



الشعر بين الفنون الجميلة

د. نعيم حسن اليافي



تقديم: أ. د. حسين جمعة

اختيار: مالك صقور

سلسلة كتاب الجيب - العدد - 74 - تموز 2013

كان يرى - رحمه الله - أن الصداقة بغير الحب الحقيقي والاحترام المتبادل لا قيمة لها، في الوقت الذي يرغب في أن تكون المحبة مبنية على التعرف إلى قدرات الصديق، وكشف معارفه وطبائعه حتى يغدو أهلاً للصداقة، ولذلك كان يقول لي: إذا أحببت إنساناً فتأمل سلوكه وكلامه، فقد تكتشف ما يجعلك تتراجع خطوتين إلى الوراء...

أ. د. حسين جمعة

دمشق - سورية - ص ب 3230

هاتف 6117240-6117241-6117242

فاكس 6117244

www.awu.sy

aru@net.sy

**الشعر بين الفنون
الجميلة**

عنوان الكتاب : الشعر بين الفنون الجميلة

اسم المؤلف : الدكتور: نعيم حسن اليافي

تقديم : أ.د. حسين جمعة

اختيار : مالك صقور

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم/74/ تموز

الناشر : اتحاد الكتاب العرب

الإخراج الفني : وفاء الساطي

الحقوق محفوظة

لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: E-mail: aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu.sy>

الدكتور: نعيم حسن اليافي

الشعر بين الفنون الجميلة

تقديم : أ. د. حسين جمعة
اختيار : مالك صقور

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم (74)

نعيم اليافي الصديق الإنسان والباحث الناقد

أ.د. حسين جمعة

نعيم اليافي الإنسان:

عرفت الصديق المرحوم نعيم اليافي - المولود في حمص -
1936م... أستاذاً جامعياً في قسم اللغة العربية بجامعة دمشق
في مطلع عام (1982م)، وكان يقاسمني مكتباً واحداً في
إحدى غرف هذا القسم؛ وكنت ألتقيه بانتظام لعدة
سنوات، كنا نتحدث في مسائل جامعية وفكرية وسياسية
وأدبية ونقدية... نتفق تارة ونختلف تارة أخرى، والاتفاق
أكثر... وهو الذي يرى أن "الجامعة كمؤسسة علمية هي
بنت التاريخ، وبنت المكان معاً؛ هي بنت التاريخ من حيث
كونها تضم مختلف المؤهلات، والمكان الذي يضم المعارف

على تنوعها... والجامعة... أن تكون ضامّة للتنوع والتعدد،
وعندما تُحصَر الجامعة في عشيرة... تخرج عن دورها ومهمتها
ووظيفتها... وهي بنت المعرفة والمستقبل المتطور، وغير
المنظور..."

وحين كان يتبنى هذا الرأي كان مخلصاً له في كل
قول وعمل... ولا شيء أدل عليه من محاوراتي المتكررة معه،
إذ كنت أداوره الحديث في كل ما كتبه عن الصورة الفنية
- مثلاً - في (مقدمة لدراسة الصورة الفنية) الصادر عن وزارة
الثقافة في سورية - دمشق عام (1982م) وهو الكتاب الذي
أهداني إياه مزيّناً إهداءه قائلاً: "الأخ الزميل حسين جمعة؛
الباحث والناقد، تحية محبة؛" ثم مهره بتوقيعه. وكذا كان
الأمر في كتابه الآخر (تطور الصور الفنية في الشعر العربي
الحديث) الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام
(1983م)....

ولست الآن بصدد تحليل كلماته؛ وأبعادها الرقيقة
التي تدل على نبل إنساني رفيع، ولكنني بصدد الإشارة إلى
مفهوم الاعتراف بالآخر واحترامه وتقديره أيضاً كان
الاختلاف معه في وجهات النظر، وكل من لقيه وخبر
صفاته اكتشف أنه باحث إشكالي - على نحو ما - وإن

آمن بالحوار والاعتراف بالآخر، وبالحرية من حرية التعبير إلى حرية الرأي والتفكير والاعتقاد إلى غير ذلك... ودعا إلى ممارستها وممارسة الديمقراطية على السواء... ويمكن الوقوف عند كلمة (الأخ الزميل)؛ فقد كانت العلاقات تتنامى بيننا بوشائج متصاعدة؛ فتقوي الألفة الروحية إخلاص النية والعمل على السواء؛ حتى صار أحدهنا يتفقد الآخر حين تطول غيبته؛ و"الأرواح جنود مجنّدة ما تعارف منها ائتلف وما تناكر منها اختلف".

كانت تجذبني إليه صفاته الخلقية الإنسانية، قبل صفاته الجسدية... فهو في هيئته يطالعك في حضور شخصيته الطاغية، وفي حدة نظرتة المنبثقة من عينين يشرف عليهما حاجبان بارزان، وجبهة عريضة؛... وحين يحدثك يتجلى بهدوئه ورزاقته، وقوة حجته، وقد جعل العلم والعقل حكماً على أي موضوع يجري فيه الحوار... فهو حيوي جريء في أفكاره؛ قوي المراس في الدفاع عن رأيه، لا يتراجع عنه بسهولة،... ولكنه يحمل روحاً صافية نقية؛ محبة... لا يعتدي في جرأته على أحد، بل يؤكد روح الحرية التي يقدسها؛ سواء في حرية التفكير أم حرية التعبير والرأي...

وما كنت لأنسى الصديق الوفيّ الودود المحب الذي
جبل على ربط أواصر العلاقة بيننا كلما فتر عهدنا، أو
تقطعت السبل دونها؛ فما رجعت إلى الوطن مرة - (حين كان
في الخليج) - ونزل دمشق إلا هاتفتني؛ وحرص على لقائي. لقد
كان حريصاً على مقومات الصدق والوفاء في الحياة وفي
الصدّاقة، إذ كان يراها رسالة في حدّ ذاتها.

هكذا تعرفت إلى الصديق المرحوم نعيم اليافي الذي
لقي وجه ربه في (2003/9/8) حميداً كريماً. وهو التاريخ
الذي حُدد لتوزيع الجائزة التي أطلقها اتحاد الكتاب
العرب، وسميت باسمه وخصصت للنقد... وقدّمت نجاحها
بين يديها لعام (2006م) ولكنها توقفت لأسباب خارجة عن
إرادة الاتحاد، الذي كان يعقد العزم على الاستمرار فيها..

وعلى الرغم من ذلك فهناك أناس تلقاهم منذ اللحظة
الأولى فيتركون في نفسك أثراً عظيماً من المحبة والدفء؛
ويشعرونك - دون أن ينبسوا ببنت شفة - بأنهم أصحاب خلق
وفضل؛ أصحاب علم ومعرفة، يتواضعون تواضع الشجر
المثقل بالثمر؛ تؤذيهم الفردية والأنانية، على الرغم من أنهم
يعتزون بذواتهم اعتزاز كل من يحترم الآخر ويقدره ويقدر
التعاون والعمل المشترك معه وهو القائل: "إن الصدّاقة عندي

أعلى رتبة من أية علاقة أخرى، وتؤتي ثمارها وأكلها حين يحترم كل منا حرية الآخر؛ وجملة خياراته ومفاتيح حياته". وبهذا يحققون المعية الوجودية في إطار انتشار النفس من برجها العاجي؛ وأنانيتها، وفرديتها وكراهيتها للآخر والتناظر معه... لقد انغرسوا في القيم الإنسانية غرساً، وأدركوا أن أي إنسان مهما امتلك من العلم والمعارف والخبرات لا يمكن أن يصنع شيئاً، أو أن يبني الكون وحده...

كان يرى - رحمه الله - أن الصداقة بغير الحب الحقيقي والاحترام المتبادل لا قيمة لها، في الوقت الذي يرغب في أن تكون المحبة مبنية على التعرف إلى قدرات الصديق، وكشف معارفه وطبائعه حتى يغدو أهلاً للصداقة، ولذلك كان يقول لي: إذا أحببت إنساناً فتأمل سلوكه وكلامه؛ فقد تكتشف ما يجعلك تتراجع خطوتين إلى الوراء...

وكم كنا نلتقي على غير موعد، فنتجاذب أطراف المسائل الأدبية والفكرية والمادية بعد أن تطوف بنا الذاكرة في القضايا الشخصية أو تذكر بعض المعارف والأساتذة...، فما بيننا من التوافق والمشاركات أكثر مما بيننا من

الاختلاف... كنت أسأله عن دول الخليج وأنا الذي أمضيت في واحدة منها خمس سنوات بين (1992 - 1997م) فكانت مشاعره وأحاديثه تؤكد انتماءه الأصيل لعروبته وتراثها، وهي التي غرست في عروقه غرساً، تجري فيها مجرى الدم... وهو القائل: "الأمة العربية، ولا أقول الدول العربية" وكذلك قال في حوار له مع بعض الأصدقاء: "إننا أمة تراثية يلعب الماضي دوراً هاماً في بنيتنا الذهنية والنفسية على السواء.... ولذلك أرى أنه من الصعب على أي مفكر أن يتقدم بنظرية عن الترقى أو التقدم أو الحضارة من دون أن يأخذ بعين الاعتبار هذه الحقيقة" ثم أوضح كيفية قراءة التراث فقال: "أن نعيد قراءته وإنتاجه بشكل نقدي أو تحليلي، منطلقين من الواقع وليس منه". ولو أراد المرء أن يتذكر كل ما يعرفه عن نعيم اليا في الصديق الإنساني لوقف النظر حسيماً دونه، ولا سيما أننا في مقام لا يحتمل التفصيل؛ وهو المقام الذي يدعونا إلى تبني المنهج نفسه في الحديث عن نعيم الباحث والناقد.

نعيم الباحث والناقد:

لم تتوقف علاقتي بالمرحوم نعيم اليا في عند الجانب الذاتي الشخصي وفق ما أشرت إليه من قبل... فقد كانت تمتد إلى كثير من صفاته العلمية؛ ومنهجه في البحث والنقد، وهو المثقف المعرفي المتعدد النشاطات والناقد الحازم المتمسك برأيه، وفق ما يملكه من إرادة وثقة بما حازه من معارف... إذ كان نهماً للحصول عليها... وكان إذا سئل عن نفسه أجاب: "طالب علم، نهم إلى المعرفة؛ أقرأ في كل شيء، وأفيد في كل شيء".

فهذا الجواب، ومعرفتي به يؤكدان أنه رجل ثقافي معرفي، وصاحب ثقافة حدائية وتراثية على السواء؛ أفاد من علوم القرآن والبلاغة العربية بمثل ما أفاد من النظريات الحديثة؛ وهو المتخصص بالشعر الحديث والنقد الحديث... بيد أنه لم يقصر همه على النقد التخصصي، وطفق يمد ناظريه إلى نقد عدد من المسائل الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفنية... وازعاً ثقافته في خدمة أمته؛ ما يمكن للمرء أن يطلق عليه (المثقف الموسوعي الملتزم). فإذا تركنا عنايته بالشأن الثقافي والسياسي والأدبي العام؛ وذكرنا أنه كان عضواً للمكتب التنفيذي

في اتحاد الكتّاب العرب؛ ورئيساً لفرع اتحاد الكتّاب بحلب (1991 - 1994)؛ ومقرراً لجمعية النقد الأدبي في الاتحاد، وعضواً في هيئة تحرير الأسبوع الأدبي، والموقف الأدبي؛ لسنوات طويلة؛ ومحكماً في جائزة الباطين (1992- 2000م) ومؤسسة سعاد الصباح (1995 - 2000م) وجائزة الملك فيصل (1997م)... نقول: إذا تركنا ذلك وغيره فإننا لا نترك الإشارة إلى بعض مؤلفاته وهي وحدها - إذا أغفلنا ما تقدم - تثبت رؤيتنا في تنوع ثقافته وجزارتها، وهي التي زودته بالمحاكمة العقلية وبُعد الرؤية، ودقة المعالجة، فضلاً عن امتلاكه لمنهج علمي سديد... ومنها (طبقات علماء أفريقية وتونس - 1983م، ووضع المرأة بين الضبط الاجتماعي والتطور - 1985م، والحب من النظرة الثالثة ومقالات أخرى - 1992م، ومجازر الأرمن - 1992م، وجمال باشا السفاح: دراسة في الشخصية والتاريخ - 1993م، والشعر بين الفنون الجميلة - 1993م، وصورة التركي في شعر المشرق العربي - 1994م؛ وحركة الإصلاح الديني في عصر النهضة - 2000م) وغير ذلك...

فالباحث المرحوم كان صاحب منهج واضح كوضوح شخصيته؛ وحيوية عقله وانتقاد ذاكرته... كان متمسكاً

بالنقد الموضوعي المستند إلى حدس علمي ووعي عقلي...
فكل ما يصدر عنه يجب أن ينبثق من مشكاة العقل...
كان محاوراً ناقداً يمارس احترام رأي الآخر دون موارد؛ أو
التفاف، أو نفاق، أو مداراة، ولاسيما في القضايا الثقافية
والنقدية والسياسية... إذ كان له رأي صارم يتجاوز مع
حسنه النقدي في الأدب والحياة، ويتلاقى مع مشاعر العامة
في القضايا الاجتماعية والسياسية... ما جعله ينقد بعض
المواقف السياسية الحكومية؛ بمثل ما ينقد ضعف المرأة
أمام واقعها الاجتماعي والديني...

كان يجري (رحمه الله) في حقل مليء بالأشواك
والألغام... كنت أحاوره في ذلك، وأنبهه على المنزلقات التي
تعرضه، وكان يصرّ على رأيه مستنداً إلى حصيلة
الديمقراطية التي يؤمن بها، ويمارسها حياة وفكراً،
سلوكاً ونقاشاً... كان حريصاً على جعل العلم والعقل
أساس الحوار الاجتماعي والسياسي والثقافي... للوصول
إلى رأي مشترك دون عنف أو إلغاء، أو هيمنة أو تسلط...
كان يؤصل لمفاهيم حرية المعرفة، وكرامة الإنسان ويسعى
جاهداً إلى أن يكون عادلاً في حكمه، موضوعياً في
حواره، لقد كان (رحمه الله) حريصاً على المضي

بالديمقراطية إلى آخر الشوط، ما جعله يتأذى نفسياً - أحياناً - ؛ لكنه لم ييأس إذ ظل متفائلاً بالأمل القادم. كان يدرك أنه يحمل مسؤولية وطنية وقومية وخلقية؛ قبل أن يحمل مسؤولية علمية وثقافية... ما يمكن أن نقول: كان يمارس مهمة المثقف العضوي في عملية التنوير والإصلاح...

ولعلّ من حسن الطالع بيني وبينه والالتقاء في وجهات النظر أنه كان يدعو إلى تبني (المنهج التكاملي) الذي كنت جربته في كتابي (الحيوان في الشعر الجاهلي) بتوجيه مباشر من علامة الشام المرحوم (أحمد راتب النفاخ)؛ وهو منهج يحتاج الباحث فيه إلى عدد من المناهج التي تتعاون فيما بينها للكشف عن قضية دلالية أو فنية.. من المنهج التاريخي والبيئي إلى المنهج النفسي و... كما يحتاج إلى العلوم المساعدة الأخرى، وإلا سيبقى النص غلقاً على المتلقي... إنه منهج ينطلق من مفهوم النص إلى ما يحيط بأسراره.

كنا نتجاذب الحديث عن المنهج التكاملي، إذ كان من الرواد الجامعيين في الدعوة إليه في سورية فيقول: "المنهج التكاملي الذي دعوت إليه، وحاولت بلورته وتأصيله هو ما تم اختياره من كثرة المناهج. بذلت جهدي في بلورتها

والدعوة إليها ، ولكن مما يؤسف له أن هذا المنهج فهم فهماً خاطئاً ، وحُور إلى عناوين لا تمت إليه بصلة ، ما يحتاج إليه مشروعى النقدي التكاملي شرح وافٍ لمبادئه وتطبيقات وافية لنصوصه".

وكنت أقول له: هذا المنهج سبقنا إليه من قبل المصريين؛ فالدكتور طه حسين - مثلاً - كان يعتمد في إطار المنهج المركب؛ ولسيد قطب نظرات فيه ، وهو صاحب المصطلح؛ أما إبراهيم عبد الرحمن فهو واحد ممن وضع قواعده في كتابه (قضايا في الشعر الجاهلي)... فكان جوابه: ذلك صحيح؛ ولكنه ما يزال يحتاج إلى توضيح وشرح ومزيد من التطبيق؛ لأن إبراهيم عبد الرحمن لم يؤصله بشكل وافٍ... وعلينا في سورية أن نذهب به بعيداً في تحليل النصوص القديمة والجديدة ، وأن نضعه بين يدي الباحثين في موضعه الصحيح".

وهذا حق لا مرأى فيه فنحن في سورية لم يدرك كثير منا أبعاد هذا المنهج ، ويزعمون أنه منهج من لا منهج له ، زعماً منهم بأن من يتبناه إنما يتشتت في مناهجه. ولعل هذا يثبت مدى ما وصل إليه النقد الأدبي من أزمات متلاحقة؛ أخذت تتجسد بأنماط سلبية على مستويات عدة ، ما يعني أن

نقاد هذه الأيام يعيشون أزمة في نقص الثقافة العامة قبل
النقص في الثقافة النقدية؛ فضلاً عن النقص في المناهج
وطرائق تطورها وارتقائها... ولا سيما حين وقع عدد من
النقاد أسرى للنظريات الغربية؛ وفلسفاتها الفكرية. ولعل
هذا ما أفرز غموضاً في مقاييس النقد؛ فضلاً عن عجز
الممارسة النقدية في التحليل والتفسير والتأويل...

فما كان يجري إبان الحركة النقدية التي اضطلع بها
الدكتور نعيم اليا في من وعي بالمصطلح النقدي ومواكبة
حركة تطوره، وما ينبثق من حوارات نقدية تتناول أشكال
الإبداع بحياد ونزاهة وموضوعية فقد هذه الأيام، وغدت
الآراء الأحادية الذاتية والانطباعية غير الناضجة سيدة النقد
في كثير من المستويات علمية أو أدبية، أو ثقافية، إذا
تجاهلنا سيطرة النقد الأيديولوجي على كثير من الإنتاج
الأدبي، ما يعني إخراج من مساره النقدي الموضوعي، وإذا
تجاهلنا أن كثيراً من النقاد يأخذ بعضهم عن بعض دون أن
يعودوا إلى الأصول الإبداعية التي كانت مداراً للنقد...

وأياً كان الرأي في هذا وذاك، وفي كل ما أشرت
إليه؛ يبقى الصديق المرحوم نعيم اليا في رجل علم وأدب؛
ويبقى باحثاً ناقداً، وأستاذاً موسوعي المعرفة؛ دقيق الرؤية...

فمن آرائه النقدية العامة في الصحافة الأدبية قوله: "الواقع أن الصحافة الأدبية في هذا القطر، أو في أي قطر آخر؛ مؤلفة من مجموعة من الشلل، وما يكتب يوجه إيديولوجياً، أو حتى استزلامياً لأصحاب الشلل أكثر من أن تخدم قضايا إبداعية خاصة، ولا بد من إيجاد معايير خاصة للنشر الأدبي، ولا بد من إيجاد مشرفين أدباء على هذه الصحف؛ ولا بد من أن يكون لهؤلاء المشرفين قيم ومثل وقضايا يناضلون من أجلها".

وأياً ما تكن رغبته في هذا الكلام، فأنا لست مع التعميم في أي حكم يصدر عن أي ناقد أو باحث.

أما رأيه في الحداثة والقطيعة مع التراث فقد قال: "فالقطيعة المعرفية لا تعني كمصطلح فلسفي معاصر الانبئات الكامل عن الماضي أو عن التراث، وإنما تعني إعادة النظر بقراءة جديدة لهذا التراث بشكل نفهمه وفق رؤية جديدة ومنهج جديد. والحداثة؛ الحداثة الشعرية من خلال هذه الأطر وجدت أن حركة الواقع تتجاوز المعمول به أفكاراً أو رؤية ونسقاً وموسيقى... فحركة الشعر الحر ليست كما نتصورها قراءة استتاجية للشعر الغربي... ولولا

أن في تراثنا ثورات تجاه العروض وإرهاصات كثيرة متتابعة... لما استطاعت الحداثة الأولى أن تشق طريقها".

ولعل هذا وغيره يثبتان أن الدكتور المرحوم نعيم اليا في باحث ناقد محاور من طراز رفيع... حمل على مسؤوليته عبء عملية التثوير بوصفه حامل رسالة وطنية وقومية وخلقية... إنه الباحث الإنسان، والناقد الملتزم بقضايا أمته في الحياة والثقافة والأدب لم ينظر إلى أي إنتاج أدبي أو ثقافي نظرة ذاتية شخصية، أو نظرة قطرية محدودة بقطر ما كما يحصل هذه الأيام لدى كثير من الذين يتصدون لنقد النصوص الإبداعية، ومن ثم كان يرمي إلى التوازن بين التنظير والتطبيق، كما وجدناه في عدد من كتبه مثل كتاب (المغامرة النقدية - دمشق 1992م) و(أطياف الوجه الواحد - دراسة نقدية في النظرية والتطبيق - دمشق 1996م) و(الشعر والتلقي - دمشق 1999م).

❖ فإذا كنا فقدناه فقد فقدنا فيه باحثاً ناقداً، وصديقاً إنساناً؛ وما يعزينا عنه ما تركه وراءه من آثار جلية حملت آراءه ومواقفه، وهي من دون شك ستكون سلوة لقرائه.

❖ وهذا ما يجعلنا نقدم كتابه اللطيف (الشعر بين
الفنون الجميلة) الذي صدر في طبعته الأولى عن الاتحاد قبل
عشرين عاماً في (1993م) ونفدت طبعته منذ أمده، ما
يدعونا إلى وضعه بين يدي الأجيال ليكون منارة لهم في فهم
الشعر بوصفه فناً جميلاً راقياً يحرك الوجدان والعقل...

مقدمة

تتسم العلاقات بين الفنون الجميلة بتنوع بالغ، وتعقيد شديد، وتحيط دراستها صعوبات ومشكلات جمة، سواء كان هذا في نطاق تاريخ نظريات الفنون، ذلك التاريخ الطويل الذي يبدأ منذ فلسفة الإغريق، وينسحب صعوداً حتى عصرنا الحاضر، وترفده عبر الزمان جداول ومياه متغايرة، أو كان ذلك في مجال المعارف الإنسانية، وألوان الثقافات المتباينة، وضروب العلوم الحديثة المتداخلة التي تتناولها من أكثر من جانب، وتبحث فيها مختلف صورها ومظاهرها وتقترب منها اقترابات شتى، ولقد جعل هذا التاريخ الممتد للفنون وهذه الميادين العديدة التي تدرسها - نظرية العلاقات - متطورة كتطور الحياة، متغيرة كتغيرها، متشابكة كتشابكها، وشعباً في وجهات النظر إليها وأكسبها البحث فيها تفرعاً

وتنوعياً، وصيرا حتى الفن الواحد وعند أصحابه ومبديه
يمتاز باختلاف الآراء فيه وتباينها. ولهذا كان من الصعوبة
بمكان أن نعثر على أجوبة نهائية ومحددة للأسئلة التي أثيرت
وتثار دائماً عن الفن ما هو؟ وعن الفنون الجميلة ما هي؟ ما
طبيعتها؟ وماذا يجب أن تكون عليه. وهل يمكن أن تقوم بينها
صلات أو علاقات... وكيف؟ فإن الأجوبة على ذلك كله
وغيرها التي قدمها ويقدمها كل جيل ترتبط بفهمه لروح
عصره. وللقيم السائدة فيه، وللآراء التي تشيع في مجتمعه،
وربما لا تتصف الأسئلة التي تطرح - في العادة - بالجدة كل
الجدة، بيد أن الأجوبة عليها أفكار إن لم تكن هي الأخرى
تحمل نفس الصفة - فهي على الأقل معطيات جديدة في أضواء
ومواقف أخرى.

وإذا تتبعنا مشكلة العلاقات بين الشعر والفنون الجميلة
بصورة خاصة فإننا نستطيع أن نميز بين ثلاث فترات كبرى
ندعوها "فترات الجاذبية الفنية" كان الشعر يخضع خلالها
لقانون الفعل ورد الفعل، ففي الفترة الأولى قرب من فن آخر،
أو نقول نظر إليه في ضوء علاقته بهذا الفن، ومن ثم طغت
مصطلحاته عليه وسادت، ثم جاءت الفترة التالية لترى فيه فناً
يقترب من آخر هو على النقيض - للوهلة الأولى - من الأول. فلا
جناح إذن أن يوصف بنعوت هذا الفن الجديد، حتى كانت

الفترة الثالثة التي حاولت أن ترى في العلاقات بين الفنون مشكلة لا تقوم على أساس "السيادة" أو "التقريب" وإنما تقوم على أساس طيفي من التشابك والتداخل. هذه الفترات الثلاث الكبرى فترات متداخلة لأنها فترات فنية. والفن لا يعرف الحدود الصارمة. ففترته دائماً تولد في أحضان ما قبلها، وترمي بظلالها أو تتسحب إلى ما بعدها. ونحن في هذا التصور لمشكلة العلاقة بين الشعر وبقية الفنون في ضوء الفترات الكبرى لا نضع درجات للشعر بقدر ما نضع مقولات عامة له، والفرق بين "الدرجة" و"المقولة" أن الأولى خاصة، والثانية عامة، وإن كانت كل منهما قد حسب حسابها في دقة كاملة، واستقراء طويل، إلا أن الدرجة لا تصلح إلا لتفسير الظاهرة الجزئية وكثيراً ما يؤدي تعميمها إلى التعسف، أما المقولة فهي قادرة على تفسير الجزء والكل معاً، ويندر أن تجنح في مجال التطبيق، ويمكن أن ندرك هذا الفرق الضروري والهام إذا وقفنا مع أولئك الذين قسموا التاريخ الأدبي إلى مثل هذه الدرجات أو الأساليب التي طُغت بمصطلحاتها على فترات بأعينها، وفرضت نفسها عليها، مثل مصطلحات وأساليب: الفن الغوطي، وفن النهضة، والباروك، والركوكو، والبيدريمير، وأساليب الانطباعية، والتعبيرية وغيرها... فهذه الدرجات يمكن حصرها في مجموعتين رئيسيتين تتمثلان في

التضاد القائم بني الكلاسيكية والرومانسية، وما عدا ذلك من الأساليب فيمكن تفسيرها على أنها تطورات أخيرة، وتنويعات مبرقشة زاهية لأسلوبي الفترتين السابقتين، ولقد كانت تبدو مثل هذه المقارنات والتوازنات بين فن الفترة السائد والشعر أو الأدب على العموم تعسفية ومبالغاً فيها، ومن اليسير أن نجد سخافات كثيرة نتيجة مثل هذه المقابلات عند أولئك الذين اتبعوا هذا المنهج.

وفي دراستنا لمشكلة العلاقات هذه يجب أن نحدد مجال بحثنا، ونعرف مواضع خطانا على الطريق، ونضيق الدائرة أكثر فأكثر حتى لا نجد أنفسنا ننجرف في مسارب تبعدنا عن القصد الذي نتوخاه، إن نطاقنا هو الأدب ويجب أن نتناول المشكلة من هذه الزاوية، صحيح أن الأمر ليس بهذه السهولة لأن موضوع الصلات تتداخل فيه وتغذيه وتعمقه الدراسات الإنسانية الأخرى، غير أننا نستطيع أن نبتعد عن الخوض في العديد من المشكلات التي لا تمس قضيتنا من بعيد. فنحن ندرس الفن عبر العصور، سواء عاش في ظل الشعائر والأديان، أو قام بجوار العلم. وسواء دعم الأخلاق وحث عليها أو جافاها وأنبت منها، وبكلمات أخرى سواء كان الفن لعباً أو متعة أو دعاية، أو كان نشاطاً اجتماعياً أو تأملاً أو مرضاً... فإن ذلك كله لا يهمنا الآن وهنا، وإنما الذي يهمنا ويشغل بالنا هو

التحليل المباشر لواسطة العمل الفني (سواء فهمنا من الواسطة الأداة التي يتوسل بها الفنان أو العمل الذي ينتجه)، وللعلاقات بين أبنية الفنون ولأوجه التقابل أو اللقاء الممكنة بينها... ما طبيعة واسطة كل فن من الفنون الجميلة، أو ما علاقة واسطة الشعر بواسطة الرسم، أو بواسطة الموسيقى بوضع أصح، وكيف نظر إلى هذه العلاقة خلال الفترات الثلاث الكبرى: الكلاسيكية، والرومانسية، والحالية، وماذا يمكن أن يوجه ذلك من نقد؟ هذه الأسئلة هي ما نحاول أن نجيب عليها.

الفصل الأول الموقف الكلاسيكي

ترتبط نظرية العلاقات في الفترة الكلاسيكية بمبدأ المحاكاة، ذلك الاصطلاح العريض الذي حمل خلال الفترة أكثر من دلالة واحدة، والذي يمكن له أن يفسر الوضع الفني بأكمله خلالها، ونحن نعلم أنها كانت الكلمة الأثيرة لدى أفلاطون وأرسطو على اختلاف فهمهما لها، فأفلاطون كان يفهم منها دلالة ميتافيزيقية ترتبط بالنظام الثلاثي العام الذي تبنى عليه فلسفته: عالم المثال والحس والصورة أو الظل، أما أرسطو فقد أسقط من نظامه العالم الأول وقال: بأن المحاكاة إنما تكون لروح الطبيعة أو لجوهرها، إنها مصلحة لها أو مبدلة، والفضن عنده إما أن يكون أسمى منها أو أدنى،

أما أن يكون في مستواها فهذا ما لا يراه، إن الخاصية الأساسية له تتلخص في إخراج الطبيعة من طبيعتها.

بيد أن هذا الفهم الأرسطي المثالي للمصطلح لم يكن هو الفهم الذي ساد الفترة الكلاسيكية، بل سادها فهم آخر نسب خطأ إلى الفيلسوف، ذلك هو الفهم الذي يجعل الفن نسخة من الواقع الخارجي، أو مرآة للطبيعة العادية لا الطبيعة المنتخبة أو المختارة، ومن ثم أصبح الحديث عن الطبيعة الجميلة "La Belle Nature" الذي تردد في استعمالات النقاد الفرنسيين في أواخر الفترة يوازي الدلالة الجديدة للكلمة، ويحمل معناها، ولا نريد أن نناقش فيما إذا كان الفنان الكلاسيكي يقلد الصورة التي تتنبه في ذهنه، أو أنه كان يحكي الطبيعة الخارجية مباشرة فإن ذلك سيقودنا إلى مناقشة وسيلة المعرفة، إلا أننا نريد أن نؤكد شيئاً واحداً وهو أن موقفه - أي موقف الذات من الموضوع كان موقفاً خارجياً محضاً، وربما يحل لنا مؤقتاً هذا التصور لوضع الفنان نظرية المحاكاة غير الأرسطية كما فهمها الكلاسييون.

ومن المعروف أن المصطلح أصبح يعني شيئين لا شيئاً واحداً، أولهما محاكاة النموذج الطبيعي الخارجي والتقليد المباشر له، وثانيهما محاكاة النموذج الأدبي وتقليد النصوص القديمة، وقول "سكاليجر" في هذا الصدد: "ما حاجتنا إلى

تقليد الطبيعة وفرجيل طبيعة ثانية" أشهر من أن يردد، والحق أن الفنان سواء كان يقلد فرجيل "النموذج القديم"، أو الطبيعة الخارجية "النموذج الحاضر" فإنه كان يعتمد هنا وهناك إلى المحاكاة المباشرة وإلى وضع عينه على النموذج، وهكذا أصبح لدينا مفهومان لمصطلح "محاكاة" كلاهما غير أرسطيين سادا الوضع الفني في العصور الوسطى وعصر النهضة حتى الفترة الرومانسية.

ويجب أن نضع إلى جانب نظرية المحاكاة كأساس للمقارنة بين الفنون الأمور التالية:

1 - نظرية الجمال الحسية والموضوعية التي كانت ترافق الفترة الكلاسيكية فترة انفصال الذات عن الموضوع.

2 - طبيعة الفن الكلاسيكي ووظيفته، أما الطبيعة فهي أن الفن في أغلبه صناعة، وهذا ما يقربه من مبدأ الشكلية، وأما الوظيفة فكانت الإمتاع والإبهاج، ولم يفهم من هذين العنصرين سوى جانبهما الحسي.

3 - كانت تعد حاسة البصر أشرف الحواس سواء كان ذلك لأنها أعلاها من حيث مكانها في الجسم الإنساني، أو لأنها أقدرها على الإدراك.

هذه الأسس مجتمعة دفعت الدارسين والنقاد إلى أن يروا في الفنون أعمالاً تتجه مباشرة لإمتاع الحواس، فوجدنا أول حديث عن ارتباط الفنون بالحواس عند أرسطو، ثم وجدنا بعده "القديس أوغسطين" (354 - 430) يتحدث عن الفنون التي تمتع العين، والفنون التي تمتع الأذن، وهو نفس الحديث الذي رده من بعده "فرانسيس بيكون" (1561 - 1626) حين رأى في الرسوم فناً يمتع العين، وفي الموسيقى فناً يمتع الأذن، ثم جاء "أديسون" وأعلن في جريدته "المتفرج" "The Spectator" (1712) أن الشاعر يكتب أولاً إلى العين، ولم يكن هؤلاء وحدهم في هذه القسمة الثنائية، فقد كانت صبغة العصر سواء وزعت هذه القسمة الفنون ما بين "شريفة" و"وضيعة" أو قسمتها إلى "رئيسية" و"ثانوية" أو صنفتها إلى "سمعية" و"بصرية" أو انتهت بها مع "لسنج" إلى "مكانية" و"زمانية" فكل ذلك لا يخرج على نطاق الأساس العريض للرؤية الثنائية التي يمكن أن نتلمسها في جميع ميادين الحياة الكلاسيكية تشطر القيم والمفاهيم هذا الانشطار الحاد والعنيف.

وفيما يخص العلاقات ذاتها فلنستطيع أن نرجع بها إلى الوراء، إلى تلك المقابلات المبكرة، والملاحظات العارضة التي قال بها أفلاطون وأرسطو، وارتبطت بفهمهما لمبدأ المحاكاة باختلاف الدلالة التي بينهاها، أما أفلاطون فقد تحدث عنها

حديثاً عابراً وغامضاً، فقابل بين الشعر والرسم على أساس الأداة، فالشعر كالرسم يستعمل الشاعر فيه الألفاظ والجمل كما يستعمل الرسام الألوان والأبعاد، إلا أن كلامه في العلاقات بين الفنون على أساس الأداة لمح فيه الشبه القوي بينهما أكثر مما لمح عنصر الاختلاف وما ذلك إلا لأنه كان ينظر إلى الموضوع من زاوية الخلق. ثم جاء أرسطو فتحدث في كتابه "فن الشعر" على فنون الصوت وفنون الصورة، وقرن الشعر بفن الموسيقى. ويجب علينا ألا نحمل هذه المقارنة بين الفنين أكثر مما تحتمل فلا الشعر ولا الموسيقى كانا يحملان ما نعنيه بهما اليوم، أما الشعر فلأنه كان شعراً ملحمياً وتراجيدياً وشعر الديرامب وغيرها من الأنماط غير الغنائية، وأما الموسيقى فلأنها كانت مرتبطة في ذهن أرسطو بالغناء والتمثيل، ولم يكن يطلب من المقارنة أكثر من ذلك فقد كان في همه مقارنة أخرى، تلك هي مقارنة الشعر بفن الرسم والتي نعثر عليها خارج كتاب "فن الشعر" هذا الكتاب الذي لم يقل فيه عن نظريته الفنية سوى الشيء اليسير، فمعظم أفكاره عن الفنون وعن العلاقات نجدها خارجه، وقد تعرض لهذه العلاقة في نقطتين: أولاًهما عندما قال أن الشاعر محاك كالرسام، وثانيهما عندما تحدث عن حبكة المسرحية وأهميتها بالنسبة لبقية العناصر المشكلة للعمل، والمحاكاة

في هذه المقابلة كانت تعني شيئاً واحداً، أن الفنان شاعراً كان أو رساماً فهو يحاكي الطبيعة الباطنة حسب قانوني الضرورة والاحتمال، وينتخب منها ما يتجاوز بعمله العادي والمألوف والشاذ، إنه معني بالحقيقة كما تبدو لبصيرته لا لبصره. وكل من الرسم والشعر بعد ذلك يختلفان باختلاف النموذج المحاكى وأداة المحاكاة وطريقتها.

على هذه القاعدة التي وضعها أرسطو، بنى الشارحون والنقاد بعده أسس مقابلاتهم وحملوا قوله ما يحتمل وفوق ما يحتمل، وحاولوا أن يفهموا من مشكلة العلاقات ما بدا لهم أن يفهموه، فهذا "سيمونديس Simonides" يقول: "إن الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة"، وهو قول يردده من بعده "بلوتارك" "Plutarch" كثيراً، كما يعيده "بن جونسون" (1572 - 1637) ابن الفترة الذائع الصيت معلناً أنه قول عظيم، ثم يأتي هوراس Horace بمعادلته "الشعر تصوير Ut Pieture Poesia" فيرددتها كل إنسان في النصف الثاني من القرن السابع عشر، كما نجد درايدن (1631. 1711) يقيم مثل هذا التوازن بين الرسم والشعر عام 1695، وفي نفس الفترة نعثر على أول دراسة تتعرض للعلاقة بين الفنين بوضوح تام في مقدمة لإحدى القصائد المترجمة من الفرنسية إلى الإنجليزية، وفي هذه المقدمة يقابل الكاتب معتمداً على حديث أرسطو عن

الحبكة بينها في الشعر وبين التصميم في الرسم، ويزيد عليها فيقابل مقابله أخرى بين الألوان والأشكال البيانية في كل من الفنين.

ويبدو أن قول هوراس السابق قد لعب دوراً بارزاً وكبيراً في تقوية هذه العلاقة بين الشعر وبين الرسم. لا بل إنه لعب دوراً مزدوجاً بين الفنين من ناحية التأثير والتأثير، فالشعر كانت له سطوة على الرسم والرسم كان له تأثير بارز وفعال في الشعر فصار يحكمه بمصطلحاته. ولم تكن هذه المقابلة تتم على أساس من "التيّمات" أو الموضوعات الإنسانية الخاصة بالفنين بل كانت تتم في الأغلب الأعم على أساس من الشكلية أو الصنعة الفنية. وعلى المستوى الأول (الموضوع) قوبل بين الفعل الإنساني في كل منهما، وعلى المستوى الثاني (الصنعة) قوبل بين اللون والضوء والظل في الرسم وبين الأشكال البلاغية والبيانية في الشعر، ونجد أثر المقابلة الأولى في موضوعات البطولة التاريخية والإنسانية. فإن كلاً من الرسم والشعر كانا يقدمان هذه الموضوعات في محاكاتها للطبيعة بالدلالة الأرسطية قليلاً، وبالدلالة غير الأرسطية كثيراً. ولهذا نستطيع أن ندعي بأن الشعر كان ذا أثر محمود على الرسم، في حين كان تأثير الرسم على الشعر سيئاً لأنه قربه أكثر فأكثر من الحسية والصنعة والشكلية.

وإذا انتقلنا الآن إلى أوجه المقارنة ذاتها بين الشعر وبين الرسم فإننا نرى أنها كانت تتم في مجالين أو صورتين:

1 - الحبكة في الشعر والمسرحي منه بالذات، تقابل التصميم في الرسم، وإذا كنا نفهم الآن من التصميم اندماج القصد بالبناء أو طريقة الإنشاء فإن هذا المصطلح لم يكن يعني أيامها سوى المعنى الثاني.

2 - الأشكال البيانية في الشعر أو ما ندعوها بالصور الفنية تقابل الألوان والظلال والأضواء في الرسم، وهنا لا بد لنا أن نذكر شيئاً عن طبيعة كل من الصور والألوان يومئذ... فالألوان كانت عناصر شكلية فلا هي عناصر مكونة للوحة ولا هي من صميم بناء العمل، ولا هي ثالثاً عناصر تنتسب إلى المضمون بل كانت تعد عناصر مضافة أو زائدة على اللوحة تستخدم حلية وزينة. أما الأشكال البيانية والتعبيرات الجاهزة والمقاطع الجميلة فكانت جميعها عناصر تستخدم للتلوين في العمل، فهي لذلك أصباغ ليست هي الأخرى من صميم بناء العمل وإنما هي عناصر زائدة عليه تستعمل للحلية والزركشة والتزيين.

ولقد بلغت هذه المقارنات والمقابلات ذروتها في الثلث الثاني من القرن الثامن عشر حين حاولت الأكاديمية الفرنسية

إحياء معادلة هوراس القديمة، والقول بأن الشعر والرسم لهما وظائف واحدة ويسلكان في التأثير نفس السبيل - سبيل الصورة، وفي ذات الفترة تقدم "فينلون" برسائلته إلى الأكاديمية يقول بأن: "الشعر هو بلا ريب رسم ومحاكاة". وإلى جانب ذلك نجد كثيراً من الكتب تناقش المشكلة، مشكلة العلاقة بين الرسم والشعر أو الفن التشكيلي والشعر وتحتاز إلى جانب الرسم أو تغلبه بمصطلحاته على الشعر، من ذلك كتاب صدر عام 1747 لـ "سبنس بولميتي Spence Polymetis" بعنوان "صور من هوميروس" والذي قال عنه "لسنج": إنه كتاب لا يسيغه أي قارئ متذوق، وعلينا كذلك ألا نتجاهل معظم رجال القرن الثاني عشر الذين كانوا يتعبدون في محراب الصور الجميلة، ولا كذلك مدرسة الشعراء الوصفيين الذين حاولوا أن يقدموا شعراً تصويرياً يتكئ على الأشكال البلاغية، ويمتلئ بها، ولا كذلك لوحات المصورين "كلود لورين Claude Lorrain" (1600 - 1682) و"سلفاتور روسا Salvator Rosa" (1615 - 1675) وأثرهما في شعر الطبيعة في هذا الوقت.

وأظن أننا الآن نستطيع بسهولة أن نتصور الدوافع التي دفعت بلسنج إلى كتابة مقالته، فإلى جانب أنه يعد نهاية مرحلة أو بداية أخرى أو كليهما معاً، أي إلى جانب أنه عاش في عصر حاولت فيه المدرسة الألمانية أن تعيد النظر في قيم

التراث بدراسته وتقويمه في محاولة لبناء نظريات جمالية جديدة، واكتشاف قيم أخرى، فقد غالت مدرسة الشعراء الوصفيين المعاصرة له في استخدام الأشكال البيانية كأدوات للتلوين والتعبير والزر كشة، ثم كان هناك كتب عديدة قامت لتعقد مقارنات بين الفنين وأدوات كل منهما، ثم دعوة الأكاديمية الفرنسية، ثم أخيراً قاعدة عريضة من مفهوم جديد للمحاكاة يختلف عن مفهوم أرسطو لها ويركز على محاكاة النموذجين الخارجين الطبيعي والقديم.

يعد " غوتلد أفرانيم لسنج Cotthald Ephraim Lessing (1729 - 1781) في مقالته "لاووكون" Laokoon التي صدرت عام 1766، وفي جملة الآراء العامة التي بثها في كتاباته عن الفن والنقد المسرحيين أول من أبرز مشكلة العلاقات بين الفنون إلى حيز الدراسات معلناً عدوانها على بعضها البعض، وثائراً على تقاربها، ومنادياً باستقلالها وبأن لكل منها شخصيته الخاصة به وكيانه المحدد وخصائصه التي يتصف بها دون سواه، ولقد كان ابن العصر - رغم دعوته - الذي رأى الفنون جميعاً ضروباً من المحاكاة وإن ارتد بدلالة الكلمة إلى الفهم الأرسطي المثالي لها، ومما لا ريب فيه أنه تأثر كثيراً بهذا الفيلسوف وبغيره من الباحثين السابقين الذين عرضوا لنظرية العلاقات وأفاد من جملة الدراسات التي قدموها،

فحديثه على أوجه اللقاء والاختلاف بين الشعر والرسم يمكن أن نجد أصوله بسهولة في نفس الأسس الأرسطية القديمة من أن الفنانين يختلفان في موضوع المحاكاة وأداتها وطريقتها، ومن أن جميع عناصر الشعر من عواطف ومواقف وشخصيات وغيرها يمكن ردها إلى الحكمة، في حين ترد عناصر الرسم من ضوء وظل ولون إلى التصميم، أما الذين تأثر بهم غير أرسطو فكثير نذكر منهم ليوناردو دافنشي، ولافونتين وآبيه دوبو Abbé Du Bos وحديثه عن الفرق بين "العلامات الصناعية" و"العلامات التعسفية" وارتباط الأولى بالرسم والثانية بالشعر ولقد أفاد لسنج من جميع ذلك وغيره إلا أنه لم يلح على أن الشعر ليس رسماً بل قال: إن أوجه الخلاف بين الفنانين أهم بكثير من أوجه اللقاء بينهما، إن كلاً من الفنانين ضرب من المحاكاة له أحكامه التي تتبع من طبيعة هذه المحاكاة وأهمها أدواتها، ولكل فن أدواته الخاصة به التي يتوسل بها، فالرسم يتوسل باللون ويحاكي به، والشعر يتوسل بالصوت ويحاكي به (والصوت صوت كما يقول الدكتور جونسون ولا شيء سوى ذلك)، والأداة أو الوسيلة هنا وهناك التي يستغلها كل فن في محاكاته ترتبط ارتباطاً شديداً بالموضوع الذي يحاكيه، وبمادة هذا الموضوع، ولكي نقف على أساس الاتفاق أو الاختلاف بين الفنانين علينا أن نبحث عن الموضوع

الذي يحاكيه كل منهما فإذا وجدنا أن موضوعهما واحد حكمنا باتفاقهما وتشابههما وإن وجدنا أنه مختلف حكمنا باختلاف أداتهما لارتباط الموضوع بالأداة، وحكمنا تبعاً لذلك بالاختلاف بينهما، ولقد رأى لسنج أن الشعر إنما يحاكي موضوعات تتصف بصيغة الفعل الإنساني، والفعل تعاقب، والتعاقب حركة، والحركة زمان، فالشعر فن زمني، أما الرسم فهو يحاكي موضوعات تتألف من أجزاء أي موضوعات لها حجوم وأجسام ترى بالعين ولا تسمع بالأذن كما هو الحال في موضوعات الشعر، والجسم يحتل فراغاً في الطبيعة، والفراغ ثبات، والثبات مكان، فالرسم فن مكاني، والشعر فن زمني والرسم فن مكاني، ونستطيع أن نتخذ هاتين المقولتين فنضم تحتها جميع أنواع الفنون ونقسمها هذه القسم الثنائية: فنوناً مكانية وفنوناً زمنية، الأولى هي الفنون التشكيلية، وهي فنون بصرية متأنية والثانية هي الشعر والموسيقى وهما فنان سمعيان ومتعاقبان.

ولقد كانت هذه المقابلات تتم في نطاق تمثال الراهب "لاووكون" وحوله، فمما لا شك فيه أن التمثال جسم موجود في المكان ومادته كتلة صلبة، إلا أن المتلقي يستطيع أن يرى في انفراج فم التمثال قيمة إنسانية تتصف بالفعل البشري حين يشعر بأنه يصرخ من العذاب، وبالطبع فإن لسنج لم يفته ذلك

فقد قال بأن الرسم الذي هو فن مكاني قد يحاكي الفعل الإنساني (موضوع الشعر ومادته) أي يقدم لوحة، غير أن كل فن في محاولته تقديم موضوع الفن الآخر يتوسل بأداته الخاصة به، ولا يستعير أداة غيره، فالرسم يقدم الفعل بواسطة اللون المتزامن وعن طريق المكان الثابت، والشعر يقدم الجسم بواسطة الكلمة التي يتبع بعضها بعضاً عن طريق الزمان المتعاقب، وإن الوصول إلى الفعل عن الطريق الأول، وإلى الجسم عن الطريق الثاني إنما يتمان في نفس المتلقي، ونتيجة الأثر الذي تحدثه وتخلفه في روعة الأداة، فالفعل والحالة هذه أو الحركة الموجودة في الجسم ولتكن صيحة الراهب ليست زماناً موجوداً في التمثال حقاً وإنما هي نوع من الإيحاء أو التخيل أو لنقل إحساس ثار في نفس المتلقي بدليل أن الحيوانات لا يمكن أن تكشف مثل هذه الحالة.

والذي نريد أن ننتهي إليه أو نريد لسنج أن ينتهي إليه هو أن لكل فن من الرسم ومن الشعر موضوعه وأداته وطريقته الخاصة به، وإذا حاول أن يقدم موضوع الآخر فإنه يستطيع فقط عن طريق المعالجة الفنية أو زاوية الالتقاط أو لحظتها، فالفنان الشاعر في محاولته رسم الموضوع الخارجي بالكلمة أي تقديم المكان عن طريق الزمان، والفنان الرسام في محاولته تقديم الفعل الإنساني باللون أو الخط أي تقديم

الزمان بواسطة المكان إنما يختاران الزاوية التي يلتقط بها كل منهما اللحظة الموحية التي تلقي بالضوء على حالة تشعر بالجمود والثبات والصلابة في الحالة الأولى، أو تلقي بالضوء على المراحل السابقة للفعل وتشير إلى المراحل المستقبلية له في الحالة الثانية، أي أنه يقدم في الأولى اللحظة المكانية المفردة في سياق زمني متتابع في حين يقدم في الثانية السياق الزمني المتتابع في خطة مكانية واحدة أو انطباع فرد، بيد أن كلا من الفنانين بعد ذلك كله يظل محتفظاً بشخصيته وخصائصه وحدوده.

وفي الحق أن لسنج كان معنياً بالحديث عن أوجه المقابلة والخلاف بين الرسم والشعر كرد فعل لتلك السطوة التي كانت للأول على الثاني وغلبة مصطلحاته عليه، ولكن الفترة لم تشهد هذه المقارنة فحسب لأنها لم تكن الوحيدة في القرنين السابع والثامن عشر بوجه خاص، وإن كانت هي الغالبة، فقد كانت ثمّة مقابلة أخرى شهدتها الفترة بين فن الرسم وبين فن الموسيقى، وعدوان من الأول على الثاني، ومحاولات دائبة لتقديم اللحم المرئي أو المشاهد أو المرسوم إلى جانب اللحن المسموع وربما نعثر على أول حديث في ذلك لدى "أبيه كاستي" Abbé Du Bos (1680 - 1757) وقد تحدث "كاستي" أول ما تحدث عن نظريته عام 1725، ثم عاد ثانية

فأتمها عام 1734. وفي هذه النظرية حاول أن يجعل من الموسيقى (الفن السمعي) فناً يطمح في الوصول إلى الخصائص التي يتمتع بها الرسم (الفن البصري) وذلك عن طريق الأثر الذي تحدثه النغمات الموسيقية بحيث يبلغ هذا الأثر نفس الأثر الذي تحدثه الألوان في فن الرسم، ومن هنا كانت نظريته تعني أن تقدم الموسيقى ألحاناً ملونة تراها العين إلى جانب سماع الأذن لها، وبكلمات أخرى حاول أن يقدم موسيقى مرئية، أما طريقة تحقيق ذلك فهي أن يجمع الفنان سلسلة من الألوان في نسب، تعادل نسب النغمات في الألحان الموسيقية تبعاً لقانوني الانسجام والتوافق، ثم يربط كل مجموعة بمفتاح معين بصورة تبرز الألوان الخاصة بهذا المفتاح وتتوجه إلى عين المتلقي عندما تلامسه أصابعه، كما هو الحال بالنسبة للنغمات وارتباطها بمفاتيح معينة تتناغم وتتجه إلى أذن المتلقي عندما تلامس أصابع العازف تلك المفاتيح، ولكن ما هي الألوان الصالحة لكل لحن. هاهنا يجيب "كاستي" بأن اللون الأخضر يرتبط بمفتاح "ر" ويوافقه، وهو بلا شك يجعل المستمعين يشعرون بأن هذا المفتاح عندما تصل نغماته إلى أسماعهم قادر على إثارة أجواء الطبيعة (الخضراء) والريف (الأخضر)، والربيع (الأخضر) رمز انبثاق الحياة وحركتها، ومناظر الرعي والرعاة والعشب (الأخضر)... أما اللون الأحمر

فهو يرتبط بمفتاح (صول) ويوائمه، وعندما تلمسه الأصابع فإنه يوحى بالدم والغضب والحرب وكل معضلات الحياة ومشكلاتها المعقدة وشروورها... واللون الأزرق يرتبط بمفتاح "دو" ويناسبه، ويقدم إلى المشاهد انطباعات توحى إليه بالجلال والرفعة والقداسة والنبيل وهكذا... والنتيجة أنه باستطاعة الأطرش أن يكون قادراً على أن "يرى" الموسيقى (بأذنيه) و(يسمعها) الأعمى (بعينيه) أما أولئك الأسوياء من الناس الذين يملكون آذاناً رهيضة وعيوناً سليمة فسيجدون عن طريق الموسيقى المرئية متعة مضاعفة، لأنهم يسمعون ويرون في آن واحد، وهما متعة ومسرّة تفوقان متعة ومسرة كل حاسة بمفردها.

وإذا كان لفن الرسم مثل هذا النجاح فإنه يعطي أكثر من مبرر لسيمونديس ليقول قولته المعروفة، فعندما يصبح لهذا الفن مثل هذه الموسيقى فإنه سيكون قادراً بلا ريب على شق طريقه إلى القلب دون جلبه أو ضجيج فإن الألحان التي لا تسمع لبي خير بل أحلى وأجمل وأشد متعة من تلك التي تصدم الأذان. ألم نقل أن الرسم كان فن الفترة الكلاسيكية السائدة؟ حقاً إنه لكذلك فقد أغرق الشعر والموسيقى بمصطلحاته وقوانينه وحدوده. وكان أقصى ما يطمح إليه الشعر والموسيقى - أو أريد لهما أن يطمحا إليه - هو أن يصلا إلى رتبة الرسم

فيتوجها مباشرة إلى حين عين المتلقي، فيمتعانها، هذه حقيقة لا شك فيها ولكن إلى جانبها حقيقة أخرى يجب أن نضعها نصب أعيننا وهي أن أغلب هذه المقابلات والمقارنات والتوازيات ونظريات السيادة والتقريب والسيطرة والتغلب - كانت تتم في غير ميدان الفن وبأقلام نقاد وباحثين ليسوا بفنانين.

أما موقف الشعر العربي خلال فترته الكلاسيكية الطويلة فلم يكن بدعاً بين المواقف وإنما كان أحدها ومنضماً إليها فعلى الرغم من الموسيقية الظاهرة فيه لأنه شعر غنائي يقوم على الإنشاد والغناء، بخلاف النظريات السابقة التي قامت على أساس الشعر التراجيدي والملحمي فإننا نجد مقابلات عديدة بين الشعر والرسم على اختلاف مدلول هذا المصطلح الأخير، وقد ساعد على ذلك عدة عوامل ليست هي الأخرى بغريبة عن الموقف الكلاسيكي بعامة وهي: الأساس الآني الانطباعي لنظرية المعرفة، وفلسفة الصنعة الفنية، والشكلية في الأداء والنزعة الحسية الخارجية في تفسير الجمال والجميل والاتكاء على المادية في حسن الصورة، والعناية المفرطة بالأساليب البيانية وغيرها. وسواء كانت بعد هذا كله الخواطر التي عرض لها النقاد عن المقابلات بين الفنون قد نقلت في جملة ما نقل عن أرسطو والفكر اليوناني وضمن نظرية المحاكاة بالذات أو لم تنقل - فإن الفكرة ذاتها من

حيث الاتكاء على العنصر التصويري في الشعر - وكما فهموه - كانت تتفق مع معظم قيم الشعر العربي وتسايرها، ويمكننا أن نجد فكرة المقارنة بين الشعر والرسم عند ثلاثة من كبار نقاد العرب، فالجاحظ في ترجيحه صياغة الشعر على معانيه يحتج بأن الشعر "صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" ويفيد من الفكرة نفسها "قدامة بن جعفر" في حديثه عن التزام الشاعر بالصدق فيرى أن الشعر لا يقاس بما فيه من نبل الفكر أو بصدق مضمونه، بل بما يحتويه من صنعة لأنه إنما يحكم عليه بصورته، كما أن النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب في ذاته بل بصناعته فيه، لأن الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش، ويأتي "عبد القاهر الجرجاني" فيفيد خير إفادة في ربط الشعر بالفنون في نظريته عن (النظم) حين يقرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصياغة وأن الصياغة متوحدة مع المعنى، " ... فالشعر نظير الصياغة والتعبير وكل ما يقصد به التصوير".

وإني لأزعم بعد هذه المقارنات بأن فكرة علاقة الشعر بالرسم كانت فكرة طريفة وأثيرة لدى النقاد العرب، وكان يمكن لهم أن يطوروها لو أن فن الرسم والنحت لم يرتبطا بفكرة التحريم في الدين الإسلامي، فمن الشائع أن رسم الذات الحية في هذا الدين حرام، وسواء كان الأمر صحيحاً

أو غير صحيح من الناحية الفقهية فإنه كانت له آثاره المباشرة الشديدة الوطأة على جملة الفنون، ويظهر ذلك بخاصة في العصر الإسلامي الأول بالذات حيث كان الاهتمام بالفنون التشكيلية في حكم المعدوم، وقد نقول بأن عدم اهتمام المسلمين بالنحت يرجع إلى علاقته القوية بالأصنام والأوثان، بيد أن عدم اهتمامهم "بالحياة المستكنة في الأجسام" يرجع بلا شك إلى فكرة التحريم، هذه الفكرة التي كانت وراء الروح العام لأغلب أنواع الفنون ومنها الشعر، كما كانت وراء ذلك الفن الزخرفي العربي الذي عرف فيما بعد "بالأرابسك" وربما لا يهمننا هنا ما ذهب إليه "كانط" حين عد هذا الفن الشكلي الصرف الصورة التي يتحقق فيها الجمال الحر، أو ما ذهب إليه "جويو" حين رأى فيه إجهاضاً للفن قبل اكتمال تكوينه، فالذي يهمننا حقيقة أخرى نربط على أساسها بين طريقة بناء الفن الإسلامي وطريقة البناء الصوري للقصيدة التقليدية، تلك هي أن الأرابسك فن هندسي لا تكمن الفروق بينه وبين الفن الحي الطبيعي في المقدرة التقنية بل ترجع الهوة التي تفصل بينهما إلى خلاف في الموقف والرغبة والهدف، أن الفن الزخرفي الذي يسم بطابعه موضوعات متباينة يعبر عن ضرب من الإحساس بالتناظر بين الإنسان والطبيعة الخارجية، ويعبر عن ضرب من الإحساس بالانفصال بين الأرضية التي

يشاد عليها وبين تشكيلاته الفسيفسائية، ويعبر أخيراً عن ضرب من الإحساس بالإضافة التبعية بين أبنيته وبين الإطار العام للعمل، وفي التقاء هذه الضروب الثلاثة تتجلى ثلاث ظواهر لطريقة البناء وطبيعته في كل من الفنين: الأولى هي الطريقة المتفردة الوجدانية Atonism في إقامة العلاقات بين اللبّات التي تتركب منها الفنون، كما أشار إلى ذلك "اتجهاوزن Ettinghausen" والظاهرة الثانية هي تسطيح الشكل أو الاعتماد فقط على بعدين من أبعاده، والظاهرة الثالثة هي الافتتان باللون واستخدامه كعنصر غالب وبأسلوب عشوائي لا يقوم على التدرج وإنما يقوم على البعثرة.

على هذه القاعدة النظرية (أقوال النقاد) والتطبيقية (النتاج الفني) نستطيع أن نعقد الكثير من المقابلات، ونتحدث فيها في شيء من الاطناب، ولكن حسبنا هذه الإشارة لننتهي إلى أن الموقف العربي لم يختلف كثيراً عن الموقف الكلاسي العام حين قارن الشعر بالرسم وأغرق الأول بمصطلحات الثاني. وأظن أن مجرد وجود كثرة هائلة من المصطلحات المشتقة من الألبسة والأشكال والهيئات والصور التي ملأت كتب النقد العربي كالزركشة والتسهيم والتذييل والترفيل وغيرها توضح لنا صحة ما ذهبنا إليه.

لقد كانت النظرة الكلاسيكية التي بدأت بملاحظات أرسطو ثم طورتها العصور التالية، واندفعت إلى أوجها في منتصف القرن الثاني عشر تذهب بعيداً وراء المقابلات والمقارنات نفضلها ونتحدث عنها، وكانت تدور في جملتها حول علاقة الشعر بالرسم أو الموسيقى بالرسم أو النحت بالرسم، وتذهب من وراء ذلك إلى تغليب الفن التصويري عليها، فتصفها بمصطلحاته، وتجعل من قيمه الشكلية التي تتجه إلى العين قيمة هي أقصى ما تطمح إليه الفنون، فالشاعر الصانع رسام يحكي الأشياء الخارجية محاكاة موضوعية، وهو يستخدم في محاكاته هذه أدواته (الكلمة) تماماً كما يستخدم الرسام الخط أو اللون في صنع لوحاته، وهذا ما دفعنا إلى أن نقول بأن التيار الكلاسيكي كان يتكئ على إدراك العلاقة الشكلية بين الرسم والشعر، وكان ينعت الأخير بنعوت الأول، وهي المقولة التي سادت الفترة الكلاسيكية التي نأتي الآن على نهايتها.

الفصل الثاني الموقف الرومانسي

إذا استطاعت نظرية المحاكاة وما تفرع عنها أن توضح لنا وتفسر العلاقات بين الفنون خلال الفترة الكلاسيكية فإن نظرية "التعبير" وما انبثق منها والتي برزت إلى الوجود مع العصر الجديد تستطيع هي الأخرى أن تفسر لنا وتوضح العلاقات خلال الفترة الرومانسية، ولقد رأينا كيف أن الشعر الذي قامت عليه تلك النظرية كان شعراً ملحمياً، أي كان شعراً بعيداً عن ذات الفنان لذلك فإن قيام أية نظرية جديدة سيكون رد فعل للوضع القائم لأنها ستتصف بلا شك إلى الكيان الفردي للفنان، وستلتفت إلى حالته، وستلجأ إلى نفسه، وبصورة أخرى إن قيام أية نظرية سيعتمد اعتماداً كلياً

على الشعر الغنائي الذي هو على النقيض من الشعر الملحمي،
ومن هنا يمكن لنا أن نقول: إن الثورة الرومانسية كانت ثورة
بالشعر الغنائي وله، كما كانت ثورة بنظرية التعبير.

ولئن كانت جملة الأسس التي قامت عليها نظرية
العلاقات القديمة بين الفنون قد خدمت كلها فن الرسم
ودعمته وجعلته يطغى على غيره، فإن جملة الأسس التي قامت
عليها هذه النظرية خلال الفترة الرومانسية قد خدمت أو أريد
لها أن تخدم فناً آخر على النقيض من فن الرسم ذلك هو فن
الموسيقى، فهو أكثر الفنون غنائية، وهو أكثرها تعبيراً
وتأثيراً وتلقائية، وهو أكثرها بعد هذا كله وبسببه إحياءً
وخيالاً، هاتان القيمتان الجديدتان اللتان حاول الرومانسيون ما
وسعهما الجهد أن يصلوا إليهما عن أية طريق، ويتوسلوا إليهما
بأية وسيلة، وربما لا نكون مخطئين والحالة هذه أن ندعي
بأن فن الموسيقى في الوضع الجديد كان الفن الذي طمحت
إليه باقي الفنون، والفن الذي أصبح يطغى بمصطلحاته
وقوانينه وحدوده على باقي الفنون وبخاصة فن الشعر.

ولعل (قيمة الإحياء) تحتاج إلى وقفة أطول فهي القيمة
التي أقرتها ونادت بها وجعلتها غايتها تلك الحركة الرومانسية
والحركات القصيرة التي تلتها وكانت جميعها تزعم في
محاولة تقييم وسائل هذه المحاولات أن فنها أكثر تعبيراً

وإيحاء. ولقد برزت هذه القيمة في كتابات النقاد منذ منتصف القرن الثامن عشر تقريباً، فلم تمض سنوات على ظهور "لاووكون" لسنج عام 1766 حتى قام "هيردر" "Herder" (1744 - 1804) وأوضح قصور طريقته في النظر إلى دور الكلمات في الشعر، تلك الطريقة التي رأت في الشاعر فناً يتوسل بالكلمة ذات الدلالة المفردة المباشرة، ولقد كانت وجهة نظر "هيردر" أن جوهر الشعر يكمن في تلك القوة السحرية التي تعمل في روع المتلقي من خلال العلاقات وفي تلك الملكة الخلاقة (الخيال) التي تعمل على تشكيلها وتطويرها وأشار إلى أن لسنج لم يعط لهذه الناحية (أثر العمل في نفوسنا) أي اهتمام، صحيح أنه أشار إلى القيمة الزمانية الموجودة في الفن المكاني والعكس وربطهما بالمتلقي إلا أن هذه الإشارة لم تكن أساساً لدراسته، وظل يرى في الشعر عملاً لا ينشأ إلا من خلال سلسلة الأحداث المتعاقبة، أما "هيردر" فإنه جعل من العلاقات التي يشكلها المتلقي أو ما نسميه الآن بالإيحاءات أساساً لمذهبه، وفي الحق أنه لم يكن أساساً له وحده فقد كان أساساً للفترة كلها، وللفن، وللرومانسيين ومن تلاهم: كان الإيحاء أساس حديث "ديدرو" (1713-1874)، عندما تحدث على عظمة الشاعر وكيف أنها تكمن في القدرة على التوجه بالعمل إلى بصيرة المتلقي وخياله وليس

إلى عينه أو إلى أذنه. كما كان أساس حديث "روسو" (1712 - 1778) في مقالته عن أصل اللغة، وكيف أن الفنون يمكن لها أن تعالج ما تريد من العواطف والانفعالات والأحاسيس معالجة غير مباشرة عن طريق الإيحاء، كما كان أساس حديث كولردج (1772 - 1834) وهازلت (1778 - 1830) وكلها أحاديث كانت تجمع على أن هذه القيمة هي الهدف الذي تسعى إليه الفنون وتتغياها، والنتيجة الطبيعية لذلك كله أن نجد كثرة كثرة من الدراسات حول مصادر الإيحاء وطرقه كما نجد دعوات للعودة إلى البدائية والطفولة والطبيعة، وقد دعم هذا الاتجاه عدة أمور، منها التحول الذي طرأ على موقف الذات من الموضوع، وتحول سبيل المعرفة إلى الحدس، وإحلال الخيال كقوة قادرة على الإدراك محل العقل الذي رمى به إلى قرار سحيق.

ولقد ذهبت معظم وجهات النظر إلى أن الموسيقى أكثر إيحاء من بقية الفنون، ومع ذلك فإن هذه النظرية كأية نظرية فنية أخرى لا تتشأ فجاءة فإن المقابلات بين الموسيقى وبقية الفنون يمكن أن نعثر على إرهاصات لها خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، فعلى الرغم من أن الاتجاه كان في هذين القرنين - كما رأينا - يقارن بين الشعر والرسم فالواقع أنها لم تكن المقارنة الوحيدة وإن كانت الغالبة فثمة مقارنة أخرى

كانت تعقد بين الشعر وبين الموسيقى، وقد قامت آراء كثيرة تقابل بينهما على أساس النشأة المشتركة في حلقة الطقوس والشعائر، صحيح أن الانفصال بدأ يظهر بين الموسيقى الكنسية وبين الشعر خاصة في القرن السادس عشر إلا أننا يمكننا أن نؤكد الارتباط - أياً كان نوعه - بين الشعر والجو الموسيقي في العصور الوسطى وأغانيها المشهورة والعصر الإليزابيثي بالذات، ثم قويت هذه المقابلات والمقارنات مع الأيام، وإذا وجدنا من يتحدث عن "التصوير" في الشعر وجدنا من يتحدث عن "الإيقاع" فيه، وأنه ولحنه يعدلان الموسيقى ولقد شاهدنا كيف أن أرسطو في "فن الشعر" أقام هذه المقارنة على أساس من الإيقاع وأنه هنا وهناك عنصر يحكي بهما الفنان (الشعر والموسيقى) جوهر الطبيعة، ثم جاء القرن السابع عشر فوجدنا المقابلات تتم على أساس أن كل بيت من الشعر "اللفظي" يقابل بيتاً مفرداً من الشعر "اللحني" فهو يوازيه ويجاريه بحيث تجاوب كل نغمة مقطوعاً وكل فقرة. وتمائلها في توافق الأنغام ونمط التعبير عن الأحاسيس والعواطف بما فيها من ارتفاعات وأعماق، وقد تطور الوضع أكثر من ذلك خلال النصف الثاني من القرن نفسه وخلال القرن الذي يليه فحاول بعض الدارسين أن يقرب الفنانين أكثر فأكثر من بعضهما البعض معتمدين بوجه خاص على ذلك الشعر الذي

قصد إلى تلحينه وغنائه أصلاً، ونجد مثل هذه المقابلة عند درايدن عام 1685، كما نجد أثر ذلك في كثرة أنماط الشعر التي انقسم إليها هذا الفن وكلها أنماط أقرب إلى المصطلحات الموسيقية مثل: الأوبرا، الأغنية، البالاد، الموشح، الأنشودة، التراتيل الدينية وغيرها، ومع منتصف القرن الثامن عشر واقترابنا من نهاية الفترة الكلاسيكية علت صيحات الكثيرين منادين بأن الشعر هو موسيقى خالصة وبدؤوا يدافعون عن هذه العلاقة مبينين ملامح وسمات هذا التقارب، نجد ذلك عند "أفيسون" Avison و"ماسون" "Masson" و"جونز" "Jones" و"بيتي" "Beatie" و"براون" "Brown" و"ووب" "Webb" و"هاريز" "Harris" وغيرهم.

وهكذا يمكن لنا أن نقول: إنه في الوقت الذي بدأت فيه صيحة (الشعر تصوير) تأخذ طريقها نحو التراجع أو الاختفاء ولا نقول السقوط، وبدأت نظرية المحاكاة بدالاتها المختلفة. تخلي مكانها للقادم الجديد أعني نظرية التعبير أخذ فن الموسيقى طريقه نحو الظهور وأخذ يتربع على عرش السيادة، ولعل اتجاه تصنيفات الفنون نحو القسمة الثلاثية في الغالب والتي حلت محل التصنيفات الثنائية القديمة أو شاركتها أن تلقي بعض الضوء على المنزلة الجديدة التي احتلها هذا الفن، وقد أشار "ماكس شاسلر" Max Schaslar إلى هذا الاتجاه

الذي نجده بالذات في المدرسة الألمانية حين لاحظ أنه كان من الصعب على نقاد الفترة أن يتصوروا فناً قائماً بذاته، وقال بأننا لو صنفنا الفنون حسب طبيعة الوسائل التي تتوسل بها، أو حسب أعضاء الحس التي تتلقاها لحصلنا على مجموعتين من الفنون، فنون تتوجه إلى العين وتتوسل بأدوات مكانية، وفنون تتوجه إلى الأذن وطبيعة أدواتها زمانية والأولى هي العمارة والنحت والرسم والثانية هي الموسيقى والشعر، ونستطيع أن نلغي المجموعة الثانية ونضم الفنانين الزمانيين الشعر والموسيقى إلى فنانين مكانيين أقرب إليهما في المجموعة الأولى فينحاز الشعر إلى الرسم في حين تتضمن الموسيقى إلى العمارة، بيد أن المشكلة هنا أن فناً واحداً سيبقى بلا رفيق وهو فن النحت، ويعد هذا الأمر سقطة أو سبة عار يمكن أن توجه إلى أي نظام يقوم عليها، ومهما يكن فإنه يمكن أن نختار نماذج من هذه التصنيفات الثلاثية لنرى أين تقع الموسيقى فيها ومدى قربها أو بعدها من فن الشعر:

1 - تصنيف "هيردر" (1742 - 1803) إلى فنون تتوجه إلى العين (رسم، عمارة) وفنون تتوجه إلى الأذن (موسيقى، شعر) وفنون تتوجه إلى اللمس (نحت).

2 - تصنيف "كانط" (1744 - 1803) حسب أنماط التعبير أو التوصيل إلى ثلاثة فنون: الكلام (منها

الشعر) والشكل (نحت، عمارة، رسم) والصوت،
أما الموسيقى فقد أفرد لها وحدها مقاماً ودعاها بفن
التلاعب بالإحساس أو فن الإحساس الجميل.

3 - تصنيف "هيجل" (1770 - 1831) حسب الزمان
والمكان إلى فنون مكانية (نحت، رسم، عمارة)
وزمنية (موسيقى) ومكانية (شعر).

4 - تصنيف "فيشر" (1801 - 1887) تبعاً لثلاثة أنماط من
الخيال: خيال تركيبي (عمارة، رسم، نحت) خيال
تأثري (موسيقى) وأخيراً خيال شعري.

5 - تصنيف "كاريري" "Carriere" حسب التعاقب
والتجاور إلى فنون شكلية ومتجاورة (عمارة، نحت،
رسم) وإلى فنون شعرية (متجاورة، متعاقبة) وإلى
فنون موسيقية (متعاقبة).

6 - تصنيف "ماكس شاسلر" حسب الواسطة إلى اللون
والجسم (رسم، نحت، عمارة) واللحن (موسيقى)
والكلمة (شعر).

7 - تصنيف "هارتمان" إلى فنون بصرية (نحت، عمارة،
رسم) وسمعية (موسيقى) وخيالية (شعر) أما العمارة
فلا مكان لها هنا لأنها فن غير حر.

ويتبين لنا من مجموع هذه التصنيفات انفصال الشعر عن علاقته بالرسم وملاحظة علاقته بالموسيقى واشتراكهما معاً في عنصر الإيقاع، أو اشتراك الموسيقى مع العمارة في نفس العنصر، أو إحلال الشعر بمفرده مكاناً مع ملاحظة العنصرين المكاني والزمني أو عنصري التجاور والتعاقب فيه. ولم يقف الأمر بفن الموسيقى عند هذا الحد، بل أنه بلغ ذروته في النظرية التي عرفت باسم "السلم" والتي قامت تحت تأثير نظرية الجمال الألمانية، صحيح أن قمة السلم لم تكن خالصة لهذا الفن ولكنه رفع إليها عند الكثيرين، وقد ساعد على تبوئه هذا المكان التطور الذي أصاب فن الموسيقى طيلة الفترة وصاحب الأدب وبلغ ذروته في النصف الثاني منها على أيدي "شترابوس" "Straws" و"ديبوسي" "Debussy" و"فاجنر" "Wagner" وقد ذهب الأخير إلى أن الموسيقى الخالصة والشعر الخالص يتلاقيان، فهما يعبران عن الداخل، عن النفس الإنسانية، وباندماجهما معاً: الشعر بالموسيقى، اللحن بالكلمة، تضحى لحظة الحب أكثر روعة وإشراقاً، ويمكننا أن نتخذ (سلمين) مثالين على هذا التصور الجديد للعلاقات بين الفنون وللمكانة التي وصلت إليها الموسيقى، وهما سلم "لوتز" وسلم "شوبنهاور"، وفيما يتعلق بلوتز "Lotze" (1817 - 1881) فإنه لا يرى في الفنون مجموعات وإنما يرى

فيها نظاماً مسلسلاً تبعاً لارتباطها بالمادة أو تحررها منها
تحرراً جمالياً، وقد قال بأن الفنون في حياتنا الطبيعية يتصل
بعضها ببعض في مثل هذا النظام ولكن الذهن لا بد له
لكي يفهمها من أن يصنفها في سلم، وإذا ابتدأنا من أعلى
درجة في السلم فإننا نجد الموسيقى تتربع فوق القمة لأنها أكمل
تعبير عن الجمال الحر، ثم تأتي العمارة فالنحت فالرسم
فالشعر، أما "شوبنهاور" "Sehopenhaur" (1788 - 1860) فإن
الفنون في سلمه تعلق وتهبط تبعاً لارتباطها بالإرادة التي حلت
محل مثال هيجل، وتقف الموسيقى في هذا السلم وحدها بعيداً
عن بقية الفنون، إن جميع الفنون تحكي التصور فهي نسخ
عنه، أما الموسيقى فهي الإرادة في ذاتها، الفنون لا تحدثنا إلا
عن الظل، أما الموسيقى فهي الوحيدة التي تحدثنا عن الشيء
نفسه، ففي الفن، في الأغنية، في اللحن العظيم نستطيع أن
نرى أعلى درجات من الإرادة الحرة وعظمة الإنسان.

وعلينا في الواقع أن نميز في هذا الصدد بين رومانسيتين،
الرومانسية الألمانية والرومانسية الإنجليزية، وإن كنا
سنضمهما في النطاق الواسع، فالرومانسية الأولى اتخذت
الموسيقى أساساً لنظريتها الشعرية، نجد ذلك عند "هيردر"
الذي يرى أن الشعر الأصيل هو الذي يعبر عن الشعور كما
يرى أن العنصر الموسيقي فيه هو الذي يصل به إلى هذه الغاية،

ومن ثم فالموسيقى أكمل الفنون وأعمقها تعبيراً عن الروح وعن الانفعال على السواء. وقد تعلقت بهذا الاتجاه المدرسة الألمانية التي تبلورت نظرياتها عام 1690. أما الرومانسية الإنجليزية فقد اتخذت القصيدة الغنائية أساساً لنظرياتها الشعرية، نجد ذلك عند "كولردج" و"وردزورث" و"هازلت" وغيرهم، ومع ذلك فسواء اتجه الرومانسيون إلى هذا أو ذاك في أساس البناء الشعري لنظرياتهم فإنه يعلون في النهاية من القيمة الموسيقية أو الإيقاعية وعنصرها في الشعر أو في غير الشعر على حساب بقية العناصر.

هذه القيمة الجديدة التي أصبحت للموسيقى جعلتها تطفى على بقية الفنون وتغرقها بمصطلحاتها وصفاتها، وأصبح النقاد يقرّبون هذه الفنون منها، وبدؤوا بداية ربما وصفت بالغرابة للوهلة الأولى فلم يقابلوا بين الموسيقى وبين فن يبدو فيه العنصر الزمني أشد بروزاً وإنما قابلوها بفن متجمد يعلو فيه العنصر المكاني المتجاوز علواً شديداً فقالوا مثلاً: "الموسيقى عمارة متحركة" وقالوا: "العمارة موسيقى متجمدة" هذا القول الذي نسب إلى "فريدريك شليجل" "F.Schlegel" (1772 - 1829) كما نسب إلى غيره، وذاع خلال الفترة الرومانسية كما ذاعت صيحة الشعر تصوير خلال الفترة الكلاسيكية، وبدأ النقاد يقابلون بين الفنين وصاروا يتحدثون

عن المقصود من هذه المقابلة، وهل يوجد إيقاع في العمارة وإذا صح فكيف وما طبيعة هذا الإيقاع، هل يقوم على النسب المرجعة وتكرارها فحسب أو أنه يقوم على علاقات أخرى؟ وبكلمة ثانية هل المقصود من قول "شليجل" الأثر الذي يحدثه كل من الفنانين في نفس المتلقي أو المقصود طبيعة الشكل الذي يبينان عليه؟ ونغادر "شليجل" لنجد حديثاً آخر عن علاقة الشعر بالموسيقى في نظرية "نوفاليس Novalis" وفي أعمال "تيك Tiek" (1773 - 1853)، ثم نلتقي بـ"باتريزي" "Patrissi" الذي يذهب إلى أن الإيقاع هو جوهر هذا الكائن الشعر، أما في إنجلترا فنجد هازلت يمثل هذا الاتجاه أبلغ تمثيل حين يقرر أن الشعر موسيقى اللغة وإن ثمة علاقة وثيقة بين الموسيقى وبين الجذر العميق للشعر، وقد تطور هذا الموقف بعد ذلك على أيدي مدرسة الجمال الإنجليزية "روريتي ووايد" و"بيتر" ولعل الأخير يمثل لنا هذا الاتجاه في المكانة على أهمية الأسلوب أو طريقة التعبير أكثر من حديثه عن المعنى، وصيحته في هذا الصدد أكثر من صيحة شهيرة.

ولو أننا انتقلنا إلى الحديث على ملامح وأوجه التشابه واللقاء كما كانت تقابل وتقارن بين الشعر وبين الموسيقى فأنا نستطيع أن نجملها فيما يلي:

1 - في الصنعة الفنية وفي الشكل: المادة اللفظية في الشعر تقابل التوافق في الموسيقى والموضوع أو القصة يقابل اللحن، والبحر يقابل (السلم).

2 - في الأعمال الكورالية عند باخ "Baeh" وهاندل "Handel" ترتفع الأصوات عند ذكر التلال وتنخفض عند ذكر الأودية.

3 - من ناحية التعبير: تعبر الموسيقى عن طبقات من العواطف والانفعالات مثل الفرح والحزن والحب، ومحاكاة العواطف هنا وصفها بالموسيقى، ومنتعة هذا الفن هي متعة العواطف نفسها.

أغلب الظن بعد ذلك كله أن الفترة الرومانسية أعلنت من شأن الموسيقى وصارت تراها في جميع الفنون، بيد أننا يجب ألا ننجر وراء ذلك كثيراً، فالواقع أن الصيحة القديمة التي خفتت مع بداية الحركة عادت - وإن تغير مفهومها كما تغيرت طبيعة المقارنة - إلى الظهور، تلك هي صيحة هوراس "الشعر تصوير" ولقد قلنا إن الرومانسيين سعوا وراء الإيحاء عن أية طريق، وكانوا دائبي البحث عن المصادر التي تبلغ بفنهم أعلى منزلة منه، وإذا كانت الكلمة المسموعة أو الموسقة تصل بهم إلى ذلك فإن الكلمة المصورة أو الملونة

لا تقصر في هذا السبيل، يتضح ذلك في الرومانسيين الفرنسية والإنجليزية ولعل الأولى تفوقها في هذا الصدد وفي كليهما على كل حال يمكننا أن نعقد عدداً من المقارنات بين الشعراء والرسامين المصورين، فنلاحظ استعمالهم للون والضوء والشكل والخط ويمكن أحياناً أن تكون المقارنة مغرية لأن بعض الشعراء كانوا رسامين وكذلك العكس، كما أن بعضهم الآخر كان يكتب قصائد صور بأعيانها مما يجعلنا أحياناً نتصور مناظر توحى في حالات كثيرة بهذه الصور، ويمكن أن نجد ذلك عند روسو "Rousseau" (1712 - 1778)، و"شاتوبريان" "Chatubrian" (1768 - 1848)، و"لامارتين" "Lamartin" (1790 - 1869)، و"هوغو" "Hugo" (1802 - 1885)، و"جوتيه" "Gautier" (1811 - 1872)، و"بليك" "Blake" (1757 - 1827)، و"وردزورث" "Wordsworth" (1770 - 1850)، وفي حالة بليك تبدو المقارنة أو الموازنة أوضح لأنه شاعر ورسام أما في حالة "جوتيه" فإن فحص لغته لتقربنا أكثر فأكثر من ظاهرة الكلمة المصورة، وربما يكون شعره أكثر من أي فنان آخر يستعمل أدواته استعمال الرسام، وأن أية قصيدة من قصائده لا ينقصها سوى الإطار حتى تصبح لوحة كاملة.

وإذا رجعنا لنلقي نظرة سريعة على هذه المقارنات والمقابلات ومكان الشعر بين الفنون في التيارين الكلاسي

والرومانسي فأنا نستطيع بسهولة أن نميز بين اتجاهين: الاتجاه الأول كان يقرب الشعر من الرسم. والاتجاه الثاني كان يميل به نحو الموسيقى، وقد تأرجح الموقف طيلة الفترتين بينهما، لذلك فإن ظهور أية حركة أو انتفاضة بعد الرومانسية سيجنح حتماً إلى هذا الجانب أو ذاك، أي إما أن يربط الشعر بالموسيقى أو يربطه بالرسم وهذا ما كان فعلاً في حركتين قصيرتي الأجل إحداهما تفرعت عن الرومانسية وإن خالفها، والأخرى كانت رد فعل كامل لها، الأولى هي الحركة الرمزية في فرنسا التي غالت في الاتكاء على العنصر الموسيقي، والثانية هي حركة الشعراء الصوريين الإنجليز التي غالت في الاتكاء على العنصر التصويري.

أما الحركة الرمزية التي نشأت في فرنسا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ومثلها "بودلير Baudelaire" (1821 - 1867)، و"فـرنلين Verlaine" (1844 - 1896) و"مالارمييه Mallarmé" (1842 - 1898)، ثم تأثر بها وعرض لنظرياتها "بول فاليري Paul Valéry" (1871 - 1956)، فإنها أكدت عالم الجمال المثالي المطلق، وقالت بأنه العالم الواقعي الوحيد للفن، ومارسسته في محراب تجاربها في شبه عبادة وكانت تغيب بها عن الإحساس بالزمان والمكان، ولعل الإنجازات التي حققها "فاجنر" في مجال الموسيقى كانت شيئاً

جديداً لأذان شعراء الحركة دفعهم لأن يحلموا بتحقيقه في مجالهم، وقد مر معنا حديث هذا الفنان عن الموسيقى الصافية فجاء هؤلاء وتحدثوا عن الشعر الصافي، وطمحوا إلى أن يصنعوا بواسطة الكلمة وجوداً كذلك الوجود الذي صنعه هو بواسطة النغمة، وأن ينتجوا تأثيراً جمالياً كذلك الذي أنتجه، بيد أن هذه المقابلة بين الوسيلتين الكلمة والنغمة، والوزن والسلم كانتا مقابلتين غير عادلتين، فالكلمة تحمل معنى ولا يمكن أن تكون صوتاً صافياً، والوزن التقليدي بوضعه الذي وصل إليهم لا يحقق أملهم المنشود.. ولم يترددوا قط لحظة رموا بمعنى الكلمة ودلالاتها المفردة الإشارية عرض الحائط فالشعر لا يؤلف من كلمات وإنما من جملة الارتباطات والتداعيات إنه لا يعني وإنما يوحي، لا يسمي الأشياء وإنما يقدم الأجواء، أما الوزن التقليدي فكان أضيق من سمعتهم فطرحوا قوالبه وطرحوا قافيته الرتيبة أو نقول أحدثوا ضرباً عديدة جديدة من الإيقاع الذي ربطوه بإحساسهم الداخلي وليس بشكل خارجي مقرر وموضوع، وعندهم أن الوحدة في القصيدة ليست وحدة الوزن الذي تربطه القافية، وإنما هي وحدة الشعور، والشعور يتغير بتغير التعبير من شاعر إلى شاعر ومن قصيدة إلى ثانية، ويجب أن يطوع الوزن لهذا التغير، وأن يرتبط الإيقاع به، فيتنوعان بتنوعه، ويفنيان بغنائته، ولم يقفوا عند ذلك بل

إنهم في سبيل هذه الحالة من الإحساس الغامض قللوا من استعمال علامات الوقف والتنقيط ورتبوا الكلمات ترتيباً جديداً وأحياناً تجاهلوا قواعد بناء الجمل، كل ذلك في سبيل هدف واحد هو أن يخلقوا حالة من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ تؤثر في المتلقي وتصل به إلى عالم هو خلف عالمه الواقع، وخلف أفكاره المعهودة، إنه عالم الصفاء المطلق، ولا غرابة إذن أن نجد صيحاتهم تعلو وتعلو تنادي بأن "الموسيقى فوق الجميع" و"أنها قبل كل شيء" ففي أصوات الكلمات وأنغامها الصامتة، وعلاقاتها المتداخلة.. موسيقى هي موسيقى السماوات، ألحان متوافقة تسمعها أذن الروح في صور الجمال المثالي.

ولعل ما لارميه أبلغ من غيره مثلاً على ذلك فلم يكن معنياً بمسألة الإيحاء عن طريق الموسيقى فحسب بل إنه وجد فيها أكثر من رمز، أن الشعر عنده نوع من الموسيقى والمتعة الناتجة عنهما متعة خالصة وواحدة، وكان مثله الأعلى بعد الغموض هو الغياب في نطاق الكمال، وأعتقد أن الطريقة الوحيدة التي تصل به إلى عالمه هي موسيقى القصيدة ونسقتها الصوتي الذي يحمل تجربته ويقدمها دون أي مضمون، وسواء كان في عمله هذا قد حاول أن يبنيه بناءً رياضياً على أساس جبري أو لم يكن فقد طمح هو كما طمح زملاؤه الرمزيون

إلى أن يقدموا شعراً يتوسل بصوت الكلمات لا بدلالاتها المباشرة، وبعلاقات هذا الصوت وسلسلة ارتباطاته، لا بوضعه المفرد، وبصورة ثانية إنهم عملوا لا نقول على تقريب الشعر من الموسيقى، وإنما يجعله هو موسيقى خالصة، وربما كانوا في صنعهم هذا ذروة من يمثل العلاقة "الشعر موسيقى".

أما العلاقة الأخرى المقابلة "الشعر تصوير" فإن الذي يمثلها مدرسة الشعراء الصوريين الإنجليز Imagism التي ثارت في وجه التعميم والتجريد ونظرية الفيض والتلقائية الرومانسية وألحت على التجسيد والتخصيص في العمل الشعري أو رأت أنه يقوم بل يجب أن يقوم على الانفعال البصري، ويمكن أن نتخذ من آراء "هيوم T.E. Hulme" واهتمامه بالنظريات التي قامت عليها المدرسة أمثلة على ذلك، فقد شغل نفسه منذ عام 1908 وحتى وفاته المبكرة عام 1917 بمشكلات الاتجاه الجديد التي كانت تتركز عنده في مشكلتين أساسيتين: الأولى قضية الإدراك أو ما يراه الفنان، والثانية قضية الشعر أو طريقة إيصال المدركات إلى القارئ وفيما يتعلق بالمشكلة الأولى فقد رأى أن الإنسان العادي يدرك الأشياء إدراكاً عملياً يتصل مباشرة بما سيفعله في الحاضر أو في المستقبل فهو لا يرى مثلاً "هذه المنضدة" وإنما يرى "منضدة ما" أي أنه يصنف الأشياء حسب نفعها المباشر أو الكامن، أما الفنان فإنه لا

يرى نماذج عامة بل أدوات فردية خاصة وتتحصر مشكلته في رؤيته الأشياء كما هي في ذواتها بغض النظر عن الطرق التقليدية لرؤيتها، ونستطيع أن نعرف الأدب على هذا بأنه "الوقوف التام المعتمد على رؤية فنية، والتحويم حولها، والتفكير الدائب فيها لحظة واحدة من الزمن، دون أن يؤدي ذلك إلى اتخاذ فعل من لون ما" وفيما يتعلق بالمشكلة الثانية مشكلة الخلق فيقول "هيووم" أن على الفنان أن يطوع اللغة للتعبير عن رؤيته الجديدة، فيحطم الأنماط الجامدة العامة التي تجعل اللغة عاجزة عن التعبير عن الانفعال الشخصي بالنسبة لشيء بذاته، لأن اللغة التي يستخدمها الإنسان العادي لا تحاول النفاذ إلى ذاتية الأشياء حتى تنقل صورها الفردية المتمايزة، وإنما تستعين على الدوام بعمليات تجريد متوالية تجعل الألفاظ أدوات ناقصة لا تنجح أبداً في نقل الشيء أو تقديمه، إنها تقدم فحسب بعض صفاته التي يشترك فيها مع غيره أو التي لا تلمس جوهر فرديته، أما الفنان فإنه يحاول أن ينقل المدى الكامل لإحساسه الضروري بدلاً من نقل جزء واحد من الإحساس، ذلك الجزء الذي يمثل المعنى العام المنفرد عليه بين الناس، إنه ينشد التعبير عما يقع خارج نطاق دائرة المعنى الذي تمثله الكلمة في صورتها العادية ويتوقف بخاصة على قدرته على استخدام التصوير الاستعاري الذي يكشف به

عن تماثل جديد بين الأشياء يمكنه أن ينقل جدّة رؤيتها وفرديتها، ثم ينتقل هيوم بعد أن حل أهم قضايا الفنان ومشكلاته من وجهة نظره إلى شرح خصائص التصوير الاستعاري فيقول: ليس الشعر لغة غريبة ولكنها لغة تصويرية مجسمة توفق بين لغة الحدس وتقديم الأحاسيس بطريقة مجسدة، إنها تحاول دائماً أن تستولي عليك وتجعلك تشاهد باستمرار شيئاً مجسماً من الطبيعة وتمنعك من الانزلاق في عملية من عمليات التجريد، وتتخب صفات جديدة واستعارات ليس لأنها جديدة أو لأننا تعبنا من القديمة وإنما لأن الصور القديمة لم تعد قادرة على نقل الأشياء المجسمة من الطبيعة بعد أن أضحت الآن تستعمل لنقل الأفكار المجردة فحسب ولا يمكن نقل المعاني التصويرية إلا في وعاء الاستعارة الجديدة... في الصورة الشعرية التي هي جوهر "لغة الحدس" ومن أجل ذلك يجب أن تكون كل كلمة في القصيدة صورة مجسدة مرئية وليس مجرد أداة عامة أو علامة "Counter" إن الصورة شيء موضوعي، وانفعال المتلقي بها يماثل انفعاله بهذا الشيء الموضوعي نفسه، وعن طريق هذا الاتصال المباشر بين القارئ والأشياء يلغى الاستعمال التقليدي للغة ليحل محله استعمال يثير في القارئ شعوراً بأن إحساسه بالشيء الموضوعي هو إحساسه الذاتي.

ولقد كان لجملة الآراء هذه آثارها الإيجابية كما كان لها آثارها السلبية، ففي النطاق الأول خدمت المدرسة "الصورة الفنية" بأن ألحت عليها كأساس للبناء الشعري المركز، وربطتها ربطاً مباشراً بفكر الفنان الإنسان، وعلى الصعيد الثاني السلبي فقد كان لاتكائها على جانب الصلابة الحسي والبارز، ثم لاقتصارها على الدلالة البصرية والتصويرية للمصطلح نتائج ضارة بالعمل الشعري ومفهوم الصورة ودلالاتها، صحيح أن المبدأ الرابع من مبادئ المدرسة التي نشرتها ينص على أنها ليست مدرسة من الرسامين كما أن "باوند" في أحد تعريفاته للصورة يزعم أنها ليست تمثيلاً رسمياً (أي يتوسل بالرسم) وإنما هي شيء يقدم مركباً ذهنياً وعاطفياً في لحظة من الزمن، إلا أن ذلك كله يمكن أن يعد دفعاً لظاهرة إيجابية عالية تطرقت إليها المدرسة وصبغت بها نظرياتها وأعمالها ولم تستطع منها فكاكاً، أكثر من أن يعد حقيقة سلبية لا تميز أعمال كتابها ولا آراءهم.

والآن ما الذي يمكن أن نخلص إليه من هذا كله من تقريب الشعر من فن الرسم في الفترة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، أو تقريبه - غالباً - من الموسيقى في الفترة الرومانسية والرمزية... أظن أنه شيء واحد، ذلك هو أننا في حاجة إلى رؤية جديدة لنظرية العلاقات بين الفنون لا تقسمها قسمة ثنائية ولا

ثلاثية، ولا تنظر إليها على أساس "السلم" ولا تجعل من أي فن يحاول أن يطغى بمصطلحاته على غيره، أو يحاول أن يرقى إليه، وإنما تنظر إليها في ضوء آخر فتفيد من أخوة الفنون بعضها من بعض، وتغنيها في وسائلها، وتتخذ من المشكلة مرقاة إلى قيم ومعطيات جديدة، هذا ما حاولته الفترة الثالثة في تقسيمنا، فترة الموقف الحالي.

الفصل الثالث الموقف الحالي

لم يكن التطور الذي أصاب نظرية العلاقات بين الفنون خلال الموقف الحالي تطوراً فيها فحسب وإنما كان موقفاً حضارياً شاملاً مس جميع مجالات الحياة والمعارف الإنسانية المختلفة. ونقلها من نطاق النظرية الانفصالية والانعزالية الضيقة إلى نطاق رحب فسيح تتصالح فيه عواملها، يشد بعضها أزر بعض، يغنيه ويثريه، ويقيم الواحد منها الآخر يفسره ويعمقه، وتتداخل حدودها فلا ينفصل حد عن حد وإنما يلتحم به في صورة جدل دينامي دائر. وفي مدى هذا الموقف الحالي تعدلت المواقف السابقة وتشابكت وانتقلت من حيز الفعل ورد الفعل أو الغلو في جانب على حساب الآخر إلى حيز الرؤية التكاملية الشاملة للظاهرة.

وإذا اتخذنا الكائن الحي مثلاً على ذلك فأنا نجد أن جميع الدراسات الحديثة قد ركزت على أنه في حالتها إبداعه وتلقيه يبذل نشاطاً يوصف بالكلية لأنه يستعمل فيه كل ما لديه من حصيلة ماضية، ومواد متنوعة، فهو حين يعمل إنما يعمل في نطاق الكل، وحين يتلقى العالم من حوله إنما يتلقاه من خلال الكل أيضاً، ويبدو أنه من الصعوبة بمكان أن نتحدث هنا على جملة الظواهر والاتجاهات التي أكدت مثل هذه الكلية التكاملية، ولكن ما دمنا مضطرين إلى ذلك فلا جناح علينا إذا تذكرنا مقولة (الذات - الموضوع) أو (المادة - الصورة) والتقاء شطريها في وحدة متداخلة وأثر هذا الالتقاء في تفسير الكثير من الأمور وفي مقدمتها نظرية الإدراك، هذه النظرية التي تتناولها مختلفة الميادين من زوايا عدة، ولعل الشيء البارز في جميع الميادين هو تأكيدها على الكلية التكاملية في الإدراك، يتجلى ذلك في الدراسات الفلسفية (نظرية المعرفة)، وفي الدراسات الجمالية (بناء العمل الفني)، وفي الدراسات النفسية (تركيب الشكل)، وفي دراسات علم وظائف الأعضاء (فيزيولوجية الحواس والأعصاب والمخ) وفي شتى مجالات الفنون (من حيث طبيعتها وعلاقات أبنية كل منها) وفي غيرها من الدراسات الأخرى، وسنحاول الآن أن نتعرض بإيجاز لأهم ما قدمته هذه الميادين من معطيات جديدة

شككت الموقف الثالث لنظرية العلاقات الذي يتميز عن
الموقفين السابقين.

ولنبداً منذ نهاية القرن التاسع عشر. ومع الظاهرة التي
تمت في نطاق فن الرسم وعرفت فيما بعد باسم نظرية "سيزان
— برنسون Cézanne-Berenson أما "بول سيزان" (1839 —
1906) فقد مر في مرحلتين فنيتين اتجه في الأولى اتجاهاً
تأثيرياً صبغ أسلوبه بطابع عقيم لم يفده شيئاً، ووصف الفنان
عمله في هذه الفترة بأنه كان سطحياً لا يستطيع التعبير عن
الحقائق والمعاني التي تزخر بها الطبيعة، ولذلك سرعان ما
غادره إلى الفترة الثانية التي تجلى فيها أسلوبه الفني الذي شهر
به وعرف بفن الانفعال البصري، ويتخلص في أن رسم الأشياء
كما تبدو لأعيننا ليس هو المقصود من فن الرسم وإنما هو
رسم الأثر الناتج عن وقع أشكال هذه الأشياء على
إحساساتنا، ولم يكن هذا التحول من الفترة الأولى التأثرية
إلى الفترة الثانية الانفعالية أيامها مجرد تحول بسيط أو انتقال
عادي وإنما كان ثورة، فقد كان الاعتقاد السائد قبله أن فن
الرسم فن بصري مسطح ذو بعدين يتوجه به الفنان إلى عيني
المتلقي وهو يستعمل في صنيعه هذا يديه فحسب ليسجل ما
تراه عيناه، ثم أتى سيزان وبدأ يرسم كأنه أعمى، والأعمى لا
يرى الأشياء بل يلمسها بيديه فيحس بأبعادها الثلاثة وكذلك

كان هو وكان فنه، فالألوان ليست عناصر تزيينية تزيد على بناء اللوحة وليست كذلك وسائط تنقل الإحساس البصري المسطح بالأشياء، بل كانت عناصر من صميم اللوحة أولاً وكانت وسائط يصور بها الفنان الأشياء كما يحسها ويراهها بيديه، أشياء ذوات أبعاد ثلاثة، ومن ناحية المتلقي فكان كالمبدع يرى الأشياء في اللوحة تتجه لا إلى عينيه وإنما إلى حاسة اللمس عنده، والأمر واحد سواء استمد الفنان موضوعات لوحاته من الطبيعة أو من الحياة المنزلية، فالأشجار والجسور في الأولى كالرياش والأكداس في الثانية ليست تلك الأشياء التي نراها بالعين وإنما هي أشجار وجسور ورياش وأكداس نحسها كما يحسها العميان، ونلمسها كما يلمسونها بالأيدي، ولعل سيزان قد أدرك أن ما نراه على الرسوم من الظلال لا ينقل ويجب ألا ينقل إلينا المرئيات فحسب، وإنما هو ينقل هذه المرئيات مصحوبة بذكرى حواس أخرى، ونحن إذا نظرنا إلى الجسم فإنه يرتسم في أعيننا بصور مسطحة، بيد أننا ندرك أنها مجسمة بذكرى لمس قديم للأشياء نفسها أو لما يماثلها ولقد أراد هو أن يجعل التجربة لا تقوم فقط على مصاحبة لذكرى حس و إنما تقوم على إدراك صحيح مستخلص من الحس الأصيل وهو اللمس، وربما يكون على حق في هذا الادعاء فإن الرسم لا يمكن أن

يكون فناً بصرياً ما دام الفنان يرسم بيديه لا بعينيه، والزمن الذي كان يقال فيه أن ما يقدمه الرسام هو ضوء يتجه إلى العين قد ولى، والنموذج الذي حلم به "أوفديل برايس" Uvedale Price عام 1801 لإنسان المستقبل وكيف أنه كائن لا يرى سوى الضوء قد أثبت المستقبل بطلانه، فالضوء في عالم "سيزان" ليس حزمة من الأشعة تلامس البصر وإنما هو حجم أو جسم يصدّم العين، والإنسان عنده لا يرى كما يرى "أوفديل" ذلك الضوء الذي يعرفه العاديون وإنما يحس ضوءاً آخر لا تدركه الأبصار وإنما تلامسه الأطراف.

وبفضل جهود "برنسون" أمكن اكتشاف أصل هذه الثورة في الماضي، فقد تحدث كثيراً عن قيم اللمس الكامنة ليس فقط في الأشياء المصورة من حيث علاقاتها بأطراف الأصابع ولكن أيضاً من حيث علاقاتها بالكتلة، والفراغ والبعد الرأسي، وبكلمة أخرى تحدث كثيراً ليس على اللمس كحاسة تكمن في أيدينا، وإنما على تلك الحواس اللمسية الحركية التي نخبرها ونجربها إذا استخدمنا عضلاتنا وحركنا جوارحنا، عند ذلك نشعر بأحجام الأشياء وكتلتها وأبعادها، ونحن نجد هذا واضحاً في لوحات مثل لوحات "مازاتشو" "Masaccio" (1401 - 1428) حيث نحس بأننا نسير قدماً في الطرقات داخل اللوحة كما أن عضلاتنا تتقلص مع

توترات بعض التماثيل المعذبة لميشيل انجلو "Michel angelo" (1475 - 1564)، ومعنى هذا شيء واحد هو أن ما نحصل عليه في رؤية أية لوحة لا يتوقف فحسب على ما تدركه أبصارنا أو ما تجده أبصارنا في اللوحة من سطح ذي بعدين منسق الخطوط والألوان وإنما يتوقف أكثر من ذلك بكثير على تلك الحركات التعويضية العضلية واللمسية المعقدة التي نحس بها لا بل تمارسها أجسامنا بامتداداتها و"تسرب انفعالاتها" عندما تشاهد أية لوحة.

ولم تكن نظرية "سيزان - برنسون" سوى ثورة في مجال واحد هو فن الرسم وقد صاحبته ثورات أخرى تمت في ميادين مختلفة، ففي الموسيقى لم يعد مجرد تجربة صوتية أو سمعية، وإنما أصبح كباقي الفنون يتلقاه الإنسان بجميع حواسه يسمعه ويراه ويشمه ويتذوقه، ويعيش القطعة بجميع قواه اللاقطة، فهو ينصت بإذنه ويرى بعينه أو نقول: إن المرء يتلقى التجربة الموسيقية بقواه السمعية والبصرية والحركية وغيرها، وبذلك يستطيع أن يتمتع أكبر قدر ممكن من التمتع بالتجربة، وما يقال عن تلقي لوحة أو قطعة موسيقية يقال عن تلقي قصيدة ما من القصائد، وكلنا يدرك الآن بجلاء ووضوح كاملين أن القصيدة تملك طاقة تستطيع بها أن تحضر أمامنا

التجربة الفنية من النواحي السمعية والبصرية واللمسية والحركية.

وإلى جانب هذه الاتجاهات كانت هنالك نتائج دراسات نظريات التداعي والترابط ونتائج دراسات مدرسة علم النفس الألمانية "الجشطالت" حول النمط والنسق والشكل الموضوعي وغيرها، ونحن نعلم أن نظرية الأنماط "Theory of Types" في ميدان علم النفس بل وفي غيره من الميادين كانت هي أساس كثير من التصنيفات والتقسيمات قبل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. نجد هذا في عالم الإنسان والحيوان والنبات والأشياء والشيء الجديد لدى الجشطالت أنها ألغت هذه الخرافة التجريدية القديمة وقالت بأن الإنسان في واقعه لا يمكن أن يكون أحدها، إنه كائن ليس أسود أو أبيض انطوائياً أو انبساطياً أو غيرهما، وإنما هو ذو حياة متداخلة، نامية ومتطورة، والحياة نفسها لا تعرف الأنماط ولا حدودها، ولم يكن هذا الرفض الذي أثر بلا شك بنتائجه على رفض آخر تم في ميدان تصنيف الفنون سوى أحد الردود على الموقف القديم، وقد صاحبه رد آخر تم نتيجة لدراسة الأشكال كالمربع والدائرة وغيرهما وخلصته أن الكل يلقي ضوءاً على أجزائه التي تشكله، أو نقول أنها تلقي بأكثر مما

يلقي عليها الكل من الأضواء ولقد كان لهذه النتائج آثارها في مجال كلية التجربة الخيالية التي سنعرض لها بعد قليل.

وثمة دراسات أخرى تمت في مجال علم وظائف الأعضاء والأعصاب وبناء الأنسجة المخية وانتهت إلى أن الحواس حين تعمل إحداها أثناء عملية التلقي فإنها تتداخل وتتشابك وتتربط، فالكيفيات الحسية التي ترد إلينا عن طريق السمع أو البصر مثلاً سرعان ما ترتبط في نفس الوقت بالكيفيات الأخرى التي ترد عبر ضروب النشاط المرافقة التي تقوم بها مختلف الحواس لدرجة أنه لا يمكن نسبة كيفيات النغمات أو الخطوط التي نخبرها عن طريق السمع والأبصار إلى فعل الأذنين والعينين وحدهما فإن أي حس جزئي إنما هو مجرد نقطة أمامية لنشاط شامل تشترك فيه كل الأعضاء، صحيح أن الأذن أو العين أو اللمس أو غيرها تأخذ مركز الصدارة في مهمتها كعضو واحد يتلقى ولكن هذا العضو بمفرده ليس العامل الأوحد بل ولا الأهم في البنيان النهائي لعملية التلقي أنه مجرد آلة لاقطه تبعث بذبذباتها في قنوات معينة (الأعصاب) إلى الأنسجة المخية التي تتركب بدورها الإشارات الواردة إليها فتكمل بعضها بعضاً ثم تصدر كيفيات كلية واستجابات جامعة تتصلح فيها هي الأخرى جميع آلات (البث) أو (الانبثاق) والكيفيات الواردة والصادرة هنا وهناك ليست

مجرد انطباعات، وليست الارتباطات بينها ارتباطات بين هذه الانطباعات كما ذهبت إلى ذلك النظريات التي تجعل منها أموراً دخيلة يقحمها التفكير وإنما هي أشياء أصيلة يبنيناها الذهن ويركبها.

وإذا انتقلنا إلى النطاق الجمالي فأنا نلاحظ أن دراسات تركيب الشكل الفني قد أكدت شيئين أولهما الطاقة الكامنة في العمل، وثانيهما الطاقة المنبثقة عن التلقي وفي التقاء هاتين الطاقتين أو القوتين وعن طريقهما معاً يتركب الشكل الفني، ولقد كانت معظم النظريات القديمة التي تفصل المادة عن الصورة ترى أن الأثر هو الصورة الخارجية المادية المحسوسة، سواء كانت تمثالاً أو قصيدة أو لوحة أو سيمفونية أما هاهنا فإن ثمة صلة وثيقة تجمع بين الفعل والانفعال أو العمل والمعاناة في صميم تفاعل الذات مع الموضوع، والمادة بالصورة، ولذلك فإن الأثر شيء وراء صورته الحسية التي يتوسل بها إلى الظهور والعيان، أو بعبارة أوضح أنه شيء قبل التجسيم الخارجي له، إنه تجربة تقوم على الإدراك أو التخيل الواعي غير الاضطراري عند الفنان وعند المتلقي، ويؤدي مهمته الخلاقة العظيمة كاملة حينما تستحيل مادته الغفل بفعل الطاقة الكامنة التي أودعها الفنان فيه، وبفعل الطاقة المنبثقة الصادرة عن المتلقي إلى مادة منظمة

تشكلت من التقاء المادة بالصورة والذات بالموضوع في نطاق تجربة الإدراك الكلية.

والواقع أننا هنا أمام كائنين كل منهما حياة دينامية أولهما العمل الفني وثانيهما خبرة المتلقي الجمالية، والعمل الفني يخضع لضروب من التغيرات ابتداء من مادته التي يتوسل بها إلى أن يبرز في صورته النهائية، وطبيعة وسائله الحسية عندما تكون غفلاً وعند تحويلها واندماجها فيه توصف بأنها طبيعة حسية تعج بالحركة والامتداد أما فيما يتعلق بخبرة المتلقي الجمالية فمن العيب أن نعيد الحديث الدائب عن كلية وحيوية وطبيعة نشاطات صاحبها الصادرة أو الواردة - ولكن لا بأس أن نتحدث عن تحول مماثل يتم في نطاقه الداخلي تماماً كذلك التحول الذي يطرأ على الرخام مثلاً بين يدي الفنان فإن الصور الذهنية والملاحظات والذكريات والانفعالات التي يقوم بها توصف هي الأخرى بالحركة والتفاعل والتغير والامتداد، وفي طريقها إلى التكون تنتظم بطريقة تدريجية، وربما نكون على صواب والحالة هذه أن نقول: إننا في الوضع الأول (العمل) وفي الوضع الثاني (المتلقي) بإزاء عمليتين متجاورتين متداخلتين توصفان معاً بالحركة والامتداد والحياة تجري أولاهما على العمل وفيه، ويجري أخراهما على عملية الإدراك أو الخبرة الجمالية، والتلقي لن

يكون كاملاً كما أن العمل لن يدرك إدراكاً كاملاً إلا إذا اتحدت فيه العمليتان أو الطاقتان، الطاقة الكامنة والطاقة المنبثقة لكي تصيرا معاً عملية واحدة.

ونحن هنا في هذا الحديث عن التقاء الكيفيات الحسية والنفسية (على حد تعبير جون ديوي في كتابه "الفن خبرة") أو في التقاء التجريبتين الحسية والنفسية (في اصطلاح كولنجوود في كتابه "مبادئ الفن") لا نتكلم بلغة المجاز وإنما نتكلم بلغة الحقيقة عن عمل وإدراك فنيين توجد فيهما حقاً هذه الكيفيات، فالعمل يملك قيمةً توجد فيه لا تحضر إليه ولا تفرض عليه، والمتلقي ذات حية يتميز نشاطها بالحركة والفعل بيد أنها لا تجلب معها عند التلقي قيمةً تتخيلها أو لا توجد في العمل قوى غير موجودة فعلاً فيه، إن المتلقي يكشف القيم الكامنة في الأثر، وفي هذا الكشف في عمقه وأصالته يتميز متلق عن آخر.

ولعل الدراسات العديدة الأخرى التي قدمت عن القيمتين الزمانية والمكانية في الفنون هي خطوة هامة وواسعة دفعت بالموقف الحالي لكي يقف بثبات أمام الموقفين الكلاسي والرومانسي في رؤيته الموحدة للفنون ولتلازم القيمتين فيهما وربما يبدو أن ثمة مبرراً من نوع ما لذلك التقابل الذي كان يشطر الفنون إلى مكانية وزمانية فالفروق بين المجموعتين

تتضح في الطريقة التي يستخدم بها المكان أو الزمان فيهما ، ولكن ما هي هذه الفروق بالضبط؟؛ وربما قال قائل: إن الفرق بديهي فإن العمل الشعري أو الموسيقي يقدم ذاته في لحظات متتابعة بينما يقدم العمل النحتي أو المعماري أو التصويري ذاته ككل في لحظة مفردة، بيد أن هذه المقابلات أصبحت الآن زائفة ومن الماضي البعيد ولقد كان كثير من علماء النفس حتى جاء "وليم جيمس Williaam James" يعتقدون أن الأصوات لا تشمل إلا على كيفية زمانية فقط، وقد ذهب قوم منهم إلى أن هذه الكيفية ذاتها إنما هي مسألة علاقة ذهنية لا كيفية متميزة كغيرها من السمات الأخرى المميزة للصوت ثم جاء "جيمس" فأظهرنا على أن الأصوات هي من الناحية المكانية ذات حجوم، أن المكان على نحو ما هو مختبري في التجربة مظهر للكثير من التغيرات الكيفية كالفوق والتحت والخلف والأمام والجيئة والرواح وهذا الجانب وذاك أو اليمين أو اليسار وهنا وهناك، كل هذه وغيرها إنما هي كفيات مكانية تحس بطرق مختلفة، وإذا كنا لا نجد دراسات مستفيضة عن المكان في الموسيقى فإن دراسات عديدة قامت لتثبت أن العمارة تقوم على عنصر الإيقاع تماماً كهذا الفن، وأن الزمن في الفنون التشكيلية عنصر لا يقل أهمية عن العنصر المكاني فيها، ولقد قام البحث هنا وهناك على أن العمل

الفني يستغرق فترة من التأمل تتابع فيها استجاباته وردود فعله، وعبر عن ذلك "ماتيس Matisse" (1869 - 1954) فقال: "حينما يتم الفراغ من رسم لوحة ما فإنها تبدو عندئذ كالمولود الجديد، والفنان نفسه في حاجة إلى بعض الوقت حتى يتسنى له أن يفهمها، كما أن بودلير Baudelaire أشار إلى نفس الظاهرة حين رأى أن فترة التأمل والمدى الذي تستغرقه آثارها في الذاكرة تشكل معياراً هاماً من معايير قيمة العمل الفنية، ومن هنا جاءت هذه العبارة الشهيرة "أن الفن هو ذكريات الشيء الجميل"، ودون أن نبالغ إلى هذا الحد نقول: إن كل الفنون تستغرق على الأقل "زمن تأمل" تملؤه حقائق نفسية متتابعة طالت أم قصرت، والمضمون الجمالي لهذه الحقائق على درجة كبيرة من الأهمية في عملية التذوق والإدراك، ولعل الخطأ الرئيسي والجوهري في عملية الفصل إنما هو الخلط بين طبيعة النتاج المادي من جهة وبين طبيعة الموضوع الجمالي الذي هو الشيء المدرك أو المتأمل من جهة أخرى، ولو أننا نظرنا إلى أي تمثال من الناحية المادية الصرف لوجدنا أنه لا يعدو أن يكون كتلة من الرخام وهو من هذه الناحية ساكن مستقر كما أنه بقدر ما تسمح به عوامل الزمان المخربة دائم باق، ولكن من السخف أن نوجد بين الكتلة المادية من جهة وبين

التمثال الذي هو عمل فني من جهة ثانية أو بين الأصباغ اللونية الموضوعة على القماش من جانب وبين اللوحة من جانب غيره.

وإذا انتقلنا إلى الأعمال التشكيلية كالنحت والعمارة التي تستخدم المكان في ثلاثة أبعاد فسنجد أن هناك حقائق أكثر في حاجة إلى مناقشة، فإن التمثال مثلاً يقدم إلى بصرنا معالم مختلفة تمام الاختلاف من الناحية الجمالية حسب الزاوية التي تنظر إليها منها، ولا بد أن النحات نفسه قد تتبأ بهذه المعالم وحاول أن يجمعها كلها في علاقة محددة تتخذ تجسيدها وأداتها المادية في كتلة الرخام أو البرونز فهل من الضروري إذن أن نقول أن المشاهد لا يستطيع أن يرى إلا هذه الملامح المختلفة متتابعة وفي نظام محدد؟ إن حركته حول التمثال تقدم إليه بتتابع لحنى الملامح الجانبية المختلفة وزوايا النظر والظل والضوء، وهكذا لا يستطيع أن يصل إلى أقصى درجات التذوق للتركيب الجمالي للعمل الفني إلا إذا تحرك هو نفسه حول التمثال، وارتاد العمل الفني ليراه من جميع الجوانب ومن الداخل والخارج، وعمد إلى القيام بزيارات متكررة له حتى يتكشف له الأثر بطريقة تدريجية في أضواء متنوعة، وتحت تأثير حالات نفسية متغيرة، فما كان العمل الفني، وهو النتاج البطيء الجهد الذي لا يوجد إلا بعد صراع عنيف مع المادة ليبوح بسرته للمتأمل السريع العابر، ولا شك أن

الإطار المادي الذي يشمل هذه المظاهر المتتابعة يظل من الناحية المادية ثابتاً دون تغيير، ولكن هذا لا يهم فإن الأسطوانة التي يسجل عليها العمل الموسيقي تبقى مادياً دون تغيير، وعلى أية حال فإن الأسطوانة تبقى مجرد أداة لتقديم العمل بصورة منظمة وهو القانون الذي يتحكم في بناء القطعة الموسيقية وفي تنفيذها الموسيقي، وبالنسبة للتمثال أو الأثر المعماري فإن حركة المتفرج حولها هي تنفيذ تشكيلي يقوم بها في محاولة استغراق المنظر الذي يكشف عن نفسه بالتتابع حسب نظام ملامحه المتعددة التي يشتمل عليها إطاره المادي والتي هي السبب الذي جعل الفنان يصمم هذا الإطار من الناحية الجمالية.

والسؤال الذي يبرز الآن فيما إذا كان ثمة اختلافات أساسية وعميقة بين التنفيذ التشكيلي وبين الأداء الموسيقي؟ في العمل الموسيقي نجد أن نظام التقديم أو العرض المتتابع نظام يتحكم فيه ويقاس بدقة، أما في الرسم والنحت والعمارة فلا يخضع هذا النظام لأي جانب من جوانب تحكم الفنان فيه، فالمشاهد حر في أن يقف حيث يشاء وأن يتحرك حسب رغبته، وفي الاتجاه الذي يرضيه، أو أن يظل في مكانه فترة طويلة بينما تتحرك عيناه والنظام الذي يرى فيه الشيء

والسرعة التي ينقل بها بصره من نقطة إلى أخرى أمور متروكة له.

إن وصولنا إلى هذه النقطة الأخيرة تنقلنا من الحديث عن زمن التأمل أو الزمن النفسي الذي يستغرقه تلقي العمل إلى الحديث عن الزمن الكامن الذي يوجد في نسيج العمل ذاته وفي نظامه أو في نسقه الجمالي، وإذا كان التفريق بين هذين الزمنين ضرورياً من الناحية المنهجية فربما يبدو أن ضمهما معاً في زمن ثالث هو حاصل التقائهما ضرورة إدراكية بل يبدو أنه أمر مهم، وسنسمي هذا الزمن الثالث بالزمن الفني⁽¹⁾.

ونستطيع أن نقيم دراسة منهجية تبين الدور الذي يلعبه الزمن في الموسيقى والدور الذي يلعبه في العمارة أو في الرسم، ولقد قام النقاد بدراسة الزمن الموسيقي منذ القدم، ويبدو من

⁽¹⁾ ثمة أنماط عديدة من الأزمنة يتحدث عنها الباحثون كل في مجاله فهناك الزمن المجرد والزمن الفيزيكي والنفسي والفني وغيرها، وليس من الضروري أن نتعرض لذلك في هذه العجالة، وبهنا هنا أن نتكئ على زمنين، الأول النفسي وهو زمن متصور يركبه الفرد تحت تأثير قيم عديدة داخلية وخارجية ويوصف عادة بالحرية لأن إدراكه يختلف من شخص إلى آخر، إنه تكيف مع الوسط الداخلي والمحيط، أما الزمن الفني فسنستعرض له لأنه موضوع بحثنا.

الأفضل أن ننقل هذه المعلومات ونتائج الأبحاث من نطاق الموسيقى إلى نطاق فن العمارة أو الرسم وهو موضوع لم يحظ بعناية الكثير من الباحثين، ولعل من أهم الدراسات التي وقعت في أيدينا دراستان⁽¹⁾ أولاهما عن المادة المشتركة بين الفنون قدمها "جون ديوي" J.Dewey في كتابه "الفن خبرة Art as Experience" فلاحظ أن المكان والزمان من حيث هما موضوعان للخبرة لا يتصفان بطابع كفي فحسب بل هما يملكان أيضاً تنوعاً لا نهاية له في جميع الكيفيات وقد أرجع هذا التنوع إلى موضوعات رئيسية ثلاثة وهي:

"الحيز Raum" و"المدى Extent" و"الوضع Position" أو "الاتساع Spaciousness" و"الامتداد Spatiality" و"التباعد Spacing" أو إذا استخدمنا تعبيرات زمنية: "التثقيب Transition" و"الديمومة Endurance" و"التاريخ Date" وذهب إلى أن المكان والزمان في التجربة إنما هو شغل أو ملء فراغ لا مجرد شيء قد تم ملؤه من الخارج، وبكلمة أخرى إنهما ليسا أوعية فارغة أو علاقات شكلية بل هما حقيقة جوهرية أو خاصتان تميزان

(1) هنالك أيضاً دراسة "جرين" في كتابه "الفنون وفن النقد" حيث يعلق أهمية كبرى على مسألة الإيقاع في الفنون التشكيلية.. وهذه المحاولة لا تخرج عن محاولة سابقة "ديوي" وسنتكلم عن الاثنتين في الفصل التالي.

كل نوع من أنواع المواد المستخدمة في التعبير الفني، فالامتداد أو المكانية كتلة وحجم، كما أن الزمانية ديمومة وبقاء وليس مجرد استمرار محض، ومثل الأصوات كممثل الألوان من حيث إنها تتقلص وتمتد، كما أن مثل الألوان كممثل الأصوات من حيث إنها ترتفع وتنخفض؛ ثم عكف ديوي على تتبع الإيقاع وأسسها في فن العمارة، والتماثل ومظاهره في فن الموسيقى، وانتهى إلى أن فصل هذين العنصرين الإيقاع والتماثل أحدهما عن الآخر وتقسيم الفنون إلى زمانية ومكانية هما شيء أكثر من مجرد مهارة وضعت في غير موضعها، ولا بد لكل من العنصرين الزماني والمكاني من أن يسيرا جنباً إلى جنب في جميع الفنون.

أما الدراسة الثانية فقد قام بها "سوريو Sauriau" في مقالته عن الزمن في الفنون التشكيلية، وقد انتهى منها إلى أن أهم النتائج الخاصة بدراسة الزمن الموسيقي هي أن مظاهره الجمالية تنحصر في أمور ثلاثة:

- 1 - الطبقة واللون.
- 2 - البناء وخاصة في صورة الإيقاع.
- 3 - اختلافات السرعة أو التميؤ.

ثم تحدث عن هذه المظاهر الثلاثة في الفنون التشكيلية ليرى إلى أن مدى يمكن أن تكون هذه الفنون (المكانية) فنوناً (زمانية)، ويبدو أننا لسنا في وضع يجعلنا نسير مع "سوريو" هنا أو مع "ديوي" هناك وحديثهما عن الإيقاع والزمن الموسيقي في العمارة والرسم فلنعد إلى النقطة التي غادرناها منذ قليل وهي أنماط الزمن النفسي والكامن والفني، ها هنا لدينا ثلاثة أزمنة يجب ملاحظتها ومعرفة عن أي منها يتحدث الدارسون حين يقيمون حدودهم بين الفنون، والزمن الأول النفسي هو زمن تأمل والزمن الثاني هو الزمن الكامن أو الموجود في العمل، والزمن الثالث هو الزمن الفني أو لحظة التقاء الزمنين الأول والثاني، ولقد تحدثنا عن الأول أما الثاني فيمكن أن نقول أن بناءه بصفة عامة يشبه البؤرة المشعة التي يتدفق منها الضوء، إن زمن العمل يشع دائماً حول اللحظة الأساسية التي تشكل مركزاً في البناء يتحرك منه الذهن إلى الماضي وإلى المستقبل بطريقة تزداد غموضاً عندما تخبو الصورة تدريجياً في الفراغ، أما الزمن الفني فإن المرء يستطيع بسهولة أن ينتهي إلى القول بأن هناك دائماً لحظة مركزية يلتقي فيها الزمن النفسي والكامن ويتوافقان معاً لينتجا الزمن الثالث، وربما كانت اللحظة سريعة أو دائمة ويتعلق

ذلك بعمل الأثر الجمالي. ولعل هذا الزمن أهم الأزمنة⁽¹⁾ وبالنسبة إلينا هنا وهو زمن يوجد في جميع الفنون التشكيلية وغير التشكيلية على السواء، ولقد ذهب "سوريو" إلى القول

⁽¹⁾ يضيف سوريو في مقالته الأنفة زمنين آخرين إلى سلسلة أزمنته أولهما الزمن الشعري ويقول: إنه لا يعنى بهذا المصطلح أي دلالة ترتبط بجو العمل الشعوري، وإنما يقصد به طبيعة بنائه فقط، ويذهب إلى أنه الزمن الذي تتصل فيه اللحظة المصورة وتختلط باللحظات السابقة واللاحقة والقادرة على مد فترة التأمل لمدة لا تميز بين زمن مدها وبين الوقت الأساسي الأصيل في العمل، وثاني الزمنين هو الزمن الدرامي ويمكن له - كما يرى الكاتب - أن ينخرط في الزمن الأول الشعري، وهو يعني به الزمن المتصل بلحظة التأمل المحددة والتي لا يمكن أن تتصل بما يتبعها أو يسبقها دون استدعاء صور متناقضة تناقضاً واضحاً مع صورة اللحظة الأصيلية، ويسوق للتفريق بين الزمنين الشعري والدرامي المثال التالي: لنفرض أن فناناً رسم فارساً ممتطياً صهوة جواده، والفرس يقفز فوق حاجز وأمام هذا الحاجز حائط.. فإن المتلقي لا بد أن يستكمل الصورة أي سيشاهد الصورة في حركة زمنية ويتوقع أن يصطدم الجواد بالحائط، هذا الزمن هو زمن درامي، وأما حين يرسم "روفائيل" مثلاً ملاكاً يسبح في جو الغرفة إن المتلقي لن يتوقع أن يصطدم الملاك في سقف الغرفة وهو يطير على الرغم من أن الزمن مستمر، بل إنه يتلقى الصورة على أساس أن الملاك مستمر في التحليق أو الطيران، إنه يتلقى روح الملاك لا جسده وهو مدرك أن هذه الروح لن تصطدم لأنها قادرة على الاختراق، هذا الزمن هو زمن شعري.

بأن كفة الفنون التشكيلية لا توازي بل ترجح الفنون الأخرى في هذا الزمن وقال بأنه لا يتردد لحظة في القول بأن هذا الزمن في الفنون التشكيلية أكثر أهمية من الناحية الجمالية وأجدر بالدراسة في الرسم والنحت والعمارة منه في الموسيقى مثلاً،
فها هنا تتضح أمامنا آفاق أدق وأعمق لماذا؟ لأن الزمن في الفنون التي تعتمد اعتماداً واضحاً عليه يشكل مادتها الحسية التي يتألف منها العمل فالسمفونية عمل ممتد وملقى على سرير من الزمن، أما الزمن الآخر الذي يعرفه المشاهد أو المستمع فهو في الحقيقة محدد سلفاً و تجربته (السيكولوجية) يجب أن تمر في طاحونة قيسست فيها اللحظات بدقة متناهية، وقد قسم فيها العمل حسب إرادة خالقه فالمؤلف الموسيقي أو الشاعر هو السيد المتحكم في زمن مباشر وواضح... أما الرسام أو النحات أو المعماري فهم يتحكمون بوسائل سحرية دقيقة في زمن غير مادي يرسون أسسه أثناء خلقهم لمعالم يمكن أن تبعد أبعاده الزمنية أو تتقلص بشتى الطرق العجيبة والمثيرة، وفي لحظة التقاء الزمنين يتشكل الزمن الفني وهو مثل الزمن الموسيقي والأدبي حافل بإيقاعه وقوة دفته وتغير سرعته أو بطئها، وفي مغزاه الإنساني. إن الزمن في الموسيقى والأدب موجود في الأغلب بصورة مباشرة بيد أن الزمن في

الفنون التشكيلية لا يوحى به مباشرة وإنما يتم بطرق غير مباشرة، هذا الزمن من غير شك هو مفتاح النجاح في هذه الفنون لأنه زمن جوهري تشهد فيه خصائصه على قوة الفنان في خلقه لعمل رائع وقدرته على إضاءة عالم أمام أعيننا يدعونا إليه ونستطيع أن نعيش فيه.

ويمكن أن ننتهي بعيداً عن حديث (الأزمة) إلى أن الكيفيات الزمنية والمكانية وقيمتها تتداخل وتتوسع ويؤثر بعضها على البعض الآخر في صميم التجربة الفنية، وفي الواقع أنه لا وجود للزمان بوصفه وعاء فارغاً كما أنه لا وجود للمكان أيضاً بوصفه كياناً قائماً بذاته، وإنما الموجود هو تلك الأشياء التي تفعل وتتغير، والفن الزماني كالمكاني يقوم كل منهما على كيفية متغيرة وثابتة في نفس الوقت، وبعبارة أخرى أن الفن يتحقق عن طريق الجمع بين ما هو متآن أو متزامن من جهة، وبين ما هو متعاقب أو متتال من جهة أخرى.

هذه المعطيات الجديدة لنتائج الدراسات التي تمت في مختلف ميادين المعرفة الإنسانية ألقى أضواء ساطعة على نظرية العلاقات بين الفنون كان أول عقابيلها هو الرفض البات لفكرة التصنيف القديمة، ويمكن أن نتلمس بداية هذا الرفض في تلك الشكوك والملاحظات القيمة التي ردها "شليير

ماكير Scheier Macher" في محاضراته عن علم الجمال، وقد ذهب إلى أن التقسيمات القديمة غير صائبة وبين ذلك في التصنيف حسب التجاور والتعاقب وكيف أن التجاور موجود في فن متعاقب كالشعر، وأن التعاقب موجود في فن متجاور كالعمارة، والعنصران المقترحان في هذين الفنين لا يقلان أهمية عن العنصرين الأصليين الموجودين فيهما، ثم جاء بنديتو كروتشي "B. Croce" (1866 - 1952) فشكا مسألة التصنيف وذهب إلى أنه ليس للفنون حدود جمالية ولو كان لها ذلك لوجب أن يكون لها وجود جمالي في كياناتها الخاصة كلاً على انفراد لذلك فإن كل تصنيف جمالي عبث لا طائل وراءه وإذا كانت بلا حدود فإنه لا يمكن فصلها ولا يمكن إقامة فلسفة جمالية تصنفها، وكل الكتب التي أفسحت مكاناً لذلك وقدمت أنظمة لها يمكن حرقها دون أية خسارة تذكر⁽¹⁾.

(1) يرفض كروتشي في الواقع فكرة التصنيف والوحدة معاً، ويبدو حديثه عن كليهما وقد شابه شيء من الغموض بل والخلط أيضاً ويمكن أن نذكر نقطتين في ذلك، الأولى خلطه بين الحدس والتعبير والثانية خلطه بين الوسيلة والواسطة، وترجع النقطة الأولى إلى موقفه من العمل الفني واكتماله في ذهن الفنان قبل صدوره وهو موقف يعوق كل حديث عن الفن ونظرية العلاقات بين الفنون، والنقطة الثانية ترجع إلى فهمه لطبيعة

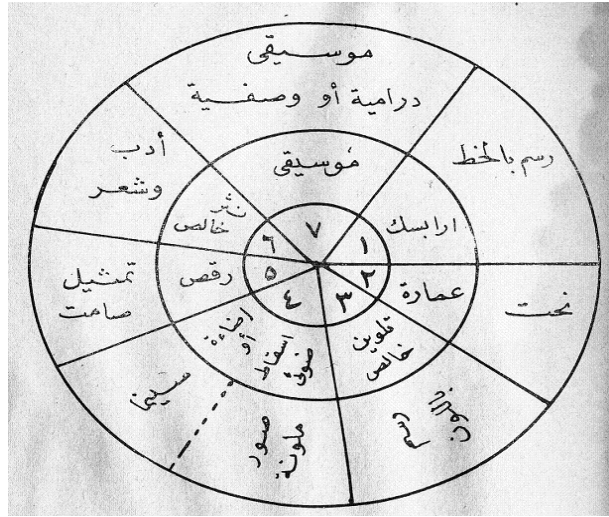
وإذا تركنا كروتشي ورفضه الصارم لفكرة التصنيف هذه وانتقلنا إلى دراسات أولئك الذين ما زالت الفكرة تحلو لهم وتلح عليهم فأنا نجد آثار الموقف أشد ما تكون بروزاً في أنظمتهم التي وضعوها للفنون، ورغم أن المرء يدهش لتلك الكثرة الكاثرة من هذه الأنظمة منذ أن صدرت مجلة علم الجمال الألمانية Zeitschrift für Aesthetik عام 1906 وحتى الوقت الحاضر، فإن مما لا شك فيه أنه يستطيع بسهولة أن يتبين عجزها وعجز غيرها من قبل عن وضع تصنيف نهائي مطلق وكامل، ولقد مر معنا كيف أن التصنيفات الكلاسية قسمت الفنون إلى مجموعتين لا تمازج بينهما، ثم جاءت التصنيفات الرومانسية فقسمتها أقساماً ثلاثة في الأغلب الأعم، أما الموقف الحالي فإنه أدرك بوعي كيف أن الفنون تتداخل وتتشابك ولا يمكن أن يكون لها قاعدة واحدة تصنف

الأداة التي يتوسل بها الفنان، ويجب علينا أن نميز بين نمطين من هذه الأداة أولهما الوسيلة وهي الأداة الفيزيقية التي لا تدخل في صلب العمل النهائي، وتبقى خارجة عنه أو نقول: تدخل فيه بمعنى ولا تدخل فيه بمعنى آخر، وثانيهما الوسيلة وهي جزء منه وتنتقل معه وتظل باطنه مندمجة فيه، إن الوسيلة تكف عن العمل حين يتم الوصول إلى الغاية أما الوسيلة فتبدأ عملها في لحظة الصدور بها وتظل جزءاً لا ينفصل عن العمل نفسه.

أو تقسم على أساسها ولكن ما دامت الرغبة في التصنيف موجودة، والتصنيف رغم أنه تجريد إلا أنه طريق إلى الفهم والتنظيم فليكن إذن لكل نظام أو نسق من الفنون أكثر من قاعدة واحدة أو درجة تبنى عليها من هذه الفكرة انطلقت تصنيفات: "كولفن Colvin" و"دسيور Dessoir" و"جرين Green" و"كولبي Kulpe" و"آزارا Azara" و"أوجدن Agden" وغيرها... وربما كان من العبث أن نتعرض لهذه التصنيفات ولكن فمن المفيد أن نقف عند أشهر نظام للفنون صدر بعد الحرب العالمية الثانية⁽¹⁾، وهو نظام "ايتين سوريو" في كتابه "العلاقات بين الفنون La Correspondance des Arts" ويمكن أن نتخذه مثلاً على الموقف الحالي لنظرية العلاقات ولعل أحد الاكتشافات الكبرى في هذا النظام هو الرفض التام للتعارض القديم بين الفن التشكيلي والفن الإيقاعي، وقد أظهر الكاتب - كما أشرنا - كيف تتطوي الفنون التشكيلية في الحقيقة على زمان جوهري تماماً كالفنون التي تقوم على الزمن، في حين تتطوي

(1) ويمكن أن نذكر أيضاً محاولة التصنيف البنائية للفنون التي قدمها "لالو Lalo" في أواخر حياته عام "1951" وقد استند فيها على سيكولوجية الصورة كنقطة بداية وانتهى إلى نوع من التضامن البنائي ذي نمط طبيعي أوضح فيه سبعة أقسام رئيسية لتخطيط كل المظاهر الكبرى الحاضرة للحياة الفنية.

الفنون الإيقاعية بدورها على مكان، ويحسن قبل أن نتحدث عن هذا النظام أن نقدمه في صورة العجلة الدائرة التي وضعها "سوريو" للفنون:



- 1 - الخطوط 2 - الأحجام 3 - الألوان 4 - الإضاءة
- 5 - الحركات 6 - أصوات مفصلة 7 - أصوات موسيقية.

يقوم نظام "سوريو" هذا على قاعدتين: الأولى انقسام الفنون إلى تصويرية وغير تصويرية. والأخرى انقسامها حسب الوسائط التي يتوسل بها كل فن وعددها هنا سبع وسائط، والقاعدة الأولى شطرت العجلة إلى دائرتين الخارجية الكبرى وتضم الفنون التصويرية (وهي فنون من الدرجة الثانية) والداخلية الصغرى وتضم الفنون غير التصويرية (وهي فنون من الدرجة الأولى)، أما القاعدة الثانية فهي تشمل القسمين بدرجتيهما، ويستطيع المرء أن يتحرك حركتين في العجلة الأولى من الداخل إلى الخارج وبالعكس في نطاق الحقل الواحد، والثانية من اليمين إلى اليسار وبالعكس في نطاق إحدى الدائرتين، والحركة الأولى تعني أن الفن يوجد على درجتين لا درجة واحدة فالرسم يمكن أن يكون تمثيلاً وقد لا يكون بيد أنه هنا وهناك يتوسل بالخط، وما يقال عن الرسم يقال عن النحت والموسيقى وهكذا... أما الحركة الثانية فهي في نطاق الدائرة الواحدة الخارجية أو الداخلية ففي الأولى تنتقل من الرسم بالخط إلى النحت فالرسم باللون... وفي الثانية من الأرابسك إلى العمارة إلى التلوين الخالص بالإضاءة وهلم جرا...

ولعل الأمر الهام الذي أَلح عليه "سوريو" وشغل به باله هو العلاقات بين الوسائط التي تتوسل بها الفنون فمثلاً ما هي

العلاقة أو وجه الشبه بين الخط واسطة فن الرسم وبين اللحن واسطة فن الموسيقى؟ بين اللون في الأول والتوافق في الثاني، صحيح أننا وجدنا من قبل من لحظ ذلك ويحدث عنه إلا أن سوريو حل هذه العلاقات في شيء من التفصيل، ودعا النقاد والباحثين إلى أن يولوا هذه الدراسة اهتمامهم ليروا كيف يستعير كل فن خصائص واسطة الفن الآخر ومصطلحاته، فيدرسون مثلاً المعمار في السوناتات، والإيقاع في العمارة، والخطوط المتوازية والمتعرجة في الأرابسك، وخطوط اللحن في القطع الموسيقية أو العكس، ولقد قدم هو دراسات قيمة في ذلك فدرس كما لاحظنا عنصر الزمن في الفنون التشكيلية، كما تحدث عن الألحان وكيف يخلقها الموسيقي باعتماده على مفاتيح معينة، وقابل ذلك بالخطوط والألوان في فن الرسم وعلاقتها بالتصميم الذي يبنيه الفنان، وتكلم أيضاً عن قيم حسابية دقيقة تتصف بها موجات الضوء الفيزيائية للألوان المختلفة، وموجات الصوت الممتدة، ورأى نتيجة ذلك أنه يمكن في نطاق الرسم أن نقول، إن ثمة أوتاراً لونية كتلك الأوتار الموجودة في فن الموسيقى.

وهكذا نرى أن الموقف الحالي لنظرية العلاقات بين الفنون يملك العديد من الخصائص التي تميزه ويستطيع بها أن يقف في وجه الموقفين الكلاسي والرومانسي وما يحملانه من

آراء في المشكلة، وإذا أردنا أن نجمل هذا الموقف في عدة كلمات قلنا أنه موقف لا يرى في الفنون فئات منفصلة أو مجموعات متباينة وإنما يرى فيها طيفاً من الألوان المتداخلة التي تتدرج وتتماسك، أو عجلة متحركة حركة دينامية حية وهي تتفاعل تفاعل الانفعالات البشرية الحية ولكنها لا تستحيل إلى واحد منها، ليس للفنون حدود جمالية غير أن لها عواملها الخاصة بها، وكل من يتكلم على عالم من هذه العوالم فإنما يتكلم على كل كبير معقد تتشابك فيه عوامل الزمان والمكان والتآني والتعاقب، والمتلقي كالعمل الفني الذي يتلقاه إنما يعمل أيضاً من خلال كل كبير معقد تتشابك فيه الحواس المختلفة وكيفياتها وواسطة العمل التي يتوسل بها كالقوى التي يتوسل بها المتلقي أثناء تلقيه تحمل كيفيات مثل كيفيات الحركة واللمس والصوت بيد أن ثمة كيفيات أخرى وراء هذه الكيفيات هي الكيفيات النفسية وطاقة العمل العظيم كقوة التلقي العميقة تكمنان في اندماج هاتين الكيفيتين معاً.

الفصل الرابع نقد المواقف

إذا رجعنا الآن لنلقي نظرة سريعة نتفحص على أساسها نظرية العلاقات بين الفنون بعامة ومكان الشعر فيها بخاصة خلال الفترات أو تبين في الشق الأول (العام) من المشكلة انتقال المواقف الثلاثة الكبرى فإننا نستطيع بسهولة أن الفنون من التصنيف إلى الوحدة، أما الشق الثاني (الخاص) فإن الشعر قد سار في خطين لحظت في الأول طبيعته المكانية فقرب من الرسم، ولحظت في الآخر طبيعته الزمنية فقرب من الموسيقى، ويمكن لنا بعد أن عبرنا الموقف الحالي ورؤيته للمشكلة أن نتحدث كثيراً عن تلك النظريات التي كانت وراء التصنيفات القديمة الثنائية والثلاثية وبتهمها بأنها قامت

على فلسفات علوية تتعارض فيها الصورة مع المادة أو الذات مع الموضوع.

المدرسة الأولى التي قسمت الفنون تبعاً للزمان والمكان كانت مدرسة مثالية صاغت مبادئها بأسلوب مثالي صريح وقد أقامت تفرقتها لصالح المجال، أما المدرسة الثانية وهي المدرسة الحسية التجريبية فقد أقامت تفرقتها لصالح الكيفيات الحسية (فنون بصرية وسمعية...) وهي تفرقة ناقصة لأن البحث عن مصطلح يرتبط بالحواس مشكلة عويصة، فأى حاسة من الحواس تأخذ مكان الصدارة في التسمية ما دامت الفنون تتوجه إليها جميعاً بل ما دامت هذه الحواس وسائل ثانوية إن لم نقل وسائل دنيا إلى إدراك الفنون؟ ويبدو أن جميع المفاهيم والتصنيفات التي قدمت إنما نقلت جاهزة إلى مجال التجربة الإنسانية من أنظمة فكرية ركبت دون أن تحمل قيماً فنية، وفرضت بطريقة تجريدية من الخارج فرضاً على كائنات حية، حقاً أن أي تصنيف إحصائي لا بد أن يكون ملائماً فضلاً عن أنه ضروري لا غنى عنه لأنه يسهل مهمة الرجوع إلى المصادر غير أن أية قائمة تعدد الفنون وتصنفها وتتسقاها لا تستطيع أن تزعم لنفسها أنها تلقي أي ضوء على طبيعة الفن الخلاقة.

ولقد قادت هذه النظريات التعسفية إلى نظرية أخرى لا تقل عنها في ذلك، تلك هي نظرية "الفن السامي" Sublime Art التي قامت على أساس التصور السلمي المتسلسل والتنظيم الهرمي الثابت للفنون، وارتبطت هي الأخرى بقيم لا تمت إلى الفن بصلة سواء كانت هذه القيم ذاتية مغلقة كأسلوب الفرار أو الهروب، أو كانت اجتماعية عنصرية كالترتيب الجنسي والطبقي للشعوب، ومن الطبيعي أن نجد اختلافات عديدة حول ماهية هذا الفن السامي كتلك الاختلافات الكثيرة التي وصمت بها نظريات التصنيف، وعلى العموم نجد اتجاهين: أولهما يذهب إلى أنه فن مفرد، وثانيهما يرى أنه فن جامع، والفن المفرد السامي عند "هيردر وكانط وهيغل وشاسلار..." هو الشعر لأنه الفن الوحيد النابع مباشرة من النفس، إنه ليس عملاً بل طاقة، وهو عند "شليير ماكير ولوتز وشوبنهاور وبيتر" الموسيقى لأنها أكمل تعبير عن الجمال الحر، إنها الإرادة ذاتها، أما الفن الجامع السامي فهو فن واحد "الأوبرا" ولعل "ريتشارد فاغنر" في كتابه "الأوبرا والدراما" الذي صدر عام 1851 الوحيد الذي يمثل هذا الاتجاه، وسواء كان الفن السامي فناً مفرداً أو جامعاً فهو عند الفريقين الفن المطلق الذي تنبع منه سائر الفنون وتتجه إليه وتتغيا رتبته، ولعلنا لا نحتاج إلى كبير وقت لتفنيد مثل

هذه السخافات على حد تعبير كروتشي - ويكفي أنها لا تشير إلى أي لون من ألوان الحقيقة، لأنها مجرد استنتاجات منطقية، تترتب على مذاهب أصحابها، وهي استنتاجات لا تغني الفن ولا تعمق فهمنا له، أضف إلى ذلك أن الفن الواحد من الفنون قد يكون في نظام أرقاها فيشغل أعلى السلم في حين أنه نفسه يكون في نظام آخر أدناها فيشغل أحط درجاته، وكل ذلك يشير إلى أن نظرية السلم أو الفن السامي عمل عابث لا طائل وراءه صنعته محاولات عقيمة.

وما قلناه عن تلك النظريات التي حاولت تصنيف الفنون وتنسيقها يمكن أن نقول مثله عن تلك النظريات الأخرى التي حاولت أن تقيم بينها وحدة كاملة، وقد مر معنا محاولتان في ذلك الأولى محاولة "جون ديوي" في حديثه عن "المادة المشتركة بين الفنون" بعامة، وعنصر الإيقاع في الفنون التشكيلية بخاصة، والثانية محاولة "سورويو" في حديثه عن عناصر الفن الواحد ممثلة في الآخر بعامة وتوفر الزمن الفني في الفنون التشكيلية بخاصة، وقد انتهى الأول من دراسته إلى أن الفنون تمثل متصلاً أو طيفاً شمسياً ويقول في ذلك: "... على الرغم من أنه في وسعنا أن نميز الفنون كما نميز ما يسمونه بالألوان الأصلية الأولية السبعة فإنه ليس ثمة محاولة من جانبنا لأن نحدد على وجه الدقة أين يبدأ الواحد وأين ينتهي وأنه لو تم

انتزاع أي لون من سياقه الخاص وليكن مثلاً شريطاً معيناً من اللون الأحمر لما بقي هذا اللون هو هو بعينه كما كان من قبل... "أما "سوريو" فقد انتهى إلى أن الفنون تمثل في علاقاتها عجلة دينامية دائرة بلا توقف، وإذا كنا نوافق على هذين الأساسين الطيفي والدائري للفنون فأنا نرفض ما يتبعهما من محاولات تضحي فيها الفنون فناً واحداً وتحطم فيه ذواتها، ومن الوهم بمكان أن نعتقد أننا يمكن لنا أن نحصل على تأثير أقوى عن طريقة استعمال الفنان في عمله لجملة من خصائص الفنون المختلفة الأخرى، ثم ما الذي نكسبه ويفيد منه الفن حين نرى إصرار "ديوي" على أن ثمة مادة مشتركة بين الفنون لأنها جميعاً ظروف عامة يستحيل دونها قيام الخبرة أو وجودها، وليس من شك في أن هناك ما يدل على هذا في كل خلق فني أو فننقل في كل خلق إنساني أو خبرة بشرية، ولكن هذه حلول لا تساعدنا في مقارنة الفنون بعضها البعض الآخر، ويشبه حديث "ديوي"، حديث "جرين" الذي يقول: "إن العناصر الفنية المشتركة بين الفنون والتي تقارن على أساسها بعضها البعض الآخر هي التركيب والتكامل والإيقاع" ثم يردد حججه مثلما فعل سلفه منادياً كما نادى بأن يطبق الإيقاع على الفنون التشكيلية، وإذا كنا لا نرفض موسيقية هذه الفنون بشكل ما فيبدو أنه من المستحيل علينا أن نتغلب

على المهوة السحيقة التي تفصل بين إيقاع قطعة موسيقية وإيقاع بهو أعمدة حيث لا نجد عنصر الترتيب أو التوقيت نابعين من طبيعة بناء العمل نفسه، أما التركيب والتكامل فهما مجرد لفظين مرادفين للتنوع والوحدة، وهكذا فإن الأسس التي وضعها "ديوي" و"جرين" لملاحظة الإيقاع في الفنون التشكيلية محددة جداً ولم تتعدد المحاولات التي بذلت هذا الوضع وتصل إلى قواعد مشتركة بين الفنون على أساس بنائها إلا قليلاً.

أما أحاديث "سوريو" عن الصلات بين الوسائط المختلفة للفنون وأوجه الشبه بينها فإنها تثير العديد من المشكلات أكثر مما تساعد على حلها فهل حقاً نستطيع أن نوجد أوتاراً لونية نختارها بالبداية وبدوافع فنية صرف...؟ لقد أكد هو أن التشابه بين الأوتار الموسيقية واللونية يكمن في الوظيفة الجمالية لكل منهما لا في طبيعتهما الفيزيائية، بيد أن هذه هي الأخرى مشكلة معقدة على المستوى الجمالي لا يمكن أن نجد اتفاقاً حولها، وهناك كذلك حديثه عن الموجات الضوئية والموجات الصوتية، وقوانين التوافق في الرسم والموسيقى على السواء.. وكل هذه مقابلات يحوطها دائماً خطران رئيسيان: أولهما إظهار أوجه الشبه الطفيفة بمظهر الأسس أو القواعد العامة، والتأكيد عليها بصورة ينسى معها أية خلافات بين الفنون ربما كانت واسعة، وثانيهما الخلط بين المظهر

الفيزيقي المادي والتأثير الجمالي للعمل أو لواسطته والادعاء بأن ثمة صلات تقوم بينهما ومحاولة تأكيد ذلك علمياً. إن الشيء الذي لا يحتاج إلى تأكيد هو أن وجود مظهرين متشابهين مادياً لا يعني أنهما كذلك في العمل الفني، أو أنهما إذا استخدمما فيه ينتجان تأثيراً جمالياً واحداً أو متشابهاً، صحيح أن "سوريو" كان يدرك - عندما كتب كل ما كتب - هذه الحقائق والمخاطر ولكن كثيراً من علماء الجمال ونقاد الفن حين انساقوا في الحديث عن هذه العلاقات لم يكونوا في مثل هذا الوعي أو الإدراك التام، ولو أننا رجعنا إلى تلك المحاولات التي ظهرت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بل وقبلهما على يد "كاستي" وحديثه عن "الموسيقى المرئية"، ثم محاولات كاندنسكي Kandinski (1866 - 1944) لإقامة علائق نسبية ثابتة بين الألوان والألحان أقول أنا لو رجعنا إلى ذلك بعامة وإلى مدرسة الجمال الألمانية من خلال نظرياتها الموسيقية التي أراد بها أصحابها أن يضعوا قوانين توافقية للصوت والألوان بخاصة - لعرفنا أي خطأ معيب أصاب تلك المحاولات، وأي مثال ذميم قدمه أصحابها باسم العلاقات بين الفنون.

وعندما ننتقل إلى الشق الثاني الخاص من نظرية العلاقات ومكان الشعر فيها فإننا نرى أن الشعر قد حاول أو

أريد له أن يحدث التأثير الفني الذي يحدثه فن الرسم أي أن يصبح رسماً بالكلمة، كما حاول أو أريد به أن يحدث التأثير الذي تحدثه الموسيقى أو أن يتحول إليها، بل أريد به أكثر من ذلك أن يحقق تأثير فن النحت، وللباحث أن ينعي مثل هذا الخلط بين الفنون مثلما فعل "لسنج" في "اللاوكون"، و"أيرفنج باييت" في "اللاوكون الجديد"، بيد أن المرء لا يمكنه أن ينكر أن الفنون تحاول وحاولت حقاً أن تستعير وسائل تأثير فني من بعضها البعض، ولعلها قد نجحت إلى حد ما في تحقيق هذا الهدف، والسؤال الآن إلى أي حد يمكن أن يكون الشعر رسماً وموسيقى؟ أو بعبارة أخرى هل العنصران التصويري والإيقاعي في الشعر هما نفسيهما في الرسم والموسيقى؟

أما عن "الشعر تصوير" فلا نستطيع أن ننكر أن هذه المعادلة الشهيرة قد نجحت في فترات معينة وصل فيها الشعر إلى مستوى الرسم، أو نجح في بلوغ درجة أصيلة من المقدرة الوصفية أو التصويرية واستطاع أن يوصل للمتلقى المشهد المرئي وصور الأشياء القابضة خلف الكلمات، مثل تلك الأعمال التي شاعت في القرن الثامن عشر ومثل لوحات الفن الانطباعي الذي دعا إليه "وسلر Whistler" وأمثاله، إلا أننا يمكننا أن ننكر أي إنكار أن يكون في استطاعة العمل الشعري أن يتحول تحولاً دقيقاً وتاماً إلى تمثال أو لوحة، وإذا كنا نسمع

نعوتاً عديدة عن شعراء وصفوا بأنهم نحاتون فيجب أن نتحرز ونتمهل فلم يقصد بهذه الصفات إلا الدلالة الاستعارية الغامضة للكلمة والتي لا تعني أكثر من أن الشعر ينقل إلينا انطباعاً أو يحدث فينا أثراً مشابهاً لما يحدثه فن النحت ذلك الإحساس بالبرودة الذي يوحي به الرخام الأبيض، أو قوالب الجص وذلك السكون أو الاسترخاء والملاحح المحددة والوضوح، ومع ذلك فيجب أن نتبين أن البرودة في الشعر تختلف اختلافاً كبيراً عن ملمس الرخام أو ما يوحي به الذهن عند رؤية اللون الأبيض، وأن السكون في الشعر شيء يختلف اختلافاً تاماً عن سكون التمثال، وعندما يقول "لاربيه" Larreboo عن قصيدة "كولينز" Collins المسماة "أغنية إلى المساء" Ode to evening إنها تشبه النحت، فإن هذا لا يدل على أية علاقة حقيقية بينها وبين فن النحت، كل ما هنالك هو بقاء الإيقاع ووزانته وغرابة الألفاظ التي تضطر الإنسان إلى الوقوف عند كل كلمة وما يتبع ذلك من بقاء في قراءتها.

وربما تبدو المسألة أوضح إذا قارنا بين نتاج فنان يملك موهبتين كالرسم والشعر معاً، لنرى مدى علاقة العنصر التصويري في الشعر والعنصر التصويري في الرسم، ولنقف على مقصوده الكامن وراءهما باعتباره وسيلة تلقي الضوء على أعماله الفنية ككل - فحين نقارن مثلاً الشعر الذي

كتبه بليك Blake أو روريتي Rossetti برسومهما فإننا نجد أن طبيعة كل منهما وليس فقط فن الصنعة يختلف اختلافاً كبيراً، بل ويكاد أن يكون متناقضاً، ففي ديوان "بليك" نجد أنه يرسم حيواناً صغيراً عجبياً أمام قصيدته الشهيرة: "أيها النمر. أيها النمر. يا ذا الوجه اللماع في أدغال الليل" وقد رسم "ثاكري Thacrcray بنفسه اللوحات التي وضعها في روايته "معرض الغرور Vanity fair" ولكن الكاريكاتور الضئيل الذي رسمه لشخصية "بيكي شارب Becky Sharp" لا صلة له إطلاقاً بالشخصية المعقدة التي تطالعنا على صفحات الرواية.

والذي حاولته المدرسة الصورية الإنجليزية Imagism هو أن تتكئ على عنصر الصلابة النحتي الذي تحويه الكلمة الشعرية، وتعليه على حساب بقية العناصر، وقد شن "ريتشاردز" في "فلسفة البلاغة" هجومه العنيف على هيوم بالذات وآرائه التي تعلي من الملامح الفيزيقية للكلمات أو تقصرها عليها، ويمكن أن نوجه نقداً مثله إلى ذلك الإعلاء للجانبين المكاني والبصري أو التصويري الذي أراد هيوم ومدرسته لطبيعة واسطة الشعر ولقدرته على السواء. فالكلمة مهما قيل فيها أو أريد لها ليست أداة تصويرية خالصة قادرة - وفي شتى الظروف والأحوال والدرجات - أن تنقل إلينا أو تضع

نصب أعيننا لوحات مرسومة كتلك اللوحات التي يصنعها فن الرسم بواسطة الخاصة به. ونحن نعتقد من هذه الجهة جازمين بأنه لا شللي ولا ورد زورث ولا شاتوبريان ولا حتى بليك وجميع الشعراء التصويريين كانوا عندما يعبرون عن أنفسهم وينتجون فنهم يفكرون بالخط أو اللون أو الضوء بالدلالات التي تفهم منها هذه الوسائط في فن الرسم.

وإذا ما تركنا الآن الحديث عن معادلة "الشعر تصوير" وعن تنوع "الرسم" الموجود في الشعر، لنحدث عن معادلة "الشعر موسيقى" وعن نوع الموسيقى الموجودة فيه لوجدنا أن المسألة أشد تعقيداً فالشعر ينطوي على عكس جميع الفنون على سمة خاصة فريدة في نوعها ذلك أن صوت الكلمة التي يتخذ منها أداة سواء كان ذلك بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ليس هو الصوت باعتباره كذلك كما هو الحال في الموسيقى وإنما هو الصوت وما يشير إليه، أي الكلمة ودلالاتها معاً، إن الصوت الموسيقي يحمل منذ البداية طابعاً غفلاً بالمعنى الذي يقال فيه عن بعض الوقائع الخام أنها وقائع غفل، وهو طابع لا يمكن إنكاره ولا التهرب منه، أما صوت الكلمة في الشعر فلا يحمل مثل هذه الطبيعة الغفل لأنه محمل منذ البداية بالمعنى، وبعبارة أخرى نقول: إن الأصوات في الشعر، ليست كأصوات في الموسيقى لأنها خضعت قبل أن يتصدى لها

الشعر، لقد تحورت فيه وتبدلت، والواقع أن الألفاظ قد وجدت قبل أن يتم تكوين الحروف والكلمات من الأصوات الخام عن طريق فن الاتصال وقد يكون من العبث هنا أن نحاول حصر الأهداف التي كان القول في خدمتها قبل ظهور الكتابة، ولكن يكفي أن نقول إن الصوت في الشعر له معنى بل إنه مثقل بهذا المعنى الذي نشأ مع نشأة اللفظة ذاتها أما تلك النظرية التي تقول بأن الألفاظ وجدت أول ما وجدت بريئة خالية من المعنى فليست سوى خطل أو وهم من الأوهام، إن الواسطة والمعنى في الشعر يمتزجان بمقتضى انسجام مقدر إلا وهو الانسجام الكامن في موسيقى الألفاظ وتنظيمها الصوتي، حقاً أنه ليس في الشعر موسيقى بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ما دام مقام الصوت منعدماً ولكن هناك بالتأكيد عنصر موسيقي ما دامت الكلمة نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السرعة والخفة، أو الثقيل والإبطاء، أو الخشونة والفضافة.... وهلم جرا، وذلك كله وفقاً لما تحمله من معنى، إن موسيقى الأصوات في الشعر هي موسيقى الأصوات بالمعاني التي تحملها قبل أن يستعملها الشاعر، أما في فن الموسيقى فإنها موسيقى النغمات التي حملها الشاعر بالمعنى في استعماله لها.

والذي حاولته الرمزية هو أن تنقل طبيعة واسطة الموسيقى هذه إلى الشعر أو أن تجرد واسطة الشعر من طبيعتها أو من جزء منها، وتتكى على صفة (الفعل) هذه، فتتقلها من الموسيقى إلى الشعر، وفي الحق أنه يجب ألا نتجرف مع من انجرف في رفض هذه المحاولة بدافع المعنى دون أن نحدد ماذا نقصد بهذه الكلمة فإن المعنى الذي ننسبه إلى اللفظ لا يحمل وجهاً واحداً بل وجوهاً عديدة منها أفكار الكلمات المباشرة ومنها الأفكار التي تحدثها نغمات الكلمات وأصواتها وارتباطاتها اللفظية التي تتداعى، ولقد حاربت الرمزية الأفكار الأولى أي مدلولات الكلمات الإشارية المباشرة، واتكأت بالذات على نغمات الأصوات، وما توحى ارتباطاتها من معانٍ، ولكن هل تستطيع الأفكار أياً كان نوعها أن توجد بمعزل عن المدلولات؟ أو هل يمكن للأصوات أن توجد مستقلة عما تحمله من معنى مهما كان لونه؟ في الواقع أن الأوجه المختلفة لمعنى الكلمة حلقات متداخلة ومتشابهة، وليس من السهولة فصمها بعضها عن بعض، وإذا كان لالرمية الحق في تفسير سونتياته التي يكتبها كما يحلو له فيسمى معانيها مثلاً سراياً داخلياً لجرسها فإن مما لا شك فيه أن بناء الكلمات كمعانٍ يجب ألا يتعارض مع بنائها كأصوات، وهذه هي الميزة الازدواجية للكلمة التي لا مفر

منها ، إنها صوت يعد رمزاً للمعنى ، وهي في نفس الوقت رمز للمعنى يعد صوتاً ، ونحن لا نستطيع أن نستعملها في إحدى هاتين الصفتين دون أن نستعملها في الصفة الأخرى ، لقد كانت محاولة الرمزيين مجرد حلم لم يدم طويلاً سراهه فسرعان ما عاد المعنى يشق طريقه إلى الظهور كعنصر جوهري في فن يتوسل بالكلمات.

وما يقال عن الاتجاه الرمزي يقال كذلك عن تلك المحاولة التي قام بها العالم الرياضي بجامعة هارفارد "بيركهوف Birkhoff" في كتاب صدر له بعنوان "المعيار الجمالي Aesthetic Measure" فقد طمح هذا العالم في الوصول إلى أساس رياضي مشترك لأشكال الفن البسيط والموسيقى ، وانتهى إلى دراسة لإيقاع الشعر عرضها في معادلات رياضية ، وعوامل جبرية ، ولكن هل نصل هنا إلى ما لم نستطع أن نصل إليه عند الرمزيين فنحل سلاسة النطق في الشعر بمعزل عن معناه؟ لقد حاول "بيركهوف" أن يضع نسباً هندسية للأصوات تطبق على الشعر وأكد ذلك في تلك الدرجات العالية التي أعطاها لقصائد إدجار آلان بو Edgar Poe (1809 - 1849) وإذا كان يحلو لنا أن نقبل مثل هذه المحاولة العبقرية فأنا نوسع في الحقيقة الهوة بين الخصائص (الأدبية) الموجودة في الشعر وبين الفنون الأخرى

التي تشترك فيما بينها في قيمها الجمالية أكثر مما تشترك مع الأدب أو الشعر بصورة أخص.

إن قدرة الشعر على إحداث الأثر الذي تحدثه الموسيقى كقدرته على إحداث الأثر الذي يحدثه الرسم - أمر مشكوك فيه، بل ربما استدعى قدراً أكبر من الشك رغم الرأي الشائع الذي يؤيد هذه القضية فموسيقية النظم تختلف اختلافاً تاماً عن اللحن في الموسيقى - فالمقصود بهذه الموسيقية هو أن يبني الشاعر أنماطاً صوتية منسقة وأن يتجنب تجمعات الحروف الساكنة أو مجرد خلقه لإيقاعات معينة - وقد حاول بعض الشعراء أن يحدثوا أثراً موسيقياً عن طريق إلغاء مسايير نسق المعنى للبحر الذي تنظم به القصيدة، وتجنب التركيبات المنطقية والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المحددة نفسها، ولكن هل نستطيع أن نعد الخطوط المهزوزة وغموض المعنى والابتعاد عن المنطق موسيقية بالمعنى الحر في لهذا المصطلح؟ وثمة محاولات أخرى يحاكي الأدب فيها الأبنية الموسيقية مثل الـ "ليتموتيف Leitmotive" والسونانا والشكل السيمفوني وربما يكون الاقتراب هنا بين الفئتين أشد وضوحاً غير أنه من العسير أن نفهم السر في أن محاولات الكتاب الصريحة في محاكاة التأليف الموسيقي بخلق "موتيفات" متكررة أو حالات نفسية معينة متقابلة ومتعادلة - تختلف

اختلافاً جذرياً عن الوسائل الأدبية المألوفة من تكرار وتضاد وغيرهما من الوسائل التي تشيع في سائر الفنون وفي الأمثلة النادرة نسبياً التي يكاد يوحى فيها الشعر بأصوات موسيقية محددة مثل قصيدة "فرلين" "أقواس الكمان الطويلة" أو قصيدة "ادجار آلان بو" "الأجراس" نجد أن صوت الآلة الموسيقية أو صليل الأجراس يمكن إحداثه على نحو ما عن طريق إحياء أصوات حروف الألفاظ فحسب.

ولقد كان الشعراء وما زالوا يكتبون قصائد لتغنى أي كي تضاف الموسيقى إلى الكلمات، كما كانوا في حالات كثيرة هم الذين يؤلفون موسيقاهم، ولكن من الصعب إثبات أن نظم الشعر وتأليف الموسيقى كانا يتمان في نفس الوقت، وحتى فاجنر نفسه كان يلحن مسرحياته بعد سنوات من كتابتها، ولا شك أنه كان أحياناً يؤلف أغاني خاصة تتفق مع الألحان التي وضعها أولاً، وتبدو العلاقة بين الموسيقى والشعر واهنة مرة أخرى إذا درسناها في ضوء الشعر الذي سبق تلحينه، فمثلاً نجد أن القصائد التي تتميز ببناء محكم النسج متكامل إلى حد بعيد لا تتفق بسهولة والإطار الموسيقي، بينما نرى الشعر العادي أو حتى الشعر الهزلي مثل مؤلفات هيوني "Heine" في شبابه، أو "ولهلم موللر" Wiehelm Muller" يمكن أن يصبح مادة خصبة لأروع الألحان الموسيقية

مثلما حدث في أغاني شوبير Szhubert وشومان Senumann وإذا كان الشعر ذا قيمة أدبية رفيعة نجد أن تلحينه غالباً ما يشوه أو يلقي بالغموض التام على نسيجه حتى ولو كانت الموسيقى رائعة في حد ذاتها، والحق أن ثمة تعاوناً من نوع ما بين الشعر والموسيقى لا شك فيه إلا أن أرفع الشعر لا يقترب من الموسيقى وأجمل ألوان الموسيقى لا يحتاج إلى كلمات.

خاتمة

لو أردنا أن نبني نظريات مجردة كتلك النظريات التي كانت وراء تقسيمات الفنون وتصنيفاتها ونصدر أحكاماً مطلقة عامة لا أساس لها من الصحة نفرضها من الخارج على الشعر لقربناه من الموسيقى تارة ومن الرسم أخرى، وربما كانت إحدى الدعوات العريضة التي دعمت هذا الاتجاه أو ذلك هو اشتراك الشعر مع الموسيقى في النشأة الغنائية واعتماده على عنصر الإيقاع فيه من جهة، وتوفر العنصر التصويري فيه وقدرته على إحداث أثره من جهة أخرى، بيد أن النشأة لم تكن نشأة غنائية موقعة فحسب بل كانت إلى جانب ذلك نشأة صورية أيضاً، إن العنصرين التصويري والموسيقي، الزماني والمكاني، المتآني والمتعاقب، السمعي والبصري، متلازمان معاً في فن الشعر ولا يمكن فصل

أحدهما عن الآخر إذا كنا نعني بالشعر (بالألف واللام) فن الشعر بعيداً عن فتراته ومدارسه، أما إذا كنا نقصد بالشعر شعر فترة بعينها فليس من شك في أنه اقترب خلال تاريخه الممتد الطويل من كلا الفنين، ورغم ذلك فإن أي محاولة لتقريب الشعر من الرسم أو من الموسيقى أو تغليب أحدهما عليه وجعله عنصراً أولياً وأصلاً حتى لدى مدارس خاصة كالنزعيتين الرمزية والصورية المتطرفتين - إنما هي محاولة بلا شك أقل ما توصف بأنها عيب جمالي، وتصور خادع لإمكانية الكلمة الشعرية أو لنقل إنها مجرد جهد قد يفيد منه الشعراء لأنه يعلمهم أشياء جديدة وتجارب جديدة ورؤى جديدة، إلا أنها في الوقت نفسه تحميل لأداة هذا الفن (الشعر) ما تحتمل قليلاً وفوق ما تحتمل كثيراً.

إن القيمتين التصويرية والموسيقية قيمتان تتبعان من فن الشعر ولا تفرضان عليه فرضاً فلماذا نرفض هذه الحقيقة ونقول: إنه أقرب إلى الرسم أو إلى الموسيقى، وأكثر من ذلك فقد مر معنا أن هاتين القيمتين في الشعر تختلفان عنهما في فن الرسم أو فن الموسيقى إن لم نذهب إلى ما ذهب إليه "ديوي" حين عدتهما قيمتين ثانويتين فيه، وفي الحق إننا لا نريد أن نذهب إلى مثل ذلك وإنما نقول إن كل فن من هذه الفنون الثلاثة - وهي التي تهمنا هنا - له تطوره الخاص به، وسرعة

خاصة في هذا التطور، وبناء داخلي خاص لعناصره، ولا ريب في أن ثمة علاقات من نوع ما دائمة بين هذه الفنون الثلاثة ما دمتنا قد ارتضينا أنها وإخواتها تمثل طيفاً شمسياً أو عجلة دينامية دائرة أو غرفات بيت لا تحجبها عن بعضها البعض الجدران ولا الأسوار وإنما تتكشف بالنوافذ وتتلاقى بالأبواب، ولكن هذه العلاقات لا تحيل أحدها إلى الآخر أو تجعله يطغى بقوانينه ومصطلحاته عليه، إنها ليست تأثيرات تبدأ في فن ما عند نقطة معينة ثم تنقل تأثيرها إلى فن آخر وإنما هي علاقات تقوم على الجدل والتأثيرات المتبادلة، وإذا جاز لنا أن نضيف تشبيهاً آخر قلنا إنها تشبه هيكلًا ذا حلقات تطور بعضها بعضاً وتحتفظ كل حلقة منها - مع التطور - بأشكالها الخاصة التي لا تتفق بالضرورة مع الحلقات المجاورة لها، وينحصر عمل النقاد أو يجب أن ينحصر في التوصل إلى بعض المصطلحات الوصفية في كل فن تقوم على الخصائص المعينة له، وهكذا نرى أن الشعر اليوم لا يحتاج إلى منهج سبيله اقتباس اصطلاحات الفنون الجميلة واستعارتها ولا تقريب منهجه من مناهجها، وقوانينه وخصائصه من قوانينها وخصائصها بل ولا حتى إبعاده عنها وحصره في نطاق لا يمت إليها بصلة، وإنما يحتاج أول ما يحتاج إلى منهج دراسي تحليلي جديد يعرف بوعي أين يبدأ الفن

الواحد وأين ينتهي، وما مدى علاقته بالفن الذي يجاوره في الطيف أو في العجلة الدائرة، وما هي صورة الأخذ والعطاء والقيم المتبادلة بينهما.

وربما كان في استطاعتنا أن نبدأ دراستنا للعلاقات بين الفنون الجميلة بعامية أو الثلاثة التي تهمننا بخاصة بأن نؤكد ما للواسطة من أهمية حاسمة وقوة أو فاعلية، ومن تكيف تساير به شتى الأغراض، وهذه الحقيقة وحدها تتضمن ناحيتين أولاهما سلبية وهي قيام تمايز بين الأعمال الفنية، وثانيهما إيجابية وهي قيام تفاعل بينها، والناحية الأولى تستلزم أن تفعل واسطة الفن الواحد في الخبرة شيئاً متميزاً عما تفعله واسطة الفن الآخر، والناحية الثانية تذكرنا بأن الحدود الصحيحة لفاعلية أية واسطة لا يمكن أن تحدد بمقتضى أية قاعدة صارمة، وفي تكامل هاتين الناحيتين وتفاعلها معاً يمكن أن نخلص في نظرية العلاقات بين الفنون إلى ما يلي:

إن كل فنان يشعر وهو يعمل في نطاق فنه أن صناعته الخاصة ومشكلات هذه الصناعة جد مختلفة عن مشكلات صناعة صاحبه في الفن الآخر، وحين يبدأ هذا الفنان في إنتاج فنه فإن أفكاره وعواطفه وأحاسيسه تكون قد انتظمت واتسقت على نحو معين لإبداع عمل معين بواسطة معينة، وبكلمة أخرى أن ذهن الفنان يتخذ - حين يبدأ عمله - وضعاً

خاصاً تبعاً لطبيعة الوسطة التي يتوسل بها فإذا كان شاعراً
تصور قصيدته بالكلمة وإذا كان موسيقياً فبالنغمة وإذا
كان رساماً فباللون وهكذا... وكل واسطة من هذه الوسائط
ليست مجرد أداة يتغلب عليها حين يتوسل بها ليحاكي أو
يعبر أو يخلق ولكنها عامل كونه التقاليد سلفاً، وله من
القوة ما يمكنه من أن يتحكم بصورة فعالة في أشياء كثيرة،
ويتدخل بالتشكيل والتعديل في معالجة الفنان الفرد
لأحاسيسه ومشاعره.

وسواء اقتربت الفنون من بعضها بعضاً أو اختلفت أو
وضعت في سلم تعلق درجاته أو كانت في عجلة دائرة بلا
توقف... وسواء قرب الشعر من الرسم أو من الموسيقى أو من
غيرهما فإن ذلك كله رهن ظروف طارئة هي روح العصر
السائدة ولكن تبقى وراء الفنون وحدتها واختلافها، وفوق
العصر وروحه الوسطة تملك طبيعتها الخاصة وتاريخها
الخاص، وهي تتحكم بهما وعن طريقهما في الفنان وفي عمله.

المراجع

1. Babbitt, I.: "The new laokoon" N.Y. 1910.
2. Binyon, R.: "Eng. Poetry in tis relation to painting and the other Arts", BA, Vol. VIII, London 1918.
3. Biynon, R.: "Landscapee in Eng. Art and Poetry", London 1931.
4. Bosanquet, B.: "His. of Aesthetic". London 1956.
5. Brown, C.S.: "Music and Lit". Atlanta 1948.
6. Croce, B.: "Aesthetic", London 1962.
7. Dewey, J.: "Art as Experience", see esp. chap. IX and chap X.
8. Eedman, I.: "Arts and the Man", N.Y. 1962.
9. Green, T.M.: "The Arts and the Art of cri." Princeton 1947.
10. Hatzfeld, H.A.: "Lit. through Art", N.Y. 1952.
11. Hollander, J.: "The music of poetry", JAAC, No. 3, pp. 232-44, Mar. 1952.
12. Lessing, G.E.: "Laokoon", London 1959.

13. Munro, T.: "The Arts and their interrelations", N.Y.1949.
14. Scott-James, R.A.: "Painting and Poetry", see "The Making of lit", pp. 174-192, London 1963.
15. Shueller, H.: "Correspondences between Music and the sister Arts...", JAAC, vol, IX, No, 4.
16. Souriau, E.: "La correspondance dees Arts", Flammainon, 1947.
17. Souriau, E.: "Time in Plastic Arts", JAAC, Vol. VII, No. 4, pp. 294-307, 1949; see also "Rflections on Arts", ed. By S.K. Langer, PP. 122-41, N.Y. 1958.
18. Warren, A. and Wellek, R.: "Lit. and the other Arts', see "Theory of Lit", Chap. XI, pp. 125-35, London 1963.
19. Wellek, A.: "The Relationship between Music and poetry", JAAC, Vol. 21, No. 2, pp. 149 – 56.
20. Wimsatt, W.K. and Brooks, C.: "Addison and lessing, Poetry as Pictures", See Lit. cri.", Part II, Chap. XIII, pp. 252-82, London 1962.

الفهرس

5 :	/
21		
27	:	
49	:	
71	:	
101	:	
119.....		
124.....		

**إصدارات سلسلة
كتاب الجيب السابقة**

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2006	.	.		1
2006	.	.		2
2006	.	.		3
2007	.	.		4
2007	5
2007	.	.		6
2007	.	.		7
2007 / - -	8
2007 / - -	9
2007 / - -	10
2007 / - -	11

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2007		.		12
2007	.	.		13
2007	.	.		14
2008		.		15
2008		.		16
2008		.		17
2008		.	1944	18
2008		.		19
2008		.	-	20
2008		.		21
2008		.	-	22
2008		.		23
2008		.		24
2008		.		25
2009		.	-	26
2009	.	.	-	27

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2009	.	.	-	28
2009	.	.	-	29
2009	.	.	-	30
2009	.	.	-	31
2009	.	.	-	32
2009	.	.	-1971	33
2009	.	.	- -	34
2010	.	.		35
2010	.	.	-()	36
2010	.	.	()	37
2010	.	.	- -	38
2010	.	.	-	39
2010	.	.		40
2010	.	.	-	41
2010	.	.	. -	42
2010	.	.	-	43

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2010	-	-	.	44
2011	.	.	.	45
2011	.	.) (46
2011	.	.	004 -	47
2011	.	.	.	48
2011	.	.	.	49
2011	.	.	: -	50
2011	.	.	.	51
2011	.	.	.	52
2011	.	.	.	53
2011	.	.	.	54
2012	.	.	-	55
2012	.	.	-	56
2012	.	-	.	57
2012	.	.) 1968 (-	58

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	٢
2012			1	59
2012			2	60
2012			-	61
2012			-	62
2012				63
2012	.	.	-	64
2012				65
2012				66
2012				67
2013	.		()	68
2013	.			69
2013		..		70
2013		..		71
2013				72
2013	.	.		73