

ضرورة الفن

(الجزء الثاني)

عنوان الكتاب : ضرورة الفن (الجزء الثاني)

المؤلف: ارنست فيشر

ترجمة: أسعد حليم

اختيار: مالك صقور

تقديم: نذير جعفر

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم/110، أب

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 الثاني

ترجمة: أسعد حليم

تقديم: نذير جعفر

اختيار: مالك صقور

سلسلة الكتاب الشهري (كتاب الجيب) رقم (110)

إلى القارئ

نذير جعفر

هذا هو الجزء الثاني من كتاب «ضرورة الفن» لمؤلفه إرنست فيشر (1899 - 1972م) الذي ارتئي إصداره في جزأين تماشياً مع طبعة «كتاب الجيب» الذي يُرفق مع مجلة الموقف الأدبي الشهرية هدية إلى القارئ. وقد سبق أن قدّمنا للكتاب بمقدمة وافية في جزئه الأول الصادر ضمن السلسلة ذاتها تحت رقم (109) تضيء جوانبه والموضوعات الرئيسية التي توقف عندها وناقشها.

ضم الجزء الأول الصادر سابقاً ثلاثة فصول، جاء الأول منها تحت عنوان: «وظيفة الفن»، والثاني: «البدايات الأولى للفن»، والثالث: «الرأسمالية والفن».

أما هذا الجزء فيضم الفصلين الأخيرين، الرابع تحت عنوان: «المضمون والشكل»، والخامس: «ضياع الحقيقة واكتشافها».

وتشكّل فصول الكتاب الخمسة كلاً واحداً متناغماً ومتكاملاً في الإجابة عن ماهية الفن، وأجناسه، ووظيفته، واتجاهاته، وضرورته للمجتمع الإنساني ماضياً وحاضراً، واستمرار هذه الضرورة باستمرار حياة الإنسان فوق هذه الأرض.

يركّز فيشر في هذا الجزء على مفهومي «الشكل والمضمون» في الطبيعة ومظاهرها، وفي الفن وأجناسه المختلفة: الرسم، والموسيقا، والشعر، والملحمة، والرواية. مبيّناً تلازمهما، والعلاقة الجدلية فيما بينهما، وصلة الشكل بالأسلوب الفني، وأوجه التلاقي والاختلاف، وما يميز كلاً منهما عن الآخر، مشيراً إلى أن الشكل الفني لا يتبدل بالسرعة التي يتبدل فيها المضمون، فهو يلازم الاستقرار زمنياً لفترة طويلة، أما المضمون فيتغير بتغيّر أنماط الإنتاج وما تتركه من آثار وتثيره من صراعات تنعكس على البنى التحتية ومجمل العلاقات الإنسانية على مستوى الأفراد والجماعات.

أما مسك الختام فقد جاء تحت عنوان : «ضياع الحقيقة واكتشافها»، وفيه يطرح فيشر مجموعة من الأسئلة الإشكالية: ما الحقيقة؟ وهل الحقيقة في الواقع أم في الفن؟ وما صلة الحقيقة بالأيديولوجية؟ وهل تتعدد الحقيقة بتعدد وجهات النظر الأيديولوجية؟ وإلى أي مدى تختلف الحقيقة في الفن بين المجتمع الرأسمالي الذي يسلم كل شيء بما في ذلك الإنسان والفن والحقيقة! والمجتمع الاشتراكي الذي يرى في الفن المتعة والمعرفة "وفتح الأبواب المغلقة وليس الدخول من الأبواب المفتوحة"، أي الخروج عن التمييط والكليشيات الجاهزة ومقاربة الحقيقة بأشكال ومضامين مبتكرة بما يوسع أفق التفكير، ويعزز إنسانية الإنسان.

إن فيشر يراهن في النهاية على الفن رهانه على الإنسان ذاته، الإنسان الذي سيبقى دائما هو الفنان، والساحر الأعظم، وبروميثيوس الذي يقبس نار المعرفة من السماء إلى الأرض، لا بل أوروفيوس الذي يسحر الطبيعة بموسيقاه، مؤكدا على أن الفن لن يموت ما دامت الإنسانية باقية.

ما أحوجنا اليوم إلى تمثل هذه القيم الجمالية للفن، في هذا الزمن العولي المتوحش الذي تشيع فيه أميركا الإمبريالية ثقافة الكاوبوي، والهمبرغر، محاولة القضاء على خصوصية

ثقافتنا، وتفصيل ماضيها وحاضرنا على هواها، وبما يخدم
هيمنتها ونفوذها أولاً وأخيراً.

ولا بدّ من القول ونحن نضع هذا السفر (الجزء الثاني من
ضرورة الفن) بين يدي القراء إن أي إضاءة له تبقى خطوطاً
عامة لا تغني عن قراءته بأناة، وعن تمثّل ومناقشة ما فيه من
أطروحات مهمة ما تزال راهنة على الرغم من مرور مياه كثيرة
من تحت الجسر منذ صدوره حتى اليوم.

دمشق 2016/8/7م

الفصل الرابع

المضمون والشكل

إن العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل تعد من القضايا الحيوية في الفن، بل إنها من القضايا الحيوية في غير الفن أيضاً. ومنذ أيام أرسطو، عندما طرح القضية لأول مرة وأجاب عليها إجابة خاطئة بقدر ما هي باهرة، منذ ذلك الحين عبر كثير من الفلاسفة، والفنانون الفلاسفة، عن رأيهم القائل بأن الشكل هو الجانب الجوهرى في الفن، هو الجانب الأعلى، الجانب الروحي، وأن المضمون هو الجانب الثانوي، الناقص الذي لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعاً كاملاً. ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع، وأن هناك حافظاً يدفع كافة أشكال المادة للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى، أي يدفعها للتحويل إلى شكل، وبذلك تحقق كمال الشكل، ومن ثم تحقق الكمال في ذاته.

وأن كل ما في هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة، وكلما تغلب الشكل - وقل الانغماس في المادة - زادت درجة الكمال التي يبلغها. وبذا تكون الرياضيات أكثر العلوم كمالاً، كما تكون الموسيقى أكثر الفنون كمالاً، لأن الشكل فيها أصبح هو المضمون ذاته. فهم يرون الشكل كما كان أفلاطون يراه، "فكرة" شيئاً أولياً تسعى المادة إلى التغلغل فيه، وهو كيان روحي يسيطر على المادة. وقد عبر أحد صنّاع الأنية الخزفية البدائية عن تجربته بقوله: "إني أصنع الشكل في البداية، ثم أصب فيه كتلة الخزف الخالية من التشكيل".

وقد أفاض في شرح هذا الرأي أنصار الفلسفة المدرسية⁽¹⁾ (الاسكلائية) وأتباع توما الأكويني، إذ نادوا بفكرة النظام الميتافيزيقي للعالم. فتوما الاكويني⁽²⁾ يرى أن كل كائن

⁽¹⁾ هي الفلسفة المسيحية بأوروبا إبان العصور الوسطى. كانت من أهم القضايا التي ناقشتها "طبيعة المعاني الكلية". قال بعض أتباعها إنها صور عقلية قائمة بذاتها مستقلة عن عالم الأشياء الجزئية. وقال آخرون أنها منبثقة في الأشياء الجزئية نفسها.. وفي القرن الثالث عشر عرفت أوروبا فلسفة أرسطو عن طريق العرب، وقامت الاسكولانية بالتأليف بين الاتجاه الأرسطي العقلي وبين الفكر المسيحي الديني.

⁽²⁾ توما الاكويني (1225 - 1274) فيلسوف ولاهوتي إيطالي. مع أشهر ممثلي الفكر الكاثوليكي. كتب تفسيراً لمعظم مؤلفات أرسطو.

يتحرك من أجل الوصول إلى هدف نهائي ميتافيزيقي، وأن النظام - أي التعدد المرتب داخل كيان موحد - يفترض أن ثمة غاية، وأن فكرة النظام فكرة غائية. فكافة الكائنات تسعى لبلوغ هدفها النهائي، ولكافة المخلوقات نظامها، لأن الله قد خلقها. وكافة الكائنات فيما خلا الله ناقصة. وتحتدم لدى جميع الكائنات الرغبة في بلوغ الكمال. وهذا الكمال متاح لكل ما هو موجود في العالم كإمكانية أصيلة. ومن طبيعة الإمكانية أن تسعى إلى التحول إلى فعل أو حقيقة. ولذا لا بد للناقص أن يسعى لبلوغ الكمال. وسعى أي كيان مادي هو الشكل: وهذا هو مبدأ السعي أو الحركة. فكل سعى إنما يتحقق من خلال الشكل، وكما سعى إنما يهدف إلى الوصول بصاحبه إلى الكمال. وكل مخلوق يبلغ، داخل إطار النظام المقرر للأشياء، حده الأقصى من الكمال بالسعي المناسب لطبيعته، أي بالسعي الملائم لشكله الطبيعي. وبهذا يتطابق السبب الشكلي مع السبب الغائي. فالشكل يسعى إلى هدف، إلى غاية، وهو المصدر الأصلي للكمال. وبذلك يصبح الشكل مطابقاً لجوهر الأشياء في حين تنزل المادة إلى منزلة ثانوية ضئيلة القيمة.

ويستمد الكثيرون من أصحاب النظريات في الفن في العصور الأخيرة للعالم البرجوازي، حججهم وثقتهم من مبادئ

كهذه، وهي المبادئ التي ما زالت تؤثر في فنون عصرنا وعلومه وفلسفته بوسائل متعددة. وإذا كان الشكل هو المسيطر على الطبيعة كلها فلا بد أن يكون هو العنصر الحاسم في الفن، وأن يكون المضمون عنصراً أدنى منه وأقل قيمة. ولذا نجد لزاماً علينا قبل أن نمضي في دراسة قضية الشكل والمضمون في الفن، أن نلقى نظرة على الطبيعة ذاتها، وأن نسأل أنفسنا عما نعنيه بدقة عندما نتحدث عن "الشكل" الذي تتخذه الكائنات الطبيعية، وعن مدى صدق القول بأن المادة بجميع أنواعها تسعى نحو شكلها النهائي.

البلورات:

من المعتقد أن البلورات هي أكثر الأشكال كمالاً في الطبيعة غير العضوية بأسرها. وإذا نظرنا إلى تلك التكوينات ذات التركيب الرائع والضيء المشع، وتأملنا انتظامها المذهل وجمالها الأخاذ، يمكن أن نتصور فعلاً أن المادة غير العضوية تحولت فيها إلى كيان روحي، وذلك باكتسابها كمالاً لا شائبة فيه. وقد يتجه المشاهد الساذج ذو العقلية غير العلمية إلى اعتبارها أعمالاً فنية أنتجتها الطبيعة الخلاقة أو صنعتها قوة خالقة مقدسة. أي أنه يمكن أن يرى فيها جانباً مقصوداً ومتمهداً. ويزداد هذا الميل إذا لم يلتفت عاشق الجمال إلى

التركيب البللوري لكافة المواد الجامدة - وتركيبها ذلك لا يثير الانتباه في كثير من الأحيان - وأكتفي بتركيز اهتمامه على نخبة ضئيلة مختارة من البلورات "النفيسة". فهكذا يؤكد بعض أنصار الفلسفة المدرسية الحديثة أن البلورات هي "تجسيد للرياضيات" وأن التركيب الداخلي للذرة ليس بذو أهمية للبلورة، وأن السيمترية (التماثل) لا ترجع إلى خواص الذرات التي تتشكل البلورة منها بل إلى شبكة بللورية ميتافيزيقية غير مادية، وأن هذه الشبكة البللورية "تتجاوز المادة"، وأنها تمثل "مبدأ النظام الذي يحدد الأشكال"، وأن الشكل يوجد في كل بلورة "كفكرة"، "كرغبة في بلوغ الكمال". ويقولون: إن البلورة "تستغرق" المادة، وأن البلورة الكاملة هي البلورة "المثالية" بكل النقاء الممكن أن يتوفر في الواقع، وأن تركيبها الداخلي متجانس تماماً، وأنها "من الخارج شكل نقي، ومن الداخل وحدة بين أشكال متميزة"، وأنها تحوي الذرات "كاحتمال" فحسب ولا تحويها كواقع. فهل تنطبق هذه النظرة الميتافيزيقية على الحقيقة؟ هل حقاً تخضع الطبيعة غير العضوية لمبدأ أوتوقراطي يحدد الأشكال؟ وهل حقاً يصنع الشكل البللورة؟ أم أن الشكل البللوري تحدده ذرات المادة ذات الخواص المحددة؟

وإننا لنتجاوز نطاق هذا الكتاب لو حاولنا أن نورد المكتشفات الحديثة التي وصل إليها علم البلورات بشيء من التفصيل. ولا بد لنا من الاكتفاء بعدد قليل من الحقائق ذات الدلالة. فأولاً: لا يمكن القول بأن تركيب الذرات التي تتألف منها البلورات عديم الأهمية في تركيب البلورة، فهو في الواقع الذي يحدد شكلها. وقد أصبح في وسع علماء البلورات اليوم أن يتنبأوا بالتركيب البلوري لأي مزيج كيميائي محدد، على أساس خواص الذرات التي يتركب منها. ولنأخذ مثال الماس، هذا النظير المشع للكربون، وهو أغرب العناصر جميعاً وأبرعها. سنجد أن تركيب الماسة، الذي تحيط فيه بكل ذرة من الكربون أربع ذرات أخرى بحيث تكون شكلاً ذات سطوح أربعة، يتفق تماماً مع تركيب الكربون الذي يتألف من أربع إلكترونات متكافئة. وقد أثبتت التجارب العلمية التي أجريت في حالات أخرى أيضاً أن التجمع الجزيئي للذرات يطابق تجمعها في البلورات. ويمكن أن نعتبر البلورة جزئياً من ناحية المبدأ، أو بالعكس يمكن أن نعتبر الجزيء بالبلورة. وفوق هذا، فلا يمكن أن يقال: إن هناك شبكة في الفراغ، محددة من قبل، هي التي تقرر لكل ذرة مكانها في البلورة، حتى تحولها إلى "إمكانية" خالصة، أي إلى لا واقع. فعلى

العكس من ذلك تصطف الذرات في البلورة بترتيب محكم تحدده خواص الذرات ولا شيء سواها. وما يطلق عليه "شبكة في الفراغ" إنما هو تعبير عن علاقة محددة في الفراغ بين ذرات محددة. وكل تغيير في المادة ينعكس على الفور في تغيير في تكوين الشبكة في الفراغ.

ولا شك في أن هذه الشبكة، أو بعبارة أدق هذا التشكيل المنظم للذرات المترابطة، لا يبقى في حالة سكون. وهو لا يمثل "مبدأ للترتيب" ميتافيزيقيا جامداً. فالذرات التي توجد في البلورة لا تقف ساكنة، بل تظل دائماً في حالة حركة وذبذبة. ولكل حالة من حالات الحركة درجة تناسبها من درجات الحرارة. فكلما ارتفعت درجة الحرارة ازدادت الحركة وزاد متوسط المسافة بين الذرات في التركيب الشبكي للبلورة. وإذا تمدد التركيب الشبكي للبلورة فمعنى ذلك أن النظام البلوري بأسره يتمدد، ويظهر ذلك في الاتجاهات المختلفة بدرجات مختلفة تتوقف على تركيب البلورة، مما يترتب عليه أن تغير البلورة شكلها. وفي لحظة معينة، عند نقطة الذوبان أو عند نقطة التحول، ينقلب الكم إلى كيف، ويتغير التركيب البلوري أو ينهار من أساسه.

فأي مبدأ للنظام الميتافيزيقي المقرر سلفاً ذاك الذي يتغير مع تغير خواص المادة، ومع تغير درجة الحرارة إلخ.. والذي لا يستطيع أن يحدد الظروف بل تتحكم فيه الظروف المادية؟

إن المادة تتحول، في ظروف خاصة، من حالة غير مرتبة إلى حالة مرتبة، والعكس صحيح أيضاً. بل وهناك أوضاع، ليست روحية بأي حال وإنما هي مادية تماماً، تغير فيها الذرات حالتها وترتيبها. وتحدث هذه التغييرات، التي تمهد لها عملية تدريجية، بصورة مفاجئة: فتنحول جزيئات المادة فجأة من حالة الفوضى إلى حالة النظام. ولنتابع مثلاً تبلور السوائل، فسنجد أن ثمة حالة غير محددة بين السائلة والبلورية تمر بها جميع السوائل، بشرط ألا تكون أصغر جزيئات المادة فيها قد أصبحت محايدة نتيجة للمعالجة الكهربائية. وفي كحول الميثيل وبعض مشتقات البنزين الأخرى، نجد أن المجموعات المنظمة تتشكل بلا توقف وتتحطم أيضاً بلا توقف: فهي عملية بلورة لا تنتج بللورات دائمة. وكذلك في حالة الماء، نجد أن انخفاض كثافته يؤدي إلى افتراض أن هناك قوى تقاوم وصول الانكماش الجزيئي إلى حده الأقصى (وهو الصفة المميزة للسوائل). وأثبتت تجارب المشاهدة بالأشعة السينية أن ثمة اتجاهات في الماء لإيجاد تكوينات رباعية السطوح للجزيئات، شبيهة بتكوينات ذرات السيليكا في الكوارتز.

ولكن عندما يتحول الماء إلى جليد، أي إلى بلورات دائمة، نجد أن ذراته تنتظم وفقاً لشكل تكويني مختلف تماماً. ومن هنا فإن البلورة ليست شيئاً "نهائياً"، "تم صنعه"، وليست تجسيدا "لفكرة" جامدة للشكل، وإنما هي نتيجة عابرة للتغيرات المستمرة في الظروف المادية. ويمكن أن نشهد بوضوح في ثاني أكسيد الكربون عمليات التحول من المادة غير المتبلورة إلى المادة المتبلورة، والعكس أيضاً. فهذا الغاز يتبلور في درجة حرارة منخفضة. غير أن الجزيئات التي تشكل الشبكة البلورية تبقى في حالة حركة دائرية حتى وهي في درجة حرارة منخفضة، أي يمكن أن يقال: إنها تبقى مهيأة للتخلي عن حالة النظام التي تجد نفسها فيها. وفي حالة وجود مزيج مؤلف من الكربون وأربع ذرات من الأيدروجين، تتخذ ذرات الأيدروجين أوضاعاً معينة في درجات الحرارة التي تقل عن 18° مئوية (64.4° فهر نهايت) ولكنها تستمر في الذبذبة بلا توقف. فإذا تجاوزت درجة الحرارة 22.8° مئوية (73° فهر نهايت) أسرع ذرات الأيدروجين في حركتها الدائرية، مؤدية بذلك إلى اضطراب متزايد في نظام الشبكة البلورية، ينتهي آخر الأمر بانهيائه.

فما هي إذن خاصية الذرات التي تتيح لها اتخاذ أوضاع منظمة في بعض الظروف؟ إن لكل ذرة في البلورة مجالاً للحركة، لها ما يمكن أن يسمى مجالها الحيوي. وهذا المجال ليس ثابتاً في كل الظروف أي أنه ليس مبدأ ميثافيزيقيا للنظام، بل هو يتغير بتغير الظروف، ويخضع لقانون الديالكتيك القائل بالتفاعل المتبادل. ويكون للشحنة الكهربائية للذرة أثرها الكبير، كما أن مجال الحركة يزداد بنسبة ازدياد ما يسمى معامل التنسيق Co-ordination Co-efficient. فهذا المعامل يعبر عن عدد الذرات المجاورة أو الأيونات المجاورة والتي تقع على مسافة متساوية من الذرة. ويمكن أن يتراوح هذا العدد بين 1 و12، إذ لا نعرف حالة تحيط فيها بالذرة أكثر من 12 ذرة مجاورة، وبذا فإن معامل 12 يعبر عن أعلى "كثافة ذرية" وهي الكثافة التي نجدها في العناصر المعدنية. وكلما ارتفع المعامل اتسع مجال الحركة للذرة، أي بعبارة أخرى: كلما زاد عدد الذرات المجاورة زادت الطاقة اللازمة لأبعاد تلك الذرات. ولمعامل التنسيق أثر حاسم على التركيب البلوري. وبذا نجد أن البلورة لا تتكون من شبكة بلورية غير متجسدة، وهي في الوقت نفسه خالقة الشكل، إنما تتكون نتيجة لخواص ذراتها وتفاعلاتها. فالذرات والأيونات بما تتطلبه من مساحات في الفراغ تشكل

الشبكة البلورية. إن المادة تنشئ الشبكة البلورية، وبالتالي فهي تنشئ البلورة ذاتها.

ولكن ماذا نقول عن التماثل (السيمترية) في البلورات، وهل هناك تفسير له غير تلك "الإرادة الغامضة التي تنزع لتحقيق الشكل"، وذلك المبدأ الميتافيزيقي الذي ينزع للنظام؟ من سوء حظ دعاة الميتافيزيكا أن التماثل أيضا ليس من نتاج شبكة بلورية، بل هو يتوقف على خواص المادة المعنية. ولسنا في حاجة إلى الحديث عن كافة أشكال التماثل التي يمكن مشاهدتها في عالم البلورات، ويكفي أن نشير إلى أن كل مادة تتبلور في إطار مجموعة متماثلة خاصة، وهناك 32 نوعاً منها على سبيل الحصر، مما يوحي بأن شكل التماثل الخاص الذي تتخذه البلورة يرتبط أوثق الارتباط بتركيبها الذري. ويمكن أن يقال: إنه حتى مع وجود هذا الارتباط، فإن مجرد وجود تلك الأشكال الثابتة من التماثل في عالم البلورات يؤيد الرأي القائل بأننا نواجه هنا "تجسيدا للرياضيات"، نواجه قانوناً غير مادي للشكل. غير أنه من الحقائق المقررة أن ثمة نسباً عددية ثابتة تحكم عالم البلورات، وأن الذرات من نفس النوع توجد دائماً على نفس الأبعاد، وأن أشكال التماثل يمكن أن يعبر عنها بصيغ عددية بسيطة. وإذا وجد بعض الأشخاص في ذلك شيئاً غامضاً، أو وجدوا فيه مبرراً للإيمان

بغائية الأشياء، وسيرها نحو هدف، أو رأوا فيه ميولاً فنية للطبيعة أو لما فوق الطبيعة، فما عليهم إلا أن يحاولوا تصور عالم لا تقوم فيه قوانين ثابتة أو نظم محددة للتفاعل، وسوف يجدون أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون له وجود إلا في مخيلاتهم. فكل وجود إنما هو بطبيعته وجود محدد، أي أنه منظومة من التفاعلات المحددة. والسبب الوحيد لوجود ترتيب بعينه للذرات هو أن كل ذرة تتطلب قدراً معيناً من الفراغ، أي أن لها مجالاً معيناً للحركة، وهو يتوقف على مقدار ما تملك من طاقة.

إن وجود ترتيب معين للذرات يعني أنها تشكل مجموعات على أبعاد محددة، وفي ظل توازن محدد من الجذب والطرْد، وأن هذه الأبعاد لها الطبيعة الرياضية للكميات المتجهة vectors ويمكن بالتالي التعبير عنها بأعداد طبيعية. إن الطبيعة لا تخضع للقوانين الرياضية للكميات المتجهة، بل بالعكس فالكميات المتجهة هي تعبير عن علاقات طبيعية. وما نسميه تماثلاً هو بالتحديد سلسلة من المسافات المنتظمة، أي من العلاقات المحددة بين ذرات محددة. وهذه الأشكال المتماثلة (السيمترية) تنطبق على البللورات، لا لأن ذلك ما تفرضه الرياضيات، بل لأن من الخواص الطبيعية للذرات أن تشكل مجموعات على أبعاد معينة في ظروف معينة. وقبل أن

تتمكن الرياضيات من حساب كافة أشكال التماثل الممكنة، كانت الطبيعة التي أنتجت تلك الأشكال المتماثلة من خواص الذرات موجودة. فالطبيعة هي التي تحتل المكانة الأولى وليست الرياضيات.

الزخارف:

إن الزخارف في الفن أشبه بالبلورات في الطبيعة. فهي شكل فني لا تستخدم فيه غير الكميات المتجهة والمسافات المحددة. وكان المصريون أول من طور الفن الزخرفي، وكانوا في الوقت نفسه على درجة عالية من الأصالة والقدرة الإبداعية في مجال الرياضيات. وبلغ فنهم الزخرفي المبكر حداً من الكمال جعل لكل أشكال الزخرفة التالية جذوراً يمكن الرجوع بها إلى مصر القديمة. ويؤكد سيرفلنדרز بيتري عالم المصريات البريطاني أنه من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، أن نجد نمطاً زخرفياً نشأ بصورة مستقلة، ولا يمكن إرجاعه في آخر الأمر إلى الأشكال المصرية الأساسية.

ومن الجلي أن مثل هذا الفن الزخرفي إنما هو نوع من الرياضيات التشكيلية. وقد ظهر قبل أن يعرف الإنسان العدد، تماماً كما عرف الإنسان الحساب قبل أن يعرف الكتابة، ويمكن أن نقول: إنه كان تجسيدا للحساب في

الفن. وقد اهتمت الرياضيات الحديثة، رياضيات المجموعات، بالفن الزخري كما اهتم بالبلورات، وأحصت جميع أشكال التماثل التي يمكن لكل منها أن يتخذها، ووجدتها متكافئة العدد. وليس في ذلك ما يثير الدهشة، لكن ما يثير الدهشة حقاً أن الإنسان، دون أن يعرف قوانين عالم البلورات، كشف كافة أشكال التماثل الموجودة في الطبيعة واستخدمها في الفن الزخري. وإذا نحن التقطنا صوراً فوتوغرافية للشبكات البلورية وأضفنا بعضها إلى بعض على مسطح مستو لحصلنا على أنماط زخرفية رائعة الجمال كتلك التي نعرفها في الفن المصري. وينشأ الانتظام الذي تتصف به البلورات والزخارف نتيجة للمسافات المتجهة. والمسافات المتجهة في الطبيعة هي تغيير عن العلاقات الطبيعية بين الذرات، فما الذي دفع الكائنات البشرية إلى استخدام المسافات المتجهة في الفن الزخري؟ لا شك أن هذا الدافع جاء نتيجة لمسح الأراضي، ذلك العمل الذي يعد الأب الشرعي للهندسة، كما لا بد أنه تأثر بالمتعة التي يحدثها الترتيب والنظام في الكائنات البشرية.

غير أن ثمة أسباباً أعمق تفسر هذه المتعة، وذلك الإحساس بأن الأشياء المرتبة "جميلة". وقد تحدثت من قبل عن الإيقاع، وتكرار "القرار" الصوتي، وكيف ساعد في الحياة

وفي العمل في التاريخ المبكر للإنسان، وحاولت أن أشرح السبب في ذلك. وأود الآن أن أناقش ما إذا كان العقل الإنساني، الذي يعكس "الترتيب" الموجود في المجتمع الإنساني، لا يعكس أيضاً "الترتيب" الموجود في الطبيعة: إن البلورات، وكذلك الزخارف، تبدو لنا "جميلة" وكلما زادت السيمترية فيها زاد جمالها في أعيننا. وهذه الزيادة في الجمال، التي تتناسب مع زيادة التماثل، تتفق مع الاتجاه الطبيعي للبلورات لبلوغ أعلى درجة من التماثل.

وقد فسر دعاة الميتمافيزيكا هذا الاتجاه بأنه "سعى للصعود" و"نزوع نحو الشكل". بيد أن ما نجده في البلورات حقاً (بل ونجده أيضاً في الذرات والجزئيات وفي المادة بمختلف أشكالها) ليس "سعيًا" مثاليًا ولا "نزوعًا" غامضًا، بل اتجاهًا نحو تحقيق الحد الأقصى من التوازن والمحافظة على الطاقة. فكلما ازدادت البلورة سيمترية زادت طاقتها تماسكاً وزاد توازنها رسوخاً، أي زاد تركيبها ثباتاً. وبذا فإن ما ندعوه سيمترية لا يعدو أن يكون تعبيراً عن حالة من حالات الطاقة يزيد استقراراً أو يقل. وأكثر الذرات استقراراً هي ذرات الغازات النفيسة (مثل الهيليوم والأرجون). وهذه الذرات بالذات هي التي يتوفر في تركيبها أكبر قدر من السيمترية. وكذلك نجد في عالم البلورات أن أكثر التركيبات استقراراً هي تلك

التي يتوفر فيها أكبر قدر من السيمترية، وهي بالتحديد الشكل المكعب والسداسي الأضلاع.

وليس ثمة ما يدعى "نزوع نحو الشكل". وإلا لكان في وسعنا أيضاً أن نتحدث، وبنفس القدر من الصواب، عن "نزوع نحو انعدام الشكل" أو "نزوع نحو الفوضى". وكلا الزعمين مضلل، فلا يجوز أن نسيء استخدام الكلمات. وقد قال جوته يوماً:

"إن فكرة التحول فكرة جديدة بكل احترام، ولكنها أيضاً فكرة خطيرة. فهي تؤدي إلى إضاعة الشكل، وإهدار المعرفة. وهي أشبه بقوة الطرد المركزية، وكانت كفيلة بأن تبلغ حدوداً لا نهائية ما لم يكن لدينا نقيضها أيضاً، وأعنى به الاتجاه إلى التخصيص والتحديد، والقدرة العنيدة لكل ما أصبح واقعاً في يوم من الأيام على التشبث بالبقاء، وذلك الميل إلى التجمع والوحدة، وهو ميل لا يمكن لعامل خارجي أن يؤثر فيه تأثيراً جوهرياً".

وبذلك يعبر جوته، بأسلوب يجمع بين الشعر والفلسفة، عن الاتجاهين الرئيسيين المتناقضين في الطبيعة وفي الواقع. فما يسميه جوته قوة الطرد المركزية ويسميه هيجل "التنافر" إنما هو اتجاه جزئيات المادة إلى الابتعاد متجهة إلى اللانهاية

بسرعة ثابتة، الاتجاه إلى التبخر والانحلال. ولكن يقابل ذلك اتجاه آخر نحو الوحدة والتماسك، وهو ما يطلق عليه هيجل "التجاذب" أي الاتجاه إلى الترابط والاتحاد وتشكيل مجموعات وتجميع الطاقات. ونحن نجد الاتجاهين معاً في كافة صور المادة المنظمة المرتبة: الاتجاه المحافظ، اتجاه "التشبث بالبقاء"، والتمسك بأحد أشكال التنظيم بمجرد بلوغه، اتجاه القصور الذاتي؛ والاتجاه الثوري، اتجاه الحركة الدائمة، وعدم القدرة على التوقف في سكون، وتغير الحالة المستمر. وبغير الصراع المتصل بين هذين الاتجاهين، وبغير التغلب المستمر على هذا الصراع عن طريق حالات التوازن النسبي التي تبلغها المادة والطاقة - لا يمكن أن يكون هناك واقع، لأن الواقع لا يعدو أن يكون حالة توتر مؤقت بين الوجود والعدم، يكون فيها الوجود والعدم غير واقعيين على السواء، ولا يكون واقعياً غير تفاعلتهما المستمر، غير صيرورتتهما.

إن العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تظهر واضحة في البللورات، أي في تركيب المادة الجامدة المنظمة. وما نسميه شكلاً إنما هو تجميع للمادة بصورة معينة، ترتيب معين لها، حالة نسبية من حالات استقرارها. إنه التعبير عن الاتجاه المتشبث بالبقاء والمحافظ، هو الاستقرار المؤقت للظروف

المادية. غير أن المضمون يتغير بلا انقطاع، بهدوء وببطء أحياناً، وبقوة وعنفاً أحياناً أخرى. وهو يصطدم بالشكل، فيفجره ويخلق أشكالاً جديدة يجد المضمون الجديد فيها، لفترة من الزمن، مجالاً للاستقرار مرة أخرى.

إن الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين. والصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغيير. ولذا يمكن أن نقول - وإن كان في هذا القول مبالغة في التبسيط - إن الشكل محافظ وإن المضمون ثوري.

الكائنات الحية:

ليس من الصعب أن ندرك الاتجاهات الأساسية للطبيعة عندما نبحثها في العلاقات البسيطة نسبياً للمادة غير العضوية، لكن تلك الاتجاهات تصبح أكثر تعقيداً عندما تغدو المادة أكثر تعقيداً. ونحن نجد في العالم العضوي أن الوراثة تمثل الاتجاه المحافظ، وأن التنوع يمثل الاتجاه الثوري. أما في المجتمع الإنساني، الذي ارتفع فوق الطبيعة ووضع لنفسه قوانينه الخاصة، فإننا نجد الاتجاه المحافظ ممثلاً في علاقات الإنتاج، أي في الأشكال التي يتخذها الإنتاج، والاتجاه الثوري في القوى المنتجة، أي في المضمون الاقتصادي للتطور المنفذ إلى الأمام في كافة الصور التي يتخذها

المجتمع. ونجد في كل مكان، ودائماً، أن الشكل أو الترتيب أو التنظيم الذي تحقق بالفعل يقاوم الجديد. ونجد في كل مكان أن المضمون الجديد يحطم حدود الأشكال القديمة ويخلق أشكالاً جديدة.

إن الكائنات الحية تستجيب لظروف العالم الخارجي بوسائل متعددة. وتلك الاستجابة هي الاستفادة بالظروف الخارجية وتحويلها إلى ظروف داخلية، هي ذلك الاحتواء والهضم للعالم الخارجي (مما لا يتمثل في الغذاء وحده بل وفي مجموعة كاملة من العلاقات)، وهي سمة رئيسية من سمات المادة الحية. ففي جذور النبات مثلاً نجد أن قوة الجاذبية تحولت من ظرف خارجي إلى ظرف داخلي. فجذر النبات، مثل أي كتلة، يخضع لقانون الجاذبية، ولذا فإنه "يسقط" في اتجاه مركز الأرض، لكنه لا يكتفي بمجرد "السقوط"، بل إنه ينمو في اتجاه مركز الأرض بقوة تبلغ أضعاف قوة الجاذبية. فالجاذبية هنا أصبحت "حافزاً" أدى إلى نشوء سلسلة من العمليات والتفاعلات الداخلية. وبهذا يصبح أثر الجاذبية المباشر أثراً غير مباشر.

إن تركيب نبات من النباتات إنما هو المجموع الكلي لسلسلة من التغييرات في الشكل. ويحدث كل تغيير منها عن

طريق عملية نمو غير منتظم، غالباً ما تكون ضئيلة وغير ملحوظة. فقد تتمثل في نشوء حاجز من الخلايا في أحد المواضع، أو في نمو أحد جوانب العضو نمواً أكبر من الجانب الآخر.. إلخ.. ويمكن تشجيع هذه العمليات أو عرقلتها حسب الإرادة بتغيير الظروف. وذلك عن طريق التعريض للأشعة أو استخدام غذاء خاص، مما يؤثر تأثيراً ملحوظاً في شكل النبات. ولنتأمل هذا المثال الذي يبين مدى تأثير ظروف التمثيل الغذائي في تشكيل الكائنات الحيوانية فضلاً عن الكائنات النباتية، فقد أثبت "هارتمان" بالتجربة العلمية أن جميع الأفراد الصغيرة من السدودة البحرية المعروفة باسم *ophryotrochauerllis* تكون كلها من الذكور، فإذا نمت أجسادها بحيث أصبحت تتألف من 15 أو 20 فقرة فإنها تتحول إلى أنثى، ويتغير شكلها تغييراً ملحوظاً. فإذا منع عنها الغذاء فإن جميع الذكور تبقى ذكوراً ولا تتحول، بل إن الديدان التي تكون قد تحولت على أنثى تنكمش مرة أخرى وتعود ذكوراً كما كانت. وأمكن الوصول إلى نفس النتيجة بزيادة نسبة أيونات البوتاسيوم في السائل المستخدم للتغذية، ومن هنا نرى، في هذه الحالة بالذات، أن ظروف التمثيل الغذائي لا تحدد شكل الكائن البيولوجي فحسب، بل وتحدد جنسه أيضاً.

ويقابل تلك القدرة غير المألوفة على التغيير والتكيف اتجاه محافظ يعمل على التمسك بالشكل الموجود. فإذا كان أحد الكائنات البيولوجية قد كيف نفسه وفقاً لظروف مستقرة نسبياً ووصل إلى شكل من أشكال التوازن النسبي مع العالم الخارجي، فإن هذا الشكل يحفظ في نواة كل خلية وينتقل بالوراثة من جيل إلى جيل. وما كان يمكن لكائن بيولوجي أن يوجد بغير هذا الاستقرار النسبي في الشكل. وليس لذلك أدنى علاقة بالسعي نحو غاية محددة، وإنما يعني أن الكائن الحي الذي لا يستطيع أن يقاوم العالم المحيط به سوف يختفي بعد فترة قصيرة من الزمن، تماماً كما يتحلل كثير من المركبات الكيماوية بمجرد تكوينها، ولا يكتب البقاء إلا لتلك الكائنات القادرة على الاستمرار في الحياة، أي القدرة على التكيف والمقاومة في الوقت نفسه. وتظهر في نواة الخلية - التي يحفظ فيها تركيب الكائن الحي، وكل نظام تفاعلاته، و"شكله" - تظهر قدرة ملحوظة على المقاومة، وعلى "التشبث بالبقاء" وكافة الاتجاهات المحافضة إزاء العالم الخارجي. ورغم ذلك فإن "عنصر الوراثة" هذا لا يرفض التغيير، ولا هو محصن ضد كل أشكال

التفاعل مع العالم الخارجي... وإلا لقلنا أيضاً أن الشبكة البلورية قادرة على أن "تتجاوز المادة" وتتخطاها، وأنها تمثل "مبدأ ميثافيزيقيا للتنظيم والترتيب".

وليس "الشكل" الذي تتخذه الكائنات الحية ثابتاً. فإذا نحن أعطينا أحد النباتات "مضموناً" جديداً (بتغيير غذائه بأوسع معاني الكلمة، أو بالتهجين أو التطعيم، وهي جميعاً وسائل لا تعدو أن تكون إيجاد نوع جديد من التمثيل الغذائي بفرض ظروف خارجية جديدة بطريقة مركزة) فإن شكله سوف يتغير أيضاً. وإذا كان الاتجاه للعودة إلى الشكل القديم يبقى قوياً، فإن الأشكال الجديدة أيضاً تبقى مستقرة رغم ذلك، بل إن الصفات المكتسبة يمكن أن تورث في بعض الظروف. ونلمس هنا صدق كلمات جوته في إعلاء شأن الطبيعة إذ يقول: "إنها تتغير على الدوام، وليس فيها ما يبقى كما هو لحظة عابرة. فهي لا تميل إلى السكون، وهي تلعن كل شيء ثابت..." والشكل الذي يبقى ثابتاً في حالة الاستقرار النسبي، يكون دائماً معرضاً للدمار نتيجة لحركة المضمون الجديد وتغييراته.

المجتمع:

إن قضية الشكل والمضمون في الواقع الاجتماعي، وإن كانت تظهر في مستوى آخر وفي ظروف أكثر تعقيداً عما تبدو عليه في الطبيعة العضوية وغير العضوية، إلا أنها في جوهرها هي نفس القضية. ومضمون المجتمع هو إنتاج الحياة وإعادة إنتاجها، ابتداء من الحقيقة البسيطة القائلة بأن الكائنات البشرية ينبغي أن تأكل وتشرب وأن تسكن وتلبس، وانتهاء بذلك العدد الهائل من الآلات والمعدات والقوى الإنتاجية الحديثة. إنه التكيف لملاءمة العالم الخارجي من أجل إشباع الاحتياجات المادية والروحية النامية للنوع البشري. وتتنوع الأشكال التي تتخذها هذه العملية - أشكال التنظيم الاجتماعي، والمؤسسات الاجتماعية، والقوانين، والآراء، والمعتقدات - تتنوع فيما بينها تنوعاً كبيراً. وهي تتلاءم لفترة من الزمن مع حالة قوى الإنتاج، ثم تتناقض معها، فتصبح جامدة ومعوقة، ويكون لا بد من تجديدها المرة تلو الأخرى.

وقد كتب كارل ماركس في مقدمته لكتاب "نقد

الاقتصاد السياسي" يقول:

"إن قوى الإنتاج المادية في المجتمع تتناقض في مرحلة من مراحل تطورها مع علاقات الإنتاج القائمة، أو مع علاقات

الملكية التي كانت تعمل في ظلها من قبل (وما علاقات الملكية إلا التعبير القانوني عن علاقات الإنتاج). إن هذه العلاقات تتحول من أشكال تساعد على تنمية قوى الإنتاج إلى قيود تعرقل تطورها. وعند ذلك تبدأ فترة الثورات الاجتماعية".

وقد نبه كل من ماركس وإنجلز على خطر النظرة الجامدة والتبسيطات الميكانيكية لوجهة نظرهما الأساسية. فكتب إنجلز في رسالة وجهها إلى جوزيف بلوخ يقول:

"ترى النظرة المادية للتاريخ أن إنتاج الحياة الواقعية وإعادة إنتاجها هو في آخر الأمر العامل الحاسم في التاريخ. ولم يقل ماركس شيئاً أكثر من ذلك. فإذا حرف بعض الأشخاص هذا المعنى إلى الزعم بأن العامل الاقتصادي هو العامل الحاسم الوحيد، فإنه يحرف وجهة نظرنا ويجعل كلامنا سخيلاً ومجرداً وخالياً من المعنى. إن الوضع الاقتصادي هو الأساس، ولكن كافة عوامل البنية الفوقية - من الأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائج هذا الصراع والديكتاتوريات التي تسير عليها الطبقة المنتصرة بعد كسب المعركة، وأشكال القانون، بل وانعكاسات كل هذه المعارك في عقول الناس، وفي النظريات السياسية والقانونية والفلسفية وفي المعتقدات الدينية في أشكالها المبكرة أو أشكالها التالية التي تكون أكثر

تطوراً وجموداً - هذه العوامل جميعاً تؤثر أيضاً في مسار الصراعات التاريخية، وتلعب في كثير من الأحيان الدور الرئيسي في تحديد شكلها".

ويقول مرة أخرى في رسالة إلى ستاركنبرج:

"إن التطورات السياسية والقانونية والفلسفية والدينية والأدبية والفنية وغيرها - تقوم كلها على أساس من التطورات الاقتصادية. غير أنها جميعاً تؤثر أيضاً إحداها في الأخرى، كما تؤثر في الأساس الاقتصادي. وليس الوضع الاقتصادي هو العنصر الفعال الوحيد في حين تلتزم العناصر الأخرى بموقف سلبي، بل هناك بالأحرى تأثير متبادل، على أساس من الضرورة الاقتصادية التي يتبين دائماً أنها العنصر الحاسم في آخر الأمر".

والتفاعلات التي تجري في داخل المجتمع أعقد مما يجري في الطبيعة العضوية وغير العضوية بما لا يقاس. وإنها لتكون حماقة أن نحاول العثور على الظروف التي تحكم عالم البللورات، متكررة في عالم البشر. غير أننا نجد من ناحية المبدأ أن قوانين الجدل - المتصلة بالتناقض بين الطابع المحافظ للشكل والطابع الثوري للمضمون - تنطبق أيضاً على المجتمع الإنساني، وأن حالات جديدة من التوازن النسبي المستقر تظهر

المرّة بعد المرّة عندما تكون علاقات الإنتاج متوافقة مع قوى الإنتاج.

إن المضمون الرئيسي للمجتمع (أي قوى الإنتاج، وهي الكائنات البشرية بما تملكه من معدات، وبمعرفتها المتزايدة بالإنتاج، وكذلك بمطالبها المادية والروحية) يتغير ويتطور باستمرار. وتميل أشكال المجتمع إلى البقاء مستقرة، وإلى الانتقال من جيل إلى جيل كتراث مصون. ونجد دائماً أن الطبقات الحاكمة، بجهازها السياسي والأيدولوجي، هي التي تتشبث بالأشكال التقليدية، وتبذل جهوداً كبيرة لتضفي عليها طابع الأشياء الخالدة التي لا تتغير. ونجد دائماً أن قوى الإنتاج الجديدة تثور على علاقات الإنتاج البالية من خلال الطبقات المضطهدة. ولا ترى هذه الطبقات في الأشكال التقليدية شيئاً مقدساً أو متفوقاً، بل ترى فيها مجرد عائق يقف في طريق التقدم البشري. ولا شك في أنه ليس من اليسير على الطبقات المضطهدة نفسها أن تتجو من نفوذ الأشكال التقليدية وسلطانها، فهذه الأشكال تؤثر في وعي كافة أعضاء المجتمع على السواء. وتشكيل الوعي الطبقي – السياسي والاقتصادي – المناقض للآراء والمعتقدات السائدة، يعد من الأمور البالغة الصعوبة.

وتسعى كل طبقة حاكمة تشعر بالخطر يهددها إلى إخفاء "مضمون" سيطرتها الطبقية، وإلى تصوير كفاحها للدفاع عن "الشكل" الاجتماعي الذي انتهى أوانه على أنه دفاع عن شيء "خالد" لا يجوز مناقشته، وتزعم أنه جزء من القيم الإنسانية كافة. وهكذا نجد أن المدافعين عن العالم البرجوازي لا يتحدثون الآن عن مضمونه الرأسمالي، بل عن شكله الديمقراطي، وإن كان هذا الشكل قد تداعى في مختلف جوانبه. إنهم يحاولون صرف الأنظار عن الصراع التاريخي بين الرأسمالية والاشتراكية بتحويله في أذهان الناس إلى صراع بين "الديمقراطية" و"الديكتاتورية". ويساعدهم في ذلك أن الأشكال الاجتماعية تؤثر بالفعل على مضمون المجتمع وعلى حياة أعضائه. ورغم أن الطابع الشكلي للديمقراطية البورجوازية لا يخفى على أحد، فإن الناس الذين عانوا الأمرين تحت حكم الفاشية وجدوا أن الديمقراطية الشكلية نفسها، ولو كانت مجرد واجهة للنظام القانوني والسياسي، مسألة هامة إلى حد أن فقدانها يعني فقدان المضمون الحقيقي. كما أن الصعوبة التي يواجهها إيجاد الأشكال الجديدة المتفقة مع المضمون الاجتماعي الذي تحقق بانتصار الطبقة العاملة - أي إيجاد ديمقراطية جديدة لا تكون شكلية بل حقيقية واشتراكية - يجعل من اليسير على

المدافعين عن الرأسمالية أن يصوروا تشبثهم بالمضمون الاجتماعي القديم على أنه كفاح للمحافظة على شكل مقدس للحياة، شكل يمجدهونه على أنه المضمون الوحيد للحياة الجديرة بالإنسان. واني إذ أشير إلى هذا إنما أريد أن أؤكد مدى التعقيد في التفاعل بين الأساس والبنية الفوقية - بين المضمون الاجتماعي والأشكال الاجتماعية - كما أود أن أذكر القارئ بالسيطرة المؤقتة التي يمكن للأشكال التقليدية أن تؤثر بها في عقول أعداد لا تحصى من الكائنات البشرية.

إن الطبقة الحاكمة تلجأ في عملها للدفاع عن المضمون الاجتماعي القديم إلى اتخاذ إجراءات لحماية الأشكال القديمة، وإن كانت دائماً على استعداد للتخلي عن تلك الأشكال في اللحظة الحاسمة، وتضع مكانها الديكتاتورية السافرة. وهي تسعى في الوقت نفسه لنشر الشكوك حول الأشكال الجديدة - التي قد تكون لم تبلغ مرحلة النضج بعد - وبذلك تدين المضمون الاجتماعي الجديد. وإن تمجيد أو تبرير المضمون الاجتماعي القديم للرأسمالية بكل ما يصحبها من كوارث ليزداد صعوبة باستمرار. ولذا يلجأ أنصار الرأسمالية اليوم إلى "الاكتفاء" بالدفاع عن أشكال التعبير الاجتماعي

والسياسي في ظلها. وقد امتد هذا الاتجاه لتجاهل المضمون، وذلك الاهتمام بالشكل وتصويره على أنه الأمر الجوهرى، بل وعلى أنه الأمر الوحيد الجدير بالاهتمام، فأثر في جانب كبير من المثقفين الذين يعانون القلق في العالم الرأسمالي، مما أدى إلى نشوء ظاهرة "الشكلية" في مجال الفن. فالمسألة هنا ليست في واقعها مسألة وسيلة من وسائل التعبير الفني (فليس ثمة اعتراض على تجربة وسائل فنية جديدة) ولكنها مسألة أعمق وأكثر عمومية، هي مسألة "الشكلية" كظاهرة مميزة لشكل اجتماعي لم يعد يساير الزمن، مميزة لكون إحدى الطبقات الحاكمة قد تجاوزت زمانها.

الموضوع والمضمون والمعنى:

حاولت أن أبين كيف أن مسألة المضمون والشكل ليست مقصورة على الفنون وحدها، وكيف أن الفكرة القائلة بأن الشكل هو الجوهرى وأن المضمون ثانوي هي رد الفعل المؤلف من جانب كل طبقة حاكمة عندما تشعر أن مكانتها مزعزعة. ولننتقل الآن، داخل هذا الإطار العام، لدراسة مسألة المضمون والشكل كما تظهر في الفنون بخاصة، مدخلين في اعتبارنا أن للفنون قوانينها وقضاياها الخاصة بها والتي تحكمها عوامل اجتماعية.

ولنتناقش أولاً مفهوم المضمون في الأدب والفن. فهل يشوب هذا التعبير شيء من الغموض؟ هل يقصد به فكرة العمل الفني أو موضوعه؟ أم يقصد به معناه ورسالته؟ (ولكن ربما كان تعبير "رسالة" يوحي بأن في الأمر شيئاً من الدعاية، وينبغي أن نكتفي بالحديث عن "معنى" العمل، الفني، ذلك المعنى الذي لا يظهر في تفاصيل العمل بل يظهر في مجموعه). وإذا كان الموضوع والمعنى يقدمان دائماً مترابطين، إلا أنهما مع ذلك لا يعبران عن شيء واحد إذ يمكن أن يعالج ويفسر اثنان من الفنانين أو الكتاب موضوعاً واحداً تفسيرين مختلفين إلى حد يجعل عمل كل منهما مختلفاً تماماً عن عمل الآخر. ولا شك في أن لاختيار الموضوع أهميته الكبرى، ونحن نستطيع أن نحدد عن طريق هذا الاختيار - بالإضافة إلى أشياء أخرى - موقف الفنان أو الكاتب. فقد كان جوته يعرف جيداً ماذا يفعل عندما اختار موضوع "فاوست" ثم موضوع "جوتسي". فهما موضوعان متصلان اتصالاً مباشراً بفترة حاسمة في تاريخ ألمانيا، الفترة التي كانت ألمانيا تتسلخ فيها عن القرون الوسطى. غير أن الموضوعين ذاتهما يمكن أن يكون لهما مضمون يختلف عن ذلك اختلافاً تاماً. (ويكفي أن نذكر معالجة "فاوست" لدى كل من مارلو، وليسنج، وليناو، وجراب، وتوماس مان، وهانز ايزلر). فالموضوع وحده لا يحدد

شكلاً خاصاً، لكن المضمون والشكل، أو المعنى والشكل، يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي.

وإن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان، بل أيضاً كيف يقدمه، في أي سياق، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردية. وموضوع مثل "الحصاد" يمكن أن يعالج كأنشودة شجيرة، أو كلوحة مائية تقليدية، أو كجهد إنساني مرهق، أو كانتصار للإنسان على الطبيعة: فكل شيء يتوقف على وجهة نظر الفنان، وما إذا كان يتحدث باسم الطبقة الحاكمة ومعتزراً عنها، أو كسائح عاطفي يقضي يوم العطلة، أو كفلاح متذمر، أو كثوري اشتراكي.

كيف يتغير معنى الموضوع:

في فنون مصر القديمة، نجد أن من الموضوعات التي تتكرر كثيراً موضوع الناس أثناء تأدية أعمالهم. فالرسوم التي تغطي الجدران تمثل الفلاحين وهم يزرعون ويحصدون. وتقدم صور الفلاحين الكادحين عادة من وجهة نظر سادتهم. فعين السيد تستقر راضية على جموع الرجال الذين يعملون

لصالحه. ولم يكن الفلاح سيداً لنشاطه بل موضوعاً للناظر إليه الذي يعرف أن المحصول عائد إلى مخازنه. وهذا الأسلوب في النظر هو الذي خلق تلك "الموضوعية" الظاهرة في الفن المصري. فالطبقة السائدة تعتقد دائماً أن أسلوبها في النظر إلى الأشياء أسلوب "موضوعي"، بمعنى أنه يتفق مع طبائع الأشياء. فالحاكم لا يرى أن ثمرة شيئاً اسمه الفلاح الفرد وأن له مطالب فردية، وإنما يرى فلاحين كوحدات اجتماعية، لها وظيفة ولكن ليس لها حق التعبير عن نفسها، شأنها في ذلك شأن الماشية أو المحراث. ولم يكن في تلك الرسوم المصرية أي احتقار للعمل (وهو الاحتقار الذي ظهر لدى الإغريق فيما بعد). ولكننا نجد اعتقاداً راسخاً بأن لكل إنسان مكانه المحدد من قبل، ووظيفته المقررة في الحياة، ونجد إيماناً قوياً "بالهارمونية المستقرة" للمجتمع المنظم على أساس الطوائف والمراتب. إن العالم قائم على هذا الأساس، وها هو جميل كما ترى. ومع تطور الأسلوب ظهر عنصر جديد (أو لعله عنصر موغل في القدم كتبته الطبقة السائدة مؤقتاً) هو نوع من "الطبيعية" تهز التصوير "الموضوعي" الخالي من التعبير. فنجد العمال، في الرسوم وفي النقوش الغائرة، بدأوا يكتسبون ملامح المعاناة الفردية والإرهاق الفردي. لقد بدأت

الشكوك الاجتماعية في الظهور، وبدأ الأسلوب التقليدي الراسخ في التراجع أمام أسلوب ناقد. وها هي إحدى أوراق البردي تقول:

"دعني أحدثك عن البناء وما يقاسى من الآلام. إنه يتعرض لكافة تقلبات الجو عندما يبنى، ويكون جسده عارياً حتى وسطه. إنه يسبب لذراعيه الانهاك لكي يملأ بطنه. وما يأكله هو خبز أصابعه لأنه لا يملك مصدراً للخبز غير يديه. إنه يشعر بتعب مرهق لأن هناك دائماً كتلة من الحجر لا بد أن تنقل إلى هذا المبنى أو ذاك، كتلة يصل طولها إلى ستة أذرع أو عشرة. هناك دائماً كتلة من الحجر لا بد من جرّها من مكان إلى آخر، في هذا الشهر أو في الشهر الذي يليه، أو ينبغي حملها إلى قمة السقالة حيث ستوضع حزمة أزهار اللوتس عندما ينتهي البناء. وهو عندما يفرغ من العمل يذهب إلى بيته إذا كان لديه خبز، وهناك يجد أن أطفاله تعرضوا للضرب المبرح في أثناء غيابه".

وقد امتدت أطراف من هذا السخط والنقد الاجتماعي إلى الفنون البصرية في مصر، وعبر عنها في شكل واقعي باهر. وإنه لمن أمجاد الفن المصري الخالدة أنه لم يكتف بصنع آثار باقية للطبقة الحاكمة بل أدخل بين موضوعاته أولئك

الذين يعملون، أولئك الضعفاء والودعاء، وأنه أجاب على "أسئلة عامل يقرأ" التي وجهها برتولد بريخت قبل أن يكتبها بريخت بألاف السنين:

من الذي بنى طيبة ذات البوابات السبع؟

إن كتب التاريخ تذكر أسماء الملوك

فهل حمل الملوك قطع الأحجار على أكتافهم؟

إن موضوع العمل من الموضوعات التي تتردد كثيراً في الفن المصري، ولكن مضمون هذا الموضوع المتكرر ومعناه يختلفان من "الموضوعية" التقليدية إلى التعبير الذاتي (وكذلك نجد أن الأسلوب أو الطريقة تغيرت أيضاً من الجدية المتزمتة إلى الواقعية المنطلقة).

ولم يكن موضوع العمل من الموضوعات التي تراها فنون العصور الكلاسيكية القديمة جديرة بالاهتمام. لكنه عاد، وخاصة العمل الزراعي بمختلف جوانبه، إلى التسلل إلى مجال الفن في منمنمات القرون الوسطى (مثل مجموعة BreviariumGrimani التي أنتجها فنان نورمبرج الكبير) وظهر كذلك في فن عصر النهضة (دورر، وجرونفولد، وريمن شنيدر وغيرهم). ففي المجتمع الذي لم يعد قائماً على العبودية أو قنانة الأرض، بدأت الطبقة العاملة تظهر في مجال الفن،

وبدأ عمل الفلاحين وأصحاب الحرف يطالب بحقه في التعبير عنه في الأعمال الفنية. وصحب هذا الاتجاه اتجاه آخر لتصوير حياة الريف بصورة مثالية، وجعله يبدو في هيئة سعيدة وخاصة إذا قورن بالعالم الآخر بكل ما يحويه من شرور وقيود. ونستطيع أن نتتبع هذا الاتجاه الذي ساد فن الباروك في سلسلة واسعة من الأعمال الفنية، ابتداء من لوحة "الراعية النائمة" لجورجيوني حتى لوحة "محصول النبيذ" لجويا، وإن كان جويا يتصف في أعماله الأخرى بموقفه العامي الصارم. وغدا "الراعي" موضوعاً شائعاً، فيصورونه هادئاً، مترفعاً، يتابع قطيعه في تراخ نبيل - ولا يقدمونه كما هو في الواقع يأكله القمل وتخفق أنفاسه القذارة. وانتشرت نغمة "العودة إلى الطبيعة" في المسرحيات الرعوية التي كانت تقوم بتمثيلها الدوقات اللاتي يشكين السأم، ويقمن بأدوارهن "ببساطة" مترفعة مصطنعة. وكانت الطبيعة التي عاد النبلاء إليها، طبيعة مهذبة مشذبة يفوح منها عطر رقيق. فلم تكن الغابات غابات حقيقية، ولم يكن العالم عالماً واقعياً. وكانت وظيفة الراعي أن يعزف الناي ويؤدي الرقصات الشعبية ويقدم الفاكهة والنبيذ برشافة للسادة. وبعبارة أخرى، كان عليه أن يؤدي دوراً يدخل الاطمئنان على قلب السادة، دور الفرد المنتمي إلى "شعب" متمسك بالفضائل والأخلاق. وكانت انتفاضات

الفلاحين قد أتاحت لأصحاب الأرض أن يروا لمحة من رجال الريف "الأشرار"، وكان المطلوب من رجال الريف الطيبين الذين يظهرون في المناظر الرعوية أن يهدئوا أعصاب ذلك المجتمع القلق. وأصبح الفن أداة سحرية لخداع الطبقة السائدة عما يحيط بها من أخطار اجتماعية.

وإذا كان الناس في عملهم لم يشكوا موضوعاً رئيسياً في فن عصر النهضة في إيطاليا، فقد كانوا كذلك في فن بلجيكا وهولندا. فنحن نجد هنا أن البرجوازية الشاعرة بذاتها قد استخدمت الوسائل الفنية المتاحة لها لتصوير الإنسان العامي النشيط. وهو لم يعد في نظرها "لعازر" الفقير، ولا المتسول الذي يقف موقفاً سلبياً، ولا الرجل الذي يعاني الآلام في الفن القوطي، ولا ذلك الراعي الموهوم في فن الباروك، بل أصبح الفلاح وصاحب الحرفة في دوره كمنتج، في نشاطه الاجتماعي. ونحن نجد في لوحات بروجيل⁽¹⁾ باستمرار صور الرجال العاملين. وقد أشار كثير من الكتاب، وبصدق، إلى الرابطة الداخلية بين بروجيل ورابليه وسرفانتس، وفوقهم

(1) بيتر بروجيل (1525 – 1569) مصور فلمنكي، اشتهر بتصوير حياة القرية والأحراش وطبائع الفلاحين، كما عكس مشاهد التعذيب التي لمسها في عهد محاكم التفتيش.

جميعاً شكسبير. غير أن موقف شكسبير كان لا يزال موقفاً
أرستقراطياً إلى حد ما، وخاصة في الكثير من مشاهد
الكوميديا الساخرة. ونحن لا نجد أثراً من ذلك الموقف في
إنتاج بروجيل. وكان ماكس دفوراك، مؤرخ الفن النمساوي،
على حق تماماً عندما قال:

"كان بروجيل أول فنان لا يتخذ المناظر الشعبية الواقعية
كمجرد إطار خارجي للوحاته. إذ كان يرى أن الحياة نفسها
هي معيار كل شيء حي، وهي المنبع الذي يعتمد عليه في
دراسة واكتشاف النوازع والأهواء ونواحي الضعف والأخلاق
والعادات والآراء والمشاعر التي تحكم بني الإنسان".

إن تصوير بروجيل للعمل الزراعي وللكادحين بوجه عام
تصوير قوي، لا تبدو فيه محاولة لتزييف حياتهم، لكنه لا
يحوي أيضاً اعتراضاً أو موافقة من الناحية الاجتماعية. فهو
يصور الفلاحات بخطواتهن القوية، والفلاحين وهم يحصدون
كتلة كثيفة من القمح أشبه ما تكون بجدار راسخ مبنى
بالذهب، وينقل حرارة يوم الحصاد، وانشغال الفلاحين العملي
بالحصاد نفسه - ويقدم كل ذلك كما لو كان يلقي بياناً
يقول فيه: "هكذا يجري هذا العمل، وليبق هكذا دائماً!"
ومغزى فن بروجيل ومكانته إنما ينبعان من داخل هذا الفن
نفسه، دون رقة عاطفية أو محاولة للتجميل الزائف. فهو لا

يضيف على الكادحين لمسة من الجمال المصطنع، ولا يضع حول رؤوسهم هالة غير منظورة، بل يرسم تقاطيعهم المميزة القوية الخشنة بيد ثابتة، بحيث يصل بها أحياناً إلى مستوى الكاريكاتير. غير أن هذه اللمحات الكاريكاتورية لا تعبر - كما نجد لدى شكسبير أحياناً - عن احتقار العامة، وإنما تعبر عن عزم الفنان الواقعي الحق على تصوير الشعب كما هو، بإنجازاته وريائته، بقوته ونواقصه، وهو على كل حال أبعد ما يكون عن الرعاية الطيبين أو "السادة المغرمين بالطبيعة". وكان بروجيل وهو يرسم بهذا الأسلوب معبراً عظيماً عن البرجوازية الصاعدة الواثقة بنفسها.

ثم ننتقل إلى التغيير الجذري الذي يطرأ على موضوع العمل الزراعي في رسوم ميليه⁽¹⁾. فهذا الفنان الذي نشأ من أصل فلاح، وكان من مؤيدي ثورة عام 1848، يصور عمل الفلاح في العالم الرأسمالي على أنه شكل جديد من أشكال الاستعباد، وعلى أنه امتهان بغيض للإنسانية. وقد كتب لامونيه في نفس الفترة في كتابه "عن العبودية الجديدة" يقول:

(1) ايديه ميليه (1819 - 1891) رسام ونحات فرنسي. درس الرسم على والده فرديريك ميليه (1780 - 1859). توقف عن الرسم من 1852 وتفرغ للنحت من أعماله الشهيرة مجموعة أبولو البرونزية الضخمة التي تزين واجهة أوبرا باريس.

"إن الفلاح يتحمل مشقة اليوم، متعرضاً للأمطار والرياح والشمس من أجل إعداد المحصول الذي يملأ مخازننا في أواخر الخريف. وإذا كانت هناك أمة لا تنظر إليه باحترام بسبب عمله هذا، أمة ترفض منحه حقه في العدل والحرية، فينبغي أن يقام سور عال حول تلك الأمة حتى لا تسمم أنفاسها النتنة هواء أوروبا".

كان الصراع الطبقي للبروليتاريا في بدايته، وما رآه بروجيل من خلال أعين البرجوازية الصاعدة رآه ميليه من خلال أعين الفلاحين البروليتاريين، وصور رتابة عمل الفلاح وحياته، وما فيها من بؤس ويأس. لم يصورها من الخارج بل كما يصورها فلاح بين الفلاحين. وليس ثمة شبه بين الراعية التي يصورها ميليه وبين الراعية الخجول التي نراها في فن الروكوكو أو الباروك. فهي عند ميليه تقف متلفحة برداء خشن لا شكل له، تستند متعبة إلى عصاتها، تتظر أمامها بغباء، وكأنها شبح تعس للمخلوق الأدمي. أو فلنأخذ لوحة جامعي بقايا القمح من الحقل: لا نرى فيها وجوهاً، بل مجرد ظهور منحنية، ورؤوس تكاد تلامس الأرض، وأياد تتبش التراب. كائنات ممتهنة مفرغة من كل إنسانية.

ونجد نفس الظهر المنحنية، ونفس الرؤوس المطأطة، إلا أنها أشد بشاعة وأكثر يأساً وانتكاساً نحو الأرض، في رسوم فان جوخ، الذي بدأ عمله بنقل لوحات ميليه لكنه بعبريته الفذة تجاوزه بكثير. وقد كتب رسالة إلى أخيه في عام 1880 يقول فيها: "أستطيع أن أخبرك أني رسمت الخطوط العامة للوحات العشر التي صورها ميليه واختار لها اسم العمل في الحقول، وكدت أفرغ من إكمال واحدة منها". كما كتب فيما بعد في خطاب يصف فيه الهدف الذي يرمي إليه في لوحاته الخاصة، يقول:

"عندما تعود مرة أخرى إلى الأستوديو، أظن أنك ستلاحظ على الفور أنني وإن كنت قد كففت عن الحديث كثيراً عن مشروعى لرسم لوحات للعمال يمكن طبعتها بطريقة الليتوجراف، إلا أن الفكرة ما زالت تخامرني... ولدي بالفعل لوحة فلاح يبذر الحب، وآخر يحصد، وامرأة أمام طشت الغسيل، وامرأة أمام ماكينة الخياطة، ورجل يحفر الأرض، وامرأة تحمل فأساً، ورجال من ملجأ العجائز، وراهب متقشف، ورجل يدفع عربة تحمل كمية كبيرة من السماد. وهناك أفكار أخرى كثيرة يمكن تنفيذها عند اللزوم.. وأعتقد أن سر ليرنيث لا يعدو أن يكون المعرفة الدقيقة بجسد الإنسان العامل، ذلك الجسد المتين الجاد، وأنه ينتقي

موضوعاته في قلب الشعب. وإذا أراد المرء أن يبلغ ما بلغه،
فليس عليه أن يتحدث عن ذلك بل أن يعمل وأن يسعى للاقتراب
منه بقدر الإمكان".

ثم يقول أخيراً:

"ثم يبقى هناك ذلك الشيء، ذلك الاعتقاد أن الشعور
الغريزي بأن قدراً هائلاً من الأشياء يتغير، وأن كل شيء في
طريقه إلى التغيير. إننا نعيش في الربيع الأخير من قرن سوف
ينتهي مرة أخرى بثورة عارمة. ولكننا لا نستطيع أن نتصور أننا
سنشهد في آخر حياتنا بداية تلك الثورة... لن نشهد تلك الأيام
الأفضل ذات الهواء النقي، عندما يتجدد المجتمع كله، بعد
العاصفة العاتية".

هكذا كان يعمل فان جوخ. كان ينتقي موضوعاته من
"قلب الشعب"، شاعراً بالتغييرات الاجتماعية الهائلة المقبلة.
كان يعيش قبيل العاصفة العاتية، شاعراً بمرارة أنه قد لا
يعيش ليشهد "تلك الأيام الأفضل ذات الهواء النقي... بعد
العاصفة العاتية". وفي تلك الأيام السابقة على العاصفة العاتية
كان الشعب العامل يتعرض للاستغلال والاضطهاد (وقد تأثر
فان جوخ تأثراً شديداً بروايتي زولا "جيرمينال" و"الأرض"). ولم
يكن العمال يستطيعون أن يمارسوا آدميتهم إلا في الأوقات

القصيرة التي يتاح لهم قضاؤها بعيداً عن عملهم. وإذا كانت لوحة ميلييه عن الحصاد قد تجاوزت لوحة بروجيل، فإن لوحة فان جوخ "الفلاح يحصد" تتجاوز لوحة بروجيل بمدى أبعدها. فالفلاح الشاب الذي ينثني جسده ويتلوى تحت وطأة العمل، يشعر بعزلة كاملة: ونجد هنا فكرة العزلة واضحة ومؤكدة، فكرة التخلي عن الفرد المنعزل الذي يجاهد لاكتساب لقمة العيش، مهدداً دائماً، غير شاعر بالأمان أبداً، ووجهه تحت كتلة الشعر الخشن الذي لا يختلف في صفوته عن صفرة القمح، يعبر عن الجهد والإنهاك معاً. لحظة واحدة أخرى وقد يصبح جسد هذا الفلاح أثقل من أن تحمله قدماه، وعند ذلك سوف تجذبه الأرض إليها، شيئاً بين الأشياء الجامدة. إن هذه "الأشياء" أقوى من الإنسان، كأنما أصبحت لها حياة شيطانية خاصة بها. إنها لم تعد تلك الكتلة الساكنة من القمح التي رسمها بروجيل، بل هي حقل تملكته الحمى، حقل تجتاحه رجفة غريبة. وكان فان جوخ يكتشف هذه "الحياة" المميزة للأشياء الجامدة بقوة تتزايد مع الأيام، وكأنما كان يقبض عليها متلبسة... إذا صح هذا التعبير: ذلك المقعد الذي لا يجلس عليه أحد الآن (وقد جلس فيه جوجان يوماً) وذلك المنظر الطبيعي الذي لا يظهر فيه إنسان على

الإطلاق، عالم مهجور ومشحون بالديناميت، ومن ورائه تلك الشمس الهائلة التي قد تشرق يوماً ما على الناس كما تشرق على الأشياء. إن ثورة عظيمة قد تهب، ولكن الرسام الذي صور هذا العصر المتفجر بالبراكين لن يعيش - فذلك أمر كان فان جوخ على يقين منه - ليشهد تلك "الأيام الأفضل".

إن الظهور المحنية، والرؤوس المنكسة، وامتهان العمال والفلاحين وإذلالهم، كانت هي أيضاً الموضوعات التي تناولها رسام المكسيك العظيم ديجو ريفيرا⁽¹⁾. إلا أنه صور أيضاً ممتهنيهم ومذليهم، وصورهم بكراهية منتقمة أشبه بتلك التي أوحى لدوميه برسومه القاسية. فصور الحكام الإسبانين القساة و"مأدبة الرجل الغني" وعصابات البترول الأمريكية وملوك الدولار ورجال البنوك يتظاهرون بحمل الكتاب المقدس وعاهرات الطبقة العليا يرجرجن أئداءهن، فالعدو في لوحاته لم يعد قوة خفية تحني الظهور وتنكس الرؤوس بل

(1) ديجو ريفيرا (1886 - 1957) مصور مكسيكي اشتغل في أوروبا في السنوات بين 1907 و1921. صديق لسيزان وبيكاسو. يؤمن بأن الفن يجب أن ينتقل إلى الجماهير من خلال اللوحة الحائطية في المباني العامة. تسجل كثير من لوحاته الحائطية حياة وتاريخ ومشكلات المكسيك. رفضت اللوحة التي أعدها لمركز روكفلر بنيويورك لأنها تحمل صورة لينين.

أصبح عدواً واقعياً ملموساً، عدواً يمكن مواجهته وهزيمته. بل ومضى ريفيرا إلى أبعد من ذلك، فصور الأرض المحررة، والفلاحين يقتسمون الأرض فيما بينهم، ويزرعونها لمصلحتهم، ويحصدون الأذرة وقصب السكر، ويناقدون الأساليب المتقدمة للزراعة مع المهندسين الزراعيين، ويأخذون أول جرار إلى القرية، ويستمتعون بأعيادهم وعطلاتهم: إن الكائن البشري الكادح الذي لم نر منه حتى الآن غير الظهر المنحني والعضلات المتوترة، قد اكتسب فجأة وجهاً إنسانياً، قادراً على التعبير عن العزم القادر أو الثقة المستبشرة: وأن أسلوب دييجو ريفيرا الجريء القوي في تصوير كفاح أبناء الشعب العادي وانتصاراتهم وعملهم الزاخر بالمغزى لا يشبه في شيء أسلوب رسامي الجانر القدامى، فليست به تفاصيل لا لزوم لها، ولا أثر فيه للطبيعية الضيقة أو للرومانسية المتكلفة. إنه يرسم بواقعية اشتراكية حقة. وقد أتاحت له خبرته الفنية العميقة أن يتعلم من جيوتو ومايكل أنجلو ودومبييه، ومن الأقطار الفرنسيين المعاصرين، دون أن يسقط في وهدة المحاكاة. فموضوع العمل في الحقل عنده، والعمل الإنساني بعامته، يتخذ لديه مضموناً جديداً تماماً. إن موضوعاً قديماً يجد مغزى جديداً ومعه أسلوب جديد.

تفسير لوحة:

لقد ناقشنا بعض النماذج لتوضيح أن المضمون يعني شيئاً أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة، وأنه مهما يكن من أهمية اختيار الموضوع فإن مضمون العمل الفني لا يتحدد بما يتناوله بقدر ما يتحدد بأسلوب تناوله: كيف يعبر الفنان، بوعي أو بغير وعي، عن الاتجاهات الاجتماعية المميزة لعصره. وإن تفسير مضمون لوحة ليكون في بعض الأحيان مهمة صعبة، وكثيراً ما ينتهي الناس في هذا الصدد إلى نتائج متناقضة. وأود أن أوضح ذلك بمثال أيضاً. وليكن هذه العبارات التي كتبها يوهانس بيتشر في تحديد "مضمون" لوحة الجريكو المسماة "عاصفة على توليدو":

"إن عاصفة مدمرة تتجمع، وأكاداس كثيفة من السحب تملأ الأفق. وقد بدأت بالفعل تلقى بظلالها على أطراف المدينة، والمدينة تشعب وترتجف أمام المصير الذي يتهدها. وأخذت التلال الخضراء التي تقوم فوقها مدينة توليدو في تغيير ألوانها، واكتست بلون أخضر شيطاني. وهي تحصر بينها النهر الذي جمد في مكانه وكأنما أصابه الشلل رعباً من الهول الزاحف، وأصبح يشكل كتلة جامدة مترقبة تحيط بجزيرة صغيرة ترقد عارية جرداء تنعكس صورتها على السماء المفزعة. وأصاب الرعب الحشائش والأشجار فوقفن

منتصبه بلا حراك. إنها لحظة السكون التي تسبق العاصفة. والسحب عند الأفق تزداد قتامة وسواداً، ويجعلنا الفنان نسمع صوت الرعد يقترب ويجعلنا نشعر بلمعان البرق. إنها عاصفة كونية آتية... ذلك ما نحس به إحساساً عميقاً. وتوليدو نفسها، بأبراجها وقصورها، بجسورها وقبابها، تهتز من أساسها حتى من قبل أن تتفجر العاصفة بكل قوتها. غير أن هذه الرجفة تبعث في النفس، في الوقت ذاته إحساس النصر: إن توليدو سوف تقف صامدة!".

وهذا تفسير جميل ومتفائل. غير أن مفسراً آخر يمكن أن يحول عبارة "أن توليدو سوف تقف صامدة" إلى تساؤل "هل ستقف توليدو صامدة؟" (ونحن لا نوجه اهتمامنا هنا إلى توليدو "الحقيقية" بل إلى عمل من إنتاج فنان لا توحى رسومه بنظرة متفائلة إلى العالم بل تقف شاهداً على الرعب الكوني الدايم). إن الأحجار والصخور والتلال الخضراء التي قدر لها أن تواجه العاصفة لا تبدو ثابتة أو راسخة. كما أن القوة الكونية التي تهدد المدينة من أعلى هي في الوقت نفسه قوة مخفية تحتية. وليس انعكاس السحب وحدها هو ما يضي على الحوائط الحجرية شحوباً كريهاً، وعلى المنظر كله كآبة.. فهناك شيء كريه وكئيب في الأشياء ذاتها. وعندما يتأمل المرء اللوحة يتذكر أبيات بريخت القائلة:

لن يبقى من هذه المدن غير الرياح التي عصفت بها

إن الستار يوشك أن يرفع عن مسرحية فذة. ونحن لا نشهد قلب الطبيعة المتفجر وحده، مكشوفاً عارياً، بل نرى أيضاً المدينة الراسخة التي بناها الإنسان بعناية، مكشوفة معرضة للخطر، وقد حبست أنفاسها في عالم يزخر بالأخطار المرعبة. إن البناء الرائع الذي نراه اليوم إنما هو أنقاض الغد. إن أحداثاً مفرجة سوى تجري. وسيحل اليوم الذي تسقط فيه توليدو أيضاً وتسوى بالتراب. وربما كان هذا ما أراد الجريكو أن يقوله بكل قدرته الرائعة على التعبير.

والعنصر المحير في كل من هذين التفسيرين أنهما ذاتيان. ويميل العالم الذي عاش فيه الجريكو وما نعرفه عن موقفه الشخصي إلى تأييد الرأي الثاني. وقد اختصرت كثيراً من الحجج والبراهين حتى لا أجعل المثال مملاً. ولكن قد يكون من الملائم أن نشير عند هذا الحد إلى صعوبة الوصول إلى تفسيرات دقيقة للأعمال الفنية في أي وقت. وينبغي للمرء أن يتساءل دائماً عما أراد الفنان أن يقول. ولكن حتى إذا أمكن العثور على الجواب (وذلك أمر نادر) فلا بد أن يكون السؤال التالي: "ولماذا أراد أن يقول ذلك؟" وما هي القوى الخارجية، ما

هي المؤثرات الخاصة بعصره التي استجاب لها ، بوعي أو بغير وعي؟ ألم يغلب عليه عقله الباطن؟ ألا يخفي المعنى الذي أراد أن يضعه في عمله معنى آخر أعمق، معنى اجتماعياً في نهاية المطاف، وأن ذلك قد يخالف ما اعتزمه الفنان؟ وما هي المعايير الموضوعية التي يمكن للمشاهد أن يرجع إليها؟ إن العمل الفني ينغمس في جو عصره وفي محيط شخصيته. ولكن هل يبقى ذلك الجو دون تغيير بعد انقضاء عدة قرون؟ ألا يختلف العمل نفسه في عالم مختلف؟ أليس حكم الأجيال القادمة أصدق عادة من حكم المعاصرين؟ أليس في وسع شيء، لم يكن في ذلك الحين أكثر من إحساس خافت بالمستقبل، أن يصبح فجأة وبصورة مذهلة هو الحاضر القائم اليوم؟ إن القيمة الفنية للوحة يمكن أن تتناقش بطريقة موضوعية، ولكن معناها يسمح بتفسيرات عديدة متباينة. وقد عاش الجريكو في القرن السادس عشر، ثم اختفى لفترة طويلة، ونجد أمامنا اليوم الجريكو القرن العشرين، فنحن نبحت دائماً عما نحتاج إليه. والعمل الفني لا يكون أبداً شيئاً في ذاته، بل إنه يتطلب دائماً تفاعلاً بينه وبين المشاهد. فنحن نكتشف معنى العمل الفني: ولكننا أيضاً نضفي عليه هذا المعنى.

ولكن أياً كان معنى اللوحة (وكثير من الأعمال تسمح بتفسيرات متعددة مع تغير الأزمان) فإنه دائماً أكبر من مجرد

موضوعها أو مادتها (مثلاً: السحب والعاصفة تتجمع فوق مدينة). فقد يعالج الرسام ذو النزعة الطبيعية نفس الموضوع بحيث لا تعني لوحته شيئاً أكثر من عاصفة "طبيعية" واقعية فوق مدينة "طبيعية" واقعية. فلا يملك المشاهد إزاءها أكثر من أن يعترف بالدقة التي سجل بها الفنان العاصفة. وينزل ذلك بمضمون اللوحة ومعناها إلى الحد الأدنى، أي إلى درجة التشابه التي حققتها. وعند ذلك يصبح العمل الفني مجرد نسخة من الواقع، منظوراً إليه من الخارج، نسخة خالية من المضمون أو الفكر ودون أن تصبح في ذاتها واقعاً جديداً وهاماً. ويمكن مع ذلك أن تكون لوحة مرسومة بعناية، ويكون في ذلك سبب وجودها، ولكن ماذا يكون المعنى الأعمق للعمل الفني إذا لم يفعل أكثر من مجرد نقل ظواهر طبيعية وتسجيلها، وإذا لم يكشف، ويعري، ويقبض على الأشياء متلبسة⁵. وقد كتب جوته في دراسته عن "الحقيقة والمحاكاة في الأعمال الفنية"، يقول مشيراً إلى الرواية الشهيرة التي تروى عن اللوحة التي رسمها زيوكزس⁽¹⁾:

(1) رسام إغريقي عاش في أواخر القرن الخامس قبل الميلاد. درس في أثينا، وأقام مرسمه في أفسوس. ويروى أنه رسم لوحة لعناقيد العنب بلغت من الطبيعية حداً خدع العصافير فحاولت التقاطها من اللوحة.

"لا شك أنكم تذكرون تلك العصافير التي هبطت لتلتقط حبات العنب التي صورها الرسام العظيم. أفلا يؤكد ذلك أن حبات العنب رسمت رسماً رائعاً؟ لا أرى ذلك على الإطلاق. بل إنها تثبت لي أن تلك العصافير المغرمة بالعنب هي عصافير حقيقية. لكن هل يمنعي ذلك من أن اعتبر اللوحة رائعة؟ هل أحكي لكم حكاية أقرب عهداً؟ إنني في العادة أؤثر الاستماع إلى الحكايات عن الاستماع إلى الكلام الجاد المبني على الحجج والبراهين. كان أحد الأساتذة العظام الذين يدرسون الطبيعة يملك بين حيواناته الأليفة قرداً، وغاف القرد عن عينه فترة، وبعد بحث طويل عثر عليه جالساً في غرفة المكتبة. كان الحيوان جالساً على الأرض وقد تناثرت حوله النسخ المذهبة من كتاب شهير في العلوم الطبيعية. ودهش العالم لهذه الحماسة للدراسة التي بدت من جانب قرده العزيز. ولكنه عندما اقترب منه اكتشف بدهشة وانزعاج أن القرد النهم أكل جميع الخنافس التي ظهرت رسومها في بعض الصفحات".

ولا شك في أن القرد النهم قد اكتشف "بدهشة وانزعاج" أن الخنافس الحقيقية تفوق الخنافس المرسومة على الورق، من ناحية المذاق ومن ناحية القيمة الغذائية، أي اكتشف بعبارة أخرى أن الطبيعة تكون دائماً أكثر "طبيعية" من الفن، وأن

الفن لا يستطيع أن يحقق في هذا الصدد ما تحقّقه الطبيعة بمقدرة. ومن هنا يتضح أنه لا يمكن أن يكون هدف الفن وغايته أن يعيد تمثيل الطبيعة، ولا يمكن أن يكون معناه ومضمونه هو مجرد التشابه مع الطبيعة.

ولكن مهما بلغ من أهمية الاعتراف بأن معنى العمل الفني ومضمونه أهم من موضوعه ومادته، فإنه من الجوهرى أيضاً أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهمية، وأن تطور الموضوعات في الأدب والفن ليستحق دراسة جادة، إذ أن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعي الاجتماعي السائدين. فالتحول من الموضوعات الأسطورية إلى الموضوعات "المدنسة"، واقتحام الناس العاديين عوالم الملوك والنبلاء، وفرض العلمانية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية في المدينة والريف، واكتشاف الكائنات البشرية أثناء عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية، والتخلي عن "دراما النبلاء" لصالح "تراجيديا البرجوازيين"... هذه الموضوعات الاجتماعية الجديدة تكشف عن مضمون جديد وتتطلب أشكالاً جديدة، كشكل الرواية الفني. وهذا النوع من التطور لا تحكمه أي صيغة جامدة، ولا هو يتبع تسلسلاً منتظماً في الأحداث: فيظهر الموضوع الجديد أولاً، ثم المضمون الجديد، وفي النهاية الشكل الجديد، بل

هي بالأحرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة، ويمكن للفنان النابغة من أمثال جيوتو أو سيرفانتس أن يدفع العملية إلى الأمام دفعة مفاجئة، متخطياً عدة مراحل دفعة واحدة. وإن قدرة الموضوعات التقليدية على الاستمرار (وخاصة الموضوعات الدينية)، وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار في التأثير، وتأثير مجموعة متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التي يمكن أن يساعد كل منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة، وظهور شخصية فنية عظيمة - الأمر الذي يحدث عادة كمصادفة سعيدة - إن هذه العوامل جميعاً يمكن أن تؤدي إلى التعجيل بالتطور أو تعطيله، بحيث تظهر المعاني الجديدة والأشكال الجديدة بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات، أو تظهر ببسر أو دفعة واحدة ونحن عندما نحلل أي عمل فني محدد، أو أي حركة فنية أو عصر من عصور الفن، ينبغي أن نحذر من تأثير الآراء المسبقة. ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن في مجموعه، لا يمكن إلا أن نلاحظ أن التغييرات التي تطرأ على المضمون والشكل في الفنون إنما ترجع في نهاية المطاف إلى التغييرات الاجتماعية والاقتصادية. وسنجد أن المضمون الجديد هو الذي يحدد في آخر الأمر الأشكال الجديدة.

وكثيراً ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد في الأشكال القديمة. لكن يمكن أيضاً أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرها بعنف، ويوجد الأشكال الجديدة مكانها. ويستشهد الناقد السويسري كونراد فارنر بالفن المسيحي خلال الفترة الأخيرة من العصور القديمة كمثال على المضمون الجديد الذي يستعير الأشكال القديمة مؤقتاً فيقول:

إن هذا الفن قد استخدم الأشكال الوثنية القديمة للتعبير عن المضمون الجديد الذي لم يعد وثنياً. ولقد اضطر الفنانون المسيحيون إلى استخدام الأشكال القديمة حتى يقدموا المضمون الجديد في صورة مباشرة بقدر الإمكان، إذ أن هذه الأشكال كانت تتفق مع الأساليب المألوفة في رؤية الأشياء. وكان الاهتمام الرئيسي للمسيحيين الأوائل أن ينشروا الرسالة المسيحية على أوسع نطاق حتى يتمكنوا من خلق العالم الجديد. وتوالت أجيال من الفنانين قبل أن ينشأ شكل جديد يتفق مع المضمون الجديد، فالأشكال الجديدة لا تخلق فجأة، كما أنها لا تطبق بمرسوم. ويصدق نفس القول على المضمون الجديد. ولكن ينبغي أن يكون الأمر واضحاً: فالمضمون، وليس الشكل، هو الذي يتجدد في البداية دائماً. المضمون هو الذي يولد الشكل وليس العكس. المضمون يأتي

أولاً، لا من حيث الأهمية وحسب بل ومن حيث الزمن أيضاً. وذلك ينطبق على الطبيعة، وعلى المجتمع، وبالتالي على الفن. وحيثما نجد الشكل أهم من المضمون، سنجد أن المضمون قد بلى وفات أوانه. فعند نهاية العصور الوسطى نجد الشكل القوطي القبيح، وفي عصر انتهاء الحكم المطلق نجد الروكوكو المفتعل، وفي عصر البرجوازية المنهارة نجد التجريد الأجوف".

ولا يسع أحداً أن ينكر أن المسيحية جاءت إلى العالم بأفكار جديدة. ولكن لا يجوز أن نتجاهل أنها كانت في سنيها الأولى تنتمي إلى العصور القديمة حتى فيما يتصل بمضمونها، وكانت تنافس أدياناً مشابهة، كالديانات القائمة على عبادة متراس وايزيس وسيرايبس، وهي ديانات تخطت إطارها المحلي وحاولت أن تشبع حاجة الإمبراطورية الرومانية إلى وحدة دينية. وكانت المسيحية - وخاصة في صورتها الإسكندرية - شديدة الرغبة في الاستقرار كحركة داخل إطار العصور القديمة والارتباط بفنون تلك العصور وفلسفتها. غير أن ذلك قد لا يتصل بما نحن فيه اتصالاً مباشراً. فالنقطة الرئيسية التي يثيرها فارنر، والتي لا نجد معدى عن موافقته عليها، أن الأفكار الجديدة يمكن أن تستخدم الأشكال القديمة في الأعمال الفنية.

لقد وجدت القوطية في بدايتها ثروة هائلة من الأشكال الجديدة ووسائل التعبير النابعة من المضمون الاجتماعي الجديد ومن نهضة طبقات اجتماعية جديدة. بل إن العملية بدأت منذ وقت سابق، في الفترة الرومانيسكية المتأخرة. فقد تعرض العالم الرومانيسكي⁽¹⁾ الرسمي القائم على النظام الإقطاعي لتغييرات ثورية، وانهار نظام الطوائف الجامد الذي لم يكن يرى الكائنات البشرية بل يرى الطوائف والدرجات. واختفت الرصانة المتعالية للسلادة الإقطاعيين فوق عروشهم، وخدمهم يركعون عند أقدامهم، واختفى بريق الذهب واللون الأحمر والأزرق واللمعة الباردة للألوان والفتات المحسوبة للعظماء الأرستقراطيين، وحلت محلها الواقعية الملهوفة التي تميز الفن القوطي في بدايته والفن الرومانيسكي في نهايته. وحل المسيح الذي يتحمل الآلام والعذاب، المسيح القريب من أبناء الشعب العادي في فقرهم وقبحهم، محل رئيس الملائكة الذي يشبه الحاكم الإقطاعي. وحلت مريم العذراء، حامية المقهورين والمضطهدين، محل ملكة السماء الجالسة على عرشها في جلال. ومع نهايات النحت الرومانيسكي كانت شخصية

⁽¹⁾ نسبة إلى العصر الروماني في أوروبا، ويمتد بين العصور القديمة الكلاسيكية وبداية العصر القوطي.

لعازر قد أصبحت شخصية رئيسية، كانت إدانة لغطرسية الأغنياء والأقوياء، وللمشغولين بنهمهم وإشباع شهواتهم، وإدانة للجسد بكبريائه ورذائله. إن الكلاب تلحق جراح لعازر المتقيحة، ولكن الملاك الذي سيقوده إلى السماء يقترب، والموت والشياطين تهيبُّ نهاية مروعة للرجل الغني. ويصور موت الغني بحمية الخيال الساعي إلى الانتقام: فأحد الشياطين الصغيرة ينتزع روحه من فمه، والآخر يسخر منه ملوحاً بكيس نقوده، ومجموعة هائلة من الوحوش والطيور والزواحف والثعابين تنقض عليه لتحمل جسده الممزق وتنزل به إلى الجحيم. وقد كتب فريدريك هير في كتابه "تهضة أوروبا" يقول:

"وهناك نقوش غائرة أخرى تصور عقاب الأغنياء وغيرهم في الجحيم، في أعماق الجحيم. فنرى البخيل يتمرغ على الأرض زاحفاً على يديه وقدميه كالسائمة، وظهره منحني نحو الأرض وكيس نقوده إلى جانبه، في حين نرى شيطاناً له أطراف الإنسان والحيوان معاً ويحيط به شيطانان آخران، نراه يدفع بمخلبه في جسد الرجل الغني... كما نجد أن (المرأة والثعابين)، المرأة العارية التي ترضع الثعابين أثداءها، أصبحت صورة مألوفة في الرسم التي يقدمها هذا الفن الشعبي كتجسيد للرذيلة والفسق".

إن فريدريك هير، وهو كاتب كاثوليكي، قد أدرك بوضوح أن الفن الجديد الذي اكتسح التراث الرومانيسكي الإقطاعي شكلاً ومضموناً، كان متأثراً بالتغيرات الاجتماعية والتطورات العميقة التي شهدها ذلك العصر. لقد تحرك آلاف من الفلاحين الذين لا يملكون أرضاً، وتحرك معهم عديدون من "المتجولين" من الرهبان الفارين من أديارهم والحجاج والطلبة والمتشردين. كانت قوة المال المتزايدة تقوض أساس المجتمع الإقطاعي. وكانت طبقة جديدة واثقة بنفسها من سكان المدن، هي بشائر البرجوازية، آخذة في النمو، كما بدأت تنشأ في المجتمع فئة جديدة هي فئة الملاك الصغار، وتجمعت لأول مرة أعداد كبيرة من العمال في مصانع النسيج في القرون الوسطى. وأدت الحركة الاجتماعية التي خاضها سكان المدن والملاك الصغار والفلاحون والبروليتاريون إلى تحويل الكتاب المقدس إلى سلاح ضد الحكام الدنيويين، وشكلت هذه الفئات مجموعة مكافحة لا تؤمن بالدين. واستخدم أبلار وغيره الروح القدس في كفاحهم ضد السيطرة الإقطاعية، واستخدموا تراث العصور القديمة ضد جمود التفاوت الاجتماعي وسلطانه، ثم جاء تأثير الثقافة العربية فزاد من غليان العقول، وبدأ جنين الثورة البرجوازية يتحرك في رحم أوروبا المسيحية.

وكان قيام جمعيات البنائين الحضريين من مظاهر العصر الجديد، وأصبحت هذه الجمعيات نفسها من أدوات نشر الأسلوب الجديد. وربما كان هير مغالياً عندما يزعم "أن العالم القديم الذي عرفته القرون الوسطى الإقطاعية قد تداعى وأعيد تشكيكه من خلال الحماسة الصليبية لحركة البنائين". غير أن أثر هذه الحركة ظاهر للعيان كعنصر في تيار اجتماعي أوسع. وقد أوضح هير أننا نستطيع أن نرى أن "نقطة التحول العظمى تظهر في الأعمال الفردية كما تظهر في التنوع الهائل للموضوعات". وقد كتب:

"إننا نواجه بالقرب من كنيسة سان جوليان بريودي تمثالين حجريين يمثلان وجهين قويين واقعيين، لهما قسمات خشنة... فالأول مرة في تاريخ أوروبا تظهر فئات جديدة في المجتمع وتطالب بأن يسمع صوتها أو بأن تظهر صورتها... إنها الدينامية التي يتسم بها أناس جدد، جماهير جديدة تكافح للتعبير عن نفسها. وهنا نرى بدايات لرسوم الجماهير الحقة كما نجدها في قبو كاتدرائية كليرمون فيران، حيث نرى أشخاصاً عاديين من كل نوع، كباراً وصغاراً، يحتشدون حول المسيح عند قيامه بمعجزة أرغفة الخبز والسمك، وهم يمدون أيديهم لتناول الخبز الذي يوزعه عليهم. وقد رسم هؤلاء الأشخاص بواقعية قاسية، وصورت ملامح وجوههم بخطوط

قوية واضحة. ونرى هنا المسيح الطيب القوي الحنون في صورة
مسيح الشعب الحق".

وهكذا، فمع تحول الفن الرومانيسكي إلى الفن
القوطي، ومع إخلاء الإقطاعية الخالصة مكانها لوضع
اجتماعي تستطيع البرجوازية فيه أن تحقق نجاحاً أثن نجاح،
نجد مضموناً اجتماعياً جديداً يملأ مجالات الفن، ويوجد
أشكالاً جديدة وأساليب جديدة للتعبير، ونجد هذا الفن
الجديد واقعياً في جانب منه صوفياً في جانبه الآخر. إن عملية
إضفاء الطابع العلماني على الفنون - وهي العملية التي استمرت
طويلاً - كانت قد بدأت في هذا العهد، ومعها أغاني المنشدين
المتجولين، وإدخال الواقعية الشعبية في الفنون البصرية،
وإضفاء الطابع الإنساني على شخص المسيح، ودخول العقل
والاعتراض الفردي إلى إطار الفلسفة المسيحية.

إن الأسلوب الذي كان يمجد العالم الإقطاعي ويرى يه
مثلاً أعلى، والذي كان لا يعترف بالعلاقات الإنسانية ولا
يسلم إلا الفئة والدرجة الاجتماعية، لم يعد يتفق مع
الحركات والانتفاضات الاجتماعية الجديدة. وكانت حاجة
الطبقات الجديدة إلى التعبير عن نفسها تتطلب وسائل جديدة.
وإذا تتبعنا انتشار الفن القوطي، سنجد أن استخدام الأساليب

الواقعية بل والطبيعية ينشأ حيث يشرع الناس العاديون في أداء دور في الفنون البصرية. ويبدو من الاكتشافات الجديدة أن فن المجتمع البدائي الخالي من الطبقات بدأ بنزعة طبيعية بدائية، وأن التبسيط والتجريد لم يتغلبا إلا في أواخر العصر الحجري. وقد أصبحت لهما السيادة منذ ذلك الحين، واستمرت طوال فترة أشكال الحكم الأرستقراطي كافة، على حين نشأت الحركات المخالفة دائماً بين فئات العامة من الناس. ونجد أثر ذلك في الفن القوطي - وقد كان أول حركة "بورجوازية" في الفن داخل إطار النظام الإقطاعي الذي كان لا يزال قائماً - ونجد في ذلك الأثر تناقضاً ملموساً: فنرى من ناحية واقعية عنيفة شديدة الجرأة، ومن ناحية أخرى شوقاً غلاباً إلى حياة روحية غير مادية، إلى النجاة من "وادي الدموع" إلى ما وراءه. وأن أبراج الكنيسة القوطية التي تشير إلى ما لا نهاية لتحمل في ذاتها المعنيين المتقابلين: فهي تعبر عن تحدي السماء، كما تعبر عن الوجد الصوفي للخلاص. إن الفئات الاجتماعية التي تحلم بالخلاص كانت لا تزال مقيدة بالنظام الإقطاعي وتراثه. وكان ذلك مصدر الطابع المتناقض للفن القوطي الذي يلقي تقديراً عظيماً لجرأته كما يتعرض للسخرية لما يحويه من سخافات "همجية". لكن الفن القوطي كان يعني قبل كل شيء إضفاء الطابع الإنساني على الموضوعات المقدسة، وإن

كان هذا العنصر الرئيسي قد اختفى جزئياً وراء صور الوحوش الشيطانية القاسية ووراء الفلسفة المبهمة المتعالية.

جيوتو:

كان جيوتو⁽¹⁾ أول أقطاب النزعة الإنسانية الجديدة. وأصبح المسيح لديه ابن الإنسان حقاً، فغدت الأحداث المقدسة أحداثاً دنيوية، وأمسى العالم الآخر عالماً بشرياً. وحتى الذهب الرقيق الذي ترسم به هالات القديسين، لم يعد صدى للخلفيات المزوقة الخارقة للطبيعة التي تميز الرسوم القديمة، بل تحول إلى شيء أشبه بالشذى الصادر عن إنسانية خالصة. إن هذه اللوحات الحائضية لا تعلن عن عالم جامد غير قابل للتغيير، بل نرى كل شيء فيها يتحرك وكأنه لقاء الإنسان بالإنسان. إننا لم نعد بإزاء إلهام يتخطى التاريخ ويتجاوزه ويتطلب التسليم المطلق، بل نسمع قصة المسيح تروى كقصة واقعية قريبة إلى النفس، حيث يمكن للناظر إليها أن يشارك في أحداثها. ونجد تصويراً للمواقف الدرامية لا للوجوه التي لا يعترها التغيير. ولم تعد الشخصيات، التي نلمس العلاقة فيما

⁽¹⁾ جيوتو (حوالي 1266 - 1337) فنان فلورنسي. تحول من النزعة البيزنطية التقليدية إلى دراسة الطبيعة وتصوير الوجوه وحركات الأجسام في تعبيراتها الحية. من أشهر أعماله لوحات الفريسكو الثماني والثلاثين في كنيسة أرينا ببادوا.

بينها، محصورة داخل السطح ذي البعدين المميز للرسم، بل إنها تكاد تخرج منه وتتقدم في الفراغ، كأنما تريد أن تتخلص من كل قيد، وترتبط بكل من يعيشون اليوم. ونلمس في هذه الشخصيات التي يغلب عليها الطابع العلماني والإنساني واقعاً اجتماعياً جديداً ووعياً جديداً بعيداً عن الجمود.

ولكننا إذ نبدي إعجابنا "بالواقعية" الفخمة لأعمال جيوتو، لا يجوز أن نخطئ فنتصور أن الفن البيزنطي أو الفن الرومانيسكي المبكر كان فناً غير "واقعي" أو أنه كان يعتمد الابتعاد عن الواقع. فالوحدة والانفراد المتغطرس الذي نشاهده لدى الأباطرة البيزنطيين رجالاً ونساءً، ولدى الملائكة والقديسين بكل ما يحيط بهم من أدوات ذهبية جامدة، والملوك المقدسين ذوي المهابة والضخامة الذين يحيط بهم أتباع في أحجام الأقدام، هذه الصور جميعاً كانت تعبيراً صادقاً في الفن الرومانيسكي عن الواقع الاجتماعي. إن السكون والجمود غير الإنسانيين المميزين للشخصيات، و"عدم طبيعية" النسب، لم تكن بأي حال نتيجة لعدم قدرة الفنانين على الرسم. بل أراد هؤلاء الفنانون، من خدم الطبقة الحاكمة، أن يصوروا نظاماً "خالداً" للعالم، وأن يرسموا أقتعة لشخصيات اجتماعية رفيعة، ولم يريدوا أن يرسموا أناساً ينغمسون في علاقات قابلة للتغيير. كانت صفات القوة أهم من الناس الذين

يتصفون بها. ولم تكن وظيفة الفنان أن يمجد الطبيعة، بل أن يمجد "الطبيعة العليا" للنظام الاجتماعي. فلم يكن الأمر الجوهري هو النسب الطبيعية بل السلم الاجتماعي الجامد للفئات والطبقات.

المجتمع والأسلوب:

لقد حاولت بإيجاز شديد أن أوضح باستخدام الأمثلة كيف أن مجموعة جديدة من الموضوعات، وأشكالاً جديدة للتعبير، وأسلوباً جديداً، يمكن أن تنشأ نتيجة للتغيرات التي تطرأ على المضمون الاجتماعي. ولكنني أدرك تماماً أنني قد اضطررت إلى المغالاة في التبسيط فالمضمون الاجتماعي الجديد لا يعبر عن نفسه أبداً تعبيراً مباشراً بل يلجأ دائماً إلى الخطوط المنحنية. ولا بد لكل من يحاول وضع سوسيولوجية للفن أن يدخل هذه المنحنيات في تقديره إذا لم يشأ أن يكون عابثاً أو مستهتراً. وسأكتفى هنا بالإشارة إلى إحدى المحاولات التي تمت في هذا الصدد، وأذكر أن عدداً كبيراً من الأسئلة سيبقى في حاجة إلى إجابات: لماذا اتخذ الفن القوطي ذلك الشكل الخاص الذي تميز به - القوس المدب، والكتف الطائر، والسقوف المعقودة المتقاطعة؟ ولماذا أصبحت اللوحات

ذات البعدين ذات أبعاد ثلاثة؟ كيف اشتركت العناصر الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية لابتداع أسلوب جديد؟ إن أرنولد هاوسر في كتابه المثير "فلسفة تاريخ الفن" يقدم عدداً من الأسئلة المشابهة:

"ما هو العامل الذي حرك في البداية التغيير الذي أدى إلى الفن القوطي...؟ وأيها ظهر أولاً: السقوف المعقودة المتقاطعة أم فكرة التكوين المتعامد؟ وهل كون المهندسون الذين بنوا الكاتدرائيات القوطية مفهوماً عن (التعامد) نتيجة للوسائل التي عُدت متوفرة لتحقيقه، أم أن رؤية جديدة للارتفاع، نظرة قوطية متسامية، هي التي استخلصت من أصحاب الحرف الوسائل اللازمة لترجمة تلك الرؤية إلى حجارة وزجاج؟".

ولا بد لنا من الرجوع إلى الدراسات المتخصصة كهذه الدراسة التي يقدمها هاوسر حتى نحصل على إجابات لتلك الأسئلة. بل وسنرى أن أفضل الدارسين يجدون صعوبة في بعض الأحيان في تقديم إجابات محكمة ودقيقة، إذ أن الأسباب متعددة ومتداخلة، ويصعب تحديد النقطة التي تحولت فيها التغييرات الكمية إلى تغيير كيمي، ولذا فقد نتفق مع هاوسر عندما يقول:

"إن الاعتراضات التي تثار ضد اتخاذ التاريخ الاجتماعي للفن وسيلة لتفسيره، تتبع في معظمها من محاولة تحميل هذا التاريخ الاجتماعي بأهداف ليس في وسعه النهوض بها. وأي محاولة من جانب التاريخ الاجتماعي لتصوير طراز خاص من طرز الفن على أنه التعبير المباشر المتجانس عن شكل محدد من أشكال المجتمع، إنما تكون محاولة فجة جداً فالفن في عصر معقد اجتماعياً لا يمكن أن يكون متجانساً، على الأقل لأن مجتمع ذلك العصر ليس متجانساً. فهو لا يمكن أن يكون أكثر من تعبير عن فئة اجتماعية، عن جماعة من الناس لها بعض المصالح المشتركة. وسنجد فيه عدداً من الاتجاهات الأسلوبية المتباينة بقدر ما في ذلك المجتمع من مستويات ثقافية متباينة".

ولكن لما كانت الطبقات الاجتماعية هي أكثر مجموعات الناس التي لها بعض المصالح المشتركة" استمراراً وفاعلية، نجد أن الحاجة إلى التعبير بالفن ووسائل هذا التعبير تحدها الطبقات (وإن كان ينبغي أن نسلم بأن الطبقة الاجتماعية ليست قلقة لا نوافذ فيها، وأن الطبقات المتعادية نفسها تؤثر إحداها في الأخرى، وأن الأشكال والتقاليد التي توجدنا طبقة حاكمة قديمة يمكن أن تؤثر في الطبقات

الجديدة النامية، وأن التغييرات والتطورات تحدث حتى داخل الطبقة الواحدة). ولذا فإن هاوسر على حق عندما يقول:
"إن التاريخ الاجتماعي للفن يؤكد - وهذا هو التأكيد الوحيد الذي يستطيع أن يقدم الدليل عليه - أن الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي - يحددها السمع أو البصر - وإنما هي أيضاً تعبير عن نظرة إلى العالم يحددها المجتمع".

وينبغي لنا أن نضيف، أنه حتى أشكال الخبرة الفردية التي "يحددها السمع أو البصر، لا تتجمع بصورة مستقلة عن التطورات الاجتماعية. فالطرق الجديدة لرؤية الأشياء أو للاستماع إليها ليست مجرد نتيجة لإرهاق الحواس وإنما هي أيضاً نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة. فالإيقاع والضجة والسرعة المميزة للمدن الكبيرة مثلاً تؤدي إلى إيجاد أشكال جديدة من الرؤية أو السماع، فالفلاح يرى المناظر الطبيعية بعين مختلفة عن عين ساكن المدينة. بيد أن النقطة الجوهرية هي أن الظروف الاجتماعية قلما تجد انعكاساً مباشراً لها في الفنون. والأشكال الجديدة والأفكار الفنية الجديدة لا تتطابق مع المضمون الاجتماعية الجديد تطابقاً كاملاً.

ومع ذلك، أليس صحيحاً أن ما نطلق عليه اسم "الأسلوب" هو التعبير العام في الفن عن عصر، عن مرحلة اجتماعية؟ ألا نستطيع أن نميز نفس "الأسلوب" في موقف عام يمتد من الملابس إلى السياسة، ومن الأخلاق إلى السلوك، ومن الموسيقى إلى الشعر؟ أليس "الأسلوب" هو خير تعبير عن المجتمع؟ فنحن لو درسنا ظاهرة الأسلوب لوجدنا قبل كل شيء أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم، واعتبروها قانوناً ارتضوا الخضوع له باختيارهم. وهكذا نجد عنصراً جماعياً قد دخل إنتاج الفرد، فرغم أن الإنتاج الفردي يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعاً لموهبة الفنان وأصالته فإن العنصر المشترك يبدو واضحاً (وإن كان يصعب في الغالب تحديده). ويميل أصحاب النظريات ذوو النزعة الميتافيزيقية إلى أن يستتجوا من ذلك أن الفن له "كيان" غامض، وأن له "وجوداً حياً" مستقلاً عن الظروف الاجتماعية، وأنه يتطور وفقاً لقوانينه الذاتية، وأنه قد يتطور من الأشكال البسيطة إلى الأشكال التي تزداد تعقيداً بإطراد (بغض النظر عما إذا كان ذلك يتعارض مع التطور الاجتماعي أم لا) أو أن للفن حياة تخضع لدورة متصلة من الشباب والشيوخ، والميلاد والموت، بحيث تنتج كل "دورة ثقافية"

فناً جديداً تماماً خاصاً بها، ولكنها تمر رغم ذلك بكافة المراحل التي مرت بها فنون "الدورات الثقافية الماضية". وترى هذه النظرية أن تطور الفن هو مجرد مسألة شكل، ومسألة القضايا الداخلية للفن ذاته، وأن الأسلوب ليس نتيجة للتغيرات الاجتماعية والإنجازات الفردية وإنما هو قوة لها استقلالها الذاتي تتحكم في كل ما عداها. ومن هنا فإن الفنان وراعيه وجمهوره الذي يعد مستهلكاً للإنتاج الفني يمكن أن تعد بمثابة الأجهزة التنفيذية للفن، فهو يخلق بمساعدتهم ولكنه يفرض أيضاً عليهم قوانينه. ولو كان هذا الرأي صحيحاً لكان لكل عصر تاريخي أسلوبه المحدد تماماً، ما دام الأسلوب جوهرًا مقدسًا لا تعدو الأعمال الفنية الفردية أن تكون منسوبة إليه. ولكننا إذا راجعنا العصور المختلفة في تاريخ الفن، نجد أنه وإن كان تطور الفنون في أي فترة محددة يميل إلى استخدام أسلوب بعينه، فإن هذا الاتجاه يتعرض دائماً لتيارات معاكسة. فبعض فروع الفن تتطور بينما تتخلف الفروع الأخرى، وكان هناك دائماً فنانون لهم فردية متميزة قاومت الأسلوب العام السائد. وقد تصادمت الحركات الفنية المختلفة وتداخلت، وتصارعت العناصر المتباينة أو تغفل أحدها في الآخر (مثل الواقعية والاستعلاء في الفن القوطي) وتبلغ الصورة في الواقع حداً من التعقيد والتناقض يجعل محاولة

تفسيرها على أساس من قاعدة الوحدة المطلقة في الأسلوب
أمراً غير مستطاع.

ولا يسع أحداً أن ينكر الأثر المعوق للأشكال القديمة
والمألوفة. فالفنانون يبدون رغبة مشروعة في ألا يبدأوا دائماً من
البداية، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم إليها غيرهم، وأن
يحولوا ويطوروا أسلوباً قائماً ليجدوا منه شيئاً جديداً. فإذا
أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه
وحده منعزلاً عن غيره، بل ينبغي أن ندرسه في سياق تاريخ الفن
في مجموعته، أن ندرسه كحلقة في سلسلة التطور التاريخي.
غير أن ذلك لا يصدق على الفن وحده بل وعلى كافة الظواهر
الاجتماعية. ونحن لا نستطيع أن نفسر الظهور المفاجئ
لمجموعة جديدة من الموضوعات أو الأساليب الفنية الجديدة
النابعة منها (مثل ظهور الإنسان العامل في الأعمال الفنية) أو
الانجازات الأصيلة لفنانين من أمثال جيوتو أو الجريكو أو
بروجيل أو جويا أو دوميه، لا يمكن أن نفسرها بالتطور
"العفوي" للفن أو التطور القائم على الاستقلال الذاتي. كما أن
هذه النظرية لا تلبث أن تنهار عندما نحاول تفسير ظهور
الواقعية في الفن واختفائها في فترات متعاقبة، وذلك لأن
النظرية تتجاهل بإصرار أن الفن المتشعب بالأسلوب مرتبط
بالنظم الارستقراطية وأن الفن الواقعي مرتبط بالحركات

الشعبية، وأن الملحمة اختفت مع اختفاء عصر الفروسية، وأن الرواية ازدهرت مع ازدهار البرجوازية، وأن الموسيقى البوليفونية ماتت مع النظام الإقطاعي وأن الموسيقى الهوموفونية تطورت مع العصر البرجوازي، وهكذا. وإنما لنخطئ فهم طبيعة الفن تماماً إذا زعمنا أنه ليس للمسائل الشكلية في الفن وجود، وأن كافة المشكلات مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية ارتباطاً مباشراً. لكن هاوسر يصيب الحقيقة عندما يقول:

"إن أكبر خطر يتعرض له تاريخ الفن هو أن يصبح مجرد تأريخ للأشكال والمشكلات، وهو خطر تعرض له تاريخ الفن باستمرار منذ أن وضع ريجل⁽¹⁾ أساس المنهج الحديث في دراسة الفن...

"إن القضايا الشكلية للفن ومهامه الشكلية قضايا لا شك في أهميتها، وهي ليست من توهم أحد أو من اختراع أصحاب المناهج، ولا بد لأي محاولة لوضع تاريخ علمي للفن أن تتابع هذه الأشكال والمشكلات... بيد أن الأعمال الفنية لا تظهر إلى الوجود كحل لتلك المشكلات، بل تظهر

⁽¹⁾ الواس ريجل (1858 – 1905) ناقد نمسوي، اشتهر بدراسته للعلاقة بين فنون الشرق والعصور القديمة وبين فنون أوروبا الغربية في العصور الوسطى.

المشكلات خلال إنتاج الأعمال الفنية التي تنتج للإجابة على أسئلة لا ترتبط كثيراً بالمشكلات الشكلية أو التكنيكية، بل هي أسئلة ترتبط بالنظرة إلى العالم، وبالسلوك في الحياة، وبالإيمان والمعرفة".

ولهذا فإننا عندما نتناول بالتحليل المنجزات الفنية لعصر محدد، ينبغي أن نهتم بالقضايا المتصلة بالأسلوب والشكل وأن ندرس الأسلوب السائد، ولكن ينبغي أيضاً أن ندرس محاولات الابتعاد عن ذلك الأسلوب. وعندما نتابع تاريخ الفن لا يجوز أن ننظر إليه ككتلة مترابطة ليس لها صاحب، بل كإنتاج لفنانين أفراد لكل منهم موهبته الخاصة ومطامحه الشخصية. وينبغي قبل كل شيء أن ندرس الظروف الاجتماعية والحركات والصراعات التي تميز عصرًا بذاته، وأن ندرس العلاقات التطبيقية وتناقضاتها والأفكار الناتجة عنها، سواء كانت دينية أم فلسفية أم سياسية، حتى نتمكن من رؤية فن تلك الفترة في سياقه الحقيقي لا في سياق موهوم. وينبغي أن نحذر من أن نرى في كل عمل من أعمال الفن، أو في كل عنصر من عناصر الأسلوب، تعبيراً مباشراً وصريحاً عن وضع طبقي أو اجتماعي وينبغي ألا نحكم على إنتاج كاتب أو فنان أو موسيقي بالنظر إلى مدى تقدمه أو رجعيته فحسب (فقد يتداخل هذان الاتجاهان، كما أوضح لينين في

دراسته عن تولستوي، كما أن مسألة الجودة يجب أن تدخل في كل حكم على العمل الفني). ولكننا إذا لم نطبق علم الاجتماع على الفنون، وإذا لم نبحث الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهي متغيرة باستمرار، فسنجد أنفسنا حتماً في عالم غريب عن الافتراضات المجردة ومن اللاأدرية العاجزة، ونجد أنفسنا بعيدين تماماً عن الواقع. ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا. ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية التفاصيل والمشكلات الخاصة، فإن ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه ما لم يعترف بأن المضمون – أي العنصر الاجتماعي في نهاية الأمر – هو العامل الحاسم في الفن، وهو الذي يحدد الأسلوب.

الشكل والتجربة الاجتماعية:

ورغم ذلك فإنه ليكون من حماقة أن نركز كل اهتمامنا على المضمون وأن نضع الشكل في المقام الثاني. فالفن هو تشكيل، هو إعطاء الأشياء شكلاً، والشكل وحده هو الذي يجعل من الإنتاج عملاً فنياً. وليس الشكل أمراً عارضاً أو طارئاً أو ثانوياً. (كما أن شكل البللورة لا يمكن أن يكون شيئاً من هذا). وقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية إنما هو تجسيد لسيطرة الإنسان على المادة،

وهي وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة. إنها النظام الضروري للفن وللحياة.

وإذا أردنا أن نفهم الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية، فينبغي أن نعرف كيف جاءت إلى الوجود والشكل الذي يتخذه أحد الموضوعات الاجتماعية - وهو دائماً من منتجات العمل - يرتبط بوظيفته أو ثقل الارتباط: فقد شكل الإنسان البدائي قطعة من الصخر أو الخشب أو العظام حتى يخدم بها غرضاً من أغراضه. أي بعبارة أخرى إن الشكل يعبر عن الغرض الاجتماعي. وقد أدت التجارب المتعددة والمحاولات التي لا حصر لها للمحاكاة، إلى إيجاد أشكال ثابتة معينة تتجسد فيها خبرة الماضي مجتمعة في مجال معين. وانقضت آلاف السنين قبل أن يصل الإنسان إلى شكل نمطي للأنية الخزفية، وكانت الأواني قبل ذلك تصنع من أجل الغرض المطلوب مباشرة، من أجل أداء وظيفة محددة، لا من أجل الشكل. ثم أمكن في آخر الأمر الاحتفاظ بشكل ذي مميزات عملية ظاهرة، وأصبح نموذجاً ونمطاً يستخدم لإنتاج أشكال أفضل. إن الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة.

وتتحكم في الشكل أيضاً المواد المستخدمة إلى حد ما. وليس معنى ذلك ما يؤكد بعض أصحاب النزعة الصوفية من أن ثمة شكلاً محددًا "كامناً" في مادة بعينها، ولا أن كل مادة تسعى نحو الكمال أو نحو التخلص من طبيعتها المادية، ولا أن رغبة الإنسان في تشكيل المواد هي "نزوع ميتافيزيقي نحو الشكل". ولكن لكل مادة خواصها المحددة التي تسمح لها بأن تتشكل في صور محددة وإن كانت متعددة. وبذا نجد أن أشكال المسكن الذي يؤوي الإنسان تتأثر إلى حد بعيد بنوع المادة المستخدمة، بما إذا كان المأوى مصنوعاً من الحشائش المقواة أو من فروع الشجر أو من الخشب أو الحجر أو الطين، أي أن المادة المتوفرة أكثر من غيرها تحدد جزئياً الشكل الذي يتخذه المسكن. وكذلك فإن النسب والسمتية التي تراعى في إقامة المسكن (وأي إنتاج آخر من منتجات العمل) لا تكون نتيجة "لنزوع جمالي نحو الشكل" وإنما يحددها تركيب المادة والخبرة السابقة لصانعها فالبيت الذي يُبنى بغير نظام وبجوانب منبعجة من ناحية وضامرة من الناحية الأخرى لا يعيش نفس السنوات التي يعيشها بيت روعيت في بنائه بعض قواعد السمتية. وكما أن السمتية في البللورة تعبر عن توازن الطاقة، وبالتالي عن ادخارها، فإن السمتية في المسكن أو غيره من منتجات الإنسان هي أيضاً

تعبير عن الاتزان. ولا شك في أن الإنسان البدائي لم يكن يعرف القوانين النظرية التي تحكم المادة ولكنه عرفها في التطبيق، وعرف قيمة القياس والنظام نتيجة للخبرة المباشرة. وإذا ذكرنا أن هذه الخبرة في المجالات الأخرى للنشاط الجماعي تؤكد أيضاً قيمة الإيقاع وتكرار الإيقاع، سنجد أن العنصر الصوي في الذي كثيراً ما نسمع عنه في وصف مدى احترام الإنسان البدائي للنظام والترتيب قد انهار من أساسه.

إن الأشكال التي تنشأ من عمليات العمل الجماعية، الأشكال التي تتجسد فيها التجربة الاجتماعية، تميل إلى الثبات ولا تقبل التغيير بسهولة. وإذا نحن درسنا تطور الإنتاج أو البناء أو غيرهما لوجدنا أن ثمة اتجاهاً للإبقاء على الأشكال القديمة حتى عندما تستخدم مادة جديدة، وإن كان يحدث أحياناً أن تقتحم المادة الجديدة الأشكال القديمة. فنحن نجد عناصر من "الأسلوب" البدائي للأكوخ المصنوعة من الحشائش أو الطين أو الخشب في المباني الحجرية التي ظهرت في عصر تال⁽¹⁾. كما أن الأشكال التي اتخذتها الأدوات الحجرية تبقى مستمرة في أدوات العصر البرونزي والعصر الحديدي، وذلك رغم أن المواد الجديدة تجعل من الميسور صنع

⁽¹⁾ من أوضح الأمثلة وأقربها إلينا، مجموعة مباني زوسر في سقارة.

أشكال ذات قيمة عملية أكبر. وليس ثمة ما يستغرب في هذا الاتجاه المحافظ للشكل، فإنما هو امتداد لاتجاه كل الجماعات إلى التشبث بخبرتها الاجتماعية التي اكتسبتها بالعرف والجهد، وميلها إلى نقل هذه الخبرة من جيل إلى جيل بحسبانها تراثاً لا يقدر بثمن. وكانت الجماعة تعد الشكل الذي وصلت إليه شكلاً مقدساً وتلزم به أفراد الجماعة إلزاماً، وتفرض عليهم صنع الأشياء على نمطه دون أي نمط سواه، وتعد كل محاولة لتغييره خطيئة يمكن أن تترتب عليها نتائج سيئة. وكان يقف في مواجهة هذا الاتجاه المحافظ للشكل، الإنتاج المادي بكل ما يمر به من تجارب غنية مستمرة، والاتجاه إلى تيسير العمل وجعله أكثر فاعلية عن طريق استخدام أدوات ومواد أكثر ملاءمة، على أساس من ملاحظة الطبيعة ملاحظة أدق وازدياد المهارة في العمل.

ونحن عندما نتحدث عن فاعلية الأشياء، التي يعد الشكل تعبيراً عنها، فإننا لا نعني تلك المنشآت المادية التي تعترف اليوم بفاعليتها، وإنما نعني أيضاً تلك المجموعة الواسعة من الأشياء السحرية التي كان الإنسان البدائي يرى فيها أرقى شكل من أشكال الفاعلية. وقد أشرنا من قبل إلى أن الإنسان، هذا الكائن المنتج الذي يغير الطبيعة، يعد ساحراً، وكيف أنه عندما اكتشف الأهمية الكبرى للتماثل

والمحاكاة والتحكم في الطبيعة عن طريق العمل، وعن طريق الأدوات وإرادة الإنسان، ظهر لديه الميل للمبالغة في الإمكانيات المباشرة لسيطرته على الطبيعة، مما دفعه إلى القيام بمحاولة جريئة للتأثير على الواقع باستخدام الوسائل السحرية. ويقول جورج طومسون في كتابه "أخيل وأثينا" إن السحر البدائي يقوم على الفكرة القائلة بأن التحكم في الواقع ممكن عن طريق خلق صورة وهمية للتحكم فيه. ولكن لما كان السحر يتطلب القيام بعمل محدد، فقد تضمن فكرة جوهرية هي إدراك أن العالم الخارجي يمكن أن يتغير بتأثير الموقف الذاتي للإنسان إزاءه، ونجد مثلاً أن الصيادين الذين تجدد الطقوس التمثيلية الصامتة قواهم وتنظم صفوفهم، يصبحون في الواقع أقدر على الصيد مما كانوا قبل القيام بطقوسهم تلك.

وقد ذكر طومسون في دراسته لنشأة الطوطمية وتطورها أن الحيوان الطوطمي كان في البداية هو الحيوان الذي تعتمد عليه القبيلة في غذائها، ويظهر ذلك من حقائق متعددة من بينها أنه من المفروض على زعيم قبيلة "والابي" في أستراليا أن يأكل قدرًا من لحم الحيوان الطوطمي في الاحتفال بتتصيبه زعيمًا، أي أنه ينبغي أن "يحتوي" ذلك الحيوان. وكان الإنسان البدائي عندما يتغذى بنبات أو بلحم أحد الحيوانات يشعر بقدر

من النشاط المتجدد وتدفق الحيوية. ولما كانت عمليات التمثيل الغذائي مجهولة لديه فقد افترض أن "قوة الحياة" الكامنة في النبات أو الحيوان قد انتقلت إليه، وأن حياته امتزجت بحياة فريسته، وأن حياتيهما معاً ارتبطتا برباط واحد. وبذلك كان الإنسان البدائي "يطابق" بين شخصه وبين الكائن الحي الذي تناوله عن طريق التمثيل الغذائي، وهي مطابقة لم يكن يستطيع تفسيرها إلا بالوسائل السحرية. ولكن عندما تقدمت وسائل الصيد وأصبح الحيوان المفضل لدى القبيلة نادراً أو اختفى كلية من المنطقة المحددة، فرضت حماية هذا الحيوان بالتابو، وهي مجموعة من قواعد التحريم القاسية. وكانت الجماعة الإنسانية تنقسم إلى عدة قبائل، تختص كل منها بمجالات محددة للصيد، وكانت المواد الغذائية والحيوانات التي تصاد وغيرها توزع بينها، وفرض على كل قبيلة أن تمتنع عن أكل أحد الحيوانات أو النباتات التي كانت من قبل جزءاً من غذائها، حتى تضمن القبائل الأخرى أيضاً غذاءها. وبذلك أصبح هناك حيوان أو نبات محدد محرماً على كل قبيلة، وإذا هي خرقت قانون التحريم فإنها تعرض حياة الجماعة كلها للخطر، لأن وجود الكائنات البشرية كان مرتبطاً ارتباطاً مباشراً بغذائها. ومع تطور الإنتاجية واكتشاف موارد جديدة للطعام، فقد الطوتموالتابو معناهما الاقتصادي الأصلي، غير

أن الشكل كان قد تأصل بحيث فرض الإبقاء عليه، بل وأضفي عليه إلى حد ما مضمون جديد. وأصبحت قواعد الطوطموالتابو قواعد سحرية للمحافظة على البناء التقليدي للمجتمع، يحمي القبائل وملكيته الاجتماعية، وبالتالي ينظم أيضاً علاقاتها الجنسية.

وقد يكون لهذه النظرية جاذبيتها، وإن كنت أميل إلى الاعتقاد بأنه كان للطوطموالتابو مغزى جنسي إلى جانب المغزى الاقتصادي منذ البداية. ويبدو لي أن من مميزات الجماعة البدائية أنها تنظر إلى الجنس والطعام والعمل ككل مترابط تتمثل فيه الحياة ذاتها، الحياة التي لم تتمايز بعد جوانبها نتيجة لتقسيم العمل. وهناك عدد ضخم من الطقوس التي تدفع إلى الاعتقاد بأن الإنسان البدائي كان يرى أن "التفاعل" مع العالم الخارجي و"التفاعل" بين الجنسين و"التفاعل" المادي المتمثل في العمل، كانت تتداخل كلها في عملية حيوية واحدة. ونجد في الطقوس المتبعة لدى جميع القبائل البدائية في الاحتفال بإعلان بلوغ الأحداث وضمهم إلى الجماعة - إلى "جسد" الجماعة الضخم - أن الخبرة الجنسية تقدم إلى الأحداث مع خبرة العمل الرئيسية في نفس الوقت.

لقد تحدثنا عن تطور الطوطموالتابو لأن عدداً كبيراً من الأشكال نشأ من هذين المعتقدين السحريين، ولأننا نرى فيهما مصدراً رئيسياً من مصادر الفن. فنحن لا نستطيع أن نفهم كثيراً من الظواهر إلا إذا أدركنا أن الإنسان البدائي كان يطابق بين نفسه وبين ما يأكله من حيوان أو نبات، أي بين نفسه وبين الطبيعة ذاتها، وإلا إذا أدركنا الأهمية التي كان الإنسان البدائي يعلقها على الشكل وعلى تماثل الأشكال. وقد أكد الدارسون هذه الحقيقة المرة بعد المرة. واني أورد هنا فقرة من كتابات "الأب وينتيوس" وإن كنت أختلف معه اختلافاً جوهرياً في النتائج التي ينتهي إليها. يقول:

"إن أسلوب الإنسان البدائي في التفكير - وهو أسلوب ملموس يتجه إلى الأشياء في كلياتها، ولا يلجأ أبداً إلى التجريد أو الأشياء المجردة، ولا يميل أبداً إلى دراسة التفاصيل أو إيلائها ما تستحقه من أهمية - هذا الأسلوب جعله لا يوجه اهتماماً كبيراً للطبيعة الداخلية للأشياء بل يرى أن العنصر الحاسم هو ظاهرها، هو شكلها، هو ما تراه العين منها. فهو يعتقد أن كل ما له نفس الشكل له أيضاً نفس الجوهر".

ولا شك أن وينتيوس ينتقص من قدرة الكائنات البشرية العاملة على التجريد، فالعمل يدفع بالناس إلى التجريد بقوة

غالبية. ولكن وينتيوس يصيب عندما يقول: إن الإنسان البدائي أضفى على الشكل أهمية قصوى.

الكهف السحري:

وينبغي لنا عند هذا الحد أن نناقش سؤالاً كثيراً ما يثار، إذ يقال: إذا كان شكل المنتجات الإنسانية يمثل الخبرة الاجتماعية المركزة، فكيف يمكن أن نفسر الرسوم الرائعة التي عثر عليها في كهوف العصر الحجري الوسيط، وهي أعمال فنية تستحق الإعجاب أنتجها مجتمع شديد التخلف ويقال لنا: إن في وسعنا أن نتصور أن الفائدة والاستخدام هما الجوهر الذي حدد شكل الأدوات أو الأواني أو المساكن، ولكننا عندما نواجه رسوم العصر الحجري التي نجدها في إفريقيا أو اسكندناوه أو جنوب أوروبا، ألا يكون من الضروري أن نتصور أن قوة غامضة ميتافيزيقية خلقت، أو إلهاماً مقدساً، أو حدساً داخلياً، أو فكرة هي التي دفعت الإنسان البدائي في ذلك الحين ومكنته من إنتاج تلك الأعمال الفنية؟

وسأخذ أساساً للمناقشة كهف "الأخوة الثلاثة" الذي اكتشفه الكونت بيجوان، وهو الكهف الذي وجدت على جدرانها رسوم للحيوانات، وكذلك رسم "الساحر" الشهير

الذي يضع على وجهه قناعاً يمثل رأس حيوان. وقد كتبت عن هذا الكهف كتابات عديدة. ولا يسع أحداً أن ينكر أن البقرة المرسومة على صخور ذلك الكهف المظلم قد رسمت بعناية ومقدرة، ولا أن الساحر المتوج فوقها والمتكرر في زي أيل، يترك أثراً عميقاً في النفس. غير أن هناك إلى جانب هذه الأعمال القائمة على الملاحظة الدقيقة والعميقة للحيوانات، رسوماً حائطية أخرى أضعف منها بكثير وأقل قيمة. ولا يمكن لأي رغبة تملكنا في الإعجاب بكل ما هو بدائي أن تمنعنا من رؤية ضعف أدائها. وهذه نقطة لا بد من تأكيدها، إذ أن بعض الدارسين يميلون إلى رؤية مس شيطاني من "العبقرية" في كافة الأجناس البدائية، وهي "عبقرية" فقدتها في رأيهم الإنسان المتحضر. بيد أن الحقيقية أن إنسان العصر الحجري الوسيط أنتج أعمالاً فنية كثيرة فجأة إلى جانب بضعة أعمال قليلة رائعة.

وربما كان من المفيد أن نقارن هذه الرسوم برسوم الأطفال. فلدى الأطفال أيضاً نجد إلى جانب التخطيطات غير المصقولة والتشويهات الصارخة، حالات يملك فيها الطفل أحياناً قدرة مذهلة على الإحساس بشكل العالم الخارجي وهيئته، كما نجد ثقة باهرة في تصوير الحيوان والأشياء، وهي تذكرنا كلها بفنون ما قبل التاريخ. وربما كان لذلك

صلة بنضارة عقل الطفل وبأن كل انطباع يتلقاه يكون بعيداً لا يزال عن تأثير أي وعي بالتعقيدات والموضوعات الاجتماعية، إذ لا يرى الطفل غير جزء ضئيل من العالم، ولكنه يراه مكثفاً غير أننا لا يجوز أن نجري مثل هذه المقارنات إلا بحذر، إذ أن إنسان ما قبل التاريخ كان يعيش في عالم يختلف اختلافاً بيناً عن عالم الطفل المتحضر، ومهما بلغ طفل القرن العشرين من سذاجة ونظرة مباشرة فإنه متأثر إلى حد كبير بتركيب مجتمع معقد. والحيوان في نظره مثلاً يعني شيئاً مختلفاً تماماً عما كان يعنيه لدى صيادي العصر الحجري الوسيط.

وقبل أن نتناول بالدراسة مجال الخبرة المنعكس في رسوم الكهوف، ينبغي أن ندرك أن تلك الأعمال كانت تتويجاً أو نتيجة لعملية طويلة من التطور الفني. وقد سبقتها أعمال فنية من نوع أشد بدائية، لا تعدو أن تكون كتلاً كئيبة من الطين يفرد عليها جلد حيوان حتى يبدو كأنه حيوان حي، وبذلك تتجنب الجماعة انتقام الكائنات الأخرى من نفس النوع. وقد كتب "ليو فروبينيوس"، وهو رجل دقيق الملاحظة ولكن قدرته على تكوين النظريات موضع شك، كتب يقول:

"إن الكونت بيجوان قد اكتشف بالاشتراك مع ن.كاستريت كهفاً بالقرب من مونتبان في هوت جارون. وفي نهاية أحد الممرات وجد نفسه داخل قاعة يقوم في وسطها تمثال لحيوان مصنوع من الطين. وقد صنع التمثال بطريقة بدائية لا توجه أي اهتمام للتفاصيل، بل تصور الحيوان منحنيًا إلى الأمام وساقاه الأماميتان مفتوحتان، وأهم ما يميزه أنه بلا رأس. والتمثال كله مصنوع بغير عناية وكأنه من تلك التماثيل التي يصنعها الأطفال من الثلج أثناء الشتاء. غير أنه لم يكن في الوسع تفسير عدم وجود الرأس بالإهمال وحده.. والتمثال كله في خطوطه العامة، وبالتشكيل الخاص للساقين وللکفل المستدير المرتفع القوي يوحي بأنه تمثال دب، بل لقد وجد بالفعل فيما بعد رأس دب بين الساقين الأماميتين".

كما كتب فوربينيوس أيضاً يقول، وكان في هذه المرة يتحدث عن قبيلة كولوبالي الإفريقية:

"إذا حدث أن اغتال أسد أو نمر أحد الرجال، فإن الجماعة تقيم حفل تضحية وتقتل الأسد أو النمر. وهي تخصص عند ذلك مكاناً بين الأدغال يطلق عليه اسم مولى كورنياما، وهو يتألف من حاجز دائري من النباتات الشوكية، يوضع في وسطه تمثال من الطين لوحش بلا رأس.

ثم ينزع جلد الأسد أو النمر الصريع بحيث يبقى الجلد والجمجمة معاً. ويشد الجلد والرأس فوق التمثال الطيني. ثم يحيط كافة المقاتلين بالسور الشائك بحيث يكون التمثال في داخله والصيادون يرقصون خارجه. وفي نفس الوقت يجري دفن جسم الوحش.

ومن الواضح أن تلك الكتل من الطين التي كان يمد عليها جلد الحيوان كانت أول أعمال تشكيلية في تاريخ الإنسان. ولم يكن ثمة ما يجمعها بما نسميه الفن اليوم. ولم يكن لها من هدف غير استرضاء عالم الحيوان، أي محاولة السيطرة على الواقع عن طريق تمثال. ولكن ما إن بدأ الناس في صنع حيوانات كهذه لتحقيق أغراض كهذه، حتى بدأ هذا النوع من الإنتاج - كغيره من الأنواع - في التطور والتقدم نحو الإتقان وكان من الجوهرى لأسباب سحرية أن يأتي التمثال أقرب ما يكون شبيها بالأصل. بل كان المقصود به أن يحقق نوعاً من التطابق بين التمثال والمثال وقد أمكن تحقيق هذا التطابق أول الأمر عن طريق جلد الحيوان الصريع، ولكن عندما بدأ صنع التماثيل بغير الجلد ورأس الحيوان الحقيقي (وربما كان ذلك من أجل الإنتاج الواسع) أصبح التشابه إلى أكبر حد ممكن ضرورة يتطلبها السحر. ويمكن أن نتصور أن الجلد والرأس قد استبدلا بدم الحيوان. فالإنسان

البدائي، في فهمه السحري، لم يكن يقبل فقط قانون الاستعاضة بالجزء عن الكل، أي القدرة على التحكم في الكائن بالحصول على جزء منه، بل كان يرى أيضاً أن الدم هو جوهر الحياة الحقيقي. وكانت هناك حقائق عديدة تؤيد هذا الاعتقاد. ويكفي أن نذكر من بينها حقيقتين: فقبيلة الصيادين الإفريقيين المتوطنة في كردفان تعتقد أنها تحقق السيطرة الكاملة على فريستها إذا صب الصياد دم الحيوانات الصريعة في قرن سحري. وكتب فروبنوس على احتفالات البلوغ التي تقيمها تلك القبائل يقول:

"يجري في بداية الحفل أو في أثنائه ذبح ظبي أو غزال وينزع أحد قرونيه، ثم يملأ هذا القرن بدم الغزال المذبوح. ويمكن أن تستخدم قرون البقر كما تستخدم قرون الغزلان. وقد رسمت رسوم الكهوف بدم الغزلان المذبوحة".

وعن طريق الدم، وعن طريق التشابه مع الأصل، تصبح الرسوم "مطابقة" لنماذجها، فإذا أضيف إلى ذلك رسم حربة موجهة إلى النقطة التي يريد المرء أن يطعن الحيوان فيها، فعندئذ يعتقدون أن الحيوان سيقتل لا محالة، وأن الصيد ناجح بالتأكيد. ونحن نجد حراباً كهذه في رسوم الأبقار في كهف "الأخوة الثلاثة". ولكن كيف نفسر التشابه المذهل بين الرسم والحيوان ذاته؟

إن ذلك التشابه كان ضرورة سحرية. وصياد العصر الحجري الذي كان يرقب فريسته بيقظة كاملة، كان قادراً على الحكم على مدى التشابه بدقة، وكلما زاد الرسم قريباً من الحيوان الأصلي زاد اعتقاد الصياد بقدرته وتأثيره. ولذا نعتقد أننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن الأنماط نمت بالتدرج، تماماً كما حدث في إنتاج الأدوات، وأن الفنان الذي كان يعمل في الكهف لم يكن يعمل بحرية كاملة، بل كان المتوقع منه أن يستخدم أكثر الأشكال المعروفة فاعلية، أي تلك الأشكال الأكثر قرباً من الأصل. وما نطلق عليه اسم الأسلوب ما هو في آخر الأمر غير استخدام الأشكال المقبولة والمتعارف عليها. وذلك بالإضافة إلى أن رجل العصر الحجري لم يكن مجرد مراقب يقظ لفريسته، بل كان لا بد له للنجاح في صيده أن يبذل جهداً خاصاً لإيجاد التطابق بين شخصه وصيده. وما نطلق عليه اسم الرؤيا الداخلية الفنية ما هو إلا نتاج فرعي لهذه "المطابقة الذاتية" ذات الأهداف العملية. وكان على الصياد أن يقلد فريسته في رقصات الصيد فيغطي جسده بجلد الحيوان ويقلد حركاته وسكناته واحدة بعد أخرى، متمثلاً به إلى حد يصعب أن نتصوره اليوم. ويجب أن نذكر في آخر الأمر أن الحد الفاصل بين عالم الإنسان وعالم الحيوان لم يكن واضحاً بدقة في عقل إنسان ما قبل التاريخ،

فقد كان الإنسان يشكل جزءاً من عالم الحيوان من جوانب كثيرة، ولم يكن ينتزع نفسه من هذا العالم إلا ببطء شديد. وقد كتب عالماً الأنثروبولوجيا كلاتشوهيلبورن يقولان:

"إن إرضاع النساء لصغار الحيوان كان من العادات المنتشرة بين الشعوب البدائية. ويبدو كأن أولئك البدائيين لم يكونوا يشعرون برفعة الإنسان بل يحسون بأنهم حيوانات بين الحيوانات... وكما تمنح المرأة من سكان أستراليا الأصليين ثديها لأنواع من الجراء - ويروي يونج في هذا الصدد أنه عرف حالات قتل فيها الأب طفله الوليد حتى يقدم للأم زوجاً من الجراء الصغيرة لترضعه - وإن نساء بولينيزيا كثيراً ما يرضعن الكلاب. وذكر تيوداث نفس الشيء منسوباً إلى نساء الهنود في كندا. وذكر ريني أن الأمهات في هاواي كن يمنحن أثداءهن لأطفالهن وكذلك للجراء والخنازير الصغيرة. وعرف أيضاً أن الخنازير ترضع أثداء نساء قبائل بابوا في ماكلنبرج الجديدة، وقبائل الماوري في نيوزيلندا. كما أن نساء كثير من القبائل الهندية في أمريكا الجنوبية يرضعن القرود والثعالب والغزلان وغيرها".

عندما أصبح الإنسان صياداً انفتحت فجأة هوة مملوءة بالدم بين عالم الإنسان وعالم الحيوان. أصبح الإنسان عند

ذلك قاتلاً للحيوان، رغم أنه لا يزال فيه أسلافه وأقاربه. لقد دمر وحدة الحياة، ورغم أنه حاول المرة بعد المرة أن يخدع نفسه عن طبيعة جريمته بالتظاهر بأنه عندما يأكل الحيوان الصريع فإنما "يحتويه" فحسب، وأن الحيوان بذلك يواصل الحياة داخل الجسد الإنساني، فقد كان مع ذلك يخشى انتقام الحيوانات التي كانت أسلافاً له وأخوة. إن المرأة ترضع الحيوان والرجل يقتله. وبذلك نشأ لدى كثير من قبائل الصيادين الاعتقاد بوجود رابطة غامضة بين نسائهم وفرائسهم، بكل ما يمكن أن تتضمنه عقيدة كهذه من مخاوف وتناقضات. ولا بد من الاهتمام بهذا كله إذا أردنا أن نفهم الأهمية الكبرى التي علقها إنسان العصر الحجري على رسوم الحيوان، والتوتر الشديد الذي كان السحرة يعملون في ظله للسيطرة على الطبيعة بجعل رسومهم أشبه ما تكون بالأصل الذي ينقلون عنه. لم تكن المسألة بأي حال مسألة متعة الخلق الفني، بل كان الأمر أكثر عمقاً، وأكثر خطورة، بل وأدعى إلى الرعب، كان أمر حياة أو موت، أمر وجود الجماعة بأسرها أو عدم وجودها. إنهم يصورون الساحر كما رأينا متوجاً فوق رسوم الأبقار، ويصورونه مرتدياً قناعاً حيوانياً يحدق في كل من يدخل الكهف بعين ضخمة مفرعة. وإذا لم تخذعنا جميع الظواهر فإن كهف "الأخوة الثلاثة"

كان مكاناً تجري فيه احتفالات البلوغ التي يعلن فيها قبول الأحداث أفراداً في كيان القبيلة، وكان يتم في هذه الاحتفالات نقل خبرات الإنتاج (الصيد) والخبرات الجنسية، وجميع القواعد والالتزامات التي وضعتها الجماعة، إلى الصغار بقسوة ووضوح وبشكل قاطع، مصحوبة بأنواع من العذاب يقصد بها ألا ينساها المرء مدى الحياة.

وبذلك يتحد أعضاء القبيلة الصغار بكيان القبيلة الخالد، بالسلف الأول الذي يعيش من جيل إلى جيل، والذي كانوا يعتقدون في حالات كثيرة أن له تكويناً جنسياً مزدوجاً. ويتحدث فروبينيوس عن هذه الاحتفالات بين قبائل محالبي بإفريقيا فيقول:

"لم يكن يسمح للصغار بالمتع الجنسية أو بالاشتراك في صيد الحيوانات الكبيرة قبل إقامة الاحتفال ببلوغهم. وهم يأخذونهم إلى الأدغال لإقامة تلك الحفلات، حيث تنظم حلقات الرقص وتدق الطبول وتتبع الأصوات حتى يذهب الفتيان في حالة أشبه بالغيوبة. وفي لحظة قمة الانفعال يظهر نمر (أو كائن أشبه بالنمر) بحيث يكون مظهره مرعباً. ويكاد الفتية يلفظون أنفاسهم رعباً. ويهاجم الكائن الفتيان ويصيبهم بجراح في أعضائهم الجنسية في بعض الأحيان،

بحيث تبقى فيهم آثاره مدى الحياة... ثم تتبع ذلك عدة أيام يطلق فيها العنان للشهوات. وخلال تلك الأيام يجري إعداد بعض قرون الأبقار، التي يصبح لها منذ ذلك الحين مغزى سحري بالغ الأهمية لدى الصيادين، ويحتفظون بها حتى مماتهم. وهم يصبون في تلك القرون دم الحيوانات التي يقتلونها. ولا يسمح للنساء أبداً بلمس تلك القرون: وإلا فإن الحيوانات الذبيحة تتحول إلى نساء رائعات الحسن، يضطر الصياد إلى الاستسلام لهن رغماً عنه، وعند ذلك ينتقم من انتقام الدم".

وفي قبائل أخرى يحبس الفتيان في كهف في الجبل حيث يطلب منهم أن يصوروا رسوماً على الجدران، وتلطخ تلك الرسوم بدم غزال مذبوح. ويبدو أن إحدى خصيتي كل فتى كانت تهتك عند ذلك.

إن الرابطة الوثيقة بين أنواع السحر المتصلة بالصيد وأنواعه المتصلة بالجنس تظهر في مئات الصور المماثلة. فالفريسة والمرأة يندمجان معاً. ويبدو أن أول المحرمات كان تحريم الاتصال الجنسي أثناء الحيض والحمل. فالمرأة في كل من هاتين الحالتين تعد نجسة ومقدسة معاً، كائناتاً يثير التقزز وإن يكن "مباركاً". وقد أشار جورج طومسون إلى أن المرأة الحائض أو الحامل كانت تلتطخ جسدها في معظم أنحاء

العالم بالحناء الحمراء حتى تبعد الرجال عنها وتزيد خصوبتها. وفي كثير من حضرات الزواج توضع علامة حمراء على جبهة المرأة. وفي اليونان القديمة كانت المرأة التي وضعت طفلها لتوها تعد نجسة ككل من تسفك أي دم آخر أو تلمس جسداً ميتاً. وبذلك ارتبط الميلاد والموت، فالمرأة التي تدمى تعني الموت، والمرأة الحامل تعني تجدد الحياة.

وهناك عادة سائدة بين قبائل الصيادين تقضي بأنه قبل أن ينطلق الرجال إلى الصيد تقوم النساء بالرقص ويخلق جو من الإثارة الجنسية، لكن لا يجوز للصيادين أن يضاجعوا النساء عند ذلك بل يكون عليهم أن يشبعوا ثورتهم الجنسية بقتل الحيوانات. وذكر فريزر أن هنود نوتكاساوند كانوا يضطرون إلى الامتناع عن كل ممارسة جنسية خلال الأسبوع الذي يجري فيه صيد الحوت الكبير. وإذا فشل أحد الزعماء في صيد الحوت فإن رجال قبيلته يقتصون منه بدعوى خرقه لقواعد العفة. وقد ارتبط التطابق بين المرأة والفريسة، إلى حد ما، ببدايات الصراع بين الجنسين، وهو الصراع الذي يمكن أن يوصف بأنه أول صراع طبقي في التاريخ، بيد أنه يرجع من ناحية أخرى إلى الأسلوب القديم في رؤية جميع الأشياء المتشابهة متطابقة. وقد أشار "باخوفن" إلى أن الصيادين في

عصر ما قبل التاريخ كانوا يغرسون حربة في الأرض خارج
كوخهم أو كهفهم عندما يضاجعون نساءهم، وكانت تلك
الحربة رمزاً لعضو الذكورة. وكتب "وينتيوس" عن رقصات
قبائل الزنوج يقول:

"في تصور كل رجل، وهو التصور الذي يطابق بينه وبين
الجماعة، أن الحربة التي يحملها في يده ليست حربة عادية
وإنما هي عضو الذكورة ذاته، وأن الحفرة التي أمامه ليست
حفرة عادية إنما هي تجسيد حي لعضو الأنوثة. ويؤكد كل
رجل اقتناعه لدى الآخرين بالكشف عن ثورته الجنسية".

لقد اندمج الفعل الجنسي وطعن الفريسة في خيال
الإنسان البدائي، واندمج إدماء المرأة ودماء الحيوان،
وأصبحت هذه عناصر متماثلة أو متطابقة من عناصر دورة
الحياة، ولا شك في أن ذلك الجو الذي تسوده المشاعر الجنسية
أثر أيضاً على الساحر الذي قام بتصوير رسوم الحيوان على
حوائط كهف احتفالات البلوغ.

وأدى ذلك كله إلى الاعتقاد، الذي نجده دائماً بين
القبائل البدائية المعتمدة على الصيد، بأن نظرة الحيوان ساعة
موته نظرة ينبغي الحذر منها، وأن تلك النظرة تؤثر في
الأعضاء الجنسية قبل غيرها، وتقضي على خصوبة من توجه
إليه.

كتب "فروينيووس" يقول:

"إن الاستيلاء على الجزء يتيح السيطرة على الكل. وليست هناك ضرورة لأن يتم الاستيلاء في شكل الاستحواذ الفعلي باليدين، فقد يتم ذلك عن طريق النداء أو الصياح، ويتم بالأخص بنظرة من العين. والنظرة هي أشدها شراً. والعين التي يطفئها الموت تشير في نفوسهم الفرع".

إن عين الكائن الحي، أداة النور ومرآة الواقع، هي المجال الذي تكشف الحياة فيه عن نفسها بصورة مكثفة. وعين الإنسان التي ترى إلى بعيد تشع بقوة الإرادة. ويكشف الإنسان عن قوة إرادته إزاء آخر بأن يتغلب عليه بالتحديق بالعين. ويرى الصياد في عين الحيوان المحتضر عتاب الطبيعة للقاتل، محطم الوحدة. في حين تستمر الوحدة الطبيعية في المرأة واهبة الميلاد، ومصدر الغذاء: وبذلك يندمج الحيوان المحتضر في المرأة ويصبحان شيئاً واحداً، وتتقم الحياة الذاهية لنفسها من الأعضاء الجنسية وهي أعضاء الحياة ذاتها. وينبغي لنا أن نبقى في أذهاننا هذه الأفكار المتداخلة في مجموعها حتى نفهم لوحة الساحر في الكهف والنظرة الخطيرة المفزعة التي يوجهها لكل من يدخله.

فإذا أردنا أن نلخص نقول: إن كهف "الأخوة الثلاثة" كان مكاناً سحرياً، إذا لم تخذعنا الظواهر، تجري فيه طقوس البلوغ. وكان على ساحر القبيلة ومساعديه أن يعنوا بهذا الكهف، ويمكن أن نقول: إنهم كانوا "الفنانين" الذين أنتجوا الرسوم السحرية. وكان من واجبهم أن يجعلوا تلك الرسوم شبيهة بالواقع، وكلما زاد الشبه بينها وبين الواقع زادت فاعليتها. وقد تلقى هؤلاء الفنانون من أسلافهم مجموعة من الأشكال التقليدية، من "الأنماط" التي احتفظوا بها نظراً لشدة شبهها بالواقع، أي أنهم ورثوا "أسلوباً" تقليدياً، وبذلك لم يكونوا مضطرين إلى الاعتماد على "بصيرة" مبهمة. ولعل هذه الفقرة من كتاب هربرت كون "نشأة الإنسان" تؤيد هذا الرأي:

"لا يمكن أن يكون ثمة شك في أن الرسوم التي عثر عليها في اسكندناوه أيضاً قد رسمت لتحقيق أغراض سحرية. فالسحرة هم منتجوها. وما زال سحرة قبائل لاب حتى هذا اليوم يصورون رسوماً شبيهة بها وبنفس أسلوبها. وقد وجدت فريدريكا دي لاجونا في جنوب غربي ألاسكا، في منطقة معروفة باسم مدخل كوب، وكذلك في جزر مجموعة كودياك، رسوماً صورها الاسكيمو شديدة الشبه بأعمال

النقوش الغائرة في المراحل المتأخرة من المجموعة الاسكندنافية. فنجد فيها رجالاً وأسماكاً وكلاب بحر وأيائل مرسومة بأسلوب التبسيط. وكانت قبائل الأسكيمو لا تزال تعيش في أماكن قريبة، واستطاعت أن تدل المستكشفة على الشخص الذي قام بتصوير الرسوم، وقد تبين أن الرسام هو ساحر القبيلة. وعندما سألت المستكشفة عن السبب الذي يدفع السحرة إلى تصوير رسوم كتلك، قيل لها إنها تشكل جزءاً من طقوس الصيد السرية، وأنها تعويذة تلقى على الحيوانات. فالساحر والصيادون يكتسبون قوة إزاء الفريسة عن طريق تلك الرسوم... ومن الواضح أن السحرة يشكلون "مدارس فنية مختلفة" كما كان الحال في العصر الجليدي، إذ نجد أحياناً نفس اليد التي رسمت في أماكن مختلفة".

وكان من الأمور التي ساعدت السحرة مساعدة كبيرة أن "التطابق" بين هذه الرسوم وبين الأصل - ذلك الاندماج الجماعي بين الذات والموضوع - كان تطابقاً حميماً. وكان جو الإثارة الجنسية الجماعية يؤدي إلى زيادة هذا "التطابق"، ولعل حالة من النشوة الجنسية الجماعية كانت تسبق بدء العمل الفعلي. وأخيراً فإذا ذكرنا أن اهتمام الصياد البدائي كان يتركز على كل الفريسة - لا على سمات محددة أو

مميزة لحيوان بذاته بل على السمات الجوهرية للنوع الذي يخرج لصيده، أي بعبارة أخرى أن ما يعنيه هو الخطوط العامة للحيوان لا تفاصيل مظهره - لوصلنا فيما أعتقد إلى تفسير ملائم الأعمال الفنية المتبقية من العصر الحجري. وإنني لأدرك تماماً أنني أحاول إعادة تصوير الظروف والعمليات التي لا تتوفر لدينا بشأنها مواد كثيرة. ومن المحتمل جداً أن أكون قد نسيت بعض العوامل الجوهرية، أو فسرت الوقائع تفسيراً خاطئاً. لكن ما أردت أن أبينه هو أننا لسنا في حاجة إلى أي افتراضات صوفية أو ميتافيزيقية من أجل فهم أصول الأشكال الفنية المبكرة (ومن ثم أشكالها التالية). وذلك ما دفعني إلى هذه الإطالة النسبية في دراسة مثال واحد.

الشوق للمنبع:

إن الأشكال، ما إن تستقر وتختبر، وتنتقل من جيل إلى جيل، "ويصدق" عليها بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، حتى تصبح لها طبيعة محافظة مغرقة في المحافظة. وحتى بعد أن ينسى المغزى السحري الذي نشأت منه في البداية في أغلب الأحوال، يبقى الناس متشبثين بها يغلبهم إزاءها التوقير والاحترام. وما زالت كافة أشكال الكلمة والرقص والتصوير وغيرها مما كان له في يوم من الأيام مغزى سحري

واجتماعي، ما زالت باقية في فنون المجتمعات المتقدمة المتطورة. فالقانون الاجتماعي السحري لا يتراجع إلا بالتدرج وببطء شديد، ليتحول إلى قانون جمالي. وكان لا بد دائماً من مضمون اجتماعي جديد حتى يمكن تحطيم الأشكال القديمة، من ناحية، وتعديلها من ناحية أخرى، وحتى تظهر إلى الوجود أشكال جديدة. ولم يصبح في وسع الفرد أن ينفصل بقوة عن الكورس الذي عرفته الجماعة القديمة - بقواعد حركاته المحددة بكل دقة، وبأشكال الغناء والحديث فيه؛ وهي القواعد والأشكال التي تنظمها العوامل السحرية - إلا في مجتمع طبقي متقدم نسبياً مثل المجتمع الأثيني أيام حربه مع فارس. فعند ذلك تحولت طقوس التضحية إلى تصوير للأحداث الاجتماعية الجديدة، حتى اختفى العنصر الديني والجماعي تماماً ليحل محله العنصر الفردي الذي يتسم بأنه أكثر إنسانية وحرية. ولولا الصراع بين الشخصية (التي تطورت نتيجة للإنتاج السلعي وللتجارة) وبين الطبقة الممتازة المالكة للأرض (سواء كانت طبقة مدنية أم دينية) لما أمكن للفنون البصرية أن تجد الشجاعة على التخلف من الأشكال العتيقة التي نشأت أصلاً لخدمة أغراض سحرية، ولما تمكنت من توجيه اهتمامها إلى الإنسان الفرد. وقد أدى ذلك الصراع إلى نشأة الشعر الغنائي الجديد

الذي أدخل العناصر الإنسانية والذاتية على الترانيم السحرية والصلوات الجماعية والابتهالات إلى الآلهة أو إلى الموتى. وبذلك سكبت خمر جديدة في الدنان القديمة، وتطلب الأمر وقتاً طويلاً حتى يجد المحتوى الجديد أشكالاً جديدة للتعبير. فنحن نرى إذن أن للأشكال الفنية اتجاهاً محافظاً بوجه عام، وأنها تقاوم التغيير باستمرار. وثمة أشكال باقية حتى اليوم لا تزال تحمل آثار الروابط والالتزامات التي ميزت الجماعة الإنسانية القديمة. ولا ينطبق ذلك على شكل الرواية "المفتوح"، ولا يكاد ينطبق على المسرحية الحديثة، ولكنه ينطبق إلى حد ما على الفنون البصرية، وينطبق أتم الانطباق على الموسيقى والشعر الغنائي. لقد اختفت الوظيفة السحرية للفن منذ أمد بعيد، وتلاءمت أشكاله مع الأوضاع والمطالب الاجتماعية الجديدة بعد صراع طويل. لكن بقية من السحر القديم لعصور ما قبل التاريخ ما زالت عالقة بالشعر الحديث والموسيقى الجديدة.

وثمة صلة بين هذا الاتجاه وبين العودة المتعمدة إلى كل ما هو قديم أو أسطوري أو "بدائي" في كثير من إنتاج الفن الحديث والحركات الفنية التي صاحبته. إن الطابع المحير المبهم الذي تتصف به السلعة في النظام الرأسمالي، بل وتتصف به دنيا الآلات والمعدات الاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية

التي يقف الفنان غريباً عنها غريبة كاملة، والتخصص الدقيق الضيق والتمايز الواضح الذي يعد من سمات العصر البرجوازي المتأخر، كلها تبعث لدى الفنان شوقاً غامراً للعودة إلى "المنبع"، توقاً إلى وحدة وثيقة تكون كاملة في حد ذاتها. إن الفنانين لا يطمئنون إلى ما يجدونه سهلاً ميسوراً، بل يتجهون نحو التفرد والوعورة، نحو بدائية ترفض تملق الحواس. وقد تابعت فن الانطباعيين الحسي، والذي حلل العالم إلى ضوء ولون وجو، وحركة مضادة، ترفض السطح المصقول، وتسعى إلى الوصول إلى التركيب الداخلي للأشياء وتبحث عن العنصر الثابت فيها لا عن اللحظة العابرة. وأصبح الهدف هو تركيز الشكل، وأصبح هدف إنتاج الفنان أو الروائي هو تحريك الناس تحريكاً "مباشراً"، كما تفعل الموسيقى ويفعل الشعر، ويتم ذلك من خلال الشكل أكثر مما يتم من خلال الموضوع.

وهكذا تضافرت عوامل متباينة لمضاعفة قوة النزوع الرومانسي للعودة إلى "المنبع". وبذا أصبحنا نجد في الشعر الغنائي الحديث اتجاهين متعارضين: أحدهما يرمي إلى تركيب القصيدة بشكل واع تماماً، بعيد كل البعد عن أي "سحر". والآخر تتمثل فيه الرغبة في العودة إلى المنبع، والتخلص من المعاني الاصطلاحية للكلمات والعبارات،

وإعادة نضارة الشباب إليها ، وتجديد المعنى السحري الذي نسي منذ أمد بعدي. وقد عبر أراجون عن ذلك في واحدة من أجمل قصائده إذ يقول:

"إنني أستخدم الكلمات لأقول أشياء آلية ، وأقولها بطريقة آلية أشبه بتساقط الثلج عندما ينحدر من السماء. أستخدم كلمات غير مصقولة كتلك التي تقرأها في الصحف ، وأتحدث بها كما يتحدث الناس. ثم فجأة نحس كما لو كان قرش قد وقع على أرض الطريق ، فيجعلنا نعود القهقري ونسترد خطانا ، وكأن صوته صدى غير واعي لمأساة تجنبناها ، كأنه كلمة قيلت بالصدفة ، كلمة لن تجدي... وإذا أنا تحدثت عن الطيور ، وعن التحولات البطيئة التي تمر بها الأشياء ، وعن شهر أغسطس الذي يتوارى بين الزهور ، وإذا تحدثت عن الرياح ، وعن الورود ، فإن موسيقى حديثي تتكسر وتتحول إلى نحيب".

إن الشاعر تؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة ، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنيناً ، فهي لم تعد قطعة عملة بل مجرد قطعة معدن ، ورنينها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم. إن الكلمة التي تستخدم في قصيدة

لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى أعمق، معنى سحري. إن انفعال الإنسان البدائي الذي يعيد صنع الأشياء بمجرد ذكر اسمها، وبذلك يسيطر عليها، ما زال باقياً في الشعر. وكثير من الكلمات التي تستخدم في القصائد تبدو كما لو كانت نابعة مباشرة من "المنبع"، وتحدث أثرها كأنما هي تقال لأول مرة في هذا المكان وهذه اللحظة، في هذا السياق المحدد، بهذا المعنى المحدد. فالكلمة في القصيدة هي كلمة غضة، نظيفة، لم تمس، وكأنما قد تبلورت فيها على التو قطعة من الحقيقة الخفية. وهناك أناس مخلصون ممن يشتغلون بالمهن النافعة، يرون في الشعر الغنائي شيئاً من الطفولة، ولذا يرونه غير مجد، لأنه لا يقتصر على التعبيرات الواضحة بل يلجأ إلى السحر، ولأنه يتعامل في الكلمات، ولأنه يستخدم لغة بعيدة عن التعبيرات المألوفة في زماننا. بل إن الشك يساورهم في أن لغة الشاعر ليست لغة "سوية" على الإطلاق كاللغة التي تستخدم للتواصل المؤلفين بين الناس. ولا ريب في أن لذلك الشك ما يبرره. فقد أحس كل شاعر بالرغبة في أن يخلق لغة جديدة تماماً، لغة تملك القدرة على التعبير المباشر، أو أحس بالرغبة في العودة إلى "المنبع" إلى أعماق لغة قديمة، لم يبلها الاستعمال، لها قوة سحرية. وقد أضاف معظم الشعراء الغنائيين العظام إلى اللغة كلمات

جديدة لم يسمع بها أحد من قبل، أو اكتشفوا كلمات منسية أو أضافوا على الكلمات المألوفة والشائعة معنى جديداً وأصيلاً. وثمة ارتباط وثيق بين هذه الرغبة وبين محاولة كثير من الشعراء المحدثين استخدام التعبيرات الدارجة والطرانة الفنية في قصائدهم، وينطبق هذا على بريخت الذي استقصى لغته من لهجة "أوجزبرج" التي نشأ فيها، ومن اللغة الألمانية المستخدمة في إنجيل لوتر، ومن لغة المواويل التي تلقى في الأسواق، وغيرها من المنابع.

إن التعبير عن تجربة ذاتية بلغة تبلغ من الذاتية حد الابتعاد عن كافة المواضع الاصطلاحية، وحده يجعل كل اتصال مع الآخرين أمراً مستحيلاً، ليكون أمراً مخالفاً لوظيفة الفن. فالتجربة التي يمر بها إنسان واحد ويجد أنه يصعب التعبير عنها حقاً، تبقى رغم ذلك تجربة إنسانية وهي بالتالي - ومهما بلغت من الذاتية - تجربة اجتماعية (بل إن العزلة المتطرفة التي تميز الفنانين اليوم هي تجربة اجتماعية يعرفها الكثيرون). فالشاعر هو المستكشف في ميدان التجارب الإنسانية، وهو يتيح للآخرين فرصة التعرف على تلك التجارب من خلاله - مكتشفة ومعبراً عنها بعد العناء - بحيث تصبح وكأنها خبرتهم الذاتية وبحيث يتمثلونها.

عندما اكتشف بودلير نغمة التوحد السائدة في المدن الحديثة، لم يترتب على ذلك "سريان رجفة جديدة في العالم" فحسب، بل وضرب أيضاً وترأ لم يلبث أن تردد في ملايين العقول التي كانت تشعر به حتى ذلك الحين شعوراً غير واع. ويستخدم الشاعر في إحداث هذا الرنين وسائل اللغة المتاحة، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديداً. وتتشأ هذه الجودة من جدلية اللغة، من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب بل يمكن أن يقال أنها محتوى في ذاتها، إنها حقيقة قائمة بذاتها. إن لكل كلمة في القصيدة، ككل ذرة في البللورة، مكانها. وذلك ما يحدد شكل القصيدة وبناءها. وإذا أجري في مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلاً أو غير جوهري، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع، وبنائها وشكلها يمكن أن يتحطما، وكيانها المتبلور يمكن أن يتحول إلى كتلة لا شكل لها.

عالم الشعر ونفته:

كانت القصيدة في العصر الكلاسيكي أداة للتعبير بأكثر الوسائل جمالاً وقوة عن فكرة أو انفعال. وكان الشعر أشبه بالدكان، كأنه محل طرزي للغة، يقدم الملابس

المطلوبة حسب المقاس لأي فكرة أو عاطفة. ولنتأمل معاً هذه
الرقعة الواثقة لدى ألكساندر بوب:

"أين الإنسان القادر على تقديم النصيح، والذي يسعده أن
يعلم غيره، لكنه لا يتعالى على التعليم؟ الإنسان الذي وهب
سلامة الذوق ومع ذلك لا يتعصب لرأيه، والذي يملك المعرفة
بالكتب والناس معاً، حديثه سخي وروحه خالصة من الغرور،
عقله راجح ومع ذلك يؤثر الثناء على الآخرين؟".

أو فلنتأمل هذه النبذة الخطابية البليغة في أغنية الصباح
لراسين:

"فلنتوجه بالثناء إلى صانع النور، حتى اليوم الذي تنتهي
فيه بأمره أيامنا، ولينقض آخر فجر لنا في حمده، وليذب في
نهار ليس له مساء أو صباح".

وفي غمار هذا المشهد الكلاسيكي يظهر فجأة الموالم
الشعبي الحزين. و يكون ظهوره أشبه بثورة للفلاحين تأخرت
عن زمانها، واتخذت شكل الشعر الغنائي، نابعة من الناس
الذين نزعوا الرأسمالية أملاكهم في العهد الأول لجمع رؤوس
الأموال. وفي عام 1765 جمع "الأسقف بيرسي" أول مجموعة من
هذه المواويل. وكان "جراي" و"ماكفرسون" من قبله قد لفتا
الأنظار إلى الشعر القديم والأغاني القديمة. وكان جراي من

المعجبين بالدقة والوضوح اللذين يميزان الشعر الخطابي الذي كان "بوب" من أقطابه، لكنه كان يعتقد في الوقت ذاته أن تركيز الاهتمام الإبداعي في اتجاه واحد، وتطور القدرة على النقد في نفس الاتجاه، وما سماه "الحيوية والقلق المدلل" لذلك العصر المغالي في الرقة، كان يعتقد أن تلك هي الدلائل الأولى على انحلال "الفنون الرائعة التي تتبع من الخيال". ونادى بدلاً من ذلك "بالفردوس القوطي" و"الحماسة السحرية المنطلقة" و"الخيال الوحشي" وتحدث عن "الهارمونية الباهرة العميقة للكلمات والإيقاعات"، وقال إنها جميعاً تتبع من مخيلات الناس الذين "ألفوا التلال الجرداء الباردة في اسكوتلندا منذ مئات السنين"، وهي صفات تنتظر من يعيدها إلى الحياة.

لقد غزت القرية المدينة. ولم يكن ذلك عن طريق الفلاحين التمساء الذين انقطعوا عن طبقتهم وتحولوا إلى "صعاليك" فحسب، بل وغزتها أيضاً عن طريق الأغاني الخيالية والمواويل الزاخرة بالجهل الأسود والإيمان بالخوارق. وعندما وصل إلى باريس "ريستيف دولا بريتون"، وهو ابن فلاح، كتب ولهم فون هامبولت عن روايته "مسيو نيكولا" يقول إنها "أصدق كتاب ظهر على الإطلاق". وهو لم يحمل معه مجرد تحدي العامة للطبقات الحاكمة، بل حمل أيضاً تلك المشاعر الحسية القوية، والإيمان بالخرافات، والنزعة

الصوفية، والغضب الأسود المميز للريف الذي انحدر منه. وكذلك جويًا، وهو من أبناء الفلاحين أيضاً، كان متاعه جراباً حافلاً بالجن والسحرة، وقد أفرغه فجأة، في نوبة من الحقد المجنون، على رؤوس الدوقات والنبيلات اللائي كن يكثرن من الشاء عليه.

وامتد السخط الرومانسي على حكم الارستقراطية والكنيسة إلى اللغة ذاتها. وأخذت إيقاعات الثورة تتردد من وراء الحديث عن رحلات السحرة، وزيجات الجان، وقرع نواقيس الكنائس في منتصف الليالي. وكان الدفاع عن الخرافة ضد الإيمان بالعلم يخفي تحدياً للنبلاء المثقفين. لقد فتحت القبور القديمة على مصاريعها في بداية هذا العهد الجديد. وكتب "جوتفريد أوجست بيرجر" أغنية "لينور" التي تجمع كافة عناصر الدم وضوء القمر وأنفاس حوش الكنيسة الخفي المخيف:

"انفتحت الأجنحة محدثة دويماً، وفوق القبور انطلقت مسرعة، ولعت أحجار القبور شاحبة في ضوء القمر..".

وكتب بيرجر "دفقة قلب" عن الشعر الشعبي، طالب فيها بضرورة استكشاف "خيال الشعب وحساسيته"، حتى يمكن "للعصا السحرية لملاحم الطبيعة" أن تجعل كل شيء في حالة

"غليان واضطراب". وقال: إن الطبيعة "خصصت مجال الخيال والشعور للشعر والشعراء، أما مجال العقل والحكمة فلهما أناس آخرون، أناس يهتمون بفن صوغ القريض". لقد حطمت اللغة القوانين الكلاسيكية واتجهت نحو اللاوعي والعناصر الوحشية حتى تشبع إدراكاً جديداً حافلاً بالقلق. ولم تعد الأفكار تتجلبب بالشعر. ولم تعد الرشاقة أو الحكمة من صفات الشعر التي تثير الإعجاب. وإنما أصبحت الصور تتابع وتتلاحق وكأنها تجري في حلم مخيف بعيد عن المنطق. "إن الغليان والاضطراب" وانطلاق الخيال أوقعت الفوضى في قواعد الكلاسيكية. ولم يفقد الشعر الغنائي بعد ذلك أبداً "العصا السحرية" التي وضعتها الرومانسية في يده.

ولم يكن بين المعاصرين من استجاب لهذا الميلاد الجديد للشعر كاستجابة جوته الشاب الذي تعرف على الفن القوطي والأغاني الشعبية لأول مرة وهو يدرس العلم في استراسبورج. وفي هذه القصيدة المبكرة من قصائده، نجد الصور متعددة متلاحقة، لا يفصل بينها غير إيقاع ركوب الخيل:

"كان قلبي يدق... فلنسارع بالركوب!"

وتحقق الأمر قبل أن يتم التفكير فيه.

كان المساء قد بدأ يلف الأرض ويضمها ، والليل قد تعلق فوق الجبال. وشجرة السنديان كالعملاق المحلق، تقف مغلفة بالضباب حيث كانت الظلمة - بمائة عين - تحديق من بين الأشجار".

إن "أنا" الشاعر تتدمج مع الطبيعة في ارتباط أشبه بالأحلام، في إيمان شاعري بوحدة الوجود. وتبدو الطبيعة وكأن لها غرائز حياة شيطانية يتردد صوتها في اللغة الشعرية. وتمثل هذا الاتحاد الجديد بين الإنسان والطبيعة في اتحاد جديد بين الشعور واللغة، ذلك الاتحاد الذي أدركه وردز ورث إدراكاً سحرياً عندما قال:

"كما يظهر الحجر الضخم أحياناً وكأنه يرقد جاثماً فوق قمة التل الجرداء، ويعجب كل من يراه كيف وصل إلى هناك، ومتى، حتى إنه ليبدو كما لو كان له عقل وحواس، كأنه حيوان بحري زحف إلى الأمام، ويجلس يستريح على دعامة من الصخر والرمال، ليستدفئ بالشمس. كذلك بدا هذا الإنسان، لا هو حي تماماً ولا هو ميت تماماً، بل ولا هو نائم... إنما هو شيخ طاعن في السن".

وكثيراً ما صور الاتحاد مع الطبيعة على أنه بذاته الاتحاد الجنسي Union Mystica أي اتحاد الإنسان المدني

الذي لم يعد قادراً على ممارسة المشاعر الدينية الساذجة، مع كائن باهر ولكنه مخيف في الوقت ذاته. وبذلك وجدت الاستجابة "للانفعالات الخالصة" - التي رأى فيها ستاندال السمة الرئيسية للعصر الرومانسي - تعبيراً عنها في ذلك الشعور بالاتحاد مع الطبيعة، وفي المشاعر الجنسية، وفي "الأنا" المتفردة للشاعر. إن لغة الانفعال، لا لغة التأمل الهادئ الصافي - وهي لغة قلقية، متوترة، كثيراً ما تكون عنيفة، وتكون دائماً فردية - كانت تلائم العصر البرجوازي الفردي الجديد.

وكان الرومانسيون ينظرون إلى الطبيعة على أنها وحش جميل، خطر ولكنه مفر، كما نجدها في قصائد جوته "ملك أشجار الدردار" و"صياد السمك" وكما نجدها في أحلام الموت الشهوانية لدى الرومانسيين الألمان أمثال نوفاليسوكلايست، وكما نجدها في الصور المثيرة والارتباطات المحيرة لشعر بليك. ونجد هذه العناصر الرومانسية جميعاً متجسدة في قصيدة كيتس السحرية "السيدة الجميلة القاسية" La Belle Sans Merci فبعد سقوط الكلاسيكية أصبح الشعر مزيجاً من الشوق للعودة إلى "المنبع" والتوق إلى البصيرة "النقية" للموال والأغنية الشعبية، والذاتية المتطرفة، والفردية، ونقاء اللغة الرامي إلى إيجاد تناسق كامل بين الفكرة وفضية القصيدة. وتعد قصيدة كيتس نموذجاً كاملاً لهذا المزيج. وإذا كان

الموال الشعبي يعني قبل كل شيء بالفكرة، فإن الفكرة هنا لا تعدو أن تكون رمزاً للتجربة الذاتية، محرّكاً لإحساس الشاعر الرومانسي بأنه يذوي، وبأن قدره يلتهمه:

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدجج بالسلاح، يا من تمضي وحيداً، شاحباً إلى غير وجهة. إن الأعشاب قد ذبلت في البحيرة، ولم تعد ثم طيور تغني.

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدجج بالسلاح، يا من تمضي بائساً محزوناً، إن مخازن الطيور قد امتلأت، والحصاد قد تم. إن هذين المقطعين اللذين يبدأ كل منهما بصيحة ألم، ثم يجمدان حتى ليبدو كأن الشاعر توقفت أنفاسه فلم يعد يستطيع الشكوى، يوحيان بأن نهاية القصيدة تقترب. إن الأبيات التي تزخر بالمشاعر في البداية، وكأنها الجهود اليائسة الأخيرة لإنسان تقرر مصيره، تأخذ في التعثر والاضطراب، ثم تفضي إلى تلك الغائية اللاهثة اليائسة التي تتمثل في خمس كلمات قصار، ووزنها المكسور أشبه بخمس قطع من الجليد توضع بعضها فوق بعض: "... ولم تعد ثم طيور تغني". ثم تتردد مرة أخرى الصيحة الحارة التي يبدأ بها المقطع الثاني، ثم يعود الماضي فيخنقها. البرد والوحشة، يخنقها المصير الذي لا فرار منه والشجن، فإن .. الحصاد قد تم".

وهنا تبدأ الاستثارة السحرية. في البداية لا نجد غير ذكريات مبهمة للجزئيات، والتفاصيل المخيفة غير المترابطة: زهرة الزنبق على الجبين، والوردة الذابلة على الخد، والارتباطات الحاملة المضطربة بالأعشاب الداوية. ثم يعزف فجأة نغم آخر، فالذاتية المعذبة التي تحرق في الفراغ تخلق مكانها للرواية الموضوعية في الموالم الشعبي الملحمى. غير أن الأبيات المنغمة الطلقة مثل: "كان شعرها مرسلًا وخطواتها خفيفة" تقاطعها أبيات قاسية منذرة كقولها: "وعيناها متوحشتان". وهو بيت يدفع بالقصيدة كلها إلى البداية مرة أخرى، يقطع تدفقها، ويوحى بالمأساة.

إن العيون الحزينة المتوحشة للسيدة الحسناء القاسية تحرق مطلة من وراء هدوء الغدير والمرعى، ومن وراء العسل البري وندى السلوى.

وكان الموقف الرومانسي من الطبيعة متناقضاً. فبعد أن خابت الآمال التي علقها الناس على الثورة السياسية والثورة الصناعية، ازداد الإحساس بالجانب المدمر في الطبيعة، الجانب الذي يمتص دماء البشر، ويلتهمهم.

وأصبحت فينوس تصور وكأنها شيطانية مريدة، وديانا كأنها صياد يسمى وراء الدم. كان ذلك انعكاساً لسوء ظن

الرومانسيين بالمجتمع، فالسيدة الحسنة القاسية تحرق في وجه الشاعر بعيني ميدوزا. وفمها الذي يمتص منه دم الحية هو فم الموت. وفي ذلك الحين كتب شيلي عن رأس ميدوزا يقول:
"إن ما فيها من روعة وجمال تحيطهما هالة مقدسة. وعلى شفاهها وجفونها مسحة من الرقة كأنها الظل الخفيف، تشع من ورائها - ملتبهة، متوهجة، مدممة - آلام الرعب والموت..."
ونجد نفس الإحساس في قصيدة "ابيسكيديون Epipsychidion وهي القصيدة التي تعد نموذجاً لأغنيات الحب الرومانسي:

أيها القمر المثل من وراء السحب! أيها الشكل الحي بين
الأموات!

أيها النجم المحلق فوق العاصفة! يا لك من رائع، وبهى،
ومخيف!

إن الطبيعة نفسها أصبحت جزءاً من تلك العشيقة الخرافية، من هيلين التي خلقها السحر الأسود. وصور روسو لوحات كهذه في كنف الطبيعة. كما استدعى "فاوست" جوته شبح هيلين من العالم السفلي. واستمع هايني إلى إجابة الأشباح:

"لقد دعوتني من القبر بإرادتك السحرية، وبعثت في الحياة
بوهج رغبتك، ولم يعد في وسعك الآن أن تطفئ الوهج.
اضغطي شفتيك إلى شفتي، فأنفاس الكائنات البشرية
مقدسة. سوف أمتص روحك لأن الموتى لا يشبعون".

إن حلماً داخل الحلم يسبق اليقظة القاتلة في قصيدة

كيتس:

"وهاهي تهدهدني لأنام. وها أنا أحلم. وآه أيها الحزن
أشهد، آخر حلم أتيت لي، عند سفح التل البارد..."

إن الصيحة المفزعة "آه، أيها الحزن اشهد" تحطم المرآة
التي خرجت منها فتاة الأحلام، وتنبثق من الظلمة الأشباح التي
بقيت مخفية حتى ذلك الحين. ومنها يعرف الحالم أنه واحد
من كثير، واحد من جماعة كبيرة من العشاق الشهوانيين،
هم مع ذلك عشاق خالدون، واحد من ذلك الطابور الشهير
المتهوس الذي يضم جوفري روديل، وتانهاوزر، وتريستان،
ولانسوت، وهنري الثاني:

"لقد رأيت ملوكاً وأمراء تعلق وجوههم الصفرة، ورأيت
مقاتلين يكسوهم الشحوب كأنه الموت. وهم يصيحون: إن
السيدة الجميلة القاسية، قد كبلتك بالأغلال!"...

وإنك لن تجد مثل هذا الشعر المحمل بالمعاني الشاعرية إلا في لغة كالإنجليزية مهيأة بطبيعتها لقول الشعر. فالبيتان الأولان اللذان يحملان صوراً صامتة لا يصدر عنها صوت، تعقبهما صيحة غامضة صادرة من جوف الظلام. ثم مرة أخرى بيتان يصوران الرؤيا الصامتة كأنها الأحلام:

رأيت شفاهم الجافة في ضوء الغسق

فاغرة، منذرة، مرتعدة

إن الفزع الغنائي، وكثافة الشاعر في عبارة "إن السيدة الجميلة القاسية قد كبلتك بالأغلال" ليس لها مثيل. ثم تأتي اليقظة. تعود نهاية القصيدة إلى بدايتها. تدعنا القصيدة نواجه الواقع الذاتي، الذي لم تكن الأحداث الموضوعية المروية إزاءه أكثر من صفحات في كتاب مصور، يقلبها المرء في حلم. ويكرر ستاندال في كتابه "حياة هنري بزولار" أكثر من عشر مرات، أن الذاكرة أشبه بالرسوم التي تبدو على الحوائط المتداعية - ذراع هنا، ورأس هناك، وقطعة أخرى في مكان ما - ولذا فإنه لا يصف "أشياء" وإنما يصف تأثيرها عليه في تتابع من الصور اللامعة التي تضيع الرابطة بينها في الظلام. وهذا الارتباط بين الصور والأصوات، هذا الاحتواء للموضوعي في الذاتي، هو أسلوب الشعر الرومانسي. وقد

استمر الأمر كذلك حتى القرن العشرين عندما نشأت طريقة جديدة في الشعر الغنائي، وبرزت كمنقوض واع للرومانسية. وإن قصيدة بودلير الرائعة "الرحلة Le voyage لتلتزم بنفس المبدأ الرومانسي القائم على الصور المترابطة. وإذا كنا في قصيدة كيتس نجد أن صورة السيدة الحسنة تؤلفها "زهرة الزنبق يبللها الندى المحموم والرضا المعذب" كما تؤلفها، "الورود الذابلة" فإننا لدى بودلير نجد العالم كله يتجسد من خلال عدد ضخم من الخرائط والأختام. ولكن ما أبعد الفرق بين خفة الأغنية الشعبية لدى كيتس والفخامة الخطابية لدى بودلير، بين العفوية الإنجليزية والمنطق الفرنسي! لقد كانت الكلاسيكية في فرنسا أقوى بكثير مما كانت في إنجلترا. فلم يكن في فرنسا سادة ريفيون أو متدينون متعصبون يقفون في وجه اتجاه الملوك إلى الحكم المطلق، أو يحدون من سلطة الأكاديمية المستبدة، ولم يكن ثم اهتمام بالطبيعة، ولا حدائق إنجليزية هادئة تخفف من الهندسة القاسية للحدائق الفرنسية ذات الأسوار الدائمة الخضرة. وكانت اللغة الفرنسية، إذ قورنت بالإنجليزية أو الألمانية، توشك أن تكون لغة ميتة، غير قادرة على التغيير أو التحليق في الخيال. ولم تدخل الرومانسية إلى فرنسا عن طريق رقة وجدة كاتب مثل وردز ورث بل عن طريق بلاغى وفصاحة كتاب من أمثال

شاتوبيريان. وعندما أراد ستاندال أن يبتعد عن الأساليب الرنانة انغمس في لغة القانون المدني. وقد اضطر بودلير، وهو تلميذ فيكتور هيجو، إلى أن يكافح كفاحاً شاقاً حتى يتخلص من أسلوب أستاذه الرنان.

بل أكثر من ذلك: إن جذور قصيدة كيتس تمتد إلى الأغنية الشعبية، وإلى اللازمة السحرية في الترانيم والمواويل القديمة، في حين نجد قصيدة بودلير أشبه بخطاب يلقي من فوق المنصة، أمام جمهور غير مرئي. والتقابل بين البيت الأول في قصيدة كيتس وبيتها الأخير أشبه باللازمة في الأغنية الشعبية، أما تكرار البيت في بداية قصيدة بودلير ونهايتها فيذكرنا بافتتاح خطبة وختامها: "إن كلمة "أه!" في بداية كل من المقطع الأول والأخير لقصيدة كيتس هي صيحة صادرة من القلب، أما "أه!" في البيت الثالث من قصيدة بودلير فهي أداة خطابية للانتقال من الوصف الملموس إلى الحديث في قضايا عامة:

"أه! كم يبدو العالم كبيراً في ضوء المصباح! وصغيراً في ضوء الذاكرة!"

إن قصيدة بودلير لا تبتعد كثيراً عن تراث رونسار أو هيجو، إلا أنه حطم الأوزان الكلاسيكية، وذلك ما تطلبه

الموضوع الجديد. وكان هذا التحطيم الذي تم مقدره فنية فائقة، هذا التوقف المفاجئ، وهذه المراوحة بين الفخامة والصدمات الحادة، بين الوزن والعنف، هو "الارتجافة الجديدة" التي أدت إلى تغيير لغة الشعر الغنائي الفرنسي. وكان من السمات الرئيسية للرومانسية أنها حطمت البناء المرتب للغة الكلاسيكية، وأدخلت وسائل جديدة وباهرة للجمع بين الكلمات والتعبير ولكننا إذا نظرنا من زاوية اللغة وحدها فسنجد أن الشعر الفرنسي انتظر حتى جاء رانبو فأدخل تلك الأصالة الوحشية التي أدخلها بليك في إنجلترا وهلدرينوكلايست في ألمانيا مع مطلع القرن التاسع عشر.

إن المقطع الثاني من قصيدة "الرحلة" واضح متين السبك بحيث كان يمكن أن يكتبه أحد الشعراء الكلاسيكيين. لكننا إذا تأملنا تركيبه وجدناه زاخراً بالذاتية الصاخبة، وبفيض من المشاعر المتناقضة، وبانتصارات للإيقاع على الأوزان:

"ذات صباح سوف نفترق، قلوبنا حافلة بالشوق وبالقلق وبالرغبات المرة، ولكننا نمضي في طريقنا نتأرجح مع إيقاع الأمواج، نلقى بكياننا غير المتناهي في أحضان البحار المتناهية...".

وهذا البيت الأخير الذي يمتد كأنه قوس قزح فوق المحيط، طامحاً نحو الأشعار النهائية، تلك التعبيرات العظيمة عن الشوق والإخفاق، عن الانطلاق إلى المجهول والعودة إلى عالم لا يتغير أبداً، عن السأم الذي يمتص كل انفعال والموت الذي يطل برأسه في نهاية كل شيء كما لو كان هو الأمل الوحيد. إن الشوق إلى اللانهاية – وهو الشوق الأكبر للرومانسيين - لا يشبع أبداً، والعالم النهائي لا يلقى غير اللعنة والرفض على أنه "واحة للرعب في صحراء من السأم". إن قصيدة "الرحلة" توشك أن تكون تلخيصاً غنائياً للرومانسية بأسرها، ابتداءً من "فاوست" جوته "وشيلد هارولد" بايرون حتى أحلام الموت الشهوانية لدى نوفاليس وكلايست ونيرفال وكولريديج وشيلي. غير أن الرغبة في الموت لدى بودلير تكتسب نفمة جديدة من التحدي المستهتر. فهي لم تعد العودة السلبية إلى الرحم، كما نجدها في أنشودة المساء لنوفاليس:

"إنني أتسكع ذاهباً عائداً. وفي يوم من الأيام سيتحول الألم كله إلى نزوة شهوانية. وبعد قليل أتحرر وأرقد ثملاً بين يدي الحب... وأحس بموجة الموت المجددة للقوى...".

إن الشوق إلى الفناء الذي يعد من مميزات الرومانسية الثملة بالموت، قد تحول على يدي بودلير إلى شوق إلى شيء

جديد. لم يعد شوقاً إلى السلام الخالد بل إلى القلق الذي لا ينتهي. ويزخر إنتاج هذا الشاعر "المنحل" بفرحة التجديد والاكتشاف وغزو الآفاق الجديدة الطريفة، والموت عنده هو "القائد القديم": لكن أحشويرش، ذلك الملاح العجوز، ذلك الهولندي الطائر، لم يعد يسعى إلى الخلاص والتكفير، بل أصبح على العكس رمزاً للانطلاق إلى المجهول. إن القائد القديم الذي طال انتظاره بقلق (حتى ليحس المرء بجو أرسفة الموائى والكتلة المزدحمة من الناس والصواري والأشعة ثم السكون المفاجئ والمساحة الممتدة من اللون الأزرق التي يقترب الرجل العجوز إلينا عبرها) يلقي ترحيباً حاراً وكأنه صديق حميم:

"أيها الموت، أيها القائد القديم، لقد حان الوقت! فلنرفع المرساة. إن هذه الأرض تبعث فينا السأم. أيها الموت، فلنمض معاً!"

وقلما نجد تعبيراً أبلغ من هذا عن الرغبة في الفرار من الحياة، من الخواء المفزع والسأم الذي يتسم به الحاضر. ويبدو أن الموت يتردد، فهو لا يغري شاعرنا شأنه في كثير من كتابات الرومانسيين، بل الشاعر هو المتلهف على الذهاب، هو الذي يسعى لإغراء الموت:

"فلتتشح السماء والبحر بالسواد، وليكن كل منهما في لون المداد الأسود، فقلوبنا التي تعرفها تشع بالضياء، ولتلق إلينا بسمومك حتى تريح نفوسنا!".

ونصل أخيراً إلى ذروة التوسل، إلى تلك "الأنبا" الرومانسية، إلى العقل الشجاع الذي يشعر أنه يستعصي على الفناء، وأنه أقوى من العالم المحيط به، والذي يتبأ لنفسه بالخلود لأنه لا يمكن أن يشبع، ولأنه أشد حرارة حتى من القلب:

"إن هذه النار تشتعل في عقولنا وتغرينا بالقفز إلى أعماق الهوة، ولتكن جنة أو نارا، فماذا يهم؟ فلننطلق إلى أعماق المجهول حتى نعثر على الجديد!".

وينتهي كثير من قصائد الشعراء الرومانسيين التي تغمرها روح التسليم بنغمة رقيقة. فهذا ما نجده مثلاً في قصيدة "اكتئاب" لكولريديج:

"أيتها الروح الرقيقة التي تقود خطاها قوة عليا، أيتها السيدة العزيزة، أيتها الصديقة التي اخترتها من كل قلبي، فلتكن السماء رقيقة بك، ولتسعدني دائماً، دائماً...".

أو قصيدة "أوربليد Orplid لموريك Mörike:

"أيها الملوك، يا ساجني أنفسكم، فلتركعوا أمام
أشخاصكم المقدسة".

أما أسلوب بودلير في جعل البيت الأخير ذروة مدوية، فإنه
ليس مجرد أسلوب خطابي. فلن نجد في الشعر العالمي غير
أبيات قليلة لها قوة بيته هذا عندما يقول: فلنطلق إلى أعماق
المجهول حتى نعثر على الجديد!. فالجديد هنا يخرج مطلقاً
برأسه من هوة المجهول كأنه صخرة عريضة عميقة، كأنه
تاج لعمود هائل منفرد يخرج من أرض لا قرار لها ليرفع قبة
السماء عند شروق الشمس. وتتردد في هذه الأبيات أنفاس
"الانفعال الخالص" الرومانسية التي لا تعرف قانوناً ولا
أخلاقاً، "جنة أو نار، ماذا بهم؟".

إن تردد بودلير بين الانفعال والسأم، بين المغامرة
والخمول، هي انعكاس للتناقض الأساسي في العصر
البرجوازي. فنحن نقرأ في البيان الشيوعي:

"إن التطور الثوري المستمر في الإنتاج، والتملل الذي لا
ينتهي في الأوضاع الاجتماعية جميعاً، وعدم الاطمئنان الدائم
والغليان المتصل، تميز العصر البرجوازي عن العصور السابقة.
إن جميع العلاقات الثابتة المستقرة، بما يتبعها من آراء
ومعتقدات عتيقة وبالية، تتداعى وتتهار، والآراء والمعتقدات

الجديدة لا تلبث أن تشيخ قبل أن تتجمد. وكل ما كان مستقراً وثابتاً يذوب ويذوي، كل ما كان مقدساً يصبح مدنساً..".

جنة أو نار، ماذا يهم! إن الرحلة إلى الجديدة قد بدأت، وليكن الموت فائدها!

إن قصيدة "الرحلة" من ناحية المحتوى والشكل واللغة، هي قصيدة لا تقال إلا عند بلوغ نقطة تحول اجتماعي. فأنفاس الانحلال تهب على العالم البرجوازي، والخواء يحدق من خلال الثروة، والسأم من خلال الانفعال. فما العمل؟ هل يبقى المرء في مكانه أم ينطلق إلى المجهول؟ هل يبقى ساكناً أم يتخبط في خطوه إلى الأمام؟ إن بودلير الرومانسي يدعو إلى الموت، وبودلير الثوري يطالب بانتصار الجديد على العدم. إن بودلير، من خلال الفكرة والشكل واللغة في شعره، يستجيب استجابة ذاتية لوضع اجتماعي محدد.

الموسيقى:

تواجهنا مسألة الشكل والمحتوى في الموسيقى - وهي أشد الفنون تجريداً وشكلية - بعدد كبير من الصعوبات. فمحتوى الموسيقى يمكن أن ينقل إلينا بوسائل شديدة التباين، كما أن الخط الفاصل بين المحتوى والشكل لا يكاد يظهر. بحيث

كان الرأي الذي يتمسك برفض التفسير الاجتماعي أقوى ما يكون دائماً في هذا المجال. والعصر البرجوازي المتأخر يناصب التفسير الاجتماعي للفنون أشد العدا، لكن هذا العدا يبلغ أقصاه في مجال الموسيقى ويستند إلى ما يبدو أنه حجج قوية.

وأورد هنا بعض الملاحظات التي كتبها أيغور سترافنسكي عن بيتهوفن، وهي تصلح لأن تكون نموذجاً للآراء التي تتردد في هذا الصدد. يقول:

"إن الآلة الموسيقية هي التي تلهمه وتحدد أفكاره الموسيقية... ولكن هل وجه ذلك العدد الكبير من الفلاسفة والأخلاقين بل وعلماء الاجتماع الذين كتبوا عن بيتهوفن اهتمامهم إلى موسيقاه حقاً؟ لكم يبدو أمراً ليس ذا غناء أن تكون السيمفونية الثالثة قد كتبت بوحي من بونايرت الجمهوري أو من الإمبراطور نابليون! إن الموسيقى وحدها هي التي تهتم... إن رجال الأدب قد احتكروا لأنفسهم تفسير أعمال بيتهوفن، وينبغي أن ينزع منهم هذا الاحتكار. فتلك الأعمال ليست ملكاً لهم بل هي ملك من اعتادوا ألا يسمعوها في الموسيقى غير الموسيقى... وفي مقطوعات البيانو التي وضعها بيتهوفن كانت نقطة بدايته هي البيانو نفسه. وفي سمفونياته وافتتاحياته وموسيقى الغرفة التي وضعها نجد أن نقطة بداياته

هي الآلات التي يعمل بها... ولا أظن أنني أخطئ عندما أقول "إن الأعمال الضخمة التي اشتهر بها إنما هي النتيجة المنطقية للطريقة التي يستخدم بها صوت الآلات الموسيقية".

ولما كنت مجرد واحد من "رجال الأدب" فإني لن أحاول أن أشرح موسيقى بيتهوفن. ولا ريب في أن سترافنسكي على حق عندما يقول: إننا لا يجوز أن ندرس آثار بيتهوفن من وجهة نظر اجتماعية خالصة، بل ينبغي أن نفهمها "كموسيقى". ولكن ما هي الموسيقى؟ هل هي مجرد نظم للأصوات، أم هي شيء آخر إلى جانب ذلك؟ إن النقطة التي بدأ منها بيتهوفن هي الآلة الموسيقية، لا الثورة الفرنسية. فأى تقابل غريب! هل تتحصر كل معرفة الموسيقى في آلة البيانو، وهل لا يعرف شيئاً عن الثورات؟ وهل معرفته بأحد الموضوعين ينفي معرفته بالآخر؟ وإذا كان من السخف أن نفسر موسيقى بيتهوفن بعطفه على اليعقوبيين (لأن الإنسان يمكن أن يكون يعقوبياً متحمساً وموسيقياً فاشلاً) فإنه ليكون سخفاً أشد أن نزعم أن موسيقاه لا تتبع إلا من معرفته بالآلات الموسيقية لا من الأحداث والأفكار السائدة في عصره.

والقول بأن الموسيقى تتألف من أنغام مرتبة في ارتباطات متنوعة عديدة - وأنها فن تجريدي وشكلي - أمر لا يقبل

الجدل. ولكن هل لا تتجاوز ذلك؟ هل تخلو الموسيقى من المحتوى لأنها غير موضوعية؟ إن هيجل في كتابه "فلسفة الفن" يقدم لنا إجابة هامة:

"إن هذه المثالية في الجمع بين المحتوى وشكل التعبير، بمعنى الخلو من أي موضوع خارجي، يصور الجانب الشكلي الخالص للموسيقى. ولا شك في أن للموسيقى مضموناً، إلا أنه ليس كذلك المضمون الذي نعيه عندما نتحدث عن الفنون التشكيلية أو عن الشعر. إن ما ينقصها هو التجسيد لموضوع خارج عنها، سواء عينا بذلك الظواهر الخارجية الملموسة أو موضوعية الأفكار والصور الذهنية".

ويمضي هيجل موضحاً:

"عندما تنجح الموسيقى في التعبير عن تلك المشاعر الروحية والأحاسيس السامية بوسائل حسية هي الأصوات والأنغام وصورها المتعددة، عند ذلك فقط تحتل الموسيقى مكانها كفن حقيقي، بغض النظر عما إذا كان محتواها قد عبر عنه بطريقة مستقلة ومباشرة من خلال الألفاظ، أو إذا كان قد تحقق انفعالياً عن طريق موسيقى الأنغام نفسها وارتباطاتها الهارمونية وإثاراتها النغمية".

ولا يمكن أن تفسر التغييرات المستمرة التي طرأت على أشكال التعبير الموسيقي عبر القرون، ولا أن يفسر تطور الموسيقى ونموها خلال التاريخ، بمجرد ظهور آلات جديدة أو بالتقدم في المهارة الفنية للموسيقين. فإذا لم ندخل في اعتبارنا سير التاريخ وأحداثه المتغيرة، سنواجه ظواهر لا نجد لها تفسيراً (بل إن استخدام بعض الآلات الموسيقية أو الامتناع عن استخدامها يرتبط إلى حد ما بالأوضاع الاجتماعية والاعتبارات الأيديولوجية. نذكر مثلاً رفض أسبارطة استخدام القيثارة الأثينية ذات العدد الأكبر من الأوتار. أو رفض المسيحية الاسكندرانية استخدام آلات النقر الشرقية، إذ كانت في القرنين الثالث والرابع لا تسمح بغير استخدام الآلات الوترية الكلاسيكية). ولا شك في أن تهوفن "استخدم أصوات الآلات الموسيقية" لإحداث التأثير الموسيقي المطلوب.

ولكن فيم استخدم تلك الأصوات؟ يقول هيجل: إن من طبيعة الموسيقى "أن تضي روحاً... على الأصوات التي تنظم في إطار علاقة نغمية محددة، وبذلك ترفع التعبير إلى مستوى لا يمكن بلوغه إلا عن طريق الفن ومن أجل الفن وحده". إن هذا العنصر الذي يرتفع إلى مستوى الصوت المنظم، أي إلى مستوى "المحتوى" الموسيقي، هو التجربة التي يريد المؤلف الموسيقي أن ينقلها إلينا. وليست تجربة المؤلف الموسيقي تجربة موسيقية

خالصة، وإنما هي أيضاً تجربة شخصية واجتماعية، تتأثر بالفترة التاريخية التي يعيش فيها والتي تؤثر فيه بوسائل متعددة.

ولا يجوز أن نغالي في تبسيط هذا الأثر الذي تحدثه البيئة التاريخية في المؤلف الموسيقي وأعماله، بل ينبغي على العكس أن نعمل بحذر وبلا غرور لاكتشاف الطرق المختلفة التي يساير بها مضمون إحدى القطع الموسيقية وشكلها الظروف السائدة في عصرها. أما "ألا نسمع في الموسيقى غير الموسيقى" وأن نستعبد ما "ارتفع" به المؤلف الموسيقي إلى المستوى الموسيقي، فإننا بذلك نقع في ابتذال صارخ لا يقل عن محاولة تحليل عمل موسيقي بأسباب اجتماعية بحتة ودون نظر إلى مستواه أو شكله.

ماذا تعني عبارة سترافنسكي الخطائية عندما يقول إنه لا يهم ما إذا كان بيتهوفن عندما ألف مقطوعة "البطولة" متأثراً ببونابرت الجمهوري أو بالإمبراطور نابليون؟ إذا كان سترافنسكي يقصد أن الإمبراطور نابليون (أو أي ظاهرة أخرى أو حدث آخر يعمل ضد الثورة) يمكن أن يلهم موسيقاراً عظيماً قطعة موسيقية عظيمة، لكان قوله مفهوماً ولما خطر لأحد أني عارضه، فليس ثمة من يزعم أن الثورة وحدها هي

التي يمكن أن تلهم الأعمال العظيمة. ولكن إذا كانت التجربة الحاسمة "بالنسبة لبيتهوفن" هي الثورة الفرنسية - وليست الإمبراطورية أو نظام ميترنيخ - فلا شك في أن لذلك أهميته في فهم عمل بيتهوفن وشخصيته. ومهما يبلغ من عظمة المحتوى فإنه لن يدفع موسيقاراً ضعيفاً لتأليف موسيقى عظيمة. ولكن ما يثير إعجابنا ببيتهوفن ليس مجرد تحكمه في الشكل بل وكذلك المحتوى الرائع للعصر الثوري.

إن محتوى الموسيقى ليس من الواضح كمحتوى الأدب أو الفنون البصرية. ولذا يمكن استخدام الموسيقى بسهولة كوسيلة لفل حدة الوعي. غير أن محتوى الموسيقى العظيمة ليس بعيداً عن التحديد إلى درجة تسمح - إذا استخدمنا نفس المثال الذي استخدمه سترافنسكي - بعدم الاهتمام بما إذا كان العامل الذي حدد ذلك المحتوى هو الثورة أم خيانة الثورة. وإننا لنجد رأياً مشابهاً - رأياً يقول بأن الموسيقى لا تعبر إلا عن مشاعر عامة غير محددة الباعث - لدى شوبنهاور إذ يقول:

"ولذا فإن الموسيقى لا تعبر عن هذه البهجة بعينها أو عن ذلك الحزن بذاته، أو عن ذلك الألم أو الفزع أو السرور أو المرح أو الاطمئنان، وإنما تعبر عن البهجة والحزن والألم والفزع والسرور والمرح والاطمئنان، وإنما تعبر عن البهجة

والحزن والألم والفرح والسرور والمرح والاطمئنان في ذاتها، في شكل مجرد إلى حد ما، في طبيعتها الأصلية، بلا حواش، وبالتالي بلا بواعث".

ومن ثم فلا يهم أن تكون البهجة المتمثلة في قطعة من الموسيقى نابغة من سرور أحد المضاربين في البورصة لكسب مبلغ من المال نتيجة لمضارباته، أو فرحة طفل لرؤية شجرة عيد الميلاد، أو ذلك الشعور بالرضا الذي يشعر به السكير لمراى زجاجة فاخرة من الشمبانيا، أو اطمئنان المناضل عندما تنتصر القضية التي يكافح من أجلها. إنهم يفترضون أن الدافع إلى البهجة وطبيعتها المحددة أمور ليست ذات بال، فالموسيقى لا تستطيع أن تعبر عن البهجة إلا بصورة مجردة، بحيث يكون الفارق بين بهجة بيتهوفن وبهجة رجل مثل "ليهار" فارقاً في الدرجة وليس في النوع. غير أن هيجل يرى غير ذلك عندما يكتب قائلاً:

"إن تفسير الموسيقى من خلال الإحساس العاطفي الخالص بطبيعتها الأصلية، والأثر الذي تتركه الأصوات الموسيقية بحسبانها مجرد توافق نغمي يجري الحالة النفسية... إنما هو تفسير شديد العمومية وشديد التجريد... ويوشك أن يصبح تفسيراً خالياً من المعنى وتافهاً... فإذا كانت إحدى

الأغاني تثير مثلاً إحساس الحزن أو الأسى لفقد شيء فإننا سنسأل أنفسنا حتماً ما هي طبيعة ما فقدناه؟... إن الموسيقى لا توجه اهتمامها الرئيسي إلى الشكل المجرد لأحاسيسنا بل تهتم بحياتنا الداخلية التي تزداد امتلاءً، ويرتبط محتواها المحدد ارتباطاً وثيقاً بالطبيعة المحددة للانفعال المثار، وبذلك فإن أسلوب التعبير يؤثر، أو ينبغي أن يؤثر، بصور مختلفة تبعاً للطبيعة المتغيرة للمحتوى".

إن سترافنسكي يريدنا أن نحكم على موسيقى بيتهوفن بشكلها وحده، بمجموع تأثيرها علينا "من حيث هي أصوات" ويقف شوبنهاور موقفاً مماثلاً وإن يكن أكثر عمقاً:

"إذا ألقينا نظرة على الموسيقى الآلية الخالصة، سنجد أن سيمفونيات بيتهوفن تثير أكبر قدر من البلبلة، فهي مرتبة أشد ترتيب ممكن، تحوي أعنف صراع، وتتحول في اللحظة التالية إلى أجمل توافق... وفي هذه السيمفونيات تعبير عن كافة المشاعر والانفعالات الإنسانية: البهجة والحزن والحب والكراهية والخوف والأمل وغيرها... في درجات لا حصر لها، إلا أنها جميعاً في صورتها المجردة وحدها ودون تحديد مجسد، في جانبها الشكلي وحده ودون كيان ملموس، كأنها الروح بغير مادة".

وهنا أيضاً نجد "حياتنا الداخلية التي تزداد امتلاء" وقد تحولت إلى تجريد بارد خاو. غير أن هذه الحياة الداخلية ليست مجرد شكل خالص أو روح خالصة، بل هي تنشأ من الأسلوب المحدد المجسد الذي استجاب به بيتهوفن لعصره، إنها تنتمي إلى العالم "الواقعي" الذي لا نجد فيه بهجة أو حزناً "مجرداً" بل نجد حزناً له باعته وبهجة لها محركها.

إن المارش الجنائزي في مقطوعة "البطولة" ليس حزناً مجرداً خالياً من أي معنى محدد، وإنما هو حزن باسل زاخر بالعاطفة الثورية، فهو لا يشبه حزن إنسان يبكي على محبوبته، ولا هو يتفق مع لهفة المسيحي على المسيح المصلوب، فالحزن الذي عبر عنه بيتهوفن في سيمفونيته حزن ثوري ويعقوبي. وسؤال هيجل: "ما هي طبيعة ما فقدناه؟" قد أجابت عليه موسيقى بيتهوفن بلا موارد. وكذلك في السيمفونية التاسعة نجد أن الفرحة التي تتفجر في الحركة الكورالية ليست "أي" فرحة، ليست الفرحة "المجردة" وإنما هي فرحة تنشأ من تناقضات هائلة، تنشأ رغم الكآبة واليأس، وتتحداهما، وهي نفى لذلك اليأس، نفى عبر عنه بوعي تام، كما أنها فرحة أبناء المدينة، وليس فيها شيء من ابتهاج الفلاحين في أوقات الرقص أو الحصاد. ونحن إذا تأملنا "مضمون" موسيقى الغرفة التي ألفها بيتهوفن في أواخر حياته،

نجد أنها تعبر عن شعور موحش بالوحدة إلا أنها ليست وحدة "مجردة" كما أنها تختلف تماماً عن وحدة الراهب المتدين أو وحدة الفلاح الذي تحاصره الثلوج فوق الجبال، وإنما هي الوحدة الجديدة التي يشعر بها أبناء المدن والتي نشأت مع نشوء جماهير العصر الرأسمالي البرجوازي الحديث والتي وجدت أول تعبير موسيقي عنها لدى بيتهوفن. وبإشارة أخرى فإننا إذا ألقينا على أعمال بيتهوفن أكثر من نظرة عابرة، فلن نجد فيها كافة المشاعر والانفعالات الإنسانية "المجردة" وغير المحددة، بل سنجد فيها انفعالات ومشاعر محددة تماماً لم تكن معروفة في العصور السابقة في ذلك الشكل المحدد من أشكال التعبير.

ولنتقل إلى مثال أقرب إلينا. هو قطعة هانز إيزلر المسماة "كانتاتا في الذكرى الثالثة عشرة لموت لينين". إن الأسلوب الجديد والأصيل الذي تعبر به هذه القطعة عن الحزن، يوضح مرة أخرى أهمية العناصر الملموسة والنابعة من المجتمع في الموسيقى رغم طابعها الشكلي والمجرد.

وصحيح أن إيزلر ألف مقطوعته مستنداً إلى نص مكتوب، وقد كتبه بريخت، وهو نص لا يمكن أن ينطبق عليه أي وزن من الأوزان المألوفة. ومع ذلك كانت مهمة المؤلف

الموسيقي مهمة عسيرة. فكيف نحزن على لينين؟ كانت الإجابة على هذا السؤال بالموسيقى لا تتطلب الموهبة الموسيقية فقط بل تتطلب أيضاً مستوى عالياً من الوعي السياسي وخبرة فنية واسعة. وكان على المؤلف، كخطوة أولى، أن يحدد لنفسه العناصر التي ينبغي تجنبها. فقد كان ينبغي أن يتعد الحزن على لينين عن كل مشاعر ذات طبيعية كهنوتية، فلا يجوز أن تثير في ذهن الترانيم الدينية أو أي أنغام لها طابع عصر الباروك. كما لم تكن أنغام مقطوعة "البطولة" - المعبرة عن الثورة البرجوازية الديمقراطية - ملائمة لطبيعة الثورة الاشتراكية العمالية وقائدها الفقيده، كما كان لابد من الابتعاد عن كل مبالغة رومانسية أو مغالاة عاطفية من أي نوع. وكان على المؤلف أن يجد أسلوباً جديداً تماماً، يتصف بالبساطة والأحكام والإيجاز والترفع، توحى موسيقاه بالانطلاق إلى أعماق المستقبل، لا إلى العالم الآخر المجهول بل إلى العالم المادي المشرق. لا إلى "الموت والتجلي"، ولا إلى البعث والنشور، بل إلى الإحياء بأن لينين ما زال يعيش بين صفوف الطبقة العاملة التي كان قائدها ومعلمها. ومن مشكلة المحتوى هذه أمكن الانتقال إلى الشكل، إلى التداخل بين الأصوات الصولو النحيلة وصداهها العميق المهيب. وكل ذلك

يجري داخل إطار النظام الاثني عشرى. وتعد كانتاتا لينين، من ناحية التركيب الشكلي جديد تماماً. إلا أن هذا الشكل الجديد لم يطلب لذاته بل حدده المحتوى الجديد.

لقد حاولت أن أقدم أمثلة لمسألة المحتوى والشكل في الموسيقى، ولكني لا أريد أن أخفي الصعوبة التي تنطوي عليها هذه المسألة. فنحن نجد في الموسيقى التي تؤلف لتكون مصاحبة لكلمات، أن "المحتوى" يكون ظاهراً لدرجة أو لآخرى في النص، وإن كانت تلك الموسيقى نفسها تستطيع الانفصال عن النص أو السيطرة عليه. وهي تكتسب في العادة قوة خاصة إذا كانت مناقضة للنص لا مسايرة له. ولكن كيف نحدد "محتوى" الموسيقى المعتمدة على الآلات؟ إن أنصار الميتافيزيقا لا يجدون صعوبة في التفسير: فشوبنهاور يرى أن الموسيقى "مستقلة تماماً على عالم الظواهر"، وإنها "صورة من الإرادة ذاتها". وأنه لهذا السبب بالذات فإن "تأثير الموسيقى أكبر وأبلغ من تأثير الفنون الأخرى". لأن تلك الفنون تتحدث عن الظل في حين تتحدث الموسيقى عن الجوهر. ويرى هيجل أن مضمون الموسيقى هو "الحياة الداخلية الذاتية الحرة للنفس" وذلك رغم أن هيجل - وهو أستاذ الجدل - كان لديه كلام كثير يقوله عن العناصر الملموسة والمحددة في الموسيقى،

وبذلك فاق شوبنهاور في هذا الصدد. ولكن ليس من اليسير على المؤمن بالمادية الجدلية أن يحدد ما يمكن أن يعتبر "محتوى" الموسيقى، وهو قبل كل شيء لا يستطيع أن يقدم لهذا المحتوى تعريفاً عاماً، ويجد نفسه مضطراً إلى دراسة كل عمل على حدة من جوانبه الملموسة المتعددة، وإلى الاهتمام بتفاصيل التطور التاريخي للموسيقى، وبالوظائف المتغيرة للموسيقى في مجموعها ولكل شكل موسيقي على حدة. وهذه مهمة ما زالت تنتظر من إنجازها. ولست من أصحاب النظريات في الموسيقى، وليس في وسعي أن أقدم أكثر من بضعة آراء متناثرة، وإنني لأرحب بأي تصحيح ألقاه.

كان هدف الموسيقى منذ البداية أن تثير المشاعر الجماعية، وأن تكون حافزاً للعمل، أو للجنس، أو للحرب. وكانت الموسيقى أداة لإخماد الحواس أو إثارتها، كتعويدة مهدئة أو كحافز للنشاط. كانت تستخدم لتحويل الكائنات البشرية من حالة إلى أخرى، ولم تكن تستخدم لتصوير الظواهر الموجودة في العالم الخارجي. ولذا فإننا لن نستطيع أن نسأل عن "محتوى" الموسيقى المبكرة، فالأسئلة الزائفة تولد إجابات بلا معنى إن صوت الطبول وخشخشة قطع الخشب ورنين المعادن ليس لها محتوى. أما أثر الأصوات المنظمة على

الكائنات البشرية فهو الوحيد الذي يحمل معنى. وكانت الوظيفة الاجتماعية للموسيقى أن تحدث هذا الأثر، لا أن تصور الواقع، وكما أوضح هانز ايزلر فإن ثمة "روابط تلقائية" تنشأ نتيجة للإيقاعات المحددة ولتتابع الأنغام والصور الصوتية. وما زال جانب كبير من تأثير الموسيقى حتى يومنا هذا يتحقق من خلال هذه "الروابط التلقائية" (المارشات العسكرية، والمارشات الجنائزية، وإيقاعات الرقص الخ...) فهي تتيح فرصة المشاركة المباشرة حتى للمستمع العادي الذي لم يتلق أي تدريب موسيقي خاص. وكانت هذه القدرة الخاصة للموسيقى على خلق المشاعر الجماعية، وجعل الناس "على قدم المساواة من الناحية العاطفية" لفترة من الزمن، كانت ذات فائدة ظاهرة للمنظمات العسكرية والدينية. فالموسيقى من بين جميع الفنون هي أقدرها على حجب العقل، وعلى التخدير، وعلى فرض الطاعة العمياء، بل وعلى الاستعداد لبذل النفس.

وقد استخدمت كافة المؤسسات الدينية - وفي مقدمتها الكنيسة الكاثوليكية الرومانية - هذه القدرة الخاصة للموسيقى استخداماً منظماً. فلم تكن الكنيسة الكاثوليكية في بدايات القرون الوسطى تطلب من الموسيقى أن تكون "جميلة" بل لعل العكس هو الصحيح. كانت وظيفة

الموسيقى في ذلك الحين أن تدفع المؤمنين إلى حالة من الندم الشديد وإلى الشعور بالخضوع والمذلة، وأن تقضي على كل أثر للفردية في نفوسهم وتجعل منهم جماعة خاضعة مستسلمة. ولا شك في أن كل إنسان كان يذكر بمعاصيه الفردية، غير أن الموسيقى كانت تتيح له العودة إلى الشعور بالخطيئة الشاملة والرغبة العامة في الخلاص. وكان "محتوى" هذه الموسيقى دائماً واحداً لا يتغير: إنك مخلوق تافه خاطئ بلا سند أو معين، ومن الخير لك أن تتألم لآلام المسيح فتتجو بذلك روحك. وقد كتب هيجل عن هذه الوظيفة للموسيقى الكنسية القديمة يقول:

"إننا نجد في الموسيقى الكنسية القديمة - ولنأخذ لحظة رفع المسيح على الصليب مثلاً - إن المعنى العميق المتمثل في الفكرة الرئيسية عن آلام المسيح وموته ودفنه، ليس مجرد تعبير عن مشاعر شخصية للعطف أو الألم الفردي الناتج عن تلك الوقائع، وإنما هو احتمال تلك الوقائع نفسها. أي بعبارة أخرى إن هارمونية الموسيقى النغمية تحرك وتثير ما في تلك الوقائع من عمق ومغزى. والانطباع الذي تتركه إنما يأتي نتيجة لتأثير الموسيقى في نفوس من يسمعونها. فنحن ندرك بالفعل آلام المسيح وهو يصلب، ولا نكتفي بتكوين فكرة عامة عنها، وإنما الهدف الرئيسي أن نشعر في أعماق كياناتنا

بحقيقة ذلك الموت وذلك الألم المقدس، بحيث نتمثل واقعه بقلوبنا وأرواحنا، وبحيث يصبح وكأنه جزء منا، يمتد في ثايا حياتنا الواعية بأسرها ويستبعد كل ما عداه".

وبعبارة أخرى فإن تلك الموسيقى الكنسية القوية لا تثير شعوراً "غير محدد" يسمح بروابط مختلفة في ذهن كل فرد (كما تفعل الموسيقى السيمفونية الحديثة مثلاً) فهي على العكس تفرض على المستمع استجابة محددة لا تحتمل أي نزعة ذاتية.

وإذن، فإن "محتوى" مثل هذه الموسيقى الكنسية إنما يحدده النص الديني والروابط التي يثيرها: كالعذاب المقدس، والخطيئة البشرية، وغيرهما. غير أن ثمة عنصراً جوهرياً آخر: وهو الطائفة الدينية نفسها، فأفرادها لا يكونون مجرد "مستمعين" بل يشكلون جماعة مترابطة حقاً.

ويقول "هيجل" إن الموسيقى تستخدم "لتؤثر" في حواس هؤلاء المستمعين وليس هدفها إيجاد شعور ذاتي غير محدد بل إيجاد انفعال جماعي موحد. هدف هذا النوع من الموسيقى هو إيجاد حالة نفسية محددة ومقصودة، والعمل بإصرار من أجل بلوغها. وليست وظيفتها "التعبير عن المشاعر" بقدر ما هي إيجادها. وقد يقال (وبشيء من الحذر) إن "محتوى" مثل هذه

الموسيقى ليس في داخلها فقط بل في خارجها أيضاً، فهو مجموع التعبير والتأثير، الأصوات المحركة والمستمعين الذين تحركهم تلك الأصوات. ويصدق نفس القول على موسيقى الرقص غير الديني، وموسيقى المارشات العسكرية والجنائزية. فموسيقى الرقص ليس لها مضمون في ذاتها، ووظيفتها استثارة الرغبة في الرقص، وهي تكتسب مضموناً عن طريق حركة الراقصين وانفعالهم. أما الطابع المميز للرقصة فيحدده المجتمع، فتكون أحياناً رقصة من رقصات الطقوس أو رقصة خفيفة، رقصة فالس أو روك أند رول. والغريب أن العنصر الاجتماعي يجد تعبيراً عنه في الشكل الموسيقي وحده - أي أن "المحتوى" الاجتماعي يظهر بالكامل من خلال الشكل - ولا نكاد نجد أي محتوى آخر إلا نادراً. وينطبق القول نفسه على المارشات العسكرية التي يحدد المجتمع شكلها أما "محتواها" فيتمثل في الجنود الذين يسيرون على أنغامها. ولكن عندما تدخل مثل هذه الأشكال الموسيقية في تركيب سيمفونية أو مقطوعة للكونسير، فعند ذلك يبدو - بسبب ما يتصل بها من "روابط تلقائية" - أن لها "محتوى" في ذاتها وأنه أصبح لها حياة خاصة بها. وبذا نجد في الموسيقى، هذا الفن المحير، أن المضمون يتحول باستمرار إلى شكل كما يتحول الشكل إلى مضمون. فالمضمون الاجتماعي

يمكن أن يظهر في البناء الموسيقي وحده، كما أن المحتوى الجديد يمكن أن يستخدم الأشكال القديمة. بإضفاء وظائف جديدة عليها.

ولابد أن نميز بين الموسيقى التي لا تهدف إلا إلى إحداث أثر موحد مقصود، بحيث تدفع جماعة من الناس إلى عمل جماعي محدد، والموسيقى التي يتمثل معناها في التعبير عن المشاعر أو الأفكار أو الأحاسيس أو التجارب، وهي الموسيقى التي لا تؤدي إلى التقريب بين الناس وجعلهم كتلة متجانسة لها استجابات موحدة، بل تؤدي بالعكس إلى إثارة الخواطر الفردية الذاتية وتحركها حركة حرة. وكانت الموسيقى الدينية في بدايات القرون الوسطى تنتمي إلى النوع الأول، بحيث نستطيع أن نقول أنه كان لها طابع "موضوعي" على نقيض الطابع التعبيري "الذاتي" للموسيقى الدنيوية التي جاءت نشأتها مع نشأة البرجوازية. وإذا نحن درسنا العملية الطويلة والحافلة بالتناقضات والتي انتهت بتحويل الموسيقى إلى العلمانية، فلن نجد مفرّاً من الاعتراف بأن الموسيقى ظاهرة اجتماعية هامة. وهي إذا كانت تتألف من أصوات منظمة فإن هذا التنظيم للأصوات يساير تنظيم المجتمع في عصر معين. وقد بدأ تحول الموسيقى إلى العلمانية مع ظهور المنشدين الجوالين والحركات الكبرى الخارجة على الكنيسة - أي مع

البدايات الأولى لتمرد الفرسان والتجار - ثم امتد بالتدرج إلى الموسيقى الدينية نفسها، بحيث أصبحت موسيقى دنيوية بمعنى الوقت. وكانت الموسيقى الكنسية القديمة مرتبطة بالكنيسة ارتباطاً لا ينفصم. وكان "مضمونها" هو الطقوس الدينية، ولم تكن تهدف بكل روعتها القاسية وغير الشخصية إلى إمتاع المستمع، بل إلى إخضاعه، بحيث تفرض عليه أن يفنى راعياً، في القضية المقدسة. ولكن فلنتأمل لحن "وقفة الأم Stabat Mater⁽¹⁾ لبرجوليزي Pergolesi إن روعته وورقه الدنيوية تزداد وضوحاً إذا قورن بالموسيقى الكنسية السابقة. ولم تعد هذه الموسيقى مرتبطة بالكنيسة بل يمكن عزفها في أي قاعة، بل وشرعت في اتخاذ طابع الأوبرا. وإذا كان النص الديني ما زال يشكل "محتواها" فإن الموسيقى بدأت هنا تؤدي دورها إلى جانب النص، بحيث تؤكد معناه في الجانب الإنساني والذاتي، وتتبعث كثيراً من الروابط المتباينة. وجاءت بعد ذلك الأوراثوريات العظيمة التي وضعها باخ وهاندل - اللذان هاجرا من الكنيسة إلى قاعات الكونسير، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة - فمثلت تحولاً إنسانياً عظيماً

(1) ترتيل أقرته الكنيسة الكاثوليكية في القرون الوسطى ويبدأ بعبارة "وقفت الأم المفجوعة".

للمحتوى الديني، وبدلاً من أن ترمي إلى إغراق ذاته الإنسانية وقلبه أصبحت تقويها وتؤكد لها. وأي فارق هائل بين العذوبة الدنيوية لقداس لهايدن والقوة الساحقة العنيدة للموسيقى الكنسية القديمة! ثم تحقق التحول الدنيوي للموسيقى المقدسة في قطعة "القداس الحافل" Missa Solemnis التي كانت أكبر من أن تعزف في أي كنيسة. وإن عزفها في الكنيسة ليكون أمراً مخالفاً للمنطق، فالذاتية التعبيرية فيها تجعل من الإطار الجامد للطقوس الدينية جميعاً أمراً لا معنى له. فهو علم ليست فيه أدنى نفحة من رائحة البخور، ولا أيسر سحابة من سحب السماء. وهو يتحدى النص الذي بنى عليه، فلا يتحدث عن الله أو الخطيئة أو الندم أو المذلة أو الخضوع، وإنما يتحدث عن الإنسان وحده، الإنسان الذي يقف رافع الرأس معلناً ألمه وفرحه، عظمته وانتصاره. ليس "محتوى" هذه الصلاة هو الله بل الإنسان في عصر ثوري.

ويمكن أيضاً أن نرى هذا الاتجاه العلماني النامي في الأشكال الموسيقية المتطورة، إذ نستطيع أن نقول بوجه عام أن البولي فونية هي موسيقى النظام الإقطاعي، موسيقى نظام لكل صوت فيه مكانه المحدد وكل صوت يتبع الآخر دون تنافس أو تزاحم، وفي دقة كونترابونطية كاملة. أما الهوموفونية فهي موسيقى البرجوازية الصاعدة، موسيقى عصر

التغيير الاجتماعي، وهي الموسيقى التي تعبر عن صراع متزايد بين الجمل الموسيقية، وذلك خضوعاً في البداية لمبدأ المنافسة والمزاحمة (مدرسة مانهايم) ثم خضوعاً للصراع الطبقي فيما بعد. ولم يعد طابع الموسيقى يتحدد بجملته موسيقية واحدة، تعالج معالجة بوليفونية، بل يتحدد بالصراع بين الجمل، والتوتر والتقابل الذي لم يكن معروفاً من قبل، والقدرة على التعبير والتأثير في الحواس. ولم تعد الموسيقى موجهة إلى جماعة إنسانية متجانسة بل إلى "جمهور" غير متجانس. ولم يحدث ذلك دفعة واحدة بل نضج بين يدي الموسيقى القديمة، تماماً كما نضجت البرجوازية بين يدي النظام الإقطاعي القديم. فتسلل مبدأ الهارمونية إلى البوليفونية التي كانت لا تزال مزدهرة، بحيث يبدو أن باخ مثلاً ما زال يتبع قوانين البوليفونية، في حين كان في الواقع أول الموسيقيين العظام الذين استخدموا الهارمونية. وفي وسعنا أن نقول إنه حيثما توجد الهارمونية والموسيقى القائمة على التعبير الواضح، تكون البرجوازية على الأبواب، تقدم المزاحمة التجارية في صورة رشيعة هي صورة التزاحم بين الجمل الموسيقية.

وكانت النزعة العلمانية للموسيقى تعني سيادة البرجوازية، وكأنما حل التاجر محل رجل الكنيسة، فلم تعد الموسيقى تعبيراً عن نظام ديني مستقر بل عن منازعات دنيوية

محتدمة. وتطورت السيمفونية من موسيقى الباروك القائمة على الجملة الواحدة، وظهرت كشكل جديد للتناقض. إن الوحدة التي عرفتها العصور السابقة أخلت مكانها للمزاوجة وللصراع بين الأضداد، ودخل الموسيقى عنصر ثوري.

وكان المضمون الجديد واضحاً تماماً في بعض الأعمال، مبهماً وغير محدد في بعضها الآخر. وإن كان قد ظهر على الأغلب كموقف عام، كأنه أحد التيارات السائدة في عصره، أو كأنه نغمة خافتة تتردد، تكون اجتماعية أحياناً وفردية أحياناً أخرى (النزعة الإنسانية، والتفاضل الثوري، وخيبة الأمل، والشعور بالوحدة والعزلة، والاكتئاب الخ..)

وتظهر في صورة ذاتية قوية، وفي التحكم في الجانب الشكلي. وكان من السمات المميزة لهذه الموسيقى العلمانية أنها تتجه بصورة متزايدة نحو الذواقة والمتخصص، على عكس الموسيقى الدينية التي لم تكن تتجه إلى رشق الموسيقى المثقف بل إلى جماعة المؤمنين المتعطشين إلى الرضا الديني أكثر من تعطشهم إلى الرضا الفني. وقد يبدو لأول وهلة أن ذلك لا يتفق مع طبيعة هذه الموسيقى التي تمتد جذورها إلى الدنيا الواقعية للناس، والتي كثيراً ما احتوت الرقصات الشعبية والأغاني الفلكلورية.

وأدى هذا العنصر الشعبي (الذي نميل أحياناً إلى المبالغة في أهميته) وتلك الثروة من الخواطر التلقائية التي تساعد المستمع على الفهم، بالإضافة إلى قدرة الموسيقى الجديدة على التعبير وعلى مخاطبة الحواس، أدى ذلك كله إلى جعل الأعمال ذات التركيب الشكلي المعقد الذي كان قمينا بأن يجعلها غير مستساغة في الأسماع غير المدربة، جعلها تحدث أثراً مباشراً ملموساً بين الجماهير الغفيرة. وعلى سبيل المثال فإن الحركة الأخيرة في مقطوعة "البطولة" التي تلقى استجابة شعبية مباشرة، تعد من الناحية الشكلية من أصعب أعمال بيتهوفن الموسيقية. ولا شك في أن طريقة استخدام شكل الباساكاليا⁽¹⁾ Passacaglia الباروكي كجزء من سيمفونية تتخطى الحدود التقليدية للباروك، أمر يصعب أن يدركه الجمهور العادي، ولا يمكن أن يحيط به غير الخبير بالموسيقى. وكان هيجل أول من لاحظ هذه الصفة الخاصة بموسيقى الآلات في عصره. إذ كتب يقول:

"إن الشخص العادي يفضل الموسيقى المصاحبة للغناء. أما الخبير الذي يستطيع أن يتتبع العلاقة بين الأصوات الموسيقية والأنغام الصادرة عن الآلات كتركيب متكامل، فيستمتع

⁽¹⁾ شكل يستخدم فيه نفس اللحن المتكرر بانتظام في القرار.

بالنتيجة الفنية للتنعيم الهارموني وما يتداخل في من ألحان وانتقالات، يستمتع بذلك كله في ذاته... ولا شك أن المؤلف الموسيقي يستطيع أن يضيف على عمله مغزى خاصاً، محتوي من أفكار ومشاعر محددة، ويعبر عنها ببلاغة بحركات لا يمكن استبدالها بغيرها. كما يستطيع أن يتخلى عن مثل هذا التخطيط ويوجه كل همه للبناء الموسيقي فحسب... وربما بلغ المؤلف الموسيقي مدى أبعد إذا ما اهتم بجانب التآليف، أي بالتعبير عن المحتوى - ولو بصورة أقل تحديداً من التعبير عنه في الأسلوب السابق - كما يهتم بالبناء الموسيقي الذي يستطيع عن طريقه أن يؤكد اللحن أحياناً ويؤكد عمق الهارمونية أحياناً أخرى، أو يكون في وسعه أخيراً أن يدمج أحدهما في الآخر".

وكان الطابع المجرد والشكلي للموسيقى التي لم تعد مقدسة ولم تعد مرتبطة بالدين يتطلب البراعة والأصالة والقدرة على الإبداع. وكانت ثمة مخاطر تحف بذلك كله. وأصبح جانب كبير من الموسيقى الآلية مقصوراً على استمتاع فئة محددة من المتذوقين. وترتب على ذلك ظهور نوعين من الموسيقى: الموسيقى "الرفيعة" المنعزلة عن الشعب، وموسيقى التسلية التي لا قيمة لها على الأغلب. ورغم أن الهوة بينهما أصبحت مشكلة حقيقية في الفترة البرجوازية الأخيرة، إلا أننا

لا يجوز أن ننظر إلى هذا التطور نظرة اجتماعية قائمة على المبالغة في التبسيط. ولا يجوز أن ننسى أن كثيراً من الأعمال الكبرى لباخ وموزار وبيتهوفن وبرامز لم تكن "شعبية" في يوم من الأيام، ولا يشعر بمتعتها اليوم غير قسم ضئيل من المجتمع. (وأن توسيع هذا القسم ليعود من الأهداف التي ترمي إليها التربية الموسيقية المنظمة). وإذا أردنا أن نكون عادلين في حكمنا على التجارب الموسيقية وأن نقدر أهميتها من الناحية الفنية، فينبغي أن نذكر أمرين: أن المؤلف الموسيقي، شأن غيره من الفنانين، إنما يخدم آخر الأمر حاجة "اجتماعية". غير أن ثمة أيضاً حاجته الفردية كفنان لأن يستمتع بما يفعل. وكانت هذه المتعة مستبعدة في الموسيقى المقدسة أو مضطرة إلى الاختفاء أو التكرار. أما في الموسيقى العلمانية فقد تحررت هذه الرغبة وباتت تطالب بحقوقها بإصرار. وعندما يقول هيجل إن المؤلف الموسيقي يمكن أن يوجه اهتمامه، إلى جانب المحتوى، إلى "البناء الموسيقي يمكن أن يوجه اهتمامه، إلى جانب المحتوى، إلى "البناء الموسيقي لعمله وجمال هذا البناء وروعته" فإنه يسلم بالمتعة الخالصة التي يجدها كل فنان عندما يستخدم الإمكانيات المعقدة والمتعددة لفنه (وقد أوردت مثلاً من الحركة الأخيرة من مقطوعة "البطولة" وهي الحركة التي يتخلّى فيها بيتهوفن عن الطابع الانفعالي الثوري

للسيمفونية، ويداعب الإمكانيات الشكلية ويستغرق في متعة ممارسة قدراته الفنية الهائلة).

إن المتعة البهيجة التي يجدها الفنان في التغلب على المشكلات العسيرة للشكل، تتضمن عنصراً ذهنياً عميقاً لا يجوز تجاهله عند الحديث عن طبيعة الفن وجوهره. وفي الرياضيات نفسها يستبعد العلماء أحياناً أحد الحلول لمسألة لمجرد أن الطريقة التي تحقق بها مطولة ومعقدة. ويتحدث علماء الرياضة عن الحلول والمعادلات "الأنيقة"، وهي لا تكون أنيقة لمجرد كونها صحيحة بل لكونها أيضاً جميلة في جانبها الشكلي. ويصدق نفس القول على الفنون وبدرجة أكبر: "فأناقة" الحلول التي توجد للصعوبات الشكلية تعد في ذاتها صفة ذات أهمية كبرى. فشكل العمل الفني مسألة أكبر من أن تكون مجرد وسيلة ملائمة لإبلاغ محتواه: بل ينبغي أن يكون حلاً أصيلاً و"أنيقاً" للصعوبات التي لا تنشأ من المحتوى وحده بل وكذلك من متعة الفنان الخالصة والنابعة من التحكم في الشكل. إن الشكل هو دائماً نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة. وبذلك تتحول الصفة الجمالية إلى صفة ذهنية. ولا يسع المؤلف الموسيقي أن يؤلف للشخص العادي وحده، إذ سيؤدي ذلك إلى فقر الموسيقى وركودها، وخاصة الموسيقى المعتمدة على الآلات. وينبغي للمؤلف دائماً أن يعالج

قضايا شكلية لا يستطيع إدراك حلها غير المستمعين الذين تلقوا تدريباً خاصاً، والذين ينبغي في الوقت نفسه - ليحصلوا على القدر الأكبر من المتعة - أن يوجهوا اهتمامهم إلى المضمون أيضاً، مهما يكن غامضاً، بقدر ما يوجهونه إلى البناء الشكلي للموسيقى. إن الاكتشافات الشكلية الدقيقة والحلول الشكلية البارعة يمكن أن تخفى على الشخص العادي، بل ويمكن أن يراها غريبة وغير مناسبة، ولكنها مع ذلك ضرورية لإكساب العمل الفني غنى، ولدفع الموسيقى (وكل فن آخر) إلى التطور. وهذه القدرة الشكلية على الإبداع، هذا "العبث" الجاد بوسائل التعبير، هي التي تحدد في بعض الأحيان مستوى العمل الفني، ويتحدث مايا كوفسكي في مقالته "كيف يكتب الشعر" عن "أغنية موزونة" وضعها لرجال الجيش الأحمر أثناء دفاعهم عن مدينة بتروجراد فيقول: "إن الشيء الجديد الذي يبرر تأليف هذه الأغنية هو الوزن... (ثم يورد أحد أوزان الشعر) فتلك الجدة في الوزن تضفي على الأغنية كلها طابعاً شعرياً خاصاً. وإنني لعلی ثقة من أن جنود الجيش الأحمر لم ينتبهوا إلى هذا التجديد الشكلي، في حين أن شاعر الثورة العمالية العظيم يخبرنا أن ذلك التجديد بالذات هو الذي جعل من أغنية الجيش الأحمر شعراً وفرض لها مستوى خاصاً. وإن الأمر ليصدق بدرجة أكبر على الموسيقى،

حيث يتداخل الشكل والمضمون بصور متعددة حتى ليصعب الفصل بينهما.

ولما كان العنصر الشكلي في الموسيقى قوياً إلى هذا الحد فإننا نرى أحياناً ميلاً إلى ظهور النزعة "الشكلية" المتطرفة. ولكن لما كانت الموسيقى أشد أشكال الفن شكلية وتجريداً فإننا يجب أن نحذر من وصف أعمال موسيقية بعينها بأنها "شكلية" دون أن نبني حكماً على أساس متين، وإلا لوجدنا أننا سنكتشف آثاراً شكلية في موسيقى الباروك البوليفونية، وفي مقطوعات باخ للبيانو، بل وفي بعض مؤلفات موزار وبيتهوفن وبرامز. وأعتقد مخلصاً أن التعريف التالي للنزعات الشكلية في الموسيقى يمكن أن يكون تعريفاً ملائماً:

أولاً: البراعة الممتدة بنفسها والتي يقصد المؤلف إليها في ذاتها، أي البراعة التي لا تهتم بحل مشكلات البناء الموسيقي بل تهتم بالبريق التكنيكي وحده وبصعوبة الأداء، وأن تبهر المستمعين. ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهور، بل إنها تعتمد اعتماداً أساسياً على إعجابه بها، ولذا فإن النقد الذي يوجه إليها ليس الغرور الفني بقدر ما هو الجري وراء التصفيق.

ثانياً: التقليد الأعمى، والخضوع المطلق للقواعد القديمة، وإتخام المقطوعة بالهارمونية والعدووية، في ظل عالم حافل بتنافر الأصوات، وتقديم الألحان الرومانسية الرعوية بهدف إسكات صوت قاذفات القنابل النفاثة. إن هذا الطراز من الموسيقى "الحديثة" إنما يعيش حالة على تراث الموسيقى الأوروبية السابقة. وشكليته هي شكلية الأكاذيب: إنها وليمة المفلسين، التي تفتح بلحن المارسييز (الذي لا يعزف كمحاكاة ساخرة يقدمها أوفنباخ، بل لدفع بعض السادة النهمين إلى الوقوف على أقدامهم فترة قصيرة، والإشادة بماض انحطت سمعته وساءت نظرة الناس إليه). إن هذا النوع من الموسيقى يعيش رغم أن محتواه قد ضاع، ورغم أن أشكاله فقدت كل قوتها ومغزاها، ورغم الفراغ الذي شملها بعد ازدهار الحياة وصخبها. إنها تستمر في عزف ألحانها الطريفة وكأن لم يحدث في العالم شيء له أهمية خلال المائة عام الماضية، وكأن وظيفة المؤلف الموسيقي في منتصف القرن العشرين هي الاستمرار في ترديد الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية والبرجوازية. لقد كانت تلك الموسيقى عظيمة في يوم من الأيام، غير أن تقليدها في ظل الظروف المتغيرة، بدلاً من الاستفادة منها بطريقة خلاقة، يعد شكلية من أسوأ وأتعمس الأنواع.

ثالثاً: تعمد استبعاد كل حرارة أو شعور من المقطوعة الموسيقية. وإذا كان من الضروري بعد فترة أسرف فيها المؤلفون إسرافاً هستيرياً في التعبير عن العاطفة، أن تلجأ الموسيقى إلى العلاج بالماء البارد حتى يمكن أن تتخلص من الشحم الزائد، إذا صح هذا التعبير، حتى تتمكن من استعادة الانضباط القديم والمهابة المفقودة، فإننا لا نستطيع أن نقبل الرأي القائل بأنه ليس للموسيقى صلة بالتعبير عن المشاعر وإنما هي تجسيد للشكل الخالص. وحتى إذا سلمنا بأنه يمكن، باستبعاد المشاعر تماماً، أن نصل إلى "الموسيقى الكونية، لغة النجوم والبللورات، لغة الذرات والإلكترونات"، فإن ذلك القول لن يقنعنا. ونحن لا نستبعد إمكانية التعبير عن قوانين المادة غير العضوية في صورة موسيقية، ولا نحن نرفض بأي حال التجارب التي تجري في هذا الاتجاه. غير أننا أيضاً لسنا على استعداد للتخلي عن الجانب الإنساني للموسيقى كتعبير عن المشاعر والحوادث والأفكار. إن الموسيقى المقدسة التي لم تعترف بالذاتية وزعمت لنفسها "موضوعية" اجتماعية، كانت موسيقى رائعة. لكن الموسيقى الباردة ذات النزعة المثقفة والشبيهة بالأنغام الدينية والتي تظهر في بعض صور الموسيقى الحديثة، والتي تعود بصورة مفتعلة إلى العنصر "المقدس" الذي لم يعد يتلاءم إطلاقاً مع محتوى عصرنا،

لا يمكن أن تفسر إلا بأنها عارض من أعراض الغربة العنيفة. وتلك هي الشكلية الواعية التي تحاول عبثاً أن تخدمنا بمحتوى "كوني" متوار.

لقد حاولت أن أشرح بكل ايجاز قضية الشكل والمضمون في الموسيقى. واني لأدرك تماماً أن محاولتي لم تكن مرضية. فالتبسيط في هذا المجال شديد الخطر. ومضمون الموسيقى متعدد الجوانب وصعب التحديد على عكس الفنون الأخرى. لكن هذا السبب ذاته يجعل التطور المقبل للموسيقى متوقفاً على مدى تعبيرها عن موقف جديد، وإدراك جديد للحياة، وفهم جديد، وجماعة إنسانية جديدة: هو موقف الطبقة العاملة، وإدراكها، وفهمها، والجماعة الإنسانية التي تقيمها.

الفصل الخامس

ضياع الحقيقة واكتشافها

تحدث الرومانسي الألماني لودفيج تيك عن "ضياع الحقيقة" لأول مرة في المقدمة التي كتبها للطبعة التي أصدرها من مؤلفات هنريش فون كلايست. وإذا كان "ضياع الحقيقة" لم يبدأ إلا في صورة مبهمه في ذلك العصر الرومانسي، فقد أصبح من القضايا الرئيسية في المرحلة الأخيرة للعصر الرأسمالي الذي يتميز بتغلغل الصناعة في أرجائه.

لقد تحول العالم الرأسمالي التجاري الصناعي إلى "عالم خارجي" له علاقات مادية متينة وروابط مادية لا تتفصم. ويشعر الإنسان الذي يعيش وسط هذا العالم بالغرابة عنه وعن نفسه. وكثيراً ما يوجه النقد إلى الأدب الحديث والفن الحديث لأنهما يحطمان الواقع.. ولا شك في أن ثم اتجاهات كهذه. غير أنه ليس من الصحيح أن الكتاب والرسامين هم

الذين ألغوا الواقع أو حطموه. فالواقع الذي بات ينتمي إلى ما قبل أمس، الواقع الذي غدا منذ أمد طويل شبحاً لما كان عليه، نجده محفوظاً في إطار جامد من العبارات والأحكام المسبقة والنفاق. وإن الإنتاج الأخير لتلك الآلة الضخمة للبحث والاستقصاء والتحليل والإحصاء وعقد المؤتمرات وتقديم التقارير وعناوين الصحف، هو هذه الصورة المضحكة التي تجسد عالماً موهوماً يقال أنه ملك لكل إنسان وهو في الوقت نفسه ليس ملكاً لأي إنسان. فالوهم يحل محل التناقض. وينتج عن التعدد الهائل في "وجهات النظر" أن يفرض تماثل الرأي البغيض. وتسبق الإجابة السؤال. وتقدم المرة بعد المرة عشرات من الإكليسيهات التي كان بعضها في يوم من الأيام انعكاساً صحيحاً للواقع، ولم يعد اليوم من شبه بينها وبين الواقع إلا بقدر ما نحد من شبه بين ملوك البترول وصور القديسين.

وقد كتب الكاتب النمساوي الساخر كارل كراوس⁽¹⁾ يقول: "أصبحت أعتقد أن الأحداث لم تعد تحدث، وأن الإكليسيهات تتحرك بدلاً من ذلك من تلقاء نفسها". إن الأمور

⁽¹⁾ كارل كراوس (1874 — 1936) كاتب وناقد وشاعر، ولد في تشيكوسلوفاكيا. أسس منذ 1899 مجلة "داي فاكل" التي اشتهرت بنقدها اللاذع لحياة الطبقة الوسطى ولصحافة عصرها.

أصبحت أعقد من أن يستوعبها الناس، والوسائل تجاوزت
الغايات، والأدوات تجاوزت المنتجين. وقد كتب كارل
كراوس عن الصحافة يقول:

"مرة أخرى نجد أداة خرجت عن سيطرتنا، لقد كلفنا
أحد الرجال بأن يقدم لنا تحقيقاً عن الحريق المشتعل، وكان
المفروض أن يؤدي دوراً ثانوياً تماماً في الدولة بأسرها، إلا أنه
وضع نفسه فوق الدولة، وفق النار المشتعلة وفوق البيت
المتحرق، بل فوق الحقيقة وفوق خيالنا".

وقد كتبت هذه الكلمات منذ نصف قرن. ومنذ ذلك
الحين سارت عملية "تخطيم الواقع" بخطى فسيحة.

ولم يعد ضياع الحقيقة هذا خافياً على الكثيرين من
الفنانين والكتاب ذوي الموهبة والإخلاص في العالم الرأسمالي.
وهم يرفضون أن تسوقهم إلى الضلال تلك العبارات البالية
والجمل الزائفة، ويرفضون ذلك النظام الذي يفرضه عليهم
"الرأي العام" المسيطر ويقدمه لهم على أنه الحقيقة والواقع،
ويصرون على رؤية الأشياء "كما هي". إنهم ينبذون كل
أشكال الدعاية، ولا يطمئنون إلى أي أيديولوجية ويتصدرون
للبحث عن واقع يتخطى العالم الوهمي المؤلف من أشباه
الحقائق والعبارات والنظم الاصطلاحية. لقد عقدوا العزم على
ألا يتحدثوا إلا عما يتاح لهم أن يروه أو يسمعوه أو يلمسوه أو

يدركوه بحواسهم إدراكاً مباشراً. فهم يتشبثون بالتفاصيل الصغيرة، بكل تفصيل له "واقع" حقيقي يمكن رؤيته أو الاستماع إليه. ويتشككون في كل ما يتجاوز هذه التفاصيل. ويحاولون أن يشكلوا منها، في حذر ودون تعليق، صورة حقيقية للواقع. إن حركة الوضعية الجديدة neo-positivism التي انتشرت أخيراً ليست حركة سلبية تماماً، فهي تستجيب جزئياً للرغبة في الوصول إلى أحكام صادقة لا تتأثر بأفكار مسبقة.

وقد وصل فرانز كافكا في كفاحه ضد المظاهر الباعثة على الغثيان للرواية في العصر البرجوازي المتأخر، وفي سعيه إلى نقاء التعبير وإيجازه وخفة الشكل، إلى إيجاد وسيلة لرواية القصة تربط فيها التفاصيل الضئيلة معاً بحيث تتشكل منها خطوط عامة واهية تشير إلى الواقع مجرد إشارة.

وقد كتب كافكا مرة عن امرأة يحبها يقول: "من الخارج، في بعض الأحيان على الأقل، يكون كل ما أستطيع أن أراه من (ف) هو بضع تفاصيل ضئيلة، تفاصيل قليلة إلى حد أنه يسهل على أن أعدها. وذلك ما يجعل صورتها واضحة، نقية تلقائية محددة. وهي مع ذلك سابحة في الفضاء في الوقت نفسه". وكان ذلك هو المبدأ الذي يرسم على هداه شخصياته ومواقفه.

وهو مبدأ لا يعترف باسم الواقع إلا "للحقيقة الصادقة الصغيرة، للتفصيل الصادق" وهي العبارة التي لا تمل "ناتالي ساروت" تكرارها. وقد وصل هذا المبدأ إلى حدوده المتطرفة في "الرواية المضادة" في فرنسا. فهنا نجد التفصيل تلو التفصيل، في رواية ذات بعدين اثنين، دون منظور، ودون تجاوز الوقت الحاضر والزمن الحاضر. ولنتأمل هذه الفقرة من كتاب "الغريب" لألبير كامو:

"وفي المساء حضرت ماري عندي وسألتني عما إذا كنت أريد أن أتزوجها. فقلت لها إن هذا شيء لا يهم وإنما نستطيع أن نتزوج إذا شاءت. وأرادت أن تعرف ما إذا كنت أحبها. فقلت لها الإجابة نفسها التي سبق أن قلتها لها ذات مرة، وإن هذا شيء لا يهم وإني على أية حال لا أحبها. فقالت لي: ولماذا تتزوجني إذني؟ فقلت لها إن هذا شيء ليس له أية أهمية وأنها إذا أرادت فإننا نستطيع أن نتزوج. ومن جهة أخرى فهي التي طلبت ذلك وإني وافقت على تنفيذ رغبتها إرضاء لها. وحيثُ قالت: إن الزواج مسألة خطيرة. فقلت لها إنني لا أعتقد ذلك. فسكتت لحظة ونظرت إلى في صمت"⁽¹⁾.

(1) نقلت هذه الفقرة من رواية "الغريب" ترجمة الأستاذ محمود حسن حلمي مطبوعات الدار القومية - القاهرة.

إن هذا البرود، وهذا الانفصال والعزلة، يرفض الاعتراف بأي أولوية بين الأشياء أو المشاعر أو الأحداث. غير أن النتيجة التي تترتب على هذا الموقف أن يصبح للروابط المادية قوة مبالغ فيها (أشبه بقوتها في "تراجيديات المصير" الرومانسية التي كانت تحكم المصائر الإنسانية فيها عوامل مجهولة). يقول روب جرييه إن العالم ليس حافلاً بالمعنى ولا خالياً من المعنى، وإنما هو موجد فحسب: "في كل مكان حولنا، وعلى الرغم من كافة النعوت التي نطلقها حتى نضفي على الأشياء روحاً ونفرض لها غاية، نجد أن الأشياء موجودة فحسب. سطحها نظيف ومصقول، وهي قوية وممتينة، ولكن بغير بريق غامض أو شفافية".

إن هذا المبدأ يؤدي إلى حالة من الذهول عن الواقع، إذ نجد سلسلة من الصور لا يربط بينها رابط واضح، ليست اتصالاً وتربطاً بل تجزئة وانعداماً للاتصال. اللحظة العابرة لا حقيقة لها، والمواقف لا تتجمد وتصبح واقعاً إلا عندما نتذكرها. وقد كتبت ناتالي ساروث عن مارسيل بروست تقول: إنه "كان يلاحظ العمليات النفسية من مسافة بعيدة، بعد أن تكون قد تمت: يراها مجمدة وهادئة، وكأنه يراها في الذاكرة". وتوضح رواية "المتلصص" Le Voyeur لروب جرييه جوهر هذا الأسلوب: فالناس مجرد أشياء بين الأشياء،

والقتل لا يعني شيئاً أكثر من بيع ساعة يد ، والجريمة لا تعنى أكثر من صيحة كلب البحر ، والحدث لا يعدو أن يكون حلماً محيراً أو شهادة شاهد زور. الواقع بغير مستقبل ولا قيمة ولا معيار.

ويبدو أن أسلوب "الرواية المضادة" يتصل من نواح كثيرة بظهور السيبرنطيقا ، وبدراسة النظم الدينامية لتصحيح الذات. فقد أدى وجود الآلات "التي تفكر" و "التي تتعلم" والتي تصحح أخطاءها بنفسها ، إلى تشجيع الفلسفة السلوكية والوضعية الجديدة. وأصبح لا بد من تحديد الفوارق بين الكائنات البشرية وهذه الآلات الجدلية ، ولا بد من فهم "طبيعة" الإنسان فهماً جديداً ، ولا بد من توسيع إطار المادية الجدلية وتجديد أحكامها. وقد أثبتت السيبرنطيقا أنه يمكن صنع آلات تتصرف كأنها تصدر في تصرفاتها عن وعي ، بل وقد تم صنع بعضها بالفعل ، وإن كانت الآلة الواعية لا وجود لها في الواقع ولا يمكن أن يكون لها وجود.

ولذا رأى رواد السيبرنطيقا أنه ليس للوعي أهمية كبيرة ، بل واعتقدوا أنه أمر وهمي ، فهم لا يصفون لنا غير "سلوك" الأجهزة التي يصنعونها. وقد كتب روسي أشبى الذي يعد بالاشتراك مع نوربرت فينر رائد السيبرنطيقا الحديثة يقول في كتابه "تخطيط العقل":

"لم أشر في هذا الكتاب في أي موضع إلى الوعي وما يتصل به من عناصر ذاتية، وذلك لسبب بسيط هو أنني لم أجد الإشارة إليه ضرورة في أي جزء من الكتاب... ورغم أن الوعي قد يكون واضحاً ومحددًا لدى صاحبه، فليست هناك وسيلة معروفة حتى الآن يمكن أن يكشف بها المرء تجربته لسواه".

ولا أود أن أكرر هنا كافة المجادلات التي دارت بين الوضعية المنطقية الجديدة والمادية الجدلية، وسأكتفي بالإشارة إلى مدى مسابرة "الرواية المضادة" لهذه الآراء الوضعية الجديدة، وإلى أي حد مذهل فقد الناس في هذه الروايات طبيعتهم الأصلية وتحولوا إلى "صناديق سوداء" كتلك التي تصنعها السيبرنطيقا والتي لا تهتم فيها إلا بالعلاقة بين المدخلات والمخرجات، ولا تهتم أبداً بطبيعة الإنسان وجوهره. ولقد ارتبطت النتائج الفلسفية الزائفة التي استخلت من المكتشفات الثورية للسيبرنطيقا بمنهج أدبي قد يكون في بعض الحالات الفردية مفيداً كما كانت السلوكية مفيدة في العلم، ولكن هذا المنهج في مجموعة لا يكتفي بوصف نزع إنسانية الإنسان، بل إنه يضيف على هذا النزع الإنسانية طابع الغائية الحتمية.

ولا يؤدي منهج "الرواية المضادة" إلى استعادة الحقيقة المفقودة. فهو قد تخلى عن العبارات الجوفاء والارتباطات الاصطلاحية المحددة سلفاً، ليقدّم لنا التفاصيل بعد إفراغها من كل معنى، والانطباعات الحسية التي ليس بينها رابط على الإطلاق. وعندما أعلن هذا النوع من الأدب رفضه لأشباه الحقائق التي تحويها عناوين الصحف، نجده في الواقع قد رفض الحقائق نفسها رفضاً باتاً. فكل ما هو ملموس يذوب ويذوي، والشخصيات تهتز في ضباب بدائي مضطرب. ولا نجد لديهم أماماً أو خلفاً بل مجرد "وجود" لا صلة له بالزمن أو الاتجاه. إنهم يرفضون العالم الرسمي الوهمي ويضعون مكانه عالماً خاصاً، ولكنه ليس أقل منه انتماءً إلى عالم الأشباح. وهدفهم هو تصوير هذا الوجود غير المفهوم، هذا الوجود الذي لا صلة له بالزمن، والمرتبط بإنسان يعيش في ظلمة لا صلة لها بالزمن. لكن هيجل يقول: "إن الوجود في ذاته لم يعد واقعياً حتى الآن، والشيء الواقعي الوحيد هو ما تمكنا بالفعل من إدراكه". وكذلك يقول ماركس: "إن العالم المفهوم وحده هو الواقع". والأدب الذي يرفض الإدراك عامداً، لا يمكن أن يتوفر له ذلك الحد القاطع للحقيقة. وقد يكون اللا واقع الذي يمثل محتوى هذا الأدب أثراً من آثار الاحتجاج على ذلك العالم

النمطي الوهمي، غير أنه لا يعدو في الحقيقة أن يكون ظلاً
لذلك العالم.

وعلى الرغم من هذا كله فإن بعض الكتاب الذين
يعمدون إلى جمع تلك التفاصيل التي يلاحظونها بدقة، يذهبون
إلى مدى أبعد من مجرد خلق عالم تجمد كل ما فيه وأصبح
شيئاً أو حالة ثابتة. ومن أمثال هؤلاء الكتاب ج.د. سالينجر⁽¹⁾
فهو يستخدم المنهج السلوكي، ويصور سلوك الناس من خلال
سلسلة متتابعة من التفاصيل الصغيرة. وإليكم هذه الفقرة التي
نقلها اتفاقاً من روايته "فراني آندزوي":

"في الساعة العاشرة وعشر دقائق صباح يوم الاثنين في
أحد أيام نوفمبر عام 1955، كان زوى بلاس - وهو شاب في
الخامسة والعشرين - يجلس في بانيو للحمام ممتلي تماماً
بالماء، ويطالع خطاباً كتب منذ أربعة أعوام. كان يبدو أن
ذلك الخطاب بلا نهاية، مكتوب على الآلة الكاتبة في عدة
صفحات، على ورق أصفر من الورق الذي يستخدم في إعداد

⁽¹⁾ جيروم دافيد سالنجر (1919 -). مؤلف أمريكي ألف سنة 1951 قصة Patcher
in the Rye وتدور حول حياة يافع دون العشرين هرب من المدرسة الداخلية
وطاف يواجه المجتمع الأمريكي منفرداً. وأصدر في 1953 مجموعة تضم تسع
قصص.

صور المراسلات. وكان يلقي بعض المشقة في الاحتفاظ به مستوياً على ركبتيه البارزتين فوق الماء كأنهما جزيرتان جافتان. وإلى يمينه كانت ثمة سيجارة تبدو مبتلة، وقد احتفظت بوازنها على حافة إناء الصابون الخزي الذي يشكل جزءاً من البانيو، ومن الواضح أنها كانت مشتتة إذ كان يمسك بها بين الحين والحين ويأخذ منها نفساً أو نفسين دون أن يضطر إلى رفع عينيه عن الخطاب. وكان الرماد يتساقط بانتظام في ماء البانيو، يتساقط مباشرة أو عن طريق إحدى صفحات الخطاب. وبدا أن زووي لا يشعر بغرابة الترتيب الذي أعده. وإن كان قد بدا أنه شرع يدرك أن حرارة الماء أخذت في امتصاص الماء من جسمه. ولكما طال أمد قراءته للخطاب - أو إعادة قراءته - كثر استخدامه لظهر معصمه في تجفيف جبهته وشفته العليا، وأصبح ذلك يتم بتلقائية أقل ومرات أكثر..".

غير أن ساليانجر يخلق من هذا الموزايكو من التفاصيل واللمحات وبتف المحادثات والخطوط العامة للمواقف أكبر قدر ممكن من "الجو"، ويكشف جوانب جديدة من الواقع النفسي والاجتماعي. وليس في قصصه تعقيب أو دعاية، وهي مع ذلك مثيرة ومشوقة بشكل غير مألوف، وربما لهذا السبب ذاته. فنحن نجد لدى ساليانجر أن الواقع يكتشف من جديد

من خلال أولئك الشبان الذين برموا بالعالم المحيط بهم والذين يسعون بمختلف الصور إلى البحث عن معنى الحياة. وهذا الشكل الجديد البارع من أشكال النقد الاجتماعي، والذي يتخطى بكثير سلوكية "الرواية المضادة"، هو ما يجعل لإنتاج ساليانجر كل هذه القيمة والجاذبية. فهو يرى العالم من خلال عيون الأطفال والشبان الصغار.

ولذا لا يبدو هذا العالم كنظام اصطلاحي يمكن تحديده بعبارة محفوظة، بل كواقع مذهل وغير متوقع. ونجد مثلاً مشابهاً في فيلم "زازی في المترو" (الذي أخرج على أساس الرواية التي ألفها ريمون كينو).

وفيه نرى فتاة صغيرة من الريف تستكشف عالم الكبار في باريس، تستكشف الواقع المخيف لنظام تتحول لعب الأطفال فيه إلى قتابل، ويمكن لعود الثقب أن يؤدي إلى انفجار يدفع بالأشياء إلى السماء. تتهاوى فيه واجهات المنازل، ويتسلل فيه الإرهاب الفاشي والقتل والخوف زاحفة من تحت الأنقاض. وعندما تعود الأم في النهاية من موعدها الذي تلقى فيه عشيقها وتساءل الفتاة الصغيرة كيف قضت اليوم، تجيب زازی بسخرية مريرة: "لقد تقدمت في السن" ونجد مقابلًا إيجابياً وجميلاً لهذا الفيلم المرير الذي يصور اكتشاف طفل

للعالم الرأسمالي بكل ما فيه من تناقضات هائلة ، في الفيلم السوفيتي "رجل يتجه نحو الشمس". ففي هذا الفيلم نجد طفلاً آخر يكتشف عالم الاشتراكية النامي. وينبغي أن يعرض هذان الفيلمان معاً في كل أنحاء العالم. فهما يقدمان أقوى دليل ممكن على شيئين: الفارق الهائل بين العالمين، عندما ينظر إليهما نظرة غير تقليدية، وبغير دعاية أو أفكار زائفة، وعلى الإمكانية الهائلة لتصوير العالمين بنفس أساليب الفن الحديث.

ويعتقد الكثيرون من الفنانين والكتاب من أنصار الفن الحديث، أن الواقع المعاصر لا يرتبط أدنى ارتباط بتلك المجموعة الجاهزة من الصور التي تجمدت في أكليشيات، وأنه لا بد من اكتشاف مواقف جديدة تميز عصرنا، وأنه لا بد من تقديم مجموعة وافرة من الصور الجديدة القوية غير المبتذلة. ونجد من الرواد الكبار في هذا الاتجاه ايزنشتين ومايا كوفسكي وشابلن وكافكا وبريخت وجويس وأوكيزي ومكارينكو وفوكنر وليجيه وبيكاسو. وقد تعمدت أن أخلط أسماء الفنانين الاشتراكيين بأسماء الفنانين والكتاب غير الاشتراكيين، لأن رفض الكليشيات والبحث عن "ألبوم جديد للعالم" أمر مشترك بينهم جميعاً، فهم لا يختلفون في المنهج بل في نظرتهم إلى المستقبل.

وقد كتب والتر بنيامين في كتابه "دراسة في فلسفة التاريخ" يقول:

"ثمة لوحة لبول كلي يطلق عليها اسم الملاك الجديد. يبدو فيها الملاك وكأنه يتراجع فزعاً من شيء يحدث فيه. عيناه واسعتان وفمه فاغر وجناحاه ممدودان. والأرجح أن ملاك التاريخ يبدو على هذه الصورة، فهو يدير وجهه إلى الماضي، ولا يرى حيث نرى نحن سلسلة من الأحداث - غير كارثة متصلة لا تكف عن جمع الأنقاض بعضها فوق بعض وتكدسها تحت أقدامها. ولا شك في أنه يود أن يبقى في مكانه ليوقظ الموتى ويضم رفات القتلى. غير أن عاصفة هبت من السماء فأحاطت بجناحي الملاك وبلغت من العتو حداً منعه من طيها. وأخذت تلك العاصفة تدفعه دفعاً نحو المستقبل الذي يدير إليه ظهره، في حين تتضخم كومة الأنقاض أمامه حتى تبلغ عنان السماء. وتلك العاصفة هي ما ندعوه التقدم".

وكان هذا الملاك نفسه مصدر إلهام لبروست وجويس وكافكا واليوت: فعين خيالهم الخلاق تجمع الأجزاء المتناثرة من الماضي، وتصوره كأنه واقع. ونحن نجد في فيلم "العام الماضي في مارينباها"، الذي أعد له روب جرييه المعالجة السينمائية، أن الحاضر يتألف من أقنعة وأشباح، ومن حفيف

أقدام على الرمال، وأن المستقبل مغلف بالظلام، وأن الشيء الواقعي الوحيد هو الصور المتحجرة التي تحويها الذاكرة. أما ملاك مايا كوفسكي وبريخت فيختلف عن هذا الملاك؛ إذ نرى له وجهاً كاملاً، يتجه إلى الأمام. وهذا "الملاك الجديد" المختلف لا يرى الأنقاض وحدها، بل يرى أيضاً ما لم يستكمل بعد، ويكون هذا الجديد أحياناً ضئيلاً حتى تصعب رؤيته، ويكون أحياناً مبهماً حتى يصعب إدراكه، وأحياناً غريباً إلى غير حد. ولا ينحصر مجال الواقع لدى هذا الملاك المختلف فيما أصبح واقعاً بالفعل، بل يمتد إلى جميع الممكنات. والحقائق والمواقف الأساسية التي يكتشفها لا تدعو إلى السكون والاطمئنان بل إلى الحفز والتشجيع، لا تدعو إلى الهدوء بل تبين الطريق إلى التقدم.

وقد حلم كافكا بملاك يتحول فجأة إلى شيء ميت "ليس ملاكاً حياً بل مجرد تمثال خشبي محفور، موضوع في مقدم السفينة، كتلك التماثيل التي يعلقونها في أسقف حانات البحارة، ولا شيء أكثر من ذلك..".

وكان حلماً مخيفاً تتحول فيه كل الكائنات الحية إلى أشياء. وذلك على حين كشف إيزنشتين الموقف المقابل في فيلمه "المدرعة بتومكين". فعندما تغير المدافع الموجهة إلى

السفينة الثائرة اتجاهها على غير انتظار، يغمر المشاهد شعور بانتصار الناس على قوة تلك الأشياء الخالية من الحياة، فالقرار الحر الذي يتخذه الإنسان يفرض نفسه على الأشياء. ومن الوظائف الجوهرية للفن في العصر الذي تسود فيه القوة الميكانيكية العاتية، أن يؤكد أن الاختيار الحر موجود، وأن الإنسان قادر على خلق المواقف التي يحتاجها أو يريدتها. ويشير شابلن أيضاً إلى هذا الانتصار في المفارقات المضحكة التي يقدمها للحياة اليومية. وهو لا يقدم لنا حدثاً ثورياً كذلك الذي يقدمه أيزنشتين، لكنه يقدم لنا انتصاراً على كل حال، انتصاراً للإنسان الذي تستعبده الآلة.. على الآلة ذاتها. وكذلك استخدم بيكاسو أدوات الرسم ليرينا عالماً تمزق إلى ملايين القطع، وهو لا يرينا إياه كتعبير عن مصير مجهول أو كحدث كوني، بل "كجويرنيكا"، كوجود إنساني تهدده الدكتاتورية الفاشية. فتلك اللوحة الضخمة لا تكتفي بتصوير الواقع في أكثر أشكاله تركيزاً، بل إنها تقف إلى جانب الإنسانية المعذبة، وترفع باسمها أصبع الاتهام عالياً. ولو كانت هذه اللوحة من لوحات "الشكلية" المزعومة لما أطلق عليها بيكاسو اسم جويرنيكا (الحرب) بل لأطلق عليها اسم "انفجار" أو "دمار" أو "تحت شارة الثور" أو شيئاً من هذا القبيل. ولا يمكن لأي إنسان معاد للفاشية أن يسأل: "ماذا نستطيع أن

نفهم من هذه اللوحة؟" فهذا السؤال إنما يترك للفاشيين الذين يشيخون بأبصارهم وقد جللهم الإحساس بالذنب. وعندما يطوي النسيان المئات من اللوحات والصور التاريخية الأكاديمية التي تسعى لأن يعدها الناس لوحات واقعية، سوف يجد أحفاد أحفادنا في الواقعية المتطرفة والقاسية لهذه اللوحة العظيمة سجلاً لعصرنا.

وبريخت أيضاً. كثيراً ما نجد في أعماله أن الموقف الجديد هو في الأغلب النقيض المباشر للموقف القديم المؤلف. ففي "دائرة الطباشير القوقازية" مثلاً، نجد أن أحكام سلامون التي كانت تنتمي إلى العصر البطريركي أصبحت أحكاماً أكثر إنسانية: فالطفل لا يعاد إلى أمه بل إلى المرأة التي اتخذت موقف الأم حقاً. أو في "جاليليو": نرى موقف الإنسان الذي يعرف ولكنه لا يريد أن يبدو بطلاً، موقف المعارض للخرافة المتعصبة، والمستعد للولوغ في القذارة حتى يمكن لإنتاجه أن يعيش بعده. إن هذه الصور التي تمثل مواقف أساسية جديدة، تؤدي بالتدريج إلى تشكيل صورة متكاملة للواقع الجديد الذي يكافح ضد الالكليسيهات، وضد الجمود، وضد العيارات المحفوظة، وضد العالم الوهمي المؤلف من الملفات وأشباه الحقائق والأحكام المسبقة

والأفكار الاصطلاحية وكل ما يحتفى به رسمياً باسم
"الواقع".

إن هذه الصورة المتكاملة لا يمكن بلوغها بغير الفلسفة
الجدلية للماركسية. غير أن الفنانين والكتاب غير
الماركسيين يشتركون أيضاً في اكتشاف العالم الذي نعيش
فيه، وفي التعبير الفني عن كثير من جوانبه. فكل جهد يبذل
في تصوير الواقع بغير تعصب لرأي سابق - أي بصدق وإخلاص
- يساعدنا جميعاً على التقدم. وليس معنى ذلك أن الإخلاص
وحده يمكن أن يقدم للواقع المعقد لعصرنا صورة كاملة،
فهو لن يستطيع أن يقدم غير جانب ضئيل من الواقع. ولكن
بغير هذا الإخلاص لن يكون في الوسع عمل شيء على
الاطلاق.

الفن والجماهير:

تعرضت المحاولات التي بذلها الأدب الاشتراكي والفن
الاشتراكي لاكتشاف الواقع الاجتماعي الجديد، للقمع
المؤقت على يد البيروقراطيين. بل ما زالت هذه المحاولات
تتعرض لمقاومة البيروقراطيين من حين إلى حين. غير أن الطابع
المعقد للمرحلة الانتقالية التي نعيشها اليوم، له جذوره العميقة
التي تمتد إلى أبعد من مجرد تدخل البيروقراطية. فالمهمة

الرئيسية للفن والأدب الاشتراكيين المعاصرين - وهي تصوير الواقع الجديد بالوسائل الملائمة - ترتبط أوثق الارتباط بقضية معاصرة أخرى، هي قضية دخول الملايين من الناس مجال الحياة الثقافية.

وعندما ألف جوته رواية "فاوست" كان تسعون في المائة من سكان دوقية فايمر من الأميين. وكان الفن والأدب من امتيازات الصفوة المحدودة العدد. غير أن المجتمع الصناعي يحتاج إلى أناس يعرفون القراءة والكتابة. وقد نمت المعرفة مع الصناعة، ونمت معها الحاجة إلى المزيد من المعرفة. وكتب والتر بنيامين يقول: "كان من الوظائف الرئيسية للفن دائماً أن يخلق طلباً، لم تنهياً الظروف بعد لإشباعه إشباعاً كاملاً". وكتب أندريه بریتون يقول: "لا يكون للعمل الفني قيمة إلا إذا كانت تجري في أنحائه خيوط من المستقبل". لكن هناك إلى جانب قدرة "الطليعة" على التنبؤ بالحاجات المستقبلية، حاجة راهنة لاستعادة الأرض المفقودة.

وتظهر هذه الحاجة غالباً في شكل طلب التسلية. والحصول على الأرباح من وراء هذا الطلب هو الهدف الرئيسي الذي يسعى وراءه منتج وموزعو "الفن الجماهيري" في العالم الرأسمالي. فالإمكانات الضخمة للإنتاج الميكانيكي تسمح

بتوزيع الكتب الجيدة على نطاق جماهيري، كما تسمح بطبع اللوحات الجيدة بكميات كبيرة، وتسجيل القطع الموسيقية الجيدة، ويعرض الأفلام الجيدة على الملايين من الناس. لكن العالم الرأسمالي اكتشف من ناحية أخرى إمكانيات واسعة للحصول على الأرباح عن طريق إنتاج مخدرات فنية. ويستند منتجو هذه المخدرات إلى الزعم القائل بأن معظم المستهلكين أناس بدائيون يسعون إلى إشباع غرائزهم الهمجية. وعلى أساس هذا الزعم يسعى هؤلاء المنتجون إلى إثارة تلك الغرائز، وإبقائها يقظة، وتنشيطها بانتظام واستمرار. فالأحلام تحول إلى سلع تجارية: الفتاة الفقيرة تتزوج المليونير، والفتى الساذج يتغلب بقوته العضلية وحدها على كافة العقبات التي يواجهها بها عالم متحذلق معاد. والحكايات الخرافية توضع في إطار عصري وتنتج على نطاق واسع.

ويحدث كل هذا في نفس الوقت الذي يكافح فيه الفنانون والكتاب ضد الإكليسيهات ويجربون كل الوسائل من أجل إعادة تصوير الواقع الجديد!

إن التناقض هنا صارخ يدعو إلى القلق: فنجد من ناحية ذلك السعي الدائب للعثور على وسائل جديدة للتعبير عن الواقع الجديد، والإدراك الواضح بأن "وسائلنا الفنية قد بليت

واستهلكت، وقد سئمتها وأخذنا نتحسس طريقنا بحثاً عن وسائل جديدة" (توماس مان).

ونجد من ناحية أخرى أعداداً غفيرة من الكائنات البشرية التي يعد الفن القديم نفسه شيئاً جديداً تماماً بالنسبة إليها، وما زال عليها أن تتعلم كيف تميز بني الجيد والغبث، وأن تشكل ذوقها، وأن تطور قدرتها على الاستمتاع بالأعمال ذات المستوى الرفيع. إن المؤلف الموسيقي أدريان ليفركون في رواية "الدكتور فاوستس" لتوماس مان، يعتقد أن كافة الفنون في حاجة إلى أن تتحرر "من الانفراد مع صفة مثقفة، يطلق عليها اسم الجمهور، لأن هذه الصفة لن تلبث أن تختفي من الوجود. بل إنها قد اختفت من الوجود بالفعل. وعند ذلك سوف يقف الفن وحيداً تماماً، وحيداً حتى الموت، ما لم يجد طريقاً للوصول إلى الشعب، أو إذا أردنا أن نستخدم عبارة أقل رومانسية، للوصول إلى الكائنات البشرية". فإذا حدث ذلك فإن الفن "سوف يجد نفسه مرة أخرى خادماً للجماعة الإنسانية، هذه الجماعة التي تربط بينها أشياء أكثر بكثير من مجرد التعليم، جماعة لن تقبل على الثقافة بل سوف تعيشها... سوف يصبح فناً على علاقة وثيقة بالجنس البشري".

وهناك سعي جاد في الاتحاد السوفييتي للوصول إلى ذلك. فالمجتمع البرجوازي في مراحلهِ الأخيرة ينظر إلى الفن على أنه نوع من الهواية وازجاء الفراغ، وإنه غير جدير باهتمام الأشخاص المشغولين بأمرٍ جديّة كالأعمال الاقتصادية والسياسية. أما المجتمع الاشتراكي فيأخذ الفن مأخذ الجد. وقد دارت بيني وبين العمال الشبان في موسكو مناقشات حول إنتاج يسينين وبلوك ومايا كوفسكي وايفتوشنكو وفوجنسكي، واستلفت نظري مدى فهمهم وذكائهم. وإن الكتب الجديدة والأفلام والمسرحيات والمؤلفات الموسيقية لتستهلك بمئات الآلاف ويستمتع بها ملايين الناس، بل وهي تثير بينهم مناقشات حامية. ويسلم الجميع بالقوة الاجتماعية والتربوية للكلمة والصورة. ولا ينظر أحد إلى عمل من أعمال الفن كحادث عابر، بل هم ينظرون إليه كحدث سترتب عليه آثار بعيدة المدى، إذ أنه ولد من الواقع، وهو يعود ليؤثر في هذا الواقع. وكثيراً ما يقضي الشبان ليلة كاملة يتجادلون حول قصيدة، فقد خرج الشعر إلى الشارع. وتثير المناقشات التي تدور حول شخصيات الروايات ومواقفها قضايا رئيسية في الحياة الاجتماعية وفي الفلسفة. فالفن وما يثيره من مناقشات يعد من العوامل الدافعة إلى الأمام في حياة العالم الاشتراكي.

غير أنه إذا كان أخذ الفن "مأخذ الجد" شيئاً رائعاً في ذاته، فقد أدى أيضاً إلى الوقوع في عدد من الأخطاء والمبالغات. فالطريق من الفن إلى الإنسان - "إنتاج فن على علاقة وثيقة بالجنس البشري" - ليس هو أقصر مسافة بين مكتب سكرتير الحزب والأجهزة التنظيمية. ولا مفر من أن يكون هذا الطريق طويلاً لا مختصراً، وأن يمر خلال تجارب عديدة ومتنوعة يقدم عليها الفنانون، وخلال تربية سخية وواسعة النطاق للجماهير. وليس الأمر المؤسف في العالم الرأسمالي هو الاتجاه إلى "الشكلية"، ولا هو الرسوم أو القصائد التجريدية، ولا هو موسيقى المسلسلات أو الرواية المضادة، وإنما يكمن الخطر الحقيقي والمفزع في تلك الأعمال الصلبة المرتبطة بالأرض، الأعمال "الواقعية" إذ شئت استخدام هذا التعبير، والتي تظهر في إنتاج تلك الأفلام البلهاء وتلك المسرحيات الكوميديّة، والتي لا تهدف إلا إلى زيادة الغباء والخبث والجريمة. فالعداء للاشتراكية يلجأ إلى أساليب "تجريدية"، والحرب لا يجري الإعداد لها عن طريق أعمال الفن البارعة بل عن طريق وجبة غذائية فجّة. ونحن نجد في الاتحاد السوفيتي مسرحيات مملة وكتباً مملة وأفلاماً مملة جنباً إلى جنب مع مسرحيات وكتب وأفلام ممتازة، ونجد انعدام الذوق جنباً إلى جنب مع الفن، ونجد العاطفة اللزجة جنباً إلى جنب مع الصدق

الحار، ولكننا لا نجد تلك النفاية التعسة المفسدة التي نجدها في الفن الرأسمالي التجاري. ولا يجوز أن نقلل من أهمية هذا الفارق الكبير، فالعنصر السلبي في الاتحاد السوفيتي - والذي يتمثل في التمسك المحافظ بأشكال التعبير التي لم تعد ملائمة للزمن - لا يعدو أن يكون قضية من قضايا الانتقال.

لقد وضع الإنسان تصميمات السيارات الأولى التي صنعها، على هيئة العربات التي تجرها الجياد. غير أن القلب الجديد - وهو المحرك - كان أقوى من الإطار القديم. وظهرت أشكال جديدة تلائم مطالب السرعة المتزايدة. وأصبحت التكنولوجيا هي القابلة التي تقوم بتوليد نوع جديد من الجمال. وذوق كل طبقة منتصرة يبدأ عادة من حيث ينتهي ذوق الطبقة المنهارة، وتميل الطبقة المنتصرة عادة إلى بناء الحياة الجديدة وراء واجهة قديمة. وقد صحب نهضة البرجوازية البريطانية في القرن الثامن عشر ظهور العمارة القوطية فجأة بحسبانها عمارة "حديثة" وغدت الخرائب والأنقاض من المتع التي يسعى الناس إلى مشاهدتها. وكان البرجوازي يميل إلى إخفاء رأسماله في ملابس تتكرية، وأن يمتلك قلعة - بل وأنقاض قلعة - كرمز على ماضيه النبيل. وحدث في عام 1760 أن طلب تاجر يدعى "سترلنج" تجديد قلعة متداعية، وطلب من المهندسين بذلك كل جهد حتى "يشعر

كل من يدخلها بأنها سوف تنهار فوق رأسه". وأدت نهضة البرجوازية الألمانية والنمساوية بعد مائة عام إلى نشوء ظاهرة مماثلة، فظهرت عمارة تتميز بالنفاق، أشبه بالتشكيلات التي يصنعها صانع الحلوى للتشبه بالفن القوطي. وصممت البنوك على هيئة قلاع، ومحطات السكك الحديدية على هيئة كاتدرائيات. وقد وصف أدولف لوس، وهو من رواد العمارة الحديثة، هذه الاتجاهات بأنها "جريمة" ورأى في اتجاهات المكاتب والمسكن المتجهم والمزخرفة بالجص تعبيراً معمارياً عن الرياء البرجوازي المتأصل.

وكذلك نجد أن كثيراً من العمال، بعد إحراز الانتصار السياسي، يبدؤون بتقليد ذوق البرجوازية الصغيرة. وينتج عن ذلك أن نجد في البداية تفاوتاً بين الأفكار الفنية لكثير من المثقفين التقدميين والأفكار الفنية لمعظم الطبقة العاملة. بل وقد يحدث أن تصبح الهوة بين ما هو متقدم اجتماعياً وما هو حديث في الفن واسعة إلى حد يجعل كلمة "حديث" نفسها إهانة في أفواه بعض المسؤولين. ثم يتغلب الجيل الناشئ بالتدريج على هذا التناقض الغريب. فهذا الجيل يريد أن يكون تقدمياً وعصرياً أيضاً بكل معنى الكلمة، يبحث عن أسلوب عصري للحياة - أي أسلوب ملائم للعصر - ويقبل على

كل ما يتاح من أنواع التجديد. وبذلك ينشأ صراع بين القديم والجديد في مجال الثقافة. وكثيراً ما يلجأ المدافعون عن القديم إلى التشدق "بالغرائز السليمة للإنسان البسيط". ولا بد أن أقرر أن مثل هذه الحجج تثير في نفسي قلقاً عميقاً، فإنني أسمع في طياتها نغمة التكبر والاستعلاء. فهل لا يزال موجوداً ذلك الإنسان "البسيط" الذي يكثرون من الثناء عليه، ذلك القارئ أو المستمع أو زائر المعارض العادي، غير المثقف؟ وإذا كان لا يزال موجوداً، فهل هو حقاً أعلى محاكم الاستئناف، هل هو الشخصية الكاملة المتعددة الجوانب التي تهدف الاشتراكية إلى بنائها؟ أن "الإنسان البسيط" كان ينتمي إلى ظروف اجتماعية بدائية، كانت تنتج أعمالاً فنية تجمع بين الغريزة والبصيرة والتراث. وأمثال هؤلاء الناس يزدادون ندرة في ظل حضارتنا الصناعية التي تسود فيها المدن. وذلك المزيج من التلقائية والتراث الذي كان يميز أغاني القرون الوسطى قد انتهى، وكان للصناعة والمدينة أثرهما في القضاء على كثير من الظواهر القديمة، إذ يتعرض الإنسان في المجتمع الصناعي لكثير من الحوافز والمشاعر المختلفة. وذوقه لا يتشكل فوق صفحة بيضاء، بل هو يتأثر بكافة السلع التي تنتج على نطاق واسع والتي تغمر حياته منذ الطفولة. وأحكامه الفنية هي في

أغلب الأحيان أحكام مسبقة. والأرجح أن الأوبريتاتالنمسية يمكن أن تتال عدداً من الأصوات أكبر مما تتاله موسيقى موزار في أي استفتاء شعبي.

إن "الإنسان البسيط" إنما ينتمي إلى عالم الكليشيهات الوهمي. وليس له وجود إلا بقدر ما يوجد "العامل" أو "المثقف". وإنما لنجد أن الفوارق الثقافية بين الناس أكبر بكثير مما يحاول أنصار التبسيط أن يصوروها. وذلك في العالم الرأسمالي نفسه باتجاهه التجاري الذي يعمل على إلغاء كل الفوارق الثقافية. ولا شك في أن للسلع الرديئة التي تنتج على نطاق واسع تأثيرها، ولكن لا شك أيضاً في أنها تلقى معارضة تلقائية واسعة. وقد أقيم في فيينا منذ وقت غير بعيد معرض للوحات ورسوم عمال السكك الحديدية النمسيين. ولم يكن بين اللوحات المعروضة أكثر من الثلث على عكس ما توقع الكثيرون، يمثل ذلك الخليط المألوف من الطبيعية والنعومة الزائفة. أما الثلثان الآخران فظهر فيهما تأثير فان جوخ وجوجان وسيزان وبيكاسو والفنانين النمسيين المحدثين. وأنه ليكون من الخطأ أن نتصور أن "العمال" أو "الناس العاديين" يرفضون الفن الحديث رفضاً غريزياً. وربما كانت نسبة العمال الذي يؤثرون الفن التقليدي لا تزيد على نسبة من

يؤثرون ذلك الفن بين رجال الأعمال ومديري الشركات ورجال السياسة.

ولذا فإن المهمة الرئيسية للمجتمع الاشتراكي، الذي لم يعد المتاجرون الرأسماليون يقومون فيه بتزويد "سوق الفن" بالسلع المصنوعة على نطاق واسع، تنقسم إلى شقين: توجيه الجماهير نحو الاستمتاع السليم بالفن، أي العمل على استثارة قدرتها على فهم الفنون، والتأكيد على الالتزام الاجتماعي للفنان. وليس معنى ذلك الالتزام أنه ينبغي للفنان أن يتقبل ما يمليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقاً للمرسوم رقم كذا أو كذا، وإنما يعني تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع. وكثيراً ما يحدث، كما أوضح مايا كوفسكي منذ أمد طويل، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقاً مع الالتزام واضح بمؤسسة اجتماعية بعينها. وليس من الضروري أني فهم كل الناس العمل الفني ويقروه منذ البداية. فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة بل أن يفتح الأبواب المغلقة. لكن اكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه وحده بل يتم من أجل الآخرين أيضاً، من أجل كل من يريدون أن يعرفوا طبيعة العالم الذي يعيشون فيه، من أين أتوا، وإلى أين يذهبون. إن الفنان ينتج من أجل الجماعة. وتلك حقيقة تاهت

عن الأبصار في العالم الرأسمالي، ولكنها كانت مسألة مسلماً بها في أثينا القديمة وفي عصر الفن القوطي. ولن يكون في الوسع أن يتحقق على الفور التآلف الجديد المطلوب - بين الحرية الشخصية للفنان وحاجة الجماعة - إذ يتطلب ذلك قدراً كبيراً من التفكير البعيد عن الجمود والتجربة الحرة. وكل ثورة عظيمة إنما هي تآلف جديد يدوي بانفجار مسموع. غير أن التقليل في التوازن الديناميكي يتكرر المرة بعد الأخرى. ويكون لا بد من حدوث تآلفات جديدة في ظل الأوضاع المتغيرة. والغضب الرومانسي والفردي لدى مايا كوفسكي الشاب قد استمد محتواه العظيم من الثورة، إذ اندمجت التجربة الفردية والجماعية في تجربة واحدة. لكن هذه الوحدة لا تبقى ثابتة، ولا يمكن الإبقاء عليها كما هي، وفوق كل شيء لا يمكن الإبقاء عليها بمرسوم. بل ينبغي للفن الاشتراكي أن يزداد قوة باستمرار عن طريق التصدي لمهمة إعادة إيجاد الوحدة، حتى يمكن في النهاية - وعبر عملية بطيئة ومؤلمة - أن يقضي على كافة أعراض الغربة.

ويمكن أن ينشأ في أثناء ذلك سوء الفهم بمختلف صورته. فلن يمكن إشباع الطلب على الفن في الاتحاد السوفييتي ودول الديمقراطية الشعبية إشباعاً كاملاً، لا بالطبعات الواسعة من الكتب الكلاسيكية، ولا بأعمال الفنانين والكتاب

الاشتراكيين البارزين وحدهما. إذ أن الرغبة في فن ليس له هدف غير "التسلية" رغبة مشروعة. ولا مفر من أن يظهر إلى جانب الفنانين الأصلاء المجددين. عدد كبير من الفنانين "المتوسطين". كما أن هذا الحد الفاصل بين التسلية والفن الجاد لن يبقى ثابتاً، وخاصة في مجتمع يعمل بوعي لتربية الشعب كله في اتجاه المعرفة والثقافة. ولا يجوز أن يكون معنى التسلية هو السخف، كما لا يجوز أن يكون معنى الفن الجاد هو الأعمال المملة، وينبغي أن تحول دون ذلك تربية الجماهير من ناحية والوعي الاجتماعي للفنان من ناحية أخرى. فالمجتمع الذي يبني الاشتراكية يحتاج إلى كثير من الكتب والمسرحيات والقطع الموسيقية المسلية واليسيرة الفهم والتي تساعد في الوقت نفسه على تربية العقل والشعور.

غير أن هذه الحاجة تحمل في طياتها خطر الابتذال والمبالغة في التبسيط والدعاية الفجة التي تتخفى وراء العبارات الأخلاقية الطنانة. وقد كتب ستاندال في أيام شبابه يقول: "إن أي هدف أخلاقي، أي هدف ظاهر للفنان، يقتل العمل الفني". ولا يستطيع فنان اشتراكي أن يعمل دون هدف أخلاقي، لكن عليه أن يحرص دائماً على ألا يكون هذا الهدف محور عمله، وألا يبالغ في تبسيطه فيحيله إلى دعاية، بل عليه أن يسمو به ويجعله نقياً في إطار الفن. وينبغي أن يكون هذا أيضاً

شعار الفنانين الذين يعملون من أجل "التسلية" أي اذنين يعملون لإشباع الحاجات اليومية العابرة. وعليهم ألا ينسوا أن الأعمال التي تهدف إلى التسلية، شأن غيرها من الأعمال الفنية، تقدم في المجتمع الاشتراكي إلى أناس ناضجين، وإنها تخطئ هدفها تماماً إذا نظرت إلى الجمهور من أعلى.

وإنه ليكون من حماقة أن ننتقص من قدر من يقدمون بال عشرات أعمالاً أدبية أو موسيقية مهذبة لا اعتراض عليها. ولكنه يكون خطأً أكبر أن نقدمهم كنموذج محتذيه من يريدون التعبير عن الواقع الجديد بوسائل فنية جديدة. وليس من العسير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة، إذ أن المجتمع الاشتراكي نفسه، وهو الذي يتمثل جوهره في الدة، يحتاج قدرات من الاتجاهات المحافظة، وذلك على الأقل حتى يصلب عود الاتجاهات الجديدة في الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة. غير أن الفنانين الأصلاء هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة، الفنانون من أمثال مايا كوفسكي وأيزنشتين وبريخت وايزلر، وهؤلاء هم الذين سيعيش إنتاجهم في المستقبل. بل إننا نرى منذ اليوم، وفي العالم الرأسمالي أيضاً لا في العالم الاشتراكي وحده، إن

الجديد يثبت أنه أقوى من تقليد القديم. ورغم أن النظامين الاقتصاديين متعارضان تعارضاً أساسياً، ورغم أن الصراع والتنافس بينهما يعد من القضايا الجوهرية في الواقع الاجتماعي الجديد، فإن كثيراً من عناصر الحياة الحديثة مشترك بينهما، نشير من بينها إلى: التصنيع، والتكنولوجيا، والعلم، والمدن الكبيرة، والسرعة، والإيقاع، وكثير من التجارب والمشاعر والحوافز الحديثة، إذ لا بد من التعبير عن الحياة في مدينة كبيرة بطريقة تختلف عن الحياة في مدينة إقليمية ناعسة.

ورؤية الطبيعة لدى المتزحلق على الجليد أو راكب الدراجة البخارية تختلف عن رؤيتها لدى الفلاح أو الراعي. ولم يعد محتوى أو أسلوب حياة الطبقة العاملة الحديثة والمتقنين المرتبطين بها يتناسب مع الأساليب الشاعرية التي سادت في القرن الماضي. فنحن نرى الأشياء ونسمعها ونوجد الروابط بينها بصورة تختلف عما كان يفعله أسلافنا. وما كان يصددهم في الفن - كاستخدام الفنانين التأثيرين للألوان، أو المقابلات الصوتية في موسيقى فاغنر - لم تعد تزعجنا بأي حال. وقد ألفت الجمهور العادي اليوم هذه الأشياء وأمثالها ولم يعد يراها "حديثة".

وترى السيبرنطيقا أنه أصبح في وسع الإنسان صنع آلات تقدم الإجابات النظرية على الأسئلة المتصلة بمناطق من الواقع لم تستكشف بعد، وهذه الإجابات تقع خارج نطاق قدرة إدراك العقل البشري. والعلم لا يتراجع أمام مثل هذا الاحتمال المدهش، كما أنه لن يرفض باستعلاء الإجابات التي تقدمها هذه الآلات الحاسبة لمجرد أن العقل البشري لم يستطع بعد معالجتها. بل تقرر السيبرنطيقا على العكس أن الأمر قد يتطلب تصميم أجهزة "لتقوية العقل" لإمداده بالوسائل اللازمة لمواجهة المفاهيم الجديدة. ومن الصحيح أن العلم والفن أسلوبان مختلفان تماماً في السيطرة على الواقع، وأن كل محاولة لعقد مقارنة مباشرة بينهما تنتهي إلى نتائج خاطئة، ولكن من الصحيح أيضاً أن الفن يكتشف بدوره مناطق جديدة من الواقع، إذ يتيح لنا أن نسمع ونرى ما كان من قبل غير مسموع ولا مرئي. والنظرة الفنية أيضاً ليست ثابتة، بل يمكن أن توسع بدورها وأن تحسن عن طريق "أجهزة التقوية". ولذا قال: الاشتراكية، التي تؤمن بقدرة الإنسان غير المحدودة على التطور، لا يجوز أن ترفض الجديد في أي مجال لمجرد أنه جديد، بل ينبغي بدلاً من ذلك أن تستخدم "أجهزة التقوية" حتى تدرك ما يبدو أول الأمر غير قابل للإدراك، فإذا ما أدركته أخضعته للدراسة الدقيقة والتحليل العميق.

وكثيراً ما يجمع النقاد الاشتراكيون كافة وسائل التعبير الفنية التي كشفت منذ منتصف القرن الماضي، ويصفونها جميعاً "بالانحلال". ولا شك في أن المجتمع البرجوازي في أيامه الأخيرة يتجه إلى التدهور، ومن ثم فإنه يتجه إلى الانحلال بطبيعته. لكنه ليس عالماً متجانساً بأي حال، بل هو على العكس حافل بالمتناقضات. وتناقضاته ليست بين البرجوازية والطبقة العاملة وحدهما، فهناك تناقضات بين كافة الفئات الاجتماعية. والصراع بين الجديد والقديم ناشب على أشده بين صفوف المثقفين. ولا يقف كل جديد من تلقاء نفسه إلى جانب الطبقة العاملة بطبيعة الحال، فالأمر أشد من ذلك تعقيداً، إذ يتأثر كثير من العمال، من ناحية، بالانحلال البرجوازية، كما يتأثر العالم الرأسمالي باستمرار، من ناحية أخرى، بوجود العالم الاشتراكي. وهذا التأثير في ذاته زاخر بالتناقضات، فهو لا يكتفي بإثارة العداء للشيوعية، وإنما هو يثير أيضاً التساؤلات الذهنية. فرفض الفنانين للعالم الرأسمالي، وردود فعلهم المباشرة وغير المباشرة إزاء الاشتراكية والشيوعية واكتشافهم للواقع المعقد البالغ التعقيد تؤدي كلها إلى ظهور أشكال جديدة ووسائل جديدة للتعبير، لا ينفصل فيها انحلال القديم عن بزوغ الجديد. ويصعب علينا في كثير من الأحيان أن نميز بين الغث وما

ستكون له قيمة كبيرة في المستقبل. غير أن وصف جميع العناصر الحديثة في الأدب والفن في العالم الرأسمالي بأنها "متعفنة"، أشبه بقول "لاسال" الذي انتقده ماركس عندما زعم، الطبقة العاملة تواجه كتلة رجعية متجانسة، فمثل هذا التجانس الشامل لا وجود له في السياسة، وبالأحرى لا وجود له في الفن في أي عصر، وفي عصرنا على الأخص.

إن إصرار بعض العناصر المحافظة في العالم الاشتراكي على اعتبار الصورة التي يقدسونها للإنسان "البيسط" هي الحكم الأخير في الأمور الفنية جميعاً، إنما هو اتجاه يؤدي للعودة إلى الوراء. فقد أصبح جزءاً لا يتجزأ من التقدم الحتمي للاشتراكية، أن يتحول هذا الإنسان "البيسط" بالتدريج إلى إنسان بارع قادر على التمييز بين الأشياء بعمق. ويبدو أن التكوين الداخلي لشعب من الشعوب يمكن أن يتغير بسرعة أكبر من التغير الذي يطرأ على أذهان بعض الإداريين. وقد بدأ بالفعل الخط الفاصل بين العامل المؤهل والفني المثقف في الاختفاء، وازداد التداخل بين الطبقة العاملة والمثقفين. ويكسب أبناء الطبقة العاملة وبناتها، ممن يتلقون ثقافة عالية - ميلاً ظاهراً إلى المغامرات الذهنية والتجارب الفنية الجريئة. وهم يبتسمون عندما يرتجف آباؤهم عند ذكر أسماء مور وليجيبه وبيكاسو، وعندما يقولون إن رانبو وبيتسو ريلكه

يغلب على أعمالهم الغموض، أو يقولون إن الموسيقى الاثني عشرية رجس من عمل الشيطان. ولن يحرم الليل الجديد في العالم الاشتراكي من حقه في التعرف على هذه الأشياء. بل إنه لن يقف عند هذا الحد. فهناك أفلام سوفيتية جديدة وأعمال فنية أنتجها الشبان من الكتاب والنحاتين والرسامين، تبرز الاعتقاد بأننا على أبواب ازدهار للفن السوفيتي، سوف يجد المحتوى الاشتراكي فيه تعبيراً ظاهراً في شكل حديث حقاً.

بين الازدهار والاضمحلال:

ما زال العالم البرجوازي في أيامه الأخيرة قادراً على إنتاج فن له وزنه. (ولعل لوجود العالم الاشتراكي وما يمثله من تحديات، وما يثيره من قضايا فكرية وذهنية، دوره الهام في هذا الصدد). لكننا إذا نظرنا إلى المدى البعيد، نجد أن الفن الاشتراكي يمتاز على الفن البرجوازي في عصره المتأخر. فهذا الأخير، وإن كان قادراً على تقديم أشياء كثيرة، ينقصه شيء جوهري، هو: النظرة الواسعة إلى المستقبل، والرؤية التاريخية المتفائلة. ورغم جميع العقبات التي صادفت العالم الاشتراكي فما زالت لديه هذه الرؤية. وإن الأمر ليتجاوز بكثير مسألة الخبز وصواريخ الفضاء، ومسألة الرخاء والمهارة

التكنولوجية، فهي مسألة "معنى الحياة": وهو ليس معنى ميتافيزيقياً بل معنى إنساني.

ورغم كل ما مرت به الاشتراكية من تناقضات، فإنها لا تزال مؤمنة بالإمكانات غير المحدودة للإنسان. وإذا كانت رؤية المستقبل التي يعبر عنها كثير من الفنانين والكتاب ذوي الموهبة والإخلاص في العصر البرجوازي المتأخر رؤية سلبية، بل إن أغلبهم يرى أن العالم يسير بخطى حثيثة نحو الكارثة، فلا يمكن أن يكون التناؤل السطحي هو الوجه المقابل لهذه الرؤى المتشائمة، إذ أصبح لأول مرة في التاريخ انتحار الجنس البشري أمراً ممكناً. وقد تنبأ كارل كراوس بذلك في إحدى مآثوراته منذ سنوات طويلة عندما قال:

"إن النهاية العصرية للعالم سوف تحل عندما تبلغ الآلات حد الكمال، وعندما ينكشف عجز الإنسان عن أداء دوره،". لقد تخلف الوعي الإنساني عن التقدم التكنولوجي تخلفاً ملحوظاً. ولذا لا يجوز للفنانين والكتاب الاشتراكيين أن يأخذوا النظرة المتجهممة إلى المستقبل في الفن والأدب البرجوازي مأخذ الخفة والبساطة. فحتى لو بقي شكل من أشكال الحياة بعد نشوب حرب ذرية، فإن تلك الحياة، والهواء الملوث المنتشر فوق مساحات أشبه بالمساحات التي نراها

على سطح القمر، لن تشبه في شيء تصوراتنا عن العالم
الاشتراكي.

ولذا فإن منع الحرب هو واجب كل إنسان عاقل أياً كان
النظام الاجتماعي الذي يعيش في ظلّه. ومن ييأسون من انتصار
العقل يؤمنون بأن الكارثة قادمة لا محالة، ويمد شبح الدمار
ظلّه على أعمالهم. وفي مواجهة هذا "الاحتمال" لنهاية العالم
يقدم الفنانون الاشتراكيون "احتمالاً" آخر، هو قيام عالم
يستند إلى المنطق، وبالتالي فهو عالم إنساني. ولم يعد يمكن
القول بأن هذا الاحتمال الثاني احتمال حتمي، كما لا يمكن
القول بأن الاحتمال الأول لا مفر منه. وقد أصبح الاختيار
منوطاً بكل فرد، بصورة لم نعرفها من قبل. وأصبحت هذه
الآبيات التي كتبها ايبيل Hebbel أصدق مما كانت في أي
وقت مضى:

"قد يكون مصيرك بين يديك في هذه اللحظة العابرة،
وقد يكون في وسعك توجيهه حيث تشاء. فكل كائن بشري
يمر بلحظة يسلم فيها المسك بمصيره زمام أموره ليده هو...".
وفي مواجهة هذا العالم الذي تركزت فيه القوة تركيزاً
كبيراً، وأصبحت تحركات هذه القوة وتصرفاتها غامضة
وملتبسة، يميل كثير من الناس إلى الاعتقاد بأنه لا جدوى لما

يتخذونه من قرارات، ولذا فإنهم يستسلمون "للمصير" وفي مواجهة وضع كهذا تكون القضية الأساسية للفن الاشتراكي هي تصوير الناس الذين يكمنون خلف الأشياء التي لا تحمل أسماء، وأن يقدموا احتمال انتصار الإنسان على الأشياء، وذلك دون استخدام عبارات طنانة أو اللجوء إلى التفاؤل الزائد. إن رواية "الملجأ Sanctuary" التي ألفها وليام فوكنر، والتي تصور مأساة عجز الكائنات البشرية في محاولتها للإفلات من وضعها الاجتماعي الذي فرض عليها، فتفشل محاولتها، وتواجه الدمار أن تساق إلى العودة إلى الماضي - إن هذه الرواية لم تجد حتى الآن مقابلها في الأدب الاشتراكي. ورواية "طريق الآلام" لالكسي تولستوي تتناول موضوعاً مشابهاً، إلا أنها تدور في وضع استثنائي نابع من الثورة. وإذا تعرض أحد الكتاب اليوم لمعالجة نفس الموضوع فسيكون في حاجة، إلى جانب موهبة كموهبة فوكنر، إلى إخلاص مطلق وحرص على تجنب كافة الاعتبارات التكتيكية مهما تبلغ أهميتها. وقد نبذت لحسن الحظ النظرية (التي نشأت في عصر ستالين) المنادية بالرواية "الخالية من الصراع"، والزاعمة بأن ثمة حلاً غير مأسوية لكافة المشكلات التي يمكن أن تنشأ في المجتمع الاشتراكي، والتي كانت تتطلب بالتالي نهاية سعيدة لكل قصة. كما

نبذت معها نظرية أخرى لا تقل عنها زيفاً، وهي القائلة بازدياد حدة الصراع الطبقي في ظل الاشتراكية. غير أنه ما زال هناك ميل لتجنب تصوير الصراع، وتقديم الرغبات والأمانى على أنها حقائق.

وإن الفن الاشتراكي ليزداد قدرة على التأثير والإقناع كلما تخلصت الرؤية الضيقة للمستقبل من محاولته لتصوير الحاضر في صورة مثالية. وليس في وسع أحد أن يتجاهل اليأس الصادق الذي يشعر به الفنانون والكتاب والجادون في العالم البرجوازي المتأخر، ويكتفي بوصفه بأن ظاهرة من ظواهر الانحلال، أو بالقول بأن كل شيء في المجرى العظيم للتاريخ العالمي يسير وفقاً لخطة مرسومة. ولا بد من الاعتراف بأن الكارثة التي يتوقعها أولئك الفنانون أمر مفهوم، وإن كانوا يصورونها على أنها أمر "لا يمكن تجنبه". وليس معنى ذلك أن الكفاح من أجل السلام ينبغي أن يصبح الآن الموضوع الوحيد للفن الاشتراكي كله. وإنما يعني أن فكرة الكارثة "الحتمية" وهي الفكرة الشائعة في الفن البرجوازي المتأخر، لا بد أن يرد عليها بأعمال تبين كيف يمكن تجنب الكارثة. غير أن هذه الأعمال لا بد أن تكون صادقة. وألا تشذب لخدمة الأغراض الدعائية.

وإذا كان صون السلام هو الواجب المشترك العظيم الوحيد - وكل الظواهر تنبئ بأنه كذلك - فينبغي للفن الاشتراكي إذن ألا يركز كل اهتمامه على القضايا الداخلية للدول الاشتراكية، بل أن يتجه إلى العالم كله بوصفه إسهاماً جوهرياً في الفن العالمي. لقد لقيت أعمال جوركي ومايا كوفسكي واسحق ايبيل واليكسي تولستوي وأيزنشتين وبودوفكين تقديراً عظيماً لدى جمهور كبير غير اشتراكي، وكذلك نجد أن لشابلن ودي سيكا وفوكنر وهيمنجواي ولوركا وبييتس معجبين كثيرين في الدول الاشتراكية. ورغم أننا ننتمي إلى نظم اجتماعية مختلفة ونسعى إلى أهداف ومبادئ مختلفة، إلا أننا نعيش في نهاية الأمر في عالم واحد. وعالمنا يحتاج إلى الأدب الروسي حاجته إلى الأدب الأمريكي، وإلى الموسيقى الروسية حاجته إلى الموسيقى الفرنسية والنمسية، وإلى الأفلام اليابانية حاجته إلى الأفلام الإيطالية والإنجليزية والسوفيتية. إنه في حاجة إلى الرسامين المكسيكيين المعاصرين حاجته إلى هنري مور وبريخت، وكذلك أوكيزيوشاجال وبيكاسو: وسوف يستمر الصراع السياسي بين النظامين الاجتماعيين. وينبغي أن يجري هذا الصراع في ظروف السلام لا عن طريق الحرب، فذلك شرط وجودنا جميعاً. وقد أصبح من أهم وظائف الأدب والفن المعاصر

ألا يترك الناس في الجانبين يتحدثون في فراغ، بل أني فهم كل منهم مشكلات الآخر وأهدافه ورغباته.

الحلم بما بعد الغد:

يقول المعارضون: "يا للثقة! ماذا يجعلكم على هذا اليقين بضرورة الفن؟ إن الفن يعيش أيامه الأخيرة، فقد طرده العلم والتكنولوجيا. وعندما أصبح في وسع الإنسان أن يطير إلى القمر فهل تبقى هناك حاجة حقيقية إلى شعراء يتغزلون في القمر؟ إن الطائرة أسرع حركة من الآلهة، والسيارة أضمن من "بيجاسوس" الأسطوري، ورائد الفضاء يستطيع أن يرى ما كان الشاعر يحلم به. ولنتذكر قابيل الذي صوره بايرون منطلقاً في الفضاء مع لوسيفر:

قابيل: أيها الآلهة أو الشيطان أو أياً كنت، هل تلك التي نراها هي أرضنا؟

لوسيفر: أفلا تميز التراب الذي صنع منه أبوك؟

قابيل: أيمكن أن تكون هي؟

تلك الدائرة الزرقاء الصغيرة التي تتأرجح في الأثير البعيد ودائرة أخرى أصغر بالقرب منها.

تلك التي كانت تضيء ليالينا على الأرض؟

وكلما تقدمنا كأننا شعاعان من الشمس، بدت أصغر فأصغر.

وكلما تضاءلت تجمعت حولها هالة، تشب النور الذي يشع حول أكبر النجوم.

عندما أنظر إليها من جوانب الفردوس.

أليست التقارير النثرية التي كتبها جاجارين أو تيتوف أو جلين أبلغ من هذه الرؤيا المكتوبة بالشعر؟ أليس الفن أمراً ينتمي إلى طفولة الإنسانية وصبابها؟ أليس في وسعنا اليوم أن نستغني عنه بعد أن بلغنا مرحلة النضج؟ من الواضح أن الرأسمالية لم تعد قادرة على إنتاج عصر نهضة جديد للفنون. ولكن ماذا عن الاشتراكية؟ هل يمكن أن نتصور أنه سيولد من جديد هوميروس آخر أو شكسبير، موزار أو جوته؟ وإذا ولد أحد منهم فهل سيكون المجتمع في حاجة إليه؟ أليس الفن بديلاً خيالياً أو تعويذة سحرية للواقع، يستخدمها أناس غير قادرين على مواجهة هذا الواقع ومن أجل أناس مثلهم غير قادرين على مواجهته؟ ألا يتطلب الفن اتخاذ موقف سلبي مهياً لقبول الحلم بدلاً من العمل، والظل بدلاً من الحقيقة، والسحب بدلاً من الآلهة اليونانية؟ لسوف تتوفر لنا خلال السنوات القليلة القادمة آلات سيبرنيطيقية كاملة، قادرة على

معالجة الواقع بدقة حسابية. ولن تكون ثمة مشاعر تحرفها عن تجاهها، ولا انفعالات تدفع بها إلى الخطأ. فما جدوى الفن؟ وما جدوى النقاب الشفاف على وجه هيلين في عصر الأتومية الكاملة، والقوى الإنتاجية غير المحدودة، والاستهلاك الهائل؟".

إن الآلات ستخفف عن الإنسان في المستقبل كافة أشكال العمل الآلي، وسوف يعد هذا العمل غير جدير بالجهد الإنساني. ولكن مع ازدياد كفاية الآلة وتحسينها، سيتضح أن النقص هو مصدر عظمة الإنسان. والإنسان، شأنه شأن الآلات السيبرنيطية، منظومة دينامية تنظم نفسها بنفسها، ولكنه لا يكتفى بذاته أبداً، فهو متجه أبداً نحو اللانهاية، غير قادر أبداً على الاعتماد على العقل الخالص وحده أو الخضوع لقوانين المنطق وحدها. لقد كتب أوفيد: "لماذا العقل الآن، لقد سبقت حماقة" *Quod nunc ratio est, impetus ante fuit* وهذه حماقة، هذا النقص الخلاق، سوف يميز الإنسان عن الآلة دائماً.

قد يقول مجادلي غير المنظور: "صحيح. إن الآلة الكاملة لن يكون لديها حافز للتعبير عن آلامها لأنها لن تتألم. وسوف تعمل باستمرار، خارج نطاق البهجة والألم، لحل معميات

الواقع. ولكن حتى إذا سلمنا بأن الإنسان لن يكون أبداً معصوماً من الخطأ كالألة، فلماذا يحتاج إلى الفن في مجتمع اشتراكي أو شيوعي؟ لقد قلت إن رسالة الفن هي أن يساعدنا، نحن الذين لا نعدو أن نكون أنصاف رجال، لا نعدو أن نكون كائنات ممزقة تعسة ووحيدة في مجتمع طبقي منقسم ومبهم ومخيف، في السير نحو حياة أكمل وأغنى وأقوى، أي أنه يساعدنا حتى نصبح رجالاً. ولكن ماذا إذا أصبح المجتمع ذاته راعياً للحياة الإنسانية الحققة؟ إن جميع أشكال الفن الصادق كانت تدعو دائماً إلى إنسانية لم تتحقق بعد. فإذا ما بلغناها فماذا ستكون جدوى كل سحر الفن؟".

إن هذه الأسئلة وأمثالها إنما تتبع من الأمل الساذج - أو لعله الخوف - من أن يبلغ التطور البشري في يوم من الأيام هدفاً نهائياً: هو السعادة الشاملة، وتحقيق كل الأحلام، وإكمال دورة التاريخ. غير أن ما سيكون قد تحقق بالفعل عند ذلك، لا يعدو أن يكون ما قبل تاريخ الإنسانية. فلن يحكم على الإنسان أبداً بسكون الفردوس، بل سيبقى الإنسان دائماً في تطور مستمر. وسوف يسعى دائماً لأن يكون أكثر مما يستطيع، سيتمرّد دائماً على الحدود التي تفرضها عليه طبيعته، وسيجاهد دائماً ليلبغ آماداً وراء ذاته. سيكافح دائماً

من أجل الخلود. وإذا حدث أن اختفت الرغبة في أن يعرف كل شيء ويبلغ كل القوة ويحيط بكل الكائنات، فإن الإنسان لن يعود إنساناً. ولذا فإن الإنسان سيحتاج إلى العلم دائماً حتى يستخلص من الطبيعة كل سر ممكن، وسيحتاج إلى الفن دائماً حتى يطمئن، لا في حياته وحدها بل وفي ذلك الجزء من الواقع الذي يعرف خياله أنه ل يسيطر عليه بعد.

عندما كانت البشرية تعيش حياتها الجماعية الأولى، في الفترة الأولى من تطورها، كان الفن سلاحاً إضافياً عظيماً في الكفاح ضد قوى الطبيعة الغامضة. وكان الفن في بدايته سحراً، وكان مندمجاً في الدين والعلم. وفي المرحلة الثانية من مراحل التطور - مرحلة تقسيم العمل، والتمييز بين الطبقات، وبداية كافة أشكال التنافس الاجتماعي - أصبح الفن الأداة الرئيسية لفهم طبيعة ذلك التنافس، ولتخيل واقع مختلف من خلال الاعتراف بالواقع القائم، وللتغلب على عزلة الفرد بإقامة جسر يصله بكل ما يربط بين البشر. وفي العالم البرجوازي المتأخر الذي نعرفه اليوم، عندما أصبح الصراع الطبقي أكثر حدة، يتجه الفن إلى الانفصال عن الأفكار الاجتماعية، وإلى دفع الفرد إلى مزيد من الغربة اليأسية، وإلى تشجيع الأنانية العاجزة، وتحويل الواقع إلى أسطورة زائفة تغلفها الطقوس السحرية لديانة كاذبة. وفي العالم الاشتراكي المعاصر يميل

الفن إلى الخضوع لمطالب اجتماعية محددة، واستخدامه كوسيلة سهلة للتطوير والدعاية. ولكن عندما يصل المجتمع إلى المرحلة الثالثة، المرحلة التي لا يعود فيها نزاع بين الفرد والجماعة، وعندما يوجد المجتمع الخالي من الطبقات في عصر الوفرة - لن تتمثل الوظيفة الرئيسية للفن في السحر ولا في التطوير الاجتماعي.

وليس في وسعنا أن نتصور هذا الفن إلا تصوراً عاماً، وقد يكون تصورنا له خاطئاً. فالماركسية لا تقبل أي يوتوبيا نظرية تزعم لنفسها دقة العمل، لكن اليوتوبيا هي الخلفية الذهبية للعلم. وبذا فقد يكون من حقنا، ونحن نحلم بالمستقبل أن نتخيل صورة لعالم لم تعد الكائنات البشرية فيه مرهقة بالعمل، ولم تعد تكبلها اهتمامات اليوم وواجبات الغد، وقد توفر لديها الوقت والفراغ لتقييم "علاقة حميمية" مع الفن.

وليس لنا أن نخشى أن يكون قيام مجتمع الوفرة والذي يتميز فيه الأفراد تمايزاً كبيراً، مجتمعاً تتسم فيه الفنون بالفقر. فسوف يكون التمايز بين الشخصيات لا بين الطبقات، بين الأفراد لا بين الأئمة الاجتماعية. وسوف تتوفر كل الوسائل لتشجيع التأثير المتبادل بين الخاص والعام، بين الخيالي والعقلي، بين المنطق والعاطفة. وسوف تتيح الوسائل

المتطورة لإصدار طبقات من الأعمال الفنية أن يصبح "الجمهور" أفراداً، وأن يتعرف كل منهم على الأعمال الفنية في داره. وذلك في نفس الوقت الذي تؤدي فيه الاحتفالات العامة والمسابقات المشتركة إلى تشجيع اشتراك الأفراد في تذوق الفن اشتراكاً مباشراً. والأرجح أن الملحمة ستبعث من جديد إلى جانب الرواية. فالوظيفة الرئيسية للرواية هي تحليل المجتمع ونقده، على حين نجد أن الملحمة هي الشكل الأدبي الذي يؤكد الواقع الاجتماعي. ولا شك في أن التراجيديا سوف تستمر، لأن تطور أي مجتمع - حتى إذا كان مجتمعاً بغير طبقات - لا يمكن تصوره بغير تناقض وصراع، وربما لأن تعطش الإنسان إلى الدم والموت متأصل فيه وسيكون نزعه عسيراً. وقد لا يكون ميل بعضنا اليوم إلى الفنون القائمة على المبالغة والابتذال مجرد نتيجة للتداخل بين المزرع والمضحك في الحياة الحديثة، وقد يكون أيضاً بشيراً بميلاد جديد للكوميديا. وقد كانت الكوميديا حتى الآن تعنى النقد بوجه عام - الضحك الهدام، أو كما وصفها ماركس "إنها وداع مرح للماضي" ولكنها في مستقبل بعيد قد تصور حياة الإنسان الذي أصبح سيد مصيره، وتصور حريته وسعادته وبهجة روحه.

وربما كان هناك شيء - أكثر من مجرد الذوق الشخصي - هو الذي يجمع بين أسماء هوميروس وأرستوفانيس وفيون وجيوتو وليوناردو وسيرفانتس وشكسبير وبروجيل وجوته وستاندال وبوشكين وكيللر وبريخت وبيكاسو وقبلهم جميعاً موزار، ودائماً دائماً موزار. والفوارق بين هؤلاء الفنانين لا تؤكد غير شيء واحد يشتركون فيه جميعاً. هو رفض كل ما هو ثقيل، داع إلى التطهر الزائد، مرهق للنفس. وقد قام الخيال في أعمالهم بتتقية الواقع وتقطيره حتى أصبح كأنه بغير وزن: فكثافة الأشياء تختفي، وتقف معلقة بين العدم واللانهاية. وهذه الأعمال لا تنكر الفزع وأسبابه، ولا تسعى إلى تخفيفه، لكنها تلمس كل شيء برقة ورشاقة، ولا نجد لديها شيئاً لا تشمله البهجة. وفوق جزيرة كالبيان وآريل نجد أن بروسبيرو قد حول القسوة والظلمة والدم إلى ملهارة، إلى سحب يتخللها الضوء. فسحر الفن يجمع بين الخيال والواقع، وبين الجمال والعدم.

"وهؤلاء الممثلون، كما أخبرتك من قبل، كانوا عفاريت من الجن وقد اختفوا في الهواء، في الهواء الرقراق. وكما اختفى ذلك المنظر الخيالي ولم يترك وراءه أثراً ستختفي القلاع المرتفعة والقصور الفخمة، بل والدنيا نفسها ولا تترك أثراً. وما نحن إلا من ذلك النسيج الذي تصنع منه الأحلام."

وكذلك تحمل عبارات بروسييرو قوة سحرية:

"إن قوة فني قد هزت القلاع، واقتلعت أشجار الأرز
والصنوبر. وبسحري أيقظت القبور ساكنيها ولفظتهم. غير
أني لم أعد أرضى عن هذا السحر الخشن"⁽¹⁾.

ويتحول سحر بروسييرو آخر الأمر إلى "موسيقى سماوية"،
إلى "أنغام أثيرية" وإلى بهجة زاخرة بالحكمة. ونجد نفس
الجوهر في ابتسامه ليوناردو، وفي السماء الصافية التي يرسم
ستاندال على حواشيها صور الحب والفشل والموت. كما نجد
لدى بريخت نفس المزيج من التنوير والرومانسية، ومن العقل
والفكاهة. أما موزار فهو الخلاصة المصفاة لهذا النوع من
الفن، موزار الذي يضبط التوتري في موسيقاه بدقة ورقة بحيث
تدفع كل تنويعه عليها، مهما صغرت، إلى أحداث بهجة لا
مزيد عليها. إن التعويذة السحرية التي ألقى بها بروسييرو قد
انتقلت من جيل إلى جيل. وسوف تؤدي وفرة الحياة (لا وفرة
السلع الاستهلاكية وحدها) وهي الوفرة التي تعد بها
الاشتراكية، إلى توكيد أننا "من ذلك النسيج الذي تصنع منه
الأحلام".

⁽¹⁾ استعنا هنا بترجمة الأستاذ محمد عوض إبراهيم لرواية "العاصفة" - مطبوعات دار
المعارف، وإن كنا قد أدخلنا بعض التعديلات التي تطلبها السياق.

وقد يجد الشوق الرومانسي إلى عمل فني "شامل" - هو في ذاته تعبير عن رغبة أعمق في اتحاد الإنسان مع العالم ومع نفسه - قد يجد إشباعه (على النقيض من نظريات فاجنر) في نوع جديد من الكوميديا يستخدم كافة إمكانيات المسرح، ويخلق وحدة جديدة بين الكلمة والصورة، وبين الرقص والموسيقى، والمنطق والتفريغ، والحواس والعقل. أما الاستشهاد والتضحية، ورائحة الدم والبخور، والربط بين الفن والدين، فذلك كله ينتمي إلى ما قبل تاريخ الإنسانية. وربما نصح الكوميديا أقوى أدوات التعبير عن تحرر الإنسان.

وقد كتب هانز ايزلر في إحدى محاوراته بعنوان "حول الغباء في الفن" يقول: "إن شكوى البرجوازي الصغير المصاب بخيبة الأمل، صاحب الدكان الذي أقامه بالجهد والعرق: هذه الشكوى نجدها في الموسيقى أيضاً. بل إنها تكاد تكون السمة الرئيسية للموسيقى في ظل الرأسمالية". ونستطيع أن نتصور أن الموسيقى في المستقبل الاشتراكي غير المحدود سوف تتحرر من كل أنين رومانسي، ومن كل سخف بليد، ومن كل هستيريا ودعاية متهوسة. ستكون موسيقى تفترض أن مستمعيها ليسوا متوترين عصبياً ولا غارقين في العاطفية، وأن أثرها سيوجه إلى الانعاش أكثر مما يتجه إلى الادهاش، إلى إضاءة العقل أكثر مما يتجه إلى إظلامه، وأنها وإن

كانت ستستخدم كثيراً من وسائل التعبير الجديدة ولن تحاول أبداً تقليد الماضي، فسيكون فيها دائماً شيء من غنى موزار الفاحش وجرأة موزار الحكيم.

ولن تبقى وظيفية التصوير والنحت مجرد ملء قاعات المتاحف. وستكون هناك جهات تتولى رعاية الفن، بعضها عام وبعضها خاص، وستكون هناك قاعات وميادين وملاعب وحمامات للسباحة وجامعات ومطارات ومسارح وعمارات يستخدم كل منها أعمال النحت والتصوير التي تلائمه، والأرجح أن الفنون البصرية لن تتبع أسلوباً موحداً كما كان الحال في الفترات السابقة من السيطرة التطبيقية والاستعمارية. وقد يتبين أن الفكرة القائلة بأن الأسلوب الموحد هو اسمة المميزة لكل حضارة، فكرة عتيقة. والأرجح أن تتوفر أساليب متعددة، وأن تكون هذه هي السمة الجديدة لحضارة وعصر تندمج فيه الأمم، وينشأ تكوين جديد يقضي على كل ما هو محدود وضيق وجامد. ولن يكون ثمة مركز يسيطر على الفن، سواء أكان مركزاً طبقياً أم قومياً، فالراجع أننا سنجد في المجتمع اللاطبقي تعدداً في الأساليب.

ولما كان الإنسان قصير العمر وبعيداً عن الكمال، فسيجد نفسه دائماً جزءاً لا يتجزأ من الواقع اللانهائي المحيط

به ، وهو يصارع هذا الواقع رغم ذلك. وسيكون عليه أن يواجه المرة بعد المرة ذلك التناقض بين كونه "أنا" محدودة وكونه جزءاً من الكل في الوقت نفسه. وقد سعى الصوفيون⁽¹⁾ للوصول إلى حالة أخرى يخرج فيها الإنسان عن طوره ويندمج في الروح الكلية التي يطلقون عليها اس الله. ولسنا صوفيين ، ولا نحن نتوق إلى بلوغ تلك الحالة المتناقضة التي صل فيها تركيز اهتمام الإنسان على نفسه إلى حد يؤدي إلى إلغاء تلك النفس ، حالة ينكر فيها الإنسان لواقع إنكاراً كاملاً ، راجياً أن يفقد ذاته في الواقع الذي يحطمه ، وبذلك يصل إلى الوحدة مع لا نهاية خالية من الحياة. فليس هدفنا انعدام الوعي بل الوصول إلى أرقى أشكال الوعي. ولكن أرقى أشكال الوعي التي مكن أن يبلغها الفرد لن تستطيع أن تجسد الإحساس الكلي في "الأنا". لن تجعل شخصاً واحداً قادراً على احتواء الجنس البشري كله. وكما أن اللغة تمثل تراكم الخبرة الجماعية التي تجمعت خلال آلاف السنين في كل فرد ، وكما أن العلم يزود كل فرد بالمعارف التي أحرزها الجنس الإنساني في مجموعه ، فكذلك نجد أن الوظيفة الدائمة للفن

⁽¹⁾ رأي خاص للمؤلف. وقد رأينا إثباته كما هو حتى يطلع القارئ العربي على النص دون تعديل. (وجميع حواشي الكتاب ، قام بإعدادها المترجم).

هي أن يخلق، لكل فرد وكتجربة خاصة به، تلك الأشياء غير المتوفرة فيه، والتي تمكنه من احتواء الإنسانية بأسرها. ويتمثل سحر الفن في أنه يبين - من خلال عملية إعادة الخلق هذه - أن الواقع يمكن أن يتحول ويتبدل، وأن يخضع لسيطرة الإنسان.

ولابد لكل فن أن يكون متصلاً بهذه المطابقة بين الفرد والجماعة، بهذه القدرة غير المحدودة للإنسان على التحول حتى يصبح قادراً، مثل بروتوس، على اتخاذ أي شكل والاستمتاع بألف حياة دون أن يسحقه تعدد تجاربه. وكان من عادة بلزاك أن يقلد مشية وحركة من يسيرون أمامه في الطريق حتى يتمكن من احتوائهم، ولو كأغراب مجهولين، ويجعلهم جزءاً من كيانه. وكانت شخصيات رواياته تملك عليه فكره حتى تصبح لديه أكثر واقعية من الواقع المحيط به. ولا يتعرض لهذا الخطر في العادة من يكتفون منا بالاستمتاع بالفن، غير أن "الأنا" المحدودة في داخلنا تتسع إلى حد هائل نتيجة للخبرة المتمثلة في العمل الفني. فثمة عملية مطابقة تجري في داخلنا، ونستطيع أن نشعر دون جهد بأننا لسنا مجرد شهود، بل أننا شركاء في خلق تلك الأعمال التي تستهويننا، دون أن تضطرنا إلى الارتباط بها ارتباطاً دائماً. ولذا فثمة جانب من الصدق في القول بأن الفن يعطينا بديلاً للحياة.

ولكن فلنحاول أن نتصور مدى الاختلاف بين إنسان اليوم المتذمر الذي يطابق بين ذاته الحزينة وبين الأمراء ورجال العصابات الأقوياء والعشاق الذين لا تصمد لإغرائهم النساء وبين الإنسان الحر الواعي في مجتمع المستقبل. فلن يعود هذا الإنسان في حاجة إلى مثل عليا بدائية تتج بالجملة. ونظراً لامتلاء حياته بالمضمون فسوف يسعى إلى مضمون أعظم وأغنى. والفن باعتباره أداة للمطابقة بين الإنسان وأخوته من البشر، وبين الطبيعة والعالم، وباعتباره أداة للشعور والعيش في ارتباط مع كل شيء موجود أو سيوجد، لابد أن ينمو مع نمو الإنسان وارتفاع هامته. وعملية المطابقة التي لم تكن تشمل في البداية غير مجال محدود من الكائنات والظواهر الطبيعية، قد امتدت بالفعل امتداداً واسعاً، وستؤدي آخر الأمر إلى الوحدة بين الإنسان والجنس البشري كافة بل والعالم قاطبة.

لقد خلق جوته في روايته: "فيلهم مايستر" شخصية ماكاري الرائعة المحيرة، تلك المرأة التي تطابق بين نفسها وبين المجموعة الشمسية، والتي يقوم أحد الفلكيين العمليين بمراقبة تلك الوحدة السحرية بينها وبين الكون. كتب جوته يقول:

"كانت العلاقة بين ماكاري وبين المجموعة الشمسية علاقة لا يجرؤ الإنسان على وصفها. فهي لا تكتفي بالتأمل أو الاهتمام بعقلها وقلبها وخيالها، كلا، فقد كانت المجموعة الشمسية تبدو كأنها جزء منها. فهي تعتقد أنها تتجذب إلى تلك المدارات السماوية، ولكن بشكل شديد الخصوصية. وهي منذ طفولتها تدور حول الشمس، أو بعبارة أدق - كما اكتشفنا أنها الآن - تدور في حركة حلزونية تبتعد فيها عن المركز أكثر فأكثر متجهة نحو المناطق الخارجية..."

"وكانت هذه الخاصة على روعتها قد فرضت عليها كواجب شاق منذ أيامها الأولى... وكان يخفف من جسامه هذا الوضع، ما يبدو من أن لها بدورها نهاراً وليلاً، فهي عندما ينطفئ نورها الداخلي تمضي بكل إخلاص لإنجاز واجباتها الخارجية، وعندما تعود أنوارها الداخلية إلى الإشراف فإنها تلجأ إلى الراحة المبهورة."

إن هذا الوصف الغريب الذي يذكرنا بكتابات بعض الصوفيين، يكشف عن إيمان جوته بوحدة الوجود. فماكاري رمز لوحدة العالم لدى رجل خلاق، والرجل المشتغل بالفلك إلى جوارها هو تجسيد للعلم. وإذا كانت "جسامه وضعها" تفتقر إلى عنصر اجتماعي، عنصر الوحدة بين الكائن البشري

الخلق وبين الجنس البشري كله، لا بينه وبين العالم الطبيعي وحده، فإن جسامه هذا الوضع في المجتمع - كما عرفناه حتى الآن - كانت نصيب عدد قليل جداً من الرجال والنساء، وكانت عبئاً ثقيلاً عليهم. غير أنه عندما يقوم مجتمع إنساني حقاً، سوف تتدفق ينابيع القوة الخلاقة لدى أعداد أكبر بكثير. ولن تعود خبرة الفنان امتيازاً له بل ستصبح الهبة المألوفة للإنسان الحر النشيط، وكأنما سنبلغ مرحلة العبقرية الاجتماعية.

إن الإنسان، الذي أصبح إنساناً عن طريق العمل، والذي انسلخ عن المملكة الحيوانية لأنه حول الطبيعي إلى صناعي، والذي أصبح بذلك ساحراً... الإنسان خالق الواقع الاجتماعي.. سوف يبقى دائماً هو الساحر الأعظم، سوف يبقى دائماً هو بروجيوس الذي يقبس النار من السماء إلى الأرض، وسوف يبقى دائماً هو أورفيوس الذي يسحر الطبيعة بموسيقاه. ولن يموت الفن ما دامت الإنسانية باقية...

المحتوى

5.....	إلى القارئ/ تقديم نذير جعفر
9.....	الفصل الرابع: المضمون والشكل
163.....	الفصل الخامس: ضياع الحقيقة واكتشافها

**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 الصهيوني) / 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 جبري	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	بريجيت مأساة تمثيلية ذات خمسة فصول-يوسف نعمة الله جد	د. حسين جمعة	فاديا غيبور	2010
44	انطوان تشيخوف دراسات ونصوص د. شاكر خصيبك	د. إبراهيم الجرادي - عبد العزيز المقالح	د. إبراهيم الجرادي - عبد العزيز المقالح	2010
45	عبد الله البردوني قصائد مختارة ودراسات	د. حسين جمعة	د. إبراهيم الجرادي	2011
46	القصيدة تبحث عن نفسها (شعراء التسعينيات والأنماط الشعرية السادسة)	د. إبراهيم الجرادي	د. إبراهيم الجرادي	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 صفور	مالك صفور	2012
67	الإصدار الأول للموقف الأدبي	مالك صفور	مالك صفور	2012
68	عقريات العقاد (دراسة وتحليل)	مالك صفور	د. حسين جمعة	2013
69	الاشتراكية والأدب	مالك صفور	د. حسين جمعة	2013
70	رباعيات عمر الخيام	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2013
71	طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2013
72	ليس لدى الكولونيل من يقاتبه		مالك صفور	2013
73	ما الشعر العظيم؟	د. نزار بريك هنيدي	د. حسين جمعة	2013
74	الشعر بين الفنون الجميلة	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2013
75	الفقه والتصوف والمسائل الشرعية في الخلافة	أ. محمد راتب الحلاق	مالك صفور	2013
76	صالح العلي تانراً وشاعراً	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2013
77	أبو القاسم الشابي شاعر الشباب والحرية	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2013
78	أنا من سلالة الصخور	د. نزار بني المرجة	مالك صفور	2013
79	الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي	د. نزار بني المرجة	مالك صفور	2013
80	الأدب للشعب	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2014
81	مديح الظل العالي	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2014
82	معارك فكرية	أ.د. حسين جمعة	مالك صفور	2014
83	واقعية بلا ضفاف	مالك صفور	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 الصلح	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
2016	مالك صقور	نذير جعفر	ضرورة الفن	109