

اهداءات ٢٠٠٢

أد/ مصطفى الطاوى الجوينى

الاسكندرية

اتيان سوريو

الجمالية عبر العصور^٦

ترجمة

الدكتور ميشال عاصي

منهورات عويدات

بيروت - باريس

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف ولدار
منشورات عويدات
بيروت - باريس

الطبعة الثانية ١٩٨٢

تقديم

يسرني أن أقدم اليوم الى قراء العريية هذه المباحث في الاحساس الجمالي ، وفي الحاجة الجمالية عبر العصور ، وهما الى حد بعيد في أساس الموضوعات التي ما انفك الدارسون الجماليون يطرحونها ، بشكل أو بآخر ، منذ ما تكون علم الجمال ، تأملات مذهولة أمام الآثار الفنية في الزمن الأبعد ، وخواطر نقدية ، وأحكاماً تقديرية في نتاج الفنون والآداب مع تقدم الفكر واتساع نشاط العقل ، الى أن أصبح علم الجمال، في سياق النهضة الأوروبية الحديثة، عملاً فلسفياً يتصف بشمولية الفكر ، وبمنطقه ومنهجيته ، على اختلاف مذاهب الباحثين ، وتنوع اتجاهاتهم ومدارسهم •

واذا كان علم الجمال ، أو الجماليّة - كما أوثر أن أقول - قد أضحى لها في الغرب تراث فكريّ يضرب في العمق حتى جذور يقظته الأولى ، ويتجه في الاتساع ليعيط

بدوائر الفنون الجميلة على أنواعها ، ولتتهض له ، في كل ذلك ، عاليات القصور وشواهد البناء ، فانها لم تزل عندنا في أطوار نقلتها الأولى ، لم تصب ما أصابه الفكر العربي من تطور ونماء خلال مراحل نهضته المعاصرة والحديثة . أما ما ورثناه من جمالية الباحثين القدماء ، ويكاد أن يكون زادنا الفكري الوحيد الى الكشف عن أسرار الفن ، فانه لا يتجاوز مفاهيم الجمال الأدبي ، كما أبدعته عبقریات العصور السالفة ، وحددته مجموعة العوامل والمؤثرات التي سادت في بيئاتهم وأزمانهم ، ولا يتخطاها الى ما استجد من مفاهيم جمالية حديثة ، فرضها تطور الحياة ، وتضمنتها عندنا النتاج الأدبي نفسه . فضلا عن أن ارثنا الفكري الجمالي هذا محصور في نطاق الفكر الأدبي وحده ، وليس فيه من معطيات الفكر الفني ، خارج حدود الأدب ، ما يغني بقليل أو كثير ، لأن معظم النتاج الفني في تراثنا العربي ، ان لم نقل كله ، لم يتوزع على غير الأدب من أنواع الفنون الجميلة الأخرى ، كالرسم والنحت والرقص والموسيقى . . مما أدى الى حصر الفكر الجمالي في قطاع الفكر الأدبي وحده . فحرمنا هكذا من معطيات الفكر الفني الذي لا تقوم الجمالية الا بتوافره الكثيف من جهة ، وتوازنه مع الفكر الأدبي من جهة أخرى ، في وحدة بناءية ،

وتماسك منهجي ، يضعاته في مستوى الفكر الفلسفي ، أو
فلسفة الفن والأدب .

من هنا ، واسهاماً في فتح منافذ جديدة على الفكر
الجمالي الأوروبي ، كان العزم على نقل هذه الفصول الى
الفكر العربي ، وهي في الأصل محاضرات ألقاها في أواسط
الستينات وفي جامعة باريس ، البروفسور « اتيان سوريو »
استاذ الجمالية في السوربون ، وأحد مشايخ علم الجمال في
العاصمة الفرنسية ، وفي الفكر الجمالي المعاصر .

قد لا نلتقي مع الاستاذ المؤلف حول كثير من تفسيراته
للظواهر الفنية والجمالية . وقد لا نتفق معه على كثير من
استنتاجاته . بل لربما خالفناه في منطق الفكر المثالي الذي
يستند اليه في نظريته العامة الى الفن والحياة . الا أن ما
تضمنته هذه الدراسة من تركيز على موضوع الحاجة
الجمالية، والاحساس الجمالي عبر العصور، وما حفلت به من
اشارات غنيّة الى أبرز الدوافع الفنية في مختلف الحضارات،
وما اشتملت عليه من تفاصيل تتعلق بروائع الآثار العالمية في
فنون الرسم والنحت والعمارة والأدب ، وما احتوته من
شروح لأهم المدارس الفنية المعاصرة ، وأبرزته من قضايا
الفن الحديث ومشكلاته ، جدير ، ولا ريب ، بأن يكون

موضع عناية الباحثين الجمالين أية كانت اتجاهاتهم الفكرية ومنطلقاتهم الفلسفية ، وخلق ، بالنسبة الى الفكر العربي عامة ، والجمالي بخاصة ، أن يشكل رافداً من جملة الروافد التي تغني ثقافتنا الفنية ، بوجهات نظر مختلفة ومتباينة .

وبعد، فلعل وراء جميع تلك الدوافع والمبررات عنصراً ذاتياً ، قد لا يدخل في حساب المنطق الموضوعي للأشياء ، لكنه في صميم الاحساس الانساني العميق ، وهو أن ترجمة هذه الفصول قد أتاحت لي أن أستعيد ذكريات غالية من أيام باريس ، وهنئيات حبيبة كانت فيها هذه الدروس تعني لي في مدرجات السوربون أكثر بكثير من مدلول الحروف ومنطوق الكلمات ...

٠ع٠٢

١ مفهوم الحاجة الجمالية

يقوم موضوع هذه الدراسة على البحث عن مختلف أنواع الكفايات الجمالية التي سعت اليها البشرية في شتى العصور ، وبحثت عنها تارة في الطبيعة ، وطوراً في الفن ، وأحياناً في ملاهي الحياة الاجتماعية وتسلياتها .

ولئن كان بالامكان اعتبار الاحساس الجمالي قليل التغيّر والتبدل ، فان حقول توظيفه متنوعة جداً ، ومتنوعة كذلك ، بصورة خاصة ، متطلّبات الاكتفاء الجمالي التي يتوجه بها هذا الاحساس ، في هذه الفترة أو تلك ، نحو الابداعات الفنية .

وعلى هذا يمكننا الظنّ رأساً بأن ما يتطلّبه من الفن انسان ما قبل التاريخ ، أو ما كان يتطلّبه فرعون ، ومواطن فقير من آثينا ، ورومانيّ مثقف ، وسيّد اقطاعي من القرون الوسيطة ، وسيدة فلورنسية من عصر النهضة ، وهلمّ جراً حتى عصرنا الراهن ، كان شيئاً مختلفاً شديداً الاختلاف، من

غير أن يؤدي بنا ذلك الى افتراض يقول بتحويل جذري عميق في حقيقة الاحساس الجمالي . انما ينبغي القول فقط بأن تنوع المتطلبات لم يكن سوى فرص ومناسبات للبحث عن الاكتفاء الجمالي بحسب مقتضيات الظروف والأحوال .

نرانا ملزمين اذاً باتباع تصميم يستند الى واقع التسلسل الزمني ، بحيث تتيح لنا هذه الدراسة ، ولا شك ، تعميق معرفتنا للفن . ولربما أتاحت لنا أيضاً تعميق معرفتنا للبشرية . كما أنها تتيح لنا ، بكل تأكيد ، المأمأ أحسن ببعض النظريات الفلسفية حول الفن . وهكذا مثلاً ، في سبيل أن نصل الى فهم أحسن لموقف أفلاطون من الشعر ، ليس من النافل أن نتذكر بأن موقفه ذلك كان احتجاجاً على موقف معاصريه الذين كانوا يتطلبون أشياء كثيرة جداً من هوميروس . كذلك نرى من الضرورة أن نتذكر بأن آراء أرسطو حول المسرح انما كانت تهدف الى اعادة الاعتبار للمسرح بوصفه العامل الذي يوفرّ لمجتمع المدينة اشباع حاجاته النفسية والعاطفية . والشيء الأكيد أيضاً هو أن جمالية « كنت » ، لا سيما نظرية السموّ (Sublime) عنده ، انما رافقت تحوّلاً في نسبة ما كانت تتطلبه البشرية اذذاك من الفن أو من الطبيعة .

ولعل من فوائد هذه الدراسة ، ومن حسناتها ، أنها

ستحررنا من اتقـال قضية النسبية الجمالية ، وذلك أنه اذا كان سيتاح لنا أن نتحس الوجود الحقيقي لتبدل الذوق عبر العصور، فاننا سنجد تفسير ذلك في وظائف الفن بحيث أن التغيير الحادث في ذوق جماعة بشرية ما يتوافق مع حاجة جمالية جديدة عند هذه الجماعة .

وهنا نسأل: ما الذي يجب أن نعرفه عن مفهوم الحاجة الجمالية ، وعن تطورها ؟

للإجابة عن هذا السؤال أنطلق في هذه المقدمة من وجهة نظر فردية بحث ، وخاصة تماماً .

ان ما أدعوه حاجة جمالية هو ذاك الحافز، أو تلك القوة الجاذبة التي تدفعنا الى أن نؤمّ في بعض الأيام متحف اللوفر ، وفي بعضها الآخر متحف الفن الحديث ، أو أن نذهب لشراء اسطوانة موسيقية ، أو لشراء ديوان من الشعر وهلمّ جراً . على أن أحدنا انما يسعى الى اشباع حاجته غالباً لكن بصورة غير يومية . ومما لا ريب فيه أن هذه الحاجة ليست جمالية خالصة ، فالواقع أن تردّدنا على معارض الرسم مثلاً لا يعبرّ دوماً عن حاجة محض جمالية ، بل لربما عبّر أحياناً عن حاجة مرجعية أو وثائقية ، وأحياناً أخرى عن حاجة ما ، اجتماعية أو مدنية ، كحضورنا حفلات

الافتتاح الفنية مثلاً •

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالفن ليس وحده ما يشبع حاجتنا الجمالية • فبوسعنا أيضاً أن نتوجه الى معالم الطبيعة باحثين عن مشهد لغروب الشمس في أمكنة أخرى غير الأبنية ذات الطبقات السبع الشاهقة ، فضلاً عن فرارنا بعيداً عن ثاني أوكسيد الفحم، ورنين جرس الهاتف • وغالباً ما يراودنا جميعاً ، وبشكل عاطفي لاواع ، الشعور بضرورة العيش في جو ملوّن آخر ، مع أننا نشعر عند نهاية العطلة بالحنين الى أجواء الحفلات الموسيقية ، والمعارض ، والمكتبات ، وغيرها • وذلك يعني أن حاجتنا الجمالية خاضعة الى ايقاع معين •

والان هل هذه الحاجات كثيفة ملحّة ؟ انها تبدو أحياناً كذلك • فالحنين الى السفر قد يكون احساساً جمالياً في بعض الحالات • وكثيرون من علماء الجمال الذين توجهوا الى المؤتمر العالمي الرابع لعلم الجمال خلال الصيف المنصرم في آثينا لم يأتوا لسماع المحاضرات بمقدار ما جاؤوا ليشبعوا حاجتهم لأن يروا ، قبل وفاتهم ، أشعة القمر تغمر الأكروبول، أو الشمس الشارقة من وراء المرتفعات الشرقية • والحقيقة أن اشباع هذه الحاجة قد اقتضت عملاً دقيقاً

ومهما ألا وهو الرحيل الباهظ التكاليف .

غير أن التقدير الدقيق لكثافة هذه الحاجة الجمالية ليس في غاية البساطة . على أن ثمة بعض الوسائل التي تمكّنتنا من القيام به ، كالجهد المبذول فعلا لا كفاء تلك الحاجة ، والمبالغ المالية المصروفة في هذا السبيل ، وغير ذلك من المقاييس . فكم نجد أنفسنا مثلاً مضطرين إلى أن ندفع في الشهر ثمن بطاقات دخول إلى حفلة موسيقية ، أو في شراء الكتب وغيرها ؟ إن هذه القيمة تدلنا على أهمية حاجتنا الجمالية الخاصة . وليس ثمة أي احصاء ، مهما يكن ، يستطيع أن يرينا الموازنة المكرسة للفن في الأوساط الاجتماعية المختلفة ، أو أن يبيّن لنا المكانة التي يحتلها الفن في إيراد الثروة القومية في فرنسا . ولعلّ من الأسهل علينا أن نقدّر كثافة الحاجة الجمالية لمدينة مثل باريس إذا ما نحن لجأنا إلى معرفة النسبة المئوية للفئة السكانية التي تهتم بأشباع الحاجة الجمالية عند سائر الفئات الأخرى . وعلينا ألاّ ننسى أن المسألة لا تنحصر فقط بالفنانين ، بل يدخل في ذلك أيضاً — كما سأوضح بأسهاب بعد حين — جميع الذين يعتاشون من الفن من دون أن يمارسوا أي عمل فنيّ . وإذا ما عرفنا حجم هؤلاء استطعنا أن نحصل تقريباً على موازنة النشاط الفني لمدينة باريس . بيد أنه ليس من

اليسير اجراء احصاء كهذا • فالمعلومات الممكن جمعها ،
لا سيما من جهة النقابات المهنية ، والهيئات المختصة بتنظيم
تلك المهن ليست كافية قطّ بأي حال • ولنضرب مثلاً تجارة
اللوحات الفنية، وهي إحدى المهن غير الفنية بصورة مباشرة
لكنها تقوم اقتصادياً باستثمار الحاجة الجمالية عند الجمهور،
فانه يستحيل اطلاقاً قياس الدور الذي يلعبه الوسطاء غير
الرسميين في هذا المجال •

قلت سابقاً انه ينبغي أن نأخذ بعين الحسبان جميع
الأشخاص الذين يكسبون عيشهم بصورة غير مباشرة من
الفن • ففي حقل المسرح مثلاً يجب ألاّ نعتبر فقط المؤلفين
والممثلين ، وانما علينا أن نضيف اليهم أيضاً سائر الأفراد
العاملين ، ممن يتولى ادارة الآلات حتى امين سر المدير •

وبالنسبة لفن الرسم يجب ألاّ يغيب عن بالنا بائعو
الألوان، والقماش، والريشات، كما يجب ألاّ تنسى مديري
صالات العرض كذلك • وأما فيما يختص بفن الموسيقى فلا بد
من التفكير ، لا بالعازفين على الآلات فحسب ، بل بأساتذة
التعليم الموسيقي ، وبيائمي الأسطوانات ، وصانعي الأوتار
والأدوات، وبالناشرين والموزعين وبالنقاد الفنيين وسواهم •
ولئن فاتتنا هذه الاحصائيات، فلن يفوتنا على الأقل أن

نحاول نوعاً من التقدير والتقويم التقريبيين على أنهما مفيدان لنا بالرغم من طابعهما الارتجالي الناقص ، والبدايي الفجّ .

فلنحاول أن نستخرج من دليل الهاتف لمدينة باريس الذين تتصف أسماؤهم وعناوينهم بمهنة من المهن المتصلة بميدان الفن . فماذا نجد بشكل سريع وتقريبي ؟ ان صفحة واحدة من الدليل المذكور المشتملة على حوالي ٢٣٠ اسماً تضع أمامنا لا أقل من خمسة أو ستة أسماء في الحد الأدنى ، وليس أكثر من عشرين اسماً في الحد الأقصى ، مرفوعة بنعوت وأوصاف ذات صلة بمهن فنية . فلنأخذ مثلاً الصفحة ٤٠٥ فان من بين ٢٣١ اسماً نجد ذكراً لاثنتين من محترفي الفن المسرحي ، وواحد من العازفين ، وواحد من قادة الأوركسترا ، وواحد من الموسيقيين ، واثنتين من السينمائيين ، وواحد من محترفي مهنة الرسم على النسيج ، وواحد من الرسامين الدعائيين ، وواحد من بائعي اللوحات ، وواحد من بائعي الألوان ، يضاف اليهم ثلاثة من مهندسي البناء . وإذا ما خطر لنا أن نعتبر هؤلاء مهندسين لا فنانين يبقى ثمة أحد عشر شخصاً ، أي ما نسبته ٥٪ . وإذا ما أخذنا فقط نسبة ٤٪ كمعدل عام وصل بنا الأمر تقريباً الى اعتبار أن هناك مئة ألف باريسى يعتاشون من المبالغ المنفقة في سبيل اشباع الحاجات الجمالية عند مجموع السكان الباريسيين . وإذا

لم نفرض لهم الا ثلاثين ألف فرنك كحد أدنى للمعيشة في الشهر ، وهو شيء غير كثير أبداً ، فان الميزانية العامة تمثل ما مجمده ٣٥ ملياراً من الفرنكات الفرنسية القديمة . واستناداً الى الطريقة التي اتبعناها في عملية الاحصاء الآتفة نستطيع التأكيد بأن هذا الرقم هو أقل بكثير من الرقم الحقيقي .

ولشدّ ما يكون هذا الرقم أقل من الرقم الحقيقي اذا أخذنا بالحسبان أن قسماً مما ينفقه الجمهور يذهب في وجه آخر غير اعالة محترفي المهن الفنية . فهناك قسم مثلاً يذهب الى خزائن الدولة كالضريبة المفروضة على بطاقات الدخول الى المسرح وغيرها . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فاننا نترك جانباً قدراً كبيراً من التكاليف التي تتسبب الحاجة الجمالية في اتفاقها من غير أن تصيب مباشرة الذين يحترفون المهن الفنية ، كالأموال التي تنفق مثلاً في سبيل الرحلات السياحية ، والتي تشتمل على نسبة مئوية عالية من أجل اشباع الحاجة الجمالية ، سواء كانت هذه الحاجات موجّهة نحو المشاهد الطبيعية أم توجّهت نحو زيارة المدن ذات الطابع والشهرة الفنيين كفلورنسا أو البندقية مثلاً . ولا بد في سياق هذا المنطق من التنويه بفائدة المشروع الذي حققه لويس الرابع عشر لفرنسا بتشيد قصر فرساي الشهير .

لكن يجب علينا في المقابل ألا نطن أن الحاجة الجمالية
أنا تقاس بالمجهود وبالمبالغ التي تنفق في سبيل كفايتها
واشباعها . بل يجب علينا أيضاً أن نأخذ بالحسبان الحاجات
الجمالية التي لا تيسر اشباعها . فإذا كان ثمن من تتوافر
لهم امكانيات الذهاب بصورة منتظمة الى الحفلات الموسيقية،
أو شراء دواوين من الشعر، دون أن يبالوا كثيراً بما يدفعونه
في هذا السبيل ، فإن هناك عديدين يتمنون لو تسعفهم
امكانياتهم فيعيشون عيشة ملأى بمثل تلك الكفايات دون
أن يضطروا الى حرمان أنفسهم منها لأسباب محض
اقتصادية . ثم ان لتقييم الحاجة الجمالية أوجهاً اجتماعية
بالغة الخطورة ان نحن أخذنا بعين الاعتبار هذه الحاجات
غير المشبعة ، أي ان نحن فكرنا بحالات البؤس والشقاء
الناجمة عن نسط في العيش رازح تحت وطأة القبح والحرمان
من أي مظهر من مظاهر الجمال في اطار السعي والحياة .

أنا ان أولينا هذه الاعتبارات كلها الاهتمام الذي
تستحقه بدا لنا جلياً أن الحاجة الجمالية هي بكل تأكيد
حاجة عامة شاملة وعميقة ، وهي في بعض المجتمعات
البشرية تأتي مباشرة بعد الحاجات الاتقاعية كالمأكل والسكن .

والواقع انه يستحيل الالمام الدقيق والصحيح بالعلاقات

إلحية والمحسوسة بين المشاهد أو السامع وبين الأثر الفني
ان نحن لم نأخذ بعين الاعتبار وجود هذه الحالات من الحاجة
الجمالية . واستناداً الى ما تقدم فان عند كل واحد منّا نوعاً
من الاتجاه أو النزوع نحو الفن . وفي مقابل الطلب الملح
للفن هناك دائماً عرض واف وغزير يوافقه ، بحيث أن موقف
الانسان بازاء الأثر الفني يجب ألا يفسر بطريقة مجردة عن
الحاجة الجمالية كما يحلو غالباً لبعض الكتب المهمة بهذا
الموضوع أن تفعل . فلطالما ذهب كثيرون الى القول بأن
التأمل الجمالي ما هو الا نوع من العلاقة بين متأمل مجرد
عن أية حاجة وبين أثر فنيّ ما ، كأنما هو يلقاه ، أو يعثر
عليه بالمصادفة ، وكأنما الدوافع الى ذلك اللقاء ليس لها
ايّ دخل في الموضوع . وأية قيمة تبقى حينئذ لمثل هذا
الاحتكاك بين الانسان مصادفة وبين « حجاج عموس »
للرسام « رامبرنت » أو بين قصيدة من شعر
« بودلير » ؟! ان مثل هذا الموقف ليس بالتأكيد سوى
موقف مجرد من أية التماعة حياة بين الاشخاص . أما
موقف من يقصد متحف اللوفر ، وهو مصمّم التصميم
الدقيق على التمشع بمشاهدة « حجاج عموس » فانه موقف
انسان يحيا لحظة من وجوده كثيفة . كذلك أيضاً اذا حدث
لي أن شعرت بالحاجة الى أن أعيد قراءة أبيات من شعر

بودلير ، مع أنني أحفظها غيباً ، فإني أبذل جهدي لأن أتوجه وآتي بالديوان من مكتبي ، وذلك لأنني أحست بدافع خاص يحفزني على قراءتها في خلوة حميمة بيني وبين نفسي . ثمة إذا حوار يقوم بين طالب الفن وبين مطلوبه ، وهو الذي حدا بالإنسان الى التوجه نحو الأثر الفني ليلبغ منه غايته . وهنا بالضبط ، على هذه النقطة الرئيسية التي هي حالة الانتظار ، أو ما يشبه الصلاة عند المتأمل ، يمر الباحثون والدارسون مرور الكرام في العادة . والواقع أننا لو سألنا أنفسنا عن الدوافع التي تحملنا الى مشاهدة هذا المعرض أو ذاك ، الى شراء هذا الديوان أو غيره ، لظهر لنا أبداً أننا نحن الذين نستفسر الأثر ونستنتقه باحثين فيه عن كفاية لحاجاتنا الجمالية . أما الدوافع الجمالية فإنها قد تكون مختلفة وكثيرة . وهذه أبرزها :

١ - أننا بحاجة الى شيء من معاشة الفن لأننا بحاجة الى أن نجعل حياتنا على قدر من الجمال والنبيل . والى مشاغلنا العملية واهتماماتنا العادية المبتذلة - الى الطبقة الاولى من مسكننا المعنوي والأخلاقي - نحن بحاجة الى أن نضيف فسحة مشرقة عن طريق احتكاكنا المتكرر بآثار الفن .

٢ - غالباً ما نبحث في الفن عن ملجأ لنا . فعندما تطبق

علينا الهوم من كل جانب يحق لنا أن نفرّ منها الى خلوة
حسية مع أعمال شوبان ، أو مع أشعار هولدرلين ، وكأنها
راحة لا أنقذ منها ولا أسى .

٣ - وقد نلجأ أحياناً الى الفن في سبيل إقامة علاقات لنا
مع الآخرين . كأن نتخذ منه موضوعات للتحادث خلال
مأدبة طعام مثلاً . وهذه أيضاً إحدى وظائف الفن النبيلة
لأنها تتيح لنا اكتشاف مسالك في علاقات الناس بعضاً ببعض
ليست ما تعودناه من كلام عن الهوم المنزلية : أو عن
حركة السير في مدينة باريس .

٤ - وأحياناً نرانا بكل بساطة نشعر بعطش وجوع بالغين
الى الأحاسيس الملتهبة . وهو شعور أقرب ما يكون بالطبع
الى فكرة التطهير النفسي (Catharsis) ؛ لكن من وجهة
نظر تأملية خاصة . فإذا ما قصدنا الاصغاء الى السفونية
التاسعة لبتخوفن مثلاً فمعنى ذلك أننا نتوخى معاناة احساس
شديد ، ولربما انبرينا بعدئذ ، وقد طفر الدمع من العين
واحترقنا بلهب الآلام العظيمة ، نسعى الى سماع مقدمة
« نشيد الفرح » تخلق أنغامها في صدورنا وكياننا . وهكذا
يكون لهذا الدافع الفني فضل ادخال الأحاسيس النبيلة
والمشاعر المتوقدة الى حياة الناس الذين تعوزهم في الوجود

أمثال تلك الشاعر والأحاسيس •

٥ - ثم اتنا نجدنا مدفوعين أحياناً الى البحث عن مشاعر غريبة من شأنها أن تفتح لنا أبواب كنوز عاطفية فيها من صفاء الجواهر وخصائص السمو والعظمة ما يجعلها تشيع في داخلنا خلال فترة معينة كل ما نود أن نراه مسترجاً بلحظة وجودنا وسداه •

٦ - ولربما اتفق لنا أن نقرع باب الفن رغبة في تلقي النصيح والارشاد • فلطالما أحسنا في فترات القلق وأزمات الاضطراب والضعف بأن أجواء الفرد ده فيني الرواقية ، ومناخات غوته الشعرية ، وسخرية بيرون المتعالية قد تمدنا بنفحة من العون والشجاعة • ان الجواب الذي نبحت عنه في الأجواء الفنية عند هؤلاء ليس فيه بالطبع حل لمشكلاتنا، انما لا مناص من أن يسعف نفوسنا في الصراع الذي تخوضه والأزمات التي نعانيها •

أضف الى ذلك أننا عندما تتوجه الى مثل هذه الآثار الفنية المحددة يكون الدافع اليها احساس بالتحاور المجدي بينها وبين لحمة حياتنا الداخلية • واذا ما صرفنا النظر عن رغبتنا في الكشف عن السر الحميم الذي يدفعنا الى اختيار هذه الآثار، أو الى تفضيلنا التوجه نحوها دون غيرها ، فأتنا

نشعر لا بوجود تلك العلاقة النوعية التي غالباً ما يؤكد عليها الباحثون بيننا وبين الفن ، بل اننا نشعر بوجود علاقة يمكن أن نعتبرها بلا مبالغة من نوع العلاقات التي تقوم بين الأشخاص الأحياء أنفسهم .

وإذا قلنا اننا لا تتوجه أبداً الى الفن بصفة عامة، بل الى صُرفة فنية محدّدة نعرفها : أو هي ذات هالة معيّنة بالنسبة إلينا ، أو حتى ان لم نكن نعرفها بعد وانما نتشوّق إليها بالرغبة والرجاء ، فانه من الطبيعي جداً القول بأن وقوف الكثيرين منا بازائها سيصبح حدثاً بالغ الأهمية في حياتنا ، بحيث يجوز القول ان بيننا وبين « الفارس والموت » لديرر، أو بيننا وبين « بروميثيوس في القيود » لأخيليوس ، من العلاقات الشخصية الحميمية أكثر مما يمكن تصوّره ، هذا اذا لم نأخذ بالحسبان حقيقة ما تتوخاه من الفن ، والأجوبة الشافية التي يجود بها على ما نطارحه من أسئلة في حياتنا الواقعية .



والآن ماهو التطوّر الذي يصيب هذه الحاجات الجمالية مع الزمن ، سواء على صعيد الفرد أم على صعيد الجماعة ؟

الواقع أن الطفل يشعر بحاجات جمالية كثيفة لكنها تختلف عن حاجات الراشدين . فهو مثلاً يحب جمع الأشياء الصغيرة التي تحمله الى دنيا الخيال وعالم السحر ، كجمع الكلل والصور وغيرها ، وهو مولع بالنظر الى التماوير والزخارف في الكتب . والشئ الأكيد أن الطفل لا يتوجه فقط الى النماذج المصنوعة ، وانما يتوجه أحياناً الى الطبيعة . فكم من حبة ندى تحت وهج الشمس ، وكم من زهرة في الحقول يرنو اليها متبصراً فتثير عنده الاحساس بالعجب ، وعلى درجة من الكثافة لا يبلغها الكبار الناضجون .

وقد يتوجه الطفل الى أحداث حكايات الجن يبحث فيها عن بعض حقائق الخيال ، وعن سبيل الى ادراك ذاته عبر جيشان المشاعر واضطراب الأحاسيس ، وذلك لأنه يحب الخوف ، ويتعشّق الغرابة ، وتثيره أجواء الضحك والمرح . ومع أن الأدب، أو القصص الذي يفتح للطفل كل تلك الآفاق ليس معتبراً الا شكلاً من الفن موضوعاً ليكون في متناوله، غير أنه فن في حقيقته الأساسية على كل حال .

يبد أن تغيراً مفاجئاً يحدث خلال فترة المراهقة . وكثيرون يشعرون بحاجة دافعة الى ممارسة الخلق في الشعر، أو بالأقل الى مطالعة الأشعار، وذلك بغية انشاء صلات عامة

نهم . وبضولية الى حد بعيد مع جميع الآثار الشعرية العظيمة .
ماذا يعني ذلك واستجابة لأية حاجة يحدث ؟ ان الدافع اليه
هو بالتأكيد الرغبة اللاواعية في تحقيق الانفتاح النفسي على
آفاق انسانية أكثر ما تكون رحابة واتساعاً . وهذا بالضبط
ما يجعلهم يعتقدون بأنهم واجدون امنيتهم في الفن أكثر
من أي شيء سواه . فضلاً عن أنهم يسعون أيضاً الى
استشعار أحاسيس جديدة ظلت حتى هذا الزمن مجهولة
بالنسبة اليهم أو يتشوفونها بالتبؤ من بعيد فقط . وغالباً
ما نشهد : عن طريق الفن ، اشباع حالات عاطفية من الأهواء
لم تلق في الحياة الجارية ما يكفي حاجتها الا بصورة جزئية
قاصرة . فإذا ما توجه بعض الفنان الى الموسيقى يبحثون
فيها عن مشاعر وأحاسيس قوية عارمة فما ذلك الا لأنها
تمثل لهم بالفعل الطريق الوحيدة التي عليهم أن يسلكوها
للاقتراب من قطاع الحالات العاطفية الكثيفة ولوجه .
والموسيقى بالنسبة الى بعض المراهقين ينبوع إثارة وسمو
نفسين ، فضلاً عن كونها ينبوع حياة وتوازن روحي
وأخلاقي .

ثم ان هذه الاتجاهات في الذوق تتغير من جديد مع تقدم
الزمن نحو مراحل البلوغ والنضج . فالواقع أن الانسان
في طور الرجولة ينتظر من أعمال الفن فضائل ونعماً أخرى .

وهنا ندرك كم أن القولة الرائجة على الألسن في العادة بأن « الأذواق تتبدل مع تقدم السن » هي قولة آثمة ومحدودة بالنسبة الى حقيقة ما يحدث، أي بالنسبة الى تغير الدلالة الوجودية والروحية للحاجة الجمالية . فليس يخفى مثلاً أن تذوق قصص المغامرات يتوافق مع الحاجة التي يخشها الفتيان الى مزيد من البطولة والأحداث مما لا توفره لهم حياتهم اليومية ، في حين أنهم سيستشعرون فيما بعد الحاجة الى مطالعات تحمل اليهم معنى أعمق للنفس البشرية ، واختباراً أوفر لحياتهم الواقعية . وقد يكون لهم فيها مجال يستعيدون معه ما انطوى من مشاعر الحماسة والاثارة ، أو ما توارى من نقاء الفتوة والشباب اذ هم يطالعون ما أصبحت قلوبهم أقل شجاعة على مطالعته ، وأقل اندفاعاً مما كانوا عليه في سن السابعة عشرة .

على أن الأمر يختلف ويتبدل بتبدل الأوضاع الاجتماعية لدى الأفراد . فبعض المهن تقتضي تعويضاً فنياً أقوى من سواها . ولا أظننا ننكر أن الأطباء ، وهم معرضون لأن يروا البشرية من زاوية البؤس والألم ، بحاجة الى أن يكون فرارهم عن طريق الفن ذا فائدة خاصة .

وهكذا نفسد كل آفاق علم الجمال ان نحن أغفلنا كون

حالة « التأمل » ، كما يقال ، هي في الحقيقة مجموعة من العلاقات التي تعيش بعض النفوس في أجوائها مع بعض الآثار الفنية في فترة زمنية محدّدة . والواقع أن حالة التأمل ليست جواباً في فراغ المصادفة بمقدار ما هي جواب محدّد عن سؤال مطروح . وهذا الجواب يتسرب بشكل إلى الحياة الداخلية للشخص الذي يتلقاه .

ولطالما قيل وتردد أن الفن مطالب ، لا بالنسبة إلى الفرد ، بل بالنسبة إلى مراحل واسعة من تاريخ البشرية ، أن متجيب لمقتضى بعض الأسئلة والمستلزمات ، وبعض الحاجات التي تتغيّر بتغيّر الملابس والظروف المحيطة .

وإنه يمكننا القول سلفاً منذ الآن بأن الحاجات الجمالية تختلف المجتمعات وفي مختلف الأوقات قد تكون عديدة متنوعة كما هي الحال بالنسبة إلى الفرد تماماً . فربما وجهت الجماعات إلى الفن باحثه فيه عن مشاعر الشجاعة والحساسة والأحاسيس القومية والوطنية ، ولربما عرضت فيه أنماط وأشكال من الحياة الأرستقراطية المرفهة ، أو استخلصت لها منه دروساً في الانسجام والاتزان ، ولربما سرب فيه أحياناً على تعويض عن واقع متكهم يائس ، وعلى خطوط أولية لعوالم مستقبلية حيناً ، ولربما كان الفن

بالنسبة اليها أحياناً مجال اتصال حميم بحقيقة الواقع اليومي
المعاش ، كما أنه قد يكون أيضاً في بعض الأحيان طريقاً الى
ادراك ظواهر الجديد وجوهره في عصر كامل وفي حقبة
زمنية برمتها .

وهكذا نفهم أيضاً أن الفن اذا كان لا يزال يتكسب السير
في بعض الدروب فقد يكون ذلك لأن الآثار الفنية الماضية
لا تتي توفر كفايات كاملة لما لا يزال من الحاجات الجمالية
محفوظاً بصفات البقاء والثبوت، واما لأن الفنون المستحدثة
كالسينما مثلاً تتوجه الى اشباع حاجات لم يعد للفنون
القديمة مجال للاهتمام بها .

واذا فأنتم ترون ان التاريخ الذي ينبغي أن تتبعه ليس
تاريخ تحولات الذائقة وتعرّجاتها، وانما هو تاريخ وظائفية
الفن في صلته بحياة البشر الروحية ، ومنظوراً اليه من زاوية
حاجاتهم الأكثر أهمية ، والأكثر نبلا .

وأخيراً فبما أن هذا التقدير لأهمية الحاجة الجمالية الذي
حاولنا سالفاً البحث عنه في الميدان الاقتصادي، يمكن العثور
عليه في المجال الروحي ، وعند جميع الأمم منذ نشأتها
ووجودها حتى اليوم ، واذا نحن لم نغفل أن هذه الحاجة
هي في الواقع وراء جميع التماثيل والمنحوتات ، ووراء

تشيد جميع الهياكل والمعابد والقصور ، ووراء جميع لوحات المتاحف ورسومها ، ووراء جميع المقطوعات الموسيقية . وجميع دواوين الشعر ، وإذا لم نغفل أيضاً أن كل ذلك قد كان ولا يزال هو الجواب الأبدي الخالد الذي تبذره العبقرية الفنية ردّاً على نداء عظيم ، فإن هذا النداء هو الذي سنجتهد في دراسته في الفصول التالية من هذا الكتاب .

الجمالية ما قبل التاريخ

٢

إننا إذا تجاوزنا الحدود الفردية للسؤال إلى دراسة تاريخ تطور الحاجة الجمالية ، بوصفها حاجة جماعية تتبدل وتتحوّل عبر العصور ، تعيّن علينا البدء بالشواهد التي خلّفتها لنا البشرية من أقدم العصور ، أي من عصور ما قبل التاريخ .

وهنا تعرض لنا مشكلة محدّدة ، إذ علينا ألاّ نتأق كثيرا وراء ما يذهب فيه العديدون من سهولة المزج وخطورته بين الفن الذي أبدعه إنسان ما قبل التاريخ ، والذي تطالعنا به أثريات مراكز فنية معروفة ، كمراكز « ماجدولين » Magdelaine ، و « إيزي » Eyzies ، و « ألتامير » Altamira ، و « فون ده غوم » Font de Gaume ، و « لسكو » Lescaux ، من جهة ، وبين الفن الرعوي لرعاة إفريقيا الشمالية ، أو صيادي إفريقيا الجنوبية ، من جهة ثانية ، برغم بعض ظواهر الشبه الأسلوبية والتعبيري

بين الفئتين • الا أنه برغم هذا التشابه الاسلوبي الأكيد لا يخامرنا أي شك في أن مجمل الاطار الانساني الذي نمت فيه تلك الآثار الفنية مختلف جداً ومتنوع بتنوع الحالات والظروف •

وفي حين كانت البشرية في مهدها الانساني الأول ، كما يقال ، كان الفن • ووجوده كان حدثاً ذا أهمية قصوى • وهكذا نجدنا أمام نقطتين رئيسيتين يمكن أن تكونا أساساً لأفكارنا وتأملاتنا حول وجود الفن وحضوره في تلك الحقبة :

١ - على الرغم من افتقارنا الى المراجع العامة حول تشاطات الانسان وطرق المعيشة التي نمت الحياة الفنية في ظلها خلال تلك المراحل فإن كل ما نستطيع معرفته من ظروف الحياة المتصفة بتوحش الانسان وخشوعته الى حد فائق بالطبع ، يدفعنا الى الاعتقاد بأن منجزات فنية على هذه الدرجة من الأهمية والكثرة والتنوع ، كما يظهر ذلك من الشواهد التي بين أيدينا، لا بد من أن تكون تعبيراً عن لون من ألوان الضرورة ، أو استجابة لحاجة ما ، أو أن تكون بالأقل جواباً عن نداء هو من القوة والالاحاح في مكان كبير.

علينا بصورة خاصة أن نتنبه الى أنه مع وجود النار

وأدوات العسل (حتى لا تتكلم عن اللغة التي لا نملك عن تطوّرها وثائق ترجح ذلك خلال تلك الحقبة) يمكن القول ان الفن التجسيمي figuratif قد كان أحد الوقائع المميزة للوجود الانساني . ونحن نعلم أن لبعض الحيوان حاجات جمالية أكيدة ، لا سيما في الفترات التي ترافق أوقات تناسله ، وأن للحيوان عملياً نشاطات لا شك أبداً في هويتها الفنية ، كالرقص والبناء والغناء . الا أن أياً من الحيوان لا يستطيع ممارسة النشاط التصويري، ولو بشكل رسوم تعبيرية (نسوق هذا التحفظ للتذكير فقط بأن بعضاً من الحركات الایمائية يمكن الى حد ما اعتبارها لوناً من ألوان التجسيم) .

٢ - علينا بالطبع أن نتحفظ من أن تنسب الى انسان ما قبل التاريخ احساساً جمالياً مشابهاً ل احساسنا الراهن . بيد أنه يحسن بنا القول ان تعليل الدوافع الجمالية للإبداع الفني ، أيّة كانت بالنسبة لانسان تلك الحقبة ، تظل نتائجها دون ريب ذات قيمة كبيرة في النظر الى احساس الانسان الحاضر . هذا مع العلم أن معلوماتنا عن الانسان البدائي ، ونوع الاعجاب والتقدير لآثاره الفنية ، قد أصابها التغير كثيراً ، بل قل عرفت نوعاً من الانقلاب منذ بداية اكتشاف وجود تلك الآثار حتى اليوم . فلشدة ما اعجب « سلمون

ريناخ « Salomon Reinach بالواقعية المزعومة في رسوم بعض الحيوانات الراكفة كالأيائل والثيران ، وأدهشه النسب والتقارب اللذان ظن أنه عثر عليها في حديقة الفنان الماجدلاني Magdalénien وفي حديقة الآلة الفوتوغرافية المكتشفة . ولطالما دهش السريالون فيما بعد لتراكب الرسوم المحفورة وتداخلها بعضاً ببعض . وحسبنا أن ندرك تأثير فن الرسوم الجدارية البدائية على فن بيكاسو ، لا سيما الخزفي منه ، لنعرف أن أحسن أعماله — وجميع أعماله ليست في مستوى واحد من الإبداع — قد توافر لها ، بفعل ذلك التأثير ، نجاح فني ساطع .

ومع هذا لا يصح الاستنتاج مطلقاً بأن مبدعي تلك الآثار الجميلة قد مارسوا الفن لأجل الفن ذاته .

الواقع أن المرحلة الزمنية التي شهدت ولادة الفن التجسيمي تتحدد في إطار النصف الثاني من العصر الجليدي الأخير . ولذا يجب التنبيه إلى أن هذا الحدث الفني ليس حدثاً فردياً ارتجالياً منعزلاً . بل يجب القول إن هذا الفن المشار إليه قد عرف درجة رفيعة من التنظيم والتسيق .

على أن هذا التنظيم يرتبط أول ما يرتبط بالتقنية الفنية . وحسبنا أن تتمثل الآن ذلك الإنسان ، وهو في أكبر الظن ،

وذلك أننا ، هنا ، مع ممالك كبرى تعطي مصر مثلاً نموذجية عنها ، أمام واقع ذي أهمية أولية وهو أن سكانها مزارعون يفرض عليهم نمط الحياة أن يكونوا شديدي الارتباط بالأرض ، ويعيشون ضمن جماعات واسعة منظمة . وهذه الجماعات تفرض ، أول ما تفرض هنا ، تقسيماً مهماً للعمل ، يمكننا معه أن نميز عدداً من الطبقات الاجتماعية المحددة والمتراصة ، وعدداً من المهن ذات التقنية الخاصة والوضع الخاص ، كالمزارعين ، والخبّازين ، والخزّافين ، وصانعي العربات ، والعسكريين ، والكتبة عند ظهور التدوين ، وهو أمر يتفق غالباً مع بروز الاهتمامات الإدارية ومقتضياتها .

ثم إن مثل هذه الجماعات تفرض أيضاً تنظيماً تراتبياً يجعل أي أمر صادر عن مركز القمة ينحدر نحو التنفيذ عبر سلسلة من الدرجات تحتها . كما إن هذه البنية تفرض على القاعدة ، تحت ، وجود طبقات متصفة بالعسوز والخضوع ، أما في المستوى الوسطي ، أو فما فوق ، فثمة ذوو الرتب العالية ، الذين ينتمي بعضهم إلى فئة رجال الدين ويتمتعون بنفوذ وسلطان كبيرين ، وبعضهم ينتمي إلى فئة الإداريين ولهم أيضاً سلطان وغنى . وهناك في القمة فوق ملك تحيط به هالة من السطوع الديني ومفترض فيه أن يكون على صلة بالآلهة لحماية جماهير الشعب كلها .

ان هذه البنية الاجتماعية من شأنها فسخ المجال لتطور
بعض الفنون ، وبوجه خاص فن العمارة . وهكذا يصبح
بالامكان أن تطالعنا هنا أعمال فنية كبيرة من مثل المعابد
والقصور والمدافن وغيرها . كما أن هذه المنشآت الواسعة
تفسح مجالا للبذخ في التزيين والزخارف ، سواء في الداخل
او في الخارج ، متكشّفة هكذا عن أفق مرئي من المشاهد
الجدارية من كلا الجانبين ، جامعة بين الفن التجسيمي
والفن التجريدي .

هذا فضلا عن أن هذه البنية الاجتماعية تفسح المجال
أيضا أمام أشكال من الفن مرتبطة بمظاهر الترف والغنى ،
كصناعة الحليّ والأشياء الثمينة النادرة ، وأغراض الزينة
وسواها .

ان عملا مشابهاً من تقصّي العلاقة بين الفن وهذا النوع
من البنية الاجتماعية يمكن أن يكون مجالا للبحث
والاكتشاف في الفن المصري ، والفن الآشوري والبابلي
وفنون الأمم الأخرى . لكن لأن مجال الدراسة يقتضي
هنا الاكتفاء بنموذج واحد ، فلنركّز انتباهنا على مصر ،
وذلك لأننا نملك عن مصر معلومات كثيرة تتعلق بتقنية
التنفيذ الفني ، ولأن الفن المصري يتمتع بوحدة أسلوبية

لا نظير لها في النقاء والصفاء . ويحسن بنا أن نضيف الى ما سبق سبباً آخر وهو أن ممالك كثيرة لم تتحقق فيها أية وحدة فنية مرتبطة بينيتها كمملكة شاسعة الأطراف ، كإمبراطورية جانكيزخان ، وهي الأوسع في تاريخ البشرية ، الا مصر فانها، بالعكس، قد بلغت عن طريق الفن، وبواسطته، حدّ التعبير الذي يكاد أن يكون كاملاً عن حقائقها الانسانية الخاصة .

ولا يغيب عن البال بدءاً أن الفن المصري هو في الشكل الذي نعرفه فن غير مكتمل الحلقات وآثاره ناقصة نقصاً فادحاً . واذا كانت عوامل المناخ والجفاف الصحراوي ساعدت على صيانة العديد من الآثار فإن أعمالاً فنية كثيرة غابت في متاهات الضياع . فنحن نعرف مثلاً أن الموسيقى لعبت دوراً ذا شأن في الحياة اذ ذاك . لكننا نجهل بالفعل كل الأشياء عن هذا الموضوع الا أنها كانت صوتية في نشأتها ثم ما لبثت أن تحولت سريعاً الى موسيقى وترية . وقد استعمل المصريون آلات موسيقية مختلفة قابلة لابتداع موسيقى متطور كالزمار والناي والقيثارة وغيرها . وكان للايقاع في كل ذلك شأن أوّلي جعل الغناء مصحوباً بضربات من اليدين ، ومن الصناعات والمزاهر . هذا ، فيما يختص بالغناء ، ما تبوح به الرسوم الجدارية ، أو النصوص

الأدبية التي كانت معدة للغناء ، مشيرة الى مكانة الموسيقى في الحياة المصرية قديماً . واثني أؤكد على هذه النقطة بالذات لأبيّن بوضوح بأنه يجب ألا يكون هناك أية أولوية للفنون التجسيمية بسبب أنها ظلت محفوظة ومصانة أكثر من الفنون الأخرى^(١) . وعلى الجملة هناك خطأ في التقدير وفي النظرة الى الأشياء لا بد من أن يقع فيه كل من يواجه معطيات لا تزال محفوظة حتى اليوم . ومع ذلك لا مناص من الاكتفاء بالفنون التشكيلية الباقية .

والشيء الأكيد، من وجهة نظر أسلوبية، أي من مجموعة الشكول التي ينظمها الفن المصري وتتضافر في منجزاته العملية ، هو أن هذا الفن قد بلغ دون أي جدال حدود اكتماله الخاص . وسوف يتاح لنا بعد حين أن نرى بأن هذا الاكتمال الإضافي هو أحد مشكلات ، ان لم يكن أحد أسرار هذا الفن ، الذي يمكن اعتباره فناً مغلقاً على ذاته .

أما خصائص الفن المصري من هذه الوجهة فتتلخص بما يأتي :

١ - ان مجموعات معمارية كبيرة كالقصور والمعابد تتميز بغلبة الخطوط الكبيرة المتجهة أفقياً أو عمودياً ،

(١) سنواجه في فصل قائم هذه المسألة نفسها حول الموسيقى الإفريقية .

مستقيمة أو قليلة الانحناء ، كما تتميز بنوع من البناء ذي عوارض مسطحة ومستطيلة • ويقوم هذا اللون المعماري على تغطية البناء بحجارة مستطيلة ومسطحة يرتكز طرف كل منها على عمود من الأعمدة • والطول الأقصى للحجارة المستعملة في هذا الشكل هو الذي يحدد المسافة بين عمود وآخر • وإذا كانت إحدى الغرف المغطاة بهذه الطريقة فسيحة واسعة فانك ترى الأعمدة وقد ملأت المساحة الداخلية لتلك الغرفة • ثم ان الأعمدة نفسها ذات صفة رمزية أو قدسية الى حد ما تعبّر عنها تلك النقوش المتنوعة عند رؤوس الأعمدة والتي تمثل رسوماً من زهور النيلوفر، أو نبات البردي ، أو وجوهاً انسانية يبلغ عددها أربعة رؤوس أحياناً كما في الأعمدة المعروفة بأعمدة حاطور •

يضاف الى هذا العالم، هذا الفضاء المكشوف في البناء المصري ، أمكنة سفلية تحت وجه الأرض تلك هي مساكن الأموات وقبورهم • ويعتبر الفن الجنائزي من بين الفنون التي تستجيب لحاجة من الحاجات المهمة • ولسوف يتاح لنا أن نتحقق من هذا الموضوع في أكثر من مرة بعد • ولقد بلغ هذا الفن في مصر مع الأهرام وغيرها من القبور ، ومدافن الجنوب ، أوج تطوره واكتماله •

٢ - ان فن النحت قد بلغ من الأهمية ما بلغه فن

العسارة المصرية • وهو يعتبر ، مع النحت الاغريقي ، من أعظم المنجزات الناجحة المعروفة ، بالرغم مما بينهما من وجوه التعارض والتناقض • وهو يطالعنا بلونيات مثيرة حقاً ، تتراوح بين جمود العظمة وكهنونيتها ، في التماثيل الضخمة ، وبين واقعية التماثيل العادية كما في تمثال الكاتب الذي يجلس القرفصاء ، مروراً بالرشاقة والحيوية كما في العديد من التماثيل • هذا ويخضع فن النحت ، من الناحية الجمالية ، لقانون أساؤوا تسميته « بقانون المجابهة » ، وهو يعني بالضبط أن نسبة الأثر محددة بسيطرة وجهتي نظر تقفان كلتاهما على زاوية قائمة ، تنتظم احدهما الوجه الأمامي للتمثال فيما تنتظم الثانية الوجه الجانبي أو « البروفيل » من غير أن تتخللها أية انحناءة أو أية حركة خارجة عن نطاق تينك الزاويتين •

٣ - ان اللوحات في فن الرسم شديدة الأسلبة والتسيق • على أن الأشكال تبدو هنا شديدة الالتصاق بسحتواها وبجوهرها ، وهي مركزة زخرفياً وممتدة على مساحة مسطحة ، بحيث ينجم عن ذلك تنظيم مثير لفضاء اللوحة الذي يمتد على بعدين اثنين ، والذي وإن امتد على ثلاثة أبعاد يبقى مع ذلك موسوماً بذلك الجمود الذي يطبعه به استعمال المرتكزين المستندين الى زاوية قائمة ، كما

أسلفنا •

أما في فن التزيين والزخرفة فإن الكائن الانساني : فيما عدا بعض النماذج لا سيما بعض مجموعات تمثل مشاهد من رقصات نسائية ، يبدو مبدئياً مرسوماً من جهة الوجه أو من الوجهة الجانبية ، بمعنى أن قانون المجابهة قابل للتطبيق في فن الرسم كما في فن النحت سواء بسواء . وهكذا ينعدم المنظور التجسيبي (وكل منظور هو تجسيبي في حال استعمال فضاء اللوحة استعمالاً رمزياً ، وهو أحياناً مشابه في ذلك لما يرد منه في رسوم الأطفال) ، كما ينعدم كل بحث من أجل تحريك موضوع اللوحة عن طريق لعبة الأضواء والظلال . وبالرغم من أسلبة هذا الفن وزخرفته فإنه ينجح بصورة مذهشة في التقاط المشاهد المحسوسة والمثيرة من الحياة . فكروا معي مثلاً بشاهد القنص أو مشاهد صيد الأسماك ، وبالمشاهد العديدة المنتزعة من حياة الحيوان ، كمشهد السنور وهو يتربص بالعصافير بين قضبان القصب ، وكمشهد القردة وهي تسرق ثمار التين ، وكمشهد التساح اذ هو يترقب ولادة أحد صغار فرس البحر الخ... الخ...

ثم اننا نلاحظ الغنى في تعداد الألوان وفي تناسقها دائماً ، كما نلاحظ استعمالها بصورة تخلو من

التسوّجات • ولربما جاء اللون في بعض الحالات رمزياً
محضاً وقد يكون مرتبطاً بقواعد وأصول دينية ، ولعل
هذا ما يفسر كون أجسام بعض الرسوم الدينية ملوّنة
بالأزرق ، أو الأحمر أو الأصفر •

٤ - ولأسباب ليست كلها دينية كان فن الرسوم
الحيوانية متطوراً جداً عند المصريين • وبعض منحوتاتهم
للسنّور والعقاب واللبوءة ، وابن آوى وغيرها تشكل
أحدى أبرز المجموعات الرائعة والأكثر أصالة في هذا الفن ،
وقد ألهمت العديد من الفنانين المعاصرين ، كما سنرى ذلك
بعد حين •

٥ - عرفت الفنون الصغرى تطوراً ملحوظاً ، لا سيما
صناعة الخزف ، وصياغة الذهب ، وصناعة الأثاث والرياش
المنزلية • ولقد تميزت صناعة المجوهرات من مثل قوارير
الطيب ، والعقود وما شاكلها ، والصناديق الصغيرة والعلب
وهلم جرا بحسّ تزييني مذهش وبمعرفة بتعدد الألوان
والمزاوجة بين الذهب وغيره من المعادن الكريمة • ان تقدّم
التقنية في آثـار الصنـاعـة المصريـن الذين تولّثوا عملية
الترصيع بمعدن المينا قد بلغ حداً من الكمال يجب معه
القول بأن القوم قد شهدوا ولادة حقيقية لعلم الكيمياء •

ناهيك بأن الفن التجريدي المصري قد كان في أكثر الأحيان وفي شكله التزييني موضوع محاكاة وتقليد خلال تسلسل تاريخ الفن . ومن الثابت أن الاغريق قد قبسوا منه موضوعات تزيينية اصطلاحية عديدة ، كشارات نظام البريد ، وهي كناية عن نقوش حلزونية ، يلتف بعضها على بعض بشكل دوري ، وكاستعمال الأشكال الهندسية من ذوات المضلعات الكثيرة لملء فراغ الرسوم واللوحات .

أخيراً يجب التنويه خصوصاً بالكتابة الهيروغليفية وبمكائنها البارزة في اثبات الآثار التدوينية الكثيرة ، والتي تدخل ، من الناحية الفنية ، في صميم التأليف الزخرفي والتزييني . ان هذه النقطة بالذات هي من الأهمية بمكان بحيث أن تفسيرها الجمالي لم يحالفه التوفيق الا نادراً جداً .

وليست حال الخط العربي من حيث الغرض الزخرفي والتزييني في البناء وعلى النسيج ، بأحسن وضعاً ، في هذه الناحية ، من الخط المصري ، ومن استعمال الصينيين واليابانيين لكتابتهم في أغراض تزيينية وزخرفية الى حد ما ، وفي صياغة العقود وغيرها من أدوات الزينة والعلي .

وقد يكون من المستحسن القول أخيراً بأن بعض الرسوم الرمزية والتصويرية بالكتابة الهيروغليفية المصرية كالرمز الخطّي لعصفور العنز Ibis وللصقر والأسد

المقعي ، وزهور النيلوفر مثلاً هي في الحقيقة نماذج رائعة
للأسلوب التزيينية ، وهي أكثر نجاحاً وتوفيقاً من التفنن في
أسلوب وتزيين شعارات القروسية والشرف الأوروبية في
الآزمنة اللاحقة فيما بعد .

ان هذا الشكل من الفن قد استمر ، بعد أن بلغ أوج
اكتماله ، دون تغيير كبير سحابة ما ينف على أربعة آلاف
سنة . وهنا يكمن سرّ الفن المصري . على أنه لم يتجمد
كلياً بل أثرت فيه بعض العوامل . ولربما يكون الفن
المينوسي^(١) Minoen قد أدخل عليه ميلاً أكثر نحو
استعمال الخطوط المنحنية . وعلى كل حال ، ومهما حاول
العارفون أن يلاحظوا فيه فوارق أسلوبية مهمة بين فن
الدولة المصرية القديمة ، وفن الدولة المصرية الوسيطة ، وفن
الصعيد ، فإن أسلوبيته بوجه عام لا تخلو أبداً من تناسق
بالغ الشأن في شكلهما وفي ديمومتها . انه المثل الوحيد لفن
يسعى الى كفاية فئة اجتماعية واحدة خلال تلك المرحلة
الزمنية الطويلة .



ثم ان هذا الفن — وهذه ظاهرة لا تقل أهمية وغرابة عن

(١) نسبة الى مينوس ملك كريت وشعبها في الالف الثالث والثاني ق.م

سابقاتها - قد أضاع فجأة رواءه وحيويته . فمصر
المسيحية ، ومن ثم الاسلامية قد قطعت في ذاكرتها الجماعية
كل الجسور التي تربطها بالماضي على الرغم من مظاهر الشبه
التقنية والاجتماعية العديدة مع مصر القديمة . وهكذا
فقدت الشواهد والآثار التي ما زالت قسائمه نسيجها من
الحيوية والرواء وباتت مجرد ألغاز وأسرار .

ولقد ساق الجهل الذي وقعت فيه الاجيال المتعاقبة حول
مصر القديمة وحتى أواخر القرن الثامن عشر ، الى نسوع
من الفهم أصبح شيئاً فثيباً ، ومنذ بداية النهضة الاوروبية،
يتردى في متاهات السراب الحقيقي حول الفن المصري . بل
انه أصبح نوعاً من الأسطورة تحاك حول شعب ذي ألغاز
يملك أسراراً خارقة التصوير . ان مثل هذه الظنون
والمعتقدات خاطئة تاريخياً وعلمياً . ولم يكن الأغارقة على
ضلال عندما نعتوا العلوم المصرية بأنها علوم تجريبية
Empirique . ولم يتورع أفلاطون عن وصف علماء
الهندسة المصريين بأنهم « سحّابو خيوط وشدّادو حبال » .

ومهما يكن محتوى الدين المصري ، والأدب المصري
والعلوم المصرية ، فالحقيقة هي أنه بالنظر الى فقدان
المعلومات الكافية عن مظاهر هذه الأعجوبة المثيرة فقد ذهب

الناس طويلا الى تعظيم شأنها وتقييسها فوق ما تستحق .
وذلك لأن ما من أحد ، ازاء ضخامة الأهرام أو أبي الهول
وازاء بساطة تخطيطهما ، الا وتعتريه المشاعر الكثيفة التي
تبعثها الجراءة ، ويشيرها الغموض ، وتولّد لها العظمة في
أغوار النفس البشرية . وإذا أضفنا الى ذلك استحالة فك
رموز الكتابة المصرية خلال قرون طويلة أدركنا كيف
تولّدت تلك الصورة الغريبة التي حاول القرن الثامن عشر
اعادة رسم خطوطها وألوانها . في هذا الاتجاه تذكروا معي
الآن مثلا الصورة الموسيقية التي صاغها موزار في مقطوعته
« الناي المسحور » ، أو تذكروا مثلا تلك الصورة التي
حاولها الرسامون الذين تناولوا موضوع الهرب من مصر ،
وكيف أن « مونسو دزيداريو » قد تمثلها من خلال مبان
خيالية مزدانة بنقوش تبدو فيها شخصيات غامضة تحيط
بضوء القمر الشاحب حيث يسير الأتان الذي يحمل الطفل
يسوع والعذراء مريم ويقوده القديس يوسف الذي يمشي
في الطليعة . ولسوف نعود الى الكلام عن هذا الموضوع
عندما سيأتي الحديث على هيغل بعد حين .

على ان كل عصر اهتم بالفن التزييني عموماً قد وعى
قيمة الثروة التي تتكشف عنها أشكال الفن المصري .
وفيما يختص بفن الصياغة وصنع المجوهرات أثناء العهد

الامبراطوري الأول والامبراطورية الثانية في أواخر القرن التاسع عشر وحتى في المراحل المتأخرة القريية طالما كان حذق الصياغة المصرية مصدر استلهام واستيحاء . وكذلك القول في الفن الذي يتخذ الحيوان موضوعاً له فانه قد تأثر تأثراً شديداً بجمالية الأسلبة المصرية في صياغة المعادن . حتى أن نحتاتنا مثل « هرناندز » قد استوحاها بشكل ظاهر ملموس .

ولعل وجهاً من وجوه الغرابة في الفن المصري أن موضوع الاستلهام الآنف قد كان على الدوام محدوداً جداً . وذلك لأن الكمال الأسلوبي هو من الروعة بحيث أن استلهامه يعني بالضرورة محاكاته بصورة لا تخفى على أحد وقبـد تلغ أحياناً كثيرة حدّ النقل . وفي هذا أيضاً مجال للتأمل الفلسفي اذ نشعر كم أن الفن الذي نحن بصدده مغلق على ذاته ، محكم الاغلاق حيناً ، قليل الافتتاح ، بل بالكـدّ منفتح حيناً آخر . ثم اتنا تقع هنا على أحد الأسباب التي أدت الى جملة من التفسيرات التاريخية والفلسفية المخطئة ، فضلا عن التصورات الخيالية لبعض الموروثات والتقاليد الفكرية الباطنية التي يعود بعضها فعلا الى الفلسفة الاسكندرانية ان لم يكن الى التراث المصري الخاص ، والتي يتركز غيرها على وثائق ومراجع لا أساس لها من الصحة .

هذا وقد كان هيجل على حق عندما علّق على الفن المصري أهمية بالغة . ولا يغربنّ عن البال أن هذا الفن يمثل عنده مرحلة معينة من حياة العقل (راجع خصوصاً ، جمالية ، ترجمة جانكليفيتش Jankélévitch ج ٣ ، القسم الأول ، الفصل الأول : فن العمارة المستقل أو الرمزي) ولا يفوتنا أن الفن عند هيجل « يستجيب لحاجة بدائية تقوم على التعبير عن التصورات وعن الأفكار المتولدة في العقل وعلى تجسيدها في الظاهر المحسوس » وهيجل يعتبر أن الفن لا يحلو له أن يكون تجسيمياً محضاً إلا في مراحل الانكفاء والتقهقر . وعلى هذا الأساس لم يتورع هيجل عن اعتبار فن العمارة المصري لغة صامتة ولغزاً مغلقاً لا تستند الى هدف محدد والى غاية وظيفية كما هي الحال بالنسبة الى فن العمارة الكلاسيكي . ولهذا السبب تقع عنده ، حول الفن المصري ، على نظرات ثابتة كقوله مثلاً : « كل شيء يدفعنا الى الاعتقاد بأن المسألة هنا مسألة خلق ، مسألة بناء كان فيها فعل الخلق ذاته ، فعل البناء ، نوعاً من الصلاة ، نوعاً من العبادة يشترك فيها الشعب بأسره مع مليكه (المرجع ذاته ص ٤٢) » .

على أن هيجل لم ينج هو أيضاً من الوقوع في الخطأ السرابي المشار اليه آنفاً عندما يوافق على أن مفتاح الهمّ

الجمالي لهذا الفن هو لون من الرمزية السرية ، والغامضة حتى بالنسبة الى المصريين أنفسهم « في مصر ، يقول ، يجب علينا أن نفتش عن النموذج الأكمل لتطور الشكل الرمزي . فمصر هي أرض الرمز التي تنتدب نفسها لفك رموز العقل بواسطة العقل ذاته ، من غير أن يتوصل الى تحقيق ذلك فعلا . وهكذا تبقى المسائل محلولة ، وأقصى ما نستطيع أن نجده لها من حلول يكمن في اقتناعنا بأن ألغاز الفن المصري كانت ألغازاً بالنسبة الى المصريين أنفسهم . على أن الشعب المصري هو الشعب الفنان حقاً . . . لأن العقل . . . يبدى نشاطاً لا يعرف الكلل من أجل اشباع الحاجة التي تعذبه وهي الاعلان عن فكره في الخارج بواسطة ظاهرات طبيعية وكأنه يعالج هذه الظاهرات ويكيّفها ليصوغ منها أغراضاً للحدس لا للفكر » . ومن هنا تطالعنا أيضاً جملة آراء كهذا القول مثلاً : « هنا وهناك نماذج شخوص من نوع «الممنون» فوق جدران هي قاعات معارض فنية أيضاً ، بالإضافة الى كونها مغطاة بكتابات هيروغليفية مما يضيف عليها ، بحسب رأي الفرنسيين الذين شاهدوها مؤخراً ، شكل القماش القطني المطبّع . ولربما أمكننا اعتبارها صحائف من كتب أغلقت في هذا المكان فأصبح لها في النفس تأثير كتأثير أصوات نواقيس بعيدة توقظ أفكاراً مبهمه ، ومشاعر مبهمه من

الاعجاب والخشوع •

أنا نلاحظ في آراء هيغل نقلا للفن المصري من السجل الذي يجب أن يكون فيه أصلا الى صحيفة مختلفة أخرى • وهذا لعمرى أمر عجب لأن هيغل كان بوسعه أن يضع يده على وثائق من شأنها تعديل آرائه حول هذه المسألة • لقد كان يعرف الفن المصري من خلال نصوص هيرودوتس وسترابون من جهة ، ومن خلال منشورات العلماء الفرنسيين الذين جاؤوا مع حملة نابليون بونابرت الى مصر من جهة أخرى ، ولا سيما العالم دينون بصورة خاصة • لكن يجدر التنبيه الى أن « الدقيق في نظام الكتابة الهيروغليفية » للعالم شامبليون قد نشر عام ١٨٢٣ ، وأن « جمالية » هيغل ، وهي تصانيف نشرت بعد وفاة صاحبها وطبعت عام ١٨٣٥ ، كانت دروساً ومحاضرات أُلقيت في الفترة الممتدة ما بين ١٨١٩ و ١٨٣١ وخصوصاً في الأعوام المتراوحة بين ١٨٢٦ و ١٨٢٩ • ينتج عن ذلك أنه عندما كان هيغل يفكر هذا التفكير كانت الشروح والتفسيرات التي يستند اليها كوثائق ومراجع والتي تقوم على محاولة استخلاص آراء فلسفية غامضة من الخطوط الهيروغليفية المصرية مرتكزة في ذلك على ما يزعم فيها من وجود رموز طبيعية أو مجازات رمزية وما أشبه ، قد أصبحت شروحات متخلفة لا قيمة لها وتفسيرات عفى عليها

الزمن ، اذ كان العلماء قد باثروا قراءة تلك الخطوط ،
واتضح لهم ما طالعه في شواهد الفن المصري ، أنها تؤلف
مجموعة دقيقة من النصوص المعدة للقراءة ، وليست مجرد
رموز وإشارات مجازية مبهمه . وقد يكون الفن المصري
فقد بذلك شيئاً من جلاله الروحاني ومن إبهامه اللذين
أسبغتهما عليه النظرات الرومنطيقية ، إلا أن الفن المصري قد
اكتسب ولا ريب صفات وخصائص أكثر دقة وأوفر حياة
بالنسبة الى التفكير الراهن .



أما فيما يختص بالحاجات الدقيقة التي يستجيب لها الفن
المصري فإن أول ما يطالعنا منها الحاجة الى قهر الفناء
والانتصار على الموت ، أي الحاجة الى الخلود . فهذا الفن
يهدف أساساً وبصورة جوهرية الى تخليد الموضوع الذي
يعالجه .

وليست المسألة بالتأكيد مسألة خلود جمالي ناجم عن
تضمنه الآثار الفنية من تقنيات أسلوبية أساسية تثير
الاحساس بالبقاء والديمومة ، أو من نصر على المستقبل
بالنسبة الى أجيال قد تكون تلك الآثار الفنية صنعت من

أجلها . ان المسألة هنا مسألة واسطة ، قريبة من السحر ،
لحضور أبدي ينتج عن تأثير النموذج الفني الذي هو صورة
طبق الأصل عن موضوعه . ذلك أن الكائن البشري اذا ما
هلك جسده وبقيت صورته فانه لا يموت موتاً كاملاً ، بل ان
من شأن صورته في هذه الحال أن تؤمن له بقاءه وخلوده .
ولئن غابت هكذا عن الوجود أجيال متعاقبة بأسرها، فبمجرد
أن تكون رسوم شعب كامل من العمال والخدام والراقصين
والموسيقيين ممثلة في أجواء أحد القبور فان الحياة المستمرة
هكذا بشكل سحري تبقى بتصرف الميت الذي ازدان قبره
بمشاهداه . وبالنتيجة فكما أن للكلمة الطاقة والقدرة كذلك
للصورة فعل الادامة والتخليد . ومن هنا بالتالي أن كل فن
جنازي مصري انما يقوم على تزويد الحياة المقبلة للميت بما
هو ضروري له بحسب ما يحتاجه في هذه الحياة الدنيا ،
وليس السبيل الى متعة كاملة الا بما يكون تحت تصرف
الميت ، ممثلاً برسوم وأشكال تجسدية . وهذه الحاجة
الجمالية تكشف لنا ، كما يبدو ، عن وجه جديد من وجوه
الفن المصري . ذلك أن هذا الفن ، في الواقع ، ويرغم مسحة
الكهنوتية ، هو فن يجب الحياة ويهدف الى تمجيدها عن
طريق رسوم تزاوج مشاهد الحياة وتكون ظلالها وصدى
لحركاتها بلا انقطاع والى ما لا نهاية . وهكذا مثلاً ، على

هامش الصفة النسخية لمجموعات الشكول والأغراض التي يتكرر صنعها باستمرار ، تطالعنا لونيّات من المشاهد المرحّة ، كاللوحة الجدارية الشهيرة التي ألحنا إليها قبلاً ، والتي تمثل فرس البحر اذ هي تضع ولدها وأحد التماسيح يرنو إليها مترقباً ، أو كمشهد العامل الذي يغفو في مجرى الميزاب بينما يعمل آخرون في سقف المنزل ، في حين يصعد عامل من العمال وييده عصا لا يقاط ذلك النائم ، أو تطالعنا لونيّات من مشاهد ذات تعبير عاطفي كتلك الجدارية التي تمثل وزيراً وزوجته في الحديقة وحوله عصفوران — روحان من ذوي الرؤوس البشرية يقال لها « بسا » . ان مشهد هذه الامسية في الحديقة وبين زهورها هو في آن معاً نشيد للحياة وتقدمة للموت اذ أن الوزير لم يطلب رسم هذا المشهد الا من أجل حياته المقبلة . وهكذا فان هذه المأدبة الفنية الجميلة مرتبطة اذاً برغبة ملحة في بث الحياة بثاً محسوساً . ان سعادة الحياة هي التي يرتفع تشييدها في هذا الفن ، وهي التي يخلّدنها على هذا النحو .

وتجدر الاشارة من ناحية ثالثة الى أن هذه المتعة بمباهج الدنيا وأطايها يمكن أن تكون متعة مجردة عن أية غاية ، كما هي الحال مثلاً في الفنون الصغرى ، لا تهدف الا الى صنع أشياء للزينة المحض من غير أن يكون لها غرض اتفاعي

علي .

وهكذا أمام اتساع قضايا العلاقة بين الجبال والنفع، وهي قضايا تتنوع باستمرار على مدى الأجيال ، يجب أن يكون هناك قطاع خاص بالمنتجات المصرية التي لم تكن معدة لاستعمالها والارتفاع بها وانما كانت فقط لأغراض التبرع والتزيين كصناعة العلب والمناسد الصغيرة والآنية والطرف وغيرها . وهذه القطع الزخرفية يمكن استعمالها كهدايا ، وكمكوس ، كتلك المرسلة من سوريا ، كما يمكن أن نستعملها الخاصة من الناس لتبادل الهدايا في عيد رأس السنة . ويبدو أنه قد كان ثمة عند الفقراء أشياء لغرض تزييني محض ليست مما يتداوله الاستعمال اليومي الدارج كالعلب المنضدة والصفائر والآنية الخزفية .

أما الحاجة الرابعة التي تتلاقى عندها جميع الحاجات المذكورة آنفاً فهي ولا شك الحاجة الى التمجيد واحياء الذكر . وبالطبع فإن هذا المظهر من الفن انما يتوجه به الى مقام الملك ، وأحياناً الى مقام احدي الشخصيات الرفيعة الشأن . لكن يمكننا التنويه هنا ، وهذه ناحية بارزة الأهمية أيضاً ، بوجود مشاركة جماعية عامة .

ولا بد أخيراً من ذكر غرض من أغراض الحاجة التي نحن بصددتها ذلك هو المعامرة الفنية في مظاهرها الاحتفالية . ان

اقامة نصب لفرعون أو لشخصية ذات شأن في مكانه كان مبعث نوع من احتفال شامل . والمغامرة الفنية هنا مغامرة كاملة ليست تقتصر فقط على كونها مغامرة خلق وإبداع يفضيان بها الى ايجاد الطرفة الفنية ، وانما هي أيضاً مغامرة تقنية . ومن النافل التأكيد على الصعوبة البالغة التي كان يراجها رجال لا يستخدمون سوى آلات بسيطة لرفع مسكّة من المسلات الحجرية^(١) . ومن الثابت ، على كل حال ، ومع الاحتراز من المبالغات التي تشير اليها النصوص الباقية حول هذا الموضوع ، أن جميع مراحل هذه العملية كانت عياداً جماعياً تمجيدياً بالنسبة الى الجماهير الشعبية التي تحضرها . ويروي السيد « بـ موتي » في ما كتبه حول « الحياة اليومية في مصر زمن رمسيس » (ص ١٤٧) كيف كان الناس يذهبون جماعات لاحضار الكتل الصخرية الجميلة ، وكيف كانوا يجلبون المسلات الحجرية محمولة فوق مياه النيل بين مركبين . ثم كيف كانت الكتلة الصخرية تعالج بالنحت والنقش في المصنع ، وكيف أنه في الوقت الذي توضع فيه فوق المبارم وتسحبها زمر من العمال بالحبال وكأنهم صورة مصغرة عن مختلف فئات الشعب ، في هذا الوقت فقط

(١) لمزيد من التفاصيل التقنية راجع : شوزاي : تاريخ العمارة ، حيث يستعرض المؤلف ، ولأول مرة ، اساليب البنائين المصريين من وجهة نظر تقنية وبشكل كامل الى حد بعيد جداً .

« يقلع النصب ويبدأ مساره على الطريق التي مهّدها صنّاع الحجارة وأزالوا منها النواتىء والحواجز . وقد تداعت الى ضفتي النهر جماهير كثيفة تبتغي التفرج والمتعة فيما راح الجنود يضربون نطاقا حاجزا أمامها ، وأرتال من المراكب ترافق سير الموكب ، متهادية في النيل بمحاذاة طريقه وسط تهاليل البجارة ومرافقيهم وأهازيج الجماهير المتألّبة في المكان » ثم ان الجماهير تهوّل بالأيادي ويتعالى الصياح وتردد الأناشيد وتصدح الحناجر بالغناء مصحوبا بموسيقى الناي والمزمار ، وموقعاً ايقاعات غنية عميقة . وهذا يعني باختصار أن ثمة احتفالا تحتل المشاركة في الفعل المعماري مكانة جدّ بارزة وكثيفة .

يبقى، بعد الذي قدمناه ، أن نعرض لمسألة أخيرة وهي:
ما دور الفنان هنا ؟ وكيف تفهم عمله ضمن هذا التركيب الاجتماعي المعقّد ؟

يعرف تاريخ الجمالية ألواناً مختلفة من مهمات الفنان :
فهناك الفنان الصنّاع ، وهناك الفنان الرائي أو الرسول الملهم ، وهناك الفنان ذو المكانة الاجتماعية النبيلة الخ ...
أما المصريون فقد اعتبروا الفنان صنّاعاً أصلاً . واستطاع الفنانون أن يحصلوا مع ذلك على بعض المكافآت الجماعية .

فكثير من محترفات المثاليين أو الرسّامين قد استحصلت في الواقع على تزويدات مهمة • وقدّم الفرعون للفنانين مساكن تتيح لهم عيشاً مادياً هنيئاً خلال قيامهم بتنفيذ عمل معيّن • هذا وقد كان الفنانون من جهة أخرى مرتبطين بالاداريين وبكتاب الدواوين ، وبرؤساء الأعمال والمهندسين وغيرهم • ومع هذا فأتينا نرى أنهم يستحقون أكثر من لقب صنّاع • لقد كانوا بالحقيقة فنانين بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى • ويبدو أن بعضهم نال الشهرة وذيوع الذكر • فليس الفنان المصري دائماً مغفل الاسم ، إذ أن بعض الأسماء قد وصلت إلينا ومنها : « دجيهوتيموزي » ، « حويا » ، « ميري » ، « احموزي » • ولربما أشارت بعض الكتابات المبهمة الى أن أحدهم ، « ميري » ، موصوف بأنه « أمير وكاتب ديوان » مما قد يفيد أنه كان شخصية ذات شأن • هذا من جهة ، ومن جهة أخرى تتضمن الكتابة الموجودة على مدفن « سيتابون » تقریظاً بليغاً لموهبة الخلق والابداع يقول : « لم يكن مجرد نسّاخ • لقد كان قلبه هو الذي يلهمه ولم يكن له أستاذ يحتذيه • ان هذا الفنان ذو أصابع حاذقة وذو بصيرة والمأم بكل شيء » وهناك قول لأحد هؤلاء الفنانين يقرظ فيه نفسه على الشكل التالي : « اتني أدرك سرّ الأقوال الربانية ، وأصول الشعائر الاحتفالية • لقد مارست

كل سحر • فأنا سيّد الأسرار • انني أشاهد « رع » في
تجلّيه ، وأنا الى ذلك فنان ممتاز في فنه ، ورجل فوق الرجال
في معارفه • لا تفوتني خفايا التمثال ، ولا براعة رسم المرأة ،
ولا وقفة عازف القيثارة ... ولا دهشة الانسان المستيقظ من
سباته ، كما لا تفوتني رفعة ذراع الرامي ، ولا انحناء
العداء • وأنا أدرك سر صناعة الترصيع الذي لا تأكله نار
ولا يذيبه ماء » • (موتني ص ١٥٧) •

وبالنتيجة نلاحظ — والاشارة وردت قبلا — أن في مصر
القديمة مكاناً ما للفن من أجل الفن • كما نجد فيها أيضا
وهذا من الأهمية في مكان كبير — وعياً لا جدال فيه لما يجعل
من الفن عملاً متخصصاً ، وللصفات التي يجب أن يتحلّى بها
الفنان ، ولماهج في التفكير لا بد منها لتميّزه عن سواه •

الا أن ثمة شيئاً آخر ينبغي التنويه به والتشديد عليه ،
وهو أنه لا مكان في هذا الوضع التاريخي والاجتماعي لأن
يعبّر الفنان عن مشاعره الخاصة وآرائه الشخصية • انما
هو يسعى الى محاولة التعبير عن وضع عام ديني واجتماعي •
وبمقدار ما يكون الأثر شخصياً ، أي أن يتشخص ، فإن
المشاعر المعبّر عنها هي مشاعر الذي أوصى بصنعه لا مشاعر
من يتولى صنعه • وجلّ ما يقوم به الفنان في هذه الحالة

أنه يضع إبداعه وخياله قاعدة ينطلق منها ليكون الترجمان
الأمثل لتلك المشاعر ، وليصوغ التعبير الحي والتصويري عن
الأفكار والمشاعر التي ترتب عليه أن يجدها في الواقع
المحسوس .

ولا نظنّ من ناحية ثانية أن الحاجات الدقيقة والملحة التي
يعمد الفن المصري القديم الى تلبيتها هي حاجات مقصورة
فقط على ذلك النوع من الحياة الحضارية وحدها دون
غيرها . فالواقع أن تجميل الحياة ، وتمجيد الجهد الجماعي ،
وتخليد ما هو عابر ، والاتصار على الزمن والموت ، وتحويل
المتعة المادية والنفعية الى بهجة روحية وجمالية ، كل هذه من
الدوافع العامة للنشاط الفني . الا أن ما هو خاص بمصر ،
ويفسر ظاهرة « الانغلاق على الذات » في الفن المصري ، وقد
أشرنا اليها غير مرة ، أن الفن المصري لم يجتهد قط في تغيير
الوجود الانساني ، أو في سبر أغواره ، أو في الكشف عن
جوانبه الخفية والحميمة ، أي أنه اكتفى بأن يبدع لذلك
الوجود ظلاً يمثله بالصورة أو بالشكل ، ويجسّد مشاهد
العادية المألوفة أو العظيمة الرائعة . ولسوف نرى في الفصل
المقبل كم كان الفن الاغريقي ينطلق من مبادئ متغايرة
مختلفة .

ولئن بدا لنا أن الفن المصري قد أخفق من بعض الوجوه،

بمعنى أنه لم يحمل الا رسالته الخاصة فقط ، وبمعنى أنه لم
يشيّد للبشرية صرحاً من القيم القابلة للمشاركة الواسعة ،
فانه بالأقل قد نجح في ما رمى اليه نجاحاً عظيماً مدهشاً ،
لأنه نجح في تحقيق ذلك الخلود الذي استهدفه ، ولأن تلك
الأرواح التي عاشت منذ ثلاثة وثلاثين قرناً ما تزال حيّة
حاضرة حتى اليوم •

ان نجاح الفن الاغريقي يطرح على بساط البحث قضايا عديدة • وثمة بالنسبة الى المسائل التي تهمنا أشياء مثيرة من الابهام والغموض • فلقد مر معنا أن الفن المصري يستجيب للحاجات الدقيقة المنبثقة عن وضع حضاري معين، في اطار دولة زراعية ادارية وتيوقراطية تملك سكانها رغبات ومعتقدات خاصة تقول بالبقاء والخلود • ومر معنا كذلك أن الفن المصري يفقد، خارج هذه الظروف المحددة، قسماً كبيراً من قيمته كفن يحاول اشباع تلك الحاجات، بالرغم من جميع الصفات والخصائص الفنية التي يتمتع بها • أما الفن الاغريقي، وخصوصاً الاثيني في القرن الخامس ق.م. فانه ليس موجهاً فقط لاشباع الحاجات الوضعية والظرفية لجماعة بشرية معينة، لكنه بدا وكأنه يحمل كفاية كاملة تامة للحاجات الجمالية عند كثير من المجتمعات البشرية وفي ظروف زمنية ودينية وروحية ومادية شديدة التباين فيما

بينها • وإذا كانت العادة قد درجت على القول « بالأعجوبة
الاغريقية » فأنني أرى على الأقل أعجوبتين اثنتين لا أعجوبة
واحدة : ١ - أعجوبة تاريخية : تكمن في أن شكلاً من الفن
على قدر كبير من الأهمية قد نما وازدهر في مدى قصير
جداً من الزمن ، وفي مساحة محدودة جداً من المكان •
٢ - أعجوبة جمالية : تكمن في أن طبيعة الشكل الفني
الذي نشأ في تلك الظروف كانت من النوع الذي يستطيع
إشباع الحاجات الجمالية لأزمان أخرى وعادات أخرى •

١ - الأعجوبة التاريخية •

إنها لظاهرة غريبة تلك التي، في أقل من مئتي عام ،
تجسّد انبثاق شكل من الفن شديد البروز والروعة •
وسواء أكانت تلك الظاهرة تثير فينا الإعجاب أم الملل ،
وسواء رغبتا للفن المعاصر في أن يعود إلى الاقتباس من
دروسها أم أن يضرب عنها صفحاً من النسيان ، فما من أحد
يستطيع أن ينكر عليها المكانة التي لا مثيل لها من بلوغ
الاتقان والكمال •

على أنه يحسن بنا القول بآدىء بدء ان هذا الشكل من
الفن قد نما وازدهر في رقعة بشرية صغيرة الى أقصى حد •
فاليونان ، من الناحية الجمالية التي تهتم بها ، هي قبل كل

شيء آثينا ، وهي الى ذلك أيضاً الطرف الايوني من آسيا
وجزيرة صقلية . أما سبارتة فيجب ألا تدخل في الحساب:
ولطالما ذهب الاغريق ، ولربما على غير وجه حق ، الى اعتبار
بعض الشعوب الهلينية مجردة من الحاجات الجمالية الى
حد أن اسم البيوسى قد ظل (ولربما عن غير حق ، إذ أن
بندار كان بيوسياً) مرادفاً لانعدام الثقافة ، ولانعدام القدرة
على فهم الفن ولفقدان الحاجات الجمالية . وعلى هذا لم
يكن الآثينيون في العصر الذي شهد أوج عظمتهم أكثر من
مجتمع صغير لا يتعدى أربع مئة ألف نسمة ، نصفهم في
مدينة آثينا ذاتها .

ثم ان ضيق الاطار الزمني هو أيضاً باعث على الدهشة
والعجب . فكل ما يتمتع به الفن الاغريقي من قيمة سامية،
وكل ما يجعله الأنموذج المثالي للكمال ، كل ذلك قد نما
وتطور في الحقبة الزمنية الممتدة ما بين القرن السابع والقرن
الرابع قبل الميلاد .

ولطالما حاولنا أن تبيِّن في آثار « اكسوانا » (XOANA)
البداية ، أو في رسوم الآنية « الدييلية » (Dipylis)
بعضاً من الخصائص الجمالية التي تمكنا من تفسير الأعجوبة
اللاحقة ، ولطالما ذهب عصرنا بعيداً جداً في اغداق التقييم

على كل ما هو قديم على حساب القيم المتطورة والكلاسيكية، ومع ذلك يبقى صحيحاً أن الفن الاغريقي في القرن الثامن، والقرن السابع، أو حتى في القرن السادس، هو بالتأكيد أدنى درجة مما عرفت في العصور ذاتها الممالك الآسيوية، من مثل نقوش « خرساباد » وهي معاصرة لآثار « اكسوانا »، أو من مثل قصر « مدينة الفرس » في بلاد فارس . أما مصر فقد كانت أوانذاك في عهد دولة الصعيد، وهو آخر عهود استقلالها وسيادتها . وإذا ما انتقلنا الى آسيا تطلعنا في الحقبة ذاتها بواكير الطرف الفنية المصنوعة من حجارة اليشب (Jades) الصينية . وتطلعنا في الغرب بعض المدافن الأتروية^(١) (Etrusques) التي قد تعود الى أزمنة متشابهة . وإذا كانت بلاد الاغريق، أخيراً، قد أفادت من يقظات أكيدة على ما اختزنته ذاكرة شعبها من الحضارة المينوسية^(٢) فإن هذه اليقظات هي، بقدر أو بآخر، في جملة ما تقوم عليه آثار العصر الذهبي الاغريقي .

وفجأة يحدث تطوّر بالغ السرعة . فنشهد في حوالي مئة عام التغيّر الذي ينتقل بنا من الأثر الممثل الالهة « هيرا الساموسية »^(٣) (٥٤٠ ق.م) وهو أثر يبدو الجمود ظاهراً

(١) من منطقة اترويا التي كانت تقع قديماً غربي إيطاليا . (المغرب)

(٢) نسبة الى مينوس ملك كريت وقد برزت الإشارة اليه قبلاً . (المغرب)

في هيئة جسمه المستور بغلالة ، ويفتقر اجمالاً الى الحياة والحركة، فضلاً عن أنه يقوم على مبدأ المواجهة كأنه أثر بدائي وحشي ، لنشهد تطوراً يضعنا رأساً أمام الأثر الدلفي الذي يمثل الحوذي ، سائق العربة (٧٠ ق م) ، وأمام اللوحة ذات الوجوه الثلاثة في « لودوفيزي » بجنوب إيطاليا ، أو ليضعنا أيضاً أمام تمثال فينوس المعروفة بفينوس الاسكيلينية (٤٦٠ ق م) ، وهو قسم لجسد امرأة ذي روعة كاملة تمور به الحياة والحركة بشكل مدهش ، أو أمام تمثال آثينا ، المشهور باسم « آثينا لمنيا » (٤٥٠ ق م) ، أو لنشهد بعد حين من الوقت تمثال اله النصر الذي يخلع نعليه ، وهو تمثال تبدو فيه معالم الجسد عبر نسيج الثوب ، ومن خلال ثنياته وبواسطتها ، ومتى علمنا ما يتطلبه هذا العمل من ذائقة مرهفة ، ومن احساس دقيق بالحياة ، ومن ملاحظة بالغة للواقع ، ومن اتزان وانسجام في خلق تأثير تقني شديد الصعوبة ، أدركنا مقدار الدهشة التي يثيرها فينا ذلك الانتقال السريع من حالة بدائية في الفن الاغريقي، وهي حالة يجب أن تكون عندنا الشجاعة الكافية لاعتبارها أقل شأناً بكثير مما جاء بعدها (برغم ما ألمت اليه آثفاً من الميل

(٣) نسبة الى جزيرة سابوس في بحر ايجه ، وهما هي زوجة زوش ، سيد الالهة ، والهة الزواج في الاساطير الافريقية . (العرب)

المعاصر الى اغداق التقييم على الآثار الأولية القديمة
رتقديرها فوق ما تستحق) الى درجة لا تضاهي في الفن
ولا يمكن تخطيها على درب الابداع المثالي اللاحق الذي
سمّي بالكلاسيكي .

ما هي الآن الخطوط الغالبة لهذا الفن ؟

فليسبح لي التذكير بأشياء هي بالتأكيد شائعة الى حد
الابتذال ، لكن يجب قولها في كل حال :

١ - نوع خارق من الانسجام والتساوق تاجم عن دقة
كاملة في الاحجام والنسب . وليس المقصود بذلك نوعاً
من « القوانين » التي تفرض أقيسة عددية دقيقة ، بقدر ما
هو مقصود به نوع من سحر الأعداد ، مليء بالحركة
والحيوية ، ومقاس آتياً بكمال محسوس ، يكشف بصورة
داخلية من ذاته عن مركب تام من الانسجام الرياضي .

٢ - النزعة الانسانية . ولسنا نعني بها نوعاً من
التشبيهية^(١) (Anthropomorphisme) الادراكية ، وأخذ
الانساني مقياساً لكل شيء . لكننا نعني بها ، من وجهة
نظر جمالية ، استخدام الجسم البشري أداة للتعبير الجوهرية ،

(١) نزعة فلسفية تقوم على خلق الصفات البشرية على الله وتشبيهه بالإنسان.
مثلها في الفكر العربي الفرقة المعروفة بالتشبيه او المجسمة . (العرب)

والتخلص بهذه الوسيلة من كل ما هو غير انساني وقبيح
بجميع أشكاله ومظاهره ، كما نعني بها أيضاً استخدام عالم
الحيوان كوسيلة هامة للتعبير عما هو الهى وربانيّ ، أو
عن المدارك الأكثر نبلا ، كما كانت الحال ، في فن ما قبل
التاريخ ، وبكل تأكيد في الفن البابليّ ، وفي الفن المصريّ
وغيرهما .

٣ - الوقار البليغ الذي هو مزيج من النبل والاعتدال
وهذوء العظمة ، العظمة الاخلاقية والمعنوية قبل أن تكون
عظمة مادية . وعلى هذه الخاصة الأخيرة شدّد الباحثون
في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، أمثال « ليسنغ » ،
أو « ونكلمن » في ما كتبه من « تأملات حول تقليد الآثار
الاغريقية في النحت والرسم » (١٧٦٤) ، في محاولة للكشف
بدقة عما أمكن استخلاصه من الفن الاغريقي لتحديد المثل
الأعلى للكلاسيكية .

وفيما يتصل بالسرعة المذهلة التي سار فيها التطور الفني
عند الاغريق يمكن ايراد عدد من أسباب تاريخية دقيقة ،
لا سيما فيما يختص بالازدهار الآثيني في القرن الخامس
ق.م ، وذلك دون أن تغفل واقعا وهو أن سياقا تطوريا
عاما مكوثنا من عوامل جمالية قد أسهم مسبقا ، وقبل المرحلة

المعنية ، في توجيه خطى الفن الاغريقي نحو نوع من المرونة ومن الحرية ، وكذلك نحو نوع من اختيار أشكال للقواعد المعمارية والنحتية التي أوجدت فيه قابلية للسير في ذلك الاندفاع العظيم . أما الأسباب التي شجعت على ذلك الاندفاع فيمكن حصرها بثلاثة مهمة .

١ - دمار آثينا بيد الفرس في السنة ٤٨٠ ق.م . وهو ظرف على جانب كبير جداً من الايجابية باعتبار أن دماراً كهذا مصحوباً في الوقت نفسه بانتصار ، وباحساس عظيم بالكبرياء القومية قد شكل عاملاً مؤثراً للتفكير بئذ الجهد من أجل أن يكون بناء المدينة الجديدة آية فنية رائعة .

٢ - تدخل رجلين عبقرين هما « بريكلس » عميد الديمقراطية الآثينية في الأعوام الممتدة ما بين ٤٦٠ و ٤٣٥ ق.م . ومستشاره السياسي والفني النحّات والمهندس « فيدياس » .

٣ - امكانيات مالية ضخمة . لقد اتيح لي أن ابيّن ، خلال حديثنا الأول ، أن حرارة الحاجة الجمالية تتفاوت صعوداً وهبوطاً بتفاوت الحلات بين الفقر ، وبين الثراء الذي يضع بتصرف المشاريع الفنية وسائل مالية وافرة .

والواقع أن تشييد معبد آثينا المعروف بالأكروبول ،

وتشييد البارتيون والاركتيون قد كلف مبالغ مالية باهظة، وتظهر المصاريف التي تمّ اكتشافها (الأرقام مأخوذة من أعمال « كافينياك » و « تود ») أن المبالغ المنفقة قد صرفت أول الأمر من أموال الخزينة الآثنية، ثم من الخزينة الاتحادية التي كانت تجبى إليها الأموال من « ديلوس » إلى آثينا حوالي السنة ٤٥٤ والتي كانت ثرواتها تأتي من الجزية الكبيرة التي كانت تفرضها آثينا على حلفائها . ومما يستفاد من هذه المعلومات أن مشروع بناء البارتيون قد كلف حوالي ٧٠٠ « تالانت » ، أي ما يقارب خمس مليارات فرنك فرنسي ، وأنّ تمثال « كريزيليفنتين » ، رائعة فيدياس التي استغرق العمل فيها ست سنوات ، قد كلفت وحدها مبلغاً مماثلاً تقريباً . وهكذا استطاع الآثينيون الذين أثروا من سيطرة مدينتهم على المدائن الأخرى ، أن يبذلوا أموالاً ضخمة في سبيل انجاز المشاريع العظيمة التي أرادوها ، والتي تتعدى الامكانيات العادية لشعب قليل العدد مثل شعبهم . وقد يجمل بنا القول أيضاً ان آثينا ، فيما بعد ، وفي الفترة الحرجة من حرب « البيلوبونيز » ، قد ردت ثرواتها الفنية إلى ما كانت عليه ، إذ أنها في العام ٤٠٦ قد صبّت آثار انتصاراتها والآنية المقدسة ذهباً ، إلا أن تمثال « كريزيليفنتين » قد نجا من كارثة هذا التحويل .

٤ - يجب أن نضيف أيضاً أنه إذا كان الذين أمروا بصنع تلك الآثار الرائعة قد توافرت لهم الامكانيات الواسعة ، فإن التكاليف الجمالية المحض (لا نعني بها ثمن المواد وأشغال الهندسة : بل العمل الفني المحض) قد كانت ضئيلة جداً .

وعلىنا أن نعرف الوضع المعيشي للفنان الاغريقي . فالواقع أن الفنانين الاغريقين ، باستثناء قلّة من الرجال الافذاذ كفيدياس الذي كان يتمتع بنفوذ سياسي كمستشار فنيّ لبريكليس ، لم يكونوا معتبرين على العموم أكثر من مجرد عمّال فقط . ومما يروى في هذا المجال أن « ألسيبياد » قد عمد ذات يوم الى حجز الرسّام « أغاثاركوس » سجيناً في منزله حتى يزينه له برسوم جدارية . ومما تشير اليه الحسابات المذكورة أن الفنانين الذين عملوا في بناء « الاركتيون » قبضوا أجراً يومياً مقداره « دراخمة » واحدة في اليوم ، لا تميز في ذلك بين المهندس والمياوم . ثم اتنا نعرف أيضاً أن الذين كانوا يمارسون الفنون التشكيلية كانوا لا يلاقون التقدير الذي يستحقونه ، لأنهم كانوا يقومون بأعمال جسدية ويدوية . والنوادير حول هذا الموضوع أكثر من أن تحصى . نروي منها واحدة فقط ، تلك التي تدور حول سقراط عندما رغب في الاستجابة لأمر صادر اليه من « أبولون » يشير عليه بالانصراف الكلتي

الى ممارسة الفنون الجميلة . ومن المثير أن نلاحظ أن
سقراط الذي كان قد تعلّم في شبابه مهنة النحات لم يفكر
أن يعود الى ممارستها من بعد ، واكتفى منذئذ بنظم
الأشعار ، أو بنظم أمثال ايزوب الخرافية شعراً على وجه
الدقة . وفي هذا الحجّة على أن كونه قد اشتغل عاملاً
نحاتاً ، لا يشكل بالنسبة اليه شيئاً يمكن ربطه بالسياق
المعنوي والروحي لحياته .



فلنتفحص الآن ما دعواته بالأعجوبة الجمالية، أي تلك
القيمة الخالدة للجوهر الأسلوبي المأثور عن فن الاغريق .
وعليّنا أن ندرك هنا أننا لا نعني بذلك الكلاسيكية ، كما
تحدّدت عند استعمالها للمرة الاولى على يد «أولي-جيل»
(Aulu-Gelle) ^(١) في كتابه «الليالي الآثنية» ، وإنما نعني
واقعاً هو أنه ، كما سنذكر ذلك فيما بعد ، كثيراً ما حملت
أشكال الفن الاغريقي الحلول لمسائل طرحتها الحاجات
الجمالية لدى جماعات بشرية غير المجتمع الاغريقي ، وفي

(١) علامة لاتيني من القرن الثاني بعد الميلاد ، ومؤلف « الليالي الآثنية »
وهي مصدر مهم عن الأدب والحضارة في بلاد الاغارقة . (المعرب)

ظروف مغايرة لظروف هذا المجتمع ومشابهة لها في دقتها
كذلك .

١ - ان الامبراطورية الرومانية قد اكتفت بما جاءها من
ارث الأغارقة الفني . ثمة بالطبع انتاج فني خاص بالعالم
الروماني كاستعمال القباب في حلقات كحلبات الكوليزه
مثلا ، وهو استعمال كان معروفاً في العهد المينوسي ، الا أنه
كف عن أن يكون طريقة ذات شأن في البناء وبأشكال
كأشكال أقواس النصر . والواقع الذي لا يقل حقيقة عن
واقع الارث الروماني ذاته هو أن الفن الروماني في خطوطه
العريضة الكبرى قد استند أساساً على الفن الاغريقي ووجد
فيه حجراً للزاوية كما يقولون ، بعد أن انتقل فن الأغارقة
الى ايطاليا عن طريق استقدام الآثار الفنية مباشرة لا سيما
التماثيل ، أو عن طريق استخدام الفنانين الاغريقيين . وبمعنى
آخر يمكن القول انه لما قامت الامبراطورية الرومانية ، وتحت
تأثير ومتطلبات العمارات الكبرى ، والزخارف الغنيّة ،
ومشاهد المجد والسؤدد ، نمت سريعاً في النفوس حاجات
جمالية جامحة ، لم يكن بد لاشباعها من الرجوع أساساً الى
الفن اليوناني .

٢ - ان آسيا ، وخصوصاً آسيا البوذية قد وقعت مرات

عدّة « تحت تأثير الفن الاغريقي » كما يطيب لكثيرين أن يرددوا هذا الكلام الذي لا يدلّ على جوهر الحقيقة . والمؤكد أنه قد كان ثمة تأثير ، بمعنى أنه عقب فتوحات الاسكندر مثلاً ، قد حدث نوع من الضغط الديناميكي ذي منشأ يوناني على العالم الآسيوي . بيد أننا اذا حصرنا تفكيرنا فقط وبصورة خاصة في تلك الأشكال من الفن اليوناني - البوذي الذي كانت مدينة « همدى » في أفغانستان مركزاً له من القرن الثاني حتى القرن الرابع بعد الميلاد ، وحيث استعير نموذج أبولون لتمثيل بوذا نفسه ، أو حيث مثّل الرهبان البوذيون بالثوب اليوناني ، فإن هذا لا يعني مطلقاً وجود أي تأثير ، انما يعني أن أشكال الفن اليوناني قد جاءت بحلول للمشاكل المطروحة أمام فن يستجيب لبعض الحاجات الآسيوية المميّنة من الوجهتين الاخلاقية والدينية . ولا تنسى أنه بالامكان وضع آثار فنية مختلفة بعضها في مقابل بعض أمام مجتمع بشري دون أن تحدث فيه أي تأثير أو اخصاب ، اذا لم يكن هناك حاجة جمالية تقود الى استغلال أسلوبها وأشكالها .

٣ - هذا ما حدث بالضبط أثناء النهضة الايطالية والفرنسية اذ انبثق منهما فجأة اتجاه قوي نحو الفن القديم . فلقد كانت شواهد الاغارقة والرومان ماثلة في اطار القرون

الوسيلة ، حيث كانت تستخدم لا كنماذج تحتذى ، بل كمقالع لاستخراج المواد من أجل العمل في شواهد جديدة غيرها . والذي حدث في عصر النهضة هو أن حالات من الحاجات الجديدة قد وجدت ، ظهر فجأة على أثرها أن العمل مرهون بدروس يجب البحث عنها في صميم الآثار القديمة . ولا شك أن ثمة ظواهر معزولة تشذ عن هذا الوضع ، نذكر منها اقدم نقولا البيزي (Nicolas de Pise) في القرن الثالث عشر على تقليد نماذج رومانية لبناء منبره الخطابي في كنيسة المعمودية في « بيزا » ، ونذكر أيضاً عمل الرسّام الذي صوّر في كنيسة « ريمس » موكب زيارة السيدة مريم العذراء الى الیصابات مستلهماً في عمله ولا شك أحد النماذج الفنية القديمة . الا أن هذه المبادرات ليست سوى أعمال فردية شاذة . وعلى كل حال فانه بعد مضي مرحلة أولى من التطور العفوي للفن ، وارساء قواعد ما يمكن تسميته بالنهضة بدأت ظواهر التحوّل ، خصوصاً في القرن الخامس عشر ، نحو استلهام الآثار القديمة بصورة ذات أهمية كبيرة وشاملة ، عمّت شيئاً فشيئاً وعلى التوالي أرجاء أوروبا كلها .

٤ - ابتداء من هذه المرحلة يمكن القول بأنه قد أصبح مستحيلاً على الفن الأوروبي الفرار من تأثير الأشكال

الآغريقية ، بنوع أن الأشكال الوظيفية للعمارات الدينية ، كما نلاحظها في معبد البارثينون الآثيني ، نجدها منقولة في باريس لبناء كنيسة المادلين (١٧٦٤) ، ولبناء الباتيون القائم في شارع سوفلو والذي تم تشييده في العام ١٧٨٤ ، ولبناء البورصة الذي جرى تشييده بين ١٨٠٨ و ١٨٢٥ . وانه لمن المثير حقاً والمسلتي الى حد ما أن نلاحظ بأن أسلوبية الفن اليوناني التي ارتأى لويس الأول ، ملك بافاريا حوالي ١٨٣٠ ، أن يستوحيا لتجميل مدينة ميونيخ ، انتهت أخيراً بالرجوع الى مناخات آثينا عندما أصبح « أوتون » ، ابن لويس الأول ، ملكاً على اليونان حوالي السنة ١٨٣٢ . أضف الى ذلك أن عدداً من العمارات شيده المهندسون والفنانون الذين وضعهم لويس الأول تحت تصرف ابنه .

والحقيقة أن مجهوداً ضخماً وفعّالاً ما زال الفن المعاصر يبذله باستمرار للتخلص نهائياً من وطأة الأشكال اليونانية — سواء كنا من مؤيدي هذا الاتجاه أم لا — ومن سطوتها على الفكر الفني وهو لمّا يزل في طور حدائته . ويمكنني الآن أن اضيف الى اضبارة المسألة التي نواجهها ملاحظة تكونت عندي منذ حين ، وهي أن مدّة لا تزيد على بضعة شهور قد مرت بين الساعة التي أحدثكم فيها وبين المؤتمر الدولي الرابع لعلم الجمال الذي انعقد في آثينا خلال شهر

أبلول ١٩٦٠ • لقد كان عدد كبير من أعضاء المؤتمر يقصدون اليونان للمرة الأولى • كما كانت المناقشات تشهد بوجود نوع من أزمة ضميرية ، أو تشهد على وجه الدقة بوجود نوع من سوء النية قد نشأ عند بعض هؤلاء الذين يعيرون الأشياء الجمالية اهتماماً كبيراً وهم في حضرة « البارتيون » وشواهد « دلفي » وسواها • فلقد تهيأ عند بعض منهم أن جلال الرسالة الاغريقية يعمل بشكل أو بآخر على تضليل الايمان بحركة عصرية قوية ، وبدا وكأننا نشهد تداعي قيم آنية في حضرة قيم خالدة •

هل يجب أن نستنتج من ذلك أن الاغارقة قد عرفوا ، من الوجهة الجمالية ، كيف يضعون المثل الأعلى في نصابه ، وأن أي هروب من أشكال الفن الاغريقي من شأنه أن يفضي الى نوع من انحراف الحاجة الجمالية، ومن الافساد الموقت؟

ثمة شيء ضروري يجب أن نضعه باديء ذي بدء في نصابه • وهو أن من الخطأ الاعتقاد بأن لليونانيين شيئاً من مثال أعلى جمالي يشبه من قريب أو من بعيد ما نسميه بالكلاسيكية • وانه لمن الضلال النظر الى الفن الاغريقي من خلال المثل الأعلى الكلاسيكي • كما أنه ليس من الصواب في شيء أن الفن الاغريقي في أزهى مراحله قد

اتصف حقيقة بالصفات والخصائص الكلاسيكية .

ولا يذهبن^١ بنا الظن الى ما ذهب اليه «تين» (Taine) وحتى «رينان» من أن خصائص الفن الاغريقي منبثقة عن الوضع المادي والعقلي لجمهرة الناس جميعاً اذ ذلك ، ومن أن ما ندعوها العبقرية اليونانية كانت منعكسة في كل مواطن آثني بلا استثناء . فمن المؤكد أن الجمهور لم يكن في مستوى المثل الأعلى الذي كان يسمى اليه « بريكس » أو « فيدياس » . وكثيرون هم الذين كانوا على شاكلة المواطن الذي يصفه « آرسطوفان » ، ذلك المواطن الذي كان يؤمّ المسارح وكأنها أمكنة مرح ولهو ، يأكل فيها ويشرب أثناء التمثيل ، أو الذي « يهزل ويصفق من غير أن يعرف سبباً لما يفعل » على حد قول أفلاطون . ومن المؤكد أن كثيراً من مظاهر الشعور الديني كانت أبعد من أن تتصف بمناخ التطهير الذي يتحدثون عنه . وآيات الروعة الفنية التي يجسدها بناء معبد « الاركتيون » كانت تتناقض بقوة مع الغاية من وجوده . فالذين كانوا يحجثون اليه أملاً بالحصول على آية يحثثون بها مشاكلهم الروحية انما كانوا يصغون الى أصوات شبيهة بالكلام صادرة عن ثقب في الأرض قد يكون مبعثها على الأرجح تياراً من الهواء المتسرب في الأعماق . فهايك بأن الأعياد الدينية كانت

تجري في منتهى الغلظ والمظاظلة مشتملة على طقوس ترمز إلى العلاقة الجنسية ، من مثل مشهد تلك المرأة التي كان الناس على جسر « سيفيز » ينتظرون عودتها من « ايلوزيس » ليمازحوها بخشونة وبذاءة .

وهناك خطأ ثانٍ يجب تصحيحه وهو أننا كثيراً ما نكون في نفوسنا عن الفن الاغريقي صورة مجردة من ألوانها ، مسلوخة من اطارها الواقعي ، مفتقرة الى نبض الحركة والحياة من حولها . لقد كانت جميع مظاهر الحياة عندهم أزهى ألواناً بما لا يقاس ، وأوفر حيوية ، وأكثر صخباً مما يمكن أن نتخيله تحت تأثير ذلك الخطأ . وعندما ينبري « تين » قائلاً ان الاغارقة كانوا ، قبل كل شيء ، تشكيليين بسبب شفافية المناخ في بلادهم ، وبسبب وجود الرخام بكثرة فيها ، فهو انما يسهب طويلاً في تفسير حقيقة خاطئة بحد ذاتها . فاليونانيون كانوا أولاً سمعيين لأن حياتهم كلها كانت مصحوبة بالموسيقى . والواقع أننا نعرف كثيراً من مشاهد العمل الذي كان ينفذ على ايقاع الموسيقى . من ذلك مثلاً طائفة وافرة من الأشغال المنزلية ، أو الزراعية ، كهرس الحبوب ، وعصر الأعناب ، كانت في آثينا تتم على أصوات الناي أو الدفوف وغيرها . وليس أدلّ على أننا لمعرفة اليونان نكتفي بمعرفة قاصرة لآثارها الفنية . ذلك

أتنا نقبل على دراسة نصوص التراجيديات القديمة وكأنها نصوص أدبية تكتمل بذاتها من دون الموسيقى ، في حال أنها ليست كذلك ، وانما هي في الحقيقة نصوص لأوبرا مغناة . ولا يفوتنا أن الشعر فيها ينشد مصحوباً بأنغام المزمار والقيثارة وسواهما .

ويجب ألا يفوتنا كذلك أن الألوان المتعددة التي كانت تتحلل بها الآثار التشكيلية قد تلفت بمعظمها . وعندما نطلق آيات الاعجاب بعظمة « البارتيون » الغابرة يجب ألا يخفى علينا أنه ، شأن المعابد جميعاً ، كانت تجلله ألوان الأحمر والأزرق . كانت الأعمدة على العموم مطلية بمعجون المرمر الأبيض ، فيما كانت الأفاريز التي تعلوها مدهونة بالأحمر ، والأزرق ، والأخضر ، كما كانت خطوطها المهيبة محلاة أيضاً بأشكال زخرفية ، وأطرافها تحتضن تماثيل تميز تساوقها وانسجامها عن صفحة الفضاء . ولقد كان مرمر التماثيل الممتاز مطلقاً هو أيضاً ، وكذلك عيون التماثيل ، كما كانت أثوابها الجميلة مزدانة بأشكال من صور الورود وغيرها . ومما يثير الاعجاب أن معدن البرونز الذي ما يزال يخلب ألبابنا اليوم وهو تحت صدأ الزمن ، كان في أيامه الأولى ، وقبل أن يكسوه الزنجار ، متألقاً يتوهج كالذهب . وحينما كانت تعلوه قشرة من الصدأ سرعان ما كانت الأيدي

تتوجه لازالته على الفور . هذا وقد كانت محاجر التماثيل
مرصعة بالمآقي الزجاجية، والشفاه مطلية بالنحاس الأحمر،
والأسنان ممثلة بقطع من العاج أو الفضة مركزة في داخل
الشفتين .

ثم ان هذه التماثيل كانت بشكل أو بآخر معتبرة كأنها
كائنات حيّة ، وكان الجهد منصبا على جعلها فعلا كذلك .
وبعض التماثيل الشعائرية كانت في بعض الأعياد تغسل ثم
تمسح بالزيت ، وكان هذا المسح الاحتفالي بمثابة وسيلة
سحرية لحيائها . وكثيرا ما كانوا يلبسونها الأثواب
ويضعون عليها الغلائل . ولعلّ اعجاب الاغريقي بالحجر
وتعلقه به ، كمادة للعمل وكأداة ، راجع في قسم كبير منه
الى وجود ديانات بدائية تجعل للأحجار قيمة . وكانت هذه
الأحجار تسمى « المؤثرة » أو « الفاعلة » في لغة التصوف
الديني .

واذا فهل يحق لنا الاعتقاد بأن ما أجراه الزمن في الآثار
لاغريقية من تغيير وتحريف هو من باب المصادفة السعيدة ؟
هل يجب علينا القول بأن اختفاء الآثار الموسيقية هو من
حسن الحظ . وأن من حسن الحظ كذلك امتحاء الألوان
الاصطناعية عن الرخام، وأن تكون الشمس وتوالي القرون

قد لوّحاه شيئاً فشيئاً بلون الذهب ؟ أويكون ذهاب الناس
والألوان وتجريد الأطلال كل شيء من مظاهره وراء تجلّي
الفن الاغريقي في حالات النبل والسمو والرفعة ؟

الواقع أن هذا صحيح في بعض منه . فمن المؤكد أن
الزمن يسبغ على الأطلال آيات الشرف والمهابة شريطة ألا
يجهد الانسان نفسه كثيراً في العمل على احياء الماضي بمشاهد
من قبيل « أصوات وألوان » ، وبعث الألوان الخافية
بألوان المصاييح المشعشة .

الا أن لنا حول هذا الموضوع شيئاً آخر نقوله . وهو أن
هذا الفن كان استجابة للحياة الدافقة عند الاغريقين ،
ولذلك الاحساس العميق بالايقاع ، وهو احساس كان ،
خلال وجودهم كله ، عامل اثارة وتنبه ، كما كان ، في الوقت
ذاته ، عامل تهدئة واعتدال . فضلاً عن أن هذا الفن كان
يستجيب أيضاً للرغبة في تمجيد حاضرتهم وتخليد ذكرها .
هذا ما أراده « بريكلسن » ، وقد رأينا سابقاً الدور الذي
يلعبه دافع الحاجة الفنية في مختلف مراحل التاريخ . ثم ان
لهذا الفن أخيراً غاية يسعى الى تحقيقها وهو تكريم الآلهة
الذين بيدهم تقرير مصير البشر وحفظ حياتهم . على أن
هذه الامور كلها هي بالنسبة اليها أمور باطلة لا تستحق

الاهتمام، أو ليس لها في الأقل سوى قيمة تاريخية وماضوية. وهكذا يبقى صحيحاً أن التغير الذي أحدثه الزمن وتوالي القرون في بنية هذا الفن، والذي جرّد الأكروبول من شبكة وجوده الأول ومن كل ما يلازمها من مشاعر محلية زائلة، قد ساعد على إبراز رسالته الخالدة عبر التاريخ .

والحقيقة أن ثمة رسالة خالدة، وإن تكن خافية، يحملها الفن اليوناني لكل الأجيال من بعده . ولذا، وبالرغم من أن فكرة الفن للفن كانت تتناقض مع عقلية اليونانيين، فإن علينا أن نحاول كشف الأسباب الكبيرة التي ضمنت لرسالة الفن الاغريقي بقاءها وخلودها .

ثمة في نظري أسباب ثلاثة :

١ - كان الأغارقة ذوي احساس بالجمال شديد الاتساع، دقيق الميزان، كثير التدبّش . وهو احساس يتفتح وينمو في اطار الفن، كما ينشط وينضج في ميادين اخرى كذلك. وعلى هذا كان لا بد لحاجة جمالية، على درجة بالغة من القوة، أن تسعى الى بلوغ كفاياتها في الفن، وفي الطبيعة على حد سواء . ولنا في ما تضمنه الشعر من أدلة حول هذا الموضوع اشارات عابرة الا أنها واقعية . ولنا خصوصاً أكثر من دليل وشهادة في ذلك النوع من التبثّد للجمال

والتدين له المتسلين بشدة الشغف بروعة المشاهد الطبيعية، وهو شغف يؤكد ويشهد عليه حسن اختيار أماكن العبادة. وليس من قبيل المصادفة أن أهم معابدهم مشيئة في أجمل المواضع وأبهاها. بل إن هذا دليل على اعتقادهم بأن جمال الموضع هو إشارة من إشارات الحضور الإلهي. ولقد لاحظ « بلوتارك »^(١) ذلك جيداً عندما تحدث عن المعابد القديمة فقال : « إن الأبنية التي نعتبرها من أقدم المعابد مشيئة في أماكن منفردة تملأ النفس بالشعير الإلهية » .

٢ - إن هذا الإحساس الديني بالجمال كان شديداً التأثير عليهم ، وكان له ما يشبه معنى التجلي الإلهي وروعه ، إلى حد الشعور بنوع من الرهبة القدسية أمام الجمال . وفي هذا الصدد يقول « ميناندر »^(٢) : « كل شيء يفوق إدراكنا هو بمثابة إله بالنسبة إلينا » وهكذا فإن أي جمال خارق يكفي لتبرير وجود ما يجسده . تذكروا معي الآن أولئك العجايز في ملحمة هوميروس الذين رأوا في جمال هيلانة الباهر ما يبرر اندلاع حرب طروادة . ولهذا السبب لا يكفي مطلقاً أن يكون التمثال مجسداً بشكل فعال أو بآخر ، الفكرة ، أو الصورة التي يكوّنها الناس عن أحد

(١) مؤرخ يوناني مولود حوالي السنة ٥٠ ميلادية . (المغرب)

(٢) أحد شعراء الكوميديا الإغريق مولود في أثينا حوالي ٣٤٢ ق.م. (المغرب)

الإلهة . انما يجب أن يكون التمثال جميلاً حتى يكون الهياً . ومن هنا تطالعنا سلسلة من الميثولوجيا الجمالية التي يدخل فيها اله الحب ، الاله الكوني على حد تعبير الشاعر « هيزيود »^(١) ، أو الوسيط الشيطاني ، على ما سمّاه أفلاطون فيما بعد ، كما تدخل فيها أيضاً تلك الإلهة الساحرة ، الهة النعمة ، أو آلهة النعم ، اللواتي يتبعن « هرمس »^(٢) ، ويرافقن « أبولون »^(٣) . ولعل في كل هذا ما يؤكد على أن الفكرة الأفلاطونية — مع أنها غير موجودة حرفياً في أي مكان من مؤلفات أفلاطون — القائلة « ان الجمال هو سطوع الحقيقة » انما تمثل على أكمل وجه احساساً اغريقياً أصيلاً ألا وهو الشعور بأنه اذا كان ثمة حقيقة مطلقة فان الجمال هو الدليل على وجودها .

٣ — وأخيراً قد يكون من الممكن — برغم أننا لا نستطيع تأكيد ذلك بالحجة الدامغة ، وبرغم أنه يجب الاحتراس من الاستنتاجات الجريئة المستخلصة من تحليل الآثار — قد يكون من الممكن أن الفنانين الأغارقة ، وبخاصة المهندسين المعماريين، قد انساقوا في نوع من صوفيّة الأعداد ، شبيهة

(١) أحد أبرز اعلام الشعر الحكيم والتعليمي عند الافريق . عاش في القرن الثامن قبل الميلاد . (المغرب)

(٢) اله النفاحة والتجارة ، ورسول الالهة ، وابن زوش رب الارباب كما تقول الاسطورة اليونانية . (المغرب)

بالنزعة الماثورة عن الفيثاغورية ، أفضت بهم الى أن يدخلوا في آثارهم قواعد وقوانين تراعي النسبة بين الأجزاء والأشكال بصورة موفقة رائعة . على أننا لسنا متأكدين من صحة هذا الرأي لأن الوثائق التي بين أيدينا لا تطرح على بساط البحث إلا ألواناً من تلك النسبة في منتهى البساطة والسهولة . أما فيما يتعلق بإدخال التقطيع الرائع ، أو التقطيع الذهبي ، كما يقولون ، على البناء الاغريقي فإنها نظرية مشكوك جداً في صحتها برغم التأيد الذي تلقاه في أوساط علمية مرموقة . ثم ان الدراسات الأخيرة ، كدراسة « ميشليس » (Michelis) مثلاً ، تصل الى حد انكار ما ينسب اليهم — أي الى الفنانين الأغارقة — من شهرة وروعة « صواياتهم البصرية » مفترضة لها أسباباً تقنية في غاية البساطة . وليس مستحيلاً أن يكون التقدم الذي صادفته علوم الهندسة والرياضيات عند الأغارقة — ويجب أن نشير الى أنه تقدم نظري — محض — لم يرافقه تطبيق عملي للرياضيات في فن العمارة بمقدار ما رافقه الانتشار في حقل الهندسة ولربما كان يعكس في حقول فنية أخرى علاقات انسجامية قدّر علماء الرياضيات وجودها ورجّحوه ترجيحاً .

ولئن دلت هذه الأسباب على شيء ، فإنما تدل على

كثافة الحاجة الجمالية عند اليونانيين : وعلى الاتجاه الذي سارت فيه تلك الحاجة بحثاً عن كفاياتها • ولقد كانت متطلبات الحاجة الجمالية عندهم نوعاً من ترتيب كوني ونظام عام • ولم يخطر ببالهم لحظة اعتبار القيم الجمالية قطاعات منفصلة عن الفكر النظري أو عن العمل • والجمال بالنسبة الى اليوناني شيء ينال بالذائقة •

لهذا السبب، ولا شك، يمكن القول بأن ثمة فعلاً رسالة خالدة في كل ما يصدر عن الحاجات الجمالية عند شعب كان الجمال في عرفة دليل الألوهية وشرعاً من شروطها •

الحاجات الجمالية في القرون الوسطى

لست هنا في معرض كتابة تاريخ للاحاساس الجمالي .
انما غايتي البحث عن أبرز أشكال الحاجة الجمالية انطلاقاً
من نماذج مختارة وأعمال محدّدة . فلنحاول منذ الآن اذاً
أن نقفز قفزة واسعة في الزمن لنصل الى القرون الوسطى
المسيحية ، والفرنسية خاصة ، فنقف منها أمام الحقبة التي
رافقت القرنين الثاني عشر والثالث عشر على وجه التدقيق .

غير أنه قد يكون مفيداً التذكير ولو عرضاً ببعض
الأحداث التي تخللت المرحلة الفاصلة بين الحقتين . فالواقع
أن من الأهمية بكان أن نشير الى أنه خلال تلك المدة الزمنية
المنصرمة تطالعنا آثار من فن اغريقي مقتلع من أرضه ،
محوّر يحيط به اطار اجتماعي جديد . فقد أصبحت روما
شيئاً فشيئاً امبراطورية واسعة : فمن عام ٢٧ قبل الميلاد
حيث نال « إوكتاف » لقب « اوغست » ، حتى عام ١١٧
بعد الميلاد ، وهو نهاية حكم « تراجان » ، كانت روما قد
بلغت أوج عظمتها . الا أنه مع ذلك ، وفي حين كانت الحاضرة

الرومانية تتحول الى مركز ثقافي، ظلت العادة مستمرة طويلا بأن يذهب الشبان الرومانيون ممن ينتمون الى الأسر العريقة لتحصيل ثقافتهم الانسانية في اليونان مقيمين في رحابها سنتين أو ثلاثاً . وهذه ناحية مهمة تجدر الاشارة اليها بالنسبة لموضوع دراستنا . كذلك عرفت فرنسا في القرون الوسطى . كما عرفت ايطاليا في القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر مسافرين يؤمون أرضها ، لا بقصد السياحة ، بل لاتمام ثقافتهم ، لا سيما ثقافتهم الجمالية بوجه مخصوص . ولعل من المهم جداً أن ألفت انتباهكم هنا الى أن أوضاعاً تسود بعض البلدان ، وإن تكن على جانب كبير من الازدهار، بحيث تبدو في نظر النخبة من المواطنين عاجزة عن اشباع الحاجة الجمالية المحلية اشباعاً كاملاً وعلى المستوى الرفيع ، بحيث أن الدافع الى تلك الحاجة ، وهو احساس شبيه بعاطفة الحنين العميق ، يتجلى بالأسفار التي تهدف الى غاية ثقافية .

لكن . شيئاً فشيئاً ، ونتيجة لاغتنام آثار البلدان المفتوحة ، أو لاتتقال الفنانين أصبحت روما نفسها مركزاً ثقافياً على جانب كبير من الأهمية . وقامت في أرجائها منجزات فنية ، كساحة « تراجان » تجسّد الرغبة في تحصيل المدينة ، واحاطتها بالأطر الجمالية الخليقة بمجدها

كعاصمة للعالم . من تلك المنجزات نذكر : ساحة عامة
فسيحة تشتمل على قصر للعدل ، ومساق للماء ، ومماش
تمتد على مسافة بضعة كيلومترات للتزه والاستجمام ،
وجدران داخلية مزدانة بالرسوم ، وتمائيل بين الأعمدة ،
وحداثق خضراء ، وظلال ، مما يضفي على المكان مسحة
من السمو والنبيل ويجعله وسطاً للتسلية الرفيعة، ول بعض
الأعمال التجارية أو القضائية في آن معاً أما التماثيل فكانت
من آثار « ليسيبيوس » و « فيدياس » و « براكسيتل » ،
وهي اما تماثيل أصلية ، واما نسخات عنها . وعلى مقربة من
كل ذلك تقوم حمامات المياه المعدنية .

ولئن دلت هذه المنجزات جميعاً على شيء ، فعلى أن
الفن هنا يستجيب ، أول ما يستجيب ، لثلاثة دوافع كبيرة ،
ويسعى الى اشباع ثلاث حاجات مهمة :

١ - انه من نوع الفنون التي تنصبّ تقنياتها على
تحقيق العظمة ، وتجسيد معاني السمو . وهنا نلتقي مرة
اخرى بظاهرة ألمعنا اليها في السابق ، وكثيرة الورد في
التاريخ ، وهي الظاهرة التي يتجلى فيها الفن هادفاً الى
تجسيد العظمة أكثر مما يهدف الى تجسيد معالم الغنى
والثروة . ومن هنا وجب على الجمال أن يكون تعبيراً عن

العظمة وعن القدرة *

٢ - يمكننا أن نشير أيضاً الى تلك المهمة الترفيهية التي تستجيب في الغالب (وقد استجابت بالتأكيد عند الرومانيين في هذه الحقبة) الى حاجة السمو بأغراض التلية . وخلق اهتمامات ذات أبعاد شريفة ونبيلة من غير أن يكون لها عبء المشاغل والمهمّات . والمقصود بالتسلّيات الترفيهية في العالم الروماني ، وفي الحقبة التي نتحدث عنها هنا ، تسلّيات شعبية عامة بالدرجة الاولى . ذلك أن حياة الأفراد في مساكنهم الخاصة ظلت تخضع لنمط من الحياة الرصينة الجادّة الى حد أن « تيبير »^(١) (Tibère) أثار ما يشبه الفضيحة عندما عمل على تزيين غرفة نومه .

٣ - ثمة أخيراً الغاية الثقافية أو الوظيفة الثقافية لهذا الفن . وهي تبدو هنا ، في المرحلة التي نتكلم عنها ، وكأنها باكورة احساس جديد كل الجدّة . على أنه لن يستطيع ترسيخ جذوره وينمو بعافية الا في وقت لاحق ومتأخر حيث تكون قد توطدت دعائم تقاليد منظمة ، وماض أصبح كلاسيكياً ، ومأثور تربوي متناقل ، والثقة بامتلاك ارث

(١) هو الامبراطور الروماني الثاني (٢ ق.م. - ٣٧ م.م. وقد كان هالفاً جداً سوى أنه شديد البطش كثير الشكوك (المعرب) .

ثقافي مجيد وذو شأن . والواقع أن الرومانين في عهد «تراجان» كانوا شديدي الاحساس بتلك المآثورات جميعاً . غير أن عالماً من المشاعر الجديدة ، ومن الظواهر الروحية الجديدة ، راح خلال هذه الفترة يولد في الخفاء وينمو تحت ذلك الاطار من الفن الملوكي والوثني ، وهو عالم مهياً لأن يحدث شيئاً فثيئاً انقلاباً عميقاً في الأخلاق والاجتماع والفلسفة والدين نغني به عالم المسيحية . فظهور المسيحية وانتشارها ومن ثم انتصارها المتعظم انما هو في الحقيقة حدث غني جداً بالمؤثرات الجمالية ، سنتولى دراسته من هذه الوجهة الجمالية فقط .



ليس من شك في أن ثمة جمالية مسيحية . على أن بعضاً من مظاهرها عقائدي "لاهوتي" يمكن ردها الى نصوص معينة من الكتاب المقدس ، أو يمكن ارجاعه الى آثار بعض من آباء الكنيسة . كما أن بعضاً من مظاهرها ، الناجم خصوصاً عن امتزاج الفن بشعائر العبادة وطقوسها ، مردود الى مقررات المجامع الكنسية أو الى التعاليم المنبثقة عن تراتب النظام الكنسي . لكن الجوهرى فيها ، والذي كان له التأثير الأقوى في الفن ، والذي يستجيب لتطور مسيحي حقاً في الحاجة الجمالية ، يمكن حصره بما يأتي :

١ - إضار عام من شعور جديد ، تولّد عنه بصورة خاصة . ما يمكن تسميته بالمناخ المسيحي .

٢ - عدد من الأغراض والمواضيع الايديولوجية التي ، وإن لم تكن هي نفسها جمالية ، إلا أنها أحدثت في الفن بعضاً من أشكاله الهامة .

٣ - مجموعة كاملة من موضوعات وأغراض فن الايقونات . وها نحن ننتقل تبعاً الى تحليل كل من هذه النقاط الثلاث .

١ - المناخ المسيحي

حسبنا الايام بآيات الانجيل ليطالعنا ، الى جانب بعض المظاهر المأسوية ، ومظاهر الألم ، أول ما يطالعنا ، مناخ من الرقة والسلام والطهارة والأمل ، ومن علائمه تكريس الطفولة كنموذج مثالي ، حتى للبالغين ، من حيث البساطة والسذاجة والنقاء والثقة . وينمو في هذا المناخ أيضاً شعور بالأخوة الانسانية - وهي أخوة عالمية كونية تتعدى نطاق التأخي بين أبناء حضرة واحدة ، أو بين أعضاء مجتمع عرقي محدود - أخوة مرتبطة بتطور لفكرة الحب الذي تخطى مدلوله اليوناني من حيث أنه نوع من الاحساس

المؤلم بالحزين مبعثه الجمال ، وأصبح له معنى الشعور الهاديء والعميق الذي يجسّد مظهراً من مظاهر الأخوة ، وتصاحبه أيضاً فكرة العلاقة البنوية التي تربط الجميع بالذات الالهية . ومن هنا يطالعنا استنكار زاخم ودقيق لجميع أعمال العنف . ومن هنا أيضاً اجلال الضعفاء والمتألمين .

ويجب التنويه الى أن كلا من هذه العناصر ، اذا أخذناه وحده معزولاً عن غيره ، قد نعرّض عليه ، ان لم يكن هو ذاته فعلى الأقل بشكل قريب جداً منه ، في بعض المناخات الدينية ، كما في دياتي (مشرا) و « بوذا » مثلاً ، أو في بعض المناخات الفلسفية ، كما هي الحال في فلسفة « ابيكتيت » مثلاً . غير أن اجتماعها معاً يضفي على المناخ المسيحي شيئاً ما خاصاً به وحده دون غيره .

لكن يجب ألا يقودنا الاعتقاد الى حد القول بأن هذا المناخ قد ساد اجمالاً في جميع آثار الفن المسيحي ، أو أنه قد ساد أيضاً في جميع الأعمال التاريخية للشعوب المسيحية . الا أنه لا مناص أخيراً من الاقرار بأن الآداب الفرنسييسكانية ، ولا سيما أعمال الرسّامين الذين استلهموها ، قد شهدت في أحيان كثيرة مثلاً ، تأثيراً ظاهراً جداً بهذا المناخ ، برغم ما

كان يغالبه دائماً من تأثير الأحاسيس والمشاعر اللامسيحية،
كتمجيد العظيمة العسكرية ومظاهر البذخ وهيبة القوة
الدينيوية ، ومن تأثير جمالية الفن الوثني والحنين العميق
إليه ...

٢ - الموضوعات الايديولوجية

ان عدداً كبيراً من الأغراض والموضوعات الايديولوجية
قد أثير تأثيراً بالغاً في فن القرون الوسيطة :

أ - هناك أولاً مفهوم لتاريخ بشري " موجّه " . ففي
حين كان مجرى الحياة بالنسبة الى الاغريقي مجرى دائرياً ،
أصبح التاريخ بالنسبة الى المسيحي يتبدى منذ العهد الأول
للخليقة وينتهي بنهاية العالم ، وأصبح لمجرى الزمن فيه معنى
ديني وماورائي . هذا الى كون التاريخ مقسوماً الى عهود
مختلفة يطاوع بعضها بعضاً ويستجيب أحدها لمؤثرات الآخرة .
فكثروا معي هنا خصوصاً بالعلاقة الوثيقة بين العهدين التي
يقول فيها رأي القديس « أوغسطينس » ، بأن العهد القديم ،
من الكتاب المقدس ، ما هو الا العهد الجديد محتجباً ،
وبأن العهد الجديد هو القديم ساقرأ . ولطالما جاءت مجموعة
المنحوتات التزيينية للكاتدرائيات للمسيحية ، أو تأليف بعض

الواجهات الزجاجية فيها : متأثرة أساساً وموجهة بالخطوط
الايديولوجية لمفهوم الزمن في المسيحية ، كما ستؤكد ذلك
بالشواهد بعد حين .

ب - وهناك ثانياً مفهوم كونيّ جديد ، يتمثل في أن
العالم مقسوم الى ثلاث مناطق : الجحيم ، والسماء ، وبينهما
العالم الأرضي . وهذا التصوّر الواسع للبنية الكونية
يفرض نفسه حتى على منجزات فنية تقنية محض كعملية
الاخراج المسرحي في القرون الوسطى . ثم ان هذه المناطق
يتصل بعضها ببعض عن طريق وسطاء هم كل ما تشتمل عليه
مراتب الملائكة والأولياء والقديسين والشهداء وهلمّ جرّاً .

ج - وهناك أخيراً ما حملته المسيحية الى الفكر في
القرون الوسطى من انتشار خارق للنزعة الرمزية ، نعني
بذلك مفهوماً للعلاقة الكونية ، والقدرة على التعبير عن أية
حقيقة بواسطة الرمز . ولقد سبق أن اشتملت الأناجيل على
مفاهيم أخلاقية عديدة جاء التعبير عنها بشكل الأمثال
الرمزية . ومن ثم أصبحت هذه فيما بعد موضوعات للرسم
الايقونية ، كموضوع الراعي الصالح ، والزارع ، والعداوي
المجنونات ، وغيرها من الأغراض .

٣ - موضوعات الرسوم الايقونية

ان المسيحية قدّمت أيضاً للفن قصصاً تاريخية أو اسطورية ، من مثل القصص عن حياة السيد المسيح ، وعن ميلاده وموته . ولقد استوحى فن الرسوم الايقونية موضوعاته من النصوص الانجيلية الرسمية وغير الرسمية على اختلافها ، (موضوع الثور والحمار في المذود مثلاً) . أما الفصول التي تمثل حياة الشهداء فان تأثيرها على عصر النهضة كان أبلغ منه على أعمال القرون الوسطى ، وقد أضفت على آثار النهضة لوناً أكثر حزناً وألماً . ولا بد أخيراً من القول بأن العهد القديم ، من الكتاب المقدس ، وهو العهد الاسرائيلي ، قد لعب في الفن المسيحي دوراً ايقونياً يشبه الدور الذي لعبه العهد الجديد في هذا الفن ، استناداً الى العلاقة الوثيقة بين العهدين كما أشرنا من قبل ، والى ما يطالعنا من آثار تمثل ذبيحة ابراهيم ، أو سقوط أريحا وسواها . وهذه الظاهرة تهمشنا جداً من حيث أن الفكر اليهودي كان قبل المسيحية ، كالفكر العربي تماماً ، خلواً من أي ميل الى الرسم الايقوني أو يكاد . والواقع أنه لا يوجد أي أثر لفن تشكيلي عبري . واذا أردنا ألا نحكم على هذا الفكر بالاعدام ، من هذه الوجهة ، كما يسود

الاعتقاد في العادة ، قلنا أن العهد القديم يدي احتراساً
كبيراً حيال الفن التجسيمي . وإن الأشكال الفنية الوحيدة
الموجودة من هذا الفن كانت أشكالاً متأثرة جداً بالطابع
الهلييني كما نلاحظ ذلك في أثر « كنيس دورا » مثلاً .

وعليه فإن المسيحية كانت ينبوعاً ثراً لعدد كبير جداً
من الصور الجديدة التي أثرت في الفن وفعلت فيه فعلها
البالغ .

لكن من الغريب أن نلاحظ أن هذا الفكر المسيحي
لم يجد فوراً عند نشوئه الأشكال التي تتيح له التعبير
المتمكن الواثق . ومع أن تعاليم الانجيل تنص على ألا
توضع الخمرة الجديدة بخواب قديمة فإن هذا بالفعل ما
بدأت المسيحية تفعله في الفن عندما لجأت أشكال يونانوس
رومانية ، مفضلة منها ما كان ذا وجه شعبي وصوفي بصورة
خاصة . وهكذا يمكننا مثلاً أن نلاحظ التقارب بين موضوع
الراعي الصالح وبين موضوع « هرمس كريوفور » وهو
يحمل نعجة فوق كتفيه ، وبين حوت يونان وبين جواد
البحر الأسطوري عند الأغارقة ، وهو يرافق قطع غنم
« نيري » أو « أمفيتريب » ، وبين موضوع دانيال في جب
الأسود وبين « أورفي » ساحر الحيوان ، وبين موضوع

الحمام اللواتي يأتين للشرب من كأس الحياة وبين موضوع الكرم الصوفية المقدسة الخ . . ان هذه الموضوعات جميعاً هي موضوعات مستعارة ومنقولة من ميدان الى ميدان آخر ، ويمكن أن تتيح لنا مجال تفسير رمزي خاص للكشف عن مدلولاتها . ولكي لا نذكر الا مثلاً واحداً فقط ، فليكن ذلك مثل السمكة المسيحية ، فاننا اذا أخذنا الأحرف الأولى من عبارة Iesus Christos Theou Uios Sôter تحصل معنا كلمة ichtus ومعناها « سمكة » . ولربما ذهبت بنا خفايا تلك الرمزية الى أبعد من الرابط اللفظي والصلات الكتابية بين الحروف . ثم ان المسيحية المضطهدة قد خضعت لنوع من النشاط السري مما جعل منها يتسم بالسذاجة وبالطابع الشعبي لأن حركتها تتوجه طوعاً الى فئات المساكين من الناس . الا أنها شيئاً فشيئاً ، لا سيما في القرن الرابع ، تجاوزت هؤلاء لتبلغ الطبقات العليا في المجتمع ، ولتقترن بالعظمة الرومانية ، ويضمن لها قسطنطين بموجب منشور ميلانو سنة ٣١٣ المساواة بسائر الديانات الوثنية .

وشهدت القرون الستة التالية انقسام الإمبراطورية الرومانية على نفسها . وقامت الامبراطورية الرومانية في

الشرق ، وهي يونانية اللغة ، تحتضن وتبقي على قيد الحياة كل ما هو جوهري في التراث الهليني - الروماني ، مع ميل ملحوظ الى التفوق والتجشّد طالما كان موضوع بحث ونقاش بين الدارسين . الا أنه ، ولا شك ، كان مصدر تطور فني جميل ، تجسّد في الفن البيزنطي ، الذي يبعث على الاعجاب حقاً ، سواء في نشاطات الفن المعماري أم في مجال الفنون الصغيرة ، أم في المنمنمات . والمعروف أن هجرة الفنانين البيزنطيين من القسطنطينية ، بعد سقوطها بأيدي الترك ، الى أوروبا الغربية ستكون سبباً من أسباب النهضة الأوروبية فيما بعد .

ثم ان الامبراطورية الرومانية في الغرب راحت تنهار أمام هجمات البربر . ومرت فترة ، عندما أسس شارلمان امبراطوريته ، حدث فيها نشاط لاستئناف التقاليد الثقافية والفنية السالفة، وهذا ما يدعى أحياناً بالنهضة الكارولنجية . غير أن أحداثاً جديدة قد وقعت فأسحة المجال لنشوء بنيات اجتماعية جديدة . مما أدى الى قيام النظام الاقطاعي المرتبط بنمط جديد من الحكم الملكي . ولنمض الآن في طريقنا الى القرن الثاني عشر لنشهد ، بعد أسلوب العمارة الروماني ، ذلك الشكل من العمارة ، أو على العموم تلك الأشكال الفنية التي يتكوّن منها الفن الذي نسميه الفن القوطي .

ان الكاتدرائية القوطية ، من وجهة نظر الدراسات التي تهتمنا هنا ، تحتل مكانة عالية جداً من الأهمية . ذلك أننا ، عند ظهورها ، تشهد واحدة من تلك الحركات الجماعية التي تسهم فيها حاجة جمالية عميقة وعنيفة الى تغيير الأساليب وابداع أشكال جديدة . ولربما لا نكون بحاجة الى التذكير بقولة شهيرة لأحد المؤرخين « راوول غلاير » ورد فيها : « يمكن القول ان العالم وهو يخلق عنه أسماؤه العتيقة قد أراد أن يضفي ثوب الكنائس الأبيض في كل مكان ... وان جميع الأبنية الدينية كالكاتدرائيات ، والأديرة ، وكنائس القرى ، قد تحولت على يد المؤمنين الى أشياء أحسن » والحق أن هذه الفقرة التي تعود الى النصف الاول من القرن الحادي عشر ، يمكن تطبيقها مباشرة على الفن القوطي الذي قد يرجع تاريخ نشأته — بمقدار ما يمكن أن تخضع مثل هذه الأمور للتأريخ — الى تدشين كنيسة دير « سان دنيس » عام ١٤٤ على أنه ، مهما يكن التمييز بين الفن الروماني وبين الفن القوطي مهما من الناحية الأسلوبية ، يجب ألا يفوتنا ان ثمة في الفن القوطي نوعاً من التفتح المستمر ، لا يمكن قياسه الا بمقدار ما نستطيع اكتشاف غنى « قبة الحرف ذات التعاريق » لنصل الى الفترة التي يمكن أن تكون فيها هذه الكاتدرائية النموذجية ،

في دير « سان دنيس » مثلاً وشاهداً على وجود أسلوب جديد بلغ في الحقيقة مرتبة الحضور الساطع .

لكن قد تكون كاتدرائية « شارتر » هي التي تطلعنا أحسن من غيرها على طبيعة الحاجات الجمالية التي نتج عنها ، في حواضر القرون الوسطى ، ذلك العمل الجبار الذي انتهى بنمط من البناء فريد في تاريخ العمارة كله .

والكاتدرائية المنوّه بها كناية عن بناء فسيح ضخم (٥٨٠٠ متر مربع حجم فضائه ، ٤٦ متراً عرضاً ، ١٨٠ متراً طولاً ، ٣٦،٥٥ متراً علواً من تحت القبة حتى رأسها .) وهو يسيطر على المدينة من الناحيتين المادية والروحية ، وقد كان بوسعه عهدئذ أن يستوعب داخل جدرانه كلها سكانها أجمعين .

والكاتدرائيات القوطية تضم جميع الفنون في إطار من الوحدة ذاتها . فهناك الرسوم الجدارية ، وهناك السجوف والأستار ، وهناك الواجهات الزجاجية ، والحلي المجوهرية ، والتطاريز . وهناك الموسيقى ، وقد كان هناك المسرح ، قبل أن يستقل المسرح وينفرد بعيداً عن جوارها . إلا أن أعمال النحت كانت تخلق في أرجاء الكنيسة عالماً حقيقياً من التماثيل التي بلغ عددها ما ينيف على الألف في بعض

الكنائس • ففي كنيسة « روان » ، وعلى قوس البوابة الرئيسية وحده ، ٣٥٦ تمثالا ، وفي كنيسة « شارتر » مجموعات بالعشرات لرسوم ونقوش تمثل مشاهد تيولوجية وتاريخية أو عقائدية • منها مجموعات لاثني عشر ملاكا ، و ٢٤ عجوزاً من شيوخ رؤيا يوحنا عن نهاية العالم ، و ١٨ ملكاً من ملوك يهوذا ، والفنون الحرة السبعة ، والفضائل الاثنتي عشرة ، والخطايا الاثنتي عشرة ، و ٣٨ مشهداً من حياة السيد المسيح ، وشهور السنة الاثني عشر ، و ١٤ مشهداً من مباهج النفس في الآخرة الخ • • • ذلكم هو الغنى المدهش لهذا البناء ، غني يشير في آن معاً ، الى التكاليف الاقتصادية لتحقيقه ، والى ضخامة الأعداد في كل شيء استدعاء تنظيمه •

يبد أن هذا الغنى الفائق لم يحل دون البساطة والوضوح والمنطق في التصميم وفي سائر الأشكال • وان الشكل العام بصورة خاصة يعبرُ باناقة ، ونقاء فريد ، عن طريقة تقنية أساسية ألا وهي الدقة المتناهية التي ترتفع بها القبة نحو العلاء تواكبها التعاريق من جهة الأعمدة ، وتتقاطع في النقطة الأدق ، مع أطراف الهيكل الخارجي الرائع للأقواس الزاخرة المحملة بالبروج والمرتكزة الى الدعائم • ان مجموع الموارد الروحية والمادية المبذولة في سبيل

القيام بهذه الأعمال الضخمة والدقيقة تسمح لنا بتقدير مدى
الاندفاع الروحي الذي استلزمه إنجازها • ولقد بوشر بها
وسط عاصفة من الحماسة حتى أن الأسقف « دينولت ده
مونسون » ، أسقف « شارتر » مثلاً ، شن ما يشبه حملة
صليبية حقيقية من أجل تشييد الكاتدرائية الجديدة • أما
الجمهور فقد استجاب لتلك الدعوة بحرارة تشهد بها
خصوصاً أيام السخرة الطوعية التي أتاحت جلب الحجارة
من مقالع « برشير » على مسافة ثمانية كيلومترات من الطريق
الممتدة بين « شارتر » و « أورليان » •

لكن الحماسة وحدها لا تكفي • بل كان يجب الاعتماد
أيضاً على عمال ومديري أشغال تفوق معارفهم التقنية
(لا سيما فن تقطيع الأحجار) ما كان يقتضيه البناء الروماني
بما لا يقاس • كما وجب أيضاً الاستمرار والثبات في
الحماسة ، وهذا بحمد ذاته حدث مدهش إذا ما فكرنا
في كنيسة « شارتر » التي كانت من أسرع المشاريع تنفيذاً ،
اذ بوشر العمل فيها سنة ١١٩٤ وانهى عام ١٢٦٠ مستغرقاً
حوالي ستة وستين عاماً فقط ، في حين استغرقت خطوطه
الكبرى وحدها ثلاثين عاماً من السنة ١١٩٤ الى السنة
١٢٢٥ • ومع ذلك لم يكتمل البناء قط كما هو مخطط في
تصميمه • بل ان أية كاتدرائية قوطية لم تكتمل قط • ولقد

قامت في بعض الأماكن انتفاضات وثورات ضد البناء الكاتدرائي الذي يلتهم الموارد والثروات ، وضد الأسقف الذي يحاول تميم العمل كما حدث في « ريمس » سنة ١٢٣٥ مثلاً . على أنه إذا كان نبض الحماسة لم يستمر أكثر من جيلين أو ثلاثة أجيال بشرية فانه يمثل مع ذلك حدثاً عظيماً خارقاً .

وربّ سائل يسأل : هل أن هذا الحدث هو حدث جمالي محض ؟ رأساً أجيب : بالطبع لا . لكنني أجيب كذلك : بالطبع نعم أيضاً . فالحقيقة أن مسيحيي القرون الوسيطة لم يكونوا عند تشييد كاتدرائياتهم أكثر من أناس ما قبل التاريخ ، وأكثر من الأغارقة أو المصريين اهتماماً بالفن من أجل الفن . إنما كان اهتمامهم ، أو قل شغفهم ، أن يعطوا لهذا المناخ العام من المشاعر والاحاسيس الجياشة التي يثيرها فيهم ذلك الجهد الخلاق التعبير الأجمل قدر المستطاع . وهذا يعني بالتأكيد سيطرة الشعور الديني . إلا أنه الشعور الذي يفرض الجمال كصفة أكيدة من صفات البناء .

نستطيع إذاً من بين عناصر هذه الحاجة التي تفترض غايتها الروحية اتجاهها نحو الجمال ، أن نميز عدّة معطيات أهمها :

١ - الشعور الديني • على أنه ، كما أسلفنا ، شعور مرتبط شرطاً بالممارسة الطقسية والشعائرية للحياة المسيحية . فهناك انسجام عام فيما بين مجموعة العناصر الأسلوية التي يتألف منها البناء الكاتدرائي ابتداء من ارتفاعها الصاعد و انتهاء بكل ما من شأنه أن يساعد على التأمل الذاتي الداخلي ، وفيما بينها وبين مجموعة المشاعر التي يجب أن تؤدي ممارستها الى ربط الانسان بالكائن الالهي ، من جهة أخرى • والحقيقة ان معظم النصوص التي تحاول ، من خلال التعاليم الروحية ، أن تشير مثلاً مسألة تقنيات تغيثية يمكنها بمساعدة الفن أن تهـيء حالات صالحة للاتعاظ وللتسامي الروحي ، تعود في الزمن الى القرن السادس عشر ، وحتى الى السابع عشر • لكن هذا لا يحول دون قيام نوع من التقارب الصوفي بين نظريات الحب الالهي ، كما نجدھا في مذهب القديس « فكتور » وبين الجانب العاطفي والشعوري لجمالية الكاتدرائية برمتہ •

٢ - يجب ان نأخذ بعين الاعتبار أيضاً موضوع العظمة • فكما أن « السماوات تعبر عن عظمة الله ومجده » كذلك يجب أن تتجه الكاتدرائية الى تمجيد الله ، أو تمجيد السيدة العذراء باسم الموضع الذي تشاد فيه ، أو الى تمجيد القديس الذي تكررّس الكاتدرائية على اسمه • ويجب أن

نضيف الى ذلك أيضاً أن عظمة المدينة ، في مفهوم انسان القرون الوسطى ، أو عظمة الأبرشية ، ممتزجتان أو ثقل الامتزاج بذلك الغرض من التمجيد والتعظيم .

٣ - ثم ان للكاتدرائية القوطية وظيفة تعليمية وايدولوجية . فما من أحد يستطيع فهم الكاتدرائية القوطية ان هو لم يعتبر كونها بناء يهدف الى أن يقدم بواسطة الصورة والرسم منظومة عقائدية الى جماهير الشعب الامية . وأمامنا ، منذ رسالة « سان نيل » الشهيرة وحتى مجمع « ترانت » العديد من النصوص التي تنوه بكون الكاتدرائية هي « كتاب الفقراء » و « سفر المساكين » .

من هنا يتضح ، كما يتضح من أبيات القصيدة التي نظمها الشاعر « فرنسوا فيلون » بناء على طلب أمه ، أن مظهر البناء الذي يبدو للوهلة الأولى وكأنه خلق حرّ ، انما يستجيب بالعكس الى تصميم فكري وعقيدي مدروس بدراية كلية من قبل اختصاصيين ماهرين . ولم تكن موضوعات الرسوم التزيينية متروكة لرأي الرسامين ، بل كانت خاضعة لقرار مجلس الكهنة . والكاتدرائية ، كما قال « اميل مال » هي فكر القرون الوسطى ذاته وقد أمسى ظاهراً للعيان . وإذا نحن عدنا الى كاتدرائية « شارتر »

التي ضربناها مثلاً قبل حين ، ألفينا أنها مزينة بجموعة من
الزخارف المصنوعة وفاقاً لتصميم مرتبط بمفهوم الزمن
الذي تحدثت عنه سابقاً . فالجهة الشمالية مكرسة للعهد
القديم ، أي لقصة العالم منذ بدايته حتى زمن السيد
المسيح ، والجهة الجنوبية تمثل حياة العالم منذ أيام المسيح
الى نهاية الزمن ، مروراً بالشهداء والرسل حتى تحقيق رؤيا
النهاية بعد الآلاف المؤلفات من السنين . أضف الى ذلك أيضاً
أن أعمالاً ايقونية هامة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتلك الاشارات
والرموز الزمنية المذكورة . وهكذا تطالعنا احدى الواجهات
الزجاجية وهي تمثل النبي اشعيا حاملاً القديس متى على
كتفيه ، وفي هذا الرسم ما فيه من تعبير ارادي ساذج عن
أن العهد القديم يناصر العهد الجديد ويسانده . كما أن
« سوجر » قد أعلن أنه أوصى بصنع واجهة زجاجية تمثل
القديس بولس طحناً منهمكاً بطحن الحب الذي يقدمه له
موسى . والواقع أن مثل هذه الرموز والاشارات تدخل في
نطاق رمزية الكاتدرائية . فضلاً عن أن نظرية الرمز
والدلالات المعبرة انما تنبثق أيضاً من نص للقديس
بولس في رسالته الى أهل غلاطيه - الفصل الرابع ،
ص ٢٤ - (راجع في هذا الصدد أيضاً « مدينة الله » للقديس
أوغسطينس) : « ان العهد القديم هو العهد الجديد

مستوراً بغطاء » ولقد ورد في « التفسير العادي » لـ « ولافريد سترابو » من القرن التاسع ما نصه : « ان كل شيء في العهد القديم له أربعة معان : معنى تاريخي ، ومعنى رمزي بحسب ما يقابله من محتويات العهد الجديد ، ومعنى يجب البحث فيه عن حقيقة أخلاقية مستورة ، وأخيراً معنى باطني هو مدخل الى الحياة الأبدية » .

ولربما تمكنا أيضاً من أن نقيم علاقة توفيق عنادية بين عالم الكاتدرائية وبين الفلسفة والعلم في القرون الوسطى ، وليس فقط بينها وبين معطيات اللاهوت . ذلك أن كل رمزيات الضوء ، وأهميته في المفهوم الجمالي للكاتدرائية ، والطريقة المشبعة بروح المعرفة والروعة والقوة التي تحوّل الضوء الى ألوان مشعشعة عبر الواجهات الزجاجية ، والتي تجعله يمر دون أية عوائق ، وتوزيع الأضواء والظلال في أرجاء المبنى كله ، هذه الأمور جميعاً هي على صلة وثيقة بجمالية للضوء تمتد منذ ترجمة الأثر المنسوب الى « دنيس الأريوباجي » حوالي ١١٥٠ ، مروراً بآثار « روبرت غروستست » Robert Grosseteste ، و « توماس ده فرسي » Thomas de Verceil أو « ألبير الكبير » .

ولقد أفضت هذه الجمالية للضوء الى منجزات رائعة كواجهات كاتدرائية شارتر مثلاً . والمعروف أن مدينة

شارتر هي التي أنجزت الواجبات الزجاجية لكاتدرائية « فوتردام » في باريس . وقد كان الجهد المبذول فيها ضخماً جداً إذ كان عليها أن تزجج ١٥٦ واجهة ما بين ١٢١٠ و ١٢٦٠ . ويجب ألا يغرب عن بالنا ان فن الواجبات الزجاجية يستجيب بالضبط للحاجة الجمالية نفسها التي استجاب لها فن الرسم في عصور أخرى باعتبار أن الرسم هو أحد الفنون الكبرى .

ولكي نفهم جيداً الحاجة الجمالية في المرحلة التي نتحدث عنها ، يجب أن نعتبر أن الجمالية هنا هي قبل كل شيء جمالية عقلانية . ومع أن أبحاثاً ممتازة كأبحاث « ايلي فور » تقرر أن المسألة هنا لا تعدو كونها مسألة إيمان ساذج ، فإن الكاتدرائية في الواقع تمثل نوعاً من دائرة معارف موسوعية ، أو عالماً كاملاً تحدد طابعه مجموعة علوم العصر ومعارفه ، كما فهمه بوضوح « تولستوي » في كتابه « ما هو الفن » . ولقد سبق لي فقلت ان ثمة في الأثر الكاتدرائي بنية ايديولوجية مقدّمة من قبل السلطات الكنسية . وثمة نصوص من القرن السادس عشر حول كاتدرائية « روان » تروي لنا بالضبط الطريقة التي كان يلتزم فيها مجلس الكهنة ليستمعوا الى تقرير مدير العمل عن سير الأشغال وتقدمها ، وليطلع هو نفسه على الرسوم

التي يجب تنفيذها . ولا يغربنّ عن البال أيضاً أن كبار الرجال الذين كانوا وراء تلك المنجزات ، كانوا الى ذلك من المفكرين ومن الذين تولوا مهمات ومناصب كبيرة ، من مثل « سوجر » الذي كان وراء تشييد دير « سان ديس » لكنه كان أيضاً وزيراً ووصياً على شؤون المملكة .

ويجب أن نضيف أيضاً أن المهندس المعماري هو من بين العلماء كذلك . ومن هنا فانه لمن الخطأ الفادح القول بأن مدير العمل انما هو كناية عن رجل جاهل يقوده ايمانه فقط . ثم ان هناك عمالا ممن يعالجون الحجارة ويشغلونها استناداً الى الأشكال المعقدة لطريقة قطع الاحجار القوطية ، كانوا اختصاصيين في مهنتهم . ولقد شهدنا جيداً ، غداة الحرب الأخيرة ، وعندما دعت الحاجة الى ترميم كاتدرائية « روان » كيف تألفت لهذا الغرض فرق عمالية مدربة على الصناعة استنادا الى تقنيات القرون الوسطى . ثم ان مدير العمل هو نفسه نوع من أستاذ علامة . ولنا خير شاهد على ذلك في الكتابة المنقوشة فوق ضريح « بيار ده موتترو » ، وقد عمل في خدمة « سان لويس » ، وكان له أن يدفن في احدى الكنائس التي أنجزها ، فانها تصفه بلقب دكتور في تقصيب الحجارة . ناهيك بأنه كان يتقاضى مرتباً سنوياً ، كما كان له حق الطعام على مائدة الرهبان في الدير ، مع

أشياء إضافية في أيام الصوم • وتبين لنا واجهة كنيسة « سان جرمر » وهي من القرن الثالث عشر ، مدير العمل واقفاً بازاء الكاهن وفي السوية ذاتها ، ومن تحتها يقف قصابو الحجارة من جهة ، ومن جهة ثانية ، تحت رسم الكاهن ، يقف خازن المال •

ومع أن الهندسة المعمارية لم تكن معتبرة في عداد الفنون الجميلة الحرة فالتنا ندرنا لماذا كان من الطبيعي جداً أن يتمثل لاهوتي القرون الوسطى الله مهندساً معمارياً ، ويتصوره أستاذ العمل الرباني الذي حمل البركار بيديه وصنع كل شيء بنظام وقياس على الشكل الذي تمثله لنا الرسوم الأخلاقية المستقاة من التوراة في كنيسة « فيينا » •

وكل هذا هو أيضاً مرتبط بفلسفة الفن عند القديس توما الأكويني ، حيث أن ممارسة الخلق والابداع تجري في إطار من الدقة المنطقية الواعية • ولهذا فإن الكاتدرائية القوطية هي نوع من مقولة منطقية بالحجر ، تستجيب لطريقة المنطق التحليلي للقرون الوسطى •

وكما قلت قبلاً فإن أية واحدة من الكاتدرائيات القوطية لم يكتمل بناؤها قط • فالمخطط الجبار روحياً ومادياً الذي تفرضه أية كاتدرائية يستلزم تنفيذه نوعاً

من الاجهاد المادي والمعنوي الغامر ، هو الذي تقدم عليه عظمتها الدينية والجمالية معاً . ثم ان شروط العمل فيها لا تخلو من الخطر . فالكاتدرائية القوطية اذ تسعى مادياً الى تحقيق غايتها ، انما تسعى على أقصى ما يستطيع الحجر أن يتحملة . ولذلك فان بناءها من النوع الذي يجب العناية به دائماً ، وصيافته باستمرار . وكثيرة هي الكاتدرائيات التي تدعى بناؤها أو انهيار . نذكر منها مثلاً كاتدرائية « بوفي » Beauvais التي أنجزت في عام ١٢٧٢ وانهارت في عام ١٢٨٤ ، ثم جرى ترميمها من بعد ، الا أن البرج والحربة التي ركزت فوقه في العام ١٥٥٠ لم يلبثا أن انهارا سنة ١٥٧٣ .

قد يكون هذا رمزاً للشغل الروحي الذي تعبّر عنه الكاتدرائية القوطية بالنسبة الى ما يستطيع الفن التعبير عنه فعلاً ، وما يقوى على تجسيده . الا أن الحاجة الجمالية التي تعتبر الكاتدرائية معبّرة عنها قد حاولت النهوض بععب انساني ثقيل . ولربما كانت ، من بين جميع أشكال الفن ، الشكل الذي اكتم وحده بأكبر قدر من الانفتاح والطموح ، وبأسمى غاية روحية وأرفعها على الاطلاق .

الفنون الرئيسية

نتقل الآن ، الى دراسة الحركة العقلية الكبيرة ، لا في مجال الفن فحسب ، بل في مجال العلم والفلسفة أيضا ، وهي التي ندعوها النهضة . وقد كان لها أثر مهم في تبديل الحاجة الجمالية ، وتشكّل ، من هذه الزاوية ، إحدى أبرز الظواهر التي يمكن أن نصادفها وأكثرها أهمية على الإطلاق .

وتسهيلا للدراسة سنحاول أن نقسّم بحثنا في النهضة الى قسمين . قسم أول يتناول الفنون الرئيسية ، وقسم ثان يتناول الفنون الثانوية . وعلى كل حال فإن هذا التقسيم يعود الى عصر النهضة ذاتها .

وفي تحديد النهضة أنها مجموع التطور الروحي الذي حققه الغرب خلال القرن الخامس عشر بصورة خاصة . والمعلوم أنه ليس ثمة حدود فاصلة يمكن التوقف عندها في

الكلام على زمن النهضة . وذلك لأن أحداثاً كثيرة وقعت فعلاً في القرن الخامس عشر ، إلا أن بدايتها كانت في القرن الرابع عشر ، أو بالأقل في النصف الثاني من ذلك القرن . ولأن حركة التطور ظلت مستمرة كذلك بعد القرن الخامس عشر وخلال السادس عشر كله .

لكن لماذا نستعمل للنهضة المشار إليها لفظة الانبعاث ؟

يبدو أن كلمة انبعاث التي أطلقت ، بشكل ضيق أولاً ، على « احياء المعارف اليونانية » لم تلبث أن اكتسبت قيمة أشمل عندما أريد لها الدلالة على عصر بكامله ، وأريد لهذا العصر أن يكون بعثاً عاماً لنشاط العقل ، وأن يكون في الوقت ذاته سبيلاً الى الخروج من الضلال ، ومن الظلمات ، أو من الانكساف الروحي الذي ساد في القرون الوسطى .

على أن من الخطأ الفادح ، وليس من قبيل الادعاء فقط ، الاعتقاد بأن القرون الوسطى قد افتقرت تماماً الى معرفة الآداب والفنون القديمة . وعندما نعلق أهمية خاصة ، للكشف عن جذور النهضة في سقوط القسطنطينية بيد الأتراك عام ١٤٥٣ ، على انهيار الامبراطورية البيزنطية ، وعلى رجعة المد الذي حمل معه علماء في اللغة اليونانية الى الغرب الأوروبي فائتاً تنسى شيئين مهمين : أولهما أن

حركة النهضة كانت قد ولدت قطعاً قبل الاستيلاء على
الفسطاطينية • وثانيهما أن شيئاً لم يمنع قطّ قيام مبادلات
فكرية عديدة بين الثقافة البيزنطية وبين ثقافة أوروبا الغربية
أثناء وجود الامبراطورية الرومانية في الشرق •

وإذا ، فإن الذي حدث في هذا العصر ، لم يكن قطّ
نوعاً من كشف ، عادت معه الى الظهور مرة ثانية ، جميع
العمارات الثقافية للعصور اليونانو - رومانية القديمة •
فتلك العمارات لم تكف يوماً عن أن تكون حاضرة ، وأن
تكون الطريق اليها سالكة • وإذا كان قد حدث العكس
فلأن الناس لم يكن عندهم ما يقصدونها لأجله ، ولأنهم
اقتقدوا الدافع الذي يحملهم على تدارسها ، وعلى البحث
فيها عن ينايع الوحي والالهام • وعلى هذا الأساس فإن
التحوّل نحوها إنما هو في الحقيقة تحوّل في الحاجات
الروحية ، وهو ، في مجال الفن ، تحوّل في الحاجات
الجمالية ، وهذا ما حمل الناس في هذا العصر على أن
يتوجهوا اليها بالحاح طالبن منها ما ظلت تلك العمارات
الثقافية توالي عرضه عبثاً منذ قرون في العالم الغربي ، أو
عن طريق الاحتكاك بهذا العالم •

ان هذا التبدّل في الحاجة الجمالية سرعان ما رافقه

نوع من الاشتمزاز والقرف بازاء كل ما يمكن أن تقدمه
التقاليد الفنية القرية العهد ، أو الآثار المتأخرة نسبياً في
الزمن . ولعل هذه الظاهرة هي ، كما يبدو ، ظاهرة دائمة لا
تزول . ذلك أن لكل جيل فني تقريباً رغبات جديدة خاصة ،
وآمالاً جديدة ، ومنجزات جديدة كذلك ، ويكاد كل جيل
فني أن يقنع نفسه بأنه ، ولربما على شيء قليل من الوهم ،
انما يحمل معه تجديدًا شاملاً لا سابق له ، وييدي عداؤه
واحتقاره لكل ظاهرة من ظواهر الذوق — حسنة كانت أم
غير حسنة — لمجرد أنها صادرة عن الحقبة الزمنية السابقة
مباشرة . الا أن حركة النهضة ، على مدى اتساعها وطولها ،
قد تبادت بظاهرة العدا والاحتقار هذه الى أقصى حد ،
معلنة ازديادها البالغ لمجموعة الآثار الفنية المتحدرة اليها من
الثلاث الأخير للقرون الوسطى — مع أنها آثار جميلة جداً
على طريقتها الخاصة — واصفة اياها احتقاراً « بالقوطية »
(أي بمعنى أنها ، بكل بساطة ، بربرية . ويزعمون ، وذلك
خطأ كما يبدو ، أن « رفائيل » هو أول من استعمل لفظة
« القوطية » بمعنى « البربرية » للدلالة على شكل الفن
الذي احتفظ من بعد بهذه التسمية . وذلك في تقرير رفعه
الى « ليون » العاشر) .

وهكذا فإن تبدل الحاجة الجمالية الذي تحدث عنه

قد احتمل معه بعضاً من أحكام غير عادلة ، أدت أحياناً الى
بوادر همجية مهدمة للفن حقاً . الا أن هذا التبدل قد
رافقه ، من نواح أخرى ، تزايد كبير في النشاط الفني .
أضف الى ذلك أنه أحدث نتائج على شيء كثير من العمق
والديمومة . ويمكننا القول بأن مدار الاحساس الجمالي
المعاصر يعود في الزمن الى تلك الحقبة . ومع هذا فإنا ، كما
سيتاح لنا أن نبين ذلك في الفصول الأخيرة من هذه
الدراسة ، نشهد اليوم ، وفي هذه الفترة بالذات ، أزمة
عميقة يرافقها أيضاً ذلك الاحتقار والرفض للأشكال الجمالية
التي سادت في القرون الخمسة السابقة ليومنا هذا . على أن
ذلك لم يمنع جميع الذين لم يتأثروا عميقاً بهذه الأزمة ، أو
الذين لا يزالون يحتفظون بصلات فكرية وشعورية مع
التقاليد الماثورة ، من أن يظلوا أمناء لتراث النهضة . فالعالم
الجديد الذي شهد النور عصرئذ انما نستمر على التمسك
به بألف سبب . فهو لا يزال يتحكم بشكل حواضرنا ،
كما لا يزال يحدد شكل أفكارنا الرئيسية . ولا أغالي اذا
قلت ان من بين الذين يدافعون اليوم عن أفكار وآراء في
الجمالية متقدمة جداً في هذه الفترة الراهنة ، انما كثير منها ،
من مثل الموضوعات الخاصة بأهداف الفن ، وبدور الفنان
وشخصه ، وبالسياق الأساسي للفن ، يعود في الحقيقة الى

عصر النهضة .

لكن يجب علينا ، كما قلت في البداية ، ألا نعتبر النهضة ظاهرة جمالية فقط . ففي الفترة ذاتها نلاحظ ، من الوجهة الاجتماعية ، تداعي المؤسسة الاقطاعية ، وقيام نمط جديد من السلطة ، كما نلاحظ تحول فئة الأرستقراطية العسكرية الى فئة النبلاء في البلاط ، وكثيراً من الأحداث التي لا مجال لتفصيلها هنا . أما من الوجهة الاقتصادية فإن الظاهرة الكبرى في هذا العصر كانت خلق المؤسسات المصرفية ، والشركات التجارية الكبيرة مما ساعد على تجميع الثروات الطائلة في أيدي الأفراد أو العائلات . وحسبنا أن نذكر اسم « جاك كور » في فرنسا ، وآل « فوجر » في أوبسرخ ، وآل « موسيس » في فلورنسا ، لنكوّن فكرة عن الوقائع الاقتصادية والسياسية التي كان لها في بعض الأحوال تأثير حاسم على مجرى الحركة الفنية اذذاك .

ثم ان حركة النهضة هي حركة دينية كذلك . فالانفصال الذي وقع مع الكتلثة الرومانية وسارت فيه شعوب يقدر عددها بنصف سكان أوروبا الغربية في القرن السادس عشر يرتبط في قسم كبير من نشأته ارتباطاً وثيقاً بحركة اليقظة العقلية التي تتحدث عنها . وقد تحملت الكتلثة نفسها

عواقب الصدمة بالاصلاحات المعاكسة التي أنجزتها •

ولا بد أنكم على علم أخيراً بأن البحوث العلمية قد عرفت في هذه المدة ذاتها تقدماً جديداً كان الدافع إليه ، من جهة ، التحرر من قيود التقليد السكولاستي والسلطة الكنسية ، كما كان الدافع إليه من جهة أخرى انطلاقة ذاتية خاصة لبعض العلوم التي لم يكن يؤبه لها أو المعتبرة ذات شأن خطر كعلم الجبر — وهو من أصل هندي وعربي — وكعلم الكيمياء — المرتبط ببعض الأصول الباطنية — وأخيراً كالعلوم القائمة على الملاحظة المباشرة للطبيعة ، بعيداً عن سلطة المؤلفات التي يكرسها التقليد أو الدين •

أما الثورة الكوبرنيكية التي حدثت حوالي ١٥١٢ فقد جرى التمهيد لها ونشرها بواسطة ما يشبه الاعلانات — البرامج ، من مثل « الجهل العبقري » بقلم « تقولا ده كوي » (١٤٤٠) ، وأفكار « ليوناردو ده فنشي » العبقري (راجع : « دراسة فن الرسم » أو مخطوطات أخرى مختلفة) وقد جاء فيها :

« من المؤكد أن الطبيعة تنطلق من التمسك لتنتهي بالتجربة • ما هم • يجب علينا نحن أن نأخذ الطريق المعاكس » •

« ان الذي يترجم حيل الطبيعة هي التجربة • لذا يجب استشارتها ، وتنويع الظروف حتى نستطيع الحصول على قواعد عامة ، لأن التجربة هي التي تمدنا بالقواعد الحقيقية » •

« ان العلوم الحقيقية هي التي تلج بها التجربة أبواب الحواس » •

« ان أية استقصاءات بشرية لا يمكن أن تسمى علماً حقيقياً ، اذا لم يؤكد لها علم الرياضيات » •

« ان علم الحيل (الميكانيك) هو فردوس العلوم لأتنا نصل معه الى ثمرة العلوم الرياضية » •

وانكم لتعلمون أخيراً أن المعارف الكوزمولوجية قد تجددت بفضل الرحلات الكبيرة التي نذكر منها أسفار « ماركوبولو » وقد ظهر كتابه عنها سنة ١٣٢٨ ، ثم اكتشاف اميركا عام ١٤٩٢ وكذلك الرحلات الكبيرة في محاولة الابحار حول الكرة الأرضية ، وقد بلغ « فاسكو ده غاما » منطقة « كاليكوت » عام ١٤٩٨ ، واجتاز « ماجلان » الباسفيك عام ١٥١٩ •

يجب التذكير أيضاً بما يرتبط بهذه الأحداث من

تحسينات تقنية هي في الغالب النتيجة المباشرة لها . من تلك التحسينات ينبغي أن نذكر التطور الذي طرأ على تقنيات الملاحة ، وفي مجال نشر المعرفة نذكر الطباعة . ولعل « فكتور هيغو » ، في كتابه « نوتردام ده بارى » لم يكن كلامه عن عبث حينما كتب الفصل الشهير الذي عنوانه : « هذا سوف يقتل ذاك » ، (وهو يشير الى أن الكتاب المطبوع سوف يقضي على الكاتدرائية بوصفها « كتاب المساكين ») .

وعلى ألا تنسى كذلك تطور الدراسات ذات الصلة الموسوعية والتأملية خارج نطاق التأليف الأدبي المحض . فإن أمامنا من هذه الدراسات قفزة تطويرية في مجال التأليف الحقوقي ، سواء في موضوع الحقوق الرومانية أو في باب « الحقوق الطبيعية » ذات المنشأ الفلسفي حيث يمكننا أن نلاحظ وجود مؤثرات رواقية مهمة .

أما في نطاق الدراسات الانسانية التي كان لها بالتأكيد تأثير شديد على الفلسفة فلقد سبق لي فقلت انها لم تكن مضمورة كلياً في القرون الوسطى . فإن « هيلوييز » المتوفاة سنة ١١٦٤ كانت ولا شك ملهمة باللغة اليونانية ، ومطلعة على مؤلفات يونانية . (أية مؤلفات ؟ لربما ، ببساطة ، التوراة

في الترجمة السبعينية ، أو في ترجمة لأحد آباء الكنيسة
اليونانية) ، كما أن « بترارك » (١٣٠٤ — ١٣٧٤) قد تلقى
في وقت متأخر بعض الدروس في اليونانية . وأخيراً ، قبل
سقوط القسطنطينية بحوالي ستين سنة ، أسهم « امانويل
كريزولوراس » سفير امبراطور بيزنطة في البندقية ، في بحث
الدروس اليونانية في ايطاليا ، وألف ، بصورة خاصة ، كتاباً
في قواعد اللغة اليونانية ، نشر فيما بعد في البندقية سنة
١٤٨٤ . وكان « اراسم » ممن استعملوه وأفادوا منه .



من كل ما تقدم تتضح لنا حقيقتان رئيسيتان هما :

١ — ان النهضة هي نتيجة نوع من تبدل كلي في
المقتضيات الروحية عامة أكثر مما هي نتيجة أي سبب
عرضي آخر .

٢ — ان الوقائع الجمالية ، في خضم هذا التبدل
الواسع ، تأتي من حيث الزمن في طبيعة التغيرات الطارئة
وفي مقدمتها على الاطلاق .

وليس من الصعب أن نتأكد من صحة هذا الحدث

البالغ الأهمية . فلنستعرض له شيئاً من التاريخ .
 ان أولى الوقائع الفنية التي تتم عن رغبة في التجديد
 مستوحاة من آثار العصور القديمة ترجع في التاريخ الى
 القرن الثالث عشر في ايطاليا . ولعل أول شاهد على ذلك
 نجده في قاعدة جرن معمودية « بيزا » التي صنعها « نقولا
 ده بيز » عام ١٢٦٠ الا أن هذا العمل لا يتعدى كونه يعد
 عملاً فردياً الى حد ما . ثم أطلت أول موجة فنية مع
 « دوشيو » في « سيان » (١٢٥٥ - ١٣١٩) ، وفي
 « فلورنسا » مع « جيوتو » (المتوفي سنة ١٣٣٦) وهي
 موجة فجر القرن الرابع عشر (أو التراشنتو ، كما يقول
 الايطاليون نسبة الى السنوات ١٣ التي تبدأ بها أعداد
 سنوات القرن الرابع عشر) . ويمكننا أن نلحق بهذه القافلة
 أسماء « فرانجليكو » (١٣٨٧ - ١٤٥٥) و « برونللتشي »
 (١٣٧٧ - ١٤٦٦) باني قبة فلورنسة ، و « مزاكشيو »
 (١٤٠١ - ١٤٢٨) . واذا كنا ، من جهة أخرى ، نؤرخ
 للنهضة الفنية الفلامنية بآثار الأخوين « فان أيك »
 و « هوبرت » (١٣٦٦ - ١٤٢٦) فالتا نرى بوضوح أسبقية
 الظاهرة الفنية على سائر الظواهر الفلسفية والعلمية أو
 الدينية كما أشرت الى ذلك منذ لحظات (١) .

(١) اعرف جيداً ان المادة قد درجت عند مؤرخي الفن في العصر الراهن على «

ان ما يمكن تسميته بالموجة الثانية مع « بوتشيلي »
(١٤٤٧ - ١٥١٠) ، ومع « ليوناردو ده فنشي » (١٤٥٢ -
١٥١٩) و « برامانت » (١٤٤٤ - ١٥١٤) و « رفايل »
(١٤٨٣ - ١٥٢٠) و « ألبير دورير » (١٤٧١ - ١٥٢٨)
و « كاتسان متزيس » (١٤٦٦ - ١٥٣٨) هو كما ترون
معاصر في الزمن للأحداث الكبيرة كإكتشاف القارة
الامريكية ، أو الثورة الكوبرنيكية في علم الفلك . الا أن
فناني الموجة الثانية هم أولئك الذين جاؤوا يحصدون الغلال
التي جرى زرعها قبل زمن طويل . ان التجديد كاد أن يكون
محققاً من الوجهة الفنية . لكنهم حملوا منه انتصاراته
الأخيرة في الوقت الذي كانت بوابر اشعاعات ذهنية أخرى
تشرق وتتألق بسطوع مماثل .

لكن ، هل يمكن القول أيضاً بأن المسألة هنا هي
ببساطة مسألة تقليد ومحاكاة لآثار القدماء ؟ رأساً أجيب :

→ التشديد على الخصائص القوطية في أعمال فناني الموجة الأولى . والمؤكد
أنها أعمال قوطية بلا ريب . غير أن القول بأنها قوطية فقط إنما يعني أننا
نرفض رؤية ظاهرة مهمة فلسفياً ، ألا وهي : ولادة بوابر تطورية ، في قلب
الفن القوطي ، تجسد التبدل الذي أصاب الحاجة الجمالية التي كان من
« الموجة الثانية » هدفها ونقطة تفتحها الحقيقي ، والتي لم تكن المقدمات
التمهيدية ، لا بل بداية حضورها الذي كان ما يزال مقترجاً بالمشي ، منذ
القرن الرابع عشر ، بل قبل حقيقة وثبوتها .

لبس شيء من ذلك قط . فتقليد القدماء ، أو بكلمة أدق ،
البحث عن منابع وحي في الآثار القديمة النموذجية ، هو
نفسه ، ونقولها مرة أخرى ، نتيجة حاجات جمالية جديدة
ظهرت الى الوجود في ذلك الحين . وهذه الحاجات الجديدة
هي التي تسمح لنا بتقدير الفائدة التي يمكن جنيها من
ذلك الاستلham .

اتنا في الواقع نستطيع أن نرى ثلاثة موضوعات مميزة
في الاحساس الجمالي الذي ساد في عصر النهضة ، بمعزل
عن اللجوء الى التقليد السابق للعهود المسيحية . لأن هذه
الموضوعات جديدة مستحدثة ، وغريبة عن ذلك التقليد ، إلا
أنها مع هذا تتيح الربط بينها :

١ - اكتشاف الطبيعة

ان الانسان القوطي هو أبعد من أن لا يكثرث ببعض
مظاهر الطبيعة . ومعطيات النبات الملاحظة مباشرة ،
والمستعملة من قبل رسامي الكاتدرائيات هي أكثر من أن
تحصى . ففي بداية ظهور الأسلوب القوطي تشاهد رسوم
نباتات مائية مثل النيلوفر، واللف، ومزمار الراعي، والقرعة،
وفي أواسط القرن الثالث عشر تشاهد رسوم اللبلاب ،

والكرمة ، وتوت الأرض ، وفي أواخر القرنين الرابع عشر والخامس عشر تشاهد رسوم الملفوف والشوك والهندباء ... » حتى يمكن القول حقاً ان النبات يتبع في سيره حياة الأسلوب القومي بحيث أننا ، في القرن الثاني عشر ، نلاحظ وجود رسوم لبراعم ملأى بالنسج ، ثم نلاحظ بعد حين وجود رسوم الأزاهير المتفتحة المشرقة ، ثم لا نلبث أخيراً أن تشاهد رسوم أوراق جافة معروقة « (برتاي) » وعلى النقيض من ذلك ما أصاب الحيوانات ، حتى حيوانات بلادنا ، فانها خضعت لكثير من التحريف في رسومها ، ويبدو أنها كانت موضوعاً لقليل من الملاحظة . لكن ، بصورة عامة ، ليست الطبيعة ، في نظر انسان القرون الوسطى ، قوة حية ، انما هي نوع من مجموعة رموز ذهنية . ويبدو أنه لم يكن ينظر اليها الا من خلال نقاب من النصوص اللاهوتية أو الفلسفية . أما انسان النهضة فانه يتجهج لغنى الواقع وجماله . غير أنه فيما بعد ستحول بينه ، من جديد ، وبين الطبيعة نصوص الأدباء الانسانيين ، أو بعض النماذج التجسيمية في الفن ، وان لم تبلغ هذه الحيلولة الدرجة التي بلغت في القرون الوسطى . الا أن ثمة حقبة ذهنية يبدو لنا فيها أن انسان النهضة قد حقق اكتشافاً أكيداً للعالم المحسوس ، ذلك الاكتشاف الذي أفضى في آن معاً الى

اكتشاف الضوء الخافت في فن الرسم ، والى اكتشاف القارة
الامريكية .

لاحظوا معي هنا أنها ظاهرة دورية تلك التي يتجسد
فيها الرجوع الى الطبيعة في نزعة تعاكس نزعة الأكاديميين ،
والتقليديين ، والشكليين ، والتخيليين ، والذاتيين . الا أن
الدراسة التأملية المحبة للعالم المحسوس بدافع الحب لجميع
ظواهره ، ولأشكاله المتنوعة ، ولمعطياته الجمالية السمحاء
لم تكن في عصر من العصور أقوى منها في ذلك العصر ،
الى حد جعل « ليوناردو ده فنشي » يستنتج قائلاً : « ان
حقيقة الأشياء هي الغذاء الأسمى للنفوس المرهفة » والواضح
أن علوم الطبيعة ، كعلم التشريح ، وعلم الفيزياء قد أفادت
كثيراً من تحويل الانتباه في تلك الوجة . وحسبنا العودة
الى قراءة « ليوناردو ده فنشي » لتثبت من أن علمه الجمالي
المحض لم يصل مثل تلك النتائج المنهجية المشار اليها الا
بطرق مرتبطة ربطاً أصيلاً بالحاجات الجمالية .

٢ - موضوع التدين للجمال

أتيت لي حول موضوع الحاجة الجمالية عند
الأغارقة ، مناسبة أشرت فيها الى أن هؤلاء قد اعتبروا

الجمال اشارة من علائم الألوهة • لكنني أضيف هنا موضعاً أن الجمال ليس هو بحد ذاته الالهي • فثمة ، في نظر اليوناني توحّد في طبيعة الجمال والألوهية • ولذا ليس الجمال قط في نظره قيمة مستقلة ، ومكتفية بذاتها • أما بالنسبة الى انسان النهضة فإن فكرة الجمال تبدو في نظره قيمة مستقلة ، وغير خاضعة لأي شرط من الشروط • وخلال المرحلة الأفلاطونية من النهضة ، لا سيما بعد أن تأسست في فلورنسا الأكاديمية الأفلاطونية التي كان « مرسيل فيسان » لولبها ، ظهرت نزعة التشديش للجمال وكأنها خاضعة الى حد ما لمناخ الأفلاطونية الجديدة أكثر مما هي مستوحاة حقاً من أفلاطون مباشرة • وهي ترتدي بسهولة تلك المسحة من الحنين المأثورة في كل نزعة أفلاطونية جديدة • ومن المفيد هنا القول بأن ذلك اللون من الحزن ، وذلك النوع من تذوّق الموت اللذين جرت العادة أحياناً على نسبتهم وعن خطأ في التقدير ، الى القرون الوسطى فانهما بالعكس من خصائص النهضة ومميزاتها • ثم ان هناك في فن النهضة أحياناً ميلاً الى المشاعر الجنائزية ، أو بالأحرى الى ذلك الشعر الجنائزي الذي يعارض قيمة الجمال بقيمة الحياة التي يبرزها موضوع حب الطبيعة ويؤكد على حقيقتها • وليس من قبيل العبث أن « لوران ده مديشيس »

قد دافع في شبابه ، وفي ملتقيات غابة « كامالدول » عن أن التأمل الذهني هو أرفع شأناً من أي عمل . ولنتذكر هنا أيضاً التأثير البالغ الذي تركه موت « سيمونيتا » على جمالية النهضة من خلال المذهب الشعري لـ « لوران ده مديشيس » أو لـ « بوليتيان » .

٣ - الفن للفن

ان موضوع ديانة الجمال تكتنفه دائماً هذه الفكرة ، وهي أن الفن هو بذاته ديني ، وهو لوحده ديانة . وليس أدل على ذلك من مطارحات « ميكالانج » مع المركيزة « فيتوريا كولونا » التي كانت صديقه الوحيدة . نسمع « ميكالانج » يقول : « ان فن الرسم ، الجيد ، لهو شيء غيبي ومقدس بحد ذاته ... وهو نسخة لكمالات الله » فتجيبه « فيتوريا » متحذثة عن « التأملات الروحية التي يعيشها فن الرسم ، المقدس ، في النفس » .

والى ذلك العصر ، والى تلك الأسس يجب أن نرد التحول العميق الذي أصابه فن الرسم من حيث أن غايته محصورة في حدود اللوحة المثبتة فوق منصة العمل ، وهي غاية مستقلة عن أي شيء آخر ، وليست تطمح لأن تكون

زينة لبناء ، أو زخرفاً لكتاب • كذلك أصبح فن النحت مستقلاً ، ومتحرراً من وظائفه المعمارية • وبصورة اجمالية أمسى الفن ينزع الى أن يصير لا وظيفياً •

أخيراً ، ونتيجة لكل ذلك ، تغير وضع الفنان تغيراً عميقاً أيضاً من الناحية الاجتماعية بحيث بدت جميع الفنون وكأنها فنون حرة بشكل أو بآخر • ويجب ألا تنسى هنا بأن « دراسة فن الرسم » التي كتبها « ليوناردو ده فنشي » كانت موجهة ضد أن يكون فن الرسم شيئاً كالعمل اليدوي ، أي شيئاً أقل شرفاً ونبلاً من الموسيقى التي هي فن حر • وإن هذه القولة الشهيرة : « ان الفن شيء عقلي » تنزع الى التأكيد على ما أوردناه سابقاً •

لهذه الأسباب أمسى الفنان شيئاً فشيئاً سيداً كبيراً • وهذا « فرا انجليكو » الذي نذر ذاته للفقر ، لا يتورع عن أن يلقب نفسه « الأخ ، السيد الرسام العظيم » وذلك في العقد الذي وقعه لتجميل إحدى الكنائس • وهذا « ألبرت دورر » الذي رحل الى ايطاليا مرتين سنة ١٤٩٠ وسنة ١٥٠٥ يكتب عن نفسه قائلاً : « كنت في ألمانيا عاملاً من العمال وها أناذا هنا سيد من السادة » •

والنتيجة الأخيرة لهذا التغير في التفكير حول الفن

والفنان، هي دخول النزعة الفردية على الفن . فعوضاً عن أن يعتبر الفنان نفسه خادماً لمثل أعلى جماعي ، ولا أثر يتخطى إطاره الشخصي، وأمام حرية واستقلال « نزواته البطولية »، سرع يطالب الأثر الفني بالتعبير عن رسالة شخصية خاصة بالفنان . ومن هنا نجم نوع من الموقف اللاجتماعي بالنسبة الى هذا الأخير . ولنتذكر في هذا الصدد غضبة « شيليني » بوجه « كوسم الأول ده مديشيس » الذي عفا عن « فيليبو ليبي » اثر اختطافه إحدى الراهبات ، وذلك باسم العبقريّة التي هي فوق القوانين . ولنتذكر أيضاً موقف « ميكيلنج » وكلمة « رفايل » له : « سر وحدك كما يسير الجلال » . وإلى هذا العصر ترجع الفكرة التي تقول بأن الفنان ليس خاضعاً لقانون الأخلاق السائدة .

وإلى هذا العصر أيضاً ترجع النزعة الأكاديمية ، وهي نزعة خطيرة على الفن ذاته . وليس في هذا أي تناقض مع ما أوردناه عن حرية الفن في المقطع السابق . بل إنها لظاهرة جلت أن يقتصر صدور التوجيهات الفنية ، أو الملاحظات النقدية ، على السلطات الرسمية ، ومجالس الكهنة ، والأديرة ، أو الجامعات فحسب . ولقد نوهت قبل حين بأكاديمية « كاريجي » الأفلاطونية . وثمة في التاريخ الماضي سوابق لها ، إذ أن أول محاكاة للأكاديمية القديمة كان على

يد « شارلمان » ، والمحاولة الثانية تمت بفضل « الفرد الكبير » في انكلترا . كما يمكننا أيضاً في هذا المجال أن نذكر كلية « العلوم المرحية » في « تولوز » خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر . أما إيطاليا في القرن الخامس عشر ، والقرن السادس عشر ، فقد كانت ملأى بأكاديميات من هذا النوع ، نذكر منها على سبيل المثال ، أكاديمية « لينسي » ، وأكاديمية « أكاميناتي » وأكاديمية « ألدين » في البندقية (نسبة الى « ألد مانوش » وهو طباع وناشر) . وفي هذه الظروف جميعاً تباشير لمكان بارز بدأ يحتله تجار اللوحات الفنية ، والطبائعون في نشر الآثار الفنية وتوزيعها . ولا يفوتنا القول أن فرنسا كانت هي أيضاً في عصر النهضة مليئة بمؤسسات أكاديمية موجودة في جميع المدن تقريباً . وفي هذه الفترة بدأت قصور الأمراء تتحول شيئاً فشيئاً الى متاحف . وخلاصة القول أننا نشهد في هذه الفترة نوعاً من لامركزية اجتماعية في الفن تجعله يفرّ من الاطارات الاجتماعية الخارجة عنه ، ليخلق الاطارات اللازمة والخاصة لاستعماله .

وفي هذا العصر ، أخيراً ، قد تكونت مرتبة جديدة في الفن . فنحن نعرف أن التمييز بين الفنون الحرة وسواها ، في الحقبة السالفة ، لم يكن تمييزاً جمالياً بالمعنى الصحيح .

كذلك ليس التمييز بين الفنون الرئيسية وبين الفنون الثانوية في فلسورنسا جمالياً قط ، وإنما المسألة هنا مسألة تمييز اقتصادي مستند الى التنظيمات الحرفية . بيد أن النهضة ، وهي تتدرج شيئاً فشيئاً نحو الكلاسيكية ، أبرزت نوعاً من لائحة تشعبت فيها الفنون الى هندسة معمارية ، ونحت ، ورسم ، وحفر ، وشعر وموسيقى . في حين أن جميع أشكال الفن التطبيقي ذي الأغراض التزيينية راحت تسير في سياق يجردها من قيمتها . وسنولي هذه الناحية اهتمامنا في الفصل القادم . إلا أن ما يجب ملاحظته ، ختاماً لبحثنا الآن ، هو أن التبدل العميق للحاجة الجمالية التي عرضنا لها هنا يحصل في طياته ، وفي اطار المشاعر الجديدة التي برزت ، بدوراً من ظواهر التجمد والتقهقر . ذلك أن الحركة الخصبة التي تتكلم عنها ، قد بلغت أوجها ، من الناحية الجمالية ، في أواخر القرن الخامس عشر ، وفي بداية السادس عشر ، ومنذ ما انتهت هذه المرحلة البطولية ، بدأ الفن يخسر قسماً من حيويته ، وينحدر نحو التكلف والتقليد والفردية المفرطة ، وينزلق في مهاوي الخضوع لمثل أعلى ، هو بطبيعة الحال رفيع السمو ، لكنه شديد الضيق قليل الانفتاح . ولعل هذا ، برغم بعض التصليب والمبالغة ، ما يفسر كون أشخاص على مستوى كبير جداً من الأهمية كالعالم الجمالي

« راسكن » ، والروائي الاصلاحى « تولستوي » قد استطاعوا ، انطلاقاً من عهد « رفايل » أن يحددوا بدء نوع من التفهقر البالغ ، أو بالأحرى بداية انحراف روجى وأخلاقي للفن .

ومهما يكن ، فإنه لعصر كبير بالنسبة الى الحياة الفكرية ، ذلك العصر الذي نفخ روح الحماسة في النشاط الابداعي الخلاق ، وأضفى أهمية بالغة على فكرة القيمة المنقذة والمحياة للجمال ، تاهيك بأن ما حدث فيه من تبدل عميق للحاجة الجمالية قد فتح الطريق قليلا قليلا نحو تجديد يكاد أن يكون شاملا في مختلف الآفاق الروحية .

الفنون الثانوية

لقد خلفت لنا النهضة آثاراً باقية في الفنون الثانوية ، كصناعة الأثاث والتطريز ، وصياغة المجوهرات ، وصناعة الفخار وغيرها . وكثيراً ما يتحدثون عن أسلوب النهضة في فنون الأثاث ، وعن « التطريز النهضوي » وسواها . فليس معنى هذا أن الفنون الثانوية لم توجد قبل هذا العصر . لكن الثابت هو أن الحاجة الجمالية في هذا العصر قد اتسعت أغراضها اتساعاً كبيراً من الناحية التي يتكون منها جميع مظاهر التزيين العملي للحياة . ولعل من المناسب هنا التذكير بأن الحاجة الجمالية كانت أبعد من أن تنحصر فقط في ميدان الفنون الرئيسية أو الفنون الجميلة ، كفن الرسم والنحت وسواهما . وإنما تخطتها بحثاً عن كفايتها في مختلف ميادين الحياة العملية ، في اللباس والأثاث وغيرها من الأشياء المتداولة في الاستعمال اليومي ، بل انها تعدت ذلك

الى ما لا يخطر على بال أحد ادراجه في نطاق الفن
كالمنتجات الحرفية والصناعية من مثل العربات والأسلحة
ومواها . بل انها ذهبت الى أبعد فأبعد بحيث اشتملت
أضاً على مبادرات انتقائية يسعى فيها الناس الى اختيار ما
يروقهم من أشياء الطبيعة ، أو من الأعمال ، كإقتطاف
زهرة ، أو امتطاء صهوة حصان جميل ، أو إقتناء كلب
للخروج بصحبته من هذا النوع أو ذاك الخ ...

على أن عبارة « فنون ثانوية » ليست مما يروق لنا
كثيراً ، فضلاً عن أن المفهوم الذي تعبر عنه ليس سهلاً
التحديد بأي حال .

ان عبارة « فن ثانوي » أو « فن رئيسي » تاريخياً
استعملت في فلورنسة في مستهل عصر النهضة ، للدلالة
على معاني مختلفة اختلافاً كبيراً فيما بينها . وذلك أن المسألة
كانت عهدئذ مسألة صناعات ، أو اتحادات صناعية ، وقد
كان تقسيم الفنون يجري على أساس اقتصادي أو اجتماعي
محض . الا أن لفظة « فن ثانوي » غالباً ما استعملت فيما
بعد للدلالة على فنون نسميها أيضاً « فنوناً صناعية » ، أو
« فنوناً تطبيقية » أو « فنوناً تزيينية » ، وكل دلالة من هذه
الدلالات تكتنفها صعوبة ويحيط بها التباس . فعبارة « فن

صناعي » يبدو أنها تدل على ما ينفي عن العمل الصفة
المحترفية . وهذا شيء أكيد لأن بعض الفنون ، ومنها فن
صناعة الخزف مثلاً ، قد اكتسب الصفة المصنعية منذ عهد
باكر ، ومن الثابت أنه كان مصنعاً في العهود الآثنية
القديمة . لكن الواقع هو أن ميدان الفنون التي تتحدث
عنها يتضمن على العموم امتداداً للطرق المحترفية بالمقدار
الذي تكون فيه مقتضيات الجمالية على جانب كبير من
الأهمية .

أما عبارة « فنون تطبيقية » فإنها تشتمل على بمائلة
في غير محلها مع الاختلاف الموجود بين العلوم النظرية وبين
العلوم التطبيقية ، كأن ثمة فناً نظرياً محضاً ، أو فناً تأملياً ،
من شأنه مثلاً أن يصوغ صورة الاحجام ، والموضوعات ،
ونماذج المثل الأعلى ، وكأنما من أجل صنع منضدة ، أو
صحن من الصحون ، صنماً فنياً يجب علينا أن نستخلص
الأشكال مجردة كما نستخلص النتيجة من عملية حل
لفرضية نظرية في الرياضيات .

أخيراً ان عبارة « فن تزييني » يجب ألا تستعمل إلا
للدلالة الدقيقة على معنى معين . فهناك تزيين على صفحة
غرض ما ... جدار أو اثناء ... محدد شكله العام سلفاً ، عندما

تعلق بها ، أو نضيف اليها تنفيذاً فنياً لاحقاً تكون القاعدة فيه عدم تجاوز المساحات الموضوعة تحت تصرف الفنان واحترامها الى أقصى حد . والواقع أن في كثير من آثار الفنون الثانوية يتدخل الابداع الفني في عملية خلق الأشكال منذ البدء . ففي الفن الخزفي مثلاً يمكن أن يكون أحد الآنية أثراً من آثار الفن ، وعلى مستوى رفيع جداً أيضاً ، وذلك بسبب الشكل الذي أعطي له من غير أن يكون هناك أية اضافات من أي نوع من أنواع التزيين اللاحقة أو المضافة . ولهذا السبب بالضبط يعتمد بعض النظريين اليوم الى اطلاق عبارة « الفنون الضمنية » (impliqués) — في مقابل العبارة السيئة « الفنون التطبيقية » — على كل ما هو من مصدر فني في صناعة غرض من الأغراض أياً كان ، وبغض النظر عن أي تصميم لاحق للتجميل بواسطة اضافات تزيينية مهما يكن نوعها .

والحقيقة أن الفنون ليس لها حدود دقيقة . فماذا نعني عندما نقول : فن العمارة ؟ هل نعني تشييد قصر ، أم معبد ، أم كنيسة ، أم قوس نصر ؟ اننا نعني كل ذلك بالتأكيد ، ولكننا نعني أيضاً تشييد منزل خاص ، وبناء محول كهربائي ، وكوخ للأرانب ، وباب في جدار حديقة . وعند أي حد يقف فن الرسم ؟ انه يتراوح بين رسم لوحة فوق منصة

العمل ، وبين رسم على جدار . كما أن من فن الرسم
تخطيط الصفحة الوقائية الأولى من كتاب ، ورسم عربية
صقلية متعددة الألوان ! وفي فن النحت ، ما هو الخط
الفاصل بين نصب في حديقة عامة ، وبين تمثال في كنيسة ،
وبين دمية للزينة ، وبين قالب نموذجي للعبة أطفال ، من غير
أن تسمى أعمال العبث والتسلية التي ينحت فيها أصحابها
الشموع والكستناء وسواها ؟

في مثل هذه الأحوال والظروف يجب القول ان بعض
النشاطات الفنية ، في بعض العصور وفي بعض الأوضاع
التاريخية المعينة، يجري تنظيمها بشكل يتيح، مع الاستقلال
الحقيقي ، ابداع آثار تعتبر مكتفية بذاتها وتشكل أمثل
تعبير عن العبقرية الانسانية ، في حين أن كل ما يتعد عن
هذه المدارات النموذجية ، ومتفق على أنه من معدن النشاط
الفني ، كان يبدو وكأنه ينتمي الى نوع أدنى مرتبة ، وأكثر
التصاقاً بالحياة اليومية الجارية . لكن هذا لا يمنع من أن
فنانين ، على قدر كبير جداً من القيمة ، قد عملوا في هذه
الحقول المعتبرة أقل أصالة فنية وأقل نقاء ، وحققوا فيها
آثاراً لا يناقش في قيمتها الفنية . ان هذه « الفنون
الحيوية » ، اذا صح التعبير ، هي ذات أهمية خاصة بالنسبة
الى سلسلة دراساتنا هنا ، لأنها الشاهد على اتساع نطاق

الحاجة الجمالية التي يمكن ملاحظتها سواء في الميل الى استبدال مساكن الأوس والمرح بالقصور المحصنة ، أم في الميل الى استبدال أسلحة الزينة ، وهي من أعمال جواهرين مشهورين ، بأسلحة حقيقية للاستعمال فقط ، كما يمكن ملاحظتها في تقدم فنون الأثاث، وصناعة البسط، والخزف، والأقمشة ، والزجاجيات وغيرها . ولنا حاجة الى القول بأن هذه الأشياء هي بصورة خاصة امتيازات اجتماعية أفادت كثيراً من اشباع الحاجة الجمالية التي اتسعت اتساعاً كبيراً في تلك الميادين . والحقيقة أيضاً هي أن هذه الحقيقة قد شهدت اتساعاً ملحوظاً في الميدان الحسني للفن، وقد برزت، منذ عصر النهضة ، حركة مستمرة لانتشار الاقبال لدى مختلف الطبقات الاجتماعية على القيم الجمالية التي وجدت بفضل الفنون الحيوية . وعلى كل حال سنعود بعد حين الى الحديث عن مسألة زبائن الفنون الثانوية .

ان تقدم الفنون الثانوية هو بالطبع مرتبط بالتقدم الهام الذي أصابته التقنية ، وهو بالتالي مرتبط أيضاً بالتقدم العلمي .

هذه مثلاً هي حال الصناعة الفنية للزجاج التي كان مركزها الكبير مدينة البندقية أولاً (مورانو) ثم أصبح في

بوهيميا ابتداء من القرن السادس عشر . كذلك القول بالنسبة الى صناعة المينا ، وقد اشتهرت في «ليموج» ابتداء من عام ١٥٠٠ (آل بنيكو ، وليوتار ليموزان ١٥٤٠) . ثم ان تطور صناعة الأثاث نفسها كان في آن واحد مرتبطاً بتطور ظروف الحياة من جهة وبالتطور التقني من جهة أخرى . فكروا معي مثلاً أن البرغي لم يكن معروفاً في القرون الوسطى بحيث أن كل عمليات تجميع الأجزاء كانت تجري بواسطة الأوتاد أو بواسطة المفاصل . والأثاث ، وهو ذو طابع قاس وغير مصقول ، كان دائماً ، من قريب أو من بعيد ، على صلة بالصندوق الذي كان تارة موضوعاً على منصة ، وتارة أخرى متحولاً الى مقعد ذي سناد للظهر أو للذراع . أما عصر النهضة فقد أوجد أشكالاً جديدة من الأثاث من مثل خزائن الأطباق ذوات القوائم المنقوشة ، والخزائن التي تقوم على قواعد من تماثيل نسائية ، أو من تماثيل حيوانات خرافية ، أو من آلهة وثنية ، ومن مثل الخوان ، والمكتبات ، والطاولات ... ولقد كان عصر النهضة الفترة التي ابتدعت فيها طريقة دفء الأخشاب والتغطية بها .

يبد أن علينا أيضاً التنويه ، في إيطاليا وفي فلورنسا خاصة ، وفي فرنسا بمناسبة عودة الملوك ، وفي بلدان أخرى كذلك ، علينا التنويه بتقدم فنون المهرجانات الاحتفالية :

كتنظيم المواكب ، وعرض العربات والمركبات، وقد كان ذلك يتم بإشراف وتنظيم مجالس الجمعيات أو البلديات (راجع في هذا الصدد الدراسة التي أعدها « ج. جاكو » حول أعياد النهضة) . والمأثور عن هذه الأعياد أنها كانت دافعا الى آثار مناسبات ظلت ذاكرة الناس تستعيد لها طويلا في الغالب . ولقد كان لهذه الأعياد تأثير هام على تطور الفن ، وعلى تبسيط معطيات الثقافة الانسانية . وهنا أيضاً مجال للكلام على أسلبة الحياة ، لكن بطريقة عارضة لا تلبث أن تزول بانقضاء العيد نفسه فلا يبقى منها الا رجوع الذكرى وبعض المنقوشات المصنوعة . ولا ريب في أن الحاجة الجمالية قد لعبت دوراً هاماً في احياء تلك المناسبات وتنفيذها . وثمة مجال لأن نلاحظ كم كانت مشاركة الأوساط الشعبية المؤلفة من جميع سكان المدينة مهمة في مثل هذه الأنواع من المناسبات ومن أجل العظمة الفنية ليوم واحد من أيام الحياة .

من كل ما تقدم تتأكد لنا حقيقة وجود ما نسميه « فن الحياة » . وظواهره تبدو اليوم للعيان في التنظيم الجمالية قبل لعبت دوراً هاماً في احياء تلك المناسبات والتواضعية الى حد ما في ذلك العصر - كموضوع « الحديث في حديقة » - تبدو لنا بوفرة في آثار فن الرسم،

أو في الآثار الأدبية لتلك الفترة ، وهي الدليل على أهمية
الجهد المبذول آنذ من أجل أن يكون لقواعد القيمة الجمالية
السيادة على جميع معطيات الحياة الانسانية ومن بينها
الحياة الاجتماعية خاصة .

ليست هذه الظواهر ، بالطبع ، خاصة بعصر النهضة .
فثمة في كل زمن مثل عليا لأنماط من العلاقات الانسانية
مرفوعة الى مقام الجمالية بفضل عادات الحياة في البلاط أو
في أوساط طبقة النبلاء ، وهذه الأنماط من العلاقات تكاد
لا تخلو منها أية حضارة . الا أن عصر النهضة في ايطاليا
وفرنسا ، وفي انكلترا من بعد ، قد أعطى ثمرات مشهودة
في هذا الحقل . حتى يمكن القول ان الحاجة الجمالية في
بعض الأوساط الانسانية عهدئذ قد اكتسبت صفة شمولية
امتدت بها الى كافة حقول الحياة .

هناك بالتأكيد أسباب اقتصادية واجتماعية وراء ذلك
كله ، كما أشرت في بداية هذا الحديث ، لكن يحسن بنا
استجلاء طبيعة تلك الأسباب وأشكال عملها .

يدخل في نطاق المؤثرات الاقتصادية هنا مسألة اتساع
طلب الأثرياء لما تنتجه الفنون الثانوية من كماليات في عصر
النهضة . في حين كانت الأمراء ، والمقامات الكنسية العليا ،

هي وحدها المعنية بهذه المنتجات في القرون الوسطى . أما السيّد في الاقطاع الزراعي ، أو التاجر ، فلم يكونا أكثر من مستهلك بسيط جداً لمنتجات الفنون الثانوية، على عكس ما آلت اليه الأمور في عصر النهضة اذ أصبح « مستهلكو الفنون التزيينية الثانوية » أكثر من أن يحصيهم عدّ ، بمن في ذلك أهل البلاطات الأميرية في إيطاليا الذين نشأوا من تحول المؤسسات الجمهورية الشعبية في القرن الثالث عشر الى مؤسسات أوليغارشية تجارية في القرن الرابع عشر، فالى سلطات ملكية منتخبة في القرن السادس عشر ، وانتهت في القرنين السادس عشر والسابع عشر الى امارات وراثية على شاكلة امارة آل « فيسكوتتي » ثم آل « سفورزا » في ميلانو ، وآل « غونزالك » في مانتوا ، وآل « است » في فيراري ، وآل « مديشيس » في فلورنسا الخ . . . كذلك يجب أن نأخذ بالحسبان الثروة البالغة التي نعمت بها الطبقة العليا من رجال الدين ، ووجود مؤسسات مصرفية وتجارية على جانب كبير من النشاط والغنى . كذلك كانت الحال ، من هذه الوجهة ، في بلاد الفلاندر^(١) حيث أثرت فئة صانعي الأجواخ وتجارها ، وأصحاب المصارف، وصانعي الأسلحة، ثراء ضخماً جداً ، وطعموا بحياة خاصة مرفهة لم يكن لها

(١) مقلّظة في أوروبا تقع أرضها اليوم في اجزاء من بلجيكا وفرنسا . (المعرب)

نظير من قبل •

أما في فرنسا فقد كان الوضع فيها أكثر تعقيداً ، وظلت السلطة الملكية محور الحياة المترفة الباذخة ، برغم أن أشخاصاً ، مثل جان ، دوق «ده برري» ، أو «رينه دانجو» في البروفانس ، ارتبطت أسماؤهم ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الفن ، لا سيما الفنون الثانوية •

وقد يكون هناك مجال للتبسط في الدور الجمالي الذي لعبته عشيقات الأمراء كالسيدتين : «آنياس سوريل» ، و «ديان ده بواتي» ، دوقة «ايتامب» في فرنسا ، وكالسيدة «سيموتتا» في فلورنسا وذلك لأنهن كنّ أحياناً يقمن بدور النموذج الفني ، أو كشخصيات يحيط بهنّ أحياناً أخرى اطار فني أو كمالي مميز ، وتحيط بهن أحياناً حالة من الاشعاع الشعري ، مما جعلهنّ يلعبن دوراً جمالياً على شيء كثير من الأهمية • ولقد كان موت «سيموتتا» كما ألمعنا في فصل سابق ، حدثاً أفضى به الأمر شيئاً فشيئاً إلى أن أصبح تأثيره يتناول شعر النهضة الأوروبية برمته •

يبد أن ثمة فارقاً كبيراً بين وجود فئة واسعة من حديثي النعمة ، أو الأثرياء الجدد الذين يشكلون سوقاً استهلاكية للفن ، وبين وجود تأثير على الفن يمارسه الاحساس الجمالي

لفئة مرهفة من الزبائن المستهلكين . وفي دراسة عنوانها « تاريخ الصناعات الفنية » صدرت للكاتب « جان ده فوتتان » عام ١٩٥٠ يلاحظ المؤلف (ص ٢٤٤) بأنه « حتى نهاية عصر النهضة ، وفي تلك المدن القوية والغنية ، عرفت الفنون الثانوية فئة ممتازة من الزبائن » إلا أن الأهم في هذه المسألة هو كما يقول أيضاً « بقاء هؤلاء الزبائن واستمرارهم زمناً طويلاً » مما أدى الى رفع مستوى تلك الفنون « ولقد كان أولئك الزبائن ينتمون الى أسر ترسخ بقاءها قرناً أو قرنين ، وقد كان لهم بالتالي ذوق فني مرهف لأنهم ترعرعوا وسط الآثار الرائعة والطرف العبقريّة » .

ولعلّ الغريب في الأمر أن فقر الأجيال اللاحقة، وليس غنى الأجيال الأولى واثرائها ، هو الذي يتوافق مع ذلك الارهاق الجمالي الأتمّ . حسبنا أن نذكر هنا أن رجلاً مثل « لوران ده مدشيس » ، وهو شاعر باللغة العامية ، ولولب الأعياد الكبرى ، ومحسن فني مستتير ، وناشر لواء الأفلاطونية الجديدة في عصر النهضة ، ورمز الشخصية الممتازة ، وعنوان ذلك اللون البالغ من الرهافة الفنية ، استطاع أن يظل متمتعاً بنفوذه ودوره ، بعد أن تصفّت ، في عام ١٤٧٨ ، أعمال المؤسسة التجارية التي يعود اليها أساساً مركزه وأهميته في مدينته . كذلك كانت مدينة

البندقية على طريق الانهيار السياسي والتجاري المحقق في القرن السادس عشر ، لكنها ظلت مع هذا كله مركز اشعاع وتألق فنيين ، بالرغم من أن اتساع حركة التجارة البحرية وتحولها باتجاه الأطلسي قد وضعت حداً للأهمية البالغة التي كانت تتمتع بها البندقية ، ملكة البحر الأدرياتيكي بلا منازع .

ولربما لأسباب كثيرة من هذا النوع يمكن أيضاً رد تلك النفخة من الأسى ، وذلك اللون من الحنين الشعري العميق ، وذلك التلاحم العاطفي بين مفاهيم الحب والموت التي نلاحظها غالباً في شعر ذلك العصر .

إن النزعة الكلاسيكية التي سنعرض لها في فصل قادم، سوف تغذي الفن، من بعض الوجوه ، بدم جديد من الحيوية والنشاط إذ تجرّده في الوقت نفسه من قسم من ذلك السحر الذي أمدته به المرحلة التي بحثناها الآن ، والذي نعتبره شيئاً مهماً جداً في تاريخ الحاجة الجمالية عبر العصور .

فليكن هذا الحديث عن عصر النهضة ، من وجهة نظر خاصة لكنها مهمة ، باعثاً يحدونا إلى أن ندرك جيداً قيمة الحضور الدائم للحاجة الجمالية ، ودورها في حقول أوسع من حقول الفنون الجميلة فقط ، وهي ظاهرة لم تعوزنا

الشواهد الثابتة عنها هنا، كما يمكننا ملاحظتها في كل وقت.
ومنرى فيما بعد الأهمية الكبرى التي تتركها في عصرنا
الراهن .

الفن العربي

بعد تبثعنا للخط الذي يمتد بنا في الفن منذ مراحل نشأته حتى الفن الأوروبي لعصر النهضة ، وهو خط يكاد ، في تكوينه الراهن ، لا يختلف عما كان عليه سابقاً ، ها نحن ذا نتصرف الى تقصّي خيط هاد آخر ، لأن أشكالاً فنية جديدة قد نمت وتطورت خارج الخط الذي تحدثنا عنه ، وهي تطرح على بساط البحث قضايا أساسية بالنسبة الى غرضنا العام في هذه الدراسة .

فعندما عرضت معكم لدراسة الفن المصري ، لم أكن لأهتم مثلاً الا بعصوره القديمة ، في حين أن المرحلة الإسلامية في مصر ، وخصوصاً في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، قد شهدت شكلاً مختلفاً تماماً من الفن ، وعلى درجة مرموقة من التكامل .

وإذا كانت قد اتبعت لي مناسبة الحديث عن انتشار

الفن اليوناني في العالم ، وبنوع أخصّ في الهند ، فهذا لا يمنع من أن يكون الفن الهندي ، في أعقاب التآخي الذي حصل بعد تلك المرحلة مع المناخ الهليني ، قد اتخذ لنفسه دروباً خاصة به . كما أن الفنون الصينية واليابانية تشكّل، هي أيضاً ، معطيات فنية كئيبة ، ملائمة وخصبة بالنسبة للقضية التي تتصدى لها في هذه الدراسة . وذلك لأن دراسة الحاجة الجمالية تقتضي بالضرورة التنبّه لما من شأنه في بعض الوجوه أن يضلّل إحساسنا الجمالي ويحرف خطاه .

على أن اعجابنا بهذه الأشكال قد يكون مردّه ، بالطبع ، الى الانجذاب بسحر التغرّب عن مناخات المؤلف في بلادنا وعاداتنا . والواقع أنه ، من حين الى حين قد قامت، بين الفن الغربي وبين الفن الشرقي ، مبادلات مثمرة في الأشكال الفنية، وفي منابع الوحي الجمالي، غير أنها مبادلات لم تسلم في الأعمّ الأغلب من شوائب اللبس والابهام .

المعروف أن الفنون التشكيلية هي فنون عالمية مشتركة . وهي ، على تقيض الأدب ، ليست تحدّها حدود لغوية . وانتقال المعطيات الفنية من بلد الى آخر يمكن أن يتمّ بطرق عديدة لا تحصى . فالآثار الفنية تنتقل وتسافر . ولعلّ معطيات الفنون الثانوية أكثرها انتقالاً ، وأيسرها سفرأ ،

وهي أيضاً غرض تجارة فريدة رائجة • أما الفن العربي فانه
انتشر خاصة : في القرون الوسطى في الغرب ، أكثر ما انتشر
بمنسوجاته وأقمشته • كما أن فرنسا في القرن الثامن عشر
قد عرفت الفن الصيني ، أكثر ما عرفتة بواسطة الرسوم على
الآنية • وبغض النظر عن المبادلات التجارية الكبيرة ، فان
غرضاً واحداً ، معطفاً مطرزاً مثلاً ، أو صندوقاً منحوتة من
العاج ، أو من معدن المينا ، أو قناعاً ، قد يكون له أثر
وأيّ أثر •

كذلك يجب أن نولي تنقل الأشخاص اهتماماً خاصاً •
فربّ رحالة يحصل من التأثير ما لا يمكن تقديره ، لا سيما
إذا كان قادراً على نقل ذكرياته واستغلال ملاحظاته • والمفهوم
أنه إذا كان الأمر متعلقاً بفنان مدعوّ الى زيارة بلد آخر
فاننا ندرك تماماً أسباب هذا التأثير ، لكن الدعوة الموجهة
الى فنان أجنبيّ تفترض على العموم أن هذا الفنان يتمتع
بمالة من نفوذ ، وأن أشكال الفن التي يبدعها ويعبّر عنها
تحتل مكانة من التقدير والاحترام • غير أن الالمام بآثار
بلد آخر ، المأماً يبقى عقيماً ان لم يستجب رأساً لحاجة جمالية
محدّدة كل التحديد ، وقد يكون خصباً جداً ان وجدت
تلك الحاجة ، ان الالمام بآثار بلد آخر ، قلت ، قد يكون
رهن المصادفة ليس غير • وذلك أن الأثر الموسيقي الصيني

الوحيد الذي قيّض له تسجيل صحيح في فرنسا في القرن الثامن عشر ، انما كان بفضل « جان جاك روسو » من غير أن يطأ روسو بقدمه أرض الصين . الا أن روسو قد التقى في معرض مدينة « ليون » شخصاً صينياً استطاع تزويده بمعرفة ذلك النغم . ومن ثم أذاع جان جاك روسو معرفته تلك بواسطة صفحة موسيقية في دائرة المعارف .

بيد أن الخصب المرجو من انتقال غرض أو أثر فنيّ ما هو : كما قلت ، مرتهن بالحاجة المحلية التي يمكن أن يستجيب لها ذلك الغرض أو ذلك الأثر في حال انتقاله . ولربما لا تكون تلك الحاجة متفقة أحياناً مع الحاجة التي يستجيب لها الأثر في بلاده وفي البيئة التي ابدعته .

ان الأثر الفني في اطاره البيئوي الخاص يرتبط على العموم بعالم كامل من المدلولات الثقافية، وبأبعاد من المعاني الماثورة ، وبشبكة من المعطيات الثقافية التي لا تنتقل بانتقال الأثر ، ولا ترحل معه من مكان الى مكان . فثمة أشكال وأغراض استمدتها الغرب من صور الخط العربي مجرّداً تماماً عن المعاني التي يتضمنها . وكثير من أشكال الفن الصيني وأغراضه مرتبط بدلالات رمزية محدّدة ، لم يكن الغربيون الذين استلهموها يفقهون شيئاً منها على الاطلاق . . .

وعندما استند « بيكاسو » الى قناع زنجي، ليستوحى منه لوحته « راقصة أفينيون » فالتأثرت أن الخطوط وطريقة استعمال الوجه البشري هي التي كانت تؤثر في الفنان ، وليست قط المعطيات الايديولوجية والثقافية التي يرتبط بها ذلك القناع في بلاده الأصلية .

ولربما يتفق أحياناً أن الأثر ، وقد انفصل عن إطاره الثقافي ، يصبح أثراً غير قابل للفهم ، بل انه يصبح أثراً لا يروق للأحاساس الجمالي في بلد آخر . ولعل فن الموسيقى بخاصة يحتاج الى ضرورة التوافق الثقافي بمقدار ما يبدو الالتباس الموسيقي وسوء الفهم ظاهرين جداً بين انسان أوروبي وانسان صيني . كذلك القول في الفنون التشكيلية، فخلال مدة طويلة ظلّ الاحساس الجمالي في أعقاب النهضة مغلقاً على قيمة الرسوم اليابانية أو الصينية التي كان انعدام الظلال والاحجام فيها يؤذي الشعور الغربي ، في حين لم يستطع الصينيون في المقابل أن يسيغوا الاختلاف بين ناحيتي الوجه بسبب تأثير الضوء .

ولربما اتفق أخيراً أن يجد أثر من الآثار الجهور الذي يلائمه أشد الملاءمة في بلد آخر غير البلد الذي نشأ فيه . وهكذا لم يعرف الفنان الياباني ، الحفّار ، « هوكوزايني »

(١٧٦٠ - ١٨٤٩) أي تقدير له في بلده حيث كان معتبراً
طلبة نزع واقعية مبتذلة ، الى أن عرفت آثاره في فرنسا ،
في أواخر القرن التاسع عشر ، وخصوصاً عند الأخوة
« غونكور » ، أنصاراً معجبين متحمسين ، وإذا كان هذا
الفنان اليوم معروفاً جداً في بلده ، ومعتبراً واحداً من أكبر
الفنانين فلأن بلاده قد أعادت اليه اعتباره على ضوء النجاح
الذي لاقاه فيه في الأقطار الأوروبية .

من هنا نستطيع أن نرى أية أهمية يجب أن نوليها
للحاجة الجمالية . واثنا إذا ما نظرنا الى الأحداث الجمالية ،
من ناحية منفتحة عالمياً ، ندرك أيضاً كم هو مهم أن نوجه
انتباهنا الى تلك الأشكال الفنية التي تبدو للوهلة الأولى
غير ملائمة لعاداتنا وأحاسيسنا . وانه لمن الخطأ الفادح أن
نتنظر الى الأمور ، كما حدث غالباً في تاريخ الفن ، من موقع
التيار الهليني النشأة فقط ، وهو التيار الذي ما تزال
منساقين فيه حتى اليوم ، وكأنه وحده ذو الأصالة الجمالية ،
خارين صفحاً عن كل ما عداه . وإذا فانه ستكون لدينا
لوحة ناقصة جداً للاحساس الجمالي الانساني ان نحن أغفلنا
النظر الى الجمالية الهندية أو اليابانية . بيد أنه استناداً
الى أهمية الفوارق في هذا الاحساس ، والى أهمية الفوارق
بين الثقافات ، يجب ألا يفضي بنا الأمر أيضاً الى الوقوف في

موقع النزعة التي دافع عنها « شارل لالو » والتي تقول
بالنسبية الجمالية الشاملة .

ان من بين العمارات الفنية الكبيرة التي تستحق
اهتمامنا ، يحتل الفن الذي نما وتطور في العالم العربي ،
والذي بلغ قمة تفتحها أو كاد ، منذ القرن الثالث عشر ،
مرتبة تسترعي اهتمامنا بشكل خاص .

ان منابع هذا الفن شديدة التشابك والتعقيد . فمن
الوجهة المعمارية مثلاً ، يبدو بناء المسجد العربي على شيء
كثير من تعدد العناصر واختلافها ، بحيث أن الشكل الهندسي
العام مطبوع على الأخص بالطابع البيزنطي ، في حين أن
مختلف أجزائه هي من أصل يوناني حيناً ، أو من أصل
فارسي حيناً آخر . ولأسباب تاريخية دقيقة جداً عملت
الثقافة العربية على التأليف بين معطيات توافدت إليها
خصوصاً من شتى البلدان الواقعة تحت سيطرتها . وهذا
وكان العالم العربي في القرون الوسطى حامل مشعل الفكر
الآفريقي . فالخلفاء العباسيون ، لا سيما الخليفة المأمون ،
عملوا على ترجمة مؤلفات أرسطو إلى العربية . كما أن
لبعض المفكرين العرب ، ممن تولوا شرح الفلسفة اليونانية ،
أثراً فلسفياً عالمياً مهماً . ولقد عرف العرب فلسفة أفلاطون

الا أنهم لم ينقلوها الى لغتهم • لكن الشيء الثابت هو أن كتاب « المأدبة » لأفلاطون كان ذا تأثير على النزعة الصوفية الإسلامية وعلى نقد الشعر العربي •

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يحسن بنا أن نتذكر أن الثقافة العربية لم يكتب لها فقط فضل التأثير بمنابع غربية في أكثرها ، وإنما كان لها أيضاً الفضل في نشر تراثها واشاعته • ذلك أن التبادل الثقافي ، منذ عهد الصليبيين ، قد قام على أشده بين العالم الغربي وبين العالم العربي • وإن نظرية « الحب الأرستقراطي » (L'amour Courtois) ، وهي نظرية ذات أصل لاهوتي وشعري في آن معاً ، تعود في نشأتها الى منابع ومصادر عربية • (راجع مثلاً : « الرجل في جلد الفهد » بقلم : « شوتا روستافلي ») كما أن الأثر المعروف بعنوان « رؤيا محمد »^(١) ، وقد جرت ترجمته عن العربية ، هو من بين المنابع التي استقى منها « داتتي » • ثم إن مجموعة الأقاصيص الخرافية ، المعروفة باسم « ألف ليلة وليلة » ، وهي في بعضها من منابع يونانية ، وفي بعضها الآخر من مصادر هندية ، قد أثرت تأثيراً مهماً في الآداب الغربية منذ ما داعت وانتشرت عندنا بفضل ترجمة « غالان »

(١) قصة الاسراء والمعراج •

(Galland) لها . أما في ميدان العلوم والتقنية فكلنا يعرف الدور الأولي الذي لعبه العرب في تقدّمهم واشعاعهم خلال القرون الوسطى وفي عصر النهضة الأوروبية . فضلاً عن أن للعرب تأثيرهم في مجالات تقنية مختلفة ، لا سيما في فن الملاحة بصورة خاصة . وحسبنا هنا على سبيل المثال أن نعرف أن التقليد الأخلاقي الذي يلزم ربان السفينة المشرقة على الفرق بأن يكون آخر من يغادرها ، هو من أصل عربي .

ان هذه المبادلات الثقافية كان يمكن بالطبع أن تكون أوفر غنى وخصباً مما كانت عليه لو لم يكن ثمة ، كما نعرف ، عوامل دينية وعسكرية أقامت حاجزاً منيعاً جداً ودقيقاً بين العالم العربي وبين المناطق المجاورة ، لا سيما بين العالم العربي وبين الغرب بوجه خاص .

والمعروف أن قيام الامبراطورية العربية كان ، بالنظر الى اتساعها ، من أسرع الأحداث التي يذكرها التاريخ . ففي القرن السابع الميلادي كان العرب يسكنون شبه الجزيرة العربية التي تصل نسبة مساحتها الصحراوية غير الآهلة الى خمسة أسداس مساحتها العامة، والتي بلغ مجموع سكانها في ذلك العصر حوالي أربعة ملايين نسمة ، وهم

شعب من البدو الرحّل ، يؤمنون بالديانات الوثنية ، ومن أصل سامي ، من نسل ابراهيم . أسس فيها الرسول محمد ديانة جديدة ، لم يحالفها الحظ أول الأمر اذ اضطر الى الهجرة سنة ٦٢٢ ، وبها يبدأ عدد سني التاريخ الاسلامي (التاريخ الهجري) . في عام ٦٣٠ عاد منتصراً . وتوفي عام ٦٣٢ . ويؤلف القرآن مجموعة الآيات التي تحدّد الديانة الاسلامية ، والتي تعتبر قيمتها الجمالية ، من حيث مناخها الغنائي العام ، وايقاعها الموسيقي المؤثر ، في صلب النشاط الثقافي . وفي خلال قرن واحد من الزمن اجتاحت الفتوحات العربية الامبراطورية الفارسية من جهة ، ممتدة من جهة أخرى نحو الغرب ، متوقفة أمام أسوار القسطنطينية ، ركيزة الامبراطورية البيزنطية التي كانت ما تزال على شيء من القوة والبأس . الا أن العالم العربي قد اجتاح على التوالي ، سوريا التي انتزعها من أيدي البيزنطيين ، ثم مصر ، فالشمال الافريقي كله حتى مراكش . ومن بعدها انتقل الى اسبانيا حيث سيطر على شبه الجزيرة الايبيرية ، واجتاز جبال « البيرينه » حتى بلغ « بواتيه » سنة ٧٣٢ وذلك كله في مدة لا تتجاوز مئة عام بعد وفاة الرسول .

ثم ان العثمانيين ، بعد زمن طويل ، استطاعوا أن

يستولوا على القسطنطينية سنة ١٤٥٣ ، وتوصلوا شيئاً فشيئاً الى أن هددوا النمسا (حصار فيينا في القرن السابع عشر ، سنة ١٦٨٣) . أما افتتاح الهند فقد بلغ أوجه في القرن السادس عشر ، مع الامبراطورية المغولية . وهكذا نرى أن حدود الامبراطورية العربية لم تثبت قط على حال . فقد كانت لا تتسع من ناحية حتى تنقلص وتراجع من ناحية أخرى ، وهكذا دواليك على الدوام .

غير أن من الأهم التويه هنا بأن هذه الامبراطورية ، منذ نشأتها تقريباً ، ولا سيما ابتداء من سنة ٧٥٠ بدأت تنقسم على ذاتها الى دويلات وخلافات . فهناك الخلافة العباسية في بغداد ، والخلافة الأموية في قرطبة ، والخلافة الفاطمية في مصر ، الى غير ذلك من الدويلات والامارات . وهذه الظاهرة مهمة من الناحية الفنية لأن الفن الاسلامي ، برغم الوحدة البالغة في اطاره العام ، يضع أمامنا في مختلف مناطقه نوعيات أسلوبية هامة : فهناك فن اسباني - مغربي ، وهناك فن فارسي ، وهناك فن الهند الاسلامية الخ . . . وكل لونية من هذه اللونيات تتميز في قسم كبير منها باستمرار التقليد الفني المحلي ، والأشكال الفنية السابقة . الا أن بعض الظواهر العامة تسترعي مع ذلك انتباهنا هنا . ان البناء الديني الاسلامي ، أي المسجد ، هو من

الناحية المعمارية ، وكما أشرت الى ذلك قبل حين ، على
 صلة استمرارية وثقى بالثقن البيزنطي في أشكاله المعروفة في
 آسية الصغرى . وهو من الناحية الهندسية خاصة ، يتصف
 بناؤه باستعمال القبة الضاربة في العلاء على الطريقة الماثورة
 في بلاد ما بين النهرين . أما الأشياء الوظيفية الخاصة
 بالعبادة الاسلامية التي أضافها الاسلام على هذا البناء فهي :
 الفناء الداخلي الذي يشتمل على مكان للماء اللازم للوضوء ،
 المحراب الذي يحدد وجهة القبلة ، المنبر الذي يعتبر مكاناً
 للوعظ والارشاد ، المئذنة ، وهي قبة معدة لاداعة الدعوة
 الجاهرة الى الصلاة . وقد أراد الرسول بذلك تمييز
 الاسلام عن غيره من الأديان . أما الديكور الداخلي فانه
 ليس تصويرياً ، بل هو ناجم اما عن تفاصيل في التنفيذ
 التقني (القباب المقعرة ذات المسلات المتدلية من أعلى) ،
 واما عن خطوط تزيينية (آيات قرآنية) ، واما عن طريق
 الزخارف العربية المعروفة بالأرابسك مما سنتحدث عنه
 بعد حين . وتتسم الهيئة العامة للمسجد بكثير من وحدة
 الشكل والصفاء . كما أن الوحدة الأسلوبية على شيء كثير
 من التكامل برغم تنوع المصادر وتعدد المؤثرات . ولعل
 المأخذ الوحيد الذي يمكن أخذه على هذه الصيغة الفنية أن
 المساحة الداخلية للمبنى تزدهم غالباً بالأعمدة ، أو بالدعائم

الداخلية لمقاومة الضغوط التي تحدثها القباب بدلا من مقاومتها بدعائم خارجية كما هي الحال في الكنائس القوطية. أما الجدران فانها مزدانة بالمرمر ، والفسيفساء ، والخطوط المتعددة الألوان . يبقى أن استعمال الأقواس المنحنية الصغيرة والأقواس الكبيرة هو أيضاً من الأشكال الفنية الخاصة بهذا البناء الاسلامي .

ولا يفوتنا التأكيد على نقطة ذات أهمية بالغة ألا وهي غياب الفن التصويري وانعدام الرسوم التجسيمية من جهة ، وطغيان الفن التزييني المرتكز أساساً على أشكال تجريدية عربية .

ولقد درجت العادة في تفسير هذا الواقع على الزعم بأنه نتيجة تحريم القرآن للرسوم التي يتمثل فيها الوجه البشري ، وللفن التجسمي بصورة عامة ، بحيث أن الاسلام قد كتب عليه بالنتيجة أن يقتصر الأمر فيه على الرسوم الهندسية التجريدية .

والحقيقة أن وضع المسألة بهذا الشكل بعيد جداً عن الصواب اذ ليس ثمة في القرآن تحريم قاطع من هذا النوع . وهناك الآية القائلة : « يا أيها الذين آمنوا انما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم

تفلقون » (سورة ٥ آية ٨٩) •

فلسنا نرى في هذه الآية ما يمكن الاستناد اليه لتحريم الفن التجسيمي تحريماً قاطعاً بوجه الاجمال • انما الذي يستهدفه التحريم بشكل دقيق واضح هو ممارسة طقوس الوثنية العربية التي اتخذت لعبادتها أنصافاً من حجر منحوت على صورة البشر وشاكلتهم •

ان التحريم على هذا الشكل هو أقل شمولاً وصراحة من التحريم الوارد في التوراة • والشعوب السامية على وجه الاجمال نزعَت فيما يبدو الى الاحتراس من الفن التجسيمي الذي لا يخلو من وزر الوثنية والتعلق بالجسد وبالمادة وبالأشكال المحسوسة • فالوصية التالية من سفر الخروج تنص صراحة وبصورة عامة على ما يأتي : « لا تضع لك تمثالا منحوتا ، و لا صورة ما مما في السماء من فوق ، وما في الأرض من تحت ، وما في الماء من تحت الأرض • لا تسجد لهم ولا تعبدن • لأني أنا الرب الهك ، اله غيور أفقتد ذنوب الآباء في الأبناء في الجيل الثالث والرابع من مبغضي ... » (الاصحاح العشرون) •

من الواضح أن التحريم الوارد في هذا النص من التوراة يؤلف كلا متماسكاً فيما بينه ، وأن النهي عن تمثيل

أي شكل من أشكال الطبيعة ، انسانياً كان أم حيوانياً ، أم أي شكل تجسيمي باطلاق ، متصل بالخوف من الوقوع في الوثنية . الا أن في النص ذاته ما يدل على أن التحريم واقع حكماً على الفن التجسيمي باجمال ، وعلى أنه متصل بمفهوم « الغيرة » الالهية ، بحيث أن هناك مؤمنين يهوداً ، كانوا وما يزالون حتى اليوم يعتقدون بأن الفن التجريدي هو وحده ، في الواقع ، الشكل الأكثر تلاؤماً مع الديانة العبرية ، وبحيث يمكن ربط فكرة النهي عن التصوير والتمثيل بفكرة أن الله وحده هو خالق الكائنات ، وأن الفنان التجسيمي انما تتجاوز في عمله حدود القدرة الانسانية على الخلق الذي هو خاصة يجب اقتصارها على العزة الالهية وحدها .

على أن هذا لم يمنع بني اسرائيل من الاعتقاد بإمكان رفع التحريم الواقع على أشكال الفن التجسيمي . فوصف الأغراض الشعائرية ، من مثل الشمعدان ذي الأغصان الأربعة المزدانة بمنقوشات لأوراق وأزهار اللوز ، ومن مثل هيكل سليمان وملائكة الشيريين المصنوعة من خشب الزيتون ، وذات الأجنحة المنتشرة ، أو من مثل ما يبدو فيها من زهور ونباتات تزيينية ، كل ذلك يكفي للتدليل على أن رفع هذا التحريم كان أمراً ممكناً في بعض الظروف ، بل يجوز القول انه كان ممكناً جداً وبشكل واسع . أضف الى

ما تقدم من وثائق قصة الوحي الذي أنزله الله على الفنانين «بتصالوئيل» و «أحوليا» الذين عملا بإشراف موسى . والقصة هذه ذات أهمية بالنسبة الى نظرية الوحي الالهي الذي يبدع الفنان في اطاره .

في ضوء هذه الشروط يبدو تحريم الفن التجسيمي ، كما هو وارد في القرآن ، أقل اتساعاً ، وأقل ثفاذاً مما هو مذكور في التوراة . لكنه عمم على الفن التجسيمي بصورة اجمالية وكأنه ، ببساطة ، « رأي الحكماء » ، وتقليد مأثور جدير بالاحترام . وهو يقترن بالفكرة الهامة والمثيرة التي تحمّل الفنان مغبة ما تبدعه يده من أشكال الكائنات . (ذلك أن الفنان التجسيمي ، بحسب رأي لا يدخل في صلب العقيدة الدينية بأي حال ، مسؤول يوم القيامة عن أرواح الكائنات التي أوجد أشكالها ، ومطالب بأن يوجد لها أنفساً لم يخلقها الله لها) . أخيراً ، يكفي أن نلاحظ ازدهار المنمنمات التجسيمية في الفن العربي ، وازدهار زخرفة الصناعات الفخارية برسوم الأشخاص والأزهار ، لنرى بأن الفن الاسلامي ، (لا سيما الفن الفارسي الذي ينظر اليه من الوجهة الدينية على أنه فن انشراقي بطريقة أو بأخرى ، بل الفن العربي في حقيقة اتساعه أيضاً) لم يكن ليصطدم قط بتحريم قاطع للفن التجسيمي .

والحقيقة التي لا بد من التنويه بها كذلك ، هي أن
الروحية الاسلامية تحترس على الأخص من مخاطر الفن
التجسي ، وتجد لها ضمانات كبرى في استعمال الفن
التجريدي . من هنا ، من هذه الوجة خصوصاً ، يجب
تفسير الوضع الجمالي للفن الاسلامي من الناحية التجريدية .
أضف الى ذلك أن الفن التجريدي هو بالضبط الفن الذي
يستجيب ، في العالم العربي ، لما تقتضيه الحاجة
الجمالية اقتضاء شديداً ودقيقاً .

لطالما قيل ، وعلى غير وجه من حق ، ان الفن العربي
قد كان فناً ادراكياً ، لا يتوجه الا الى الفكر النظري
المحض ، وليست له أية قدرة على الاثارة العاطفية . فعندما
يتكلم « بالزك » عن هذا الفن مثلاً ، في كتابه « الابن
الملعون » انما يتحدث عنه وكأنه « لا يخاطب الحواس ولا
النفس » لكنه يتوجه « الى الادراك العقلي فقط » . كذلك
عندما يناقش أحد علماء الجمال الموسيقي ، « كومباريو »
نظرية الفن التجريدي العربي (arabesque) عند « هانسليك »
نراه يعلن عن أن التقارب مستحيل في رأيه بين الموسيقى
وبين التجريد العربي ، لأن عمليات التأليف في هذا الأخير
« لا تحمل أية فائدة شعورية ، وأية طاقة على الاثارة
العاطفية » ، وبهذا يعتقد أنها تختلف اختلافاً كلياً عن

الموسيقى •

ان هذا الرأي هو عندنا رأي خاطيء تماماً • والحقيقة هي ما ذهب اليه من قبل « غايي » (Gayer) عندما تحدث في كتابه « الفن العربي » (ص ٩٦ — ٩٨) عن الشاعر التيثيرها ، من وجهة نظر الجمالية العربية ، المعطيات الهندسية لذلك الفن بتفاصيلها وأشكالها • ولذا فهو يقول بأن الدوائر الهندسية اذا كانت زواياها المتعددة مزدوجة فانها « توقظ في النفس مشاعر عميقة مطبوعة بطابع الصفاء العذب » أما اذا كان عدد زواياها مفرداً فانها تبعث على « الحزن المبهم ، والقلق ، والاضطراب » ويقول أيضاً : « ان الصورة المتكونة من الجمع بين المربعات والمثلثات تبعث على فكرة السكون الأبدي ، أما تلك التي تنبثق من الأشكال ذات الزوايا التسع فانها توقظ الاحساس بسر مبهم مضطرب » •

واسمحوا لي ، فيما يختص بالتقارب الايجابي بين الموسيقى وفن التجريد العربي ، أن أشير عليكم بمطالعة كتابي « العلاقة بين الفنون » (الفصل ٣٠ ص ١٨٩ وما بعدها)

وإذا ، علينا ألا تتمثل هذا الفن ، الذي تعتبر الدراسات الجمالية عنه دراسات في الهندسة ، أثراً قائماً على مهارة فكرية وعقلية محض ، انما كآثر يدأب في البحث عن طرق

تبعث على الحلم وتغذيه ، حلم من طينة روحية عالية ،
وذلك في نوع من الفرار بعيداً عن أشكال العالم المادي ،
وعالم الجسد . كذلك يجب أن نضيف بأن هذا الفن قابل
لتطورات واسعة شبيهة جداً بالتطوير الموسيقي . ثم إن
بعضاً من أساليب التأليف في الفن الهندسي العربي تفرض
غالباً لحة هندسية ضمنية على مستوى رفيع من المهارة في
أكثر الأحيان . ومثال ذلك تلك الزخارف ذات التأثير
المزدوج ، أي تلك التي ينقطع سياقها متوقفاً بحذق بالغ عند
بعد يشكل هو نفسه التتمة الدقيقة للسياق الزخرفي المنقطع .
وفي مدينة القاهرة مسجد يمتد على أحد جدرانه شريط
زخرفي يضاف طرفه فوق الفضاء السماوي بطريقة يبدو معها
هذا الفضاء الذي يتوقف عنده امتداد الشريط الزخرفي ،
وكأنه هو ذاته يتخذ الأشكال الزخرفية التي يرسمها
الشريط ، وذلك استناداً إلى انعكاسات متبادلة ذات قوانين
هندسية دقيقة .

ومن الصفات الأخرى التي يتميز بها فن التزيين
النجردي العربي ، الأرابيسك ، أنه يتحرك لاعباً على
مستويات مختلفة في الغالب . وذلك أن اللوحة الكبيرة من
هذا الفن تضع أمامنا النمط المسيطر في تأليف اللوحة ،
لكنها إذا ما ضرت قليلاً وصغر إطارها فإنها تتحرك لتحديث

على مستوى آخر شبكة مرئيات أخرى أكثر مرونة على
العموم ، وأكثر دلالة تجسيمية أحياناً . وقد يضاف الى
تينك الحركتين حركة ثالثة على مستوى ثالث أيضاً ، بحيث
تطالعنا منها مساحة فضائية على ثلاثة مستويات تطرد فوقها
زخارف ذات أساليب مختلفة الا أنها تؤلف كلا واحداً
متناسكاً ومنسجماً . وهذه الأنواع من التأليف الفني هنا
شبيهة الى حد بعيد بتلك الموحيات الشكلية التي سبق
الحديث عنها في الدوائر الهندسية ذات الزوايا المتعددة ،
تصحبها مهارة مذهشة في تفصيل الموضوع ، وتعقيدات
واعية في حيكته ولحمته .

هذا ويطالعنا فن صناعة النسيج بملاحظات مماثلة
أيضاً . فالبسط العربية هي أعمال معدة كذلك لتكون
مصدراً يبعث على الحلم والتأمل . ومع هذا فهي أكثر ميلا
الى اعتماد التصوير والتجسيم مما يمكن أن يراه منها
المشاهد الذي لم يتعود فهم دلالاتها التواضعية . الا أن
القواعد العامة لهذه المواصفات تظهر بسهولة في بعض أشكال
الحيوان والطيور . وقد تتفق هذه الأشكال أحياناً مع ما
يعادلها من أشكال الفن الصيني . (من ذلك مثلاً رسم
العصفور في الفخ) .

أخيراً ، هناك ظاهرة تجسّد الميل الى الاتجاه الروحي

الذي يتسيز به الفن الاسلامي ، وهي ، (وهذا أمر قد يبدو متناقضاً للوهلة الأولى) قلّة عدد الرسوم التزيينية ذاتها وتكرارها الدائم . وهذه الظاهرة نفسها نلاحظها بوضوح وجلاء في ميدان الشعر . ولعل من الغريب أن نلاحظ ، في الشعر الفارسي على الأخص ، قلة عدد الموضوعات الشعرية . فالشاعر الفارسي ، حتى في أيامنا هذه ، لا يستطيع أن يتصور الشعر حديثاً عن غير الشجر المزهر ، وينبوع الماء أو الحديقة ، والخزّاف في أثناء عمله ، وعذاب الحب . خصوصاً ذلك الذي يمازجه الحنين والشوق الى جمال الحبيب وبهائه . أو عن وصف الخمرة ومديحها .

ولا يفوتنا أن وصف الخمرة لا يتعارض مطلقاً مع تحريم القرآن لشربها ، لأن المقصود بها ، عند الشاعر أو القاريء ، تلك الدلالة الرمزية المحض الى النشوة الصوفية في مختلف أشكالها وألوانها . ولربما أمكن هنا اقسامه وجه من الشبه بين وصف الخمرة وصفاً رمزياً في الشعر الفارسي وبين ذلك المناخ من النشوة الرمزية أيضاً في « مادية » أفلاطون . أما فيما يختص بالرتابة من حيث تكرار الموضوعات ذاتها فيمكن تبريرها بالنظر الى أن هذه الموضوعات الماثورة قد أصبحت مثقلة بارث غني من المعاني والدلالات التقليدية . وهذا الارث التقليدي المكتنز هو

الذي يطالعنا في موضوعات الزخارف الخزفية التي تدور
مثلا حول موضوع الشاعر وسط الشجرة ، وحول طائر
الفينيق ، وحول الحديقة التي تظهر فيها الأنواع الستة من
النباتات الرمزية الآتية وهي : الخزامى ، والقرنفل ، والوردة ،
والزنبق ، والدالية ، والدراقنة . ولعل مهارة الشاعر في
معالجة كل من هذه الموضوعات — ورباعيات الخيام خير
شاهد على ذلك — تشبه الى حد بعيد مهارة العمل في
موضوع من الأرايسك وتفصيله انطلاقاً من معطى هندسي
معين في بدايته .

وثمة مظهر جوهري آخر لهذا الفن يكمن في الحاجة
الماهرة الى ادخال الكلام في شكله الكتابي كعنصر تزيين
زخرفي في العمارة ، وصناعة النسيج ، والمنمنمات . وليس
الخط بالنسبة الى العربي مجرد فن شريف فحسب ، بل انه
كذلك رديف الفنون التشكيلية الأخرى ، وجزء متماسك
معه على كثير من الرهافة والذوق . وسأعود في درس لاحق
الى الحديث عن القضايا الجمالية للخط عند الكلام على
الفن الصيني . لكنني أود الإشارة هنا الى محاولات جاهدة
يبدلها المعنيون بشؤون الكتابة العربية من أجل تحريرها من
قيد الحاجات الزخرفية ، ومن مقتضى تقنيات الكتابة
اليدوية معاً ، ليصار الى ايجاد حروف أكثر ملاءمة للتقنية

الطباعية •

وهكذا نجد أن هذا الشكل من الفن قد أرسى عميقاً جداً قواعد مبدأ جدير بأن يعتبر بمثابة إحدى الحواضر في علم الجمال خصوصاً وقد عادت للفن التجريدي أهميته ومكائنه ، ألا وهو الشكل الذي تقترب فيه الفنون التشكيلية من الموسيقى • ولا ريب في أن الهوة القائمة في تقاليدنا الأوروبية بين الموسيقى والفنون التشكيلية سيزول منها الشيء الكثير إذا ما أدركنا وجود فن تجريدي يستهدف خاصة إثارة حالات من التأمل والحلم • وإن ذلك سيؤدي أيضاً إلى إذكاء شعلة الفن التشكيلي الذي ينزع إلى خلق مناخ من الانخطاف يشارف به حدود المطلق •

إن هذا الفن ، وقد بلغ مرتبة عالية من الاكتمال ، يبقى مع ذلك محدوداً في وسائله • لأن الحاجة إلى النقاء الروحي ، وهي حاجة ترتفع إلى مقام التبشّل ، وتبث الحياة في الفن الإسلامي قد منعت هذا الفن من بعض وسائل التعبير التي أزرعها الفن في أوروبا ، أو في بلدان الشرق الأقصى • ومع ذلك فإن هذا الفن يمثل شكلاً مهماً من أشكال الفكر الجمالي ، وسيبقى نشاطاً من أنبل النشاطات التي جرت فيها المحاولة لرفع الفن إلى مستوى المناخات الروحية من غير أن تنزع عنه النكهة الحسية الحية للتأمل والتخيل •

وهكذا تتيح لنا دراسة الفن العربي أن نضيف ، الى جدول الأشكال المختلفة للحاجة الجمالية ، هاتين الوظيفتين الكبيرتين للفن وهما ، أولاً : إثارة التأمل والتخيل • ثانياً : التأثير ، لا عن طريق الجودة والغرابة في الأفكار والمشاعر ، بل عن طريق التنوع البارع في معالجة موضوعات ، هي ، على قلة عددها ، أساسية ونموذجية المثال •

صحيح أن هاتين الوظيفتين للفن تستجيبان لظواهر الحاجة الجمالية بصورة عالمية عامة ، إلا أن الفن العربي قد أكسبهما تفصيلات ونتائج جمالية مرموقة تظل في أشكالها الجوهرية من أخص خصائصه وأبرز صفاته •

٢ - الهند ، الصين ، اليابان

لا يسعني ، بالطبع ، أن أعطيكم أكثر من ملاحظات مختصرة حول العالم الآسيوي ، مع الالتزام الشديد بحدود الموضوع الذي نحن بصدده هنا . فلنبداً اذاً بالتحدث عن الهند .

يحسن بنا أن نعرّاتباهاً خاصاً للفن الهندي ، وليس ذلك بسبب ما يتمتع به هذا الفن من ميزات خاصة فحسب ، وانما بسبب ما جادت به أيدي مبدعيه من اعتبارات ذات منحى جمالي . والواقع أن ثمة جمالية هندية جد متميزة . من صفاتها الكبرى أنها أدخلت ممارسة الفن في نطاق نظام اجتماعي وديني مترابط . فليس من شيء ، في التفكير الهندي ، أغرب من اعتبار الفنان انساناً يعرض عمله لاشباع الحاجات الجمالية عند الآخرين ، استجابة لداع خارج عن ذاته . وهكذا فإن ممارسة الفن هي نشاط روحي قبل كل

شيء . ومن هنا يبدو موقف الفنان ، من بعض الوجوه ، وكأنه أقرب ما يكون الى المفاهيم البدائية التي تجعل من الفن عملا من أعمال السحر . الا أن الشبه ظاهري بينهما لأن الشعوب البدائية نظرت الى الفنان نظرتها الى الساحر أو الكاهن عندما عجزت عن ادراك الخاصة الجمالية المميزة لنشاطه بكل وضوح . في حين أن الجمالية الهندية تعتبر الفنان ، بوصفه فناناً ومن حيث الخاصة المميزة لجهده ، انما يمارس عملا محض روحي .

وليس أخطر في اقامة هذا الشبه بين الجمالية الهندية وبين الجمالية البدائية التي يزعمون أنه يتضمنها ، من أن تساق وراء ذلك الوهم السرابي المأثور عن العصر الرومنطقي ، والذي يغرق الحضارة الهندية في عالم شديد البعد في الزمن ، وفي عصور قديمة الى أقصى حد . لقد ولّى الزمن الذي كانوا يعتقدون فيه أن المعابد الكهفية في « ايلورا » ترقى الى عهد بدائي من سكنى المغاور ، وأن نصوص ال « فيدا » (Vedas) هي أقدم النصوص الدينية الموجودة ، وأن « الرماياتا » هي أقدم الملاحم . فالحقيقة أن ذلك من أفدح الأخطاء . فنصوص ال « فيدا » ، وهي من أصل فارسي ، (أي أنها تعود الى الوقت الذي كان الآريون يجتاحون الهند من الشمال) كانت منذ القرن

السادس قبل الميلاد قد فقدت دلالتها البدائية ، وهي أقل
قدماً علي الأرجح من أقدم النصوص والوثائق البابلية .
وليست الرمايانا ترقى في الزمن الى أبعد من القرن الرابع
قبل الميلاد . أما المعابد الجوفية ، كمعابد « ايلورا »
و « ايليننتا » و « بداني » فانها من القرن السادس والسابع ،
ولربما من القرن الثامن بعد الميلاد .

والحقيقة أن أول تأريخ ثابت في سيرة الهند هو تأريخ
الرحلة التي قام بها الاسكندر من سنة ٣٢٧ الى سنة ٣٢٥
قبل الميلاد ، حيث أنشئت تلك الممالك اليونانو - هندية
التي دامت حتى القرن الثاني ، والتي خلّفت لنا أثراً فلسفياً
ذا أهمية بالغة هو النص المعروف بمسائل ميليندا ، وميليندا
هذا هو الملك « ميناندر » اليوناني . على أن ثمة تواريخ
يمكن قبولها أيضاً كتاريخ ولادة بوذا حوالي ٥٦٠ ق.م .
وتاريخ وفاته حوالي ٤٨٠ ق.م . وظهور الديانة اليانية
(Jainisme) قبل ذلك بقليل . كما أننا نعرف أيضاً أن
الديانة الهندوسية البراهمانية قد أصبحت لها الغلبة حوالي
القرن السادس بعد الميلاد ، وأن البوذية كانت في القرن
العاشر قد تقلصت عملياً من الهند لتتشر لواءها في سائر
أرجاء آسيا . ونعرف أخيراً أن الغزوات المغولية في القرن
السادس عشر قد أقامت الامبراطورية المغولية الكبرى التي

جعلت من الهند أرضاً إسلامية . ومع وصول الأوروبيين في القرن الثامن عشر تكتمل معالم هذا التاريخ الطويل . وهو تاريخ يتيح لنا القول بأن الفن الهندي قد خضع لكثير من المؤثرات المختلفة من بابلية ، وفارسية ، ويونانية ، وصينية ، وغيرها .

لكن ، رغم هذا التداخل وهذا التعقيد ، يظل الفن الهندي محتفظاً بخصائص عامة جد بارزة ومثيرة ، وعلى شيء كثير من الجلال والفرادة . فهو فن يخلو من الدقة والانضباط ، يسمى الى الانسجام والتساق في أقصى قدر من الثراء والغنى ، ويرتكز مبدأ التأليف فيه على ألا يبقى هناك أي فراغ . فضلاً عن أن الطرائق التقنية للعمارة مفرقة في الخشونة ان لم تقل في البدائية . الا أن خطوطها التفصيلية غنية جداً بتنوع الأشكال . ومن هنا ، في حين كان الفن الاغريقي مثلاً مقتصراً على ثلاثة أنواع من الأعمدة فقط، فإن الفن المعماري الهندي قد عرف ما لا يقل عن اثني عشر نمطاً مختلفاً من الأعمدة والركائز وجميعها ذات غنى ابداعي لا يضاهي .

ثمة صفة أسلوبية أخرى جديرة بالتنويه ، وهي القصد الواعي (اذ أن الجمالية الهندية تتصف بالوعي الشديد ، وتتصهر ارادياً في قواعد ، أو في مبادئ وتصنيفات للأشكال

الفنية) الى نوع من الأناقة واللطافة اللتين تتجليان في فن النحت مثلاً حيث تجسد التماثيل الجسم النسوي مستغلة لذلك القوانين الهندسية (وهذا شكل من الأناقة واللطافة تجده أوروبا ، عند الاحتكاك بالفن الهندي ، إباحياً الى حد بعيد ، في حين أن مفهومه في الفن الهندي أكثر سمواً روحياً مما يظن) بواسطة بعض الوتائر التشكيلية ، لا سيما قانون « الانحراف المثلث » .

أما ال « ناتيا شسترا » أم المصادر المعروفة للجمالية الهندية كلها، والأثر المنسوب الى شخصية أسطورية، والذي ما تزال مسألة تأثره بكتاب الشعر لأرسطو مثار جدل ونقاش ، فانه يتوجه الاهتمام فيه أساساً الى فن المسرح . غير أن الجمالية المنبثقة عنه تتوخى اعطاء نظرة عامة عن الفن باجمال ، تستند في منطلقها على مبدأ أولي ميتافيزيقي ، بحيث يبدو أن الفن هو أصلاً وجوهرأ محاولة لاصلاح العالم ، تستهدف خلاصه من وهدة الانحطاط الذي يتردى فيه . وهكذا فان المسؤولية الروحية للفنان تكمن في انخراطه ، بشكل أو بآخر ، في سياق حركة بنائية تنتهي الى نوع من تألق الوجود واشعاعه . وغالباً ما ترتدي هذه الجدلية البنائية طابع العلوم الرياضية ، (لا سيما في فن المسرح) متخذة شكل تجربة توفيقية مجددة ، على شيء

كثير من الغرابة أحياناً (كما هي الحال في نظرية المواقف
المأسوية أو الملحمية) .

أما المبدأ الثاني فهو الذي تقوم عليه عملية تحقيق
مختلف ألوان « النكهة » ، أو الـ « رازا » كما يقولون ،
التي تعتبر بمثابة مقومات تجريدية عاطفية بواسطتها نبلغ
جوهر الأشياء . وليست المسألة هنا مسألة انفعال شعوري
ذاتي ، إنما هي نوع من الذائقة الإدراكية . وإن بعضاً من
ألوان هذه النكهة مرتبط بمعاينة ميتافيزيقية حقيقية ، كتلك
النكهة أو الذائقة التي تذيب النفس ، وتلك الحمية التي
تلهبها ، أو ذلك السطوع والاشباع المتجليين في حضورها
الحقيقي المضيء . ناهيك بما نلاحظه ، إلى ذلك أيضاً ، من
لوانيات عاطفية وشعورية ، أو من نكهات احساسية إذا صح
التعبير ، مما هو مرعب ، وغزلي ، وحاقق ، وخارق ، وهائيء
ومحزن الخ . . . والفن العظيم هو التوصل إلى التوفيق بين
نكهتين متناقضتين ، وصهرهما معاً في بوتقة واحدة ، كالحب
والخمر ، أو كالبطولة والحنين المرهف ، وغير ذلك من
لوانيات العواطف والمشاعر .

ومن هنا كان الإبداع الفني ، وتذوق نكهة الأثر على
السواء ، بمثابة معاينة صوفية حقيقية وتجربة روحية . وذلك

من بعض الوجوه مرتبط بمفهوم هندي حميم هو الذي ينتظم دينياً كل نشاط بما في ذلك النشاط المهني أيضاً . إلا أن للنشاطات الفنية من هذه الزاوية قيمة شعائرية خاصة ، تدرج في سياقها الفنون الثانوية بحيث يصبح الخزاف من بعض النواحي بمثابة الكاهن وعمله بمثابة الصلاة . غير أن تصنيف الفنون الهندية يضع فن المسرح في المقام الأسبى لأنه في الحقيقة الفن الكلي .

ولعل من المستحب الإشارة الى أن إحدى العقبات التي تقف اليوم في الهند حائلاً دون ازدهار الفن السينمائي هي بالنسبة الى المبدعين والممثلين ما يقتضيه الأثر من سمو روحي بالغ ، وهي بالنسبة الى الجمهور العادة التي لا يملكون معها الا مشاهدة تمثيلات مسرحية يشاركون فيها بأحاسيسهم العادة ومشاعرهم الكثيفة ، وتقوم على موضوعات ملحمية ، وميثولوجية أو دينية تستغرق أحداثها وقتاً طويلاً على خشبة المسرح بحيث أن الجمهور الشعبي يجد معه المشهد السينمائي بوجه عام قصيراً جداً وسخيفاً .

ب - الصين

بانتقالنا من الهند الى الصين يتبدل المناخ الجمالي

نبذلا هائلا لا يملك المشاهد الأوروبي ازاءه الا أن يحس في نفسه بمزيد من الغربة ، لأنه يواجه اذذاك اصطلاحات تدوينية ، أو دلالات ذات أبعاد عاطفية وشعورية مرتبطة بوقائع فكرية وثقافية ليس في يده مفتاح سرها . ومن هنا ذلك الانطباع من الغرابة الذي طالما بولغ في وصفه أحيانا ، والذي دفع « ايلي فور » في كتابه « تاريخ الفن » الى القول : « في الهند لا تزال نشعر أيضاً بأننا نحن ، أما في الصين فأتنا نفقد كل قدرة على الفهم والادراك » (ج ٢ ص ٤٩) .

قد يكون في هذا الكلام شيء من المبالغة . الا أن الفن الصيني يستجيب في الواقع لجملته من الشروط الجمالية التي يتعذر علينا المشاركة فيها بسهولة ان فاتنا الامام بها مسبقاً .

من المعروف أن الحضارة الصينية هي في جوهرها حضارة زراعية ومدنية ، وأن الاحتفالات الدينية والسياسية منذ أقدم العهود التي بلغت منها وثائق مقبولة ، مرتبطة بالمهرجانات الزراعية كالاحتفال باخصاب الأرض ، والاحتفال بدورة الفصول ، وتمجيد ذكرى الأجداد ، وبالمفهوم السائد عن الامبراطور كوسيط سحري بين السماء التي تجود

بالمؤثرات السعيدة، وبين الأرض التي تنتج الثروة والغلال .
ان ما نعرفه عن هذه المرحلة لا يرقى أبداً الى أبعد من
عصر الملوك الأسطوريين ، وهو العصر الذي يدعونه بعصر
الممالك المحاربة (من القرن الخامس الى القرن السابع قبل
الميلاد) حيث كانت الأراضي الصينية ما تزال مجزأة لم
تتوحد بعد ، وحيث كانت الحروب الداخلية قائمة في
الوقت ذاته مع الحاجة الملحة الى قيام جبهة دفاع عسكرية
ضد غزوات البرابرة التي تجتاح الحدود من كل جانب .
لكن بعضاً من تقنية جميلة للفنون الثانوية الصينية كانت
قد ظهرت الى الوجود منذ ذلك العصر ، يطالعنا منها آثار
خزفية معروفة باسم « يانغ شاو » ، وطرف من حجر
اليشب ، ومن البرونز . ويرجع بعض تلك الطرف الشيئية ،
كما نرجح ، الى القرن الثامن عشر قبل الميلاد ، وهي تحمل
بعض الكتابات الهيروغليفية .

والواقع أنه في السنة ٢٤٦ ق.م . تأسست الامبراطورية
الصينية ، وكان الامبراطور النموذجي هو « شي هوانغ
تي » . وقد بدأت تتكوّن الأسس التنظيمية التي سوف
تكون أحد الأسباب الدافعة الى أصولية تقليدية في الجمالية
وفي الأخلاق والشعائر الدينية . وفي مستهل التاريخ
الميلادي، راحت المبادلات التجارية تتسع لتبلغ الامبراطورية

الرومانية بواسطة طرق تجارة الحرير ، فضلا عن المبادلات التجارية مع العالم الآسيوي كله ، مما جعل الفن الصيني على صلة بسجل الحركة الجمالية في سائر أرجاء العالم القديم . ولعل أهم المؤثرات التي فعلت فيه كانت المؤثرات الفارسية . وفي هذه المرحلة بدأ انتشار الديانة البوذية .

ان ما تبقى من تاريخ الصين انما هو تاريخ سلسلة من الأزمات والانشقاقات والتجزؤ ، ومحاولات للإصلاح والترميم . كالمحاولة التي قامت بها في القرن الحادي عشر والثاني عشر مثلاً أسرة « سونغ » الحاكمة . وحتى الأزمة الراهنة التي حدثت باجتياح الموغول للصين قد عقبها محاولته نهضة قومية زمن أسرة « مينغ » الذي يمتد من القرن الرابع عشر الى القرن الثامن عشر ، عدا الأزمات الخطيرة الأخرى التي تتخللها حروب عديدة مع اليابانيين في القرنين السادس عشر والسابع عشر .

ان هذه السلسلة من الانحطاط والنهوض تفسّر لنا قيمة النزعة الأكاديمية ، وقيمة الأصولية التقليدية في ميدان الجمالية . فلولاها لم يكن بمستطاع أي بلد من البلدان ، ولا أي فن من الفنون، أن يحافظ على استمراريته وأصوليته الجمالية بصورة واعية وغنية وباندفاع لا مثيل له أحياناً في

سبيل عمل ابداعي خلاق •
ولعل الخصائص المميزة للحاجات الجمالية في هذا
الاطار من الفن الصيني هي الآتية :

١ - ان الفن مرتبط بتجربة شعورية تتوخى المشاركة
الكونية • وهذه على كل حال تجربة مرتبطة بالمسار الأعرق
للفكر الصيني ، لا سيما برفض عملية تعميم الادراك
التصوري ، وبالسعي الى ايجاد الحقيقة عن طريق تحليل
المثل ودراسة النموذج •

لهذا السبب نرانا عاجزين عن فهم أي شيء من هذا
الفن التواضعي في ظاهره الذي هو الفن الصيني ما لم تكن
على علم بأن المسألة في الواقع هي ، على العكس ، مسألة
تحقيق نوع من المشاركة مع الطبيعة ، وهي مشاركة تتكوّن
في بعض مصادرها من البوذية ، وترتبط بعض مصادرها
الأخرى بتلك النزعة من الطمأنينة الصينية، وخصوصاً بذلك
النوع من نظرية التمارين المنعشة ، وبوجود نمط من الحياة
عن طريق المشاركة في الحركة العفوية للطبيعة الحية ، من
مثل اهتزاز أغصان الصفصاف وغيرها •

وثمة في الشعر - اذ أنه يستحيل في الصين فصل الفنون
التشكيلية عن فن الأدب - ميزة ذات أهمية قصوى بالنسبة

الى مجسوع النشاط الجمالي ، وهي وجود تلك القصائد القصيرة التي تتركز في جوهرها على وصف مشهد من مشاهد الطبيعة في الوقت الذي تهدف الى تقصي أحد الأحاسيس التي تتيح تلك المشاركة . أما بصدد الفن الغربي فانه لم يعرف قبل القرن الثامن عشر قط الاهتمام بالمشهد الطبيعي لذاته فقط ، لا على أنه عنصر متمم لمسألة انسانية ما . ان تطور رسم المشاهد الطبيعية في الصين متصل اتصالاً حقيقياً بوجود وقائع مماثلة له في قطاع الأدب . ولعل من الأسهل أن نورد الآن بعض الأمثلة من تلك القصائد التي تدور على موضوع وصف الطبيعة :

النزهة المنعصّة

بحيرة « نان هو » تهدد قمر الخريف
وقد انعكس على صفحة المياه الخضراء .
لكن ، وأسفاه ، صوت مجذافي يعكر نشيد الحب
الذي تتوجه به زهور النيلوفر الى القمر
لي تاي بو ٧٠٢ - ٧٦٣

زورق الوهم

كما السيف ، يخرق نهر « تسي أو » الجبل ،

ماذا أرى ؟ زورق من ذهب يلوح هناك فوق ماء النهر ؟
لا ، انه القمر فقط يطل علينا من هناك •
تسيانغ تيان القرن الخامس عشر
العاصفة والحديقة

» كانت العاصفة تهب بعنف طول الليل
فتوجج جمر آلامي • ومع الفجر
كان النهر يجرف جذوع الأشجار
وأعشاب الحديقة التي أنهكتها المجالدة
أصبحت مثلي لا تقوى على رفع رأسها •
لي بي هان شاعرة من القرن التاسع
موت البعوضة

اياك أن تسحق بعوضة المساء
فحياتها قصيرة عابرة
حسبك أن تطردها بعيدا عنك
وتتذكر أن برودة القمر التاسع
كافية لأن تقضي عليها بالموت

هيان يو القرن الثامن
وهكذا أفضى الاهتمام بوصف الطبيعة والحيوان
والمشاهد الى الحد الذي أصبحت فيه بعض المناظر خالدة ،

لا في أناشيد الشعر فحسب ، بل عن طريق دراسات تحليلية عديدة تبحث في أسباب جمالها . نذكر من تلك الدراسات مثلاً واحدة بقلم « تسونغ بنغ » (Tsong Ping) من القرن الخامس بعنوان « مدخل الى رسم الطبيعة » ، وأخرى حول « الجبال والمياه » بقلم « كوو هي » (Kouo Hi) حيث نجد تمجيذاً رائعاً لمنظر الضباب ، جاء فيه : « ليست الجبال بلا ضباب الا كريع بلا أزهار » . وهناك محاولة دراسية جد مهمة بقلم « سي نو » تضمنها فيما بعد كتابه الشهير « تعليم الرسم في حديقة كي تسو » .

٢ - التقليد المطردة

قد يدهشنا هنا أمر وهو أن تكون تلك الملاحظات البالغة للطبيعة على ارتباط وثيق بنزعة تقليدية لا تلبث أن تبدو لنا نزعة تواضعية عامة . الا أن ما أسلفنا من قول سابق يمكن أن يفسر لنا هذه الظاهرة ويجعل تناقضها معه تناقضاً محض شكلي . واذا أنعمنا النظر رأينا أن وجود المحاولات الدراسية ، والقصائد الشعرية الشهيرة ، والمشاهد الطبيعية التي أضحت غرضاً لحجج جمالي حقيقي ، من شأنه أن يزيل كل تناقض بين هذا الاحترام الذي يكنه الفنان الصيني لمشاعر الأجداد السالفين ، والأماكن ذات الرصيد

الجمالي ، وبين الجهد الذي ينبغي أن يبذله ليجدد بدوره
معاينة تلك المشاعر والتجارب ، وعلى كل حال — كما تقول
بحق السيدة « نيكولا فاندري » : « على من يدرس الجمالية
الصينية ألا ينسى أبداً بأن الفنان الصيني لا يرفض القديم
مطلقاً على حساب الجديد ، بل أنه يعيش تجربة السلف
ليخرج منها الى مفهوم جديد للعالم » . فعندما ينصرف
الفنان الى عمله ينطرح عليه أساساً ، كما سنرى ذلك بعد
حين ، وكما يشير اليه ما قلناه قبلاً عن الطمأنينة الصينية ،
أن يعثر على ايقاع ما للعمل ، وأن يمارسه ، وأي ضير عليه
عندئذ ان هو استخدم صيغاً قديمة ما دام أنه يجد ويمارس
من جديد ممارسة شخصية حركة الايقاع التدويني ، وهو
ايقاع يدوي وروحي ، التي يحاول أن يعيدها بمجرد أنه
يمارسها بإيجابية وحيوية ؟

٣ — النظرية التدوينية والغنائية

ان هذه المسألة ، مسألة الايقاع اليدوي ، تضعنا وجهاً
لوجه أمام ظاهرة الخط والتدوين في الفن الصيني . فالفنان
الذي يبحث بالريشة عن الايقاعات مطالب قبل كل شيء بأن
يعرف ما يمكن تسميته بالمعجم التدويني . ومعنى ذلك أنه
مطالب بأن يتعلم كيف يرسم بشكل هيروغليفي نوعاً ما ،

أنفاً ، أو فماً أو غصناً من شجرة الخ ... يد أن مثل هذه المعلومات والمعارف التي هي مدرسية تماماً في الأصل ليست الا نقطة انطلاق الى نوع من السكر التنفيذي الذي تتأتى الخطوط فيه انطلاقاً من نوع من الأرايسك الديناميكي والحيوي ، وذلك لأنه لا بد من الوصول الى عفوية كاملة عن طريق تلك المعلومات والمعارف . وهذا ما تعبر عنه خاصة مبادئ « سي هو » الستة الآتية :

١ - إيقاع الروح في الأشياء ومنفاده إيجاد حركة تجسيمية عن طريق نوع من المشاركة بين وجدان الفنان ويده ضمن نظام مبدئي واحد .

٢ - قانون إبراز شكل العظام بواسطة الريشة والمقصود به التعبير عن دقة أشكال الأعضاء في الجسم من غير أن يقتضي ذلك اسهاباً في التفصيل .

٣ - القيمة الموحية للخطوط .

٤ - التبادل المعبر في استعمال الألوان .

٥ - التقسيم الصحيح والدقيق لفضاء اللوحة .

٦ - التناسق بين أجزاء الشكل المقترح تنفيذه .

وهكذا نرى كيف أن مختلف الأساليب الخطية التي عمد أهل المعرفة الصينيون الى تصنيفها وتعدادها لا ترتبط فقط بنوع من التقنية الشكلية في الفن ، بل انها على العكس

تظهر بوضوح العلاقة بين لذة التنفيذ التقني الناجح وبين البحث عن الايقاعات الداخلية .

ولعل هذا ما تعبر عنه أيضاً لوائح « الأولويات الست » وقد جاء في بعضها « التوصل الى الابداع ضمن شكل ظاهري من انعدام القدرة وفقدان الدربة » . كما جاء فيها أيضاً « البحث عن العقل وسط التبعر والتداخل » . ثم لا بد كذلك من الاشارة الى « النقائص الثلاث » وهي : « بلادة الريشة من جراء عدم توافر الطاقة في اليد - الشك الداخلي - غياب الطبعية من التنفيذ » .

لهذه الأسباب كان الخط نفسه ، وهو هذا النوع من الفن التجريدي ، معتبراً بنظر الصينيين وكأنه الفن الأسمى والأرفع ، وقوامه في كل حال ، بل الشيء الجوهرى فيه ذلك التوافق والتكامل بين حركة اليد وايقاع النفس . وليست بنا حاجة الى القول بأن الأسباب الجمالية ذاتها يمكن أن تفسر على ضوءها كمال الفنون الثانوية الصينية . وليس يحتاج الذواقة والعارفون الذين يبحثون عن اشباع حاجاتهم الجمالية كافة الى معارض واسعة من اللوحات ، أو الى مجموعات فنية ضخمة ، بل يكفيهم لذلك امتلاك أثر أو أثرين ثمينين من مصنوعات الشب القديمة المكتملة ، أو امتلاك أثر من مصنوعات

الميناء المخطط برسوم تقليدية مأثورة ، والذي توافر له
إبداع تقني ممتاز وصقلته بعناية فذة أنامل اليد وحدها
دون غيرها .

ج - اليابان

ان دراسة الخصائص المميزة للحاجات الجمالية في
اليابان تستحق بحثاً طويلاً لا تحتمله هذه العجالة من
الخطوط الكبرى التي نحن بصدها الآن . لذا سنكتفي
ببعض التوضيحات الموجزة .

يمكننا اعتبار الفن الياباني كتطور اقليمي للفن
الصيني الذي راح منذ القرن الثامن الميلادي يطبعه شيئاً
فشيئاً بطابعه . الا أن الفن في اليابان قد تطور في مناخ جد
مختلف عن مناخ الصين ، وهو يتصف بميزات خاصة به كل
الخصوص . أما بالنسبة الى المناخ الاجتماعي والثقافي
فتجدر الإشارة الى أن لليابان ، من جهة ، دياتها الخاصة ،
الشتوية ، التي بتأليها لبعض القوى الطبيعية ، تفسح في
المجال لعالم كامل من الكائنات الروحية المتنوعة ، كما أن
الديانة البوذية ، الواسعة الانتشار في اليابان ، لها هي أيضاً ،
من جهة أخرى ، ميزات الخاصة بها . أضف الى ذلك أن

جزر اليابان البركانية والكثيفة السكان أقل ملاءمة للحياة الزراعية المحض من أرض الصين . بل قل ان الزراعة في اليابان تشتمل على أنواع خاصة ودقيقة من زراعة المستنقعات، وتحتمل وجود الجنائن أكثر من وجود الحقول . كما أن لحياة الصيد والملاحة مركزاً مهماً في نشاط الناس . أخيراً لقد سادت في اليابان ولفترة طويلة من الزمن حضارة قوامها الحرب والاقطاع ، وترتكز الى أعراف وتقاليد مهمة في مفهوم الشرف والمروءة ، وهي بذلك تختلف اختلافاً كبيراً جداً عن الصين من حيث البنية الاجتماعية ومن حيث المعطيات الحضارية . ثم ان الحضارة اليابانية لم تبلغ أوجها بصورة خاصة الا في أيام أسرة « توكوغاوا » في القرنين السابع والثامن الميلاديين . ولقد جاءت ثورة ١٨٦٨ بنظام جديد وضع حداً للنظام الاقطاعي السابق وأقام علاقات تجارية منفتحة على الأنحاء الأخرى من العالم ، وقد كان لتلك الثورة أهمية جمالية عالمية ، اذ أنه في هذه المرحلة بصورة خاصة وصلت الى أوروبا آثار عديدة من الفن الياباني ، كان لها تأثير أكيد على الحياة الأوروبية ، مع أن اليابانيين لا يعتبرون تلك الآثار أثمن ما عندهم ولا أكثرها تميزاً .

يمكننا كذلك القول بأن الفنون الثانوية التي عرفت في اليابان ازدهاراً وتطوراً كاللذين عرفتهما في الصين ، قد

تميزت هي أيضاً بعدد من المواضيع والأغراض المحلية الخاصة ، نذكر منها على سبيل المثال تلك الآثار النفذة من قبضات السيوف المخرّمة ، أو ذلك النوع من صناعة الصبغ باللك^(١) وهي صناعة محلية أصيلة . أما صناعة الخزف فأنها لم تدخل الى اليابان الا في وقت متأخر جداً لا يرقى الى أبعد من القرن السادس عشر . وبالرغم من أن الشعر انياباني متأثر عميق التأثير بالشعر الصيني فإن لشعر اليابان مع ذلك ايقاعاته الموسيقية المختلفة ، سيما وأن اللغة اليابانية ليست مؤلفة من مفردات أحادية المقاطع الصوتية كاللغة الصينية ولكنها لغة ذات مفردات مؤلفة من مقاطع صوتية متعددة ومعربة على كثير من التناسق الموسيقي فيما بينها ، ويستدعي اعرابها وتصريفها ألواناً من الرهافة والذوق . ولا بد من الإشارة في كل حال الى أن اللغة الأدبية تختلف اختلافاً يَبْتَنّا عن اللغة المحكية الدارجة .

ثمة أخيراً طريقة الخط والتدوين اليابانية التي تقوم على نظامين : الأول نظام الألفباء المقطعية (هيراكانا) الذي ترسم فيه المقاطع بالريشة في نوع من الأرايسك المتواصل ، وتتجه عمودياً من فوق الى تحت ، ومن اليمين الى اليسار . غير أن اليابانيين غالباً ما يضمنونه الخط الصيني التصويري

(١) جمعه : الكاك ولكوك : صبغ احمر تصبغ به الجلود ونحوها . (المعرب)

الذي يستعملونه على حد سواء .

في هذه اللغة وضمن هذا الشكل ارتقى اليابانيون الى الذروة بصيغة فذة من صيغ التعبير الشعري ذات الایجاز الفائق . فالنوع الشعري المسمى « تانكا » يحتوي على خمسة أبيات تؤولف في مجملها احدى وثلاثين مقطعاً ، والنوع المسمى « هاي كاي » مؤلف من ثلاثة أبيات تشتمل في مجملها على سبعة عشر مقطعاً . ثم ان طريقة خاصة من طرق الابدال في الاتجاه تتيح دائماً لفكرتين ، أو لمعنيين ، أو لصورتين ، أو عاطفتين ، أن يبدوا وكأنهما أحد الرسوم التصويرية المطبوعة ، وذلك بفضل احدى الكلمات ذات المعنى المزدوج المسماة (الكلمة – الوسادة) . ولا بد من ايراد بعض الأبيات لتركيز الانتباه على مثل هذا النوع :

« يا لروعة المطر في الربيع !
هناك من يمشي ويتحدث :
معطف ومظلة »

« ثمة حسام طويل
يتنطق به رجل يتأمل الأزهار
يا للمفارقة العجيبة »

« ليلة صيف : لم يصدق طير الكوكو
بأكثر من ثلاث صيحات
حتى انبلج ضوء الفجر ! »

ان من يتأمل هذه الأبيات يلاحظ ولا شك علاقة
حميمة بين مدلولات هذا النوع من الشعر وبين أعمال الرسم
والحفر . هذا ، وفي حين أن الفن الصيني ، من حيث
مفهومه للزمن ، يؤكد خصوصاً على ما هو ثابت وجوهري ،
ترى الجمالية اليابانية ، على العكس ، تتمتع بشعور حاد
ومرهف ازاء ما هو في ذروة حيويته من الأشياء العابرة وما
هو معبر عنها بدهشة عن طريق الارتجال والعفوية الشعرية .
فانهمار المطر الذي يبعثر شمل جمع من الناس ، والطائر
الذي يحط برهة على غصن شجرة ويحركه ، ورداء الثلج
فوق أغصان نبتة ، والجمالون الذين يتخلصون لحظة من
أثقالهم ليتنفسوا ، والأيل الذي ينزب في البعيد ، والسابلة
الذين يتلفتون ليتقصوا مصدر هذا التزيب الطويل ، كل
هذه لحظات أمكن القبض عليها وهي في أشد ايجازها ،
وأمكن جعلها محسوسة بمدلولات خاطفة وأشبه ما تكون
بالعفوية والمرجلة .

يجدر القول أيضاً بأن الشعب الياباني هو أحد

الشعوب التي للثقافة الجمالية عندها ، ولربما أحياناً للتكلفه الجمالي ، وللإحساس الجمالي المخلص بصورة شبه دائمة ، الرواج الأوسع انتشاراً في مختلف الطبقات الاجتماعية . وسواء كان الأمر متعلقاً بزيارة آثار شهيرة ، أو بمشاهد طبيعية يحسن تأمل كل منها في فصلها الخاص من السنة ، أو برهافة اختيار الألوان والتناسق بين الأغراض التزيينية في اطار من البساطة المتناهية ، فإن في ذلك كله ما يبعث على الاعتقاد بأن الشعب الياباني هو أحد الشعوب التي يبدو أن الحاجة الجمالية بالنسبة اليها ليست فقط الأشد قوة ، بل الأكثر عالمية ، والأحسن ظهوراً في العادات وسياق الحياة انيومية . وعلى كل حال فإنه لمن الجوهري بالنسبة الى الثقافة اليابانية أن تؤكد على هذه الصفة العالمية للحاجة الجمالية .

لنرجع الى الفن الأوروبي . فمنذ نهاية القرن السادس عشر الى بداية القرن التاسع عشر قد سادت بصورة عامة وضعية فنية بلغ امتدادها قسماً كبيراً من القرن التاسع عشر ينبغي في خطوطها الكبرى أن نميزها بكلمة كلاسيكية برغم الفوارق العديدة واللونيات المختلفة لمبدول هذه اللفظة في كل المدارس الفنية التي عرفت في أوروبا الغربية . الا أن مفهوم الكلاسيكية هو الذي يجب أن يظل سائداً عندنا في الاستعمال بصورة اجمالية اذا رضينا مثلاً - وهذا أمر ضروري - أن نعتبر فن الباروك شكلاً من أشكال الكلاسيكية .

والشيء الأكيد أن الشبه العميق القائم بين آثار تلك الحقبة هو في كل حال أكبر بكثير من التشابه بينها وبين آثار مرحلة ما قبل رافائلي ، أو بينها وبين آثار الفن المعاصر .

أما في ما يختص بكلمة كلاسيكية فإن مفهومها يبدو

مستحيل التحديد اذا لم نلجأ الى مفهوم الحاجة الجمالية لهذا الفن . وذلك لأن الكلاسيكية تبدأ في اللحظة التي يبدأ فيها تصوّر الأسلوب الفني لتلك الآثار المعروفة بهذا الاسم كاستجابة لاشباع الحاجة الجمالية الداعية اليها . أما كيف تم تكوّن تلك الحاجة وذلك الأسلوب فعن طريق تماثل فرض نفسه شيئاً فشيئاً مع سياق طويل من الآثار المعروفة التي عملت على ايقاظ الحاسة الجمالية ، وحددت بالتالي شروط اشباع حاجاتها .

ان الكلاسيكية لم تنكر قط على أحد حق التجديد وامكان الابداع . بيد أن هذا الحق لا يمكن ممارسته الا ضمن حدود المطابقة الابداعية لنماذج أسلوبية معينة .

ان كلمة كلاسيكية متحدرة في الأصل من كلمة « كلاسيكوس » ، وهي في اللغة اللاتينية صفة ذات معان مختلفة جد الاختلاف فيما بينها ، اذ أنها قد تعني أيضاً ، في جملة ما تعنيه ، الجندي البحار ، كما قد يوصف بها كذلك مواطن من الطبقة الأولى . وفي هذا المنحى الأخير أطلق « اولو - جل » Aulu-Gelle مجازاً عبارة « الكتاب الكلاسيكيين » للدلالة على الطبقة الأولى من الكتاب . على أن مدلول الكلاسيكية ، بالمعنى المعاصر للكلمة ، نجد

ولا ريب متمثلاً في «الليالي الاغريقية» لأولو - جيل نفسه .

وبعد مضي زمن طويل ، جد طويل ، حدث التلاحم بين هذا المدلول والمعنى الشهير الذي يقول بأن الكاتب الكلاسيكي هو الكاتب الذي تدرّس آثاره في الصفوف المدرسية ، وقد حدث ذلك في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين . وهو يطرح على بساط البحث فكرة أن « كتاب الطبقة الأولى » يجب أخذهم معياراً لتحديد الأدب الجيد ، اللغة الجيدة ، وبصورة خاصة ، النمط اللاتيني الجيد الذي من أعلامه « تيرانس » و « سيزار » و « كرنيليوس نيبوس » و « شيشرون » و « فيرجيل » وليس « كاتون » أو « فارون » أو « لاكتانس » أو « ايلوج » .

وفي اتجاه هذا المعنى الأخير ، المطبق على اللغة الفرنسية يدي « فولتير » رغبته ، وهو من بعض الوجوه يرهص بالرومنطيقية ، « في أن تعتمد الأكاديمية الى طبع مختارات من أدب الكلاسيكيين ، مع شروح وتفسير تساعد على تركيز اللغة والذوق » (من رسالة الى ديكلو ، ١٠ نيسان ١٧٦١) .

أما في حقل الرسم فمحاكاة « رافايل » أو « ميكالانج » ،

أو تقليد «كورييج» و «تيتيان» ، بطريقة شكلية يرضى بها كثيرون ، فمسألة تطرح ، ولا شك ، قضايا خطيرة أمام جمالية تريد نفسها أكثر صلابة وشجاعة . لا سيما مسألة ادراك ما اذا كان سيثير هذا النوع من الانتقائية شيئاً مما يمكن أن نسميه « البندقة » الفنية . على أن هذه الانتقائية نفسها ليست أمراً غريباً عن الكلاسيكية ، بل انها داخلة في صلب الكلاسيكية ذاتها . فليس المفروض تقليد هذا ، أو ذاك من الفنانين ، باعتباره نموذجاً وحيداً فقط ، بمقدار ما تعني الانتقائية التعبير عن تلك المحاكاة بنوع من « اللغة المشتركة » .

والشيء الأكيد ، في الواقع ، أن النشاط الفني في العصر الذي نتحدث عنه ، قد التزم بعضاً من المبادئ التي تؤلف في مجموعها نوعاً من الحقائق البديهية ، أو نوعاً مما يمكن أن نسميه قواعد للفن ، نستطيع بسهولة أن نعدّد منها البنود الرئيسية التي درج العالم كله على احترامها والتقيّد بها .

من ذلك قبل كل شيء أن على الفنان الرسّام أن يجهد نفسه من أجل أن يعبر ، وأن يجعل الآخرين يحسّون ويفهمون من خلال مفهومه لعمله وادراكه له ، أنه انما يعمل على رسم غرض قائم في مدى ذي ثلاثة أبعاد ، كما فهمه

وتصوره فنانو فلورنسة والبندقية في أواخر القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر • ويجب أن يكون هذا الغرض وكأنه يستطيع الدوران حول نفسه ، أي أن يكون محاطاً بالمدى الفضائي من كل جانب • ولنلاحظ هنا ما يميّز الفضاء عند « جيوتو » عن الفضاء عند « فيروكيو » أو عند « اندريا دل سارتو » • ومفهوم الفضاء عند هذا الأخير هو الذي ظل سائداً في فن الرسم حتى الوقت الذي بدأت فيه طريقتان مختلفتان ، طريقة ما قبل الرافائيلية ، وطريقة المدرسة الانطباعية ، تضعانه على بساط البحث والمراجعة • وليس المقصود هنا التزام منظورات متواضع عليهما ، أو التزام قابلية لفهم الفضاء وإدراكه ، إنما المقصود التزام قيم تستدعيها الحاجة الجمالية • المقصود أن التجلي المحسوس للبعد الثالث، في مفهوم الفضاء ذي الأبعاد الثلاثة ، هو أحد الأشياء المفروضة بحيث أن هذا البعد الثالث يتضمن بهذه الطريقة نوعاً من القيمة الجمالية •

من هنا أيضاً تتأني أهمية الظلال المضيئة بالنسبة لإبراز الهيئات والمنحوتات • وليست المسألة هنا أيضاً مسألة نوع من الاكتشاف ، كما لو أن أحداً لم ير من قبل الأشياء التي رآها « ليوناردو فنشي » وأصبحت هكذا من بعده مشاراً إقباه وتبشّر • المسألة أن من اهتمامات الفنان في هذه

« اللغة المشتركة » للفن الكلاسيكي كما نعرضه أن يركز غرضه الأساسي (الوجه في الشخص - أو الشخص الأهم في لوحة تمثل مجموعة من الأشخاص) في تلك المنطقة من خفوت الضوء حيث يبدو مردود الفوارق الأكثر تنوعاً في الضوء على أهدأ وأنعم ما يمكن أن يكون .

أما فيما يختص بالمنظور الهندسي فيجب ألا يولي اهتماماً كبيراً في إطار هذه اللغة الفنية . صحيح أن لهذا المنظور قواعد المعقولة (وقد قام كثيرون بنقد دقته العلمية غير مرة) إلا أن المنظور المتعلق بالخطوط ليس له في الكلاسيكية من قيمة إلا بمقدار ما يقدم بعض خطوط كبرى لتأليف اللوحة . وما من أحد من كبار فناني هذه الحقبة قد فكّر في أن يكسب جدارة ما ، أو أن يؤدي مهمة جمالية عن طريق احترام قواعد المنظور . لكنهم اعتبروا أن المنظور يقدم لهم ذرائع لا بد منها لتخطيط اللوحة ، وأن الواجب تدبير الأمر بحيث يكون ثمة نوع من التوافق والمطابقة بين متطلبات التخطيط التألفي وبين القواعد الحساية للمنظور الهندسي المتعلق بالخطوط .

إلا أن للمنظور الفضائي في هذه اللغة الفنية أهمية بالغة الحد . ولنشر حالاً إلى أن ما ندعوه «المنظور الفضائي» يعني تلك التغيرات التي أصابت الألوان (ازرقاق الألوان

البعيدة مثلاً) أو التي أصابت الأشكال (اتجاء الخطوط
المدارية نحو التبسيط والتبخثر ، وزوال التفاصيل بصورة
تصاعدية) مما يتفق مع ادخال نوع من الفضاء المتسع الى
هذا الحد أو ذاك بين المشاهد والمواضيع الفنية يوحى هكذا
حسباً وليس ذهنياً وبعلامات ورموز تمتلك بحد ذاتها أهمية
جمالية ، يوحى بمختلف مراتب الأبعاد ومواضعها . وسواء
ارتبطت هذه القضية بأعمال «فرمر ده دلف» أو «هويما» ،
أو « واتسو » أو « فراغونار » أو « جيروده » أو
« ده لأكروا » فتلك نقطة مهمة في قواعد اللغة الفنية التي
تصدى لدراستها .

يمكننا أيضاً أن نشير الى المزاوجة المتوازنة بين خطوط
الرسوم وألوانها بحيث يجب ألا تطفئ الأفضلية لأحدهما
على الأخرى وهما ، كما نعلم ، مبدأن بديهيان من المبادئ .

أخيراً يمكننا أن نلاحظ كذلك اتجاه الكلاسيكية نحو
دقة توزيع الأعمال الفنية على أنواع قائمة مستقلة :
كالرسوم التاريخية ، والرسوم الحربية ، والموضوعات
الميثولوجية ، والرسوم الدينية ... وتجدر الإشارة الى أن
بعضاً من هذه الأنواع ، كالأعمال الممثلة للريف ، أو للمشاهد
الطبيعية الخالية من نماذج الشخصيات الانسانية ، تعتبر

على الأغلب نوعاً أدنى مرتبة من غيره ، أو نوعاً شاذاً من الأنواع . وفي سياق هذا الاعتبار أيضاً يمكن أن نذكر نوع الرسوم التي تمثل الأزاهير أو الطبيعة الجامدة . وهي أنواع كان لها على ريشة أعلام من الفنانين المتخصصين أهمية حمالية حقيقية بالرغم من أن في الكلاسيكية بشكل عام يبدو الجمع بين العناصر الانسانية والعناصر المستقاة من ملاحظة الطبيعة ، أو من ملاحظة ما هو طريف من الأشياء الجامدة على اعتبار أنها مقبولة كعناصر مكتملة فقط ، يبدو ذلك الأمر أكثر استقامة وأوفر مطابقة لمقتضيات الفن الكبير .

وإذا أضفنا الى كل ذلك نزوعاً عاماً نحو مثلثة الأشكال ، والى الاختيار الاستنسائي لما نسمّيه « الطبيعة الجميلة » (وهذا لا يمنع أبداً من اللجوء الشاذ الى استعمال اللقطات الطريفة المأخوذة من تمثيل الشيخوخة الأثوية ، والعاهات كلوحة الأعرج للرسام « فيلكان » Vulcain وغيرها) . إذا أشرنا الى كل ذلك ، قلت ، نقف تقريباً على جميع الخصائص المميزة لتلك اللغة . ان جوهر الكلاسيكية لا يكمن في اختلاف قواعد هذه اللغة بمقدار ما يكمن في أن ثمة لغة قائمة مسبقاً ، وبأنه على كل رسالة فنية ، حتى تجد لها صدى ، يجب أن تتقيد بالتعبير في هذه اللغة . ولم تعرف تلك المرحلة أي نفور من محاولة صوغ

سنن وقوانين فعلية لما كانت تستلزمه مقتضيات الحاجة الجمالية وفقاً للأصول التي ظهرت وسادت في عالم الفن . وهكذا قامت في مختلف البلدان أكاديميات عديدة للرسم ، بعضها بمبادرات حرة خاصة ، وبعضها الآخر بمبادرات رسمية من الدولة ، كما اضطلعت هيئات سلطوية مختلفة بمسؤولية فرض تلك القوانين واحترامها ، وذلك من وجهة نظر دينية تجسدت على سبيل المثال في أعمال مجمع « ترانت » الكنسي عام ١٥٦٣ ، ومن وجهة نظر سياسية تمثلت في فرنسا بقيام « الأكاديمية الملكية للرسم والنحت » التي تولى « كولير » إدارتها منذ ١٦٦٧ حتى وفاته ، وكانت مهمتها الرسمية « شرح جمالية اللوحات المعروضة في قاعة الملك » ، لكنها سرعان ما توجهت جهودها نحو قوتة الاهتمامات الجمالية السائدة وسكبتها في أصول جمالية رسمية .

وسوف يلاحظ فيما بعد أن الاستقرار المتعاضم ، والاحترام الذي يتسع شيئاً فشيئاً ليصبح احتراماً عالمياً عاماً لتلك اللغة الكلاسيكية ، سيقودان في النهاية الى وحدة ثقافية أوروبية متينة . وهي وحدة يتوافق مجراها مع حدوث استقرار عام في بنى المجتمعات الأوروبية بعد الأحداث الكبيرة التي شهدتها القرن الخامس عشر .

ولعل ما يشير اتبناها بشكل خاص أن الانقسام الديني

الذي حصل في العالم الأوروبي وقتئذ بين الطائفة البروتستنتية واكثريتها في المنطقة الشمالية وتنتمي الى العنصر الجرمانى ، وبين الطائفة الكاثوليكية واكثريتها في أوروبا الغربية والجنوبية ، وهي في معظمها من العنصر اللاتينى ، لم تنعكس مؤثراته بصورة واضحة في ميدان الفنون ومفاهيمها . وهذا ظاهر مشلا في أن الفلامنغين الكاثوليك ، وبروتستانتى الأراضي المنخفضة ، لم تتأثر تعبيراتهم الفنية الا بفوارق طفيفة تكاد لا تذكر بالنسبة الى أهمية الخلافات الدينية القائمة . ويمكن القول ان انتقال مراكز الازدهار من بلد الى بلد ، كأزدهار اسبانيا من سنة ١٥٥٩ الى سنة ١٦٦٠ ، والازدهار الذي عرفته فرنسا بين سنوات ١٦٦١ و ١٧١٥ ، وهي المرحلة التي عمل فيها لويس الرابع عشر بنفسه وبوعى منه في سبيل وحدة ثقافية فرنسية ، وكالازدهار الذي شهدته انكلترا بعد سنة ١٧١٥ وحتى سنة ١٧٦٣ لم يحل دون حدوث نوع من تطور عام يشمل الفن الأوروبي كله منذ قيام الكلاسيكية الى الوقت الذي طغى فيه مد الرومنطيقية ، فضلا عن ظواهر التقدم الفني الخاص بكل مركز انتقل اليه الازدهار اذذاك . ولا شك في أننا نستطيع الى حد ما أن نشير الى أوضاع معينة من الازدهار الفني ، لكن ذلك يطرح علينا أسئلة ليس من

السهل الاجابة عنها . ويمكننا بالطبع أن نلاحظ أن ايطاليا
 بعد القرن السادس عشر ظلت فاعلة ومؤثرة بماضيها العابر
 أكثر منها بحاضرها القائم عهدئذ . لا بل يمكننا التحدث
 عن تراجع فني بالنسبة الى ايطاليا في القرنين السابع عشر
 والثامن عشر ، غير أن من العبث لربما العمل على إيجاد
 أسباب اقتصادية ، واجتماعية ، وسياسية لظواهرات من هذا
 النوع ، وذلك لأن قسماً كبيراً من هذه الأسباب مرتبط
 نسبياً بظاهرة قد لا يكون لها الا صلات غير مباشرة بأنواع
 مختلفة من مثل هذه الوقائع : مسألة توزّع الرجال العباقرة
 على البلدان والمناطق . وأن نجد في القرنين الخامس عشر
 والسادس عشر في توسكانه وفلورنسة والبندقية ورومة
 رجالاً بعظمة ليوناردو ده فنشي ، وميكال انجلو ، ورفايل ،
 وتيتيان ، وفيرونيز ، وكورنيج . . . وأن نستطيع في غمرة
 القرن الثامن عشر أن نسمّي كراش ، وكارافاج، وجويدو
 ريني ، وآلبان ، ودومينوكين، وغيرشني ، وسالفاتور روزا ،
 وهم أقرب الى المحترفين المرموقين منهم الى العباقرة الأفاضل،
 وأن لا يسعنا أخيراً أن نعدّد في البندقية ، في القرن الثامن
 عشر ، أكثر من أسماء تيابولو ، وكاناليتو ، وغواردي ونهر
 آخر كبير العدد من الرسامين المهرة الذين ليس فيهم عبقري
 واحد ، والبندقية اذذاك في غمرة مد فني جديد . وأن

نستطيع كذلك ملاحظة الشيء نفسه خلال القرن التاسع عشر ، قبل أن تعرف إيطاليا النهضة الفنية مع النزعة التأثرية ، أو الانطباعية ، فذلك يدفعنا الى السؤال : ما هي الأسباب العامة ، والدوافع الكبيرة الكامنة وراء هذا الواقع ؟ ولا شك في أن الجواب عنه ليس سهلا الى الحد الذي نعتقد . يمكننا مثلا أن نسلک الطريق التي يسير فيها بعض مؤرخي الفن أحيانا ، فنذكر أسبابا من بينها ، الاضطرابات ، والتدهور السياسي ، وشيوع الفقر والعوز ، والحروب العديدة التي كانت البلاد مسرحا لها دون أن تكون طرفا فيها . الا أننا نلاحظ غالبا (في هولندا مثلا في القرن الخامس عشر ، والسادس عشر ، والسابع عشر) أن أحداثا وظواهر جد متشابهة لا تتأتى عنها النتائج الفنية نفسها .

وفي السياق الفكري ذاته يمكن أن نلاحظ بسهولة أن أهمية الفن الاسباني في تلك الفترة نفسها تعود الى وجود نفر قليل من رجال الفن المباشرة الذين جذبهم البلد ولم يكونوا من أهله مثل « لوغريكو » الذي ينتمي بأصله الى سكان جزيرة « كريت » وبالنشأة الى سكان البندقية . كما تعود الى بعض أهالي اسبانيا الأصليين ومنهم « زورباران » و « فيلاسكيز » و « موريللو » أو « غويا » فيما بعد . وهكذا نرى بسهولة أن وجود ثلاثة فنانين عباقرة ، في

اسبانيا ، والى جانبهم أربعة أو خمسة محترفين موهوبين ،
كان كافياً لتدعيم قيمة الفن الاسباني ، من غير أن ترتبط
هذه الظاهرة التي تقوم على عدد ضئيل من الحالات الخاصة
بأية أسباب عامة وبأية دلالات أبعد من مدلولاتها الذاتية
نفسها . وجل ما نستطيع قوله في هذا الصدد أن ثراً من
المباقرة القادرين على فرض أسمائهم وشهرتهم في الفنون ،
والعلوم ، أو في عالم الديبلوماسية فضلوا التوجه نحو الفنون
في أوقات ، وبيئات كان للفن فيها القدرة على منحهم المجد
والثروة بسهولة ويسر . في حين أن عوامل اجتذاب مباقرة
آخرين كانت في أزمنة غيرها أضعف منها في تلك الأزمنة ،
لأن ظروف الفنان كانت فيها أقل مدعاة الى المجد ، وأخف
اثارة للرغبة .

كذلك يمكننا أيضاً ، وفي المرحلة التي يدور حديثنا
حولها ، أن نردّ وفرة الفنانين من ذوي الطاقات المحدودة ،
الذين يجيدون مهنتهم اجادة مرموقة ، ويقدرّون على تنفيذ
أعمال مليئة بالموهبة ، الى ظروف اقتصادية واجتماعية عند
الهولنديين والفلامنغين . ولربما استطعنا أيضاً أن نعزو
للأسباب الذي أوردتها منذ حين ، والتي تدفع بشخصيات
عبقريّة الى تعاظمي الفنون، حالة كحالة الفنان «روبنز» الذي
شغل منصب سفير لبلاده ، الفلاندر ، في باريس عام ١٦٢٢ ،

وسفير في مدريد عام ١٦٢٨ ، وفي لندن عام ١٦٢٩ ، والذي لم تحل مهماته في الرسم الديبلوماسي التي تولاهها في حضرة الدوق « ده منتو » ، وفيليب الثالث ، والدوق « ده بوكنفهام » أو « ماري ده ميديسيس » ، دون كونه فناناً عبقرياً حقاً ، وقادراً على اضمحاء قيمة عليا على حوالي الفين وخمسمائة لوحة فنية انتجها وأتمها العمل الجماعي للمحترف الذي تولى الاشراف عليه بنفسه .

الا أن حالة كحالة الفنان « رامبرانت » الذي تفخ مزيدا من الروح في شتى اعمال الرسم في هولانده عندما استقر في امستردام عام ١٦٣٠ لا يسعنا ردّها لا الى تأثير الطائفة المينونية^(١) ، ولا الى مظاهر الترف البرجوازي ، أو الى تفشح المؤسسات البلدية وميلها الى طلب رسوم جماعية لأعضائها من قبل الفنانين . ولعلّ الملاحظة الوحيدة ذات المنحى العام التي يمكن تقديمها في هذا الصدد هي أن وراء تلك الظواهر نوعاً من التأثر بفنون الشرق ، تأثراً لم يكن يخلو من مغزى عميق في بعض الأحيان ، كما كانت له أسباب تبرره في الواقع ، ولا سيما الحركة التجارية التي نشطت

(١) نسبة الى مؤسسها في عام ١٥٠٦ ، واسمه الكامل مينو سيمونيس ، لا يزال منها اتباع يعيشون حتى اليوم في هولندا ، والمانيا ، وروسيا ، والولايات المتحدة . (المغرب)

بين البلاد المنخفضة وبين بلدان الشرق الأقصى . ثم ان
« رامبرانت » : من هذه الوجهة ، قد سعى هو نفسه الى أن
ينسخ بريشته بعض اللوحات الهندية ، (ومن بينها مثلاً
رسم « جاها ن » وولده) . ومهما يكن أخيراً فان حالة
« رامبرانت » اجمالاً ، أي حالة الفنان العبقرى الذى ينظر
الى العالم الواقعى نظرة رؤىوية حاملة ، تبقى فى النهاية حالة
فردية خاصة فى رأى . الا اذا رضينا لتفسيرها بالقول ان
ثمة نوعاً من الغائية أو المعجزة هى التى تقرر ولادة العباقرة
حيث يستدعيهم نداء الحاجة . . . ولعمري ان القول بهذه
النظرية يحمل صاحبه الى حدود المغامرة .

أما فيما يختص بفرنسا فان من الممكن أن نلاحظ
لونيّات من خصائص طبعت الأدب فى عهد هنرى الرابع
أو فى عهد لويس الثالث عشر ، بأنواع من سمات
الرومنطيقية قبل ظهورها . (نذكر هنا خاصة « سانت
آميان » أو « تيوفيل ده فيو ») . كما يمكن فى الوقت
نفسه أن نلاحظ وقائع متشابهة بالنسبة الى فن الرسم ،
اذا نحن استثنينا جانباً الخصائص والسمات الكلاسيكية
النموزجية عند بعض الفنانين مثل « كالو » و « لوتان »
أو « جورج ده لاتور » ذلك الفنان العبقرى الذى تخطى
فى ثلاثة ، أو أربعة من أعماله لا أكثر ، أعلى الذروات

المعروفة للفن •

ولا بد من الملاحظة أيضاً أن رساماً مثل « كلود لوران » ، معاصر الفنان « بوسان » وصديقه ، قد تجاوز عصره بما لا يقاس في عبقريته من حيث استخدام التعبير الشعري بالضوء ، واستطاع هكذا أن يتصل عبر العصور بنشأة الانطباعية عن طريق تأثيره البالغ في ريشة الرسام الانكليزي « تيرنر » •

أخيراً يمكن القول بأن الأسلوبية الزخرفية المعروفة لفن « الباروك » والتي نست وازدهرت بشكل واسع في بعض البلدان خلال العصر الذي نتحدث عنه ، قد احتفظت لها على الدوام في فرنسا بخصائص من الانضباط والألق وتقاء التنظيم التعبيري ، ميزتها بصورة أكيدة عما استطاع « الباروك » أن يبلغه في أي مكان آخر • كما احتفظ « الباروك » الفرنسي لذاته بخاصة الاهتمام العميق بالأناقة التي وضعت حداً دقيقاً للمبالغة في غنى الزخارف ، وفي الاثارة الشعورية ، أو للافراط في التركيز على الحركة والسكون غير المتوازنين • ولعل من الواضح أيضاً أن الأسلوبية الباروكية ، اذا كانت قد أوجدت معجماً زخرفياً جديداً في استخدامها للأصداغ ، واللولبيات ، والريش وغيره ، فانه لم يكن محصوراً في هذا النطاق فقط بمقدار

ما كان معجماً لنوع محدد ومنظم من لغة التعبير في رسم
الايقونات أيضاً ، وقبل كل شيء •

ومهما يكن فإن « الباروك » الذي يتعارض في جميع
البلدان مع الكلاسيكية النموذجية الى هذا الحد أو ذاك ،
يبقى مع ذلك غير قابل للتحديد الا بالنسبة الى الكلاسيكية ،
لا لشيء سوى أنه لم يقم على تحرير الفن من المقومات
الأسلوية الخاصة بالكلاسيكية ، بل على توجيه الفن
للبحث عن التنوع أكثر من البحث عن الوحدة ، وعن
التوازن غير الثابت أكثر من السعي وراء التقابل المتوازن ،
وعن الغنى أكثر من النقاء ، من غير أن يدفع بالفن الى أبعد
من الحدود القصوى التي تسمح بها الكلاسيكية دون
تجاوزها •

ان الكلاسيكية ، بالطبع ، لم تعد من الأزياء
الرائجة اليوم ، لا سيما فيما يتعلق بناحية الابداع الفني
الخالق • فلغتها التعبيرية قد أضحت الى حد ما لغة ميتة •
بل أكثر من ذلك أضحت نوعاً من لغة معجوجة بالنسبة الى
اللغة الفنية التي أخذت بواكيرها تتفتح مع الرومنطيقية ،
والتي نجم عنها ذلك الانقلاب الذي بدأت مقوماته تتبلور
مع الانطباعية ، بحيث أن اللغة التي يستعملها الفن على

وجه التدقيق مذكّال : تتخذ في بنيتها وفي أصولها . الموقع المناقض للغة الكلاسيكية في أغلب الأحيان .

على أن هذا الواقع لا يحجب عنا واقعا آخر ، وهو أنه في إطار اللغة الكلاسيكية بالذات ، قد أبدعت جمهرة من الفنانين العباقرة الذين بقيت آثارهم في قلب التراث الثقافي للبشرية . كذلك يجب القول من ناحية أخرى ، أنه إذ كانت الحاجة الجمالية ، كما تبلورت وتحددت في مناخ المثل العليا للكلاسيكية من شأنها أن تقلص الطاقات الفنية عن الإبداع ، ولا تتيح لها مجالا للخلق إلا من زاوية تضيق عن امكانيات التغيير والتنوع بالنسبة الى الموضوعات المطروحة ، فإن التشحيات التي فرضتها الكلاسيكية ، والخسارة التي يمكن أن تكون قد نشأت عن ذلك ، قد عوضت عنها الى حد بعيد ولا ريب ، تلك المنهجية من النظام والانضباط اللذين تتجا عن الكلاسيكية في أغلب الأحيان . ولعل هذه المنهجية لا تكمن في المساعي الدائبة الى بلوغ التوازن والتناسق كما يجري التويه في العادة (في الواقع اتنا نجد خاصتي التوازن والتناسق في كثير من الأشكال الفنية الأخرى ، كما أننا قد لا نجدهما دائما من بين الخصائص المهمة للآثار الفنية في العصر السذي تحدث عنه) بمقدار ما نراها كامنة في وجوب قول كل

شيء . في لغة ذات بنية مرسومة مسبقاً : تستطيع بأقل ما
يمكن من الوسائل : أن توفر لها أقصى حشد من امكانية
التأثير ، ومن كثافة القيم عن طريق وسائط فنية نوعية أكثر
منها عددية أو كمية . والنتيجة التي تؤدي إليها روائع
الآثار من هذا الطراز هي أنها ليست غالباً ذات « أسلوبية
كلاسيكية » فحسب ، بل انها « ذات أسلوبية » بالمعنى
المطلق والعظيم للكلمة .

نستطيع أن نطلق كلمة « رومنطيقية » على مجرى جمالي عام ، لا يتقيد بحدود عصر زمني معين ، ويؤلف نوعاً من خاصة جوهرية أسلوبية تطالعنا في أوقات مختلفة، وفي مدارس واتجاهات فنية متنوعة . من هنا القول ان « فرجيل » هو كلاسيكي ، و « لوكان » رومنطقي . ومن هنا أن ثمة رومنطيقين الى حد ما عرفتهم الحركة الشعرية والفنية في عصر لويس الثالث عشر ، مثل « تيوفيل فيو » و « سانت آمان » و « كالو » .

الا أن ما يهم موضوعنا بصورة خاصة هو مدلول كلمة رومنطيقية من حيث أنه ظاهرة جماعية كبرى تحدت تاريخياً في أواخر القرن الثامن عشر وفي النصف الأول من التاسع عشر . ولقد حدثت خلال ذلك العهد أزمة شعورية عميقة ، وانعطاف في مجرى الحاجة الجمالية ظهر ، أبرز ما ظهر ، في علاقات الحاجة الجمالية ذاتها بمفهومها النظري بحيث أنه لم يعد بالامكان تحديدها بالنسبة الى أغراضها .

ولم يكن ما تشهته النفوس في الفن أسلوية معينة
بمقدار ما رغبت في الآثار التي كانت قادرة على إشباع
جميع المتطلبات التي لم يستطع الفن الكلاسيكي كفايتها .

على أن استعمال الرومنطيقية ، كمصطلح لفظي ،
وكصفة ، يعود الى القرن الثالث عشر ، وقد كان له معنى
النسبة الى قصص وروايات القرون الوسطى . أما في
القرن السابع عشر فقد أصبح الى حد ما يعني : كل ما
له علاقة بأدب العصر الوسيط . وانا لنقع عند « هيغل »
على ظلال هذا المعنى المتحدر من القرن السابع عشر .

وفيما يختص بالمعنى السائد حالياً ، فانه تكون
شيئاً فثيئاً في القرن الثامن عشر . فحين كتب « ديدرو »
بأن « نيرون » كان « ذا ضمير رومنطقي » انما رمى من
وراء ذلك الى القول بأنه كان يطبق في طريقة حياته مثلاً
أدياً أعلى . وعندما كتب جان جاك روسو يقول : « ان
ضفاف بحيرة « فيينا » هي أكثر رومنطيقية من ضفاف
بحيرة « جنيف » كان يستعمل اللفظة بمعنى ما زال
يتضمن الكثير مما يمكن تسميته بالخيالي ، أو الطريف .
لكنه يلتزم في الوقت نفسه بمعنى جديد ، تبلور كلياً فيما
بعد عندما تحدث « سينانكور » ، في فقرة طابت كثيراً

لجورج صاند ، عن « الأصوات الرومنطيقية » التي تلتقطها
الأذن منبعثة من أعشاب « تيتليس » القصيرة .

ولا بد للباحث الذي يرغب في دراسة المراحل المتعاقبة
لتفتح هذا الاحساس الشعوري الجديد ، ولظهور الآثار
الفنية الخاصة بأشباع الحاجة المنبثقة عنه ، لا بد له من
تجاوز اطار الأدب الفرنسي لينساق في دراسة الآداب
المقارنة باعتبار أن تبدل ذلك الاحساس الجمالي قد حدث
في الوقت نفسه في العديد من بلدان أوروبا . ولا بد ، اذا
نحن أردنا توسيع نطاق البحث ، من أن نلجأ الى مباحث
الجمالية المقارنة ، لأن هذه الظاهرة قد برزت في الوقت
نفسه أيضاً في فنون الرسم والموسيقى . والتماساً للإيجاز ،
سنحاول بالاستناد الى شيء من التوافق الزمني ، تقديم
اللوحة الآتية :

١ - قد تكون سنة ١٧٦١ هي ، دون تزمت كثير ،
السنة التي انطلقت منها الحركة الرومنطيقية . وذلك لأن
حدثين هامين قد أحدثا فيها تغييراً قوياً في مشاعر الناس
عندهئذ . ففي العام المذكور صدر أول الآثار الأدبية
الرومنطيقية بالمعنى الحقيقي للكلمة نعني به : « هيلويز
الجديدة » لجان جاك روسو . وفي السنة نفسها بدأ

« ماكفرسن » يحاول ابتداع أشعار « أوسيان » المندثرة •
وهكذا تكون الرومنطيقية من بعض الوجوه قد بدأت
انطلاقاً من عمل أدبي تزييفي ، إذ أن « ماكفرسن » الذي
تكلف التنقيب عن أشعار « أوسيان » الشاعر باللغة
الفولكلورية الكالية^(١) Gaélique • فلما لم يعثر على
شيء منها لطبعه ، عمد بكل بساطة الى ابتداعها من عنده •
وإذا كان الافتراض أن « ماكفرسن » استند ، في أول عمله
خاصة ، الى بعض معطيات التقليد الأدبي الكالي ، فانه لم
يلبث أن حقق نجاحه الواسع ، وتأثيره العريض في جميع
الفنون ، عن طريق ما نسبته الى « أوسيان » من آثار
(فنغال ١٧٦١ تيمورا ١٧٦٣) • ولقد كان هذا الشعر
الغريب ، الضبابي ، القمري ، المستوحى استيحاء غامضاً
من التوراة ، ومن هوميروس ، ومن مخيلة المؤلف ، شعراً
غريباً كلياً عن الأشعار الأصلية التي استند « ماكفرسون »
الى بعض معطياتها • ويمكننا التأكيد على أن « ماكفرسون »
كان رجلاً عبقرياً حقاً ، ورائياً حقاً • الا أنه ينتمي الى ذلك
النوع الخاص من العباقرة الذين يمارسون قدرتهم في
نطاق الغش الأدبي أجود بكثير مما يمارسونها في نطاق
الابداع الشخصي • ولربما تأتي لهم أن يفعلوا ذلك لأنهم

(١) كانت اللغة الكالية اللغة المحكية لشعوب السلت في أيرلنده وبلاد الكال (المغرب)

يجدون في عملهم التزييفي تحراً من بعض أشكال حياتهم
الداخلية أكثر مما يجدونه عندما يتحملون المسؤولية
الشخصية لكتابة آثارهم الخاصة ، أو عندما يريدون التقيد
بالأشكال الفنية السائدة في ذوق العصر .

وكيف دار الأمر فان الشعر « الأوسيانى » كان له
التأثير الواسع بحيث أنه ترجم بسرعة الى لغات عديدة
أخرى . ومن هنا كان تأثير « له تورنير » ك مترجم
لأوسيان (١٧٧٦) ولشكسبير (١٧٨٢ - ١٧٧٦) عميقاً جداً
على الأدب الفرنسى . وهو لم يكن مترجماً فحسب ، بل
كان مقتبساً على شيء كثير من المهارة والحدق . وتجدر
الإشارة الى أن « أوسيان » الذي استلهمه « ألفرد ده
موسيه » أيضاً (ومناجاة نجمة المساء الشهيرة تتقيد تقيداً
كبيراً بنص « أوسيان ») كان « أوسيان » الذي ترجمه
« له تورنير » لا « أوسيان » الأصيل . ولعل نابليون
الذي كان شديد الإعجاب بشعر « أوسيان » قد اطلع
عليه بواسطة الترجمات الإيطالية .

والى هذا الشعب من شعاب الرومنطيقية يمكننا
أيضاً أن نربط اسم « غوته » عندما كتب « وردر » في
الخامسة والعشرين من عمره (١٧٧٤) . أما ترجمته الى

الفرنسية فقد جرت سنة ١٧٧٦ •

٢ - ان كل تقسيم ، على هذه الشاكلة ، الى عصور ، لا بد من أن يلابسه بالطبع ، شيء من التكلف والاسطناع . لكن علينا أن نميز شعباً آخر من شعاب الرومنطيقية ، لربما كانت بدايته سنة ١٧٨٧ ونهايته سنة ١٨٠١ • فسنة ١٧٨٧ هي السنة التي ظهرت فيها رواية « بول وفيرجيني » لبرناردان ده سان بيير • وهي أيضاً السنة التي أنجز فيها « هوير - روير » لوحته : جسر « الجارد » • وقد نستطيع أن نرجع الى تاريخ أسبق اذا استندنا الى بعض لوحات « فوسلي » من مثل لوحته المسماة كابوس التي ظهرت سنة ١٧٨١ • بيد أننا نستطيع أن نجد في الاطار ذاته بعضاً من آثار « وليم بلايك » (رسومه لليالي يوتغ ١٧٩٥ مثلاً) أو بعضاً من رسوم « جويا » (لوحة السبت مثلاً) وأشير هنا الى هذه اللوحة بصورة خاصة ، لأنها تمثل الناحية الشيطانية من الرومنطيقية ، وهذا ما أود ألا يفوتني التنويه به في هذا المقام •

٣ - ان الحقل الزمني الثالث يمتد من ١٨٠١ الى ١٨١٩ وهاكم هنا بعض معالمه الرومنطيقية : رواية « أتالا » لشاتوبريان (١٨٠١) رواية « رينه » له أيضاً (١٨٠٤) كما يحذر بي أن أشير الى آثار الفنان الرسام البارون « غرو »

لا سيما موبوئي يافا (١٨٠٤) وآثار الفنان « جيروده »
لتزيين قصر « مالميزون » (١٨٠٦) وهي كناية عن مشاهد
تشمل أبطالاً من جيوش الامبراطورية يستقبلهم أبطال
« أوسيان » (١٨٠٦) • ولن تسي هنا أن تنوه ، في ميدان
الجمالية الفلسفية ، بخطاب « شلنخ » سنة ١٨٠٧ حول
الفنون الجميلة ومقارنتها بالطبيعة • أخيراً ، وفي عام
١٨١٢ دفع « بايرون » الى الطبع بمؤلفه « شايلد هارولد »
كما رسم « جيريكو » لوحته المعروفة بعنوان « ضابط في
الحرس الامبراطوري » • أما « مافرد » بايرون فقد
ظهرت عام ١٨١٧ • ولوحة « جيريكو » (رادو ده
لا ميدوز) في عام ١٨١٩ •

٤ - في هذه الفترة التي بلغناها ، أي في عام ١٨٢٠
بدأت الرومنطيقية تنفجر من كل جانب ، كما يقال • اذ
أعطت أروع نماذجها ، وأبدع آثارها ، المعتبرة مرجعاً
للتأكيد على تمام تكوينها وانتصارها وتنظيمها • فتأملات
لامارتين يعود تاريخ ظهورها الى سنة ١٨٢٠ وأشعار
« ألفرد ده فيني » الى سنة ١٨٢٢ كذلك قصائد فيكتور
هينغو (أود) ، وزورق داتني للرسام « ده لا كروا » •
وفي عام ١٨٢١ أعطى الموسيقى « وير » أثره « فريز
شوتز » نموذج الموسيقى الرومنطيقية • وفي السنة نفسها

طبع « بلايك » أثره المصور « سفر أيوب » .
وفي العام الذي توفي فيه « بايرون » في « ميسولونجي »
١٨٢٤ عرض الرسام « ده لاكروا » أثره « مذابح شيو » .
وفي سنة ١٨٢٩ أصدر « فيكتور هوغو » قصائده
« الأورينتال » . وفي الفترة الزمنية نفسها نجد « بالزاك »
يصدر الجزء الأول من الكوميديا البشرية .

ولسنا بحاجة الى القول كيف أن الموجة الأخيرة من
الرومنطيقية ، موجة ١٨٣٠ وما بعدها ، قد شهدت ظهور
آثار مثل مسرحية « هرناني » لفكتور هوغو ، وروايات
اسبانية وإيطالية لألفرد ده موسي ، كما شهدت ظهور
السمفونية الاسكتلندية لندلسن ، ومعناة « ساردانابال »
لبرليوز التي استحق عليها جائزة روما . لكن في الوقت
نفسه كان ذلك العهد أيضاً عهد الردة الكلاسيكية التي
عادت بشكل بارز الى الانتظام والصراع مما جعل العالم
الفني يعيش انقساماً جمالياً حاداً تمثلت فيه الجمالية
الكلاسيكية من جهة، والجمالية الرومنطيقية من جهة ثانية.



ليس من شك في أن التغير الذي جاءت به
الرومنطيقية لم يكن تغييراً في التقنيات الحرفية للصناعة

الفنية • والشيء الثابت أن الرومنطيقية لم تحمل قدراً كبيراً من التجديد التقني • فنظام الموسيقى الشعرية عند « لامارتين » لا يختلف اختلافاً كبيراً عما كان عليه عند « راسين » • وطريقة النظم التي زعم « هوغو » في مسرحيته « هرناني » مثلاً أنها ثورية ، لا تختلف مطلقاً عن طريقة « مولير » • وجل ما تمثلت به تلك الثورية لا يعدو أن يكون مجرد استخدام وسائط تقنية في الكتابة الشعرية للمسرحية المأسوية ، كانت من قبل وفقاً على الكوميديا أو الملهاة • بيد أن الوسائط التقنية ظلت هي ذاتها لم تتبدل •

كذلك أيضاً لم تختلف تقنية الرسم عند الفنان « ده لاكروا » اختلافاً عميقاً عما كانت عليه عند « تيتيان » و « روبنز » • وقد يجرنا بعيداً ، ويوغل بنا في دروب اختصاصية دقيقة ، كل كلام تتوخى منه أن نبين كيف أن « وير » و « شوبان » أو « مندلسن » لم يضيفوا الى فن الموسيقى تجديدات تقنية عميقة •

ولعل ما يميز الرومنطيقية في جميع الميادين الفنية المذكورة ، إنما يكمن ، قبل كل شيء ، في اختيار الموضوعات، وفي المناخ العاطفي والشعوري، وفي الارتكاز الى الطبيعة، وقوة الأحاسيس في التعبير • كما يكمن أخيراً

في الموقف العام من الحياة أكثر مما يكمن في ابتداع وسائل
حديثة في حرفة التنفيذ الفني •

وإذا فإن التجديد الذي جاءت به الرومنطيقية كان
نتيجة للتبديل العام الذي حدث في الحاجة الجمالية أولاً
وقبل كل شيء • وقد يكون من المستحيل أن نرد أسباب
ذلك التجديد الى التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي
حدثت في أواخر القرن الثامن عشر ، لأن من اليسير ملاحظة
خط التطور الرومنطقي يتصاعد ابتداء من منطلقه الأول
عام ١٧٦١ كما أشرنا الى ذلك منذ حين وإذا لاحظنا في
مساره شيئاً من الاضطراب والتراوح خلال السنين الأخيرة
من القرن الثامن عشر ، وبدايات القرن التاسع عشر ، فذلك
يعود الى عوائق وصعوبات ذات صفات حسية وعملية
كالعوائق الاقتصادية والمشاكل السياسية مثلاً ، هي التي
أثارت الاضطراب في الأرضية الاجتماعية للفن في تلك
المرحلة • الا أن خط التطور الرومنطقي ما يلبث ، بعد
اضطرابه وتراوحه ، أن يستأنف سيره العام حتى عام
١٨٣٠ وهو العام الذي بلغ فيه قمة صعوده •

ولعلنا نخطيء أيضاً ان نحن ذهبنا ، في صدد الفن
الفرنسي ، الى ايلاء المؤثرات الأجنبية أهمية قصوى ، كما

يفعل البعض : أو الى ما جرى في الخارج من ثورة ضد الذوق الفرنسي ، لمصلحة ذوق قومي ، انكليزي أو ألماني مثلاً . وذلك لأن الحاجة الجمالية الرومنطيقية ، تلك التي عبر عنها « ديدرو » بقوله : « انما الشعر يريد شيئاً ضخماً ووحشياً » هي التي وجهت الناس الى تطلّش ما لا يعشرون عليه (ولربما دون مبرر) في يئتهم ومحيطهم ، ليبحثوا عنه خارجهما . والواقع أن الميل الى تذوق كل ما هو أجنبي من وراء الحدود ، من حيث انه يضل التقاليد السائدة والموروثة ويبعثها ، يدخل عاملاً مؤثراً في النزعة الرومنطيقية . غير أن هذه الذائقة بالذات هي الدافع الى النظر خارج الحدود . وليس ذلك لأن الأشياء الغريبة هناك تفرض نفسها تلقائياً على الجمالية الفرنسية وتجتاحها اجتياحاً . على أن هذا التذوق لكل ما هو بعيد ، قد يكون تذوقاً لكل ما هو بعيد في الزمان الماضي لا في المكان الحاضر . وسواء في فرنسا أم في انكلترا أم في ألمانيا فان بواكير الرومنطيقية وارهاساتها الأولى ، قد حلا لها واستساعت العودة الى مناخات العصور الوسيطة ، أو السمي ، عكس التيار السائد من فن النخبة الشديد الرفاهية والصفاء ، الى استغلال معطيات الفنون الفولكلورية (وهذا ما نلمسه على وجه الخصوص في فرنسا ، وفي

ميدان الموسيقى ، في النصف الثاني من القرن الثامن عشر) . وهكذا جرى السعي الى تخطي المكان ، والزمان ، والمستويات الاجتماعية على أمل التوصل الى أشكال جديدة ، وألوان شعورية جديدة ، ومعطيات جديدة .

ثم ان الرومنطيقية اذ دأبت على البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن شخصيات ذات خصائص ثابتة ، أو عن طرق حياة ثابتة ، فانها لم تكن في دأبها ذلك بأقل منها دأباً على البحث عن طرق جديدة للحياة ، وعن نماذج جديدة من الشخصيات ذات الخصائص الغالبة والمسيطرة . ومن هنا نجدنا أمام وضع من تلك الأوضاع التي نستطيع فيها أن نلاحظ كيف أن الحاجة الجمالية لا تنحصر في النطاق المحدود لأشياء الفن ، وكيف أن مقتضياتها تمتد أيضاً لتشمل الناس الأحياء ، وديكور الحياة العملية ، بل الحياة ذاتها ، كما تتسع لتحيط بالمشاعر التي تبض بها الحياة ، وبالأعمال التي تتجسد فيها . فثمة بطل رومنطقي قد يثير سخريتنا بسهولة الآن ، في الزمن الذي نحن فيه اليوم ، الا أنه كان مثالا حياً لعدد كبير من ناس عصره . وانا لنستطيع أن نتصوره بسهولة واقفاً فوق قمة جبل ، تعبث الريح بخصلات شعره ، أو على شاطئ بحيرة يستحم في ضوء القمر . وهو الى ذلك منفي ، ملعون ، مستوحش

ومشؤوم • ويطوي نفسه على سر رهيب شأن « منفرد »
أو شأن « رينه » • يسترجع في ذاكرته صور الأطلال ،
ويناجي الأشباح العجيبة • يمشي على شواطئ البحار •
يجتاز السلاالم صعوداً وهبوطاً الى القصور السحرية • وإذا
كان البطل الرومنطقي امرأة ، تصورتها صفراء ، ناحلة
مريضة • ولا ينفك هذا البطل مهدداً في كل لحظة بالموت
الداهم •

وانه لمن السهل ، في نطاق الأحاسيس والأهواء ، أن
تلاحظ كيف أن الحب الرومنطقي ليس فقط مجرد شيء
يتعلق بمعطيات الشعر أو القصة بعزل عن سيرة الأديب
ذاته • وانما هو — أي الحب — شرط حياتي يدخل في
صميم حياة الأديب • كما أن الرومنطيقية ليست فقط
مجرد أسلوب شعري روائي • لكنه أيضاً أسلوب حياة
ونمط عيش • نذكر هنا على سبيل المثال ، لا على سبيل
الحصر ، العلاقات الماثورة عن « لامارتين » والسيدة
« شارل » ، وما روي حول علاقة « ليزت » والسيدة
« أغولت » ، وعن « هوغو » و « جوليت دروييه » •
وعن « ألفرد ده فينيي » والسيدة « دورفال » • وعن
« جورج صاند » و « موسيه » (ولن نذكر أيضاً علاقة
« جورج صاند » و « دورفال » من جهة أخرى ، وقد

أشار إليها « الفرد ده فيني » إشارة واضحة في قصيدته
« غضب شمشون » .

وهكذا تبدو لنا فكرة الحب الرومنطيقي قائمة على
أسس أدبية ، وفلسفية ، ووجودية في آن معاً . وهي فكرة
تثير الاهتمام ، وتشتمل على عناصر متعددة يمكن ذكرها
في ما يأتي :

١ - إعادة اعتبار مشاعر الحب ، أو تعظيم هذه
المشاعر وإحلالها مكانة أولية . ففي القرن التاسع عشر
كانت الحياة الشعورية والعاطفية ما تزال معتبرة حياة
سلبية . إلا أنها شيئاً فشيئاً بدأت تتخذ تفسيراً يتجه بها
نحو الإيجابية . وهذا التبدل الذي شارف حد الاكتمال في
عصر « ج - ج روسو » قد بلغ الى حد ما ذروته مع
السيدة « ده ستال » في باب « تأثير مشاعر الحب على
السعادة » وهو من محتويات فصل عنوانه « في الحب » .

٢ - علاقة الحب بالعبقرية . فالحب الرومنطيقي لا
يصار الى إظهاره بشكل يستفاد منه أنه مولّد الطرف
الأدبية والبدائع الفنية (لعل الألم هو الذي يولدها ، كما
يقول « موسيه ») لكنه هو نفسه نوع من الطرفة
البديعة . ولا بد من حب عظيم ، كفعل وجود لازم ،

لتكتل ملامح البطل الرومنطقي .

٣ - شمول العبقرية . بمعنى ان تأثيرها يمكن أن يمتد أيضاً الى مختلف الحقول والميادين . ولقد انتهت الرومنطيقية في هذا الصدد الى نظرية « الانسان العظيم » ولعل أحد مظاهر تلك المقولة الرومنطيقية يكمن من جهة ، في أن طموح أي شاعر رومنطقي ، يهيء لصاحبه امكان ممارسة وظائف سياسية أو ادارية ، سواء اتصل الأمر بـ « غوته » أو « وليمز » أو « لامارتين » في عام ١٨٤٨ ، كما يكمن من جهة ثانية ، في أن العبقرية الرومنطيقية التي لا ترى حاجة الى ابداع الآثار الأدبية ، تستطيع أن تعبر عن ذاتها بجميع أشكال النشاطات الشخصية ، كما تستطيع ذلك في ميدان العلاقات الاجتماعية ، لا سيما في القدرة على الاستقطاب الذي يجب أن يمارسه الرجل العبقرى كنموذج قادر على استدرار الاعجاب والحب .

٤ - ان الرومنطيقية ، ما عدا حالات شاذة تسيطر فيها المرأة ، تولي هذه الأخيرة دور الكائن المؤاسي بالنسبة لآلام الرجل العبقرى . ولكنها كائن يظل عديم القدرة في هذا الدور . ولعل خير ما يعبر عن شقاء العبقرية ، في النزعة الرومنطيقية ، ما جناء على لسان « موسى » عند « ده فيني » : « ان رأسي لأثقل من أن يتوسد صدر

امرأة ! » •

٥ - قوانين العبقريّة • لقد أشرت من قبل الى أن فكرة العبقري الذي هو فوق القوانين ، وضد الوجود الاجتماعي ، هي نظرية منبثقة عن عصر النهضة • الا أن انعقري الرومنطقي كئاثر يتولى صراعاً مكشوفاً مع المجتمع ، من شأنه أن يغذي تلك الفكرة بمقدار ما يجد فناً غير خاضع للقوانين ، أو انساناً غير خاضع للقوانين وعليه من ذلك مسحة الفنان وأماراته (راجع « لصوص » شلر ، أو « قرصان » بايرون) •

٦ - ثمة استنتاج يضع الرومنطيقية في موضع اطراء الجريمة الذي يقودنا الى القول خاصة بفكرة أن الحب الأكثر جمالا هو الحب الأكثر شبهة والمحفوف بملايسات الجريمة • وهذا ما يتخطى القول بمفهوم الخيانة في الحب • والحقيقة أن موضوع الحب المحرّم قد لعب دوراً مشيراً للاهتمام في الآثار الرومنطيقية • الا أن هناك في مفهوم هذا الحب دلائل متنوعة يمكن تسميتها « فرودية » (نسبة الى فرويد) بلغة عصرنا الراهن • ومنها ذكريات جان جاك روسو عن علاقته بالسيدة « وارتز » التي لم يتورع عن مخاطبتها بكلمة « أمي » • ومنها أحياناً اشارات الى علاقة بلزاك الغرامية بالسيدة « ديليكتا » وقد كان هو

في سن العشرين في حين كانت في الخامسة والأربعين . لكن
الأغرب من ذلك هو بالضبط ممارسة نوع من العلاقة
الغرامية بين شخصين لا يسمح لهما فارق السن ، ولا نسب
القربة الدموية ، أو صلات القربى عن طريق التبني ،
بالانزلاق في مهوى الجريمة الغرامية . ومن العجيب أن
نسمع السيدة « جورج صاند » تخاطب « ألفرد ده موسي »
بقولها : « يا بني » وذلك أثناء زيارة مدينة البندقية ، وقد
كان هو في الثالثة والعشرين ، وهي في التاسعة والعشرين .
والأغرب من هذا تلك العلاقة الغرامية بين عاشقي « البحيرة »
عندما كتبت السيدة « شارل » الى الشاعر لامارتين قائلة :
« يا ألفونس . يجب أن أظل دائماً أمك . فأنت الذي
أطلقت على هذا اللقب ، وقد ظننت أنني جديرة بما هو أرق
منه وأعذب » وكتبت قائلة أيضاً : « يا حبي ، ويا ملاكي ،
ويا ولدي ، ان أمك تباركك وترعاك ! » وإذا لم يكن لها
من العمر اذذاك أكثر من ٣٣ عاماً فإن لامارتين لم يكن قد
تجاوز السابعة والعشرين ! ولعلنا نستطيع الآن أن نفهم
الى حد ما معنى الكلمة التي التقطها الناقد « سانت
بوف » عن لسان « شاتوبريان » حول لامارتين « انه ذلك
الأحمق الكبير ! » .

ان هذا الاطراء المعقود للحب الآثم وللعلاقات

الغرامية الملتبسة بخيوط الجريمة ، يجري أيضاً ، وبالمقدار نفسه ، في اتجاه تقريظ العلاقة اللاشرعية بين الأخوة والأخوات . فهل كان « شاتوريان » في كتابه « رينه » يريد حقيقة أن يلمح الى حب آثم تبديه شقيقته « لوسيل » نحوه ؟ لعل السير في طريق هذا الافتراض حتى نهايته من شأنه أن يجرف الباحث الجمالي في خطر يجب على من لا يريد الوقوع فيه أن يظل على الدوام قادراً على التمييز بين « الأنا » التخيلية والاسطورية التي يتضمنها الأثر الفني عند الأديب وبين « الأنا » الواقعية في سيرة الكاتب الفنان . لكن فيما يتعلق بالموضوع ذاته عند « بايرون » (راجع : قاين) فسائه يتوافق ، في سيرته الشخصية ، مع علاقات ، أضحت الآن مؤكدة ، بينه وبين شقيقته من غير أمه « أوغستا لاي » .

٧ - هناك أيضاً الحب المنقذ ، أو الحب المخلص ، وهو ، مع المفارقة الظاهرة التي اذ تجعله أجمل عندما يكون ملتبساً بالاثم ، تجعل له في الوقت ذاته ، فضيلة التطهير من الاثم والذنوب . وهذا ما يطالعنا في « فالنتين » لجورج صاند ، ونظالعه في « كتاب الحب » لـ « سافيت بوف » . وعند « هوغو » في « ماريون ده لورم » أو عند « موسيه » في « رولا » .

٨ - القاربة بين الحب والموت . وهذا الموضوع الذي ولد في عصر النهضة وظل محاطاً بجو من الحزن والأسى ، بدأ مع الرومنطيقية يوغل عميقاً في أجواء الموت ويتخذ شكلاً غريباً وخصوصاً في ذكر الأموات من الوالدين ، أو الأولاد ، كشاهدين على الحب . وإذا كان القصصاء « فلوير » قد حاول أن يهزأ بهذه الظاهرة الرومنطيقية في روايته « مدام بوقاري » (« أنا على يقين من أن والدنا بياركان حبنا ») فإن « هوغو » ، في العصر نفسه ، قد اتخذ كشاهدين على حبه لـ « جوليت درويه » ابنته المتوفاة « ليوبولدين فاكري » و « كلير براديه » ابنة عشيقته ، وهي كذلك ليست من عالم الأحياء . (« ان ملاكينا يتسمان لنا من عليائهما ») .

وهكذا فإن الرومنطيقية إذا كانت ، من هذه الناحية ، قد ربطت بين الحاجة الجمالية المتغيرة والمتجددة وبين السلوك الحياتي من جهة ، فإن بناء كالذي أشرنا إليه لهو ذو منطلقات فلسفية من جهة ثانية . ولعل المفارقة تكمن في أن « كنت » المعروف بشدة رصاته الفلسفية هو أحد ينايع هذا التيار وتلك المنطلقات . فالموضوعات التي طرحت التناقض بين الجميل والسامي ، وأهمية هذا الأخير من حيث أنه كالجميل يصح أن يكون قطاعاً من قطاعات

الجمالية ومجالاً من مجالاتها ، مع فارق الشعور الداخلي الذي تتحدد به الأشياء السامية ، كذلك الموضوعات المتعلقة بأحاسيس الحب ، والتي تميز بدقة بين مختلف لونيّاتها من حيث أن بعضها كالمياه المتجمعة التي ما أن ينهار السد حتى تنساب فلا يبقى منها أثر ، في حين أن بعضها الآخر يشبه المياه المتدفقة التي تظل تحفر مجراها بعمق متزايد على الدوام ، هذه وسواها من الموضوعات كالتمييز في مشاعر الأهواء المختلفة بين مشاعر هادئة (الطموح أو البخل) وبين مشاعر ملتهبة (حب الحرية ، أو الحب بين الجنسين ، بحسب مفهوم الحب الرومنطقي) ، وكموضوع العبقرية كوسيط بين الإنسان والطبيعة باعتبار الإنسان قوة من قواها ، كل ذلك موضوعات رومنطيقية لا جدال في ارتباطها بالمفاهيم التي عرضناها سابقاً .

لا ريب في أن « ديدرو » و « جان جاك روسو » قد مهدا الطريق الى ذلك . الا أن « كنت » هو الذي يمكن اعتباره بحق الفيلسوف الرومنطقي الأول . كما تجدر الإشارة هنا الى « جاكوبي » في نظريته عن « النفس الجميلة » ، والى « فردريك شليغل » في روايته الفلسفية « لوسند » بصورة خاصة ، والى « تياك » أيضاً . وكلاهما يجب أن ينسوه به على اعتبار أنهما

ينتسبان الى ذلك الخط الرومنطقي المعروف بجماليته التي تقوم على فكرة ان الفنان الخلاق ، اذ هو سيد العالم الذي يبدعه ، هو قادر أيضاً على هدمه وتقويضه . لكن يبقى « شلنغ » قبل كل شيء هو « الفيلسوف الكلاسيكي للرومنطيقية » حسبما يقول « هوفدنتغ » . وبفضل بحثه « خطاب حول علاقات الفنون الجميلة بالطبيعة » (١٨٠٧) تطورت بصورة خاصة فكرة العبقرية ، قرينة الطاقة الخلاقة التي تتجلى فيها روح الكون . وهنا تجدر الاشارة الى أن نظرية « الفن للفن » بما في ذلك صيغتها الاصطلاحية ، قد انبثقت عن « شلنغ » ، ثم انتقلت الى فرنسا مع « بنجامن كونستان » أولاً ، وقد أخذها مباشرة عن « شلنغ » ، ومن بعده مع « نوديه » قبل أن تصبح مصطلحاً سائراً للرومنطيقية الفرنسية ، بل للفكر البرنامسي نفسه .

ولعله ينبغي التنويه هنا بمفهوم التشاؤم عند «شوبنهاور» ، ونظرية الحب الأفلاطوني ، لا كحب محض روحاني ، بل كحب عقيم يقود الى الفراغ والعبث . لكن تأثيره الجمالي لم يحدث الا في وقت لاحق . يبقى أن نذكر « هيجل » . غير أن له مع الرومنطيقية وضعاً خاصاً . وعلينا أن نحترز من الاعتقاد بأن لكلمة

« رومنطيقية » عنده معناها السائر في عصره . فالواقع أن هيجل يحصر مدلولها في إطار أضيق بكثير من إطار الحركة العامة للفنون في ذلك العهد . انه يلحق مدلولها بنوع من معنى يشير الى تجديد تيار العصور الوسيطة كما يلاحظه من خلال آثار « غوته » . بل انه يذهب الى أكثر من ذلك عندما سخر من بعض موضوعات أساسية طرحتها الرومنطيقية ، لا سيما موضوع العبقرية المقرونة بالقدرة الالهية ، كما نوهنا قبل حين . ويمكننا التأكد من هذا ان نحن قرأنا مثلاً ما جاء في أبحاثه الجمالية من مثل قوله : « ان من ينظر من زاوية العبقرية ينظر الى الناس من أعلى الى أسفل فيجدهم محدودين وعلى شيء كبير من التسطح ، لأنهم ما يزالون متعلقين بالحق وبالأخلاق الخ ... ويؤمنون بأن الأشياء الأساسية هي هذه الترهات . ان من يعيش حياة فنان يستطيع أن يتخذ لنفسه أصدقاء وعاشقين . أما من يعيش كعبقري فانه ينظر اليهم من علياء سخره ... » الخ ...

وعلى كل حال فان فلسفة « هيجل » تظل ، في مجراها العام ، رومنطيقية الى حد بعيد جداً .



لكن ، كيف انتهى الآن كل ذلك ؟

يسكننا ، من بعض النواحي ، أن نقول ان كل ذلك لم ينته بعد ، وان ثمة في الوقت الحاضر نوعاً من الرومنطيقية الجديدة ، أو النيورومنطيقية ، نستطيع على ضوءها شرح كثير من أشياء الفن المعاصر باعتبار أنها انبعاث للروح الرومنطيقية . غير أن التغيرات التي حدثت هي من الضخامة بحيث يسعنا القول بأن الرومنطيقية الحق ، أو في الأقل الحاجة الجمالية التي تسعى الرومنطيقية الى اشباعها ، كانت منذ منتصف القرن التاسع عشر قد بلغت مرحلة الاكتفاء والوهن . كما أن زخم الحركة الرومنطيقية كان يجب أن يحدث ردات فعل صادرة عن الاحساس بالملل والسأم ، لأن الانطلاق من مواقع الخيبة واليأس للبحث عن الطاقة الوجودية القصوى للفرد البشري، من شأنه أن يخلق وضعاً من الجنون أو من الحمى غير قابل للبقاء والاستمرار . ومن هنا كانت مهمة « مدرسة الحس السليم » التي من أعلامها « بونسار » و « أجبي » مهمة سهلة للغاية عندما أكدت على وجوب البحث عن مسكنات ومهدئات . ثم ان بلوغ الوضع الرومنطقي ذروة تفجره المرضي قد أمسى مشار هزء وسخرية . ذلك أن شاتوبريان ، وهو أحد أعلام الرومنطيقية ، لم يكن ليثناً ولا متساهلاً

تجاه مقلديه والناسجين على منواله • ولم يتردد أن يصرح بأن أحدهم ، وإن يكن في الحقيقة من نوعية سيئة جداً ، يجعله « يندى خجلاً » كما أن « تيوفيل غوتيي » في كتابه «فرانس جون» و « فلوير » في روايته « مدام بوفاري » يطلقان ضد الوجودية الرومنظيقية من سهامها الساخرة العنيفة بمقدار ما يحملان في قلبيهما من الحنان للمثال الرومنظيقي الأعلى ، ومن تعلق شديد به •

إن الرومنظيقية ، أخيراً ، ومن بعض الوجوه ، قد عملت على قتل نفسها بنفسها • لا بسهام السخرية • بل لأنها طرحت مسائل جديدة لم تستطع أن تأتي لها بحلول • وعندما قلت سابقاً أن الرومنظيقية لم تجدد شيئاً من ناحية التقنية إنما عنيت أنها طرحت جملة قضايا تقنية تتطلب حلولاً جديدة • فهي عندما أرادت التعبير عما لم يجز التعبير عنه بعد ، وعندما غامرت في ميادين التوهم الخيالي ، واللاوعي ، والأزمات المرضية ، وعندما سعت ، في الفنون البلاستيكية ، إلى تمثيل العواصف ، وأشعة الشمس المضطربة ، والجبال ، والبحار ، والمشاهد الغريبة ، إنما فرضت على نفسها تهديم الأشكال التقليدية الموروثة التي راحت تسكب فيها تلك المضامين الجديدة • وسوف نرى في المبحث القادم ، حول الاتجاه الانطباعي ، كم أن

هذه المدرسة الفنية قد ولدت من مسائل تقنية طرحتها
الرومنطيقية ، ومست الضرورة الى تجديد كامل في الفن ،
لكي تستطيع المضامين الجديدة التي استدعتها الرومنطيقية
أن تجد لها مكاناً فيه . ولهذا نرى أن الرومنطيقية هي من
بعض النواحي في أساس الكثير من أوضاع الفن حالياً .
ولهذا نرى لماذا أن كثيراً من مواقف الرفض المسبق التي
يقفها الفن المعاصر من جميع الأشكال الفنية القديمة ، والتي
تجعله يستبعدا كلها ليبدأ من الصفر عملية بناء العوالم
الجمالية الجديدة ، ليست في الحقيقة سوى نتائج نهائية
للسلبية الرومنطيقية .

ولعلنا بشكل أو بآخر نستطيع القول ان الرومنطيقية
لم تقتل نفسها الا لتولد من جديد ولادة أحسن وأتم .
وهي مثلما كانت ، وبالصورة التي كانت عليها ، لم تسلم
من بعض الظواهر المقلقة من حيث تشدداتها في المطالبة
بالحرية المطلقة ، ومن حيث ميلها الى انعدام التوازن
وفقدان الانضباط ، ومن حيث احتقارها للجميل . لكن اذا
كان من الخطر الكف عن احترام الجمال ، فانه لشيء جميل
أن يسعى الانسان الى بلوغ السمو . ولقد استطاعت
الرومنطيقية أن تحقق ذلك في كثير من الأحيان .

ان الحركة الفنية المعروفة بالانطباعية ، أو التأثيرية ،
التي ظهرت منذ أكثر من قرن فطبتعت الفن بظواهر عميقة
خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، لتستحق منا
بحثاً خاصاً في هذا الكتاب .

لا بد أولاً من القول انه في الوقت الذي ظهرت فيه ،
كان الفن الأوروبي ما يزال يعيش تحت تأثير تيارات فنية
أخرى . فالرومنطيقية الأدبية كانت لا تفتأ مستمرة .
و « هوغو » كان ما يزال على قيد الحياة ، وكانت
الرومنطيقية بفضلها ، ما تزال موجودة في الساحة . كما
كانت بفضل « ادمون روستان » ما تزال تحرك المسرح في
السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر . ثم ان بعض
المظاهر الكلاسيكية التي انبثقت ، بشكل يدعو الى
الاستغراب ، عن التيار الرومنطيقى ، كانت قد أخلت
المكان للمدرسة « البرناسية » والمدرسة « الرمزية » . في
حين أن سجلاً جمالياً آخر كانت تملؤه المدرسة الطبيعية

بحيوية ونشاط • أما في فن الرسم فيمكننا تسجيل وقائع
 مشابهة • فالرومنطيقية كانت ما تزال تعيش في ذلك
 الشكل الفني الخاص ، عنيت به « رسم الأنواع » • وانه
 لمن الشائع بيننا اليوم احتقار آثار فنية كآثار « ميسونيي »
 Meissonnier ، و « جيروم » و « روابيه » Roybet • بيد
 ان الفيلسوف مطالب بملاحظة أن هذا الشكل الفني كان
 يستجيب لحاجة جمالية ينبري التصوير السينمائي المعاصر
 لاشباعها بطريقة واسعة جداً • لأن التصوير السينمائي قد
 استغنى عن الرسم من أجل أن يقدم للعين مشاهد مركبة
 طريفة، ومناظر قصصية من الماضي، ومشاهد من « أنواع »
 الحياة ذات تأثيرات طريفة من الضوء، واللباس، والاخراج •
 واذا أردنا توسيع البحث ، في فن الرسم عهدئذ ،
 وجب الكلام على واقعية « كورييه » • وعلى الرمزية كما
 تألفت في أعمال « جوستاف مورو » ، وعلى الاتجاه
 المعروف في الكلترا باسم « ما قبل الراقائيلية » مع
 « روسيتي » و « بيرث - جونس » و « واتس » • وهم
 خليقون بالدراسة في تاريخ مفصل للحركات الجمالية
 الأكثر اتساعاً في القرن التاسع عشر بعد الرومنطيقية •
 لكن للتيار الانطباعي ، من زاوية المسألة التي تشغلنا هنا ،
 أفضلية ملحوظة للأسباب الآتية :

١ - ان الانطباعية ما تزال تحيا اليوم في بعض أشكال الفن المعاصر المنبثقة أصلا عن الانطباعية . ولكي لا نقع في فجاجة التبسيط ، فلنتحفظ من الاعتقاد بأن جميع الحركات الطليعية تتساقق وتتربط كأنها نسوع من الاستمراد المطرد . وهذا ما لا نقول به . فالواقع أن ثمة بينها ، بالعكس نوعاً من العلاقة الدائرية التي تجعل حركة طليعية ما تصبح شيئاً فشيئاً شكلاً فنياً مقبولا ، ثم يجعله شيئاً فشيئاً ذا هبة ونفوذ ، الى أن يصير في النهاية شكلاً شائخاً مبتذلاً . وهكذا تكون ، من أقصى اليسار الذي غادرته تلك الحركة الطليعية لتنتقل الى أقصى اليمين ، قد انبثقت أشكال وظواهر فنية جديدة . كما أن التعاقب والترابط اللذين نلاحظهما في أعمال «موني» و «يسارو» وفي أعمال «سورات» و «سينياك» و «كروس» من بعد ، لا يخطئان في المقابل ، فكرة التساقق والاستمرار المطرد .

٢ - ان الانطباعية ، ولا شك ، قد عكست الى حد بعيد ، الانقلاب العميق الذي أصاب الاحساس الجمالي العام في عصرها .

٣ - لقد كانت الانطباعية في زمنها مرتكز وضع

صراعي عنيف في مجمل « العقائد » الفنية التي شهدتها
انقرن التاسع عشر .

لكن ، ما هي الانطباعية ؟

انها بالمعنى الضيق للكلمة ، وبالمعنى التاريخي
الأوسع ، مدرسة في فن الرسم ، كان « كلود مونييه »
(١٨٤٠ — ١٩٢٦) أحد أبرز ممثليها .

أما لفظة انطباعية (أو تأثيرية كما يقال بالعربية أيضاً)
فقد أطلقها النقد ، وبخاصة الناقد « لوروا » ، على كوكبة
من الرسامين ، كان « مونييه » فارسها الأشهر ، واللفظة
مأخوذة من عنوان لوحة رسمها « مونييه » عام ١٨٧٢ في
مدينة « الهافر » ودعاها « انطباع » وهي كناية عن مشهد
لتروق الشمس . وقد عرضت اللوحة سنة ١٨٧٤ في قاعة
المصور « نادار » مع لوحات لحوالي عشرين فناناً . لكن
ينبغي ، في علم الجمال ، أن نحترز من إعطاء أسماء المدارس
والاتجاهات الفنية مدلولات أبعد من كونها مجرد اشارات
اصطلاحية ليس لها في الغالب سوى معان عرضية طارئة ،
وقد يكون لها في الأصل أحياناً معنى يقصد به التصغير
والاحتقار أكثر مما يقصد به التمديح والتعظيم .

وإذا أردنا الاحتفاظ بـمدلول كلمة انطباعية للذين

أبدعوا في خط « مونه » يجب أن نذكر فقط « مونه »
و « يسارو » و « سيسلي » ، و « رينوار » ،
و « سيزان » ، كما يقول « ليونللو فاتتوري » • ويضيف
قائلاً : « ان في أعمال هؤلاء الفنانين الخمسة خطأ واحداً
مشتركا يعكس بين ١٨٧٠ و ١٨٨٠ ذائقة العصر ، المسماة
بالذائقة الانطباعية ، أو التأثيرية • لكن بعد ١٨٨٠ تلاشى
وجود ذلك الخيط الرابط ، ولم يعد أحد منهم ، حتى
« مونه » نفسه ، فناناً بالمعنى الحقيقي للذوق الانطباعي •

غير أن الانطباعية بالمعنى الأوسع للكلمة هي تيار
فني لا تقتصر حدوده على الرسامين الذين ذكرناهم ، بل
تتسع لتشمل أيضاً « ادوار مانيه » و « ويستلر »
و « بودان » ، (وقد كان هذا الأخير ذا أثر هام في نشأة
هذا التيار) و « ديغا » و « جونكيد » و « بازيل » •
كما يمكن تحديد بداية الانطباعية بالوقت الذي أقيم فيه
معرض الفنانين المرفوضين عام ١٨٦٣ حيث عرض « ادوار
مانيه » لوحته الشهيرة « فطور فوق العشب » • وقد
نستطيع أن نرجع بداية الانطباعية الى الفترة التي كان
« كورو » (١٨٧٥ — ١٧٩٦) في شيخوخته أمسى يرسم
فيها كأحد الانطباعيين • ولربما أمكننا الذهاب الى ما
قبل ذلك أيضاً • فالمعروف أن الرسام الانكليزي

« تيرنر » (١٧٧٥ - ١٨٥١) كان في أواخر حياته الفنية لا يرسم فقط بقوة شعورية نادرة ، بل بطريقة يلعب فيها بضبايات تصويرية نكساذ لا نلمح من خلالها أشكال الموضوعات التي اختارها ارادياً من موضوعات الايقونات التقليدية . (أنظر لوحته : « مطر وضباب وسرعة » ١٨٤٣) . ولا يسعنا أن نفهم كيف أن « راسكن » كان في الوقت معجباً بالرسم « تيرنر » وخصماً للانطباعيين ، ما لم نأخذ بعين الاعتبار التشابه الموجود في فن هؤلاء ، ولا يسعنا في العصر الحاضر أن نفهم الثورة العارمة التي شنها بعض نقاد القرن الماضي ضد هذا الشكل من الفن عندما تنظر اليوم الى انطباعية « مونيه » في لوحته التي تمثل شمس الهافر الشارقة وسط ضباب المدينة البحرية ، ومن خلال الانعكاسات الضوئية وبعض الزوارق ، وهو مشهد بسيط ، مفهوم ، ومفعم بالتناسق المضيء الحاسم ، أو عندما تنظر الى لوحة « الفطور فوق العشب » للرسم « مانيه » وهي لوحة مليئة بضروب الايحاءات المعروفة في تقاليد الرسم !

ولعلنا من بعض الوجوه نستطيع القول بأن ثمة انطباعية خالدة غير مقيدة بزمان أو مكان . بمعنى أن أي عمل في الرسم يجري بسرعة وهدفه تخليد ظاهرة هاربة ،

والى حد ما ذاتية ، ويولي المناخ العام (المادي أو المعنوي)
للمشهد المرسوم اهتماماً أكبر من اهتمامه بتحليل التفصيلي
لبنىات الأشياء الموضوعية ، يمكن اعتباره فناً انطباعياً .
وهكذا نستطيع القول ان بعض لوحات « فراغونار » ،
وبعض أعمال « غويا » في شبابه ، أو « كلود ليه لوران »
تتضمن نزعة انطباعية .

على أن الجمالية الانطباعية لا تجد تعبيراً عنها في
الرسم فقط . بل ان للموسيقى ، وللأدب ، وحتى للفلسفة
روابط وصلات بالنزعة الانطباعية في الرسم . فالموسيقى
« ده بوسي » ، المعجب بالرسام « ديجا » ، وبالرسام
« وستلر » ، و « تيرنر » ، قد قدم نفسه على أنه صاحب
وحي من معدن الهامهم ذاته ، فضلاً عن أنه رضي بأن يلحقه
النقد بالحركة الفنية نفسها . ثم ان رغبته في أن يبدع
موسيقى متحررة من البنيات القوية والاصطلاحية الموروثة،
وبحثه عن القيم المعبرة للمعطيات الحسية التي تسند اليها
قواعد التحريم والمنع ، وأخيراً تلك « الضباية الايقاعية
العذبة » التي يتألف منها مناخ آثاره ، كذلك رغبته في
ايجاد صلة مباشرة بالواقع (ولطالما اتهم بتهوفن وبرليوز
بأنهما أكثر تأثراً بما في الكتب منهما بما في الواقع) ، كل
هذه الأمور تثبت لنا كم هو سهل في الحقيقة أن نقيم

وجوه التشابه والمقارنة بين آثاره الموسيقية وآثار الرسامين الانطباعيين ، وأن نطلق عليه عن معرفة وقناعة لقب الفنان الانطباعي ، بالمعنى الواسع للانطباعية التي تتخطى حدود صيغتها في فن الرسم . ومن هنا أيضاً أن كتاباً كالأخوة « ده غونكور » ، أو مثل « جول ليه ميسر » قد أمكنت الإشارة اليهم كأدباء حاولوا طرح جمالية من النوع ذاته . والحقيقة أن المسألة بالنسبة الى « جول ليه ميسر » الذي وصف غالباً بأنه يمارس « نقداً انطباعياً » هي مسألة لا تعدو أن تكون من قبيل اللعب بالألفاظ اذا عنيانا أن قوام تقدمه كان مجرد انطباعات . ولعل ما قلناه سابقاً عن تكون كلمة « انطباعية » يرينا كم يجب أن نحترز من الانسياق وراء مدلولات خاطئة يمكن أن توشي بها تلك الكلمة .

أخيراً ، تبدو كل محاولة لتقريب فلسفة « برغسون » من الانطباعية كأنها محاولة مبتذلة . لكنها بالتأكيد ليست مخطئة . والحق أن برغسون لم يصرّح قط باقتمائه الى التيار الانطباعي . الا أن بعضاً من أفكاره يمكن أن تساعد على اقامة الصلة بينهما :

١ — إن ما يدعو اليه برغسون من وجوب العودة النوعية العاقلة الى معطيات الحس قد يساعد على الربط

بسهولة بين فلسفته وبين رغبة الانطباعية في التعبير للآني المباشر عن رؤيا الفنان .

٢ - ان رفض التسليم من قبل الادراك بحقائق الأشكال مقطعة ومجزأة كأنها مفصلة بعضاً عن بعض في سياق المجري المعقد والمتحرك للواقع ، أي هذا « التحرك » الذي تواكبه « السيولة » والذي يشهد عليه تفسيره تداخل حالات الوعي ، كل ذلك يتفق في الحقيقة مع ما دعت اليه الانطباعية في فن الرسم ، من اذابة البنيات الشكلية في مؤثرات الضوء واللون ، كما يتفق مع تلك اللمسة الحركية التي يتصف بها ، لا جميع الانطباعيين ، وانما بعض الأعلام البارزين منهم .

٣ - أخيراً ، وبصورة عامة ، ان الانطباع الذي يخرج به المرء من فلسفة برغسون عن تحرر الفكر ، وملامسة الحياة والواقع ملامسة مباشرة ، والذي كان بالنسبة لكثيرين من معاصري برغسون الرسالة الكبرى لفلسفته ، يتفق تماماً مع الانطباع المشابه الذي استشعره أمام الفن الانطباعي أتباعه وأنصاره الأكثر تحمساً .

ان برغسون هو بالتأكيد فيلسوف الانطباعية بالمعنى نفسه الذي يمكن معه القول ان « شلتغ » هو فيلسوف

رومنطيتي •

ولعل ما يهمنا من الانطباعية ، خاصة من وجهة نظر
دراستنا للحاجات الجمالية ، أنها حركة كرسَتْ نفسها
للاكتشاف ، ولإقامة فن جديد ، قادر على أن يقدم
مباشرة كفاية لبعض الحاجات الجمالية البسيطة ، المباشرة
والكثيفة ، التي لم تعد تجد ما يشبعها في أشكال الرسم
التقليدية ، وحتى في أشكال الرومنطيقية الحديثة العهد
ذاتها • ومن بين هذه الحاجات يجب أن نشير الى :

١ - تأثير الطبيعة، والهواء الطلق، وأشعة الشمس •
فمع أن عدداً كبيراً من الرسامين قد اهتموا منذ عصر
النهضة بالتعبير عن تلك المؤثرات فانه يمكن القول بصورة
عامة ان فن الرسم قد ظل كلياً حتى مجيء الانطباعية أسير
أجواء الطبيعة الخاصة جداً • عنيت : المحترف • وهذه
اللفظة في مدلولها المادي تستدعي صورة المكان الذي يعمل
فيه الرسام ، بناافته الزجاجية المتجهة نحو الشمال لتجنب
انعكاسات الأشعة الشمسية، وبترتيبه بشكل يؤمن وجود
ضوء ظلالي ملائم ومركّز • الا أن اللفظة في مدلولها الأقل
مادية تعني أيضاً العمل الدؤوب ، الواعي ، المنظم الذي
يمارسه الفنان في اتمام ما سجله مسبقاً من خطوط ومراجع
أولية أخذها حية في دفاتر رسمه وراح ينفذها ويكملها متى

شاء على هواه ، وفي ضوء من فكره الهادي ، وفي سورة شعورية أهدأ وأوضح • ولعل « بودلير » ، في صالونه عام ١٨٦٥ ، هو أول من رأى بوضوح حسنات الخطوط الأولية السريعة ، اذا ما قورنت بالعمل التقني البطيء ، والمفكر فيه طويلا • فضلا عن أن التخطيط الأولي المسبق يستجيب لدواعي عمل سريع في حالة الارتجال والبداهة •

اتنا نواجه هنا مسألة تدخل الزمن في فن الرسم • وذلك يقتضينا دراسة مستفيضة خاصة • حسبنا الاشارة فقط الى أن بعض لوحات « مونه » (أشجار الحور مثلا، أو الحوريات) تنهض دليلا ساطعا على حدة مسائل الزمن واللحظة في أعمال المدرسة الانطباعية •

٢ - ان جميع المسائل التقنية مرتبطة ، في التأكيد ، بقضايا الطبيعة ، والهواء الطلق ، وأشعة الشمس ، والمحترف • وهي مسائل لم يكتشفها الفنانون الانطباعيون • واذا كانت لوحة « كلود مونه » نساء في الحديقة (١٨٦٧) هي ، كما نرجح ، أول لوحة تم رسمها بصورة جازمة في الهواء الطلق ، فان « تيودور روسو » و « دويني » و « ديري » و « دياز » و « ترويون » و « روزا بونير » و « كورييه » بالطبع ، قد سعوا قبل الانطباعية ، أو

باستقلال عنها ، الى الصراع مع مؤثرات الهواء الطلق ،
وسموا الى حيث يوجد هذا الهواء الطلق في « باريزون »
أو في « هونفلور » . لكن المعركة في الواقع كانت قبل
التقنية الانطباعية معركة ضد المستحيل . فبعض تأثيرات
الضوء الكامل لا يمكن ايجاد معادل لها فوق قماش
اللوحة . انما يمكن فقط الايحاء بها والتعبير عنها على
حساب بعض التوضيحات . وهكذا مثلاً أدى البحث عن
تأثير الهواء الطلق الى تجنب اثبات كامل شكل الموضوع ،
كما أدى الى الكف عن ملاحقة أنصاف اللونيات ، والى
الامتناع عن استعمال التناقض الدقيق بين الأضواء
والظلال ، وقد كان هذا الاستعمال ما يزال قانوناً من
قوانين الرومنطيقية . وانه لمن المثير حقاً أن نعرف كم كان
مستحيلاً على الفنانين أن يتجاسروا ويستعملوا مباشرة ،
وجنباً الى جنب ، لونين فاتحين مختلفين بعضاً عن بعض ،
أو أن يستعملوا ، عند الحاجة ، الألوان كما تخرج من
الأنبوبة . يكفي أن نقارن بين لوحة « مونية » مقهى قرب
الهافر (١٨٦٦) ، وبين لوحته موطن الضفادع (١ٸ٦٩)
لندرك أية مجهودات قام بها فنان متحرر من التقاليد لكي
يجرؤ على استخدام تأثيرات ضوئية فاتحة ومشعة كتلك
التي سحرت مباشرة نظره في مقابل البحر .

٣ - المعروف أن معالجة اللون الأبيض بلمسات صغيرة متعددة الألوان كانت إحدى الوسائل الشهيرة التي لجأ إليها الانطباعيون لحل مشكلات اللون والضوء . لكن فيما يتعلق بسناخ الألوان الانطباعية يجب التأكيد على أهمية استعمال الأبيض والأسود كلونين حقيقيين . ولعل بعض الانطباعيين قد تلقوا دروساً من الفن الياباني في هذا انصد ، وان يكن تأثير الفن الياباني في هذا المجال ظل محصوراً ضمن حدود ضيقة .

٤ - يجب ألا نعتقد بأن الطبيعة بالمعنى الحصري للكلمة كانت وحدها فقط « الحقيقة » التي سعت الانطباعية الى القبض عليها . وهنا أيضاً يأتي بودلير ، الذي عرف وأحب الانطباعيين الأوائل من غير أن يستخدم لفظة الانطباعية أبداً ، ليكشف لنا أحد الأغراض المهمة لذلك التجديد في الاحساس الجمالي ، عندما حيّا ما دعاه ، منذ صالونه عام ١٨٤٦ ، « بطولة الحياة الحديثة » . ثم ان إحدى رغبات الانطباعية كانت أيضاً في معالجة موضوعات الحياة الحديثة التي لم تكن قد اكتسبت بعد حق المواطنة في عالم الأشكال التصويرية وفن الرسم . ولقد أشرت قبلاً الى أن « تيرنر » كان رائداً في هذا الباب اذ رسم سفناً بخارية ، وقاطرات . ثم ان لوحة « بيسارو » المحطة

(١٨٧١) ، ولوحة « كلود مونييه » محطة سان لازار
(١٨٧٦) ، ومحطة الرسام « بيسارو » (١٨٧١) ، وأخيراً
مشاهد الضواحي للرسام « رافاييلي » تنهض جميعها دليلاً
ساطعاً على سير الانطباعية في هذا الاتجاه . لكن يحسن
بنا التنويه بأن الانطباعية عموماً (على نقيض الواقعية) لم
تعرف قط اهتمامات اجتماعية . وليس ذلك لأن بعضاً من
رسامي هذه المدرسة ينتمي الى طبقة البرجوازيين الكبار
(وهذه ظاهرة اجتماعية جديدة) . وانما لأن رغبتهم في
ملامسة واقع حسي ، مأخوذ في مظهره العابر ، وفي الحلاوة
التي يمكن أن يمنحها للنظر ، قد حولتهم عن أي ميل
الى تعميق محتوى ما يرغبون في ملامسته تعميقاً فكرياً .
والواقع أن كثيراً من الرومنطيين أرادوا أن يكونوا
مفكرين . في حين أن كثيرين من الانطباعيين كانوا بالعكس
ينتمون الى مدرسة اللون ومظاهره الحسية الملموسة ،
ويعصرون على أن انعكاس الشيء في الرسم هو حقيقة لا
تقل عن حقيقة الشيء المعكوس نفسه .

ان نضارة النظرة ، والاتصال الآني بالأشياء وان
سطحياً أحياناً ، يدفعاتنا الى القول بأن الانطباعية أعادت
تعليم الناس كيف ينظرون الى الأشياء من جديد في
النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

وكما أضافت الانطباعية تعاليم جديدة ، فإنها من جهة أخرى عملت على ترك تعاليم كثيرة . فالاحساس الجمالي للانطباعية قد تحلل من أي نوع من أنواع الطموح التي ألهمت فن الرسم الرومنطقي . كذلك تخلت عن مهمة إعادة بناء الماضي ، وعن تلك التآليف المجازية الكبيرة التي كرس لها « ده لاكروا » قسماً عظيماً من مجهوده الفكري ، وأصبح يقال : « المجاز هو وحش الانطباعيين الأسود » ، كما تخلت الانطباعية عن التخيلات الرمزية ، وأصبح يقال : « الانطباعية إنما تثير الاحساس عوضاً عن إثارة المخيلة » . ذلكم هو ثمن تلك النزعة الميتافيزيقية التي تجسدت بالملامسة الحيوية المطلقة للمعطيات الحسية في واقعها المباشر وحضورها الآني .

ولعلنا نخطيء في تقدير الأبعاد الحقيقية للانطباعية إذا نحن شددنا كثيراً على ما حدث فعلاً من بوادر تهادمية في الجمالية الانطباعية . وذلك لأننا في قلب تلك البوادر التهادمية ، للحقيقة الواقعية في ظاهرها ، نشهد ولادة الحاجة الى إعادة بناء الواقع ، تلك الحاجة التي دفعت واحداً مثل « سيزان » الى تأسيس حركة بنائية سيكون لها النصر في المستقبل اذ هو يعتقد أنه يسهم في تدعيم الانطباعية . كما كان للدعوة التي أطلقتها الانطباعية من

أجل السعي وراء نقاء عملية الرسم نتائج خصبة جداً
فيما بعد .

الحاجة الجمالية في العصر الحاضر

١٣

سأعالج هذا الموضوع في حديثين : الأول يتعلق بالاحساس الجمالي لزماننا الحاضر كما يعبر عن نفسه في الأعمال الفنية . والثاني اذ هو يستمر في رسم خصائص الاحساس الجمالي في أشكاله الأكثر عمومية ، يتركز على دراسة الحاجة الجمالية كما نجدها في الوقت الحاضر مكفئة عن طريق معطيات أخرى غير الآثار الفنية .

إذا أخذنا الفن أداة للحكم على الحاجات الجمالية لوقتنا الحاضر نجدها قد اصبحت بتغيرات جذرية منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم . فالزائر الذي يتجول في أرجاء متحف للفن الحديث ، لو انتقل من قاعة تضم لوحات انطباعية ، الى قاعة أخرى تضم لوحات حديثة من الفن التجريدي ، أو التجسيبي ، لأجتاحه ولا ريب ، شعور بالانتقال من عالم الى عالم آخر ، واحساس بالغربة عميق .

ولنقابل المسألة هنا بكل حدتها ، فلا تردد بالقول ان

هذا الزائر نفسه ، اذ هو ينتقل رأساً من مواجهة فن القرن التاسع عشر ، الى مواجهة فن القرن العشرين ، قد تسوّل له نفسه أن يتحدث عن خط انحداري ومسيرة تقهقرية في الفن .

انني لا أطرح بعد أي سؤال عن معرفتنا الى أي مدى يستجيب هذا الفن الحديث للحاجات الجمالية التي يستشعرها الناس في هذا العصر . أو عما اذا كان بالعكس يستند الى جهله لتلك الحاجات . واذا نحن أقصينا عنا مؤقتاً جميع الأسئلة التي من هذا النوع ، واعتبرنا الفن مستقلاً بحد ذاته ، وجب علينا الاقرار بأن في أساس الوضع الفني للعصر الحاضر رفضاً عنيفاً كاسحاً لمجموعة من القيم فرضت نفسها تدريجياً مع الزمن ، وأصبحت منذ وقت طويل لا تحتل أي جدل أو نقاش . لقد كان هناك نوع من تراكم الاكتشافات المستمرة منذ «فيدياس» ، ومن «فيدياس» الى «ميكالنج» ، ومن «رافايل» الى «ده لاكروا» ، ومن «ده لاكروا» الى «مانيه» فالى «مونييه» أو «رينوار» . لكننا لا نلبث أن نمر هنا الى أعمال «موندريان» و «زاوكن» و «يكاسو» ، أو الى آثار «برنار بوفيه» . ويبدو أن الأمور بين هذين الرعيلين قد عادت الى الانطلاق من نقطة الصفر . وقد يتهاى لنا أن المكتسبات البطيئة ، الجاهدة ،

والثمينه التي جاءتنا من الماضي تقابل اليوم بالانكار ،
والاهانة ، ويستعاض عنها بالتوحش والعباء والقبح ،
وبالفقر في طريق التفكير ، وبنوع من البؤسوية ، وبطريقة
في الرسم صيانية حيناً ، ولا معنى لها حيناً آخر . أي
بالاختصار يستعاض عنها بنوع من الأمية التي تضرب عرض
الحائط بكل ما كان الرسام القديم يبذل في سبيل تعلّمه
سبعاً أو عشرأ من السنين ، أو بكل ما كان الرسام في القرن
التاسع عشر ينفق من أجل اكتسابه أربعاً أو خمس سنوات .
عنيت : المنظور ، وعلم التشريح ، وظلالية الضوء ، وغير
ذلك مما قضي عليه اليوم تماماً أو يكاد .

ولعلنا نستشعر الشيء نفسه اذا ما واجهنا فن الموسيقى .
فمنذ العصور الوسيطة حتى عصر « باخ » حدثت اكتشافات
مطرده في عالم الأنعام ، وتهندست فيه بنيات علمية قابلة لأن
تعبّر بنبل عن جميع المشاعر الانسانية ، وظهرت الى عالم
الوجود آثار رائعة وغنية كأعمال « باخ » وسمفونيات
« هايدن » و « بهوفن » و « برامز » وأوبريتات
« وغنر » . واذا بعصرنا الحديث يطالعنا بانقطاع عن ذلك
المجرى ، لا تخفى خصائصه السلبية على أحد تحت شعار
اللايقاعية وغيرها من النزعات المتحررة من قواعد النغم
وتقاليد الايقاع . ولا شك في أن من يراقب هذا التبديل

المفاجيء سيجد نفسه مدفوعاً الى القول بأن ما يسمعه
ويشاهده ليس الا رجعة الى حالة من البدائية والتوحش!

ولست أجدني مضطراً الى أن أضيف بأن من يراقب
حالة الشعر قد تخالجه خواطر مشابهة . لأنه سيجد هنا
أيضاً ارادة مماثلة تقطع كل صلة بالتراث من حيث النظام
الكلاسيكي للأبيات الشعرية ؛ ومن حيث الوضوح ، بل
من حيث قواعد الصرف والنحو وأصول التنقيط . وهكذا
القول أيضاً في مجال الهندسة المعمارية والبناء ، بالرغم من
بعض ما نلمحه من ظواهر التقدم التقني عندما يطالعنا فن
العمارة الحديث بكعبات ضخمة لا أثر فيها للتأليف
والتزيين سوى تلاصق عناصر مصنوعة سلفاً يتوافر لها
أحياناً ، وقد لا يتوافر ، شيء من الخفة والمهارة .

هنا لا بد للمراقب من أن يطرح على نفسه هذا
التساؤل: ترى أي نفع يبقى لذلك الكشف الدائب الصبور
عن الوسائل التي تعبّر عن الأشكال الأكثر تناسقاً للجسم
البشري ، والتي حققها « بوليكليت » و « فيدياس » مثلاً ؟
وأية جدوى لما قام به « ليوناردو فنشي » من اكتشاف
جميع تلك البراعات في استعمال الظلال الضوئية ، وجميع
تلك الأعماق النفسية التي تتكشف عنها ؟ وأية منفعة ترجى

من دهشة القرن التاسع عشر واعجابه وتأمله لجمال العالم
تحت أبهى مؤثرات اللون والضوء ؟ ولماذا بنى البنا
كاتدرائية « ريمس » وقبة « الأتاليد » ؟ ألكي ينتهي بنا
المطاف الى هذا النوع من الفنون ؟

لقد حرصنا على أن نعطي لدعوى الاتهام والشكوى
كل قوتها . وليس ينبغي أن نلطف من عنف تلك القوة .
لأنه لم يحدث في تاريخ البشرية، وفي تاريخ الفن، أن لاحظنا
أزمة على مثل هذا العمق ، ولا رفضاً في مثل هذا الشمول
للقيم الموروثة عن الماضي ، ولا تصميماً كمثل هذا التصميم
على العودة الى الابتداء من لا شيء ، كأنما المسألة هنا لا
تعدو أن تكون حساداً مستقلاً بذاته ، وعفويّاً ، وليست
نتيجة تفجّرات خارجية، ومؤثرات تهديمية عنيفة ، واجتياح
بربري . وانه بالفعل لحادث عفوي . لأنه مهما تكن نتائج
بعض الحروب سيئة ، ومهما تكن التغييرات الاقتصادية
والسياسية عميقة ، فان من المستحيل أن نرى فيها أسباباً
مباشرة لتطوّر بات منذ ١٩١٢ يتصف بخصائص واضحة
جداً في معرض « المستقلين » في باريس ، أو في آثار
« برينو توت » المعمارية ، ثم استمر منذئذ يتطوّر بطريقة
مستقلة تماماً ، دون أية مفاجآت، وبطريقة لم يكن للأحداث
السياسية ، والاجتماعية ، أو العسكرية ، المأسوية التي

تعاقت خلال هذه المدة ، أن تعجّل مسيرته ، بل عملت بالعكس على إيقافه حيث هو بصورة مؤقتة •

والواقع أن قسماً كبيراً من الناس في الوقت الراهن يتصلون من مثل هذا التطوّر • ولطالما سمعنا عديدين ، وعلى مستوى عال جداً من الثقافة ، يتحدثون في هذا الموضوع عن هوس جنوني عام، أو عن عملية خداع واسع النطاق •

الحقيقة أننا لا نرضى بهذا التعليل ، ونحن نرفضه جملة وتفصيلاً •

أما فيما يختص بمسألة الخداع ، فانه لمّا يدهشنا ويؤلمنا أن نضطر في كثير من الأحيان الى الدفاع عن فتاين كبار ، شرفاء ومخلصين ، ضد هذه التهمة المنكرة • ولكي نسمي الأشياء بأسمائها نقول ان « بيكاسو » نفسه طالما أجاب بالإيجاب على أسئلة تتضمن تعليل أشكال فنه بالخداع والتضليل !

وأما فكرة الهوس ، أو الجنون الجماعي وما الى ذلك، فانها فكرة صبيانية سخيفة • على أنه يمكن بالطبع التحدث دائماً في مجالات الفن عامة عمّا نسميه تهوؤساً ، وحنوناً جماعياً • لكنّ تطورا عميقاً وعالمياً لأشكال الفن ، كالذي

نشهده في الوقت الراهن ، لا يمكن أن يسمح لأحد أن يتصور أنه ما يزال بوسعه أن يرسم لوحات على طريقة « بونگار » ، أو مشاهد على طريقة «شوكارن - مورو» من غير أن تجتاحه موجات السخرية والهزء من كل مكان . ان تطورا في مثل هذا العمق ، وفي مثل ضروراته الحتمية ، كما سنرى ، قد يكون تسبب في الفن بحالات أزمة أو مرض . كما قد يكون الكلام على أزمة في الفن، في النصف الاول من القرن العشرين ، كلاما يستند الى مبررات شرعية من بعض الوجوه . وفي مقدورنا أن تتساءل أيضا ، مثلما أسلفنا آنفا ، عما اذا كان هذا الانقلاب العميق في الفن هو استجابة لتبدل الحاجات الجمالية لجمهور بكتيته ، ولل بشرية في مجموعها اليوم ، أو أنه فقط مجرد استجابة لحاجات هذه النخبة أو تلك ، أم أنه يعكس في الأقل حاجة شرائح محددة من وجهة نظر اجتماعية ؟ ومهما تكن الحال فإن هذا الانقلاب هو واقع لا شك فيه . وليس رفض بعض قيم الماضي ، والعودة الى الانطلاق من نقطة الصفر ، والجهد من أجل تأسيس أشكال فنية لا علاقة لها ظاهرة بتقالييد الماضي ، سوى أشياء حدثت بالفعل . وقبل أن نسمح لأنفسنا بإطلاق أحكام تقييمية حول هذا الموضوع نرى لزاما علينا طرح السؤال : كيف حدث ما حدث ؟

ثمة شيء أكيد هو أن هذا الانقلاب الكبير يستجيب
لحركة ضرورية ، عميقة ، لا مفرّ منها . وهذه الحركة ،
يجب القول، ولدت داخل الفن . ولسنا نستطيع الجزم بأنها
ولدت من متطلبات الجمهور . وكلمة جمهور تعني هنا قسماً
من الناس في كل بلد ، وبالأخص عندنا في فرنسا ، هو القسم
المحدود الذي يتعاطى أشياء الفن، فيرتاد المعارض، وصالات
الموسيقى ، ويقرأ مقالات النقد ، ويؤثر ، بشكل أو بآخر،
في أعمال الفنانين وآرائهم . ان هذا الجمهور لم يستطع
بسهولة تتبّع مجرى التطور الفني . ولقد عبّر ، وما يزال
يعبر عن ثورته على الوضع الراهن للنتاج الفني .

من هنا ، يجب الاقرار بصورة موضوعية ، أن تطوّر
الفن في المرحلة التأسيسية للفن الراهن قد حدث في اطار
مغلق . وهذا ما يفسر الى حد ما استنفحال الأزمة .

وهناك عامل آخر ، مزامن للعال الأول ، وذو أهمية
بالغة الحد، هو مشاركة الناس مشاركة متعاظمة في المعطيات
الثقافية ، لا سيما الثقافة الفنية ، بفضل الانتشار الهائل
لوسائل الاعلام (اصدار نسخ رسم ملوّنة - تلفزيون -
راديو - أسطوانات ..) التي تسمح في الوقت الحاضر
لفريق متعظم من سكان جميع البلدان بأن ينفذوا الى معرفة

الفن بعد أن كان النفاذ إليها حكراً على عدد ضئيل جداً .

ولعل هذا ما يفسر بعض التفسير ما كان قائماً من طلاق بين الأشكال الأكثر تقدماً للفن وبين ما يشبع الحاجات الجمالية لمجموع السكان . وهذا ما يفسر ويررّ الى حد ما تلك الهوة الشاسعة بين الفن الجديد والفن التقليدي . كما يجب القول بأن الفن القديم ، التقليدي ، ما يزال يحتفظ بحضور واسع النطاق ، وأوسع من أي وقت مضى .

ففي الموسيقى مثلاً ، نجد أن سمفونيات « بيتهوفن » تنفذ في الوقت الحاضر أكثر بكثير مما كانت عليه ، ليس فقط في زمن « بيتهوفن » ، بل في نهاية القرن التاسع عشر . كما أن بعض أعمال « موزارت » معروفة لدى الجميع ، حتى في المناطق البدائية . وثمة واقع هو أننا قد نلقى ، في بلدة صغيرة في الريف ، أو في قرية من القرى ، من يحدثنا بلهجة الواثق عن بعض روائع الآثار التي يتقن معرفتها ، لأنه يقتني نسخها ، وطالما أصغى إليها عنده في منزله .

وانتا لنلاحظ الظاهرة ذاتها بالنسبة للفنون التشكيلية أيضاً ، لا سيما فن الرسم . فهناك كتب جد جميلة لتواريخ الفن المزودة بالرسوم . وهناك مجموعات لنسخ الروائع الموجودة في متاحف جميع البلدان . وفي مستطاع فتيان

المقاطعات والأوطان النائبة أن يألّفوا مشاهدة أروع آثار
الفن من غير أن يغادروا مدنهم ، وبأثمان غير مرهقة .

ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار واقعاً مهماً آخر يتمثل
في سعة انتشار حركة السياحة بالسيارات بين أوسع الفئات
الاجتماعية . مما جعل الخبّاز في حيّنا يعرف فلورنسا
والبنديّة ، ويلمّ بروائع الآثار المأما يكاد يقارب ما كان
يعرفه « هيفل » حينما كتب بحوثة الجمالية ، وأكثر بكثير
من معرفة « كنت » عندما كتب « نقد الأحكام » .

في إطار هذه الظروف يجب القول ان الفن المعاصر لا
يحلّ ، بأي شكل من الأشكال ، محل الفن الموروث عن
الماضي . بل انه مواز له ولصيق به .

ورب قائل يقول: لكن يجب الاختياراً فإنا لا نستطيع
أن نحب « تيتيان » و « بيكاسو » في وقت معاً ! على هذا
أجيب : ليس ثمة مانع يحول دون أن نحب هذا ، وذلك .
وانه لنوع من البلادة أن نرغب في تجاهل « بيكاسو » لأننا
نحب « تيتيان » ، أو أن نرفض معرفة « تيتيان » لأننا نقدر
« بيكاسو » !

إننا متى أدركنا كل هذا جيداً ، أصبح ميسوراً علينا
أن نفهم تطوّر الفن المعاصر . بمعنى أنه يجب أن نعرف

أن هذه الحركة التأسيسية الواسعة قد سعت في الوقت نفسه ، في الممكن وفي الماضي ، وفي التراث التقليدي ذاته ، الى البحث عن امكانيات فنية لم تستثمر بعد ، أو أنها لم تستثمر بما فيه الكفاية .

ولعلنا نتوصل الى أن نعرف بعق حالة فنان ما ، أو حالة هاو من هواة الفن الحديث ان نحن تمثلناه يقول في نفسه هذه الكلمات : « سئمت جميع تلك الرسوم ، ومللت وجوه تلك اللوحات حيث يجتهد الفنان ليحقق نوعاً من التماثل المبتذل ، السخيف ، اذ هو يحاول ، بحسب الأصول ، أن يضع انعكاساً من الضوء فوق الخد الأيسر ، وظلاً مضيقاً دقيق التكوين فوق الخد الأيمن ، وفاصلة صغيرة من الأبيض فوق لون البؤبؤ الأسود من أجل بعث الحياة في النظرة . ولا أقول بالطبع ان هذا لخلق بالازدراء . لكن « كاتان ده لاتور » والسيد « انغر » ألم يرسم ذلك كفاية ؟ أفليس ثمة سبيل الى خلق أشكال للوجه البشري من أشياء أخرى أكثر ادهاشاً ، وأكثر الغازاً ، وأكثر غناء وطرافة ؟ انظروا مثلاً الى هذا القناع الزنجي ، ما أعظم اسلوبيته ، وما أعجب موسيقى ألوانه ! » وما ان ينتهي هذا الحوار الذاتي حتى ينبري الفنان الى الرسم ، ويتأمل الهاوي بلذة وشغف « راقصة أفينيون الشهيرة » . وقد تتصور الحوار

الذاتي على هذا الشكل أيضاً : « بأية سذاجة ، وبأي
اجتهاد ، أكبّ كثير من الناس الطيبين الذين يمارسون فن
الرسم ، على وضع طاولة أو كرسيّ في منظور اللوحة ! لكن
انظروا الى الاستاذ « ده فليمال » فلكم يبدو أن الطاولة
والكرسي اللذين وضعنا في منظور خاطيء في لوحته
« البشاره » يحدثان في الاطار العام للوحة نعماً جميلاً من
موسيقى الخطوط ، ويسموان بالمشهد الذي يرى اليه من
وجهة نظر ملائكية ، في حين أن عينيّ الملاك ليستا كعيوننا
نحن البشر . ترى ألا نستطيع أن نحاول ، بالطريقة ذاتها ،
تطبيق ذلك السمو الذي يشيع في الكون ، وذلك السمو
في نوعية الرؤيا المتحررة من حدود العمل في غرفة الرسم
المضيئة ؟! » وهكذا يطلع علينا ، نتيجة لهذا الحوار الذاتي ،
رسم « فيليب ده سوبو » بريشة الفنان « ده لوني » .

من هنا نرى أن ليس ثمة شيء من رغبة الاداة ، أو
التجاهل والنقض لجميع القيم التراثية المكتسبة ، بل جلّ
ما في الأمر رغبة في السعي الى الكشف والافادة حيث لم
يعد بالامكان اكتشاف منابع الكبيرة واستغلالها ، وذلك
عن طريق التجاوز المؤقت لمقتضيات جمالية تقليدية ،
وتواضعيّة أكثر مما ينبغي .

لعلّ من اليسير ، ضمن هذه الظروف ، أن نعد الى

تعداد العوامل الرئيسية التي تضافرت على التأثير في مجرى التطور الفني المعاصر ، والتي تؤكد على حقيقته وانعدام القدرة على تجنبه .

فما هي الآن هذه العوامل ؟

١ - الميل الجارف الى التجديد .

انه أحد العوامل الثابتة في التطور الفني . الا أن ما تجدر الإشارة اليه هنا هو أن رياح التغيير والثورة كانت في بعض الفترات أقوى منها في ما عداها : خلال السنين المنصرمة من هذا القرن . ولعلّ ما يجدر بي قوله في هذا المقام ان « دادائية » تريستان تزارا (١٩١٨) لم يكن لها سوى تأثير ضئيل في فن الرسم . في حين أن تأثيرها البالغ قد ظهر بقوة في تطور الحركة المسرحية .

٢ - النسبة الفضائية .

قد يكون من النافل هنا التركيز كلياً على تطور علم الهندسة غير الاقليدية ، والنسبة الاينشتينية . حسبنا التنويه فقط بأن الرسامين ، وجمهورهم المشترك ، قد أصبحوا تدريجياً غير مباليين بالفضاء البلاستيكي الذي تميز به الفن منذ القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر .

والفضاء البلاستيكي ، باعتبار أنه قاعدة المدى الفضائي لفن الرسم ، يفرض الخضوع لعدد من قواعد التأليف مبتذلة جداً وضيقة جداً . كما انه يفرض بطريقة متماثلة بعضاً من التداير التدريجية والترتيبات المحدودة في معالجة الضوء ، وعدداً من عوامل التأثير في المنظور الفضائي للوحة ، وفي مرتكزات التركيب العام ، وغيرها من أصوليات تراثية عديدة . ومتى أدركنا ما تنطوي عليه جميع هذه الأمور من تواضعية ورتابة ، أدركنا أن من الطبيعي جداً أن يحاول الفنان المصري تجاوز موجبات الموضوع ، والمنظور وسواهما ، وأنه لا سبيل معها الى الحصول على ابداعات جمالية شديدة العذوبة والطرافة . ولقد مهّدت الانطباعية الطريق الى مثل هذا التجاوز عندما راحت تنتقد بعمق المدى الفضائي لأعمال الرسم لفترة ما بعد الرافائيلية ، وعندما أكدت على أن الخروج من بين جدران المحترف ، والهروب من القواعد الضوئية المفروضة فيه ، يتيح للفنان امكان العثور على معطيات حسنة وطبيعية لا تدخل مطلقاً في حيز ذلك المدى ، وفي موجباته المبتذلة .

٣ - التعبيرية والسريالية .

انهما اسمان من تلك الأسماء المنتهية بال « ياء »

والـ « تاء » اللذين يستعملان للدلالة على حركات فنيّة ،
ومدارس ، ذات قوام تاريخي . لكنّ لهذه المصطلحات ، بغض
النظر عن معناها التاريخي البحت ، دلالة جمالية عامة يحسن
بنا الإشارة إليها هنا . ولعلّ مفتاح السر الى مختلف تلك
المدارس والمذاهب ، الانطلاق من فكرة أن هناك عالماً ذاتياً
ليس أقل واقعية ، ولا أقل حقيقة ، من العالم الذي يعتبره
الحسّ المشترك عالماً موضوعياً وواقعياً . ولعلنا نعبر
بصورة أكثر دقة عن النفس البشرية ان نحن عبّرنا عن
الانعكاسات الداخلية للقلق ، والفرح ، والرجاء واليأس ،
وان نحن انطلقنا أصلاً مما ينصهر في حياتنا الداخلية من
أحلام وكوابيس ، ومن معطيات الأحاسيس ، ومؤثرات
الحياة الجارية عموماً . وهي نظرة أكثر ضيقاً ، وجموداً ،
وشكلية هندسية ، مما هي ، في الحقيقة ، النظرة الواقعية
والموضوعية الى الأشياء ، كما نخبرنا عنها أبسط معلومات
علم النفس .

وهكذا يبدو طبيعياً جداً أن نرى فناناً مثل « بول
كلي » يستوحي للوحاته بعضاً من مناخات النفس الطفولية
وبعضاً من رسوم الأطفال . وأن نرى رسّاماً مثل « شاغال »
يستعمل في اللوحة الواحدة صوراً ذهنية في مقابل صور
مادية . أو واحداً مثل « لايبك » يضع في اللوحة نفسها

واجهة البناء التي نشاهدها ، وسائر الأجزاء الأخرى التي نعرف أنها وراءها ، والتي تدخل فعلياً في البنية العقلية لأدراكنا . هذا وإن التأليفات التي تشتمل على تغيير في العلاقات الفضائية التقليدية ، وعلى مؤثرات للبعد أكبر بكثير من مؤثرات القرب ، وعلى تشوش الرسوم كما في الفن البدائي ، تصبح جميعها طبيعية تماماً . وهكذا القول في استعمال اللون من قبل « ادغار مونخ » مثلاً ، لا لنقل اللونيات الإيجابية ذات الدلالة على الأشياء ، بل لخلق الشعور باليأس ، كما في لوحة الصراخ ، أو الشعور بالحزن القائم ، كما في لوحة « الزوجين » .

٤ - البنائية ، التكميلية ، الصفائية .

نعرف أن « سيزان » كان يدعي تأييد الانطباعية وتدعيمها ، في حين أنه في الحقيقة ، كان يؤسس شيئاً جديداً كلياً . فبعد ذلك النوع من صهر الانطباعية للأشكال ، برزت نزعة تجسّد الحنين إلى بنية الأشياء — وهي نزعة على صلة مشيرة ببعض تطورات الفلسفة — جرى التعبير عنها في الفن ، ليس في صورة العودة إلى الأشكال التقليدية والرسومة في الآثار الكلاسيكية ، بل عن سبيل الترويج لأشكال التأليف التخطيطية ، وعن طريق المحاور الديناميكية لخطوط اللوحة ،

وعن طريق كل ما يتكوّن منه الشكل اللاتجسيمي ، أي « شكل الدرجة الاولى » في مقابل الشكل التجسيمي ، أو « شكل الدرجة الثانية » . فهناك فنانون ، بالرغم من اختلافهم في الخصوصيات الفنية ، مثل « لافريناي » و « ليجييه » و « لوت » و « براك » و « ماركوسي » و « جلايز » و « متزجر » قد أعلنوا عن رغبة واحدة في اعطاء أهمية خاصة للخطوط والألوان ، بسّزل عن وظيفتها التمثيلية ، واعتبروا أن لها دوراً أولياً في القيمة الجمالية للأثر الفني . ولا يسعنا هنا الاستغناء عن ايراد قول أصبح مبتذلاً جداً ، الا أنه لا غنى عنه ، أطلقه حول هذا الموضوع « موريس دنيس » وعبر فيه عن هذه الناحية من فن الرسم : « يجب أن نتذكر أن لوحة ما ، قبل أن تكون ممثلة لجواد حربي ، ولأمرأة عارية ، أو لأي موضوع آخر ، إنما هي في جوهرها ، مساحة مسطّحة مغطاة بألوان مجموعة على نسق معين » . انه لمن المدهش ، في الحقيقة ، أن نضطر الى انتظار نظريات «موريس دنيس» حتى يقال مثل هذا القول الحق . ولقد كان «جيوتو» يعرف ذلك جيداً كما يعرفه تماماً ولا شك «روبتز» و « ده لاكروا » . على أن الحدث الجديد بالنسبة الى البصر الذي يهنا الآن ، هو أن الفنانين قد أعلنوه بأعلى أصواتهم بدلاً من أن يهمسوا به همساً في

لوحاتهم • واثنا لنواجه الشيء نفسه بالنسبة الى استعمال
الألوان • فأعلام المدرسة الفاقعية أو الوحشية مثل «ماتيس»
و «روولت» و «بونار» و «سيجوتراك» و «بيكاسو»
قد استعملوا اللون الصافي ، أي كما يخرج من أنبوتته ،
لظلي مساحات مسطحة ، بشكل لا يشير استغراب أحد من
أولئك الذين يعجبون مثلاً بزجاجيات النوافذ الكنسية •
والواقع أن «روولت» تلقى تكوّنّه أولاً في تقنية زجاج
النوافذ الكنسية •

٥ - التجريدية

ان ما تقدم من كلام يقودنا مباشرة الى النزعة
التجريدية • والمعروف أن الجمهور المعاصر يعلن حول هذه
النزعة أعنف ثوراته ، ولا ينفك يردد : « هذا لا يمثل شيئاً
على الاطلاق ! مع أن فن الرسم لم يوجد الا ليمثل شيئاً
ما ! » وكثيراً ما يقول : « يكفي أن نقذف كيفما اتفق
بمجموعة من الألوان على قطعة من القماش ، ونعنونها على
هوانا » امرأة عارية تقرأ « أو « أمل » أو « البشارة »
لنبدع مثل هذا الفن ! »

في الحقيقة أن الفن التجريدي قد وجد في كل زمان •

الا أنه لم يترك لنا ، على مدى طويل ، آثاراً كبيرة خالية من أي أثر للتجسيم الا في الأعمال الزخرفية . كذلك وجد التجريد بشكل ضمني في الرسوم الأكثر كلاسيكية . وما أوردناه في الفقرة السابقة (رقم ٤) كاف للتدليل على صحة هذا الكلام . والواقع أننا ، في الرسم ، نمرّ تصاعدياً ، وعلى درجات ، من التجسيم الى التجريد . فكل لوحة ، أية كانت ، تلعب فيها الريشة على مستويين أو درجتين من الأشكال . فهناك « شكل الدرجة الثانية » أي شكل الموضوع المرسوم ، شكل الوجه البشري مثلاً ، أو شكل شجرة ، أو زهرة ، وهو باعتباره شكلاً مستعاراً من العالم الخارجي ، فانه بطريقة أو بأخرى ، يفرض قانونه على اللوحة ، ويحدد توزيع الخطوط والألوان . لكن هناك « شكل الدرجة الأولى » ، أي تجمعات الألوان في أجزاء اللوحة ، أو زخارف الخطوط وحدود الأجسام وغيرها ، التي في ترتيبها ، وتوزيعها على هذا الشكل أو ذاك من التوفيق والتناسق والحيوية ، تلعب دوراً هاماً في القيمة الفنية للوحة ، وتضفي عليها نوعاً من الموسيقى الداخلية التي يحس بها المشاهد من غير أن يدرك دائماً أسبابها وقوانينها . وانه لمن السهل ، عند تفحصنا لوحة من أعمال « كلود ده لوران » أن نتأكد من وجود عدد من الأغراض الموضوعية فيها ، لا

لشيء إلا لتحدث في منظور اللوحة ما يشيع فيه حالة إشعاعية انطلاقاً من محور اللوحة ، كالهالة النوارية التي تحيط بقرص الشمس الغاربة . وليس بعسير ، عند مشاهدتنا بعض أعمال «روبنز» أن نلاحظ وجود رمح هنا ، أو قنطرة هناك ، ليس الدافع الى مثلهما سوى أن التوازن العام لتكوين اللوحة ، وموسيقى خطوطها ، فرضا على الرسّام وضع خط انحنائي هنا ، وخط نصف دائري هناك .

وتجدر الإشارة الآن الى أن ما نسميه الأسلوبية هو هذا الشكل الخاص من التوازن بين «شكل الدرجة الأولى» و «شكل الدرجة الثانية» وهو توازن من شأنه أن يقيم التوفيق بين الشكلين دون أن يكون أحدهما ضحية الآخر، ومن أجل أن تكون الصورة الممثلة (في مادة من السيراميك الفارسي مثلاً) كافية لأن توحي من جهة بزهرة التوليب ، أو بأسد مثلاً ، وكافية من جهة أخرى لاعتبارها نوعاً خالصاً من زخرف «الأرابسك» .

ان الرسامين الذين ذكرتهم في المقطع السابق (رقم ٤) قد تجاوزوا من بعض الوجوه هذا التوازن في الأسلوبية ، وذلك باعطائهم «شكل الدرجة الأولى» اللاتجسيمي أهمية خاصة ، مع تضحية أكثر بالشكل التجسيمي ، «شكل

الدرجة الثانية « كما أسمىناه »

نصل هنا بسهولة الى أولئك الفنانين الذين يمكن أن نطلق عليهم لقب « الايحائيين » • واتي أفهم بالايحائيين أولئك الرسامين الذين لا يولون الشكل التجسيمي سوى نوع من الايحاء بالحقيقة والواقع ، كالرسام « فيثون » Villon في لوحته « الحصادة ذات الجياد » أو في لوحته «هندسة معمارية» ، حيث يرى المشاهد مساحات مسطحة موزعة بتناسق في مداها الفضائي، على طريقة تذكرنا بالطريقة التكعيبية • غير أننا بالكدر يمكن أن نرى ، هنا وهناك ، في اللوحة الاولى، بعض الايحاءات الشكلية بجياد تجر حاصدة في أوضاع مختلفة حول النحتل، بحيث لا يبقى سوى صلة اجمالية بين القيمة التعبيرية لمجموع الخطوط والألوان في اللوحة ، وبين الموضوع التجسيمي المقترح • كذلك القول في لوحة « ده مانسي » « غروب الشمس » حيث انعدمت ، في الأشكال وحدود الأجسام ، أية ايماءات الى حقيقة الموضوع ، وأية التزامات بالأشكال الممكن تصويرها • لكن الألوان هي ، بالعكس ، ألوان المشهد الطبيعي نفسها • وهكذا يكون الرسام هنا قد التقط تأثير اللون في حالة نقائه ، ثم أعاد بناءه من جديد على قماشة اللوحة ، من غير أن يبدل شيئاً من تناسقه ، ومن علاقته

النوعية، وحتى الكمية، كما في الطبيعة، إلا أنه لم يفرض على ريشته قانون توزيعه — أي اللون — بحسب البنية الهندسية الواقعية للمشهد كما تفرضه مقتضيات الفن التجسيمي •

نلاحظ هنا أنه لم يعد أمامنا سوى اجتياز خط فاصل، يكاد لا يرى، لنصل إلى أولئك الفنانين الذين يتخلون عن الارتكاز إلى أية نقطة من نقاط المحاكاة الصريحة للحقيقة الواقعية، لكنهم يركبون الألوان والخطوط بحرية مطلقة، تماماً كما يركب الموسيقي أنغامه من غير أن يلتزم بأية من قواعد التقليد والمحاكاة • ولا ريب في أننا هنا أمام مشروع فني ذي قيمة لا تناقش، وهو على قسط تام من الشرعية والتبرير • واثنا لا نستطيع أن نفهم كيف، ولماذا أثار حفيظة معارضيه؟ ولا مجال إلى اعتبار « كادنسكي »، أحد فنانيه الطليعيين، ولا « موندريان » أو « هارتونك » أو « شنايدر » إلا أنهم حاولوا، بنية فنية لا شك في نقائنها وأصالتها، ممارسة الحق نفسه الذي أعطي للموسيقين أن يمارسوه بلا تردد • وليس عبثاً أن يكون أول التجريدين، الرسّام « فالنسي » قد سمى الحركة التي أطلقها باسم « الموسيقىانية » • انني لا أذهب إلى حد القول بأن ثمة صلات دقيقة وصحيحة بين الموسيقى وقواعد هذا النوع

من الرسم . فالمسألة هنا هي أكثر تعقيداً ، وبما لا يقاس ،
من وجهة نظر الصلات والعلاقات . لكن ما ينبغي الاقرار
به هو أن الكلام على استعمال الطاقة الخلاقة ، الآنية
والمباشرة ، الموجودة بين يدي الرسام ، استعمالاً مطلقاً
حرّاً ، هو كلام لا مجال للشك في شرعيته ، وليس من داع
الى توجيه الملامة له ، اذا ما وضع أمامنا لوحة تجريدية ،
أسمائها : « ذكريات طفولة » أو « شروق شمس » مثلما أنه
لا مجال لتوجيه اللوم الى موسيقي يطلق عناوين مماثلة على
آثاره ، لا يستطيع الا من تبكّد ذهنه ، أن يفرض عليه وجود
محاكاة دقيقة لصراخ الطفل ، أو لصياح الديك .

واذاً ، فإن هذا الفن الذي يدهشنا بعض خصائصه —
وقد طرحناه بأعمق ما يمكن على بساط البحث والمناقشة —
انما هو حصيلة التقاء وتضافر لمشاريع فنية لا مجال للشك
في شرعيتها . وهو يقدم للباحث الجمالي مبررات لا يستطيع
دحضها . وتنتظمه ، برغم ظواهره الأولى ، المسيرة الزمنية
الطبيعية لتطور الفن . واذا ما كان بالامكان أن نأخذ عليه
مأخذاً عاماً ، على شيء من الخطورة ، فهو أنه قد بقي ، وما
يزال ، حياً الى حد ما ، وخجولاً . عنيت : أن كثيرين من
الرسامين الشباب يكتفون بأن يكرروا بسهولة بواذر
السابقين الشجاعة ، وبأن يحاولوا ادعاش القسم الأقل أهلية

من الجمهور ، والركون الى مواهب الخلق العفوية المباشرة دون أن يجازفوا في مشاريع كبيرة ، ودون أن يحاولوا تحصيل آثارهم رسالات عظيمة ، وبأنهم لا يجهدون أنفسهم في العمل على ايجاد أجوبة مضيئة، وكفايات عميقة، للحاجات الجمالية عند الجماعات البشرية الواسعة . واني لمقتنع بأنهم يستطيعون ذلك ان لم يكن بشجاعة أكثر ، فعلى الأقل عن طريق تعبئة أعماق لروح العصر النابضة في دواخلهم . على أنني ، بكلمة مختصرة ، لا أدري ما اذا لم يكونوا قد باتوا مقتنعين بأن الزمن قد تطور ، وأنه لم يعد فيه للرسم ، والموسيقى ، والنحت ، أية قدرة على اشباع الحاجات الجمالية للبشرية . والواقع أن الفنون التقليدية الخمسة قد خسرت قسماً هاماً من جمهورها بسبب ولادة أشكال فنية جديدة كل الجدة . وليست السينما الا واحدة منها ، ولعلها الفن الأكثر فظاظة وبلادة . لكن هذا لا يعني ، بأي حال من الأحوال ، أن على الفنون التقليدية أن تستسلم للأمر ، وأن تنزوي في المأزق الحرج ، مبتعدة هكذا عن صخب الحواضر الحديثة لمجرد أن جماعة صغيرة من هواة الفنون المستحدثة قد رغبوا عن الفنون التقليدية الى حين .

في اعتقادي أنه قد حان بنا الانتقال الى استعراض وجه آخر من وجوه الحاجات الجمالية في الوقت الحاضر ، عنت

بها تلك الحاجات التي لم تعد الفنون الجميلة تستجيب
لدواعيها . وهذا ما سنتناوله في الفصل الآتي . الا أننا في
ختام هذا الفصل الآن ، يجب ألا يخامرنا أي شعور
بالإأس . وهائئذا أعود فأكرر : ان الفن الراهن هو مغامرة
عقلية رائعة . تضيف الى روائع الماضي ، وبأكثر مما نعتقد
بكثير ، اكتشافات لا مجال لانكارها ، وثروات جديدة . لا
شك في قيمتها . ولعل ما يفتقر اليه هذا الفن شجاعة أكبر
للتحرر مما تفرضه آليات الزمن الراهن ، وهي اهتمامات
صغيرة ، ليمد بنظره نحو مستقبل أبعد محاولاً أن يجد فيه
اكتشافات شرعية حقاً .

١٤ | الجمالية خارج الفن

في حديثنا السابق حاولنا أن نكشف عن أن الوضع الحالي للفنون الجميلة هو من بعض النواحي مثير للاهتمام .
والشيء الثابت هو أن فنون الرسم والنحت والموسيقى شرعت منذ حوالي نصف قرن تحاول بشجاعة ، وانطلاقاً من أول الدرب ، أن تبدع أشياء جديدة لم تسبق إليها . ولقد استطاعت أن تزود الفن بارتعاشات جديدة . ففي الرسم أوجد الفنانون وسائل رائعة لتصوير المشاهد الداخلية للنفس البشرية . واكتسبوا طاقات جديدة بتأسيس تلك الحركة الخلاقة المباشرة ، التي تتجسد في ما جرت العادة على تسميته بالفن التجريدي . أخيراً يجب القول ان الفنون التقليدية جميعاً قد اغتنت ، كفريق نضال واحد، بمستحدثات الفنون الجديدة ، أو بالأشكال الجديدة للفنون القديمة .
هذا باختصار هو الرصيد الايجابي .

الا أن ثمة وجهاً سلبياً لهذا الرصيد . وهو يكمن في حدث جوهرى ايجابى (سواء رضينا أن نبتهج به أو أن

نأسي فهو حدث) يقوم على أن الأشكال الأكثر جدة في الوقت الحاضر للفنون التقليدية لم تعد تستجيب الا لقسم محدود جداً من الحاجات الجمالية لمجموع البشرية اليوم . وهنا يطالعا وجهان : مادي وروحي ، لمشكلة واحدة . ولعل هذه الصيغة « أشكال جديدة لفنون تقليدية » تكفي للتأكد من حالة قسم من الفن الراهن ، وهي حالة انحرافية الى حد ما . فهذا رسام شاب يوفق الى تقديم معطيات لا تجسيمية جديدة ، لكنه مع ذلك يستعمل القماش ذاته ، وقياس الأحجام ذاتها ، والفرشاة نفسها والألوان نفسها ، التي كانت في متناول الرسام في القرن التاسع عشر . وذاك نحات يتدع أشكالاً حرة ، قادرة على جعلنا نتصور تقسيماً للفضاء يتجاوز التقسيم الاقليدي الموروث ، ويطلق عنان الفكر بحرية . الا أنه يعبر عن ذلك وهو يستعمل المطرقة والازميل لمعالجة الحجارة المعروفة . وذلك موسيقي يتدع أشكالاً تتجاوز تقاليد النغم الى ايجاد نظام ايقاعي لهندسة نغمية جديدة ، غير أنه يبدع كل ذلك في اطار الأدوات والوسائل التقليدية المعروفة . صحيح أن آلاف المحاولات الجريئة قد حدثت كالرسم بالآلة النافخة ، والنحت المتحرك بالمعادن ، والموسيقى الحسية ، وذلك هرباً من عبودية التقنيات الموروثة عن الماضي . لكننا لا نستطيع القول بأن كل هذا

استطاع أن ينضج الأداة التقنية اللازمة للتعبيرات الجمالية الجديدة بصورة كاملة التفتح وعلى مستوى التداول العالمي.

ولئن كان هذا الوجه من الابداع الحديث ما يزال يبحث عن ذاته فإنا نستطيع التنبؤ بأنه لن يمر وقت طويل حتى يتم استكمال هذا السعي ، أي بمعنى آخر ، حتى يكون عدد من الآثار ذات القيمة الأكيدة قد أصبح مثالا نموذجياً خصباً ، كدليل على غنى التقنيات الجديدة .

بيد أن الوجه الروحي للمشكلة هو الأكثر خطورة في نظري . وذلك لأن هذه « الأشكال الجديدة للفنون التقليدية » ، في الوضع الحالي للمشكلة ، لا يستقطب نفس الاهتمامات الكلية ، ولا يوقظ نفس الآمال ، التي استقطبتها وأيقظتها الفنون التقليدية ذاتها في زمانها .

إن أي أثر موسيقي ذي شكل جديد ، لم يستأثر باهتمام أوسع الجماهير ، ولم « يطر على أفواه الناس » كما كان يحدث للموسيقى التقليدية . وإن أية لوحة معاصرة فعلاً ، وأي تمثال من النحت التجريدي أو الإيحائي (وثمة روائع منها) لم يدخل في صميم المناخ الجمالي لسكان المدن المعاصرة ويصبح جزءاً منه لا يتجزأ . لا شك أن في استطاعتنا أن نتخيل (على طريقة « مالارميه » عندما فكّر

في مستقبل الأثر الفني) أمواجاً من الناس جالسة في مقاعد مدرج مستدير وهي ترقب في وسط الحلبة ، بدهشة أو خوف ، حركات غير منتظرة تقوم بها آلة نحت ميكانيكية ، أو تنظر ، في قاعة مظلمة ، الى شاشة ترسم عليها مشاهد ألوان وأضواء يعثها فنان من مادة الألوان الاشعاعية وهو جالس الى أرغفه ، نستطيع بالطبع تصور كل هذا ، الا أن ذلك ليس موجوداً .

والآن ما هي ، في الواقع ، المعطيات التي تستجيب بصورة ملائمة في الوقت الحاضر لحاجات جمالية واسعة ؟

هناك أولاً التصوير السينمائي . ولا اخالنا في حاجة الى الاسهاب في الحديث عن ضخامة الحدث الجديد ، الذي يتمثل في هذه الدراسة عن تاريخ الحاجة الجمالية ، بوجود فن ، في القرن العشرين ، جديد كل الجدة ، وقد أصبحت أعماله تستهوي ملايين وملايين من البشر ، وتمارس على نفوسهم تأثيراً بالغاً جداً . وهذا التأثير يتجلى في أمرين : أولاً ، في تلك الحاجة الحقيقية ، بل في ذلك العطش الذي يحسه الناس اليوم ويدفعهم الى حضور المشاهد السينمائية مع رغبتهم الملحة في اروائه . ويتجلى ثانياً في أن ردة الفعل التي أحدثها حضور فن جديد ، في اطار الفنون الجميلة ،

كان لها أثرها في تطوير معظم تلك الفنون . ولقد سبق لي وأشرت الى أن فن الرسم قد تأثر بظهور هذا الفن الجديد ، وذلك في قسم كبير من أنواعه التقليدية (لوحات تاريخية ، رسم الأنواع الخ ...) كما أشرت الى أن المسرح والرواية لم ينجوا من هذا التأثير . ولعل ردة الفعل الهامة لم تكن في محاولة تقليد الأشكال الجديدة للفن السينمائي ، بمقدار ما كانت في المجهودات التي بذلت من أجل التمييز عنه ، ومن أجل خلق أشكال مسرحية ، لا يستطيع الفن السينمائي محاكاتها ، ومن أجل أن تقول الرواية ما لا يستطيع الفيلم السينمائي قوله .

وعلينا في هذا السياق نفسه التنويه بأهمية التقنيات الجديدة (وأقول التقنيات ، لأن ثمة مشكلة تكمن في معرفة ما اذا كانت هذه النوعيات الجديدة تدخل في الوقت الحاضر في نطاق الفنون الجميلة أم لا ؟) كالإذاعة والتلفزيون . ان هذا التحفظ الذي أبدية حيال الفنون التقنية ، سيصدم ولا ريب بعضاً من القراء ، الا أنه لا يعني بحال من الأحوال تحفظاً حيال الامكانيات الفنية لهذه التقنيات الإذاعية الجديدة . بل بالعكس ، لأن هذه التقنيات تبدو قادرة ، بل ومفروض عليها أن تسهم في ولادة أشكال فنية من نوع جديد ، وآثار مختلفة كل الاختلاف عن آثار الفنون

التقليدية وانا للأسف أن يكون المسرح الاذاعي ، او التلفزيوني ، يعاني بعض الخجل من أن يتعد كثيراً وبصورة أساسية عن الأشكال المعروفة للمسرح ، ولغيره من المشاهد الكلامية والموسيقية ، التي راجت قبل اختراع التلفزة . وانطلاقاً من ثقتي بالفنون المنبثقة عن هذه التقنيات التلفزيونية والاذاعية أطرح السؤال لمعرفة ما اذا كانت قد بلغت فعلاً حدّ استقلالها الكامل ، بالنسبة الى الفنون الأخرى ، التي ما تزال مصدر وحي لها والهام . وانا لن نكون متأكدين من هذا الاستقلال الذي سوف يكون بعد الآن في طريق الانجاز التام ، الا يوم يوجد أثر ، مصنوع للتلفزيون ، يصر الجمهور على إعادة تقديمه مرة ، ومرة ، ومرات ، وذلك لاشباع حاجة جمالية يستحيل على أي شكل تقني من أشكال المشاهد أن يشبعها . وهنا ينبغي أن تتساءل عما اذا كان قلة عدد الفرنسيين الذين يشاهدون التلفزيون بالنسبة الى مشاهديه في بلدان أخرى ، خاصة في أمريكا ، يعود سببه الى « تأخر ثقافي » عند الفرنسيين ، كما يقول بعض الكتاب الأجانب ، أم أنه ، بالعكس ، راجع الى أن الجمهور الفرنسي ، أكثر تطلّحاً جمالياً من الجمهور الأميركي فيما يختص بهذا النوع من المشاهد . انه مجرد تساؤل يجب أن يكون في وسع الباحث الجمالي ، كالباحث الاجتماعي ،

والاقتصادي ، أن يطرحه .

أما في ما يختص بالقطاعات التقنية الجديدة الأخرى ، كالنحت المتحرك ، ومعزوفات الموسيقى الحسية ، والرسم السينمائي ، والملابس الرامية للألوان ، ومشاهد الصوت والضوء الخ ... فيجب ، كما يبدو ، أن تشير بنفس الروحية الى أهمية هذه الاكتشافات الجديدة من حيث المبدأ . كما يجب أن نعلق عليها آمالا كبيرة بالنسبة الى المستقبل ، مع شيء من تحفظ مشروع نعلنه في صدد الفكرة التي تقول بأن المنجزات الحالية في هذا الباب تنبئ بعهد حافل بجميع الامكانيات ، ونعلنه كذلك بالنسبة الى ما تعد به هذه الوسائل الجديدة من ثروات فنية غير محدودة ، وبالنسبة الى ما يقال من أن الرسالة التي أذاعتها تلك الوسائل ، ذات صفة خاصة لا يمكن الاستعاضة عنها ، ولا يمكن اشباعها عن طريق آخر .

ولأسارع الآن الى التنويه بناحية أخرى ، هامة أيضاً ، من نواحي المشكلة التي ما تزال في صددتها هنا .

إذا كانت الفنون الجميلة التقليدية ، لا تكفي لاشباع الحاجات الجمالية لعصرنا الحاضر ، فليس ذلك فقط لأن ثمة دوافع نحو فنون جديدة ، وابداعات مستحدثة ، وأخرى

ما تزال تتلمس طريقها الى الظهور ، أو الى التكوّن ، بل لأن ثمة أيضاً قسماً من الاشباكات الجمالية تتوجه نحو أحاسيس الناس اليوم مبعثها أغراض وميادين غريبة تماماً عن الفنون الجميلة . فالواقع أن كثيرين من معاصرينا لا يشعرون أبداً بلذة جمالية حقيقية ، وكثيفة ، بازاء لوحة ما ، أو تمثال منحوت ، الا أن يقفوا في مواجهة سيارة أنيقة ، أو أمام طائرة من أحدث طراز ، أو عند أقدام سد للماء والكهرباء ، أو تجاه آلة جديدة في مجال اختصاصهم التقني .

ان هذه الظاهرة ليست جديدة ، كما تلاحظون ، وان تكن الأمثلة توهم بغير ذلك . فحاجات الناس الجمالية كانت ، في جميع الأزمنة أكبر من حدود الفن ، وأوسع من أن تشبعها آثاره . ولطالما بحثت تلك الحاجات عن كفايات لها عبر أشياء ، كالأسلحة ، والملابس ، والعربات ، وأطقمة الجياد ، فضلاً عن الخيل والكلاب ، مما لا يمكن أن يكون من أعمال الفن ، والآثار الجميلة .

وهنا أيضاً لم تحاول البحوث الجمالية التقليدية ، أن تطرح بعمق هذه المسألة وتواجهها بجدية ، وذلك لأنها لم تول مفهوم الحاجة الجمالية أهميتها الحقيقية . ولم تواجه

أدوات كالسكين ، والسلة ، والعربة ، الا من زاوية أنها « فنون ثانوية » تنتج أغراضاً للزينة فقط ولا جدوى منها ، أو أنها تضيف الى الأدوات النافعة زخرفاً لمجرد الزينة الخارجية لا غير . والأسوأ من هذا أنه فيما يختص بالجواد ، أو الكلب ، اللذين أشرت اليهما قبلاً ، فإن البحوث الجمالية لم تتحدث عنهما الا من زاوية « الجمال الطبيعي » كأنما يمكن اعتبار من يتعهد تربية الحيوان ، أو هواة هذا النوع ، انساناً يتأمل الطبيعة ويتذوق جمالاتها عندما تحمله دهشته الجمالية المخلصة والأصيلة أمام جواد ، أو ثور ، أو حيوان آخر ، الى أن يصيح : « آه ما أجمل هذا الحيوان ؟ » .

وبكلمات أخرى يمكن القول ان الاحساس الجمالي يجد له كفايات متعددة خارج آثار الفن ، وهذه الكفايات ليست لها أية صلات بما يسمى تقليدياً بالشعور بالطبيعة الذي نضعه غالباً في مقابل حب الانسان للفن . وهنا ، في هذا المدى الموجود بين ذينك القطبين ، الجمال الفني والجمال الطبيعي ، وهو مدى مأهول بعالم من الكائنات الحية والأشياء المصنوعة ، تسعى أعداد كبيرة من البشر الى ممارسة أحاسيسهم الجمالية ممارسة حقيقية . وفي هذا المدى ، وغالباً في ميدان محدود ، دقيق وخاص جداً ، يشعرون ، أكثر ما يشعرون ، بالحاجة الجمالية المتأججة .

وعندما نتحدث عن الاحساس الجمالي عند الأولاد يجب ألا ننسى أن هؤلاء يحسون غالباً وبقوة احساسات جمالية أمام شجرة ميلاد مضاءة ، وازاء ككة زجاجية ، وأمام دمية بهية الملابس الخ ... أكثر بكثير مما يحسونه أمام لوحة من اللوحات الفنية . لكن الولد عندما يكبر ويصبح في سن البلوغ سيحس كالبالغين ، بارتعاشات جمالية أمام أشياء مماثلة لتلك الأشياء جميعاً أكثر مما يحسها أمام الآثار الفنية . وقد يظل الفن بالنسبة اليه ميداناً غريباً كلياً ، أو لن يكون الفن بالنسبة اليه ، في أحسن الأحوال ، أكثر من غرض يلفت انتباهه من ناحية ثقافية مجردة من أية مؤثرات شعورية كثيفة . واثنا لتساءل هنا : أي من الناس هو في الوضع الجمالي الأكثر واقعية ، وليس في الوضع الأكثر إثارة فحسب ، هل هو وضع الانسان الذي ينظر بانتباه الى لوحة فنان في سبيل أن يجد كلاماً سديداً يقوله ؟ أم ذلك الصياد الذي ينظر باعجاب اذ هو يأخذ بين يديه ، وبمتعة ، آخر مبتكرات صناعة السلاح ؟ أم ذلك الزبون القليل الثروة الذي تحوم رغبته حول أحدث طراز للسيارات الأنيقة وهو يشعر بالمرارة لكونه عاجزاً عن اقتنائها ؟ أم تلك المرأة ، خادمة المنزل ، التي تتطلع مبهورة الى المكينة الشفطاة التي اشترتها سيدة البيت وجاءت بها ترواً الى

المنزل ؟

الواقع أن مثل هذه الحاجات الجمالية الدقيقة والمحددة كانت موجودة في كل زمن . ثم ان علينا أن نضيف اليها أيضاً هنا كل ما يتصل بالعلاقات الاجتماعية مما يشكل إطاراً هاماً للتمركز الجمالي خارج الفن . نذكر منها أولاً تلك «الاهتمامات أو المشاغل الجميلة» التي وضعها أفلوطين في مرتبة هامة من مراتب الأشياء الجمالية . ونذكر ثانياً ذلك التفوق الكلامي الذي يتجلى عند بعض الناس في اختيار التعابير ، وفي أداء اللفظ ، وفي طرائق ايراد حكاية ، أو نادرة ، مما يمنح أصحابها شهرة ، ويرسخ قيمةً للتعامل الاجتماعي . ونذكر ثالثاً آداب اللياقة والتهذيب و « العادات الحميدة » . ونذكر رابعاً وأخيراً ما يمكن أن يتصف به الناس من خصال تضمن لهم النفوذ ، والمكانة الاجتماعية ، والنجاح في تحقيق ما أسماه « تين » بالشخصية المسيطرة ، أو البارزة ، سواء بالنسبة الى رجل العاشية ، والموسيقي الرومنطقي، والضابط الطيار ، ورجل الفضاء، وغيرهم ...

لست أراني بحاجة بعد الى التأكيد على كل هذه الأمور . فالواقع أن لكل عصر أبطاله ، وتقاليده الحميدة ، وأشياءه المستحبة، ومثله العليا في مجال المشاعر والعواطف . وليس عصرنا هذا بشاذ عن سيرة كل العصور . الا أن

لحدث الكبير بالنسبة الى التغيرات الحالية لذلك الاحساس
لجمالي الواسع الانتشار ، والى تلك الحاجات المتصلة
بالاطار الفعلي لتجميل الحياة ، أكثر من اتصالها بالاطار
لتقليدي للفنون الجميلة ، هو الأهمية البالغة التي بدأت
تتصف بها الأشياء المرتبطة بنشاطات العمل ، لا سيما
العمل الصناعي .

لن نتوقف كثيراً هنا أمام القضايا الراهنة للجمالية
الصناعية ، ولا أمام السيرة التاريخية لهذه القضايا . لكننا
سنكتفي الآن بالإشارة الموجزة الى أن هذه القضايا قد
بدأت تنطرح بحدة وخطورة انطلاقاً من منتصف الربع
الأخير للقرن التاسع عشر ، حيث راح يرسم بوضوح
التناقض الرهيب بين الصناعة والفن ، وقد كانت نهاية
القرن نفسه ذروته العالية .

أما الظواهر التي تجلى بها هذا التناقض فيمكن إيجازها
بما يأتي :

١ - سيطرة العمل المصنوع بواسطة الآلة على العمل
المصنوع باليد .

٢ - انتفاء أية مبادرة شخصية من طريقة تنفيذ العمل .

٣ - تكاثر النموذج الواحد وتضاعفه الى ما لا نهاية .

٤ - التراجع الجمالي من جميع مناخات الحياة في المدينة ، وحتى في الريف ، بسبب نمو الصناعة وانتشار المداخن ، والمعامل ، ودخان الفحم ، والمنشآت الكريهة ، والمستودعات وغيرها .

تلك هي باختصار الظواهر التي تجلى بها التناقض بين خطين يضعان المراقب أمام الاختيار بين موقفين لا يمكن التوفيق بينهما .

أما الموقف الأول فهو موقف الباحث الجمالي الذي يستنكر التقدم الصناعي باسم القيم الجمالية المهانة التي أساء اليها هذا التقدم ، والتي لا يرى لها خلاصاً كما يقول « راسكن » مثلاً إلا بالعودة الى العمل الحرفي الذي يتوافق وحده مع امكان المحافظة على الجمال وصيائمه .

وأما الموقف الثاني فهو موقف الصناعي الذي يستنكر الاهتمامات الجمالية التي لا تتفق مع التقدم الصناعي ، ويطالب ، كما فعل بعض تلامذة « دركايم » ، بنوع من النفعية العقلانية ، التي تسمح بالقضاء على المساحات الخضراء ، وازالة المباني القديمة التي تعيق حركة المرور ، وتعديل مناهج التعليم بحيث ينبغي التقليل فيها ، من مواد

العلوم الانسانية .

وتجدر الملاحظة بأنه ما يزال هناك في الوقت الحاضر أشخاص جاؤوا متأخرين لينادوا بتجاوز الأزمة عن طريق أحد الموقنين الأول ، أو الثاني ، وهم يقدمون هذين الحلين للتناقض المزعوم بين الفن والصناعة . الا أن الفكر المستير والمعاصر حقاً يدرك بأن طرح المشكلة بهذا الشكل قد تخطاه الزمن كثيراً ، وذلك للأسباب الآتية :

١ - لقد أصبح التقدم الصناعي يعني تقدماً محض تقني . ولقد أدى انتهاء دور الفحم كمصدر أساسي للطاقة التي تستعملها الصناعة ، الى تخفيف حدة تلوث المحيط البشري بالأوساخ الصناعية . وهناك اليوم أشكال للعمل الصناعي تستخدم الطاقة الكهربائية التي لا تتنافى مع وجود نوعية جمالية مرموقة للمحيط البشري . بل قد تأكد أن اضافة نوعية جمالية مرموقة على ذلك المحيط من شأنه أن يساعد على انتاج صناعي أحسن مما لو بقي المحيط غارقاً في مستنقع القذارة والقبح اللذين تشيعهما فيه بعض المنشآت والمراكز الصناعية .

٢ - ان التقدم العلمي في ميسادين البيولوجيا والسوسيولوجيا وعلم النفس أكد على خطأ الفكرة البدائية

القائلة بأن القيم الجمالية ليست أكثر من مجرد اضافات
ثافلة ، وتقليد تواضعي غير ضروري ، والقائلة بأنه يمكن
عدم الاكتراث بتلبية حاجات الانسان الجمالية •

٣ - ان أحدث الدراسات الاقتصادية تظهر مدى تأثير
بعض العوامل الجمالية ، كتوضيب وتقديم المنتجات
الصناعية ، في تحريك رغبة الشراء عند المستهلكين •

٤ - لقد أجمع الباحثون الجماليون ، والفلاسفة ،
على أن وراء التكييف الناجح لصنع السلعة بالنسبة الى
وظيفتها العملية، منطلقاً من جمال الأشكال لا يمكن انكاره.
ثم ان مفهوم الفن الذي لا يهدف الى غاية عملية ، وقد حل
محل "المفهوم القاصر والخطيء" للفن المقترن بوظيفة عملية،
بستجيب لتدخل العامل الجمالي في صناعة الأغراض الصناعية،
من غير أن تكون القيمة الجمالية منفصلة ، أو متميِّزة ، عن
السعي من أجل تحقيق تلك الغاية الوظيفية للأغراض
الصناعية •

وفي الوقت الحاضر لا يخامر الشك أي تفكير مستتير
حول الافتراضات الآتية :

١ - ليس مستحيلاً ، في عملية الصناعة ، وفي تقدير
نتائج الاستخدام العملي للأشياء المصنوعة من كل نوع ،

ادخال الاحساس الجمالي في هذا الموضوع والتمتع بالقيم الحقيقية لهذا الاحساس .

٢ - انه لمن غير المعقول ، ومن العبث ، وشيء مؤسف عملياً ، القضاء على الأشياء والمعطيات الانسانية أو الطبيعية التي تحمل قيمة جمالية واسعة ، وان يكن في سبيل منافع عملية ملموسة وآنية . كما أنه من المؤسف التغاضي عن التنبهات والتحذيرات التي يطلقها الاحساس الجمالي ضد أيّ هدم ، أو تشويه ، أو اهمال ، تقوم به ادارات الأملاك العامة في امة من الأمم ، وضد أي تفريط في تدبير ثرواتها الحقيقية .

٣ - انه لمن الخطأ ، الذي هو أفدح من الجريمة ، كما قال « تاليران » ، تصوّر أن بالامكان ، دون عقاب ، الحيلولة دون العمل على اشباع الحاجات الجمالية لأكبر قسم من جمهور البشرية في الحاضر الراهن أو المستقبل القريب ، بترك المحيط الانساني يغوص في مظاهر القبح ، أو ينحدر الى هاوية التدهور الفني ، والعملي .



ان جميع هذه الاعتبارات تذكرنا بما سبق وأشرنا اليه في سياق هذه الدراسة ، من أن ثمة ، في ميدان الجمالية،

تسانداً عضوياً بين كل ما من شأنه أن يكون جزءاً من تنظيم
وتجميل الاطار الحيوي للبشرية في زمن معين وفي مجتمع
محدد . فمن الملابس النسائية الى المنشآت الهندسية
الضخمة ، ومن أشكال هياكل السيارات الى أصغر الأشياء
كالكتب ، والأدوات المنزلية ، وآلات الهاتف ، وأثاث البيوت
والمكاتب ، ومن الآلات التي تعمل في المصانع ، ومن المباني ،
والشددود ، والمعامل ، وآلات التحويل الكهربائي ، مسا
يفرض عملها الصناعي بناء المنشآت وصنع أدوات للاستعمال
اليومي ، الى آثار الرسم والنحت والموسيقى التي تولد في
صميم الاطار التجميلي ، وفي قلب النشاط الانتاجي والبنائي ،
هناك ولا ريب ، بل يجب أن يكون هناك ، اذا سارت الأمور
على ما يرام ، وحدة تناسق أسلوبية هما الشاهد على نوع
من حسن التألف ، والتجانس الايقاعي بينها جميعاً .

ولعلّ هذا ما يسمح لنا أيضاً ، بأن نجد ، من الزاوية
التي حددناها ، تبريراً لبعض ظاهرات الفن المعاصر ، التي
استطعنا في الفصل السابق أن نتبين وضعها القلق ، والشكوك
المثيرة التي تحوم حولها . والحق أن بعض تلك الظاهرات
تحد تبريراً لها في التناسق الأسلوبية العام الذي أشرنا اليه
قبل حين ، وفي التساند العضوي القائم بين آثار الفنون
الجميلة ، وبين السمات الحيوية لوجه الحياة الانسانية

وهذا يفسر لنا أيضاً ذلك الحدث الهام الذي نوهنا به
قبلاً ، وهو تدمير القيمة الجمالية والاحساس الجمالي في
أشياء ، وفي ميادين ، خارج الفن تماماً ، كالأشياء المصنوعة
والآلات المعدة لغايات صناعية . فالمسألة هنا ليست مسألة
احساس جمالي منحرف يتوجه بصورة لا طبيعية ولا شرعية
الى أشياء غريبة عن دنيا الفن . انما هي ببساطة مسألة تعميم
الحاجة الجمالية ، وجعلها حاجة عالمية ، ويجب اعتبار ذلك
حدثاً سعيداً من وجهة النظر الجمالية ، ما دام لا ينتج عنه
ترك الفنون الجميلة والتحوّل الكلي عنها وعن القيم الثقافية
التي يجب أن تظل في عهدة التيار الانساني في التريسة
والتعليم .



وكخلاصة عامة لهذه الدراسة يسكن القول ، أخيراً ،
ان جميع ما استعرضناه على عجل ، من وقائع وأحداث ،
يؤكد لنا على أن الحاجة الجمالية هي من أرسخ الحاجات
التي تسيّر الكائن البشري ، ومن أكثرها ثباتاً وقوة . كما
يؤكد لنا على أن هذه الحاجة لا يصر الى ممارستها في
الميدان الخاص والمحدود للفنون الجميلة فقط حيث تجد ،
في الحقيقة ، كفاياتها الأكثر سموً وصفاء وكثافة ، وانما

تلقاها أيضاً كقوة محرّكة ، وموجّهة ، وامتّمة ، ومشرفة
ومستشرفة معاً ، في مختلف ميادين النشاط الانساني ، كما
تلقاها في الاطار العملي البحث ، بمقدار ما نجدّها في الاطار
الروحاني والمعنوي الأسمى . ونستخلص أخيراً أن الحدث
البالغ الأهمية ، والظاهرة التي تستحق ، على ضعفها ، أن
نوجه إليها كل اهتمامنا ، والمعطى الأساسي لمصير البشرية في
المستقبل ، إنما يكمن في وعي الانسان لمسؤولياته الكونية
في هذا الصدد .

وتجدر الإشارة هنا الى أن البشرية أخذت تملك منذ
وقت غير بعيد ، قدرة عمالية على أن تملك بيدها زمام
مصيرها ، ومصير قسم من العالم الذي تسكنه . فالكرة
الأرضية هي اليوم — وهذا شيء لم يكن موجوداً قبل عهد
قريب — على المستوى الانساني . فهي في متناول نشاطنا
العملي ، من حيث سرعة المواصلات ، وشروط السكن ،
وامكانيات التوسع في تزيين البيئة أو التمتع عنه ، مما
يتحدّد به الآن المستوى الانساني . وهكذا يبدو حالياً من
الأمور الجوهريّة اذاً أن يأخذ الانسان بيده المسؤولية
الجمالية للملح الأرض التي يسكنها مثلما يتحمل المسؤولية
الاقتصادية والارتفاعية سواء بسواء .

الفهرست

مقدمة	٥
١ — موضوع الدراسة ومفهوم الحاجة الجمالية	٩
٢ — الحاجة الجمالية في مجتمع ما قبل التاريخ	٢٩
٣ — مصر القديمة	٤٨
٤ — الاعجوبة الاغريقية	٧٥
٥ — الحاجات الجمالية في القرون الوسطى المسيحية	١٠١
٦ — عصر النهضة : الفنون الرئيسية	١٢٧
٧ — عصر النهضة : الفنون الثانوية	١٤٩
٨ — جمالية الشرق : الفن العربي	١٦٣
٩ — جمالية الشرق : الهند ، الصين ، اليابان	١٨٧
١٠ — الكلاسيكية .	٢١١
١١ — الرومنطيقية .	٢٣١
١٢ — الانطباعية .	٢٥٧
١٣ — الحاجة الجمالية في العصر الحاضر .	٢٧٣
١٤ — الحاجات الجمالية الراهنة خارج الفن .	٢٩٨

لم يحظ علم الجمال ، في عصر من العصور ، بمثل ما له في حضارة اليوم من مكانة وأهمية ..

وبعد ان كان فرعاً من فروع الفلسفة ، غايته البحث في الجمال عامة ، وفي الاحساس الذي يتولد في النفس من جرائه ، اصبح يتجه لان يكون علماً من العلوم الوضعية ، له اساسه المستقلة وطرائقه ومنهجيته .

واذا كان علم الجمال — او الجمالية — قد اضحى لها في ثقافة الغرب تراث فكري يضرب في العمق حتى فجر حضاراتها الاولى ، فانها لم تزل عندنا في اطوار نشأتها ، لا تتجاوز حدود ما ورثناه من جمالية ادبية ، الى البحث في انواع الفنون الجميلة الاخرى ، فالرسم والنحت والرقص والموسيقى ، وهي انواع تغزو حياتنا ، وتشارك اجيالنا الطالعة في ابداعها وتذوقها ، بشكل يفرض نظرياتها فرضاً لا مفر منه ، وليس في يدنا منها الا الفزير اليسير ..

وهذا الكتاب الذي نقدمه الى القارئ اليوم اردناه ، قبل كل شيء تلبية لحاجتنا الملحة الى هذا العلم . وقد توأمر له ، بالاضافة الى موضوعاته الشاملة المتنوعة ، قلم هو احد اساتذة السوريين ، واحد ابرز الدار في العالم اليوم ، وقلم مترجم قادر ، هو من صفو اقدرهم على خوض ميدان الجمالية ، وله فيها اكد ويمارس تدريسها في كلية التربية ، في الجامعة عدة سنوات .

اننا بثقة واطمئنان نضمه بين ايدي قرائنا . واجدون فيه متعة كبرى وفائدة لا تضاهى . . .

Bibliotheca Alexandrina



0302982

To: www.al-mostafa.com