الفصل الأول

الفن والعلم

للإنسان من معرفة الأشياء والحوادث ونفسه موقفان : موقف يمكن أن يسمى بالموقف العملى ، وموقف يمكن أن يسمى بالموقف الفنى . أما الموقف العملى فغايته المعرفة فى سبيل العمل ، وأما الموقف الفنى فغايته معرفة الشىء لذاته ، لا لغاية أخرى خارجة عنه .

لذلك كان العلم ، وهو حالة من حالات الموقف العملى — لأن العلم إنما خرج من العمل ، وإنما نما وتقدم فى سبيل العمل[1] — يدرك فى الشىء العناصر التى يشترك بها مع غيره ، ليصنف الأشياء فى زمر تنطبق عليها خصائص مشتركة ، وتخضع لقوانين واحدة ، وتفيد تبعًا لذلك فى تحقيق أغراض عملية واحدة . ومن ثم قال أرسطو منذ القديم : لا علم إلا بالكليات[2] .

---

(١) أما أن العلم نشأ من العمل ، فهذا ما يدل عليه تاريخ العلم. على أنه ليس ينكر أن من الممكن أن يستقل هوى البحث العلمى عن المنفعة العلمية المباشرة فى مراحل متطورة . وقد فرق فكتور باش فى بحثه ، « أم المسائل فى الاستطيقا » بين خمسة مواقف : الموقف العلمى الحسى ، والموقف العلمى العقلى ، والموقف الأخلاقى ، والموقف الدينى ، والموقف الفنى . ونحن نرى أن الموقف الذى يسميه بالعلمى الحسى هو الموقف العلمى العقلى فى مرحلته البدائية . فقوام الموقف الذى يقفه الطفل والبدائى من الأشياء فى أثناء تلمسهما التلاؤم معها هو فى جوهره قوام الموقف العلمى من حيث تحقيقه لمزيد من هذا التلاؤم ، حتى لكأن الفرق فى الدرجة لا فى النوع . أما الموقف الأخلاقى والموقف الدينى فسنعرض لارتباطهما تارة بالموقف العملى وتارة بالموقف الفنى ، تبعاً للوظيفة التى يحققانها ، وهى وظيفة تكون اجتماعية فترتبط بالموقف العمل ، وتكون معرفية من نوع الوظيفة التى ينهض بها الفن ، فترتبط بالموقف الفنى .

(٢) لسنا غافلين عن أن الموضوع الذى تنصب عليه الدراسة العلمية يعالج فى الواقع من وجهتى نظر ، الأولى تحليلية تؤدى إلى العلم بالقوانين ، والثانية إمكانية تصنيفية تؤدى إلى العلم بالأنواع. وواضح أن وجهتى النظر هاتين ليستا على درجة واحدة من الأهمية فى جميع العلوم ، ففى العلوم الرياضية ليس لوجهة النظر التصنيفية من شأن كبير ، فهذا الميدان من التجانس العقلى والتعميم الكامل ، لا يحتل فيه التصنيف إلا منزلة ثانوية (تصنيف الأشكال والمنحنيات والأرقام والتوابع ، إلخ) . وهذا يصدق على الميكانيكا والفيزياء صدقه على الرياضيات . وفى مقابل ذلك نرى أن وجهة النظر التصنيفية تنتقل=

أما الفن فهو يتناول شيئًا مفرداً بالذات ، لا ينظر إليه فيما يشترك فيه مع غيره ، بل فيما يمتاز به من غيره . ولنضرب على ذلك مثلاً بالمصور : إن جميع التفاحات التى فى العالم هى بالنسبة إلى العالم ثمار فصيلة واحدة من الأشجار ، فصيلة التفاح ، خصائصها كذا وكذا وكذا . إلا أن المصور حين ينظر إلى تفاحة معينة ، ينظر إليها فى ذاتها . فيما تتميز به من غيرها : فيما يجعلها هى إياها ، لاتعنيه الصفات المشتركة بينها وبين غيرها من التفاحات وإنما يعنيه شكلها هى بالذات ، ولونها هى بالذات ، بل لويناتها هى بالذات ، وهذه الظلال المنساحة فوقها ، وهذه الأضواء تنعكس على صفحتها المخملية . . . فإذا رسمها كان يلفت نظرنا إلى حقيقتها الفردية هذه . ولولا صورته هو ، لما رأينا فيها نحن إلا تفاحة تؤكل فتسد جوعًا أو تطفئ ظمأ ، إلا تفاحة بين تفاحات كثيرة تتصف جميعها بخصائص واحدة ، وتحقق جميعها أغراضًا واحدة ، اللهم إلا أن نكون فنانين ، فنرى التفاحة بعين الفنان لا بعين الإنسان ، الجوعان أو الظمآن ، ولكننا لسنا جميعًا فنانين ، ذلك لأن الحياة قبل الفن (كما هى قبل التفلسف) ، والحياة تقتضى ألا ندرك من الشىء إلا ما يفيد ، إلا العناصر التى يشترك فيها مع غيره ، أما المجموع الأصلى الذى يتكون منه ، فيغيم فى إدراكنا ، ومن الخير أن يغيم ، كما يقول برجسون[1] . وهل أعرق للتلاؤم مع الواقع من أن يقبل الظمآن على كوب ماء ، فإذا هو ، بدلاً من تناول الكوب وشرب الماء ، يأخذ يتأمل التماع هذه الكأس بهذا الماء ، وتكسر أشعة الشمس فى هذه اللحظة من الأصيل على صفحة هذا الماء الذى فى الكأس . إلخ . لئن كانت الفلسفة قد أودت بحياة حمار بوريدان ، إن النظرة الفنية ، لو كان جميع الناس فنانين ، أى لو كان كل إنسان لايدرك من الشىء إلا شكله ولونه وما يجعله هو إياه ، لتبدد العلم بالكليات ، ولقلت سيطرتنا على الطبيعة تبعًا لذلك ، ولانقرضت الحياة أو عزت . غير أن الحياة تعرف كيف تحتال لبقائها . فحتى الفنان ليس فنانًا فحسب ، وإنما هو فنان وإنسان ،

=إلى منزلة الصدارة فى العلوم الكيميائية وفى العلوم البيولوجية خاصة ، فالأجسام ههنا تقسم إلى بسيطة ومركبة ، والحيوانات تقسم إلى أجناس وأنواع وفصائل وزمر . ولكن المهم فى سياق حديثنا أننا فى جميع هذه العلوم إزاء كليات فالأصناف كليات ، والقوانين كليات .

(١) برجسون ، « الضحك » ، ترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبد الدائم ، ص ١٠٣ .

هو إنسان حين يدرك الشيء فى صفاته المشتركة بينه وبين غيره من أفراد فصيلته ، ليتلاءم معه ، ويستفيد منه ، ويسخره لحاجاته ثم لا يزيد على ذلك شيئًا ، وهو فنان حين ينظر إلى هذا الشيء فى ذاته ، كفرد متميز من سائر الأفراد .

إن جميع العيون تتألف ، فى نظر العالم ، من شبكية وقرنية وقزحية وما إلى ذلك ، تستوى فى هذا العين التى فيها حور والعين التى ليس فيها حور[1] . إن هذه العين التى تعانق نظرتها نظرتنا فإذا نحن نشاوى نكاد من سكر نترنح ، إن هى إلا شبكية وقرنية وقزحية وما لا أدرى أيضًا ، بل إن هى فى التحليل الأخير إلا مادة عضوية تتألف كسائر المواد العضوية من آزوت وفحم وماء . كل العيون هكذا : آزوت وفحم وماء ، بل هكذا كل آيات الله : الساق التى تجرى فيها موسيقى فإذا المشى لا كالمشى ، وإذا الجسم كله طيف يخطر فى منام أو نغم يجرى على هون ، أو شعاع يتراقص خفيفًا رشيقًا ، إن هى إلا فحم وآزوت وماء ، وكذا النحر والشعر والصدر . . . بل كذا الرجل والمرأة ، بل كذا الإنسان والحيوان والنبات : آزوت وفحم وماء . بل ما الآزوت والفحم والماء ، فى تحليل

---

(١) إذا كنا هنا نضرب بالجمال والقبح الطبيعيين مثالا ، فتلك طريقة فى الكلام فحسب ، وليس يترتب على ذلك أننا نعتقد بأن الموضوع الذى ينصب عليه الفنان إنما هو الجمال الطبيعى ، والأثر الفنى الذى موضوعه قبيح طبيعى إنما يكتسب جماله الفنى من أنه كان كشفاً عن هذا القبح بعين توقفت عليه وتمهلت عنده ، لا من حيث إنه ينفر غرائزنا الحيوية ، أو لا ينفع فى إشباعها . وكل الخطأ الذى وقع فيه جان ماري جويو إذ ربط الفن بالحياة ذلك النوع الخاص من الربط هو أنه لم يميز بين الجمال الطبيعى (وهو وثيق الصلة بحاجاتنا الحيوية ، ويصدق فيه رأى الفلاح الذى يرى فى الحقل من الجمال مالا يراه فى البحر ، ويصدق فيه رأى الملاح الذى يرى فى هدوء البحر من الجمال ما لا يراه فى صخبه وتلاطم أمواجه : (راجع « مسائل فلسفة الفن المعاصرة لجان ماري جويو ، ترجمة سامى الدروبى ، دار الفكر العربى ، ١٩٤٨ ، الفصل الثانى ص ٢٨ — ٣٦ ») وبين الجمال فى الأثر الفنى ، وهو ناشئ عن صدق تعبيره عن الواقع الذى كشف عنه . قال رودان : « يتخيل العامى أن ما يحكم عليه بأنه قبيح فى الواقع ليس مادة للفن (. . . . .) وهذا خطأ جسيم منه . فما يسميه الناس عادة بالقبح فى الطبيعة يصبح فى الفن ذا جمال رائع . . . حين يتناول فنان كبير من الفنانين أو أديب كبير من الأدباء قبحاً من أنواع القبح ، فإنه ما يلبث أن يبدله إلى جمال بما يشبه ضربة من عصا سحرية ، فكأنه يحيل التراب ذهباً . . . إن كل شيء فى الطبيعة جميل فى نظر الفنان الجدير بهذا الاسم ، لأن عينيه اللتين تقبلان فى جرأة كل حقيقة خارجية تقرآن فيها بلا عناء كل حقيقة داخلية » .

رودان ، « الفن » ، ص ٦٢ — ٧٣ .

أبعد ، إلا إلكترونات وبروتونات تدور على نحو معين بسرعات معينة ، فالمادة العضوية والمادة الجامدة تلتقيان فى هذا ، فإذا العالم كله أخيراً ، من إنسان وحيوان وجماد ، إلكترونات وبروتونات تدور وتدور .

على أن العلم لا يذهب إلى هذا المدى فى التحليل ليقف عنده ويستقر عليه ، بل يعود القهقرى ، فيصنف الكائنات حية وجامدة ، ويفرق فى الجامدة بين مختلف المعادن ، ويفرق فى الحية بين الحيوان والنبات ، ويفرق فى الحيوان بين الإنسان وغير الإنسان ، وقد يفرق فى الإنسان بين غبى وذكى ، بين شخص متأجج العاطفة وشخص بارد الانفعال (نماذج) إلخ ، فالكائنات كلها تتوزعها أجناس وأنواع وفصائل وزمر ، على أساس ما بين أفراد كل جنس من الأجناس أو كل نوع من الأنواع ، إلخ ، من صفات مشتركة (المفهوم) ، تصدق عليها جميعاً (الماصدق) .

هذا هو الميل الطبيعى للعقل الإنسانى : التصنيف بغية التلاؤم . والتصنيف لا تعنيه السمات الخاصة بفرد ، بل الصفات المشتركة بين الأفراد . والإنسان العادى ، فى اللحظات العادية ، لا يختلف فى هذا كثيراً عن الحيوان : إن الذئب كما يقول برجسون[1] ، لا يفرق بين شاة وشاة ، فالشياه كلها فى نظره فريسة واحدة ، تحقق غرضاً واحداً . ياضيعة الذئب حين لا يرى فى خروف معين بالذات إلا صفاته التى تميزه من غيره من خطوط وألوان ، بدلاً من أن يتعرف فيه « الخروف » بوجه عام ، فينقض عليه ليسد به جوعاً يوشك أن يهلكه . لو كان للذئب روح فنان إذن لعلق الأشكال والألوان ، ولما كان مصيره خيراً من مصير حمار بوريدان . ولكن الذئب ، لحسن حظه ، لا يملك هذه الروح ، والإنسان أو بعض الناس يملكها ، كدت أقول لسوء حظه أو لسوء حظهم لولا أن فرحة الفنان تستخف بكل ما يعانى من شقاء وحرمان ، وتسمو به فى المراتب فوق الإنسان . قلت « بعض » الناس وأولئك هم الفنانون . إن العاديين منا قد حُجب عنهم الشىء الفردى وراء جنسه أو نوعه ، وراء « عنوانه » ، وراء اسمه . ولكن عدداً منا

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ص ١٠٣ .

تستطيع أبصارهم أن تمزق هذه الحجب لترى الواقع كما هو . وليس فى الواقع كليات ، بل الواقع جزئيات[١] ، إلا أن نكون مع أفلاطون « واقعيين » ، فنهب الوجود للمثال (الفكرة العامة) ، ونجرد الواقع من صفة الواقع لنقول إنه محاكاة للمثال ، وإنه إذن ضرب من الخيال (الصورة الكهفية) ، وبذلك نقلب الأمور رأسًا على عقب[٢] .

نعود فنقول إن للإنسان من معرفة الأشياء والحوادث ونفسه موقفين ، موقفًا عمليًا ، وموقفًا فنيًا . فأما الموقف الأول فينتهى به إلى أن يدرك فى الشىء الخصائص التى يشترك فيها مع غيره ، وأما الموقف الثانى فينتهى به إلى أن يدرك فى الشىء فرديته التى تميزه من غيره .

فالعلم والفن ينشدان كلاهما المعرفة . ولكن معرفة العلم تختلف عن معرفة الفن . وقد نتوهم أن الفرق بين العلم والفن هو أن المعرفة العلمية هى المعرفة التى تنفذ إلى باطن الشىء ولا تكتفى بظاهره ، وأن المعرفة الفنية هى المعرفة التى تقف من الشىء على سطحه دون أن تغوص إلى أعماقه ، قائلين إن العالم إذ ينظر إلى تفاحة ينفذ إلى ما وراء الشكل منها والألوان ، ينفذ إلى المادة التى تتكون منها فيحللها ويطلع على قوانين اجتماع بعضها إلى بعض ، فى حين أن الفنان لا « يعرف » من هذه التفاحة إلا شكلها وألوانها . فهذا ما ذهب إليه بعض الباحثين . يرى فيكتور باش أن التأمل الاستطيقى إن كان وقفة على الشىء وتلبثًا عنده فهو يختلف عن الوقفة التى يقفها العالم ، لأنه وقفة على ظاهر الشىء دون النفاذ إلى داخله ، هو وقفة على المظهر ، على الصورة ، على الشكل ، دون البنيان الداخلى[٣] . وكأن الذين

---

(١) واضح أن المقصود هنا بكلمة الكلى ليس ما يعبر عنه بكلمة total بل ما يعبر عنه بكلمة général ، والفرق كبير بين الأمرين حتى ليبلغ حد التعارض ، ذلك أن كل مفرد هو كل حتمًا بمعنى total على حين أن ماهو général يشتمل حتما على تمزيق للكل الفردى بعملية التجريد .

(٢) سنرى فيما بعد كيف يتم التصالح ، مع ذلك ، بين « الاسمية » و « الواقعية » على ضوء النظرة الفينومينولوجية .

(٣) باش ، « أم المسائل فى علم الجمال » فى كتابه : « دراسات فى علم الجمال والفلسفة والأدب » ، ص ٤٥ — ٤٧ .

يقررون هذا الرأى يخرجون الفن من نطاق معرفة الواقع ، لأنه قد مثل فى أذهانهم أن ظاهر الشيء غير واقعه ، وأن « باطنه » هو هو واقعه . ونريد الآن قبل أن نتعرض لمشكلة « الظاهر » و « الباطن » هذه ، وقبل أن نقول شيئًا فى الباطن « الآخر » الذى ينفذ إليه الفن من خلال « الظاهر » ويفصح عنه ، أن نبين كيف أن هذه النظرة إلى الواقع قائمة على أساس ينقص الواقع ويحذف منه ، وأنها مستمدة من الموقف العملى نفسه . فالحق أن هذه النظرة مبنية على تعريف ضمنى للواقع ، منحدر مباشرة من الموقف العلمى العملى ، فكأن القائلين بهذا الرأى لا يعدون الألوان والأشكال داخلة فى باب الواقع ، أو هى عندهم ، فى أكثر تقدير ، شيء مضاف إليه ، ملحق به ، لا شأن له بحقيقته ، فإنما حقيقته هى المادة التى يتألف منها والقوانين التى يخضع لها . كأنهم يرون أن طول الموجة هو الواقع من أمر اللون أما صفته اللونية فليست من واقعه . فواضح إذن أن ذلك التعريف الضمنى للواقع الذى هو نقطة البداية فى تفكيرهم مستمد من الموقف العملى العلمى ، فلا بد أن ينتهى عندهم إلى ما ينتهى إليه من اعتبار العلم هو المعرفة ، ومن اعتبار الفن خارجًا عن نطاق المعرفة لأنهم أخرجوا موضوعه منذ البداية من نطاق الواقع . أما إذا كان تعريفنا للواقع مختلفًا منذ البداية عن ذلك التعريف ، فعددنا اللون والشكل جزءاً من الواقع قد لا يكون أقل أجزائه خطورة شأن ، لا من حيث الفائدة التى تجنى منه طبعًا ، بل من حيث المعنى الذى يدل عليه ويشف عنه (وهذا ما سننتقل إلى الكلام عليه فيما بعد) ، إذا رددنا اللون والشكل موضوع الفن ، (والحديث هنا عن التصوير) إلى حلبة الواقع ، انقلبت الآية ، فأصبح المتهم متهمًا ، فإذا العلم هو الذى يقصر عن معرفة الواقع كما هو ، وإذا الفن هو الذى يعرف هذا الواقع معرفة صحيحة ، ولا سيما أن النظرة الفنية إلى الأشياء لا تلغى النظرة العلمية ، بل ليس يصعب عليها أن تهضمها[1] ، فالمعرفة التى تنتهى إليها النظرة الفنية يمكن أن تساوى كل المعرفة التى ينتهى إليها الموقف العلمى + الأمور الخاصة التى لا تُرى إلا بالنظرة الفنية ، فى حين أن المعرفة العلمية لا تستنفد

---

(١) إن حرص ليوناردو دافنشى على المعرفة العلمية للموضوع الذى يدرسه ، واعتباره هذه المعرفة خطوة نحو المزيد ، مثال على امتصاص الفن للمعرفة العلمية .

الشيء وإنما تقتصر على جوانب منه ، لأن اتساع « الماصدق » لا يكون إلا على حساب غنى « المفهوم » .

الفن إذن معرفة . وهو بمعنى من المعانى أكمل من معرفة العلم ، لأنه لا يلغى المعرفة العلمية بل يستطيع أن يمتصها ، ثم هو يضيف إليها ما استبعدته . وإذا كانت المعرفة العلمية تقصر هذا النوع من التقصير عن إدراك الواقع كما هو ، فلأنها تبحث فى الأشياء عن الصفات المشتركة التى بينها ، فتصنف هذه الأشياء فى أنواع ، ولا تنظر فى كل شيء على حدة ، فى ذاته ، وإنما تتكئ عليه من أجل الوصول إلى القانون العام لتسخيره بعد ذلك فيما يفيد ، فهى إذ تعطى هذا الشيء اسماً يشير إلى وظيفته العملية ، فكأنما تغطيه ، فنمر به عابرين ، مكتفين من معرفته بذلك القدر الضرورى للتلاؤم .

وبعد ، ففى توضيح هذه العلاقة بين العلم والفن ، أو فى توضيح الفرق بينهما ، كان فن التصوير هو الماثل فى ذهننا من دون سائر الفنون ، بل كان التصوير الكلاسيكى هو الماثل فى ذهننا من دون سائر التصوير . فهل الذى يصدق على هذا التصوير من أنه معرفة ، يصدق كذلك على سائر التصوير ، وعلى سائر الفنون ومن بينها الأدب ؟

هنا نحب أن نعدل عن كلمة المعرفة إلى كلمة أخرى لعلها تجنبنا اللبس بين الأمور ، وتقينا اعتراض المعترضين ، لأنها أخص بما نحن بصدده ، فهى ، وإن كانت ما تزال تعنى المعرفة ، إنما تعنى المعرفة الخاصة التى تأتينا بها النظرة الفنية بالذات .

هذه الكلمة هى كلمة « الكشف » ، والمقصود بالكشف هنا هو ما تعنيه اللفظة الفرنسية dévoilement ، أى إزاحه الستار أو النقاب . فإذا قلنا الآن إن وظيفة الفن هى الكشف أو إزاحة النقاب ، كان معنى ذلك أن الأشياء محجوبة عن الإنسان العادى بستار أو نقاب ، وأن الفنان هو الذى يزيح هذا النقاب عن الشيء ، فيتيح للآخرين أن يروه فى أثره بعد أن كان محجوباً عنهم فى الطبيعة . وهنا نحب أن نلح على التفريق بين أمرين فى العملية الفنية ، فنقول إن النقاب الذى يغطى الأشياء هو أمام بصر الفنان شفاف كالزجاج أو هو

يصبح شفافاً كالزجاج بجهد الرؤية الفنية ، فى حين أنه يتزاح عن الشىء أمام أبصار الآخرين فى الأثر الفنى الذى يخلقه الفنان لا فى الطبيعة مباشرة . وهكذا نفرق فى العملية الفنية بين مرحلتين ، الأولى هى مرحلة إدراك الفنان لشىء ، والثانية هى مرحلة إبرازه هذا المدرك لأعين أخرى غير عينه ، وذلك فى الأثر الفنى ، فالفنان فى الحالة الأولى مشاهد ، وهو فى الحالة الثانية معبر . وليس معنى هذا أن الإدراك الذى يحصل للفنان يتم بغير جهد ، وأن التعبير عن هذا الإدراك بالخلق هو الذى يقتضى وحده جهداً . فالفنان يبذل عند الإدراك جهداً ، لأن تحرره من موقفه كإنسان تميل به طبيعته إلى المرور على الشىء مروراً سريعاً بحيث لا يرى منه إلا الجانب المفيد ، لأن هذا التحرر إن كانت تساعد الفنان عليه « طبيعتُه » الثانية ، « طبيعة » الفنان ، التى تملى عليه أن يتمهل عند الشىء المفرد فى ذاته ولذاته ، هذا التحرر لا يتم بلا جهد ، ذلك لأن هذه « الطبيعة » الثانية قد لا يصح أن تسمى طبيعة بالمعنى الأصلى ، ولعلها أن تكون مقاومة للطبيعة لا انسياقاً معها ، فالذى يميز الفنان عن الإنسان العادى ليس هو كونه يتمتع بما لا يتمتع به الإنسان العادى من رهافة طبيعية فى الحواس وقوة طبيعية فى القابليات ، فالامتياز فى رهافة الحواس وقوة الملكات ليس هو ما يصنع الفنان ، وإنما يصنع الفنانَ تعلقُه بقيمة لا يتعلق بها سائر الناس فى حياتهم العادية . وهذه القيمة هى هنا معرفة الشىء فى ذاته ولذاته ، وبالتالى فى فرديته لا فيما يشبه فيه غيره . وسنرى كيف أن علم النفس الحديث لا يكتشف ترابطاً ذا بال بين القابليات الطبيعية التى قد تهيئ للعمل الفنى وبين الانصراف إلى العمل الفنى والإبداع فى ميدانه ، ذلك لأن العامل الأساسى فى الإقبال على العمل الفنى فى مرحلته الأولى إنما هو الميل فى لغة علم النفس ، وهو فى سياق كلامنا القيمة التى يصبو إليها الفنان ، فتحدد له ما يقبل عليه وما يعرض عنه من أمور ، ناذراً لتحقيق هذه القيمة كل حياته أو بعضها . أما ينبوع هذا التعلق بالقيمة فسيكون موضوع بحثنا فى موضع آخر ، وحسبنا أن نقرر الآن أن الفنان يرى فى الشىء بحكم تعلقه بالقيمة الفنية ما لا يراه فيه الآخرون ، وأنه يحاول بعد ذلك أن يزيح عن هذا الشىء النقاب الذى يحجبه عن الآخرين .

وقد يكون من المناسب هنا أن نتحفظ تحفظًا آخر بصدد التفريق فى عمل الفنان بين مرحلتين ، مرحلة الإدراك ومرحلة التعبير ، فربما كنا لا نستطيع أن نضع حدًّا فاصلاً بين هاتين المرحلتين من الناحية الزمنية ، إذ أن شيئًا من الإدراك قد يتم فى أثناء عملية التعبير . ولكن هذا لا يمنع أننا نظل بصدد أمرين اثنين هما الإدراك من جهة والتعبير من جهة أخرى ، وإن تداخل الأمران زمنيًّا عبر مرحلة التعبير ، أعنى مرحلة الكشف للآخرين عن المدرك الفنى بإزاحة الستار عنه .

ذلك كان معنى قولنا إن النقاب الذى يغلف الشىء ، موضوع نظرة الفنان ، هو شفاف أمام بصره كالزجاج ، ولعل الأصح إذن أن نقول إن النقاب يصبح شفافًا أمام الفنان لتوقفه عند فرديته التى هى واقعه ، ولمحاولة معرفته على النحو الذى يقتضيه التعلق بالقيمة الفنية . ومن أجل أن نوضح هذا المعنى يكفى أن نقارن بين « الاستمتاع الطبيعى » الذى يحققه الأفراد العاديون بمنظر بعض الأشياء ، وبين الوقفة التأملية الدارسة التى يقفها الفنان إزاء هذا المنظر . إن كلاً منا قد يتلبث لحظة أمام منظر الشفق عند غياب الشمس ، تلبث المستمتع الذى يفتح صدره فى الوقت نفسه لاستقبال أنسام المساء الطرية ، فيشعر بالانتعاش الحيوى أو يشعر من هبوط الغسق بالأسى الحيوى أيضًا . ولكن شتان بين هذا وبين وقفة الفنان الذى يتمهل على الشفق لا تمهل المستمتع بل تمهل المستقصى الذى يبذل جهداً من أجل جعل الستار شفافًا . فعن هذا المعنى يعبر سوريو حين يقول : « أما نحن فنعتقد أن الفنانين يعرفون الأشياء ، نعتقد أن موقفهم إزاء أشكال العالم ليس هو الاستمتاع بها ، بل هو ، خلافًا لذلك ، التدقيق فيها بشراهة ونشاط ، بغية معرفتها . بل إننا لنحب أن نقول إن هذا الموقف من الأشكال الذى ليس هو موقف استمتاع ، بل موقف دراسة هو بعينه ما يميز الفنان من سائر الناس ، ما يميزه من أولئك الذين لا يملكون إلا الحساسية الجمالية . إن الشخص الذى يحدق فى التهاب نار الموقد أو فى امتزاج الذهب بالخضرة فى أوراق الشجر أمام السماء قاصداً أن يستمتع وأن يعجب ، لا أن يعرف ، هو شخص قد يكون ذا روح مرهفة حساسة محبة للجمال ولكنه ليس فنانًا »[1] . هنا نلتقى بالفكرة التى سبق أن عبرنا

---

(١) سوريو ، « مستقبل علم الجمال » ، ص ٢٥ .

عنها عرضًا بصدد الإشارة إلى الخطأ الذى ارتكبه جويو حين لم يفرق بين «الجمال» الطبيعى وبين الجمال الفنى ، أى الجمال الذى قوامه التعبير عن انكشاف تم للنفس الفنانة[١] . وحين يقول جويو إن قدحًا من اللبن الرطيب على مقربة من كوخ الراعى فى سفح الجبل بعد عناء السير يمكن أن يحدث فى النفس الشاعرة مثل ما تحدثه فيها سمفونية ريفية[٢] ، نلاحظ أنه يصف النفس التى تحس ذلك الإحساس بأنها نفس شاعرة ، ولعله اضطر إلى هذا الوصف اضطراراً ، مسقطًا بذلك نظريته الحيوية فى الجمال ، ملتحقًا ، على مضض ، بالنظرة الصحيحة إلى الأمور ، ذلك أن النفس الشاعرة وحدها هى التى تصيخ إلى السمفونية الريفية بدلاً من أن تستمتع بالجمال الطبيعى فحسب .

ونعود إلى حيث بدأنا فنقول إن الفنان هو ذلك الذى يرى الشىء فى ذاته ولذاته ، لا يحول بينه وبينه النقاب الذى أسدله على الشىء ميل طبيعى فى العقل الإنسانى إلى رؤية العناصر المتشابهة فى الأشياء بغية التلاؤم معها . وهو بعد أن يرى هذا الشىء يعبر عنه ، ومن خلال هذا التعبير يرى الناس ذلك الشىء وكأنما قد أزيح عنه النقاب .

ولكن ما الذى يراه الفنان ؟

هل الفنان هو ذلك الذى إذ ينظر إلى الشىء المفرد فى ذاته ولذاته لا يزيد على أن يرى شكله وألوانه وخطوطه كما تبدو للناظر العادى حين يتفرس هذا الشىء وينعم النظر فيه ، ويتوقف عند كل جزء من أجزائه حريصًا على ألا يفوته أى واحد منها ، فلا يدع تفصيلاً من تفاصيله إلا يسجله ؟ هل الذى يراه الفنان ويزيح الستار عنه هو ما تراه عدسة ممتازة من عدسات آلات التصوير ، عدسة مثالية ، تنقل الشىء الذى تجتازها أشعته إلى الورق الحساس نقلاً يبلغ غاية الأمانة فإذا بصورة هذا الشىء تنطبع على هذا الورق الحساس ، (لنفرض أنه حساس حساسية مثالية) تمامًا كما يبدو للعين العادية إذ تنظر فيه مليًا وتتأمله طويلاً ؟ الحق أن الصورة الفوتوغرافية الأمينة التى التقطت للشىء والتى تفرغ من تحقيق

---

(١) هامش الصفحة ١٣ .

(٢) راجع مقدمتنا للترجمة العربية لكتاب جويو « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » ، ص ٧ .

كمال ما تهدف إليه حين تمثل لك هذا الشيء كأنك تراه هو نفسه ماثلاً أمامك ، إنما تردك إلى هذا الشيء نفسه ، فإن أنت نظرت إلى هذه الصورة « الكاملة » بعينك ، عين الإنسان العادى ، لم تر فيها غير ما كنت تراه فى الشيء ذاته ، وإن أنت نظرت إليها بعين الفنان رأيت فيها ما استطعت أن تراه فى الشيء ذاته بإدراكك الفنى . وهكذا فإن الصورة الفوتوغرافية لا تكون قد خطت بنا أية خطوة فى العملية الفنية ، ويكون علينا أن نبدأ هذه العملية من أول طريقها ، أعنى الإدراك الفنى أولاً ثم التعبير عن المدرك ثانياً ، بحيث يزاح الحجاب عنه فى نظر العين العادية . كذلك يكون شأن المصور (وهو لا وجود له) الذى ينقل إليك الشيء فى تفاصيله كما قد يبدو للعين العادية حين تنعم النظر لتلاحظه جزءاً جزءاً . ذلك أن هذا المصور ، برغم أنه يكون قد تلبث على الشيء ، لم يستطع أن ينفذ إليه ، وإنما ظل ينظر إليه من خارج ، شأنه شأن الفوتوغراف . إنه يعوزه التواصل مع هذا الشيء ، يعوزه التجاوب الذى إذا أقبل به عليه أفضى إليه بسره وتمح له أن ينفذ إلى صميمه ويشاركه حياته ، أتاح له أن يعرف معناه . ومن هنا قال ليوناردو دافنشى : « ليس فن المصور أن يتناول جزءاً جزءاً من أجزاء الموديل لينقله إلى قماشه ، وليمثل بهذه الأجزاء واحداً واحداً مادية الموديل . ولا هو كذلك رسم نموذج مجرد غير شخصى يصير فيه الموديل الذى يُرى ويلمس شيئاً نظرياً غامضاً . وإنما الفن الحق يرمى إلى تصوير فردية الموديل ، وهو من أجل هذا يبحث ، وراء الخطوط التى تُرى ، عن الحركة التى لا تراها العين ، ووراء هذه الحركة نفسها عن شيء أخفى منها أيضاً ، عن النية الأصلية ، عن الصبوة الأساسية التى تربض فى الشخص ، وهى معنى بسيط يعادل كل الفن اللامتناهى الذى للأشكال والألوان »[1] . ومن هنا كان رودان يشتكى مرّ الشكوى من أن « زبائن » الفنانين الكبار الذين يكلفون الرسام العظيم بتصويرهم أو يكلفون المثال العظيم بصنع تمثال لهم ينكرون الوجه أو التمثال ولا يرون بينه وبينهم شبهاً ، فى حين أن ما يصنعه لهم من ذلك صغار الرسامين أو المثالين المتاجرين يرضيهم ويعجبهم ، ذلك أن الفنان الكبير لا ينتبه إلى الظاهر مستقلاً عن الباطن ، بل ينفذ من خلال الظاهر إلى

---

(١) ذكرها برجسون ، « الفكر والواقع المتحرك » .

الباطن ، والمرء يجهل نفسه التى اكتشفها الفنان الكبير وعبر عنها ، أو هو يريد أن يجهلها على شعور منه بذلك أو على غير شعور . فنحن لا نعلم من أمر أنفسنا ما قد يعلمه فنان نفذ إليها . قال رودان : « . . . ليست الخطوط والألوان بالنسبة إلينا إلا علامات حقائق مختبئة . إن نظراتنا تغوص إلى الروح الكامنة وراء السطوح ، ونحن حين نرسم السطوح بعد ذلك نغنيها بالمضمون الروحى الذى تشتمل عليه . ينبغى للفنان الجدير باسم الفنان أن يعبر عن كل حقيقة الطبيعة ، لا حقيقة الظاهر فحسب ، بل حقيقة الباطن أيضاً وخاصة . فحين ينحت المثال القدير جذعاً إنسانياً ، فإنه لا يمثل العضلات فحسب ، وإنما هو يمثل أيضاً الحياة التى تحرك هذه العضلات . . . بل إنه لا يمثل هذه الحياة فحسب ، بل يمثل أيضاً الطاقة التى أضفت على هذه العضلات شكلها وبثت فيها الرشاقة أو القوة أو الحنان أو العنف (. . . .) . والفنان الذى يرسم مناظر الطبيعة يمضى إلى أبعد من هذا أيضاً . فهو لا يرى انعكاس الروح الشاملة فى الأشياء المتحركة فحسب ، بل يراها كذلك فى الأشجار والأدغال والسهول والروابى . فالشىء الذى ليس فى نظر عامة الناس إلا خشباً وتراباً يبدو للفنان الكبير الذى يصور مناظر الطبيعة كأنه وجه كائن كبير . كان كورو يرى الطبيعة منثورة على قمم الأشجار وعشب السهول وماء البحيرات . . . »[1] . وقال رودان أيضاً : « الجسم الإنسانى هو مرآة النفس أولاً وقبل كل شىء . ومن هنا يأتى جماله كله . إن ما نحبه فى الجسم الإنسانى هو الشعلة الداخلية التى يبدو لنا أنها تضيئه شفوفاً ، أكثر من شكله الجميل كل هذا الجمال »[2] . وقال أيضاً : « وإذا لم يصور الفنان إلا قسمات سطحية كالتى تستطيع أن تصورها الفوتوغرافيا ، إذا نقل نقلاً دقيقاً مختلف خطوط الوجه ، بدون أن يردها إلى نفس ، لم يستحق الإعجاب . والشبه الذى يجب أن يحصل عليه الفنان إنما هو الشبه بالنفس ، فهذا الشبه بالنفس هو الأمر الهام ، هو ما ينبغى للمثال أو المصور أن يمضى باحثاً عنه وراء الوجه . وبكلمة واحدة أقول : إن جميع القسمات يجب أن تكون معبرة أى مفيدة فى الكشف عن شعور »[3] .

---

(١) رودان ، المرجع المذكور ، ص ٢٦٣ – ٢٦٥ .

(٢) المرجع المذكور ، ص ١٧٢ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٨٦ – ١٨٧ .

فما يدركه المصور ليس هو إذن فقط ما قد تدركه العين العادية حين تتوقف على الأشكال والألوان توقف عدسة التصوير عليها ، وإنما هو أيضاً المعنى المترقرق خلال هذه الألوان والأشكال . ولما كان المعنى هو فى صلب الأشكال والألوان ، لا ينفصل عنها وإنما يتجلى فيها ولا سبيل له إلى الظهور إلا بها ، كما لا تتجلى الروح إلا بالجسد ، فمتى زال الجسد غابت الروح عن مجال الإدراك ، كان الفنان يتلبث على هذه الأشكال والألوان لا من حيث هى ثوب للروح أو غلاف ، بل من حيث هى الروح ذاتها وقد تجسدت فأصبح فى الإمكان إدراكها . إن الفنان لا يفصل الروح عن الجسد الذى تتجلى من خلاله ، لذلك فهو فى اللحظة التى يدرك فيها الأشكال والألوان يدرك الروح . ولعل الذى يميزه عن الإنسان العادى هو أن هذا يستطيع حين إنعام النظر فى الشىء من خارج أن يعزل شكله وألوانه عن الروح التى فيه ، فيتصور تلك قائمة بغير هذه ، تماماً كما يفعل حين تكوين المعانى العامة باستخراج العناصر المشتركة بين الأشياء ثم يروح يتعامل مع هذه الأشياء على أساس مختصراتها العقلية تلك لتسهيل التأثير فيها وتسخيرها . فى حين أن الفنان يرفض ذلك العزل ، فهو لا يرى روح الشىء إلا متجسدة فى شكله ولونه ، ولكنه لا يتوقف على الشكل واللون ليرى أجزاء مبعثرة ، وإنما هو يرى الشىء موحداً بالروح التى يعبر عنها ، وهو عندئذ يستطيع — بل يجب عليه حين يريد أن يعكس هذه الروح أو هذا المعنى — أن يقف وقفة خاصة على العناصر الفذة فى هذا الشىء ، العناصر التى تشف عن المعنى أكثر من غيرها وأن يدع ما عداها فى الظل أو أن يغيبها تماماً ، ليوفر فى أثره من الشفوف ما لم يتوفر فى الشىء نفسه أمام العين العادية . فلعل كل فنان يلعب لعبة رامبرانت على طريقته الخاصة .

وعلى هذا الأساس نفهم ذلك الحوار الذى قام بين رودان وصاحبه[1] :

— إننى أخضع للطبيعة فى كل شىء ، ولا أطمع فى أن آمرها . كل ما أطمح إليه هو أن أكون أميناً لها كل الأمانة .

---

(١) هو بول جزيل الذى سجل ملاحظات رودان وآراءه فى الكتاب الذى حمل اسم رودان والذى سبق الاستشهاد بنصوصه .

فأجابه صاحبه :

ـ ولكنها ليست الطبيعة كما تتجلى فى آثارك .

فقال رودان :

ـ بل هى كذلك .

ـ إنك مضطر إلى تغييرها .

ـ أبداً . إننى لا أبيح لنفسى ارتكاب هذا الإثم .

فقال له صاحبه :

ـ ولكن خير دليل على أنك تبدلها هو أن « الصب » le moulage لا يعطى نفس الأثر الذى يعطيه نحتك .

ـ هذا صحيح . ولكن مرد ذلك إلى أن الصب أقل صدقاً من نحتى (...) إن الصب لا يمثل إلا الظاهر الخارجى . أما أنا فأمثل عدا ذلك الروح ، التى هى أيضاً جزء من الطبيعة ، من غير شك . إننى أرى الحقيقة كلها ، لا السطح وحده . إننى من أجل ذلك أبرز الخطوط التى تشف عن الحالة الروحية أكثر من غيرها .

قال رودان ذلك ثم أشار بيده إلى تمثال من أجمل تماثيله : فتى راكع قد رفع يديه إلى السماء ضارعاً مبتهلاً : القلق يسرى فى كيانه كله ، جسمه منقلب إلى وراء ، صدره منتفخ ، عنقه مشدود فى يأس ، يداه مندفعتان نحو مجهول تريدان أن تتشبثا به ، وقال :

ـ انظر ، لقد ضخمت بروز العضلات التى تعبر عن الحزن ، هنا ، وهنا ، وهناك . . . (وراح رودان يدل بأصبعه على الأجزاء العصبية من تمثاله) .

فقال له صاحبه :

ـ من فمك أدينك ! هاأنت ذا نفسك تقول إنك ضخمت ، ومعنى ذلك أنك بدلت الطبيعة .

ـ لا ، لم أبدل ، أو قل بالأحرى إن ما أحدثته من تبديل لم أقصده حين أحدثته . ولكن العاطفة التى أثرت فى رؤيتى قد أظهرت لى الطبيعة على نحو ما نقلتها .

ثم قال بعد لحظة :

– إننى أوافقك على أن الفنان لا يرى الطبيعة كما يراها العادى ، لأن عاطفته تكشف له عن الحقائق الداخلية وراء الظواهر . ولكن المبدأ الوحيد فى الفن يبقى هو نفسه : أن ينقل الفنان ما يراه (. . .) ولا شك فى أن الإنسان العادى إذا هو نقل عن الطبيعة لا يصنع أثراً فنياً : ذلك أنه فى حقيقة الأمر ينظر دون أن يرى . ومهما يحرص على تسجيل كل تفصيل من التفاصيل فى دقة ، فإن النتيجة التى يصل إليها تظل عاطلة من المعنى (. . . .) . ولا كذلك الفنان فإنه يرى : أى أن عينه الموصولة بقلبه تنفذ إلى أعماق الطبيعة . ومن أجل هذا كان على الفنان أن يصدق عينيه[1] .

واضح من كلمة رودان هذه أن التغيير الذى تحدثه عاطفته فى الطبيعة على غير علم منه ، ليس تشويهاً للطبيعة ، وإنما هو إدراك لحقائق باطنية لا يدركها من لم يكن مزوداً بتلك العاطفة التى يحملها الفنان . فالعاطفة هنا تعنى التعاطف الذى يتيح للفنان ، إذ يتواصل مع الشىء ، أن ينفذ إلى معناه ، وأن يعاين حقيقته الداخلية على حد تعبير رودان . إن عاطفة الفنان هنا هى كالحب الذى تحمله الأم لابنها ، أو العاشق لمعشوقته ، فهذا الحب لا يعمى عين الأم أو عين العاشق ، وإنما هو يفتح العين على جوانب لم تكن لتتفتح عليها بدونه ، فنحن لا نعرف الشىء إلا إذا أحببناه كما يقول باسكال . إن هذا الحب هو من فعل « الكشف » شرطه الأول ، وباعثه العميق ، وبدونه تعبر العين على الشىء عبور من لا يباليه ، فلا يراه . وهب عاطفة الفنان تختار وتضخم وتطفف ، فهل هذا إفساد للرؤية وابتعاد بها عن الواقع ، أو هو فى حقيقة أمره اختيار أو تضخيم أو تطفيف ليس من شأنه إلا التلبث على ما فى الشىء من جوانب هى أشف عن معناه من غيرها ؟ إن عاطفة الفنان لا تعدو هنا أن تكون نافذة أطل منها الفنان على الموضوع ، فرأى منه ما لم يكن ليراه بدون ذلك ، ثم عبر عن رؤيته فى أثره الفنى ، فإذا بذلك الجانب ينزاح عنه الستار ، فيراه سائر الناس من خلال هذه الكوة التى شقتها عاطفة الفنان . وهذا كله إنما يلخصه فى عبقرية اللغة العربية أن الرؤية تعنى

---

(١) المرجع المذكور ، ص ٤٩ – ٥٣ .

النظر بالعين والنظر بالقلب جميعًا ، بل إن الرأى من الرؤية كذلك ، فكأن الرؤية هى جهد الشخصية كلها فى الإدراك .

على أننا ما نزال إلى هنا فى نطاق الفن الكلاسيكى الذى ينصب على الواقع المفرد فيراه ، فيثبت رؤيته فى الأثر الفنى . ولكن الفن الكلاسيكى ليس كل الفن . ولئن كان ليوناردو دافنشى ورودان لا « يغيران » الشىء إلا ذلك القدر من «التغيير» الذى يجعله أشف عن المعنى المتجلى فى صورة ، أو عن الروح المترقرقة فى الشكل واللون ، إن الفن الحديث يوغل فى تغيير الطبيعة إلى أبعد من ذلك . إنه يبدل الطبيعة تبديلا حقيقيًا . فأين «الرؤية» هنا ؟ الحق أن الرؤية هنا قد استحالت من رؤية بالقلب إلى روية فى القلب إن صح التعبير ، أو قل إن البصر قد استحال هنا إلى بصيرة . إذا فهمنا البصيرة على أنها التفات البصر إلى الذات . إن العين التى كانت ملتفتة إلى العالم الخارجى تلتفت الآن إلى العالم الداخلى . أو هى تقف على الحدود بين العالمين فتراهما فى آن واحد ، وتزاوج بينهما ، فإذا الأثر الفنى يعبر عنهما معاً . قل ، إن شئت المجاز ، إن عيناً تنظر الآن إلى العالم الخارجى وعيناً أخرى تنظر فى العالم الداخلى ، وكما يكون الخيالان المرتسمان على الشبكيتين من عينى الرائى صورة واحدة ، كذلك يخرج الأثر الفنى مزيجاً من صورتين إحداهما تستمد أصلها من الخارج ، والثانية ينبوعها هو الداخل . هنا يتحقق نوع من التآحد بين واقعين : الواقع الخارجى والواقع الداخلى . هنا أصبح ما يستمد من العالم الخارجى فى الأثر الفنى وسيلة للتعبير عن العالم الداخلى . وإذا كان الواقع النفسى لا يقل « واقعية » عن الواقع المادى ، فالرؤية فى القلب لا تقل واقعية عن الرؤية بالعين وبالقلب . ونحن مازلنا إذن بصدد إدراك ، ولكنه كان إدراكاً بالبصر فأصبح إدراكاً بالبصيرة . بل إن البصيرة كانت تماذج البصر دائماً ، فكأن الفرق بين التصوير الكلاسيكى والتصوير الحديث فرق فى الدرجة لا فى النوع ، هو فرق فى مقدار ما يخالط الرؤية بالعين من رؤية بالقلب فى الحالتين ، وفى مقدار ما يحققه البصر من نظر إلى العالم الخارجى تارة وإلى العالم الداخلى تارة أخرى فيكون بصراً وبصيرة معاً على تفاوت فى الكم . لقد كانت عاطفة الإنسان تتدخل فى رؤيته للطبيعة قدراً من التدخل ، ثم أصبحت الآن تتدخل فى هذه

الرؤية قدراً من التدخل أكبر . كان الأثر الفنى يعبر عن الواقع الخارجى متداخلا مع الواقع الداخلى قدراً من التداخل ، فأصبح الأثر الفنى يعبر عن الواقع النفسى بواسطة العالم الخارجى وقد تبدل قدراً أكبر من التبدل . الطبيعة هى الآن وسيلة لإبراز الحالة النفسية التى يريد الفنان أن يعبر عنها ، فالفنان لذلك يبدل الأشياء الخارجية التبديل الذى يتيح لها أن تعكس الحالة النفسية . إنه مثلا يعبر عن أساه بأن يفرض على الأشياء التى يصورها ألواناً قاتمة ولو كانت تُرى فى الطبيعة على غير ذلك ، أو يعبر عن هيجانه باللجوء إلى ألوان صارخة مضطربة متصارعة يكسو بها الطبيعة وما هى كذلك . كان الفنان يعبر عن حالاته النفسية باختيار ما يناسبها ويوازيها ويتجاوب معها من جوانب الطبيعة ، فإذا أراد أن يعكس أساه صور الغروب مثلا ، ولكنه أصبح الآن يرينا الظلام حتى فى قرص الشمس ، ويرينا الشجن حتى فى طيران عصفور ، فهو الآن لا ينتقى من الطبيعة ما يناسب حالته النفسية بل يفرض عليها فرضاً ما ينفض هذه الحالة النفسية .

إن الفنان يبدل الطبيعة هنا من أجل أن يزيح الستار عن حالة نفسية . إنه لا يصور واقعاً مرئياً ، وإنما يتخذ الشكل المرئى الذى ممراً إلى واقع نفسى غير مرئى ، رمزاً يوحى به ، ينم عنه ، يحيل إليه ، ذلك أن هناك توازياً (ليس من شأننا الآن أن نكشف عن مصدره) بين الألوان والأشكال من جهة وبين الحالات النفسية من جهة أخرى . فليس القاع الذى يمتد إلى اللانهاية فى اللوحة كالقاع الذى لا يعدو أن يكون جداراً ، وليست الخطوط المنحنية كالخطوط المنكسرة ، وليس البياض كالخضرة ولا الخضرة كالحمرة ، من حيث التوازى القائم بين هذه الأشكال والألوان من جهة وبين العواطف من جهة أخرى . حتى إن هذا التوازى يمكن أن يقوم بين الإحساسات بعضها وبعض ، فربَّ إحساس لمسىّ يوقظ إحساساً بصرياً ، ورب إحساس صوتىّ يبعث إحساساً شمياً ، إلخ .

وقد يمعن الفنان أكثر من ذلك فى تبديل الطبيعة حتى ليهشمها فلا نكاد نرى فى آثاره منها شيئاً . إن التفاته إلى الداخل يكون عندئذ أتم . إنه لا يصور الطبيعة بل يصور نفسه ، وهو لا يصور نفسه بواسطة الطبيعة ، بل بواسطة أشكال وألوان لا يكاد يكون فيها من الطبيعة شىء . وهو إذ يصور حالاته النفسية قد لا يقف

منها على سطحها الشعوري ، بل يغوص إلى الأعماق ، إلى اللاشعور . وقد لا يكون الفنان على شعور بأنه يغوص إلى اللاشعور وإنما هو يدع لخياله أن يعمل فإذا هو يلتقط من الأشكال والألوان ، ما ينفض اللاشعور إلى الخارج مقنّعاً وفقاً للآليات التي يتم بها خروج اللاشعور في أحلام الليل وأحلام اليقظة . ها هنا استحالت « الرؤية » إلى « رؤيا » بمعنى حلم . والحلم ، عدا أنه في ذاته واقع نفسي ، رمز إلى واقع أعمق منه ، إلى واقع هو منه ينبوعه . «إن العالم الخيالي الذي يعرضه علينا الفنانون هو إسقاط مرئي لما في ذواتهم من شيء غير مرئي . وهم بذلك يعطوننا مفتاح وجودهم ، يتيحون لنا أن نصل إلى وجودهم هذا بواسطة الرمز ... إنهم ينظرون حولهم ، محمومين ، يبحثون في ذخيرة الإحساسات التي يقدمها لنا العالم إلى غير نهاية ، يبحثون عما يعطيهم مفتاح طبيعتهم الخاصة»[1] . وكأني برودان ، الواقعي ، يسوّغ اتجاهات الفن الحديث ، من قبل أن يتبلور هذا الفن الحديث ، حين يقول : « إن الفنان إذ يصور لنا الوجود على نحو ما يتخيله يعبر لنا عن أحلامه على الأقل (....) وهو بهذا يغني نفس الإنسانية ، لأنه حين يضفي فكره على العالم المادي يكشف لمعاصريه ألواناً لا نهاية لها من العاطفة ، ويجعلهم يكتشفون في أنفسهم ثروات كانوا يجهلونها »[2] .

إن هذه النقلة من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج ، بل إن هذه المزاوجة بين صورة النفس وصورة الطبيعة في الإدراك هي ما تعبر عنه عبقرية اللغة العربية إذ تشتق الوجود من الوجدان ، وإذ تخرج الشيء من المشيئة ، وإذ تشير إلى تفاعل الطبيعة والطبع بوحدة مصدريهما ، وإذ تجعل المادة من المدة ، ناهيك عن وحدة الرؤية والرأي والرؤيا ، وعن امتزاج الحلم (العقل) بالحلم (ما يُرى في المنام) .

لقد كان الفن ، في تاريخه الطويل ، حديثاً عن الطبيعة والإنسان ، فتارة يحدثنا عن الطبيعة أكثر مما يحدثنا عن الإنسان ، وتارة يحدثنا عن الإنسان أكثر مما يحدثنا عن الطبيعة ، ولكنه يحدثنا عنهما معاً في كل كلمة يقولها ، لأن الإنسان

---

(١) هويج ، ذكرها فيبر في كتابه « سيكولوجية الفن » .

(٢) المرجع المذكور ، ص ٢٥٣ — ٢٥٤ .

والطبيعة طرفان لا يكمل وجود أحدهما إلا بالآخر كما لا يتم حصول المعرفة إلا بلقاء بين الموضوع والذات .

وليس هذا الحديث ، أعنى الفن فى تاريخه ، إلا صورة للحوار الذى قام بين الطبيعة والفنان ، وهو حوار كان فيه الفنان يصغى إلى الطبيعة تارة وكانت فيه الطبيعة تصغى إلى الفنان تارة أخرى ، وكان المصغي يؤثر فى أثناء صمته فى المتكلم فينطقه من حيث يشعر أو لا يشعر بما يعبر عن المتحاورين كليهما فى آن واحد ، وكان المتكلم يؤثر بكلامه فى المصغى فيخرجه من جلده ليندس فى جلد صاحبه . وكان الفن فى جميع مراحل هذا الحوار يحقق عناقاً بين الوجود والوجدان ، بين عالم المادة وعالم المدة ، بين الشيء والمشيئة ، بين الطبع والطبيعة . وكان يمكن أن نقول إن الفن سار فى تاريخه مرتقباً من الوجود إلى الوجدان ، ومن عالم المادة إلى عالم المدة ، ومن الشيء إلى المشيئة ، لولا أن فى الوجود وجداناً يراه الفنان رؤية العين والقلب والنفس جميعاً ، لولا أن المدة هى ما يدركه الفنان حتى فى المادة أو من خلال المادة ، لولا أن للشيء فى نظر الفنان مشيئة . لذلك كانت حركة الفن فى تاريخه نقلة بين طرفين لا سيراً على خط مستقيم ، سواء أتصورنا هذا الخط المستقيم أفقياً أم عمودياً . وها هو ذا الفنان الحديث يصافح ، من فوق القرون ، الفنان البدائى . إننا من الفن السابق على التاريخ ، إلى الفن البدائى فالكلاسيكى ، فالباروكى ، فالرومانسى ، فالانطباعى ، فالوحشى ، فالرمزى ، فالسريالى ، فالتكعيبى ، فالتعبيرى ، فالمجرد ، إننا من هذا الفن كله فى سلسلة تتلاقى أطرافها حتى لتكاد تثوى فى كلّ حلقة من حلقاتها كلّ حلقة ، على حالة الكمون الذى يهم أن يصير إلى ظهور ، ثم يصير فعلا إلى ظهور ، على درجات متفاوتة من الظهور .

وإنما نريد أن نخرج الآن من هذا كله إلى أن الفن معرفة . ولكنه معرفة من نوع خاص تختلف عن المعرفة العلمية اختلافاً أساسياً ، قوامه أن المعرفة الفنية معرفة بأفراد أو آحاد ، وأن المعرفة العلمية معرفة بكليات .

وليس من شأننا هنا أن ننتقل من أفق التقرير إلى أفق التقدير ، فنفاضل بين المعرفتين من حيث القيمة ، كما قد تدفع إلى ذلك بعض الاعتبارات ، وكما فعل

شيئاً من هذا عدد من الكتاب وما يزالون يفعلون إذ يتحدثون عن مستقبل الفن فى تطور الحضارة الحديثة حديث النبوءة ويتصورون بينه وبين العلم صراعاً لابد أن ينتهى بمصرعه . ويكفينا على أفق التقدير أن نقول إن لكل من هاتين المعرفتين شأنهما بالنسبة إلى الغاية التى تحققها ، وحسبنا أن نقرر ، على صعيد فينومينولوجى صرف أن « الموضوعية » التى تُسنَدُ إلى المعرفة العلمية و « الذاتية » التى تسند إلى المعرفة الفنية لا تختلف إحداهما عن الأخرى إلى الحد الذى نتوهمه . فإن موضوعية العلم تشتمل على « ذاتية »، وإن« ذاتية» الفن تشتمل على موضوعية . إن التفريق بين العلم والفن على أساس « الموضوعية » و « الذاتية » ، واعتبار الأول هو المعرفة فى حين أن الثانى إضفاء للذات على الواقع الموضوعى وإدراك لهذا الواقع من خلال « ذاتية » الفنان وأنه بالتالى ليس إدراكاً صحيحاً للواقع ، إنما يقوم على تعريف ضمنى للموضوعية والذاتية ، تعريف يداخله الاضطراب . فكأن القائلين بذلك التفريق يتصورون أن المعرفة العلمية تصل بنا إلى الشىء فى ذاته (النومين) والحق أن هذه المعرفة لا تزيد على أن تدرك الشىء من خلال مدرك هو الإنسان . إنها تدرك الموضوع من خلال الذات . فلماذا توصف بالموضوعية معرفة ما تزال إنسانية ، فى حين تجرد من هذه الموضوعية معرفة إنسانية أخرى هى التى تنتهى إليها بنا النظرة الفنية . فكما لا تتقرر « موضوعية » المعرفة العلمية من إطباق جميع الناس عليها ، كذلك لا تتقرر ذاتية المعرفة الفنية من أنها وقف على عدد من الناس هم الفنانون ، فهؤلاء الفنانون ناس، وجميع الناس أيضاً فنانون ماداموا ينتهون إلى رؤية ما يراه الفنان إذ يستجيبون له ويفهمون عنه . وإذا كان لا يضير « موضوعية » الرؤية عامة أن يداخلها ما تفرضه طبيعة الأجهزة الحسية والمقولات العقلية على الإدراك كذلك ما ينبغى أن يضير « موضوعية » الرؤية الفنية أنها تضيف إلى أطر الحواس والعقل إطاراً آخر هو فى الإدراك الفنى عاطفة الفنان .

على أننا لا نحتاج إلى هذا كله من أجل أن نقرر أن الفن معرفة . ولعل من الأفضل هنا أن نصرف النظر عن فكرتى الموضوعية والذاتية معياراً ، وأن نلتمس هذا المعيار فى فكرتى الواقعية واللاواقعية . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول

عن المعرفة الفنية إنها معرفة واقعية ، بمقدار ما نستطيع أن نقول عن المعرفة العلمية إنها معرفة واقعية ، سواء بسواء ، على ألا نتحرى واقعية كل من هاتين المعرفتين إلا فى ميدانها ، بدون أن نخلط بين الميدانين . فالمعرفة العلمية واقعية فى ميدان ما تدرسه وهو الخصائص المشتركة بين الأشياء ، والمعرفة الفنية واقعية فى ميدان ما تدرسه وهو الصفات الخاصة بكل شىء . الأولى واقعية فى جانب من الأشياء تتناوله بالدرس هو جانب الكم ، والثانية واقعية فى جانب آخر تنصب عليه هو جانب الكيف . وإذا مضينا فى هذا التفريق إلى آخر متعلقاته كان فى وسعنا أن نقول : إن المعرفة العلمية واقعية إذ تدرس الوجه المادى من الأشياء والمعرفة الفنية واقعية إذ تدرس الوجه الروحى . وهكذا يتصالح العلم والفن على صعيد الواقعية الخاصة بكل منهما ، وهو كما رأينا صعيد افتراق لا وفاق . ولكنهما يتصالحان أيضاً على صعيد آخر من الافتراق ، هو صعيد اللاواقعية ، إذ نستطيع أن نجرد العلم من صفة الواقعية متى كنا فى ميدان الفرديات ، لا الكليات ، فى ميدان الكيف لا الكم ، فى ميدان الروح لا المادة ، كما نستطيع أن نجرد الفن من الواقعية (اللهم إلا أن ننظر إلى المعرفة الفنية فى مرحلة امتصاصها للمعرفة العلمية) ، متى كنا فى ميدان الكليات لا الفرديات ، فى ميدان الكم لا الكيف ، فى ميدان المادة لا الروح .

وعلى هذا الأساس نفسه إنما تتصالح « الاسمية » و « الواقعية » ، الأسمية التى ترى أن التصورات النوعية أو المعانى العامة ليست إلا ألفاظاً لا تقابلها وقائع ، وأن الوجود للآحاد وحدها ، و « الواقعية » التى تسند إلى الكليات وجوداً واقعياً على طريقة « المثل » الأفلاطونية ، شريطة ألا تذهب مع أفلاطون إلى إنكار وجود الآحاد ، وانتزاع صفة الواقعية عنها .

ونعود فنقرر أن المصور ، أية كانت المدرسة التى ينتمى إليها من مدارس التصوير ، إنما يكشف عن واقع ويعبر عن واقع ، إنما يزيح الستار عن هذا الواقع الذى كانت الرؤية العادية تسدل عليه قناعاً ، لأنها لا ترى من الشىء إلا ما يفيد . فأما فى التصوير الكلاسيكى فذلك الواقع هو الشىء المفرد بأشكاله وألوانه وما يترقرق فى هذه الأشكال والألوان من معنى هى صورته ، وأما فى التصوير

الحديث فهو الواقع وقد بدله الفنان تبديلا تمليه عليه ذاتيته ، فها هنا يلتقى طرفا الإدراك ، الذات والموضوع ، ومن خلال هذا الإدراك يتراءى الشيء وقد امتزج بالذات حتى لكأنهما واحد ، ولهذا الامتزاج درجات تبلغ فى نهايتها حد صهر الطبيعة فى الذات ، أو حد إضفاء الذات على الطبيعة ، فإذا نحن لا نرى فى الأثر الفنى إلا الذات ، سواء على مستوى الحالات النفسية الشعورية أوعلى مستوى اللا شعور .

ونحن فى جميع هذه الأحوال بصدد كشف وتعبير : كشف عن شيء لا تدركه العين العادية ، وتعبير عن هذا الشيء بالأثر الفنى ، بحيث تراه هذه العين العادية سافراً فى الأثر بعد أن كان محجوباً فى الواقع .فما يتراءى لعين الفنان هو معنى تجسد فى شيء مفرد . وهذا المعنى إنما ينفذ إليه الفنان بالتعاطف ،وقد يطل من خلاله على عمق الحياة كلها . قال بودلير : « فى بعض الحالات النفسية ، التى تكاد تكون غير طبيعية ، ينكشف عمق الحياة كلها فى مشهد من المشاهد يقع تحت البصر ، مهما يكن عادياً »[1] . وقال رودان : « ... ما من كائن حى ولا من جسم جامد ولا من سحابة فى السماء ولا من عشبة مخضوضرة فى السهل إلا وتفضى إلى الفنان بسر قوة كبيرة مختفية وراء جميع الأشياء . انظر إلى عيون آثار الفن . إن جمالها كله إنما يأتى من المعنى أو النية التى تراءت لأصحابها فى الوجود» [2] . فمتى انكشف للفنان معنى الحياة فى شيء مفرد ، ولو كان عادياً ، حاول أن يثبت رؤيته هذه ، التى قد تكون خاطفة ليراها الآخرون كما رآها ، متوسلا إلى ذلك بما حصل من أساليب التعبير وبما قد يبدعه هو منها .

فما من تصوير إلا هو تعبير عن هذا المعنى الذى أدركه الفنان متجسداً فى شيء مفرد .

« لايكاد يوجد أى أثر فنى يستمد جماله من مجرد توازن الخطوط والألوان

---

(١) ذكرها موندور فى كتابه « حياة مالارميه » ، ص ٥٣٦ .

(٢) رودان ، المرجع المذكور ص ٢٤٦ .

ويتجه بتأثيره إلى العينين فحسب . إذا كان زجاج نوافذ القرن الثانى عشر والقرن الثالث عشر يفتن الأبصار بمخمل ألوانه الزرقاء العميقة وبدغدغة ألوانه البنفسجية العذبة ودفء ألوانه الحمراء القانية، فذلك لأن جميع هذه الألوان تعبر عن الغبطة الصوفية التى كان الفنانون الخشّع فى تلك العصور يأملون الاستمتاع بها فى سماء أحلامهم . وإذا كانت بعض آنية الخزف الفارسية التى نثرت عليها قرنفلات زرقاء ضاربة إلى اخضرار آيات رائعة ، فلأن هذا الانسجام فى الألوان يحدث فى النفس ذلك التأثير الغريب الذى ينقلها إلى واد عجيب غامض من الأحلام والسحر ، لا يعرف المرء كنهه . وهكذا فإن كل رسم وكل مجموع من الألوان إنما يعبر عن معنى بدونه لا يكون ثمة جمال» [١] .

حتى زخرفة الآرابيسك التى تعمد إلى التناظر والتكرر اللذين لا وجود لهما فى الطبيعة ، إنما هى إصغاء إلى ألحان خافية فى الأشياء ثم التعبير عن ذلك بوسائل هى فى الحقيقة من وسائل الموسيقى (الإيقاع ، الجرس ، الشدة) .

وإذا كانت زخرفة الآرابيسك التقاطاً لهذه الموسيقى ثم تعبيراً عنها بالأشكال خاصة وبالألوان فى الدرجة الثانية ، فإن الفن المجرد الحديث إنما هو تعبير عن هذه الموسيقى بالألوان خاصة وبالأشكال فى الدرجة الثانية . ولا عجب والحالة هذه أن نسمع أساتذة الفن المجرد الحديث يشبهون فنهم بالموسيقى ويحدثوننا عن سمفونيات لونية .

فعبثاً يحاول بعضهم أن يزعم أن الأثر الذى ينتمى إلى الفن التجريدى لا يعبر عن شىء غير ذاته ، وأنه خال من أية دلالة أو إحالة ، أنه مطلق . فإن الفنان إذا استطاع أن يغمض عينيه عن الطبيعة، أن « يتحرر » منها ، فإنه لا يستطيع أن يتحرر من نفسه إلا بمقدار ما يستطيع أن يسابق ظله فيسبقه . ليس عبثاً أنه اختار للوحته هذه الألوان والأشكال دون غيرها من الألوان والأشكال ، وأنه زاوج بينها هذه المزاوجة دون غيرها من المزاوجات . فى أكثر رسومه بعداً عن الطبيعة ولو كان خطوطاً هندسية وبقعاً ملونة[٢] . ومتى وصل الفن إلى ألا يعبر عن شىء

---

(١) رودان ، المرجع المذكور ص ١٤١ — ١٤٢ .

(٢) إن أبسط العناصر البصرية وأقربها إلى الهندسة — الخط العمودى ، الخط الأفقى ، الخط الحلزونى ، الخط المتكسر — توقظ فى النفس انفعالات مبهمة وبدايات عواطف . فإذا أضيف إليها الإيقاع=

ألبتة ، متى صار فنّاً مطلقاً على حد التعبير الذى يؤثره[١] هانس سد لماير ، فقد خرج من حدود الفن . « إنك إذا لم تبحث فى الفن إلا عن الفن فلن تجد فنّاً »[٢] .

وإذا كنا نرى آثاراً تخلو من التعبير ، فذلك راجع إلى ما سبق أن أشرنا إليه من أن العملية الفنية ذات مرحلتين ، الأولى هى مرحلة الإدراك الفنى والثانية هى مرحلة أداء هذا الإدراك . إن هذا التفريق بين مرحلتين فى العملية الفنية يتيح لنا فى الواقع أن نصنف الفنانين نوعاً من التصنيف من شأنه أن يفسر هذه الظاهرة ، وهى أن بعض الآثار « الفنية » يبدو أجوف لا ينساب فيه معنى . والحق أننا نستطيع على أساس ذلك التفريق أن نقسم الفنانين بنوع من القسمة إلى الطبقات التالية :

١ — فهناك أولا الفنانون الذين « يرون » ثم يظلون طول حياتهم يحاولون التعبير عن رؤيتهم فلا يظفرون به كاملا ولا قريباً من الكمال ، فآثارهم مقصرة عن رؤاهم . إن هؤلاء قد توفر لهم التعلق بالقيمة الفنية ، غير أن استعداداتهم الحسية والعقلية والحركية كانت دون ما تصبو إليه همتهم . وتاريخ الفن لا يحدثنا عن هؤلاء كثيراً ، لأن العبرة فى كتاب التاريخ بالأعمال لا بالنيات ...

٢ — وهنالك الفنانون الذين يتوافر فى آثارهم الحد الممكن من التطابق بين الرؤية والتعبير عنها . وإذا قلنا الحد الممكن ، فلأن المطابقة التامة تكاد تكون مستحيلة ، فما من ترجمة يمكن أن تقوم مقام الأصل[٣] . وإنما الاعتماد

= والعلاقات بين الألوان والمقادير والحجوم كانت تولد إيحاءات أعقد من ذلك وأغنى ، وكانت تحدّث عن ضروب من رقة أو عنف ، ومن حركة أو راحة ، ومن حزن أو فرح » . راجع كريستوفلور ، « برجسون والمفهوم الصوفى للفن » فى كتابه « هنرى برجسون » ص ١٦٦ .

(١) يصنف سدلماير التصوير فى أربعة أصناف : فن تمثيلى وذو دلالة ، فن تمثيلى وغير ذى دلالة ، فن غير تمثيلى وذو دلالة ، فن غير تمثيلى وغير ذى دلالة ، وهذا الأخير هو الفن المطلق الذى ليس بفن .

سدلماير (هانس) ، « الفن المجرد والفن المطلق » ص ٧٣ — ٨٦ .

(٢) فايدله ، ذكرها سدلماير فى المرجع المذكور ، ص ٨٠ .

(٣) وهذه مأساة الفنان الذى يكاد يحس دائماً أن مخلوقه ناقص التكوين . وقد عبر جان ماوى جويو عن هذه المأساة أجمل تعبير حين رثى بقصيدة إحدى قصائده . إنه بعد أن ظن أنه أودع قصيدته =

بعد ذلك على قدرة المشاهد على أن يتدارك تقصير الأثر عن الرؤية ، وذلك بالسير فى الطريق التى سار فيها المؤلف ، ولكن فى اتجاه معكوس (من التعبير إلى الرؤية لا من الرؤية إلى التعبير) . وهذا يفسر لنا ظاهرة الجهد فى التذوق نفسه ، وتفاوت المشاهدين فى قدرتهم على فهم الأثر تفاوتاً كبيراً ، لأن التذوق يشبه أن يكون إعادة خلق للأثر . كما يفسر لنا أيضاً تلك الظاهرة الثانية وهى أن الاعتراف بقيمة الأثر قد يأتى متأخراً فى الزمان عن ظهوره ، فرب فنان لا تُفهم آثاره إلا بعد حين يقصر أو يطول .

٣ — وهناك « الفنانون » الذين لا يرون شيئاً أو لا يكادون يرون شيئاً ، ولكنهم ملكوا تكنيكاً ، فآثارهم تضفو على رؤاهم إن صح التعبير ، مثلهم كمثل من يتكلم كثيراً بدون أن يقول شيئاً . إن ما أوتيه هؤلاء من حذق لهو أكبر من تعلقهم بالقيمة الفنية . وكثيراً ما تكون القيمة التى يتعلقون بها خارجة عن نطاق الفن من حيث هو فن (كالربح المادى ، أو المركز الاجتماعى . إلخ) . وفى أغلب الأحوال يكون هؤلاء الفنانون تلاميذ معلم كبير ، تلاميذ فنان أصيل ، أخذوا عنه تكنيكه ومضوا يلعبون بهذا التكنيك ما شاء لهم اللعب ، وهو لعب قد يشتمل على كثير من البراعة ، فإلى شىء من هذا صار الفن الحديث على يد تلاميذ « شطار » . وكثيراً ما يُظلم المعلم الأصيل إذ يحكم الناس عليه من خلال من يلتحقون به وينمون أنفسهم إليه . لقد كان المعلم فناناً لأنه عبر عن رؤية . أما الذين أخذوا بالموضة الفنية فليسوا فنانين . وإنما هم صناع ، لأن الرؤية ، ينبوع الفن ، قد أعوزتهم . لقد حلت الوسيلة عندهم محل الغاية . إنهم لا يشبهون حتى تلميذ الساحر لأن الفرق بين الفن والسحر أن جنىَّ الفن ، وهو الرؤية ، لا يظهر لمن حفظ كلمة السر على ظهر القلب ، وإنما يظهر لمن كانت له به سابق علاقة ، لمن وصل إلى كلمة السر بجهد صداقة . ولئن كانت تتلامح فى ألاعيبهم أحياناً أطياف من الرؤية الغائبة ، إن ذلك أشبه بما ذكره بعضهم من أن آلة الكمان التى ظل

= المرثية كل ما اضطرم فى نفسه ذات مساء من عواطف ، استيقظ فى الصبح فإذا هو حين يقرؤها يحس أنها خالية من أثمن ما ظن أنه أودعه فيها ، وشعر أنه أمام ميت ، فأخذ يرثى فقيده فى كثير من الحسرة واللوعة .

يعزف عليها معلم كبير طوال حياته ، تحتفظ ، هى الخشب والأوتار ، بأنسام من روحه ، فإذا عزف عليها عازف بعده سمعنا فى الأصوات التى تخرج منها شيئاً يذكرنا به . إن التكنيك الذى أتقنه هؤلاء أشبه بقارورة كانت ملأى بالعطر ثم فرغت ، إلا أنها ما تزال تحتفظ بنفحات من شذى ذلك العطر . وإذا حسبنا آثارهم فنّاً فى بعض الأحيان فبسبب هذه البقية الباقية من الرؤية فى الأداة . ولعل هذا أن يفسر لنا تلك الظاهرة الأخرى التى نعرفها ، وهى أن الآثار الأخيرة التى يرسمها مصور من المصورين ليست بالضرورة خير آثاره برغم أن الفنان يكون فيها قد ملك ناصية « المهنة » وحذق أساليب الأداء حذقاً لم يتوافر له فى لوحاته الأولى . وما ذلك فى حقيقة الأمر إلا لأن المعنى الذى يجب التعبير عنه قد ذوى فى نفس الفنان ، فكاد يختفى فى الأثر وراء ركام التكنيك . ورب فنان تصير عنده الوسيلة إلى غاية ، فإذا لوحاته الأخيرة تنم عن براعة ، ولكن لا تنساب فيها روح ولا يترقرق فيها معنى ، مثله كمثل الكاتب الذى صار السجع عنده غاية ، على أنه فى التعبير الأدبى وسيلة فى بعض الأحيان إلى مزيد من صدق الأداء ، كالقافية فى الشعر سواء بسواء ، وذلك بما يحقق فى العبارة من تأرجح موقع يعكس حركة الفكر التى تحملها على جناحها الجملة .

إن الفنان الحق ، الفنان الذى تحتفظ آثاره بنبض الحياة هو الذى لا تغفله الوسيلة عن الغاية ، بل يظل على صلة بينبوع الإلهام ، فما تأتى آثاره الأخيرة جافة يابسة ، بل تحافظ على نضارة الرؤية الأولى وخضرتها « إن الرسام يرسم برأسه لا بيديه » كذلك قال ميشيل آنجلو . وإنما ينبغى أن نفهم « الرأس » على أنه الرأس والقلب جميعاً ، بل على أنه الشخصية كلها ، فإذا استأثرت اليد بالرسم لم يكن الفن فنّاً بل « شطارة » . قال رودان : « إننا نعجب برسم رافائيل ، ونحن على حق فى هذا الإعجاب . غير أن الشىء الذى يجب أن نعجب به ليس هو هذا الرسم ذاته . يجب ألا نعجب برسم رافائيل لهذه الخطوط المتوازنة فى براعة وإحكام ، وإنما يجب أن نحبه لما يعبر عنه ويدل عليه . إن كل ميزة هذا الرسم هو هذا الهدوء الرائع فى النفس التى ترى بعينى رافائيل وتعبر بيده ... هو هذا الحب الذى يبدو أنه يفيض من قلبه على الطبيعة كلها . وأولئك الذين حاولوا أن يستعيروا من هذا

المعلم إيقاعات خطوطه وحركات شخوصه ، بدون أن يكون فى قلوبهم ذلك الحب ، لم يعطونا إلا تقليدات لا نكهة لها ولا مذاق »[١] .

ولعل ما مر يفسر لنا ظاهرة أخرى فى تاريخ الفن ، هى هذه الحاجة المستمرة إلى تجديد أساليب التعبير . ذلك أن القطيعة التى تقوم بين المعنى والتكنيك خلال فترة ما ، تجعل لأساليب التكنيك سمكاً ، فإذا هى موجودات قائمة بذاتها بصرف النظر عما وجدت لتوحى به وترمز إليه وتشف عنه ، فلابد عندئذ من خلق أساليب أخرى تكون أقرب إلى ينبوع الإلهام وأدل عليه . إن شأن أداة التعبير هو فى بعض الأحيان كشأن اللفظة التى جف معناها من كثرة ما رددتها الألسن دون أن تحيل إلى الواقع الحى الزاخر الذى وجدت لتحيل إليه . فأين فى عبارة الفتى الرقيع الذى يغازل صاحبته على رصيف الشارع قائلا : « أعبدك » ، معنى العبادة الزاخر بأعمق مشاعر الخشوع ؟ فكما يحتاج الشاعر دائماً إلى أن يستبدل بالألفاظ التى بليت ألفاظاً أخرى ليعبر عما يريد التعبير عنه ، أو كما يزاوج بين الألفاظ مزاوجات جديدة تخرج منها بالاحتكاك الشرارة التى نرى على وهجها المعانى الفجرية ، كذلك يحتاج المصور دائماً إلى تجديد أساليب التكنيك التى أصبحت من كثرة سوء استعمالها موجودات قائمة فى ذاتها انحلت بنوع من الطلاق الصلة التى كانت تصلها بعلة وجودها .

٤ — وأخيراً ، نستطيع أن نتصور ، مثالياً أو نظرياً ، على أساس ذلك التفريق بين مرحلتى الرؤية والتعبير ، وجود « فنانين » يرون ثم لا يعبرون . فنانين يقفون من الأشياء والحوادث وأنفسهم موقف الفنان الذى يتأملها لذاتها ويتحد بها وينفذ إلى سرها ويرى فرديتها الأصيلة ولكنه لا ينهد من ذلك إلى التعبير عن إدراكه فى أثر فنى يخلقه ، سواء أكان ذلك لشعوره بأن كل تعبير هو ترجمة أى خيانة للأصل ، وبأن الصمت هو الموقف الوحيد الأمين ، أم كان ذلك لعجز عن التعبير راجع إلى نقص فردى فى القابليات الخاصة ، أو إلى نقص اجتماعى فى نمو أساليب التكنيك أو إلى سبب آخر . نستطيع إذن أن نتصور مثالياً أو نظرياً ، وجود هذه الطبقة الرابعة من الفنانين . ولكن يحق لنا أ

(١) رودان ، المصدر المذكور ، ص ١٣٨ .

نتساءل : هل هؤلاء فنانون حقاً ؟ إننا إذا لم نسلم بأن كل رؤية فنية تشتمل على نداء يحفز إلى التعبير ، بل يلزم بالتطلع إليه والسير فى طريقه، فلا أقل من أن نقول إن هؤلاء أنصاف فنانين ، فما يجوز أن يطلق عليهم اسم الفنانين ، هذا الاسم الذى يجب أن يخص به أولئك الذين يخلقون آثاراً فنية ، فقوام الفنان هو الرؤية والخلق معاً ، الرؤية والخلق مجتمعين ، ولا سبيل إلى تصديق دعوى الرؤية إلا بالأثر الفنى المفصح عنها .

والحق أن كل رؤية فنية تشتمل على نداء يحفز إلى التعبير ، تشتمل على نداء يحفز إلى خلق الأثر الفنى المعبر عن الرؤية . وإلى هذا يشير جاك ماريتان[1] بمصطلحات مختلفة حين يقول : « إن العقل الذى فينا يحاول أن يولّد . إنه شديد الشوق إلى أن ينتج ، لا الكلمة الداخلية أو التصور الذى يبقى فينا فحسب ، بل كذلك عملا ماديًّا روحيًّا فى آن واحد، عملا مثلنا ، يسرى فيه شىء من روحنا. إن العقل ، بما يملك من غزارة طبيعية ، يميل إلى أن يعبر فى الخارج ، إلى أن يغنى جهاراً ، إلى أن يتجلى فى أثر فنى .. إن العقل ، حين يُترك على حريته التى تتصف بها طبيعته الروحية ، يحاول أن يولد أشياء جميلة »[2] . إن الفنان الذى يعانى تجربة الرؤية لابد أن يحاول التعبير عن هذه الرؤية، وما لم يحاول الخلق الفنى فإنه لا يمكن أن يعد فناناً . ولعل جانب الخلق من العملية الفنية ، أن يكون أخص بالفن من جانبها التأملى . ومن أجل هذا رأينا بعضهم لاينظر إلى الفن إلا من حيث هو إنتاج ، غافلا عن تلك المرحلة الأولى من مرحلتى العملية الفنية ، أعنى الرؤية . وكل النقد الذى وجهه ريمون باييه إلى الاستطيقا البرجسونية ينحصر فى أنها لم تعن بجانب الخلق الذى هو بعينه الفن ، وإنما اتجهت باهتمامها إلى الحدس وحده الذى هو أحق بالإغفال من حيث إن الفن خلق أولا وقبل كل شىء . والواقع أنه إذا كانت استطيقا برجسون جديرة بالنقد من ناحية أنها ، وهى فلسفة الخلق والإبداع ، لم تول جانب الإنتاج فى الفن ما ينبغى له من اهتمام ، فإن استطيقا باييه أجدر بالنقد لأنها تكاد لا ترى بل هى لا ترى فى الفن إلا جانب الإنتاج ،

---

(١) ماريتان ، « الحدس الخالق فى الفن والشعر » ، ص ٥٥ .

(٢) ماريتان ، المصدر المذكور ، ص ٥٥ .

وتغفل عن جانب الرؤية أو التأمل أو الحدس الفنى[١] . إن الفن هو التأمل والخلق معاً، هو الرؤية والتعبير معاً ، فى مصطلح النظرة التى نأخذ بها ، وإغفال جانب الرؤية فى العملية الفنية هو الذى يصير بالفن إلى صنعة أو مهنة أو حرفة . صحيح أن الفنان صانع ولكنه أيضاً متأمل . إن الصنعة هى أداته التى يستعملها فى التعبير ، ومتى صارت الأداة غاية لا وسيلة وصلنا إلى « الخلق » الذى ليس هو الخلق الفنى ، وصلنا إلى الإنتاج الذى يمكن أن يوصف بأنه إنتاج الحرفة لا إبداع الفن. « إن الفن لن يكون خالقاً — لن يكون على حد تعبير دانتى حفيد الله (لأن الفن الإنسانى لا يمكن إلا أن يكمل العمل الإلهى الذى أبدع الوجود) ، إلا بالأمانة المطلقة لينابيعه التى هى تأمل وخلق فى آن واحد . فلا يمكن أن يستيقظ الينبوع الخالق فى الفنان ما لم يعان الفنان تجربة تأملية . إن كل شىء رهن بغزارة داخلية هى تجربة حية. إن الخلق تسبقه مرحلة معاناة »[٢] .

فعلى ذلك الأساس من التفريق فى العملية الفنية بين مرحلتين اثنتين هما مرحلة الرؤية ومرحلة التعبير رأينا إذن كيف يفسر عدد من الظاهرات وكيف يحل عدد من المشكلات ، واستبان لها ما تتصف به بعض الفعاليات « الفنية » من انحراف عن غاية الفن ، أو من خروج عن نطاق الفن أصلاً ، من حيث إن الفن كشف عن واقع وتثبيت لهذا الكشف فى أثر فنى يتراءى فيه الواقع سافراً بعد أن كان محجباً .

وقد رأينا كيف تستوى فى تحقيق هذه الغاية جميع ضروب الفن التشكيلى فما يصدق على مرحلة من مراحل فن التصوير أو على مدرسة من مدارسه من أن الأثر الفنى يزيح الستار عن واقع ، يصدق على سائر مراحله وعلى سائر مدارسه . ونضيف الآن إلى هذا أنه يصدق كذلك على سائر الفنون . فلئن كان التصوير رؤية فتعبيراً ، إن الموسيقى كذلك إدراك فتعبير . ولكن بينما يتجه المصور أو يتجه بعض المصورين إلى مشاهدة الواقع الخارجى مفردات تشتمل على معان تدركها عين

---

(١) راجع مقالة السيدة جروزون « جدة الاستطيقا البرجسونية إلى الآن » فى كتاب « نحن وبرجسون » ، ص ١٠٧ — ١١٠ .

(٢) ماريتان ، المصدر المذكور ، ص ٥٥ .

الفنان، وبينما يتجه آخرون إلى اتخاذ الواقع الخارجى وسيلة للتعبير عن واقع داخلى، شعورى أو لا شعورى، يتجه الموسيقى رأسًا إلى الحالة النفسية يلتقط ألحانها ثم يعبر عنها. ولعل قدرة الموسيقى على التعبير عن الحالة النفسية تكون أقوى من قدرة أى فن من الفنون على ذلك. لأن الإصغاء إلى أنغام هذه الحالة النفسية يتم بلا وسيط من أشكال أو ألفاظ لها وظائفها فى غير مجال هذه العملية الفنية، كما أن التعبير عن أنغام هذه الحياة النفسية يتم أيضًا بلا وسيط من أشكال أو ألفاظ لها وظائفها فى غير مجال هذه العملية الفنية. إن الإدراك والتعبير يتمان فى الموسيقى على نحو أكثر مباشرة منه فى التصوير والشعر مثلاً. إن «الأذن» التى تسمع ألحان النفس أبرأ من الموقف العملى وأدواته من العين التى ترى الأشياء التى قد تكون نافعة، وإن النغمات التى تعكس هذه الألحان أبرأ من الموقف العملى من الألفاظ التى تترجم فى الحياة الاجتماعية عن حاجات. قال فيزر: «إن الموسيقى تقابل أخفى نداء فى أنفسنا. إنها الاهتزاز الأصفى الذى لا يستطيع أن يدركه أى طراز من طرز التعبير. فالموسيقى يدرك مباشرة لحن حياتنا الداخلية. وما من حجاب يقوم بين إيقاع الموسيقى وميلوديا النفس.. صحيح أن الشاعر يستهدف نفس الغاية التى يستهدفها الموسيقى، فهو بدلاً من أن ينظر إلى العالم الخارجى كالمصور[1]، ينظر إلى العالم الداخلى كالموسيقى، ويحاول أن يدرك فيه انسجامًا قويًا. ولكن الفرق بين الشاعر والموسيقى أن اللحن وحركة النفس هما فى الموسيقى شىء واحد. إن الموسيقى تقبض على لحن النفس رأسًا، فى حين أن الأداة التى يستعملها الشاعر جافية.. إن هذه الأداة، اللفظية، وهى رمز اجتماعى نفعى اصطلاحى، غير قادرة على أن تعكس الحياة الداخلية»[2]. فالموسيقى تعكس أنغام الحياة النفسية. وقديمًا قال فاجنر: «الصوت أداة القلب، والموسيقى لغته الفنية الواعية». وليس بدحض ذلك أن يقال إن الموسيقى لا تستطيع أن تصور، وأن ما يسمى بالموسيقى

---

(١) واضح أن المؤلف يمثل فى ذهنه هنا نوعًا بعينه من أنواع التصوير.

(٢) فيزر: «الرمزية الأدبية». يجب أن نشير فى هذا المجال إلى أن فيزر بصدد الدفاع عن الشعر الرمزى الذى يحل الموسيقى فى القريض منزلة خاصة تجعله أقدر على التعبير عن الحالات النفسية فكلما ترقرقت فى الشعر موسيقى كان أقدر على تبليغ ما بالنفس من عواطف لا تبلغها صافية إلا الموسيقى.

التصويرية وهم باطل ، فإن الموسيقى إن كانت لا تمثل شيئًا خارج الإنسان ، فإنها تمثل داخل الإنسان . ونحسب أن ثورة هانسليك[1] على قول القائلين بأن الموسيقى تعبر عن مضمون عاطفى إنما كانت فى الدرجة الأولى ردًّا عنيفًا على ما وقع فى الوهم من أن الموسيقى تصور شخصيات ومناظر طبيعية ، فلم يكتف هانسليك بتجريد الموسيقى من قدرتها على ذلك بل ذهب أيضًا إلى أن الموسيقى عاجزة عجزاً مطلقًا — سواء أكانت غناء أم عزفًا — عن التعبير رأسًا عن أى مضمون عاطفى كائنًا ما كان ، عاجزة عن هذا التعبير ليس فقط بالنسبة إلى هوى كالحب يتضمن تصورات معينة (صورة المحبوب والعوائق التى تحول دونه وألوان الفرح أو الخيبة التى يتوقعها المحب) ، بل أيضًا بالنسبة إلى عواطف أولية هى نسيج حياتنا النفسية ، كالفرح والألم فهو يقول إن الموسيقى لا تعبر مباشرة إلا عن نفسها ، لا تعبر إلا عن جمالها الخاص بها ، إنها تعبر عن مضمون ليس مستمدًّا من أى نطاق من الوجود غير نطاق الأصوات نفسها ، فما بين هذه الأصوات من أنساب متجاذبة ، وتعارض وتنافر ، ما بينها من تعانق وطلاق ، من صراع وتصالح ، من صعود وهبوط ، من هروب ووقوف ، من أضواء تنيرها وظلمات تلفها تبعًا لانتقالها من نبرة إلى نبرة ومن آلة إلى آلة ، ذلك هو ما تعبر عنه الموسيقى مباشرة ، ولا شىء غير ذلك . هذا ما ذهب إليه هانسليك . ونحسب أنه صادق إذا أدخلنا فى قولنا «المضمون» معنى صور بصرية أو حتى حالات نفسية مرتبطة ارتباطًا تفصيليًّا بأحداث خارجية بعينها ، فالموسيقى بهذا المعنى لكلمة المضمون لا تعبر ، وأكبر دليل على ذلك أن القطعة الموسيقية الواحدة لا يتخيل وراءها عدد من المستمعين صوراً بصرية واحدة ، بل ولا حالات نفسية معينة مرتبطة بأحداث خارجية معينة . أما إذا فهمنا المضمون بأنه « حركة » الحياة النفسية ذاتها ، إذا فهمناه بأنه موسيقى الحياة الداخلية ، كانت الموسيقى هى حقًّا أنقى تعبير عن هذا « المضمون » النفسى . لقد أجرى باش الفيلسوف الموسيقى تجربة على طلابه بالسوربون ، فكان يعزف بنفسه أو يعزف أحد العازفين قطعة موسيقية ، ويسأل الطلاب أن يصفوا ما يشعرون به وصفًا أمينًا ، فلما جاءت أوصافهم مختلفة بل متعارضة كاد يخرج

---

(١) هانسليك « فى الجمال الموسيقى » .

من هذه التجربة إلى أن الموسيقى عاجزة عن التعبير عن العاطفة ولكنه استدرك قائلاً : « إذا كانت الموسيقى لا تستطيع أن تعبر عن مضمون العواطف ، فإنها تستطيع أن تعكس حركة هذه العواطف عكساً أميناً » . ذلك أنه تساءل : لو كان عالم الأصوات مستقلاً عن عالم العاطفة ، فكيف نفسر أن نقطة البداية عند المؤلف الموسيقى هى دائماً حالة نفسية ، وأن الموسيقى التى يضعها هذا المؤلف توقظ فى نفس المستمع عواطف ؟ وأجاب عن هذا السؤال بأن ربط بين العالمين ، عالم الأصوات وعالم النفس ، على النحو التالى : إن كل تبدل من تبدلات الصوت (فى الارتفاع والشدة والإيقاع والجرس) « يؤثر فى حساسيتنا تأثيراً خاصاً لا تعليل له ، فنحن هنا إزاء ظواهر أولية نجهل سببها ، فاستجابة عاطفتنا لهذا الصوت وهذا الجرس وهذه النبرة الكبرى أو الصغرى تظل سراً كسر استجابتنا لهذا اللون أو ذاك من الألوان ، ولهذه المزاوجة أو تلك من المزاوجات بين الألوان . فالإحساس والترجع الانفعالى للإحساس ما يزالان إلى الآن لغزاً لم يحل . غير أن الأمر الذى ليس باللغز هو استجابة عاطفتنا لحركة الأصوات ، لاتجاه هذه الحركة وسعتها . ذلك أن عاطفتنا لا تسكن هى الأخرى أبداً ، وإنما هى فى صيرورة متصلة وحركة دائمة كهذه الأصوات سواء بسواء . فشعورنا ما ينفك تتعاقب فيه إحساسات وتأثرات وعواطف ، ونحن ننتقل فى غير انقطاع من الراحة إلى الانزعاج ومن التوتر إلى الاسترخاء ومن التنبه إلى الهبوط . تحولوا بأبصاركم لحظة عن الحياة الخارجية ، واغمسوا نظراتكم فى أنفسكم ، تشهدوا هذا التأرجح الذى لا ينقطع ، هذا السيلان ، هذا الترقرق فى حالاتكم النفسية . وهذه الحالات النفسية تتجاذب وتتدافع هى الأخرى ، وتلتئم وتنفصل ، وتتعانق وتهتاج ، وتتصادم وتتباعد . . . أفليس طبيعياً إذن ، والحال على ما ذكرنا من تشابه بين عالم الأصوات وطبيعتنا العميقة ، أن تكون حركة الأصوات ترجماناً لحركة النفس . إننا نتوحد من تلقاء أنفسنا ، على نحو لا يقاوم ، مع هذه الأصوات التى تخطر أمامنا ، نصعد معها ونهبط ، ونكبر ونصغر ، ونتسع ونضيق . إن ذلك الصوت الذى يظل معلقاً وهو ينشر قلبه الرنان لهو نفسنا وهى تحلق . إن ذلك الصوت الذى يتحفز ويصعد لهو نفسنا وهى تثب . إن ذلك الصوت الذى يهبط لهو نفسنا وهى تهوى إلى القاع . إن هذه

الأصوات التى تتلاحق عجلى لهى حالاتنا النفسية وهى تتلاحق سريعة . إن هذه الأصوات التى تتلبث لهى حالاتنا النفسية وهى تسكن . إن هذه الأصوات التى تسير سيراً متقطعاً لهى حالاتنا النفسية وهى تصطدم بحاجز »[1] .

وهكذا ينتهى باش إلى القول بأن الحالات النفسية التى تستطيع أن تعبر عنها الموسيقى إنما « هى الاضطراب والهدوء والتردد والارتعاش والاختلاج والوثوب والانطواء والتوتر والاسترخاء » . ثم هو يخطو خطوة ثانية فيرى أن هذه الحالات النفسية التى هى عوامل محركة ترتبط بحالات نفسية أخرى أكثر منها تعيناً وتحدداً ، « فالاضطراب يرتبط به القلق والسكون يرتبط به الهدوء الفرح ، والوثوب يرتبط به التطلع والتشوف ، والانطواء يرتبط به الحياء ، والتوتر ترتبط به إرادة الحياة والفرحة الكبرى ، والاسترخاء ترتبط به الكآبة » ، فالموسيقى إذن تعبر أيضاً عن هذه الحالات النفسية المتخصصة ، فيما يقول باش . ونحسب أن باش لم يكن فى حاجة إلى هذه الخطوة الثانية ليقرر أن الموسيقى تعبر عن العواطف . وكان حسبه أن يؤكد أن الموسيقى تعبر عن تلك الحالات النفسية الأولى التى هى جوهر الحياة النفسية أو هى نسيجها . ألا يحس كل منا أنه يخون فى بعض الأحيان الحالة النفسية التى يعانيها حين يطلق عليها اسم القلق أو الفرح أو التشوف إلى آخر ما هنالك من تسميات من هذا القبيل ؟ ألا يحس كل منا فى بعض الأحوال أن الحالة النفسية التى يعانيها هى أكثر رهافة وأشد تهرباً من أن تدخل فى قالب اسم بعينه ؟ وهل ترتبط حالاتنا النفسية دائماً بموضوع معين تنصب عليه ؟ ألا تنبثق فى كثير من الأحيان من تلقاء نفسها بدون أن يكون لها أية صلة ظاهرة بأى حدث من الأحداث ؟ أليس ما نحاوله أحياناً من ردها إلى موضوع معين ، مجرد تسويغ لها ، مجرد جهد نبذله من أجل فهمها بتطويقها وتعليلها وتسميتها ورجاء السيطرة عليها ؟ فلو كنا أوفياء لها أمينين عليها ، أفكنا نحاول هذه المحاولة ؟ إن الحالة النفسية التى تعبر عنها الموسيقى ليست هى الحالة التى يمكن تسميتها ، وإنما هى الحالة التى تند عن محاولة التسمية لأنها ليست بذات موضوع محدد ، ولذلك كانت الألفاظ عاجزة عن التعبير عنها ، وكانت الموسيقى وحدها قادرة على نفضها ، لأنها هى نفسها حركة شبيهة

---

(١) فكتور باش ، المرجع السابق ، ص ٧٣ — ٧٤ .

حركة الأصوات فى الموسيقى . ذلك هو المضمون الذى تعبر عنه الموسيقى . عن هذا إنما قال برجسون : « وثمة فنانون آخرون يوغلون أعمق من هذا أيضاً ؛ يدركون وراء هذه الأفراح والأحزان التى يمكن أن يعبر عنها بألفاظ إذا لم يكن من ذلك بد ، يدركون شيئاً لا يمت إلى الكلام بصلة : يدركون من أنفاس الحياة نغماتها هى أعمق فى الإنسان من أعمق عواطفه ، لأنها القانون الحى ، المختلف باختلاف الشخص ، لخموده وحماسته ، وحسراته وآلامه ، يستخرجون هذه الموسيقى ويقوونها ثم يفرضونها على انتباهنا ، ويجعلوننا ندخل أنفسنا فيها على غير إرادة منا ، كما يندفع المارة إلى رقص »[1] .

وليس عبثاً أن ربط برجسون بين الموسيقى والرقص . إن الرقص يعبر عن حالات نفسية هو الآخر ، ولكن أداته ليست هى الأصوات بل حركات الجسم . « إن أيديهن لتتكلم ، وإن أقدامهن ليبدو أنها تكتب . . » . هذا ما قاله بول فاليرى عن الراقصات فى كتابه « النفس والرقص » بعد أن هتف يقول : « لله در الراقصات المضيئات . . يا لرقصهن من نفاذ خفيف حى تنفذه أكمل الأفكار » . والحق أن الرقص موسيقى أنغامها حركات يقوم بها الجسم ، فكل رقص إنما هو موسيقى ، ولعلنا نستطيع أن نقول إن كل موسيقى هى رقص ، هى رقص فى النفس أولاً ، وفى النغمات بعد ذلك . وهذا ما يعبر عنه فاليرى تعبيراً شعرياً مجنحاً حين

---

(١) هنرى برجسون ، « الضحك » ، ترجمة سامى الدروبى وعبد الله عبد الدائم ، دار الكاتب المصرى ، القاهرة ١٩٤٧ ، ص ١٠٦ . وقد بين ميشيل بوتور فى مقالة نشرت فى عدد يناير سنة ١٩٦٠ من مجلة « Esprit » بعنوان « الموسيقى فن واقعى » ، كيف أن تجريد الموسيقى من القدرة على التعبير عن الواقع إنما يرجع إلى مفهوم خاص عن هذا الواقع أظهرت الفينومينولوجيا خطأه ، فهو يقول : « إن هذا المفهوم الذى يجعل الموسيقى غير قابلة لأن تشرح (. . . .) يستند إلى توحيد مطلق بين الواقع والمرئى ، كأن الإنسان ليس له حاسة أخرى غير البصر (. . . .) . وواضح أننا متى سلمنا بأن الأصوات جزء من الواقع فهمنا على الفور أن الموسيقى يمكن أن تكون واقعية » . (المرجع المذكور ص ١٣٩) . وقد أوضح بوتور فى هذه الدراسة كيف أن الموسيقى الحديثة نفسها تشتمل على معنى ودلالة وتصوير ، برغم أن بعض أقطاب هذه الموسيقى ينكرون عليها ذلك ، وكيف أن قول ستراڤنسكى عن الموسيقى بأنها « عاجزة بطبيعتها عن أن تعبر عن شىء » هو قول تكذبه موسيقى ستراڤنسكى نفسها . ومن أسباب الوقوع فى هذا الخطأ عند بوتور أن الناس يظنون أنه لكى نستطيع القول بأن الموسيقى تعبر لا بد من إمكان ترجمة الأثر الموسيقى إلى لغة الكلام ، كلمة بكلمة ، أو نغمة بكلمة . وهذا مستحيل طبعاً ، فحتى الترجمة من لغة إلى لغة يستحيل أن تتم كلمة بكلمة .

يقول عن إحدى الراقصات : « لو أغمضت عينى لظللت أراها بسمعى فأنا أتبعها وأهتدى إليها ولا تغيب عنى أبداً . ولو أصممت أذنى ونظرت إليها لاستحال على من فرط ماهى إيقاع وموسيقى إلا أن أسمع القيثارات » . لقد عقب جى دو بورتاليس[1] على كلمات فاليرى بقوله : « . . . لقد أشار بول فاليرى ، منذ الصفحات الأولى من كتابه "النفس والرقص" إلى أمرين : أولهما أن كل رقص موسيقى . . والثانى أن كل موسيقى وبالتالى كل رقص إنما هو انعكاس للنفس » . وهو يضيف إلى ذلك قوله : « من أجل هذا كان لكل منا رقصه ، وكان كل منا موسيقى ذاته ، وكان كل منا يعبر بحركته الخاصة عن لحنه الخاص . والحياة هى بهذا المعنى رقص . هى سمفونية نحن جوقتها وآلاتها وراقصوها » ويستعرض بورتاليس تاريخ الرقص فيذكر أن الرقص من أوائل الفنون التى ظهرت ، لأنه لا يقتضى من الدراسة ما تقتضيه العمارة أو الشعر مثلاً ، برغم أنه يتطلب استعمالاً لما نملكه من قوى الرؤية لا يقل رهافة عما تتطلبه العمارة ويتطلبه الشعر من مثل ذلك . فمن أجل هذا عبر فن الرقص عن نفسه أولاً بما يمكن أن نسميه الحركة الهندسية ، وهذا هو الرقص المعبر عن فكرة (رقص الهند ومصر القديمة) ، ثم أراد الإنسان أن يعبر بجسمه عن انفعالاته ، فخلق لذلك الرقص التراجيدى (المسرح اليونانى) ؛ وأخيراً حين اكتشف الموسيقى أطلق العنان لإحساساته وفرحه ومخاوفه وأهوائه التى لا حصر لألوانها ودرجاتها ، وابتدع الرقص الذى نعرفه على اختلاف أنواعه من أوبرا موسيقى القاعة إلى الباليه ، من سلوى موتسارت إلى مازوركا شوپان ، من إيزادورا دنكان إلى لوى فولر ، من الباليه الروسى إلى صامتات كورت فايل ، من شاركوف إلى أرخنتينا . فهذه الأنواع كلها من الرقص إنما هى تعبير ملون حى عن العواطف الإنسانية التى يستمع الراقص إلى أنغامها فى داخله ، ثم ينفضها أنغاماً ذات شكل آخر بحركات جسمه .

إن الرقص الحديث يحاول ، كالموسيقى التى تهجر تمثيل حكايات أدبية أو تاريخية ، أن يعبر عن انفعالات ، عن حركات فى النفس يغنيها الجسم بالإيقاع . إن مطمح الرقص الحديث هو أن يجعل الجسم يشف عن الروح ، هو

---

(١) بورتاليس ، « عبقرية الرقص » ، ص ٤٤ – ٤٦ .

أن يجعل الجسم من فرط تساوق حركاته مع حركات موسيقى الروح ؛ كأنه هو الروح . وما أصدق قول الراقصة إيزادورا دنكان : « المشهد هو أنا . . . لا تقولوا هو حالة نفسية . . . بل قولوا هو حركة نفس ، اندفاعة نفس ، انفجارة نفس ، إنني أرقص حركات روحي . . . » .

* * *

وبعد ، فقد وقفنا وقفة قد تكون طويلة على الفنون عامة ، لنبين كيف أن الفن كشفٌ أولاً (أو إزاحه ستار) وتعبير عن هذا الكشف بالأثر الفنى ، مع أن الغاية التى نهدف إليها فى هذا البحث هى بيان هذه الحقيقة لا بالنسبة إلى الفنون عامة ، بل بالنسبة إلى الأدب من بين هذه الفنون . غير أن لهذه الوقفة ما يسوّغها فى وحدة الغاية التى تحققها الفنون على اختلافها . وهذا ما سيتضح لنا بعد قليل .

لقد أوضحنا فيما سبق أن الحياة تفرض علينا ألا نرى من الأشياء ومن الحوادث ومن أنفسنا إلا العناصر المشتركة بين الآحاد ، وذلك بغية تسهيل التعامل معها والتأثير فيها وتسخيرها لإرضاء حاجات الحياة ، أما فرديتها فتغيم فى إدراكنا ، ومن الخير أن تغيم ، وأوضحنا أن العلم أيضاً — وهو سليل العمل — إنما هو بناء عقلى نفرضه على الأشياء اللامنتهية فنجعلها منتهية ، ونتمكن بذلك من الإحاطة بها وتطويقها وفهمها على النحو الذى يسهل لنا السيطرة على الطبيعة والانتفاع بها فى تحقيق مآربنا . وأوضحنا كيف أن كلاً من الإدراك العادى والمعرفة العلمية يستدلان بذلك على المفردات حجاباً ، فما نرى كلا منها كما هو بكل غناه وتنوعه وتفرده وأصالته ، وإنما نكتفى منه بالفكرة العامة التى تربط بينه وبين غيره بصفات مشتركة . وأوضحنا كيف أن الفنان هو ذلك الذى يتأمل الشىء المفرد فى ذاته ولذاته ، بغض النظر عن المنفعة التى تجنى منه ، وأنه بهذا يدرك هذا الشىء كما هو ، فى فرديته ، فيما يجعله هو إياه ، وأنه بالأثر الفنى الذى يخلقه يقدم لنا هذا الشىء وقد انزاح عنه الستار فنراه كما رآه سافراً غير محجوب . فهذه هى وظيفة الفن : معرفة الشىء المفرد ، والتعبير عنه . وهذا نفسه هو ما يميز الفن عن العلم ، فالعلم علم بالكليات ، والفن علم بالأفراد إن صح التعبير . وذلك يصدق على سائر الفنون ، فموضوع الإدراك الفنى والتعبير الفنى إنما هو دائماً شىء مفرد : هو فى

التصوير الكلاسيكى شيء من أشياء الطبيعة تدركه عين الفنان إدراكاً يخالطه قليل من عاطفته ، وهو فى التصوير الحديث حالة من الحالات النفسية يدركها الفنان فى ذات نفسه ، ثم يعبر عنها إما بواسطة أشياء الطبيعة التى يبدلها قليلاً أو كثيراً . إما بالمزاوجة بين أشكال وألوان لا تكاد تمت إلى الطبيعة بصلة ، وإنما هى توحى بتلك الحالة النفسية الفردة إيحاء مباشراً ، لما فيها من تناغم لونى أو شكلى يقابل ما يحسه الفنان فى ذات نفسه ، وهو — أى موضوع الإدراك الفنى والتعبير الفنى — هو فى الموسيقى أيضاً حالة نفسية عاشها الفنان وأصغى إليها والتقط أنغامها ثم عبر عنها بأثره الموسيقى . وكذلك سائر الفنون . قال برجسون : « . . . إن الفن يستهدف "الفردى" أبداً . فما يثبته المصور على لوحته هو ما رآه فى موضع ما ، فى ذات يوم ، فى ذات ساعة ، مصطبغاً بألوان لن تُرى ثانية أبداً . وما يغنيه الشاعر هو حالة نفسية كانت حالته ، حالته وحده ، ولن تكون يوماً أبداً . وما يعرضه لنا مؤلف الدرامة هو جريان نفسى ونسيج حى من العواطف والحوادث ، أى شيء عرض مرة ولن يتكرر . وعبثاً نسمى هذه العواطف بأسماء عامة ، فإنها لن تكون هى ذاتها فى نفسين . إنها فردية . وهى بهذا خاصة تنتسب إلى الفن . لأن العموميات والرموز ، وحتى النماذج إذا شئت ، هى العملة الدارجة فى إدراكنا اليومى »[1] .

وإذن كان لوقفتنا على الفنون عامة ما يسوّغها ، فما يصدق على فن يصدق على سائر الفنون من ناحية وظيفة الفن ، إن الفنون ظاهرة واحدة فى الحياة الإنسانية . وإذا كان ضرورياً ما يريده الأستاذ جلسون من أن نفرد لكل فن من الفنون استطيقا خاصة به[2] . فالنظرة العامة إلى الفنون لا تحول دون العودة إلى كل فن منها لدراسته على حدة ، لا سيما حين تكون الاستطيقا العامة ثمرة لتصفح الفنون واحداً واحداً على طريقة الاستقراء ، لا مذهباً ظنياً يوضع أولاً ثم تبحث له عن أدلة تدعمه من هنا ومن هناك . ولا شك أن استطيقا فن من الفنون قد تكون تمهيداً مفيداً لدراسة فن آخر . إن التقابل بين الفنون أصبح حقيقة لا جدال فيها . وليس عبثاً أن جعل سوريو هذا التقابل عنواناً لكتابه « La correspondance des arts » ، وأن

---

(١) برجسون ، « الضحك » ، الترجمة العربية ، ص ١٠٩ .

(٢) جلسون ، « ديالكتيك صورة الوجه » ، ص ٣٢ .

قال هويج : « الفنون كلها فروع شجرة واحدة » . والحق أن الفنانين ، أن كبار الفنانين ، إنما يشتركون فى صفة عامة بينهم ، هو إن إبداعهم يصعد إلى الينابيع ، يصعد إلى الواقع الذى تحجبه عنها ضرورات التعامل فى الحياة مع رموز ، سواء أكان هذا الواقع هو الطبيعة أم الذات أم ثمرة التفاعل بين الطبيعة والذات . وليس قول هورتيك : « إن الفن التشكيلى والأدب يلتقيان فى مناسبات كثيرة ، برغم كل ما يفصل بينهما ، ذلك لأن موضوع هذين الفنين كليهما إنما هو الإنسان ؛ فمعرفة الإنسان ، معرفة حقيقة الإنسان ، الجسمية والنفسية ، هى الغاية التى يهدف إليها الروائى ويهدف إليها المثال على حد سواء[١] » ، ليس هذا القول إلا جزءاً من حقيقة أعم منه وأشمل .

ولعل جاك ماريتان لم يخطئ حين حدثنا فى كتابه « الحدس المبدع فى الفن والشعر » عن شىء أسماه الروح الشعرية ووصفه بأنه يترقرق فى جميع الفنون : « الشعر لا يعنى فنّاً معيناً من فنون الكلام فحسب ، وإنما هو الروح التى تنساب انسياباً خفياً فى جميع الفنون ، ولذلك رأينا الناقد الفنى الكبير ستانسلاس فوميه يضع هذا العنوان " الشعر من خلال الفنون " لكتاب يضم مجموعة من الدراسات عن رسامين ونحاتين وموسيقيين وأدباء . فى كل خالق حقاً يوجد شاعر تفتننا آثاره بمعناها الشعرى »[٢] .

ولعل أفلاطون كان أيضاً على حق حين أطلق على الفن اسم الموسيقى ، وجعل الموسيقى لا تعنى الموسيقى فحسب بل كل نوع من أنواع الفنون التى تستلهم ربات الشعر (Muse ومنها كلمة Mousiké اليونانية) . بل لعلنا نستطيع أن نتساءل مع سوريو : هل بين الفنون تخوم قاطعة[٣] ؟ وأن نجيب عن هذا السؤال بأن الحدود التى بين الفنون متداخلة . ألا تدخل تخوم الشعر فى تخوم الموسيقى حين يحاول الشعر أن يتصفى من الدلالات الطبيعية التى للألفاظ ؟ ألا تتداخل تخوم النحت وتخوم التصوير حين يستعير النحت الألوان ، وحين يعنى التصوير

---

(١) هورتيك ، « الفن والأدب » ، ص ٧٦ .

(٢) جورج باسولا ، « مقدمة إلى بوتيطيقا جاك ماريتان » ، ص ٦٣ .

(٣) سوريو « بحث فى حدود الفن » ، ص ١٠٧ — ١٢٠ .

بإبراز البعد الثالث عناية كبيرة ؟ ولولا هذا التداخل فى تخوم الفنون أكان يتلبس الشعر بالموسيقى فى الغناء ، ويتحد الرقص بالموسيقى فى الباليه ، ويتشبث التمثيل بالغناء بالموسيقى بالشعر فى المسرح الغنائى . ويتعاون التصوير ديكوراً مع الموسيقى والشعر والتمثيل جميعاً فى كل مسرح ؟

الحق أن التخوم بين الفنون رجراجة ، وإنما هى كذلك لأن الفنون تحقق غاية واحدة . ومن أجل هذا كان يصعب تصنيف الفنون .

غير أن جان بول سارتر يفرق بين الأدب والفنون تفريقاً قاطعاً من حيث الوظيفة. ولئن كان يبرهن على أن الأدب كشف ، إنه يحرم الفنون الأخرى وظيفة الكشف هذه . وسنرى بعد عرض مجمل رأيه فى هذا الصدد ، كيف أن « الكشف » الذى أسنده إلى الأدب ليس هو الكشف الذى يقوم به الأدب حقاً ، وأن هذا الكشف الأخير الحقيقى إنما يشترك فيه الأدب مع سائر الفنون . وسنرى أيضاً كيف أن هذا التفريق القاطع الذى أقامه بين الأدب وسائر الفنون إنما حملته عليه رغبته فى أن يستخرج فكرة الالتزام فى الأدب (والالتزام هنا يعنى تبنى الأدب لقضية الإنسان ودفاعه عن حريته وكرامته) من مجرد أن الأدب يستعمل الألفاظ ، فلما كانت الفنون الأخرى لا تستعمل الألفاظ فليست تطالب إذن بالالتزام ، ووظيفتها إذن مختلفة عن وظيفة الأدب ، وكذلك الشعر برغم أنه يستعمل الألفاظ ، لأن الشعر لا يستعمل الألفاظ استعمال النثر لها ، أى من حيث إنها إشارات ورموز ، بل يستعملها على أنها أشياء قائمة بذاتها ، لا تدل على شىء ولا تحيل إلى شىء .

وإلينا مجمل الجدل الذى يقوم به سارتر لتقرير ذلك الفصل ، على نحو ما عرضه فى بحثه « ما هو الأدب ؟ »[1] :

إن سارتر يقرر أن الأدب لابد أن يكون ملتزماً ، ولكنه يرى أن الالتزام فى الأدب لا يعنى أن نفرض الالتزام على سائر الفنون .

فالفنون ليست متوازية . إنها مختلفة بعضها عن بعض لا فى الصورة فحسب

---

(١) سارتر ، « ما هو الأدب ؟ » ، ص ٥٩ وما يليها.

بل فى المادة أيضًا . إن العمل فى الألوان والأصوات غير التعبير بالكلمات . إن النغمات والألوان والأشكال ليست إشارات، فهى لا تردنا إلى أى شيء خارج عنها . صحيح أنه ما من إحساس إلا تداخله دلالة . ولكن المعنى الصغير الغامض الذى يسكن اللون أو الصوت ، كأن يكون فى هذا اللون أو الصوت فرح خفيف أو حزن خجلان ، لا يعد شيئًا .

وإذا كانت الأشياء ذات الألوان يمكن أن تعبر عن شيء ، كأن نقول إن الورود البيضاء تعنى « الوفاء » ، فإن هذا يتم حين أكف عن النظر إلى الورود على أنها ورود ، حين أخترقها ببصرى لأمضى إلى تصور فضيلة الوفاء وراءها . فأنا عندئذ أنساها ، لا يعنينى ملمسها المخملى ولا شذاها العطر . أنا عندئذ لا أدركها . أنا عندئذ لا أقف موقف فنان. فإنما الفنان يعد اللون والصوت والشكل أشياء إلى أقصى درجة ، يعود إليها بغير انقطاع ويفتتن بها ويسحر . إنه لا ينظر إليها على أنها لغة . وما يصدق على عناصر الخلق الفنى يصدق كذلك على مركباته : فالمصور لا يرسم على قماشه إشارات ، وإنما هو يخلق شيئًا . وإذا كان يزاوج بين أحمر وأصفر وأخضر ، فليس من الضرورى فى شيء أن تعبر هذه المزاوجة عن معنى يمكن تحديده . صحيح أن هذه المزاوجة تسكنها هى الأخرى روح ، وما دام هناك بواعث (ولو مختبئة) حملت الفنان على أن يختار الأصفر لا البنفسجى ، فيمكننا أن نقول إن الأشياء التى يخلقها الفنان تعكس أعمق ميوله . ولكن هذه الأشياء لا تعبر أبداً عن غضبه أو قلقه أو فرحه كما تعبر عنها الكلمات . إنها مشربة بهذه الانفعالات ولكنها ليست تدل عليها . إن لوحة من اللوحات لا تعبر عن القلق وإنما هى قلق . وهذا يصدق على دلالة اللحن أيضًا ، إن صح أن نتحدث بصدد اللحن عن دلالة . إن دلالة اللحن ليست شيئًا خارجًا عن هذا اللحن . فى وسعك أن تقول عن اللحن إنه فرح أو إنه أسيان ، ولكن اللحن سيظل غير كل ما تستطيع أن تقوله عنه . لا لأن عواطف الفنان أغنى وأحفل بالتنوع ، ولكن لأن عواطفه التى ربما كانت أصل اللحن الذى خلقه ، قد تجسدت الآن فى نغمات فتبدلت مادتها .

إن الكاتب يستطيع أن يوجهك ويرشدك ، فإذا وصف لك كوخًا ، كان

يستطيع أن يريك فى هذا الكوخ رمز المظالم الاجتماعية . أما الرسام فهو أخرس . إنه يقدم لك كوخًا . هذا كل ما يفعله . ولك أن ترى فى الكوخ بعد ذلك ماتحب أن تراه. ليس هذا الكوخ رمزاً إلى الشقاء . فلكى يكون كذلك يجب أن يكون علامة (إشارة ، ورمزاً) فى حين أنه فى لوحة الرسام شىء .

والمعانى لاترسم ولا توضع فى موسيقى . ولذلك لا يطلب إلى الرسام أو إلى الموسيقى أن يكون ملتزمًا .

ولا كذلك الكاتب ، فإن عمله هو الدلالات ، هو المعانى .

وهنا يميز سارتر بين الناثر والشاعر فيقول ما خلاصته : إن مجال الدلالات هو النثر ، أما الشعر فهو كالرسم والنحت والموسيقى ، لا شأن له بالدلالات ، ولذلك لايطالب الشاعر بأن يكون ملتزمًا .

إن الشعر لا يستعمل الألفاظ استعمال النثر لها . إنه يستعملها بطريقة أخرى . بل لعلنا نستطيع أن نقول إنه لا يستعملها ، وإنما هى التى تستعمله . إن الشعراء أناس يرفضون أن يتخذوا الألفاظ أدوات . ولما كان البحث عن الحقيقة إنما يكون باستعمال اللغة أداة ، وجب ألا نتصور أن الشعراء يهدفون إلى تمييز الحقيقة أو عرضها .

إن الشاعر قد انسحب دفعة واحدة من الموقف الذى يعد اللغة أداة ، واختار نهائيًا الموقف الشعرى الذى يرى فى الألفاظ أشياء ، لا علامات أو إشارات .

هناك موقفان يمكن أن تقفهما من الكلمة ، فإما أن ترى فيها إشارة إلى شىء ، فتخترقها إلى هذا الشىء كما يخترق البصر زجاجًا ، وإما أن تقف منها موقفك من واقع موجود ، وأن تنظر إليها على أنها هى شىء . إن الإنسان المتكلم يمضى إلى ما وراء الألفاظ ، أما الشاعر فإنه يقف أمامها .

ولكن إذا كان الشاعر يتوقف على الألفاظ ، كما يتوقف المصور على الألوان والموسيقى على الأنغام ، فهذا لا يعنى أن الألفاظ قد فقدت فى نظره كل دلالاتها . فالحق أن الدلالة وحدها هى التى يمكن أن تهب الألفاظ وحدتها الكلامية : وبدون هذه الدلالة تتبعثر الألفاظ أصواتًا أو خطوطًا . ولكن الدلالة فى الشعر

لم تعد الهدف البعيد المنشود الذى يرمى إليه التعالى الإنسانى. إنها شبيهة بالمعنى الصغير ، الحزين أو الأسيان ، فى الأصوات أو الألوان . لقد اندرجت فى اللفظة ، لقد شربها صوت اللفظة أو شكل اللفظة ، فأصبحت هى الأخرى شيئًا .

الألفاظ عند المتكلم امتدادات حواسه ، هى ملاقطه ، هى نظاراته ، يستعملها من داخله، ويحس بها إحساسه بجسمه . إنها أداة توسع ساحة تأثيره فى العالم .

أما الشاعر فإنه يقف خارج اللغة. وبدلاً من أن يعرف الأشياء أولاً بأسمائها، يبدو أنه يتصل بهذه الأشياء أولاً اتصالاً صامتًا ، حتى إذا التفت بعدئذ نحو ذلك النوع الآخر من الأشياء التى هى عنده الكلمات ، فلمسها وجسها ، وقلبها بيديه ، اكتشف فيها شبهًا بالأرض والسماء والماء وسائر الأشياء .

إنه لا يستعمل اللفظة إشارة إلى وجه من العالم ، بل يرى فى اللفظة صورة وجه من وجوه العالم هذه .

والصورة اللفظية التى يختارها لشبهها بشجرة الصفصاف مثلاً ليست هى بالضرورة اللفظة التى نستعملها فى الإشارة إلى هذه الشجرة .

وبدلاً من أن تكون الكلمات دليلاً يخرجه من نفسه إلى وسط الأشياء ، فإنه يعد الكلمات أشبه بفخ يصطاد به واقعًا متهربًا .

إن اللغة هى عند الشاعر « مرآة العالم » .

وإذا كانت الألفاظ أشياء ، كالأشياء الأخرى سواء بسواء ، فإن الشاعر لايقرر هل هذه وجدت من أجل تلك، أم تلك وجدت من أجل هذه . هكذا تقوم بين اللفظة والشىء الذى تدل عليه علاقة متبادلة من تشابه سحرى ومن دلالة.

وإذا كان الأمر كذلك فمن السهل أن نفهم إذن أن من السخف والحماقة أن نطالب بالتزام فى الشعر .

صحيح أن الانفعال ، بل الهوى — ولماذا لا نقول أيضًا الغضب والاستياء الاجتماعى والكره السياسى — صحيح أن كل هذا هو أصل القصيدة . ولكن هذه العواطف لا يعبر عنها فى القصيدة ، كما يعبر عنها فى نشرة سياسية .

إن الناثر يوضح عواطفه فى أثناء التعبير عنها . ولا كذلك الشاعر فإنه حين يصب عواطفه فى القصيدة ينقطع عن تعرفها . لقد أخذتها الألفاظ وشربتها وبدلتها إلى حال أخرى ، فهى لا تعبر عنها حتى فى نظره . لقد أصبح الانفعال شيئًا ، فله الآن ما للأشياء من كثافة . إن ما تتصف به الألفاظ التى شربت الانفعال من التباس قد غيرت معالم هذا الانفعال .

ثم إن كل بيت من الشعر ، يضم ما هو أكثر من الانفعال . إنه يضفو على العاطفة التى ولدته .

ومن أجل ذلك لا يطالب الشاعر بأن يلتزم . ولكن إذا حرمنا على الشاعر أن يلتزم فهل معنى هذا أن نعفى الناثر من الالتزام ؟

ما هو الشىء المشترك بين الشاعر والناثر ؟ إن كليهما يكتب ؟ ولكن ليس بين طريقتيهما فى الكتابة من اشتراك إلا فى حركة اليد التى ترسم الأحرف ، أما فيما عدا ذلك فإن عالم كل منهما مستقل عن عالم الآخر .

إن النثر نفعى فى جوهره . وأنا أعرف الناثر بأنه إنسان يستعمل الألفاظ . إن الناثر متكلم : يشير ، يبين ، يأمر ، يرفض ، يفسر ، يتوسل ، يهين ، يقنع ، يلمح . . . . إلخ .

النثر مخاطبة . النثر دلالة وإشارة . الألفاظ فى النثر ليست أشياء ، وإنما هى إشارات إلى أشياء . لا يهمنا فيها أن تعجبنا أو لا تعجبنا ، وإنما يهمنا فيها أن نعرف هل تشير إشارة صحيحة إلى شىء من الأشياء فى هذا العالم أو إلى معنى من المعانى . لذلك يتفق للمرء فى كثير من الأحيان أن يحتفظ بفكرة من الأفكار تعلمها بالكلام دون أن يتذكر أية كلمة من الكلمات التى نقلتها إليه .

حين يكون المرء فى خطر أو فى مأزق فإنه يلتقط أية أداة . حتى إذا زال الخطر كان من الممكن ألا يتذكر هل كانت تلك الأداة مطرقة أو فأسًا ، ثم إنه لم يعرف ذلك وقتئذ . فكل ما كان يحتاج إليه هو أن يكمل جسمه بأداة . كانت له هذه الأداة بمثابة أصبع سادسة ، أو ساق ثالثة . فكذلك اللغة : هى امتدادات حواسنا ، تحمينا من الآخرين ، وتقدم لنا معلومات عنهم . إن

الكلام لحظة من الفعل ، ولا يمكن أن يفهم فى خارج الفعل . إن بعض الذين أصيبوا بالآفازيا قد فقدوا القدرة على الفعل ، وعلى فهم الظروف ، وعلى أن تكون لهم علاقات طبيعية بالجنس الآخر .

وإذا كان النثر ليس إلا أداة ممتازة فى عمل ما ، وإذا كان الشاعر وحده هو الذى من شأنه أن ينظر إلى الألفاظ نظرة منزهة عن المنفعة ، فمن حقنا إذن أن نسأل الناثر : لأية غاية أنت تكتب ؟ ما هو العمل الذى اندفعت إليه ، ولماذا يقتضى هذا العمل اللجوء إلى الكتابة ؟

هذا العمل لا يمكن ، على كل حال ، أن تكون غايته مجرد التأمل . ذلك لأن الحدس صمت ، وغاية اللغة هى التبليغ . صحيح أن على المرء أن يثبت نتائج الحدس ، ولكن تكفيه فى هذه الحالة كلمات قليلة يلقيها على الورق بسرعة . أما حين نجمع الكلمات فى جمل مع الاهتمام بالوضوح ، فإنه يكون ثمة قرار غير الحدس ، وغير اللغة نفسها ، هو تبليغ النتائج للآخرين .

هذا القرار هو الذى يحق لنا فى كل حالة أن نسأل عن السبب الذى دعا إليه .

حين تتكلم ، فأنت تفعل : إن كل شىء من الأشياء يتغير ولا يبقى ما كان ، متى سميته . حين تسمى لفرد من الأفراد سلوكه ، فإنك تكشف له عنه : فيرى نفسه . ولما كنت فى الوقت نفسه تسمى سلوكه أسائر الناس ، فإنه يعرف عندئذ أنه إذ رأى نفسه رآه غيره . فإما أن يستمر الرجل على سلوكه عتاداً وهو عالم بالأمر ، وإما أن يهجره . وأنت فى الحالتين قد فعلت فيه .

إننى إذ أتكلم أكشف عن الظرف بقصد تبديله . أكشفه لنفسى وللآخرين من أجل أن أبدله .

وهكذا فإن الناثر إنسان اختار طرزاً من طرز التأثير ، طرزاً من طرز الفعل ، يمكن أن نطلق عليه اسم الفعل بالكشف . فمن حقنا المشروع أن نطرح إذن عليه هذا السؤال الثانى : ما هو الجانب الذى تريد أن تكشفه من العالم ، ما هو التغيير الذى تريد أن تحدثه فى العالم بهذا الكشف ؟

إن الكاتب « الملتزم » يعرف أن الكلام فعل ، وأن المرء لا يكشف إلا بقصد

أن يبدل . إن الكاتب الملتزم قد هجر ذلك الحلم المستحيل وهو أن يصور المجتمع والحياة الإنسانية تصويراً حياديًّا . إن الإنسان هو الكائن الذى لا يستطيع أى كائن أن يحتفظ إزاءه بالحياد . وهو أيضًا الكائن الذى لا ينظر إلى ظرف إلا يبدله ، لأن نظرته تجمد أو تهدم أو تقد أو تبدل هذا الشيء . إنه يعلم أنه الإنسان الذى يسمى ما لم يسم . إنه يعلم أنه « يطلق » كلمة الحب وكلمة الكره ، ويطلق معهما الحب والكره بين أناس لم يكونوا قد استقروا من عواطفهم على أمر . إنه يعلم أن الألفاظ ، كما قال أحدهم ، « مسدسات مشحونة بالرصاص » ، فإذا تكلم فقد أطلق هذا الرصاص . ولقد كان فى وسعه أن يصمت . أما وأنه قد اختار أن يطلق الرصاص ، فيجب أن يطلقة كما يطلقه رجل ، أن يصوبه إلى أهداف ، لا أن يطلقه كما يطلقه طفل ، على غير هدى ، مغمضًا عينيه ، مكتفيًا من الإطلاق بلذة سماع الانفجار .

إن الكاتب قد اختار أن يكشف العالم والإنسان خاصة لسائر الناس ، حتى يتحمل هؤلاء الناس أمام الشيء الذى عراه الكاتب على هذا النحو مسئوليتهم كاملة .

وظيفة الكاتب أن يكشف الكون للناس ، حتى لا يستطيع أحد أن يتنصل من مسئوليته إزاءه .

فإذا رأينا كاتبًا من الكتاب اختار أن يسكت عن جانب ما من جوانب العالم ، كان من حقنا أن نطرح عليه هذا السؤال الثالث : لماذا تكلمت عن هذا ولم تتكلم عن ذاك ، وما دمت تتكلم من أجل أن تبدل فلماذا تريد أن تبدل هذا دون ذاك ؟

ذلك هو مجمل جدل سارتر .

فإذا نظرنا فى هذا التفريق القاطع الذى يقيمه سارتر بين الفنون والشعر وبين أدب النثر ، أدركنا أنه حمل عليه من أجل أن يستخرج فكرة الالتزام فى الأدب من مجرد أن الأدب يستعمل الألفاظ . لقد حاول سارتر أن يبرهن على أن الالتزام فى الأدب يخرج خروجًا منطقيًّا من تعريف النثر بأنه استعمال الألفاظ أداةً

لتبديل الواقع ، فلما نظر إلى الفنون وإلى الشعر فلاحظ أن هذا التعريف لا ينطبق عليها فرق بينها وبين الأدب ذلك التفريق ، فالفنون لا تستعمل الألفاظ والشعر لا يستعمل الألفاظ على أنها تسمية للأشياء .

والحق أن تعريف سارتر للنثر ينطبق على النثر المستعمل فى التخاطب لا على النثر الأدبى . والحق أيضاً أن النثر فى الأدب أقرب إلى الشعر منه إلى نثر التخاطب ، فشتان بين الكلام الذى نتبادله كل يوم فى تعاملنا مع الآخرين لتحقيق أغراض عملية وبين الكلام الذى ننشئه للتعبير عن رؤية أدبية سواء أعمدنا عندئذ إلى النثر أم عمدنا إلى الشعر . إن ما يقوله سارتر عن أن لغة الكلام أداة من أدوات الفعل صحيح . ولكن سارتر ، من أجل أن يبرهن على أن الكتابة لابد أن تكون ملتزمة ، يقفز من نثر التخاطب إلى النثر الأدبى على ما بينهما من اختلاف يبلغ حد التعارض . إن لغة التخاطب هى التى تسمى الأشياء . أما الأثر الأدبى فإنه لا يسمى الأشياء بل يكشف عنها . إن تسمية الشىء لا تكشف عنه بل تغيبه وراء الاسم . وغاية الأدب ، نثراً كان أو شعراً ، أن يكسر الاسم الذى يغلف الشىء ، فيخرج هذا الشىء من الاسم الذى حبس فيه . إن رواية « الجريمة والعقاب » لا تطلق اسماً على راسكولنيكوف ، وإنما هى تخرج شخصية راسكولنيكوف من الاسم الذى يمكن أن يسمى به راسكولينكوف ، اسم « القاتل » مثلاً . إن رواية دوستويفسكى تكشف لنا عن راسكولنيكوف وترينا إياه على حقيقته ، وراء كل الأسماء التى يمكن أن يسمى بها فتحجبه عنا . إن مسرحية هملت لا تطلق على هاملت لا اسم « المتردد » كما يمكن أن يفعل ذلك أحد ممن رأو المسرحية ، ولا اسم « حامل عقدة أوديب » كما يمكن أن يفعل ذلك شخص كجونس مثلاً . إن مسرحية هاملت هى التى تكشف عن هاملت ، فتفعل ما لا يفعله مائة اسم من الأسماء التى يمكن أن نصف بها هاملت . إن هاملت أكثر من كل هذه الأسماء . إن الألفاظ التى يستعملها دوستويفسكى وشكسبير فى الكشف عن شخصية راسكولنيكوف وشخصية هاملت لا تستعمل فى الأثر الأدبى (« الجريمة والعقاب » ، « هاملت ») كما تستعمل فى التخاطب اليومى . ما من أحد فى الحياة ينشئ رواية فى تخاطبه اليومى مع الناس . نحن نكتفى فى التخاطب ببضعة ألفاظ . إن دوستويفسكى كان يتكلم فى حياته

العملية كما يتحدث سائر الناس : ناولنى هذا القلم ، هذا الصباح جميل ، أنا اليوم متعب . ولكن دوستويفسكى قد كتب رواية . وغايته من كتابة هذه الرواية غير الغاية التى يريدها من كل ما قد يقوله طيلة يومه . لئن كان الكاتب يستعمل الألفاظ فإنه يستعملها بطريقة أخرى ولهدف آخر . إنه ، كما أوضح ذلك برجسون، يحتال على الألفاظ ويحمّلها ما لم تخلق لتحمله ، ويعبر بها عما لم توجد لتعبر عنه . فشتان بين نثر التخاطب التى يغيب الأشياء وراء الأسماء وبين نثر الأدب الذى يكشف عن هذه الأشياء . إن سارتر لم يفرق بين النثرين بل قفز من الأول إلى الثانى قفزاً . « من المسلم به أن الألفاظ فى قصيدة من القصائد لا تلعب نفس الدور الذى تلعبه ألفاظ الكلام العادى ، وليس بينها من العلاقات نفس ما بين ألفاظ الكلام العادى من علاقات . ولكن هذا يصدق على الكتابة النثرية أيضاً . إن القصة المكتوبة نثراً ، مهما يكن هذا النثر بسيطاً ، تفترض تبدلاً خطيراً فى طبيعة اللغة»[1] .

إن الألفاظ فى التخاطب إشارات ورموز ، ولكنها فى النثر الأدبى تعبير . صحيح أن العواطف لا يعبر عنها فى القصيدة كما يعبر عنها فى منشور سياسى . ولكن هل المسرحية أو الرواية تعبر عن هذه العواطف كما يعبر عنها منشور سياسى؟ ففيم التفريق على هذا الأساس إذن بين القصيدة (الشعر) وبين الرواية (النثر) ؟ ولكن سارتر يصر على أن يستخرج فكرة الالتزام من مجرد أن الكاتب يستعمل الألفاظ . وهذا هو الجدل الذى قام فى ذهنه :

١ ــ أراد أن يبرهن على أن الأدب لا بد أن يكون ملتزماً بحكم تعريفه .

٢ ــ لاحظ أن اللغة فى الحياة اليومية أداة من أدوات الفعل .

٣ ــ تذكر أن الأدب يستعمل اللغة .

٤ ــ فقرر أن الأدب غايته الفعل (متناسياً أن اللغة هنا غير اللغة هناك) .

٥ ــ لم يستطع أن يغفل عن أن لغة الشعر غير لغة النثر ، فأعفى الشعر من الالتزام مبرهناً على أنه يختلف عن النثر من حيث وظيفته .

---

(١) بلانشو ، « نصيب النار » ، ص ٨٠ .

٦ – ورأى أن الفنون لا تستعمل اللغة فأعفاها أيضًا من الالتزام مبرهنًا على أن لها وظيفة غير وظيفة الأدب .

ونحن نلاحظ أنه من أجل أن يزيد جدله تماسكًا ، كان يومئ إلى نوع خاص من الشعر هو الذى يحاول أن يتصفى من الدلالات التى للألفاظ ويزعم أنه لا يعبر عن شيء مع أن هذا الشعر ليس كل الشعر ، وقد لا يكون من الشعر فى شيء . إننا إذا استثنينا بعض الاتجاهات الشعرية الحديثة التى لم تكد تستقر على حال ، نستطيع أن نقرر أن الشعر إنما كان دائمًا تعبيراً ، ولقد كان إحساس الشعراء دائمًا أن انفعالهم يربو على قصيدتهم التى حاولوا أن يودعوا فيها هذا الانفعال . وإذا كان يصح أن يقال إن القصيدة تربو على الانفعال الذى تعبر عنه ، فليس لذلك من معنى إلا أن القصيدة أصبحت موجودة بعد أن لم تكن موجودة فهى تعبر عن الانفعال وهى شيء آخر غير الانفعال ، وهذا لا يصدق على القصيدة وحدها ، وإنما يصدق على الرواية أيضًا ، فالرواية التى كتبها روائى أصبحت شيئًا موجوداً بعد أن لم يكن لها وجود ، فهى بهذا المعنى وحده أكثر مما أرادات أن تعبر عنه .

ومن أجل أن يزيد سارتر جدله تماسكًا كذلك ، كان يومئ فى حديثه إلى نوع خاص من التصوير أيضًا ، هو الذى يدعى أو يدعى له أنه لا يعبر عن شيء ولا يحيل إلى شيء وإنما غايته ذاته ، والحق أن هذا التصوير ليس كل التصوير ، بل إنه حين يصل حقًا إلى ألا يعبر عن شيء ألبتة ، لا من الطبيعة ولا من الذات ، لا يبقى تصويراً وإنما يصبح عبثًا لا شأن له بالفن أصلاً ، فالتصوير الحق معبر دائمًا . ولم يستطع سارتر أن يتجاهل ، على كل حال ، أن الانفعال قد يكون أصل القصيدة وأصل اللوحة فحدثنا عن « المعنى الصغير » الذى فى القصيدة واللوحة ، ولكنه عد هذا المعنى « لصغره » صفراً .

هكذا حمل سارتر ، من أجل أن يبرهن على أن التزام الأديب لقضية من القضايا يدافع عنها إنما يخرج من تعريف الكتابة نفسها بأنها استعمال للألفاظ . هكذا حُمل على أن يفرق ذلك التفريق المصطنع بين الفنون والشعر من جهة وبين الأدب من جهة أخرى . والحق أن الفنون والشعر والأدب

تنهض جميعاً بوظيفة واحدة هى الكشف عن الواقع والتعبير عنه بالأثر الفنى أو الأدبى شعراً أو نثراً .

رب قائل يقول : ألم يكن فى وسع سارتر أن ينتقل رأساً من الفكرة القائلة بأن الفنون كلها تعبير عن رؤية ، وأنها تبعاً لذلك كشف ، إلى تقرير الالتزام فى الأدب من حيث هو واحد من هذه الفنون . فلماذا حاول إذن أن يستخرج الالتزام من مجرد تعريف الكاتب بأنه يستعمل الألفاظ ؟ ألم يكن يكفيه أن يقول إن الأدب ، وهو أحد الفنون ، إنما يكشف عن الواقع ، وإنه بذلك يفضح ما قد يكون فى هذا الواقع من مظالم ، وإنه بذلك يهيب إلى تبديل هذا الواقع ؟

ولكن سارتر إن فعل ذلك أضعف موقفه ، وأوجد فيه ثغرات يمكن النفاذ إليها . فلئن استطاع فى الفصل الثانى من كتابه أن يقول إن كل كاتب من كبار الكتاب إنما كان يكتب من أجل قضية إنسانية نسيناها الآن بعد أن انقضى زمانها ، فظننا أن هذا الكاتب كان يكتب للكتابة نفسها (نظرية الفن للفن) ، فإن سارتر لا يستطيع أن يدلنا على القضية التى تداقع عنها لوحة موناليزا مثلاً ، ولا أن يدلنا على القضية التى تلتزمها سمفونية من سمفونيات بتهوفن. وسيكون عندئذ بين أحد أمرين: إما أن يلغى جزءاً كبيراً من تراث الإنسانية فى التصوير والموسيقى زاعماً أنه خارج عن طبيعة الفن من حيث إن كل فن ملتزم ، وإما أن يتخلى عن رأيه . وكلا الأمرين لا يريده ، فكان أن فصل بين وظيفة الأدب ووظيفة الفنون ذلك الفصل الذى رأينا ما فيه من افتعال .

أما أن فى كل كشف إهابة ونداء إلى فعل ، وأن الأدب والفنون والشعر تؤدى جميعاً إلى الارتقاء بالواقع الذى تكشف عنه ويفضح بعض مبدعاتها ما قد يكون فى هذا الواقع من مظالم، فتلك مسألة أخرى. وحسبنا الآن أن نشير بسرعة إلى أن مطالبة الكاتب بأن يعبر عن رأيه فى مشكلات الإنسانية ، وأن يدخل معركة الحرية ، لا تُستخرج حتماً من ظرفه ككاتب ، ولا من رسالته ككاتب كما يذهب إلى ذلك سارتر ، وإنما تطرح على مستوى آخر ، هو مستوى واجبه كإنسان ، إنسان مزود بأداة فذة لا يملكها سائر الناس ، وهى القلم ، ومزود بنفوذ فكرى يجعل صوته مسموعاً ، ويجعل لدعوته قوة ، فيساهم فى نصرة الحرية

الإنسانية والكرامة الإنسانية نصرة ذات نجع لا يملك أن يحققه غيره من الأفراد العاديين . وشتان بين أن نقول هذا وبين أن نذهب إلى أن الكاتب إنما خلق لينخرط فى مشكلات عصره ، فإذا أحجم عن هذا تخلى عن الرسالة التى خلق لها . إنما رسالة الفنان هى أن يرى وأن يعبر . ومن الممكن أن يكون الجانب الذى يراه ويعبر عنه هو الجانب الذى من شأن التعبير عنه أن يكون إهابة بالناس أن يثوروا ، وأن يعملوا على تحقيق عالم أفضل ، ولكن من الممكن أيضًا أن يكون الجانب الذى يراه ويعبر عنه غير هذا . ونحن نعتقد أنه فى هذه الحالة ، وحتى حين يتناول اهتمامه أموراً لا تمت إلى مشكلة الحرية بأية صلة مباشرة ، يساعد بمجرد التعبير عن رؤية صادقة على أن يفتح الأعين لا على رؤية ما رآه فحسب ، بل على الرؤية جملةً . أى أن يكسب قرَّاءه ملكة الرؤية على وجه العموم ، وأن يمكنهم من الاتصال بجوانب من الواقع لم يقف هو عليها ، فهو بهذا يخدم مشكلة الحرية نفسها ، برغم أنه لم يلامسها من قريب أو بعيد ، يخدمها خدمة غير مباشرة . فإنما المهم إذن أن يكون صادقًا فى الرؤية صادقًا فى التعبير ، أيًّا كان الموضوع الذى تلبث عليه بصره وتناوله بالتعبير أثره .