكذا قائلاً إنه لا يعرف شيئاً أجمل وأكثر تحريكا للعواطف من الشيء القائم الموجود (٧٧) . وهاك الفنان التعبيري رولت أيضاً يقول إنك سوف تحتفى بكل ما يعيش تحت السماء ، (٧٨) ، في حين أن الفنان التجريدي بول كلي يختار مكانه في موضع أقرب قليلاً من قلب الخليقة بما هي العادة . ويتساءل : لكن هل أستطيع أن أكون قريباً منها ؟ ، (٧٩) .

لقد قال شاتوبريان عن أدب القرن الثامن عشر — عدا كبار أدبائه: إن هذا الأدب كانت تنقصه الطبيعة دون أن ينقصه الشيء الطبيعي ، وليس الإخلاص لمظاهر الواقع والحياة مسو الذي يعطى للعمل الفني وزنه من الحيوية والواقعية، بل لا بد من ربط أشد قوة وأكثر خفوتاً بجمال العالم حتى وإن لم يذكر هذا الجمال مباشرة . إن التناسق اللفظي والتناسق التشكيلي ليشقلان أحياناً على النفس ، في حين تؤثر فينا عصاراة الأشجار ذات الجذور العديدة والآلاف من الأغصان، فلنترك المحور التجريدي ج. بازين يحدثنا عن هذا ليقتنعنا : إنه يتساءل لماذا تحتفظ الأشكال التي أبدعها البدائيون

للى اليوم بقوتها وقدرتها على السحر إلا لأنها تنبع من العالم المختلط الذى يسبح فيه الفنان ولأن العلامات التى يستخدمها لا يمكن إلا أن تكون محملة بالحقيقة مما تكن قليلة الدررة على التصوير : إنها مثقلة بالمحركات العاطفية وبالإدراكات الحسية ؛ ذلك أن المشكلة ليست مشكلة التصويرى وغير التصويرى من عناصر الطبيعة ، فليس من المهم أن تكون اللوحة ، أو يكون الممثل ممثلاً أو غير ممثل لشيء ما . والأساس أن يتفهم المصور أو الممثل الحقيقة بفتحها روحاً وجسداً ، والأى ينسى أن العالم يجب أن يكون حاضراً بصرف النظر عن كونه قابلاً للنميشل : تصويرى . وإذا لم يحدث هذا ووقف الفنان . فى خيلاء داخل دائرة منغلقة فإنه سوف ينكر قيمة الإنسان ، وهى بعينها قيمة الفنان . أن يكون العالم فى مواجهتها إلا نوعاً من سوق كبيرة تحوى الكثير من أشياء مختلطة ونأخذ منها ما نريد وترك ما لا نريد ؟ وهل يكون هذا العالم بمثابة ملابس يجدر بنا أن نتخلص منه ؟ لا ، لأنه يلصق بجسدنا ، ولأنه بالنسبة لكل منا بمثابة بشرته هو . وهـ كذا لن تكون لنا حرية لرفض أو القبول ، فرفض العالم الخارجى معناه رفض الإنسان لنفسه .. ومعناه الانتحار ( ٨٠ )

ومن بين : أشياء التى تدعونا للقبول هناك جسم الإنسان ، وهو يشتمع بامتياز لا يحتمل المناقشة وهى يعلمنا أفلاطون أن جسم الإنسان يحوى ويأخص الجمال التشكيلى كله ، بن وحتى الجمال الحسى كله بوجه عام ، كما لو كانت الصورة الجاندية لجرة ما أو جانب هضبة ما أو خط الميلوديا ،

شيئاً جميلاً يرجع جماله إلى التشابه بينه وبين جسم الإنسان (٨١). قد تقول إن أفلاطون قد عاش في عصر سادته فن النحت. عصر لم يكن يستطيع الإنسان فيه أن يعرف متايبس الأشياء بسهولة. لكن ألا تزال نظريته هنا موضع الانتباه؟ الحقيقة أن شعورنا بالجمال — لا الطبيعي لحسب بل كذلك الجمال الفني — يرتبط دائماً بشكل جسمنا وبطريقة سيره. ويدين هذا الشعور جزئياً بكونه مأمو عليه، فكل شيء يحدث كما لو كان جسم الإنسان جميلاً بذاته، وكما لو كان ما يتبقى بعد ذلك — أى الأعمال الفنية جميلاً لأنه يتفق وإياه، فإن نحن نحسنا عن التوازي أو التناسق عرضاً، فذلك لأن جسم الإنسان، كما لاحظ باسكال، متناسق أفقياً. وإذا كنا نعجب ونشعر بالسرور إزاء الأوزان أو بعض الأوزان خاصة فذلك لأننا نحمل في جنابتنا دقات فردية أو حتى ثلاثية. . . دقات القلب والرتنين. أليس الجهاز القياسى الذى يوجد فى جسمنا هو الذى يسا دنا على تقسيم بيت الشعر عند قراءته، والذى ينظم أحجامه وعدده الطول الطبيعى للجملة الخطائية؟ ألا يتعين على المنحنيات والنسب، لكي تكون متناسقة، أن تأخذ فى اعتبارها حتى ولو بشكل غامض، بشكل جسمنا؟ إيتا لن نفهم النحت للتجريدى، وحتى أشد أنواعه وضوحاً، كفن آرب مثلاً. . . لن نفهمه إلا من خلال منحنيات المرأة وقطع الحصى والحجارة (٨٢) وحتى فن البناء، وهو من أبعد الفنون عن الطبيعة، يحتفظ ببعض الانعكاس الذى يصور جسم الإنسان. يقول أوباليتوس (فالبرى) إن هذا المعبد الرقيق صورة رياضية لإحدى بنات كورنشة أحببتها كثيراً. . . لأنه يصور فى دقة

تلك النسب الخاصة التى يتصنّف بها جسدها . . . جسدها الذى ىرد لى ما أخذته منه . . . ولذا فإن هذا المعبد يحوى رشاقة لا يمكن تعليلها . . . تشعر إزائه بوجود شخصى . . هو الزهرة الأولى لامرأة ما ، وتناهى كأن جذاب (٨٣) لهذا أيضا نرى أن التصميمات الهندسية الخالصة والحسوى العجيب الذى يتبعه أنصار التصوير المسمى البقعية لا تتفق والحقيقة الإنسانية . إن من غير الممكن على أى حال أن يكون جسم الإنسان وهو العمل الفنى الأكبر للطبيعة، ومعه الطبيعة نفسها، أن يغيب تماما عن الاعمال الفنية الكبرى للفن الإنسانى .

الجزء الثالث  
فلسفة الفتن

إن ظواهرية الفن هي وصف التجربة الجمالية . أما فلسفة الفن فهي التفكير في هذه التجربة، بقصد تحديد طبيعتها ومعناها ومداهما قدر المستطاع . ألم نلاحظ منذ بدء هذا البحث أن الأعمال الفنية ونشاط الفنان تخلق مشكلات تتعدى إطار التعليل الإيجابي ؟

ها نحن أولاء نتوقف حال دخولنا إلى حلقة البحث . يقول باير :  
يا علم الجمال ، احذر من فلسفة ما وراء الطبيعة .. ، والفن لا يمكن شرحه  
والفلسفة ، فإذا كان له مذهب ما فإنه لن يكون شيئاً آخر إلا فلسفة  
النجاح ، ( ١ ) . ليس العمل الفني أصلاً شيئاً مرئياً ، ؟ ألا يقع تحت  
إدراكنا كاتنا بصفته «تجميعاً لتأثيرات .. تجميعاً رمزياً إن شئت، ولاكنه تجميع  
لتأثيرات .. ، إنك تغش نفسك إن أنت بحثت فيه عن مغزى يقوم  
فيما وراءه . . . لاشيء فيما بعده ، وما علم الجمال العقلي إلا علم جمال  
الاشباح يتغذى من أكاذيب تجميعية وجولات حول موضوع ما ،  
وتكرار لفظي فحسب توحى بها كلها تشابهات كاذبة . علينا إذا أن نتعجل  
في «نزع الصفة الفعلية عن علم الجمال ، ، وعلينا أن نقطع أوصال المثالية  
الجوفاء التي يختال فيها هذا النوع من علم الجمال ، ونأخذه بأيدينا  
بقوة إلى الواقعية ، وإلى « هذا الشرح الذي يعود إلى الشيء . مجرد خروجه  
من الشيء . وهذه هي الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من عدم تحويل الموضوع  
إلى حجة خالصة لتبرير الأمور بناء على التفكير فحسب ( ٢ ) .

لطالما ضل علم الجمال ، مؤكداً ، في مناهة بحوث الفكر الجوفاء .  
لكننا لانرى ، هذا هو اعتقادنا ، سبباً كافياً لمنعه إلى الأبد من أن يدور  
حول التفكير، وأن نعمل تفكيرنا فيه . أليس معنى تحديده بشرح الأعمال  
الفنية شرحاً علمياً أو شبه علمي فحسب في إطار ضيق ؟ « ما من شيء يمكن  
إدراكه عقلاً ويؤخذ في الاعتبار فقط . . . إن كل شيء يمكن إدراكه  
حساً . ، لكن لماذا يوجد الشيء ؟ ولماذا صنع ؟ ولماذا أراد المبدع أن

يصل إلى هذا «النجاح» بأي وسيلة؟ ولماذا نجد فيه كل هذه اللذة؟ إن الفنان لا «يتفلسف» عندما يعمل... فليكن... لكن هل يكون هذا سببا في ألا تفكر فلسفيا إذا كان عمله يدعونا لهذا؟ بالاختصار نحن قوم متفقدون على ألا «نبحث في علم الجمال إلا في المشكلات التي يلقى بها أمامنا». لكن لا ينجم عن ذلك «أن كل مشكلة لم يبحث فيها الفنان فعلا يمكن أن تكون مشكلة غير حقيقة» (٣).

إذن من الضروري ألا تفكر فلسفيا، فإن من الضروري أن نستمر في البحث بطريق الفلسفة. وطريقة الأستاذ باير تتضمن مذهبها معين للفن، فهي تتضمن إذا فلسفة معينة... يعطى فيها الأسبقية للقيمة على الكائن، وبالتالي لقدرة الإنسان على خلق القيم. ولقد سبق أن عرفنا القارىء رأينا في هذا، والفكرة التي نحن بصددنا الآن تتميز بأنها تضع المناقشة في مجالها الخاص بها. والفن قيمة، ومن هنا فهو يفرض علينا أن نضعه في مواجهة القيم الأخرى، ومنها الدينية والأخلاقية والعلمية... نقصد القدسية والخير والحقيقة... وقبل كل شيء يجب أن نضعه — أى الفن — في مواجهة هذه القيمة التي تمثلها في أعيننا حياتنا وعواطفنا ومشاعرنا ومثلنا العليا مهما يكن نوعها... والتي تحدد نشاطنا.

## الفصل الأول الفن والإنسان

يرى مؤرخ الفن الكبير ، دا . مال ، في الكاندرائية القوطية مرآة أمينة تعكس إنسان العصور الوسطى ، مرآة لاهوتية تعلن بفضل رسومها المذاهب التي تستند إليها المسيحية ... ومرآة تاريخية تقص المراحل الرئيسية لحياة شعب الله ... ومرآة دنيوية تعكس معلومات ذلك العصر عن الفلك ودورة الفصول وعادات الحيوان ومشكلة الأفاق العليا البعيدة . ومرآة اخلاقية تصور الرذائل والفضائل ، كما تصور القديسين الذين قادوا معركة الخير والملائكة الذين يسندون جنباطنا، والشياطين التي تغرينا ، ثم أخيرا العقاب والثواب في الدنيا والآخرة والجنة والجحيم .

من الممكن دون مبالغة أن نتوسع في نطاق وجهة النظر هذه ، باعتبار الإنسانية جميعها هي التي تنعكس في مرآة الفن ، وعلى أنه مامن ناحية من نواحي وجوده المتعدد النواحي والأشكال إلا وصورها العمل الفني ، بل وحتى العمل الفني الأعظم . وما من حضارة مرموقة إلا وساعدت الوثائق الفنية على إعادة تصويرها في حالة عدم وجود وثائق من نوع آخر . على أن الشعر والتصوير والنحت وفن البناء تشهد جميعاً شهادة مؤكدة على ما صنعه الإنسان وما فكر فيه وما خاف منه وما آمن به . كل شيء في الفن موجود ، فمن آلام الحروب إلى أعمال السلام إلى الحب والموت .. إلى الآلهة واللعب . على أنه لا ينبغي أن ننسى ، إضافة إلى هذا ،



أن الفرد يعبر عن نفسه في الفن بقدر ما تعبر الجماعة عن نفسها . وهذا منذ شعر بكيانه وبوجوده . فكم من شخصيات فريدة من نوعها ، قوية أو بائسة كان من الجائز أن تظل مجهولة أو غير معروفة تماما إن لم تكن قد تركت تاريخ حياتها أو اعترافاتها أو مذكراتها لتقول : هاأنذا الإنسان كما كنت .

ولقد تعلمنا رغم هذا أن نحذر من استخدام استعارة المرأة ، وليس هنا مجال التدقيق في أنواع الخيال التي يضمها الأدب الشخصي ، وبكفي أن نذكر القارىء . أنى إذا كنت أصور نفسى بنفسى ، فإنى لن أستطيع أن أصور بدقة تامة ذلك الإنسان الذى هو انا . هل أستدير إذا نحو الحقيقة الخارجية ؟ إن الصورة التي سوف أقدمها عنها هي الأخرى سوف تكون محورة قليلا أو كثيراً ، بناء على نظرتى لها ، أو على التقليد الذى أتبعه غير أن الفن - يبد أن يكون على أكبر قدر من الموضوعية لا يمثل الأشياء كما هي وإلا افسلخت عنه صفة الفن . فهو يحورها ويحاول رفعها إلى مرتبة هليا ويصبغها بصبغة لم تكن لها من قبل ابحت إذا عن الإنسان في الفن ولسوف تجده فيه لأنه يعيش في داخله . لأنه يعيش فيه كما يعيش في الحياة العامة ، ومع ذلك فإنه يختلف عن سابقه إذا ما دخل إليه هذه هي آلات الحصاد والبذر وجمع الأعناب تجدها كلها ممثلة بصورة ما ، بعد أن يكون الشعور قد غير منها . إننا لانعترض هنا على ما قاله الأستاذ باير من أن « جميع القيم البشرية تصعد قطعاً في سماء الفن ، ولكن الجمال الذى يصبغها يصبح من نوع آخر ، وما هذا إلا تقييم للقيم » ( ١ ) .

يقص علينا بروسك في صبغة « نيكته » ، خيبة الأمل التي أصابته عندما التقى لأول مرة بشخص « رجوت » ، وقد كان يتوقع أن يرى « مرتلا رقيقا قد ابيض شعره ، فرأى « شابا جافا صغير الحجم قصير النظر له لحية

سوداء وأنف أحمر على هيئة قوقعة ، لم يكن هذا المنظر إلا إنذارا . وقد سبق أن قلنا إن في هذا قطيعة بين أشد ألوان الفن واقعية والرجل الواقعي . هناك أيضا قطيعة بين الرجل الذي يصور اللوحات أو ينحت التماثيل أو يكتب القصص وقصائد الشعر ، وبين الرجل الذي يأكل ويشرب ويبيكي ويضحك ويعيش كموطن وكزوج وكأب ويحصل على مقعد في البرلمان ويذهب للصلاة في الكنيسة . وقد يتشابه الرجل العادي بالفنان أحيانا لدرجة التطابق الظاهري . وأحيانا أخرى على عكس ذلك يختلفان اختلافاً تاماً لدرجة التباعد الأبدى بينهما . ومن هنا تظهر بعض المشكلات التي تتعلق في آن واحد بعلم الأخلاق والنقد . فإلى أي درجة تكون معرفة الإنسان شيئاً لا غنى عنه لمعرفة العمل الفني ، وبأي معنى يصبح صحيحاً أن الإنسان يضع نفسه في عمله ؟ كيف يعمل الرجل العادي والفنان كل إزاء الآخر ؟ وهل تكون القيم التي يتابعها الأول قادرة على الاندماج في القيمة التي خلقها الثاني ؟ وإذا كان الفنان يستطيع أن يأخذ على عاتقه هذا الرجل العادي فبأي شرط ؟ المفهوم أن الرد على هذا يختلف باختلاف طبيعة كل ، وطبقاً للفكرة التي يتبعها كل عن الفن . وبهذا فإننا لن نبحث عن حل يصلح لجميع الحالات ، ويصبح هدفنا لحسب فتح بعض الآفاق وصياغة بعض المبادئ ، وبوجه خاص القضاء على كل سوء فهم .

### نراهم

إنها لفكرة عادية ، معروفة منذ سانت بييف ، تلك التي تقول بأن العمل الفني الذي يبده شخص ما يمكن فهمه وشرحه عن طريق حياة هذا المبدع نفسه . فقد قضى سانت بييف على طريقة النقد العتيقة التي تستند إلى جمال العمل ، وأحل محلها الطريقة التاريخية السيكولوجية المستندة إلى صاحب

العمل . « ففي مجال التاريخ والنقد الأدبي يلوح لي أنه ما من قراءة أكثر ترفيها ولذة ، وفي نفس الوقت ، مليئة بالحكم بأنواعها المختلفة ، من تاريخ حياة كبار الرجال . وقد كتب جيد : إن الأدب ، والإنتاج الأدبي بالنسبة إلى لا يتميزان . . . ولا ينفصلان عن الإنسان ، وأنا أستطيع أن أتذوق العمل الأدبي أو الفني ، لكن من الصعب علي أن أحكم عليه حكما مستقلا عن معرفة الإنسان الذي كتبه . وإن أقول عن رضا : تلك الثمار من ذاك الشجر ، فدراسة الأدب تؤدي بطبيعتها الحال إلى دراسة الأخلاق ، ( ٣ ) .

يجب إذًا أن « نعود إلى الإنسان » ، لأن الشيء الذي عاشه هو مصدر وحيه ، والاحداث التي أرت فيه ، أي تجاربه التي طبيعته : حبه وكراهيته ، وفشله وانتصاره ، كلها تحدد ما يكتبه من حيث الشكل والفكرة . عليك بالتالي أن تصعد قدر استطاعتك إلى أبعد حدود الماضي الذي عاشه الكاتب ، وانتبه إلى تعليمه وإلى البيئة التي كبر فيها ، واتبعه خطوة خطوة ، وانظر إليه وهو يسير في الطريق وفي قاعات الاستقبال والنوادي والمسارح واصطحبه عند الوزير ، وعند مسجل العقود . وعند عشيقته . اسأل أولئك الذين رأوه وسمعوه . . أصدقاءه وأعداءه وخادميه . . وكلما عرفت شيئاً عنه كانت لديك الفرصة لتمسك بمفتاح قصائد شعره ولوحاته وموسيقاه وقصصه . فالناقد الكامل هو كاتب تاريخ حياة من ينتقدهم .

ولقد أثبتت هذه الطريقة نجاحها طبعا ، وما من أحد في حالات كثيرة يستطيع أن يستغنى عن اللجوء إليها ، وليس من العيب أن تعرف ما كانت عليه طفولة « روسو » وشبابه الأول لتفهم أعماله ، ولا طفولة وشباب شاتوبريان لتفهم « رنيه » . وقصيدة «البحيرة» لا تنفصل عن حب لا مارتين لشقيقته ايلفير ، كما أن « الليالي » ذات صلة كبيرة بالعلاقة المائجة بين موسيه

وجورج صاند . وتاريخ حياة بالزواك يضىء لنا بضوء نفهم منه لا قصص «لوى لامبير» ، «وسيرافيتا» ، بل كذلك «البحث عن المطلق» ، و«الزنبقة في الوادى» ، و«الأوهام الضائعة» ، و«الأب جوريو» . وهاك شخصية جوليان سوريل ، تدين بالكثير لكاتبها ستاندال ، فهى تسجل كراهيته لرجال الدين ، وحبها لنا بليون ، وخجله المشوب بالجرأة ، وإفراطه في حب السعادة . وهاك دوستوفسكى يجد لذة بذينة في وصف انطباعات محكوم عليه بالإعدام، لأنه سبق أن عاش بنفسه لحظات مرعبة حين حكم عليه بالإعدام هو . وهناك أشعار من بودلير وفرلين ورامبو يمكن أن تظل سرا مغلقا إن لم نعرف هذا العنصر أو ذاك من حياتهم الخاصة . ونصف ديوان «موسم في الجحيم» لرامبو يمكن أن يكون نوعا من نفاية لمن لا يعرف الحياة الخاصة لمؤلف ما . لا داعى إذن للإكثار من الأمثلة ، ولا لدفع الأبواب المفتوحة التى لن نفكر ، لا أنا ولا أنت في إغلاقها .

مع هذا فإننا نأسف أن من هذا الباب قد دخل نوع من أنواع الأدب لم يكن للأدب وللفن فيه أى ذكر . تاريخ حياة الفنانين ؟ يعلم الله أن لدينا منه الكثير ، ومنها ما هو عظيم جدا ومفيد للغاية ، ومنها ما هو أقل درجة في الفائدة والعظمة . . . وهأتندا تقرأ في واجهة المكتبات «حياة فلان المليئة بالأحداث» . . . وإلى جانبها «المصير الهائل لفلان» . . . فهل يتعرف سانت بييف على البيض الذى فقسه من خلال هذا النثر المثير الذى لا يرمى إلا إلى جذب الجمهور وتملق ذوقه لما هو غريب أو مؤلم أو فاسد ؟ ذلك أن الفنانين «وحوش مقدسة» ، وما من مصور أو شاعر يحترم نفسه إلا وكان «ملعوننا» فى الكثير أو القليل . . . لكن ما هذه القصص المثيرة التى تنسج حولهم ، وقد وضعت فى اعتبارها كل شذوذ سيكولوجى ؟ إن الاهتمام الذى توليه للفنانين ، وإسفاها ، اهتمام لا تبرير له غير لفت النظر فحسب . . .

ولقد مر علم التحليل النفسي بنفس الطريق الذي مرت به تلك الطريقة التي تدعى بضرورة جمع المعلومات . . الطريقة التي كان يجب علينا أن نطلق عليها الطريقة الفضولية، تلك التي يقع الفنان فريسة لها من أجل انتصار رؤوس متوجة، ونجوم تظهر على الشاشة، يقول مالرو إن العصور الوسطى كانت تجهل حتى كلمة «المصور»، وكان عصر النهضة يدرس المصور كما يدرس الشخصيات الشهيرة الأخرى . وكان فن الفنان وشخصيته شيئين مختلفين، وحل محل هذا التمييز ربط بين الموهبة والسر، فإذا لم يقم أحد بإخضاع وسائل الحرب في حملة نابليون على إيطاليا، وربطها بخيانة جوزفين لزوجها، ولا بربط التعديل الذي جرى على معادلة ماكسويل بمجازفة قام بها أينشتاين، فإن كل شخص مستعد لإيجاد الرابطة بين المصور جوييا ودوقة البيا ليجعل منها مفتاح فن التصوير كما مارسه جوييا . . إن عصرنا يؤمن بالأسرار التي يكشف عنها (٤) .

على أن المبالغة في مبدأ ما لا تفند المبدأ نفسه، وطريقة البحث في العمل الأدبي من خلال حياة صاحبه لا ينبغي أن تكون موضع الاحتقار بسبب سوء استخدام البعض لها . . على أنه يجب أن تظهر رابطة بين الإنسان والفنان، وبين حياته وعمله . هذه الرابطة، يلوح أنها لن توجد أصلا . . فكبار المؤلفين الهزليين بوجه عام لم يكونوا من أهل المرح، وقد كان كورني مؤلف تراجيديا البطولة، بطالا في كتابة مسرحية البطولة فحسب . وبرناردان دي سان بيير لم يكن يتصف بالحساسية العاطفية التي صورها، بل كان مجازفا مليئا بالشكوك والنفاق، محبا للعراك، متصفا بخشونة الطبع . . وهو الذي مد خيطا ليمسك به سانت بييف، تمسك به هذا الأخير من أن يقول عنه : « إنه (أي سان بيير) أشد الأمثلة قدرة على بعث خيبة الأمل بسبب عدم التوافق بين حياته وعمله . . . . . وكم أريد أن أحوه من مخيلتي » (٥) .

وعدم التوافق بين العمل وصاحبه قائم أيضاً عند المصور «واتو» .  
 فقد ولد «واتو» فلينكيا أكثر منه فرنسا وعاش معظم حياته القصيرة في  
 أشد حقبات حكم لويس الرابع عشر فقراً ، وكان قبيح الخلقة ومريضاً  
 خجولاً . . . فسكيف والحال هذه أصبح مصوراً لأجل نواحي حياة الرعاة  
 ولأعياد الربيع ورحلات إلى جزيرة الخيال « سينير » وملذات حياة قصر  
 لويس الخامس عشر؟ وهل يمكن أن تصور أن كتاب «العلاقات الخطرة»  
 قد كتب بقلم ضابط من فرقة المهندسين عاش أقرب إلى الرواقية منه إلى  
 الفجور له بيت سعيد ، وهو زوج مثالي يكتب آخر خطاب له ليوصي  
 «القنصل الأول» ( نابليون ) بزوجته وأبنائه الثلاثة خيراً . . . وماذا نقول  
 لنختتم القائمة عن شوير وقد كانت موسيقاه الحزينة تغرق في رقة صوفية  
 لتتقدم للفتاة الشابة وللموت . . إنها موسيقى لا تنفق كثيراً وحياة شوير ،  
 هذا الشاب السميك الذي يشبه كثيرين آخرين ، والذي لم يعرف إلا نجاحاً  
 ضئيلاً في حياته ، وضجراً عادياً ، وملذات سهلة ، وحبا بائساً يلوح أنه نسيه  
 بسرعة . . . والذي مات ضحية حادث ؟ . .

الواقع أن العلاقات بين الفن والحياة متباينة للغاية ، فالفن يزدهر أحياناً  
 مع الحياة ، وأحياناً أخرى يتضح بعيداً عنها . وقد سبق أن لاحظنا أنه  
 غالباً ما يكون الفن تعويضاً ، فيقدم طرفاً من الحياة أو رد فعل إزاءها لدى  
 أولئك الذين يعانون الحياة . . . والحالات التي يلعب الفن فيها دور المتنفس  
 ليست بالقليلة ، حيث نجد في عمل الفنان ما لا نجده في حياته ، لأن ما مر  
 بحياته قد أخذته الرقابة الفردية أو الاجتماعية وظل مكتوباً . مثال ذلك  
 دون جوان الذي عاش في أشبيلية من مجازفات الشاب الذي يغري الفتيات  
 ولم يكن في هذه المجازفات ما يحتمل أن يكون عملاً فنياً ، لكن تيرسو وموليير  
 وموزار وديلاكروا وغيرهم عرفوا كيف يستخلصون من هذه الشخصية  
 أعمالاً فنية رغم أنهم لم يعيشوا كما عاش دون جوان . بل إن من المحتمل

لهذا السبب أنهم شعروا بالحاجة إلى تصوير « المدونجوانية » في فنهم . . . وربما كان باريون وحده هو الذي كان في نفس الوقت النموذج والمصور لهذه الشخصية، لكن لم يلاحظ أحد أبداً أن الصور التي يرسمها الفنانون لأنفسهم كانت أحسن ما عرفنا، (٦) . وأحيانا يكون الفن أيضاً مجرد ترويح أو هروب يساعد على نسيان مشكلات الحياة الواقعية . كبيرها وصغيرها . مثال هذا أن بيتوفن كان فريسة لمتاعب ومشكلات شديدة في اللحظة التي ألف فيها هذه « الاندائت » الهادئة . ولقد كتب فاليري أيضاً « الآلة الشابة » وسط آلام الحرب، وقال في هذا : « لم يكن عندي أى هدوء في النفس ، ولذا فإنى أعتقد أن هدوء العمل الفنى لا يدل على هدوء الفرد نفسه ، وقد يحدث على عكس ذلك أن يكون الهدوء نتيجة مقاومة مشوبة بالقلق ومختلطة بقلقل عميقة وتستجيب انتظاراً للصائب دون أن تعكسها في شئ » ، (٧) .

وإذا لم يكن الفن بمستق لأصوله إلا من الحياة ، فإن من المستحسن أن نعيش لأقصى حد من الزمن حتى نعبّر عن أكبر قدر ممكن منه ، لكن الحقائق لا تؤكد صحة هذا ، والذي يبدو حقاً هو أن الفن والحياة يتنازعا ن الفنان ، وعلى الفنان غالباً أن يختار بينهما . . . وفي محاولته الاختيار يشعر بالآلم والتمزق لأنه يقع بين ضرورة تنفيذ عمله، وضرورة أن يعيش . ويقول أوسكار وايلد : « كل ما نريجه من أجل الحياة نفقده من أجل الفن » . كما يقول جيد : « ما دام الإنسان مشغولاً بالحياة، فإنه لا يجد وقتاً للكتابة » . ولذا ينكر ديور ما يفعل بعض المؤرخين تقليدياً من نسبة « سائير يكون » « لبيرون » ، الذي يذكره تاسيت ، والذي أضفى « كوفاديس » عليه صفة شعبية . وقد قيل إن بتيرون هذا كان قنصلاً ، ثم قنصلاً عالياً لنيرون قبل أن يصبح صديقه المختار والشخص الذي يشهد له على أنافته ويعد له ما يلزم لأعمال الاستهتار . ويلوح أن الكتاب المذكور ، الذي لا نعرف منه إلا





وإلا إذا لم يكن مجهل أى ظاهرة من ظواهر طبيعته المزدوجة ( ٩ ) .  
 وبفضل هذا الازدواج يستطيع أن يصبح بالنسبة لنفسه موضوع تأمل .  
 ومادة يستغلها استغلالاً جمالياً . وبفضل الازدواج أيضاً يتم التحول الذى  
 يغير قطعة الرصاص القبيحة لتصبح ذهباً خالصاً ، وتتحول الفحمة القائمة  
 إلى شعلة لامعة . ويذكر ريفردى « أن الشعر بالنسبة للحياة كالنار بالنسبة  
 للخشب . تخرج منها وتحولها » ( ١٠ ) وكانت جورجيت لوبلان « موحية »  
 الكاتب مانرلنك تعتقد أنها أديبة قصصية ، لأنها كانت ذات طبيعة تحت  
 المجازفة ... ياله من خطأ شنيع .. لا لأنها كانت تحب الحياة لدرجة مبالغ  
 فيها ، فقد كانت الأديبة اندى نواى بنفس القدر ، بل لأنه كان ينقصها الإلهام  
 للداخلي والقدرة على تصوير حياتها تصويراً « منظرية » ومعاملتها كوسيلة  
 لتنفيذ العمل ، تلك القدرة التى تسمح لبطله الرواية أن تؤلف رواية هذه  
 البطله .

لقد وصف بروست وصفاً رائعاً ذلك الفرق الوظيفي الذى يدخل  
 القطيعة بين الرجل العادى والفنان ، أو بين الحياة والفن ، فقال : « إن  
 العبقرية ، بل وحتى الموهبة الكبرى ، تأتى من القدرة على تحويل العناصر  
 العقلية ونقلها إلى العمل الفنى ، أكثر من أنها تأتى من هذه العناصر نفسها ،  
 فاسكى تسخن سائلاً بمصباح كهربى ، ليس من الضرورى أن يكون المصباح  
 قوى الضوء قدر المستطاع ، بل أن يكون مصباحاً يستطيع تياره أن  
 يتوقف عن الإضاءة ، وأن يعطى حرارة بدلاً من الضوء . ولسكى تنتزه  
 فى الهواء الطلق فى المرتفعات ليس من الضرورى أن تكون لديك أقوى  
 سيارة ، بل أن تكون سيارتك قادرة على تحويل قوة سيرها الأفقية إلى قوة  
 صعودية .. دون أن تستمر فى السير على الأرض وقطع الخط الذى تتبعه  
 رأسياً . ونفس الشيء بالنسبة لأولئك الذين ينتجون أعمالاً تدل على  
 العبقرية ، فهم ليسوا نفس الأشخاص الذين يعيشون فى أكثر الأوساط

رقة ، أو الذين يتحدثون أجمل الحديث وتكون لديهم أوسع ثقافة ، بل هم الأفراد الذين لديهم القوة والقدرة على التوقف عن أن يعيشوا لأنفسهم، وعن أن يجعلوا من شخصيتهم ما يشبه المرآة بحيث تنعكس فيها حياتهم مهما تكن تافهة ، مادامت العبقرية تتلخص في القدرة الانعكاسية ، لا في الصفة الذاتية للمنظر المنعكس، ففي اليوم الذي استطاع فيه بيرجوت أن يدين لعالم قرائه قاعة الاستقبال ذات الذوق الرديء الذي كان قد أمضى فيها حياته ، والأحاديث غير المستحبة التي كانت تجرى بينه وبين إخوانه . . في ذلك اليوم صعد بيرجوت لدرجة أعلى بكثير من الدرجة التي كان عليها أصدقاء أمرته ، الذين كانوا إلى ذلك الوقت أكثر نكتة وامتياراً . . لقد كان هؤلاء الأصدقاء يعودون إلى قصورهم في سياراتهم من طرازه الرولس رويز ، وهم يبدون بعض الاحتقار لبيرجوت الحقير في نظرهم ، ولكنه كان في تلك اللحظة ، قد صعد في طيارته المتواضعة . . . وطار فوق رؤوسهم ، (١١) .

على كل ، حتى في الحالة التي يجد فيها النقد المبني على حياة المؤلف قبولاً ، فإن الفائدة التي تعود منه محدودة ثانوية ، فنحن لا نعرف شيئاً عن هوميروس ، ولا نعرف إلا القليل جداً عن فرجيل وهوراس وشكسبير ، فهل نقصم شيء من جهلنا بحياتهم ؟ ليس هذا بمؤكد ، بل ربما كانت أعمالهم الأدبية أنقى وأمتع وأمتن لأنها منفصلة عن أولئك الذين أنتجوها . والعيب الذي تنطوي عليه ضرورة معرفة حياة الفنان تتلخص في أنه يحول الانتباه عن العمل نفسه ويركزه في المؤلف ، ويخفي الشيء المكتوب لصالح الكاتب ، ويخفي الكاتب نفسه لصالح الرجل في حياته العادية ، لا في حياته كأديب . فلنقل إن هذا القصصى قد كتب قصصاً ، وإن هذا المصور قد رسم لوحات ، وليصبح هذا شيئاً ثانوياً تقريباً ، فإن أنت رأيت لوحة رسمها أوترللو وعرفت أن أوترللو كان سكيراً ، أو إن رأيت لوحة للرجل

ذى الأذن المقطوعة، « لفان جوخ ، وعرفت أن فان جوخ أذنه قد قطعت أذنه في معركة مع متشرد .. فليس معنى هذا أن حب أوترالو للخمر ، أو جنون فان جوخ ، وحبه للعراك ، لم يكن لهما تأثير على فنهما .. بل إن فان جوخ وأوترالو ، ضمن المرضى بحب العراك والسكيرين يتميزان عن غيرهما بأنهما كانا فنانيين مصورين ، و ... عظيمين . هذا هو الشيء الذى لن تحكيه أشد الحكايات صدقا .. فالأسرار كالملاسات تصبح هدية النتيجة حيث يبدأ الفن ، ولا صلة لهما بقوة العمل الفنى » (١٢) .

لا شك أن فاليرى قد بالغ في الفصل بين الفنان والرجل العادى ، ولم تكن صفة « الخاصية » التى تتصف بها بيرت موريزو استثنائية لآنها فى نظره كانت « تعيش فننا التصويرى وتصور حياتها » (١٣) . ومع ذلك فقد كان فاليرى على حق حين أشار إشارة خاصة إلى أن الطريقة التاريخية فى النقد تهمل الأمور الأساسية بسهولة ، ونقص هذه الأمور العمل الفنى وسر تنفيذه . فلقد تساءل قائلاً : « هل كان راسين يعلم بنفسه من أين أتته هذه الأصوات التى لا تقلد ، وذاك الرسم الدقيق المائل فى مرونة ، وتلك الطريقة الشفافة فى إلقاء الحديث .. التى جعلت منه هذا العبقرى الذى اسمه راسين ، والتى كان من الممكن دونها أن يصبح تلك الشخصية العادية التى قال لنا المؤرخون عنها أشياء كثيرة جداً نجدها عند عشرة آلاف فرنسى آخر ؟ إن تعاليم تاريخ الأدب المقال عنها لا تكاد تمس إذاً أسرار إبداع الشعراء . وكل شيء يحدث فى قرارة نفس الفنان كما لو لم يكن للأحداث وجوده إلا تأثير سطحى فى أعماله .. ولعل أكثر الأمور أهمية — نقص وظيفة موحيات الفن — شيء مستقل عن ماجريات الحياة ، ونوعها ، وأحداثها ، وكل ما يمكن أن يوضع فى تاريخ حياة الإنسان .. فكل ما يمكن للتاريخ أن يذكره شيء . تافه (١٤) .

تافه ، إن في هذا بعض المبالغة ، إذ ماذا كان يحدث لشعر راسين إذا فرضنا مثلا أن سادة بور رويال لم يعلوه اليونانية ؟ إن بين حقيقة العمل الفني الأعظم والظروف التي ساعدت على مولده هناك ، هوة قائمة لن يتمكن مؤرخ أدب من تخطيطها ، ولن يستطيع تأريخ حياة الأديب نفسه أن يفسر معناها . ورغم مبالغة فاليري في هذا فقله مفيد من حيث إنه يحذرننا من المبالغة في العكس . ما من شيء يفسد أكثر الأفكار فائدة وأعماقها فيما يخص الانتاج الانساني إلا الخلط بين « الحالة المدنية وقصص الكتاتب مع النساء أو غير ذلك من التفكيك العميق في العمل ذاته ، (١٥) .

هل يعنى هذا أن الفنان لا يعبر عن شخصيته في عمله ؟ بالتأ كيد لا . ولكن أى شخصية ؟ من هو مثلا فاجنر الحقيقي ؟ أهو الذى تمكن من كتابة « تريستان » ، أم أنه ذلك الرجل الذى لا يطاق حين تراه ليلا يلبس قميص نوم ويتسلل في ردهات فندق كان جيرانه فيه يمنعونه من النوم ؟ غالبا ما يتمسك النقد بهذه « الأنا » الخارجية ، في حين أن الإبداع الفني ينبع من أنا أخرى لا تتكشف إلا من وافع العمل . هذا ما قاله بروست مهاجما سانت بيغ مؤلف « أحاديث الاثنين » . يقول بروست : « إن الطريقة المشهورة التى تنحصر في عدم الفصل بين المؤلف والمؤلف تنكر ما يكشفه لنا التأمل في نفوسنا ، ومن أهمها أن الكتاتب إنتاج « أنا » أخرى غير تلك التى تتضح من خلال عاداتنا والمجتمع الذى نعيش فيه وراثنا . وإن نحن حاولنا أن نفهم تلك « الأنا » لنعمين عاينا أن نعيد خلقها في نفوسنا إن نحن استطعنا (١٦) . وأخذ بروست يثبت في سر أن سانت بيغ لم يفهم بالتدقيق كل الفنانين تقريبا الذين عرفهم بصفتهم أفرادا . ذلك أنه إذا كان الفرد وحياته يسمحان لدرجة ما يفهم الفنان ، فإن المؤكد أكثر من ذلك ان عمل الفنان يسمح وحده بفهم الرجل الحقيقي . فالعمل الأدبى الذى كتبه ادجار بو هو الذى يكشف لنا شخصيته ، لا أنه مريض بالوارثة

فخشب ، بل كذلك أنه نوع من « ديكارت الشعر » ، والذي كتبه نيرفال هو الذي يبين لنا أنه كان مريضاً بالأعصاب وأميراً في مملكة الظلمات ، والذي كتبه بودلير هو الذي يوضح لنا أنه كان « المتألق » الشيطاني الذي يمتلك روحاً تتألم وتحب النقاء ، والذي كتبه « مارسيل الصغير » الذي كان يتردد على الصالونات يكشف لنا عن مصور لتقاليد وعادات من نوع عال ، وقصصى « ميتافيزيقي » .

وبالاختصار فنحن نوافق على أن تكتب حياة الفنان ، لكن بشرط أن تكتب قبل كل شيء حياة الرجل الفنان ، مادام تناسخ حياته كرجل لا يجد مكاناً إلا بالقدر الذي تأثر به الفنان . ولكن من أين أنت موهبته؟ وبم أعجب، وماذا نقل أو قلد؟ وكيف حصل على القدرة على الكتابة بأسلوبه الشخصي هذا ، وتبعاً لأي تحسسات وأي نجاح وأية أخطاء؟ فلنعترف بأن الفنان لا يكشف لنا غالباً عن كل هذا . « هل تذكر جورج دي لاتور يوم أن جاءته فكرة إحلال المسطحات الخاصة محل الأحجام لأول مرة؟ وكيف صور ما يه أول تناقض لوني؟ مع هذا فإن اكتشاف الوسائل التي تمكن المصور جويًا من الوصول بها إلى عالم الجحيم ليس بأقل أهمية ، حتى بالنسبة له هو ، عن المرض الذي قلب حياته ، (١٧) ، وهنا يجب أن نلقي أسئلتنا على العمل نفسه ... وفي العمل كلام ... كل كلمة منه وكل خط وكل لمسة تكشف عن سر الروح ، في نفس الوقت الذي تحمل فيه الكلمات والخطوط واللمسات طابع المشكلة المحاولة ، والعمل الذي هو علة كيان الفنان نفسه الذي يجد فيه الرجل ذاته اكتماله ووحده .

## « اضرب قلبك »

والخلاط بين الفن والحياة يؤدي إلى خلط بين الفن والعاطفة ،  
 إذ مامعنى الحياة إن لم يكن أن تتمتع وتحب وتتألم ؟ وكم تصبح حياة الإنسان  
 فقيرة إن هو عاش دون عاطفة ؟ هكذا الفنان . إنه لا يفعل إلا أن يعبر  
 بريشته أو قلبه أو مقصه عن سعادته وآلامه وغضبه وحبه كرجل . وهو  
 يتميز عن الرجل العادى بموهبة المشاعر .. موهبة الشعور بقوة بما لا يشعر  
 به الناس عامة إلا بضعف . فالفن ينبع من فيضان القلب .. « اضرب قلبك ..  
 ففيه تجد العبقرية » . (١٧) .

لقد وافقنا هنا على وجهة نظر الرومانتيكيين ، وما علينا لتوكيد ذلك  
 هنا إلا أن نختار مما كتبوا :

لا يصنع الفن إلا الشعر ، والقلب وحده شاعر ..  
 يمل عليه قلبه ، فيكتب .. هذا السيد الموهوب  
 لا يفعل إلا أن يطيع ، وأن يمد يده (١٨) ..

ويقول لا مارتين : « يبحث الشعراء عن العبقرية في مكان بعيد ، في  
 حين أنها في القلب ، في حين أن بعض الأنعام البسيطة التي تصدر في هدوء  
 ومصادفة من هذه الآلة الموسيقية التي صنعها الله نفسه تكفى لتسيل الدموع  
 من عيون قرن بأكملة » (١٩) . وهذه الجمالية النابعة من العبقرية هي التي  
 تبناها موسيه منذ كتب « نامونا » :

اعلم أن القلب هو الذى يتكلم ويتأوه ...  
 وعندما تكتب اليد فإن القلب هو الذى يذوب

وسرعان ما نوضح لنا « ليلة مايو » أن أجمل أبيات الشعر عبارة عن «شبهات لحسب» ، ويقول لنا الشاعر بالنثر في هذه المرة إن رما هو ضروري للشاعر هو العاطفة المحركة . . فعندما أشعر وأنا أكتب أبياتا ببعض ضربات القلب الذي أعرفه ، أكون واثقا من أن شعري سيكون من أجود الأنواع .

ولقد ظهر مثل هذا المذهب في تلك الرومانتيكية الجديدة التي سميت « السريالية » . صحيح أن هاتين الحركتين في الأدب لا تتشابهان كثيرا إذا نظرنا إليهما لأول مرة ، فالقلب السريالي بوجه خاص يختلف تماما عن القلب الرومانتيكي . . وخاصة بعد أن تدخل في الأول كل من رامبو ولوتريامون وفرويد . ومع هذا فبين الاثنين شبه من حيث أولوية العاطفة ووجود نفس صحيحة القلب التي تريد تحطيم قيودها ، فالشاعر السريالي الذي يريد أن يترك العنان للكتابة الآلية ، لا يفعل هو الآخر إلا أنه « يطبع ويقدم يده » ( كما قال موسيه ) « للإملاء » الذي يمليه اللاشعور . أما « الشبهات لحسب » فإنها تصبح « تسكرعات لحسب » (إخراج هواء المعدة من الفم) . . . تخرج من « قلب يتكلم ويتأوه » أيضا . « أليس الشعر عبارة عن ارتعاش القلب الذي ينتصر لحظة على التافهات من أمور الحياة ؟ ذلك أن النقاثة غير موجودة ، لأنها عبارة عن شيخوخة القلوب التي جفت . وإذا كانت السريالية ما تزال تولى اهتمامها لأكثر القصائد ترنحا قبل أكثرها صناعة وإتقانا ، فذلك لأنها تلتقي بنفسها في البحث عن ذلك القلب التائه الذي يبحث هو بدوره عن إشعاع الصور العذراء ؛ إذ أن الشعر الحقيقي ليس بمثابة تسلية يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص ، بل هو كوكب عظيم يجتاز مناطق الأرض ويبعث حمى الغرام إلى قلوب يضيئها . (٧٠) .

هذا ، ولا أظن أن الشعر الحقيقي تسلية يقوم بها صانع مجوهرات أو راقص يلعب على الحبال . ومع ذلك فبين المشاعر التي يشعر بها الرجل

العادى وتلك التى يعبر عنها الفنان علاقة لا تدوم دائماً ولا تظل متينة ، وأقل ما يمكن أن تؤكد هو أن من الضرورى أن يمر وقت يطول أو يقصرة بين تحرك العاطفة والعمل الفنى . . . وها هو ذا « جيد » يعدل من بيت شعر كتبه بوالو ، هذا الرومانتيكى ، هذا البيت هو

لسكى تبعث منى الدموع ، هليك أنت أن تبكى

ويقول جيد : « لا . . . بل أن تكون قد بكيت . . . وأن تكون قد توقفت عن البكاء . . . وهذا التراجع ضرورى لإيجاد النغمة الغنائية ونقل التجربة ، وهما شيئان ضروريان لوجود الفن . وفى اليوم الذى ماتت فيه ابنة هوجو ، لبوبولدين ، كتب هوجو لزوجته خطاباً بنجده فى مقدمة قصيدة « فى فلسكييه » ، ومع هذا فالقصيدة التى يرثى فيها ابنته لم يكتبها إلا بعد عام من مروره بالآلام التى أحس بها كاتب إزاء موت ابنته . والصلة التى قامت بين جورج صائد وموسيه دامت من عام ١٨٣٣ إلى ١٨٣٥ ، وإذا كانت قصيدة « ليلة مايو » قد كتبت عام ١٨٣٥ ، فإن « خطاب موسيه إلى لامارتين » كتب عام ١٨٣٦ و« ليلة أكتوبر عام ١٨٣٧ » ، و« ذكريات » عام ١٨٤١ . إننا نعرف اليوم أن « أدولف » تصور غرام بنجامين كونستان بآنا لندسى . ماذا ؟ فى حين كان الأديب قد قطع هلاوته بهذه الأيرلندية الجميلة منذ عام ١٨٠١ ، فإن القصة لم تكتب فى صيغتها الأولى إلا عام ١٨٠٥ ، وبشكلها النهائى قبل أن تظهر بقليل أى عام ١٨١٦ — إن هذا التأخر الوظيفى يصل إلى ما بين خمسة عشر وعشرين عام عند بالزكوزولا ، ولذا فإن أحسن الكتب التى أوحى بها حرب ١٩١٤ ، مثل « صلبان من خشب » للكاتب دورجليس ، و« حياة الشهداء » لدو هاميل و« فيردان » لجول رومان . . مؤلفات انضجت فى بطاء ، ولم تكتب حين كان الكاتب تحت تأثير صدمة الأحداث .



إن الاندفاع العاطفي ، مثله مثل التحمس ، ليس بحال من أحوال نفس الأديب . ولقد عارض أنصار نظرية الفن للفن الفكرة الرومانتيكية في هذه الناحية ، إذ يصرح بانفيل بأنه إن يمكن أن تكون صانعا جيدا عندما تكتب تحت ضغط عاطفة حقيقية ، في نفس اللحظة التي تشمر فيها بها تماما ، (٢١) . لأن الاندفاع العاطفي يبعث القلق إلى حالة الهدوء اللازم لكي تمارس القدرات النقدية والإبداعية نشاطها . . بل لأن حالة الارتفاع العاطفي ، مهما يكن نوعها ، تقضى على المسافات الداخلية وتسبب استحالة هذا الازدواج الخاص الذي يجعل من الرجل الذي لا يفكر في مصلحة خاصة تبع من عواطفه ، شاعرا ، ولقد فهم بالزائد هذه الحقيقة ، ولطالما كررها حيث قال : « عندما يصاب فنان بسوء الحظ الذي يجعله مليئا بالعاطفة التي يريد التعبير عنها ، فإنه لا يتمكن من تصويرها ، لأنه هو الشيء نفسه بدلا من أن يكون صورة هذا الشيء . والفن ينبع من العقل لا من القلب ، فإن سيطر عليك موضوعك ، فأنت عبد له ، لا سيده المسيطر عليه ، (٢٢) . وبتعبير أدق ، ينبثق العمل الفني في آن واحد ، في مختلف النسب التي يكون عليها ، عن العقل والقلب . على أن من الضروري ألا يعمل القلب على نحو قوة العقل ، وأن يمتلك القلب عاطفته بدلا من أن يكون هو ملكا لها ، ولذا فهو يتغنى بها فقط ، حين ينفصل عنها بطريقة أو بأخرى . ويقول أمييل : « إن الشاعر يحضر ويتضرج على الآلام التي يتن منها، لكنه يحيط بها كما تحيط السماء الهادئة بالعاصفة . والشعر خلاص من العذاب لأنه حرية ، وبدلا من أن يكون تحرك عاطفة ، يصبح مرآة للعاطفة المتحركة ، يعيش في الخارج وفي أعلى ، هادئا . . . ولكي تتغنى بالآلم يجب أولا أن تكون قد شفيت منه ، أو على الأقل أن تكون في دور النقاهة . . وما الأغنية إلا علامة الاتزان ، والانتصار على القلق والعودة إلى القوة (٢٣) .

إن من الضروري إذاً أن يكون الشاعر والقصصى ومؤلف المسرحيات قد أحسوا مقدما بجميع المشاعر التي يلصقونها بشخصياتهم التي أبدعوها؟ من الجائز أن نشك في هذا . . . فهناك مورياك في كتابه « حياة راسين » يدعى ان راسين مؤلف اندروماك كان يدين بمعرفته للحب الذي يصوره بقوة زائدة لتجربة شخصية . لكن قد يكون في هذا حكم جزافى لا يقل عن ذلك الذى يقول بأن بالزك كان بخيلا قدر بنخل شخصية جرافديه التي صورها ، وبأن دوستوفيسكى كان ماجنا قدر بجون شخصية ستافروجين ، وأن مورياك نفسه كان شريكا في وضع السم لتيريز ديكبورو . الواقع أنه ما من شيء يسمح لنا بأن نقارن بين راسين نفسه وشخصية «أوريست» أو «فيدر» أو «نيرون»، ويقول بريون هنا : « كم كانت دهشته وغضبه إن كان قد علم أنه سوف يأتى يوم تحرق فيه كل الشموع التي قضى مسرحياته . . . » كان الناقد جول لوميتز في هذه الناحية أشد حكمة حين قال إننا نكاد نفترض أنه إذا كان راسين قد صور العاطفة الجارفة أحسن تصوير ، والحب المرضى أقوى صورة ، فذلك لأنه أحس بها لحسابه هو . وما هذا بالأمر الضرورى ، بل يكفي أن يكون الشاعر قد درس في نفسه البداية . . . وعند غيره . . . النهاية . بل إن من المسموح به أن نعتقد أنه قد تمكن من وصف الألم بكل ما أوتي من ذكاء وبعد نظر لأنه كان يفهمه تمام الفهم ، في حين لم يكن هو شخصيا واقعا تحت تأثيره إلا بدرجة نصفية ، (٢٤) . صحيح أننا نجد في أبطال مسرحية راسين ذكريات مجازفاته مع دوبراك ولاشاملية . . . ولكنه لم يكن يفكر إلا قليلا جدا عندما كان يؤلف مسرحياته . . . لأنه كان « مكانا » تسكنه شخصيات هرميون وروكسان وبالتالي أيضا استير وجواد واجريين وفرسيس أو أكومات .

في الواقع أن هذه المخلوقات الخيالية لن تفرض نفسها بمثل هذه القوة إن لم يكن مؤلفها قد استخلصها من جوهره وغذاها بدمه . وهكذا فإن

التعليل الذي يقدمه لوميتر لا يمس مشكلة الإبداع المسرحي والقصصي إلا مساهماتاً سطحية. إذ ليس من المؤكد أن يكون راسين قد بحث في الأحداث الجارية المتعلقة بالعواطف في عصره ليأخذ منها ما يمكن أن يصور به الحب المتطرف الذي صوره في مسرحياته. والذي حدث هو أن فرجيل كان قد علمه أكثر مما عرفه به عصره على أن جميع المعلومات والوثائق لا يلعب إلا دوراً ثانوياً مهماً رأى بعض النقاد غير ذلك. لقد أبدع راسين إذا شخصياته وخلقها بنفسه لأنه كان يحملها بين طياته أولاً، بل لأنها كانت موجودة بكل قواها وقوتها في هذه «الآنا» العميقة التي تطفو فوق العمل الفني ولا توجد أصلاً، أولاً توجد إلا قليلاً في حياته هو. يقول جوليان جرين: «إن من العجيب أن نلاحظ أنه ليست لي حياة تشبهني... وأنا لا أستطيع أن أقول هذا بصيغة أخرى، لكنني لا أعرف نفسي من خلال اعمالى، فهناك في نفسي شخص آخر كان لابد له أن يوجد، وهو لا يعمل...» هذا الشخص الآخر، أو بالأصح هذه الأشخاص الأخرى، تتحقق وتتجسد في أبطال القصة أو المسرحية، مادام الخلق المسرحي أو القصصي غير ممكن إلا بناء على ازدواج داخلي معين.

ولقد كان راسين هو بنفسه شخصية أورست وفيدر وباجازيه وآثالي بهذا المعنى فقط. وبهذا المعنى أيضاً تعرف كلوديل على نفسه في الشخصيات الأربعة المختلفة بين بعضها البعض في قصة «التبادل»، وهى تلك الشخصيات التي كانت تتصف بعواطف تختلف عن بعضها البعض في حياتها واكتشفوها هم بأنفسهم وفي أنفسهم حين خرجوا من الظلال وعاشوا عيشة مستقلة وانفصلوا، كل على حدة عن مبدعهم المؤلف.

وكم كانت النظرية الرومانتيكية سطحية حينما قالت إنه يكفي أن يسكب

الشاعر ما في قلبه من مشاعر ... وكما كان القول قولاً ساذجاً حينما أكدت أن عبقرية الشاعر تكمن في العبقرية اليومية العادية عن تلك الأنطوائية القلبية المشتعلة الحساسة الرقيقة ... إن ما لرو يعلمنا أنه « ليس من الضروري أن يكون الفنان أشد حساسية من الهاوى ولو أن حساسيته تختلف عن تلك التي يوصف بها رجل عادي ... (٢٥) . هذا صحيح وإلا استطاعت أى عاملة في محل تجارى أن تكتب قصصاً أجمل من ذلك الذي كتبه تولستوى أو ديكنز . لكن لا ينبغي أن نقع أيضاً في مبالغه عكسية كما فعل ديدرو ، فإن أنت آمنت بما كتبه ديدرو في كتاب « تناقض المسرح » لوجدت أن كبار الشعراء والممثلين هم أقل الناس حساسية . فما الحساسية بالصفة التي يتصف بها العبقرى العظيم ، (٢٦) . والحقيقة أن هناك رغم هذا القول من الفنانين من هم على جانب كبير من الحساسية ، ومنهم من هم أقل من ذلك . على أن هذا ليس بالأمر المهم ، فالمهم حقا هو أنهم يتمتعون جميعاً بما نسميه حساسية الفنان ، وتقصد بذلك الموهبة التي تمكنهم من التعبير عن مشاعرهم تعبيراً موضوعياً حتى ولو كان شعورهم هذا نابعاً أو غير نابعاً من قرارة نفوسهم . وهكذا يصبح الفرق بين المبدع والهاوى فرقا في القدرة على البناء الفنى لافى قوة الحساسية . ولعل المثل الذي سبق أن ضربناه عن شوير في هذا الشأن من أكثر الأمثلة وأعمقها مغزى . « فقد تمكن شوير من استخلاص مقطوعة «الازدواج» من حالة مشاعرية عادية للغاية حيث كان من بين معاصريه وأصدقائه كثيرون ممن كانت حياتهم الداخلية أشد وأعماق عاطفية من تلك التي عاشها هو بصفته موسيقياً كبيراً . على أن الشيء الذي كان ينقصهم والذي كان يمتلكه شوير لأقصى درجة هو تلك الموهبة الخاصة التي تمكن الموسيقى والشاعر والمصور من أن يبتعد عن حالة عاطفية ما ، وأن يعامل هذه الحالة بصفاتها موضوعياً وأن يمنحها وجوداً جديداً أو كياناتاً جمالياً بمعاملة جد شكلية ، مطبقاً إياها على مادة نغمية أو تشكيلية معينة . » (٢٧) .

ولا ينبغي أيضا أن تصور في جميع الحالات دون استثناء أن الفنان يشعر أولا بالمشاعر لكي يعبر عنها بعد ذلك . إذ غالبا ما تعمل في نفسه عندما يتقنأ بقدرتها على خدمته فنيا ، وفنيا لأقصى درجة . ويلاحظ أن نفس الظاهرة تنطبق إلى جانب انطباقها على المشاعر ، على الإدراكات الصحية أيضا ، فالمصور يتأمل منظراً ما يراه بصفته هو مصورا ، أى إن المنظر بالنسبة له عبارة عن لوحة . ونفس الشيء يقال عن المثال ، فهو يرى تمثاله في النموذج الذى يقع تحت بصره . وكما كان ليونارد دافينشى يجد الوحي في البقع والشقوق الموجودة في الحوائط القديمة فإن الموسيقى في حالة مطاردة الأفكار الموسيقية والبحث عنها يسمع نغما تقريبا أو ميلوديا تقريبية في ضجيج الشارع وأصوات الطبيعة وتغريد الطيور . وعن طريق التوافق أو التشابه يشعر الفنان بمشاعره في شكلها الجمالى ويتجه نحو شكلها الجمالى (٢٨) . وبتعبير آخر فإن الحياة النفسية للفنان تستقى معلوماتها من الأشكال الفنية العرضية أو التى يمكن أن تكون فنية . على أنه ليس للحياة العادية على الفن سلطة إلا بالقدر الذى يمكن أن يوجد بينهما تقابل شكلى يمكن (٢٩) . لا بد لنا إذا أن نقر الرأى القائل بأن هناك عواطف معينة وحالات نفسية معينة يشعر بها الفنان بصفتها ، وعداداً ، يمكنه من تنفيذ الأعمال الفنية (٣٠) . ويتحول هذا الوعد إلى تنفيذ بحيث يتمكن الفنان من الدخول إلى مملكة الفن حيث يضى على المادة الخام التى قابها في الطبيعة نشوة ونقاء وأسلوبا ويجعل منها نماذج ذات خاصية معينة تصبح نماذج بشرية على نطاق عالمى ... نماذج «جديدة» بأن تعيش — وكما يمكن أن يقول الأستاذ سوريو — قادرة على تبرير كيانها بنفسها تبريرا مطلقا ، (٣١) .

ويستمر الرومانتيكيون في المناداة بنظر يتهم قائلين إن العواطف الكبرى هى التى تخلق كبار الشعراء . لكن ما كان هذا رأى الناس جميعا ، وما كان من المستحيل أن تعكس تلك الصيغة ، وأن تجد لنفسها معكوسة من يدافع

عنها . ها هو فعلا بالزك في قصة «بنت العم بيت» يبين لنا أن شخصية المثال شتايبك تتوقف عن إنتاج الأعمال الفنية في اللحظة التي يصاب فيها بالحب . ومدرسة الفن للفن من جانبها تعتبر الحب عاملا يضر بنمو الفن والفنان ، سواء أكان هذا الحب سعيدا أو تعيسا ، مشروعا أو غير مشروع ، وتلك شخصية هريديك مورو في قصة «التربية العاطفية» للقصى فلوير يأمل ان يجد في الحب ، في وقت واحد حياة أكثر بريقا ، ومصدرا للنصب الفنى ويقول : «لقد كان في إمكانى أن أصنع شيئا بفضل امرأة أحبها . . . فالحب عجينة العبقرية والجو الذي تعيش فيه العبقرية ، وما كانت الأعمال الفنية الرفيعة الإنتاجية للمشاعر العليا ، (٣٢) لكن هذا محال لأن مورو هذا لا يفعل شيئا ويفقد شبابه في لا شيء لأن المرأة أدت به إلى الهاوية . والاخوة جونكور يحاولان إثبات نفس الشيء في قصتي «شارل ديماي» و «مانيت سالومون» : فالمصور كوريوليس ، كان قد صمم على ألا يتزوج وهام حيا بأحد نماذجه . وأصبح نموذجه هذا عشيقته التي تزوجها فيما بعد ، وهنا انتهى فن التصوير بالنسبة له . ولم يكن تفكير بودلير وجوتيه وأوسكار وايلد بمختلف عن تفكير كوروليس هذا . ألا ترى أن الممثلة الصغيرة في قصة «صورة دوريان جراي» لو ايلد قد فقدت موهبتها كلها حين بدأ الحب يعرف طريقه إليها ؟ أما عن الرومانتيكيين فإني أعتقد أنهم قد بالغوا في الأمر وأسأوا استخدام أنفسهم لأنفسهم فيما يخص الأهمية التي أعطوها لحياتهم العاطفية ، كما فعلوا أيضاً فيما يتعلق بحياتهم السياسية . فالواقع أن «من القدرة أن تجد من منتجى الأعمال الفنية التي تحتاج إلى الخيال من كانوا في نفس الوقت زجال عمل أورا جالا يحبون الحياة المرحية بأوسع وأعلى ما تحوى هذه الكلمة من معنى . فمن الممكن تماما أن تقع فريسة أولئك الذين يمثلون الأدب الشخصي ويبالغون في الدور الذي لعبوه في الحياة الواقعية فيما يتعلق بالعاطفة أو بالعمل (٣٣) .

لكن ما الأمر بالنسبة لموجيات الفن ؟ هل نعكس ما قلناه سابقا ؟

وما الحال وهؤلاء النساء اللاتي أحبهن الشعراء فأعطين لعبقريتهم دفعة ولنشاطهم الإبداعي مدداً؟ هل كان يمكن أن يكون دانتى هو دانتى دون بياتريس؟ ويترارك دون لورا؟ أليس قصص بياتريس ولورا وغيرهما من نوعها تجارب أساسية كبرى؟ ألا تشهد هذه القصص بأن «عاطفة الحب تصطبغ الفن وتقويه»، وأن على الفنان أن «يندجج في القوى السكونية التي ينبع منها حب المرأة وسر الخصوبة الذي يحيط به ويجعل من الرجل أداة للتعبير الفني فيخلق عمله» (٣٤) نعم ولا شك.. ولقد سبق أن أكدنا هذا، وسنعود إلى الحديث فيه مرة أخرى... لكن الرومانتيكية لا تستطيع استعادة ما فقدته لهذا السبب... أو أن رأيها في هذا يحتاج إلى تعديل جذري لكي يكون مقبولاً، ذلك أن الحب لدى الشعراء - وقد أوضحنا ذلك - ولو أنه لا يصدر عن العقل - لا يشبه في شيء حب الآخرين. فالشاعر لا يحب من أجل الحب، لأنه يطلب إلى المرأة التي يحبها أن تثير لديه تلك النشوة وذلك «الاختطاف» الذي يعاونه في خلق عمله، وأن تبقى عنده عليهما. هل نقول إن دانتى كان سعيداً حين أحب بياتريس؟ وماذا كان بودلير ينتظر من عشيقته مدام دي ساباتييه؟ لم يكن ينتظر إلا الإشعاع الدائم الذي تخلقه صورتها في عقله، وماذا كانت علة وجود ما تليدا؟ أن تتمكن فاجنر من تأليف تريستان. وعلى نفس الوتيرة كان «كونت» في حاجة إلى كاو تيلدا ليكتب «نظرية في الفلسفة الوضعية»، فقد قال لها دون التناف «إني آمل ألا يكون لديك أي شك جوهرى في الفعالية الفلسفية السعيدة التي أنتظرها من صداقتنا الأبدية». ومن العيوب التي أخذت على جوته أنه كان دائم الهروب... أسفا... إذ لا يتزوج الإنسان من المرأة الجانب الذي تؤثر به على الأسلوب. ومع هذا فقد أحب جوته لهذا السبب، (٣٥).

## الفن للفن

لقد سبق أن احتج فلوير ، قبل بروس وجيدوبريمون ومالرو وفاليري  
بمدة طويلة ضد ربط الفن بالحياة ، وبوجه خاص الحياة العاطفية للبدع .  
ولقد كان الناس في عصر « لا هارب » ، يحبون قواعد اللغة . أما في عصر  
سانت ييف وتين فقد أحبوا التاريخ . ففي أى عصر يكون الإنسان فناً ،  
ولا شيء غير ذلك ؟ أين تستطيع أن تجد نقداً يهتم بالعمل في ذاته . . .  
وبقوة ؟ يقوم الناقدون الآن بتحليل البيئة التي ولد فيها العمل الفني والأسباب  
التي أدت إليه . . . لكن ما الأمر فيما يتعلق بالشاعرية اللاشعورية ؟ ومن  
أى شيء تنتج ؟ وما حال تأليفها وأسلوبها ؟ ووجهة نظر مؤلفها ؟ لاشيء . . .  
(٣٦) هذا حديث ذهبي . . . هل يتعين علينا إذا أن نتبنى كل الأفكار التي  
قال بها مؤلف سالامبو ( فلوير ) ؟ وهل من الضروري أن نتخذ مكاننا  
في نظرية الفن للفن التي كان فلوير أحد أبطالها الرئيسيين . . . تلك النظرية  
التي سادت الأدب قرابة قرن كامل في فرنسا وإنجلترا وألمانيا ؟ وإذا لم يكن  
من الجائز تبنيها ، فلأى الأسباب ؟

ما العمل إن أردنا ألا نتخفق حياة الفنان عمله ، وألا يحول المؤلف  
الانتباه نحوه بدلاً من أن يركز على فنه ؟ وسيلة واحدة : هي أن زجوه أن  
يختفى ، ومن هنا كان المبدآن القائلان بضرورة انعدام الشخصية في العمل  
الفني وجود المؤلف نفسه . وفلوير يميل إلى هذا من قبيل الحياء الطبيعي  
عنده فيقول : « إنى أشعر بالشمزاز لا أستطيع القضاء عليه من أن أضع  
على الورق شيئاً من قلبي » ، (٣٧) لكن هذا الشمزاز راجع إلى وثوقه بفنه  
وبأنه فنان . . . إذ يقول للوزير كولييه إن العاطفة لا تصنع الشعر ، وكما  
عبرت عن شخصك كنت هويلا ، (٣٨) . . . وقد كتب لإحدى قاراته  
يقول فيما يخص « مدام بوفاري » ، بعد ذلك بسنوات إنها قصة اخترعها  
باعتزازها كاملاً ، ولم أضع فيها من عواطفى أو من حياتى شيئاً . هذا أحد



مبادئ ... ألا أكتب عن نفسي ، إذ يجب أن يرتفع الفن فوق العواطف الشخصية والشكوك العصبية الذاتية ... لقد حان الوقت أن نعطي للفن ، بطريقة لا رحمة فيها ، دقة العلوم الفيزيقية ، ( ٣٩ ) ولم تكن الإشارة إلى هذا الاستقلال العلمي في الفن بشيء غريب في عصر الفلسفة الإيجابية ، ولو أنها لم تكن تعنى بأى حال من الأحوال انعدام الجاذبية الخاصة في الفنون ، فمن الضروري فقط أن يتحول القصص عن نفسه وعن مصلحته هو ليحولها إلى الآخرين ، ويقرئ فلووير أيضا هنا : لا أريد حبا أو كراهية أو شفقة أو غضبا ... أما الجاذبية فهي شيء آخر ... لن يشبع منها الإنسان ... ، ( ٤٠ ) .

والفن بهذا يكفى نفسه بنفسه ، لا هدف له إلا ذاته ، لكن اليس في هذا وسيلة لإخفائه بأن نضعه في خدمة أيديولوجية سياسية أو اجتماعية أو دينية ؟ يقول تيوفيل جوتييه عن الشاعر إنه دلا هو بالأحرى ولا بالأبيض ، بل ولا بمتعدد الألوان ... وهو لا شيء ... لا يلحظ وجود الثورات إلا حين يخرق الرصاص زجاج النافذة ، ( ٤١ ) . ويؤكد فلووير بدوره قائلا : « أبدا ... لا سياسة أبدا ... هذا فال ردى ... هذه قذارة ... ولن تألو الأجيال جهدا في أن تحتقر في قسوة أولئك الأفراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب من النفع ، والذين تغنوا لسبب ما ، ( ٤٢ ) . لهذا هاجم فلووير قصة « البؤساء » لوجود رغبته إعجاب به ، فقال : « لا أجد في هذا الكتاب حقيقة ولا عظمة ... ويلوح لي أن أسلوبه غير سليم ، ومنحط عمدا . وما هو إلا وسيلة لتلق عامة الشعب ... وهو يريد أن يهتم به العامة ، متعمدا قاصدا ... وحتى أنصار فلسفة سان سيمون والمملك فيليب ... وحتى أصحاب المقاهي لا يعجبون فيها بشيء . أين تجد العاهرات مثل فاتنين ، وأرباب السجون مثل فالجان ؟ وأين القس الذي يطلب تبريك السياسة من أنصار عهد الاتفاق ؟ لقد كتب هذا الكتاب لحشرات الكاثوليكية الاشتراكية ، لجرثومة فلسفية إنجيلية ... وعظ يقول

«إن الانتخاب العام شيء جميل . . وإن من الضروري تعليم الجماهير، ولقد تكرر هذا ( في القصة ) لدرجة الملل الشنيع . . (٤٣)».

لا يمكن إذا إخضاع الفن لأي مذهب، وإلا تدهور، لا يمكن على وجه الخصوص أن يتقيد بقواعد الأخلاق العامة، فإن كان هدفه تمثيل الحياة فكيف «تبعده من الفن تصوير الشر؟ إن في هذا نغياً للفن نفسه» (٤٤) وفي هذا الإطار يصبح من الصحيح أن «الحقيقة الأخلاقية للفنان قائمة في قوة تصويره وفي حقيقته» (٤٥) لكن وظيفة الفن هي صنع الجمال أكثر منها تصوير الحياة، فلنكن ينجح الفنان في هذا يجب أن يكون حر التصرف. طلقه وإن كان الأمر عكس هذا، أي «إذا عمل الفنان باحثاً عن هدف أخلاقي، فإنه يقلل من قوته الشعاعية، ويمكن هنا دون مخاطرة أن نراهن على أن عمله سيكون رديناً» (٤٦) على أن الجمال يغير كل شيء، ويحوي الشكل في ذاته حقيقة ومعنى أخلاقياً أرفع من ذلك الذي يراود فرضه عليه من الخارج، وما دامت الفكرة قابلة بذاتها لأن تكون مشوبة بمعنى اجتماعي ما، فإن الشكل الجميل للعمل الفني يصبح بالضرورة وهو بعينه فكرة جميلة. وفي هذا المعنى يرى فلوبيير «أن أخلاقية الفن تنحصر في الجمال ذاته . . . وليست هناك للفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة. مادام الأسلوب وحده طريقة مطلقة في رؤية الأشياء» (٤٧). وبتعبير آخر نجد أن الجمال يمتص الخير، ويصبح علم الأخلاق تابعاً لعالم الجمال.

وحسن الآن ان تؤكد أن نظرية الفن للفن تحيط بوجدانية صحيحة للغاية، ومن هنا لا يمكن مهاجمتها. فالفن في مجله قيمة عليا، والفنان بصفته كفنان يخدم المطلق الذي لا يقبل مساومة ما لصالح أي مطلق آخر، والشئ الذي يحدد نشاطه هو الجمال الذي يهدف الفنان في إطاره إلى أن ينتج عملاً، ولذا فهو لا يستطيع أن يخضع حين يعمل إلا لمطالب عمله، ما دام الخير الذي ينطوي عليه العمل هو الهدف الأخير الذي يجب وحده أن ينظم

إنتاجه . فأنت تنسكرك عالم الفن وحقيقة الفنان كفنان ، إذا أنت فرضت عليه ضرورة اتباع هدف آخر ، مهما يكن هذا الهدف رفيعا ، وعلى ذلك يصبح الضمير الأخلاقي هنا مرتبطا . . ولا شك أن القانون الأخلاقي هنا لا يهدف مباشرة إلى التصوير أو الكتابة ، ومع ذلك فهو يضع مبدأ أوليا . يقول بأن من الردىء أن تحارب ضميرك ، فليس من حق الطبيب - ضميرا - أن يكون طبيبا رديئا، وليس من حق الفنان كذلك - ضميرا - أن يكون فنانا رديئا . . لأن ضميره الفنى يرغمه ألا يذنب ضد فنه ، فإن هو ، يناه على هذا ، خان حقيقته هو كفنان ، وخان ضميره الفنى ليعمل « فى إطار أخلاقي ، أو اجتماعى ، يكون قد تعدى على أحد الأشكال المقدسة للضمير الإنسان، والضمير الأخلاقي نفسه بهذا القدر ، (٤٨) .

يشهد الفشل الذى يصيب جميع فنون الدعاية على أن القيمة الأيديولوجية لا يمكن أن تضمن القيمة الجمالية، وقد قال فلوير : « إنك حين تحاول إثبات صحة شيء ، تكذب ، (٤٩) فالإنسان والحياة متباينان ومتعددان، خامضان ولذا فإننا دائما ما نفسد الحقيقة عندما نزيد جذبها إلى نهاية لا تنتمى إلا إلى الله وحده ، (٥٠) . احذر إذا حذرا شديدا من أن تكذب نحو الشخصيات التى تصفها والأحداث التى تقصها . . . لقد أردت أن تعطى كتابك الذى بدأته دون تحيز لناحية ما - هكذا قال فلوير لقصاص هاو - نهاية تشيد بمبادئ المسيحية . . . ومن هنا كان الفشل الذريع ، (٥١) ولعلنا هنا نفكر فى الكلمة المشهورة التى قالها جيد من أن « الأدب الردىء يصنع من العواطف الجميلة . (ومن أن) أحسن النوايا هى التى تنتج غالبا أردأ أنواع الأعمال النفسية ، (٥٢) . إننا نوافق على هذا تماما بشرط إضافة أن العواطف الرديئة أيضاً وبنفس درجة العواطف الجميلة، توحى بأدب ردىء أيضا . أليس القصة السوداء اليوم ، فى تسع حالات من عشر ، مصطنعة رديئة ، مبالغاً فيها قدر المبالغة الموجودة فى القصة « الوردية ، التى كنه نقرأها قديما ؟ وهل يفوق ، وذج للشباب الماجن الذى انتشر اليوم فى أفلام،

السيدنا النودج الذى نراه أيضا ممثلا لشباب طيب الخلق ، حسن السيرة ؟ وهل نقول إن أغلب الكتب التى تدق الطبول متحدثة بفكرة «موت الله» . أشد حقيقة وقوة وأصالة من تلك التى كانت ترفع راية الدين ؟ .

إن المطالبة « باستقلال الفن ذاتيا ضد محاولات ضمه لغيره أو إخضاعه لشيء ما أمر نوافق عليه ، لكن إرغامه على ألا يتبع الشخصية الخاصة أمر . معناه تخطى الهدف ، وهذا شيء محال . وفلو بير لم يدع بشيء من هذا . . . . رغم مقاله فى صيغ بالغ فيها .. علما بأنه لم يأل جهدا فى تصحيح هذه المبالغة والتخفيف منها . فهو يقول : « لقد أسأت التعبير حين قلت لكم إنه لا يجب أن نكتب بقلوبنا . . . كنت أريد أن أقول بأنه لا ينبغي أن نضع شخصنا على خشبة المسرح ، (٥٣) . وهكذا يظل القلب محتبنا . . ولكنه موجود . . ولا يعلم القراء غير المهووبين أننا نقدم لهم قلبنا ، وما زال جنس الجلادين حيا . وكل فنان جلاد ، يسلى الجمهور باحتضار الذين يشنقهم ، (٥٤) ومعنى هذا أن الفنان يستعرض نفسه ولا يكشف عن قناعه ، لأنه ، كالجلاد يتقدم مقنعا ، وهذا فقط ان يكون من أولئك الذين يريدون عرض شخصهم فى العمل الفنى . لكن لماذا يحكم فلويير على تلك القصة التى تعرض عليه بأنها طيبة ؟ لأننا نشعر من خلالها بوجود أم شيء ، نقصد الروح — الفردية ، (٥٥) هذه القصة التى كتبها الأخوان « جونكور » ، هى قصة « مائيت سالومون » ، التى يهنتها فلويير من أجلمها فى قول : إنك لم تحاولا أبدا أن تكونا أكثر من شخصك ، وهذا هو الأساس (٥٦) وبالاختصار هناك فى الفن شخصية ذات سيادة موجودة تحت قناع اللاشخصية ذات السيادة ، إذ « يجب أن يوجد الفنان فى عمله كما يوجد الله قويا ، غير مرئى فى الخليقة ، نشعر بوجوده فى كل مكان لكننا لا نراه ، (٥٧) »

على أن النطق بكلمة « أنا ، فى الحقيقة ، وعرض « الأنا » خلال العمل ليس بالطريقة الوحيدة ولا بأكثر الطرق فعالية ، لى يكون الفنان

من أنصار انعكاس الشخصية . ويؤكد وايلد « أن » كل مؤلف لابد وأن يرسم صورته هو . وينطبق هذا القول على الكلاسيكيين وأنصار الفن للفن - والرومانتيكيين على السواء ، وإذا كان ليكونت دليل ، كبير أنصار الفن للفن قد كسا نفسه بلباس « الجمود » فإن الشعر الذي حمل اسمه للأجيال هو ذلك الذي يتردد فيه صدى التشاؤم والعدمية ، وكلاهما طابع شخصي يتميز به هو . ومهما يكن فلويبر نفسه موضوعيا كما يقول ، فإنه ينثر في أنحاء قصة « مدام بوفاري » احتقاره لأسرة هومييه والبورجوازيين الذين تراهم في حفل جمع الحصاد . . شخصية إيما بوفاري شخصية يتجسد فيها كل اشتمازة إزاء مجتمع عصره . و « الحقيقة الحزينة » في قصة « التربة العاطفية » جزء من قصة عاشها الأديب ، حيث أعطى الشخصية فردريك مورو حساسيته هو وانفعالاته هو ، وذاك الحب الملىء بالقدسية والمدوء الذي كان يشتهر به هو إزاء مدام شلمنجر ، التي صبغها بصبغة المثل الرفيع ، وأسمائها في القصة مدام ارنو . ثم إنه - حتى إذا لم نجد هذه الإشارة إلى الحياة الخاصة للأديب ، هناك النعمة واللهجة الخاصة ، وهما تكفيان لدفع العمل باسم كاتبه . انظر بوسوبه : « لا تجسد عنده أى سر يسر به تقارته ، ومع هذا انظر تجد وجهه واضحا في عمله ويالها من شخصية . . نملك التي تتمكن من خلط الألفاظ وبناء الجملة وبعث الرنين فيها ، فتصل إلينا وكأها كشف جديد وذلك كله قبل أن تصل الفكرة نفسها إلى عقولنا . إننا نعرف هذه التوافقات ، ونعرف ذلك النغم ... إنه نغمه هو . . فهو حين يتحدث عن أى شيء آخر يقول شيئا عن نفسه . . وعن نفسه فقط . . ألا يقول الجوهر .. وما يخصه هو بالذات ، تاركا في الظل ما يجعله يشبه الآخرين جميعا (٥٨) .

فإذا نظرنا إلى الحقيقة عن قرب فيما يخص فلويبر، لوجدنا أنه لا يطالب بالألا يكون للفنان رأى .. لا بد له من رأى ، لكن الذى نمنعه منه هو أن

يقوم بتعليم هذا الرأي تعليماً مدرسياً ، أو - وهذا هو نفس الشيء - أن يفسر الحقائق وطبائع الشخصيات حين يقصد إلى تبرير رأيه هذا . لكنه يستطيع أن ينقله إلينا وهو يعرض الأشياء كما تلوح له . (٥٩) بالاختصار فما دام الفن وما دامت الحقيقة سليمة فإن من حق الفنان - إن شئنا استخدام تعبير حديث - أن يعلن رسالته . لكن هل يستطيع الفنان حقاً - إلا إذا كان يسلي نفسه - أن يصف أبيات الشعر كأنصف حيات اللؤلؤ في خيط - هل يستطيع أن يعلن أكثر من رسالة واحدة ؟ إذا كان الإنسان يمارس فلسفة الميتافيزيقا وهو يتنفس ، أفلا يمارسها أيضاً وهو يكتب أو يصور أو ينحت أو يؤلف مقطوعات من الموسيقى أو حين يعد خطة بناء قصر أو مقبرة . إن اختيار الموضوعات والمبادئ التي يتبناها الفنان ، وكذا الموضوعات الشائعة في أعماله ، كل هذا لا يكفي وحده لاستيضاح الاستعدادات العميقة للمبدع ، تلك الاستعدادات التي قد يجهلها هو . يقول سارتر « إن طريقة كتابة القصة ، وتنفيذها تعيدنا دائماً إلى ميتافيزيقية كاتب القصة » .

وسارتر في هذا على صواب تام . أليس هناك من الأعمال الفنية الكثير ، ومنها ما هو على أكبر جانب من الأصالة ، وما كان منها تعبيراً واضحاً عن قصة داخلية أو مأساة روحية خاصة بالفنان نفسه ؟ مع هذا فإن فاليري ، وهو الذي يهتم كثيراً بضرورة الإبقاء على الفن فوق كل خطر يمكن أن يهدده ، يوافق على أن أكبر الأدباء عبارة عن « نسخ متباينة جداً من مواقف لها مغزاها إزاء الحياة ، بدرجة لا نستطيع معها أن نفكر في أعمالهم دون أن نفكر في أشخاصهم » ، وهو بهذا يوافق أيضاً على أنهم « أكثر من أدباء ، لعل أحسن موقف بهذا الصدد هو ذلك الذي وقفه عباد فكرة الفن للفن . ما هو الشيء الذي قاسوه إذاً في حياتهم ، هؤلاء الذين امتنعوا عن معرفة الحياة ؟ وأي احتقار مارسوه إزاء الحقيقة تخفيه

عبادتهم المطلقة للجمال؟ ياله من جرح لا يداوى ذلك الذى يبحثون عن وسيلة لنسيانه في وسط النشوة الجمالية؟ يقول فلوير في لهجة حزينة: «عندما تقرأ قصة «سالمبو»، أرجو ألا تفكر أبداً في مؤلفها. ولن يرى إلا القلائل كم كان من الضروري أن أكون حزينا حتى أعيد قرطاجنة إلى الحياة؟» (٦٠).

ما كانت وظيفة الأدب إذاً أن تنصح بالأخلاق الحسنة، هنا أيضا نجد فلوير وقد لمس المشكلة لمسا سليما... حين لاحظ أن الفن لا يفسد إلا في سهولة كبيرة عندما يتحدد في إثبات شيء ما، أو في الدفاع عن أى شيء كان. هل يتعين على الفن إذاً أن يهمل وجهة النظر الأخلاقية أصلاً؟ وهل يصرف النظر عنها ويعاملها كما لو لم تكن موجودة أو قائمة؟ ليس هذا بمؤكد، إذ نظن قطعاً أننا هنا من رأى رامون فرنانديز في الجدل الودى الذى قام بينه وبين جاك ريفير، من حيث مساندة نظرية اللاأخلاقية الجمالية. هناك في الحقيقة تمييز يفرض نفسه، ذلك أن «هناك علم أخلاق يدرك من ذاته ويدافع عنه لذاته». وهناك أيضاً علم أخلاق يفهم كما تفهم قطعة أساسية من قطع تبحث في معرفة الإنسان وفي تعبيره. وسواء أراد الإنسان أو لم يرد فهو موجه نحو شيء مجرد أن يعمل وينتق، موجه نحو ماذا؟ لا تقل نحو الخير أو نحو الشر، كما يقول الأخلاقيون، بل قل بصفته مشاهداً، نحو بناء كيانه أو حله.. وإذا نحن نظرنا إلى تصوير الحياة بمعرفة القصصى أو الكتاب المسرحى «تحت هذه الزاوية لوجدنا أنه - أى هذا التصوير - لا يمكن أن يكون دقيقاً إن لم يتمكن من احتضان الحقيقة الأخلاقية كلها. ليس الأمر إذاً أمر بناء سيكولوجى، بل هو أمر حقيقة سيكولوجية، فلن يكون مؤلف المسرحية أو القصة مخلصاً لإخلاصاً كاملاً للحياة إلا إذا كان قد حمل شخصياته إلى هذه الدرجة من التوتر، التى تعمل فيها الحياة على البحث عن معنى وعلى التردد في هذا وإعلان رغبتها في السعى وراءها... بمعنى أن

تكون كل ناحية فيه ذات علامة خاصة. وهكذا تصبح وجهة النظر الأخلاقية، عنصراً ضرورياً في كل نظرة عميقة للإنسانية، . وليس الأمر هنا وعظاً بل هو دفاع عن اكتمال التجربة الإنسانية، وضد أى تفسير قد يكون من شأنه تحطيم الإنسان في حين نعتقد أننا نكشف عن سره. وعيب بروسث مثلاً لا ينحصر في «كونه من أنصار الأخلاقية واللاأخلاقية، بل في كونه يستقبل الحياة ويبقى عليها فوق المستوى الذى تظهر فيه الحقيقة الأخلاقية لأنه لا يدفعها إلى الأمام، في حين أن فلوير مهما يكن الأمر يكتب قصصاً كان يمكن أن تفقد الكثير من قيمتها لولا وجود العدم الأخلاقى الذى ترسم شخصياته عليها». لأنه إذا لم تنتج شيئاً إنسانياً دون جذور مادية متينة فلن تنتج شيئاً إنسانياً يقدم لنا أزهاراً أخلاقية حتى ولو كانت هذه أزهار الشر. (٦١) -

لكن لم توقفنا وسط الطريق؟ أليست ملاحظات فرناندين قابلة للاطباق على الدين؟ إذا كانت هذه الظاهرة البشرية تتضمن ناحية أخلاقية؟ أليست تتضمن أيضاً - وهذا رأى مشروع - ناحية دينية، إن معرفة الإنسان معرفة كاملة تفترض إذاً إيجاد فتحة من هذه الناحية. نتيجة لذلك يجوز القول بأن قصصاً مؤمناً، ولنقل كاثوليكياً، قد يتمتع بميزة لا تنسك. هنا فهم ريفير أحسن مما فهم في قوac أخرى تلك النقطة الهامة، ولو أنك تشتم من تعبيراته رائحة المتدين الذى يزهو بتدينه. إنه يقول: «إن هناك نوعاً من السذاجة فى كل أديب غير متدين، فهو يشبه دائماً إنساناً تخفى عنه شيئاً ويعرف ذلك... وهناك فكرة عميقة لا يلبسها... وحتى حين لم يعد الأمر أمر الدخول إلى سر الأشياء، أو حين يكون مشغولاً فى مجرد خلق شخصيات وأحداث، وحتى فى القصة يقدم إيمانه (بالمسيحية) إلى أولئك الذين يوحى لهم هو، وبصفة خاصة، وإن صح القول تقدماً فى العمق، أولئك الذين توحى لهم المسيحية؟ هل يعملون فى حرص تام على الأيزوروا



الحياة ؟ . إذا كانت الحياة التي يحيونها من خلال شخصياتهم تتضمن درسا فهم سوف يمتنعون عن شرح هذا الدرس وإفهامه الآخرين . يقول دى بوسى هنا قولاً رائعا : « إن استخلاص الحقيقة التي يجب أن تظل مرتبطة بمبدأ ما ، استخلاصها من الطبيعة البشرية ، معناه التحرك شخصيا كما تحرك الآلة إلهاء ، وذلك بحجة عبادة الله » . هذا التقدم في العمق يظل كبيرا جدا في هذه المادة الحية ، وتلك الحقيقة الإنسانية في الواقع تتقدمان إلى القصصى المؤمن الكاثوليكي بكل أحجامها ، وتمتد النواة المركزية ، النواة الإنسانية عنده في اتجاهين ، أحدهما إلى أعلى ، وثانيهما إلى أسفل على شكل أهداب مدلاة ، بعضها تحت إنسانية ، وبعضها فوق إنسانية . . . وليسمع القصصى المؤمن بالكاثوليكية في آن واحد نغمات هارمونية « باسو » ( منخفضة ) وحادة . . . أى زجيرة الحيوان الخافتة البعيدة ، وأبعد منها نغمات الروح التي تصل في داخل نفوسنا وهى تنأى أبدا لا يوصف (٦٢) لا بد أن نوافق على ذلك . . . لكن أى عمل فنى يثقل بأثقل حملة على الإنسانية ؟ هل هو عمل دوستوفيسكى أو برنانوس ، أو حتى مورياك ، أو ذلك الذى كتبه موريا أو دوهاميل أو جول رومان بعد أن جعل كل منهم من عمله هذا عملا غير دينى أصلا ، ونقاه من كل قلق دينى ؟ .

لقد تركت نظرية الفن للفن خلال المناقشة بعض آثارها دون أن نطرقها . ولقد كان هذا متوقعا ، فالفن الذى يدرك تجريديا فن لا وجود له ، كما أن الفنان الذى لن يكون إلا فنانا فحسب غير موجود فى هذه الدنيا . والموجود هو العمل الفنى الذى خلقه رجل فنان لن يتمكن التناقض الوظيفى القائم عنده من القضاء على الوحدة الجوهرية . وبالتالي لا ينبغى لنا أن نفضل بين شيئين المفروض فينا أن نميز بينهما فحسب . فلا شك — كما يقول ت. س. إليوت — « إن الشاعر يتعذب قبل كل شئ بفعل حاجته لكتابة قصيدة » (٦٣) . ومع ذلك فهو لا يشعر بهذه الحاجة إذا لم يكن لديه ما يقوله .

ولا شك أيضا في أن الفنان هو الذى يصنع العمل الفنى ، وأنه لا ينبغي له أن يقبل خلال عملية الخلق هذه أن يتدخل أى عنصر أجنبى فى الدفعة الإبداعية . لكن الفنان إنسان ليس من الضرورى أن يكون إنسانا عاديا يقدره حارس المنزل ويحبيه . وليس هو بالذى يمسك بالقلم أو بالفرشاة « ليصنع الفن » ، بل هو ذلك الذى يمسك بهما لىكى يخرج - كما يقال عامة - « ما فى بطنه » من الأمور التى عاونت تجربته كإنسان ، بالقبيل أو الكثير تبعاً للحالة ، فى نضج ما فى بطنه هذا . لهذا ، يصبح من الخطأ أن نطلب أن ينقطع الفن نفسه عن كل ما يحيط به ويغذيه ويمتدحه الحرارة والطاقة فى الحياة البشرية . ومن الجنون إذاً أن نعتقد أن البساطة أو النقاء فى العمل الفنى تستند إلى القطيعة بين الفنان والقوى الحية التى تبعث الحياة والحركة فى الكائن البشرى ، وأن هذا البقاء يستند إلى حائط فاصل بين الفن من جهة والرغبة أو الحب من جهة أخرى ، على أن قوة العمل الفنى تعتمد على قوة الديناميكية الداخلية التى تولده « ونقصد قوة الخاصية الفنية » (٦٤) .

إن أشد أنصار نظرية الفن للفن تحمسا، وأولهم فلوبيير، لم ينتجوا أعمالا أدبية عظيمة، إلا لأنهم خففوا فعلا من الحكمة التى كانوا يدعون لها قولا وقد كان هذا فى مصلحتهم . أما أولئك الذين فكروا فى اتباع هذه الحكمة حرفيا فلا شك أنهم كانوا يصلون إلى حالة العقم ، فالنشاط الفنى يذبل كما تذبل الشجرة المحرومة من الشمس والماء ، إن لم تغذه الدفعة التى تدفعه والمادة التى يمارسها الفنان من خلالها . وقد أنقذ فاليرى من هذا الخطر لأنه تردد كثير أعلى ماللارميه ، وقد اعترف مؤخرا بقوله : لقد اضطرتت إلى ألا أولى فن الكتابة إلا قيمة تدريبية بحته (٦٥) ، لكن لم الكتابة إذا؟ والكتابة هن أى شىء ؟ وهل يكون الشعر مجرد لعبة، تستند إلى خصائص اللغة؟، إن كان الأمر هكذا فلنلعب أو نحل ألغاز الكلمات الأفقية والرأسية.

أم أن الشعر وسيلة لإرغام العقل على إجراء عمليات شديدة التنفيذ ، محددة الصيغة ؟ إن كان هكذا فلنحل مسائل الرياضيات . وهل للشعر هدف أوحد ينحصر في أن يمجّد نفسه بنفسه ؟ إننا نعلم أن الموضوع الذي يتناوله الشعر ينضب بسرعة ، ومن هذا الشعور يأتي شعور آخر بالاختناق حين نقرأ قصائد مالارميه ، رغم مواهبه النادرة . فشعور مالارميه هذا يشبه حمامة بيضاء تحمل بين أجنحتها بعض فلسفة « كانت ، وتريد أن تطير فتخطى طبقات الهواء وتقاوم ثقلها ، وتحاول الطيران في الفضاء مهما يكن الأمر ، حتى لو أصابها الموت . وبالاختصار يكون « الفن إشعاعا يفيد بالتأكيد في حياة الجسد الفنى الذى يتجه بفضله - أى بفضل الفن - نحو تحقيق إمكانياته بأعلى درجة من الكمال . لكن هذا الجسد يظل ثابتا بفضل جذوره ، ممسكا بالحقائق الحية والاجتماعية للكان وللجماعة . . . وإذا عمل الفن المستغل ذاتيا على أن يدفع « بالبوفارية » ( مذهب فلوير في مدام بوفارى ) إلى حد بعيد . وإذا اعتقد في ذاته بأن له علة وجود ، وادعى القدرة على قطع آخر الصلات التى تحتجزه ، وقطع كذلك آخر القنوات التى تغذيه ، وأصبح حراً فى أن ينظم نفسه حسب هواه ، فإنه لن يجد ما ينظم إلا فى العدم . (٦٦) .

بهذا يكون الفن قد تجنب هذا بأن عمل بطريقته هو ، وابتعد عن فكرة الفن للفن خوفاً من أن يصاب بالعدم ، واقترب من الفكرة التى تقول بعكس ذلك . . . أى بأن يكون « الفن للإنسان » . يقول مارتيان - وهو على حق : « إن القيمة الفنية هى وحدها التى تتخذ مكانها ، لكن هذا يحدث عن طريق فلسفة عجيبة تربط بين تلك القيمة باعتبارها تابعة عن الإبداعية الشعاعية والعمل الشعاعى الذى يطالب بالسيطرة على الحياة الإنسانية كلها ويتخذ لنفسه وظيفة يعمل بها ليهيمن على مصير الإنسانية كلها . فقد أقام كل من باريون وجوته وهو جو أنفسهم أبطالا أعظم من الأبطال التى

صورها في أعمالهم ، وادعى أن الشعر يستطيع إنقاذ العالم عن طريق ممارسة جميع الوظائف الأخرى للعقل وعلى مستوى التعبير الشعري . ثم جاء عهد « الشاعر اللعين » ثم « صاحب الرؤية الأعلى » ، واكتشف الفنان أن مهمته إعادة خلق الضمير في مجتمع لا ضمير له . وهكذا أصبح الأديب قسا أو قديساً ، وأصبح البرج العاجي الذي كان يعيش فيه أصحاب الفن للفن ، معبد العالم كله معبد يتونيس وصخرة رومتيه ومذبح التضحية العليا . وأظن أن هذه الحقيقة ذاتها تتضمن تنفيذاً بطريق التجريد لنظرية الفن للفن ، (٦٧) .

### الفن المنصرم

كانت نظرية الفن للفن بمثابة رد فعل ضد الرومانتيكية ، وقد نجم عن المبالغات التي تضمنتها رد فعل آخر ، فحبط الفنان إلى الميادين العامة بعد أن شعر بالتعب من وجوده في عش النسر . . وأراد أن يحيا حياة الناس جميعاً ، وأن يسير جنباً إلى جنب مع إخوته ، وأن يتحدث إلى الناس بلغة البشر .

وكانت الظروف مواتية لهذا ، فكان القرن الذي يقع بين عامي ١٨١٥ و١٩١٤ فترة هادئة نسبياً ، حيث كان في الإمكان مداعبة آلهة الشعر والفن والعيش بالقليل من المال وممارسة السياسة تسليية وإرضاء القارئ الجاهل بأي شيء . . . وأتت الحرب العالمية الأولى ثم ثلثها الثانية ودخلنا عهداً ليس منه أي مفر ، تشوبه آثار الإرهاب والتهديد الذي يقع المستقبل تحت تأثيراته ، وجاءت الحركات الاجتماعية والعضوية العالمية ، واسعة عميقة ، تخلق للإنسانية مشكلات جديدة تأثر بها أشد الفنانين هدوءاً فلم يجد بداً من أن يعلن حياده ، ولو أنه وجد نفسه دائماً مرغماً على اتخاذ موقف معين وعلى

أن يلقي بنفسه وسط المعركة. وأن يحتج ويتظاهر ويرجو ويقنع . وأصبح  
فنه سلاحه ، فأنت فكرة الفن الملزم لتحل محل فكرة الفن للفن .

وفي وسط هذه الأحداث المترابطة، لم يعد الفن هو الفن الأعلى الذي  
يخضع لنفسه القيم الأخرى ، يريد امتصاصها . . وغدت مهمته ، على  
العكس من هذا ، أن يحييها ويشرفها وينميها ويدافع عنها ويزيدها هيبة  
وجاذبية بأن يضفي ، عليها بريقا جماليا . وحين فعل الفن هذا لم يتنازل عن  
قيمه الذاتية ، بل ظل كما يقول باير ، بمثابة وضع القيم موضع التقييم .  
إننا نرى منذ الآن في وضوح أن ذلك المذهب يضم بين طياته الأخطار  
المضادة للمذهب السابق . وقد يكون من العبث ، أن نقف عند هذه النقطة  
دون أن تسمح لنا بأن نوضح مشكلتنا بدرجة أكبر ، ونقصد هنا مشكلة  
العلاقة بين الإنسان والفنان في مولد العمل الفني .

الفن من أجل الإنسان ، والمجتمع ، والشعب . . ما هذا بجديد ، فإن  
نحن نظرنا إلى الأدب ، كما يراه الرومانتيكيون ، لوجدنا أنه ليس بوسيلة  
لقضاء الوقت يمارسه إنسان يحب نفسه فحسب ، ويعيش منعزلا ، بل إنه  
بمثابة رسالة في نظر الأديب . يرى لا مارتين أن مهمة الشعر هي نشر الحب  
والحقائق والمنطق وعواطف الدين والحجاسة بنشوته بين الشعوب ، (٦٨) .  
ويرى هو جو « أن الفن للفن يمكن أن يكون جميلا ، لكن الفن للتقدم  
أجمل ، (٦٩) ، وفن المسرح بوجه خاص لا يمكن أن يتخلص من هذه  
الصفة لأنه هو الذي يصل إلى الجماهير بأوسع نطاق ، « فالمسرح منصة . .  
والمسرح منبر ، والشاعر يأخذ الأرواح على عاتقه ويعرف أنه مسئول عنها  
ولا يريد أن يطلب إليه الجمهور حسابا عما عليه في يوم ما ، (٧٠) . وقد  
مارس كل من دوماس الابن وجورج صائد نفس المذهب ، فكتبت  
صائد تقول : « إن الفن اليوم اجتماعي بالضرورة ، (٧١) . وكتب دوماس

الابن يقول : « إن كل أدب لا يأخذ في اعتباره نواحي السكالم والنصح بالآخلاق والمثل الأعلى والفائدة ، بالاختصار ، أدب مريض ، يولد ميتا » (٧٢) وطبيعى أن يشجع الفلاسفة التحرريون مثل برودون وسان سيمون ولوى بلان ولا منيه مثل هذا الاتجاه ، باعتبار أن « العالم يتحلل ويندوب ... ويلقى دين المستقبل أضواءه الأولى على الجنس البشرى الذى ينتظر وعلى مصائره المستقبلية . . . ويجب أن يكون الفنان نبيا » (٧٣) .

إلا أن معاصرنا الذين علمتهم التجارب لن يقبلوا هذه الحماسة بتلك البساطة ، فهم يرفضون فى غالبهم - هذا صحيح - الانطوائية الفنية وعبادة الجمال لذاته والعزلة العليا التى حبس آباؤهم فيها أنفسهم ، وها هو ذا آراجون لا يخطر على باله أن يظل فى السكون مادام العدل موجودا ، فىقول : « أيها الشاعر ، خذ قيثارتك . . . نعم . . . لكن مالك تسكت عندما تقرأ صحيفتك فى الصباح لتجد فيها هذا البله ، وتلك الدناءة التى لا تحتل ، وعندما تشعر بأن الإهانة قد مستك أنت حين يحكم على بعضهم بثلاثين عاما أو عشرة أعوام سجننا ، لأنهم لم يفعلوا شيئا غير أنهم احتجوا ضد الأحكام العسكرية ، ولأنهم ، على ما يظهر حرضوا جنود الاحتياط على عدم الطاعة ، (٧٤) . وارتباط الفن بهدف معين فى نظر أدباء آخرين ارتباط متمايز بقى أكثر منه سياسى ، فهم يتساءلون عن مصير الجنس البشرى فى مجموعه ، وقد نبذوا التحليلات السيكولوجية ودقائق التأمل الذاتى فى الوقت الذى تحدونا فيه مشكلات أكثر خطورة . يقول مالرو : إن القصة الحديثة فى نظرى وسيلة لتعبير عمن عن مأساة الإنسان ، لا وسيلة لإلقاء الضوء على الفرد ، (٧٥) وتجد نفس الرأى الذى يرفض الفردية الجمالية وبنفس التعبير عند ألبير كامى : « ليس الفن فى نظرى استمتاعا هزيبا ، بل هو وسيلة لتحرريك

أكبر عدد من الناس بأن يقدم لهم صورة مميزة للكلام ، والسعادة العامة ، (٧٦) . فإذا كان لدى الفنان ما يمكنه من الابتعاد عن الدخول في المعركة فإنه لا يستطيع أن يتعد عن أن يشهد بما يرى ، ويؤكد جول رومان هنا « أن الأديب يجب أن يكون شاهداً على عصره . . . والإدلاء بالشهادة - هكذا يؤكد دانييل روبس - أول واجبات الأديب ، على أن كل من يهرب منها « يخون مهمته الطبيعية في الحياة وعله وجوده هو ، ويمكنه أن يكون « رجل أدب ، لا أدبياً .

والحرية في بلادنا الديمقراطية حرية يمتلكها الفنانون من حيث رغبتهم في الارتباط أو عدم الارتباط بهدف ما ، وفي اختيارهم لنوع هذا الارتباط . لسكن ليس الأمر هكذا في الدول الدكتاتورية ، حيث لا تعمل الدولة ، حين تكون قوية ، على مقاومة الإغراء بسيطرتها على الفنون والآداب ، وقد فعل لويس الرابع عشر ذلك ، لكن قامت دول أخرى بأحسن من ذلك منذ هذا الوقت .

ولنذكر أن السيد شيلوف مثلاً قد نقد الأدب الغربي نقداً شديداً في مؤتمر المصورين والمثاليين الذي عقد يوم ٢٨ فبراير عام ١٩٥٧ فقال . « إن كل ما رأينا قد ترك فينا شعوراً بكابوس مرضى وبأذى يصيب حواس الإنسان وعقله . . . حيث يجرى تشجيع حركة تحمل بين طياتها سم العدمية وترعى إلى إعداد المفسدين والقنلة من كل نوع ، مستخدمة في ذلك الدولار والفرنك ، وطبيعي أن يكون التصوير التحريري هو العدو الأول لهذا الاتجاه ، ويقول شيلوف في هذا « إننا لسنا في احتياج هنا في الاتحاد السوفيتي إلى هذه الألاعيب وتلك الوحشية الهدامة . « ثم يجد المتحدث - على العكس من ذلك - واقعية التصوير السوفيتي ، مع اعتباره كله تحت خدمة رفع المستوى المعنوي والروحي للكتل الشعبية ، (٧٧) .

وبالاختصار ، فإن الفن الفعال ، الذى تمتد جذوره فى الواقع التاريخى والاجتماعى هو الذى يعمل جامدا على فهم هذا الواقع وممارسته وتعديله . ولم لا ؟ إن ادعاء الجمالية ظاهرة حديثة الظهور ، ولكنها لم تعش طويلا لأنها تظهر فى جو خائق وضعف محدود الأفق ، ومادية قصيرة النظر ، لأن الموقف الطبيعى للفنان لا ينحصر فى أن ينسحب تحت خيمته . يدل على هذا أن القدامى والمحدثين من أمثال ايشيل وبندار وشكسبير وسرفانتس وبالزك وتولستوى لم يكونوا من مدعى الجمال ولم يعملوا تتحكم فيهم آلة تسير ذاتيا ، وصحيح أن فرجيل كان شاعرا ملتزما حين كتب الجورجيات بناء على طلب أوجست ليمجد العودة إلى الأرض . صحيح أيضا أن الفنانين والأدباء فى العصور الوسطى وعصر النهضة لم يديروا ظهورهم للحياة . وأن داتى قد كتب السكوميديا بصفقتها تعليما دينيا ساميا لم يتورع فيها عن أن يشبع كراهيته ، وإن هولباين ودورير وكراشاشن وجرونوالد لم يكونوا غير مباينين - حين نعلم هذا اليوم أحسن مما مضى - بالمطالب التى أدت إلى حرب الفلاحين عام ١٥٢٥ ، وأنهم اشتركوا فى أحداث هذه الحرب ، كما اشترك بيكاسو فى حرب إسبانيا بأشخاصهم وبأعمالهم الأدبية . . . وحتى عندما يكون الأدب والفن تعليميا أو جدليا أو ساخرا ، فإنه غالبا ما يبق على قيمته فها هو ذلك المصور الكاريكاتورى دوميه يعمل فى مجلة شاريفارى مدافعا عن آراء معينة دون أن يفقد تحمسه الفنى . وها هو ذاك اينسورفان دونجن بعد بوش وغيره ظلوا مصورين لهم قيمتهم لأنهم قدموا لنا أعمالا كاريكاتورية تصور أحوال المجتمع كما رأوه . . . وديوان «العقاب» ليفيكتور هو جو ، ليس بأقل قيمة من التأملات لنفس الشاعر رغم أنه هادف لا يقل فى هدفية عن «أشعار السخرية» و«الأسيرة الشابة» للشاعر شنييه . مؤكدا أيضا أن الأعمال المرتبطة للشاعر ييجى مثل «النقود» والمذكورة المرفقة «وفراناند لوديه» تعادل غير المرتبطة منها مثل رجين نوتردام



« ولا تقل عن القبور الكبرى تحت القمر ، للشاعر برنانوس ، ولادشمس  
إبليس ، لنفس الأديب .

مع هذا ، فإذا لم تسكن الفعالية معادية للجمال ، فإنها لا تتضمنها بأى  
حال ، بمعنى أن القيمة الاجتماعية أو الأخلاقية لا تخلق القيمة  
الحالية ، لأن الفن يبدأ بالشكل الخارجى للعمل الفنى ، وبالشكل وحده .  
فالكاريكاتورى درميه لم يكن رساما عظيما لأنه كان من أعظم أنصار  
حكم الجمهورية ، بل كان عظيما بفضل الخط الذى عرف كيف يرسمه .  
ولم يكن برنانوس كاتب نشرات عظيما بسبب حبه للشرف والكرامة ،  
بل كان عظيما بفضل قوة التعبير عنده . فإذا كانت أشد المبادئ  
قوة وقدرة على إخراج الأفكار تساعد على إقناع القارىء أو المشاهد  
لمسرحية ما ، فإنها لا تكفى أصلا لإنتاج أعمال فنية كبرى . وإذا كان  
جوفينال قد قال إن « الشعر ينبع من النعمة » ، فإن جوفينال هذا شاعر  
لديه القدرة على تحويل نعمته إلى شعر . . . وترجع قيمته إلى هذا ، لا إلى  
أنه ناظم . وإذا كان فيكتور هوغو وطنيا ، نقل وطنيته عن وطنية ديروليد ،  
فإنه - لاديرويد - هو الذى ترك لنا أجمل الأشعار الوطنية فى الأدب  
الفرنسى ، رغم ضعف وطنيته هذه بالنسبة لوطنية ديروليد . ذلك أنه لم يكن  
يملك قلبا تتردد أوتاره لحسب ، بل إنه كان كذلك يتمتع بموهبة عبقرية  
فى تنميق الشكل الشعارى . ولذا فإنه عندما دعت حكومة لوى فيليب  
لتأليف « نشيد » يمجّد ذكرى شهداء ثورة يوليو ، لم يكتف بترجمة شعور  
الجميع بل أبدع حقيقة شاعرية تندمج العاطفة فيها بسحر اللفظ ، وتتحوّل  
فيها الوطنية إلى جمال لتشارك فى الوجود المشع الذى لا يقبل الانهيار للأعمال  
الفنية . وقد نجح فى هذا لدرجة أصبح حب « فرنسا الخالدة » معها فى نظر  
الأجيال من الوطنيين ، غير قابل للانفصال عن تلك الموضوعات المنسقة تنسيقا  
إرعا والى تتحدث عن الموت والمجد ، فى إطار شاعرى مليء بالخشوع

الذى يصيدنا عند تشييع جنازة ضخمة ، وبالانغام الدقاقة التى تهز أوتار القلوب والى تتناوب فيها أنواع الرنين الخافت والرنين الواضح المرتفع ، والى تذكرنا ولا شك بقبة قصر البانتيون رمز الأزلّة حين تضيئه نيران الشمس المشرقة .

وخلوص النية فى الفن ، مثله مثل الفعالية ، لا يؤدى إلى النجاح الفنى . ولذا فإن « ادب الشهادة » الذى يسرد لنا ما يرى ، وهو الذى تغرقنا به الأسواق منذ عشرين سنة ، لم يتعد - اللهم إلا القليل منه - مستوى القبول العادى لحسب . ولا شك أن الذين كانوا قد رأوا أشياء معينة ، أولئك لهم حق ، بل ربما كان عليهم واجب يتلخص فى أن يقولوا ما شاهدوا من معسكرات إفناء الأسرى ، فمن انمران حرق الأحياء إلى تعذيب أفراد المقاومة . . . إن أوافق أيضا على أن يهتم كاتب ما بحالة « العمال القسوس » أو بمشكلة تشرد الشباب أو بالتعصب العنصرى أو بحالة قدامى محاربى الهند الصينية أو الجزائر . . . فمن منا لا تهمه هذه المشكلات ؟ لكن ما كان الشعر صياحا ، وما كانت القصة تحقيا صحفيا . إن على القصة أن ترتفع إلى أعلى ، وإلا ماتت وسط الأحداث نفسها ، وإن هى كانت تحترق اشتعالا بفعل الأحداث ، فإنها سوف تكون فى الغد رمادا يلقى فى سلة المهملات . ومن هنا رغبة الكثيرين فى تخلص الأدب والفن من الارتباط والهدفية . مثال ذلك أن يكون ضمن آخرين ، الذى يرى أن من الضرورى الإسراع فى حماية الأدب من « الشهادة » ، وهى عدوه الأول ، ( ٧٩ ) . لكننا لن نكون على هذه الدرجة من القسوة ، ولا بد لنا أن نقول بأن الشهادة ليست الوظيفة الوحيدة للفنون والأدب ، وأن العمل الفنى أو الأدبى لن يدوم إلا إذا وصل إلى مرتبة الأبدية فى الحال القائم ، وأن الأديب الذى يشهد على عصره يجب أن يكون أولا وفى خلال عصره شاهد الحقيقة ، وأن الفنان ان يرى فى عصره هذا إلا فرصة ومادة لعمل تكون فائدته الأولى

هى الجمال ، مهما يكن إيمانه بمبدأ أو مذهب ما ، ومهما تكن تجربته . وإلا اتضح انعدام خلوص النية عنده ، لأن خلوص نية الفنان ان يتعلق بذاته أول الأمر ، بل إنه يتعلق بنفسه .

وخلوص النية هذا ليس باليسير عندما تكون الشهادة شهادة تطلبها سلطة الدولة . فالشهادة والأصالة لم تكونا فى يوم من الأيام خطيئة الشعر والتصوير الرسميين . فالقصيدة - الأغنية التى كتبها راسين بعنوان « عن شفاء الملك » ليست بأجمل ما كتب راسين . والقصيدة - الأغنية التى كتبها بوالو بعنوان « الاستيلاء على نامور » ليست بأجمل ما كتبه بوالو ، لأنهما كتبوا دون « إيمان » كبير . وعلى نفس النمط نقول إن الأعمال الفنية التى أخرجها المصور لوبران فى شبابه تدل على أنه اضطر إلى مخالفة طبيعته من أجل تنفيذ ما كان يرضى الملك العظيم ، ولو أن الضنط الذى يمارسه ملك يتمتع بالحق الإلهى ( كلويس الرابع عشر ) ليست إلا مجرد ملاطفة خفيفة يقوم بها الفنان لمجرد إرضاء مليكه . . . وخفيفة إن هى قورنت بما تفعله النظم السياسية الدكتاتورية من استمرار تطبيق نظريتها هى بقوة وانتظام .

ولقد كان إيمان المصور كورييه بالثورة عميقا يجرى فى دماغه بدرجة ظل معها مصورا طليقا حرا كفنانه ، ونرى هذا فى لوحات « محطمو الصخور » و « الورشة » و « جنازة فى أورنان » وكلها نرى من خلالها اتجاهها نحو الدعاية والجدل . ومثل هذا التوافق بين الهدف والفن الحقيقى نادر ، لأن التعلق بأفكار ما ، وهى أفكار غالبا ما تكون غريبة عن الفن - تخاق لدى الفنان روحا تجريدية تضر بالنوعية الملبوسة للعمل ، ذلك أن العاطفية الكاذبة تختلط به ، ولا يصبح العمل بمثابة ثمرة تتغذى من الرحيق فى غموض ، وإن النية التى يعقدها الفنان نية « فوق تشكيلية » تفسد التأمل الداخلى الذى يفرض فيه أن يودى إلى الإبداع ، كما تفسد حكم أصحاب

المذهب المعين أنفسهم على العمل . وكلما تدخل الإيمان بمبدأ ما في حقائق الخيال والحساسية أوشك خلوص النية على أن يتوافق مع الكذب الفني وفسد العمل . الحقيقة أن فنون النازية من أشد ما عرفه هذا القرن سوءاً وإساءة للفنية عامة . . . . ومعها أيضاً ذلك الفن الذى يسود الكنيسة بصفة عامة ، ( ٨٢ ) .

لهذا فإنه فى مجال الدين - لا يكفى الإيمان - بل وليس هذا الإيمان ضروريا لإنتاج عمل فنى إنتاجاً يعترف به ، ولا لإنتاج عمل دينى يعترف به . وفى بعض الحالات تكون الموهبة الإبداعية هى التى تنقص المبدع ، فبحن نعلم أن القديسة تريزا للمسيح الطفل قديسة أكثر منها شاعرة رغم أنها قرضت بعض أبيات الشعر . ومع هذا فإنه يحدث أحيانا لدى فنان حقيقى أن يظل أشد أنواع الإيمان دون فعالية فى فنه . ومع كل فالمهم للعمل ليس قيمة هذا الإيمان فى ذاته ، بل المهم توافقه مع القوى الإبداعية ، إذ كيف يترجم هذا الإيمان فى شكل صور محسوسة وطبقا للقوى التى تنبع من الأعماق فوق الشعورية ؟ هذا هو المهم وما علاقته الحيوية بما يمكن أن يسمى « الإيمان الفنى » . . . هذا الاقتناع بأبك خلقت لتخلق ، ولتخلق فى اتجاه معين ، اتجاه غامض بلا شك لكنه عاجل وبمثابة ضرورة ، ( ٨٣ ) . إن عبقرية كاوديل تنمو فى الكاثوليكية وهى فى حالة من الخمول . هنا تختلط المبادئ بالمادة لأنها على ما يلوح - أى تلك المبادئ - ذات مصير يمكنها من تغذية نظرة كونية وشد شديد يتجمع فيه وحى الفنان . لكن ليس الأمر هكذا بالنسبة لسكل الذين يتحولون من دين لدين مثلا . وهنا تتساءل : هل كان إيمانهم أول الأمر ضعيفا بحيث لم يسمح لهم بالدفعة الإبداعية القوية ؟ أم أن تجربتهم الجديدة لا تستطيع الاندماج فى تجربتهم القديمة ؟ وهل كان عالم الحقيقة الدينية هو الذى لم ينفذ إلى دنيا الحساسية والخيال عندهم ، باعتبارها الطريق الذى يودى إلى التعبير التشكيلى أو اللفظى ؟

مهما يكن الأمر فإن العملية التي يتولد فيها الوحي لا تتم لدى الرجل العادي .  
 وحقائق الإيمان تظل دون أثر في حقائق الإبداع ها هوذا جوليان جرين  
 بعد عودته إلى الله ، تجده يستمر في تصوير نفس المواقف الغامضة ونفس  
 الشخصيات القلقة . وإن نحن أخذنا نعيب عليه هذا ، لرد علينا كما يفعل  
 مورياك بقوله : « ليس ذنبي أني لم ألحق بجميع شخصيات ذات الفضائل » .  
 ولم يكن ذنبه « ما تروني » أيضا أن هبط مستوى مواهبه عند ما أخذ يمس  
 الناحية الدينية . وربما كانت المأساة التي انطوت عليها نفس مؤلف « الخطيبان »  
 ( ما تروني ) راجعة إلى أنه أراد أن يعبر عن إيمانه بأداة شاعرية كان يمتلكها ،  
 وإلى أنه كان يفهم في قرارة نفسه مدى ضعف التوافق بين الناحيتين ، الدينية  
 والشاعرية عنده ، في حين أنه كان مصمما على بذل هذا الجهد باعتباره خادما  
 أمين الله كما كان يريد أن يكون » (٨٤) .

وعلى العكس من ذلك ، لا يمكن أن يكون الفنانون غير المؤمنين بدين  
 ما قادرين على خدمة الدين خيرا من المؤمنين . وليس معنى هذا أنهم  
 بالضرورة فنانون أعظم ، بل إن طبيعتهم الفنية هي التي تخلق عندهم استعدادا  
 أكبر لفهم واستيعاب تلك الفكرة أو هذا الحدث أو ذاك السر الذي  
 ينطوي عليه الإيمان لدرجة أن يدخل « في دماغهم » - كما يقول فيردى .  
 على أنه ليس للإيمان هذا أية سيطرة على حياتهم . ولقد لوحظ أن لوحة  
 « سانت فرانسوا دي سال » للصور بونار ، والمعروضة في كنيسة آسي من  
 بين جميع ما أوحى به فن التصوير القديس قس جنيف ، أكثرها انطباقا  
 على روح القديس نفسه ، وأن الواح الزجاج المصورة التي صنعها لييجيه  
 والموجودة في أودانكور « أشد أعمال الفن المسيحي منذ عشرين عاما  
 تأثيرا في الوجدان » ، وأن قبة كنيسة فانس كما صورها ما تيس « تدعو  
 القسس الذين يقومون بالصلاة إلى إطلاق تحمسهم الديني من معقله » (٨٥) .  
 وليست هذه الحقائق هي الوحيدة في هذا الإطار .. فقطواعة « الترتيل » التي

كتبها الموسيقى فوريه ولم يكن يؤمن إذ ذاك بشيء لا يقل قيمة ودرجة من الناحية الدينية عن مقطوعة « ترتيل » التي كتبها موزار وقد كان مؤمنا .  
 أو لم يكن ديلاكروا أول مصور ديني في عصره رغم كونه ابنا طبيعيا لتاليران ، أى رغم أنه نشأ في بيئة رديئة ، ورغم أنه كان من المعجبين بقولتير ؛ المعروف أن ديلاكروا كان ينتقى بالغريزة أى منظر يتفق والموضوعات العاطفية والتشكيلية لفننه للتصويرى : مثال ذلك لوحات « المسيح في حديقة الزيتون » و « الدفن » و « الصعود إلى المذبح » وسلسلة لوحات أسماها « المسيح يهدى » من ثورة العاصفة ، وكلها تستجيب إلى نفس الصيغة التي صورت منها لوحة « دانتى وفرجيل في الجحيم » وعلى نفس الوتيرة كان ماتيس الذى صرح فيما يخص قبته التي صورها بقوله : « أريد أن يشعر كل من يدخل إليها وكأنه قد تنقى ، وكأنه قد تخلص من أوزاره » .  
 وماتيس الذى يقول هذا هو بعينه الذى كان يصرح فيما يتعلق بالأزهار والباقات التي صورها في أعمال أخرى بقوله : « أريد أن يتذوق الإنسان المرهق المتعب الهدوء والراحة أمام لوحاتي » .

من العبث إذن أن تفرض على فنان غير مؤمن أى موضوع ديني .  
 ولا بد أن يكون الموضوع محركا لعواطفه إلى أعماقها . هذا شرط أساسى ضمن شروط أخرى لا أتحدث عنها هنا ، يتعين علينا — كما كان ديلاكروا يقول — أن « نراهن من أجل العبقرية » فيها ، ومعنى هذا أن كل فنان يمتلك بقدر فنيته نسبة معينة من روح التقديس تربط بينه وبين أمور الدين . ويعنى هذا أيضا أنه — في حالة انعدام الإيمان الدينى — يكون مزودا بمسحة روحية تمسكته من إدراك الحقائق التي لا يشترك فيها تفكيره المنطقي ، تلك الحقائق الوجدانية الحيوية التي تصبح بمثابة « إضافة خيالية تحل محل الإيمان » . وأخيراً فإن معنى هذا أن « الموضوع هو الذى يبعث إليه الحياة ويوحى إليه ويمنحه صفاته الخاصة لأنه هو الفنان الذى يتميز

بقدرات استقبالية متفرغة لذلك . . وبالاختصار ، فكما يقول ج . سمسون « التصوير هو التطور ولو للحظة نحو ما كلف به الفنان أو كلف به نفسه أن يقول . فالذي لا يؤمن بمذهب « الميلاد » كمذهب يستطيع أن يؤمن به باعتباره موضوع عمل فني . . . فالיום يؤمن الفنان بالميلاد كما كان بالأمس يؤمن بهذا «الصحن» المليء بالفاكهة . . معنى هذا أنه يجب هذا المذود الذي ولد فيه المسيح ، وذلك التبن الذي ولد عليه ، وتلك العذراء وذاك الطفل يسوع . . ويوسف النجار وكل ما يحيط بحادث الميلاد . . يجب ما يمثله كل هذا في نظر الآخرين . . ويجب كل ما يمثله هذا بالنسبة له ، (٨٦) ويحبه لا بقصد الإبداع فحسب ، ولكن حبه هذا منبثق من روحه .

## الفصل الثالث الفن وعلم الأخلاق

يذكرنا هذا العنوان بنقاش قديم ، دائما ما يتجدد لأن الأعمال الفنية الجديدة تعمل على إحيائه . . . وهو يغطي مشكلات ثلاث غالبا ما تختلط غميا بينها . . . ولكنها في الحقيقة متميزة بعضها عن بعض رغم تضامنها كوحدة . أولا : هل يكون للفن وظيفة أخلاقية ؟ وهل يجب أن يكون علم الجمال خادما لعلم الأخلاق ؟ أم أنه يجب — على عكس ذلك — أن يتحرر منه ؟ أم أنه من الجائز أن يجمع بين الدعوة الأخلاقية والجمال الفني ؟ وبأى حد وبأية شروط ؟ لقد بحثنا هذه المشكلة في الفصل السابق .

والمشكلة الثانية هي أن الفنان إنسان رغم كونه لا يختلط بالإنسان ، ولذا يتمتع عليه أن يقوم بعمله كإنسان ، وأن يتابع الهدف الذي خلق لكل حياة بشرية ، وهي تحقيق الخير الأخلاقي . فهل يساعد النشاط الإبداعي على تحقيق الخير أم لا ؟ لقد سبق أن قلنا أن الضمير الفني يأتي من الضمير الأخلاقي . ومع ذلك فإنه لا يكفي أن تكون فنا نا جيدا لتكون رجلا طيبا . بل وأكثر من ذلك فإن للإبداع الفني مطالب معينة بحيث يجوز أن يدفع المبدع إلى إهمال واجباته الأخرى . وهذا التضارب في الواجبات مصدر محنة يئن منها الفنان ، وسندرس هذه الناحية حالا حين نعرض للعلاقة بين الفن والدين . فالواقع أن الناحية الأخلاقية تنحصر في الله بصفته خالق الطبيعة البشرية ، وبصفته نهاية قصوى ، وبالتالي منظما عظيما للسلوك البشري . وعلى كل فإن هناك تضاربا بين الأهداف العليا .. الله أو الفن .. هذا التضارب الذي يقع خلف



تضارب الواجبات ويبعث القلق الشديد .. قلنا أشد من هذا التضارب بين الواجبات ، لأقصى درجة .

أما المشكلة الثالثة فهي لا تتعلق بالمبدع نفسه ، بل لأنها تخص الهوى ، إذ أنه ما دام الفن موجها للجمهور ، فهل يكون تأثيره في أخلاقه حسنا أم ردينا؟ وهل يعمل الفن على تصويب أخلاقنا أم على إفسادها؟ وهل يكون الاستمتاع بالأعمال الفنية الجميلة عقبة في سبيل ممارسة الفضيلة أم إنقاذا لها؟ لاشك أن الرد على هذا عسير عند ما لا يحوى العمل الفني إلا عناصر جمالية بحتة ، فللعمل موضوع ومعنى واتجاه عاطفي أو أيديولوجي . ومن هنا نتساءل عما إذا كان أخلاقيا أم لا أخلاقيا بصفته عملا جميلا . ويمكننا أيضا أن نتساءل عما إذا كان محتواه غير الجمالي يكتسب أو يفقد من قيمته الأخلاقية لكي نعامله معاملة جمالية . نستطيع أن نقول في هذا إن أى موضوع لا يمكن بالضرورة أن يكون موضع تحقيق فني ، وإن احترام الجمهور للعمل الفني وللفن نفسه يفرض على الفنان قيودا معينة .

هذا هو مجموع المشكلات ، وكأما نسبية بالنسبة لمستخدمي الفن ، الذين نرى أن من الواجب أن نفكر فيهم هم ، وهنا يرى البعض مثلا أن تعريض بروتشير إلى الكثير من الهجوم لأنه أصبح عتيقا ، يؤدي إلى رفع قيمته ، لكن لا بد أن نلاحظ أن بروتشير هذا قد مثل في يوم من الأيام حالة من التفكير لم تختف بعد ، هذا بالإضافة إلى أنه خلق حقيقة أثارت الكثير من حقائق أكثر صحة (١) . . . ولطالما تعبت خلال شبابي من سماعي لما قاله عنه أساتذة كانوا على جانب كبير من الطيبة .. لكن من هنا ، كان عندي حساب صغير .. أسويه معه ..

## إدانات قسرية

طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته ، وهاجم بوسويه في كتابه «حكم عن المسرحية الهزلية» المسرح بوجه خاص ، واعتبرت نيكول «صناع القصص» كأنهم «واضعو السموم للجهاير» ، لا في الأجسام بل في النفوس .  
 وإنهم روسو في «خطاب عن المسرح» وسائل التسلية الفنية بإفساد المجتمع .  
 هكذا نرى أن الفن يصطدم من قديم الزمن بشكوك علماء الأخلاق لدرجة خطيرة . وحتى إلى بدء هذا القرن ، وجد برونتيير وسيلة لتأكيد هذا الاتجاه ، فكتب يقول : « إن هناك في كل صيغة وفي كل نوع من أنواع الفنون مبدأ أو جرثومة خافية تدعو ضد الأخلاق . لاحظ أني لأحدثك هنا عن الأنواع المنحطة من الفنون ، عن الأغنية أو كونسرتو المقهى مثلا ، أو عن التمثيلية الإباحية أو الرقص ، بل إنني أحدثك عن الفن العظيم . . . عن أعظم الفنون . وأقول إن هناك جرثومة لا أخلاقية تنمو دائما في الفن العظيم » ، على أن هذه للأخلاقية « موجودة في قلب مبدأ الفن ذاته » (٢) .

لعلنا نتصور أنفسنا في حلم ، إذ أنه مادام الأمر يتعلق بالفرقة بين «فن عظيم» و «فن منحط» ، أقول بدوري إنك تعرف مثلما أعرف أنا أن هناك من أغاني كونسرتو المقهى ما هو بريء . أما التمثيلية الإباحية فإن شئنا أن نضع إحداها مثل «قبعة إيطالية من القش» في إطار الأخلاق لكان هذا شيئا ينطوي على التدقيق الذي لا مبرر له وهل يستحق الرقص على الأقل ، أن نندد به ؟ إن من الجائز أن ينطوي باليه الأوبرا على مزايا — ومزايا لا أستطيع شخصيا أن أحقرها — لأنها تعمل على الارتفاع بالروح . . . هذا ما أنا واثق منه ، (٣) . لكن المشكلة أكثر من هذا تعقيدا ، فأخلاقية الرقص تعتمد إلى حد كبير على العادات والتقاليد ونوايا الراقصين

ولقد قال آلان قولاسليما لاحظ فيه ، وأنه لا ينبغي أبداً أن نحكم على الرقص إن لم نكن نعرف كيف نرقص نحن ، (٤) . أما عن بآليه الأوبرا ، فسواء عمل على الارتفاع بالروح أم لم يعمل ، فإنه يستند إلى استعدادات المتفرج .

وإذا كانت أنواع الفن التي توصف بأنها منحطة ليست مفسدة للأخلاق ، فمن قبيل المنطق أن نقول إن الأنواع العليا لا تستحق هذا الوصف . وإن أذهب إلى حد القول إنه كلما ازداد الجمال ازدادت الأخلاقية ، ونحن لا نوافق دون تحفظ على أن ميزة « الفن العظيم » هو أنه يصور ما يلمسه حتى ولو كانت المادة من أحقر ما يمكن أن تكون ، إذ كم من الأعمال الفنية الكبرى لا يمكن أن تعلق بال رقيب شديد الحرص . أليس هذا شأن الآثار المبينة الكبرى أن تدخل ضمن « الفن العظيم » ، قطعاً ؟ إننا لم نسمع عن معنى يبعث القلق إلى الضمير أو يوحى بأفكار رديئة أو بأعمال قبيحة . ونفس الشيء ينطبق على الموسيقى الكبرى ، إذ هل يمكن أن يوجد داعية من دعاة الأخلاق ضيق الأفق لدرجة يقول معها بحسن نية إن باخ وموزار وهندل وبيتهوفن وفرانك يدسون السم للجماهير ؟ أما التصوير والنحت فهما مبعث شكوك في هذا المجال بسبب بعض الموضوعات التي تناولها . لكن المصورين والمثالين قد طرقتوا موضوعات بناءة غير منافية للأخلاق بنفس القدر تقريباً الذي طرقتوا به موضوعات غير بناءة : فهناك لوحات دينية ولوحات تاريخية ومناظر عن حياة الريف والحياة المنزلية وصور أفراد ومناظر للأشياء الجامدة .

ما هو الخطر الذي يهدد الأخلاق العامة نتيجة لأعمال ماساكيو وجيوتو وأنجيليكو وماملنك وفان ايك وجريكو ورامبرانديت ولونان وشردان ؟ إن الأدب — وبوجه خاص أدب القصة — يفرض علينا أن نلقى نفس

الأسئلة . لكن هل من السليم أن نضع « روبنسون كروزو » و « العلاقات الخطيرة » و « أوغسطين » و « مزيفو النقود » في نفس المستوى ؟ إننا نفهم سبب عدم إمكان هذا ، فبدلاً من الصياح في وجه الفن ، يجدر بنا أن نفحص الأعمال الفنية من جميع الفنون في مجموعها ، وسنرى أن ما يضر بالأخلاق منها ضئيل في مجموعه .

على أنه إذا كان من المهم أن نميز بين مختلف أنواع الإنتاج الفني فمن الضروري قبل هذا ألا نخطأ بين الأخلاقية ورجال الأخلاقية ، فهؤلاء يميلون إلى التشدد ، ويرجع تشددهم هذا إلى « التشوه المهني » أو إلى المبالغة في التحمس ، إلى تضيق التفكير أو الادعاء بنصرة الحق . ويحدث هذا بوجه خاص حين يكونون من أنصار الكلاسيكية الفرنسية ، المليئة بجرائم مبادئ أوغسطين وكأوليسكية بوررويال والتشاؤمية ، وأحياناً — كما هي الحال عند روسو — بجرثومة كراهية المجتمع ... وكل هذا ينطوي على ملامسات رديئة لا تساعد على إصدار أحكام صحيحة عن الفن والفنانين . أضف إلى هذا أن برونتير ، على ما يلوح ، كان فريسة للعقلية البالية النافذة التي تميز بها عصره ... ذلك العصر الذي كان يأنف من أن يدعو القط قطاً ، والذي كانت مسائل الحب والحقائق الجنسية مسائل محرماً على الناس الحديث فيها .. عصر كان نزلاء الأديرة فيه يبعدون عن الأديرة لأنهم اتهموا بقراءة « تأملات » لامارتين (ه) ، وكان زواج الفتيات يتم دون أن يعرفن حتى معنى كلمة « الزوج » ؛ ومن المؤكد قطعاً أن حرية الأخلاق اليوم وحرية الملبس واللغة التي تراها في أيامنا هذه مصدر أخطار قد يكون من الخطأ عدم الاهتمام بها . على أن هذا لا يمنع من أن تكون « النقائية » المبالغ فيها شيئاً يختلف عن الأخلاقية ، وأن لهذه النقائية أخطاء تؤخذ عليها .

ولم تكن آراء نيومان بأقل خطأ على ما أعتقد من آراء برونتيير ، ولو أنه ينادى برأى آخر ، فهو إذ لا يندد بالفن عامة باسم الأخلاق ، يرى أن من الممكن أن تفيد الأخلاق من الفن ، وأن تتخذ شريكاً لها في تربية الشباب . على أن الآداب غير الدينية مثلاً وبوجه خاص تستطيع أن تؤدي للشباب ، مع أخذ بعض الاحتياطات الضرورية ، خدمة جليلة لا يمكن أن يقدمها العالم لهم ، يقصد أن تعرفهم هذه الآداب بالإنسان على حقيقته وعلى مختلف ألوانه فما كان كل شيء جميلاً في الإنسان ، هذا شيء أكيد ، لكن لا بد أيضاً من معرفة الشر يوماً من الأيام ، ومعرفة الشر هذه تأتي عن طريق الأدب بأقل تكاليف . فإذ كانت الجامعة ديراً أو صومعة ، بل هي مكان يعد للحياة الدنيا ، حياة الناس وأناس الدنيا ، ومن غير الممكن حرمان الشباب عندما يحين الوقت من الاندماج في الحياة بكل اتجاهاتها ومبادئها وأحكامها ، لكننا نستطيع تحذيرهم بما لا يمكن تجنبه ، فما كان الإنسان بمستطيع أن يسبح في مياه مائجة إن هو رفض النزول إليها ، فإن نحن أبعدها كل ما يتعلق بالأدب غير الديني وحذفنا من مكتبات المدارس كل ما يعبر عن طبيعة الشر ، لوجدنا أن ما أبعدها وحذفناه ينتظر ، حياً نابضاً على أبواب قاعات الدرس ، ومن أجل فائدة تلاميذنا .. فإن نحن قيدناهم بدراسة حياة القديسين ، أمعوا وقد اندفعوا نحو بابل ، (٦) .

أى شيء إذا يقال .. ونحن نفهم هذا .. أى شيء بمعنى أن التلاميذ لا يمكن أن يوضعوا وديعة لدى أى شخص ، لكن لا بد من جرعة كبيرة من الاستخفاف أو النفاق لكي ندهى بعدم وجود كتب أخلاقية وأخرى غير أخلاقية . لا بد من القول بأن القارئ هو الذى يجعل منها ما هو أخلاقى أو غير أخلاقى وفقاً لصورته هو . فما من شك أن لا أخلاقية

الفن ترجع أساسا إلى الطريقة التي يفهم بها الفن نفسه . على أنه من التناقض أن نؤكد كل شيء طاهر بالنسبة لمن كان طاهرا ، أو أن من غير الصحيح أن النظرة القذرة تستطيع أن تضع القذارة في أي شيء . فالأخلاقية الشخصية للهاوى عنصر له دخل كبير في الأثر الذي يتركه العمل الجمالي في الفرد ، والحال هنا في الفن هو بعينه الذي نجده في الحياة ، حيث نرى عاهرة تثير مختلف أنواع الانطباعات ، فهي تثير هنا جاذبية إعجابية ، وهناك قذى واستياء . . . . الجائز أن تكون الأعمال الفنية النقية مصدر أحلام دنيئة . فأى شيء يمكن ألا يكون موضع نقد من تمثال أبولون البلقير ؟ فقد قال أحدهم : عندما أتأمل هذا التمثال أشعر بأنى في حالة طيبة . ويمكن مع هذا أن يذهب مريض بمرض جنسى ما ، وليدور حول ذلك التمثال ، وقد ملأت رأسه أفكار غريبة . وهكذا نجد أن الفن عرضة للدنس . على أنه ليس على الفنان أو على عمله في هذا مسئولية ما (٧) .

وما كان أحد منا نقيا نقاء تاما ، ولذا فن المحال تجنب الحكمة دائما . ومع ذلك فإن من خصائص القلب النظيف ، أو حتى ببساطة تامة من خصائص العاطفية المنتظمة ألا تبحث عن الشر حيث لا يوجد ، ونحن نعلم على أي حال أن براعة النظر شيء يتضمنه التأمل الجمالي ، فإذا كان المتأمل فردا غير عالم بأمور الفن فهو يذهب مباشرة إلى ما يتمثل ، في اللوحة أو الرسم أو التمثال ، ولا يعرف أن هناك فرقا ، مثلا ، بين صورة امرأة عارية وامرأة خلعت ملابسها فعلا ، ويقدر قيمة الصورة بصفتها هاويا للبلذات الجنسية ، والحريم ، .. هذا « الحريم » الخاص الذي يملأ خياله . أما العارف بالفن ، فهو على العكس من ذلك يتمسك أساسا بخصائص الخطوط والألوان والأشكال . وكلما أخذته الذشوة حيالها

توقفت رغباته الجفسيية ، ومعها كل الرغبات الأخرى ، لكن يحدث هذا لدرجة تنسيه جسد المرأة هذا ، إذ يجوز أن ينزلق إلى رؤيته كفنان ، شعاع غير نقي ، على أن رؤية الفنان هذه تناسب تناسباً عكسياً مع الشعاع غير النقي ، بمعنى أنه كلما ازدادت قدراتي وثقافتى ورفعت من حساسيتى لإزاء آثار الفن ، ازدادت قدراتي على التخلص من موضوع اللوحة أو القصيدة أو القصة أو المسرحية ، وازدادت حصانة ، نتيجة لهذا ، ضد الضرر .

وللربط بين الفن والأخلاق ، فقد لا يكون من المفيد التحدث عن التطابق الميتافيزيقي بين الجمال والخير ، فهذا التطابق لا يرى بسهولة في العالم المرتجل ، بل إننا نشعر به شعوراً لا أصل واضح له . ألا يقال إن هذا العمل طيب ، أو جميل ، على حد سواء ؟ ألا نقول أيضاً إن الرذيلة قبيحة ؟ لهذا فلن يكون من الممكن الفصل بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية ما دامت بينهما رابطة ، ولقد ذكرنا الآن أن التأمل يخلصنا من التفكير البذى ، ولندكر أيضاً أنه يخلصنا كذلك من سوء الخلق والكبرياء والحسد والحقد وكل الخطايا الرئيسية ، لأن الكائن الذى يبهره الجمال كائن تطهر من رذائله . وأصبح محبوباً حبيباً ، وسنرى حالاً أن الإدراك الفنى يفترض وقوف المدرك موقفاً غير هادف . ماذا إذاً يمكن أن يكون أقرب من الأخلاق غير اللاهدفية ؟ صحيح أن هذه اللاهدفية لا توضح وجود كرم الأخلاق إلا من بعيد . ألا يمكن إذاً أن تكون ، على الأقل ، صورة أولى ، أو بتعبير أدق ، مرادفاً وشكلاً ملموساً في مجال ليس هو المجال الأخلاقي ، ولكنه يشير رمزاً إلى الناحية النية ؟ بلى . . . لأنه ، حين يتخلص الإنسان من مصلحيته الخاصة ولو لوضع ساعات ، وينسى مشاغله بتفاهتها ، فإنه يتطهر ، وبالتالي يصطبغ بصبغة الأخلاقية .

وهكذا تكون الأعمال الفنية التي يدين لها بهذا منظوية أساسا على عنصر أخلاقي خفي ، أكثر منه لا أخلاقي ، حتى ولو كانت هذه الأعمال لا أخلاقية بما تحويه ، ورغم ما يدعى به برونتيير .

كتب بارييس يقول : إن هناك عنصراً أخلاقياً في الرعشة الناتجة عن الجمال ، ولكي تكون الأشياء مكتملة الجمال ، لا بد وأن تكون منظوية على الخير ، (٨) ؛ فالأعمال الفنية خيرة بالمواطن والأفكار التي تحملها إلينا دائماً ، وهي هكذا أيضاً وقبل كل شيء لأنها جميلة . ونحن لا نجعل الأثر الذي تمارسه علينا البيئة الاجتماعية وما يحيطنا من محيطات ملموسة ، على أن الأشياء الجامدة روحاً تجد طريقها إلى روحنا ، فتنشئ من حولنا جوا يفرض علينا أوزانها الجوهرية ، ومن وجهة النظر هذه ، نقول إنه ليس من قبيل الهراء أن نفتح أعيننا كل يوم على منظر عظيم أو قمم جبال تغطيها الثلوج أو آفاق البحار ، وليس من الأمور عديمة الفائدة أن نعيش وقد أحاطتنا مبان فاخرة وأثاثات قيمة ولوحات لكبار أهل الفن . وبهذا يصبح كل عمل فني عظيم نداء يستخلص منا ما يشبهه ويحيطنا به ويضعنا على مر الزمن في وضع نتعايش من خلاله مع لوحة من روائع سيزان أو براك أو بيكاسو ، وكلهم ينتهي بهم الأمر بالانتصار عليك . إنني أفهم هنا أنه لا يكفي الادعاء بحب الفن ، وأن التربية الفنية لا تحل محل التربية الأخلاقية ، لكن كيف ننكر مع هذا أنه إذا كان هناك تقابل بين مختلف مجالات العظمة والانحطاط ، فكيف يستطيع هذا التقابل أن يعدنا لهذا ، أو بالأحرى أن يساعدنا على ذلك ؟ .



## كرامة الحواس

إذا كانت الفكرة التي نناقشها فكرة لا قيمة لها إلا بالنقاش الذي يبررها ، فمن الضروري أن ننتقل إلى عرض البواعث الحقيقية لها . إذ لماذا - يقول برونتيير أيضا - يكون الفن غير أخلاقي من واقع تكوينه الداخلي ؟ لأن « كل تعبير فني يضطر ، لكي يصل إلى النفس ، إلى أن يلجأ إلى الوساطة ، لا واسطة الحواس فحسب . . لاحظ هذا جيدا . . بل اللذة الحسية . فما من لوحة مصورة إلا وكانت قبل كل شيء مصدر لذة للعيون ، وما من موسيقى إلا وكانت بالضرورة «متعة للأذن ، وما من شعر إلا وكان ملاطفة ، (٩) .

لكن بناء على هذا يصبح تقدم الفنون بمثابة الزيادة في نسبة الفساد . . فالحواس تزداد رقة أو بالأحرى تشحذ وتصبح أشد دقة ومطالبة بما هو أكثر ، لأنها في حاجة إلى كمية أكبر من الإثارة لكي تتمتع بكمية أكبر من اللذة ، وهكذا نلاحظ أنه « منذ حوالي خمسين عاما تعلمت عيوننا كيف تتمتع بالألوان بدرجة أقوى من ذي قبل ، ، هذا ما يجوز إذا أن يكون « على الأقل أحد دواعي تقدم التصوير في مجال المنظر الطبيعي ، على أساس أن العامل الأكبر للمنظر الطبيعي هو الضوء أو اللون ، وهو اللذة الحسية المطلقة ، أو التي تكون أول الأمر مطلقة ، تلك التي يقدمها لنا ذلك المنظر الطبيعي . . هذا معناه أنه لا ينبغي أن نترك أنفسنا فريسة لسراب ما ، لأن « كل هذا ، في الواقع لا يتعلق بالحساسية ، بل يتعلق بالحسية ، ولا أخافني في حاجة إلى الإلحاح في قول هذا ، (١٠) .

إن في هذا الإلحاح ولاشك .. وكفى بنا هزلا وانكته وتمصبا التصوير

«لذة العيون» ، هذه هي جريمته ... هذا الرعب البشع إزاء كل «ملذة» وكل «ملاطفة» .. كما لو كانت لوحات الدنيا كلها شيطانية ، قد يؤدي بنا بطريق رد الفعل إلى امتداح الميل الجنسي .. لكن يحسن أن نكون جادين وأن نكتفي بافترار تلك الحقيقة ، وهي أن الأخلاق الطيبة تسمح بالقول بأن لذة الحواس ، مثلها مثل اللذة الروحية ، ليست رديئة في ذاتها ، ولو أن هناك من الملذات ما هو أرفع منها ، ويجب في أغلب الأحيان – هذا أمر مؤكد – أن نفضلها عليها . ومع ذلك فهي – أي اللذة الروحية – خير في مجالها ، وما دام الإنسان لا يصبح عبداً لها ويمكن البحث عنها والوصول إليها بصفقتها هذه ، على أن قيمتها الأخلاقية تستند إلى العمل الذي يبعثها ، وإذا كان العمل في ذاته طيباً أو غير ميال ، فإن اللذة تصبح طيبة ومشروعة . أما إذا كان هذا العمل غير أخلاقي فإن اللذة تصبح غير أخلاقية ، وبالتالي غير مشروعة ، ومن هنا كان الخطأ بين المحسوس والحسي ، بين لذة الحواس ولذة الجنس ، على أن لذة الجنس لا توجد إلا بوجود اللذة الحسية الآتية من الإرادة وبصفقتها هدفاً نحاول الوصول إليه على حساب للقانون الأخلاقي ، ويؤدي بنا إلى القيام بأعمال يجب قمعها ويحولنا عن أهداف أسمى من طبيعتنا ، ويعرض مصيرنا الروحي للخطر . لا شيء من هذا في التصور حين يكون موضوع اللوحة غير رفيع ، إذ هل تعتبر خطيئة أن تحب الورد أو تستنشق عيبره أو تعجب بألوانه ؟ لماذا إذاً نقول إن هناك خطيئة أو استعداداً لارتكاب خطيئة حين نحب وروداً صورتها لوحات رينوار ، أو أزهاراً رسمها ماتيس ، أو عباد الشمس كما صورته فان جوخ ؟ .

هذا وتختلط الروحية الفاسدة بالتعصب لدى برونتير ، ومن الجائز أن يكون قد ورثها عن فلسفة التحديدية ، وعرفها من خلال الأفلاطونية التي أسسها تفسيراها ... فهو يميز بين الروح والمادة بصفتهما متعارضين قد تعارض

الخير والشر ، على أن الجسد ، وقدامتج بالمادة يكون قد أصبح سجننا نطل الروح فيه أسيرة ، وعلى أن الحواس ، وقد قيدتها أعضاء جسدية في ممارستها لدورها ، تشارك في القضاء على كرامتها - أى كرامة الروح - لسكننا نعرض على هذا التضارب التعصبي ، توجهنا تجربتنا في هذا ، فلا شك أن كون الإنسان مخلوقا يتجسد فيه شيء له عيوبه ، لكن المادة ليست رديئة بهذه الدرجة ، ما دامت سندا للروح ، وليس للجسد عيب ما ، ما دام هو الأداة لوجودنا في الدنيا وإزاء الآخرين . ولا ينبغي احتقار الحواس ما دامت ضرورية لتوجيه أعمالنا ، وما دامت هي التي تقدم لنا المعلومات وتنظمها . أما أنها تعرقل حياة الروح ، فهذا قول غير سليم ، لأن حياة الروح هذه لا يمكن أن توجد بدونها . وهل يفعل الحالم أكثر من استعادة الصور التي تلقاها عن الإدراك الحسى ، ثم ربطها بعضها ببعض ؟ وهل يستطيع المتصوف أن يعلم ما يحدث في نفسه إن لم يكن قادرا على تفسيره بلغة الحواس مستعينا في هذا بالرؤية ، والأصوات الداخلية والذوق والمسة الروحية ؟ أى خير يأتي لنا عن طريق أعضاء الحس وقد شذبت . . . . . ويا للنسكبة إن هي أصبحت عاجزة . يا لبؤس الأطفال الذين يولدون عميانا . . . إنهم محرومون من الاتصال بالأشياء وبالناس ، ويعيشون عيشة الحشرة قبل أن تفقس من بيضتها ما لم تكن هناك كوة تضيء حياتهم المظلمة . إن حجارة القبور تضغط على نفوسهم ، وما هذا خطأ المادة ولا خطأ الجسد أو الحواس .

إننا ندين لحواسنا بكل شيء ، لأنها هي التي تكشف لنا عن الجمال ويكون هذا السكى نوليا عظيمة روحية عليا . والواقع أن الإدراك الحسى وسيلة فحسب في اللذة الجمالية ، تعمل على تحريك أعماق الإنسان ، فالعوسبق وهى لذة الأذن تحرك مشاعرنا بواسطة الأذن ، أو كما سبق أن قلنا ، تحرك قلب قلوبنا . والتصوير وهو ملاطفة العين هو - كما يقول ديلا كروا -

« قوة ساكنة تستولى على قدرات النفس كلها » (١١) . وعلى كل ، فهل هناك لذة ملموسة لا علاقة لها إلا بالحواس ؟ . إن الإدراك ، حتى لدى الحيوانات يتطلب عادة تدخل الذاكرة ، فمن باب أولى ، لدى الإنسان ، حيث نجد أن الإدراك الجمالي يختلط اختلاطا عميقا بالفهم العقلي ، بشرط أن تفهم العلاقات بين الحس والإدراك العقلي ، ولذا فإن الفنون الجميلة لم تم وتتقدم بفضل الحواس المدربة عقليا ، وعلى وجه الخصوص ، بفضل حاستي السمع والإبصار . أما الذوق والشم ، وهما الحاستان اللتان لم تفيدا بالإدراك العقلي بهذه الدرجة ، فإنهما لم تعطيا في الفن أى ثمرة تقريبا . إنى أوافق على أن لذة التذوق فن . . . ولكنه فن ثانوى . أما العطور فهى لا تعاون على إيجاد فن على الإطلاق ، فالسيمفونيات العطرية التى يعزفها شخصية ديزانت فى قصص هويسمانس لا تخرج من قصصه . وإذا كانت رائحة الأشياء تشغل المكان الذى نعرفه فى أشعار بودلير ، حيث يقول :

وكأرواح أخرى تسبح فى الموسيقى  
روحي يا حبيبتى تسبح فى عطرك

فهذا لأن هذه الرائحة تثير فى الحال عنده صورا بصرية كثيرة :

وأنا أسير بفضل عطرك نحو أجواء جذابة  
وأرى ميناء مليئا بقلاع وصوار

هذا ولا ينبغي أن نعيب على بروتير أنه لم يفهم فن عصره ، فهناك آخرون كانت مهمتهم هذه ، ولم يفهموه أحسن منه . على أن تطور فن التصوير لم يؤكد على ما يظهر ما تنبأ به إلا جزئيا ، فالألوان وقد تحررت تدريجيا من الشكل الخارجى ، تستخدم بدرجة متزايدة ، منذ الانطباعية

إلى الوحوشية ومن التعبيرية إلى بعض النجريديين . . . تستخدم من أجل قدرتها على إحداث صدمة . غير أن التسكيبية كانت بمثابة عودة لتشدد قبله تجريديون آخرون . وها نحن أولاء اليوم نرى « مؤلفين » في الفن ، أصابهم الجنون لدرجة كبيرة ، بحيث إنهم إذا أضافوا إلى فنهم شيئا من الإدراك الحسى بعض الشيء لما أساء هذا إلى فنهم ، هكذا نرى . لكن هل كان هؤلاء من أنصار الأخلاق ؟ إنى أشك في هذا . وصحيح أن للون تأثيرا سيكولوجيا لا ينكر ، لدرجة أن البعض قد فكر في استخدامه في العلاج النفسى ، على أساس أن الأحمر منشط ، والأزرق مريح والأخضر مهدى . . . لكن هذا التأثير يظل في مرحلة ما قبل الأخلاقية . فهو يستطيع تبعا لاستعدادات الشخص أن يوحى بأفكار واندفاعات متباينة تماما . فالرمدى في ذاته إذا ليس بأكثر تطورا من الأصفر ، والبنفسجى ليس بأقل خشوعا من البرتقالى ، واللمسة اللونية المحايدة ليست بأشد طمأننة من لمسة ساطعة . . . اللهم إلا إذا لم يكن اللونان الذهبى والقرمزى في غروب الشمس لونين أرادهما إله التعصية للألوان ليغضب علينا (؟) . فيما عدا هذا الفرض لا يجب على هواة التصوير والموسيقى أن يقلقوا إذا ما « أصبحت حواسهم تطالب بدقة أكثر وبتشدد أكبر » ، وإذا ما طالبوا بالمزيد من اللاتوافق و « النشاز » الذى كان من الممكن تماما أن يكون كصدمة شديدة لأجدادهم . فإنهم كانوا في حاجة لمزيد من الإثارة لكي يشعروا بنفس كمية اللذة التى كانوا يشعرون بها من قبل فهم على حق ، وإن يكون من المعدل مقارنتهم ضمنا بمدنى المنحدرات الذين يزيدون من الكمية التى يتعاطونها للحصول على نفس الأثر .

على أن المنحدر الذى يقع بين الملموس والمحسوس أو الجنسى ، منحدر قد تنزلق فيه قدما من يسير فيه ، ويتعين على كل فرد هنا أن يحدد لحسابه هو الحدود التى ترسم بينهما والحريية التى ترسم بها وحول هذه النقطة

أترك الحديث لعالم لا هوتى كاثوليسكى : « هناك فى جميع طبقات الفن أعمال صحيحة تحمل جمالا حقا ، لكنها فى نفس الوقت تثير ثملا جنسيا ، ولا يعنى هذا أنها دنسة ، لأنها على أية حال لا تبعث فىنا تلك الاستقلالية الذاتية التى تتصف بها الجنسية ذات اللذة القبيحة ، دون أن نصفها بأنها طاهره بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . وتشوب هذه الأعمال جاذبية خطيرة من الناحية الجنسية ، لأنها تستطيع أن تمارس إغراء شديدا ، فإذا وجد الرجل النقى الطاهر إزاء أعمال من هذا النوع ، كان عليه أن يتخذ هذا الموقف أو ذلك ، تبعا لأنه يريد مناهضة الإغراء أو البقاء فى حالة من البرود إزاء الناحية الجنسية ، أو أكثر من هذا ، تبعا لأنه قد فتح نفسه أو لم يفتحها فى مجال الفن . فهو إما ألا يرى فى هذا إلا جمالا فنيا ، دون أن يحركه شيء آخر ، وحتى إذا بقى بعيدا لدرجة ما من هذه الأعمال ولم ينطلق كلية ودون ميزان ، وإما أن يشعر وهو أمامها بشهيق اللذة الجنسية حارا ، كخطر يهدده ، وفى هذه اللحظة طبعا يعمل قدر الإمكان على تجنب الاتصال بمثل هذه الأعمال ما دام ما تحويه من نواح فنية يختلط بالإغراء الجنسى .

« والحالة المضادة لهذه التى تحدثنا عنها هى تلك التى تضم أعمالا فنية تحمل فى طياتها العظمة إلى أقصاها ، وتدفع بالجمال إلى أرفع درجاته . . . هذه الأعمال التى تفسر نورا سماويا على هذه الدنيا وتلوح كما لو كانت قد بدأت تفتح لنا أبواب الجنة . هذا الجمال يوجد فى أقصى المكان المضاد للتفاهة وعدم النقاء ، وهو ليس بنقى فى ذاته ، بل هو ، بالإضافة إلى هذا باعث للنقاء . . . وما إن يحدثنا عمل فى هذه اللغة ، حتى نتخنى جميع أخطار الإغراء الذى قد يوحى لنا بها ، مثلا جسد بلا ملابس . وهذا الجمال يبعث أيضا الشلل فى صوت حوريات اللذة ، اللاتى قد يرفعن أصواتهن نابعة من عنصر مادي بحت . إن مثل هذه الأعمال الفنية ، يمكن أن تكون

غير ضارة بالنسبة لإنسان يتمتع بقليل من الروح الفنية . لسكننا في هذا المجال نصطدم أحيانا كثيرة بتحفظ مؤسف ، أى بنوع من أحكام نقدية تستند إلى قواعد كافية على الإطلاق ، فلا يلاحظ أصحاب هذه الأحكام أن هناك « فنا مستعارا » ، عاريا عن الطهر تماما رغم أنه لا يبين في مادته أية علاقة بالدائرة الجنسية ، في الوقت الذى توصف فيه أعمال فنية بذيئة بأنها مشوبة بجمال رفيع ، بحجة أنها تضم شخصية عارية — كما يحدث في الفنون التشكيلية ، أو بحجة أنها تشير خفية إلى مجال اللذة بشكل أو بآخر . إن هذا النوع من النقد لا يستحق أبداً أن يوصف بأنه كاثوليكي وهو نوع لا يمكن التوفيق بينه وبين الاتساع والعظمة والحقيقة التقليدية التى تتصف بها الكنيسة المقدسة (١٢) .

### تطهير الانفعالات

سواء أكانت لذة الحواس منصبية أم غير منصبية على التلذذ الشهوى فإنها تنبثق عن الرؤية والاستماع المباشرين ، حين ننظر إلى لوحة أو إلى تمثال . أو حين نستمع إلى مقطوعة موسيقية ، ويتذوقها الخيال بطريق غير مباشر حين نقرأ قصة أو قصيدة شعرية . ومع هذا فالأدب يدير جانبه نحو ماخذ آخر . فهو سواء أكان مسرحية هزلية أم مأساة ، قصة أم رثاء أو ملحمة ، يتخذ من مشاعر الإنسان الطبيعي وغرائزه وعواطفه مادة له . فى أى مستنقع إذا يتوى هذا الأدب أن يغرقنا ؟ الواقع أن الطبيعة البشرية غير طيبة ... وبروتتير يؤكد هذا دون مواربة فيقول : إن الطبيعة البشرية لا أخلاقية ، ولا أخلاقية أساسا ، وأستطيع أن أقول لا أخلاقية لدرجة أن أى أخلاقية ليست بوجه ما ، وفى أصلها الأول بوجه خاص ، إلا رد فعل ضد الدروس أو النصائح التى تقدمها لنا الطبيعة ، (١٣) .

ينتج عن هذا أنه كلما كان العمل الأدبى مطبقا لحقيقة الطبيعة البشرية

ساعد على إيجاد اللاأخلاقية ، ويفتح أيضا أننا نخضع أنفسنا حين نبالغ في الدور الذي تلعبه المادة في إيجاد الجمال . لكن ما علينا إلا أن نذهب إلى الأعماق ، إلى الجوهر ، وسنرى أن كثيراً من الأعمال الأدبية التي تبدو طيبة تضم قصصاً قبيحة في نظر علم الجمال ، فإن نحن جردنا مسرحيتي رودجون لسكورني وباجازيه لرأسين من الشعر الذي يصورهما ، وأبقينا على جوهر القصة نفسها ، فماذا يبقى ؟ لاشيء غير حكاية امرأتين ظلتا في مكاهما من تاريخ الجريمة والوقاحة ... ولعلنا نعرف بهذا الصدد أن جرأة رأسين في اختيار موضوعاته ، وفي حرية المشاهد النفسية وفي تفاصيل أسلوبه قد أصبحت تعادل أو حتى تتعدى ، كل ما تصورته الرومانتيكية والطبيعة من جرأة فيما بعد (١٤) .

إن العداء الذي يبديه برونتيير لحركة « الطبيعية » في الأدب ، يرتبط جزئياً بميله نحو التعصية التشيعية . . فإذا كانت طبيعتنا ، كما يقول في النص المذكور آفناد لا أخلاقية أساساً ، فمن أين تأتي الأخلاقية ؟ وإذا لم تقدم لنا طبيعتنا غير النصائح الرديئة ، فمن أين نأخذ فكرة رد الفعل ضدنا وقوة مقاومتها؟ وهل يمكن أن يكون للأخلاقية سبب خارج عنها ، أو أن تكون كشافاً إلهياً أو مجموعة تمثيلات جماعية تشرب بها المجتمع ؟ وكيف تستطيع الأخلاقية أن تصدر لنا أوامر نطيعها ؟ وكيف توظف هذه الأوامر في نفوسنا صدى ما ؟ وكيف تمارس علينا جاذبية ما ؟ نعم . . إن الإنسان أحياناً ما يكون حيواناً وحشياً . . لكنه مع هذا غير فاسد تماماً ، وإن كانت غرائز اللذة والقوة تستميله نحو الشر ، فهو قادر أيضاً على أن يذهب نحو الخير بفضل الحكمة وكرم الخلق . وهو وإن كان قادراً على ممارسة الرذائل ، فهو قادر كذلك على إخراج ثمار عظيمة من الحكمة والبطولة والقدسية . ألا يعلمنا معلو الأخلاق أن من الضروري ، لكي تمارس واجباتنا ، أن نقاوم طبيعتنا وتبعمها في وقت واحد ؟ إن الفن الذي يعكس الطبيعة



البشرية في هذه الحال الذي نتحدث عنه ، لا يمكن إلا أن يكون واضحاً .

والمشكلة على أية حال ليست ، في هذه النقطة الآن . . فصحيح أننا إذا « جردنا » مسرحيتي رودوجون لسكورني وباجازيه لراسين « من هيبة الشعر فيهما » كما فعلنا آنفاً ، لما بقي فيهما إلا القليل من الوضوح . وبتعبير آخر ، إن نحن خفضنا المسرحيتين بحيث لم يبق فيهما إلا القصة الأصلية لما أصبحتا مسرحيتين اسمهما : رودوجون — وباجازيه . . أي لما أصبحتا أعمالاً فنية ، ولتعيين علينا إلغاؤهما بصورتها الحقيقية إن نحن نزعنا عنهما الشعر الذي « يصور » الموضوع كما يعرف برونتيير . ذلك أن عملية التصوير الشكلي ليست بمثابة زينة أو زخرفة ثانوية إضافية ، بل هي التي تلبس الموضوع لباسه ، وترفع عنه وحشته . وأندروماك كذلك ، لا يمكن إلا أن تكون حكاية حب عادية ، كذلك التي تحكيها لنا الصحافة ، إن نحن نزعنا عنها « هيبة الشعر » . من منا إذا يستطيع أن يتلقى من اندروماك نفس الشعور الذي يتلقاه حين يقرأ خبراً أياً كان في صحيفة ما؟ إن المخاطرة الغامضة ، حكاية الحب والدماء والجنون ، حكاية تفقد وزنها المرعب اللاأخلاقي ، وتنحسر أو تخف ... ولا يمكن في حالتها هذه أن تدركها إلا من خلال ستار أو كحلّم تراه حين تقرأ المسرحية كما كتبها صاحبها . فليس من المهم إذن أن تقوم شخصية فيدر بوصف قلقها بدقة تكاد تكون « كينيكية » وأنا لا أفكر هنا في اللحظة التي تتنفس فيها عن شكواها الميلودية ، اللهم إلا إذا وضعت الممثلة كما رأى البعض على خشبة المسرح ، المعنى الدقيق للألفاظ موضع الاهتمام الشديد ، وأفسدت بهذا الناحية الأخلاقية والشعرية في نفس الوقت . . بل المهم كما رأينا تلك « الشخصية الشعرية » التي تشوب قلق فيدر .

إن الفن ، والشعر بوجه خاص — يمارس على المشاعر أثراً ، يعتبر

ظاهرة معترفاً بها منذ زمن طويل ، ويسمى هذا الأثر ، منذ أرسطو ، تنقية ، أو تطهيراً من العواطف الجارفة : « كاتارزيس » ، (١٥) . . غير أن الفيلسوف ( أرسطو ) لم يقدم لنا شرحاً لهذا التعبير الغريب . . اللهم إلا إذا كان قد فقد جزء من « فن الشعر » ، الذى كتبه . وهكذا ترك أرسطو المجال حراً للفسرين . ولقد فهم بعض هؤلاء المفسرين أن مسرحية المأساة تخلصنا من عواطفنا الجارفة بطريق الرعب والشفقة اللذين توحى بهما المسرحية ، أساس أن أرسطو يتحدث فى هذا المكان من مؤلفه ، عن مسرحية المأساة باعتبار أن أسسها السيكلوجية هى الرعب والشفقة . هكذا يفهم كورنى قصيدة المأساة . ان نحن رجعنا إلى أنفسنا ، الأمر الذى تدفعنا إليه القصيدة فعلاً ، فإننا نسير ، وهو يدعونا لهذا ، نحو « تطهير نفوسنا من العاطفة الجارفة ، والتخفيف منها وتعديلها ، بل ونزعها كلية . . . تلك العاطفة التى تغرق الأشخاص الذين رثى لحالهم فى التعاسة كما نراهم » ، (١٦) ويذكر راسين أيضاً فى حديثه عن مسرحيته : فيدر ، إن « العواطف الجارفة لا توجد أمام الأعين إلا لى تبيين القلقة التى تسببها هى » . . . وهذا هو نفس التفسير الذى نجده عند مدام دي ستال حيث تقول : « إن كثيراً من الناس يعبرون الوجود دون أن يتنبهوا لوجود العواطف وقوتها ، ودون أن يعلموا غالباً أن المسرح يكتشف الإنسان للإنسان ويوحى له بالرعب المقدس الذى يأتى من عواطف الروح » ، (١٧) .

والحقيقة الحقة أن هذه الفكرة ليست من صنع أرسطو . وإذا كان « فن الشعر » الذى كتبه يضعنا حقاً فى موضع الشك هنا ، فإن هناك فى « فن الشعر » نفسه نصاً يتحدث فيه عن « كاتارزيس » الموسيقى ، ويلوح أنه يضم مفتاح هذا اللغز . يتحدث المؤلف فى هذا النص عن الأغاني ويرر منها تلك التى تتعلق بالتعليم وليست أخلاقية بالمعنى الدقيق . وهو يقصد بالذات إلى أغاني « العمل » ، وأغاني « الحماسة » ، تلك التى تمارس على النفس أثراً بحيث

لا تهيج — أى النفس — إلا لكي تهدأ في النهاية ، كما لو كانت قد وجدت « دواء » . . . ودعوة إلى النقاء . على أن الأثر الذى يتحدث عنه أرسطو هنا يمتد وينطبق أيضا على أولئك الذين يقعون فريسة ، لا للحماسة بل للخوف والشفقة وأمراض أخرى . . . وكلهم يشعرون بما أسماه « الدعوة إلى النقاء » وعزاء مصحوباً بلذة . ومسرحية المأساة — مثلها مثل الموسيقى هنا — قد تستطيع إذاً أن تغنينا عن « سعادة دون خسارة » ، فنحن في حاجة جميعاً ، قليلة أو كثيرة ، لتحريك لعواطفنا ، وقد يسمح الشعر لنا بالتمتع بهذه العواطف المحركة دون خطر . كما أن التسلية تمارس باعتبارها دواء . وبالاختصار ، فكما أن الطب ينقى الأجساد بتخليصها من « أهوائها الضارة » ، فإن الموسيقى ومسرحية المأساة والشعر تنقى كلها الروح عن طريق إخلاؤها من الفاضل الموجود بها ، ومن الألم ومن أضرار العواطف الجارفة ، (١٨) .

ولقد سبق أن أشار أفلاطون في « الجمهورية » (١٩) إلى أن مسرحية المأساة تشبع فهمنا العاطفي . غير أن العواطف المحركة التى نشعر بها حين نحضر مسرحية يجرى تمثيلها ، أو كذلك حين نقرأ الشعر ، عبارة في نظره عن نقاط ضعف لأنها تبعث القلق في النفس وتحجب العقل . أما أرسطو فهو يقدر بالأحرى الأثر الطيب الذى يصحبها ، فقد كان أبوه طبيباً مولعاً بالعلوم الطبيعية ، ولذا نجده يمثل الأشياء لنفسه كما يمثلها الطبيب ، ويستخدم التعبير الطبى للإشارة إليها . ولذا نجد أن وجهة نظره في هذا الشأن ليست بعيدة جداً عن تلك التى يأخذها الأطباء المحدثون والمطلوبون النفسيون ، وهم يقولون إن الغرائز العدوانية والغرائز الجنسية تطالب بحققها على أى حال لأنها لا تستطيع أن تمنح نفسها الحياة في الحقيقة الواقعة ، ولذا فهى قد تحصل في مجال الفن على ترضية بريئة مثالية . وبهذا تصبح المسرحيات الهزلية والمأساة ، وأدب القصة بمثابة اشتقاق ، وصمام أمن ، فنحن نذهب

إلى المسرح أو نقرأ القصص لكي نرتكب في الخيال وعن طريق أشخاص «وسطاء» الأعمال التي تمنع نفوسنا من ارتكابها، ومثلنا في هذا مثل المؤلفين الذين يفعلون في مؤلفاتهم ما لم يستطيعوا عمله في الحياة . وحيث إننا نكون قد أكلنا بهذه الصورة الفاكهة المحرمة ، فإنه لن تكون لدينا الرغبة في أكلها واقعا ، ومن هنا نكون قد طهرنا عواطفنا الجارفة ، والفن إجمالا يكون بهذا بمثابة ظاهرة تحويل الكبت إلى السمو ، وبطريق التشابه الساحرى .

والمذهب الجمالى الذى يتحدث عنه آلان مذهب يكاد يكون طبييا ولو أنه يختلف عن مذهب «الكاتارزيس» . وهو يرتبط بالنظرية التى طالما حدثنا عنها بشأن الطبيعة الفسيولوجية «للانفعالات» والعواطف الجارفة، بمعنى أن القلاقل النفسية ترجع أصلا إلى قلاقل جسدية كإثارة العصبية وانقباض المجارى الدموية ، و«العواصف العظمية» ، ويكون دور الفن ، كدور أدب اللياقة والألعاب الرياضية تهدئة النفس بطريق تهدئة الجسد عن طريق النظام . ومن هنا يتصف «الهدوء وحكم الذات هدوءاً فى الأعمال العسيرة والحظيرة التى يمارسها فى الحياة بشيء من الجمال . ولنلاحظ أن اللغة الساذجة تقول دائما: إن الشجاعة جميلة قبل أن تقول إنها طيبة» .

وعلى عكس هذا لا يمكن أن تكون «العواطف الجارفة جميلة، ويكون الخنوع قبيحا والغضب قبيحا والقلق قبيحا . . وما من شك فى أن الجبن عبارة عن الخوف من أن يكون الجبان قبيحا . «فالفن يخفف إذن من رطاة هذه العواطف الجارفة ، ويبقى عليها لنفس السبب وفى نفس الوقت جمالا . على أن «علاقات الحب تسر الناظر إليها بشرط أن تكون العواطف الجارفة وتخفف منها حين توقظها» ، ذلك أن الذى يحكم على هذا فى نهاية

الامر هو العاطفة الجارفة التي يجب قهرها . . . . وأن من الضروري تهيئة الحب بعد الرقص ، والغضب بعد مباراة المصارعة ، والخوف بعد مباراة سباق الخيل، وما هذا إلا الحقيقة التي تؤكد أن الفن لا يعبر إطلاقاً عن العواطف الجارفة ، بل هو معبر عن العواطف المهزومة ، وهو يطهرنا منها لأنه يقهرها وفي إطار هذه الحقيقة لا يمكن أن ندهش من أن يكون الجمال بمثابة ملك الأخلاق، (٢٠) .

« بهذا يعمل أى فن على تنظيم جسم الإنسان تبعاً للحكمة ، ، — وبعضها كفن الحركة أو الفنون الحركية تفعل هذا بطريق مباشر بالحركات التي تلعبها على الجسد ، وهذا هو الشأن في الحفلات الاستعراضية، سواء كانت دينية أم غير دينية ، تلك التي نجد لها لدى جميع الشعوب . ولقد كان هدف أقدم الفنون استعادة الغضب وتنظيمه ، أولاً وسط الجماهير « واثره هو ، معالجة الارتجال غير المنتظم ، الذي تتميز به العواطف الجارفة ، على أن القوة البشرية نفسها ، هي التي تظهر في هذا التطور منظمة منطقية» (٢١) هذه هي الحال أيضاً بالنسبة إلى الرقص ، « وتتضمن هذه الحال إخضاع حركات معينة لقاعدة معينة (٢٢) ، وهكذا يمكن القول إن كل رقص رفيع بقدر ما هو رقص ، وإذا ظهر أحياناً غير لائق في نظر من كان غريباً عنه فعليه أن يستنتج أنه يبيع الكثير ، (٢٣) والفصاحة تربط بين الفن وضبط النفس بدرجة لا تقل عن هذا ، « فالخطيب غالباً ما يعبر عن عواطف جارفة حقيقية ، لكنه يسيطر عليها دائماً وينسحب منها إن صح القول ، لينصرف بالتالي إلى انفعال منتظم موزون، يجب أن يسمى الشاعرية» (٢٤) . مع هذا ، فإن « أحسن مثل هو الذي تعطيه الموسيقى ، أو قصد الأغنية ، فالإنسان هذا يكون فريسة للخيال ، أى للانفعال وللعاطفة الجارفة ، فيتن ويصيح ويزأر تبعاً للأحوال ، وبحيث لا يكاد يكون ما ينطق به من قبيل اللغة ولا الغنى والنغم الموسيقى صيحة محكومة .. صيحة تقلد نفسها بنفسها وتصغى

إلى نفسها وتستمر بنفسها ، وكل دوار أو قفزة مفاجئة أو اختناقية للذات بالذات تحول النغم إلى الضوضاء . فالموسيقى أصلاً تترجم نظاماً من نظم جسم الإنسان إذاً ، وهى بالضبط تنقية أو تطهير من جميع العواطف الجارفة ، (٢٥) .

والفنون التي لا يكون فيها الفرد ممثلاً ، بل يكون مستمعاً أو ناظراً تهدف إلى نتائج مماثلة لهذه بوسائل مماثلة أيضاً ، وتقدم « أشياء مركبة تؤثر في الحواس كموسيقى وتصوير زخارف ومبان ، (٢٦) .

ونفس الشيء ينطبق على فن النحت ، لأن « نظامه القوي يحدد وضع الناظر تبعاً له ولحكيمته دون أى كلام ، (٢٧) .

أما الشعر فهو « يعبر في اللغة الشائعة عن عواطفنا الجارفة نفسها في حين ينظمها في نفس الوقت ، وهكذا تصبح عواطفنا الجارفة شيئاً ومنظراً بفضل الشعر ، حيث تقترب من فقدان الأمل والغضب والحب الذي يفقد الإنسان وعيه ، ونميل إلى أعلى ، ولكننا لا نسقط . وحيث إن آلامنا تظل على مسافة بعيدة ، وكما لو كانت غريبة عنا فإننا لا نستبدلها بنوع من الجلالة كما فعل جوييتز على قمة إيدا (٢٨) .

وأما فن البناء فهو « يمارس على الجسم البشرى أثراً قوياً وسيطرة ، بطريق الكتلة والطرق والالتواءات المفروضة عليه ، وبدقة أكثر يمارس أثره هذا بطريق صدى الصوت الذي يضخم وقع أقدامنا وكلامنا ، وكذا بوجه خاص ، بطريق تغيرات المناظر التي تكشف لنا عن أقل حركاتنا . وهذه الحركات ، تصور لى طالما حملت نفسى به ونظاماً أطبقه على نفسى لكيلا أصبح أو أبعث ضجيجاً ، فنن البناء إذا يدعونا إلى الحركة وإلى الهدوء ، الحركة المنتظمة والهدوء المنتظم ، (٢٩) .

هذه الوسائل التي ترمى إلى فهم « الدعوة إلى النقاء ، هامة ودقيقة وخصبة بتطبيقاتها المتعددة ، ولكنها تغفل الأساس الجوهري ؛ فهي إذ تبحث في الآثار التي تتركها الأعمال الفنية ، نجدها لا تدخل القيمة الفنية في الاعتبار . فإن كانت الأشياء الجميلة تتصف بأنها منقية ، فنحن لا نرى أنها كذلك لأنها جميلة . . . إذ يمكننا أن نعترض على ماقاله أرسطو فنقول إنه إذا كان الأمر فحسب احتياجاً عاطفياً حياً ودوافع جارفة رقيقة أو شديدة فإن من السهل على قصة صحفية أو مسرحية تمثل على قارعة الطريق أو فيلم بدراهم قليلة أن يفعل ذلك كما تفعل « الاينادة » أو « روميو وجوليت » و « المأسكة الميتة » . . بل وأحسن مما تفعل هذه . وإذا لم يكن للفن هدف — هكذا زد على آلان — إلا ضمان سيطرة الإرادة على الآلة الجسدية ، فما قيمة « فلورا » ، لتيسيان ، أو « الفضول » لفيفالدي ، أو « الكنيسة المقدسة » ؟ قد يكفي لكي تسيطر على عواطفك الجارفة أن تنشر الخشب أو تحرق حديقتك كما ينصحنا آلان ، وبقصد أن تشغل جسمك بعمل منتظم منظم يجمع فيك ثورة الأعصاب ويخفف من توتر عضلاتك . . . ولذا نجد أن آلان يأخذ لنفسه راحة في نظريته حين يتحدث عن فنون الحركة كركوب الخيل والمبارزة الرياضية والرقص ، وكلها أقرب لمجال الرياضة . والنظرية تنطبق بأقل سهولة على فنون المنظر الخاصة ، أو فنون الاستماع الخاصة ، وهي التي تترك الجسم دون نشاط . أليست هذه الفنون بأقل قدرة في إيجاد اللذة التي تتولد من « توافق الآلية والإرادة » وحيث زى نموذج كل العواطف الجمالية تاماً كاملاً (٣٠) ؟

ومع كل فعواطفنا ليست فاسدة دائماً ، فإلى جانب الحب الجنوني نجد الحب العاقل ، ويمكن أن يكون الخوف شيئاً آخر غير الجنون الدموي ، كما تكون الشفقة شيئاً غير انقلاب الأمعاء . إننا نجد هنا توافقاً تاماً بين « العملية والإرادة » ، والفن هو الذي ينقينا من هذه العواطف الباعثة

للسلام والأمان ، تلك التي يقرها رجل الأخلاق ، كما ينقينا من أخطرها .  
وعندما اقرأ سوفوكل قراءة شاعرية ، أفلت من كل خوف ، ومن كل  
شفقة ، ومن كل حب ، لأن « حساسية الخيال » قد حلت محل « حساسية  
القلب » . وبتعبير آخر — كما يرى بريسون ، نجد أن النشاط الشعري يهاجم  
المشاعر الجارفة مهما تكن ، وللعاطفة الجارفة بصفة جارفة ولمجرد أنه —  
أى هذا النشاط يمارس عمله . فالآلم الذي يخلصنا منه « الكاتارزيس » لم يعد  
هكذا أخلاقيا ، بل إنه سيكولوجي فحسب . والعاطفة الجارفة مزاج مختل  
لأنها ترمى بطبيعتها إلى عرقلة نشاط الروح العميقة بصفها بؤرة كل نشاط  
شاعري . أما من وجهة النظر الجمالية . فيلاحظ أن العنصر المرضى في  
العاطفة الجارفة لا ينحصر في هذا الخلل الخاص أو ذلك ، بل إنه هو العاطفة  
نفسها ، وفي هذا عجز ميتافيزيقي إن صح التعبير ، عجز لا يمكن أن تكون  
طاعة الشاعر طاعة عمياء لقوانين الأخلاق عاملا من شأنه أن يغير شيئا (٣١) ،  
فاللذة الجمالية إذا ليست بالضرورة تلك السعادة التي يشعر بها الفارس حين  
يسيطر على حصانه ، بل هي قبل كل شيء لذة الخلاص التي يختص الفن  
بمنحنا إياها . . . خلاص ينقي ، أو تنقية تخلص . على أن الأمر قد يكون  
هو بعينه خاصا بالتنقية وبالانبهار ، وقد يكون من الضروري أن نلجأ  
إلى الصوفية بدلا من الطب لنعطى فكرة عن الشيء الذي أسميناه  
توقف نشاط « الانيموس » (العقل) لصالح . . . « الانيميا » (الروح)  
ما دام هناك تشابه بين هذا وبين ما يسميه المتصوفون الانتقال من التفكير  
إلى التأمل .

وبالاختصار تصيح « الكاتارزيس » هي التجربة الفنية نفسها ، لأن  
القوة التي يمتلكها الفن ويهزنا بها هي التي تقيس قدرته « الكاتارزيس » ،  
بالضبط . وينتج عن ذلك أن عملا تنعدم فيه حقا الناحية الأخلاقية لا يمكن  
أن يكون عملا فنيا بالمعنى الصحيح ، وأن عملا يكون فنيا لا يمكن أن يكون



حقاً أخلاقياً، فالإباحة في الموضوع أو في التفاصيل تختفي ويلتفمها الإشعاع الجمالي كما تلتهم النار شيئاً ما . ويحدث هكذا أن موضوعاً لا أخلاقياً يفقد كل ضرره أو جزءاً منه . فهذه قصة أوديب الملك في ذاتها مشكوك في أخلاقيتها . . . . ومع ذلك فمكم هي عظيمة على المسرح . . . . ومن منا يمكن أن يعزق ذرعاً بمشاهدتها ؟ ذلك أن ما يقبل المعارضة من حيث الأخلاقية عنصر يمتصه بريق الفن ، ونحن نعلم أن بوسويه نفسه قد استثنى من كراهيته المعهودة للفن المسرحي ، مؤلفي المسرح اللاتين ، ونعلم أنه « في الوقت الذي كان يهيمن فيه على تعليم ولي العهد ، كان يعلمه مسرحيات تيرانس الهزلية ، وكان يعرف كيف يقرأ وكيف يستخلص جيداً الحرية الموجودة في النص . ولا شك أنه كان يرى - على حق - أن فن الشعر هو الذي يجعل من هذه الحرية - شيئاً لا يضر في شيء » (٢٢) . لكن كلما كان الموضوع مسيئاً للأخلاق فإنه يحتاج إلى فنية أكبر لاستخراج منه عملاً سليماً . بذلك لا يمكن أن يكون كل شيء قابلاً للتنقية بالفن . فقصة قبيحة للغاية ، أو رسم إباحي لأقصى الحدود يمكن أن يلفت انتباهنا بقوة ، لكنه لا يستولى إلا على « نشاطنا السطحي » كما يفعل فينا درس تعليمي ثقيل ، يمنع ظهور « نشاطنا الشعري » آلياً من القيام بوظيفته .

وينتج عن نفس هذه المبادئ - أنه كلما اقترب فن من الحقيقة ، كان أقل « كاتارزياً » ، فصورة فوتوغرافية لامرأة عارية أقل طهراً من صورة صورها فنان بألوانه لنفس المرأة ، وصورة فوتوغرافية بألوان أقل صعوبة من حيث تقدير قيمتها من صورة فوتوغرافية أيضاً لنفس المنظر لكنها بالأسود والأبيض . هكذا تكون الواقعية ، وهي أقل أشكال الفن فنية ، هي التي تدخل في مجال الخلاف والاحتكاك بالأخلاق ، وخاصة حين لا يكون الجمهور قد أعد لذلك . فلوحة « أولمبيا » ، لمانيه مثلاً لوحة أثار غضب الناس ، ومع ذلك فهي ليست أقل إباحية من النساء اللاتي صورهن

لوتيسيان في عصر النهضة ، لكنها — أى لوحة « أولمبيا ، لم تعد تستجيب إلى القوانين السائدة منذ عصر النهضة ، كما أنها تحطم بألوانها الروح التقليدية الأكاديمية . ولذا فقد تعذر على الناظرين إليها ، حين بقيت فيهم الحيرة ، أن يدركوا الأثر الفني فيها ، لاهتمامهم بمادية الموضوع ، وهو موضوع في نظرهم ذو واقعية مذهلة إن أنت نظرت إليه على أنه « غير مصور فنيا ، وعلى العكس ، فكلما كان الفن بطبيعته قادراً على نقل الواقع فإنه يتلخص من خطر اللا أخلاقية . هكذا الموسيقى ، فهي لا تستطيع أن تهبط إلى الواقعية الطبيعية التي تهدد دائماً فنون التصوير والنحت والأدب بالاختفاء ، وإن هي فعلت ذلك لتهبط إلى العدم . لكنها إذا انضمت إلى فن آخر أكثر واقعية ، فإنها تستطيع ممارسة التسامى وترتفع إلى السمو الذي لم يستطع هذا الفن الآخر أن يصل إليه . . . . ومثال ذلك ما فعله ديوسى ، فقد استعار هذا الموسيقى مقطوعة سان سباستيان من أنوزيو وصورها بأن أضفى عليها من روح أسطورة متريدات (٢٣) . كذا نجد أن الفنون التصويرية ، قديماً وحديثاً ، وتلك التي تستخدم قدراً أكبر من التجريد تتعرض للا أخلاقية بنسبة أقل من تلك التي تسيطر عليها روح تقليد الطبيعة . ولقد كان فن النحت اليوناني في الحقبة القديمة منه ، وفي عصره الذهبي الكلاسيكي أنقى من نظيره في الحقبة الهيلينستية .

### واجبات الفنان

لقد دافعنا عن حق الفنان وقلنا إنه غير مذنب . . . فعلنا هذا في القضية التي أقامتها رجال الأخلاق ضده . لكن هل يعنى هذا أنه ليس على الفنانين في نظرنا واجب ومستولية إزاء الجماهير ؟ طبعاً لا . . . لكن هل يصدر لنا بروتينير هنا أمراً بأن نعود إلى النظام ونعدل من سلوكنا ، ما دامت اللا أخلاقية في نظره « مندججة في مبدأ الفن نفسه ، كما قال ؟ نعتقد أننا إذا

تركنا حبله على عاتقه ، لأخطأنا خطأ هداما في حق العادات الطيبة ذاتها .  
 فنظرا إلى أنه مضطر إلى ألا يتوجه إلى النفس إلا عن طريق إزلة الحواس ،  
 فإنه يجب أن يفرض الفن تحذيراً حكيماً تكون أول بنوده ألا يبحث عن  
 موضوعه في ذاته ، ، فموضوع الفن أو هدفه موجود خارجه وفيما وراءه ،  
 وإذا لم يكن هذا الموضوع أخلاقياً تماماً ، فهو اجتماعي ، وما هذا إلا نفس  
 الشيء ، هكذا تكون للفن وظيفة اجتماعية ، وتكون الأخلاقية  
 فيه هي الضمير الذي يعمل بناء عليه ليثبت أنه قد قام بوظيفته هذه خير  
 قيام ، (٣٤) .

كان لا بد أن يصل برونتيير إلى هذه النتيجة بناء على منطق نظريته ،  
 فهو يميني لأنه وريث بوفالد وجوزيف هي ميتر ، لكنه التحق باليسار  
 المتطرف وبالمذاهب الفنية التي كانت سارية في نظم الحكم الدكتاتورية :  
 فالفن عنده خادم أمين الأخلاق ، والأخلاق بدورها تطابق حالة معينة من  
 أحوال المجتمع . لكن أي شرح نقدمه لهذا الرأي قد لا يكون مجدياً ، إذ  
 نتساءل : هل نحن في حاجة إلى أن نكرر أن القيم الفنية والقيم الأخلاقية  
 نوعان مختلفان تماماً ؟ وأن الجمال يتبع مجالا يخالف مجال الفعالية ؟ وأن الفن  
 بصفته هذه ليس له هدف أو موضوع إلا هدفه وموضوعه هو ؟ إذا نحن  
 رفضنا منحه استقلاله الذاتي قتلناه ؟ إذا كان الحل الذي يقدمه برونتيير  
 حلاً لا يمكن قبوله ، فمعنى هذا أن المشكلة لا تزال قائمة ، وأن الصئان من  
 وجهة نظر الفن غير مسئول إلا عن عمله الفني ، لكنه مادام إنساناً لا يمكن  
 أن يظل غير مبال إزاء كل ما هو إنسان ، فإنه مسئول عن التأثير الذي  
 يمارسه ، وليس من حقه أن يغسل يديه ويتخلص من هذه التبعية . هذا ولا  
 ينبغي أن نخطيء التقدير فيما يتعلق بالدور التعليمي الأخلاقي ، أو الحضاري  
 للجمال ، فهذا الدور يعتمد لدرجة كبيرة جداً على الاستعدادات الذاتية للفرد ،  
 حتى يكون شاملاً جداً وفعالاً للغاية ولقد قال أحدهم : «إنه إذا عود شاب نفسه

على تذوق الأشياء الجميلة ، لتوصل شيئاً فشيئاً إلى أن يخلق من حياته ذاتها عملاً فنياً ، (٣٥) . لكن هذا في نظري تفاؤل مبالغ فيه ، وسلطة الجمال على الجماهير أقل قوة من تلك التي يمارسها على الفرد ، ونحن هنا لا نتفق وما قاله فيكتور هوغو من أن الحساسية إزاء الفن تعني عدم القدرة على ارتكاب الجرائم ، (٣٦) . فليس يكفي مع الأسف أن تفتح متحفاً أو مدرسة لكي تغلق سببنا ، وعلى أي حال فإن مجموع الأفراد الذين يحسن الفن من أخلاقهم قليلون ، و الاعتقاد بأن حب الإنسان للأعمال الفنية العظمى حياً مطلقاً يمكن أن ينقى القلب والحياة ، اعتقاد يكاد يكون خاطئاً على الدوام . فلطالما رأينا أناساً لا حصر لهم قد أحبوا أكمل المقطوعات الموسيقية وأجمل اللوحات الفنية ، وظلوا مع ذلك من الرعاع . فتأثير الفن في تقدم الأخلاق تأثير بسيط جداً ، هذا هو الشيء الذي لم يستطع باخ أو بيتهوفن أو جوته أن يفعله لإخوتهم الألمان . . . فكيف يمكن أن نأمل أن ينجح كوروسيزان ومايس في هذا ، (٣٧) .

لا شك أن التأمل الفني يسكت اندفاعات العواطف فينا ، ويرفعنا إلى درجات عليا يستحيل فيها على الشر أن يعيش . ونجد فيها هدوءاً يتفق ونباتنا الطيبة . ويكفي هذا لكي يؤدي التأمل إلى المساواة بين الخير والجمال ، وإلى ميلهما إلى التقابل تقابلاً مطلقاً . غير أن تحديد موقف أخلاقي حقيقي يحتاج إلى أكثر من هذا بكثير ، ذلك أن الإعجاب الجمالي قصير الأمد ، في حين أن مكافحة ميولنا الرديئة تجري دائماً وفي كل لحظة ، و مذهب الدعوة للنقاء ، يوقف العواطف الجارفة مؤقتاً ، ويحذرنا بجاذبيته السحرية ، ولكنه لا يحاول اقتلاعها من جذورها ، ولا يطهر الطبقات العميقة التي تطفو فوقها الإغراءات وتنقش عليها أخطاؤنا كاملة . وحتى النبل الذي تنقله إلينا رؤية الجمال شيء . ليس له توصيف أخلاقي . وأكثر من ذلك فإنه ابتداء من هذا التقابل بين الطرفين - الخير والجمال - فإن علم الجمال وعلم الأخلاق يسيران خلال

نموهما في غالب الأمر في اتجاهات متعارضة . فالفن له أحد أثرين ، فهو إما ييهر أتباعه دائما لدرجة أنه يطبعمهم بمغزاه الأخلاقي فيها ، وإما يعتقد أنه يتمتع باستقلال كامل ، وبالتالي يبعدنا عن المعنى الأخلاقي أصلا . وبين هاتين القيمتين يقوم توتر لا يمكن تجنبه ولا يمكن حله إلا بالتوفيق بين الاثنين بحيث تكون لإحدهما الكلمة الأخيرة .

ومن واجب الفنان أن يعترف أولا بأن المطالب الأخلاقية تعلق المطالب الفنية ، ولقد سبق أن أوضحنا أن هدف الفن خير العمل الفني ، في حين أن هدف الأخلاق هو خير الإنسان . وما من شك في أنه لكي يكتمل خير الإنسان فإن من الضروري أن يفترض هذا الخير تمتع الإنسان بالجمال الذي تقدمه لنا الأعمال الفنية الجميلة . غير أن هذا التمتع لا يكفي لأنه لا يقدم الخير للإنسان كاملا ، ولا يقدم كذلك ما يعتبر الهدف الأخير في هذا المجال . على أن الحياة الإنسانية تنظم وتسير نحو هدف آخر يتعداها ، هو خير الإنسان كاملا ، تقصد الخير الأخلاقي ، أو الخير فحسب . وصحيح أيضا أن الفن في ذاته يفوق بطريقة ما ، التميز بين الخير والشر ، ويستطيع أن يصنع الجمال من القبح ومن الرذيلة ، لكن مثل هذه العملية لا تتم إلا من أجل الحواس ، وهي أعضاء التأمل الفني التي لا غنى عنها ، حتى ولو كانت مصطبغة بصبغة الفهم العقلي ، والضمير، وقد عرفناه بأنه العقل المنظم لما يفعله الإنسان، لا يقع فريسة لمثل هذا السراب . وينتج عن هذا « أن هناك نوعا من القبح الأخلاقي ، غير الجمالي ، لا يختفي حين لا تعمل الحواس ، لأن ممارسة الشر الأخلاقي تتم لا بالنسبة للحواس ، بل بالنسبة لقاعدة العقل والفهم ، وفي نهاية المطاف للعقل المبدع نفسه . ومعنى هذا أن هناك ما يمكن تسميته ما بعد الجمال وما بعد القبح ، لكن لا يوجد ما يسمى ما بعد الجمال والقبح معاً ، . هذا هو السبب الذي من أجله يسبق الحكم الأخلاقي ضرورة، وفي نهاية الأمر ، الحكم الجمالي ، وهذا هو السبب أيضا في أن

د التمييز بين الخير والشر لا يحدث ، كما لا يحدث بين الجميل والقيبح بالنسبة لمركز معرفة قابل للزوال . ويحدث هذا التمييز حقا بالنسبة لمركز معرفة ثابت هو العقل المطلق ... وبالنسبة لله في نهاية الأمر (٣٨) .

لقد يقول القارىء لنفسه : ما كان الأمر يستحق أن ننفذ آراء برونتيير لكي نجعل من الفن نشاطا تابعا للأخلاق . غير أن موقفنا في هذا يغير موقف برونتيير أساسا إذ لا نعتقد أن الفن لا أخلاقي في ذاته ، بل نعتقد في عكس هذا رغم أنه لا ينبغي أن نثق في الناس كل الثقة وهم مأمم عليه .. وأظن بالإضافة إلى هذا أن حرية التعبير لدى الفنان ليست دون حدود وأنه ليس من حق الأديب أن يكتب كما لو لم تكن لأفواله نتائج نهائية . وأؤكد مرة أخرى أنه لا يمكن للأخلاقية أن تتدخل عند ما يكون الأمر أمر خير العمل الفني ، فإذا لم يكن لكل من الفن والأخلاق عالم مستقل ، فإنهما يظلان عالمين مستقلين ذاتيا ، واتباع الفن للأخلاقية لا يمكن بناء على ذلك أن يكون مباشراً اندماجياً أصيلاً فيه كما هو الشأن في فنون الدعاية التي يدعى الذين يمارسونها أن الفكرة الأخلاقية أو الاجتماعية التي تتضمنها هذه الفنون هي التي يجب أن تهيمن على كل شيء وحتى على الإلهام نفسه فيها . لا يمكن إذاً إلا أن تكون التبعية غير مباشرة ، غير أصيلة فيه ، حتى تساعد على ممارسة النشاط الإبداعي للطاقات الفن والطبيعة الشخصية للفنان ، وحتى يتمكن الفنان من استبعاد هذا المنظر المسرحي أو تلك اللوحة أو ذلك الموضوع . هذا قانون ، إن فهم بهذه الطريقة ، فإنه يحتفظ بقوته ، لكن لا يمكن أن يخضع له الفنانون إن لم يعرفوا ماهيته تماماً : فكلما فرض رجل من دعاة الأخلاق قاعدة أخلاقية صارمة - كما يفعل برونتيير - كلما فسد العمل الفني . والعكس صحيح . ويقول مارتيان بهذا الصدد أن قصيدة يمسب فيها الشاعر أمه لا يمكن أن تكون بالنسبة لنا قصيدة جميلة . وهذا موقف يشبه موقف فنان يحب رفاقه من بني البشر ،

إن هو اعتدى عليهم في عمله الفني فقد هذا العمل جماله وجاذبيته . وهكذا يصبح « احترام النفس البشرية ضرورة تضم فضيلة الفن ذاتها ، ضرورة لا غير عنها قدر عدم استغناء الشعراء عن قاعدة من قواعد الوزن الشعري ، أو قدر عدم استغناء فنان تخصص في النواحي الدينية عن تصوير صورة يمكن أن تؤدي الصلاة أمامها ، ( ٣٩ ) .

وحب الناس، وبوجه خاص حب جمهور المعجبين لفن فنان معين قد يكون أكثر الأمور التي تغضب فلوير . ذلك أنه ، في نظرياته وفي مؤلفاته على السواء ، يخلق التناقض بين الفن والأخلاق استمراراً ، ولا يقتفى إلى مخرج من هذا التناقض . فالعيوب التي أخذها البعض على قصة «دمام بوفاري» ليست في رأي كلها غير قابلة للتنفيذ ، إذ كيف يعاب على المؤلف تصويره للبطلة وهي تتمتع ببعض الوقات بالسعادة الزوجية حتى بعد ارتكابها جريمة الزنا . وكيف يضني عليها جمالاً جسمانياً بفضل هذا الحب المحرم ؟ هل يعني هذا أن الرذيلة يمكن أن تكون جذابة حتى إن هي انتصرت على الفضيلة ؟ ليس من الضروري أن نحل وفاق الجروح العفنة لكي نضمدها، ونعرف أين يوجد العفن حتى نقضى عليه؟ ، إذا لم يستطع القارئ أن يستخلص من كتاب ما ، حكمة أخلاقية موجودة بين طياته ، كان معنى هذا أن هذا القارئ ، أبله، أو أن الكتاب نافه من ناحية الدقة ؛ إذ أن الشيء الحقيقي طيب لأنه حقيق ، والكتب القبيحة لا تكون عديمة القيمة أخلاقياً ، إلا لأن الحقيقة تنقصها . . . إن هذا لا يحدث كما يحدث في الحياة ، (٤٠) . تلك قاعده سليمة فيما يتعلق بالكتب القبيحة . أما ما تبقى . . . أي ما يتعلق بالكتب الأخرى فالنتيجة تتعدى حدود هذا . . . أو إننا بالأحرى نخفي حين لا نتحدث عنها ناحية من نواحي المشكلة ؛ ذلك أن الحقيقة شيء طيب حين يقال قولاً، وبشرط أن يفيد الشخص الذي توجه إليه . لكن ليس الحال هكذا دائماً ، إذ ، لكي نستخلص الحقيقة الموجودة في الحياة أو

في العمل ( الأدب أو النحى ) الذى يمكن تقريبه دائماً من ناحية من نواحي الحياة ، يجب أن يكون القارىء نفسه على أخلاق ويجب أن يكون ذكياً . ويقال هنا إن كل شيء يمكن أن يتصف بالأخلاق الحسنة بالنسبة لذوى الأخلاق الحسنة . لكن هل كل الناس من ذوى الأخلاق الحسنة ؟ وحتى إذا فرضنا أن القارىء من ذوى الأخلاق الحسنة بالغريزة ، فمن غير المؤكد أن يكون ذكياً بما يكفى لفهم الدرس المتضمن فى الأشياء (٤١) يقول فلوير : وفيم بهمنى من الأغبياء ؟ إننا لانستطيع موافقته على ذلك ، فالإحسان يبدأ بالاهتمام بالضعفاء ، وأكثر الضعفاء ضعفا ضعاف العقل ...  
« ومن منكم يستطيع المساس بهؤلاء الصغار . . . »

تتمتع اللاأخلاقية الجمالية فى أيامنا هذه بإقبال شديد ، ولقد كان هذا أثراً من أسوأ الآثار التى تركتها لنا نظرية الفن للفن ، مادامت تعتبر احتقار الناحية الأخلاقية علامة من علامات العبقرية ، ودون أن نذهب إلى هذا الحد ، يعتبرها الكثيرون أساساً من أسس النجاح الفنى . فهاك بول ليوتو مثلاً يقول :

« يجب ألا نهم أبداً بمعنى الكتاب ، من حيث أثره الطيب أو الردى . . .  
أبداً . . . أبداً . . . فلنكتب ما نريد كتابته . . . أما الباقى فلا أهمية له . . .  
وهناك آخرون غير « ليوتو » ، ممن لهم رأى آخر ، إذ يحكى مثلاً عن هنرى بيك أنه مزق مسرحية كتبها كاملة لأنه رأى أن النهاية التى وصل إليها والتى يمكن استخلاصها منها لم تكن سليمة . . . أما كلود فايير فهو يرى فى بساطة أن مهمة الكاتب القصصى تنحصر فى تسليية الجمهور وتوفير الراحة له ، ويضيف قوله : « لكن لا ينبغي أن تكون هذه الراحة ضارة . بل يحسن أن تخرج النفس من الكتابة وقد ارتفعت معنوياتها بدلاً من أن تكون قد ضعفت . . . ولقد ساعدت مذاهب الفن الهادف لدرجة كبيرة جداً فى العمل على القضاء على فكرة عدم مسئولية الفنان وفى إفهامه رد الفعل المحتمل إزاء



أعماله الفنية . ولنذكر هنا أن ستاينسلاس فومية ، قد سئل خلال قضية مشهورة نوقشت خلالها مسألة ما يتركه الأدباء من أثر في الناس ، فأجاب : إن على الأديب أن يتمتع بشرف وشجاعة كبيرين فلا ينشر شيئاً لا يمكنه من الدفاع عن حياته هو ، . ويصرح هرفيه بازان هنا بقوله : ، هل يجب أن أصرح لكم أني غالباً ما ألقى على نفسي الأسئلة لكي أعرف ما إذا كانت كتبتي تنطوي على فائدة ما . . فإن هي بعثت خيبة الأمل لدى الناس ، وجدت عندي الرغبة المتزايدة في أن تفعل ذلك ، . سخرية نجدها أيضاً عند فليسيان مارسو حين يقول : « سوف يهتمي الناس بأن أعتقد أن الصحة الأخلاقية شيء صحيح ، . والحقيقة أن مارسو ليس في حاجة إلى الاعتذار ازاء هذا الاتهام الذي يشرفه ، لأن اعتذاره هذا في الواقع موجود في امتداد الموهبة الفنية ، فالفنان رغم أناقته الشخصية مخلوق يعطى للناس شيئاً ويعطى نفسه لهم . . أليس الإبداع الفني بمتضمن لكشف ما، وفي نفس الوقت تضحية مستمرة لذات المبدع ؟ ألا يتبع العمل الخلقى إن نظرنا له من هذه الزاوية ، من وجود جوهرى يتمتع به الفنان؟

إن القاعدة التي أوصى بها بقراط الأطباء بقوله : « أولاً أبعثوا الضرر ، هذه القاعدة تنطبق على أهل الفن أيضاً . فعلى الفن ألا يؤدي أحداً ، إن لم يكن يفعل الخير . » وإذا كان في استطاعة الفنان أن يعمل عملاً فنياً غير أخلاقي وبقصد سابق ، فالواقع أن هذا النوع من الفنانين نادر الوجود ، والذين يعرفون الفنانين ذوي الأصالة الحققة يعلون هذا . وحتى عندما يحدث ذلك فإن مصلحة المهنة تكون دائماً قادرة على تصحيح هذا البدء السيئ ، بحيث تختفي الإرادة الأولى وتذهب في طي النسيان ، وينتهي الأمر بأن يكون العمل سليماً من الوجهة الأخلاقية . ففي لوحة « الصديقتان » للمصور كوربيه نرى منظرًا من مناظر الحب الممنوع . لكن إذا كان أحد من ساءت نياتهم يستنتج من هذا فساداً فإن كوربيه نفسه ،

وقد سيطرت عليه فنيته كان قد نسي نيته الأولى ولم يعد يتنبه إليها خلال تنفيذ العمل ، بل كان قد انتقل مباشرة إلى الإمكانيات الجمالية . . . وقد ذهبت جزيرة العشق « ليسبوس » (التي صورها) بعيداً جداً لدرجة لا يمكن أن نفكر فيها أو نراها . . . ونحن حقاً لا نرى في اللوحة إلا التوافق العظيم المتكامل بين الألوان وبين الخطوط . ومع هذا فمن الجائز أن يبقى القصد الرديء قائماً كاملاً وأن يسيطر على تنفيذ العمل دائماً ، وهناك أعمال فنية شاء أصحابها أن ينزعوا النقاء عنها وظلت تحمل علامة رغبتهم هذه واضحة ، (٤٢) هذا ، وإن أردنا أن نصدق ما قاله جول رومان ، تعين علينا أن تؤمن ببراءة فلوير حين كتب « مدام بوفارى » وزولا حين كتب « نانا » . . . لكن لا بد أن نرفض الاعتقاد ببراءة أندريه جيد ، لأن « الفسكرة التي كاد يفسد بها الشباب لم تكن بالتأكيـد إلا مبعث سرور عنده » .

لا بالتأكيـد . . . لكن ماذا يعرف جول رومان عن هذا؟ وهل كان رومان يتمتع بالقدوة على النفاذ إلى القلوب؟ إن حب الخير كما نطالب به الفنان يضطرنا ألا نتقدم استخفافاً نحو مثل هذه البئر الخطرة. ولعل من أدق الأمور أيضاً الالتجاء إلى المحاكم في هذا الصدد : ففي عام ١٩٣١ انتحر شاب واتهم أبوه أندريه جيد بصفته مؤلف « غذاء الأرض » بأنه مسئول عن ذلك ، ثم نشر نوع من التحقيق تحت عنوان « مجرم » أو « اتهام على بقتل نفس ضد أندريه جيد » ومنذ ذلك الوقت ونحن نسمع بعض المحامين يلقون بتهمة ترجع إلى أخطاء زبائنهم من الشباب . . . يلقون بها على هذا الأديب أو ذاك . . . باعتباره مسئولاً عن إفساد أخلاقهم . إننا لا نبحث عن تبرئة هؤلاء الأدباء بأي ثمن. فمناك ولا شك منهم من يعتبر مثلاً سيئاً، ومن يستحيل، أو يصعب تحديد مسئوليتهم ، لكن لا بد أن نقول إن تلك المسئولية تناسب وطبيعة الشخص الذي يقع تحت تأثير المؤلف . ألم يعاون راسبو ، ولم يكن ميلاً كما نعلم ، في تحويل كاوديل عن

عبقريته؟ ثم إنك إذا صادرت كتابا ما ، ألا ينتج عن ذلك زيادة عدد قرائه؟ ألا نرى شبابا معيننا يهرول لرؤية الأفلام الممنوعة على من كان عمرهم أقل من ١٦ عاما؟

إننا لا نرى إلى إنكار حق المجتمع في حماية الأفراد من محاولات الفساد، فإذا كانت الدولة تقوم بمنع صناعة الصور البذيئة ومحاربة بيعها فإن لها الحق كل الحق في هذا . أما المشسكة التي تضعها أمام أعيننا الأعمال الأدبية أو الفنية الصحيحة ، فهي مشسكة يصعب حلها . صحيح أن المصلحة العامة تفترض وقف كل ما يضر بالأخلاق العامة وكل ما يدخل في نطاق الأفسكار الاجتماعية الهدامة . لكن لا ينبغي أن ننسى — هكذا يقول مارتيان — إن المصلحة العامة تتضمن أيضاً احترام القيم العقلية المتعلقة بالحقيقة والجمال، واحترام حرية البحث وطاقات التفكير والفكر والعقائد الرابحة . وليست الدولة بمجهزة هنا تجهيزا يكفي للحكم على هذه الأمور ، ولذا فإن عليها أن تقف موقف التحفظ إلا في الحالات العاجلة . والمجتمع هو الذي يمتلك هنا حق حماية أعضائه من التحريض على الشر، وذلك بطريق التعليم وضغط الرأي العام وعمل الجماعات . وتصبح المناقشة الحرة هي أحسن الوسائل حكمة . وأكثرها فعالية في القضاء على معاييب حرية التعبير .

هكذا تستطيع الدولة تجنب الهبوط إلى مستوى قبيح وارتكاب جريمة الظلم ، فهناك مؤلفات كان يعتقد معاصروها أنها لا أخلاقية لدرجة خطيرة، ثم اتضح للأجيال التالية لها أنها من أكثر ما يمكن أن يكون العمل الفني خصوبة وقدرة على التثقيف . فلقد حكم على كل من « مدام بوفاري » و « أزهار الشر » بأنها مفسدة ، ومع هذا فقد « كان من أوضح النتائج التي نتجت عن ظهور أعمال بودلير أنها حولت الشعر الحديث نحو عالم الروح وأنها أيقظت روح البحوث اللاهوتية لدى الإنسان . وهاهي ذى التماثيل اليونانية التي تصور الآلهة لم تعد توحى بعبادة ما . وعلى نفس النمط ، كما

يرى مارتيان أيضاً ، يلاحظ أن ، الناحية الأخلاقية التي قد تمس النفس البشرية في القصص الذي يقدم فيه بروسست اعترافات غامضة ، تتطور وتتحول وتمحى بفعل الزمن ، ولا يبقى منها إلا بعض كشف أكثر عمقا ، عن القلب البشري ، فكلم من الصحيح أن ، المهم أساسا هو عمق التجربة الإبداعية . . وهو كل إدراك لما هو خاف في الإنسان ، مما ينتج عنه من الزمن توضيح يزيد عن ذي قبل للضمير الأخلاقي (٤٣) . أليس هذا أحسن وسيلة يقدم الفن بها خدماته ؟

إن بودلير ، وكذا بروسست على ما أعتقد ، لا يزالان في حاجة إلى قراء يعلمون ببواطن أمور الفن ، والدرس الذي ينبثق عن أعمالهما ، وأعمالها نفسها ، لا تزال في غير متناول الجماهير التي تكاد تكون غير مثقفة . ولذا يتعين علينا أن نكون على حذر ودقة حين يتعلق الأمر بالأعمال الأدبية والفنية الموجهة لعامة الجمهور ، نقصد الأعمال التي تقع بطبيعتها تحت أبصار أوبين أيدي الجميع . تلك الأعمال يجب أن تكون على أكبر جانب من الوضوح الذي لا تستطيع نيات المؤلف أو حياته المشرفة أن تضمنها دائما . فالعمل الفني - لعلنا نذكر ذلك - الذي يتم تنفيذه بكل إخلاص ، يدفع بجذوره إلى أعماق أعماق الإنسان ، بل ويذهب ليرسخ في لاشعوره . فإن كان المنبع غير نقي كان الذي يتفجر منه غير نقي أيضاً . ويلوح في هذا أن الميل الجنسي عند رودان قد صبغ كثيراً من التماثيل التي نحتمها ، عدا الوضع الذي لا يمكن أن يعاب عليه شيء في تماثيل « قبلة » . أما ما عدا هذا التمثال فكل ما صوره رودان تماثيل تشتم منها حرارة تكاد تقترب من اللذة الجنسية عنده هو - هذا في حين أن بيكاسو يتصور وهو يصنع ، لوحة كلوحة « الازدواج » ، تشكيا جادا كهنتوتيا ، عاشقا . ذلك أن الأخلاقية كما نعيشها لا تتقابل دائما وأعماق ما نهدف إليه . ومعنى هذا أن من الممكن أن نجد وسط أحقر الميول الأخلاقية نوحا من التفوق

وحب النقاء في آن واحد . ومن هنا كان الفن مجالا يمكن أن نهرب إليه ونخرج من الآلام .. كما كان الأمر بالنسبة لـ «الأطفال» من أمثال فيون وفرلين .. وعلى عكس ذلك ، يمكننا أن نسمى بعض الفنانين «آباء أسر» أو قسسا طبيين .. رغم أن أعمالهم الفنية تبحث القلق . وذلك لأن الإنسان يميل أحيانا إلى البحث عن عدم النقاء ، ولأن الواجهات البيضاء الناصعة قد تخفى وراءها الدناءة الجذسية التي تتحرك حية ، مكبوتة لا يمكن السيطرة عليها ، فترتمى في الفن لنحصل على تعويض عن كل ما حرمت منه أثناء الحياة ؟ (٤٤) .

إلى هذا النوع من الفنانين ، لا يمكننا إلا أن نقدم نصيحة نأخذها من مورياك : تلك هي «أن ننق المنبع» . ولا أقول إن هذا بالأمر الهين ولا أستطيع أن أتهم الذين حاولوا تحقيق هذا دون أن يتمكنوا .. لا أتهمهم بشيء .. ومع هذا فإن الحل الوحيد هو ذلك الذي ننصح به الأديب أو الفنان الذي يرى أنه يخترق حدود الأخلاق .. ننصح به بأن يغير من نفسه هو ، لا من عمله الأدبي أو الفني . إنها الوسيلة الوحيدة التي يتمكن بها من أن يبدع نوعا آخر من الأعمال الفنية النابعة من ضميره الخالص ، والتي يحل بها الاحتكاك القائم عنده بين الفن والقانون حلا مستندا إلى الحرية وهنا تندفق غريزة خصبة ، عميقة نظيفة ، لا تقبل القمع ولا تحوى قذارة . وما من داع هنا حقا لأن نعتقد كما يفعل أندريه جيد أن «المستنقعات وحدها هي الخصبة» ، أو كما يفعل بروسست ، إن العبقرية تنفجر بقوة فوق أكوام الرذيلة (٤٥) . والحقيقة بالأحرى هي إذاً أن الرذيلة تعيش رغم المظاهر المتناقضة ، في أرض لا تيسر نمو النشاط الإبداعي . أليست الميول الدخيلة لدى الفنان هي القناة التي تتكشف له الأشياء خلالها؟ إن السم الأخلاقي الذي يفسد قوة الرؤية الفنية هو بعينه الذي يفسد مؤكدا قوة الإبداع في بطنه . ولعل أشد أنواع السم حقيقة وأجملها سم

لا يؤثر في النفس المظلمة لأنها لا تلقت إليه ، مادام هذا السم قد أفسد قوة الرؤية الفنية مقدما. وما من شك في أن نواحي الضعف والمرضية التي نجدها في أعظم الأعمال الفنية وما كان منها فاسداً حقيراً لن يجد في هذه الحالة تبريراً لوجوده . وتدلل الحقائق على كل حال على أن التحول إلى الخير أو نحو الله لم يؤدي إلى نقص الموهبة لدى الفنانين جميعاً بنفس الدرجة . ويذكر مارتيان هنا على سبيل المثال وللتدليل على صحة هذا كلاماً من طومسون وهو بكنز وشسترتون و . ت . س . ايليوت ويلوي وكلوديل وجامس وسبيجريد أوندسيت وجرتروود فون لوفوروبرنا نوس وماكس جاكوب . . ومادامت الفلسفة حالة من حالات الخلق الأدبي فلقد كان من الممكن أن يذكر مارتيان اسمه لو كان أقل من هذا تواضعاً .

## الفصل الثالث

# الفن والهيأفزيقا

اصبح الشعر منذ قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا بالنسبة للشعراء وأكثر من أى وقت مضى بمثابة وسيلة للمعرفة ، بل ولأرفع أنواع المعرفة ، الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق . ولعلنا نذكر أن فيكتور هوغو كان يعتبر نفسه « ساحرا » و« نبيا » ، كما كان نوفاليس يجعل من نفسه أختاوأما لفيلسوف ماوراء الطبيعة . فقد كتب نوفاليس ، في تعبير يكاد يكون هو بعينه تعبير بودلير . . كتب يقول : « إن الشعر هو الواقع المطلق ، لأنه أكثر القول شاعرية وأكثره واقعية ، (١) . وقد رأينا أن نيرفال كان يريد « خرق الأبواب العاجية » ، ورامبو « أن يجعل من نفسه راني الغوامض ، وعالما أعلى ، حتى يصل إلى المجهول » ، ويرى مالارميه بدوره أن الشاعر هو « الرجل الذي كلف بأن يرى رؤية سماوية ، (٢) . أما سان بول رو ، فهو يحتاج لإزاء الدين « كانوا عبيدا للعادة فرفضوا المخاطرة بنفوسهم والذهاب لغزو آفاق ذهبية جديدة . . . كما لو لم يكن الشاعر مكتشفا عظيما لما هو مطلق » ، (٣) .

والوسائل التي استخدمها الشعراء في هذا متباينة ولكنها غالبا ما كانت مشوبة بالشك ، فنما الحلم والتمثل والتنويم والحلل العصبي و«خلخلة الحواس جميعا» . . . غير أن الهدف كان دائما هو بعينه ، تقصد معرفة ما لا يقبل المعرفة ، واستيعاب ما لم يستوعبه أحد ، كما قال لوتى : « أن يكون الشاعر في الجانب الآخر . . . في الجانب الآخر من الأشياء كلها » ، (٤) .

وسارت السريالية في هذا الطريق . ولقد قال بريتون حقا بعد ظهور حركة « داداء » : « إننا لم نعد نرى هذا العالم كما هو » (٥) ، وحين أخذ بريتون بمجد الشعر ، نسمعه يقول : « أيتها الطبيعة . . إنه — ( الشعر ) — ينكر علاماتك . . أيتها الأشياء ، ماذا تمهه خواصك . فالشعر لا يعرف الراحة مادام لم يضع يده الناكرة للحقائق على السكون كله ، (٦) لكن السريالية كما يراها بريتون هكذا ، وهي تفعل هذا ، تقصد إلى أن تحل نظرة أكثر حقيقة محل النظرة العمالية والعلمية ، وإلى أن تضع واقعا نائرا هو واقع الرغبة واللاشعور ، موضع الواقع اليومي التافه . إن شاعر المستقبل هو الذي سوف يأخذ على عاتقه لأول مرة ودون ضيق ، استقبال النداءات التي تتدافع فيه من أعماق النفوس ونقلها للآخرين ، (٧) . نداءات بعيدة ولا شك ؛ إذ أن هناك « سهما يشير الآن إلى اتجاه هذه البلاد ، ولم يعد الوصول إلى الهدف مشروطا بآلام المسافر » (٨) . ولذا لم يعد الشعر يكتب بالكمال الشكلي ؛ بل إن هدفه هو معرفة المجهول والتعريف به . ولا شك في أن « الفن لا ينبغي أن يكون متطفلا على الحقيقة » ، و « أن من الضروري أن تظل القصيدة غاية في ذاتها » . لهذا كان الرجل الذي أراد آراجون وبريتون تحيته وبصفته أول شعراء عصره ، هو الذي أضاف قوله : « ماذا يهم أكثر من ذلك ؟ النجاح في تنسيق أقوال معروفة وألفاظ اختيرت بشيء يزيد أو يقل من الدقة والمهارة ، أم الأصداء العميقة الغامضة التي تأتي من حيث لا ندرى وتعيش حياة في أعماق هوة ما ؟ » (٩) .

وقد أعطت الفنون الأخرى ، سواء تلك التي تأثرت أم لم تتأثر بالسريالية ، مثل هذه الحقائق . ألم يبحث أكثر المصورين تجربدا عن وسيلة تمكنهم من تصوير تناسق خفي معين في قلب الطبيعة وفيما وراء النقلة المباشرة ؟ ألم يكن هدفهم كما قال « كلى » : أن يقتربوا درجة أخرى



من قلب الخليقة ، ؟ الواقع أن فن التصوير قد تأثر بالشعر ، ورمال في نفس الوقت نحو اقتسام الموسيقى حقوقها . ولقد أصبحت الموسيقى منذ يتهوون مرغمة على الدشايك مع الميتافيزيقا ، حيث عملت على إدخالنا في آن واحد إلى مجال أسرار الروح وأسرار الحياة الكونية . وهكذا أصبح العمل الفني عربة تحمل معزى وسرا ورسالة . وهي رسالة - لا بد من أن نوضح هذا - ذات بناء مطابق لشكلها ، متميز عن «محتواه» المعنوي أو المذهبي رغم أنه لا ينفصل عنه . هناك إذا معرفة جمالية نابغة من ذاتها . . ويكون الفن بهذا وسيلة خاصة تستولى على الإنسان استيلاء . ولقد تحدثنا عابرا عن هذه النقطة وقد حان الوقت لأن نتعمق فيها . ولا بد لنا لكي نفعل هذا من الاستعانة بآراء فيلسوف .

### علم الجمال هنر بيرسون

لم يكتب بيرسون كتابا طرق فيه مشكلات الفن بوجه خاص ، ومع ذلك فهو كثيرا ما يشير في مؤلفاته إلى هذه المشكلات ، بحيث تجد عناصر علم الجمال عنده متفرقة ، يكفي تجميعها - بل ويمكن أن نقول أكثر من ذلك ، فهو يرجع إلى علم الجمال دائما لأن نظرتة للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان ، هكذا أصبحت فلسفته كلها في هذا المعنى نظرية في علم الجمال . ولعل الحكم الذي أصدره خاصا بأحد سابقيه ينطبق عليه هو تماما ، فهو يقول : « إن فلسفة السيد رافيسون كلها مشتقة من الفكرة القائلة بأن الفن ميتافيزيقا مصورة ، وإن الميتافيزيقا عبارة عن تفكير في الفن ، وإن نفس الوجدان الذي يستخدم استخداماً متبايناً هو الذي يخلق الفيلسوف العميق والفنان العظيم » (١٠) .

والميتافيزيقا بالنسبة لمفكر يريد أن يخلص لتجربته لا يمكن أن يكون

لها هدف إلا استيعاب الحقيقة كما هي . ومع ذلك فاستيعاب الحقيقة يستحيل على قدراتنا العادية للمعرفة ، فالأفكار التي يشكها العقل المطلق نادرة ، فقيرة جدا بالنسبة للثروة التي تأتي من معطيات الحواس ، فالإدراك العقلي يأتي عرضا حين لا تعمل الإدراكات الحسية ، (١١) . غير أن الإدراك الحسي العادي ليس بوسيلة أكثر ضمانا من الإدراك العقلي حين نريد أن نعرف شيئا ، لأنه يعتمد على التفكير العقلي الذي يتبع بدوره ضروريات الحياة العملية ، فالتفكير العقلي يرمى أولا إلى صنع أشياء ، (١٢) وبذا لا يحتجز الإدراك الحسي من الأشياء إلا ما كان منها على علاقة باحتياجاتنا ومشاكلنا ، ومعنى الإدراك الحسي أن تستخلص من مجموع الأشياء ما يستطيع جسدك أن يعمل بها ، (١٣) .

وحيث إن التغير الذي يحدث في الأشياء المدركة لا يمكن أن يكون في متناول حواسنا فإن إدراكنا الحسي يثبت الحقيقة المتحركة، ويحدد الخطوط الخارجية التي تحدد الأشياء الملموسة، ويوقف تطورها ليجعلها ثابتة وقابلة للاستخدام اليدوي ، والإدراك الحسي معناه تجميد الحركة ، (١٤) .

وأخيرا فالإنسان يعمل في المجتمع، والمجتمع مشيد على اللغة، ويتحمل الإدراك الحسي رد فعل هذا، والعالم لا يظهر لنا إلا من أشد نواحيه سطحية وأكثرها تقليداً إذا نظرنا إليه من خلال الألفاظ الشائعة لدى الجميع والأفكار العامة التي تتضمنها هذه الألفاظ .

وهكذا يقوم بين الطبيعة وبين أنفسنا ستار سميك . ونسأل : هل هناك من أمل في أن نمزقه ؟ لقد ألقى « كانت » على نفسه هذا السؤال وأجاب بالنفي ، على أساس أن معرفتنا للأشياء تشكل بشكل تفكيرنا نحن .

ومن هنا نقول إنه لكي نصل إلى جوهر الظواهر فيما وراء الظواهر ، لا بد لنا أن نتخلص من تفكيرنا المنطقي ، وأن ندرك بلا إدراك ، ونفكر دون أن نفكر . ويرجسون لا يقبل هذه الهزيمة ، فيقول إن من الجائز أن تكون النسبية في معرفتنا للأمور راجعة إلى التعود أو الروتين ، أو إلى الميول الناجمة عن احتياجاتنا وعن صنعتنا ، باعتبارنا حيوانات صانعة للأدوات ، أكثر من رجوعها إلى شكل التفكير العقلي عندنا . وهنا ، وفي هذه الحالة يبقى أمامنا مشروع نجرب فيه أنفسنا ، ألا وهو أن نذهب للبحث عن التجربة من منبعها ، أو بالأحرى من فوق هذا التحول الذي يمثل عنده التجربة في اتجاه الفائدة لتصبح هي التجربة الإنسانية ، (١٥) . ومعنى هذا أن نترك ونحن أمام الواقع كل فكرة خبيثة للاستغلال والاستيلاء على شيء ما ، حتى نخلق لأنفسنا نفساً طيبة ونظرة نقية تخلو من كل طمع ، وحتى يسقط القناع الذي يشوه تلك الحقيقة ويتكشف العالم في حقيقته المطلقة . هذه المعرفة الميتافيزيقية حيث لا يتوسط شيء بيننا وبين الواقع ، ، وحيث تصبح الإدراكية « مباشرة » ، والفهم مباشراً والمعرفة اتصالاً وتقابلاً بالمصادفة ، (١٦) . ومعنى هذا في اختصار أننا « نعود إلى الإدراك الحسي . لكنه ليس هو ذلك الذي تشوّهه وتخلق جوهره أعمالنا في الدنيا ، بل هو ذلك الإدراك الذي أصبح نظيفاً ، معدلاً ، وقد تمدد فأصبح مساوياً لأحجام العالم ، (١٧) .

على أن كون هذه المعرفة بعيدة عن الخيال أمر يعطينا عنه الفن دليلاً يكاد يكون تجريبياً ، فالواقع أن هناك أناساً وظيفتهم منذ قرون أن يروا وأن يعرضوا طيفاً ما لانراه طبيعياً . هؤلاء هم الفنانون : إذ ما الذي يهدف إليه الفن إن لم يكن أن يرينا في الطبيعة وفي العقل ، فينا وخارجاً عنها ، أشياء لم تكن تعرض لحواسنا وضميرنا بوضوح؟ وما هو دور الشاعر

والقصصى؟ إهما، كلما سارا في الحديث قدما، تظهر لنا فروق في العواطف والأفكار كان من الممكن أن تتمثل عندنا منذ مدة طويلة ولكنها غير مرئية، مثلها مثل الصورة الفوتوغرافية التي لم يتم تجميعها بعد. لكن وظيفة الفنان لا تظهر بكل وضوح كما تظهر في ذلك الفن الذي يهتم أكبر الاهتمام بالتقليد، أقصد فن التصوير، فكبار المصورين أناس لهم في الأشياء نظرة أصبحت، أو ستصبح هي بعينها نظرة الناس جميعا، فلقد رأى كوررو وتيرز ضمن كثيرين.. رأيا في الطبيعة نواحي لم نكن نلاحظ وجودها من قبل (١٨).

والعرفة الجمالية، تقدم لنا نموذج المعرفة الميتافيزيقية وشكلها الأولى. والحقيقة، أن الفن سواء أكان تصويرا أو نحتا أو شعرا أو موسيقى، لا هدف له إلا إبعاد الرموز المقيدة عمليا والدموميات المقبولة تقليديا واجتماعيا، وبالاختصار كل ما يخفى الحقيقة، ليضعنا وجها لوجه أمام الحقيقة نفسها. وهكذا يصبح الفن مدخلا عظيما للفلسفة، ويصبح الفنان هو الرجل الذي يشير إلى الطريق لبيئته لفيلسوف ما وراء الطبيعة، وذلك بفضل تصوفه المنقى الذي يعطى عنه هو مثلا يحتذى. حقا إن «الفن ما كان توكيدا إلا لرؤية أكثر مباشرة للحقيقة، لكن نقاء الإدراك الحسى هذا يتضمن قيام قطيعة بين الإنسان والتقاليد المعروفة ذات الفائدة ويتضمن انعداما للهدفية أو للصلحة المتأصلة التي وجدت لنفسها مكانا في الحواس وفي الضمير. هذا النقاء هو الذى يجعل من هذا الرجل مصورا، ومن ذلك شاعرا أو موسيقيا. يحدث هذا بحيث إننا إذا أسمينا الانفصال عن الحياة العملية مثالية، وأسمينا الرغبة في الاقتراب قدر الإمكان من الواقع واقعية، فلا بد أن نقول «إن الواقعية تكون في العمل الفنى، في حين تكون المثالية في الروح، وإن العود للاتصال بالحقيقة لا يتم إلا بفضل المثالية والاستمرار فيها» (١٩).

إذن يكون الفرق بين الإدراك الجمالي والإدراك العاى فرقا جذريا ، فهذا الأخير بصفته «مساعداً لنا حين نفعل فعلا ، يقوم بعزل ما يهمنا عن مجموع الحقيقة، ويرينا الشيء الذى نستخلصه من الأشياء أكثر من أن يرينا الأشياء نفسها ، فهو يقسمها ويصنفها مقدما ويدهمها بطابع معين مقدما ، فلا نكاد إلا أن ننظر للشيء ، ويكفيها أن نعرف إلى أى طبقة ينتمى هذا الشيء ، لكن كلما ابتعدنا عن هذا الاتجاه ، ظهر أناس ، وكان ظهورهم حدثا عارضا عظيما ، أناس يقل ارتباط حواسهم وضمائرهم بالحياة عن ارتباط أولئك الذين لا يتمتعون إلا بإدراك عاى . أولئك قوم نسيت الطبيعة ربط قدرتهم الإدراكية الحسية بقدرتهم على العمل . فإن هم نظروا إلى شيء ما ، رأوه من أجل الشيء نفسه لا من أجلهم هم . . . ولو أنهم لا يدركون بالحواس من أجل القيام بفعل ما ، بل لأنهم يدركون من أجل الإدراك . . . من أجل لاشيء . . . ومن أجل اللذة » (٢٠) . وبتعبير آخر يكون الفنان بالمعنى الحقيقى ، لا المجازى لهذه الكلمة « عديم الانتباه ، أو بتعبير أدق ، يكون رجلا تحول انتباهه عما تقدمه له الدنيا ليفيد منه فى نشاطه الفنى ، ويكون رجلا قادراً على ممارسة انتباه من نوع آخر ، هو ذلك الذى يصور من خلال العمل الفنى انتباه الفيلسوف ، ويمكنه انتباهه هذا من إدراك كم من أكبر من الأشياء ، وإدراكها إدراكا أعمق بوجه خاص » (٢١) . وتكون الموهبة التى تجعل منه فنا ، فى نهاية الأمر ، هى تلك الصفة الإدراكية الحسية الخاصة ، التى نسميها : طهر العين وبراءة الروح ، أى « تلك للطريقة العذرية ، إن صح التعبير ، فى الرؤية والسمع والتفكير » (٢٢) .

على أن رؤية الحقيقة الحية كما فهمناها لا يمكن إلا أن تختص بأفراد ، والفن ، على عكس العلم ، « يهدف دائما إلى الفرد ، على أنه لا يهم حين

ننظر من أجل الفعل فحسب إلى فردية الأفراد، فهي تفوتنا كلما كان من غير المفيد ماديا أن ننظر إليها. وحتى عندما الملحظا ونميزها ( كما يحدث حين نميز بين رجل وآخر ) فإن الذي يحدث هو أن العين لا تدرك الفردية ذاتها، أي إنها لا تدرك التناسق الأصلي للأشكال والألوان الخاصة بالفرد، بل إنها تدرك خاصية واحدة أو اثنتين، تكون مهمتهما تسهيل التعرف عمليا على الفرد. . والأمر في هذا يختلف حين يتعلق بالفنان المصور، فالمصور يتعلق بالألوان والأشكال، وحيث إنه يحب اللون للون، والشكل للشكل، وحيث إنه يدركهما حسيا من أجلهما، لا من أجله هو، فإن الذي يراه في الأشياء هو الحياة الداخلية لها. . يراها تظهر شفافة من خلال أشكالها وألوانها. . ومن قبيل أولى يصبح عمل الشعراء فرديا. فالشاعر الذي يتغنى به الشاعر هو حالة نفس. . حالة نفسه هو، وهو فحسب، ولكن تكون أكثر من ذلك. . أما الموسيقيون، فلاسوف، يخفرون أعمق من هذا، فهم يلتقطون، أوزانا معينة للحياة وللتنفس. . ومن الأفكار والمشاعر ذاتها. . ويفعلون هذا طبقا لقانون يتغير بتغير الأشخاص من حيث نشوة كل منهم، ومن حيث آلامه وآسيبه. . والأديب القصصي أو المسرحي لا يخرج عن هذه القاعدة، إذ بما لاشك فيه أن الشخصيات التي يبدعونها في أعمالهم توظف فينا صدى معين، وعالم مختلطا به أشياء غامضة كانت تريد أن تكون ولكنها من حسن حظنا لم تكن، لأن الذي يضعه القصصي والمؤلف المسرحي تحت أبصارنا هو سير النفس والنسيج الحي من المشاعر والأحداث. . نقصد أنه يضع شيئا يظهر مرة فحسب، دون أن يعود أبدا. . فما من شخصية غريبة في ذاتها مثلا أكثر من شخصية هاملت، (٢٣).

إن الحياة الداخلية للكائنات، بما هي عليه من فردية وواقعية بالذات لا يمكن أن تكون شيئا آخر - هكذا يرى بيرجسون - إلا الزم

الخلقى الذى يوضع مادتها كلها ، مادتها التى تتوالد عن طريقها بنفسها وباستمرار . ومهمة الفنان هى التعبير عن هذه الحركة ، وتلك الدفعة وهذا الميل نحو التوالد فى الزمنى الخلاق استمرارا ، والفن الخلق يهدف إلى تصوير فردية النموذج، ولذا فهو يبحث خلف الخطوط التى نراها عن الحركة التى لا نراها ، ويبحث خلف الحركة نفسها عن شىء هو أكثر سرية وغموضا . . نقصد التمية الأولى والأمانى الرئيسية للشخص ، (٢٤) . ويزداد العمل الفنى جمالا كلما أدخلناه فى الحياة الخاصة لهذا العمل الخلاق ، إذ أن الجمال يفتنى إلى الشكل ، ولكل شكل أصله فى حركة ترسمه . وما الشكل إلا حركة يتم تسجيلها ، (٢٥) . ولذا لا يكون الجمال جميلا دون الرشاقة ، حيث تظهر الحركة قبل أن تختفى ، وكألو كان تحققها يسير نحو التحقق . لهذا أيضا كان الفنان الحقيقي الذى يعود إلى منبع نشاط الكائنات لى يستوعب دفعها بدرجة أعلى ، إنسانا « يصور الجهد التجديدى للطبيعة بطريقته هو » (٢٦) . ذلك الجهد الذى يشترك فيه الهاوى المتذوق للأعمال الفنية الحقة بدوره أيضا . ألا تفترض القراءة بصوت مرتفع مثلا أن القارىء يتفق ونبضات نفس ما ، وأنه يتداخل متسللا فى حركة ما ، وفى « تمبو » حياة ما ؟ بهذا لن يكون فن القراءة ، حكمة حكم جميع الفنون ، دون تشابه بقريحة الفيلسوف . . إذ ماذا تريد القريحة إن لم يكن « استعادة وجود حركة التشكيل الفنى ووزنه ، وأن تعيش من جديد هذا التطور الإبداعى باندماجها فيه اندماجا أساسه الجاذبية بين طرفين . . عندما يكون القارىء قد اختار صفحة من صفحات الكتاب الأكبر . . الدنيا » (٢٧) .

هكذا نكشف فى وضوح أكبر طبيعة هذه المعرفة الجمالية ، باعتبارها مقدمة للمعرفة الميتافيزيقية ونموذجها . فهى لا يمكن إلا أن تكون شكلا من أشكال الجاذبية التوافقية لأنها تقف موقف اللضد من الإدراك الحسى

النفعى ، وترتبط بالأشياء من أجلها هي ، لا من أجل المصلحة التي يمكن أن نحصل عليها . ويعرف بيرجسون القرينة الفلسفية بأنها « التوافق الذي تنتقل عن طريقه إلى داخلية شيء ما لنقابل فيها ما هو وحيد في بابه ، وبالتالي ما لا يمكن التعبير عنه » (٢٨) . وما هذا إلا خطوة يسيرها الفنان عادة ، والفنان كالفيلسوف « لا يطبع شيئاً ولا يأمر أحداً ، بل إنه يبحث عن إيجاد التوافق بينه وبين الواقع » (٢٩) وبفضل « صداقة طويلة الأمد ، بينه وبين الواقع ، يتمكن من الحصول على أسرار هذا الواقع هو أيضا . ليس أثر الأعمال الفنية الجميلة هو أن يخلق لدينا الاستعداد للاستقبالية ؟ إن هدف الفن هو تنويم القوى النشطة ، أو بالأحرى القوى المقاومة في شخصيتنا ، والوصول بنا هكذا إلى حالة من الليونة الكاملة التي نحقق فيها الفكرة التي تقترح علينا ، والتي يجرى فيها التوافق بيننا وبين العاطفة المعبر عنها (\*) . هذا توافق معنوي ولا شك يفتى قطعا على توافق جسدي ملموس ، إذ أن الوزن النفعى الذي يفرض على الجسد ، في جميع الفنون ، وحتى في التصوير والنحت والبناء ، يلعب دورا رئيسيا . وحيث إن « قدرتنا على الإدراك الحسى تجد نفسها وقد أخذت يورجها هذا النوع من التناسق ، فما من شيء يستطيع أن يوقف انطلاق الحساسية . على أن هذا التناسق لا ينتظر أبدا غير سقوط العقبة لكي تتحرك مشاعره توافيقا (٣٠) .

والتوافق معناه تقبل الإنسان بكل كيانه للهزة الآتية من أعماق الأشياء . بحيث نقول إنه عندما يبدأ أى عمل فن عظيم توجد الحركة المشاعرية عند نقطة البدء هذه . لكن عن أى نوع من المشاعر نتحدث ؟ قطعا لا نقصد هنا المشاعر العامية التي تبعث القلقلة إلى النفس لأنها تحدث تبعا لرؤية الإنسان بصورة ما ، أو لتفكيره في فكرة ما يكون من السهل تسميتها ووضعها

(\*) التعليقات المباشرة ص ١١ وقد سبق لنا أن أوردنا هذا النص بصدد الشعر ولكن مع إيراد تصويبات ذات أهمية .



في تصنيف معين . أما المشاعر التي نقصدها فهي تختلف تماما عن تلك لأنها هي التي يتم كشفها واكتشافها من واقع أصل إبداعات الفن، كما يتم اكتشاف أشياء عدة من واقع أصل الفكر الفلسفي والأخلاقي والعلمي . إنها إذاً مشاعر لا تحرك النفس في جزئها السطحي ، بل هي التي ترفع الأعماق ذاتها من جذورها . إنها نوع بعيد عن أن يكون أصله تمثيلا مصورا ملموسا ، لأنها تسبق كل تمثيل ، وتفعل هذا لأنها هي بذاتها « مليئة بالتمثيلات التي تتشكل بالمعنى المعروف . . بل مليئة بتشكيلات - تستخلصها أو تستطيع استخلاصها من مادتها وعن طريق تقدم عضوى (٣١) إن أى شخص حاول أن يجرب نفسه في الكتابة الأدبية يمارس تجربة هذه المشاعر فوق العقلية ، « التي كان يعتقد أنها غير قابلة للتعبير ثم أرادت أن تعبر هي عن نفسها » (٣٢) - ولصالح وجدان وتحقيق الاتهام بين الفكرة وموضوعها ، يكون هذا الشخص « قد انتقل فجأة إلى شيء يظهر له في آن واحد ، واحداً ووحيداً ، شيء يعمل بعد ذلك على أن يستعرض نفسه كيفما كان على شكل مفاهيم عديدة . وشائعة تصاغ مقدما في الألفاظ ، . هكذا تتولد المشاعر من الاتصال الوثيق بالمعطيات الداخلية والخارجية . . وتصبح عاطفة « وحيدة في نوعها ، تقفز في نفس الشاعر . . وفيها نقط قبل أن تهز نفوسنا نحن . . إنها هي التي يخرج منها العمل الفني . . ولم تكن إلا مصالبا ضروريا للإبداع ، (٣٣) .

إن الشيء الذي يسمى « إلهاما ، لا يمكن أن يكون غير هذه المشاعر الحركية التي تتولد عنها الأفكار والأشكال . . إنها نفس تريد أن تتجسد في جسد ، وهي التي تنحصر مهمة الفنان في ترجمتها . . وهي التي يرجع إليها دائما خلال تنفيذه للعمل الفني . ، أى شيء يمكن أن يكون ذا بناء مشيد ، أى شيء يمكن أن يكون أكثر مهارة في التشييد من إحدى سيمفونيات بيتهوفن ؟ غير أن الموسيقى كان يصعد ، خلال قيامه بالترتيب

وإعادة الترتيب والاختيار - وهو يفعل هذا على المستوى العقلي - . . . كان يصعد نحو نقطة تقع خارج نطاق هذا المستوى العقلي ، لبحث فيها عن قبول أو رفض ، عن اتجاه أو إلهام : وفي هذه النقطة توجد عاطفة لا تنقسم ، عاطفة كان العقل المفكر يعاونها بلا شك على التعبير تعبيراً واضحاً بالموسيقى ، لكنها عاطفة أشد قوة وحياء من الموسيقى ومن العقل المفكر نفسها . وكان على الفنان ، كلما أراد الرجوع إليها ، أن يقوم بجهد يشبه ذلك الذي تقوم به العين عندما تعيد نجماً إلى الظهور بعد أن يكون قد دخل لتوه في ظلام الليل ، ( ٣٤ ) . ألا يتمين على الهاوى أيضاً أن يقوم بمثل هذا الجهد ؟ أليس فهم العمل الفني حقاً هو العثور على العاطفة الأصلية ، وهي منبعه والبؤرة غامضة ينساب منها ، العثور عليها فيما وراء الألفاظ والأنغام والألوان والخطوط . عندما ننظر إلى لوحة صورها ليوناردو دافنشي ، ألا يلوح لنا أن الخطوط المرئية لوجه رسمه في هذه اللوحة تصعد نحو مركز حقيقي يقع خلف اللوحة ؟ يكشف فجأة ذلك السر الذي لن تنتهي من قراءته وقد اجتمع في كلمة واحدة . لن تنتهي من قراءته جملة جملة في هذا الوجه المليء بالأناز ؟ إن المصور قد وضع نفسه في هذا المركز . وهو إذ يترك الرؤية العقلية البسيطة عنده تسير كما تسير ، وقد تركت هذه الرؤية في تلك النقطة ، إذ هو يفعل ذلك ، يعثر على النموذج الذي كان موجوداً تحت بصره ، خطأ بعد خط ، ( ٣٥ ) .

على أن التعبير عن المعرفة النقية التي تظهر واضحة كالنهار في هذه اللحظة الإيجازية التي تتحرك فيها العاطفة ليس بالأمر الهين ، نظراً لأن عادات الإدراك الحسي والإطارات الشكلية التي تصب فيها الأفكار المعروفة واللغة تعوق حركتها هذه . فالشاعر الذي يدعى ، مثلاً ، وصف حركة نفسه تخونه الكلمات أكثر مما تخدمه . ذلك أن الكلمة بإطارها الخارجي المعروف ، الكلمة الجافة التي تحترق ما هو ثابت ، شائع ، وبالتالي ما هو غير

شخصى فى انطباعات الإنسانية . . . هذه الحكمة تدوس بأقدامها الانطباعات الرقيقة ، قصيرة الأمد ، التى يتصف بها ضميرنا الفردى ، (٣٦) إذ كيف يعبر عما يراه أو يشعر به وحده بالفاظ يستخدمها الناس جميعا ؟ ولقد كان عليه إذا أن ينقش كلماته وأن يخلق أفكاره ، لكن لن يسمح له هذا بنقل ما يريد إلى الغير ، وبالتالي لن يسمح له بالكتابة ومع ذلك فإن الأديب يحاول تحقيق ما لا يقبل التحقق . إنه يذهب باحثا عن العاطفة البسيطة ، عن الشكل الذى يمكنه من خلق مادته هو ، ويتعامل مع ذلك الشكل لينتقل إلى حيث يقابل أفكارا كانت قائمة أصلا ، وكلمات موجودة فعلا ، ووقائع اجتماعية معروفة ، (٣٧) . وهكذا يستخرج من العاطفة والشكل والمادة إمكانيات جديدة تنأتى عن طريق الكيفية التى يعاملها بها ويفرضها عليها ، وعن طريق الترتيبات النجمية التى يخضعها لها ، ولا بد له حين يفعل ذلك من أن يقسو على الكلمات ، ويستخرج بالقوة معناها ومغزاها وما من طريقة أخرى لدى الشاعر تمكنه من تخطى حدود اللغة ، ومن تنسيق لغته هو ، ومن النجاح إن تمكن من الوصول إلى تلك الطريقة .

#### اعترافات رئيسية

تقابل آراء بيرجسون فى غالب الأحيان والتحليلات التى قننا بها إلى هذه اللحظة . ولكن لا يدعى أن نسى التحفظات التى رأينا أن نأتى بها كما فعانا فى الفصل الخاص بالموسيقى . وصحيح أن هذه المناوشات لا تزيد على كونها لعبة أطفال إزاء النقد الأسامى الذى يشبه علم الجبال كما يراه بيرجسون : فالفن لا يمكن أن يكون فى جوهره رؤية — كما يقول بهذا مؤلف « المعطيات المباشرة » ، — بل هو قبل كل شىء خلق . ولقد كانت هذه هى الفكرة المستترة التى سبق أن عبر عنها هنرى ديلاكروا ، وهى نفس الفكرة التى قال بها حديثنا الأستاذ بايير من حيث التنفيذ الدقيق .

أما عن مالرو فإنه يبدو كما لو كان نوعاً من « بيرجسون في اتجاه مضاد » . على أنه وإن لم يكن قد هاجم بيرجسون بالذات على قدر علمنا فإن هذا التضاد بينهما يتضح على الأقل مما يقول به شارحوه :

إن القول الأولي الذي يسرد في هذه الناحية المؤكدة هو أن الفنان لا يعيد تصوير الحقيقة كما هي ، ولا ينقل النموذج كما هو . لكننا نساءل : ما تكون الفائدة من كونه يرى أحسن من الآخرين ما لا يبحث عنه ليقلده ؟ ليس الأمر أمر معرفة الطبيعة أو التعريف بها ، بل هو صنع لوحة أو تمثال أو قصيدة أو مقطوعة موسيقية لها كيائها وتبريرها الخاص . ويقول لنا مالرو إن « الشرفة القرمزية في لوحة ، لبار الصغير في ملهى الفولى بيرجير » التي صورها مانيه ، عبارة عن بقعة من الألوان ، مادتها هي المادة التصويرية ، لا المادة الممثلة في الطبيعة ، ( ٢٨ ) . وعندما صور الفنان جوجان لوحة « الحصان الأبيض » لم يكن هذا الحصان أبيض ، بل إنه يرتوى وقد وقف إلى جانب حصان أحمر في مستنقع بنفسجي يحفه طريق لونه بنفسجي فاتح . إن مانيه وجوجان لا يخضعان في هاتين اللوحتين لرؤيتهما ، بل إنهما يخضعان للمتطلبات التشكيلية . ونفس الشيء نقوله في الفن الأدبي . إذ عندما يصبح فاليري في ديوان الجببانة البحرية قائلاً :

أيتها الكلبة الرائعة ، أبعدي عابد الصنم

عندما يقول فاليري هذا ، لا نستطيع القول بأن هذا البيت يرجع في شيء إلى الطباع شعر به فاليري وقد ارتد إليه في انتعاشه الأولي ، فما حدث في لحظة من اللحظات إن كان البحر المتوسط في نظر الشاعر كلبه تمحرس قبوراً يزورها أحد هواة الصور الرمزية ، ( ٣٩ ) .

لا نتحدثن إذاً عن تكشف العالم عندما يكون الأمر أمر خلق عالم آخر ، أو إن صح القول أمر عالم أعلى لعلاقة تذكر بينه وبين ذلك الذي يقع

تحت الحواس .. يقول ماير : « إن للفن حقائقه ، بعيدة عن الواقع الذى تكشفه البديهة ، وهو نتاج عمل أكثر منه نتاج رؤية ، وجوهره العمل ، فإن كان الفنان يبق وقد تعود الواقع ، فذلك بالقدر الذى يبين به الفن أن هناك فى الأمر مادة وإنسانا يعمل . وهكذا يعطى الفنان لنفسه حق قيادتنا بمبدأ عما هو قائم . ومهمته هى إنكار الواقع بقصد إعادة بنائه ، (٤٠) . هكذا تصبح فائدة الشخصيات الأسطورية أن تمكنتنا من أن نفهم أن الفن « يتجه بطبيعته نحو عالم آخر . . والأسطورة ، كالفن ، تدخل فى نطاق الفعل ، وهى تعنى أن الفن يظل مقبها فى مكان ما هو خيالى ، (٤١) .

على أن العالم الخيالى للفنان ليس أثر آمن آثار وظيفية معينة للرؤية، ولكنه من آثار أسلوب معين — هكذا يرى مالرو. فلم يكن جوجان يرى الأشياء أمامه وكأنها لوحات بارزة، ولا سيزان كأنها أحجام، ولا فان جوخ كأنها حديد مزخرف، (٤٢)، بل إنهم اخترعوا أسلوبا، وهذا الأسلوب وحده يحدد معالم عالم ما هل تظن أن المصور الانطباعى كان يكتشف الطبيعة لأنه كان يخرج من قاعة التصوير إلى خارجها؟ أبدا . . إنه كان بالأحرى يكتشف وسائل تعبيرية جديدة كالضوء والوزن والنغمية . . أى الأسلوب . فالمنظر الطبيعى عند رينوار مثلا وسيلة لحسب يقتبس منها على أكثر تقدير العناصر التى يخلق منها عالمه ، « وكانت رؤيته هى نفسها صنع عالم ينشئه فى قرارة نفسه ، وينتمى إليه هذا الأزرق العميق الذى كان يستعيده من الأفق العريض ، صنع عالم أكثر منه طريقة ما ينظر بها إلى البحر ، (٤٣) . وهذا بمعنى « أنه من الخطأ الاعتقاد بأن الفن الحديث هو الأشياء التى نراها من خلال الطبيعة الخاصة بنا ، لأن من الخطأ أن يكون طريقة يتبعها البصر ، (٤٤) فلا تبحثن فيه عما قد يسمى نقاء النظرة ، لأنه عملية غزو لأسلوب معين . وكل فنان عبقرى يكتشف بأسلوبه لا بنظره تعبيره هو عن العالم ، (٤٥)، وبذا فلن يكون الإبصار هو الذى يحدد الأسلوب ، بل إن العكس هو الصحيح ،

بمعنى « أن إِبصار الفنان يكون رهن إشارة أسلوبه ، لا أن أسلوبه في خدمة إِبصاره ، » (٤٦) .

فكل فن ، إجمالاً اصطناع ، لا ينبغي أن نطلب إليه مهادنة إدراك حسي مباشر للأشياء ، في حين أن وظيفته تنظيم منظر لا تكاد تكون الأشياء فيه شيئاً . وهو يتضمن عملاً يقوم به « رجل - مغناطيس ، يستخدم وسائل الغرض منها جذب الناظر والمستمع إلى شباكها . فالمصور والموسيقى يلجآن إلى طريقة خاصة يستخدمان إمكانياتها لأقصى حد مستطاع ، لكنهما لا يدعيان بأى حال من الأحوال بأهما ينقلان الواقع نقلاً وحتى الشاعر حين يعثر على « الانطباعات الدقيقة الهاربة للضمير ، لا يفعل هذا إلا بمساعدة وسائله هو ، فإن هو تخابث مع الكلمات ، أو عمل على معاملتها بالقسوة ، فليس ذلك بقصد تطهير النص الذي يكتبه شعراً من جميع الوسائل التقليدية المعروفة بقصد فرض تقاليد جديدة هي تقاليد فنه هو ، » (٤٧) . هذه وجهة نظر سبق أن حدثنا ودافع عنها بقوة الأستاذ بايير ، حيث قال : « إن الفن قبل كل شيء سحر . . . وتنفجر أعمال السراب في كل عمل فني تصويري . إنه عمل ساحر ، مليء بالغرائب والمعجزات ، وما من شك أننا نجد فيه انعكاساً للحقيقة ويراد أن يكون هذا الانعكاس مطابقاً لها ، لكن لا يحدث هذا إلا بكل ما تفعله المرايا من خداع . . . والأمر أمر إنشاء مظهر مطلق ، » (٤٨) .

وبعد مدة ، يعود الأستاذ بايير إلى هذه الفكرة فيضيف قوله : « إن العمل الفني يتقدم لنا على هيئة تجميع الأناز التي يتركها خيال الشاعر البناء . وهذه هي حقيقته الجمالية . . . وحقيقته بالضبط هي مظهره ، وكل عمل فني مظهر . . . وظاهرة (٤٩) . إنه لعبة حاو ، وسراب بمهارة ، وخداع عجب ، وكذبة جميلة . . . وحيث إنه كذلك ، كيف يمكن أن يكون وسيلة للوصول إلى حقيقة ما في ذاتها ؟

إذا لم يكن للفن إذن مذهب وهدف ينحصران في معرفة الأشياء معرفة دقيقة ، فإن البعض يرى أن سيكولوجية صحيحة للإدراك الحسى تكفى لإقناعك بهذا . إن بيرجسون يجهد نفسه عبثاً لتنقية الرؤية تنقية شديدة تصل إلى حد استئصال كل عامل ذاتى منها . لكن الحقيقة أن الإدراك الحسى النقى الخالص غير موجود ، والإدراك الحسى كما ذكرنا ، متفتحة في هذا مع هنرى ديلاكروا ، يعنى البناء . وأن تدرك حسياً شيئاً موجوداً أمر يتضمن اختيارك لهذا الشيء وقرار تتخذه بذلك . ونحن نمنح للشيء قيمة الواقعية بالرجوع إلى طريقة معينة نتبعها نحن ، وبالاندماج في عالم ما ، (٥٠) هذا قانون لا يمكن أن يتخلص منه الإدراك الجمالى ، حتى إذا أراد الفن أن يكون على أكبر قدر من الواقعية . وإن تصور الخطوط المحددة للنموذج بكل ما يمكنك من إخلاص ودقة وتشدد أمر لا يمكنك عمله إلا إذا شيدت بنفسك الوضع المميز للشيء ، وإذا اخترعت الشخصية أو الشيء ونظمت الصورة في إجمالها مع إعطاء أهمية معقولة لكل تفصيل فيها ، (٥١) والمثالية ، إذ نفكر فيها من هذه الزاوية لا تقل خطأ عن الواقعية . فالفنان لا يكتفى بتقليد مثل أعلى ، أو جوهر مختلف خلف المظاهر ، كما أنه لا ينقل المظاهر تماماً ، فالشجرة التى يصورها المصور ليست كما أرادها شوبنهاور تلك الشجرة التى تعيش خارج الزمان والمكان ، التى لا توجد بينها وبين هذه الدنيا علاقة ما ، بل إنها الإدراك البصرى لوجود ملموس إلى ما لا نهاية ، يبينه الفنان ابتداء من قريحة ما . فليست إذاً هناك شجرة بالمعنى الحقيقى ، بل الموجود هو ترددات الحساسية كلها تبعاً لما تشير إليه الطبيعة وتقدمه ، إشارات تكون بمثابة دعوة لحركة تتحرك بناء عليها المزايا المميزة للشجرة ، أكثر منها تلك المزايا نفسها . ولن تكون هناك إذاً معطيات ما ، بل إن هناك خلقاً يتم طبقاً لموضوع معين . وبالاختصار فإنه يمكن أن تكون هناك معطيات جمالية دون رؤية الفنان نفسه . وما رؤية الفنان هذه فى ذاتها إلا العمل الفنى ، (٥٢) .

ومن وجهة النظر هذه لا يمكن للحاسة الشخصية للذاتية للفنان أن تتمتع بأى امتياز ، فنحن لا نصل إلى مادة النفس بنسبة مباشرة أكثر من وصولنا إلى مادة الأشياء ، إذ أنه « لا بد من مسافة معينة لكل رؤية ، بل ونجرب فنقول . . . « لا بد من مسافة معينة لكل اتصال تلاصقي ، (٥٣) وبالتالي فأنا لا أستطيع مهما يكن الجهد المبذول أن أتقابل وكياني العميق ، وكل تفكير أقوم به يفترض وجود « انفصال بين العارف والمعروف ، لدرجة يصبح معها التقابل المطابق بينهما هو بعينه القضاء على التفكير نفسه . فالعلاقة بين «الآنا والآنا» ، كالعلاقة بين الآنا والأشياء هي إذن « علاقة خطيرة ، أكثر منها «الدماج تصوفي» ، (٥٤) لهذا لا يمكن لآزمن الذاتي للفنان أن ينقش كما هو زمن عمله الفني (٥٥) ، فزمن العمل الفني « ينتظم طبقا لمراحل أخرى . . . وهذا الزمن التأمل يفضي على الزمنية السلقائية . . بحيث يصح المشيد مطابقا للباشرة دون أن تتمكن من فصله عنها . والملاحظ حقا أننا لا نعرف فنونا زمنية ، ونحن لا نعرف أصلا إلا فنون الوزن» (٥٦) ، والوزن لا يلتصق بما يعيشه الضمير التفكيرى ، وهو ليس تلك « الديناميكية الإنسانية ( كما اعتقد بيرجسون ) التي تمكننا وحدها من أن نلص الواقع » ، بل هو « نظام غير مستمر ، وتتابع ضربات ولا يوجد إلا في العلاقات التي يساندها هذا التتابع » (٥٧) « ودعوة نفس الشيء تحب ما يفعله الآخر» (٥٨) . ومن هنا فإننا إذا أدركنا «حس الديمومة» في إطار الوزن ، لوجدنا « أنه لم يعد مباشرا . وينتج عن هذا أنه «فضل رعاية الفنان ، يعدل وزن العمل الفني أحلاما لن تكون أحلامه هو» (٥٩) وحتى الموسيقى نفسها التي يتصورها البعض كأنها تعتق نبضات الديمومة بأقرب ما يمكن أن يكون القرب « لا تستطيع دون وساطة زمن محدد الأسلوب أن تمسك بأوزان معينة من الحياة بصفتها قانونا يعيشه الفرد» (٦٠) .

فما من شيء أشد غرابة من هذا الإدراك الحسي النشط ، الإبداعي غرابة



وبعداً عن وسيلة الكشف الطبي المباشر ، (٦١) هذه . . التي يدعو لها بيرجسون . وما من شيء كذلك أبعد من هذا التوافق الذي يوضع الاندماج بين الشخص المدرك والشئ المدرك ؛ ذلك أنه — كما يؤكد الأستاذ بايير — يتضح أن حدس الفنان ذو طبيعة عقلية ، لا غريزية ، وهو حدس لا يمكن أن يلمس الأشياء ذاتها ، بل إنه يتكون من «تجريد موجه» ، وتحليل يتم في صفات ومزايا . وهكذا «يقوم العمل الفني بإذابة الموضوع ، تقصد نموذج الأصيل لتحل محله مجموعة مشكلة عضوية من علاقات» (٦٢) . وما الفن إلا « هذا العالم الرفيع المكون من علاقات » (٦٣) ، ولون ما تعزله عن باقي الألوان لن يكون جميلاً مهما يكن نقاوته ؛ إذ لا بد له لكي يغنى أن يجاور لونا آخر ، هكذا الأمر بالنسبة « لهذه النقطة البيضاء ، الأكثر بياضا من بياض أقل درجة في البياض » التي نجدها في كتاب « الفيليب » فالجمال في عيني هو هذه العلاقة نفسها ، وهو موجود قبل وجود أي «عمل فني أممي» هكذا لا يمكن أن تكون الحاسة لدى الفنان بالذات مجرد أداة تسجيل بل هي « عضو مقارنة » (٦٤) وقبل ان يكون المنظر قد ظهر على اللوحة ، تكون عين الفنان قد نظرت من خلاله واستخلصت بشكل جزئي أمام الطبيعة نفسها ، اللوحة العامة بما فيها من بروز وتجميع وعودة وحساب متزن للكتل المكونة له ، وتلك الخطط الهاربة أو العائدة ، وذلك التناقض المتوازن بين القيم ، وهذه الوحدة المكونة للضوء ، وهذا الربط بين العناصر الواضحة ، وذلك التسلسل في الظلام ، وتقسيم الانعكاسات والمتوازيات . . . وهنا يدخل العقل المنفكر نفسه في التجربة وهو الذي يهيم على المقارنات (٦٥) .

لاشك أن الإدراك الحسي لدى الفنان يتميز عن الإدراك العادي . ولقد قدم لنا الأستاذ بايير الدليل على ذلك ، وما رو يؤمن بهذا أيضا حيث يقول : إن النظرة اللامبالية التي يلقها الرجل العادي على الفن ترتبط بما يفعل

أو يريد أن يفعل، (٦٦) . وهكذا نجد صياد السمك الصيني ، الذي لا يعرف فن التصوير لا يرى رسم الأمواج بأسلوب صيني ، بل يراه بصفته صياداً ، أى بصفته رجلاً يحصل على الأسماك أو لا يحصل عليها ، . ومع ذلك فإن القول بأن الإدراك الجمالي غير خاضع لنشاط عملي أمر لا يعنى أن نتفق مع بيرجسون في اعتباره هذا الإدراك غير مرتبط بأى نشاط ، وفي اعتقاده أن هذا الإدراك استقبالي لحسب « فرؤية الرجل غير الفنان تكون غير مثبته عندما تتعلق بمنظر إجمالى ، وقوته عندما تكون متعلقة بمنظر أخاذ ولا يمكن أن تتحدد إلا حين تكون مرتبطة بفعل ما . أما رؤية الفنان فهي تتحدد بنفس الطريقة مع فارق بسيط هو أن الفعل الذى يقوم به هو التصوير ، . وعلى ذلك فإن عملية التصوير تنحصر كما نعلم فى خلق أسلوب . وبالتالي فإن من غير المهم أن ننظر إلى طريقة استخدامنا للأشياء ، بل إن الأشياء نفسها تكون عديمة الأهمية . وإذا تخلص إدراك الفنان من الحاجة ، فإن هذا لا يحدث بغرض الحصول على معلومات غير هاذفة عن الطبيعة . ويكون الإدراك إذاً « مشروطاً بحسب بعالم الفن ، (٦٧)

لكن ما هو ذا، أخطر اعتراض على ذلك: إن الخطأ الرئيسى الذى ارتسب به بيرجسون ، والذي تتفرع منه الأخطاء الأخرى كلها هو أنه يخلط بين الفلسفة وعلم الجمال أحياناً . . . يخلط بينهما بل ويجمعهما فى إطار واحد . فهو يرى أن هدفهما واحد ، وأن طريقتهما واحدة ، ويعتقد أن كليهما مكلف بأبعاد أفكار فوق واقعية تسرق الواقع والحقيقة ، بقصد اختراق مجال المعرفة ليصل إلى الحقيقة العارية ويفاجىء «الأصل المتحرك للأشياء ، بوصوله إليه بلغته . فإن فهمنا الأمر على هذه الصورة ، لأصبحت الميتافيزيقا علماً يدعى إمكانه الاستغناء عن الرموز «مادمناء» لا نستطيع تمثيل الزمنية عن طريق الصور ، (٦٨) .

ومهما يكن من أمر نستخلصه هو أنه إذا كان هذا هو دستور الميتافيزيقا، فإن

دستور الفن يختلف عن ذلك ، لأن الفن لا يعيش إلا بالصورة وبالرموز ، فهو لا يكتفى فحسب بأن يقبل في تطوره قيام مدارس الفكر والأساليب والأذواق التي تقوم بالوساطة ، (٦٩) ، بل إن كل عمل فني ينجم عنه عبارة عن تمثيل لشيء لا يتميز عن طريق تمثيله . ولقد كرر لنا فوسيون ألف مرة أن المعنى في الفن هو الشكل بعينه . ونحن نقول مستخدمين طريق التعادلية إن المعبر عنه في الفن يتجسد تجسيدا بالتعبير نفسه ، وإن الهدف فيه لا ينفصل عن الوسائل ، وإن الهدف لا يمكن أن يكون شيئا آخر غير الإنتاج المنظم لهذه الوسائل ومن هنا كانت أدوات الفن هي التي تجعل من الفنان أسيراً لها . . وما يسمى « ستار الكلمات » الذي يتحدث عنه الفيلسوف هو الذي يصنع طبيعة الفن كلها في الحقيقة . فالفن يتضح لنا في هدفه ، ويضع جماله بالذات في نسيج لغته . . ومن المحال أن نبعد هذا الستار . . وإن أنت مزقته تكون قد قضيت هلى الفن ، (٧٠) .

إذا لم يكن بيرجسون قد كتب نظرية في علم الجمال إذاً ، فذلك لأنه — كما يرى الأستاذ بايير — « لم يكن بقادر على كتابتها » . وحين أخذ يبحث عنها ، وجد نفسه رغماً منه أمام فلسفته هو ، (٧١) . فالحقيقة أن علم جمال ما ، ينمو في إطار حواس الإبصار التأمل لا يمكن إلا أن يفرق عاجلاً أو آجلاً في الميتافيزيقا ، كما تنتهي الأنهار إلى البحار . ذلك أن الميتافيزيقا تأمل بالإطلاق ، ومتى تكونت حرمت الفنون من علة وجودها . ألم يعترف بيرجسون نفسه بهذا ؟ « فإذا جاءت الحقيقة تدق أبواب ضمائرنا ، وإن نحن استطعنا الدخول إلى مجال الأشياء واتصلنا بها وبأنفسنا ، لأصبح الفن عديم الفائدة ، أو « لأصبحنا جميعاً فنانين . إذ أن روحنا تهتز في هذه الحالة باستمرار مع اهتزاز الطبيعة » ، (٧٢) . لكن ماذا تكون قيمة فن ما دون أن تكون هناك أعمال فنية ؟ وماذا يمكن أن يكون الفنان إن لم يعمل ليبتج هذه الأعمال ؟ هذا هو الحائظ الذي يرتطم به كل علم الجمال الظاهري ، لا يبحث إلا في أن يرى وأن يعرض نفسه للرؤية ويدعى أن في إمكانه

إعادة الكشف عن العالم بدلا من تصويره فنيا ، وينسى د أن عالم الأشكال يذوب حالما لا يفكر فيها النشاط الجمالي ، ، وحالما يأخذ الفن في اتباع حقيقته المستقلة ذاتيا وبمجرد د أن تصبح سعادة الفنان في الانتصار لا في الخلاص ، (٧٣) . ولقد جرب أفلوطين هذا حين أخذ يبحث عن الجمال وحين وصل إلى قمة المشوة فترك رؤية العين و د انفصل فجأة عن الأشياء ، ليأمل في المفهوم عقلا . ومع هذا فقد كان أفلوطين صوفيا متصوفا . ويرسون الذي يدين له بالكثير ، مثله في هذا ، ومن هنا كانت كارثة الغرق التي قضت على علم الجمال عنده . انظر إذا واسكت ، فما إن يصل الفنان إلى قمة طبيعته التأملية ، حتى يقضى على الفن (٧٤) :

هكذا يكون توجيه علم الجمال في طريق الواقع معناه د خطأ في دخول العالم الذي تريد أن تعيش فيه . إننا نقرب هنا من حقيقة المشكلة ، فالامر هو أن نعرف لمن تكون الأولوية ، للقيمة أم للوجود . . لمبحث القيم أم لمبحث الوجود . . للإنسان أم للطبيعة ومهما يكن المذهب الذي يخلقه بيرجسون لنفسه عن الواقع ، فإنه - أي بيرجسون - يظل في مجموعته من أنصار مذهب د الجوهرية ، ، لأن جهده التفكيرى يرمى إلى معرفة الأشياء كما هي عن طريق التأمل الجمالى أو عن طريق القرينة الفلسفية . لكن ماذا تكون د القيمة ، داخل هذه النظرية ؟ يرى الأستاذ باير أنها تختفي ، إذ يقول د إن كل المستويات المتسلسلة تسلسلا طبقيًا تلغى نفسها بنفسها ، وللإدراك الخالص قيمة إدراك خالص آخر ، . ومع هذا فالفن ينتقى ويفضل ويقارن ويرفع هذا الشيء لا ذاك د وإذا كان الفن يمنع الخلود للخطية ، فذلك لأنه رأى أنها تستحق الخلود، وهو وسيلة د لإعلاء الشيء الذى ينتقيه ، . مثال ذلك أن جمال بطول المسرحية المأساة لا يأتى كما يفترض بيرجسون من أنه يحجب في وضع النهار مشاعر دافعة ترقد في

أعماق كل منا ، بل إنه يأتي من أنه يجسد قيما تتعلق وترتبط بها حماسي وأهداني لما حرمت منه ، (٧٥) .

وبالاختصار فإن «الفن من معدن القيمة وليس من معدن الوجود» (٧٦) لأن الكائن هو الشيء المعطى ، في حين أن القيمة هي الشيء المبدع وإذا كان علينا أن نكتشفها فإنه ليس علينا أن نصنعها مادامت قائمة ، فإذا ما تم امتصاص القيمة في الوجود ، وإذا ما تطابقت القيمة مع الوجود ، ذاب الفن في التصوفية ، واستقال الإنسان أمام الطبيعة وتنازل عن حقوقه . وهكذا يكون المغزى النهائي للفن إذن هو أن الإنسانية تؤكد وجودها فيه بصفتها خالقة للقيم . ولقد سبق أن اقترح هـ . ديلاكروا هذا فقال : «إن العمل الفني ، شأنه شأن الفعل المغنوي أو الأخلاقي ، ترجمة واضحة لحركة العقل واتجاهه نحو سيادته ونحو اكتماله ، وهو يتمتع بقيمته لأنه يفتح منه ، (٧٧) . ويعود الأستاذ باير بقوة إلى هذا فيقول «إن حركة إنسانية تسكن عالم الفن ، وإن صح التعبير ، هي عبارة عن صعود روحى دؤوب للنوع ، (٧٨) ، ألا يمكن أن نعتقد أننا نسمع في هذا قولا صادرا عن مالرو؟

### نقر النقر

قد يصل الأمر بمثل هذا التحقيق في آراء بيرجسون إلى القضاء عليها لأنه — أي ذلك التحقيق — قاس لدرجة كبيرة . لكننا مستعدون وما زلنا أن نبعث الحريق في نظريات بيرجسون . ليست الحقيقة العميقة ، أو على الأقل ليست وحدها هي ذلك التطور المادى الذى لا يفتأ هذا الفيلسوف أن يعود إليه . إن نظريته في البدئية وفي الإدراكية لا يمكن أن تقبل دون قيود ، ومع كل فإن كل ما يقال عن وحول علم الجمال البيرجسونى لا يمكن

أن يبعث إلينا الرضا . فالعمل الفني ليس بمثابة « مظهر ، فقط ، بل إن له سمكا وكثافة وجودية . ويقدم لنا شيئا لنعرفه ، وتدل على هذا تجربة الهواة الذين لا يعلمون العلم حقه ، إلى جانب ما يصرح به الشعراء والفنانون عادة .

لنبدأ أولا باستبعاد بعض أنواع النقد التي لا يصحبها تبرير كاف . يقال إن « هدف الميتافيزيقا هو الوضوح الخالص ، لا الفن . هذا هو اللا منطق الذي يدين به بيرجسون ، (٧٩) والحقيقة أنه ليس من المؤكد أن بيرجسون مذنب في حق المنطق ، فكتاباتهِ متباينة لحد كبير ، فالبدئية الفلسفية نفسها — إن نحن صدقناه — عبارة عن « حركة فكر ، أكثر منها رؤية تحمل معها وضوحها المؤكد ، وهي أكثر من هذا أيضا عبارة عن اتجاه حركة (٨٠) . إنه على أية حال لم يدع يوما بأن الفن يستطيع الاستغناء عن الرموز ، بل إنه قال أيضا بعكس ذلك : « إن البدئية الفلسفية ، بعد أن تكون قد اتجهت في اتجاه البدئية الفنية ، تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير ، وتصطبغ بالحيوية قبل أن تتفرق على شكل صور ، في حين أن الفن يعتمد على الصور ، (٨١) .

إننا لا نرى أن مثل هذا الرأي من شأنه أن يعرض الفن للخطر وأن يزعج به في الميتافيزيقا . لأنه إذا كان بيرجسون يرى « أنه إما أن يكون الفن عديم الفائدة ، وإما أن نكون جميعا فنانيين ، وذلك بفرض أننا نعرف كل الأشياء مباشرة وبالتمام ، فإن هذا الغرض لا يمكن أن يتحقق ، وهو يعرف هذا جيدا . ويصرح الأستاذ باير بقوله : « إن الفن يتميز ، بطاقة خاصة تسمح بالتجسيد ، وحتى الظلام الذي يخيم على الوسائل الفنية للتنفيذ ، هي التي تصنع التماسك القائم بذاته للفنون ، (٨٢) . هذا صحيح جدا لكن لا يلوح أن بيرجسون قد أنكر ذلك .

ومن الأمور التي لا يمكن إقرارها أيضا ذلك الاتهام الموجه لمؤلف

« التطور الإبداعي » من حيث إنه لم يقدر قيمة الخلق الإبداعي لصالح الرؤية ، في مجال علم الجمال . واقد توقع بيرجسون هذا النقد ورد عليه مقديما ، فقال : هل يقال إن الفنانين لا يرون بل إنهم يبدعون ؟ هذا حق ، لكن إذا كان الأمر هكذا فحسب ، فلم نقول عن بعض الأعمال الفنية إنها واقعية ؟ (٨٣) . سؤال شائك ، ذلك الذى يتعلق بالواقع فى الفن . لكن بيرجسون لا يجد له حلا فى الإطار المثالى الذى يتحدث فيه الأستاذ باير .

واقعية العمل الفنى فى نظره ليست مستقلة استقلالاً ذاتياً كاملاً . وهى لا توجد فى التماسك الداخلى للعمل الفنى وحده ، بل كذلك فى العلاقة المضبوطة التى تقيمها الأجزاء مع الكل ، وهى تتضمن إشارة للطبيعة باعتبارها نموذجاً ومخزناً للجمال لا ينضب معينه . « ولدنيا عمل فنى أغنى بكثير جدا من دنيا أكبر الفنانين » ، ومع هذا فإن أكبر الفنانين ليس بأقل قدرة على الخلق بكل ما فى هذه الكلمة من قوة ، فهو يضيف فعلا إلى الطبيعة أشياء جديدة وبفضله يأتى إلى الدنيا شىء جديد غير منتظر . لهذا فنحن ننتهى بأن نجد من الواضح أن الفنان يخلق المحتتمل فى نفس الوقت الذى يخلق فيه الواقع وذلك عندما ينفذ عمله الفنى ، (٨٤) . كيف إذأ والحال هكذا أن يقال عن بيرجسون « إن الأعمال الفنية بالنسبة له معطاة — وهى الطبيعة لا يبقى منها إلا أن نكشف عن نواحيها المتحركة — وهذا ما يتميز به الفنان . . وكل ما يعمل من الفن خلقا يفوته إدراكه ، (٨٥) .

ومن المؤكد أن بيرجسون يفضل من الأساليب ما يسميه أسلوب الرشاقة ، ويعتبر الفن ، كالرشاقة ، وسيلة للإغراء . وهو فى هذا يدين لعصره وثقافته ولأستاذة رافيسون . لكن « ليس بالإغراء تبهرنا مصورات «الموزاييك» التى قدمها رافين ، ولا العالم الجهنمى الذى قدمه جوياء» (٨٦) . اعتراض ذو مدى تافه . . . إذ ما هو الإغراء وما هو الإبهار فى الواقع

اللهم إلا أنهما جنسان من نوع واحد؟ إن لوحة «موزاييك» لرافين لا تجذبنا بنفس الطريقة التي تجذبنا بها لوحة «أيدواينو»، ولكنها تجذبنا بنفس درجة الثانية. هكذا يصبح تحليل العاطفة الجمالية كما يقدمه بيرجسون مقبولاً في جوهره. وليس من الخطأ أن ندرك من خلاله وجود حواس عضوية تتعلق بالحركة وبالارتياح وبالحيوية — ويقال إن هذا غير صحيح في أعمال جويبا وجريكو ورامبرانت، وإذا كانت الكاتدرائية القوطية لا توحى لنا بالدفة العليا فإن الكنيسة الرومانية «تجمدنا» (٨٧) لكن أعتقد أن في هذا مبالغة، فالأسلوبان القوطي والروماني يخضعاننا لوزن ما، ولو أنه في كليهما يختلف عن الآخر. وهل يمكن أن نحكم على لوحات جويبا وجريكو ورامبرانت بأنها جميلة إن هي لم تقدم لنا شعوراً لطيفاً رغم فعل «الصدمة» التي توحى بها. وإن هي لم تبعث فينا لذة حين ننظر إليها؟ هناك ولا شك لذة ولذة.. أنواع مختلفة منها. كما أن هناك أنواعاً مختلفة من الانفعالات، وأعتقد أن بيرجسون قد أخطأ حين قال إن اهتزازات الروح ترجع إلى أي خلق فني. «وهل يمكن أن يقال نفس الشيء عن الكتابة الموسيقية الضيقة المنتظمة الشديدة التي قدمها باخ؟ (٨٨) . لم لا؟ الأمر كما نذكر أمر انفعال عقلي خالص، بل وانفعال فوق العقلي.. ففي أي شيء يختلف هذا الانفعال عن عبقرية باخ؟

مع هذا، فإنه يكفي دفاعاً عن بيرجسون. ولناخذ المعركة لحسابنا ونعد إلى قلب المشكلة. أن يكون الفنان المصور شيئاً آخر غير المصور الفوتوغرافي أمر نعرفه تماماً، فالنموذج لا يعود إلى الظهور على اللوحة، كما يعود الرسم المشكل من الواقع؛ والعمل الفني لا يمكن أن يكون قطعة قماش فحسب، (٨٩) .

لكن ماذا يمكن أن نستنبط من هذا؟ هو ببساطة ما نعرفه من



أن ليس هدف الفن أن يمثل مظاهر الأشياء ونواحيها العادية السطحية . فإذا ابتعد الفنان عن مصاحبة هذه المظاهر السطحية ، وغير أشكال الأشياء ، بل إنه إذا تخلص من كل تقليدية مباشرة لمسيراه أمامه ، فإن هذا السلوك يعنى ، لا أنه يخضع لما يتطلبه التنفيذ التشكيلي فقط ، بل كذلك أنه يعبر عن حقيقة أعمق يكون قد أدركها في مجال خارج عنه أو في داخل قرارة نفسه . والفن — عدا عصور الانهيار — كان دائماً يهدف نحو حقيقة مصاغة في لغة الحواس ، بل إنه يتخطى حقيقة الحواس ، وتطور فن التصوير الحديث لا يناقض ذلك ، وهو يتميز بالرغبة في التعبير المباشر عن عالم أكثر واقعية ، عالم متداخل في السكون وفي الفنان ، عالم هو في آن واحد وبلا انفصال محسوس وروحي . . . يعبر عن هذا العالم دون الالتفاف حول التمثيل النقلي ، ويعبر عنه أكثر مما ينكر العالم الخارجي . إذ لا يهم أن نتعرف الشيء الأصلي أو لا نتعرف . ولا يهم أيضاً ألا يكون الحصان الأبيض ، الذي صوره جوجان أبيض ، أو أنه يرتوى بالقرب من حصان أحمر . فالحقيقة المقدسة ، كما يقول كلوديل (٩٠) حقيقة — تفهم من خلال المجال الداخلي ، للبصير كما يقول رودلف ، ولذا فهي أثبتت وجودها أحسن مما تثبتته نسخة واقعية جافة . ويقول الأستاذ باير إنه إذا كان للفن مذهب فإن هذا المذهب ان يكون شيئاً آخر غير فلسفة نجاح العمل الفني (٩١) . نعم — و — لا — لأنه : الا يمكن أن يكون الفن إلى جانب هذا فلسفة على أكبر درجة من الإخلاص ؟

والفنان — كما يقول الأستاذ باير أيضاً — لا يفكر في أن يعرض علينا شيئاً ، لكن هذا الشيء ذاته يكاد يرى ، (٩٢) . أظن أن في هذا مبالغة واضحة ، فكم من المثالين والمصورين والأدباء القصصيين والشعراء قد كرروا بألف طريقة تلك الفكرة التي قال بها فلوير : « افقاً عينيك وأنت تنظر ماويلا ، لاشك أن النظر طويلاً لا يكفي ، فالنظرة ذاتها ليست عملاً

فنيا . لكن لا بد من أن تكون النظرة نقطة البدء . وإلا فلم يبق الفنان طويلا أمام نموذجه ليديره ؟ إن من السخرية الادعاء بأن الانطباعيين لم يدرسوا قائم لوحاتهم وسط الطبيعة ليروها رؤية أحسن ما يمكن أن تكون الرؤية .. وما هذا الادعاء إلا لأنهم في الحقيقة اخترعوا لنا أسلوبا . والقول بأنهم مارسوا أكبر قدر من الحرية إزاء النموذج ، وبأنهم صوروا أجمل مناظرهم كاملة متكاملة داخل غرفة التصوير ، قول لا يمنع من أنهم أول الأمر قد وضعوا الزيت في عيونهم ، كما قال رينوار . فنحن إذن لانستطيع أن نوافق على تأكيد من هذا النوع : « إن الفن يتقدم أمام الواقع وقبلة ويخفيه بستار ، وذلك بكل وسائل سيره الداخلي ، وبكل قوى الإنتاج عنده ، (٩٣) .

لقد كان الأستاذ باير أكثر إلهاما ، مهما يكن غموض تلك الاستعارة التي استخدم فيها « المرأة » بعد كل من أفلاطون وفنشي وستندال وبروست وعلى قدر علمي ليست المرأة ستارا . . « مرآة محطمة ، لا تعكس إلا بعض أجزاء . مرآة لا يعطى عليها إلا « منظر آخر مباشر » (٩٤) بالقدر الذي نريد . لكن أي مرآة مشوهة للأشكال ؟ هذا موضوع آخر . لكن الأصح أمر نوع من المرايا السحرية بالمعنى الذي يسمى فيه بـ « دليير الشعر » سحر استدعائي ، أي سحر يسمح للأشكال الملبوسة أن تظهر في الحقيقة التي لا تقع تحت حواسنا . والأستاذ باير إذ يدافع عن نفسه هو ، يضطر تماما إلى أن يعترف بهذا . فهو يقدم اعترافا يقول فيه إن الفن يمس الواقع « بومضات » ويدخل في الموضوع « لحظة » وإن الفن العبقري خاصة يتعدى عن طريق « غطسة » سريعة وسائل الفن (٩٥) . وإذا سمح لنا أن نعتبر الفن العبقري هذا بمثابة النموذج الأعلى لكل فن صحيح ، فإننا لانطلب أكثر من ذلك . ولم يكن بيرجسون نفسه يعتقد أن القرية ، سواء أكانت فلسفية أم جمالية ، هي خبز كل يوم .

المؤكد أن الفن يتضمن الاصطناع ، وذلك بنسبة متغايرة طبيعا ، فالاصطناع في قصيدة مديح عابرة يختلف عنه في ديوان « الليالي » لموسيه ، وهو ليس بعينه في التصوير الزخرفي والتصوير المنزلي ، أولدى فيرونيز وأرديلون ريدون . إذا الأمر أن نعرف هنا ما إذا كان الاصطناع في أى عمل فنى عظيم حقا هو طريق الإخلاص للحقيقة والواقع . ألا تقاس قيمة عمل فنى ما - بقدر النجاح في التنفيذ - بالتجربة الروحية المحمل بها وبالضرورة الداخلية التي ينبع منها، وبخصب الرؤية التي يقدمها - وباختصار بوزنه الواقعي ؟ إن الفنان ساحر لكنه ليس حاويا أو بهلوانا ، ولا يرمى عمله إلى ذر الرماد في الأعين أو إلى إظهار «مظهر» واه تافه ، أو إلى تجميع علاقات لا سند لها . وإذا كان الفنان يبحث في تنظيم « تأثيرات » فهو يفعل هذا ليقول شيئا، حتى وهو يحمل ما سوف يقول . هل يصبح الشعر إذا مجرد لعبة لفظية . . . . . ويصبح أى متحف تصوير نوعا من متحف شمع ؟

ما من شك في أن « الأنا » الفنانة ليست هي بعينها الأنا العميقة ، كما يدعى بهذا بيرجسون على الأقل . ماهي إذا ؟ إنها أحيانا « أنا » ميتا فيزيقة - نحن نقر هذا - وأحيانا « أنا » مشعوذة (٩٦) . إن هذه كلمة فانت الأستاذ باير ، إنى واثق من ذلك . أيمكن أن يكون رامبرانت وشاردان ودوميه وفان جوخ وسيزان مشعوذون بسبب مهارتهم الفائقة ؟ هل يمكن أن يكون جيرود وكوتو ويكاسو وكذلك لأنهم نظروا إلى ما فوق الواقع ؟ إننا لن نوجه إليهم هذه السبة . إن حياة الفن بالنسبة للجميع تقريبا مجازفة خطيرة للغاية ، تحمل في طياتها أحيانا بطولة كبرى بحيث تقضى على هذه السبة . أعد قراءة رسائل لشاعر شاب تلك الرسائل الشهيرة التي كتبها ريلكه . . هل تموت إن أنت منعت من الكتابة ؟ هل نفسك في أشد لحظات الليل سكوتنا : أمضطر أنا إلى أن أكتب ؟ واحفر في نفسك لتصل إلى أعرق الرد . فإن كان هذا الرد بالإيجاب ، وإن أنت استطعت أن تقاوم

مثل هذا السؤال الخطير بقوة وساطة وتقول : « يجب علي . . . » ، إن فعلت هذا فاشرع في بناء حياتك تبعاً لهذه الضرورة ، ويجب أن تصبح حياتك هذه — إلى أشد اللحظات خمولا وأكثرها فراغا — علامة وشاهدا على مثل هذا الدفع . هنا اقرب من الطبيعة . . . (٩٧) . أين أثر الشعوذة في هذا كله من فضلك ؟

إن الحجج التي تعارض بها الأستاذ بايبر تصلح من باب أولى لتنفيذ آراء مالرو وأنصاره ، وذلك أن الفن في نظرهم انتصار لأسلوب وممارسة له وليس تعبيراً عن رؤية إطلاقاً . فهم بهذا يرفضون الصيغة التي قال بها بروسست من حيث « إن الأسلوب بالنسبة للأديب وللصور على السواء ليس مسألة تنفيذ فني ، بل هو خاصة من خواص الرؤية (٩٨) . ونحن نقر رأيهم هذا تماما ، بل ولقد أثبتنا بأنفسنا أن الأسلوب باعتباره خاصة للرؤية يقول غير كاف . فهما يكن الحدس جديداً فهي عديمة القيمة إن لم تتجسد في الأشكال . وحيث لا يوجد الأسلوب أو وسيلة التنفيذ ، لا يوجد الفن . فهل نستنتج من هذا كما يفعل مالرو أن « الرؤية في خدمة الأسلوب ودرجة يحدد فيها الأسلوب للرؤية ؟ إن المثل الذي استعرفناه حالاً من بروسست لا يسمح بهذا أبداً . مؤكداً أن النص الأول من الجزء الخاص بأزهار الشوك في قصة جان ساتني (لبروسست) لا يتمتع بنفس التدفق ولا بنفس الإلتقان الموجود في النص النهائي من قصة صوب بيت سوان . ومع هذا فبين الحالتين — أي بين مغزى النصين — مرت خمسة عشر عاماً ظل بروسست يعمل خلالها . . . . . وبعدها ولد فنان (٩٩) ليكن هل يدل هذا على أن الرؤية البدائية لم تكن قد استمرت في الباء لدى مؤلف سوان ؟ العكس هو الصحيح ؛ فقد تعلم بروسست مهنته بين عامي ١٨٩٨ ، ١٩١٣ ، وخلق أسلوبه هو ، وحسن آلته الموسيقية وشده كانه . ولكن لم كل هذا يا إلهي ؟ إن لم يكن لأنه أراد أن يكون قادراً على التعبير عن رؤيته هو ؟ ، .

وهكذا فإن الفن ليس أسلوبا فحسب ، ولا هو خاصة للرؤية فحسب ، بل هو كلاهما في آن واحد ، مادام الأسلوب الأصيل وسيلة لترجمة إدراك أصلي للحقيقة الداخلية أو الخارجية . من أين يأتي انحطاط العمل المقلد ، الذى يندد به مالرو ، إن لم يكن من حيث كونه نوعا من جسد دون روح ، أو طريقة كتابة أو تصوير لا تبرر صحة طريقة الإحساس أو التفكير ، أو شكلا لن يستمر الوجدان الحى فى ملء فراغه أو منحه الحياة ؟ وكيف نستطيع أن نعرف السبب الذى من أجله يعذب الفنان نفسه كل هذا العذاب ( وهذه فكرة أساسية عن مالرو ) لكى يقطع بين نفسه وبين طريقة التنفيذ التى اتبعها سابقوه ، ولكى يخلاق طريقته هو ، كيف إن لم يكن لديه شيء يقوله ولم يسبق أن قاله أحد غيره ؟ إن هذا الانفصال بين الفنان وسابقيه ، كما أفهمها ، تؤكد لشخصيته . لكن أليست الشخصية أقرب ما تكون ، أو أبعد ما تكون عن الحقائق ، أو سابقة لها ؟ يقول مالرو قولاً رائعا حين يتساءل : إلى كم من الأيام يحتاج الفنان لكي يكتب بنغم صوته هو ؟ (١٠٠) لكن ما الصوت إلا صدى النفس الذى تكشف فيه هذه النفس وتعبّر عن نفسها من خلاله ، إن بيت شعر يكتبه لافونتين أو لامارتين ، أو جملة يكتبها سان سيمون أو شاتوبريان أو مالرو أو آبة من آيات كلوديل عبارة عن تنفس لأفكارهم ، وإن صح القول ، بمثابة ، الايقاع الحى . . . يقول ج. شاردان إن الأسلوب هو النغم ، والنغم يأتي من الأعماق . . . إنه الصوت المميز للتربة الداخلية الخاصة .

وسواء رضينا أم لم نرض ، فنحن منساقون من جديد نحو بيرجسون فى بحث الجواهر . على أن مالرو ليس بعيدا عن هذا الجوهر . كما يتصور البعض ، فهو يقول : إن كل فن تعبير عن عاطفة أساسية للفنان إزاء للعالم ، يكتسبها فى بطء (١٠١) ، ذلك أننا نجد رسما تخطيطيا أوليا ، يلزم الفنان المبدع ويؤمى إلى التجسد فى صورة جديدة . وهذا

النداء الذي يطلقه النفير الروماني أسفل الكوليزيه الذي استقى منه كورنى أحسن ما استقى والذي تعرف من خلاله أحسن ما كتب ، وسعف النخيل الذي كانت أبيات شعر راسين تميل تحته . . وكورنى وراسين لم يفعلا إلا أنهما أخلصا لهذا النفير وذلك السعف فحسب . وعند فيكتور هوغو ، يلاحظ أن هذه اللقوا في دور جزء من أجزاء فرقة موسيقية - أوكسترا - وتأخذ الكلمات في التحسس لتلحق بهذا الوزن المنتظم ، لأن هذا الوزن غير مرتبط بها (١٠٢) ونفس الشيء يحدث عند المصورين « إن مخطط كلى ( Klee ) خط هش حاد على قائم غير منتظم وهو خط الرسوم اليدوية لدى القدماء . ومخطط كورو وشاردان وفرمير تبسيط في التناسق ومصيدة مضئنة (١٠٣) . إذا . . هذا مخطط الأولى الذي يستجيب إلى العاطفة الأساسية للفنان إزاء العالم. ألا يحوى في بذوره الأولى « رؤيته » الخاصة للأشياء وللحياة وللإنسان ؟ ألا يشبه المخطط الديناميكي الذي تحدث عنه بيرجسون كما يشبه الأخ أخاه ذلك النهج الذي يخرج من الوجدان الإبداعي ليسكون مجهودا للتعبير عنه في دقة ؟ ماذا يعنى هذا المخطط الإيحائي الذي يدين به الفنان لكونه « مخلصا في بساطة اللهم إلا أن إرادة الانفصال والتوصل إلى الأسلوب شيثان تتحكم فيهما الرؤية » .

ويرى « جيد » أن الأعمال الفنية الكبرى إنما تطفو بجلاها حينما يغرق الزمن كل شيء . ومالرو يرى بدوره ولا يرى في أيامنا هذه التي ماتت فيها « الأساطير القديمة » التي أوحى أصلا بالأعمال الفنية . . في تمثال عذراء روماني مثلا ، أو تمثال بوذا أو أى تمثال « سومرى » ، إلا « تحفا » . ويرى آخرون غير جيد وفاليرى أن نظريات بروست قد أصبحت عتيقة إلى حد ما ، وأنها لم تعد ذات قيمة كبرى اليوم إلا بفضائل أسلوبه (١٠٤) لكن كيف لانهم إلا بالأسلوب ؟ إن الأسلوب بالقدر الذي يترجم به « وقفا وجوديا أو تعبر به عن رؤية معينة ( وهو نفس الشيء ) يتضمن

مع المعنى لأنه ما من أحد يستطيع أن يفهمه أو يتذوقه إلا وهو يشارك على الأقل في هذا الموقف أو تلك الرؤية ولولمدة لحظة توافقية بسيطة . ولقد كان أول من قدم الدليل على هذا ، وهو الذى لا يجب من الأعمال التصويرية التى أنتجها عصر النهضة إلا القليل على وجه الاستثناء ، فرغم أن الأعمال الفنية السكرى تحتفظ في هذا بالإهاب الخارجى ، لها ، فإنها لا ترجع في عظمتها إلى « العاطفة الرئيسية بإزاء العالم » ؛ لأن هذه العاطفة عاطفة مؤلفيها ، لا عاطفة العالم . لماذا يعلى ويكبر مالرو إذا القناع الزنجى وبجمله قلقه النفسى !!! إلا لأنه يكتشف له — أو يمنحه — معنى لا يمكن لأحد من معاصرى نابليون الثالث أن يمنحه له ؟ إن أسلوب بروسى ما كان ليوجد دون رسالة حملها بروسى . وما كان له أن يوجد إلا لأن أسلوبه هذا يمارض مع أسلوب كل من سبقوه . ولأن هذا الأسلوب يصطبغ بالحياة لسبب واحد هو أنه يؤدي إلى اختراع أشكال متباينة جديدة ، (١٠٥) إنه حتى بحياة الوجدان الذى يكسوه بكساء متقن و « على المقاس ، الكساء الذى يضطر إلى الموافقة عليه رغم المعارضات . اذ يقال إن فن بروسى لا يهدف إلا إلى أن ينقش في المادة اللفظية تدفق الحياة الداخلية مادام مخططه الأولى هو الصلة التى طالما أهملت قيمتها بين الحواس والمشاعر التى تثيرها أو تنتجها (١٠٦) أليست النظريات والأفكار ، أو بدقة أكبر الجزء الهام من رؤية بروسى ، هى التى تفسج داخل الأسلوب نفسه ؟ .

منذ بدأنا هذا البحث ونحن نربط الجمال بالكائن ، وبالتالي نربط علم القيمة بعلم الوجود . لكن كان هذا الربط في نظر الأستاذ باير مبعث أسف ولعنة ، فهو يرى أن مثل هذا الازدواج يعرض استقلال الفن للخطر ، ويضع دقة الحكم الجمالى وحق الإنسان في تقرير القيم ووضع الشك والاحتقار . لكننا نرد على ذلك بقولنا : إن الجمال ذاته ليس احتكاراً للفن ، وإن جمال الطبيعة غير ناتج عن جهد إنسانى . فكل ما هو جميل في الطبيعة يتقدم

لنا كخام ونسبة تنسب إلى الكائنات . الطبيعية ونحن نستطيع لذلك أن نبعث بالأستاذ باير إلى الأستاذ سوريو ليعلمه أن الأعمال الفنية لا تدين ببهبتها إلا لرتبة السمو بوجودها ، أفصد القوة والتماسك وضرورة الوجود التي تضعها في الكائن وتخلق وجودها وما فوق وجودها ، فهكذا لا يمكن للقيمة أن تنكر الكائن ، وفي حالة الجمال الفني وفي حالة الجمال الطبيعي على السواء ، لأن هذه القيمة تقوم على الوجود وتختلط به . فكلما كان هناك جمال كان ثمة وجود . أما القبح فهو عدم الوجود بالنسبة للكائن ، والقبح المطلق هو العدم المطلق ؛ إذ لا يمكن أن تكون لشيء ما قيمة بالنسبة إلى - أقصد إذا كنت أهتم بهذا الشيء - إلا إذا كان ذلك الشيء يستجيب لغبة أو إرادة أو أمنية عندي . ومع هذا فليست هذه الأمنية هي التي تخلق القيمة بل هي التي تعرفها وتعرف نفسها فيها ، وتستقبلها وتمتلكها لنفسها . بهذا وبهذا فقط يمكن أن نفسر ظاهرة دخيبة الأمل ، : فإني حين أنتظر من شيء أن يتلغى ثم لا أجد فيه إلا عظاما خاوية ، أبقى جائعا ، وما طعم الجميل إلا شكل من أشكال هذه الأمنية . وهو حب الكائن حين ننظر إليه باعتباره يستحق النظر إليه ، أي حين نصوره لأنفسنا بصفته قادرا على إشباع العقل والحواس .

وقد يسألنا الأستاذ باير إذن ما فائدة الفن والفنانين . ولم يحس الإنسان لحاجته لإبداع الجمال ؟ ذلك أنه مادام الجمال خاصية للكائن ، فهو يمنح ويولد مع الكائن ؛ ولذا فإن الشيء لم يصبح في حاجة للكشف عنه ولن يصح في حاجة إلى صنعه (١٠٧) لأنه قائم فعلا . وما كان هناك مكان للنشاط الفني ونظرية توصي بتأمل الطبيعة . ونحن نرد على هذا بقولنا إن معنى ذلك القول أننا نفسي أن الكائن - أو بالأحرى الكائنات الملبوسة الموجودة - تقبل عدداً كبيراً ، أو كما كبيراً من التحسينات . وهي حين توجد لا ترض طموحنا على السواء ، ومن هنا كانت لدى الفنان حركتان تجر إحداهما



الأخرى دون أن تتعارض : فن ناحية ، نجد أن من الضروري استخلاص ما يتضمنه الشيء من كيان وجمال، ومن ناحية أخرى يجب أن يضيف الفنان إلى هذا الجمال وذاك الكائن شيئا ، وأن يضع في العمل الفني ما هو غير موجود في النموذج الطبيعي، أو يوضع ما هو موجود وغير مرتق فيه ومن هنا نقول : إن عالم الفن لا يتعارض مع عالم الطبيعة ، بل هو امتداد له ، يستند إليه ويكشف عن كنوزه ، ويعمل على السعي إلى النجاح ، أكثر وأحسن منه ، بمعنى أنه يسعى إلى تعديده وتحطيه وتنقيته وعوده التي لم ينفذها هو بالتام . إن هناك بعض النصوص التي كتبها بيرجسون لا تنكر مثل هذا التفسير ، وبذلك فإن من الصحيح أن لقاء الإدراك الحسى لا يمكن أن يكون وحده قاعدة جمالية كافية ، لأنه يخضع الكائن الذى يجب إدراكه بلاشك والذى يجب بالإضافة إلى هذا أيضا تقويته وترقيته . فالمبدأ الرئيسى إذا فى كل شيء هو أن هذا الطموح مهما يكن الإسم الذى يطلق عليه ، هو الذى يصنع الفنان ، كما يصنع العالم والبطل والفيلسوف وهى التى تشكل أعق ما فى أعماق الـ ، أنا .

### المعرفة الجمالية

لم يكن من المستحيل ، مهما قيل ، إيجاد العلاقة بين دور الفن فى الكشف عن الواقع والوسائل التى يستخدمها العمل الفنى بعد أن يكتمل فى جذب الرأى له (١٠٨) ولقد كان من الضروري أن ترتفع حتى نصل إلى فكرة عليا نتخطى بها التردد بين الكشف عن الواقع ووسائل جذب الرأى فكرة تسمع بالتوفيق بين البحوث الصحيحة ذات التناقض الظاهرى فيما بينها . فالحقيقة أن أصالة الفن تنبع من أنه رؤية وإبداع فى وقت واحد . فالفنان - وهو رجل مغرم بالطبيعة إلى درجة كبيرة جدا - رجل معجب بجمال

الدنيا ، وحساس إزاء أقل ما يقدمه الواقع ، يعتبر في نفس الوقت رجلا يعيد خلق الطبيعة، ويصنع الأشياء الموجودة بذاتها ولذاتها ، ويبني عالما على هامش الحقيقة الواقعية ، فإذا كانت هناك إذن معرفة جمالية فهي من نوع خاص جدا يجدر بنا أن نحدد خطوطها المميزة لها .

تلك المعرفة الجمالية هي قبل كل شيء معرفة شاعرية إن نحن استخدمنا تعبير ماريتان ، أو هي معرفة الفنية الشاعرية إن نحن استخدمنا تعبير الأستاذ [تاجيلسون ، ولنفهم ذلك طبقا للأصل اللغوي لهاتين الكلمتين : شاعرية Poétique لدى ماريتان ، أو فنية شاعرية Poétique لدى جيلسون ، ونستخلص منه أنها معرفة ترتبط بالنشاط الإبداعي الذي لا يمكن ممارسته إلا في الإبداع وفي طريق العمل الفني الذي يتولد عنه ، هذا مالا يبدي الفلاسفة المحدثون استعداداً كبيراً لقبوله . فالمعرفة عندهم «تعرف» ولا تفعل شيئاً من ذاتها وبذلك فإن فلسفة الوجود التي طبقناها وندين بها تبدو هنا على عكس هذا الرأي ولكنها توضح لنا ولهم الشيء الكثير . فكما أن الوجود الإلهي في الله هو العلة الحقيقية لوجود المخلوق الذي يمنحه الخالق وجوده ومفهومه في نفس الوقت ، فإن الصورة الشبيهة بالخالق ، — نقصد صورة الإنسان هي الحقيقة القائمة للكائن الذي يتبعه العمل المفروض عمله في آن واحد ودون انفصال، ويتبعه أيضاً حب الخير الذي يمكن أن «يكون» والإرادة في جعله كائناً والقدرة المنظمة تنظيماً حسناً لجعله موجوداً (١٠٩) وهكذا فإن الأمر لا يمكن أن يكون أبداً ، كما يفترض الأستاذ باير أمر «رؤية» تسبق الفعل ، كما يسبق النموذج الصورة المنقولة عنه . ولن تكون المعرفة الشعرية سابقة للنشاط الإبداعي ، بل هي داخلة فيه ، مشتركة وإياه مادياً في التحرك نحو العمل الفني ، . وليست هذه المعرفة شيئاً آخر غير «الصفة الخاصة لهذه النواة الروحية التي كان القدامى يسمونها «فكرة»

العمل ، أى الفسكرة الصانعة أو العاملة، يقصدون بهذا معنى عميقا يعنى الحياة فى الصورة الخارجية ، (١١٠) ،

وهذا الضم الوثيق بين الرؤية والفعل يميز المعرفة الجمالية تميزا جذريا عن المعرفة العلمية ، « فى حالة العلوم — هكذا يقول ماريان نختص الوظيفة الإبداعية للجوهر العقلى فى داخل العقل بإنتاج مذاهب وأحكام وتبريرات نعرف الأشياء عن طريقها وتصبح الوظيفة الإبداعية تابعة لوظيفة المعرفة . أما فى حالة الفن ، فعلى عكس هذا ، تكون وظيفة الجوهر العقلى من حيث المعرفة تابعة تبعية كلية للوظيفة الإبداعية . فالجوهر العقلى يعرف بقصد الإبداع ، وإذا كانت المعرفة الفنية تدخل فى هذا ، فذلك لىكى يستطيع العمل الفنى أن يتم ويصبح العمل ثمرة إبداعية العقل ، تلك الإبداعية التى جعلت لتوجد خارج الروح ، (١١١) . ومن وجهة النظر هذه ، تصبح المعرفة الجمالية أكثر شبيها بالمعرفة العلمية أو الصناعة اليدوية ، لأن هذه الأخيرة تتميز بوجودانات تتفتح عند الاتصال بالمادة وتتطلب تشكيل هذه المادة ؛ ذلك لأن الصناعة اليدوية ليست مجرد تطبيق لقوانين نظرية ، ولأن الصانع الفنى يقوم هو أيضا باختراع شئ ، ولكنه لا يخترع إلا حين يعمل ، كالفنان الذى لا يجد ما يبحث عنه إلا حين يبدأ تنفيذ عمله الفنى . والبحث الذى يقوم به الصانع الفنى — وقد قلنا هذا من قبل — « بحث حتى يعبر .. بحث عن مشروعاته وأفكاره من خلال حركات مرسومة رسما تقريبا ، أى بحث يفترض تحركات تقوم بها الأيدي فى الزمن والمكان بطريق مباشر أو غير مباشر ، لتجميع العناصر فى مواضعها ، (١١٢) .

وقد يكون من الخطأ أيضا الاعتقاد بأن الفنان يعبر عن نفسه لىكى يبدع ، أو بأنه يبدع ليعبر عن نفسه . والحقيقة أنه يعبر عن نفسه عن طريق الإبداع ويبدع عن طريق التعبير عن نفسه ، ورؤيته لنفسه وللأشياء ليست بداية يبدأ منها أصلا ، بل هى نهاية العملية التى تهدف إلى أن تخلق عملا

فنيا . ألم نلاحظ في أغلب الأحيان أن كل مشروع فني كان في بداية الأمر بحثا في الذات ؟ يقول جوته : «إننا غامضون بالنسبة لأنفسنا ا . . . والعملية التي يقوم بها الفنان عملية هدفها إنهاءها القضاء على هذا الغموض بعض الشيء . ويرد دريولا روشيل على هذا السؤال : لماذا تكتب . ؟ بقوله : « لأرى رؤية أوضح . ولأرى نفسى رؤية أوضح كذلك . ولا فرق بهذا الصدد بين الأدب الشخصي والأدب اللاشخصي إذ يصرح جوليان جرين بقوله : يجب أن أكتب قصصى ومقطوعاتى لكي أكتشف ما يحدث فى نفسى ، . وشاعريه المواطن الشخصية ليست هى الشيء الوحيد الذى يهدف إليه ريفردى حين يقول : « إن الشاعر مدفوع للإبداع بحاجة ملحة ملازمة له للكشف عن سر كيانه الداخلى ، . وأعماله تمثل «كشفا يقوم به عن نفسه ولنفسه والآخرين فى آن واحد ، (١١٣) . هذه الرحلة داخل النفس لا تخص الأدباء وحدهم ، ولا يقوم بها الشعراء وحدهم ، كما يشهد على ذلك خطاب كتبه المصور جوجان يقول فيه : « إن أشعر بحاجة — لا لأن أذهب مسافة أبعد مما سبق فيما سبق أن أعددت — بل لأن أجد شيئا أبعد . . . أشعر به ولم أعبر عنه بعد . . . وآمل أن تروا هذا الشتاء شخصا جديدا جدا اسمه جوجان . . . والذى أريد معرفته هو ركن من نفسى مازال غير معروف ، (١١٤) .

لقد قاربنا بين المعرفة الجمالية والمعرفة الصناعية اليدوية . . . ولكنهما لا يستطيعان أن يسيرا معاً مدة طويلة ، لأن الفكرة اليدوية تغطس فى المادة ، لكنها تغطس فيها لتسيطر عليها ، وهى تستخدمها لهذا الغرض كما يتضح فى رسوم يقوم بها مهندس ، أو فى الخطوط المجردة التى نراها فى المنطق المذهبي . أما الفكرة الفنية فهى لا تفعل هذا ، لأنها غير قابلة للتشكل على صورة أفكار أو أقوال . وهذا هو السبب فى أنها رفعت لمستوى الروحية فى شكل ملوس ، ولأنها تعبر عن نفسها فى المحسوس وبشكل لذة محسوسة

(١١٥) . هذا قول ماريان : إن الحدس أو الانفعال الإبداعي فهم غامض للأنا وللأشياء معاً في معرفة تم بطريق التوحيد أو المشاركة الطبيعية التي تشعر ولا يتم التعبير عنها إلا في العمل الفني (١١٦) حدس أو انفعال لأن الفكرة الفنية تتولد في جذور النفس وتسبق في هذا كل تفرقة تحدث في النفس ، أي تسبق كل تقسيم للنفس إلى ما يسمى «عقل» و«عاطفه» و«طبيعة أخلاقية» ومن هنا يكون أصل الفكرة الفنية في التجربة الحية التي تتصف بناء على ذلك بصفة الوحدة والاكتمال . إن الكلمات العادية لا تستطيع إلا أن تخون ذلك الفعل ذا البساطة غير القابلة للتقسيم والذي يتم فيما قبل أو فيما بعد العقل والعاطفة حين نريد تسمية هذا الفعل . إن أنت أردت إذاً أن تتمسك بالفكرة الفنية ، كان عليك أن تسميها معرفة على هيئة توافق روحى ، أو بالأحرى ، معرفة على هيئة تماسك وارتباط طبيعى ، أى اشتراكا وتشابها ، لأن الفنان «يعرف» العالم ويغير ما يجب تغييره بنفس الطريقة التي يعرف الرجل الفاضل الفضيلة . ذلك الرجل لا يستطيع أن يقدم تعريفاً للفضيلة إن لم يكن قد درس علم الأخلاق . وسع ذلك فهو يعرف علم الأخلاق أحسن مما يعرفه أشد رجال الأخلاق علماً وطلاقة حديث ، لأنه يعرفها من الداخل ، ولأنها عند تجربة وميل وغريزة وطبيعة ثانية ، ولأنه كيف على منوالها حياته . ولأنه جسدها ، ولأنه بذاته الفضيلة على وجه ما .

إن فريون لا يرجع إلى مقال به أرسطو والقديس توماس ، ومع هذا فإن التحليلات التي يقوم بها تتفق وتلك التي يقوم بها ماريان . وهو إذ يستعير من نيومان تعبيراته الفنية في هذا المجال ، يعرف المعرفة الشعرية بأنها معرفة واقعية لا معرفة أساسها الفكرة أو الرأى . إنه يقول : «إن المعرفة الشعرية تصل إلى الحقائق وتربط الشاعر بالحقائق . ويحدث هذا فيما وراء الأفكار والصور والعواطف والحواس ، لكن بطبيعة الحال يحدث هذا بطريق جميع هذه المناشط السطحية . ففي حين أن العلم لا يقدم لنا من موجودات الطبيعة

إلا جزئيات تقريبية فقيرة ، يقدم لنا الشعر الأشياء نفسها في كمال مادتها وتمام جوهرها . وعندما نشعر بالصدمة الشعرية ، يحدث فينا نوع من الاتصال بالواقع ، ويصبح هناك شيء ما نمتلكه ، وليس هذا الشيء حقيقة تتوجه للعقل المنفكر ، بل هو الحقيقة العميقة لهذا الشيء أو ذلك ، تهز نفسنا العميقة . على أن كلمة المعرفة ، كلمة فقيرة لأنها لا تعبر عن هذا التضامن المشتعل الحى الكامل بين روحنا كاملة والواقع الذى يتقدم إليها والحق يقال إن الأمر أمر حضور أكثر منه أمر معرفة . لكن من الذى يستطيع هكذا — خارج الحب — أن يحمل العاشق إلى قلب الشخص الذى يعشقه ؟ مرة أخرى يقفز التماثل واضحاً أمام أعيننا . وأسلوب أحسن العشاق — هكذا يقول كاتب إسباني روى — إن فى موضوع حيناً أكثر من عيشنا فى ذواتنا ، هؤلاء العشاق يتمسكون بأفكارهم ولا يعيشون فيما يأكلون وفيما يشربون أو فيما يفعلون . بل يعيشون فى الشخص الذى يحبونه (\*).

إن المذهب الذى نقترحه هنا عن المعرفة الجمالية يختلف كل الاختلاف — رغم بعض المظاهر السطحية — عن نظرية الاين فلولونج (\*\*)، أى المعاشية الشهيرة . فبدأ الفن عند «ليبس» ولوتز وفينشر وكونسورت ، يعنى انعكاس مشاعرى فى الآخرين وتديدا عاطفياً لإزاء مشاعر الآخرين ، والاشترك فى الخاصة للأشياء ، وإحياء عالم الأشياء الجمادة فى نفسى ، ويعنى اندماجاً توافقياً بين العالم الخارجى والعالم الداخلى لى أنا . وتطابقاً سحرانياً . أو تصورياً بين الأنا واللأنا . . . . . إلى أحيط نفسى بسحاب وأنا أزجر ، وأقوم وأغرق منتصراً فى الأمواج ، وأشير إلى منبع المياه لصديق لاخبره أنى أنا . . . . . وهاك شجرة تنظر إلى كما لو كنت ذا أخلاق فظة (١١٧) هناك من

(\*) انظر صلاة وشعر من رقم ٦٢ — ٦٤ — ١٤٨ — ١٥٤ — سرد أ. دس روجاس : حياة الروح للتقدم فى ممارسة الموعظة والاتصال بالله عام ١٦٦٢ س ١٤٣

(\*\*) Einfühung كلمة ترجمت هكذا . توافق رمزى — أو — توافق داخلى — أو شعور داخلى (القدرة على احساس من الداخلى) .

يعترض بحق على تلك الغيبوبة الوحشية، قائلاً بأنها ليست جمالية تماماً ، وبأن هذه اللشوة أو ذلك السكر أو الانتشاء شىء نجده على حد سواء لدى الشاعر والحالم ومدخن الحشيش ، وبأن من الضروري لىكى نتمتع بالكائنات أن نعوم بعمل مضاد إزاء الكائنات إن شئنا أن نستمتع بها بدلا من أن نترك أنفسنا لها لتمتصنا . وبأن التوافق بيننا وبين الأشياء يتضمن موقفا تبادليا تقفه والآن، والآت ، ولا يتضمن هذه اللامبالاة أو تلك اللاتفرقة .

وبأن الفن عاطفة إبداع وإنشاء ، وبأنه - أى الفن - لا يظهر إلا عندما ينشئ الفنان الأشكال بالقوى التى تبحث الحياة فى الطبيعة ويستخلص منها عملا فنيا إذا كان ذلك الفن مشروطا بإدراك هذه القوى، (١١٨) .

معارضات لها من الصحة مكان ولا شك . . لكن المذهب الذى تدين به بعيد عنها لحسن الحظ ، فقد سبق أن قلنا إن الحب مفتاح التجربة الجمالية، كما أنه مفتاح التجربة الصوفية . ومع هذا فالحب كما نفهمه ليس عاطفة ضمن عواطف أخرى ، بل هو الامنية الأساسية التى تحدثنا عنها والديناميكية التكوينية لكياننا، وفى نهاية المطاف ، شوق الموجود إلى الموجود. والحب بالمعنى العادى لهذه الكلمة ليس إلا أحد مظاهر هذا الاتجاه ، وحتى إذا فهم بهذه الطريقة فإنه لا يقضى ، قدر علمى، على التمييز بين الأشخاص، بل على العكس فإن الشخص الذى أحبه ، أحبه باعتباراه شخصا آخر ، وأريده شخصا آخر فكيف يمكن أن أحبه إذا أصبح مندجما فى ، أو إذا كان هو أنا؟ إن الوحدة فى الازدواج هى تناقض الحب . . لكن كبار المتصوفين يرون غير هذا: إنهم يرون أن الروح التأملية عبارة عن قطرة فى محيط إلهى ، لا يمكن أن تفرق فيه أو تضيع فيه أو تفسخ عنها فرديتها . ونفس الشىء موجود فى التأمل الجمالى ، لأنه يجعل الفنان حاضرا فى موضوع فنه . هذا مؤكد - على أن موضوع الفن هذا يدخل فيه ، بل ويطابقه بشكل معين ، والمعرفة الفنية تنظم ولا توجد إلا بالنسبة لعمل فنى ، وإذا

فإنها تنزلق إلى داخل الوجدان لتنفيد منه . فإذا أطلق الفنان لنفسه العنان فيها فإنه يحتفظ بشخصيته كشخصية لذاتها ولا يترك نفسه بحيث تمتلكه هي ، إلا لكي يمتلك ما يلازمه منها : هذا ما أنكره أصحاب نظرية «الإن فلولونج» ، أى المعاشية، وهذا ما يكفى من ناحيتنا لتنفيذ هذا الاندماج التصوفى ، الذى كان كابوس الأستاذ باير .

إنها معرفة مبدعة بطبيعتها ، معرفة تشكل شيئاً فى الكائن تشكيلاً لا يقل عن كونها هى مشكلة بمعرفة الأشياء ، « وما الذى يعبر عنه وينتج العمل الفنى ، إلا مادة وكائن الذى ينتج ؟ » ، لكن مادة الإنسان كما نعرف ، خفية عليه ، وبالتالى فإن المادة تستيقظ إزاء نفسها عندما يستقبل الفنان الأشياء ويحس بها . إذ لا يستطيع الشاعر أن يعبر عن مادته هو إلا بشرط أن يحدث رنينها فى نفسه ، وبشرط أن تخرج الأشياء ، ويخرج هو معها — الكل معا — من السبات ، وكل ما يكشف عنه أو يتنبأ به فى الأشياء يكون كما لو كان غير منفصل عنه وعن أفعاله ، ( ١١٩ ) . وبتعبير آخر فإن « الروح معروفة فى تجربة العالم ، والعالم معروف فى تجربة الروح ، معرفة لا تعرف نفسها ، إذ أنها تعرف ، لا لتعرف ، بل لتنتج ، وإذا نحن سألنا مارتيان عما يتكشّف بالضبط للفنان من الحقيقة الموضوعية خلال ذاتيته ، لأجاب إن أول ما يتكشّف هو جميع الأشياء فيما بينها . والحقيقة « أن الأشياء ليست ما هى فقط ، بل إنها تنتقل باستمرار فيما وراء نفسها ، وتعطى أكثر مما تمتلك ، لأن الموجة المنشطة « لليلة الأولى ، تعبرها من كل جهة . وهى أحسن وأسوأ من نفسها ، لأن الكائن يزداد ازدياداً فوق العادة ، ولأن العدم يجذب نحوه كل ما يأتى من العدم ، وهكذا فهى تتصل ببعضها ببعض فيما لانهاية من الأشكال والوسائل ، وبما لانهاية من الأفعال والاتصالات والتوافقات والقطيعة . وهذا الاتصال فى الوجود وفى المد الروحى الذى يأتى منه الوجود هو فى نهاية الأمر ما يستقبله الشاعر ، ويحس به ، ويتألم منه ، ويستوعبه فى ليل ذاته هو ، أو يعرفه بصفتة غير معروف » ( ١٢٠ ) .



والفلسفة على أى حال تكنتى بأن توضح وتبرر فى نظر العقل ما فعله شعراء القرن الماغنى ، ما فعلوه لا ما شعروا به . « شىء عجيب مذهل . . . لا بد أن ننظر إلى الشىء الخارجى فى داخل نفوسنا . . إن المرأة العميقة المظلمة موجودة داخل الإنسان . ونحن إذ ننحنى فوق هذه البئر ، نرى العالم العظيم على مسافة بعيدة من عمق البئر فى هالة ضيقة . . ويكتب نوفاليس من ناحيته قائلاً : « إن الشاعر يعيش تماما خارجا عن نفسه . وبدلا عن هذا يأتى الأشياء كلها له ، وهو فى نفس الوقت ذات وموضوع ، وروح العالم » (١٢١) . ويستخدم بودلير نفس الألفاظ ليصف نفس الظاهرة ، فيقول : « إن الفن سحر إلهامى يحوى الذات والموضوع فى آن واحد ، إله يحوى العالم الخارجى بالنسبة للفنان ، والفنان نفسه » (١٢٢) . « والشاعر يتمتع بذلك الامتياز الذى لا يقارن ، حيث يستطيع حسب رغبته أن يكون هو نفسه هو وغيره . وكتلك الأرواح الجملة التى تبحث عن جسد ، تجده يدخل حين يريد فى شخص كل منا ، فبالنسبة له يكون كل شىء فارغا مستعدا لاستقباله ، وإن كانت هناك أماكن معينة تبدو له مخلقة ، فعنى هذا أنها فى نظره لا تستحق زيارته » (١٢٣) . امتياز أساسه التقابلات الموجودة فعلا فى الطبيعة والتي لا يستطيع كشفها إلا القليل من الناس . « إن كل شىء سواء أكان شكلا أو حركة أو عدداً أو لونا أو عطرا ، كل شىء فى الروحى وفى الطبيعى على السواء . له مغزاه ، المتبادل والمتقابل . . ولقد سبق أن ترجم « لافاتار » المعنى الروحى للإطار الخارجى للشكل والحجم ، فإن نحن توسعنا فى تطبيق هذا لوصلنا إلى تلك الحقيقة التى تؤكد بأن كل شىء « هيروغلىفى » . . ونحن نعرف أن الرموز ليست غامضة إلا بطريقة نسبية ، أى طبقا لنقائما وحسن نية النفوس أو وضوح فكرها . . إذا ما هو الشاعر . . إن لم يكن مترجما وحلالا للرموز ؟ ما من استعارة أو مقارنة أو صفة ، لدى أعظم الشعراء ، إلا وكانت ذات تكيف رياضى مضبوط ، لأن هذه الاستعارات والمقارنات والصفات مستقاة من المنبع الذى لا ينضب ،

منبع التماثل العالمى ، ولأن من المستحيل أن تستقى من مكان آخر، (١٢٤).

لقد حذرنا بودليل من هذا : لقد قال إن المعرفة الجمالية تقيض المعرفة العادية . إنها معرفة رمزية . فإن غاب الرمز غاب الفن . ألا يفترض العمل الفنى تقابلا طبيعيا غير تقليدى بين الشكل الملموس والموضوع الذى يرمز إليه ؟ أليس هو علامة يكون فيها الشيء الذى يعطى المعنى ، والشيء المعنى كلاهما واحد ؟ لكن ماذا يعنى العمل الفنى ؟ من المهم بهذا الصدد أن نميز بين نوهين من الرموز : الأول هو الذى نستطيع تسميته ، كما فعل «ميتزلنك» ، رمز القول المقصود ، : ذلك الذى يبدأ من المجردات ، ويعمل على كسائه الإنسانية بهذه المجردات ، وهو أقرب ما يمكن أن يكون من الرمز المجازى . وقصة «فاوست الثانى» ، وبعض قصص جوته الأخرى رمزية بهذا المعنى . أما النوع الثانى من الرمز فهو بالأحرى لا شعورى ، يحدث دون قصد الشاعر ، وغالبا رغما عنه ، ليذهب دائما تقريبا إلى ما بعد تفكيره ، ونجد له أمثلة عند ايشيل وشكسبير وكل إبداع عبقرى . والرمز بمفهومه هذا ليس من اختراع الفنان ، بل هو قوة من قوى الطبيعة أو بالأصح ترديد صوتى لقوى الطبيعة التى تجرى فى نفس الفنان من الأركان الأربعة للعالم ، ومن هنا كانت قوة الإلهام الخارقة التى تتصف بها . والشاعر مثله مثل الخطاب يضرب ببلطته ، وكل ضربة منه «تنادى قوة الجاذبية الأرضية كلها لمعاومتها» ، يعبر عن نفسه رمزيا ، «فتعمل الأرض كلها معه» ، ويندمج بفضل الرمز «فى النظام الغامض الأبدى للأشياء» ، و«توجد كل حركة من حركات فكره» ، تضاعفها قوة جاذبية الفكرة الوحيدة الأبدية . وقد كان فيكتور هوغو يقول إن الشاعر «صدى رنان» ، فهل يشعر الصدى بكل الأصوات التى يضاعفها ؟ إن الرمز لا يصاغ أكثر من ذلك فى نفس الفنان المبدع الذى لن يعرف أبدا كل ما وضعه فى عمله

الفنى . لكن «أنقى الرموز أيضا ربما كان الذى يجرى دون علمه بل  
و ضد مقاصده ، (١٢٥) .

وتزدهر «الاستعارة» على شجرة الرمز ، وما الرمز فى إجماله إلا المشاعر  
العميقة التى ينبع منها العمل الفنى « فعندما يكون الشاعر قد بعث الفجر  
ذا الأصابع الوردية ، يكون قد أبدع عن طريق التقريب التعسفى ، وهو مع  
هذا تقريب مضبوط مضبوطا غامضا . . أبدع صورة تحرك المشاعر رغم أنها  
لا حقيقية ولا واقعية ، ورغم أنها لا تقع تحت سيطرة الحواس :  
صورة تحرك المشاعر لأنها تفوز برضا العقل رضا مباشرا ، دون تحفظ .  
ومهما تكن الدهشة المنظوية عليها . ومهما تكن العناصر والأشياء المشتركة  
فى هذا فإن مبدأ الحركة الشعرية كله قائم هنا فيها ، (١٢٦) .

من هذا يتضح أن القيمة الكبرى التى تتمتع بها «الاستعارة» إذا تنأت  
من أنها تفتح «أبواب الاتصال» بين عالمين جرت العادة على اعتبارهما  
منفصلين . ويؤكد عالم السينما جان ابشتاين أنها «نظرية رياضية تقفز فيها  
من القرض إلى الإثبات دون واسطة» . هذا صحيح ولذا فهى تبعث فيها  
الإعجاب والدهشة بقدر ابتعاد الحقائق التى أدركت فيها النفس تلك العلاقات  
« فى قفزة الخيال التى تشبه قفزة الحصان » (١٢٧) وهذه العلاقات غير المتوقعة  
تدهشنا بفضل توافقتنا وإياها ، وتكشف لنا عن ناحية لا يشك فيها من  
نواحي الأشياء ، تلك الأشياء التى لانراها ولا ننظر إليها ولسكنها موجودة  
أمامنا . . . نأتى فجأة . فبفضل الصورة الاستعارية إذا يصح ما كان غائبا  
حاضرا ويقول آلان فى هذا : « إن الشعر الصحيح لا يصف إلا قليلا وبطريق  
غير مباشر ، وغالبا عن طريق استعارات جزئية ، مثل «راع - قة عالية» ،  
أو سطح منزل هادى . . . لكن الشعر الحقيقى يظهر فى الحال شيئا . .  
وليس الأمر أننا نرى ، لأن هذا الشيء يشبه وميض الضوء بل إننا

نحس فحسب بوجود هذا العالم . والإحساس بالوجود أقوى من الرؤية ،  
ويكاد يكون لمسا ، أو إحساسا كما لو كنا نلِس .

والحقيقة التي تتقدم إلينا في الرمز وفي الاستعارة ليست حقيقة المظاهر  
السطحية . وينجم عن ذلك أن تقع المعرفة الجمالية في موقع مضاد للواقعية ،  
وأن حقيقتها ليست هي الحقيقة التي تقع تحت الحواس . والفن في الواقع  
حسب القول الجميل الذي قاله «كلى» لا يقدم لنا المرئى ، بل إنه يجعل  
الشيء مرئيا ، ولو أن الأمر أمر اتصال مباشر بمادة الأشياء المرئية أكثر  
منه أمر رؤية . ولذا يمكننا أن نقول - كما سبق أن قال بيرجسون -  
إن الفن يلحق بالواقعية ، نتيجة للسعى إلى اللاواقعية . والشعر ولا شك  
«يبين الأشياء المدهشة التي تحيط بنا والتي تسجما حواسنا آليا . . . يبينها  
عارية تحت ضوء يهزنا ويوقظنا من نهودنا» (١٢٨) . والصورة التي يقدمها  
الفنان أو الشاعر إذا تعضخ لنا خاطئة أو مشوهة في حين أنها تترجم  
حقيقة أعمق وأكثر غموضا . فعندما يكتب فيكتور هوجو مثلا بيت  
شعر كهذا :

كان العطر المنعش يخرج من خصلات كثيفة من «الأسفوديل»  
حين يكتب هذا ، يرتكب على ما يلوح خطأ مزدوجا ، الأول أن «الأسفوديل»  
لا ينمو في خصلات كثيفة ، وثانيها أن زهر «الأسفوديل» لا يعطى أية  
رائحة . لكن من الذى لا يشعر أن وهناك شيئا في هذا ، ؟ شيئا أغنى وأعمق  
وأصح من وصف دقيق يقدمه عالم في النباتات ؟ ماذا ؟ حالة نفسية معينة  
من حالات الطبيعة ، إحداها محاطة بالأخرى ، تجذب حقيقتها القلب في  
الحال . أليس «الأسفوديل» هذا جميلا في مثل هذا البيت الذى يأتى إليه الزهر  
ليجد لنفسه مكانا في باقة المقاطع ، يحمل مثل هذا الاسم الجميل ؟ ، (١٢٩)  
«ما من شيء أشد حقيقة من غير الحقيقة» هكذا كان نوديه يقول ..  
وليس كلام نوديه هذا بتعبير سخرية فحسب . . فبودلير كان يقول هذا

أيضا فيما يتعلق « بالديكور ، المسرحى : وإن هذه الأشياء أقرب ما يمكن أن تكون من الحقيقة ، لأنها غير حقيقية ، فى حين أن أغلب رسامى المناظر الواقعية كاذبون لأنهم فعلا نسوا أن يكذبوا ، (١٣٠) .

وفن التصوير ، والحديث منه بالذات ، يؤكد ما يقدمه لنا الشعر من دروس ؛ فنحن لم نعد اليوم نجعل أن الحقيقة تظهر على اللوحة أحسن من ظهورها على النسخة المنقولة نقلا دقيقاً ، وهذا بفضل تأثير المعادلات التشكيلية . هذا هو موضوعها الحقيقى ، الرمزى لا على درجة ، المتولد من الوجدان الذى تشتعل فيه أعماق الفنان والعالم الخارجى ، ذلك العالم وتلك الأعماق التى لا يمكن أن يكون موضوعها الصحيح إلا سندا وذريعة . إذ أن نفس المصورين الذين يدفعوننا لإعادة اكتشاف الطبيعة ، يعلموننا أن من المستحيل أن نكون مبدعين عن طريق البحث عن نماذج طبيعية ، وبالنظر إلى الخارج ، بل إنه لى نعيد اكتشاف الطبيعة يجب أن نبحث فى نفوسنا عن تلك القوانين الكبرى التى لا تكتب فى الفن أيضا . والشئ الذى يعكسه المصور على لوحته - حتى حين يصور قيثارة أو إناء للربى - هو ثمرة تجربته الشخصية الخاصة ، . وسواء أكان ما يصوره هذا تمثيلا أم غير تمثيلى ، فالفنان لا يهدف إلى حقيقة المظاهر وإعادة تصويرها كما هى ، بل يقصد حقيقة تتخطى حقيقة الحواس ، حقيقة « تختفى فيها التناقضات بين الشخص العارف وموضوع معرفته ، . . وهو هنا لا يبحث عن الخطوط التحديدية الخارجية للأشياء ، بل إنه يدرك ميزانها النغمى عقلا . فما هو ذا « ماتيس ، يرى ورقة من أوراق شجر البلوط ، فيرسمها ، ويكون الرسم مضبوطا أول الأمر ، ثم يزداد واقعية تدريجيا كلما تزايدت التخطيطات . . بحيث يرسم فى نهاية الأمر غريزيا تلك التوجات التى تصح بالنسبة لورقة البلوط كالنفس بالنسبة للجسد . . . تصبح فى آن واحد شكلا وجوهرا . هذا وزن يعمش فيه

ويضمه ويمتلكه هو . . وهو يلاحظ أن هذا « يأتي من ذاته ، ومن داخل ذاته ، كما تأتي الصلاة » ، (١٣١) .

إن المعرفة الجمالية تكشف عن الإنسان وعن الأشياء في واقعها العميق الذاتي ، وفي أشد علاقاتها خصوصية . . ولذا فهي تسمح لنا بأن نلتبأ بما وراء الأشياء والإنسان . ولم يخطئ بيتهوفن حين أكد لنا أن الموسيقى توجد بشكل معين بيننا وبين المطلق ، ولم يكن الرومانتيكيون الألمان على خطأ تماما حين قالوا بأن الشعر يميل نحو الميتافيزيقا . ألم نثبت أن كل عمل فني عظيم يعكس موقف مؤلفه حيال الوجود ، ولو عن طريق الأسلوب ؟ يقول لنا ريفردي : إن قيمة القصيدة تأتي اتفاقا مع الاتصال المؤلم بين الشاعر ومصيره ، (١٣٢) . بحيث نكاد نعترف بأن القصيدة تحوى فلسفة في أولى مراحلها ، ولكن بكل قوتها وحقيقتها . فهناك من قبيل المثال فحسب فلسفة هامات والملك لير ، وفلسفة « حذاء الحرير الستان » ، وفلسفة الجبانة البحرية . أما عن المملكة الغامضة ، فإن كلا منا يتصورها تبعا لما يؤمن به ولما يلازمه من صور وآراء وأفكار ؛ وكذا تبعا للنغمة التي تلقاها ، ويؤكد كل الشعراء مع ذلك أن وظيفة الفن هي توصيلنا إلى هذه المملكة الغامضة ، أو على الأقل إلى مدخلها . صدقوا نرفاليس في هذا : « إن العالم العلوى أقرب إلينا مما نتصوره عادة . وحتى في هذه الدنيا ، نعش في هذا العالم العلوى ونراه مختلطا بنسيج طبيعتنا الأرضية » ، (١٣٣) .

صدقوا بوداير في هذا : « إن كل شاعر غنائى يعمل حتما بحكم طبيعته للعودة إلى الجنة المفقودة » ، (١٣٤) وصدقوا في هذا أبولينير : ليس الشعراء رجال الجمال فحسب ، بل هم كذلك وخاصة رجال الحقيقة بقدر نفاذهم للجمول ، (١٣٥) . وصدقوا كوكتو في هذا : « إن الشعر يمنح العيش لمن يشعر به في غثيان . وهذا الغثيان المعنوى يأتي من الموت ، والموت قلب المجن من الحياة . افترضوا نصلا لا نستطيع معرفة بقيته لأنه مطبوع في ظهر

صفحة لانستطيع قراءتها إلا إذا فلبيناها . هذا الظهر (ظهر الورقة) الغامض يحفر حول أفعالنا وأقوالنا وأقل تحركاتنا فراغا يبعث الدوائر في النفس كما تبعث بعض الأقاريز الدوار إلى القلب ، والشعر يقوى هذا الدوار ويخاطه بالمناظر الطبيعية وبالحب والنوم وبملاذتنا . إن الشاعر لا يحلم ، بل إنه يحسب عددا ، لسكنه يسير على رمال متحركة وتنغرس ساقه أحيانا في الموت ، (١٣٦) .

أيمكن أن يكن الفن إذن قمة الفلسفة ؟ وهل تستطيع المعرفة الجمالية أن تنافس المعرفة الفلسفية ، وأن ترتفع فوقها ؟ أبدا . فلقد قيل إن الشعر شيء غير الميتافيزيقا ، لأنه « قبل كل شيء أغنية » ، (١٣٧) ، وقد لا يذهب شعراء اليوم إلى نفس الخاطئ الذي وقع فيه الرومانتيكيون ، فالشعر كما يقول سور فييل : « علاقة له بالتفكير ، بل مهمته هي أن يعطى عن التفكير مرادفا ويشير فينا الحنين إليه » ، (١٣٨) وكوكتو يميز ما يحسن التمييز فيه من هذه الجملة : « إن الميتافيزيقا والمسببات الأولى تلعب لعبة المحاوراة في بطء وفي حدة ، والشاعر يتنزه ويجد مكان الاختباء ، لكن إذا حدث أن سبق الشاعر ، واكتشف هذا المكان مقدما ، فإنه لن يستطيع أن يستغل اكتشافه ، وهو يرى ، ويمر ولا يتعجل في مطاردة المجهول » ، (١٣٩) . هذه الأسبقية التي نضع فيها الشاعر بالنسبة للقياسوف أسبقية قد يجدر بنا مناقشتها لأنه مشكوك فيها ، لكن مهما يكن من أمر فإن المعرفة الجمالية ، والمعرفة الفلسفية ليسا من نفس الطبقة ، فالفلسفة هي البحث عن الحقيقة التي يتم التعبير عنها على هيئة أفكار واضحة مساسلة تبعا لقوانين المنطق . أما الفن فهو يفر من الأفكار والمنطق ، ولا يهتم بالحقيقة التي تصاغ صياغة مجردة ، ولا بدقة البرهان . ولسكنه امتلاك للواقع الذي نلتقطه ونعبر عنه في رمز العمل الأدبي أو الفني حيث يكون الإناء ومحتواه ، أي المعنى والشكل عبر متميزين .

ولهذا الفرق تعليله ؛ ذلك أن هناك فرقا بين القدرات التي تصنع الشاعر أو الفنان من ناحية ، والفيلسوف من ناحية أخرى . فالفيلسوف رجل بارع بفضل قدرته على التفكير المنتظم والنقد ، وحركة تفكيره - إن صح القول - تلوذ بالفرار من مركز دائري ، بمعنى أنه لا يفتأ أن ينتج الوجدان الذي يفتح لي ظلام ما فوق الشعور ، ينتج في النور وبخضعه لعمل العقل أما الشاعر أو الفنان ، فهو على عكس هذا ، يقترب من مركز الدائرة ، وموهبته تنحصر في القدرة على العودة إلى نفسه . مادام عمله مستمرا . في النقطة التي يتصل فيها الشعور باللاشعور ، والجسد بالروح ، والانا باللاأنا ، والحياة بالموت ، والليل بالنهار ، هل يكون الإلهام شيئا آخر غير ذلك ؟ إن النشاط العقلي لا يمكن إلا أن يكون مبعث ضيق عنده . لهذا كان الفلاسفة شعراء تافهين ، والشعراء فلاسفة تافهين لهذا أيضا لا يمكن أن يحل شيء محل الفلسفة في مجالها ، وتصبح المعرفة الشعرية بطبيعتها على أقصا النقيض من المعرفة الفلسفية ، لا تسرى ولا تكون ، نقية إلا في الانفعال الوجداني المدع الذي يتولد فيه العمل الفني ، فإن نحن بعثنا الخلط في الخطط ، وادعت المعرفة الشعرية نفسها أنها قادرة على أن تكون معرفة فلسفية ، ان ادعت فلسفة ما ، تكون قد بنست من العقل ، إن ادعت أنها قادرة على السيطرة على المعرفة الشعرية لتجعل منها أداة لها ، فإن الشعر والفلسفة معا يفقدان قيمتهما ويفسد الفن والميتافيزيقا في نفس الوقت ، (١٤٠) .



## الفصل الرابع الفن والدين

يعود كثيرون من المفكرين إلى الماضي لإيجاد الصلة بين الفن والدين ؛ لأن الفن كان في المجتمعات البدائية مرتبطا عادة بالسحر ، ولأنه كان يؤدي لدى الشعوب القديمة وظيفة مقدسة ولقد ظل الفن هكذا في خدمة الطقوس زمنا طويلا في كثير من الحضارات لدرجة لم يكن يوجد فن إلا وكان دينيا . غير أن المصادر السيكولوجية والاجتماعية للفن متباينة ، وأكثر تعدادا مما قد نتصور . ومهما يكن الأمر ، فقد حصل الفن في أيامنا هذه على استقلاله الذاتي عن الدين وعن غيره . فكلما ازداد ثباتا وتأكدا كبدأ في طبيعته الخاصة به ، انفصل واستقل ، كما استقل العلم والدين لكن ليس هذا بدليل على أنه عديم الصلة بالدين ، فالخلط الأساسي على كل حال بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية لا يسمح بالوصول إلى استنتاج يقول بالتوافق التام بينهما .

هل نطلب إلى الفنانين أنفسهم البت في هذا الأمر ؟ هناك كثيرون منهم ممن يشهدون لصالح الصفة الدينية للفن أن ميكل أنجلو هو الذي يصرح بأن « فن التصوير نبيل ونقي بطبيعته » وفان جوخ هو الذي يكتب قائلا : « حاول أن تفهم الكلمة الأخيرة مما يقوله كبار الفنانين عن أعمالهم الفنية الكبرى ، تجد الله موجودا فيها » . وليس المؤمنون من الفنانين وحدهم هم الذين يتحدثون هكذا ، بل هناك من غير المؤمنين أو اللامبالون ، من يقول كما يقول رودان : إن الفنان الحق أشد الناس تدينا . ولطالما خلطت بين الفن الديني والفن الحسب . فعندما يضع الدين يضيع كل شيء . ويعترف راموز من ناحيته بأن « ما يسمى الشعر هو روح القدسية والحاجة إلى مشاركة

الغير في هذه القدسية متى ثم إدراكها . . وما معنى هذا إلا أن كل شعر لا بد أن يكون دينيا ، وأن كل شعر ضرب من الدين ؟ .

مثل هذه الأمثلة — بداهة — ذات قيمة كبرى ، وسترى ما يحق لنا استنتاجه منها واسكنها ، على شكلها هذا ، تخلق المشكاة بدلا من أن تحملها ، فكلمة « الدين » حين تصدر في الحقيقة عن قلم كثيرين من الفنانين تحمل معنى غامضا ، يشتد غموضه لدرجة أنه يخلق أسوأ ما يمكن أن يكون من سوء الفهم فالدين عند رودان مثلا معناه الشعور بالمجهول ، وكل مالم يفسر تفسيراً واضحاً ، وكل مالا يقبل التفسير الواضح في العالم وتبعاً لراموز يصبح كل ما هو شعري دينيا في إجماله . ويصدق هذا على كل شيء . . . . .

الكائنات والأشياء أشدها تواضعا وأشدها علوا ، لأن القدسية موجودة في كل مكان ولا توجد في أى مكان ، ومع هذا ، فإن ما تبس يتحدث عن « العاطمة إن صح التعبير - العاطفة الدينية التي يمتلكها ويأخذها من الحياة ، وعن « الصفة المقدسة لكل شيء حى ، . هانحن أولاء بعيدون عن الله ، أو عن الآلهة . عن كل مذهب وعقيدة أوطقة وس . وبالاختصار نحن بعيدون عما يفهم عادة من كلمة « الدين » .

غير أن الخلط الرئيسي يأتي من أن الفن في رأى عدد من الفنانين ديني ، لأنه بنفسه دين ، أو أنه يرمى إلى ذلك . . ولقد أشار راموز إلى هذا خفية ، وأكده تلك الإشارة كل من رودان وسيزان وعشرون غيرهما . وليست هذه الفكرة بجديدة ، لأنها كانت تطفو في الهواء منذ عصر النهضة على الأقل ، ولقد كانت مبعث الإغراء في عصرنا الحديث لدى أولئك الذين يشعرون بأهمية الفن وضرورته ، ويتعدون في نفس الوقت عن أى دين أو إيمان إيجابى . ولعل مالرو هو الذى جعل من هذا المذهب نظرية ، لأن علم الجمال عنده يبحث في تحديد دين للفن حيث ترتبط الموضوعات المختلفة التي يطررها برباط عضوى هو الموضوع الأساسى ، ولعل من مصلحتنا أن

نستخلص الموضوع الرئيسي من جميع الموضوعات التي يخلط بها حتى ندين قيمته ونفهم الفسكرة من منبعاها، وهي فكرة لم يسبق لنا أن واجهناها قط دون فائدة .

### دور الفن

يشعر مالرو، كأعاب الرجال الذين يمثلون جيله هو، بسخف الحياة البشرية، لدرجة يصل فيها شعوره إلى حد الضجر. وكأغلبهم أيضا، تجده يبحث في تحمس كبير عن وسيلة للتخلص من هذا الضجر، لكن الطمأنينة لا يمكن أن تأتي عنده من الأديان التقليدية، ومادامت حضارتنا في نظره أول حضارة تنسك بقيمه الميتافيزيقية فإننا لم نعد قادرين على تعزية أنفسنا بآلهة، (١) ولسكنا لا نؤمن كذلك بالمداهب العلمانية التي أشاد بها القرن التاسع عشر، بعد أن دلت العلوم السيكولوجية على أن الحرية سراب، وعلى أن أسطورة التقدم قد تطايرت شظايا بفعل البربرية المنتصرة، وليس التاريخ كما يعتقد أنصار الماركسية، سيرا أكيدا نحو مستقبل أفضل، فما هو إلا سلسلة عشوائية - كما يقول شنجلر وفروبنوس - من ثقافات مقطوعة الاتصال إحداها عن الأخرى، وتظهر كل منها على أنقاض سابقتها، ولا تترك بدورها إلا أنقاضا .

إلى من نوجه حديثنا إذن؟ وما علاج قلقنا؟ وأي حائط نقيم في وجه الظلم والألم والعزلة والموت؟ لسكى يتخلص الإنسان من كل هذا يتعين عليه أن يعتمد على نفسه، مادامت الآلهة قد ماتت ولقد حاول مالرو أن يجرب عدة حلول لهذا الموقف، تتضح من أعماله: وكان أول هذه الحلول الهروب والسيان، وكلاهما يأتي بهما الأفيون عند الشرقيين، والعشق الجنسي عند أهل الغرب، ويتبع هذا الفعل الفردي ثم الجماعي: وأن تترك آثار جروح على الخريطة، وتذوق الأخوة المدنية في المعارك الثورية. هذا ما يستحق أن

نعيش وأن نموت من أجله . وأخيراً نراه وقد خاب أمله بعد هذه المحاولات فيلجأ إلى الظاهرة الجمالية يطلب إليها العون : ذلك أن الفن لا يقتصر على التعبير عن مختلف المواقف التي يقفها الإنسان إزاء القدر ، بل إنه يتضمن بذاته النصر الوحيد الممكن على القدر . إن تطورات الفن هي تطورات الآلهة تقريبا ، لكن الإنسان موجود دائما خلف الآلهة على ما يلوح .

وما من فن جدير بهذه التسمية يقبل المظاهر الخارجية فحسب ، ولعل الفن الديني أكثر الفنون رفضاً لها . « مهما يكن المكان ومهما يكن الزمان ، فإن أساليب الفن المقدس ترفض تقليد الحياة وتتطلب منها أن تتطور » (٢) . هكذا نرى أن مالرو يفرق بين المقدس والديني ولا يجعل منهما مترادفين ، رغم أن الفنون قد ظلت قرونا طويلة في خدمة الأديان . فالمقدس هو قبل كل شيء إنكار لما هو وهمي ، ولما هو عابر . إنه خفض لقيمة العالم المرتجل والحقيقة المدبوسة ، وتخط للعالم الوهمي الذي ألقى بنا فيه ، والفنون المقدسة - هكذا يوضح لنا مالرو - هي تلك التي ترفض أو تحتقر إخضاع الصور لما تشهده حواسنا (٣) . ولا تقبل تحمل حكم الزمن ، وتخضع ما يرى لما هو كائن هكذا يريد مثلا فن المعمار المقدس « خالق أو إبداع الأماكن التي يجعل فيها الإنسان من الفضاء كونا ، ومن هذا الكون رابطة مع قوة بعيدة المنال تحيط به وتحكمه . . كما أن التمثال المقدس صورة من المظهر ، مثله مثل المعبد بصفته مكانا تخلص من العالم المحيط به » (٤)

والمقدس لم يصل إلى أعلى درجات التعبير في أوروبا ، وبالذات في أوروبا أيام عصر النهضة ، حيث مجدت الطبيعة تمجيذا مبالغيا فيه . بل انظر إلى آسيا الواسعة التي تمتد بامتداد الصحراء الأفريقية ، تجد في الحال ذلك الحُفوع الشرقي الموغل في القدم (٥) ، حيث يعمل اللاسرن بكل قوته وقدرته الهائلة على كبت المرتئ . هكذا كان العابر في مصر القديمة يتلاشى أمام ما هو أبدي كما فعلت التماثيل النصفية الرومانية ، بل إنه عمل على توصيل الميت

إلى الأبدية (٦) : وعند الآشوريين ، ضحى الأمراء القساة بالإنسان على مذبح الآلهة الدموية . في قصر خرساباد ذلك الخليط المرعب من القسوة والعظمة المقدسة ، على رهوة آثوس ، رهوة القتلة (٧) . وكانت الهند أقل بربرية دون أن تكون أكثر إنسانية ، حين أخذت ترمى إلى تدوير الفرد في المطلق الكون . وما هي ذى معابدها تحت الأرض تعيش في ظلام تطهر من المظاهر (٨) . ظلام يلوح فيه الإنسان وقد اعمى .

إن مثل هذا الاحتقار للحقيقة الملبوسة الشخصية شيء تشترك فيه الفنون الشرقية كلها ، وهو يترجم في لغة الأشكال « الهيرا طيقية » . وإن الشرق الذى اخترع الكائنات ذات الأجنحة ليجعلها تطير (٩) فتاريخ الفن البوذي ، حيال الفن الإغريقي الذى يستوحى منه « هو قبل كل شيء تاريخ الانتصار على الجمود . ومن هنا كان خفض الجفون في بطنه خلال القرون ، ومن هنا كانت ثنيات الملابس الخارجى الذى كان يرتبط ويلتصق بالجسد ، ومن هنا كان تجريد الجسد نفسه ، (١٠) . ولقد ألقى القدامى جانبا بكل ما هو مؤقت عابر لصالح « عالم علوى هو عالم الأبدية » . هكذا « تختفى الحركة والهمس ، وكل شيء يتحرك أو يتخفى . . لا يستحق أن ينحت ، (١١) » .

إن المخلوق المنحنى لدى الإغريق يعتدل ، ولا يمكن أن نتصور بيركليس راكعا (١٢) ، وهذا تطور يكاد يكون قصير الأمد لا يدوم إلا لحظة ، وتعلله طبيعة الجنس الإغريقي ، إلا أنه كان من الكافى أن نضل خمسين عاما لنلقى جانبا من الثلاث آلاف عام الأولى ، ولكن خلال الأعوام الخمسين المذكورة عرف الإنسان لأول مرة أن ينسى القدسية ، (١٣) . ومن وجهة النظر هذه يكون الأكروبول هو « المكان الأعلى لموت الكائن . . وفيه فقدت القدسية صوتها ، (١٤) » ويوجد الناس صوتهم هم . « هكذا يكون الفن اليونانى أول فن يلوح لنا أنه يجحد الدين ، (١٥) » وما إن فقدت الهيرا طيقية

معناها حتى ظهرت الحياة في فن النحت . وظهر على شفاه « الكوروا » فجر ابتسامة لا ينضب ... وتخلصت الأجسام من ثقل أحجارها ، واصبحت الحركة التي لم يكن يسبقها شيء يدل عليها . وحركة التماثيل الإغريقية رمز الحرية نفسها إزاء العبودية المرثومة في تماثيل آسيا (١٦) .

لكن ليس معنى هذا أن اليونان لم تكن تدين بدين ما ، لكن المعنى هو أن آلهتها كانت تختلف عن آلهة الهند ومصر وآشور ، ومن الأولى إلى هذه الأخيرة حدث أن « حلت الروح الإلهية محل القدسية » . وصحيح أن الشعور بالإلهية شعور أساسي مثله ، مثل القدسية ، (١٧) ، إلا أن طبيعة وأصل كل منهما يختلفان عن نظيرها في الآخر ، لأن الأزلي والخالدين لا يولدان من الروح من جهة واحدة ، (١٨) . باعتبار أن الأزلي في نفس منبعه فيه الإنسان موضع البحث ، في حين أن الخالد في نفس منبعه ما يبحث عن ارتقاء الإنسان . وهكذا فإن الذي يظهر إذ ذاك للمرة الأولى لا للمرة الأخيرة ، هو العالم الذي يجرؤ فيه الإنسان أن يستخلص القيمة العليا لما تصبو إليه أحلامه ، ويتطلب من نفسه ما يستطيع أن يعمل كي يتوافق معها لا ما يجب أن يكون كي يتوافق مع الأزلي (١٩) .

فالقدسية تنزع عنى صفتى ، في حين أنى أشارك فى الإلهية ، ويجب على أن أشارك فيها بنصيب أكبر إلى أن أغزو الأزلية البطولية التى تقيم بينى وبين الآلهة شبا . ويفهم من هذا أن بلاد الإغريق التى لم تعرف القدسية الحقيقية لم تعرف كذلك اللادينية الحقيقية . وكل حياة تخفى إلهيتها ، وكل إلهية تمجد الحياة التى تخفيها (٢٠) . ويفهم أيضا أن الخالدين والأبطال الذين ينافسونهم لا يمكن أن يولدوا إلا من روح تنسى الأزلى (٢١) ... ويأتى الإعجاب بعد العباداة . و فاليونان لم تخترع لا السعادة ولا الشباب ولكنها اخترعت مجدهما ، (٢٢) .

وحدث تطور جديد بعد موت الاسكندر : « حدث أن تحول صانعو الآلهة إلى صانعي التماثيل (٢٣) ورغم الأديان ذات الغموض التي بدأت تبحث عن أتباع لها، لم يجد الفن خادماً للإلهية ، وبدأ الأولمب في خدمته، رغم أنه كان آخذاً في الاختفاء (٢٤) .

لا شك أن العصر الهليني قد ترك لنا « شعياً من صور مثالية » ، لكن ماذا يكون مرجعها إن تكن قد توقفت عن الاعتماد على الإلهية ، اللهم إلا إلى المظهر الخارجي ؟ (٢٥) . سوف يقوم فن النحت بتقليد الحياة .. حياة ويا للأسف ليست إلا حياة الناس . الفنانين . . . ولا يمكن تصور إله ذي قدسية يشبه صور « ليسيب » ، لكن لا يمكن أيضاً تصور « أولمبي » ، إلا ويكون قد فقد صفته الإلهية (٢٦) فالواقعية لا تستطيع الانتصار لأن صبغ التماثيل بصبغة المثالية والخيال قد ظل بمثابة انعكاس غامض للروح الإلهية، ثم تجرى « التجميلية » عملها ، بمعنى أن الفنانين قد أخذوا « في إدخال النموذج في عالم التماثيل الخيالي » (٢٧) أو إنه يحكى في « بيرجام » في أسلوب الأورا آلام مارسياس ولاوكون . وروما هي التي أخذت على عاتقها القضاء على هذا الاتجاه بفضل لوحاتها المنحوتة . « ولأول مرة يعترف فن كبير بقيمة المظهر باعتبارها قيمة العالم : ولأول مرة أصبح المظهر هو الواقع » (٢٨) .

وقد حطم الله يزنطة (٢٩) ، وأصبحت هذه تجعل الإنسان أوتسكاد ، (٣٠) ولذا كان الفن البيزنطي أساساً « إنكاراً تاماً للعابرة » (٣١) ، ينظر إلى تماثيل فينوس وأفروديت كما تنظر نحن إلى رؤوس الشمع التي يضعها الحلاقون في واجهات محالهم ، (٣٢) وفيهم تهمة رشاقة الوجوه ودقة الرسم ؟ إن وظيفته هي إنشاء نظرية للأشكال مهمتها إبعاد الإنسان عن إنسانيته « لتوصيله إلى عالم مقدس » (٣٣) ، ولذا أخذت التماثيل العارية تغطي ، والحركة تتجمد والعيون تتسع ، والشخصيات تزدان بإطار من ذهب ، فيغير شكلها ويبعدها عن الحقيقة ويدمجها في عالم آخر ، مخيف غامض . هكذا أخضع الأسلوب ،

البيزنطى الأشكال لنوع من «كتابة ذات زوايا»، ولتجر يد ضرورى»، وأصبح هذا الأسلوب «أسلوب تجسد الأبدى» (٣٤) وأصبحت الآلهة بعد أن أضفى الإغريق عليها مسحة إنسانية — معبرة عن سمو مقدس، وأصبح أبولون هو «خالق الكل، بعينه .

وعرفت المسيحية في الغرب — في الفنون الجميلة على الأقل — طبيعة غير هذه تماما. ولا شك أن الأسلوب الرومانى كان بنسبة كبيرة وريثا للأسلوب البيزنطى، إلا أن روح كل منهما يختلف عن روح الآخر. فهذه مثلا رموس الأعمدة لدى الرومان في القرن الثانى عشر تختلف من حيث واقعيته وروحها الإنسانية التى مثلتها، وما كان لبيزنطة أن تقلبها . . بحيث كان الفن الرومانى بمثابة غزو لبيزنطة عن طريق العالم الغربى، لا العكس (٣٥)، فكانت تتمتع الفنان المسيحى وقد بدأت تتحدث، لا إلى الخالق، ولا إلى الأبدى، بل إلى النجار الذى يختصر خلال قرون كان الإنسان فيها نائما (٣٦) أنظر إذا للرة الثانية إلى هذه العبقرية الغربية وقد ظهرت، ها هى ذى كما حدث فى المرة الأولى تميل نحو توكيد وجود الإنسان على حساب المطلق، وها هو ذا «الوجه الرومانى وقد أصبح إنسانيا، دينيا فى عمق، ولم يعد مقدسا» (٣٧).

أما الأسلوب القوطى فإنه لم يفعل إلا الذهاب بهذا الاتجاه إلى أقصاه. «فأخذت الخطط المرسومة تذوب مرة أخرى، كما أخذت الأقمشة والحركة تلين» (٣٨) . . فى نفس الوقت الذى أخذت النماذج والشخصيات التى انتزع منها الفن البيزنطى حالتها المدنية تنصف بالفردية. «فقد كان الاكتشاف المسيحى العظيم فى مجال التمثيل الفنى هو أن إمكان تصوير أية امرأة فى دور العذراء يمكن أن يكون أشد تحريكا للعواطف من محاولة الارتفاع بهذا الدور إلى درجة فوق بشرية عن طريق المثالية والرمز» (٣٩). أما المسيح نفسه، فقد أخذت صفته كإله تظل تدريجيا، وأخذت صفته كإنسان تزداد شيئا فشيئا، ويتضح هذا من مقارنته صورته فى «مواساك»، ونظيرتها فى



« آميان » . وقد وصل هذا الاتجاه إلى حد أنه « عندما فصل في متحف ما إلى قاعات الفن القوطى يلوح لنا أننا نتقابل والإنسان الحقيقي الأول (٤٠) ويتجه الفن القوطى بعد ذلك إلى تحريك المشاعر بحيث أصبحت « أجل الأفواه القوطية تلوح كما لو كانت جروح الحياة (٤١) . ولكنها على وجه أخص علامة صريحة على أن « الإنسان المسيحى قد وجد تناسقه » (٤٢) . فى نفسه وارتبط بالله وبالعالم الابتسامة . . ، وكلما عاد الإنسان للظهور بهذه الصورة ، أخذ شىء من اليونان فى الزوال ، منذ ابتسامة ريمس إلى ابتسامة فلورنسا ، وكلما أصبح الإنسان ملكا عاد إلى الدنيا ليغزو تلك المملكة الواهية المحدودة التى سبق أن غزاها أول مرة على الأكرابول . « وجزيرة دلف ، (٤٣) .

وما اصطبح الأسلوب القوطى بصبغة لادينية ، حتى تخلص عصر النهضة بدوره من آثار العصور الوسطى . وكان يكفى لهذا أن يتبخر العطر الجميل المتبقى من العالم الآخر ، حتى لا تتبقى إلا العصور المثالية أولا ، ثم بالتدريج الصور الواقعية التابعة من عالمنا هذا . ولقد افتتح « جيوتو » فى إيطاليا هذا الاتجاه الإنسانى فى الفن ، وهو الذى قال بأن « الإنسان الذى يقف فى وجه ما تبقى من تهديد الآلهة ، يربط حنفاً شعره الأولى بما لم يندى فى الظلال المقدسة » (٤٤) .

ولسوف تخرج من هذا الاتجاه حالا فنون التصوير الفلورنسى والفيينسى والرومانى « والتكفى » والكلاسيكية الفرنسية . ولقد كانت لوحة « الله جميل » الموجودة فى آميان قبل ذلك بقليل لوحة تمثل أى إله فى الكثير أو القليل ، كما أن صورة المسيح التى صورها كل من « بيروجان » و« فائيل » و« الجيد » أقرب ما تكون إلى صورة شاب مراهق . أما صور القديسين القوطية فقد كانت على الأقل تحتفظ بطابع دينى ما ، من حيث إنها كانت « تتخطى الإنسانية . وهى تحملها على عاتقها » (٤٥) ، فى حين كانت صور قديسى عصر « مناهضة الإصلاح » تنتمى كلها إلى حياة أهل الأرض . أما صور القديسة مادلين .

التأنيب ، تلك التي أكثر منها القرن السابع عشر ، فلم تكن إلا صور مذنبات  
يبيكين لارتكابهن الذنب ، وهكذا أخذت الروح الإلهية تفقد من روعتها ،  
في حين كانت القدسية تتبخر ، وتحول الدين إلى خيالي مطمئن ، بل وقد تحول  
مع تيار الواقعية إلى مناظر نوعية ، لدرجة أمكن معها استغلال موضوع  
ميلاد المسيح مثلاً لتصوير الأمومة عامة .

وهنا انتصر ما أسماه مالرو « فنون إرواء الغليل » ، أي تلك التي تستند  
إلى تفاؤل أعمى ، وإلى قبول الواقعية قبولاً كله نفاق ، وإلى التواطؤ مع القدر  
لكي ترفع من شأن الإنسان ، ذلك الإنسان « الذي يملؤه عالم تافه » (٤٦) .  
ولم تستطع الفنون المسيحية التخلص من هذا التدهور ، فمذ القرن التاسع  
عشر ، وهي تتصف « بروح مسيحية هزيلة لم تفتأ أن تخضع الإنسان  
للأسلية التي لا تقهر ، وكلها تتصف بوجود الله ، ولهذا لم يتمكن هذا القرن  
من الإجابة على أسئلة ألقاها الموت والحرم وأشكال القدر جميعاً على  
الإنسان » (٤٧) ياله من قسوة . . فن التصوير النقي ، هذا ، ويا للدعاء  
بوجود فن مقدس حديث . . « وبالرمز كنيسة برودواي الصغيرة ، شبيهة  
القوطية وسط ناطحات السحاب . . إن المدينة التي أنشأت هذه الكنيسة على  
الأرض جميعها لم تعرف كيف تبنى ، لا معبداً ولا قبرا » (٤٨) .

مع هذا فقد كانت هناك ثورة تختمر . فاليوم نرى حتى في الغرب أن  
« قيمة عالم الظواهر قد أصبحت موضع الشك والبحث » (٤٩) ، ولقد  
أفلست اتجاهات الإنسانية الكلاسيكية فعلاً ، وأخذت الأوهام التي كانت  
تخفي مأساة الجنس البشري في الاختفاء ، وأصبح عصرنا عصر العودة إلى  
القدرية ، « ولاح أن أوربا ، وهي مهددة تهديداً أكيداً ، قد أخذت تعيد التفكير  
في نفسها بروح التفكير في القدر ، لا بروح الحرية . . سواء أكانت في هذا  
أخذة طريقها إلى الموت أم لا . . » (٥٠) . لكن كانت هذه التطورات في  
صالح « القدسية » التي أخذت تستيقظ من جديد ، وأخذت الأساليب

الدينية القديمة تعود إلى الظهور ، تاركة وراءها فنون الخيال ، وإشباع الغليل ، ، وأخذنا نرى أمامنا نوعا من المحبة الأخوية الكبرى ، فنذ حوالى نصف قرن من الزمان ، « كان الفنانون الذين يريدون أن يكونوا أشد المحدثين . حداثة هم الذين يبحثون في تحمس شديد عن آثار الماضي ، (٥١) . وهكذا أخذوا يعيدون النظر في الصور القديمة عن طريق إحياء ما تركته مصر وما تركه وادى الفرات ، (٥٢)

على أن إنسان القرن العشرين لا يقبل مع ذلك كل ما يحاول الضغط عليه ، ولهذا نجده قد أخذ في الثورة ، وأخذ يتحدى الماضي . ولهذا نجده يميل إلى استعادة الفنون البدائية الأجنبية بدلا من فنون الشرق القديم ، لأن البدائية تتصف بوحشية وتهور وقوة غاشمة وكها تساعد على إيجاد روح التضحية المأجحة ، وتشهد على عدم إمكان التوافق إلى الأبد بين الإنسان ونفسه ، وبين الإنسان والعالم . و «الشيء الذى يتزعه فن المأساة بطريق العصيان البربرى هو قبل أى شيء قبضة يد خبيثة توضع على فم القدر» (٥٣) ولا ينبغي أن نخطئ . فى فهم هذا « فالتميمة السريالية ليست شيئا جميلا جذابا ، بل هى وسيلة للاتهام» (٥٤) .

ولقد ماتت الأديان التى كانت تلهم الفنان فنه المقدس قديما ، فلم إذن يطالب غير المؤمنى اليوم الكاتدرائية أو المعبد أو الهرم بشيء ؟ وما وجه التقارب بين الفن الحديث والفنون التى نعيد إحياءها . وبم يطالبون ؟ إن مطلبهم ينحصر فى الأسلوب ، ولا شيء غير الأسلوب ، لقد اختلفت الآلهة . . ولم يبق غير آثار مبنية وتمائيل . ولا شك أن تمثال المسيح المصلوب . بالأسلوب القوطى لا ينحصر فى أنه شيء جميل فحسب ، بل كذلك تمثال للمسيح المصلوب تنبعث منه أشعة ضوء المسيح . ومع ذلك لا يفرض نفسه على الجميع — مسيحيين كانوا أو غير مسيحيين — إلا بفضل صفاته التشكيلية . أما الإيمان الذى يتمثل فيه ، فإن مثله مثل أى إيمان ، من حيث

إنه مدين لنفسه بالأعمال الفنية الذى يتمثل فيها . وهكذا فإن «القيمة العليا» التى لم نعد نعترف بها لآى مذهب كان ، تتحطم على صخرة قيم عديدة ، وسط حادث الغرق الذى أصاب الأديان والحضارات . . تلك القيم هى الوحيدة التى عاشت وتعيش بعد الأديان والحضارات . . إنها هى الأعمال الفنية نفسها .

وبتعبير آخر ، فإنه نظرا لاختفاء «المطلق» الذى لا يزال العقل البشرى يدين له بدينه ، لا يزال الفن بالنسبة لنا نقوداً نتعامل بها من أجل «المطلق» . وفى هذا الفن الذى ترك الأساطير القديمة لأنها لم تعد ذات هبة ، ذهبى القدسية لتجد لنفسها فيه مأوى ولتركز نفسها تركيزاً ، ولو أن هذه القدسية قد انفصلت عن مرابطها الدينية ، وأصبحت «قدسية لادينية» . وينذرنا مالرو هنا بأن هذا آخر تطور يطرأ على أبولون ، ويؤدى إلى «تأليه الفن» . لقد كان الفن فى الماضى فى خدمة الأديان ، واتضح لنا اليوم أن هذه الأديان لم توجد إلا لخدمة قضيتها ، ولذا لم يعد الفن تعبيراً عن إيمان ما ، بل أصبح هو ديننا فى ذاته لدى إنسان لم يعد يؤمن . وقد أصبح «المتحف الخيالى» ( الذى أنشأه مالرو ) كتاباً يجمع حطام الأديان جميعاً ، أو تلك التى تتصف بأسلوب ما ، ومكاناً تجرى فيه صلاة جديدة « لكن من هو الله هنا ؟ ليس هو الطبيعة ولا التصوير ، (٥٥) والمهم فى المتحف هو أنه يعتبر — مثلاً — أن صورته رسمها براك لجناد ما ليست صورة مصغرة تقلد الفن البيزنطى . . بل إنها « تنتمى كهنه الأخيرة إلى عالم آخر ، وتأتى من إله غامض يسمى الفن . . (٥٦) إله ذى سيادة يرأس الآخرين جميعاً ويدعوهم إلى الاختفاء باتصاره . . . ولقد كانت روما تستقبل فى قصر البانتيون كل الآلهة المهزومين ، (٥٧) .

ماذا يمكن أن يكون دين الفن إلا أنه كذلك دين للإنسان ؟ الواقع أن الفن يدخل بنا فى عالم الإبداع الفنى الذى يحل محل عالم الواقع ،

التأفة اللإنسانية. والحركة التي يبدئها الفنان المبدع حركة رجل تأثر ينافس العالم ويضع في وجه هذا العالم عالماً آخر. ويظهر «المتحف» بذلك في نهاية الأمر بمثابة معبد للإنسان؟ يحل فيه «الوجود الضروري للإنسان» محل «الوجود الضروري للمطلق» (٥٨). الفنان الذي ينشر مذهبه الفني في نفس المكان الذي كان يسيطر عليه الآلهة سيطرة إجبارية مفروضة. ذلك أنه «مهما تكن صور سومير» في عالم الليل مرتبطة بهدف معين، ومهما تكن صور «آزتيك» في عالم الدماء مرتبطة بهدف معين، فإنها تتضمن موقفاً يقفه الإنسان إزاء العالم: وهو موقف يضع أساس الممالك وينشئ المدن» (٥٩).

هكذا يشهد الفنان «بضرورة تمثيل النصر البشري» حين يبدع أشياء جميلة، حتى ولو كانت هذه الأشياء منقولة عن الآلهة. وقد يكون مبدع الأفعنة رجلاً تسيطر عليه الأرواح. ولكنه بصفته تخانياً يسيطر هو بدوره عليها. وما من شك في أن نحات كاتدرائية شارتر رجل تسيطر عليه روح المسيح، لكن ليس المسيح هو الذي ينحت والصورة الملكية» (٦٠). فالنشاط الفني إجمالاً يبين قدرة الإنسان على قهر القدر، بدلاً من أن يقع تحت تأثيره، وخلاف كل عمل فني كبير يقسكع قدر قهره الفنان، أويزجر (٦١).

هذا ما يتكشف عنه المغزى الأخير للفن. إنه «مضاد للقدر» فن «سومر» إلى «مدرسة باريس» ومن كهوف المجدالية إلى «كلى» أو إلى «ميرو» يتحدث الفن «حديث ذكرى الغزو»، ويلتزم إلى نفس «سبيل السيطرة» (٦٢)، وكل الأصوات الساكنة لفني التصوير والنحت شيئاً غير المناداة «بالقوة والشرف أسكنها إنسانية» (٦٣)، وهكذا كان من الضروري أن يكون تاريخ الفن هو تاريخ الخلاص، إذ أن التاريخ يحاول تحويل القدر إلى ضمير شعوري، ويحاول الفن هذا تحويل هذا الضمير الشعوري إلى حرية (٦٤). وبالاختصار فإن الإنسان يصبح أعظم مما يقتله لأنه فنان،

بمعنى أن شيئاً سوف يظل يعيش من بعد موته ، فمن الجميل أن ينتزع الحيوان الذى يعلم أنه سيموت أغنية السكواك من قلب الظلمات ، ويقذف بهذه الأغنية فى لجة القرون ، ويفرض على القرون أقوالاً مجهولة ، (٦٥) .

لقد قلنا إن مالرو تليذ شبنجلر . . ألا يمكن أن يكون أيضاً ، كما رأى البعض ، تليذا طيجل ؟ انظر . . ها هي ذى الحلقة قد تمت . . وانظر إن الفن الحديث كان وريثاً فى آن واحد لتقليد الفنون المقدسة والفنون الإنسانية . فلقد أخذ عن الشرقيين والبيزنطيين والبرابرة إرادة الأسلوب واللامبالاة . حيال الحقيقة التصويرية التقليدية ، تلك الحقيقة التى يحمل محابها مطلقاً يؤدي بها إلى العدم . ولقد أخذ عن الإغريق والرومان والقوطيين ومعاصري النهضة « تقييم ، قيمة الفرد ، والاهتمام بالحرية وعظمة الإنسان . هذا هو التجمع الأعلى للفن الحديث . . القدسية واللاإلهية والإنسانية واللاإنسانية كلها تجتمع فى قطب ثالث يقضى على القطبين الأولين بطريقة المنطق الجدلى .

والآن يرتفع الإنسان بنفسه لكي يصبح إنساناً أعلى يجمع بين الصفتين الإنسانية والإلهية ، ويصل إلى القدسية ، لكنها قدسية هو سيدها مادام هو الذى أبرزها . إنه يسجد أمام اللوحة ، لكن بجوده هذا خضوع لا يدل على أنه عبد ، حيث إنه هو بعينه مؤلف اللوحة ، (٦٦) هذه نتيجة طبيعية للإنسانية الملحدة : إنها تنكر المطلق وتقيم نفسها بصفتها مطلقاً . إنها تتخلص من الآلهة وتجعل من نفسها إلهاً ١١

### من التمرد الى الاضطرار

إن البناء الذي شهده مالرو يستحق أن نوصي به ، لأن ميزته الأساسية وضع المناقشة في مستواها الحقيقي ، وهو مستوى ميتافيزيقي ديني . ويعتبر كتاب « أصوات السكون » ، لمالرو من وجهة النظر هذه من أعظم كتب عصرنا ، إذ يعترف معاصروننا على أنفسهم من خلاله كما تعرف معاصرو « تنين » ، على أنفسهم من « كتاب » ، فلسفة الفن . لكن كم كان الطريق طويلا منذ ذلك الوقت . . . هذا هو علم الجمال في قرن معذب متالم ، نشور بنفسه ثائر ضد المطلق ، يلتهمه عدم وجوده ، ويتعاش للروحانية . مع هذا فالعمل الفني يعكس أساطير العكس انعكاسا بولغ في دقته . وقد يكون من الجائز ألا يكون دين الفن - ونحن نفحصه في برود، ونجرده من سحر الأسلوب - مطابقا لا لجوهر الفن ولا لجوهر الدين .

يستند مالرو في عالم الجمال كما يراه إلى تاريخ الفنون الجميلة ، أوبالأحرى تاريخ فني النحت والتصوير . وأقل ما يمكن أن نقوله بهذا الصدد هو أن الأخصائيين في هذا لا يتفقون وإياه دائما . . . وقد وجدوا في نظريته تقريبات وحذفا وتبسيطات وقوانين صارمة لا تبررها الحقائق .

إن الإنتاج الضخم في آسيا الضخمة خلال قرون طويلة يضطرنا إلى التخفيف من هذا والاعتراف بالتنوع في درجة الخشوع . . . كما يضطرنا إلى التحقق من أن الانجاء نحو التجريد في كل مكان آخر غير آسيا لم يحدث دون مقابل له هو الاتجاه الواقعي . ماذا تكون العلاقة بين « إنكار المظهر » في الهند والصين ، وهذه « التائيل العارية المرقة المتموجة ذات الرشاقة الحلوة والجاذبية الأخاذة » ، وهي ثمرة المناطق الاستوائية . تلك التي أوضحها رنيه جروسليه ؟ أليست تنتمي إلى « الفن البوذي العظيم » ، (٦٧) ، على وتيرة النقوش البارزة في « نارا » ؟ .

هذا ويحاول البعض جاهداً أن يقلل من أهمية ما لا يمكن إنكاره ، وهم يتحيزون تحيزاً يفتقراً للعيون . ولتحكم بنفسك . . يقول مالرو: «إننا نشعر غالباً في فنون الشرق الثانوية ، (لافي الفنون الكبرى بلا شك) ، نشعر غالباً بروح تتأهب للتفجر ولكنها لا تتجاوز الالتصاق . . (وأين القدسية إذا؟) «وحتى لعب الأطفال في الشرق تعبر عن مزاج حزين يتميز به هؤلاء الأطفال ، (مؤكد أن المزاج ولعب الأطفال في الشرق لا يمكن إلا أن تكون حزينة) . لقد كانت مصر القديمة هي الأخرى واقعية ، لكنها كانت تزاوّل واقعيتها هذه سرا ، (يا إلهي . . لقد كان العنصر الأزلي يخفي عنا تلك الواقعية ) ولقد كان من المستحيل علينا أن نعلم إن كان للمصريين القدامى مزاج وروح لولا أن وجدنا الأحجار والحصى التي كان يرسمون عليها رسومهم الأولية ، (هل يقصد أن المناظر الجذابة ، وقد كان تصويرها أحياناً يدل على روح الاستخفاف والخفة ، تلك المناظر التي نراها داخل القبور هل يقصد أنها لا تحتسب؟) . لكن هذه الأحجار تثبت لنا أن المصورين والنحاتين كانوا يعرفون استقلال الشخصيات قدر معرفتهم للمزاج . . « — (مزاج أطفال يغلب عليهم الحزن) . . ولهذا فإنهم ألقوا بهذه الأحجار جانباً لنفس هذه الأسباب وبنفس القوة . (لعل أحسن سبب هو رغبة مالرو في ألا نعترض على ما يقول) (٦٨) .

هذا وتشكل بلاد الإغريق مع الشرق نوعاً من التناقض ، لكن التعارض الذي يقدمه لنا مؤلفنا (مالرو) بينهما شديد لدرجة مبالغ فيها بحيث يجافي الصواب ، فالفن الإغريقي يستند للحساب الدقيق بحيث لم يكن — إلى نهاية العصر الكلاسيكي — أقل تجريداً بطريقة من الفنون المصرية ، أو الآشورية . لكن كيف يقال ، من ناحية أخرى ، إن الأكرابول كان مكان موت الموجود ، في حين اتخذ أكبر فلاسفة الإغريق أمثال هيرقليط وبارمنيديد وأفلاطون وأرسطو . واتخذوا الموجود موضوعاً لتأملاتهم؟ لسوف نبحث



فيما بعد ذلك الفرق بين القدسية والألوهية ، لكن في إمكاننا منذ الآن أن نضع نظرية مالرو موضع للشك، حيث يعتقد البعض أن ألوهية مالرو بعينها ألوهية الإغريق . إن مالرو هو الذي يقول في فصل عن الإغريق إن المجال الوحيد الذي نستطيع فيه رؤية ما هو إلهي هو مجال الفن .

والأسلوب يكفي ليدخلنا في رحاب هذه الألوهية ، إذ أنه كان يلوح أن الأسلوب ينبع من القدسية ، فالصفة الإلهية تنبع من شكلها . . . وأي تمثال يمكن – سواء أكان مقدسا أم لا – أن ينتمي إلى الألوهية بفضل الموهبة، لأن الموهبة ليست شيئا آخر غير التعبير عما هو إلهي، والآلة تتخذ شكلا بالفن ، كما يتخذ الضوء شكلا بما يضيء ، (٦٩) . هذه الآراء توضح لنا فكرة مالرو . ولكنني لا أعتقد صراحة أنها يمكن أن تكون مؤكدة طبقا لما نعلم عن الفكر الديني والممارسة الدينية لدى الإغريق .

لقد كانت الروح الإلهية هي روح القدسية منذ سنوات ما قبل التاريخ . وبعد عهد دلفولم يعد في الفن اليوناني شيء آخر غير الألوهية « (٧٠) لكن يعارض هذا وجود القدره ، ذلك القدر الذي شغل على ما يلوح للنفس الإغريقية بدرجة لا تقل عن شغل الحرية والسعادة لها ، ويدل على هذا كل ما كتبه هوميروس ومؤلفو المأساة . ولقد تنبأ مالرو بهذه المعارضة التي نقول بها ، ولكنه أخفاها قاصدا . . . فهو يقول : إن أساطير أجا ممنون وأوريست وأنتيجون كانت معروفة لدى الجميع ، وإن الإغريق ما كانوا يشعرون بالاهتمام لسماعها ، بل كان من الضروري أن يقصها قاص بطريقة جذابة . المهم أنه كان من الضروري أن تصبح شعرا . ولم يكن مؤلفو المأساة مخرجين مهرة لموضوع الرعب ماداموا قد أدخلوا في أعمالهم جو هو القرقوز الكبير . وما هذه القضاة الملحة إلا تلك التي سوف تظن أوروبا مستقبلا أنها تكشف عنها في فنها في المأساة الدرامية . كان أرسطو حمار يضع زهرك مسرحية المأساة في الرعب والشفقة . . . ودأساليب المسرح

الإغريقي لم تكن تعمل على تقوية الرعب والشفقة ، بل كانت تضعف من قوتها ، ولم يكن النظارة يذهلون لأنهم كانوا يصابون بحالة من « الألم » بل لأنهم كانوا يصابون بالنشوة ، ولأنهم كانوا يكشفون في تاريخ « أتريد » ، أن الشعر يتحدث إلى القدر حديث الند للند ، وفي هذا العالم الخيالي الذي يثيره الإنسان ، تفضل مسرحية المأساة أن تعطى شكلا لما يضغط عليها ، ولكيها في نفسها تعمل على أن يستمر هذا العالم في قبول ذلك الضغط هكذا تم اللعبة بإحكام ، وكأنما جمهور الناظرين يسمعه أن يظل غير مبال بالمسرحية . . . وكما لو كان هذا الجمهور قد أخذه الضيق من الاستماع دائما إلى نفس القصص ذات النمط المثلي ، وكأنما كانت أوروبا ، وقد كتب كاتبوها مسرحيات الميلودراما غير قادرة على فهم المسرح الإغريقي . . . وكأنما كانت جوقة المنشير في غند ايشيل « تشبه في شيء ما يقدمه القرقوز الكبير . . . وأخيرا كأنما كان سوفوكل يريد أن يعلننا — وهو يحكي آلام أوديب — كيف تمرد على القدر .

والأوروبي المنقف لا يعرف بيزنطية قدر معرفته اليونانية ، ولذا فإن مارو لم يفهمها جيدا . ومن هنا كانت مبالغته في وصف القطيعة التي حدثت بين الشرق المسيحي الحديث والعالم الإغريقي الروماني القديم . ولقد أثبت العلماء المتبحرون أن الفن البيزنطي ، وقد اندمج في التقاليد الشرقية ، قد تأثر بالتقليد الهليني وأخذ يتحدد دائما بفضل الاتصال به . على أنه قد يكون من العبث أن نعتبر «الموزاييك» فن الظلام العظيم الذي جرت ممارسته بقصد زخرفة بالأرواح مسكونة ، يسيطر عليها الله في عظمته ، محاطا في هذا بحماية ضد « الارتباط الدنس بالناس » (٧١) . إن هذا التحديد صحيح فيما يتعلق بالفترة الثانية تقريبا من الفترات الأربع لفن التصوير البيزنطي ، تلك الفترة التي تقابل عصر جستنيان . أما الفترات الأخرى ، فهي تنقسم

غالبا بالألوان للبراقة والأضواء المرحية وبروح من الجاذبية والعاطفية ، وبالميل نحو التشكيل البسيط ، وكل هذه الصفات بعيدة عن الأسلوب البارز للنظام الكهنوتي .

هذه فكرة رئيسية عند مالرو . وقد سبق أن كتب في كتاب أشجار التبرج ص ١٢٨ هذا « يلوح لي أن فننا يبعث الاستقامة إلى العالم ، وأنه وسيلة للهروب من أحوال البشرية ، ويظهر لي أن الخلط الأساسي آت من اعتقاد البعض أن تمثيلهم للقدر معناه تحملهم إياه ( في فهمنا للتراجيديا الإغريقية هذا واضح ) لكن . . . لا . . . إن هذا معناه أننا نمتلك القدر . . . . . ومجرد الحقيقة القائمة بأن في الإمكان تمثيل القدر وإدراكه شيء بعيدا عن القدر الحقيقي . . . وعن السلم الإلهي ، ويهبط به إلى السلم البشري الجنائزي ، ذلك الأسلوب الذي يقدم لنا على أنه الأسلوب البيزنطي لا شك في أن الفنان البيزنطي يرتفع فوق المظاهر الخارجية ، لكنه لا يحتقرها ، كما أنه لا يحتقر إنسانية المسيح . فالتحدث إذاً في هذا المجال عن وحدانية جسدية لا يمكن الوصول إليها، وتختلط بها اندفاعات عاطفية والإصرار على أن ميزنطة لم تكن في يوم من الأيام واثقة من أن المسيح قد تألم بصفته إنساناً، (٧٢) ، أمر معناه الرغبة في إبداء تعبيرات وصيغ رنانة تناقض روح الطقوس الشرقية وعلوم الدين الشرقية كلها . فالأجزاء العميقة المذهبية في المقاطع الأسطوانية من المياني ، وأساليب الأشكال وتكبير الوجود لدرجة فوق إنسانية كل هذا لا يعني أن الفن البيزنطي قد قضى عليه « العابر » . . أو أنه كان جامداً جموداً شديداً في مواجهة ما هو أزل . . لكن هذا معناه أن يسوع ابن الله حاضر حين تعمل الروح الإلهية على تشكيل الشكل البشري والطبيعة كلها بأشكال جديدة (٧٢) .

ولعل من المفيد أن نوضح في التجسد ، إما تأليه الإنسان أو تصور الإله على غرار الإنسان . ولعل وجهة النظر الأولى تتعلق بالشرق ، والثانية بالغرب . وعلى أى حال فليس في هذا إلا فرق في طريقة إلقاء الضوء ، إذ قد يكون من المضحك المغيب على الشرق المسيحي أنه نسي إلهية المسيح ، واتهام بيزنطة بإنكارها لإنسانيته ، لهذا كانت آراء مالرو حول انهيار القدسية في الفنون الرومانية والقوطية راجعة إلى ميله نحو صبغها بصيغة أسطورية فحسب . نعم .. لقد كانت روح إلهية مشوبة بالإنسانية منذ بدء الفن الرومانى . لكن «فن الحلية» (٧٤) هذا يأتي من نفسه ، في الجزء الأكبر منه ، من الشرق ، أكثر من أنه كان غزواً قام به الغرب ضد الشرق . لقد أتى من الشرق وبوجه خاص من الأديرة السورية والفلسطينية . نعم لقد جاء شعب الأرض الصغير ينضم تدريجياً إلى «فوق العالم الأبدى» .. أتى الصانع الفنيون بمعداتهم .. وأتى المنبوذ ومعه كلبه» (٧٥) . لكن هذه الشخصيات .. الصانع والمنبوذ .. ظلت ثانوية حين انجذبت إلى دائرة الشخصية الرئيسية التي تشغل مركز الأبراج تلك التي ترمز إليها الكنيسة .. شخصية المسيح بعظمته وقد خرجت عن خالق الشكل . نعم لقد شعر الإنسان بكيانته، وأخذ يبتدع أبطاله» (٧٦) طوال قرون العصور الوسطى .

لكن بطل العصور الوسطى هو القديس ، ذلك الإنسان الذي يتعبد ويصلي ويقدم نفسه ضحية ، والذي يعتبر وجوده اتصالاً حياً بالله وبالمسيح . نعم إن تمثال الله جميل ، في آميان يقترب منا . ولا نفقد مع ذلك شيئاً من صفته المقدسة ، إن نحن وافقنا على أن كمال الفن القوطى يرجع إلى توكيد الرابطة بين البشرى والإلهى ، على أن الذى يصنع القدسية المسيحية هو تحقيق التجسد عن طريق الفيض الإلهى السامى .

يلوح أن مالرو — وليس هذا بعجيب — يرفض وصف الأعمال الفنية.

ذات الصفة المسيحية الواضحة بالقدسية . وقد يكون هذا راجعا إلى مذهبه وأحكامه عن فكرة القدسية في ذاتها ، إلا أن هذا المذهب وتلك الأحكام غير كاملة . إن عاطفة القدسية باعتبارها موقفا للضمير تتضمن تكشف حقيقة غامضة لا يزال من المستحيل تحديدها ، ومدركة لحسب كالمو كانت « الآخر البعيد » ، أي بصفتها « ما هو غريب عنا ، ويبعث الضيق فينا ، وما هو خارج إطلاقا عن الأشياء التي تعودناها ونعرفها تماما ونفهمها جيدا وأصبحت بذلك مألوفة بالنسبة إلينا ، (٧٧) .

لكن هذا الآخر البعيد — يتقدم لنا بصفة مزدوجة ، ويثير عندنا سلوكا مزدوجا . إنه « الضخم » ، الخيف الذي يذهل ويبعث الشلل والرعب بضخامته وعظمته وقوته ، الذي نشعر حياله مباشرة بالعزال والدنس والتفاهة . لكنه هو أيضا « المبهر » . فبالقدر الذي تكون الألوهية به موضوع رعب للنفس — تجدها تجذب وتعجب ، والمخلوق الذي يرتعد أمامها ويخضع ويفقد شجاعته يشعر في نفس الوقت بان دفاع نحوها وبرغبة في أن يمتلكها بأي شكل من الأشكال . فإلى جانب العنصر المرعب يظهر شيء يغري ويجذب ويذهل بشكل غريب ويزداد قوة لدرجة أنه ينتج فينا التمل والذهول (٧٨) .

وهذا هو الاندماج الذي يحدث لعنصرين ويشكل معنى القدسية في أصالتها الخاصة صحيح أن المكان الغامض موضوع خوف كلما تكشف . لكنه أكثر من هذا موضوع حب .. ترغبه وتحيه ورغبة وحيا عظيمين .. لأنه يضم السلام والسعادة . ولقد عبر المتصوفون جميعا عن تلك الجاذبية واحتفوا دائما بهذه العذوبة وذلك الشذى .. الاتيين من الله : شذى الله .. وعذوبة الله ..

لكن مالرو لا يعرف من عنصرى العاطفة الديلية ، مأخوذ من

منبعهما إلا واحداً . والقدسية عنده هي ما يلاتهم الإنسان ، وهكذا لا توجد لديه أية فكرة عن أنها يمكن أن تكون أكثر من ذلك – اللهم إلا في الأديان الرديئة ، إن كانت هناك أديان رديئة – لكي لا توحى إلا بالرعب الذئء – الذى يغذى الإنسان ويملؤه . ومالرو – بتعبير آخر – لا يدرك أن من الممكن أن تكون القدسية موضع حب . ومن هنا كانت عنده نتائج عديدة . فهو إذ يقيس العاطفة الجمالية بأردأ الأعمال الفنية التى يرى فيها أعظم الأعمال قدسية ، يستبعد التلذذ واللذة (\*) ، لأن اللذة اعتراف بالخضوع كما أنه يرفض فكرة الجمال التقليدية ، لأنها توحى بتناسق تهدف القدسية إلى وضعها موضع البحث . وأكثر من هذا موضعاً للشك ، تلك الرشاقة التى تبين فى الفنون وفى الأديان أيضاً . . تبين القوة التى تتقدم لتكون موضع الحب ، وتأتى إليك بكل هباتها .

وأخيراً فإن مالرو أعمى تماماً ، حيث لا يرى هذا النوع من القدسية

\* الشعور الذى نشعر به أمام تمثال «بييتا» (الرحمة) فى أفينيون .  
 يساء التعبير عنه بالفاظ ترتبط بفكرة اللذة ، حتى ولو كانت هذه لذة الابصار أو ترتبط بفكرة الجمال التقليدية . والوجوه المصورة فى الصورة الملكية « لم يتم ابداعها طبعاً من أجل التلذذ ، والشعور الذى توحى به هذه الوجوه لنا غريبة عن تلك اللوحة (تطور الآلهة جزء ١ ص ١) . وفى مكان آخر يتحدث مالرو عن نوع الشعور فيقول : «ان الاجيال لا تعرف هذه الوجوه التى لاتقهر ( بولير – ديلاكروا – موزار الخ ٠٠ ) والناس لا يحبونها ولا يختارونها ولا يمكن التفضيل بين بودلير وجان ايكار ، أو بين ديلاكروا وكورمون ، أو بين موزار ودونيز الخ ٠٠٠ ) ، فهذه الوجوه لا تؤثر بطريق الاغراء ، بل تؤثر بطريق «الابهار» (صوت السكون ص ٣١٥) . انى أخاف أن يكتفى مالرو بدفع الأبواب المفتوحة ٠٠ قبودلير يفرض نفسه علينا بقوة العبقرية ، فى حين أن ايكار لا يتميز الا بالموهبة ، وهناك فرق فى هذا ٠٠ فرق معروف . ومعروف أيضاً الفرق بين الرفيع والجذاب ، وبين المأساة والمهزلية . أما الاغراء والابهار فهما من نفس النوع ، نقصد الجاذبية ، والجاذبية محببة وهى ترجع الى التلذذ . وأنا لا أفهم ما يفيدنا من التمييز بين الاغراء والابهار أولاً ، وبين الابهار والتلذذ ثانياً الا اذا كان التلذذ يعنى الاشباع وهنا كان عليه أن يقول هذا .

نقصد قدسية « العذوبة » وإن أراهن على أنه يرى « جنة داتى » أقل جمالا من « جحيمه » ، لأنه من أولئك الذين يرون أن الجنة لا طعم لها ، ولذا فهو يقفز وقدماء مربوطتان من فوق لوحات انجليكو . فإن أنا استمعت جيدا إلى جملة غامضة من مقطوعة « تحول الآلهة » ، فإن القس — المصور لن يكون إلا مشعوذا « يضع فنه في خدمة خوارق الطبيعة » (٧٩) ( هكذا يقول مالرو) لكن هل يجوز أن يساء الفهم إلى هذه الدرجة ؟ إن العالم الذى يدخلنا فيه انجليكو ، عالم السكون والسلم والنقاء والحب ، عالم مشوب بقدسية من أرفع درجة وأندر ما يكون . لكننا لا نكشف فيه « النغم الجاف » الذى يجده مؤلفنا فى المصورات البارزة فى « تافان » ، ولا « الوجوه التى مسخها الله » فى لوحات الموازيك البيزنطية ، ولا « الولولة الجهنمية » التى يظن أنها موجودة عند رامبرانت وميكل انجلو ، (٨٠) . أن « بياتو » ( انجليكو ) لا يمكن أن يحتسب حتى بين « سادة الاتهام الطيب » الاتهام الذى يوضع فيه كل من ماساكيو وبيروورافائيل (٨١) . تصور هذا : فإنا لا يتهم أحدا . . لا بد وأن يصيبه الخجل من نفسه . . إنه لن يعرف كيف يدخل إلى عالم مالرو على أية حال .

ثم نتساءل : ما هو هذا « الآخر البعيد » ، وذلك « الفيما وراء الحاضر » الذى نشعر به كشيء مقدس ؟ يجيب مالرو بقوله : « ليس هو دائما الله » ولا حتى « مطلقا ميتافيزيقيا » (٨٢) ، فهناك فى الواقع عدا القدسية الدينية قدسية قبل دينية ، وقدسية « لا دينية » وقدسية « ضد الدين » فالقدسية قبل الدينية هي « شعور بوجود آخر » (٨٣) يوظفها الشيء غير العادى ، الغريب ، الخارق ، بكل طبقاته ، نقصد طبقة العرائس الخيالية أو الخارق الجذاب ، والغريب أو الخارق المقلق ، و « الماردية » ، أو الخارق المرعب . وهناك شيء يحطم السير العادى للأحداث ، ولو أننا لا نعرف ما هو . والقدسية غير الدينية هي قدسية القوى المجهولة فى الطبيعة وأعماق الحياة النفسانية

والنشوة فوق النيرة للضمير ، وهي ترجع إلى عالم محدد لكن ليس هو بعينه العالم الإلهي . أما القدسية ضد الدينية فإنها تنتج ، ابتداء من شيطانية الكبرياء إلى شيطانية الوحوشية ، من الانعطافية السائدة المتعددة ، فحيث إن من الجائز حب الله دون حدود ، فإن من الممكن أيضا — في ذاته أو من خلال عمله — أن يكون موضع كراهية أو سخرية أو تصويرية كاريكاتورية خارقة . ومرة أخرى نقول إن النفس الإنسانية قد صنعت بحيث تضم هوتين ، وإنما بالتالي خاضعة لجاذبيتين ولنوعين متعارضين من الدوار ، تفودها حركة «علوية» إلى تخطى نفسها من أعلى وحركة علوية (٨٤) كذلك تدفعها إلى تخطى نفسها من أسفل ، وإلى الانحطاط بذاتها وإلى القضاء على نفسها بنفسها ويعمل كل من هذين الطرفين على أن يغنيها «بالرجفة المقدسة على السواء» .

إنك ترى كيف كان مالرو على حق حين ميز بين المقدس والإلهي والديني . لكنك ترى أيضا كيف أخطأ حين فصلها بعضها عن بعض ، فليس هناك من المقدس إلى الإلهي ، ومن الإلهي إلى الديني انحطاط كما يظن ، بل هناك — على عكس ذلك — إخصاب وتحديد تقدمي . فليس الديني بخارج عن منطقة المقدس ، بل لأنه هو المقدس الذي وجد موضوعه الحقيقي ، ذلك الموضوع الذي لا يقتصر على أنه «مطلق ميتافيزيقي» ، ولا على أنه إلهي مذاب ذوبانا مختلطا في الأشياء ، بل موضوع أقل شيطانية . . بل هو الله في علوه وفي شخصه . على أن مهمة الأديان الإيجابية مادام المقدس معرضا للشكوك والالتواءات التي ذكرناها ، هو توجيه ذلك المقدس وتنقيته والوصول به إلى غايته . ولا شك أنه يحدث أن تصاب بعض الأديان بالذبول وهي مع هذا ليست أقل قدرة على الإبقاء على المقدس معها ، لدرجة أنها تجذبه معها إلى الهاوية — ألا ترى هذا المقدس يتراجع في فترات



معينة إلى مرحلة بدائية، أو يتحمس فتصيبه الحمى التي تؤدي به إلى أسوأ الخلل ؟ .

ومالرو في هذا أيضا شاهد جيد من شهود عصره ، فهو يربط بين تلك القدسية « بقلق الإنسان العميق لكونه إنسانا » . . . قلقا يعمل الخوف من حرب نووية على نشره فوق رؤوسنا ، وتعمل على نشره أيضا قوة صامتة هي القوة السكونية والتعصبات الجماعية والسير تحت أقدام القدر، بل والقدرية الداخلية التي تشكها لدى كل منا الاندفاعات الموروثة والاتجاهات الغريزية ودوافع اللا شعور التي لا تقاوم . ولقد كان في إمكان مؤلف والطريق الممسكي، والحالة البشرية، أن يقدم مادة غزيرة لأصحاب القدسية الحاليين ، أولئك الذين لا يصفون من هذه المادة إلا مظاهرها السقلى أو التي تبعد عن طريقها الصحيح . فبالنسبة لأحدهم كانت القدسية هي « الجزء من الأنا الذي لا يقهر » (٨٥) . لا يقهر إلا إذا انصرف الإنسان إلى قوة قاتلة تؤدي بالقوانين إلى الانفجار ، وتنفجر هي بنفسها في الشذوذ الجنسى وفي الجريمة . أليس الشذوذ الجنسى هو « التعبير عن حملة هجومية ضد حدودنا » (٨٦) . ومحاولة ترمى في آن واحد إلى أن تتخطى أنفسنا، وأن نقضى على أنفسنا ، في حين أن اللذة « استهلاك شديد للطاقة وللصادر الحيوية ، شديد بمعنى خطير للغاية ، ومرعب لهذا السبب بعينه » (٨٧) ، وبالتالي فهي استهلاك مقدس؟ ألم تعمل فكرة الجريمة على بعث النشوة عند رامبو؟ لقد قال رامبو : « لقد جففت نفسى في هواء الجريمة » . فالواقع إذاً أن « من الجائز أن تكون الجريمة عملا جذابا لدرجة تستعير معها روح التضحية لبعض صفاتها المقلقة لأكثر درجة ، بعد أن تكون قد هبطت إلى درجة الانحطاط ، وباعتبار العالم جاهلا وأقل إنسانية » (٨٨) .

إن مؤلف « أصوات السكون » مؤلف قصصى مهما يكن الأمر، تغلب عليه صفته كقصصى ، والقدسية في نظره ترتبط دائما أو غالبا بالبدائية

وانطلاقها ، ومن هنا كان تفضيله لفن جويا ، لا لفن جويا ذى الاتزان في اللوحات التي تصور الأفراد ، بل لذلك الفن الذي يمارسه جويا ويصور فيه الرغبة والرغبة والدماء والرؤية الثقيلة والكابوس والجنون والقسوة والشعوذة .. ومن هنا أيضا كان إعجابه بالفنون الوحشية التي تصف الرعب والشياطين ، حيث يبعث الشياطين ليعبروا عن نهاية العالم ، وهكذا دخلت الشيطانية على خشبة المسرح بعد أن مرت من مجال الحرب ، وهو مجال الشيطان الأكبر ، وانتهت إلى مجال العقد النفسية وهو مجال الشيطان الأصغر ، تمثل الفنون البربرية تمثيلا يزيد أو يقل بربرية ، ومجاله في هذا الصدد مجال كل ما يهدف إلى تحطيم الإنسان والقضاء عليه ، حيث تتخذ شياطين بابل والسكنيسة وفرويد وبيكيني نفس الشكل ، (٨٩) .

والمذهب الذي يتخذه مالرو في الفن يرتبط ارتباطا وثيقا بالفكرة التي يشكلها لنفسه عن القدسية ، بحيث لا تستجيب هذه الأخيرة لذلك المذهب ، فالفن باعتباره تعبيرا عن ضيق البشر هو كذلك صيحة احتجاج وثورة ، وبحث جديد في الواقعية ، ورفض للمظهر الخارجي ، و إنكار لعالم ملوث ، (٩٠) ، ولكنه كذلك صيحة انتصار . . نقصد انتصار الإنسان على القدر وعلى عالم يعيد إنشائه تبعاطواه ، ويخضعه لقانونه هو . ولعل من الملاحظ هنا أن مالرو يجمل في ذلك الإطار قيمة الجمال الطبيعي ، بحيث لا يوجد في نظره إلا الجمال الفني ، باعتباره انتصارا وإبداعا . ولعل تردد بعض التعبيرات هنا ، تلك التعبيرات المملة أمر له مغزى خاص وتأخذ لهذا مثلا كلمات : الهدم والانزاع والغزو والضم والامتلاك والحاجة الملحة ، وغير القابل للإخضاع الخ . . وبوجه عام يعتبر مالرو بصفته عالما للجمال ، استمرارا لما لرو بصفته مرددا للثورة ، والأمر بالنسبة إليه ترك مكان جرح على الخريطة ، والفن عنده آخر فرصة للعمل والفنان رجل يتخذ شكل إنسان مفترس ، مخاطر على غرار الجنود المرتزقة .

إن التطرف في الحكم لا يأتي منا ، فالرو هو المسئول عنه لأنه يضحى  
بنصف سيكولوجية الفنان من أجل حبه للظهور . كم من مرة ، رغم هذا ،  
رأيناه متواضعا ، هادئا ، صبورا ، لطيفا ، إنني أود من قلبى أن يغزو العالم  
بأن يعزوه إلى الأشكال التي يختارها ، أو إلى تلك التي يبتكرها ، كما يفعل  
الفيلسوف حين يخضع العالم لمذهبه ، وكما يفعل عالم الطبيعة حين يخضعه  
اقوانينه ، (٩١) . .

لكنه لا يقهر الطبيعة — كما يفعل الفيلسوف وعالم الطبيعة أيضا —  
إلا عن طريق طاعته لها . إن الحاجة إلى الإبداع والخلق — وهذه ضربة  
أخرى — لا تتعارض لديه ولذة التأمل والإعجاب والتوافق . فبدلا من أن  
يدهش الناس بطريق المفاجأة تجده يصغى إليهم ويستأنسهم ويحصل منهم  
على اعترافات خاصة بهم ويطلب الرقة والاستماع إليهم في شغف . وهكذا  
نجده يترك نفسه لتقوده لأظواهر الخارجية نحو ما تعلنه من حقائق . أكثر  
من أن يقضى عليها . وهو لا يعزل نفسه حين ينفي وينسك عالمنا دنسا ، نقصد  
لا يعزل نفسه عن عالم العنس هذا : فالنظرة النقية التي يلقيها على العالم  
تكشف له عن هذا العالم وتقائه . وهذا هو — كما يقال — العنصر المؤنث  
المقابل للعنصر المذكور ، في الإبداع الفني ولقد تحدث آخرون عن « توازن  
بين النشاط نصف النهاري والسلبية السكونية » ، (٩٢) .

ولنقل نحن من فاحيتنا إن تجربة الإبداع الفني تتضمن دائما ناحية —  
لا أقول إنها سلبية ، لأنه ما من شيء يتطلب جهدا أكثر نشاطا — بل ناحية  
فتح وترحيب واستعداد وتقبل . ويقول مالرو إن الفنان عضو في أسرة  
الطموحين . ألا يمكن أيضا أن يكون — على الأقل بنفس الدرجة — من  
أسرة العشاق ؟

عاشق عجيب ، لا يشعر بالرضا حين يدلل ما يجب ، ويعمل على

إعادة بنائه بقوة وحماسة . ألا يمكن أن يكون هذا هو الدليل على أن ذلك الحب يذهب إلى أبعد من موضوعه المباشر ، مادامت الأشياء الجميلة لا تحب إلا كما تحب صورة منقولة ، أي حقيرة ، منقولة عن جمال أكثر كمالا ؟ من هنا إلى فرض وجود مطلق مبتافيزيقي وديني لا توجد إلا خطوة واحدة . لم يكن هناك إلا القليل لكي يعبر مارلو هذه الخطوة . فلقد كان يكفي ألا يلقى عقله وإرادته جانبا بما كان قلبه في حاجة إليه .

وإن كان مارلو يحب الفنون المقدسة ، فذلك لأنها ترتبط بعلو خاص . وإن كان يمقت فنون الإشباع فذلك لأنها لا ترجع إلى أية قيمة ، والناس يشبعون أذواقهم ويكرسون أنفسهم لقيمهم هم ، والقيم الحقيقية هي تلك التي يقبلون من أجلها البؤس . . وأحيانا الموت ، (٩٣) . حسن جدا . . . لكن قبول البؤس والموت من أجل شيء . . أليس هذا معناه منح هذا الشيء قيمة عليا ؛ إن مارلو يضع فن التصوير مكان الله . . فهل فعل هنا شيئا غير أنه غير نوع المطلق ؟ أو بالأحرى ، ألم يحول في بساطة ضرورة هذا المطلق نحو موضوع آخر ، وهو — أي المطلق — حقيقة أعماق النفس البشرية ، والذي يوجد أصلا كأصل لجميع الأديان ؛ إنه سوف يضطر للوفاق على ذلك رغم أنه ، فهو يقول : « إن اللغة الدينية هنا تبعث على الضيق والإثارة ، لكن لا يوجد غيرها (٩٤) . إن هذه اللغة دتمت بالقراءة لكل الأساليب المقدسة ، ولكنها غريبة عن جميع الأساليب الأخرى ، ولذا فإن لغتنا الدينية تبدو لغة دين يجهله ، (٩٥) . « إن عددا كبيرا من جميع البلدان ، تكاد تسعر بأنها مرتبطة فيما بينها ، تنتظر على ما يلوح من فن جميع العصور أن يسد لديهم فراغا غير معروف (٩٦) .

أنا لا أنسى أنه إذا كان ثمة — في رأي مارلو — دين ما ، فإن ما من دين غير دين الفن ، وبالتالي ما من دين غير دين الإنسان . وهكذا فإنه يؤكد

أن الفن الحديث « ليس ديناً بل إنه إيمان » (٩٧) وما هو « بالمطلق ، بل هو « ما يتلو المطلق ، (٩٨) ففي عالم لا يعرف « مطلقاً ، ما ، حيث تنحطم القيمة التنظيمية الأمرة الكبرى لتصبح قيماً متعددة (٩٩) ويصبح هذا المطلق « تقوداً تتعامل بها مع المطلق ، . . . إنها تقود انعدمت قيمتها وأأسفاه . . . «اوراق مالية لا مقابل لها ، وشيكات بلا رصيد ، لا يضمنها ضامن . فن الذى يمكن أن يعترها تقوداً صحيحة ؟ إن الفن لا يمكن له إلا أن يبعث فينا خيبة أمل ونحن نتوقع منه شيئاً . . . يستحيل عليه ذلك إن هو لم يرجع بنا إلى المطلق نفسه ، ولن تكون الأعمال الفنية التي يقدمها إلا غزوات فاشلة ، إن هي لم تأت قبل تمكن ثابت طويل الأمد . . . إننا نعتقد أن مالرو ذكى ذكاء كافية يمكنه من فهم ذلك تماماً . . . لكنه أراد أن يقدم الإنسان في قلقه هذا صورة بدائية للفن . ولا يفعل هذا إلا ليغري به وليبعث التعقيد في حياته وليخفي عنه المآ يبعث به ليقضى عليه ، وما الفن على هذه الصورة بقوة تستطيع حل المشكلات الجديدة أو إسكات الشياطين التي تزجر : ما أتفه الفن بالقياس إلى الألم وما من لوحة وأأسفاه تستطيع أن تصمد أمام بقع الدماء !! « ولربما كان الفن على حق حين يصور وجه رجل ميت إذا لم يكن هذا الوجه محبباً ، (١٠٠) فليتعلق مالرو إذا بالحاجز الذى نصبه ليحمى نفسه من الدوار . إن هذا الحاجز قابل للكسر وضيق النفس يأتي من العدمية وهو قريب . . . ومالرو يعلم ذلك .

وما دام الفن ليس بمطلق يستحق أى شيء فإنه سوف يظل كما كان ، شاهداً على ذلك الأهداف نحو المطلق الذى . . . إن نحن نظرنا إليه جيداً يغذى الثورة النفسية ذاتها . ذلك أن الكشف عن عدم كفاية العالم معناه البحث عن « ما وراء العالم ، والتنديد بالمظاهر الخارجية معناه الالتجاء لشيء أو إلى شخص ما لن يكون هو مظهراً خارجياً ، والإقلال من « اللاقيمة » معناه

الرجوع إلى القيمة الكبرى ، وهكذا فإن النفي يستند إلى إثبات أعمق ، ليس هو لإثبات الإنسان فحسب . . . إذ يكتب هذا مارو قائلا : « إن الفن الحقيقي يضع وسائله في خدمة جزء من الإنسان مختار اختيارا غامضا وبقوة شديدة (١٠١) فلنوافق على ذلك . . . لكن هذا الجزء الثمين من الإنسان لا يمكن أن يكون رغبة في الانمصال فحسب ، إنه يعبر عن نفسه بطريق المطالبة والتنقيب بدرجة لا تقل عن تعبيره بطريق الغزو .

هذا الجزء هو الذى يخفى رغبة وقصدأ معيناً لا يستطيع الفنان بدونها أن ينتزع أى شيء كان من مجال الفراع المختلط . ومن هنا كان للفنان في مجتمع باحث عن المعرفة كجتمعتنا هذا وجها مثاليا يثير نفس التأمل الذى كان يثيره في الماضى كل من البطل والحكيم والقديس . . . ومن هنا أيضا كان عمله الفنى — بفضل وجوده فحسب — اعترافا ودليلا على وجوده وقيمته . وعلى كل ، فهما كان « شرف الفنان » فى أن يثور حيال نفسه ، فإن عمله ينبع من جزئه الذى يعاونه فى إحلال الصلاة محل النقمة ، وحيث يتحول التحدى ليصبح ابتهاالا فلا مهرب لنا — فيما أخشى — من التصوف ؟

### التقابل بين الفن والتصوفية

إن هناك مبالغة فى استخدام لفظ « الصوفية » ، فالرجل المتصوف فى نظر البعض رجل يعيش فى نشوة . وبالنسبة للبعض الآخر يعادل التصوف كلمة « غير المعقول » ، وفى نظر آخرين أيضا كلمة « صوفية » مرادفة للروح الدينية . . . ولسوف نأخذ هذا التعبير من جانبتنا بالمعنى ، الذى يأخذه به علماء الدين ، وعلى ذلك تصبح المعرفة الصوفية ، وهى معرفة الله، معرفة خاصة جدا ، معرفة تجريبية ، لا عقلية منطقية ، مبنية

على التجربة . وحيث تقابلها في جميع الأديان - وحتى خارج الأديان - نجد أنها لا تشكل إلا أرفع تجربة دينية . ورغم أنها بلا شك مستحيلة المنال بمجرد بذل جهود بشرية ، فإنها تتطلب استعدادات خاصة ووسيلة معينة للحياة . وهكذا نرى أن بين الحياة التصوفية والحياة الفنية وبين التجربة التصوفية والتجربة الجمالية أوجه شبه تلفت النظر ، لافي أهدافها طبعاً ، بل فيما يخص صفوف الإعدادات البعيدة أو القريبة ، وفي طرق التفكير العقلية حين تدخل مرحلة العمل ، وكذا في بعض من آثارهما ، وتفسر هذه التقابلات بأنها دليل من أوضح الأدلة على الترابط الشاهبي بين الفن والدين .

ولسوف نتحدث حالا عن الفنان المبدع . . لكن الهواة المتحمسين . . هواة الشعر والموسيقى والتصوير يعرفون هم أيضا حالات تشبه حالات المتصوفين . ولسنا هنا في حاجة - لإعطاء أمثلة تدل على ذلك - إلى اللجوء إلى النشوة، وهي شيء شائع كما نعلم لدى هؤلاء وهؤلاء . . وإن نحن هبطنا إلى مستوى متواضع بعض الشيء نجد أننا حين نتأمل عملا فنيا، أو نستمتع إلى ميلودية ما ، يتفرج جهدنا الذي يرمى إلى الفهم وتأخذ الروح في تأمل نفسها بنفسها في الجمال الذي يوحى به العمل . . أو في بساطة تامة نجد بعض الذكريات أو الأقوال أو بيت شعر من دانتى أو من راسين . . تنساب من أعماق غامضة فينا، وتفرض نفسها علينا وتدعونا للخشوع وتنفذ إلى قلوبنا . . وبعد هذا لا نعرف أكثر من ذلك، لسكننا نشعر بأننا نفهم قليلا ما كنا لا نكاد أن نعرفه إلا بالتقريب ونشعر كذلك بأننا نستمتع بطعم ثمرة لم نكن قد فعلنا بها أكثر من قرص قشرتها، (١٠٢) .

وظاهرة المشاهدة العادية هذه ، أليست هي المقابل ، وإن صح التعبير، الصدى في مجال الطبيعة لما تسميه الأعمال الروحية في مجال النعمة الإلهية ، أغنية السعادة ؟ تلك الأغنية التي يكون فيها النشاط راحة ، ودهتقق، فيها

الأفكار، وتصيح وجودا انعطافيا حاضرا وتنحدد فيها حالة التلذذ الروحي بالتأمل .. تلك الأغنية البسيطة التي لا تجد فيها النفس موضوعا آخر غير نظرة خليطة عامة عن الله .. وحيث لا يشعر القلب بشعور آخر إلا بذوق عذب هادئ، هو الله .. ذوق يغذى دون جهد كما يغذى اللبن الأطفال، (١٠٤)

إن القول بأن التأمل الجمالي يبعث فينا الخشوع معناه بطريق التعادل أنه ينتقل بنا من الأنا السطحية الهائجة المتفرقة إلى الساطة الهادئة للأنا العميقة .. ولا بد هنا من أن يسكت « انموس . لكي تستطيع « آنيا » أن تتغنى ولقد تحدثنا عن هذا بمناسبة حديثنا عن الشعر ، كما بين هيجل صحة هذا في الموسيقى .. والواقع أن الموسيقى ، لا تذهب إلى حد إيقاظ مفاهيم عقلية ، ولا إلى حد استدعاء صور تبعث التفريق في العقل فتقضى على الانتباه فيه .. والإنسان إزاءها لا يتركز في هذه الناحية الخاصة أو تلك من كيانه فحسب ، بل إنه محدد بفكرة محددة .. والأنا البسيطة بصفتها مركزاً لوجوده الروحي هي التي يحدث اختطافها ووضعها موضع الحركة . على أن هذا التمييز بين نوعي « الأنا » ، هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية التصوفية ، كما أوضح بريمون ، إذ يجمع المؤلفون جميعا على أن الاتصال بالله لا يتم إلا عند « السن المدبية للنفس » ، وفي « الأعماق الخفية للروح ، وفي « مركز القلب » .. ويضيف أحدهم قوله : « أعماق أوقية .. أكثر علواً وسعواً من القدرات الثلاث العليا ، لأن هذه القدرات تنبع أصلا من هذه الأعماق أو تلك القمة » . ولن يفعل القديس فرانسوا دي سال أوجان دي لاكروا أو تيريز دافيلا ، ومائة غيرهم تزيد أو تقل معرفتنا بهم . لن يفعلوا إلا أن يكرروا — بصرف النظر عن فروق لاقيمة لها — ما سبق أن وصفه أفلاطون وقربه من التجربة الفنية حيث قال : « إن التأمل الجامع الموحد يحدث عندما تكون الروح قد أغلقت أبوابها في وجه كل ما يجذبها خارجا عنها ، وعندما تكون قد أرست السكون في حواسها وفي قدراتها .. بل



وفي عقلها المفكر العارف عن طريق التمييز بين ذاته وموضوعه.. وبالاختصار عندما تفكر مستخدمة قوة النفس المنقاة . . وإلى كل من انسحب ليعيش وحيدا في محرابه ، يقدم الله نفسه . . ويضيء فجأة ضوءا داخليا غير متوقع . . غير منتظر . . ويغزو ويمتلك الروح كما يستولى الإلهام على روح الملهمين والأنبياء ، (١٠٤)

غير أننا لم نصل بعد إلى هذه المرحلة . فكما أن المتصوف أو القديس أو — بوجه عام — الرجل الذي كرس حياته لله ، يصغى إلى وحيه نجد الفنان أيضا يضع نفسه تحت تصرف رسالته ، ويستجيب إلى نداء ما تدفعه ضرورة داخلية يأخذها في اعتباره ويستوعبها ، وعليه أن يقبلها ، ولكنها تبتعد عنه وعمما يريد أن يفعل . يقول راموز ، وقد كان إذ ذاك في سن الثامنة عشرة : « لئن أرى كل يوم أكثر من ذى قبل ماذا يكون استعدادى وماذا تكون رسالتى . . إن كان استعداداً عادياً ندخل إليه بقاب مرح كما يفهم المحامى أو الطبيب . . لكن لا بد لي أن أصبح أدبياً (١٠٥) .

إذاً يكون الخط مرسوماً مقدماً، وقد لا تكون لدى الإنسان الشجاعة للسير فيه . . لكنه الخط الوحيد ، ونحن متأكدون من هذا مقدماً . . الوحيد الذى « نجد فيه ضمناً وسعادة المهمة المكتملة والاستعداد المشبع » (١٠٦) وبالاختصار فإن الفنان لا يختار . . بل هو الذى يقع عليه الاختيار . . وإن هو رفض مهمته هذه ، كان هذا منه خيانة وبداية حياة فاشلة . ولقد سأل أحدهم المصور بوبار قائلاً : « ألا تزال تصور ؟ » فأجاب الفنان قائلاً : « نعم . وماذا تريد أن أفعل غير ذلك ؟ » . نعم ماذا كان يستطيع أن يفعل حقاً غير ذلك ؟ لقد ولد ليصور ، كما ولد ميكل انجلو ليكون مثلاً ، ودائى ليكون كاتباً . . على أن هؤلاء جميعاً يعتبرون في مجالات أخرى — حتى التى انتصروا فيها — يعتبرون مخلوقات فاشلة فى الحياة .

وريلكه لا يفكر في نفسه فقط حين يصف عملية الانتقاء التي تضع شاعر المستقبل في خدمة الشعر مندشبا به الأول ، فيقول : « ولم يكن والداه يريان له أى مستقبل ، وكان أساتذته يظنون أنهم يعرفون أسباب انعدام التحمس للدرس عنده . . وكان الموت يبحث فعلا عن المكان الذي يستطيع أن يأتيه منه بأسهل ما يمكن ، لكن العنصر الإلهي لم يكن يبالي بذلك إطلاقا فراح يصب أمواجه في هذه القنينة الهشة . . ومنذ ساعة فحسب كانت أمه تلقى بنظرة عابرة قادرة على احتضان هذا المخلوق . . لكنها لم تعد تعرف كيف تحصل منه على الاتزان ، .. فماذا حدث .. وكيف توصف « القوة لم تتأهب فيه بعد التي ظهرت في هذا الفتي الذي ربما كان يرفع نظراته ولا يراك ، تلك القوة التي تفاجيء القلوب الشابة في وقت لم تتأهب فيه بعد للحياة ، لتمتلاها بقوة وبعلاقات سرعان ما تتعدى كل الانتصارات التي يمكن أن تحققها حياة بأكلامها ؟ . وكيف يستطيع مخلوق جديد لا يكاد يعرف يديه شخصيا . . مخلوق حديث العهد حتى بأبسط الأمور وأيسرها كيف يستطيع التكيف بوجود خارق لهذه الدرجة ؟ . . آه . . لم لا يستطيع شاب في مثل هذا الموقف أن يذهب فيحترف الرعي ! . . آه . . كم كان من الضروري إقناعه أو معارضته ! أتحسبون حقا أنكم تشعلون ذهنه وهو ذلك الإنسان الذي هو قوة لا تنضب امتصاصا بلا حدود . وقبل الأوان ! (١٠٧) .

نعم ... كان يجدر به أن يجعل من نفسه راعيا . . حياة الفن في الحقيقة لا تشبه المهن الأخرى ، بل ما كانت هذه الحياة مهنة حقا ، وها هو ذا راموز يعترف قائلا : « لا أظن أني جدير بهذه الوظائف العليا . . . وأما لا أرى فيها وسيلة لكسب العيش . . بل أكاد أرى فيها تعباً . . وكما هي الحال في التعبد (١٠٨) نتساءل : ألا تفترض اللغة الفنية العدول عن « الدنيا ، وعن لذاتها ومطامعها ومظاهرها . . ؟ فلكي يدرس الفنان حياته كلها لما يجب ، ألا يقبل الفقر والعزلة وعدم فهم الناس له . . واحتقارهم لياه

ما هذا إلا انعدام عقل في نظر الحكماء . . والحقيقة - هكذا يقول برنارد -  
إنه لا بد من الجنون بما هو خارق للطبيعة في فن التصوير وفي القدسية على  
السواء» (١٠٩) . .

كان راموزا وهو شاب يعطى دروسا لكي يعيش، ولكنه ترك المهنة حين  
فهم أن العمل من أجل العيش يفسد العمل باعتباره علة وجوده . وقد قال  
فيما بعد . . حين فهم مغزى هذه الحقيقة «إن الفنان والقديس . . رجل واحد . .  
تضحية للذات . . عدول عن العصر . . ورضوخ للإهانات والحرمان ، وشعور  
بنوبات النعمة، مهمما التلاميذ . . والقاعدة . . والتوازي بين نوعين من التصرف  
وحقيقة جمالية إن أمكن القول . . للأناجيل» (١١٠) .

أليس مما يلفت النظر أن المبادئ الإنجيلية تترك نفسها لتنتقل بسهولة  
إلى سماء الفن . وغالبا ما نجد فيها تطبيقا لها ؟ ومن العسير خدمة سيدين في آن  
واحد . . اترك كل شيء واتبعني . . والذي يجب أباه وأمه أكثر من  
حبه لإبى غير جدير بي . .

ولحياة التصوف لحظات نشوة علوية ، وحياة الفن تقرب من قمتها عند  
وجود الوحي ، ولم يحدث أن أنكر إنسان ما هذا الشبه بين الظاهرتين، ولم  
تسكن الشعوب القديمة لتقيم خطأ فاصلا واضحا بين الأنبياء والشعراء ، وقد  
رأينا كيف يوضح أفلاطون أنه ما من إنسان بقادر على قرض شعر جميل  
إن لم يكن الإله قد أمسك به . وما رمز «موجية الشعر» إلا ترجمة لهذه التجربة  
الامتلاكية الخاصة بالشعراء وبالمتصوفين على حد سواء . وقد تحدثنا عن  
حالة ريلكه ضمن حالات أخرى . . هذا الذي لم يكتب يوما سطرًا واحدًا  
دون وحي أو ضرورة داخلية . . ولكنه لم يكن إذ ذاك بقادر على أن يمنح  
نفسه ، وما كان يكاد يعرف كيف كانت الكلمات التي يكتبها في الوريقات  
التي يحتفظ بها في جيبه دائما . . كيف كانت تتولد . . ولقد أصبح الوحي عنده

خارجا عنه، لدرجة أنه كان يرفض أن تطبع أشعاره باسمه لأنها كانت «كلها مملأة عليه .. كان هناك شخص يجلس أمامه يملأها عليه، (١١١) .. هذا .. ولم يكن ما يفعل رامبو مثلا بشيء اسمه «صب الباطن في قالب حسي ظاهر، بل كان قوة مجهولة تظهر في روح الشاعر و«تحسف، شخصيته لحظة وتخفف من عبثه ، وقلبا تسكون الأغنية هي العمل الفني .. أى الفسكرة التى يتغنى بها المغنى ويفهمها .. لأن «أنا» شخص آخر ، وإن استيقظت قطعة النحاس لتصبح آلة موسيقية ، فما هذا بخطأ منه .. هذا شيء واضح عندي .. وهأنذا أحضر تفتح فكرتى .. وأنظر إليها، وأصغى إليها ، وألقى بدقة من دقائق قوس الكمان : وإذا بالسيمفونية تتحرك في الأعماق ، أو تأتي قافزة على خشبة المسرح (١١٢) .

وما الاسم الذى يمكن أن نطلقه على هذه القوة التى يعترف بوجودها حتى أكثر الفنانين اعتمادا على الإرادة الحرة ؟ القدر ؟ لقد قال بسوسان : إنه «ما من أحد يقطف أوراق الشجر الذهبية إلا وكان القدر هو الذى يقوم به أو المصادفة، هنا يقول فاليرى : «ان يكون الشاعر شيئا كبيرا إن لم يكن العوبة فى يدي ما يفعل (١١٣) .

أما جوته فيصف تلك القوة بأنها «شيطانية خارقة» ، وربما كان هذا أثرا تركه شيطان سقراط فى ذاكرته ، على أن هذه لتذكرة تكفى لسكيلا نخلط بين تلك الشيطانية الخارقة والشيطانية بالمعنى العادى المعروف : فمثلا عندنا «مفيسستوفيليس» وهو شيطانى بمعنى سلبى للغاية لانستطيع اعتباره شيطانيا خارقا ، على أن الشيطانية الخارقة فى الحقيقة «تتكشف» فى نشاط «إيجابى تماما» كما يحدث عند غاز عظيم كنا بليون أو عند الموسيقى أو المصور أو الشاعر، ويضيف جوته أيضا قوله فى هذا : «إنها الشيء الذى لا نستطيع فهمه بالعقل والمنطق ، ولا يوجد فى طبيعتى رغم أنى خاضع له ، وبالاختصار فإن الشيطانى الخارق لن يكون شيئا آخر غير القوة الخارقة عن الإنسان

ذى العبقرية ، والتي تؤثر فيه قوة شديدة تشتد كلما كبر وكبرت معه عبقريته ، والتي يتعين ألا يتلقى هو تأثيرها إلا حين يعمل هو على توجيهها نحو أهدافه .. ولا يجب أصلاً أن نحاول في هذا توضيح فكرة ظلت ولا شك خليطة غامضة في عقل جوته نفسه ، لكننا نستطيع على الأقل أن نستخلص تلك الفكرة القائلة بأن عمل الفنان — شأنه شأن كل مبدع في أى مجال — يستند إلى قوة عليا تكاد تكون فوق طبيعية ، ولا تمنع الإنسان من السير بذاته ، ولا يستطيع بدونها أن يفعل شيئاً هاماً ، (١١٤) .

وهناك من المفكرين من يقول بأنه — أى الشيطانى الخارق — هو بعينه اللا شعور .. تلك القوة التى جعلوا منها مشتقاً حديثاً لموهبة الفن . لكن مثل هذا الوصف لا يكفي لتبرير تجربة الفنانين لأنهم ، أى هؤلاء الفنانين ، يستمرون فى بحث حقيقة لا يفهمونها دون أن يكونوا على جهل بشئ . من آثار هذه الحقيقة التى يسمونها اللا شعور .. تلك الحقيقة التى يطلقون عليها أيضاً اسم « الله » . لقد كان جورج ايليرت يؤكد أن فى أحسن أعماله الأدبية يوجد « شئ آخر غيرها » ، يستولى عليها ويشعره هو ، أن شخصيته هو لم تكن إلا مجرد أداة يعمل العقل من خلالها ، (١١٥) .

وكان سيبيوس يقول عن سيمفونيته الخامسة وعندما تعتمد الصورة النهائية لعملنا الفنى على قوى أقوى منا ، نستطيع فيما بعد أن نبرر هذا الجزء أو ذاك من العمل ، لكننا إزاء العمل فى مجموعه نكون مجرد أداة .. وهذا المنطق المدهش ، نسميه الله : تلك هى القوة الأمرة ، . وعندما يتحدث راموز بدوره عن هذه القوة لا يستطيع إلا أن يلجأ إلى لغة الدين فيقول : « ما أنا بتقدير على فعل الكثير ، فلاحق إذاً على الأقل ذلك الشئ القليل الذى أستطيع تحقيقه .. هذه هى صلاة كل يوم أؤديها .. فأدعو المجهول وإرادتى هزيلة ، لأن هناك شيئاً لا أستطيع التوصل إليه ، ويستطيع هو عمل كل شئ .. هو هذا الذى أرجو .. ولا أوجه رجائى إلا لذلك الإله

الداخلي» (١١٦) . وماتيس لا يقل في انعدام الإيمان عن راموز ، ولكنه مثله طالما صرح قائلاً : «إن الله هو الذى يمسك يدي ، وما أنا بمسئول عما أفعل ،» (١١٧) . وقد أجاب ماتيس عن سؤال ألقاه عليه مصور آخر فقال : «نعم إنى أؤدى صلاتى ، وأنت كذلك . . . وتعلم هذا تماما . . . عندما تسوء الأمور نلتقى بأنفسنا فى الصلاة لنجد جو الاتصال بالله . . . وأنت تفعل هذا أيضا ،» (\*) وقد يكون من سوء التصرف المبالغة فى مثل هذه الأقوال ، لأنها تميل إلى الاعتقاد بأن الفنان المبدع يشعر بأنه معلق فوق شجرة تطل على مياه ، وأن خصبه الفنى ينبع من خصب أولى أصيل . وليس الوحي الفنى على وتيرة واحدة ، وهو لا يزيد هنا فى شيء عن السلب أو الذهول التصوفى ، لأن كل حياة روحية تتضمن مراحل من الجفاف والهزال قد تكون طويلة جدا ، حيث يترك الفنان الروح التى منحها الله إياه ، وحين ينتزع الله منه شعوره بوجوده ، تراه وقد غاص فى الظلمات والإغراء والشكوك ، ويهبط وجوده لدرجة البؤس بل والعدم . والفنان يعرف مثل هذه المحن ، فما إن ينسحب الإله حتى يصاب بحالة من الجنون ، وبعد أن كان يرفرف فى رشاقة رائحة ، تجده فجأة وقد أصابه الهدوء الثقيل ، وما من نسمة تحرك قلاع سفينته . . . فهناك لحظات يغيب فيها الفكر ويسقط القلم من بين الأصابع كما يحدث لراموز ، الأمر الذى يجعله يئن . . . وعبثا أحاول بذل جهد لأعود إلى العمل أو لأصادف فكرة ، أو لأعرض ما أظن أنه قائم فى عقلى بياضا على سواد . . . هذه الحال لا يفلت منها أعظم

\* انظر الفيجارو الأدبى عدد أول سبتمبر ١٩٥٦ ولعل النص الآتى يوضح الى أى مدى يذهب ماتيس وعند أى حد يقف . تسألنى عما إذا كنت أو من بالله ؟ نعم . . . عندما أعمل . . . وعندما أكون خاشعا متواضعا أشعر أن أحدا يساعدى ويعاوننى على اخراج أشياء تتخطانى ، ومع هذا فأنا لا أشعر نحوه بأى اعتراف بالجميل لأنى كما لو كنت أمام حاو لا أستطيع اختراق أبراجه ، وهنا أجد نفسى منكشما أزاء الفائدة التى أخرج بها من التجربة ، وكان المفروض أن يكون هذا جائزة لى عن جهودى . . . انى ناكر للجميل وما من وخر ضمير يؤنبنى ( جاز ) \*

الفنانين والأدباء ، فقد رأينا أن ديلاكروا يبحث ويتحسس الوحي المهارب ، ومثله كان بيتهوفن ، وكان فاجنر ، يشهد على هذا ما كتبه الأول من خطابات والثاني من مذكرات ، يقول فيها كل منهما إنه قد ألقى به في حالة من تخبط تقرب من الجنون . . أليس هذا ضمن الأسباب التي تعمل على الجمع بين النعمة الشعرية ونعمة التصوف ؟ فرغم أنهما ينتميان إلى مجالين مختلفين ، الأول مجال طبيعي ، والثاني خارق للطبيعة ، فإنهما على حد سواء يتميزان بصفات التقطع وعدم الثبات أو الدوام .

هذا ويعزى الوحي أحيانا إلى موحية ما ، ليست هي الموحية الرمزية للشعر والفن ، بل إنها موحية حية ذات جسد . وقد رأينا أن عددا من أرفع الأعمال الفنية والأدبية قد تم إدراكه في حب الرجل للمرأة ، لدرجة أن مولد هذه الأعمال يظهر طبيعيا بقدر طبيعية مولد طفل . لكن ليس لحب الشعراء هدف فني فحسب كما سبق أن رأينا ، بل إن له جانبا دينيا كذلك - ويخاط التحليل في هذا الحب لوجود خلط عجيبي ترابط فيه ثلاثة عناصر رئيسية بمقادير غير متعادلة ، ومتغيرة ، وهي الفن وحب الجنس والدين ، ( ١١٨ ) . ومن المستحيل إبعاد هذا العنصر الثالث ، وعندما يبحث الفنانون أنفسهم عن معنى لتجارهم ، يجدونه في الدين . . لكن لافي الدين المسيحي بالضرورة . . والاندماج بين الحب والفن والدين يتأتى كحقيقة تلقائية وطبيعية ، مستقلة عن أية عقيدة دينية محددة . . ونلاحظ هذا عند الإغريق ، ولم يكونوا مسيحيين ، ونجدده عند فاجنر وقد اتخذ شكلا يقرب من البوذية أكثر من قربه من المسيحية . وحتى أوجست كونت وقد كان ملحدا يؤكد هذه القاعدة . . بحيث يمكن القول بأن التقابل بين اللغات وطريقتي التعبير يرجع أصلا إلى التقابل بين المواقف ( في الدين والفن ) ، دون أن ننكر أن تقليد ذاتي وبترارك أمر له أثره عند كونت ، ( ١١٩ ) .

لقد حاول بترارك إغراء لورا ، لكن لم تكن لورا في يوم من الأيام عشيقه له . خيبة أمل أثارت لديه نكبة معنوية وجعلت منه شاعرا شهيدا . ومع ذلك فهو مرغم على الاعتراف ، فهو يقول : « لقد دفعتني إلى حب الله » . إن جمال لورا ، الذي لم يستطع تملكه قد فتح له الطريق نحو الجمال اللانهاى ، وهو الحد الأقصى الحقيقى للحب . « ففنها تأتيك الفكرة الحبيبة التي تؤدى بك - إن اتبعتها - للخير الأعلى ، وأنت تحتقر ما يرغب فيه الناس » (١٢٠) .

أما جوته ، فقد كان أقل سعادة من بترارك . فقد أصابه الهرم ليصل في نهاية الأمر - بفضل وجه طفلة - إلى الروحانية الدينية . فلقد كانت أولريكة حبيته المثلى : وقد كشف له حبه الأخير عن التقوى : « فى أنقى مناحى قلبي ينبض جهد يرمى إلى أن أترك نفسي تعترف بالجميل ، لتذهب إلى ما هو أعلى وما هو أنقى .. إلى المجهول .. وتكشف لنفسها عن لغز لا يمكن تسميته إلى الأبد . هذا إذا ما يسمى التقوى .. وهذا السمو السعيد من نصيبي حين أقف أمامها » (١٢١) .

وكان بودلير أكثر وأحسن استعدادا لكشف من هذا النوع . . فقد كان واعيا بما يكفى بحيث لم يجهل الطبيعة ومدى العاطفة التي كانت تربطه بحياته ، « إني أحبك .. يامارى .. لسكن الحب الذى أشعر به حيالك هو الحب المؤمن بالله » ، ولذا فقد ثار حين حكمت المحكمة بإلغاء قصيدتين كان قد كتبهما ليقدمهما إلى عشيقته مدام دى ساباتيه ، لأن القضاة لم يفهموا منهما شيئا ، إذ « إن غير المهذبين عشاق . أما الشعراء فهم عباد » (١٢٢) ، ثم يشرح بودلير هذا الموقف فى مجال آخر فيقول : « إن البعض يعزو إلى هؤلاء العباد عاطفة وحبا . . وقاذورات نسائية من هذا النوع » (١٢٣) فى حين « أن الصوفية هى قطب هذا المغناطيس الذى لم يعرف إلا قطبه الآخر كاتول وعصابتة من الشعراء الأغبياء السطحيين للغاية » (١٢٤) .



هل هذا ارتقاء لدرجة السمو؟ وهل يمكن للحب أن يرتفع بنا لدرجة السمو الديني إن لم يكن صوفيا أصلا في جوهره؟ أليست الغريزة الجلوسية ذاتها في نهاية الأمر غريزة تنتظم طبقا لحقيقة عليا مادام بعض أهل الفن قد وصلوا إلى تلك الحقيقة بفضلها؟ لا شك أنهم كانوا في حاجة إلى مثل أعلى يروونه مجسدا في شخص مرئي، وما كان للروحانية أن تصل إليهم دون الجسدية، لكن تجربتهم لم تكن تنهى في الرغبة الجنسية، وها هو ذا أفلاطون في «المأدبة» يرى أن رغبة تملك جسد جميل ترفع العشيق إلى مستوى الجمال الروحي، بشرط أن يتمكن ذلك العشيق من أن يتحكم في ذاته وينتصر عليها. وتطابقا مع هذا الوضع يحتاج الشعراء في حبيبهم إلى نوع من الخشوع حتى تكون قريحتهم خصبة. ومن هنا تكون وظيفة الجمال المحسوس إيقاظ الحب لا إرضاءه، وتكون الموحية هي تلك المرأة التي يتكشف الجمال بفضلها، ذلك الجمال الذي يعلو بها سموا والذي يكون الفنان في خدمته، يخدمه بفنه، ولا بد أن يكون هذا الجمال — حسب قول كلوديل الذي استعاره من دانتى — «وعدا لا يمكن الرفاء به»، حتى تبعث الرغبة الجنسية إلى الروح قوة محركة ترفعها إلى الأعلى، «وهنا تتصل موضوعات الفن بعضها ببعض، ويصبح تقابلها أصل مادة قصص موحيات الفن». إذ أنه ما إن تتوقف عن الخلط بين هذه المشاعر الشاعرية الكبرى والحب الجسدي، حتى نشعر بعاطفة مختلفة لا يستطيع كائن عادي أيا كان أن يكون موضوعها الأخير، ولا حتى أن يرغب في أن يكون هذا اللبيب الحماسي وقفا عليه ذلك أن موحية الشعر والفن لم تكن بالنسبة للفنان إلا وسيلة العمل الفني، لكن فنه لا يفي كذلك بالوعد، وهنا يرى الموضوع الحقيقي لما يبحث عنه في وضوح، نقصد الفن من خلال الموحية، والله من خلال الفن، (١٢٥).

ورغم أن تلك التجربة التي وصفناها في التو تخضع لبعض المختارين فحسب، إلا أنها ليست تجربة من المرتبة الأولى، فهي تؤكد التجربة الشائعة لدى

الفنانين والمتحمسين للفن وتسكبرها . والظاهرة الجمالية كما لاحظنا فيما يتعلق بمالرو ، ترجمة لضرورة المطلق ، فالوحي من جهة والتأمل من جهة أخرى يتعلقان بأهداب الأهداف ، ويتخذان أصلاهما في تلك الروح العميقة وهي بطبيعة الحال روح دينية ، وهي حاجة لله وقدرة له . ولا يمكن إنكار هذا : إن للفن هدفاً غير ذاته ، وما بحثه المستمر عن التعبير لإصورية أصابها ضعف ، أو كالرمز ، صورة بحثه الدائم عن الكائن الأعلى . .. إن هذا القلق موجود في صميم كل فن ، اللهم إلا إذا لم يوح الفن بنفسه بهذا القلق ، وكما لو كان هذا يحدث خلصة عنه . والتنديد بالقلق باسم العقل فحسب محاولة فاشلة ، إذ أن الفن في أعلى وفي أكمل تعبيره ، بحث أيضاً ، والعمل الفني وقد عمل العبقري على تثبيته ، يحتفظ بحركة دفعته وشكلها حتى في حالة جموده الكامل . نعم « إن هذا النوع من السعادة المقدسة الذي يملؤنا به الحاضر الجميل كسعادة الانتظار ، ويتولد الأمل أجمل مما كان من إشباع رغبتنا ، (١٢٦) .

وربما كان هذا سبباً في أن الكاتدرائية القوطية ، والمعبد الإغريقي أو المصري أو البوذي عمل لا نستطيع تخطيه ، لأن كمال مثل هذه الأعمال غير مغلق على نفسه ، بل إن هناك نداء يحوطه .

وإذا كان الإنسان يستطيع أن يتعدى حدود الإنسان ، فليس من العجيب أن يتعدى الفن الفن ، مثال هذا أن بيرنانوس — وهو قصصى كاثوليكي — كان أكثر استعداداً لفهم هذا من بروسست بصفته قصصياً لا يدين بالمسيحية إن كان هذا صحيحاً ، ومع هذا فقد فهم بروسست أن الفن لن يوجد دون ما وراء الذات ، وأن النشاط الفني يفترض نوعاً من الحقائق المطلقة التي تسانده ، ها هو ذا يتساءل عند موت بيرجوت فيقول : « هل

مات إلى الأبد؟ ، من يستطيع أن يقول هذا ؟ إن ما يمكننا قوله هو أن كل شيء يحدث في حياتنا كما لو كنا ندخل إليها، ونحن نحمل معنا عقودا كتبت في حياة سابقة ، وما من علة - في حياتنا على الأرض - لنعتقد أننا مرغمون على فعل الخير، وعلى أن نتصرف بالبرقة ، أو حتى على أن نكون مهذبين، ولا أن يعتقد فنانون ملاحد أنه مضطر أن يعيد النظر عشرين مرة في مقطوعة يكتبها. لن يهم الإعجاب بها جسده الذي سوف تأكله الديدان . إن كل هذه الواجبات - التي لن يكون عليها ثواب أو عقاب في الحياة الحاضرة تنتمي على ما يلوح إلى عالم يختلف تماما عن عالمنا هذا القائم على الطيبة والتضحية .. العالم الذي نخرج منه لنولد في هذه الأرض ربما قبل أن نعود إليها لنعيش تحت سيطرة هذه القوانين المجهولة التي أطعناها، لأننا كنا نحمل تعاليمها في جنباتنا دون أن نعرف من الذي كان قد وضعها - تلك القوانين التي يقربنا منها كل عمل عميق يفعلُه العقل ، والتي لن تكون غير مرئية إلا بالنسبة للبله .. » (١٢٧) .

إننا لا نجد إلا القليل من صفحات بروست يبين اهتمامه بالدين ولو بالتقريب ، اللهم إلا إذا كان ذلك الاهتمام إملأه عليه من تجربته ككأديب .

#### التناقضات بين الفن والدين

قد يقال إننا مصابون بحمى التتلند على بروست .. لسكن بروست حين يعلن وجود عالم علوى تكون أفلاطونيته وحدها هي موضع البحث هنا. والقول بأن مشروعه مثل يحتذى أمر أقل ما يمكن أن يقال عنه إنه لا يؤدي إلى الدين . ولقد تسامل مورياك عما إذا لم يكن مثل عمل بروست هذا متضمنا عدولا عن الله (١٢٨) .

ومع هذا فنحن لم ننس أو الفئانين - حين يمجدون مبادئ الانجيل -

يحولون معناها لصالحهم وهكذا نجد أن بين الفن والذين شققة. صحيح أن هناك تقاربا بينهما ، لكن هناك تعارضا واضحا يفصلهما أيضا . ويتمين علينا الآن أن نلقى نظرة على هذه الناحية المضادة من ذلك والازدواج . . . وإذا لم نستطع إيجاد حل لمثل هذه المشكلة فإننا نكون على الأقل قد أخذنا حقيقتها في اعتبارنا .

ثمة فرق تتبع منه فروق أخرى : ففي حين يتجه الشاعر نحو الكلام ، يميل المتصوف إلى السكون . وقد رأينا أن التضارب القائم لدى الفنان يرجع إلى أن الرؤية تنتظم لصالح العمل الفني ، والانطباع العاطفي لصالح التعبير . . . على أن العملية الإبداعية تبدأ بذلك الوميض الأولي الناتج من عاطفة ماتكون في أول الأمر سحابا ، لكنها مليئة بالغيون . وبظنرات ملحة ، بحملة بإرادة ، تتوق لتسيخ على هذا الوميض وجودا « (١٢٩) . ولكنها أيضا تحاول التخلص في معمعة القصيدة ، — إمامن ثقل تشكيلي وإمامن موسيقى لتصبح طليقة . . . وبتعبير آخر لا بد وأن يكون الشاعر نفسه صوتا ، إما بطريق الموهبة الطبيعية وإما بفضل المهمة الملقاة على عاتقه . لكن ليس معنى أنه يتكلم أن يتنكر للشعر ، بل الأمر على عكس ذلك : إن المهمة الطبيعية للمتصوف في الكنيسة لا تنحصر في أنه يعلم الناس . . . والضوء الذي يأتي من تأمله لا يلقي عليه غضب واجبا يدفعه إلى أن يكرس نفسه لهذه المهمة ، بل كذلك — وهنا الأساس — لا يعطيه من ذاته وسيلة لأداء هذه المهمة (١٣٠) .

لا تقل إن هناك أعمالا فنية قام بها متصوفون . . . فهؤلاء في الواقع لم يقوموا بهذه الأعمال أحيانا إلا سداً لحاجة الكلام أو الكتابة . ومع هذا فلا يمكن أصلاً مقارنة حالتهم هنا بحالة الشعراء ، فالشاعر هدفه الارتفاع بنا إلى الحالة الشعرية ، وهذا ما يرمى إليه التحويل السحري للألفاظ ، ذلك التحويل الذي ينقل به شيئاً من تجربته هو لنذهب به من نفسه العميقة إلى نفوسنا . أما المتصوف ، فهو غير مكلف بالارتفاع بنا إلى الحالة الصوفية ،

تلك الحالة التي تفترض تدخلًا طليقًا مطلقًا ، لا أصل له من قبل الله .  
 والتجربة الصوفية - على عكس التجربة الشعرية - غير قابلة لإذن للاتقال .  
 من المؤكد قطعاً ، أنه ما من شيء يمنع أن يكون متأمل عظيم طالما دينياً  
 عظيماً في نفس الوقت ، كما أنه ما من شيء يمنع أدبياً أو فناً مثل شيلي  
 أو بروست أن يكون عالماً في علم الجمال من المرتبة الأولى ، وهنا يمكن أن  
 تنقل أعماله إيناشرة تفكيره في الحياة الصوفية . ومن هؤلاء من كان له  
 حظ القدرة على قرص الشعر أيضاً ، وهم والحالة هذه ينقلون إيناشرة بهم  
 الخاصة بعد أن تكون قد اصطفت بصبغة الجمال التصوفي إلا أنهم فيما يخص  
 التأمل ذاته ، لن يكون لديهم شيء يعلموننا إياه أو ينقلونه إلينا ، لأنهم  
 يحتفظون لأنفسهم بالسر العظيم . . . يتحدث هنا من قبيل الخشوع والتواضع ؟  
 نعم ولا شك . . . لكن عدم قدرتهم على هذا يرجع إلى أنهم لا يمتلكون أية  
 وسيلة تعاونهم في نقل هذا السر إلينا . . .

من أين تأتي الاستحالة؟ . . . من أن الفن هو مجال والعلامات الرمزية،  
 في حين أن التصوف مجال التحليق بلا أجنحة . ظالفنان إن لم يعدل عن  
 مهمته يشكّل المادة التشكيلية أو اللفظية أو الرناتة . والأمر الذي لا يقبل  
 الإدراك ويقبله هو ، لا يأخذه في اعتباره إلا على هيئة رموز ، ولو أنه  
 لا يستطيع التخلص من الجسدية الخلقية التي تعاونه في الارتفاع من مجال  
 المرئي إلى اللامرئي . . . ومن المحسوس إلى غير المحسوس . ولذا كانت فكرة  
 نقاء الفن فكرة ذات حدود ، وكان النقاء المطلق هدماً للجمال ، باعتبار أن  
 الجمال لا يوجد إلا لكي يتجسد في جسدها . وحياة التصوف لا تخضع  
 لهذه الحقيقة ، وهي لا تبدأ بفعل إلا إذا أراد الله ذلك ، أو عندما تدق  
 ساعة وداع الرموز الملوثة التي لن يكون مسموحاً بعدها أن نبحث عن  
 المعرفة أو أن نتذوق الأشياء . . . سواء أ كانت هذه الساعة طويلة الأمد أم  
 قصيرتها ، فإن ليل الحواس ثم الروح . . . يطول . . . ويختفي الإحساس  
 بالوجود ليصبح هذا غيباً ، (١٣١) . . . هكذا نرى أن الفرق الذي يفصل علم

الجمال عن التصوف فرق جذري ، فالأول ينتمي إلى دنيا العلامات والرموز ، وبالتالي إلى « دنيا النداءات » . أما الثاني فهو لا يعنى شيئاً ولا ينادى شيئاً . أياً كان ، مادام هو « عالم الاستيلاء على النفس » ، (١٣٢) الذى يتقدم فيه الله ، فى غموض . . . والمتأمل . وقد أسبخت عليه هذه الحقيقة التى تحوى ما يمكن التعبير عنه ، أو التى لا تقبل التعبير عنها هى بنفسها . . . ذلك المتأمل الذى تكون قواه قد توقفت عن العمل ، لا يستطيع شيئاً غير أن يسكت . . . ويصبح السكوت دليلاً على وصوله إلى النهاية التى قيدت لها تملؤه السعادة .

إن الفنان مرسل السكى يفعل ، لا ليكون كأننا نحسب . ولهذا فهو معرض لأن يهمل قدسيته . وطبيعى أن المتصوفين ليسوا جميعاً بقديسين ، لكنهم جميعاً يحاولون جهدهم أن يكونوا هكذا باعتبار أن الله الذى يهدفون إليه وإلى اعتناقه لا يقبل منهم بصفتهم متعبدين أى أثر من آثار الدنس الإرادى . . . ولعلمهم جميعاً يفهمون هذا ، لكن الفنان أيضاً يصبو إلى الكمال ، لكن هذا الكمال يتعلق بعمله الفنى ، لا به هو . . . وهو إذ يحقق هدفه فى أعماله ، ينفق فيها كل طاقاته بحيث لا يتبقى لديه شيء منها ينفقه فى تحقيق كماله الشخصى . « إن ما يلزم للفنان من ثبات عزيمة وإكتهال عقل وروح وشجاعة وجرأة هدفها جميعاً أن يدافع عن نقاء وهيبته ضد الآخرين وضد نفسه ، ولينقذ هذا النقاء من أى شيء قد يصيبه . . . كل ما يلزمه . ويحاول فعله فى هذا يضيع من أجل حياته هو كإنسان : وعموماً لن يتبقى له شيء يذكر من هذا كله ما يكفى ليجعل من نفسه « رجل خير » ، أميناً حكيماً عاقلاً غير نفعى . وعلى العكس من ذلك ، هناك أناس على جانب كبير من الخلق الحسن ، لكنهم لن يكونوا فى مجال الفن — وهم يعلمون هذا — إلا غشاشين . فبعضهم يضع فى أعماله أحسن ما عنده ، والبعض الآخر يضع أحسن ما عنده فى حياته هو . . . (١٣٢) .

هذا، ولا ينبغي أن تنكر أيضا أن مهنة الفن تؤدي بصاحبها إلى أخطار أحيانا ما تكون شديدة ، ومن هذه الأخطار مثلا أن يترك الفنان نفسه تمتصه حياة ملبوسة محسومة ، وعاطفية لدرجة يخنق معها في تلك الحياة . أما المتصوف فهو رجل يتبع طريق تنقية النفس قبل أن يصل إلى الله . . وهو يتبع هذا الطريق بحيث تصبح الأرض ومناظرها والعواطف والدوافع والروابط الإنسانية ، وحتى جمال النفوس نفسه أشياء غريبة عنه . . ولو أنه عندما يصل إلى الطريق المضيء ، يعود ليتذوقها من جديد ، لكنه يفعل هذا بقلب منعزل انعزالا كاملا . والفنان لا يستطيع تقليد هذا الانعزال . وكل ما يمكنه أن يفعل هو أن يصبح على أكثر تقدير غير مبال بكل شيء . . . . . وتصوفه في هذا مقبول عدا أنه لا يمارسه في فنه الذي يحتاج أصلا إلى الجمال الملبوس وإلى « فوران عاطفي » وكلاهما غذاء فنه . ذلك أن عمل الحواس وضوء الفكرة ، سرعان ما يسيطران على الجسد والعقل ، ويحتدبان السكائن بأكمله ، هذا أمر ضروري له ؛ إذ أنه لكي يكون تأمل الفنان خصبا ، لا بد أن يرتبط وفي مثل ذلك الارتباط نمنح من نفوسنا نصيبا هو الذي يمكننا من الحصول على ما نحصل عليه ونقيض ما نحصل عليه مقدما . وفي هذا نلاحظ أن بين إمكانية تملك الشيء واستحالة التملك أيضا . . نقصد بين الخير والشر مادام أحد هذين الطرفين خيرا والآخر شرا . . نلاحظ أنه توجد بينهما حدود وفواصل متحركة ( ١٣٤ ) .

والحكمة التي يقبها القديسون هي فقدان الروح لاستعادتها بعد ذلك بمعنى أنهم يقبلون أن يضحوا بأكثر قدر من التضحية من أجل الله ، لأن تضحياتهم هذه تمكنهم من تنقية أنفسهم وإضفاء الرزاق والكرم والعزوف حتى يقتربوا بأكثر قدر ممكن من صفات الله . هكذا يتزايد كيانهم بما يقلله ظاهرا أما الفن فهو لا يفعل شيئا من هذا من أجل الفنان ؛ لأن المبدع يفقد روحه فيما يبدع ، ولكنه لا يستعيد ما إلا في حالات مستثناة . والمادة

التي سالت منه لاتعماد إليه ، وبذلك فلن يعمل عمله الفني على رفع صفاته.. بل ربما يكون ذلك العمل الفني سببا في الحط منها، أو على الأقل في جعلها سهلة الكسر أو سهلة العطب ، حيث إنه يقع فريسة لأصوات متضاربة كثيرة جدا لاتمكنه من أن يتصف بالبساطة أو على الأقل بالسذاجة التي يتطلبها الاشتراك الكامل في الخير. وهناك أكثر من ذلك. فالفنان ينصرف لتجارب متزايدة جدا وحتى حيث تكون هذه التجارب متعلقة بالخيال نجده يعتقد عدداً كبيراً من أنواع الحياة والنفوس ويبحث الحياة من دماؤه في أشكال كثيرة متعددة متباينة بحيث لا يتعرض تماسكها الداخلي لخطر التفكك ، وحتى لا يدخل القلق إلى محتواه المعنوي هو . فالحد الأقصى من التضحية التي يستطيع ممارستها هو التنازل عن شخصيته..... ويقول جيد هنا : «إني أقبل في سرور ألا يكون لي وجود محدد إذا أمكن أن تكون الكائنات التي أخلقها وأستخلصها من نفسي وجوداً ..» (١٣٥) هذا عدول عن الوجود . . . حقاً ، لكنه ان يكون متكاملأ كليا ، ولا نهائياً ، بل وباعتباره انتحاراً حقيقياً يصبح أقرب إلى اللعنة منه إلى القدسية .

مع هذا فإن من الجائز أن تحدث المعجزة ، فقد كان جان دي لاكروا متصوفاً وشاعراً في نفس الوقت ، كما ترك انجليكو صيتاً عن نفسه بأنه «صوفي سعيد» . لكن النجاح في الجمع بين الصفتين نادر . . . وعامة «يلوح» أن من الضروري أن يختار الإنسان لنفسه بين أن يصنع أعمالاً فنية أو يصنع نفسه ، بالشكل الذي يصنع القديس من نفسه قد يسا . . . ولقد أدرك الفنانون الذين فطنوا إلى هذه المشكلة أن صفة الفن تطرد بطبيعتها صفة القدسية والعكس صحيح . هكذا كتب فاجنر يقول : « لو لم تكن هذه



الموهبة العجيبة وتلك القدرة القوية على الإبداع موجودة عندي ، لا يمكنني أن أتبع المعرفة الواضحة ودفعة قلبي . . . ولأصبحت قديسا . . . لكنه إن كان قد فعل ذلك لما تمكن من تأليف مقطوعة « ترالوجي » . . .

ويكتب ليون بلوى أيضا فيقول « لقد أصبحت أدبيا ، ولم أفعل ما كان الله يريد بي هذا أمر أكيد . . . ولقد كان في الإمكان أن أصبح قديسا ، ( ١٣٦ ) ، فلو كان الله قد أراد أن يصبح بلوى قديسا ، لما منحه خيالا كخياله هذا ، ولا موهبة كتلك التي كانت يكتب بها نشراته . . . لكن هل كان الله يطلب اليه أن يضحى بعبقريته هذا رأى قد لا يمكن الموافقة عليه . ولعلنا نعلم أن آخرين قد عملوا دائما على إبعاد هذا الاحتمال . . . فها هو ذا جاك ريفيير يقول : يا إلهي . . . أبعد عنى إغراء القدسية . . . فما كانت القدسية من أجلي ، وما كان هذا عملي . والواقع أن عمله كان ينحصر في الكتابة . . . وإن الدعاء الغريب يبين على الأقل أن الله إغراء بناهضة الفن ، كما أن للفن إغراء ضد الله . . . وبناء على ذلك إذا أصبح الإنسان قديسا فما أبعدته عن أن يكون أدبيا !!

ليس من الجائز أن يقوم خادم بخدمة سيدين يتطلبان منه حيا متساويا ويطلبانه بكل حقوقهما . . . والفن أحد هذين السيدين ، ولطالما رأينا إلى أي حد يتخذ الفن شكل الدين . لكن رغم هذا التقابل ، أو بسبب هذا التقابل بينه وبين التصوف ، يصبح الفن نقيضا لهذا الأخير وإنكارا له مادام الفن يرمى بنفسه إلى تشكيل تصوفي ، وإلى احتواء إيمان معين وإلى إيجاد طقوس خاصة به . لقد كان ميكيل أنجلو يقول : « إن الفن صنم وملك ، ( ١٣٧ ) . أليس الجمال هبة من عند الله ؟ أليست اللذة التي يقدمها لنا سعادة إلهية ؟ ما من شك في أن جمال الفن ، مثله مثل جمال الطبيعة ، صورة لجمال لا نهائي آخر ، ووظيفته غرس الرغبة وإشعارنا بلذتها ومذاقها . . . لكن

هذه الصورة التي تصور جمال الفن وما يتبعه من لذة ومذاق . . . صورة ذات جمال مبالغ فيه قد يؤدي بنا إلى التوقف عنده .

إنها لمخاطرة تنطوي على خطورة كبرى بالنسبة لأي هاو ، ولو أن من العسير على الفنان أن يتجنبها . . . وما لإرادة الكمال التي تسهر في قلبه إلا بدافع يدفعه دائما لخدمة الفن كما يخدم لها . . . دافع لا يقاومه ولا شك . ذلك أن كتابة موسوعة قصصية كالمهولة الإنسانية ، أو المهزلة الإلهية ، أمر لا يتم كما يجرى اللعب بالأوراق أو كما يحمل إنسان ما بعض المسائل الرياضية . . . والإبداع يتطلب ارتباط السكان كله ، والابتعاد عن كل ما لا يمت له بصلة ، فقد كان بودلير يقول : إن الجمال قرحة تلتهم كل شيء ، ( ١٣٨ ) . نعم . . . إن النشاط الفني يحمل بالكثير جدا من العواطف الاندفاعية بحيث لا يجوز عقلا أن نأمل أن يؤدي عامة إلى ما وراء موضوعاته الأساسية ، ولا يمكن أن يصل به الأمر إلى عدم نسب الفنان نفسه إليه في لحظة يستطيع فيها هذا الفنان أن يقول إنه بلغ الحد الأقصى الذي يرمى إليه . . . وهكذا يصبح الفنان صوفيا وقديسا ، ولكنه صوفي وقديس قد يخطيء في اختيار الإله الذي يبحث عنه .

إن تأليه الفن تأليه للفنان ، وكان رامبو يصبح قائلا : « بودلير الإله . . . » وإذا كان هذا أمرا يبعث الدهشة ، فما هذه الدهشة إلا عبارة . . . والمدنية الحديثة هي التي أخذت تعودنا تبجيل هؤلاء الناس من كبار المصورين والمثاليين والموسيقيين تبجيلا يصل بنا إلى اعتبارهم أكثر من « إنسان أعلى » ، فوق البشر ، أو إن صح القول « أنصاف آلهة » ، ( ١٣٩ ) في حين أن الفنان يمارس التواضع ، وذلك لأسباب عدة أهمها أنه واقع تحت رحمة أعصابه والجو الذي يعيش فيه ومدى احتمال امتداحه أو ذمه وتغيرات الوحي الذي يسيطر عليه ، كما أنه يعتمد في أحسن ما يفعل على قوة يعلم أنه أداة لها فحسب .

غير أن منح اسم لهذه القوة وإخضاع القلب والحياة لها أمر يفترض وجود إيمان ديني قوى، واضح ثابت، كما يتطلب تدريبا، تصوفيا بعيد المدى، وكل هذا لا يتوافر عادة لدى الفنانين .

ومن ناحية أخرى فإن الفنان، مهما يكن المسكان الذي تأتبه منه الصفة المميزة له، يظل مبدعا، أو خالقا، وهذه الكلمة مغزاها العظيم . . أليس الفنان ساحرا يخرج عالما أكثر حقيقة من الحقيقة؟ . . أليس هو ذلك الإنسان ذو العقل الذهبي الذي يستخدم عقله هذا كله دون تحفظ، ثم يخرج إلينا بآتفه الأمور التي تصبح في نظرنا ذات قيمة لا تقدر؟ يقول جيد: «إن تفضيل الفنان لنفسه خطأ» (١٤٠)، لكن كيف إذن لا يفضل الإنسان نفسه على كل شيء؟ مهما يكن الشيء الذي يعبر عنه، فمولا يعبر إلا عن نفسه، وكل ما يقول أو يفعل ومهما يكن ما يفعله أو يقوله ثمينا أو نقيا، فمن غير الممكن أن قوله أو فعله تعبيراً عن حقيقته . ومن هنا كانت الكبرياء التي تصادفها دائما لدى أعظم السادة وصغارهم، رغم الصفحات التي يحدث أن يكتبوها بإخلاص تام عن النواضع . وفي هذا لن يكون كلوديل حين يتحدث عن عبقريته بصورة طبيعية جدا . . إن يكون أقل قبحا من «جوته الخمار الأكبر» وعدوه الشخصي . إننا نعرف كذلك حب الذات لدرجة كبيرة جدا لدى كل هؤلاء العباقرة . . ولندكر على سبيل المثال أن المصور سيزان لم يشيع جنازة أمه رغم إيمانه بالمسيحية والكاثوليكية، وفضل أن «يذهب لممارسة فنه . . .»

«ولسوف تصبحون آلهة» . . هكذا يعد إبليس الفنانين . . لكن هذا الوعد لا يخص هؤلاء فحسب، بل إنه موجه لجميع بني حواء . ومع هذا فقد كان الفن يعتبر دائما اختراعا إبليسيا . . ومن هنا نستطيع أن نعرف السبب الذي يدفع الكثير من أهل الفن إلى إحراق أعمالهم الفنية على نيران الشيطان . . ولتترك إذن ليون بلوى يلقي باللعة فيقول: «إن

الفنى يولد تحت جلد الثعبان ، وكان لا بد للعصور الوسطى أن تأتي بطريقة من حديد التخرجه وليكون في خدمة الله . . . . لكن لم يكن بلوى هو الذى يدد بالفن لصفته الإبلدية كما يجب أن يكون التنديد ، كان بودلير هو الذى نادى يقول بأن الفن الحديث ويميل قطعاً ميلاً شيطانياً ، (١٤١) ثم أتى جيد ليكرر بألف صورة مختلفة ، ما قاله بودلير وما من عمل فنى إلا وعاون الشيطان فيه ، (١٤٢) . . . وما هى ذى الحكمة الشعبية يكررها جيد أيضاً : « من الذى اخترع الموسيقى ؟ هذا سؤال ألقاه آتمان ، على . أجبت : الموسيقيون . . لم يقنع آتمان بهذا وألح فى طلب إجابة أخرى . . الأمر الذى اضطرني أن أجيب : الله . . ورد آتمان على بقوله : لا . . إنه الشيطان . . ثم أخذ يشرح لى أن جميع آلات الموسيقى عند العرب كانت آلات جهنمية ، عدا السكبان الكبير ذا الوترين . . الذى لم أستطع الاحتفاظ باسمه . . ، (١٤٣)

على أن نسبة الفنانين وأعمالهم إلى الشياطين ، واستثناء السكبان الكبير ذى الوترين أمر مبالغ فيه كثيراً ، وبودلير أو جيد — رغم أقوالهما — لم يكونا مؤمنين جدياً بقوة الشيطان . ولقد سبق أن خصصنا فصلاً دافعنا فيه عن الفن ضد الذين يتهمونهم باللا أخلاقية . ثم إننا نتساءل بعد ذلك : ألا يوجد فن دينى بالمعنى السلمى الكامل . . نقصد فناً مقدساً فى رسالته واستخدامه ؟ ثم نتساءل : أليس هذا الفن المقدس باتجاه مباشر نحو الصلاة . . إن لم يكن نحو التصوف ؟ أليس من هدفه أن يبعث فىنا التفكير فى الله ؟ لكن إن فكرنا فى مثل هذا السؤال بعض الشيء لوجدنا أنه أشد وعورة مما تصور أول وهلة .

ذلك أن الأفكار المتعلقة بالفن المقدس والفن الدينى أفكار غامضة ، ونحن نعلم أصلاً أن طبقات « الدينى » و « المقدس » غير متقابلة ، وأن عملاً فنياً مثل لوحة « جرنیکا » للفنان بيكاسو ، قد يوحى بشئاً يختلف تماماً عن

الإلهية بصفتها موضوع الأديان ، بل ومن الجائز أن يعارضها . أضف إلى هذا أن الشيء الإلهي يلقى شكله الخارجى من الأديان والفلسفات ، ومن هنا جاءت التميزات المختلفة ، بمعنى أن الصفة الرئيسية إن تكون هي بعينها في داخل مذاهب التوحيد وتعدد الآلهة وغيرهما . والصفة الدينية من واقع التوراة تختلف عن نظيرتها في الإنجيل وهكذا . . . وينتج عن ذلك بوجه خاص أن « الدينية » لا تعنى بالضرورة « المسيحية » ولا تترادفها . خذ مثلا لوحة « الحساب الأخير » في قصر السكستين ، تجد أنها دينية ولكنها لا تمت للمسيحية بصلة كبيرة في حين أن لوحة « تلاميذ ايمائوس » لرامبرندت دينية ومسيحية في وقت واحد . وأخيرا يحدث أن يصادفنا عمل فنى ، ذو صفة مسيحية للغاية . لكن لا تتوافر فيه الشروط اللازمة لوضعه في معبد أو في كنيسة ، وبالتالي ، لإشراكه في الصلاة والطقوس . هنا يقال إن هذا العمل « لا طقوسى » . . . والأمثلة على ذلك كثيرة نأخذ منها تمثال « صلب المسيح » للفنانة جر مين ريشيه « وفي الموسيقى . . . صلاة بنغمرى « ليتوفن » . أو صلاة جران « ليست » أو صلاة جنائزية ، لموزار أو لبرليوزا أو لفوريه . وعلى عكس ذلك يصبح من الطبيعى أن من الجائز تماما تكليف فن ما بالطقوس دون أن يكون لهذا الفن قيمة مسيحية أو دينية أو مقدسة . . . ولعلنا نرى الأمثلة على ذلك كل يوم .

على أن العمل الفنى يكون « طقوسيا » عندما يخضع لقواعد الطقوس ، فهو دينى ، مسيحي عندما يستدعى حقائق دينية مسيحية ، لكنه في الحقيقة لا يفعل شيئا من هذا كله ، وهذه هي النقطة التي تمننا فيه باعتباره فنيا . فصفته المسيحية ، بل والدينية ، بأقوى معانى هذه الكلمة ، تستند إلى عوامل خارجية ، لا جمالية ، ومن ضمن هذه العوامل مثلا موضوع اللوحة في فن التصوير ، والأقوال التي تصحب النغم في الموسيقى ، واستخدام المبنى في فن البناء . . . ولعلنا لو حظ أن الأسلوب الجريجورى لا يدين

بتبعيته للكنيسة إلا بفضل النص المصحوب به، وإلى طريقة خاصة في غناؤه، وإلى العادة القديمة التي ربطت ربطا وثيقا بشعائر الدين الكاثوليكي .  
لا شك في أن العمل الفني الجميل قادر بفضل شكله لحسب على إثارة عاطفة دينية عندنا ، لكن الأمر هنا أمر شعور تديني غامض ، أو عاطفة مهوشة لا يمكن تسميتها لما فيها من غموض تام .

والمفهوم من هذا أيضا أن تمثيل موضوع من موضوعات التوراة أو الإنجيل على خشبة المسرح مثلا أمر لا يكفى في شيء، أو بالأحرى أمر لا يغني عن الخضوع لمطالب الطقوس الدينية نفسها ، لأن الصفة الدينية أو اللا دينية لعمل ما صفة مندمجة في بناءه الأساسي ، بمعنى أنها ترتبط بنوعية الألوان والتناسق والطابع ، وكلها ترجع بدورها إلى نوعية روح الفنان . . . ولنذكر مع هذا أن التعبير الفني غامض بطبيعته، وأنه يتكيف مع انفعالات مختلفة لها وزنها الفسيولوجي المقابل ، وأنه بالتالي لا يميل إلى هذا الانفعال أو ذاك إلا تبعاً لدفقة تأتي من الخارج ، مثال ذلك «أداجيو» للموسيقى كوريللي ، يجري عزفه خلال الصلاة ، رغم أنه كتب كموسيقى غرفة ، أي يعزف في غرفة استقبال ، لكن حيث إنه يتصف بالهدوء والجدية والرزانة ، فإنك حين تسمعه ، يخيل إليك دائماً أنك تسمعه في مبنى ديني ، وخلال طقوس دينية ؛ إذ هو يعزف على آلة تكاد تكون مخصصة للدين لحسب ، ولذا فإنك تعطيه صفة دينية ، وهذا من جهة أخرى دور مجرد للموسيقى ما نيسير عنوانه «جنتسماني» حيث تتوافق الألوان السوداء والبنفسجية والحراء القائمة توافقاً تاماً مع منظر حديقة الزيتون ، وتصبح اللوحة دينية، لكنك لا تستطيع إلا أن تضع لها عنواناً مثل «يأس» أو «حلم رديء» ، أو «جريمة غرامية» ، إن لم يكن لها عنوان أصلاً وطلب إليك وضع عنوانها . ويلاحظ أن هذه العناوين التي ننحها لذلك الدور تصلح للوحة التصويرية ولا علاقة لها بالدين . وبالاختصار

فإنه إذا كان أى عمل فنى أصيل ذا صفة مقدسة ، فليس من الضرورى أن يكون دينيا أو مسيحيا بصفته عملا فنيا . وهو إذ يصبح هكذا ، يتم هذا بسبب ظروف خارجة عن الفن .

صحيح أن الفنان ، كالقديس ، يتمتع بموهبة البكاء ، وصحيح أيضا أن التجربة الفنية ، كالتجربة الصوفية ، تتبع من القلق الآتى من عالم آخر ، ومن الحنين إلى المطلق ، ومن الأمنية التى تحملنا من خلال خير محدود إلى خير لانهاى . . بحيث تنبثق فنون التصوير والشعر والموسيقى عن نفس الأعماق التى تنبثق عنها الحاجة إلى الصلاة . ومع ذلك فما كانت هذه الفنون صلاة ؛ إذ ما هى الصلاة ؟ ترد التعاليم الأولية للدين بقولها إنها ارتفاع الروح نحو الله . إذ لو تمسكت فنون التصوير والشعر والموسيقى من رفع الروح ، فهى لا ترفعها فعلا إلا نحو الله . ويستطيع المبدع الفنى إذن أن يلتقل فى داخل نفسه بدفعة الهية بحيث تتطابق إرادته وحساسيته وعقله كلها كاملة مع تنظيم خاص من الخطوط والألوان والألفاظ والنغمات . والهاوى يستطيع أيضا أن يرتفع وأن تتحرك مشاعره ، ويجوز أن تمتص نفسه فى عمل فنى يكون جماله هو عالمه ، فأنا حين أنصت إلى مقطوعة موسيقية أكون حاضرا فى الموسيقى ، لا فى الله ، وعندما أعجب بقطعة تصويرية تمثل صليب المسيح مثلا لا أشارك المسيح المصلوب آلامه . وهكذا يتحدد الحب فى التجربة الجمالية قبل أن يصل الحب إلى قمة الهضبة التى يصعدها ، ويتأمل معجبا العمل الذى أثار هذا الحب والذى يخفى عنه موضوعه الحقيقى ويقف فى سبيل حركته . والفنان شقيق المتصوف ، لكنه « متصوف فاشل فى حياة التصوف » .

هل نستطيع أن نخلص من هذا إلى أن الفن ، وبوجه خاص الفن الدينى والفن المسيحى والفن الطقوسى ، لا يساعد على الصلاة ؟ إن هذه الفكرة لبعيدة عن تفكيرنا ، فإذا لم يكن الفن فى ذاته صلاة ، فهو فى

الواقع يعد غالباً للصلاة لأنه يضع الإنسان في حالة «واتية للصلاة فيأخذ بالنفس ويرفعها ويهدئها ويخفف من توترها ويفتحها للتأمل . إلا أن بين التأمل الجمالي والتأمل التصوفي مهما يكن متواضعا انفصالا يظل قائماً ، لأن الأول ينتهي حيث يبدأ الثاني . . والشعر الذي يتأرجح في الصلاة ليس شعراً ، وأنا حين أشرع في الصلاة لا أصغى للموسيقى حقاً . . وعموماً ليس من الممكن « أن نصلى على أساس من الجمال ، طبقاً لهذا التعبير الشهير ، إلا بشرط أن نسمى الجمال وأن نترك التعبيرات التي يرتسم الفن خلالها . هذا هو الجوهر الملىء بالتناقض . . جوهر الفن ، فهو صلاة لا تصلى ، وتدعو للصلاة . وهذه هي الطبيعة الخاصة للتجربة الجمالية ، من حيث كونها «انتظاراً لتجربة أعلى تنادى بها ، لكنها لا تستطيع توجيه قيادها بل بالأحرى تمنعها . » ( ١٤٤ ) .

### تعليل النتائج

تقابلات أو تناقضات . . هل جاءت اللحظة التي نختتم بها بحثنا ونحن نشرف على التناقض ؟ وهل من الضروري أن نترك جانباً الفكرة الرئيسية لهذا الفصل ، ولهذا الكتاب ونغلقه من أوله لآخره فحسب ؟ لا . لا أظن هذا . . لطالما قيل إن الفن يؤدي إلى الله . . أو على الأقل يقال هذا دون اتخاذ التحفظات الضرورية . . كما لو كان كافياً أن نحسب الشعر والتصوير والموسيقى لنصبح أتقياء مخلصين آلياً أو ما يقرب من ذلك . . وكما لو كانت عبادة الجمال هي بالتالي عبادة الله الحقيقي الحي . . وكما لو كان طريق الإبداع أو اللذة الجمالية هو الطريق الأوحى الممهد تماماً ، والذي لا يتضمن عقبة واحدة أو عامل مضايقة واحداً ، أو احتمال وجود مفرق واحد .

لقد أخذنا علماً بالرموز ، والذي يبقى هو أن نقول إن الفن يتصف من أعماقه بصفة دينية ، في مبدئه وفي هدفه . وسنرى مرة أخرى أن على



ما وراء الطبيعة والبحث الديني يتفقان في هذه النقطة مع شعور الكثير من الفنانين . ومن هنا لا يمكن أن توجد التقابلات في نفس مستوى التعارضات ، فالأولى جوهرية أساسية ، والثانية عارضة ، ذلك أن هناك فرقاً كبيراً بين التجربة الجمالية ، كما يحللها الفيلسوف والتجربة الجمالية كما يعيشها الفنان أو الهاوى . فهذا الفنان وذاك الهاوى يستطيعان تماماً ألا ينفصلا وأن يأخذا لحسابهما ما ينطوى تحت هذه التجربة ، بل ويحدث أن يغيرا من مغزاها . وبالاختصار ، ففيما يتعلق بطبيعة الأشياء يقودنا الفن - أوجب أن يقودنا بطبيعة الحال إلى الله . لكن إذا نظرنا إلى هزال حالة البشر ، نجد أن من الجائز - وهذا يحدث أيضاً - أن يبعدنا الفن عن الله . هذه علة القضاء في النتائج كما سبق أن عرضنا له .

إن السكأن يخالف السكأن ، وكلما كان السكأن كاملاً قل اكتشافه بالوجود لذاته ، ورمى إلى توصيل وجوده لنا وهدف إلى إنتاج كيانات أخرى . والله بصفته كأننا مطلقاً يصبح إذاً كرماء مطلقاً كذلك ، وقدرته على الإيجاد كما تتضح في الدنيا ليست إلا عودة إلى المنبع الأعلى الذي تأتي منه . . . وبهذا فإن الإبداعية لا تنتمي لعالمى النبات والحيوان والإبداعية في درجتها العليا علة الحياة لدى الكائنات الروحية ، يحاول العقل فينا أن يولدها ولا يستطيع أن يفعل ذلك في أى مجال أحسن بما يفعل في النشاط الفنى . ولهذا كان الفنان المبدع هو ذلك الرجل الذى يزداد شبهة بالله المبدع أكثر من غيره من البشر . فكما أن الله يحقق أفكاره خارجه ، وحدث إنه أبدع الكلمة ، وما زال يخرج عن طريقها أيضاً زائداً لا حدود له من الحب والسعادة ، فإن هناك كائنات أخرى ، كما الفنان ، يخرج من أفكاره ومن الأشياء حبا يتحدد في العمل الفنى . وطبيعى أن الفنان يختلف عن الله في أن الأول لا يبدع شيئاً من العدم ، وليكنه يتفق وإياه في أن إبداعه الطليق لا يعرف أية ضرورة لهدف معين أو أو مسائل معينة . . فكما ارتفع الفنان

انطلق ، وأكبر الفنانين لا يستخدمون في هذا إلا القليل من الأشياء ، والأشياء الشائعة جداً ، يفعلون ما يترامى لهم وكما يريدون وبما يريدون . . نعم لقد كان داتى على حق حين قال إن فنتنا حفيد الله ، إذ كيف لا يمكن ألا تقود هذه العملية الإبداعية التي تضيف إلى جمال العالم جمالا ، والتي ترتفع في نهاية الأمر إلى المنبع الأعلى وإلى المصدر الأزلي للكلمة ، التي يقول لنا القديس توماس عنها إنها «فن الأب» . . كيف لا يمكن ألا تقود هذه العملية قلوب الفنانين وأفكارهم إلى «أبيهم» ، ١٩ (١٤٥) .

غير ان منح الشيء دون مقابل عمل مترف لله وحده الحق فيه . أما الكائنات الأخرى التي لا يكتمل لها ملء وجودها فإنها تهدف إلى أن تفعل ذلك أيضاً ، وتقصد بهذا أن تتغذى من الكمال وأن يكبر وجودها وينمو ، وعظمة الجمال لا تبهنا إلا لأنها في ذاتها عظمة الكائن التي تبشر بالجمال الكامل ، الكائن الكامل ، وهو الكائن الذي يستطيع وحده أن يرضى رغباتنا . وهكذا تصبح الأشياء الجميلة في الطبيعة وفي الفن عذوبة لنا أن نتذوقها ودعوة تدعونا إلى تخطى هذه العذوبة لنا إلى ما أبعد منها ، والحب الذي خلقها بطريق مباشر أو غير مباشر ينادينا عن طريق هذه الأشياء الجميلة ومن خلالها . والفنان الذي خلق لكي يلتقط كل الجمال المحسوس هو أول من يسمع هذا النداء . أليس هو الذي خلق ولديه الاستعداد للصعود على سلم الفلسفة الأفلاطونية التي اعتمدها المسيحية . . كما أن لديه الاستعداد للصعود مرة أخرى من المرئي إلى اللامرئي طبقاً لمنطق التجسد ذاته ؟ يقول لنا القديس توماس الاكوييني «إن التأمل في المخلوقات يضيء في النفوس حب الله وطيبته ، إذ أن كل الطبيعة والكمال الموزعين على مختلف المخلوقات تجتمع فيه كما يجتمع في منبع المياه ماء غزير . . فإذا كانت طبيعة المخلوقات وجمالها وحلاوتها تجذب القلوب هكذا ، فإن منبع طبيعة الله نفسه يجذب إليه القلوب المحترقة للبشر ، مقارنة في ذلك قطرات صغيرة من الطبيعة نكتشفها في كل مخلوق . . . ومن هنا

قير في المزامير : « يا إلهي . . لقد أسكرتني بخلقك . . . سأتهمل بصنع يدريك . . » (١٤٦) .

« وكل جمال نراه على هذه الأرض هنا يأتي من هذا المنبع الإلهي الذي تأتي نحن منه . . هكذا قال ميكال انجلو (١٤٧) وينتج عن ذلك أن البحث عن الجمال معناه السير على خطى الله ، وإن إبداع الجمال معناه التعاون مع الله . على أن سمة الخالق متروكة في العمل الفني تظل غير مدركة لأغلب الناس الذين تلفت هذه السمة نظرهم ، أو الذين أصيبوا بالعمى . والفنان يمتلك موهبة السكشاف عن شيء منها ، وإيقاظ الانتباه بغمضة العين أو بقوة إلى هذه الغادة الجميلة التي تزدهر في غابة هادئة . . . وعن طريق الجمال الذي يكتشفه فيها تدعوه الطبيعة أن يرى فيها عمل الله . ألدس هو بنفسه أصلا موضع عبادة؟ إنه أيضاً موضع إخلاص وفداء . . . ذلك الفنان الذي يعاون بصفته مبدعاً في تحسين الخلق لأنه يجعل الشيء الجميل أكثر جمالا وبالتالي أكثر جدارة بمن أبدعه . . . ذلك الشيء الجميل هو — كما يقول سيزان : « المنظر الذي يعرضه الله ذو القوة التي لا حدود لها أمام إبصارنا » (١٤٨) وعلى الفنان أن يستخلص من ذلك الشيء خطوط القوة ، وعليه أن يخلصه من الخلط وأن يحرر جادبته ويفسر معناه ، ويصل به في نهاية الأمر إلى المرتبة الروحية . وعمل الفنان إذ نحن نفهمه على هذه الصورة لا يمكن أن يكون غريباً عن المهمة التي تفرضها علينا المسيحية لإنقاذ العالم ولتخليصه من القوى الشريرة ومن اللعنة لإعادته إلى الله . « وما الفن إلا تقديس للطبيعة » هكذا لاحظ موريس ديني (١٤٩) ، كما يوضح لنا « سنجر يا » أن « مكافحة القبح في جميع المجالات والعمل من أجل استعادة الجمال معناه معارضة ما يفعل الشيطان ، ومعناه العمل من أجل مملكة الله » (١٥٠) . وهكذا ، وفي هذا الإطار تكون للفن وظيفة السكشاف عن الأهداف الأخيرة للإنسان ، إذ أنه يغير من شكل الأشياء ويعد من بعيد

ولكن بفعالية ما أسماه بردييف (١٥١) «التصوير النهائي» الذي تظهر من خلاله «سماوات جديدة، وأرض جديدة»... أي كل جميل وكل جميلة... لأن الله يوجد في كل هذا وفينا.

إن الطرق الثلاث التي سرنا فيها ميثافيزيقيا ودينيا تؤدي إلى الله والفنان — لاشك في هذا لحظة — يصل من جانبيه إلى الله إن هو عمل على تنمية ماتحويه تجربته كليا. ومع هذا فلا بد أن نعرف بأنه قد يتعرض لخطر عدم إصابة الهدف إن لم تسيره الفلسفة والمبادئ بماذا؟ أولا، لأنه لا نمتلك وجدان الجوهر الإلهي وفي الله يجتمع الخير والحق — والجمال والعدل، لكننا نعرف ذلك بالتعليل لا بالوضوح الذي يطرد الغموض. ولهذا فإن القيم التي تتلاقى في نقطة لا ندركها أبصارنا تظهر متميزة واضحة، منفصلة بعضها عن بعض كما تنفصل أشعة الشمس في مرآة محطمة وتنتج عن ذلك نتيجة أساسية هي أنه كلما ازداد الكشف عن منطقة محورية في قوة، كان من العسير ربطها بمناطق أخرى... وحيث يرى الناقد تقابلات يدرك المبدع المتناقضات، (١٥٢) .. وبذلك فن المستحيل أن يشمل علم الجمال علم الأخلاق من جهة، وأن يكون من جهة أخرى علم الجمال غير شامل للتصوف. ورغم أن كل هذه العلوم تذيب عن أهداف متطابقة، ورغم أنها ترمي في نهاية الأمر إلى، وضوح متطابق، فإن الطرق التي تتبعها متعددة، إن لم تكن متعارضة فيما بينها كما يحدث فعلا... .

هذا ويمكن التأكد من هذا في مجال الفن أكثر من مجال الأخلاق، فالحقيقة كما يقول ماريان، إن كل إنسان في أول عمل طليق عميق له يقوم به بقصد استخدام شخصيته ككلمة بفضل فعل الخير من أجل حب الخير، ويختار الله شعوريا أو لاشعوريا باعتباره خيره الأعلى: حتى إن لم يكن لديه علم مذهبي، بالله، فالجمال المعنوي الأخلاقي كله معلق هكذا بحب هو حب الله. باعتباره قاعدة علما للحياة الإنسانية، وهي قاعدة في نظر المعطيات المسيحية نخص حب

الله الذى يحبنا أيضا ، حبا سبق حبنا نحن له ، ويعمل على إشراكنا فى حياته هو . . . لاشيء من هذا نجده فى الفن « لأن الشعر . . . يا إلهى . . . هو أنت » كما يقول كوكو صائحا فى نهاية « أورفيه » . لكن هذا خطأ . . . إذ أن الأصح هو أن الله هو أول شاعر ، والشعر يتلقى منه قيمته الكبرى . . . على أن المطلق الذى يحدد قطب الفن خير أعلى ونهاية أخيرة مطلقة فى إبداعية الروح . . . دون أن يكون النهاية الأخيرة إطلاقا . . . والذى يجب الفنان تبعا لأنه فنان . . . الذى يجب فوق كل شيء هو الجمال الذى يهدف من خلاله إلى توليد عمل فنى ما ، لا الله بصفته قاعدة عليا للحياة الانسانية أو بصفته حبا قائما دائما ينشر البريئة . وإذا كان الفنان يجب فوق كل شيء ، فهو يفعل ذلك بصفته هو إنسانا ، لا بصفته فنانا ، (١٥٣) .

لا أدري إذا كان هناك فنانون فى جنة الأرض . . . وعلى أية حال فإن الإنسان الذى يظل فى «الة البرامة» - سواء أكان فنانا أم غير فنان - يستطيع أن يرتفع دون جهد ودون خطأ من مرتبة المخلوق إلى مرتبة الخالق . على أن الأمر بهذا الصدد يختلف تماما فيما يتعلق بطبيعتنا ذات الخطيئة ، ومهما يكن سبب الخلط الذى يدخل إليها إننا مقسمون فى داخلية نفوسنا . . . ومع حب الله تخيو فى قلوبنا ثورة مكتومة ضد الله . ومن هنا كان الغموض الذى يحيط بالتجربة الجمالية . . . لاشك أن الفنان الذى يبذل شيئا يعطى نفسه لغيره ، ويكفى أن يضيف خصبه إلى الخصب الأولى الأساسى لكي يتمكن من إعطاء نفسه إلى ذلك الذى أعطاه كل شيء . . . أى الله . لكن « الأنا ، الحية ، المحبة ، غير الهادفة إلى مصلحة خاصة بها والتي ينبثق عنها العمل الفنى لا بد أن تحتسب مع « الأنا » التي تحب نفسها وتحب السيطرة والاستيلاء . لنفسها على كل ما تستطيع الاستيلاء عليه . وهذه « الأنا ، الحسود ، بصفتها مركزا للأشياء والطمع الذى لا يعرف الإشباع تستطيع أن تنفرع لصالحها وتخرج ما يعيد الأنا الأخرى ، وأن تجعل من

أنقى المواهب أداة مجدها وعظمتها . إن فضائل الفنان كذلك فضائل أصيلة تصور أصلا فضائل الأخلاق وحين تكون الأشياء على الحال التي يجب أن تكون عليه ، فإن هذه الفضائل تستميله لممارستها . لكن يحدث في كثير من الأحيان أيضا أن تخنق هذه الفضائل وبدلا من أن تعمل ببطولة الفنان على دعوته لممارسة الاخلاقية الحقة ، تجدها تغلق الباب في وجهه . ولا بد أن نقول نفس الشيء فيما يتعلق بالتجربتين الشعرية الصوفية، وهما تجربتان تولدان بعضهما بجانب بعض ، وما من شك في أن بينهما قرابة . . . وبذلك تصبح التجربة الشعاعية قادرة على توجيه الشاعر نحو الله ونحو الصلاة . لكها حين تجد نفسها أمام روح الكبرياء وفي غمرة السعادة، تسقط إلى هوة اللشوة الفارغة وإلى العدم ، أو تهبط إلى مستوى السحر الدقيق أو الجفاف الذي أغرى السريالين كما سبق أن أغرى مالارميه . وبالاختصار فإن التجربة الجمالية في الحياة الملبوسة التي يمارسها إنسان ملبوس تظل باحثة عن القيمة . فإما أن تظهر كإعداد للتجربة التصوفية، وإما أن تبدو كإخفاء لها . . . وإما أن تعد الفنان للجحيم ، وإما أن ترفعه إلى السماء .

والشخص الذي يهوى الأشياء الجميلة هو أية كلها تحمس يتعرض لنفس الخطر الذي يتعرض له الفنان تقريبا ؛ ذلك أن شمية السكان عنده — كما هي عند الفنان أيضا — تفقد استقامتها وسلامتها من الخطأ . فالخطر إذا من أن يعمل الجمال المرئى على إخفاء الجمال الروحي قائم دائما رغم أن الأول يجب أن يسير نحو الثاني . ويلوح ان مثل هذا الخطر هو الذي تعرض له الأب فالنسان حين كان عليه أن يختار بين موهبته — كقديس، وميله نحو أن يكون فنانا . . . ولقد كان الأب فالنسان يحاول من آن لآخر أن يربط بين هذه الموهبة وذاك الميل عن طريق سلم التبرير المنطقي الدقيق : د إن الذي يضمنى على روح الجمال عنده صفة الدقة دائما ان يشعر بالضيق إزاء القبح، فهو إنسان تفتحت نفسه لسكل منابع

العظمة لأنه يذهب غريزيا ودائماً إلى كل ما هو أجمل . . إن مثل هذا الإنسان يقبل ان يكون ذا حساسية . . والكلمة الصحيحة هنا أن يكون على استعداد لقبول الحساسية . . أى لتقبل فكرة الجمال المطلق ( ١٥٤ ) . لكن سرعان ما يجد أن سلم التبرير المنطقي الدقيق لا يسهل الصعود عليه ، ولذا تجده ينطلق نحو الاستهزاء بما كان يميل أن يضعه موضع الشئ . الذى يعبد ، وحتى يتخلص من أصوات الغابات : كم هي جميلة تلك الورد حين تنظر إليها . لكن سرعان ما تصبح أجمل الأزهار شيئاً قبيحاً . . بل إنها في نفس الوقت الذى تمتلئ فيه بالحياة وتسرع النظر ، تجد أن رائحة كريهة جداً تنبعث من المكان الذى قطعت منه الساق وتبعث على القى . . ولهذا مغزاه . . بمعنى أن كل ما لا يتعلق إلا بالطبيعة موجود في هذا . . وبمعنى أن الروحانية هي التي لا تفسد ، وحتى الفن لا ينبغي تذوقه إلا كشيء يمر وينتهي بعد أن يكون قد ازدهر فوق الفساد . . على إذاً أن ارتبط بالروح فحسب ، وأن أحب فيها ما أحب فيها يسوع . . ويالها من حياة فنانة في عجب تلك التي تسكن جسد قديس يحس بكل أطياب النعمة الربانية ويعجب بروح تنخبط . . وحتى يعجب بعمل فني عظيم خلقه الله . . ( ١٥٥ ) . . فإذا كان مثل هذا اليسوعى قد شعر بكل ذلك الألم حين أراد أن ينتقل من حب الأجساد الجميلة إلى حب الأرواح الجميلة وإلى حب الله . . فماذا تكون حالنا نحن الخطاة المساكين؟

ما من شيء يدعو للعجب حين نرى — كما رأينا فعلاً — أن طريق الفن الذى يؤدي إلى الله ليس من أشد الطرق وهورة . . إلا أنه من النشاؤم الشديد أن نقول كما يقول الأب كوتريه إن « هذا الطريق المملكى يكاد يكون مقفراً » . . لأنه ما من أحد أولاً يعرف سر القلوب ، ولأن كثيراً من الشهود يؤكدون عكس ذلك ، فما هو ذا ريفردى يقول : « إن اتصال الروح بالأشياء شعر ، وهذا الشعر هو الذى قادنى إلى الله دون أن أعلم بعد أن

مررت بطريق الشك وتعرجات الخرافة المظلمة ، (١٥٦) .

ونحن لا نجمل إلى أى درجة تتزايد مثل هذه التوكيدات في عصرنا هذا . والشىء الذى يظهر على عكس ذلك مؤكداً هو أن الفنانين ليسوا أقل من الآخرين حظوة في نظر الدين ، ذلك أنهم « سواء ذهبوا نحو الله ام ذهبوا بعيداً عنه ، وهم في الطريق الذى يسرون فيه ، فإن هذا لا يرجع إلى ما يفعلون » .. والأمر في أكثره أمر طبيعة بشرية وتعليم ومقابلات سماوية وثنية طيبة ، فإذا كان الفن من ذاته لا يودى إلى الله ، فليس من الصحيح أيضاً أنه يبعدنا عنه . وعلى كل فهما تسكن الطريقة التى يستخدم بها ، ومهما يكن المعنى الذى يعطى له ، فإنه — أى الفن نفسه — يحتفظ بميزته ، وجمال الأعمال الفنية الضارة لا يخدع غيرنا : وهو في هذه الأعمال يحمل الدليل دائماً على نوع « الطبقة » التى يستمر في الالتئام إليها .. فهناك ما يكفى من الحقيقة حتى في البهلوانيات الخطيرة القاسية التى يقدمها بيكاسو ، أو أى كاتب سريالى .. هناك ما يكفى من الحقيقة للسير نحو الله سيراً لا يعوقه عائق » (١٥٧) .

ويتأوه مورياك قائلاً : « ولا بد أن تكون قديساً .. لكنك في هذه الحالة لن تسكتب قصصاً » (١٥٨) . لكن مورياك والحمد لله مبالغ .. فكل مهنة وكل استعداد طبيعى لشيء ما يجر معه صعوبات معنوية خاصة به .. ويمكننا كذلك أن نقول نتيجة لهذا : « لا بد أن تكون قديساً ، ولكنك ان تكون تاجراً أو طبيباً أو ضابطاً أو رجل مال أو سياسياً .. وعلى أحسن للفروض يجوز أن يكون الفنان راهباً .. لكن ماريتان يضيف قوله : ومع ذلك فهذه المهنة ليست بمؤكدة .. ذلك أن مهنة الفنان — لاشك في هذا — تتضمن إغراءات خطيرة للغاية .. وبذا يحسن بنا أن نعترف أنه إذا كانت القدسية بالنسبة له قدسية بطولية ، ومن باب أولى إن كانت بالنسبة له عبارة عن فضيلة تجلدية تدعو لعزم شديد يصل به إلى حد النقاء



التام ، فإن من العسير عليه أن ينقد روحه لـمـكن من حسن الحظ أن القدسية تقدم له نماذج أخرى : ذلك أن كون الانسان قديساً معناه أنه يسير نحو الكمال في نوع الحياة التي نحياها فعلا ، آخذاً في اعتباره العوامل الاجتماعية والسيكولوجية والأخلاقية التي يفترضها نوع الحياة هذه . ومن وجهة النظر هذه يصبح موقف الفنان على التقيض الواضح من موقف الراهب ، فهو لإنسان خلق ليعيش في الدنيا وفي الغموض وفي مجد الدنيا ، ولذا فهو لا يستطيع أن ينفصل عن العالم انفصالا تاما لا يعمل إلا من أجل اكتماله هو . لـمـكن ليس المهم هو الكمال الذي يحصل عليه ، وليس الجوهر ألا يرتكب الخطيئة ، بل الجوهر أن يستمر في الحب استمرارا متزايدا . وتنحصر القدسية في نهاية الأمر في الحب المتزايد دائما . . . والمتزايد رغم ضعفنا . . . ذلك الحب الذي تحمله الأنا إلى الذات التي لم تخلق بعد ، ولا شيء يمنع الفنان من أن ينمو ويزداد في هذا الحب ، وحتى إذا لم يقدر هو تقدمه في صحوته وعمره ، وهو يخطئ . ويشعر بتوسه . وهو حين يفعل هذا يتهدد كما يتهدد جولييان جرين قائلا فلنأمل أن ينقد الأدباء الطيبون ، ذوو الإيثار الرديء أنفسهم بأن يكتبوا كتبهم ( ١٥٩ ) وأن يفعلوا هذا في اللحظة التي توجد فيها روحهم في حالة التحول العميق بطريق النعمة الإلهية ، ( ١٦٠ ) .

على أن الفنان - بالإضافة إلى هذا - ليس بالإنسان الذي حكم عليه مهما يكن الأمر بأن يعيش في حالة تمزق دائم بين الله وفنه . فعندما يكون الحب الإلهي قد اندمج في المنبع الإبداعي ، يعمل الحب على تنقية ذلك المنبع دون أن يحففه ، وينظمه دون أن يقلل من خصوبته - ومن هذه الحقيقة يتضح أن الأخطار الموجودة داخل النشاط الفني قابلة في أغلبها أو كلها للزوال . فالمصور الذي لا يصور إلا ليرضى الله لن يصبح أحسن المصورين ، لكن الله يحفظ فنه التصويري من كل ما كان يهدده أول الأمر من بلبلة أو تفكير تافه إن من المؤكد أن العمل الفني لا ينمو إلا على أرض الافعال والعاطفة

الجارفة ، وكلاهما - كما يحذرنا ليون بلوى - «هدام بطبيعته» ( ١٦١ ) ،  
 لكن ليس من العدل أن نعتبر كل عاطفة تصيب الحساسية ، أو كل لذة تتمتع  
 بها الحواس ، خطيئة . . . وأنا لا أنكر أيضاً - بل على العكس سبق أن  
 أوضحت صحة هذا تماماً - أن بما لا غنى عنه للأديب القصصى أن يعرف  
 الجدار الداخلى للطبيعة البشرية معرفة ملوثة ، تكاد تكون تجريبية ، وما  
 من حاجة لديه رغم ذلك لكي يعرف عما يتحدث - إنه يفرق شخصيا في  
 التجور . . فليذكر - هنا عبقرته - ميوله المكبوتة الخاصة به هو ، وحتى  
 تلك التي لم يكن في حاجة إلى كتبها . . ومع كل ، فإن هذه الوجدانية تظل  
 أداة للمعرفة مهما تكن نفاذة ، وهي لا تتضمن بصفاتها أى تواطؤ للسير  
 في الفجور ، ولا تتضمن أى اشتراك إرادى فيها بهذا يستطيع الفنان المؤلف  
 أن يحب شخصيات قصته ، وألا يتعرض مع ذلك لتلقى عدوى آلامها .  
 انظر إلى دوستويفسكى : إن الاعتراف الذى يدل به ستافروجين ( أحد  
 شخصيات مؤلفاته ) هو اعترافه هو . وهو - أى - دوستويفسكى - يجب  
 فى هذا النضال الناحية المظلمة فيه ، وعلى هذا فهو « لا يرحمه حين  
 تثبت جريمته ويقوده إلى انتحار مريع فظيع وهو - أى المؤلف - يتمتع بوضوح  
 ذهن عظيم ومنطق لا يرحم . . . وهكذا نجد يجب تلك الشخصية لكنه يرحمها  
 عن قرب ويحكم عليها بلا هوادة ( ١٦٢ ) . وهناك من المؤلفين من يجب  
 شخصياته أكثر من ذلك ، ويحبهم جدا يخلصهم من خطاياهم وذنوبهم ،  
 ويقال إن برنانوس لم يكن بقادر على أن يمنع نفسه من الصلاة  
 من أجلهم .

هل هم كثيرون أو نادرون أو تلك الفنانون الذين يصلون لدرجة الخشوع  
 الهادىء أو السيطرة الداخلية . . والذين كانت الإبداعية عندهم عملا دينيا  
 عاديا لا أدرى . . لكن الذى أعلمه أن الآخرين - أى الذين لم تكن  
 الإبداعية فعلا دينيا عندهم - لم يصلوا الطريق نحو الله . فقبل أن يأتى الموت

المنقذ لسكى يحل المتناقضات عندهم ، تأتي ساعة من النوم لتقضى على  
الروابط التي تربطهم بعواطفهم الحارقة وبملاذاتهم وبعذابهم ... أو يحدث في  
أمسية الحياة أن يسقط القلم أو تقع الفرشاة أو الفرجار من بين أيديهم ،  
وهنا يعرفون أنهم وجدوا ما كانوا يبحثون عنه من خلال فهم . هكذا قال  
ليون بول فارغ : أهلا امتنع العقل المفكر بالمنطق من أن يأتي ليحكر شعورك  
باقه . إنى أتعلق أحيانا بقلاعه وأطير بحثا عنه في البعد الرابع ، في الشعاع  
المضى . . ومع ذلك فقد كنت مسكينا ... وكم كنت أود أن أبقى في ركني  
الصغير المنزوي أعمل في جمع للشعر وكأني حشرة دقيقة من حشرات العبقرية  
والصداقة والحب . . لقد مضى الوقت ، ولم أعد قادراً على أن أصبح فنا ،  
ولم أعد قادراً على أن أظل هادئاً . . إنى أسمع من خلني شيئاً . . كما  
لو كان قطارا يردد صيحات تصل إلى في سرعة . . ( ١٦٣ ) . . . .  
وأخيرا تقاع السفينة . . ولسوف نسير في البحر . . هذا الجمال الذي  
طالما أحببناه . . والذي لم يأت إلينا بعد . . ثم لم نعد نريد رؤياه ، كما  
أراد العجوز ميكل أنجلو . . لم نعد نريد رؤيته إلا في الحب الأعظم الذي  
قدم نفسه لنا مضحيا بنفسه . . والذي يكشف لنا عن قلبه الجريح . .

لا التصوير ولا النحت بمستطيع أن يهدي  
الروح التي تستدير نحو هذا الحب الإلهي  
الذي فتح ذراعيه على الصليب ليأخذ بلينا .

# المراجع

## مقدمة :

(١) مقطوعات عن الفن ص ١٥٥ (٢) ج . مارتان : التعليم في مفترق الطرق ص ٩١ ملاحظة (١) ، (٣) ج . بيكون : الكاتب وظله ص ٨٤ (٤) مانيت سالومرن ص ٤٦٧ - ٤٦٨ (٥) عن الحب : جزء ١٧ (٦) ا ، ج . برانكور : الأعمال والأضواء ص ٨٦ (٧) أصوات السكون ص ٨٣ (٨) تقابل الفنون ص ٣١ - ٣٣ (٩) شرحه ص ٣٤ - ٣٦ (١٠) فن التصوير والحقيقة ص ٢٢٦ - ٢٩٢ (١١) ج . بابيني : غروب الفلاسفة ص ٥ - ٦ (١٢) نقد الحكم : ترجمة جيبلان ص ١٢٥ - ١٣٤ - ١٣٤ (١٣) أنظر ص ٢٩٨ (١٤) مذكرات - ٤ مايو و ٢٦ يوليو ١٨٥٨ (١٥) فوللار : عندما نستمع الى سيزان ص ٢٧٧ (١٦) لوحات ما قبل الموت ص ١٦٩ - ١٧٠ (١٧ و ١٨) جيلسون : أنظر ص ٣٠٢ و ٣١١ (١٩) مقطوعات عن الفن ص ٢٥٦ (٢٠) وليام شكسبير ١٥٢ (٢١) في ب . دي كولومبيه : اجمل ما كتبه الفنانين ص ١٣٦ (٢٢) شرحه ص ١٤٥ - ١٤٨ (٢٣) م . ا . كوتربيه : الفن والحرية الروحية ص ١٠٤ (٢٤) خطابات لبعض الناس ص ١٤١ - ١٤٢ .

## سيكولوجية الفن :

(١) لاكوردير : محاضرات سوريز - ذكره شومران : حياة لاكوردير الجزء الثاني ص ٢٥٦ (٢) ذكره بدييه ج . : أساطير الملحمة . الجزء الثالث (٣) التاريخ الشعري لثالرمان ص ٤٥ أنظر كذلك الأدب الفرنسى فى العصور الوسطى ، الفقرتان ١٣ - ١٥ (٤) مذكرات الشباب ص ١٢٣ (٥) مستقبل العلم ص ١٩٤ (٦) ج . تييرسو : الأغنية الشعبية والادباء الرومانتيكيين ه . دافنسون : كتاب الأغاني (٧) أغاني وأساطير القالوا . طبعة بلياد . أعماله . الجزء الأول ص ٢٩٨ ، ٣٠٠ لاحظ أننا نعدل من نظام النص ونستخدم مختلف النسخ المكتوبة تباعا من نفس النص (٨) ج . بدييه شرحه الجزء الثالث ص ٤١١ (٩) ش . لالو : الفن والحياة الاجتماعية ص ١٥٢ (١٠) ل . جيليه : صور ابينال . مجلة العالمين : أول سبتمبر ١٩١٤ (١١) ش . لالو . شرحه ص ١٤٢ - ١٤٦ (١٢) لذة الموسيقى . جزء أول ص ١٥٢ (١٣) ش . لالو شرحه ١٥٠

- ١٥١ - ١٤ ( شرحه ١٥٣ ١٥ ) شرحه ١٤٨ ١٦ ) تبين : فلسفة الفن .  
 جزء أول ص ٥ ١٧ ( شرحه ص ١٢٠ ١٨ ) شرحه ص ٢ - ٧ - ٤٩  
 ١٩ ( تاريخ الأدب الانجليزي . مقدمة ٢٠ ) شرحه ٢١ ( لافونتتين وأساطيره  
 ص ٤ - ٩ ٢٢ ) تاريخ الأدب الانجليزي . مقدمة ٢٣ ( فلسفة الفن  
 جزء أول ص ٣٦ ٢٤ ) نصوص من ماركس وانجلز . ترجمة فريفييل  
 ص ١٤٤ ٢٥ ( بليخانوف . ترجمة فريفييل ص ٦٤ ٢٦ ) ش . لالو .  
 شرحه ص ٢٠٠ - ٢٧٠ ٢٧ ( شرحه ص ٢٠٠ ٢٨ ) ش . لالو . شرحه  
 ص ٨٨ ٢٩ ( ج . لانسون : تاريخ الأدب الفرنسي ص ١٠٤٦ ٣٠ )  
 أنظر ص ١٣١ - ١٣٦ ٣١ ( كتيب البكالوريا ، أسئلة تكميلية ص ١٩٢ -  
 ١٩٣ ٣٢ ) مذكرات . جزء أول ص ٤١٨ ٣٣ ( ١ ) مالرو : أصوات  
 السكون ص ٤١٠ - ٤١٢ ٣٤ ( الكتيب المذكور ص ١٨٨ ٣٥ ) انظر  
 ص ٥٧٠ ٣٦ ( ج . ساوسون : الموسيقى والحياة الداخلية  
 ص ١٧٢ ٣٨ ) اعذار جديدة ص ٦٧ ٣٩ ( شرحه ص ٥٨ - ٥٩  
 ٤٠ ) شرحه ص ٦٨ ٤١ ( المستقبلية ص ١٥٤ - ١٧٩ - ١٨٩ ٤٢ ) منشور  
 عام ١٩٢٥ ٤٣ ( من أجل الشعر ص ٢٢ - ٢٤ ٤٤ ) سر النهضة  
 ٤٥ ( ل . جيليه : التاريخ الفني لطبقة المتسولين من رجال الدين ص ١٤٩  
 ٤٦ ) هونجز : أنا مؤلف موسيقى ص ٨٢ - ١٤٥ - ١٤٦ ٤٧ ( الديك  
 وشخصية ارليكان ٤٨ ) مالرو شرحه ص ٣١٣ . ٤٩ ( ج . ف .  
 ريفيل : الفن الاوروبى : مجلة حقائق . يونيه ١٩٥٩ . ٥٠ ) شرحه  
 ٥١ ( ج . ف . ريفيل : المقال المذكور أعلاه . ٥٢ ) م . برادين : نظرية  
 في علم النفس العام جزء ثان ص ٢٨٩ . ٥٣ ( ١ ) مال : الفن الدينى  
 في القرن السابع عشر في فرنسا ص ٤٠٢ .

### اللاشعور والشعور :

- ١ ( الثورة السرياليه ١٩٢٩ . ٢ ) نص عام ١٩٢٥ - ذكره م .  
 نادو في التاريخ السرياليه ص ١٠٦ . ٣ ) ذكره نفس الكاتب ص ١٢٧ .  
 ٤ ( الفراشة السرياليه . ٥ ) ١ . بريتون الحب الجنونى . ٦ ) تريستان  
 تسارا : بحث في موقف الشعر . ٧ ) خطاب الحالم الرائى . ٨ ) مميزات  
 التطور الحديث : في مجلة الخطى الضائعة . ٩ ) بيان السريالية .

- ١٠ شرحه . ١١) البيان الثانى للسريالية . ١٢) علم الأحلام ص ٥٩٦ . ١٣) الثورة السريالية ١٩٢٤ . ١٤) بيان السريالية . ١٥) البيان الثانى للسريالية . ١٦) بريتون : الأوانى المستطرفة . ١٧) بريتون : الثورة السريالية ١٩٢٥ . ١٨) بريتون بيان . ١٩) شرحه . ٢٠) نصائح لشاعر شاب . ٢١) نظرية الاسلوب . ٢٢) شرحه . ٢٣) تقدم لقرى ١٩٣٩ . ٢٤) ايون ٥٢٤ - ١ . ٢٥) اصوات السكون ص ٥٣٠ . ٢٦) انظر الدكتور لوجر : حب المعرفة عند لوكريس . ٢٧) دكتور فانشون : الفن والجنون ص ٢٨ - ٢٩ . ٢٨) انظر المذكرات التاريخية لاوزيب ، تؤكد اضافات س . جدوم . ٢٩) دكتور فانشون . شرحه ص ١٤٧ - ١٤٨ . ٣٠) مالرو شرحه ص ٥٢٩ . ٣٢) شرحه ص ٣٢) دكتور فانشون شرحه ص ٣٢ - ٤٧ . ٣٣) شرحه ص ٦٧ - ٨٤ . ٣٤) ه - اى - علاج الامراض العقلية ازاء السريان ، ذكره فانشون ص ١٩١ . ٣٥) ر . دالبيز . طريقة التحليل النفسى ومذهب فرويد . جزء اول ص ٤٥١ . ٣٦) دكتور فانشون . شرحه ص ١٣ . ٣٧) مالرو شرحه ص ٥٣ . ٣٨) انظر ه . لشتنبرجر : نوفاليس ، وبوجه خاص ه . بيجان النفس الرومانتيكية والاحلام . ٣٩) هنريش فون اوفردينجن . ٤٠) تلاميذ سايبس . ٤١) مقتطفات . ٤٢) شرحه . ٤٣) شرحه . ٤٤) اماشيد الليل . ٤٥) أوريليا . ٤٦) شرحه . ٤٧) شرحه . ٤٨) شرحه . ٤٩) بحث فى الادراكات الغامضة . ٥٠) ذكره مورو دى تور : عن الحشيش والخلل العقلى ص ٢١ - ٢٥ . ٥١) دكتور ا . ب . ليروا رؤية نصف النوم : لا يذكر المؤلف للأسف حالة ا . بو . ٥٢) مارجيليان ( من حكايات هزلية ص ٢٢٨ - ٢٣٠ ) . ٥٣) مقطوعات عن الفن ص ١٨٠ . ٥٤) حكيم ص ٤٦ وما يتلوهما . ٥٥) متفرقات ص ٥٦ - ٥٧ . ٥٦) و . يانكليفتش : بيرحسون ص ١٠ . ٥٧) . ٥٨) آراء جديدة عن النوم والأحلام ونوم اليقظة . طبعة تيسران . جزء خامس . ٥٩) اصوات السكون ص ٢٨٤ . ٦٠) فى مجلة : الفنان عدد ٢ يونية ١٨٤٤ . ٦١) مقتطفات ٦٢) مقتطفات . ٦٣) عن «الهوسة» ص ٣١ وما يتبعها . ٦٤) المهزلة الانسانية طبعة بلياد جزء ٦ ص ٢١٨ . ٦٥) لودوان : التحليل

النفسي للفن ص ٢٠٤ . ٦٦) الشعر والحقيقة جزء ٣ - كتاب ١٣ انظر  
«جوته» تأليف انجيللوز ص ٦٩ وما يتبعها . (٦٧) تفسير دالبيز جزء  
ثان ص ٣٤٠ - عن مولد قصة صياد ايسلاندا - أنظر كتاب : صياد  
ايسلاندا لبيير لوتى . (٦٨) ر . دالبيز جزء أول ص ٤٥١ . (٦٩)  
رينيه هويج : حديث مع المرئى ص ٣١٣ . (٧٠) رنيه هويج : شرحه  
ص ٣١٦ - ٣٢٤ . (٧١) من مؤلف فانشرن . شرحه ص ١٢٧ - ١٤٧ .  
(٧٢) الفجر . (٧٣) من رنيه هويج : شرحه ص ٢٥٤ - ٢٥٥ . (٧٤)  
يونج : بحوث في علم النفس التحليلي ص ١١٨ . (٧٥) شرحه ١٢٥ -  
١٢٧ . (٧٦) بحث في علم النفس التحليلي ص ٢١٣ . انظر حياتي  
وعلم النفس التحليلي ص ١٠٢ . (٧٧) مقدمة المتسمة عن ادجاربو  
بقلم مارى بونابارت . جزء أول ص ١١ من المقدمة . (٧٨) يونج :  
شرح ص ١٢٠ - ١٢١ . (٧٩) ب . كريور : فلسفة الارادة ص ٣٨١ .  
(٨٠) س . فرويد : دراسات ثلاثة حول نظرية الحياة الجنسية ص ١٢٧ .  
(٨١) نكريات ليونارد دى فنشى . ص ٥٢ . (٨٢) دراسات ثلاثة . ص ٠٠٠  
ص ١٩٨ . (٨٣) القلق في المدينة . ذكره دالبيز . شرحه جزء ثان  
ص ٣٤٢ . (٨٤) جرنز : دراسة نظرية وعملية في التحليل النفسى ص  
٧٦٨ . (٨٥) الولين ص ١٩٦ - ه . (٨٦) أقول الأصنام . (٨٧) بودوان  
شرح ص ٢٥١ . (٨٨) ماريز شوازي في « بسيشة » الاعداد ١٣ و ١٤  
ص ١٥٥٠ . (٨٩) أنظر : ابنة العم بيت . طبعة جزء سادس ص ٢٣٠ ،  
وكذا : الموظفون ، شرحه ص ٩٣١ . (٩٠) جيلسون : مدرسة الموجيات  
ص ٣٣ - ٣٤ . (٩١) شرحه ص ٢٤ - ٣٥ . (٩٢) سيمون دى بوفوار :  
الجنس الآخر جزء أول ص ٩٣ . (٩٣) الوجدان الابداعى في الفن  
والشعر . ترجمة ج . برازولا ، في مجلس بحوث ومناقشات ، العدد  
١٩ ص ٧٣ . (٩٤) شرحه ص ٩٤ وكذا انظر «التعليم في مفترق الطرق  
ص ٧٤ . (٩٥) الانسان في البحث عن روحه ص ٥٤ . (٩٦) ر . هويج  
ص ٣٣٢ - ٣٣٣ . (٩٧) دوستويفسكى ص ٢٠٩ - ٢١١ . (٩٨)  
دكتور ديلى : شباب اندريه جيد . (٩٩) شرحه .

### الوحي والعمل :

(١) ايون ص ٥٣٣ - ٥٣٤ . (٢) التأملات . (٣) شاترتون . (٤)



- دفاع عن الشعر . ٥٠ الشعر والحقيقة (٦) هذا هو الانسان ،  
 زارتوسترا فقرة ٣ . ٧) خمس أغنيات كبرى الروح والماء من ٤٣ .  
 ٨) شرحه : الروحية هي الرشاقة ص ١١٧ - ١٢٠ . ٩) نصائح لى  
 الأدباء الشباب . ١٠) الفن : أحاديث جمعها جزيل ص ١٢ من المقدمة .  
 ١١) خطابات ريلكه الى رودان ص ١٦ . ١٢) جنديت كلاديل : ١ .  
 رودان ، سريرة حية ص ٢٦ . ١٣) منوعات ص ٥٦ - ١٧٠ . ١٤)  
 نصائح الى الكاتب الشاب في مجلة ن . ر . في أوائل أغسطس ١٩٥٦  
 ص ٢٣٠ . ١٥) الشاعرية الموسيقية ص ٧٢ . ١٦) « رومب » في  
 أعماله . طبعة بلياد جزء ثان ص ٦٢٨ . ١٧) منوعات ص ٦٦ . ١٨)  
 في أحوال فن الشعر طبعة سيجرز : فن الشعر ص ٦٣١ - ٦٣٢ .  
 ١٩) شرحه ص ٥٦٠ . ٢٠) منكرات . ٢١) شرحه ص ٦٢٣ .  
 ٢٢) فلسفة التركيب الموسيقى ، في « ثلاث بيانات » ترجمة رينه لالو  
 ص ٥٨ . ٢٣) تفسير قصيدة « العزلة » . ٢٤) هي وهو .  
 ٢٥) قصة أفكارى ص ١٤ . ٢٦) « سونيتيس يونيو ، العمل المنفذ  
 جيدا . ٢٧) دورة الصباح . مقدمة عام ١٩٢٣ . ٢٨) فن  
 الشعر جزء أول ص ١ - ١٢ . ٢٩) آراء في الشعر ( في أعماله .  
 طبعة بلياد جزء أول ص ١٣٧٧ . ٣٠) منوعات جزء رابع ص ٢٥٤  
 ٢٥٨ . ٣١) ذكره انجيلوز في كتاب : ريلكه ص ٥٩٢ : عن تأليف  
 الرثائيات والأغاني . أنظر ص ٢٦٩ و ٢٩٧ . ٣٢) التجربة لدينية  
 ص ١٧٤ و ٢٠٦ . ٣٣) أنظر كتابنا هذا ص ٧٧ - ٧٨ . ٣٤) ج .  
 سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٣٣ - ٣٤ . ٣٥) شرحه .  
 ٣٦) سيكولوجية الفن ص ١٩١ . ٣٧) ج . شفالييه : أوزان ص ٢٤٠  
 ٣٨) ه . ديلاكورا أنظر ص ١٩٦ . ٣٩) منكرات ل . دى فنشى ،  
 ترجمة لويز سرفيان جزء ثان ص ٢٧ - ويورد فاسارى أيضا حاصة  
 كذلك فيما يتعلق ببترودى كوزيمو ( أعماله . جزء أول ص ٤٦٥ ) .  
 ٤٠) الى ذات الانسان ص ١١ . ٤١) ذكره رولان مانويل : متعة  
 الموسيقى جزء أول ص ٢٢٩ . ٤٢) ج . سامسون شرحه ص ٣٤ -  
 ٣٥ . ٤٣) ذكره كلود روا : حب فن التصوير . ٤٤) ج . سامسون  
 شرحه ص ٣٦ . ٤٥) أنا مؤلف موسيقى ص ١٠٠ . ٤٦) منكرات

- ٢٧ بيرنيه ١٨٤٧ في ٢٣ و ٢٥ يناير جزء أول ص ٣٦٦ . ٤٧) ذكره  
 الاخوان جونكور في مذكراتهم جزء أول ص ٣٣٦ . ٤٨) شرحه ص ٩٥  
 ٤٩) نشرة الجمعية الفرنسية للفلسفة ١٩٢٨ ص ١٧ . ٥٠) جيلسون:  
 فن التصوير والحقيقة ص ١٨٢ وما يتلوها ، وكذا ص ٣٣٣ وما يتلوها  
 ٥١) جيلسون شرحه ص ٢٠٥ . ٥٢) هـ . ديلاكروا . شرحه ص ٢٠٣  
 وما يتلوها . ٥٣) شرحه ص ٩٤ . ٥٤) مذكرات ٢٩ أكتوبر  
 ١٨٥٧ وأول مارس ١٥٨٩ . ٥٥) شرحه ، ٢٢ نوفمبر ١٨٥٣ و ٢٩  
 أكتوبر ١٨٥٧ . ٥٦) ج . روبنسون : حديث مع جان جيونو في مجلة  
 « المائدة المستديرة » عدد فبراير ١٩٥٥ . ٥٧) انجر يقص قصته  
 وكما يحكيها أصدقائه ص ٥٨ . ٥٧) مذكرات ، ٢٧ يناير ١٨٥٢ .  
 ٥٩) شرحه ، ٣٠ سبتمبر ١٨٥٥ . ٦٠) فن الشعر ، مقدمة لطبعة  
 ١٧٠١ . ٦١) الأدب . طبعة بليارد ، جزء ثان ص ٥٥٩ . ٦٢) أشياء  
 لم يتحدث عنها أحد . شرحه ص ٤٨٣ . ٦٣) خطاب الى أرمان  
 فريس ، ١٨ فبراير ١٨٦٠ . ٦٤) مقطوعات عن الفن ص ٨ .  
 ٦٥) منوعات ص ٦٥ . ٦٦) شرحه ص ١٧٠ - ١٧٢ .  
 ٦٧) مقطوعات عن الفن ص ٥٩ . ٦٨) منوعات ص ٦٣ - ٦٤ .  
 ٦٩) مقطوعات عن الفن ٣٧ - ٣٨ : عن الأغنية الملكية ص ٣٠٣  
 وما يتبعها . ٧٠) سر المهنة . ٧١) موت القلب . ٧٢) شرحه  
 ٧٣) ج . راسكين : ملكة الهواء ، فقرة ١٥١ . ٧٤) ج . شفالبييه .  
 شرحه ص ٢٤٠ - ٢٤١ . ٧٥) شرحه ص ٩٧ - ١٠٠ . ٧٦) شرحه  
 ص ١٠٠ - ١١٦ . ٧٧) رولان مانويل جزء ثالث ص ٢١٢ .  
 ٧٨) ب . ريجامى : فن مقدس في القرن العشرين ؟ ص ١٦٧ .  
 ٧٩) مذكرات مرتجلة ص ٤٧ . ٨٠) ب . ريجامى . شرحه ص ٦٥  
 و ١٦٨ . ٨١) مقطوعات عن الفن ص ٤٧ . ٨٢) منوعات ص ٥٨ .  
 ٨٣) مقدمة : مختارات من الشعر المكسيكى . ٨٤) مقطوعات  
 عن الفن ص ٢٤ . ٨٥) فلسفة التركيب الموسيقى ص ٥٩ وما يتلوها .  
 ٨٦) ب . تراهارد : السر الشعري ص ١٥٠ . ٨٧) هـ . ديلاكروا .  
 شرحه ص ١٧٢ . ٨٨) هـ . فوسيون : حياة الأشكال ص ١١٤ - ١١٥  
 ٨٩) الأدب . طبعة بليارد . جزء ثان ص ٥٥١ . ٩٠) سر المهنة  
 ٩١) كتاب شاطيء . ٩٢) أنظر ص ٨٢ - ٨٥ . ٩٣) شرحه .  
 ٩٤) ج . سامسون . شرحه ص ٣٧ .

## المسألة والشكل :

- (١) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٥٤ - ٥٥ . ٢) حياة الأشكال ص ٥١ و ٥٦ . ٣) شرحه ، جيلسون ص ١٧٨ . ٤) شرحه ص ٣٧ . ٥) منوعات ص ٦٢ . ٦) مذكرات عن فن التصوير اليوم ص ٢٩ . ٧) هـ . بوييه : فن المجوهرات الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ص ١٥٤ . ٨) مذكرات ١١ أبريل ١٨٢٤ . ٩) رنيه هويج : حديث مع المرثى ص ١٩٩ . ١٠) ج . سامسون : قواعد الأغنية الموسيقية الجماعية ص ٢٩ - ٣٠ . ١١) رولان مانويل : متعة الموسيقى جزء أول ، ص ١٠٣ . ١٢) القاملات : رد علمي وثيقة اتهام (تابع) . ١٣) مذكرة الى بودليير . ١٤) المدينة ، النسخة الثامنة ص ٢٩٥ . ١٥) ذكره ر . كيمب في « المعركة » عدد ٢٢ مارس ١٩٤٥ . ١٦) مواقف واقتراحات جزء أول ص ٧١ . ١٧) انظر ص ٥٢ . ١٨) شرحه ص ٥٧ . ١٩) شرحه ص ٥٢ - ٥٦ . ٢٠) شرحه ص ٥٥ . ٢١) ج . سامسون : الموسيقى والأغاني المقدسة ص ١١٠ . ٢٢) شرحه ص ١٨ - ١٣٥ . ٢٣) الان . عشرون درساً عن الفنون الجميلة ص ٢١٤ . ٢٤) شرحه ص ٢١٥ . ٢٥) خطاب الى و . دي مونفريد . يونيه ١٨٩٢ . ٢٦) الى ذات الانسان ص ١٠٨ . ٢٧) ذكره جيلسون في المرجع المذكور اعلاه ص ٢٠٦ - ٢٠٧ . ( في الملاحظات ) . ٢٨) الان . شرحه ص ٢١٥ . ٢٩) هـ . فوسيون . شرحه ص ٥٦ . ٣٠) جيلسون . شرحه ص ٦٦ . ٣١) هـ . فوسيون . شرحه ص ٥٦ . ٣٢) هذه المقارنة مأخوذة من جاك لوران . ٣٣) جيلسون . شرحه ص ٧٦ . ٣٤) ج . لورسا ، ذكره ج . سامسون في الموسيقى والأغاني المقدسة ص ١٦ - ١٧ . ٣٥) جيلسون . شرحه ص ٨٥ الى ٩٦ . ٣٦) جيلسون . شرحه ص ٦٤ . ٣٧) فوسيون . شرحه ص ٥٧ . ٣٨) شرحه ص ١١١ . ٣٩) شرحه ص ١٠٧ . ٤٠) شرحه ص ١٠٧ . ٤٠) مذكرات ٢٥ يناير ١٨٥٧ . ٤٢) هـ . فوسيون شرحه ص ١٢١ . ٤٣) شرحه ص ١١٤ - ١١٧ . ٤٤) سربيكاسو حققه هـ . ج . كلوزو . ٤٥) شرحه ص ١١٨ . ٤٦) ب . بوك قلب فخور ص ١٨٧ . ٤٧) هـ . فوسيون . شرحه ص ١٠٦ .

٤٨) شرحه ص ٦٢ - ٦٥ . ٤٩) شرحه ص ٦٢ الى ٦٥ أنظر كذلك ر . هويج شرحه ص ١٩٨ - ٢٠٤ . ٥٠) الفن ، أحاديث جمعها ب . جيل ص ١٠ مقدمة . ٥٢) شرحه ص ٢٥١ . ٥٣) مذكرات ١٨ سبتمبر ١٨٤٧ . ٥٤) شرحه ٤ فبراير ١٨٤٧ . ٥٥) س . ر . ليلي مذكرات حياة جون كونستابل ص ٢٧٦ . ٥٦) أصوات السكون ص ٢٨٣ - ٢٨٥ . ٥٧) السبع مصابيح لفن البناء ص ١٦٣ - ١٦٥ . ٥٨) نظرية الفنون الجميلة ص ١٩٩ - ٢٠٠ . ٥٩) بدائيات علم الجمال ص ٢١٢ - ٢١٣ . ٦٠) الان : نظرية الفنون الجميلة ص ٣٦ . ٦١) الى ذات الانسان ص ١٠٥

## ظواهرية الفن

(١) أحاديث في علم النفس التحليلي ص ١١٥ - ١١٦

## فن التصوير والطبيعة :

- (١) أفكار طبعة بورنشفيج رقم ١٣٤ . ٢) مفارقات ، جزء عاشر  
 ٥ ، ٢٧ . ٣) الجمهورية - جزء أول - ١٠ - ٥٩٨ ن.ج.و ٦٠٢ ب  
 (٤) القوانين جزء ثان ٦٦٩ . ب - ٥) أنظر (أ) فونتين : مذاهب الفن في  
 فرنسا من لوسان الى ديديرو . فصل ١ - ٢ . ٦) فن الشعر .  
 (٧) ذكر أ. ريشار : نقد الفن ص ٥٦ . ٨) خطاب الى السيد شاجيري  
 ١ مارس ١٦٦٥ . ٩) خطاب الى السيد شانتلو ص ١١٦ . ١٠) (١٠)  
 ديلاورد : أنجر ص ١١٦ . ١١) أموري دوفال : اتيليه أنجر ص ٦٠ .  
 (١٢) أفكار أنجر ، طبعة لاسيرين ص ٧٥ وما يتلوها . ١٣) شرحه  
 ص ٧٧ . ١٤) ب . جزيل ص ٨ مقدمة ١٥ . ١٥) شرحه ص ٣٠ -  
 ٣٥ . ١٦) شرحه ص ٨ - ٩ مقدمة و ٣١ - ٥١ . ١٧) شرحه  
 ص ١٣ مقدمة ٣٠ - ٣١ - ١٢٣ - ١٣٤ - ١٦١ - ١٦٢ . ١٨) منكرات  
 ٧ مايو ١٨٤٧ و ٥ مارس ١٨٤٩ . ١٩) تقابل الفنون ص ٢٤٥ .  
 (٢٠) كراهياتي ص ٢٥ . ٢١) الأعمال الأدبية جزء أول ص ٧٦ .  
 (٢٢) الى ذات الانسان ص ١١ . ٢٣) يلوح أن آخرين قد أفلحوا  
 فهناك « معركة » حول « أوداليسك » أنجر . ٢٤) (١) لهوت فن  
 التصوير والقلب والروح ص ٦٤ - ٦٦ - ٧٢ - ٧٩ . ٢٥) اراء ،  
 جمعت في كتاب « سيزان » تأليف ب. دوريفال . ٢٦) قرومنتان :  
 عام على الساحل . ٢٧) فاليري مقطوعات عن الفن ص ١٩٢ .  
 (٢٨) أسوات السكون ص ٢٩٤ . ٢٩) منكرات أول سبتمبر ١٨٥٩  
 (٣٠) منكرات ل . دي فنشي ، ترجمة لويز سرفسيان جزء ثان ص ٢١٠ -  
 ٢١١ (٣١) منكرات أول سبتمبر ١٨٥٩ . (٣٢) ديلاكروا ، شرحه ١٣  
 يناير ١٨٥٧ . (٣٣) شرحه أول سبتمبر ١٨٥٩ . (٣٤) فن التصوير  
 والحقيقة ص ٢٦٢ - ٢٦٣ . ٣٥) منكرات ٢٢ فبراير ١٨٦٠ .  
 (٣٦) نظريات : ص ١ و ٢٦ . ٣٧) بينيه ( سر فن التصوير السنة  
 السيكلوجية ١٩٠٩ ) وقد 'ستعاده' بيزادين في نظرية علم النفس العام

جزء ثان ص ٢٩٤ وما يتلوها ٠٠ (٣٨) س٠ ر٠ ليسلى : مذكرات حياة  
جون كونسابل ص ٢٧٨ و ٢٨١ ٠ ٣٩ ) بودليير : صالون ١٨٤٦ في أعماله  
طبعة بليارد ص ٦٣١ ٠ ٤٠ ) نظريات ص ٣ - ٢٣ - ٩٨ - ٢٦٨ ٠ ٤١ )  
آراء أنجر ص ٥٩ ٠ ٤٢ ) مذكرات ١٠ يوليه ١٨٤٧ ٠ ٤٣ ) شرحه  
٢٣ أبريل ١٨٥٤ ٠ ٤٤ ) شرحه ٢٨ أبريل ١٨٥٤ ٠ ٤٥ ) أعماله طبعة  
بليارد ص ١١٤٦ ٠ ٤٦ ) مذكرات ٢٦ أبريل و ١٢ أكتوبر ١٨٥٢ ٠  
٤٧ ) خطاب الى بودليير ٨ أكتوبر ١٨٦١ ٠ ٤٨ ) أنظر جيلسون ص  
٢٢٨ - ٢٥٧ : فن التصوير والصور ٤٩ ) أسس الفن الحديث ص ٨٢  
٥٠ ) الى ذات الانسان ص ٩١ ٠ ٥١ ) صالون ١٨٤٥ : أعماله  
ص ٥٧٨ ٠ ٥٢ ) مذكرات أول مارس ١٨٤٧ ٠ ٥٣ ) شرحه ١٣ أبريل  
١٨٤٧ ٠ ٥٤ ) شرحه ٢٢ يونيه ١٨٦٣ ٠ وهذه آخر سطور مذكراته ،  
حيث مات في ٣١ أغسطس من نفس العام ٠ ٥٥ ) أعماله ص ٩٠٣ -  
٩٠٤ ٠ ٥٦ ) ص ٥٨٦ - ٦٣٥ - ٧٦٤ - ٩٠٤ ٠ ٥٧ ) ص ٧٦١ -  
٧٦٤ ٠ ٥٨ ) ص ٦٠٤ - ٦٥١ - ٦٥٩ ٠ ٥٩ ) ص ٦١٢ - ٦١٤ - ٨٠٤  
٩١٨ ٠ ٦٠ ) ص ٦١٥ - ٦٩٧ ٠ ٦١ ) ص ٧٦٥ - ٧٧١ - ٧٧٢ ٠  
٦٢ ) ص ٧٦٥ - ٧٦٦ - ٧٦٨ ٠ ٦٣ ) آراء عن الأدب والفن ص ١١ -  
١٥ - ٢٣ - ٥٥ ٠ ٦٤ ) ص ٢٤ - ٢٥ - ٢٩ - ٣٤ ٠ ٦٥ ) ص ٢ - ٤٥ -  
٥٢ ٠ ٥٣ ٠ ٦٦ ) ص ٣٦ - ٤٦ - ٤٧ ٠ ٦٧ ) ص ١٥ - ٤٨ ٠  
٦٨ ) أصوات السكون ص ١٨٠ - ٢٩٣ - ٥٣٨ ٠ ٦٩ ) ص ٥٢ ٠  
٧٠ ) ص ١٢٣ - ١٢٤ ) وسيكولوجية الفن جزء أول ص ١١٤ ٠ ٧١ )  
ص ١٠٥ - ١٠٦ - ١١٠ ٠ ٧٢ ) ص ١١٠ - ٤٥٩ ٠ ٧٣ ) جيلسون ،  
شرح ص ٢٨٦ ٠ ٧٤ ) أنظر م٠ راجون : مجازفة الفن التجريدى  
ص ٢٥ - ٢٦ ٠ ٧٥ ) شرحه ص ١٣٩ ٠ ٧٦ ) م٠ بريون : الفن  
التجريدى ص ١٤ ٠ ٧٧ ) نصوص سردها ر٠ هويج في كتاب الفن  
المعاصر - ر٠ ب ريجامى : الفن المقدس في القرن العشرين ؟ مجلة «كوى»  
أكتوبر ١٩٥٥ ٠ ٧٨ ) ف٠ هنرى ٠ الفن الايرلندى في العصر المسيحى  
الأول ، ذكره م٠ بريون شرحه ص ٧٦ ٠ ٧٩ ) م٠ بريون ، شرحه  
ص ٢٥ ٠ ٨٠ ) شرحه ص ٣٣٠ - ٣٣١ ٠ ٨١ ) أنظر في كتاب ر٠  
هويج ، الصور ٩٤ - ٩٥ ٠ ٨٢ ) أنظر في كتاب مالرو ( شرحه )

الصور في صفحات ١٤٠ - ١٤١ (٨٣) شرحه ص ٢٨٤ (٨٤) شرحه  
 (٨٥) ديجا والرقص والرسم في أعماله طبعة بلياد جزء ثان ص ١٢٢١  
 (٨٦) ١٠ برنارد : مذكرات عن ب٠ سيزان ص ٧٢ و ٩٢ (٨٧) انظر  
 ص ٢٨ (٨٨) ر٠ ب٠ ريجامى٠ انظر ص ٢٢٩ - ٣٠٠ (٨٩)  
 شرحه٠

### الشعر والعقل :

(١) مذكرات عن ادجار بو ، في طبعة سيجرس ، فن الشعر ص ٣٢١  
 (٢) منوعات ص ٩٣ (٣) أحاديث مع ايبكرومان ٤ مايو ١٨٢٧٠  
 (٤) مقدمة « معرفة الآلهة للوسيان فابر (٥) القانون السحري ، في  
 طبعة سيجرس ص ٤٦٧ (٦) مواقف وآراء جزء أول ص ٨٧٠  
 (٧) راسين وفاليري ص ١٩٥ وما يتلوها (٨) الأدب٠ طبعة بلياد  
 جزء ثان ص ٥٥٥ (٩) راسين وفاليري ص ١٥ من المقدمة٠  
 (١٠) مشروع مقدمة لسيوران أزهار الشر ص ١٣٦٥ (١١) منوعات.  
 ص ٦٥ (١٢) خطاب الى بييردى ماسو٠ (١٣) مقدمة ، مختارات  
 من الشعر المكسيكى (١٤) ٥٠ بريمون : الشعر الخالص ص ٢٢ -  
 ٢٥ (١٥) منوعات ص ٧١ (١٦) الأدب٠ طبعة بلياد جزء ثان  
 ص ٥٥٦ (١٧) مذكور في كتاب راسين وفاليري ص ٤٦ (١٨)  
 الشعر الخالص ص ١٨ (١٩) الأدب طبعة بلياد جزء ثان ص ٥٥٧  
 (٢٠ و ٢١) انظر ص ٢٠ - ٢١ (٢٢) صواربيخ٠ طبعة بلياد ص  
 ١١٨٩ (٢٣) راسين وفاليري ص ١٧٣ - ١٧٤ (٢٤) ملحق  
 عادى في طبعة سيجرس ص ٤٦٦ (٢٥) فلسفة التركيب الموسيقى ،  
 في ثلاث بيانات ترجمة رينيه لالو ص ٦٣ - ٦٤ (٢٦) المعطيات  
 المباشرة للضمير ص ١١ (٢٧) راسين وفاليري ص ١٣٣ (٢٨)  
 شرحه ص ١٣٦ - ١٤٤ - ١٤٥ (٢٩) مواقف وآراء٠ جزء أول  
 ص ٥٥ - ٥٧ (٣٠) فاليري : منوعات جزء ثالث ص ٥٤ (٣١) الروح  
 والرقص ص ٢٩ (٣٢) نصائح لشاعر وشاب ، طبعة سيجرس  
 ص ٤٧٥ (٣٣) مواقف وآراء جزء أول ص ٦٠ (٣٤) بريمون :  
 راسين وفاليري ص ١٨٧ (٣٥) عشرون درسا في الفنون الجميلة ص  
 ٤٠ - ٦٦ - ٢٩٢ (٣٦) ف٠ بوسيل : دفاع من أجل الجسد ص

- ١١٨ • ٣٧) منوعات - جزء رابع ص ١٤٨ • ٣٨) ص ١٧١ •  
 ٢٩) دراسات في علم النفس اللغوي ، الفكرة والحركة - أنظر فـ  
 لوفيفر : السيكولوجية الجديدة للغة ( عود الذهب ) • ٤٠) أنظر  
 ص ١٠٥ • ٤١) رياح • جزء ثالث ص ٦ • ٤٢) في المرأة • طبعة  
 سيجرس ص ٦٤٥ • ٤٣) سارتر : ما هو الأدب ؟ طبعة سيجرس  
 ص ٦٤٧ • ٤٤) ميلاد عند التفكير في فن الشعر ، طبعة سيجرس  
 ص ٦٣٣ • ٥٤) سر المهنة • شرحه ص ٤٨١ • ٤٦) م • براديين :  
 أنظر في علم النفس العام • جزء ثان ص ٣٢٧ - ٣٣١ • ٤٧) فاليري :  
 منوعات جزء ثالث ص ٥٤ - ٦٧ - ٦٨ • ٤٨) كوكتو • أنظر شرحه  
 ص ٨٤٣ • ٤٩) مواقف وآراء • جزء أول ص ١٧ - ٦٨ •  
 ٥٠) عشرون درسا في الفنون الجميلة ص ٩٥ • ٥١) بريسون :  
 راسين وفاليري ص ١٦٧ • ٥٢) م • براديين ، شرحه ص ٢٣٣ •  
 ٥٣) متفرقات • جزء ثالث ص ٤٨ • ٥٤) شرحه ص ٤٢ •  
 ٥٥) راسين وفاليري ص ١٨١ • ٥٦) شرحه ص ٥١ • ٥٧) شرحه  
 ص ١٨٤ • ٥٨) شرحه ص ١٧٥ - ١٧٧ • ٥٩) أنظر ص ٢٣٠  
 وما يتلوها • ٦٠) الأدب في أعماله • جزء ثان ص ٢٥٤ •  
 ٦١) منوعات • جزء ثالث ص ٥٤ و ٦٨ • ٦٢) شرحه ص ٦٦ -  
 ٦٧ - ٨٢ • ٦٣) أدب وفلسفة مختلطان • ٦٤) مجلة العاملين  
 ١٨٤٧ جزء ثالث ، و « ارتيست » ١٤ ديسمبر ١٨٥٦ • ٦٥) مراسلات  
 جزء ثالث ص ١١٦ • ٦٦) فاليري : منوعات جزء ثالث ص ٧١ •  
 ٦٧) آلان : عشرون درسا في الفنون الجميلة ص ١٠٣ • ٦٨) آلان •  
 شرحه ص ٩٤ - ١٠٢ - ١٠٣ - ١٠٥ • ٦٩) في السزى الرسمى •  
 طبعة سيجرس ٥١٣ • ٧٠) مذكرات • جزء أول ص ١٤ • ٧١) م •  
 راديين • شرحه ص ٣٢٩ • ٧٢) منوعات • جزء ثالث ص ٦٨ -  
 ٦٩ • ٧٢ب) مواقف ••• جزء أول ص ٩٥ • ٧٣) كيف تقرض  
 الشعر ، في شعر ونثر ( مختارات ) ترجمة ايليا تربوليه • ٧٤) منوعات  
 جزء ثالث ص ٧٤ - ٨٠ - ٨٢ • ٧٥) شرحه ص ٦٨ - ٧٣ •  
 ٧٦) نفس غير مدركة ص ٤٥ • ٧٧ و ٧٨) مذكرات ص ٨٩١ و ١٢٢٣  
 ٧٩) نكره فاليري • منوعات • جزء خامس ص ١٤١ • ٨٠) مقدمة



مختارات من الشعر المكسيكي . (٨١) الأنثى ( أعماله جزء ثان  
ص ٥٤٨ - ٤٤٢ ) ( ٨٢ ) منوعات ص ١٠١ - ١٠٢ . (٨٣) منوعات  
جزء ثالث ص ٧٠ . (٨٤) الشعر الخالص ص ١٦ . (٨٥) راسين  
وفاليري ص ١٩٨ . (٨٦) شرحه ص ١٨٣ . (٨٧) شرحه ص ١٩٨  
(٨٨) هـ ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ١٠٢ . (٨٩) تريستان  
نزار : « ضع كل الكلمات في قبعة ، واسحب منها بالصدفة . هذه هي  
قصيدة دادا » ٩٠ شرحه ص ١٠٣ - ١٠٤ . (٩١) الروح الجديدة  
والشعراء طبعة سيجرس ص ٤٣١ . (٩٢) شرحه ص ٤٢٤ .  
(٩٣) أنظر م . دى سان بيير : أضحوكة الشعراء في مجلة انعكاسات  
الزمن . نوفمبر ١٩٥٥ . (٩٤) مواقف وآراء جزء أول ص ١٠ .  
(٩٥) منوعات ص ٩٦ ٩٢ ( كلوبيل . شرحه ص ٩٨ ٩٧ ) فاليري شرحه  
ص ٦٣ ٩٨ (الآن . شرحه ٤٠ ٩٩) منوعات ص ٨٧ ١٠٠ ( المقمة  
المذكورة .

### الموسيقى والعاطفة :

(٦) أحاديث فرانسوا دى هولاند (٢) ص ١٠٦ ٣ ( ذكره دو هاميل  
في : الموسيقى تثبت العزاء ٤ ) موزار . خطاب مورخ ٦ ديسمبر ١٧٧٧  
٥ ( سترافنسكى :شاعرية الموسيقى ص ١٤٦ ٦ ) رولان مانويل : قبعة  
الموسيقى جزء ثالث ص ٥٠ ٧ ) ج . سامسون . الموسيقى والحياة  
الداخلية ص ٥١ ٨ ) ج . سامسون . شرحه ص ٤٨ ٩ ) كومبارلو :  
الموسيقى ، قوانينها وتطورها ص ١٣٣ - ١٢٤ ١٠ ( نصوص نكرها  
هـ . ديلاكروا في « سيكولوجية ستاندال ص ١٨٩ - ١٩٥ ١١ ) الفن  
الرومانتيكى . بلياد ص ١١٢٤ - ١٥٢٥ ١٢ مذكرات جديدة عن  
ادجاربو ص ١٠٢٣ ١٣ ( منبع الأخلاق والدين ص ٣٦ - ٣٧ ١٤ )  
شرحه ص ٤٣ ١٥ ) شرحه ص ٣٥ - ٣٧ ١٦ ) ج . سامسون شرحه ص  
٩٩ - ١٠٠ ١٧ ) سترافنسكى شرحه ص ١٦٦ ١٨ ) أنظر ص ٢١ ١٩ )  
نكره ل . فالامر : أفكار كلود بييرمى (٢٠) أنظر جزء أول ص ١٩٥ ،  
٢٧٥ ( ٢١ ) ٢٧ ابريل ١٨٤٩ ( ٢٢ ) أنظر ص ١٢٢ ٢٣ ) رولان مانويل .  
شرحها جزء ثالث ص ١٨٠ ٢٤ ) ذكره رولان مانويل . شرحه جزء أول

- ص ٢٨٣ (٢٥ ج . سامسون . شرحه ص ٧٩ - ٨٠ ٢٦) فاليري .  
 مقطوعات عن الفن ص ٩١ - ٩٢ (٢٧ ج . سامسون . شرحه ص  
 ١٨٢ - ١٨٣ (٢٨ م . بوريسا تليفتش : مؤتمر علم الجمال عام ١٩٣٧ .  
 جزء ثان ص ٤٩٢ (٢٩ شرحه ٣٠) . ا . بوشيه أنظر ص ٥٦ (٢١ ب .  
 سيرفيان : الاوزان كتقديم محسوس لعلم الجمال ص ٤٤ (٣٢ اشعار  
 ذهبية ص ٤٧ . ٣٣) المدخل الى الفلسفة في اعماله الكاملة جزء اول  
 ص ١٥١ وجزء ثان ١١٤ - ١١٦ . أنظر أيضا برونشفيج : دور  
 الفيتاغورث في تطور الافكار (٣٤) تبعا لما نكره اتيين سوريو في تقابل  
 الفنون ص ٢٢٨ ، ١٩٤ . ملاحظة رقم ١ (٣٥) . ا . سوريو . شرحه  
 ص ٢٢٩ (٣٦) أنظر ص ٤٤ (٣٧) شرحه جزء اول ص ١٩٩ ، ٢٧٩ (٣٨)  
 الضمير الذاتي ص ٢٣٣ (٣٩) رولان مانويل شرحه جزء اول ص ٢١٧  
 (٤٠) ج . بريليه : الموسيقى بناء زمني في « جرنال علم النفس » عدد  
 يناير - مارس ١٩٤٠ ص ٨٩ (٤١) التجربة السيكلوجية للزمن .  
 مجلة الميتافيزيقا والأخلاق . عدد أبريل ١٩٤١ ص ٨٣ (٤٢) ج .  
 بريليه : المقال المذكور أعلاه ص ٩٠ (٤٣) الزمن والتوازي ص ٥٥  
 (٤٤) هـ . ديلاكروا : سيكلوجية الفن ص ٢٢٥ (٤٥) ص ١٦٠ (٤٦) بحث  
 في الفن (٤٧) أنظر شرحه جزء اول ص ٣٠ ، ١٩٩ (٤٨) بيرجسون :  
 الضحك ص ١٦١ (٤٩) ج . سامسون . شرحه ص ١٤٨ (٥٠) ب . لاسير  
 فلسفة الذوق الموسيقى ص ٩٢ (٥١) بورجيس ديبيريان : الموسيقى  
 والحياة الداخلية ص ١٣ (٥٢) شرحه ص ١٤ (٥٣) ب . لاسير . شرحه  
 ص ١١٢ (٥٤) ج . برلين . المقال المذكور أعلاه ص ٧٢ (٥٥) شرحه (٥٦)  
 ب . لاسير . شرحه ص ١١٠ - ١١١ (٥٧) بورجيس ونبيريان . شرحه  
 ص ٩ (٥٨) التناسق والميلوديا ص ١٢ (٥٩) خطاب ألي شوت في سبتمبر  
 ١٩٢٤ ومحادثات مع بيتنا (٦٠) السر في الضوء الكامل ص ٧٠ (٦١) ج .  
 سامسون . شرحه ص ١١٤ - ١١٧ (٦٢) حديث اذاعي في ٢٩ نوفمبر  
 ١٩٥٠ (٦٣) كومباريو شرحه ص ٢٢٨ (٦٤) رولان مانويل شرحه جزء  
 اول ص ٢٢٧ وجزء ثالث ص ٤٣ (٦٥) رولان مانويل . شرحه جزء  
 اول ص ٢٢٩ (٦٦) نكره ج . سامسون . شرحه ص ١٣٥ (٦٧) شرحه  
 ص ١٦٧ (٦٨) شرحه ص ١٥٩ (٦٩) ل . لالوا : رامو ص ١٧٩ (٧٠)  
 خطاب في ٢٦ يوليو ١٧٨١ (٧١) رولان مانويل . شرحه جزء اول ص

٢٦ (٧٢) ج٠ سامسون٠ شرحه ص ١٣٥ - ١٣٦٠

### عالم الفن :

(١) نظرية المشاعر ص ٩٩ ٢ ( نظرية في المعطيات المباشرة للضمير ص ٩ - ١٣ (٣) أريا : الفن والسيكولوجية الفردية (٤) دورياك : نظرية في روح الموسيقى (٥) م٠ رادين : نظرية علم النفس العام جزء ثان ص ٢٦٣ (٦) شرحه ص ٢٦٩ (٧) شرحه ص ٢٥٤ - ٢٦٤ (٨) شرحه ص ٢٥٠ (٩) فاليري : الروح والرقص ص ٥١ - ٥٢ (١٠) شرحه٠ انظر جزء ثالث ص ٢٤٠ (١١) أعماله الكاملة٠ طبعة بلياد ص ١٠٢٣ (١٢) ذكره كوتورييه : الفن والحرية الروحية ص ٢٧ (١٣) ه٠ ديلاكروا : سيكولوجية الفن (١٤) مدموازيل دي موبان : مقدمة (١٥) صورة دوريان جراي٠ مقدمة (١٦) آلان : نظرية الفنون الجميلة ص ١٨٨ (١٧) شرحه ص ١٧٥ (١٨) المصاييح السبعة لفن البناء ص ١٤٥ (١٩) ب٠ دي كولومبييه : أجمل النصوص من كبار الفنانين ص ١٤٠ (٢٠) تقابل الفنون ص ٢١١ ملاحظة ٢ (٢١) كما هو الحال عند السيد رينيه دوريج : حديث مع المرثى ص ٩٠ وما يتلوها ص ٢٩٠ وما يتلوها (٢٢) « عودة الزمن » مأخوذة من كتاب « في البحث عن الوقت الضائع » (٢٣) السجينة٠ طبعة بلياد جزء ثالث ص ٢٥٩ (٢٤) شرحه ص ٣٧٧، ٣٧٨ (٢٥) في ظل العذارى المزدهرات٠ طبعة بلياد٠ جزء أول ص ٥٥٣ (٢٦) السجينة٠ طبعة بلياد٠ جزء ثالث ص ٢٥٦ - ٢٥٧ (٢٧) أعماله الأدبية٠ جزء أول ص ٧٦ (٢٨) ملحق المذكرات٠ جزء ثالث ص ٤٠٢ ، ٤٠٥ (٢٩) الفن الرومانتيكي٠ طبعة بلياد ص ١٠٢٩ (٣٠) خطاب الى بنجامان ريلي في نوفمبر ١٨١٧ (٣١) مراسلات جزء ثان ص ٢٨٤ (٣٢) مذكرات ٢٧ فبراير ١٨٢٤ (٣٣) خطابات الى شقيقه تيو ، خطاب ٤١٨ (٣٤) ما دامت هناك واقعية٠ طبعة بلياد ص ٩٨٥ (٣٥) مقدمة لمختارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان٠ طبعة بلياد لمختارات من الشعر المكسيكي (٣٦) بالقرب من بيت سوان٠ طبعة بلياد بالقرب من بيت سوان٠ جزء أول٠ ص ٢٤٩ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ (٣١) في ظل٠ جزء أول ص ٥٥٠ (٤٠) عودة الزمن جزء ثالث ص ٧١٨ (٤١) شرحه ص ٩٠٠ (٤٢) شرحه ص ٨٨٥ (٤٣) شرحه (٤٤) شرحه ص ٨٨٩

(٤٥) شرحه ص ٨٨٥ (٤٦) شرحه ص ٨٨٢ (٤٧) شرحه ص ٨٨١ (٤٨) مقال مأخوذ من : تحية آل جاك ريفير في مجلة ن . ر . ف . (٤٩) أنظر جزء ثالث ص ٨٨٩ (٥٠) النهار والليل ص ٢٧ (٥١) ج . هيرشن الكائن والشكل ص ١٧ ، ١٨ (٥٢) مذكرات ٣ أكتوبر ١٨٤٩ (٥٣) تقابل الفنون ص ٢٧٠ (٥٤) شرحه ص ٢٥٣ (٥٥) شرحه ص ٢٦٠ (٥٦) شرحه ص ٢٦٣ (٥٧) شرحه ص ٢٧٧ - ٢٧٨ (٥٨) بالقرب من بيت سوان - طبعة بلباد جزء أول ص ٢١٢ (٥٩) م . نيدونسيل : المدخل الى علم الجمال ص ٢٥ - ٢٦ (٦٠) م . نيدونسيل . شرحه ص ٢٨ (٦١) شرحه ص ٣١ ، ٣٣ ، ٣٤ (٦٢) فن التصوير والحقيقة ص ٢٤ وما يتلوها (٦٣) م . نيدونسيل شرحه ص ٣١ (٦٤) شرحه ص ٤٨ (٦٥) أنظر فيما يخص هذا : جيلسون . شرحه والفصل الأول (٦٦) م . نيدونسيل . شرحه ص ٣٠ (٦٧) شرحه ص ٢٩ ، ٣١ (٦٨) مذكرات ٢٦ أبريل ١٨٤٧ (٦٩) شرحه ص ٢٣ (٧٠) جيلسون . شرحه ص ١٤١ (٧١) انجر كما يحكى عن نفسه وكما يحكى عنه أصدقائه ص ٤٤ (٧٢) لالو : علم الجمال ص ٥ (٧٣) أصوات السكون ص ٢٧٦ ، ٢٧٩ (٧٤) السيد كروتشه ضد هواية الموسيقى ص ٢٠ - ٢١ (٧٥) خطاب الى شارل كاموان في ٢٢ فبراير ١٩٠٣ (٧٦) نكره بورنيكل : المبدعون والقدس ص ٦٣ (٧٧) فن التصوير والقلب والروح ص ٢٠٩ (٧٨) سوليلوك (٧٩) مقتطفات من مذكرات ب . كلى ومنحوتة على قبره (٨٠) مذكرات عن فن التصوير ص ٤٩ - ٦٢ وما يتلوها (٨١) أنظر فانسان أفلاطون ونظرية الحب في مجلة دراسات عدد أبريل ١٩٥٤ (٨٢) ج . بازين ص ٦٤ (٨٣) زوبالينوس ص ١٠٤

#### فلسفة الفن :

(١) بحوث الى الطريقة في علم الجمال ص ١١٣

(٢) شرحه ص ١٤٤ ، ١٢٨ - ١٣١

(٣) شرحه ص ١٣١ - ١٤٤

## الفن والانسان :

- (١) انظر ص ١١٤ ٢ ) في ظل الفتيات المزهريات • جزء أول ص ٥٤٧ (٣) صور اسببية • مقال عن كورنى وكذا « الاثنانيات الجديدة » جزء ثالث ص ١٥ ٤) أصوات السكون ص ٤١٧ ٥ ) صور أدبية • جزء ثان ص ١١٥ ٦) ش. لالى : الفن بعيدا عن الحياة ص ٨ ٧ ) خطاب الى دور هاميل • جزء أول ص ١٦٢٨ (٨) مقدمة ساتيريكون ( كتاب الحبيب ٩ ) عن جوهر الضحك • الأعمال الكاملة • طبعة بلياد ص ٧٢٠ ١٠ ) كتابى ١١ ) في ظل ١٠٠ طبعة بلياد جزء أول ص ٥٥٤-٥٥٥ (١٢) مالرو • شرحه ص ٤١٧ ١٣ ) مقدمة كتالوج معرض ب. م. ١٩٤١ ص ٥ مقدمة ١٤) منوعات جزء أول ص ٦٧ - ٦٨ ١٥ ) أفكار رديئة وخلافها • طبعة بلياد جزء ثان ص ٨٠١ ١٦) ضد سانت بيغ ص ١٣٦ (١٧) موسية : الاستار الأولى الى صديقى ادوارد ب. (١٨) ١٠ شنييه • مقتطفات من جمهورية الأدب ١٩) جرانزيللا ٢٠) م. كاروج انقلاب السريالى ، في دراسات كرمليتية ، القلب ص ٢٧٨ (٢١) المقدمة الأولى لكتاب ورد عيد الميلاد ٢٢) ماسيميلادونى • المهزلة الانسانية • طبعة بلياد جزء تاسع ص ٣٨١ ٢٣) مذكرات • جزء ثان ص ٢٠٧ - ٢٠٨ (٢٤) ذكره بريمون : راسين وفاليرى ص ١٢ - ١٤ (٢٥) أنظر ص ٢٧٦ (٢٦) أعماله طبعة بلياد ص ١٠٣٨ - ١٠٣٩ (٢٧) ب. دى شلوزر ذكره لالى • أنظر ص ١٥٥ (٢٨) ه. ديلاكروا • سيكولوجية الفن (٢٩) ج. بريليه : علم الجمال والابداع الموسيقى ص ٧٢ (٣٠) مالرو • شرحه ص ٣٥١ (٣١) تقابل الفنون ص ١٤٩ (٣٢) جزء أول ص ٢٥ (٣٣) ١. كاسامى : نظرية الفن للفن في فرنسا ص ٤٥٦ (٣٤) ١. جيلسون : مدرسة المرجيات ص ٢٣٢ ... ٢٤٢ (٣٥) شرحه ص ٩١ - ٩٢ ، ١٥٦ ، ٢١٢ (٣٦) مراسلات • جزء ثالث ص ٣٨٦ (٣٧) شرحه جزء ثالث ص ٣٠٦ (٣٨) شرحه جزء ثان ص ٨٢ (٣٩) شردت ص ١٠. جزء ثالث ص ٣٦٧ (٤١) مقدمة لأشعار الأولى ٤٢) أنظر جزء ثالث ص ١٧٤ وجزء ثان ص ٢١٢ (٤٣) شرحه جزء ثالث ص ٢٢٧ - ٢٢٨ (٤٤) فيدو • نيروفيل جوتيه ص ٩٩ (٤٥) بارلى دورفيللى • مقدمة لكتاب عشيقة قديمة (٤٦) بولدير - الفن الرومانتيكى في أعماله الكاملة طبعة بلياد ص ١٠٢٢ (٤٧)

أنظر جزء ثالث ص ٧١ وجزء ثان ص ٧١ (٤٨) لماريتان : مسئولية الفنان . الفصل الأول (٤٩) أنظر جزء ثان ص ٧٦ (٥٠) شرحه جزء ثالث ٢٧٠ (٥١) شرحه جزء ثالث ص ٣٧٦ (٥٢) مذكرات سبتمبر ١٩٤٠ ص ٨٣ (٥٣) أنظر جزء ثالث ص ٣٣١ (٥٤) شرحه ص ١٧٠ (٥٥) شرحه ص ٣٤٢ (٥٦) شرحه ص ٣٤٤ (٥٧) شرحه ص ٨٠ (٥٨) ج . سامسون : الموسيقى والحياة الداخلية ص ٤٧ (٥٩) أنظر جزء ثالث ص ٣٦٧ (٦٠) شرحه ص ١٨٦ (٦١) ج . ريفير ور . فرنانديز النصح الأخلاقي والأدب ص ٨٧ ، ١٢١ - ١٢٢ ، ١٣٤ ، ١٤٠ ، ١٤٦ (٦٢) فرانسوا مورياك ومشكلة القصص الكاثوليكي في مجلة فيجيل . الكراسة الثالثة ١٩٣٣ ص ٩ الى ٨٢ (٦٣) فائدة الشعر ص ١٣١ (٦٤) ج . ماريتان . أنظر الفصل الثاني (٦٥) منوعات جزء ثان ص ٢٣٣ (٦٦) ل . لاندرى الحساسية الموسيقية (٦٧) أنظر نهاية الفصل الثاني (٦٨) مسائر الشعر (٦٩) ويليام شكسبير ص ٣٤٤ (٧٠) مقدمة لوكريس بوجيا (٧١) مقدمة أعماله الكاملة ١٨٥١ (٧٢) مقدمة : لابن الطبيعي (٧٣) لامنيه : هيكل فلسفة جزء رابع ص ٢٧٣ (٧٤) نظرية الأسلوب في « فن الشعر » طبعة سيجرس ص ٦٢٠ (٧٥) ج . بيكون : مألرو كما يرى نفسه ص ٦٦ (٧٦) خطاب من السويد (٧٧) ملخص الصحف (٧٨) أنظر م . بيانزولا : المصورون والفلاحون (٧٩) توضيح (٨٠) هـ . بيروشو : الفن الحديث خلال العالم ص ١٦٤ - ١٧٨ (٨١) كيف تقرض الشعر في « فن الشعر » طبعة سيجرس ص ٥٣٢ (٨٢) ب . ر . ريجامى : فن مقدس في القرن العشرين ؟ ص ٢٤٠ (٨٣) شرحه ص ٢٦٨ (٨٣) شرحه ص ٢٦٨ (٨٤) أنظر ج . جوديه : الكاثوليكية والشعر في حقبة مانزولى (٨٥) ريجامى شرحه ص ٢٥٧ (٨٦) الموسيقى والحياة الداخلية ص ٢٢٨ ومايتلوما .

### الفن والأخلاق :

- (١) كتلك التي توجد عند ب . سيرتيلانج مثلا في « الفن والأخلاق »
- (٢) الفن والأخلاق في حديث المعركة . سلسلة أولى ص ٦٩ - ٧٠ - ٩٧ (٣) شرحه ص ٧٠ (٤) نظرية الفنون الجميلة ص ٥٣ (٥) أنظر هـ . تونيه في كتاب « كما عاشوا وكانوا » ص ٩٣ (٦) فكرة جامعة جزء تاسع - ٨ ترجمة ديلاتر (٧) ج . جاكميه : الفن والأخلاق في مجلة

« كاثوليكية » جزء أول مجموعة ٨٧٦ (٨) القصة والطاقة الوطنية نداء  
 الى الجندي ص ٣٠٦ (٩) أنظر ص ٧٧ ١٠؛ شرحه ص ٧٧ - ٧٩ (١١)  
 مذكرات ٧ مايو ١٨٢٤ (١٢) د. فون هيلدنبراند : التقاء العززية ص  
 ٨٥ - ١٢٨٩ ( أنظر شرحه ص ٩٢ ١٤ ) شرحه ص ٦٤ ١٥) الشعرية  
 جزء رابع ١٤٤٩ ب (١٦) حديث ثان عن شعر الماسي (١٧) عن  
 ألمانيا جزء ثان فصل ٢٧ ١٨ ( السياسة ١ - جز. ثامن ١٣٤١ ب وسا  
 يتلوها ، ١٢٢٢ ب - تفسيرج . هاردي في مقدمة الشعر . مجموعة ج .  
 بوييه ص ١١ - ٢٠ - ١٩ ( ٦٠٦ (١) ٢٠ ) نظرية الفنون : الجميلة ص  
 ٥١ - ٥٧ (٢١) شرحه ٤٠ - ٤٩ - ٦٠ ٢٢ ) عشرون درسا في الفنون  
 الجملة ص ٣١ (٢٣) نظرية ٠٠ ص ٥٨ (٢٤) بدائيات علم الجمال  
 ص ١٠٤ (٢٥) عشرون درسا ص ٢٨ - ٢٩ (٢٦) نظرية ٠٠٠ ص ٦٠  
 (٢٧) بدائيات ٠٠ ص ٦٤ (٢٨) عشرون درسا ص ٤١ (٢٩) شرحه ص ٥٤  
 (٣٠) نظرية ص ٤٥ (٣١) صلاة وشعر ص ١٨٧ - ١٨٩ (٣٢) ج . حاكميه  
 المقال المذكور مجموعة ١٧٣ (٣٣) شرحه . مجموعة ٨٧٤ (٣٤) شرحه  
 أنظر ص ٨٨ - ١٠٨ - ١٠٩ (٣٥) م . س . جيليه : تعليم القلب ص  
 ١٦٥ (٣٦) مقدمة كلود جيه . (٣٧) م ١٠ كورقيه الفن والحمية الروحية  
 ص ١٦٠ (٣٨) ج . ماريتان : تسع دروس عن المعلومات الأولى في فلسفة  
 الأخلاق ص ٦٦ ، ٧٠ (٣٩) ج . ماريتان : مسئولية الفنان . فصل ثان  
 (٤٠) مراسلات . جزء رابع ٢٣٠ (٤١) ا . كاساني : نظرية الفن للفن  
 في فرنسا ص ٢٥٨ (٤٢) ج . جاكميه . المثال المذكور - ١٧٣ - ١٧٥ .  
 (٤٣) أنظر فصل ثالث . (٤٤) ج . جاكميه المثال المذكور ١٧٣ - ١٧٦  
 (٤٥) السجينه . طبعة بليارد جزء ثالث ص ٢٦٤ .

### الفن والميتافيزيقا :

(١) مقتطفات ص ٥٨ . (٢) تخطيطات . كتاب اداة روحية . (٣)  
 الخيالات الداخلية في طبعة سيجرس . فن الشعر ص ٣٩٨ . (٤) مذكرات  
 خاصة جزء أول ص ٢٦٩ . (٥) بيان السريالية ص ٨٩ (٦) الخطوات  
 الضائعة ص ١٩٧ - ١٩٨ . (٧) الاوانى المستطرقة . (٨) بيان .  
 ص ٣٥ . (٩) ب . ريفردي : القفاز الجلددي ص ١٣ ، ٢٩ . (١٠)  
 الفكرة والمتحرك ص ٢٩٥ . (١١) شرحه ص ١٦٥ . (١٢) التطور  
 الابداعي ص ١٦٦ (١٣) المادة والذاكرة ص ٢٥٥ (١٤) شرحه  
 ص ٢٣٢ . (١٥) شرحه ص ٢٠٣ . (١٦) الفكرة والمتحرك ص ٢٥ -  
 ٣٦ (١٧) شرحه ص ١٦٨ (١٨) شرحه ص ١٧٠ (١٩) الضحك

- ص ١٦١ • (٢٠) الفكرة والمتحرك ص ١٧٣ • (٢١) شرحه ص ١٧١ •  
 • ١٧٤ • (٢٢) الضحك ص ١٥٨ • (٢٣) شرحه ص ١٥٦ - ١٦٦ •  
 (٢٤) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ • (٢٥) شرحه ص ٣١٠ • (٢٦) شرحه  
 ص ٢٩٤ • (٢٧) شرحه ص ١٠٨ - ١٠٩ • (٢٨) شرحه ص ٢٠٥ •  
 (٢٩) شرحه ص ١٥٨ • (٣٠) المعطيات المباشرة ص ١٢ (٣١) المنبعان  
 ص ٤٠ • (٣٢) شرحه ص ٤٢ • (٣٣) شرحه ص ٤٣ - ٤٤ • (٣٤)  
 شرحه ص ٢٧٠ - ٢٧١ • (٣٥) الفكرة والمتحرك ص ٢٩٤ • (٣٦)  
 المعطيات المباشرة ص ١٠٠ • (٣٧) المنبعان ص ٢٧٢ • (٣٨) أصوات  
 السكون ص ١١٤ • (٣٩) ا. و ج. برانكور : الاعمال والاضواء ص  
 ١٢٣ • (٤٠) بحوث في الطريقة في علم الجمال ص ٢٦ - ٢٧ - ٢٨ •  
 (٤١) شرحه ص ٣٨ - ٣٩ • (٤٢) انظر شرحه ص ١١٦ • (٤٣) شرحه  
 ص ٢٧٨ • (٤٤) شرحه ص ١١٦ • (٤٥) مالرو : ساتيرن ص ٨٣ •  
 (٤٦) أصوات السكون ص ٦٤٦ • (٤٧) برانكور • شرحه ص ٤٨ •  
 (٤٨) انظر شرحه ص ٢١ • (٤٩) شرحه ص ١٤٤ - ١٤٥ • (٥٠)  
 سيكولوجية الفن ص ١٣٢ • (٥١) شرحه ص ١٥٦ • (٥٢) شرحه ص  
 ٨٠ - ٨١ • (٥٣) ر. بايبر انظر شرحه ص ٩٧ • (٥٤) شرحه ص  
 ٨٠ • (٥٥) شرحه ص ٦٣ • (٥٦) شرحه ص ٦٤ • (٥٧) شرحه  
 ص ٦٥ • (٥٨) شرحه ص ٦٨ • (٥٩) شرحه ص ٦٦ • (٦٠) شرحه ص  
 ٦٩ • (٦١) شرحه ص ٣٥ • (٦٢) شرحه ص ٣٢ ، ٣٤ • (٦٣)  
 شرحه ص ٣٦ • (٦٤) شرحه ص ٥٤ - ٥٥ • (٦٥) شرحه ص ٥٦ •  
 (٦٦) أصوات السكون ص ٢٧٢ • (٦٧) شرحه ص ٢٧٧ - ٢٧٨ •  
 (٦٨) الفكرة والمتحرك ص ٢٠٦ - ٢١٠ • (٦٩) ر. بايبر انظر شرحه  
 ص ٢٥ • (٧٠) شرحه ص ٢٣ - ٢٤ • (٧١) شرحه ص ٩٧ - ٩٨ •  
 (٧٢) الضحك ص ١٥٣ • (٧٣) ر. بايبر انظر شرحه ص ١٠ الى ١٥٠ •  
 (٧٤) شرحه ص ١٠١ - ١٠٦ • (٧٥) شرحه ص ٣٨ و ٤٢ •  
 (٧٦) شرحه ص ٣٨ • (٧٧) انظر شرحه ١٣١ - ١٣٢ • (٧٨) انظر  
 شرحه ص ٣٨ • (٧٩) برانكور - انظر شرحه ص ٤٨ • (٨٠) الفكر  
 والمتحرك ص ١٥٢ • (٨١) خطاب الى هونديج في ا. تيوديه :  
 البرجسونية جزء ثان ص ٥٩ • (٨٢) انظر شرحه ص ٢٦ - ٣٠ •  
 (٨٣) الفكرة والمتحرك ص ١٧١ • (٨٤) شرحه ص ١٣٠ - ١٣١ • (٨٥)  
 برانكور : انظر شرحه ص ١١١ • (٨٦) شرحه ص ١١٣ • (٨٧) شرحه



- ص ١١٤ - ١١٥ (٨٨) شرحه ص ١١٨ . (٨٩) ر . بايير . انظر  
ص ٤٧ (٩٠) مراقف وأراء جزء أول ص ١٦٥ (٩١) انظر ..  
شرح ص ١١٣ . (٩٢) شرحه ص ٢٣ . (٩٣) شرحه ص ٣٧ .  
(٩٤) شرحه ص ٢٩ . (٩٥) شرحه ص ٢٤ - ٢٥ . (٩٦) شرحه ص  
٩٩ . (٩٧) شرحه ص ١٨ - ١٩ . (٩٨) عودة الزمن . طبعة بلياد  
جزء ثالث ص ٥٨ (٩٩) برانكو . شرحه ص ٥٨ (١٠٠) انظر  
شرح ص ٢٧٨ . (١٠١) شرحه ص ٤١٤ . (١٠٢) شرحه ص ٣٣٣ .  
(١٠٣) شرحه ص ٣٣٧ . (١٠٤) برانكو انظر شرحه ص ١٧٠ .  
(١٠٥) شرحه ص ١٧٣ . (١٠٦) شرحه ص ١٦٣ - ١٦٤ . (١٠٧)  
ر . بايير . انظر شرحه ص ٤٣ . (١٠٨) برانكو . انظر ص ٤٩ - ٥٠ .  
(١٠٩) جيلسون : فن التصوير والحقيقة ص ٣٤٣ . (١١٠) ج .  
ماريتان : سبب وأسباب ص ٣٧ - ٣٨ . (١١١) الوحي الابداعي في  
الفن والشعر ص ١٦٨ . ذكره ج . برازولا في مجلة «بحوث ومناشآت»  
كراسة رقم ١٩ ص ٧٤ (١١٢) هـ . فان لير . العصر الجديد ص ١٤ ..  
٧٥ . (١١٣) القفاز الجلدي ص ٤٤ - ٤٩ . (١١٤) ا . برنارد .  
اغسطس ١٨٨٩ (١١٥) ردا على ج . كوكتو ص ٢٥ (١١٦) سبب  
واسباب ص ٣٧ . (١١٧) ر . فيشير : النظر والشكل ص ٢١ . (١١٨)  
هـ . ديلاكروا : سيكولوجية الفن ص ٥٠ - ٦٦ . (١١٩) ج . ماريتان :  
سبب وأسباب ٣٦ - ٣٧ . (١٢٠) الوحي الابداعي ص ١٢٤ و ١٢٧ .  
(١٢١) ذكره ا . بيجان . الروح الرومانتيكية والحكم . جزء ثان ص .  
١١٣ . (١٢٢) الفن الفلسفي . اعماله الكاملة طبعة بلياد ص ٩١٨ .  
(١٢٣) احزان باريس . طبعة بلياد ص ٢٨٨ . (١٢٤) فيكتور شوجو ،  
طبعة بلياد ص ١٠٧٧ - ١٠٧٨ . (١٢٥) في فن الشعر طبعة سيجرس  
ص ٤١٣ - ٤١٤ . (١٢٦) ب . ريفردى . انظر شرحه ص ٥٠٠ .  
(١٢٧) ف . ج . لوركا : بمناسبة جونجورا ، طبعة سيجرس ص ٥٥٢ -  
٥٥٤ (١٢٨) ج . كوكتو : سر المهنة . طبعة سيجرس ص ٤٨٢ .  
(١٢٩) ج . سيجوند : علم جمال العواطف ص ٦٥ . (١٣٠) تيوفيل  
جوتيه . طبعة بلياد ص ٨٠٢ . (١٣١) ر . بيرنو : الفن المقدس عدد  
يناير ١٩٥٠ ص ١٤ . (١٣٢) القفاز الجلدي ص ٤٨ . (١٣٣) في ا .  
بيجان . شرحه جزء ثان ص ٩١ . (١٣٤) تيودور دي بانفيل . طبعة  
بلياد ص ١١٠٥ . (١٣٥) الروح الجديدة والشعراء . طبعة سيجرس

- ٤٢٨ • ١٣٦) انظر شرحه في طبعة سيجرس ص ٤٨٩ • ١٣٧) م.  
ريمون : من بودليير الى السريالية ص ٣٥٨ (١٣٨) عند التفكير في  
فن الشعر ( ميلاد طبعة سيجرس ص ٦٣٣ (١٣٩) انظر شرحه ص ٤٤٨ .  
١٤٠) ج • ماريتان سبب وأسباب ص ٣٨ •

### الفن والدين :

- ١) تطور الالهة • جزء أول ص ١ (٢) أصوات السكون ص ٥٩٣ •  
٣) التطور ص ٣ (٤) شرحه ص ١٦ - ١٨ (٥) شرحه ص ٧ (٦) شرحه  
ص ٩ (٧) المتحف الخيالي لفن النحت العالمي • نقوش بارزة في الكهوف  
المقدسة ص ٤١ (٨) التطور ص ٦ (٩) شرحه ص ٤٧ (١٠) أصوات  
السكون شرحه ص ١٥١ • ١١) شرحه ص ١٨٤ • ١٢) التطور ص  
٥١ • ١٣) شرحه ص ٤٤ • ١٤) شرحه ص ٨١ - ٨٢ • ١٥)  
أصوات ••• ص ٧٣ • ١٦) شرحه ص ٧٤ • ١٧) التطور •••  
ص ٥٨ • ١٨) شرحه ص ٥٧ • ١٩) شرحه ص ٥٩ • ٢٠) شرحه  
ص ٥٣ • ٢١) شرحه ص ٥٧ • ٢٢) شرحه ص ٥٦ • ٢٣) شرحه  
ص ٨٧ • ٢٤) شرحه ص ٩٠ • ٢٥) شرحه ص ٩١ • ٢٦) شرحه  
ص ٩٢ • ٢٧) شرحه ص ٩٥ • ٢٨) شرحه ص ١٠٦ • ٢٩) أصوات  
ص ١٧٢ • ٣٠) شرحه ص ٤٩٦ • ٣١) شرحه ص ٢٠٦ • ٣٢)  
شرحه ص ١٤٤ (٣٣) شرحه ص ١٠٤ (٣٤) شرحه ص ١٥٠ ، ١٥٣ ،  
٢٣٩ (٣٥) شرحه ص ١٤٩ (٣٦) شرحه ص ٢٢١ (٣٧) شرحه ص ٢٣٠  
(٣٨) شرحه ص ٢٤٢ (٣٩) شرحه ص ٢١٨ (٤٠) شرحه ص ٢١٩ (٤١)  
شرحه ص ٢١٥ (٤٢) شرحه ص ٢٣٩ (٤٣) شرحه ص ٧٨ (٤٤) شرحه ص  
٢٧٦ (٤٥) شرحه ص ٢١٩ (٤٦) شرحه ص ٥٢٣ (٤٧) شرحه ص ٦٩ ،  
٤٦١ • (٤٨) شرحه ص ٤٩٤ • (٤٩) شرحه ص ٥٩٠ • (٥٠) شرحه  
ص ٥٤٠ • (٥١) شرحه ص ٥٣٦ • (٥٢) شرحه ص ٤٩٨ • (٥٣)  
شرحه ص ٥٣٨ • (٥٤) شرحه ص ٥٣٦ • (٥٥) شرحه ص ٣٥٧ •  
(٥٦) شرحه ص ٥٩٨ • (٥٧) شرحه ص ٦٣٨ • (٥٨) شرحه ص ٥٦٨ •  
(٥٩) شرحه ص ٥٤٦ • (٦٠) شرحه ص ٥٨٨ • (٦١) شرحه ص ٦٢٨ •  
(٦٣) شرحه ص ٦٣٧ ، ٥٨٨ • (٦٣) شرحه ص ٦٤٠ • (٦٤) شرحه  
ص ٦٢١ (٦٥) شرحه ص ٦٣٩ - ٦٤٠ (٦٦) ج • لوتويت : المتحف

- الذي لا يتصور . جزء أول ص ٧٨ - ٧٩ . ٦٧) أصوات ٠٠ ص ٤٩٦  
 (٦٨) التطور ٠٠ ص ٥٠ . ٦٩) شرحه ص ٦٤ ، ٧٨ - ٨٠ . ٧٠) شرحه ص ٨١ . ٧١) المتحف الخيالي وفن النحت العالمي - العالم  
 المسيحي ص ٤٨ ، ٥٧ ، ٧٩ . ٧٢) شرحه ص ٧٦ - ٧٧ . ٧٣) تبعاً لشارل موللر : أدب القرن العشرين والمسيحية جزء ثالث : أمل  
 الناس ص ١٢٥ - ١٢٨ . ٧٤) العالم المسيحي ص ٧٩ . ٧٥) شرحه ص ٥٥ . ٧٦) شرحه ص ٧٩ . ٧٧) ر . أوتو : المقدس ص ٤٧  
 ٧٨) شرحه ص ٥٧ - ٥٨ . ٧٩) شرحه ص ٣٠٨ . ٨٠) أصوات ص ٢٢١ ، ٣٢٧ ، ٣٣٩ . ٨١) شرحه ص ٣٣٩ . ٨٢) تطور ٠٠  
 ص ٩ ، ١٣ . ٨٣) ج . مونيرو : الشعر الحديث والمقدس ص ١٢٨ . ٨٤)  
 هذا التعبير مأخوذ من جان فال (٨٥) ج . باتاي : مجلة كريتيك «النقد» عدد ٤٥ ص ١٣٩ . ٨٦) ج . مونيرو . شرحه ص ١٤٤ . ٨٧)  
 ج . باتاي : المقال المذكور . ٨٨) ج . مونيرو : شرحه ص ٤٤ . ٨٩)  
 أصوات ص ٥٣٩ . ٩٠) شرحه ص ٥٩٩ . ٩١) شرحه ص ٣٣٢ . ٩٢) ج . مونيرو شرحه ص ٥٣ . ٩٣) أصوات ص ٥٢٨ . ٩٤)  
 شرحه ص ٥٩٨ . ٩٥) شرحه ص ٥٩١ . ٩٦) تطور ص ٣٤ . ٩٧)  
 أصوات ص ٥٩٥ . ٩٨) شرحه ص ٥٩٩ . ٩٩) شرحه ص ٤٧٩ . ١٠٠) أمل ٠٠٠ ص ٢٣١ . ١٠١) أصوات ٠٠ ص ٥٢٣ . ١٠٢)  
 ل . دي جراند فيرون . ذكره هـ . بريمون الصلاة والشعر ص ٩٣ . ١٠٣) ج . جرو : روح يسوع وماري ص ٢١٥ . ١٠٤) نصوص  
 منكرة ومشروحة بمعرفة بريمون . شرحه ص ١١٣ - ١٢٤ . ١٠٥) مذكرات ٧ أبريل ١٨٩٧ . ١٠٦) شرحه . ١٠٧) الشاعر  
 ترجمة م . بيتز . ١٠٨) مذكرات ١٠ أكتوبر ١٩٠٢ . ١٠٩) عن الفن واسباطته . ١١٠) مذكرات ١٨ أبريل ١٩١٥ . ١١١) نكريات الاميرة  
 دي تورن وتاكسيس . ذكرها ر . دي رنيغيل : التجربة الشعرية ص ١٠٩ - ١١٥ . ١١٢) خطاب الحالم . ١١٣) منوعات جزء خامس  
 ص ١٢١ . ١١٤) احاديث مع ايكرمان ٢٣ أكتوبر ١٨٢٨ و ٢٤ مارس ١٨٢٩  
 و ٢ مارس ١٨٣١ . شرح ف . انجيلوز : جوته ص ٢٧٧ - ٢٧٨ . ١١٥) جيلسون . شرحه ص ٢٠٩ - ٢١٠ . ١١٥) ديلاكروا في

سيكولوجية الفن ص ١٩٠ ملاحظة (١) . (١١٦) ذكره جيلسون . شرحه  
 ص ٢٥١ - ٢٥٢ . (١١٧) ذكره ب . ريجامى : (فن مقدس في القرن  
 العشرين) ص ٢٣٢ . (١١٨) . ا . جيلسون شرحه ص ٢٢١ . (١١٩)  
 شرحه ص ٣٧ - ٣٨ . (١٢٠) كانزونبير . قصيدة ١٠ (١٢١) مرثية  
 ماريباند . (١٢٢) خطاب الى مدام ساباتييه في ١٨ اغسطس ١٨٥٧  
 (١٢٣) خطاب الى انسيل في ١٨ فبراير ١٨٦٦ . (١٢٤) شرح لقصيدة  
 اعماله الكاملة . طبعة بلياد ص ١٣٧٨ . (١٢٥) . ا . جيلسون : شرحه  
 ص ٢٦٦ - ٢٦٧ (١٢٦) ج . برنانوز ، خطاب الى فريديريك لوفيفر :  
 عدد الذهب/نكريات عدد ٢ ص ٣٨٥ - ٣٨٧ (١٢٧) السجينة . طبعة  
 بلياد جزء ثالث ص ١٨٧ - ١٨٨ (١٢٨) بالقرب من بيت بروست .  
 (١٢٩) ج . ماريثان : حدود الشعر ص ١٨٣ (١٣٠) ه . ريمون :  
 صلاة وشعر ص ١٧٠ (١٣١) ج . سونشانان : من علم الجمال الى  
 التصرف ص ٢٠ (١٣٢) شرحه ص ٢٥ (١٣٣) م . ا . كوترييه الفن  
 والحرية الروحية ص ١٤٥ (١٣٤) كوتوييه . شرحه ص ٢٥ (١٣٥)  
 مذكرات ٨ فبراير ١٩٢٧ (١٣٦) عند مدخل الصراط ص ٢٥١ (١٣٧)  
 عشرون قصيدة لميكل انجلو . ترجمة ماري دورموا ص ٢٩ مقدمة  
 (١٣٨) مدرسة الجاهلية في اعمال الكاملة طبعة بلياد ص ٩٧٢ (١٣٩)  
 عنوان مجموعة من الاعمال عن فن التصوير : انصاف الالهة (١٤٠)  
 ملاحظة اضيفت الى : بحث عن نارسيس (١٤١) الفن الرومانتيكي  
 طبعة بلياد ص ١١٠٧ (١٤٢) خطاب الى ف . مورياك مذكور في  
 « الله ومامون » (١٤٣) امتناس ص ٦٥ - ٦٦ (١٤٤) ه . ريمون .  
 شرحه ص ٢٢١ (١٤٥) م . ا . كوترييه . شرحه ص ١٧ - ١٨ (١٤٦)  
 . سوما كونترا جنثس (١٤٧) شرحه ص ١٧ مقدمة (١٤٨) خطاب الى  
 شارل كاموان . مراسلات ص ٢٥٣ (١٤٩) نظريات جديدة ص ١٧٨  
 (١٥٠) تدهور الفن المقدس فصل اول (١٥١) عن عودية الانسان وحريره

- ص ٢٦٩ - ٢٧٠ (١٥٢) ج٠ مونشانان : من علم الجمال الى التصوف  
ص ١٥ (١٥٣) مسئولية الفنان : فصل اول (١٥٤) في « دراسات ،  
فبراير ١٩٥٥ ص ١٦١ . (١٥٥) السعادة في الايمان . تأملات ص ٨٢ .  
(١٥٦) القفاز الجلدى ص ٦٢ . (١٥٧) م٠ كوترييه . شرحه ص ٣٤ .  
(١٥٨) القصة ص ٨٠ . (١٥٩) مذكرات جزء رابع ص ٢٦٦ . (١٦٠)  
هذه الفقرة والتي تطلوها مستوحيتان حتى في تعبيراتها من مارييتان .  
شرحه فصل رابع (١٦١) في «صفحات» ص ١١٨ (١٦٢) ج٠ مارييتان :  
حدود الشعر ص ١١٠ . (١٦٣) ذكره ا٠ دي لاروشفكو : ليون بول  
فارح .

مطبعة نهضة مصر

الغجالة - القاهرة

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٧٠ / ٤٥٨٩

# هذا الكتاب

الجمال ... سر الفنون ... وبسمة الحياة ... واشراقه الدنيا ...  
بغيره تصبح الحياة تافهة لا تستحق أن تعاش • أضوائه يسبح الفن  
وتضيا العبقرية ويجد المجتمع متعته وهناه •

يحدثك هذا الكتاب عن سيكولوجية الفن وأثره في الفرد والمجتمع  
ثم يتكلم عن صلته بالفن والالهام والشعور واللاشعور ... وهو  
يعرض للعبقرية فيدافع عنها وينفى ما يقال في شأنها من أنها جنون ثم  
يتكلم عن الابداعية والحياة الجنسية •

والكتاب يتكلم عن قانون العمل وعن المادة والصورة • ثم يتكلم  
عن علم ظاهرات الفن فيتناول التصوير والصبيغة والمذاهب والتأمل في  
الأعمال الفنية والشعر والذكاء والشعر الخالص والموسيقى اللفظية  
والسحر الايحائي ... انه الجمال في شتى صوره ومختلف ميادينه •  
لا ينسى أن يعرض لك فلسفة الفن وصلتها بالانسان والميتافيزيقا وصلة  
الفن والدين •

انه الفن والجمال .....

انه كتاب لا يبد أن يقرأ •



Bibliotheca Alexandrina



0360420

سنة ١٩٧٠

الثنى ١٢٠

