فلسفة الفن
في الفكر العربي المعاصر

زكريا ابراهيم

قد يكون من الحديث المعاد ان نقول ان التفكير الفلسفي حليف الحرية والاصالة والرغبة في التجديد ، فليس من الغرابة في شيء ان تنتكس الفلسفة في عصور الاحتلال والسيطرة الاجنبية والعبودية الفكرية . وقد قامت محاولات كثيرة ، في مطلع القرن العشرين ، لاقامة فلسفة عربية ؛ ولكنها كانت تبوء دائما بالفشل ، لعجز اصحابها عن فهم دور الفيلسوف بوصفه ذلك المفكر الحر الذي يريد ان يتحقق من كل شيء بنفسه ، دون ان يركن الى اية سلطة ، او ان يطمئن الى اي رأي سابق . ثم كانت ثورة ١٩١٩ عندنا في مصر ، فارتفعت تلك اليد التي كانت تقود زمامنا ، وشرع المفكر المصري يفهم انه قد اصبح لزاما عليه ان يفكر لنفسه وبنفسه . وليس في استطاعتنا بطبيعة الحال ان نؤرخ لحركة النهضة الفكرية عندنا في الفترة التالية لتلك الثورة ، وانما حسبنا ان نقول ان بوادر التفكير الفلسفي قد ظهرت في كتابات ادبائنا المصريين حينما راحوا يدعون الى « الحرية الفكرية » والى التزام « المنهج العقلي الصرف » ، كما فعل كل من المرحوم الاستاذ عباس محمود العقاد والدكتور طه حسين (على سبيل المثال ، لا الحصر) . ولم تلبث هذه الدعوة الى الحرية ان وجدت في مجال « فلسفة الفن » مرتعا خصيبا لها ، فكان اول مظهر من مظاهر نمو الوعي الفلسفي عندنا هو اهتمام ادبائنا بتحليل «الخبرة الجمالية»، وتعميق«رسالة الاديب » ، والبحث في فلسفة القيم بصفة عامة . ولم يجانب الفيلسوف الايطالي كروتشه الصواب حينما قال ان الفن هو ابسط صورة من صور المعرفة البشرية ، لانه بمجرد ما يتفلسف الانسان ، فانه سرعان ما يتجه نحو القيمة الجمالية محاولا الكشف عن مدلولها ، وكأن « فلسفة الفن » هي المدخل الضروري الى كل فلسفة .

وربما كان عباس محمود العقاد في الطليعة بين ادبائنا المعاصرين الذين اهتموا بفلسفة الفن وعلم الجمال ، فاننا نراه يروي لنا ان اهتمامه بهذا الموضوع قد بدأ منذ مطلع هذا القرن ، حينما توجه الى احدى المكاتب بالقاهرة ،ليسأل عن كتاب باللغة العربية في فلسفة الجمال . وكان العقاد قد قرأ بطريق الصدفة كتاب الاديب الانكليزي ادموند بيرك عن « الجليل والجميل » ، فخطر له ان مثل هذا البحث لا بد من ان يكون مطروقا باللغة العربية ،

ولكنه لم يلبث ان تحقق من ان احدا لم يتناول هذا الموضوع في كتاب عربي مستقل ، فكان عليه ان يلتمس اصول نظريته الجمالية في كتب الاجانب ، خصوصا ما كان مؤلفا منها باللغة الانكليزية . ولكن قراءات العقاد لم تتوقف عند الادب الانكليزي ، فقد قرأ ايضا لبول فاليري ، و رومان رولان ، و اندريه جيد ، وبيرغسون ، وليوباردي ، و غيته ، وشيلر ، وغيرهم من رجالات الثقافة الاوربية ، كما اطلع على الكثير من الكتب المؤلفة والمترجمة في فلسفة الفن وعلم الجمال والنقد الادبي ، الخ .

عباس محمود العقاد

وليس من قبيل الصدفة ان تكون اول فلسفة جمالية ظهرت عندنا هي فلسفة العقاد، التي جعلت من الجمال والحرية شيئا واحدا : فان الفكر العربي الذي تحرر لم يلبث ان وجد في « الفنون الجميلة التي تشيع فينا حاسة الحرية ، وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة » اول مظهر من مظاهر ذلك « الفكر الحر الذي لا ترين عليه الجهالة ، ولا تغلّه الخرافات ، ولا يصده عن ان يصل الى وجهته صادّ من العجز والوناء » . والواقع ان اهتمام العقاد بفلسفة الجمال لم يكن في صميمه سوى مجرد مظهر لتبرمه بعصر الجمود ، ونزوعه نحو اسراع الخطى الى عصر الطلاقة والتجديد . وقد ارتفعت صيحات كثيرة في عهد العقاد (ولا زالت تتردد احيانا في ايامنا هذه) معلنة اننا في عصر العلم فلا حاجة بنا الى الادب، واننا في عصر النار والحديد فلم يعد ثمة مبرر لبقاء الفن والجمال، واننا في عصر الحقيقة فلا موجب للالتجاء الى الخيال . وكان رد العقاد على هذه الدعوات ان العصر الذي يحصر الحياة في نطاق واحد هو اخبث العصور واسخفها ، لانه عصر ضيق الافق يحصر الحياة في نطاق محدود . « ولم يغلبنا الغرب لانه قال بالعلم دون الادب ، او بالمخترعات دون الاخيلة والخواطر النفسية ، ولكنه غلبنا لانه وسع نطاق الحياة » . وهكذا كان دفاع العقاد عن الفن والادب ، منذ البداية ، دفاع كاتب حر يؤمن بالطلاقة والتجديد ، ويجزع من كل مظهر من مظاهر الجمود . وقد عبر العقاد عن هذا الايمان بقوة وصراحة حينما كتب يقول: « وسعوا افق الحياة ولا تضيقوه ، وانتم على ثقة من صواب ما تعملون وجدوى ما تعملون . اما « خذوا هذا ودعوا ذلك » ، فهو كلام كسالى مهزولين لا يصلحون للعلم ولا للادب » (من مقال بعنوان « الشعر والدبابات » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

وليس الجديد في فلسفة العقاد الجمالية هو توحيده بين الجمال والحرية — فقد سبقه الى هذا التوحيد الفيلسوف الشاعر شيلر — وانما الجديد انه يوسع من معنى الحرية ، فلا يقتصر على فهمها بالمعنى الارادي البشري ، بل هو يضفيها ايضا على بعض الاشياء الجمادية الماثلة في الطبيعة . وبهذا المعنى تكون الحرية هي الانطلاق من القيود التي تعطل مجرى الحياة وتعوق عن الحركة . ولهذا يقول العقاد ان الماء الجاري اجمل من الماء الاسن ، كما ان

الوردة الطبيعية اجمل من الوردة الصناعية ، وهلم جرا . ولا يقتصر على القول بان الشيء لا يكون جميلا الا بمقدار ما هو حر ، بل اننا لنراه يؤكد ان درجة حيوية الشيء تتوقف على حظه من الجمال ، وان مقياس الجمال في مضمار الحياة العضوية انما هو تلاؤم العضو مع وظيفته . ولعل هذا ما عبر عنه العقاد حينما كتب يقول : «انه كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معتاقة في حركتها ، كانت الاعضاء صحيحة حسنة الاداء ، وكان عمل الحياة بها سهلا ، وحريتها فيها اكمل . وكلما كان العضو مسهلا لعمل الحياة ، كان مؤديا لغرضه ، موضوعا في موضعه ، وكان مبرأ من النقص والعيب ؛ فهو العضو الذي يجاوب مطالب الحياة ، ويحقق لها حريتها ، وهو العضو الجميل » (من مقال للعقاد بعنوان « الحرية والفنون الجميلة » ، نشر سنة ١٩٢٣) . وواضح من هذا النص ان العقاد يربط الفن بالحياة عبر وسيط هام هو « الحرية » : فانه يرى ان الحرية غاية الحياة ، وان الشيء لا يكون جميلا الا بقدر ما يستجيب لهذه الغاية التي تنشدها الحياة . ومن هنا فان العضو الجميل انما هو ذلك العضو المنطلق الذي يستجيب لمطالب الحياة ، بحيث يؤدي وظيفته ، دون ان تعوق حركته اية قيود . والعقاد يضرب لنا مثلا فيقول ان الصوت الجميل انما هو الصوت « السالك » الذي يصدر عن حنجرة صافية ليس ما يعوقها عن الحركة والانطلاق . وليست « الرشاقة » سوى مجرد تعبير عن تلاؤم اعضاء الجسم مع وظائفها ، وتأديتها لهذه الوظائف في سهولة وخفة ، وانطلاقها في حركاتها دون بطء وتثاقل .

غير اننا نجد العقاد — في مواضع اخرى — يربط الفن بالحياة على نحو آخر ، فيقرر ان الفن تعبير ، والتعبير تلحظ فيه « البواعث » قبل ان تلحظ « الغايات » . وقد نتساءل لماذا يصرخ المعذب المتألم ، فيكون الجواب انه قد يصرخ فيدرك على الصراخ منقذ او مساعد على التعذيب والايلام ، ولكنه سواء ظفر بهذا او ذاك انما صرخ لباعث في نفسه او جسده ، ولم يصرخ لغاية يتوخاها من اسماع صوته . وقد يسمع صوته ، فيسعد اويشقى بانتهائه الى الآذان ، ولكن تحقق النفع او تحقق الضرر هنا غير مقصود . ومعنى هذا ان « التعبير » في رأي العقاد وظيفة لا حيلة لنا فيها ، لانه مجرد اثر لحالة تقوم بالنفس ، فتدل عليها بما لديها من وسيلة ناطقة او صامتة . وسؤال السائل : لماذا نعبّر ؟ كسؤاله : لماذا نحس ؟ ولماذا نحيا ؟ « لان الحياة مظهران لا ينفصلان : تأثير من الخارج الى الداخل هو الحس ، وردّ من الداخل الى الخارج هو التعبير . والكلام في غايته كالكلام في غاية الحياة . وليس للحياة من غاية وراءها ، لان وراءها الموت الذي تقف دونه الغايات » (من مقال للعقاد بعنوان « اسئلة واجوبة » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

ولكن هل يكون كل « تعبير » فنا ؟ او هل تكون كل استجابة لمطالب الحياة « تعبيرا » ؟ هذا ما يردّ عليه العقاد بقوله : « اذا بحثنا عن الادب ، فلنبحث عن شيئين

لا يعنينا بعدهما مزيد وان وجد المزيد : اهناك باعث صحيح ؟ اهناك تعبير جميل؟ فان وجد الباعث والتعبير فقد ادى الادب رسالته، ويبقى على الدنيا ان تستفيد منها ان شاءت، وهي تستفيد بمشيئتها وبغير مشيئتها من كل عمل يجري على سنة الحياة» . ومحصل هذه الاجابة ان للتعبير الفني مصدرا لا خلاف عليه، الا وهو «البواعث»؛ ولكن العقاد لا يقدم لنا مدلولا واضحا لكلمة « البواعث » ، كما انه لا يضع بين ايدينا معيارا دقيقا للتمييز بين البواعث الصحيحة والبواعث الزائفة، وانما هو يقتصر على القول بان «البواعث حق والغايات اوهام» ! وكذلك نراه يشير الى «التعبير الجميل» ، دون ان يحدد في هذا الموضوع مقومات الجمال في كل تعبير فني ، او خصائص البواعث التي يمكن ان تكون مصدرا لتعبير جميل.

وان العقاد ليساير اناتول فرانس فيقول معه ان الجمال الغني سهل ، وانه على قدر سهولته يكون نصيبه من الجمال . ولكننا بمجرد ما نحكم بان اسهل الفنون هو اجلها ، فان السؤال لا بد من ان يثار : ما هو المقصود بالسهولة في هذه الحال ؟ « فلو كان المقصود ان يكون سهلا على جميع الناس ، لخرج من الفنون العليا فن المتنبي وابي العلاء وابن الرومي والبحتري و هومر و غيته و شيكسبير ، وارتقى الى ذروة هذه الفنون كل نظام من سوقة الجماهير يطربهم بالازجال والمواويل » . ولكن من المؤكد ان الفن ليس سهلا على جميع الناس ، بل هو سهل على اولئك الذين استعدوا بفطرتهم وتهذيبهم لفهم الجمال الرفيع في آيات مبدعيه والمعبرين عنه من الشعراء والادباء والفنانين . وكثيرا ما يقال ان « الفن عام » ، بمعنى انه تراث عالمي ، او تراث انساني يقاس بمقياس الانسانية جمعاء ، ولكن ليس معنى هذا انه خُلق للعامة وكل من يعقل ولا يعقل على السواء ، وانما معناه ان الفن الرفيع انساني يروق للممتازين من بني الانسان في جميع العصور. فالقول بان الفن« عام » انما يعني في نظر العقاد انه « للخاصة في جميع الازمان ، وليس للخاصة في زمن واحد او بيئة واحدة » .

فهل يترتب على هذه النظرة الخاصة الى الفن ان يكون الفن ميزة خاصة ينفرد بها بعض اصحاب الامزجة الرقيقة ، او الاذواق ، دون غيرهم من سواد الناس ؟ او بعبارة اخرى: هل يصح ان ننسب الى العقاد نزعة ارستقراطية في الحكم على الفن ؟ هذا ما تكفل العقاد نفسه بالرد عليه حينما كتب يقول : « ان الحقيقة التي لا مراء فيها هي ان الاذكياء اكثر من الاغبياء ، وان اصحاب الاذواق اكثر من المحرومين منها، وان دقائق البلاغة واسرار الجمال اخفى من البلاغة الشائعة والجمال المبذول، وان الانسان بالفطرة والتعليم معا ارجح من الانسان بالتعليم وحده او بالفطرة وحدها » (من مقال للعقاد بعنوان « الفن عام : نعم ولكن بأي معنى ؟ » ، نشر سنة ١٩٤٥) . ومعنى هذا ان العقاد لا يستكثر على

الجمهور القدرة على تذوق مبدعات الفن ، ولكن على شرط ان نكون قد قدمنا له من وسائل التربية الفنية ما يسهل عليه مهمة التمييز بين الغث والسمين . فالعقاد لا يأبى ان يكون الفن عاما ، لانه يرى انه ليس ثمة ما يبرر ان يستأثر به اناس دون اناس ، اللهم الا بوجه الحق والاستعداد ، ولكنه يأبى في الوقت نفسه ان يعمّ الفن ليسقط فيه الرفيع الى منزلة الوضيع ، فان زواله عندئذ لن يكون الا خيرا من بقائه على هذا الحال .

والواقع انه لما كانت انصبة الناس من الحرية مختلفة ، ولما كان الفن بمعنى ما من المعاني هو الحرية ، فليس بدعا ان نجد العقاد يجعل من النشاط الفني ميزة ينفرد بها الممتازون من بني الانسان في جميع العصور . حقا ان الفن تعبير عن الحياة ، والحياة — في رأي العقاد — اوسع من ان تنحصر في غرض واحد او تعتكف على سنة واحدة ، وبالتالي فانه ليس اوسع من شعور الاحياء بالحياة ، وليس اوسع من تعبير الفنانين عنها . ولكن من المؤكد مع ذلك ان قدرة المرء على التعبير عن الحياة انما تتناسب تناسبا طرديا مع مدى تحرره من ضرورات العيش واحتياجات الحياة العملية ، نظرا لانه في قيامه بهذه الاعمال مضطر لا اختيار له في ادائها او في عدم ادائها ، ما دامت الحاجة تضطره الى القيام بها ، رضي او لم يرضَ . واما حين يقف الانسان من الحياة موقفا ايجابيا ، او حين يتسنى له ان ينتقل من مستوى الطعام والكساء والمأوى الى مستوى الفكر والذوق والشعور ، فهنالك لا بد لنشاطه من ان يستحيل الى خلق وابداع ، بدلا من ان يقف عند مرتبة الحاجة والاشباع . واذاً فان النشاط الفني الصحيح لا بد من ان يتخطى بصاحبه الى ما وراء حدود الضرورة والحاجة ، ما دام من طبيعة هذا النشاط ان يجيء معبرا عن النزوع نحو الحرية والرغبة في تحقيق الذات . ويمضي العقاد الى حد ابعد من ذلك فيربط السلوك الاخلاقي بالنشاط الجمالي ، ويقرر ان جمال الاخلاق انما يتمثل في التغلب على الهوى ، والترفع عن الضرورة ، والقدرة على تصريف اعمال النفس في دائرة الحرية والاختيار ؛ وتلك سمات الشخصية القوية الحرة ، ان لم نقل بانها صفات « الفنان المبدع » .

بيد ان العقاد الذي يربط الفن بالحرية ، وينسب الى الفنان اعلى درجة من درجات الحرية ، الا وهي القدرة الابداعية ، يأبى ان يسلم مع بعض فلاسفة الفن المعاصرين (مثل بايير) بان القانون الاوحد للجمال هو انه ليس للجمال قانون ! وحجة العقاد في هذا الرفض ان حرية الفنان ليست مطلقة ، وان للفن نفسه قواعد . والواقع ان الطبيعة — فيما يرى العقاد — تخضع لقانون عام ، كما ان الحرية لا تقوم بدون قيود . والعقاد يشرح لنا هذه الفكرة في اكثر من موضع ، فيبين لنا كيف ان « قيود الضرورة هي مسبار ما في النفوس من جوهر الحرية الصحيحة ، كما ان القيود التي تثقل بها اعضاء البهلوان الماهر هي مسبار

مهارته وقدرته على الخطران والوثب واللعب » . فليس النشاط الفـني خروجا على كل قاعدة ، او انطلاقا في فضاء مطلق ليس به ادنى مقاومة ، وانما النشاط الفني طلاقة نفس تحيل العوائق الى وسائط ، وتتخذ من الضرورات ادوات للتحرر . وليست الضرورات والقوانين — فيما يقول العقاد — سوى القالب الذي تحصر فيه الحياة عند صبها وصياغتها ، ليكون لها خير محدود في هـذا الوجود ، ولتسلم من العدم المطلق الذي تصير بها الفوضى اليه . « والا ، فتصور عالما لا موانع فيه ولا اثقال ، ثم انظر ماذا لعله يكون ؟ انه لا يكون الا فضاء بغير فاصل او هيولى بغـير تكوين » . والعقاد يضرب لنا مثلا بالشعر — وهو عنده ارقى الفنون — فيقول ان قيـود الشعر من وزن وقافية انما هي التي تسمح للشاعر بان يعرب عن طلاقة نفسه ، لانها هي التي تتيح له الفرصة لكي يخطر بين كل هذه السدود خطرة اللعب ، ويطفر من فوقها طفرة الانطلاق ، طائرا بالخيال الى عالم لا قائمة فيه للعوائق والعراقيل . واذا كانت سنة الله في خلق هذا الكون قد شاءت ان تجعل من قوانينـه دعامة للتجربة ، واصلا لكل شعور انطـلاقي ، فليس عجيبا ان يتلاقى في فن الشعر قيد الوزن وفرح اللعب ، وليس من الغرابة في شيء ان يتعانق على يديه الخيـال الشارد والقافية المحبوسة .

وليس في وسعنا ان نسترسل في عرض موقف العقاد من باقي الفنون ، او شرح نظريته في صلة الفن بكل من العلم والاخلاق ، وانما حسبنا ان نقول اننـا نجد لدى اديبنا نظرية متماسكة في تفسير الجمال ، وتحديد طبيعة الفن ، وان كان الطابـع الفردي قد غلب على تصور العقاد لوظيفة الفن وشخصية الفنان ، خصوصا وان ايمان العقاد بالوعي الفردي قد املى عليه الاعتقاد بان « تاريخ الانسانية كله انمـا يتجه في مساره من الاجتماعية الى الفردية » . وتبعا لذلك فقد بقيت فلسفة العقاد الجمالية فلسفة فردية لا تقيم اي وزن لصلة الفنان بواقعه الاجتماعي ، ولا تهتم بدراسة علاقة الفنان بالتراث الفني ، وانمـا تقتصر على القول بان الوعي الفردي هو روح الفن ، وان حرية الفنان هي الاصل في نشاطه الابداعي ، دون ان تكون له ادنى غاية من وراء تعبيره . وليس من شك في ان مثل هـذا التصور الفردي للفن قد يظهر لنا الفنـان بصورة الانسان الشاذ الذي لا صلة له بعالمنا الواقعي ، وكأن ظهور الفنان لا يتوقف مطلقا على وجود علاقة معينة بينه وبين مجتمعه ، او كأن وجود الفن نفسه لا يمثل واقعة ايجابية لها اهميتها في صميم الحياة الاجتماعية . وسيحاول بعض المفكرين العرب ان يتلافوا هذا الخطأ الذي وقـع فيه العقاد ، حتى لا يجعلوا من الفنان « ظاهرة شاذة » في تاريخ الحضارة البشرية .

سلامة موسى

ولو اننا انتقلنا الآن الى دراسة فلسفة الجمال عنـد مفكر عربي آخر مثل المرحوم الاستاذ سلامه موسى ، لوجدنا اننا هنـا بازاء فلسفة طبيعية تطورية ، تحاول دائما فهم « الجمال » في ضوء ادراكها لنشاط « الطبيعة »، وتسعى باستمرار في سبيل تأصيل جذور « الفن » في صميم « الواقـع » . والحق ان سلامة موسى لم يساير علماء الجمال الذين كانوا ينكرون على الطبيعة كل صبغة جمالية ، بحجة ان العقل البشري (او الخيال البشري) هو الذي يضفي عليها كل ما لها من جمال ، بل هو قد ذهب — على العكس من ذلك — الى ان « الجمال الطبيعي » هو الركيزة الوحيدة لكل « جمـال فني » . وحجة سلامة موسى في ذلك ان الجمال غاية من غايات الطبيعة ، وانه ليس من مجرد الصدفة والاتفاق ان يكون الانسان اجمل حيوان ، وان يكون في الوقت نفسه الغاية التي بلغتهاالطبيعة . ويضرب لنا المفكر العربي امثلة عديدة على ما في الطبيعة من جمال، فيقول ان ارقى انواع الحيوان هي ايضا اجملها، في حين ان انواع الحيوان الاخرى كالاسفنج والمحار تكاد تكون شوهاء بالنسبة لمـا ظهر بعدها . واذا كان النخل في استقامة عوده ، وجـمال غصونه واتساقها ، وتساوي اطرافه على شكل دائري ، اجمل الاشجار جميعا ، فما ذلك الا لانه آخر ما نشأ منها في سلم التطور . وحسبنا ان ننظر الى الوان الطيف الشمسي التي زينت بها الطبيعة الزهر والطير ، او الى امارات التبرج الـتي خلعتها الطبيعة على انثى النبات والحيوان حتى تغري الذكر ، لكي نتحقق من ان « الجمال الطبيعي » واقعة تشهد بها التجربة ، لا مجرد « اسقاط » يقوم به العقل البشري حين يخلع على الطبيعة تهاويل خياله.

ويتساءل سلامة موسى، في موضع آخر ، عما اذا كان الجمال غاية ، لكن لا يلبث ان يجيب على هذا التساؤل بقوله ان من شأن الحضارة البشرية ان تحيل مـا في الطبيعة من وسائل الى غايات . فالطبيعة مثلا قد قصدت من « العقل » الى خدمة الجسم ، يهديه الى طعامه ومأواه وانثاه ، فاذا بالعقل يستحيل لدى الانسان الى « غاية » (لا مجرد وسيلة). وآية ذلك اننا لم نعد نعتبر العقل — كما هو الحال بالنسبة الى باقي الاحياء — مجرد واسطة في خدمة مصالح الجسم ، بل لقد اصبحنا نقول ان الجسم هو الذي يخدم العقل ، واننا نعيش من اجل عقولنا ، وان العقل هو غايتنا التي لا نشعر بالسعادة او بالكرامة بدونها . وهذا هو الشأن ايضا في جميع فنوننا الجميلة : فقد اخترع الانسان الآنية مثلا لاحتواء الطعام والشراب ، اي انها كانت في الاصل اداة نستخدمهالتناول الاطعمة والسوائل . ثم لم يلبث الانسان ان ارتقى ، فصارت الاواني موضوعات جمـالية ، بحيث ان جمال الآنية ليكاد يصبح اليوم ضمانا لاخراجهـا من دائرة الاستعمال . ونحن لا نشتري اليوم الطبق الصيني لكي نتناول طعامنا فيه ، بل لكي نعلقه على الحائط ، ونمتع انظارنا بما فيه من جمـال

وصنعة . وهكذا الحال ايضا بالنسبة الى التماثيل المصرية القديمة ، فقد ابدعها قدماء المصريين لكي يضعوهـــا في القبر مع جثة الميت ، فتهتدي اليها الروح ، وتتعرف بها الى اصلها . ولكن بارتقـــاء الانسان ، صارت التماثيل تنحت وكأنها غاية فنية نقف عندها ، ونستمتع بها ، ونحرص على اقتنائها لذاتها . وما قلناه عن الاواني والتماثيل يصدق ايضا على اللوحات والرسومات والرياش وغير ذلك من المنتجات الفنية : فانها كلها نشأت وسائل لغايات فاصبحت هي نفسها غايات . بل ان اللغة نفسها قد استحالت على يد الحريري الى غاية في ذاتها ، فان هذا الكاتب العربي لم يرد منها تعبيرا واداء ، بل لقد ارادها موسيقى ، وحلاوة لفظ ، ورشاقة عبارة . والخط العربي نفسه كان في الاصـل وسيلة ، ثم صار غاية عند الخطاطين ، فصرنا نجد فيه جمالا خاصا نشتريه مزخرفا، ونعلقه على الحائط لكي نستمتع بجماله .

والحق اننا لو انعمنا النظر الى شتى مظاهر نشاطنا — فيما يقول سلامة موسى — لوجدنا ان كل عمل نتأنق في ادائه سرعان مـا يستحيل هو نفسه الى غاية . ولا شك اننا حين نتأنق في اداء اي عمل ، فاننا عندئذ نرتفع به من مستوى الصنعة المألوفة الى مستوى الفن الجميل . وليس النشاط الجمالي وقفا على الفنان وحده ، بل هـو سمة عامة يتسم بها كل انسان يتفنن في اداء اعماله ويتأنق في تحقيق منتجاته . وبهذا المعنى يمكننا ان نقول ان الجمال غاية في ذاته ، او هو على الاصح غاية الحياة ، وان اي شيء جميل يصح انيكون غاية ، مهما كانت « درجة » هذا الشيء في الاصل . وتبعا لذلك فان الامل في الرقي انمـا ينحصر في احالة الصنعة البسيطة الى فن جميل . ولا غرو ، فان الامة لا ترقى الا بوفرة غاياتها : لان ذلك يعني انها تناولت اعمالها بروح فنية اشاعت فيها الجمال ، حتى صارت الوسائل غايات .

وعلى الرغم من ان سلامة موسى لا يجاري فلاسفة الجمال الذين دعوا الى تقديس الطبيعة وعبادة الجمال ، الا اننا نراه يشيد بالحضارة الاغريقية التي لم يكن لاصحابها غاية يسعون اليها سوى « الجمال » . والمفكر العربي يساير بعض فلاسفة الاغريق فيربط الخير بالجمال ، ويقرر ان الجمال — كالحب — اساس لجملة فضائل . وآية ذلك ان الجمال « يدعونا الى النظافة ، والى الرياضة ، والى الاعتدال في تناول الطعام ، والى مراعاة الصحة ، وتنشئة الذوق ، والرغبة في ارضاء الناس ، والعمل لسرورهم . وهو بذلك يصح ان يكون اساسا لحضارة راقية في زماننا هذا كما كان عند الاغريق » . وهذه العبارة الاخيرة انما تدلنا بوضوح على ان سلامة موسى كان يعطي الصدارة للقيمة الجمالية على مـا عداها من القيم ، بدليل انه يريد ان يقيم الحضارة كلها على « الجمال » وحده . ولا بد من ان يكون

سلامة موسى قد اطلع على كتاب سانتايانا في فلسفة الجمال ، فاننا نجـده يردد في كتابه المسمى باسم « في الحياة والادب » كثيرا من الآراء التي وردت في كتاب سانتايانا الشهير « الاحساس بالجمال » (١٨٩٦) . ولئن كان سلامة موسى لم يحاول ان يقدم لنا مبادىء محددة لتلك « الاخلاق الجمالية » التي كان يدعو اليها ، الا اننا نجد لديه اتجاها واضحا نحو ارجاع معظم القيم الاخلاقية الى « القيمة الجمالية » . وهو يربط الجمال بالحب ، فيقرر في موضع آخر ان الاحساس بالجمال يسري في النفس بمقدار استعدادها للحب . «ولذلك فان رجل الفن العظيم الذي ينشد الجمال في قصيدة او تمثال او مقال او قصة هو ايضا رجل الحب العظيم . ولهذا السبب تجد للحب تلك المكانة العليا في الادب . ومحالٌ ان تجد رجلا ينغل صدرَه الحقدُ والانانية ، يمكن ان يكون اديبا ساميا » . وحين يتحدث سلامة موسى عن ادباء الغرب ، فانه لا يتردد في ان يضع على رأسهم جميعا الروائي الروسي دستويفسكي ، لانه في رأيه « رجل الحب والجمال » . ولا غرو ، فقد كان دستويفسكي يرى الجمال في كل شيء ، ويحب كل شيء ، وينصح الناس بان يحبوا العالم كله ، ويقبّلوا الـتراب الذي تدوسه اقدامهم ! « ولذلك فان القارىء يقرأ قصصه ، وكأنه يقرأ صلاة سامية ، يخشع فيها له خشوع المحب لحبيبته ، الذي يجثو امامها ، ويطرب للدموع تتساقط من عينيه ، والقبلات الحارة تنطبع على قدمي حبيبته » . ولكن سلامة موسى لا يسلم مع الكثير من الفلاسفة الطبيعيين بان الجمال شيء موضوعي ، بل هو يقرر انه — على العكس من ذلك — ظاهرة ذاتية . وآية ذلك ان الانسان لا يستجمل العالم وكائناته ، الا بمقدار ما في نفسه من جمال . ولعل هذا هو السبب فيما نلاحظه عادة من ان اجملنا نفسا هو اكثرنا استمتاعا ، واقوانا حبا ، وابعدنا عن الكراهية . وعلى الرغم من ان الاحساس بالجمال والاحساس بالحب — في رأي سلامة موسى — طبيعتان ، فان من شأن التربية مع ذلك ان تعمل على زيادتهما ، كالرقص يعلمنا الرشاقة في المشي ، او كالخطابة تعلمنا اجـادة الالقاء . وهكذا يربط سلامة موسى الاخلاق بالجمال ، فيقول « ان علينا ان نربي انفسنا على التفتيش عن الجمال ، ونقمعها عن الحقد والكراهية » .

ولسنا نجد عند سلامة موسى نظرية كاملة في تفسير الفن ، ولكننا نجده يميل في كثير من الاحيان الى ارجاع النشاط الفني بصفة عامة الى ظاهرة « اللعب » او « اللهو » ، كما فعل الشاعر والفيلسوف الالماني شيلر من قبل . وليس معنى هـذا ان سلامة موسى ينكر على الفن كل جدية ، او انه يعدّه مجرد مظهر من مظاهر الترف الكمالي ، وانما هو يربط الفن باللعب لانه يرى فيه نشاطا انطلاقيا حرا يعبر عن اتزان طاقات الانسان وانسجام قواه . وسلامة موسى يدعونا الى ممارسة الفنون الجميلة ، كالرقص والموسيقى وسائر انواع الرياضة ، لانه يرى اننا حين نمارس هذه الفنون فانما نقوم بممارسة ارقى الالعاب ، وبالتالي

فاننا نحس من ورائها بطرب الحياة ، وحرية الحركة ، وحرارة اللعب . ويمضي كاتبنا الى حد ابعد من ذلك ، فيقرر انه لا بد لاخلاق الامة باسرها من ان تقوم على صفات ثلاث، الا وهي : الرشاقة والحرية والنظام . وهذا الثالوث الجمالي الذي ينادي به سلامة موسى انما يدلنا على مدى ارتباط الفن عنده باللعب ، او بضرب خاص من اللعب – الا وهو الرياضة البدنية .

بيد ان كاتبنا يرفض التسليم بنظرية « الفن للفن » ، لانه يلاحظ ان النشاط الفني جزء لا يتجزأ من ذلك النشاط الفعال الذي يقوم به الانسان من اجل تغيير الواقع . ولو لم يكن في احوالنا الاجتماعية نقص واضح يستثير الذهن الى تخيل الكمال ، كما تستثير الذهن الجائع صورة الطعام ، لما كان للادب والفنون الجميلة اي معنى، لانها عندئذ ستكون مقصورة على نسخ الواقع ، والاصل الموجود الطبيعي خير من النسخ المنقول . ويضرب لنا سلامة موسى مثلا بالادب الروسي ، فيقول ان النظام الاجتماعي المختل في روسيا القديمة هو الذي تسبب في ظهور القصة الروسية الرائعة التي لم يستطع انكليزي ان يؤلف مثلها ، نظرا لان الاديب الانكليزي لم يكن قط جائعا مثل الاديب الروسي ، فلم يكن يجد في نظامه الاجتماعي ما يحرك خياله، في حين ان اختلال الاوضاع الاجتماعية في روسيا كان سببا في اشعال خيال ابنائها من الادباء . وتبعا لذلك فان من شأن الفنان ان يعلو على الواقع ، لكي يكمل بخياله ما في الطبيعة من نقص . وهنا يتناسى سلامة موسى ما سبق له قوله عن جمال الطبيعة ، لكي يقول : « ان الواقع هو على الدوام او في اغلب الاحيان ناقص . فالمرأة في الواقع ليست من الجمال بالقدر الذي نتخيله عنها . ولذلك فان المثال يتخيلها كاملة في تمثال من المرمر . ولو كانت المرأة كاملة في الاصل والواقع ، لما احتاج المثال ان يمثلها في المرمر ، وانما هو يريد ان يتجاوز الواقع ، ويكمل بخياله نقص الطبيعة » .

بيد ان سلامة موسى حريص على ربط الفن بالحياة : فان الفن في رأيه « نشاط انساني » يرتبط ارتباطا وثيقا بخبرات البشر العادية . وهو يهتم بصفة خاصة بالحديث عن صلة الادب بالحياة ، فيقول : « ان سبيلنا في الادب ان ندرس الحياة من جميع وجوهها، لان الادب هو وصف الحياة ونقدها والتوسعة فيها ، باظهار القارىء على ما يجهله من معانيها ، وارشاده الى الطريقة المثلى للمعيشة . فليست الغاية من الادب ان تكتب وتجيد الكتابة الادبية ، بل ان تعيش المعيشة الادبية . ولذلك فالقاعدة الوحيدة للادب هي ان يطابق الحياة المثلى ويصورها » . وسلامة موسى يحمل بشدة على الادب الذي كان سائدا في مصر قبل ثورة ١٩١٩ ، لانه لم يكن في رأيه سوى « ادب منحط لا يمس حياتنا في

كثير او قليل ». وقد كان جمود شعراء العرب وكتّابهم راجعا الى انهم جروا على قواعد السلف المأثورة ، فهجروا بذلك الحياة ، ولم يعد لادبهم اي ارتباط بواقع الناس ، في حين ان « الادب لا يخرج عن ان يكون نقدا للحياة ، فاذا هجر الاديب الحياة ، وجرى على قواعد السلف ، اصبح ادبه كالعدم » . ويأخذ كاتبنا على الكثير من ادبائنا انهم ما زالوا مشغولين بالمماحكات اللفظية ، وشتى الاهتمامات اللغوية ، في حين ان الموضوع الاوحد للادب انما هو حقائق الحياة . فليس احسن الادباء هو ذلك الذي يتمتع باكبر ثروة لفظية او باعظم قسط من وفرة البيان ، بل هو ذلك الذي يختلط بالناس ويدرس مسائلهم الاجتماعية والاقتصادية ، ويعرف كيف يعيشون وكيف يموتون ، وكيف يحبون ويكرهون ، الخ . ولهذا يؤكد سلامة موسى مرة اخرى « ان موضوع الادب هو الحياة التي اذا وقفنا على شيء من اسرارها ، تفتحت لنا ابواب المعاني ، وانقادت لنا اللغة في التعبير عنها » . وهكذا الحال بالنسبة الى باقي الفنون : فانها جميعا وسائل لنقد الحياة ، او هي على الاصح وسائط نرفع بها من مستوى الحياة ، لكي نسمو بها الى امثل ما نفهمه من صورها .

واذا كان لنا ان نحكم — في ايجاز — على فلسفة سلامة موسى في الفن ، فربما كان في وسعنا ان نقول انها فلسفة تبدأ طبيعية تطورية ، لكن تصبح في خاتمة المطاف مثالية روحية . ولا شك ان الناقد المتسرع قد لا يجد صعوبة كبرى في الكشف عما في تلك الفلسفة من متناقضات ، ولكنه لن يكون منصفا لروح تلك الفلسفة لو انه اقتصر على ابراز ما فيها من عناصر هجينة غير متآلفة فيما بينها . والحق ان نظرة سلامة موسى الى «الخبرة الجمالية» قد اخذت الكثير عن فلاسفة اليونان ، ولكنها قد حاولت ايضا ان تفيد من تأملات الفلاسفة المحدثين والمعاصرين في تفسير معنى الفن وبيان صلته بالواقع . وعلى كل حال ، فقد قدم لنا سلامة موسى نظرية طريفة في الفن ، جمع عناصرها من مصادر غربية متعددة ، ولكنه صبغها بصبغته الانسانية الشرقية ، فجاءت مزيجا من مادية الغرب و روحانية الشرق .

توفيق الحكيم

وربما كان باستطاعتنا ان نقرب من سلامة موسى مفكرا آخر جمع بين الاعجاب بالغرب والاخلاص للشرق، الا وهو توفيق الحكيم . ولم يكن من قبيل الصدفة ان يوجه الحكيم جانبا كبيرا من عنايته الى دراسة الفن ، والتعمق في فلسفة الجمال ؛ فقد اتيحت له الفرصة ، اثناء دراسته بباريس ، للوقوف على شتى انواع الفنون والتعرف الى مختلف الاتجاهات الفنية . وهو نفسه يقول بصراحة في احدى رسائله : « يكفيني ان اقول لك

انه لا يوجد مكان في العالم ترى فيه الفنون مجتمعة سوى باريس . باريس هي « فترينة » العالم . نعم ، هي الواجهة البلورية التي تعرض خلفها عبقرية الدنيا » . والمتأمل في رسائل الحكيم التي نشرها تحت عنوان « زهرة العمر » يجد في تضاعيف احاديثه ما يكشف عن روح فنية مرهفة ، واحساس جمالي حـاد ، بحيث ان فلسفته الجمالية لتبدو ثمرة طبيعية لهذا الاهتمام المبكر بالنفاذ الى باطن الخبرة الفنية والامتداد الى اعمـاق نفس الفنان . والظاهر ان اديبنا قد نشأ منذ نعومة اظفاره على حـب الانسجام والولع بالأشكال، فاننا نجده يحدثنا عن اهتمامـه في شبابه بالكشف عمـا في الاعمال الفنية من اتساق في الخطوط وتناسب في التكوين ، كما نراه يشير الى مـا في الموسيقى الاوربية والقصة التمثيلية من هندسة معمارية وبناء فني ذهني . ولئن كان الحكيم يعلل هذا الاهتمام بما كان يتمتع به من « عقلية رياضية »، الا انه من المؤكد ان السر في انشغاله بالبحث عن روائع الفن انما هو تفتح حواسه للجمال في كل مـكان ، ورغبته العارمة في « التهام شتى المدركات الحسية » انى وقعت عليها عيناه .

بيد ان الحكيم لم يستطع يوما ان يفصل حدة الحواس عن يقظة الروح ، او رهافة الحس عن اصالة الوجدان ، فانه كان يعلم تمام العلم ان الفنان النابض بالحيـاة لا بد من ان يكون « متيقظ الحاسة الى حد الوحشية ، متيقظ الروح الى حـد الصوفية » . ويضرب لنا الحكيم مثلا بفن التصوير ، فيقول ان الفنان المصور في حـاجة الى ان تكون حواسه المادية – وعلى الاخص حاسة البصر – متيقظة لالوان الطبيعة الى حد النهم الوحشي . ولكن الفنان – كما قال مايكلنجيلو – لا يرسم بيديه ، بل برأسه ، فلا يكفي ان تكون لديه عين نهمة تبصر وكأنها تغترف وتلتهم ، وانما لا بد ايضا من ان تكون لديه روح متيقظة تستشف البـاطن من وراء الظاهر ، وتعرف ان التصوير « شيء ذهني » لا مجرد مهارة يدوية . ومعنى هذا ، بعبارة اخرى ، ان الفنان في حـاجة الى الحواس النهمة العارمة المتوحشة ، كما هو في حـاجة ايضا الى الروح الصافية الواعية المتيقظة . وبهذا المعنى تكون « اليقظة الحسية والروحية » هي الشرط الاول لقيام الروح الفنية ، وهي في الوقت نفسه الظاهرة العامة التي تتسم بها كل اعمال الحكيم الروائية .

وعلى حين ان الكثير من فلاسفة الفن قد اغفلوا اهمية « الاسلوب » ، نجد الحكيم يؤكد ان الفن اولا وبالذات اسلوب يصطنعه الفنان ، او المقلد الاصغر ، لمحاكاة الله ، او المبدع الاكبر . واذا سلمنا بان الفن اسلوب ، فليس من حقنا ان نسأل عن غايته . وهنا يتلاقى الحكيم مع العقاد ، فنراه يقول : « ليس لنا ان نسأل عن غاية الحياة ، ولا عن غاية الفن ، ولا عن غاية العلم . ان الغاية لا تهم . انما المعنى كله في الوسيلة . الحيـاة هي الطريق . العلم

هو الطريقة . الفن هو الاسلوب . اما الغاية فـلا غاية » . وواضح من هذه العبارة ان الحكيم يرفض مبدأ « الفن الموجّه » او « الفن الهادف » ، ولكنه لا يرفض هـذا المبدأ لانه يريد ان يعزل الفن عن الحياة ، بل لانه يريد ان يجعل من الفن صورة مركزة من صور الحياة . والحياة – في رأي الحكيم – طاقة هائلة لا تعرف نهاية ، ولا تقبع داخـل حدود ، فهي اشبه ما تكون بقوة لا متناهية ليس لها اول ولا آخر . والفن ، كالحياة ، شيء كائن دائما لاعلاقة له بالزمن ، ومن ثم فانه لا يعرف ، ولا ينحصر في نطـاق بعض الحدود . « لقد انقضت الغاية من تشييد الاهرام، وفنيت الغاية من بناء البارثنون . دفن الموتى او عبادة الالهة الغابرين غاية قد ماتت ، وبقي اسلوب الفن وحده خالدا في الاهرام و البارثنون » (من كتاب « تحت شمس الفكر » ، المنشور سنة ١٩٤١) .

وكان المرحوم الاستاذ احمد امين قد كتب مقالا يدعو فيه الى توثيق الصلة بـين الفن والمجتمع ، ويضرب فيه مثلا بالادب الامريكي وكيف ان الذين اصبحوا يحملون لواءه اليوم هم « رجال مارسوا الحياة العملية في شتى شؤونها ، ثم لم يكتبوا في خيال واوهـام واحلام ، انما يكتبون اكثر ما يكتبون في مشكلاتهم الحالية ومسائلهم اليومية وحالتهم الاجتماعية . واكثر هؤلاء لا يستوحون اساطير اليونان والرومان، وانما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو اليه » . فكتب توفيق الحكيم ردا على هذا المقال ، تحت عنوان « في الادب والفن » ، قال فيه ان الانسان الاعلى هو الذي يصون « الجمال الفني » عن الاستغلال الأرضي في اي صورة من صوره ، محتفظا به لمتعته الذهنية وثقافته الروحية . « وان اليوم الذي نرى فيه « الادب » قد استخدم للدعايات الاجتماعية ، و « التصوير » استغل في معارض الاعلان عن السلع التجارية، و «الشعر» جعل اداة لاثارة الجماهير في الانتخابات السياسية ، لهو اليوم الذي نوقن فيه بان الانسان قد كرّ فانقلب طفـلا يضع في فمه تحف الذهن وطرف الفكر ، لانه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المـادي المباشر » . ومثار الخلاف الذي نشأ في ذلك الحين بين احمد امين و توفيق الحكيم ان الاول منهما كان يعتقد بان الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع هـو الفن الارقى ، بينما كان الثاني منهما يميل الى القول بان الفن الخالص لوجه الجمال الفني هـو ارقى والابقى . ولئن كنا نجد الحكيم يعترف صراحة في رده على احمد امين بانه « اذا كان في الامكان وجـود فن نخدم المجتمع دون ان يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا ، فاني ارحب به واسلم على الفـور بانه الارقى » ، الا اننـا نجده يصر على القول بان « الفردية » اساس كل فن ، وان الفنان اذا لم يقل « انا » فهو ليس بفنان، كما ان العالم الذي يقول « انا » ليس بعالم . واما عن دعوى الاصلاح التي يريد البعض ان يلزم بها الفنانين ، فان الحكيم يرد عليها بالسلب

قائلا : « كلا . لا ينبغي ان نملي على الفن اتجاها بعينه . ولا يجوز لنـا ان نوصيه بارتداء لباس الحكمة الرزينة او رداء الاصلاح الوقور ، الا ان يشاء هـو ويرضى » . والحكيم يستشهد بعبارة اندريه جيد التي يقول فيها « ان الفن لا ينبغي له ان يثبت شيئا ولا ان ينفي شيئا » ، ثم يعقب عليهـا بقوله « ان الفن العالي ليس اداة للجدل . انما هـو شيء كالسحر ينفذ الى النفوس فيُحدث فيها اشياء . ان الفنان ليس مصلحا ، ولكنه هو صانع المصلح » (من مقال لتوفيق الحكيم بعنوان « الفن والاصلاح » ، نشر سنة ١٩٤٤) .

وكما اكد العقاد من قبل دور الحرية في نطاق الفن، نرى الحكيم ينادي بان الفن هو الحرية: حرية الفكر والشعور . فليس للفن من منبع سوى فكر الفنان وقلبه ، وهذان وحدهما هما الهاديان له . « ان الوعي الفردي هو روح الفن . فاذا اردنا ابادة الفن واستئصاله من الارض ، فلنقتل فيه ذلك الوعي الفردي » . وحجة الحكيم في ذلـك ان ما يجعل من الانسان انسانا ، انما هو الفردية او الحرية ، لا الوعي الاجتماعي او التفكير بعقلية الجماعة. والفارق بين الفنان والعالم ان الفنان يكشف عن الطبيعة من خلال نفسه ، في حين ان العالم يكشف عن الطبيعة من خـلال المجهر . فالفن يقول « انا » ، اي «نفسي» ؛ والعلم يقول « هو » ، اي « الشيء » ؛ وكلاهما يكمل الآخـر في بناء المعارف الانسانية . « اما ان يخدم الفنان والعالم امته وقومه ، فهذا واقع بالبداهة والضرورة ، لان آثار الفن والعلم لا تبقى ، ولا يمكن ان تبقى ، الا اذا رأى الناس في بقائها منفعة . فـلا ينبغي ان نقول للفنان والعالم : « اصنعا شيئا نافعا للناس » ، بل يجب ان نقول لهما فقط : « اصنعا فنا وعلما » ... الخ » .

بيد ان توفيق الحكيم – ذلك المفكر الروحاني المؤمن – لا يرجع اصل الفن الى وعي الفنان الفردي فحسب ، بل هو يرجعه ايضا الى اسلوب الخالق المبدع . وهـو يأخذ على نقاد القرن التاسع عشر انهم انخدعوا بانتصارات العلم ، فارادوا للادب والفن ان يهرعا الى العلم لكي يقرّا له بالغلبة والسلطان ، في حين ان المنبع الحقيقي للفن انما هو اسلوب الله في صنع الكون . والواقع ان كل مـا رآه الانسان في الطبيعة من تناسق وتناسب، وارتباط للسبب بالنتيجة ، واتصال وثيق بين الشيء والشيء ، انمـا هو في الحقيقة مجرد ادراك لاسلوب الخالق . وقد فتح الانسان عينيه على ظواهر الطبيعة ، فادرك ان اسلوب المبدع في صنع الخليقة هو وحده المنبع الازلي لكل مـا شاهده في الوجود من منطق ، ولكل ما وقع عليه بصره في العالم من اتساق . ولم يلبث الانسان ان فطن الى هذه السمات التي ادركها في عمل الخالق انما هي الاسلوب السليم لكل عمل فني عظيم . وهكذا كان رجل الفن الاول – في رأي توفيق الحكيم – انما هو اول انسان عرف «المنطق» صفة فنية،

بعد ان كان « المنطق » سليقة سامية تسبح في انحاء نفسه ، دون ان يعرف ما هي . وكلمة « المنطق » هنا انما تعني الاحساس بالنتيجة والسبب ، والشعور بالتناسق والتناسب ، والحرص على تحقيق التماسك بين الاجزاء في « كل » واحد متسق . ومن هنا فان اساس التناسق في جميع الفنون — بما فيها الموسيقى والعمارة — انما هو كأساس التناسق في الحياة والكون : « ائتلاف بين الاجزاء لا كل الائتلاف ، واختلاف بينها لا كل الاختلاف » . وقد اوجد الخالق في الطبيعة تشابها ، ولكنه لم يجعله تشابها مطلقا ، كما اوجد فيها اختلافا ، ولكنه لم يجعله اختلافا شاملا ؛ ولم ينشأ تناسق الكون الا من «تنوعه في وحدته » او «وحدته في تنوعه» . وجاء الفنان فرأى ان سر التماسك في كل بناء ، انما هو مبدأ «الاخذ والعطاء » ، لان هذا المبدأ يقتضي بالضرورة تمايز الاجزاء ، كما تمايز في الطبيعة سائر الاشخاص والاشياء ، والا لما نشأ بينها « الاخذ والعطاء » . ومن هنا فقد اصبح اسلوب الله في صنع الكون هو قوام التناسق عند الفنان : « التشابه لا كل التشابه ، والاختلاف لا كل الاختلاف » .

ولكن هل يكون معنى هذا ان الحكيم قد اراد للفنان ان يقتصر على محاكاة الطبيعة ؟ او بعبارة اخرى : هل يكون فيلسوفنا مجرد داعية من دعاة « التقليد » او « التمثيل » او « تصوير الواقع » ؟ هنا يهيب توفيق الحكيم بعبارة مشهورة للاديب الانكليزي هكصلي فيقول معه : « ان الفن ليس هو الحقيقة ، وليس هو الواقع ، بل شيء آخر : انه الحقيقة مقطرة ومصفاة كيمائيا » . ويعقب اديبنا العربي على هذه العبارة فيقول : « هذا صحيح . واذا كان الماء يصفّى ويقطّر للناس في معمل كيمائي ، فان الحقيقة تصفّى وتقطّر للناس في معمل المؤلف الروائي . وهذا المعمل هو « الفن » . نعم ، ان الفن ليس الطبيعة ، ولا الحقيقة ، انما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال « امبيق » الفنان » (من كتاب « زهرة العمر » ، المنشور سنة ١٩٤٣) . ويطبق الحكيم هذه النظرية على الفن الروائي ، فنراه يثور على الطريقة الحديثة في « المونولوغ الداخلي » ، ونجده يقرر انه ليس من حق الروائي ان يترك بطله يتكلم بكل ما يرد على خاطره ، ويُخرج لنا كل ما يخالج نفسه ، لانه عندئذ سوف يضع بين ايدينا كل فكرة فاضلة او سافلة ، خيرة او شريرة ، تافهة او قيمة ، ينطق بها بطله . وانما لا بد للروائي من ان يتخير اشياء ، وينبذ اشياء ، من بين ما يدور في نفوس الشخصيات التي يصف لنا نفسياتها . والحكيم حين يرفض هذا النوع من الروايات فانه يكشف لنا بذلك عن ميله الى البناء السليم في كل خلق ، وحرصه على توفير الصحة لهيكل عمله الفني . وهو يعلل هذا الرفض بقوله ان القصة ليست سجلا او « ملفّا » لنفسية فلان من الناس ، بل هي بناء فني يستلزم ضربا من الاختيار او الانتقاء ، والا لكان مثلها كمثل اجهزة الارصاد الجوية التي تسجل ما يحدث في كل دقيقة وثانية . وهذا

هو السبب في ان الحكيم يلحق امثال هذه القصص بالعلم ، لا بالفن .

ولو اننا عدنا الى الفنون الاغريقية (والحكيم يتفق مع سلامة موسى في اعجابه بالجمال الاغريقي الى حد العبادة) لوجدنا ان العقلية الفنية عند اليونان لم تقتصر يوما على « التقليد » او « المحاكاة » . وحسبنا ان نسترجع صور تماثيل اغريقية مثل تمثال بالاس او تمثال ابولون او تمثال فينوس (في اوضاعها المختلفة) ، لكي نتحقق من ان فن الاغريق هو تجميل الطبيعة الى حد اشعارها بنقصها : « لكأنهم يريدون ان يقولوا للطبيعة : انظري، كان ينبغي ان تصنعي هكذا ! » واذاً فان الفن اليوناني —في رأي الحكيم— لم يكن مجرد نقل عن الطبيعة ، او مجرد تمثيل للواقع ، وانما كان تعبيرا عن قدرة الفنان الاغريقي على البناء، وتأكيدا لرغبة الانسان اليوناني في فرض نفسه على الطبيعة .

وليس في استطاعتنا ان نتعقب بالتفصيل آراء الحكيم العميقة في الفن المصري القديم ، والفن العربي او الاسلامي ، ومقارناته الطريفة لاسلوب الفنان المصري واسلوب الفنان العربي، وانما حسبنا ان نقول ان كلا منهما —في نظره— قد حاول ان ينافس الطبيعة في مضمار الخلق ، وان يسم بطابعه الجمالي الخاص كل مبدعاته الفنية . فالفن المصري القديم ، مثلا ، لم يكن يهتم بالطبيعة من حيث هي شكل ظاهر ، وانما كان ينشد الفكرة من وراء المادة ، وكان يبحث عن « التناسق الداخلي » فيما وراء الاشكال الظاهرة . واما الفن العربي فقد كان فنا زخرفيا يقوم على التقطيع الهندسي البديع ، والتزيين التجريدي الرائع ، فكان بمثابة ترف دنيوي لاشباع لذات الحس وتجميل الحقيقة الخارجية . وهكذا كان الفن المصري القديم فنا الهيا دينيا ، كما جاء الفن العربي القديم فنا انسانيا دنيويا : اذ بقي « الجمال » في عيني الفنان العربي القديم طابع « الجمال الحسي الخارجي » . ومهما يكن من شيء ، فقد كان كل من الفن المصري القديم والفن العربي القديم شاهدا على استحالة اكتفاء الفن بتمثيل الواقع او محاكاة الطبيعة .

وليس للفن — في نظر اديبنا الروائي — قواعد يلتزمها، او قوانين يأخذ نفسه بها، بل ان الاسلوب الحقيقي الاصيل — كما قيل بحق — انما هو ذلك الذي يهزأ بكل قاعدة من قواعد الاسلوب . والفن الصادق الجدير بهذا الاسم انما هو ذلك الذي يبدو لنا بمثابة طريقة جديدة في النظر الى الاشياء . ويضرب لنا توفيق الحكيم مثلا بفن الشعر ، فيقول ان مأرب الشاعر « هو الارتفاع بالناس الى سحب لا تُبلغ ، والرحيل بهم الى عوالم لا تُنظر . هو ان يريهم من خلال كلماته البسيطة ووسائله البادية اشياء لم تكن بادية ولا طافية في محيط ضمائرهم الواعية . انه ذلك السحر الذي يوسع ذاتية الناس فيرون ابعد مما ترى عيونهم ، ويسمعون اكثر مما تسمع آذانهم ، ويعون اعمق مما تعي عقولهم . ما من فن

عظيم بغير شعر ، اي بغير تلك المـادة السحرية التي تجعل الناس يدركون بالاثر الفني ما لا يدركون بحواسهم وملكاتهم » . والفن ، بهذا المعنى ، اسلوب جديد في النظر الى الاشياء، بل ادراك لحقائق تمتد فيما وراء ظاهر تلك الاشياء . واما « الخبرة الجمالية » التي يعانيها المتذوق حين يشهد اثرا فنيا حقا ، فهي « خبرة كشفية » تجـدد كل وجوده تجديدا جذريا ، وتفتح امامه آفاقا جديدة لرؤية ما لم تسبق له رؤيته . ولئن كنا في العـادة لا نرى في « الاعمال الفنية » سوى « مبدعات بشرية » تقوم على حسن الصياغة او روعة الاسلوب، الا اننا لو انعمنا النظر لتحققنا من ان «الاسلوب» قد يكون في بعض الاحيان حجة الكاتب الذي لا يجد مـا يقول . « ان الذي عنده ما يقول للناس ، يُخرج بكل بساطة ما لديه من كنوز ... ومـا اروع الحقيقة لو تفجرت وحدها من اعماق القلب الصادق في كلمات بسيطة » . وهكذا ينتهي توفيق الحكيم الى ربط الفن بالحقيقة ، فيقرر ان المرء حين يفتح عينيه على اعمال فنية حقيقية، فانه لا يبصر بعض « المدركات الحسية » فحسب ، وانما هو يرى « الحقيقة » نفسها على صورة « علاقات جمالية » جديدة . وليس « التعبير الفني » سوى تلك القدرة الخاصة التي يتمتع بها الفنان الاصيل حينما يجعلنا ندرك الحقيقة ، وكأننا نشهدها للمرة الاولى .

وربما كان من بعض مزايا فلسفة توفيق الحكيم في الفن انها لم تحدثنا عن « الخبرة الفنية» حديث الناقد الذي يحكم على الاعمال الفنية من الخارج ، بـل حديث الفنان الذي يعاني تلك التجارب من الداخل . وقد فطن اديبنا الى ان الفن (كما قال بيرغسون) انما هـو الدليل القاطع على امكان توسيع ملكات الادراك الحسي عندنا ، بحيث ترى ما هي في العادة عاجزة عن رؤيته . وليس اعجـاب الحكيم بالنشاط الفني سوى مجرد مظهر من مظاهر حبه للحياة ، ورغبته في الكشف عن المزيد من اسرارها . ولعل هذا هو السبب في اننا نراه يضع الفن على قدم المساواة مع كل من الدين والعـلم ، على اعتبار انها جميعا خيوط ثلاثة كُتب على بشريتنا القاصرة العمياء ان تتمسك بها لتهتدي الى نور الحقيقة . ولكن الحكيم حين ربط الفن بالوعي الفردي ، وحين سلم بالعبارة المأثورة التي تقول : ان الفن « انا » ، والعلم « نحن » ، فانه قد وقع في نفس الخطأ الذي وقع فيه العقاد من قبل ، لان من شأن التسليم بهذا الرأي انكار تاريـخ الفن، وتجاهل الصبغة الاجتماعية للنشاط الفني ، في حين ان ظهور الفنان — كما قلنا من قبل — متوقف على قيـام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه . وقد جاءت تطورات المجتمع العربي نفسه شاهدة على قصور هذه النظرة الفردية الى الفن ، فكان على الباحثين المتأخرين في علم الجمال عندنا ان يصححوا تلك الفكرة الخاطئة عن الفنان باعتباره ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذي نعيش فيه .