

ضرورة الفن

(الجزء الأول)

عنوان الكتاب : ضرورة الفن (الجزء الأول)

المؤلف: ارنست فيشر

ترجمة: أسعد حليم

اختيار: مالك صقور

تقديم: نذير جعفر

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم/109، تموز

الناشر : اتحاد الكتاب العرب

الإخراج الفني : وفاء الساطي

الحقوق كافة

محفوظة

لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني: aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu.sy>

إرنست فيشر

ضرورة الفن

الجزء الأول

ترجمة: أسعد حليم

تقديم: نذير جعفر

اختيار: مالك صقور

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم (109)

ما الذي يجعل الفنَّ ضرورةً إنسانيةً؟

نذير جعفر

ما إن صدرت الطبعة الأولى من كتاب: «ضرورة الفن» لمؤلفه النمساوي المفكر والناقد والسياسي إرنست فيشر Ernst Fischer (1899 – 1972م) في العام (1959م)، حتى بادرت دور النشر العالمية إلى ترجمته، فصدرت طبعته الأولى بالإنكليزية والفرنسية مطلع الستينيات، وتبعتهما الطبعة العربية التي ترجمها ميشال سليمان والصادرة في العام (1965م) عن دار الحقيقة في بيروت، وتبعتها ترجمة أسعد حليم لثلاثة فصول من الكتاب صدرت في سلسلة «كتاب الهلال» بعنوان: (الاشتراكية والفن) في العام (1966م) ثم أكمل ترجمته للكتاب وأصدره من جديد عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في نسخته المعتمدة هنا الصادرة في العام (1971م) تحت عنوان: «ضرورة الفن»، والتي وقع عليها الاختيار من بين طبعات تجارية عدة صدرت بعناوين مختلفة في

غير بلد عربي. والجدير بالذكر أن «ضرورة الفن» ترجم إلى معظم لغات العالم الحيّة منذ صدوره حتى اليوم، مما يدل على الاحتفاء العالمي به وبمؤلفه الذي نشر مجموعة كتب لم تحظ – على أهميتها – بما حظي به «ضرورة الفن» من ترجمات وشهرة وانتشار، منها: «ذكريات وانعكاسات»، و«دم أزرق وأعلام حمراء»، و«الفن ضد الإيديولوجية / 1969» الذي يعدّ خطوة جريئة في فكر فيشر النقدي وتجاوزه المفهوم الجدانوفي للفن.

ربما كان لحياة فيشر الحافلة بالنضال السياسي، والاهتمام بالفلسفة وعلم الجمال، والتنقل ما بين النمسا وتشيكوسلوفاكيا وموسكو، دور في إغناء تجربته ومعرفته واتساع شهرته، ولكن يبقى كتابه «ضرورة الفن» بؤرة ومحور هذه الشهرة، وعلامة على ثراء هذه التجربة الحياتية والمعرفية، لما أثاره وما يزال يثيره من نقاش واسع عن ماهية الفن ونشأته، وتاريخه، ومظاهره، وميادينه، وأجناسه: (الرسم، الشعر، الموسيقى، المسرحية، الملحمة، الرواية)، وصلة هذا الأجناس بالواقع، وعلاقتها فيما بينها، ومفهوم الشكل فيها، والعلاقة بين الشكل والمضمون، ومدى تأثير ذلك كله بالتحويلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وإذا كان عنوان الكتاب: «ضرورة الفن» يشي بإيمان المؤلف بأهمية الفن وضرورته للإنسان حاضرا ومستقبلا كما كان في الماضي أيضا، فإن هذا الاستنتاج البدهي لا يساق من دون إثارة أسئلة عدة يجيب عنها المؤلف ويعزّز إجاباته بالأمثلة والبراهين: ما هو الفن؟ وهل هو ضرورة حقًا؟ ولماذا كان ضرورة؟ وإلى أي حدّ يتلون الفن بالتحوّلات الاجتماعية والصراع الطبقي؟ وهل للفن وظيفة؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب ما هي وظيفة الفن؟ وهل من فوارق بين الفن في المجتمع الرأسمالي والمجتمع الاشتراكي؟ وإذا كنّا نعرف ماضي الفن، ونعيش حاضره، فعلى أي صورة سيكون مستقبله؟

وفي سياق الإجابة عن تلك الأسئلة وسواها يحضر المؤلف عميقاً في تاريخ الفن عبر مروره بتاريخ الجنس البشري نفسه، منذ العصر الحجري حتى عصرنا الراهن، كاشفاً عن الفنان الأول الذي شدّب قطعة الحجر لتصبح أداة قاطعة، ثم لتأخذ مع مرور الزمن شكلا فنيا فتجمع بين المنفعة والجمال!

وإذ تتفصل الذات عبر العصور عن الموضوع (الإنسان عن الطبيعة) ويختل التوازن، فيبحث عما يعيد إليه هذا

التوازن في الرسم والشعر والأغنية والمسرحية ومحاكاة ما يسمعه ويراه ويحس به.

وبانتقال المجتمع الإنساني من المشاعية إلى الملكية، ومن الإقطاع إلى البورجوازية، ثم من البورجوازية إلى الاشتراكية، وما رافق ذلك من ثورات وحروب، ينتقل الفن أيضا من الكلاسيكية إلى الرومانسية، ومن الرومانسية إلى الواقعية النقدية، ومن الواقعية النقدية إلى الواقعية الاشتراكية أو (الفن الاشتراكي) كما يحلو للمؤلف أن يطلق عليها تجنباً منه للمفهوم الجداني السلبي الذي لحق بها، ثم من الفن الاشتراكي إلى الرمزية، ومدرسة الفن للفن، والانطباعية والتعبيرية، والطبيعية، والسوريالية، والدادائية، وصولاً إلى الاغتراب والعدمية، وتحول الفن إلى سلعة في المجتمع الرأسمالي الذي يسَلِّع كل ما يقع تحت يده بما في ذلك الإنسان نفسه!

يتوقف فيشر عند كل مرحلة، وكل اتجاه، وكل ظاهرة أو مدرسة فنية سواء أكانت في الفن التشكيلي أم في الشعر أم في الموسيقى أم في المسرح، فيذكر أبرز أعلامها، ويستشهد بموروثها، ويقارن فيما بينها، رابطاً باستمرار بين التحولات العميقة في المجتمع بما يمور فيه من صراعات خفية

أو معلنة وما يرافقها من تحول في الأجناس والمضامين والأشكال والأساليب الفنية.

وقد قسّم كتابه إلى خمسة فصول، جاء الأول تحت عنوان: وظيفة الفن، والثاني: البدايات الأولى للفن، والثالث: الرأسمالية والفن، والرابع: المضمون والشكل، والخامس: ضياع الحقيقة واكتشافها.

فعن وظيفة الفن يحيل فيشر القارئ إلى أصل الفن في البدء، الذي يراه في السحر، السحر بوصفه أداة للسيطرة على الواقع ومواجهة المجهول فيه والتمكن منه. ثم يشير إلى تراجع السحر مع الزمن لتصبح وظيفة الفن كشف العلاقات الاجتماعية وتسيير الناس ومعاونتهم على إدراك الواقع الاجتماعي وتحفيزهم على تغييره نحو الأفضل والأجمل، من دون أن يفقد كلياً المسحة السحرية الكامنة في أصله. لأن الفن على حد تعبيره بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فناً على الإطلاق.

ويرى فيشر أن العامل السحري الإيحائي يتناوب مع العامل العقلي التتويري في الفن، وفي الحالتين على الفن أن يمكن (الأنا) من الاتحاد بحياة الآخرين.

وفي وقفته عند البدايات الأولى للفن يرى في الطبيعة
المزدوجة للغة شرارة فن الشعر، فلغة الشعر قوامها الخيال،
أما لغة النثر فقوامها المفاهيم. والفنان لا يطمح إلى تصوير
الواقع فحسب بل إلى تشكيل هذا الواقع من جديد أيضا. ومن
هنا تبرز وظيفة الفن ودور الفنان في «رفع الإنسان من التمزق
والتشتت إلى الوحدة والتكامل». والفن كما يرى لا «يُمكن
الإنسان من فهم الواقع ولا يساعده على تحمله فحسب بل
ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر
جدارة بالإنسان».

أما عن الفن والرأسمالية فيستهل المؤلف هذا الفصل
بخلاصة مكثفة مفادها أن الملك ميداس كان يحوّل كل ما
يلمسه إلى ذهب أما الرأسمالية فتحوّل كل شيء إلى سلعة بما
في ذلك الفن والإنسان وما يحتاجه في حياته اليومية. ويستشهد
بالكاتب الألماني المسرحي بريخت الذي يؤكد ما ذهب إليه
بقوله في «أغنية التاجر»: ((من أين لي أن أعرف ما الأرز؟/
ومن أين لي أن أعرف شخصا يعرف ما هو؟/ أنا لا أدري ما
الأرز! كل ما أعرفه هو ثمنه))!

وردًا على نمط الإنتاج الرأسمالي وتحكم الرأسمالية
بكل شيء، والنظر إلى مجمل العلاقات الإنسانية والأجناس

الفنية من منظور السلعة والسوق جاءت الرومانسية بوصفها حركة احتجاج على دنيا «الأمال الضائعة» و«على التفاهة والتجهم اللذين تلتزمهما دنيا الأعمال والأرباح».

كما ولدت حركة «الفن للفن» في سياق الرد على الرأسمالية أيضا، وموقفها النفعي الصارخ، واهتماماتها العملية الكئيبة. فقد نشأت كما يشير بودلير من تصميم الفنان على أن لا ينتج سلعا في عالم أصبح كل ما فيه سلعة.

وعلى هذا المنوال يتابع فيشر نشأة ومسار ومآل المدارس والاتجاهات الفنية التي جاءت صرخة احتجاج على تسليع وتشييء الإنسان والفن معا بما يخدم الطبقة المهيمنة ويوسع نفوذها. فيتوقف عند «الطبيعية»، و«الانطباعية»، و«الرمزية»، و«العدمية»، وصولا إلى الواقعية، والواقعية الاشتراكية اللتين يرى فيهما الأمل والمستقبل، ويميز بين الأسلوب والموقف في كل منهما، كما يبدي احترازه مما لحق بهما من مفاهيم خاطئة وسلبية.

وينتقل فيشر من الفن في ظل الرأسمالية إلى عنوان: الشكل والمضمون، فيناقش مفهوم كل منهما، والعلاقة الجدلية بينهما، ويميز بين الشكل والأسلوب، وصلة ذلك كله بمفهوم الالتزام في الأدب والفن، ليصل في النهاية إلى أن

الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار، أما المضمون فقيرين الحركة والتغيير والتحول.

وفي الفصل الأخير يطرح فيشر إشكالية الحقيقة في الحياة وفي الفن، وضياع هذه الحقيقة في الزمن الرأسمالي، معرّجا في ذلك على العلاقة بين الفن والجماهير، ليختتم كتابه بالسؤال من جديد عن ضرورة الفن، والجواب عنه بأن الفن كان وسيبقى ما دامت الحياة باقية.

وبعد:

قد تبدو بعض المصطلحات والمفاهيم في هذا الكتاب أنها شاخت وتجاوزها الزمن، لكن روح الكتاب وما يثيره من أسئلة وما يجيب عنه أيضا ما يزال محتفظا بألقه وعمقه وجاذبيته الأسيرة، ومن هنا جاء اختياره لنشره في سلسلة «كتاب الجيب» في زمن تُطبق فيه قوى العولمة المتوحشة على أحلام شعبنا بالوحدة والتحرر والتقدم، لعله يكون عوناً في تعريتها وفهم جوهرها وآليات عملها من جهة، ويحفز الأجيال على التمسك بقيم الفن الجميل والنبيل التي تعزز ثقته بنفسه وبوطنه وبقدرته على الصمود والنهوض من جهة ثانية.

دمشق 20/7/2016م

في صيف عام 1966، صدرت في "كتاب الهلال"
- ويعنوان "الاشتراكية والفن" - ترجمة للفصول الثلاثة
الأولى من هذا الكتاب.

وكنت قد أشرت في المقدمة إلى أنني أعتزم تقديم بقية
الكتاب في فرصة أخرى. لكن مشاغل الحياة أبت إلا أن تجعل
بين ترجمة القسم الأول والقسم الثاني كل هذه السنين.
وها هي الترجمة العربية الكاملة للكتاب لأول مرة بين أيدي
القرءاء.

والترجمة أمانة، أرجو أن أكون قد أديتها. والكتاب ذو
خطر، أرجو أن يكون ذا نفع للمشتغلين بالفكر والفن.

1971/5/10

المترجم

الفصل الأول

وظيفة الفن

"الشعر ضرورة.. وآه لو أعرف لماذا". بهذه العبارة الرقيقة عبر جان كوكتو عن ضرورة الفن، وعبر في الوقت نفسه عن الحيرة إزاء دور الفن في العالم البرجوازي المعاصر. لكن هناك رأياً آخر، عبر عنه المصور موندريان*، يرى أن الفن يمكن أن يختفي، وأن الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن، إذ لم يكن الفن في جوهره إلا تعويضاً عن انعدام التوازن في الواقع الراهن. وقال: "إن الفن سيختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن".

* بيتر موندريان (1872 – 1944) رسام هولندي اشتهر برسومه التجريدية ذات الأشكال الهندسية، وتعتمد على الخطوط المتقاطعة وحدها.

وهو بهذا يرى في الفن بديلاً للحياة، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه. وهي فكرة تحوي اعترافاً جزئياً بطبيعة الفن وضرورته. ولكن وجود التوازن الدائم بين الإنسان وعالمه أمر مستبعد حتى في أرقى أشكال المجتمع، ومن هنا نستطيع أن نستنتج - حتى من هذا الرأي ذاته - أن الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما كان في الماضي.

غير أننا ينبغي أن نسأل: هل الفن مجرد بديل للحياة؟ ألا يعبر أيضاً عن علاقة أشد عمقاً بين الإنسان والعالم؟ بل هل يمكن أصلاً تلخيص وظيفة الفن في عبارة واحدة؟ ألا يشبع الفن مجموعة واسعة ومتنوعة من حاجات الإنسان؟ وحتى لو استطعنا أن نحدد الوظيفة الأصلية للفن - بدراستنا لنشأته - فهل نستطيع أن نقول إن تلك الوظيفة لم تتغير مع تغير المجتمع؟ ألم تنشأ للفن وظائف جديدة؟

إن هذا الكتاب هو محاولة للإجابة على هذه الأسئلة وأمثالها، وهو قائم على الاعتقاد بأن الفن كان ضرورة ولا يزال، وسيبقى ضرورة أبداً.

ولا بد لنا أن ندرك منذ البداية أننا عندما ندرس الفن نتناول في الواقع ظاهرة فريدة ومدهشة. فلننظر حولنا: ملايين

من الناس لا حصر لهم يقرأون الكتب، ويسمعون الموسيقى، ويشهدون المسرح ويرتادون السينما. لماذا؟ إذا قلنا أنهم يبحثون عن الراحة والمتعة وفراغ البال لا نكون قد أجبنا عن السؤال. إذ سنسأل مرة أخرى: لماذا نشعر بالراحة أو المتعة أو فراغ البال عندما نغرق أنفسنا في حياة غيرنا ومشاكلهم، عندما نبحث عن أنفسنا في لوحة رسام أو قطعة موسيقى أو إحدى شخصيات رواية مسرحية أو فيلم؟ لماذا يخيل إلينا أن هذا "اللاواقع" إنما هو واقع مركز؟ وما هذه المتعة الغريبة المبهمة؟ وإذا أجبنا بأننا نسعى إلى الفرار من وجود لا يرضينا إلى وجود أغنى، وإننا نريد أن نكتسب خبرة دون أن نتعرض لمخاطرها، فعندئذٍ ينشأ السؤال التالي: ولماذا لا يكفينا وجودنا؟ ما مصدر هذه الرغبة في تحقيق حياتنا التي لم تتحقق، من خلال الشخصيات الأخرى، والأشكال الأخرى، من خلال التطلع من الصالة المظلمة إلى المسرح المضاء والذي تدور فوقه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل، ومع ذلك تستغرق كياننا كله؟

من الجلي أن الإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردي... يريد أن يكون أكثر اكتمالاً، فهو لا يكتفي بأن يكون فرداً منعزلاً، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى "كلية" يربوها ويتطلبها، إلى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلاً دونها. إنه يسعى إلى عالم

أكثر عدلاً، وأقرب إلى العقل والمنطق، وهو يثور على اضطراره إلى إفناء عمره داخل حدود حياته وحدها، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها. إنه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد "أنا"، شيء خارجي وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة إليه. إنه يريد أن يحوي العالم المحيط به ويجعله ملك يده. وهو - عن طريق العلم والتكنولوجيا - يمد هذه "الأنا" المتطلعة المتشوفة لاحتواء العالم، إلى أبعد مجرات السماء وإلى أعماق أسرار الذرة. كما يربط - عن طريق الفن - هذه "الأنا" الضيقة بالكيان المشترك للناس، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية.

ولو كان من طبيعة الإنسان أن يكون فرداً مجرداً، لما كان لهذه الرغبة معنى ولا مضمون، لأن الإنسان الفرد يكون في هذه الحالة "كلاً" قائماً بذاته، كلاً مكتملاً، يحوي كل ما يستطيع أن يكونه. أما رغبة الإنسان في الزيادة والاكتمال فدلّيل على أنه أكثر من مجرد فرد، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه "الكلية" إلا إذا حصل على تجارب الآخرين، وهي التجارب التي كان يمكن أن تكون تجاربه هو أو التي يمكن أن تكون تجاربه في المستقبل. وذلك يشمل كل شيء، وكل نشاط يمكن أن يقوم به الإنسان.

والفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم.

لكن أليس هذا التعريف للفن بأنه وسيلة للاندماج في الواقع، وسيلة الفرد إلى الالتقاء بالعالم، والتعبير عن رغبته في التمرس بالتجارب التي لم يمر بها... أليس هذا تعريفاً رومانسياً؟ أليس من الاندفاع أن نبني على أساس من شعورنا الحاد بالتطابق بين أشخاصنا وبين أحد أبطال قصة أو فيلم - نتيجة عامة، ونزعم أنها هي الوظيفة الأصلية للفن؟ أفلا يحوي الفن أيضاً نقيض هذا الاستسلام "الديونيسي"؟⁽¹⁾

ألا يتضمن ذلك العنصر "الأبولوني"، عنصر الرضا والمتعة الذي لا ينشأ من ارتباط المتفرج بما يرى بل من انفصاله عما يرى، من إيجاد مسافة بينهما، إذ يتغلب المتفرج بذلك على التأثير المباشر للواقع، ويعيد تصويره على هواه، فيجد في الفن عن هذا الطريق تلك الحرية السعيدة التي لا يجدها في حياته اليومية بقيودها ومتاعبها؟

(1) ديونيسي وأبولوني، تعبيران شائعان في النقد الألماني، أدخلهما فرديريك نيتشة، يمثل فيهما أبولو العقل والفرد والحضارة. ويمثل ديونيس الغريزة والجماعة والطبيعة الخام.

ألا نجد ذلك الازدواج نفسه - بين الفناء في الواقع من ناحية ونشوة السيطرة عليه من ناحية أخرى في أسلوب عمل الفنان؟ فنحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو إلهام، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع، تمثل هذا الواقع كما فهمه الإنسان وأخضعه لسيطرته.

ولابد للفنان، حتى يكون فناناً، أن يملك التجربة، ويتحكم فيها، ويحولها إلى ذكرى، ثم يحول الذكرى إلى تعبير، أو يحول المادة إلى شكل. فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان. بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها. ينبغي أن يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة وإخضاعها لسلطان الفن. إن الأشواق التي تحرق الفنان السطحي تخدم الفنان الحق: فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح في ترويضه..

ومن صفات الفن أنه يحمل في أعماقه التوتر والتناقض... فهو لا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع، بل لا بد له أيضاً من عملية تركيب، لابد له من اكتساب شكل موضوعي. وما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه إنما هو نتيجة لتحكمه في مادته. لقد قال أرسطو - الذي كثيراً ما أسئ استخدام

كلماته - إن وظيفة الدراما هي تطهير الانفعالات، والتغلب على الخوف والشفقة، بحيث يتمكن المتفرج الذي يطابق بين شخصه وبين أورست أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتاً قيود الحياة وأعباءها. إن "أسر" الفن مختلف عن أسر الواقع، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر "المتعة"، هو مصدر الغبطة التي نشعر بها حتى ونحن نشهد عملاً مأساوياً. وقد كتب برتولد بريخت عن هذه الغبطة، عن هذه الخاصة في الفن التي تحرر نفس الإنسان:

"إن مسرحنا يجب أن ينمي لدى الناس متعة الفهم والإدراك، ويجب أن يدرّبهم على الاغتباط بتغيير الواقع. لا يكفي أن يسمع متفرجوننا كيف تحرر بروميثيوس، بل يجب أيضاً أن يتدربوا على تحريره والاعتباط بهذا التحرير. يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعرون بهما المكتشف والمخترع، وبكل النصر الذي يستشعره الفائز على الطغيان".

ويقول بريخت: إن النظرة الجمالية السائدة في مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر "المباشر" للعمل الفني هو إخفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين بحيث تنشأ

منهم، أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات، وإنما تكون وحدة "إنسانية شاملة". أما وظيفة "المسرحية اللأرسططالية" التي نادى بها بريخت فإنها على العكس من ذلك، هي إبراز الفوارق بين المتفرجين، الأمر الذي يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور، وهو الصراع الذي نشأ مع النظام الرأسمالي.

"عندما أخذ عصر الرأسمالية في الأفول، تدهور الشعور والفكر على السواء، وبدأ بينهما نزاع مريع وعقيم. أما الطبقة الجديدة الصاعدة ومن يقفون إلى جانبها فيريدون فكراً ومشاعر يقوم بينها نزاع منتج، حيث تدفعنا مشاعرنا إلى بذل أقصى جهد ممكن في التفكير، وحيث يظهر فكرنا ومشاعرنا".

وفي هذا العالم الذي نعيش فيه كالغرباء، لا بد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة أسرة، وفي ضوء جديد، وذلك بإيجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات. وعلى العمل الفني أن يملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى اتخاذ مواقف وقرارات. إن المسرح ينبغي أن يعالج القواعد التي يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد "مؤقتة بعيدة عن

الكمال" وذلك حتى يدفع المتفرج إلى عمل شيء أكثر "إنتاجاً" من مجرد المشاهدة، ويحفزه إلى أعمال فكره مع المسرحية، ثم في النهاية إلى إصدار حكمه: "ما هكذا ينبغي أن تسير الأمور. إن هذا يجب أن يوقف". وهكذا نجد أن المتفرج، الكادح، يذهب إلى المسرح "ليتفرج بل ويستمتع بمشاهدة جهده الشاق الذي لا يتوقف من أجل كسب القوت، وليواجه صدمة التغيير المتصل الذي تمر به حياته. فهو هنا يرى نفسه من أيسر سبيل. لأن أيسر السبل للوجود هو عن طريق الفن" ..

ولسنا نزعم أن المسرح الملحمي الذي دعا إليه بريخت هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن تتخذه المسرحية المناضلة، وإنما نحن نستشهد بهذه النظرية الهامة كدليل على أنه الفن ليس شيئاً ثابتاً جامداً، وعلى أن وظيفة الفن تتغير مع تغير العالم الذي نعيش فيه.

إن السبب الذي يتطلب وجود الفن لا يمكن أن يبقى ثابتاً رغم تطور المجتمع. فوظيفة الفن في مجتمع طبقي يحتدم في داخله الصراع تختلف في كثير من النواحي عن وظيفته في مجتمع بدائي لم يعرف الطبقات بعد. ومع ذلك، وعلى الرغم من التباين في الأوضاع الاجتماعية، فهناك في الفن شيء يعبر عن حقيقة ثابتة. وذلك ما جعلنا - نحن أبناء القرن العشرين -

نستجيب للرسوم المنقوشة على جدران الكهوف من عصور ما قبل التاريخ، أو للأغاني التي انقضت عليها عشرات وعشرات من السنين. لقد وصف كارل ماركس⁽¹⁾ الملحمة بأنها الشكل الفني الملائم للمجتمع المتخلف، وقال في هذا الصدد:

"ليست هناك صعوبة في إدراك أن الفن الإغريقي والملاحم إنما ترتبط بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعي. ولكن الصعب حقاً هو تحديد السبب الذي يجعل من ذلك الفن مصدراً للمتعة الجمالية حتى اليوم، بل ويجعله من بعض الوجوه معياراً ونموذجاً يصعب الوصول إليه".

ثم يقدم هذا التفسير:

"لماذا لا يكون للطفولة الاجتماعية للإنسانية، الطفولة التي حققت فيها أجمل تطوراتها، سحرها الخالد باعتبارها عصرًا مضى ولن يعود؟ هناك أطفال يسبقون عمرهم وأطفال يتأخرون عنه. وكثير من الشعوب القديمة تنتمي إلى الطائفة الأولى. أما الإغريق فكانوا أطفالاً أسوياء.

وسحر فنهم بالنسبة إلينا لا يتعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي نشأ منه هذا الفن، بل هو بالأحرى

(1) في كتابه "مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي".

نتيجة له ، هو بالأحرى راجع إلى أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي نشأ في ظلها - ولم يكن يمكن أن ينشأ إلا في ظلها - هذه الظروف لا يمكن أن تعود".

ونحن اليوم نشك كثيراً في أن الإغريق القدامى يمكن أن يعتبروا "أطفالاً أسوياء" إذا ما قورنوا بالشعوب الأخرى. بل إن ماركس وإنجلز نفسيهما لفتا الأنظار في موضع آخر إلى بعض الظواهر التي تحتمل الجدل في حياة الإغريق كازدراثهم للعمل ، واحتقارهم للمرأة ، وتركيز اهتمامهم الجنسي على البغايا والغلمان. وقد كشفنا خلال القرن الأخير كثيراً من الجوانب التي لا تتفق مع ما اشتهر عن الإغريق من الحرص على الجمال والعدالة والتوافق الاجتماعي. وإن آراءنا اليوم عن العالم القديم لتختلف كثيراً عن آراء ونكلمان وجوته وهيجل ، والكشوف الأركيولوجية والأنتولوجية والثقافية لم تعد تسمح لنا بقبول الرأي القائل بأن الفن الإغريقي القديم ينتمي إلى عصر "طفولتنا". فنحن نرى فيه على العكس نتاجاً متأخراً نسبياً وناضجاً ، بل ونلمح في الكمال الذي بلغه عصر بركليس بوادر تدهور وضمحلل: فكثير من الأعمال الفنية لهذا العصر ، وهي الأعمال التي وصفت بالكلاسيكية والتي أنشأها النحاتون الذين خلفوا فدياس العظيم - كتلك

المجموعة الكبيرة من الأبطال والرياضيين وقاذفي القرص
وسائقي العجلات الحربية - تبدو لنا الآن فارغة خالية من
المعنى إذا ما قورنت بأعمال قدماء المصريين أو الميسينيين.
لكن الاستطراد في هذا سيبعد بنا عن السؤال الذي أثاره
ماركس والرد الذي قدمه للإجابة عليه.

الشيء الجوهرى الذى أضافه ماركس، أنه رأى فى الفن
الذى أنتجه مجتمع من المجتمعات فى مرحلة مختلفة من مراحل
تطوره "لحظة من لحظات الإنسانية"، وأدرك أنه فى هذا
يكمن سر قدرته على التأثير فى فترات أبعد من اللحظة
التاريخية التى نشأ فيها، وبذلك كان له سحره الدائم...
ونستطيع أن نصوغ هذه النتيجة فى العبارة التالية:

إن كل فن هو وليد عصره، وهو يمثل الإنسانية بقدر ما
يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد، ومع
مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله. لكن الفن يمضى إلى
أبعد من هذا المدى. فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية
المحددة لحظة من لحظات الإنسانية، لحظة تفتح الأمل نحو
تطور متصل. ولا يجوز لنا أن نقلل من مدى الاستمرار عبر
الصراع الطبقي على امتداده، وذلك على الرغم من فترات
التحول العنيف والتقلب الاجتماعى العميق. فتاريخ الإنسانية -

شأنه شأن العالم ذاته - ليس مجرد طفرات وتناقضات، وإنما هو أيضاً اتصال واستمرار.

فنحن نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها، على حين أنها تحدث فينا أثرها - وذلك غالباً دون أن ندرك - ثم نحن نجدتها على حين غرة قد طفت إلى السطح كأنها أشباح الكهف التي غداها أودسيوس بدمه. وفي الفترات المختلفة - وتبعاً للأوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضمحلة - تعود إلى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتتة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن اكتشف ليسنج وهردر - في ثورتها على أوضاع الاقطاع والبلاط وعلى كل أساليب التصنع والافتعال - أن اكتشافا شكسبير وقدماه إلى الألمان، وكذلك ليس من قبيل المصادفة أن تعود أوروبا الغربية - وقد تخلت عن النزعات الإنسانية، وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب إليها قوى غيبية خارقة - أن تعود إلى عصر ما قبل التاريخ وما عرفه من خوارق، وأن تلجأ إلى تأليف الأساطير الزائفة، حتى تخفي وراءها مشكلاتها الواقعية.

إن الطبقات المختلفة، والنظم الاجتماعية المتباينة، إذ توجد إيديولوجياتها الخاصة، إنما تسهم أيضاً في تشكيل

أيديولوجية عامة للإنسانية. إن فكرة الحرية، وإن كانت تساير دائماً ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعي معين، فهي مع ذلك تتحول إلى فكرة شاملة. كذلك الفن، فإنه مهما يكن وليد عصره، فهو يضم قسماً ثابتة من قسماً الإنسانية. ويقدر ما صور هوميروس وأسخيلوس وسوفوكليس الظروف البسيطة لمجتمع قائم على العبودية، كانوا مقيدين بعصرهم وفات أوانهم. ولكن بقدر ما كشفوا في ذلك المجتمع عظمة الإنسان، وسجلوا في شكل فني صراعه وأشواقه، وألحوا إلى إمكانياته غير المحدودة، فإن كتاباتهم تبقى حية بل ومعاصرة: بروميثيوس يحمل الشعلة إلى الأرض، أوديسيوس في تجواله ثم في أوبته، مصير تنطالوس وبينه، كل هذا لا يزال يؤثر فينا حتى اليوم، وسيبقى يؤثر في الإنسانية على الدوام. وإذا كنا نجد موضوع "أنتيجونا" مثلاً (الحرص على دفن القريب بما يليق به من تكريم) موضوعاً عتيقاً، وإذا كنا نحتاج إلى الشروح التاريخية حتى نفهم القصة حق فهمها، فإن شخصية أنتيجونا مازالت تهز النفوس اليوم كما كانت تهزها أبداً. وما دام هناك أناس يعمرون وجه الأرض فإنهم سيتأثرون دائماً بكلماتها البسيطة: "ولدت لأحب لا لأبغض". وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التي

جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها. فما الإنسانية إلا نتاج لإضافة تفصيل صغير إلى تفصيل صغير آخر.

وتتزايد الآن الأدلة التي تثبت أن أصول الفن إنما ترجع إلى السحر. فالفن هو أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة. وكان الفن والعلم والدين جميعاً كامنة في السحر، ثم أخذ الدور السحري للفن يتراجع شيئاً فشيئاً أمام دوره في كشف العلاقات الاجتماعية، وفي تنوير الناس في مجتمعات كان يسيطر عليها الظلام، وفي معاونة الناس على إدراك الواقع الاجتماعي وتغييره. فلم يعد في الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية في شكل أسطورة. إن هذا المجتمع الذي يتطلب معرفة واضحة ووعياً شاملاً، يستلزم الخروج من الأشكال الجامدة التي عرفتھا العصور الماضية - والتي كان العامل السحري مازال فعالاً فيها - والوصول إلى أشكال أكثر تفتحاً، أشكال متحررة كالأشكال التي اتخذتها الرواية مثلاً. وسيادة أي العنصرين من عناصر الفن في فترة معينة، إنما يتوقف على المرحلة التي بلغها المجتمع: فحينما يسود العامل السحري الإيحائي، وأحياناً يسود العامل العقلي التوويري. حيناً يسود

الاعتماد على الإلهام والأحلام وأحياناً تسود الرغبة في إذكاء العقل والحواس. لكن سواء كان الفن مهدتاً أم موقظاً، ملقياً بالظلام أم غامراً بالضوء، فهو لا يمكن أن يكون وصفاً تقريرياً للواقع: إن وظيفته دائماً أن يحرك الإنسان في مجموعته، أن يمكن "الأنا" من الاتحاد بحياة الآخرين، ويضع في متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه. وحتى الفنان التربوي الكبير برتولد بريخت لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما، بل هو يلجأ إلى المشاعر والإيحاء. فهو لا يكتفي بمواجهة الجمهور بالعمل الفني، بل يتيح له "النفوذ إلى داخل هذا العمل". وهو يدرك ذلك، وقد قال: إن القضية ليست قضية الانفصال الكامل عما يجري على المسرح، وإنما هي قضية اختلاف في التركيز ومدى الأهمية التي توجه للجوانب المختلفة. "إذ يمكن أن يسود العامل الانفعالي الإيحائي أو العامل المنطقي العقلي كأداة لتوصيل ما نريده إلى الجمهور".

وإذا كانت وظيفة الفن الأساسية بالنسبة للطبقات التي تستهدف تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر، بل التنوير والحفز إلى العمل، إلا أن هناك في الفن بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماماً، لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فناً على الإطلاق.

إن الفن في أي صورة من صورهِ، جاداً كان أم هازلاً،
رامياً إلى الإقناع أم إلى الإيحاء، متعلقاً أم متخلياً عن العقل،
ملتزماً بالواقع أم ممعناً في الخيال، لابد أن يكون متصلاً
بالسحر اتصالاً ما.

إن الفن لازم للإنسان حتى يفهم العالم ويغيره. وهو لازم
أيضاً بسبب هذا السحر الكامن فيه.

الفصل الثاني

البدايات الأولى للفن

إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان. فالفن صورة من صور العمل، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري..

وقد كتب ماركس هذا التعريف للعمل:

"عملية العمل... هي نشاط هادف... يرمي إلى جعل المواد الطبيعية ملائمة للاحتياجات البشرية. وهذه العملية هي الشرط العام اللازم لتبادل المواد بين الإنسان والطبيعة، وهي الشرط الدائم الذي تفرضه الطبيعة على الحياة الإنسانية، ولذا فهي مستقلة عن أشكال الحياة الاجتماعية - أو بالأحرى فهي مشتركة بين مختلف الأشكال الاجتماعية⁽¹⁾.

(1) في كتاب "رأس المال".

إن الإنسان يتحكم في الأشياء ويجعلها ملك يده عن طريق تحويله إياها. والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية. لكن الإنسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضاً. يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة، يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها في صورة جديدة بوسائل سحرية. فالسحر في الخيال يقابل العمل في الواقع. والإنسان - من أول عهده - ساحر.

الأدوات:

إن الأدوات هي التي جعلت من الإنسان إنساناً. فقد كان الإنسان يصنع نفسه - ويشكلها إذ يصنع أدواته ويشكلها، ومن هنا فإن السؤال عن أيهما جاء أولاً - الإنسان أم الأداة - سؤال أكاديمي بحت - فلم توجد أداة إلا مع وجود الإنسان، كما أن الإنسان لم ينشأ إلا بظهور الأداة. لقد جاء إلى الوجود معاً، وارتبط أحدهما بالآخر ارتباطاً لا ينفصم. فهناك كائن حي ذو تطور عال نسبياً، تحول إلى إنسان عندما تعلم كيف يستخدم الأشياء الموجودة في الطبيعة، وهذه الأشياء عندما تستخدم بهذا الشكل تصبح أدوات. ولنقرأ أيضاً هذا التعريف الذي كتبه ماركس:

"أداة العمل هي شيء أو مجموعة من الأشياء يدخلها العامل بينه وبين موضوع عمله، وهي شيء يستخدم كوسيلة لنقل نشاط الإنسان، يستخدم فيها الخواص الميكانيكية أو الفيزيائية أو الكيماوية لبعض الأشياء من أجل التحكم في أشياء أخرى وإخضاعها لرغباته. وإذا استثنينا التقاط وسائل العيش الجاهزة كالفاكهة - وهي مهمة تعتبر أعضاء الجسم الإنساني أدوات كافية للنهوض بها - فسنجد أن ما يتحكم فيه العامل تحكماً مباشراً ليس موضوع عمله، وإنما هو أداة هذا العمل... وبذلك تصبح الطبيعة أداة من أدوات نشاطه، يكمل بها أعضاء جسمه فتضيف إلى قامته ذراعاً أو أكثر.. إن استخدام أدوات العمل وصنعها - وإن كنا نجده بصورة بدائية بين بعض أنواع الحيوان - أمر متميز تماماً للعمل الإنساني. لذا عرف بنيامين فرانكلين الإنسان بأنه: حيوان يستخدم الأدوات"⁽¹⁾.

إن الكائن السابق على الإنسان والذي أصبح فيما بعد إنساناً، إنما مكنه من ذلك أن له عضواً خاصاً - هو اليد - يستطيع به أن يتناول الأشياء ويمسكها. واليد هي العضو

(1) في المرجع السابق.

الأساسي للحضارة، وعن طريقها بدأ السير في طريق الإنسانية. ليس معنى ذلك أن اليد وحدها صنعت الإنسان، فليس في الطبيعة - وخاصة الطبيعة العضوية - مثل هذا الارتباط البسيط ذي الجانب الواحد بين العلة والمعلول. وإنما تكون هناك دائماً مجموعة متباينة من التأثيرات المتبادلة التي تؤدي إلى علاقات جديدة مركبة تسمى تطوراً نوعياً جديداً.

لقد تضافرت لإيجاد الظروف اللازمة لجعل الإنسان إنساناً عوامل متعددة: منها انتقال بعض التكوينات البيولوجية إلى مرحلة النباتات، ومنها نمو حاسة الاستجابة للضوء على حساب حاستي اللمس والشم، وكذلك انكماش عظام الفك والأنف مما سهل تغيير وضع العينين. ثم عندما أصبح هذا الكائن مزوداً بحاسة للرؤية أكثر حدة وأكثر دقة زاد ميله إلى التطلع في جميع الاتجاهات، وساعد ذلك على استقامة قامته. ثم ترتب على استقامة قامته تحرر أطرافه الأمامية وكبير حجم المخ وحصوله على أنواع جديدة من الغذاء. هذه العوامل وغيرها تعاونت جميعها في تطور الإنسان. لكن كانت اليد هي العضو الحاسم المباشر. وقد أدرك توما الأكويني الأهمية الفريدة لليد فسمّاها "عضو الأعضاء"، وعبر عن هذه الفكرة في تعريفه القائل: "إنما الإنسان عقل ويد!". وقد

صدق، فاليد هي التي أطلقت عقل الإنسان وأنتجت الوعي
الإنساني...

يقول جوردون شيلد في كتابه "قصة الأدوات":

"إن الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم
الأمامية تحولت إلى أيدي، ولأنهم يستطيعون أن يحددوا
المسافات بدقة تامة؛ إذ ينظرون إلى الأشياء بعينين، ولأن لهم
جهازاً عصبياً مرهفاً وعقلاً مركباً يمكنهم من التحكم في
حركة اليد والذراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها وفقاً لما
تمليه الرؤية الدقيقة بالعينين. لكن ليست هناك غريزة موروثية
تمكن الناس من صنع الأدوات واستخدامها، فذلك أمر ينبغي
أن يتعلموه بخبرتهم - عن طريق التجربة والخطأ".

لقد نشأت بين أحد الأنواع من ناحية، وبين العالم بأسره
من ناحية أخرى مجموعة جديدة من العلاقات تختلف عما
كان سائداً، وذلك عن طريق استخدام الأدوات. ففي عملية
العمل، انعكست العلاقة الطبيعية بين العلة والمعلول، إذ أن
النتيجة المتوقعة أصبحت "غاية"، وغدت هي التي تحكم عملية
العمل. وهذه العلاقة بين العمل ونتيجته - شأنها شأن قضية
"العلة الغائية" التي حيرت كثيراً من الفلاسفة - إنما نشأت
كصفة خاصة مميزة للإنسان. لكن ما هو جوهر هذه

القضية؟ فلنرجع مرة أخرى إلى تعريفات ماركس الواضحة.
يقول:

"ينبغي أن ندرس العمل في صورته التي امتاز بها النوع
الإنساني. فالعناكب تقوم بعمليات تشبه تلك التي يقوم بها
النساجون.

والنحل يبني خلاياه ببراعة تزري بكثير من المهندسين
البشر. لكن ما يميز منذ البداية أقل المهندسين خبرة عن
أكثر النحل براعة، إن المهندس يبني الخلية في رأسه قبل أن
يبنيها من الشمع.. إن عملية العمل تنتهي بخلق شيء كان عند
بدايتها موجوداً في خيال العامل، كان موجوداً في صورة
مثالية. فالعامل لا يحدث تغييراً في شكل الأشياء الطبيعية
فحسب، بل هو أيضاً ينفذ في العالم الموجود خارجه أشياء
كانت موجودة في ذهنه. وهذه الأشياء هي التي تحكم
تصرفاته، وهو يخضع إرادته لها".

هذه الكلمات تصف طبيعة العمل عندما يصل إلى
مرحلته المتطورة، مرحلته الإنسانية. لكن كان لابد من السير
في طريق طويل قبل الوصول إلى هذا الشكل الأخير للعمل،
وبالتالي قبل أن يتحول الكائن الذي سبق الإنسان إلى إنسان
بصورة نهائية. فالعمل الذي تحكمه غاية - وما ترتب عليه من

ميلاد العقل، وميلاد الوعي الذي هو فجر نشأة الإنسان - إنما كان نتيجة لعملية طويلة شاقة. فالوجود الواعي إنما هو النشاط الواعي. وقد نشأ الإنسان في أول أمره كحيوان ثديي، لكنه بدأ في عمل شيء يختلف عن جميع الثدييات الأخرى. إن الحيوان - أيضاً - يتصرف تبعاً "لخبرته"، أي نتيجة لأفعاله المنعكسة الشرطية، وذلك ما نسميه "غريزة" الحيوان. أما الكائن الذي تطور إلى الإنسان فقد اكتسب نوعاً جديداً من الخبرة أدى إلى نقطة تحول فريدة - وإن كانت قد بدت في أول الأمر قليلة الأهمية.. هذه الخبرة يمكن تلخيصها في كلمة: إن الطبيعة يمكن أن تستخدم كوسيلة لتحقيق أهداف الإنسان.

إن كل تكوين بيولوجي هو في حالة تفاعل عضوي مع العالم المحيط به. هناك دائماً ما يعطيه لهذا العالم وما يأخذه منه. لكن هذا الأخذ والغطاء يتمان بصورة مباشرة دون وسيط. والعمل الإنساني وحده هو التفاعل العضوي الموجه. إن الوسيلة هنا سبقت الغاية، إذ إن الغاية لم تتضح إلا باستخدام الوسيلة.

والأعضاء البيولوجية ليست من الأشياء التي يمكن استبدالها بغيرها. ورغم أن هذه الأعضاء تتشكل - على المدى الطويل - مستجيبة لظروف العالم الخارجي، إلا أن الحيوان

مضطر أن يعيش بالأعضاء التي يوجد بها ، وأن يسعى للاستفادة منها على خير وجه ممكن. أما أدوات العمل ، وهي الموجودة خارج كيان الإنسان ، فشيء يمكن استبداله بغيره ، إذ يمكن للإنسان أن يتخلى عن الأداة البدائية ويستبدل بها أداة أكثر كفاية. ومسألة الكفاية لا تطرح بالنسبة للأعضاء الطبيعية. فهذه الأعضاء موجودة كما هي ، وعلى الحيوان أن يحيا بالأسلوب الذي تسمح به هذه الأعضاء ، وعليه أن يتلاءم مع العالم في الحدود التي تتيحها له.

أما الكائن الذي يستخدم شيئاً غير عضوي كأداة له ، فلا يجد ضرورة لتكييف مطالبه بحيث تساير تلك الأداة ، بل هو على العكس يكيف الأداة بحيث تساير مطالبه. ومسألة الكفاية لا يمكن أن تطرح إلا بعد نشوء هذه الإمكانية.

وقد أدى اكتشاف الإنسان أن هناك أدوات أكثر فائدة من غيرها ، وأنه يمكن استبدال أداة بأداة أخرى ، أدى بصورة حتمية إلى اكتشاف تال: إن الأداة الموجودة يمكن تحسينها ، وأنه ليس من المحتم أن تؤخذ الأداة من الطبيعة كما هي ، وإنما يمكن صنعها. وهذا الكشف يتطلب ملاحظة خاصة للطبيعة. والحيوانات نفسها تلاحظ الطبيعة ، والعلل والمعلولات الطبيعية في نظر الحيوان حقيقة جامدة ، لا يمكن تغييرها

بأي جهد إرادي، شأنها في ذلك شأن أجسام هذه الحيوانات ذاتها. وليس هناك ما يمكن من ملاحظة الطبيعة في ضوء جديد، والتنبؤ بالأحداث وتوقعها، بل وأحداثها عن عمد، غير استخدام الأدوات، أي الوسائل غير العضوية، أي تلك الوسائل القابلة للاستبدال والتغيير.

هناك ثمرة يراد قطفها من فوق شجرة. يمد الحيوان السابق على الإنسان يده إليها، لكن ذراعه تقصر عن بلوغها. يبذل كل محاولة لكنه لا يستطيع الوصول إليها، وبعد سلسلة من التجارب الفاشلة يضطر إلى التخلي عن المحاولة ويوجه اهتمامه إلى شيء آخر. لكنه إذا استطاع أن يمسك بعصا، فإن ذراعه يزداد طولاً. وإذا لم يكن طول العصا كافياً ففي وسعه أن يبحث عن عصا ثانية وثالثة حتى يعثر في النهاية على العصا الملائمة... ما العنصر الجديد هنا؟ إنه كشف الاحتمالات المختلفة والقدرة على الاختيار بينها، وبالتالي القدرة على الموازنة بين شيء وآخر وتحديد فائدة كل منهما. وباستخدام الأدوات لا يعود هناك شيء مستحيل من ناحية المبدأ. وما على المرء إلا أن يعثر على الأداة المناسبة حتى يحقق أو ينفذ ما لم يكن إليه من سبيل. بهذا يكتسب قوة جديدة إزاء الطبيعة، وهي قوة تمتد إلى آفاق غير محدودة. وفي هذا الكشف يكمن أحد جذور السحر، وبالتالي الفن.

ولقد نشأ في مخ الثدييات العليا تأثير فطري متبادل بين المركز الذي يصدر إشارات الجوع - الدالة على احتياج الجسم إلى الغذاء اللازم - والمركز الذي يستثيره منظر أو رائحة الأشياء التي يمكن أن تؤكل، كالفاكهة مثلاً. ويؤدي تنبيه أحد المركزين إلى تنبيه المركز الآخر بصورة آلية. والارتباط بينهما ارتباط مرهف، فعندما يجوع الحيوان يبحث عن الطعام. ولكن من خلال استخدام العصا كوسيط - وكأداة لإسقاط الثمرة - تنشأ صلة جديدة في مراكز العقل. ويؤدي التكرار المستمر إلى تقوية هذه العملية الجديدة التي تدور في المخ. وتسير العملية في أول الأمر في اتجاه واحد: فالصلة التي كانت تجمع بين مركز الجوع ومركز الاستجابة للفاكهة مثلاً تمتد فتشمل العصا أيضاً، إذا جاز استخدام هذا التعبير الجزئي. فالحيوان يرى الثمرة التي يشتهيها فلا يلبث أن يبحث عن العصا المرتبطة بها. وحتى في هذه المرحلة يصعب أن نسمي هذه العملية تفكيراً: إذ لا يزال ينقصها عنصر الغاية المميز لعملية العمل وهي خالقة الفكر. حتى هذه المرحلة لا تكون للعصا غاية هي إسقاط الثمرة: وإنما تكون هي أداة لذلك فحسب. بيد أن هذه العملية ذات الجانب الواحد، وهذا التشابك في عمل مراكز المخ، يمكن أيضاً أن تنعكس إذا ما ازدادت العملية إرهافاً عن طريق التكرار المستمر. وفي هذه

الحالة يمكن أن تجري العملية بهذه الصورة: هذه هي العصا ،
فأين الثمرة التي يمكن أن تسقطها؟

وبذلك تصبح العصا - أي الأداة - نقطة البدء. بذلك تغدو
الوسيلة غاية. فالعصا لم تعد مجرد عصا ، بل أضيف إليها
جديد بطريقة سحرية: أصبحت لها وظيفة ، هي الآن مضمونها
الأساسي. ومن هنا يزداد الاهتمام بالأداة زيادة مطردة ، فهي
تفحص للتعرف على مدى قدرتها على تحقيق غايتها ، وتطرح
مسألة ما إذا كان من الممكن جعلها أكثر فائدة ، وأكثر
فاعلية ، وأكثر كفاية ، وإذا كان من الممكن إدخال
تغييرات عليها حتى تؤدي الغرض منها بشكل أفضل.
فالتجريب العضوي - أو "التفكير بالأيدي" وهو الذي يسبق
التفكير بمعنى الكلمة - يبدأ في التحول بالتدرج إلى تفكير
مقصود. وهذا التبديل في العملية التي تدور في المخ هو بداية ما
نسميه العمل: أي الوجود الواعي، والفعل الواعي، وتوقع
النتائج عن طريق النشاط العقلي. إن التفكير لا يعدو أن
يكون صورة مختصرة للتجريب، يتم عن طريق العقل بدلاً من
الأيدي، لا تعود فيه التجارب العديدة السابقة "ذكرى" وإنما
تصبح "خبرة".

وربما ساعدنا في توضيح هذه الفكرة مثال آخر. يقول جوردون شيلد في كتابه "قصة الأدوات":

"إن أقدم الأدوات التي عثرنا عليها مصنوعة من الحجر: كتلك الأدوات المصنوعة من الكوارتز التي كان يستخدمها إنسان بكين والتي حرص على جمعها ونقلها إلى كهفه. وليس بينها غير نسبة لا تذكر قد شكلت أو عدلت بحيث تخدم أغراضه البدائية بشكل أفضل. وحتى هذه النسبة ليس لها نمط موحد، ويمكن استخدام كل منها في أغراض متعددة. حتى ليشعر المرء تماماً بأنه كلما نشأت الحاجة إلى أداة أخذت قطعة حجر في متناول اليد وعدلت تعديلاً طفيفاً لتلائم مطالب اللحظة. ومن هنا يمكن تسميتها بأنها أدوات عرضية.

"ثم تظهر الأدوات ذات النمط الموحد. فمن بين العدد الهائل من الأدوات العرضية المختلطة ذات الأشكال المتباينة والمتبقية من العصور الباليوليثية الدنيا، يبرز شكلان أو ثلاثة أشكال تتكرر المرة بعد المرة مع تنويعات طفيفة جداً في أنحاء عديدة متفرقة في أوروبا الغربية وأفريقيا وجنوب آسيا. ومن الواضح أن صانعيها كانوا يحاولون محاكاة نمط ثابت معترف به."

وذلك يدلنا على شيء بالغ الأهمية. فمنذ البداية اكتشف الإنسان أو الكائن السابق على الإنسان - أثناء التقاطه الأشياء - أن قطعة الحجر ذات الحافة القاطعة مثلاً يمكن أن تحل محل الأسنان والأظافر في تمزيق الفريسة أو تقطيعها أو سحقها. وهو يستخدم الحجر الذي يتصادف وجوده كأداة عرضية، ثم يلقي به مرة أخرى بعد أن يؤدي مهمته المؤقتة، والقردة الشبيهة بالإنسان تستخدم مثل هذه الأدوات العرضية أحياناً. وعن طريق الاستخدام المتكرر تنشأ في الذهن رابطة وثيقة بين الحجر واستخداماته، ويبدأ المخلوق الذي يوشك أن يصبح إنساناً في جمع مثل هذه الأحجار والاحتفاظ بها، رغم أنه لم تنشأ بعد مهمة محددة أو غاية بعينها لكل حجر منها. فهذه الأحجار هي أدوات لمختلف الأغراض التي يمكن تجربتها من حالة إلى أخرى واختبار استخداماتها المحددة. ولا يلبث أن ينشأ عن هذه التجارب المتكررة والمتنوعة، عن هذا "التفكير بالأيدي"، شيئان: الأول اكتشاف أن بعض الأحجار ذات الشكل الخاص أكثر فائدة من غيرها، وأن الاختيار من بين عطايا الطبيعة العرضية أمر ممكن، فيزداد بالتدريج الاهتمام بالغرض الذي يختار الحجر من أجله. والثاني، اكتشاف أنه ليس من الضروري انتظار تلك العطايا، لأن الطبيعة يمكن أن يتناولها التهذيب والتصحيح: إن الماء والمطر

والمناخ وغيرها من العوامل يمكن أن تشكل حجراً فتجعل من السهل تناوله باليد. وما أن يبدأ الكائن الموشك أن يكون إنساناً في تناول الأشياء الطبيعية بيده واستخدامها كأدوات، حتى تكشف يدها النشيطتان أنه يستطيع أن يشكل الحجر ويغيره بنفسه، ويعرف عن طريق هذا الاكتشاف أن قطعة الصوان تحوي في ذاتها إمكانية التحول إلى حجر قاطع وبالتالي إلى أداة نافعة.

وليس هناك شيء غامض أو مبهم في هذه الإمكانية - فهي ليست "قدرة" خاصة لهذا الحجر ولا هي ناشئة عن وعي خلاق. بل على العكس. فالوعي الخلاق نشأ كنتيجة متأخرة للاكتشاف عن طريق اليد بأن الأحجار يمكن كسرها وتقسيمها وشحذها وتشكيلها في هذه الصورة أو تلك. وكان مثلاً شكل الفأس اليدوية التي توجد في الطبيعة من حين إلى آخر، من الأشكال التي يمكن استخدامها في مجالات مختلفة من مجالات النشاط، فبدأ الإنسان بالتدرج ينقلها عن الطبيعة. وهو في صنعه للأدوات بهذا الشكل لم يكن مستجيباً "لفكرة خلاقة" وإنما كان مقلداً فقط، وكانت النماذج التي ينقل عنها هي الأحجار التي عثر عليها من قبل واختبر فائدتها بالتجربة. لقد أنتج الأدوات الجديدة على أساس

من خبرته بالطبيعة، لا على أساس فكرة في ذهنه. فهو لم يكن ينفذ مشروعاً، بل كان يرى أمامه فأساً يدوية واقعية، ويسعى إلى صنع غيرها على غرارها. إنه لم يكن ينفذ فكرة وإنما كان يقلد شيئاً. وهو لم يبتعد عن النموذج الطبيعي إلا ببطء وبالتدريج. فهو إذ يستخدم الأداة ولا يفتأ يجربها، يبدأ بالتدريج في جعلها أكثر فائدة وكفاية. فالكفاية أقدم من الغاية، واليد كانت أداة للاكتشاف قبل العقل. (يكفي أن يراقب المرء طفلاً يسعى إلى فك عقدة: إنه لا "يفكر" بل يجرب. وهو لا يتبين كيفية ربط العقدة وأفضل الطرق لحلها إلا بالتدريج ومن خلال التجربة بيديه)..

أما توقع نتيجة محددة - ووضع غاية لعملية العمل - فلا ينشأ إلا بعد خبرة يدوية مركزة. فهو نتيجة لتقليب النظر المستمر في الإنتاج الطبيعي وفي التجارب المتعددة التي تتفاوت نجاحاً وفضلاً. إن فكرة الغاية لا تنشأ من التطلع إلى الأمام بل من النظر إلى الوراء. لقد نشأ العقل الواعي والوجود الواعي مع العمل، ومن خلال العمل، ولم تنشأ الغاية الواضحة التي تجعل لكل أداة شكلاً محدداً وطابعاً مميزاً إلا في مرحلة متأخرة. لقد احتاج الإنسان إلى وقت طويل حتى يسمو فوق الطبيعة ويواجهها بقدرته الخلاقة.

وعندما فعل ذلك طراً على كيانه تغيير واضح. فلم يعد ذهنه يعكس الأشياء بصورة آلية فحسب، بل أصبح قادراً - نتيجة لتجربة العمل - على إدراك بعض قوانين الطبيعة، وعلى تفهم علاقة السببية. (أصبح قادراً مثلاً على معرفة أن الطاقة العضلية يمكن أن تنتقل إلى الأداة، ومنها إلى الشيء الذي يقع عليه العمل، أو الاحتكاك يولد الحرارة) لقد حل الإنسان محل الطبيعة، فلم يعد ينتظر ما تمنحه إياه: بل أصبح يفرض عليها بصورة متزايدة أن تقدم إليه ما يريد. لقد جعل من الطبيعة، بالتدريج، خادماً له. ونتيجة لازدياد فائدة الأدوات التي يستخدمها، ولازدياد التخصص فيها، ولازدياد الملاءمة بينها وبين يد الإنسان وقوانين الطبيعة، أي نتيجة لازدياد طابعها الإنساني، أمكن خلق أشياء لم تكن موجودة في الطبيعة. وفقدت الأداة، بصورة مطردة، كل وجه للشبه بينها وبين الأشياء الطبيعية. ومع ازدياد كفاية الأدوات أصبحت الغاية منها - أي التوقع العقلي لما يمكنها أن تفعله - تكتسب أهمية أكبر فأكبر. ولم يكن ذلك التحول في طبيعة العمل ممكناً إلا عندما وصل إلى درجة عالية من التطور.

اللغة:

تطلب التطور نحو العمل، وسائل جديدة للتعبير والاتصال تتجاوز بكثير تلك الإشارات البدائية القليلة التي يعرفها الحيوان. وهو لم يتطلب هذه الوسائل الجديدة فحسب بل وساعد على نموها أيضاً. فليس لدى الحيوان ما يبلغه للآخر غير القليل. فلغته غريزية: لا تتجاوز مجموعة فطرية من الإشارات للتعبير عن الخطر أو رغبة الجماع أو ما شابهها. وفي العمل وحده، ومن خلاله، تجد الكائنات الحية الكثير مما يقوله أحدها للآخر. لقد ظهرت اللغة إلى الوجود مع ظهور الأدوات.

وكثير من النظريات المتعلقة بنشأة اللغة تغفل دور العمل والأدوات أو تقلل منه. حتى هيردر⁽¹⁾ الذي كشف بدراساته الثورية وحججه الدامغة بعض العوامل ذات الأهمية البالغة في دحض نظرية "الأصل اللاهوتي" للغة، لم يدرك أهمية دور العمل في نشأتها. وقد سبق نتائج الأبحاث التي أجريت فيما بعد عندما وصف إنسان ما قبل التاريخ بقوله:

(1) يوهان جوتفرد هيردر (1744 - 1803) ناقد وباحث ألماني. عاصر جوته وأثر كل منها في الآخر تأثيراً عميقاً.

"جاء الإنسان إلى العالم، فألقى على الفور بحراً زاخراً يتلاطم حوله! وكم احتاج من جهد حتى يتعلم كيف يميز بين الأشياء! وليعرف حواسه المختلفة! وليعتمد على هذه الحواس وحدها!".

لقد أدرك هيردر ما أثبتته العلم فيما بعد: أن إنسان ما قبل التاريخ كان ينظر إلى العالم كشيء متداخل غير محدد المعالم، وأنه احتاج أن يتعلم كيف يعزل ويميز ويختار الأشياء الأساسية في حياته من بين ظواهر العالم العديدة المعقدة، وذلك حتى يوجد التوازن اللازم بين العالم وبينه هو ساكن هذا العالم. وكان هيردر على صواب حين قال:

"كانت للإنسان لغة حتى وهو في مرحلته الحيوانية. فكافة مشاعر جسده الجامحة العنيفة، وكذلك كل أشواق روحه العارمة، كان يعبر عنها تعبيراً مباشراً عن طريق الصيحات والنداءات، وعن طريق الأصوات الوحشية المبهمة".

ولا شك في أن هذه الوسائل التي يتخذها الحيوان للتعبير تمثل عنصراً من عناصر اللغة. "وما زالت هناك آثار لتلك الأصوات الطبيعية تتردد في جميع اللغات الأصلية". ومع ذلك أدرك هيردر أن هذه الأصوات الطبيعية ليست هي "الجدور الحقيقية" للغة، "وإنما هي العصارة التي غذت تلك الجدور".

ليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هي وسيلة للاتصال. فقد ألف الإنسان الأشياء بالتدرّج "وأطلق عليها أسماء مأخوذة من الطبيعة، يحاكي فيها أصواتها قدر ما يستطيع... وكان ذلك نوعاً من التمثيل الصامت يشترك فيه الجسم والإيماء". إن اللغة الأصلية هي مزيج من الكلمات والتنغيم الموسيقي والإيماءات الرامية إلى المحاكاة. يقول هيردر:

"جمعت المفردات الأولى من الأصوات الموجودة في الطبيعة. وكانت فكرة الشيء مازالت معلقة بين الفعل وفاعله. وكان لابد للهجة أن تدل على الشيء، كما أن الشيء يدل على اللهجة".

لم يكن الإنسان الأول قد ميز بعد بوضوح بين نشاطه وبين الشيء الذي يتجه إليه هذا النشاط، فهما معاً يكونان وحدة غير محددة. ورغم أن الكلمة أصبحت رمزاً لم تعد مجرد تعبير بسيط أو (محاكاة)، فقد بقيت متضمنة لمجموعة كبيرة من المفاهيم، ولم يتم الوصول إلى التجريد الخالص إلا بالتدرّج.

"كانت الأشياء الحسية توصف أوصافاً حسية - وما أكثر الجوانب والزوايا التي يمكن أن توصف منها! مما أدى إلى أن تزخر اللغة بالكلمات الجامحة والشاذة والمنحرفة،

وتحفل بما يخرج عن القواعد والقياس. وكانت الصور تنقل على هيئة صور كلما أمكن ذلك، مما أدى إلى إيجاد ثروة من الاستعارة والمجاز والأسماء الحسية".

وذكر هيردر أن لدى العرب خمسين كلمة للدلالة على الأسد، ومائتين للشعبان، وثمانين للعسل، وأكثر من ألف للسيف: بعبارة أخرى، فالأسماء الحسية لم تكن قد استكملت بعد تركيزها في تجريدات. ثم وجه سؤالاً ساخراً إلى أولئك الذين يعتقدون "بالأصل اللاهوتي" للغة:

لماذا يوجد الله (سبحانه وتعالى) مفردات لا ضرورة لها؟

ويقول هيردر أيضاً:

"اللغة البدائية غنية لأنها فقيرة.. لم يكن لدى مبتكريها خطة، لذا لم يكن يسعهم الاقتصاد". ثم يتساءل مرة أخرى: "هل يريدوننا أن نتصور أن الله (سبحانه وتعالى) هو مبدع أشد اللغات تخلفاً؟"

ويقول أخيراً: "كانت تلك هي اللغة الحية. فذلك الرصيد الضخم من الإشارات والإيماءات قد حدد إيقاع الكلمات المنطوقة ورسم لها طريقاً لا تتجاوزه كثيراً. وحل العدد الكبير من الكلمات المستخدمة محل قواعد اللغة".

إن الإنسان كلما زادت خبرته، وزادت معرفته بالأشياء المختلفة من زوايا مختلفة، زادت لغته غنى وثروة.

"كلما تكررت تجاربه، وتأكدت خصائصه الجديدة في ذهنه، زادت لغته رسوخاً وطلاقة. وكلما أوغل في التمييز والتصنيف، زادت لغته ترتيباً ونظاماً".

ثم جاء الكسندرفون همبولت⁽¹⁾ فطور وهذب الكشوف الثورية التي وصل إليها هيردر، وإن كان قد أضفى على أفكار هيردر المادية والجدلية مسحة مثالية ميتافيزيقية من بعض النواحي، إذ قال همبولت إن اللغة "صورة ورمز في الوقت نفسه، فهي ليست مجرد الانطباع الذي ينشأ عن الأشياء، كما أنها ليست نتيجة لإرادة المتحدث التحكيمية".

كما قال: "إن الفكر لا تحدده اللغة عموماً فحسب، وإنما تحدده أيضاً - إلى درجة كبيرة - كل لغة على حدة". وذلك يذكرنا بكلمة جوته الشهيرة: "إن اللغة تصنع الناس أكثر مما يصنع الناس اللغة". ووصل همبولت في تأكيده

(1) الكسندر فون همبولت (1769 - 1859) عالم ومستكشف ألماني. أقام في باريس فترة طويلة ونشر فيها كتاباً عن رحلاته في 30 مجلداً.

لأهمية النطق (الذي لا يمكن بدونه أن توجد لغة، وإن وجد تعبير) وصل إلى نتيجة توشك أن تكون غيبية:

"حتى يتمكن المرء من أن يفهم ولو كلمة واحدة حق الفهم - يفهمها لا باعتبارها مجرد حافظ حسي بل وكلفظ منطوق يحدد مفهوماً - لا بد أن تكون اللغة كلها حاضرة في ذهنه. فليس في اللغة انفصال. كل عنصر من عناصرها يصرخ بأنه جزء من كل. وإذا كان من الطبيعي أن نفترض أن اللغة تشكلت بالتدريج، فإن ابتكارها فعلاً لا يمكن أن يكون قد تم إلا في لحظة واحدة. اللغة وحدها هي التي تجعل الإنسان إنساناً... لكنه حتى يخترع اللغة لا بد أن يكون قد أصبح إنساناً من قبل".

ونستطيع أن نوافق على هذا الرأي في حدود تأكيده أن إنسان ما قبل التاريخ كان ينظر إلى العالم ككتلة متداخلة غير محددة المعالم، ثم استخلص اللغة من داخل هذه الكتلة شيئاً فشيئاً. لكننا لا نجد عند همبولت ذلك الحل الجدلي للقضية: إن الإنسان أصبح إنساناً في نفس الوقت الذي بدأ فيه العمل وظهرت اللغة، بحيث لا يمكن أن يقال، إن الإنسان جاء أولاً أو العمل أو اللغة. فقد اكتفى همبولت بالإشارة إلى العملية الجدلية، لكنه ألبسها رداء من الألفاظ المثالية: "إن

التأثير المتبادل بين الفكر والعمل، واعتماد كل منهما على الآخر، يبين أن اللغة ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة، وإنما بالأحرى أداة لاكتشاف حقيقة تبقى مجهولة حتى تلك اللحظة". ولا شك أن هناك عملية اكتشاف متصلة، لكنها اكتشاف للواقع لا "للحقيقة"، الواقع الذي ينشأ بالعمل ومن خلاله، باللغة ومن خلالها.

ومن بين النظريات التي ظهرت عن اللغة بعد هوبولت، أود أن أشير إلى نظرية مونتير، فهي نظرية مثيرة. إذ يقول: إن اللغة نشأت من "الأصوات المنعكسة" إلى جانب المحاكاة. فاللغة في رأيه لا تسعى إلى محاكاة الأصوات المنعكسة الإنسانية وحدها (أصوات الفرح والألم والدهشة وغيرها)، بل تسعى كذلك إلى محاكاة الأصوات الطبيعية الأخرى. لكن لا يجوز أن ننظر إلى اللغة على أنها مجرد محاكاة... إذ لا بد أيضاً أن تكون اللغة منطوقة، أي ينبغي أن تصبح رمزاً لا يحمل غير شبه بعيد - "اتفاقي" - للشيء المعنى، وذلك حتى في الحالات التي تحاكي فيها اللغة الأصوات الواقعية. يقول مونتير "لا بد أن هذا، أو ما يشبهه، كان مرحلة التكوين بالنسبة للغة، وليست (جذور اللغة) الأسطورية التي سمع عنها".

إن الطبيعة المزدوجة للغة باعتبارها وسيلة للاتصال وللتعبير، باعتبارها صورة للواقع ورمزاً له، باعتبارها إدراكاً "حسياً" للشيء وتجريداً له، كانت دائماً موضع اهتمام خاص من جانب الشعر، لا من جانب النثر الذي نستخدمه في حياتنا اليومية. إن الشعر يحمل في طوياه الرغبة في العودة إلى منبع اللغة. كتب شيللر يقول:

"إن اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعاً بمعايير الخيال. الشعر يتطلب الرؤيا، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم. معنى ذلك أن الكلمة تنزع من الشيء الذي يفترض أن تمثله طبيعته المحسوسة والفردية، وتفرض عليه خاصة من عندياتها، طابعاً عاماً غريباً عنه. وبذلك لا يتمثل الشيء بحرية أو لا يتمثل أصلاً، وإنما يوصف فحسب".

إن لدى كل شاعر شوقاً إلى لغة أصيلة "سحرية".

وفي عبارات تختلف تماماً عن عبارات موتتر الذي رأى أن أصل اللغة هو الأصوات المنعكسة، وصف بافلوف اللغة بأنها نظام للأفعال المنعكسة الشرطية والرموز. فالأصوات المنعكسة عند موتتر وسائل بدائية مبهمة للتعبير عن الفرح والألم وغيرهما. أما الأفعال المنعكسة عند بافلوف فأحداث

تقع داخل الأجهزة العصبية الحية مسانيرة لأحداث تقع في تتابع منتظم في العالم الخارجي (مثال الكلب الذي يسيل لعابه عندما يسمع دقة الجرس التي أصبحت إشارة تدل على حلول موعد الطعام).

فهنا نجد أن الكلمة إشارة، وأن اللغة نظام من الإشارات متطور تطوراً عالياً. كتب بافلوف في حديثه عن طبيعة التويم المغناطيسي يقول:

"لاشك في أن الكلمة بالنسبة للكائن الإنساني تعتبر فعلاً منعكساً شرطياً حقيقياً، شأنها شأن جميع المنبهات الشرطية المشتركة بين الإنسان والحيوان، لكن الكلمة تعتبر منبهاً أكثر أهمية وشمولاً من جميع المنبهات الأخرى. بل الواقع أنه ليس في عالم الحيوان منبه يمكن أن يقارن ولو من بعيد بالكلمة لدى الإنسان، سواء من ناحية الكم أو الكيف... إن هذا النطاق الواسع والمضمون الرحب للكلمة يفسر مدى اتساع وتباين ألوان النشاط التي يمكن الإيحاء بها إلى شخص منوم، وهي ألوان للنشاط يمكن أن تتناول العالم الخارجي والداخلي لذلك الشخص على السواء".

وبغير العمل - بغير خبرة استخدام الأدوات - لم يكن ليتاح للإنسان أبداً أن ينشئ اللغة كمحاكاة للطبيعة وكمجموعة

شاملة من الرموز للدلالة على الأفعال والأشياء: أي كتجريد. لقد أوجد الإنسان الكلمات المنطوقة المتميزة إحداهما عن الأخرى لا مجرد أنه كائن قادر على الألم والفرح والدهشة، بل ولأنه أيضاً كائن عامل.

إن هناك صلة وثيقة بين اللغة والإيماء. وقد استنتج بوخر من ذلك أن الحديث هو تطور للأفعال المنعكسة للأجهزة الصوتية التي تنشأ بصورة عرضية من الجهد العضلي الذي يتطلبه استخدام الأدوات. فعندما ازدادت اليدان مهارة، زادت حساسية الأجهزة الصوتية، حتى تناول الوعي الناشئ هذه الأفعال المنعكسة وجعل منها نظاماً للاتصال. وهذه النظرية تؤكد أهمية عملية العمل الجماعية، تلك العملية التي لم يكن يمكن بدونها أن تتشكل اللغة المنظمة من الإشارات البدائية ونداءات المضاجعة وصيحات الخوف التي كانت المادة الأولية للغة. إن الإشارة التي يقوم بها الحيوان للدلالة على حدوث تغيير في العالم المحيط به تطورت إلى "انعكاس لغوي للعمل". وكانت هذه هي نقطة التحول من التكيف ازاء الطبيعة تكيفاً سلبياً إلى تغيير الطبيعة تغييراً إيجابياً.

ويستحيل التمييز بين مئات "الأدوات العارضة" المتعددة الأنواع بوضع رمز خاص لكل منها، أما إذا أمكن صنع عدد

محدود من الأدوات النموذجية، فعندئذ يمكن بل ويجب أن يوضع لكل منها رمز خاص.. أو اسم وعندما يقلد الناس إحدى الأدوات النموذجية مراراً وتكراراً يحدث شيء جديد تماماً. فكل النسخ التي صنعت متشابهة تحوي في ذاتها نفس النمط، وهذا النمط - من حيث وظيفته وشكله وفائدته للإنسان - يتكرر المرة بعد المرة. هناك فؤوس يدوية عديدة، لكنها مع ذلك فأس واحدة.

ويستطيع الإنسان أن يستخدم أي فأس منها بدلاً من الفأس الأصلية لأنها جميعاً تخدم الغرض ذاته، وتحدث الأثر نفسه، فهي متشابهة أو متماثلة في وظيفتها. ونحن عندما نعين هذه الأداة، لا يعيننا كثيراً أي واحدة من الفؤوس النمطية هي التي ستصل إلى يدنا. من هنا جاء التجريد الأول، الشكل الأول للمفهوم الذهني. عن طريق الأدوات ذاتها تمكن إنسان ما قبل التاريخ من "تجريد" الخاصة المشتركة بين الفؤوس الفردية المتعددة - خاصة أنها فأس، وبذلك أوجد "المفهوم الذهني" للفأس. أنه لم يكن يدرك ما يفعل، لكنه مع ذلك كان يخلق مفهوماً ذهنياً.

المحاكاة:

صنع الإنسان أداة ثانية على غرار الأولى، وبذلك أنتج أداة جديدة لا تقل عن الأولى فائدة أو قيمة. وهكذا وجد أن المحاكاة تمنحه قوة إزاء الأشياء. فقطعة الحجر التي لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمة عندما يمكن تشكيلها في صورة أداة، وبذلك تجند في خدمة الإنسان. وهناك شيء سحري في عملية "المحاكاة" هذه، إذ أنها تهيئ وسيلة للسيطرة على الطبيعة. ثم تأتي التجارب الأخرى فتؤيد هذا الكشف الغريب. فعندما يقلد المرء حيواناً، ويتخذ شكلاً كشكله أو يصدر صوتاً كصوته، فإنه يستطيع أن يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب، وتقع الفريسة في يده بصورة أسهل. هنا أيضاً نجد أن التشابه سلاح، وسحر. ثم تأتي الغريزة الفطرية للنوع فتضيف إلى هذا الاكتشاف قوة على قوة. فهذه الغريزة تدفع الحيوانات إلى النظر بعين الريبة والشك إلى كل من يخرج من أفرادها عن المظهر المعتاد أو السلوك المعتاد، إلى جميع الشواذ والفلتات. فهي ترى فيها، غريزياً، أفراداً خارجة عن القبيلة، لابد من قتلها أو طردها خارج الجماعة الطبيعية. وبذلك نجد للتماثل أهميته في جميع الميادين. ومن هنا بدأ إنسان ما قبل التاريخ - الذي شرع منذ قليل في ممارسة بعض عمليات الموازنة

والاختيار بين الأدوات ومحاكاتها - في إضفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماثل والتشابه..

والتماثل بين الأشياء والأدوات يمكن من تكوين الأفكار المجردة. ومن تشابه إلى آخر توصل الإنسان إلى تجميع ثروة من التجريدات تتزايد باستمرار. وأخذ في إطلاق اسم واحد على المجموعات الكاملة من الأشياء التي تربط بينها علاقة ما. ومن طبيعة هذه التجريدات أنها كثيراً (وإن لم يكن دائماً) ما تعبر عن رابطة أو علاقة حقيقية. فنحن نعرف أن الأدوات التي من نوع معين إنما صنعت كمحاكاة لنموذجها الأول. وينطبق ذلك على كثير من التجريدات الأخرى: الذئب، التفاحة، الخ.. إن هذه الروابط الجديدة المكتشفة تساعد على تصور الطبيعة بشكل أوضح. فلم يعد المخ يصور كل أداة يستخدمها الإنسان بيده، ولا كل صدفة يجدها على الشاطئ، كشيء منفرد قائم بذاته. بل أصبح هناك رمز يشمل الأدوات كلها، أو الأصداف كلها، يشمل كافة الأشياء المتماثلة أو الكائنات الحية التي من نفس الطراز. وهذا التركيز والتصنيف في اللغة يسهل على الإنسان بشكل مطرد تبادل المعلومات عن العالم الخارجي، وكذلك تبادل الآراء حول هذا العالم الذي يشترك فيه مع جميع الناس الآخرين.

ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن العمليات الاجتماعية، وخاصة عملية العمل. فقد كررت الجماعة الإنسانية الناشئة هذه العملية مئات المرات وآلافها، ووجدت بالتدريج رمزاً - أو وسيلة للتعبير - يتجسد فيه هذا النشاط الجماعي. والأرجح أن هذا الرمز قد استخلص من عملية العمل ذاتها، وأنه يمثل نوعاً من الهارمونية الإيقاعية. ويشير هذا الرمز إلى نشاط خاص ارتبط به إلى حد يجعل رؤيته أو سماع صوته ينشط على الفور جميع مراكز المخ المتصلة بهذا النشاط. وكانت لهذه الرموز أهميتها الكبرى بالنسبة للإنسان الأول، إذ كانت لها وظيفة تنظيمية داخل المجموعة أو الجماعة العاملة، لأنها تنقل نفس المعنى إلى كافة أعضاء الجماعة..

إن عملية العمل الجماعية تتطلب إيقاعاً يوجد التناسق في العمل. ويقوي من أثر الإيقاع تردد "قرار" لفظي موحد. وسواء كان هذا القرار هو "هيف - لو - هو" الذي يردده الإنجليز، أو "هوراك" الذي يردده الألمان، أو "أي - دوخ - نيم" الذي يردده الروس، فهو ضروري دائماً لإنجاز العمل بطريقة إيقاعية. ففي مثل هذا "القرار" الذي يكتسب سحراً خاصاً، يحتفظ الفرد بإحساسه بالجماعة حتى إذا كان يعمل خارجها. وقد حلل جورج طومسون (الذي لم أطلع لسوء الحظ على كتابه الرائع "دراسات في المجتمع الإغريقي القديم، إنسان إيجيه البدائي" إلا

بعد أن أصبح كتابي هذا ماثلاً للطبع، بحيث لا يسعني غير الإشارة إليه إشارة عابرة) حلل أغاني العمل القديمة على أنها مزيج من "القرار" (أي النغمة الجماعية الموحدة) والارتجال الفردي. وكان من بين ما استشهد به أغنية سجلها المبرر السويسري جونود، نجد فيها صبياً من أبناء قبيلة تونجا يعمل في تكسير الصخور إلى جانب أحد الطرق في أفريقيا من أجل سادته الأوروبيين فنسمعه ينشد:

"بي هاشاني سا، إيهي!"

باكو هي هلوفا، إيهي!"

بانوا ما خوي، إيهي!"

بانجاهي نجيككي، إيهي!"

"إنهم يظلموننا، إيهي!"

ويسيتون معاملتنا، إيهي!"

ويشربون القهوة، إيهي!"

ولا يعطوننا شيئاً، إيهي!"

ومن المحتمل أن الكلمات الأولى اللازمة لعملية العمل - وهي الأصوات التي تنغم لتوفر الإيقاع الموحد للجماعة - كانت في الوقت نفسه إشارات تحمل الأوامر اللازمة لدفع الجماعة

إلى العمل (تماماً كما تؤدي صيحة التحذير إلى هرب القطيع). وهكذا كانت كل وسيلة للتعبير عن طريق اللغة تحمل في ذاتها قوة جديدة - قوة إزاء الإنسان وإزاء الطبيعة على السواء.

ولم تكن المسألة مجرد تصور من جانب إنسان ما قبل التاريخ بأن الكلمات أداة قوية.. فقد أدت الكلمات بالفعل إلى زيادة سيطرته على الواقع. ولم يكن دور اللغة محصوراً في التمكين من تنسيق النشاط الإنساني، ووصف التجربة ونقلها، وبالتالي زيادة كفاية العمل: بل إنها جعلت من الممكن أيضاً التمييز بين الأشياء، وذلك عن طريق ربطها بأسماء محددة، مما يؤدي إلى انتزاعها من ذلك التجهيل الذي يحجبها في الطبيعة وإدخالها تحت سيطرة الإنسان، فإذا ما وضع حز على شجرة قائمة في غابة، فإن تلك الشجرة يكون قد تقرر مصيرها، إذ يستطيع من وضع الحز أن يكلف غيره بالذهاب لقطعها فهو سيعرفها بالحز الظاهر عليها. وكذلك الاسم الذي يطلق على شيء: إنه علامة توضع على ذلك الشيء، تميزه عن غيره من الأشياء، وتسلمه ليد الإنسان. وخط التطور متصل بين صنع الأدوات وامتلاكها، ووضع علامات عليها "برسم حز أو أكثر أو وضع حلقة بدائية" ومن ثم تسميتها،

وبذلك تصبح شيئاً يمكن معرفته والتحكم فيه بالنسبة لكل فرد في الجماعة.

وعن طريق المحاكاة أمكن تكرار الأداة النمطية، مما ميز - بما يشبه السحر - قطعة الحجر التي تصنع منها عن الأحجار الأخرى التي لم تكن تخضع إلا لسلطان الطبيعة. ونستطيع أن نتصور أن وسائل التعبير اللغوية الأولى أيضاً لم تكن أكثر من تقليد ومحاكاة. وكان ينظر إلى الكلمة في أول الأمر على أنها الشيء ذاته. إذ هي الوسيلة لحيازته وفهمه والتحكم فيه. ونجد أن جميع الأجناس البدائية تقريباً تعتقد أنها عندما تذكر اسم شيء أو شخص من الأنس أو الجان، تتحكم فيه بشكل من الأشكال (أو لعلها تثير غضبه السحري). ونجد هذه الفكرة متغلغلة في عدد لا يحصى من الأقاليم الشعبية: ويكفي أن نذكر رمبلستلتسكين الخبيث وهو يصيح صيحته الطافرة:

ما أسعدني إذ لا يعرف أحد

أني أدعي رمبلستلتسكين

فوسيلة التعبير - الإيماء، أو الصورة، أو الصوت، أو الكلمة - هي أداة، شأنها شأن الفأس اليدوية أو السكين. ما هي إلا وسيلة أخرى لبيسط سيطرة الإنسان على الطبيعة.

وهكذا برز إلى الوجود كائن جديد عن طريق استخدام الأدوات وعن طريق عملية العمل الجماعية. وكان هذا الكائن - الإنسان - أول كائن يواجه الطبيعة كلها كذات إيجابية. ولكن قبل أن يصبح الإنسان ذاتاً بالنسبة لنفسه، كانت الطبيعة قد أصبحت موضوعاً بالنسبة إليه. فالشيء في الطبيعة لا يصبح موضوعاً إلا إذا أصبح مادة للعمل أو أداة له: إن علاقة الذات والموضوع لا تنشأ إلا من خلال العمل.

وقد أدى انفصال الإنسان بالتدريج عن الطبيعة، هذه الطبيعة التي لا يزال من مخلوقاتنا رغم أنه يواجهها كخالق بشكل يتزايد باستمرار، أدى إلى نشوء قضية من أعمق قضايا الوجود الإنساني. فهناك أساس حقيقي للحديث عن "الطبيعة المزدوجة" للإنسان. إذ أنه مع استمرار انتمائه للطبيعة، أوجد "طبيعة مضادة" أو "طبيعة عليا". لقد أنشأ من خلال العمل نوعاً جديداً من الواقع: هو واقع حسي وفوق حسي في الوقت ذاته.

وليس الواقع في أي حال مجرد تراكم لوحدات منفصلة تقوم إحداها إلى جانب الأخرى دون رابطة فيما بينها. فكل "شيء" مادي متشابه مع كل "شيء" مادي آخر. وهناك بين الأشياء علاقات متعددة، وهي علاقات واقعية كواقعية

الأشياء المادية ذاتها. ولا يتشكل الواقع من الأشياء إلا في ارتباطها بغيرها من الأشياء. وكلما زادت هذه الارتباطات غنى وتعقيداً، زاد الواقع كذلك غنى وتعقيداً. ولتأخذ مثلاً شيئاً من نتاج العمل. ما هو هذا الشيء؟ من ناحية الواقع الميكانيكي هو لا يعدو أن يكون "كتلة" تتجذب نحو "الكتل" الأخرى (و"الكتلة" نفسها تعبير عن علاقة). ومن ناحية الواقع الفيزيائي الكيميائي هو جزء من مادة صلبة مركبة تركيباً خاصاً من ذرات وجزئيات خاصة تخضع لقواعد تنفرد بها هذه الجسيمات. ومن ناحية الواقع الإنساني والاجتماعي هو أداة، هو موضوع لقيمة استعمالية، وإذا ما بودل مع شيء آخر اكتسب قيمة تبادلية. إن العلاقات الجديدة بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان وأخوته من البشر، قد تغلغت في هذه الكتلة من المادة وأضفت عليها مضموناً جديداً ووصفاً جديداً لم يكونا لها من قبل. وهكذا فالإنسان، أي الكائن العامل، هو الخالق لواقع جديد، ولطبيعة متفوقة، وأعجب نتاج لها هو العقل. إن الكائن العامل يرقى بنفسه، عن طريق العمل، ليصبح كائناً مفكراً. فالفكر - أي العقل - هو النتيجة الحتمية لتفاعل الإنسان مع الطبيعة تفاعلاً مقصوداً.

إن الإنسان، بعمله، يغير العالم وكأنه ساحر: فقطعة من الخشب، أو العظم، أو الصوان تشكل لتشابه نموذجاً معيناً،

فإذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته. والأشياء المادية تتحول إلى رموز وأسماء ومفاهيم، والإنسان نفسه يتحول من حيوان إلى إنسان.

هذا السحر الكائن في جذور الوجود الإنساني نفسه، والذي يولد في وقت واحد إحساساً بالعجز ووعياً بالقوة، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها، هذا هو الجوهر الأصيل لكل فن. إن صانع الأدوات الأول الذي شكل الحجر في صورة جديدة حتى تخدم الإنسان، كان هو الفنان الأول. والإنسان الأول الذي أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فناناً عظيماً، وذلك عندما ميز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة، وروضه عن طريق استخدام رمز، ثم أسلم هذا الشيء الذي خلقته اللغة إلى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة. والإداري الأول الذي نظم عملية العمل بواسطة الغناء الإيقاعي، وزاد بذلك من القوة الجماعية للإنسان، كان نبياً في الفن. والصياد الأول الذي تتكرر في هيئة حيوان وتمكن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده، والرجل الأول الذي وضع في العصر الحجري علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلية، ورئيس القبيلة الأول الذي بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جذع

شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان... هؤلاء جميعاً هم آباء الفن.

قوة السحر:

إن الاكتشاف المثير، اكتشاف أن الأشياء الطبيعية يمكن أن تتحول إلى أدوات قادرة على التأثير في العالم الخارجي بل وعلى تغييره، كان من الحتم أن يؤدي إلى فكرة أخرى في ذهن الإنسان في أول عهده، ذلك الإنسان الذي كان يجرب بلا توقف والذي كان قد شرع في التفكير على مهل! فكرة أن المستحيل نفسه يمكن أن يتحقق بأدوات سحرية... إن الطبيعة يمكن أن "تخدع" دون حاجة إلى الجهد الذي يتطلبه العمل. ولما كانت الأهمية العظمى للتقليد والمحاكاة تملك على الإنسان الأول نفسه، استنتج أنه ما دامت جميع الأشياء المتشابهة متطابقة، فإن قدرته إزاء الطبيعة يمكن عن هذا الطريق ألا تقف عند حد: إن هذه القدرة الجديدة على التحكم في الأشياء والسيطرة عليها، وحفز النشاط الاجتماعي وبعث الأحداث بواسطة الرموز والصور والكلمات، دفعت الإنسان إلى توقع أن تكون القوة السحرية للغة غير محدودة. لقد خلبته قوة الإرادة - هذه القوة القادرة على التنبؤ بأشياء، وإحداث أشياء، لم توجد بعد لكنها

موجودة فقط كفكرة في الذهن – فكان من الطبيعي أن ينسب إلى الإرادة قوة شاملة لا تقف عند حد...

وفي كتاب روث بندكت "أسس الحضارة" (1935) مثال واضح للاعتقاد بأن المحاكاة تؤدي إلى اكتساب القوة. فنحن بإزاء عراف بجزيرة دوبو يريد إنزال مرض مهلك بأحد الأعداء. "فحتى تحدث التعويذة أثرها نجده يقلد مقدماً عذاب المراحل الأخيرة للمرض الذي يبتلى به الشخص المقصود. فينكفى على الأرض، ويصبح متشنجاً. لأنه بذلك وحده، وبعد التقليد الدقيق لآثار المرض، يمكن للرقية أن تحدث أثرها".

ثم يقول:

"أما الرقية ذاتها فتكون صريحة ومباشرة شأن الأعمال المصاحبة لها.. وهذه هي التعويذة التي تستخدم للابتلاء بمرض الجانجوزا، ذلك المرض الرهيب الذي يأكل لحم الإنسان كما يأكل طائر أبو قرن – الذي أطلق اسمه على هذا المرض – جذوع الأشجار بمنقاره الكبير الحاد:

أبا قرن يا ساكن سيجا سيجا

في قمة شجرة لوانا

اقطع، اقطع

ومزق
من الأنف
من الصدغين
من الحلق
من الردف
من عظمة اللسان
من الرقبة
من السرة
من الظهر
من الكلى
من الأحشاء
اقطع ومزق.
أبا قرن يا ساكن توكوكو
في قمة شجرة لوانا
أنه (أي الضحية) ينكفي منحنيًا، ينكفي ممسكاً
ظهره
ينكفي عاقداً ذراعيه أمامه

ينكفى ويداه على كليتيه
ينكفى وذراعاها يحيطان برأسه
ينكفى منطوياً على نفسه مرتين
نائحاً صارخاً

إنها (أي قوة الرقية غير المنظورة) تطير إلى هناك
بسرعة تطير إلى هناك

وكان الفن أداة سحرية، وقد ساعد الإنسان في إخضاع الطبيعة وفي تنمية العلاقات الاجتماعية. بيد أنه يكون من الخطأ اعتبار هذا العنصر وحده مصدر الفن. فكل ظاهرة جديدة هي نتيجة لمجموعة من العلاقات الجديدة التي تكون أحياناً شديدة التعقيد. ربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للكائنات البشرية وحدها بل وبالنسبة للحيوانات أيضاً) ولجاذبية الضوء الخارقة، دورهما في مولد الفن. وربما كانت من حوافره أيضاً المغريات الجنسية بأنواعها: الألوان الصارخة، الروائح النفاذة، الجلود الجميلة والريش الرائع في دنيا الحيوان، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل وإيماءاته في دنيا الناس، وربما لعبت دوراً هاماً إيقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية: نبض القلب، حركة التنفس، الالتقاء الجنسي، والتكرار الإيقاعي لهذه العمليات

وما يصحبه من متعة، وأخيراً وليس آخراً: إيقاعات العمل. إن الحركة الإيقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد، وتربط الفرد بجماعة من البشر. وكل اضطراب في الإيقاع يحدث أثراً غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل. وهكذا نجد الإيقاع متمثلاً في الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت، وعلى هيئة تناسب "وسيمترية". وأخيراً فإن من العناصر الأساسية في الفنون ذلك العنصر الذي يبعث الرهبة والخوف، وذلك العنصر الذي يظن أنه يمنح الإنسان قوة إزاء عدوه. فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الإنسان القوة.. إزاء الطبيعة، أو إزاء العدو، أو إزاء رفيق الجنس، أو إزاء الواقع، أو قوة لدعم الجماعة الإنسانية. لم يكن للفن في فجر الإنسانية "بالجمال" غير أوهى الصلات، ولم يكن له بالنوازع الاستطيقية صلة على الإطلاق: إنما كان أداة أو سلاحاً سحرياً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء.

وأنا لنخطئ أمدح الخطأ إذا سخرنا من اعتقاد الإنسان الأول بالخرافات، أو من سعيه لترويض الطبيعة عن طريق المحاكاة والتقليد وبقوة الصورة واللغة والعرافة والحركات الإيقاعية الجماعية وما شاكلها. ولا شك في أنه وهو المبتدئ في ملاحظة قوانين الطبيعة، وكشف علاقة العلة والمعلول، وإقامة عالم واع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم

والمصطلحات، لا شك في أنه وصل إلى نتائج خاطئة لا تقع تحت حصر، وفي أن الاعتماد على التشابه أضله سواء السبيل؛ فكون كثيراً من الأفكار المغلوطة من أساسها (وهي أفكار ما زال معظمها قائماً في لغتنا وفلسفتنا في صورة من الصور). ومع ذلك، فهو عندما أوجد الفن كان قد كشف وسيلة حقيقية لزيادة قوته وإثراء حياته: رقص القبائل المحموم قبل الصيد كان يؤدي فعلاً إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها، رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدي فعلاً إلى زيادة شعور القبيلة بقوتها، رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدي فعلاً إلى زيادة المحارب عزماً وتصميماً، كما أنها تساعد في إرهاب العدو. ورسوم الحيوان على حوائط الكهوف كانت تساعد الصياد فعلاً على الشعور بالأمن والتفوق على الحيوانات التي يطاردوها. والاحتفالات الدينية بشعائرها الدقيقة كانت تؤدي فعلاً إلى تثبيت الخبرة الاجتماعية لدى كل عضو في القبيلة وتجعل من كل فرد جزءاً في بناء الجماعة. إن الإنسان، هذا الكائن الضعيف في مواجهة الطبيعة الخطرة المجهولة المرهوبة، وجد في السحر عوناً عظيماً له.

ولم يلبث السحر أن انقسم بالتدرج إلى فروع: الأديان البدائية، والعلم، والفلسفة. وتغيرت مهمة "التمثيل الصامت" بالتدرج وبشكل غير ملحوظ: فالمحاكاة التي لم تكن ترمي

إلا إلى اكتساب قوة سحرية تمكنت بالتدريج من إحلال الاحتفالات التمثيلية محل تقديم القربان الحي. والضراعة الموجهة إلى أبي قرن والتي أوردنا مثلاً منها في الصفحات السابقة هي في إطار السحر الخالص، ولكن عندما نجد أن إحدى القبائل الأصلية في استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان على حين يكون هدفها في الواقع هو إراحة روح الميت مستخدمة في ذلك "التمثيل الصامت" بالتدريج وبشكل غير ملحوظ: فالمحاكاة التي لم تكن ترمي إلا إلى اكتساب قوة سحرية تمكنت بالتدريج من إحلال الاحتفالات التمثيلية محل تقديم القربان الحي. والضراعة الموجهة إلى أبي قرن والتي أوردنا مثلاً منها في الصفحات السابقة هي في إطار السحر الخالص، ولكن عندما نجد أن إحدى القبائل الأصلية في استراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان على حين يكون هدفها في الواقع هو إراحة روح الميت مستخدمة في ذلك "التمثيل الصامت"، نكون قد انتقلنا إلى الدراما وإلى العمل الفني. وهذا مثال آخر: زنوج دياجا يقطعون شجرة. إنهم يقولون أنها أخت الإنسان الذي تنبت في أرضه، ويصورون التهيئة لقطع الشجرة على أنها تهيئة لزواج الأخت. وفي اليوم السابق لقطع الشجرة يقدمون إليها اللبن والجعة والعسل، وهم يقولون "مانا موفو (ابنتي المفارقة لنا) يا أختي، إنني أمنحك زوجاً، ليقترن

بك يا ابنتي". وعندما تقطع الشجرة فعلاً يصيح صاحبها باكياً: "سلبتموني أختي". هنا نرى الانتقال من السحر إلى الفن واضحاً: فالشجرة كائن حي، وأعضاء القبيلة إذ يقطعونها يهيئونها لميلاد جديد. وذلك استمرار لنظرتهم إلى الموت على أنه ميلاد جديد للفرد من جسد الجماعة الأم. وهو عرض نجد فيه توازناً دقيقاً بين وقار الاحتفالات الرسمية وعبث الفن. والحزن الذي يتظاهر به مالك الشجرة يحمل أصداً من الخوف القديم واللعنة السحرية. وقد بقيت معنا شعائر هذه الاحتفالات في صورة الدراما.

إن هذه الوحدة السحرية بين الإنسان والأرض كانت هي الأساس الذي صدرت عنه تلك العادة المنتشرة، عادة تقديم الملوك كقربان للآلهة. وقد أثبت فريزر أن مكانة الملك إنما نشأت أولاً وقبل كل شيء من السحر المتعلق بالخصوبة. ففي نيجيريا، كان الملك أول الأمر مجرد أليف للملكة، إذ لا بد للملكة من الحمل حتى تعطي الأرض ثمرها.

وبعد أن يؤدي الرجال - الذين يعتبرون ممثلين لآله القمر على وجه الأرض - واجبهم تقوم النساء بقتلهم. وكان الحيثيون ينشرون دم الملك المقتول فوق الحقول، أما جسده فتأكله الجنيات: وهن وصيفات الملكة بعد أن يرتدين أقنعة من رؤوس

الكلاب أو الجياد أو الخنازير. ومع التحول من المجتمعات التي تسيطر عليها الأم إلى المجتمعات التي يسيطر عليها الأب، سلب الملك الملكة كثيراً من سلطاتها. فكان يرتدي ملابس نسائية، ويضع أذاءً صناعية ويمثل الملكة. وأصبح هناك نائب للملك يقتل بدلاً منه، ثم استبدلت الحيوانات بنائب الملك هذا. أصبح الواقع أسطورة، وتحولت الطقوس السحرية إلى شعائر دينية، وفي النهاية تحول السحر نفسه إلى الفن.

لم يكن الفن إنتاجاً فردياً بل جماعياً، وإن كانت البوادر الأولى للفردية قد بدأت تظهر بشكل متوارٍ في شخص العراف. إذ كان المجتمع البدائي يفترض طرازاً متمزماً من الجماعية الوثيقة. ولم يكن هناك ما هو أشد هولاً من طرد إنسان خارج الجماعة. إذ كان انفصال الفرد عن المجموعة يعني الموت. أما الجماعة فتعني الحياة وامتعتها. وكان الفن بكل أشكاله - اللغة، الرقص، الأغاني الإيقاعية، الطقوس السحرية - هو النشاط الاجتماعي في أجل صورته، النشاط المشترك بين الجميع والذي يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان. ولم يفقد الفن أبداً هذا الطابع الجماعي فقدماً كاملاً، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية وحلول مجتمع من الطبقات والأفراد محلها..

الفن ومجتمع الطبقات:

كانت الكشوف التي وصل إليها باتشوفن ومورجان حافزاً لماركس وإنجلز على البحث في عوامل انهيار المجتمع القبلي الجماعي، والنمو التدريجي لقوى الانتاج، وتقسيم العمل بشكل مطرد، ونشأة التجارة على أساس المقايضة، والانتقال إلى سيطرة الأب، وبدايات الملكية الفردية والطبقات الاجتماعية والدول. وقد اشترك منذ ذلك الحين مئات الباحثين في دراسة الجوانب المختلفة لهذه العملية. ويشغل بين هذه الدراسات مكانه خاصة الكتابان اللذان ألفهما جورج طومسون عن "اسخيلوس وأثينا" و"دراسات في الحضارة الإغريقية القديمة".

لقد أدت زيادة إنتاجية العمل في اليونان القديم إلى قبول العمال كقسم من المجتمع الذي كان يتألف من الرئيس والشيوخ وزراع الأرض. وكان الرئيس يحصل على جعل منتظم، كما كان يدخل في اختصاصه التصرف في فائض المنتجات الزراعية. ثم نتج عن العلاقات الودية بين القبائل أن نشأ تبادل السلع بالتدريج وبشكل غير محسوس، إذ كانت الهدايا ورد الهدايا نوعاً من المقايضة. وكان هؤلاء الرؤساء، وكذلك العمال، أول من تخلص من قيود العشيرة: فأصبح

الأولون ملاكاً للأرض، ونظم الآخرون أنفسهم في نقابات. وتحولت القرية القبلية إلى دولة المدينة التي يحكمها ملاك الأرض. وكانت تلك بداية المجتمع الطبقي.

وكما كان السحر ملائماً لشعور الإنسان بالاتحاد مع الطبيعة، وبوحدة جميع الموجودات – وهي وحدة متضمنة في العشيرة – أصبح الفن تعبيراً عن بداية الشعور بالفردية، بالانفصال. كانت العشيرة الطوطمية تمثل كلاً شاملاً. وكان طوطم العشيرة رمزاً للعشيرة الخالدة نفسها، تلك الجماعة الدائمة التي يخرج الفرد منها وإليها يعود. وكانت هذه الوحدة في التركيب الاجتماعي على غرار العالم المحيط بها. فنظام العالم مسابير لنظام المجتمع. وبعض الشعوب تطلق على الوحدة الاجتماعية الدنيا اسم الرحم. وتتألف الجماعة من الأحياء والموتى. كتب الأب فان ونج في كتابه "دراسات عن الكونجو":

"الأرض ملك للقبيلة كلها، بلا تجزئة، أي أنها ليست للأحياء وحدهم وإنما هي أيضاً – بل أولاً – للأموات، أي للباكولو. إن القبيلة والأرض التي تعيش عليها يشكلان وحدة لا تتجزأ، وهذه الوحدة يحكمها الباكولو".

وكتب ج. ستريلو عن قبيلتي أرانده ولوريتجه من قبائل
وسط أستراليا يقول:

"ما إن تشعر إحدى النساء بأنها حامل، أي بأن رتابا
(طوطم) قد دخلها، حتى يتوجه جد الطفل المنتظر إلى شجرة
من أشجار الملجة ويقطع جزءاً صغيراً من الجورنجه (وهو جسم
الطوطم السري المخفي الذي يربط الفرد بأسلافه وبالكون)
ويحفر عليه بسن من أسنان السنجاب رمزاً متصلة بالطوطم أو
بالطوطم السلف.. إن الطوطم، والطوطم السلف، والطوطم
الخلف (وفي أثناء الاحتفالات يجسده الشخص الذي يمارس
الطقوس بما يرتديه من حلي وأقنعة) تتمثل في أغاني الجورنجه
في وحدة مترابطة".

إن الوحدة الكاملة بين الإنسان والحيوان والنبات
والحجر، بين الحياة والموت، بين الجماعة والفرد، تعتبر فرضاً
أولياً في جميع الطقوس السحرية.

ومع انفصال الكائنات الإنسانية عن الطبيعة بصورة
مطرده، ومع الاضمحلال التدريجي لوحدة القبيلة الأصلية
نتيجة لتقسيم العمل والملكية يختل التوازن القائم بين الفرد
والعالم الخارجي وينشأ عن هذا الاضطراب في الانسجام مع
العالم الخارجي مختلف أنواع الهستيريا ونوبات الغيبوبة

والجنون. وقد كتب المفكر الإيطالي الكبير أنطونيو جرامشي في رسالة كتبها من السجن في 15 فبراير 1932 يتحدث عن طريقة التحليل النفسي التي يرى أنها لا تجدي إلا مع العناصر الاجتماعية التي توصف في الأدب الرومانسي بأنها: "المهانون المضطهدون.. وهم أكثر عدداً مما يظن الناس عادة. أي أن تستخدم مع الأشخاص الذين تمسك بخناقهم التناقضات الحديدية للحياة المعاصرة. (وذلك إذا تحدثنا عن الحاضر وحده. ولكن كان لكل عصر حاضره في مواجهة ماضيه). والذين لا يستطيعون بلا مساعدة، أن يصلوا إلى حل لهذه التناقضات والتغلب عليها والوصول إلى سلام نفسي جديد وتجربة جديدة، إنهم لا يستطيعون إيجاد التوازن بين اندفاعات الإرادة والأهداف التي يمكن تحقيقها..".

وفي أوقات الأزمات يزداد التناقض بين الحاضر والماضي، ويتخذ هذا التناقض شكلاً حاداً. وكان من عصور الأزمات ذلك العصر الانتقالي من حياة الجماعة البدائية إلى "العصر الحديدي" لمجتمع الطبقات، ذلك العصر الذي نجد فيه فئة قليلة من الحكام وجماهير غفيرة من "المهانين المضطهدين".

إن حالة "الانجذاب" – أي حالة الهستيريا – إنما هي محاولة لإعادة حياة الجماعة البدائية، وإعادة الوحدة مع

العالم. فمع ازدياد التمايز الاجتماعي ظهرت من ناحية فترات كانت الجماعة تخرج فيها عن طورها، كما ظهر من ناحية أخرى أفراد (كثيراً ما يؤلفون فيما بينهم اتحادات أو روابط) تصبح وظيفتهم الاجتماعية هي أن تملكهم الشياطين أو "يهبط عليهم الإلهام" ومهمة هؤلاء الخارجين عن طورهم، سواء منهم الملعونون والمقدسون، الأنبياء والمنشدون وأمثالهم – هي إعادة الوحدة المفقودة والتناسق الضائع مع العالم الخارجي..
ونحن نقرأ في محاورة "أيون" لأفلاطون:

"إن شعراء الملاحم – المجيدين منهم – لا يستمدون إجادتهم من الفن، بل من الإلهام، من الوحي الذي يهبط عليهم، ومن ثم ينطقون بكل هذا الشعر الرائع. وكذلك الأمر مع المجيدين من الشعراء الغنائيين. وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون. إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحي الإلهي، مثل كاهنات باخوس عندما ينزل بهن الوحي الإلهي فيهذين ولا يعين ويحلين مياه الأنهار لبناً وعسلاً".

يقول أفلاطون: إن الآلهة تتحدث من خلال هؤلاء الناس. وهو هنا يضع اسم الآلهة مكان الجماعة: إن مضمون خروج

هؤلاء الأفراد عن طورهم هو إعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عنيفة في داخل الفرد. وهكذا نجد أن الفن في المجتمع الذي تمايز أبنائه قد خرج من السحر، كنتيجة لهذا التمايز نفسه، وما صحبه من شعور بالغربة متزايد باستمرار....

وفي المجتمع الطبقي، تسعى الطبقات إلى تجنيد الفن - هذا الصوت القوي للجماعة - من أجل خدمة أغراضها الخاصة. فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس، وبدأت الأغاني المقدسة تتحول إلى أناشيد في الثناء على الحكم. وانقسم طوطم العشيرة إلى آلهة متعددة للفئات الارستقراطية المختلفة. ثم تطور قائد الكورس أخيراً بما لديه من موهبة في الارتجال والتجديد إلى شاعر منشد يرتل أشعاره في بلاط الملك بغير كورس، ثم انتقل فيما بعد إلى الغناء في الأسواق.

إننا نجد من ناحية، التمجيد الأبولوجي للقوة وللأوضاع القائمة - للملوك والأمراء والأسر الأرستقراطية والنظام الاجتماعي الذي أقاموه والمتمثل في أيديولوجيتهم والذي يزعمون أنه نظام الكون بأسره - ونجد من ناحية أخرى الثورة الديونيسية من أسفل، ثورة الجماعة القديمة الممزقة والتي لجأت إلى الجمعيات السرية والعبادات المتخفية، لتحتج على

انتهاك حقوق المجتمع وتقسيم هذا المجتمع، وعلى قيود الملكية الفردية ومساوئ الحكم الطبقي، وتتبعاً بعودة النظام القديم والآلهة القدامى، وبعصر ذهبي قادم يسود فيه العدل والإخاء. وكثيراً ما اجتمعت العناصر المتناقضة داخل الفنان الواحد، خاصة في تلك الفترات التي لم تكن الحياة الجماعية القديمة قد ابتعدت عنها كثيراً، وكانت لا تزال قائمة في وعي الناس.

حتى الفنان الأبولوني، المبشر بالطبقة الحاكمة الناشئة، لم يكن خلواً تماماً من هذا العنصر الديونيسي، من هذا الاحتجاج وهذا الحنين إلى الجماعة القديمة ونظام المجتمع القديم.

وكان العراف في المجتمع القبلي البدائي ممثلاً للجماعة وخادماً لها بكل معنى الكلمة. وكانت قدرته السحرية تتضمن المخاطرة بالتعرض للموت إذا ما فشل مرات عدة في تحقيق ما تتوقعه منه الجماعة. أما في المجتمع الطبقي الوليد فقد توزع دور العراف كل من الفنان والكاهن، لينضم إليهما في المستقبل الطبيب والعالم والفيلسوف. ولم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة إلا بالتدريج، حتى انفصمت تماماً آخر الأمر.

ولكن حتى بعد أن تم ذلك، نجد أن الفنان يعتبر ممثلاً للمجتمع ومتحدثاً باسمه. ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضايا الشخصية، فشخصيته ثانوية. وقيمه تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصداؤها، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره. وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى. كانت مهمة الفنان أن يشرح لإخوانه المغزى العميق للأحداث، أن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي، وضرورتها، والقوانين التي تحكمها، وأن يحل لهم لغز العلاقات الأساسية بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع. كان واجبه أن ينمي الوعي بالذات وبالحياء لدى أبناء مدينته، وطبقته، وأمته. وأن يحرر الناس وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية إلى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقي، من القلق الذي تفرضه عليهم الفردية المبهمة المجزأة، ومن الخوف من وجود غير آمن، وأن يعود بالحياة الفردية مرة أخرى إلى حياة جماعية، ويحول الشخصي إلى عام، أي أن يعيد إلى الإنسان وحدته الضائعة.

فالواقع أن الإنسان دفع ثمناً غالياً لارتقائه إلى أشكال اجتماعية أكثر تعقيداً وأكثر إنتاجاً. إذ ترتب على اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أن تغرب الإنسان

وانفصل، لا عن الطبيعة وحدها بل وعن نفسه ذاتها. وكان النظام المعقد للمجتمع يعني أيضاً تحطيم العلاقات الإنسانية. إذ كان معنى زيادة الثروة الاجتماعية في كثير من الحالات زيادة فقر الإنسان.. وكان هناك شعور ضمني صامت بأن الفردية خطيئة جوهرية، وأن الشوق إلى الوحدة المفقودة لا يمكن أن يخمد. وكان الحلم "بالعصر الذهبي" والفردوس البريء يضيء من خلال الماضي المظلم البعيد. ليس معنى هذا أن التطلع إلى العالم الماضي الفاضل كان هو المضمون الوحيد أو المضمون الأساسي للشعر أثناء تطور المجتمع الطبقي. فقد كان الموضوع المقابل – تأكيد الأوضاع الاجتماعية الجديدة والإشادة "بالآلهة الجديدة" – موجوداً أيضاً بشكل واضح. ففي "الأوريستيا" لاسخيلوس مثلاً نجد أن هذا هو العنصر الأساسي. وكان الأدب يصور جميع المشكلات وألوان الصراع الاجتماعي، ويكون ذلك عادة على هيئة "تغريب" ميثولوجي مع تفاوت في توكيد بعض الجوانب من كاتب لآخر ومن مرحلة لآخرى. وكان الذين يمجدون الماضي ويرون فيه "العصر الذهبي" هم عادة الفقراء والمضطهدون من الشعراء. ثم اتجه نفس الاتجاه أيضاً الشعراء الميسورون "فرجيل وهوراس وأوفيد" وذلك بعد اتجاه العالم القديم إلى التدهور. وقد استخدم أولئك الكتاب هذا الاتجاه – كما نرى في كتاب

"جرمانيا" لمؤلفه تاكيتوس - حجة ضد قوى التفكك الاجتماعي. لكن الشعور الذي وجد منذ البداية، وكان لا يفتأ يتردد خلال عملية التمايز والانقسام الطبقي كان هو الخوف من الغطسة والغرور، والاعتقاد بأن الإنسان فقد كل توازن وكل قدرة للحكم على الأشياء، وأن ميلاد الفردية أدى بصورة حتمية إلى خطيئة كبرى.

وكان لابد أن تمتد الفردية التي تناولت الكائنات البشرية فتشمل الفنون. وحدث ذلك عندما ظهرت إلى الوجود طبقة اجتماعية جديدة، هي طبقة التجار من راكبي البحار، تلك الطبقة التي قامت بدور كبير في تطوير الشخصية الإنسانية. ولا شك في أن الارستقراطية المالكة للأرض - وهي التي حفرت قبر الجماعة القبلية القديمة - قد أبرزت أيضاً عدداً من الشخصيات، ولكن كان الطابع الأساسي لتلك الشخصيات هو الحرب والمغامرة والبطولة. ونحن لا نستطيع أن نتصور أخيل أو أوديسيوس إلا بعيداً عن وطنه: فهو في ذلك الوطن لا يمكن أن يكون بطلاً فردياً، بل يكون مجرد ممثل لعائلته الارستقراطية، مجرد إطار فان للمالك الخالد، مجرد حلقة غير شخصية في سلسلة طويلة من السلف والخلف. أما التاجر راكب البحار فيختلف عن ذلك تماماً: فهو مغامر عصامي اعتاد تعريض حياته للخطر المرة بعد المرة، ليس في

نفسه ولاء للأرض والمحافظة على نظمها التي لا تتغير في البذر والحصاد ، وإنما ولاؤه للبحر المتغير المتقلب الذي لا يكف عن الحركة والذي يستطيع أن يهبط به إلى القاع أو يرفعه على قمة أمواجه إلى الذروة. كل شيء هنا يتوقف على البراعة الفردية وعلى العزيمة والقدرة على الحركة والذكاء... وعلى الحظ. لكن الفارق يمضي إلى أبعد من ذلك. فمالك الأرض لا يواجه أرضه كأنه غريب عنها ، بل هما مرتبطان معاً برباط وثيق: إن قطعة الأرض تعتبر امتداداً لشخص مالكها. كل شيء يخرج من الأرض وإليها يعود. أما علاقة التاجر بممتلكاته فهي علاقة مختلفة. هما غريبان أحدهما عن الآخر. ومن طبيعة تلك الممتلكات ألا تبقى ثابتة بل هي دائماً في تبادل مستمر، أي في تحول مستمر، لم يحدث أبداً في تاريخ العالم القديم - الذي رأى في إدخال النقود إلى الاقتصاد الطبيعي ظاهرة سيئة - أن انتصرت القيمة التبادلية على القيمة الاستعمالية انتصاراً كاملاً كهذا الذي شهده العالم الرأسمالي. لم يعد للصفات المحددة للأشياء موضوع التبادل - سواء كانت نوعاً من المعدن أو النسيج أو التوابل - أهمية تذكر في نظر التاجر، على حين تصبح الأهمية الأولى لصفاتها المجردة - كونها قيمة - وصفاتها باعتبارها أشد أشكال الملكية تجريداً - وهي النقود. لكن لهذا السبب ذاته، لكون

الشيء المنتج أصبح سلعة، أصبح شيئاً منفصلاً غريباً، كان موقف التاجر منه موقف الفرد المتحكم. إن فقد الملكية لشخصيتها قد منحه الحرية اللازمة ليصبح هو شخصية. فنحن نجد دائماً في المدن الساحلية التجارية في العالم القديم الأمير التاجر الكبير، "المستبد" الفردي، الذي يواجه العائلات الأرستقراطية، ويتحدى الامتيازات الموروثة، ويطالب بحقه في أن يكون شخصية ثورية فعالة ناجحة. ولم تعرف الثروة في صورتها النقدية أي قيود وراثية. فهي لا تعنى بنبل الأصل أو المحتد، وإنما تكون من نصيب الأجرأ قلباً.. والأسعد حظاً..

وكان من أثر غزو النقود والتجارة للعالم الاقطاعي المحافظ، أن أصبحت العلاقات بين الناس أقل إنسانية، وقل الترابط بين أعضاء المجتمع. وتقدمت "الأنا" المستقلة المعتمدة على نفسها، لتشغل المكان الرئيسي في الحياة. وفي مصر، وهي البلاد التي كان العمل فيها موضع الاحترام، ولم يكن فيها تمييز اجتماعي ضد العامل كما كان الحال في اليونان، ظهر الشعر المدنس المعنى بالمسائل الفردية في مرحلة مبكرة، وسار جنباً إلى جنب مع الشعر المقدس ومع أدب الجماعة. ولننقل هنا واحدة من أغاني الحب الكثيرة التي عرفتها مصر القديمة:

قلبي يعزك
عندما أرقد بين ذراعيك
أفعل كل ما تريد.
رغبتي تقتلني
وعندما أراك، تلمع عيني
إنني ألتصق بك حتى أرى حبك
إنك أنت قرين قلبي
وهذه الساعة أجمل من كل ساعة أخرى
ليتها تدوم إلى الأبد
منذ رقدت معك، رفعت قلبي
وسواء شكاً قلبي أو رقصاً طرباً
فلا تبعد عني!

وفي بلاد أخرى، كانت التجارة هي التي أدخلت الذاتية
في الأدب، إذ أصبحت للتجربة الفردية أهميتها بحيث
استطاعت أن تقف جنباً إلى جنب مع تاريخ القبيلة وملاحم
البطولة والأغاني الدينية وأناشيد الحرب.

إن نشيد الأنشاد الذي تتسبه الأسطورة للملك سليمان
كان تعبيراً عن هذا العصر الجديد. وفي دنيا الإغريق - دنيا

التجار راكبي البحار – كتبت سافو شعراً زاخراً بالأشواق الفردية، وبكت مصيرها وأحزانها. ثم جاء يوربيدز فأحدث ثورة في الدراما الجماعية الرائعة التي أنشأها سابقوه، وذلك بتصويره للكائنات البشرية الفردية بدلاً من الأقنعة الجماعية. وتحولت الأسطورة الدينية بالتدريج، فبعد أن كانت مرآة للجماعة التي لا يمثل الفرد فيها غير جسم صغير مجهول، أصبحت وسيلة للتعبير عن التجربة الفردية.

بيد أن هذه الفردية الجديدة كانت لا تزال تتحرك داخل إطار جماعي أوسع. فقد كانت الشخصية نتاجاً لظروف اجتماعية جديدة، إذ لم تكن الفردية شيئاً أصاب رجلاً واحداً أو قلة من الرجال، بل كانت تطوراً شارك فيه الكثيرون، وبالتالي أصبح من الممكن التفاهم بشأنه، لأن كل تفاهم يفترض وجود عنصر مشترك. ولو لم يكن في العالم كله غير "أنا" واحدة شاعرة بذاتها في مواجهة الجماعة بأسرها، لكان من الحمق محاولة التعبير عن هذا المأزق الفريد. لم تكن سافو لتستطيع أن تكتب هذا الشعر عن مصيرها لو كان هو مصيرها وحدها: فرغم ذاتيتها الجارفة، كان فيما تقوله شيء ينطبق أيضاً على غيرها. فهي تعبر عن تجربة مشتركة بين الكثيرين – تجربة الشخصية الوحيدة الجريحة المرفوضة – وتعبر عنها بلغة مشتركة بين جميع

الإغريق. فشعرها لم يكن مجرد بكاء أخرس: إن تجربتها الذاتية أصبحت موضوعية عن طريق اللغة المشتركة، بحيث أصبح من الممكن أن تقبل كتجربة إنسانية عامة. بل أكثر من ذلك: إن قصيدتها الشهيرة عن أفروديت، هي بطبيعتها دعاء... هي وسيلة سحرية للتأثير على الأرباب، أي لاكتساب بعض القوة إزاء الواقع. إنها عمل سحري، رباني، وغاية مثل هذه القصيدة أو وظيفتها هي التأثير في الآلهة أو البشر. ليس الهدف هنا مجرد وصف حالة، وإنما هو السعي سعياً جاهدًا إلى تغييرها. لهذا يخضع الشاعر الذاتي للقيود الموضوعية للوزن والشكل، للطقوس السحرية والشعائر الدينية. وإذا كان الكائن البشري لا يكتفي بالبكاء في احتجاج خال من الشكل على الألم الشخصي والأشواق الفردية، بل هو يخضع عن وعي لقيود اللغة وقواعد السلوك، فإن ذلك كله يغدو بلا معنى. ما لم ندرك أن الفن هو سبيل الفرد للعودة إلى الجماعة.

لقد خرجت "أنا" الجديدة من "نحن" القديمة. وانفصل الصوت الفردي عن الكورس. لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتردد في كل نفس. أصبح العنصر الجماعي ذاتياً فني صورة "الأنا" لكن المضمون الأساسي للشخصية بقى اجتماعياً: إن الحب، وهو أشد المشاعر ذاتية، هو أيضاً أكثر الفرائز شمولاً.. هو غريزة حفظ النوع. لكن الأشكال المحددة

التي يتخذها الحب ووسائل التعبير عنه، تمثل في كل عصر الظروف الاجتماعية التي تسمح للدافع الجنسي بأن يتطور إلى علاقة أكثر تعقيداً وأشد غنى ورقة. فهي قد تمثل الجو السائد في مجتمع يقوم على العبودية، أو الجو السائد في مجتمع اقطاعي أو رأسمالي. كما أنها تمثل مدى المساواة التي تتمتع بها المرأة، والأسس التي يقوم عليها الزواج، والفكرة السائدة عن الأسرة، والموقف المعاصر من الملكية، وهلم جرا. وليس في وسع الفنان أن يجرب شيئاً غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية. ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقتة، وإنما في كونها أقوى منها، وأوضح في الوعي، وأشد تركيزاً. ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً. لا بد أن تقول: هاكم شيئاً مثيراً. حتى أشد الفنانين ذاتية يعمل لحساب المجتمع. فهو بمجرد وصفه للمشاعر والعلاقات والظروف التي لم يتعرض أحد من قبل لوصفها، يكون قد وجهها من ذاته التي تبدو منعزلة، إلى الجماعة، من "أنا" إلى "نحن". ونستطيع أن نتعرف على "نحن" هذه حتى في الذاتية العارمة لشخصية الفنان. لكن هذه العملية لا يمكن أن تكون عودة إلى الجماعة البدائية القديمة. بل على العكس هي تطلع نحو جماعة جديدة زاخرة

بالخلاف والتوتر، جماعة لا يضيع فيها الصوت الفردي في الوحدة الرحبية. ونحن نجد في كل عمل فني صادق هذا الانقسام للإنسان بين الفرد والجماعة، وبين الخاص والعام. لكنه انقسام يشير إلى ضرورة إعادة الوحدة مرة أخرى.

وليس هناك ما يستطيع أداء هذا كله غير الفن. فالفن يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت إلى الوحدة والتكامل. والفن يمكن الإنسان من فهم الواقع، وهو لا يساعده على تحمله فحسب، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان.. إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعي. فالمجتمع يحتاج إلى الفنان، هذا الغراف الأكبر، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعياً بوظيفته. ولم يكن هناك من تشكك في هذا الحق في أي مجتمع ناهض، على العكس من المجتمعات المضمحلة. وكان الفنان الممتلئ النفس بأفكار عصره وتجاربه يطمح إلى تصوير الواقع، بل وإلى تشكيل هذا الواقع: إن تمثال موسى الذي صنعه مايكل أنجلو لم يكن مجرد الصورة الفنية لرجل عصر النهضة أو التجسيد الحجري للشخصية الجديدة الشاعرة بذاتها، وإنما كان أيضاً أمراً نقشه مايكل أنجلو في الحجر ووجهه إلى أبناء عصره: "هكذا ينبغي أن تكونوا. هذا

ما يتطلبه العصر الذي نعيش فيه. إن الدنيا التي نشهد ميلادها في حاجة إليه".

وكان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة: الرسالة المباشرة التي تفرضها المدينة أو الرابطة أو إحدى الفرق الاجتماعية، والرسالة غير المباشرة التي تنشأ من تجربة يعنيه أمرها، أي من صميم وعيه الاجتماعي. وليس من الحتم أن تتطابق الرسالتان، وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع.

لكن الفنان الذي ينتمي إلى مجتمع متماسك، وإلى طبقة لم تتحول بعد إلى عقبة في طريق التقدم، لم يكن يشعر عادة أنه مما يقيد حريته الفنية أن تحدد له مجموعة من الموضوعات ينبغي عليه الالتفات إليها. وكان من النادر جداً أن تفرض هذه الموضوعات بناء على نزوة فردية لسيد من السادة، وإنما كانت في العادة تتألف من ميول وتقاليد لها جذور عميقة بين أبناء الشعب. فبالمعالجة الأصلية لموضوع محدد، يستطيع الفنان أن يعبر عن فرديته وأن يصور في الوقت نفسه العمليات الجديدة التي تجري داخل المجتمع. ومدى قدرته على إبراز المميزات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمتة كفنان.

وقد حدث في جميع الحالات تقريباً أن امتازت الفترات العظيمة في تاريخ الفن بالتطابق بين أفكار الطبقة السائدة أو الطبقة الصاعدة الثورية وبين تنمية قوى الانتاج والمطالب العامة للمجتمع. ففي مثل هذه الفترات من فترات التوازن، كان يبدو أن المجتمع على عتبة وحدة جديدة منسجمة، وكانت مصالح طبقة بذاتها تبدو وكأنها مصلحة الجماعة بأسرها. وكان الفنان، وهو يعيش ويعمل في حالة من الوهم السحري، يتبأ بمولد جماعة تضم أبناءها جميعاً. لكن عندما يتضح ما في نبوءته هذه من وهم، وعندما تتفكك الوحدة الظاهرية، وعندما يندلع الصراع الطبقي مرة أخرى، وعندما تخلق تناقضات الوضع الجديد ومظالمه حالة من القلق الحاد، يزداد وضع الفن والفنانين صعوبة وتعقيداً.

وفي مجتمع يغلب عليه الانحلال، لا بد أن ينعكس هذا الانحلال في الفن أيضاً ما دام فناً صادقاً. وإذا كان الفن حريصاً على أداء وظيفته الاجتماعية، فلا بد له أن يبين أن هذا العالم متغير، وأن يساعد على تغييره.

الفصل الثالث

الفن والرأسمالية

وجد الفنان نفسه في العصر الرأسمالي في وضع غريب. كان الملك ميداس يحول كل ما يلمسه إلى ذهب: أما الرأسمالية فتحول كل شيء إلى سلعة. فعن طريق الزيادة التي لم تكن تخطر على البال في الإنتاج والإنتاجية، وعن طريق نشر النظام الجديد بقوة وامتداده إلى كافة أرجاء العالم وإلى جميع مجالات التجربة الإنسانية، أدت الرأسمالية إلى تفكيك العالم القديم وتحويله إلى جسيمات تدور في دوامة عاتية، وحطمت كل علاقة مباشرة بين المنتج والمستهلك، وقذفت بالمنتجات إلى سوق مجهولة تباع فيها وتشتري. وفي الماضي كان صاحب الحرفة يشتغل حسب طلب مستهلك محدد. أما منتج السلعة في العالم الرأسمالي فأصبح يعمل من أجل مشتر مجهول. وذابت منتجاته في سيل المنافسة الذي حملها في طريق

غير مضمون. إن الإنتاج السلعي الذي امتد إلى كل مكان، والزيادة المستمرة في تقسيم العمل، بل وانقسام العمل الواحد إلى أجزاء، وظهور القوى الاقتصادية كقوى غير شخصية.. كل ذلك أدى إلى القضاء على الطابع المباشر للعلاقات الإنسانية، وإلى ازدياد غربة الإنسان عن الواقع الاجتماعي، وعن نفسه. في مثل هذا العالم أصبح الفن أيضاً سلعة، وأصبح الفنان منتجاً للسلع. وفي مكان الرعاية الشخصية حل السوق الحر، هذا السوق الذي يستعصي على الفهم، والذي يتألف من مجموعة هائلة من الزبائن الذين لا نعرف لأحد منهم اسماً، ويطلق عليهم لقب "الجمهور". وخضع الإنتاج الفني بصورة متزايدة لقوانين المنافسة.

ولأول مرة في تاريخ الإنسانية أصبح الفنان فنانياً "حراً" أي شخصية "حرة". وهو حر إلى حد غريب، إلى حد الشعور بالوحدة والعزلة. وأصبح الفن مهنة نصف رومانسية ونصف تجارية.

ولفترة طويلة نظرت الرأسمالية إلى الفن على أنه شيء مريب تافه تحيط به الشكوك والظلال. ولم يكن الفن "يطعم خبزاً". فقد كان المجتمع السابق على الرأسمالية يميل نحو الترف والإسراف والانفاق عن سعة والعناية بالفنون. أما

الرأسمالية فتعني الحساب الدقيق ومراجعة التصرفات بعين متشددة. وكانت الثروة في شكلها السابق على الرأسمالية تميل إلى التبخر والتشتت، أما الثروة الرأسمالية فتتطلب التراكم والتركز الدائمين، وتتطلب الزيادة الذاتية المتصلة. ويقدم كارل ماركس هذا الوصف للرأسمالي:

"إنه وهو المهووس بزيادة القيمة، يدفع بالكائنات البشرية بلا رحمة إلى الإنتاج من أجل الإنتاج، مما يؤدي إلى زيادة الإنتاجية الاجتماعية وإيجاد الظروف الملائمة للإنتاج، والتي لا يمكن بدونها قيام شكل أرقى من أشكال المجتمع، ذلك الشكل الذي يجعل مبدأه الأساسي نمو كل فرد نمواً حراً وكاملاً. إن الرأسمالي لا يمكن أن يلقي الاحترام إلا باعتباره ممثلاً لرأس المال، وهو في ذلك يشارك البخيل حرصه على الثروة من أجل الثروة. لكن ما يظهر لدى البخيل في صوره هوس، هو لدى الرأسمالي نتيجة للعملية الاجتماعية التي لا يزيد على أن يكون أحد التروس المحركة فيها: إن تنمية الإنتاج الرأسمالي تتطلب زيادة متصلة في رأس المال المستثمر في مؤسسات الصناعة. وعن طريقه تخضع الرأسمالية كل رأسمالي فرد للقوانين العامة للإنتاج الرأسمالي باعتبارها قوانين خارجية إلزامية. إذ تجبر المنافسة الرأسمالي على زيادة رأسماله باستمرار من أجل المحافظة على

هذا الرأسمال. وهو لا يستطيع أن يزيده إلا بوساطة التراكم المستمر"⁽¹⁾.

ثم يقول أيضاً:

"التراكم: التراكم! تلك دعوة موسى والأنبياء كافة. إن الصناعة تقدم المادة التي تتراكم عن طريق الادخار: هكذا يقول آدم سميث في "ثروة الأمم" لذا لا بد من الادخار وتكديس الثروات، لا بد من تحويل أكبر نسبة ممكنة من القيمة الفائضة أو الإنتاج الفائض إلى رأس مال. التراكم من أجل التراكم، والإنتاج من أجل الإنتاج، هذه هي الصيغة التي عبر بها رجال الاقتصاد السياسي الكلاسيكيون عن الرسالة التاريخية لعصر الرأسمالية".

ولاشك في أن الثروة المتزايدة للرأسماليين جاءت معها بأشكال جديدة للترف ولكن، كما يقول ماركس، "لم يكن لترف الرأسماليين أبداً ذلك الطابع الأصيل للتبذير غير المحدود المميز لبعض أقطاب الإقطاع... فوراء ذلك الترف يكمن جشع وضيع وحساب ملهوف". فالترف قد يعني بالنسبة للرأسمالي إشباع رغباته الشخصية الخالصة، لكنه يعتبر

(1) في كتاب "رأس المال".

أيضاً فرصة لاستعراض ثروته من أجل تأكيد مكانته. وليست الرأسمالية في أساسها قوة اجتماعية تميل إلى الفن أو تسعى لتشجيعه. وإذا احتاج الرأسمالي العادي إلى الفن أصلاً فقد يحتاجه لتجميل حياته الخاصة، أو قد يحتاجه كوسيلة استثمار مربحة. لكننا من ناحية أخرى نجد أن الرأسمالية قد أطلقت قوى هائلة في مجال الإنتاج الفني كما فعلت في مجال الإنتاج الاقتصادي إذ أوجدت مشاعر جديدة وأفكاراً جديدة وأتاحت للفنان وسائل جديدة للتعبير عنها. فلم يعد من الممكن التشبث بأي أسلوب جامد بطيء للتطور. لقد تغلبت الرأسمالية على القيود المحلية التي تشكلت في إطارها تلك الأساليب، وأخذ الفن يتطور فوق رقعة فسيحة من الأرض وفي زمن يلهث بالسرعة. وهكذا نجد أن الرأسمالية – رغم أنها كانت في جوهرها غريبة عن الفنون – إلا أنها ساعدت على نموها وعلى إنتاج مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية الأصيلة المعبرة المتعددة الجوانب.

بل إن الوضع المعقد الذي تعاني منه الفنون في ظل الرأسمالية لم تتضح أبعاده الكاملة طوال الفترة التي كانت البرجوازية فيها طبقة صاعدة، وكان الفنان المعبر عن الأفكار الرأسمالية لا يزال جزءاً من قوة تقدمية نشيطة.

ففي خلال عصر النهضة، مع الموجة الأولى للتقدم البرجوازي، كانت العلاقات الاجتماعية لا تزال شفاقة نسبياً، ولم يكن تقسيم العمل قد اتخذ الأشكال الجامدة الضيقة التي عرفها فيما بعد، وكانت الإمكانيات الواسعة للقوى الإنتاجية الجديدة ما زالت مخترنة داخل الشخصية البرجوازية. وكان الرأسمالي الذي لم يكتب له الفوز إلا من أمد قريب، والأمراء المتعاونون معه، سادة كرماء. وكانت عوامل جديدة كاملة تتفتح أمام الإنسان صاحب المواهب الخلاقة.. وكثيراً ما كان رجل واحد يجمع في شخصه بين عالم الطبيعة والمستكشف والمهندس الميكانيكي والمعماري والنحات والمصور والكاتب. وكان هذا الرجل يدافع بقوة عن العصر الذي يعيش فيه. وكان موقفه الأساسي يتلخص في عبارة: ما أجمل أن يعيش الإنسان!

أما الموجة الثانية فجاءت مع الحركة البرجوازية الديمقراطية التي بلغت ذروتها في الثورة الفرنسية. وهنا أيضاً نجد أن الفنان بذاتيته المزهوة قد عبر عن أفكار العصر. فهذه الذاتية بالتحديد: ذاتية الإنسان الحر، المدافع عن الإنسانية، وعن وحدة بلاده، وعن البشر عموماً بروح الحرية والمساواة والإخاء - كانت هي راية العصر، هي البرنامج الأيديولوجي للرأسمالية الناهضة.

ولاشك في أن التناقضات الداخلية للرأسمالية كانت قد بدأت تفعل فعلها، فالرأسمالية تنادي بالحرية على حين تمارس في الواقع مفهومها الخاص للحرية، وهو المفهوم المتمثل في عبودية الأجر. وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات الإنسانية كان في الواقع خضوعاً لشريعة الغاب المتمثلة في المنافسة الرأسمالية. كما أنها ألزمت الشخصية الإنسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق. وبدأت هذه التناقضات تثير المشكلات والمصاعب منذ ذلك الحين. إذ لم يكن بد من أن يشعر الفنان الإنساني الصادق بخيبة أمل عميقة عندما يواجه النتائج الصارخة المقلقة للثورة البرجوازية الديمقراطية. ويمكن أن نقول إن الفنون فاقت وتفتحت بصيرتها بعد سنة 1848، سنة الفشل الذي منيت به أوروبا في ثورتها. لقد انتهت الفترة الفنية الباهرة بالنسبة للبرجوازية. ودخل الفنان والفنون إلى الدنيا الرأسمالية لإنتاج السلع، هذه الدنيا التي اكتمل تكوينها، والتي أصبح الكائن البشري فيها غريباً تماماً، وأصبحت جميع العلاقات الإنسانية فيها علاقات خارجية، ظاهرة ومادية. وكذلك امتازت هذه الدنيا الرأسمالية بتقسيم العمل وتجزئته الشديدة، وبالتخصص الصارم. وأنزل ستار من الظلام والإبهام على الروابط الاجتماعية، وازدادت عزلة الفرد وبولغ في إنكار فرديته.

لم يعد في وسع الفنان الإنساني الصادق أن يدافع عن عالم كهذا. لم يعد في وسعه أن يؤمن بضمير مرتاح أن فوز البرجوازية يعني انتصار الإنسانية.

الرومانسية:

كانت الرومانسية حركة احتجاج – احتجاج متحمس ومتناقض على الدنيا الرأسمالية البرجوازية، على دنيا "الآمال الضائعة"، وعلى التفاهة والتجهم اللذين تلتزمهما دنيا الأعمال والأرباح. وكان النقد القاسي الذي وجهه نوفاليس⁽¹⁾ – الرومانسي الألماني – إلى قصة جوته المسماة "ولهم ما يستر" نموذجاً لهذا الموقف (وذلك رغم أن فردريك شليجل – وهو أيضاً من الرومانسيين – قد أثنى ثناء عاطفاً على هذه الرواية العظيمة نفسها) فجوته يقدم في روايته هذه القيم البرجوازية بنظرة إيجابية، ويتتبع تحول إنسان من النظرة الفلسفية الجمالية، حتى يصل إلى الحياة العملية السائدة في الدنيا الرأسمالية التافهة. لكن نوفاليس يرفض هذا كله ويقول: "إن

(1) نوفاليس. الاسم الأدبي لفردريك ليوبولد فون هاردنبرج (1772 – 1801) شاعر ألماني، مات بالسل في التاسعة والعشرين. خطب في الثالثة والعشرين إلى صوفي كون التي كانت يومذاك في الثالثة عشرة، لكنها توفيت بعد عامين. صبح هذا الحادث شعره بالحزن وتمنى الموت. يعد أكبر رواد الرومانسية في ألمانيا.

هذه الرواية تتألف من مغامرين ومهجرين وغانيات وتجار صغار، ومن يأخذها مأخذ الجد لن يقرأ شيئاً غيرها أبداً".

وقد كانت الرومانسية هي الموقف السائد في الفن والأدب في أوروبا منذ كتب روسو دراساته حتى كتب ماركس وأنجلز البيان الشيوعي. فالرومانسية - في حدود وعي البرجوازية الصغيرة - هي أكمل تعبير في الفلسفة والأدب والفن عن تناقضات المجتمع الرأسمالي الناهض. إذ لم يكن في وسعها إدراك طبيعة تلك التناقضات ومصدرها، أو فهم قوانين التطور الاجتماعي وجدليتها، أو إدراك أن الطبقة العاملة هي القوة الوحيدة القادرة على التغلب على تلك التناقضات. لم يكن من الممكن إدراك ذلك إلا مع ظهور الاشتراكية العلمية. ولم يكن يمكن للموقف الرومانسي إلا أن يكون موقفاً مضطرباً، وذلك لأن البرجوازية الصغيرة هي التجسيد الملموس للتناقض الاجتماعي، فهي تأمل في الحصول على نصيب من الثورة المتزايدة ومع ذلك تخشى أن تسحقها الرأسمالية سحقا. وهي تحلم بأفاق جديدة، ومع ذلك تخشى أن تسحقها الرأسمالية سحقا. وهي تحلم بأفاق جديدة، ومع ذلك تتشبث بالأمن القديم المستند إلى الألقاب والمكانة الاجتماعية، وهي تتجه بأبصارها إلى العصر الجديد ومع ذلك فكثيراً ما تتطلع إلى الماضي في شوق وحنين.

لقد بدأت الرومانسية كحركة احتجاج من جانب البرجوازية الصغيرة على كلاسيكية النبلاء، على القواعد والأنماط، على الشكل الارستقراطي وعلى المضمون الذي استبعدت منه جميع قضايا "العامة" من الناس. كان هؤلاء الساخطون الرومانسيون لا يرون أن هناك موضوعات ممتازة: فكل شيء يمكن أن يكون موضوعاً للفن.

كتب جوته يؤكد إعجابه باستبدال وميريمه، في 14 مارس 1830 بعد أن تقدمت به السن يقول: "إن المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدرج، لكن ستبقى في آخر الأمر هذه الميزة الكبرى: فقد وصلنا إلى جانب الشكل المتحرر إلى موضوعات أكثر غنى وتنوعاً. ولن يستبعد بعد اليوم موضوع في هذا العالم كله، وفي هذه الحياة المتشعبة الفروع، باعتباره موضوعاً غير شعري"⁽¹⁾.

ورغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جوته، إلا أنه أيضاً يرى أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات التي كانت من قبل محرمة. كتب يقول "إن الرومانسية تعني إضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة،

(1) جوته: محادثات مع إيكerman.

والقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة، وإسباغ روعة المجهول على ما نصادفه في كل يوم". ويقول شيللي في كتابه "دفاع عن الشعر"، "إن الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة". إن الرومانسية تهجر حديقة الكلاسيكية الأنيقة المرتبة وتخرج إلى البراري الرحبية في العالم الفسيح.

لكن الرومانسية لم تكتف بالوقوف ضد الكلاسيكية وحدها، بل كثيراً ما وقفت أيضاً ضد حركة التنوير، وإن كانت لم تتخذ من هذه القضية موقفاً ثابتاً. فبينما وقف شاتوبريان وبيرك وكولردج وشليجل وغيرهم – وخاصة من أبناء المدرسة الرومانسية الألمانية – وقفوا موقفاً متزمتاً ضد حركة التنوير، نجد أن غيرهم، من أمثال شيللي وبيرون وستاندال وهايني – ممن كانوا أنفذ بصيرة في إدراك التناقضات الاجتماعية – قد اعتبروا عملهم مكملاً لعمل حركة التنوير.

وكان من التجارب الأساسية التي حرصت الرومانسية على تصويرها، تجربة الفرد الذي يقف وحيداً في مواجهة العالم، والذي يشعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل – كأثر من آثار تقسيم العمل والتخصص – وما يتبع ذلك من تفتيت الحياة إلى أجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط. إن المكانة

الاجتماعية للإنسان كانت تقوم في النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين، أي بينه وبين المجتمع. أما في العالم الرأسمالي فالفرد يواجه المجتمع وحيداً دون وسيط، غربياً بين غرباء، "أنا" منفردة في مواجهة "اللاأنا" الهائلة. وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات، وتمية الذاتية المزهوة. لكنه أوجد أيضاً شعوراً بالحيرة والضياع. لقد شجع ظهور "الأنا" النابوليونية، وهي في نفس الوقت "الأنا" الباكية المنتحبة عند صور وتمثيل القديسين. "أنا" المتأهبة لغزو العالم والتي ترتجف مع ذلك خوفاً من الشعور بالوحدة. "أنا" الكاتب والفنان، المنعزلة والمنطوية على ذاتها، والتي تكافح من أجل البقاء عن طريق بيع نفسها في الأسواق، وهي مع ذلك تتحدى العالم الرأسمالي "بعبقريتها" وتحلم بالوحدة الضائعة، وتشتاق إلى حياة الجماعة التي يصورها لها خيالها مجسدة في الماضي أو في المستقبل. إن الثالوث الجدلي: الفرض "وحدة المنشأ"، والنقيض "العربة والعزلة والتفتت"، ثم التركيب الجديد "إزالة التناقض، والتلاؤم مع الواقع، والوحدة بين الذات والموضوع، والعودة إلى الفردوس"، هذا الثالوث هو لب الرومانسية.

وقد بلغت جميع هذه التناقضات الكامنة في الرومانسية ذروتها بتأثير الحركة الثورية التي كانت بدايتها مع حرب الاستقلال الأمريكية ونهايتها مع معركة واترلو.

وكان الموقف من الثورة - أو من بعض وجوهها بالتحديد - من الموضوعات الرئيسية للحركة الرومانسية. وكانت هذه الحركة تنقسم عند كل نقطة حاسمة في تطور الأحداث إلى جناحين: تقدمي ورجعي. وتكرر ذلك المرة بعد المرة. وأثبتت البرجوازية الصغيرة في كل مرة أنها التناقض مجسداً.

ومع ذلك فهناك أشياء مشتركة بين الرومانسيين جميعاً، في مقدمتها كراهية الرأسمالية (وإن كان بعض الرومانسيين ينظر إليها من زاوية أرسقراطية، على حين ينظر الآخرون إليها من الزاوية الشعبية)، ثم ذلك الاعتقاد الفاوستي أو البايروني بأن الفرد يعاني نهماً لا يشبع. وأخيراً قبول الفكرة التي وصفها ستانندال بأنها "فكرة الحماسة الأصيلة".

وبقدر ما زاد ميل النظرة الرسمية إلى الإعلاء من قدر الإنتاج المادي وتخصيصه بالثناء، ومع نشوء قشرة ظاهرية من الاحترام تحيط بالداخل القذر لدنيا الأعمال - زاد الفنانون والكتاب من جهودهم للكشف عن قلب الإنسان، وتفجير ديناميت الحماسة والأشواق في وجه العالم الرأسمالي الذي يبدو في الظاهر مرتباً ومنسقاً. ويقدر ما كشفت أساليب الإنتاج الرأسمالي أن جميع القيم نسبية، ازداد الميل إلى اعتبار الحماسة - أي عمق الشعور بالتجربة - قيمة مطلقة. فكتب

كيتس يقول: إنه لا يثق بشيء ثقته "بوداد القلب". وفي المقدمة التي كتبها شيللي لمسرحية "المتآمرون" يقول: إن الخيال أشبه ما يكون بالآلهة عندما تتجسد لتكفر عن خطيئة البشر الفانين. أما جيريكو الذي وصفه ديلاكروا بأنه "متطرف في كل شيء" فقد تحدث في إحدى مقالاته عن "حمى الجذل التي تطيح بكل شيء وتغلب على كل شيء" كما تحدث عن "حمم البركان التي لا مفر من أن تشق طريقها وتخرج إلى النور".

ولاشك في أن الرومانسية شقت طريقها بقوة. لقد اندفعت نحو الوحش والغريب. ومضت نحو الآفاق التي لا تحدها حدود. لكنها كانت تعود بالمرء أيضاً إلى شعبه، وإلى ماضيه، وإلى طبيعته الخاصة. إن جميع الرومانسيين الكبار قد أعجبوا بنابليون. هذه "الذات الكونية"، هذه الشخصية غير المحدودة. لكن الحركة الرومانسية ارتبطت في الوقت نفسه بحركات التحرر الوطني. وفي إيطاليا استقبل فوسكولو⁽¹⁾ نابليون بنشيد عنوانه "إلى بونابرت بطل التحرير"

(1) أوجو فوسكواو (1778 - 1827) شاعر إيطالي. كان في البداية متحمساً للثورة الفرنسية ومبادئها. كتب قصيدة مشهورة في الإشادة بنابليون محرر أوروبا. لكنه

وفي 1802 تقدم إلى نابليون بطلب إعلان استقلال الجمهورية الكيسالبية. أي إيطاليا. ثم انقلب آخر الأمر شديد الكراهية لنابليون الفاتح. كذلك شعر ليوباردي⁽¹⁾ بالمرارة وخيبة الأمل إزاء هذا البطل الفرنسي الذي رفض تحرير بلاده، فكتب في إحدى قصائده المعروفة باسم "كانزوني" يقول:

السلاح، أعطوني السلاح!

وحدي سوف أكافح، وحدي سوف أموت

ولتتعطف السماء وتجعل دمي

مبعث إلهام لقلوب الإيطاليين

أما في أوروبا الشرقية حيث لم تكن الرأسمالية قد انتصرت بعد، وحيث كانت الشعوب لا تزال ترزح تحت نير نظام إقطاعي منهار، فكانت الرومانسية ثورية تماماً. كانت صيحة لإيقاظ الشعوب حتى تنهض للكفاح ضد ظالمها الأجانب والمحليين، كانت نداءً للوعي الوطني وصراعاً ضد الاقطاع والاستبداد والحكم الأجنبي. وقد اجتاح شعر بايرون

أصيب بخيبة أمل بعد توقيع معاهدة كامبو فورميو التي تنازل فيها نابليون عن مدينة البندقية للنمسا.

(1) الكونت جياكومو ليوباردي (1798 - 1837) شاعر إيطالي.

تلك البلاد كالعاصفة. وأصبحت إشادة الرومانسيين بالأدب الشعبي والفن الشعبي سلاحاً لإثارة الشعوب ضد ظروف معيشتها المنحطة، كما أصبحت الفردية الرومانسية وسيلة لتحرير الشخصية الإنسانية من القيود التي سحقتها في القرون الوسطى. لقد كانت الثورة البرجوازية الديمقراطية، التي لم تتحقق حتى ذلك الحين في الشرق، تومض كأضواء البرق البعيد في إنتاج الفنانين الرومانسيين في روسيا والمجر وبولندا.

لكن على الرغم من هذه الفروق في الصورة التي بدت بها الرومانسية في البلاد المختلفة، نجد أنه كانت لها صفات مشتركة في كل مكان: شعور بالقلق الروحي في دنيا لا يستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار، وشعور بالعزلة والغربة نشأ عنه توجع إلى قيام وحدة اجتماعية جديدة، واهتمام بالشعب وأغانيه وأساطيره (واكتسى الشعب في أذهان الفنانين بوحدة أسطورية) واحتفاء بالتميز المطلق للفرد، والذاتية البايرونية التي لا تقف عند حد. وظهر في عصر الرومانسية لأول مرة الكاتب "الحر" الذي يرفض كل قيد وكل ارتباط. والذي يتصور نفسه خصماً للعالم الرأسمالي في حين أنه يعترف في نفس الوقت - عن غير وعي - بالمبدأ البرجوازي المتعلق بالإنتاج من أجل السوق. وبهذا الاحتجاج

الرومانسي على القيم الرأسمالية، وبهذا التحرر الذي دفع الكتاب في آخر الأمر إلى اليوهيمية، جعل هؤلاء الكتاب من إنتاجهم نفس ذلك الشيء الذي أرادوا الاحتجاج عليه: جعلوه سلعة للسوق. ورغم أن الرومانسية كالت الشاء للقرون الوسطى، فقد كانت في جوهرها حركة برجوازية. ونحن نجد في الحركة الرومانسية منذ ذلك الحين بذوراً لجميع القضايا التي نعتبرها اليوم من قضايا الفن الحديث.

وأدى المركز الجغرافي الوسيط الذي تشغله ألمانيا بين العالم الرأسمالي في الغرب والعالم الاقطاعي في الشرق، كما أدى "البؤس الألماني" الذي كان نتيجة لتطورات تاريخية قاسية، أديا إلى جعل الرومانسية الألمانية أشد الحركات الرومانسية في العالم كله تناقضاً وتضارباً. إذ أن "الإفافة الرأسمالية من سحر الفن" بلغت ألمانيا قبل أن تبلغها الثورة البرجوازية الديمقراطية. لقد تبددت الأوهام قبل أن تسيطر على النفوس. واتجه الرومانسيون الألمان، في سخطهم على ما يصحب الرأسمالية من تقلبات ثورية، لا إلى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار. وأدرك هايني ما في ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الرأسمالية فكتب يقول:

"ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم، والبرم بوجه الأنانية الشائه الذي يرونه قابلاً في كل مكان، هما اللذين دفعا في أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية في ألمانيا - على شرف مقاصدهم إلى الاحتماء من الحاضر بالماضي وإلى الدعوة للعودة إلى القرون الوسطى".

لقد صاح الرومانسيون الألمان "لا" في مواجهة الواقع الاجتماعي الذي رأوه يتطور أمام أعينهم. لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفاً فنياً طويل الأمد، بل لابد لهذا الموقف - حتى يكون منتجاً - أن يشير إلى "نعم" .. تماماً كما يشير الظل إلى الجسم الذي يصدر عنه.

و"نعم" هذه لا يمكن في آخر الأمر إلا أن تكون دفاعاً عن طبقة اجتماعية يتجسد فيه المستقبل. وفي بلاد الغرب، كانت الطبقة العاملة قد بدأت تنهض وراء البرجوازية. وفي الشرق كان الشعب بأسره - فلاحين وعمالاً وبرجوازيين ومتقنين - يعارض نظام الحكم. لكن الرومانسيين الألمان الذين كانوا يرون في رجل الأعمال الرأسمالي شيئاً كريهاً، لم يكن في وسعهم بعد أن يروا في الطبقة العاملة الألمانية البائسة قوة قادرة على بناء المستقبل، لذا حاولوا الهروب إلى الماضي الاقطاعي بعد تبرئته مما لصق به من العيوب.

واستطاعوا في أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الإيجابية التي ضمها الماضي في مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها في الرأسمالية، كتلك الرابطة الوثيقة التي كانت تجمع بين المستهلك والمنتج أو صاحب الحرفة أو الفنان، وتلك البساطة في العلاقات الاجتماعية، والشعور الجماعي المتين، وذلك التكامل في الشخصية الإنسانية الراجع إلى تقسيم للعمل أكثر استقراراً وأقل ضيقاً. غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرئت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمي قبل أن توضع في مواجهة فظائع الرأسمالية التي كانوا محقين في نقدها. إن الرومانسيين الذين كانوا يتطلعون إلى "شمول" الحياة، لم يكونوا قادرين على النفاذ بأبصارهم إلى الشمول الحقيقي للعمليات الاجتماعية. وكانوا في ذلك أبناء مخلصين للعالم البرجوازي الرأسمالي، فهم لم يدركوا أن الرأسمالية بقضائها على كل استقرار اجتماعي، وتحطيمها لكافة العلاقات الإنسانية الأساسية، وتفتيتها للمجتمع، إنما تمهد الطريق أمام إمكانية قيام وحدة جديدة.. وذلك على حين لا تستطيع هي على الاطلاق أن تنشئ "كلاً" جديداً من الأجزاء المشتتة.

كان نوفاليس - وهو أشد الرومانسيين الألمان أصالة، وهو الذي جمع بين الكفاية العظيمة والعقل العظيم - كان

على إدراك واضح للجوانب الإيجابية في الرأسمالية، وقد كتب هذه العبارة المدهشة:

"إن روح التجارة هي روح العالم. إنها الروح الرائعة الصافية البسيطة، فهي تدفع كل شيء إلى الحركة، وتوجد رابطة بين جميع الأشياء. إنها تخلق الدول والمدن، الأمم وأعمال الفن. إنها روح الحضارة وروح كمال الإنسانية". لكن وميض مثل هذه الأفكار كان غالباً ما يختفي وراء خوفه من سيطرة الآلة - في كل شكل من أشكالها - على الحياة بأسرها. وهاجم نوفاليس الدولة الجديدة، الدولة التجارية الرأسمالية الناشئة في ألمانيا فقال: "إن الشكل المعتدل من أشكال الحكومة هو شبه دولة فقط، وهو أداة مصطنعة قليلة الاحتمال. ولذا تبغضها جميع العقول العظيمة. ومع ذلك فهي الشكل المفضل في هذه الأيام. أما إذا أمكن تحويل هذه الأداة إلى كائن حي ذي قوة مستقلة، لكان في ذلك حل لأكبر القضايا". وهذا هو المفهوم "العضوي" الذي يقدمه الرومانسيون جميعاً كمقابل للمفهوم "الميكانيكي": إن بداية كل حياة لابد أن تكون معادية للنظام الميكانيكي - فهي اندفاع عنيف - وبالتالي فهي مخالفة للنظام الآلي للأشياء". وقد أبرز هوفمان هذا التناقض في مؤلفاته حتى جعل منه معركة رهيبه بين الإنسان والآلة، وكان كل إنتاجه - على

حد تعبير هايني - "لا يعدو أن يكون صيحة فزع امتدت على طول عشرين مجلداً". وأصبحت الإشادة الرومانسية بكل ما هو "عضوي"، كل ما ينمو أو يتشكل بصورة طبيعية، أصبحت احتجاجاً رجعيّاً على ما أنتجته الثورة؛ إذ كان الرومانسيون يرون في الطبقات الاجتماعية القديمة شيئاً "عضوياً" على حين يرون في الحركات والأوضاع التي أوجدتها الطبقات الجديدة شيئاً "ميكانيكياً" خبيثاً. لا يجوز لنا أن نقلق العالم من نومه. ولا ينبغي استبدال اليوم الجديد بالليل القديم. إن نوفاليس يتساءل في "أغاني الليل":

هل لابد أن يعود الصباح في كل يوم؟

**ألا يمكن أن تفقد هذه الأشياء الدنيوية قوتها
واستمرارها؟**

إن الصناعة المدنسة تبتلع

غلالة الليل السماوية

وكتب فردريك شليجل يعترض على تعبير "العصور المظلمة" ويقول: إن هذه "الفترة الهامة من تاريخ البشرية" يمكن فعلاً أن تقارن بالليل.

"لكن يا لها من ليل مرصع بالنجوم! يبدو أننا نعيش الآن في حالة انتقالية غائمة قلقة بين النور والظلمة. إن النجوم التي

كانت تضيء ذلك الليل قد شحبت بل واختفى أكثرها. لكن النهار لم يشرق بعد. وسمعنا أكثر من مرة عن وشك بزوغ شمس جديدة من الإدراك والإشراق. لكن الواقع لم يصدق تلك الوعود المتعجلة. وإذا كان هناك أمل في تحقيقها فإنما مصدره ما نشعر به من برودة، فقد اعتدنا أن يزخر هواء الصباح بالبرودة قبل شروق الشمس".

وهكذا نجد إلى جانب عبارة "الأوهام الضائعة" التي تتردد كثيراً، عبارة أخرى هي "الشعور بالبرودة" ومصدرها الشعور بالعزلة وبأن العالم لا يستقبلنا مفتوح الذراعين. وهذه النعمة التي عرّفها الرومانسيون لأول مرة، لم تتوقف بعد ذلك أبداً. بل إنها على العكس أخذت تتضاعف وتتردد طوال مرحلة تطور العالم الرأسمالي، وذلك نتيجة للفرجة المتزايدة التي يشعر بها الإنسان في الحياة، وما صحب هذا الشعور من شوق متصل للعودة إلى الدفء والأمان، إلى حالة تشبه - في الخيال - رحم الأم، وكذلك شوق إلى راحة الموت، ذلك الشوق المميز للرومانسية الألمانية. فهي تنظر إلى الموت كما لو كان هو الوحدة المرجوة، هو "الكلية" الشاملة:

في يوم ما سوف يكون الكل جسداً حياً
جسداً واحداً..

وسيسبح ذلك الزوج السعيد

في دم سماوي

عجباً، لقد احمرت وجنتا البحر

وتحولت الصخرة إلى لحم ذكي الرائحة

إن هذه النظرة الجنسية التي تشمل الكون بأسره، وهذه الرغبة في الموت - وهما من سمات الرومانسية - كانا مقدمة لبعض الآراء التي نادى بها سيجموند فرويد فيما بعد.

وكذلك كان فردريك شليجل، بمفهومه عن "الديونيسي" و"الأبولوني" ممهداً لآراء فردريك نيتشه. وقد كتب نوفاليس يقول:

"إن أعضاء الفكر هي الأعضاء الجنسية للطبيعة، هي مبايض العالم".

إن الواقع بالنسبة للعقل الرومانسي، ملغى إغفاء أو على الأقل مشوه تشويهاً فظيماً وتائه في السخرية. يقول فردريك شليجل:

"إن الشعر الألماني ينغمس في الماضي انغماساً متزايداً، وتمتد جذوره إلى الأساطير التي ما زال تيار الخيال فيها طازجاً صادراً من المنبع، وهو لا يستطيع أن يدرك الأوضاع الواقعية في

العالم المعاصر إلا من خلال السخرية. وذلك إذا أدركها أصلاً".

وكتب نوفاليس:

"لابد من إضفاء الرومانسية على العالم بأسره، فبذلك نكتشف المغزى الأصلي للكائنات مرة أخرى: بإضفاء مغزى سام على المؤلف من الأشياء، بإضفاء مظهر غامض على الأشياء العادية، وإضفاء كبرياء المجهول على المعلوم، وسيما غير المحدود على المحدود... وإذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش في عالم الأحلام، فإنما مرجع ذلك إلى ضعف أعضائنا وحواسنا".

إننا لا نستطيع بلوغ "عالم الأحلام" وراء هذا العالم الواقعي إلا عندما نتخلى عن العقل الواعي ونطلق العنان للخيال. ومن هنا يقترح نوفاليس نظرية جديدة للفن:

"قصص بلا عقدة، تقوم على التداعي كما يحدث في الأحلام، وقصائد ليس فيها غير النغم، تزخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين، لكنها أيضاً خالية تماماً من المعنى والترابط، وليس فيها غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر، وهذه أيضاً ينبغي أن تكون أشتاتاً من أشياء متباينة تماماً".

إن هذا الإحساس بأننا نحيا في عالم ممزق، عالم مؤلف من أشتات، هذا الهروب من الواقع إلى التداعي الذي لا يحكمه منطق أو رابطة، باعتباره الوسيلة لإدراك الواقع الغامض — كل هذه الأفكار التي نادى بها لأول مرة الرومانسيون الرواد، أصبحت فيما بعد مبادئ فنية مقبولة في العالم الرأسمالي.

بيد أن الاحتجاج الرومانسي على المجتمع البرجوازي الرأسمالي في شكل الهروب إلى الماضي كان له أيضاً جانبه الإيجابي، فهناك نهار كما أن هناك ليلاً. ووجد ذلك تعبيراً عنه في التطلع الملهوف إلى الوحدة والإيمان النبيل بقدرة الإنسان على التحكم في مصيره.

يقول نوفاليس أيضاً: "إن العيش المشترك، إن صفة الجمع، هي جوهر كياننا، والقيود الذي يخنقنا هو عجزنا الروحي: إننا إذا زدنا أعمالنا ووسعنا نطاقنا ملكنا مصائرنا بأيدينا... وإذا أوجدنا التآلف بين عقلنا وعالمنا أصبحنا على قدم المساواة مع الآلهة".

ثم تظهر بوادر رؤيا للمستقبل: "إنها بداية عصر جديد للعالم.. يسوده الشعر والثقافة".

ولكن في النهاية، أدت الجوانب السلبية المنكفئة إلى الماضي في الرومانسية الألمانية، أدت إلى تحول كثير من الكتاب الرومانسيين إلى كاثوليكين متعصبين ورجعيين متزمطين. فنجد فردريك شليجل مثلاً يدعو إلى فن "يتسم بجمال الإحساس المسيحي الصافي" ويستتكر "الفتنة الزائفة التي تصحب الحماسة المحمومة. تلك الهوة التي يميل شيطان لورد بيرون إلى الانحدار إليها أكثر فأكثر".

وهكذا نجد أنه بينما كان لورد بايرون يموت بحمي المستنقعات وهو يقاتل من أجل حرية اليونان، وبينما كان ستاندال يؤيد حركة التحرر الوطني في إيطاليا، وبينما كان بوشكين يناصر حركة الديسمبريين، تحول كثير من الرومانسيين الألمان إلى أذئاب لمتريخ، وحققت عليهم كلمة هاييني القاسية: "إنهم حزب الأكاذيب، هم خدم الحلف المقدس، الداعون إلى إعادة كل ما عرفه الماضي من بؤس وفظائع ومساخر".

ونحن عندما ندرس الرومانسية الألمانية وكل ما أعقبها من حركات مشابهة، ينبغي أن نحلل تناقضاتها الداخلية، وأن ندرك ما فيها من جوانب سلبية وإيجابية. فنحن نجد فيها دائماً هذا الصراع: من ناحية هناك احتجاج عميق على القيم

البرجوازية وعلى الآلة الرأسمالية، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عواقب الثورة وهروب إلى الغموض والحيرة يؤديان حتماً إلى السقوط في هوة الرجعية.

إن الرومانسية الألمانية نموذج لجميع الحركات المنقسمة على نفسها التي انتشرت فيما بعد بين المثقفين في العالم الرأسمالي، ومن بينها في هذا العصر التعبيرية والمستقبلية والسريالية. ومن مظاهر التناقض في هذه الحركات أيضاً أنه لا يمكن أن يقال بأي حال: إن جميع الفنانين المنتمين إليها رجعيون. فنحن نجد بين الرومانسيين الألمان أشخاصاً كهاينريش هايني ونيقولاوس ليناو⁽¹⁾ أصبحا ثوريين. كما نجد أشخاصاً آخرين كأولاند وإيخندورف لم يرتبطا يوماً "بحزب الأكاذيب".

ويجب أن نذكر أيضاً أن فريقاً من الرومانسيين تطور إلى النقد الواقعي للمجتمع، وكذلك نجد أن الرومانسية والواقعية ارتبطتا أوثق الارتباط في أعمال كثير من الكتاب

(1) نيقولاوس ليناو (1802 - 1850) شاعر نمسوي وعازف كمان ممتاز. يغلب على شعره الحزن. أصيب بلوثة قبل وفاته بست سنوات.

الكبار: بايرون وسكوت، كليست وجريبارزر⁽¹⁾، هوفمان⁽²⁾ وهائني، ستاندال وبلزاك، بوشكين وجوجل، مع تغليب للجانب الرومانسي أحياناً وللجانب الواقعي أحياناً أخرى. وتوماس مان، الكاتب الواقعي العظيم في الفترة المتأخرة للعصر الرأسمالي، إنما يضرب بجذوره في تراث الرومانسية الألمانية، وخاصة في ذلك اللعب الباهر بالمعاني الذي تمثل في كتاباته الساخرة.

الفن الشعبي:

أدت الرومانسية "في عمومها لا الرومانسية الألمانية وحدها" إلى تطوير مفهوم "الفن الشعبي" الذي أصبح يشكل عنصراً أساسياً من عناصرها. فالرومانسية في سعيها إلى إعادة الوحدة المفقودة بين الفرد والجماعة، وإلى توفير الاندماج بينهما، وفي احتجاجها على الغربية الناجمة عن الرأسمالية،

(1) فرانز جريبارزر (1791 – 1872) مؤلف مسرحي نمسوي. قضى حياة بائسة في العمل وفي الحب، كتب مجموعة كبيرة من المسرحيات التاريخية الشعرية. لعله أول مؤلف نمسوي يكتسب شهرة عالمية.

(2) أرنست تيودور ولهم هوفمان (1776 – 1822) كاتب ومؤلف موسيقي ورسام كاريكاتير. نشأ في أسرة فقيرة وعاش حياة مضطربة.. من مؤلفاته المشهورة أوبرا "أوندين".

وقد اكتشفت الأغاني الشعبية والفنون الشعبية، فلم تلبث أن نادى "بالشعب" إماماً لها، ونادت به باعتباره وحدة عضوية متجانسة!

وأدى هذا المفهوم الرومانسي للشعب، الذي يرى فيه جوهرًا خارجاً عن فوارق الطبقات وفوق هذه الفوارق، جوهرًا له "روح شعبية" جماعية خلاقة، أدى هذا المفهوم إلى إحداث بلبلة ما زالت موجودة حتى اليوم، فما زال الكثيرون منا يستخدمون عبارة "الشعب" دون أن يكون في ذهنهم معنى واضح لما يقصدون.

وقدمت الرومانسية الفن الشعبي باعتباره مقابلًا لجميع أشكال الفن الأخرى، باعتباره ظاهرة "طبيعية" في مقابل الظواهر المصطنعة. ورأت الرومانسية في عدم نسبة هذا الفن إلى مؤلف محدد دليلاً على قدرة "الجماعة" على الإبداع التلقائي. وهي هنا تتحدث عن جماعة غامضة بلا فردية ولا وعي. وأسهم في تضليل خطى الرومانسية أبيات كهذه التي تقول:

من الذي ألف الأغنية الحلوة؟

ثلاث بطات جاءت بها عبر النهر

اثنتان رماديتان وواحدة بيضاء

فقد تكون هذه صورة شعرية، ولكنها لا يمكن أن تقبل كحقيقة أو كرمز. ولا شك في أن الفن الشعبي يعبر عن شيء مشترك بين عدد كبير من الناس، ولذا فهو يصور أفكار الجماعة. لكن ذلك لا يصدق على الفن الشعبي وحده بل هو يصدق على الفن عموماً. فالفن إنما نشأ ليشبع حاجة جماعية. ولكن حتى في العصر الحجري كان الفرد - العراف أو الطبيب أو الساحر - هو الذي يحول رغبات الجماعة واحتياجاتها إلى كلمات أو أشكال. إن رسوم الكهوف وملاحم الماضي البعيد، بل والأغاني الشعبية أيضاً، هي من إنتاج مؤلفين أفراد استعانوا بطبيعة الحال بكنز من الأساليب الموروثة.

وكان موقف الرومانسيين من الفن الشعبي هو قبوله على علته دون نقد أو تمحيص. ومجموعة الشعر الشعبي التي أصدرها برنتانو وأرنيم⁽¹⁾ عبارة عن "خرج" تلتقي فيه القصائد الرفيعة الأصيلة بقصائد غثة ليس لها قيمة أو وزن.

(1) كلمنسي ماريا برنتانو (1778 - 1842) شاعر ألماني. كان صديقاً وزميلاً لألكيم فون أرنيم (1781 - 1831) وقد طافا كثيراً في أوروبا، وأصدرا الجزء الأول من مجموعتهما للشعر الشعبي سنة 1806، ثم أصدرتا الجزء الثاني سنة 1908. وأنشأ مركزاً لأنصار الشعر الشعبي ضم عدداً من الشعراء الرومانسيين الشباب. وكاننا يصدران مجلة خاصة بهذا المركز.

ويمكن الاستشهاد بالكثير من هذا الشعر لتأكيد وجهة النظر المخالفة للرومانسية والقائلة بأن الفن الشعبي لا يعدو أن يكون صورة جانبية أو فرعية من صور الفن الرفيع (تماماً كما يرفض كثير من العلماء المحدثين اعتبار الفيروس مرحلة انتقال بين المادة الجامدة والمادة الحية، وإنما يعتبرونه نتيجة لنكسة في التطور).

وهذه النظرية في رأيي لا تعالج الأمر إلا من جانب واحد، شأنها في ذلك شأن النظرية الرومانسية نفسها؛ إذ من المحتمل أن كثيراً من الأغاني الشعبية جاءت نتيجة لنكسة في التطور - فهي أشتات من ملاحم البطولة أو القصائد الدينية أو أغاني الشعراء المنشدين وقد اتخذت صورة شعبية - لكننا لا نستطيع أن نقف عند هذا الحد، ولا يجوز أن ننسى أن ملاحم البطولة نفسها ترجع أصولها إلى الأساطير والخرافات القديمة التي نشأت في ظل أوضاع اجتماعية لم تكن قد تكونت فيها بعد طبقة حاكمة، وبالتالي لم يكن قد نشأ بعد نقيضها ألا وهو "الشعب". كان الفن عند ذلك يعبر عن جماعة يمكن أن يقال إنها متجانسة. ولا شك في أن الأغاني الشعبية نشأت في كثير من الحالات من نفس ذلك المصدر (الأساطير والخرافات) دون أن تمر بالمرحلة الانتقالية، مرحلة الفن الرفيع المعبر عن مطالب طبقة حاكمة. إن الأغاني الشعبية والفنون

الشعبية ينتج بعضها الفلاحون (بشكل يزيد في بعض البلاد وينقص في بلاد أخرى) ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين إلى البقاء لأمد طويل. غير أن هذه الفنون هي في معظمها من إنتاج الطريق، من إنتاج الشارع، بما فيه من صناعات مستقلين وكهنة مارقين وطلاب علم طوافين وصبيان يسعون إلى إتقان حرفة ما ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع.

ونحن لا نجد الأغاني الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبداً في صورة نهائية "معتمدة" فهي دائماً تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل، وهي أحياناً تزداد ثراءً وقيمة نتيجة لهذه التغيرات، لكنها غالباً ما تتحدر قيمتها فيقل إرهابها أو لعلها تصبح أرق مما ينبغي.

وقد قام بيلا بارتوك بمحاولة لتتقية الموسيقى الشعبية المجرية وتخليصها مما طرأ عليها من إضافة أو تشويه، وإعادةتها إلى أصلها طازجة قوية. ويمكن أن يحدث شيء كهذا بالنسبة للفن الشعبي في مجموعة، مع مراعاة أنه يندر جداً التأكد من أن هذا الشكل أو ذاك هو الشكل "الأصلي" للعمل الفني. إذ أن من طبيعة الفن الشعبي ذاته أن تكون له صور متعددة. والشيء الممكن حقاً – وذلك هو مصدر النجاح

الكبير الذي حققه بارتوك - هو استبعاد ما علق بهذا الفن من زبد وشوائب، من غلظة أو عاطفية زائدة، بالرغم من أن هذا الزبد نفسه قد يكون أيضاً عنصراً "شعيباً".

ونحن نلمس في الأغاني الشعبية التراث المنحدر من الجماعة القديمة مختلطاً في الغالب بعناصر ناشئة من الصراع بين "الشعب" والطبقة الحاكمة. وقد أورد فريزر في مجموعته "العصن الذهبي" مثلاً نموذجياً لهذا المزيج من العناصر التقليدية والعناصر النابعة من الصراع الطبقي للفلاحين ضد ملاك الأرض، يقول:

يعمد الفلاحون في بعض أنحاء بوميرانيا في وقت الحصاد، إلى إيقاف أي شخص يمر بهم بوضع حبل مجدول من أعواد القمح في طريقه، ثم يلتفون حوله في حلقة، وهم يشحذون مناجلهم على حين يقول قائدهم:

الرجال مستعدون

والمناجل جاهزة

والقمح وافر

والسيد يجب أن يحصد.

ثم يكررون عملية شحذ المناجل.

وفي مدينة رامين بأقليم ستتن يخاطب الفلاحون الغريب
الواقف في وسطهم بقولهم:

سنضرب السيد

بسيفنا المسلول

هذا السيف الذي أصاب سنانه المراعي والحقول

سنانه أصاب أمراء ونبلاء

إن العمال كثيراً ما يشعرون بالعطش

فإذا قدم السيد البيرة أو النبيذ

فسوف تنتهي اللعبة حالاً

أما إذا لم يستجب لرجائنا

فحق للسيف أن يضرب

إننا نرى هنا عناصر ثلاثة ظاهرة بوضوح: فالسحر القديم
من عصر ما قبل التاريخ ما زال باقياً بين الفلاحين البدائيين
الذين لم تمسهم الرأسمالية بعد ، ثم سخط الفلاحين على
الأمراء والنبلاء الذين يريدون "حصدهم حصداً" ، ثم تدهور
المعنويات نتيجة للفشل الذي منيت به حركات الفلاحين
المتكررة ، يظهر في الاستعداد لبيع أنفسهم في مقابل أكواب

البيرة والنبيد، وهذه الرغبة الفظة العدوانية في سبيل الحصول على ميزة مادية.

إننا نجد للكثير من الأغاني الشعبية عموداً فقرياً يرجع إلى عصر ما قبل التاريخ، وقد أحاطت به مجموعة من الموضوعات التي ظهرت بعد ذلك، نشأ بعضها من المنازعات والاحتكاكات الطبقية، على حين نشأ بعضها الآخر من عوامل الفساد والانحطاط الكامنة في المجتمع الطبقي.

ونحن نجد في بعض الشعر الشعبي ثورية أصيلة، وفي بعضه الآخر ركافة وضحالة. ومن نماذج الشعر الأصيل كثير مما كتب عن روبين هود. كما نلمس تحدياً صارخاً في الكثير من الأغاني الشعبية الألمانية مثل أغنية شوارتتهالس المسكين!

أخذت سيفي بيدي
وربطت جرابه إلى وسطي
فلم يكن هناك جواد أركبه
وسرت بعيداً.. بعيداً
والتزمت الطريق الرئيسي
ثم ظهر على الطريق ابن رجل غني

فاضطررته أن يترك لي كيس نقوده
أو في أغنية العروس المتعجرفة:
أنا لا أحب أكل الشعير
ولا أحب النهوض الباكر
سوف أصبح راهبة
وإن لم تكن هذه رغبتى أبداً
وكل من يتمنى لفتاة مسكينة مثلي
أن تسجن وراء أسوار الدير
فإني أتمنى له مصيبة مماثلة
بل ومصيبة أكبر.

لكن هناك أغاني أخرى، ضمتها مجموعة برنتانو وأرنيم
مع هذه الأغاني، تزخر بالخنوع الذليل والغموض الفارغ وفتات
موائد السادة. فأى قيمة مثلاً لهذين البيتين الركيكين:
يا للمعجزة! لقد اجتمعت في ابن الله الحق، اجتمعت في
شخص واحد، طبيعتان مختلفتان.

أو في هذه الأغنية المتكلفة عن "حياة الراعي العفيف"
التي تبدو بوضوح أنها من تلك الموضوعات التي يكتبها
الارستقراطيون عن الرعاة:

ليس في الدنيا ما يمكن أن يقارن
بمتعة الراعي في المراعي الخضراء
وفي الفيافي المزهرة
هناك نجد الهناء الحقيقي

إن هذه الفوارق العميقة في الموقف الأساسي وفي الجودة،
تدحض النظرية الرومانسية القائلة بأن هناك "روحاً شعبية"
موحدة، وتبين أن هذه الأغاني تعبر عن طبقات مختلفة وأوضاع
اجتماعية متباينة، بل وهي أيضاً من إنتاج أفراد على درجات
متفاوتة من الموهبة والقدرة. لقد تمثل الشعب عبر القرون
مختلف الأشياء وأعاد إنتاجها. إن مختلف الأشياء – الثمينة
والغثة، الأصلية والركيكة – أصبحت "شعبية" وليس في
وسعنا أن نعجب مع الرومانسيين بالفن الشعبي بأسره، ولا
يسعنا إلا أن نقيم هذا الفن بنفس المعايير التي نقيم بها أي
شكل آخر من أشكال الفن: بمضمونه الاجتماعي وبمدى
جودته.

وعلينا فوق ذلك أن ندرك أن زيادة التصنيع تؤدي بشكل قاطع إلى القضاء على الفن الشعبي. فاحتمالات تجدد الفن الشعبي اليوم بالاعتراف من حياة الفلاحين وأصحاب الحرف المشردين وأسلوبهم في التعبير أصبحت احتمالات بعيدة جداً. إن الطبقة العاملة تمثل مضموناً جديداً وتتطلب وسائل جديدة للتعبير. وقد نشأت من خلال الحركات الثورية الواسعة "أغان شعبية" جديدة كنشيد المارسلبيز أو نشيد الدولية أو أغاني الأنصار في كفاحهم من أجل الحرية. والأناشيد التي كتبها مؤلفون على درجة عالية من الوعي والمهارة - مثل برتولد بريخت وهانز آيسلر - قد أصبحت هي الأغاني الشعبية الجديدة للطبقة العاملة الثورية. إن فكرة "الشعب" المتجانس الذي تسوده "روح شعبية" غامضة مبدعة، إنما هي فكرة رومانسية لا تتفق مع هذا العالم الرأسمالي المؤلف من طبقات متعارضة والذي لن ينشأ فيه "الشعب" الموحد بالتدريج مرة أخرى إلا من خلال بوتقة الصراع الطبقي ضد الطبقة السائدة. إن المغزى المثالي الذي أضفاه الرومانسيون الألمان على "الشعب" لم يكن مجرد وهم، بل كان أيضاً مغزى رجعياً. فهو لم يكن معادياً للرأسمالية وحدها، بل هو معاد أيضاً لكافة مظاهر الصراع الطبقي، وهو يكتفي بترديد بضع عبارات عن

"التضامن الاجتماعي" وإلقاء بضع عظمات عن "أخوة" زائفة
ومناقفة.

غير أن الاحتجاج الرومانسي على الدنيا البرجوازية
الرأسمالية - رغم مظاهره المتعددة - لا يعدو أن يكون واحداً
من ردود الفعل المحتملة من جانب الفنان إزاء واقع لم يعد يسعه
الدفاع عنه. فقد ظهر الكتاب والفنانون البرجوازيون الذين
طوروا بقوة ودأب رائعين مذهب الواقعية، ذلك المذهب الذي
يصور المجتمع القائم على التناقض تصويراً انتقادياً.

وكانت إنجلترا وفرنسا وروسيا وأمريكا هي البلاد التي
نجحت فيها بشكل خاص محاولة تصوير الواقع الاجتماعي
تصويراً جدلياً واضحاً لا خفاء فيه ولا إبهام.

ولما كانت الرومانسية في ألمانيا والنمسا مختلفة عنها في
البلاد الأخرى، كذلك كان تطور الواقعية فيها أقل
انطلاقاً، وآثارها أقل غنى بالقياس إلى البلاد التي شهدت
الانطلاق الرأسمالي في وقت مبكر، واتخذ فيها هذا
الانطلاق أشكالاً ثورية، أو القياس إلى البلاد التي أدى فيها
التخلف الاقتصادي والاجتماعي الشديد إلى توحيد كافة
الطبقات وجميع الناس على تباين مستوياتهم الطبقيّة في
مواجهة النظام السائد، مما أدى إلى إيجاد توترات متفجرة في

ظل ضغط عنيف. كان من أثر ذلك أن دعمت الطاقات الثورية بقوة لا تغلب.

الفن للفن:

إن حركة "الفن للفن" من الحركات المرتبطة بالرومانسية. إذ ولدت في العالم الرأسمالي بعد أن كانت مرحلته الثورية قد ولت. وكان مولد هذه الحركة مصاحباً لمولد الحركة الواقعية التي ترمي إلى استكشاف المجتمع ونقد عيوبه وأخطائه. إن صيحة الفن للفن – كما نادى بها الشاعر العظيم بودلير الذي يعتبر في أعماقه واقعياً – هي أيضاً احتجاج على الموقف النفعي الصارخ والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية. إنها نشأت من تصميم الفنان على ألا ينتج سلعة، وذلك في عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع. وقد حاول أن يثبت عكس هذا الرأي الكاتب الألماني الكبير والتر بنيامين الذي انتحر في سنة 1940 وهو هارب من الاستبداد الهتلري، والذي ما زالت كتاباته في انتظار من يترجمها إلى اللغات الأخرى. كتب يقول في سياق تفسير جديد لبودلير:

"إن مسالك بودلير في السوق الأدبي، وإدراكه العميق لطبيعة السلعة، أتاحا له – أو لعلهما فرضا عليه – الاعتراف بالسوق كاختبار موضوعي للإنتاج الفني.. إن بودلير أراد أن

يجد لإنتاجه مكاناً. فكان مضطراً إلى مزاحمة الآخرين..
وكان شعره زاخراً بالحيل الخاصة التي تهدف إلى التفوق على
جميع الشعراء الآخرين".

لكني لا أرى هذا الرأي، وقد كتبت منذ بضع سنوات
أقول:

"إن بودلير يرفع راية الجمال المقدسة في مواجهة عالم
الرأسمالية المتعجرف. فالمنافق الرخيص ورجل الفن الذي
يشكو من فقر الدم لا يريان في الجمال إلا وسيلة للهروب من
الواقع، في شكل صورة قبيحة لأحد الأولياء أو القديسين، أو
مسكن مبتذل: أما الجمال المنبعث من شعر بودلير فإنه تمثال
فخم من الصخر، هورية المصير الحازمة العنيدة، كأنها
ملاك الغضب يحمل السيف الملهب. عينها تعري هذا العالم
الذي يسوده القبح والابتذال واللاإنسانية. إن الفقر المقنع
والمرض المستور والرذيلة المكتومة تنكشف أمام هذا الجمال
العاري الباهر. كأنما تقف الحضارة الرأسمالية أمام محكمة
ثورية: نرى فيها الجمال يصدر حكمه وقضائه في أبيات من
الحديد المصهور".

غير أن بنيامين يمضي في تحليله الأخاذ قائلًا، إن العنصر
الأساسي في الصورة التي نكوونها عن بودلير أنه:

"كان أول من أدرك - وكان لهذا الإدراك آثاره البعيدة - أن الرأسمالية بدأت تتسحب من الفنان العمولة التي كانت تمنحه إياها. فأى عمولة اجتماعية ثابتة يمكن أن تحل محلها؟ ليست هناك طبقة أخرى على استعداد لتقديمها، وأنسب مكان يمكن اللجوء إليه لكسب الرزق هو سوق الاستثمار. ولم يوجه بودليير همه نحو الطلب الصارخ القصير الأجل بل نحو الطلب الكامن الطويل الأجل... لكن كان من طبيعة السوق الذي يكتشف فيه هذا الطلب، أن يفرض أسلوباً للإنتاج - وللحياة - يختلف أشد الاختلاف عن أسلوب الشعراء السابقين. لقد اضطر بودليير إلى المطالبة بكرامة الشاعر في مجتمع لم تعد لديه كرامة من أي نوع حتى يمنحها لأحد".

المهم هنا أن العالم الرأسمالي لم يستطع "شراء" إنتاج بودليير ولو بشكل غير مباشر. لقد كان ينتج من أجل سوق مجهول - ومن هنا عبارة "الفن للفن" - ولكنه كان ينتج في انتظار جمهور متوقع أو مستهلك منتظر. أما الملحوظات التي كتبها بودليير نفسه ففيها الكثير مما يدل على حيرته بين الموقفين، وبالتالي فهي تؤيد وجهة نظري كما تؤيد وجهة نظر بنيامين على السواء. إن فنه بعيد عن الدنيا الرأسمالية، فقد أقصى عنه القارئ البرجوازي بأنفة وكبرياء. ومع ذلك فقد

حرص على أن يبهره بالصدمات المتصلة. كان بودلير يتحدث عن "قرفه" من الواقع، وفي الوقت نفسه يتحدث عن تلك "المتعة الأرستقراطية، متعة إثارة استياء الناس". وكان معنى قرفه من الواقع التجاؤه إلى الفن للفن، ومعنى متعته الأرستقراطية الرغبة في إفزاع الذهن البرجوازي المنحط بجمال مخيف، بأدوات تعذيب براقعة. كان يرفض الإنتاج من أجل المشتري الرأسمالي، ومع ذلك كان يؤمن بالسوق الأدبي وينتج له باعتباره "الاختبار" الأخير. لقد نادى الاقتصاديون الرأسماليون بمبدأ الإنتاج للإنتاج، واقترن بهذا المبدأ شعاران آخران: هما "العلم للعلم" و"الفن للفن" ومع ذلك نجد السوق، في جميع هذه الحالات، قابلاً في الأرضية الخلفية...

إن شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للإفلات الفردي من الدنيا البرجوازية الرأسمالية، وهو في نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد في هذه الدنيا: مبدأ "الإنتاج للإنتاج".

ونحن نجد في إنتاج بودلير بشكل بارز عنصر الاحتجاج الرومانسي وسلاح الاتهام القاطع. كما نجده يردد في الكثير من آرائه عن الفن، تلك الأفكار التي كان نوفاليس أول من صاغها...

وكذلك نجد أن مالارميه - الذي يعتبر أشد المدافعين عن الفن للفن - يطبق في شعره القواعد التي قدمها نوفاليس على أنها مبدأ الرومانسية:

".. منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين.. وليس فيها غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر".." وقد كتب هوجر فردريك في كتابه "الشعر الغنائي الحديث" الذي تضمن تحليلاً مرهفاً لشعر مالارميه، كتب يلخص رأيه في هذه العبارة:

"إن شعر مالارميه الغنائي تجسيد للإحساس الكامل بالعزلة والانفراد. فهو يرفض كل التراث المسيحي والإنساني والأدبي. وهو ينكر على نفسه أي تأثير في الحاضر، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارئ، ولا يسمح بأن تغلبه النزعة الإنسانية".

لقد حاول مالارميه، كما يقول هوجو فردريك، أن يفلت من طوفان التفاهة:

"إن إنتاجي في نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة الغروب وأشبه بالنجوم: لا جدوى لها.. اشطبوا الواقع من أغانيكم، فإنه مألوف.. إن الشيء الوحيد الذي ينبغي للشاعر أن يفعله، أن يعمل وعيناه تبحثان دوماً عن عبارة: لم يحدث أبداً".

في هذا الشعر الخالص، هذا الشعر الذي نزع منه كل واقع ملموس، لا نعود نرى شيئاً من ثورة بودليير وسخطه. فقد تحول الاحتجاج إلى تراجع صامت، وبينما تجد في شعر بودليير ودعوته إلى الموت وحديثه عن "القائد القديم" وقضه في الفضاء.. بينما نجد في ذلك نوعاً من الارتقاء في أحضان الجديد والمجهول — لا نجد في شعر مالارمييه غير الخواء الخالص، لا تكاد تخفيه تلك البراقع الشفافة أو الزخارف العربية السحرية، بل ولا نعود نجد فيه ذلك "العالم الخرافي" الذي كان نوفاليس يعتقد أنه سيجد فيه نفسه، وإنما نجد عالماً بارداً برودة الثلج لا تستطيع حتى الكائنات الخرافية أن تسكنه. الفن للفن يقود إلى فراغ. وما حدث مع الرومانسية الألمانية يتكرر. فالعنصر السلبي يتغلب مع مرور الزمن. وينتهي الفن للفن إلى أنغام مالارمييه المتهاففة، إلى الغنائية الحاملة لدى هريديا⁽¹⁾ وأخيراً إلى الاستعلاء الارستقراطي لدى ستيفان

(1) جوزيه ماريا دو هريديا (1842 – 1905) شاعر فرنسي من مواليد كوبا. أبوه أسباني وأمه فرنسية. اشتغل أمين مكتبة. يعد من أبرز ممثلي النظرية البارناسية في الشعر. جمع كل ما أنتجه في ديوان واحد يضم نحو 120 قصيدة. يميل إلى القصيدة القصيرة الزاخرة بالألوان والشديدة الأحكام من الناحية التكنيكية.

جورج⁽¹⁾ الذي انطوى داخل حلقة محدودة من مريديه، وأخذ في تمجيد الشخصية الممتازة على حساب الجماهير العادية..

الانطباعية:

كانت الانطباعية أيضاً حركة ساخطة. كانت هجوماً شنه رجال موهوبون على ما اتصف به الفن الأكاديمي الرسمي من ادعاء و صلف.

وقد نشر فرانسيس جوردان تحت عنوان "عشرون عاماً من الفن العظيم، أو دروس في الحماسة" مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، وألحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة نفسها، ولم يحصلوا على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية، وتضم القائمة أسماء ديغا و سيسلي وبيسارو وماتيس وروو ودوي في و سيزان ومونيه ورنوار وروسو وجوجان وتولوز لوتريك وبونار. وهؤلاء هم

(1) ستيفان جورج (1868 - 1933) يعد رائد مدرسة الفن للفن في الشعر الألماني. قاد حركة الخروج على المدرسة الطبيعية في الشعر، ووجد مكانها مدرسة الشكل. احتدم الخلاف بينه وبين "مدرسة ميونيخ" التي كانت لا تزال ترى في وضوح المعنى سمة أساسية من سمات الشعر الجيد.

الذين عاش فنهم بعد عصرهم، في حين أن مجموعة لوحات الرسامين الأكاديميين - أصحاب الحظوة والرعاية - لا تعدو أن تكون أكداً من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم. فبينها لوحات تاريخية مقبضة وإلى جانبها بعض مناظر بهيجة من طراز "الجانر" تمثل جنوداً يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة، ونساء عاريات يبدو لحمهن ناعماً أملس كالجيلاتين، وبورتريهات مؤدبة تصور ساسة يسيل الاعتزاز بمناصبهم من جميع مسام جلدتهم، ورجالاً وقورين ملتحين تلافهم عرائس للشعر والأدب من فتيات المولان روج، وهوريات خجولات وقديسين مصلوبين تزينوا للاستشهاد في أحد صالونات التجميل.

هذا النوع من الفن الأكاديمي بكلاسيكيته الفارغة، واقتباسه للأشكال القديمة التي فقدت مضمونها منذ أمد طويل، وبمثاليتها المصنوعة حسب الطلب، وبعاطفته الزائدة التي تندى العين بانفعال زائف، على حين تكشف بخبث عن نهد أو ساق، هذا النوع من الفن كان من أبشع منتجات العالم الرأسمالي الذي يسير في طريق الاضمحلال، فهو مؤلف من أكاذيب وعبارات فارغة وتضرعات مرائية مستمدة من تراث العصر الكلاسيكي وعصر الرينسانس، في زمن كان فيه

الوقار الزائد يمضي متجحاً زانياً مع التجارة المكشوفة العارية. ولم يكن ذلك يحدث في الفن وحده بل وفي كل مجال: فالسياسي الرجعي الذي يعلن في عصر يوم من أيام الأحد تمسكه "بالحرية والإخاء والمساواة" بينما يلف علم الثورة المثلث الألوان حول وسطه كالمشفة، لا يختلف في وقاحته - إلا من حيث الدرجة - مع الرسام الذي يستعير الأشكال والظلال من العصر الكلاسيكي حتى يخدع الجمهور عن طبيعة العالم الذي يعيش فيه. إن هؤلاء الأبطال الأكاديميين الذين انحدروا بتتبان وراسين إلى مستوى صانعي الأكلشيهات والذين كانوا لا يفتأون يرددون بشفاههم أو يرسمون بفرشهم كل "جميل" و"رفيع"، والذين كانوا دائماً ينشقون غيظاً من "انحلال" غيرهم، كانوا هم أنفسهم صورة مجسدة لأسوأ وأبشع أشكال الانحلال. فأى شيء أشد انحلالاً من أن يتصرف المرء في عالم اختل كل ما فيه، وكأنما كل شيء على ما يرام، وكأنما أهم ما في الوجود أن نكرر - بمختلف العبارات الطنانة - ما سبق للكلاسيكيين أن عبروا عنه بكل قوة وأصالة، إذ كان هو تجربة عصرهم وخبرته.

و ضد هذا التزييف الفني الذي يرصع صدره بالأوسمة ويخفي عورته بأغصان الغار أعلن الانطباعيون ثورته. وعندما كتب كوربيه⁽¹⁾ - الذي أسهم فيما بعد في كوميون باريس - رسالته المعتزة إلى وزير الفنون الجميلة يرفض فيها وسام اللجيون دونير الذي منح إياه، كان كمن يعزف النغمة الأولى في لحن طويل.

"لم يكن يسعني قبوله في أي حال أو في أي وقت. ومن الأولى ألا يسعني قبوله اليوم حين تتكاثر الخيانة في كل ميدان، وحين لا يملك الضمير الإنساني إلا أن يعتصره القلق لكل هذه الأنانية وهذا الغدر.. وضميري كفنان لا يمكن أن يرضى بقبول منحة تفرضها عليّ يد الحكومة. فليست الدولة مؤهلة للحكم في شؤون الفن".

ثم يقول كوربيه في موضع آخر من رسالته: إنه مما يقضي على الفن "أن يضطر إلى التزام الوقار الرسمي ويحكم عليه بالتفاهة العقيمة" وكان ذلك إعلاناً للحرب على الفن

(1) جوستاف كوربيه (1819 - 1877) رسام فرنسي. كان صديقاً لبودليير ومؤمناً مثله بالمبادئ الثورية التي أدت إلى ثورة 1848. اشترك في الحركة الثورية أيام كوميون باريس سنة 1871 واضطر بعدها إلى اللجوء إلى سويسرا حيث قضى نحبه.

الأكاديمي الرسمي. إن كورييه الذي ابتعد بعنف عن "الوقار الرسمي" والذي رسم فلاحين وعمالاً ومناظر طبيعية وفاكهة وأزهارا بأسلوب "طبيعي" قوي وهو يمسك بفرشاته كأنه يمسك (بالمسطرين) لم يكن فنانياً انطباعياً، لكن قفزته من فوق حائط المعرض إلى أحضان الطبيعة، وإلى صفوف الشعب، وإلى طزاجة الضوء واللون كانت نموذجاً أمام الانطباعيين. يقول سيزان عنه:

"إنه بنّاء يستخدم الأحجار، ويستخدم المصيص بخشونة ويسر. وهو قادر على خلط الألوان.. ليس في هذا العصر من يفوقه. إنه يحق له أن يشمر أكمامه وأن يميل قبعته إلى ناحية، فضربات فرشاته كضربات الكلاسيكيين... إنه عميق ورصين ورقيق. وله رسوم للعرايا، ذوات لون ذهبي كالقمح الناضج: إنني مجنون بنسائه العاريات. إن لألوانه نكهة القمح.. ويا لأولئك الفتيات! إنهن نفحة منشطة، وتسامح، واسترخاء لطيف وراحة لم يقدمها لنا مانيه أبداً".

وكان كورييه رساماً يصور الطبيعة والناس. وكذلك كان الانطباعيون الذين تبعوه مستكشفين لواقع جديد، تستبد بهم الرغبة في تصوير أناس عصرهم وموضوعاته. لقد اقترح مانيه - صديق بودلير ثم زولا من بعده - اقترح على

محافظ باريس ألا تغطي حوائط قاعات الاجتماع في الأوتيل
دوفيل بلوحات تاريخية أكاديمية بل بأشخاص وموضوعات من
العصر الجديد، بالأسواق ومحطات السكة الحديد وكباري
السين والحدائق العامة الغاصة بالناس. لقد اتجهت الانطباعية
- كالتبعية في الأدب، وهي معاصرتها تماماً - بأبصارها إلى
العالم المعاصر المحيط بها، تتأمل الأشياء العادية باهتمام
صريح، بلا خوف أو تكتم، حتى إذا كانت تلك الأشياء
قبيحة أو شوهاء. ولقد صاغ مانيه هذا الموقف بقوله: "إن
الرسام اليوم لا يقول: انظر إلى هذه اللوحات الخالية من
الخطأ، بل يقول: انظر إلى هذه اللوحات الصادقة. وهذا
الصدق هو الذي يضيف على اللوحات طابع الاحتجاج، رغم أن
كل هم الفنان قد يكون منصباً على تسجيل انطباعه".

ويضيف مانيه أنه لم يكن يقصد الاحتجاج في البداية،
لكن رد الفعل العنيف الذي قابله به الأكاديميون والجمهور
الذي أفسدوه اضطره إلى الاحتجاج على هذا التعصب وضيق
الأفق. وفي سنة 1874 عرض كلود مونييه في قاعة المرفوضين
لوحة بعنوان "شمس مشرقة - انطباع" ومن هنا نشأت كلمة
الانطباعية أو التأثرية، إذ أثارت هذه اللوحة صيحات غضب
سخيف. وبدا الطابع الكفاحي للحركة الجديدة واضحاً.

ومع ذلك، كانت الانطباعية أيضاً ظاهرة ذات طابع مزدوج، وكان سيزان - الذي لا يقل ذكاًؤه عن موهبته، والذي سار بهذه الحركة الجديدة إلى ذروتها، وفي الوقت نفسه إلى نهايتها - كان على وعي بهذا التناقض الداخلي. فهو يقول عن الأساتذة القدامى:

"إنهم قادرون على تأمل التفاصيل. وكافة أجزاء الصورة تبقى دائماً حاضرة معك لا تغيب عنك. كأنما يدور النغم كله في رأسك بغض النظر عن التفصيل المحدد الذي تدرسه. إنك لا تستطيع أن تنتزع شيئاً من هذا الكل.. فهم لم يكونوا يشتغلون بأسلوب الترقيع كما نفعل" ..

وعندما تطلع سيزان إلى لوحة دلاكروا⁽¹⁾ المسماة "نساء الجزائر" صاح:

"إننا جميعاً موجودون في هذا الرجل دلاكروا!... كل شيء مترابط، مشغول من زاوية اللوحة كلها" ...

(1) أوجين دلاكروا (1798 - 1863) ابن السياسي التحرري شارل دلاكروا، عرض أول لوحة له "دانتى وفرجيل" في صالون باريس في 1822، وأثارت اللوحة كثيراً من النقاش والاعتراض بما فيها من انطلاق وخشونة لم يكونا مألوفين في الفن الناعم السائد وقتها.

لقد أدرك سيزان أن الأسلوب الذي أصبح سائداً هو أسلوب الترقيع، وأن أحداً لم يعد ينظر إلى اللوحة في مجموعها. لقد ضاعت تلك الوحدة الرائعة، لا في الفن وحده بل وفي الواقع الاجتماعي أيضاً. وكان دلاكروا الذي لم تخمد فيه بعد نيران الثورة، والذي كانت أشجانه الرومانسية تعبر عن إحساس عميق بالإنسانية المكافحة، كان آخر الرسامين الذين تجلت فيهم النظرة إلى الإنسان كوحدة مترابطة - تلك النظرة المميزة لعصر الرنسانس - وقد تجلت هذه النظرة فيه بأسلوب جديد أصيل - وبحماسة تكاد تصل إلى درجة الحمى. كتب بودلير يقول عنه:

"إن أعمال دلاكروا تبدو لي أحياناً وكأنها فن تذكر وتأمل عظمة الإنسان وأشواقه الطبيعية.. إن اللوحة الجيدة الصادقة في التعبير عن الرؤيا التي ولدتها، ينبغي أن تتشأ وكأنها دنيا قائمة بذاتها.. إن الميزة الرئيسية لعبقرية دلاكروا أنه لا يعرف الانحلال إطلاقاً، ولا ترى فيه غير التقدم.. إن أوجين دلاكروا لم يفقد أبداً آثار نشأته الثورية".

ويمضي بودلير فيقارن بين دلاكروا وستاندال، هذا الكاتب الذي جمع بين التنوير والثورة والرومانسية، وبين العاطفة والعقل، وبين الزهو الفردي والوعي الاجتماعي، وبين

حرارة الشعور وقسوة التعبير، وكل ذلك في وحدة حافلة بالتوتر. لقد انتهت هذه الوحدة مع دلاكروا. وأسلوب الترقيع الذي يتحدث عنه سيزان إنما يكشف عن عالم ممزق. وقد صاغ سيزان المبدأ الجديد للانطباعية أكثر من مرة:

"لا يعدو الفنان أن يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية... لا نظريات وإنما عمل... فالنظريات تفسد الناس... إنما نحن فوضى لأمعة.. أنا آتي قبل موضوعي وأضيع فيه.. إن الطبيعة تخاطبنا جميعاً. وأسفاه! إن المناظر الطبيعية لم تصور أبداً. إن الإنسان يجب أن يختفي تماماً من الصورة، ويستغرق كلياً في الطبيعة والمنظر... ذلك الاختراع البوذي العظيم، النرفانا، الاطمئنان بلا عواطف حارة، بلا روابط... وإنما بالألوان! الانطباعية.. ماذا تعني؟ إنها المزج البصري بين الألوان، هل تفهمني؟ إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في العين.. والواقع أنه ليس هناك أخطر على الرسام من أن يشتغل بالأدب (ومع ذلك كان دلاكروا نفسه "مشتغلاً" بالأدب بحماسة!) إن اللوحة لا تمثل شيئاً، ولا ينبغي لها أن تمثل شيئاً غير الألوان" (ولنسترجع قول ملارميه: إن القصيدة لا تتألف من أفكار بل من كلمات).

إن الانطباعية التي تفكك العالم وتحوله إلى ضوء وألوان، وتسجله على أنه نتيجة للإدراك الحسي، أصبحت بشكل متزايد تعبيراً عن علاقة بالغة التعقيد بالغة التداخل بين الذات والموضوع. فالفرد الذي فرضت عليه العزلة، والذي تدور أفكاره حول ذاته، إنما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية، والانطباعات والأحوال النفسية، "كفوضى لامعة"، كتجربة "خاصة" وأحاسيس "شخصية". إن الانطباعية في الرسم تقابل الوضعية في الفلسفة.. فهذه بدورها تسمح بالآلا يكون العالم أكثر من تجربة "خاصة" وأحاسيس شخصية، وليس واقعاً موضوعياً موجوداً بشكل مستقل عن حواس الفرد. إن عنصر السخط في الانطباعية يحد من أثره عنصر آخر هو عنصر الفردية اللاإرادية المراوغة غير المقاتلة، هو موقف المتفرج الذي لا تعنيه غير انطباعاته، والذي لا يعتزم تغيير العالم، والذي لا تزيد بقعة الدم في نظره عن أن تكون بقعة لون..

وهكذا كانت الانطباعية بمعنى من المعاني، عرضاً من أعراض الاضمحلال، من أعراض تفتت العالم وانعدام إنسانيته. لكنها كانت في الوقت نفسه في الفترة الطويلة لازدهار الرأسمالية البرجوازية الممتدة بين 1871 و 1914 قمة رائعة من قمم الفن البرجوازي، كانت هي الخريف الذهبي،

والحصاد المتأخر، وثروة ضخمة أضيفت إلى وسائل الفنان في التعبير.

إننا ينبغي أن ننظر إلى جانبي الصراع، وإلى شقى التناقض الداخلي. فحتى نقيم الانطباعة تقييماً عادلاً ينبغي أن نعرف بطابعها الذي حددته ظروفها الاجتماعية، وأن نقدر ما أنتجته من روائع خالدة..

الطبيعية:

كانت الحركة الطبيعية في الأدب أشد سخطاً وأعلى صوتاً في الاحتجاج من الحركة الانطباعة، لكنها كانت بدورها تعاني من التناقض الداخلي. وقد صاغ زولا عبارة "الطبيعية" ليصف بها شكلاً خاصاً حاداً من أشكال الواقعية، وذلك حتى يميز الحركة الجديدة عن ذلك الحشد من الحمقى ذوي النوايا الطيبة ممن يريدون أن يصفوا كتاباتهم الأدبية المختلفة "بالواقعية". غير أن المؤسس الحقيقي للطبيعية هو فلوبيير الذي فتح الطريق أمام الحركة الجديدة بروايته "مدام بوفاري". كتب زولا يقول:

"لقد ساعد فلوبيير الكلمة الصادقة الحققة في ميدان الأدب، الكلمة التي كان الجميع ينتظرونها، وممكنها من أن

تشق طريقها. إن مدام بوفاري من الوضوح والكمال، بحيث أصبحت تمثل طرازاً في الأدب، أصبحت نموذجاً أساسياً لهذا اللون من ألوان الفن".

وقد يبدو غريباً للوهلة الأولى أن يقوم فلوبيير - الذي لم يكن أقل من بودليير حياً للجمال، والذي كان موضوع روايته نوعاً من العذاب بالنسبة إليه - أن يقوم بتصوير الواقع الراكد الهامد لحياة البرجوازية الصغيرة في الريف بهذه الدقة والقدرة الفنية. لكن هذا الاحتجاج الذي وجهه فلوبيير كان بدوره تعبيراً عن احتقاره لما في الدنيا البرجوازية من تفاهة ووضاعة وسخف، وهو نفس الاحتقار الذي دفع بودليير إلى إعلان قرار اتهامه لهذه الدنيا بقصائد آية في الجمال. وقد كتب فلوبيير إلى جورج صاند يقول: إنه ليس من حق الفنان أن يعبر عن رأيه في شيء أياً كان. فهل حدث أن عبرت الآلهة عن رأيي؟.. إنني أعتقد أن الفن العظيم موضوعي وغير شخصي.. إنني لا أريد حياً أو كراهية، لا شفقة ولا غضباً... ألم يئن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه في ميدان الفن؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون".

بيد أن هذه النزاهة تمثلت في الواقع في بغض عنيف للمجتمع للرأسمالي كله، بما فيه من يمين ويسار، من

أصحاب حوانيت وعمال ، وكان من نتيجتها شعور مرير بخيبة الأمل إزاء البشر، إزاء الكائنات الإنسانية عموماً.

"إن همجية الإنسان التي لا تتبدل تملأ نفسي بحزن أسود... إن القرف الهائل الذي أشعر به نحو معاصري يدفع بي دفعا إلى الماضي.."

أما ما يبقى له فهو هذا:

"ليس أمام الفنان غير سبيل واحد: أن يضحي بكل شيء من أجل الفن. ينبغي أن ينظر إلى الحياة كوسيلة لا أكثر، وأول إنسان يبعده عن الصورة ينبغي أن يكون شخصه نفسه... إن للأرض حدوداً، لكن غباوة الإنسان ليس لها حدود."

ونتيجة هذا الموقف هي انعدام كل أمل، هي اليأس المطلق الذي عانت منه مدام بوفاري: فهي تسعى إلى الفرار إلى عالم من أحلام الهستيريا الرومانسية، لكن بيئتها ترفض إطلاق سراحها وتصمم على خنقها بقسوة وإصرار. إن هذه الرواية الرائعة القاسية هي النموذج الكامل للمذهب الطبيعي..

وقد أسهم زولا أيضاً في ابتداء نظرية "الرواية العلمية" وإن كان قد قال: "إن تأمل العالم تأملاً بارداً ليس أمراً مرغوباً فيه بل إنه في الواقع أمر مستحيل" وقال أيضاً "إن عصرنا هو

عصر العلم، وينبغي للكاتب أن يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار: نظرية أصل الأنواع، وقانون الأثر الحاسم للبيئة، وقوانين الوراثة.. " وهو لم يعرف ماركس وأنجلز، ولذا لم يشر إلى صراع الطبقات أو اتجاهات التطور الاجتماعي، وإنما تحدث فقط عن الكائن البشري على أنه مخلوق حيواني سلبي، من نتاج الوراثة والبيئة، ليس في وسعه الإفلات من المصير المحتوم. فالإنسان بالنسبة إليه ليس مؤثراً بقدر ما هو متأثر بالظروف القائمة بالفعل. ومن الطريف أن مالارميه ممثل "الشعر الخالص" قد أعجب برواية "القاتل" وبما يلتزمه مؤلفها من موضوعية، وقد ختم تعليقه عليها بقوله: "إننا نعيش في عصر أصبحت الحقيقة فيه هي المعبرة عن الجمال". ورغم أن الطبيعة والفن للفن يقفان على طرفي نقيض، إلا أننا نستطيع أن نلمح بينهما رابطة خفية. فزولا الذي يصور البؤس الاجتماعي بقسوة لا ترحم، والذي عرى الإمبراطورية الثانية حتى أبدى لنا أدق أحشائها، بقى سنوات طويلة يرفض الوصول إلى نتائج سياسية.

"نحن لم نتجاوز بعد مرحلة التحليل. وما زال أمامنا شوط طويل حتى نصل إلى التركيب... إن تلك مهمة المشرع، فعليه أن يدرس الأمر ويتدخل لتصحيحه. ليس ذلك من شأني".

وانقضى وقت طويل حتى جاءت قضية دريفوس، وكتب زولا كتاباته الرائعة "إني اتهم!" وعند ذلك غير موقفه، وأصبح قادراً على أن يقول (وبهذا سبق من جاءوا بعده من دعاة الواقعية الاشتراكية): "إن الدراسة التفصيلية لواقع اليوم ينبغي أن تؤدي إلى التطلع إلى ما سيكون عليه التطور في الغد". فهنا فقط، عندما أدرك أخيراً الحاجة إلى الاشتراكية كتب في مفكرته الخاصة:

"إن البرجوازية تخون ماضيها الثوري حتى تحمي امتيازاتها الرأسمالية، وتحافظ على وضعها باعتبارها الطبقة الحاكمة. فهي بعد أن استولت على السلطة لا تريد النزول عنها للشعب... وهكذا لا بد أن تتحجر البرجوازية بالتدرج. وهي الآن تتحول إلى حليف للرجعية والكهنوتية والعسكرية. وينبغي لي أنؤكد المرة بعد المرة أن البرجوازية قد خانت، فقد انتقلت إلى صفوف الرجعية من أجل الاحتفاظ بسلطتها وثروتها. وكل الآمال معقودة الآن على قوى الغد التي تقف بجانب الشعب".

لقد صور زولا في رواياته هذا كله - انحلال البرجوازية وبؤس الشعب العادي ومقاومة الطبقة العاملة - لكن دون أمل في العثور على حل، وكأنما هو كابوس لا ينتهي. وفي هذا التصوير "الموضوعي" للظروف الاجتماعية المزرعة ورفض

تصويرها كظروف قابلة للتغيير - تكمن قوة المذهب الطبيعي ويكمن ضعفه أيضاً، هنا ثنائيته. فهناك لحظة يكون على الطبيعية فيها أو تختار بين الانطلاق نحو الاشتراكية أو الانحدار إلى القدرية والرمزية والغموض والغيبية والرجعية. وقد اختار زولا الطريق الأول، لكن كثيراً من رفاقه اختاروا الطريق الثاني. "تين"⁽¹⁾ مثلاً أفزعه كوميون باريس، حتى كاد يفقده الصواب فأصبح نصيراً للفن الديني المتزمت. وهاسمانز⁽²⁾ مثلاً، بحث أولاً عن ملجأ في دنيا المرض والانحراف، ثم ارتقى آخر الأمر في أحضان الكنيسة الكاثوليكية. وبول بورجيه مثلاً، عاد يدعو إلى نوع من المسيحية العاطفية. فإذا أدخلنا في اعتبارنا أيضاً أن ابسن وجيرهارد هاوتمان اتجها نحو الرمزية والتعمية، وأن سترندبرج انغمس في الرومانسية الجديدة والإيمان الجامح بالخرافات - استطعنا أن ندرك الطابع المختلط للمذهب الطبيعي وموقفه

(1) هيبوليت تين (1828 - 1893) فيلسوف وناقد ومؤرخ فرنسي. أبرز التأثير المتبادل بين العوالم المادية والعوالم النفسية في تطور الإنسان، وأدخل قواعد البحث العلمي في دراسة الأدب والتاريخ والفن.

(2) جوريس كارل هايسمانز (1848 - 1907) روائي فرنسي. والده هولندي تأثر ببودلير، ثم بزولا ويعد معه من مؤسسي المذهب الطبيعي. اعتنق الكاثوليكية سنة 1892، وانتقل من وقتها إلى تحليل الجانب الروحي في الحياة المعاصرة.

الملتبس المبهم. فمن هذا الموقف يمكن على السواء السير في هذا الطريق أو ذاك، إلى الأمام أو إلى الوراء.

الرمزية:

عندما اتجهت الطبيعية إلى الرمزية والتعمية كان لذلك أسبابه الاجتماعية، لكنه كان راجعاً أيضاً إلى المنهج الخاص بالمذهب الطبيعي ذاته. فجميع الحركات الفكرية والفنية الساخطة في العالم الرأسمالي تتعرض دائماً للحظة حاسمة، وذلك عندما تتمكن إحدى الحركات الثورية - لا مجرد حركة من حركات الاحتجاج - من تحريك الجماهير، أي عندما تبدأ الطبقات في العمل: فهكذا كانت الثورة الفرنسية، وثورة سنة 1848، وكوميون باريس - من نقاط التحول بالنسبة للأدب والفن

كما كانت بالنسبة للسياسة. إذ اضطر الفنانون إزاء كل حدث من الأحداث إلى تحديد موقفهم: إلى جانب التقدم أو إلى جانب الرجعة. وكان لأول ثورة يقودها العمال، ولاستيلائهم المؤقت على السلطة في كوميون باريس، أثر لا يمكن أن يمحو. وترك الفزع الذي تملك الرأسمالية بصماته على المفكرين ابتداء من هيبوليت تين الذي كان في أخريات أيامه، حتى فردريك نيتشه الذي كان شاباً في مطلع حياته

وكان الكوميون بالنسبة لهم جميعاً صدمة لا تنسى. ومع ازدياد دور الطبقة العاملة، ازدادت صعوبة الاكتفاء بإعلان السخط داخل الإطار البرجوازي، وزاد الصراع الطبقي من مطالبة المثقفين الساخطين بتحديد موقف واضح. كان عليهم أن يختاروا بين التحالف مع العمال أو الانضمام إلى الرجعيين، أما الطريق الثالث فكان وهماً: إذ أن اختيار موقف الاستقلال الظاهري كان في الواقع تأييداً للأوضاع القائمة وعملاً ضد قوى المستقبل.

كانت الطبيعية تعتقد أنها تصف الظروف الاجتماعية "بموضوعية علمية". لكنها كانت "موضوعية" خادعة. فالطبيعية كالانطباعية لم تستطع أن ترى أن تلك الظروف هي صراع بين الماضي والمستقبل، بل كانت ترى فيها حاضراً ثابتاً لا يتغير. لم تنظر إليها في حركتها وتحولها، بل رأت فيها لحظة ثابتة في الزمن. وعندما كان تين لا يزال تقديمياً، كتب إلى زولا الشاب يقول:

"لو أنك انعزلت في فراغ ووصفت لقارئك قصة يائسة عن وحش أو مجنون أو بئس مريض، فلن تزيد على أن تخيب أمله... لا بد أن يكون الفنان الحق واسع الاطلاع رحب الأفق، مما يمكنه من رؤية الصورة كاملة. إن كتاب اليوم

يتخصصون أكثر مما ينبغي، وينعزلون عن العالم ويشغلون بالفحص المكروسكوبي للأدوار الفردية، بدلاً من الاتجاه بأبصارهم نحو المجموع".

لقد فقد الفنان هذه النظرة الكلية، كما أكد سيزان. ولم يكن لدى الطبيعية ترتيب للأولويات في نظرتها إلى الواقع، فالتفصيل العرضي والتفصيل ذو الدلالة يحظيان لديها بنفس القدر من الاهتمام. حوار جوهري أو حدث حاسم، وكذلك طنين نحلة أو دخول امرأة تبيع البيض تقطع ذلك الحوار أو الحدث، كلها تعتبر على قدم المساواة من حيث "الواقعية"، وبالتالي فهي على قدم المساواة من حيث الأهمية. إن هذا التسجيل الفوتوغرافي للأوضاع، وهو التسجيل الذي يراها في حالة ثبات لا في حالة حركة، قد أدى إلى خلق إحساس بانعدام المعنى، وإيجاد جو خائق من السلبية الداعية إلى اليأس. وبذلك كانت الطبيعة إلى حد ما مقدمة للاتجاهات اللاإنسانية، ومدخلاً إلى التسليم اليائس "للأشياء" التي جعلتها قوانين الإنتاج الرأسمالي غير الإنسانية قادرة على كل شيء، وهي الأشياء التي عبرت عنها الفنانون فيما بعد تعبيراً أكثر صراحة وتبجحاً. لقد كشفت الطبيعة عن التفتت والقبج والقدارة التي تطفو على سطح العالم البرجوازيين لكنها لم تستطع أن تمضي إلى أبعد وأعمق،

فتتعرف على تلك القوى التي كانت تتهدد لتغيير ذلك العالم وإقامة الاشتراكية.

ولهذا كان من الحتم أن يتجه الكاتب ذو النزعة الطبيعية الذي لا يستطيع أن يرى شيئاً أبعد من مساوئ العالم الرأسمالي (إلا إذا سار نحو الاشتراكية).. كان من الحتم أن يتجه إلى الرمزية والغموض، وأن يذهب ضحية لرغبته في اكتشاف الحقيقة الكلية المبهمة، ومعرفة معنى الحياة، كل ذلك بعيداً عن حقائق الواقع الاجتماعي.

الغربة:

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير "الغربة". لقد أدرك أنه عندما يتولى بعض النواب "تمثيل الشعب"، فإن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه، ويبدأ في الانعزال داخل وطنه، ويشعر بالغربة. وقال روسو: إن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن الإرادة العامة.

"إن النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن أن يمثلوه. والسيادة لا يمكن أن تمارس بالإنابة، إنها إما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلاً، وليس هناك طريق وسط" (العقد الاجتماعي).

غير أن الظروف تعقدت والدول اتسعت، فلم يكن مفر من تقسيم سلطة الدولة، والاعتماد على أسطورة "التمثيل الشعبي". لكن ذلك أدى بصورة حتمية إلى الغربية، وتركيز السلطة، وضياع الحرية والديمقراطية.

ثم جاء هيجل، ومن بعده ماركس الذي كان في مطلع حياته، فطوراً فكرة التغريب من الناحية الفلسفية. قال: إن بداية تغريب الإنسان تنشأ من انفصاله عن الطبيعة عن طريق العمل والإنتاج. ومع ازدياد قدرة الإنسان على السيطرة على الطبيعة، وعلى تحويل العالم المحيط به، تجده يواجه نفسه كشخص غريب. إذ يجد نفسه محاطاً بأشياء هي من نتاج عمله، لكنها مع ذلك تتجه إلى تخطي حدود سيطرته وتكتسب في ذاتها قوة متزايدة.

إن هذه الغربية ضرورية لتطور الإنسان، ولكن لا بد من التغلب عليها باستمرار... وذلك حتى يعي الناس كيانهم في أثناء عملية العمل، وحتى يجدوا أنفسهم مرة أخرى في نتاج عملهم، وحتى يوجدوا أوضاعاً اجتماعية جديدة لا يكونون فيها عبيداً لإنتاجهم بل سادة له. إن صاحب الحرفة - وهو خلاق في حرفته - يشعر بالاطمئنان إلى عمله، ويمكن أن يحس بشعور شخصي نحو إنتاجه. لكن ذلك يصبح مستحيلًا

مع تقسيم العمل المصاحب للإنتاج الصناعي. فالعامل الأجير لا يمكن أن ينشأ لديه شعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه ليوواجه به هذه "الغربة". إن موقفه من نتاج عمله هو موقفه "إزاء شيء غريب عنه يستطيع أن يتحكم في شخصه". إنه يغترب عما يصنعه وعن كيانه ذاته، هذا الكيان الذي يضيع في عملية الإنتاج. وعند ذلك...

"يبدو العمل كأنه عذاب، والقوة كأنها ضعف، والإنتاج كأنه عجز، وطاقة العمل الجسدية والروحية، أي حياته الشخصية - فما الحياة إن لم تكن هي النشاط؟ - كأنها نشاط موجه ضده، مستقل عنه، وغير منتم إليه".

في الأوضاع البدائية، كالاقتصاد الطبيعي الذي كان سائداً في بداية العصور الوسطى، تبدو العلاقات الاجتماعية بين الناس (علاقة المالك بالفلاح، وعلاقة المشتري بصاحب الحرفة... إلخ) تبدو في شكل علاقات شخصية بينهم. أما في مجتمع متطور ينتج السلع فإنها تتخفى في شكل علاقات اجتماعية بين الأشياء. أي بين منتجات العمل. إن صاحب الحرفة ينتج شيئاً محدداً من أجل مشتر محدد. أما صاحب المصنع فلا يعنيه ماذا ينتج مصنعه أو من أجل من. فأى إنتاج بالنسبة إليه هو مجرد وسيلة للربح. والمشتغلون بالتبادل

التجاري غريباً تماماً أحدهم عن الآخر. وكذلك فإن السلعة المنتجة منفصلة تماماً عن الرجل الذي أنزلها إلى السوق، وقد عرض برتولد بريخت هذه الفكرة بقوة في "أغنية التاجر" إذ يقول:

من أين لي أن أعرف ما الأرز؟
ومن أين لي أن أعرف شخصاً يعرف ما هو؟
أنا لا أدري ما الأرز
كل ما أعرفه هو ثمنه

نحن نتحدث عن اتجاهات الأسعار، وعن الأوراق المالية، وبذلك نعترف بأن هناك حركة مستقلة غير إنسانية للأشياء، حركة تحمل معها الكائنات الإنسانية كما يحمل تيار الماء فروع الأشجار. وفي هذا العالم الذي يحكمه إنتاج السلع، يتحكم الشيء المنتج في الشخص المنتج، وتصبح الأشياء أقوى من الناس. تصبح الأشياء كائنات غريبة تلقي بظلال طويلة وكأنها "القدر" نفسه.

يتميز المجتمع الصناعي إذن بتحول العلاقات بين الناس إلى علاقات بين الأشياء، ويتميز أيضاً بازدياد تقسيم العمل والتخصص. فالإنسان إذ يعمل يتفتت، وينقسم كيانه إلى أجزاء. يفقد ارتباطه بالكل، ويصبح أداة، ترساً صغيراً في آلة

ضخمة. ولما كان هذا التقسيم للعمل يجعل دور الإنسان جزئياً، كذلك تصبح نظرتة للأشياء محدودة، وكلما زادت عملية العمل تقدماً نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء وزادت حدة انفصال الواحد عن الكل. وكلما زاد الإنتاج اتساعاً، زادت الشخصية تضاهلاً.

إن فرانز كافكا، وهو الفنان الذي شعر بغربة البشر وحدة تفوق شعور جميع الفنانين السابقين عليه، يقول في حديث له عن نظام تايلور (وهو نظام يهدف إلى تحويل العامل تحويلاً تاماً إلى جزء من الآلة، وذلك عن طريق الإنتاج الواسع الذي يستخدم السيور التي تنتقل بين العمال): "إنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شيء بالكائن الإنساني الذي يشكل جزءاً منه. إن الحياة على النمط التايلوري تعتبر لعنة رهيبة لا يمكن أن ينشأ عنها غير الجوع والبؤس، بدلاً مما تسعى إليه من الثروة والرياح. وهذا ما يسمونه بالتقدم.. وقال له محدثه.. "التقدم نحو نهاية العالم". فهز كافكا رأسه قائلاً: "ليت ذلك على الأقل، كان شيئاً مؤكداً! إنه غير مؤكد.. إن "سير" الحياة يحمل الواحد منا ولا ندرى إلى أين. لقد أصبح الواحد منا شيئاً جماداً، أكثر مما هو مخلوق حي".

غير أن الإنسان لا يعاني فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد نتيجة لتزايد معرفته وخبرته، فهو يعاني أيضاً من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضاً وإبهاماً.

كتب روبرت موصل⁽¹⁾ في كتابه "إنسان بلا صفات":

"إن عيش الناس معاً قد اتسع وازداد، وعلاقاتهم ببعضهم البعض تداخلت وتشابكت، بحيث لم يعد في وسع أي عين أو إرادة أن تنفذ إلى مسافة تذكر: وكل إنسان يضطر في خارج النطاق الضيق لعمله إلى الاعتماد على الآخرين كالطفل الصغير. إن عقل الإنسان لم يكن مقيداً في يوم من الأيام بقدر ما هو مقيد اليوم... على حين هو يتحكم في كل شيء".

وفي سياق كلمة عن روسو كتب موصل يقول:

"لا بد من المحافظة على قوة الحياة كاملة غير مجزأة.. إن الحضارة المبنية على تقسيم العمل اجتماعياً ونفسياً، هذا التقسيم الذي يحطم وحدة الحياة ويحولها إلى أجزاء متناثرة، إنما هي الخطر الأكبر الذي يهدد روح الإنسان".

(1) روبرت موصل (1880 - 1942) مؤلف نمسوي. تعتمد شهرته على رواية واحدة هي رواية "رجل بلا صفات" وقد استغرق تأليفها عشرين عاماً. وتعد موسوعة ضخمة من حياة النمسا وتاريخها في سنوات ما بين الحربين، وتقع في نحو ألفي صفحة.

ويقول على لسان أولريتش، وهو "الإنسان بلا صفات": إن المرء "كان يستطيع في الماضي أن يصبح إنساناً وهو مرتاح الضمير أكثر مما يستطيع اليوم" وهو يرى أن "مركز الثقل في المسؤولية اليوم لم يعد في العلاقات بين الناس بل في العلاقات بين الأشياء..." ثم يشكو في موضع آخر من: "القحط الداخلي، والمزيج السقيم من الاهتمام بالتفاصيل وإهمال الكل، وإلقاء الكائن الإنساني في صحراء من التفاصيل..."

ليس هناك اسم يحدد شيئاً. كل شيء يغلفه الضباب والمجهول. والأسماء المختصرة التي تطلق على المصانع والمؤسسات الكبرى تبدو كأنها كتابات هيروغليفية بين يدي قوة غامضة مجهولة. إن الفرد يواجه آلات ضخمة غير مفهومة وغير شخصية تبلغ من القوة والضخامة حداً يملؤه إحساساً بالعجز. من الذي يتخذ القرارات؟ من الذي يوجه الأعمال؟ إلى من يتوجه المرء طلباً للعدل والمساعدة؟ هذه هي الأسئلة التي تتردد المرة بعد المرة في كتابات كافكا الرائعة مثل "المحاكمة" و"القلعة". إن أشخاصاً غامضين غير محددين قابضين على السلطة يستدعون جوزيف ك. ليحاكموه ويصدروا عليه حكمهم، ثم ينفذوا فيه الإعدام. أما بيروقراطية الكونت "وست وست" مالك القلعة البعيدة المنال التي يحاول "ك" عبثاً أن يصل إليها فتتخطى كل منطق. إن

البيروقراطية عنصر حاسم في غربة الإنسان عن المجتمع. فليس لدى البيروقراطي علاقات إنسانية وإنما لديه ملفات – أي أشياء. الإنسان نفسه يتحول إلى ملف. والميت يعرف برقم ملفه. وحتى عندما يستدعي إنسان بصفة شخصية فهو ليس شخصاً بل "حالة".

وفي "المحاكمة" نجد المحامي يشرح للسيد "ك" أن الادعاء الأول لا يتلى في قاعة المحكمة وإنما يُكتفى بإدراجه في الملف، فمن المفروض أن يفحص فيما بعد.

"لكن حتى هذا لا يتحقق في معظم الأحوال لحسن الحظن، فالادعاء الأول كثيراً ما يوضع في غير موضعه أو لعله يضيع أصلاً. وحتى إذا بقي في مكانه حتى النهاية فنادر ما يقرأ. فتلك كما اعترف المحامي، مجرد إشاعة. الإجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل وعلى المتهم أيضاً.. وهي تبقى سرية أيضاً على الموظفين الصغار، بحيث يتعذر عليهم أن يتابعوا القضايا التي يشتغلون بها حتى النهاية. "الشيء الأساسي هو العلاقات الشخصية للمحامي. ففي هذه العلاقات تتركز قيمة الدفاع".

إن الإنسان الذي أصبح "حالة" لا يحتك إلا بالصغار من ممثلي النظام، أما ممثلوه الكبار فبعييدون يحيط بهم

الغموض. فنحن لا نكاد نرى موظفاً كبيراً مثل السيد "كلام" في رواية "القلعة". وبارنابا مرؤوسه، لا يعرف أبداً على وجه اليقين ما إذا كان الشخص الذي يحدثه هو "كلام" أم غيره. "إنه يتحدث إلى كلام. لكن هل هو كلام حقاً؟ أليس بالأحرى شخصاً فيه بعض الشبه بكلام؟" إن برنابا يخشى أن يسأل "خوفاً من أن يكون في ذلك خرق لقاعدة مجهولة فيفقد بذلك عمله". أما البيروقراطيون الصغار من أمثال "المساعدين" اللذين أرسلتهما القلعة لمراقبة الغريب فليس لهما وجود إلا في حدود وظيفتهما، وفيما عدا ذلك فليس لهما شخصية. أي أنه ليس لهما وجود. ويقارن (ك.) بين وجهيهما:

"كيف يمكنني أن أعرف أحدكما من الآخر؟ إن الفرق بينكما هو في الاسم فقط، وفيما عدا ذلك فأنتما متشابهان ك...". ويتوقف ثم يمضي قائلاً بغير قصد "أنتما متشابهان كثعبانين".

إنهما مجرد وظائف، ظلال لعمل يؤدي، خدم لقوة خفية مستكنة في الخلف. إن "الحالة" يتقرر أمرها في ظلام مطبق.

إن هذا الشعور بالعجز من جانب الفرد - الفرد الذي يجد نفسه عندما يواجه جهاز السلطة في موقف المتهم منذ البداية، دون أن يدري ما هو الاتهام الموجه إليه ولا طبيعة الجزم الذي

ارتكبه.. هذا الشعور الذي كان مميزاً للشخص العادي في ظل حكم أسرة هابسبورج. امتد منذ ذلك الحين حتى شمل قارات بأسرها. فلم يعد يتخذ القرارات الكبرى ممثلو الشعب المنتخبون، بل تتخذها مجموعة محدودة من الحكام. وهكذا تتغرب الدولة وتتفصل عن المواطن العادي الذي يفكر فيها عادة باعتبارها "السلطة أياً كانت" أو "أولئك الجالسين فوق" لكنه لا يفكر فيها أبداً باعتبارها "نحن". وهذا الشعور بالغرابة يتمثل في رأيه السيئ في السياسة والسياسيين. فهو على ثقة من أن هذه كلها عملية قذرة، وأنه ليس هناك أمل كبير في الإصلاح، وإن عليه في الواقع أن يقبل الأمور على علانها. وسرعان ما يختفي المواطن الإيجابي صاحب الرأي، ويصبح الانغماس في الحياة الخاصة هو الدعوة السائدة.

وكذلك يؤدي التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتخلف الإدراك الاجتماعي إلى زيادة الشعور بالغرابة. فالمعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية، وعلوم السيبرنيطيقا الجديد، قد جعلت العالم مكاناً غير مريح بالنسبة لرجل الشارع.. تماماً كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لإنسان العصور الوسطى، بل وأشد أثراً منها. فالمحسوس يصبح غير محسوس، والمرئي يصبح غير مرئي، ومن وراء الواقع الذي تدركه الحواس هناك

واقع رحيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه إلا بالمعادلات الرياضية. إن الواقع الحي المليء بكل ما فيه من أشكال وألوان - إن "الطبيعة" التي نظر إليها جوته بعين العالم وبعين الشاعر معاً - قد أصبحت تجريداً هائلاً. ولم يعد الأشخاص العاديون يشعرون بالراحة في مثل هذا العالم. إن الأنفاس المتلجة للمجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة في أوصالهم. إن عالماً لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء هو عالم يشعر فيه الناس بالغرابة.

وهناك لحظات تستطيع فيها الانتصارات العلمية - كالتحليق في الفضاء الكوني، وهو تحقيق لحلم سحري قديم - أن تثير خيال البشر. لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز وتثير المخاوف المجنحة. ولا شك في أن التفاوت بين الوعي الاجتماعي والتقدم التكنيكي يثير الفزع. فربما أدت قراءة تقرير الرادار قراءة خاطئة مرة واحدة، أو غلطة يرتكبها أحد صغار الفنيين، إلى وقوع كارثة عالمية شاملة. ربما تعرضت الإنسانية كلها للفضاء دون أن يقرر ذلك أحد.

وكان لهذا الشعور بالغرابة أثره الواضح على الفنون والآداب في القرن العشرين. كان له أثره في كتابات

كافكا ، وفي موسيقى شوينبرج وفي إنتاج السرياليين وكثير
من التجريديين ومن دعاة "الرواية المضادة" و"المسرحية
المضادة" ، وفي كوميديا صمويل بيكيت، وكذلك في قصائد
البيتينيكس الأمريكيين التي تقول إحداها:

اسمع الآن إلى هذا.

جهاز لعملية الناصور تستطيع تشغيله بنفسك

أغنية الهيدروجين

تصور أي تبدلات جنينية طريفة

كريمة، رائعة، قاتلة على أوسع نطاق

وهي ديمقراطية أيضاً

لا تعف عن الإنسان الممزق

سوف تحمل الجميع إلى أعلى

إلى العالم الحر

الجميع على السواء

في هذا النور الأخير...

(كارل فورسبرج: "أبيات عن تجوانا جون").

إن الشعور بالغربة الشاملة يتحول إلى اليأس الكامل،

يتحول إلى العدمية.

العدمية:

إن نيتشه الذي فهم انحلال المجتمع كما لم يفهمه أحد سواه، يسلم بأن العدمية سمة أساسية من سمات هذا الانحلال. وقد أعلن ازدهار العدمية بقوله: "إن حضارتنا الأوروبية بأسرها تتحرك منذ أمد طويل، بتوتر عنيف يزداد من جيل إلى جيل، نحو شيء كأنه الكارثة الشاملة: بقلق وقوة واندفاع" كما وصف العصر الذي "قذف بنا" إليه (وفكرة القذف بالناس إلى عصرهم هذه أصبحت من الأفكار الوجودية) بقوله:

"إنه عصر الانحلال والتفكك الداخلي الكامل.... والعدمية الراديكالية إنما تعني الاقتناع بأن الوجود ليس له معنى... إنَّ العدمية ليست علة الانحلال وإنما هو منطقه".

نحن نرى هنا تشخيصاً واضحاً للعدمية بأنها نتيجة للانحلال وتعبير عنه. لكن لما كانت عينا نيتشه غير مفتوحتين على قوانين المجتمع وتطوره، فهو لم يدرك علاقة ذلك بالرأسمالية المنهارة. إن العدمية، التي نجد بوادرها في فلوير، هي موقف أصيل لعدد كبير من الفنانين والكتاب في المرحلة المتأخرة من الرأسمالية. لكننا لا نستطيع أن نتجاهل أنها تساعد الكثيرين من المثقفين الذين يشعرون بالقلق، على الملاءمة بين أنفسهم وبين الأوضاع المضطربة، وأن طبيعتها

الراديكالية كثيراً ما تكون مجرد شكل مسرحي
للانتهازية. فالكاتب العدمي يقول لنا: "إن العالم البرجوازي
الرأسمالي عالم تعس. إنني أعلن ذلك بقسوة، وأصل برأيي هذا
إلى نهايته مهما تكن النتائج. فليس هناك حد تقف عنده
همجية هذا العالم. ومن يتصور أن في هذه الدنيا ما يستحق
العيش من أجله أو يستحق اهتمام الإنسانية إنما هو أحمق أو
نصاب. جميع البشر أغبياء وشريريون. المظلومون والظالمون على
السواء، المدافعون عن الحرية والمستبدون معاً.
وإعلان ذلك يتطلب كثيراً من الشجاعة".

ولأدع الحديث الآن لهذه العبارات التي كتبها جوتفرد
بن⁽¹⁾:

"يخطر لي أحياناً أنه قد يكون أكثر راديكالية،
وأكثر ثورية، وأكثر تحدياً للإنسان - الإنسان القوى
المتماسك - أن يقف ويعلن للبشر: هكذا أنتم، وهكذا
ستبقون دائماً. هكذا تعيشون، وهكذا عشتم في الماضي،

(1) جوتفرد بن (1886 - 1956) شاعر وناقد ألماني. درس الطب واشتغل بالجراحة..
حرمت الحكومة النازية كتاباته سنة 1937 رغم أنه رحب بالنازية على اعتبار أنها
نقيض الجمود. دعا إلى التوفيق بين العلم والفن. يرفض القول بأن الشعر يبحث عن
الجمال، ويرى أنه يبحث عن الواقع. والواقع عنده مستمد من مائدة التشريح.

وهكذا ستعيشون في المستقبل. إذا توفرت لكم المال، لم توجهوا اهتمامكم إلا إلى صحتكم، وإذا توفرت لكم السلطة، لا تجدون حاجة إلى تبرير تصرفاتكم، وإذا كانت القوة إلى جانبكم، فالحق في جانبكم. هذا منطق التاريخ!.. ومن لا يقبل هذا المنطق إنما يرقد بين الديدان التي تحضر مساكن لها في الرمال، وفي الرطوبة التي تتضح عليها من الأرض. ومن يزعم، وهو يتطلع في عيون أطفاله، أنه ما زال لديه أمل، إنما يحاول إخفاء البرق بيديه، ولكنه لن يستطيع أن يقي نفسه من ذلك الليل الذي ينتزع الناس من مساكنهم.. إن هذه الكوارث جميعاً إنما مردها إلى القدر، والحرية: أننا نرى براعم لا جدوى لها، ولهبياً لا يحرق، ومن ورائها ذلك المجهول الذي لا سبيل إلى النفاذ منه يؤكد صيحة: لا!..

إن هذه العبارات تبدو أشد راديكالية من البيان الشيوعي نفسه، ومع ذلك فنادرًا ما تعترض الطبقة السائدة على مثل هذه "الراديكالية". بل أكثر من ذلك، ففي فترات التحول الثوري يصبح هذا الطراز من العدمية ضرورياً للطبقة السائدة. فهو في الواقع أكثر فائدة من مجرد التسبيح بحمد العالم الرأسمالي. إذ أن الشاء المباشر يثير الشك والريبة. أما اللهجة الراديكالية التي يحملها الاتهام العدمي فلها نكهة "ثورية"، وبذا تستطيع اجتذاب السخط نحو مسار غير مجدية وتلقي

به إلى حالة من اليأس والسلبية، ولا يتبخر هذا الرضى من جانب الطبقة السائدة على العدمية المعادية للرأسمالية، إلا عندما تظن أنها في مركز مطمئن تماماً، وخاصة عندما تأخذ في الاستعداد لإعلان حرب: فهي في مثل هذه الظروف تحتاج إلى مدافعين مباشرين، وإلى أناس يتحدثون عن "القيم الخالدة". وعند ذلك تتعرض الراديكالية العدمية لوصمة الاتهام بأنها "فن منحل". والفنان العدمي لا يدرك عادة أنه يسلم في الواقع للأوضاع البرجوازية الرأسمالية، وأنه عندما يستنكر كل شيء وينكر كل شيء إنما يصفح عن تلك الأوضاع التي يرى فيها إطاراً مسائراً للبؤس الشامل. إن الكثيرين من هؤلاء الفنانين - رغم إخلاصهم التام من الناحية الذاتية - يجدون مشقة في إدراك الأشياء التي لم يكتمل كيانها بعد، وفي ترجمة تلك الأشياء إلى أعمال فنية. ولهذه المشقة سببان قويان: أولهما أن الطبقة العاملة نفسها لم تبقَ بمنأى عن التأثيرات الاستعمارية في العالم الرأسمالي، وثانيهما أن التغلب على الرأسمالية - لا كنظام اقتصادي واجتماعي فحسب بل وكموقف نفسي أيضاً - إنما هو عملية طويلة شاقة، وأن العالم الجديد لا يخرج كاملاً مهيباً، بل يخرج وهو يحمل سمات الماضي من ندوب وتشويهات، ولا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي للتمييز بين سكرات موت

العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، بين الانقراض والبناء الذي لم يستكمل بعد. كما أنه لا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي من أجل تصوير الجديد في شموله دون تجاهل لجوانبه القبيحة ، وعلى الأخص دون محاولة للدفاع عنها أو تجميلها. وأسهل من ذلك كثيراً ألا يرى المرء غير البشاعة والقسوة ، غير واجهة العصر الخرية ، وأن يستنكرها. ذلك أسهل من النفاذ إلى جوهر ما يوشك أن ينشأ ، خاصة وأن الانحلال أكثر تنوعاً وأشد إثارة وأبرع تشويقاً في المدى القريب من العمل الشاق لإقامة عالم جديد... ثم كلمة أخيرة: إن العدمية لا تلقي على صاحبها التزاماً ما..

الإنسانية:

إن الابتعاد عن الإنسان ، بمختلف الصور التي اتخذها هذا الابتعاد ، هو عنصر آخر من عناصر الفن الرأسمالي المتأخر. وليس وصف هذا الفن بأنه معاد للمشاعر الإنسانية أمراً قاصراً على الاشتراكيين وحدهم ، فأصحاب النظريات الفنية من البعيدين كل البعد عن الفكر الاشتراكي يؤكدون ذلك أيضاً ، إلا أنهم غالباً ما يرحبون بهذه الصفة ويرون فيها دليلاً على التقدم. يقول أندريه مالرو:

"إن الفن، إذا أراد أن يبعث من جديد، لا يجوز أن يفرض علينا أي فكرة حضارية، لأنه لا بد من استبعاد كل نزعة إنسانية منذ البداية. لقد كان الفن ذو النزعات الإنسانية من الحلى التي زينت الحضارة التي بعثته. ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الإنسانية... ضم الفنانون صفوفهم، إذ أن انفصالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحاً وتأكيداً".

إن هذه الفقرة تتضمن تسليماً بغربة الفنان، وكذلك بابتعاده عن المجتمع وعن النزعات الإنسانية، ولكن دون فزع أو إشفاق، بل ربما بشيء من الغبطة والرضى. إن أفكار الرنيسانس والثورة البرجوازية الديمقراطية – سيادة العقل والنزعات الإنسانية، والنظر إلى الإنسان على أنه "معيار لكل شيء" وعلى أنه خالق نفسه وخالق الواقع الاجتماعي المتطور. هذه الأفكار ترفض اليوم باشمئزاز. ويتحدث مالرو عن "عودة الغيلان" فيقول:

"دنيا الغيلان: أي كل ما هو داخل الإنسان متطلعاً إلى إبادة الإنسان. غيلان الكنيسة، وغيلان فرويد: وغيلان بكيني، كلها لها ملامح مشتركة وكلمة زادت الغيلان الجديدة التي تظهر في أوروبا، زادت حاجة الفن الأوروبي إلى

الاعتراف بمنابعه في تلك الحضارات التي كانت تسلم بالغيلان القديمة..".

في هذا العالم الذي تغرب عنه الإنسان ولم تعد فيه قيمة إلا للأشياء، أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء: بل إنه ليبدو أشد الأشياء عجزاً وضالّة، فمنذ ظهور الانطباعية تحلل الكائن الإنساني إلى ضوء ولون، وعموم كما لو كان مجرد ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر في شيء. لقد قال سيزان: "لا ينبغي أن يظهر الإنسان في الصورة". وتدهور مركز الإنسان بعد ذلك باستمرار، فأصبح بقعة من اللون بين بقع الألوان الأخرى أو غاب أصلاً عن تلك المناظر الطبيعية المهجورة وشوارع المدن المقفرة، أو لعله شوه وحطم، لا بصورة منتجة كما حدث في الفن القوطي (الذي تستمد الانطباعية منه بعض جوانبها) بل باعتباره آلة يمكن تفكيكها إلى أجزاء، باعتباره دمية أشبه بمنتجات المصانع، باعتباره شيئاً غير معقول أشبه بالغول. وعندما يتغرب الإنسان عن نفسه، يرى في تلك النفس صنماً أو قناعاً أو تمثالاً أصم. إن "الطابع الصنمي" للسلعة ينتقل إلى الإنسان ويتحكم فيه تحكماً تاماً. ونحن نرى هذه النزعة اللانسانية أيضاً في الاتجاه غير الشخصي الذي يبرزه كثير من نقاد الأدب باعتباره سمة

أساسية من سمات الشعر الغنائي الحديث. إن الذات – شخصية الشاعر – تتسحب من الصورة (ولنذكر أن فلوبير جعل من هذا الانسحاب مبدأ) وتتخذ القصيدة طابعاً غير شخصي، طابعاً "موضوعياً" في الظاهر. غير أن هذه الموضوعية ليست ذلك النوع من الكتابة الذي تجد فيه الجماعة أو الفريق أو الطبقة تعبيراً عنها، أو يحس فيه الشاعر بأنه أداة لجماعة حية، بل هو على العكس يخترع "أنا" تتأى بنفسها عن الوعي، يخترع "أد" – على حد تعبير فرويد – ثم يصبح هذا الـ"أد" النابع من ماضٍ سحيق أو أسطوري، يصبح واسطة يتجلى عن طريقها ما تريد القصيدة التعبير عنه. ومما ينسب إلى رانبو قوله: "إن مصدر تفوقي على الآخرين، أنني بلا قلب". ورانبو أيضاً هو القائل في موضوع الشعر:

"إن (أنا) إنسان آخر. وإذا كانت قطعة من الصفيح تتحول إلى مزمار، فليس في ذلك فضل لها. وأني لأتتبع ازدهار أفكاري، فأراقبها وأستمع إليها. ثم أضرب ضربة واحدة بالقوس، فإذا بالسيمفونية تتحرك في الأعماق. من الخطأ أن أقول: إنني أفكر، فالأصح أن يقال: إنني أكون موضعاً للتفكير".

إن هذا الاتجاه غير الشخصي يقوم على الوهم القائل بأنه بالاعتماد على "الأد" (الفرويدي)، يستطيع الإنسان أن يجعل الأشياء الصامته نفسها تتكلم.. كما حاول جيمس جويس مثلاً في روايته العويصة "فجناس ويك" التي أراد فيها تأليف لغة للريح والماء. بيد أن المتحدث في الواقع ليس هو الأشياء، وإنما هو الإنسان الذي يضع نفسه موضع الأشياء، فهو لم يعد يعتمد على وعيه، وإنما يعتمد على تداعي الخواطر في اللاوعي. ويستشهد جوتفرد بن بنظرية ليفي برول القائلة بأن التفكير المنطقي أدنى بكثير من العقل السابق على المنطق، لأن هذا الأخير أعمق ويبعث من مصدر أبعد. ثم يمضي فينسب الشعر إلى "أنا عريقة ممتدة ذات حساسية فائقة": "أهبطي أيتها الأنا لتدمجي مع الكل، وسارعي إلي يا شياطين الشعر، أيتها الرؤى والخيالات، أيتها الزائرة مع الصباح.. إن الشاعر المنحل الذي لم يعد يؤمن بالهيئة الاجتماعية يخترع مكانها هيئة أسطورية قديمة كونية يزعم أنها المنبع الحق للشعر جميعاً.

إن ابتعاد الفن والأدب عن الاتجاهات الإنسانية لا يتجلى فقط في اختفاء الإنسان أو تشويبه، أو في انحطاط "الأنا" بل يتجلى أيضاً في بعض الأحيان في صورة توجيه النقد القاسي الوحشي إلى المجتمع. ولناخذ مثلاً ذلك النوع الأمريكي من

كتب الرعب والإثارة... وليس هنا المجال الملائم لتحليل وظيفة هذا النوع من الكتابات التي تُولف في الأغلب لتحتل مكان ملاحم البطولة التي لم يعد لها وجود الآن، وهي كتابات نرى بطلها "الإيجابي" الناجح يخرج منتصراً من جميع المآزق والصعوبات، وهي مؤلفات تزخر بالحركة وتخلو تماماً من التحليل النفسي. وأنا لا أذكرها هنا إلا كمثال صارخ على الاتجاه اللإنساني في الأدب. وإذا تركنا جانباً كتابات سبيلين المرعبة، فإني أود أن أذكر الكاتب المجدد داشيل هاميت⁽¹⁾ الذي خلق نوعاً جديداً من الكتابات المثيرة. فنحن نرى في نهاية روايته "صقر مالطة" أحد رجال البوليس السري الخاص يسلم عشيقته للعدالة والكرسي الكهربائي. وهو يشرح لها، بمنطق بارد، لماذا يفعل ذلك: لأن المال، والنجاح، وحياته نفسها أهم من أي شعور أو إحساس. وعندما تسأله: "ألم تعد تحبني؟" يجيبها: "لا أفهم لهذه العبارة معنى. وهل فهمها أحد في يوم من الأيام؟ ولنفرض أنني أحبك، فماذا بعد؟ ربما لا أحبك في الشهر القادم.. فكيف يكون الحال؟ سأشعر

(1) داشيل هاميت (1894 - 1937) روائي أمريكي، تخصص في الروايات البوليسية. واشتغل بوليساً سرياً لمدة ثماني سنوات. لقيت روايته "الرجل النحيل" (1934) نجاحاً كبيراً عندما أخرجت كفيلم سينمائي.

بأنني كنت ساذجاً. ولو فعلت ذلك وألقي بي في السجن فسيؤكد لدي أنني قمت بدور الساذج، أما إذا أرسلتك أنت إلى السجن فسوق أحزن وأسف وأقضي ليالي قلقة... لكنها سوف تمر". في هذه الرواية وأمثالها يصور داشيل هاميت الرأس مالية المعاصرة بصدق قاس، بل باشمئزاز وقرع. لكن موقفه - "هكذا الدنيا" - قائم على قبول اللاإنسانية كنقطة بدء، وهو يعرض عملية تحقير الإنسان عارية بلا قناع، بلا حواش فلسفية. وهناك أمثلة أخرى عديدة، لا بين كتب الإنارة وحدها بل وبين الأجناس الأخرى من الأدب البرجوازي المتأخر أيضاً. الإنسان لا شيء والنجاح كل شيء.

التفتت:

عبر الإنتاج الفني في عصرنا هذا تعبيراً وافياً عن تفتت الإنسان والعالم الذي يعيش فيه. لم تعد هناك وحدة، لم يعد هناك شمول. وقد نسب إلى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية الأمريكية المعاصرة: "أعتقد أننا بلغنا في أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطور، لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة، ولا يبدو أن هناك من يلاحظ ذلك". كما تحدث عن "ضييق مجال الرؤية" و"تراخي القبضة" و"العجز عن تقديم العالم بأسره على المسرح ويهزه حتى أعماقه، هذه المهمة التي

كانت دائماً هدف الدراما العظيمة". و"رغم أننا الآن عاجزون عن التمييز بين الموضوع الكبير والموضوع الصغير، ووجهة النظر الرحبية والضيقة، إلا أننا لا نزال خاضعين تماماً للعواطف التي تثيرها هذه الموضوعات". إنه عجز "عن رؤية الأشياء بحجمها الطبيعي". ذلك من الأعراض الأساسية للانحطاط. إنه نتيجة للموقف الذي لا يجرؤ - في الصراع بين العالمين الجديد والقديم - على التسليم بأن نمو الاشتراكية رغم جميع العقبات هو الشيء الوحيد الجوهرى، هو الشيء الذي "سيهز العالم حتى أعماقه".

لكن قضية التفقت أكبر من ذلك. فهي مرتبطة أوثق الارتباط باستخدام الآلة على أوسع نطاق، وبالتخصيص الضيق في العالم الحديث، وبالقوة الهائلة التي اكتسبتها الآلات التي لا نعرف عنها شيئاً، وشعور أكثرنا بأنه قد وقع في شرك وظائف لا تزيد على أن تكون جانباً ضئيلاً من عملية ضخمة لسنا في وضع يسمح لنا بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها. لقد أدرك الرومانسيون أنفسهم طابع التفقت الذي يسود عالم الرأسمالية، إذ كتب هايني يقول: "إن الدنيا والحياة مفتتة أكثر مما ينبغي..". وزاد هذا الإدراك مع نمو الرأسمالية وتضخم مشكلاتها، حتى بدا العالم بأسره كأنه أكادس مختلطة من الشظايا، إنسانية ومادية، عتلات وأيادٍ، عجالات

وأعصاب، أحداث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة. إن الخيال الذي يتلقى قذائف لا حصر لها من التفاصيل المتباينة، لم يعد قادراً على التأليف بينها وتشكيل كل مترابط منها. أما الشاعران الأولان لهذا العالم الحديث - أدجار آلان بو وبودلير - فقد لاءما بين خيالهما وبين الواقع المفتت حولهما، وهشما العالم في عقليهما وحولاه إلى شظايا حتى يتمكننا من إعادة تركيبه وفقاً لإرادتهما المستبدة. كتب بودلير يقول: "إن الخيال يزيح الخليقة كلها جانباً، ثم يجمع الأجزاء ويركبها معاً وفقاً لقوانين تتبع من أعماق النفس، لينشئ منها عالماً جديداً". ورغم هذا المنهج التركيبي فقد احتفظ شعر بودلير بطابع كلاسيكي واضح. فهو متين من حيث النسيج متماسك من حيث الشكل. وكان رانبو أول من حطم الشكل التقليدي والبناء التقليدي للشعر. وهو القائل: "إن العاصفة تفتح ثغرات في الأسوار وتحطم الحواجز بين الدور". وبذلك انطلق الشعر الجديد مبتعداً عن الواقع المألوف وأنشأ له عالماً طريفاً. ففي "الزورق الثمل" نجد شلالات من صور تعقب إحداها الأخرى، سيلا بلا بداية أو نهاية يجرف في طريقه كل شيء، كل فتات الواقع المحطم، دافعاً إياه خارج إطار الرؤية، خارج إطار العقل.

".. ذلك المنطلق، المرقش بأقمار كهربائية صغيرة اللوح
المجنون المندفع في صحبة أفراس البحر السوداء عندما تسوط
حرارة يوليو بضربات هراوتها سيلاً بلا بداية أو نهاية يجرف في
طريقه كل شيء، كل فتات الواقع المحطم، دافعاً إياه خارج
إطار الرؤية، خارج إطار العقل.

".. ذلك المنطلق، المرقش بأقمار كهربائية صغيرة
اللوحة المجنون المندفع في صحبة أفراس البحر السوداء
عندما تسوط حرارة يوليو بضربات هراوتها
السموات ذات الزرقة الناصعة والمداخن الملتهبة.
لقد ارتجفت وأنا أشعر على بعد خمسين فرسخاً
بأنين أفراس البحر وقد أخذتها الغلطة في دوامة عاصفة
وأنت يا من تغزل أبدأ فترات الركود الزرقاء
إني أشتاق إلى أوروبا وأسوارها العتيقة!
لقد رأيت مضايق ترصعها النجوم!
وجزراً تفتح سمواتها المحمومة أذرعها لمن يجرفه التيار
أتمام في تلك الليالي التي بلا قاع؟ أهنالك تنفي نفسك،
أيتها القوة القادمة، كأنك مليون طائر ذهبي؟

إن شعراً كهذا لم يكتب من قبل أبداً. حتى قصيدة بولير الفذة، المسماة "الرحلة"، تبدو أرثوذكسية محافظة إذا قورنت بهذه الآفاق، تبدو كأنها قصيدة تقليدية من قصائد رونسار أو راسين. إن الأسلوب الذي ابتدعه رانبو، والذي تتجمع فيه معاً فتات وشظايا من هذا العالم – من الجمال والقبح، والروعة والابتذال، والأسطورة والواقع – في تعاقب خيالي كما يحدث في الأحلام، وفي جراءة كجراحة العالم الذي يسعى إلى إيجاد "عنصر" جديد، هذا الأسلوب أحدث ثورة فيما كان يفهم في الماضي من كلمة شعر. إن الشعر الحديث، بما فيه من مونتاج يؤلف بين شظايا غير متجانسة، وما فيه من نزعة ثقافية نحو اللامعقول، سواء كان ذلك في القصائد المتأخرة لريلكه أم في شعر جوتفرد بن، في إنتاج عزرا باوند أو إليوت أو إيلوار أو أودن أو البرتي، إنما ينبع كله من رانبو. وإنها لتكون حذقة أكاديمية أن نمضي في ذرف الدموع على تحطيم القصيدة التقليدية، وهذا التخلي عن الشكل، وذلك الانطلاق للخيال الجامح. ولا شك في أن هذا التطور هو نتيجة من نتائج الانحلال، لكن من الحق علينا أن نؤكد أيضاً أنه فتح الطريق أمام ثروة ضخمة من الإمكانيات ومن التجديد في وسائل التعبير. إن ماياكوفسكي أيضاً كان من محطمي الشكل القديم، وقد أثبت منهجه الشعري أنه

ملائم تماماً للتعبير عن واقع الثورة. وبريخت أيضاً يستخدم طريقة الخيال التركيبي، لكنه أكثر اعتدالاً في جانب الشكل، وهو يضع قدرته الشعرية في خدمة المعقول وليس اللامعقول، بيد أن تلك قضية تتعلق بالموقف الذهني وليست قضية شكل فحسب. لقد ربط كل من ماياكوفسكي وبريخت الوسيلة الجديدة للتعبير بفكرة الثورة وصراع الطبقات، فتخطيا بذلك ما في أسلوب التفطيت من انعدام المغزى.

اللجوء إلى الأسطورة:

يميل الأدب والفن في المرحلة المتأخرة للعصر الرأسمالي نحو الغموض والتعمية واستخدام الأساطير، إذ أن الغموض يعني تغليف الواقع بالضباب.

ويرجع هذا الموقف قبل كل شيء إلى الشعور بالغربة، فالعالم في العصر الرأسمالي المتأخر، هذا العالم الذي سادته الصناعة وتحولت فيه الكائنات إلى أشياء، أصبح غريباً على أبنائه، وأصبح الواقع الاجتماعي فيه موضع تساؤل مستمر، وبلغت تفاهته حداً كبيراً، بحيث يضطر الكاتب والفنانون إلى التشبث بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة الخارجية للأشياء. إن الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد إلى

حد غير محتمل والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية، والرغبة في إبراز كون ما يربط الكائنات الإنسانية هو الروابط الإنسانية الأولية لا الروابط المادية، هذه الرغبة المزدوجة تؤدي إلى ظهور الأسطورة في الفن. لقد كان استخدام الكلاسيكية للأساطير القديمة استخداماً شكلياً محضاً. أما الرومانسية في ثورتها على "ركاكة" المجتمع البرجوازي فقد لجأت إلى الأساطير كوسيلة لتصوير "الانفعال الصافي" ولتقديم كل ما هو فعال وجديد وغريب. وموضع الخطر في هذه الوسيلة - رغم مشروعيتها - أنها تضع منذ البداية "الإنسان الأولي" غير التاريخي في مقابل الإنسان الذي يتطور داخل المجتمع، إنها تضع "الخالد" في مقابل المتأثر بالزمن.

إن التعمية واللجوء إلى الأساطير، من الوسائل التي يصطنعها البعض في العصر الرأسمالي المتأخر، حتى يتجنبوا اتخاذ موقف إزاء المسائل الاجتماعية الجوهرية. فهم يحولون الأوضاع والظواهر الاجتماعية والتناقضات الواقعية في هذا العصر إلى شيء بعيد عن الواقع غير مرتبط بزمان. يصورونها على أنها "الحالة الأصلية للأشياء"، الحالة الخالدة الغامضة التي لا تتغير. وهم يضيفون الطبيعة المحددة للحظة التاريخية، فتغدو فكرة عامة تسمى "الوجود". ويصورون العالم الذي ترسم حدوده الأوضاع الاجتماعية، كما لو كانت ترسم

حدوده الأوضاع الكونية. وهكذا فإن "الأوتسايدر" – اللامنتمي – لا يكتفي بإعفاء نفسه من واجب المشاركة في العمليات الاجتماعية، بل إنه يرتفع بنفسه أيضاً فوق عالم "العامة" وينتمي إلى عالم "الخاصة"، ومن هناك يلقي بنظرات ساخرة متعالية على الجهود الفجة التي يبذلها إخوانه "الملتزمون".

وفي الكتاب المتحذلق الذي كتبه كولن ولسن بعنوان "اللامنتمي"⁽¹⁾ نجده يدعو إخوانه الفنانين إلى رفض الالتزام بأي شيء، والتحرر من "لعنة" الارتباطات الاجتماعية جميعاً، وأن يكرس الواحد منهم نفسه لمهمة واحدة: هي إنقاذ كيانه الوجودي فحسب. لا بد من إعلان قيام "عصر جديد يعادي النزعات الإنسانية"، لأن حضارتنا تأثرت أكثر مما ينبغي بالموقف الاشتراكي. وينتهي الكتاب بنوع من النبوءة: "إن الفرد يبدأ هذا الجهد الطويل كلا منتمٍ، وقد ينتهي منه كقديس". أما جونتر بلوكر، وهو كاتب أذكى من ولسون، فيلوم في كتابه "الحقائق الجديدة" الفنانين "الملتزمين غير الناضجين" الذين يريدون تغيير الأوضاع الاجتماعية:

(1) صدر سنة 1956. ترجمه إلى العربية أنيس زكي حسن ونشر في بيروت سنة 1958. طبع عشر مرات خلال أربعة أشهر. كتبه المؤلف وهو في سن الرابعة والعشرين.

"ما دام هناك إنسان يزعم أن مساوئ هذه الدنيا إنما ترجع إلى أخطاء محددة لبعض الأفراد أو بعض المؤسسات، فذلك يدل على أنه لا يزال في مرحلة الطفولة العقلية. أما لحظة النضج فتأتي عندما يدرك أن الخطأ أصيل في هذا العالم، وهو خطأ يمكن التخفيف منه لكن لا يمكن القضاء عليه".
وقال هرمن بروخ⁽¹⁾ إن جميع الآداب تتجه نحو الأسطورة. لكن ما الأسطورة؟ إن بروخ لا يكل من تكرار تعريفه لها:
"الأسطورة هي سذاجة البداية، هي لغة الكلمات الأولى، والرموز البدائية، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد، إنها نظرة لا تقوم على العقل، بل هي نظرة مباشرة إلى العالم، هي اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى، إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتجزأ".

وقد أصبحت اليوم موضحة عالمية أن تكتب الصحف ريبورتاجات "بلغة الكلمات الأولى" وأن يتظاهر كاتبوها بأن النظرة السريعة تكفي لإعطاء "اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى".

(1) هرمان بروخ (1886 – 1951) كاتب نمسوي، اضطر إلى الهرب إلى أمريكا حيث اكتسب الجنسية الأمريكية واشتغل أستاذاً للغة الألمانية في جامعة ييل. اشتهر بأنه من مبتدعي ما يسمى الواقعية السحرية أو الميتافيزيقية. هناك أوجه شبه بين كتاباته وكتابات جيمس جويس ومارسيل بروست.

إن هذه العبارات المضطربة عن عمد، تحوي دائماً نغمة تتردد باستمرار: إن ما يهم هو "الوجود". لا "الفعل". قالت جرتروود شتاين⁽¹⁾ في إحدى محاضراتها: "لم يعد الناس يهتمون بالأحداث. إنما يهتمون بالوجود". والفعل ديناميكي، في حين أن الوجود ستاتيكي. وأولئك الذين يختارون "الوجود" بدلاً من الفعل، ويختارون الأسطورة بدلاً من الواقع الاجتماعي المتغير، إنما يفعلون ذلك - بشكل غير واع غالباً - بسبب خوفهم من التحول الاجتماعي. يقول بريخت: "لأن الأوضاع على ما هي، فإنها لن تبقى على ما هي". ولا تثار حكاية "الوجود الأسطوري"، إلا لإنكار هذه الحقيقة.

لقد مجدت الرومانسية "الانفعال الخالص". أما هؤلاء الرومانسيون الجدد من دعاة الأساطير، فلا يقبلون غير اللامعقول باعتباره "وجود" الإنسان، وهم بذلك يبررون - ولو بغير وعي - سيطرة عدم التعقل في القضايا الاجتماعية. ويقول بلوكلر: إن "وجود" الإنسان أشبه "برجع الصوت، أشبه بالأنين الذي طال به الأمد، أشبه بتلعثم العناصر، وفي هذا التلعثم

(1) جرتروود شتاين (1874 - 1946) كاتبة أمريكية. درست الطب، ثم درست علم النفس على يد وليام جيمس. أقامت في باريس حيث تعرفت ببيكاسو وماتيس. طبقت قواعد الفن التجريدي في كتاباتها.

والأنين نسمع - فعلاً - صوت الجوهر الإنساني قبل أن يتخذ شكلاً محددًا. هذا التلعثم والأنين الذي يتكلم عنه الكتاب المحدثون.. ألم نسمعه كله من قبل، وببساطة رائعة؟

"للولادة وقت وللמות وقت. للغرس وقت ولقلع المغروس وقت. للقتل وقت وللشفاء وقت. للهدم وقت وللبناء وقت. للبكاء وقت وللضحك وقت. للنوح وقت وللرقص وقت. لتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت. للمعانقة وقت وللانفصال عن المعانقة وقت، للكسب وقت وللخسارة وقت. للصيانة وقت وللطرح وقت. للتمزيق وقت وللحياكة وقت. للسكوت وقت وللتكلم وقت. للحب وقت وللبغضة وقت. للحرب وللصلح وقت. لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت"⁽¹⁾.

وفي سفر أيوب:

"الإنسان مولود المرأة قليل الأيام وشبعبان تعباً. يخرج كالزهر ثم ينحسم ويبرح كالظل ولا يقف.. لأن للشجرة رجاء. إن قطفتم تخلف أيضاً ولا تعدم خراعيها. ولو قدم في الأرض أصلها ومات في التراب جذعها، فمن رائحة الماء تفرخ وتبت

(1) الكتاب المقدس.. سفر الجامعة. اصحاح 3.

فروعاً كالفرس. أما الرجل فيموت ويبلَى. الإنسان يسلم الروح
فأين هو؟⁽¹⁾.

هذه، في عبارة بسيطة، أنشودة الميلاد والموت، القتل
والشفاء، الكسب والخسارة. إن ما يراد قوله عن "وجود"
الإنسان، وعن أوضاع الإنسان، قد قيل هنا بغير ادعاء.

لكن هناك أشياء أخرى ينبغي أن تقال عن الواقع المتغير
أبداً. فالإنسان أكبر من الدورة الخالدة للميلاد والموت، ومن
القوة الدافعة إلى التنازل، والشيخوخة الخالية من القوة.
الإنسان كائن تشكّل وما زال يشكّل نفسه وهو ناقص وغير
كامل، ولن يكتمل أبداً، لكنه مع ذلك يشكّل نفسه
باستمرار إذ يشكّل العالم المحيط به. وهناك كثير من
الروايات والمسرحيات والأفلام التي تبالغ في تبسيط النشاط
الاجتماعي للإنسان، بحيث تصبح الشخصيات فيها مجرد
دمى تحركها القوى الاجتماعية، خالية من التناقض
الداخلي، مفرغة من الأحلام الشخصية والأحزان الشخصية.
وكل اعتراض على هذا الأسلوب في تصوير الكائنات البشرية
كما لو كانت مجرد كائنات اجتماعية – هو اعتراض وجيه

⁽¹⁾ اصحاح 14.

بلا شك، لكن الأغلبية العظمى بين من يدعون إلى "العودة إلى الأسطورة" لا يهتمون بتصوير الواقع بجوانبه المتعددة، بل هم على العكس يريدون تفرغ هذا الواقع ولكن بطريقة أخرى. إنهم يريدون أن يفصلوا الإنسان عن المجتمع ويجعلوا منه مخلوقاً وحيداً منعزلاً عاجزاً عن مواجهة سطوة القدر، يريدون تصويره على هيئة كائن لم يكن له وجود على الإطلاق.

إن اللجوء إلى الألفاظ المهجورة والعبارات المجزوءة والجميل غير الواضحة — إنما هو في أغلب الأحيان هروب إلى اللامسئولية. غير أن رد الفعل المضاد للمذهب الطبيعي، والبحث عن أشكال جديدة للتعبير، أدت إلى ظهور منهج كافكا الذي يحول الواقع الاجتماعي إلى أسطورة من الناحية الظاهرية. وإن العالم لمدين بدين كبير لماكس برود⁽¹⁾ الذي أنقذ مخطوطات كافكا، ولكن من الحق أيضاً أن يقال: إن تفسير برود لكتابات كافكا قد قاد الكثيرين إلى الضلال. فكافكا لم يكتب عن عذاب الإنسان "في الكون" أو في "أصل الأشياء" بل في وضع اجتماعي محدد. لقد ابتدع شكلاً رائعاً من السخرية الخيالية — ينسج فيه الحلم مع الحقيقة —

(1) ماكس برود (1884) كاتب روائي ومسرحي نمسوي. اهتم بنشر تراث فرانز كافكا والتعليق عليه. شديد التأثر بالنزعة الصهيونية.

ليصور ثورة الفرد الذي يعاني الوحدة والذي يكافح بلا أمل ضد قوى الظلام المجهولة في عالم غريب عنه، ويتحرك في نفسه توجع عنيف إلى الارتباط بالناس بشكل من الأشكال، ولو كان ذلك الشكل الملتبس الذي نراه في "القلعة". وقد رأى برود في هذه الصور التي تمثل أوضاعاً اجتماعية، رموزاً لأوضاع يزعم أنها "خالدة". لقد أنشأ كلاً غامضاً من مجموعة ضئيلة متفرقة من العناصر المبهمة في إنتاج كافكا، وقدم الوسيلة الجديدة التي استخدمها كافكا لوصف الحياة في ظل حكم أسرة هابسبورج - وهي حياة واقعية وشيطانية معاً - على أنها نوع من الكهنوتية، كما لو كانت سجلاً لتجارب وإسراقات دينية مكتوبة بشفرة سرية. وكان من أثر هذا التفسير الخاطئ أن أحدث أدب كافكا تأثيراً ضاراً شجع الكثيرين من دعاة الغموض والإبهام.

وهناك روابط كثيرة تجمع بين أسلوب كافكا وطريقة بريخت في تقديم الصراع الاجتماعي في صورة مبسطة على هيئة حكاية دارجة. ومع ذلك فإن لهذين الكاتبين الكبيرين موقفين مختلفين أشد الاختلاف. فموقف كافكا هو عدم اليقين. هو يقف إلى جانب الضعفاء والمحتقرين، وضد المتشبهين بالقوة، لكنه لا يؤمن بقدره الشعب الذي يدافع عنه على تغيير العالم. وينشأ في ذهنه وراء كل أمل جديد خوف

جديد ، ووراء كل جواب جديد سؤال جديد. أما بريخت فليديه الجرأة اللازمة لتقديم الإجابات. وحكاياته البسيطة حكايات تعليمية. وإيمانه بأن العالم يمكن أن يتغير، فيصبح أفضل وأقرب إلى العقل، إيمان راسخ. ولا شك في أنه كان بدوره يعرف أن كل جواب يؤدي إلى سؤال جديد، وأنه ليس على وجه الأرض شيء نهائي. لكن هذه المعرفة، على خلاف كافكا، لم تكن مصدر ألم له بل كانت تزيده قوة. إن كافكا، الذي كان يعاني من وحدة قاسية، لم يكن يؤمن في أعماقه بالتقدم، بل يؤمن بأن نفس الأشياء سوف تتكرر دائماً وباستمرار. أما بريخت فيؤمن بأن الجديد سوف يشق طريقه رغم كل العقبات.

وكافكا وبريخت على السواء يصوران في حكاياتهما الواقع الاجتماعي. وقد عمدا إلى "تغريب" هذا الواقع. وكما كانت الأساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي، جاءت كتاباتهما محاولة لتقطير جوهر الحاضر التاريخي. لكن ليس هذا هو الحال مع مجموعة من الكتاب تمتد من كامبي حتى بكيت يحرصون على الفصل بين الإنسان والمجتمع وعلى تمييع كيانه وتغليظه بالضباب. إن أي إنسان لهو أكبر وأعظم من أن يكون مجرد قناع لشخصية اجتماعية، لكن الاتجاه لتحويله إلى لغز في مسرحية الخفايا الكونية،

ولطمس وجهه الاجتماعي ووجهه الفردي أيضاً، لن يؤدي إلا إلى الضياع. إن الإنسان الذي لا ينتمي إلى أي مجتمع يفقد كل شخصية، ويصبح كأنه سحلية تزحف من لا شيء إلى لا شيء. وبذلك يصبح الواقع لا واقع والإنسان غير إنسان.

الهروب من المجتمع:

أدى الفصل بين المجتمع وبين الأدب والفن إلى ظهور فكرة الهروب: فكرة التخلي عن المجتمع الذي يشعر الكاتب أنه متجه إلى الوقوع في كارثة، سعياً للوصول إلى حالة من الوجود "الخالص" أو "العاري". وعندما تردد جرتروود شتاين قولها: "إن الوردة هي وردة هي وردة هي وردة"، وكأنها تعويذة سحرية رتيبة، فإن المقصود هو بالتحديد إقناعنا بالابتعاد عن كل شكل من أشكال الواقع الاجتماعي، والتحلل من جميع الارتباطات، والتركيز على شيء واحد يتحول بطريقة سحرية إلى "شيء في ذاته". وقد عرض أرنست همنجواي - تلميذ جرتروود شتاين النجيب - تكتيك هذا الهروب من الواقع بوضوح تام في قصصه الخمس عشرة التي كتبها في مطلع حياته ونشرها تحت عنوان "في عصرنا". فهو يشير في فقرات قصيرة بين قصصه إلى الحوادث المؤسفة التي تقع في هذا العصر: الحرب، القتل، التعذيب، الدم، الخوف،

القسوة، وكل تلك الأشياء التي يميل دعاة الغموض المحدثون إلى جمعها تحت عنوان واحد: "جنون التاريخ". أما القصص نفسها فتتألف من أحداث صاخبة، بلا مضمون، تجري في مكان يقع خارج الأحداث التي تحرك العالم ويعيداً عنها. وهذا "الخارج" و"البعيد" هو ما يعتبره الكاتب الوجود الحقيقي. إحدى هذه القصص، تصف وصفاً شعرياً رقيقاً شخصية "نك" وهو ينصب خيمته وحيداً في أعماق الليل:

"كان قد أقام خيمته واستقر. لا شيء يستطيع أن يسمه بسوء. إنه مكان ملائم لإقامة الخيمة. وهو هنا في مكان مناسب. إنه في بيته حيث أقامه.. والظلام مطبق في الخارج، وكان في الداخل أقل قتامة".

يمكن أن نقول إن هذه العبارات لا تختلف في كثير عن: "إن الوردية هي وردة هي وردة". فهي أيضاً تصور فلسفة إنسان يهرب من المجتمع. انصب خيمتك بعيداً عن الدنيا. ليس هناك سبيل آخر يستحق العناء. الظلام مطبق. ازحف إلى خيمتك. في الداخل أقل قتامة.

إن هذا الموقف من جانب هيمنجواي يمثل اتجاهاً واسع الانتشار في الفترة المتأخرة من العصر الرأسمالي. فالملايين من الناس، وخاصة من الشباب، يسعون إلى الفرار من وظائف لا

ترضيهم، ومن حياة يومية يشعرون بأنها فارغة، ومن السأم الذي عبر عنه بودلير، السأم من كافة الالتزامات وكافة الإيديولوجيات الاجتماعية. فلنمض بعيداً، بعيداً، على الموتوسيكالات الصاخبة الهادرة، منتشين بالسرعة التي تمتص كل فكر وكل شعور، فلنمض بعيداً عن أنفسنا ذاتها، إلى يوم راحة أو إجازة يتركز فيه مغزى الحياة. وكأنما هذه الملايين تهرب من شر مستطير، كأنها تشعر بعاصفة تنذر بالهبوب. إننا نجد أجيالاً بكاملها في العالم الرأسمالي تسعى إلى الإفلات من نفسها، لتقيم في مكان ما في أعماق المجهول، خيمة رثة يكون داخلها أقل قتامة من الظلام المطبق في الخارج.

ويزيد من حدة المشكلات المرتبطة بابتعاد الفنون عن المجتمع وعن الإنسان، إن التقدم المطرد في وسائل الإذاعة والنقل - وهي التي بدأت بالفتوغرافيا والأسطورة - قد خلق صناعة للتسلية تقدم خدماتها إلى جماهير واسعة من متذوقي الفن. وليس هناك من يجهل الطابع الهنجري والمحتوى غير الإنساني والحسية الحيوانية لكثير من المواد الفنية التي تنتج من أجل الاستهلاك على نطاق واسع في العالم الرأسمالي. وتحليل هذه المواد يحتاج إلى كتاب قائم بذاته، وإنما أود أن أشير هنا إلى نقطتين فحسب: الأولى أن الكتاب والفنانين

الموهوبين كثيراً ما يقدمون النموذج الذي ينقل ويكرر فيما بعد في صورة أردأ وبتفويض أرخص. وبذلك يمكن أن نقول إن كتاباتهم "الرفيعة" هي التي تحدد الاتجاه للمنتجات ذات النزعة المعادية للإنسان، والتي تخرجها صناعة التسلية للجماهير الغفيرة..

والثانية أن الفن الذي يتجاهل بصلف حاجات الجماهير، ويباهي بأنه لا يمكن أن تفهمه إلا النخبة المحدودة، هو الذي يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التي تنتجها صناعة التسلية. فبقدر ما يعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع. إن "الوحشية الجديدة" التي ظهرت في الفن الحديث وأشاد بها بعض نقاد الفن، قد أصبحت في الواقع هي النعمة التجارية السائدة في العصر الرأسمالي المتأخر.

الواقعية:

إن السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين في العالم الرأسمالي هي عجزهم عن الملاءمة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعي المحيط بهم. فقد وجدت جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة في مجال الفن (إلى جانب من شاركوا عليها ووجهوا إليها سهام النقد): إلا

الرأسمالية، ففي ظلها وحدها نجد الفن كله، فوق مستوى معين من الضحالة، فن احتجاج ونقد وثورة. إن غربة الإنسان عن بيئته وعن نفسه بلغت ذروتها في ظل الرأسمالية. كما أن الشخصية الإنسانية التي تحررت من قيود العصور الوسطى - قيود الطوائف والطبقات - قد أدركت بقوة أن الحرية وامتلاء الحياة التي كان يمكن أن تستمتع بها قد سرقت منها. وأثار تحول كل شيء في الدنيا إلى سلعة من أجل السوق، والنظر إلى كل شيء من خلال فائدته العملية، وسيادة الطابع التجاري على العالم بأسره، أثار ذلك كله نفوراً عنيفاً لدى كل من لديه شيء من التطلع إلى الآفاق. وأما أصحاب الخيال الملحق فقد وجدوا أنفسهم يرفضون هذا النظام الرأسمالي المنتصر رفضاً باتاً.

بدأ الرفض بالحركة الرومانسية الساخطة، وهجوم جان جاك روسو على الحضارة الرأسمالية. وقد تحدث هيجل عن "القوة المتزايدة للشعور بالغربة"، وقال: "عندما تختفي من حياة الناس القوة التي توحدهم وتجمع بينهم، وعندما تتضخم التناقضات وتكتسب كياناً مستقلاً، عند ذلك تنشأ الحاجة إلى الفلسفة". وبنفس هذا المنطق تقريباً نادى شيلي بضرورة الشعر في كتابه "دفاع عن الشعر": "إن الحاجة إلى الشعر لا تظهر بقدر ما تظهر في الفترات التي تغلب فيها الأنانية

والحسابات المالية، وعندما تزيد العناصر المتصلة بالحياة الخارجية عن الطاقة اللازمة لتمثلها في داخل الطبيعة البشرية". لقد أصبحت "الأنا" الشاعرة بالوحدة والعزلة والتي تقف في مواجهة تفاهة الحياة الرأسمالية موضوعاً رئيسياً. فنحن نجد بايرون يقول في قصيدته "مانفرد"⁽¹⁾:

إنني أقول: ليس بيني وبين الناس

أو بيني وبين أفكار الناس

غير رابطة واهية.

أما سعادتني الغامرة ففي الفضاء الرحيب

أن أتتفس الهواء القاسي على قمم الجبال المغطاة بالثلج

هذه كانت سعادتني، وأن أكون وحيداً..

لقد أبيت أن أندمج في القطيع

ولو لأكون على رأسه..

وأبيت أن أندمج في الذئب

إن الأسد وحيد، وكذلك أنا...

أو يقول فرانز جريلبارزر في "ليبوسيا":

(1) مانفرد. مسرحية شعرية لبايرون. نشرت سنة 1817.

المصلحة الشخصية تغدو معبدك
وحب النفس هو التعبير عن طبيعتك..
إنك على استعداد لتركب البحار المجهولة
وتستغل كل ما يستطيع العالم أن يعطي
وأنت على استعداد لتحرق كل شيء وتدع كل شيء
يحرقك..

أو يقول ستاندال:

"كل إنسان قائم بذاته في هذه الصحراء من حب النفس
التي يسمونها الحياة.. والرجال الأقوياء أصحاب الملذات
الخشنة ممن كسبوا مائة ألف فرنك خلال العام السابق على
فتحهم صفحات هذا الكتاب ("عن الحب") ينبغي لهم أن
يعجلوا بإغلاقه مرة أخرى، وخاصة إذا كانوا من أصحاب
البنوك أو من رجال الصناعات الموقرين، أي من أولئك الناس
ذوي الأفكار الإيجابية الواضحة...".

أو يقول هايني:

إننا نريد أخيراً أن نرى أفعالاً

جرائم دموية وهائلة

لكن كفانا من هذه الفضيلة المتخمة

وهذه الأخلاقيات التي تحلل كل شيء.

من هذه الثورة الرومانسية "للأنا" المنفردة، ومن ذلك المزيج الغريب من الرفض الارستقراطي والشعبي للقيم الرأسمالية، ظهرت الواقعية الانتقادية. لقد تحول الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الرأسمالي شيئاً فشيئاً إلى نقد لذلك المجتمع.. لكن دون أن يفقد طبيعة "الأنا" الساخطة. وليست الرومانسية والواقعية نقيضين متقابلين بحال من الأحوال، بل الأصوب أن يقال: إن الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية. فالموقف لا يتغير تغيراً جوهرياً، إنما الذي يتغير هو الأسلوب، إذ يصبح أكثر بروداً و"موضوعية"، وينظر للأمور من مسافة أبعد.

إن أهم مؤلفات بيرون، روايته التي لم تتم "دون جوان"، تجمع بين الاحتجاج الرومانسي والنقد الاجتماعي الواقعي. إنها لم تعد عمل شاعر يتحدث إلى نفسه: فإلى جانب البطل نرى غريمه، ونرى البطل في صراع مع الواقع الاجتماعي. لم تعد "الأنا" مطلقة بلا حدود، ولم تعد المبالغة الرومانسية مرسله. فالسخرية والتعالي يضعان قيوداً عليها. إن دون جوان لا يزال هو البطل الرومانسي القديم، بجرأته، وتعطشه إلى الحياة، وخروجه على الأخلاق، لكنه لم يعد يقاتل الله والشيطان.

إنه، في كل مغامراته، نقد حي لعالم التصنع والنفاق والخسة المحيطة به، إنه تجسيد للتطلع إلى العواطف الصادقة التي لم يداخلها المرض.

أما بلزك وستاندال فكانا أقل من بيرون نفسه استعداداً لأي شكل من أشكال التهادن؛ سواء مع العالم الرأسمالي في فترة ما بعد الثورة، أو مع الدولة التي يسيطر عليها الارستقراطيون ورجال المال والكنيسة. وإذا وجدنا أن بلزك يسلم في رواياته الأخيرة بانتصار المجتمع الرأسمالي البرجوازي، إلا أن نفوره من ممثلي هذا المجتمع بقي على حاله دون تراجع أو نقصان. فنحن نرى في كتاباته باستمرار رجالات يتقاعدون وينسحبون من العالم "الكبير" أو فنانيين ينغمسون في عملهم انغماساً زائداً، وهم دائماً ليسوا على وفاق مع الرأسمالية، بل هم من أعدائها. ونحن نجد في كثير من الحالات أن النقد الواقعي ينتهي إلى الاحتجاج الرومانسي، أي إلى ذلك الرفض الرومانسي لترفع الارستقراطية وللسعي إلى النجاح من أي سبيل، أي الاحتجاج على النبلاء وعلى البرجوازيين معاً.

وكانت أشجع وأقوى الروايات التي مزقت إطار الرومانسية هي رواية "لوسيان لوفن" لستاندال. فهذه الرواية

التي لم تتم، تفوق في نفاذ بصيرتها الاجتماعية وقسوة نقدها كل ما كتبه بلزك. كانت الثورة البرجوازية قد تمت ولم يعد في الوسع العودة إلى أيام اليعقوبيين أو نابليون الشاب. والمستقبل؟ إن عواطف لوسيان مع الجمهوريين وأنصار سان سيمون، لكنه لا يرى أملاً في انتصارهم. وهو لا يطمئن إلى الجمهورية الديمقراطية البرجوازية كبناء سياسي يقوم على الرأسمالية، بل إن هذا البناء يثير حفيظته كما كان يثير حفيظة ذلك المحافظ الذكي القسيس دي توكفيل. "في نيويورك انقلبت عربة الدولة على الجانب الآخر من الطريق لا على جانبنا، إن حق الاقتراع العام يتسلط كأنه حاكم مستبد، بل وحاكم ملطخ اليدين بالدماء". إننا نجد في لوسيان لوفن نضجاً قاطعاً لا تخالطه الأوهام، ونقداً متناقضاً لا يقوم على أسس أخلاقية فحسب، بل وعلى أسس جمالية أيضاً. وتتقطع الرواية عند هروب لوسيان من "برودة قلب" باريس إلى بحيرة جنيف في أول الأمر، حيث يزور الأماكن التي عرفناها عندما أشارت إليها رواية "هلواز الجديدة"، ثم إلى إيطاليا حيث يفتح "الحزن الرقيق" أبواب قلبه للفرن.

وينبغي لنا أن نقف وقفة قصيرة عند العبارات الختامية للرواية:

"إن بولونيا وفلورنسا قد دفعتنا به إلى حالة من الحنان والحساسية لأبسط الظواهر، حالة كان يمكن منذ ثلاث سنوات أن تدفع به إلى أشد الانفعال.

"بل الواقع أنه عندما بلغ المكان الذي سينزل به في كابل، كان في حاجة إلى أن يلقي على نفسه محاضرة حتى يلزم إزاء الناس الذين يوشك أن يجتمع بهم الدرجة المناسبة من البرودة".

إنها رواية غير رومانسية.. فماذا نقول إذن عن هذه العودة إلى الحساسية الرومانسية؟ ونحن لا ندري إلى أين أراد ستاندال أن يمضي بلوسيان. لكن هذه الفقرة القصيرة التي اقتبسناها توحى بأن النظرة البرجوازية باعتبارها "تقيضها الطبيعي" إلى جنب مع النظرة البرجوازية باعتبارها "تقيضها الطبيعي".

ومن دواعي الأسف أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط. فهي تعرض أحياناً على أنها موقف، أي على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي، على حين تعرض أحياناً أخرى على أنها أسلوب أو منهج. وكثيراً ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين. فكلمة "واقعي" تستخدم أحياناً في وصف هوميروس أو فدياس أو سوفوكليس أو بوليكليتوس أو شكسبير أو مايكل أنجلو أو ميلتون أو الجريكو، ثم تقتصر

في أحيان أخرى على الأسلوب الذي يستخدمه نوع محدد من الكتاب أو الفنانين، ابتداء من فيلدينج وسموليت حتى تولستوي وجوركي، ومن جيريكو وكوربيه حتى مانيه وسيزان. وإذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعي هو القسمة المميزة للواقعية في الفن، فيجب ألا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجي الموجود بشكل مستقل عن وعينا. فالشيء الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة. أما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن أن يدخل فيها الإنسان بقدرته على التجربة والفهم. إن الفنان الذي يرسم منظرًا طبيعيًا، يستفيد بقوانين الطبيعة التي كشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا. لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه، وإنما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال إحساساته، من خلال تجربته الخاصة. وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع إدراك العالم الخارجي، بل هو أيضاً إنسان ينتمي إلى عصر معين، وطبقة محددة، وأمة بعينها، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة، ولهذه كلها دورها في تحديد الأسلوب الذي يرى به ويعاني ويصور المنظر الطبيعي. إنها جميعاً تشترك في خلق واقع أكبر بكثير من مجرد الأشجار والصخور والسحب، مجموعة الأشياء التي يمكن أن توزن أو تحسب أو

تقاس. إن هذا الواقع تحدده جزئياً نظرة الفنان الفردية والاجتماعية. والواقع في شموله هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع، لا ماضياً فحسب بل مستقبلاً أيضاً، لا أحداثاً فحسب بل وتجارب ذاتية وأحلاماً ومخاوف وعواطف وخيالات كذلك. إن العمل الفني يجمع بين الواقع والخيال. والجنيات عند شكسبير وجويا أكثر واقعية من الفلاحين والصناع المسوخين الذين نراهم في كثير من اللوحات من طراز الجانر: إن تفاهة الدورة العادية للحياة اليومية عندما يرتفع بها جوجول أو كافكا إلى تلك الذرى الخيالية، تكشف لنا من أمر الواقع أكثر مما يكشف لنا الكثير من وصف الطبيعيين. إن دون كيشوت وسانكو بانزا أكثر واقعية، حتى اليوم، من مئات الشخصيات المصقولة الركيكة التي تحفل بها روايات "مستمدة من الحياة" ..

وإذا نحن فضلنا أن نأخذ بتعريف الواقعية على أنها موقف لا أسلوب باعتبارها تصويراً للواقع في الفن – فسنجد أن الفن كله تقريباً (باستثناء الفن المجرد، والتأشبية وأمثالها) فن واقعي.

لذا يبدو من الأفضل من الناحية العملية أن نقصر مفهوم الواقعية في الفن على أسلوب محدد، مراعين دائماً ألا يتحول

التعريف إلى حكم على العمل الفني أو تقييم له. ذلك أمر ينبغي ألا ننساه أبداً. إن الرواية الواقعية والمسرحية الواقعية تسايران تطوراً اجتماعياً محدداً - تسايران المجتمع الذي لم يعد "مغلقاً" ومنظماً على أساس هرمي، بل أصبح مجتمعاً برجوازيًا "مفتوحاً". وكلما تطور العلم فإنه يزداد أحكاماً واقترباً من الكمال. وليس كذلك الفن. فالمضامين تتضاعف والآفاق تتسع، لكننا لا نستطيع أن نقول: إن ستاندال وتولستوي أقرب إلى الكمال من هوميروس وجيريكو، أو أن كونستابل أقرب إلى الكمال من جيوتو والجريكو. بل وفي حدود إنتاج فنان واحد - كإبسن مثلاً - لا يمكن أن نقول: إن المسرحية الواقعية المحكمة "بيت الدمية" أقرب إلى الكمال من مسرحية "بيرجنت" الخيالية. وكذلك في الفترة التاريخية الواحدة، لا يمكن أن نقول: إن روايات هذا العصر التي التزمت الواقعية التزاماً صارماً أقرب إلى الكمال من الحكايات المسرحية التي كتبها بريخت. إن الواقعية "بمعناها الضيق" إنما هي أحد أساليب التعبير الممكنة، وليست الأسلوب الوحيد المتفرد.

وهناك وجهات نظر متباينة عديدة داخل إطار الواقعية الانتقادية نفسها ("انتقادية" من حيث الموقف، "واقعية" من حيث الأسلوب): فمن نظرة التعالي الارستقراطية التي كان

فيلدنج ينظر بها إلى البرجوازية النامية (وهو عنصر لا ينقص بايرون أو ستانداي أو بلزاك أيضاً)، إلى الاستتكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة (ستانداي وفلوبير)، إلى الآمال والتخطيطات الإصلاحية لدى ديكنز وإيسن وتولستوي. إننا نجد لدى هؤلاء جميعاً موقفاً انتقادياً إزاء المجتمع بحالته الراهنة، لكن النظرة إليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس. وكذلك ليس من الضروري أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير. فمثلاً: الروايات الأولى لتوماس مان (الذي كان في ذلك الحين محافظاً عنيداً)، وخاصة رواية آل بودنبروكس، كتبت بأسلوب واقعي يقتدي بتولستوي وفونتين، في حين أن رواياته الأخيرة التي كتبها عندما بدأ يهتم بالأفكار الاجتماعية الجديدة، وبدأ يتخلص من تركة شوبنهاور ونييتشه (وخاصة – روايته الرائعتين "الدكتور فاوست" و"الخاطئ المقدس") تمضيان إلى آماذ أبعد بكثير من الحدود التي توضع عادة للواقعية. وقد أشار توماس مان نفسه – عندما تحدث عن طريقة كتابة "الدكتور فاوست" – إلى الصلة بينها وبين روايات جيمس جويس. لكن الموقف المميز لأكثرية "الواقعيين الانتقاديين" هو موقف الاحتجاج الفردي الرومانسي على المجتمع الرأسمالي.. فنحن نجد هذا العنصر واضحاً في

ستاندال وبلزك، بل وفي دكنز وفلووير وتولستوي ودوستوفسكي وإيسن وسترنديج وجرهارد هوتمان.

الواقعية الاشتراكية:

إن جوركي هو الذي صاغ عبارة "الواقعية الاشتراكية" في مقابل "الواقعية الانتقادية"، وأصبح هذا التقابل أمراً مسلماً به الآن من جانب النقاد والباحثين الاشتراكيين.

غير أن عبارة "الواقعية الاشتراكية" كثيراً ما أسيء استخدامها، كما أنها أطلقت خطأ على لوحات أكاديمية تاريخية، أو على لوحات من نوع الجانر، كما أطلقت على روايات ومسرحيات لا تهدف إلا إلى الدعاية وإخفاء الأخطاء. ولهذا السبب، ولأسباب أخرى، أرى من الأفضل استخدام عبارة: "الفن الاشتراكي" فهي تشير بوضوح إلى موقف لا إلى أسلوب، وهي تؤكد النظرة الاشتراكية، لا المنهج الواقعي. إن "الواقعية الانتقادية"، بل وعبارة أوسع الأدب والفن البرجوازي في مجموعه (أي كل أدب وفن برجوازي عظيم)، يتضمن نقداً للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان. أما "الواقعية الاشتراكية"، وعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكي في مجموعه، فيتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي

الناهض. والفارق هنا فارق في الموقف لا في الأسلوب فحسب. غير أن هذه الحقيقة كثيراً ما تجاهلتها وسائل التدخل الإداري في مجال الفن في أيام ستالين. ولكن بعد انعقاد المؤتمر العشرين للحزب السوفييتي لم يعد الالتزام الصارم بنظرية ماركسية موحدة في الفن أمراً إلزامياً. وإذا كانت التيارات المحافظة ما زالت قوية، إلا أن هناك الآن مجموعة من المفاهيم الفنية المتباينة تواجه إحداها الأخرى داخل الإطار الأساسي للماركسية.

ولنأخذ هذا المثال: كتب المفكر السوفييتي الشاب إليا فرادكين في مجلة "الفن والأدب" (العدد الأول، موسكو 1962) يقول: إنه من الخطأ الاعتقاد بأن "هناك صيغة جامدة قد اكتسبت مكانة الحقيقة المقطوع بها لمجرد أنها تكررت المرة بعد المرة خلال سنوات عبادة الفرد... وكم كانت تهمة (الانحلال) القاسية توجه بلا تمييز وبلا مبرر مفهوم لمجموعة واسعة متباينة من مظاهر الفن الغربي في تلك السنوات. فكان الفن والأدب في الفترة التالية لعام 1848، وخاصة في القرن العشرين، يعتبر منحلاً انحلالاً كاملاً. وكذلك استبعدت جميع النظريات التي ظهرت في هذه الفترة... إن مسألة الحركات الفنية في القرن العشرين ترتبط بمسألة أكبر من

ذلك، هي العلاقة المتبادلة بين الواقعية وغيرها من الحركات
والمناهج الفنية. وفي هذا المجال أيضاً كان الموقف يلخص في
سنوات عبادة الفرد في الصيغة التي تبدو بالغة البساطة،
لكنها في الوقت نفسه شديدة الجمود، وهي من الناحية
العلمية خاطئة ومبتدلة: الفن الواقعي التقدمي يقف في جانب،
وجميع الاتجاهات الأخرى غير الواقعية والتي تعتبر رجعية في
جوهرها تقف في الجانب الآخر. لكن ماذا نقول إذن في فنانيين
لا شك في مقدرتهم كمؤلفي المسرح من الكلاسيكيين
أمثال موليير وراسين وغيرهما، ومن الرومانسيين أمثال
هولدرلين وولتر سكوت، أو ما بعد الانطباعيين من أمثال فان
جوخ وجوجان؟ كانت هناك طريقة سهلة للخروج من المأزق:
هي التسليم بقدرة هؤلاء الفنانين، لكن مع التأكيد أنها
قدرة تميزوا بها "على الرغم" من ارتباطهم بتلك الحركات،
وتميزوا بها بقدر ما نجد في إنتاجهم من عناصر واقعية.
ولكن... هل هذا حل صحيح للمسألة؟

ألم تتضمن كل من الكلاسيكية والرومانسية
والانطباعية صدقها الفني الخاص بها، وذلك جنباً إلى جنب
مع حدودها الفنية والتاريخية الخاصة بها؟

ألم تكن قدرة راسين وعظمته مستمدة في نفس الوقت
من مكانة وعظمة المثل الأخلاقية والإنسانية والكلاسيكية
التي تجسدت في تراجيدياته؟

ألم تكن مكانة هولدرلين وعظمته مرتبطتين بسحر
الأحلام الشاعرية للرومانسية الثورية؟

وفي العدد التالي نشرت نفس المجلة رداً بقلم أحد كبار
المستقلين في الميدان الثقافي في جمهورية ألمانيا الديمقراطية
يقول فيه: إن فرادكين دار حول موضوعه "دورة واسعة" لكنه
لم يتناول لب الموضوع.

"إن المقالة تعرض، إذا شئنا الترفق في التعبير، مجموعة
من الآراء الذاتية للمؤلف.. وهو ينظر إلى الوراء بدعوى ما
يزعمه من ضرورة إعادة النظر في الأحكام السابقة. فنجد
يترفق مثلاً بتلك الزهرة الصغيرة البريئة المسماة الانحلال... وإذا
لم نخطئ التقدير فقد عمل بعض الفنانين والمفكرين الروس
الكبار من أمثال سالتيكوف شدرين وأستاسوف وبليخانوف،
وليس آخراً مكسيم جوركي - لفضح ظاهرة الانحلال
وإدانتها... وهناك أسباب عديدة مكنت لظاهرة انحلال الفن
البرجوازي التي بدأت في فرنسا قرب نهاية القرن الماضي - من
التأثير تأثيراً قوياً ومدمراً على تطور الفنون في ألمانيا. وينبغي

أن نشكر مؤرخي الفن السوفييت إذا كانوا قد ساعدونا على الوصول إلى تحليل علمي حقاً لذلك الانحلال.. ولا يجوز لدارسي الفن أن يتخلوا عن حقهم في الحكم على الأعمال الفنية في ضوء مضمونها الأيديولوجي والسياسي وفي ضوء حظها من الجمال. كما لا يجوز للسياسة الثقافية الرسمية أن تحجم عن التأثير تأثيراً مباشراً - مبنياً على مثل هذه الاعتبارات والأحكام - في الإنتاج الفني ودفع الفنانين الأفراد إلى الوعي بالأخطاء ونواحي النقص في أعمالهم، بل والتدخل في بعض الحالات الخاصة بالوسائل الإدارية، كما حدث في الاتحاد السوفييتي مع رواية بوريس باسترنك...".

وقد اخترت هذا المثال لأنه يبين بوضوح مدى الخلاف بين المدرستين الرئيسيتين من مدارس الفكر داخل العالم الاشتراكي اليوم. فلاهرنبورج أحكام تختلف عن أحكام جيراسيموف. والمجلات الفنية التي يشرف عليها الشيوعيون في إيطاليا أو فرنسا أو بولندا تختلف اختلافاً كبيراً عن المجلات الصادرة في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وفي الاتحاد السوفييتي نجد نحاً حديثاً مثل نيزفستني يخالف التشكيليين الأكاديميين. وتزداد باستمرار قوة الاتجاه القائل بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تقرر بمرسوم، وإنما هي

تتشكل وينبغي أن تتطور خلال عملية الإنتاج، بالنشاط الحر لمختلف الحركات والأساليب، وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات. فالفن الجديد لا يخرج من النظريات بل من الأعمال الفنية ذاتها. إن أرسطو لم يسبق كتابات هوميروس وهزيود وأسخيلوس وسفوكليس، وإنما استمد نظرياته في الاستطبيقا من كتاباتهم.

وكلما زادت ثروتنا من وسائل التعبير، زادت قدرتنا على العثور على عنصر مشترك. وإذا كان وضع "الواقعية الانتقادية" و"الواقعية الاشتراكية" كنقيضين متقابلين يتضمن تبسيطاً زائداً للقضية، إلا أنه يتضمن أيضاً حقيقة جوهرية. وإذا أخذنا بتعريف الواقعية الاشتراكية على أنها منهج أو أسلوب فإننا سنتساءل على الفور: أسلوب من؟ ومنهج من؟ جوركي أم بريخت؟ مايا كوفسكي أم ايلوار؟ ماكارنكو أم أراجون؟ شولوخوف أم أوكيزي؟ إن مناهج هؤلاء الكتاب تختلف كل الاختلاف، أما الشيء المشترك بينهم جميعاً فهو الموقف الأساسي. إن هذا الموقف الاشتراكي الجديد هو نتيجة لتبني الكاتب أو الفنان وجهة النظر التاريخية للطبقات الصاعدة وتقبله للمجتمع الاشتراكي - بكل التناقضات والخلافات التي تظهر في مجرى تطوره - كقضية مبدئية.

ومهما تبلغ الرغبة في التزام موقف موضوعي، وفي تصوير المجتمع بكل ما فيه من تداخل وتشابك، وفي عرض الواقع "كما في الواقع"، فإن ذلك لا يمكن أن يتحقق إلا بصورة تقريبية. وحتى هذه الصورة التقريبية لا يمكن أن تكون موضع الاطمئنان الكامل، وكان فرانز كافكا مدركاً لذلك حين كتب يقول: "لا يمكن أن يحكم على حالة من الحالات غير شخص مشترك فيها، لكنه ما دام مشتركاً فيها فلا يمكن أن يصدر فيها حكماً. ولذا لا تتوفر في العالم إمكانية لإصدار حكم على الأشياء، وإنما هناك بصيص لهذه الإمكانية". وكافكا على حق عندما يرى أنه ليس هناك من يستطيع أن يحكم على شيء إلا من وجهة نظر محددة، وإن هذا الالتزام بوجهة نظر محددة، سواء كان مقصوداً أو غير مقصود يعني التحيز، ولذا لا يمكن أن يصدر حكماً حقاً في النزاع إلا أحد الأطراف فيه. لكن عندما يضيف كافكا أنه لا يمكن لأحد أطراف النزاع أن يصدر حكماً فيه، فهو يتجاهل إمكان وجود وجهة نظر ملتزمة، وهي مع ذلك متفقة مع الواقع الاجتماعي في الخطوط العامة. ففي وسع المرء أن يختار زاوية لا يرى فيها غير تفاصيل تافهة تنزلق إلى النسيان، أو زاوية يستطيع أن يشرف منها على قطاع كبير من الواقع في أثناء تحوله وتطوره وخلق له واقع جديد. إن

"بصيص الإمكانية" لإصدار حكم على الأشياء - الذي يتحدث عنه كافكا، يمكن أن يكون البصيص الأخير للضوء الغارب أو البصيص الأول للفجر الطالع. وبذلك يحدد مصدر الضوء قيمة الحكم، ومدى قربيه من الحقيقة.

فمثلاً: كان حكم ستاندال - اليعقوبي - على الواقع الاجتماعي لعصره في الأيام التالية للثورة، أصدق ألف مرة من حكم الرومانسيين المتطلعين إلى الوراء، لا لمجرد أنه كان أكثر منهم موهبة، بل أيضاً لأن الزاوية التي اختارها مكنته من أن ينفذ ببصره إلى مدى أبعد ويرى رؤية أوضح. ولا شك في أن ستاندال نفسه - وهو أكبر الكتاب التقدميين في عصره - لم يكن قادراً على تصوير كل حركة الواقع تصويراً موضوعياً، وأنه لجأ المرة بعد المرة - بوعي تام - إلى الذاتية. فأقصى ما يمكن أن نطمع فيه، أن تكون الزاوية التي يختارها الكاتب متفقة جزئياً مع تطور الواقع الاجتماعي.

وفي عصرنا هذا، نجد إمكانية للوصول إلى موضوعية واسعة المدى، وذلك عن طريق الوقوف إلى جانب الطبقات العاملة وحركات التحرر الوطني.. أي بتبني وجهة النظر الاشتراكية غير المتزمتة. ولا شك في أن هذه مجرد إمكانية: فلا يكفي لتصوير الواقع في تطوره أن يكون المرء مقتنعاً

بانتصار الاشتراكية أو عارفاً بالمبادئ العامة للمجتمع. بل لا بد من تصوير أشكال الانتقال - والتحول - بكل ما فيها من صدق وتناقض. لا بد من قدرة عظيمة على الرؤية لإلقاء "بصيص" الضوء اللازم للوصول إلى حكم صحيح. فالموضوعية كلها تتعرض للخطر إذا ما أدت رغبة الكاتب في أن يتفق (الغد) وما يليه اتفاقاً تاماً مع مخطط سبق رسمه في ذهنه، إلى منعه من رؤية الواقع القائم اليوم بوضوح، أي إذا كان هناك حائط من العقائد الجامدة يعمي عينيه بدلاً من أن يوسع لهما مجال الرؤية.

إن الواقعية الاشتراكية - أو بالأحرى الفن الاشتراكي - تتطلع إلى المستقبل. فهي لا تكتفي بالنظر إلى ما يسبق لحظة محددة من لحظات التاريخ، بل تمتد بصرها أيضاً إلى ما سيعقبها. إن الحقائق لا تتغير، لكن الواقع في لحظة من اللحظات يتغير تبعاً لوجهة النظر التي ننظر بها إليه. إن ما كان مستقبلاً في وقت من الأوقات يندمج في الذهن مع أحداث الماضي، فيحدث بذلك أثره في الذاكرة، بل ويوضح - ويكمل - صورة الواقع التي كانت مختفية جزئياً في ذلك الحين. وعنصر التنبؤ واستشراف المستقبل، هذا العنصر الذي كان كثيراً ما تعرض للتدديد به باسم الواقعية، قد اكتسب قوة جديدة ومكانة جديدة في الفن الاشتراكي. وكان يوهانز

بتشر على حق عندما قال: "ينبغي ألا نبالغ في تعقيد الأمور
عندما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية ونعمل جاهدين
للوصول إلى تعريف لها. فمفهوم الواقعية الاشتراكية موجود في
كثير من الكتابات التي ظهرت قبل مولدها كمنظريّة محددة.
فنحن نجد نظرة واقعية اشتراكية في أبيات شيللر:

انهض بجسارة بجناحين

وحلق فوق عصرك

ودع المستقبل يشرق

ولو بضوء خافت.. في مرآتك

وكذلك في أبيات بريخت:

الأحلام و"إذا" الذهبية.

تستحلف البحر الموعود

بحر القمع الناضج

أيها الزارع: قل عن الحصاد

الذي سوف تجمعه غداً

إنه ملكك منذ اليوم

وقد يكون في هذين المثليين وحدهما الكفاية لتحديد

طبيعة الواقعية الاشتراكية.

غير أن بتشر يبالغ في تبسيط القضية. فإذا كان أسلوب بريخت الملموس يكشف عن رؤية واقعية للفن الاشتراكي، فذلك لا يصدق على رؤية شيللر الخيالية العامة. لقد حفل عصر الرومانسية باليوتوبيات الاجتماعية والتوقعات المستقبلية، لكن كل ما يقع فيها بين "اليوم" و"بعد الغد" كان يرقد في الضباب. والفن الاشتراكي لا يمكن أن يرضى بالرؤية المهزوزة، بل إن مهمته هي تصوير ميلاد "الغد" من اليوم بكل ما يصحب ذلك من مشكلات وقضايا. ولا شك في أن الانتقال إلى الاشتراكية عملية أعقد مما يتصور كثير من هواة التبسيط، عملية زاخرة بالأفعال وردود الأفعال، حافلة بالمواقف غير المتوقعة.

إن الفنان أو الكاتب الاشتراكي يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة. لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع في إنتاجه عن أي عمل أو قرار يتخذه أي حزب أو شخصية تمثل هذه الطبقات العاملة. إنه يرى في الطبقة العاملة القوة الحاسمة - لكنها ليست القوة الوحيدة - اللازمة لدحر الرأسمالية، ولقيام مجتمع بلا طبقات، ولتطور قوى الإنتاج المادية والروحية تطوراً غير محدود من أجل تحرير شخصية الإنسان. أي بعبارة أخرى أنه يندمج بشخصه في المجتمع الاشتراكي النامي اندماجاً كاملاً، في حين أن الفنانين

والكتاب البرجوازيين - الكبار منهم - لم يكن لهم مفر من الانفصال عن عالم البرجوازية المنتصرة. إن الفنان الاشتراكي يؤمن بأن قدرة الإنسان على التطور غير محدودة، لكنه لا يتصور أنه سيقوم في آخر الأمر "فردوس على الأرض". بل إنه لا يريد للتناقض الجدلي المثمر أن ينتهي أبداً.

"أيها العصر الذهبي! إنك لن تأتي أبداً

ومع ذلك فأنت تطير على وجه الأرض ونحن في أعقابك!

ألا فلينضب البحر وليعد إلى النبع الذي صدر منه

فهناك في أعماق الأحلام عن صباح العالم يمكن أن

ينعكس وجه المستقبل.

ويمكن للأسطورة أن تصبح هدفاً لنوع بلغ مرحلة

النضوج".

(من قصيدة لأرنست فيشر)

إن هذا التقبل للمجتمع الجديد من ناحية المبدأ، لا

يمكن أن يخلو من عنصر النقد. وما قاله ماركس من قبل

عن الحركات العمالية، يصدق أيضاً على الفترات التي تبني

فيها المجتمعات الاشتراكية. "إنها لا تكف أبداً عن نقد

نفسها. وكثيراً ما تتوقف خطأها على طريق التقدم، وتعود في

الطريق الذي قطعتة حتى تبدأ من جديد..." ولذا فإن الواقعية

الاشتراكية الحقة هي أيضاً واقعية انتقادية، يزيد في غناها تقبل الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظراته الاجتماعية الإيجابية. إن شخصية الفنان لا تعود مشغولة بالاحتجاج الرومانسي على العالم المحيط به، لكن التوازن بين "الأنا" والجماعة لا يمكن أن يصل إلى حالة سكون، بل لا بد من إعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقض والصراع.

إن الفن الاشتراكي - وموقفه في ذلك يختلف عن الفن في العالم الرأسمالي - يتطلب التجديد المستمر في وسائل التعبير. كتب برتولد بريخت معلقاً على الاتجاهات الشكلية يقول:

"من السخف المطلق أن يزعم أحد أنه ليس هناك أهمية للشكل أو لتطور الشكل في مجال الفن. فبغير إدخال تجديدات شكلية، لا يمكن للأدب أن يقدم موضوعات جديدة أو وجهات نظر جديدة إلى الفئات الجديدة من الجمهور. إننا نبني بيوتنا بشكل يختلف عن البناء في عصر أليزابيث، ونحن نبني مسرحنا بشكل مختلف. ولو أننا أردنا أن نواصل منهج شكسبير في البناء لرددنا أسباب الحرب العالمية الأولى مثلاً إلى رغبة فرد (هو القيصر ولهم) في تأكيد ذاته، ولرددنا هذه الرغبة نفسها إلى كون أحد ذراعيه أقصر من الذراع الآخر. بيد أن ذلك يكون سخفاً وإنها لتكون نزعة شكلية

حقاً أن نرفض الأخذ بوجهة نظر جديدة في عالم متغير، لا لشيء إلا للاحتفاظ بطريقة معينة في البناء. وعلى ذلك فإنه يكون اتجاهها شكلياً أن نرفض على الموضوعات الجديدة أشكالاً قديمة، نزعم أنها جديدة.. ومن الواضح أنه لا بد من مقاومة التجديدات الزائفة في وقت تحتاج فيه الإنسانية قبل كل شيء إلى أن تمسح عن عينيها التراب الذي يعميها. ومن الواضح أيضاً أننا لا يمكن أن نعود إلى موضوعات الماضي بل ينبغي أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية. وأي تجديدات عظيمة تجري حولنا الآن!... فكيف يستطيع الفنانون تصويرها جميعاً بالوسائل القديمة في الفن؟".

إننا نحتاج إلى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير الحقائق الجديدة. ومن التزمت أن نقرر أن الفن الاشتراكي ينبغي أن يلتزم بكافة أشكال الفن البرجوازي، وفي مقدمتها الأشكال الخاصة بعصر النهضة وبالواقعية الروسية في القرن التاسع عشر. لقد أنجب عصر النهضة فنانيين ممتازين، ولكن لماذا لا يتعلم الفن الاشتراكي أيضاً من فن النحت في مصر القديمة، أو لدى شعوب الأزتك، أو من رسوم شرقي آسيا، ومن الفن القوطي، ومن الأيقونات الدينية، ومن مانيه وسيزان ومور وبيكاسو؟ إن واقعية تولستوي ودستوفسكي رائعة،

ولكن لماذا لا يتعلم الكاتب الاشتراكي أيضاً من هوميروس والإنجيل، ومن شكسبير وسترنديج، ومن ستاندال وبروست، ومن برخت وأوكيزي، ومن رانبو ويتس ليست المسألة هنا مسألة تقليد أسلوب من الأساليب، وإنما هي مسألة إدماج مختلف عناصر الشكل والتعبير في كيان الفن، حتى يمكن أن يتلاءم مع الواقع الذي تتعدد جوانبه إلى غير نهاية. إن كل تشبث متمزمت بمنهج فني محدد، أياً كان هذا المنهج، يتناقض مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الإنساني، وعرض المحتوى الجديد في أشكال جديدة.

لقد بدأت في العالم الاشتراكي مناقشة حول هذه القضايا لا يمكن لقوة الآن أن توقفها. وإنني لعلى ثقة من أن الفرع الذي تحرر نتيجة لاصطدام الآراء، هذا الفن ذا المضمون الاشتراكي، سوف يزداد غنى وجرأة وشمولاً في موضوعاته وأشكاله، وفي الأفاق التي تمتد إليها، وفي تعدد الحركات في داخله، بحيث يفوق أي فن من فنون الماضي. ولا يقلل من ثقتنا هذه ما يقف في سبيل التطور من عناد وأخطاء ونواحي نقص وتحفظات. ولبرتولد بريخت أبيات جميلة تعبر عما نريد، تقول:

إذا كنت لا تزال على قيد الحياة فلا تقل أبداً أبداً
إن ما هو أكيد ليس أكيداً
فلن تبقى الأشياء على ما هي عليه...
و.. ما كان مستحيلاً يصبح واقعاً قبل أن تغرب شمس
اليوم.

المحتوى

5.....	ما الذي يجعل الفنَّ ضرورةً إنسانيةً؟/ تقديم: نذير جعفر
13.....	مقدمة المترجم.....
15.....	الفصل الأول: وظيفة الفن.....
33.....	الفصل الثاني: البدايات الأولى للفن.....
97.....	الفصل الثالث: الفن والرأسمالية.....

**إصدارات سلسلة
كتاب الجيب السابقة**

م	عنوان الكتاب	تقديم الكتاب	اختيار الكتاب	سنة الكتاب
1	المقاومة مختارات قصصية	د. حسين جمعة	د. حسن حميد	2006
2	المقاومة مختارات شعرية	د. حسين جمعة	د. حسن حميد	2006
3	القصة القصيرة في سورية الراحلون	د. حسين جمعة	د. حسن حميد	2006
4	علامة الشام أحمد راتب النفاخ	د. حسين جمعة	د. حسن حميد	2007
5	رفقة السلاح ... والقمر	د. حسين جمعة	د. حسن حميد	2007
6	صوت في الظلام قصص إيطالية	د. حسن حميد	د. حسن حميد	2007
7	الخرز الملون خمسة أيام في حياة نسرين حوري - رواية وثائقية	د. حسن حميد	د. حسن حميد	2007
8	الأديب - النص - الناقد / د. طه حسين ميخائيل نعيمة - فؤاد الشايب د. محمود أمين العالم - بدر شاكر السياب	د. خالد البرادعي	د. حسن حميد	2007
9	ظاهرة (الأدب الصهبيوني) / إطلالة على : (المصطلح النشأة الموضوعات)	محمد توفيق الصواف	محمد توفيق الصواف	2007
10	أبو خليل القباني رائد المسرح العربي	د. حسين جمعة	عبد القادر الحصني	2007
11	نازك الملائكة	د. حسين جمعة	عبد القادر الحصني	2007
12	الشاعر محمد الحريري مختارات	د. حسين جمعة	عبد القادر الحصني	2007
13	عبد الله عيد مختارات قصصية	د. حسين جمعة	د. حسن حميد	2007
14	الإصلاحيون أحمد أمين	د. حسين جمعة	د. خالد محي الدين البرادعي	2007

م	عنوان الكتاب	تقديم الكتاب	اختيار الكتاب	سنة الكتاب
15	مختارات من أدب الأطفال	د. حسين جمعة	عبد القادر الحصني	2008
16	ياليل ونصوص أخرى	د. حسين جمعة	عبد القادر الحصني	2008
17	وداعاً يا دمشق	د. حسين جمعة	عبد القادر الحصني	2008
18	ماري عجمي في مختارات من الشعر والنثر إصدار الرابطة الثقافية النسائية في دمشق 1944م	د. حسين جمعة	عيسى فتوح	2008
19	إنصاف المرأة	د. حسين جمعة	عيسى فتوح	2008
20	أحب الشام -ناديا خوست	د. حسين جمعة	عبد القادر الحصني	2008
21	التراب الحزين بديع حقي	د. حسين جمعة	فادية غيبور	2008
22	القصيدة الدمشقية وقصائد أخرى- نزار قباني	د. حسين جمعة	فادية غيبور	2008
23	مختارات من نوح العندليب شفيق جبيري	د. حسين جمعة	فادية غيبور	2008
24	مختارات من أعمال الأدبية عادة السمان	د. حسين جمعة	فادية غيبور	2008
25	مختارات قصصية للأدبية قمر كيلاتي	د. حسين جمعة	فادية غيبور	2008
26	مقالات دمشق - مكان وسكان والنوان	د. حسين جمعة	فادية غيبور	2009
27	سميح القاسم - الصورة الأخيرة في الألبوم	د. حسن حميد	د. حسن حميد	2009
28	مقهى الباشورة -خليل السواحري	د. حسن حميد	د. حسن حميد	2009
29	جبرا ابراهيم جبرا- عرق وقصص أخرى	د. حسن حميد	د. حسن حميد	2009
30	محمود درويش - مختارات شعرية من دواوينه والانترنت	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2009
31	عائد إلي حيفا وأعمال أخرى- عسان كنفاني	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2009

م	عنوان الكتاب	تقديم الكتاب	اختيار الكتاب	سنة الكتاب
32	عذبة رواية- صبحي فحمائي	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2009
33	حكاية الولد الفلسطيني 1971- أحمد دحبور	د. حسن حميد	د. حسن حميد	2009
34	أسئلة الثقافة فسي القدس والمقاومة- مقالات- المتوكل طه	د. حسين جمعة	د. حسن حميد	2009
35	مختارات من شعر علي الجندي	د. حسين جمعة	محمد حمدان	2010
36	الجولان في القصة السورية (حضور المكان)- علي المزعل	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2010
37	(الأمريكي) أحمد رفيق عوض	د. حسن حميد	فاديا غيبور	2010
38	ملكوت البسطاء- رواية- خيرى الذهبي	د. حسن حميد	فاديا غيبور	2010
39	مختارات قصصية رقصة ليلة الوداع - رشاد أبو شاور	د. حسن حميد	فاديا غيبور	2010
40	شفيق الكمالي - مختارات شعرية زبير سلطان قذوري	زبير سلطان قذوري	فاديا غيبور	2010
41	الأعلام الشعري في التراث العربي - أحمد سويلم	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2010
42	الظل الثالث وقصص أخرى مختارات قصصية - د. خليفة صالح أحواس	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2010
43	برجيت مأساة تمثيلية ذات خمسة فصول- يوسف نعمة الله جد	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2010
44	انطوان تشيخوف دراسات ونصوص د. شاكر خصباك	د. إبراهيم الجرادى - عبد العزيز المقالح	د. إبراهيم الجرادى - عبد العزيز المقالح	2010
45	عبد الله البردوني قصائد مختارة ودراسات	د. حسين جمعة	د. إبراهيم الجرادى	2011
46	القصيدة تبحث عن نفسها (شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السائدة)	د. إبراهيم الجرادى	د. إبراهيم الجرادى	2011
47	مختارات من أدب الخيال العلمي العربي - رقم 004 بامرکم	د. طالب عمران	د. طالب عمران	2011

م	عنوان الكتاب	تقديم الكتاب	اختيار الكتاب	سنة الكتاب
48	الله والغريب مختارات شعرية سلامة عبيد	فؤاد الكحل	د. ثائر زين الدين	2011
49	ماياكوفسكي غيمة في سروال	مالك صفور	د. ابراهيم الجرادي	2011
50	سليمان العيسى- اليأس : أمل يستنسخ أوصافه	د. ابراهيم الجرادي	د. ابراهيم الجرادي	2011
51	محمد القراني مأخوذاً بالوردة والسيف مختارات شعرية	د. حسين جمعة	شاهر امرير	2011
52	نزيه أبو عفش حارس الألام	د. ابراهيم الجرادي	د. ابراهيم الجرادي	2011
53	الشاعر العربي الحديث مسرحياً	د. علي جعفر العلاق	د. ابراهيم الجرادي	2011
54	حكم النبي محمد ليف تولستوي	مالك صفور	مالك صفور	2011
55	جان جاك روسو المصلح الاجتماعي - محمد عطية الأبرشي	مالك صفور	مالك صفور	2012
56	بدر شاكر السياب- منزل الأفتان	مالك صفور	مالك صفور	2012
57	حي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي	د. جميل صليبا. د. كامل عياد	مالك صفور	2012
58	بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد) عام 1968 مدحة عكاش-	د. حسين جمعة	مالك صفور	2012
59	ابن الرومي حياته من شعره ج1 عباس محمود العقاد	مالك صفور	مالك صفور	2012
60	ابن الرومي حياته من شعره ج2 عباس محمود العقاد	مالك صفور	مالك صفور	2012
61	كان ما كان - ميخائيل نعيمة	مالك صفور	مالك صفور	2012
62	إمرأة من برج الحمل - اعتدال رافع	ماجدة حمود	ماجدة حمود	2012
63	من النكبة إلى المقاومة والتجديد	مالك صفور	مالك صفور	2012
64	الأعاصير - الشاعر القروي رشيد سليم الخوري	د. حسين جمعة	د. ثائر زين الدين	2012

م	عنوان الكتاب	تقديم الكتاب	اختيار الكتاب	سنة الكتاب
65	عبد الطيف عقل دراسات ومختارات	ياسين فاعور	ياسين فاعور	2012
66	حكيم الدهر أبو العلاء المعري	مالك صقور	مالك صقور	2012
67	الإصدار الأول للموقف الأدبي	مالك صقور	مالك صقور	2012
68	عقريات العقاد (دراسة وتحليل)	مالك صقور	د. حسين جمعة	2013
69	الاشتراكية والأدب	مالك صقور	د. حسين جمعة	2013
70	رباعيات عمر الخيام	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2013
71	طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2013
72	ليس لدى الكولونيل من يقاتبه		مالك صقور	2013
73	ما الشعر العظيم؟	د. نزار بريك هنيدي	د. حسين جمعة	2013
74	الشعر بين الفنون الجميلة	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2013
75	الفقه والتصوف والمسائل الشرعية في الخلافة	أ. محمد راتب الحلاق	مالك صقور	2013
76	صالح العلي تانراً وشاعراً	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2013
77	أبو القاسم الشابي شاعر الشباب والحرية	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2013
78	أنا من سلالة الصخور	د. نزار بني المرجة	مالك صقور	2013
79	الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي	د. نزار بني المرجة	مالك صقور	2013
80	الأدب للشعب	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2014
81	مديح الظل العالي	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2014
82	معارك فكرية	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	2014
83	واقعية بلا ضفاف	مالك صقور	أ.د. حسين جمعة	2014

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2014	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	كيف تعلمت الكتابة	84
2014	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	السيف والترس	85
2014	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	بعث الأمة العربية ورسالتها إلى العالم	86
2014	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	الغريال	87
2014	مالك صقور	أ.د. حسين جمعة	الله	88
2014	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	عصا الحكيم	89
2014	مالك صقور	أ.د. حسين جمعة	الفارابي	90
2014	مالك صقور	أ.د. حسين جمعة	الأدب الثوري عبر التاريخ	91
2015	مالك صقور	أ.د. حسين جمعة	المسألة اليهودية	92
2015	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	مذكرات مستر همفر	93
2015	أ.د. حسين جمعة	مالك صقور	صوت أبي العلاء	94
2015	رضوان قضماتي	مالك صقور	فن الأدب (جزء 1)	95
2015	رضوان قضماتي	مالك صقور	فن الأدب (جزء 2)	96
2015	مالك صقور	أ.د. حسين جمعة	الإسلام بين العلم والمدنية	97
2015	مالك صقور	مالك صقور	حكيم الدهر أبي العلاء المعري	98
2015	مالك صقور	شاهر أحمد ناصر	شظايا من عمري	99
2015	مالك صقور	أ.د. حسين جمعة	لماذا تأخر المسلمون ولماذا تقدم غيرهم	100
2015	مالك صقور		الدين والعظم والمال	101
2015	د. نضال الصلح	نذير جعفر	غاية الحق (أفق التنوير وجماليات السرد)	102

سنة الكتاب	اختيار الكتاب	تقديم الكتاب	عنوان الكتاب	م
2015	د. نضال الصلح	نذير جعفر	في الحياة والأدب	103
2016	د. نضال الصلح	مالك صقور	إن الأدب كان مسؤولاً	104
2016	عمى فتوح	د. نضال الصالح	أسرة المرآش الأدبية في حلب	105
2016	مالك صقور	مالك صقور	الجوهر الرجعي للصهيونية	106
2016	د. نضال الصلح	د. نزار بريك هندي	سريال وقصائد أخرى	107
2016	مالك صقور	إسماعيل الملحم	حضارة الطين	108