شهرية الفن

POETE PEINTRE ET PEINTRE POETE

HILDE ZALOSCER

شـــاعر رسام ورســـام شاعر*

من الفنانين من يسلكون فى التعبير عما يريدون أكثر من طريقة واحدة . وتلك الظاهرة ، ظاهرة الموهبة المزدوجة ، ليست من الأمور النادرة . فان كثيراً من تراجم رجال الفن لتشهد على ما كان يساورهم من حيرة فى أى السبل يسلكون ، وعلى ما كان يأخذهم من تردد فى التعرف إلى حقيقة ميولهم . و إذا كان من النادر أن نجد فناناً موسيقيا يعبر بوسائل التصوير ، إلى جانب الموسيقى ، أو يعبر بالشعر — مع استثناء الموسيقار فاجنر — فاننا نرى الحدود بين فن التصوير والشعر ، مطموسة غير جلية ، ونلاحظ أنه كثيراً ما يكون الشاعر رساماً أو الرسام شاعراً . وعلى الرغم من أن وسائل التعبير فى كل من هذين الفنين تبدو متباينة كل التباين ، فان تغير كل منهما بفعل الآخر أمر جد ملحوظ .

ونحن إذا أنعمنا النظر فى الآثار التى ينشئها الفنان الثنائى الموهبة ، اتضح لنا أن الأمر ليس مجرد توافر فى المقدرة والاستعداد، وتبين لنا على الأخص أن المسألة ليست ضرباً من ضروب التبادل والتكافؤ ، بمعنى أن الرسام من جهة ينظم الشعر ، كما أن الشاعر من جهته قد يمارس التصوير — إن هاتين الظاهرتين لتختلفان اختلافاً جوهريا واضحاً ، كذلك الأسباب والعوامل التى تدفع الرسام إلى الشعر أو الشاعر إلى التصوير ، تتفاوت فيما بينها تفاوتاً كليا صريحاً .

وهكذا تكون مسألة الازدواج فى العبقرية ذات اعتبارين : الاعتبار

---

* كتب هذا المقال خاصة لمجلة « الكاتب المصرى » .

الأول يتصل بالظاهرة فى غرضها العام ، والاعتبار الآخر يتعلق بالاتجاهات الخاصة التى تظهر فى كلتا الحالتين ، وإن أول ما يسترعى انتباهنا هو أن عدد الفنانين من ذوى الموهبة المزدوجة لم يكن واحدا فى كل الأوقات ، فتارة نجد عصوراً خالية منهم تماماً ، فلا يكون الشاعر فيها إلا شاعراً ، ولا يكون الرسام إلا رساماً ، تعقبها عصور تختلط فيها الفوارق بين هذين الفنين ، فيكاد كل شاعر أن يكون فى الوقت نفسه رساماً أو كل رسام أن يكون شاعراً . هذا من جهة ، ومن وجهة أخرى تبدو لنا بعض الأزمنة أكثر وفرة فى الشعراء الرسامين من غيرها إذ تكون شخصية الرسام الشاعر هى البارزة . ونستطيع أن نقول بصفة عامة إن ظاهرة الموهبة المزدوجة تكون فى حالة الرسام الشاعر أكثر منها فى أية حالة أخرى .

وهنا يجمل بنا أن نقول إننا لانكاد نتناول مسألة الفنان المزدوج العبقرية، حتى تلتوى بنا الطريق شيئاً وتتجه بنا نحو مسألة غير الأولى ولكنها متصلة بها، تثير فينا ملاحظات جديدة نكشف عن نواح أخرى لابد من إيضاحها وتفسيرها . وقد يجمل ذلك بعضهم على الاعتقاد بأن الفنون المختلفة تفصل بينها حدود صريحة ، وأن كل فن بما له من وسائل خاصة فى التعبير يصل إلى نوع من الأسلوب لا نجده فى فن آخر ، وأن هذا الأسلوب يعتبر إلى حد كبير نتيجة وسائل التعبير ذاتها . ويخيل إلينا تبعاً لذلك أننا على حق إذا اعتقدنا أن هذه الوسائل ليست قابلة للتبديل ، ولكنها فى الواقع ليست كما نعتقد .

إن نظرة فاحصة سريعة تطلعنا على أن الفوارق بين الفنون كان يحرص فى بعض العصور على إبقائها أشد الحرص ، وهم يمارسون كل فن على أنه مستقل قائم بذاته له قوانينه الخاصة . فالنحت يسعى إلى إبراز الحجم ، والمعمار يعنى بتجسيم فكرة هندسية ومنظمة فراغية ، والتصوير ينقل على سطح ذى بعدين عالماً ذا أبعاد ثلاثة ، وذلك تبعاًلقواعد التصوير . ويتجلى هذا الاحترام للفوارق والحدود فى عصر النهضة الايطالية وفى القرن السابع عشر الفرنسى إلى درجة ما فلا تختلط الفنون ، بل يزاول كل منها داخل نطاقه ، فى حين أن الفن « الغوطى » والفن الشاذ Le Baroque تسودهما روح مخالفة كل المخالفة . ففن المعمار فى

هذه الحقبة من الزمن كان يؤلف بين مختلف الفنون الشقيقة كالنحت والتصوير ، ويسخرهما ليستحدث من تضامنهما نوعاً من الأثر الفنى الجامع الشامل . كانت الفنون بجملتها تساهم خاضعة لقوانين واحدة ، وكل فن لايحيا ولا تقوم له قائمة إلا داخل الكيان الفنى العام وبامتزاجه بالفنون جميعها . فينجم عن ذلك تهاون فى الأساليب الخاصة . فالمعمار يصاغ ويصب كالنحت ، والنحت بالاضاءة المهذبة و بمزج المواد المختلفة يتخذ خصائص التصوير . وكما أن الجوقة الموسيقية على الرغم من تباين آلاتها ، تحركها فكرة واحدة فتنشئ الأثر الموسيقى المؤتلف ، كذلك فى الفن « الشاذ » ، تعتبر الفنون من تصوير ونحت ومعمار ، آلات متنوعة تنصهر كلها وتتحد فى الأثر الفنى العام .

إن هذا الامتهان ، أو إن شئت فقل للتعبير عن هذه الظاهرة بعبارة ملموسة ، هذا الخلط بين الفنون لا يوجد فى الفنون التشكيلية وحدها فقط ، فالأثر الصحيح الكامل للأسلوب « الشاذ » ، الأثر الذى يجسم روح ذلك العصر ، أليس هو الأوبرا ، تنصهر فيه وتمتزج فنون كالغناء والموسيقى والتمثيل ، كما تنصهر وتمتزج فيه فنون كالرسم والنحت والمعمار ، لتنشأ عنها آية ذلك العصر فى فن البناء . ولست أريد أن أفقد هنا صورة من صور الفن أخذت قيمتها تضعف فى وقتنا هذا ، ولكنى أريد أن أبين ما فى هذا الصورة من مميزات لنوع من الجمال ، والأوبرا كما قلنا تصور لنا بصفة قاطعة هذا المزيج من الوسائل الفنية الذى تميز به ذلك العصر .

وفى القرنين التاسع عشر ، والعشرين ، حيث توجد مادة أغزر فى متناولنا ، نستطيع أن نتبين هذه الاتجاهات نفسها . ففى العصر الرومانتيكى ، ترجع الحدود بين مختلف فروع الفن للمرة الثانية إلى الابهام الشديد ، ونلحظ تغيرات من جهة ومن أخرى . ثم نلقى من جديد هذا التغير وذلك التبادل فى الوسائل الفنية بصورة ملحوظة جداً فى الفن التعبيرى L'expressionnisme .

والتصوير فى الرومانتيكية مثله فى التعبيرية ، يقصد إلى الافصاح عن فكرة ؛ فالوسائل التصويرية التى هى بطبيعتها وجوهرها جعلت لتصف الأشياء وتقربها إلى الحس ، أضحت وهى ذات قيمة مجردة ، فصلت عن

موضوعها الذاتى ، وأخذت ترمى إلى التعبير عن فكرة أو الترجمة عن شعور ، وصيغ اللون على حد التعبير إلى موسيقى (والدادائية Le Dadaïsme من جهتها تطمس الحدود بين الموسيقى والشعر ، وهى تكتسب أهميتها فى نظرنا لهذا السبب نفسه) والقصة الحديثة أيضاً تأخذ عن الموسيقى منهاجها فى التأليف ، فتبدو مثلا قصص فولكنر Faulkner مؤلفة كسلسلة متتابعة من أصوات عدة ؛ ونجد هكسلى Huxley فى قصة : «التناقضات» *Point Counter Point* يسلك فى إنشاء أثره الأدبى طريقة تلحين الأنغام المجتمعة التعددة

ويحمل بنا على ما أظن أن نحلل هذه التجارب ، مستحضرين بحث ليسنج Lessing فى موضوع « لاوكون » أو عند حدود الفنون » ؛ ففى هذا البحث يضع عميد المدرسة الكلاسيكية الألمانية أسس الأسلوب ، ومن بين الفروض التى يذكرها ، يبدو أن أهمها هو الفرض القائل بتحديد الفنون ، وضرورة استقلال كل واحد منها ، فلا اختلاط ولا تداخل بين مختلف الميادين الفنية ، وتبدو جماعة لاوكون Laokon كمثال لفن فاسد يثقل فيه الطابع المسرحى المؤثر على أثر كان يحسن به أن يكتفى بوسائل النحت ، ويظل مخلصاً لما يتوافر فى تلك الوسائل من احتمالات جمالية خاصة (فنحن نرى إذاً أن مبدأ التداخل بين فروع الفن ليس حديث العهد) .

وتؤدى بنا هذه الاعتبارات إلى اعتبارات أخرى تتصل كلها بالمسألة الرئيسية ، أعنى العلاقة بين مختلف الفنون . لقد رأينا أن أجيالا بأسرها تصر على « خاصية » الوسائل الفنية ، وتحرص كل الحرص على إقامة السدود النظرية خشية أن يفيض وأن يطغى فن على فن مجاور له ، كما رأينا أن بعض الفنانين — من وجهة نظرهم الفردية — يتبعون هذه الخطة نفسها . وعلى نقيض ذلك ، ترفع هذه الحواجز وتختفى عند بعض الفنانين وفى بعض العصور ، فتنصهر الفنون المختلفة وتتحد كلها فى صورة من الجمال جديدة . وهنا تبدو ظاهرة أخرى ، نود أن نسميها ظاهرة « الاستبدال » . ونحن نسأل : لأى سبب وبحكم أى قانون دفين تظهر الفنون المختلفة فى التاريخ على التعاقب ، تنبعث منها أشعة وضاءة ، ثم تختفى ليحل محلها فن آخر ؟ لماذا ترتفع الموسيقى فى بعض العصور إلى ذروة رائعة ، فى الوقت عينه الذى تجتاز فيه الفنون التصويرية

والآداب حياة الخمول والبساطة ؟ ماذا ترى يكون السبب الذى يحمل الفنان فى لحظة من اللحظات على اختيار هذه الوسيلة للتعبير بدلا من تلك ؟ فمثلا يتفق ازدهار الفنون التصويرية فى القرن الخامس عشر فى إيطاليا مع كساد موسيقى يكاد يكون تاما ، هذا فى حين أن الموسيقى كانت مزدهرة فى هولندا . ولكن عندما أصيب فن التصوير الايطالى خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر بالفساد ، تقدمت الموسيقى على رأس الفنون كلها تحت رعاية بالسترينا Palestrina وفى هذه الفترة نفسها ، ظهر فى هولندا جيل من الرسامين أوتوا موهبة خاصة أمثال رمبرانت Rembrandt وروبنس Rubens ، وفرمير Vermeer ، ورويسدايل Ruisdael . . . نشروا فى أنحاء أوربا كلها النفوذ الفنى الذى تميزت به بلادهم ، على أن الموسيقى التى كانت مزدهرة فيما قبل ، كادت تختفى اختفاء كليا . وهذه الظاهرة نفسها — ولا بد أن نسميها ظاهرة لأننا لم نعرف لها بعد قانوناً منظما — هذه الظاهرة قد تبدت فى العصور الماضية . ففى النصف الأول من القرن الماضى سادت الموسيقى وساد الشعر فى ألمانيا فى حين ضعف فن التصوير وقلت أهميته ، وفى النصف الثانى من هذا القرن نفسه ، بلغ الفن التعبيرى الفرنسى حدا يكاد يكون فريداً فى نوعه ، أما الشعر والموسيقى فقد تأخرا إلى المرتبة الثانية .

إنها عجيبة حقا تلك الظاهرة ، ظاهرة الاستبدال ، وعجيب هذا التفضيل الذى يبدو فى بعض العصور لفن معين ، مع عدم الاكتراث بفن غيره ، إنها ظاهرة عجيبة نود لو عرفنا علتها . وقد يكون من السهل أن نفسر ازدهار الفنون على وجه العموم بعوامل اقتصادية وسياسية وجنسية . لا شك أن لهذه العوامل نصيبها . ولا شك أن بعض الأجناس — ويفهم من كلمة الجنس معناها الجغرافى — تميل إلى الأخذ بوسائل معينة للتعبير . ونحن نعتقد أيضاً أن للألوان المختلفة من الإحساس ماينا سبها من ضروب الإنتاج العقلى . وعلى نقيض ذلك نجد العوامل السياسية الاقتصادية ذات تأثير مزدوج على حد التعبير ، فبقدر مايكون صحيحاً أن فترات الرخاء والهدوء والاستقرار ينجم عنها ازدهار عقلى روحى ، بقدر مايكون صحيحاً أن السنوات التى تحتد فيها الأزمات السياسية ، وتتعرض فيها الأوطان للغزوات والاحتلال ، تحرك فى الشعب

كل القوى الروحية الكامنة . فالكلاسيكية الفرنسية رمز واضح لفترة تاريخية عرفت بالتوازن التام . فى حين أن التعبيرية — وهى ليست أقل قوة من الناحية الفنية — تفتحت وازدهرت على الرغم من حرب ١٨٧٠ — ١٨٧١ التى لم تكد تمسها فى شئ . ومن جهة أخرى نجد القوة الروحية فى الرومانتيكية الألمانية كأنها نتيجة مباشرة للحروب النابليونية . وتتكرر هذه الظاهرة فى غير أوربا ، فالفن البوذى بلغ أجمل مابلغ أثناء حكم الملك آزوكا الذى تميز بالعظمة القومية ، على حين لم يزدهر الشعر فى الصين فى يوم من الأيام ولم يرق إلى مرتبة من السمو كما ازدهر وسما فى هذه الأزمنة الفاجعة حيث انتشرت المغامرات ، وتعرضت البلاد لغزوات البرابرة ، ودفعت بها الحرب الأهلية إلى الفوضى الصريحة .

لذلك لابد لنا من الاعتقاد أن ازدهار الفنون وازدهاءها يرجعان إلى أسباب وعوامل أخرى ، كما يجب أن نعلم أن القوى التى تولد عصراً زاهياً، أكثر خفاء وأبعد غوراً وأشد تعقداً .

وعلى أية حالة ، لا يكون النمو فى فروع الفن المختلفة على نسق واحد وفى سرعة واحدة ، ولا نستطيع أن نجزم بأن الروح السائدة فى وقت من الأوقات تبدو بشكل متساو فى جميع الفنون من تصويرية وأدبية وموسيقية ، بل الواضح أن لكل فن قانونه الخاص ونسقه الخاص ؛ والذى نلاحظه أن شكلا من الأشكال الفنية يكون لسبب لا نزال نجهله ، فى مقدمة الفنون ، وأن شكلا غيره يكون متأخراً ، ثم ينقلب الوضع فجاءة ، فيتقدم المتأخر ويصبح على رأس الحركة الفنية .

ونجد أيضاً ، كما سبق أن أشرنا ، فترات تاريخية تبدو فيها كل الحدود ملغاة ، فنبين خلالها تحفزاً مشتركاً ونزعة واحدة ذات وسائل متعددة غير منتظمة . هل هذه الظاهرة التى تعاود الكرة خلال العصور دليل الانحطاط ؟ أم أنها تنبئ بمذهب فى الجمال جديد ، أو ربما كانت حركة التوائية رجعية فى مظهرها ، تطورية فى غرضها ؟ لا نستطيع لذلك جواباً . وعلى أية حال ، نعتقد نحن أن هذه الظاهرة ليست على الإطلاق نظرية فنية قابلة للجدل . إن وجودها وحده كاف لإقناعنا بها . وأما قيمتها الفنية فتتوقف على ما يصنع بهذه النظرية أتباعها .

ولهذا السبب نظن أن من حقنا أن نسائل أنفسنا هل انفصال الفروع

الفنية المتنوعة واستقلالها قضية أولية ، أم هو مجرد نظرية أخذت بها مدرسة من مدارس الجمال ؛ وسنضطر إلى العودة إلى هذا السؤال الذى يمس من قريب السؤال الذى ساءلناه أنفسنا عن المعنى السيكولوجى لهؤلاء النفر من الفنانين ذوى الموهبة المزدوجة.

كانت ظاهرة العبقرية المزدوجة نادرة فى العصر الكلاسيكى الألمانى ، أى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وهى الفترة التى بلغت فيها عبقرية جيته ذروتها ، وكان جيته الوحيد الذى شذ عن هذه القاعدة . أما غيره من الفنانين — وكان شأنهم فى ذلك شأن ليوناردو دا فنشى Leonardo da Vinci فقد طرقوا كل أبواب الانتاج العقلى والروحى ، مدفوعين بمبدأ « الكلية » L'universalisme ولكن الفنان المزدوج الموهبة — الرسام الشاعر ، والشاعر الرسام — لم يكن له فى حقيقة الأمر وجود ، بل على النقيض ، كانت الروح الكلاسيكية ، و يمثلها ليسنج ، تصر على احترام الحواجز الفاصلة ، فكان ميدان الشعر وميدان التصوير فى ذلك الوقت منفصلين انفصالا محسوساً واضحاً . وقد خضع التقليديون الفرنسيون لهذا النظام نفسه ، فابتعد عالم الصور عن عالم الأفكار ، وقل أن نرى كاتبا كلاسيكيا — فرنسياً كان أو ألمانيا — يدرس القيم التصويرية فى منظر طبيعى ، وقل أن نراه يصور لنا وجهاً بشريا . إن الأثر الكلاسيكى مستقل قائم بذاته، جوهره أدبى صريح . فاذا جاء العصر الرومانتيكى ، اختفت الحدود اختفاء ينذر بالخطر ،واختلطت أنواع الفنون ، وكثر الفنانون من أصحاب الموهبة المزدوجة ، حتى لتكاد ترى الرسامين فى ذلك الوقت شعراء أو كتاباً . وسواء أكان الفنان الرومانتيكى فرنسيا أم إنجليزيا أو ألمانياً فهو آخذ بمذهب العمومية . ونستطيع أن نقول إن الأديب الفنان هو فتح من فتوحات الرومانتيكية (الرومانتيكية فى معناها الواسع ، أى التى تصور إتجاهاً روحيا ، ولا ترمى إلى إنشاء مدرسة) . و بمجرد أن تطغى الحسية على العقل ، وبمجرد أن تتفوق الكلمة فى التعبير عن صورة من الصور يصبح الرسام كاتباً . وفى فرنسا يمتزج الرسامون والنحاتون والشعراء الرومانتيكيون امتزاجاً من القوة بحيث لانجد غرابة فى أن يترك جوتييه Gautier معمله فى ريو Riault لينضم إلى جماعة البلاس رويال La Place Royale كذلك لانستطيع

أن نقول عن شاتيون Chatillon إنه عندما يصور أبرع منه عندما يكتب . وقد كتب بول هويه Paul Huet إلى بودلير فى الثانى من سبتمبر عام ١٨٦٨ : « إن مصورى الطبيعة فى أيامى يدعون جان جاك روسو ، و برناردان دى سان بيير ، وشاتو بريان ، وجورج ساند . هؤلاء هم المعلمون ، هؤلاء هم المصورون . » وهم ليسوا مصورين بما أوتوا من أسلوب ، بل برغبتهم فى أن يصبحوا فنانين . ويتمثل ذلك فى قول فينى Vigny فى مذكراته ، وقد شغف كل الشغف بالألوان والأحجام : « لو كنت رساماً ، لوددت أن أكون رفائيل من النوع الأسود » (وصفة السواد لازمة للرومانتيكية) . وبودلير ينفس عن مرضه فى أشعاره وفى لوحاته القاتمة الرائعة ، كما يحاول ميريمى Mérimée فى كثير من الفن أن يثبت بالريشة ملامح كارمن . وقد ترك لنا فرومنتان Fromentin مناظر دقيقة الرسم رائعة ، فى الوقت نفسه الذى ترك لنا قصة حياة دومينيك العاطفية ، وغير هؤلاء نجد موسيه Musset وبيير لوتى Pierre Loti يستبدلان غير مرة بريشة الرسام قلم الكاتب أو الشاعر .

وفكتور هوجو ، على وجه الخصوص ، مع كونه زعيم المدرسة الرومانتيكية ، قد ترك لنا أثراً تصويريا جديراً بأن نعنى به أشد عناية .

ويعتبر هوجو النموذج الأكبر للفنان الكاتب ، وذلك للطريقة التى يمتزج بها فن التصوير بآثاره ، وللأهمية التى يعلقها هو على هذا الفن ، الذى كان له شأن أى شأن فى نموه ونضجه .

كان هوجو دائم الكلف بالرسم ، والكراسات الموجودة فى متحف فكتور هوجو Musée Victor Hugo ، تشهد على ما كان من محاولات الطفل ، وهو بعد فى الثانية عشرة من عمره ، فى تثبيت بعض الرؤى الداخلية التى كانت تلازمه . ثم تأخذ الصناعة الفنية عنده فى التحول والتطور ، حتى يتم لها هذا التطور فيما بعد شيئاً فشيئاً وبغير عنف . وعلى أية حال نجد هوجو يستخدم فى كتابته نفس القلم الصلب الذى يستخدمه فى رسمه ، ثم يستبدل به فيما بعد ريشة الاوزة ، وإن فى أسماء أساتذته الروحيين لدلالة كبيرة : فهو يأخذ عن رامبرانت Rembrandt الظل والنور le clair-obscur ، ويقتبس عن جويا Goya هذه الصور البشرية التى تكتنفها الأسرار ،

إلا أن للمنظر الطبيعى المكانة الأولى فى أثر هذا الرومانتيكى الحق . ومع أن البحوث الكثيرة تقيم الدليل على أن هوجو كان يدرس ويعمل وجهاً لوجه مع الطبيعة ، فان الرؤى الخارقة المضطربة ، والأقاصيص المرعبة التى ترويها له مربيته ، والرموز الغريبة هى التى كانت تلازم مخيلته : « برج الفئران » ، « المشنوق » ، « البرج القديم » ، « الموج » ، وغيرها من تصورات مروعة جاثمة تحت عنوان « مصيرى » *Ma destinée* . وهو لميله الشديد إلى التأمل ، ورغبته القوية فى اجتلاء الأسرار ، كان يحاول أن ينتزع من الطبيعة ومن نفسه هو مايطويان من خفايا ، فيترجم عن تصوراته برموز تعرض له بالرغم عنه وكأنها صادرة عن عقله الباطن ، وهو يجتنب الضوء القوى ، ويختار الضوء الغائم ، ويبحث عن الظلال ، وهو لذلك لقب « ترنر » الليل Le Turner de la nuit.

ويجتهد هوجو فى البحث عن وسائل فنية جديدة للتعبير عن إحساساته الخاصة ، التى لا تخلو أحياناً من الغرابة . وجاء له فى خطاب لبودلير (سنة ١٨٦٦) : « انتهيت بأن استخدمت فى رسومى الطباشير ، ومداد السبيا La sépia والفحم والهباب وكل المركبات الغريبة التى تستطيع أن تعبر على وجه التقريب عما يخالج بصرى وذهنى . » وقد استعمل هوجو البن نفسه .

وعلى أثر هجرته ، تقوى إحساساته وتلح عليه أشد الالحاح ، وتصبح حاجته إلى التعبير عنها أقوى ماتكون ، وفى لحظة من اللحظات يقترب من حدود ما وراء هذا العالم . فاسمعه يقول : « إنى أريد أن أترجم عما أرى فى الظلام » . ويرى إميل برنار Emile Bernard أن هوجو كان يبحث فعلا عن ارتسامات لأفراد لا زالوا على قيد الحياة فيما وراء الأثير ، وهو يجد تسلية فى ملء مخطوطاته بقعات الحبر ، رغبة منه فى أن يستكشف من خلالها رسالات أو رموزاً تأتيه من العالم الآخر . (وقد يدفعنا ذلك إلى الاعتقاد أن أصحاب مذهب السيريالزم Surréalisme وجدوا عند هوجو مادة يقتبسون منها .) وكل ما تقدم قمين بأن يجعل من فكتور هوجو حالة لها أهمية عظيمة وشأن كبير . وإذا كنا أطلنا هذا التحليل وأسهبنا فيه ، فذلك لأن هوجو يعتبر إلى حد ما نموذجاً ، وهو مثال كامل للشاعر

الرسام ، والطبيعة التصويرية visionnaire التى يتميز بها فنه ، والناحية الرمزية التى تتصل اتصالا وثيقاً بذكريات طفولته ، كثيراً ما تقربه إلى الحالات العصبية المرضية névrose . ولكن لهذا السبب نفسه ، نجد أثره يكشف بسهولة عن هذه النفس الكبيرة المضطربة ، وما يضطرم فيها من نزعات عاطفية وثورات وجدانية .

ومع ذلك فما من مدرسة ساهمت أكثر من المدرسة الرومانتيكية الألمانية فى هذا المزيج بين أنواع الفنون ، وساعدت على إنماء الثروة الأدبية . إن هذه الفترة التاريخية الخاصة تخلق أو تجمع على رقعة من الأرض محدودة ، جيلا من الفنانين أضافوا إلى نبوغهم الفنى طابع الكشف البصرى voyant ، وكلهم إما من المتصوفة وإما من المصابين بالخبل العصبى ، وهم لا يقيمون اعتباراً إلا لحرفة الفن وحدها ، ولا يهتمون أكتبوا أم صوروا ، فالأمر الذى يعنون به قبل غيره ، هو أن يترجموا عن هذا الشعور الحاد الذى يبعثه فيهم سر الحياة ، وأن يعبروا بالأخص عما يخفق ويدب وراء ظواهر المادة ، وهم يحسون به إحساساً غامضاً مبهماً . وكلما زاد هذا الاحساس تغلغلا فى نفوسهم ، تضاءلت قوة العقل ، وأخذت قوى اللاشعور تطفح شيئاً فشيئاً . ور بما كان ذلك هوالسبب فى شدة الاختلاف بين أسلوب الانشاء والابتكار عند الفنان الرومانتيكى وبين الأسلوب الكلاسيكى ، والأول يبدو لنا أقرب إلى الفهم من الآخر

ويتضح اهتمام الكاتب بالفن الشقيق —فن التصوير— من الناحيتين العملية والنظرية ، فقد طالت مناقشات هولدرلين Holderlin ، ونوفاليس Novalis وواكنرودر Wackenroder حول الأغراض التى يهدف إليها التصوير فيبتكر كل من تييك Tieck ، وواكنرودر — وهما من أول مؤسسى المدرسة الرومانتيكية — فى قصتها ، شخصية بطل رسام يجتهد فى البحث عن فن جديد . إذ أن المدرسة الرومانتيكية تهدف فيما تهدف إلى إحداث تعديل فى الدور الذى يلعبه الفن على وجه العموم ، فتتوالى النشرات ، التى على الرغم من إبهامها وتناقضها ، نستطيع أن نخرج منها بفكرة محورية ، وهى أن الفن قبل كل شئ مظهر من مظاهر الدين ، وهو الصورة المحسوسة لهذا الدافع المبهم وهذا الألم الملح الذى

لا نعرف كنهه والذى هو أساس الشعور الرومانتيكى . والسبيل الوحيد إلى الخروج من هذا الألم المقيم والفرار من ذلك الضيق الحاد ، هو حالة النعمة الالهية ، هو الشعور الدينى . فالى مثل هذه الحالة وذلك الشعور يتطلع الفنان، ومن هذه الرغبة نشأ ما يسمى بالحنين الرومانتيكى . وعلى ذلك يكون الرومانتيكيون من المتصوفة . وبطبيعة الحال لسنا نعنى بذلك أنهم يعتنقون عقيدة معينة أو أنهم يتبعون مذهباً حازماً مقرراً . فشعورهم الدينى يجمع فى الوقت نفسه بين الصوفية الكاثوليكية ومذهب وحدة الوجود الجرمانى Panthéisme . وبعودة الرومانتيكيين — عن طريق خفى — إلى القوى اللاشعورية ، تلك القوى التى أعقبت على التوالى مختلف الأشكال الدينية التى أخذ بها الانسان — بعودتهم إليها استطاعوا أن يصهروا كل هذه المذاهب ليرجعوا إلى الإحساس الأول . ألم يتغن هولدرلين Holderlïn بالآلهة اليونانية! أو لم يبعث نوفاليس إلى الحياة الميثولوجيا الجرمانية ؟ والرسامون النازاريون Nazaréens ألم يأخذوا من جديد بالنظرة الساذجة العاطفية التى كان يتميز بها فرا أنجليكو Fra Angelico ، شأنهم فى ذلك شأن سابقى الرافائيلية Préraphaélistes الانجليز ؟ أو لم يعتنق الأشقاء شليجل Schlegel المذهب الكاثوليكى ؟

وقصة تييك Tieck ، وهى أول ثمرة من إنتاج الرومانتيكية الألمانية ، هى قصة الرسام فرانز شترنبالد Franz Sternbald والأثر الرئيسى لهذا الرسام الهائم ، هو أثر دينى ، رسم واجهة هيكل لكنيسة جبلية ، إلا أن فرانز ، عندما يعرض آراءه الفنية ، لايتحدث إطلاقاً عن صناعة التصوير ، بل عن الاحساس الذى يريد التعبير عنه وعن الفكرة التى يرغب فى ترجمتها ، وهذه الفكرة هى لون من الكاثوليكية العميقة الحلولية Panthéiste فهو يريد كما أراد هوجو ، أن يعبر بوساطة منظر طبيعى عن « ذلك الشعور باللانهاية » ، عن هذا الميل إلى ما هو إلهى ، وهذا الاندفاع السامى لنفس فى حالة الانجذاب Extase . » ويقول لنا فرانز بصفة خاصة : « هلا استطعت ياصديقى أن تسجل هذه الموسيقى الرائعة التى أنشأتها السماء اليوم ؟ » . ويرى زلجر Solger ، شارح « الجمال » فى المدرسة الرومانتيكية ، أن الفلسفة والدين والفن ليست إلا وسائل متنوعة للتعبير عن نفس الاحساس الصوفى

فى الانسان . ومن البين أن مبدأ «الكلية» يفرض نوعاً من التقارب ، وهو يبيح التبادل بين الأشكال المتنوعة لمختلف الفروع الفنية .

وفى إحدى الدوريات الرسمية الرومانتيكية أصدر وهلم Wilhelm وكارولين شليجل Caroline Schlegel تحت عنوان « لوحات » ، مقالا ضمنوه آراءهم فى الفنون التشكيلية ، ويبدون فيه بكل وضوح هذه الفكرة : « يجب أن نقرب بين الفنون وأن نبحث عن وسائل الانتقال والتطرق بينها . فقد تتحول بعض آثار النحت إلى لوحات ، وقد تصبح اللوحات قصائد ، والقصائد تنقلب إلى موسيقى . ومن يدرى ! فربما ارتفعت الموسيقى الكنسية الرائعة من جديد على صورة معبد مشيد فى الفضاء . » ثم يعود وهلم شليجر فيكتب : « ليس نادراً أن تهب على الآثار العظيمة لكبار الشعراء روح من فن آخر . »

وكان هذا الموضوع من الموضوعات المحببة لتيبك ، وكان دائم الرغبة فى تناوله ، وهو يقول : « كيف لا يباح للمرء ، فى هذا العالم المنقلب الأوضاع ، أن يفكر بواسطة الأنغام ، وأن ينشئ الموسيقى بالألفاظ والأفكار؟ آه ، يا إخوانى الأعزاء ، إن أغلب الأشياء فى عالمنا هذا ، يلمس بعضه بعضاً أكثر بكثير مما تظنون . » والظاهر أننا لا نستطيع أن نطالب بدقة أن يكون هذا المبدأ الفريد أساساً لكل الفنون ، غير أن الرومانتيكيين توصلوا إلى ذلك ، « فليست الفنون وحدها ، بل العلوم كلها أيضاً ، هى التى يجب أن تتحد وأن تهدف إلى غرض واحد » . فالفنان « الكلى » universel هو فى الوقت نفسه عالم . (وقد يحسن بنا أن نضع إلى جانب هذا الفرض فرض ليسنج الذى يتعارض معه كل التعارض .) و إذا كان الكتاب فى ذلك العصر قد أطالوا التأمل والتفكير فى فن التصوير وأعلنوا اختلاط الفنون جميعها نظريا ، فقد حقق الرسامون فعلا هذا الفرض . فنجد كل الرسامين الرومانتيكيين العظام على وجه التقريب شعراء نابغين ، والكلمة هى كلمة الرسام الشاعر قبل أى إنسان آخر . وأهم هؤلاء وأعظمهم كاسبار دافيد فريدريش Caspar David Friedrich ، وكان يجمع بين الفنين فى درجة واحدة ، مثله مثل فكتور هوجو ، حتى لقد نسأل أنفسنا لماذا ذاع صوتهما فيما بعد ، أحدهما كرسام والآخر ككاتب . ربما اختار كلاهما إحدى الموهبتين للاتصال بمحيطه — أى للاتصال

الرسمى ـ محتفظا كلاهما بالأخرى للتعبير عما أراد أن يكون سرًّا فيما بينه وبين نفسه . لن نعرف أبداً علة ذلك . ولكن الأمر الذى لا شك فيه أنهما أوتيا القدرة على التعبير بالفنين كليهما وبنفس القوة على وجه التقريب .

وفريدريش Friedrich الرومانتيكى كان مثل فكتور هوجو شديد الكلف بالظلام ، وقد اختار الغسق عنصراً لفنه ؛ وهو كالفنان الفرنسى يميل إلى العزلة والحزن ، ويسعى وراء التصور الداخلى . وكانت الغرفة التى يعمل فيها مغمورة بالظلمة ، ولوحاته يسودها جو باهت داكن ، لا أثر فيها لتألق الألوان وازدهائها ، مع ميل واضح صريح إلى مداد السبيا Sépia . والغريب فى الأمر هو هذا الاتفاق بينه وبين هوجو على التعبير بوساطة المنظر الطبيعى عن شعور الألم والجنين ، وهو يحمل الطبيعة معنى رمزيا بعيد العمق ؛ فالمناظر التى يصورها لا تقرب من الواقع ولا تراها العين ، بل يشعر بها هو وينتزعها من قلبه انتزاعاً . وتتجلى ظاهرة العبقرية المزدوجة كذلك عند فيليب أوتو رونج Philippe Otto Runge وهو الرسام الذى تتمثل فيه الرومانتيكية الألمانية . وقد اعتنق الحركة الجديدة عمليا ونظريا . ولم يكن يعبر بالتصوير والشعر فحسب ، بل كان مثل تيبك ، مقتنعاً كل الاقتناع بأن الوسائل التى يستخدمها الفنان للتعبير ، إنما هى من الأمور الثانوية . ونقرأ له فى إحدى رسائله سنة ١٨٠٦ : « إن هذه الأحساس بالاتحاد بين العالم وبيننا ، وهذه الغبطة وذلك الانشراح الذى نشعر بهما فى أعمق أعماق نفوسنا ، وهذا الائتلاف الرفيع الذى يهز فى نشاطه كل وتر من قلوبنا ، وهذا الحب الذى نستند إليه و يرشدنا عبر الحياة ، إن كل ذلك عينه هو الذى يعذبنا ويقلقنا ويثير فينا الشعور بأننا نجتاز اللحظة الأخيرة من حياتنا ، وعندئذ تنشأ فى نفوسنا فكر جديدة ، نترجم عنها بالألفاظ أو بالأصوات أو بالصور . »

وفى نظر الرسام رونج كما كان فى نظر الكاتب تيبك ، فكرة دينية تكمن وراء كل محاولة للانشاء والابتكار . أما وسيلة التعبير فهى ضرورة من الضرورات . فلا ندهش إذاً عندما نرى تصوير رونج شاحباً عارياً ، تثقله الرموز ، وهو يضمن كل بحوثه الميتافيزيقية دراسة مستفيضة فى الرموز ، ينشئها فى صبر وأناة . ونتيجة ذلك أن الرسام رونج استطاع أن يعبر عن هذا « الائتلاف بين الكون وبيننا » ،

بوساطة الكلام خيراً مما عبر عنه بوسائل التصوير .

والأمر الجدير بالاهتمام ، أننا نلقى عند رونج هذا الاعتقاد العميق نفسه بأن الفن والدين ذات واحدة . حتى إننا قد نقول إن الحركة الرومانتيكية الألمانية ، هى قبل كل شئ مذهب دينى جديد ، (يعود فيه إلى الظهور فرض وحدة الوجود القديمة) ولا بد أن يكون التصوير فى مثل ذلك العصر ضعيفاً ، يحد من قوته ما كان يفتقر إليه من وسائل التعبير ، وهو مضطر لأن يعوض عن هذا النقص وإلى أن يوسع ميدانه ، وأن يفيض على الفنون المجاورة ، وأن يقتبس عن الشعر والموسيقى ، الوسائل التى تساعد على أن يترجم بسهولة عن عاطفة من العواطف . فكان الشعر والموسيقى يحملان إذن فى العصر الرومانتيكى عبء الروحية كله ، وتبتكر الرومانتيكية أعظم آثارها فى ميدانى الشعر والموسيقى ، ويتأخر التصوير ، وتبدو أهميته فى بحوثه أكثر منها فى قيمته الفنية الخالصة . وتعود هذه الحالة إلى الظهور فى انجلترا ، فنجد أهم الرسامين أمثال دانتى جبرييل روسيتى Dante Gabriel Rossetti ، ووليم بليك William Blake يتدربان على الشعر . وإذا كان روسيتى لم يتجاوز مستوى التصوير الرومانتيكى العام — وهو مستوى غير ذى قيمة تذكر — فبليك يروعنا بتخيلاته الهذائية التى نلمسها فى لوحاته ، وهى فى شعره أعنف منها فى تصويره . وهذه التخيلات الجاثمة تقربه من هؤلاء الرسامين والشعراء الذين يعتبر إدجار آلان بو Edgar Allan Poe أباً روحيا لهم .

وبانتهاء الرومانتيكية تختفى ظاهرة التلاقى والاستطراق بين الفنين ، تلك الظاهرة التى توجد الفنان الثنائى الموهبة . ويتميز النصف الثانى من القرن التاسع عشر بالواقعية Réalisme التى تمر أولا بالمذهب الطبيعى Naturalisme ثم تأخذ طريقها نحو المبدأ الانطباعى Impressionnisme تاركة خلفها تلك الظاهرة التى تعتبر فى نظرها ضرباً من الهواية . ويظهر مذهب روحى جديد تكون القيمة فيه للأسلوب والشكل والصناعة الفنية ، وسرعان ما يكتسح المذهب الأول الذى كان ينصب اهتمامه على الاندفاعات النفسية الداخلية . ويقول الفنان الانفعالى « إن الالهام هو جملة مجهود أربع وعشرين ساعة . » ويصيح زولا ، وهو لسان الطبيعيين « الفن هو

الطبيعة » . وقد ترددت هذا العبارة مراراً حتى كادت تفقد معناها ، ولكننا إذا تأملناها عن قرب ، لمسنا الناحية غير الروحية فى ذلك المبدأ .

ومن هذه اللحظة انفصل ميدان التصوير عن ميدان الشعر انفصالا حازماً . وإذا غضضنا النظر عما كتب الفنانون من قصص حياتهم autobiographies وما أصدر بعضهم من رسائل عن فن التصوير ، فاننا نجد الرسام رساماً فقط وقبل كل شئ ، وسيزان Cézanne يقصد مارجى Marguet فى قوله : « ليس فيه إلا البصر ولكن يا له من بصر ! » وأسلوب هذا الزمن نتيجة مباشرة لماديته . ويصبح الفن المختار فى تلك اللحظة ذاتها هو فن التصوير ، ويبتكر العصر أعظم آثاره فى هذا الفن الذى هو إدراك مباشر حسى للكون . والانفعالية ، إذا مارست الوسائل المباشرة التصويرية البحتة ، وإذا تحرت الدقة فى الصناعة الفنية ، فهدفها الوحيد هو استحداث صورة ملموسة ، موضوعية حسية لهذا الكون ، معرضة عن القيم العاطفية . والموضوع نفسه غير ذى أهمية ، والفكرة التى تكون من نتاج الخيال ، تستبعد لتأخذ مكانها فى مجالها الخاص . ولا ينظر نظرة الارتياح إلى هذا الرسام الذى « أعاد أربع عشرة مرة رسم صورة كومة من التبن » ، وقد استرسل فى رقيات غامضة مستغلقة . ثم « الفن للفن » ، والغرض الوحيد منه هو استشعار اللذة عن طريق الحواس . (وقلما استطاع أسلوب أن يصل كما وصل هذا الأسلوب الجديد إلى الهدف الذى سعى إليه ، وحقق غرضه تحقيقاً كاملا .)

ويدور الزمان الأزلى دورته ويعود عودته ، فينقضى هذا العصر ، ويأتى عصر جديد تستعيد العاطفة فيه حقها . لقد أفلست مادية القرن التاسع عشر إفلاساً فاجعاً ، وأصبح من المدرك أن خلف الظواهر ، فى ميادين متنوعة ، قوة كامنة تفعل فعلها . وعقلنا غير كاف لادراكها . وقد زعزع برجسون وفرويد الايمان بالقدرة المطلقة لارادة الانسان نفسه ، وظهر من النشاط الخلاق الذى نادى به برجسون ، و « اللاشعور » الذى ابتدعه فرويد ، أنهما أمران لكل منهما كيانه الخاص ، ونحن عاجزون عن فهم تصرفاتهما والتحكم فيها .

وعلى أثر الشعور بالكارثة وتوقع الأزمة الشاملة للقيم القديمة ، أتى جيل جديد فألقى جانباً هذه القيم ، متحدياً بعنف كلا من العقل والمادية ، منطوياً

على نفسه ، يبحث عن خلاصه فى ذات نفسه . ما أشبهه فى ذلك بالرومانتيكيين ! وما أشبه رسالته برسالتهم ! وتستبدل العناية بالشكل والأسلوب بمقتضيات الفن القديمة أى الانجذاب الروحى ، والنشاط الحيوى ، النشاط الابداعى الذى شرحه برجسون. وتظاهر الالهية فينا ، ذلك التظاهر الذى لا ندركه بغير إرادتنا .

وقد نشأت الحركة التعبيرية فى ألمانيا كما نشأت الرومانتيكية فيها ، والحركتان تتشابهان فى أن للعاطفة فيهما الشأن الأول ، غير أن شخصية الفنان تتغير فجأة كما لو كان بفعل ساحر ، فنرى فى ألمانيا: كوبن Kubin و كوكوشكا Kokoschka ، و فرانز مارك Franz Marc ، و اهرنشتين Ehrenstein و مونش Munch ؛ وفى فرنسا : كلوديل Claudel و كوكتو Cocteau ، وجوجان و بول فاليرى Paul Valéry ؛ وفى روسيا : شاجال Chagal ومایاکوسکی Majakowski ، وكاندينسكى Kanduisky ؛ نرى كل هؤلاء يستخدمون القلم مرة والريشة أخرى ، ورسالتهم أشبه برسالة الرومانتيكيين فهى ضرب من النبوءة ، وهى بذلك تتجاوز حدود التصوير ومقتضياته .

ويعتبر فان جوج Van Gogh سابقاً لهم ومتنبئاً ؛ لم يكن رساماً شاعراً ، بل نبيا فناناً ، وهو يمثل أصدق تمثيل نوع الفنان فى ذلك الوقت ، ونجد هذا « المهدى » يسعى وراء الوسيلة التى يعبر بها عما يحمل من رسالة، ومايفيض به من حياة ، و إلى جانبه أوديلون ريدون Odilon Redon ، وجيمس إنسور James Ensor وكلاهما رسام يدعى فى الوقت نفسه الجلاء البصرى ، وكلهم يغترفون من دخائل نفوسهم مادة فنهم ، ويبدعون صوراً من هذرهم وهذيانهم ، وكل واحد منهم شديد الايمان بأن له دعوة تصوفية يريد أن يبلغها . ولو شاء الفنان التعبيرى لقال كما قال رونج الرومانتيكى : « أغمضوا عيونكم عندما تصورون ».

وبطريقة خفية يلتقى المذهب الرومانتيكى بالمذهب التعبيرى ، ولا شك أننا بعيدون كل البعد عن الاعتقاد أن الأمر بينهما لا يزيد عن مجرد الاستعارة والاقتباس ، والأحرى أن هذه الظاهرة تنم عن العودة إلى طور من أطوار الضمير الانسانى . فكلا المذهبين يستعينان بالقوى الدفينة فى اللاشعور ، وكلاهما أضعف من شأن تحكم الارادة الواعية ، فساعدا بذلك على انطلاق الاتجاهات اللاشعورية

انطلاقاً حرا . والحقيقة أن المنهج الكلاسيكى يتلخص فى أن الرومانتيكية والتعبيرية ليستا إلا مظهراً من مظاهر الرجوع إلى العاطفة عقب المذهب العقلى الموضوعى الذى كان سائداً فى الحقبة السابقة . وذلك يوضح للمرة الثانية ذلك الازدواج فى الانسان الذى يترجح بينها نمو الفكرة الغربى ، ويرتكز فى آخر الأمر عليها .

لم نحاول مطلقاً أن نضيف قسما جديداً إلى التقسيم الذى أقره علم النفس الحديث . غير أن شخصية الرسام الشاعر وشخصية الشاعر الرسام تختلفان اختلافاً أساسيا نستطيع معه أن ننظر إلى الأمر نظرتنا إلى نوع من الازدواج . وعلى أية حال لا يمكننا أن نرى فى هذه الظاهرة مجرد لون من ألوان التبادل أو ضرب من ضروب الوفرة فى المواهب . إن هذين اللونين من الشخصية ينمان عن تباين إن لم ينما عن تعارض فى الاتجاه الفكرى ، وكل منهما يطبع زمانه بطابع روحى متنوع ، مستحدثاً أسلوباً مختلفاً فى التفكير والابصار والشعور . ومؤجز القول أنهما أبدعا لكل عصر شخصية سيكولوجية خاصة به .

فى الأوقات التى يطغى عليها الفكر المادى ، ويتجه الفن إلى الحواس أو العقل ، يصبح التصوير هو الفن المفضل الذى يوافق خيراً من أى فن آخر ، التعبير عما يجيش فى العصر من روحيات . وازدهار هذا الفن يتوقف على نوع الرجل الذى ينتجه ذلك العصر ، وعلى الجو ، والبيئة الروحية التى تلائم غايات الفنون التشكيلية ووسائلها . وفى ذلك الزمن يخرج أولا رسامين نابغين ولكنهم رسامون فقط ، والادراك المباشر واشتراك الحواس يكفلان ذلك . ونجد دليل ما نقول فى التصوير الهولندى فى القرن السابع عشر ، والأسبانى أثناء حكم فيليب الثانى ، والفرنسى فى القرن التاسع عشر . ويتخذ الشعر فى تلك الأزمنة بصفة استثنائية وسائل التصوير . ليس الشاعر هنا رساماً غير أنه يعنى بفن التصوير ، هذا إذا كانت شخصيته من القوة بحيث تفيض خارج ميدانها ، أو إذا كان يجمع إلى الطابع العقلى إرهاف الحواس ، ويمثل جيته أكمل تمثيل هذا اللون من الشخصية السيكولوجية ؛ فالتجربة الحية الشخصية تتحول معه إلى تفكير ، بنفس السهولة التى يتحول بها التفكير إلى تجربة حية . والأثر الفنى يحتفظ دائماً بطابعه النفيس طابع الحياة والكلية ، الذى تبدو فيه جميع أجزائه مرتبطة إلى غير انفصال .

وحياة جيته يتمثل فيها هذا التوازن التام ؛ فقد اكتملت فيه كل الصفات اللازمة لأن يكون وزيراً أو عالماً ، شاعراً أو فيلسوفاً . ولكننا إذا استثنينا جيته ، نجد أن هذه العصور لم تكن لترتاح إلى اختلاط الفنون بعضها ببعض ، وكان جيته فريداً فى زمانه . والرسامون المعاصرون لرمبرانت والمعاصرون لسيزان يعتبرون القول أمراً زائدا لا داعى له . ووسائل التصوير هى الوسائل المناسبة التى هيئت للتعبير عن معنى الحياة الواقعية الموضوعية .

ولكن عندما تطالب المدرسة الرومانتيكية هى والمدرسة التعبيرية بجعل العاطفة والوجدان أساس كل إنتاج ، وعندما يسعى الأثر الفنى فى التعبير عن عاطفة لا فى نقل الطبيعة ، وعندما يستدعى الأمر أن يبث الفنان قلقه وأن يبكى يأسه ، هنالك يسود القول ، القول المفعم بتأثيره السحرى ، هى السكرة تسرى بفعل الرقى ، والنشوة يهتز بها الذهن . ذلك هو زمن الشعر . وبما أن التصوير يكون الدافع إليه موضوعيا ، فهو غير جدير بأن يستوعب إحساس الفنان المباشر الواقعى للأشياء . ينطوى الفنان على نفسه ، وهو إذا أراد التعبير عن هذه العواطف المختلطة المضطربة وجد وسائل التصوير غير كافية ، بل وجدها عاجزة عن أن تترجم العاطفة فى انطلاقها وفى طابعها المؤثر . وصفة الاستقرار على وجه الخصوص فى هذه الوسائل لا تتفق مطلقاً مع الحركة التى تتميز بها روح العصر . ومن ثم يستعين التصوير بالقول . إن الفنان فى الأزمنة الرومانتيكية هو شاعر قبل كل شئ ، والرسامون كذلك هم شعراء ، وفى ظنهم كلهم أنهم المصطفون les élus .

وإذا أردنا تبسيط المسألة ، قلنا إن ازدواج الشاعر الرسام والرسام الشاعر تتلخص فى هذا التعارض : إنها تمثل حالتين من حالات الزمن ، أو بالأصح حالتين من حالات الإنسان . فالفنون التشكيلية توافق فكرة عصر مادى يميل إلى واقع ملموس موضوعى . والشاعر وإن ظل شاعراً ، يستطيع أيضاً التعبير بوسائل التصوير . ولكن الأمثلة لذلك نادرة ؛ لأن العصر يتطلب احترام الحدود الروحية ، وبالعكس فى الأزمنة التى تكون الأسبقية فيها للخيال والعاطفة ، وتكون السيادة فيها للشعر ، يشعر الفنان بقلة وسائله وضعفها ، فيستعين بالقول والمقابلة : شاعر رسام ورسام شاعر . يعبر عنها تعبيراً أصح إذا قلنا : شاعر

يمارس التصوير إلى جانب الشعر ، ورسام شاعر بكل معنى الكلمة . وهذه الظاهرة الأخيرة تتجاوز حدود المسألة الفنية الخالصة . وهى تمس قوى إنسانية أكثر غموضاً و إبهاماً ، وهى تتصل بالغريزة الدينية ، ولذلك توضع فى الاعتبار السيكولوجى . فما عسى أن تكون العلاقة بين هذه الظاهرة والمظاهر الأخرى للنشاط الروحى عند الانسان ؟

لقد استطعنا أن نلاحظ أن مسألة اختلاط الفنون بعضها ببعض تقترب من مسألة العاطفة الدينية . وعند دراستنا لهذه الظاهرة ، لم نشعر بهذه الحاجة تؤثر تأثيراً عنيفاً فى تطور أسلوب من الأساليب أو فى ما تصير اليه شخصية من الشخصيات الانسانية . فى تلك اللحظات التى يكون الاتجاه الروحى فيها — لسبب غامض — مشرباً بصوفية حادة دائمة العنف فى الانسان ، يصبح الفن صورة من صور الدين ، ونشاطاً ميتافيزيقيا ، ويضحى الفنان من القوم المختارين الذين حملوا رسالة عليهم أن يؤدوها . فى هذه الحالة تصبح الوسائل من الأمور الثانوية ، ويستخدم كل شئ للتعبير عن الانخطاف الروحى . تختفى معالم الحدود ، وترتفع الحواجز . فقد أنجز وتم الأثر الفنى الشامل . ويظهر الرسام الشاعر ، والفنان المتعدد النشاط. وأوجه النشاط هذه هى نتيجة الانفعال الدينى . وسواء أكان ذلك فى الرومانتيكية أو فى التعبيرية ، فان الرسام الشاعر يظهر عندما تستعيد الغريزة الدينية مكانتها . فلا يعود الفن لوناً من ألوان التلذذ الحسى ، بل يكون « فعلا » دينيا .

ولا شك أن عذرنا معنا إذا كنا — لهذا السبب — نتابع استنتاجاتنا . نحن نعلم أن أول إنتاج فنى عند الانسان لم يكن متصلا اتصالا وثيقاً بالعاطفة الدينية فحسب ، بل كان الصورة التعبيرية الوحيدة لها . وفى تلك الأزمنة البعيدة بلا شك كان من المستحيل أن تفصل الأثر الفنى عن الدين ، ونحن مضطرون أن ندعو ديناً كل معتقد ، سحراً كان أو روحانيا animiste أو طوطمياً totémiste .

والأثر الفنى فى هذه الأوقات هو فى الوقت نفسه أثر معقد أشد التعقيد ، سواء فى ثروته الوجدانية أو فى طرق تعبيره . والحقيقة أن كل ألوان الفن كان لها نصيب فيه : من رقص ورقيات وموسيقى ، وتصوير ونحت وتمثيل . كانت هذه الفنون فى جملتها تصهر معاً وتستخدم فى التعبير عن هذا

الشعور الذى يدب فى مناطق من الحياة الروحية ، لم يسبر غورها ولم توصف بعد ، فى منطقة نائية حيث استقرت بذرة خفية تتطلع نحو النور .

فى هذا الزمن الذى كان الانسان فيه مستسلماً كله لعاطفة مثيرة مقلقة ، وهو يجسم هذه العاطفة ويثبتها فى أثر ، ندعوه أثراً فنيا ، هل كان لفروع الفن المختلفة وجود ؟ نسأل أنفسنا هـذا السؤال ونحن نعلم أن جوابنا عليـه بالنفى . إن تبويب أوجه النشاط الفنى المتنوعة كان غير مستطاع لأنه لم يكن موجوداً . كانت الفنون على تباينها ممتزجة ، متضامنة ، مشتركة فى الأثر الفنى ، ونحن نعتقد أن هذا التصنيف المطبوع بالطابع المدرسى الصريح ، هو نتيجة استقلال الفن . وهـذه الظاهرة على أية حال جاءت متأخرة . وهى ليست من الأوليات بل هى تصنيف صناعى ، وفرض من شأنه أن يقتلع إلى حد ما الجذر الحية للابتكار الفنى . وهذا التصنيف يظهر فى هذه اللحظة ، التى حرر فيها الفن وتخلص من هذه العلاقات الأصيلة وأصبح مستقلا عن الدين ، يكفى نفسه بنفسه فى بحوث تتعلق بالجمال .

ولكن إذا عاد الابداع الفنى ، لأسباب مجهولة بعد ، إلى مصادره الطبيعية ، و إذا عاد الفنان إلى ادعاء النبوة والرسالة ، فسيستعيد الفن لونه القديم ، ويتجه إلى التأثير فى حواس الانسان ، ويستخدم من جديد كل وسائل التعبير ، ويصبح كما كان فى أول نشأته شاملا ومعقداً .

هيلدبرند الوشر

نقلها عن الفرنسية إلياس نعمان حكيم