

أرزاقك في شهر

الاشتراكية



ياعمال العالم اتحدوا



المكتبة التقدمية

دار القلم
بيروت - لبنان

الاشتراكية والفن

حقوق الطبع والنشر والترجمة محفوظة

لدار القلم - ص. ب. ٣٨٧٤

بيروت - لبنان

الدُّرْشَةُ لِلْيَهُودِ وَالْفَنِّ

ترجمة
أَسَدِ حَابِبِ

دار الفكير
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى

تموز - يوليو - ١٩٧٣

تقديم

الفن والحياة ..

عبارة وردت كثيراً في حياتنا الفكرية خلال السنوات الأخيرة ، وكانت محور صراع طويل وجدل عنيف .

ان المعركة حولها لم تكن معركة الفن وحده ، بل كانت معركة النظرة إلى الحياة كلها والمجتمع بأسره .

ان معركة الآراء والمبادئ قد دارت في بلدنا في مجالات مختلفة ، لكنها كانت أصرح وأوضح في مجال الفن ..

ومع ذلك ..

ورغم كثرة ما كتب وقيل حول الفن والمجتمع ، والحياة ، والفن للفن .. فيما زالت هناك جوانب كثيرة للقضية لم يصل بها مفكرونا وقادتنا الى الأعمق والجذور ، وما زالت هناك أصول لم تثبت تماماً على الأرض ، ودروب لم تستكشف بعد ..

ان صلة الفن بالحياة ما زالت تغدوى لأذهاننا كفكرة عامة ، كهدف

منشود ، كاملا نرجو أن يتحقق . في حين أن الفن هو ابن الحياة وشقيقها ، هو رفيق الإنسان منذ وجد على الأرض . هو زميله في خطى التطور الأولى الشاقة . وهو زميله في كفاح اليوم الجبار من أجل الانتصار على الطبيعة ، وعلى كل سوءات المجتمع ، وعلى ما في النفس البشرية من تهاون أو ضعف .

وللنظر الى حياتنا اليوم ..

ان أعظم مشروع حققناه في السنوات الأخيرة هو بناء السد العالي . فهل كان هذا المشروع مجرد جهد مصرى وآلات سوفيتية وصخور جرانيتية ؟ هؤلاء الآلاف من العمال الصعايدة الذين صنعوا معجزة افريقية ، ألم يكن يوجد بينهم — أثناء بذل الجهد والعرق — لحن من الحنان العمل ؟ ألم يكن يجمعهم ، بعد العمل ، غناء يذكر الأهل والموطن ويحمل بالأيام السعيدة القادمة ؟ ألم يكن هذا الغناء أداتهم لتجدد أنفسهم والتائب لغد يواجهون فيه الطبيعة بمزيد من التحدي ؟

وبعيداً عن السد العالي ..

هل حدث في أي فترة من تاريخنا ان كنا نهتم بالفن الشعبي أو بالفن المسرحي أو بالسيرك أو حتى بالموالد والأعياد اهتماما بها في هذه الأيام التي كثر فيها أيضاً الحديث عن التنمية والإنتاج وتنظيم الأسرة ومجانية التعليم ؟

وإذا حولنا نظرنا الى الخارج .. الى ما جرى في افريقيا وآسيا .. لن نجد حركة وطنية ولا تياراً شعبياً إلا كان له انعكاسه الفني . يكون أحياناً ساذجاً بدائياً وأحياناً أخرى متقدماً معتقداً . يكون أحياناً تابعاً للحركة الشعبية أو موازياً لها ، لكنه يكون في أحياناً أخرى سابقاً عليها ومهدأً أمامها الطريق ..

ان الفن يسري في حياتنا كما يسري الدم في الجسد . انه مجذول مع العمل ليكونا وحدة متكاملة . انه أشبه بعرق الذهب الذي مجده في الطبيعة مختلطًا بالصخر والتراب . ان العمل والفكر والفن كلها مميزات ضرورية وحاسمة ملازمة لحياة الإنسان ، وبغيرها لا يكون الإنسان إنسانا ..

، وبهذا .. كان الفن ضرورة !

والفن قديم ..

وربما عرف الإنسان الفن من قبل أن يعرف الفكر .

ان الإنسان البدائي الذي كان يواجه دنيا غامضة مخوفة بجهولة ، كان يواجهها بالفن وبالسحر قبل أن يواجهها بالعلم أو بالقياس الدقيق أو بالتجربة المضبوطة . وأقدم آثار الإنسان إنما هي من أعمال الفن ..

والفن أصيل ..

لأنه ينبع من الناس ، والأرض ، ومن المعتقدات والماضي والتاريخ ، ومن الأهداف المشتركة والتطوع الموحد نحو المستقبل ..

الفن الطارئ الوارد لا يزيد على أن يكون نسمة أخرى تتعش الشجرة الأصيلة ، لكنه لا يدخل في صيم بنيتها أو عمارتها ..

ان الشعوب تتعارف وتتلاقي ، تأخذ مصابيحها زيتاً وتعطي ، تتبادل الخبرة والتجربة ، وتتبادل الفنون قبل كل شيء ، ولكن الفن الذي يبقى لكل شعب هو في آخر الأمر فنه . الفن النابع من عربته ، والمتأثر مع ذلك بكل نسمات الفضاء الرحيب !

والفن طريف ..

لا بد فيه من قدر من السحر ، ودرجة من العبث .

مهمها كان الموضوع الذي يتناوله جاداً . ومهمها كانت المعالجة قاسية ، فلا بد فيه من « الحلاوة » والطلاوة والقدرة على تعليق الأنفاس .

ليس معنى هذا أن كل ما ينتمي إلى الفن هو أصيل وجميل وطريف . فكثيراً ما نرى انتاجاً من الفن الساذج ، لا طراقة فيه ولا جمال . وكثيراً ما نرى انتاجاً متعالياً متغطرساً يحابيه عن الناس . وكثيراً ما نرى انتاجاً له شكل الفن ومظاهره ، لكنه جامد خامد لا يوحى ولا يحرك ولا يشعل الجذوة في النفوس .

انه أحياناً فن المحاكاة والتقليد ..

وهو أحياناً فن الطبقات المتخرمة المترهلة ..

وأحياناً هو متاهات مقصودة يزجنا إليها بعض الفنانين « الكبار » ويسير في دروبها الفنانون الصغار ، والمتجررون بالفن ومن يريدون أن يحولوه .. ككل شيء غيره .. إلى سلعة تباع وتشتري بمال .

ان عرض وجهة النظر الاشتراكية في الفن ليس بالأمر الهين .

لقد أثبتت الاشتراكية العلمية قدرتها - بل عبقريتها - في دراستها للانتاج المادي . وسائله وأسبابه . علاقاته وروابطه .

وقدمت الاشتراكية - في هذا المجال من مجالات النشاط البشري - الحقيقة الباهرة . قدمتها ببساطة ووضوح . ثم جاء التاريخ فأثبتت صحة التحليل العلمي وأكده . وجاءت التجربة فبينت أن الاشتراكية هي أقدر النظم التي عرفها الإنسان على دفع عجلة الانتاج الى الأمام .

أما قضايا الفكر والفن .. فانها لم تحظ في الماضي بنفس القدر من العناية والاهتمام . وذلك أمر طبيعي ومفهوم . ولم تتمكن الانسانية من أن تضع يدها - في هذا المجال أيضاً - على الحقيقة الباهرة ، البسيطة الواضحة .

وما زالت وجهات النظر الأساسية في الفن موضع صراع وجدل ، وأخذ ورد . وقد حاول بعض المفكرين ان يستغلوا الأخطاء التي وقعت فيها الدولة في بعض التطبيقات الاشتراكية ليطالبوا للفنان بمحرية مطلقة موهومة ، كما حاول بعض الناس ان يفرضوا على الفنان قيوداً لا تتفق مع طبيعة الانسان الحر الخلاق . وكما دار - وهنا في مصر أيضاً - من حوار حول قضية الالتزام ، وحول قضية اللغة ، وحول مذهب الفن للفن . كما ترددت أصوات للجدل حول الواقعية ، والواقعية الاشتراكية ، وحول سلطة الدولة ومدتها ، وحق المجتمع لزاء الفنان المفرد ، وحول مسرح بروخت ومسرح العبث واللامعقول .

وهذا الكتاب يعرض لهذه القضايا جيئاً ، لا في التفصيات بل في الأعمق والجذور . وهو الكتاب الذي يحيب على أكثر الأسئلة في هذا المجال المقد العسير . انه محاولة قيمة لوضع يدنا على الحقيقة الباهرة في دنيا الفكر والفن . ولا أزعم أنها الحقيقة الكاملة ، لأنه ليست في هذا المجال حقيقة كاملة !

ان الفضيلة الأولى لهذا الكتاب انه يقدم آراءً وأفكاراً واضحة قاطعة ، كأنها ضوء النهار .. ان عباراته ليست ملفوفة في إطار من الفموض والإبهام ،

وأفكاره لا تخلق في فلسفات علينا تعجز عن اللحاق بها عقولنا القاصرة ، كما نشعر إزاء كثير من الكتب التي تتناول فلسفة الفن !

انه يعرض في الفصل الأول لوظيفة الفن ، فيقول .. في كلمة .. أنها اعادة الوحدة بين الفرد والجماعة .

ثم يتناول في الفصل الثاني ، ولعله أجمل فصول الكتاب وأشقيها - كان أشقيها في الترجمة على كل حال ! - يتناول البدايات الأولى للفن ، بل والبدايات الأولى للإنسان وهو فصل ممتع ومثقف حقاً ، عندما يشرح كيف بدأ الإنسان يعمل ، ويفكر ويحلم !

ثم ينتقل أخيراً الى الفصل الرئيسي الذي يدور حول « الفن والرأسمالية » ، وفيه يتناول المذاهب والمدارس التي ظهرت في عصر الرأسمالية - أي في أهم عصور التاريخ - يتناولها بالدرس والتحليل ، فيردها الى أسبابها الاجتماعية ، ويحدد انماطها وانتصاراتها . ثم يوضح جوانب الضعف فيها ، ويبين كيف أسللت كل منها مكانها لغيرها .

وعند هذا الحد ينتهي الكتاب الذي أقدمه اليوم . لكن المؤلف يمضي في كتابه الى الموضوع الذي لا يتم بغيره حديث في الفن ، موضوع العلاقة بين الشكل والمضمون ، ويكتب فيه بحثاً ممتعاً أرجو أن أتمكن من تقديمك في فرصة أخرى .

وتبقى كلمة ..

★★★

من هو ارنست فيشر؟ من هو هذا المؤلف الذي ترجم بعض كتاباته الى

العربية لأول مرة ، والذي لم يترجم الى الانجليزية إلا منذ سنوات قليلة ، ومع ذلك فقد أثارت كتاباته ضجة هائلة وخاصة في أوروبا ، غرباً وشرقاً؟

انه مفكر وشاعر . اضطلع لفترة من الزمن بأعباء وزارة التربية في جمهورية النمسا . ولد في إحدى القرى النمساوية سنة ١٨٩٩ في أسرة شغل كثير من رجاها مناصب في الجيش . واشترك في الحرب العالمية الأولى وقاتل في الجبهة الإيطالية ، وعندما حللت الهزيمة يعيش النمسا سنة ١٩١٨ انتخب المؤلف عضواً في أحد مجالس الجنود . درس الفلسفة لكنه اشتغل عاماً بيديه في أحد المصانع ، ومن ثم انضم الى الحركة العمالية . اشتغل بتحرير بعض الصحف الاشتراكية الديموقراطية في الأقاليم ، ثم انتقل الى تحرير الجريدة الاشتراكية الرئيسية في فيينا (أربيلتسايتونج) في سنة ١٩٢٧ ، وعند الغزو النازي للنمسا ، وأثناء الحرب العالمية الثانية جأ الى الاتحاد السوفييتي . وفي سنة ١٩٤٥ اشتراك في الحكومة المؤقتة للنمسا وشغل منصب وزير التعليم في شهر نوفمبر من ذلك العام . انتخب بعد ذلك عضواً في البرلمان وأسس جريدة « النمسا الجديدة » ناطقة بلسان الأحزاب الثلاثة الرئيسية المؤتلفة ، ورأس تحريرها سنوات عدة ، حتى قرر في سنة ١٩٥٩ التفرغ للعمل الأدبي الذي كان له فيه تاريخ طويل . وهو قارئ يرجع الى سنة ١٩٢٠ عندما نشر ديوانه الأول ، وأعقبه بجموعة من الكتب أكثرها في النقد الأدبي والفكري - وبجموعة أخرى من المسرحيات ..

ألا يكفي هذا القدر من التعريف ؟

فلندع المؤلف يتكلم . ولنستمع معآ الى هذا الصوت القوي الصافي .. هذا الصوت الجديد على أسماعنا !

المترجم

الفَصْلُ الْأُولُ

وظيفة الفن

«الشعر ضرورة .. وآه لو كنت أعرف لماذا» . بهذه العبارة الرقيقة عبر جان كوكتو عن أهمية الفن ، وعبر في الوقت نفسه عن حيرة هذا الفن في العالم الغربي المعاصر .

لكن هناك رأياً آخر ، عبر عنه المصور موندريان ، يرى أن العمل الفني لا يعود أن يكون تعويضاً لانعدام التوازن في الواقع الراهن . ويرى أنه كلما ازداد الواقع اقترباً من التوازن المطلوب ، تناقصت الحاجة إلى الفن حتى أنه قال باحتلال اختفاء الفن أصلاً ، «سيختفي الفن عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن» .

وهو بهذا يرى في الفن تعويضاً للحياة ، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه . وهي فكرة تحوي اعترافاً جزئياً بطبيعة الفن

وضرورته . لكن وجود التوازن الدائم بين الانسان وعالمه أمر مستبعد حتى في أرقى أشكال المجتمع ، ومن هنا نستطيع ان نستنتج – حتى في هذا الرأي ذاته – أن الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما في الماضي .

غير أنها ينبغي ان نسأل : هل الفن مجرد تعويض للحياة ؟ ألا يعبر أيضاً عن علاقة أشد عمقاً بين الانسان والعالم ؟ بل هل يمكن أصلاً تلخيص وظيفة الفن في عبارة واحدة ؟ ألا يشبع الفن مجموعة واسعة ومتعددة من حاجات الانسان ؟ وحتى لو استطعنا ان نحدد الوظيفة الأصلية للفن – بدراسة لنشأته – فهل نستطيع ان نقول ان تلك الوظيفة لم تتغير مع تغير المجتمع ؟ ألم تنشأ للفن وظائف جديدة ؟

اننا عندما ندرس الفن نتناول في الواقع ظاهرة فريدة ومدهشة . فلننظر حولنا : ملايين من الناس لا حصر لهم يقرأون الكتب ، ويسمعون الموسيقى ، ويشهدون المسرح ويرتادون السينما . لماذا ؟ إذا قلنا أنهم يبحثون عن الراحة والملائكة وفراغ البال لأن تكون قد أجينا عن السؤال . إذا سئلنا مرة أخرى لماذا نشعر بالراحة او المتعة او فراغ البال عندما نفرق أنفسنا في حياة غيرنا ومشاكلهم ، عندما نبحث عن أنفسنا في لوحة رسام او قطعة موسيقى او احدى شخصيات رواية او مسرحية او فيلم ؟ لماذا يخيل اليانا ان هذا «اللاواقع» انا هو واقع مركز ؟ وما هذه المتعة الغريبة المبهمة ؟ وإذا أجينا بأننا نسعى الى الفرار من وجود لا يرضينا الى وجود أغنى ، واننا نريد ان نكتسب خبرة دون ان نتعرض لخاطرها ، فعندئذ ينشأ السؤال التالي : ولماذا لا يكفيانا وجودنا ؟ ما مصدر هذه الرغبة في تحقيق حياتنا التي لم تتحقق ، من خلال الشخصيات الأخرى ، من خلال التطلع من الصالة المظلمة الى المسرح

المضاء والذى تدور فوقه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل ومع ذلك تستفرق كيانتنا كلها ؟

الفرد والجماعة

من الجلي أن الإنسان يطمع إلى أن يكون أكثر مما هو .. يريد أن يكون أكثر اكتئالاً . فهو لا يكتفي أن يكون فرداً منعزلاً ، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية إلى « الكلية » يرجوها ويتطلبه ، إلى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلاً دونها . انه يسعى إلى عالم أكثر عدلاً ، وأقرب إلى العقل والمنطق وهو يثور على اضطراره إلى افناه عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها . انه يريد أن يتحدث عن شيء أكثر من مجرد « أنا » ، شيء خارجه وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة إليه . انه يريد أن يحيى العالم المحيط به ويجعله ملك يده . وهو – هن طريق العلم – يعى هذه « الأنما » المتقطعة المتشففة لاحتواء العالم ، إلى بعد مجرات السماء والى أعمق أسرار الذرة . كما يربط – عن طريق الفن – هذه « الأنما » الضيقة بالكيان المشترك للناس ، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية .

ولو كان من طبيعة الإنسان أن يكون فرداً مجردأ ، لما كان لهذه الرغبة معنى ولا مضمون ، لأن الإنسان الفرد يكون في هذه الحالة « كلاماً بذاته » ، كلاماً مكتتملاً ، يحيى كل ما يستطيع أن يكونه . أما رغبة الإنسان في الزيادة والاكتئال فدليل على أنه أكثر من مجرد فرد ، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه « الكلية » ، إلا إذا حصل على تجارب الآخرين ، وهي التجارب التي كان يمكن أن تكون تجاربـ هو أو التي يمكن أن تكون تجاربـ في المستقبل . وذلك يشمل كل شيء ، وكل نشاط يمكن أن يقوم به الإنسان .

والفن هو الأداة الالزمه لاتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم.

لكن أليس هذا التعريف للفن بأنه وسيلة للاندماج في الواقع ، وسيلة الفرد الى الالتقاء بالعالم ، والتعبير عن رغبته في التمرس بالتجارب التي يمر بها .. أليس هذا تعريفاً رومانسيّاً؟ أليس من الاندفاع ان نبني على أساس من شعورنا الحاد بالتطابق بين أشخاصنا وبين أحد أبطال قصة او فيلم ؟ نتيجة عامة ونزع عن أنها هي الوظيفة الأصلية للفن ؟ أفلًا يحوي الفن أيضاً نقىض هذا الاستسلام « الديونيسي » ؟ ألا يتضمن ذلك العنصر « الابولوني » ، عنصر الرضا والمتنة الذي لا ينشأ من ارتباط المتفرج بما يرى بل من انفصاله عما يرى ، من ايجاد مسافة بينها ، اذ يتغلب المتفرج بذلك على التأثير المباشر للواقع ، ويعيد تصويره على هواه ، فيبعد في الفن عن هذا الطريق تلك الحرية السعيدة التي لا يجدها في حياته اليومية بقيودها ومتاعبها ؟

ثم ألا تجد ذلك الازدواج نفسه - بين الفنان في الواقع من ناحية ونشوة السيطرة عليه من ناحية أخرى - في أسلوب عمل الفنان ؟ فنحن نعرف ان العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد افعال او ههام ، وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الانسان وأخضعه لسيطرته .

ان الفنان لا بد ان يتحكم في التجربة ويحوّلها الى ذكرى ، ثم يحول الذكرى الى تعبير ، أي يحول المادة الى شكل . فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان . بل لا بد له ان يعرف حرفته ويجد متعة فيها . ينبغي ان يفهم القواعد والأشكال والخدع والأساليب التي يمكن بها ترويض الطبيعة المتمردة واخضاعها لسلطان

الفن . ان الأشواق التي تحرق الفنان السطحي تخدم الفنان الحق : فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح في ترويشه ..

ومن صفات الفن انه يحمل في أعماقه التوتر والتناقض .. فهو لا يصدر فقط عن معاشرة قوية للواقع ، بل لا بد له أيضاً من عملية تركيب ، لا بد له من اكتساب شكل موضوعي . وما يbedo من حرية الفنان وسهولة ادائه انا هما نتيجة لتحكمه في مادته . لقد قال أرسطو - الذي كثيراً ما أسيء استخدام كلماته - أن وظيفة الدراما هي تطهير الانفعالات ، والتغلب على الخوف والشفقة ، بحيث يتمكن المتفرج الذي يطابق بين شخصه وبين أورست أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ويتسامى فوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقي عن كاهله مؤقتاً قيود الحياة وأعباءها لـ ان «أسر» الفن مختلف عن أسر الواقع ، وهذا الاسر المؤقت الرقيق هو مصدر «المتعة» هو مصدر الغبطة التي نشعر بها حتى ونحن نشهد عملاً مأساوياً .

المسرحية المناضلة

كتب برتولت برخت عن هذه الغبطة ، عن هذه الخاصة في الفن التي تحرر نفس الانسان :

«ان مسرحنا يحب أن ينمّي لدى الناس متعة الفهم والأدراك ، ويحب أن يدرّبهم على الاغبطة بتغيير الواقع . لا يكفي أن يسمع متفرجوتنا كيف تحرر بروميثيوس ، بل يجب أيضاً أن يتدرّبوا على تحريره والاغبطة بهذا التحرير .

يجب أن نعلمهم في مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بها المكتشف والمخترع ، وبكل النصر الذي يستشعره الفائز على الطغيان .

ويقول بربخت ان النظرة الجمالية السائدة في مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر « المباشر » للعمل الفني هو اخفاء الفروق الاجتماعية بين المترججين بحيث تنشأ منهم ، أثناء استمتاعهم بذلك العمل ، جماعة لا تنقسم إلى طبقات وإنما تكون وحدة « انسانية شاملة ». أما وظيفة « المسرحية الارسططالية » التي نادى بها بربخت فإنها على العكس من ذلك ، هي ابراز الفوارق بين المترججين ، الأمر الذي يتحقق عن طريق الغاء الصراع بين الفكر والشعور ، وهو الصراع الذي نشأ مع النظام الرأسمالي .

« وعندما أخذ عصر الرأسمالية في الأفول ، تدهور الشعور والفكر على السواء ، وبدأ بينهما نزاع سرير وعقم . أما الطبقة الجديدة الصاعدة ومن يقفون إلى جانبها فيريدون فكراً ومشاعر يقوم بينها نزاع منتج ، حيث تدفعنا مشاعرنا إلى بذل أقصى جهد ممكن في التفكير ، وحيث يطهر فكرنا مشاعرنا .» .

وفي هذا العالم الذي نعيش فيه كالغرباء ، لا بد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة ، وفي ضوء جديد ، وذلك بالتحاد فاصل بينما وبين الموضوع والشخصيات . وعلى العمل الفني أن يتملك المترججين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه إلى التحاذد مواقف وقرارات . ان المسرح ينبغي أن يعالج القواعد التي يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد « مؤقتة ، بعيدة عن الكمال » وذلك حتى يدفع المتراجي إلى عمل شيء أكثر « انتاجاً » من مجرد المشاهدة ، ويحفزه إلى اعمال فكره مع

المسرحية ، ثم في النهاية إلى إصدار حكمه : « ما هكذا ينبغي أن تسير الأمور . ان هذا يجب أن يوقف ». وهكذا نجد أن المترج ، الكادح ، يذهب إلى المسرح « ليتفرج بل ويستمتع بمشاهدة جهده الشاق الذي لا يتوقف من أجل كسب القوت » ، وليواجه صدمة التغير المتصل الذي تمر به حياته . فهو هنا « ينتفع نفسه من أيسر سبيل . لأن أيسير السبيل للوجود هو عن طريق الفن » ..

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

طفولة الإنسانية

ان السبب الذي يتطلب وجود الفن لا يمكن أن يبقى ثابتاً رغم تطور المجتمع . فوظيفة الفن في مجتمع طبقي يعتمد في داخله الصراع تختلف في كثير من النواحي عن وظيفته في مجتمع بدائي لم يعرف الطبقات بعد . ومع ذلك ، وعلى الرغم من التباين في الأوضاع الاجتماعية ، فهناك في الفن شيء يعبر عن حقيقة ثابتة . وذلك ما يجعلنا - نحن أبناء القرن العشرين - نستجيب للرسوم المنقوشة على جدران الكهوف من عصور ما قبل التاريخ ، أو للأغاني التي انقضت عليها عشرات وعشرات من السنين . لقد وصف كارل ماركس الملحة بأنها الشكل الفني الملائم للمجتمع المختلف ، وقال في هذا الصدد :

« ليست هناك صعوبة في إدراك أن الفن الأغريقي واللامح اتفقاً ترتبط

بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعي . ولكن الصعب حقاً هو تحديد السبب الذي يجعل من ذلك الفن مصدراً للسعادة الجمالية حتى اليوم ، بل ويجعله من بعض الوجوه معياراً ونموذجاً يصعب الوصول إليه » ..

ثم يقدم هذا التفسير :

« لماذا لا يكون للطفولة الاجتماعية للإنسانية ، الطفولة التي حفظت فيها أجمل تطوراتها ، سحرها الحالد باعتبارها عصراً مضى ولن يعود ؟ هناك أطفال يسبقون عمرهم وأطفال يتأخرون عنه . وكثير من الشعوب القديمه تنتهي إلى الطائفة الأولى . أما الأغريق فكانوا نموذجاً للطفل السوي . وسحر فهم بالنسبةلينا لا يتعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي نشأ منه هذا الفن ، بل هو بالأحرى نتيجة له . هو بالأحرى راجع إلى أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي نشأ في ظلها – ولم يكن يمكن أن ينشأ إلا في ظلها – هذه الظروف لا يمكن أن تعود » .

اتنا اليوم نشك كثيراً في أن الأغريق القدامى يمكن أن يعتبروا « طفلاً سوياً » إذا ما قورنا بالشعوب الأخرى . ففي حياة الأغريق كثير من الجوانب التي تسترعي النظر ، كازدرائهم للعمل ، واحتقارهم للمرأة ، وتركيز اهتمامهم الجنسي على البغایا والفلمان . وقد اكتشفنا خلال القرن الأخير كثيراً من الجوانب التي لا تتفق مع ما اشتهر عن الأغريق من الحرص على الجمال والعدالة والتوافق الاجتماعي .

ان الاكتشافات الاركيولوجية والاتنولوجية والثقافية لم تهد تسريح لنا بقبول الرأي القائل بأن الفن الأغريقي القديم ينتمي إلى عصر « طفولتنا » . فنحن نرى فيه على العكس نتاجاً متاخراً نسبياً وناضجاً ، بل ونلمح في الكمال

الذي بلغه عصر بركليس بوادر تدهور وأضلال . فكثير من الأعمال الفنية لهذا العصر ، وهي الأعمال الكلاسيكية التي أنشأها النحاتون الذين خلفوأ فدياس العظيم – كتلك المجموعة الكبيرة من الأبطال والرياضيين وقادفي القرص وسائقي العجلات الحربية – تبدو لنا الآن فارغة خالية من المعنى إذا ما قورنت بأعمال قدماء المصريين أو المسينيين . لكن الاستطراد في هذا سيبعد بنا عن أصل الموضوع .

الفن وعصره

الشيء الجوهرى الذى أضافه ماركس ، انه رأى في الفن الذي أنتجه مجتمع من المجتمعات في مرحلة متختلفة من مراحل تطوره لحظة من لحظات الإنسانية ، وأدرك أنه في هذا يكمن سر قدرته على التأثير في فترات أبعد من اللحظة التاريخية التي نشأ فيها ، وبذلك كان له سحره الدائم ..

ونستطيع أن نصوغ هذه النتيجة في العبارة التالية :

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

شأن العالم ذاته - ليس مجرد طفرات وتناقضات وإنما هو أيضاً اتصال واستمرار . فنحن نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، بينما هي تحدث فينا أثراها - وذلك غالباً دون ان ندرك - ثم نحن نجدها على حين غرة قد طفت الى السطح كأنها أشباح الكهف التي غداها او دسيوس بدمه . وفي المفترات المختلفة - وتبعاً للاوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية او المضمنة - تعود إلى الظهور أشياء كانت كامنة او مشتتة . ولم يكن من قبيل المصادفة ان اكتشف ليسنج وهدرر - في ثورتها على اوضاع الاقطاع والبلاط وعلى كل أساليب التصنع والافتعال أن اكتشفا شكسبيرو وقدماه إلى الامان ، وكذلك ليس من قبيل المصادفة ان تعود أوروبا الغربية اليوم - وقد تخلت عن التزعمات الإنسانية وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب إليها قوى غيبية خارقة - ان تعود إلى عصر ما قبل التاريخ وما عرفه من خوارق ، وان تتجأ إلى تأليف الأساطير الزائفة ، حتى تخفي وراءها مشاكلها الواقعية .

ان الطبقات المختلفة ، والنظم الاجتماعية المتباينة ، إذ توجد ايديولوجياتها الخاصة ، إنما تسهم أيضاً في تشكيل ايديولوجية عامة للإنسانية . ان فكرة الحرية ، وان كانت تساير دائماً ظروف وأهداف طبقة محددة او نظام اجتماعي معين ، فهي مع ذلك تتحول إلى فكرة كلية شاملة . كذلك الفن ، فإنه منها يكن وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الإنسانية . وبقدر ما صور هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس الظروف البسيطة ليجتمع قائم على العبودية ، كانوا مقيدين بعصرهم وفاتهاؤا منهم . ولكن بقدر ما اكتشفوا في ذلك المجتمع عظمة الإنسان ، وسجلوا في شكل في صراعه وأشوافه ، وألحوا إلى امكاناته غير

المحدودة ، فان كتاباتهم تبقى حية بل ومعاصرة : بروميثيوس يحمل الشعلة إلى الأرض ، او ديدوسوس في تحواله ثم في أوبته ، مصير تنتالوس وبنيه ، كل هذا لا يزال يؤثر علينا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر في الإنسانية على الدوام . وإذا كنا نجد موضوع « انتيجهونا » مثلاً (الحرص على دفن القريب بما يليق به من تكريم) موضوعاً عتيقاً ، وإذا كنا نحتاج إلى الشروح التاريخية حتى نفهم القصة حق فهمها ، فان شخصية انتيجهونا ما زالت تهز النفوس اليوم كما كانت تهزها أبداً . وما دام هناك أناس يعمرون وجه الأرض فانهم سيتأثرون دائماً بكلماتها البسيطة : « ولدت لأحب لا لأبغض » .

وكما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التي جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل ، زادت العناصر المشتركة والمتعلقة بينها .. ووضحاً لنا ، وذلك على الرغم من تنوعها وتباينها ..

الفن والسحر :

وتزيد الآن الأدلة التي ثبتت ان اصول الفن اما ترجع إلى السحر . فالفن هو أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكتفها لا تزال مجحولة . وكان الفن والعلم والفلسفات الفيبية جميعاً كامنة في السحر ، ثم أخذ الدور السحري للفن يتراجع شيئاً فشيئاً أمام دوره في كشف العلاقات الاجتماعية ، وفي تنوير الناس في مجتمعات أخذ يسيطر عليها الظلم ، وفي معاونة الناس على ادراك الواقع الاجتماعي وتغييره . فلم يعد في الوسع تصوير

الجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية في شكل أسطورة . ان هذا المجتمع الذي يتطلب معرفة واضحة ووعياً شاملـاً ، يستلزم الخروج من الأشكال الجامدة التي عرفتها العصور الماضية - التي كان العامل السحري ما زال فعالـاً فيها - والوصول إلى أشكال أكثر تفتحـاً ، أشكال متحررة كالأشكال التي اخندتها الرواية مثلـاً . وسيادة أي العنصرين من عناصر الفن في فترة معينة ، إنما يتوقف على المرحلة التي بلغها المجتمع : فحينـاً يسود العامل السحري الإيجائي ، وأحياناً يسود العامل العقلي التنويري . حينـاً يسود الاعتماد على الالهام والأحلام ، وأحياناً تسود الرغبة في اذكاء العقل والحواس . لكن سواء كان الفن مهدئـاً أم موظـطاً ، ملقيـاً بالظلال أم غامرـاً بالضوء ، فهو لا يمكن ان يكون وصفـاً تقريريـاً الواقع . ان وظيفته دائـياً ان يحرك الإنسان في مجـوعـه ، ان يمكن « أنا » من الانخـاد بحياة الآخـرين ، ويوضع في متناول يدهـا ما لم تكنـه ويـكـنـ ان تكونـه . وحتى الفنان التربوي الكبير برتولـت برخت لا يستخدم العقل والمنطق وحدـها بل هو يلـجـأ أيضاً إلى المشـاعـر والإيجـاه . فهو لا يكتـفي بواجهـة الجمهورـ بالعملـ الفنيـ ، بل يتـبـعـ لهـ « النـفـاذـ إـلـىـ دـاخـلـ هـذـاـ عـمـلـ » . وهو يـدرـكـ ذـلـكـ ، وقد قالـ أنـ القـضـيـةـ لـيـسـ قـضـيـةـ الـانـفـصالـ الـكـامـلـ عـمـاـ يـحـرـيـ عـلـىـ السـرـحـ ، وإنـاـ هيـ قـضـيـةـ اـخـتـلـافـ فـيـ التـركـيزـ وـمـدـىـ الـأـهـمـيـةـ الـقـيـ تـوـجـهـ لـلـجـوـانـبـ الـمـخـتـلـفـةـ . « اـذـ يـمـكـنـ انـ يـسـودـ عـاـمـلـ الـانـفـعـاـلـ الـإـيجـائـيـ اوـ عـاـمـلـ الـمـنـطـقـيـ كـأـدـاءـ لـتـوـصـيلـ مـاـ نـرـيـدـهـ إـلـىـ جـمـهـورـ » .

وإذا كانت وظيفة الفن الأساسية بالنسبة للطبقات التي تستهدف تغيير العالم لا يمكن ان تكون السحر ، بل التنوير والحفز إلى العمل ، الا ان هناك في الفن بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماماً ، لأن الفن بغير هذه البقية من طبعته الاصلية لا يكون فناً على الاطلاق .

ان الفن في أي صورة من صوره ، جاداً كان ام هازلاً ، رامياً الى الانقاض ام إلى الابحاث ، متعقلاً ام متخللاً عن العقل ، ملتزماً بالواقع ام معناً في الخيال ، لا بد ان يكون متصلة بالسحر اتصالاً ما .

ان الفن لازم للانسان حتى يفهم العالم ويفيره . وهو لازم أيضاً بسبب هذا السحر الكامن فيه .

الفصل الثاني

البدايات الأولى للفن

ان عمر الفن يوشك ان يكون هو عمر الانسان . فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشري .

استمع إلى هذا التعريف للعمل :

« عملية العمل .. هي نشاط هادف .. يرمي إلى جعل المواد الطبيعية ملائمة للاحتياجات البشرية . وهذه العملية هي الشرط العام اللازم لتبادل المواد بين الانسان والطبيعة، هي الشرط الدائم الذي تفرضه الطبيعة على الحياة الانسانية، ولذا فهي مستقلة عن اشكال الحياة الاجتماعية – او بالاحرى فهي مشتركة بين مختلف الاشكال الاجتماعية » .

ان الانسان يتتحكم في الاشياء ويحولها ملك يده عن طريق تحويله إياها .

والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية . لكن الإنسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضاً . يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة ، يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها في صورة جديدة بوسائل سحرية .

ان السحر في الخيال يقابل العمل في الواقع .

والانسان - من اول عهده - ساحر .

الادوات

ان الادوات هي التي جعلت من الانسان انساناً . فقد كان الانسان يصنع نفسه ويشكلها إذ يصنع أدواته ويشكلها ومن هنا فان السؤال عن أيهما جاء أولاً - الانسان ام الأداة - سؤال أكاديمي بحت - فلم توجد أداة إلا مع وجود الانسان ، كما ان الانسان لم ينشأ إلا بظهور الاداة . لقد جاءنا الى الوجود معاً ، وارتبط احدهما بالآخر ارتباطاً لا ينفص . فهناك كائن حي ذو تطور عال نسبياً ، تحول الى انسان عندما تعلم كيف يستخدم الاشياء الموجودة في الطبيعة ، وهذه الاشياء عندما تستخدمنا تتحول بهذا الشكل تصبح أدوات ..

ولنستمع ايضاً الى هذا التعريف :

« أداة العمل هي شيء او مجموعة من الاشياء يدخلها العامل بينه وبين موضوع عمله ، وهي شيء يستخدم كوسيلة لنقل نشاط الانسان ، يستخدم فيها الخواص الميكانيكية او الفيزيائية او الكيميائية لبعض الاشياء من اجل التحكم في

أشياء أخرى واحتضانها للرغباته . وإذا استثنينا التقطاط وسائل العيش الجاهزة كالفاكهة – وهي مهمة تعتبر أعضاء الجسم الإنساني أدوات كافية للنهوض بها – فسنجد أن ما يتحكم فيه العامل تحكمًا مباشرًا ليس موضوع عمله وإنما هو أداة هذا العمل . وبذلك تصبح الطبيعة أداة من أدوات نشاطه ، يكمل بها أعضاء جسمه فتضفي إلى قامته ذراعاً أو أكثر .. ان استخدام أدوات العمل وصنعها – وان كنا نجده بصورة بدائية بين بعض أنواع الحيوان – أمر مميز تماماً للعمل الإنساني . لذا عرف بنجامين فرانكلين الإنسان بأنه : حيوان يستخدم الأدوات » .

ان الكائن السابق على الإنسان والذي أصبح فيما بعد إنساناً ، إنما مكنته من ذلك أن له عضواً خاصاً – هو اليد – يستطيع به ان يتناول الأشياء ويمسّكها . واليد هي المضو الأساسي للحضارة ، وعن طريقها بدأ السير في طريق الإنسانية . ليس معنى ذلك ان اليد وحدها صنعت الإنسان ، فليس في الطبيعة – وخاصة الطبيعة العضوية – مثل هذا الارتباط البسيط ذي الجانب الواحد بين العلة والمعلول . وإنما تكون هناك دائماً مجموعة متباينة من التأثيرات المتبادلة التي تؤدي إلى علاقات مركبة تسمى تطوراً نوعياً جديداً .

لقد تضافرت لإيجاد الظروف الازمة لجعل الإنسان إنساناً عوامل متعددة . منها انتقال بعض التكوينات البيولوجية إلى مرحلة النبات ، ومنها نمو حاسة الاستجابة للضوء على حساب حاسة اللمس والشم ، وكذلك انكماش نظام الفك والأذن مما سهل تغيير وضع العينين . ثم عندما أصبح هذا الكائن الحي مزوداً بحسنة للرؤية أكثر حدة وأكثر دقة زاد ميله إلى التطلع في جميع الاتجاهات وساعد ذلك على استقامة قامته . ثم ترتب على استقامة

قامته تحرر أطرافه الأمامية وكبر حجم المخ وحصوله على أنواع جديدة من الغذاء .

هذه العوامل وغيرها تعاونت جميعها في تطور الإنسان . لكن كانت اليد هي العضو الحاسم المباشر . وقد أدرك توماس الأكويني الأهمية الفريدة لليد فسماها « عضو الأعضاء » ، وعبر عن هذه الفكرة في تعريفه القائل : « إنا الإنسان عقل ويد ! ». وقد صدق . فاليد هي التي أطلقت عقل الإنسان وأنجحت الوعي الإنساني ..

يقول جوردون شيلد في كتابه « قصة الأدوات » :

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

لقد نشأت بين أحد الأنواع من ناحية ، وبين العالم بأسره من ناحية أخرى مجموعة جديدة من العلاقات تختلف عما كان سائداً ، وذلك عن طريق استخدام الأدوات . ففي عملية العمل ، انعكسـت العلاقة الطبيعية بين العلة والمعلول ، إذ أن النتيجة المتوقعة أصبحـت « غابـة » ، وغدت هي التي تتحكم عملية العمل . وهذه العلاقة بين العمل ونتيجهـته - شأنـها شأنـ قضـية « العلة

الفائبة » التي حيرت كثيراً من الفلاسفة - إنما نشأت كصفة خاصة مميزة للإنسان .

لكن ما هو جوهر هذه القضية ؟

فلنقرأ أولاً هذه الكلمات :

« ينبغي أن ندرس العمل في صورته التي امتاز بها النوع الإنساني . فالعناكب تقوم بعمليات تشبه تلك التي يقوم بها النساجون . والنحل يبني خلاياه ببراعة قراري بكثير من المهندسين من البشر . لكن ما يميز منذ البداية أقل المهندسين خبرة عن أكثر النحل براعة ، ان المهندس يبني الخلية في رأسه قبل ان يبنيها من الشمع .. ان عملية العمل تنتهي بخلق شيء كان عند بدايتها موجوداً في خيال العامل ، كان موجوداً في صورة مثالية . فالعامل لا يحدث تغييراً في شكل الاشياء الطبيعية فحسب ، بل هو أيضاً ينفذ في العالم الموجود خارجه أشياء كانت موجودة في ذهنه . وهذه الاشياء هي التي تحكم تصرفاته ، وهو يخضع إرادته لها » .

هذه الكلمات تصف طبيعة العمل عندما يصل إلى مرحلته المتطورة ، مرحلته الإنسانية . لكن كان لابد من السير في طريق طويل قبل الوصول إلى هذا الشكل الأخير للعمل ، وبالتالي قبل ان يتاحول الكائن الذي سبق الإنسان إلى انسان بصورة نهائية . فالعمل الذي تحكمه غاية - وما ترتب عليه من ميلاد العقل ، وميلاد الوعي الذي هو فجر نشأة الإنسان - إنما كان نتيجة لعملية طويلة شاقة . فالوجود الوعي إنما هو النشاط الوعي . وقد نشأ الإنسان في اول امره كحيوان ثديي ، لكنه بدأ في عمل شيء مختلف عن جميع

الثدييات الأخرى . ان الحيوان - ايضاً - يتصرف تبعاً « لخبرته » ، أي نتيجة لافعاله المعاكسة الشرطية ، وذلك ما نسميه « غريزة » الحيوان . اما الكائن الذي تطور الى الانسان فقد اكتسب نوعاً جديداً من الخبرة ادى الى نقطة تحول فريدة - وان كانت قد بدت في اول الامر قليلة الاهمية .. هذه الخبرة يمكن تلخيصها في كلمة : ان الطبيعة يمكن ان تستخدم كوسيلة لتحقيق اهداف الانسان .

ان كل تكوين بيولوجي هو في حالة تفاعل عضوي مع العالم المحيط به . هناك دائماً ما يعطيه لهذا العالم وما يأخذه منه . لكن هذا الاخذ والعطاء يتمان بصورة مباشرة دون وسيط . والعمل الانساني وحده هو التفاعل العضوي الموجه .

ان الوسيلة هنا سبقت الغاية ، إذ ان الغاية لم تتضح إلا باستخدام الوسيلة .

والاعضاء البيولوجية ليست من الاشياء التي يمكن استبدالها بغيرها . ورغم ان هذه الاعضاء تتشكل - على المدى الطويل - مستجيبة لظروف العالم الخارجي ، الا ان الحيوان مضطر ان يعيش بالاعضاء التي يوجد بها ، وان يسعى للاستفادة منها على خير وجه ممكن . اما ادوات العمل ، وهي الموجودة خارج كيان الانسان ، فشيء يمكن استبداله بغيره ، اذ يمكن للانسان ان يتخلّى عن الاداة البدائية ويستبدل بها اداة اكثر كفاية .

ومسألة الكفاية لا تطرح بالنسبة للأعضاء الطبيعية . فهذه الاعضاء موجودة

كما هي ، وعلى الحيوان ان يحيى بالأسلوب الذي تسمع به هذه الاعضاء ، وعليه ان يتلاءم مع العالم في الحدود التي تتبعها له . أما الكائن الذي يستخدم شيئاً غير عضوي كاداة له ، فلا يجد ضرورة لتكيف مطالبه بحيث تساير تلك الأداة ، بل هو على العكس يكيف الأداة بحيث تساير مطالبه . ومسألة الكفاية لا يمكن ان تطرح إلا بعد نشوء هذه الامكانية .

وقد أدى اكتشاف الانسان أن هناك أدوات أكثر فائدة من غيرها ، وأنه يمكن استبدال أداة بأداة أخرى ، أدى بصورة حتمية الى اكتشاف ثال : ان الأداة الموجودة يمكن تحسينها ، وانه ليس من الحتم ان تؤخذ الأداة من الطبيعة كهي واما يمكن صنعها . وهذا الاكتشاف يتطلب ملاحظة خاصة للطبيعة . والحيوانات نفسها تلاحظ الطبيعة ، والعمل والمعلومات الطبيعية تتعكس على عقول الحيوانات ويمكنها تصورها . لكن الطبيعة في نظر الحيوانات ذاتها . وليس هناك ما يمكن من ملاحظة الطبيعة في ضوء جديد ، والتنبؤ بالأحداث وتوقعها ، بل واحداثها عن عمد ، غير استخدام الأدوات ، أي الوسائل غير العضوية ، أي تلك الوسائل القابلة للاستبدال والتغيير .

هناك ثرة يراد قطفها من فوق شجرة . يمد الحيوان السابق على الانسان يده اليها ، لكن ذراعه تقصر عن بلوغها . يبذل كل محاولة لكنه لا يستطيع الوصول اليها ، وبعد سلسلة من التجارب الفاشلة يضطر الى التخلي عن المحاولة ويوجه اهتمامه الى شيء آخر . لكنه اذا استطاع ان يمسك بعصا ، فان ذراعه يزداد طولاً . وإذا لم يكن طول العصا كافياً ففي وسعه ان يبحث عن عصا ثانية وثالثة حتى يعثر في النهاية على العصا الملائمة . ما العنصر الجديد هنا ؟ انه اكتشاف الاحتمالات المختلفة والقدرة على الاختيار بينها ، وبالتالي القدرة على

الموازنة بين شيء وآخر وتحديد فائدة كل منها . وباستخدام الأدوات لا يعود هناك شيء مستحيلًا من ناحية المبدأ . وما على المرء إلا أن يعثر على الأداة المناسبة حتى يتحقق أو ينفذ ما لم يكن إليه من سبيل . بهذا يكتسب قوة جديدة إزاء الطبيعة ، وهي قوة تؤدي إلى آفاق غير محدودة . وفي هذا الاكتشاف يكمن أحد جذور السحر ، وبالتالي الفن .

لقد نشأ في مخ الثدييات العليا تأثير فطري متباين بين المركز الذي يصدر إشارات الجوع – الدالة على احتياج الجسم إلى الغذاء اللازم – والمركز الذي يستثيره منظر أو رائحة الأشياء التي يمكن أن تؤكل ، كالفاكهه مثلا . ويؤدي تبصيره أحد المركزين إلى تبصيره المركز الآخر بصورة آلية . والارتباط بينهما ارتباط مرهف ، فعندما يجوع الحيوان يبحث عن الطعام . ولكن من خلال استخدام العصا ك وسيط – كأدلة لاسقاط الثمرة – تنشأ صلة جديدة في مراكز العقل . ويؤدي التكرار المستمر إلى تقوية هذه العملية الجديدة التي تدور في المخ . وتسير العملية في أول الأمر في اتجاه واحد : فالصلة التي كانت تجمع بين مركز الجوع ومركز الاستجابة للفاكهة مثلا تتدفق من العصا أيضًا إذا جاز استخدام هذا التعبير الجزئي . فالحيوان يرى الثمرة التي يشتتها فلا يلبث أن يبحث عن العصا المرتبطة بها . وحق في هذه المرحلة يصعب أن نسمي هذه العملية تفكيراً : إذ لا يزال ينقصها عنصر القافية المميز لعملية العمل وهي خالقة الفكر . حتى هذه المرحلة لا تكون للعصا غاية هي اسقاط الثمرة : وإنما تكون هي أداة لذلك فحسب . يبدو أن هذه العملية ذات الجانب الواحد ، وهذا التشابك في عمل مراكز المخ ، يمكن أيضًا أن تتعكس إذا ما ازدادت العملية ارهاقاً عن طريق التكرار المستمر . وفي هذه الحالة يمكن أن تجري العملية بهذه الصورة : هذه هي العصا ، فain الثمرة التي يمكن ان تسقطها ؟

وبذلك تصبح العصا - أي الاداة - نقطة البدء . بذلك تغدو
الوسيلة غاية .

فالعصا لم تعد مجرد عصا، بل أصبحت إليها جديد بطريقة سحرية : أصبحت لها وظيفة ، هي الآن مضمونها الأساسي . ومن هنا يزداد الاهتمام بالاداة زيادة مطردة ، فهي تفحص للتعرف على مدى قدرتها على تحقيق غايتها ، وتطرح مسألة ما اذا كان من الممكن جعلها أكثر فائدة ، وأكثر فاعلية ، وأكثر كفاية ، وإذا كان من الممكن ادخال تغييرات عليها حتى تؤدي الفرض منها بشكل أفضل . فالتجربة العفوی - أو « التفكير بالأيدي » وهو الذي يسبق التفكير بمعنى الكلمة - يبدأ في التحول بالتدرج الى تفكير مقصود . وهذا التبدل في العملية التي تدور في المخ هو بداية ما نسميه العمل : أي الوجود الوعي ، والفعل الوعي ، وتوقع النتائج عن طريق النشاط العقلي . ان التفكير لا يعود ان يكون صورة مختصرة للتجربة ، يتم عن طريق العقل بدلاً من الأيدي ، لا تعود فيه التجارب العديدة السابقة « ذكرى » وإنما تصبح « خبرة » .

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

« ان أقدم الأدوات التي عثرنا عليها مصنوعة من الحجر : كتلك الأدوات المصنوعة من الكوارتز التي كان يستخدمها انسان بكين والتي حرص على جمعها ونقلها الى كهفه . وليس بينها غير نسبة لا تذكر قد شكلت أو عدلت بحيث تخدم أغراضه البدائية بشكل أفضل . وحتى هذه النسبة ليس لها نمط موحد ،

ويمكن استخدام كل منها في أغراض متعددة . حتى ليشعر المرء تماماً بأنه كلما نشأت الحاجة إلى أداةأخذت قطعة حجر في متناول اليد وعدلت تعديلاً طفيفاً لتلائم مطالب اللحظة . ومن هنا يمكن تسميتها بأنها أدوات عرضية .

ـ ثم تظهر الأدوات ذات النمط الموحد . فمن بين العدد الهائل من الأدوات العرضية المختلطة ذات الأشكال المتباينة والمتبقية من العصور الباليوليشية الدنيا ، يبرز شكلان أو ثلاثة أشكال تتكرر المرأة بعد المرأة مع تنويعات طفيفة جداً في أنحاء عديدة متفرقة في أوروبا الغربية وأفريقيا وجنوب آسيا . ومن الواضح أن صانعيها كانوا يحاولون حاكاة نظر ثابت معروف به » .

وذلك يدلنا على شيء بالغ الأهمية . فمنذ البداية اكتشف الإنسان أو الكائن السابق على الإنسان – أثناء التقاطه الأشياء – أن قطعة الحجر ذات الحافة القاطعة مثلاً يمكن أن تحل محل الأسنان والأظافر في تزييق الفريسة أو تقطيعها أو سحقها . وهو يستخدم الحجر الذي يتصادف وجوده كأداة عرضية ، ثم يلقى به مرة أخرى بعد أن يؤدي مهمته المؤقتة . والقردة الشبيهة بالانسان تستخدم مثل هذه الأدوات العرضية أحياناً . وعن طريق الاستخدام المتكرر تنشأ في الذهن رابطة وثيقة بين الحجر واستخداماته ، ويبدأ المخلوق الذي يوشك أن يصبح إنساناً في جمع مثل هذه الأحجار والاحتفاظ بها ، رغم أنه لم تنشأ بعد مهمة محددة أو غاية بعينها لكل حجر منها . فهذه الأحجار هي أدوات مختلف الأغراض التي يمكن تجربتها من حالة إلى أخرى واختبار استخداماتها المحددة . ولا يلبث أن ينشأ عن هذه

التجارب المتكررة والمتنوعة ، عن هذا « التفكير بالأيدي » ، شيئاً : الاول اكتشاف أن بعض الأحجار ذات الشكل الخاص أكثر فائدة من غيرها ، وأن الاختيار من بين عطاء الطبيعة العرضية أمر ممكن ، فيزداد بالتدریج الاهتمام بالغرض الذي يختار الحجر من أجله . والثاني ، اكتشاف أنه ليس من الضروري انتظار تلك العطاء ، لأن الطبيعة يمكن أن يتناولها التهذيب والتصحيح . إن الماء والمطر والمناخ وغيرها من العوامل يمكن أن تشكل حجراً فتجعل من السهل تناوله باليد . وما ان يبدأ السائل الموسك ان يكون انساناً في قنال الأشياء الطبيعية بيده واستخدامها كأدوات ، حتى تكتشف يداه النشيطتان أنه يستطيع ان يشكل الحجر ويغيره بنفسه » ، ويعرف عن طريق هذا الاكتشاف أن قطعة الصوان تحوي في ذاتها امكانية التحول الى حجر قاطع وبالتالي الى أداة نافعة .

وليس هناك شيء غامض او مبهم في هذه الامكانية – فهي ليست « قدرة » خاصة لهذا الحجر ولا هي ناشئة عن وعي خلاق . بل على العكس فالوعي الخلاق نشأ كنتيجة متأخرة للاكتشاف عن طريق اليدين بأن الأحجار يمكن كسرها وتقسيمها وتشكيلاها في هذه الصورة أو تلك . وكان مثلاً شكل الفأس اليدوية التي توجد في الطبيعة من حين إلى آخر ، من الأشكال التي يمكن استخدامها في مجالات مختلفة من مجالات النشاط ، فبدأ الإنسان بالتدریج ينقلها عن الطبيعة . وهو في صنعه للأدوات بهذا الشكل لم يكن مستجبياً « لفكرة خلقة » ، وإنما كان مقلداً فقط ، وكانت النافذة التي ينقل عنها هي الأحجار التي عشر عليها من قبل واختبر فائدتها بالتجربة . لقد أنتج الأدوات الجديدة على أساس من خبرته بالطبيعة ، لا على أساس فكرة في ذهنه . فهو

لم يكن ينفذ مشروعاً . بل كان يرى أمامه فأساً يدوية واقعية ويسعى إلى صنع غيرها على غرارها . انه لم يكن ينفذ فكرة وإنما كان يقلد شيئاً . وهو لم يبتعد عن النموذج الطبيعي إلا ببطء وبالتدريج . فهو إذ يستخدم الأداة ولا يفتأً يحررها ، يبدأ بالتدريج في جعلها أكثر فائدة وكفاية . فالكافية أقدم من الغاية ، واليد كانت أداة للاكتشاف قبل العقل . (يكفي أن يراقب المرء طفل يسعى إلى فك عقدة : انه لا « يفك » بل يحرر . وهو لا يتبيّن كيفية ربط العقدة وأفضل الطرق لحلها إلا بالتدريج ومن خلال التجربة بيديه) ..

أما توقع نتيجة محددة – ووضع غاية لعملية العمل – فلا ينشأ إلا بعد خبرة يدوية مرکزة . فهو نتيجة لتقليل النظر المستمر في الانتاج الطبيعي وفي التجارب المتعددة التي تتفاوت نجاحاً وفشلـاً . ان فكرة الغاية لا تنشأ من التطلع إلى الأمـام بل من النظر إلى الوراء . لقد نشأ العقل الواعي والوجود الواعي مع العمل ، ومن خلال العمل ، ولم تنشأ الغاية الواضحة التي تجعل لكل أداة شكلـاً محدداً وطابعاً مميزاً إلا في مرحلة متأخرة . لقد احتاج الإنسان إلى وقت طويـل حتى يسمـو فوق الطبيعة ويواجهـها بقدرتـه الخلاقـة .

وعندما فعل ذلك طرأ على كيانه تغيير واضح . فلم يعد ذهنه يعكس الأشياء بصورة آلية فحسب ، بل أصبح قادراً – نتيجة لتجربة العمل – على ادراك بعض قوانين الطبيعة ، وعلى تفهم علاقة السببية . (أصبح قادراً مثلاً على معرفة أن الطاقة المضلـلة يمكن ان تنتقل إلى الأداة ، ومنها إلى الشيء الذي يقع عليه العمل ، او ان الاحتـكار يولد الحرارة) لقد حلـ الإنسان محلـ الطبيـعة ،

فلم يعد ينتظر ما تمنحه أيامه : بل أصبح يفرض عليها بصورة متزايدة أن تقدم إليه ما يريد . لقد جعل من الطبيعة ، بالتدريج ، خادماله . ونتيجة لازدياد فائدة الأدوات التي يستخدمها ، ولازدياد التخصص فيها ، ولازدياد الملازمة بينها وبين يد الإنسان وقوانين الطبيعة ، أي نتيجة لازدياد طابعها الانساني ، أمكن خلق أشياء لم تكن موجودة في الطبيعة . وفقدت الأداة ، بصورة مطردة ، كل وجه للشبه بينها وبين الأشياء الطبيعية . واحتلت الوظيفة التي تقوم بها مكان التشابه الذي كان يقوم بينها وبين الأشياء الطبيعية . ومع ازدياد كفاية الأدوات أصبحت الغاية منها – أي التوقع العقلي لما يمكنها أن تفعله – تكتسب أهمية أكبر فأكبر . ولم يكن ذلك التحول في طبيعة العمل ممكناً إلا عندما وصل إلى درجة عالية من التطور .

اللغة :

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

وكم من النظريات المتعلقة بنشأة اللغة تغفل دور العمل والأدوات أو

تقلل منه . حتى هيردر الذي كشف بدراساته الثورية وحججه الدامغة بعض العوامل ذات الأهمية البالغة في دحض نظرية «الأصل اللاهوتي» لـ«اللغة»، لم يدرك أهمية دور العمل في نشأتها. وقد سبق نتائج الأبحاث التي أجريت فيما بعد عندما وصف انسان ما قبل التاريخ بقوله :

« جاء الانسان إلى العالم ، فألقى على الفور بحراً زاخراً يتلاطم حوله ! وكم احتاج من جهد حتى يتعلم كيف يميز بين الأشياء ! ول يعرف حواسه المختلفة ! ول يعتمد على هذه الحواس وحدها ! »

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

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

ولا شك في أن هذه الوسائل التي يتخذها الحيوان للتغيير تمثل عنصراً من

عناصر اللغة . « وما زالت هناك آثار لتلك الاصوات الطبيعية تتردد في جميع اللغات الأصلية ». ومع ذلك أدرك هيردر أن هذه الاصوات الطبيعية ليست هي « الجذور الحقيقة » للغة ، « وإنما هي العصارة التي غدت تلك الجذور ». .

ليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هي وسيلة للاتصال . فقد ألف الإنسان الأشياء بالتدريج « وأطلق عليها أسماء مأخوذة من الطبيعة ، يحاكي فيها أصواتها قدر ما يستطيع .. وكان ذلك نوعاً من التمثيل الصامت يشترك فيه الجسم والأيام ». ان اللغة الأصلية هي مزيج من الكلمات والتنغيم والموسيقى والآيات الرامية إلى المحاكاة . يقول هيردر :

« جمعت المفردات الأولى من الأصوات الموجودة في الطبيعة . وكانت فكرة الشيء ما زالت معلقة بين الفعل وفاعله . وكان لا بد للهجة أن تدل على الشيء ، كما أن الشيء يدل على اللهجة ». .

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

« كانت الأشياء الحسية توصف أوصافاً حسية - وما أكثر الجوانب والزوايا

التي يمكن أن توصف منها ! مما أدى إلى أن تزخر اللغة بالكلمات الجامحة والشاذة والمنحرفة ، وتحفل بما يخرج على القواعد والقياس . وكانت الصور تنقل على هيئة صور كمما أمكن ذلك ، مما أدى إلى إيجاد فروة من الاستعارة والمجاز والأسماء الحسية » .

وذكر هيردر أن لدى العرب خسین کلمة للدلالة على الأسد ، ومائتين للثعبان ، وثمان للعسل ، وأكثر من ألف للسيف : بعبارة أخرى ، فالأسماء الحسية لم تكن قد استكملت بعد تركيزها في تجريدات .

ثم وجہ سؤالاً ساخراً إلى أولئك الذين يعتقدون « بالأصل اللاهوتي » للغة :

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

ويقول هيردر أيضاً :

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

ان الانسان كلما زادت خبرته ، وزادت معرفته بالأشياء المختلفة من زوايا

مختلفة ، زادت لفته غنى وثروة .

« كلما تكررت تجاربها ، وتأكدت خصائصه الجديدة في ذهنه ، زادت لفته رسوخاً وطلاقاً . وكلما أوغل في التمييز والتصنيف ، زادت لفته ترتيباً ونظاماً » .

ثم جاء الكسندر فون همبولدت فطور وهذب المكتشفات الثورية التي وصل إليها هيردر ، وإن كان قد أضفى على أفكار هيردر المادية والجدلية مسحة مثالية ميتافيزيقية من بعض النواحي . اذ قال همبولدت أن اللغة « صورة ورمز في الوقت نفسه »، فهي ليست مجرد الانطباع الذي ينشأ عن الأشياء ، كما أنها ليست نتيجة لإرادة المتحدث التحكيمية » . كما قال أن الفكر « لا تحدده اللغة عموماً فيحسب ، وإنما تحدده أيضاً – إلى درجة كبيرة – كل لغة على حدة » . وذلك يذكرنا بكلمة جوته الشهيرة : « إن اللغة تصنع الناس أكثر مما يصنع الناس اللغة » . ووصل همبولدت في تأكيده لأهمية النطق (الذي لا يمكن بدونه ان توجد لغة ، وإن وجد تعبير) وصل إلى نتيجة توشك ان تكون غبية :

« حتى يتمكن المرء من ان يفهم ولو كلمة واحدة حق الفهم – يفهمها لا باعتبارها مجرد حافز حسي بل وكلفظ منطوق يحدد مفهومها – لا بد ان تكون اللغة كلها حاضرة في ذهنه . فليس في اللغة انفصال . كل عنصر من عناصرها يصرخ بأنه جزء من كل . وإذا كان من الطبيعي ان نفترض ان اللغة

تشكلت بالتدرج ، فان ابتكارها فعلاً لا يمكن ان يكون قد تم إلا في لحظة واحدة . اللغة وحدها هي التي تجعل الانسان انساناً .. لكنه حتى يخترع اللغة لا بد ان يكون قد أصبح انساناً من قبل » .

ونستطيع أن نوافق على هذا الرأي في حدود تأكيده ان انسان ما قبل التاريخ كان ينظر إلى العالم ككتلة متداخلة غير محددة المعالم ، ثم استخلص اللغة من داخل هذه الكتلة شيئاً فشيئاً . لكننا لا نجد عند همبولدت ذلك الحل الجدلية للقضية : ان الانسان أصبح انساناً في نفس الوقت الذي بدأ فيه العمل وظهرت اللغة ، بحيث لا يمكن ان يقال ان الانسان جاء أولاً او العمل او اللغة . فقد اكتفى همبولدت بالإشارة إلى العملية الجدلية ، لكنه ألبسها رداء من الالفاظ المثالية : « ان التأثير المتبادل بين الفكر والعمل ، واعتماد كل منها على الآخر ، يبين ان اللغة ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة وإنما هي بالاحرى أداة لاكتشاف حقيقة تبقى مجهولة حتى تلك اللحظة » . ولا شك ان هناك عملية اكتشاف متصلة ، لكنها اكتشاف الواقع لا « للحقيقة » ، الواقع الذي ينشأ بالعمل ومن خلاله ، باللغة ومن خلالها .

ومن بين النظريات التي ظهرت عن اللغة بعد همبولدت ، أود ان أشير الى نظرية موتنر ، فهي نظرية مثيرة . إذ يقول ان اللغة نشأت من « الاصوات المنكسة » إلى جانب المحاكاة . فاللغة في رأيه لا تسعى إلى محاكاة الاصوات المنكسة الانسانية وحدها (اصوات الفرح والالم والدهشة وغيرها) بل تسعى كذلك إلى محاكاة الاصوات الطبيعية الأخرى . لكن لا يجوز أن ننظر

إلى اللغة على أنها مجرد محاكاة .. إذ لا بد أيضاً ان تكون اللغة منطقية ، أي ينبغي ان تصبّع رمزاً لا يحمل غير شبه بعيد - « اتفاقي » - للشيء المعنى ، وذلك حق في الحالات التي تحاكى فيها اللغة الأصوات الواقعية . يقول موتزير « لا بد ان هذا ، او ما يشبهه ، كان مرحلة التكوين بالنسبة للفة » ، وليس (جذور اللغة) الاسطورية التي نسمع عنها » .

ان الطبيعة المزدوجة للفة ، باعتبارها وسيلة للاتصال وللتعبير ، باعتبارها صورة الواقع ورمزاً له ، باعتبارها ادراكاً « حسياً » للشيء وتجريداً له ، كانت دائماً موضع اهتمام خاص من جانب الشعر ، لا من جانب النثر الذي نستخدمه في حياتنا اليومية . ان الشعر يحمل في طواياه الرغبة في العودة إلى منبع اللغة . كتب شيللر يقول :

« ان اللغة تعبّر عن جميع الأشياء بمعايير العقل ، لكن المطلوب من الشاعر ان يعبر عن الأشياء جميعاً بمعايير الخيال . الشعر يتطلب الروايا ، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم . معنى ذلك ان الكلمة تنزع من الشيء الذي يفترض ان تثلّه طبيعته المحسوسة والفردية ، وتفرض عليه خاصة من عدياتها ، طابعاً عاماً غريباً عنه . وبذلك لا يتمثل الشيء بحرية او لا يتمثل أصلاً ، وإنما يوصف فحسب » .

ان لدى كل شاعر شوقاً إلى لغة أصلية « سحرية » .

وفي عبارات مختلف تماماً عن عبارات موتزير الذي رأى ان أصل اللغة هو

الأصوات المنشورة ، وصف بافلوف اللغة بأنها نظام للأفعال المنشورة الشرطية والرموز . فالأصوات المنشورة عند موتنر وسائل بدائية مهمّة للتعبير عن الفرح والألم وغيرها . أما الأفعال المنشورة عند بافلوف فأحداث تقع داخل الأجهزة العصبية الحية معايرة لأحداث تقع في تتبع منتظم في العالم الخارجي (مثل الكلب الذي يسلي لعبه عندما يسمع دقة الجرس التي أصبحت إشارة تدل على حلول موعد الطعام) . فهنا نجد ان الكلمة إشارة ، وان اللغة نظام من الإشارات متتطور تطوراً عالياً . كتب بافلوف في حديثه عن طبيعة التنويم المفناطيسي يقول :

« لا شك في ان الكلمة بالنسبة للكائن الانساني تعتبر فعلاً منعكساً شرعاً ملائياً ، شأنها شأن جميع المنبئات الشرطية المشتركة بين الانسان والحيوان ، لكن الكلمة تعتبر منها أكثر أهمية وشمولاً من جميع المنبئات الأخرى . بل الواقع أنه ليس في عالم الحيوان منه يمكن ان يقارن ولو من بعيد بالكلمة لدى الانسان ، سواء من ناحية الحكم او الكيف .. ان هذا النطاق الواسع والمضمون الرحب للكلمة يفسر مدى اتساع وتباعد ألوان النشاط التي يمكن الإيحاء بها إلى شخص منوم ، وهي ألوان للنشاط يمكن ان تتناول العالم الخارجي والداخلي لذلك الشخص على السواء » .

وبغير العمل - بغير خبرة استخدام الأدوات - لم يكن ليتاح للانسان أبداً ان ينشيء اللغة كمحاكاة للطبيعة وكمجموعة شاملة من الرموز للدلالة على الأفعال والأشياء : أي كتجريد . لقد أوجد الانسان الكلمات المنطقية المتمايزة

إحداها عن الأخرى لا مجرد انه كائن قادر على الألم والفرح والدهشة ، بل ولأنه ايضاً كائن عامل .

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

ويستحيل التمييز بين مئات « الأدوات العارضة » المتعددة الانواع بوضع رمز خاص لكل منها،اما اذا امكن صنع عدد محدود من الأدوات النموذجية، فعندئذ يمكن بل ويحب ان يوضع لكل منها رمز خاص .. او اسم . وعندما يقلد الناس احدى الأدوات النموذجية مراراً وتكراراً يحدث شيء جديد تماماً . فكل النسخ التي صنعت متشابهة تحوي في ذاتها نفس النمط ، وهذا النمط - من حيث وظيفته وشكله وفائدة للانسان - يتكرر المرة بعد المرة . هناك فتوس يدوية عديدة ، لكنها مع ذلك فراس واحدة . ويستطيع

الانسان ان يستخدم اي فأس منها بدلأ من الفأس الاصلية لأنها جميعاً تخدم الغرض ذاته ، وتحدث الاثر نفسه ، فهي متشابهة او متماثلة في وظيفتها . ونحن عندما نعي هذه الاداة ، لا يعنيينا كثيراً اي واحدة من الفئوس النمطية هي التي ستصل الى يدنا . من هنا جاء التجريد الاول ، الشكل الاول للمفهوم الذهني . عن طريق الادوات ذاتها تكون انسان ما قبل التاريخ من «تجريده» الخاصة المشتركة بين الفئوس الفردية المتعددة - خاصة انها فأس ، وبذلك أوجد «المفهوم الذهني» للفأس . انه لم يكن يدرك ما يفعل ، لكنه مع ذلك كان يخلق مفهوماً ذهنياً .

المحاكاة :

صنع الانسان أداة ثانية على غرار الاولى ، وبذلك أنتج أداة جديدة لا تقل عن الاولى فائدة او قيمة . وهكذا وجد ان المحاكاة تتحجّه قوّة إزاء الاشياء . فقطعة الحجر التي لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمة عندما يمكن تشكيلها في صورة أداة ، وبذلك تجند في خدمة الانسان . وهناك شيء سحري في عملية «المحاكاة» هذه ، إذ انها تهييء وسيلة للسيطرة على الطبيعة . ثم تأتي التجارب الأخرى فتؤيد هذا الاكتشاف الغريب . فعندما يقلد المراه حيواناً ، ويتحذ شكله او يصدر صوتاً كصوته ، فإنه يستطيع ان يجذبه ويستدرجه إلى مسافة أقرب ، وتقع الفريسة في يده بصورة أسهل . هنا أيضاً نجد ان التشابه سلاح ، وسحر . ثم تأتي الغريزة الفطرية للنوع فتضييف الى هذا الاكتشاف قوّة على قوّة . فهذه الغريزة تدفع الحيوانات إلى النظر بعين الريبة

والشك الى كل من يخرج من أفرادها عن المظهر المعتاد او السلوك المعتاد ، الى جميع الشواذ والفلتان . فهي ترى فيها ، غريزياً ، أفراداً خارجة على القبيلة ، لا بد من قتلها او طردها خارج الجماعة الطبيعية . وبذلك نجد للتماثل أهميته في جميع الميادين . ومن هنا بدأ انسان ما قبل التاريخ – الذي شرع منذ قليل في ممارسة بعض عمليات الموازنة والاختيار بين الادوات ومحاكاتها – في إضفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماهيل والتشابه ..

والتماثل بين الاشياء والادوات يمكن من تكوين الافكار المجردة . ومن تشابه الى آخر توصل الانسان الى تجمیع ثروة من التجاريدات تتزايد باستمرار . وانحد في اطلاق اسم واحد على المجموعات الكاملة من الاشياء التي تربط بينها علاقة ما . ومن طبيعة هذه التجاريدات انها كثيرةً (وان لم يكن دائمًا) ما تعبّر عن رابطة او علاقة حقيقة . فنحن نعرف ان الادوات التي من نوع معين انا صنعت كمحاكاة لنموذجها الاولى . وينطبق ذلك على كثير من التجاريدات الاخرى : الذئب ، التفاحة ، الخ ، ان هذه الروابط الجديدة المكتشفة تساعده على تصور الطبيعة بشكل اوضح . فلم يعد المخ يصور كل اداة يستخدمها الانسان بيده ، ولا كل صدفة يجدها على الشاطئ ، كشيء منفرد قائم بذاته . بل اصبح هناك رمز يشمل الادوات كلها ، او الاصداف كلها ، يشمل كافة الاشياء المتماثلة او الكائنات الحية التي من نفس الطراز . وهذا التركيز والتصنيف في اللغة يسهل على الانسان بشكل مطرد تبادل المعلومات عن العالم الخارجي ، وكذلك تبادل الآراء حول هذا العالم الذي يشترك فيه مع جميع الناس الآخرين .

ونستطيع ان تقول الشيء نفسه عن العمليات الاجتماعية ، وخاصة عملية

العمل . فقد كررت الجماعة الإنسانية الناشئة هذه العملية مئات المرات وألافها ، ووُجِدَت بالتدريج رمزاً – أو وسيلة للتعبير – يتتجسد فيه هذا النشاط الجماعي . والأرجح أن هذا الرمز قد استخلص من عملية العمل ذاتها ، وأنه يمثل نوعاً من الهمارمونية الإيقاعية . ويُشير هذا الرمز إلى نشاط خاص ، ارتبط به إلى حد يجعل رؤيته أو سماع صوته ينشطان على الفور جميع مراكز المخ المتصلة بهذا النشاط . وكانت لهذه الرموز أهميتها الكبرى بالنسبة للإنسان الأول ، إذ كانت لها وظيفة تنظيمية داخل المجموعة أو الجماعة العاملة ، لأنها تنقل نفس المعنى إلى كافة أعضاء الجماعة ..

ان عملية العمل الجماعية تتطلب إيقاعاً يوجد التناقض في العمل . ويفوي من اثر الإيقاع تردید «قرار» لفظي موحد . وسواء كان هذا القرار هو «هيف - لو - هو !» الذي يرددہ الانجليز ، أو «هوراك» الذي يرددہ الامان ، أو «أى - دوخ - نيم» الذي يرددہ الروس ، فهو ضروري دائماً لإنجاز العمل بطريقة ايقاعية . ففي مثل هذا «القرار» الذي يكتسب سحرآ خاصآ ، يحتفظ الفرد بإحساسه بالجماعة حتى إذا كان يعمل خارجها . وقد حل جورج طومسون (الذي لم أطلع لسوء الحظ على كتابه الرائع «دراسات في المجتمع الأغريقي القديم : انسان ايجيه البدائي» ، إلا بعد ان أصبح كتابي هذا مائلاً للطبع ، بحيث لا يسعني غير الاشارة اليه إشارة عابرة) حلل أغاني العمل القدية على أنها مزيج من «القرار» (أى النغمة الجماعية الموحدة) والارتجال الفردي . وكان بين ما استشهد به أغنية سجلها المبشر السويسري جونود ، نجد فيها صبياً من أبناء قبيلة تونجا يعمل في تكسير الصخور إلى جانب أحد الطرق في افريقيا من أجل سادته الأوروبيين فنسمعه ينشد :

«بي ها شاني سا ، ايهى !

«باكو هي هلوفا ، ايهى !

بانوا ماخوفي ، ايهى !

بانجا هي نجيفي ، ايهى !»

«انهم يظلموننا ، ايهى !

ويسيئون معاملتنا ، ايهى !

ويشربون القهوة ، ايهى !

ولا يعطوننا شيئاً، ايهى !»

ومن المحتمل ان الكلمات الاولى الازمة لعملية العمل – وهي الاصوات التي تنعم لتتوفر الایقاع الموحد للجماعـة – كانت في الوقت نفسه إشارات تحمل الأوامر الازمة لدفع الجماعة إلى العمل (تماماً كما تؤدي صيحة التحذير إلى هرب القطيع) . وهكذا كانت كل وسيلة للتعبير عن طريق اللغة تحمل في ذاتها قوة جديدة – قوة إزاء الإنسان وإزاء الطبيعة على السواء .

ولم تكن المسألة مجرد تصور من جانب انسان ما قبل التاريخ بأن الكلمات أداة قوية .. فقد أدت الكلمات بالفعل إلى زيادة سيطرته على الواقع . ولم يكن دور اللغة مخصوصاً في التمكين من تنسيق النشاط الانساني ، ووصف التجربة ونقلها ، وبالتالي زيادة كفاية العمل : بل أنها جعلت من الممكن أيضاً التمييز بين الأشياء وذلك عن طريق ربطها بأسماء محددة ، مما يؤدي إلى انقزاعها

ذلك التجهيل الذي يحميها من الطبيعة وفي ادخالها تحت سيطرة الانسان فاذا ما وضع حز على شجرة قائمة في غابة ، فان تلك الشجرة يكون قد تقرر مصيرها ، اذ يستطيع من وضع الحز ان يكلف غيره بالذهاب لقطعها فهو سيعرفها بالحز الظاهر عليها . وكذلك الاسم الذي يطلق على شيء : انه علامة توضع على ذلك الشيء ، تميزه عن غيره من الاشياء ، وتسلمه ليد الانسان . وخط التطور متصل بين صنع الادوات وامتلاكها ووضع علامات عليها «برسم حز او أكثر او وضع حلبة بدائية » ومن ثم تسميتها ، وبذلك تصبح شيئاً يمكن معرفته والتحكم فيه بالنسبة لكل فرد في الجماعة .

وعن طريق المحاكاة أمكن تكرار الأداة النمطية ، مما ميز – بما يشبه السحر – قطعة الحجر التي تصنع منها عن الاحجار الأخرى التي لم تكون تخضع إلا لسلطان الطبيعة . ونستطيع ان نتصور ان وسائل التعبير اللغوية الأولى أيضاً لم تكن أكثر من تقليد ومحاكاة . وكان ينظر إلى الكلمة في أول الأمر على أنها شيء ذاته . إذ هي الوسيلة لحيازته وفهمه والتحكم فيه . ونجد ان جميع الأجناس البدائية تقريباً تعتقد أنها عندما تذكر اسم شيء او شخص من الناس او الجان ، تتحكم فيه بشكل من الاشكال (او لعلها تثير غضبه السحري) . ونجد هذه الفكرة متغلفة في عدد لا يحصى من الاقاصيص الشعبية : ويكتفي ان نذكر رمبلستلسكين الحبيث وهو يصبح صيغته الظافرة :

ما أسعدي إذ لا يعرف أحد
إني أدعى رمبلستلسكين

فوسيلة التعبير - الاياء ، او الصورة ، او الصوت ، او الكلمة - هي أداة ، شأنها شأن الفأس اليدوية او السكين . ما هي إلا وسيلة أخرى لبسط سطوة الانسان على الطبيعة .

وهكذا بُرِزَ إلى الوجود كائن جديد عن طريق استخدام الأدوات وعن طريق عملية العمل الجماعية . وكان هذا الكائن - الانسان - اول كائن يواجه الطبيعة كلها كذات ايجابية . لكن قبل ان يصبح الانسان ذاتاً بالنسبة لنفسه ، كانت الطبيعة قد أصبحت موضوعاً بالنسبة اليه . فالشيء في الطبيعة لا يصبح موضوعاً الا اذا أصبح مادة للعمل او أدلة له . ان علاقة الذات والموضوع لا تنشأ الا من خلال العمل .

وقد أدى انفصال الانسان بالتدريج عن الطبيعة ، هذه الطبيعة التي لا يزال من مخلوقاتها رغم أنه يواجهها كخالق بشكل يتزايد باستمرار . أدى إلى نشوء قضية من أعمق قضايا الوجود الانساني . فهناك أساس حقيقي للحديث عن « الطبيعة المزدوجة » للانسان . اذا انه مع استمرار انتهاء للطبيعة ، أوجد « طبيعة مضادة » او « طبيعة عليما » . لقد أنشأ من خلال العمل نوعاً جديداً من الواقع : هو واقع حسي وفوق حسي في الوقت ذاته .

وليس الواقع في أي حال مجرد تراكم لوحدات منفصلة تقوم احدها الى جانب الأخرى دون رابطة فيما بينها . فكل « شيء » مادي متشابك مع كل « شيء » مادي آخر . وهناك بين الاشياء علاقات متعددة ، وهي علاقات

واقعية كواقعية الاشياء المادية ذاتها . ولا يتشكل الواقع من الاشياء الا في ارتباطها بغيرها من الاشياء . وكلما زادت هذه الارتباطات غنى وتعقيداً ، زاد الواقع كذلك غنى وتعقيداً . ولنأخذ مثلاً شيئاً من نتاج العمل . ما هو هذا الشيء ؟ من ناحية الواقع الميكانيكي هو لا يعدو ان يكون « الكتلة » . تتجذب نحو « الكتل » الاخرى (و « الكتلة » نفسها تعبر عن علاقة) . ومن ناحية الواقع الفيزيائي الكيميائي هو جزء من مادة صلبة مركبة تركيباً خاصاً من ذرات وجزئيات خاصة تخضع لقواعد تنفرد بها هذه الجسيمات . ومن ناحية الواقع الانساني والاجتماعي هو أداة ، هو موضوع لقيمة استعمالية ، و اذا ما بودل مع شيء آخر اكتسب قيمة تبادلية . ان العلاقات الجديدة بين الانسان والطبيعة وبين الانسان واخوته من البشر قد تغلغلت في هذه الكتلة من المادة وأضفت عليها مضموناً جديداً وصفاً جديداً لم يكونا لها من قبل . وهكذا فالانسان ، أي الكائن العامل ، هو الخالق لواقع جديد ، واطبعة متقدمة ، وأعجب نتاج لها هو العقل . ان الكائن العامل يرقى بنفسه ، عن طريق العمل ، ليصبح كائناً مفكراً . فالفكر - أي العقل - هو النتيجة الختامية لتفاعل الانسان مع الطبيعة تفاعلاً مقصوداً .

ان الانسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ساحر : فقطعة من الخشب ، او العظم ، او الصوان تشكل لتشابه نموذجاً معيناً ، فاذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته . والاشياء المادية تحول الى رموز وأسماء ومفاهيم ، والانسان نفسه يتحول من حيوان الى انسان .

هذا السحر الكائن في جذور الوجود الانساني نفسه ، والذي يولد في وقت

واحد احساساً بالعجز ووعياً بالقوة ، خوفاً من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها ، هذا هو الجوهر الأصيل لكل فن . ان صانع الأدوات الأول الذي شكل الحجر في صورة جديدة حتى تخدم الإنسان ، كان هو الفنان الاول . والانسان الاول الذي أطلق على الاشياء اسماءها كان بدوره فناناً عظيماً ، وذلك عندما ميز أحد الاشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشيء الذي خلقته اللغة إلى غيره من الناس كأدلة تمنحهم القوة . والاداري الأول الذي نظم عملية العمل بواسطة الفناء الایقاعي ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للانسان ، كاننبياً في الفن . والصياد الاول الذي تنكر في هيئة حيوان وتتمكن عن طريق هذا التمايل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده ، والرجل الاول الذي وضع في العصر الحجري علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلبة ، ورئيس القبيلة الاول الذي بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جذع شجرة حتى يجذب إليه هذا النوع من الحيوان .. هؤلاء جميعاً هم آباء الفن .

قوة السحر :

ان الاكتشاف المثير ، اكتشاف أن الاشياء الطبيعية يمكن أن تتحول إلى أدوات قادرة على التأثير في العالم الخارجي بل وعلى تغييره ، كان من الحتم أن يؤدي إلى فكرة أخرى في ذهن الانسان في أول عهده ، ذلك الانسان الذي كان يحرب بلا توقف والذي كان قد شرع في التفكير على مهل : فكرة أن المستحيل نفسه يمكن أن يتحقق بأدوات سحرية .. ان الطبيعة يمكن أن

« تخدع » دون حاجة إلى الجهد الذي يتطلبه العمل .

ولما كانت الأهمية الهائلة للتقليد والمحاكاة تملّك على الإنسان الأول نفسه ، استتّج أنّه ما دامت جميع الأشياء المتشابهة متطابقة ، فان قوته ازاء الطبيعة يمكن عن هذا الطريق ألا تقف عند حد . ان هذه القدرة الجديدة على التحكم في الأشياء والسيطرة عليها ، وحفر النشاط الاجتماعي وبعث الأحداث بواسطة الرموز والصور والكلمات ، دفعت الإنسان الى توقع أن تكون القوة السحرية للغة غير محدودة . لقد خلبته قوة الارادة – هذه القوة القادرّة على التنبؤ بأشياء ، وأحداث أشياء ، لم توجد بعد لكنها موجودة فقط كفكرة في الذهن – فكان من الطبيعي أن ينسب الى الارادة قوة شاملة لا تقف عند حد .

وفي كتاب روت بندكت « أسس الحضارة » (١٩٣٥) مثال واضح للاعتقاد بأن المحاكاة تؤدي إلى اكتساب القوة . فنحن بيازاء عراف يجزيرة دوبو يريد انزال مرض مهلك بأحد الأعداء .

« فحتى تحدث التعموية أثراها نجده يقلد مقدماً عذاب المراحل الأخيرة للمرض الذي يبتلي به الشخص المقصود . فينكمف على الأرض ، ويصبح متشنجاً . لأنه بذلك وحده ، وبعد التقليد الدقيق لآثار المرض ، يمكن للرقبة أن تحدث أثراها » .

ثم يقول :

« أما الرقيقة ذاتها ف تكون صريحة و مباشرة شأن الاعمال المصاحبة لها ..
وهذه هي التمويذة التي تستخدم للابتلاء بمرض الجانجورا ، ذلك المرض الرهيب
الذي يأكل لحم الانسان كما يأكل طائر أبو قرن - الذي أطلق اسمه على هذا
المرض - جندواع الأشجار بمنقاريه الكبير الحاد :

أبا قرن يا ساكن سيجا سيجا
في قمة شجرة لوانا
اقطع ، اقطع
ومزق
من الانف
من الصدغين
من الحلق
من الردف
من عظمة اللسان
من الرقبة
من السرة
من الظهر
من الكلى
من الاحشاء

اقطع ومزق .

أبا قرن يا ساكن تو كو كو

في قمة شجرة لوانا

انه (أي الضحية) ينكشفه من حينها ، ينكشفه ممسكا ظهره

ينكشفه عاقدا ذراعيه أمامه

ينكشفه ويداه على كلبيته

ينكشفه وذراعاه بحيطان برأسه

ينكشفه منظويأ على نفسه مرتين

نائحا صارخا

انها (أي قوة الرقيقة غير المنظورة) تطير الى هناك

بسريعة تطير الى هناك

وكان الفن أداة سحرية ، وقد ساعد الانسان في اخضاع الطبيعة وفي تنمية العلاقات الاجتماعية . بيد أنه يكون من الخطأ اعتبار هذا العنصر وحده مصدر الفن . فكل ظاهرة جديدة هي نتيجة لمجموعة من العلاقات الجديدة التي تكون أحياناً شديدة التعقيد . ربما كان جاذبية الاشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للسائلات البشرية وحدها بل وبالنسبة للحيوانات أيضاً) وجاذبية الضوء الخارقة ، دورهما في مولد الفن . وربما كانت من حواجزه أيضاً المغريات الجنسية بأنواعها : الالوان الصارخة ، الروائح النفاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع في دنيا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل

وأياءاته في دنيا الناس . وربما لعبت دوراً هاماً ايقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : نبض القلب ، حركة التنفس ، الالتفاء الجنسي ، والتكرار الايقاعي لهذه العمليات وما يصحبه من متعة ، وأخيراً وليس آخرأ : ايقاعات العمل . ان الحركة الايقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وترتبط الفرد بجماعة من البشر . وكل اضطراب في الايقاع يحدث أثراً غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل . وهكذا نجد الايقاع ممثلاً في الفنون على هيئة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب و « سيمترية » . وأخيراً فمن العناصر الأساسية في الفنون ذلك العنصر الذي يظن أنه يمنح الانسان قوة إزاء عدوه . فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الانسان القوة .. إزاء الطبيعة ، أو إزاء العدو ، أو إزاء رفيق الجنس ، أو إزاء الواقع ، أو قوة لتدعم الجماعة الإنسانية . لم يكن للفن في فجر الإنسانية « بال المجال » غير أوهى الصلات ، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الاطلاق : إنما كان أداة أو سلاحاً سحرياً في يد الجماعة الإنسانية في صراعها للبقاء .

واننا لنخطئ إذا سخرنا من اعتقاد الانسان الاول بالخرافات ، أو من سعيه لترويض الطبيعة عن طريق المحاكاة والتقليد وبقوة الصورة واللغة والعرفة والحركات الإيقاعية الجماعية وما شاكلها . ولا شك في أنه وهو المبتدئ في ملاحظة قوانين الطبيعة ، واكتشاف علاقة العلة والمعلول ، وإقامة عالم واع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم والمصطلحات ، لا شك في أنه وصل إلى نتائج خاطئة لا تقع تحت حصر ، وفي أن الاعتماد على التشابه أصله سواء السبيل فكونه كثيراً من الأفكار المفلوطة من أساساً (وهي أفكار ما زال معظمها قائماً في لغتنا وفلسفتنا في صورة من الصور) . ومع ذلك ، فهو عندما

أوجد للفن كان قد اكتشف وسيلة حقيقة لزيادة قوته واثراء حياته : رقص القبائل المحموم قبل الصيد كان يؤدي فعلا الى زيادة شعور القبيلة بقوتها ، رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدي فعلا الى زيادة المحارب عزماً وتصميماً ، كما أنها تساعد في إرهاب العدو . ورسوم الحيوان على حوائط الكهوف كانت تساعد الصياد فعلا على الشعور بالأمن والتفوق على الحيوانات التي يطاردها . والاحتفالات الدينية بشعائرها الدقيقة كانت تؤدي فعلا الى تثبيت الخبرة الاجتماعية لدى كل عضو في القبيلة وتجعل من كل فرد جزءاً في بناء الجماعة . ان الانسان ، هذا الكائن الضعيف في مواجهة الطبيعة الخطرة المبهولة المرهوبة ، وجد في السحر عوناً عظيماً له .

ولم يلبث السحر أن انقسم بالتدرج إلى فروع : الأديان البدائية ، والعلم ، والفلسفة . وتغيرت مهمة « التمثيل الصامت » بالتدرج وبشكل غير ملحوظ : فالمحاكاة التي لم تكن قرمي إلا إلى اكتساب قوة سحرية تكانت بالتدرج من إحلال الاحتفالات التمثيلية محل تقديم القربان الحي . والضراعة الموجهة إلى أبي قرن والتي أوردنا منها في الصفحات السابقة هي في إطار السحر الخالص ، ولكن عندما نجد أن أحدى القبائل الأصلية في أستراليا تتظاهر بأنها تستعد لتقديم القربان بينما يكون هدفها في الواقع هو إراحة روح الميت مستخدمة في ذلك « التمثيل الصامت » ، تكون قد انتقلنا إلى الدراما وإلى العمل الفني . وهذا مثال آخر : زوج دياجا يقطعون شجرة . انهم يقولون أنها أخت الإنسان الذي تنبت في أرضه ، ويصورون التهيئة لقطع الشجرة على أنها تهيئة لزواج الاخت . وفي اليوم السابق لقطع الشجرة يقدمون إليها اللبن والمجمع والعسل وهم يقولون « مانا موهو (ابني المفارق لــا) ، يا أخي ، اني أمنحك زوجاً ،

ليقرون بك يا ابني » . وعندما تقطع الشجرة فعلاً يصبح صاحبها باكيًا : « سلبتموني أخي » . هنا نرى الانتقال من السحر الى الفن واضحاً : فالشجرة كائن حي ، وأعضاء القبيلة إذ يقطعنها يهسونها ميلاد جديد . وذلك استمرار لنظرتهم الى الموت على أنه ميلاد جديد للفرد من جسد الجماعة الأم . وهو عرض نجد فيه توازناً دقيقةً بين وقار الاحتفالات الرسمية وعبث الفن . والحزن الذي يتظاهر به مالك الشجرة يحمل أصداه من الخوف القديم وللعنة السحرية . وقد بقيت معنا شعائر هذه الاحتفالات في صورة الدراما .

ان هذه الوحدة السحرية بين الانسان والأرض كانت هي الأساس الذي صدرت عنه تلك العادة المنتشرة ، عادة تقديم الملك كقرابان للآلهة . وقد أثبتت فريizer أن مكانة الملك اثنا نشأت أولاً وقبل كل شيء من المسرح المتعلق بالخصوصية . ففي نيجيريا ، كان الملك أول الامر مجرد أليف للملكة ، إذ لا بد للملكة من الحمل حتى تعطي الأرض ثرها . وبعد أن يؤدي الرجال – الذين يعتبرون ممثلين لإله القمر على وجه الأرض – واجبهم تقوم النساء بقتلهم . وكان الحيوانون ينترون دم الملك المقتول فوق الحقول ، أما جسده فتأكله الجنيات : وهن وصيفات الملكة بعد أن يرتدين أقنعة من رؤوس الكلاب أو الجياد أو الخنازير . ومع التحول من المجتمعات التي تسسيطر عليها الام الى المجتمعات التي يسيطر عليها الاب ، سلب الملك الملكة كثيراً من سلطاتها . فكان يرتدي ملابس نسائية ويضع أثداء صناعية ويمثل الملكة . وأصبح هناك ثائب للملك يقتل بدلاً منه ، ثم استبدلت الحيوانات بنائب الملك هذا . أصبح الواقع أسطورة ، وتحولت الطقوس السحرية الى شعائر دينية ، وفي النهاية تحول السحر نفسه الى الفن .

لم يكن الفن انتاجاً فردياً بل جماعياً ، وان كانت البوادر الأولى للفردية قد بدأت تظهر بشكل متواتر في شخص العراف . إذ كان المجتمع البدائي يفترض طرازاً متزماً من الجماعية الوثيقة . ولم يكن هناك ما هو أشد هولاً من طرد انسان خارج الجماعة ، إذ كان انفصال الفرد عن المجموعة يعني الموت . أما الجماعة فتعني الحياة ومتعبها . وكان الفن بكل أشكاله – اللغة ، الرقص ، الأغاني الإيقاعية ، الطقوس السحرية – هي النشاط الاجتماعي في أجل صوره ، النشاط المشترك بين الجميع والذى يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان . ولم يفقد الفن أبداً هذا الطابع الجماعي فقداً كاملاً ، حتى بعد انتصارات وقت طويل على زوال الجماعة البدائية وحلول مجتمع من الطبقات والأفراد محلها .

الفن ومجتمع الطبقات :

كانت الاكتشافات التي وصل إليها باتشوفن ومورجان حافزاً للفكرين آخرين إلى البحث في عوامل انهيار المجتمع القبلي الجماعي ، والنمو التدريجي لقوى الانتاج ، وتقسيم العمل بشكل مطرد ، ونشأت التجارة على أساس المقاومة ، والانتقال إلى سيطرة الأب ، وبدياليات الملكية الفردية والطبقات الاجتماعية والدولة . وقد اشترك منذ ذلك الحين مئات الباحثين في دراسة الجوانب المختلفة لهذه العملية . ويشتغل بين هذه الدراسات مكانة خاصة الكتابان اللذان ألفهما جورج طومسون عن « اسخيلوس وأثينا » و « دراسات في الحضارة الأغريقية القديمة » .

لقد أدت زيادة انتاجية العمل في اليونان القديمة إلى قبول العمال كقسم من المجتمع الذي كان يتألف من الرئيس والشيوخ وزراع الأرض . وكان الرئيس يحصل على جمل منتظم ، كما كان يدخل في اختصاصه التصرف في فائض المنتجات الزراعية . ثم تتج عن العلاقات الودية بين القبائل أن نشأ تبادل السلع بالتدریج وبشكل غير محسوس ، اذ كانت الهدايا ورد الهدايا نوعاً من المقابلة . وكان هؤلاء الرؤساء ، وكذلك العمال ، أول من تخلص من قيود العشيرة : فأصبح الأولون ملوكاً للأرض ، ونظم الآخرون أنفسهم في نقابات . وتحولت القرية القبلية إلى دولة المدينة التي يحكمها ملوك الأرض . وكانت تلك بداية المجتمع الطبيعي .

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

« الأرض ملك للقبيلة كلها ، بلا تجزئة ، أي أنها ليست للأحياء وحدهم وإنما هي أيضاً – بل أولاً – للأموات ، أي للباكونجو . إن القبيلة والأرض التي

تعيش عليها يشكلان وحدة لا تتجزأ ، وهذه الوحدة يحكمها الباكلو .

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

« ما أن تشعر إحدى النساء بأنها حامل ، أي بأن رقباً (طوطم) قد دخلها ، حتى يتوجه بجد الطفل المنتظر إلى شجرة من أشجار الملحمة ويقطع جزءاً صغيراً من الجورنجة (وهو جسم الطوطم السري المحتفى الذي يربط الفرد بأسلافه وبالكون) ويحفر عليه بسن من أسنان السنجباب رموزاً متصلة بالطوطم أو بالطوطم السلف .. إن الطوطم ، والطوطم السلف ، والطوطم الخلف (وفي أثناء الاحتفالات يحيى الشخص الذي يمارس الطقوس بما يرتديه من حلٍ وأقنعة) تمثل في أغاني الجورنجة في وحدة مترابطة » .

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

ومع انفصال الكائنات الإنسانية عن الطبيعة بصورة مطردة ، ومع الأضياع التدريجي لوحدة القبيلة الأصلية نتيجة لتقسيم العمل والملكية ،

يختل التوازن القائم بين الفرد وبين العالم الخارجي . وينشأ عن هذا الاضطراب في الانسجام مع العالم الخارجي مختلف أنواع المستيريا ونوبات الغبيوبة والجنون . وقد كتب المفكر الإيطالي الكبير أنطونيو جرامشي في رسالة كتبها من السجن في ١٥ فبراير ١٩٣٢ يتحدث عن طريقة التحليل النفسي التي يرى أنها لا تجدي إلا مع العناصر الاجتماعية التي توصف في الأدب الرومانسي بأنها : « المهانوت والمضطهدون .. وهم أكثر عدداً مما يظن الناس عادة . أي أن تستخدم مع الأشخاص الذين تمسك بخنافتهم التناقضات الحديدية للحياة المعاصرة . (وذلك إذا تحدثنا عن الحاضر وحده . ولكن كان لكل عصر حاضره في مواجهة ماضيه) والذين لا يستطيعون بلا مساعدة ، أن يصلوا إلى حل هذه التناقضات والتغلب عليها والوصول إلى سلام نفسي جديد وتجربة جديدة ، أنهم لا يستطيعون إيجاد التوازن بين اندفاعات الارادة والأهداف التي يمكن تحقيقها ..)

وفي أوقات الأزمات يزداد التناقض بين الحاضر والماضي ، ويتحذى هذا التناقض شكلاً حاداً . وكان من عصور الأزمات ذلك العصر الانتقالي من حياة الجماعة البدائية إلى « العصر الحديدي » لمجتمع الطبقات ، ذلك العصر الذي نجد فيه فئة قليلة من الحكماء وجماهير غفيرة من « المهاين المضطهدين » .

ان حالة « الانجداب » - أي حالة المستيريا - إنما هي محاولة لإعادة حياة الجماعة البدائية ، وإعادة الوحدة مع العالم . فمع ازدياد التبايز الاجتماعي ظهرت من ناحية فترات كانت الجماعة تخرج فيها عن طورها ، كما ظهر من ناحية أخرى أفراد (كثيراً ما يؤلفون فيما بينهم اتحادات أو روابط) تصبح وظيفتهم

الاجتماعية هي أن تتملككم الشياطين أو « يهبط عليهم الالهام »، ومهمة هؤلاء الخارجين عن طورهم ، سواء منهم الملعونون والمقدسون ، الانبياء والمنشدون وأمثالهم هي إعادة الوحدة المفروضة والتناسق الضائع مع العالم الخارجي ..

ونحن نقرأ في محاورة « أيون » لأفلاطون :

« ان شعراء الملائم - المجيدين منهم - لا يستمدون إجادتهم من الفن ، بل من الالهام ، من الوحي الذي يهبط عليهم ، ومن ثم ينطقون بكل هذا الشعر الرائع . وكذلك الامر مع المجيدين من الشعراء الفنائيين . وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا لا يرقصون إلا إذا فقدوا صوابهم ، فكذلك الشعراء الفنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون . إذ حينما يبدأون اللحن والتوقیع يأخذهم هیام عنيف وينزل عليهم الوحي الالهي ، مثل كاهنات باخوس عندما ينزل بهن الوحي فيهدن ولا يعين ويجلبن مياه الانمار لبنيا وعسلا » .

يقول أفلاطون أن الآلهة تتحدث من خلال هؤلاء الناس . وهو هنا يضع إسم الآلهة مكان الجماعة . ان مضمون خروج هؤلاء الأفراد عن طورهم هو إعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عنيفة في داخل الفرد . وهكذا نجد أن الفن في المجتمع الذي تميز أبناؤه قد خرج من السحر ، كنتيجة لهذا التمايز نفسه ، وما صاحبه من شعور بالغرابة متزايد باستمرار ..

وفي المجتمع الظبيقي ، تسعى الطبقات إلى تجسيد الفن – هذا الصوت القوي للجماعة – من أجل خدمة أغراضها الخاصة .. فمن قلب الكورس المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وببدأت الأغانى المقدسة تتتحول إلى أناشيد في الثناء على الحكام . وانقسم طوطم العشيرة إلى آلهة متعددة للفئات الاستقراطية المختلفة . ثم تطور قائد الكورس أخيراً بما لديه من موهبة في الارتجال والتجديف إلى شاعر منشد يرتل أشعاره في بلاط الملك بغير كورس ، ثم انتقل فيما بعد إلى الغناء في الأسواق اننا نجد ، من ناحية ، التمجيد الابولوني للقوة وللأوضاع القائمة – للملوك والأمراء والأسر الاستقراطية والنظام الاجتماعي الذي أقاموه والمتمثل في أيديولوجيتهم والذي يزعمون أنه نظام الكون بأسره – ونجد من ناحية أخرى الثورة الديونيسية من أسفل ، ثورة الجماعة القديمة الممزقة والتي جأت إلى الجمعيات السرية والعبادات المتخفية ، لتحتاج على انتهائكم حقوق المجتمع وتقسيم هذا المجتمع ، وعلى قيود الملكية الفردية ومساويكم الحكم الظبيقي ، وتتنبأ بعودة النظام القديم والآلهة القدامى ، وبعصر ذهبي قادم يسود فيه العدل والأخاء . وكثيراً ما اجتمعت العناصر المتناقضة داخل الفنان الواحد ، خاصة في تلك الفترات التي لم تكن الحياة الجماعية القديمة قد ابتعدت عنها كثيراً ، وكانت لا تزال قائمة في وعي الناس . حتى الفنان الابولوني ، المبشر بالطبقة الحاكمة الناشئة ، لم يكن يخلو تماماً من هذا العنصر الديونيسى ، من هذا الاحتياج وهذا الحنين إلى الجماعة القديمة ونظام المجتمع القديم .

وكان العراف في المجتمع القبلي البدائي ممثلاً للجماعة وخداماً لها بكل معنى الكلمة . وكانت قدرته السحرية تتضمن المخاطرة بالتعرض للموت إذا ما فشل

مرات عدّة في تحقيق ما توقعه منه الجماعة . أما في المجتمع الطبقي الوليد فقد توزع دور العراف كل من الفنان والكافر ، لينضم إليها في المستقبل الطبيب والعالم والفيلسوف . ولم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة إلا بالتدريج ، حتى انفصمت تماماً آخر الامر . ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلاً للمجتمع ومتحدثاً باسمه . ولم يكن أحد يتوقع منه أن ينقل على جمهوره بقضايا الشخصية ، فشخصيته ثانوية ، وقيمة تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والافكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى . كانت مهمة الفنان أن يشرح لأخوانه المغزى العميق للأحداث ، أن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي ، وضرورتها ، والقوانين التي تحكمها ، وأن يجعل لهم لفز العلاقات الأساسية بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع . كان واجبه أن ينمي الوعي بالذات وبالحياة لدى أبناء مجتمعه ، وطبقته ، وأمته . وأن يحرر الناس وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية إلى دنيا تقسم العمل والصراع الطبقي ، من القلق الذي تفرضه عليهم الفردية المبهمة المجزأة ، ومن الخوف من وجود غير آمن ، وأن يعود بالحياة الفردية مرة أخرى إلى حياة جماعية ، ويتحول الشخصي إلى عام ، أي أن يعيد إلى الإنسان وحدته الضائعة .

فالواقع أن الإنسان دفع ثمناً غالياً لارتقاءه إلى أشكال اجتماعية أكثر تعقيداً وأكثر انتاجاً . إذ ترتب على اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أن تغرب الإنسان وانفصل لا عن الطبيعة وحدها بل وعن نفسه ذاتها . وكان النظام المعقد للمجتمع يعني أيضاً تحطيم العلاقات الإنسانية . إذ

كان معنى زيادة الثروة الاجتماعية في كثير من الحالات زيادة فقر الإنسان ..
 وكان هناك شعور ضمبي صامت بأن الفردية خطيبة جوهرية ، وأن الشوق إلى
 الوحدة المفقودة لا يمكن أن يخمد . وكان الحلم « بالعصر الذهبي » والفردوس
 البريء يضيء من خلال الماضي المظلم البعيد . ليس معنى هذا أن التططلع إلى
 العالم الماضي الفاضل كان هو المضمون الوحيد أو المضمون الأساسي للشعر أثناء
 تطور المجتمع الطبيعي . فقد كان الموضوع المقابل – تأكيد الأوضاع الاجتماعية
 الجديدة والاشادة « بالآلهة الجديدة » – موجوداً أيضاً بشكل واضح . ففي
 « الاوريستا » لأسخيilos مثلاً نجد أن هذا هو العنصر الأساسي . وكان الأدب
 يصور جميع المشاكل وألوان الصراع الاجتماعي ، ويكون ذلك عادة على هيئة
 « تغريب » ميثولوجي مع تفاوت في توكييد بعض الجوانب من كاتب آخر ومن
 مرحلة أخرى . وكان الذين يجدون الماضي ويرون فيه « العصر الذهبي » هم
 عادة الفقراء والمقطهون من الشعراء . ثم اتجه نفس الاتجاه أيضاً الشعراء
 الميسوروN « فرجيل وهوارس وأوفيد » وذلك بعد اتجاه العالم القديم إلى
 التدهور . وقد استخدم أولئك الكتاب هذا الاتجاه – كما نرى في كتاب
 « جرمانيا » لمؤلفه باكتيوس – حجة ضد قوى التفكك الاجتماعي . لكن
 الشعور الذي وجد منذ البداية وكان لا يفتأّ يتعدد خلال عملية التباين والانقسام
 الطبيعي كان هو الخوف من الغطرسة والغرور ، والاعتقاد بأن الإنسان فقد
 كل توازن وكل قدرة للحكم على الآثياء ، وأن ميلاد الفردية أدى بصورة
 حتمية إلى خطيبة كبرى .

وكان لا بد أن تتد الفردية التي تناولت الكائنات البشرية فتشمل الفنون .
 وحدث ذلك عندما ظهرت إلى الوجود طبقة اجتماعية جديدة ، هي طبقة

التجار من راكبي البحار ، تلك الطبقة التي قامت بدور كبير في تطوير الشخصية الإنسانية . ولا شك في أن الاستقراطية المالكة للأرض – وهي التي حفرت قبر الجماعة القبلية القديمة – قد أبرزت أيضاً عدداً من الشخصيات ، ولكن كان الطابع الأساسي لتلك الشخصيات هو الحرب والغامرة والبطولة . ونحن لا نستطيع أن نتصور أخيل أو أوديسيوس إلا بعيداً عن وطنه : فهو في ذلك الوطن لا يمكن أن يكون بطلاً فردياً ، بل يكون مجرد ممثل لعائلته الاستقراطية ، مجرد إطار فان للملك الخالد ، مجرد حلقة غير شخصية في سلسلة طويلة من السلف والخلف . أما التاجر راكب البحار فيختلف عن ذلك تماماً : فهو مغامر عصامي اعتاد تعريض حياته للخطرمرة بعد المرة ، ليس في نفسه ولاء للأرض المحافظة بنظمها التي لا تتغير في البذر والمحصاد ، وإنما ولاؤه للبحر المتقلب الذي لا يكفي عن الحركة والذي يستطيع أن يهبط به إلى القاع أو يرفعه على قمة أمواجه إلى الذروة . كل شيء هنا يتوقف على البراعة الفردية وعلى العزمية والقدرة على الحركة والذكاء .. وعلى الحظ . لكن الفارق يمضي إلى أبعد من ذلك . فملك الأرض لا يواجه أرضه كأنه غريب عنها ، بل بما مرتبطان معًا برباط وثيق . إن قطعة الأرض تعتبر امتداداً لشخص مالكتها . كل شيء يخرج من الأرض وبها يعود . أما علاقة التاجر بممتلكاته فهي علاقة مختلفة . هنا غريبان أحدهما عن الآخر . ومن طبيعة تلك الممتلكات إلا تبقى ثابتة بل هي دائمًا في تبادل مستمر ؛ أي . في تحول مستمر ، لم يحدث أبداً في تاريخ العالم القديم – الذي رأى في إدخال النقود إلى الاقتصاد الطبيعي ظاهرة سيئة – أن انتصرت القيمة التبادلية على القيمة الاستعمالية انتصاراً كاملاً كهذا الذي شهد العالم الرأسمالي . لم يعد للصفات المحددة للأشياء موضوع التبادل – سواء كانت نوعاً من المعدن أو النسيج أو التوابيل – أهمية تذكر في نظر

التاجر ، بينما تصبح الأهمية الأولى لصفتها المجردة – كونها قيمة ... وصفتها باعتبارها أشد أشكال الملكية تجريدًا – وهي النقود . لكن لهذا السبب ذاته ، لكون الشيء المنتج أصبح سلعة ، أصبح شيئاً منفصلاً غريباً ، كان موقف التاجر منه موقف الفرد المتعجم . إن فقد الملكية لشخصيتها منحه الحرية الازمة ليصبح هو شخصية . فنحن نجد دائمًا في المدن الساحلية التجارية في العالم القديم الأمير التاجر الكبير ، «المستبد» الفردي ، الذي يواجه العائلات الارستقراطية ، ويتحدى الامتيازات الموروثة ، ويطالب بحقه في أن يكون شخصية قوية فعالة ناجحة . ولم تعرف الثروة في صورتها النقدية أي قيود وراثية . فهي لا تعنى بنسب الأصل أو المختد ، وإنما تكون من نصيب الأجراء قلبًا .. والأسعد حظاً .

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

فلي يعزك
عندما أرقد بين ذراعيك

أفعل كل ما تريده .

رغبتني تقتلني :

وعندما أراك ، تلمع عيناي

اني ألتتصق بك حتى أرى حبك

انك أنت قرین قلبي

وهذه الساعة أجمل من كل ساعة أخرى

ليتها تدوم الى الابد

منذ رقدت معك ، رفعت قلبي

وسواء شكا قلبي أو رقص طربا

فلا تبعد عنـي !

وفي بلاد أخرى ، كانت التجارة هي التي أدخلت الذاتية في الأدب . اذ أصبحت التجربة الفردية أهميتها بحيث استطاعت أن تقف جنباً الى جنب مع تاريخ القبيلة وملامح البطولة والأغاني الدينية وأناشيد الحرب . ان نشيد الأنساد الذي تنسبه الاسطورة للملك سليمان كان تعبيراً عن هذا العصر الجديد . وفي دنيا الاغريق – دنيا التاجر راكبي البحار – كتبت ماسفو شعرأً زاخراً بالأسواق الفردية ، وبكت مصيرها وأحزانها . ثم جاء يوربيديز فأحدث ثورة في الدراما الجماعية الرائعة التي أنشأها سابقوه ، وذلك بتصويره للكائنات البشرية الفردية بدلاً من الأقنعة الجماعية . وتحولت الاسطورة الدينية بالتدريج ، فبعد أن كانت مرآة للجماعة التي لا يمثل الفرد فيها غير جسم صغير مجحول ، أصبحت وسيلة للتعبير عن التجربة الفردية ..

بيد أن هذه الفردية الجديدة كانت لا تزال تتحرك داخل إطار جماعي أوسع . فقد كانت الشخصية نتاجاً لظروف اجتماعية جديدة ، إذ لم تكن الفردية شيئاً أصاب رجلاً واحداً أو قلة من الرجال ، بل كانت تطوراً شارك فيه الكثيرون ، وبالتالي أصبح من الممكن التفاصيل بشأنه ، لأن كل تفاصيل يفترض وجود عنصر مشترك . ولو لم يكن في العالم كله غير « أنا » واحدة شاعرة بذلك في مواجهة الجماعة بأسرها ، لكان من الحق محاولة التعبير عن هذا المأزق الفريد . لم تكن سافو تستطيع أن تكتب هذا الشعر عن مصيرها لو كان هو مصيرها وحدها : فرغم ذاتيتها الجارفة ، كان فيما تقوله شيء ينطبق أيضاً على غيرها . فهي تعبر عن تجربة مشتركة بين الكثيرين – تجربة الشخصية الوحيدة الجريحة المرفوضة – وتعبر عنها بلغة مشتركة بين جميع الأغربيين . فشعرها لم يكن مجرد بكاء أخرس : إن تجربتها الذاتية أصبحت موضوعية عن طريق اللغة المشتركة ، بحيث أصبح من الممكن أن تقبل كتجربة إنسانية عامة . بل أكثر من ذلك : إن قصيدتها الشهيرة عن أفروديث ، هي بطبعتها دعاء ..

هي وسيلة سحرية للتأثير على الأرباب ، أي لاكتساب بعض القوة إزاء الواقع . إنها عمل سحري ، رباني ، وغاية مثل هذه القصيدة أو وظيفتها هي التأثير في الآلهة أو البشر . ليس الهدف هنا مجرد وصف حالة ، وإنما هو السعي سعياً جاهداً إلى تغييرها . لهذا يخضع الشاعر الذانى للقيود الموضوعية للوزن والشكل ، للطقوس السحرية والشعائر الدينية . وإذا كان الكائن البشري الشخصي والأشواق الفردية ، بل هو يخضع عن وعي لقيود اللغة وقواعد السلوك ، فإن ذلك كله يغدو بلا معنى ما لم ندرك أن الفن هو سبيل الفرد للعودة إلى الجماعة .

لقد خرجت « أنا » الجديدة من « نحن » القديمة . وانفصل الصوت الفردي عن الكورس . لكن صدى من ذلك الكورس مازال يتردد في كل نفس . أصبح العنصر الجماعي ذاتياً في صورة « الأنا » ، لكن المضمون الأساسي للشخصية بقي اجتماعياً . ان الحب ، وهو أشد المشاعر ذاتية ، هو أيضاً أكثر الغرائز شمولاً .. هو غريزة حفظ النوع . لكن الأشكال المحددة التي يتبعها الحب وسائل التعبير عنه ، تتمثل في كل عصر الظروف الاجتماعية التي تسمح للدافع الجنسي بأن يتطور إلى علاقة أكثر تعقيداً وأشد غنى ورقابة . فهي قد تمثل الجو السائد في مجتمع اقطاعي أو رأسمالي . كما أنها تمثل مدى المساواة التي تتمتع بها المرأة ، والأسس التي يقوم عليها الزواج ، والفكرة السائدة عن الأسرة ، والموقف المعاصر من الملكية ، وهلم جراً . وليس في وسع الفنان أن يحرب شيئاً غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية . ومن هنا فذاتية الفنان لا تمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وإنما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزاً . ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضاً . لا بد أن تقول : هاكم شيئاً مثيراً . حتى أشد الفنانين ذاتية يعمل حساب المجتمع . فهو بمجرد وصفه للمشاعر والعلاقات والظروف التي لم يتعرض أحد من قبل لوصفها ، يكون قد وجدها من ذاته التي تبدو منعزلة ، إلى الجماعة ، من « أنا » إلى « نحن » . ونستطيع أن نتعرف على « نحن » هذه حتى في الذاتية العارمة لشخصية الفنان . لكن هذه العملية لا يمكن أن تكون عودة إلى الجماعة البدائية القديمة . بل على العكس هي تطلع نحو جماعة جديدة زاخرة بالخلاف والتوتر ، جماعة لا يضيع فيها الصوت الفردي في الوحدة الرحبية . ونحن نجد في كل عمل فني صادق لهذا الانقسام للإنسان بين الفرد والجماعة ، وبين الخاص

والعام . لكنه انقسام يشير إلى ضرورة إعادة الوحدة مرة أخرى .

وليس هناك غير الفن ما يستطيع اداء هذا كله . فالفن يستطيع أن يرفع الانسان من التمزق والتشتت إلى الوحدة والتكمال . والفن يمكن الانسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعدك على تحمله فحسب بل ويزيده من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جداراً بالإنسان .. إن الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعي . فالمجتمع يحتاج إلى الفنان ، هذا العراف الأكبر ، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعياً بوظيفته . ولم يكن هناك من تشكيل في هذا الحق في أي مجتمع ناهض ، على المعكس من المجتمعات المضمحة . وكان الفنان المتمليء النفس بأفكار عصره وتجاربه يطمح إلى تصوير الواقع بل وإلى تشكيل هذا الواقع . إن تمثال موسى الذي صنعه مايكيل أنجلو لم يكن مجرد الصورة الفنية لرجل عصر النهضة أو التجسيد الحجري للشخصية الجديدة الشاعرة بذاتها ، وإنما كان أيضاً أمراً نقشه ميكل أنجلو في الحجر وجهه إلى أبناء عصره : « هكذا ينبغي أن تكونوا . هذا ما يتطلبه العصر الذي نعيش فيه . إن الدنيا التي نشهد ميلادها في حاجة إليه » .

/ ز كان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التي تفرضها المدينة أو الرابطة أو احدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التي تنشأ من تجربة يعنيه أمرها ، أي من صميم وعيه الاجتماعي . وليس من الحتم أن تتطابق الرسائلتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة

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

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

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

الفَصْلُ الثالِثُ

الفن والرأسمالية

وَجَدَ الْفَنَانُ نَفْسَهُ فِي الْعَصْرِ الرَّأْسَمِيِّ فِي وَضْعٍ غَرِيبٍ كَانَ الْمَلِكُ مِيدَاسُ يَحْوِلُ كُلَّ مَا يَلْمَسُهُ إِلَى ذَهَبٍ : أَمَا الرَّأْسَمِيَّةُ فَتَحُولُ كُلَّ شَيْءٍ إِلَى سُلْعَةٍ . فَعَنْ طَرِيقِ الْزِيَادَةِ الَّتِي لَمْ تَكُنْ تَخْطُرُ عَلَى الْبَالِ فِي الْإِنْتَاجِ وَالْإِنْتَاجِيَّةِ ، وَعَنْ طَرِيقِ نَشَرِ النَّظَامِ الْجَدِيدِ بِقُوَّةٍ وَامْتِدَادِهِ إِلَى كُلِّ أَرْجَاءِ الْعَالَمِ وَإِلَى جَمِيعِ مَجَالَاتِ التَّجْبِيرَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ ، أَدَتِ الرَّأْسَمِيَّةُ إِلَى تَفْكِيكِ الْعَالَمِ الْقَدِيمِ وَتَحْوِيلِهِ إِلَى جَسِيَّاتٍ تَدُورُ فِي دَوَامَةِ عَاتِيَّةٍ ، وَحَطَمَتْ كُلَّ عَلَاقَةٍ مُبَاشِرَةٍ بَيْنِ الْمُنْتَجِ وَالْمُسْتَهْلِكِ ، وَقَدَفَتِ الْمُنْتَجَاتِ إِلَى سُوقٍ مَعْجُولَةٍ تَبَاعُ فِيهَا وَتَشَدُّرِي . وَفِي الْمَاضِي كَانَ صَاحِبُ الْحَرْفَةِ يَشْتَغِلُ حَسْبَ طَلْبِ مُسْتَهْلِكِ مُحَمَّدٍ . أَمَّا مُنْتَجُ السُّلْعَةِ فِي الْعَالَمِ الرَّأْسَمِيِّ فَأَصْبَحَ يَعْمَلُ مِنْ أَجْلِ مُشَتَّرِ مَعْجُولٍ . وَذَابَتِ الْمُنْتَجَاتُ فِي سِيلِ الْمَنَافِسَةِ الَّذِي حَلَّهَا فِي طَرِيقِ غَيْرِ مَضْمُونٍ . إِنَّ إِنْتَاجَ السُّلْعِيِّ الَّذِي امْتَدَ إِلَى كُلِّ مَكَانٍ ، وَالْزِيَادَةُ الْمُسْتَمِرَةُ فِي تَقْسِيمِ الْعَمَلِ ، بَلْ وَانْقَسَامُ الْعَمَلِ الْوَاحِدِ إِلَى أَجْزَاءٍ ، وَظُهُورُ الْقُوَىِ الْاِقْتَصَادِيَّةِ كَقُوَىٰ غَيْرِ شَخْصِيَّةٍ .. كُلُّ

ذلك أدى إلى القضاء على الطابع المباشر للعلاقات الإنسانية ، والى ازدياد غربة الإنسان عن الواقع الاجتماعي ، وعن نفسه . في مثل هذا العالم أصبح الفن أيضاً سلعة ، وأصبح الفنان منتجاً للسلع . وفي مكان الرعاية الشخصية حل السوق الحر ، هذا السوق الذي يستعصي على الفهم ، والذي يتتألف من مجموعة هائلة من الزبائن الذين لا نعرف لأحد منهم اسمًا ، ويطلق عليهم لقب « الجمهور » . ويخضع الانتاج الفني بصورة متزايدة لقوانين المنافسة .

ولأول مرة في تاريخ الإنسانية أصبح الفنان فناناً « حرّاً » أي شخصية « حرّة » . وهو حر إلى حد غريب ، إلى حد الشعور بالوحدة والعزلة . وأصبح الفن منه نصف رومانسية ونصف تجارية .

ولفترة طويلة نظرت الرأسمالية إلى الفن على أنه شيء مريب قافق تحيط به الشكوك والظلال . ولم يكن الفن « يطعم خبزاً » . فقد كان المجتمع السابق على الرأسمالية يميل نحو الترف والاسراف والانفاق عن سعة والعناء بالفنون . أما الرأسمالية فتعني الحساب الدقيق ومراجعة التصرفات بعين متشددة . وكانت الثروة في شكلها السابق على الرأسمالية تمثل إلى التبخّر والتشتت ، أما الثروة الرأسمالية فتتطلب التراكم والتركيز الدائمين ، تتطلب الزيادة الذاتية المتصلة . استمع إلى هذا الوصف للرأسمالي :

« إنه وهو المهووس بزيادة القيمة ، يدفع بالكائنات البشرية بلا رحمة إلى

الانتاج من أجل الانتاج ، مما يؤدي إلى زيادة الانتاجية الاجتماعية وایجاد الظروف المادية الملائمة للانتاج والتي لا يمكن بدونها قيام شكل أرقى من أشكال المجتمع ، ذلك الشكل الذي يحمل مبدأ الأساسى وهو كل فرد فيه نمواً حراً وكملاً . ان الرأسمالي لا يمكن ان يلقى الاحترام الا باعتباره مثلاً لرأس المال ، وهو في ذلك يشارك البخيل حرصه على الثروة من أجل الثروة . لكن ما يظهر لدى البخيل في صورة هوس ، هو لدى الرأسمالي نتيجة للعملية الاجتماعية التي لا يزيد على ان يكون أحد التروس الحركة فيها . ان تنمية الانتاج الرأسمالي تتطلب زيادة متصلة في رأس المال المستثمر في مؤسسات الصناعة . وعن طريقه تخضع الرأسمالية كل رأسمالي فرد للقوانين العامة للانتاج الرأسمالي باعتبارها قوانين خارجية الزامية ، اذ تجبر المنافسة الرأسمالي على زيادة رأس المال باستثمار من أجل المحافظة على هذا الرأس المال . وهو لا يستطيع ان يزيده الا بواسطة التراكم المستمر » .

واستمع أيضاً إلى هذه العبارات :

« التراكم : التراكم ! تلك دعوة موسى والأنبياء كافة . ان الصناعة تقدم المادة التي تترافق عن طريق الادخار : هكذا يقول ادم سميث في « ثروة الامم » . لذا لا بد من الادخار وتكديس الثروات ، لا بد من تحويل أكبر نسبة ممكنة من القيمة الفائضة أو الانتاج الفائض إلى رأس مال . التراكم من أجل التراكم ، والانتاج من أجل الانتاج ، هذه هي الصيغة التي عبر بها رجال الاقتصاد السياسي الكلاسيكيون عن الرسالة التاريخية لعصر الرأسمالية » .

ولا شك في الثروة المتزايدة للرأسماليين جاءت معها بأشكال جديدة للتصرف ، لكن تصرف الرأسماليين لم يكن له أبداً ذلك الطابع الأصيل للتبذير غير المحدود المميز لبعض أقطاب القطاع .. فوراء ذلك التصرف يكمن جشع وضياع وحساب ملهوف ، فالصرف قد يعني بالنسبة للرأسمالي اشباع رغباته الشخصية الخالصة ، لكنه يعتبر أيضاً فرصة لاستعراض ثروته من أجل تأكيد مكانته . ولنست الرأسمالية في أساسها قوة اجتماعية تمثل إلى الفن أو تسعى لتشجيعه . وإذا احتاج الرأسمالي العادي إلى الفن أصلاً فقد يحتاجه لتجميل حياته الخاصة ، أو قد يحتاجه كوسيلة لاستثمار مربحة . لكننا من ناحية أخرى نجد أن الرأسمالية قد اطلقت قوى هائلة في مجال الانتاج الفني كما فعلت في مجال الانتاج الاقتصادي ، إذ اوجدت مشاعر جديدة وافكاراً جديدة واتاحت للفنان وسائل جديدة للتعبير عنها . فلم يعد من الممكن التشبث بأي أسلوب جامد بطيء التطور ، لقد تغلبت الرأسمالية على القيود المحلية التي تشكلت في إطارها تلك الأساليب ، وأخذ الفن يتطور فوق رقعة فسيحة من الأرض وفي زمن يلهم بالسرعة . وهكذا نجد أن الرأسمالية - رغم أنها كانت في جوهرها غريبة عن الفنون - إلا أنها ساعدت على نموها وعلى انتاج مجموعة كبيرة من الاعمال الفنية الأصلية المعبرة المتعددة الجوانب . بل إن الوضع العقدي الذي تعاني منه الفنون في ظل الرأسمالية لم تتضح أبعاده الكاملة طالما كانت البرجوازية طبقة صلدة وطالما كان الفنان المعبّر عن الأفكار الرأسمالية لا يزال جزءاً من قوة تقدمية نشيطة .

ففي خلال عصر النهضة ، مع الموجة الأولى للتقدم البرجوازي ، كانت العلاقات الاجتماعية لا تزال شفافة نسبياً ، ولم يكن تقسيم العمل قد اتخذ الأشكال الجامدة الضيقة التي عرفها فيما بعد ، وكانت الامكانيات الواسعة لقوى

الانتاجية الجديدة ما زالت مختزنة داخل الشخصية البرجوازية . وكان الرأسمالي الذي لم يكتب له الفوز الا من أمد قريب ، والامراء المتعاونون معه ، سادة كرماء . وكانت عوالم جديدة كاملة تنتفتح امام الانسان صاحب الموهاب الخلاقة .. وكثيراً ما كان رجل واحد يجمع في شخصه بين عالم الطبيعة والمستكشف والمهندس الميكانيكي والمعماري والنحات والمصور والكاتب . وكان هذا الرجل يدافع بقوة عن العصر الذي يعيش فيه . وكان موقفه الاساسي يتلخص في عبارة : ما أجمل ان يعيش الانسان !

اما الموجة الثانية فجاءت مع الحركة البرجوازية الديقراطية التي بلغت ذروتها في الثورة الفرنسية . وهنا ايضاً نجد ان الفنان بذاته المزهوة قد عبر عن افكار العصر . فهذه الذاتية بالتحديد : ذاتية الانسان الحر ، المدافع عن الانسانية ، وعن وحدة بلاده ، وعن البشر عموماً بروح الحرية والمساواة والاخاء ، كانت هي رأية العصر ، وهي البرنامج الايديولوجي للرأسمالية الناهضة .

ولا شك في ان التناقضات الداخلية للرأسمالية كانت قد بدأت تفعل فعلها ، فالرأسمالية تنادي بالحرية بينما تمارس في الواقع مفهومها الخاص للحرية ، وهو المفهوم المتمثل في عبودية الاجر . وما زعمته من اطلاق العنوان لكافة الطاقات الانسانية كان في الواقع خصوصاً لشريعة الغاب المتمثلة في المنافسة الرأسمالية . كما أنها زمنت الشخصية الانسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق .

وبدأت هذه التناقضات تثير المشاكل والمصاعب منذ ذلك الحين ، اذ لم

يُكَنْ بِدِّ مَنْ يُشَعِّرُ الْفَنَانَ الْأَنْسَانِيَ الصَّادِقَ بِخَيْرِيَةِ أَمْلِ عَمْيَقَةٍ عِنْدَمَا يَوْاجِهُ النَّتَائِجُ الصَّارِخَةُ وَالْمَقْلَقَةُ لِلثُّورَةِ بِبِرْجُوازِيَّةِ الدِّيمُقْرَاطِيَّةِ . وَيُمْكِنُ أَنْ نَقُولَ أَنَّ الْفَنَّانَ افَاقَتْ وَتَفَتَّحَ بِصَيْرَتِهَا بَعْدَ سَنَةِ ١٨٤٨ ، سَنَةِ الْفَشَلِ الَّذِي مُنِيتَ بِهِ أُورُوباً فِي ثُورَتِهَا . لَقَدْ افْتَهَتِ الْفَتَرَةُ الْفَنِيَّيَّةُ الْبَاهِرَةُ بِالنَّسْبَةِ لِلْبِرْجُوازِيَّةِ . وَدَخَلَ الْفَنَّانُ وَالْفَنَّانُ إِلَى الدِّينِيَّا الرَّأْسَمَالِيَّةِ لِاتِّسَاجِ السَّلْمِ ، هَذِهِ الدِّينِيَّا الَّتِي اكْتَمَلَ تَكْوِينُهَا ، وَالَّتِي أَصْبَحَ الْكَائِنَ البَشَرِيَّ فِيهَا غَرِيبًا تَامًا ، وَأَصْبَحَتِ جَمِيعُ الْعَلَاقَاتُ الْأَنْسَانِيَّةُ فِيهَا عَلَاقَاتٌ خَارِجِيَّةٌ ، ظَاهِرِيَّةٌ وَمَادِيَّةٌ . وَكَذَلِكَ امْتَازَتْ هَذِهِ الدِّينِيَّا الرَّأْسَمَالِيَّةُ بِتَقْسِيمِ الْعَمَلِ وَتَجْزِئَتِهِ الشَّدِيدَةِ ، وَبِالتَّخَصُّصِ الصَّارِمِ وَأَنْزَلَ ستَارَ مِنَ الظُّلَامِ وَالْإِبَاهَمِ عَلَى الرَّوَابِطِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ ، وَازْدَادَتْ عَزْلَةُ الْفَرَدِ وَبُولَغَ فِي انْكَارِ فَرَديَّتِهِ .

لَمْ يَعُدْ فِي وَسْعِ الْفَنَّانِ الْأَفْسَانِيِّ الصَّادِقِ أَنْ يَدْافِعَ عَنْ عَالَمِ كَهْذَا . لَمْ يَعُدْ فِي وَسْعِهِ أَنْ يَؤْمِنَ بِضَمِيرِ مِرْتَاحِهِ أَنْ فَوْزَ الْبِرْجُوازِيَّةِ يَعْنِي اِنْتِصَارَ الْأَنْسَانِيَّةِ .

الرومانسيّة

كَانَتِ الرُّومَانِسِيَّةُ حَرْكَةُ احْتِجاجٍ – احْتِجاجٌ مُتَحَمِّسٌ وَمُمْتَاقِضٌ عَلَى الدِّينِيَّا الرَّأْسَمَالِيَّةِ الْبِرْجُوازِيَّةِ ، عَلَى دِينِيَا « الْأَمَالِ الضَّائِعَةِ » ، وَعَلَى التَّفَاهَةِ وَالتَّجَهِيمِ الَّذِينَ تَلْتَزِمُهَا دِينِيَا الْأَعْمَالِ وَالْأَرْبَاحِ . وَكَانَ النَّقْدُ الْقَاسِيُّ الَّذِي وَجَهَهُ نُوفَالِيُّسُ – الرُّومَانِسِيُّ الْأَلمَانِيُّ – إِلَى قَصَّةِ جَوْتِهِ الْمُسَيَّاهَ « وَلَهُمْ مَايِسْتَرُ » نَمُوذِجًا لِهَذَا الْمَوْقِفِ (وَذَلِكَ رَغْمَ أَنْ فِرْدِرِيكَ شِلِيجِلَ – وَهُوَ أَيْضًا مِنَ الرُّومَانِسِيِّينَ – قَدْ اثْنَى

ثناء عاطرا على نفس هذه الرواية العظيمة) فيجوطه يقدم في روايته هذه القيم البرجوازية بنظرية ايجابية ، ويتبين تحول انسان من النظرة الفلسفية الجمالية حق يصل الى الحياة العملية السائدة في الدنيا الرأسمالية التافهة . لكن نوفاليس يرفض هذا كله ويقول : « ان هذه الرواية تتألف من مغامرين ومهرجين وغانيات وتجار صغار ، ومن يأخذها مأخذ الجد لن يقرأ شيئاً غيرها ابداً » .

وقد كانت الرومانسية هي الموقف السائد في الفن والادب في اوروبا منذ كتب روسو دراساته حتى كتب ماركس وانجلز البيان الشيوعي .

فالرومانسية – في حدودوعي البرجوازية الصغيرة – هي اكمل تعبير في الفلسفة والادب والفن عن تناقضات المجتمع الرأسمالي الناهض . اذ لم يكن في وسعها ادراك طبيعة تلك التناقضات ومصدرها ، او فهم قوانين التطور الاجتماعي وجليلتها ، او ادراك ان الطبقة العاملة هي القوة الوحيدة القادرة على التغلب على تلك التناقضات . لم يكن من الممكن ادراك ذلك الا مع ظهور الاشتراكية العلمية . ولم يكن يمكن الموقف الرومانسي الا ان يكون موقفاً مضطرباً ، وذلك لأن البرجوازية الصغيرة هي التجسيد الملموس للتناقض الاجتماعي ، فهي تأمل في الحصول على نصيب من الثروة المتزايدة ومع ذلك تخشى ان تسحقها الرأسمالية سحقاً . وهي تحلم بآفاق جديدة ، ومع ذلك تتثبت بالامن القديم المستند الى الالقاب والمكانة الاجتماعية ، وهي تتوجه بأبصارها الى العصر الجديد ومع ذلك فكثيراً ما تتطلع الى الماضي في شوق وحنين .

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

كتب جوته يؤكد اعجابه بستاندال وميرييه ، في ١٤ مارس ١٨٣٠ بعد ان تقدمت به السن كتب يقول : « ان المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدرج ، لكن ستبقى في اخر الأمر هذه الميزة الكبرى : فقد وصلنا الى جانب الشكل المتتحرر الى موضوعات اكثر غنى وتنوعاً . ولن يستبعد بعد اليوم موضوع في هذا العالم كله ، وفي هذه الحياة المتشعبه الفروع ، باعتباره موضوعاً غير شعري » .

ورغم ان نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جوته ، الا انه أيضاً يرى ان الرومانسية تعني اضفاء مغزى رفيع على الاشياء المألوفة ، والقاء ظهر باهر على الاشياء المعتادة ، واسباب روعة المجهول على ما نصادفه في كل يوم « ان الشعر يجعل الاشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة » . ان الرومانسية تهجر حدائق الكلاسيكية الانيقة المرتبة وتخرج الى البراري الرحيبة في العالم الفسيح .

لكن الرومانسية لم تكتف بالوقوف ضد الكلاسيكية وحدها ، بل كثيراً ما وقفت ايضاً ضد حركة التنوير ، وان كانت لم تتخذ من هذه القضية موقفاً

ثابتاً . فبينما وقف شاتوبريان وبيرك وكولردج وشليجل وغيرهم – وخاصة من أبناء المدرسة الرومانسية الالمانية – وقفوا موقفاً متزاماً ضد حركة التنویر ، نجده ان غيرهم ، من أمثال شيللي وبiron وستاندال وهاینی – من كانوا أنفذا بصيرة في ادراك التناقضات الاجتماعية – قد اعتبروا عملهم مكملاً لعمل حركة التنویر .

وكان من التجارب الاساسية التي حرصت الرومانسية على تصويرها ، تجربة الفرد الذي يقف وحيداً في مواجهة العالم ، والذي يشعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل – كأثر من آثار تقسيم العمل والتخصص – وما يتبع ذلك من تقسيط الحياة الى اجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط . ان المكانة الاجتماعية للانسان كانت تقوم في النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين ، أي بينه وبين المجتمع . اما في العالم الرأسمالي فالفرد يواجه المجتمع وحيداً دون وسيط ، غريباً بين عرباء ، « أنا » منفردة في مواجهة « اللا أنا » الهائلة . وأدى ذلك إلى تقوية الشعور بالذات ، وتنمية الذاتية المزهوة . لكنه أوجد أيضاً شعوره بالحيرة والضياع . لقد شجع ظهور « أنا » النابوليونية ، وهي في نفس الوقت « أنا » الباكيّة المترجحة عند صور وتماثيل القديسين . « أنا » المتأهبة لغزو العالم والتي ترتجف مع ذلك خوفاً من الشعور بالوحدة . « أنا » الساكت والفنان ، المنعزلة والمنطوية على ذاتها ، والتي تكافع من أجل البقاء عن طريق بيع نفسها في الاسواق ، وهي مع ذلك تتحدى العالم الرأسمالي « بعقليتها » وتحمل بالوحدة الضائعة ، وتشتاق إلى حياة الجماعة التي يصورها لها خيالها مجسدة في الماضي أو في المستقبل . ان الثالوث الجدي : الفرض « وحدة المنشآ » ، والنقيض « الغربة والعزلة والتفتت » ، ثم التركيب الجديد « ازالة التناقض ، والتلاؤم مع الواقع »

والوحدة بين الذات والموضوع ، والعودة إلى الفردوس » ، هذا الثالوث هو لب الرومانسية .

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

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

ومع ذلك فهناك أشياء مشتركة بين الرومانيين جميعاً، في مقدمتها كراهية الرأسمالية (وإن كان بعض الرومانيين ينظر إليها من زاوية أرستقراطية ، بينما ينظر الآخرون إليها من الزاوية الشعبية) ، ثم ذلك الاعتقاد الفاوسي أو البايروني بأن الفرد يعني بهما لا يشبع . وأخيراً قبول الفكرة التي وصفها ستاندال بأنها فكرة الحماسة الأصلية » .

وبقدر ما زاد ميل النظرة الرسمية إلى الأعلاه من قدر الانتاج المادي وتحصيشه بالثناء ، ومع نشوء قشرة ظاهرية من الاحترام تحيط بالداخل القدر لدنيا الأعمال ، زاد الفنانون والكتاب من جهودهم للكشف عن قلب الإنسان ،

وتفجير ديناميت الحماسة والاشواق في وجه العالم الرأسمالي الذي يبدو في الظاهر مرتبأً ومنسقاً . وبقدر ما كشفت أساليب الاقتاج الرأسمالي أن جميع القيم نسبية ، ازداد الميل إلى اعتبار الحماسة – أي عمق الشعور بالتجربة – قيمة مطلقة . فكتب كيتس يقول انه لا يشق بشيء ثقته « بوداد القلب » ، وفي المقدمة التي كتبها شيللي لمسرحية « المتأمرون » يقول : ان الخيال اشبه ما يكون بالآلة عندما تتجسد لتکفر عن خطيئة البشر الفانين . اما جيريکو الذي وصفه ديلاكروا بأنه « متطرف في كل شيء » فقد تحدث في احدى مقالاته عن « حمى الجذل التي تطيح بكل شيء وتقلب كل شيء » كما تحدث عن « لهب البركان التي لا مفر من ان تشق طريقها وتخرج إلى النور » .

ولا شك في ان الرومانسيّة شقت طريقها بقوة . لقد اندفعت نحو الوحشي والغريب . ومضت نحو الافق التي لا تحدّها حدود . ولكنها كانت تعود بالمرء ايضاً إلى شعبه ، وإلى ماضيه ، وإلى طبيعته الخاصة . ان جميع الرومانسيين الكبار قد أحببوا بنايليون . هذه « الذات الكونية » ، هذه الشخصية غير المحدودة . لكن الحركة الرومانسيّة ارتبطت في الوقت نفسه بحركات التحرر الوطني . وفي ايطاليا استقبل فوسكوني نابليون بنشيد عنوانه « إلى بونابرت بطل التحرير » وفي ١٨٠٢ تقدم إلى نابليون بطلب اعلان استقلال الجمهورية الكيسالية . أي ايطاليا . ثم انقلب آخر الأمر شديد الكراهة لنابليون الفاتح . كذلك شعر ليوباردي بالماراة وخيبة الأمل ازاء هذا البطل الفرنسي الذي رفض تحرير بلاده ، فكتب في احد قصائده المعروفة باسم « كانزوبي » يقول :

السلاح ، اعطوني السلاح !

وحدى سوف اكافح ، وحدى سوف أموت
ولتتعطف النساء وتجعل دمي
مبعث الهم لقلوب الايطاليين

أما في اوربا الشرقية حيث لم تكن الرأسمالية قد انتصرت بعد ، وحيث كانت الشعوب لا تزال ترثي تحت نير نظام اقطاعي منهار ، فكانت الرومانسية نورية تماماً . كانت صيحة لا يقظ الشعوب حتى تنقض للكفاح ضد ظالميهما الاجانب والمحليين ، كانت نداء للوعي الوطني وصراعاً ضد الاقطاع والاستبداد والحكم الاجنبي . وقد اجتاز شعر بابرون تملك البلاد كالعاصفة . واصبحت اشادة الرومانسيين بالادب الشعبي والفن الشعبي سلاحاً لافارة الشعوب ضد ظروف معيشتها المذحطة ، كما اصبحت الفردية الرومانسية وسيلة لتحرير الشخصية الانسانية من القيود التي سحقتها في القرون الوسطى . لقد كانت الثورة البرجوازية الديقراطية ، التي لم تتحقق حق ذلك الحين في الشرق ، تومند كأضواء البرق البعيد في انتاج الفنانين الرومانسيين في روسيا وال مجر وبولندا .

ولكن على الرغم من هذه الفروق في الصورة التي بدت بها الرومانسية في البلاد المختلفة ، نجد انه كانت لها صفات مشتركة في كل مكان : شعور بالقلق الروسي في دنيا لا يستطيع الفنان ان يشعر فيها بالاستقرار ، وشعور بالعزلة والغرابة نشأ عنده توق الى قيام وحدة اجتماعية جديدة ، واهتمام بالشعب وأغانيه واساطيره (واكتسى الشعب في أذهان الفنانين بوحدة اسطورية) واحتفاء بالتميز المطلق للفرد ، والذاتية البابلدونية التي لا تقف عند حد . وظهر في عصر

الرومانسية لأول مرة الكاّفِب « الحر » الذي يرفض كل قيد وكل ارتباط ، والذي يتصور نفسه خصماً للعالم الرأسمالي بينما هو يعترف في نفس الوقت – عن غير وعي – بالمبادأ البرجوازى المتعلق بالانتاج من اجل السوق . وبهذا الاحتجاج الرومانسي على القيم الرأسمالية ، وبهذا التحرر الذي دفع الكتاب في اخر الأمر إلى البوهيمية ، جعل هؤلاء الكتاب من انتاجهم نفس ذلك الشيء الذي ارادوا الاحتجاج عليه : جعلوه سلعة للسوق . ورغم ان الرومانسية كانت الثناء للقرون الوسطى فقد كانت في جوهرها حركة برجوازية . ونحن نجد في الحركة الرومانسية منذ ذلك الحين بذوراً لمجتمع القضايا التي نعتبرها اليوم من قضايا الفن الحديث .

وأدى المركز الجغرافي المتوسط الذي تشغلة المانيا بين العالم الرأسمالي في الغرب والعالم الاقطاعي في الشرق ، كما أدى « المؤس الالماني » الذي كان نتيجة لتطورات تاريخية قاسية ، أديا الى جعل الرومانسية الالمانية اشد الحركات الرومانسية في العالم كله تناقضاً وتضارباً . اذ ان « الافاقه الرأسمالية من سحر الفن » بلغت المانيا قبل ان تبلغها الثورة البرجوازية الديمقراطيه . لقد تبدلت الاوهام قبل ان تسيطر على النفوس . واتجه الرومانسيون الالمان ، في سخطهم على ما يصعب الرأسمالية من تقلبات ثورية ، لا الى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصعبها من مفاهيم وافكار . وأدرك هابنی ما في ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الرأسمالية فكتب يقول :

« ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم ، والبرم بوجه الانانية الشائهة الذي يرونـه قابعاً في كل مكان ، هـا المذان دفعـا في أول الأمر بعض شراء المدرسة الرومانسية في المانيا – على شرف مقاصدهم – الى الاحتماء من

من الحاضر بالماضي والى الدعوة للعودة الى القرون الوسطى » .

لقد صاح الرومانسيون الالمان « لا » في مواجهة الواقع الاجتماعي الذي رأوه يتتطور امام اعينهم . لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفاً فنياً طويلاً الا مد ، بل لا بد لهذا الموقف - حتى يكون منتجـاً - ان يشير إلى « نعم » .. تماماً كما يشير الظل الى الجسم الذي يصدر عنهـ . و « نعم » هذه لا يمكن في اخر الأمر الا ان تكون دفاعـاً عن طبقة اجتماعية يتبعـسـد فيها المستقبل : وفي بلاد الغرب ، كانت الطبقة العاملة قد بدأت تنهض وراء البرجوازية . وفي الشرق ، كان الشعب بأسـره - فلاـحين وعـمالـا وبرـجـواـزـين وـمـقـفـين - يعارض نظام الحكم . ولكن الرومانسيـن الـالـمـانـ الذين كانوا يـرـوـونـ فيـ رـجـلـ الـأـعـمالـ الرـأـسـالـيـ شيئاً كـرـيـهاـ ، لمـ يـكـنـ فيـ وـسـعـهـمـ بـعـدـ انـ يـرـوـاـ فيـ الطـبـقـةـ العـاـمـلـةـ الـالـمـانـيـةـ الـبـائـسـةـ قـوـةـ قـادـرـةـ عـلـىـ بـنـاءـ الـمـسـتـقـبـلـ ، لـذـاـ حـاـوـلـواـ الـهـرـوـبـ إـلـىـ الـمـاـضـيـ الـاقـطـاعـيـ بـعـدـ تـبـرـئـتـهـ مـاـ لـصـقـ بـهـ مـنـ عـيـوبـ . وـاسـطـاعـواـ فـيـ اـثـنـاءـ ذـلـكـ انـ يـقـدـمـواـ بـعـضـ الـجـوـانـبـ الـاـيـحـابـيـةـ الـتـيـ ضـمـنـاـ الـمـاـضـيـ فـيـ مـوـاجـهـةـ الـجـوـانـبـ السـلـبـيـةـ الـمـقـابـلـةـ لـهـاـ فـيـ الرـأـسـالـيـةـ ، كـتـلـكـ الـرـابـطـةـ الـوـثـيقـةـ الـتـيـ كـانـتـ تـجـمـعـ بـيـنـ الـمـسـتـهـلـكـ وـالـمـنـتـجـ اوـ صـاحـبـ الـحـرـفـ وـالـفـنـانـ ، وـتـلـكـ الـبـاسـاطـةـ فـيـ الـعـلـاقـاتـ الـاجـتـاعـيـةـ ، وـالـشـعـورـ الجـمـاعـيـ الـمـتـنـ ، وـذـلـكـ التـكـامـلـ فـيـ الشـخـصـيـةـ الـاـنـسـانـيـةـ الـراـجـعـ إـلـىـ تـقـسـيمـ للـعـلـمـ أـكـثـرـ اـسـتـقـرـارـاـ وـأـقـلـ ضـيـقاـ . غـيرـ انـ تـلـكـ الـعـنـاـصـرـ اـنـتـزـعـتـ مـنـ مـحـيـطـهـ وـبـرـئـتـ مـنـ عـيـوبـهـ فـأـضـفـىـ عـلـيـهـ طـابـعـ وـهـيـ قـبـلـ انـ تـوـضـعـ فـيـ مـوـاجـهـةـ فـظـائـعـ الرـأـسـالـيـةـ الـتـيـ كـانـواـ مـحـقـقـينـ فـيـ نـقـدـهـاـ . انـ الرـوـمـانـسـيـنـ الـدـيـنـ كـانـواـ يـتـطـلـعـونـ إـلـىـ «ـ شـمـولـ »ـ الـحـيـاةـ ، لـمـ يـكـوـنـواـ قـادـرـينـ عـلـىـ النـفـاذـ بـأـبـصـارـهـمـ إـلـىـ الشـمـولـ الـحـقـيقـيـ للـعـمـلـيـاتـ الـاجـتـاعـيـةـ . وـكـانـواـ فـيـ ذـلـكـ أـبـنـاءـ مـخـلـصـينـ لـلـعـالـمـ الـبـرـجـواـزـيـ الرـأـسـالـيـ ، فـهـمـ لـمـ

يدركوا أن الرأسمالية بقضائها على كل استقرار اجتماعي ، ومحظيمها لكافحة العلاقات الإنسانية الأساسية ، وتفتيتها للمجتمع ، إنما تمهد الطريق أمام امكانية قيام وحدة جديدة .. ذلك بينما لا تستطيع هي على الأطلاق أن تنشئ « كلًا » جديدا من الأجزاء المشتلة .

كان نوفاليس - وهو أشد الرومانسيين الالمان اصالة ، وهو الذي جمع بين الكفاية العظيمة والعقل العظيم - كان على ادراك واضح للجوانب الايجابية في الرأسمالية ، وقد كتب هذه العبارة المدهشة :

« ان روح التجارة هي روح العالم . انها الروح الرائعة الصافية البسيطة ، فهي تدفع كل شيء إلى الحركة ، وتوجد رابطة بين جميع الأشياء . انها تخلق الدول والمدن ، الأمم وأعمال الفن . انها روح الحضارة وروح كمال الإنسانية ». لكن وميض مثل هذه الأفكار كان غالباً ما يختفي وراء خوفه من سيطرة الآلة - في كل شكل من أشكالها - على الحياة بأسرها . وهاجم نوفاليس الدولة الجديدة ، الدولة التجارية الرأسمالية الناشئة في المانيا فقال : « ان الشكل العقدي من أشكال الحكومة هو شبه دولة فقط ، وهو اداة مصطنعة قليلة الاحتراف . ولذا تغتصبها جميع العقول العظيمة . ومع ذلك فهي الشكل المفضل في هذه الأيام . اما اذا امكن تحويل هذه الاداة إلى كائن حي ذي قوة مستقلة ، لكان في ذلك حل لاكبر القضايا ». وهذا هو المفهوم « العضوي » الذي يقدمه الرومانسيون جميعاً كمقابل للمفهوم « الميكانيكي » : « ان بداية كل حياة لا بد أن تكون معادية للنظام الميكانيكي - فهي اندفاع عنيف - وبالتالي فهي مخالفة للنظام الآلي للأشياء ». وقد أبرز هوفمان هذا

التناقض في مؤلفاته حق جعل منه معركة رهيبة بين الانسان والالة ، وكان كل انتاجه - على حد تعبير هابنی - « لا يعدو أن يكون صيحة فزع أمتدت على طول عشرين مجلداً ». وأصبحت الاشادة الرومانسية بكل ما هو « عضوي » كل ما ينمو أو يتشكل بصورة طبيعية ، أصبحت احتجاجاً رجعياً على ما أنتجه الثورة اذ كان الرومانسيون يرون في الطبقات الاجتماعية القديمة والعلاقات الاجتماعية القديمة شيئاً « عضوياً » بينما يرون في الحركات والأوضاع التي أوجدها الطبقات الجديدة شيئاً « ميكانيكياً » خبيشاً . لا يجوز لنا أن نقلق العالم من نومه . ولا ينبغي استبدال اليوم الجديد بالليل القديم . ان نوفاليس يتساءل في « أغاني الليل » :

هل لا بد ان يكون الصباح في كل يوم ؟
الا يكن ان تفقد هذه الاشياء الدنيوية قوتها واستمرارها ؟

ان الصناعة المدنسة تتبلع

غلاة الليل السماوية

وكتب فردریک شلیجل يعترض على تعبير « العصور المظلمة » ويقول ان هذه « الفترة الهمامة في تاريخ البشرية » يمكن فعلاً ان تقارن بالليل .

« لكن يا له من ليل مرصع بالنجوم ؟ يبدو اننا نعيش الان في حالة انتقالية غائة قلقة بين النور والظلمة . ان النجوم التي كانت تضيء ذلك الليل قد شببت بل واختفى أكثرها . لكن النهار لم يشرق بعد . وسمعنا أكثر من مرة عن

وشك بزوغ شمس جديدة من الادراك والاشراق . لكن الواقع لم يصدق تلك الوعود المتجللة . و اذا كان هناك أمل في تحقيقها فانما مصدره ما نشعر به من برودة ، فقد أعتقدنا أن يزخر هواء الصباح بالبرودة قبل شروق الشمس » .

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

في يوم ما سوف يكون الكل جسداً حيا
جسمياً واحداً ..

وسيصبح ذلك الزوج السعيد
في دم سماوي
عجبنا ، لقد احررت وجنتا البحر
وتحولت الصغرة الى حلم ذكي الرائحة

ان هذه النظرة الجنسية التي تشمل الكون بأسره ، وهذه الرغبة في الموت – وهم من سمات الرومانسية – كانا مقدمة لبعض الآراء التي نادى بها سigmوند فرويد فيما بعد .

وكذلك كان فردريك شليجل ، بفهمه عن « الديونيسي » و « الابولوني » ، بمبدأ لاراء فردريك نيتشه . وقد كتب نوفاليس يقول :

« ان اعضاء الفكر هي الاعضاء الجنسية للطبيعة ، هي مبادئ العالم » .

ان الواقع بالنسبة للعقل الرومانسي ، ملفى الغاء أو على الأقل مشوه تشوّهياً فظيعاً وتائه في السخرية . يقول فردريك شليجل :

« ان الشعر الالماني ينتمي في الماضي انفماساً متزايداً ، وتمتد جذوره إلى الاساطير التي ما زال قيار الخيال فيها طازجاً صادراً من المطبع ، وهو لا يستطيع أن يدرك الاوضاع الواقعية في العالم المعاصر إلا من خلال السخرية . وذلك اذا أدركها أصلاً » .

وكتب نوفاليس :

« لا بد من اضفاء الرومانسية على العالم بأسره ، فبذلك نكتشف المغزى

المغزى الأصلي للسکائنات مرة أخرى : باضفاء مغزى سام على المأثور من الأشياء العادبة ، واضفاء كبرباء المجهول على المعلوم ، وسيما غير المحدود .. و اذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش في عالم الأحلام فانما مرجع ذلك إلى ضعف اعضائنا و حواسنا .

اننا لا نستطيع بلوغ « عالم الأحلام » وراء هذا العالم الواقعي الا عندما نتخلّى عن العقل الواعي ونطلق العنان للخيال . ومن هنا يقترح نوفاليس نظرية جديدة للفن :

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

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

بيد ان الاحتجاج الروماني على المجتمع البرجوازي الرأسمالي في شكل

الهروب إلى الماضي ، كان له أيضاً جانب الإيجابي ، فهناك نهار كما أن هناك ليل . ووجد ذلك تعبيراً عنه في التطلع الملهم إلى الوحدة والإيمان النبيل بقدرة الإنسان على التحكم في مصيره .

يقول نوفاليوس أيضاً : « ان العيش المشترك ، ان صفة الجمع ، هي جوهر كياننا . والقيد الذي يخنقنا هو عجزنا الروحي . اتنا اذا زدنا أعمالنا ووسعنا نطاقنا لملكونا مصائرنا بأيدينا .. اذا أوجدنا التآلف بين عقلنا وعالمنا لا أصبحنا على قدم المساواة مع الآلهة » .

ثم تظهر بوادر رؤيا المستقبل : « انها بداية عصر جديد للعالم .. يسوده الشعر والثقافة » .

ولكن في النهاية ، أدت الجوانب السلبية المنكفةة إلى الماضي في الرومانسية الألمانية ، أدت إلى تحول كثير من الكتاب الرومانسيين إلى كاثوليكين متعمصين ورجعيين متزمتين . فنجد فرديريك شليجل مثلاً يدعوا إلى فن « يتسم بجمال الاحساس المسيحي الصافي » ويستذكر « الفتنة الزائفة التي تصحب الحمامة المحمومة . تلك الهوة التي يميل شيطان لورد بيرون إلى الانحدار إليها أكثر فأكثر » .

وهكذا نجد أذهانهما كان بيرون يوت بحمى المستنقعات وهو يقاتل من أجل حرية اليونان ، وبينما كان ستاندال يؤيد حركة التحرر الوطني في إيطاليا ، وبينما

كان بوشكين يناصر حركة الديسمبريين ، تحول كثير من الرومانسيين الالمان إلى أدباء لمترنيخ ، وحقت عليهم كلمة هايني القاسية : « انهم حزب الاكاذيب ، هم خدم الحلف المقدس ، الداعون إلى اعادة كل ما اعرفه الماضي من بؤس وفظائع ومساخر » .

ونحن عندما ندرس الرومانسية الالمانية وكل ما أعقبها من حركات مشابهة ، ينبغي ان نخلل تناقضاتها الداخلية ، وأن ندرك ما فيها من جوانب سلبية وايجابية . فنحن نجد فيها دائماً هذا الصراع : من ناحية هناك كان احتجاج عميق على القيم البرجوازية وعلى الآلة الرأسمالية ، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عواقب الثورة وهروب إلى الفموض والمحيرة يؤديان حتماً إلى السقوط في هوة الرجعية .

ان الرومانسية الالمانية نموذج لجميع الحركات المنقسمة على نفسـا التي انتشرت فيما بعد بين المثقفين في العالم الرأسمالي ، ومن بينها في هذا العصر التعبيرية والمستقبلية والسريالية . ومن مظاهر التناقض في هذه الحركات أيضاً أنه لا يمكن أن يقال بأي حال ان جميع الفنانين المنتسبين إليها رجعيون . فنحن نجد بين الرومانسيين الالمان أشخاصاً كهاينريش هايني ونيقولاوس ليناو أصبحا ثوريين . كما نجد أشخاصاً آخرين كأولاند والخندروف لم يرتبطا يوماً « بحزـب الأكاذيب » .

ويجب ان نذكر أيضاً ان فريقاً من الرومانسيين تطور إلى النقد الواقعـي

المجتمع ، وكذلك نجد ان الرومانسية والواقعية ارتبطا أوثق الارتباط في أعمال كثیر من الكتاب الكبار : بایرون وسکوت ، کلیست وجریلبارزر ، هوفمان وهاینی ، ستاندل وبلاک . بوشكین وجوجول ، مع تقلیب للجانب الرومانسي أحياناً وللجانب الواقعی أحياناً أخرى . وتوماس مان ، الكاتب الواقعی العظیم في الفترة المتأخرة للعصر الرأسمالي ، اما يضرب بیدوره في مراث الرومانسية الالمانية ، وخاصة في ذلك اللعب الباهر بالمعنى الذي تمثل في كتاباته الساخرة .

الفن الشعبي

أدت الرومانسية « في عمومها لا الرومانسية الالمانية وحدتها » إلى تطوير مفهوم « الفن الشعبي » الذي أصبح يشكل عنصراً أساسياً من عناصرها . فالرومانسية في سعيها إلى إعادة الوحدة المفقودة بين الفرد والجماعة وإلى توفير الاندماج بينهما ، وفي احتجاجها على الغربة الناجمة عن الرأسمالية ، قد اكتشفت الأغاني الشعبية والفنون الشعبية ، فلم تلبث أن نادت « بالشعب » اماماً لها ، ونادت به باعتباره وحدة عضوية متجانسة !

وأدى هذا المفهوم الرومانسي للشعب ، الذي يرى فيه جوهرآ خارجاً عن فوارق الطبقات وفوق هذه الفوارق ، جوهرآ له « روح شعبية » جماعية خلافة ، أدى هذا المفهوم إلى أحداث بلبلة مازالت موجودة حتى اليوم ، فهناك الكثيرون منا يستخدمون عبارة « الشعب » دون أن يكون في ذهنهم معنى

واضح لما يقصدون .

وقدمت الرومانسية الفن الشعبي باعتباره مقابلًا لجميع اشكال الفن الأخرى، باعتباره ظاهرة « طبيعية » في مقابل الظواهر المصنوعة . ورأى الرومانسية في عدم نسبة هذا الفن إلى مؤلف محدد دليلاً على قدرة « الجماعة » على الإبداع التلقائي . وهي هنا تتحدث عن جماعة غامضة بلا فردية ولاوعي . وساهم في تضليل خطى الرومانسية أبيات كهذه التي تقول :

من الذي الف الأغنية الحلوة ؟

ثلاث بطاطس جاءت بها عبر النهر

اثنتان رماديتان واحدة بيضاء

فقد تكون هذه صورة شعرية ، ولكنها لا يمكن ان تقبل كحقيقة أو كرمز . ولا شك في ان الفن الشعبي يعبر عن شيء مشترك بين عدد كبير من الناس ، ولذا فهو يصور أفكار الجماعة . لكن ذلك لا يصدق على الفن الشعبي وحده بل هو يصدق على الفن عموماً . فالفن إنما نشأ ليشبّع حاجة جماعية . ولكن حتى في العصر الحجري كان الفرد - العراف أو الطبيب الساحر - هو الذي يحول رغبات الجماعة واحتياجاتها إلى كلمات أو أشكال . ان رسوم الكهوف وملامح الماضي البعيد ، بل والاغاني الشعبية أيضاً ، هي من انتاج

مؤلفين أفراد استعانوا بطبيعة الحال بكنز من الاساليب الموروثة .

وكان موقف الرومانسيين من الفن الشعبي هو قبوله على علاته دون نقد أو تحخيص . وبمجموعة الشعر الشعبي التي أصدرها برقتانو وارنيم عبارة عن «خرج» تلتقي فيه القصائد الرفيعة الأصيلة بقصائد غثة ليس لها قيمة او وزن .

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

وهذه النظرية في رأيي لا تعالج الأمر الا من جانب واحد ، شأنها في ذلك شأن النظرية الرومانسية نفسها اذ من المحتمل أن كثيراً من الأغاني الشعبية جاءت نتيجة لنكسة في التطور - فهي أشتات من ملاحم البطولة او القصائد الدينية او أغاني الشعراء المنشدين وقد اتخذت صورة شعبية - لكننا لا نستطيع ان نقف عند هذا الحد ، ولا يجوز ان ننسى ان ملاحم البطولة نفسها ترجع اصولها الى الاساطير والخرافات القديمة التي نشأت في ظل اوضاع اجتماعية لم تكن قد تكونت فيها بعد طبقة حاكمة ، وبالتالي لم يكن قد نشأ بعد نقيضها الا وهو « الشعب » . كان الفن عند ذلك يعبر عن جماعة يمكن ان يقال انهـا متجانسة . ولا شك في ان الأغاني الشعبية نشأت في كثير من الحالات من

نفس ذلك المصدر (الأساطير والخرافات) دون أن تمر بالمرحلة الانتقالية ، مرحلة الفن الرفيع المُعْبر عن مطالب طبقة حاكمة . إن الأغاني الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون (بشكل يزيد في بعض البلاد وينقص في بلاد أخرى) ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين إلى البقاء لأمد طويل . غير أن هذه الفنون هي في معظمها من انتاج الطريق ، من انتاج الشارع ، بما فيه من صناع مستقلين وكهنة مارقين وطلاب علم طوائف وصبيان يسعون إلى اتقان حرفة ما ورجال يستغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع .

ونحن لا نجد الأغاني الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبداً في صورة نهائية « معتمدة » . فهي دائماً تتغير وتبدل اثناء عملية النقل ، وهي أحياناً تزداد ثراء وقيمة نتيجة لهذه التغييرات ، لكنها غالباً ما تتحدر قيمتها فيقل ارهاقها أو لعلها تصبح أرق مما ينبغي .

وقد قام بيلبارتوك بمحاولة لتنقية الموسيقى الشعبية المجرية وتخلصها مما طرأ عليها من اضافة أو تسويف ، وأعادتها إلى أصلها طازجة قوية . ويمكن أن يحدث شيء كهذا بالنسبة للفن الشعبي في بجموعه ، مع مراعاة انه يندر جداً التأكد من هذا الشكل أو ذاك هو الشكل « الأصلي » للعمل الفني ، اذا ان من طبيعة الفن الشعبي ذاته ان تكون له صور متعددة . والشيء الممكن حقاً - وذلك هو مصدر النجاح الكبير الذي حققه بارتووك - هو استبعاد ما علق بهذا الفن من زبد وشوائب ، من غلظة أو عاطفية زائدة ، بالرغم من ان هذا الزبد نفسه قد يكون أيضاً عنصراً « شعبياً » .

ونحن نلمس في الأغاني الشعبية التراث المنحدر من الجماعة القدية مختلطًا في الغالب بعناصر ناشئة من الصراع بين « الشعب » والطبقة الحاكمة . وقد أورد فريزر في مجموعته ، « الفصل الذهبي » مثالاً نموذجيًّا لهذا المزيج من العناصر التقليدية والعناصر النابعة من الصراع الطبقي للفلاحين ضد ملوك الأرض ، يقول :

يعدم الفلاحون في بعض الأحياء يوميًّا في وقت الحصاد ، إلى ايقاف أي شخص يمر بهم بوضع حبل مجدول من أعواد القمع في طريقه ، ثم يلتلون حوله في حلقة وهم يشحذون مناجلهم بينما يقول قائدتهم :

الرجال مستعدون
والمناجل جاهزة
والقمع وافر
والسيد يحب أن يحصد
ثم يكررون عملية شحذ المناجل

وفي مدينة رامين باقليم ستتن يخاطب الفلاحون الغريب الواقف في وسطهم يقولهم :

سنضرب السيد

بسيفنا المسلح

هذا السيف الذي أصاب سنانه المراعي والحقول
سنانه أصاب أمراء ونبلاء
ان العمال كثيراً ما يشعرون بالعطش
فاما قدما السيد البيرة أو النبيذ
فسوف تنتهي اللعبة حالاً
اما اذا لم يستجب لرجائنا
فحق للسيف أن يضرب

اننا نرى هنا عناصر ثلاثة ظاهرة بوضوح : فالسحر القديم من عصر ما قبل التاريخ ما زال باقياً بين الفلاحين البدائيين الذين لم تقسمهم الرأسمالية بعد ، ثم سقط الفلاحين على الأمراء والنبلاء الذين يريدون « حصد هم حصاد » ، ثم تدهور المعنويات نتيجة للفشل الذي منيت به حركات الفلاحين المتكررة ، يظهر في الاستعداد لمبيع أنفسهم في مقابل أ��واب البيرة والنبيذ ، وهذه الرغبة الفظة المدوائية في سبيل الحصول على ميزة مادية .

★★★

اننا نجد للكثير من الاغاني الشعبية عموداً فقريراً يوجع إلى عصر ما قبل التاريخ وقد أحاطت به مجموعة من الموضوعات التي ظهرت بعد ذلك ، نشأ بعضها من النازعات والاحتلالات الطبيعية بينما نشأ بعضاً آخر من عوامل

الفساد والانحطاط الساقية في المجتمع الظبي .

ونحن نجد في بعض الشعر الشعبي ثورية أصلية ، وفي بعضه الآخر ركاكاً وضحاها . ومن نماذج الشعر الأصيل كثير مما كتب عن روبين هود . كما نلمس تحدياً صارخاً في الكثير من الأغاني الشعبية الالمانية مثل أغنية شوارتزماس المسكين !

أخذت سيفي بيدي
وربطت جرابه إلى وسطي
فلم يكن هناك جواد أركبه
وسرت بعيداً بعيداً
والترمت الطريق الرئيسي
ثم ظهر على الطريق ابن رجل غني
فاضطررته أن يترك لي كيس نقوده
أو في أغنية العروس المتعرفة :
أنا لا أحب أكل الشعير
ولا أحب النهوض الباكر
سوف أصبح راهبة
وان لم تكون هذه رغبتي أبداً
وكل من يتمنى لفتاة مسكنة مثل

ان تسجن وراء أسوار الدير
فاني أتمنى له مصيبة مماثلة
بل ومصيبة أكبر



لكن هناك اغانٍ أخرى ، ضممتها بجموعة برستانو وأرنيم ان هذه الأغاني ،
تزخر بالخنوع الذليل والغموض الفارغ وفتات موائد السادة . فأي قيمة مشلا
لهذين البيتين الركيكين :

يا للمعجزة ! لقد اجتمعت في ابن الله الحق ، اجتمعت في شخص واحد
طبيعتان مختلفتان .

أو إلى هذه الأغنية المتكلفة عن « حياة الراعي العفيف » التي يبدو بوضوح
انها من تلك الموضوعات التي يكتبها الارستقراطيون عن الرعاة :

ليس في الدنيا ما يمكن ان يقارن
بتعنة الراعي في المراعي الخضراء
وفي الفيافي المزهرة
هناك نجد ال�باء الحقيقي

ان هذه الفوارق العميقه في الموقف الاساسي وفي الجودة ، تدحض النظرية الرومانسيه القائله بأن هناك « روحًا شعبية » موحدة ، وتبين ان هذه الأغاني تعبر عن طبقات مختلفه وأوضاع اجتماعية متباينة ، بل وهي أيضًا من انتاج افراد على درجات متفاوتة من الموهبة والقدرة . لقد تمثل الشعب عبر القرون مختلف الأشياء وأعاد انتاجها . ان مختلف الأشياء - الثمينة والغافلة ، الأصيلة والركيكة - أصبحت « شعبية » وليس في وسعنا ان نعجب مع الرومانسيين بالفن الشعبي بأسره ، ولا يسعنا الا ان نقيم هذا الفن بنفس المعايير التي نقيم بها أي شكل اخر من أشكال الفن : بضمونه الاجتماعي وبمدى جودته .

وعلينا فوق ذلك ان ندرك ان زيادة التصنيع توادي بشكل قاطع إلى القضاء على الفن الشعبي . فاحتلالات تجدد الفن الشعبي اليوم بالإغتراف من حياة الفلاحين وأصحاب الحرف المشردين وأسلوبهم في التعبير أصبحت احتلالات بعيدة جداً . ان الطبقة العاملة تمثل مضموناً جديداً وتطلب وسائل جديدة للتعبير . وقد نشأت من خلال الحركات الثورية الواسعة « أغان شعبية » جديدة كنشيد المارسليز . او نشيد الدولية او أغاني الانصار في كفاحهم من أجل الحرية . والا نشيد التي كتبها مؤلفون على درجة عالية من الوعي والمهارة - مثل برتولت برخت وهانز ايسler - قد أصبحت هي الأغاني الشعبية الجديدة للطبقة العاملة الثورية . ان فكرة « الشعب » المتجانس الذي تسوده « روح شعبية » غامضة مبدعة ، اما هي فكرة رومانسيه لا تتفق مع هذا العالم الرأسمالي المؤلف من طبقات متعارضة والذي لن ينشأ فيه « الشعب » الموحد بالتدريج مرة أخرى الا من خلال بوتقة الصراع الطبقي ضد الطبقة السائدة . ان المغزى المثالي الذي أضفاه الرومانسيون الالمان على « الشعب » لم يكن مجرد وهم ، بل كان

أيضاً مفزي رجعياً . فهو لم يكن معادياً للرأسمالية وحدها ، بل هو معاد أيضاً لكافة مظاهر الصراع الطبقي ، وهو يكتفي بتزديد بعض عبارات عن التضامن الاجتماعي » والقاء بعض عذات عن « أخوة » زائفة ومنافية .

غير ان الاحتجاج الرومانسي على الدنيا البرجوازية الرأسمالية – رغم مظاهره المتعددة لا يعود ان يكون واحداً من ردود الفعل المختملة من جانب الفنان ازاء واقع لم يسعه الدفاع عنه . فقد ظهر الكتاب والفنانون البرجوازيون الذين طوروا بقوه ودأب رائعين مذهب الواقعية ، ذلك المذهب الذي يصور المجتمع القائم على التنافض تصويراً انتقادياً .

و كانت المجلترا وفرنسا وروسيا وامريكا هي البلاد التي نجحت فيها بشكل خاص، محاولة تصوير الواقع الاجتماعي تصويراً جديرياً واضحاً لا خفاء فيه ولا ابهام .

وكما كانت الرومانسية في المانيا والنمسا مختلفة عنها في البلاد الأخرى ، كذلك كان تطور الواقعية فيها أقل انطلاقاً ، وأثارها أقل غنى بالقياس إلى البلاد التي شهدت الانطلاق الرأسمالي في وقت مبكر ، وانخذ فيها هذا الانطلاق أشكالاً ثورية ، أو بالقياس إلى البلاد التي أدى فيها التخلف الاقتصادي والاجتماعي الشديد إلى توحيد كافة الطبقات وجميع الناس على تباين مستوياتهم الطبقية في مواجهة النظام

السائد ، مما أدى إلى ايجاد توترات متفجرة في ظل ضغط هائل . كان من أثر ذلك ان تدمعت الطاقات الثورية بقوة لا تغلب .

الفن للفن

ان حركة « الفن للفن » من الحركات المرتبطة بالرومانسية ، اذ ولدت في العالم الرأسمالي بعد ان كانت مرحلته الثورية قد ولت . وكان مولد هذه الحركة مصاحباً لمولد الحركة الواقعية التي ترمي الى استكشاف المجتمع ونقد عيوبه وخطائه . ان صيحة الفن للفن – كما نادى بها الشاعر العظيم بودلير الذي يعتبر في اعمقه واقعياً – هي أيضاً احتجاج على الموقف النفعي الصارخ والاهتمامات العملية الكثيبة للرأسمالية . انها نشأت من تصميم الفنان على الا ينتج سلماً ، وذلك في عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع . وقد حاول ان يثبت عكس هذا الرأي الكاتب الالماني الكبير والتر بنجامين الذي انتصر في سنة ١٩٤٠ وهو هارب من الاستبداد الهتلري ، والذي ما زالت كتاباته في انتظار من يترجمها الى اللغات الأخرى . كتب يقول في سياق تفسير جديد لبودلير :

« ان مسلك بودلير في السوق الأدبي ، وادراكه العميق لطبيعة السلعة ، أثاراه – او لعلها فرضاً عليه – الاعتراف بالسوق كاختبار موضوعي للإنتاج الفني .. ان بودلير أراد ان يجد لاتصاله مكاناً ، فكان مضطراً إلى مواجهة

الآخرين .. وكان شعره زاخراً بالحيل الخاصة التي تهدف إلى التفوق على جميع
الشعراء الآخرين » .

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

« ان بودلير يرفع راية الجمال المقدسة في مواجهة عالم الرأسمالية المتجرف
فالمنافق الرخيص ورجل الفن الذي يشكو من فقر الدم لا يريان في الجمال الا
وسيلة للهروب من الواقع ، في شكل صورة قبيحة لأحد الأولياء او القديسين » ،
او مسكن مبتدل : اما الجمال المنبعث من شعر بودلير فانه تمثال هائل من
الصخر ، هو ربة المصير الحازمة العنيفة ، كأنها ملاك الغضب يحمل السيف
المتسبب عينها تعري هذا العالم الذي يسوده القبح والابتذال واللامانسانية .
ان الفقر المقنع والمرض المستور والرذيلة المكتومة تكشف أمام هذا الجمال
العاري الباهر . كأنما تقف الحضارة الرأسمالية أمام حكمـة ثورية : نرى فيها
الجمال يصدر حكمـه وقضاءـه في أبيات من الحديد المصور » .

غير أن بنجامين يمضي في تحليله الأخاذ قائلاً ان العنصر الأساسي في الصورة
التي تكونـها عن بودلير انه :

« كان أول من أدرك – وكان لهذا الادراك اثاره البعيدة – ان الرأسمالية
بدأت تسحب من الفنان العمولة التي كانت تمنحـه ايـها . فـأـي عمولة اجتماعية
ثابتـة يمكن ان تحـملـها ؟ ليست هناك طبقة أخرى على استعداد لتقديـها ،
وأنسب مكان يمكن اللجوـءـ اليـه لـكـسبـ الرـزـقـ هو سـوقـ الاستـئـارـ . ولـمـ يوجدـ

بودلير هد نحو الطلب الصارخ التصريح الأجل بل نحو الطلب الكامن الطويل الأجل ... لكن كان من طبيعة السوق الذي يكتشف فيه هذا الطلب ، ان يفرض أسلوباً للإنتاج - وللحياة - يختلف أشد الاختلاف عن أسلوب الشعراء السابقين . لقد أضطر بودلير الى المطالبة بكرامة الشاعر في مجتمع لم تعدد لديه كرامة من أي نوع حتى ينحها لاحد » .

المهم هنا ان العالم الرأسمالي لم يستطع « شراء » انتاج بودلير ولو بشكل غير مباشر . لقد كان ينتفع من أجل سوق مجهول - ومن هنا عبارة « الفن للفن » - ولكنـه كان ينتفع في انتظار جمهور متوقع أو مستمـلك منتظر . أما الملاحظات التي كتبها بودلير نفسه فيها الكثير مما يدل على حيرته بين الموقفين ، وبالتالي فهي تؤيد وجهة نظري كما تؤيد وجهة نظر بنيمانين على السواء . ان فنه بعيد عن الدنيا الرأسمالية ، فقد أقصى عنه القاريء البرجوازي بأنففة وكثيراً . ومع ذلك حرص على ان يبهره بالصدمات المتصلة . كان بودلير يتحدث عن « قرفه » من الواقع ، وفي الوقت نفسه يتتحدث عن تلك « المتعة الارستقراطية » متعة اثارة استياء الناس » . وكان معنى قرفه من الواقع التبعاؤه الى الفن للفن ، ومعنى متعته الارستقراطية الرغبة في افزان الذهن البرجوازي المنحط بجهال مخيف ، بأدوات تعذيب براقة . كان يرفض الانتاج من أجل المشتري الرأسمالي ، ومع ذلك كان يؤمن بالسوق الأدبي وينتاج له باعتباره « الاختبار » الأخير . لقد نادى الاقتصاديون الرأسماليون بمبدأ الانتاج للإنتاج ، واقترن بهذا المبدأ شعاران اخران : هما « العلم للعلم » و « الفن للفن » ومع ذلك نحمد السوق ، في جميع هذه الحالات ، قابعاً في الأرضية الخلفية ..

ان شعار الفن للفن هو محاولة وهبة للافلات الفردي من الدنيا البرجوازية

الرأسمالية ، وهو في نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد في هذه الدنيا : مبدأ « الانتاج للانتاج » .

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

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

« .. منفهم وزاخر بالالفاظ ذات الجرس والرنين .. وليس فيها غير بعض أبيات مفهومة على الأكثـر » .. وقد كتب هوجو فردريلك في كتابه « الشعر الغنائي الحديث » الذي تضمن تحليلـاً مرهفاً لشعر مالارميه ، كتب يلخص رأيه في هذه العبارة :

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

لقد حاول مالارميه ، كما يقول هوجو فردريلك ، أن يفلت من طوفان التفاهة .

ان انتاجي في نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة العروب وأشبه بالنجوم :
لا جدوى لها ... اشطبوا الواقع من أغانيكم ، فانه مألف .. ان الشيء
الوحيد الذي ينبغي للشاعر ان يفعله ، أن يعمل وعیناه تبحثان دوماً عن عبارة :
« لم يحدث أبداً » .

في هذا الشعر الحالص ، هذا الشعر الذي نزع منه كل واقع ملموس ، لا
نعود نرى شيئاً من ثورة بودلير وسخطه . فقد تحول الاحتجاج الى تراجع
صامت ، وبينما نجد في شعر بودلير ودعوته الى الموت وحديثه عن « القائد
القديم » وقفزه في الفضاء .. نجد فيها نوعاً من الارتماء في احضان الجديد
والمحظوظ ، لا نجد في شعر مالارميه غير الخواص الحالص ، لا تكاد تخفيه تلك
البراقع الشفافة أو الزخارف العربية السحرية ، بليل ولا نعود نجد فيه ذلك
« العالم الخرافي » الذي كان نوفاليس يعتقد انه سيجد فيه نفسه وإنما نجد عالماً
بارداً برودة الثلج لا تستطيع حق الكائنات الخرافية ان تسكنه . الفن لفن
هنا يقود الى فراغ . وما حدث مع الرومانسية الالمانية يتكرر ، فالعنصر
السلبي يتقلب مع مرور الزمن . وينتهي الفن لفن إلى انقام مالارميه المتهاافتة ،
أو إلى الفنائية الحاملة لدى هريديا ، وأخيراً الى الاستعلاء الاستقراطي لدى
ستيفان جورج الذي انطوى داخل حلقة محدودة من هريديه ، وأخذ في تمجيد
الشخصية الممتازة على حساب الجماهير العادية .

كانت الانطباعية أيضاً حركة ساخطة. كانت هجوماً شنه رجال موهوبون على ما اتصف به الفن الأكاديمي الرسمي من ادعاء وصلف. وقد نشر فرانسيس جورдан تحت عنوان «عشرون عاماً من الفن العظيم»، أو دروس في الحافة» مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، والحق بالكتاب قائمة باسماء الفنانين الفرنسين الذين عاشوا في نفس الفترة ولم يحصلوا على جوائز ولم تعرف بهم الدوائر الرسمية وتضم القائمة أسماء ديجا ويسيلي وبيسارو وهاقيس وروو ودوفي وسيزان وموبيه ورنوار وروسو وجوجان وتولوز لوتيك.... وبونار. وهؤلاء هم الذين عاش قفهم بعد عصرهم، في حين أن مجموعة لوحات الرسامين الأكاديميين – أصحاب المخطوة والرعاية – لا تبدو أن تكون أكداً من الادعاء المتفطرس والتفاهة المتعجرفة والرياه المنخن. فيبينها لوحات قارئية مقبضة وإلى جانبها بعض مناظر بديعة من طراز «الجانز» تثلج جنوداً يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة، ونساء عاريات يبدو لهن ناعماً املس كالجilletين، وبورتريهات مؤدية تصور سامة يسيل الاعتزاز بمناصبهم من جميع مسام جلدهم، ورجال وكورون ملتحون تلاطفهم عرائس للشعر والأدب من فتيات المولان روج، وحوريات خجولات وقديسون مصلوبون تزييناً للاستشهاد في أحد صالونات التجميل.

هذا النوع من الفن الأكاديمي بكلasicيكيته الفارغة، واقتباسه للأشكال القديمة التي فقدت مضمونها منذ أمد طويل، وبمثاليتها المصنوعة حسب الطلب،

وبعاظفيتها الزائدة التي تندى العين بانفعال زائف بينما تكشف بخيث عن نهد أو ساق ، هذا النوع من الفن كان من أبغض ممتحنات العالم الرأسمالي الذي يسير في طريق الاضمحلال ، فهو مؤلف من أكاذيب وعبارات فارغة وتضرعات مرائية مستمدّة من تراث العصر الكلاسيكي وعصر الرينسانس ، في زمن كان فيه الوقار الزائد يضي متبعجحاً زانياً مع التجارة المكتشوفة العاربة : ولم يكن ذلك يحدث في الفن وحده بل وفي كل مجال : فالسياسي الرجعي الذي يعلن في عصر يوم من أيام الأحد تمسكه « بالحرية والأخاء والمساواة » بينما يلتف علم الثورة المثلث الألوان حول وسطه كالمنشفة ، لا يختلف في وقاحتة – الا من حيث الدرجة – مع الرسام الذي يستعيّر الاشكال والظلال من العصر الكلاسيكي حتى يخدع الجمّور عن طبيعة العالم الذي يعيش فيه . ان هؤلاء الابطال الاكاديميين الذين انحدروا بتبنيان وراسين الى مستوى صانعي الاكلشيهات ، والذين كانوا لا يفتاؤن بردودن بشفاههم او يسمون بفرشم كل « جميل » و « رفيع » ، والذين كانوا دائماً ينشقون غيظاً من « الخلل » غيرهم ، كانوا هم انفسهم صورة مجسدة لاسوء وأبغض أشكال الانحلال . فأي شيء أشد انحللاً من ان يتصرف المرء في عالم اختل كل ما فيه وكأنما كل شيء على ما يرام ، وكأنما أهم ما في الوجود أن نكرر – ب مختلف العبارات الطنانة – ما سبق للكلاسيكيين أن عبروا عنه بكل قوة واصالة ، اذ كان هو تجربة عصرهم وخبرته .

و ضد هذا التزييف الفني الذي يرصع صدره بالأوسمة ويخفي عورته باغصان الغار اعلن الانطباعيون ثورتهم . وعندما كتب كوربيه – الذي أسهم فيما بعد في كوميون باريس – رسالته المعتزة إلى وزير الفنون الجميلة يرفض فيها وسام اللجيون دونير الذي منح اياه ، كان كمن يعزف النغمة الأولى في لحن طويل .

« لم يكن يسعني قبوله في أي حال أو في أي وقت . ومن الأولى لا يسعني قبوله اليوم حين تتكاثر الخيانة في كل ميدان ، وحين لا يملك الضمير الانساني الا أن يعتصره القلق لكل هذه الافانية وهذا الفدر ... وضميри كفنان لا يمكن أن يرضي بقبول منحة تفرضها على يد الحكومة . فليسـتـ الدولة مؤهلة للحكم في شؤون الفن » .

ثم يقول كوربيه في موضع اخر من رسالته انه مما يقضى على الفن « أن يضطر إلى التزام الوقار الرسمي ويحكم عليه بالتفاهة العقيمة » وكان ذلك أعلاناً للحرب على الفن الاكاديمي الرسمي . ان كوربيه الذي ابتعد بعنف عن « الوقار الرسمي » والذي رسم فلاحين وعملا ومنظار طبيعية وفاكمة وزهوراً بأسلوب « طبيعي » قوى وهو يمسك بفرشاته كأنه يمسك بالمسطرين ، لم يكن فناناً انطباعياً ، لكن قفزته من فوق حائط المعرض إلى أحضان الطبيعة ، والى صفوف الشعب ، والى طزاجة الضوء واللون كانت نموذجاً أمام الانطباعيين .
يقول سيزان عنه :

انه بناء يستخدم الأحجار . ويستخدم المصيص بخشونة ويسر . وهو قادر على خلط الألوان .. ليس في هذا العصر من يعوقه . انه يحق له أن يشرم اكامه وان يليل قبعته الى تاحية ، فضربات فرشاته كضربات الكلاسيكيين .. انه عميق ورصين ورقيق . وله رسوم للعرابيا ، ذوات لون ذهبي كالقمح الناضج : اني مجنون بنسائه العماريات . ان لالوانه نكهة القمع .. وبالأولئك الفتیات !

انهن نفحة منشطة ، وتسامح ، واسترخاء لطيف وراحة لم يقدمها لنا ماقبها أبداً .

وكان كوربيه رساماً يصور الطبيعة والناس . وكذلك كان الانطباعيون الذين تبعوه مستكشفيون لواقع جديد ، تستبد بهم الرغبة في تصوير انسان عصرهم وموضوعاته . لقد اقترح مانيه - صديق بودلير ثم زولا من بعده - اقتراح على محافظ باريس ألا تقطع حوائط قاعات الاجتماع في الاوتيل دوفيل بلوحات تاريخية اكاديمية بل باشخاص وموضوعات من العصر الجديد « بالأسواق ومحطات السكة الحديد وكباري السن والحدائق العامة الفاخرة بالناس . لقد اتجهت الانطباعية - كالطبيعية في الأدب « وهي معاصرتها تماماً - بأبصارها إلى العالم المعاصر المحيط بها ، تتأمل الأشياء العادية باهتمام صريح ، بلا خوف أو تكتم حق اذا كانت تلك الأشياء قبيحة أو شوهاء . ولقد صاغ مانيه هذا الموقف بقوله :

« ان الرسام اليوم لا يقول : انظر الى هذه اللوحات الخالية من الخطأ ، بل يقول : انظر الى هذه اللوحات الصادقة . وهذا الصدق هو الذي يضفي على اللوحات طابع الاحتجاج ، رغم ان كل هم الفنان قد يكون منصبًا على تسجيل انطباعه » .

ويضيف مانيه انه لم يكن يقصد الاحتجاج في البداية ، لكن رد الفعل العنيف الذي قابلته به الاكاديميون والجمهور الذي افسدوه اضطره الى الاحتجاج

على هذا التبعض وضيق الأفق . وفي سنة ١٨٧٤ عرض كلود مونيه في قاعة المرفوضين لوحة بعنوان « شمس مشرقة - انطباع » ومن هنـا نشأت كلمة الانطباعية أو التأثـيرية ، اذ أثارت هذه اللوحة صـيحـات غـضـب سـخـيفـ . وبـدا الطـابـعـ الـكـفـاحـيـ للـحرـكـةـ الجـديـدةـ وـاضـحاـ .

ومع ذلك ، كانت الانطباعية ايضاً ظاهرة ذات طابع مزدوج ، وكان سيزان - الذي لا يقل ذكاؤه عن موهبته ، والذي ساهم بهذه الحركة الجديدة الى دروتها ، وفي نفس الوقت الى نهايتها - كان على وعي بهذا التناقض الداخلي . فهو يقول عن الاساقفة القدامي .

« انهم قادرؤن على تأمل التفاصيل . وكافة اجزاء الصورة تبقى دائمة حاضرة معك لا تغيب عنك . كأنما يدور النغم كله في رأسك بغض النظر عن التفصيل المحدد الذي تدرسه . انك لا تستطيع ان تنتزع شيئاً من هذا الكل .. فهم لم يكونوا يستغلوا باسلوب الترقيع كما نفعل » ..

وعندما تطلع سيزان إلى لوحة دلاكروا المسماة « نساء الجزائر » صاح :

« انتا جمياً موجودون في هذا الرجل دلاكروا ! .. كل شيء مترابط ،
مشغول من زاوية اللوحة كلها » ..

لقد أدرك سينان أن الأسلوب الذي أصبح سائداً هو أسلوب الترقيم،

وان أحداً لم يعد ينظر الى اللوحة في مجموعها . لقد ضاعت تلك الوعدة الرائعة ، لا في الفن وحده بل وفي الواقع الاجتماعي ايضاً . وكان دلاكروا الذي لم تُخمد فيه بعد نيران الثورة ، والذي كانت اشجانه الرومانسية تمبر عن احساس عميق بالانسانية المكافحة ، كان اخر الرسامين الذين تجلت فيهم النظرة الى الانسان كوحدة مترابطة – تلك النظرية المميزة لعصر الرنسان – وقد تجلت هذه النظرية فيه بأسلوب جديد أصيل ، وبحماسة قد تصل الى درجة الحمى . كتب بودلير يقول عنه :

« ان أعمال دلاكروا تبدو لي احياناً وكأنها افنان تذكر وتأمل عظمة الانسان واسواقه الطبيعية .. ان اللوحة الجيدة الصادقة في التعبير عن الرويا التي ولدتها ، ينبغي ان تنشأ وكأنها دنيا قائمة بذاتها .. ان الميزة الرئيسية لعقريّة دلاكروا انه لا يعرف الانحلال اطلاقاً ، ولا ترى فيه غير التقدم .. ان اوجين دلاكروا لم يفقد أبداً أثار نشأته الثورية » .

ويضيي بودلير فيقارن بين دلاكروا وستاندال ، هذا الكاتب الذي جمع بين التفوير والثورة والرومانسية ، وبين العاطفة والعقل ، وبين الزهو الفردي والوعي الاجتماعي ، وبين حرارة الشعور وقسوة التعبير ، وكل ذلك في وحدة حافلة بالتوتر . لقد انتهت هذه الوحدة مع دلاكروا ، وأسلوب الترقيع الذي يتحدث عنه سيزان انا يكشف عن عالم ممزق . وقد صاغ سيزان المبدأ الجديد للانطباعية أكثر من مرة :

« لا يبعد الفنان ان يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية .. لا نظريات وانما عمل .. فالنظريات تفسد الناس .. انما نحن فوضى لامعة . أنا آتي قبل موضوعي واشيء فيه .. ان الطبيعة تناطينا جميعاً . وأسفاه ! ان المناظر الطبيعية لم تصور ابداً . ان الانسان يجب ان يختفي تماماً من الصورة ، ويستغرق كلياً في الطبيعة والمنظر ... ذلك الاختراع البدوي العظيم ، النرفانا ، الاطمئنان بلا عواطف حارة ، بلا روابط .. وانما بالالوان ! الانطباعية .. ماذا تعني ؟ انها المزاج البصري بين الالوان ، هل تفهمي ؟ انها تفكيرك الالوان على اللوحة ثم اعادة تركيبيها في العين .. والواقع انه ليس هناك أخطر على الرسام من ان يستغل بالأدب (ومع ذلك كان دلاكروا نفسه « مشتفلا » بالأدب بحماسة !) ان اللوحة لا تمثل شيئاً ، ولا ينبغي لها ان تمثل شيئاً غير الالوان ، (وليس ترجع قوله ملارمييه : ان القصيدة لا تتألف من افكار بل من كلمات) .

ان الانطباعية التي تفكيرك العالم وتحوله إلى ضوء والوان ، وتسجله على انه نتيجة للادراك الحسي ، أصبحت بشكل متزايد تعبيراً عن علاقة باللغة التعقيد باللغة التدخل بين الذات والموضوع . فالفرد الذي فرضت عليه العزلة والذي تدور افكاره حول ذاته ، انما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والاحوال النفسية ، « كفوضى لامعة » ، كتجربة « خاصة » وأحساس « شخصية » . ان الانطباعية في الرسم تقابل الوضعيية في الفلسفة . وهذه بدورها تسمح بـ لا يكون العالم أكثر من تجربة « خاصة » وأحساس « شخصية » ، وليس واقعاً موضوعياً موجوداً بشكل مستقل عن حواس الفرد . ان عنصر السخط في الانطباعية يحد من أثره عنصر آخر هو عنصر الفردية

اللاؤدية المراوغة غير المقاتلة ، هو موقف المتفرج الذي لا تغنيه غير انطباعاته والذى لا يعتزم تغيير العالم ، والذى لا تزيد بقعة الدم في نظره عن أن تكون بقعة لون ..

وهكذا كانت الانطباعية بمعنى من المعانى ، عرضاً من أعراض الأض محلال ، من أعراض تفتت العالم وانعدام انسانيته . لكنها كانت في الوقت نفسه في الفترة الطويلة لازدهار الرأسمالية البرجوازية الممتدّة بين ١٨٧١ و ١٩١٤ قمة رائعة من قمم الفن البرجوازي « كانت هي الخريف الذهبي ، والخصاد المتأخر ، وثروة هائلة أضيفت إلى وسائل الفنان في التعبير .

اننا ينبغي ان ننظر إلى جانبي الصراع . وإلى شقي التناقض الداخلي . فحتى نقيم الانطباعية تقريباً عادلاً ينبغي ان نعترف بطابعها الذي حدّدته ظروفها الاجتماعية وان نقدر ما انتجه من روائع خالدة .

الطبيعية

كانت الحركة الطبيعية في الأدب أشد سخطاً وأعلى صوتاً في الاحتجاج من الحركة الانطباعية ، لكنها كانت بدورها تعاني من التناقض الداخلي . وقد صاغ زولا عبارة « الطبيعة » ليصف بها شكلاً خاصاً حاداً من أشكال الواقعية ،

وذلك حق يميز الحركة الجديدة عن ذلك الحشد من المحتقني ذوي النوايا الطيبة من يريدون أن يصفوا كتاباتهم الأدبية المختلفة « بالواقعية ». غير أن المؤسس الحقيقي للطبيعة هو فلوبير الذي فتح الطريق أمام الحركة الجديدة بروايته « مدام بوفاري ». كتب زولا يقول :

« لقد ساعد فلوبير الكلمة الصادقة الحقة في ميدان الأدب ، الكلمة التي كان الجميع ينتظرونها ، ومكنتها من أن تشق طريقها. ان مدام بوفاري من الوضوح ، والكمال بحيث أصبحت تمثل طرازاً في الأدب ، أصبحت نموذجاً أساسياً لهذا اللون من الوان الفن » .

وقد يبدو غريباً للوهلة الأولى أن يقوم فلوبير – الذي لم يكن أقل من بودلير حبأ للجمال ، والذي كان موضوع روايته نوعاً من العذاب بالنسبة إليه – أن يقوم بتصوير الواقع الراكد الهمامد لحياة البرجوازية الصغيرة في الريف بهذه الدقة والقدرة الفنية . لكن هذا الاحتجاج الذي وجهه فلوبير كان بدوره تعبيراً عن احتقاره لما في الدنيا البرجوازية من تقافة ووضاعة وسخف ، وهو نفس الاحتقار الذي دفع بودلير إلى اعلان قرار اتهامه لهذه الدنيا بقصائد آية في الجمال . وقد كتب فلوبير الى جورج صاند يقول انه ليس من حق الفنان « ان يعبر عن رأيه في شيء أيا كان . فهل حدث ان عبرت الآلهة عن رأي ؟ .. اني أعتقد ان الفن العظيم موضوعي وغير شخصي .. اني لا أريد حبأ أو كراهية ، لا شفقة ولا غضباً .. ألم يشن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه في ميدان الفن ؟ ان نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون » .

بيد ان هذه النزاهة تمثلت في الواقع في بعض هائل المجتمع الرأسمالي كله ، بما فيه من يمين ويسار ، من أصحاب حوانية وعمال ، وكان من نتيجتها شعور مرير بخيبة الأمل ازاء البشر ، ازاء الكائنات الإنسانية عموماً .

« ان همجية الانسان التي لا تتبدل تملأ نفسي بحزن أسود ... ان القرف المايل الذي أشعر به نحو معاصرني يدفع بي دفعاً الى الماضي .. » أما ما يبقى له فهو هذا :

« ليس أمام الفنان غير سبيل واحد : ان يضحى بكل شيء من أجل الفن . ينبغي أن ينظر إلى الحياة كوسيلة لا أكثر ، وأول انسان يبعده عن الصورة ينبغي أن يكون شخصه نفسه .. ان للارض حدوداً ، لكن غيابة الإنسان ليس لها حدود » .

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

وقد أسمم زولاً أيضاً في ابتداع نظرية « الرواية العلمية » ، وان كان قد قال « ان تأمل العالم تأملاً بارداً ليس أمراً مرغوباً فيه بل انه في الواقع أمر مستحيل » ، وقال أيضاً « ان عصرنا هو عصر العلم وينبغي للكاتب ان يطبق

مكتشفات داروين وكلود برتار ، نظرية أصل الأنواع ، وقانون الأثر الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة .. ، وهو لم يعرف ماركس والنجاز : ولذا لم يشر إلى صراع الطبقات أو التحالفات التطوري الاجتماعي ، وإنما تحدث فقط عن الكائن البشري على أنه مخلوق حيواني سلبي ، من نتاج الوراثة والبيئة ، ليس في وسعه الآفلات من المصير المحتوم . فالإنسان بالنسبة إليه ليس مؤثراً بقدر ما هو متاثر بالظروف القائمة بالفعل . ومن الطريف أن مالارمييه مثل « الشعر الخالص » قد أعجب برواية « القاتل » وبما يلتزم به مؤلفها من موضوعية ، وقد ختم عليهمـا بقوله :

« إننا نعيش في عصر أصبحت الحقيقة فيه هي المعبرة عن المجال » . ورغم أن الطبيعة والفن للفن يقنان على طرقين نقىض ، إلا إننا نستطيع أن نلمح بينهما رابطة خفية . فزو لا الذي يصور البؤس الاجتماعي بقصوة لا ترحم ، والذي عرى الإمبراطورية الثانية حتى أبدى لنا أدق أحشائهما ، بقى سنوات طويلة يرفض الوصول إلى نتائج سياسية .

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

وانقضى وقت طويل حتى جاءت قضية دريفوس ، وكتب زولا كتاباته الرائعة « أني أتهم ! » ، وعند ذلك غير موقفه ، وأصبح قادراً على أن يقول (وبهذا سبق من جاءوا بعده من دعاة الواقعية الاشتراكية) : « إن الدراسة

التفصيلة لواقع اليوم ينبغي أن تؤدي إلى التطلع إلى ما سيكون عليه التطور في الغد ». فهنا فقط ، عندما أدرك أخيراً الحاجة إلى الاشتراكية كتب في مذكراته الخاصة :

« ان البرجوازية تخون ماضيها الثوري حتى تخون امتيازاتها الرأسمالية وتحافظ على وضعها باعتبارها الطبقة الحاكمة . فهي بعد أن أستولت على السلطة لا تزيد النزول عنها للشعب .. وهكذا لا بد ان تتحجر البرجوازية بالتدريج . وهي الان تتتحول إلى حليف للرجعية والكهنوتية والعسكرية . وينبغي لي أن أؤكد المرة بعد المرة أن البرجوازية قد خانت ، فقد انتقلت إلى صفوف الرجعية من أجل الاحتفاظ بسلطتها وثروتها . وكل الامال معقودة الان على قوى الغد التي تقف بجانب الشعب » .

لقد صور زولا في رواياته هذا كله – انهلال البرجوازية وبؤس الشعب العادي ومقاومة الطبقة العاملة – لكن دون أمل في العثور على حل ، وكأنما هو كابوس لا ينتهي . وفي هذا التصوير « الموضوعي » للظروف الاجتماعية المفزعه ورفض تصويرها كظروف قابلة للتغير ، تكمن قوة المذهب الطبيعي ويکمن ضعفه أيضاً . هنا ثنائيته . فهناك لحظة يكون على الطبيعة فيما ان تختار بين الانطلاق نحو الاشتراكية أو الانحدار إلى القدرية والرمزيه والغموض والغيبية والرجعية . وقد اختار زولا الطريق الأول ، لكن كثيراً من رفاقه اختاروا الطريق الثاني . « تين » مثلاً أفزعه كوميون باريس حتى كاد يفقد رصيده الصواب فأصبح نصيراً للفن الدينى المتزمت . وهaisenanz مثلاً ، بحث أولاً عن

ملجأً في دنيا المرض والانحراف ، ثم ارتمى اخر الأمر في احضان الكنيسة الكاثوليكية . وبول بورجيه مثلاً ، عاد يدعو الى نوع من المسيحية العاطفية . فاذا أدخلنا في اعتبارنا أيضاً ان ايسن وجيرهارد هاوبيمان اتجها نحو الرمزية والتعمية ، وان ستيفنبرج انقسم في الرومانسية الجديدة والايقان الجامع بالخرافات ، استطعنا ان ندرك الطابع المختلط للمذهب الطبيعي و موقفه الملتبس المبهم . فمن هذا الموقف يمكن على السواء السير في هذا الطريق أو ذاك ، إلى الامام أو إلى الوراء .

الرمزية

عند اتجهت الطبيعية الى الرمزية والتعمية كان لذلك اسبابه الاجتماعية ، لكنه كان راجعاً ايضاً إلى النهج الخاص بالمذهب الطبيعي ذاته . فجميع الحركات الفكرية والفنية الساخطة في العالم الرأسمالي تتعرض دائرياً للحظة حاسمة ، وذلك عندما تتمكن احدى الحركات الثورية - لا مجرد حركة من حركات الاحتجاج - من تحريك الجماهير ، أي عندما تبدأ الطبقات في العمل . فهكذا كانت الثورة الفرنسية ، ثورة سنة ١٨٤٨ ، وكوميون باريس ، من نقاط التحول بالنسبة للأدب والفن كما كانت بالنسبة للسياسة ، إذ اضطر الفنانون ازاء كل حدث من هذه الاحداث الى تحديد موقفهم اما الى جانب التقدم او الى جانب الرجعية . وكان لأول ثورة يقودها العمال ، ولاستيلائهم المؤقت على

السلطة في كوميون باريس ، أثر لا يمكن ان يمحى . وترك الفزع الذي ظلمك الرأسمالية بصماته على المفكرين ابتداء من هيبيوليت تين الذي كان في آخريات أيامه ، حتى فردريلك نيتشه الذي كان شاباً في مطلع حياته . وكان الكوميون بالنسبة لهم جميعاً صدمة لا تنفسى . ومع ازدياد دور الطبقة العاملة ، ازدادت صعوبة الاكتفاء باعلان السخط داخل الاطار البرجوازي ، وزاد الصراع الطبقي من مطالبة المثقفين الساخطين بتحديد موقف واضح . كان عليهم ان يختاروا بين التحالف مع العمال او الانضمام الى الرجعيين ، أما الطريق الثالث فكان وهمًا : اذ ان اختيار موقف الاستقلال الظاهري كان في الواقع تأييداً للاوپاع القائمة و عملاً ضد قوى المستقبل .

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

« لو انك انعزلت في فراغ ووصفت لقارئك قصة يائسة من وحش أو بمنون أو يائس مريض ، فان تزيد على ان تخيب أمله ... لا بد ان يكون الفنان الحق واسع الاطلاع رحب الافق ، مما يمكنه من رؤية الصورة كاملة . ان كتاب اليوم يتخصصون أكثر مما ينبغي ، وينعزلون عن العالم ويشتغلون

بالفحص المكروسكوبى للادوار الفردية بدلا من الاتجاهات بأبعادهم نحو المجموع » .

لقد فقد الفنان هذه النظرة الكلية ، كما أكده سيزان . ولم يكن لدى الطبيعة ترتيب للأولويات في نظرتها إلى الواقع ، فالتفصيل العرضي والتفصيل ذو الدلالة يحظيان لديها بنفس القدر من الاهتمام . حوار جوهرى أو حدى حاسم ، وكذلك طنين نحيلة أو دخول امرأة قبيع البيض تقطع ذلك الحوار أو الحدى ، كلها تعتبر على قدم المساواة من حيث « الواقعية » ، وبالتالي فهي على قدم المساواة من حيث الأهمية . ان هذا التسجيل الفوتوغرافي للأوضاع ، وهو التسجيل الذي يراها في حالة ثبات لا في حالة حركة ، قد أدى إلى خلق احساس بانعدام المعنى ، وایجاد جو خانق من السلبية الداعية إلى اليأس . وبذلك كانت الطبيعة إلى حد ما مقدمة للاتجاهات اللا انسانية ، ومدخلا إلى التسليم اليائس « للأشياء » التي جعلتها قوانين الانتاج الرأسمالي غير الإنسانية قادرة على كل شيء ، وهي الأشياء التي عبرت عنها الفنون فيما بعد تعبيراً أكثر صراحة وتراجعا . لقد كشفت الطبيعة عن التفتت والقبع والقذارة التي تطفو على سطح العالم البرجوازي الرأسمالي ، لكنهما لم تستطع ان تمضي إلى أبعد وأعمق فتتعرف على تلك القوى التي كانت تتهيأ لتغيير ذلك العالم واقامة الاشتراكية .

ولهذا كان من الحتم أن يتوجه الكاتب ذو النزعة الطبيعية الذي لا يستطيع أن يرى شيئاً أبعد من مساوىء العالم الرأسمالي (الا اذا سار نحو الاشتراكية) .

كان من الختم أن يتوجه إلى الرمزية والغموض ، وأن يذهب ضحية لرغبته في اكتشاف الحقيقة الكلية المبهمة ، ومعرفة معنى الحياة ، كل ذلك بعيداً عن حقائق الواقع الاجتماعي .

الغربة

كان جان جاك روسو أول من استخدم تعبير « الغربة ». لقد أدرك انه عندما يتولى بعض النواب « تمثيل » الشعب ، فإن هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ في الانزوال داخل وطنه ، ويشعر بالغربة . وقال روسو أن الهيئة النيابية يمكن ان تكون اداة للحكم ، لكنها لا يمكن أن تكون اداة للتعبير عن الارادة العامة .

« ان النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن ان يمثلوه . والسيادة لا يمكن أن تمارس بالاتابة ، إنما أنها تمارس بالذات أو لا تمارس أصلا ، وليس هناك طريق وسط » (العقد الاجتماعي) .

غير ان الظروف تعقدت والدول اتسعت ، فلم يكن مفر من تقسيم سلطة الدولة ، والاعتماد على أسطورة « التمثيل الشعبي » . لكن ذلك أدى بصورة

حتمية إلى الغربة ؛ وتركيز السلطة ، وضياع الحرية والديمقراطية .

ثم جاء هيجل ، ومن بعده ماركس الذي كان في مطلع حياته ، فطورا فكره التغريب من الناحية الفلسفية . قالا إن بداية تغريب الإنسان تنشأ من انفصاله عن الطبيعة عن طريق العمل والانتاج . ومع ازدياد قدرة الإنسان على السيطرة على الطبيعة ، وعلى تحويل العالم المحيط به ، نجده يواجه نفسه كشخص غريب ، اذ يجد نفسه محاطاً بأشياء هي مننتاج عمله لكنها مع ذلك تتوجه إلى تخطى حدود سيطرته وتكتسب في ذاتها قوة متزايدة .

ان هذه الغربة ضرورية لتطور الإنسان ، ولكن لا بد من التغلب عليها باستمرار .. وذلك حتى يعي الناس كيانهم أثناء عملية العمل ، وحتى يجدوا أوضاعاً اجتماعية جديدة لا يكونون فيها عبيداً لانتاجهم بل سادة له . ان صاحب الحرفة - وهو خلاق في حرفته - يشعر بالاطمئنان في عمله ، ويمكن ان يحس بشعور شخصي نحو انتاجه . لكن ذلك يصبح مستحيلاً مع تقسيم العمل المصاحب للانتاج الصناعي . فالعامل الاجير لا يمكن أن ينشأ لديه شعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه ليواجه به هذه « الغربة » . ان موقفه من نتاج عمله هو موقفه « ازاء شيء غريب عنه يستطيع ان يتحكم في شخصه » . انه يفتقر بما يصنفه وعن كيانه ذاته ، هذا الكيان الذي يضيع في عملية الانتاج . وعند ذلك ..

« يبدو العمل كأنه عذاب ، والقوة كأنها ضعف ، والانتاج كأنه عجز ،

وطاقة العمل الجسدية والروحية ، اي حياته الشخصية – فما الحياة ان لم تكن هي النشاط ؟ – كأنها نشاط موجه ضده ، مستقل عنه ، وغير منتم اليه » .

في الأوضاع الاجتماعية البدائية ، كالاقتصاد الطبيعي الذي كان سائداً في بداية العصور الوسطى ، تبدو العلاقات الاجتماعية بين الناس (علاقة المالك بالفلاح ، وعلاقة المشتري بصاحب الحرفة ... الخ) تبدو في شكل علاقات شخصية بينهم . أما في مجتمع متتطور ينبع السلع ، فانما تتحقق في شكل علاقات اجتماعية بين الأشياء . أي بين منتجات العمل . ان صاحب الحرفة ينتفع شيئاً محدوداً من أجل مشترٍ محدد . اما صاحب المصنوع فلا يعنيه ماذا ينتفع مصنعيه او من أجل من . فأى انتاج بالنسبة اليه هو مجرد وسيلة للربح . والمشتغلون بالتبادل التجاري غرباء تماماً أحدهم عن الآخر . وكذلك فان الملمعة المنتجة منفصلة تماماً عن الرجل الذي انزلها الى السوق ، وقد عرض برتولت برخت هذه الفكرة بقوة في « أغنية التاجر » اذ يقول :

من أين لي ان أعرف ما هو الأرز ؟

ومن أين لي أن أعرف شخصاً يعرف ما هو ؟

أنا لا أدرى ما هو الارز

كل ما أعرفه هو ثمنه

نحن نتحدث عن التحاهات الاسعار ، وعن الاوراق المالية ، وبذلك نتعرف

بأن هناك حركة مستقلة غير انسانية للأشياء ، حركة تحمل معها الكائنات الإنسانية كما يحمل تيار الماء فروع الأشجار . وفي هذا العالم الذي يحكمه انتاج السلم ، يتحكم الشيء المنتج في الشخص المنتج ، وتصبح الأشياء أقوى من الناس . تصبح الأشياء كائنات غريبة تلقي بظلال طويلة وكأنها « القدر » نفسه .

يتميز المجتمع الصناعي اذن بتحول العلاقات بين الناس الى علاقات بين الأشياء، ويتميز أيضاً بازدياد تقسيم العمل والتخصص . فالانسان اذ يعمل يتفتت ، وينقسم كيانه الى اجزاء . يفقد ارتباطه بالكلل ويصبح أداة ترسا صغيراً في الة هائلة . ولما كان هذا التقسيم للعمل يجعل دور الانسان جزئياً، كذلك تصبح نظرته للأشياء محدودة ، وكلما زادت عملية العمل تقدماً ، نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء وزادت حدة انفصال الواحد عن الكل . وكلما زاد الانتاج اتساعاً ، زادت الشخصية تضاؤلاً .

ان فرانز كافكا ، وهو الفنان الذي شعر بغرابة البشر بمحنة تفوق شعور جميع الفنانين السابقين عليه ، يقول في حديث له عن نظام تايلور (وهو نظام يهدف الى تحويل العامل تحويلاً تاماً الى جزء من الآلة وذلك عن طريق الانتاج الواسع الذي يستخدم السيور التي تنقل بين العمال) « انه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شيء بالكائن الانساني الذي يشكل جزءاً منه . ان الحياة على النمط التايلوري تعتبر لعنة رهيبة لا يمكن ان ينشأ عنها غير الجوع والبؤس

بدلًا مما تسعى إليه من الثروة والريع . وهذا ما يسمونه بالتقدم » .. وقال له محدثه .. « التقدم نحو نهاية العالم » فهز كافكا رأسه قائلًا : « لبيت ذلك ، على الأقل ، كان شيئاً مؤكدًا ! إنه غير مؤكد .. إن « سير » يحمل الواحد منها ولا ندري إلى أين . لقد أصبح الواحد منها شيئاً جماداً ، أكثر مما هو مخلوق حي » .

غير أن الإنسان لا يعاني فقط من انطهاس شخصيته بشكل متزايد نتيجة لتزايد معرفته وخبرته ، فهو يعاني أيضًا من ازدياد العلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به عموماً وأيضاً .

كتب روبرت موصل في كتابه « إنسان بلا صفات » :

« إن عيش الناس معًا قد اتسع وازداد ، وعلاقاتهم ببعضهم البعض تداخلت وتشابكت ، بحيث لم يعد في وسع أي عين أو ارادة أن تتفقد إلى مسافة تذكر : وكل إنسان يضطر في خارج النطاق الضيق لعمله إلى الاعتداد على الآخرين كالطفل الصغير ، إن عقل الإنسان لم يكن مقيداً اليوم .. بينما هو يتتحكم في كل شيء » .

وفي سياق الكلمة عن روسو كتب موصل يقول :

« لا بد من المحافظة على قوة الحياة كاملة غير مجزأة .. إن الحضارة المبنية على تقسيم العمل اجتماعياً ونفسياً ، هذا التقسيم الذي يحطم وحدة الحياة ويجعلها إلى

أجزاء متنافرة ، إنما هي الخطر الأكبر الذي يهدد روح الإنسان » .

ويقول على لسان أولريتش ، وهو « الإنسان بلا صفات » إن المرء « كان يستطع في الماضي أن يصبح إنساناً وهو مرئي الضمير أكثر مما يستطيع اليوم » وهو يرى أن « مركز الثقل في المسؤولية اليوم لم يعد في العلاقات بين الناس بل بل في العلاقات بين الأشياء .. » ثم يشكو في موضوع آخر من : « القحط الداخلي » والمزاج السقيم من الاهتمام بالتفاصيل وأهمال الكل ، والقاء الكائن الانساني في صحراء من التفاصيل » ..

ليس هناك اسم يحدد شيئاً . كل شيء يفلقه الضباب والمحظوظ . والاسماء المختصرة التي تطلق على المصانع والمؤسسات الكبرى تبدو كتابات هيروغليفية بين يدي قوة غامضة بجهولة . أن الفرد يواجه آلات ضخمة غير مفهومة وغير شخصية تبلغ من القوة والضخامة حدا يملؤه احساساً بالعجز . من الذي يتتخذ القرارات ؟ من الذي يوجه الأعمال ؟ إلى من يتوجه المرء طلباً للعدل والمساعدة ؟ هذه هي الأسئلة التي تتردد المرأة بعد المرأة في كتابات كافكا الرائعة مثل « المحاكمة » و « القلمة » . ان أشخاصاً غامضين غير محددين قابضين على السلطة يستدعون جوزيف ك . ليحاكموه ويصدروا عليه حكمهم ، ثم ينفذون فيه الإعدام . اما بيروقراطية الكونت « وست وست » مالك القلمة البعيدة المنال التي يحاول « ك » عيناً أن يصل إليها فتختطفى كل منطق . ان البيروقراطية عنصر حاسم في غربة الإنسان عن المجتمع . فليس لدى البيروقراطي علاقات انسانية وإنما لديه ملفات - أي أشياء . الإنسان نفسه يتحول إلى ملف . والميت

يعرف برقم ملفه . و حتى عندما يستدعي انسان بصفة شخصية فهو ليس شخصاً بل « حالة » .

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

« لكن حتى هذا لا يتحقق في معظم الأحوال لحسن الحظ ، فالادعاء الأول كثيراً ما يوجد في غير موضعه أو لعله يضيع أصلاً . وحتى اذا بقي في مكانه حتى النهاية فنادرأً ما يقرأ . فتلك كما اعترف المحامي ، مجرد اشاعة . الاجراءات تبقى سرية أيضاً على الموظفين الصغار بحيث يتغدر عليهم ان يتبعوا القضايا التي يشتغلون بها حتى النهاية . الشيء الاساسي هو العلاقات الشخصية للمحامي . ففي هذه العلاقات تتركز قيمة الدفاع » .

ان الانسان الذي أصبح « حالة »، لا يحتل الا بالصغرى من مثلي النظام ، أما مثلوه الكبار فبعيدون بمحيط بهم الفوضى . فنحن لا نكاد نرى موظفاً كبيراً مثل السيد « كلام » في رواية « القلعة » . وبارتبا مرؤوسه ، لا يعرف أبداً على وجه اليقين ما اذا كان الشخص الذي يتحدث هو « كلام » أم غيره . « انه يتحدث الى كلام . لكن هل كلام حقاً؟ليس بالاحرى شخصاً فيه بعض الشبه بكلام؟» ان برتابا يخشى ان يسأل « خوفاً من ان يكون في ذلك خرق لقواعدة بجهولة فيفقد بذلك عمله » . أما البيروقراطيون الصغار من أمثال « المساعدين » اللذين

أرسلتها القلعة لمراقبة الغريب فليس لها وجود الا في حدود وظيفتها ، وفيما عدا ذلك فليس لها شخصية . أي أنه ليس لها وجود . ويقارن لك بين وجهيهما :

«كيف يمكنني ان اعرف أحدكم من الآخر ؟ ان الفرق بينكم هو في الاسم فقط ، وفيما عدا ذلك فأنتا متشابهان كـ .. » ويتوقف ثم يمضي قائلاً بغير قصد «انتها متشابهان كثعبانين » .

انها مجرد وظائف ، ظلال لعمل يؤدي ، خدم لقوة خفية مستكنة في الخلف . أن «الحالة» يتقرر أمرها في ظلام مطبق .

ان هذا الشعور بالعجز من جانب الفرد – الفرد الذي يجد نفسه عندما يواجه جهاز السلطة في موقف المتهم منذ البداية ، دون ان يدرى ما هو الاتهام الموجه اليه ولا طبيعة الجرم الذي ارتكبه .. هذا الشعور الذي كان مميزاً للشخص العادي في ظل حكم أسرة هابسبورج . امتد منذ ذلك الحين حتى شمل قارات بأسرها . فلم يعد يتخذ القرارات الكبرى ممثلو الشعب المنتخبون بل تتخذها مجموعة محدودة من الحكماء . وهكذا تتغرب الدولة وتتفصل عن المواطن العادي الذي يفكر فيها عادة باعتبارها «السلطة أيا كانت» أو «أولئك الجالسين فوق» ، لكنه لا يفكر فيها أبداً باعتبارها «نحن» . وهذا الشعور بالغرابة يتمثل في رأيه السيء في السياسة والسياسيين . فهو على ثقة من ان هذه

كلها عملية قذرة ، وانه ليس هناك أمل كبير في الاصلاح ، وان عليه في الواقع ان يقبل الأمور على علاتها . وسرعان ما يصبح شعار « اجلس وأصمت » هو الشعار الاجتماعي السائد . وسرعان ما يختفي المواطن الأيجابي صاحب الرأي ، ويصبح الانغماس في الحياة الخاصة هو الدعوة السائدة .

و كذلك يؤودي التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتختلف الادراك الاجتماعي إلى زيادة الشعور بالغرابة . فالمعرف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية السكم والنظرية النسبية ، وعلم السيبرنيطيكا الجديده ، قد جعلت العالم مكاناً غير مريح بالنسبة لرجل الشارع .. تماماً كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلو بالنسبة لانسان العصور الوسطى بل وأشد أثراً منها . فالمحسوس يصبح غير محسوس ، والمرئي يصبح غير مرئي ، ومن وراء الواقع الذي تدركه الحواس هناك واقع رحيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه الا بالمعادلات الرياضية . ان الواقع الحي الملىء بكل ما فيه من أشكال والوان - ان « الطبيعة » التي نظر إليها جوته بعين العالم وبعين الشاعر معاً - قد أصبحت تجريداً هائلاً . ولم يعد الاشخاص العاديون يشعرون بالراحة في مثل هذا العالم . ان الانفاس المثلجة للمجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة في أوصالهم . ان عالماً لا يستطيع ان يفهمه غير العلماء هو عالم يشعر فيه الناس بالغرابة .

وهناك لحظات تستطيع فيها الانتصارات العلمية - كالتحليق في الفضاء الكوني ، وهو تحقيق لحلم سحري قديم - ان تشير خيال البشر . لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز وتشير المخاوف المجنحة . ولا شك

في أن التفاوت بين الوعي الاجتماعي والتقدم التكنولوجي يثير الفزع . فربما أدت قراءة تقرير الرادار قراءة خاطئة مرة واحدة ، أو غلطة يرتكبها أحد صغار الفنانين ، إلى وقوع كارثة عالمية شاملة . ربما تعرضت الإنسانية كلها للفناء دون أن يقرر ذلك أحد .

وكان لهذا الشعور بالغرابة أثره الواضح على الفنون والآداب في القرن العشرين . كان له أثره في كتابات Kafka ، التجريديين ومن دعاء « الرواية المضادة » و « المسريحة المضادة » ، وفي كوميديا صمويل بكت ، وكذلك في قصائد البيتينيكس الأميركيتين التي تقول أحدهما :

اسمع الان الى هذا

جهاز لعملية الناصور قستطيع تشغيله بنفسك

أغنية الهيدروجين

أفضل غبار مكن

تصور أي تبدلات جينية طريقة

كريمة ، رائعة ، قاتلة على أوسع نطاق

وهي ديمقراطية أيضاً

لا تعف عن الانسان الممزق

سوف تحمل الجميع إلى أعلى

الى العالم الحر
المجتمع على السواء
في هذا النور الأخير ..

(كارل فورسبرج : « أبيات عن تجوانا جون ») ان الشعور بالغرابة الشاملة يتحول إلى اليأس الكامل ، يتحول إلى العدمية .

العدمية

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

« انه عصر الانحلال والتفكك الداخلي الكامل .. والعدمية الراديكالية اذا تعني الاقتناع بان الوجود ليس له معنى .. ان العدمية ليست علة الانحلال

وأغا هي منطقه » .

نحن نري هنا تشخيصاً واضحاً للعدمية بأنها نتيجة للأخلال وتعبير عنه . لكن لما كانت عيناً نيتشه غير مفتوحتين على قوانين المجتمع وتطوره ، فهو لم يدرك علاقة ذلك بالرأسمالية المنهارة . ان العدمية ، التي نجد بوادرها في فلوبير ، هي موقف أصيل لعدد كبير من الفنانين والكتاب في المرحلة المتأخرة من الرأسمالية . لكننا لا نستطيع ان نتجاهل انها تساعد الكثيرين من المثقفين الذين يشعرون بالقلق ، على الملامة بين أنفسهم وبين الأوضاع المضطربة ، وان طبيعتها الراديكالية كثيراً ما تكون مجرد شكل مسرحي للانتهازية . فالكاتب العدمي يقول لنا : « ان العالم البرجوازي الرأسمالي عالم تعس . اني اعلن ذلك بقسوة ، وأصل برأيي هذا الى نهايته منها تكون النتائج . فليس هناك حد تقف عنده همجية هذا العالم . ومن يتصور ان في هذه الدنيا ما يستحق العيش من أجله أو يستحق اهتمام الإنسانية اذا هو أحمق او نصاب . جميع البشر أغبياء وشريرون ، المظلومون والظالمون على السواء ، المدافعون عن الحرية والمستبدون معما . واعلان ذلك يتطلب كثيراً من الشجاعة » .

ولادع الحديث الان لهذه العبارات التي كتبها جوتفورد بن :

« يخطر لي أحياناً انه قد يكون أكثر راديكالية ، وأكثر ثورية ، وأكثر تحدياً للانسان - الانسان القوي المتواسك - ان يقف ويعلن للبشر : هكذا

اً فِتْمَ ، وَهَكُذَا سَبِقُونَ دَائِمًا . هَكُذَا تَعِيشُونَ ، وَهَكُذَا عَشْتُمْ فِي الْمَاضِي ،
وَهَكُذَا سَتَعِيشُونَ فِي الْمُسْتَقْبِلِ . إِذَا تَوَفَّرَ لَكُمُ الْمَالُ ، لَمْ تَوَجِّهُوا إِهْتِمَامُكُمُ إِلَى
صَحْتُكُمْ ، وَإِذَا تَوَفَّرَتْ لَكُمُ السُّلْطَةُ ، لَا تَجِدُونَ حَاجَةً إِلَى تَبْرِيرِ تَصْرِيفَاتِكُمْ ،
وَإِذَا كَانَتِ الْقُوَّةُ إِلَى جَانِبِكُمْ ، فَالْحَقُّ فِي جَانِبِكُمْ . هَذَا مَنْطَقُ التَّارِيخِ ! .. وَمَنْ
لَا يَقْبِلُ هَذَا المَنْطَقَ أَنَّهَا يَرْقُدُ بَيْنَ الْدِيدَانِ الَّتِي تَخْفِرُ مَسَاكِنَهَا فِي الرَّمَالِ ، وَفِي
الرَّطْبَوَةِ الَّتِي تَنْضَحُ عَلَيْهَا مِنَ الْأَرْضِ . وَمَنْ يَزْعُمُ ، وَهُوَ يَتَطَلَّعُ فِي عَيْنَيْنِ
أَطْفَالَهُ ، أَنَّهُ مَا زَالَ لِدِيهِ أَمْلٌ ، أَنَّهُ يَحْاولُ اخْفَاءِ السُّبْرُقِ بِيَدِيهِ ، وَلَكِنَّهُ لَنْ
يُسْتَطِيعَ أَنْ يَقِي نَفْسَهُ مِنْ ذَلِكَ اللَّيلِ الَّذِي يَنْتَزِعُ النَّاسَ مِنْ مَسَاكِنِهِمْ .. أَنْ
هَذِهِ الْكَوَارِثُ جِيئُوا أَنَّهَا مُرْدِهَا إِلَى الْقَدْرِ ، وَالْحَرْبِيَّةُ : أَنَّهَا فَرِي بِرَاعِمَ لَا جَدْوِي
لَهَا ، وَلَهِيَّا لَا يَحْرُقُ ، وَمَنْ وَرَاهَا ذَلِكَ الْمُجْهُولُ الَّذِي لَا سَبِيلٌ إِلَى النَّفَادِ مِنْهُ
يُؤْكِدُ صِحَّةً : لَا !

ان هذه العبارات تبدو أشد راديكالية من البيان الشيوعي نفسه ، ومع ذلك فنادرأ ما ت تعرض الطبقة السائدة على مثل هذه « الراديكالية » . بدل أكثر من ذلك ، ففي فترات التحول الثوري يصبح هذا الطراز من العدمية ضرورياً للطبقة السائدة ، فهو في الواقع أكثر فائدة من مجرد التسبيح بحمد العالم الرأسمالي . اذ ان الثناء المباشر يثير الشك والريبة . اما اللهجة الراديكالية التي يحملها الاتهام العدمي فلها نكهة « ثورية » ، وبذا تستطيع اجتذاب السخط نحو مسارب غير مجده وتلقي به الى حالة من اليأس والسلبية . ولا يتبعه هذا الرضى من جانب الطبقة السائدة على العدمية المعادية للرأسمالية ، الا عندما نظن أنها في مركز مطمئن تماماً ، وخاصة عندما تأخذ في الاستعداد لاعلان

حرب : فهي في مثل الظروف تحتاج إلى مدافعين مباشرين ، وإلى إناس يتتحدثون عن « القيم الخالدة ». وعندذلك تتعرض الراديكالية العدمية لوصمة الاتهام بأنها « فن منحل » .

والفنان العدمي لا يدرك عادة أنه يسلم في الواقع للأوضاع البرجوازية الرأسمالية ، وأنه عندما يستنكر كل شيء ، وينكر كل شيء إنما يصفح عن تلك الأوضاع التي يرى فيها أطاراً مسايراً للبؤس الشامل . إن الكثيرين من هؤلاء الفنانين – رغم اخلاصهم التام من الناحية الذاتية – يجدون مشقة في ادراك الأشياء التي لم يكتمل كيانها بعد ، وفي ترجمة تلك الأشياء إلى أعمال فنية . وهذه المشقة سببان قويان : أولها أن الطبقة العاملة نفسها لم تبق بنسأى عن التأثيرات الاستعمارية في العالم الرأسمالي ، وثانيها . إن التغلب على الرأسمالية – لا كنظام اقتصادي واجتماعي فمحسب بل وكموقف نفسي أيضاً – إنما هو عملية طويلة شاقة ، وإن العالم الجديد لا يخرج كاملاً مهيئاً بل يخرج وهو يحمل سمات الماضي من ندوب وتشوهات ، ولا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي للتمييز بين سكريات موت العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، وبين الانقضاض والبناء الذي لم يستكمل بعد . كما أنه لا بد من درجة عالية من الوعي الاجتماعي من أجل تصوير الجديد في شموله دون تجاهل لجوانبه القبيحة ، وعلى الأخص دون محاولة للدفاع عنها أو تجميلها . وأسهل من ذلك كثيراً إلا يرى المرء غير المشاعة والقسوة ، غير واجهة العصر الحربة ، وإن يستنكرها . ذلك أسهل من النفاذ إلى جوهر ما يوشك على النشوء ، خاصة وإن الانحلال

أكثر تنوعاً وأشد اثاره وابرع تشويقاً في المدى القريب من العمل الشاق لاقامة عالم جديد ..

ثم كلمة اخيرة : ان العدمية لا تلقى على صاحبها التزاماً ما ..

اللامانسانية

ان الابتعاد عن الانسان ، ب مختلف الصور التي اتخذها هذا الابتعاد ، هو عنصر اخر من عناصر الفن الرأسمالي المتأخر . وليس وصف هذا الفن بأنه معاد للمشاعر الانسانية امراً قاصراً على الاشتراكين وحدهم ، فأصحاب النظريات الفنية من البعيدين كل البعد عن الفكر الاشتراكي يؤكدون ذلك أيضاً ، الا انهم غالباً ما يرحبون بهذه الصفة ويررون فيها دليلاً على التقدم . يقول اندريله مالرو :

« ان الفن ، اذا اراد أن يبعث من جديد ، لا يجوز ان يفرض علينا أي فكرة حضارية ، لانه لا بد من استبعاد كل نزعه انسانية منذ البداية . لقد كان الفن ذو النزعات الانسانية من الحلبي التي زينت الحضارة التي بعثته . ومع ظهور الفن بعيد عن النزعات الانسانية .. ضم الفنانون صفوفهم ، اذ ان

انفصلهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحاً وتأكيداً».

ان هذه الفقرة تتضمن تسلیماً بغرابة الفنان ، وكذلك بابتعاده عن المجتمع وعن النزعات الإنسانية ، ولكن دون فزع أو اشفاق بل ربما بشيء من الغبطة والرضى . ان أنكار الرنسانس والثورة البرجوازية الديقراطية - سيادة العقل والنزعات الإنسانية ، والنظر إلى الإنسان على أنه « معيار لكل شيء » وعلى انه خالق نفسه وخالق الواقع الاجتماعي المتتطور - هذه الأفكار ترفض اليوم باشتمئاز . ويتحدث مالرو عن « عودة الغيلان » فيقول :

« دنيا الغيلان : أي كل ما هو داخل الإنسان متطلعاً إلى إبادة الإنسان . غيلان الكنيسة ، وغيلان فرويد ، وغيلان بكيني ، كلها لها ملامح مشتركة . وكلما زادت الغيلان الجديدة التي تظهر في أوربا ، زادت حاجة الفن الأوروبي إلى الاعتراف بمنابعه في تلك الحضارات التي كانت تسلم بالغيلان القديمة » ..

في هذا العالم الذي تغرب عنه الإنسان ولم تعد فيه قيمة إلا للأشياء ، أصبح الإنسان شيئاً بين الأشياء : بل انه لا يبدو أشد الأشياء عجزاً وضالة . فمنذ ظهور الانطباعية تحمل الكائن الإنساني إلى ضوء ولون ، وعوامل كاللوكان مجرد ظاهرة طبيعية لا تختلف عن غيرها من الظواهر في شيء . لقد قال سيزان « لا ينبغي ان يظهر الإنسان في الصورة ». وتدهور مركز الإنسان بعد ذلك باستمرار ، فأصبح بقعة من اللون بين بقع الألوان الأخرى أو غاب أصلاً عن

تلك المناظر الطبيعية المهجورة وشوارع المدن المقفرة ، أو لعله شوه وحطم ، لا بصورة منتبطة كما حدث في الفن القوطي (الذي تستمد الانطباعية منه بعض جوانبها) بل باعتباره الله يمكن تفكيركها إلى أجزاء ، باعتباره دمية أشبه بمنتجات المصانع ، باعتباره شيئاً غير معقول أشبه بالغول . وعندما يتغرب الإنسان عن نفسه ، يرى في تلك النفس صنماً أو قناعاً أو ثنالاً أصم . إن « الطابع الصنمي » للسلعة ينتقل إلى الإنسان ويتحكم فيه تحكماً تاماً .

ونحن نرى هذه النزعة اللا انسانية أيضاً في الاتجاه غير الشخصي الذي يبرزه كثير من نقاد الأدب باعتباره سمة أساسية من سمات الشعر الغنائي الحديث . إن الذات – شخصية الشاعر – تنسحب من الصورة (ولنذكر أن فلوبير جعل من هذا الانسحاب مبدأ) وتت忤د القصيدة طابعاً غير شخصي ، طابعاً « موضوعياً » في الظاهر . غير أن هذه الموضوعية ليست ذلك النوع من الكتابة الذي تجد فيه الجماعة أو الفريق أو الطبقة تعبيراً عنها ، أو يحس فيه الشاعر بأنه إداة لجماعة حية ، بل هو على العكس يخترع « أنا » تناهى بنفسها عن الوعي ، يخترع « أد » – على حد تعبير فرويد – ثم يصبح هذا الـ « أد » النابع من ماض سحيق أو أسطوري ، يصبح واسطة يتجلّى عن طريقها ما ت يريد القصيدة التعبير عنه . وما ينسب إلى رامبو قوله . « أن مصدر تفوقي على الآخرين ، أني بلا قلب » . ورامبو أيضاً هو القائل في موضوع الشعر :

« أن (أنا) إنسان آخر . وإذا كانت قطعة من الصفيح تتحول إلى مزمار

فليس ذلك فضلاً لها . واني لا تتبع أزدهار أفكارى ، فأراقبها واستمع اليها . ثم أضرب ضربة واحدة بالقوس ، فإذا بالسمفونية تتحرك في الأعمق . من الخطأ ان أقول اني افكر ، فالاصل ان يقال اني أكون موضعًا للتفكير » .

إن هذا الاتجاه غير الشخصي يقوم على الوهم القائل بأنه بالاعتماد على « الاد » (الفرويدي) ، يستطيع الانسان ان يجعل الأشياء الصامتة نفسها تتكلم .. كما حاول جيمس جويس مثلاً في روايته العويصة « فنجانس ويلك » التي أراد فيها تأليف لغة للريح والماء . بيد ان المتحدث في الواقع ليس هو الأشياء وإنما هو الانسان الذي يضع نفسه موضع الأشياء ، فهو لم يعد يعتمد على وعيه وإنما يعتمد على تداعي الخواطر في اللاوعي ويستشهد جوتفرد بن بنظرية نيفي بروي القائلة بأن التفكير المنطقي أدنى بكثير من العقل السابق على المنطق ، لأن هذا الأخير أعمق وينبعث من مصدر أبعد . ثم يضي فينسب الشعر إلى « أنا عريقة ممتدة ذات حساسية فائقة » : « أهبطي أيتها الانا لتندمجي مع الكل ، وسارعي الي يا شياطين الشعر ، أيتها الرؤى والخيالات ، أيتها الزائرة مع الصباح » .. ان الشاعر المحنل الذي لم يعد يؤمن بالهيئة الاجتماعية يخترع مكانها هيئة أسطورية قديمة كونية يزعم أنها المتبع الحق للشعر جميعاً .

ان ابتعاد العن والأدب عن الاتجاهات الانسانية لا يتجلّى فقط في اختفاء الانسان أو تشوئه ، أو في انحطاط « الانا » بل يتجلّى أيضاً في بعض الأحيان في صورة توجيه النقد القاسي الوحشي إلى المجتمع . ولأنأخذ مثلاً ذلك النوع

الامريكي من كتب الرعب والاثارة .. وليس هنا المجال الملائم لتحليل وظيفة هذا النوع من الكتابات التي تؤلف في الاغلب لتحتل مكان ملاحم البطولة التي لم يعد لها وجود الان ، وهي كتابات نرى بطلها « الایحابي » الناجـح يخرج منتصراً من جميع المآزر والصعوبات ، وهي مؤلفات تزخر بالحركة وتخـلو تماماً من التحليل النفسي . وأنا لا أذكرها هنا الا كمثال صارخ على الاتجاه اللا انساني في الأدب . واذا تركنا جانبـاً كتابات سبلـلين المرعبة ، فأني أود أن أذكر الكاتب المجدد داشيل هاميت الذي خلق نوعـاً جديداً من الكتابات المثيرة . فنـحن نـرى في نهاية روايته « صقر مـالطة » أحد رجال البوليس السري الخاص يـسلم عـشيقته للـعدالة ولـلكرسي الكـهربـائي . وهو يـشرح لهـما ، بـينـطق بـارد ، لماـذا يـفعل ذـلك : لأنـ المـال ، والنـجـاح ، وحيـاته نـفسـها أـهم من أيـ شـعـور أوـ اـحـسـاس . وعـندـما تـسـأـله : « أـلم تـعـد تـحـبـني ؟ » يـجيبـها : « لاـ أـفـهـم لهــذه العـبـارـة معـنى . وـهـل فـهـمـها أحـد في يومـ منـ الأـيـام ؟ وـلـنـفـرـض أـنـي أـحـبـك ، فـهـذا بـعـد ؟ قدـ لاـ أـحـبـك فيـ الشـهـر القـادـم .. فـكـيـف يـكـونـ الـحـال ؟ سـأـشـعـرـ باـنـي كـنـتـ سـاذـجاـ . وـلـو فـعـلتـ ذـلـكـ والـقـيـ بيـ فيـ السـجـنـ فـسـيـتاـ كـدـلـديـ أـنـي قـمـتـ بـدورـ السـادـجـ اـمـاـ اـذـا أـرـسـلـتـكـ أـنـتـ إـلـىـ السـجـنـ فـسـوـفـ أـحـزـنـ وـآـسـفـ وـاقـضـيـ ليـإـلـيـ قـلـقةـ .. لـكـنـهـا سـوـفـ تـغـرـ ». فيـ هـذـهـ الـرـوـاـيـةـ وـأـمـثـالـهـ يـصـورـ دـاشـيـلـ هـامـيـتـ الرـأسـالـيـةـ الـمـعاـصـرـةـ بـصـدـقـ قـاسـ ، بلـ باـشـيـئـازـ وـقـرفـ . لـكـنـ مـوـقـفـهـ - « هـكـذاـ الدـنـيـاـ » - قـائـمـ عـلـىـ قـبـولـ الـلـاـ اـنـسـانـيـةـ كـنـقـطـةـ بـدـءـ ، وـهـوـ يـعـرـضـ عـمـلـيـةـ تـحـقـيرـ الـاـنـسـانـ عـارـيـةـ بـلـ قـنـاعـ ، بـلـ حـوـاشـيـ فـلـمـسـفـيـةـ . وـهـنـاكـ أـمـثـلـةـ أـخـرـىـ عـدـيدـةـ ، لاـ بـيـنـ كـتـبـ الـاـثـارـةـ وـحـدـهـاـ بـلـ وـبـيـنـ الـاـجـنـاسـ الـأـخـرـىـ منـ الـأـدـبـ الـبـرـجـواـزـىـ الـمـتأـخـرـ أـيـضاـ . الـاـنـسـانـ لـاـ شـيـءـ وـالـنـجـاحـ كـلـ شـيـءـ .

عبر الانتاج الفني في عصرنا هذا تعبيراً وافياً عن تفتت الإنسان والعالم الذي يعيش فيه . لم تعد هناك وحدة ، لم يعد هناك شمول . وقد نسب إلى أرثر ميلر أنه قال وهو يتتحدث عن المسرحية الأمريكية المعاصرة : « اعتقد إننا بلغنا في أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطور لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة ، ولا يبدو أن هناك من يلاحظ ذلك ». كما تحدث عن « ضيق مجال الرواية » و « تراخي القبضة » و « العجز عن تقديم العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه » ، هذه المهمة التي كانت دائماً هدف الدراما العظيمة ». و « رغم أننا الان عاجزون عن التمييز بين الموضوع الكبير والموضوع الصغير ، ووجهة النظر الرحيبة والضيقة ، إلا أننا لا نزال خاضعين تماماً للعواطف التي تثيرها هذه الموضوعات ». انه عجز « عن رؤية الأشياء بحجمها الطبيعي ». وذلك من الأعراض الأساسية للانحطاط . انه نتيجة الموقف الذي لا يحرؤ - في الصراع بين العالمين الجديد والقديم - على التسليم بأن نمو الاشتراكية رغم جميع العقبات هو الشيء الوحيد الجوهري ، هو الشيء الذي « سيهز العالم حتى أعماقه » .

لكن قضية التفتت أكبر من ذلك . فهي مرتبطة أو ترتبط بالارتباط باستخدام الآلة على أوسع نطاق ، وبالخصوص الضيق في العالم الحديث ، وبالقوة الهائلة التي اكتسبتها الآلات التي لا نعرف عنها شيئاً ، وشعور أكثرنا بأنه قد وقع

في شرك وظائف لا تزيد على أن تكون جانبًا ضئيلًا من عملية ضخمة لسنا في وضع يسمح لنا بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها. لقد أدرك الرومانسيون أنفسهم طابع التفتت الذي يسود عالم الرأسمالية ، اذ كتب هايني يقول « ان الدنيا والحياة مفتة أكثر مما ينبغي ... » وزاد هذا الادراك مع نمو الرأسمالية وتضخم مشاكلها ، حتى بدا العالم بأسره كأنه أكداش مختلطة من الشظايا ، انسانية ومادية ، عتلات وآياد ، عجلات وأعصاب ، أحداث يومية قافية وأحداث مشيرة عابرة . ان الخيال الذي يتلقى قذائف لا حصر لها من التفاصيل المتباعدة ، لم يعد قادرًا على التأليف بينها وتشكيل كل مترابط منها . اما فقد لاما بين خياطها وبين الواقع المفتت حولها ، وهشا العالم في عقلها وحولاه إلى شظايا حتى يتمكننا من اعادة تركيبه وفقًا لرادتها المستبدة . كتب بودلير يقول : « ان الخيال يزير الخلقة كلها جانباً ، ثم يجمع الاجزاء ويركبها معاً وفقاً لقوانين تنبئ من أعماق النفس لينشئ منها عالمًا جديداً ». ورغم هذا المنجز التركيبي فقد احتفظ شعر بودلير بطبع كلاسيكي واضح . فهو متين من حيث النسيج متهاشك من حيث الشكل . وكان رامبو أول من حطم الشكل التقليدي والبناء التقليدي للشعر . وهو القائل : « ان العاصفة تفتح ثغرات في الأسوار وتحطم الحواجز بين الدور ». وبذلك أنتطلق الشعر الجديد مبتعداً عن الواقع المألوف وأنشأ له عالمًا طريفاً ، ففي « الزورق الثمل » نجد شلالات من الصور تعقب احداثاً الأخرى ، سيراً بلا نهاية يحرف في طريقه كل شيء ، كل فتات الواقع المخطم ، دافعاً اياه خارج إطار الرواية ، خارج إطار العقل .

« ذلك المنطلق ، المرقش بأقماء كهرباء صغيرة
اللوح المجنون المندفع في صحبة أفراس البحر السوداء

عندما تسوط حرارة يوليوب بضربات هراوتها
 السموات ذات الزرقة الناصعة والمداخن الملتهبة
 لقد ارتجفت وأنا أشعر على بعد خمسين فرسخا
 بأنين أفراس البحر وقد أخذتها الغلامة في دوامة عاصفة
 وانت يا من تغزل أبداً فترات الركود الزرقاء
 أني اشتاق إلى أوروبا وأسوارها العتيقة !
 لقد رأيت مضائق ترصفها النجوم !
 وجزرا تفتح سواتها المحمومة اذرعها لمن يحرفه التيار
 أتنام في تلك الليالي التي بلا قاع ؟ أهناك تنفي نفسك ،
 أيتها القوة القادمة ، كأنك مليون طائر ذهبي ؟

ان شرعاً كهذا لم يكتب من قبل أبداً . حتى قصيدة بودلير الهائلة ،
 المسماة « الرحلة » ، تبدو أرثوذكسيّة محافظة اذا قورنت بهذه الآفاق ، تبدو
 كأنها قصيدة تقليدية من قصائد رونسار أو راسين . ان الأسلوب الذي ابتدعه
 رامبو ، والذي تتجمع فيه معاً فتات وشظايا من هذا العالم - من الجمال والقبح ،
 والروعة والابتذال ، والأسطورة والواقع - في تعاقب خيالي كما يحدث في الاحلام ،
 وفي جرأة كجرأة العالم الذي يسعى الى ايجاد « عنصر » جديد ، هذا الأسلوب
 أحدث ثورة فيما كان يفهم في الماضي من كلمة شعر . ان الشعر الحديث ، بما فيه
 من مونتاج يؤلف بين شظايا غير متجانسة ، وما فيه من نزعـة ثقافية نحو

اللامعقول ، سواء كان ذلك في القصائد المتأخرة لريملكه أم في شعر جو تفردين ، في انتاج عزرا باوند أو البيوت أو ايلوار أو أودن أو البرتي ، إنما ينبئ كله من رامبو . وإنما لن تكون حذلقة أكاديمية أن نمضي في ذرف الدموع على تحطيم القصيدة التقليدية ، وهذا التخلّي عن الشكل ، وذلك الانطلاق للخيال الجامح . ولا شك في أن هذا التطور هو نتيجة من نتائج الانحلال ، لكن من الحق علينا أن نؤكّد أيضاً انه فتح الطريق أمام ثروة هائلة من الامكانيات ومن التجديد في وسائل التعبير . ان مايا كوف斯基 أيضاً كان من محظوظي الشكل القديم . وقد أثبتت منهجه الشعري انه ملائم تماماً للتعبير عن الواقع الثورة . وبرخت أيضاً يستخدم طريقة الخيال التركمي ، لكنه أكثر اعتدالاً في جانب الشكل ، وهو يضع قدرته الشعرية في خدمة المعقول وليس اللامعقول بيد ان تلك قضية تتعلق بالموقف الذهني وليس قضية شكل فحسب . لقد ربط كل من مايا كوف斯基 وبرخت الوسيلة الجديدة للتعبير بفكرة الثورة وصراع الطبقات ، فتخطّطا بذلك ما في أسلوب التفتت من انعدام المغزى .

الاجوء الى الاسطورة

يميل الأدب والفن في المرحلة المتأخرة للعصر الرأسمالي نحو الغموض والتعمية اذا ان الغموض يعني تغليف الواقع بالضباب .

ويرجم هذا الموقف قبيل كل شيء إلى الشعور بالغربة ، فالعالم في العصر

الرأسمالي المتأخر ، هذا العالم الذي سادته الصناعة وتحولت فيه السكائنات إلى أشياء ، أصبح غريباً على ابنائه ، وأصبح الواقع الاجتماعي فيه موضع تساءل مستمر ، وبلغت تفاهته حدّاً هائلاً، بحيث يضطر الكتاب والفنانون إلى التشكيك بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة الخارجية للأشياء . إن الرغبة المزدوجة في تبسيط هذا الواقع المعقد إلى حد غير محتمل والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية ، والرغبة في إبراز كون ما يربط السكائنات الإنسانية هو الروابط الإنسانية الأولية لا الروابط المادية ، هذه الرغبة المزدوجة تؤدي إلى ظهور الأسطورة في الفن . لقد كان استخدام الكلasicية لأساطير القديمة استخداماً شكلياً محضاً . أما الرومانسية في ثورتها على « راكدة » المجتمع البرجوازي فقد لجأت إلى الأساطير كوسيلة لتصوير « الانفعال الصافي » ولتقديم كل ما هو مفال وجديد وغريب وموضع الخطر في هذه الوسيلة – رغم مشروعيتها – إنها تضع منذ البداية « الإنسان الأولى » غير التاريخي في مقابل الإنسان الذي يتتطور داخل المجتمع ، إنها تضع « الحالد » في مقابل المتأثر بالزمن .

إن التعميم والتجوّه إلى الأساطير ، من الوسائل التي يصطنعها البعض في العصر الرأسمالي المتأخر حتى يتجنّبوا اتخاذ موقف ازاء المسائل الاجتماعية الجوهرية . فهم يحولون الأوضاع والظواهر الاجتماعية والتناقضات الواقعية في هذا العصر إلى شيء بعيد عن الواقع غير مرتبط بزمان . يصورونها على أنها « الحالة الأصلية للأشياء » ، الحالة الخالدة الغامضة التي لا تتغير . وهم يزيفون الطبيعة المحدودة للحظة التاريخية ، فتندو فكرة عامة تسمى « الوجود » . ويصورون العالم الذي ترسم حدوده الأوضاع الكونية . وهكذا فإن

« الاوتسيدر » - الامتنمي - لا يكتفي باعفاء نفسه من واجب المشاركة في العمليات الاجتماعية ، بل انه يرتفع بنفسه أيضاً فوق عالم « العامة » وينتمي إلى عالم « الخاصة » ، ومن هناك يلقي بنظرات ساخرة متعالية على الجهود الفجة التي يبذلها اخوانه « الملتزمون » .

وفي الكتاب المتحذلق الذي كتبه كولن ولسن بعنوان « الامتنمي » نجده يدعه اخوانه الفنانين إلى رفض الالتزام بأي شيء ، والتحرر من « لعنة » الارتباطات الاجتماعية جائعاً ، وان يكرس الواحد منهم نفسه لمهمة واحدة : هي انقاد كيانه الوجودي فحسب . لا بد من اعلان قيام « عصر جديد يعادي النزعات الانسانية » ، لأن حضارتنا تأثرت أكثر مما ينبغي بال موقف الاشتراكي ، وينتهي الكتاب بنوع من النبوة : « ان الفرد يبدأ هذا الجهد الطويل كلاماً منتم ، وقد ينتهي منه قديس » . اما جونتر بلوكر ، وهو كاتب أذكي من ولسون ، فيلوم في كتابه « الحقائق الجديدة » الفنانين « الملتزمين » « غير الناضجين » الذين يريدون تغيير الأوضاع الاجتماعية :

« ما دام هناك انسان يزعم ان مساوى ، هذه الدنيا انا ترجع إلى أخطاء محددة لبعض الأفراد أو بعض المؤسسات ، فذلك يدل على انه لا يزال في مرحلة الطفولة العقلية . اما لحظة النصح فتأتي عندما يدرك ان الخطأ أصيل في هذا العالم ، وهو خطأ يمكن التخفيف منه لكن لا يمكن القضاء عليه » .

وقال هرمان بروخ ان جمیع الآداب تتوجه نحو الأسطورة . ولكن ما الأسطورة ؟ ان بروخ لا يکل من تکرار تعريفه لها :

« الأسطورة هي سذاجة البداية ، هي لغة الكلمات الأولى ، والرموز البدائية ، وعلى كل عصر ان يكتشفها بنفسه من جديد ، إنها نظرية لا تقوم على العقل ، بل هي نظرية مباشرة الى العالم ، هي المحة الأصيلة للنظرة الأولى ، إنها العالم بأسره في صورة واحدة لا تتبعزاً » .

وقد أصبحت اليوم موضة عالمية ان تكتب الصحف ريبورتاچات « بلغة الكلمات الأولى » وان يتظاهر كاتبواها بأن النظرية السريعة تکفي لاعطاء « المحة الأصيلة للنظرة الأولى » . ان هذه العبارات المضطربة عن عمد ، تحوي دائمًا نفمة تتردد باستمرار : ان ما يهم هو « الوجود » لا « الفعل » ، قالت جرتروود شتاين في احدى محاضراتها : « لم يعد الناس يهتمون بالأحداث انما يهتمون بالوجود » . والفعل ديناميكي ، في حين ان الوجود ستاتيكي . وأولئك الذين يختارون « الوجود » بدلاً من الفعل ، ويختارون الأسطورة بدلاً من الواقع الاجتماعي المتغير ، انما يفعلون ذلك – بشكل غير واع غالباً – بسبب خوفهم من التحول الاجتماعي . يقول ببرخت « لأن الأوضاع على ما هي ، فانها لن تبقى على ما هي » . ولا تثار حکایة « الوجود الأسطوري » الا لانكار هذه الحقيقة .

لقد مجده الرومانسية « الانفعال الخالص » . اما هؤلاء الرومانسيون

الجدد من دعاة الاساطير ، فلا يقبلون غير اللامعقول باعتباره « وجود » الانسان ، وهم بذلك يبررون – ولو بغير وعي – سيطرة عدم التعقل في القضايا الاجتماعية . ويقول بلو كر ان « وجود » الانسان أشبه « برجع الصوت ، أشبه بالانين الذي طال به الأمد ، أشبه بتلعم العناصر ، وفي هذا التلعم والانين نسمع – فعلا – صوت الجوهر الانساني قبل ان يتتخذ شكلًا محددا » هذا التلعم والأنين الذي يتكلم عنه الكتاب المحدثون .. ألم نسمعه كله من قبل ، وببساطة رائعة ؟ .

« للولادة وقت وللموت وقت . للغرس وقت ولقلع المغروس وقت للقتل وقت وللشفاء وقت . للهدم وقت وللبناء وقت . للبكاء وقت وللضحك وقت . للنوح وقت وللرقص وقت . لتفريق الحجارة وقت وجمع الحجارة وقت . ولالمعانقة وقت وللانفصال عن المعانقة وقت . للكسب وقت وللخسارة وقت . للصيانة وقت وللطرح وقت . للتمزيق وقت وللتخييط وقت . للسكوت وقت وللتتكلم وقت . للحب وقت وللبغضة وقت . للحرب وقت وللصلح وقت .. لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت » .

أو في سفر أیوب :

« الانسان مولد المرأة قليل الأيام وشبعان تعباً . يخرج كالزهر ثم ينحسم وييرح كالظل ولا يقف .. لأن للشجرة رباء . إن قطفت تخلف أيضاً ولا تعدم . ولو قدم في الأرض أصلها ومات في التراب جذعها . فمن رائحة الماء تفرخ

وتنتهي فروعاً كالغرس . أما الرجل فيموت ويبللي . الانسان يسلم الروح فما هي ؟

هذه ، في عبارة بسيطة ، أنشودة الميلاد والموت ، القتل والشفاء ، الکسب والخسارة . إن ما يراد قوله عن « وجود » الانسان ، وعن أوضاع الانسان ، قد قيل هنا بغير ادعاء .

لكن هناك أشياء أخرى ينبغي أن تقال عن الواقع المتغير أبداً . فالانسان أكبر من الدورة الخالدة للميلاد والموت ، ومن القوة الدافعة إلى التنااسل ، والشيخوخة الحالية من القوة ، الانسان كائن تشكل وما زال يشكل نفسه ، وهو ناقص وغير كامل ، ولن يكتمل ، لكنه مع ذلك يشكل نفسه ، وهو ناقص وغير كامل ، ولن يكتمل أبداً ، لكنه مع ذلك يشكل نفسه باستمرار اذ يشكل العالمحيط به . وهناك كثير من الروايات والمسرحيات والأفلام التي تبالغ في تبسيط النشاط الاجتماعي للانسان ، بحيث تصبّع الشخصيات فيما مجرد دمى تحركها القوى الاجتماعية ، خالية من التناقض الداخلي ، مفرغة من الأحلام الشخصية والاحزان الشخصية . وكل اعتراض على هذا الأسلوب في تصوير الكائنات البشرية كما لو كانت مجرد كائنات اجتماعية هو اعتراض وجيه بلا شك ، لكن الأغلبية العظمى بين من يدعون إلى « العودة إلى الاسطورة » لا يهتمون بتوصير الواقع بحوانبه المتعددة ، بل هم على العكس يريدون تفريغ هذا الواقع ولكن بطريقة أخرى . انهم يريدون ان يفصلوا الانسان عن المجتمع

ويجعلوا منه مخلوقاً وحيداً منعزلاً عاجزاً عن مواجهة سطوة القدر ، يريدون تصويره على هيئة كائن لم يكن له وجود على الإطلاق .

ان اللجوء إلى الالفاظ المهجورة والعبارات المجزوءة والجمل غير الواضحة أنها هو في أغلب الأحيان هروب إلى اللامسؤولية . غير ان رد الفعل المضاد للمذهب الطبيعي ، والبحث عن أشكال جديدة للتعبير ، أديا إلى ظهور منهج كافكا الذي يحول الواقع الاجتماعي إلى أسطورة من الناحية الظاهرية . وان العالم لمدين بدين كبير لماكس برود الذي انقذ مخطوطات كافكا ، ولكن من الحق أيضاً أن يقال تفسير برود لكتابات كافكا قد قاد الكثيرين إلى الضلال . فكafka لم يكتب عن عذاب الانسان « في الكون » أو في « أصل الأشياء » بل في وضع اجتماعي محدد . لقد ابتدع شكل رائعاً من السخرية الخيالية . ينسج فيه الحلم مع الحقيقة – ليصور ثورة الفرد الذي يعاني الوحيدة والذي يكفيه بلا أمل ضد قوى الظلم المجهولة في عالم غريب عنه ، ويتحرك في نفسه توق عنيف إلى الارتباط بالناس بشكل من الاشكال ، ولو كان ذلك الشكل المتبس الذي نراه في « القلعة » . وقد رأى برود في هذه الصور التي تمثل أوضاعاً اجتماعية ، رموزاً لاوضاع يزعم أنها « خالدة » . لقد انشأ كلاماً غامضاً من مجموعة ضئيلة متفرقة من العناصر المهمة في انتساج Kafka ، وقدم الوسيلة الجديدة التي استخدمها Kafka لوصف الحياة في ظل اسرة هابسبرج – وهي حياة واقعية وشيطانية معاً – على أنها نوع من الكهنو提ة ، كما لو كانت تسجيلاً لتجارب وانحرافات دينية مكتوبة بشفرة سرية . وكان من أثر هذا التفسير

الخطاطيء أن أحدث أدب كافكا تأثيراً ضاراً شجع الكثيرين من دعاة الفموض والابهام .

وهناك روابط كثيرة تجمع بين أسلوب كافكا وبين طريقة برخت في تقديم الصراع الاجتماعي في صورة مبسطة على هيئة حكاية دارجة . ومع ذلك فان هذين الكتابتين الكبيرتين موقفين مختلفين أشد الاختلاف . فموقف كافكا هو عدم اليقين . هو يقف إلى جانب الضعفاء والمحتقرين ، وضد المتشبثين بالقوة لكنه لا يؤمن بقدرة الشعب الذي يدافع عنه على تغيير العالم . وينشأ في ذهنه وراء كل أمل جديد خوف جديد ، ووراء كل جواب جديد سؤال جديد . اما برخت فلديه الجرأة الازمة لتقديم الاجابات . وحكاياته البسيطة حكايات تعليمية . وایمانه بأن العالم يمكن ان يتغير ، فيصبح أفضل وأقرب إلى العقل ، ايمان راسخ . ولا شك في انه كان بدوره يعرف ان كل جواب يؤدى إلى سؤال جديد ، وانه ليس على وجه الارض شيء نهائي . لكن هذه المعرفة ، على خلاف كافكا ، لم تكن مصدر ألم له بل كانت تزيده قوة . ان كافكا ، الذي كان يعاني من وحدة قاسية ، لم يكن يؤمن في أعماقه بالتقدم ، بل يؤمن بأن نفس الاشياء سوف تتكرر دائماً واستمرار . أما برخت فيؤمن بأن الجديد سوف يشق طريقه رغم كل العقبات .

وكافكا وبرخت على السواء يصوران في حكاياتهما الواقع الاجتماعي . وقد عمد إلى « تفريغ » هذا الواقع وكما كانت الاساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي

التاريخي ، جاءت كتاباتها محاولة لتفطير جوهر الحاضر التاريخي . لكن ليس هذا هو الحال مع مجموعة من الكتاب تتمد من كامي حتى بكيت يحرصن على الفصل بين الانسان والمجتمع وعلى تمييع كيانه وتغليفه بالضباب . ان أي انسان هو أكبر وأعظم من ان يكون مجرد قناع لشخصية اجتماعية . لكن الاتجاه لتحويله إلى لغز في مسرحية الخفايا الكونية ، واطمس وجهه الاجتماعي ووجهه الفردي ايضاً ، لن يؤدي إلا إلى الضياع . ان الانسان الذي لا ينتهي إلى أي مجتمع يفقد كل شخصية ، ويصبح كأنه سحلية تزحف من لا شيء إلى لا شيء . وبذلك يصبح الواقع لا واقع والانسان غير انسان .

الهروب من المجتمع

أدى الفصل بين المجتمع وبين الادب والفن إلى ظهور فكرة الهروب : التخلي عن المجتمع الذي يشعر الكاتب انه متوجه إلى الواقع في كارثة ، سعياً للوصول إلى حالة من الوجود « الحالص » أو « العادي » . وعندما تردد جوترود شتاين قوله « ان الوردة هي وردة هي وردة هي وردة » وكأنها تعويذة سحرية رتيبة ، فان المقصود هو بالتحديد اقناعنا بالابتعاد عن كل شكل من اشكال الواقع الاجتماعي ، والتعلل من جميع الارتباطات ، والتركيز على شيء واحد يتحول بطريقة سحرية إلى « شيء في ذاته » . وقد

عرض أرنسن همنجواي - تلميذ جرترود شتاين النجيب - تكنيك هذا الهروب من الواقع بوضوح تام في قصصه المئس عشرة التي كتبها في مطلع حياته ونشرها تحت عنوان « في عصرنا ». فهو يشير في فقرات قصيرة بين قصصه إلى الحوادث المؤسفة التي تقع في هذا العصر : الحرب ، القتل ، التعذيب ، الدم ، الخوف ، القسوة ، وكل تلك الأشياء التي يميل دعاة الفموض المحدثون إلى جمعها تحت عنوان واحد : « جنون التاريخ ». أما القصص نفسها فتتألف من احداث صارخة ، بلا مضمون ، تجري في مكان يقع خارج الاحاديث التي تحرك العالم وبعيداً عنها . وهذا « الخارج » و « البعيد » هو ما يعتبره الكاتب الوجود الحقيقي . احدى هذه القصص ، تصف وصفاً شعرياً رقيقاً شخصية « نك » وهو ينصب خيمته وحيداً في اعماق الليل :

« كان قد اقام خيمته واستقر . لا شيء يستطيع ان يمسه بسوء . انه مكان ملائم لاقامة الخيمة . وهو هنا في مكان مناسب . انه في بيته حيث اقامه .. والظلم مطبق في الخارج « وكان في الداخل اقل قتامة » .

يمكن ان نقول ان هذه العبارات لا تختلف في كثير عن : « ان الوردة هي وردة هي وردة » . فهي أيضاً تصور فلسفة انسان يهرب من المجتمع . انصب خيمتك بعيداً عن الدنيا . ليس هناك سبيل آخر يستحق العناء . الظلم مطبق . ازحف الى خيمتك . في الداخل اقل قتامة .

ان هذا الموقف من جانب همنجواي يمثل اتجاهًا واسع الانتشار في الفترة المتأخرة من العصر الرأسمالي . فالملايين من الناس ، وخاصة من الشباب ، يسعون إلى الفرار من وظائف لا ترضيهم ، ومن حياة يومية يشعرون بأنها فارغة ، ومن السأم الذي عبر عنه بودلير ، السأم من كافة الالتزامات وكافة الأيديولوجيات الاجتماعية . فلنمض بعيداً ، بعيداً ، على الموقسيكلات الصاخبة المعاصرة ، منتثنين بالسرعة التي تتضى كل فكر وكل شعور ، فلنمض بعيداً عن أنفسنا ذاتها ، إلى يوم راحة أو اجازة يتراكم فيه مغزى الحياة . وكأنما هذه الملايين تهرب من شر مستطير ، كأنها تشعر بعاصفة تنذر بالهبوط . إننا نجد أجياً بلا بكمالها في العالم الرأسمالي تسعى إلى الأفلات من نفسها ، لتقيم في مكان ما في أعمق المجهول ، خيمة رثة يكون داخلها أقل قتامة من الظلام المطبق في الخارج .

ويزيد من حدة المشاكل المرتبطة بابتعاد الفنون عن الإنسان ، ان التقدم المطرد في وسائل الإذاعة والنقل – وهي التي بدأت بالفوتوغرافيا والاسطوانة – قد خلق صناعة ضخمة للتسلية تقدم خدماتها إلى جماهير واسعة من متذوقين الفن . وليس هناك من يجهل الطابع الهمجي والمحظى غير الإنساني والحسية الحيوانية للكثير من المواد الفنية التي تنتج من أجل الاستهلاك على نطاق واسع في العالم الرأسمالي . وتحليل هذه المواد يحتاج إلى كتاب قائم بذاته ، وإنما أود أن أشير هنا إلى نقطتين فحسب الأولى أن الكتاب والفنانين الموهوبين كثيراً ما يقدمون النموذج الذي ينقل ويكرر فيما بعد في صورة أرداً وبتنفيذ أرخص . وبذلك يمكن أن نقول إن كتاباتهم « الرخيصة » هي التي تحديد الاتجاه

للمتغيرات ذات النزعة المعادية للانسان والتي تخرجها صناعة التسلية للجماهير
الفيرة ..

والثانية ان الفن الذي يتتجاهل بصلف حاجات الجماهير ، ويباهي بانه لا
يمكن ان تفهمه الا النخبة المحدودة ، هو الذي يفتح الابواب على مصراعيها امام
السخافات التي تنتجها صناعة التسلية . فبقدر ما ينعزل الفنانون والكتاب عن
المجتمع ، بقدر ما ينصب على الجمود من التفاهمة وسقوط المتابع . ان « الوحشية
الجديدة » التي ظهرت في الفن الحديث وأشاد بها بعض نقاد الفن ، قد أصبحت
في الواقع هي النغمة التجارية السائدة في العصر الرأسمالي المتأخر .

الواقمية

ان السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين في العالم الرأسمالي
هي عجزهم عن الملامة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعي المحيط بهم . فقد
وجدت جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة في مجال الفن (الى
جانب من ثاروا عليها ووجهوا اليها سهام النقد) : الا الرأسمالية ، ففي ظلها
وحدها نجد الفن كله ، فوق مستوى معين من الضحالة ، فن احتجاج ونقد
وثورة . ان غربة الانسان عن بيته وعن نفسه بلغت ذروتها في ظل الرأسمالية .

كان الشخصية الإنسانية التي تحررت من قيود العصور الوسطى – قيود الطوائف والطبقات – قد أدركت بقوة أن الحرية وامتلاء الحياة التي كان يمكن أن تستمتع بها قد سرقت منها . وأثار تحول كل شيء في الدنيا إلى سلعة من أجل السوق ، والنظر إلى كل شيء من خلال فائدته العملية ، وسيادة الطابع التجاري على العالم بأسره ، أثار ذلك كله نفوراً عنيفاً لدى كل من لديه شيء من التطلع إلى الأفق . وأما أصحاب الخيال الملحق فقد وجدوا أنفسهم يرفضون هذا النظام الرأسمالي المنتصر رفضاً باساً .

بدأ الرفض بالحركة الرومانسية الساخطة ، وهجوم جان جاك روسو على الحضارة الرأسمالية . وقد تحدث هيجل عن « القوة المتزايدة للشعور بالغرابة » ، وقال : « عندما تخفي من حياة الناس القوة التي توحدهم وتجمع بينهم ، وعندما تتضخم التناقضات وتكتسب كياناً مستقلاً ، عند ذلك تنشأ الحاجة إلى الفلسفة » . وبينما هذا المنطق تقريباً نادى شيللي بضرورة الشعر في كتابه « دفاع عن الشعور » : « ان الحاجة إلى الشعر لا تظهر بقدر ما تظهر في الفترات التي تغلب فيها الأنانية والحسابات المالية » ، وعندما تزيد العناصر المتصلة بالحياة الخارجية عن الطاقة الازمة لتمثيلها في داخل الطبيعة البشرية » . لقد أصبحت « أنا» الشاعرة بالوحدة والعزلة والتي تقف في مواجهة تفاهة الحياة الرأسمالية موضوعاً رئيسياً . فنحن نحمد بامرون يقول في قصيدة مانفرد :

أني أقول : ليس بيقي وبين الناس

أو بيني وبين افكار الناس

غير رابطة واهية .

أما سعادتي الغامرة ففي الفضاء الرحيم

ان أتنفس الهواء القاسي على قمم الجبال المنقطة بالثلوج

هذه كانت تسلية ، وان أكون وحيدا ..

لقد أبى أن اندمج في القطيع

ولو لاكون على رأسه ..

وأبى أن أندمج في الذئاب

ان الاسد وحيد . وكذلك أنا ..

أو يقول فرانز جريلبارزر في ليوسا :

المصلحة الشخصية تغدو معيلاك

وحب النفس هو التعبير عن طبيعتك ..

انك على استعداد لتركيب البحار المجهولة

وتستغل كل ما يستطيع العالم أن يعطي

وأنت على استعداد لتحرق كل شيء وتدع كل شيء يحرقك ..

أو يقول ستاندال :

« كل انسان قائم بذاته في هذه الصحراء من حب النفس التي يسمونها الحياة ... والرجال الاقوياء أصحاب المزادات الخشنة ممن كسبوا مائة الف فرنك خلال العام السابق على فتحهم صفحات هذا الكتاب (« عن الحب ») ينبغي لهم أن يعيشوا بأغلاقه مرة أخرى ، وخاصة اذا كانوا من أصحاب البنوك أو من رجال الصناعات الموقرين ، أي من أولئك الناس ذوي الافكار الايجابية الواضحة ... »

أو يقول هايني :

اننا نريد أخيراً أن نرى أفعالا
جرائم دموية هائلة
لكن كفانا من هذه الفضيلة المتخصمة
وهذه الاخلاقيات التي تحمل كل شيء !

من هذه الثورة الرومانسية « لأننا » المنفردة ، ومن ذلك المزيج الغريب من

الرفض الاستقرائي والشعبي للقيم الرأسمالية ، ظهرت الواقعية الانتقادية . لقد تحول الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الرأسمالي شيئاً فشيئاً إلى نقد لذلك المجتمع .. لكن دون أن يفقد طبيعة «الانا» الساخطة . ولنست الرومانسية والواقعية نقاضين متقابلين بحال من الاحوال ، بل الاصوب أن يقال ان الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية . فالموقف لا يتغير تقريباً جوهرياً ، إنما الذي يتغير هو الاسلوب ، اذ يصبح أكثر بروداً و « موضوعية » ، وينظر للأمور من مسافة أبعد .

أن أهم مؤلفات بيرون ، روايته التي لم تتم « دون جوان » ، تجمع بين الاحتجاج الرومانسي والنقد الاجتماعي الواقعى . إنها لم تعد عمل شاعر يتحدث إلى نفسه : فالى جانب البطل نرى غريم ، ونرى البطل في صراع مع الواقع الاجتماعي . لم تعد «الانا» مطلقة بلا حدود ، ولم تعد المبالغة الرومانسية مرسلة . فالسخرية والتعمالي يضمان قيوداً عليها . ان دون جوان لا يزال هو البطل الرومانسي القديم ، يحرأته ، وتعطشه إلى الحياة ، وخروجه على الأخلاق لكنه لم يعد يقاتل الله والشيطان . انه ، في كل مغامراته ، نقد حي لعالم التضليل والنفاق والخسة الحبيط به ، انه تمجسيد للتطلع إلى العواطف الصادقة التي لم يدخلها المرض .

اما بليزاك وستاندال فكانا أقل من بيرون نفسه استعداداً لاي شكل من أشكال التهاون سواء مع العالم الرأسمالي في فترة ما بعد الثورة أو مع الدولة التي

يسطير عليها الارستقراطيون ورجال المال والكنيسة . و اذا وجدنا أن بليزاك يسلم في رواياته الاخيرة بانتصار المجتمع الرأسمالي البرجوازي ، الا أن نفوره من مثلي هذا المجتمع بقى على حاله دون تراجع أو نقصان . فنحن نرى في كتاباته باستمرار رجالا يتقادعون وينسحبون من العالم « الكبير » أو فنانون ينفسمون في عملهم انغماساً زائداً ، وهم دائماً ليسوا على وفاق مع الرأسمالية بل هم من من أعدائها . ونحن نجد في كثير من الحالات ان النقد الواقعى ينتهي إلى الاحتجاج الرومانسي ، أي إلى ذلك الرفض الرومانسي لترفع الارستقراطية وللسعى إلى النجاح من أي سبيل ، أي الاحتجاج على النبلاء وعلى البرجوازيين معاً .

و كانت أشجع وأقوى الروايات التي مزقت أطار الرومانسية هي رواية « لوسيان لوفن » لستاندال . فهذه الرواية التي لم تتم ، تفوق في نفاذ بصيرتها الاجتماعية وقسوة نقدها كل ما كتبه بليزاك . كانت الثورة البرجوازية قد تمت ولم يعد في الوسع العودة إلى أيام اليعقوبيين أو نابليون الشاب . والمستقبل ؟ ان عواطف لوسيان مع الجمهوريين وأنصار سان سيمون لكنه لا يرى أملاً في انتصارهم . وهو لا يطمئن إلى الجمهورية الديقراطية البرجوازية كبناء سياسي يقوم على الرأسمالية ، بل ان هذا البناء يثير حفيظته كما كان يثير حفيظة ذلك المحافظ الذي الكسيس دي توكييل . « في نيويورك انقلبت عربة الدولة على الجانب الآخر من الطريق لا على جانبنا ، ان حق الاقتراع العام يتسلط كأنه حاكم مستبد ، بل وحاكم ملطخ اليدين بالدماء ». اتنا نجد في لوسيان لوفن نضجاً قاسياً لا تخالطه الأوهام « ونقداً متناقضاً لا يقوم على أسس اخلاقية فحسب بل وعلى أسس جمالية أيضاً ». وتنقطع الرواية عند هروب لوسيان من

« برودة قلب » باريس الى بحيرة جنيف في أول الأمر ، حيث يزور « الاماكن التي عرفناها عندما أشارت اليها رواية « هلواز الجديدة » ثم إلى ايطاليا حيث يفتح « الحزن الرقيق » أبواب قلبه للفن .

وينبغي لنا ان نقف وقفه قصيرة عند العبارات الختامية الرواية :

« ان بولونيا وفلورنسا قد دفعتا به إلى حالة من الحنان والحساسية لأبسط الظواهر ، حالة كان يمكن منذ ثلاث سنوات ان تدفع به إلى أشد الانفعال .

« بل الواقع انه عندما بلغ المكان الذي سينزل به في كابل ، كان في حاجة إلى ان يلقي على نفسه حاضرة حق يلزم ازاء الناس الذين يوشك ان يجتمع بهم الدرجة المناسبة من البرود » .

انها رواية غير رومانسية .. فهذا نقول اذن عن هذه العودة إلى الحساسية الرومانسية ؟ ونحن لا ندرى إلى أين أراد ستاندال أن يضي بلوسيان . لكن هذه الفقرة القصيرة التي اقتبسناها توحى بأن النظرة الرومانسية سوف تبقى دائماً جنباً إلى جنب مع النظرة البرجوازية باعتبارها « نقىضها الطبيعي » .

ومن دواعي الأسف ان مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط . فهي

تعرض أحياناً على أنها موقف ، أي على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعي ، بينما تعرض أحياناً أخرى على أنها أسلوب أو منهج . وكثيراً ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعرفيين . فكلمة « واقعي » تستخدم أحياناً في وصف هوهيروس أو فدياس أو سوفوكليس أو بوليكليتوس أو شكسبير أو ميشل أنجلو أو ميلتون أو الجريكو . ثم تقصر في أحياناً أخرى على الأسلوب الذي يستخدمه نوع محدد من الكتاب أو الفنانين ، ابتداء من فيلدنج وسموليت حق تولستوي وجوريكي ، ومن جيريكي وكوربيه حتى مانه وسيزان . وإذا نحن أعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعي هو القسمة المميزة للواقعية في الفن ، فيجب الانصرار ذلك الواقع على العالم الخارجي الموجود بشكل مستقل عن وعيه . فالشيء الموجود بشكل مستقل عن وعيه هو المادة . أما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتباينة العديدة التي يمكن أن يدخل فيها الإنسان بقدرته على التجربة والفهم . إن الفنان الذي يرسم منظراً طبيعياً ، يستفيد بقوانين الطبيعة التياكتشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا . لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وإنما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال احساساته ، من خلال تجربته الخاصة . وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع ادراك العالم الخارجي ، بل هو أيضاً إنسان ينتمي إلى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ، ولهذه كلها دورها في تحديد الأسلوب الذي يرى به ويعاني ويصور المنظر الطبيعي . إنها جموعاً تشارك في خلق واقع أكبر بكثير من مجرد مجموعة الأشجار والصخور والسبح ، بمجموعة الأشياء التي يمكن ان توزن أو تحسب أو تقاس ان هذا الواقع تحده جزئياً نظرة الفنان الفردية والجماعية . والواقع في شموله هو بمجموع العلاقات بين الذات والموضوع ، لا ماضياً فحسب بل ومستقبلـاً

أيضا ، لا أحداثا فحسب بل وتجارب ذاتية واحلاما ومخاوف وعواطف وخيالات كذلك . ان العمل الفني يجمع بين الواقع والخيال . والجنيات عند شكسبير وجوبا أكثر واقعية من الفلاحين والصناع المسوخين الذين نراهم في كثير من اللوحات من طراز الجنائز . ان تفاهة الدورة العادلة للحياة اليومية عندما يرتفع بها جوجول أو كافكا الى تملق الذرى الخيالية ، تكشف لنا من أمر الواقع أكثر مما يكشف لنا الكثير من وصف الطبيعيين . ان دون كيشوت وسانكتو بانزا أكثر واقعية ، حق اليوم ، من مئات الشخصيات المصوولة الركيكة التي تحفل بها روايات « مستمدة من الحياة » ..

وإذا نحن فضلنا ان نأخذ بتعريف الواقعية على أنها موقف لا اسلوب – باعتبارها تصويرا الواقع في الفن – فسنجد ان الفن كله تقريباً (باستثناء الفن المجرد ، والتاشية ، وأمثالها) فن واقعي .

لذا يبدو من الأفضل من الناحية العملية ان نقصر مفهوم الواقعية في الفن على اسلوب محدد ، مراعين دائما الا يتتحول التعريف الى حكم على العمل الفني أو تقييم له . ذلك امر ينبغي الا ننساه أبداً . ان الرواية الواقعية والمسرحية الواقعية تسابران تطوراً اجتماعياً محدداً – تسابران المجتمع الذي لم يعد « مغلقاً » ومنظمها على أساس هرمي ، بل أصبح مجتمعاً برجوازياً « مفتوحاً ». وكلما تطور العلم فإنه يزداد احكاماً واقتراباً من الكمال . وليس كذلك الفن . فالمضامين

تضاعف والآفاق تنسع ، لكننا لا نستطيع ان نقول ان ستاندال وتولستوي اقرب الى الكمال من هوميروس وجيريكتو ، او ان كونستابل اقرب الى الكمال من جيوفتو وجيريكتو . بل وفي حدود انتاج فنان واحد – كابسن مثلا – لا يمكن أن نقول أن المسرحية الواقعية المحكمة « بيت الدمية » اقرب الى الكمال من مسرحية « بيرجنت » الخيالية . وكذلك في الفترة التاريخية الواحدة ، لا يمكن أن نقول ان روایات هذا العصر التي التزمت الواقعية التزاماً صارماً اقرب الى الكمال من الحكايات المسرحية التي كتبها بريخت . أن الواقعية « بعندها الضيق » إنما هي احد اساليب التعبير الممكنة ، وليس الاسلوب الوحيد المتفرد .

وهناك وجهات نظر متباينة عديدة داخل اطار الواقعية الانتقادية نفسها (« انتقادية » من حيث الموقف ، « واقعية » من حيث الاسلوب) : فمن نظرة التعالي الاستقراطية التي كان فيلدنج ينظر بها الى البرجوازية النامية (وهو عنصر لا ينقص بايرون أو ستاندال أو بلزاك أيضاً) ، الى الاستنكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة (ستاندال وفلوبير) ، الى الآمال والتخطيطات الاصلاحية لدى دكنز وابسن وتولستوي . إنما نجد لدى هؤلاء جميعاً موقفاً انتقادياً ازاء المجتمع بحالته الراهنة ، لكن النظرة اليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والاصلاح واليأس . وكذلك فليس من الضروري ان ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير . فمثلاً : الروایات الاولى لتوماس مان (الذي كان في ذلك الحين محافظاً عنيداً) ، وخاصة رواية آل بود نبروكس ، كتبت بأسلوب واقعي يقتدى بتولستوي وفونتين ، في حين أن

رواياته الأخيرة التي كتبها عندما بدأ يهتم بالأفكار الاجتماعية الجديدة وببدأ يخلص من تركة شوبنهاور ونيتشه (وخاصة روايته الرائعتين « الدكتور فاوست » و « الخاطيء المقدس ») تضيّان إلى أبعد بعده بكثير من الحدود التي توضع عادة للواقعية . وقد أشار توماس مان نفسه – عندما تحدث عن طريقة كتابة « الدكتور فاوست » – إلى الصلة بينهما وبين روايات جيمس جويس . لكن الموقف المميز لاكتيرية « الواقعيين الانتقاديين » هو موقف الاحتياج الفردي الرومانسي على المجتمع الرأسمالي .. فنحن نجد هذا العنصر واضحاً في ستاندال وبليزاك ، بيل وفي دكتر فلوبير وتولستوي ودستوفسكي وابسن وسترندبرج وجراهام هويتمن .

الواقعية الاشتراكية

ان جوري هو الذي صاغ عبارة « الواقعية الاشتراكية » في مقابل « الواقعية الانتقادية » ، وأصبح هذا التقابل أمراً مسلماً به الآن من جانب النقاد والباحثين الاشتراكيين .

غير ان عبارة « الواقعية الاشتراكية » كثيراً ما أسيء استخدامها ، كما أنها أطلقت خطأ على لوحات أكاديمية تاريخية ، أو على لوحات من نوع الجنر ، كما أطلقت على روايات ومسرحيات لا تهدف إلا إلى إلدعائية واحفاء الأخطاء .

ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى ، أرى من الأفضل استخدام عبارة « الفن الاشتراكي » فهي تشير بوضوح إلى موقف لا إلى أسلوب ، وهي تؤكد النظرة الاشتراكية ، لا المنهج الواقعي . إن « الواقعية الانتقادية » ، بل وبعبارة أوسع الأدب والفن البرجوازي في مجموعه (أي كل أدب وفن برجوازي عظيم) ، تتضمن نقداً للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان . أما « الواقعية الاشتراكية » ، وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكي في مجموعه ، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب السكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكي الناهض . والفارق هنا فارق في الموقف لا الأسلوب فحسب . غير أن هذه الحقيقة كثيراً ما تجاهلتها وسائل التدخل الإداري في مجال الفن في أيام ستالين . ولكن بعد انعقاد المؤتمر العشرين للحزب السوفييتي لم يعد الالتزام الصارم بنظرية ماركسية موحدة في الفن أمراً زاميناً . وإذا كانت التيارات المحافظة ما زالت قوية ، إلا أن هناك الان مجموعة من المفاهيم الفنية المتباينة تواجه أحدها الأخرى داخل الاطار الأساسي للماركسيّة .

ولنأخذ هذا المثال : كتب المفكر السوفييتي الشاب إيمانويل فرادكين في مجلة « الفن والأدب » (العدد الأول، موسكو ١٩٦٢) يقول انه من الخطأ الاعتقاد بأن « هناك صيغة جامدة قد اكتسبت مكانة الحقيقة المقطوع بها مجرد أنها تكررت المرة بعد المرة خلال سنوات عبادة الفرد .. وكم كانت تهمة (الانحلال) القاسية توجه بلا تمييز وبلا مبرر مفهوم لمجموعة واسعة متباينة من مظاهر الفن الغربي في تلك السنوات ! فكان الفن والأدب في الفترة التالية لعام ١٨٤٨ ، وخاصة في القرن العشرين ، يعتبر منحلاً انحلاً كاماً . وكذلك استبعدت جميع النظريات

التي ظهرت في هذه الفترة .. ان مسألة الحركات الفنية في القرن العشرين ترتبط بمسألة أكبر من ذلك هي العلاقة المتبادلة بين الواقعية وغيرها من الحركات والمناهج الفنية . وفي هذا المجال أيضاً كان الموقف يلخص في سنوات عبادة الفرد في هذه الصيغة التي تبدو باللغة البساطة لكنها في الوقت نفسه شديدة الجمود ، وهي من الناحية العلمية خاطئة ومتبدلة : الفن الواقعي التقدمي يقف في جانب ، وجميع الاتجاهات الأخرى غير الواقعية والتي تعتبر رجعية في جوهرها تقف في الجانب الآخر . لكن ماذا نقول اذن في فنانين لا شك في مقدارهم ، كمؤلفي المسرح من الكلاسيكيين أمثال مولير وراسين وغيرهما ، ومن الرومانسيين أمثال هولدرلين والترسكتون ، أو ما بعد الانطباعيين من أمثال فان جوخ وجوجان ؟ كانت هناك طريقة بسيطة للمخروج من المأزق . هي التسليم بقدرة هؤلاء الفنانين ، لكن مع التأكيد بأنها قدرة تميزوا بها «على الرغم» من ارتباطهم بتلك الحركات ، وتميزوا بها بقدر ما نجد في انتاجهم من عناصر واقعية . ولكن ... هل هذا حل صحيح للمسألة ؟

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

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

مكانة هولدرلين وعظمته مرتبطة بسحر الاحلام الشاعرية للرومانسية الثورية ؟

وفي العدد التالي نشرت نفس المجلة ردًا بقلم أحد كبار المسؤولين في الميدان الثقافي في جمهورية المانيا الديمقراطية يقول فيه ان فرادكين دار حول موضوعه « دوره واسعة » لكنه لم يتناول لب الموضوع .

« ان المقالة تعرض ، اذا شئنا الترفق في التعبير ، مجموعة من الآراء الذاتية للمؤلف .. وهو ينظر إلى الوراء بدعوى ما يزعمه من ضرورة إعادة النظر في الأحكام السابقة . فتجده يتطرق مثلاً بتملك الزهرة الصغيرة البريئة المسماة الانحلال ... و اذا لم نخطيء التقدير فقد عمل بعض الفنانين والمفكرين الروس الكبار من أمثال سالتيكوف شدرین واستاسوف وبليخانوف ، وليس آخرًا مكسيم جوري لفضح ظاهرة الانحلال وادانتها ، وهناك أسباب عديدة مكنت لظاهرة انحلال الفن البرجوازي التي بدأت في فرنسا قرب نهاية القرن الماضي من التأثير تأثيراً هائلاً ومدمرةً على تطور الفنون في المانيا . وينبغي ان نشكر مؤرخي الفن السوفيت اذا كانوا قد ساعدونا على الوصول إلى تحليل علمي حقاً لذلك الانحلال .. ولا يجوز لدارسي الفن ان يتخلوا عن حقهم في الحكم على الاعمال الفنية في ضوء مضمونها الايديولوجي والسياسي وفي ضوء حظها من الجمال . كما لا يجوز للسياسة الثقافية الرسمية ان تحيّم عن التأثير تأثيراً مباشراً

— مبنياً على مثل هذه الاعتبارات والحكم — في الاتجاه الفني ودفع الفنانين الأفراد إلى الوعي بالخطاء ونواحي النقص في أعمالهم ، بل والتدخل في بعض الحالات الخاصة بالوسائل الادارية ، كما حدث في الاتحاد السوفييتي مع رواية بوريس باستراناك » ...

وقد أخترت هذا المثال لأنه يبين بوضوح مدى الخلاف بين المدرستين الرئيسيتين من مدارس الفكر داخل العالم الاشتراكي اليوم . فلابد أن نبورج أحکام تختلف عن أحکام جيراسيموف . والمجلات الفنية التي يشرف عليها الشيوعيون في إيطاليا أو فرنسا أو بولندا تختلف اختلافاً كبيراً عن المجالات الصادرة في جمهورية المانيا الديقراطية . وفي الاتحاد السوفييتي نجد نحاتاً حديثاً مثل فيزفستني تحالف التشكيليين الأكاديميين . وتزداد باستمرار قوة الاتجاه القائل بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تقوم برسوم وإنما هي تتشكل وينبغي أن تتطور خلال عملية الاتجاه ، بالنشاط الحر لمختلف الحركات والأساليب وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات . فالفن الجديد لا يخرج من النظريات بسلسل من الأعمال الفنية ذاتها . إن أرسطو لم يسبق كتابات هوميروس وهزيود وأسخيلوس وسفوكليس وإنما استمد نظرياته في الاستطلاعات من كتاباتهم .

وكلما زادت ثروتنا من وسائل التعبير ، زادت قدرتنا على العثور على عنصر مشترك . وإذا كان وضع « الواقعية الانتقادية » و « الواقعية الاشتراكية » كنظريتين متقابلتين يتضمن تبسيطاً زائداً للقضية ، إلا أنه يتضمن أيضاً حقيقة

جوهرية . وإذا أخذنا بتعريف الواقعية الاشتراكية على أنها منهج أو أسلوب فاننا سنتساءل على الفور :

أسلوب من؟ ومنهج من؟ جوري أم بريخت؟ ما ياكوفسكي أم ايلوار؟ ماكارنكو أم أراجون؟ شولوخوف أم كيزي؟ ان مناهج هؤلاء الكتاب تختلف كل الاختلاف ، أما الشيء المشترك بينهم جميعاً فهو الموقف الأساسي . ان هذا الموقف الاشتراكي الجديد هو نتيجة لتبني الكاتب أو الفنان وجهة النظر التاريخية للطبقات الصاعدة وقبله المجتمع الاشتراكي – بكل التناقضات والخلافات التي تظهر في مجرى تطوره – كقضية مبدئية .

ومهما تبلغ الرغبة في التزام موقف موضوعي ، وفي تصوير المجتمع بكل ما فيه من قداخل وتشابك ، وفي عرض الواقع « كما هو في الواقع » ، فإن ذلك لا يمكن ان يتحقق الا بصورة تقريبية . وحق هذه الصورة التقريبية لا يمكن أن تكون موضع الاطمئنان الكامل وكان فرانز كافكا مدركاً لذلك حين كتب يقول : « لا يمكن أن يحكم على حالة من الحالات غير شخص مشترك فيها ، لكنه ما دام مشتركاً فيها فلا يمكن أن يصدر فيها حكمها . ولذا لا تتوفر في العالم امكانية لاصدار حكم على الاشياء ، واما هناك بصيص لهذه الامكانية ». وكافكا على حق عندما يرى انه ليس هناك من يستطيع ان يحكم على شيء إلا من وجهة نظر محددة ، وان هذا الالتزام بوجهة نظر محددة سواء كان مقصوداً

أو غير مقصود يعني التحيز ، ولذا لا يمكن ان يصدر حكماً في النزاع إلا أحد الأطراف فيه . لكن عندما يضيف كافكا انه لا يمكن لأحد أطراف النزاع أن يصدر حكمها فيه ، فهو يتتجاهل امكان وجود وجهة نظر ملتزمة وهي مع ذلك متفقة مع الواقع الاجتماعي في الخطوط العامة . ففي وسع المرء أن يختار وجهة نظر لا يرى منها غير تفاصيل ثافية تنزلق الى النسيان ، أو أو وجهة نظر يستطيع ان يشرف منها على قطاع كبير من الواقع أثناء تحوله وتطوره وخلقه لواقع جديد . ان « بصيص الامكانية » لاصدار حكم على الاشياء الذي يتحدث عنه كافكا ، يمكن أن يكون البصيص الاخير للضوء الغارب أو البصيص الاول للفجر الطالع . وبذلك يحدد مصدر الضوء قيمة الحكم ، ومدى قربه من الحقيقة ..

فمثلا : كان حكم ستاندال - اليعقوبي - على الواقع الاجتماعي لعصره في الايام التالية للثورة ، أصدق الف مرة من حكم الرومانسيين المتطلعين الى الوراء لا بحرب اذه كان أكثر منهم موهبة ، بل أيضاً لارن وجهة النظر التي اختارها مكتفياً من ان ينفذ ببصره إلى مدى أبعد ويرى رؤية أوضح . ولا شك في ان ستاندال نفسه - وهو أكبر الكتاب التقديميين في عصره - لم يكن قادرآً على تصوير كل حركة الواقع تصويراً موضوعياً ، وأنه لـأ المرة بعد المرة - بوعي تام - إلى الذاتية . فأقصى ما يمكن ان نطعم فيه ، ان تكون وجهة النظر التي يختارها الكاتب متفقة جزئياً مع تطور الواقع الاجتماعي .

وفي عصرنا هذا ، نجد امكانية للوصول الى موضوعية واسعة المدى ، وذلك

عن طريق الوقوف إلى جانب الطبقات العاملة وحركات التحرر الوطني .. أي يتبني وجهة النظر الاشتراكية غير المتزمتة . ولا شك في ان هذه مجرد امكانية : فلا يكفي لتصوير الواقع في تطوره أن يكون المرء مقتنياً باهتمام الاشتراكية أو عارفاً بالمبادئ العامة للمجتمع . بكل ما فيها من صدق وتنافض . لا بد من قدرة عظيمة على الرؤية لالقاء « بصيص » الضوء اللازم للوصول إلى حكم صحيح . فالموضوعية كلها تتعرض للخطر اذا ما أدت رغبة الكاتب في أن يتفق الغد وما يليه اتفاقاً تماماً مع خطط سبق رسمه في ذهنه ، إلى منعه من رؤية الواقع القائم اليوم بوضوح ، أي اذا كان هناك حائل من المقادير الجامدة يعمى عينيه بدلاً من أن يوسع لها مجال الرؤية .

ان الواقعية الاشتراكية - أو بالأحرى الفن الاشتراكي - تتطلع الى المستقبل . فهي لا تكتفي بالنظر الى ما يسبق لحظة محددة من لحظات التاريخ بل تقد بصرها أيضاً الى ما سيعقبها . ان الحقائق لا تتغير ، لكن الواقع في وقت من الاوقات يندمج في الذهن مع احداث الماضي ، فيحدث بذلك اثره في الذاكرة ، بل ويوضح - ويكمel - صورة الواقع التي كانت مختفية جزئياً في ذلك الحين . وعنصر التنبؤ واستشراف المستقبل ، هذا العنصر الذي كثيراً ما تعرض للتجريح به باسم الواقعية ، قد اكتسب قوة جديدة ومكانة جديدة في الفن الاشتراكي . وكان يوهانز بتشر على حق عندما قال : « ينبغي الانبالغ في تعقيد الامور عندما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية ونعمل جاهدين للوصول إلى تعریف لها . فمفهوم الواقعية الاشتراكية موجود في كثير من الكتابات التي

التي ظهرت قبل مولدها كنظيرية محددة . فنحن نجد نظرة واقعية اشتراكية في
ابيات شيلر :

انهض يحسارة يخناحين
وحلق فوق عصرك
ودع المستقبل يشرق
ولو بضوء خافت .. في مرآتك
وكذلك في ابيات برخت :
الاحلام و « اذا » الذهبية
تستحلف البحر الموعود
بحر القمع الناضج
ايهما الزارع قل عن الحصاد
الذى سوف تجمعه غدا
انه ملككك منذ اليوم

وقد يكون في هذين المثلين وحدة الكفاية لتحديد طبيعة الواقعية
الاشراكية .

غير أن بتشر يبالغ في تبسيط القضية . فإذا كان اسلوب برخت المحسوم يكشف عن رؤية واقعية للفن الاشتراكي ، فذلك لا يصدق على رؤية شيلر الخيالية العامة . لقد حفل عصر الرومانسية باليوتوبيات الاجتماعية والتوقعات المستقبلية ، لكن كل ما يقع فيما بين « اليوم » و « بعد الغد » كان يرقد في الضباب . والفن الاشتراكي لا يمكن ان يرضي بالرؤية المهزوزة ، بل ان مهمته هي تصوير ميلاد « الغد » من اليوم بكل ما يصاحب ذلك من مشاكل وقضايا . ولا شك في أن الانتقال الى الاشتراكية عملية أعقد مما يتصور كثير من هواة التبسيط ، عملية زاخرة بالأفعال وردود الأفعال ، حافلة بالمواقف غير المتوقعة .

ان الفنان أو الكاتب الاشتراكي يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة . لكن ليس معنى ذلك انه ملزم بالدفاع في انتاجه عن اي عمل او قرار يتخدنه اي حزب او شخصية تمثل هذه الطبقات العاملة . انه يرى في الطبقة العاملة القوة الخامسة – لكنها ليست القوة الوحيدة – الالازمة لدحر الرأسمالية ، ولقيام مجتمع بلا طبقات ، ولتطور قوى الانتاج المادية والروحية تطوراً غير محدود من اجل تحرير شخصية الانسان ، اي بعبارة أخرى انه يندمج بشخصه في المجتمع الاشتراكي النامي اندماجاً كاملاً ، في حين ان الفنانين والكتاب البرجوازيين – الكبار منهم – لم يكن لهم مفر من الانفصال عن عالم البرجوازية المنتصرة . ان الفنان الاشتراكي يؤمن بأن قدرة الانسان على التطور غير محدودة ، لكنه لا يتصور انه سيقوم في آخر الأمر « فردوس على الأرض » .
بل انه لا يريد للتناقض الجدي المثير ان ينتهي ابداً :

«أيها العصر الذهبي ! إنك لن تأتي أبداً
ومع ذلك فأنت تطير على وجه الأرض ونحن في أعقابك ! الا فلينضب
البحر ولبعد إلى النبع الذي صدر منه
فهناك في أعماق الأحلام عن صباح العالم يمكن أن ينعكس وجه
المستقبل
ويكون للاسطورة ان تصبح هدفاً لنوع بلغ مرحلة النضوج »

من قصيدة لارنست فيشر

ان هذا التقبل للمجتمع الجديد من ناحية المبدأ ، لا يمكن ان يخلو من عنصر النقد . وما قاله بعض المفكرين من قبل عن الحركات العمالية ، يصدق أيضاً على الفترات التي تبني فيها المجتمعات الاشتراكية . « أنها لا تكف أبداً عن نقد نفسها . وكثيراً ما تتوقف خطواتها على الطريق الذي قطعته حتى تبدأ من جديد ... » ولذا فإن الواقعية الاشتراكية الحقة هي أيضاً واقعية انتقادية يزيد في غناها تقبل الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظرته الاجتماعية الايجابية . إن شخصية الفنان لا تعود مشغولة بالاحتجاج الرومانسي على العالم المحيط به . لكن التوازن بين « أنا » والجماعة لا يمكن ان يصل إلى حالة سكون ، بل لا بد من اعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقض والصراع .

ان الفن الاشتراكي - و موقفه في ذلك يختلف عن الفن في العالم الرأسمالي -

يتطلب التجدد المستمر في وسائل التعبير . كتب برتولت بريخت ملقاً على
الاتجاهات الشكلية يقول :

« من السخف المطلق أن يزعم أحد انه ليس هناك أهمية للشكل أو لتطور
الشكل في مجال الفن . فبغير ادخال تجديدات شكلية ، لا يمكن للادب ان
يقدم موضوعات جديدة أو وجهات نظر جديدة إلى الفئات الجديدة من
الجمهور . اننا نبني بيوتنا بشكل مختلف عن البناء في عصر اليزايرث . ونحن
نبني مسرحنا بشكل مختلف . ولو أردنا ان نواصل منهج شكسبير في البناء
لرددنا أسباب الحرب العالمية الاولى مثلاً إلى رغبة فرد (هو القيسرونلهم) في
تأكيد نفسه ، ولرددنا هذه الرغبة ذاتها إلى كون أحد ذراعيه أقصر من الذراع
الآخر . بيد أن ذلك يكون سخفاً . وانما لتكون نزعة شكلية حقاً ان نرفض
الأخذ بوجهة نظر جديدة في عالم متغير ، لا لشيء الا للاحتفاظ بطريقة معينة
في البناء . وعلى ذلك فإنه يمكن اتجاهها شكلياً أن نفرض على الموضوعات
الجديدة أشكالاً قدية نزعم أنها جديدة ... ومن الواضح انه لا بد من مقاومة
التجديدات الزائفة في وقت تحتاج فيه الانسانية قبل كل شيء إلى ان تسurg عن
عينيها التراب الذي يعميها . ومن الواضح أيضاً اننا لا يمكن ان نعود إلى
موضوعات الماضي بل ينبغي ان نتقدم نحو تجديدات حقيقة . وأي تجديدات
هائلة تجري حولنا الان ! .. فكيف يستطيع الفنانون تصويرها جميعاً بالوسائل
القدية في الفن ؟ »

اننا نحتاج إلى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير الحقائق الجديدة . ومن

التزمت ان نقرر ان الفن الاشتراكي ينبغي ان يتلزم بـ كل اشكال الفن البرجوازي وفي مقدمتها الاشكال الخاصة بالواقعية الروسية في القرن التاسع عشر . لقد أنجب عصر النهضة فنانين ممتازين ، ولكن لماذا لا يتمتع الفن الاشتراكي أيضاً من فن النحت في مصر القديمة ، أو لدى شعوب الازتك ، أو من رسوم شرقي آسيا ، ومن الفن القوطي ، ومن الايقونات الدينية ، ومن مانيه وسيزان ومور وبيكاسو أن واقعية تولستوي ودستويفسكي رائعة ، ولكن لماذا لا يتعلم الكاتب الاشتراكي أيضاً من هوميروس والإنجيل ، ومن شكسبير وسترنبرج ومن ستاندال وبروست ومن برخت وأوكينزي ومن رامبو ويتيش ؟ ليست المسألة هنا مسألة تقليد أسلوب من الأساليب ، وإنما هي مسألة ادماج مختلف عناصر الشكل والتعبير في كيان الفن ، حتى يمكن أن يتلامع الواقع الذي تتعدد جوانبه إلى غير نهاية . إن كل تشثيث متزمت بمنهج فني محدد ، أيا كان هذا المنهج ، يتناقض مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج الاف السنين من التطور الانساني ، وعرض المحتوى الجديد في اشكال جديدة .

لقد بدأت في العالم الاشتراكي مناقشة حول هذه القضايا لا يمكن لقوة الان ان توقفها . واني لعلى ثقة من أن الفن الذي تحرر نتيجة لاصطدام الآراء ، هذا الفن ذاتي الاشتراكي ، سوف يزداد غنى وجرأة وشمولا في موضوعاته واسكتاله ، وفي الآفاق التي يتدليها وفي تعدد الحركات في داخله ، بحيث يفوق أي فن من فنون الماضي . ولا يقلل من ثقتنا هذه ما يقف في سبيل التطور من عناء وخطاء ونواحي نقص وتحفظات . ولبرتولت برخت أبيات جميلة تعبّر عما

نريد ، تقول .

اذا كنت لا تزال على قيد الحياة فلا تقل أبداً أبداً

ان ما هو أكيد ليس أكيداً

فإن تبقى الأشياء على ما هي عليه .

و .. ما كان مستحيلًا يصبح واقعاً قبل أن تغرب شمس اليوم

بعض الاعلام الواردة في الكتاب^(١)

(١) اعدها المترجم .

أشار أرنست فيشر في كتابه هذا إلى مئات من أعلام الأدب والفن في أنحاء العالم . ولما كان النقد الألماني غريباً على أدبنا حتى الان ، رأينا تقديم تعريف موجز ببعض الاعلام بحسب ترتيب ورودها في الكتاب :

● بيتر موندريان « ١٨٧٢ - ١٩٤٤ » رسام هولندي اشتهر برسومه التجريدية ذات الاشكال الهندسية ، وتعتمد على الخطوط المتقاطعة وحدتها . من أشهرها لوحة « المربع الازرق » ولوحة « البوجي ووجي في برودواي » .

● ديونيسى وأبواويني تعبيران شائعان في النقد الألماني ، أدخلهما فردويك نيتشه يمثل فيها أبولو العقل والفرد والحضارة ، بينما يمثل ديونيس الغريزة والجماعة والطبيعة الخام . وفي الفن يتمثل أبولو عادة في الفنون التشكيلية وفي المسرح بما فيه من بناء عقلي . بينما يتمثل ديونيس في الموسيقى ..

● يوهان جوتفرد هيردر « ١٧٤٤ - ١٨٠٣ » ناقد وباحث الماني . عاصر جوته وأثر كل منها في الآخر تأثيراً عميقاً .

● الكسندر فون هبولدت « ٧٦٩ - ٨٥٩ » عالم ومستكشف الماني . اقام في باريس فترة طويلة ونشر فيما كتاباً عن رحلاته في ٣٠ مجلداً . ● يوفاليس ، الاسم الأدبي لفردريلك ليوبولدفون هاردنبرج « ١٧٧٢ - ١٨٠١ »

شاعر الماني ، مات بالسل في التاسعة والعشرين ، خطب في الثالثة والعشرين الى صوفي كون التي كانت يومذاك في الثالثة عشرة ، لكنها توفيت بعد عامين . صبغ هذا الحادث شعره بالحزن وتمنى الموت ، يعتبر أكابر رواد الرومانسية في المانيا .

● أوجو فوسكولو « ١٧٧٨ - ١٨٢٧ » شاعر ايطالي . كان في البداية متھمساً للثورة الفرنسية ومبادئها . كتب قصيدة مشهورة في الاشادة بنايليون محرر أوربا . لكنه أصيب بخيبة أمل بعد توقيع معاهدة كمبوفورميي التي تنازل فيها نابليون عن مدينة البندقية للنمسا .

- الكونت جياكومو ليوباردي « ١٧٩٨ - ١٨٣٧ » شاعر ايطالي .
- أرنست تيودور وhelm هوهان « ١٨٢٢ - ٧٧٦ » كاتب ومؤلف موسيقي ورسام كاريكاتور . نشأ في أسرة فقيرة وعاش حياة مضطربة . من مؤلفاته المشهورة أوبرا « اوندين » .
- نيكولاوس ليناو « ٨٠٢ - ٨٥٠ » شاعر نمساوي وعازف كان ممتاز . يغلب على شعره الحزن . أصيب بلوثة قبل وفاته بست سنوات .
- فرانز جريلبارزر « ١٧٩١ - ١٨٧٢ » مؤلف مسرحي نمساوي . قضى حياة بائس في العمل وفي الحب . كتب مجموعة كبيرة من المسرحيات التاريخية الشعرية ، لعله أول مؤلف نمساوي يكتسب شهرة عالمية .
- كلسنسي ماريا برنتانو « ١٧٧٨ - ١٨٤٢ » شاعر الماني . كتب كثيراً من الشعر الشعبي . كان صديقاً وزميلاً لاكيم فون أرنيم « ١٧٨١ - ١٨٣١ » وقد طافاً كثيراً في أوربا ، وأصدرا الجزء الأول من مجموعتها للشعر الشعبي سنة ١٨٠٦ ، ثم أصدرا الجزء الثاني سنة ١٩٠٨ ، وانشاً مركزاً لانصار الشعر

الشعبي ضم عدداً من الشعراء الرومانسيين الشباب وكانا يصدراً مجلة خاصة بهذا المركز.

● جوزيه ماريا دوهيريديا « ١٨٤٢ - ١٩٠٥ » شاعر فرنسي من مواليد كوبا. أبوه إسباني وأمه فرنسية. اشتغل أمين مكتبة، يعتبر خير ممثل للنظرية البارناسية في الشعر. جمع كل ما انتجه في ديوان واحد يضم نحو ١٢٠ قصيدة. يميل إلى القصيدة القصيرة الزاخرة بالألوان الشديدة الأحكام من الناحية التكعيبية.

● ستيفان جورج « ١٨٦٨ - ١٩٣٣ » يعتبر رائد مدرسة الفن للفن في الشعر الألماني، قاد حركة الخروج على المدرسة الطبيعية في الشعر، وأوجد مكانها مدرسة الشكل. احتمم الخلاف بينه وبين « مدرسة ميونيخ » التي كانت لا تزال ترى في وضوح المعنى سمة أساسية من سمات الشعر الجيد.

● يوهان كريستيان فردريليك هيلدرلين « ١٧٧٠ - ١٨٤٣ » شاعر الماني، تعرض في حياته الخاصة للأمساكية عنيفة وأصيب بلوحة في آخريات حياته. كان قوي الاحساس بأن « العصر الذهبي » ولن يعود، وإن الموت يفرض ظله على الحياة.

● جوستاف كوربيه (١٨١٩ - ١٨٧٧) رسام فرنسي . كان صديقاً لبودلير ومؤمناً مثله بالمبادئ الثورية التي أدت إلى ثورة ١٨٤٨ . أشترك في الحركة الثورية أيام كومون باريس سنة ١٨٧١ واضطر بعدها إلى الالتجاء إلى سويسرا حيث قضى نحبه .

● أوجين دلاكروا (١٧٩٨ - ١٨٦٣) ابن السياسي التحرري شارل دلاكروا . مؤسس المدرسة الرومانسية في الرسم في فرنسا . عرض أول لوحة له « دانتي وفرجيل » في صالون باريس في ١٩٨٢ ، وأثارت اللوحة كثيراً من النقاش والاعتراض بما فيها من انطلاق وخشونة لم يكونا مألوفين في الفن الناعم السائد وقتها .

● هيبولييت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) فيلسوف وناقد ومؤرخ فرنسي . كان له أثر كبير على معاصريه . أبرز التأثير المتبادل بين العوامل المادية والعوامل النفسية في تطور الإنسان ، وأدخل قواعد البحث العلمي في دراسة الأدب والتاريخ والفن . كثير من آرائه تنتمي إلى الفلسفة الوضعية ، وهو الذي وضع أساس المذهب « الطبيعي » في فرنسا ، تلتقي أفكاره بآراء المفكرين الفرنسيين والإنجليز في القرن الثامن عشر ، ومن نادوا بالمادية الميكانيكية . كتب تاريخاً لفرنسا في عصره أيد فيه القوى الرجعية .

● جوريں کارل هایسمنز « ۱۸۴۸ - ۱۹۰۷ » روائی فرنسي ، والدہ هلندی . تأثر ببودلیر ، ثم بالواقعية ، ثم بزولا ويعتبر معه من مؤسسي المذهب الطبيعي . لكنه عاد مرة أخرى الى الخضوع لتأثير بودلير . واعتنق الكاثوليكية سنة ۱۸۹۲ ، وانتقل من التصوير التسجيلي الذي تتميز به الطبيعية إلى تحليل الجاذب الروحي في الحياة المعاصرة .

● جرھارت هوتمان « ۱۸۶۲ - ۱۹۴۶ » روائي الماني ومؤلف مسرحي وشاعر . اشتهر بمسرحيته الأولى « قبل الفجر » التي جعلت منه مباشرة الكاتب المسرحي الأول للطبيعة الالمانية . كتب بعدها « عمال النسيج » « وهو من أسرة تشتلن أصلا بالنسيج » فاعتبرت قمة المذهب الطبيعي . لكنه لم يلبث أن تخلى عن القواعد الجامدة للطبيعة .

● روبرت موصل « ۱۸۸۰ - ۱۹۴۲ » مؤلف نسوی . تعتمد شهرته على رواية واحدة هي رواية « الرجل بلا صفات » وقد استغرق تأليفها عشرين عاماً ، وتعتبر موسوعة ضخمة عن حياة النساء وتاريخها في سنوات ما بين الحربين ، وتقع في نحو الفي صفحة .

● جوتفورد بن « ١٨٨٦ - ١٩٥٦ » شاعر وناقد الماني . درس الطب واستغل بالجراحة . حرمت الحكومة النازية كتاباته سنة ١٩٣٧ رغم أنه رحب بالنازية على اعتبار أنها نقىض الجمود . دعا إلى التوفيق بين العلم والفن . يرفض الفكرة القائلة بأن الشعر يبحث عن الجمال ، فهو عنده يبحث عن الواقع . والواقع عنده مستمد من مائدة التشريع .

● داشيل هاميت « ١٨٩٤ - ١٩٣٧ » روائي أمريكي ، تخصص في الروايات البوليسية . استغل بوليساً سرياً لمدة ثمانية سنوات . لقيت روايته « الرجل النحيل » (١٩٣٤) نجاحاً كبيراً عندما أخرجت كفيلم سينمائي .

● اللامتنمي . كتاب من تأليف كولن ولسن . صدر سنة ١٩٥٦ ، ترجمه إلى العربية أنيس زكي حسن ونشر في بيروت سنة ١٩٥٨ ، يصور حيرة الشباب الذي لا ينتمي إلى عقيدة أو مبدأ أو جماعة ، طبع عشر مرات خلال أربعة أشهر . كتبه المؤلف وهو في سن الرابعة والعشرين .

● هيرمان بروخ (١٨٨٦ - ١٩٥١) ، كاتب نسوي ، اضطر المُهرب إلى أمريكا حيث اكتسب الجنسية الأمريكية واشتغل استاذًا للغة الالمانية في جامعة بيل . اشتهر بأنه من مبدعي ما يسمى بالواقعية السحرية أو الميتافيزيقية ، كتاباته أشبه بكتابات جيمس جودس ومارسيل بروست .

● جرترود شتاين (١٨٧٤ - ١٩٤٦) ، كاتبة أمريكية درست الطب ، ثم درست علم النفس على يد وليم جيمس . أقامت في باريس حيث تعرفت ببيكاسو وماطيس ، طبقت قواعد الفن التجريدي في كتاباتها .

● ماكس برود (١٨٨٤) ، كاتب روائي ومسرحي نسوي . أهمّ بنشر تراث فرانز كافكا والتعليق عليه . شديد التأثر بالنزعه الصهيونية .

● مانفرد . مسرحية شعرية لبايرون نشرت سنة ١٨١٧ .

● لوسيان لوفن . عنوان رواية لستاندال نشرت سنة ١٨٩٤

● بول بورجييه « ١٨٥٢ - ١٩٣٥ » كاتب وروائي فرنسي . بدأ تلميذاً في المدرسة الوضعية العلمية ، لكنه لم يلبث أن أصبح عدواً للدوداً لها . ١٩٠٣ ، وكان يؤمن بأن علاج العصر هو في العودة إلى سماحة الدين .

- يوهان أووجست سترنديبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) ، كاتب سويدي ، الف الرواية والمسرحية والقصة القصيرة وكتب في النقد .

الفهرس

تقديم^٣ : المترجم

الفصل الأول :

١٣

وظيفة الفن

الفصل الثاني :

٢٧

الم بدايات الأولى للفن

الفصل الثالث :

٧٩

الفن والرأسمالية

١٨٨

الاعلام الواردة بالكتاب

هذا الكتاب

قال عنه النقاد في اوروبا : انه اهم كتاب في الاشتراكية والفن صدر بعد الحرب العالمية الثانية .

قال ناشر الطبعة الانجليزية : انه كان محور المناقشات حول الاشتراكية والفن في اوروبا منذ سنة ١٩٥٩ ..

مؤلفة ارنست فيشر : مفكر وشاعر نسوي . كان وزيرا للتربية والتعليم في اول حكومة تشكلت في النمسا بعد انتهاء الحرب

يتناول الفنون ابتداء من عصور ما قبل التاريخ حتى احدث تطوراتها ، من الرسوم التي عثر عليها داخل الكهوف القديمة حتى بيکاسو . ومن الاشكال الاولى للموسيقى حتى سوبنبرج . ويتناول بالتحليل انتاج كبار الادباء امثال كيتس وكافكا وبودلير وبرخت ..

يسعى للإجابة على الاسئلة الجوهرية في الاشتراكية والفن . ما هو الدور الحقيقي للفن في حياة الناس ؟ وكيف ببدأ الانسان يتعرف على الفن في حياته الاولى ؟ ماعلاقة لفن بالسحر وبالعمل ، وباللغة ، وبالمجتمع ، وبالرأسمالية ، الاشتراكية وبالطبقات لماذا انشأت المدارس الفنية المختلفة وماذا انجزت كل منها وما جوانب الضعف فيها ؟ ما حقيقة الفن الشعبي والرومانسية ، ونظريه الفن للفن ، والطبيعة والانطropية ، والاحسان بالغريبة والتفتت ، والرجعوه الى الاساطير ، والهروب من المجتمع ...

واخيرا ما هي الواقعية ، وما هي الواقعية الاشتراكية ، واخر المناقشات التي دارت حول الاشتراكية والفن بين المفكرين الاشتراكيين .