شارل لالو

# الفن والحياة الاجتماعيّة

تعريبُ
الدكتور عادل العوا

# الفن
# والحياة الاجتماعية

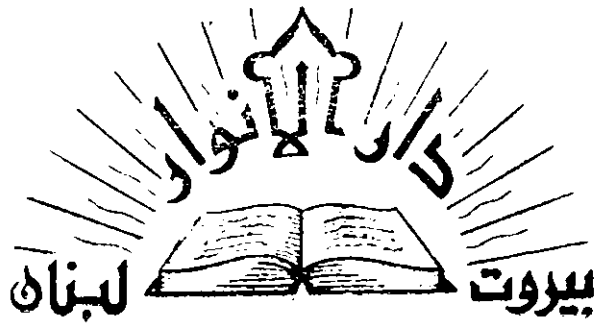
الطبعة الاولى كانون الاول ١٩٦٦

شارل لالو

# الفنُّ والحياةُ الاجتماعيّة

تعريب

الدكتور عادل العوّا



الحقوق محفوظة

# المدخل

## مبحث

# الجمال في علم الاجتماع

١ - يرجع مبحث الجمال في علم الاجتماع الى زمن أقدم مما تشير اليه الكلمات التي تعرب عنه . ومن الجائز ان نقول ، بدون مفارقة ، ان هذا المبحث يؤلف ، من الناحية التاريخية ، أول اشكال علم الجميل . ذلك ان الفن انما حظي باهتمام الفلاسفة ، أول ماحظي ، من حيث شروطه ، ومن حيث نتائجه الاجتماعية بوجه خاص .

بيد أن رسالة المبحث الجمالي في نطاق علم الاجتماع ظلت الى اليوم رسالة لما تفهم فهماً كافياً . وقد نشأت عنها طائفة من المفاهيم الناقصة التي تعاقبت تبع تقدم منتظم نسبياً ، وذلك بحسب نماء العلوم المختلفة ومنحها الدراسات الفنية قواعد جديدة أقوى .

والواقع ان دراسة الجمال في علم الاجتماع كانت، في بادىء الأمر، بحثاً اخلاقياً وسياسياً محضاً لدى ( افلاطون ) Platon و ( ارسطو ) Aristote : فالفن في نظرهما من شـــأن المدينـة ؛ يشاركها احوال الأوج والحضيض ، وينبغي له ان يخضع خضوعاً تاماً لحاجاتهـا ، مثل خضوعه لصور مثلها الاعلى . وفي القرن الثامن عشر كان هـذا المبحث بحثاً فيزيولوجيـاً ، ومثلاً لدى ( دوبوس ) Dubos صاحب نظرية الاقليم والوسط . وكان مبحثاً نفسياً بوجه خاص في « انتقاد » ( كانت ) Kant : ذلك ان ( كانت ) يقف في موضوع الجميل موقفاً فردياً بالدرجة الاولى، ولكن موقفه يغدو بصراحة موقف عالم اجتماع حين يعالج شؤون الفن لأنه لايؤمن بامكان ابتكاره إلا في المجتمع . وقد تصور العلماء الوضعيون والاشتراكيون في الجيل التالي علم اجتماع مستقل يؤلف المبحث الجمالي قسماً من اقسامه : فالفن وظيفة جمعيـة ، وينبغي ان يصبح كذلـك على نحو اوسع في حال انسانيـة خاضعة لمزيد من التنظيم العقلي ، بعد زوال أزمتنا الفردية الفوضوية العابرة .

وقد اخضع ( كونت ) Comte و ( برودون ) Proudhon الفن ، ان لم نقل انهما ارجعاه ، لوظائف « حيادية جماليا »[1] ، مثل الحرف، والحكومات بل والعلوم بدون ان يفهما حقاً السمات النوعية التي تميز الفن وتجعله ذا استقلال ذاتي نسبي بالاضافة الى سائر المؤسسات الاجتماعية .

---

(١) انظرشارل لالو [٣] * ص١٦١ وما يلي . – نقول : ( جمالي ) Esthètique و ( لاجمالي ) Inesthétique و ( حيادي جمالياً ) Anesthétique كما يقال : (اخلاقي) Moral و ( لا اخلاقي ) Immoral و ( حيادي اخلاقياً ) Amoral . وهـذا المعنى الثالث الدقيق ضروري في الحالين .

* يشير هذا الرقم واضرابه الى ثبت المراجـع .

ومنذئذٍ طرحت مشكلة الفن في شكلها الاجتماعي طرحاً نهائياً . وجهد ( تين ) Taine في رسم تركيب عاجل يضم معطيات مكتسبة قبلاً : رصف ( اكثر مما دمج ) عناصر مختلطة هي بآن واحد فيزيولوجية ونفسية مثل « العرق » ، الى جانب عناصر اجتماعيـة مثل « اللحظة » ، وعناصر اكثر تعقداً كال « وسط » . وظلت وجهـــة النظر النفسية سائدة في مبحث الجمال الاجـــتماعي لدى ( غويو ) Guyau ، و ( تارد ) Tarde و ( وندت ) Wundt : فالحيـاة الاجتماعيـــة ليست سوى اتساع وقائع الطبيعة الفردية وتطبيق منحرف لهـــا بحسب قوانين الانتشار السوي للحياة ، للتعاطف ، او للتقليد ، وللنزوان المبدع اخيراً . ويبدو الفن، تبع هذه المبادىء ، نفسياً بجوهره ، واجتماعياً بالعرض .

واخيراً فان علماء الإجـتماع الحقيقيين المعاصرين مثـل ( كروس ) Grosse و ( هيرن ) Hirn وكثيرين غيرهما يقتصرون منهجياً على بحوث تتناول فترة واحدة من فترات الفن ، ولا سيما الفترة الابتدائية . بل انهم يقتصرون ضمن هذه الفترة على فن واحد أو على فن بعض القبائل رغبة في مزيـد من الحيطة . وكذا فان قسماً كبيراً من افضل البحوث المتـأخرة تستند على علم الاقوام ( اتنوغرافيـة ) : مثال ذلـــك بحوث ( هادون ) Haddon في الفن التشكيلي ، وبحوث ( فلاشك ) Wallaschek في الموسيقى ، وبحوث ( كومير ) Gummere في الشعر .

ومن المهم ان نستخلص منذ الآن بعض المعطيات الأعم من هذه الدراسات المتخصصة ، من غـير ان نقف ، لغلو وسواس ، عند هـذه الفترة الابتدائيـة التي تتميز بانهـــا تطلعنا على اصول الوظيفة الجمالية ، اصولها الافتراضية على الاقل ، ولكنها تقع في سوءة انها تقدم لنا هذه

الوظيفة في اغمض اشكالها واكثرها اختلاطاً بعناصر « حيادية جمالياً » ، الاشكال التي تحقق طبيعتها النوعية على نحو اقل مما تحققه أشكال الفن الاكثر تقدماً ، وهذه الاشكال وحدها تجلو طبيعتها في حالها المحض .

٢ – تلك هي الرسالة التي يسعى لادائها هذا الكتاب . ولذا فانه لايرى انه يؤلف « البحث الجمالي الاجتماعي » **التام** . بل على العكس : ان موضوعه الدقيق يتناول دراسة أوساط الفن الاجتماعية او شروطه الاجتماعية « **الحيادية جمالياً** » . أي انه يمضي في اعتناق وجهة نظر علماء الاجتماع السابقين ، ولكنه يعي حق الوعي نقص طرح المشكلة مع ضرورة طرحها بآن واحد ؛ وهذا نفسه ضرب سابق من ضروب تجاوزها .

**والواقع ان تفسير الفن ظل دائماً بوجه التقريب يمثل الى الآن في ربطه بسائر الوظائف الحيادية جمالياً إما لدى الفرد وإما لدى المجتمع** . ولاريب في ان هذا الاعتبار نافع ، ولكن قد بات من الواجب تجاوزه : وإلا فانه يخلق وهماً أو يثابر على اذاعته ، وفي ذلك خطر مزدوج .

الحوادث الاجتماعية ، ومنها الفنون ، ليست في أول الامر مجرد حوادث فيزيولوجية أو نفسية اكثر من سواها تعقيداً . انها تركيب حوادث نفسية – فيزيولوجية جديرة – شأنها شأن كل تركيب ، بالملاحظة المباشرة بذاتها مادامت قد اكتسبت سمات نوعية لايملكها كل عنصر من عناصرها على انفراد ، أو حتى لو رصف الى غيره ، أو أنه على الاقل لايمكننا من معرفتها . ان من الرائع ان ندرس على نحو مستقل لدى الكائن الحي كل خلية وكل عضو أوكل شكل جنيني . بيد أن هذه

الدراسة تمسي عبثاً من الناحية العملية اذا لم نلاحظ مباشرة النسج والعضويات والكائنات النامية فنأخذها كما هي ، بتعقد جملتها .

وعلى هذا ينبغي ان نميز الحوادث الجمالية عن الحوادث الحيادية جمالياً والملحقة التي نسميها بالحوادث الدنيا لانها ترجع الى علوم ابسط من علم الاجتماع . ويبقى ان نميزها كذلك عن الحوادث الحيادية جمالياً والملازمة ، أي الحوادث التي هي جميعة ايضاً : مثل الاسرة والمهنة والحكومة والدين .

ويستلزم ذلك دراسة السمات النوعية للفن دراسة مباشرة وموضوعية، وهذه السمات هي التي تؤلف « الوجدان الجمالي » : المثل الجمعي الاعلى الذي يفرضه كآمر ، وعلى الاقل في بعض الاوساط ؛ اقامة تقنيات ومدارس واساليب وانواع ، وهي عمل جمعي اكثر منه فردياً ، واخيراً فان الجزاء الجمعي ، وهو منتشر جزئياً ، ومنظم جزئياً ، يشعر به شعوراً عميقاً وجدان كل فنان ، بله كل هاوٍ : النجاح والاخفاق ، التقدير والامتهان ، المجد والنسيان . انها مؤسسات سوية في كل مجتمع انساني ، وبها وحدها يمارس الفن بنجوع وظيفته الاجتماعية الخاصة ، وهي وظيفة تنظيم الترف .

إن هذه العناصر بآن واحد ، وعلى نحو اساسي متين ، معطيات اجتماعية ومعطيات جمالية : انها لاتوجد في الفن بدون المجتمع ، ولا توجد في المجتمع الا بالفن . وإن الانسان ليملك وجداناً جمالياً الى جانب وجدانه الاخلاقي : وهذا الوجدان يتحلى ، كما يتحلى الوجدان الاخلاقي ، ولكن على طرازه الخاص ، بمثل اعلى ، وبآمر ، وبجزاء ، وهو ، مثل الوجدان الاخلاقي ، فردي جزئياً ، وجمعي جزئياً .

وبعد هذه الدراسة السكونية ، يترتب ان نستخلص ، من هـذه الزاوية الحركية ، السمات الخاصة بتطور الفنون ، وهي السمات التي تميز هذا التطور عن سائر ضروب تطور الحوادث الاجتماعية المواكبة . ان شكلا من اشكال الفن الجمعي ، ومـثلا اسلوباً زخرفياً ، يولد وينمو ويموت ، يظهر في حلة الابتدائي أو الرائد ، ويزدهر كمدرسي أو شـبه مدرسي ، ويغدو آخر الامر ابداعياً أو منحطاً ، بحسب ايقاع او قانون خاص ، ومن الجائز ان يشتبك بايقاعات خاصة بمؤسسات اجتماعية كثيرة أخرى من غير ان يذوب فيها . والثورات الفنية مثلاً لا تطابق إلا بصورة عارضة الثورات السياسية أو الدينية في بلد معطى .

ولذا فان من الواجب على هذا المفهوم المنهجي للدراسة الجمالية في نطاق علم الاجتماع ان تنكب ، بعد دراسة الشروط الاجتماعية **الحيادية جمالياً** ، على دراسة الشروط الاجتماعية الجماليـــة بالمعنى الصحيح ، والتي تلخصها كلمة « تقنية » حين نفهمها فهماً دقيقاً . وسينبّه كتابنا الى ذلك غالباً . غير ان الحدود المرسومة له لاتتيح له ان يعالجها مباشرة .

وأخيراً ، اذا كان للفن من ناحية اولى **شروط اجتماعية حيادية جمالياً** ، وكان له من ناحية اخرى تأليف وتطور اجتماعيان كذلك ولكنهما جماليان ، وبعبارة اخرى اذا كان الفن مؤسسة اجتماعيـــة ذات صفات نوعية خاصة وما يشبه الشخصية المعنوية المميزة لها عن سائر الوظائف الجمعية ، فمن الطبيعي ان تحدث هذه المؤسسة ارتكاساً ينعكس على سائر المؤسسات . مثال ذلك اذا كان حقاً ان يمثل حال الاسرة او الحكومة في زمن معطى وبلد معطى ، شرط الفن في ذاك الزمن أو ذاك البلد ، فان من الحق ايضاً ـ بالمقابل ـ ان يسهم نجاح بعض اشكال الفن من

جانبه في تحويل الاسرة أو الحكومة او الدين عينه في ذلك القطر . وإلى جانب شروط الفن الاجتماعية توجد الشروط الفنية للمجتمع .

وهذا الضرب الثالث من اضرب العـــلاقات هو بلا ريب اقل اهمية من الضربين السابقين . ولكن حقيقته لاتقل شأناً عن حقيقتهما : يستطيع كل لعب ، أو كل ترف ، بل ويجب عليـه ، ان يؤثر في الفاعلية الجدية للمجتمع وللفرد ، على الرغم من ان هـذا التأثير المقلوب لايبلغ مرتبة عميقة حقاً الا في احوال اسـتثنائية بالفعل ، أو حتى في احوال مرضية . ذلك ان الفن ترف أعلى ، أو لعب اجتماعى : وذاك هو دوره الخاص ، ذاك مايجعله ذاته حقاً ، والذي يعرّف قيمه أحسن تعريف ، وتلك هي الوظيفة الضرورية التي يؤلف الفن اداتها المصطفاة في كل عضوية جمعية .

وفي مكنة هذه الدراســـة التي نستطيع ان ندعوها « الشروط الجمالية للوظائف الاجتماعيـة الحيادية جمالياً » ان تتمم المبحث الجمالي في نطاق علم الاجتماع ، وهذا المبحث يضاف الى الدراســـات النفسية أو الفيزيولوجية ، لا إضافـــة بديل يتوخى ان يحـــل محلها ، بل إضافة متمم ضروري لها .

ان المنهج الشـــامل لمبحث علم الجمال الاجتماعي يشتمل اذن على ثلاثة مواضيع اساسية : اولا الشروط الاجتماعية الحيادية جمالياً للفن ، ثم الشروط الاجتماعية الجمالية للفن ، وأخيراً الارتكاسات المتبادلة بين الحوادث الجمالية والحوادث الحيادية جمالياً .

وهذه الدراسات الثلاث التي تضاف الى المعطيات الجزئية المستمدة من المدارس ذات المنزع الفردي ، تؤلف في جملتها شكلاً جديداً ذا

صفة علمية اعظم مما تتصف به « فلسفة الفن » كما اقترحها ( تين ) ، ودعا اليها ( هجل ) Hegel بوجه خاص ، ورأى ان تكون الشكل الكامل لكل علم جمال حديث .

٣ – ونحن سنتناول هنا بايجاز أولى هذه الدراسات الثلاث واكثرها تعقيداً .وعلى الصعاب الخاصة بهذه المهمة ان تعذر النقائص الحتمية لهذا الكتاب . ففي مثل هذا المجال ، ينبغي ان تنتقل تفاصيل أصغر تحليل من تقريب الى تقريب وتبلغ اللانهاية اذ شئنا ان ندرك الفردية المشخصة لكل حادث ، وهذه الفردية وحدها هي الموضوع المباشر الوحيد للحدس الفني ، هي وحدها المعطى الحقيقي . وعلى عالم الاجتماع الذي يتصدى لهذا العمل ان يوطّن نفسه اذن لقبول الانتقادات السهلة باسراف ، انتقادات الفنانين والهواة ، وانتقادات النقاد والمؤرخين وهم سينفرون منه في الواقع لانه يكتفي دائماً بالخطوط العامة المجردة الى حد كبير او صغير ، هذه الخطوط الجامدة بالنتيجة ، لانفصالها الحازم عن التيار أو عن حياة الوجدان الجمالي .

وعلى الرغم من ذلك فاننا نعتقد بان ثمة بعض الفائدة في دراسة مثل هذه الحوادث العامة او القوانين المجردة ، حتى في مجال الحياة والشعور . ومن شأن التاريخ والنقد أنهما يقيمان الوقائع الخاصة ويقتصران عن عمد على طرائف ما يوحيه وصفها وعلى الحدس الاعتباطي بقيمها . ولكن من الواجب الايمان ، في هذا المكان وفي كل مكان ، بوجود صفات عامة مشتركة بين الوقائع المتميزة باعظم فردية ، صفات مشتركة بين مختلف الفنانين ، ومختلف الاثار الفنية ، بل ومختلف الفنون . ويترتب على العالم الاجتماعي ان يجهد لاستنباطها : تلك هي رسالته الخاصة ، وهي جد شرعية .

ينبغي إذن ألا ندهش اذا تكلمنا هنا على **الفن** في حين انه لاتوجد إلافنون ، كما يتحدث الاخلاقي عن **الواجب** أو **القانون** ، في حين انه لاتوجد وجوداً مشخصاً الا **واجبات وقوانين** ، هذا اذ اهملنا بارادتنا فوارق الزمان والمكان ، وهي حتماً فوارق ضخمة ، وعمدنا من بعض أوجه الاعتبار الى تقريب حوادث يطلب التاريخ تفريقها وفصل بعضها عن بعض .

وليس في وسعنا التغاضي عن مساوىء وجهة النظر المجردة بالاضافة الى من يعنى بالحدس بالجميل اكثر من عنايته بالتفكير العلمي أو الفلسفي الذي يتناول هذا الحدس . ولكن ألا تزول هذه المساوىء اذا وعينا وعياً جلياً الفائدة الحقيقية لهذا التفكير ، ونظرنا اليه من حيث هو تفكير ، ولم نطلب اليه سوى ما يعدنا به ، أعني افكاراً عامة ، لا احكاماً جزئية ، ولا حدوساً ، ولا نشوات وهيجانات حسية كلها ؟

ان هذه الضروب من البحث تتجه على الاقل الى تلك الفئة من الناس التي ترجو التوفيق بين احترام الوقائع المشخصة وبين تأمل أفكار وفرضيات تؤولها بدون ان تزعم انها تحل محلها ؛ تتجه الى اولئك الذين لا يعيق الحدس تفكيرهم ، بل يكون على العكس اداته غير المباشرة ، هذه الاداة التي ، إن لم تستهدف انجاب الحدس ، ترمي على الاقل الى تعميقه والى اتاحة الفرصة لملكاتنا كلها في ان تتمتع به جميعها ، من غير ان تنفي أية ملكة منها ، حتى ولا ملكة الذكاء نفسها ، ولو كره ذلك متصوفو الباحثين في الجمال ؛ انها تتجه اخيراً الى اولئك الذين يعتقدون ان الذهاب الى الجميل ، كما يقول ( افلاطون ) ، لايتم بملكة واحدة ، بل بالنفس **كلها** ، وليس ذلك مما ينتقص الجميل ابداً ، بل انه مما يرقى بالنفس وبالروح .

# الفصل الأول

# الفن والحرفة

## ١ ـ اثر العمل على الفن مباشرة

٤ ـ يُحدث التنظيم الاجتماعي للفن ، الى جانب أبين المؤثرات، وان كانت لا مباشرة ، يحدث في الاشكال الفنية اثراً مباشراً ، ولكنه شديد الخفاء . ونحن نلفى هذا التنظيم في مجال الفنون التشكيلية وفي مجال الايقاع بآن واحد .

وقد حاول المهندس المعماري ( سمبر ) Semper ان يرسم التطور التاريخي للفنون التشكيلية منذ اقدم اشكالها الى احدثها وعزل ثلاثة عوامل اعتبرها سائدة في هذا التطور الجمعي وهي : **الاستعمال** الذي يهدف اليه الاثر ، **والمادة** المستخدمة ، **والصنعة** ( التقنية ) التي يشاد بحسبها .

لنفرض اننا نود تقدير تمثال . ان أهم عناصر الحكم لن تكون إلهام النحات أو عواطفه الفردية ، ولا العلاقات بين الفكرة وبين الحساسية ، ولا أي اعتبار آخر صوفي الى حد كبير أو صغير ، مما يألفه الباحثون المدرسيون في الجمال ، ولكنه سيكون اولا هدف الاثر ، وهل صنع للعبادة في معبد مثلا ، أم لاجل الزينة المحضة في منزل خاص ، ثم طبيعة المواد المستخدمة ذات المطالب المتنوعة سواء في ذلك الحجر أو المعدن او الخشب ، واخيراً الوسائل التقنية ، ومثلاً وسائل صهر المعادن أو وسائل حفرها . أما سائر عناصر التفسير ، أو الحكم ، العناصر المتصفة بانها تقليدية أكثر ، فهي ليست البتة مما يهمل ، ولكنها ثانوية نسبياً .

غير ان ( سمبر ) ، وهو رجل تقنية خالصة ، كان يقوم عن غير وعي بعمل عالم اجتماع : ذلك ان العوامل الثلاثة التي يحسب انها اساسية لا تؤثر إلا عندما تكون منتظمة من الناحية الجمعية .

وقد اظهرت بعض البحوث المتخصصة مثل بحوث ( كولى مارش ) Colley March و ( هولمز ) Holmes و ( هادون ) حول «**غينية الجديدة**» وبعض مناطق متوحشة اخرى ، منذئذٍ ، ان قسماً كبيراً من الاشكال الهندسية ومن النسب البسيطة ومن احوال التناظر لا تستهدف ارضاء العقل البشري ارضاء متجرداً وحسب ، بل ان اصلها الاعظم تشخيصاً يمثل في تنهيج فرضته شروط العمل المادية : عندما نقلد في خامة نسيج او بطريق الضفر شيئاً مستديراً كثمرة أو زهرة ، فلا بد من ان نبين انحناءاته بسلسلة من الاشكال المستطيلة . وعندما نحفر خشباً قاسياً أو حجراً بواسطة صوان عادي ، فمن العسير ألا نحدث حفراً أقسى مما تستلزمه المقاصد الواقعية .

وبمنحى معاكس ، يتفق غير مرة أن تخلق الضرورة الآلية وهم تقليد أشياء واقعية . فقد يوحي نوع من أنواع شبك القصب المضفور بالشبه مع شكل سمكة وفلوسها . فيطلق اسم ذلك مجازاً على هذا الضفر . ويجهد السلاّلون في تقوية هذا الشبه بالتدريج ولا يرى المكتشفون فيما بعد هذه الاشياء إلا على أنها انحطاط الصورة الواقعية لسمكة حقيقية نقلت في الاصل عن الطبيعة . وقد لاحظ ( شميدت ) Schmidt في الغالب هذه الظواهر الزائفة لدى هنود ( البرازيل الوسطى ).

وقد أيدت بحوث ( كروس ) و ( وندت ) الأعم أهمية هذه الوقائع التمثيلية التي يطلق عليها الانكليز اسم « الصورة الجانبية » .

وألحف ( وندت ) ، في شرحه لهذه الفكرة ، على الدور الراجح لفن صناعي هو : الفخار . وعنده أن للفخار أصلا طبيعياً هو محاكاة الثمار من شكل الجوز أو القرع ، وأن الفخار في كل مكان يمثل اقدم الاواني الابتدائية . ويقول أيضاً أن ذلك يؤلف الحالة الوحيدة التي تفرض الطبيعة غير الحية نفسها على الانسان الابتدائي ، ومن شأن هذا الانسان ألا يعنى ، كالطفل ، بادىء ذي بدء ، إلا بالانسانية او بعالم الحيوان . ولكن سرعان ما جاء تقليد الاواني الاولى التي صنعها البشر ، أي السلاّلون ، تقليداً تشكيلياً . وقد قلّد الخزّافون القدامى ضفر السوق المرنة واستخدموا الرسوم الهندسية التي فرضها السلاّلون على انتاجهم على انها زينة : اشكال مستديرة بانتظام حول مركز تشع منه سطوح مرنة ، عقود منظمة من القصب المشتبك أو المعقود في زوايا محددة . ولا تزال سلال كثيرة من القاشاني أو الفخار الابيض ( بورسلين ) تستهدف في أيامنا الحاضرة تقليد سلة القصب .

ان نتائج هذه الحوادث الصغيرة تفوق باهميتها ما قد يخطر في البال . فالفنون القاصرة الاخرى تتضامن مع الفخار ؛ ومن الفخار أيضاً يستمد المعمار معظم زخارفه ، يتضح ذلك بيسر من تاريخه في ( مصر ) وفي ( يونان ) القديمة وفي العصر الوسيط : ان فن المعمار يكاد يقتصر على ابراز قيمة ذلك بمنحه دوراً جديداً . ثم غدا المعمار بدوره فناً موجهاً من الطراز الاول : إذ به امتد التأثير الاول للعمل ، من غير أن نفطن ، الى الرسم الجداري والى رسم اللوحات الصغيرة ، لان فن المعمار هو الذي يثبت الوسط الذي فيه ينتسج الرسم من أجل الجمهور (١) .

ولكننا نسأل هلاّ ينطوي تأثير الشروط المادية للعمل على جانب اجتماعي ؟ ربما ارتبنا في ذلك لاول وهلة : إنه تأثير يبدو آلياً محضاً أو أنه يبدو تأثيراً فرضته الطبيعة الفيزيائية للاشياء . غير ان من الواجب أن ننتبه ، على الرغم من ذلك ، الى ان طريقة ذائعة لصنع السلال ليست البتة بالطريقة الجائزة الوحيدة ، بل أنها تفترض اختياراً ، وقد قام كل اقليم او عصر باختيار مغاير وثار عليه عبر تقاليد محلية وقواعد معملية وأن العمل المنتظم في شكل حرفة هو الذي يفرض نفسه على الفنون بوجه خاص : فهو يعمل اذن كحادث اجتماعي مثلما يعمل بوصفه ضرورة مادية .

٥ – وتتجلى هذه السمة الجمعية التي تمكن رؤيتها سلفاً في مجال الفنون التشكيلية ، تتجلى على نحو أكبر في مجال تأثير العمل في فنون الايقاع : الموسيقى والشعر والرقص . وقد لفت ( بوخر ) Bucher

---

(١) و . وندت : ص ١٨٨ - ١٨٩ ( انظر ثبت المراجع في آخر الكتاب )

خاصة و ( فلا شك ) الذي يدعو إلى الاعتراف بالاهمية الاولى لهـذا الاكتشاف ، الانتباه إلى هذا الحادث الاساسي .

فالعمل كان احد الينابيـع المباشرة في عنصر رئيسي من عناصر فنون الحركة ، في الشعر وفي الموسيقى : عنصر الايقاع الموزون .

وقد دلت تحريات علماء النفس الحديثة ، كبحوث ( مومان ) Meumann على اننا مازلنا نجهل جهلًا تاماً صلة التأثير العضوي للايقـــاع بتأثيره النفسي . ولذا لا يوجد ابداً حل للمسألة التي تسعى الى ترجيح كفة أحد الاشكال الثلاثـــة الكبرى للايقاعات الفنية : الموسيقى والشعر والحركات الجسدية . وان العلاقات التي نشاهدها بينها علاقات متبادلة لا تبرهن على شيء : التصفيق يوحي بالغناء ، ولكن الغناء يوحي بايقاع الاطراف . فاذا عرّفنا العمل على أنه معارضة اللعب ، وانـه كل حركة جسمية تنتج ، ، خارج ذاتها ، نتيجة اقتصادية » ، كان العمل هو العنصر الرئيسي في هذا الثالوث ، ويكون العنصران الآخران مجرد أمرين ثانويين ، والايقاع هو الرباط الذي يشدهما كما يشد الثلاثة [1] .

وقـد ألفى ( بوخر ) الحوادث التي توحي بنظريتـه في الحضارات الابتدائية بوجـــه خاص . اجل ان الابتدائيين يعلمون قليلًا ، بمعنى انهم لا يتذوقون كثيراً اعمالنا الصناعية ، وحرفنا المنظمة الاختصاصية . والعمل لايؤلف لديهم مؤسسة تقنية ومعنوية كما هي حاله عنـدنا ؛ غير أن في وسعهم ممارسـة تمارين وجهود عضوية متصلة ، وهم يقـدرون على الانتباه وعلى الانتظام عندما يتناول الامر اشكال نشاط تمسهم : صيد البحر والبر والقطاف والحرب أو الرقص .

---

( ١ ) ك : بوخر : ص ٣٤٩

ومن البيّن ان كل تمرين عضلي يزداد يسراً وشدة ومدة عندما يكون ايقاعياً : ولا بد من ان تلي كل فترة اشتداد فترة ارتخاء تتيح للعضلة ان تعوّض ماتنفق بصورة سوية . وهـذه الضرورة الفيزيولوجية تمسي اكثر الزاماً عندما يصبح العمل جمعياً : ان اجادة التجديف المشترك، أو رفع اثقال بالتعاون ، أو الحياكة ، والدعس ، والحدادة ، وتدوير حجر الطاحون ، واذراء الحبوب ودقها ، أو مجرد ركض الكتيبة ، كل ذلك يستلزم ان يكون من الافضل دوماً ، بله من الواجب احياناً مهما كلف الامر ، العمل بتحايث كامل ، وإلا نقص الانتاج ، أو لم يتحقق أي مردود جيد ، بل وحتى ان المرء ليجرح نفسه أو جيرانه .

فمن المحتوم تقريباً ان يغدو العمل الجمعي اذن عملاً ايقاعياً . ومن جهة اخرى ييّسر اطلاق صوت مبهم بذل الجهد العنيف ، وهـذا الصوت ينم عن الايقاع احسن ماينم . وقد انجبت هذه الشروط المادية أغاني العمل الشعبية الخاصة بكل حرفة حرفة : غناء ملاح الزوارق ، حداء القوافل ، اغاني بذر الحبوب ، اغانى الحصاد أو القطاف عند المزارعين ، وكثير غيرها مما يحفل به الفن الشعبي في جميع الاصقاع . وفي بعض الاحيان تشارك ذلك بعض آلات العزف الهوائي أو الات الضرب . وعلينا حين نرى في تمثال صغير يوناني قديم يضمه متحف ( اللوفر ) رسم عجانين يعجنون الخبز وامامهم عازف مزمار ، علينا الاحتراس من اعتبار هذا العازف المفاجىء عنصر تزيين محض : انه يمثل المساعد النافع الذي كان يوكل اليه في الواقع تنظيم ايقاع العمل الجمعي للعبيد .

وربما نتجت في بعض الاحيان نتائج اكثر تعقداً واعظم غنى من

استعمال ادوات كالمطرقة او الرافعة استعمالاً جمعياً بالضرورة ؛ فالضجة الايقاعية للعمل ذاته سرعان ماتندمج بايقاع الغناء الذي يقطع فواصلها ؛ وقد ينتهي عاملان متواكبان الى حوار حقيقي في جهدهما المتناوب ؛ أو ينتهيان الى عمل انسان فرد تعقبة رجيعة Refrain يكررها الجميع معاً .

وقد تتخذ الكلمات في بعض الاحيان موضوعاً من وصف العمل ذاته ، أو وصف صيغة خرافية أو سحرية أو دينية يوكل اليها تيسيره ؛ وقد لاتستهدف الكلمات ، اخيراً ، معنى مفهوماً ، مثال ذلك الـ ( هي ! ها ! ) ، الـ ( هو ! ها ! ) الايقاعية لدى الكادحين ، فتنزع عندئذ نحو « الموسيقى المحضة » .

وكما يضطر الناس الذين يريدون ان يتكلموا معاً بآن واحد الى الغناء اذا شاؤوا ان يظل كلامهم مفهوماً ، كذا ينتهي الذين يريدون أن يعملوا معاً بنجوع في اغلب الاحيان الى ايقاع آلي ينتظم حركاتهم ، ويؤدي الى شد ازره أو تقويته بنشيد مشترك . وكلما كثر عدد من يجب تسييرهم معاً عظمت ضرورة هذا التنظيم الاضافي : وقد مارس ذلك رئيس القبيلة الافريقية ، والحاكم الصيني ، أو المالك الروسي القديم . ولقد اكثر تقسيم الوظائف وأكثرت الآلية عبر التطور الانساني ثمرات العمل ولكنهما سلخا عن العمل صفته الشعرية بالتدريج ؛ وغدا العمل عنصراً اقتصادياً باطراد . وهدف العمل التجاري الى الكم اكثر من الكيف ، وصار يصنع للآخر بدل الذات ، أو بدل صنعه ابتغاء المجد الشخصي ، ولم يعد بالنسبة للفرد موسيقى وشعراً معاً : الفن نفسه يستهدف الخبز ... — ولكن علينا ألا ننس امام الفترة الحالية ان

الفن والعمل كانا يتحدان في الاصل [1] .

٦ – وكما يمتنع وجود شعر ابتدائي لاينشد ، كذلك فانه لاغناء إلا وهو مرتبط بالاصل بحركة من حركات الجسد : اشغال ، رقص، حركات الاطراف ، صدمات آلة من الالات . وما من لغة مستعملة تستطيع ان تشيد بذاتها جملها بحسب ايقاع . فلا بد اذن من ان تكون قد استعارت الايقاع من خارج حين منحت نفسها الشكل الشعري ؛ أي انها استمدته في الواقع من حركة من حركات الجسد . ولكن الحركات الناشئة عن نزوان بلا قانون هي حركات غير منتظمة ، ولا مستقرة ، وهي سهلة الضياع . اما الحركات المرتبطة بعمل فهي وحدها تتبع بالضرورة قوانين مستقرة ، وتلفى نفسها متماثلة دوماً ، أي ايقاعية .

وبيّن ان اوائل الانتاج الموسيقى لم تكن تنطوي على أي عنصر اساسي غير الايقاع : فاللحن Mélodie ، وبالاحرى اتساق اجزاء عديدة، ليسا سوى ضروب انتاج مشتق . ولا ريب في ان الصرخة الطبيعية ، وبصورة أدق لهاث الجهد ، هو اول شكل من اشكال الشعر ، كما انه أول شكل من اشكال اللغة ذاتها . ولم يكن هدفه الاول في الواقع الاعراب بالكلم عن افكار أو عن عواطف ؛ وانما استهدف مجرد جعل العمل ايقاعياً ، ولا سيما العمل الجمعي ، لتيسيره ، وجعله اكثر خفة ، ومع الايام فقط ظهرت كلمات آخذة بالدقة المتزايدة لتشد أزر هذه الخطة وتسهل كذلك العمل بربطه بالتعبير اللفظي عن العواطف الموائمة . وتظل طائفة كبيرة من الاغاني الاولية ، ولا سيما رجيعاتها، خلواً من المعنى في نظر المغنين انفسهم . انها ، إن جاز القول ،

---

( ١ ) ك بوخر : ص ٤٢٠ .

انتاج مباشر لشروط العمل ، انتاج ينبغي عـــدم مزجه ببعض بقايا الصيغ المقدسة او اللغات الشعائرية التي اصبحت غير مفهومة على مر الايام.

وبعد هذه المرحـلة الاولى ظهرت رجعيات جمعيـة ، مستقرة ، تقليدية ، مقدسة ، وتُرك أمر سائر الشعر إلى الارتجال الفردي ، وانجبت ضرورات الايقاع ، ومثلاً لدى ( المينكوبيين ) Mincopies وفي الاداب التاريخية الاولى ، لغة شعرية كاملة تختلف عن لغـة الكلام المألوف ، محوّرة تتكيف مع الايقاع مثل تكيفها مع الوزن الذي تتحلى بـه في بعض الاحيان . وهي لغة تختلف أيضاً باستعمال مفردات متميزة بتغيير كلمات وبحذف بعض المقاطع مثلاً : كان على الشاعر ( المينكوبي ) أن يفسر بادىء الامر لمستمعيه بلغة النثر معنى قصيدته اللامفهومة .

وأخيراً استقل ببطء شعر أكثر تحرراً . وزادت متانة الهيكل الايقاعي الذي يشيد الشعر قدر ما ضل الارتجال في عواطف متباعـدة جداً عن الهدف الأول : بقي عمود الشعر كتراث العمل الاولي ، وظل وحده قادراً على الثبات في ذاكرة الناس ، في حين أن النثر غـــير الموزون لم يكن يصان إلا بامانة جد أقل .

وفي وسعنا أن نمضي لذكر تفاصيل أدق . هناك ثلاث حركات أساسية في العمل : الضرب ، والدرس ، والحك . أن ( اليمب ) Iambe و ( التروشه ) Trochèe ، بتفعيلة قوية واخرى ضعيفة ، يمثلان وزن الدراس . و ( السبوندة ) Spondèe ، ذو التفعيلتين المتساويتين تماماً ،

---

( ١ ) اليمب وزن قديم مؤلف من قصر ومد . والتروشه وزن مؤلف من مد وقصر وهو ذو منحى سريع . والسبوندة وزن مقطعين ممتدين ذو منحي بطيء والدكتيل وزن مد يتبعه قصران ويمتزج بالسبونده غالباً في الموسيقى الدينية . أما الانابست فهو على عكس الدكتيل وزن قصيرين ومد ( المعرب ).

هو الوزن الطبيعي لليدين اللتين تصفقان بايقـــاع . و ( الدكتيل ) Dactyle و ( الانابست ) Anapeste المؤلفان من زمن طويل يعقبـــه أو يسبقه زمنان قصيران ، هما ايقاع المطرقـة التي تقفز من فوق السندان عندما يجعلها الحداد « تغني » . ولكن من الجلي أن أصل هـــذه الاوزان من الناحية التاريخية قد يختلف عن ذلك ، ولا سيما وأن هذا الاصل كان أكثر تعقيداً .

فالتاريخ يظهر لنا أن الفنون المختلفة أو الانواع قـــد انفصلت تدريجياً عن جذع مشترك : فكل غناء عمل ينطوي من قبل على بعض العناصر الغنائية والدرامية والملحمية ؛ إنـه يقود إلى استخدام الموسيقى المحضة ومختلف الآلات الصوتية . وهم يضـم القوى الفاتنـة للايقاعات الثلاثة : الموسيقية واللفظية والحركية .

المرأة الابتدائية تعمل أكثر من الرجل الابتدائي ، وهي تنهض باعمال ذات ايقاع أعظم : الغزل ، والطحن ، والعجن . فهـــي اذن كانت المبدع الرئيسي في فنون الايقـــاع ، في الموسيقى ، والشعر ، والرقص . وأن ضروب الغناء الخاص بها لتبدو أكثر من الفنون الخاصة بالرجال ، لو استطاع الروّاد النفـــوذ بيسر أعظم إلى الوسط الخاص الذي ينتجها .

جلي أن نظرية ( بوخر ) تستند في أساسها إلى العهود الابتدائية للفن ؛ ولكـن هذه النظرية تمتـــد وتشمل أشكال الفن النامـية بله والمعاصرة ؛ وهي تلتقي أخيراً بالنظريات الاشتراكية القائلة بأن نقائص الفن المعاصر تعود بوجه خاص إلى الغلو في تفريق الفن عن الحرفة ، مما يجعل تجديد هذا الفن رهناً بالرجوع إلى الاتحاد القديم بين الحرفـة

والفن . ولن يكون الفن المثالي سوى ازدهار العمل ، أو يكون ، كما يقول ( روسكين ) Ruskin ، « التعبير عن اللذة التي يشعر بها الانسان العامـــل » .

ومثل هـــذه الافكار ظهرت بتأثير **المادة الاقتصادية وتعميمها المسرف** . أن الاقتصاد الاعظم في الوسائل ، واتفاقه مع الحـد الاعظم للنتائج ، هو في أغلب الاحيان شرط الجمال الفني . بيد أن ذلك نفسه شرط من شروط نجاح الصناعة أيضاً ، كما يلاحظ ( مازّولا ) Mazzola ، ومن هنا ينشأ تقارب سهل ذو وحي ولكنه ضئيل الدلالة . ألا يمثـل قانون الاقتصاد المذكور شرط كل نشاط خصيب ، ومثلاً كل فاعلية علمية أو اخلاقية ؟ أن ما يميز **الخصب** في الاشياء كافة لا يميز على وجه الدقة الخصب الخاص **بالفن** .

٧ – من الواجب ارجاع النظرية إلى حدودها الاصـح . ففكرة العمل ذاتها هي أولاً فكرة أسيء طرحها . وهذه الفكرة تدل بالمعنى الوسيـع باسراف لدى ( بوخر ) على معنى **الفاعلية** بوجـــه عام : وإذ ذاك لا يظل الهدف الاقتصادي ذا دلالة أقوى لدى الابتدائيين ؛ فـلا يوجد الا بارتكاس لاحق مشتق : ذلك أن وجود الفنون قد يُوجد ، كما في كل فاعلية ، نتائج اقتصادية ؛ ولكن هذه النتائج لا تزيد ولا تنقص عن وجودها في أية فاعلية أخرى . **لقد أمكن أن يكون العمل عامل نمو ، ولكنه ليس بالاصل الاولي لفنون الايقاع** .

ثم أن فكرة الايقاع ذاتها غير محدودة تحديداً جيداً ؛ والواقع أنه لا يمكن الكلام إلا على **الوزن** وحسب ، أي على تعاقب أزمنـة قوية وأزمنة ضعيفة ، وهذا وحده هو الضروري لتيسير الحركات ، ولا

سيما الحركات الجمعية . غير أن الايقـــاع ذاته ، أي مختلف أحوال الديمومة التي تملأ فاصل زمنين قويين ، فان العمل لا يحـــدده ؛ ومن المعلوم أنه أساسي في الموسيقى وفي الشعر (١) .

ففي الموسيقى ، أكثر ما في الأمر أن العمـل أصـل الايقاع ؛ ولكن الحجج التي يتذرع بها ( بوخر ) في اعتباره العمل سبب نمـــو الطبقات الغنائية وانتشار المصاحبة الآلية ، إنما هي حجج جد ضعيفة : فنحن نعلم أن لهذه العناصر السيادة كل السيادة في فن الموسيقى .

ولو فرضنا أن للموسيقى دورا في العمل ، فانه دور تنبيـه ، لا دور تنظيم : إن الموسيقى هي التي تنتظم بحسب العمل عندما ترافقه ، ولا عكس : أن موسيقى ( الفـالس ) المصنوعة للرقـص تشبه في ذلك موسيقى الملاعب ( السيرك ) التي تتبع حركات الجياد ، في حين أن الجياد ، على الرغم مما يبدو ، لا تتبع الموسيقى أبـداً . ومن الغـلو ، باعتبار آخر ، أن نشبّه الرقص بعمل . فالرقص وحده يرتبط بالموسيقى على نحو أنه يغدو مرادفاً لها في كثير من اللغات .

غير أن المسألة الاجتماعية هي التي تعنينا مباشرة هنا والواقـع أن ( بوخر ) لم يضرب لنا أي مثـــل عن غنـــاء العمل لدى أقدم الشعوب الابتدائية مثل ( الوّدا )Weddas و ( الفوجيين ) Fuégens و ( البوشمان ) Bushmens . وتكاد الامثلة التي يذكرهـا عـن ( الاستراليين ) و ( الاندمان ) Andamanes لاتستهدف العمل. وأخيراً فان الغنـاء الذي يتكيف مـع العمل حقـاً لايصحب في الاغلب الا الاعمال البريئة من الايقاع الخاص ، على الرغم مما يزعم ( بوخر ) :

---

(١) ر . فالاشك . ص ٢٨١ – ٤

مثل اعمال النسيج ، والقطاف ، أو مختلف عمليات الفخار [1] .

**ومن هنا يتضح ان اهمية التأثير المباشر للعمل الجمعي اصل الفنون الايقاعية ونموها انما هي ادنى جداً مما حسب ( بوخر ) . ولكنة على الرغم من ذلك يظل تأثيراً مهماً .**

ان تأثير العمل مباشرة على الفن ينطوي على تمايز متواكب لاشكال الفن عن اشكال الحرف . ولابد من ان تقابل سيادة عمل من الاعمال في الحياة الاقتصادية لشعب سيادة بعض اشكال الفن التي تلازم حياة الجمالية .

وبهذا المعنى ذهب ( كروس ) الى ان « طراز الانتاج » عنصر مميز للفن الابتدائي . وقد درس بوجه خاص الشعوب التي لاتعيش إلا من صيد البر والبحر ، من غيران تحيا البتة حياة رعاة أو مزارعين : مثال ذلك شعوب ( الاسكيمو ) في ( غروئنلاند ) وفي ( امريكه الشمالية ) و ( البوشمان ) في صحـــراء ( كالاري ) Kalahari في ( افريقية ألجنوبية ) و ( الفوجيين ) و ( البوتوكودوس ) Botocudos في ( أمريكة الجنوبية ) والـ ( مينكوبيين ) في جزر ( انداما ن ) و و ( الاستراليين ) .

وفيما يجاوز الفوارق القصوى بالعرق وبالاقليم التي تفصل هـــذه الشعوب بعضها عن بعض ، تظل على الاقـل سمتان مشتركتان بينهما وهما : موهبة الرسم ، وترجيح شبـه تام لتصوير البشر وعلى الاخص لتصوير الحيوانات . ان شعوبـاً من المزارعين ، وهم أكثرهم تمدينـاً من

---

(١) ك . ستمف و . هورنوبوستل : K . Stumpf et E. Hornbostel
مجلة الجمعية الدولية للموسيقى ١٩١٢ ، ص ٣٤١ – ٣٥٠ .

سائر الاعتبارات ، لا يتميزون بأي تفوق في الرسم ، وهم يختارون طوعاً مواضيع رسومهم الزخرفية من عالم النبات .

وينجم هذا التفاوت جزئياً عن أن هذين « الطرازين في الانتاج» يقتضيان موهبة الملاحظة اقتضاء متبانياً من حيث أنها شرط الكفاح من أجل الحياة ؛ ويرجع هذا الاختيار بوجه خاص الى أن هؤلاء الناس يعاشرون كائنات مغايرة جداً بسائق حرفتهم إن جاز القول [1] .

وكذلك كان الصيادون ( المجدلانيون ) Magdalèniens في أزمنة ما قبل التاريخ يبذون بتقدمهم الكبير من الناحية الفنية سائر شعوب المزارعين والصناعيين الذين خلفوهم في عصر الحجر المصقول والمعادن . وكانت المواضيع التي يختارونها مختلفة كل الاختلاف .

وكما يلاحظ ( ماريليه ) Marillier ، أن أكثر من شعب يعيش على الصيد هو في الواقع قليل الموهبة في مجال الفن التشكيلي ، مثال ذلك ( اندامان ) ؛ وان تصوير الحيوانات أمر مألوف عند مزارعين كالـ ( بابو ) Papous . ونعلم ، من ناحية أخرى ، أن الاهتمام بتشكل الحيوان صفة تميز رسوم الاطفال أكثر من أن تميز رسوم الصيادين : أفلا يعكس ذلك في الحالين **فكراً بلا ثقافة أكثر من أن يعكس طراز حياة اقتصادية ؟** [2] ونحن اذا اعتبرنا هذه الاستثناءات أو المشابهات افقدنا نظرية ( كروس ) أهميتها ؛ ولكنها تظل تعرب شأنها شأن كل مادية اقتصادية ، عن قسط من الحقيقة .

يقول ( هيرن ) : إن فن شعوب الرعاة مدين قليلًا لعملهم لان

---

(١) ا . كروس ( ٢ ) ص ٣٣ الخ .
(٢) المرجع السابق ، المدخل لـ : ل . ماريليه .

عملهم يدعهم في الغالب معزولين ويكاد لا يفرض عليهم تنظيماً ايقاعياً . والامر على العكس عند صيادي البر أو البحر أو الزراع . فقبائل جزر ( اقيانوسيه ) تتميز بنمو غناء التجديف ورقصاته : ذلك أن عمليات صيد البحر والابحار المشترك تستلزم في الواقع التناظر وايقاع الحركات والمواقف . ولئن تحلى العمل البحري عند سكان ( افريقية الغربية ) أو سكان ( ماليزيه ) بانتظام جد دقيق ، فمرده التأثير السعيد للاناشيد الايقاعية التي تصحب أعمالهم دوماً .

ومن البديهي أن ضرورة الارتحال الدائم بالقطعان لارتياد مراعٍ جديدة يؤلف عائقاً يحول دون فن معمار جدي عند البدو في ( آسيا ). ولكننا نفهم ، من جهة أخرى ، ان صوف حيواناتهم وجلودها تدفعهم إلى أعمال النسج والسجاد أو الجلد ، وهي أعمال تيسرها وتفيد منهـــا حياتهم المنتقلة .

أما شعوب المزارعين فقد أفعمت ، كما نعلم ، الفن الشعبي للامم المتمدينة قاطبة باغانيها ورقصاتها واعيادها الدرامية إلى حـــد كبير أو صغير ، وهي تحتفل بالاشكال الكبرى لفاعليتهـا الخاصة كاعمال البـذر والحرث والحصاد [1] .

ان شيئاً من هذا لا يماثل ما في حضارتنا الصناعية حيث يختلف العمل كل الاختلاف ويزداد اتصافاً بصفة الاختصاص .

**٨ – ان هـذه العلاقات لاتتجلى بوضوح إلا لدى الشعوب التي ما تزال تحيا حياة بدائية إلى حد كافٍ لا يتيح للفن أن يتمايز عن سواه : واذ ذاك لا تختلف الحياة الاقتصادية للفنان المبدع عن حياة**

---

(١) ف هيرن ( ١ ) ص ٢٠٩

الجمهور ، ويكون تأثيره تأثيراً مباشرا جداً . وقد اختلف الامر اختلافاً تاماً منذ أن أصبح الفنان صاحب اختصاص في حرفته إلى حد كبير أو صغير . وأن تأثير سائر الحرف لايتم إلا على نحو غير مباشر ، في ثوب مطالب الجمهور الذي يمارسها والذي يطلب إلى الفنانين اثاراً تناسب عقليته .

وعلى هذا النحو ، عندما كانت المنظمة الحرفيـــة Corporation للخياطين أو للاطباء تطلب من صانعي الزجاج -- المرسوم صنع نوافذ زجاج ملون ومزين بشعاراتها ، كما حدث في ( شارتر ) في القرن الثاني عشر ، فانها كانت تفرض على منظمة حرف الفنانين مواضيعها ، ولكنها لا تفرض البتة أية تقنية ؛ وهي تحترس ، بسائق وعيها بعدم كفاءتها ، كل الاحتراس من أن تستعيض عن مطالب التنفيذ بمطالبها . وهكذا كان الامر في الغالب عندما كان سيد اقطاعي عظيم يطلب ، وهـــو قليل الدراية بالموسيقى ، صنع قدآس موسيقي ، أو تلحين قصيدة لانشادها في حفل عائلي .

ان الجمهور اللا اخصائي ، حين يتمتع ذوقه ببعض قيمة جمالية ، لا يطلب إلى الفنان إلا أن يكون ذاته ، وان يكون ذاته قـــدر المستطاع : فلا تُنال قيمة الاثر الجمالية الا بهذا الثمن .

بيد أن اختيار المواضيع الفنيـة وفرص تنفيذها ما داما يخضعان للشروط الاقتصادية إلى حد كبير ، فان تأثير هذه الشروط يتجلى على الغالب ، وعلى الاقل في نحو سلبي : ذلك أن الفرصة أو المال إن كانا لا يكفيان لانتاج أثار فنية قيمة ، فان فقدانهما ينجح على الاقل ، وفي أغلب الاحيان ، بمنع هذا الانتاج .

إن الجمهور البرجوازي من التجار وملاّك الارض هو الذي طلب الى الرسامين الهولنديين في القرن الثاني عشر رسم أشخاصهم العائلية كما طلبوا من المنظمات الحرفيـة رسوم المشاهد الشعبيـة ورسوم المواضيع البحرية أو رسوم المناظر الخاليـة من الابهـة : وفي نفس الوقت طلب الاستقراطيون أو رجال البلاط المهذبون كما طلبت علية القوم الحربيـة والدينية ، في ( فرنسه ) و ( اسبانيه ) أو في ( ايطاليه ) رسوماً عسكرية أو اسطورية أو دينية . وهذا التنوع في العادات الاقتصاديـة كان أحـد شروط الانقلاب الذي لم يقتصر على المواضيـع وانما تناول التقنية أيضاً . ذلك أن من المتعذر تقريبـاً رسم مقهى شعبي بنفس الالوان والاتساق في الخطوط أو بنفس مبادىء التأليف كما لو رسمنا صورة تأليه أو تعظيم .

ويظهر تأثير الشروط الاقتصادية العامة في الادب ظهـوراً أوضح. فعندما تبرز أهمية الزراعة وتحظي بضرب من الانبعاث لدى الطبقات العليا على الاقل يكثر **النوع الريفي** Pastoral بسرعة . وهـــذه هي حال عصر ( أوغست ) لدى ( فيرجيل ) Virgile و ( هوراس ) Horase وفي عصر ( هنري الرابع ) و ( سوللي ) Sully في « **استره** » Astré و ( أورفه ) Urfé وفي « **حظائر الخراف** » Bergeries لـ ( راكان) Racan ، وفي نهاية القرن الثمن عشر كثرت « **الفصول** » Saisons ، و « **الشهور** » Mois و « **الطبائـع الريفية** » Natures champètres و « البساتين » Jardins ، وحيث نرى الاب ( دليـــل ) Delille و ( برناردان دي سان بيـير ) Bernardin de ST. Pierre و ( فلوريان Florian ، حامل وسام التنين ، من بعـد ( روسو ) Rousseau ، لا يملون من امتداح لذات الحقول . وقد أبانت الدراسات المنهجية حقاً التي

قام بها ( مورنه ) Mornet حول « عاطفة الطبيعة في القرن الثامن عشر» Le sentiment de la nature au xvIII s. كيف وجدفعل ورد فعل متشابكان بين العادات الاخلاقية وبين هذا الفن ، وبين هذا الفن وهذه العادات .

أما أدب الاسفار والرحلات فانه يقابل ازدهار التجارة الخارجية : يشهد بذلك ( لوكونت دي ليـــل ) Le conte de Lisle و ( لوتي ) Loti و ( كيبلنغ ) Kipling وكل الادب الاستعماري الذي ازدهر جداً في أسامنا في مختلف الاصقاع . وأخيراً تنشأ عن نمو الصناعة الحديثة ، إلى جانب المشاهد الناجمة عن تقـــدم الآلية ، تنشأ نظريات الصراع الطبقي التي مستها من قبل ( جورج صانـد ) George Sand ثم غدت مواضيع طاغية عنـد ( زولا ) Zola أو في المسرح المعاصر ، وهي جلية في قصائد ( فرهارن ) Verharen [1] .

لننتقل من النظر الى الشروط العامة للعمل في كل بلد الى بحث طرائقه الاخص بكل حرفـــة . ان طائفة من الاشكال أو الانواع الجماليـة تدين بوجودها وبصفاتها الخاصة للحرفة الحيادية جماليـــاً ، والتي نشأت عنها : فاناشيد النصر ، والموسيقى العسكرية ، تتمتعان باتجاه محال لولا حياة الجنود ونظامهم . وان ايقـاع الملاّحين لايوائم سوى البحارة الذين يعيشون في شروط خاصة بالـ ( بندقية ) وببعض الموانىء الاخرى ، والبلاغة الخاصة بالمحامين تفترض حياة قضائية نامية ، وقد زعم اكثر من ناقد معاصر انه يكتشف في جميع صفحات بعض الكتّاب الروح الجامعية أو الثقافة التعليمية ، ولكنهما ، على الرغم من ذلك ، لايؤلفان « نوعـاً » بالمعنى الصحيح . واخيراً صور الاعلانات باتجاهاتهـا

---

(١) انظر :ج . رنار C .renard ص ١٥٧ وما يلي .

المثيرة ، أو انشاء نصوص الدعاية الصاخبة والمقالات الفاضحة في الصحف بماتنطوي عليه من مهارات وايهام Bluff ، غدت في ايامنا فنوناً حقيقية، ولأسباب تجارية محضة .

ولئن توفرت لدينا اسباب قوية تدفعنا الى الاعتقاد بانها لن تبلغ البتة درجـــة النمو الفني التي بلغهـا التصوير **الجصي** Fresqus أو بلغتها القصيـدة ذات الادوار Ode ، فمن الممتنع الارتيـاب ، على الرغم من ذلـــك ، في انهـــا تؤلف اشكال فن ناشىء قوي قادر على أن يمس ويستقطب الانواع القديمة التي دبّ اليها الجمود ، أي الموت .

ففي وسع كل سمة من سمات الحرف والتجارة ان تطبـع بطابعها اذن طائفة من الآثار وتحدد من جانبها أحوالها المختلفة أو تطورها .

## ٢– تقسيم العمل في الفن

لقد عنينا فيما سبق بأثر **العمل الحيادي جمالياً** على الفن . لندرس الآن **العمل الجمالي** ذاته وشروطه الداخلية : بعد العمل كفن ، لننظر في الفن كعمل .

ان القانون الكبير لتقسيم العمل ، وهو يهيمن على تطور الحرف ، لايمكن إلا ان يمتد صـداه الى تطور الفنون . ولكن من الجائز ان نتساءل هل يعود على هذا التطور بالنفع أم بالضر ؟

ان للاختصاص نتائج اقتصادية ممتازة بوجه عام بالنسبة الى العمل : فهو يجعل العمل بآن واحـد أسهل واخصب ، وهو يحسّن العمل كماً وكيفاً . ولكن نتائجه المعنوية على المستهلك ، ولا سيما على المنتج ، هي موضـع مناقشة يكتنفها ارتيـاب اعظم : ان العامل الذي أصاب عمله تقسيم شديد يصبح هو نفسه لولباً عاطلاً سلبياً في آلة لم يعد يفهم

جملتها . والعمل بانقسامه الآلي اللاشخصي يكرر نفسه ، من الناحيـة الجمالية اخيراً ، ويقلد نفسه باستمرار ، وكل تفصيل يضاف الى السابق بدون ان تسيطر فكرة ترنو الى اتساق هذه العضوية ، أو على الاقل من غـير ان تطبـع كل جزء من اجزاء الاثر ، مادام الاثر لايكون كلـه حاضراً في ضمير كل ممثل على اعتباره فرداً : انـه لايعرف حق المعرفة سوى دوره ويفقد بالتدريج تماسه مع زملائه الثانويين مثله ومع مؤلِف المجموع . ومن شأن هذه الشروط انها تضاد جداً الفن الذي هو بالدرجة الاولى ابداع واتساق .

ونجم عن تأثير عصر « الانبعاث » Renaissance والنزعة الجمعية Académisme والمذاهب المدرسية Classiques واخيراً عن ممارسة مذهب « الفن للفن » ، ان لم تـدرك بضعة اجيال سوى منافع تحرر الفن أو التقنية بالنسبة الى الحرفة ؛ وقـــد عنيت بتمييزهما تمييزاً دقيقاً كتمييز النبيل عن الحقير ، والقدسي عن العـادي . ولكن ضربـاً من الرجوع الى المثل التنظيمي الاعلى التي كانت تقره المنظمات الحرفيـة مالبث ان ظهر منذ ( روسكين ) ورواد « ماقبل الرافائيلية » préraphaélisme الانكليز ، بنتيجة الاشتراكيـة المعاصرة وانبعاث الانواع الزخرفيـة في الفنون التطبيقية ذات « الاسلوب الحديث » ، واخيراً بالارتـكاس الحتمي على الصناعة بالجملة أو على الـ « تايلورية » Taylorisme الامريكية : ذاك مايبرز اليوم بوضوح مساوىء تقسيم العمل المذكور .

١٠ - جدير بنـا ان نعترف ، بحياد اعظم ، لكل من وجهتي النظر السابقتين المتعارضتين بقسطها الصحيح من الحقيقة .

ان الفن المنفصل عن الحرفة يفقد أقوى اسسه المادية والاجتماعيـة

معاً ، وينزع الى الضياع تائهاً في الفراغ . انه يعتزل اعتزال « برجعاجية » في أحـــد « نواويس الفن » وهي المتاحف والمكتبات ودور الصيانه . conservatoires كما تمثل ايضاً في اكثر من صالة مسرح اوقاعة موسيقى .

ويشتد عجز « الفن الكبير » المزعوم ، بعد تشويهه على هذا النحو ، بقـدر اشتداد حاجته الى بعض الشروط الماديـة المتصلة بتقنيته أوثق الاتصال . وهذا النقص يتجلى على اعظم وجـــه في فن المعمار . فاذا اسرف هذا الفن في التخلي عما يمارسه في العادة المعماريون او البناؤون انفسهم ، اضمحل وانحـل الى زخرف مصنوع : تشهد على ذلـك مثلاً آثار وأثاث اواخر عصر ( الانبعاث ) . ولايبعـد أمر عن استعمال الشيء المزين او عن طبيعته مثل بعد هذه الاغراض التافهة المستوردة، وهذه السجادات الحجرية او الخشبية التي تعصف بها ريح عابثة ، وهـذه الجبهات الثلاثية Frontons المكسرة ، وهـذه الكوى Niches وهذه الـــتماثيل النصفية او الانواط الكبيرة Medaillons المعلقة اعتباطـاً على مساحات أو دعائم كان يجب لهـا ان تقتصر على اداء وظـائف مغايرة جد المغايرة كوظيفة الفواصل المتينة أو الدعائم القوية .

ولم يكن يدور في خيـال أي معلم من معلمي الانتـــاج الذين ألفوا ممارسة العمل بايديهم ان يظهر مثل هدا التزيين المفارق كل المفارقة لتقنية هـذا العمل . وانمـا هو عمل الفنان المجمعي « المحض » ، الفنان الذي لايحتك بـأي عامل على الاطلاق ، ابن مدرسـة الفنون الجميلة ، لاابن مخبر الممارسين . ألا ان الفنان الحقيقي هو العامل الذي بـذل حبه لذاته ، وافضل ما في فؤاده ، ابتغاء النزاهة في انجاز عمله المغفل .

ونحن نعتقد على الاقل بأن الاعتزاز بالأثر الشخصي و التوقيع عليه

بعناية مكسب من مكاسب النزعة الفردية الحديثة لاننا فقدنا اسم عـدد كبير من الرسامين او المعماريين السابقين . على ان من الواجب الاحتراس من الغلو في هذا الوهم لاننا استطعنا الكشف عن كثير من هذه الاسماء وهي مرسومة على لوحات طغراء وألغاز أو أنها مهترئة في بلاطات فناء الكنيسة من اقدام المشـاة . أضف الى ذلك أن أدنى حجّار في العصر الوسيط كان يطبع بطابع شخصي كل رضم Moellon صقله بجب . ولا بد من الرجوع الى القرن الثاني قبل الميلاد كيما نشاهد في ( بومباي ) استخدام هذه العادة الساذجة التي لايحلم اسوأ الفرديين المعاصرين حتى بمثلها ! غير ان هذه العادة التي ألفها معلمو الامس ( لأن الايدي العاملة القديمة بالمعنى الصحيح ظلت مغفلة ) لم تكن سوى نزاهة شخصية اضافية تؤيدها من ناحية أخرى الاعراف كما تؤيد القوانين في وقتنا الحـاضر علامات المعامل أو اشارات المصـدر ، ولم يكن الاغراق في الصلف بالدافع الذي يملي هـــذه الحركة ، وهي الى البســـاطة اقرب منها الى الزهو .

وعلى هذا النحو يعرف الفن الذي يتحد بالحرفة حق المعرفة كيف يمنح الفرد منزلته الصحيحة ولكنه لايسرف في ذلك .

وقد خسر الرسم في هذا التطور أهم عناصره التقنية الاساسية : معنى الزخرفة . فـ « الفن الكبير » في متاحفنا وقاعاتنا هو رسم لوحات صغيرة عزلت طوعاً في أطر ذهبية حيادية كانت وظيفتهـــا ان تسلخ الصورة بوجه الدقة عن كل ارتباط يشدها الى الجمل المعمارية التي كان ينبغي ان تؤلف جزءاً منها غرضه اكمال جوهرها الخاص . ولم يكن في وسع صناع العصر الوسيط ان يرسموا على نمط واحـــد لوحة استشهاد

يختلف مصيرها بين أن تجثم في نضد خلف مذبح أو ان يكون هدفها وشي نص من نصوص تقويم اوقات الصلاة أو ان يصار بها الى صنع بساط يعلق على جدار بين سائر البسط ، أو أيضاً ان تكتنفها صفائح صلبة من الرصاص وسط الزجاج الملون المنير . والواقع ان اربع منظمات حرفية من منظمات العمال المختلفة كانت مكلفة بآن واحد بتصميم وتنفيذ هذه الانواع الاربعة المختلفة من الاعمال ، أو على الأقل كانت التقاليد القوية لكل حرفة تفرض ضروب المواءمة اللازمة اذا كان بعض هذه الاعمال يتصل ببعض ويستمد بعضها من بعض . وعن درجة الكمال التي تمتعت بها مثل هذه الاعمال نشأ قولنا بـ « اليد الصناع » .

واليوم يضطلع فنان واحد مزود بتعليم مجرد ، هذا التعليم الذي يُعتبر انه قادر على صنع كل شيء لأنه مجرد ، يضطلع برسم التصميم نفسه للمواضيع الاربعة المختلفة كل الاختلاف ، ويعهد من علٍ ، بالتنفيذ المادي لبعض عمال يدويين يملكون الحرفة دون الفن ، بينما يحتفظ لنفسه بالفن من دون الحرفة .

غير أن هذه الثنائية تسيء إلى الاثنين كليهما ، لأن مطالب كل منهما لايمكن ان يرعاها الآخر مادام يجهلها . ان لوحة جيدة تمسي زجاجاً ملوناً رديئاً عندما ننسخها نسخاً سلبياً ، ويغدو أجمل الرسوم سجادة سيئة جداً .

١١ – ان للموسيقى شروطاً مادية ادنى ، وعلى الاقل في مجال التأليف ، إن لم نقل في حقل التنفيذ . غير ان من السيء في الغالب ان نفصل هاتين الوظيفتين . كان مؤلفو الطباق

Contrpointistes في ( الفلاندر ) وفي ( ايطاليه ) يكتبون للاصوات انغاماً رائعة ، ألا يفسر ذلك بانهم كانوا رؤساء جوقة بارعين ، وكانوا حاذقين كمنفذين حذقهم كمبدعين ؟ ان كتبنا التي تبحث التوزيع الحديث تجهد في منح المؤلفين معنى المطالب المختلفة لكل آلة والتقنية الخاصة بها . ولكن أدنى ممارسة للعزف تفوق ذلك فضلاً ونفعاً . ويكاد يتعذر عزف طائفة من القطع الموسيقية الجديدة بالآلات ، أو أنها لاتوائم الغناء إلا قليلاً ، لأن تلك التجربة العملية تعوز مؤلفيها .

وعلى الرغم من ذلك فهذا النقص أقل جلاء هنا : لان الفصل الحقيقي بين التأليف والتنفيذ أصعب في الموسيقى منه في المعمار والنحت وفي الفنون التشكيلية الصغرى . وهذا الفصل أقل احتمالاً أيضاً في الأدب لأن الشروط المادية للتحقيق لا تتمتع في هذا المجال إلا بقدر تافه نسبياً من التأثير على التأليف . كان ( بيغي ) Pèguy يراقب بنفسه الانطباع الناجم عن آثاره وكان يعمل من أجل هذا الانطباع ، ويبدو أن اسلوبه الغريب لم يفد من ذلك كثيراً . غير أن المسرح يختص بتقنية ملزمة جداً . وليس مما يدخل في باب اللامبالاة أن يكون المؤلف نفسه هو الممثل أو لا يكون . وقد ضرب شكسبير Shakespeare و ( موليير ) Molière على ذلك أمثلة شهيرة . وكان فصل الجمهور عن المؤلفين وعن الممثلين في عصر ازدهار المسرح القديم أقل جداً من حاله اليوم وقد عاد ذلك بالنفع على القيمة التقنية للآثار . وعلى العكس تتضاءل القطع الأدبية الخالصة التي لم تُكتب لأجل المسرح .

وكذلك البلاغة التي تنحط حينما تصبح فناً مصنوعاً : سواء كانت بلاغة دينية أو سياسية أو قضائية . وهي لا تحقق ما ينبغي لها أن

تحقق إلا عندما يكون الخطيب كاهناً ، أو رجل دولة ، أو محامياً ،وعندما يمتح فنه من الوجدان المسلكي ، لا من فصاحة مستعارة .

وفي الأدب المحض ، أخيراً ، عمـــد قصاصون عصريون أو محترفون ، ممن لا يحترفون سوى الأدب ، الى وصف أشخاص يعجزون هم عن فهم حرفهم بما لها من نُدب بميزة وصفاً « متأنقاً » . لجأوا بحذر إلى وصف نفسية حيادية لا لون لها تزعم أنها نفسية نوع من الارستقراطية الدولية التي لم تطبعها المهن بأي طابع فردي .

وتنتهي هذه الروايات الخيالية إلى أن يقل اهتمام الجمهور بها عن اهتمامه بالقصص الحية ، ولا سيما تلك التي عاشها أناس بسطاء صادقون بدون تكلف ولا « حيل » أدبية ، قصص تنقذنا من المؤامرة العاطفية للرجل بالذات ، أو للمرأة بالذات ، وتحملنا إلى قلب الحياة المشخصة ، ذات اللون الخاص الناجم على الأخص من الحرفة فـــيما يجاوز الطبقات العاطلة المتبجحة ، أو اللون الناجم بوجه أعم عن الشروط الاقتصادية لكل فرد أو لكل وسط .

وقد وعى حدث ( بلزاك ) Balzac و ( فلوبير ) Flaubert و (زولا ) هذه الضرورة ، وجهلتها كل الجهل الرواية النفسية على طريقة( بورجه ) Bourget . ولكن الحادث ذا الدلالة الاعظم يمثـــل في أن الروايات الوحيدة التي استطاعت الخروج من المأزق وشق طريق جديدة حقا في ( فرنسة ) و ( المانية ) و ( انكلترة ) منذ جيل ، كانت هي الاعترافات أو قصص العمال أو البسطاء والجنود ، هذه القصص التي طبعها التدريب أو سير الحرفة بطابعه القوى ، والتي انقذتها من الحرفة الادبية حرفة أخرى على جانب أكبر من الاستواء والحياة ، حرفـــة ذات لغة

وطرائق تفكير ونفسية خاصة : ومن العسير تأليف ذلك من خارج ، ومثل هذه الأمور ، نوعاً ما ، بالنسبة إلى الأدب ، مثل الشروط ذات الصفة المادية الاعظم بالنسبة إلى المعمار أو إلى الرسم .

ان الفن الذي يبتعد عن الحرفة يفقد اذن بعض خصاله الجمالية الاسمى . أنه يغدو حرفة خاصة ، تكفي ذاتها بذاتها ، ويمكن اتخاذها مورد رزق : إنه يصبح صناعة ، وتقدر قيمه بالمال تقديراً مطرداً ومشروعاً : الحرفة تقتل التقنيه اذ تحل محلها ، بدل أن تبقى دعامتها .

ما أسعد الأزمنة التي كان قروي أو راهب يصبر فيها على أن ينحت بمديته ماينحت ، ينحت معجن الخبز أو كرسي الكنيسة الخشبي !

وما أشقى جمالياً الهاوي الذي يستعين من أجل هذا الاثر بـ « اخصائي » ولا يعنى هو نفسه بالاثر إلا من حيث دفع الاجر ! إن على الفن في بعض أشكاله على الأقل أن يمسي ترف حرفة ، لا حرفة ترف .

نفهم إذن لماذا صار المثل الأعلى الجمالي عند كثير من الباحثين النظريين الحديثين ماثلًا في اتحاد الفن بالحرفة ، وغياب تقسيم العمل عنها ، أو غيابه عن مجال الفن ذاته : ارتكاس نافع ضد مجمعية عصر ( الانبعاث ) ، ضد التمييز بين « الذوق العظيم » أو « الفن الكبير » عن الفنون الصغرى ، الفنون الصناعية أو التطبيقية ، وأخيراً ارتكاس نافع ضد افراط مذهب « الفن للفن » والطرائق العملية في الفردية الحديثة .

**١٢** – وهذا الإرتكاس ينفع باعتبارات كثيرة لانه يؤكد في المجال الجمالي النزعات الاجتماعية ، أو المسيحية ، أو النقابية ، المزدهرة في مجالات أخرى . ولكنه في الوقت نفسه خيال محال موهوم جزئياً .

فمما لا ريب فيه أن أوامر المنظمات الحرفية تكفل نزاهة العمل ، وهي تخفف التنافس وأزمات البطالة وزيادة الانتاج عن طريق تحديد عدد المساعدين والمعلمين ، وهي تنمّي التضامن والروح المحلية في ظل الإمتيازات ، وانها لتحافظ على المهارة بالزامها بصنـع « تحف » ، وهذا الالزام قد عُمم في القرن الرابع عشر ، كما أنها تصون المهارة بقانون التدرب الذي ينبغي أن يستمر ثلاث سنوات وسطياً ، ولكنه قد يدوم ثمانية أعوام أو عشراً في الحرف الدقيقة مثل النقش بالمينا .

غير أن لهذه المنافـع ذاتها مساوئها . فمن الثابت أن الفنان في اوائل الحضارات اليونانية والرومانية وفي العصر الوسيـــط بأسره إلى منتصف عصر ( الانبعاث ) كان يُعامل معاملة الصانع تقريباً ، ويعتبر نفسه كالصانع أيضاً . ولكن ربحه من هذا الاختلاط بوجه خاص هو أن اجره لم يكن ليزيد عن اجر العامل . ولو رغبنا عن الناحيـــة المالية وجدنا **أن اختلاط الفن بالحرفـة كان يضعف استقلال الفنان مادياً ومعنوياً ويقلل حرية مبادهته وتقدمه** . والواقع أن تفاعـل الحرف المختلفة التي برزت منها الفنون شيئاً فشيئاً كان قد نهض بدون أي مقصد جمالي وبعد أن كان الفن يعيش أولاً بالحرف أصبح فيما بعد يعتبرها عوائق .

ماذا يمكن ان تفيـــد الموسيقى الهندية من اصطفاء العـازفين المأجورين في المعابد من طبقة الحلاّقين دوماً ؟ ان الالحان الاسـاسية الاربعة والستين التي ينبغي عليهم معرفتها منذ الفي عام ، بحسب التقاليد ، قد لاتخشى مبادهة موسيقيين يتميزون بالهام اكبر ، ولكنهم لايكونوا قد وُلدوا حلاّقين .

وقد عزت التقاليد في العالم الروماني الى ( نوما ) Numa تقسيم الطبقة المتوسطة وتوزيعها بين تسع كليات يتصل بعضها بالفنون وهي كليات : الموسيقى ، وصياغة الجواهر ، والبناء ، والخزف . وكان اولئك الصنّاع يعيشون في شروط مهينة تقرّب وضعهم من وضع الرق غاية القرب . وجهد الاباطرة المتـــأخرون جهداً موصولاً لدعم نظم هذه الـكليات ، ونحن لانعرف ، في الحق ، ان كانت هـــذهالقوانين الحرفية تتصل جزئياً بالصنعة وبالتقنية ، شأنها شأن قوانين العصر الوسيط ، أم انها تقتصر على ميدان النظام والتنظيم .

وفي العصر الوسيط لم يكن المصورون يتميزون عن السرّاجين ، لأن تزيين السروج أو الكراسي أو صناديق ادخار القديسين أو قبب اعياد المظال ، كل ذلك كان في الاصل اكثر اقـــام الرسم اتصالاً بالتجارة . ولم ينفصل صاقلو العاج الباريزيون الذين صنعوا صفائح كثيرة فاتنة ، وتماثيل صغـيرة أو لوحات مفصلية Diptyques وأحياناً صنعوا تحفاً ، لم ينفصلوا خلال زمن طويل عن صانعي الامشـــاط أو صانعي المصابيح أو الخراطين أو صانعي العقود والرسامين أو نحاتي الصور أو خالقي الصلبان . وكان الرســـامون ( الفلامان ) في القرن الرابع عشر مازالوا مرتبطين بهيئة ghilde بائعي الرثاث . ولكن خضوع الفنانين لأنظمة هذه الحرف الشريفة كان بآن واحد عوناً لهم واستعباداً رهيباً . إن أدباً يحظى مؤلفوه بأحسن الاجر اذا لم يكونوا افضـل الشعراء وحسب ، بل أمهر المخرقين واقواهم حنجرة ، انه بالمعنى الصحيح أدب الاسواق الشعبية والمقاهي الموسيقية . وتلك كانت الحال السوية لزجالي الشمال Trouvères في العصر الوسيط ، على الرغم من الخرافات العاطفية التي استطابت الاسراف في تمجيد وضعهم الاجتماعي .

وقد كان تقسيم العمل ، وهو ناقص في اغلب الاحيان ، مسرفاً في بعض المنظمات الحرفيـة احياناً ؛ ولكنه كان مزعجاً جـداً في الحالين . ففي القرن الرابع عشر عندما نجح نقاشو المينا الباريزيون الثمان والثلاثون بتأليف رابطـة تضمهم ، بدأ الصاغة بالامتناع عن المبادرة بانفسهم الى نقش القطع التي كانوا يصيغونها ويصقلونها . وبالمقابل ، كان يحق للصائغ وحده ان يزين بالفضة أو بالذهب المحافظ والقبعات أو المرايا التي كانت حرف اخرى تتولى صنع اجزائها الاساسية ، بسائق الامتيازات التي كان يذود كل امرىء عنها بشدة امام القضاء .

وفي ظل نظام كهذا النظام ، كان من العسير ان تتحقق مطالب ابسط ضرورات تقسيم العمـــل المنهجي . ويحدثنـــا ( اتين بوالو ) Elienne Boileau في « كتـاب الحرف » Livre des Métiers عن الرسـامين ـ السرّاجين الباريزيين في القرن الثالث عشر الذين كان في وسعهم ان يحصلوا على مساعدين اثنين وحسب ، على ان يتعلم احدهمـا التجهيز وحـده ، ويتعلم الآخر الرسم وحـده . اما نحاتو الصور أو النحاتون أو الخطاطون ـ الملوِنون أو مزينو المخطوطات فكانوا أسـعد حظاً من الرسامين ـ السرّاجين لانهم ألفوا منظمتين حرفيتين مستقلتين .

١٣ ـ لقـد كان اختلاط الفن بالحرفة ، على هـذا النحو ، اداة حفاظ دائمة على التقاليد البالية ، أو على العادات الآلية ، وكان عائقاً لكل تقدم . وعلى العكس من ذلـك كان ظهور اشكال جديدة من تقسيم العمل هو الذي اسهم في اكبر الاصلاحات الجماليـــة في العصر الوسيط وجعل فنها في الحق فناً حياً خلال قرون .

اولاً كانت الحرف الفنية ، شأنها شأن سائر الحرف ، بل اكثر

من سائر الحرف ، كانت تمارس في الاديرة يضطلع بها الرهبان انفسهم: ففي هذه الاوساط - نصف - المغلقة كان من الطبيعي ان يسيطر التأثير المميت لـ ( بيزنطه ) ولانماطها التشكيلية المتحجرة التقليدية ، ولموسيقاها ذات الاساليب المصطنعة البالية ولأدب لغة ميتة .

اما تحرر الفن في الغرب فقد اضطلع به ادخال الموسيقى العادية، بايقاعها واساليبها العصرية من قبل ، ادخال اللغة العامية ، المثقلة بالمستقبل ، ادخال الواقعية الساذجة لنحاتي الصور الذين تحرروا آخر الامر بفضل جهلهم . ان قاعدة « ينبغي ان تكون جاهلًا لتكتشف » ، لاتصلح في مجال العلوم وحسب . ويعود أمر هذه التطورات أو الثورات الى انبجاس المنظمات الحرفية العلمانية انبثاقاً شديداً ، فهي وحدها القوة القادرة على معادلة تقاليد الثقافة الكنسية . إن هذه الثورات إذن ثورات مهنية جزئياً .

وعلى هذا النحو يعتبر الكهنوت في كل عصر اقحام هذه التحف ذات الاصل العلماني البين بمثابة تقدم مشبوه ، تقدم فاضح إلى حد ما، ونحن نعجب بهذه التحف اليوم ونحسب بسذاجة أنها تمثل ازدهار الفكر الديني الانقى . لقد استشاط الاساقفة والبابوات غضباً ضد الموسيقى الجديدة التي جاء بها المحترفون ، ضد تعدد الأصوات Polyphonie الخصيب ( الفلامندي ) الذي انتهى بـ ( بالسترينا ) Palestrina ، المتهم بنسف الغناء الغريغوري القديم ، ضد اساليب الزينة العادية في الاساليب الرومانية او الغوطية ، وهي اساليب تنتهك قداسة الدين . « ان تمثيل الامور الدينية متروك اليوم لارادة من يريد ! » تلك هي نفثة ( غيوم دوران ) Guillaume Durand اسقف ( مند ) Mende حوالي الثلث

الاخير من القرن الثالث عشر ؛ وهو يزمجر مردداً قول ( سان برنار ) Saint Bernard وغيره من آباء القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر .

والواقع ان ظهور التقسيمات الادارية والمنظمات الحرفيـة العلمانية انقـذ الفنانين من ربقـة النماذج والكتب البيزنطية التي مازال الرهبان ماضين في نسخها . وقـد ساقهم فقدان هـــذه النماذج شطر الواقعيـة بالضرورة . وعلى هذا فان تماثيل الـكاتدرائيات الغوطية أشد حياة من الاثار المعاصرة لـ ( ســـيمابو ) Cimabue ، وهي آثار اكثر رجعيـة . ولن يأت ( الفلامان ) إلا فيما بعد ، وقد منحت اصالتهم من اسباب مماثلة .

ومن ناحية اخرى ، لقـد عاد الشرط الذي احال الفنانين صناعاً عاديين ، عاد بالضر على نمو فن الرسم : وقـــد فطن الباحثون الى البون الكبير بين الصانعْ في الشمال ، وبين الرسـام في ( ايطاليـة ) . فقـد كان الاخير يعيش من فنه . وامتدح ( دانتى ) Dante ( جيوتو ) Ciotto ؛ ومجدّ ( بترارك ) Pétrarque ( سيمون ) Simone ، بينما لم يكد فجر القرن الثالث عشر ان يبزغ حتى وجد شاعر يمتدح رسامي ( بولوني ) Boulogne ، وظل سائر الكتّاب صامتين في موضوع الصناع التشكيليين [1] .

وبعد ان فازت الحرف الفنية باستقلالهـا عن المؤسسات الكنسية وجب على الفنانين ان يتحرروا بدورهم من أسر منظماتهم الحرفية ولم يكن تقسيم العمل المذكور ادنى اهميـة من التقسيم الآخر في ميـدان

---

( ١ ) ه . بوشو H.Bouchot : الشرط الاجتماع لرسامين الفرنسيين من القرن الثامن حتي القرن الخامس عشر . — مجلة العالمين : اول كانون الثاني ١٩٠٨ ، ص ١٥٣ — ١٧٧ .

التطور الحديث . وقد اسرف انصار ( روسكين ) والاشتراكيون المعاصرون في نسيان ذلك ايما اسراف .

وقدتم هذا التحرر اولاً في ( ايطالية ) في منتصف القرن الخامس عشر . وانتسب ( مانتينيا ) Mantegna ، وهو في العاشرة من عمره ، الى منظمة صانعي الصناديق في ( بادو ) ، ثم غـــدا في الوقت نفسه تلميذ جامع التحف القديمة المشهور ( له سكارسيون ) Le Squarcioneومالبث ان اصبح ابنه بالتبني : وتلك هي المنظمة الحرفية والمعمل جنباً الى جنب. أما ( رافائيل ) Raphaël فهور الذي كسر نهائياً هذا التقليد : لم يتخذ لنفسه معاونين بالمعنى الصحيح ، وانما تلاميذ أو اتباعا .

وفي ( فرنسه ) كانت سبيل هذا التقدم الحماية الشخصية التي بذلها الملوك ، ونشأة المجامع . كانت شهادة « عميل الملك » تنقذ حاملها من طغيان المنظمة الحرفية ومن الرقابة التقليدية الحقيرة المغرضة التي يجريها حراسهم المحلفون . وقد منح ( لويس الثاني عشر ) ثلاثاً وتسعين من هذه الشهادات ، ومنح ( فرنسوا الاول ) مائة وستين . وافسح ( هنري الرابع ) المجال لجميع انواع الفنانين للاقامة في قاعة ( اللوفر ) الكبرى : تحرروا من المنظمة الحرفيـة لانهم في خدمته ، وصار في مكنتهم بيـع انتاجهم للجمهور . وقـــد صدعت المنظمات الحرفية المعادية باحتجاجها المتكرر الى المجلس النيـــابي ، وذهبت في خصومتها الى التظاهر والى الفتنة كما حدث عندما اعتدت في القرن السادس عشر بالسلاح على عمّال الصاغة والسجاد في ( سليني ) Cellini وصناع مؤسسة الاطفال اللقطاء في ( ترينيته ) Trinité لان امتيازاً ملكيـاً أعفاهم من دفـع رسوم المنظمة الحرفية : أليس ذلك ممارسة محضة للتخريب المنظم ، Sabotage ، ممارسة

سبقت باربعة قرون الكلمة نفسها ، ولكنها تمت باسم التقاليد المقدسة ضد الروح الجديدة .

لقد كانت الوسيلة الوحيدة التي تتيح الفرصة للفنانين الاصلاء لتحقيق « الفن الكبير » خلال النظام القديم كله تمثل في ربطهم بالملك بأي نوع من انواع الارتباط : ومثلاً كحجّاب . وكان العلاج في صناعة الفن هو خلق مصانع ملكية لاتخضع للاعراف التقليدية التي تؤيدها الحرف المعروفة : لقد اسست ثمانية مصانع في الفترة الممتدة من عهد ( لويس الحادي عشر ) الى ( هنري الرابع ) ، وبنى هذا الاخير وحده اربعين مصنعاً : من بينها مصانع سجاد ( غوبلان ) Goblins و ( الصافونية ) La Savonnière وكانا ينفردان في ( فرنسه ) بالقدرة على اقتباس التقنيات الفنية من ( فلاندره ) و ( ايطالية ) و ( الشرق ) .

١٤ وقد استجابت المجامع ، على الرغم مما يظهر من امرها في الوقت الحاضر ، وهو عكس الماضي تماماً ، استجابت لحاجة مماثلة في تخليص الشخصيات الفذة وكفالة امكان حياة فنية حقيقية الى جانب مجرد الحرفة التي كانت تضطلع بها المنظمات الحرفية .

ولم يكن للمجامع التي كثرت بدءه من القرن السادس عشر في أصغر المدن الايطالية سوى وظيفة رئيسية بوجه عام يمثلها جمع شمل بعض الفنانين تحت رعاية غني ذي سلطان يحميهم . ولكن هذه المجامع لم تكن لتدوم اكثر من عمر هذا الثري الحامي ، اللهم الافي احوال استثنائية كما هي حال ( كروسكا ) Crusca .

وبهذا الاعتبار يتمتع تأسيس « مجمع الرسم والنحت » Académie de Peinture et de Sculpture في ( فرنسه ) بدلالة مميزة

رئيسية . ذلك ان منظمة ( سان لوقا )Saint - luc الحرفية كانت تفرض منذ سنة ١٣٩١ قواعد واحدة على مصوري البناء . ومصوري اللوحات ونحاتي الصور : سنوات من التـــدريب الحرفي ، تحف تخضع لاحكام المعلمين ، ضروب اخرى من الطغيان المحافظ . وقـد كان ( سيمون فوه ) Simon Vouet احد رسامي الملك العاديين ، لايزال ينتمي اليها . ولم يستطع ( فرنسوا الاول ) تحرير الفنانين الذين أتى بهم من ( ايطاليه ) إلا بربطهم ببلاطه . وحدد المجلس النيابي عدد اصحاب الامتياز المذكورين بستة في عهد ( مازاران ) ، نزولاً عند مطالب معلمي ( سان - لوقا ) .

لقد كان هذ المخرج اذن غير كاف . واسس ( كولبر ) سنة ١٦٤٨ ( المجمع ) L'Académie بناء على طلب قدمه الرسامون المستقلون الذين جمعهم ( لوبران ) Lebrun مستهدفاً بصراحة مقاومة « حسد بعض المعلمين المحلفين » ، مقاومة « اضطهادهم وطغيانهم وعنفهم » وكان المجمعيون الثمان والعشرون أو الثلاثون يحتمون ضد أية اساءة قد تنالهم بغرامة الفي ليرة . وكان شعارهم الذي رحب به اهل الذوق جميعاً هو : « اعادة الحرية للفنون » ، وفي الوقت نفسه حظر على المعلمين القدامى الموصومين بانهم « جهلاء وعبيد » التحلي بلقب رسامين ونحاتين ما داموا يحتفظون بحوانيت لهم ، « الا من اجل الحياكة والطلاء الذهبي » ، كما منعوا من رسم وقائع التاريخ ، وصور الاشخاص والوجوه أو المناظر « ما عدا رسم رسوم عادية أو بارزة مغربية أو فظة أو زخرفية عربية » . وقد استمر الصراع بين هاتين المؤسستين خلال اكثر من قرن ، ، وكانت كل واحدة منهما تسعى الى اضطهاد عدوتها . وذاكم هو الاستعمال العادي للحرية!

وأصبح ، فيما بعـد ، معرض ( اللوفر ) الذي يقام خلال شهر

في كل سنتين ويشغل ( القاعـة المربعة ) Le Salon Carrè وقفـاً على رسامي ( المجمع ) ، بينما كان رسامو ( سان لوقا ) يعرضون انتاجهـم في يوم واحد من كل سنة في ميـدان ( دوفين ) Dauphine في الهـواء الطلق . وكان ذلك يعدل ، بنوع من الاعتبار ، « قاعة المرفوضين » Salon des Refusés في عهد ( الامبراطورية الثانية ) أو معارض «المستقلين» المختلفة التي نعرفها في أيامنا . وإذا تعمقنا المقارنة الفينا دلالة نافعـة : ذلك أن قاعات طليعتنا اليوم أبعد بعداً لا نهائياً عن تمثيل الافراط في التمسك بالحرفة ، على عكس فعل اجدادهم في الماضي .

وقد غدت النزعة المجمعية في أيامنا هي التي تحمـــل بدورها لواء الاضطهاد ، لانها تمثل الماضي . ومن شأن الفنانين المجددين أن تقودهم غريزتهم شطر أشكال جديـدة من التجمع المهني ابتغاء تثبيت تجديدهم : تراهم يحدثون قاعات بلا حكّام ، ويقيمون معارض اخصائية ، ويؤسسون مجلات « شباب » ، ويجتمعون في ندوات ، وينتخبون رؤساء ، « أمراء شعر » مثلاً . والحـق أن صراع اعنف الفرديين ضد التنظيمات القديمـة إنما يتجلى في شكل تنظيمات اجتماعية جديدة أيضاً .

واجب أن نقول اذن ان عبودية الفن **للمنظمة الحرفية** تبـــذ ارتباطه الصميمي **بالحرفة** التي قد تكون أشكالها اليـوم أكثر حرية . ولكنها تظل على الرغم من ذلك هي الحرفة أيضاً . ومن الواضح أن من يقول حرفة يقول بالضرورة تنظيما مادياً ، وتدريبـاً آليـاً على أساليب تقليدية : أما تقنية الفن ، وهى ذات حياة أقوى غاية القوة ، فانما هي أمر آخر أو على الاقل شيء اضافي آخر .

١٥ - غير أن الاحتياط الحقيقي الذي يفرض ذاتـه فرضاً هو احتياط

أخطر . والواقع أن الفن ما أن يملك ذاته حتى يملك تنظيماً مميزا منفصلاً عن الحرفة ، ولو تناول الامر الفنون التطبيقية . وفي العهود القديمة ذاتها ، عندما كانت الفنون ترتبط بالحرف أوثق ارتباط ، فان افضل النتائج لم تتم بسبب هذا الارتباط ، وإنما **على الرغم منه** ، وقد تمت بمقدار استقلال الفن استقلالاً كافياً عن الحرفة بالمعنى الصحيح .

ونحن نجد مثل هذا الاختصاص البين لدى شعوب ذات خط حضاري ضئيل جداً . ففي ( افريقيا ) يوجد موسيقيون محترفون عند ( النيام نيام ) Niam - Niam ، وتؤلف جماعة ( الكريوت ) Criots طبقة مستقلة لدى شعوب ( البمبارا ) Bambaras و ( الماندينغ ) Mandings وغيرهما ولهذه الطبقة امتيازات نافذة ، وهي تعيش من الموسيقى أو الغناء المأجور ينفق عليه رؤساء لا يملون الاستماع إلى من يمتدحهم . وعرفت ( بولينزيه ) Polynèsie عازفي ( الهاربو ) Harepo و(الايروا) Arèois ، وهما طبقتان مغلقتان إلى حد كبير أو صغير من المحترفين المتجولين ، نصف ـ فنانين ونصف ـ سحرة . وفي المقاهي العربية يرى ( الملاّ ) ، وهم فقراء يعيشون من الغناء أو من إنشاد الشعر الحديث أو القديم . وقد كان التنظيم أكثر تعقداً لدى قدماء ( السلت ) Celtes في ايرلنده ) : كانت جماعة الـ ( فيل ) File أدباء وكانوا بآن واحد رهباناً وحكاماً وموسيقيين ، كانوا شعراء أو قصاصاً ، وكان المختصون بالقصص يقسمون وحدهم إلى عشر طبقات متسلسلة تبع عدد القصص التي يروونها مابين زيادة أو نقص : من سبع إلى ثلاثمائة وخمسين وكانت تربيتهم تستغرق إثنتي عشر سنة ، وكانت منزلتهم أو فديتهم تعدل نظيرها لدى النبلاء . ولم يكن شعراء ( الباردس ) Bardes إلا دونهم منزلة: كانوا مجرد زجالين شعبيين مرتجلين بدون ثقافة رسمية .

وفي حضاراتنا الحديثة نفسها ينبغي الحذر من الظن بأن تكون ضروب الانتاج الشعبي الحقيقي فعلًا من صنع الجميع بلا تمييز ، في حين أنها أيضاً من نتاج اخصائيين ، وعلى الرغم مما يبدو في الظاهر . ان سكان ( البيرنه الغربية في صول ) Basques de la Soule مثلًا ما زالوا يمثلون كل سنة بعد عيد الفصح ( تراجريات ) Trageries ، وما مؤلفوها الحقيقيون وممثلوها ومشاهدوها الا فلاحو القرى المجاورة . ولكن هؤلاء المؤلفين ، على الرغم من ممارستهم مهنتهم المبتذلة ، هم أخصائيون جداً في هذا العمل التأليفي : إنه عمل يحتاج إلى تقاليد ، وإلى حرفة أو إلى تخيل مهما كان تافهاً : يحتاج إلى كسب أو إلى مواهب فطرية يحرص عليها من يتحلون بها أشد الحرص وأقواه . ومن قبل أن يتهدد ظهور التعاظم Snobisme وروح الانحياز وسعة الاطلاع معاً هذا المجال ، لم يبق ثمة سوى « معلمين » اثنين أو ممثلين ( صوليين ) اثنين بالمعنى الصحيح : أحدهما مزارع والآخر مراقب طرق . ومهما كان اختصاصهما متواضعاً فانهما اخصائيان ! وهما بذاتهما يفصلان حرفتهما عن فنهما فصلًا دقيقاً . وسنرجع إلى بحث هذه المسألة في كلامنا على الفن الشعبي .

ونحن ان كدنا لا نميز بوجه عام بين أجر المعلم وأجر العمال في العصر الوسيط ، فان ذلك لا يعني خلط منزلة الاول بمنزلة الآخرين : بل الامر على العكس لان ذلك كان وسيلة تتيح للفنان أن يتملص من الاشغال المادية بتركها لمساعدين عاديين ، أي أنها تتيح له انقاذ التقنية الفنية الخالصة من الحرفة بالمعنى الصحيح . وكان رئيس العمل وحده ، في جميع المعامل ، هو الذي يضع طابع عمله على ما ينتج عماله ، وكانت شخصية هؤلاء العمال تكاد لا تعدل شيئاً . ولم يفعل ( رافائيل ) فيما بعد ، وقد خلص من كل ارتباط يشده إلى منظمة حرفية ، غير

ذلك عندما كان يكتفي بتقديم الرسوم وأحياناً يصحح الصور التي ينفذّها تلاميذه من بعده ، فيعمد بذلك الى تقسيم عمله بالمعنى الصحيح حتى في ناحيته الفنية ، ولكنه كان يعزو الاثر إلى نفسه أو كان يوقع عليه .

وبالمقابل ، كان ( ميكل انج ) يسحق ألوانه بنفسه ، ولكن ليته كان يبتاعها جاهزة ، إذ كان يغدو أفضل الرسامين بالالوان ، وكان لا يضيع أشهراً وهو يختار بنفسه أحجار الرخام من مقطع بعيد ، ويشرف على نقلها ويراقب صقل الحجر بالازميل ! انها وساوس مرضية أخرت أو منعت تنفيذ طائفة كبرى من المشاريع !

١٦ – هناك حادث واقع : لقد عزل تقسيم العمل الفن عن سائر الحرف على اعتباره حرفة خاصة تتميز كل التميز عن سواها . وفوق ذلك ، عزل تقسيم عمل باطني وسط هذه الحرفة ذاتها الاجزاء المختلفة التي تؤلف الفن .

ويتجلى هذا التطور بوضوح منذ أن ينطوي شكل الفن على جانب من التعقيد . إن مؤلف مأساة في عصر الازدهار اليوناني كان يخلق هو نفسه بآن واحد القصيدة والاغاني وما يرافقها وكان بلاريب هو الذي ينظّم الرقصات وحتى الزخارف المسرحية . ويبقى الارتكاس القوي الذي حققه ( فاغنر Wagner ) ، « الموسيقار - الشاعر » ، حين أراد الرجوع إلى « أصول المأساة » ، يبقى نجاحاً استثنائياً صنعته عبقرية شخصية فذة لا تجارى . أما التطور فقد كان ينحا دائماً بالمنحى المعاكس ، ومن شأن الثقافات الموسيقية والادبية والتشكيلية أنها تفترق على نحو شديد يمنع التقاءها لدى شخص واحد ولئن اتحدت

في مزاج واحد ، ومثلاًلدى ( ليوناردو ) Léonard في عصر ( الانبعاث ) فانها لا تنتهي إلا بأن تتراصف جنباً إلى جنب بدون أن تتسق في تحقيـــق الاثر الواحد المعقد . وقد فطن الباحثون إلى أن معظم كبار الرسامين في ( البندقية ) كانوا في الوقت نفسه من الموسيقيين المجيـدين ، وان هذه الصفة ليست نافلة في فهمنـا لاتساق ألوانهم أو نمـو المواضيع في تآليفهم . غير أن ذلك مجاز محض . وليست عصا كمان ( انكرز ) Ingres الخرافية بمساعدة ريشتـه ، بل منافستها .

وعلينا أن نمضي في مزيد من الاحجام عن سماع المؤلفين الكبار وهم يعزفون آثارهم الخاصة في الحفل الموسيقي لان الامر يستلزم مهارات مختصـة . ومن العسير أن يكون المؤلفون المسرحيون ممثلـين ومديري مسارح ؛ إلاّ إذا اجتمع لديهم مزاج الفنان المبدع ، والممثل التافـــه المقلـّـد ، ورجل الاعمال البارع في التجارة : وذاك أمر نادر . وأقـل من ذلك أيضاً حظ كبار الرسامين في أن يكونوا بآن واحد منسقين للاوابد ، لأن المطالب الراهنة لعيوننا حيال فوارق النـور وتقسيمات اللون والشعور بالجو لم يبق لهـا أي شيء مشترك تقريبـــاً كيما تتصل بالتوزيع المتناظر لمجموعة أعمدة أو لتركيب فعلي يضم قفص المصعد مع السلـّم إلى جانبه .

وقد يجوز لنا أن نأسف على الزمان الذي كان يتيح للصانع أن يحقق الانسجام التام بين الزجاج الملون الذي يصفه وبين التصوير الجصي أو بين الكرسي وبين أسلوب الكنيسة أو القصر الذي كان يزينه ، لأن مطالب هذه الفنون التي لايكاد بعضها ينفصل عن بعض ، كانت تتسق

غاية الاتساق . ولكن الحياة الحديثة جعلت اللوحات الصغيرة أو قطع الاثاث مهيأة للانتقال من بيت إلى بيت ، أو من مدينة إلى أخرى : ان مطالب كثيرة جداً قد أثرت تأثيراً جد قوي في هذا التباعد ، فغدا كل أثر فني يتصف ببعض التعقيد مصنوعاً من قطع مجلوبة . وقد نأسى لان ادارة المسرح والتأليف بين الزخارف المسرحية أصبحا اليوم أمرين جد معقدين بالاضافة إلى ما كانا عليه أيام ( راسين ) Racine أو ( شكسبير ) . ولكن أنى لنا الرجوع عبر تيار هذا التطور .

أن تأليف أثر بسيط نسبياً ينزع هو نفسه نزوعاً متزايداً نحو الانقسام المتزايد. إننا لم نشاهد البتة من قبل مثل هذا العدد من الاشخاص المتعاونين المشتركين في صنع رواية ، ولا سيما في صنع مسرحية حيث بات التعاون أمراً سوياً تماماً منذ ( دوما ) Dumas و ( لابيش ) Labiche وكثير غيرهم . أن عدد الاخوان الذين يوقعون اليوم معاً على أثرهم عدد كبير : فبعد الـ ( كونكور ) Goncourt يأتي الـ (روسني) Rosny والـ ( مرغريت ) Margueritle والـ ( تارو ) Tharaud .وبنتيجة ازدياد خضوع الادب للتجارة صار الكتاب ، وهو أشبه بمخزن طرائف ( نوفوته ) ، مسألة عائلية ، وان قيمته الافضل ، بالنسبة إلى الزبائن إنما تنبع من « سببه الاجتماعي » .

وأخيراً فان هذا التفريق في الاختصاص ينفذ إلى الفنانين أنفسهم. ففي الماضي لم تكن مدرسة من المدارس مجرد علامة فارقة بل كانت هيئة فعلية تجتمع في معمل واحد ، أو على الاقل في منظمة حرفية واحدة ، كانت تواصلاً في وسط تقاليد واحدة ، وفي تطور نفس التقنية ، كانت تراثاً مشتركاً ينقله كل جيل إلى الجيل اللاحق ، يتغير وينمو بتجربة معلمي اللحظة الراهنة واكتشافاتهم .

وفي العصر الوسيط ، واليوم أيضاً لدى البنائين أو المزخرفين في الشرق المسلم ، مثلاً ، إن قواعد المعمل ، والنماذج المجربة ، تؤلف ملكية يحافظ عليها صاحبها حفاظاً شديداً . ومن هنا ينشأ النبوغ المبكر لكثير من فناني عصر ( الانبعاث ) : فلكي يستطيع جلُّهم أن يصبحوا معلمين وهم في العشرين من العمر وجب عليهم امتلاك تقنية موثوقة جداً ، ووجب أن تكون هذه التقنية تقنية أحد المعامل التقليدية التي خلف العصر الوسيط في أواخر أيامه تراثها النافع لكبار الفنانين في القرن « الخامس عشر » Quattrocento . وفي هذا الوسط شبه العائلي ظلّ كل فرد يعزو القسط الاعظم من قيمته لهذه السلطة الجمعية التي تجاوزه . وفي أيامنا ، على العكس، يعزو كل فنان ذو « أسلوب حديث » إلى فرديته ، إلى فرديته الوحيدة الضئيلة ، يعزو طوعاً جدارة هذا الاسلوب ، ولكن هذا الاسلوب على الرغم من ذلك ، أمر جمعي شأنه شأن أساليب الاقدمين .

١٧ - لقد غدا تقسيم العمل الفني ، وكان يترتب عليه أن يقتضي مزيداً من خضوع كل فاعل معتزل ، ويقتضي تنظيماً جمعياً أعظم ، غدا على العكس فوضى فردية في أغلب الاحيان . وقد حسب كل امرىء أنه مستقل عندما شعر بوحدته : فقد زالت المدارس الحقيقية والاساليب الجديرة بهذا الاسم ، والتقنية المتينة الصنع .

ولكننا نتساءل قائلين : هلاّ تكتنف المبالغة هذه المساوىء ، أولا يقابلها منافع مهمة ؟

لا ريب في أن هذا النهج هو بذاته موضع شك دائم . لأن الوحدة هي الشرط الاول في الاثر الفني . وقد تأثرت ألوان ( رافائيل )

تأثراً كبيراً من غياب ممارسة المعلم عمله بنفسه . وعلى الرغم من ذلك فان اشتراك فنانين اثنين في الاثر الواحد لم ينجب تفاهات على الدوام.

أخذ نقاد العصر على ( أوريبيد ) Euripide من قبل أنه استعار موسيقى مسرحياته الدراميـة من ( يوفـون ) Iophon و ( تيموقراط الاركوزي ) Timocrate D'Argos ولكن هل كانت موسيقاه وحدها أفضل ؟ اننا قد نصم ( لوبران ) بالعجز لأنه أناط بأحـــد مساعديه رسم قاع المناظر في لوحاته . ولكن فنانين عظاماً مثل ( رويزدايل ) Ruysdael وغـيره من ( الفلامان ) لجـأوا إلى النهـــج ذاته في رسم شخصيات لوحاتهم .

لقد متع سادة الطباق الموسيقي الهولنديون أو الايطاليون في كل آن صوتاً Motet من معلم سابق وأضافوا اليـه صوتاً آخر أو أنهـــم استعاروا موضوعاً استعمل مائة مرة من قبل : اننـا نعرف أربعـــة وعشرين قدّاساً للـ « الرجل المسلح » Homme Armè ، وقـد كتب كل من( يوسكين دوبره ) Josquin Deprès و ( بالسترينا ) قدّاسين اثنين في نفس هذا الموضوع الشهير .

وفي عصر ( الانبعاث ) ذاته لم تكن فرديـة أثر من الاثار بالمبدأ القدسي أبداً .

وعلى الرغم من ذلك فان هذا التقسيم الباطني لا يجد ما يبرّره إلا في الفنون المعقدة . ولكنه يمسي فيها ضرورة ذات أهمية مطردة . وعلى الرغم من رهان ( فاغنر ) فان كراسات ( الاوبرا ) أو أقمشـة مزيني المسارح كانت بذاتها قصائد رديئة أو رسوماً سيئة أمكن أن يعهد بها الى الموسيقيين بذريعة اصلاحها ! إن العهدة إلى شخص واحد بادارة جملة وبفكرتها شيء ، وان تكلفه أيضاً بتنفيذ تفاصيلها شيء آخر .

وقد عرف الفن المسرحي الحديث هـــذه الحال مـن اللا تقسيم خلال زمن طويل في أول عهده بالوجود ، وكانت النتيجة تافهة . كان الهواة ، وهم اخصائيون في الغـالب ولكنهم غـير محترفين ، هم الذين تصدوا للتمثيل في ( ايطاليه ) وفي سواها حتى نهاية القـــرن السادس عشر ، وكانوا يمثلون إما في مسرحيات شعبية ، في « التمثيل المقدس » وإما في أسرار القرن الخامس عشر ، أو أنهم يمثلون في المسارح المترفة الاميرية ، مسارح البـــلاط وفي سنة ١٥٦٧ نشأت في ( مانتـــو ) Mantoue أول فرقة للممثلين المحترفين . وسرعان ما دفعت حاجـة المهنـة هذه الفرق إلى أن تضطلع بذاتها بتأمـين كل شيء . وإذ ذاك اضطرت إلى الارتجال . ومع الارتجال ، لا بسائق النزوان كما قد يخطر في الذهن، ظهرت ، على العكس تماماً الانماط الاصطلاحية ، والاجوبة الجاهـــزة ، والنكات ، ونجدة الوصلات ، والقطع المحفوظة عن ظهر قلب ، والتي تقحم اقحاماً كيفما اتفق في نسج مُعَدٍّ من قبل . ومن هنا « الاقنعة» النمطية الاساسية : العاشق الذي يعلن عن غرامه المضطرم ، المتعـــالم صاحب الخطب التي لا تنضب ، المبارز المتعجرف ، العجوز الشحيح المضحك : كل هذه « الخيوط الصغيرة » تحتاج لحذق أهـــل « الصنعة » . مثال ذلك « مسلاة الفن » Commedia dell' arte التي ظهرت قبل ( الاوبرا ) والتي حملتها الفرق الايطالية كما حملت ( الاوبرا ) إلى ( اسبانيـه ) و ( انكلتره ) و ( المانيه ) و ( باريز ) ، حيث عاشت واستمرت زمنـاً أطول من عمرها في (ايطاليه ) نفسها ، حتى آخر القرن الثامن عشر .

وهذه الحرفة المستعجلة المسكينة عاقت بالضرورة تقريباً ظهور مسلاة السجايا ومنعت العناية بالاسلوب ، وبتسلسل الموضوع ، ووقعت في أسر

المواضعة ومجرد الترفيه دونما أي غرض آخر . وعلى العكس فان تقسيم العمل بين المؤلفين والممثلين ، وتقسيمه بين هؤلاء وبين مختلف اصحاب العلاقة المشتركين في مهنتهم ، هو الذي أتاح وجود روائع في المسرح الحديث . اما الامثلة المتفرقة كمثال ( موليير ) و ( شكسبير ) ( ونعلم ان شخصية الاخـــير موضع مناقشة دائماً ) هي ايضاً امثلة استثنائية شأنها شأن مثل ( فاغنر ) .

لندع كبار المؤلفين لفنهم ، وكبار الممثلين لمهنتهم التي يسمونها أيضاً باسم الفن ، ولندع المديرين لتجارتهم الموسومة بانها فنية : ان الفن الحقيقي سيكون حقاً في أمان .

يبدو إذن أن تقسيم العمل الفني حادث محتوم يحمل بين طياته الخير والشر معاً . غير ان العلاج يقع الى جانب الداء . ينبغي اللجوء من تقسيم عمل سيء الى تقسيم عمل أفضل ، وليس العلاج بماثل في خلط لامفهوم سيكون انتكاسة رجعى .

واخيراً فان النزعة الفردية التي تعاب على كثير من الاثار الحديثة إنما هي نتاج عام للتطور ، ولا يمكننا ان نفسرها باهمال الحرفة وحده ، ولا ان نحكم عليها حكماً سطحياً : ولئن انطوت في الحق على تغيير في مقاييس القيم القديمة ، فانها لاتحتوي حتماً على انتقاص القيم . بل انهـا أبعد كل البعد عن ان تكون فوضوية كما تصمها مزاعم التقليديين .

ولا يمكننا التغاضي عن الانتباه الى ان هؤلاء التقليديين هم احياناً أشد تمسكاً بالتقاليد من التقاليد ذاتها . ان أقوى تقاليد العصر الوسيط كانت منسوجة من طائفة من المبادهات الفردية المتقاربة ، تماماً كما هي حال اساليبنا أو مدارسنا اليوم .

عندما كان ( خورس ) الكاتدرائية وصحنها يبنيان بفاصل ثلاثين عاماً كان اسلوبهما يختلف اختلافاً عظيماً . وعندما يُبنى البرجان المزدوجان بفارق عشر سنوات من الزمان وحسب ، كان كل واحد منهما يتميز بصفات واضحة ومباينات مقصودة لانهما من صنع معلمين اثنين مختلفين ومتخاصمين بلا ريب، وكلاهما حريص على صيته الشخصي . لنقارن الخورسين المتنابذين في ( شارتر ) Chartres و ( سواسون ) Soissons ، وكلاهما قد بني في اواخر القرن الثاني عشر ، بنظائرهما في ( لاون ) Laon و ( نويون ) Noyon و ( سنليس ) Senlis ، وهي اسبق من الخورسين الاولين بقليل : يقول ( مال ) Mâle : « في تلك الايام لم يكونوا ينظرون الى الوراء ، وإنما الاثر الاحدث هو دائماً الاجمل » . ففي العهود التي نشأت فيها « التقاليد » الشهيرة التي غدا اتّباعها اليوم موضوع اجلال متطير يزداد انحرافاً ، كانت التقاليد الحقيقية الوحيدة هي ان يعيش الفن عصره ، ولا ينسخ البتة انموذجاً نسخاً حرفياً ، بل ان ينتج الفن اثراً اصيلًا يتسق وروح التقنية الراهنة .

ولو أن مبدعي التقاليد كانوا هم أنفسهم تقليديين مثلنا ، لما ابدعوا البتة شيئاً : فالقرن الثامن عشر مثلًا كان عليه في مجال الفنون الصناعية مثلًا ان يحاكي القرن السابع عشر، وهذا يحاكي القرن السادس عشر ، ولو صح ذلك لظل الفن ( الغوطي ) في مستوى الاسلوب الروماني ، وبقي هذا في الاسلوب البيزنطي !.. ان « التقاليد » الحقيقية لفن حي ، كشأن الامر في كل عضوية ، هي ان يعيش ، ولكي يعيش هي ان يتطور على الدوام .

## ٣ــ كيف يحيا الفنان من الفن

١٨ – إذا كان الفن مبدئياً – تأملاً متجرداً ، فلهذا التأمل في الواقع شروط مادية : وإذا كان الفن عبادة ، فإن كاهن هذه العبادة يعيش من المذبح ، كما يعيش سائر الكهان .

وحياة الفنان من فنه تختلف جل الاختلاف وتتفاوت أعظـــم التفاوت بحسب القطر أو الزمان أو نوع الفن

كان الشاعر أو الموسيقار أو الرسام مكللين بالمجـــد وبالمال في ( يونان ) في القرن الثالث قبل الميلاد . وفي ( رومه ) ، حول ذلك العهد ، لم يكن في وسع احدهم إلاّ ان يكون عبداً أو مولى معرضاً لازدراء المواطنين . وكان مرتب ( جيوتو ) في ( فلورنسة ) يعدل أكثر من أربعة آلاف فرنك من نقد سنة ١٩٠٠ ويعدل اليوم أكثر من اثنى عشر الف فرنك [١] . كان يبيـــع صور الاشخاص بتسعين إلى مائة وخمسين فرنـكا على حساب ( دافنل ) : ولا بد من رفـع هذه الارقام الى ثلاثة اضعافها في أيامنا وفي القرن الرابـع عشر لم يكن في ( فرنسة ) إلا رسام سرّاج يـكاد أجره لا يزيد إلا قليلاً عن أجر العامل الجيد . وعلى الرغم من الصداقة الشخصية التي كانت تربـــط ( فلاسكز ) Valasquez بـ ( فيليب الرابـع ) ، فقـد كان يعتبر بمنزلة مهرج من مهرجي البلاط الذين يخـدمون في مشجب الثياب أو لتيسير

---

(١) حين يتطلب الامر تحويل القيم القديمة الى ارقام احدث لتسهيل المقارنة ، اخترنا التقـدير الذي يرجـع الى نهاية القرن التاسع عشر ، ( ومثلاً تقدير ( دافنل ) D'avenel ) . ان القيم الراهنة اعلى بكثير ولكن عدم استقرارها الشديـد يحول دون أن نتخذها سوى ثابتة .

الجلوس في المسرح أو يتناولون أجراً وراتباً ، بينما كان ( روبنز ) Rubens يزور ( اسبانية ) كسفير مبجّل ويعيش في ( فلاندره ) عيش سيد عظيم .

وليست الفوارق تمع تنوع الفنون بأقل تفاوتاً . ففي القرن الخامس عشر والسادس عشر كان كسب ذوي النزعة الانسانية بوجه عام من الرواتب الملكية او الارباح الكنسية يفوق إلى حد كبير ما يكسبه الشعراء أو المؤلفون الموسيقيون .

ولما كان الرسامون والنحاتون والمعماريون ينفذون اثارهم بانفسهم ، وعلى الاقل جزئياً ، فقد امتازوا منذ زمن بعيد على الموسيقيين أو الادباء بميزة القدرة على العيش من انتاجهم من قبل أن تكفل ذلك لهم شرعياً حقوق المؤلف بوقت طويل .

ولكن على الرغم من ان قوانين حديثة نسبياً كفلت الملكية الفنية ، فان الممثل الشهير يربح اعظم جداً من ربح اشهر مؤلف مسرحي ، وان الشاعر العبقري سيموت جوعاً اذا لم يعش إلا من آثاره . وعلى الرغم من شهرة أبرع قصائد ( لامارتين ) Lamartine وذيوع صيتها الكبير فان ماجناه منها يقل كثيراً عن ربحه من المجلدات الهزيلة الثمانية لـ « تاريخ الجيروندانيين » Histoire des Girondins وقد انجزها في سنتين : لقد عادت عليه بمائتين وخمسين الف فرنك ، وهذا ما يكاد يعدل ربح ( اوجين سو ) Eugéne Sue من « اسرار باريز » Mystéres de Paris . ويؤكد ( مكسيم دوكامب ) Maxime Ducamp ان نفقات طباعة مجلد واحد من الشعر كانت تكلف ( تيوفيل غوتيه ) Théophile Cautier ربح مجلدين من نثره ، وهو لم

يبع منها سوى خمس وسبعين نسخة خلال عـــدة شهور ! ولم يستطع ( سوللى برودوم ) Sully - Prudhomme الحصول على ثلاثة الاف فرنك من اشعاره سنوياً إلا بشق الانفس . وكان ( لوكونت دليل ) ، لحسن الحظ ، مدير مكتبة في ( باريز ) كما كان « راعي فيلة » بحسب تعبير أحد زملائه المجمعيين .

أما الروائي المعاصر فقد يكفي نفسه على نحو أفضل بخمسة وثلاثين الى خمسين سنتيماً تعود عليه وسطياً من مبيع كل نسخة من روايته بثلاثة فرنكات ونصف الى خمسة فرنكات . غير ان المؤلف المسرحي يستطيع وحده الاثراء من موهبته : لننظر الى مائة شخص يسهل عليهم انفاق عشرة أو حتى مائة فرنك لقضاء امسية عائليـــة في المسرح ، ولنر كم هم يضنون بانفاق خمسة فرنكات لشراء كتاب يترتب عليهم ، فوق دفع ثمنه ، ان يجهدوا في قراءته ؟ نفهم اذن سبب تفاوت الارباح والحرص على نقل جميع الروايات الناجحة الى المسرح كيفما اتفق ، وهذا مايسيء اعظم الاساءة الى هذين النوعين المختلفين جد الاختلاف .

وكذلك الامر في الفن الموسيقي : ربح ( سان سان ) Saint - Saèns من احدى ملحماته الموسيقية Symphonies القيِّمة بضعة مئات الفرنكات ؛ واثرى من « شمشون ودليلة » Samson et Dalila . ولكن أقل العازفين مهارة ممن ينفذّون آثار المؤلف سواء كانت من الموسيقى الخالصة او في المسرح ، يرفلون بـ « قيمة » اعظم منه جداً من الناحية الاقتصادية .

١٩ – ان تبدل الاوضاع المالية للفنانين بحسب الفنون والبلدان تتبع شروطاً جد معقدة تجعل من العسير استخلاص قانون بسيط ينم عنها . وربما اختلف الامر عن ذلك اختلافاً ضئيلاً في مجال التبدل في

الزمان ، هـذا التبدل الذي يبدو أنه يتبـع أتجاهاً عاماً ، وعلى الاقل منذ العصر الوسيط وفي الحضارة الغربية .

وفي مكنتنا ان نتخـذ بعض الصوى في هـذا التطور اذا اعتبرنا ان الفنـان بالمعنى الصحيح والعامل في الفن ، وان الموسيقار العازف والمؤلف ، وان استاذ البلاغة والخطيب ، وان الصانع والنحّات انما اختلف كل عن صاحبه اختلافاً عظيماً في الازمنة الحديثة .

ولاريب في ان كبار الفنانين الذين ابدعوا روائـع الحضارات الشرقية القديمة كانوا عبيداً ، ومهما كان من أمر اهميتهم الاجتماعية والدينية أو السياسية ، سواء منهم الكاتب أو المعمار ، فانهم لم يكونوا سـوى صنّاع ارقاء .

وبالمقابل ، كان تقدير الفنانين في عصور الازدهار الاغريقي والروماني جيداً ، وكانت مكافآتهم كبرى سواء في أمصارهم الاصلية حيث ولدوا ، أو من جانب الاثرياء والملوك ، أو في المباريات الكثيرة التي ، لحسن الحظ ، لم تكن جوائزها دائما قليلًا من الزيت المقدس أو بعض أكاليل الغار ! فقد كان من الجائز ان يكسب العازف على المزمـار أو الشاعر إبّان ذلك ما يكسبه تقريباً البطل أو الحوذي : بيد أننا لا نستطيـع النأ كيدبان التطور سار فيما بعد في منحى مستقيم . وكان من الواجب الانتظار والوصول الى أيامنا لنلفى تحقق هذه المساواة المتملقة بين الفن والرياضة . وكان ( تزوكسيس ) Zeuxis يعرض سلفاً « هيلانته » Héléne عرضاً عاماً لقاء المال ، واضطلع ( اوبومبوس ) Eupompos في ( سيسيون ) Sicyone بتربية تلميذ رسام خلال اثنتي عشر سنة ليجعل منه عبقرياً ، وذلك لقاء خمسة لاف فرنك بنقد القرن التاسع عشر ، وخمسة عشر الف فرنك بنقد اليوم .

وعلى الرغم من افتراق الاحوال الفردية التي نعرفها وحدها فمن الممكن القول بان أهمية الفنانين الاجتماعية وقيمة اثارهم المالية استمرتا بازدياد منتظم تقريباً حتى عصر الانحطاط الاغريقي والروماني : وقد بلغ وسواس جمع الروائع والمهارة الفنية في ذلك الحين درجة قصوى لم نعرفها مجدداً إلا منذ اجيال قليلة .

وتقدم لنا نهاية الامبراطورية الرومانية ، على الرغم من ذلك ، وثيقة دقيقة نسبياً . ففي سنة ٣٠١ حدّد مرسوم أصدره ( ديوكليسان ) Dioclètien الاجور القصوى بغية علاج غلاء كل شيء ، وكان هـذا الغلاء ، فيما يبدو ، يزيد « لا من سنة إلى سنة ، بل من شهر إلى شهر ، وتقريباً من ساعة لساعة ! » ( ان مسألة « غلاء المعيشة » ليست إذن بالمسألة الجديدة كل الجدة ! ) .

وبحسب هذا المرسوم ، لم يكن العامل الزراعي يكسب يومياً ، فضلاً عن الغذاء ، أكثر من ٢٥ ( دينه ) Deniers ( وهي تساوي على حساب ( مومسن ) Mommsen سنتيمين وربع بنقد القرن التاسع عشر ) ، ولا يجاوز كسب الخباز أو الحداد ٥٠ ( دنيه ) ، ومن بين عمال الفن لا يتقاضى عامل الصب في القوالب أكثر من ٥٠ ( دنيه ) كحد أقصى وصانع الفسيفساء وعامل الرخام للبلاط ٦٠ ، والرسام في الابنية ٧٠ ، وعامل صب التماثيل الفخارية ٧٥ ، والرسام المزخرف ١٥٠ . وهـذا السعر الاخير هو أيضاً الحـد الاقصى لثمن أرنب بري ، أو لخمس دجاجات أو اربعة ارانب ، أو عشر ليترات من النبيذ العادي ، أو خمسين ليتراً من مختلف انواع الدقيق : ولا تصانع هذه المقارنة الفن إلا قليلاً . أما المهن الحرة فقد كانت أسعارها تحدّد شهريا : يتقاضى معلمو

القراءة والرياضة ٥ ( دنيه ) على كل تلميذ في الشهر ، ومعلمو المعمار ١٠٠ ، ومعلمو اللغة الاغريقية أو اللاتينية أو الهندسة ٢٠٠ ، ومعلمو البلاغة ٢٥٠ ، وهذا كان أيضاً هو تعويض المحامي عند اقامة الدعوى .

ومن البديهي أن هذا القانون المتضمن الحد الاقصى الموهوم ، والذي أعد من أجل ( امبراطورية ) مترامية الاطراف ، لا يعطينا سوى فكرة مصنوعة الى حد كبير عن الاسعار الجارية في ذاك العصر ولكنه يبين على الرغم من ذلك أن أجر الحرف الفنية لم يكن اعظم كثيراً من أجر سائر الحرف في عصر الانحطاط الروماني ، ويبدو أن الفارق بين السعرين فارق أعظم منه في العصر الوسيط اللاحق .

وبعد عدة قرون ، ، حدّد قانون ( كومبيت ) Gombette دية Wergeld قتل عبد يصيغ الذهب بـ (١٥٠) نحاسة Sous ، وصائغ الفضة بـ (١٠٠) نحاسة ، والحداد بـ ( ٥٠ ) ، والعبد العامل في الارض بـ ( ٣٠ ) فقط . فالقيمة المقارنة لشخص العامل في الفن كانت إذن أعلى تماماً من قيمة العامل اليدوي .

**٢٠** – وفي العصر الوسيط بلغ امتزاج الصانع بالفنان مرحلة الاوج : ألم يجتمعا في بادىء الامر في شخص الراهب الذي لم يكن يميز البتة بين الاعمال الالزامية ، بين ماهو ريفي بالدرجة الاولى ، وما هو فني بالدرجة الاولى ، وذلك بحسب قاعدة القديس ( بنوا ) Benoit منذ القرن السادس . وكان بعض المصلحين ( البنديكتيين ) مثل القديس ( رموالد ) Romuald ينصحون الرهبان صراحة في القرن الحادي عشر ، ان لم ينصحوا الاخوان المستجدين العاملين ، وهم اقل ثقافة ، برسم المخطوطات وتأليف كتب مفيدة .

وقد استمر هذا الامتزاج الى مابعـــد اصطباغ الحرف بالصبغة العلمانية . وكما يلاحظ ( دافنل ) كان الاجر في الغالب يدفع بآن واحد للفنان ولمساعديه معاً ، كما يدفع لرئيس العمال المكلف بأمر عماله أو مساعديه وربما كان الاجر لايدفع على الانتاج ، كما سيحدث بدء من القرن السادس عشر ، إذ أنه صار يبدو لكل أثر سعر فردي ، وأن جدارته الذاتية لاتقاس بمقياس مشترك مع العمل المبـذول أو مع ضرورات العيش ، وكان الدفع يتم يومياً ، أو شهرياً ، أو بحسب كل مهمة . وفي مجـال الرسم ، كان تقديم الالوان ، وهـو اغلى بكثير انذاك منه اليوم ، إنما يقع عادة ، من ناحية اخرى ، على عاتق الشاري .

وفيما يلي بعض الاجور التي حولها ( دافنل ) الى قيم ماقبـــل الحرب ، والتي ينبغي على الاقل ضربها اليوم بثلاثة اضعـــاف . ففي سنة ١٣٠٢ كان ( سيمابو ) ومساعده يربحان معاً ٢٣ فرنكاً في اليوم ، وكان ( فيتوريو ) Vittorio وابنه يربحـــان ٩٫٥٠ فرنكا ، وكان ( فرنسيسكو دي فولتير ) Francesco De Volterre يربح ١٦ فرنكا للتصوير الجصي في ( كامبو سانتو ) Campo - Santo في ( بيزه ) . وكان ( فرا انجليكو ) العاشر 10 Fra Angelico ، يقبض شهرياً ٥٧٦ فرنكا فضلا عن الطعام في ( اورفيتو ) Orvieto وفي ( فلورنسه ) كان كل من ( دو فينشي ) Vinci و ( ميكل انج ) Michel - Ange يتقـاضى شهرياً ٦٤٥ فرنكا ، بعد حسم الغياب ، وذلك لقاء تنفيذ الرســـوم الايجازية Cartons الشهيرة لـ « معركة انغياري » Balaille d'Anghiari و « حرب بيزه » Guerre de Pisé وأخيراً كان الدفع يتم ايضاً لقاء كل مهمة : ففي ( بورج ) قبض ( ممنك ) Memlinc ، وهو أحد بورجوازي المدينة

الاثرياء ، ٧٣٨ فرنكا لقاء المصاريع الاربعة لرافدة مذبح رابطة ( سان جان ) و ( سان لوقا ) ، وفي ( فلورنسه ) ، قبض ( كيرلانداجو ) Ghirlandajo ٢٦٠٠ فرنكا لقاء تصوير الخورس في ( سانتا ماريا نوفلا ) . Santa Maria Novella .

وهذه وثيقة اخرى استثنائية الى حدما في الواقع ، ولكنها تصلح في أوج عصر ( الانبعاث ) كانموذج للمقارنة الاقتصادية بين الفنون وبين الحرف المختلفة .

ففي سنة ١٤٩٥ اتى ( شارل الثامن ) « باثنين وعشرين عاملاً ومهنياً وغيرهم من ( ايطاليه ) للافادة من حرفهم بحسب الطراز والنسق الايطاليين » . وكان من بينهم ( باغانينو ) Paganino الرسام الملوّن ، اكثرهم ربحاً في سنة ١٤٩٨ : ٩٣٧ ليرة باريزية و ١٠ نحاسات . ثم يلي الصائغ ( شارل فولكون ) Charles Faulcon ٦٠٠ ليرة ، و ( بييرفوكون ) وحرمه ٣٦٥ ، و « قاسم الابنية » ( جوكوندس ) Jocundus ٥٦٢ ليرة و ١٠ نحاسات ؛ ولا يـــأتي ترتيب ( يوهان لاسكاريس ) Johannes Lascaris ذو النزعـة الانسانية ، « دكتور بلاديونان » ، إلا بعـــدهم اذا يربح ٤٠٠ ليرة ، ويتقاضى مساعده ( تالاندريه ) Tallandrier ٣٠٦ ليرات ، ويليهما عن كثب بستاني ، ومزين ، و « مبتكر ماهر في حضانة البيض والتفريخ » ، و « صانع عطور » ، ٣٧٥ ، ٣٦٥ ، ٢٤٠ ليرة . وكان الخياطون والمطرزون والنجـارون والبنـــاؤن ، ومنهـــم ( دومينيك دي كورتون ) Dominique de Cortone يربحون ٢٤٠ ليرة . مثال آخر : كان المعلم النجار ( بولان ) Boulin يتقاضى في اول القرن السادس عشر ١٢

( ايكو ) Ecus سنوياً ، و ٧ ( سوتورنوا )Sous - tournois يومياً لقاء المائـة والعشرين مقعداً في كاتدرائيـة ( اميانس ) Amiens وكان عماله يقبضون ثلاث نحاسات .

كان نجّار الابنوس الماهر يربح قبل حرب( ١٩١٤ ) ١٠ فرنـكات يومياً ، أو ٣ الآف سنوياً ، بيـنما كان الاستاذ في ( معهـد فرنسه ) Collége de France يتقاضى ( ٥ ) الاف فرنـكا ، وعلى الاقـل كان ذاك مرتـب ( كلودبرنار ) Claude Bernard و ( رينـان ) Renan و ( برتلو ) Berthelot ، وقد تضاعف الرقم بعـد موت ( ا . دوشانل ) E . Deschanel واصبـح بعد الحرب ٢٣ الف فرنك : وهـذا لايزيد كثيراً على متوسط مايقبض نجاروالابنوس .

ولكن في ( باريز ) خمسين رساماً لا يعطي احدهم لوحـــة من لوحاته لقاء الراتب السنوي لعالم كبير أو فيلسوف أو مؤرخ ، وهو يبيع عشر لوحات في أسوأ السنين .

وفي مكنتنا ان نشير الى بعض الاستثناءات الشهيرة منـذ القرن السادس عشر : فقد ترك كل من ( رافائيـــل ) ، و ( روبنز ) ، و ( ريغو ) Rigaud ثروات طائـلة : ولكن لم يبق ثمـة قياس مشترك بـين رواتب العمال والفنانين بـدء من القرن التاسع عشر . النجاح هو الذي يكفل الثروة آخر الامر . ومن اليسير ان يغدو رسام كبير ، أو روائي كبير ، من اصحاب الملايين .

لقد اضيفت القاب ( النبالة ) أو ( المجد ) الى المال ، ولاسيما منذ القرن السادس عشر . غـــدا ( رافائيل ) حاجب البابا وحامل وسام المهماز الذهبي . وقد اصبح كل فنان بارع في الجيل التالي في ( ايطاليه ): فارساً ، واستاذاً ، ومجمعياً .

وفي ( فرنسه ) ، لايجاوز الفنان حتى ثلث القرن السابع عشر لقب حاجب غرفة الملك . وفي ( اسبانية ) ظل ( فلاسكز ) زمناً طويلاً في منزلة أحد مهرجي البلاط وحلاقي الملك ، لايرقى فوق موزعي الهدايا ولكنه مات مشيراً كبيراً في القصر وحامل وسام ( سان جاك ).

وفي الازمنة الحديثة باتت هذه الالقاب بلا جدوى : اجل ان منح وسام هو دائماً مطلب مرموق ( واحياناً يُرفض بضجة ؛ وهذا يعود الى الامر نفسه ، لاننا لانستطيع ان نعتبر حركات الرفض « الجميلة » تلك من باب الغلو في التواضع ) ، ولكن التقدير العام يتجه الى الموهبة الشخصية ، أو على الاقل الى الشهرة الراهنة ، اكثر من اتجاهه الى لقب الشرف أو الى الثروة . يقول ( دافنل ) ، بهذا الاعتبار ، ان الوضع الاجتماعي لفنان في ايامنا يسمو كثيراً بلاريب على ما كان عليه في الماضي ، إلا في احوال نادرة قليلة .

لقد ضربنا مثلاً الفن التشكيلي ، ولاسيما الرسم ، لان الاثر الاصيل في هذا الفن هو من انتاج المؤلف المباشر حقاً ، وهو يبيعه بنفسه . أما في الموسيقى والادب فلا بد من اعادة انتاج الاثر ، ولا يمكن ان يقتصر الامر على ماصنع المؤلف وحده . ولذا يتعذر على الفنان ان يعيش من انتاجه إلا اذا كانت القوانين تكفل الملكية الفنية ، وان حاجة الفنون التشكيلية الى هذه القوانين أدنى كثيراً ؛ وما تزال هذه الملكية قليلة الجدوى حتى في ايامنا اذا اعتبرنا اعادة انتاج التماثيل واللوحات .

ونظراً لفقدان هذه الملكية المباشرة كان الفنان في الماضي لايستطيع ان يحيا إلا بما يغدقه عليه ، على نحو مغرض الى حد كبير أو صغير ،

أنسان يرعاه ويحميه ، وبالاهداء الذي يدفع كرامته ثمناً له : ولم تكن هـذه العبودية بلا مساوىء . ان الملكية الفنية جاءت بثورة حقيقية : وبها لم يبق الفنان تابعـاً لغير الجمهور . اجل انـــه كان يتبع الجمهور ايضاً ، ولو على نحو مباشر أقل ، في نظام الحُماة ؛ لان صلف هؤلاء لم يكن ليرضى بوجـه عـام الا اذا كان الاثر يحظى ، آخر الامر ، بالنجاح لدى الجمهور . ومن جهة اخرى ، كانت صفة الحامي النصير هي ايضاً بمثابة توصية لها وزن في نظر العامة : وهذا مايعدل جزئياً جـاه الرأي العام .

كان المؤلـف في العصر الوسيط ، كما في العصر القـديم ، يخسر ربـح اعادة انتاج أثر ادبي او موسيقي خسارة تامة فكان من الواجب إما ان يعيد بنفسه أثره مباشرة امام الناس واما ان يهـدي مخطوطـه الوحيد الى من يحميه ابتغاء مساعدة مالية . ولكن هـذه العبودية ، في ظـل نظام الزبائن الروماني ، أو نظام الاهـداء الاقطاعي للتجلة ، لم تكن البتة اذلالاً ، كما نغلو في ظننا اليوم ، بل كان ذلـــك على العكس بمثابـة تكريم . فالتابـع كان يعتز اعتزازاً مشروعـاً بسلطان سيده . غيران ذوق السيد العظيم كان طاغياً في بعض الاحيـــان : وتلك حال سيئة بالنسبة الى العقول المتحررة وأمزجة ذوي الخلق الشخصي القوي ، سيئة بالنسبة الى من لا يرضيه ان يكون « انسانا ما » وأن يعيش عيش « الندل » .

ذاك هو وضع زجّالي الشمال أو أو زجالي الجنوب في العصر الوسيط ، إلا اذا كان احدهم على الاقل من سلالة رفيعة الحسب مثل ( تيبو دي شامباني ) Thibaut de Champagne أو ( شارل دانجو )

Charles d'Anjou . وعندما اصطنع السادة الكبار لأنفسهم شعراء لهم رواتب ثابتة كانوا يدفعون لهم مثلما يدفعون أو اكثر مما يدفعون لبعض رجال القضاء ، وأقل الى النصف مما يتقاضاه فارس مع جواده واتباعه .

وقد استمرت حال التطفل هذه بما تضم من تفاصيل اخرى الى ان ظهرت الملكية الادبية والفنية ظهوراً حاسماً في القرن الثامن عشر . ويلاحظ ( دافنل ) ان الثورة الكبرى التي اعقبت ذلك هي ان صار المؤلفون في أيامنا يعيشون من عدد آثارهم ، بينما كانوا يعيشون في الغابر من التقدير الذي تناله . وقد يقال ان صدى التقدير ينعكس على العدد . ولكن النسبة متفاوتة جداً : ان كتاباً جدياً يقرؤه مائة اخصائي في ( اوربه ) قد يعود على صاحبه براتب ضخم تقدمه شخصية عظيمة . اما اليوم فان هؤلاء القراء المائة لايدفعون نفقات الطباعة ذاتها . وعلى صاحب التوقيع ان يسعى لنوال كرسي ما ، او الانحدار لمستوى عمل تعميم شعبي مبسّط أو مسلٍ ، وهذا وحده يمكن ان يبلغ الجمهور الكبير الذي يدفع جيداً .

الكم يتقدم اذن من الناحية الاقتصادية الكيف باطراد وعلينا ان نذكر ان الناحية الاقتصادية ، ان كانت لاتكفي لظهور الروائع ، فانها تكفي احياناً لمنعها من الظهور ، ومن ثم فانها توجه الى حد ما نماء الفن .

٢١ وقد اندفع هذا التطور في أيامنا بحادث اقتصادي شمل تقريباً الفنون بأسرها ، وتناول احتمالاً الادب والموسيقى بوجه خاص . والقاعدة العامة هي ان ثمن المواد واليد العاملة الضرورية لنشر الاثر

يرتفع كلما نقص ثمن كل نسخة من نسخ الاثر . فاذا شاء المؤلف أن يربح بعض المال وجب ان يزيد اتساع الجمهور الذي يتجه اليه : وقد تنتج عن ذلك نتائج عظيمة بالنسبة للتقنية وبالنسبة للفن نفسه .

وقد مضت القوانين العمالية التي رفعت أجر اليد العاملة في جيلنا ، ومضت الحرب بعدئذٍ ، إلى زيادة سرعة هذا النهج . ولكنه بذاته نهج مستمر منذ قرون .

لنتخذ أيضاً بعض الصوى المتباعدة لنتمكن من الحكم على هذا التطور الاقتصادي . ان حساب ( ارشتيون ) Erechthéion يظهر أن ورقة البردي في ( اثينه ) في أول القرن الخامس كانت تكلف زهاء خمسة فرنكات بنقد القرن التاسع عشر : مائة الف مرة ضعف قيمة الورق الذي نستعيض به اليوم عنها للاستعمال ذاته .

وبهذا السعر كان نسخ أثر ، على جانب من الضخامة ، يتلف ثروة المؤلف ، وكانت المشاريع الكتبية الكبرى نادرة ، مثل مشروع (اتيكوس) Atticus صديق ( شيشرون ) Cicéron الذي رتب املاء كتاب واحد على عدد من الناسخين بآن واحد . وبذا نفهم سبب كثرة الرقوق المكتوبة غير مرة في العصر القديم ، وسبب اعتبار موسم البردى السيء في عهد ( تيبر ) Tibére وغزو العرب لمصر [1] فيما بعد بمثابة كوارث عامة. ولكن شهرة كاتب من الكتّاب كانت لا تحتاج لظهورها الى أكثر من عدد قليل من النسخ وإلى حكم نخبة مصطفاة .

وفي العصر الوسيط كانت الاديرة تعمد في الغالب لصيانة مكتباتها

---

(١) يندفع المؤلف هنا مع الرأي المبيت الذائع في الغرب والذي يحتاج الى مزيد من التمحيص التاريخي ( المعرب ) .

بالعقاب الذي تفرضه على بعض الرهبان الذين يستحقون قصاصاً لاقترافهم خطيئة من الخطيئات . وكانت نسخة التوراة تكلف في مطلع القرن الخامس عشر اربعين ليرة ، ونسخة من ( سان اوغسطين ) Saint - Augustin الف ليرة ، وهذا يعدل اليوم عشرين مرة ضعف وزن الفضة ، ويعدل قيمة شرائية اضعاف ذلك ايضاً : لقد كانت القراءة وقفاً على جمهور جد قليل .

وعندما بدأ ظهور المطبعة كانت طباعة مائتين الى ثلاثمائة نسخة تعتبر انتاجاً ضخماً . وقد ارتفع الرقم في القرن السابع عشر الى خمسمائة نسخة في الغالب . وكان ( فولتير ) يطبع في القرن الثامن عشر من الف إلى ثلاثة آلاف نسخة من آثاره الكبيرة في طبعتها الاولى . وكان من النافل المجازفة باكثر من ذلك ، نظراً للاسعار التي كانت نسبياً مرتفعة جداً للورق والطباعة اليدوية ونظراً لمنافسة المزيفين الذين لم يعدموا النجاح أبداً .

كان « الامتياز الملكي » يكفل على أسوأ وجه الملكية الادبية ، والواقع أن الناشر والمؤلف يكادان لا يملكان آنئذٍ سوى الطبعة الاولى ولم يمتد هذا الامتياز في بعض الاحيان ليشمل الورثة إلا من باب الخروج على القانون .

وما ان كفلت هذه الملكية المؤلف ( وحتى لورثته خلال فترة تتبدل بتبدل الاحوال والبلدان ، وهي تتراوح وسطياً من ثلاثين إلى خمسين عاماً بعد وفاته ) حتى غدا في وسع المؤلف أن يعيش منها ، هذا إذا حظي على الاقل بنجاح مباشر لدى سواد الجمهور .

إن مبيع عشرة آلاف نسخة سنوياً بحسب التعرفة الذائعة لحقوق

المؤلف صاحب الاثار الدارجة بسعر ٣٫٥ فرنكا لا يعود على الكاتب إلا بربح قليل الاغراء : من ٣٥٠٠ - ٥٠٠٠ ، واحياناً ٨٠٠٠ بدء من نشوب الحرب؛ وذلك خلال بضعة أعوام وحسب . وعلى الرغم من ذلك فان هذا الرقم يفترض نجاحاً عظيماً . وعلى ذلك نستطيع القول أن مائة عضو على الاكثر من الالف وخمسمائة عضواً من أعضاء « جمعية الادباء » يقدرون على أن يعيشوا من در كتاباتهم فقط .

وعندما أصبح الكتاب سلعة تجارية وجب له اتباع التطور العام للتجارة الحديثة : انقاص الربح العائد من كل سلعة ، ولكن زيادة عدد السلع ونشرها بالاعلان. وهذا هو النظام السوي للصناعة الكبرى وللمخازن الكبيرة . وكان من الواجب أن يمتد إلى المكتبة ان كلفة الورق والطباعة الآلية لكل نسخة هي اليوم أقل نسبياً ، وذلك بعد حسم التكاليف العامة : والذي يهم اذن هو طباعة عدد كبير من النسخ .

لقد طبع ، واعيد طبع طائفة من الروايات منذ زمن قريب بسعر ٩٥ أو ٦٥ سنتيم بل بـ ١٠ أو ٥ سنتيمات . ولكن عدد النسخ يربو على ١٠٠ ٠٠٠ نسخة . وعلى هذا الاعتبار ندرك بسرعة ان الرواية المتسلسلة الاعظم رواجاً في الجمهور يمكن وحدها ، بفضل زيادة الانتاج القادمة ، ان تغذي صاحبها .

وهذه الزيادة الضرورية في عدد النسخ تفسر لنا جزئياً سبب تضاؤل عدد الكتب المنشورة حديثاً . وقد زاد هذا العدد باطراد في ( فرنسه ) حتى سنة ١٨٩١ : ارتفع من ٣٠٠ وسطياً في السنة في ( باريز ) خلال القرن السابع عشر الى ٣٧٥٠ سنة ١٨١٢ والى أكثر من ١٤٠٠٠ سنة ١٨٩١ ، بحسب ارقام الايداع الرسمي في ( المكتبة الوطنية ) . ثم عاد الى الهبوط

تدريجياً منذ هذا التاريخ فبلغ ١١٦٥٢ سنة ١٩١١، و ١١٥٦٠ سنة ١٩١٢ و ١١٤٦٠ سنة ١٩١٣ . و ( ٤٢٧٤ ) سنة ١٩١٥ ابان الحرب ، و ٦٢ ٥ سنة ١٩١٦ ، و ٥٠٥٤ سنة ١٩١٧ ، و ٤٤٨٤ سنة ١٩١٨ ، ولم يرتفع من بعد إلا الى ٥٣٦١ سنة ١٩١٩ .

ويذكر الامريكي ( تيم ) Thieme في كتابه : « الدليل المكتبي للادب الفرنسي» Guide bibliographique de la Litterature Française بالمقياس العشري من سنة ١٨١١ - ١٨٢٠ : ٨٣٥ مجلداً ، ومن ١٨٨١ - ١٨٩٠ : ٣٨٣٢ حداً اقصى ، ومن ١٨٩١ - ١٩٠٠ : ٣٧١٠ ، واخيراً من ١٩٠١ ١٩٠٦ : ١٣٦٧ خلال خمس سنوات وحسب .وتبلغ الدوريات الفرنسية على الترتيب في نفس الفترات المذكورة ارقام ٣٢ ، ١٠٩٨ ، ٢٢٧٤ ( خلال عشر سنوات ) و ١٤٠٤ ( خلال خمس سنوات ) : فالدوريات وحدها زادت فوق ذلك وبعضها يطبع منه نسخ كثيرة العدد ، وما تزال ضخامتها بازدياد .

ولا يدل ما تقدم على أن الناس أصبحوا أقل اقبالاً على القراءة ، على الرغم من خرافة « أزمة الكتاب » الذائعة قبيل الحرب ، والتي يبدو أنها نتيجة منافسة ، هي منافسة رهيبة في الواقع ، منافسة الرياضة والاسفار . والدلالة الحقيقية لهذه الارقام هي ان عدد النسخ وسعة كل مطبوعة ، يرفدهما ذيوع الدوريات والصحف وانتشار الكتب الرخيصة ، قد أسهما في التعويض عن التنوع ، ومن ثم ، في التعويض عن نقص الآثار الجديدة .

٢٢ - ولم يختلف تطور الفن الموسيقي اختلافاً كبيراً جداً . فلم يكن كبار الملحنين في العصر الوسيط وفي عصر ( الانبعاث ) سوى معلمي

معابد ، وكانوا يعزفون بانفسهم في اغلب الاحيان . وبهذا الاعتبار كان ( بالسترينا ) ، وهو في اوج شهرته ، يقبض رواتب وتعويضات تضاهي ١٠٠٠٠ فرنكا بحسب تقدير النقد في القرن التاسع عشر . ولكنه كان يشكو شكوى مريرة من أنه كان لا يستطيع تحقيق ترف طبع آثاره موزعة في الحجم الكبير ، فلم يكن مبيع هذه الآثار يكفي لتغطية نفقاتها . وبالمقابل كان ( دوق دي مانتو ) Duc de Mantoue يدفع له لقاء بعض ما يهديه اليه مبلغا يعدل ربع دخله السنوي تقريباً .

وعندما بلغ ( جان ـ سبستيان باخ ) J . - S . Bach مرحلة نضجه لم يعد يحيا تقريباً إلا من راتبه كمغن Cantor ( أو استاذ موسيقى ، بل واستاذ لغة لاتينية ، فضلا عن مراقبة التلاميذ ) في ( مدرسة توماس ) في ( ليبزيغ ) ، وكانت مدرسة أطفال معوزين .

ولما باع ابنه البكر ، بعد وفاته ، «فن التسلسل» L'art de la Fugue لم يستطع أن يغطي نفقات الحفر على النحاس ! ولذا ينبغي ألا ندهش اذا رأينا ان المعلم لم ينشر من الروائع في حياته إلا قليلا : وليس الامر أمر تواضع وحسب ، وقد عانت الموسيقى الحديثة كلها من النتائج الخطيرة جداً لهذا الحادث الاقتصادي التافه : انتظرت مائة عام قبل ان تكتشف ( باخ ) ، وتشعر بتأثيره المباشر ، وقد كان تأثيراً اساسياً في تاريخ الفن .

وفي العصر المدرسي لحياة الملحمة الموسيقية لم يكف ريع الانتاج المباشر إلا لسد جزء من نفقات عيش ( هايدن ) Haydn ، و ( موزارت ) Mozart و ( بيتهوفن ) Beethoven . وعلى الرغم من ذلك فان احداً من موسيقي اليوم لايزال عاجزاً عن بلوغ ذلك إلا اذا رغب عن الموسيقى المحضة وأقدم على كتابة ( اوبرات ) ، مثل ( فاغنر ) ،

او اذا كان هو نفسه عازفاً بارعاً مثل ( ليست ) Liszt ، أو كان استاذ بيان مثل ( شوبان ) Chopin ، او نقاداً موسيقياً كـ ( برليوز ) Beriloz الذي اتلف تحفته « الهلاك الابدي » Damnation ، وأخيراً ، إلا اذا كان ذا دخل ككثير من المعاصرين الذين لا يتوصلون الى أن يسمعهم الناس إلا اذا دفعوا سلفاً جميع نفقات ادارة آثارهم الموسيقية .

ان نفقات تنفيذ ( اوبرا ) ، أو تنفيذ ملحمة موسيقية ، أو حفر توزيع موسيقى، تزيد زيادة مطردة ، ولا يمكن ان تغطيها سوى مرات كثيرة من التنفيذ او المبيع . ولذا يجب على الموسيقار الذي يريد ان يحيا من ريع تأليفه ان يرجح وضع ( اوبريت ) ، ويتحاشى ( الاوبرا ) ، إلافـــيما ندر ، وان يجتنب كل الاجتناب كتابة ملحمات موسيقية أو قداسات أو ( صوناتات ) Sonates . ومن هنا نجـــد نهج المتعالين او نزوان الهواة يسودان سيادة تامة في هذه الانواع الرفيعة ، وهـــذا ادعى الى مزيد من الخوف . والى مثل ذلك سرعان ماتقود على الاقل الشروط الاقتصادية للفن لوانهـا كانت – على فرض المحال – الشروط الوحيدة التي تؤثرفيه .

ان تـأثير اتساع نطاق الجمهور يتجلى اوضـح مايتجلى في مجال المسرح : فقد اصبـح المسرح في جميـع الحضارات الراسخة حاجة ذات اهمية متزايدة . كان المؤلفون والممثلون في العصر الوسيط يتقاضون منذ ذلك العهد مبالغ ضخمة ، وان كانت النفقات تؤلف قسطاً كبيراً منها في الواقع . تناول ( موليير ) اكثر من ٣٠٠٠٠٠ فرنـكا كممثل وكمدير ، وتناول ٢٠٠٠٠٠ فقط كممثل تبـع تقدير ( دافنل ) . وقد زاد عـدد المسارح زيادة عظمى وبلغ اتساع نطاق الجمهور درجة جعلت من الواجب

اعادة تمثيل مسرحية ذات نجاح كبير من ٥٠٠ الى ١٠٠٠ مرة في ( باريز )، وفي المقاطعات ، وفي الخارج ، بينما لم يجاوز النجاح الباهر لـ « زواج فيغارو » Mariage de Figaro سنة ١٧٨٤ ( ٧٥ ) عرضاً في المسرح الواحد الذي انفرد بتمثيلها .

وتقابل هذه الفائدة الاقتصادية ازمة المسرح الجدي الذي اخـــذ بالتراجع المتزايد حيال ازدهار الحانة – الموسيقية والسينما ، كما تهددت الانواع الادبية الدنيا ، والتي تنفرد بالشعبية ، الادب الرفيـع والشعر . ووجب ان يخسر سريعاً الادب الرفيـع ويخسر الشعر جـــل حقهما في الكفاح الجمالي من اجل البقاء ، لوكان للشروط الاقتصادية وحدهـا ان تسيرّها لسوء الحظ .

وإن تطور الفنون التشكيلية هو نفس هذا التطور حينما يتناول الامر عدد الانتاج . لقد تقهقر الحفر على الخشب ، ثم على المعدن ، مثلًا ، أمام الطباعة الحجرية ، وتقهقرت الطباعة الحجرية أمام التصوير الشمسي ومتى شاء أمرؤ أن يعيش من الرسم بالمعنى الصحيح ، وجب عليه ، إلا في أحوال استثنائية ، أن يرسم من أجل الصحف : عمل سريـع وسطحي ؛ ولا يمكن أن تفيد منه صفة الفن شيئاً .

غـــير أن الرسم بالمعنى الصحيح ، والنحت ، والمعمار ، وحتى الرقص ، لا يمكن أن توفر المعيشة من اعادة الانتاج إلا على نحـــو ثانوي : بل ان الاساس في هذه الميادين يظل ماثـلًا في الاثر الاصلي الفريد الذي ينفذه مؤلفه . وعلى هذا فان نسبة تكاليف المـــواد إلى أجرة الفنانين تختلف باتجاه آخر . فقـد كان يُنص صراحـــة على من يدفع ثمن الازرق السماوي أو الذهب الناعم في الانفـاق على تكاليف

رافدة مذبح قديم وهي تمثل في الغالب أكثر مما يكسبه الفنان واليـوم لا تؤلف تكاليف اللون أو اللوحة إلا جزءاً جد ضئيل من ثمن اللوحـة المرسومة . ولذا لم يعد لتكلفة نقل الاحجار ، وهي تتضاءل باستمرار كبير ، اية نسبة مع أجر المهندس المعمار .

٢٣ - ثابت أن تطور الشروط الاقتصادية للفن تجنح شطر مزيد من الاتصاف بالديمقراطية . ولكن علينا أن نجيد فهـم هـذه النتيجة . فكما خلفت ديمقراطية المـــال في الوقت نفسه تفاوتاً أعظـم بين صاحب المليار والعامل عما كان عليه سابقـاً بين أغنى سيد وتابعه ، وكذا فان البون يتسع باطراد بين العمال والفنانين ، أو أيضاً بين أتفه فنان وأشهر فنـان . ويرى ( دافنل ) أن زيادة التفاوت في مستوى الاستمتاع تواكب زيادة التفاوت في الثروات .

ويفسر هذا التطور إلى حـد كبير بزوال الحُماة والنصراء الذين كانوا وسطاء اضطراريين بين المؤلف والجمهور . وكان في مكنتهم أن يبسطوا بيسر ظـل سلطانهـم الاجتماعي الخاص لاصطناع جاه يلف من يحمونه أو يشمل طفيلياً هو بذاته تافه : ألم يساعد نفوذ ( ريشليو ) Richelieu ( شابلن ) Chapelain العادي على نوال نجاح عابر ، أم لم يساعد نفوذ ( لويس الرابع عشر ) ( لوبران ) ، وهـو من متملقي البـــلاط ؟

إن ازدياد التقارب المباشر بين الجمهـور والفنان ، وبين المنتـــج والمـتهلك من ناحية أخرى ، زاد عـدد الفنانين ، ورفـــع حتماً ، بالمنافسة ، من شأن المستوى الوسطي لانتاجهـم . ولكن ذلك لايعني ازدياد العبقرية اليوم ، بل ازدياد الموهبـــة ، وعلى الرغم من الازياء

الموقوتة مثل التكعيبية والمستقبليه الفوضويتين ، فلا بـد من توفر حـد ادنى من العلم ، أو من المهارة على الاقل ، للنجاح في خضم هـــذا الاصطفاء الاوسع ، حيث سيحذف الجاهلون وغـير البارعين سريعاً : ويلاحظ ( دافنل ) أن هذا الشرط الاقتصادي يحل ، كيفما اتفـق ، محل التدريب الشاق الذي كانت تفرضه المنظمة الحرفية القديمة . وعلينا ألا ننزلق فنتوهم ، في هذه النقطـة ، ان الكتب واللوحات أو الاثار القديمة كانت تحفاً كلها : بل على العكس ، ان التافه فيهـــا كثير ، واننا لنجد ذلك على كثرة فائقة في تصاوير الاشخاص وفي أوراق الاسر القديمة . غير أن الزمان أتى عليهم من قبل ، ومن تلقاء ذاته . وسيعمد فيما بعد إلى التمييز بين الغث والسمين من آثارنا .

ولكن المتفوقين في هذا المستوى الوسطي الارفـع إنما يبذون سواهم بأكثر مما كان المتفوقون القدامى يبذون زملاءهم . لم يكن ربح المعلم الممتاز الذي يبني كاتدرائية أعظم جداً من ربح مساعديه ، بل ان ربحه لم يكن يفوق كثيراً ربح البنّاء العادي . أما اليـوم فان أجر ( كارنيه ) Garnier لقاء بنائه دار ( الاوبرا ) لا ينطوي على أي قياس مشترك بينه وبين أجر أتباعـه من رؤساء العمال والعمال ، ولا بين أجره وأجر منافسيه المتعهدين الشعبيين الذي كان من الجائز فيما مضى أن يكونوا أنداده . فقد ظهر التمركز في كل فن من الفنون المعاصرة حول بعض الاسماء . وأمسى من المحتوم أن توجد نجوم كبيرة ،وأحرف ضخمة في الاعلانات الصارخة والدعاوات حيث لا يجاوز الامـــر قراءة امارات العبقرية كافة قراءة سلبية ، وذلك ازاء سواد الجماهير الغفيرة غير الاخصائية بالضرورة . وبات من النافع نفعاً متزايداً أن تميز العبقرية

بعلامة فلا يمكن التعرف عليها بيسر إلا بهذه العلامة ، بل ان مجرد رؤية هذه العلامة تكفي لتفجير الاستحسان عند النظرة الاولى : إن تصنيع الفن أدي إلى زيادة ( تأمركه ) لخدمة « الاغنياء الجدد » .

ومن اللاكفاءة العامة لهؤلاء الذين يدفعون نجمت بالضرورة الحاجة لظهور قوة جديدة كل الجدة : الدعاوة . لقد اتخذ ( سكريب ) Scribe سنة ١٨٤٨ الاسراف في الاعلان لـ « قذف » أثر من الاثار موضوع مسرحية هزلية اسماها « الايهام » Pluff سنة ١٨٤٨ . وقد اتسع الامر اتساعاً فريداً في الاخلاق التجارية لدي الاجيال المتأخرة : نقد مأجور في الصحف ، احتكارات مديري المسارح ، نشر مألوف لقواعد عملية تنفع في كل تمثيل ، تزييف مغرٍ لارقام الطبعات ، عرض الكتب في مكتبات مفتوحة لكل طارق كما في الاسواق ، معارض اللوحات في القاعات التي تسمى أحياناً قاعات خاصة لاجتناب مظهر البيع التجاري، أو في المزدات العامة التي يزيفها المتآمرون لتحقيق « سعر » مربح لبعض السلع ، كما يحدث في ( بورصة ) المال !

وقد حلّ وسطاء جدد أيضاً محل حماة الفنانين : إنهم السماسرة من جميع الانواع ، الممولون ، المديرون ، الناشرون ، النقاد أصحاب النفوذ ، وسائر متعهدي الـ « أعمال » التجارية الفنية الواسعة . لم يبق مصير قصيدة أو صوناتة أو درامة رهناً باسقف أو بأمير أو بملتزم الجباية بل أصبح وقفاً على السمسار الذي يستطيع بـ « شمه » أو بما أوتي من براعة قوية إلى حد كبير أوصغير أن يقرر في الغالب تقديم الاثر أو عدم تقديمه إلى الجمهور ، أو انه يقرر تقديمه على نحو جيد أو غير جيد .

لقد كانت أخطاء الحماة القدامى شهيرة ، وهم لم يستهدفوا سوى

مجدهم المقبل : مثال ذلك أحد الكرادلة الرومان الذي كان يدفع أغلى الاجور لقاء أية صوناته تمتدح ( ارتيان ) Arètin : وكان يحمل نفسه على الاقتناع بان ذلك يكسبه مجداً خالداً وكان ( ريشليو ) يرجح كفة ( شابلن ) على ( كورني ) Corneille ، وقد رفض ( لويس الثالث عشر ) اهداء ( بوليكت ) Polyeucte اليه بدافع اقتصادي ، ووجد ( لويس الرابع عشر ) أن أجدى وسيلة لـ « اخماد » شخصية ( راسين ) و ( بوالو ) هي أن يتخذهما مؤرخيه . أما ( نابليون ) فقد كان يؤكد أنه لو عاصر ( كورني ) لاصطنعه وزيراً ، ولما لم يكن يوجد في مملكته سوى أديبين عبقريين أو حتى موهوبين هما ( شاتوبريان ) Chateaubriand و ( مدام دي ستايل ) M me de Staël ، فقد نفاهما كليهما .

بيد أن اخطاء المتعهدين لاتقل عنها بعثاً للخيبة ، فضلاً عن أن هؤلاء السماسرة لا يتطلعون إلى غير فائدتهم المباشرة . ولو شئنا ذكر الاثار التي رفضوها لوجدنا سجلها طويلاً ، ولم تنجح هذه الآثار عن طريق سواهم إلا بحظ سعيد ، حتى تلك الآثار التي حظيت ، فيما بعد ، بأعظم نجاح شعبي وانفق في سبيلها أعظم انفاق . ان طائفة من أكثر الكتب الحديثة رواجاً هي آثار رفضها الناشرون فطبعت على نفقة مؤلفيها : مثال ذلك « تريسترام شاندي » Tristram Shandy لـ ( شترن ) Stern و « تأملات » Méditations لـ ( لا مارتين ) وقد انتظر ( بريو ) Brieux أحد عشر عاماً قبل تمثيل أية مسرحية من مسرحياته . واضطر ( ساردو ) Sardou و ( روستان ) Rostand ، حتى بعد اجتياز فترة المبتدئين ، إلى أن يدفعا سلفاً قسماً من تكاليف « الساحرة » Sorcière و « سيرانو » Cyrano .

أي الاخطاء أسوأ ، أخطاء المتعهد أم أخطاء الحامي ؟ اننا نكاد لا نجرؤ على الجزم في ذلك . وعلى الرغم من هذا فان الحامي ؟ الذي نال قسطاً من الثقافة ، والذي كان يرجو في الغالب مستقبلاً أبعد إلى جـــانب الزي الذائع ، قد يمدنا بكفالة أوفى من المتعهد الذي هو أحياناً « محترف » والحق يقال ، ولكن نظرته تقتصر على مطلب النجـاح المباشر وعلى بعض سنوات الملكية الفنية التي يشتريها ويستثمرها لصالحه جهد المستطاع .

٢٤ - ويحسب ( دافنل ) أن في وسعه أن يستخلص ، منذ القرن السابع عشر ، تضاعف العمل الفني للمجهولين مرتين أو ثلاث مرات من حيث قيمته التجارية الوسطية بالنسبة إلى سائر الاعمال ، وتضاعف عمل الفنانين المشهورين عشر مرات على الاقل .

فهلا تحدث التبدلات الجمعية لمردود النتاج تأثيراً فردياً على موهبة الفنانين ؟ قد لا تحدث تأثيراً على قيمة الآثار أو صفة المبتكرات ، ولكنها تحدث تأثيراً على طرازها وكميتها .

ولا ريب في أن ثمة على الدوام فنانين نهمين أو مقتصدين أو بخـلاء وآخرين لامبالين ومسرفين أو مبذرين . ولكن ذلك ضئيـل التأثير في عبقريتهم . و( بالسترينا )و ( فكتورهوغو ) Victor Hugo و ( ميكل انجج ) ينتمـون إلى الزمـرة الاولى ، وينتمي ( موزارت ) و ( لامارتين ) أو ( رامبرانت ) Rembrandt إلى الفئـة الاخرى . ولا يمكننا أن نستنبط من ذلك أية نتيجة تتصل بقيمة افهامهم الجمالية : فالالهـــام متجرد في الحالين على السواء ، إن لم يكن في نتائجـه ، فعلى الاقل في ذاته : ان الإلهام إما أن يختلف عن قيمة المال ، أو لا يكون ، فليس بذي

بال خطير أن تحب النفس المبدعة ، من ناحية أخري ، المال أو لاتحبه : إنما شأن هذه العاطفة شأن العاطفـة التي تضادها ، إنمـا هي عاطفـــة « حيادية جمالياً » ، قد تحرك « المشاعر التقنية » ، ولكنها لاتوجهها .

أضف إلى ذلك أن من العبث ربـــط القيمة الجمالية لأثر بقيمته الماليـــة . لقـد درّت مسرحيتا « اتيلا » Attila و « تيت و برنيس» Tite et Bérénice على ( كورني ) أعظم ماربح : وقد دفـع له ( موليير ) بوصفه مموّلاً لقاء كل منهما مبلغاً يقدر بنحو ٦٥٠٠ فرنكا بنقد القرن التاسع عشر . وكان ذلك بالنسبة إلى سنة ١٦٦٧ رقماً قياسياً حظيت به حقوق مؤلف مسرحي . ولكن ( توماس ) Thomas ، لا ( بيير ) Pierre ، هو الذي ضرب الرقم القياسي في القرن السابع عشر ! إن مجرد صياغة ( موليير ) لـ « وليمـة بيير » Festin de Pierre شعراً درّ عليه مبلغ ٧٦٠٠ فرنكا . ومثّلت مسرحيته « تيموقراط » Timocrate ثمانين مرة ، وهذا رقم لم يك معروفاً أبداً . أن آثار ( جان جاك روسو ) التي عادت عليه بأعظم الربح هي الاثار التي اكتنفها اليوم أعظم النسيان : « عرّاف القريـــة » Devin du Village و « المعجـــم الموسيقي » Dictionnaire de Musique .

وقد انتجت « بؤساء » Misérables ( فكتور هوغو ) ما يفوق كل ما انتجت قصائده مجتمعة : ( ٤٠٠٠٠٠ ) فرنكا وبلغ ( اوجين سو ) هذا الرقم تقريباً في « اسرار باريز » و « اليهودي التائه » Juif Errant ، وتجاوزه ( بونسون دي ترايـــل ) Ponson du Terrail في « روكامبول » Rocambole !

فاذا شئتم أن تعيشوا وأن تعيشوا جيداً ، اكتبـــوا روايات

مسلسلة في الصحف ، أو مشجاة Mèlodrame أو نصاً سينمائياً Scènario أما إذا أردتم أن تأتوا بأثر فني ، فعليكم أن تقلعوا ، ان لم يكن عن الحياة ، فعن الحياة الجيدة على الاقل . ولئن كان ذلك جمالياً جداً ، فانه غير انساني إلا نادراً !

منذ سنة ١٨٦٢ كتب ( برودون ) في « أوقاف أدبية » Majorats Littèraires : « لم يبق عندنا بدل الادب والفن إلا صناعة مطبعة تخدم الترف ، وهو عامل الفساد العام » ؛ وكان يشكو ، بوصفه اشتراكياً صالحاً ، من هذا الشكل الجديد من أشكال التملك: الملكية الفنية . ويضرب مثلاً على فساد الاسلوب ذاته من جراء الاخلاق التجارية المسرفة . وكان ( نوديه ) Nodier يفسر استعماله صيغ الظرف الطويلة في نثره بان « الكلمة المؤلفة من ثمانية مقاطع تشغل سطراً ، وان قيمة السطر فرنك واحد » ومرد اسراف ( دوما ) الاب في استخدام الحوار المجزأ المطوط المقطع بسيل ناقل من الـ ( آه ! ) والـ ( أوه ! ) إنما يرجع ببساطة تامة إلى أن مجلة ( القرن ) Siècle كانت تدفع له فرنكا لقاء كل سطر .

وكانت ( سانت بوف ) Sainte - Beuve يشير إلى هذا الشر أيضاً « إذا حفل اسلوب كاتب بارع في بعض الاحيان باسلوب أجوف ، فارغ ، لا ينضب .... فذلك لأنه اعتاد منذ ساعة مبكرة على أن يضرب جملته ، ويضاعفها ثلاث أو اربع مرات ابتغاء الربح بأن يضع فيها أقل فكر يمكن . وعبثاً يراقب نفسه فيما بعد ، إذ يبقى دائماً من ذلك بعض ما يبقى » .

وحينما أثار التشريع الجديد الخاص بالملكية الادبية مناقشات حامية ،

اقترح كثير من الكتاب حلولاً ( طوبائية ) كثيرة لهذا الشر المؤكـــد ـ حلولاً هي علاج أسوأ من الداء !

وفي سنة ١٨٣٩ طلب ( بلزاك ) في « الصحافـــة » Presse من الدولة خمسة أو ستة ملايين « للتعويض على المشيرين الفرنسيين في الادب ، بحسب التعبير الجميل لـ ( فكتور هوغو ) وعددهم عشرة او اثنا عشر مشيراً » وبذا يمكن الهبوط بآثارهم إلى متناول الجمهور . وإلا ، فانـه يعقـــد الامال، اعظم الامال، على « جمعية الادباء » Societè des Gens de Lettres وكانت في بدء ظهورهـــا ، وهي هـــدف هجوم عنيف ، ولكن « رسالتها ضخمة » ، كما يقول . وقد طلب ادباء من ( الدولة ) ، إبان الحرب العظمى ذاتها ، « مليـون الكتّاب » في صورة رواتب تدوم مدى الحياة .

كان ( لا مارتين ) ينادي بتأييد الفنانين على نقيض ( برودون ) : « قال مغالط : **الملكية هي السرقة** وأنت تجيب باقامة اقدس أنواع التملك : ملكية الذكاء » فأجاب (برودون ) بالاحتجاج على اقامة « اقطاع أدبي » وكان يطالب بمنحة للمؤلف : أي ، كما أرادت ( الثورة ) ، يطالب بنوع من التعويض ، من المكافأة التي تدوم دوام العمر ، دون أرث دائم : لان الفن ينبغي الا يمسي سلعة تباع وتشرى »[1] .

« طوبائيات » كثيرة يقتضيها التطور العـــام . ومن الجائز أن نقول ان الحركة الجمالية تتبع ، إلى حد ما ، الحركة الاقتصادية :الثروات الضخمة ، المخازن الكبرى ، الشركات المغفلة الكبرى ، الاحتكارات ،

---

(١) انظر : ا . كاساني A . Cassagne : نظرية الفن للفن في ( فرنسه ) باريز ، هاشيت ، ١٩٠٤ La Thèorie de l'art pour l'art en France

انها باطراد هي التي تسحق الصغار وتنحيهم ، وهي وحدها تفوز بالارباح الجسام . ينبغي ان تزيد ثروة المرء ليزيد ربحه .

وكذا فان أساليب الدعاوة الجديدة ، واتساع جمهرة الدافعين من بين سواد اللا اخصائيين ، وهبوط حقوق المؤلف إزاء مطالب موجهي الاعمال ، والعمال ، وباعة المواد ، والعازفين أو الوسطاء ، كل ذلك يؤدي إلى تناقص ارباح الفنان والمبدع الاصيل تناقصاً مستمراً . انعليه أن يربح سلفاً ليقدر على الربح : والنجاح يمضي باطراد صوب النجاح ، كما يمضى المال باطراد إلى المال ، وانه لشرط سيء جداً من شروط الاصالة، وعلى الرغم من ذلك فمنه ينشأ تطور الفن بأسره وحياته .

ان علاقات الفن بالحرفة لا تحدد اذن الشروط الخارجية وحسب ، بل طراز التقنية والفن نفسه أيضاً . ان غاء الفن يعني الاستمرار في تمايزه عن الحرفة ، كما يعني تمايز الفنانين المشهورين عن الفنانين المغمورين ، ولو اقتصادياً من زاوية الاجور والاسعار . لقد أخذ الفنان يحيا على نحو أكثر من فنه ، أي بدون الوسطاء الاضطرارين السابقين بينه وبين الجمهور ، أو على الاقل بتدخل وسطاء جدد كل الجدة . وان نقص أسعار المواد ، بالاضافة إلى زيادة أجور المنفذين أو العمال ، يضطر المؤلفين إلى الاتجاه شطر جمهور اكثر اتساعاً على الدوام ، وأقل ارستقراطية ، وأدنى ثقافة ، وأضأل انتقاء ، اذا شاؤوا العيش من فنهم : ولم يعد في مكنة الانواع المرهفة المصنوعة لوسط النخبة المختارة التي تقدر وحدها على فهمها ، لم يعد في مكنتها أن تحيا بعد الآن إلا اذا ابتكر مؤلفوها وسائل جديدة للعيش .فهلا تمتع هذه الوسائل من تنظيم عقلي للترف العام ، كما يحلم بذلك كثير

من الاشتراكيين ، أم أنها تمنح من أشكال جديدة ومصطنعة ترتديها الحياة الطفيلية القديمة حين تتواءم وحسب مع الاخلاق الصناعية ومع ديمقراطية ما بعد الحرب ؟ ذلك هو سر المستقبل .

٢٥ لقد غلت المادية التاريخية في تقدير الاثر الاقتصادي في الحياة الاجتماعية كافة ، وحتى في الفن والواقع أن التقنية بالمعنى الصحيح تختلف عن الحرفة اختلافاً يكفي كل واحدة منهما في أن تتملص من الاخرى غالباً . وعلينا الآن أن نصحح ونتمم الوقائع التي عرضناها .

لقد أبانوا في الغالب أن ناموس اقتصاد الجهد ينطبق بوجه عام أيضاً على الفن مثل انطباقه على العمل . ولا ريب في أن جمال الفن هو جزئياً اقتصاد وسائل في تقنية ، بيد أن ما يميز هذا الجمال ليس هو الاقتصاد ، بل التقنية . ذلك أن الانفاق الاقل ليس جميلاً بذاته ، وانما يبدو الجمال غالباً في حلة سخاء .

ردد الناس ، على وجه أدق ، منذ قدامى الفيثاغوريين ، حتى رجال الاقتصاد المحدثين ، أن الايقاع ، أي الارتكاس المساوي للمؤثر دورياً، هو الشكل المشخص الذي ترتديه بطبعها الفاعليتان في تطبيقاتهما السليمة السوية . ولكننا نشاهد في الواقع أن ايقاع العمل غير ايقاع الفنون : بقي أن نفسر أيضاً صفاتها الخاصة في الفن ، أي بقي جوهر المسألة .

ومثل ذلك طبيعة العمل وتقسيم العمل ، أو تأثير ، مردوده على الموهبة ، فانها تختلف اختلافاً كبيراً في الحرف النافعة عن الحرف الفنية بالمعنى الدقيق . ان النبوغ ، بله الذوق ، يواكبان على السواء البخل أو السخاء، وبحسب « قانون الثبات الذهني » الذي يتحدث

عنه ( ريمي دي كورمون ) Rémy de Gourmont ، انهما يوجدان وجوداً غزيراً في العشائر الابتدائية أو في عواصمنا الصناعية المتمايزة أعمق التمايز . وسنقرر أن طبيعتهما ، على الاقل، لمـــا تتغير بتغير التطور الاقتصادي . وأخيراً ، إن امتنع وجود حرفة حمقاء ، بل ووجود اناس كثيرين حمقى ، فلا وجود كذلك لحرفة لاجمالية ، ولكن ثمة على الرغم من ذلك أناس بلا ذوق : هنا أيضاً الذوق صانع الفن ،لا الحرفـــة .

المواضيـع ، والحوافز أو الفرص التي تقدمها الحياة الاقتصادية إلى الفن ، كل ذلك يوحي بنتيجة واحدة .

ان الفن يتخذ شروط الحياة المادية موضوعاً له في الغالب . ولكن اختياره ينتظم على نحو لا محدد جداً . فهـو يرسم ،بلا ريب ،الحال السوية للعمل أو للتملك المعاصر غالبـــاً ، ولكنه يرجـح في الاغلب أيضاً رسم الخروج على العمـل أو على التملك ، وباختصار يرسم الاشكال غير السوية للفاعلية الاقتصادية . بل أنه يمتدح ذلك أكثر من مرة : اللصوص ، الثوار ، أو المتشردون هم الابطال الذين تفضلهم القصص والمسرحيات الشعبية أو المرهفة . فهل تتجه الاثار الفنية بنقدها للتنظيم المعاصر في هذا الاتجاه دوماً على الاقل ؟ بيـــد أن النقد في الغالب نقد محافظ ايضاً كما أنه نقد ثوري ، وهو **يدعو إلى الحفـــاظ على التراث العائلي القديم مثل دعوته إلى ( الطوبائيات ) الاشتراكية : وليس ما يحدد ذلك بالاسباب الفنية أبداً .**

والشروط الاقتصادية ، من حيث هي حوافز الفن ، تعمـل في منحى لا محدد أيضاً . وتمثل التجربة الحاسمة في هـــذه النقطة في حال الفنانين الذين تمكنوا بيسر حالهم من الاستقلال عن الجمهور . ترى هلا تحلوا بقـــدرة على التجـــديد أعظـــم من أولئك الذين اضطروا

إلى أن يحيوا من فنهم ؟ إن ذلك موضع شك إذا قارنا عبقرية (مايربير) Meyerbeer أو ( مندلسوون ) Mendelssohn ، اللذين وهبها الحظ مالاً وفيراً ، بعبقريـــة ( برليوز ) و ( فاغنر ) اللذين كافحا بضراوة ضد الاخفاق والتفاهة من غير أن يهملا مثلهما الاعلى . ولكن بالمقابل لم يستطع ( فلوبير ) أو ( بوفي دي شافان ' Puvis de Chavannes او ( غوستاف مورو ) Gustave Moreau احداث تأثيرهم العظيم الا بفضل اليسر الذي أتاحه لهم فراغهم ، ولا سيما استقلالهم . وان عدم التحديد الذي نكتشفه في سيرة الفنانين يوجد في سيرة الهواة ، وجوده أيضاً في التاريخ المقارن للمدارس في البلدان الغنية والبلدان الفقيرة ، أو في المناطق الصناعية والمناطق الزراعية ذاتها : ومن النادر جداً أن تقابل هذه الفوارق الاقتصادية العميقة فوارق جمالية تناسبها .

ويقدم العمل أيضاً ، من حيث أنه فرصة فن ، مادة نشاط جمالي على نحويين متقابلين : إما بذاته ، بنموه المتسق الخاص ، وإما على العكس بأن يوحي بحاجة التأمل على اعتبارها راحة ولهواً لابـــد منهما خارج العمل . فالفن أيضاً ضد العمـل كما هو ضنوه ، والفن في الاغلب متمم العمل وبطانته معاً .

٢٦ ـ والحادث الأعم الذي يسيطر أخيراً على المسألة برمتها هو أن النمو الاقتصادي يضاد النمو الجمالي حيناً ،ويوا كب اتجاهه في منحى واحد حيناً آخر . أن لدى الصيادين الابتدائيين في الاغلب عاطفـــة جمالية جد نامية ، وعلى الاقل في ميدان الفنون التشكيليـة : وهـذه العاطفة تتضاءل عندما ننتقل إلى مرحلة الزراعة ، وهي مرحـلة أعلى جداً من الناحية الاقتصادية . لقد بلغت ( هولنده ) وبلغت (البندقيـة)

أوج مدارسها الفنية عندما بلغت تجارتهما الاوج . ولكن طائفة كبرى من البلدان الاخرى أصبحت غنية جداً من غير أن تنبغ في الفن ، ولا أيضاً كزبائن الفنانين .

ليس التواكب بالثابت أبداً بين هاتين الطائفتين من الحوادث الاجتماعية . وحينما يحدث هذا التواكب فانه لا يخرج عن تداخل حوادث حيادية جمالياً مع حوادث أو قوانين جمالية خالصة. ولا نستطيع أن نفهم الحوادث الجمالية إلا إذا درسناها بذاتها مباشرة ، لا عبر شروطها التي تتصف بطبيعة غير طبيعتها . إن للتطور العام للتقنية الايطالية أهمية عظمى في تفسير الفن في ( البندقية ) في القرن السادس عشر ، تفوق أهمية ثروة ( البندقية ) التجارية . فقد كان من المحتوم بلا ريب أن يظهر الفن الايطالي في شكل آخر قريب في ( بندقية ) أقل غنى، بينما يعجز ذهب ( البندقية ) الراهنة كله عن أن يعوضها عن الافادة من تطور جمالي سابق استمر في ( ايطاليه ) بضعة قرون .

بل إن الاحوال ذات الصفة المدرسية الاعظم من تطابق أوج الفن مع الثروة الجمعية لا تنطوي بدقة على الدلالة التي تُعزى اليها عادة : ليس النشاط التجاري ، بل عدم النشاط في ظل الترف هو الذي ييسر في العادة ازدهار الفنون . وسنرى أن مطلع الانحطاط الاقتصادي أو حتى منتصفه ، مصحوب عادة بازدهار فني .

القاعدة العامة هي اللا تحديد النسبي في العلاقات بين وظائف جمعية مترابطة ، على الرغم من أنها تظل متباينة في أعماقها . « ان للفرد جوانب مختلفة. الموهبة والنجاح والاعتبار والربح أمور كلها متمايزة تماماً وهي متحدة تارة ، ومفترقة تارة أخرى . فقد يحظى المرء بالنجاح

دون الموهبة ، وبالاعتبار من دون النجاح ، أو بالربح من غير اعتبار أو على العكس . وان امتلاك خير من هذه الخيرات لا يجلب ولا يطرد امتلاك سائرها . ان المنزلة الاجتماعية ، والمنزلة السياسية ، والمنزلة العقلية ، والمنزلة المالية ، تتعلق بعضها ببعض احياناً وتؤثر بعضها في بعض إلى حد ما تأثيراً قد يكون **حسناً أو سيئاً** : إن لبعض الاعمال **أجراً أقل** من سواها لمجرد أنها تحظى **بتقدير أعظم** ، فتكون ، من ثم ، موضع طلب أعظم فتخفض منافسة المرشحين لها أسعار أجورها »[1] .

استقلال ذاتي نسبي للحياة الفنية ولقوانينها ولتطورها ضمن الاشكال الحيادية جمالياً للحياة الجمعية التي تؤلف شروطها اللازمة ولكن غير الكافية : تلك هي النتيجة التي سنجدها في مجال كل مؤسسة من المؤسسات الاجتماعية الكبرى .

---

(١) . ج . دافنل : (٢) ١٤٨ . - انظر الفصول ٦ - ١٠ .

## الفصل الثاني

# الفن والطبقات الاجتماعية

### ١ - الفن والترف

**٢٧** - يتميز الفن عن سائر اشكال الترف بانه اكثرها تنظيماً ، واعظمها تماسكا مع الحياة الاجتماعية برمتها . **انه التنظيم الاجتماعي للترف . وتلك هي وظيفته الاجتماعية والاخلاقية التي تحدده** ، وبها يجد نفسه ، مثل كل ترف ، ذا علاقة منسجمة تارة ، ومتعارضة تارة اخرى مع العمل .

والترف نشاط زائد تجاوز وظيفته الحاجة أو الطبيعة ، على نحو أن حدوده تتصف بعدم الاستقرار أول ما تتصف . وهذه الحدود لايمكن تقديرها إلابالنسبة الى وضع وسطي هو نفسه متحول الى حد كبير ، وهذا الوسطي نسبي مع الحاجات التي يقرها بوجه عام مجتمع من المجتمعات ،

أو طبقة من الطبقات ، وهو يتنوع بالضرورة بحسب البلدان والاوساط تنوعاً كبيراً (١) .

وقد اكتشف( بودريلار ) في « تاريخ الترف » Histoire du Luxe، على وجه اختباري بوجـــه خاص ، أربعة منابع أو مبادىء للترف . اولاً الكبرياء أوحب الذات أو الصلف : ومـــن هنا ترف التبجح المستند الى رأي الآخرين ، وشعاره الثروة . ومفارقته السوية هي اللامبالاة بالانفاق لمجرد الانفاق . والمنبع الثاني هو اللذات الحسية ، وارهاف الاستمتاع وكل مايسميه اللاهوتيون بالشبق . والمنبع الثالث هو غريزة الزينـــة ، وحب الحلى . واخيراً المنبع الرابع أو المبدأ الاخير هو حب التغيير ، وقلق السعي وراء الأحسن ، وان اعرب عنه فراغ الصبر في الثبات على احتمال الخير : ومن هذا القبيل مثلاً الزي Mode . ومن هذه العناصر الاربعة ، ولاسيما العنصرين الاخيرين ، يتضح ارتباط الترف ارتباطاً وثيقاً بمختلف أشكال الفن .

بيد أن هذا التحليل مايزال ناقصاً . فالترف بذل بعض القوى دونما ضرورة ، بذل بلا جدوى لطاقات ملكاتنا الغزيرة لمجرد الحاجة ولذة ممارستها ، ومن ثم بلاجهد ، أو على الاقل بحسب منحدر المقاومة الاضعف. وقد يجري هذا البذل في جميع المجالات شريطة توفر فرصة لانفاق طاقة لاتهدف مباشرة الى اي شيء نافع . فثمة اذن ترف في الذكاء أو الارادة أو الحساسية ، وأنواع ترف في عضلاتنا واعصابنا ، أنواع ترف فردي أو اجتماعي . وبوجه عام ، لابد من أن يوازي تصنيف

---

(١) انظر مثلاً : بودريلار Baudrillart ؛ - ج بيلو : دراسات في الاخلاق الوضعية « باريز » السكان ، ١٩٠٨ ، الفصل الثاني .

G. Belot : Etudes de Morale Positive .

ضروب الترف بصورة منهجية تصنيف الالعاب ، ومن ثم أيضاً تصنيف أشـكال الفاعلية الجدية .

والواقع أننا نجد خمسة اشكال اجتماعية رئيسية للترف يمكننا ان نصنفها من الادنى أو الاكثر اثرة ونزواناً ، وهو الرفاه ، الى الاعلى أو الاكثر تنظيماً وترتيباً ، وهو الفن ، وتقع بينهما الالعاب والرياضة jeux et sports والجمع collections والزي .

وعلى الرغم من ذلك ، نلاحظ ، من بعض أوجه الاعتبار ، ان ثمة تنافساً اكثر من التعاون بين الفن والترف ، أي بين الشكل الاعلى للترف وبين اشـكاله الدنيا . ومن هنا هـذه الـكلمة التي غدت مضرب المثل منذ العصر القديم : « عنـدما عجز عن جعل ( فينوس ) جميلة ، جعلها غنية » .

والواقع ان الترف السمج سرعان مايحل محل ترف اكثر اتصافاً بالصفة الجمالية ، ويبدو أنه يعفي اصحابه غير المثقفين من الفن وتجسيمهم في متعهم الاخرى . وعلى هـذا النحو اساءت القيمة التي نعزوهـا الى الماس في العصور الحديثة اساءة كبرى لقيمة المجوهرات من الناحية الجمالية. مافائدة ان يرصع فنان حجراً قيمته بذاتـه ، ثم يقدمـه الى العارفين كافـة ، وكأنـــه اعلان ناطق ؟ ان افضل هيكل يتسق وتلك القيمة الاصطلاحيـة هو الهيكل الذي يحتّي بصورة لبقـة حيال بريق الجوهرة الصارخ . وبذلك يغدو المجموع لاجمالياً جداً في نظر اصحاب الذوق . إن ندرة الاحجار الثمينة الحقيقية في العصر القـديم والعصر الوسيط ، وذيوع الاحجار الزائفـــة وانتشار احجار البـلور المقلّدة التي مازالت تزين طائفـة من الهياكل والكؤوس وان كانت بذاتهـا صحيحة الاصل

حقاً ، كل ذلك يخلق الحاجة لجعل هذه الاشياء نافعة بنتيجة عمل ثمين يضطلع به صائغ . وهذا ما كان يحقق القيمة الجمالية كلها للحلى القديمة . وهذه القيمة تظهر مجدداً اليوم في تحف كروائع ( لاليك ) Lalique إثر انبعاث الفنون الصناعية : انها تجعل الفن ينتصر من جديد على الترف.

ونشاهد الانحطاط نفسه في كل مكان يعيث فيه « الكفاح من اجل الترف » فساداً في المجتمعات المسرفة بالغنى : فيسبق الترف الفن فيها كما هي الحال في أبنية القرن التاسع عشر ، وتسبق الرياضة الفن ، كما هي الحال في تربية جياد السباق أو تدريب الابطال الرياضيين وضاربي الارقام القياسية ، ويسبقه وسواس هواة الجمع ، كما نجد ذلك في أيامنا لدى علماء المسكوكات القديمة وهواة الاثاث الجميل ، واخيراً يسبق الزي الفن كما نشاهد في جميع الازمنة في بعض طبقات المجتمع .

٢٨ - فالفن يجد نفسه في الغالب اذن متمم سائر اشكال الترف، كما يجد نفسه خصمها ايضاً . وان العمل الشديد لينجب ، بالثروة ، حاجة الترف ، ولكنه ينجب ، بالتعب ، حاجة اللهو . ولكن ماأبعد ان يكون كل لهو لهواً فنياً حتماً ! بل يمكن القول ايضاً ان الفن الحقيقي هو شكل الترف الذي يقتضي اعظم الجهد ، لان مجاله اعظم المجالات تنظيماً . انه لايستلزم الفراغ وحده ، بل يحتاج الى فراغ خالٍ من التعب ، أي فراغ لا ينتج حاجة ملحة للتسلية والراحة السلبية ، ولا يشلّ التأمل .

وفي هذه الشروط ، لايوائم أي شكل جدي من أشكال الفن الانسان الباحث فيه عن متنفس يروّح به عن مشاغله المهنية أو غير المهنية . ان مايطلب العامل أو رجل الاعمال بصورة سوية بعد ارهاق

النهار في كل يوم عطلة أو في كل مساء انما هو قراءة الجريدة ، أو مناظر الحانة الموسيقية ، أو الاستجمام بالرياضة ، ولايطلب عادة — إلاّ في النادر — متعة تأمل قصيدة ، أو استرجاع بناء تاريخي بله استرجاع بناء درامة نفسية عميقة أو اسهاماً في جوقة مغنين أو عازفين هواة . ولسنا نرتاب في أن ذلك أمر انساني جداً . ولذا لم يخطىء اصحاب النظرية الاشتراكية حين رفعوا عقيرتهم بالاحتجاج مطالبين أولاً بتوفير الفراغ للشعب ، اذا ماارادنا له الاهتمام بالفن الحقيقي .

ان نوع الفراغ المرموق بالنسبة للفن هو فراغ الاحرار في ( اثينة ) أو في ( رومه ) ، أو فراغ البرجوازيين الاثرياء أو السادة في ( فلاندرة ) أو في ( ايطالية ) : انه فراغ اناس لايترتب عليهم ان يعملوا إلاعرضاً ، وهم ينظرون بثقافتهم المستقاة من الامرة أو من الوسط الى العمل على انه شيء ثانوي ، ويعتبرون الترف ، من ثم ، على انه هو الاساس . وعلى الاقل ينبغي ان تتوفر في حياتهم أوقات يكون الترف فيها وحده مسيطراً سائداً .

الترف بالاضافة الى الفن شرط لازم ، ولكنه ليس بالشرط الكافي ابداً . فقد حظي كثير من اثرياء التجار بثروة ( الفلامان ) أو اهل ( البندقية ) ولكنهم لم يتحلوا بذوقهم . ويبدو أن أصحاب الملياارات من الامريكيين لايتذوقون الى الآن الفن اكثر من تذوقهم مجموعات الفن ، وهذا امر مباين كل المباينة ، أو أنهم يتذوقون الرفاه الحيادي جمالياً ، وهذا شيء آخر مغاير تماماً . وليس من الثابت انهم يميزون تمييزاً جلياً ترف ( يخت )جيد الصنع ، والاسعار الخيالية في المزايدات العلنية لمبيع لوحات من القرن الثامن عشر ( حيث

ينصب الاهـتمام الرئيسي على ضرب الرقم القياسي الذي كان بلغـه في « البورصة » « معلم صغير » ذائع الصيت اسمه ( فلان ) ، يميزون ذلك عن الاختيار الشخصي ، وعن الاستمتاع العميمي الذي يشعر به هاوٍ حقيقي ، وقوامه الحكم الجمـــالي ، الاستمتاع الذي يحياه صاحبه للذة أن يحياه .

ولذا لم يكن ازدهار الذوق وظهور المدارس الفنيـة الكبرى في ( فلاندره ) ولا في ( فلورنسه ) ولا في ( البندقية ) ، نتاجاً ضرورياً ومباشراً للخصب الاقتصادي كما تسرف بالايمان بذلك فـيما يبدو مدرسة ( تين ) . وبهذا الاعتبار ، لمـاذا تقتصر ( صور ) أو ( قرطاجنة ) في العصر القديم ، و ( رومه ) خلال عدة قرون ، وحتى ( نيويورك ) أو ( بونس ايرس ) والمجتمع اليهودي الغني كله في الازمنة الحديثة ، لماذا تـكاد تقتصر جميعها على شراء تحف الفن من خارج واسـتهلاك كميـات كبيرة منها بدل ان تنجب لذاتها فناً أصيلًا ؟ لماذا وضعت الفن في اغلب الاحيان في منزلة كمنزلة أتفه امارات الغنى ؟

وحتى في ظل العهود والازمنة التي ينتصر فيها الذوق على الرخاء ، لم يبلغ الازدهار الفني أوجه **ابان** العمل الشاق الذي انتج الثروة وانمـا **بعد** كسبها وتحصيلها : في ( فلورنسه ) أو في ( فلاندره ) بعد الثروة التي فازبها كبار الصيارفة وبائعو السجاد أو المرابون ، وفي الوقت الذي كانت المضاربات الهدامة تسلخ فيـه عن هـــذه المناطق تقدمها التجارى ، وفي ( البندقيـة ) حين كان اكتشاف ( امريكة ) والدوران حول القـارة الافريقية قـد حولا طرق التجارة الكبرى عن البحر الابيض المتوسط وبـدأا بجر الخراب الى المدينة . وفي ( اسبانيـة ) لم يكد العصر

العظيم للفن يبلغ خمسين عاماً ، وذلك في نفس الوقت الذي عّلم ذهب ( امريكه ) الناس فيه الكسل والهجرة ، وابتذل هو ذاته لشدة توفره ، وفيه سقطت ( اسبانية ) في هاوية الانحطاط الاقتصادي والسياسي .

يقول ( مونتز ) Müntz : « ان وثبة الفن سواء في ( البندقية ) أو في ( فلورنسه ) أو في ( ميلانو ) لاتطابق أوج الحيوية أو الثروة الوطنية. ومنذ سقوط ( القسطنطينية ) أخذ سلطان ( جمهورية البندقية ) ينحسر سنة فسنة ، وقد انتزع منها الاتراك اغنى مستعمراتها الواقعة في البحر الابيض المتوسط ، ثم فقدت احتكار تجارة الهند بعد ان ظل هذا الاحتكار الينبوع الرئيسي لرخائها خلال زمن طويل . ولكن مدينة الرؤساء Doges ، وقد أصاب الفساد سيطرتها السياسية أو التجارية ، اضافت زهرة جديدة على الاقل الى تاجها وذلك بتنمية الفنون ، بينما لم تنفع الكنوز العظيمة التي جمعها خصومها من ( البرتغاليين ) في ( لشبونه ) أو في ( اوبورتو ) شروى نقير في مجال الفن والادب والعلم والحضارة والواقع ان ( البندقية ) شاهدت بزوغ فن جديد تألق فوق كنائسها وقصورها في تمام الفترة التي رأت فيها غروب نجمها في البحار »[1] .

ان احوال النمو العظيم للفن تعقب اذن الفاعليات الاقتصادية الكبرى باكثر من ان تواكبها . وهي ليست بتاجها الضروري المباشر أبداً .يقول ( اندره جيد ) André Gide : ان الفن لا يُدعى الى مأدبة الانسانية الافي آخر الوليمة . فليست وظيفته ان يغذي ، بل ان يُثمل .

---

( ١ ) ا . مونتز : ( لوتيسيان ) ونشأة مدرسة ( البندقية ) . مجلة العالمين ١٥ اذار ١٨٩٤ ، ص ٣١٨ .

E .Müntz: Le Titien et la Formation de l'Ecole vénitienne .

٢٩ – والرفاه شكل من اشكال الترف الدنيا ينافس الفن أو يخاصمه أعظم المنافسة واشد الخصام . فالرفاه أكثر الاشكال أثرة واقلها تنظيماً أو اصطباغاً بالصبغة الاجتماعية. انه ترف الشهوة والاثرة . وكل امرىء يسعى في طلب رفاهه حيثما يشاء ويقدر ، وليس للرأي العام أن يحكم عليه الا حين يرتدي الرفاه بعض قيمة فنية أو اخلاقية . أما أن ينفق النهم ماله على مطبخه ، وينفقه شديد الاحساس بالبرد على مدفأته فذلك لا يغدو موضوع آمر اجتماعي ، موضوع لوم أو امتداح عام إلا بصورة غير مباشرة جـــداً .

إنما تربط سذاجة العصور الابتدائية وشذوذ عصور الانحطاط وحدهما الفن بالرفاه ربطاً وثيقاً يمنع تمييز احدهما عن الآخر. ولئن رجح سيد القصر في العصر الوسيط السجاد أو الخشب على الرسم الجداري في حصنه ذي الفتحات الضيقة ، فذلك يكاد لا يعود إلى أن ألوانها أجمل من التصوير الجصي بل لانها بالاحرى تحميه ، من الرطوبة على نحو أفضل . أما نحن فنستخدم ضد الرطوبة مولد حرارة لا آثاراً فنية ، ونحتفظ للزينة باللوحات أو بالتماثيل التي تبدو لنا ، منذ ، عصر ( الانبعاث ) ، من زمرة أخرى تباين كل المباينة وسائل الرفاه . ومن ناحية اخرى ، لئن كان ترف وليمة من الولائم يتمم من الناحية المادية في ( رومه ) الامبراطورية أو في ( بيزنطة ) القديمة بجمال الاغاني والفواصل ، فالظاهر أن هذه المسرات المتنوعة جداً لاترتدي حلة مغايرة جداً في نظر المرهفين الذين يبتغونها أيضاً .

٣٠ – وفي مستوى الالعاب والرياضة ترقى قيمة الترف الاجتماعية درجة اخرى . ان العاب الميسر والورق ، أو العاب المهارة والقوة كلعبة كرة الكف ، والالعاب المغرضة كالعاب الكشتبان أو العاب

التأليف كالشطرنج ، أو الالعاب التي تتجلى لذتها في الخصومة والنصر والشعور بالتفوق الشخصي ، أو الالعاب التي تستند الى غريزة مثل رقص الغرام بأنواعه ، او الى فاعلية اجتماعية كحفلات الطقوس أو الحرب ، واخيراً العاب التدرب والتربية ، كالدمى .. ان هذه الالعاب على اختلاف اشكالها الكثيرة تفترض ، مع الحرية ، القاعدة والنظام . ومن شأن التمرين انه لايتصف بصفة اللعب منذ ان يغدو الزامياً . ولكن اللعب لايوجد الا بوجود قاعدة له ، وهي قاعدة اصطلاحية ، وفي اغلب الاحيان قاعدة جمعية تقليدية . اللاعب الحقيقي لايغش ، وان وجدانه كلاعب ، ليثأر لكرامته حيال فكرة هذا الغش ذاتها بأكثر مما يثأر وجدانه الاخلاقي . وعلى الرغم من ان اللعب انتشار الحرية ، فانه نظام يؤيده وجداننا بالجزاء تأييداً شديداً كما يؤيده الوجدان الجمعي . وبهذا نفسه يخضع اللعب من ناحية اخرى للشرط المشترك لكل حرية حقيقية .

ان اللعب يقترب من الفن اقتراباً عظيماً جداً حتى ان مدرستين حديثتين كبيرتين ذهبتا في تعريف الفن الى القول بأنه : الشكل الأعلى للعب . ويشاهد الانتقال من احدى هاتين الوظيفتين الى الاخرى في لهو الاطفال مثلاً حين يلعبون لعبة الشرطة واللصوص أو لعبة الدمية : انها العاب بسيطة تغدو لدى الانسان الراشد ، عندما يجاد تنظيمها ، تغدو مسرحيات درامية او مسلية . وقد انتقل هذا المذهب الذي ولد في ( انكلتره ) في القرن الثامن عشر إلى ( المانيه ) فيما يبدو مع ( كانت ) و ( شيلر ) Schiller ، ثم عاد إلى اعتناقه مؤخراً ( سبنسر ) و ( كرانت الن ) Grant Allen في ( انكلتره ) و ( كروس ) في ( المانيه ) .

وليس من شأننا هنا أن ننتقد نظرية اللعب انتقاداً كاملاً : فلنقتصر على القول بأنها - في شكليها المدرسيين ، شكلهـــا الصوري وشكلها الاختباري ، تسرف في اغفال صفة **النظام** المشفوع بالجزاء ، ومن ثم الصفة الاجتماعية للعب من أجل دعم اتصافه بصفة **الحرية** .

ان لهذه النظرية ذاتها ، وقد ابتكرها فرديون لدعم المذهب الفردي ، أسباباً طريفة تسوق إلى اعتبارها نظرية جمعية . وقد نبّه ( سورل ) Sorel على أنها وجدت في ( انكلتره ) بوجه خاص في القرن الثامن عشر والتاسع عشر لانه أمكن اعتبار الفن ترفاً للأرستقراطية في ذلك القطر الذي لا يتحلى الشعب فيه باذواق جمالية عميقة جداً . ومن ناحية أخرى إن الارستقراطية قديمة وغنية ومبجلة ودائمـــة فيما يبدو . ولذا أمكن أن تظهر وظيفة اللعب وكأنها نهائية . وبالمقابل لم يكن من الجائز أن نلفى هـــذه النظرية في ( ايطاليه ) في عصر ( الانبعاث ) لان ارستقراطيتها كانت قد أفلست ، بل واعتبرت زائلة لفرط الترف الفني : ان مثل هذه النتائج الخطيرة جداً لا يمكن أن تنبثق عن اللعب وحده .

ولكن مذهب اللعب يعبر عن حقيقة أعم وأدوم : حقيقة القرابة ، وفي نفس الوقت المنافسة ، مع جميع اشكال الترف الاجتماعية .

إنهـا تعبر ايضاً عن ارتباطات تاريخية حقيقية فعلاً ، بـل هي اكثر تنوعاً . لقد اسهمت ألعاب اليونان القدامى ، بصورة رياضة ، في نماء فنونهم اسهاماً عظيماً . وكانت المباريات التي تقام في مدنهم مفتوحة دونما تمييز للابطال والممثلين ، لرماة القرص والشعراء أو عازفي المزمار . ونعلم كل ماجناه صانعو التماثيل الصغيرة المدرسية ،

ولاسيما المدرسية المتأخرة ، من معاشرة الابطال المحترفين . والامر في ايامنا على العكس ، لان الالعاب الرياضية ، بعد ان اعادت الاخلاق ( الانكلوسكسونية ) تمجيد الرياضة ، اصبحت تنافس فنوناً مختلفة اكثر من رفدها بالعون : وقد وجهت الثقافة المسيحية والحديثة نماء حضارتنا بأسرها في دروب متباينة جداً .

**٣١** - أما ذوق الجمع فانه ترف خاص بالتملك : فمن احد شروطه الانفراد بالامتلاك . وقد يوجد هذا الذوق في العهود كافة ، ولكنه لايتجلى بابعاده كلها الا في حضارات فاقت مرحلة النضج . وهو لايرتبط بالفن ارتباطاً مباشراً دائماً : فمن الجائز جمع عينات من فلذات المعادن أو مجاميع من التواقيع أو من الطوابع البريدية القديمة التي تكاد تخرج عن كل اعتبار جمالي غير ان وسواس الجمع يكتسح ميدان الفن في اغلب الاحيان .

انه يقحم في الفن بالدرجة الاولى هذا العامل الحيادى جداً من الناحية الجمالية ، عاملاً من عوامل القيمة الذي يعتبره الاقتصاديون المدرسيون بمثابة المتمم الحتمي للمنفعة : الندرة . **اللانفعية والندرة :** ذاكما هما العاملان المفارقان في هذه القيمة الخاصة حقاً ، الحافزان الرئيسيان في العرض والطلب في ميدان ترف التبجح المذكور .

ان سلّم القيم في نظر المجمّع الحقيقي يعتبر كل نسخة ثانية ، ولو كانت جميلة ، اقل شأناً ، ويعتبر ان كل فجوة في سلسلة موصولة تضفي - على العكس - سعراً استثنائياً لما يسدها . غيران القيمة الممتازة هي قيمة الندرة ، وهي تزداد باطراد مع الجمال ، وتحل محله احياناً ، ماشأن ضربات فرشاة ثلاث عُزيت الى ( دوفنشي )

Vinci ان لم تكن سوى محاولة بسيطة اهملها الفنان نفسه اذ اعتبرها غير لائقة به ؟ ان اثراً من آثار ( دوفنشي ) هو شيء نادر . وعلى العكس ، هذه القطعة من ( روبنز ) شيء جميل ، ولكن أي شيء أقل ندرة من قطع ( روبنز ) ؟ اننا نحصي اكثر من الف وخمسمائة قطعة صحيحة ، بصرف النظر عن المحاولات وعن النسخ المنحولة ، ان هذه القطعة لاتبعث البتة على الفخر حين توجد في مجموعة غنية .

وسواس آخر من وساوس الجمع : الجاه شبه الجمالي للكتب ذات الطبعات المحدودة المرقمة ، وجاه الرسوم التي اتلفت اصولها ، والخزف الذي تعهد النحّات بكسر قالبـــه بعد التجربة الخامسة ، والاستماع النادر أو الوحيد الذي خصت بـــه ندوة نخبة مصطفاة من العارفين وحيل بينه وبين ان يطاله أي تسجيل صوتي يعمل على ابتذاله ، أو الاستماع الذي أوقف احتكاره الفريد على بعض المسارح ، كما خُص حجاج ( بايروت ) وحدهم بالاستماع الى ( برسيفال ) Parsifal حتى اضمحلال الملكية الفنية لاسرة ( فاغنر ) سنة ١٩١٣ .

ان التاج في قيمة الجمع ، وحدها الاقصى ، هو النسخة الوحيدة : وحيدة ، اذن نادرة . ومن هنا التقدير الراهن ، بـله الوسواس في طلب الاصيل في كل مجال . وهم يموّهون ذلك بذرائع أرفع ، مثل اجلال الفردية ، والثمن الذي لاثمن له للحياة في اعظم تجلياتها المباشرة : وساوس ذات مـدى رفيـع ، ان كان التعبير عن الشخصية هو اسمى المبادىء الاساسية في كل فن كما تود نظرية صوفية مبهمة جـــداً ، ولكنها ذائعة غاية الذيوع .

ولكنها ليست سوى ذرائع . ان النسخة « الاصيلة » تمامـــاً

لاتوجد : فمن المسودة التي لاشكل لها الى اوراق المطبعة المصححة أو الطبعة الاخيرة التي نقحها المؤلف نفسه ، أين نجد الاصل الحقيقي لرواية يباع مخطوطها الاخير بعشرة الاف فرنك في سوق جامعي المخطوطات الشخصية النادرة ؟ واين يقع تصحيح « محاولات » Essais ( مونتين ) ، ولم ينشر تصحيحاته الخطية إلا ( ستروسكي ) Strowski مؤخراً بالاستناد الى نسخة ( بوردو ) ؟ أين الاصيل في المحاولات الكثيرة لرسام ، وفي النسخ التي صنعها هو نفسه عن تلك الدراسات ، اين هو في النماذج المصغرة Maquettes لنحّات ، أو لمهندس معمار ، ومن شأن عمّال عاديين تقريباً الاضطلاع بتنفيذها المادي كله ؟ .

والحق ان ندرة الاصيل قوام قيمته الحقيقية . وحينما لاتسود روح الجمع القيم الجمالية للعصر ، لايستشعر الفنان حاجة لتمييز كبير بين محاولاته الاولى وبين اللوحة النهائية التي تعطيه في الغالب انطباعاً بانه يقلدّ نفسه . ولذا كان اكبر الفنانين ، مثل ( تيسيان ) Titien و ( روبنز ) يرسمون طوعاً عدة نسخ من الاثر الواحد ، بل انهم يطلبون الى تلاميذهم نسخ الاثر ، ويصلحون بعض التفاصيل عند الاقتضاء ، وكانوا يوقعّون على النسخ بلاحياء . ونستخلص من دفتر حساب ( ريغو ) ان ذلك الاسلوب كان أسلوبه الثابت ، وكان لايضع النسخة في منزلة ادنى كثيراً من منزلة الاصل . ولاريب في ان لتصوير الفنان نفسه في رسوم شخصية مثل رسوم ( دورر ) Dürer سعراً أغلى من سعر أشكاله المحفورة التي تطبع منها نسخ وافرة ، ولكن البون في الاسعار غدا اليوم اعظم بعشرة الاضعاف لان الندرة اصبحت عنصراً ذا اهمية أكبر في تصورنا للجمال .

**٣٢** – ولاريب في وجود هواة جمع متحمسين في كل زمان .

وقـد وصف ( لابرويير La Bruyère ) لذة هاوي جمع الاختام حين اكتشف طابع ختم ، ليس بالجميل جداً ، ولكنه نادر جداً ... وعلى الرغم من ذلـك فان النماء السوي للفن لايتأثر من هـذا الانحراف في التقدير ، التقدير الطفيلي الى حـدما ، الا في الحضارات المسرفـة في النضج وفي الغنى .

كان أثرياء ( رومـه ) ، منذ نهـاية عهـد ( الجمهورية ) ، ينفقون مبالغ طائـلة للحصول على القطع الاصلية من ( فيدياس ) Phidias أو ( تزوكسيس ) ونقلها بتكاليف هائـلة الى داراتهـم وقصورهم . ونحن نعـــلم شغف المنتصرين الرومان بعرض الرفات الفنيـــة منذان ضرب ( مارسلوس ) Marcellus على ذلك مثلًا : وقـــد نقـل ( بول اميل ) Paul - Emile وحـــده مائتين وخمسين عجـلة منها ، واشتهر القناصل الرومان مثل ( فر ) Verres ببذخهم الشديد . وقد اعفى ( اوغسطس ) Auguste ، وهو اكثر امانة ، سكان ( كوس ) Cos من ١٠٠ طالن Talents ( أي اكثر من ٥٠٠ ٠٠٠ فرنكاً بتقدير نقـد القرن التـاسع عشر ) لقاء ( افروديت انادیومن ) Aphrodite Anadyoméne لـ ( ابل ) Apelles . وعبثاً عرض ( بطليموس ) ٦٠ طالن للحصول على ( نـكيا ) Nekya من تصوير ( نيسياس ) Nicias ، كما عرض ( اتال ) Attale ١٠٠ طالـن لقـــاء ( ديونيزوس ) Dionysos من تصوير ( اريستيد ) Aristide . ودفع الخطيب ( كراسوس ) Crassus ١٠٠٫٠٠٠ سسترس Sesterces للحصول على انائين وقـّع عليهما ( منتور ) Mentor . وتذمر ( بلين ) Pline من الغلاء الفاحش للاثار القديمة في عصره . واشار الى الحج الذي كان يقوم بـه هواة كثيرون الى ( كنيد ) Cnide لمشاهـدة

( فنوس ) ( براكسيتيت ) Praxitèle . وكان هؤلاء الحجاج يحققون في سبيل الذوق ما كان ( ابيكتيت ) Epictète يطالب بـه في سبيل التقوى : « اعتبار ان من الشقاء ان يموت المرء بدون أن يرى آثار ( فيدياس ) في ( اولمب ) .

وقد عني المزيفون من قبل بانتاج النسخ الكثيرة والنسب المنحول ، ونحن نجد هذه الاساليب ذاتهـا في عصر ( الانبعاث ) : تشهد بذلـك دفاتر بعض الباعة ، وعادات الوراقين الذائعة . ان عادة استخدام المداليات « المدموجة » أي المؤلفة من وجهي قطعتين مختلفتـين ملتصقتين بلحـام مصنوع ، وعادة تقليد النقد القديم ، مع بعض تشويهه تشويهاً متعمداً تدلان منذ القرن السادس عشر على اهتمام تجار العاديات بـ « القطعة الوحيدة » . ولكن الولع بالندرة وبالاصالة يبلـغ أوجه في وقتنـــا الحاضر وينجب تلاعباً مشيناً .

وأخطر نتيجة لهذا الوسواس هو الحط من قيمة الفنانين الاحياء، وغمطهم استحقاقهم لقاء المبالغة في تقدير اثار الماضي . والواقع أن الاحياء ينتجون دائما : فلا يمكن المرء أن يطمئن إلى امتلاكه قطعة نادرة أو وحيدة من آثارهم في مجموعته . وربما أكثروا من الانتاج أحياناً كثرة تقلل من قيمته . أما الفنان الميت فانه ـ على العكس ـ سكون كله . ولا يمكن أن تخشى أية مفاجأة منه ، باستثناء الانتحال الذي يأمل الناس دوماً في أن يحتموا منه .

ويالها من لذة في نظر كثير من الناس ، لذة **الطمأنينة** المطلقة إلى ذوقهم ، عندما لا يترتب عليهـم أن يحكموا بأنفسهم ، وحـين يعلمون أن أحداً لن يماري في جمال انتماء أثاثهم إلى العصر ـ عصر

( لويس الخامس عشر ) أو ( لويس السادس عشر ) أو ( الامبراطورية )، بحسب الزي ! ولا يستلزم الامر منهم بعدئذ سوى توثيق سعره ، وهذا السعر يبرهن عليه بـ « فواتير » ثابتة ، أو بالاحرى بالمزاد العلني إن أمكن : ذلك أن هذا المزاد هو مسرح هاوي الجمع ، ومركز هذا التهريج الخاص ، وفيه يُبارك نهائياً القديم الجميل .

وأي بون في هذا عن الحال العقلية لمغامر بائس يجازف بشراء اثاث أو لوحات حديثة ثم سيكون أقل مقعد فيها أو أصغر لوحة قلم ملون Pastel موضع مناقشة واعتراض من نصف زائريه ! إن أحداً لا يروقه التعرض لهذه الصدف إذا كانت روحه روح الاغنياء الجدد الحقيقيين وهم قوام الارستقراطية المعاصرة ، على حساب الاساءة الكبرى للفنانين الاحياء .

كان أغنياؤنا الجدد ، بسائق صفاء الذوق ، وبتأثير الحرص على اغناء المجموعة ، يدفعون عادة قبل الحرب ٤٠٠٠٠٠ فرنكا لقاء لوحة قلم ملون لـ ( لاتور Latour ) ، و ٦٠٠٠٠٠ فرنكا لقاء تمثال نصفي صغير من تماثيل ( هودون Houdon ) ، و ٢٠٠٠٠٠ فرنكا لطاولة صنعها ( ريزنر Riesener ) ، ولم يكن يشترط في هذه الآثار أن تكون من تحف هؤلاء الفنانين . ومن الجائز أن نفترض أنهم قد يدفعون ، على هذا الحساب ، عدة مليارات في سبيل ( فنوس دي ميلو Vénus de Milo ) أو لقاء ( الطواف الليلي ) La Ronde de Nuit ولكن علينا ألا نأسف لانهم لم يتمكنوا من ذلك بل لنشفق عليهم ونفترض أن سلّم احكامهم أوسع من سلّم ايرادهم !

**٣٣** – ولكن ما ينبغي أن نأسف له في مصلحة الفن الحي ،

أي الفن وحسب ، هو أنهم لايدفعون ، بحسب السلّم ذاته ، مليون فرنك لقاء بعض مجموعات ( رودان ) Rodin أو لقـــاء بعض زخارف ( بزنار ) Besnard ، ولا ١٠٠٠٠٠ فرنك لقـــاء بعض الاثاث مـن الاسلوب الحديث . ولنأسف أيضاً على أن جدود هؤلاء الأغنياء الجـدد بلغ من بؤسهم انهـم تركوا ( ميله ) Millet معززاً واشتروا منـــه ( صلاة الملائك ) Angelus بالف فرنك ، وزها حفيـــدهم ( شوشار ) Chauchard بدفع مليون فرنك في سبيلها حتى يتيح لزوار ( اللوفر ) ادراك شدة خطأ التجار حول هذا الأثر الجميل ، ولكنـه أثر أصابـه شطط التقويم .

ولكن ما أن يتناول الأمر في ظل هذا النظام فناناً حيـاً ، ولو كان أشهر الأحياء ، فان المزاد لايكاد يبلغ رقم ٤٠٠٠٠ أو ٥٠٠٠٠ فرنكا الا بمشقة وعناء ، ولم يرتفع هذان الرقمان الا قليلًا من أجـــل ( ميسونيه ) Meissonier الذي باع هـو نفسه بعض لوحاته بأكثر من ١٠٠٠٠٠ فرنك وباع لوحته المائية Aquarelle الكبرى ( فردلاند ) Friedland بـ ٥٠٠٠٠٠ فرنك ؛ ولم يعد هذا الاثر يساوي حديثـــاً سوى ١٤٥٠٠٠ فرنك . ومما يذكر أيضاً أن ( ديكا ) Degas تنـازل عن لوحته « راقصات العصا » Danseuses à la barre مقابل ٥٠٠ فرنك وباعها في حياته بـ ٤٥٠٠٠٠ فرنك تجار متلاعبون ، ويبدو أنهم لعبوا بعد وفاة الفنان نفس اللعبة على أثرياء الحرب الجدد .

وعلى هذا النحو يثري رجال الأعمال والناشرون وهواة الجمع والذين يعيدون البيـع والمتلاعبون من سائر الاصناف ، يثرون من الاثار التي يموت أصحابها في العوز أحياناً . وهم يحسبون أنهم يحققون بذلك فخر

موهبتهم : وهذا هو سبيلهم في فهمها . وكثير ممن يعاصروننا يطمئنون، في سبيل تعزية شقائهم الراهن ، إلى أنهم هم أيضاً سيتيحون بعد موتهم الثروة لطفيلي الفن القادمين .

وقد تجلت أوضح نتيجة لذلك في فن الزخرفة : فقد كُسف هذا الفن وانحسر بكل بساطة خلال جيلين أو ثلاثة ، منذ عهد الامبراطورية الاولى إلى يقظة « الاسلوب الحديث » . وان الإنسان ليربح أقـــل الربح في أيامنا إذا جاء بالجديد ـ ويربح أكثر الربح ان قلّد القديم ! ـ بيد أن عاملاً واحداً يكفى لاداء هذه المهمة : فذاك لم يبق فنـاً . ولو رضي عدد كبير من أثريائنا بأن يدفعوا لـ ( ماجورل ) Majorelle أو لـ ( جوردان ) Jourdain ما كان يدفعه أجدادنا الميسورون لـ ( بول ) Boulle أو لـ ( ريزنر ) لمـا وقع فن الزخرفة في أزمة ولمـا وجب عليه أن يزول كما زال في عهود الاغنياء الجـدد زمن ( لويس فيليب ) و ( نابليون الثالث ) . لأن الاغنياء الجدد هم دائماً أكثر الهواة تمسكا بالتقاليد وبصحة نسب الآثار ، حينما يتبجحون بذوقهم : وهم متأهبون على الدوام للتنكر للعصر الذي أثروا فيه .

وعلى العكس ، لاشيء من ذلك يشبه سيداً عظيماً من السادة في بلاط ( هنري الرابع ) أو ( لويس الرابـع عشر ) حـــين يسارع إلى التخلص من أثاثه ( الغوطي ) وإلى هدم الجناح الذي يقطنـه في قصره القديم ليعهد ببناء جناح جديد الى أحد المعماريين ونجاري الابنـــوس الذين يدفع لهم الملك رواتبهم ويفسح لهم حديثاً الاقامة في ( اللوفر ) . إن أحداً لم يصدع جدياً باتهام ثوار ٩٣ حين هـدموا بعض الكنائس وكسروا طائفة كبرى من التماثيل ( الغوطية ) بانهم أبادوا أشياء جميلة،

وعلى الاقل من الناحية الجمالية ، اللهم الا من الناحية الدينية — لانهم كانوا يهدمون مايهدمون باسم الذوق : انهم لم يفعلوا سوى اتباع تعاليم ( اليسوعيين ) وسائر « الحكام الطيبين » الذين عاشوا في البلاط القديم : اذ التقاليد كانت آنذاك هي الهدم . ولئن هدمت ( انكلتره ) و ( المانيه ) أقل ، فلأن ذوقها بوجه خاص كان أقل شأناً ، وأقل حيوية ، وأقل نشاطاً .

وإلى جانب هذا الاحتقار **الجمالي** العميق لكل ما ليس حياً في الفن ، كانت عهودنا التقليدية العظمى تمتلك ، لقاء ذلك ، عاطفة جد حيادية **جمالياً** ، هي عاطفة اجلال كل ماضٍ تقريباً ، باستثناء التحف . هدم ( دوق أورلئان ) ، في عهـد ( لويس الرابع عشر ) ، قسماً كبيراً من قصره في ( بلوا ) Blois لأن تاريخ بنائه كان يرجع عندئذ إلى عصر ( الانبعاث ) ؛ ولحسن الحظ قطعاً أنه مات قبل أن يتمكن من هدمه كله كما كان ينوي . ولكن صاحب الذوق كان يحتفظ ، من ناحية أخرى ، بترؤس الشعارات القديمة Ecussons وبالصور الملونة العتيقة ، وبمخطوطات الاسرة وببعض البروج الغوطية السوداء ، وهي تشهد على قدم العرق ، ولو أن نزعاته الجمالية كانت وحدها هي التي تعمل لاضطرته حتماً الى هدم شامل وإبادة تامة .

ان ما صنعته الروح الطبقية في الطبقات النبيلة كافة في العصر الوسيط ، تعيد صنعه اليوم الروح الوطنية فيما يتصل بتراث الماضي المحلي كله ، وقد أصبحت الوطنية أو الاقليمية المتحمسة حريصة عليه أشد الحرص .

أما الروح الدينية فانها قامت بالوظيفة عينها ، وظيفة المحافظة والاستمرار في البقاء في جميع الأزمنة تقريباً ، وعلى نحو أقوى أيضاً .

لقد صانت ما قد تهمله العناية الفنية . غير أن هذا الاجلال انتهى إلى التأثير على الفن المعاصر نفسه حين قدم له دائماً نماذج بالية باعتبار الذوق ، ولكنها لا تزال مبجلة من وجهات نظر أخرى . وهذا ما أنقذ كنائسنا ذات الاسلوب ( الروماني ) أو ( الغوطي ) في العهود التي كان يمتهنها أصحاب الذوق باسم **الذوق** منذ القرن السادس عشر ، حتى أوائل القرن التاسع عشر ، وفي ذلك الحين كانت طائفة كبرى من المجالس الدينية تأمر دونما وخز ضمير باتلاف الزجاج الملون الفني والمنابر والتماثيل والاساكف لتيسير شؤون العبادة كما حدث في ( شارتر ) و ( بورج ) Bourges و ( ريمس ) Reims ، و ( نوترادم ) في ( باريز ) Notre Dame وجهد آخرون ـ على العكس ـ لاعادة بناء الكنائس القديمة التي هدمتها الأيام أو أضرّبها ( الكالفانيون ) تبع أسلوبها القديم ذاته :في ( كان )Caen و ( كوتانس ) Coutances و ( انجر ) Angers و ( بازاس ) Bazas و ( لاريئول ) La Rèole و ( بارساك ) Barsac ، نرى اعادة البناء بالاسلوب ( الغوطي ) في وسط القرن الثامن عشر نفسه : إنها بلا ريب رواسب دينية خالصة ، كما نشاهد أمثلة كثيرة عنها في ( مصر القديمة ) وفي ( يونان ) وفي ( رومه ) [1] .

بيد أن ما عجزت الروح الدينية أو الوطنية أو العائلية عن الحفاظ عليه لعدم عنايتها به ، حافظ عليه ذوق الجمع على طريقته : إنه يحظى

---

(١) انظر : بروتايل : الكنائس القديمة في جيرونده ، ١٩١٢ .

Brutails : Les Vieilles Eglises de la Gironde

ـ و : بول ليون : انبعاث المعمار الغوطي ـ مجلة باريز : ١ تموز ١٩١٣ ص ١١٥ ، ١٢٥ .

Paul léon : La Renaissance de l'Architecture gothique

باحترام الأشياء الغابرة لمجرد أنها غابرة ، أي نادرة ، واذن ثمينة . كانت الارستقراطية تحرص بعناد في الماضي على تغذية الفن المعاصر لاظهار نفوذها ، ثم صارت تكافح اليوم بازدراء الحاضر في سبيل حياتها ، وكيما تحيا مجدداً ، بذريعة الذوق ، في غابر عليها عزيز .

ان الامارة المعصومة الدالة على غني جديد ، تمثل في نظر كتّاب الارستقراطية من امثال ( بورجه ) Bourget أو ( جيب ) Gyp ، في انه يمتلك اثاثاً من طراز ( لويس الرابع عشر ) ولكنه أثاث منحول ، وقرينة الارستقراطية الحقيقية ، ومن ثم ، قرينة الذوق الجيد ، هي امتلاك المرء أثاثاً من طراز ( لويس الرابع عشر ) ولكنه « من العصر » . وفي عصر ( لويس السادس عشر ) كان هذا الطراز يسمى في الحق بـ « الطراز العصري » لانه كان احدث الاساليب : وكان يترتب على البلاط ذي النزعة التقليدية الصحيحة ان يهمله بازدراء على اعتباره جديداً جداً ، بسائق هذا المبدأ ذاته ، في حين ان الأسياد الكبار كانوا ، لحسن الحظ حقاً ، يتآخون أنئذٍ مع اسوأ الاغنياء الجدد ، والمتعهدين أو ملتزمي الضرائب ، في انهم جميعاً يحبون الفن الحي ، ويحتقرون الفن الميت . ويكفي لنتأكد من صحة ذلك ان نلاحظ في ( فرسايل ) مسوخ القصر التي لا تحصي عداً ، ومسوخ « حدائق الذكاء » من ( لوفو ) Levau الى ( غابريل ) Gabriel و ( ميك ) Mique ، ومن ( لونوتر ) Le Notre الى ( هوبر روبر ) Hubert Rober و ( كارامان ) Caraman . واليكم اذن الوصية الوحيدة التي ينبغي على التقليديين اسداؤها منطقياً الى اغنيائنا الجدد : « دعوا القدامى يلحدون اثارهم القديمة . واما انتم فلا تبتاعوا البتة الا الطراز الحديث ! ان دوركم الاجتماعي أن تجعلوه يعيش » .

٣٤ – ان لماندعوه بروح الجمع ( وهي دائماً تختلط من جهة اخرى بطائفة من سائر الميول ) نتائج هامة اخرى تؤثر في موقفنا حيال مواضيع الفن القديم . من ذلك مثلاً انها تدفعنا الى ان نعتبر كل مجادلة لاصلاح اطلال بمثابة قضاء على الآثار الجميلة . كان ( روسكين ) يقول : « لاتمسوا الاوابد القديمة : لسبب أول هوأنها ليست لكم . انها ملك صانعيها . فدعوها اذن كما خلقها اصحابهـــا . حافظوا عليها فقط » . ولكن لعل من الجائز ان نقول بوجه معادل من التعقل ، انها مصنوعة من اجل كل جيل صاعد ، وقد كانت خير امنيات مبدعيها ان يتمتع بها كل عصر لاحق على طريقته التي يحب .

ولكن ثمة جميع الدرجات في ترميم أثر أو لوحة أو نص أو ألحان جوقة .

من الممكن ان يستعيض المرء بفكره الخاص عن فكر المؤلف ، في وسعه نشر قصيدة ( لوكريس ) Lucréce تامة وبلا ثغر ، أو بناء كنيسة مسيحية ( القصر ) Alcazar ، تحويل جوقة ( غيريغورية ) أو ( بالسترينية ) الى جوقة عسكرية ، اعادة تلوين تصوير جصي حائل ، وعلى الطريقة الحديثة ذاكم هو اتلاف الاثار الفنية Vandalisme الذي يحاربه كل انسان ، باستثناء من يفعله أو يموّله . ان الاضافة الى الاثار تتلفها ، كما تتلفها الابادة المادية التي تنتقص وجودها .

ولكن من الممكن أيضـــاً الاقتصار على اصلاح نص دقيق من نصوص ( لوكريس ) ، بتخليصه من اخطاء النسّاخ ، ويمكن الاقتصار على استجلاء الوزن ، الحركة الموسيقية ، الفوارق ، الارتفاع المطلق أو عمل الموسيقات ، فيما وراء الحان ( العصر القديم ) أو سلالم الموسيقى

في القرن السادس عشر مما لم يشر اليه الفنانون ، والاقتصار على اعادة احجار صغيرة ناقصة في ذروة عامود أو اعادة وضع تاجه بعد سقوطه الى الارض ، وفي ذلك تكون نية المؤلف الاصلي جد بديهية : فلا يجاوز الامر تحقيقها مرة اخرى . ولكن روح الجمع تنفر من هذا ذاته . ففي نظر اكثر من صاحب حكم متزمت يمكن القَسَم بان ( ايكتينوس ) Ictinus قد صمّم ( البارتنون ) ليكون عن عمد اجمل أطلال العالم . وان من انتهاك القداسة ان نرفع فيه عموداً ساقطاً ، بحسب معرفتنا بتصميم المعبد ، حتى ولو اقمناه بحجارة ( ايكتينوس ) ذاتها ، والتي ماتزال انقاضها طريحة ( الاكربول ) Acropole .ولم يهدف ( جريكو ) Géricault و ( دولا كروا ) De la croix من بعض لوحاتها الى تركها تنمو في الظلام وتتشقق فوق الزفت لتغدو قبيحة لاتعرف . والحق ان وسائل ترميم اللوحات الزيتية كلها موضع مناقشة . ولكن المبدأ هو باعث الايحاء : محبة الانقاض لانها أنقاض [1] .

ألم يرفع بعض النقاد الثقاة عقيرتهم بالاحتجاج منذ بضع سنين لان احد المهندسين المعماريين انتهك قدسية الزجاج الملون في كاتدرائية ( شارتر ) وغسله بعد ان اكتنفه الظلام من غبار عدة قرون ؟ هل

---

(١) اننا لانتحدث هنا عن المشكلة المثيرة التي طرحتها الحرب العالمية بشأن ترميم الاثار المهدومة : فقد خالطت هنا عواطف اخرى شديدة جداً عاطفة الفن . لنقتصر على ذكر نقطة واحدة : ان احد ابواب كاتدرائية ( ريمس ) قد اعيد صنعه في عهد ( لويس الخامس عشر ) باسلوب ( لويس الخامس عشر ) . وقد تساءلوا بصورة جادة وقور هل كان ينبغي اعادة صنعه بحسب اسلوب القرن الثالث عشر ام القرن الثامن عشر ؟ وكان الحل ذو النزعة التقليدية حقاً ان نعهد بصنعه اليوم الى فنان اصيل بحسب اسلوبنا الحديث .

يجب علينا ان نفترض ان صانعي ذاك الزجاج كانوا يهدفون بلاريب الى مشاهدته وسخاً ؟ ذاك مـــا يُسمى ، على الرغم من كل شيء ، احترام الاثار القديمة . ومن الجائز ان نرى في هـذه المغالطة وهماً : لان الوسـخ ، آخر الامر ، هو بـــلا أدنى ريب الشيء الحديث ، والزجاج النظيف هو وحده القديم حقاً ! ان الاهتمام بالقديم لا من اجل جماله ، بـــل لقدمه ، لنـدرتـه ، يمثل روح الترف في اكثر اشكالها تأثيراً في الحياة الجمالية ، وعلى الاقل في عصورها المتأخرة .

ولا تؤثر روح الجمع في الآثـار الغابرة وحسب ، ولا في حال الفن الراهنة بنتيجة رد فعل : بـل انهـا تؤثر مباشرة في الفن ، وعلى وجه خطير جداً انهـا تغالي في تقدير ندرتـه وتعتبرها جوهر قيمته المصطفاة . وان افضل وسيلة لبـلوغ النـدرة عنـد مايكون المرء منتجاً دومـاً ، اناهي في ألايشبه احـــداً : حتى نفسه ، ولكن بوجه عام ألا يشبه جاره وخصمه . ينبغي ان تكون للمرء ، مهما كلف الامر ، سبيل خاصة ، شخصية ، فريدة ، حادة ، بـل ومثيرة . ينبغي ان يمتاز كل اثر عن كل ماعـداه ، وعندما لاتكفي الموهبة في ذلـك ، فلتمتزج بها الغرابة وطلب الاستهجان !

وهذه الطريقة المتطرفة الفوضوية مرغوب بها جداً في مجموعاتنـا أو في معارضنا الحديثة . وذلك أننا إذا استثنينا طباعـــة الرسوم الملونة التي ييسر الجمهور الغفير مبيعها على الدوام وجـدنا أنهـا وحدها اليوم هي التي تحقق « الدفع » بعد انقضاء العصر القديم ، ولا سيما بعد القرن الثامن عشر .

الفردية المسرفة لدى الفنانين الحديثين من تكعيبيين ومستقبليين

ودادية ، والافراط الكبير في قبول التنافر والتشابه في بعض الموسيقى الحاضرة ، واللغة العامية الغريبة التي يحكيها بالفرنسية بعض الانحطاطيين، ونزعة الطفولة النفسية لدى طائفة من المفكرين المتأخرين - كل ذلك نتاج مرضي يُفسر إلى حد كبير بمطلب الاصالة حتى يحظى المرء بمنزلة مرموقة في كل مجموعة كاملة ، ولو تحقق ما تحقق باسلوب الاعاجيب . وعلى العكس ، يتقدم الجمال الصرف لأثر من الآثار على ندرته في العصور التي يقل ولعها بهذا الضرب من قيمة المبادلة ، قيمة الاستهلاك أي قيمة التأمل الشخصي أو الجمعي ؛ ويتغلب اتساق الاسلوب ، ولو كان قليل الاتسام بالشخصية ، على اصالة الطراز الفردي .

في مكنة هذا العامل ، عامل التقويم الجمعي ، وهو بذاته حيادي جمالياً إلى حد ما ، أن ينفذ إذن إلى التقنية في اعمق أجزائها .

## ٢ - الوظائف الاجتماعية للزي

**٣٥** الزي حادث اجتماعي بالدرجة الاولى . انه يفترض ، بحسب تحليل ( تارد ) ، **روواداً** يتحلون ببعض الجاه في وسط معين ، ويتخذون لذتهم في توجيه طائفة كبرى من أقرانهم ، واذ ذاك يقفون خارج هؤلاء باعتبار ما ؛ ومن جهة أخرى يفترض الزي **مقلدين** يعتبرون - على العكس - ان سرورهم في ألا يشعروا بعزلتهم ، بل في « أن يفعلوا كما يفعل الآخرون » في أن يحيوا حياة لا شخصية ، حياة جمعية تشعرهم بأن ثمة من يؤيدهم ويوجه خطاهم .

الزي اذن تكتل اجتماعي على طراز قطيع لا يسوقه رعاة قدر ما تسوقه - بلغة الاحترام - حيوانات قائدة : ان أمراء الزي هم أبرز

بهائمه . وهذه المؤسسة تقابل غريزة من الغرائز الاجتماعية عند الإنسان ويختص اسمها بالدلالة على أكثر اشكال هذه الفاعلية تغـــيراً ونزواناً بحسب الهوى في الظاهر .

وهذا الحادث الجمعي ، من ناحية ثانيـة ، حادث اجتماعي بمعنى آخر ، في الوقت نفسه : إنه منتظم ، ومصقول ، ومشفوع بجزاء شأنه شأن كل وظيفة ضرورية في الحياة الاجتماعية . فثمة عاطفـة خاصـــة بالتقدير نصف ـ الجمالي ترتبط باحترام الازياء الراهنة وتصطبغ بصبغـة تميزها غاية التمييز ، هي صبغـة التهكم ، تهـكم الحسد تارة ، وتهكم الاستحسان تارة أخرى ، حيال المبادهات الجريئـــة باسراف ، والتي ستصبح في الغد سبيل المظهر الجيـد ، المبادهات التي ستنقلب من القبح الى الجمال . وثمة أخيراً شعور قوي جـداً بالمضحك يعاقب على الخروج عن الزي السائد ، حينما يكون سائداً حقاً .

وفي مكنة مؤسسة الزي أن تنفذ إلى كل مجـال . هنـاك ازياء سياسية ، ودينية ، وجماليـة ، بله وعلميـة ، ما دام من الجائز أن يوجد ولع عابر يجزيه الرأي العام في جميع هـذه الميادين . غير أن هذا الحادث ليس إلا شكلاً من أشكال الترف : أي أنـه لا يبلـغ إلا اقل أجزاء هذه الفاعليات المختلفة عمقاً ، تلك التي تخضع بجوهـرها لقوانين أكثر استمراراً .

ثم إن اسم الزي يطلق خاصة على التطور العابر لكل ما يتصل بالزينة السطحية للمسكن أو للشخص ، ولا سيما على هذا الترف الفردي بالدرجـة الاولى : الحلوة Toilette . فما أن نجاوز مدى الضرورات الاولية التي يفرضها الحر أو البرد ، وتفرضها ( ولكن ليس بلا قيود ) الحشمة ،

لا يبقى في هذا المجـــال سوى ترف ، ترف لا يتسع لقانون آخر إلا قانون الزي .

وإذا فهمنا هذا الحادث الجمعي على هـــذا النحو ، بمعنى واسع وبمعنى ضيق معاً ، وهما معنيان متآزران بذاتهما ، وجدنا أنـه يعنينا من ثلاث وجهات نظر : أولاً لأن الزي يفرض على الفن الحقيقي في الغالب مواضيع وفرصاً وحتى أنواعاً . وثانياً لأن الزي يمس الجوانب السطحية من الفنون كافة ، ويبدلها ، ولا يتميز عن الفـن الحقيقي إلا بقصر حياته وحسب ؛ وهذا التميز غير حاسم أبداً ، وينبغي أن يظل غير حاسم أيضاً ، وأخيراً لأن الزي بذاته ، وفي شكله الضيق الماثـل في أزياء الثياب ، يكاد يؤلف فناً مستقلاً مادام أنه جزء متمم في فـن التزيين : الجزء الذي كان ( رينان ) يعتبره اكمل الاجزاء .

٣٦ - ذائع أن الفن الكبير لا يتأثر بالزي ، وأنه يسمو تمـاماً على الازمنة والامكنة كلها . وهذا حق ، ولا سيما في العصور المدرسية . غير أن من الحق كذلك ان هذا العنصر المستمر من الانسانيـة يمثـل في أنماط فردية جداً ، وهي إلى حد كبير انماط أصقاعهـا وعصرها ، بل وزيها : ويترتب على القاريء أو المشاهد أن يستخلص بنفسه هـذا العنصر العام مما يحتويه ، بدون أن يبديه .

ولذا ينبغي ألا نستغرب نوسان النقّاد بين هذين الطرفين الاقصيين : تارة يعلنون أن ( سوفوكل ) Sophocle ، و ( فرجيل ) أو ( راسين ) جميلون ، وجميلون مدرسياً ، لأنهم ليسوا ( يونانيين ) ولا ( رومان ) ولا ( فرنسيين ) ؛ وتارة على العكس بسبب أن أحدهم يمثل ( اليونان ) في عصر الحروب ( الميدية ) خير تمثيل ، والآخر يمثـل ( الرومان )

في بدء عصر الامبراطورية ؛ والأخير يمثل بطانة ( لويس الرابع عشر ) . وبمثل ذلك تكلم مثلاً ( نيزار ) Nisard و ( تين ) ، فلم يتفقا إلا على حادث الجمال ، وافترق كل من هذين التأويلين المتعاكسين بانه صحيح على شاكلته .

ولا ريب في أن العصور المدرسية جهدت ، في الحق ، للوقوف خارج احتمالات تبدل الزي : وهذه الاحتمالات أو النزوات خاضعة من جهة أخرى خضوعاً تاماً لقوانين ثابتة . وكانت سبيل القرن السابع عشر الفرنسي المألوفة الرجوع إلى أزمنة قديمة ، أو اللجوء إلى بلاد نائية ، كما فعل ( راسين ) في « باجازة » Bajazet ، ولكنه رجوع منبثق عن عكس مقاصد المذهب الابداعي ، ما دام الهدف المرموق على وجه الدقة هو اجتناب كل صبغة محلية ، وترجيح أوساط نسي الناس أزياءها أو جهلوها . و ( سابقو ـ المدرسيين ) هم الذين أعادوا بسذاجة انتاج ازياء عصرهم في آثارهم ، في حين أن ( المدرسيين ـ اللاحقين ) هم الذين اسرفوا في الصبغات المحلية المختلفة واعادوا بناءها بأمانة جهد المستطاع.

ولكن من المتعذر اغفال الزي ، حتى في تاريخ الفن الكبير . ألسنا نؤرخ ببعض الدقة رخاماً يونانياً بحسب نوع ثنايا لباسه ، ونؤرخ تمثالاً نصفياً لامبراطورة رومانية تبع قصة شعر الموسم ؟ ألا تقلد عذراء ( غوطية ) في زينتها زي عصرها ، بفارق لا يعدو زهاء سنة واحدة ؟ ألم تكن الثياب « على الطريقة اليونانية » أو « على الطريقة الرومانية » هي ذاتها زياً في المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر ، وكانت لها تموجاتها شأن كل زي حي حقاً ؟ ألم تنشأ أنواع كاملة ، مثل ( الاوبرا ) والدرامة الموسيقية Oratorio ، من شغف بعض سادة

( فلورنسه ) وبعض رهبـان القديس ( فيليبس النيري ) Oratoire ، وهو شغف فريـد كان من الجائز اعتباره عابرا جـداً ؟

ولا يستطيـع الزي بالمعني الصحيح أن يحدد المواضيـع والفرص وحتى أنواع الفنون، بل ان للفنون ذاتها جانباً سطحياً يتبـع أزياء موقوته حقيقية، ومن العسير تمييز هذه الازياء عن قوانين الفن الحقيقي ، وهي قوانين أعم ق وأدوم .

لقد سخر ( رابله ) Rabelais من رطانة شباب المدارس في عصره لا نهم يجازفون بالتحدث بلغة نصف ـ لاتينية ونصف فرنسيـة : عاميـة « تلميذ ليموزين » Limousin يضل من « الفجر إلى الغسق » . ولكـن أكثر من كلمة في هذه اللغة العامية الذائعة أصبحت من مفردات اللغـة الفرنسية القحة بعد ذلك الزمان . كان ( مونتين ) يحسب أن السرعة القصوى لحركة اللغة الفرنسية في القرن السادس عشر تتهـــدد آثاره : ولذا كان يستهدف « في محاولاته » « فريقا قليلاً من الناس ، ولأعوام قليلة » ولكن هذه « المحاولات » عاشت قروناً .

هناك تطبيقات أخرى أسرع زوالاً . فالزي هو الذي جعـــل مسرحيـة ( توماس كورني ) Thomas Corneille المسماة « تيموقراط » Timocrate بمثابة أعظم نجاح مسرحي في القرن السابع عشر . والزي هو الذي حمل بعض النقّاد والمجمعيين إلى امتداح « سيرانو دي برجراك » Cyrano de Bergerac لـ ( روستان ) على أنها فجر بعث أدبي في ( فرنسه ).

وثمة نتائج أخرى أمعن في السلبية : لقـد جعـل سلطان الازياء الراهنة السائدة معاصري ( جان ـ سبستيان باخ ) يغفلون قيمـة فنـــه الحقيقي التي اكتشفها الموسيقيون الالمان الابداعيون ؛ ولم تنتصر قيمة ( نيتشه ) Nietzsche إلا إبان جنون الشاعر بعد موته .

في وسع الفن إذن أن ينفذ إلى الفن الحقيقي بصورة مباشرة أو غير مباشرة ، وأحيانا بصورة ناجعة . ولم يخطىء ( تارد ) حين ميّز ، عند تطبيق « قوانين التقليد » التي يود أن يفسر بهـا المجتمع بأسره ، ميّز فن الزي القائم على تقليد منبثق عن خارج ، ومبدؤه هو : « كل جديد جميل » ، ميّزه عن فن العادة ، وهو يرتكز إلى تقاليد داخلية ، عريقة ، تجل القديم . ولكن الزي ليس بالتقليـد من خارج دوماً : انه في الغالب تطور عفوي يلد من ضرورات الحياة الجمعية ، كما أن « التنـوع المباغت » أو « الطفرة » لاينشأ آن دائماً لدى الكائـن الحي من عارض خارجي ، بل من « وثبته الحيوية » الخاصة كما يقول ( برغسون ) Bergson .

وتظل ضآلة ديمومة زي من الازياء ، آخر المطاف ، هي معياره كزي ، تظل القرينة الخارجية على طبيعته السطحية غير المستقرة .

انهـا صرخة المحافظين جميعاً في وجـه كل تجديد : « لن يدوم ، ماذاك إلا زي » . وانما يُخدع افضل الناس ويضلون لفقدان هـذا المعيار الكلي في القيم قاطبة : معيار الديمومة . « كانت السيدة ( دي سيفنيه ) Mme De Sèvigné تقول : « سيزول ( راسين ) زوال القهوة » . ولكنهما داما كلاهما . ومن ناحية مقابلة ، نحسب نحن طوعاً ان زينا الحاضر سيدوم أبد الدهر : وقد حسب معاصرو ( ارتين ) Arétin و ( شابلان ) ان « الصوناتات الفاجرة » Sonnets Luxurieux و « البكر » Pucelle صنعتا للابد .

**٣٧** – وأخيراً ، أليس الزي بالمعنى الضيق ، تزيـين الثياب ، شكلاً من اشكال الفن ؟ لاريب في أنه اول الاشكال ظهوراً : وشم

بطريقة الشرط ، أوطريقة القطع ، أو الصور البسيطة التي ما تلبث ان تزول من تحت البشرة : ذاك هو الفن الاقرب الى الطبيعة لدى الابتدائيين الذين لايملكون من دونه فنوناً كثيرة اخرى .

وفي حضارات اكثر تقدماً ، تمايز تزيين الذات عن الفنون بالمعنى الصحيح تمايزاً شديداً ، ويكاد تطور هـذين النوعين لايتضافران . ولا ريب في ان تطور الزي كان مرتبطـاً بتطور الرسم . ويطابق تقـدم اللون على الشكل ، وهو مايميز الرسم الحديث منذ الابداعيين ، يطابق ازدياد تلطف لون الثياب ، ولاسـيما عند الرجال ، وقـد أدى الى ان تقتصر بذتهم الرسمية الموّحدة الحديثة على السواد والبياض ، مع ضروب الرمادي المتوسطة ، والتي تكاد لاتمتزج بأصبغة اخرى . ونحن نشـك في ان يكون لمبدأ تقسيم المهمة وللنزعـة النقطية لدى كثير من رساميناً بعض التأثير في الاقمشه المتعددة الالوان والرسوم الذائعة قبل الحرب .

وثمة فن أدنى ، هو اعظم الفنون خضوعاً للزي : الرقص . غير ان الضروب البلدية التي جددتها عن الزمن الغابر ( ايزادورا دونكان ) Isadora Duncan ، و « الرياضـــة الايقاعية » لـ ( جاك دالكروز ) Jacques - Dalcroze ، والنزعات الجديدة في الرقص وفي الباليه الصادرة عن تأثيرات ( روسية ) ، تكاد لاتتسق مع النزعة الواقعية التي تعارض جـد المعارضة التنهيج القديم ، والتي تتجلى في النحت عنـد ( رودان ) Rodin أو عند ( مونيه ) Meunier .

ان علينا ألا نطلب فلسفة جمال الزي في خضوعه للفن الكبير ، وذاك أمر تمكن مناقشته ، بـــل أن نطلبهـا في وجـود الزي كفن مستقل أدنى .

ان لفن الزينة المعقد ، الى جانب التلبية الجمالية الخالصة التي تصدر مثلاً عن التناظر وعن النسب السعيدة ، بضعة وظائف حيادية جمالياً ؛ وهي وظائف اجتماعية بالدرجة الاولى . وفي مكنتنا ان نذكر منها اربع وظائف رئيسية : وظائف دينية وحربية وغرامية واقتصادية .

فللزينة عند الابتدائيين معنى ديني أو سحري : ان ثوب الساحر أو وشمه ذو دلالة شعائرية ، ومن الجائز أو الواجب أن تتبدل بحسب الطقوس ؛ فهو يتزين ويبدل صبغة وجهه تبع اختلاف الرقص الهادف الى استدرار المطر أو الى إعداد أو محاكاة صيد سعيد . وعلى خلاف رسوم الحيوانات في الكهوف ، وهي رسوم أمينة جداً في تمثيل ما تمثل ، تبدو لنا رسوم اشخاص البشر في عهود ماقبل التاريخ في حلة مسوخ Caricaturaux : ويرى ( سلمون رينـــاخ ) Salomon Reinachان سبب ذلك قد يعود الى ان هـــذه الرسوم تمثل سحرة مقنعين بحسب شعائرهم .

ومن شأن الزينة الحقيقة للقبيلة انهـــا لاتُرتدى إلا بعد مرحلة الكشف الديني ، أي في البلوغ : وفي ذلـــك تلتقي وظائف الثياب الشعائرية والغرامية . وقد أخذ دور ثياب الاحتفالات بالتضاؤل لدى المتمدينين ؛ ولكن استمرارها الراسب العنيد في بعض البلدان التقليدية ينم عن استمرار العقلية الابتدائية . وقد ارتدت أمارات الحزن أو الزواج معنى لا دينياً . غير أن جذرها ديني .

ولتزيين الجسد عند الابتدائيين وظيفة ثانية من الناحية العسكرية. ان هدفها هو ارهاب العدو . فزينة الريش المختلف الالوان ، وزينة الرأس في صورة القنبرة المخيفة ، والوشم أو ندب الجروح الطولانية في

الوجه ، وصور الانياب المتبدية التي قد تبدو لنا مفزعة أو مضحكة لدى عدد كبير من المتوحشين ، كل ذلك في نظرهم عون نافع يرفد سلاحهم . ومن يجرؤ منا على انكار ان بزتنا العسكرية قد اقلعت نهائياً عن القيام بهذا الدور ؟ ان لها حتى اليوم على الاقل وظيفة الاحتفاظ بالمظهر الحربي لمرتديها ، ومن ثم بروح القتال أو الخوف في نظر من يلقون انطباعها كاصدقاء أو كخصوم . وقد فرض هذا الشعور إلى حد كبير مقاومة الرأي العام للمحاولة التي جرت في ( فرنسه ) قبيل الحرب من أجل اصطناع البزة « الخاكي » المأخوذة عن الجيوش الاجنبية المعاصرة ، وهذه البزة أفضل مواءمة بالمعنى الدقيق للشروط المادية للقتال الحديث ، كما تبين ذلك تماماً فيما بعد .

وقد تضاءل اختصاص وظيفتي تزيين الجسد عبر التطور . وظل الدور الاكبر للزينة هو الاغراء الغرامي . وإذا قبلنا ، جزئياً على الاقل ، تحليل ( داروِن ) Darwin وجدنا أن الزينة الطبيعية تمارس ذلك الاغراء سلفاً لدى طائفة من الحيوانات خلال الاصطفاء الطبيعي . وكما يتزين الذكر لدى البهائم ، وينبغي له أن يتزين أكثر من زينة الانثى ، الديك أو الاسد أكثر من الدجاجة أو اللبوة ، كذلك يعنى الرجل عادة لدى المتوحشين بزينته الشخصية أكثر من المرأة . أولاً ان الادوار الثلاثه الاخرى للزينة لا تناسب في المجتمعات الدنيا إلا الرجل لأنه وحده ، أو تقريباً وحده ، يمكن أن يكون كاهناً ومحارباً ومالكاً : وليست المرأة بوجه التقريب سوى أمَة مشتراة أو أسيرة سباها الرجل . ولئن امتلكت المرأة حتى في تلك الفترة ، حلياً أكثر من حلي الرجل ، فمرد ذلك أنه هو الذي أعطاها تلك الحلي كعلامة

على ثروته المتفوقة ، علامة على ملكية جديرة بصاحبها الرئيس العظيم ، شأنه في ذلك شأنه حين يزين منزله أو أسلحته . ويؤكد ( كروس ) أن حاجة المرأة لاغراء الرجل لمّا تكُ قد ظهرت بعد لدى شعوب الصيادين الابتدائيين لأن فيها طائفة كبرى من العزاب المسنين مع عـدم وجود أية عانس ـ ويُشاهد هذا الوضع عنـد البهائم أيضاً . غـير أن احتياج المرأة لاغراء الرجل ضرورة عامة جداً نلفاها على الرغـم من ذلك في الشروط الابتدائية لحياتها : انها تعوّض عن وضعها الاجتماعي الادنى، تعويضاً طبيعياً بفتنتها الشخصية . وعلينا ألا ننس في الوقت ذاته أن الرجال أرهفوا جلوتهم، على الاقل قدر النساء ، ان لم يكن اكثر منهن ، حتى جاء عصرنا ، عصر الديمقراطية والعمل ، وهو وحده يساوي السيد العظيم بالبرجوازي تحت الرداء الاسود او الثوب الرمادي . ولم يحجم أفراد الطبقات الغنية عن ارتداء المطرزات والريش والاقمشة الملونة والحلى ، لم يحجموا عن ذلك إلا قبل قرن واحد ، ثم غدا ارتداؤها وقفاً فريداً على النسوة في القرن التاسع عشر .

وقد أبدى ( اناتول فرانس ) Anatole France ملاحظة مرهفـة عن مدى انحراف الاصطفاء الجنسي بالزينة الجسدية في مجتمعاتنا الحديثة عنه في المجتمعات الاولى : فَقَد الرجال كل كفاءة وكل اكتراث بالازياء النسوية ؛ وأصبحت المرأة المتبرجة اليوم تلبس لا من أجل الرجال بـل **لاجل** ( او بالاحرى **ضد** ) **سائر النساء** .

ان لهذا التطور الجمالي كلـه اذن اسباباً اجتماعية معقـدة ؛ ولئن قلبت العلاقات الفيزيولوجية التي تمكن مشاهدتها لدى العجماوات رأساً على عقب في عالم الانسان ، فما ذلك إلا بتأثيرات اجتماعية .

**٣٨** ـ وأخيراً ان وظيفة الزي الاقتصادية هي اكثرها شمولاً ،

لا لأنها أكيدة في مراحل التطور كافة من البدء الى النهاية وحسب ، بل لأنها ثابتة في جميع الاشكال ، وفي جميع الفنون ، مثل ثباتها في فن الزينة .

وقد غدت صفة النزوان وفقدان القوانين مضرب المثل في مجال الازياء . غير ان للزي قوانين هي قوانين بسيطة غاية البساطة ، لولا ان بساطتها غير مستقرة وتبدو في حلة تناقض فور تنوع الازياء . وهذا مايحيّر ألباب الملاحظين ، ولا سيما وان تعاقب الاضداد ، وهو بأصله فقير جداً ، يجري في ظروف لانهائية التعقد : ان تعقد سائر المؤسسات الجمعية هو الذي نعزوه الى عضوية الزي الاولية ، كما نعزو مضاعفات مراحل مرض من الامراض ، وهي تنشأ فقط عن الارتكاسات الغنية جداً والصادرة عن اعضائنا المختلفة ، نعزوها الى تطور نماء الجراثيم المرضية ، وهو تطور جد بسيط .

التبدل السريع جزء من جوهر الزي نفسه . ولكن لحاجة التغيير ، والرغبة في الجديد ، ولظاهر النزوة ذاتها اسباباً اعمق . وهي بالدرجة الاولى اسباب اقتصادية : ومن العبث ذكر الاهواء الفردية اللاهية . اجل ، ان ارادة ملك أو محظية ، وفي أيامنا حادثاً سياسياً ، زواجاً بأجنبية ، أو نجاح مسرحية حديثة ، قد وجهت بلا ريب زي القبعات أو الحلى اكثر من مرة . بيد ان ذلك ليس سوى المناسبة . والقانون الاساسي الجاثم في اساس هذه المبادهات كلها هو الحاجة الى التغيير التي تفرض ذاتها في بعض الشروط . وعند توفر هذه الشروط ، توجد المناسبة دائماً ، مهما كانت تفاهتها . اما اذا لم تتوفر هذه الشروط فمن العبث ان يصدر الملوك والمحظيات والغزاة وكبار الفنانين عن نزوة أو

هوى ، ان احداً لن يتبعهم : انهم يعجزون عن اشاعة زي لاتجعله الشروط الجمعية ضرورياً في ذلك الحين . مثال ذلك الامبراطور الروماني الذي كان قادراً على ان يحكم العالم ، ولكنه عجز كل العجز عن اقرار زيادة حرف واحد على احرف الهجاء .

ومنذ نهاية القرن الحادي عشر عزا احد المؤرخين انتشار الاحذية المسرفة في الطول الى ( كونت دانجو ) ذي « القدمين المشوهتين » وربما جاز ان ينشأ صنع الشعر المستعار أو العثنون عن الرغبة في ستر عيوب بعض الشخصيات الكبرى أو اخفاء دمامل بعض ملكات الاناقة . ولكن ما اكثر الاشخاص ذوي النفوذ الذين كانت ارجلهم مشوهة ، أو كانوا صلعاناً ، أو كانت عندهم دمامل من غير ان يجعلوا ذلك زياً شائعاً ؟ وما أعظم طغيان هذا الهوى الفردي على اجيال عديدة لو أن فرديته كانت أهم شيء في ذاته ؟ إنما ينبغي تحديد الاسباب الاجتماعية بالدرجة الاولى لهذا النجاح في كل حال من الاحوال .

ومن الثابت ان هذه المناسبات تكثر بالصلات الجديدة مع شعب غريب ، بالاحتلال أو الهجرة أو الحرب . ولكنها لاتخلق الحافز الذي يحرك وحده أو لايحرك آلية الزي ، حسبما تكون « اللحظة الاجتماعية » قد أزفت أم لا . هل غلب شعب شعباً ؟ ان المغلوب يقلد زي الغالب تارة ، ويفرض عليه ازياءه تارة اخرى ، وقد يظل بعيداً عن تماسه في هذه الناحية تارات . لقد ساد الذوق الفرنسي ( اوربه ) حينما عمت انتصارات ( لويس الرابع عشر ) ، ولكنه ساد على نحو أعظم إبان هزائم ( لويس الخامس عشر ) . ولم يستطع ( نابليون ) المنتصر منع الفن الفرنسي من ارتداء الصبغة الالمانية والانكليزية المسرفة ، وكان ذلك طليعة الابداعية في وشك ظهورها .

وثمة شكل لاذع آخر من اشكال عـــدم التناسب : تظهر على المسرح تحفة من التحف ، والمسرح اليوم هو أفضل دافع للأزياء : غير انها لاتحدث شيئاً . وعلى العكس توجـــه ملهاة شعبية Vaudeville قبيحـــة زي الثياب وتهدي اسمها الى شكل من الألبسة يدوم اشهراً عديدة . لم توجد البتة معاطف اسمها « الصنم الجديد » Nouvelle Idole ولكن وجدت قبعـــات اسمها ( شانتكلير ) Chantecler . ذلك ان ( روستان ) أجاد استغلال « لحظة اجتماعية » انضجتها الدعاوة العالمة من جهة اخرى فجعلها تخدم اغراضه .

لا شيء يتصف بالنزوة في نظر عـــالم الاجتماع ، ويتصف بالخيبة المريرة اليائسة في نظر الباحث الاخـلاقي ، مثل ذلك . ومن حق الأخير،ان يحكم على مؤسسات اخرى تفوقها بالاحترام الى ما لا نهاية ، ويثور إذا ما وجدها تخضع للزي أحياناً . ولكن على عـالم الاجتماع ألا يتخاذل إزاء اشتباك هذه القوى الجمعية المعقدة جداً والتي تجعل من المتعذر عملياً التنبوء بالنتيجة ، فهذه النتيجة تظل ضرورية من النـــاحية النظرية شأنها شأن كل تفاعل آخر يتم في منظومة قوى اجتماعية .

ان الشرط الاساسي الذي يفسر ناموس الزي ، وأعني به التغير الدائم ، إنما هو الحاجة التي تستشعرها طبقة اجتماعية عليا للتمييز عن الطبقات الدنيا بأمارات ظاهرة كل الظهور ، باشارات لا تمارى .

الفوارق الاقتصادية عند صيادي البر أو البحر الابتدائيين فوارق بسيطة بالضرورة:فقد يصبح أمهر الصيادين ميسوراً ،ولكنه لايظفر بثروة أعظم من ثروة اقلهم مهارة ودربة.أما الشعوب الرعاة،ولاسيما شعوب المزارعين،ففي وسعها سلفاً

تجميع رساميل من المواد الطبيعية ، واذ ذاك ينتشر لديهم الزي من جراء تنافسهم في الترف .يقول ( كروس ) : ان أزياء ( الكافر ) Cafres ، وهم قادةالقطعان الكبار ، تتغير بسرعة على الرغم من جميع التنظيمات الممكنة في طبقاتهم الاجتماعية المتمايزة والمتسلسلة . وعلى العكس يلاحظ استقرار كبير في الزينة لدى أقرب جيرانهم من ( البوشمان ) : لا لأن هذه الزينة أبسط وحسب ، بل لأن هذه الشعوب التي تعيش من الصيد فقط خلو من التسلسل الاجتماعي المستند الى اسس اقتصادية .

٣٩ - ولئن كانت تلك وظيفة الزي ، فان من الجائز أن نقيس شدته بسرعة تطوره . وهذا التطور يعظم كلما اختصمت الطبقات الاجتماعية المتمايزة واشتد تنافسها في الترف . الزي الجديد ثمين تعجز عن نواله أقل الطبقات غنىً . فهو بالاضافة الى الاغنياء امتياز ظاهر جداً ولا يمارى . وانما تجهد الطبقات الدنيا لغزو هذا الامتياز باعتناق ذاك الزي الذي ما ان ينتشر حتى يمسي أقل غـــلاء . ولكـن ما ان يكف الزي عن كونـــه امتيازاً حتى تشعر الطبقات العليا بالحاجة الى خلق زي آخر ، أي الى قذف زي جديد سيُرضي خلال فترة ما حاجتها للتفوق ، إلى أن يهبط الزيمن برجه الى الطبقات الدنيا ، وهكذا دواليك . والزي ، على نقيض الفن الحقيقي يهبـــط دائماً من الاعلى الى الادنى ، ولا يرقى أبداً من الادنى إلى الأعلى .

وينجم عن هذه الآلية الرتيبة ان الازياء التي تثير أعظم الضحك هي بالضرورة دوماً الازياء قبل الاخيرة . ذلك أن الزي الاخـير هو

دوماً جميل ، الجميل وحده . أما الازياء العريقة في القدم ، والتي لم تعد تحمل طابع الطبقات الاقتصادية المتنافسة ، فانها تبدو جميلة حتماً أو تبدو طريفة على الاقل ، بل وفنية أيضاً ، وربما بدت قبيحة أو حيادية . وينتج عن ذلك أيضاً ان تعاقب زمنين هو ، قدر المستطاع ، تعارض ضدين ؛ وما يُلزم أمر باهمال زي مثل الاخذ بضده . وما سبب أن تكون الاكام طويلة هذا الصيف إلا لأنها كانت قصيرة في الشتاء الماضي .

وعندما تعجز الارستقراطية الصحيحة عن أن تطابق قدرتها تفوقها بالمال ، يتسارع تطور الازياء حتماً لأن الطبقات الدنيا التي صارت أغنى تسارع إلى اعتناق أحسن الازياء الصادرة من الاعلى ، بل وتتدخل لتحديد ازياء من جانبها . وتسعى قوانين التقشف في الانفاق الى الارتكاس ضد هذا الانتهاك للقداسة . فتمس الزي كما تمس سائر اشكال الترف ، وتلبس عادة حلة الدفاع عن الأخلاق القديمة التي يسيء اليها اقحام اخلاق جديدة باعثة على القلق : يشهد بذلك حال ( كاتون العجوز) Caton L'Ancien في ( رومه ) أو ( كالفن ) Calvin في ( جنيف ) .ولكن ليس من الثابت تماماً ألا تكون مصالح وامتيازات الطبقة التي تشعر بان طبقة أخرى تجاوزها وتخاصمها هي التي تؤثر في التحديد الحاسم .

ونحن نرى أيضاً أن هذه القوانين تكثر في الازمنة الحديثة بتأثير تقدم الاقتصاد البرجوازي ، حتى جاء وقت اضطرت فيه الارستقراطية للاقلاع عن النضال بهذا السلاح العتيق . وبينما ظلت مجهولة في ( فرنسه ) خلال البؤس الشديد الذي رافق حرب المائة عام ، نجدها وقد عادت إلى الظهور في أواخر القرن الخامس عشر ثم تضاعفت في القرن السادس

عشر ، ولا سيما منذ ( فرنسوا الاول ) . فقد نظمت تسعة أوامر ملكية خلال سبعة عشر عاماً ، من ١٥٦١ - ١٥٧٧ ، حلى البرجوازيين الذين كانت ثروتهم تزداد باطراد تدريجي ، كما نظمت لباسهم وطعامهم . وأصدر ( كولبر ) Colbert وحده اثنى عشر أمراً . وفي آخر القرن السابع عشر نكاد نجد امراً في كل سنة ! اما القرن الثامن عشر فانه ، بتفاؤله الجريء ، سيقوم برد فعل ويمتدح الترف لانه يطعم الفقير ، وستغرق في بحر الحرية أو في الفوضي الاقتصادية لدى المحدثين سيادة قوانين التقشف في الانفاق. وفي الحرب العالمية ظهرت قوانين تقشفية في جميع الاصقاع تناولت الضروري اكثر من النافل .

ومن ناحية موازية ، كان جريان الزي يندفع كلما اشتد احتكاك الطبقات الاجتماعية وضعف احترام الامتيازات الاقتصادية . لقد كان حساب الاسرة ، « كتاب التعقل » عند جدودنا ، يتذمر غاية التذمر من ازدياد مطالب هذا الترف ، كما لوأن كل جيل يمسي اغنى من الجيل السابق بانتظام .

وقد ذُعر ( مونتين ) في القرن السادس عشر لانه رأى زي الثياب يتبدل عند الجمهور كل ثمان أو عشر سنوات . « لعلكم تقولون ان ذلك ضرب من الهوس الذي يعصف بعقول الناس » - « لا أحد من المرهفين عندنا إلا ويستسلم لدغدغة هذا التناقض ، فيمسي عن غير وعي أعشى البصر والبصيرة على السواء . والامر يتصل بالتناقض المألوف جداً في كل زمان ، تناقض جعل « قضيب المشد الذي ترتديه المرأة بين ثدييها » ، في حين انه « بعد عدة سنوات سيختفي بين فخذيها » . وبالايجاز ، تناقض « اتخاذ عقل واحد رأيين او ثلاثة اراء ليست

مختلفة وحسب ، بل ومتضادة أيضاً ، وذلك بفارق خمسة عشر أو عشرين عاماً ». خمسة عشر أو عشرون عاماً ! ترى ماذا يقول ( مونتين ) اليوم ؟ خمسة عشر أو عشرين شهراً بلا ريب ، بل خمسة عشر او عشرين اسبوعاً ! لان قدرتنا على استيعاب التناقض زادت زيادة عظمى .

لنتبع مسيرة التقدم : لم يعد ( مونتسكيو ) Montesquieu يحسب في مطلع القرن الثامن عشر إلا بانصاف – السنة . « ان المرأة التي تغادر ( باريز ) لقضاء ستة اشهر في الريف ، ترجع عتيقة وكأنها نسيت نفسها هناك خلال ثلاثين عاماً » .

غير أن علينا أن نفطن إلى جانب الغلو الهجائي في « الرسائل الفارسية » Lettres Persanes ، فضلا عن أن الامر يتعلق بـ ( باريز ). أما في المقاطعات فان تفوق الطبقات كان أشد رسوخاً ونفوذاً ، وكان تغير الزي أبطأ جداً . وفيما يلي أمارات الزي في ( انجه ) Angers في مطلع عهد ( لويس السادس عشر ) كما جاءت في « مذكرات تسعيني » Mémoires d'un Nonagènaire : « ان ثوب ومظهر الخادمة أو الطاهية يختلفان عن ثوب ومظهر الوصيفة ؛ وهما يختلفان بالطبع عن ثوب ومظهر سيدتها ؛ وكذا يختلف ثوب ومظهر الحاجب عن ثوب ومظهر السيد ؛ ويختلف ثوب ومظهر البائع في دكانه عن ثوب ومظهر بائع الجوخ ، وصانع الذهب أو الحلى . ولكنه اختلاف اقل من الاختلاف عن ثوب البرجوازيين ومظهرهم » وهذا الاختلاف يتضاءل أيضاً تضاؤلاً أعظم عن ثوب النبلاء ومظهرهم ، ولا سيما نبلاء البلاط . « كانت الازياء تتغير أحياناً ، ولكن ذلك لم يكن ليحدث إلا بعد مضي أربعة او خمسة او ستة أعوام ، بل وبعد فاصل زمني أطول » .

• ٤ - وقد تبددت سرعة الازياء في ظل ( النظام القـــديم ) بعوامل اخرى متآزرة مع عامل التسلسل الاقتصادي : ومثلاً عامـــل تقاليد المنظمات الحرفية واعرافها التي كانت تقاوم التغيرات المباغتـة كل المباغتة وذلك بان ترفض تقديم مادتها . كانت المنظمة الحرفية لصناعة الازرار ــ المحبوكة قـد اغتنت في عهد ( لويس الرابع عشر ) لان الزي السائد كان يستلزم استخدام اثناعشريات من الازرار المعدنيـة او العاجية المغطـاة بالحرير او بالحبـك في كل ثوب ؛ وكانت قوانين المنظمة الحرفية تقتضي صنع هذه الازرار باليد . ولكن الزي ما لبث أن تغير فجأة وصارت الازرار مغطـاة بقماش منسوج بالنـول وبلون الثوب نفسه ، وهذا ما تنفرد بصنعه منظمة حرفة الخياطـين والعقادين وإذ ذاك أصيبت المنظمة السابقة بنصف افلاس ولجأت الى الدفاع عن نفسها باقامة الدعاوى امام القضاء . دعاوى ضد الزي ! وقـــد ذهب المحلفون إلى العمل على ايقاف المارين في الشارع إذا كانوا يرتدون ثياباً ذات ازرار قماشية ممنوعة كما ذهبوا إلى العمل على تفتيش دور البرجـوازيين المتأنقين وكانت الغرامة تبلغ ٥٠٠ ليرة يدفعها المخالف المسرف في ولعه بالزي .

اضف إلى ذلك انه لم تكن تتوفر في الغالب منشآت قادرة على الانتقال المباغت من الصناعة التقليدية التي كانت تقرها المنظمات الحرفيـة القديمة . وانى يمكن الحصول على ما يتيـح مطلب التغيرات السريعـة في مثل هذه العضويات المغلقة جداً ، إذا كان اصحاب الحرفـة ذات الامتياز يترددون في تغيير اساليبهم التقليدية بنفس السرعة ؟ وعلى الرغم من ذلك فان الباعة المتجولين ، والاسواق الدوريـة والمنافسة الكريهة التي كان يضطلع بها صناع مرتبطون بالبـلاط ، كل ذلك كان يثـير في كل مدينة مقارنات من شأنها هز كسل الحرف المحلية العتيقة .

وعلى هذا النحو أنجب الزي دائماً ، الى جانب التقدم الثابت ، اضطرابات قوية في الصناعات ، وتناوب زيادة الانتاج والبطالة .

أتاح زي « على طريقة ( دي بومبادور ) » La Pompadour في القرن الثامن عشر من قبل فرصة ذيوع الاقمشه المرسومة : جرّ ذلك خراب المعمل الكبير لصنع الحرير في ( ليون ) . وقد استجابت ( ماري انطوانيت ) لرجاء سكان ( ليون ) وجهدت لاثارة رد فعل ضد « ذوق القماش السادة » واعادة زي الحرير الى الوجود . وكافح ( نابليون ) كفاحاً عنيفا ضد الازياء الانكليزية إبان الحصار القاري ولم يفلح الا قليلاً في طرد هذه الازياء من بلاطه وحسب ، ولعدد صغير من السنين .

ولم يفت تنظيم الزي اقتصادياً في أيامنا اتباع نفس الحركة التي اوجدت المخازن الكبرى والاحتكارات والشركات المغفلة . وليس كمثل هذا الحادث ما يوضح كيف تقود القوى الجمعية اهواء الزي الفردية المزعومة .

لقد جعل امتزاج الطبقات الاقتصادية واختصامها المطّرد بعد تحررها من أسر الكوابح التي كانت لا تزال تفرضها امتيازات النبلاء، جعل حياة الزي أشد منها في أي وقت مضى : صار الزي يتغير على الاقل كل موسم ، وغالباً عدة مرات في الموسم وغدا المكان الذي يشغله في الصحافة عظيماً : صارت «صحف الأزياء» تبلغ المئات، واضطرت الجرائد الكبرى السياسية أو الادبية كلها إلى فتح هذا الباب الذي لم يكن معروفاً من قبل وإلى وضعه في مكان جيد على الدوام . واصبحت المسارح المهمة تعلن ، إلى جانب اسم الممثلات ، وتماماً قبل اسم المؤلف ، النعت الاجتماعي لكبار الخياطين الذين قدموا الثياب ؛ ومنذ عدة سنوات صار « العرض الأخير للخياطات » يسبق

العرض الأخير العام ، وترتب على الكتّاب المستمسكين بالنجاح تنسيق مسرحياتهم على نحو يتيح « لفساتين » البطلة أن تبدو بكل بساطة من الزي الاخير ، بله من زي المستقبل . وانما أسهمت الحرب العالمية في تأييد هذا التطور التام القـدرة : وفي سنـة ١٩١٩ افتتحت في ( قاعة الخريف ) أول ( قاعة للزي ) بعارضات أزياء حية ، ولكن ثمة نقطة دقيقـة مهمة : فقد استعيض في هذه القاعة الاخيرة عن أسماء الفنـانين المبتكرين باسم الباعة التجار !

٤١ – ان مثل هذا الحادث الاقتصادي باهميته الكبرى لا يمكن إلا أن يصحبه تنظيم قـوي ، على الرغم من أنه تنظيم قليل الظهور . عند ما تأتي الأقمشة المخططة فجأة في أعقاب الأقمشة السادة ، أو عندما يطلب الفراء الرمادي في كل مكان ، بعد فورة الاقبال على الفراء الأسود ينبغي ألا نتخيل أن هذه البضائع ترتجل فجأة وتكتسح ( أوربـــه ) و ( امريكة ) خلال بضعة سنوات ، كما لو أن الأمر يتم من جراء تعميم عفوي صادر عن تأثير نزوة بعـض السيدات العظيمات . والحـق أن تلك البضائع قد أعدت سلفاً منذ زمن طويل ونامت فصـــلًا أو فصلين في مستودعات المخازن الكبرى . ان فراء الشتاء مثـلاً تتكدس ببـطء في مخازن ( ليبزيغ )و ( أمريكة ) وتصنع أبان الربيـع والصيف معـاً ، تماماً من قبل أن تخطر في ذهن ( الباريزيات ) اللواتي يحسبن أنهن يصنعن الزي ، أية فكرة عما سيرتدين في السنة القادمة . وعند ماتتم المؤونة التجارية ، ينبغي قذف الزي : يطلب إلى ممثلات وإلى انصاف العصريات أن يرتدين مجـــاناً ويعرضن « النماذج » في أغلى الأمكنـة في حفلات السباق الكبرى ، وتكثر النشرات والاعلانات في صحف الازياء والمخازن

العصرية . وبالاختصار يُقذف اليوم الزي الجديد كما تقذف « ماركة » جديدة للشكولاتة أو للسيارات : ان ذلك يستلزم موهبـــة من النوع ذاته ، ورساميل على نفس المستوى من الضخامة .

وعندما ينجح رأسماليون أقوياء أو تنجح نقابات كبار الخياطـــين السرية إلى حد كبير أو صغير ، في هذا النوع من الاحتكار المتبـوع بدعاوة بارعة ، يكون الربح هائلاً .

وعلى الرغم من ذلك يتفق أن يخفق ألف خياط في خمسين مدينة كبرى في قذف تام قاموا به جميعاً بآن واحد — وكأن ذلك يحدث من باب الصدفة — يخفقون بسبب مقاومة الجمهور ، أو عطالته على الاقل. في ربيع عام ١٩١٠ حدث الاخفاق الشهير لـ « تنورة » ـ السروال» Jupe - Culotte الذي عرّى هذه الآلية تماماً . ذلك أن كبار الخياطين اطاعوا وحدهم الامر الجمعي لذاك الموسم ، وجرأت قبضة من المتبرجات نصف ـ العصريات على اتّباعه دون سواهن . أما سواد الزبونات فكن يترددون حيال هذه الثورة الجذرية على الرغم من أنهـا جـــد منطقية بالاضافة إلى العادات الاخلاقية الراهنة وما تنطوي عليـــه مـن أنواع الرياضة المختلفة والاعمال المتباينة التي تزاولها باطراد النساء في جميـــع الطبقات ، والتي تتنافي مع « فساتينهن » كل المنافاة ، هذا إذا لم نتحدث عن المعلومات الجديدة في مجال حفظ الصحة ، وقد أبانت بيان البداهة أن من غير النافع أن تكنس كل ربـة منزل القشاعات والغبـار إلى الشارع حتى لا تعود الجراثيم إلى الانتشار في بيتها بالذات . لا جدوى لذلك : فقد انتصر الترف على الضرورة ، وانتصرت مواصفات العصر على العلم وعلى الحيطة ، وكان العرف أخيراً أقـــوى من الزي . ولم

تجرأ مجلات الازياء ، وقد خشيت عـــدم رضاء زبوناتها البرجوازيات المعتدلات ، وربما أيضاً لانها لم تقبض اعانات كافية ، لم تجـــرأ على الاعلان عن ذاك الزي الجديد إلا على أزيـــه مثال التبرج الراهـن ، واجمعت على رفض نجاحه في الموسم القادم . وإزاء هذه الدعاوة السيئة أقبل الخياطون الكبار على الجرائد اليومية بدل المجلات وصار من الممكن أن نرى الجرائد الرخيصة التي يقرؤها الخدم و البوّابون والعمال بسبب رواياتها المتسلسلة الشعبية ، هذه الجرائد صارت وحـدها تعلن وتنشر خـلال أسابيـع نمـــاذج الخياطين الكبار ، واثواب الترف التي يكلف كل واحد منها ألف فرنك ! وقد كان ذلك أسوأ خطة . فالزي ،في سلّم الطبقات الاقتصادية ، يهبط دائماً ، ولا يعود إلى الصعود أبداً . وإذ نسي الخياطون الكبار هذا القانون ، دفعوا نفقات ذاك القذف، وقد جرى حادث وحيد في ذلك الجيل ، هو أن الزي الذي دُفع به على حين غرة من غير مؤونة من النزوات الجديدة ، ظـل يراوح طيلة عام كامل وهو يكرر ذاته .

وقد دلّ تطور الزي خـلال حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ أيضـاً على مدى ارتباط هذه المؤسسة بالحياة الاقتصادية ، ولكن بمعنى مفارق : انه يستلهمها ليقاومها ، وهذا طبيعي إلى حد ، لأن من الواجب أن يكون الزي لعباً بالدرجة الأولى .

في سنة ١٩١٢ خلق زي التنورات الضيقـة ، الشديدة الضيـق ، ازمة في كمية الانتاج : ووجب أن يتوقف عن العمل ٢٥ - ٥٠ ٪ من أنوال النسيج في شمال ( فرنسه ) . ثم جاءت حرب ١٩١٤ وصار من النادر خلال أشهر في جميـع البلدان المتحاربة وحتى في البلدان الحيادية ،

وجود الصوف والقطن والجلد والفراء والمطاط . غير أن أهل الصناعة اختاروا ذلك الوقت بالذات لقذف زي « الاثواب - الاجراس » Robes - Cloches الباهظة ، وزي التنورات الواسعة ذات الثنيات العريضة ، وحدث أن ذاع ذاك الزي في البلدان الصديقة أو العدوة كافة وكأنه يحدث من باب الصدفة والاتفاق ، بدء من ١٩١٥ . وفي سنة ١٩١٦ نقص المطاط ، فادرك النساء للمرة الاولى أن ليس في وسعهن عدم ارتداء ثياب المطاط عند هطول الامطار ، في حين أن الاناقة كانت تمنع ذلك منعاً باتاً من قبل . وعندما امتصت التعبئة العسكرية في ذلك الوقت تقريباً الجلود الجاهزة بأسرها ، ظهر زي لبس احذية تعلو إلى الركبة . أجل ان التنورات في نفس الوقت قد قصرت إلى هذا الحد ، ولكن استهلاك قماشها تضاعف سنة ١٩١٨ لمسخ الاقتصاد مسخاً أفضل ، وذلك بان اضيفت إلى التنورة غلالة لا فائدة منها . ولما كانت ( روسيه ) لم تعد تصدر الفراء ، صار الزي وضع الفراء في كل مكان ، حتى في بطانة ثياب الصيف ! وعندما ارتفع سعر الصوف سنة ١٩١٨ صنع البارعون من الصوف التميمة الصغيرة السخيفة الواقية من القصف الجوي والتي اسماها ( الباريزيون » : « نينيت و رنتنتن » .

وبقول وجيز : ماان جعلت الحرب بضاعة من البضائع نادرة وغالية ، وكانت من ثم المصلحة الفردية والقومية تفرض فرضاً قاطعاً الاقتصاد فيها ، حتى جاء الزي على العكس ليتخذها بغريزته أناقة ترف ، على الرغم من أنف كل مصلحة ، حتى المصلحة الوطنية الحقيقية ، ولكن في سبيل الربح العظيم للصناعيين ذوي الوجدان الضعيف . ان الزي يحقق وظيفته الاجتماعية ولايبالي بأية عاطفة اخرى وهو لايضطرب في

وسط الانقاض : « تنظيم التبذير » . وتلك هي صفته الخاصة التي تميزه عن « تنظيم الترف » الذي يمارسه كل فن .

يقول ( رينان ) : لما كان الزي اكثر الفنون اتصافاً بالانوثة ، فإنه لذلك اعظمها اتصافا بصفة الفن . بيد أن ثمة بعض الهزء والريب في كل ماتتجشم وثوقية ( رينان ) اثباتـــه . يقول ( ارمان سلفستر ) Armand Sylvestre : ان نزوات الزي النسوي لاتهدف الا الى ابراز جزء جزء من جسد المرأة تارة تلو اخرى . هذا زي يضم الصدر ضم القالب ، وآخر يضم الردف ، وثالث يكشف القدمين واليدين . اما ان يكون الزي مؤسسة نسوية على نحو فريد تقريباً ، فذاك وجـــه جد حديث من وجوه التطور . ولكن ألا توجد ازياء تقبّح اجزاء الجسد كلها دفعة واحدة ؟ ... تلك كانت مجازفة « الثوب – القميص » La Robe - chemise الذي جعل انيقات ١٩١٨ جذوع اشجار اسطوانية لاجنس لهـا ، بينما ابتكر الرجـال المتأنقون لأنفسهم ، بتضاد مقصود ، خصراً نحيـلاً ، وارداقاً عريضة ، وصدراً بارزاً .

ولا فائـدة من الاطالة ، كما يحدث غالبـــاً ، في ذكر عجائب الاناقة التي تكشف ، بحسب رواسم معطاة ، عن يد وعن قلب جد نسويين وجد أرستقراطيين . والواقع ان هذه العجائب انمـــا يقذفها خياطون محترفون ، وهم دائماً من الرجال بوجـه التقريب ، ولكنهم أقل الناس اتصافاً بصفة القلب : إنهم عمال سابقون ذوو موهبة قوية ، ولكنهم بـدون تربيـة ، وهم بارعون خاصـة بتمييزهم المرهف للتيارات التي تجرف الحاجات الخفيـة للجمهور ، وبارعون بارضائهـــا في الوقت المناسب ، وبمداولة صناع لتلك الأداة الحديثة العظيمة : أداة الدعاوة .

انهم طفيليو الطبقات الفنية ، كما ان الزي كله حادث طفيلي ، أو على الاقل ظاهرة امتصاص ملقحة على التسلسل الاقتصادي للطبقات الاجتماعية ، وملقحة على تنافسها أو على « كفاحها في سبيل الترف » .

ان الزي يغدو اذن عملاً صناعياً باطراد . ولكن ذلك لايبدّل طبيعته : فقد كان الزي دائماً ظاهرة ترف ، وكان امراً جمالياً وغرامياً على نحو ثانوي ، ولكنه اقتصادي بجوهره ، وهو على الدوام اجتماعي اكثر منه فردياً .

## ٣ ـ الفن الشعبي والنخبة .

٤٢ ـ تحتوي مجتمعاتنا المتمدينة كلها تقريباً على فن يسمى الفن الشعبي . وهو يتميز جل التميز لا عن « الفن الكبير » وحده ، بل عما نعتبره فناً بالمعنى الصحيح ، سواء كان « كبيراً » أو « صغيراً » . وهذان الانتاجان يختلفان بطبيعة صانعيها ووضعهما ، مثل اختلافهما بجمهوريهما ومواضيعهما وتقنياتهما . بيد أن هذه الثنائية تنتج بالتأكيد عن انفصال الطبقات الاقتصادية الى حد كبير .

ونحن نشاهد عند فلاحينا رقصات وحكايات وفن زينة وأناشيد شعبية وأحياناً مسرحاً ذات نكهة محلية تباين كل المباينة موسيقانا وفنوننا التشكيلية وأدبنا مما نطلق عليه احياناً نعت « العالِم » وندعوه غالباً باسم « الفن » وحسب . ولهذه الاشكال الفنية الشعبية سمات مشتركة عديدة : غياب المحترفين المختصين الذين يحيون من فنهم ، عدم وجود جمهور ارستقراطي يدفع ، جهل تام بالنظرية المجردة للتقنية المستخدمة ، قيام تقاليد هي تقاليد شفهية ومحلية كلها تقريبا وهي وحدها تنقل القواعد والاعراف التي يقرها الجميع .

ولا يعني ذلك ان هذا الفن خلو من الإخصائيين : لان الافراد يتفاوتون في كل مكان بموهبتهم الموسيقية والتشكيلية أو الشعرية . وهذه الشروط النفسية تفرض ذاتها فرضاً مسبقا في كل تنظيم اجـتماعي . ولا بد لكل مجتمع ، مهما كان شعبياً ، من استخدام طبيعة خارج ارستقراطية النسب أو المـال جميعاً . ولكن احـداً لن يخلط رقصة ( اوفرنية ) Bourrée d'Auvergne او رقصة ( الفاندانكو الاسبانية ) Fandango بـ ( فالس ) صالون ، أو ( باليـه اوبرا ) ؛ لايخلط حكاية جن تقليدية برواية أدبية ، ونيم امرأة تهدهد ابنها في مهده في ( بريتانية ) بصيغة ( فاغنريه ) ، ولا خزانة ( نورماندیه ) معاصرة بخزانـة طعام Buffet ( باريزية ) أو ( نانسية ) من « الاسلوب الحديث » . وربما كانت هذه المنتوجات من وقت واحد : ولكن من الجلي انها لاتنتمي الى تقنية واحدة . ولذا فان في مجتمعاتنا فنين منضدين أو متراصفين : احدهما شعبي والآخر ارستقراطي .

ونجد هذه الثنائية في جميع الحضارات التي حظيت ببعض التنظيم ، ولكن فقدان الوثائق التاريخية هو الذي يضعها احياناً موضع الشك . وبذا تبدو لنا الموسيقى الشعبية قريبة من الغناء ( الغريغوري ) فيما يجثم خلف الموسيقى الحديثة . غير ان بعض الشواهـد تجعلنا نتنبأ بوجود غنـاء شعبي في العصر الوسيط كلـه ، وبوجود ايقاعات وآلات طرب ومقامات صوتيه مختلفة ، فـيما يرقد تحت الموسيقى العالمة ، موسيقى ( الكنيسة ) . ولاريب في ان هـذه الاخـيرة ورثت عن الموسيقى ( الاغريقية - الرومانية ) التي ينبغي علينا ، بحسب كل احتمال ، ان نميِّز فيها أيضاً موسيقى الشعب عن موسيقى الباحثين النظريين .

وفي الادب ، يوسع الفارق الكلامي الشقة بين الفنين . وعندنا ان اللهجات الاقليمية تصف في الاغلب الحكايات الشعبية حقاً . وفي البلاد التي يقيم فيها شعب غازٍ بين ظهراني طبقة كادحة مغلوبة ، من غير أن ينصهر فيها ، تنتهي اللغة الادبية بالاختلاف التام عن اللغة الشعبية . وهذا مايمكّننا من النظر في ( رومه ) الى مقارنة اللغة اللاتينية المكتوبة أو مقارنة لغة الخطب الرسمية لـ ( شيشرون ) باللغة اللاتينية الشعبية لدى المهزليين من أمثال ( بلوت ) Plaute وبالنطق الشعبي المسجل في كتابات خلو من القيمة الادبية . ان نضد كلام شعري ، وهو أقل من النثر عفوية واكثر تكلفاً ، يبدل هذه الثنائية ذاتها ويحيلها ثلاثية .

لقد كان هذا الفن الشعبي محتقراً في الماضي ، ولكنه اليوم موضع اجلال واحترام يبلغان درجة الهوس احياناً لدى جميع العلماء المتبحرين ولدى كثير من الفنانين . وهو يبدولنا وكأنه اكثر عفوية وأقرب الى الطبيعة وأكثر تحرراً من المواصفات التي نعرف اصلها التاريخي المصطنع حق المعرفة : فهو اذن على شيء من السذاجة ، والسلامة ، والاستمرار ، حتى والخلود . وبهذا الاعتبار يمكن النظر اليه على انه ينبوع حي ينبغي على الفن الاعلى ان ينغمس فيه بين الفينة والفينة اذا شاء ألا يفنى في صحراء العزلة والتكلف والمواضعة : ذاك نقل دم جديد ، وهو علاج حاسم لفقر دم ( الصالونات ) أو المنتديات .

لذا جهدت الموسيقى المعاصرة لتجديد مقاماتها الصوتية وايقاعاتها ومواضيعها بالرجوع الى الغناء الشعبي . ومتح ( كريك ) Grieg في ( الزوج ) والـ « خمسة » في ( روسية ) و ( فنسان داندى ) Vincent D' Indy في ( فرنسه ) من ذلك تجديدهم الملهم .

وكذلك يجهد الادب ، والمعمار ، ليكونا اقليميين حتى يمسيا من جديد اكثر شعبية وأعظم حيوية . هناك روايات ( لورينية ) أو ( سافواردية ) أو ( بيرغوردينية ) يكتبها امثال ( بارەس ) Barrés و ( بوردو ) Bordeaux أو ( لروا ) Le Roy . وهناك من يبني بيته الريفي ويختار أثاثه بحسب اسلوب البلد الذي يقطنه : في ( سويسرة يريدون بيتاً خشبياً Chalet وفي ( ايطالية ) صحن دار وشرفات ، وفي ( بياريتز ) داراً ( باسكية ) .

٤٣ - والحق اننا نعتقد بان الانتقال من نوع ادنى الى المستوى الاعلى « للفن الكبير » حادث من حوادث التطور الجمالي العام . وبهذا الانتقال يجاوز « عتبة الشعور الجمالي » لان ذلك هو معناه الحقيقي كحادث اجتماعي . غيران هذا الانتقال لايمثل بالضرورة « رجوعاً الى الطبيعة » ، كما حسب انصار التأويل الصوفي الشائع الذي تستشهد به محاولات الاصلاح الجمالي كافة ( حتى اكثرها تكلفاً ! ) في سبيل دعم مواقفها . بل انه لايمثل « رجوعاً الى الشعب » حقاً . والواقع ان الفن المسمى بالفن الشعبي لاينحل الى الطبيعة ذاتها ، ولاالى العفوية الساذجة ، بل انه في الاغلب تشوه فن سابق وترسبه ، وهذا الفن السابق كان فناً ارستقراطياً عالماً حينما كان يحيا حياته الخاصة . وان احدهما ليهبط في المنحدر الذي يرقى الآخر فيه .

هناك بلاريب أشكال عفوية ومباشرة للتعبير بالغناء والرسم والحكاية مادام ثمة « لغة طبيعية » تامة لأحوالنا الانفعالية . ولكن صفتها صفة فردية اكثر منها جمعية ، وهي لاتحمل هذا الطابع الاجتماعي الذي يمنحها الاحترام والقبول كمثل مشترك اعلى . ولو لم تلقح هذه

الظواهر الساذجة على ارومـــة التقاليد المقررة ، وهي أعظم حيوية ، لظلت فردية بالضرورة ، أي لما وجدت في دنيا الفن . وليس من المحال ان تُقبل في وسط ثم تغدو على الايام بذرة فن من الفنون . بيد أننا اذا شئنا الدقة وجدنا ان الاوساط الشعبية الحقيقية هي أبعد الاوساط عن العفوية ، بمعنى انها اشدها حذراً واصراراً على مقاومة كل تجديد ومعارضة الشخصيات الاصيلة كافة .

وعلى العكس ، حين يكون الشكل الشعبي جمالياً حقاً ، ندرك في الاغلب ، عندما نتمكن من العثور على اصله ، انه ليس بالانتاج المحلي العفوي اطلاقاً ، وانما هو راسب شكل فني عالم هبط من وسطه الاصلي الى دنيا الجفاف . . فالفن المسمى بالفن الشعبي ينطلق ، انطلاق الازياء ، من الاعلى الى الادنى ، لامن الادنى الى الاعلى . وهـــو ليس سوى فن ارستقراطي صار شعبياً باتصافه ببعض صفات البساطة والسهولة التي جعلت جمهوراً واسعاً يتبناه ، وقد نالت منه تشوهات متعاقبة تدريجية لم يكن ينطوي بذاته عليها في الاصل . كان اتباع تعدد الاصوات في القرن الخامس عشر ، شأنهم شأن بعض معاصرينا ، يحبون متع مواضيعهم من الافكار الغنائية العامية ، مثل فكرة « الرجل المسلح » وقـــد وصلتنا خمسة وعشرون قداساً بُنيت كلها على اساسها وحدها . ولكن من أين جاءت هذه الاغاني نفسها ؟ ان في وسعنا ان نجيب بالقياس على اغانينا . ذلـــك أن طائفة من انغامنا الشعبية الدارجة تصدر عن رجيعات قديمة من ( اوبرات ) القرن الثامن عشر الناجحة : وهي آثار مصطنعة جداً بمعنى ان مؤلفيها كانوا محترفين ، وكانوا موسيقيي البلاط في بعض الاحيان . وماأعظم الترنيمات الريفية ،

Pastorales ( الباسكية ) ذيوعـــاً سوى « مالبروت ذاهب للحرب : Malbroul s'enva - t - en Guerre على الرغـــم مـن تطوع بعض « الطوبائيين » لارجاعها الى « اسرار » العصر الوسيط . وانما وضع احد المؤلفين من بطانـة بلاط ( فلورنسه ) ، واسمـــه ( لولي ) Lulli لحن « في ضـوء القمر » Au Clair de la Lune وهو أقـــل مؤلفي عصره « شعبية » .

لقد اتخذ ( لولي ) و ( شوبان ) اشكالاً فنية من رقصتين شعبيتين هما : ثلاثيـــة الزمن Menuet و ( الفالس ) . ان « سلسلة » Suite الجوقة ، التي انبثقت عنهـا « ملحماتنا الموسيقية » وصوناتاتنا المدرسية ، تتألف من بضعة رقصات شعبية لمختلف البلدان : الثلاثية الزمن الاسبانية Sarabande والرقص الحلقي Branle في ( بواتيه ) ، في ( المانية ) الخ .

ولكن من أين جاءت هـــذه الاعراف المحلية نفسها ؟ ان جل رقصاتنا الريفيـة رقصات تقليدية من رقصات البـلاط أو « الصالون » ، وقد بقيت حيـة في بعض المقاطعات بيـنما بليت في أوساطها الاصلية . لقد بقيت سكونية ، مشوهة ، مبسّطة ، واذن متجمدة لدى جمهورهـا القروي الجديد . ولم يعـــد في مكنة العصريين ورجال البلاط الذين قذفوها في بادىء الامر ان يعرفوا مسخها ، ونحن لانجيـــد معرفتهـا ايضاً اذا حسبنا انها اصيلة .

ويلاحظ ( سبنسر ) في كتاب : « محاولات في التقدم » Essais Sur Le Progrés ان الهياكل العجيبة التي تضعها نساء بعض المناطق الجبلية فوق تصفيف شعورهن لا يمكن ان تنشأ عن تجمع ازياء متعاقبة آتية من خارج ، بدون أن ترضى روح البلد التقليدية حذف السابق ليحل محله اللاحق .

وما أثاثنا ذو الاساليب الريفية إلا طراز ( الانبعاث ) أو اسلوب ( لويس الرابع عشر ) أو ( لويس الخامس عشر ) في الغالب بعد ان أصابه تحوير جعله يتسق مع الذوق المحلي وتم مزجه بافكار فنية تقليدية مزجاً ذكياً الى حد كبير أو صغير . والصحيح بالنسبة الى ( نورماندیه ) أو ( اوفرنيه ) صحيح كذلك بالنسبة الى عدد كبير من البلدان الاجنبية وان بدت هذه اكثر اصالة . ويرى بعض النقاد ان طائفة كبرى من التأثيرات البعيدة ، وغالباً تأثير الاسلوب الروماني واسلوب لويس الرابع عشر باحتوائه على زهرات ( الاقنثا ) المتفتحة الى حد كبير أو صغير ، ما تزال تسود الاسلوب الشعبي في (اسكاندنافيه) الى اليوم : وبوجه خاص في صفيحات صقل الغسيل التي تزينها رسوم نباتية منحوتة وهي تؤلف بصورة تقليدية هدية الخطبة . ولا ريب في ان شعب ( الفايكنز ) قد جلب معه من أسفاره الامارات الكثيرة الدالة على الثروة والفن من البلاد التي زارها ثم صارت « شعبية » لديه .

ونحن نعلم ان اشهر الخرافات والحكايات الذائعة في الشعب انما تصدر عن ينابيع دينية قديمة جداً . وهذا يعني انها انحطاط أو انتشار اسطورية أو تقاليد نصف تاريخية، كانت في الماضي وقفاً على الراسخين، أي على ارستقراطية من الارستقراطيات ، دينية ، أو نبيلة ، الارسقراطية السائدة أو الغازية ، ثم ذاعت في الناس . فمن الاعلى ايضاً صدرت هذه الخرافات الى الشعوب .

ينبغي اذن الاحجام عن اعتبار الفن المسمى بالفن الشعبي فيضاً مغفلاً وعفويا منبثقاً من الجمهور : ان جل اجزائه لا تمثل سوى راسب فن خامد ، أنشأه مؤلفون اخصائيون كانوا يعملون لجمهور ارستقراطي .

« لنعترف : ما الفن الشعبي، في معظم الاحوال ، الا تزييف « الفن الكبير » انه انعكاسه بصورة دائمة تقريباً ، بدل كونه بذرته . مثال ذلك **اعياد الميلاد** القديمة التي استوحت منها صفحات عاطفية كثيرة والتي ينبغي ألا نعتبرها إلا انتاجا تحتياً لريفية بلاط ، أي نوعاً منحطاً نجد ضمنه امثال اسم الاب ( بلكران ) Pellegrin والأخ ( ماسه ) Macée واسم ( فرنسواز باشال ) Francoise Paschal مؤلفة ( انديمون ) Endymion و ( اغاتونفيل ) Agathonphile وأصلها من مدينة ( ليون ) . وليست صورة ( ابينال ) Epinal سوى مثل آخر على انحطاط الانواع وانحدارها على نحو يجعل الروايات العصرية القديمة وادب الفروسية متعة القرويين ودرة الباعة المتجولين وعمدة تجارة « المكتبة الزرقاء » Bibliothëque Bleue بعد انقضاء عدة قرون [1] .

ان الشعر الشعبي يتميز بتقاليد عدم الامانة لآثار الشعراء الذين كانوا ادباء محترفين . وهو لايختلف عن الشعر العالِم باساليب الاختراع ، بل بصفة الوسط الذي يرمي الى بلوغه ، وبانتاجه الذي هو في الغالب انتاج شفهي ، وبشرط وجود مؤلفيه انفسهم . والشعر الشعبي قليل الاتصاف بالصفة المحلية وهو محلي على نحو أقل من الشعر العالِم . ومن شأن الشعر الشعبي أن ه يختلف باللغة خاصة في المناطق المتباعدة اكبر التباعد ، ولكنه يتشابه تشابه مجتمعات الصناع والفلاحين الذين صنعوه [2] .

---

( ١ ) ل . جيله : صور ابينال . مجلة العالمين اول ايلول ١٩١٤ ص ٤٠ انظر:
ل . ديكاف: الصور الا بينالية . باريز . اولندورف ( ١٩٢٠ )
L. Gillet : Les Images d'e Epinal . — L . Descaves : L'Imagier d' Epinal .

( ٢ ) دانكونا : الشعر الشعبى الايطالي ليفورنو ( ١٩٠٦ ) — ٥ . هوبر : المجلة الاجتماعية ، ١٩٠٥ — ٦ ، ص ٦٥٧
D' Ancona : La Poesia Popolare Italiana . —
H. Hubert : Année Sociologique , 1905 — 6 .

٤٤ – الشاعر الشعبي يغني **عواطفه** . ولئن كانت هذه العواطف في الوقت ذاته عواطف مستمعيه جميعاً ، فذلك لانه عاجز عن التفرد بعواطف تخالفها ، وان اصالته وشخصيته لاتدغدغان إلا ماتقدران على التعبير عنه ، ويعجز دونه سواد الآخرين ؛ في حين ان الشاعر الابداعي أو المنحط يتطلع الى مخالفة الجمهور من حيث التعبير ومن حيث طبيعة فكره معاً . ولكن اكثر الشعراء شعبية يحسب انه يغنّي حبه أو أتراحه ، ينشد أفكاره حول العالم ومثله الاخلاقي الشخصي الاعلى . بيد أنه يتفق ان في وسع كل امريء أن يتخذ ذلك كله لحسابه الخاص ولكن هلاّ يختلف الامر هنا اختلافاً كبيراً في الواقع عما يجري في كل فن كبير حقاً ، أي في الفن الانساني أو الكوني ؟

ومما لا ريب فيه ان من الجائز اعتبار غنائية شعوب الصيادين غنائية شعبية ما دامت طبقاتها الاجتماعية لا تتمايز الا قليلاً .

يقول ( كروس ) : ان للغنائية ، كقاعدة عامة ، صفة الاثرة المتفردة . الشاعر يغني افراحه وآلامه الشخصية ، ولا يتكلم عن مصير اقرانه الا نادراً »[1] . ولكن البحث عن اتصاف الفن بالصفة الاجتماعية ينبغي ألا يُطلب في اتصاف مواضيعه المفضلة بالصفة **الجمعية** بوجه خاص . وانما ينبغي طلب ذلك في الصفة الجمعية لتنظيمه الباطني ، لتقنيته ، أو ، اذا شئنا ، « للعواطف الجمالية » بالمعنى الصحيح التي ينبع منها .

وبهذا المعنى يصطبغ الفن الشعبي بالصبغة الاجتماعية شأنه شأن كل فن آخر . ولكن هلاّ تفوق صبغته سواها ؟ ان ذلك قليل الاهمية لما نعرف من نفور الفن الشعبي من الفردية على الطريقة الابداعية ، ذلك

---

(١) ا. كروس (٢) ص ١٨٦

أن الفردية ذاتها حادث اجتماعي عندما تنتظم أو تلفى جزاء بنجاح جمعي أو لوم جمعي . ولئن بدت عواطف الفنان الشعبي ( وعلى الاقل في نظرنا نحن كمتمدينين ) انهـا تعرب عن الشعور الفردي أقل من اعرابهـا عن «الشعور الاجتماعي» المشترك المبثوث في الشعب ، فذلك لانها عواطف جد بسيطة بوجه خاص . ان للاغاني المستقاة من مزمارة الالحان الثلاثة حظاً أكبر في ان تتكرر على نحو اعظم ، ومن ثم ، في ان تبدو أقل فردية من الالحان التي تتوزع سلّماً اغنى . ولكن ذلك لايعني ان تختلف عنها بالطبيعة وبنفس القدر .

اضف إلى ذلك ان من الوهم الكبير الاعتقاد بان التخيل العفوي للشعب يجعله يعنى بذاته وبحياته المميزة . وإنما ترمي الحاجـة الاولى ، والوظيفة الطبيعية لهذا التخيل ـ على العكس ـ إلى انتزاع الشعب من حياته اليومية التافهة وحمله إلى عالم آخر مغاير فاتن قدر المستطاع . وهنا تتاخم الفنون الاسطورية ، وهي تتحد وإياها في الأصل وحدة هوية . ولا يدهش الجمهور الشعبي حقاً في العادة إلا من الرسوم أو القصص التي تحدثه عن عالم يعرفه أقل معرفة . والادب الشعبي ذو الشعبية الكبرى هو الادب الذي ينقل الشعب إلى أوساط ارستقراطيـة أو إلى أحـلام لا واقعية ، وأكثر الصـور شعبيـة هي التي تلوّن الوجـــه الانساني والازهار والفراش بلون باهت لفرط تمجيدها وعلى العكس لا يعمل على نجاح الرواية الواقعية أو الشعر الريفي إلا الارستقراطيون المتحضرون أو البرجوازيون الذين أنهكهم السأم من كل شيء . فـ ( الاسكندرية ) و ( رومـــه ) و ( فرسايل ) أو ( باريز ) هي التي تعجب بطبعها باشباه ( لونكوس ) Longus و ( فيرجل ) و ( روسو ) أو ( زولا ) .

فاذا وجب أن نفهم على هذا الوجه « سذاجة » الاوساط والفنون الشعبية . فان من الغرابة اذن أن نخلطها بـ « الطبيعة » . أنها أيضاً ليست سوى هذه الطبيعة الثانية التي تحل محـــل الطبيعة الاولى بيسر عظيم ، بل أنها طبيعة ثالثة هي العادة التي غدت جمعية ومؤيدة بالجزاء: وهذه في الواقع أقوى من الطبيعتين السابقتين واكثر منهما الزاماً .

٤٥ – وعلينا أن نزيد من الاحتراس في الاعتقاد بأن أشكالاً تامة من الفن الكبير هي انتاج جمعي مغفل شعبي . لقد كان ذلك في بعض الأوقات عقيدة عامة في صـدد ( هومير ) Homère أو « أغاني الحركة » Chansons de Geste . ولكن علماءنا الراسخين وان عجزوا عن معرفة اسماء المؤلفين ، استطاعوا على الاقل ، كما فعل ( به ديه ) Bédier تحديد شعراء عصر البطولة الاغريقي أو الرهبـــان والحجاج الذين صنعوا اجزاءها المختلفة ونشروها للافتخار بعزة مدينتهم أو ديرهم أو قديسهم أو الاسرة الاقطاعية التي كانت ترعاهم . وفي جميع الأحوال كان من الجائز تحديد الطبقة الاجتماعية التي تقابل النوع .

ان اغاني الحركة أدب اقطاعي ارستقراطي بجوهره . وفي منتصف القرن الثاني عشر ولدت الحكايات الشعبية المنظومـة Fabliaux مـــن ارتكاس برجوازي ضد روح الاقطاع ، فهي تعاصر وتتضامن مع الحركة الكبيرة التي انشأت « المديريات » Communes والدولة الثالثـة . ثم زالت مع هذه الحركة ذاتها حوالي منتصف القـرن الرابـع عشر ، ثم عفا عليها النسيان تماماً لان مسلاة Farce القـرن السادس عشر لا تنبثـق عنها أبداً . وفي نفس الوقت تقريباً عارضت الارستقراطية الحكايات المنظومة القديمة بـ « روايات المائدة المستديرة » Romans de la Table Ronde

ذات الأبهة المتكلفة والمتصفة بالفروسية وباحترام « السيدة » على قدر اتصاف الحكايات المنظومة بانها سمجة ساخرة تحتقر المرأة وتزدريها : تلكما نظريتان متعارضتان تعارض الطبقات الاجتماعية التي تقابلهما .

يقول ( كومير ) : الغناء والرقص هما الشكل الاول لكل شعر على الدوام : وهذا ما يفسر سبب اختلاف الشعر اختلافاً جوهرياً ومنذ المبدأ ، عن النثر الذي هو موضوع نطق وحسب : وهذا الحادث الكلي تفسره هذه الفرضية وحدها . ولكن أصل هذا الرقص جمعي . العشيرة ، حيث يتجانس الافراد تقريباً ، هي التي تتحرك بأسرها تبع ايقاع واحد ، وفي الرقص ، يتمتع كل فرد ببعض موهبة تمكّنه من احداث ضجة هيجان شديد ، والمجازفة بارتجال ، فاذا كانا يعبران تماماً عن عاطفة مشتركة لدى الجماعة ، كررها الجميع ، وأصبحت رجيعة تلقحها تنوعات فردية شيئاً بعد شيء . وفي أيامنا أيضاً يشعر افراد بانهم ملهمون فجأة ويكتشفون انفسهم بانهم خطباء حين تنتابهم نشوة الاحتفالات الدينية في بعض الطوائف . وما « يوحي » اليهم في الواقع إلا فرط هياج الحاضرين بجملتهم على الاخص ، وهم يشعرون بانهم يعربون من ناحيتهم عن هؤلاء الحضور .

الفرد اذن مبدع وممثل معاً ، شريطة ان تتحد هويته ان جاز القول بهوية الجماعة . ولذا ينفرد الشعر الابتدائي بأنه موضوعي بالدرجة الاولى ويكتفي بتسمية الاشياء او بسرد الاعمال ، من غير ان يمزج بها العواطف الفردية لكل انسان . ان تجاوب الاحوال الانفعالية هو القاعدة . وما تظهر أل ( انا ) ، حين تظهر ، إلا على نحو ثانوي جداً على الدوام ، وهي تشير ، فوق ذلك ، فيما يبدو ، إلى كائن جمعي ،

إلى المجتمع نفسه ، اكثر من اشارتها إلى شخصية المؤلف . ولكن الكائن الموهوب حقاً يحتفظ دائماً بدوره في هذا الشعر الجمعي والشعبي إلى درجة كبيرة : النخبة وحدها هي التي تعرف كيف تجد ما يروق المجموع .

ولا ريب في ان حال الموشح الغنائي Ballade ورجيعته كمثل تلك الحال ، فيبدو انها كانت في الاصل اغنية رقص جوقة ولكنا لم نعد نعرف سوى اشكال تأليفها الفردي ، وتلك ايضاً حال الندب الجنائزي على انتشاره الشديد ، ومن انماطه المعروفة حق المعرفة التأبين Myrilogue اليوناني والرثاء Vocero الكورسيكي . ان اقارب الميت واصدقاءه يشتركون بصراخهم ، وقلّ ان تشترك جوقة في ذلك ، لأن الجوقة قد تمثل المطالبين بالثأر مثلاً ، ولكن النشيد المرتجل ، وأحياناً رقص الرثاء يؤلفان الجزء الاساسي في ذلك . وعلى الرغم من أن قريبة الميت قروية وحسب ، فانها متمرسة بهذا الفن الارتجالي منذ نعومة اظفارها ، وغالباً ماتكون أيضاً محترفة اخصائية (١) .

وفي هذا الارتجال الشعبي ، ونحن نجد مثلاً آخر منه في « المبارزة الشعرية » ، يجازف اصحاب الموهبة الجيدة وحدهم من غير أن تنالهم سخرية الآخرين ، ويتخصصون بصورة تلقائية بتنمية مواهبهم . والواقع ان القصيدة كلما كانت « مرتجلة » كلما قلّ اتصافها بصفة « العفوية » والشخصية كما نفهم اليوم من هاتين الكلمتين ، بل انها على العكس ذات اسلوب متجمد متكلف : لانها لاتستطيع اجتناب الاضطراب الفوضوي الاباعتناق قالب جاهز والالتجاء الى صيغ رتيبة وافكار تقليدية ، ترصعها بعض التنوعات العابرة وحسب .

---

(١) ب . كومر : (١) ص ١٧٤ ، ١٨٧ ، ٢٢٢ ومايلي .

لقـــد اعتبرت الـكاتدرائيات . الغوطية ايضاً في بعض الاوقات آثاراً مغفلة شعبية . وعلى الرغم من ذلك فان تأليفها منطقي جـداً ، وعالِم جـداً ، ورمزي جـداً ، وكان ( برونتير ) Brunetiére يذهب الى درجة الاعتزاز بصورة جدية بأنه وجـد مبادءها وحتى تصميمها في قراءتـــه كتاب « المجموع » Somme للقـديس ( تومـا الاكويني ) Thomas d'Aquin ، والتي تنصف ميزتـه المـــاثلة في تسلسل الاقيسة المنطقية بأنها أبعد شيء عن الشعبية .

والحق ان اسهام الجمهور المغفل في هـذا الاثر لم يتعد نقل بعض المواد . وقد وصف لنا المعاصرون جيوش المتطوعين ، من رجال ونساء ، اجـــلاف واصحاب قصور ، وهم يحملون بأتقى صمت قطـع الاحجار الضخمة من مقالعها في ( سان دنيس ) Saint - Denis و ( شارتر ) و ( روان ) و ( ستراسبورغ ) ؛ وفي المواقف كان الوقت يتسع لالقاء موعظة او لقيـام احـد الحجاج باعتراف علني . وعنـــد الوصول كانوا يعرضون الرفات ويضعون المرضى فوق العجلات املاً بحصول معجزة . وكانت تلك صليبية سلمية ينهض بها اولئك الذين لم يقدروا على الذهاب الى ( الارض المقدسة ) . وفي وسعنا ان نتساءل في الواقـع : هـل في ذلك ، الى جانب تمارين التقوى ، شيء آخر سوى تشغيل الايدي العاملة ؟ بيـــد ان من الواجب ان نلاحظ تسلط سواد غير الاكفياء على الخصائص المهنية لمعلم الحرفة ، في ظل نظام المنظمات الحرفية الحريصة على التمسك بامتيازاتها ، وهذا المعلم هو المكلف باعداد التصاميم ، ويؤتى بـه في الغالب من مقاطعـة بعيدة نظراً لشهرتـه العظيمة كفنان ! ان قسط النزوة الفردية ، وهو كبير جداً في تفاصيل جمة ، ومثلاً في نحت

ثيجان الاعمـدة ، كان على الاقـل من صنع عمال محترفين ، ولم يكن البتة نتيجة تدفق اندفاع عفوي لأفراد من الشعب كيفما اتفق الامر .

وفي جميع الاحوال ، مايستحق فن شعبي الشعبية العظمى ويحظى باسم الفن إلا بافتراض وجود نخبة . والفن الشعبي حقاً هو وحده الفن الذي يصطفي هذه النخبة من الشعب بدل ان يختارها من احـد انواع الارستقراطية الاقتصادية أو الدينية أو السياسية ، أو بدون أن يدعها تخضع لتوجيه هذه الارستقراطية أو سيطرتها .

أما المحاولات الكثيرة الـتي قامت اخيراً لتجديد الانواع الشعبية تجديداً مصطنعاً فانها هبطت من علٍ ، ومن علٍ جداً ، حتى انهـــا كادت لاتنفذ البتة الى مستوى الشعب . وما هـذا اللاتمركز الصادر عن ( باريز ) إلا حاجة ( باريزية ) تماماً ، زي من ازياء العاصمة . « مسرح شعبي » في ( اولـــني سوبوا ) Aulnay - sous - Bois في ( الفوج ) ، وفي ( بوسانغ ) Bussang في ( سيفر ) ، وفي ( بلوجان ) Ploufean في ( فينيستر ) ، وفي ( سودي كوف ) Saut- des - Cuves في ( جيرارمير ): تلك هي بعض المشاريع الحديثة للفن المسمى بالفن الشعبي في ( فرنسه ) . وقد أخذنا هذه الاسماء ، لسوء الحظ ، من جدول المساعدات القوميـة الـتي ينال بهـا كل مسرح من هذه المسارح ( ٥٠٠ ) فرنكاً وسطياً . وهو مبلغ ضئيل جداً ، ولكنه مبلغ كبير باسراف بالنسبة الى مسارح «الشعب» لمجرد التفكير بطلبه كمعونـة ، مادامت هذه المسارح تعجز عن ان تعيش بدونـه وبـــدون أعيـان المنطقة أو السوّاح والمتعاظمين Snobs العابرين ! ان الفنون الشعبية لاتزدهر على هـذا النحو : وانمـا تزدهر بنخبـة اناس موهوبـين ُجبلو اعلى اذن موسيقية او على عاطفة الاستمتاع بالالوان ، من غير ان يكونوا اثرياء !

ولسوء الحظ يترك السيد العظيم ذو الذوق السيء في الرسم أو في الشعر تأثيراً اعظم في الواقـــع على الفن التشكيلي أو الادب من تأثير الفقير المسكين الذي يجيد الحكم ولكنه يسيء الدفع . وبعبارة اخرى ، تقيم الشروط الاقتصادية تداخلاً دائماً بين النخبة الجمالية بالمعنى الصحيح وبين الارستقراطية الحيادية جمالياً ، أي الدينية أو العسكرية أو العصرية أو المالية تبع الظروف ، ولكنها آخر الامر هي الارستقراطية التي تنفق دائماً .

ويتجلى افتراق النخبة والارستقراطية بوجـــه خاص في العصر الوسيط الاعلى حينما كان المفكرون يلجأون الى الأديرة ، وكان معظم النبلاء — الا في أحوال نادرة شهيرة — يفخرون بعدم معرفة القراءة ولا الكتابة ولا ممارسة فن آخر إلاالحرب والصيد . وما ادخال النثر ذاته في الفن ، من بعد الشعر الذي يسبقه دائماً في الآداب الشعبية ، الا اضفاء الديمقراطية على الفن . ذلك اننا نحافظ على الشعر بالرواية التي تتيحها تربية العارفين وحدهم ، وفي الغالب بلغة ميتة سلفاً ، كما هي حال ( البراهمانيين ) . وبديهي ان لهذا الامتياز الخاص بطبقة دلالة سياسية أودينية أكثر منها جمالية . أما النثر ، فانه على العكس — يكاد لا يحتفظ به من غير تشويه بالاملاء ، ومن الجائز له ان ينتشر لدى كل من يميل الى تذوق الفن : انه ينتقل من الارستقراطية المغلقة الى النخبة الشعبية التي تعرف القراءة [1] .

٤٦ - لكل شكل من اشكال الارستقراطية السائدة توجيه يختلف بعض الاختلاف بحسب الفن الذي يرعاه ، والذي يمكنه ماديـاً من أن يعيش اذ يقدم افضل الفرص لممارسته .

(١) ه . م بوسنت : ص ٢٢٩ H . M . Posnett

وعندما تكون الارستقراطية سياسية بوجه خاص نشاهد أن الفن يرتدي اشكالاً متميزة حسبما تكون سياسية اقليمية ، كما في ( ايطالية ) في عصر ( الانبعاث ) أو متمركزة في عاصمة بلاط ملك ذي نفوذ ، كما في ( فرنسه ) في عصر ( لويس الرابع عشر ) . وقد تكون الارستقراطية دينية أو عسكرية فتؤثر في آثار من المنحى ذاته . وعندما تكون مالية خالصة تنزع في العادة الى تقريب الفن من الترف أو من اللهو . وهذا ماأحدثه تأثير ملتزمي الجباية في القرن الثامن عشر ، والمضاربون في عصرنا ، « الاغنياء الجدد » ، اثناء الحرب وبعدها .

وحينما تكف الارستقراطية عن تمثيل سيادة احدى هذه الوظائف ، وتقتصر على ان تؤلف في بلدما هذا العنصر اللامتشكل المتكلف الذي ندعوه باسم « الحياة العصرية » أو « الصالونات » ، فان الفن ينزع هو ايضاً الى ارتداء اشكال سطحية مصطنعة تميزه حقاً . أجل ان هذه الاشكال ترتبط من حيث طبعها تقريبا بالزي مثل ارتباطها بالفن الحقيقي . وانما نحن مدينون لحسن الظاهر العابر في « العصر » بهذه الاربئة الفنية التي تتواكب تقريباً في الامصار كافة : التكلف Préciosité في ( فرنسه ) ، والتصنع Gongorisme في ( اسبانية ) ، والاسلوب الماريني ( Marini ) في ( ايطاليه ) ، والتأنق Euphuisme في ( انكلتره ) في أواخر القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر . وفي وسعنا القول ، بعد غض النظر عن هذه الازياء الموقوتة الى حد كبير أو صغير ، ان المطالب الخاصة بهذه الحياة الاجتماعية قد نفذت نفوذاً اساسياً الى الفن الفرنسي بوجه عام ، وفي جميع أشكاله المقررة والموسومة باكثر سمة مدرسية حتماً .

٤٧ – ان تأثير الحياة العصرية في الفن يؤدي في النهاية الى عهد سيطرة « الصالونات » ويوحي بوجود نظام ثابت الى حد كبير . أولاً إنه ينزع الى ابعاد الكلام والعواطف والعادات الاخلاقية المبتذلة التي تتحلى بها الطبقات الدنيا ؛ أي الكادحة ، ويقتصر على استعمال كلمات منقحة وعواطف نبيلة واوضاع خاصة بحياة البطالة والترف . وهو يحذف ايضاً حالات الفكر التي إما ان تكون ( انانية ) باسراف ، أو جدية باسراف ، مادام في وسعها ايضاً تفريق الناس بصورة عميقة تشوب صفو الانسجام الجميل في التهذيب المرهف : افراط التمتع الفردي باللذة الجسمية أو بالمال ، الاثرة الجمعية في الاسرة أو في المهنة ؛ القناعات الشخصية في قضايا الدين والسياسة والفلسفة .

وفي سبيل الاستعاضة عن ذلك كله تبقى التسلية والخفة المنمّقة . وان الشعار الامثل بالدرجة الاولى هو : الفرار من الملل : الملل الناشيء عن الفراغ ، والملل الناشيء عن حياة شديدة الامتلاء : تضطلع بالسهر على ذلك اللباقة ، والمرح ، والدعابة ، والتجمل . تصوروا العلاقات الجنسية في وضع كهذا الوضع : يكاد لايبقى منها سوى الغزل ، والمجاملة ، والتملق المهذب ، وهذا النوع من الخضوع المذِل ، وهذه الحال من الوصاية التي يعوض عنها حقُ نزوان اصطلح على تسميته بـ : سيطرة المرأة .

ومن أحسن ما ينتج عن هذه الشروط – وما يستحق الاعجاب أحياناً – ملاحظة الفرد المجرد ، أي المسلوخ عن مصالح الحياة المعقدة كافة ، ملاحظة خارجية وملاحظة داخلية بوجه خاص من شأنها انجاب تحف منذ ( لارشفوكولد ) La Rochefoucauld و ( راسين ) و(ماريفو )

Marivaux الى ( موباسان ) Maupassant ؟ لا غنائية عميقة ، ولا طرائف، ولا مبالغـات في تأكيـد اللذات تأكيداً مباشراً ، بل اللاشخصية ، والاعتدال ، والذوق ، في كل مكان .

أما الجمهور الذي يتكيف مع هذا الفن فهو جماعة الهواةالمولعين المنصرفين الى الحكم على الاشياء كلها بنباهة والراغبين جـد الرغبـة في عـدم معرفـة أي شيء من الاشياء معرفة عميقـة ، وعلى العكس ، سيرغب أي جمهور ، آخر ، سواء كان ارستقراطياً أم شعبياً ،سيرغب حين يخلص من الحياة العصرية ، في تصوير أهواء أبسط نسبياً ،وشاملة تارة ، وعابرة تارات ، مثل زي ، ولكنها اهواء يسهل على الجميـــع فهمها بدون حاجة الى ارهاف اثيري ، وهـذا الجمهور يتطلب أحوالاً انفعالية شديدة ، بل ومسرفة عند الاقتضاء ، قد تبلـغ مرتبة غلو المشجاة Mélodrame ، ولكنه لا يحتاج البتة الى نفسية مرهفـــة مليئة بالتفاصيل الدقيقة . انه يحتاج ، اخيراً ، الى انماط فردية ذات حياة مشخصة تماماً .

لنقارن ، باعتبار هذه المعطيات ، المأساة والمسلاة في ( فرنسه ) القرن السابع عشر بالدرامـــة اليونانية وخاصة مـــع ( شكسبير ) . واذ ذاك نـــدرك ايان يكون الاسلوب النبيل ، الحب الغزلي ، النفور من تمثيل الحوادث الكبرى وترجيع حكايتها وحسب ، وأخيراً أيان يوجد التحليل المرهف ولاشخصية الانماط .

وكذلك ندرك أي الأنواع تزدهر بالدرجة الاولى في (الصالونات): في جميع المجالات : التأنق ، والنقاء ، والنزعة المجمعية ، والافراط في المؤلفات المبتذلة التي لا لون لها ، وفي فنون الايقاع : موسيقى الغرفة

والرقص ، وفي التشكيل فن زخرفي للترف الخالص ، وغالباً المتكلف جداً ، وفي الأدب الحديث : البرّاق ، من غير عمق ، والمثل السائر ، والصورة الشخصية ، والحوار ، والرسالة ، والنقد الحاد الذي لا يبلغ منزلة الهجاء .

وهناك انواع أخرى لم يخلقها هذا الوسط ، ولكنه افقدها بهاءها : غدا الشعر وصفياً أو ريفياً ، وأضاع العاطفة الحقيقية بالطبيعة ، وجنح التاريخ نحو القصة وحمل التناقضات كلها على الماضي ، وتنكر العلم في زي تعميم شعبي على طريقة ( فونتينل ) Fontenelle ، وأمست البلاغة حديثاً ، أو محاضرة ، أو خطاباً مجمعياً ، وأسنت الرواية في المسرح الاجتماعي (١).

٤٨ ـ ويتضح أهم اتصال واندماج بين النخبة وبين الارستقراطية في مجال المجامع . وهذه المؤسسات لم تكن جمالية خالصة لا في اصلها ولا في هدفها .

لقد ولدت المجامع الاولى ، في ( ايطاليه ) كما في ( فرنسه ) من مبادهة الحماة العظام الذين كانوا يتنازلون بقبول الفنانين في كنفهم . وهذا صحيح من قبل بالنسبة لمجمع ( برونتو لاتيني ) Bruntto Latini في ( فلورنسه ) في القرن الثالث عشر ، ولمجمع ( الالعاب الرومانية ) Jeux Floraux في ( طولوز ) في القرن الرابع عشر ، ولكنه صحيح بوجه خاص بالنسبة الى المجامع التي كثرت في (ايطاليه) منذ القرن السادس عشر . وقد كان اعضاء مجمع ( شارل التاسع ) يتمتعون بامتياز نادر يبيح لهم أن يظلوا معتمرين أمامه مثل امراء النسب .

---

(١) انظر بوجه خاص : ( غ . ريشار ) G. Richard ، ص ٢٧٣ وما يلي و ( ب . لاكومب ) P. Lacombe ، و ( ف . بلاد نسبرجر ) F. Baldensperger

كما هي الحال في الغرب منذ أواخر العصر الوسيط [1] .

لقد وُضعت الروايات الانكليزية أو الاميريكية في أيامنـــا حتى تُقرأ في الاسرة ، ومن الواجب أن يكون في وسع الامهات والبنات تصفحها بل وقراءتها بتعمق دونما خوف . وأي بون مع الرواية الفرنسية المعاصرة ! ما أكثر القيود المحتومة والمواضيع المحظورة والطرق الملتوية لمعالجتها أو للتلميح اليها ، ما أكثر الحشمة حتى في المفردات وفي الاوصاف الواقعية لدى ( الانكلوسكسون ) ! ان هذا التنوع البسيط في دنيـــا الجمهور يسوق الفن إلى أن يكسب مزيداً من الرعاية ويخسر مزيـداً من الحرية .

وربما كانت الاسرة في بعض الاحيان ممثلة أو عازفـــة : ولذا تختلف اشكال الفن باختلاف اتصافها أو عدم اتصافها بذلك . فمن الثابت أن اعتبار الاسرة هو الذي كان يحجب النساء عن الظهور كممثلات في المسرح الاغريقي ، وظل يحجبها خلال زمن طويل في مسارح ( أوربه ) المعاصرة وفي ( باليهاتها ) . ومن هنا نشأت بعض التفاصيل الغريبة في الائتار : مثال ذلك تنكر الرجل كالمرأة ، أو المرأة كرجل ، وهـو يفترض خداع الناس كافة : أساليب مصطنعة شائعة جداً حتى أوائل القرن التاسع عشر ، وهي تبدو لنا مذهلة بغرابتها اليوم .

ولكن الاسرة تؤلف في الموسيقى جمهوراً خاصاً أكثر ما تؤلف، ولهذا الجمهور تعد بعض الاثار . ومن الجائز أن نقـــول إن موسيقى الغرفـة بأسرها مـــن ( صوناتات ) و ( ثنائيات ) Duos و ( رباعيات ) Quators و ( خماسيات ) Quintettes انما صنعت بالدرجة الاولى لاجتماعات

---

(١) غ .ريشار : ( ٢ ) ص ٣٣٨

الاسرة أو على الاقل للقاء المتوادين . وان خصائص تلحينها المدرسيـة ، التوازن ، وهو عدو كل غلو ، وتواضع « الجوقـة الرتيب » ، ولكن برشاقة واقتناع ، والبناء المحكم القوي غاية القوة ، كل ذلك يعرب عن صميم الندوة المنزلية ، أو يعبر ، على الاكثر ، عن روح اجتماع عصري محدود جدا ، هو دائماً مجتمع « بيت » ، مجتمع « عش ». ولامراء في أن للموسيقى الالمانية تفوقاً على ( أوربه ) خـلال القـرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر باسرهما تقريباً . وهذا التفوق يصدر جزئياً عن التربية الموسيقية القوية التي يمنحها كل فنان أو كل عازف من الحيـاة السليمـة الصميمية للاسرة الجرمانية في ذلك العصر : وان الجوقة المدرسيـة ذات الاصوات الاربعة لتتضامن مـــع التمارين الجمعيـة كالصلاة المشتركة و « الهتافات » الموزونة في ولائم الاعياد .

ومن نتاج حياة الاسرة الالمانية ايضاً ، هذه الحيـاة المجبولة على البساطة والبعد الاعظم عن الحياة العصرية بالمعنى الفرنسي لهذه الكلمة ينشأ ازدهار « غناء الروح » Lied ازدهاراً رائعاً ، هـذا النوع الشعبي الذي استطاع أمثال ( شوبر ) Schubert و ( شومان ) Schumann أن يرقيابه إلى أعلى مرتبة الفن الكبير .

وقد تصور ( جان ـ سبستيان باخ ) قسماً من اثاره ابتغاء تنفيـــذ مشترك عهد به إلى زوجته الثانية وإلى أولاده الذين لا يحصون عداً . فلو انه وضعها لتجار اغراب هلاً تظل لها تماماً نفس هـذه الصفات ؟ لقـد بقيت اسرة ( باخ ) نفسها ، وافـرادها كلهم تقريبـاً موسيقيون ، وكانت تضم احياناً زهاء تسعين عازفاً أو مؤلفـاً بآن واحـد ، بقيت إلى الآن المثل الافضل على « الوراثة النفسية » للموهبة ، كما فهمها ( ريبو )

Ribot مثلاً . ولكن نتائج بحوث علماء الحياة الأحدث حول وراثـــة الفاعليات النفسية تحملنا على أن نرى في هذه الاسرة مثلاً رائعاً على تأثير الثقافة العائلية الاولى : فهي التي توجه في الغالب أعظم المواهب عناداً وهي تحددها احياناً على قدر تأثير الموهبة الفيزيولوجية ذاتهـــا ، وعلى الرغم من ان هذه الموهبة الاخيرة ضرورية بذاتها ، ولا سيما حين يتصل الامر بالموسيقى بوجه خاص [1] . وليس من باب الاتفاق أن ولد عدد كبير من الموسيقيين الالمان ، امثال ( باخ ) و ( موزارت ) و (بتهوفن) ، في أسر موسيقاريين محترفين .

أن امراً ، حتى امر انتاج الاثار ، لا بـد وان يتأثر بوجود أو بعدم وجـود الاسرة . وليس في مكنـة انسان ان يرتاب في أن أثار كتّابنا أو موسيقارينا تشف عن اتراحهم العائلية أو افراحهم ، آمالهـم في الاسرة أو خيبتهم ، وفي وسعنا أن نقارن من هذه الزاويـة سيرة حياة ( هوغو ) أو ( فاغنر ) ، وبالمقابل سيرة حيـــاة ( بتهوفن ) أو ( موسه ) Musset . وما يشبه الحق كل الحق ان أثار أديب من الادباء تكون مغايرة تماماً لو لم يلق في شبابه تأثير أمه أو اخته ، وقد أعوزهما بعض الانوثة ، وهذه المغايرة قد تبلغ تفاصيل الاسلوب ذاتها : يشهد على ذلك ( لامارتين ) و ( شاتوبريان ) أو ( رينان ) .

بيد أن هذا التأثير لايتصل بجاه فردي لهذه الام أو لهذه الاخت ذات الفكر الرفيع وحسب على هذا الابن أو ذاك الاخ :

بل أن مثل هذا الجاه متعذر هو نفسه في احوال غابرة مـــن احوال وجود الاسرة ، حيث كانت الام والبنت تُعتبران كائنات أدنى ،

---

(١) : انظر ر . فلاشك : ص ٢٨٤ وما بعد .

كائنات قاصرات معنوياً وحقوقياً : قاصرات سرمدياً ، ان لم نقـــل رقيقات ، لا سلطة لهـــن في البيت ، ولا مسؤولية شخصية عليهن في ادارة الجماعة . وليس من باب المفارقة على الاطلاق أن نقول عن صفة دقيقة مميزة من صفات عبقرية فنان عظيم انها تتعلق ، آخـــر المطاف ، كشرط غير كاف حتماً ، ولكنه شرط لازم ، تتعلق بالوضع التقليدي للاسرة ، بل وبوضعها الحقوقي في مجتمعها المعاصر .

## ٢ – الينابيع والتطور

٥٥ - حسب باحثون جماليون كثيرون ان الغريزة الجنسية ، أو شكلها الاعلى ، الحب ، هو الاصل الاول في كل فن . ولكن من اليسير أن نوضح لمعظهم ، لـ ( أفلاطون ) مثلاً ، انه مفهومهم عن الحب يتصف اقل الاتصاف بالنزعة الفردية والمثالية ، ويتأثر بحـال الاسرة في زمانهم وبلدهم بأكثر مما يظنون .

وقد بنى المحدثون ، منذ ( دارون ) ، نظرياتهم في مبحث الغرام من الناحية الجمالية على اسس فيزيولوجية أقـوى . وحسب ( دارون ) نفسه ان في مكنته البرهان على ان الحيوانات ولا سيما الطيور ، تغدو مفتنة في الاصطفاء الجنسي . تغدو عندئذٍ فقط في صفوف الموسيقيين ، والراقصين ، بل والمعماريين ، بالاضافة إلى انها تتحلى بالجمال ايضاً .

ويزعم « التحليـل النفسي » في مدرسة ( فرويد ) Freud أن أشكال الفن ليست سوى « عقـد » مختلفة تسخرها الغريزة الجنسيـة ، وهي كلية أولية ، لتتجلى على الرغم من « رقباء » المجتمع الذين يجنحون إلى كبتها ، أو على الاقل ، إلى تمويهها (١) .

---

(١) – انظر : داروين : سلالة الانسان الترجمة الفرنسية ، ١٨٨١

La Descendence de l ' Homme.

- براي : في الجميل ، الكان ، ١٩٠٢ Bray :Du Beau

الدكتور ( هنار ) و( ريجي ) : التحليل النفسي ، الكان ١٩١٤ .

Dr Hesnard et Regis : La Psycho - Analyse .

وليس من شأننا أن نناقش هنا الاسس الفيزيائية أوالميتافيزيائية لمختلف أشكال نظرية « الغرام الموسع »هذه ، ولها أعظم الانتشار اليوم . غير أن تطبيقاتها الاجتماعية والتاريخية تصطدم الآن بصعوبة رئيسية اشار اليها علماء الاقوام جميعاً ، ولا سيما ( هرن ) و ( كروس ) . فهذه النظرية ترى ، فيما يبدو ، أن الغريزة الجنسية والفن أو عاطفة الجميل تتضامن تضامناً أوثق كلما اقتربنا في سلم الحيوانات من الحيوانات العليا ، وكلما اقتربنا في المجتمعات الانسانية من أشكالها الدنيا ، وهي اكثرها تميزاً بالعفوية . غير أن مايجري هو العكس . فالفقريات العليا ، على نقيض الطيور ، هي التي تنتصر في الاصطفاء الجنسي عن طريق العنف أكثر جداً من انتصارها بفضل جمال أو موهبة شبه ـ فنية . وان أغاني أو رسوم الشعوب الابتدائية بمعنى الكلمة هي أقل ما نعرف اتصافاً بصفة الغرام .

وهذا صحيح بالنسبة الى آثار ما قبل التاريخ الباقية ، كما هو صحيح في قصائد ( الاستراليين ) و ( البوتوكودوس ) و ( الاسكيمو ) و ( المينكوبيين ) القدماء . ولا يظهر الاهتمام الجنسي إلا لدى شعوب أكثر تقدما ، مثل (الايركوا) Iroquois و ( الماليزيين ) وبعض الهنود أو لدى ( البيروفيين ) Pèruviens القدماء أو ( المكسيكيين ) وما يظهر ذلك في الاغلب إلا لأسباب دينية مستمدة من العبادة القضيبية مثلًا . ويكفي أن نقارن ( هومير ) بـ ( فرجيل ) ، و ( أشيل ) Eschyle بـ ( اوريبيد ) Euripide و « اغنية رولان » Chanson de Roland بـ « تحرير القدس » . Jerusalem oèlivrée لندرك

---

(١) انظر : دارون : سلالة الانسان ، الترجمة الفرنسية ، ١٨٨١ .

منحى هذا التطور [1] .

ليس أصل الفن إذن ، بل بالاحرى النمو اللاحق لاشكاله العليا، هو الذي يتصل اتصالاً وثيقاً بالغريزة الجنسية وبتنظيمها الاجتماعي .

ومن العسير جداً ان نستخلص تطوراً مستمراً خلال عناصر الوسط العائلي وهي معقدة غاية التعقيد : ذلك أن تطور الاسرة الخاص بها يختلف باختلاف الشعوب ولا ينم عن اتصال وحيد الاتجاه عبر التاريخ . وعلى الرغم من ذلك فان القانون الاعم في مجال الاسرة ، وفي مجال الفن ، هو في الحق الانتقال التدريجي من الاختلاط الأولي الى تمايز متزايد .

وهذا ما يفسر الصورة المختزلة ، الواسعة والدقيقة معاً ، والتي بها يلخص ( غاستون ريشار ) هذا التطور . فهذا المؤلف يميز ثلاث مراحل رئيسية : اسرة الامومة ، اسرة الابوة ، واخيراً الاسرة الفردية ، ويضع بين المراحل الثلاث حالتين انتقاليتين تضفي عليهما الحياة الفنية ، ولا سيما الرواسب الجمالية للفترات السابقة ، تضفي عليها اهمية خاصة بالاضافة الى ما نحن بصدده .

وليست مرحلة الامومة الابتدائية للاسرة بالضرورة فترة اختلاط بهيمي تقريباً وبدون اخلاق جنسية سابقة للزواج الحقيقي ، وهي ليست كذلك بمرحلة سيطرة المرأة على الرجل . لانها لا تحمل الوزر مثله ، ولكنها هي ، لا الرجل ، التي تنقل السلطة الجمعية .

ويقابل هذه المرحلة فن اولي ، ولكنه معقد ، بمعنى انه ما يزال

---

(١) ا . كروس [٢] ص ٧٠ ، ١٨٥ ، ٢٢٥ ، الخ . - ي. هرن [١] ص ٢٠٣ - ٢٤٩ .

قليل التمايز ، وهو ما يعتبره مؤلفون كثيرون الشكل الاصلي للفن الذي عنه انبثقت بالتعاقب سائر الفنون : انه ضرب من ( الدرامة ) الجمعية ، وهي بآن واحد درامة كلام وغناء مصحوبة بآلات وبزينة أو بزخرف ، وبمحاكاة ، وخاصة برقص . فالرقص هو الذي يسود هذه الجملة : رقص حربي وديني أو سحري معاً ، أو أنه مجرد احتفال بعيد يبارك تضامن القبيلة ويظهره جلياً .

وبهذا الاعتبار ليس هذا الفن نسوياً صرفاً ولا غرامياً على الاخص: فالجنسان لا يختلطان فيه بالضرورة بل انهما ينفصلان في بعض الاحيان انفصالاً مطلقاً مؤيداً بعقوبات صارمة تنزل بالمخالفين . ولما كان الدين والحرب يمثلان وظيفتي رجال اكثر منهما وظيفتي نساء ففي وسعنا القول عندئذ ان الرقص يخص الرجال اكثر مما يخص النساء . وفي هذه المرحلة الاولية جداً يكاد الفرد لا يتخلص من ربقة الاسرة ولا الاسرة من القبيلة ، وكذلك لا تتمتع الفنون ، وبالاحرى الأنواع الفنية ، بتمايز اعظم كما يعوز التمايز شخصية الفنانين أو العازفين. وقد تجاوزت هذه المرحلة الجمالية ، من ناحية اخرى ، بالرواسب تجاوزاً كبيراً المرحلة العائلية التي تناظرها : ان سيادة الرقص التركيبي في الـ ( اوردرامه ) Urdrama الابتدائية لا تزال سائدة في مجتمعات لم يبق الحق العائلي فيها قائماً على نظام الامومة منذ زمن بعيد .

وتتميز مرحلة الانتقال من اسرة الامومة الى أسرة الأبوة اكثرما تتميز بسيادة عبادة الاموات . ويقابل اجلال الجدود انحاءٌ تدريجي لحق الامومة وخضوع الزوجة والأم والأخت للزوج أو للاب أو للاخت . ويبين لنا فن ( مصر ) القديمة مثلاً السمة الخاصة التي تطبعها عبادة الجدود هذه على الفنون التشكيلية أو على الادب .

٥٦ — وتقابل السيطرة شبه المطلقة للرجل في حياة الاسرة ، أي مرحلة الأبوة ، تقابل سن الملحمة من الناحية الجمالية . وفي وسع علم الاجتماع المقارن أيضاً ايضاح ذلك واظهاره لدى شعوب شديدة الاختلاف كاختلاف ( اليونان ) القدامى و ( الجرمان ) والعرب البداة ، واختلاف ( الفلنديين ) أو ( الفرنسيين ) في العصر الوسيط . وثمة اربعة معطيات اساسية تميز هذا الفن الخاص جداً بالنسبة الى الحياة المنزلية .

اولاً ، يمجّد الشاعر الملحمي البطل المحارب تمجيداً لا نهائياً اذا قسناه بتمجيده للاسرة والحب : ولا تظهر المرأة إلا ظهوراً عرضياً في « الالياذة » أو في « أغنية رولان ». وقد لاحظ ( به ديه ) أن الابطال أنفسهم ، وعلى الاقل في أوائل « أغاني الحركة » ، يعتزون بخوارق شجاعتهم الشخصية أقل جداً من اعتزازهم بنسبهم : وإلى هذا النسب يعزو كل واحـــد منهم افكاره كلها ، واعماله جمعاء ؛ انه لا يفخر إلا بحوادث جمعيـة ، حوادث وراثية . فـ « الحركة » هي مجد الاسرة الكبيرة ، لا مجد الفرد.

وحين يعالج الشاعر الملحمي علاقات الرجال بالنساء ، فانه لايُعنى ، ثانياً ، اكثر مايعنى ، بالحب ، بل بالاعراس على وجـه الترجيح . والمرأة في تلك الحقبة لا تخرج عن أن تكون كائناً ادنى تتنازل عنهـا اسرتها لاسرة بعلها حتى تستمر هـذه الاسرة الاخيرة . ولكن ما شأن العواطف الشخصية لهذا الكائن في ذاك الامر ؟ إن أحداً لا يعنى بها. وما الاهيتاج اليقظ لدى المؤلف ولدى المستمع الا شفقة ترثي لضعف المرأة ولخضوعها ، كما هي الحال في ( الكاليفالا ) Kalevala ( الفلندية ). وجملة القول ، إن المرأة والحب لا يثيران اهـــتمام الشاعر الملحمي إلا بعلاقات الاخلاص الزوجي : إما في سبيل دعمه وتأييـده ، كما تشهـد

بذلك ( بنلوب ) Pénélope و ( هيكوب ) Hècube أو ( اندروماك ) Andromaque ؛ أو لمخالفته ، كما هي حال ( هيلين ) Hélène .

وفي العصر الملحمي نفسه كان توجيه اغنيـة حب إلى فتاة ، أو شعور هذه الفتاة بعاطفة فردية أو بارادة اختيار تعرب عنها ، كان يبدو أمراً اثيماً حيال أسرة أبيها ، هذا الاب الذي ينفرد وحده بحق التصرف بابنته ، كما يكون اثيماً حيال زوجها لو كانت متزوجة . ولذا كان ( الاسكندنافيون ) ، ولا سيما ( الايسلنديون ) يعاقبون أشد العقاب « أغاني الغرام » التي جلبها الزجالون الالمان Minnesinger الاولون من ( المانيه ) الجنوبية .

وثمة اخيراً عاطفة لما تُستثمر كانت تجتذب شاعر الاسرة الأبـوية وهي عاطفة التضامن المستحدث الذي يشد المرأة إلى اسرة زوجهـــا : فتعتنق خصومات هذه الاسرة وتثأر بلا شفقة لذكرى أمواتها . وذاك هوالشكل المألوف للبطولة العظمى تبـع التصور الجمعي للاسرة كما ألمعنا . ومن هنا نشأ لدى الملحميين ، ولدى ورثتهم الاوفياء ، وهم أقدم مؤلفي المآسي الاغريقية ، نشأ علم نفسية ( هيكوب ) ، هذه النفسية التي تبدو أمام اعيننا بأنها أخص بالرجال ، اذ تجعل ( هيكوب ) في ( الالياذة ) تتمنى التهام كبد قاتل ( هكتور ) Héctor ؛ ونفسية ( اليكتر ) Electre التي لا تحيا إلا في سبيل أن تقدم إلى أخيها قبراً جـــديراً بنسبه ومن أجل الانتقام لشرف اسرتها ؛ ونفسية ( ايفيجيني ) Lphigénie التي تمضي في الخضوع لابيها لدرجة الموت على الرغـــم من تمـرد فؤادها . وفي ( الساكاس ) Sagas ( السكانديناڤيه ) تثأر البطلة ( كودرونا ) Gudruna لقبيلة أخيها من زوجها ومن أبنائها انفسهم : وهذه عاطفة وحشية في

نظرنا ولكنها عاطفة سوية في بعض أحوال الاسرة الابتدائية . وفي ( نيبلونجن ) Nibelungen ، ترجىء ( كرينلد ) Krynhild ، أرملة ( سيكور ) Sigurd انتقامها سبعة عشر عاماً ، ولكنها تنفذّه أخيراً حين تذبح ضيوفها ، امراء ( بورغنده ) ومرافقهم ( هاجن ) Hagen على الرغم من قوانين الضيافة .

لقد حكم المؤرخون أو النقاد ، الذين فاتهم تعمق علم النفس الاجتماعي ، على علم نفسية المرأة لدى قدماء اليونان أو اهل العصر الوسيط ، حكموا عليه غالباً بأنه ينزلق في تناقض سمج . ولكن التناقض لديهم . « ففي وسع المرأة أن تشعر ، في نظام سيطرة التضامن المنزلي ، بهيجانات وحشية أو بهيجانات المحبة سواء بسواء . ولعل المرأة هي التي ابتكرت أكل لحوم البشر . وحين يتقدم التضامن المنزلي على المسؤولية الشخصية ، وترضخ المرأة لمطالب وحدة المجتمع واستمراره ، يعجز الشعر عن التغني بعواطف الحب العذبة »[1] وبذا نبصر الشروط التي تختلف جل الاختلاف عن شروطنا ، وتؤلف اعراف اسرة الابوة المفروضة على تصوير عاطفة تظهر لنا اليوم بمثابة العاطفة الجمالية القصوى.

٥٧ - وثمة فترة انتقال بين مرحلة الابوة ومرحلة الاسرة الفردية الحديثة ، تتميز بامحاء المغامرات البطولية تدريجياً وظهور عواطف الحب بالمعنى الصحيح في الادب ثم ذيوعها . وإلى هذا الادب تنتمي مدارس ( زجل الجنوب ) في جنوب ( فرنسه ) و ( زجل الشمال ) في شمالها ، والزجالون الالمان في ( المانيه ) .

إن شعر الغرام عند الشعوب ذات التقدم الاقل شعر غزير أحياناً

---

(١) . ريفار (٢) ص ٢٠٩ .

كما يتضح من الحكايات المصرية القديمة وفي بعض المدارس اليونانية والرومانية وفي القصص أو القصائد الغنائية العربية . ولكن الحب يكاد ينحل في ذلك كله إلى الشهوة . ولذا يأتي « حب المجاملة » Courtois لدى زجالي ( البروفانس ) Provence بمثابة تجديد حقيقي في درب التطور . فقد وجد عندئذ ، للمرة الاولى ، ادب تام ، وخاصة ارستقراطي ، ولكنه شعبي أيضاً ، يختص بتصوير هذه العاطفة الفريدة النظيفة المتمجدة ، بل المستحيلة الى أثير صوفية غرامية حقيقية . انه ليس بنوع من الانزاع ، كالشعر المسمى شعراً غرامياً في العصر القديم المدرسي ، بل انه فن تام يقف بكل معنى الكلمة على موضوع وحيد ، موضوع الحب المتجرد أوحب الفروسية .

وهذه العاطفة ليست اندفاعاً ساذجاً بسيطاً ، بل انها معقدةوذات جانب اصطلاحي . وهل تقابل إلى درجة كبرى وضع المرأة المتزوجة في نظام اقطاعي ، وهو وضع مبهم وعلى الرغم من انها تخضع كابنة لابيها الذي يقدر على تزويجها ضد مشيئتها ، وعلى الرغم من ابعادها عن الوظائف الحربية ، فانها تتحلى بقدرة جديدة كل الجدة ، قدرة مستقاة من العالم الجرماني : انها تستطيع التقاضي احياناً ، ويمكنها أن ترث من اقطاع احياناً ، ولا سيما في ( الجنوب ) ؛ وتنقل ارثها معها في صورة بائنة : وقد غدا الزواج محوراً من محاور السياسة الاوربية على نحو لم يكن يعرفه العصر القديم من قبل . ومن الجلي ان امتلاك السلطة من دون المسؤولية أو بدون العنف الذي تستلزمه ممارسة السلطة بصورة جمعية ، إن ذلك يؤلف شرطاً موائماً كل المواءمة للفوز بتمجيد عاطفي صوفي .

وقد راق التخيل البروفنسالي تنمية تلك المؤسسة في هذا المنحى ،

واستعار عناصر تمجيدها من الاعراف الاقطاعية الراهنة الذائعة : مثال ذلك قلّد الشعراء اجلال العبد لسيده الاقطاعي فاستخدموه في تواضعهم على خلق اعراف بلاط الحب ، وحاكوا ايضاً المحنة الالزامية بأن نسجوها على منوال ( الصليبيين ) . وانما بدّلوا جنس السيد وحسب : ونشأ عن هذه الخرافة الموهومة نتيجة مفارقة يمثلها هذا الحب الطاهر اليائس من الوصال ، وهو نقيض الحب الزوجي ، هذا الحب الذي يحيل تجرده الإرادي المسرف بلاط الحب إلى خرافة شعرية خالصة ، يستطيع الابداعيون وحدهم ان يؤمنوا بها ايماناً جدياً ، نظراً لأعراف تلك الاجيال التي ما فتئت وحشية . انها خرافة يلتهمها الشك ، وهي تشارف على عدم الاحتشام الذي يصيبه الاتهام الاعظم في اغاني الحارس الليلي وفي وداع العشاق مما نجده في « اناشيد الفجر » Chants de l' Aube وما نمو هذا المثل الفردوسي الأعلى بذاته إلا نقد ضمني للزواج الشرعي، ويعود هنا إلى الالتقاء بالهجاء الشعبي الماكر الذي تحفل به الحكايات المنظومة المتميزة ببغض للنساء عظيم . « إن التمثيل الادبي للحب المجامل يطابق تاريخياً تلك الفترة الانتقالية التي تضاءلت فيها سلطة اخلاق الابوة شيئاً بعد شيء ، من قبل أن تهيء تربية جديدة المرأة لممارسة مسؤوليتها الشخصيه على نحو تام . وفي هذه الشروط يصبح من السهل استحالة الحب عشقاً ، وانقلابه إلى دوار تخيل واحساس ، دون أية رابطة تشده إلى الوعي بواجبات الام أو الزوجة [1] .

وقد ورثت الآداب الحديثة في ( أوربه ) ، ورثت كلها عن الشعراء الزجليين هذه الصوفية الغرامية . ونحن نجد في الواقع هذه الصوفية ذاتها ، خلال عصر ( الانبعاث ) ، في المسرح المدرسي وفي الحظائر أو الرواية ، أكثر مما نجد التقاليد القديمة .

---

( ) غ ريشار : (٢) ص٤٠٨

٥٨ - وأخيراً غدت الاسرة الحديثة ، شأنها شأن كل مجتمع ، فردية باطراد . أي أن اعتبار النساء والاطفال كائنات سلبية عاطلة قد تضاءل بالتدريج واكتسبت المرأة على الاخص ، بالتدريج ، شخصيتها ومسؤوليتها المعنوية بل والحقوقية . واصبحت عواطفها ومشيئتها جديرتين بالاحترام وبالاهتمام مثل عواطف الرجل ومشيئته . وقد كفلت هذه المساواة القائمة على تكافؤ ( ان لم نقل تماثل ) الوظائف العائلية ، كفلت للحب دوراً جديداً ودلالة جديدة حقاً .

وكذا فان حرية الاطفال الحديثة حيال الوالدين توجه في منحى أعمق نفسية الاشخاص في الدرامة وفي الرواية أو في الشعر ولم يبق من الجائز تحليل غني للاحوال النفسية الفردية إلا إذا كانت هذه الأحوال هي ذاتها غنية ، ومن ثم إلا إذا كان في وسع شخصية كل امرىء أن تغزو نماءها الحر كله .

ولعل أعظم تأكيد لهذه الفردية قد ظهر بصورة سوية في (انكلتره) اكثر ما ظهر فأدب ( انكلتره ) الذي تأثر قليلاً بنسيب البروفنساليين يتحلى بوحي جرماني خالص ، وهو لايقيم تعارضاً عميقاً بين هوى الحب وبين التنظيم العائلي . وقد وصف ( شكسبير ) أعظم الأوضاع المفجعة وأشد عواطف العشق الجنسي ، ولكنه لم ينحدر بالمرأة أبداً ، وانما مجدّ الزواج ، بل وامتهن الزنا في شخص ( فلستاف ) Falstaff . ولم تنقطع هذه التقاليد إلا في المجون الذي لف القرن الثامن عشر وأصاب في فترة من الفترات الارستقراطية ( الانكليزية ) ذاتها ؛ ولكن كبار الابداعيين ( الانكليز ) في القرن التاسع عشر ما لبثوا أن رجعوا بامانة إلى تلك التقاليد ، وكان ذلك كافياً لطبع أدبهم بطابع الصحة الاخلاقية

التي تميزه عن سائر فنون القارة . وقد عودتنا الرواية الانكليزية بوجه خاص على الطيبة المألوفة ، وعلى تحري الطرافة الشخصية التي لا ترضخ للتواكل العصري ، والتي تعيش دائماً « كما في بيتها » : وهذا محض انعكاس لبعض الاسلوب ( البريطاني ) حقاً في ممارسة الحياة المنزلية . وتنتج تدريجياً عن مثل هذا التصور في الواقع نتائج جمالية تبدو متباعدة جداً في أول وهلة : مثالها مسيرة العقدة ، تركيز المواضيع أو تبددها ، طول المقاطع الوصفية ، العمق النفسي أو لهجة الاسلوب وانتقاء الالفاظ

هلاّ نقدر على أن نستشف من هذه الوقائع بعض التنبؤات المتصلة بمستقبل التطور ؟ يعتبر ( اوغست كونت ) أن الفنون في العصر الوضعي النهائي الذي يحسب أنه قد أقامه ، لن تكون سوى تعميم مبسّط للعلم بعاطفة ينفرد بها من لا يستطيعون الرقي إلى أعلى : الاطفال والكادحون والنساء . فالنساء يؤلفن « الجنس الانفعالي » الذي سيمسي ، على نحو سوي ، الجنس الجمالي ، وذلك عند ما يتم في آخر الامر انتظام الوظائف الانسانية انتظاماً عقلياً . « تتميز المرأة على سائر العناصر الاجتماعية بانها بوجه التأكيد اكثرها اتصافاً بالصفة الجمالية ، سواء من حيث طبيعتها أو من حيث وصفها ، على قدر ما يدعمه النظام الوضعي وينميه . » وعلى الرغم من ذلك نعلم أن ( كونت ) ، وهو أبعد الناس طراً عن اعتناق الحركة النسوية ، يكاد لا يتصور هذا النمو إلا على أنه استمرار خضوع المرأة للرجل في أسرة الابوة الخالصة . « ينبغي إذن أن نعتبر نظام الانسانية الجمالي منظماً تنظيماً ناقصاً مادامت جل الاثار الشعرية ، وربما أيضاً الآثار الموسيقية ، وقفاً تأملياً على الجنس المحب [1].

---

(١) ا . كونت : (٢) مقالة تمهيدية ، ج ا ، ص ٢٧٥ – ٦ ، ٣١٢ – ٣ .

ويتنبأ ( دوركهايم ) Durkheim بامتياز مماثل تحظى بـه النساء بحسب قانون تقسيم العمل الاجتماعي . فوظائفنا تفقد باطـــراد صفتها الآلية ، وتصبح باطراد عضوية : أي أنها تمضي بالتمايز سواء في مضمار الجنس أو الحرفة أو العلم [1] .

ومما يضفي ظاهر الحق على هذه النظرية ازدياد اشغـال « الفـن النسوي » المحض والتطبيقي ، وازدياد دور المرأة من حيث هي مؤلفـة في ( فرنسـه ) وفي سواها ، ودورها كجمهور في كل مكان تقريباً ، ولا سيما في البلدان الجديدة مثل الولايات المتحدة .

ولكن أليس في وسع حوادث كثيرة اخرى نقض هذه النظرية ؟ إن متوسط عدد النساء المثقفات يتلقين تربية موسيقية ، بل وتشكيلية ، تفوق تربية أمثالهن من الرجال ؛ وعلى الرغم من ذلك فلم تظهر البتة أية عبقرية نسائية في هذه الميادين .

أفلا يتجه التطور بالاحرى شطر تماثل الجنسين ، أو على الاقـل شطر تساوي المرأة والرجل ، وذلك برقي بطيء تصعد به المرأة إلى مشارف الثقافة **العقلية** للرجل ، ويرقى الرجل إلى الثقافـــة **الاخلاقية** للمرأة ؟ [2] .

ليس من الثابت أن تستطيـع المرأة . ولا أن ينبغي لها ، احتكار الفن في هذه المسيرة نحو حركة نسوية واعية . وتلك الفرضية لا تستقيم إلا بافتراض ضمني مزدوج يقره ( كونت ) : أولاً إن المرأة ستمضي ، على عكس طماح الحركة النسوية ، الى أن تعيش خاضعة في الاسرة ،

---

(١) ا . دور كهايم : الانتحار : السكان ، ١٨٩٧ ، ص ٤٤٣ . Le Suicide.
(٢) غ . ريشار ( ٢ ) الخاتمة وامكنة أخرى

تستغرق نشاطها المشاغل المنزلية وحدها ، وبدون تقسيم عمل ، على عكس الرجل ؛ وثانياً إن المرأة كائن انفعالي بالدرجة الاولى ، وان الفن ليس سوى حادث عاطفي كله تقريباً . غير أن هذه النظرية الاخيرة ، وهي تعرب عن رأي اتباع الصوفية الجمالية ، هي دون ريب نظرية ناقصة: وهي لا تعبر إلا عن مثل أعلى لمدرسة من المدارس . والواقع أن تقنية فن من الفنون معطى معقد جداً ، وليس مجرد اندفاع عفوي لحساسية الفرد . ولذا لا تستأثر النظرية الاولى بانطباقها على الفـن . وان تفوق الرجال في الفنون النسوية بأدق المعاني هو الآن حادث دامغ . ولسنا ندرك أسباباً جدية حقاً تمكننا من التنبوء بزواله عما قريب . ومـــن جهة اخرى فان كثرة أعمال المرأة كثرة مذهلة منذ عام ١٩١٤ تعدنا ، فيما يبدو ، بخصب تحققه الحركة النسوية الصناعية في المستقبل اعظم من خصبها في مجال الفن .

٥٩ - أن تقريب الفن والحياة العائلية يلقي ضوءاً ساطعاً على بعض النقاط التاريخية الغامضة . ولكن لا بد من اتخاذ احتياط ضخم. ذلك أن تواكب الادب والاعراف الاخلاقية فرضية خادعة هنـا وفي كل مكان آخر إذا ماحسبنا أن هذا التواكب تقيد تام . ففي الفن ، عندما يتصل الامر بالحب ، يفوق ما نرغب به ، أو ما نؤمن به نحن ، أو ما نريد أن يؤمن به الآخرون عنا أو عن انفسهم ، يفوق في الاغلب ما هو كائن . ومن الثابت أن أدب عصر من العصور يتخذ قاعدتـــه وقائع الحياة الجنسية المعاصرة ، ولكنه يجد هذه الوقائع دائماً بوجه التقريب . ويصبح الفن عندئذٍ تتمة الحياة باسم مثل أعلى من المثل ، واحياناً يمسي نقيضها . وعلى الناقد الفني الاجتماعي أن يركز حذقه على

تمييز أجزاء مشابهة الواقع في كل حال من الاحوال التي يدرسها ، وهي اجزاء مختلفة جداً ، ومتفاوتة جداً ، عن تلك التي تعارض هذا الواقع وتدخل في الاثر الفني المعطى .

ولهذه المهمة الدقيقة من جهة أخرى ما يكافؤها في نفسية كل مؤلف من حيث هو فرد . وبها ينبغي على الباحث الجمالي الاجتماعي تمثل اعدل فكرة عن العلاقات بين الفن وبين الأخلاق أو الحياة ، ولا سيما اخلاق الغرام أو الحياة العائلية ، لأن مجالاً من المجالات لاتمتزج فيه على نحو أتم فاعلية التراكل والملاحظة الواقعية بالتخيل المثالي وبحرية اللعب والنزوان .

والواقع ان ابهام علاقات الواقع بالفن يتكشف ، احسن ما يتكشف، في حياة الاسرة ولا سيما في الحياة الجنسية بمجالاتها كافة . ونحن نجد في الواقع مزيجاً متشابكا ، وبنسب متفاوتة أعظم تفاوت ، من التراكيب الرئيسية الثلاثة الممكنة : تقيد الفن بالحياة تقيداً واقعياً ، تراصفها الذي يجعل أحدهما متمماً لصاحبه ؛ وأخيراً اللعب الحر أو النقيض المثالي الباحث في الخرافة عن الثأر من الواقع .

وكل مبحث جمالي يعنى بحادث التقيد والتواكب وحسب ، ويهمل سائر الوقائع التي تؤلفه ، يعجز عن فهم وشرح بعض ضروب النشاز الصارخة التي نلفاها بين بعض اشكال الفن وبين تنظيم الاسرة المعاصرة.

فمما ينبو عن الشك أن أكثر الآثار اتصافاً بالمثالية لا بد وان يعكس ، ولو عن غير عمد ، طائفة كبرى من تفاصيل الاعراف الاخلاقية الحاضرة . ولكن من الثابت كذلك أن الفن يرضى في الغالب بتمجيد وتقديس ذكرى حال قديمة بالية من أحوال الأسرة . فلا

يكون محافظاً وحسب ، بل ورجعياً . انه يحتج على الاعراف الأخلاقية الراهنة ، وهي في الاغلب تبدو أقل تخلفاً من الاعراف القديمة .ويكون مثله الأعلى عندئذٍ وهو مثل اصلاحي في الظاهر ، مجرد راسب من ماضٍ هو في بعض الاحيان ماضٍ سحيق جداً .

وعلى هذا النحو وسّعت الاداب ( الهندية ) المواضيع المنزليـــة المختلفة توسيعاً كبيراً : حب الابنـاء ، والاخـوة ، والاباء ، والحب الجنسي ، والزوجي أو اللاشرعي . وفي الـ ( مهبـــاراتا ) Mahabarata يرفض الامير ( يوذ شيطرا ) Youdhichthira ولوج السماء إلا مع كلبـه الوفي : وهذه التضحية تجعل آله الامـوات يعترف بأن أحـداً في السماء لا يعدل هذا البطل بقيمته الاخلاقية . ولما كان لايرضى البتة أن يمكث في السماء مالم يدخلها أشقاؤه الاربعة فانه يهبط ليأتي بهم من الجحيم ، ويؤثر أن يظل هناك ليخفف من عذابهـــم . وهذه العواطف المؤثرة عواطف حديثة جداً . ولكن الاخوة الخمسة هم في آن واحـد الازواج الخمسة لـ ( دروبادي ) Draupadi الجميلة : ويظل تعدد الازواج هـذا غـير مفهوم إذا لم ينحل إلى مجرد ذكرى مرحلة من مراحل الاسرة الهنديـة فيما قبل التاريخ .

وفي ( يونان ) ، يمثل ( آشيل ) في شخص ( اليكترا ) و ( كليتمنستر ) Clytemnestre مفهوماً متوحشاً ، مفهوماً بالياً حتى في عصره ، عـــن التضامن العائلي : وسيغضب ( أوريبيد ) و ( ارسطوفان ) أو سيفرحان حيال الحريات الجديدة الممنوحة للمرأة ، ويحتفظان بتعاطفهما وباحترامهما لمرحلة الحريم التقليدي القديم .

ولكن الفن قد يكون في بعض الأحيان مبشراً بمثل أعلى جديـد

أعظم تحرراً من العلاقات العائلية بدل أن يكون محافظاً فيؤلف هو نفسه راسباً من رواسب الماضي : مثال ذلك فن ( روسو ) في « هلويز الجديدة » Nouvelle Heloïse و « اميل » Emile ، وفن ( دوما ) الابن وفن كثير من المعاصرين في موضوع الحب الحر ، وحق السعادة أو حق العشق ؛ أو موضوع اللقاء أو الطلاق . وعندما أقر القانون ( الفرنسي ) الطلاق أخيراً ، الم ينتشر الحب الحر انتشاراً مسرفاً ؟ إن الاحتجاج الشديد على الاعراف الجديدة ما لبث أن ظهر في الدرامة وفي الرواية : وطالب ( بورجه ) وزملاؤه بالرجوع إلى المؤسسات القديمة للاسرة التقليدية .

تقيد ، انتقاد رجعي ، انتقاد ثوري : ان أحداً لا يستطيع التنبؤ بصورة قبلية عن احد هذه الدروب الثلاثة التي سيسلكها الفن في وسط معطى : ان مطالب الفن الخاصة ليس لها من هذا الامر شيء .

٦٠ - هنا ينبغي ان ننظر إلى الأمر باكثر من اعتبار تقدم التطور أو تخلفه . فالدور المتزايد للحب في تاريخ كل فن يفترض - بوجه عام - مواكبة اتساع وظائف الاسرة . ولكن كيف نفسر التفاوت العظيم بين هذين الدورين في بعض الفنون ؟ لننظر إلى الادب في العصر الوسيط : فبعد أجيال من العصر الملحمي الذي كان قليل الارهاف في هذا المضمار ، لأن الحب كان يشغل منزلة ضئيلة جداً ، اصبح فجأة الموضوع الوحيد لفن كامل ، وتجلى في أشكال ممجّدة تماماً : فن ( زجل الجنوب ) و ( زجل الشمال ) و ( الزجل الألماني ) . أجل ، لقد تبدل شرط وجود المرأة في المنزل بعض التبدل في هذه الاثناء ؛ ولكن شيئاً من الاعراف الاخلاقية لا يشبه هذه الثورة الادبية التي هي أشبه بانقلاب جذري .

وهذه الصوفية الغرامية ، بوجه الدقة ، هي أيضاً متجـردة ولا شهوانية قدر المستطاع ، وعلى الأقل من حيث الشكل . ولكن هذه المثالية المتطرفة تبدو غريبة عن الاعراف الاخلاقية الاقطاعية في القرن الثاني عشر والقرن الثالث عشر ، حتى في ( فرنسـه ) الجنوبيـة ، على الرغم من مذهب طائفة من الابداعيين الحريصين بعناد على القـول بأن كل مجتمع ينبغي أن يشبه فنه . الحب الفروسي لا يمكن فهمه إلا كتعبير عن مثل أعلى ذي صوفية تعظم باطراد كلما تعذر تحقيقه إلا في مجـال الفن : ان الفن يعرب على الاقل عن الجانب العلماني المضاد للصوفيـة الدينية التي نمت في الاديرة نماءً تاماً . وهذان الشكلان الخياليان يقعان كل على طريقته ، على هامش الحياة الاجتماعية الحقيقية ، ولا سيما الحياة العائلية الحقيقية ، انهما ثأر من وحشية المجتمع ومن أحزانه .

والفن يختلف عن الواقع في بلاد تعدد الزوجات اختلافاً ينحى في اتجاه مغاير تماماً . فعندما يقدر الاغنياء على ان ينعموا بترف عـــدة نساء يكاد لا يبقى منهن للفقراء . ومن ناحيـــة أخرى تعيش النسوة في سجن الحريم ؛ على نحو أن كل امرىء لا يعرف معرفـــة صحيحة ، بل لا يرى البتة بلا حجاب إلا امرأته ، أو العدد القليـل من نسائه . أما سائر النسوة فان حياتهم وسجاياهن ، حتى وجمالهن الطبيعي ، كل ذلك يظل سراً مغلقاً ، وهو على الرغم من ذلك سر حافل بالجاذبية يسحر ذوى الطبيعة الجنوبية ، وهم ـ بوجه التأكيد ـ اشبـق بالمزاج الجسدي من شعوب الشمال ؛ ولكنها جاذبية حسية كلها ما دامت المرأة تخضع خضوعاً كاملًا في حياتها الاجتماعية باسرها ، وما دام الاحتقار يصحب شبه عبوديتها .

اجل ان من الجائز وجود منتديات دائمة جديرة كل الجدارة بالتحلي بتقاليد وبعدم ممارسة غير السلطة الجمالية الخالصة . ففي (فرنسة) مثلاً ، اذا صح ان ( المجمع الفرنسي )L' Académie Franaçaise يضم في صفوفه دائماً بعض ممثلي النبلاء العظام ، وممثلي الكهنوت الاعلى ، وممثلي الجيش أو المجلس النيابي ، وهم يزينون ، على الرغم من ضآلةقيمتهم الادبية ، تجمعاً رائعاً يود أن يكون « صالونا » فان للاقسام الاخرى التي تؤلف بالمقابل ( المعهد ) Institut اختصاصاً أعظم : لا يمكن أن يضم قسم الموسيقى الا الموسيقيين ، وقسم الرسم لا يقبل إلا الرسامين . ذلك ان هذه الاقسام لا تنبثق بأصلها عن الصالون العصري الذي احدثه ( ريشليو ) وإنما عن المنظمات الحرفية التي اضحت بديل المنظمات الحرفية القديمة وعدوتها ، لجنة من الاساتذة أو من الممارسين ، ارادها ( كولبر) Colbert ( أو نابليون ) لمآرب أدق .وفي ( فرنسة ) وخارج ( فرنسه ) توجد رابطات مستقلة إلى حد كبير أو صغير تضم الفنانين المتميزين ورؤساء المدارس الذين يؤلفون لجاناً أو لجان المحكمين في المباريات الخاصة، أو في منتديات مغلقةإلى حد يكبر أو يصغر ، وهي تحدث تأثيراً مماثلاً تماماً .

ولكن الروح التقليدية ، وروح المحافظـــة ، وبعض التعلق بالسلطات الاصطلاحية ، تتجلى دائماً تقريباً حتى في هـذه المجامـع الاخصائية : وذاك أمر طبيعي في جماعة الفنانين الناجحين ، بل والفنانين الذين أفسدتهم احيانا عادة النجـاح وهم نهمون لدقائق المنافـع العصرية ولما يحظى به « الواصلون » من تملق خاص ، مثل نهمهم لوجود انصار يتطلعون الى مجدٍ متين اساسه تقليد انماط جمالية لا يطالها النقاش

وبقول وجيز ، تيسّر المجامع الاخصائية النزعة « المجمعية » ، وكلما عظم ثراء تمويلها كلما ألجمت مبادهات الشباب وقاومت تطور المدارس الجديدة .

كلف واهب غني في ( انكلترة ) ( الجمعية الملكية للرسم ) Societè Royale de Peinture بان تشتري سنويا افضل لوحة في المملكة فكان هذا المال يذهب دائماً الى المعلمين الشيوخ أو الى تلاميذهم الاوفياء : ولم يكن أي اثر من هذه الآثار المقتناة ليمثل الحركة الحية للفن المعاصر ، وكانت المجموعة بجملتها تافهة تفاهة قصوى .

وقد دأب ( المجمع الفرنسي ) دوماً دأباً كبيراً على ممارسة هذه الوظيفة الاجتماعية جداً ، وظيفة أن يتخلف عن عصره بنصف ـ جيل : وتلك هي طريقته ليشهد أمام المؤرخ على مراحل التقدم ؛ ومن هنا موقفه الدائم في معارضة ، عنيدة ، و ( افلاطونية ) ، لكل تجديد يظهر في الفن أو في السياسة أو في الدين : لقد دعم المتأنقين ضد كبار المدرسيين ، ودعم كبار المدرسيين ضد « الفلاسفة » ، ودعم المدرسيين ـ الزائفين ضد الابداعيين ، ودعم الابداعيين ضد الواقعيين ، وهو في سبيل قبول الرمزية !

أما المجامع العصرية فانها ان لم تنته إلى النزعة المجمعية بالمعنى الصحيح وهي أميل إلى معمل الفنان منها إلى « الصالون » فعلى الاقل تنتهي إلى التعاظم ، إلى الفن « الوقور » الرزين ، المتميز ، المصطنع .

٤٩ وعلى هذا النحو لا يمكننا احصاء التناقضات الجمالية في المجامع وقد غدت مضرب المثل . هذا ( موليير ) وقد أُبعد عن المجمع لانه كان يمثل مسرحياته بنفسه ؛ وأُجل ( لافونتين ) La Fontaine لأن في حكاياته مجازفة ، ولأن نوع الحكايات الاسطورية ليس « فناً كبيراً »

حقاً ؛ ورُفض ( زولا ) ، المرشح الدائم رفضاً غير محدود ، ولم يقبل ( فكتور هوغو ) إلا للمرة الرابعة بعد أن رجحت عليه كفة اشخاص مثل ( كاباريت ـ دوباتي ) Cabaret - Dupaty والكونت ( موله ) Molé و ( فلورنس ) Flourens ، وقد قُبل آخر الأمر باصوات لاتكاد تفوق عدد أصوات خصمه الرهيب ، « زوج مدام انسلو » Ancelot .

ان ( خالداً ) وحيداً حظي في التاريخ بشرف عظيم ، شرف قبوله بالاجماع: ذاك هو ( كورني ) . وبالطبع انه (توماس) .ولم يكتم (الفونس دوده) Alphonse Daudet مقته ونفوره في « الخالد » Immortel ، وانما لخصها في رسالة من رسائله : « انـــني قاص وروائي ، وان اساتذتي هم ( بلزاك ) Balzac و ( ستندال ) Stendhal و ( جورج صاند ) و ( جيرار دي نرفال ) Gèrard de Nerval و(تيوفيل غوتيه ) Thèophile Gautier و ( فلوبير ) والـ ( كونكور ) . وان احداً منهم لم ينتسب إلى المجمع الفرنسي . فلمـــاذا أنتمي أنا ؟ انظروا إلى ( ميشله ) Michelet و ( كينه ) Quinet و ( فيلاريت شاسل ) Philaréte Chasles ، و ( بول دي سان فكتور ) Paul de Saint Victor وإلى كثير غيرهم من كتّاب هذا العصر وكلهم لم يكونوا مجمعيين . هلاّ يعرقل ذلك اعجابنا بهـــم ؟ » .

ومن النادر أن تحظى الاثار الموهوبة بنصيبها من جائزة نصف ـ المليون التي يمنحها ( المجمع ) سنوياً : ومثلاً « جريمة سلفستر بونار » Crime de Sylvestre Bonnard . وبالمقابل حُجبت جائزة ( مونتيون ) Monthyon عن « طبيب الريف » Medecin de Campaqne لـ ( بلزاك ) ، وحجبت مكافأة اخـــرى عن « تاريـــخ الادب الانكلـــيزي »

Histoire de la Litterature Anglaise لـ ( تين ) على الرغم من راي المقـــرر .

ولما كان المجمع ، أي مجمع ، متخلفاً بنصف ـ جيل دائماً ، بالنظر لسن أعضائه ، فانه يكاد لا يوجه الحركة الراهنة ، ولكنه لا يوقفها أبداً ، وينتهي دائماً تقريباً باتباعها .

وعندما أراد بعض الاخصام الالداء مثل الـ ( كونكور ) مكافحة ( المجمع الفرنسي ) ، لم يكن في وسعهم إلا تأسيس مجمع آخر ! ذلك أنه ، على الرغم من كل شيء ، تؤدي السلطة المستقرة ، أيـة سلطة ، وظيفة بيّنة تماماً وسط عاداتنا الجمالية الكثيرة التقلب . وعلى هـــذا النحو يستعيد ( المجمـــع الفرنسي ) سلطته في فترات الفوضى الجمالية الطاغية ، ومثلًا في العصر الحاضر .

اننا نغفر بيسر ( للجامعة ) الحديثة أنها ابتكرت النوع المضحك من خطب توزيع الجوائز : فيجب اذن أن نغفر للمجامع انها شجعت الانواع المجمعية وان لم تبتكرها : لوحات الاستقبال التي لم تكن سوى استمرار رواسب « التحف » القديمة التي صنعها المعلمون الجدد في المنظمات الحرفية ، خطب الاستقبال والابهة . ويرى ( سانت بوف ) أن هذه الخطب بلهجتها الخاصة بالضرورة ، وبالوخزات الرسمية التي توزعها بصورة تقليدية مع الثناء الكثير ، إنما تؤلف العيد القومي الوحيد في ( فرنسه )، حيث لا يكاد يتاح للفرنسيين سواه : انه معادل ذي صفـــة انسانية اعظم لمصارعة الثيران الاسبانية أو لقتال الديكة الفلاماندي ، انها خطب لامؤذية ، « خطب توزيع الذكاء »

وإذا ما سيطر الاخصائيون في هـذه الجمعيات ، أو جعلو رأيهم

سائداً فيها على الاقل ، فقد تكون وظيفتهم المحافظة ، وهي ليست رجعية بالضرورة ، قد تكون نافعة . وقد أعلت النزعة التجارية المتزايدة في مجال النقد ، وأعلت أساليب الدعاوة الحاضرة من شأن المجامع بأكثر مما فعلت النزعة الفردية الفوضوية الطائشة : فاجتماع حكام اكفياء يجعلهم وضعهم متجردين يؤدي إلى اضطلاعهم بوظيفة الحكم في موضوع النجاح ، وذلك عندما يرتاب الجمهور في رأي الصحافيين المرموقين المتهمين بشبهة التملق المغرض ، لان هذا الرأي يبدو وكأنه يحمل من ناحية أخرى توقيع محاسب الدار .

لقد خلقت طائفة من المجلات ، قبيل الحرب العالمية ، لجاناً محكّمة تضم اشخاصاً مشهورين يكلفون بتوزيع الجوائز في مختلف المسابقات الفنية . ولم تكن قرارات هذه المجامع الموقوتة بريئة دوماً من التحيز المذهبي أو من مشاغل الحماية الشخصية . ولكنها تحظى على الفور بقيمة أعظم في التقدير الشعبي من قيمة الدعاوات التي يمولها أصحاب المكتبات أو بائعو اللوحات أو مديرو المسارح .

وقد أصبح من المزعج أن تطغى ( الصالونات ) « المستقلة » ، أي الخالية ، أو شبه الخالية من أية لجنة قبول ، بعد محاولة قاعة المرفوضين التي ظهرت في عهد ( الامبراطورية الثانية ) هلاّ نشأ عن ذلك ارتكاس نافع ؟ لقد وجدت ( الصالونات ) المزودة بلجنة تحكيم انتقائية ، ولكنها شديدة ، نجاحها من جديد ، على فرض انها فقدته من قبل . وقد عرضوا من قبل ( قاعة الاطفائيين ) Salon des Pompierse على أنه محاولة جريئة !

ومهما يكن في الامر ، فان ( المجمع ) والنزعة المجمعية لايترادفان

ومن ناحية أخرى ، يشغل الكابـح أو الناظـــم في أية آلة ، حتى الآلة الاجتماعية ، مكانها دوماً .

٥٠ – لكل ارستقراطية قديمة في الاغلب صفة مميزة جلية إلى حدٍ كبير . فقد كانت بورجوازية محضة وتجـارية في ( هولنـده ) في القرن السابع عشر ؛ وكانت تجارية ونبيلة بآن واحد في ( البندقية ) وكانت عصرية وملكية بوضوح في ( فرنسه ) في القـرون الاخيرة من النظام القديم . وفي ( رومه ) كانت دينية وسياسية في بـلاط الباباوات والكرادلة . أما في أيامنا فان ميزتها الاولى سلبية تماماً : إنها لم تعـد تتحلى بأية صفة من الصفات الغابرة ، ولكن ماذا غدت ؟ .

قد يقال إنها ارستقراطية مالية وصناعية خالصة . وأوحى بهذا الاعتقاد منذ قرن تقريباً ازدياد أهمية الحياة الاقتصادية ، وأيّد هذا الحادث ورفع من شأنه ظهور « أغنياء الحرب » بنتيجة حرب ١٩١٤ . ولكن الامر اعظم اختلاطاً في الواقع . ذلك أن صفة اللا تشكل هذه أتاحت نمـو بعض الاشكال الاقرب إلى اللهو منها إلى الفن نماءً كبيراً . انما تحتاج جماهير العمال إلى فن سهل قادر على أن يريح باللهو الادمغة والعضلات المتعبة ، بدل ارهاقها الاعظم بعمل جديد تبذله الحساسية أو الفكر .

وذاك هو أحد الاسباب الكبرى التي جعلت حانـــة الطرب أو السينما تتفوقان على ( الاوبرا ) أو ( الدرامة ) وجعلت الاخبار الصحفية المتنوعة تبذّ خيال الروائيين ، وجعلت الاقصوصة Nouvelle التي تسهل قراءتها حتى « اثناء السفر » تتغلب على الرواية الجدية التي كانت تؤلف في أيام ( استره ) Astrée البطولية ، كانت تؤلف مكتبة بأسرها تحت عنوان واحد .

وأخيراً فان الامشاج Pots - Pourris والقطاشات الموسيقية Rhapsodies والصفحات المختارة والمنتخبات من آثار المؤلفين قد بذّت الجمل ذات التأليف الجيد أو الآثار الكاملة . كان المرء في القديم يسلخ ربع نهار في الكنيسة ليسمع خلال ساعتين الموسيقى الدينية لمؤلف واحد من الاسلوب المعاصر : قدّاساً ، جوقة روحية ، درامة موسيقية ، استشهاد المسيح Passion أو أنه كان يفكك في احدى الروايات ذات المفتاح الحوادث الدقيقه المتشابكة لعشرين شخصية خلال عشرة مجلدات ، أو يسعى إلى الكشف في بعض المسرحيات الفاجعة عن نفسية جد مدروسة . أما اليوم فاننا نسمع في جوقة الأحد خلال ساعتين وحسب ست أو ثماني قطع مختلفة أعظم الاختلاف : قطع قديمة ومدرسية ومعاصرة ودينية ووصفية ، ذلك أن من الضروري أن نرضي قليلاً جميع الاذواق بآن واحد اذا شئنا جمع جمهور غفير هو بالضرورة شديد الاختلاط .

ولكن « قليلاً » يكفي . وكذا فان الرواية الناجحه تُقرأ بوجه خاص في المجلات ، وعلى دفعات صغيرة يسهل ابتلاعها ، ان لم نقل تمثلها وان الكثرة المذهلة للمجلات ذاتها ، المصورة والدورية على اختلاف ضروبها ، تطرح مسبقاً مشكلات مستعصية أمام من سيأتي من الباحثين في الشؤون المكتبية غداً Bibliographes ، وذلك لشدة اختلاطها العظيم . وإنما يروق القارىء المعاصر أن يقرأ شيئاً جد قصير عن كل المواضيع . وتجعله صدف الترتيب المطبعي للاحرف يتيه من تعميم علمي شعبي إلى مغامرة عاطفية ، ومن صفحة تاريخ سياسي إلى ملاحظات انتقادية ، بدون أن يبدي ادنى استغراب أو أدنى حاجة للنظام وللطريقة .

وتصدر هذه الاساليب الجديدة ، أو ذات التعميم الحديث ، إلى

حد كبير ، عن الحاجة الحديثة **التي يشعر بها جمهور كادح بألا يجد في الفن غير اللهو وحده** . وقد ذكر من قبل أن النساء وحدهن هن الذين أصبحن يقرأن في ( امريكه ) ويعزفن الموسيقى أو يتذوقن الرسم. وعلى الاقل فان تشكل ارستقراطية عاطلة في كل أسرة على هذا النحو قد يناضل ضد هذه النزعة المؤسفة لدي سواد الجمهور ، نزعة عدم البحث إلا عن أيسر أشكال الفن .

والواقع أن تأليف أقصوصة أو كتابة مقال في مجلة أو وضع موسيقى مسرحية لحانة طرب يختلف عن روح تأليف رواية Roman أو خلق كتاب أو ملحمة موسيقية طويلة النَفَس ، والجمهور لا يتذوق ذلك على نحو واحد .

فمن المحال أن يتحلى المشاهد من الساعة التاسعة إلى منتصف الليل وهو جالس بعد عمل متعب وطعام متعب أيضاً جلسة مريحة في مقعد وثير تغمره أنوار كهربائية غزيرة ليدخن سيجاراً أمام كأس شراب مبّرد ، من المحال أن يتحلى بموقف جمالي وبمطالب فنية تطابق ما كان يشعر به في الماضي بعد قضاء فترة بعض الظهر في عطلة استجمام أو على الاقل في فترة توقف عن العمل ، حيث كان البرجوازي الجيد يقف على قدميه بصورة مزعجة خلال ساعات ثلاث في الممر الارضي المضطرب في (الاوبرا ) بـ ( باريز) يزخمه دخان شموع اسيء تنظيفها . وكذلك يختلف الموقف الجمالي للالماني الذي يفرض على نفسه أن يقطع نهاره في الساعة السادسة وان يتناول عشاءه في المسرح كيفما اتفق ليصغي إلى ( أوبرا ) طويلة لـ ( فاغنر ) ، وأن يحضر عند الاقتضاء خلال أربعة أيام متوالية « الثلاثية » Tètralogie . ومثل ذلك تختلف اختلافاً كبيراً جداً عقلية الجمهور

الاسباني الذي لايتنازل إلا حوالي منتصف الليل بحضور ساعة في المسرح تفصل نزهتين في جو الليل الرطب ، وسرعان ما يتنازل عن محله لحفنة جديدة من نظارة هم أيضاً عاطلون شاردون عاجزون عن ابتلاع أي شيء سوى القطع الصغيرة وفواصل الاستراحة الابدية .

**ان لشروط الفن الاقتصادية أهمية أعظم مما يظنون** . فعبقرية الشعب الجمالية تتبع إلى حد كبير علاقات هذا الشعب **بارستقراطيته الاقتصادية وبعلاقة هذه الارستقراطية بالنخبة الفنية .**

وعلى الرغم من ذلك ينبغي ألا ننس أن الفن الجدير بهذا الاسم يحلم بألا يتخذ تعلقه المذل بالمادة إلا وسيلة ، لا هدفاً : وهكذا يمد جسم اللحم الكائنات الاسمى بغذاء يمكنها من النهوض بحياة هي أكثر باللامادية اتصافاً .

# الفصل الثالث

## ١ - الفن في الوسط العائلي

٥١ - الاسرة ، مبدئياً ، هي التنظيم الاجتماعي للغريزة الجنسية ، ولكنها ليست ذلك وحسب . فهذه الوظيفة الرئيسية تتضمن طائفة من النتائج أو المؤسسات المختلفةجد الاختلاف ، والتي تترك في الفن صدى كبيراً ولا تمس عاطفة الحب الاساسية إلا مساً غير مباشر . فالى جانب العلاقات المتبادلة بين الزوجين ، ينبغي النظر إلى العبادة العائلية وإلى التقاليـد الاخلاقية وتراث الاسرة الاقتصادي ، وإلى علاقـــة الاهـل بالاولاد وبالخدم ، وإلى دور المرأة كأم ، وكمربية ، وكربة منزل ، وكموجود عصري ، واخيراً إلى الوسط العائلي بوجه عام ـ من حيث أنه موضوع

آثار ، أو ممثل بل ومنتج . وهذه المعطيات المعقدة غاية التعقيد هي التي تؤلف بجملتها مساهمة الاسرة في نشأة الفن وتطوره

لقد ارتدت العبادة المنزلية أشكالاً كثيرة ، وان أحد أشكالها القديمة ، ان لم يكن أقدمها ، يتضح من مؤسسة أسماها بعض الهنود الامريكيين ( الطوطم ) . فهم يعتبرون القبيلة دائماً اسرة كبيرة من أقرباء الدم ، ويؤلف الطوطم بآن واحد اسمهم وشعارهم ، وهو جدهم ، وإلههم ، والحيوان الذي يحميهم . وهذا هو أصل التمييز بين ما يسميه بعض ( البولينزيين ) الممنوع ( طابو ) Tabou والمباح ( نوا ) Noa ، المقدس والعادي . كما أنه يحتوي سلفاً على البذرة الاولى للتفريق بين المجالات التي سينميها الفن وتلك التي سيحظرها : بين مقولات الجمال والقبح ، الانواع النبيلة والانواع العامية .

ولكن الطوطمية أكثر من مؤسسة عائلية ، وان العبادة بالمعنى الصحيح عبادة متخصصة : لها آلهتها واعيادها .

ومن الجائز أن نعتبر عبادة الجدود شكلاً من اهم أشكال الديانات الابتدائية ، وإنما بمرحلة مميزة من مراحل الحياة العائلية يتعلق ازدهار المعمار الجنائزي كله ، تشهد عليه الاثار المغليثية ، من تلع ومسلات ، وهو ينبوع الفن المصري بأسره تقريباً : بناء الاهرام والنواويس Hypogées ، نحت تماثيل الموتى ورسوم التوابيت والقبب الجنائزية ، والادب المعقد للشعائر الدينية الجنائزية . وثمة ، من جهة أخرى ، عادة يذكر ( برتشير ) Bretcher انها ما تزال جارية لدى الاقباط وتقضي بعدم ترميم المنزل الذي توفي فيه رب الاسرة : ومن هنا ضآلة الاهمية المعمارية في المساكن الخاصة التي لا يكشف التنقيب منها إلا

عن عدد قليل جداً ولا سيما مساكن بعض أصحاب البدع كالملكة ( تايا ) Taïa وابنها .

وتمثل عبادة الجدود والمنزلة العظمى التي تتمتع بها تقاليد الاسرة في حياة الشعوب الصفراء ، تمثل مرحلة نمو متوسطة بين مرحلة (مصر) ومرحلة ( يونان ) أو ( رومه ) : وتمتح أكثر من صفة في فن الشرق ـ الاقصى، ومثلاً النمو الواسع للتحف الصغيرة Bibelots الزخرفية النادرة ، تمتح من هذه العبادة التي تحيل كل بيت إلى معبد حقيقي ، وتقصر بالضرورة اللواحق على بعض الاواني والتماثيل الصغيرة أو المباخر مما يمكن وضعه في صندوق . إن التماثيل الجنائزية الصغيرة في ( تناغرا ) Tanagra ، وما نعلم عن آلهات البيت عند اليونان Lares وعند الرومان Pénates يحملنا على الاعتقاد بأن هذه العبادة فازت بنمو شديد مماثل في العالم الغربي لولا أنها أكثر احتشاماً وأكثر اقتصاداً نسبياً في صور شعائرها : مثال ذلك ينبغي ألا يكون لـ ( فستا ) Vesta وهي آلهة المنزل الطهور سوى شكل حسي واحد هو الشعلة ، وبذا نجدها محرومة من أية صورة تشكيلية .

وقد استعيض عن هذه العبادة المغلقة جداً في العصر الوسيط باجلال قديس حام أحياناً . ولئن أصبحت العبادة العائلية في العادة ذات صبغة علمانية أعظم ، فان ذلك لم يقلل من شدتها : ومن هنا الاحترام العميق كل العمق للاسم أو لشعار الشرف ، هذه البقايا المترسبة عن الطوطمية الابتدائية . ونحن مدينون لها بالهام قصائد كثيرة ،وبالاحتفاظ كما رأينا ، بطائفة من الرواسب الجمالية على هيئة ذكريات عائلية ابقت عليها وحدها تقوى البنوة دون سائر أشكال الفن ذات التطور الاعظم :

الحصون ، الاثاث ، الحلى ، أوراق الرق ، ومن الجائز أن يؤثر بعثها اللاحق في زمن النزوع إلى القديم أو في الزمن الابـداعي أو المنحـط تأثيراً رئيسياً في الفن المعاصر .

ويشرئب كل ما هو عيد إلى الفوز بقيمة جمالية كصفة مشاركة على الاقل ، وهذا جلي كل الجلاء في الحفلات الدينية . وتتميز بعض هذه الحفلات بأنها عائلية في الوقت نفسه ، أو ان مناسبتها تتصـل بحيـــاة الاسرة . مثال ذلك الختان الذي يبدو ـ من حيث المبـدأ ـ بأنـــه تقديس الاعضاء التناسلية من أجل الزواج ؛ والبلوغ أو كفاءة الزواج، والاعراس ، والولادات ، والمآتم ، وكلها تشير إلى طائفة كبيرة من احتفالات الابتدائيين بل والمتدينين أيضاً . وقـــد احتفظت الشعائر الجنائزية بوجه خاص بظواهر جمالية بينة حتى في أوساطنا العائلية نفسها، وان كانت سلبية أكثر منها ايجابيـــة : ان الحداد مثلاً يبتر الحفلات العصرية والعامة مثل الاجتماعات في المسرح ، وهو يبدّل الثياب والحلى ويبطىء تأثير الزي أو يضعفه .

٥٢ ـ وقد مثلت الاداب ، ومثل المسرح بوجـــه خاص ، علاقات الاهل والاولاد أو الخدم في غالب الاحيان ، ولكن ذلك ظل إلى عصرنا الحاضر على نحو اصطلاحي اجمـالاً . قارنوا مثـــلاً الآباء والابناء عند ( موليير ) ، أو حتى عند ( ماريفو ) بالاباء والابناء عند ( دوما ) أو ( اوجيه ) Augier وعند المعـاصرين . كانت الحرية التي تبيحها المسلاة اليونانية للشباب في أن يهزأوا من أب عجوز شحيح وسيلة سهلة لحبك عقدة المسرحية ، ولكنها كانت وهمية إلى حد كبير . وعندما انتقلت المسلاة الهلينية إلى ( رومه ) وقفت في وجهها التقاليد الرومانية

الاصيلة القائلة بالسلطة الابوية المطلقة وقاومتها مقاومة شديدة . ولئن أصر ( بلوت ) و ( تيرانس ) Térence على ترك مشاهدها المسرحية تجري في ( يونان ) فما ذلك بسبب خجلها كمترجمين تعوزهما الاصالة فيتلكآان خشية الضلال بالاسراف في تأويل ما يقتبسان وحسب ، وإنما بدافع الاهتمام بظاهر الحقيقة أيضاً : فمثل هذا الموقف من الابناء كان يصدم بشدة قصوى الاسر الرومانية . ولذا يمكن القول دونما مفارقة بان من النافع أن نعرف القانون الروماني لنفهم الدلالة الصحيحة لمسلاة لاتينية ونحكم عليها .

أما الخدم ، فان دورهم كنصحاء وخلان أو وسطاء ، وهو دور جد مصطنع يضطلعون به في المسلاة القديمة كلها وحتى القرن الثامن عشر ، يفترض حتماً مباسطة كانت تعرفها البيوت القديمة ذات السلطة الابوية في الماضي ، ولكن برجوازيتنا المتحضرة الوصولية فقدتها تماماً ان الحجّاب والخادمات عند ( موليير ) تؤلف سلفاً انماطاً قسرية مصنوعة في قوالب اسلوبية جامدة كانت تفرضها حاجة المنظر المسرحي في ذلك العصر ، وهي لا تقل في بعدها عنا بعداً كثيراً عن بعد العبيد والموالي عند ( تيرانس ) .

لقد أوحت عاطفة الامومة في جميع الازمنة ببعض الاثار التشكيلية أو الشعرية . وألحف ( هورنس ) Hoernes على اهمية حق الامومة والعبادة المتصلة بها لدى الابتدائيين . ولم يخطىء ( وسترمارك ) Westermarck حين قدّر أن من الواجب في مراحل التطور الانساني الأولى أن تكون الامومة أقوى من الحب الجنسي [1] .

---

(١) وسترمارك : تاريخ الزواج الانساني ص ٣٥٧ .

History Of Human Marriage

وعندما مجّدها الفن التشكيلي المسيحي ومجدّها الشعر البروفنسالي Provençale في شخص ( البتول ) ، فانما مجّدا وقويا هذه العاطفة الكلية برمزية مرهفة .

وقد نشأت عن التربية الاولى المتعلقة بالأم أو بالمرضع وحدهـــا تقريباً أنواع خاصة مثل رنيم الهدهدة في الموسيقى الشعبية ، وحتى الموسيقى العالمية ، ومثل الحكايات والخرافات في الادب . ولم يكن في وسع موهبة ( برّو ) Perrault ولا موهبة ( لافونتين ) ، كل موهبتيهما احياء هـــذه المبتكرات الخاصة جداً لو لم تصنهـا التربية المنزلية بقيمتها الاجتماعية . ولا تصبح حكايات الجنيات أو الخرافات التي تستنبط مغزاها من حياة الحيوان موضوع حكم جمالي عند الراشدين من الناس إلا بطريق تـذكر هدفهـا الاساسي ضمنياً ، وهو هدف يمثل لاشعورياً في أشد العقول الانتقاديـة يقظة ، ويوجّه صفات النوع الاساسية : السذاجة ، البساطة ، توزيع اللا ممكن توزيعاً دقيقاً يوائم خيال الطفل الذي لما يتعقل بالتجربة .

ومن البيّن بجلاء أن قصصاً أسطورية لا شك في أن روحها ( وغالباً الفاظها ) مستقاة من عبادات قديمة جداً عبـادات امّحت عندنا منـــذ عصور ما قبل التاريخ ، وهي لاتدين ببقائها إلا لمؤسسة اجتماعيـة مثـل الاسرة ، ولا يبرّر وجودها مبرر إلا هناك ، في حيـاة البيت ، وفي التربية المنزلية . ولا ريب في أن اتصاف « جلد الحمار » Peau d'Ane و « الابهام الصغير » Petit Poucet بصفة كليـة فازت باهتمام كبير لدى علماء الفنون الشعبية ، انما ترجع إلى ان هذه الحكايات نشأت في بلدان ابتدائية مختلفة جداً ، في شروط اجتماعية تـكاد أن تتطابق ، وهي لم تبق عندنا إلا لانهـا وجـدت نفس الشروط الإبتدائيـة في الأسرة ، وبخاصة في التعليم الأول الذي تقدمه .

لقد بقيت تربية المراهقين انفسهم خلال زمن طويل وقفاً مباشراً على الأسرة إلى حد كبير أو صغير . وهذه التربية اداة قوية لتثبيت أشكال الفن الكبرى ، الأنواع المقررة ، ولا سيما الآثار المدرسية ، وحفظها ، وبقائها ولكن مشكلة التربية الجمالية تجاوز في ذلك مشكلة التربية المنزلية . وإن حلولها تتبع المفاهيم السائدة عن الفن أكثر من اتباعها حال الاسرة أو المفاهيم السائدة عنها ( وذلك لا يخلو من رواسب تمسك بها أساليب التربية ) . هنا يدخل العامل الجمالي اذن على نحو أعظم، ويرتكس بشدة على المؤسسات الحيادية جمالياً .

٥٣ – ليست الاسرة المتمدينة جماعة زوجية ، وقرابة مدنية ، وقرابة دم ، ومجتمعاً منزلياً وحسب . بل هي ، في الطبقات العليا والمتوسطة ، مركز اجتماعات عصرية . وقد ألمعنا من قبل إلى هذا الدور « العصري » : هناك موسيقى ( صالون ) ، رقص ، تصوير ، مسرح ، وحتى أدب ( صالون ) . ولا يمكننا انكار نسبة هذا الفن الخاص في ظهوره إلى دور جديد إلى حد كبير ، تضطلع به ، نساء متميزات كربات بيت ، بل كمديرات « مكاتب الفطنة » Bureaux d'esprit في حياة عصرية عرفناها منذ نهاية عصر ( الانبعاث ) .

فقد تنشأ اصداء جمالية مباغتة حقاً عن ترتيب البيوت ترتيباً جديداً ينم عن تصور أوسع للحياة العائلية والعصرية .

وقد تبدلت سمة المنازل تماماً في ظل النظام الجمالي « على طريقة ( بومبادور ) » في منتصف القرن الثامن عشر : كانت معدّة في العصر السابق للتمثيل الخارجي ، ومقسومة إلى قاعات وسيعة باردة يتصل بعضها ببعض ، من غير أن تنفرد كل قاعة بهدف دقيق ، ثم صارت

مقسومة إلى قاعات وإلى بهو أنيق وإلى « شقات صغيرة » تتميز برفاه أعظم ، ومزودة بممرات وبسلالم خفية ، توائم مواءمة أفضل الحيـــاة العصرية أكثر من مواءمتها لطريقة العرض في البلاط القديم .

ولم تبق هذه الغرف الصغيرة تحتاج إلى مدافيء عالية مزينـــة بنقوش فخمـة ، بـل إلى مدافيء صغيرة جـداً ، تعلوها مرايا تعمل انعكاساتها على اثارة البهجة وتوحي بسعة الغرف . وعوضاً عن الاخشاب المزخرفة ظهرت السقوف البيضاء التي تنير القاعات وتعوض عـــن ارتفاعها ، ولم تبق حاجة إلى غير لوحات صغيرة لملء صفحات جدران غدت صغيرة ، وصار صغر الابعاد وتأنق البيئة يستلزمان اشياء خفيفـة وألواناً مضيئة مثلما طلبت البرجوازية الهولندية في الماضي من رساميهـا مواضيع توائم هذا النوع ، ولوحات صغيرة ، بل صغيرة جداً .

وقد بدّل تطور الحياة الخاصة هذا فن المعمار الذي غيرّ بالتدريج الشروط العامة للفنون التشكيلية قاطبة . وذاك هو عصر اشتهار امثال ( بوشه ) Boucher و ( لانكره ) Lancret و ( فراكونار ) Fragonard بعد عصر امثـــال ( لوبران ) و ( مينيـــار ) Mignard و ( ريغو ) .

وقد أسف ( ديدرو ) Diderot على ذلك ولم يخطيء في اتهامـه « الاعراف الاخلاقية » . كتب في سنة ١٧٤٧ : « اعتقد أن المدرسـة قد انحطت كثيراً وانها ستمضي في درب الانحطاط . ولم تبق أيـــة فرصة تقريباً لصنـع لوحات عظيمة وسيقضي الترف والاعراف الاخلاقية الفـاسدة التي جزأت القصور إلى منازل مقتضبة على الفنـون الجميـلة » ، أنهما لم يقضيا على هذه الفنون ، بل بـدّلاها . ذلك أن تطـور الرسم المذكور الذي قد نجد معادلاً له في موسيقى الغرفة وفي الشعر الخفيف

وفي سائر الانواع الادبية ، انما يعرب عن نقطة تقارب العالم ، أي محل التقاء الارستقراطية السياسية أو الاقتصادية بالاسرة بالمعنى الصحيح .

وجلي أن مبادىء بناء الدور تتعلق بأسباب كثيرة منها حتماً نصيب بنية المجتمع المنزلي ذاته . فالمعبد في معظم الاصقاع ليس سوى بيت : بيت الله الذي يشاد على صررة بيت الناس . وهو من جهة أخرى بيت الرئيس في الوقت نفسه ، والرئيس بآن واحد كاهن وملك وآله، شأنه شأن فراعنة ( مصر ) . أما البيت العلماني فلم يبق سوى مسكن مترف ، ولكنه كان بدوره نسخة عن المعبد ، وظل البيت الابتدائي، إثر هذه الوساطة ، روح الاسلوب كله .

ان بناء المنزل يستهدف بالضرورة مواءمة الاسرة التي ستقطنه. وينجم عن ذلك أن المعبد اليوناني معبد صغير بسيط لانه منبثق عن مسكن أسرة ضيقة إلى حد ما ، اسرة ذات زوجة وحيدة ، وقد استلزمت وظيفته الابتدائية الوحدة والاتساق . والواقع أن البيت الهيلني كله يقطن من قبل ، كما في ( الاوذيسية ) ، تحت سقف واحد . وعلى العكس يضم المعبد المصري ، المنبثق عن منزل أسرة غنية متعددة الزوجات ، يخدمها جيش من العبيد ، يضم جملة أبنية معقدة تتجلى فيها عظمة الابعاد وضخامة الكتلة وهما تبذان الاهتمام بالوحدة وبالتناسب. وقد كان التجديد العظيم في معمار عصر ( الانبعاث ) ماثلاً في الرجوع مباشرة الى نمط البناء المنزلي ، بعد أن استلهم العصر الروماني والعصر الغوطي نمط الكنيسة الديني . فاتجاه عاطفة الجمال المعماري يرتبط جزئياً بأصله المتصل بالبيت الابتدائي إلى حد كبير أو صغير .

وفي الادب ، أخيراً ، يؤلف الوسط المنزلي السوي موضوعاً

مختاراً في بعض الاثار ، في حين أن أثاراً أخرى تجتنبه عمداً . ولا بد من اختلاف اللهجة في ( فرتر ) Werther أو في ( هرمان ودوروتـه ) Hermann et Dorothée ، في «العلاقات الخطيرة» Liaisons Dangereuses أو في « بول وفيرجيني » Paul et Virginie ، في « رينه » René أو في « الخطيبان » Fiancés ، تبع اختلاف الحب في الاسرة أو للاسرة عن الحب اللاشرعي أو الاثيم ، أي خارج الاسرة ، وضدها .

٥٤ - وإلى جانب المواضيع تقدم الاسرة إلى الفن جمهـوراً : إن الاثر يختلف أيضاً باختلاف تطلعه إلى جمهور عائلي أو غير عائلي .

لقد عقدت فرضية ذات ظاهر من الحقيقة وان كان من العسير التحقق من صحتها اليوم ، وهي الفرضية القائلة بان الاباحيـة القصوى في المسلاة اليونانية القديمة كانت تنتج جزئياً عن ندرة النساء الشريفات في جمهورها ، وهذا الجمهور كان مؤلفاً من الرجال بوجه خاص . ولم يخطىء ( غاستون ريشار ) في ملاحظة أن اختلاف الفنون الشرقية عن الفنـون الغربية اختلافاً عميقاً يرجع ، أكثر ما يرجع ، إلى أنها لم تُصنع للنساء : فمن البيِّن أن الثقافة الجمالية في الحرم الاسلامي كما في الاسرة الهندية أو الصينية لا توجد إلا لدى الرجال ، كما أنها توجد حين توجد عند بضعة نسوة يعشن خارج الاسرة كالراقصات الهنديات Bayadéres والبغـايا البارعات والراقصات المقدسات . أما المرأة الشريفة فانها حبيسة خانعة ولا تؤلف جمهوراً أبداً . « قد يكون للشعب ، في هذه الشروط ، شعر ملحمي مقدس ، وفنون تشكيلية تساعد في الحفلات الدينية وفي تزيين المعابد ، وموسيقى دينية شعائرية . ولكن الشعب لا يعرف تلك الحياة الجمالية العنيفة المنوعة المتطورة التي تعرب عن تفاصيل مشاعر فردية واجتماعية ،

تفهم على هذا النحو أولاً اتصاف هذا الحب بالصفة الشهوية، الكاملة واتصافه بصفة الهوى الجامح والصوفي ، وافراط هذيانه الحسي والتخيلي، ولكن اللاعاطفي وبالقدر اللانهائي من مؤامرات الحريم أو المشاهد المملة التي يقدمها لنا الادب العربي أو الفارسي . إذا شئنا شرح هذه المعطيات شرحاً دقيقاً وجب علينا أن نأخذ بعين الاعتبار هذا اللعب الذي يجري على هامش الواقع ، وهذه الاستعاضة الجزئية عن الحياة ، وهذا المتمم لنقائص الامور الجدية ، وهو يمثل احدى وظائف كل فن . انرسالة القصّاص البائس الذي يجوب المقاهي العربية ليحكي فيها قطعاً من ألف ليلة وليلة إنما ترجع إلى أن يخدم مستمعيه لا بذكر ما يجدوه كل يوم في حياتهم ، بل على العكس بما يعوزهم ويعوّض عنهم بحلم مزين .

ومثل هذه الاعتبارات تصلح ، فيما نعتقد ، في ادب ( اليابانيين ) الحافل جداً بغزل فروسي بالمرأة وباجلالها في حين أن المرأة لا تلعب في الاسرة اليابانية إلا دوراً تافهاً حقاً : وفي الحرب ( الروسية ـ اليابانية ) كان الجنود قبل ابحارهم إلى ( منشوريه ) ما يزالون يعقدون عزمهـــم الشريف على ألا يلقوا نظرة وداع إلى امهاتهم ونسائهم واولادهم المحتشدين على الرصيف .

وكما آمن الناس بسذاجة بوجود بلاط الحب المرهف الاثيري وجوداً حقيقياً في منتصف العصر الوسيط ، وهو مجرد خرافة أدبية ، كذلك آمنوا في الماضي بامتداح العذوبة الاخلاقيـة في بـلاط ( هنري الرابع ) أو ( لويس الثالث عشر ) . وبنواحكمهم هذا على ريفيات منوع ريفيات( استره ) وعلى قصائد النسيب في المجتمع المتأنق . ولكن هذه الاثار لم تصف مجتمعاً تحكمه قوى الشرطة الصارمة إلا لعدم اتصاف مجتمع

ذلك العصر بهذه الصفة ، وبسائق أن بعض الطبقات على الاقل كانت تشعر بحاجة تحقيق مثل أعلى رفيع في عالم الوهم نظراً لتعذر تحققه في الحياة الراهنة . اقرأوا ( تالمّان ) Tallmente أو ( اميـــل ماني ) Emile Magne : ان المجتمع الذي كان يتـذوق « اميـــرة كليف » Princesse de Clèves أو « برنيس » Bérènice انما كان يحيا حياة السماجة.

٦١ – لننظر إلى المجتمع ( الفرنسي ) المعاصر نفسه : اننـــا نلاحظ منذ جيلين ازدياد انتشار أدب اباحي وفن تشكيلي اباحي ، ان لم نقل انهما خلاعيان في اكثر الاحيان ، انتشاراً ينذر بالخطـر . ولم يخطىء كثير من المفكرين قلقهم من ذلك . وكان الاغراب يستخلصون قبل سنة ١٩١٤ من هذا الفن المتفسخ الذي كان وحده تقريباً يصـل اليهم ، كانوا يستخلصون غالباً فكرة فساد الاسرة ( الفرنسيـة ) برمتها ذلك انهم كانوا عاجزين عن معرفة هذه الاسرة في صميمها .

ومن اللائق أن نلطف قليلًا هذا التشاؤم . فالاسرة ( الفرنسية ) تبقى ، من الرغم من كل شيء ، من اكثر الاسر اتحـاداً وصحة في ( أوربه ) ، وهي تحافظ في الحياة المنزلية على القواعد الاخلاقية الاساسية على الرغـــم من ضروب الاحتياط التي يوجبهـا حتماً فساد الاخـلاق المعاصرة ، وازدياد شهوة الاستمتاع ، وتناقص السكان ( المـالتوسي – الجديد ) ، وازدياد الطلاق ازدياداً خطيراً .

ان اخلاص الاباء لابنائهم وتعلقهم جميعاً بالعش لا يبدو انـــه يتضاءل في ( فرنسه ) على قدر ما يوحي به فننا ولا سيما حين نقارنه بفن ( الانكليز ) مثلًا ، وهذا الفن الاخير يحرص على ان يخفي تقريباً كل ما يسرنا نشره . وخير نتيجة نستنبطها من هذه الوقائع اننـا نمضي في

وضع فننا **خارج** الاسرة ، بينما يضعه ( الانكلو ـ سكسون ) **داخلها** . ان اباحيتنا الجمالية ( وهذه نقطة ينبغي الالحاف عليها ) هو جزئياً مهرب ، ذيل ـ ذيل خطير من ناحية أخرى ، ولكنه اقل خطراً مما يحسبون احياناً ـ بلي ممارستنا لحياة الاسرة على نحو اشد اتصافاً بالصفة الاجتماعية والاخلاقية مما يبدو لو اننـا بنينا حكمنا عليها بالاستناد إلى ذمة فننا. لقد أمعنا في فصل الفن عن الحياة : حتى غدا في نظرنا ، إن صح القول أعظم لعباً وفناً منه في نظر شعوب اخرى لمّا تبلغ منزلة تنمية الفن منفصلة خاصة ـ وهذه التنمية في غالب الاحيان أعلى من الناحية الجمالية ، ولكنها ربما كانت أدنى من زاوية التنظيم الاجتماعي بجملتـه ، هـذا التنظيم الذي يعيش بالتضامن .

إن الفن الغرامي ضرب من ضروب اللعب التخيلي الذي يتنـاول حياة الاسرة ، أي **إلى جانبها** ، أو **خارجها** . وربما قيل إن ثمة أموراً ينبغي ألا تُتّخذ لعباً وهذا حق في حدود ما يجر هذا اللعب عليها من ضعف بالمنافسة أو بالسيطرة الفضولية . ولكن ذلك يغدو موضع مناقشة في حدود اعتبار اللعب ، مثل كل لعب ، انفاق ترف : انه لا يضير الانفاق الجدي ، ويصلح كمصرف لفائض افراط القوى الاحتياطيـة ، كما شاء ( سبنسر ) ، وحتى يمكن ، بحسب اراء ( كروس ) ، اقامة نوع من التمارين في الفراغ ، والتدريب التمهيدي لفاعلية نافعـــة ذات تنظيم اجتماعي .

ومن السوي ، بل ومن المأمول أن يستطيع كل واحـــد في الاسرة الفردية الحديثة ، أن يجلب إلى البيت عواطف أرهفها البناء الحر واحلام التخيل الجمالي . وتفيد الحياة العائلية من ذلك بأن تصبح هي نفسها مرهفة بهذا التماس . بل ان ذلك هو وسيلة من الوسائل الضرورية

للحفاظ على الاسرة في مستوى ثقافتنا الفردية ، ولصيانتها من عدم الاتساق مع هذه الثقافة ، كما انها لا تتسق معها سلفاً في نظر المحدثين الذائدين عن الحب الحر أو حق السعادة . وإلى جانب مراعاة كل احتياط حول النتائج الخطيرة التي قد تنتج في عقول قليلة التهيؤ للفن ، فتلك هي الحال المألوفة لدى النخبة التي سمت بوعيها الجمالي إلى مستوى وجدانها الاخلاقي ، والتي تعرف أن توفق ـ دونما اصطدام ـ بين هاتين المؤسستين الانسانيتين الاساسيتين .

٦٢ ـ إذا ذكرنا الآن وظيفة اللعب او الترف العامة التي يمارسها الفن في المجتمع ولدى الفرد ، فان الدور المبهم الذي يضطلع به الفن ازاء حياة الاسرة ينبغي ان يبدو لنا سوياً . فهذه الحياة التي هي شرط الفن شأنها في ذلك شأن سائر وسائل الايحاء الاجتماعي الناجعة ، لا تمنع الفن من أن يكون حراً حيالها ، وينبغي أن يكون حراً . والشرط الخطير ، ولكنه ضروري ، فهذه الحرية ، يمثل في القدرة على المضي إلى درجة الاباحية . وكما ظهر من تفاؤل ( ليبنز ) Leibnitz حيال مسألة اخرى ، فان من الافضل اخلاقياً أن يكون حراً ، حتى بوجود هذا الخطر ، من ألا يكون ، حتى مع توفر كمال أعظم موضوعياً أو مادياً .

بيد أن تصور الفن من حيث هو لعب تخيل حر يتناول حياة الاسرة ، انما يتيح له ، بل ويطلب منه ، أن يصف الحب بحرية ، سواء خارج الاسرة أو في البيت . ولما كانت الحياة تضطلع ، من جانبها بتلبية وظائف الاسرة الجدية ، فاننا نفهم اذن لماذا ينصرف الفن ، من غير وساوس عظمى ، بل وبالترجيح ، إلى وصف الحب الحر ،

أي خارج الاسرة : سواء قبلها أو في الخطبة ، أو سواء إلى جانب الاسرة ، أي في الجريمة : ومن النادر جداً ان تكون وظيفة الفن وصف الحب الشرعي في الزواج . واذا ما فعل الفن ذلك فانه يستولي على مجال جعلته الحياة الاجتماعية خارجه . ولذا فان البطل عندما يصل إلى الزواج تبلغ الرواية أو القصيدة نهايتها عادة . وهذا الحياد الاخلاقي يتسق كل الاتساق مع وظائف الفن السوية . ومن الطبيعي أن ينتهي اللعب الجمالي حيثما تبدأ حياة الجد .

ولا يفسر جل نقّاد الأدب هذا الترجيح ،وهو عام جداً ، في الفنون، إلا بأن للخطبة وللحب الممنوع صفة دراميـة أعظم : فالهوى السعيد المباح الهادىء لا سيرة له ، انه لا يثير اهتمام أو شغف إلا الذين يشعرون به في نفوسهم ، ولكن من غير الناظرين المتجردين .

ويضاف إلى هذا السبب ، وهو جزئياً حقيقي ، سبب آخر أعمق يتصل بالفن ذاته : ان نشاط فكرنا حين يتناول حياة الاسرة ينبغي أن يكون بالترجيح وصفاً خيالياً للمتخلفين عن الاسرة ، كما انه ، حين يتناول الحياة الاقتصادية ، يرجح العناية بالمتخلفين في مجال التملك والعمل. الحب الممنوع أو الذي يعوقه عائق ، والزنا ، أو الخطبة على الرغم من مشيئة الاهل أو ارادة الخطيبين ، والبدعة ، والهدي ، والسرقة ، وقطع الطريق ، أو على الأقل النهريب ، تلك هي المواضيع التي يتذوقها الفن ترجيحاً ، الفن الشعبي أو الفن العليم ، منذ نمائه فيما يعلو على الوظائف الدينية أو الاقتصادية أو المنزلية وحين يعي وظيفته كلعب أعلى : منذ أن يغدو ذاته .

فلكي نقدّر صفة الغرام في فن من الفنون ، ينبغي أن نعرف

أولاً الاسرة في ذلك العصر ، وذاك البلد ، وأن نبحث ثانياً عما ليست هي : نعرف ما كانت الاسرة ، وما كان يمكن أن تكـون ، وهـذا مجال لا تحديد كبير ينمو فيه الشطر الاعظم من الفن .

ولعل أعظم خطأ يقع فيه مذهب الغرام الجمـــالي ، سواء كان ( افلاطونيا ) أو ( داروينيا ) أو ( فرويدياً ) انما يتجلى في اتخاذ عاطفة هي حيادية جمالياً بمثابة عاطفة جمالية بذاتها ، بل وبمثابة العاطفـة الجماليـة . غير أنه ليس من شأننا أن نناقش هذا المبدأ هنا . ونستطيع من الحوادث التي نظرنا فيها بصدد الاسرة أن نحدّد ، وندقق ، بالملاحظات التالية ، قسط الحقيقة ، وهو باعتبار آخر قسط ثابت ، القسـط الذي يعرب عنه مذهب الغرام الجمالي الذائع لدى نقاد الفن ذيوعاً عظيماً .

أولاً : إن تأثير الغريزة الجنسية والحب في الاسرة أو خارجهـا يحدد بتأثير سائر النزعات الانسانية الكبرى التي ينتظمها ايضاً تنظـــيم اجتماعي ، ومثلاً في شكل الديانات والحرف أو الامم .

وان أعظم تجليات الفن اتصافاً بصفة انقى غرام في الظاهر ، انما تحقق توازناً سوياً إلى حد كبير أو صغير بين جميـع هذه القوى الفردية أو الجمعية ، مع سيادة احداها .

ثم ان العنصر الجمالي في نشاط الغرام ليس هو الغرام ذاته ، بل نشاط التخيل بمناسبة الغرام . وما ان تمارس الغريزة نفسهـا نشاطهـــا الجدي بحسب التنظيم الاخلاقي والاجتماعي حتى يمحّي امامها الفن بالمعنى الصحيح .

واخيراً ، لئن اضطلع الغرام في الفنون النامية بـــدور أساسي جداً ، وغدا الحب العاطفة المتميزة ، اوالهوى المتميز ، **الهوى** وحسب ،

فان مرد ذلك الى اسباب اجتماعية ايضاً أكثر منها فيزيولوجية أو نفسية وعلى الرغم من الآراء المبيتة التي اذيعت غالباً في هذه النقطة . وأفضل برهان على ذلك هو أن أقدم الفنون الابتدائية هي اقلها اهتماماً بالغرام. ولذا فان سمة العناية بالغرام انتاج طبيعي للتطور الجمعي . انها حادث اجتماعي .

ومن شأن وجوه النشاط الاقتصادي والديني أو الوطني انها تلفى بيسر وسائل اخرى غير الفن لاقامة ترفها وبذل فائض قوتها ، مع بقائها متسقة مع الحياة الاجتماعية والاخلاقية . اما النشاط الغرامي فانه ـ على العكس ـ لا يجد خارج الاسرة إلا الفن : والفن في الواقع هو الصيغة الاجتماعية العملية الوحيدة التي تتيح للغريزة الجنسية أن تعمل بحرية ، أي خارج مجتمع المنزل . وحرية الحب الوحيدة تمثل في التخيل الجمالي للجمال الجنسي ، شريطة أن يكون جمالياً . أما كل « حب حر » آخر فانه يعتبر آثيماً في نظر المجتمعات العائلية كافة . ولكنه يعود اجتماعياً ، ويظل بذلك متسقاً معها ، عندما لا يكون سوى شيء فني . وتلك هي طريقته في أن ينتظم باتساق مع جملة سائر الوظائف الانسانية .

ان الفن يقابل ، في جميع الاحوال ، وظيفة تنظيم النشاط الضروري ، أو على الاقل النشاط المرتجى لجميع أشكال الفاعليات الانسانية تنظيماً اجتماعياً ، ولكن ، بوجه خاص ، ممارسة الغريزة الجنسية ، لاننا لانعرف لها شكلا مهماً آخر يتصف في آن واحد بانه ترف مع بقائه أمراً اجتماعياً . وذاك هو في اعتقادنا أعمق سبب يجعل كل فن متجهاً بطبعه شطر الحياة الجنسية حين ينمو تمام النماء [1] .

---

(١) سنوسع هذه الافكار في كتاب قادم عنوانه : الفن والاخلاق الجنسية ، ( باريز ـ فلاماريون ) L' art et la morale sexuelle

## الفصل الرابع

# الفن والحياة السياسية

٦٣ – فطن مؤرخو الفن ، أول مافطنوا ، إلى الفئة الاولى من الشروط الاجتماعية التي يمثلها تأثير الانظمة السياسية في الفن ، واحياناً، ولكن في أحوال اندر ، دعم هذه الانظمة بسلطة الاثار الفنية التي انجبتها . وقد مكثوا خلال حقبة طويلة لا يؤمنون بوجود سواها ، كما لو أن كلمة **مجتمع** ترادف تماماً كلمة **حكومة** : وما زال بعض الباحثين النظريين المتأخرين يؤمنون إلى اليوم أيضاً باخضاع الاشكال الجمالية للمؤسسات السياسية . فلو قبلنا رأيهم لوجب علينا القول : « كما تكون الحكومة يكون الفن » . – « اننا نعلم – وهذا واقع لا يمكن ان يطاله الشك قبلياً – ان ثمة علاقة ضرورية بين البنية السياسية لشعب وبين أدب هذا الشعب »[1].

---

(١) شارل لوتورنو ، ص ٢٥١

وعلى هـــذا النحو تكلم انصار الديمقراطية من امثال ( لوتورنو ) Letourneau او ( زولا ) ولكن مدرسة ( موراس ) Maurras و ( ليون دوده ) Léon Daudet تشاطرهم تفكيرهم ذاته .

ان تملق الادباء القدامى لاصحاب النفوذ تملقاً « غذائياً » ، والمشاغل السياسية دون سواها لدى المؤرخين ، اسهما في استمرار هـذه المبالغـة ردحاً طويلًا . ويجنح المذهب الاحدث ، مذهب « المادية التاريخية » إلى نقض ذاك التطرف بتطرف آخر : لم تعد الحياة السياسية ، سواء في صلاتها بالفن ام في سائر صلاتها ، لتبدو في نظـر بعضهم إلا كنتيجـة سطحية « حادث ملحق » بالحياة الاقتصادية .

أما الحقيقة فانها تقع في منتصف الطريق بين هذين الحدين الاقصيين : فمهما كان تعلق الحياة السياسية بالشعور الاجتماعي وخضوعها له بجملته ، فانها تحتفظ على الرغم من ذلك ، بواقع خاص في هذا الشعور ، وتحدث من ثم ، تأثيراً مباشراً على الفن في نقطتين اساسيتين سنتناولهما بالبحث تباعاً حين ندرس الانظمة الداخلية للحكومات والعلاقات الخارجية بين الدول .

## ١ - الانظمة السياسية .

٦٤ - ان أهم أثر ثابت تؤثر به الانظمة السياسيـة في الفـن إنما هو اثر سلبي بوجه خاص : وهو يمثل في منح قسط من الحرية يكبر او يصغر ، وفي تيسير أو الجام نمو الفن نمواً عفوياً .

إن تأثير الطغيان السياسي في خنق الفن حادث بيّن عبر حقب التاريخ ولم تضطلع بهذا التأثير حكومات قليلة الاهتمام بالفنون وحسب ، ومثلًا الكالفينية الجنيفية أو الهولندية ، والتطهرية الاميركية ، أو أيضـاً الشرطة الصارمة لاثنين اسم كل منهـما ( نابليون ) . بـــل أن أكثر

الأمراء اخلاصاً للفن لم يقاوم رغبة تقييد هذا الفن فور أن يظهر له أن الفن يسعى إلى مس امتيازاته مساً رفيقاً . لقد أحضر ( فرنسوا الاول ) ( الايطاليين ) ليكافحوا بتقنيتهم الحرة ضد التقاليد البالية للمنظمات الحرفية القديمة . ولكن أحد المراسيم التي أصدرها كان يعـــاقب بالشنق Hart على كل تعريض بالشؤون العامة . وقد تذمر ( لابروبير ) LaBruyére و ( مونتسكيو ) و ( بومارشه ) Beaumarché ومائة غيرهم من ضيـــق الحدود التي تفرضها عليهم رقابـة حذرة ، في عصور كانت الحكومة الفرنسية تتخذ الادب ، على الرغم من ذلك ، الملحق الاول بالبلاط ، والسند العلني لمجد الملك . وانما بصدد مرسوم عاتٍ أصـــدره ( لويس الخامس عشر ) – الذي يُظن انه مسرف في التهافت ابان وصايته – رفع ( دوكلو ) Duclos عقيرته بذكاء قائلًا : « أيها السادة ، لنتحدث عن ( الفيل ) : انه وحده الحيوان العظيم الذي يباح الكلام عنه » .

ويتناول هذا القسر الباعث على الشلل الادب في الغالب لانه يعرب عن افكار ، كما يتناول المسرح ، وهو أكثر عرضة لشك الحكومات ولتدابير الشرطة لانه يضم جماهير قد تغدو تظاهراتها خطرة .

وعلى الرغم من ذلك فان نتائج هذا الضغط لم تكن دائماً سلبية وغير نافعة . بل انها تفرض على بعض الانواع اتجاهات وتفاصيـل ما كان لها أن تعرفها بدونهـا ، وقـد تكون لهذه الاتجاهات والتفاصيل قيمة ايجابية .

ففي الانواع النامية من قبل ، يقود الخـــوف من السلطة إلى الاكثار من أساليب الايماء والتعريض ، والتهكم الخفي ، والتلويح المرهف وربما حوّر الهوى السياسي في أزمنة الطغيـان اكثر الانواع مسالمـة

وحرفها عن موضوعها الطبيعي : لقد اتهم ( كاميل دومولان ) Camille Desmoulinsأو ( شاتوبريان ) ، ( روبسبير ) Robespierre أو ( نابليون ) في صورة شرح تاريخي مباغت وضعاه على ( تاسيت ) Tacite ، وعاه ذلك عليها بالموت أو بالنفي . وإذا لم يستخدم الهجو السياسي آثار العصر القديم استخدم احاديث رحالة مزعومين : كثرت **الرسائل** الفارسية ، الصينية ، ( الايروكوازيه ) في القرن الثامن عشر . وكان من الجائز انتقاد ( كبير الاتراك ) من ( باريز ) دونما خطر تقريباً ، ويستطيع الناس كافة وضع الاسماء الحقيقية خلف الاسماء المستعارة ، بعون مفاتيح الالغاز الصحيحة أو بدون عونها . ولم تبق الحكايات الخرافية سبيل الحصول على المغزى الاخلاقي وانما اصبحت تتضمن نقد الامور الراهنة في خرافاتها المتسمة ظاهراً باعظم الاستسلام .

ولم يقتصر الامر على تحويل الانواع القديمة وحدها عن وظائفها السوية وانما نمت انواع اخرى نمواً مباغتاً . كان في وسع سلطة كثيرة الارتياب حبس الفن التشكيلي ، ولا سيما الادب ، في نطاق اتفه اشكالها ، لان احداً لا يقدر على ان يعرض فيهما افكاراً ضارة : وفي مثل هذا النظام يصبح الشعر مثلاً شعراً وصفياً او غرامياً بالدرجة الاولى. وان الرقابة السياسية في عهد ( نابليون الثالث ) هي التي اسهمت في خلق نوع « الدروبي » Boulevardier في الصحافة ( الباريزية ) لانها حظرت نقد الحياة العامة نقداً جدياً : لم تدع لهذه الصحافة سوى الحوادث الصغيرة و « عجيج الاغتياب » Potins او الفضائح العصرية . وليس لنا ان نأسف على كل شيء في ذلك : فقد فرض ارهاف التعريضات الملتوية ، والحجاب المسدل بالضرورة على كل هجو ، والصبغة الادبية

والفنية الضروريتان لنوال العفو ، كل ذلك فرض على صحافيي العصر ، من امثال (بريفوست بارادول ) Prévost - Paradol ، دقة ارهاف ثمين يجعلنا احياناً نأسى عليها حيال خشونه المناظرات الحالية الناشئة عن حرية بلا لجام .

ان معظم انظمة الطغيان تيسر الادب الاباحي والفن التشكيلي الاباحي : فمذهب الغرام هو المجال الوحيد الذي لا تمثل الحرية فيه خطراً على الحكومة المستبدة ، وعلى العكس تتميز هذه الحرية بفائدة اذلال الراي العام وجعله اقل تطلباً في نقاط اخرى ، جعله بالنهاية أقل احتراماً . ألم تكن تلك احدى وظائف الملعب ( الروماني ) في ظل الاباطرة ، والملعب بديل الحياة العامة التي اختفت نهائياً من ميدان المدينة ؟

ليست أنواع وحسب ، بل فنون بأسرها هي التي تفيد في بعض الاحيان من مساوىء السلطة المركزية . لذا فان ثمة قسطاً من الحقيقة في البرهان ، وهو تافه باعتبار آخر ،البرهان الذي جاء به الشاعر ( دولا باراد) De La parade في كتابه « ضد الموسيقى » Contre la Musique : مناظرة ضد ( دي فاللو ) De Falloux وقد بدأت حوالي اواخر ( الامبراطورية الثانية ) . ولما كانت الموسيقى لا تسيء إلى اية حكومة لانها لا تعرب عن افكار ، فهو يقول : « الموسيقى فن الشعوب المستذلة » : انها تخدم الطغيان .

٦٥ – وتعمل التفاصيل الناجمة عن التأثيرات السياسية على تحويل ظواهر النشاط الجمالي الكبرى اكثر من تأثيرها فيها بالزيادة أو النقص . ومن شأن فرط الحرية ، كفرط التسلط ، ان يحوّر هذه الظواهر

وينحى بها شطر الخير حيناً ، وشطر الشر حيناً آخر . ولذا كان من باب الوهم الغريب اقتراح التغيير السياسي على انه الدواء الجمالي لكل داء ، على الرغم من أن ذلك قد اقترح بسذاجة أكثر من مرة .

لننظر باعتبار الكم وحده فنجد أن سيادة الحرية السياسية تضع الفن غالباً في منزلة ثانوية بالاضافة إلى المشاغل السائدة الكبرى ، في حين أن الجمهور والنخبة يرجعان في الغالب الى الفنون عندما يثقان بالعجز عن الاشتغال في القضايا العامة . ولكن من الجائز ان نقول – بوجه عام – ان اشتداد الحياة العامة سواء تمّ في ارستقراطية أم في ديمقراطية – انما يؤلف بذاته تدريباً ممتازاً لدراسة اهواء الانسانية العريضة ، في نمائها الطبيعي الحر ، على نقيض مايذهب اليه علم النفس العصري ، المتكلف الاثيري ، الذي يترعرع في مجتمع محروم من الحياة السياسية . ذلك ان الفاعليات المختلفة التي تظهر في وسط حر ، والاطماع ، والخصومات ، والمناقشات التي تثيرها ، ليست بمسألة أثرة فردية ، وهي عاطفة رتيبة قليلة التعاطف ، بل مسألة احزاب ، أي قناعات جمعية ومصالح جمعية اعظم غنى واكثر احتراماً .

وهذا العنصر ، كما يلاحظ ( ج . رنار ) ، يسهم في اضفاء مزيد من السعة والتنوع ، إن لم نقل الاتساق والعمق دوماً ، على الجانب النفسي من فهم المأساة : والمسلاة اليونانيتين ، أو آثار ( شكسبير ) بتضادها مع آثار ( راسين ) أو ( موليير ) أو ( ماريفو ) التي لم تعرف أية حياة عامة حقيقية .

أما الأنواع التي تنزع إلى السيطرة على الفن في عهود الحرية السياسية فانها لا تتمتع دوماً بقيمة جمالية رفيعة جداً : انها مقالات النقد،

والمناظرات ، ومناقشة النظريات الاجتماعية ، وادب الحوادث الصحافي ، والتأريخ ، والارتجال . وتهدف اللهجة عادة إلى العنف فيضيع الاحساس بالفوارق . لان المهم أن تضرب بقوة أكثر من إحكام الضرب . وذاك شيء يشبه التقنية القاسية في الاعلان ، وهي ما تتطلبه انارة الشارع الشديدة ، بعد تقنية اللوحات الصغيرة المصنوعة من أجل نور هادىء في المعمل وفي جو ( الصالونات ) ، والحق أن لكل من هاتين التقنيتين قيمتها الخاصة .

بيد أن اللغة العامية ، لسوء الحظ ، تتغلب عندئذ في اكثر الأحيان على الاسلوب الصحيح ، وتغدو الإباحية الغرامية في عصور التسلط عادة خلاعة دنيئة في عصور الديمقراطية المتملقة .

وإنما تقع عصور الفن الزاهية بين هذين الطرفين القصويين وكلاهما ضار : ولا ريب في أن المثل الأعلى من الناحية الجمالية ومن الناحية السياسية على السواء ، وهما تتوافقان في ذلك ، انما يمثل في قبول النظام والاقتناع بالاستقرار العام في المجتمع ، يشهد على ذلك عصر ( بريكليس ) في ( يونان ) ، وعصر ( أوغست ) في ( رومه ) وعصر ( لويس الرابع عشر في ( فرنسه ) . ويرى كثير من النظريين الاشتراكيين ان مجتمع الغد سيمتاز بعاطفة الأتزان من الناحية الجمالية والاخلاقية معاً حين ينتظم انتظاماً متيناً بحسب قواعدهم . وتلك أيضاً هي النتيجة التي كان يرجوها ( اوغست كونت ) من النظام الوضعي الذي يعتبره وحده « عضوياً » حقاً ، وذلك بعد « الازمة الكبرى» للميتافيزياء الثورية [1] .

٦٦ – جائز إذن أن تتسق نزعة التحرر ونزعة التسلط مع اشكال الحكومة كلها : هناك ديمقراطيات ، بل و « تملقيات » Demagogies

---

(١) انظر اوغست كونت [٢] . – مينيان Maignan ؛ ولا سيما جرينار .

(١) ص ١٩١ وما يلي .

جد طاغية ، وهناك ملكيات متحررة جداً ، ولا سيما من الناحيـــة الجمالية ، لقد كانت الديمقراطيات البرجوازية في ( جنيف ) وفي ( لوزان ) تشتد في تنظيم المسرح ، بينما كان الملك المستبد ( شارل العاشر ) يعلن أن ليس له في المسرح سوى مكانه كمتفرج . ولكن ألا تحدث هـذه الاشكال الحكوميـة تأثيراً مباشراً ؟ ألا يوجـــد فن ديمقراطي ، وفن ارســـتقراطي ، وفن ملكي ، يتميز كل منها الى حـد ما بصفات معينة ؟

لقد انزلق في الوهم معظم الباحثين النظريين الذين أجابوا بالايجاب : فهم لايستشهدون بذكر الشروط السياســـية بالمعنى الصحيح ، بل بالشروط الاقتصادية والدينية وغيرها ، وهي ترتبط بها . ومن هنـــا نجمت طائفة كبرى من النتائج المتباعدة لان ارتباط العوامل الاجتماعية الرئيسية يختلف اختلافاً كبيراً تحت تسميات سياسية سطحية واحدة . والحق ان أنجع العوامل هنا هي صفة النخبة القادرة على توجيه الفن أو انتاجه . أما أن تطابق أو لاتطابق ، إلى حد ما ، عدد الحكام الكبير أو الصغير فليس لذلك سوى اهمية ثانوية .

وعلى هذا النحو اقترح مؤرخو الفن انموذج الديمقراطية المزعومة لدى ( الاغريق ) ، أو حتى لدى ( الرومان ) . ولكنها كانت في الحق ارستقراطية رجال احرار اغنياء يتصفون أحسن مايتصفون بالبطالة التي تتيح لهم وحدها فراغ الاستماع الى ثلاثية طويلة أو تتيح لهم تقدير المناقشات اللانهائية في الساحة الكبرى ، في حين ان جمهوراً غفيراً من العبيد والاجانب او الصناع يعملون من أجل تلك الارستقراطية . وقد ازدهرت الفنون في ظل مثل هذا النظام الارستقراطي اقتصادياً ؛ ولكن الديمقراطيـة السياسية التي كانت تواكبها كانت ضئيلة الاهميـة

فضلًا عن انهـا كانت متقطعة جداً من ناحية اخرى : ولم نشاهـد ان الفن كان يصاب بتموجات متناسبة حـين كان نظام طغيان يسقطها بين الفينة والفينة .

وفي الديمقراطيات الحديثة الحقيقية ، مثل ديمقراطيات ( سويسرة ) و ( امريكة ) نلفى — على العكس — ان النتيجة تختلف اختلافاً تاماً لان الناس اجمعين يعملون ، أو على الاقل تقضي الاعراف الاخلاقيـة السائدة ان يكون الاغنياء انفسهم فيها رجال حرفـة . وان ملكات **رجال الاعمال** لتشتد نحو الوقائع الجدية أو نحو الترف القاسي اكثر من اشتدادها نحو الاحلام الجمالية والتأمل المتجرد للجميل . ومن البيّن ان مثل هذه الديمقراطيات لم تبتكر ، الى الآن على الاقل ، أي شكل من اشكال فن اصيل .

وبقول وجـيز ، ان ما يدلّ بـه الباحثون النظريون بكلمة **فن ديمقراطي** يشير إما الى الفن المسمى فناً شعبياً ، مثل حكايات الجان أو اغاني القرويين عندنا ؛ — ولكننا اوضحنا ان هـذا الفن ذاتـه يصدر عن نخبة ما ، نخبـة حاضرة أو غابرة ، — وإما الى فن استطاع ان يجد جمهوراً ، ومواضيع ، في الشعب ، مثل رسم اوائل ( الايطاليين ) او ( الهولنديين ) . ولكن هـذا الفن الاخير بـلا مراء نتاج نخبة ، ليست هي بالنخبة الحاكمة دوماً : وما التطابق بينهما في بعض الجمهوريات، ومثلًا في ( اثينـه ) أو ( فلورنسـه ) أو ( البندقية ) إلاّ عارض ، نجاح سعيد ، يتجدد من ناحية اخرى عـــدة مرات في التاريخ ، ولكنه لايبرهن البتة على علاقـــة سبب بنتيجة بين ديمقراطية — أو على الاقل جمهورية - وبين فن من الفنون .

والواقع أن الديمقراطية تتضمن عنصرين سياسيين اساسيين :

**اولاً** : حكومة جمهورية ، أي يسهم فيها الناس كافة على نحو غير مباشر الى حد كبير أو صغير ، **وثانياً** : تنظيم التفكير الجمعي على نحو عدم اقرار أمر شرعياً إلا بعد مناقشته وقبوله طوعاً : عندما يمر — إن جاز القول — من اعماق اللاشعور الآلي الى فوق عتبة الشعور الاجتماعي ، في حين تشغل التقاليد في سائر الحكومات — والتقاليد عادة اجتماعية أو هي غريزة المجتمع أي لاشعوره الجمعي — تشغل اعظم منزلة على حساب التفكير الواعي .

وهذه المذاكرة العامة النامية تستحدث انواعاً خاصة جداً من انواع البلاغة السياسية ومختلف اشكال الهجو والانتقاد ، ولكن من الجائز ان نجد فوارق معادِلة ، وان كانت مخالفة ، في سائر الحكومات، فور تجاوزها مستوى الطغيان الفردي المتوحش .

والسيطرة — بل وحذف التقاليد القديمة التي يراها بعض النقاد اساس كل أسلوب — تمثلان النتيجة الاساسية التي قد ينتجها هذا النظام بتأثيره في الفن . وعلى هذا النحو جعلت الفردية الحديثة من الشاق جداً تشكيل اسلوب زخرفي جديد ، بل نشأة اسلوب تشكيلي ( اوربي) بوجه أعم ، منذ اندلاع ثورتنا الديمقراطية الكبرى . وكما ينبغي ان يتسع كل قانون سياسي في ظل الديمقراطية لاعادة النظر فيه في كل لحظة ، كذلك ينزع كل اثر فني ، بسائق هذا التأثير ، الى ان يمثل كاختراع جديد ، لاصلة له بالماضي ، وكأنه خرج من دماغ بارئه جاهزاً ، وبني على مبادىء جديدة : ومن هنا فوضى حقيقية في الفنون كافة ، وامحاء أو زوال هذه المؤسسة الجمعية التقليدية الممتازة التي تؤلف الاسلوب .

وهذه النتيجة تطابق على الاقل المنطق المجرد لهذا النظام من جميع

وجهات النظر . وقد سخر اعداؤه من « الاسلوب الحديث » لانه لايتصل مباشرة بالاساليب السابقة . ولئن امكن وجود « اسلوب لويس السادس عشر » أو حتى ، مع التنازل ، « اسلوب لويس — فيليب » ، فان « اسلوب ( لوبه ) » Loubet أو « اسلوب ( ديشانل ) » Descehanel قد ظهرا لهما تناقضاً أو مسخاً شديد الاضحاك . وعلى الرغم من ذلك فان الاسم لايجدي في هذه القضية فتيلًا ، بل ولا شخص صاحب اسم العائله ، ولم يبق هنا سوى مجرد اسم ، حتى ولوا تصل الامر بـ ( لويس الرابع عشر ) أو بـ ( نابليون). الحادث الواقع هو : عندما يقتضي التطور الداخلي لفن ، بعون عوامل اخرى حتماً — ولا سيما بدافع حال من احوال الترف — عندما يقتضي اسلوباً جديداً ، يبتكر هذا الاسلوب سواء كان ذلك في ظل جمهورية أو ملكية . وان للنظام السياسي الذي يسود البلاد آنئذ اهمية ضئيلة جداً .

٦٧ — والارستقراطية طراز من الحكومة يفوق طراز الديمقراطية في عدم التحديد . وخير ما يمكن قوله حول تأثيرها الجمالي يتلخص في ان هذا التأثير يختلط بتأثير الترف ، أي بتأثير الطبقات الاقتصادية المتميزة . أما ان تطابقها السلطة السياسية أو لا تطابقها فتلك مسألة ثانوية : فالارستقراطية تؤثر في الفن بصفتها قدرة اقتصادية بوجه خاص .

والارستقراطية ، من ناحية اخرى ، هي في بعض الاحيان ارستقراطية نبالة وحرب ، مثل الارستقراطية التي أوحت في العصر الوسيط بأغاني الحركة وقد انتهت بعد إجلالها « ( شارلمان ) ذا اللحية المزهرة » الى الهزء منه بدافع ايحاء الروح الاقطاعية ، المتمردة على السلطة المركزية . وقد تكون الارستقراطية في احيان اخرى

ارستقراطية تجارة ومضاربة ، مثل ارستقراطية 'صحاب المصارف والتجار وممولي سلاح الاسطول في ( فلورنسه ) و ( البندقية ) ، وقد تكون تارة ارستقراطية باعـة مسالمين بالدرجـة الاولى ، حتى ولو ارغمت على القتال ، مثل البرجوازية ( الفلامانية ) و ( الهولندية ) حتى القرن الثامن عشر . وقد تكون مجرد ارستقراطية دينية تارة اخرى ، مثل الطبقات المغلقة التي تضم ( البراهمان الهنود ) الذين يشتركون ، بدون امتزاج ، مع طبقة ( كشطاريا ) Kchatriyas المحاربه في الدرامات والقصائـد . ويقابل كل صفة من هذه الصفات نصف السياسية فارق فني خاص الى حدما ، وهذا الفارق يسي طوعاً اغنية حرب ، أو عرض ترف ، ولا سيما عند ما تتوافق هذه الظروف مع الظروف الاقتصادية .

٦٨ ـ واخيراً حين نتحدث عن فن ملكي ، فانما نتحدث عن ذلك بوجه خاص لأن الانسان يميل الى ان يعزو اهمية مسرفـــة لتأثير بعض الملوك الشخصي على الفن . وهـذا التأثير ثابت ، ولكنه أدنى جداً مما حملنا على الايمان به المؤرخون القدامى والفنانون الغابرون الذين دفعتهم الضرورة الاقتصادية الى العيش في صفوف البطانة .

كان ( بوالو ) يقول : « في وسـع مثل ( اوغست ) ان يصنع بيسر امثال ( فرجيل ) » . والواقـع ان التقارب السعيد بـين عدة تيارات اجتماعية في عصر مدرسي هو الذي ينجب بآن واحد امثال ( اوغست ) و ( فرجيل ) و ( راسين ) و ( لويس الرابع عشر ) . واذا لم يحدث التقارب السعيد لا « يصنع » ( نابليون ) امثال ( فونتان ) Fontanes ولا ( لوسوور ) Lesueur ولا تلاميذ ( دافيد ) David ، في حـين ان ( لويس الثامن عشر ) او ( لويس ـ فيليب ) او ( نابليون الثـالث ) يستطيعون تفجير عبقريات كثيرة من امثـال ( هوغو ) و

( فيني ) و ( موسه ) و ( لامارتين ) و ( لو كونت دى ليـل ) و ( برليوز ) Berlioz و ( دولاكروا ) Delacroix ! لاشيء أظـلم من اسماء الملوك ينُمى اليها قرن كامل أو اسلوب كامل ، والتي لاتحتل فيها شخصيتهم الحقيقية دائماً تقريباً سوى منزلة ضئيلة جـــداً . ونحن نتصور تماماً أن يوجد ( فرجيل ) بدون ( اوغست ) ، وان يوجد ( راسين ) من غير ( لويس الرابع عشر ) : ان آثارهما تكون اثاراً اخرى ، بلا ادنى ريب ، ولكنها تكون مساوية ، ان لم تكن اسمى : تكون اكثر حرية ، واكثر حيوية ، واكثر تنوعاً ، وغالبـاً ايضاً اكثر غزارة .

وعندما حاول بعض الملوك طبـع فن معاصر بسمة طابعهم الشخصي لم يحظ تأثيرهم بالنجاح إلا في حـــدود فهمهم الحركة السوية للفنانين وللنخبة واتباعهم لها ، بدلاً من ارادة توجيهها على طريقتهم .

وفي عصر الانبعاث الفرنسي ساعدت طائفة تضم الملوك وكبار شخصيات الاسرة المالكة ورجـال البـلاط ، ساعدت الثورة الجماليـة باتخاذ الفنانين خلصاء وإجراء رواتب لهم أو بالاسهام الشخصي في كتابة النثر والشعر : الثلاث الـ ( مارغريت ) ( الفالوية ) و ( الفرنسية ) و ( النافارية ) Les trois Marguerite de Valois, de France et dc Navarre و ( ديانا دي بواتية ) Diane de Poitiers و ( ماري دي ميـديشي ) Marie de Médicis و ( شارل الثـامن ) و ( فرنسوا الاول ) و ( شارل التاسع ) و ( هنري الثالث ) . ولكن ما اكثر الشخصيات السياسية الكبرى التي عارضت التطور ، لانهـا لم تفهمه ، أي لانهـــا لم تتبعه ولم تصحبه ! وعندما تدخل ( ريشليو ) في تأليف المسرحيات الفاجعة اصطدم بال « سيد » Cid وزعم انـه يلجم عبقريات

( كورني ) ، وبالمقابل كان يغدق بسخاء لتشجيع امثال ( شابلان ) و ( بواسروبر ) Boisrobert و ( كولتيت ) Colletet . وحين حاول ( فردريك الثاني ) الكتابة ، فبالفرنسية ، وعندما عزف على القيثارة وألّف الالحان فبالموسيقى الايطالية التي اختصها وحدها بمحبته . وقد حرص هذا المؤسس لعظمة بروسية على تثبيط همة الكتّاب والرسامين والموسيقيين الالمان في عصره . ولم ينظر الى ( جان – سبستيان باخ ) الكبير إلاّ نظرته الى عازف ( بيان قديم ) Clavecin أو الى مرتجل، وغاب عنه تماماً أنـــه رأس الموسيقى الالمانية . وعندما رأى ( نابليون ) اضطهاد بعض الادباء ونفيهم اصطفى لذلك ( شاتوبريان ) و ( مدام دى ستايل ) ؛ وعندما انفق على آخرين وطلب منهم انتاج آثار تمجّد اسمـه اتجـه الى ( لوس دى لانسفال ) Luce de lancival و ( ارنولت ) Arnault أو الى ( اكوشار لوبران ) Euchard - Lebrun ، وهو « ( بندار ) Pindare فرنسه » ، عز المُلك !

وبالاجمـــال ، لا يؤثر الملوك والاباطرة والامراء إلا بوصفهم حماة ، وهم بوجه عام حماة أشد نفوذاً من مجرد الحماة من الملاّك أو من كبار الاثرياء ؛ ولكنهم ، على الرغم من الظواهر ، ليسوا دائماً اغنى من هؤلاء : وقد ظلت الرواتب الملكية الخاصة بالفنانين خـلال قرون تدفع بصورة غير منتظمة في جميع البلدان .

ولكن مايؤثر في الفنون تأثيراً انجع من مسألة المال ، انما هو وجود بـلاط ، أي وجود تنوع في وسط عصري خاص الى حـدما : الحفـــلات هناك تتسم بصفة رسمية واصطلاحية اعظم خضوعاً للمراسم ، وأميل الى التقيد التقليدي والى عدم التبديل من الحفـــلات العصرية

بالمعنى الصحيح ؛ وهي تظل خاضعة خضوعاً مباشراً جداً لنزوان السيد شخصياً . ومن هنا نلفى كثيراً من التفاصيل لدى نفس صاحب الجلالة : ثمة بلاط ( ويمار ) العصري الفني ، وبلاط ( برلين ) ذو الصبغة العسكريه، وبلاط ( لويس الرابع عشر ) الشاب ، وهو اعياد كلـه ، وبـــلاط ( لويس الرابع عشر ) الشيخ ، وهو حافل بالتقى .

واخيراً فان الملكية ، ومن ثم البلاط ، تمران بمراحل وبأزمات مختلفة لها اصداؤها الجمالية . وقـد لاحظ ( برونتير ) ان جميع عهود الوصايـة في تاريخنا تشترك بسمات متشابهة الى حـــد كبير : في ظل ( كاترين ) و ( ماري دي ميديشي ) و ( آن دوتريش ) و ( فيليب اورلئان ) تظهر دوريـاً نفس الخصائص الجريئة الوقحة ، والابيقورية المبتـذلة ، والمفكرون الاحرار ، والشاذون والماجنون . ويبـدو أن سلوكاً اقل سموا وأقل انتظاماً في جميع الفنون يصحب تهـافت السلطة السياسية الناشيء عن حادث عارض في البلاط . [1]

٦٩ – ان الانواع كلها لاتتعرض على قدر سواء للتأثير السياسي الناجم عن انواع الحكومات الثلاثة . ويتميز المسرح ، ولا ســيما المسـلاة ، وهي ادنى الى الانزلاق في انتقاد الاوضاع ، بأنهـا اعظم عرضة لذلك من سواها .

المسلاة الاغريقية مثال جلي . انهـا وليـدة عبادة ( ديونيزوس ) مثل المأساة ، يشهد بذلك ( ارسطو ) ، ولكن بطريق وساطة مباينة جداً : باساليب قضيبية ستبقى محتفظة باباحيتها المميزة خلال زمن طويل .

---

(١) ف . برونتير : كتاب تاريخ الأدب الفرنسي ، باريز ، دولاكراف ، ١٨٩٨ ، ص ١١١ Manuel de l'Histoire de la Littérature française

ولئن كان تقدم المسلاة ابطأ جـداً من نمو المأساة فالسبب الرئيسي في ذلك سبب سياسي كلـه .

اولاً ، لمـا كان المسرح في ( اثنية ) مؤسسة دولة ، كان من الواجب حتى تغدو المهزلة Farce الشعبية الغامضة نوعاً ادبياً خاصاً ان تشعر الديمقراطية الاثينية بانها ذات استقرار كاف يتيح لها دعمها : وهذا لم يحدث ربما إلا في عهد ( بريكليس ) ، وهو ممول الجوقة Chorége في السنة التي نطالع فيها اول ذكر مسلاة اجاز ( الاركون ) Archonte تمثيلها رسمياً في المسارح العامة .

وقـد تمّ تقـدم المسلاة ، كما قـال ( ارسطو ) ، بالانتقال من الهجو الشخصي والسباب العامي الى نقد عام للعادات الاخلاقيـة والى التلميح الخفي . ولكن ممـا يسّر سبيل مسلاة الاخلاق هـذه النُظم الارستقراطية قليلة التسامح ، نظم الـ ( دوريين ) ، ولا سـيما في ( صقليـة ) ، بيـنما ازدهرت على العكس لدى ( الايونيين ) الديمقراطيين خلال ردح من الدهر ، المهاجمـة الشخصية التي حظرها الطغاة . وعلى هذا مارس ( ابيكارم ) Epicharme وضع المسلاة الرفيعة من قبل في ( سيراقوزة ) ، أيام ( آشيل ) ، ومن قبـل ان يقدر على ممـارستها ( كراتيس ) Cratés و ( كراتينوس ) Cratinus و ( ارسطوفـان ) في زمن ( بريكليس ) وبعده .

اما اتصاف المسلاة السياسية في ( اثينة ) بصفة المحافظة بالدرجـة الاولى ، حتى في عهـد أسوأ التملقيات ، فاننا نفسره جزئيـاً بالثروة العظمى التي كانت ضرورية لأداء وظائف فخرية مثل وظيفة ( الاركون ) ووظيفة ممـوّل الجوقة ونجم عن ذلك اضطرار الشاعر الهزلي لكي ينال الاذن لقطعه ويدفـع تـكاليف تمثيلها ان يعمل في الواقع على ارضاء

الحزب الارستقراطي ومهاجمة التملقية ، على الرغم من ان جل جمهوره ينتمي اليها . اضف الى ذلك أن هتاف التملقيين في الساحة الكبرى لانتقاد الارستقراطيين في المسرح انما ينم عن نعمة « تطهير الاهواء » باللعب ، وهو مبدأ كل فن ، وانها لنعمة جمالية تدعمها هنـــا نعمة دينية أو مناعة دينية كانت تنتج عن الاصل الشعائري للنوع الهزلي ؛ انها اخيراً نعمة سياسية ، إن صح أن مهاجمة التملقية ذاتها كانت محظورة إلاّ قليلا في جميع التملقيات ، في حـــين ان مهاجمة الرؤساء التملقيين كانت تلقى ، على العكس ، احسن قبول لدى ناخبيهم : وهذا ثأر طبيعي جداً يضطلع به الصغار الذين يحسبون انهم بذلك يساوون رؤساءهم الذين يحتملونهم ، ولكنهم ؛ يحسدونهم . اما الحق العام فكان يحمي هؤلاء الرؤساء اسوأ حماية ضد الطعن ، في ( اثينه )، كما عندنا اليوم .

ثم جاء وقت ، من ناحية اخرى ، لم تعد التملقية التي شعرت بخطر شديد يتهددها ، لم تعد تستحسن هـــذا اللعب : وقد منع ( موريشيدس ) Morychidés ثم ( سيراقوزيوس ) Syracosios منعاً باتاً اظهار شخصيات معروفة على المسرح : ومن هنا نشأ التبدل الاضطراري، وهو تبدل سعيد من جهـــة ثانية ، من المسلاة الاثينيه الى مسلاة الاخلاق والسجايا ، ثم تسارعت خطى هذا التبدل بالارتكاس السياسي والهزائم العسكرية في ( اثينه ) [1] .

ولاريب في ان تأثير شكل من اشكال الحكومة في شكل من اشكال الفن على نحو مباشر انما هو حال متميزة استثنائية . وليس

---

(١) انظر ا . كوات : ارسطوفان ، باريز ١٨٩٤ ص ١٣ - ٦٣ ومايلي .
A. Couat : Aristophane

في مكنتنا ان نبرّره تبريراً مبسّطاً ساذجاً كتبرير ( لوتورنو ) الذي يرى أن كل فن ملكي فن منتظم حتماً ، وبارد ، ومتكلف ، ومستذل ، وان كل فن ديمقراطي أو جمهوري هو فن حر ، وشعبي ، وملهم . ولكن من الواجب ان نعترف بأن شكل الحكومة المعاصرة يحدّد احياناً بعض صفات الفن الرئيسية .

٧٠ وثمة حادث سياسي آخر يتسق كذلك مع الملكية أو مع الديمقراطية ولا يخلو من التأثير في الفن : ذاك هو درجة تمركز الامة .

والفن ( الروماني ) مثال جيد على التمركز الاقصى : فعلى الرغم من جهود بعض ( الاباطرة ) لاعادة الحياة الى الاقاليم ، وعلى الرغم من الانتاج المحلي المهم والسمات القومية المرسومة سلفاً بوضوح ، فقد كان كل شيء يتجه شطر ( روما ) في الادب اللاتيني ، وكل شيء يلقى في الفن التشكيلي وفي المعمار جاذبية النماذج التي فرضتها ( المدينة ) ويتأثر بسلطانها .

وكذا فان الفنون ( الفرنسية ) هي سلفاً فنون ( باريزية ) كلها تقريباً منذ أواخر العصر الوسيط ، وقد امحّت في الادب اللهجات الاقليمية واحدة تلو اخرى ، وسادت لهجة ( جزيرة فرنسه ) ، وتكاد الموسيقى والفن التشكيلي لا يتبعان سوى زي ( باريز ) منذ عصر ( الانبعاث ) ونحن نكاد نبعد في أيامنا ارتكاسة يعود نفعها على الروايات الاقليمية أو حتى اللهجات المحلية والمعمار في كل بلد . ولكن هذا الزي وهو وليد ارتكاس طبيعي جداً ضد أفراط النزعة ( الباريزية ) الباعث على الجفاف والفقر ، هلا يعود بتيار التطور العام القهقرى ؟ والواقع أن رواياتنا ( اللورينية ) و ( السافواردية ) أو ( البروفنسية ) انما كتبها رجال ذائعو الصيت و « باريزيون جداً » ، استغرقوا في ثقافة العاصمة مثل (دوده)

و ( بارەس ) أو ( بوردو ) . وان ( باريز ) وحدها هي التي تصنع شهرة هذه الروايات لانها بالضرورة تتجه الى جمهور مختلط ، ولا تتجه الى أهل ( اللورين ) أو ( سافوا ) أو ( بروفانس ) وحدهم ، وهم في ظروف أعرافنا الراهنة ، يعجزون كل العجز عن ضمان نجاحها . ومن الجدير بالذكر أن حظائر الخراف المذكورة ، وهي قليلة الاتصاف بالصفة الريفية ، كانت غزيرة في بلاط ( لويس السادس عشر ) ، وهو بلاط تكلف عظيم ، وكأنها تكلف آخر جديد ! ان الاقليمية على الطريقة « الدروبية » هي إجلال تقدمه رذائل ( باريز ) لفضائل الاقاليم ، ولكن ( باريز ) هي التي تقدم ذاك الاجلال ؛ وان رمزه الرائع يتجلى في ( برنيس ) لـ ( بارەس ) ، وهي صبية رذيلة بل وشاذة ، لقيطة نشأت في متحف الآثار القديمة ( البروفنسالية ) ، جاءت وعمرها اثنا عشر عاماً لتنضج ، بصفة ممثلة ثانوية ، في حانة — طرب Music - hall « دروبية » ، من قبل أن تعود إلى بلدها على نفقة « جالية » تقيم في ( الحي اللاتيني ) . أجل انه رمز زاجز ، وليس البتة بالمسخ ، كما قد يتبادر الى الذهن ، لتلك النزعة الاقليمية التقليدية بعناد التقوى ، يعرب عنها ذكاء رفيع لانسان غاوٍ من تلاميذ ( رينان ) ، وهو ، من ثم ، . . . يبين أن أسوأ «مغترب» هو ( الباريزي ) الذي ينسلخ عن ( باريز ) ليجعل نفسه من الاقاليم بسائق الزي ! .

وعلى هذا فان نزعتنا الاقليمية ذاتها هي شديدة التمركز ! ومن الثابت أن تمركزاً مسرفاً يقتضي فناً أقل عفوية واكثر عضوية واكثر اختلاطاً . ان فناً ينتجه « مغتربون » واعون ، وهم يسلخون بالتخيل سكان كل اقليم عن حياة العاصمة ، إنما يعكس أفسد أخلاق المدن الكبرى ؛ وهو يتحلى ببساطة أقل ، وبصدق أدنى ؛ وهو يسرف في الارهاف ليرضي حاجات جديدة معقدة ، ويفقد النضارة والسذاجة

والتنوع والقناعة التي تعجز الاوساط المصابـــة بالسأم عن الاحتفاظ بها زمناً طويلًا .

وبالمقابل ، تتحلى الفنون في البلاد غير المتمركزة بصفات معاكسة: العفويـة ، والنزوان الفردي أو المحلي ، الانبثاق الحر لنسغ غزير سليم، نسغ غزير باسراف أحياناً على حساب الذوق السليم ، وهـــو ليس بالضرورة دليل صحة جياشة .

مثال ذلك الفنون ( الجرمانية ) التي تكاد لا تعرف إلا في أيامنا جاذبية العواصم السياسية الكبرى ، أو حتى جاذبية المدن الكبرى ولا يفهم ( الفرنسيون ) الذين نشأوا على نسق الحياة في ( باريز ) منذ قرون، لا يفهمون بيسر دائماً كيف أن بلداً تضم مدينته ( ١٠٠٠٠ ) نسمة مثل ( فيمار ) وقد ظلت خلال حقبة كاملة العاصمة الفكرية والفنيةلشعب كبير على حساب مراكز واسعة يربو سكانها على ذلك بعشرة أضعاف، وهي مراكز تفوقها جداً من الناحيـة السياسية . وعرفت ( ايطالية ) أيضاً منذ العصر الوسيط حياة اقليمية محلية أشد ، ولكن كل مركز محافظة فيها كان يضطلع بدور عاصمة سياسية : ولذا تتصف فنونها بصفة تـكلف أعظم وسذاجة أدنى منها في ( ألمانيه ) ، على الرغم من أنها كانت هناك ، على العكس ، أشد شعبيـة في الواقـع ، بمعنى أن **الفوغاء** ذاتها كانت تفهمها وتحبها وتشجعها ، وحتى في ( هولنده ) ذات النزعة الواقعية في القرن السابـع عشر ، ظـــل الشعب الحقيقي لا يعرف الفنون حق المعرفة وظلت الفنون ، من ثم ، أكثر ارستقراطية ، أوعلى الاقل برجوازية .

٧١ ولكن تطور الفئة الاجتماعية العليا التي لا تعترف بأيـة سلطة اجتماعية تعلو عليها يفوق بأهميتـه أيضاً أهمية أشكال الحكومة أو

التمركز : وفي التاريخ كان ذلك بالترتيب حال العشيرة أو القبيلة ، وهما مجرد تنظـــيم الاسرة الطبيعية ، ثم المدينة ، والمقاطعة ، وأخيراً الامة . ومن البين ، كما يقول ( بوسنت ) Posnett ، أن ثمـــة فناً للعشيرة ، وفناً للمدينة ، وفناً للاقليم ، وفناً قومياً ، بل وفنـاً دولياً ، ولكل فن منها خصاله الخاصة التي تتبـع ضيق أو سعة الطائفة الاجتماعية التي تتضافر واياها وتلقى تأثيرها . وان حجم وكثافة الجماعات السياسية ترتكس على الفن ارتـكاساً عفوياً ما دامت هذه الجماعـات تقدم لها ، على نحو سوي ، جمهورها المباشر ، بل وأحيانـــاً جمهورها الوحيد لذي يدركها .

إن فن العشيرة يمتزج بحياة المجتمـع الدينية والاقتصادية والسياسية امتزاجاً عميقاً ويكاد لا يمثل سوى طواطم الجـدود ، ويقتصر على تمجيد أشكال صيد البر والبحر أو القتال المألوفـــة في القبيلة . . . ويتخذ فن المدينة الآلهة التي تحميها أو تقاليدها المحلية مواضيعه الرئيسية . وعندما يسعى الى الاتساع يظل موضـع الفخر وكأنه ملك المواطنين جميعـاً ، تراث مشترك يحرصـــون على سلامته حرصهـــم على أي تراث . وان الكتابات الرسمية التي تبين نتائج المباراة بين الجوقات في ( يونان ) تورد بعناية اسم القبيلة الفائزة . وقد احتفظت مدن ومقاطعات ، بل وأمم حينما استذُلت ، احتفظت خلال زمن طويل بتراثها الفني على أنه الذكرى الوحيدة لاستقلالها ، وفي هذا التراث وحده كانت الروح الجمعية تبدو وكأنها تبقى بعد فناء الجسد : تلك هي ( بولونيه ) ابان تقسيمها .

وفوق فن الاقلـيم والفن القومي يميل فن أممي ألى بلوغ المستوى الكوني . وهو يكتشف ، تحت الظواهر المحلية ، أو العابرة ، العواطف

الكبرى المشتركة بين الناس كافة : وتلك هي نزعة العصور المدرسية التي تستطيع ـ على هذا النحو ـ اجتياز الحدود بيسر ، لأن كل فرد أو كل جماعة تلقى في تلك المرآة المشتركة ، بعض صورتها الخاصة.

إن أدب ( الهند ) و ( يونان ) أو ( رومه ) ، والمعمار ( اليوناني ) أو ( الغوطي ) وتعدد الاصوات ( الفلاماني ) و ( الايطالي ) في العصر الوسيط ، والانسجام الموسيقي ( الالماني ) الحديث ، تقدم لنا أنماط هذا الفن الكوني ، تراث مشترك لجميع الناس . انه كهذه الدوحات القوية التي تبدو أغصانها ممتدة الى كل افق ، على الرغم من ان جذورها تشدها بحزم الى زاوية الارض التي تمتح منها نسغها . هناك في التاريخ أوقات يجد فيها الفنان ، عبر خصائص بيئته ، الحدس بالبشرية ؛ وعلى الرغم من انه لا يبصر حوله سوى ( اثينيين ) و ( رومان ) أو ( باريزيين ) ، فانه يلاحظهم جيداً ويكتشف لديهم ، رغم ذلك ، الانسان .

٧٢ ـ تلك أمثلة كثيرة عن رباط متين الى حد كبير وهو يشد المؤسسات الاجتماعية والآثار الفنية . فهلا نستخلص ان احداهاتحدد مباشرة الاخرى ، أو أنها شرطها ؟ الواقع ان الحياة السياسية والحياة الجمالية شكلان متباينان على الرغم من أنهما تتبادلان في العادة التأثير والتأثر على نحو دائم . إن كل نظام من أنظمة الحكومة يسبغ بعض التفاصيل على فنون عصره ، ومن ثم فان الفنون المعاصرة تحفظ للاجيال اللاحقة ذكرى تلك الحكومات ، ـ لان من الوهم الاعتقاد بان أمثال ( لويس الرابع عشر ) أو ( فرانسوا الاول ) بل وحتى ( مديشي ) أو ( أوغست ) أو ( بريكلس ) يمتحون كثيراً من سلطتهم الراهنة من الفن الذي يشجعوه : إنما نحن الذين نعزو الى الفن هذه القدرة ، وهو

لا يحدث سلطانه إلا علينا . ولكن هذين الشكلين يظلان مختلفين اختلافاً رئيسياً ، وغالباً متباعدين في تطورهما .

فلنتخذ نمط هذا التباعد النوع الادبي الذي يتحـــدان فيه ، على الرغم من ذلك ، أتم اتحاد ، ونعني به : الهجو السياسي . ولا ريب في أن وظيفته الاجتماعية هي تهيئة اصلاحات أو اعداد ثورات .

ولكن هذا الهجو يسبقهما تارة : مثال ذلك روايات « الوردة » وروايات « الثعلب » Renard في نهـــاية العصر الوسيط ، قبل ( عهد الاصلاح ) و ( الانبعاث ) ، أو الحركة الفلسفية في القرن الثامن عشر قبل اندلاع الثورة الكبرى .

وأحياناً يعاصرهما : يشهد بذلك ( المقلاع ) Fronde الذي دفع في المجال السياسي وفي المجال الادبي بآن واحد ، إلى تمرد عنيف ضد السلطة – سواء اتصل الامر بمراسيم ( مازاران ) أو بالقواعد ( الدرامية ) – ونهض ضد البلاط خليط عابر من الطبقات الاجتماعية : النبلاء والكهنوت والندوة النيابية ، كما ضم البرجوازية والرعاع ، وانتج في الادب ازدهاراً استثنائيـــاً في أنواع الوخز Pointes والمعارضـــة الساخرة Parodies والتهريج Burlesque .

وأخيراً تتبـع الثورة الفنية في بعض الاحيان الانقلاب السياسي عن بعد . مثال ذلك ظهور ( الاوبرا ) بدء من سنة ١٦٠٠ في ( فلورنسه ) وهو يحدّد ظهور الانسجام الموسيقي الجديد والغناء الذي يصحبه ، ( من بعد تعدد الاصوات في العصر الوسيط : وهـذه في الفن ثورة رئيسية حقاً كالـ ( اصلاح ) ( اللـوثري ) في حقل الدين والسياسة . ولكن أجيالاً كثيرة مرت بين هـــذين الانقلابين . يقول ( رينار ) : « ان الابداعية

تطالب بحرية الفن ، وتساوي الانواع ، واخوة الكلمات ، التي تمتعت كلها بلقب المواطنة في اللغة الفرنسية » [1] . وأعلن ( فكتور هوغو ) قائلاً : ( لم تبق كلمات مبتذلة ، واخرى واخرى رسمية ! » ، وقد وُضعت على المعجم طاقية حمراء » . أجل ، ولكن بعد انقضاء أربعين عاماً على الطاقية الحمراء السياسة ! لم يصنع ( هوغو ) الا ( ٨٩ ) ، وحاول ( زولا ) أن يصنع ( ٩٣ ) . ولكن ما أشد التباعد في ايقاع هذين التطورين ! ان شيئاً لم يكن يمثل ، وسط ( الامبراطورية الثانية ) الشروط السياسية التي تكافىء حقاً المذهب الواقعي ، وهو تملقية أدبية . وان ( الجمهورية الثالثة ) هذه الحكومة الديمقراطية القائلة بمساواة الرتب الاجتماعية ، والمضادة للكهنوت ، والوضعية ، والـ « أولية » ، ستظل في نظر المؤرخين العصر المميز لصوفية الشعراء والموسيقيين والرسامين الرمزيين ، أي عهد النزعة الحسية ذات الميول ( الكاثوليكية ) الواضحة ، والارهاف القصي الذي يبلغ درجة اصطناع « اللامفهومية » .

وختاماً فان الحركات الادبية تيسّر في بعض الاحيان التطورات السياسية التقدمية ، كما حدث في ( فرنسه ) في القرن الثامن عشر ، وربما تساعد في الاغلب الارتكاسات المحافظة : لقد كانت المسلاة ( الاثينية ) الاولى ارستقراطية ، وكانت الابداعية ( الفرنسية ) الاولى تنادي بحق الابن البكر بتسنم عرش آل ( بوربون ) .

من الجزاف حقاً أن نستخاص اذن قانوناً دقيقاً . لقد زعموا ان من الجائز أن نقول في الادب بوجه عام بان تبدل الافكار يسبق التحول

---

(١) انظر : ج. رينار ( ١ ) ، ص ١٩١ وما يلي ، ص ٢١٩ .

الاجتماعي ثم يعقبه تبدل الشكل [1] . وتلك في الواقع حال القرن الثامن عشر الذي كان اصلاحياً جداً في مجال الافكار السياسية ، ومحافظاً جداً في دنيا الانواع الجمالية ، ولكن ذلك ليس بالامر النمطي ابداً ما ما دامت الحال المعاكسة تحصل غالباً .

لقد آمن ( هوغو ) و ( ستاندال )Stendhal و ( سوريل ) Sorel ، وكلهم ابداعي على طريقته ، ايماناً ساذجاً بخصب العنف الثوري من الناحية الجمالية .

« لان الفن أيام ( الثورات ) بوجه خاص
حينما يغامر الانسان في رمضاء كثيبة محراق
من منبعك ، أيتها ( الطبيعة ) يشفي غليله »

أما فكرة ( فكتور هوغو ) هذه فانها تناقض في ثلاثة أبيات . ففي القرن الثامن عشر مثلاً ، يدين « الرجوع الى الطبيعة » المزعوم ( والذي زعمته المدارس كلها لصالحها ، حتى أبعد المدارس عن الواقعية ) للثوريين « النازعين الى العصر القديم » ( شنيه ) Chénier أو ( دافيد ) أقل مما يدين لـ ( روسو ) أو « للمعلمين الصغار » وهما أبعد أبناء الجيل السابق عن الثورية .

وقد اصطنع ( زولا ) افكاراً تطابق الحكم التقليدي المبيّت حول الصلات الوثيقة الضرورية بين الواقعية والديمقراطية . ولكن خيبة أمله كانت عظيمة حينما وجد أن الديمقراطية الرسمية تتفكر له إثر انتصارها.

كان يتذمر لان ( الجمهورية ) لاتحمي المذهب الطبيعي : لا لأن الحكومة لم تكن تعطه أي راتب تشجيعي وحسب ، ولا لأن مكافآتها الرسمية ضئيلة جداً ، بل لان المحاكم كانت تلاحق الـ ( كونكور )

---

(١) انظر : ج . رينار : (١) ، ص ٢٤ .

وبعض الفنانين الصادقين الآخرين بدعوى الاساءة الى الاخلاق الراهنة، كما اضطهدت ( الامبراطورية ) ( فلوبير ) ، وكانت الصحف التي اسست ( الجمهورية ) تحتج بكل قواها على المذهب الطبيعي ، أو كانت على الاقل تتحاشى دعمه وتأييده .

وكان ( زولا ) يعزي نفسه بالبحث عن سوابق . وقد لاحظ ان الآداب منذ سنة ١٧٨٩ حتى مابعد ( الامبراطورية ) ظلت مدرسية بالدرجة الاولى واستمرت على تقليد القرن الثامن عشر . واردف بسذاجة: « أليس ذلك طريفاً ؟ هؤلاء الناس الذين ازالوا ( الملك ) ، وأزالوا ( الله ) ، وابادوا المجتمع القديم ، يحتفظون بأدب ماضٍ يريدون محو تاريخه . انهم لايظنون لحظة ، فيما يظهر ، بان الادب هو التعبير المباشر عن المجتمع » ولكن لماذا لم يفطن ( زولا ) الى ان يستخلص من هذه الحوادث ان بديهية ( بونالد ) Bonald و ( فليمان )Villeman القديمة هي ذاتها موضع نقاش شديد ؟

ان الـ ( ٩٣ ) الادبية لم تحدث حقاً إلا فيما بعد ، في سنة ١٨٣٠ . « وماذا رأى الناس عندئذٍ ؟ اغرب المشاهد . فقد شوهد الجمهوريون ، بل التحرريون ، الذين كانوا يطالبون بمنجزات ( الثورة )، والذين صنعوا ايام ١٨٣٠ باسم الحرية المهددة ، شوهدوا وهم يذودون عن الادب المدرسي ويهاجمون بعنف الابداعية المنتصرة ، ودرامة ( فكتور هوغو ) ورواياته . ويكفي ان نقرأ مجموعة ( القومي ) National القديم حتى نقتنع بذلك . وقد اراد ( برودون ) ، هذا الثائر الجريء ، تأهيل الفن ، وهدم الشخصيات البارزة جداً مثل ( دولاكروا ) ، هذا المتمرد العبقري . هلاّ يوجداذن تأثير ثابت أو موازاة دقيقة بين الحركات السياسية والادبية ؟

لقد الحف الروائي بصدقٍ تام حين قال : « لاحظوا ان القانون ثابت فيما يبدو : ملكية ، امبراطورية ، جمهورية ، كل الحكومات ، حتى الحكومات التي افتخرت بحماية الادب ، رفضت الكتّاب المجددين الاصلاء » .

ولكن ( زولا ) ، بسائق اندفاعه خلف الحكم المبيت الذي يرى ان المجتمع كله كتلة واحدة ، يستخلص ، بمنطق ضئيل جداً ، ان ( الجمهورية الثالثة ) لا بد وأن تلغى مايعرب عنهـا في المذهب الطبيعي منذ ان تصبح حكومة مستقرة ثابتة . تلك اذن موضوعة تبذّ بقوتها الحوادث الى حد كبير : « ينبغي ان يكون ثمة اتفاق بين الحركة الاجتماعية ، وهي السبب ، وبين التعبير الادبي ، وهو النتيجة » [1] .

ولكن فكرة « الحركة الاجتماعية » ، اولاً ، فكرة ذات تعقيد اعظم جداً من تعقد فكرة « الحركة السياسية » ، ثم ان هذه الحوادث المختلفة قد لا تُصان إلا على مبعدة جيل أو عدة اجيال ، واخيراً فإن كل حادث منها قد يسبق أو يلحق أو يصحب غيره على السواء .

ويقابل عدمَ الدقة في هذا التعاقب تفاوت عام من ناحية الكيف. ذلك ان لاشأن للجدارة الفنية للآثار بتأثيرها السياسي . وان الاثار الفنية التي احدثت بالفعل تأثيراً سياسياً هي آثار ضعيفة جداً من الناحية الجمالية . مثال ذلك اناشيد ( برانجة ) Bèranger ، أو « خرساء ( بورتيشي ) » La Muette de Portici التي فجرّت ثورة في ( بلجيكه ).

---

(١) انظر : ا. زولا : ص ٣٩٠ ، ٤١٤ .

وتكاد اثـــار اخرى ، وهي تحف فنية ، لاتحدث أي اثر سياسي : مثال ذلـك « العقاب » Chatiments لـ ( فكتور هو غو ) . ان شيئاً لم يترك في الفنون اثراً سعيداً جـداً مثل النظام الـكامل لحكم ( لويس الخامس عشر ) ، إلا اذا قلنـــا اللانظـام الـكامل ايضـاً في ( ايطاليه ) في القرن السادس عشر . ولا يدهشك مثل التأثير المباشر لعهود الوصاية على الآداب — إلا اذا ذكرنا تـأثير الثورات السياسية الكبرى تأثيراً بعيداً وبلا عمق ، والثورات هذه حوادث اعظم خطراً من فجوة بين عهدين .

وعلى هـــذا فـان الاثر المتبادل بين المؤسسات الفنية والسياسية يكون تارة مباشراً جداً ، وتارة غير مباشر جداً ، أو عدماً . وهو في جمع الاحوال غير محدد كيفاً ولا كماً ولا قربـــاً في المكان أو في الزمان : وتلك هي جميع العناصر اللازمة لاستخلاص ان هـذا التأثير سطحي ، أي اننـا نجد تيارين اجتماعيين متباينين احدهما ازاء الآخر ، ولكل منهـــما استقلاله الذاتي نسبياً ، وان تداخلهما ، على الرغم من غزارته ، يظل طارئاً باعتبار ان القوانين الرئيسية حقـــاً في الفن لاينبغي ان تُطلب خارج الفن ذاته .

## ٢ ـ التأثيرات الدولية

**٧٣** ـ للتأثيرات السياسية الخارجية احياناً اهمية تعـــدل اهمية التأثيرات الداخلية . فـلا يمكن ان يخلو التأثير المتبادل بـين عضويتين اساسيتين متباعدتين من ايقاع ضغط شديد على سير الفنون القوميـة ، وهذا التأثير ناجع بوجه خاص بسبب تدخل الشروط الدينية والاقتصادية وغيرها مما يصحب في الاغلب الجماعات السياسية او القومية . ونحن نرجو

ان يسمح لنا بتسمية هذه التأثيرات السياسية الخارجية باسم دولية ، حتى عندما يتناول الامر اوساطاً حضرية أو ريفية مغلقة سابقة لوجود الامم بالمعنى الصحيح ، وهو وجود حديث نسبياً .

وثمة حادث ثابت هو ان المجتمعات القومية تستلزم ، على نحو سوي ، مجتمعات فنية . يوجد رسم ( هولندي ) ، ( فلاماندي ) ، ( فرنسي ) ، ( اسباني ) ، وتوجد موسيقى ( ايطالية ) ، ( المانية ) ، ( روسية ) أو ( اسكاندنافية ) ، وتوجد آداب قومية متميزة بالروح وباللغة تمايزاً جلياً . وفي وسعنا ان نعرف بيسر كافٍ ضمن الادب ( الانكليزي ) مايصدر عن الوطن الام أو مايعود الى ( الولايات المتحدة ) ؛ كما ان من اليسير ان نميز في الادب ( الفرنسي ) الشعر أو الرواية ( السويسرية ) أو ( البلجيكية ) : ان ( رودنباخ ) Rodenbach ، و ( فرهارن ) ، و ( مترلينك ) Maeterlinck أو ( رود ) Rod يعتبرون قطعاً من كتّابنا ( الباريزيين ) كما اعتبر ( روسو ) في الماضي من الموسوعيين . وكذلك يوجد معمار ( غوطي ) او ( انبعاثي ) ( فرنسي ) ، أو ( انكليزي ) أو ( ايطالي ) أو ( الماني ) . واذا ذهبنا الى تفصيل أدق قلنا اننا نجمع بصورة تقليدية تحت اسم مدرسة واحدة جميع اثار ( فلورنسه ) أو ( البندقية ) أو ( رومه ) ، وان تنوع أصلها السياسي يقابل خصائص جمالية ذات تحديد كاف .

ولا يعني ذلك ان التخوم السياسية تتبع بدقة شديدة حدود التأثير الفني . فهي في اغلب الاحيان متحولة ومصنوعة ، ولا تتحلى بالدلالة الا عندما تطابق بالفعل حدود عرق أو دين أو طبقة اجتماعية . وعلى هذا فان السمات الجمالية للفنون ( الايطالية ) أو ( الالمانية )

سبقت تماماً وجود ( المانية ) أو ( ايطالية ) سياسياً . وقـــد كانت احدى الظواهر الغريزية لتطلع جمعي ، هو تطلع لقي مايعارضـه من ناحية اخرى .

جائز اذن ان تكون الفنون تعبيراً واضحـاً مسبقاً عن نزعات ممكنة ما تزال سائر تجلياتها مختلطة ، وهذا ما يسبـغ عليها أحياناً ، في نظر المراقب السطحي ، ظاهر ابـداع الحـركات القومية أو شد ازرها على الاقل . اننا لا نستطيـع انكار هذا التأثير المتبادل بين العنصرين . ولكن الفن لا يقدر على ان يكشف حالياً إلا ما كان من قبل موجوداً بالقوة في المجتمـع : وهذا بلا ريب ما يسمونه « ابداعاً » . غير أن الحال المعاكسة هي أيضاً حال مألوفة : فبعض أشكال الفن ليست سوى ثمرات متأخرة للازدهار القومي .

٧٤ – ولهـذا التأثير الايجابي المبدع للقوميـات في الفن وبالفن جانب سلبي أيضاً . إنه في الغالب عقبة كأداء ضد انتشار بعض الآثار التي كانت تؤهلها قيمتها لذيوع شامـــل اعظم . إن الغرباء يـكادون لا يستطيبون اليوم إلا قليلاً المؤلفين المدرسين ( الفرنسيين ) كافة باستثناء ( موليير ) ربما . ومن الممكن اذن اعتبار نجاحهم ( الاوربي ) في الخارج خلال القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر بمثابة زي حقيقي عابر ، ولـع ذي أصل سياسي أكثر منه جمالياً . . . وهذا الخطأ كان بوجه خاص جسيماً ودائماً بشأن ( لافونتين ) لان عبقريته ، بقول دقيق ، عبقرية ( فرنسية ) بعمق .

لقد أكد لي مؤخراً شاعر ( بلجيكي فالوني ) ، وهـو نقّاد جيد الاطلاع ، ان ( أناتول فرانس ) Anatole France لا يملك مسوّغات تمثيل الروح الفرنسية خير تمثيل أكثر مما يملك ( فولتير ) ، وهو مصبوغ

كله بالصبغة ( الجرمانية ) ! وهو يفضل عليهما ( باربه دورفيلي ) Barbey d'Aurevilly و ( فيله دى ليل أدام ) Villers de l' Isle - Adam وحتى ( بلوا ) Bloy ، وكان يلفت النظر الى أن ترجيحه أدبي وحسب ، على الرغم من ان اتصافه بانه هو مفكر حر واشتراكي . وقد ميز أحد متأدبي ( الالمان ) ثلاثة روائيين عباقرة عندنا : ( بلزاك ) و ( زولا ) و . . . ( جورج اوهنه ) Georges Ohnet . وبالمقابل فاننا لا نفكر البتة في أن نضع على صعيد واحد الـ « ب » الثلاثة : ( باخ ) و (بتهوفن) و . . . ( برامس ) Brahms ، كما يفعلون فيما وراء ( الراين ) .

ويمكننا القول ، بوجه عام ، أن ( الانكليز ) ( والالمان ) يسيئون فهم الروح ( الفرنسية ) كما يسيء ( الفرنسيون ) فهم الفكاهة Humour ( الانكليزية ) أو فرط الحساسية أو التصرف ( الالماني ) .

لقد حظر ( اليابانيون ) أخيراً ترجمة آثار ( موليير ) لانها لا اخلاقية ، ولا سيما في تصورها للسلطة العائلية تصوراً طبيعي النزعة جداً ، ولا يكادون يتمثلون الفنون الاوربية ، بوجه أعم ، وعلى الرغم من أنهم يتيحون لهذه الفنون اكتساحهم . ونحن انفسنا لانفهم الابسلسلة موصولة من المعاني الزائفة أو المتناقضة شعرهم الكثيف جداً والحافل بالايحاء غير المفهوم عندنا ، وحتى أشكالهم المحفورة ورسومهم ، وهي تنطوي دائماً تقريباً على أدق المقاصد الادبية ، ونحن نجهلها جهلاً مطبقاً ، على نحو اننا لا نفهم البتة تقريباً مواضيعها الحقيقية : تماماً كما يفعل ناقد ( ياباني) لـ ( رافائيل ) أو ( بوسان ) Poussin أو ( غوستاف مورو ) اذا ما جهل كل الجهل المسيحية وتاريخ الاغريق والرومان ومبحث الاساطير !

ان طائفة من التقاليد المتنوعة الراسخة بعمق في الضمير القومي

تحول بين شعب بأسره اذن ، شعب لا يسهم في نفس الثقافة وتمنعه من فهم تحف كثيرة رائعة .

وبالمقابل ، يوجد فنانون يستغلق فهمهم على أهل بلدهم ، ويفهمهم فهماً أفضل أهل بلد آخر ، على الرغم من الحدود السياسية بل والفوارق اللغوية : لقد تذوق ( الالمان ) أكثر من ( الفرنسيين ) « الاسبوع » Semaine لـ ( دي بارتس ) Du Bartas ، وكان ( غوته ) Goethe يستطيب لقب « ملك الشعراء الفرنسيين » الذي كان يطلقه عليه كثير من ابناء جلدته ، وقد أعجب الناس أيضاً فيما وراء ( الراين ) بـ ( برانجه ) حين ترجمه ( شاميسو ) Chamisso واكتشف انصار التوسع ( الجرماني ) ( غوبينو ) Gobineau عندهم لاسباب سياسية ثم أعيد جلبه الى ( فرنسه ) من هناك ، ومُثّل مسرح ( كاوديل ) Claudel الشاق تمثيله ، في ( برلين ) أكثر من تمثيله في ( باريز ) . وبالمقابل حظيت « حكايات » Contes ( هوفمان ) Hoffmann واشعار ( هاين ) Heine بالاعجاب في ( فرنسه ) أكثر منها في ( المانيه ) . وظل ( بو ) Poë ، وهو شهير في ( اوربة ) ، محتقراً مهملاً لدى مواطنيه في ( امريكه ) خلال زمن طويل . وما عبقرية الرسام ( هوكساي ) Hoksaï الا اكتشاف ـ ويقول كثير من (اليابانيين) إنها وهم ـ حققه ( اوربيون ) و ( امريكان ) فجعلوه في المنزلة الاولى وان أذهل ذلك مواطنيه . وقد تمتع ( جان ـ سبستيان باخ ) بحظ أعظم واكتشف في موطنه ولكن بعد مرور جيلين على وفاته ، ولم تكن الروح القومية الالمانية في القرن التاسع عشر بمنأى عن هذا البعث . وقد حاز الموسيقارون الروس « الخمسة » الاعجاب ؛ وكان لهم في (باريز) تأثير على الموسيقى المعاصرة يفوق تأثيرهم في ( بتروغراد ) ، واسهم في هذا التقارب السياسي بين البلدين ، ولكن التأثير الفني تأخر تأخراً شديداً

عن التأثير السياسي ، وعلى الاقل في الموسيقى ( لان نجاح الرواية في ( فرنسه ) سبق سبقاً واضحاً نجاح الموسيقى ( السلافيـــة ) . ولعل ( تولستوى ) Tolstoï كروائي واقعيو ( دانتزيو ) D'Annunzio كناثر لم يحظيا باستحسان مواطنيهم مثلما حظيا باستحساننا .

٧٥ ـ من النافل اذن أن نلح على الاهمية الجمالية للجماعات السياسية المغلقة الى حد كبير أو صغير ، والتي تمثلها اليوم الامم ، وكانت تمثلها في السابق المقاطعات والمـــدن . ولكن من الزي الذائع ان نتهم الفنون الحديثة بانها غدت لا شخصية لإمعانها في الاممية Cosmopolitisme وان نمجّد ـ على العكس ـ النزعة المحلية المتنوعة جداً ، والحية جداً، للفنون القديمة . غير ان ذلك وهم ينبغي تبيانه .

إن تقدم وسائل النقل والتبادل الدوليين في العصر الحديث زاد زيادة عظمى في اممية التجارة والصناعة والمال والفنادق والصحف وطائفة لا تحصى من سائر المؤسسات التي كانت في الماضي ذات تجانس أدنى الى حـــد كبير . ولكن أكثر هذه الادوات الاجتماعية اتصافاً بالصفة الدولية منذ العصر القديم وأيسرها انتقالاً من وسط سياسي أو لغوي أو ديني الى غيره ، هو الفن بلا ريب . ففي الوقت الذي كان تبادل الانتاج الصنـــاعي ما يزال عسيراً ، وحيث بقيت المؤسسات المتقاربة أعظم التقارب مجهولة لفقدان المواصلات ، كان الانتاج الفني هو الذي يجتاز أيسر اجتياز الحدود السياسية .

وهذا حق سلفاً بالنسبة الى الحكايات والخرافات الشعبية ، فقد انتشرت بسهولة فائقة عبر القارات ، وحتى من قارة الى اخرى على الرغم من العوائق التي كانت تقيمها الفوارق اللغوية عند غير المتعلمين . ولقد

قيل ان من الجائز تماماً ولادة هذه التمثيلات الرمزية المسرفة في البساطة ولادة عفوية من غير استعارة خارجية في جميع هذه الحضارات الابتدائية المختلفة جل الاختلاف ، ولكنها كلها حضارات بسيطة على قدر سواء؛ وذلك لان نفس الشروط الاجتماعية استطـــاعت ان توحي الى الناس بنفس الرموز البسيطة : مثال ذلك : الاوضاع والحبكات الابتدائية جداً التي ظهرت تحت أسماء مختلفة في « بسيشه » Psyché و « الابهام الصغير» و « جلد الحمار » ؛ وكالشكل شبه الكوني للصليب المعكـوف ، ( سواستيكا ) Swastika ؛ الذي استخـدم منذ أزمنة ما قبل التـاريخ حتى المسيحية ، وكالسلّم الخماسي اللحن أو الخالي من أنصاف ـ اللحن ، ونحن نجد آثاره في كل مكان . ولكن من الثابت أيضاً ان النقل الشفهي أو البدوي عبر الحدود اضطلـع بدور عظيم جداً في ذيوع هذه الرموز أو المواضيع ذيوعاً دولياً كلياً مذهلاً .

وبالمقابـل فقد جعل الـتمايز التدريجي في اللغات والاداب القومية ابان العصور الحديثة من الاصعب حدوث التأثيرات الادبية الخارجيـة لولا ان عالج هذا الداء معالجة منهجية ذيوع الترجمات في الناس .

في العصر القديم فرضت لغـة ( الاغريق ) ذاتهـا ، بأدبهم ، على ( الرومـان ) المنتصرين . ولم يقتصر الامر على اصطباغ المسرح والشعر ( اللاتينيين ) ، زمن نضجها ، بالصبغة ( الهلينية ) العميقة ، بـل ظل بعض ( الرومان ) المرهفين ، حـتى في عصر انحطاط الامبراطورية ، يفضلون اللغة اليونانية على لغتهم حين يودون انتاج اثر ادبي ، على الرغم من الارتكاسات الشديدة المتطلعة الى الماضي القومي لاوائل ( اللاتين ) القدامى الذين سبقوا العصر ( الهليني ) : مثال ذلـك ( مارك اوريل )

Marc - Auréle أو ( جوليان ) Julien ، اذا اكتفينا بذكر الاباطرة وحـدهم .

وكان ( اليهود ) و ( المصريون ) و ( البرابرة ) يكتبون باليونانية . وعلى هذا فان الادب اليوناني قد حقق اميـة جمالية في العصر القـديم المدرسي .

وفي عالمنا الحديث ينبغي ان نطلب « الادب الاوروبي » الحقيقي في أصله ، لا في أيامنا أبداً . ذلك أن هذا الادب قد وجد في العصر الوسيط كله . أغاني الحركة ، روايات « المائدة المستديرة » ، الحكايات المنظومة ، الاسرار والقصص ذات المغزى كانت منتشرة آنئذٍ من تخوم بلاد المغاربة حتى تخوم ( بوهيمية ) .

وكانت اللغات ، وهي متمايزة اليوم ، أقل جلاء من ناحية أخرى في وسط كل مجموعة لغوية من جلائها اليوم : كانت اشبـــه بلهجات لغة واحدة . وكان في مكنة ( اندلسي ) أن يفهم عندئذٍ سكان ( بروفنس ) أو ( الايطاليين ) ، وكان ( الاسكندنافي ) يفهم (الفلامان) أو ( البافاريين ) بسهولة تفوق جداً سهولة ما يحدث اليوم .

ولكن بدء عصر ( الانبعاث ) زاد في افتراق الاداب القومية ، وتجلى تأثيرها المتبادل في خضوع أحدها للآخر أكثر جداً من تجليه في تماثلها أو انصهارها . لا يزال ثمة « أدب أوربي » ، ولكن من الواجب ألا نفهم بذلك إلا سيادة عابرة الى حد كبير أو صغير يحظى بها أدب قومي بالنسبة لسواه .

ومن الممكن أن نلخص تعاقب التفوق الأدبي الذي فاز باعتراف شامل في ( أوربة ) ، تبع ( برونتير ) ، على النحو التالي :

من ١٤٥٠ – ١٦٠٠ : تفوقت ( ايطاليه ) بالتأثير الحي ا ( بترارك ) و( بوكاشيو ) Boccace و ( اريوســـت ) Arioste و ( مكيافـــلي ) Machiavel وبذكرى ( دانتى ).

ومن ١٦٠٠ – ١٦٦٠ : تفوقت ( اسبانيه ) بانواعهـــا الرئيسية الثلاثة : الرواية الريفية ذات النزعة المثالية التي تحكي ( سرفانتس ) Cervantès ، والرواية ( البيكارية ) الشعبية القادحه ، وأخيراً (الدرامة) الصوفية والواقعية لدى ( كالدرون ) Calderon و ( لوب دي فيكا ) Lope de Véga وهي تقارب أدب الفتوى الاسباني المعاصر .

ومن ١٦٦٠ - ١٧٥٠ : اكتسح الأدب الفرنسي ( اوروبه ) كلها مع ( لويس الرابع عشر ) وبعده : وسادت فلسفة الجمال العقلية التي جاء بها ( بوالو ) وقواعـــد الانواع خلال حقبة من الزمن في ( لندن) و ( برلين ) ، بل وفي ( بطرسبورغ ) مثلما سادت في ( باريز ) .

ومن ١٧٢٠ – ١٨٣٠ : تفوقت ( انكلترة ) حينما اكتشفت بقية ( أوروبه ) ( بيكون ) Bacon و ( شكسبير ) ، ثم اعاد ( الانكليز ) أنفسهم ، بقفزة متضافرة ، اكتشافها . وتُرجمت اثار ( ريشاردسن ) Richardson و ( فيلدنغ ) Fielding و ( ودي فو ) DeFoë و (سويفت) Swift و ( بوب ) Pope و ( اديسون ) Addison الى جميع اللغات .

ومنذ ١٨١٠ جـــاء دور سيادة ( المانية ) بـ ( غوته ) Goethe و ( شيلر ) Schiller و ( هردر ) Herder وكبار الفـــلاسفة ( كانت ) و ( هجل ) Hegel ، ثم تلاهما ( شو بنهور ) Schopenhauer و ( نيتشه ) وأيضاً ( فاغنر ) .

وأخيراً ، منـــذ ١٨٩٠ احدثت الاداب ( الاسكندنافية )

و ( الروسية ) تأثيراً عظيماً على جميـــع الاداب الأوربية بـ ( ايبسن ) Ibsen و ( بجورنسن ) Bjornson و( ديستوفسكي ) Dostoïewski (وغوركي) Gorki و ( تولستوي ) بوجه خاص [1] .

٧٦ - من السهل إذن سهولة كافية توجيه مجرى التطور الادبي في كل امة بالتماس ، وهو دائماً تماس غير مباشر ، مـــع الادب الاجنبي الذي يجعل اختلاف اللغات من العسير بلوغه إلا لنخبة محدودة ، أما بالنسبة إلى هذه اللغات الاممية بالذات ، لغـــات الموسيقى أو الفـن التشكيلي التي يمكن بيسر نقل اثارها بل ومن الجائز ايضاً تنفيذها على المستوى أو بالتوزيع ، خارج بلدها الاصلي او داخله ، فما اعظم امكان حدوث تأثير دولي أعظم ! وعلى هذا فان شيئاً ليس بدولي مثـــل النشيد ( الغريغوري ) وتعدد الاصوات الموسيقية في العصر الوسيط وعصر ( الانبعاث ) ، أو الأسلوب ( الروماني )و ( والغوطي ) .

ذلك ان هجرات الفنانين الدورية أو تجارة الاثار الفنيـــة كانتا ناشطتين منذ العصر القديم . وهي تفسر ، حتى خارج أي حرب ، استعارات ( اليونان ) من ( مصر ) ، و ( الرومان ) من ( اليونان ) ومن أهل ( الاسكندرية ) ، والرواد ( الفينيقيين ) من شرق البحـــر الابيض المتوسط كله .

وقد وجدت في ايامنا ايضاً ، في اعماق الحوض المتوسط ، اثار فن قديمة كان يحملها مركب اغرقته عاصفة ، أو انه يتفق ان يُدفن في ( بواتيه ) مثلاً تمثال ( اثينه ) من صنع ( غالور روماني ) بحسب اسلوب يوناني نقي قديم .

---

(١) انظر : ف . برونتير : متنوعات أدبية ، فصل : الادب الاوربي .
Varietés littèraires

وقد تجاوز العصر الوسيط دولية العصر القديم المتوسطة : وعظم تكرار هجرات الفنانين الى مسافات شاسعة جداً على نحو اعظم مما توحي به الصعوبة القصوى للاسفار الكبيرة في ذاك الزمن الغابر .

ولدينا على هذه النقطة شهادات دقيقة . ففي حوالي منتصف القرن السادس ، طلب اسقف ( تريف ) من اسقف ( توران ) ان يمدّه بفنانين . وفي القرن الثامن استدعى احد الاباء في ( نيوكاسل ) عامل زجاج ماهر بوساطة اسقف ( مايانس ) . وفي القرن التاسع بنى ( بندقي ) الارغن المائي في قصر ( اكس لاشابل ) ؛ وأوفد اب ( فريه — ) خادمين ليتعلما الصياغة في ( سان هوبر داردن ) ، وجلب نحاتين من ( ليه ج ) وصانع زجاج من ( ريمس ) . ودعا( سوجر ) Suger الى ( سان دنيس ) فنانين من جميع الاصقاع .

وعلى الرغم من ذلك فان نظام الاقطاع كان يثبت عادة خلال فترة الاسلوب ( الروماني ) العمال واعضاء المنظمات الحرفية : ولذا اجتمعت الخصائص الاسلوبية بوجه عام اجتماعاً جيداً تقريباً حول التقسيمات الاقليمية في ذلك الحين على الرغم من اتساعها الكبير . كانوا يميزون مثلاً مدارس المعمار ( الاوفرنية ) و ( البواتيه ) و ( اللنكدوكيه )؛ والاسلوب ( الليموزي ) المتسم خاصة ببناء ابراج النواقيس فوق قاعده مربعة ذات كتلة ضخمه جداً تحت طوابق مثمنة ، والاسلوب ( البيروغورديني ) المشهور بقباب ذات طابع ( بيزنطي ) بدل العقود المتعرشة ذات الطابع الاقرب الى ( الروماني ) . ولكن المفاهيم الخاصة بجميع هذه المدارس تختلط في الغالب اختلاطاً انتقائيا ، وتظل مبادىء اسلوبها الكبرى مشتركة فيما بينها : لا القبة ، ولا القوس ، ولا الدعائم ،

ولا تيجان الاعمدة ، ولا التصميم العام للابنية تختلف اختلافاً عميقاً من اقليم إلى اقليم .

كانت المواصلات في الواقع تفوق الى حد كبير ما قد يخطر في البال ، وكانت تربط البلدان المسيحية المختلفة ، بل وتربطها بالشرق الذي أحدث تأثيراً جلياً جداً بسبب نفوذ ( البيزنطيين ) العميق في ( ايطاليه ) الجنوبية والشمالية ، وبسبب الحركات الصليبية الواسعة ، وبسبب تأسيس الامبراطورية اللاتينيـة في ( القسطنطينية ) . كانت ( رومه ) و ( القدس ) و ( كومبوستل ) بآن واحد أماكن حج ، ومراكز حمـلات صليبية ومعارض مقارنة . وكان يوجد أحياناً ، من جهـــة اخرى ، كما في ( لومبارديا ) ، منظمات سفر مهمتها تصدير انتاجها . وقد اضطلعت باداء هذا الدور أيضاً مؤسسات رهبانيـــة كمؤسسة ( البنديكتين ) . وكانت ابرشية ( كلوني ) تملك خلال العهد ( الروماني ) وخلال جزء من العهـد ( الغوطي ) جميع الكنائس الكبرى تقريباً في ( اسبانيه ) الشمالية ، وكانت وحدها هي الجزء المسيحي آنذاك ، وفي ( فرنسه ) الجنوبية والوسطى . وكان رهبانهـــا ينتقلون عادة من دير الى دير : وقد اذاعوا الاسلوب ( البورغوني ) في أمكنة نائية جداً .

والمعمار ( الغوطي ) معمار دولي الى درجة جعلت بعض المؤرخين من قليلي الامانة يذهبون الى القول بأن أصله الماني بالدرجـة الاولى نظراً للسراب الصوفي الذي تتحلى به تلك القومية الجماليـة ، وهي ترى أن من الواجب ان يعبر اسلوب الفن تعبيراً صميمياً ووحيـداً عن « روح الشعب » . وقد بدا الفيض ( الغوطي ) ، وهو موضوع هزء في (ايطاليه) ثم في ( فرنسه ) ، في القـــرن السادس عشر والقـرن السابع عشر ، وموضوع اعتزاز في ( المانيه ) منذ القرن التاســـع عشر ، بدا – لهذين

السببين – ( جرمانياً ) بالدرجة الاولى . ولسوء الحظ ظهر أن العينات المعروفة الاولى للعقود ذات التقاطع البيضوي انما توجد على الارجح في ( جزيرة – فرنسه ) ، اللهم إلا اذا وجدت في ( انكلتره ) ! أما انتشار هذا الاسلوب فمن المعلوم انه وصل الى تخوم العالم المسيحي اللاتيني بما فيه ( سورية ) نفسها .

٧٧ ومنذ بدء القرن الرابع عشر ، ولكن في القرن الخامس عشر بوجه خاص ، يسرت مؤسسة الزمالة Compagnonnage والبنائين الاحرار انتشار قواعد الحرف الفنية : لقد ظلت أسرار الحرف ملكاً للحرفة بسبب اسفار الصنّاع التي تشبه « دورة ( فرنسه ) » Tour de France ولكنها لم تبق ملك معمل وحيد . وهذا الاخاء الجديد وسّع توسيعاً عظيماً علاقات الحجّاب أو الرفاق في جميع المناطق ، على الرغم من معارضة معلميهم المتكررة والذين يعنيهم التفرد المحلي : ان الصراع الطبقي ودولية الكادحين النسبية ليسا باختراع حديث قدر ما يظنون .

وفي القرن الرابع عشر ذهب صانعو الصور المصغرة ( الباريزيون ) و ( الفرنسيون الشماليون ) حتى بلغوا ( ايطاليه ) ، وقد وصلت آثارهم اليها على كل حال . وقد نقل ( بيير دى فيرون ) Pierre de Véronne وكثير غيره نماذج كثيرة في الاتجاه المعاكس : كُيّفت الانماط ( السينيه ) أو ( الفلورنسية ) من الاسلوب الفظ مع اسلوب ( الشمال ) وظلت ذائعة في معامل النقاشين الملونين : وجوه الاشخاص ، اسس المعمار ، مناظر الصخور بشكل متاهات ، مما كان يُعرف باسم « صنعة لمباردیه » .

وفي القرن الخامس عشر ، كان الرسامون ( الفلامان ) يجتمعون سنوياً في احدى المدن الهامة في ( سان لوقا ) ، عيد راعيهم ، «ليتدارسوا النقاط التي تهم مهنتهم » : ونجم عن ذلك ان انتقل خلال بضعة سنوات

فقط التصوير الزيتي ، وهو بالاصل استعمال برجوازي ، إلى ( فلاندره ) كلها، ثم الى ( ايطاليه ) ، واخيراً الى ( اوربه ) كافة خـــلال الاسفار المتصلة للرسامين ( الفلامان ) الذين ذهبوا الى شبه الجزيرة بطريق ( الراين ) و(التيرول) أو بطريق ( باريز ) و ( بورغونيه ) و ( افينيون ) .

وثمة شهادات دقيقة تدل على بعض هـذا الاغتراب . أقام ( جان فان ايك )Jean Van Eyck زمناً طويلاً في ( البرتغال ) حينما كان سفيراً،وترك هناك تأثيره . وارتحل ( فان در ويدن ) Van Der Weyden الى ( ايطاليه ) وباع فيها حتماً نماذج من التصوير الزيتي ، واستقى على وجه التأكيد بعض المواضيـــع من ( جنتيل دي فـابريانو ) Gentile de Fabriano وغيره من المعاصرين . ونفذ ( مملنك ) و ( فان در كوز ) Van derGoes و ( جوست دي كاند ) Juste de Gand ما طلبت منهـم تنفيـــذه . وفي منتصف القرن الخامس عشر كان ( جان فان ايك ) يعتبر « أعظم رسام في العصر»، بلوحة « الرجال المشهورون » Viris illustribus للايطـــالي ( فاشيوس ) Facius . وكان ( لوران ) ( دي مديشسي ) Laurent de Mèdicis يدفـع لقاء احدى لوحاته الكبيرة أربعة اضعاف الثمن المألوف للوحة من ( جيوتو) أو من ( فرا انجليكو ) . وفي ( البندقيـة ) و ( جنوه ) أسس فـريق من ( الالمان ) مدارس رسم : وأوفدت ( ميلانو ) احد رساميها للدراسة في ( في بروكسل ) سنة ١٤٦٠ ، وسافر فريق آخر من الايطاليين الى البلاد المنخفضة : وربما كان منهم ( انطونلو دي مسين ) Antonello de Messine القوي . وفي مطلـع القرن السادس عشر ، تراصف الاسلوبان (الايطالي) و ( الفلاماني )عند ( كينتن مسيس ) Quentin Massys و (جيراد دافيد) Gérard David أو ( كوساره ) Gossaret . وسرعان مـــا تمّ انصهار

هذين الاسلوبين اثر سفر معظم كبار ( الفلامـان ) أو ( الهولنـديين ) تقريباً الى ( ايطاليه ) . وفي القرن السابـع عشر ، اتسم انتاج من لم يرتحل على هـذا النحو ، مثل ( بوتر ) Potter أو ( رامبرانت ) ، بطابع قومي أقوى .

نعـلم ما منحت ( اوربه ) بأسرها من ( ايطاليه ) ، بدء من القرن السادس عشر بوجه خاص ، وما استعارته من آثار الكتاب أو الرسامين أو المعماريين التي لا تحصى . وقد عمدت مؤسسات رسمية مثل ( المدرسة الفرنسية في رومه ) الى التصديق على حركة بدأت عفوية تلقائية ، ومنذ سنة ١٥٣٦ كان ثمة ثمانية فرنسيين مسجلين رسمياً في رابطة رسامي (رومه). ويسّر نشاط السياحة ( الانكليزية ) الى ( ايطاليـــه ) حركة ( ما قبل الرافائليين ) في القرن التاسع عشر تيسيراً كبيراً .

وكان مما يجاوز الحصر فعلاً تبادل الموسيقيين ـ العـازفين ورؤساء المعابد والملحنين بآن واحد بين الـ ( فلاندر ) و ( ايطالية ) خلال القرون الرابـع عشر والخامس عشر والسادس عشر . وقد استمرت تقاليد الـ « جولات » والهجرات المستديـمة لدى الموسيقيين : وسعى ( هاندل ) Haendel و ( هايدن )و( مندلسون ) Mandelsson الى أخصاب الموسيقى ( الانكليزية ) . وانتصر في ( باريز ) ( الولي ) Lulli ، و ( كلوك )Gluck و ( شروبيني ) Chérubini و ( مير بـــير ) و ( روسيـــني ) Roseini و ( دونيزتى ) Donizetti ، و ( شوبان ) و ( سترانتســـكي ) Strawiski واشتهرت رحلات (موزارت ) و ( فاغنر ) الى (باريز ) واسهمت ازمةتعصب وطني قليلة الذكاء في اسقاط ( تانهـــوزر ) Tannhaüser سنة ١٨٥٣ في ( الاوبرا ) وآخّرت حتى سنة ١٨٨٤ تمثيل ( لوهنكران ) Lohengrin في

( باريز ) . ونجم عن ذلك تأخير جسيم في نمو الموسيقى الفرنسية والذوق الموسيقي لدى الجمهور . وقد كانت موسيقانا الوطنية فقيرة مثل فقر فننا الزخرفي خلال القرن التاسع عشر كله تقريباً : وما أنقذ الشرف إلا ( برليوز ) وحده - وقد ظل من ناحية اخرى غير مفهوم تقريباً من أهل عصره - ولم يستطع فننا ان يرقى الى مستوى الفن ( الالماني ) إلا بعد الايحاء ( الفاغنري ) القوي : وبهذا الايحاء وحده استحق فننا أخيراً ان يعيش بذاته ، وأن يعود فيغدو ذاته اليوم حين حاز قوة الارتكاس . وحين سيطر أمثال ( اوبير ) Auber و ( هالفي ) Halévy والـ « نوع الوطني Opera - comique . للاوبرا المسلية في المسرح ، ولما وقع فريسة عوز شبه مطاق في مضمار الجوقة وموسيقى الغرفة ، مات فننا تماماً من شدة الجوع ، وبات تدخل ( فاغنر ) الالماني و ( سيزار فرانك ) César Franck البلجيكي بمثابة حقن حقيقي بدم جديد . كتب ( برليوز ) : « القومية في الموسيقى تناقض » . ونحن نضيف ان هذا التناقض خطر على الامة ذاتها : فالعزلة غير السوية تنحدر بالامة الى المرتبة الثانية . ومثل هذا الانحطاط لابد واقع عند طرد كل موسيقى ( المانيه ) طرداً جذرياً ، وفق مطالبة فريق من أصدقاء القومية الذين أسرفوا بقلة المهارة وفاز بذلك ( الحلفاء ) في مطلع الحرب العالمية : الى أي درك تنحدر امة اذا حرمتها التربية الموسيقية من هذا التراث الانساني ، تراث آثار ( باخ ) و ( موزارت ) و ( بتهوفن ) و ( شومان ) و ( فاغنر ) ! لحسن الحظ فطن بعض الناشرين الاذكياء الى ان الحل الوطني حقاً هو اعتبار العواطف الجمالية التي نعرف ان نجدها بانفسنا حيال هذه الآثار عواطف وطنية فرنسية تماماً ، وعوضاً عن حذف هذه الآثار المدرسية الكلية عمدوا الى نشرها اخيراً في طبعات فرنسية .

٧٨ - وعندما لا تثبّط هذه المواصلات النشاط الاصيل في البلد الذي تغزوه تسبغ عليه في أغلب الاحيان توجيهاً خصيباً . ومثل هذا التلقيح خميرة حياة ، وتجديد ضروري في الاوساط الاجتماعيـة شأنه في العضويات الفردية ، وهو حادث حيوي واجتماعي بآن واحد . فكل نبات لا يتكاثر إلا بطلعه الخـــاص ينتهي بالذبول ، ويعطي بنتيجة فقدان التصالب الاجنبي ورقاً اكثر ، ولكن ثمراً أقل . وغير خاف ان الزواج بين أقرباء الدم ينجب نتائج فقيرة ومرضيّة . ان قوميتنا الجماليـة هي اليوم قومية غيرى تزدري التأثيرات الاجنبية ، بارتكاس له ما يبرّره من ناحية اخرى ضد اممية الجيل السابق المسرفة في بعض الاحيان . ولكن من الواجب ألا ننس ان ( فرنسه ) تدين دائماً لتأثيرات دولية بأجمل عهود نشاطها الفني الكبير ، وان ليس في وسعها انكار ذلك ولا الندم عليه : خصب فنها في القرن السادس عشر بما أخـــذه من ( ايطاليه ) ومن العصر القديم ( اللاتيني ) أو ( الاغريقي ) وبما أخـــذه في القرن السادس عشر من ( اسبانية ) و ( ايطاليه ) ، وبما أخذه في مطلع القرن التاسع عشر من ( انكلترا ) و ( المانيه ) ( والعصر الوسيط ) المبعوث من جديد . وما كل ابداع حقيقي إلا تركيب .

ثم ان حقـائق الفنون الاجنبية ليست هي الـتي تؤثر في شعب آخر قدر تأثير الصورة التي يتمثلها عنها وهي صورة تنقصها الدقة الى حد كبير أو صغير . وهـــذه الصورة ، سواء كانت دقيقة أم غير دقيقة ، قد تكون خصيبة حين تؤثر فينا بجاه جمعي ، ومذ أن يخيل الينا ان هذا الوهم بمثابة احتكاك حقيقي بحضارة اخرى مباينة تماماً : فذاك كاف ليسبغ عليها سلطة تبذنا باكثر مما تحظى بـه الاوهام التي نتصورها على انها فردية خالصة .

لقد اصطنع القرن الثامن عشر لنفسه ، في حكاياته وروايات_ه ، صورة تبدولنـا اليوم جـد صبيانية عن ( الصينيين ) و ( الفرس ) و ( الاتراك ) و « المتوحشين الطيبين » . وتمثل عصـــر الانبعـاث عن ( يونان ) القديمة صورة غزيرة الايحاء ، ولكنها غير أمينة تقريباً شأنها شأن تمثل مدرسـة ( دافيد ) في رسومهـا المقلدة صورة ( الاغريق — الرومان ) الذين تحلي رؤوسهم زينة الريش . وتمثل الابداعيون ( اليونان ) الحديثه ، ( يونان ) « ملك الجبال » ، على صورة ( اثينة ) ( ميلتياد ) Miltiade و ( بريكليس ) . وآمن ( الفرنسيون ) حتى سنة ١٨٧٠ بـ ( المانيه ) الفلسفية ، الحالمـة ، البعيدة عن الحذق العملي ، والعاطفية بالدرجة الاولى ، وهي تحيا فوق وقائع هذا العالم . ولما اصيب ( هو غو ) أو ( رينان ) بخيبة أمل قاسية عنـد قيام الحرب ، خلص كلاهما من موقفـه بالاعلان صراحـة في الطبعات الجديـدة لكتاب « العقاب » أو « مستقبل العالم » بان احدهما ليس هو الذي تغير في هـذه الاثناء ، بل ان ( المانية ) هي التي تغيرت ! والحق انهما لم يخطئا في ذلـــك الاخطأ جزئياً ، ولكن ليس هنا مجال البيان .

واخيراً ، كانت شهرة ( فرنسه ) في الخارج ، منذ ( لويس الرابع عشر ) حتى ( الثورة ) شهرة شعب عظيم الاستقرار ، عظيم التنظيم ، شـــديد الاحترام لكل سلطة تقليـدية : سواء كانت ملكيـة ، او ( كاثوليكية ) او مدرسية . وكان الناس يتطوعون لموازنتها في جميع هذه النقاط مع ( انكلتره ) الملحدة ، الثورية ، القاقلة للملوك ، الخالية من الفنون والانواع المتميزة الثابتة . وذاك كان هو الشكل الجمـالي للالحـاد . ولكن سرعان ما اكتسبت ( فرنسه ) خـلال القرن التاسع عشر في نظر الشعوب قاطبـة شهرة قوية بالفوضى وباللاخلاق في الفن

وفي كل مجال . صارت كلمة « فرنسي » ترادف في كل مكان تقريباً معنى طائش، غير منتظم ، بل خليع ، في اللغة الشعبية غير المهذبة . وقد خدع ( فرنسيون ) انفسهم بهذا السراب وعارضوا بهذه الصورة صورةتفوق ( **الانكلوسكسون** ) النظاميين الحريصين على الاخلاق كلها والمتمسكين بالتقاليد جمعاء ! وستبدل الحرب العالمية بلاريب فيما بعد الصورة التي يتمثل بها شعب شعباً آخر ، ولا سيما صورتنا ، ولعلها اكثر الصور التي لم تُفهم في الخارج .

وسواء كانت هذه السمعة متوهمة أم غير متوهمة ، فانها تفرض على مر الايام وحياً يوّجه نشاط شعب بما يجعله دقيقاً أو مؤيداً .

**٧٩** – ان هذا التعقد القصي للتأثيرات الدولية يعلمنا مدى عدم تحديد دلالتها الجمالية . فكل قوة تؤثر في الفن هي قوة جمالية اكثر منهـــا سياسية . وعندما طغا الاسلوب ( الماريني ) والتأنق والشعائرية Cultisme ومنزع التكلف بآن واحد تقريباً ، في نهاية القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر ، في كل من ( ايطاليه ) و ( انكلترة ) و ( اسبانيـــة ) و ( فرنسه ) ، اتهم ( الانكليز ) و ( الفرنسيون ) ( الايطاليـــين ) ، وعزا ( الايطاليون ) الخطيئـــة الى ( اسبانيي ) ( نابولي ) ، وكانوا مخطئين كلهم على السواء . والحق ان الاندفاع كان عفوياً في كل امة : ومن السهل على المؤرخ ان يلفى بذرة الداء في الاجيال السابقة في كل بلد من هذه البلدان ، بدون أن يحتاج لذكر العدوى المباشرة من شعب الى شعب .

هل يتناول الامر انحطاط فن ، حينما يفقد تقدمه ، فيعزى هذا الانحطاط في الاغلب ، وهذا لايخلو من حيف ، الى الضعف السياسي

او العسكري ؟ ان الموت الطبيعي ، في الفن وفي غير الفن ، حادث سوي بكل معنى الكلمة . « الواقع الثابت القاسي هو أن فناً قومياً يستسلم لسلطان اسلوب اجنبي أو يخضع له انما هو فن ميت أو وشيك الموت »[1] . ويلاحظ ( موليئيه ) ، على سبيل المثال ، ان الأسى صبياني ، بحسب زي حديث ، على العصر الوسيط ( الفرنسي ) الادنى ، الذي قتله قبل الاوان ، فيما يقال ، غزو ( الانبعاث ) ( الايطالي ) .

والقاعدة العامة هى ان التأثير الجمالي هو الذي يؤثر في الفن عبر الانتصار أو الهزيمة ، أو عبر العلاقات الاقتصادية أوالهدي الديني ، وليس التأثير العسكري ، ولا التجاري ، ولا الشعائري ، هو الذي يؤثر . « ان فناً لايؤثر في فن آخر بمجرد التماس . وينبغي ان يكون الفن الآخر قد بلغ ، بنتيجة تطوره الطبيعي ، حالاً تجعله يشعر بتأثير الفن الاول . لم يدر في خلد ( الايطاليين ) من القرن الخامس حتى القرن الخامس عشر ان يقلدوا الاوابد ( الرومانيه ) ، بل مضوا لاستغلالها كمقطع احجار »[2] . وفي القرن السادس عشر وحسب ، عندما جعلهم التطور الداخلي العفوي للمذهب الواقعي قادرين على التقدم وجديرين به ، استغلوها كنماذج .

اننا لاننكر خصب التأثيرات الدولية في تاريخ الفن . ولكن هذا التأثير لاينجب سوى ضروب من التداخل المصنوع السطحي ، والتراصف العقيم ، بدل التمثل ، الا اذا اقتصر التأثير على ان يمدّ من خارج القوى الداخلية النوعية لفن من الفنون بفرص جديدة تزيد

---

(١) ا . موليئيه : التاريخ العام للفنون المطبقة على الصناعة . باريز . بلاتاريخ ، الجزء الثاني ، ص ٥٨ .

E.Molinier : Histoire gènérale des Arts appliqués â l' Industrie

(٢) ( س) . رينانخ (٢) ص ١٤٤ – ١١٤٥.

ثروته . وبالايجاز ، ان الخصب الرئيسي الحقيقي لهذا التأثير يرجع الى انه لاينمّي ذات الفن الغازي الخاصة ، بـل القـدرة التي يملكها الفن الذي يصيبه الغزو في ذاتـه من قبل بصورة امكان . هنـــا ايضاً ، « تضبط » القوانين الداخلية للفن الطوارىء الخارجية التي تأتي لتؤثر فيه.

## ـ الفن والحرب

٨٠ ـ تتم التأثيرات الدولية في مجال الفن بوسائل كثيرة مختلفة . وأهم هذه التأثيرات المباشرة هو مبادلة الآثار الفنية وتبـادل الفنانين . وقـد جلبت بعض الامور الاعتباطيـة احيانـاً تلقيحاً حقيقياً بالتقنيات الاجنبية : مثال ذلك هجرة ( البروتستانت الفرنسيين ) الى ( هولنده ) و ( المانيـــة ) في القرن السابـع عشر ، وهجرة ( البولونيـين ) الى ( فرنسة ) في القرن التاسع عشر ، وهجرة مختلف انواع ( الاوربيـين ) و ( الشرقيين ) الى ( الولايات المتحدة ) في أيامنا . والتجارة ذات نجوع اعظم ايضاً ، لانها تحمل الفن غالباً في اعقاب الترف . ومن المألوف ، اخيراً ، ان الاحلاف السياسية تجعل نتاج كل امـة زيـاً سائداً لدى حلفائها ، وعلى الاقل خلال حقبة من الزمن . لقد اعقب بعث التأثير ( الاسباني ) في ( فرنسه ) في القرن الثامن عشر ، مـــع ( لوساج ) Le Sage والرواية ( البيكارسية ) ، اعقب ظهور حفيد ( لويس الرابـع عشر ) في ( مـــدريد ) ، وقوي نجاح الرواية ( الروسية ) عندنا ، ونجاح الموسيقى ( السلافية ) فيما بعد ، ان لم نقل انـه خُلق خلقاً ، اثر التحالف السياسي بين البلدين .

ولكن الحرب ظلت حتى الآن أهم التأثيرات الدولية . وقد عزا بعضهم الى الحرب اكثر من مرة قيمة جمالية بذاتها . ولاريب في ان ذلك ما يمثل رأي الذائدين عن الحرب من ( دي ميتر ) De Maistre الى ( تريتشك ) Treitschke ، لوانهم تنازلوا واعربوا عن رأيهم في مثل هذا الموضوع الحقير !

وحين جهد ( بريفوست - بارادول ) Prévost - Paradol في « فرنسه الجديدة » France nouvelle ، لتبرير الحرب في نظر ( الفرنسيين ) عشية ١٨٧٠ ، كان يلح على جمالها اكثر من الحاحه على تخلقها . وهو يلاحظ ان شجاراً بقبضات الايدي ليس سوى أمر سخيف. ولكن حين يضع المتخاصمون السيف في يدهم ، فان فكرة الموت التي يجازفون طوعاً بتحقيقها ، وصورة العالم اللامرئي الذي سيدخل فيه أحد المتخاصمين سريعاً ، سرعان ماتضفي على المشهد عظمة قاتمة . ويعظم هذا الانطباع ايضاً حينما يتناول الامر مصير أمتين ، وان كان اصل عظمتهما موضع ارتياب ، ولكن هذا الانطباع جميل بذاته : « لدرجة انه يأتي يوم يُنسى فيه عدم نقاء ذلك الينبوع البعيد ، لرونق وجمال ماينتج عنه » .

ويمتاز ( روسكين ) بانه أجلى بياناً أيضاً . يقول : « الحرب اساس كل فن عظيم » . وعلى الرغم من ذلك يحتاط في نقطة واحدة : فهولا يعني الحرب التجارية المتسمة بصبغة صناعية كما هي عند المحدثين ، بل الحرب النبيلة التي تُعتبر بمثابة لعب فخم ، « ينشأ عن غرائز منتظمة تبررها عظمة اهدافها » [1] . وفي وسعنا ان نتساءل هلا

---

(١) جون روسكين : تاج ( اوليفيه ) المتوحش . الترجمة الفرنسيه ، الوال ، باريز بدون تأريخ ، ص ٤٥ . J.Ruskin : la Couronne d'Olivier Sauvge.

يقصد ( روسكين ) الخرافة التي نشأت حول بعض الحروب القديمة اكثر مما يرمي الى واقع هذه الحروب ؟

واخيراً ، اذا ازلنا كل قيد واحتياط ، حصلنا على التعميم الذي جاء به ( سوريل ) Sorel : « ان الفن يبدو دائماً تقريباً ذا صلة وثيقة بظواهر القوة : نزوان الامراء ، خرافات الابطال ، انواع الصراع كلها هي المواضيع أو الحوافز التي يفضلها الفن » [1] .

ويعتقد ( هربرت سبنسر ) ان « ثمة ارتباطاً طبيعياً بين انماط الفن المتوحش وانماط المجتمع الوحشي » . وكان يألم في أواخر حياته لرؤية تقدم الاستعمار ( انكليزي ) بحرب ( البوير ) ، وقد صحبه رجوع ذو دلالة الى اشكال الفن الدنيا : الابهة في تزيين الكنائس ( الانكليكانيه ) ، والبحث عن الغريب ، وعن المسخ ، وعن القبيح في مجلات الفن ، بل وترجيح « الفتق الطبيعي » أو الكتب ذات الجوانب القاسية لدى محبي [2] جمعها .

وتكاد هذه النظريات العامة ان تستقل عن أية مدرسة فنية . غير اننا نجدها متجسدة في مناهج المدرسة المعروفة باسم « المستقبلية » Futurisme . وقد امتدح نبيها ( مارنيه تي ) Marinetti جمالياً العنف الجامح في جميع اشكاله . ورأى ان خير شرط لظهور مستقبل مشرق حر هو ابادة آثار الماضي ، بل روائعه : لن تكون هذه المتاحف ، ولا هذه المكتبات ، ولا هذه الاوابد القديمة التي تقيد الخيال الحي المبدع بماض ميت ، واذن عقيم . ولكن الحرب تتطوع لأداء هذه

---

(٢) . ج . سوريل : ص ٢٥٣ .

(٣) هربرت سبنسر : حوادث وشروح ـ الترجمة الفرنسية ، ديتريش ١٩٠٣ ص ٢٩٦ ـ ٣٠١ H- Spencer : Faits et Commentaires

الرسالة النافعة ! وقد تحققت امنية المستقبلية على اتم وجه في ( لوفان ) و ( ايـبرس ) Ypres و ( ريمس ) و ( سواسون ) ! « سنشيد في ( ريمس ) كاتدرائيه أجمل » ، هكذا كان يؤكد فيما يروى بعض المبيدين القساة امام ما اعتبره انصار « الماضي » الادنياء جميعاً ، وهم على حق — بأنه فضيحة ، وقد ذهب بعض هؤلاء الانصار في احترام الكنيسة مذهباً جعلهم يرفضون ترميم مافسد منها !

وترى المستقبلية ان الحرب تجلب بذاتهـا محاسن على درجة أدنى من السلبية . فالعنف ، بـشاعته ، وهي شاعة الحياة الشديدة ، لايبعد عن الاتحاد بهوية الجمال ذاته ، وان اثار الحرب كلها ، من نهب وحرق وانتهـاك حرمات الى الهجوم على حصن واغراق مدمرة أو « سقي » مدفعية العدو ، كل ذلـك بلاريب ذروة الجمال الانساني ، الاثر الفني الممتاز للانسان الاعلى . وفي هذا يصح تساؤلنا عما اذا لم تكن هـ ذه المستقبلية ( النيرونية ) مجرد ذبل لا ( نيتشوية ) التي سبقتها ؟

ولم تخل الحرب العالمية اخيراً من أن تثير أيضاً في ايامنا بعض التأكيدات الجنونية لدى بعض الاساتذة المؤمنين بالقوة . ونحن لانرتاب في ان هذه التأكيدات غزيرة كل الغزارة في ( المانيـه ) بغية الادلاء ببرهان افضل على تكافـل وجوه الثقافة ( الجرمانية ) كافـة مع النزعة العسكرية . وقد انزلق اكثر من اديب ( فرنسي ) ، بـدافع الزي السائد ، الى تضخيم تأثير الحروب على الفنون تضخيماً مسرفاً .

يقول الروائي ( بول آدم ) Paul Adam : « لقـد خطّت كل حرب من الحروب الرهيبة بالحديد وبالنار التخوم الـــتي تقسم تاريخ حضارتنا الغربية الى عهود جـــد مختلفة . وتبدلت الافكار والعادات

غداة هذه الكوارث » . والادب حيال الحرب يبدو سبباً تارة ونتيجة تارة اخرى . « الادب يحارب ايضاً . . . بحكايات البحارة المتوسطيين ، وبأناشيد الحرب الموزونة على ايقاع المجرفين ، وببلاغة ( بطرس الزاهب ) Pierre L' Emirte ... » ألا يغدو العصر الوسيط الملحمي ذا منزع طبيعي ومنزع نضالي ؟ ان هذا الادب ليس سوى نتيجة الحرب ذاتها. « لقد قاد وحي الهزيمـــة في ( الشرق ) ، فضلاً عن الفردية ، الى ملاحظة الامر الطبيعي وتذوقه مهما بدا كريهاً ، والى البحث عن الحقيقة الحاقدة »[1]

إن الطريقة لطريقة مسرفة في اليسر : فبدون أن يقـوم المؤلف باستقصاء اوسع ، يكتفي بربط كل أثر أدبي بأقرب حرب سـبقته أو تبعته ، سواء تناول الامر « اغنية ( رولان ) » أو « المحاولات » أو ( سلامبو ) Salammbo ، أو اتصل بحرب أهلية أو حرب استعمارية أو حرب أجنبية ، بجيش محترفين أو بتعبئة جمهور .

لاشيء أبعد عن الوقائع : ولسنا نحتاج الى رد أطول . ولكن من النافع ان ندرك الاوهام الغريبة التي قد يقع في شباكها أديب ، حتى ولو ادعى انه عالم اجتماع ، حول تحديد المدى الاجتماعي للحادث الأدبي ، وبوجـــه أعم حول القيمة الدقيقة للوظيفة الجمالية في جمـلة الانسانية .

٨١ - هذه المزاعم ذات الطابع الصوفي مسرفة كلها إسرافاً جلياً . والواقع ان الحرب لاتؤثر بذاتها في الفن ، بل بالتواصل الذي تقيمه حتماً بين عدة شعوب .

---

( ١ ) بول ادم : ص ٦٩٤ ٦٩٨

ومن الثابت ان اوثق ارتبـــاط بين الفن والحرب يظهـر لدى الشعوب الابتدائية ، وقد عرف جميع الذين درسوا عاداتها الاخلاقيـة المنزلة الرئيسية التي تشغلها في فنون هذه الشعوب زينة الاسلحة وقصص البطولة وأناشيد الحرب ورقصات القتال . وإنما تأتي غرائز الخصومة التي تلهم بصورة عفوية جداً الابتدائيين ، سواء المتوحشين الحـاليين ، او « الابتدائيين » المتمدينين جداً من قبـل وهم الذين ألّفوا « الالياذة » أو « نيبلونغ » Nibelung أو « اغنية ( رولان ) » ، تأتي بعد العواطف الدينية وقبل عواطف الحب .

بيد أن كثيراً من الرحالة أو علماء الاقوام Ethnographes قد بالغوا في هذا المضمار . وقد وضع ( هيرن ) الامور في نصابها . ولاحظ من جهة أن الفن يعين الحرب عند القبـــائل المتوحشة لانه شكل من اشكال الرباط الاجتماعي وهو ينزع مثل سائر الاشكال الى تقـــوية تعاطف الجماعة وتضامنها الداخلي : ويلقى منه الرباط السياسي عوناً ، فتشتد معارضة كل عشيرة للعشائر الاخرى . ومن الجائز ان نقول ايضاً ان رشاقة حركات الرقص في الاعياد التي يحب الابتدائيون ان يمزجوا فيها عدة فنون ، أو مواقف المحاكاة ، بل وحتى شدة الغناء والضجة ، تفترض كلها بذل طاقة جسدية تعمل بصورة غير مباشرة على ان تكون عوناً ايجابياً في الحرب . ولكن من البديهي ، من جهة اخرى ، ان التأمل الفني ، او الابتكار الفني ، تكاد لاتستطيع بذاتها سوى نزع عصب النشاط العسكري . من شؤون الحرب أن يملك المرء سلاحاً ، ولكن من شؤون الحرب بصورة أدنى كثيراً ان ينفق وقتـــاً طويلاً في تزيينه أو أن يستغرق انتباهه كل انتباهه في الحكم حكم العارف على أمانة أو عدم

أمانة صورة حيوان واقعية مرسومة للتزيين كما يفعل انسان ماقبل التاريخ أو كما يفعل ( البوشمان ) أو ( الاسكيمو ) .

ولئن كانت هذه المنافسة بين العنف والفن حقيقية من قبل لدى الابتدائيين ، فما اكثر رسوخها في الاشكال الحديثة للفن وللحرب ، هذه الاشكال التي جعلها ازدياد التمايز تفترق افتراقاً عميقاً متزايداً ! عندما كان ( بونابرت ) يسافر مع صحبه ، كان يقدّر المناظر كثيراً ، ولكن من حيث انها تصلح وحسب كمراكز ممكنة للمدافع وللجيوش في حال قتال : وهذا الموقف رمز كله .

وقد تمضي هذه المنافسة الى درجة يطرد كل طرف صاحبه . كانت قسوة ( الاسبارطيين ) المحاربين ، وقسوة ( الرومانيين ) الاوائل ، أو أسياد العصر الوسيط الاعلى ، كانت تمنعهم من ممارسة أي نشاط جمالي حقاً . وباتجاه معاكس ، ما أكثر اتهام الغلو في الفن ، من حيث هو أشكال ترف ، بانه هو الذي افسد ( يونان ) و ( رومه ) و ( ايطاليه ) في آخر عهودهم الجميلة ! وإنه لاتهام حق اذا فهمنا حق الفهم النقطتين الآتيتين :

أولا : ان الغلو في نزعة الهواية الجمالية ليس سوى قرينة من قرائن الانحطاط العام ، ولكنه ليس سببه الرئيسي ابداً ، وغاية ما في الامران هذا الغلو يستثير ارتكاساً ضد الانحطاط لتوجيهه شطر اتجاه من الاتجاهات ( وبعض هذه الاتجاهات مما لا يحسن النصح به ) ، ولكنه لا يخلق هذا الانحطاط بذاته . ومن جهة ثانية : لا تستطيع نزعة الهواية احداث نتائج قوية في الحياة السياسية أو العسكرية إلا عندما يستأثر بهاتين الحياتين امتياز ارستقراطية تطابق النخبة الجمالية الى حد كبير أو صغير ، ففي هذه الحال وحدها ، يؤدي فساد الاولى إلى فساد الاخرى أيضاً.

ولكن عندما لا يتحقق هذا التطابق ، وهو بوجه الاجمال ليس أكثر من تطابق عارض ، تتضاءل العلاقة بين الفن والملكات العسكرية أو السياسية تضاؤلاً عظيماً . ولذا من الجائز أن نقول ان هاتين الوظيفتين تفترقان في الديمقراطيات الحديثة . ما دامت الحياة السياسية والخدمة العسكرية قد انتقلتا الى الشعب ، والشعب مؤلف من العاملين ، والنشاط الجمالي ما يزال بطبعه وقفاً على النخبة . ان الاستقراطية ذات الاصل الاقطاعي ، والتي ليست سوى عسكرية ، تميع بالترف وبالفنون ، وتفقد فضائلها جميعاً ، فاذا ما حكمت وحدها ، فان حكمها هو الذي يزول . ولكن أي وهم ساذج في خلط الحكومة بالامة ! إن خراب الاولى بالترف لا يعني البتة زوال الاخرى : وان ضرورة العمل الموصول تصون تقريباً جميع خصال الشعب الرئيسية دونما أية حاجة على الاطلاق الى الحرب لبلوغ هذه النتيجة : الحرب ليست ضرورية الا للارستقراطيات المتخلفة ، لانها تصر على ان تظل عاطلة منذ توقفها عن القتال ، وإلا وقعت في مخالفة القانون .

٨٢ - وصفوة القول ، لا تستطيع الحرب بذاتها ان تحض على النشاط الجمالي . ولكنها قد توصل الى هذه النتيجة بواسطة التواصل الذي تقيمه بالضرورة بين جماعات تظل معزولة سياسياً لولا الحرب . ولذا يتفق للحرب ان تؤثر على نحو واحد ، سواء كان تأثيراً حسناً أم سيئاً : قد يكون للنصر او للهزيمة نفس التأثير في الفنون ، أي أن النتائج الجمالية للحرب متفاوته تفاوتاً مطلقاً بالنسبة الى صفاتها النوعية ، على نقيض ما كنا نرقب منها لو كانت للحرب بذاتها « فضيلة جمالية » .

الحق ان التفوق الفني لامة من الامم يصحب في الغالب تفوقها السياسي والعسكري . وتلك حال (إسبانيه ) في النصف الاول من القرن

السابـع عشر ، وحال ( فرنسه ) - ( لويس الخامس عشر ) ، ( وبالاستمرار بلا ريب في عهـــد لويس الخامس عشر على الرغم من هزائمـه ) وحال ( انكلترة ) خلال ثلثي القرن الثامن عشر وجزء من القرن التاسع عشر.

ولكن التأثير المعاكس ليس أدنى تكراراً . والحال النمطية هي حال ( اليونان ) : أصبح الفن ( الروماني ) قطاعاً من الفن ( الاغريقي )، عندما غدت ( يونان ) مقاطعة سياسية من الجمهورية ( الرومانية ) ، والمثل المدرسي الآخر هو ( ايطاليه ) التي اكتسحها ونهبـــا وجزّأها وفتحها جميـع جيرانها على التعاقب ، في حين أنها اخضعت لفنها التشكيلي ولأدبها ( اوربه ) بأسرها منذ نهاية القرن الخامس عشر ، واخضعتها لموسيقاها منذ نهاية القرن السادس عشر .

ويمكننا التساؤل عما اذا كان التفـوق السياسي لم يشل بالاحرى فنون ( يونان ) و ( ايطاليه ) ، لو أن هاتين الامتين احتفظتا بهذا التفوق وانفقنا في سبيله أفضل قواهما لسوء حظ الحضارة الكونية ! .

وقد أتاحت حرب ١٩١٤ للمـرء أخيراً أن يحكم على الوسواس المذهل المؤمن بالنزعة العسكرية لدى فنانين ومفكرين ( المـان ) عندما أعلن فريق من كبارهم على الملأ بصورة رسمية ان ( غوته ) و (بتهوفن ) يتـكافلان مـع ( الجاويشية ) Caporalisme ( البروسية ) ، وانهما لم يكونا موجودين بدونها ! وهذا وهم كبير آخر لا نمـل من كشف قناعه . ان جميـع الكتّاب والموسيقيين ( الجرمان ) ينتمون الى ( المانية ) مجزأة ، وبدون قدرة عسكرية : وفي مثل هذه الحال صنعت ( المانيه ) ( فاغنر ) و ( نيتشه ) ذاتها . ولما غدت كل عبقرية عسكرية وصناعية لم تعد تنجب فنانين يفرضون انفسهم على العالم ، واكثر من أنجبتهم عازفون ومطلّعون، وتلاميذ صالحون واساتذه فضلاء باسراف .

وتظهر الحروب الاهلية ايضاً ، الى جانب الحروب الخارجية ، أن ليس للنتائج العسكرية أية دلالة جمالية . لقد احدثت حرب المائة عام اضطرابات داخلية شديدة في ( فرنسه ) ، وصحبها بؤس عظيم وانحطـاط عميق في شتى الميادين . وأخّرت حرب الثلاثين عاماً النمو الفني في (المانيه) فعلاً الى زمن طويل .

وفي هذين العهدين ظهرت صوفية قلقة ، وكئيبة غالباً في الرقص الجنائزي لمستودعات الجثث ، وفي آثار الزهـــد المضطرم بالتقوى ، وفي الموسيقى التأملية لامثال ( هنري شوتز ) Henri Schütz .

انهـــا فيما يبدو حوادث عسكرية وفنية تتمتع بدلالة واحدة . ولكن ثمة أحوالاً معاكسة جداً . ان مواقـع ( يونان ) الكثـيرة التي دارت فيما بين الحروب ( الميدية ) وفتوح (الاسكندر ) ، كانت حروباً أهلية بين ( اليونانيين ) ، وكانت لا تخلو من ثورات داميـــة ومن اضطهاد الاحزاب في كل مدينة . بيد أن هـــذا العهد من الاضطراب الذي كان عبثاً جداً الناحية السياسية ، والتي تمثل حرب ( البيلوبنيز ) أشد وجوهه ايلاماً ، كان من الناحية الجمالية أخصب عهد في الفن التشكيلي وفي الآداب (اليونانية) وكان عصر (الانبعاث ) (الايطالي ) ايضاً العصر الذهبي للحروب الاهلية الدائمة بين مدينة واخرى ، واسرة واسرة ، ثورات دائمة في كل بلدة ، نظام الجنود المرتزقة و المبارزين ، وهو يـــواكب احتلال ( البرابرة ) من الخارج . وفي نفس الازمنة ونفس الامكنة ، كان ازدهار الفنون بأسرها من أروع ما عرف العـالم على الاطلاق .

أن النتائج الجمالية للحروب لا تتناسب البتة اذن مع نتـائجها العسكرية بل يتعذر القول انهـا تنحى بصورة سوية في نفس المنحى ، لا كماً ولا كيفاً . وقد تقترن الحروب بجميع أنواع المعطيات : بعوامل

اقتصادية أو دينية ، بثورة جمالية خالصة ، وهي وقائـــع قد تعمل تقريباً بنفس الطريقـــة بدونها ، ولكنها بذاتها لا تترك أي تأثير عميق لا في التقنية ولا في المواضيع ولا في حوافز النشاط الجمالي .

إن نظام الحرب لا ينجب انواعاً مهمة إلا في حضارات ابتدائية الى حد كبير أو صغير ، لان الحرب في هذه الحضـــارات من شأن ارستقراطية الرؤساء ، أو المواطنين الاحرار ، وفيما بعد من شأن الاسياد النبلاء الذين يؤلّفون في الوقت ذاته قسماً كبيراً من النخبـة الجمالية . أما في العهود المتمدينة ، حيث يتضاءل اعتبار النخبة الحرب امتيازاً لا بد منه ، فان الانواع الناشئة عن الحياة العسكرية لا تزيد على انهـــا انواع ثانوية جـداً . وقـد ظلت بمثابة الاستثناء ( معركة مارينيان ) Bataille de Marignan الشيقة لـ ( جانكلين ) Jannequin وهو من اتباع تعدد الاصوات الموسيقية . وان بعض الرجيعات الجـــديرة بالمقهى – الموسيقى ، Café - Concert اذا لم تكن خرجت من ذلـك مباشرة ، وبعض أغاني ( برانجه ) أو ( ديروليد ) Déroulède ، هي بلا ريب التحف الفقيرة لاغنيات الجنود الحديثين . ولم تكن شهرة الرسامين العسكريين، منذ ( فان در مولن ) Van der Meulen حتى ( ميسونيه ) Meissonier و ( دتاي ) Detaille أو ( سكوت ) Scott ، لم تكن سوى زي عابر.

إن مطالب العسكرية الحالية ، أخـــيراً ، تتصف ، من ناحية اخرى ، بلا جماليـة متزايدة . الايقاع العامي بالضرورة لالحـــان السير العسكري ، الالوان القاتمة ، والطراز الضيق للباس العسكري الاحدث، والآلية القاسية للاسلحة المتقنـة أو لطرائق القيادة الجـديدة التي تنفر من عرض القـــوى العسكرية واظهارها بصورة علنية جداً : لم يعد في

مكنة هذه الملحقات ان تنجب بدون مشقة مواضيع جمالية تنمو نمواً حراً ؛ وان مجرد تأويلها بحرية ، أي صياغتها بحسب اسلوب تقني ، يمسخها سريعاً ، ويكون شأنها شأن صيغ كيميائية أو براهين هندسية حين تجنح الى ادّعاء مزاعم أدبية . ويبدو أن من العسير ان نحسب ان خنادق مشاتنا المموّهة ، وقبح تمويه مدافعنا أو مدمراتنا ، سيكتب لها مستقبل أدبي أو تشكيلي شبيه بالمعارك الزخرفية وباسلحة الحرب الغابرة وآلاتها .

أما الآثار الحربية التي تمثل في الوقت ذاته تحفاً جمالية ، الملاحم الموسيقية البطولية لجوقاتنا ، والـ ( اقواس النصر ) الرخامية في ساحاتنا العامة ، فانها تستهدف برجوازيين مسالمين ، وتقدم لهم الجرعة اللازمة الكافية من البطولة الخيالية التي يشعرون بالحاجة اليها في حياتهم السوية . ولذا فانها ، بوجه عام ، من نتائج فترات السلم ، يقوم بها فنانون تتصف أخلاقهم بالصفة الحربية أقل ما تتصف . كانت الانواع الذائعة بين ( فالمي ) وحتى ( واترلو ) ، أي خلال حقبة الحروب الاهلية والقومية الموصولة ، هي الريفية والرواية الاخلاقية ، وكان الشاعر الرسمي ، والمحتقر ، لبحارة ( المنتقم ) Vengeur أو لجنود ( نابليون ) المتذمرين ، هو ( اكوشار – لوبران ) . وقد وجد هؤلاء الابطال فيما بعد من هو جدير بالتعبير عنهم ، ولكن ذلك قد تمّ في ظل السلام في عهد ( الاصلاح ) ، ولا سيما في فترة الهدوء الفاتر لحكم ( لويس فيليب ) ، وهو عهد برجوازي بالدرجة الاولى : لدى الابداعيين . وخلال الحرب الجدية تقل عناية الفن ، أكثر ما تقل ، في أن يدخل المعممة ، وخلال السلم يذكر الحرب أكثر ما يذكر ، اذا اريد من الفن ان يؤدي احدى وظائفه السوية ، وظيفة

أن يقدم الينا شيئاً آخر غير الحياة الجدية . وكما يقول ( بودلير ) Beaudelaire انما تلقي الصنوج العسكرية النحاسية لقمات بطولتها المجانية في قلب أهل المدن بالموسيقى العسكرية ، خلال وقت القيلولة الهادئة في فترات بعد الظهر الحارة ، حينما يجب المرء ان يتنزه مع ذويه في الحدائق العامة الهادئة . وما أن تعلن الحرب حتى يغدو موسيقيو الجيش ممرضين : وهذا رمز آخر ! .

ليس هذا مفارقة ، وانما هو حادث سوي : فقد يهيج الشعور بالخصام النشاط الجمالي ويحقره ، تقريباً قدر ما يفعل الحب أو الشفقة وسائر العواطف الحيادية جمالياً ، ولكنه يضطلع باداء هذا الدور بوجه خاص عندما لا يرضى بالحياة الجدية رضاء كافياً ، أي عندما لا ترضيه الحرب نفسها . وعلينا ألا نطلب من ( الرومان ) ولا من ( الاسبارطيين ) ، بل ولا من ( الفرنسيين ) في ظل ( نابليون ) ، ولا من ( البروسيين ) أيام ( فردريك الثاني ) أو ( غيوم الثاني ) بذل نشاط عظيم في سبيل الفن ولو كان من نوع فن الخصام : ذلك أن لديهم الحرب ذاتها ، وهي تعفيهم من سواها .

ندرك اذن ان الفنون تتبع في التاريخ تطورها الخاص ، بدون أن تؤثر الحروب الكبرى فيها تأثيراً عميقاً حقاً . وحتى عندما يحدث هذا التأثير ، فانه يكون غير محدود ، أي أنه سلبي قدر ما هو ايجابي . ان الامة المحاربة تعتنق تارة أشكال فن جدية وحربية ، وتارة على العكس بارتكاس ، بحاجة اللعب ، تنتج أشكالاً خفيفة تبعد أقصى بعد عن الصفة الحربية .

من اليسير ان تبدو فنون ( روما ) وفنون عهد ( لويس الرابع

عشر ) ، بل وفنون ( المانيه ) الحديثة ، فنون امم محاربة : يبدو أن نظاماً داخلياً ، شعوراً بالسيطرة وبالعزم المنتظم هو الذي يعمرها .

وبالمقابل ، لم يبحث الرسم ( الهولندي ) الذي ازدهر في القرن السابع عشر إلا عن صور السلام : مناظر الطبيعة ، مشاهد داخل البيوت أو صور الاشخاص ، وفي ( فرنسه ) كانت الازياء ، وفنون الزخرفة والادب ، خفيفة على وجه ملحوظ ابان الحروب الموصولة التي نشبت حول عهد ( الادارة ) وذلك انتاج اجيال لم تنقطع ، بحسب تعبير ( فرومانتان ) Fromentin إن صح ، لم تنقطع عن سماع المدفع يوماً واحداً . أما الفن الوحيد الذي عملت الحرب العالمية على ازدهارها حقاً منذ ١٩١٤ فهو : **الرقص** ! Dancing .

٨٣ - وقد يقال ان هذا الاختلاف العميق في التأثيرات الناجمة عن الحرب يكشف لنا على وجه الدقة عن أعماق حال العقول :

بعض الناس يقرون الحرب أو يريدونها ، وبعضهم الآخر يتحمل الحرب مضطراً كارهاً . ولعل الحقيقة الاوفى ان تكون لهذا التنظيم المهذب أو لهذه الخفة الطائشة اسباب جمالية نوعية لا يضطلع تأثير الحروب فيها ، حتى التأثير السلبي ، إلا بدور ضئيل جداً - وينبغي الاعتراف على الاقل بأن هذا التأثير بعيد كل البعد عن التحديد ، وأنه عملياً مما يتعذر التنبؤ به .

لقد صاغ ( لانسون ) Lanson ستة قوانين أو ( حوادث عامة ) تبين علاقات تاريخ الادب بعلم الاجتماع . ومن هذه القوانين ( قانون التأثيرات الخارجية ) وهو يتضمن حالين يختلط احدهما بالآخر غالباً : اما أن يفرض جاه العظمة السياسية والعسكرية على الشعوب الخاضعة

ادب الشعب المنتصر ، لأن هـــذا الادب جزء من تفوقه ، واما ان يستعير المنتصر – على العكس – الآثار الاجنبية للشعوب المغلوبة ، وهي أقدر على ارضاء عواطفه الجديدة اذا كان أدبه الخاص قـد اصيب بفقر شديد ابان حرب يكللها النجاح (١) .

من العسير ان نصف وصفاً أفضل عدم التحديد في تأثير الحروب على الفنون : ذلك ان التفوق الجمالي ، مهما كانت نتيجة الحروب عسكرياً، نصراً أم هزيمة ، فانه قـــد يعود دون تمييز الى الغالب أو المغلوب ، ولا يتبـع حال القوى الحربية أو السياسية ، بل حال القوة الجمالية : أي يتبـع الحاجات والقدرة على الامتصاص أو الانتشار التي تفرضهـا عليه حال فنونه الراهنة .

والنتيجة مهمة دوماً حتى في الحروب التي أيقظت أشد شعور قومي : ففي ( فرنسه ) بعد ١٨١٥ و ١٨٧٠ ، وفي ( المانيه ) بعد ( لويس الرابـع عشر ) وبعد ( نابليون الاول ) ، ما أن مرّ الشعور الاول بالحور ، حتى ارتـكاس المقاومة العضوية باختلاط طريف يضم مقاومة الاجنبي وتقليده، على الرغم من الرجوع لماضي البلد ، الذي يمثل تمجيده المصطنـع القاعدة في مثل هذه الظروف .

يبقى حل ثالث : فهذا التأثير المبهم دوماً ، قد يكون في بعض الاحيـان ضئيلاً أو معدوماً . ولعـــل أوضح مثل حرب ١٨٧٠ في ( فرنسه ) . فمن النادر ان تبلغ ازمة قومية مابلغت آنئذٍ ، وقـــد خلفت اقوى الذكريات وأدومهـا حتى استطالت الحرب الاجنبية بحرب أهلية . ولذا كرر كثير من النقاد ، بوثوق ، تمييز ، بل وتقابل ، « اجيال ماقبل الحرب » و « اجيال مابعد الحرب » .

---

( ١ ) انظر : ج. لانسون : ص ٦٣٧ .

ولكن لنفحص الوقائع عن كثب : بعض حلقات روايات هزيلة ، أربع أو خمس قصص لـ ( دوده ) و ( موباسان ) ، الحان تافهة للجوقة النحاسية أو للجمعيات الغنائية Orphéons ، لوحات عسكرية أو تماثيل رمزية استلهمت من الحرب ( الفرنسية – الالمانية ) مواضيع سهلة وشعبية ، كل هذا التراث الفقير « للسنة الرهيبة » يكاد لا يذكر له شأن في الفنون الفرنسية : وانما ينبغي البحث في مكان آخر عن جميع أسباب تطور تقنيتها تقريباً ، سواء اتصل الامر بالـ ( فاغنرية ) في الموسيقى ، أو بالنقطية أو بالرمزية في الرسم أو بالحركات الواقعية أو الـ ( برناسيه ) Parnasse أو الصوفية في الادب .

وفي هذه النقطة لن نرتاب في ( بول بورجه ) : ذلك أنه قومي في الفن كما في غير الفن . يقول : « مهما امكن أن يبدو الامر غريباً لاول وهلة ، فان ادب مابعد ١٨٧٠ بدأ باقام ( كذا ) أدب ما قبل الكارثة ، تماماً كما لوأن السنة المشؤومة لم تكن ، بالنسبة الى عرقنا ، أرهب مرحلة . وقد بدت الهزيمة ، في نظر جلّ الكتّاب ، بعد انقضاء اثر المباغتة الاول ، إما انها تسقط من الحساب ، واما غدت مادة للملاحظة شأنها شأن سواها . وتكشف « امسيات ( ميدان ) » Soirées de Mèdan عن هذه الحال العقلية . . وما من فارق في الوحي بين ( بارناس ) ١٨٧٦ وبين ( بارناس ) ١٨٦٦ . واجرؤ على القول اليوم ، بعد مرور أربعين عاماً ، ان الحقيقة القومية هي اكثر بداهة في نظر المتأخرين منها في نظر من عاشوا تلك الساعات الرهيبة »[1].

٨٤ – وعندما طرحت حرب ١٩١٤ نفس المشكلات ، أثارت نفس التأكيدات **القبلية** . ان احداً لم يعتقد بان من الممكن ان

---

(١) ب . بورجه : صفحات نقد ومذهب ١٩١١ ، ص ٣٠٥ – ٣٠٦
P. Bourget : Pages de Critique et de Doctrine

تنزل افظع كوارث الازمنة الحديثة بالعالم من غير ان تشوّه بعمق مفاهيمه الفنية بل ان احداً لم يفترض ان النتيجة الفنية للحرب قد تكون ايضاً حاجة الارتكاس والاستجمام ، أو تكون دعماً للنشاط الجدي ، لتذوق الجهد والانتظام .

لنأخذ أيضاً عن ( بول آدم ) التعبير عن القناعة العامة . « ان البطولة الفذة لشبابنا المسلح ، واخلاص الامهات والنساء . . . يناقضان ريبية الكتّاب الذين زيفوا ورسموا مجتمعاً رذيلاً بوجه عام ، مجتمع تطلع الى السلب ، والزنا ، والسياسة المهنية . وسيتبدل النسق حتماً ، لان « المهزلة اللاذعة » انتهت . . . انتهى ربما هذا التركيز في أدب الحياة ( الفرنسية ) على الزوجة الخائنة ، ومغامراتها المبتذلة المتكررة مائة الف مرة ومرة . . . وان رؤية الحرب الكبرى ستضع عوضاً عن هذه الجاذبية الوضيعة باسراف جاذبيات اخرى » .(١)

تنبؤات خالصة نستطيع ان نترجمها بالكلمات المشخصة الآتية : بعد هذه الحرب ، لن نكتب على طريقة ( بك ) Becque ولا على طريقة ( بول أدم ) وحدها . ذلك ان ( بول ادم ) مؤلف طائفة من روايات القوة ، كما أن السيد ( جوس ) Josse كان صائغاً . وكذلك حرص رؤساء مدارسنا الموسيقية الكبرى الثلاثة على صنع التصريحات الثلاثة التي يتعذر التوفيق بينها من ناحية اخرى : لن تُعزف في ( فرنسه ) إلا قصائد ملاحم موسيقية على طريقة ( سان ـ سان ) ، إلا لوحات مصغّرة على قاع تأثرية أو نقطية جوقية على طريقة ( دوبوسي ) De Bussy ، ولن تُعزف

---

(١) بول آدم : الادب والحرب LaLittèrature et la guerre ( مجلة باريز ، ١٥ شباط ١٩١٥ ، ص ٧٢٦ – اقرن نظرات ( ستاندال ) الى القوة باراه ( سوريل ) في العنف .

سوى ( صوناتات ) دورية ضخمة بحسب صيغ الـ ( سكولا ) Schola . ويبدو ان ليس من الممكن ان نتوقع اقل من هذه النتائج من مثل هذه الحرب الجسيمة .

ولكن لنحاول ألا نمكث في ( بيزنطه ) زمناً اطول . ان ما كان يُعنى به جنودنا ، أقل عناية ، وهم في خنادقهم ، حكايات الحرب ، والخطب الرنانة الملتهبة التي كانت تدبجها مكاتب الانشاء بيسر ما بعده يسر . كانوا يقولون : « هذا كله جيد من اجل **المؤخرة** التي لا تملك الآن أي مثير آخر » . وبالمقابل كانت الروايات المتسلسلة ، وقصص الحب والحكايات الهزلية والقراءات التقية ، بل المسرح المدرسي ، كانت تستحوز على قلوب ابطالنا تارة بعد اخرى . وحين يرجع هؤلاء الملايين من الرجال الى الحياة المدنية ، ماذا ينبغي لهم ان يطلبوا من فنوننـــا ؟ أاستمرار هيجانهم واشتدادهم العدواني ، أم ارتكاساً سليماً باللعب واللهـــو السهل ، ام الاحلام الخيالية المثلى ؟

علينا ألا نجيب : « احد الامرين أو الاخر » ، بل بالاحرى : « الامران معاً » . فقد وُجد هذان التياران بآن واحد ، لتلبية حاجتين جد مختلفتين ، ولكنهما حاجتان آمرتان كلتاهما . والمسألة كل المسألة هي ان نعرف ايهما سيتفوق على صاحبه بالكيف ، ان لم يكن بالكم ، وسيستحق ان يستقطب أعظم المواهب اصالة : والذي سيكتب له الفوز يبقى وحده ممثلا في التاريخ لـ « جيل الحرب » . واذا رغبنا عن بعض الاستثناءات الجميلة جداً ، مثل « النار » Le Feu لـ ( باربوس ) Barbusse ، ألفينا ان نتاج الادب والفن التشكيلي والموسيقى التي استلهمت الحرب نتاج هزيل . لقد حصلنا بلا ريب منذ ١٩١٤ على مقاصد ممتازة ، ولكنها فيما يبدو تبرهن لنا بجلاء على ان شعر الحرب وفنه الساحر الرفيع انما يوجدان في

الحرب ذاتها ، اكثر جداً من توفرهما في الاثار المسماة اثار الفن ، وهي تنسج على منوال الحرب والذين ذاقوا الحرب مباشرة من قريب أو بعيد يشمئزون من ادب الحرب كان ( توبفر ) Tœpffer ينصح قائلًا : « خذوا أشهر مغرب شمس رسمه ( لوبوسان ) Le Poussin واذهبوا اذن لمقارنته ، على شاطىء البحر ، بمغيب الشمس الحقيقي . لن نمل من تكرار القول بان الجمال الطبيعي لشيء لايتأثر بجـماله الفني ، وان شـــدة العواطف الحيادية جمالياً تتبارى مباراة كارثية مع العواطف الجمالية بالمعنى الصحيح ، وهـذه العواطف هي بالدرجـة الاولى عواطف « تقنية » من نوع آخر تمامـاً (١) .

ولذا لن نستغرب البتة اتجاه فنون الغـد شطر اللعب اكثر من انتحائها منحى الجهد ، وذلك على قدرما سيكون الجهد عظيماً . وقـد يتفق ان تسعى الفنون الى الانفصال عن الواقع ، بالاحلام ، كلما اسرف هذا الواقع في الاضطهاد والبحران . واخيراً ان شعراء الحرب العظمى الاكفياء ، والذين سيفوزون إن جاز القول بأن يكونوا على مستوى الاحداث ، قـد لايظهرون ، كما حدث في الملحمة ( الامبراطورية ) ، إلا بعد مرور عدة اجيال غابرة ، ويعيشون عندئذ في اعمق اجواء الأمن والسلام ، أي حين لن تكون الحرب سوى اعادة تأليف خيالي ، لا واقعاً حياً ؛ عندما تصبح أثر فن ، لا علته الفاعلة .

٨٥ وصفـوة القول ، لايخلق نظام الحرب تقنيـة ولا انواعـاً رفيعة ولا حوافز مميزة للفن . ويعزو الباحثون النظريون الصوفيون الى

---

(١) انظر : شارل لالو ( ٣ ) : العواطف الجمالية Les Sentiments esthétiques ( السكان ، ١٩١٠ ) القسم الثاني . – ( ٥ ) المدخل الى فلسفة الجمال ( كولان ، ١٩١٢ ) القسم الاول Introduction à l' Esthètique

حد كبير أو صغير ، والذين يحسبون انهم يمتدحون الحرب ، يعزون اليها مجازاً جميع ضروب النتائج التي تنجم في الواقع عن عوامل اخرى اكثر ايجابية ، وهي ليست بالضرورة مما يواكب الحرب ، بل انهـــا عوامل تتمتع بنفس التأثير بدون الحرب ، إن لم نقل انها تؤثر عندئذٍ تأثيراً اعظم ايضاً . ان ظهور أثرين اصيلين أو ثلاثة آثار فذة تؤثر في توجيه فن من الفنون تأثيراً يفوق كثيراً تأثير اعظم حرب في العالم .

لنذكر مرة اخرى أن خصب الحرب الثابت الوحيـــد يمثل في التواصل الذي تقيمه بين شعوب قد يظل بعضها يجهل بعضاً لولا الحرب . فضلاً عن ان الارتحال السلمي في اسفار الفنانين والهواة وتجار الاثار الفنية قد أدى دائماً هذه الوظيفة ، وأداها بشدة اعظم وبثمرة أفضل ، في أوقات السلم ، وبفضل السلم ، نظراً للثروة والفراغ اللذين يتيحهما للنخبة .

ولئن كانت الحرب ضئيلة الانتـاج في هذا المجال كما في مجـالات اخرى ، فاننا ندرك جيداً — بالمقابل — ماتهدمـه الحرب . الحرب ، بالضرورة تقريباً ، ابادة الآثار الفنية . وان يومـاً من النهب والحريق أو التدمير يمنع ترميم هـــذه الكوارث خلال زمن طويل . ذاك هو الاتجاه الذي وجهت طائفة كبرى من الحروب القديمة نحوه حركة الفن وجعلت من النادر بقاء النماذج المدرسية ان لم تتكفل هي بابادتها واحداً تلو واحـد : اجل إن من باب العمل الايجابي باعتبار تمهيـد الارض بتفريغها ، والصفحة البيضاء شرط من الشروط التي قد تيسّر التجديد . ولكن ثمـة شروطاً اخرى ترتجى على نحو اعظم ؛ اذ لا يوجـد توالد عفوي في الحيـاة الاجتماعية ولا في سواهـا ، أو ان التوالد العفوي هو الاستثناء : الابتكار لايولد من الهدم ، أي من العدم : وانمـــا التركيب وحده هو الخصيب . « الفن يرتبط بظواهر القوة » .

اجل ، ولكن بـأي رباط ؟ لاريب في الجواب . الصحة ايضاً « ترتبط » بالمرض ، والحيـاة بالموت : ان التقابل ، أو النفي ، هو العـلاقة الطبيعية الوحيـدة بين الحرب والفن ، والفن ينفرد عن جميع آثار السلام بأنه اكثرها عرضة للهلاك والفناء امام تأثير العنف .

وفي الفن اكثر من سواه ، يصح القول المأثور : « نحن لانهـدم إلا ما نستبدل » . وبصورة سوية ، لاتزيل مدرسة مدرسة اخرى إلا اذا وضعت تحفاً جديدة محل التحف القديمة . والحرب وحدها ، في الفن كما في أي مجال آخر ، تجيد الهدم احسن الاجادة ، ولا تضع ابـداً أي شيء محل ماتهدمه .

لقد بنى فلاسفتنا الكبار فلسفة كاملة عن الحرب حين أعرب كل منهم عن كارثة ١٩١٤ بلغة تصوره الشخصي الخاص للحياة السوية . ففي ( المانية ) وجـد ( هجل ) و ( نيتشه ) فجـأة عدداً غفيراً من التلاميذ الذين لم يكن يحتمل لهـم ذلـــك . وفي ( فرنسـه ) رسم ( بوترو ) Boutroux الخطوط الكبرى لنفسية المتحاربين ، وجعلنا نبصر خلالهـا ضرباً من « جواز قوانين الطبيعة » الفردية والاجتماعية . واكتشف (برغسون) في الحرب خصومة بين « الوثبـة الحيوية » الحرة المرنة العفوية عنـــد بعض الامم ، وبين الآلية الجامدة المصنوعة القاسية لامة اخرى .

هلاّ نستطيـع ، الى جانب هذه اللمحات العميقة الملهمة ، ان نفسح المجال امام الطريقة المقارنة التي يمارسها علماء الامراض ؟ ان هذه المكاسب الحديثة التي فازت بها الفلسفة تسهم إسهاماً ضرورياً في دراسة الحرب من الناحية النفسية والاجتماعية . ذلك أن هناك علم اجتماع مرضي كما يوجد علم نفسي مرضي .

إن أحداً لما يفهم ظاهرة الحرب اذا لم ينظر اليها على انها مرحلة مرضية من مراحل الحياة الجمعية . والحروب ، مثل الثورات السياسية ، أزمات عابرة شديدة يسبقها ، ويفسرها ، تسمم طويل صادر بأصله في الغالب عن طبقة أو مؤسسة معينـــة ثم يكتسح سواها بسرعة تقل أو تزيد .

ليسمحوا لنا هنا باستعارة طويلة ، هي من جهة اخرى اكثر من استعارة . فكما يحدث لسجية ، وفعال ، فرد أُصيب بهذيان شديد ، فان عقلية شعب من الشعوب سرعان ماتغدو بما لاتمكن معرفته حين يخوض هذا الشعب غمار الحرب . وأقل مايمكن ذكره ، هو تكشف هذا الشعب عن أنه اندفاعي ، موسوس ، سيء الظن ، ولكنه عاجز عن الفكر الانتقادي ويتصف بكل القرائن الجمعية التي تقابل قرائن الفكرة الثابتة لدي الفرد : هذيان العظمة وهذيان الاضطهاد معـــاً ، جنون « المضطَهد المضطهِد » وهو جنون مدرسي معقد . وتعرف البلاد الحيادية اليوم أن من العبث عقد محاكمة مع شعب يحارب ، كما أن من العبث تبادل الرأي العاقل مع هاذٍ ، اللهـــم الا إذا اعتنقنا هذيانه أولاً ، وبعدئذٍ تكون سائر أفكاره منطقية تقريباً .

وتصحب تشوّه الذكاء الجمعي المذكور الذي يكشف عن الاعراض المرضية من ناحية اخرى تبدلات في الحساسية وفي الفاعلية يترتب على عالم الاجتماع ان يشاهد ببرودة إتصافها بأنها غير سوية ، وتتاح للباحث الاخلاقي فرصة الحكم على أنها رائعة وخارقة للمستوى الانساني تارة، وأنها إجرامية وحيوانية تارة اخرى .

ومن النافل أن نضيف بان هذا الحكم يجد نفسه وهو يمضي على نحو مختلف بحسب اختلاف الحروب أو الامم التي يراد بحثها .

غير أن الحرب ما ان تضع اوزارها،أي عندما تطرد العضوية الاجتماعية حصيلة هذا التسمم الجمعي حتى يعود الشعور الجمعي سيرته الاولى : تراه يدهش هو نفسه من هذيانه السابق، ويتطوع لتفسير أحواله الماضية التي يعجز عن فهمها بدعوى أنها وحى خارق للمستوى الانساني : - أليست الحروب من جوهر صوفي و« آلهي » مثلما كان الصرع في الماضي « مرضاً الهياً » ، أو كبعض هـذيانات « المس » ؟ وفي الوقت نفسه يسترجع الشعور الجمعي حساسيته وذكاءه ونشاطه على نحو سوي ، ويتذوق من جديـد التخلق والجمال والحقيقة : قيم ثلاث كانت مصابة بأغرب تشوه في حكمه ،لان القتل والخديعة كانا قد أصبحا واجبين ، وصارت الحقيقة اثماً لمجرد أنها تضاد الفكرة الثابتة ، وكانت التحف الفنية تنحدر الى منزلة نقـــد متبادل ، أو الى هـــدف الانتقاد : انه تحول القيم جميعاً ، ونحن نجده في جميـع الحروب تقريباً ، وان كان على درجات متفاوتة جداً، إثم ضد ( الروح ) ، لم تكن الانسانية لتغتفره لأي شعب من الشعوب لولا أن كان هذا الاثم تعبيراً عن أزمة مرضية يمكننا فقط أن نبذل جهدنا لتلافي رجوعها مرة تلو اخرى .

ومن الظلم ، أو على الأقل من باب عدم الدقة ، أن نحكم على حضارة سوية لشعب بالاستناد الى حالة أزمـته غير السوية ، كما يكون من الظلم ، أو من باب الحكم غير الدقيق على السجيـة الحقيقية لاحـد اصدقائنا بحسب نوبة عصبية ناجمة عن تسمم معوي جعلته يهـذي خلال عدة شهور . فاذا ما أعاد اليه صحته نظـام موائم ، عاد تقريبـاً سيرته الاولى : وفي أغلب الاحيان يكاد لا يبقى لديه أي أثر من دائه .

وكذلك الحرب . انها أزمة تصيب بسرعة جميـع المؤسسات الاجتماعية ، ولكنها تتركها ، من ثم ، لتطورها السوي الذي كان محدداً في خطوطه الكبرى ، هذا إذا ظلت العضوية الاجتماعية سليمة وقابـلة للحياة على

الأقل . وعلى هذا يمر الفن تحت عتبة الشعور الاجتماعي في حرب عظمى، ثم يظهر بعدها من جديد كما ينبغي له ان يوجـــد ، وكما يمكن له ان يوجد بدون هـــذه الحرب ، كما يفترضه تطوره النوعي ودوره السوي في المجتمـع .

الاستقلال الذاتي النسبي للفن ضمن سائر الوظائف الفردية والاجتماعية: تلك هي النتيجة العامة التي تقودنا اليها دراسة جميع شروطه الاجتماعية الحيادية جمالياً : حياة منزلية ، حياة اقتصادية ، حياة دينيـــة ، حياة سياسية قومية أو دولية . وحينما يتناول الامر الحرب ، فـان اتصاف هذه الازمة الاجتماعية بصفة مرضية يزيد أيضاً من الاستقلال النسبي للفن ، وما خاصة الفن الاساسية إلا أن يمارس — على العكس — وظيفة سوية جداً في الانسانية .

وعلى هذا النحو تتفق هذه الآراء المتباينة : « كل فن حي هو بالدرجة الاولى قومي في الجمـاعة ، وشخصي في الفرد » . — « ليس للفن وطن ، الفن الكبير يبلـغ الـكلي » . - « العزم والكفـاح ، هما روح كل فن حقيقي » . — « الفن تأمل ، حلم ، عبـــادة ؛ وان حياته ذاتها تستلزم فراغ السلم ، وترف الامن » .

## الفصل الخامس

# الفن والدين

٨٦ – اذا شئنا دراسة علاقات الحياة الجمالية بالحياة الدينية امكننا استخدام الطريقتين المستعملتين في دراسة الفن وفي دراسة الدين على السواء. واولاهما الطريقة الاعتقادية، وهي طريقة استنتاجية وشخصية تماماً تعتبر الفن والدين بمثابة معطيات ثابتة بذاتها وان تنوعها ليس إلا تفاصيل دقيقة عابرة يستطيع كل انسان أن يلاحظها بذاتها، بل تجب عليه ملاحظتها: لانها كلها ماثلة في كل ضمير فردي. أما الطريقة الاخرى فهي طريقة تاريخية تجريبية موضوعية، تنظر الى هاتين الظاهرتين في تطورهما ضمن الاوساط الاجتماعية التي انجبتهما.

وليس من المحال التوفيق بين هاتين النظرتين، ولكن ذلك

يؤدي غالباً الى انتقائية ضعيفة . أليست تلـــك حال ( وليم جمس ) William James عندما درس « أنواع التجربة الدينية » Les Variétès de la Vie religieuse ? . فقد لفت النظر بآن واحد الى التجربة الباطنية لدى كل انسان ، كما تضبطها محن الحياة ، والى تنوع هذه التجربة في التاريخ ، ولكنه ربما لم يعن عناية كافية بتطورها الجمعي وبشروطها الاجتماعيـة .

وبسبب تعذر التوفيق المنهجي سنعتنق بالتعـاقب هاتين النظرتين اللتين تتحلى كل منها بقيمتها حقاً ، بل وانهما وجهتا نظر لا يمكن فصل احداهما عن الاخرى . ونحن نعتقد انه اذا لم توجد « تجربة » دينيـة وفنية من طبيعة تغاير طبيعة سائر التجارب ، تجربـــة هي بآن واحد خارجية وباطنية ، فعلى الاقل يوجد « وجدان » جمالي و « وجدان » ديني ، يمكن ان يتصف كل منهما بصفة الاستقلال الذاتي ، ولكنهـما يتبادلان التأثر والتأثير .

وقد اقترحت تعريفـات كثيرة لا تحصى للظاهرة الدينية . ولكن تعريف ( دوركهايم ) يتميز بأنه بلـغ درجة من التعقيد تتيح له ، كما سنرى ، الالمام ، ولو ضمنياً على الاقل ، بجل هذه التعريفات . « الدين منظومة متماسكة من العقائـد والطقـوس المتصلة بالاشياء المقدسة ، أي المتفرقة والمحظورة ، عقائد وطقوس تؤلف بين جميع المؤمنين بها في نطاق طائفة اخلاقية تسمى ( كنيسة [1] ) » . ومن هذه الصفات المختلفـة تنشأ فرص جمة تتحالف فيها الفنون والاديان ، بل وتختلط ، وعلى الاقـــل في أدنى أشـكالها تطوراً .

## ١ ـ الاشكال الابتدائية والتطور

**٨٧** ـ ليس من السهـل تقرير ماهي اكثر أشكال الفن اتصافاً

---

(١) أميل دوركهايم : (٢) ص ٦٥ .

بالصفة الابتدائية . ولعل المسألة ذاتها غير ذات معنى محدد تماماً . وكذا فان اصل الدين مسألة لا تقل عنها حرجاً . وسنفحص بوجه خاص أحدث حلين يمكن أن ينالا في وقت واحد اهتمام تاريخ الفن وعلم اجتماع الفن، وهما الحلان الصادران عن السحر والطوطمية .

لقد أدهشت المشابهات بين الفن والسحر فريقاً من المؤلفين فاعتبروا السحر شكلاً ابتدائياً للدين وللفنون كلها بآن واحد .

السحر جملة طقوس تهدف الى رفد الانسان بقوة تأثير في ظواهر الطبيعة بوساطة قوى غامضة تنهض على هامش ديانة منتظمة . والواقع أن منظومة السحر ترتبط دائماً بمنظومة دينية تعيش معها عيش التطفل، أو على الأقل عيش المؤاكلة .

وتنزع المدرسة الاختبارية ( الانكليزية ) في الغالب الى اعتبار العمليات السحرية مجرد تطبيق للقوانين النفسية الكبرى في مجال تداعي الافكار : فهي اذن تقابل الآلية التي تحسب هذه المدرسة انها الآلية الرئيسية في كل تفكير ، ويكون من المستغرب ألا نلفى في أصل الفن تشابهاً وتضاداً واقتراناً كما نجد في كل مكان من دنيا الفكر البشري [1].

وبحسب هذه النظرية يقابل تداعي الافكار بالاقتران السحر الوبائي أو التعاطفي بالمعنى الصحيح ، أي أنه يقابل الاعتقاد بأن التأثير

---

(١) انظر خاصة : ى. هيرن [١] ص ٢٧٨ - ٢٩٧ ، و ( فريزر ) محاضرات في التاريخ الاول للنظام الملكي Frazer : Lectures on the early History of Kingship و( هوبر ) و ( موس ) : النظرية العامة للسحر ( مجلة السنة الوسيولوجية ) الجزء السابع ١٩٠٢ - ١٩٠٣ و : امشاج تاريخ الاديان ( الكان ١٩٠٩ ) Hubert et Mauss ; Théorie générale de la Magie; Mèlanges d' Hist - oire des Religions Lévy - bruhl , Introd. و ( ليفي برول ): المدخل وغيره .

الذي يحدث في موضوع يحدث ايضاً فيما يجاوره أو يتآزر معه : مثال ذلك ان ما يصيب الاب أو الزوج يصيب أيضاً الابن أو الزوجـــة . ولهذا الشكل تطبيقات جمالية قليـــلة ، شأنه شأن قانون التضاد وهو قانون ثانوي .

غير ان الامر يختلف فيما يتصل بسحر المحاكاة الذي يقابل تداعي الافكار بالتشابه . فمبدؤه هو ان الشبيه يحدث الشبيه ، أو ان مـا يؤثر في موضوع يماثل موضوعاً آخر ، أو ما يؤثر في صورته ، يؤثر أيضاً في هذا الموضوع الآخر نفسه . ان التعزيم Envoûtement تطبيق نمطي على ذلك : فلكي تجرح إنساناً في قلبه يكفي ان تغرز ابرة في قلب دمية تعتبر انها تشبهه . وتتصل بهذه الفكرة ممارسة صور الاشخاص والتماثيل وأيضاً الدرامة والرقص والتعبير الايمائي الذي يُقلّد عملاً من الاعمال .

وعلى هذا النحو يهدف المـؤمنون الى احـــداث غايات نفعية : الانتصار على عدو ، الشفاء من مرض ، خصب حصاد . ولكن ثمة ثلاث نتائج اخرى تتحقق في الوقت ذاته ، ولها في الفن أهمية رئيسية . أولاً اعادة انتاج أمين للكائنات وللاشياء وهذه هي الواقعية . وثانياً ، بنتيجة مشتقة ، تصحيح هذه الواقعية ذاتها بالتنهيج بسائق مبدأ التداعي بالاقتران الذي يجعل انتاج جزء من الموضوع كافياً لتأمين النجوع السحري . أما النتيجة الثالثة فهي اكثر سلبية : الحظر الديني لانتاج بعض الصور (ومثلاً انتاج صور البشر والبهائم بحسب ( التلمود ) وبحسب شروح ( القرآن ) ، وهذا الحظر يقابل الكفاح ضد هـــذا الشكل من السحر ، وفي الوقت ذاته ضد الوثنية . تلك هي ثلاث نتائج لا شك في أهميتها الجمالية .

وأخيراً ، هناك نوع ذائـع جداً من انواع التداعي ، وهو اكثر تعقيداً : تداعي الاشارة ومدلولهـا . انه ينجب التجسد ، وهـذه العملية

تعرب عن السلطان المنسوب الى الكلمة على الشيء . ومن هنا يصدر المنع المألوف جداً والذي يحرّم النطق ببعض الاسماء الخاصة : اننا لا نعرف الاسم الحقيقي لـ ( يهوه ) ، آله ( التـــوراة ) ، ولا الاسم الحقيقي لـ ( رومه ) ، « المدينة » الممتازة ، ولم تستطع هـذه العادة الا الاكثار من استخدام التعريض والاستعارة وفرض لهجة خاصـة على الاسلوب . لقد انتـج التعـزيم الاوصاف المنهجية بالايقاع وبالغناء ، وانتج الصيـغ المقدسة الخاصة باستدرار الغيث ، أو بالنصر أو بالخصب . وبفضل قانون انتقال الصور بالتداعي ، تستطيـع الاشارة ان تحل محل الشيء ، وتُعتبر ، بنتيجة الترسب ، كلمات خرجت عن الاستعمال ، أو لحن محض فقد كلماته الاصلية ، تعتبر في العادة ذات قوة سحرية .

٨٨ - وقـد عني ( كومباريو ) Combarieu ، على الخصوص ، بعلاقات السحر بالموسيقى . يقول : « ان المؤرخ مضطر ، بـــدون نظريات مبيته ، الى تلخيص مذهبه بالمشاهدة الآتيـــة : الغناء العادي يصدر عن الغناء الديني - والغناء الدنيي صادر عن الغناء السحري »[1]. وعلينا ان نفهم الاقوال المجازية الذائعـة الآتيـة بمعناها الحرفي : « ان الموسيقى تحدث فينا **سحراً** ، وهي **فتنة** » . وان لهـا تأثيراً يرجع بأصله الى **التعزيم** الذي يتحلى بقدرة تُفترض قدرة ناجعة في الـكائنات والاشياء . وان المعجزات التي تخلقها الموسيقى في عـالم عواطفنا الباطني يُفترض فيها أولاً ان تكون معجزات واقعية وفيزيولوجية .

وقد جمع المؤلف لتأييـد نظريته طائفة كبرى من الحوادث التي استقاها ( دونمـــا اختيـار كافٍ من ناحيـة اخرى ) تارة من شعوب ابتدائية حقاً ، وتارة من شعوب نصف ــ متمدينة ، تارة من السحر

---

(١) ج . كومباريو ( ١ ) ص ٩ ( انظر ( ٢ ) ج ١ قسم ١ )

بالمعنى الصحيح ، واخرى من الديانات المنتظمة . إنا نجد لدى كثير من الشعوب مثل ( الهنود ) و ( المصريين ) و ( المكسيكيين ) القدامى ، اغان مقدسة تستدر الغيث أو تجلب الصحو بالسحر . ونجد أغان اخرى تسهر على مختلف مراحل الحياة الانسانية : الولادة ، والشفاء من المرض، ولا سيما الحب ، وهو ينبوع لا ينضب تستقي منه ضروب شراب العشق وسبل العمل والرقى في سبيل الاغراء أو ضد الخيانة . ومن الحقد على عدة أعداء تنشأ « اغان الهلاك » في ( الصين ) وفي ( امريكه ). وثمة أغان تستطيع ان تسبب لدى الخصم فقدان الذاكرة أو العقم أو الموت [1] .

غيران القدرة السحرية تظل في جميع هذه الاحوال خارجية عن الفن الى حدما : فمادامت غير مرتبطة بفكر موسيقية محددة ، فمن الممكن ان تبقى هي هي وان واكبت أي شكل آخر من أشكال الغناء ، انها لاتحدد طبيعة اللحن مباشرة . وثمة الآن اشكال محددة في اللغة الموسيقية لاتستخدم اليوم الا من الناحية الجمالية ، ولكن من المتعذر شرح اصلها شرحاً وافياً إلا من حيث استعمالها السحري الابتدائي .

ان **تكرار** كلمة أو صيغة أو فكرة يعتبر خطيئة ينبغي تحاشيها في الكلام الادبي ، ولم يكن ليسمح بها إلا في ميدان الشعر أو الكلام الموزون ، في العروض أو في الرجيعات . أما في الموسيقى فان التكرار على العكس هو الاسلوب المفضل : وهذا التكرار في الموسيقى يطابق التناظر في الفن التشكيلي . لا توجد فكرة الا وتتكرر طوعاً ، بل وضرورة ، عدداً من المرات في الاغاني الشعبية ، في جميع الرقصات ،

---

(١) كومباريو (١) قسم ٢ – ٣ ، ص ٣٥ ومابعد .

في الانغام التي تتبع الطريقة ( الايطالية ) وكذلك في ( الصوناتات ) أو في الملاحم الموسيقية ذات الصفة العلمية الاعظم : ويكاد لايوجد استثناء إلا في بعض المحاولات الحديثة . وثمة انواع باسرها لا تستخدم سوى تكرار صيغ على انها الطريقة الوحيدة في التأليف أو الابتكار . مثال ذلك فن التسلسل ولا سيما فن الاتّباع Canon .

لماذا ترضي الاذن بالتكرار في الموسيقى رضىً عظيماً ، وتمجه في الخطب حيث ينبغي أن يكون كل شيء تقدماً وجدة ؟ ذلك ان للتكرار في ذاته نجوعاً سحرياً في الفكر الابتدائي . وان للصيغة التي تذكر مرة واحدة قوة اعظم جداً من قوتها حين نكررها أربع مرات . كان الطبيب الاختباري ( مارسلوس ) يأمر دائماً تقريبا بتكرار نوع من التسبيح ثلاث مرات لانتزاع خبث من العين ، أو لبرء صداع . وهذه تسبيحة تكفي لانتزاع عظمة من الحلق ، شريطة ان تكرر سبعاً وعشرين مرة : « قبلة من رأس ميدوزا » Os gorgonis basio . ويبدو ان هذه الصيغ كلها كانت في الاصل صيغاً غنائية . وبالاستناد الى هذا المثل ، كانت الموسيقى القديمة تسجل في كل لحظة من الحانها « ترديدات اضطرارية » .

وينشأ الايقاع من العملية الخرافية نفسها . ان الاعداد السحرية متنوعة جداً . ولكن اكثرها استعمالاً ( ٣ ) ( ٤ ) وأضعافها . وهي تسود سيادة أعظم في الاوزان أو الايقاعات الموسيقية التي تكاد ان تكون على الدوام ثنائية أو ثلاثية . كان الاقدمون يقولون : « إن عدد ( ٣ ) آلهي » . وهو ايضاً موسيقي .

هل للسلّم الموسيقي نفسه اصل « طبيعي » حقاً ، أي فيزيائي أو

فيزيولوجي ، كما تحسب مدارس ( رامـــو ) Rameau و ( هلمولتز ) Helmoltz أو ( هوغوريمان ) Hugo Riemann ؟ . لقـــد كان معنى السّلم معنى سحرياً في المدارس ( الهندية ) و ( الصينية ) و ( الفيثاغورية )، ولئن كانت للسّلم خمسة اصوات تارة ، وتارة سبعة ، ألا ينجم ذلـك بوجه خاص عن الخصائص السحرية التي كانت تعزوها الى هذه الاعداد طائفـة من الشعوب الـتي مازالت تملك ، بنتيجة الترسب على الاقل ، تملك « العقلية السابقة للمنطق » الخاصة بالابتدائيين ، وهي عقلية سحرية مختلطة خرافية بالدرجة الاولى [1] .

هناك اذن طائفة كبرى من العقائد السحرية البسيطة جـداً من حيث مبدؤهـا ، والـتي هي ذائعة في كل مـــكان ، وتؤثر في عقل الابتدائيين الذين يتـأثرون بالايحاء اكثر مايتأثرون : انهـا تدفعهم الى اشـكال من النشاط الذي لايتصف بأنـــه جمالي إلا على نحو اضافي ، ولكنه سرعان مايغدو جمالياً .

وثمة أيضاً بعض الخرافة السحرية التي تؤثر في اضافة أو حذف ، أو نقل نغم نغم من الحان السلّم بغية تأليف مقامات مختلفة ، قديمها أو غريبها ، بتعابير عاطفية خاصة أو بالاستناد الى خواصها ، وقد عني قدامى ( اليونان ) والباحثون النظريون في العصر الوسيط اعظم العناية بوصفها وصفاً تفصيلياً دقيقاً .

ان بعض طرق التأليف الموسيقي المدرسية ، مثل الخفض **والزيادة** ، **والقلب** والتطريز في الصيغة الواحدة انما هي وقائع ذائعة عزيزة على السحرة الذين يقلبون صيغهم أو يشوهونها أو يطيلونها بصورة سرية حسب مشيئتهم ، حتى انهم يسلخون عنها كل معنى مفهوم . كان ( كاتون القـــديم )

---

( ١ ) انظر ليفي برول : الفصل الخامس ، ص ٢٠٤ – ٢٥٧

Caton L' Ancien ينصح بوقار ضـــد انخلاع العظم قول : « اريس، داردايس ، استاتاريس » . وكذا فان ثمة قلب صيغة الفرار من المدرسة ، وقاعدة تقهقر جد مصطنعة ، حتى أن السامع غير العارف يجهل جهلاً مطبقاً طبيعتها ومقصدها .

وقد انجبت الرجيعة فرضيات شتى . ولعلها تقابل لدى الشعوب نصف – النامية استئناف الجوقة الغناء بعد الغنـاء الفردي . ولكن كيف نفسر خلو الرجيعات في اغلب الاحيان من المعنى ؟ « هيمن ، هيمنه » Hymen, hyménée ، – « يه باين » ié Paean ، – « لانترلو » Lanturlu ، – « لافاريدوندين » La faridondaine ، الخ . ان كل شيء يتضح اذا اعتبرنا هذه الصيغ الغريبة ذكرى سبل العمل القديمة السحرية ، وأحياناً تحريفاً هازلاً لها ، والتي كانت تتمتع في البدء بنجوع شعائري .

وأخيراً فان أنواعاً بأسرهـا صدرت عن اشكال كانت في أول الأمر دينية : ان الحاننا الجنائزية كانت لدى ( الاغريق ) بمثابة صيغ أو الحان حداد على شرف ( ادونيس ) ، وكانت أغاني فرحنا تسمى ( بيان ) Péans وهي تنشد على شرف ( ابولون ) الشافي ، ولم تكن القصيدة الحماسية المضطرمة Dithyrambe لعبـــادة ( ديونيزوس ) وهي أصل المأساة ( اليونانية ) إلا تعزيم حصاد الكرمة ذات النماء العظيم . ولكننا نجاوز هنا تماماً نطاق السحر بالمعنى الصحيح ، وننزلق ، دونما وعي ، شطر الديانات المنظمة اجتماعياً[1] .

هلا يزيد تفسير نشأة الفنون من السحر على هذا النحو عن أن يكون تقريباً ملهماً ، ولكنه مسرف في البراعة ، بين حـوادث تظل متباينة

---

(١) انظر : ج . كومباريو : (١) ص ١٤٥ وما بعد .

بجوهرها ؟ انه يستلزم ، بادىء ذي بدء ، احتياطاً رئيسياً . كان (هجل) يعتبر السحر ( ديانة عفوية ) ، الشكل الاصلي للفكر الديني ، وينظر اليه نظرته الى ما يجب أن يكون : وهو يتفق في ذلك مع مذهب المدرسة الاختبارية ( الانكليزية ) . ولكن السحر بالمعنى الصحيح ليس في الواقع شيئاً ابتدائياً . انه ليس سوى بطانة دين أو انعكاسه : وبهذا المعنى يتأخر السحر عن الدين ، أو لايكون السحر عندئذ سوى الدين الابتدائي عينه ، وليس سحراً . ان شعائر السحر ، بالمعنى الصحيح ، هي تراث عبادة انمحت في الماضي ، ومازالت مترسبة في مستوى أدنى من مستويات الحياة الدينية في شكل خرافة بالية حكمت عليها بالزوال العبادة الجديدة . انها على الاقل ثورة ضدالدين السائد ، وانتهاك مقصود للقداسة ، وتحريف هازىء ، وضرب من الشعائر الرجعية . والواقع ان هذه المؤسسة الطفيلية لا ترتبط بالدين ارتباطاً خاصاً تنفرد به عما يربط الفن بالعضوية الدينية التي يتغذى منها . فالفن لعب قد يجري في السحر كما يجري في الدين ، أما السحر بذاته فليس لعباً : بل هو على العكس عملية جدية جداً أو نفعية . ولئن كان من اللازب اقامة تقريب في هذا المجال ، فمن المناسب ان نعزو الاصول الاولى للفنون الى الدين اكثر مما نعزوها الى السحر .

٨٩ ـ اننا لا نفهم صلات الفن بالدين فهماً جيداً إلا بدراسة التطور. ذلك أن قانون هذه الصلات هو بالدرجة الاولى قانون تمايز متزايد ، وتقسيم عمل مستمر . ان الفن ، كالاخلاق ، وكالعلم ، يمتزج لدى الشعوب الابتدائية بفاعلية معقدة مختلطة نستطيع أن نسميها فاعلية دينية ، ولكنها تضم في الواقع سلفاً بذرة مبادىء سائر الفاعليات العليا معاً .

وعلى هذا تكون علاقات الفن والدين عنـــد الابتدائيين متميزة بصميمية أعظم ، ونحن سندرسها هناك أولاً .

وليس من شأننا أن نفحص الآن هل الطوطمية هي الاصل الكلي لجميع أشكال الديانة الممكنة ، أو اذا كان اسم ( طوطم ) Totem الخاص بقبيلة ( الكونكين ) Algonkine ، وهي قبيلة هنود ( اوجيبواى ) Ojibway في ( امريكه الشمالية ) لا يـــدل إلا على شكل خاص من العبادات الابتدائية المنتشرة بوجه خاص لدى ( الاستراليين ) و (الهنود). ولكن تراث الطوطمية الذي نلفاه مترسباً في طائفة من العبادات الاكثر نمواً ، مثل عبادة ( المصريين ) و( اليهود )و ( اليونان ) ،بل وعند (المسيحيين)، يدعونا اولاً الى ان نعزو اليها انتشاراً عظيماً . ومن جهة اخرى ، لا ريب في ان هذا الشكل الديني بسيط جداً ، أو بالاحرى مختلط جداً ، وهو فيما يبدو ابتدائي جداً . وان النزعة الطبيعية ، والنزعة الاحيائية ، وعبادة الاموات لتتصل به من نقاط كثيرة ، وربما لاتؤلف احياناً سوى إنضاج أعلى له .

إن كلمة ( طوطم ) تدل بآن واحد على الحيـــوان ( أو أحياناً النبات وفي النادر جداً تدل على الشيء ) الذي يحمي العشيرة وكل عضو من أعضائها ، ثم على اللقب ، الاسم ، الشعار الجمعي ، علاقة التمالك ، واخيراً على الجد الاسطوري الذي تعزى اليه القرابة التي يتحلى بها جميع أفراد العشيرة . وعلى هذا توجد عشيرة ( الكونغورو ) ، وعشيرة( النسر الاسود ) وعشيرة ( دودة القز ) .

الطوطم مقدس . انه ممنـــوع أو هو ( **طابو** ) Tabou كما يقول ( البولينزيون ) — على كل غريب ينتمي الى طوطم آخر ، بل وعلى أعضاء العشيرة : فهم لا يستطيعون أكله شعائرياً ولا الاتحاد به إلا

بوساطة احتفالات أو تضحيات خاصة . هناك طواطم فردية ، وطواطم بطون منتشرة على الاخص في ( امريكه الجنوبية ) ، وطواطم جنسية ، خاصـة بجنس ومحظورة على الجنس الآخـر ، كما عنـــد بعض القبائل ( الاسترالية ) . ويبدو أن أهم الطواطم وأقدمها هي طـواطم العشيرة ، وهي الرمز الحي للسلطة الاجتماعية التي يخضـع لها الافراد كافة ، ويجلها كل فرد على أنها قدرة من طبيعة عليا ، ما دامت تجاوزه . هلاّ نستطيع القول ان هذا المفهوم المختلط يحتوي ضمنياً في ذاته على جميـع أشكال المثل الاعلى ـ الاخلاقي ، العلمي ، أو الجمالي مثلاً ـ والذي يترتب على نمو الفكر أن يستخلصه بالتدريج فيما بعد ؟

والواقع ان هذه العبادة الابتدائيـة جداً تتحلى بجملة خصائص يستخدمها الفن بيسر .

اولاً ، يرسم المتوحشون ( طوطمهم ) على جميع أنواع الاشياء التي يملكونها : ( الهنود ) يرسمونه على مجناتهم أو على خيمهم وكـــأنه شعار شرف ، ويحفرونه على قشور الشجر وكأنه علامة فارقة ، ويرفعونه فوق قواربهم وقبورهم أو فوق أعمـدة مرتفعة أحياناً ، أعمدة ملونة بالالوان الصارخة وهي تدل على بيوت الرؤساء أو الاغنياء . وكثير من (الاستراليين) يرسمونه على الارض في بعض الاحتفالات ليتأملوا هذه الصورة باجلال ، انهم يرصعونه في أحجار ، أو في قطـع من الخشب البيضوي التي يسبب فقدانها حداداً عاماً . ويزين به أعضاء العشيرة أجسادهم . وفي ( امريكه الشمالية ـ الغربية ) كلها يلبس ( الهندي ) الذي يرأس بعض الاعياد ثوباً وقناعاً يمثلان الحيوان الطوطمي كلاً أو جـــزءاً ، وفي عشائر الطيور ، يزين كل عضو نفسه بريش الطوطم .

وتبلغ أهمية هذا التمثيل الشعائري درجة تجعلنا نضع المبدأ العام

الآتي : « إن صور الـكائن الطوطمي أكثر قدسية من الكائن الطوطمي ذاته »[1] . والحيوان نفسه يشغل في الاحتفالات التعبـدية منزلة أدنى جداً من منزلة تمثيله الشكلي ذي النجوع الديني الأعظم من نجوع الطوطم ذاته . فهـذه إذن عبادة ابتدائيـــة يؤلف فن تشكيلي أولي جزءاً متكاملاً فيها .

٩٠ – إن النزعة الواقعية والتهيج ينبثقان بآن واحد عن الطوطمية أكثر من انبثاقهما عن السحر . ( فالهنود ) واقعيون الى حـــد كبير في تمثيل طوطمهم : ذلك ان المشابهـة الاكمل تجعله بلا ريب أكثر نجوعاً. ولعل هذه النية تمثل أيضـاً لدى شعوب ما قبـــل التاريخ المتسمون بالواقعية الى أبعد مدى . ولكن الامر يختلف عند ( الاستراليين ) .انهم – سواء بنتيجة ايمان ايجابي ، أو بعجز عن صنـع الافضل ، على الرغم من أنهم يعرفون حق المعرفة ، حينما يشاؤون ، سبيل الوصول الى تقليد الاشياء تقليداً أولياً ، – انهم ينهجـون تمثيلهم الرمزي تنهيجاً يجعلهم وحدهم قادرين على فهم الرمز ، وهـذا ما يناسب الراسخين في العلم . « يُمثّل الرجال والنساء – عامـة – بانصاف – دوائر ، والبهائم تمثلهـا دوائر تامة، أو خطوط حلزونية ، والخطوط المنقطة تمثل آثار رجل أو حيوان ... الخ .

وتتصف دلالة الاشكال الناتجة عن هذه الاساليب مبلغاً من الاعتباط قد يجعل لرسم واحد معنيين مختلفين في نظر أهل ( طوطمين ) ، فهنا يمثل حيواناً معيناً ، وهناك يمثل حيواناً آخر أو نباتاً[2] .

ان قدرة جزء من طوطم على تأدية دور الطوطم كله ليست تُفسر بحادث نفسي محض كالتداعي بالتشابه الذي يؤمن به ( الانكليز ) ، وانما

(١) دور كهايم : (٢) ص ١٨٩ ، انظر ١٢٣ وما يلي .
(٢) دور كهايم : (٢) ص ١٧٩ – ١٤٦ .

هي تُفسر بالحال الاجتماعية . وهذه القدرة ليست في الواقع حادثاً عاماً جداً ، ولكنه ربما كان مألوفاً في القبائل التي انقسمت جماعاتها (الطوطمية) انقساماً مسرفاً : أصل بعيد يعرب عنه بلا ريب انقسام ( الطوطم ) ذاته . مثال ذلك ، ان ( الاوبسم ) Opssum كله ، وأحياناً ذنبه أو معدته وحدهما يمثلان ( الطوطم ) في ( استراليه ) المركزية . ومن الممكن ان نفهم الى حد ما سهولة التقسيم والاستعاضة عن الكل باحد أجزائه اذا كان الشيء المرسوم لم يُرسم لمجرد لذة تمثيل شكل جميل ، بل لاجلال الصفة القدسية المضافة الى الخصائص الذاتية لهذا الشكل بالدرجة الاولى. ولما كان الامر لا يتعلق بفكرة ترتبط قيمتها بتمام الصورة ، وانما تتعلق بعاطفة ، فمن الجلي انه لا يرتبط **بالابعاد** : وبذا يمكن ايقاظ العاطفة بالجزء أو بالكل على السواء . وذاك مبدأ إجلال الرفات والرموز مثل العَلَم الحديث : فهذه الرفات أو الرموز قد تنقسم انقساماً لا محدوداً وهي تحتفظ بقيمتها كلها . وقد تفرع عن هذا الاسلوب من الرمزية الدينية استعمال التهييج الزخرفي الذي كثيراً ما أشار اليه ( هادون ) في بحوثه عن ( غينية الجديدة ) . بوجه خاص : تكرار متكلف جداً لعدة أجزاء من الشيء نفسه ، ولو كانت أجزاء وجه من الوجوه ،عندما يتطلب التناظر ذلك ، أو عندما لا يتيح مكان جد ضيق ينبغي ملوءه، لا يتيح تمثيل الشيء كله مرات عديدة .

وقد تأثر اختيار المواضيع في الفن الابتدائي ، بالضرورة ، بالعبادة السائدة . والطواطم ، في أغلب الاحيان ، حيوانات ( وليست دائماً حيوانات تؤكل ، ولا صيداً ، كما يود بعض الشرّاح المسرفون فيتزعتهم النفعية ) ، وفي أحوال أقل تكون الطواطم نباتات ، ومن النادر جداً أن تكون نجوماً ، أو ظواهر علوية ، أو أمكنة جغرافية . ويفسر هذا

الاختيار بالعلاقات الضرورية التي لا بد لشعوب صيادي البر أو البحر من اتخاذها حيال الحيوانات المفترسة ، وهي تمثل في نظرهم العنصر الرئيسي في الوسط الاقتصادي أو الغذائي ، حيث لا توجد أية زراعة. وعلى هذا نفهم لماذا لا يتناول الفن التشكيلي الاكثر ابتدائية فيما قبل التاريخ أو التمثيل الطوطمي لا القوى الكونية ، على الرغم من النظرية الطبيعية للظواهر الدينية ، ولا يتناول الانسان نفسه ، على الرغم من النظريات المجسّدة والتشابه الذي يلمح عليه كثير من المؤلفين ، تشابه الانسان الابتدائي والطفل. الطفل يكاد لا يهتم في رسومه الاولى إلا بالنوع البشري ، والطوطمية هي التي أوحت الى الابتدائيين بتوسيع ضخم لمواضيع الفن التشكيلي .

إن الترسب البعيد الجذور جداً لهذا الشكل من العبادة هو الذي يفسر وحده عدد الحيوانات المؤلّهة ، وهو عدد ضخم ، ولا سيما التراكيب التي تجمع أشكالاً بشرية بأشكال حيوانية ، مما نجد أمثلة غزيرة عنها في الفنون ( المصرية ) و ( الآشورية ) ، بل و ( الاغريقية ) : رجال أو نساء برأس أو بجسم أفعى أو صقر ، كلبيات الرؤوس ، شمـوس ، ندرة من الاشخاص ذوي رؤوس من اللوتس ، ثيران مجنحة ذات وجوه بشرية، بنات البحر ، عنقاء الانسان - الحصان Centaure ، كل ذلك يمثل ، مع أضغاث الاحلام ، نتف هذا الطراز الابتدائي من التخيل . بل ان هذه المبتكرات تستغلق على الفهم بدون ذلك : ان نسيان المحرّمات الابتدائية هو الذي أتاح ضروب التفاعلات المصنوعة بين ( الطواطم ) القديمة كلها ، وقد أوحى بذلك اختلاط الشعوب بطريق الغزو أو الهجرة ، كما حدث في ( مصر ) بحسب رأي ( لوره ) Loret .

٩١ – وأخيراً كانت الشعائر الرئيسية التي جاءت بها ( الطوطمية )

والتي ستنمو في الديانات العليا نمواً غير محـــدود ، كانت فرصاً أساسية لانتشار فنون مختلفة [1] .

فالشعائر السلبية تنشأ عن الفصل القاطـع بين المقدس والعادي ، الطاهر والدنس ، الـ ( طابو ) والـ ( نوا ) Noa لدى ( البولينزيين ) ، وعن تحريم الاحتـكاك بين الاشياء المقـدسة ذات الاجناس المختلفة والتي يمنـع بعضها عن بعض . ويمكننا أن نقرّب منها شعائر التكفير ، ومن أهمها الحداد ، ومبدؤه هو التكفير عن تماس دنس ، أو عن قذارة ممنوعة تنتهك حرمة القداسة . انها الشكل الاول للمقاومة التي يستخلص منهـا الخير والشر الاخلاقيان ، الجميل والقبيـح البديعيـان . وفي الفن نفسه ، تتميز العصور المدرسيـــة ، أي أكثر العصور معيـارية ، والتي تتمسك بها التقاليد أكثر ما تتمسك ، تتميز بالحاجـــة الى تفريق الانواع : النبيل والعامي ، الهزلي والفاجعي ، الشعر والنثر ؛ هلاّ يشترك مطلب الذوق هذا بعاطفة الطهارة والنقاء التي تحرّم ، في جميع الاديان الابتدائية ، بل وفي الكاثوليكية الحاضرة ، كل خلط بين الاطعمة والالبسة والحيوانات أو الاشخاص ؟ مثال ذلك الطعام الدسم وغير الدسم إبان الصوم الكبير ، القربان المقدس والطعام العادي ، الراهب والعلماني ، وسابقاً عند (اليهود) العجل والبقرة ، البقرة والحصان ؟ إن طائفة كبرى من هـذه التعاليم الغريبة تنم عن نزعة عميقة في البشرية ، وهي ليست ذات أصل جمالي محض ، ولكن شـكلها الاول هو تفريق الديني عن العـامي ، وشـكلها الاخير هو العلمي : وضوح الافكار وجـلاؤها ، فلا ينبغي أن ندهش اذا وجدنا ان لها أشكالاً جمالية أيضاً .

أما الشعائر الايجابية فانها تتصف بصفة مشتركة تيسر النشاط الفني

---

(١) دوركهايم : (٢) ، القسم الثالث ص ٤٢٧ - ٥٩٢ .

أعظم يسر : إنها أعياد . وان تماس المؤمنين المتبادل ينقلهم إلى حال جماعات مضطرمة ينبغي لها استخدام طاقاتها الفائضة : وهذا الفيض ينفق للذة الانفاق ، لا من أجل أي شيء آخر . ولما كان النشاط الديني نشاط تخيل بوجه خاص ، فان ابتكارات الفكر الحرة تقفز في مجال رحب قفزات وسيعة ، سواء بمناسبة عقائد ، أو بمناسبة أعمال : لعب أوجيشان يصعب لجمه في حدود معينة ، ما دام الامر يتصل بعالم خيالي خلو من جل ضرورات التجربة . وكذا ينبغي علينا ألا نحاول العثور على معنى خاص بكل شعيرة من الشعائر أو بكل حركة من الحركات الدينية ؛ ذلك أنها تستجيب في كثير من المرات لمجرد هذه الحاجة غير المحددة والتي تدفع الى العمل وتتجلى كما يتفق لها ان تتجلى باضطرابات حركية مع الكلام ، تتجلى بصرخات أو برقصات .

ان اللعب والفن لايؤلفان اذن زينة نافلة تضاف الى الشعائر من خارجها : « ان للعبادة بذاتها شيئاً جمالياً ... هناك شعر يلازم كل دين » . وما أبعد ان يكون الشعر الاسطوري الى جانب الدين ، ومن خارجه ، كما زعموا . وهذا سلفاً صحيح في ميدان عبادة اولية لاتنطوي إلا على الضروري جداً ، مثل عبادة ( الاستراليين ) حيث يلتقي الاحتفال الديني ، وهو ذو هدف جدي نفعي ، التقاءً تدريجياً لامحسوساً بألعاب القوى Corrobori العادية وهي مجرد متعة لاتستهدف سوى اللذة . ولكن ذلك أصح بالنسبة الى ديانات أعلى : « ولذا فإن فكرة احتفال ديني على جانب من الاهمية تثير فكرة العيد على نحو طبيعي . وبالعكس ، يتحلى كل عيد ، حتى ولو كان علمانياً محضاً من حيث اصله ، يتحلى ببعض صفات الاحتفال الديني »[1] .

---

(١) دور تهايم : (٢) ص ٥٤٥ - ٥٤٧ .

ويُنجم عن الشعائر الشفهية أن يصحب التمثيلَ الطوطمي في الغالب أوصاف يستعيرهـا السحر . وهـذا هو الشكل الاول لكل أدب . وهذا هو التفسير الحقيقي للرفعة التي يتمتع بها بوجه عام فن الشعر على النثر ، والغناء على الكلام . وعلى الرغم من مزاعم ( بوخر ) ، ليس الكلام شعراً ، ولا الغنـاء بالكلام بالامر الطبيعي ، ولا الاولي والطبيعي ان تكون الصلاة بحسب صيغ مقدسـة . وقد قدمت هـذه الصيغ ، بعد تنهيجها ، أطر كل شعر ، أي قواعـد الابيات ، ومن ثم قواعد الغناء والموسيقى .

ولئن كانت الشعائر الشفهية خصبة غاية الخصب في ميادين الادب والموسيقى ، فان الشعائر المعروفة بالشعائر الايمـــائية ، التعاطفية ، والطب التجانسي الذي يعالـــج الداء بمثل خواصه من الدواء ، لاتقل خصباً في مجـال الفن التشكيلي . لاستدرار الغيث يُقلّد صوت الوابـل بالرقص . ولمنع قوس قزح من الظهور في السماء ، تُرسم صورتـه على مجن ويُخض المجن بعناية . ولكي يغدو صيد ( الكونغورو ) ناجحاً ، يتنكر الصيادون في صورة ( كونغورو ) ويقلدون هذا الصيد ويؤلفون نوعاً من درامة صغيرة .

ويرى ( هورنس ) ان من باب المحاكاة الايمائيـة عبـادة « الاحجار المقدسة » حيث ينبغي علينا ان نطلب هنـاك اصل فن النحت كلـه ، وما الاشياء الكثيرة المزخرفـة من العصر ( البرونزي ) سوى تعاويـذ وأوثان ، ولا ريب في ان العجلات ذات الاشخاص التي نلفى رسومها في طائفـــة كبرى من الخزف الابتدائي ، لاريب في انهـــا كانت تمثل شعائر هامة [1] .

---

(١) م . هورنس : (١) ص ٧٩ ومابلي .

٩٢ ـ واخيراً فـان شعـائر القربان تتضمن عنصرين رئيسيين : تقدمة خير ما الى قدرة عليا يُفرض انهـا تسهم في انتاج هـــذا الخير اسهاماً مباشراً الى حـد كبير أو صغير ، ثم الاستهلاك الشعائري لهـذا الخير ، أي الاتحاد بالمبدأ الاعلى ، وبسائر الاتباع الذين يشتركون في نفس العبـادة . وليس من الضروري أن يكون هـذان الفعلان فعلين جماليين بذاتهما . ولكن اتحادهما بالاشكال الشفهية والتعاطفية الشعائريـة يجعل القرابين الدينية هي التي تفسح المجال أمـام نمو الفنون الدراميـة ومشتقاتها نمواً وسيعاً .

والواقع أن كل قربان هو بذاته ، وبظروفه الخاصة ، درامـة : يشهد بذلك التقدمة الفاجعية لـ ( باخوس ) ، واستشهاد ( المسيح )[1]. وبالمقابـل ، يمكن القول بـان كل عمل درامي قوي أو مفجع يتحلى ببعض قرابـة مع فكرة قربان ديني ، أو على الاقـــل قربان صوفي واخلاقي ، مثال ذلـــك الاثار الكبرى لـ ( شكسبير ) و ( كورني ) و ( كالدرون ) ، وبالاحرى آثار الفاجعيين ( اليونان ) .

إنا نجد دائماً تقريباً ، حينما يمكننا الارتقاء الى ماضٍ كافٍ في تاريخ مسرح من المسارح ، نجد في أصـله تمثيل خرافـة من الخرافات الدينية ، حيث تنمّي ظروفهـــا الدراميـة بعض اشكال العبادة ، أو تلقح عليها .

وتلك هي حال المحاكاة الصوتية ، ( الاوبرا ـ الباليـه ) الحقيقية المعقدة الـتي يعتبرهـا كثير من المؤلفين الشكل المختلط الاصلي للفنون جميعاً وتلك ايضاً هي حال المسرح ( الهندي ) الذي يستهـدف ، وهو

---

(١) انظر : هوبر وموس : طبيعة القربان ووظيفته ـ السنة الـوسيولوجية الجزء الثاني ١٨٩٧ ـ ٨ Nature et Fonction du Sacrifice

باللغة ( السنسكريتيه ) ، الطبقات العليا حيث نجد دائماً تقريباً ملكاً محارباً أو كشطاريا يمارس علاقة منتظمة مع الالهة ، ويحارب الشياطين ، وينتهي بفضل احـــد ( البراهمة ) أو النساك الى الزواج من ( ابصرا ) Apsara أو حورية الهية . وكان التمثيل يبـدأ بصلاة وبتقديس ديني لمكان المسرح . وفي ( اليابان ) انبثقت المحاكاة الحركية لـ ( دنكاكو ) Dangaku عن رقص الشمالة . وفي ( فـارس ) نشأت الدرامـة من اغاني الاستعطاف الشعبي لـلاشخاص المقدسين الذين يحملونهم شيئـاً فشيئاً على الكلام ، ثم على الحركة بانفسهم . ولكن أعظم مثل نعرفـــه حق المعرفة هو المـــأساة ( الاثنينية ) والمسلاة ( اليونانية ) اللتـان ولدتا من عبـادة ( ديونيزوس ) ، الاولى ولدت بتضحيـة كبش ، والاخرى من الاحتفالات القضيبية .

ومن درامات شعائريـة ايضاً ولد المسرح الاوربي الحديث . ان موسيقى المعجزات ، والاسرار والاستشهاد كانت تستمـد على نحـــو مألوف من الصيغ ( الغريغوريه ) لموسيقى القداس وللتدريجي ، وكانت لا تغير منها الاقليلا ، وتنتهي غالبـاً جـــداً بصلاة الشكر TeD eum تطورات ثلاثة متوازية تحدّد اعظم تحديد الـتمايز التدريجي الذي يمكننا ان نتتبع خطاه منـذ القرن الثـــاني عشر . فالدرامة تُمثّل اولاً في الكنيسة ذاتها ، ثم تنتقل الى فنائهـا ، ولكن ايضاً في صحن المكان المقدس ، ومن هنا انتقلت الى ساحـة الكنيسة ، ثم التجأت الى بيت مستأجر لهذا الغرض ، واخيراً شيدت أبنية خاصة لهـا بـدء من القرن السابـع عشر . وتلك هي المراحل الكبرى لتحررها .

وللدرامة وجهـــان آخران . كان الممثلون في بـادىء الامر هم انفسهم من رجـال الدين ، وكانت الدرامـة ملحقة بالعبادة ، عيـــداً

دينياً . ثم قبلت اختلاط رجـــال الدين بالعلمانيين ، وسرعان مابقي العلمانيون وحدهم ؛ واخيراً تمايز الممثلون المحترفون عن الجمهور ، وعمدت الكنيسة الى طردهم ، وعلى الرغم من ذلـك انبثقت مهنتهم على هـذا الوجه . أما لغـة المسرح فقد كانت اولاً اللغـــة الشعائرية نفسها ، ( اللاتينية ) . ثم غدت خليطاً « محشواً » من ( اللاتينية ) و ( الفرنسية ) ، واخيراً أمست اللغة ( الفرنسية ) وحدها . ومن هذه الزوايا الثلاث ، لم يـحّ المعنى الديني عن النوع الادبي إلا تدريجيـاً . ولئن حكمت عليه الكنيسة في آخر المطاف ، فانه مدين لها بأصله [1] .

٩٣ لم نتكلم عن فن المعمار . فلئن كان المعبد بيتاً في أول الامر ، عندما لايؤلف سوى بيت متمايز للاله وللملك وللكاهن ، وهم غالباً شخص واحد ، فقد أصبح — بـدوره — انموذج القصر وانموذج كل بناء ذي صفة جمالية . وعلى هـذا فان المعمار الديني هو الفن الموّجيه الممتاز ، مادام الفن التشكيلي كلـه يرتبط من قريب أو بعيـد بتزيين المعبد ولواحقه . ذاك هو تطور فنون المعمار ( المصرية ) و ( الهندية ) أو ( اليونانية ) .

وتأتي المؤسسات الرهبانية المهمة في بعض الديانات وتعقد هـــذه المسيرة لان الدير يستلزم في كنفه طائفة من الملحقات : اماكن نوم، مطاعم ، مكتبات ، مشافي . وعلى هذا النحو قـلدت القصور ( البيزنطيـة ) بدهاليزها التي تقود الى غرفة ذات قباب ، قلدت أديرة البـلد التي لم تكن هي ذاتها في أول الامر سوى امتداد البيت ( السوري ) الابتدائي .

وقـــد اتبـع النحت نفس التطور في نفس البـلد فـــلم يمثل

---

(١) انظر بوجه خاص . ح . رينار (١) ص ٢٩٣ ومايـلي ؛ . ح . كومباريو : (١) ص ٣٠٤ وما يلي .

(الاغريق ) اولاً سوى الالهة ، ثم الابطال ، واخيراً مشاهد النوع ، وكانت اسطوريتها مجرد ذريعة .

وقد بـدأ التصوير ( الاوربي ) بمواضيـع دينيـة . وكان التصوير بادىء ذي بـدء في ( الصين ) وفي ( اليابان ) وفي ( مصر ) وقفـاً على رجال الدين .

والموسيقى دينية دائماً في الحضارة الابتدائيـة : اغاني ( نوم ) Nomes ( الاولمبية ) ، و ( التربائدرية ) Terpandre ، وقـد بقيت مدرسية لدى ( اليونان ) الى وقت متأخر ، كانت أناشـــيد شعائرية حقيقية . وانفصلت الموسيقى الحديثة عن النشـــيد ( الغريغوري ) الذي ترك أعظم تأثير في موســـيقانا الشعبية ، وظلت مقاماته خـلال زمن طويـل تفرض نفسها على تعدد الاصوات بل وعلى الانسجام الموسيقي الحديث .

ولكن هذه الوقائع التاريخية وقائع جد معروفة تجعل من غـير النافع الالحاف عليها . فالأصـل الديني لجميع الفنون ولتمايزها التدريجي قانون تاريخي عام وبعد مضي المراحـل الابتدائية في كل حضارة ، لاتظل الانواع المسماة دينية سوى ترسب أو أمر عتيق مقصود ، وهما قرينة الأزمنة المدرسية ـ المتأخرة . ومن الثابت قيـام أزمات متأخرة من الصوفية الجمالية ، كما يظهر مثلا في الابداعية ( الالمانية ) و ( الفرنسية ) وكما عاد المنحطون عندنا الى اعتناق زيها من جديد . ولكنهـــا ليست دينية إلا بصورة سطحية ، بل انها ليست دينية الا عَرَضاً ، ان صح القول ، لان « صوفي » لاترادف بالضرورة معنى « ديني » ، دليل ذلك ( فاغـــنر ) و ( غوستاف مورو ) و ( مترلينك ) مثلاً .

ينبغي اجتناب ( معنى ـ زائف ) قد تقودنا بيسر اليه هـــذه النتيجة . فلكلمة « ابتدائي » معنيان ، أحدهما جمالي ، والآخر حيادي جمالياً : وهما لايتطابقان دائماً . مثال ذلك ، على الرغم من أن فنـون العصر الوسيط ورثت الى حد ما عن العصر القديم ، فان الحضارة بجملتها قد تجددت الى حد ما بعمق في هذه الفترة ، وهـــذا التجدد لايجعل « الابتدائيين » في جميع الفنون دينيين بالدرجة الاولى . ولكن عندما يتجدد فن بصورة سوية ، ومن تلقاء ذاته ، بتأثير ايقاعه الداخلي النوعي ، وبدون ان تتبدل المؤسسات الاجتماعية بجملتهـا تبدلاً موازياً ، فليس « الابتدائيون » في الفن الجديد الذي قطع أشواطاً كبيرة في التمايز بدء من ولادته ، ليسوا دينيين بالضرورة . وعلى هذا فان المعمار في القرن السادس عشر يؤلف بلا ريب ارتكاساً قوياً ضد الاسلوب ( الغوطي ) المنحط ، ويؤلف من حيث البساطة بدءاً جديداً ، يلي عهد التعقيد : إنه « ولادة ثانية » حقاً . ولكن المعبد لم يبق هو النمط ، بل القصر : والقصر علماني بصورة عميقة . والانبعاث الادبي الذي جدد الادب الحديث هو وثني كله ، أو أنه بالاحرى ذو منزع طبيعي ، وليس بالديني أبـــداً . والانبعاث الموسيقي في العصر التالي ، الانسجام الموسيقي الحديث الذي بدأه ( الفلورنسيون ) حوالي ١٦٠٠ ، وابتدائيو الاوبرا ، كل ذلـك غير ديني بالدرجـة الاولى : فقد نشأ من الجوقـة ، من ( الصالون ) ومن المسرح ، ولكنه لم ينشأ من الكنيسة [1] .

٩٤ ــ ولئن كرروا الف مرة ، وباللهجات كافة ، أن الفن هو الحب ، فقد ذكروا غالباً أيضاً على وجه التقريب انه ديني بجوهره . وان

---

(١) انظر شارل لالو : (١) القسم الرابع ، ص ٤٦ .

أكثر الاشكال نمواً لتؤيد فيما يبدو الرأي الاول ، كما تتفق الاشكال الاكثر بدائية وحدها – على العكس – مع الرأي الآخر .

والواقع أن علاقات الظاهرة الدينية بالظاهرة الجمالية تخضع بوجه خاص لقانون تقسيم العمل التدريجي ، وهو ناموس شامل جداً . وينتج هذا الخضوع الذي يفوق أي خضوع آخر ، عن أن هذا الخليط صميمي أكثر وذو اختلاط أعظم لانه حدث في ازمنة ابتدائية أكثر . ذلك أن الفن لم ينصهر آنئذٍ مع الدين بالمعنى الصحيح وحسب ، ولم ينصهر معه وحده ، بل انصهر مع المجتمع بأسره أي مع الوظائف الاجتماعية كافة . ولذا انحلت هذه الوحدة الاصيلة بسرعة عظمى في التاريخ الى تراصف بسيط بين عنصرين يتجاوران جواراً سرمدياً ، ولكنهما مستقلان أيضاً استقلالاً سرمدياً بسائق قوانين تكوينهما وتطورهما الاساسية . ان الرحالة كلهم يظهرون لنا أننا نجد سلفاً لدى أكثر الشعوب ابتدائية أن الجماهير أو الافراد ينصرفون الى الغنـــاء والى الرقص أو الى العمل التشكيلي دون أي هدف ظاهر آخر سوي تزجية الوقت أو المتعة الجمالية. مثال ذلك الرقصات الصاخبة ، أو الرقص الليلي للقبائل ( الاسترالية ) ، أو اللعب الفردي في ( الكورة ) Göra الذي يستغرق نشاط ( بوشماني ) خلال ساعات وهو يسد احدى اذنيه ليسمع على نحو أفضل الصوت الدقيق الذي يحدثه وهو ينفخ في انبوبة ريشة أدخلها بين حبل مهتز وبين ماسك مكيف مع دباء. ومثاله ايضاً الصورة الشخصية الممسوخة التي حصل عليها كثير من الروّاد دونما مشقة حينما كانوا يقدمون الى أي حمّال موهوب ورقة وقلماً . فقد حظيت اللذة الجمالية بقيمة خاصة منذ زمن مبكر جداً ، وذلك سلفاً لدى أكثر الشعوب ابتدائية ، وهي التي تظن في أغلب الاحيان انها مستغرقة في حياتهـــا الاقتصادية أو

الدينية وحسب .

وهذا التمايز السريع يوضح لنا سبب اتصاف التأثير المتبادل بين مؤسستين بأنه سلبي اكثر منه ايجابياً . ففي الميدان الديني يبدو بجلاء ان الحركة الصوفية للباحثين الجماليين لم تتسم بسمة دينية ابداً إلا على نحو سطحي يجعلها موضع شك وارتياب ؛ دليل ذلك الابداعية أو الرمزية الحديثتان بهديها الصاخب الذي بدأ من هدى ( شاتوبريان ) حتى هدي ( فرلين )و (هويزمان) Huysmans أو ( بيغي )، إن لم نتكلم عن المعاصرين . وفي جميع الاحوال يرتاب المؤمنون الحقيقيون أعظم ارتياب بهذه النشوة التي يدّعيها الجماليون .

وفي ميدان الفن ، من السهولة الاعظم منع حدوث ظاهرة أصيلة أو تضييق الخناق على حياة شديدة أكثر من انجابهما . فقد تستطيع فرقة من الفرق ابادة فن بأسره ، أو تشويهه ، وفي جميع الاحوال تقدر على تحريفه ، كما فعل ( المسلمون ) أو اعداء ( الايقونات ) ، ولكن ما ان يدفع دين فيما يبدو فنأمن الفنون الى النهوض حتى يجد المؤرخ عادة طوارىء على أنواع مختلفة . ولكنها كلها قليلة الاتصاف بالصفة الدينية، وهي التي تمثل الاسباب ذات التأثير الاكثر مباشرة ، والاكثر نوعية ، في احداث هذه الظاهرة .

يلاحظ ( كومباريو ) ان الاهمية السحرية لعدد (٧) تطابق أهميته في السلّم الموسيقي . فهل نقول على الرغم من ذلك إن بنية الأُذن النفسية الفيزيولوجية ليست عنصراً أهم بمائة مرة في نشأة السلّم ؟ وقد يتفق ان تنجب هذه الشروط بصورة سوية سبع نغمات ( وأحياناً ادنى من ذلك ، ونادراً أكثر ) : فالسحر هو الذي يأتي ليستخدم هذا العدد

بعد معرفته . ولو ان الأذن انجبت ثمانية لوجد هذا السحر نفسه أيضا وسيلة من الوسائل لاستخدام هذا الرقم الآخر .

من المألوف ان ترتدي الشعائر الدينية حلة عيـــد فني ، ولكن العيد الفني المحض ، بالمقابـل ، وكما يـلاحظ ( دوركهايم ) ، يرتدي في العادة حلة شبه - دينية : ذلك ان الفن والدين لم يفعـــلا اذن سوى اســـتخدام صفات مشتركة في الانســـانية ، امكانات ليست خاصـة باحدى هاتين المؤسستين ولا بالاخـــرى . الفن يستعير من الدين ما به يغدو فناً على نحو أعظم ، لا ما به يغدو دينياً على نحو أعظم ، وكذلك الدين فانه لا يريد أن يعيره إلا ما يضم هو بالقوة : وفي هذا يتطوع كلاهما لخداع صاحبه .

« ولد الفن في المعبد ؟ لنقل بالاحرى ان الفن استولى عليه ... ذلك ان مطلب التزيين كان موجوداً في العلاقات الانسانية ، ... وقد دعا الدين هذه الملكات لخدمته ، ولكنه لم يخلقها ... وهنـــا ايضاً استطيع القول ان الكلمة تنم عن الاصل ، وان الفن « المستقل » ، الفن المبـدع بجوهره وذا الوجود الذاتي ، لم يظهر في العصور المتمدينة إلا لانه كان دائماً موجوداً » (١) .

## ٢ - « التجربة الدينية » و « الوجدان الجمالي » .

٩٥ - لاريب في أن من الطريقة الجيدة ، هنا وفي أي مكان ، ان نستخلص من الحوادث التاريخية الجوانب المشتركة بين اشكال التطور المختلفة ، فيتمثل المرء فكرة اكثر تجرداً عن الدين وعن الفن ، ونحظى

---

(١) غوستاف بلو : نظرية جديدة في الدين . ( المجلة الفلسفية ١٩١٣ ) الجزء الاول ص ٣٧٧ - ٨ . G. Belot;Une Théorie nouvelle de la Religion

هذه الفكرة بفائدتها شريطة ان تستخلص من الحوادث فعلاً، لا أن تفرض عليها من خارجها . ذلك أن فريقاً كبيراً من المتصوفين لا يريدون ان يعرفوا سوى فكرتهم أو حدسهم عن المثل الاعلى الفني أو الديني ، ويزعمون تعميمه حتى درجة المطلق : وهذا ما يُدعى ( الجميل ) بذاته ، أو ( الدين ) ، بدون أي نعت آخر .

وعندما يراد ، مهما كلف الامر ، ارجاع الفن والجميل الى مبدأ وحيد فهذا المبدأ إن لم يكن الحب كان دائماً تقريباً هو الدين . وهذان المبدءان يمتزجان من جهة اخرى في احيان كثيرة ضمن صوفية مختلطة تخاصم التحليل عن وعي وتبرع في خلط كل شيء لتفسير كل شيء.

وهذه سلفاًنظرية كثير من (الافلاطونيين ) ، ولا سيا في(الاسكندرية). ولكننا لا نحتفظ منها إلا ببعض تعابير احدث تستهدف تطبيقات مشخصة واجتماعية .

هذا أولاً كاتب يتكلم باسم ديانته الخاصة ويربط بها بالطبع كل جمال أعلى . يقول ( لامنه ) Lammenais : ( الجميل ) هو ( الخير ) و( الحق ) . انه اذن( الله ) ايضاً . ولكن أي اله ؟ «من وجهة نظر المسيحية، ( الجميل ) الاساسي ، من حيث هو موضوع فن... هو ( المسيح ) ، والذي به يوجد المثل الاعلى في اسمى مراتب الوجود ... انه ( الجميل ) التام ، ( الجميل ) في صلاته مع (الحق ) ومع ( الخير ) .»[1] . فمبدأ الفن اذن هو ( اله ) عقيدة محـددة ، موضوع وجدان جمعي حينما ننظر اليه في لحظة من لحظات تطوره ؛ لان ( ترتوليان ) Tertullien ، في لحظة اخرى تماماً ، حين قام بارتكاس ضد « ديانة الجمال » الوثنية ، كان لا يريد ان يعترف اعترافه

---

(١) لامنه : في والفن والجميل ١٨٤١ ص ٦-٧ De L'Art du Bien

بالصورة الحقيقية لـ ( مخلصه ) إلا على النحو الذي به يستطيع الفنان أن يجمع فيها ، دونما تزيين لا ديني ، بؤس الطبيعة البشرية كلها ، بما في ذلك القبح دون أي ريب ! ان ( كاثوليكية ) ( لامنه ) الابداعية هي أبعد تماماً عن ان تكون الدين كل الدين ، وهي ليست سوى جزء بسيط جداً من المسيحية .

وهذا باحث نظري في الفنون التشكيلية ، لا يقل أمانة لعقيدة محـددة ، وهو مولع بوجه خاص – كفنان - بمرحلة من هذه العقيدة ، ولكنه يرد شعائرها وتنظيمها الرسمي ولا يعني إلا بالمجتمع وبالجمهور اللذين يعاصران كل تحفة فنية . يقول ( روسكين ) : « الفن عبادة » « المعمار الجيد يصنعه أناس صالحون ومؤمنون » . – هلا يتصل الامر برهبان ؟ « كلا ، والف مرة كلا : إن المعمار الجيد يصنعه الجمهور ؟ **لا رجال الدين** »[1]

وهذا اخيراً موسيقار يعطينا فلسفة تاريخ موجزة ، ويرى ان الفن الديني يحقق الفن المحض ، وان الفن العادي لايزيد عن الإعداد النفعي الناقص الدنس : انه المرحلة التي لـما يبلغ الفن فيهـا ذاته ، حيث يطلب الابنية النفعية أو امتداح البطولة الانسانية وضروب الجمال الطبيعي . يقول ( فنسان داندي) Vincent d'Indy : « تلك فيما يبدو النشأة الاولى للفنون المتحررة الخمسة ... فقد استلزم **تحريرها** من ارتباطها الجسدي توفر حافز اسمى ، الجوهر الالهي للشاعر ، وهو يطلعنا على تحول هـذا الفن النفعي الى حال دينية . والواقع ان مبدأ كل **فن حر** هو بلا ريب الايمان الديني . . . فبدون **الايمان** لا يوجد فن . – وبالايمان ، وحتى اذا شئنا ، بالتـدين ، ينقلب الفن **النفعي** فناً **متحرراً** . . . ان فكرة الفن

---

(١) جون روسكين : تاج ( اوليفيه ) المتوحش، الترجمةالفرنسية لـ:ج. الوالص ـ ٤٠

تبدو لنا بالأصل مرتبطة بالفكرة الدينية ، مرتبطـة بالعبادة ، وبالدين الإلهي – وعلى هذا يصبح بيت الانسان معبد الله . . . ويغدو (الشعر) ( صلاة ) عندما يتناول أعمال العبادة الجمعية »[1] .

وفي اتجاه معاكس ، ينطلق كثير من الباحثين الجمـاليين من الفن ليصلوا ، كيفما استطاعوا ، الى الدين ، ويستمدون سلطتهم من أمثال ( رينان ) ويطلقون نعت « ديني » أو « إلهي » على كل ما يدخـــل في مقولة « المثل الاعلى » ولا سيما « المثل الاعلى الجمالي » . ويرى ( شاتوبريان ) من قبل ان « عبقرية المسيحية » Génie du Christianisme تجثم في جمالها بوجه خاص وان قيمتها الجمالية كانت خير برهان على قيمتها العقائدية .

انها آراء اعتباطية شتى ! ذلك أن عقيدة من العقائد لا تتوحد بذاتها مع ذات الجمال ، وبوجه خاص العقيدة المعاصرة . ولم تنجب أية جماهير مؤمنة بذاتها أساليب وتحفاً ، ولا سيما من حيث هي جماهير ، ولا من حيث هي مؤمنة ؛ وليس يستطيع المؤرخ ، أخيراً ، أن يرفض القول بان الصلاة هي التي أمست شعراً ، والمعبد اصبح قصراً ، والفن الديني غدا فناً عادياً أو « متحرراً » ؛ وان الفرضية المعاكسة تناقض .

لنفحص المسألة فحصاً ايجابياً أعظم . هل للوجدان الديني والوجدان الجمالي مبدئياً طبيعة واحدة ؟ ان هـــذا السؤال يتضمن ثلاث نقاط أساسية : تشابه هذين الوجدانين ؛ تأثير الروح لدينيـــة في المبادهات الفنية ؛ وأخيراً وجود انواع دينية في الفن .

٩٦ – لقد اراد الباحثون تارة ارجاع الروح الدينيـة ( او التي يُفرض أنها مشتركـة في الديانات قاطبة ) الى عاطفـة السر أو الخارق

---

(١) فنسان داندي : دروس في التأليف الموسيقي ، باريز ، دوران ، مجلدان ، الجزء الاول ١٨٩٧ ص ١٠ – ١١ . Cours de Composition musicale .

أو اللامعلوم ، الى فكرة الله ، الى الاحيائيـــة أو الى عبـادة الارواح والاموات ، الى النزعة الطبيعية ، أو إلى عبادة القوى الطبيعية الكبرى في أشكالهـا المشبهة الى حد كبـــير أو صغير ، وأخـيراً الى التعارض والافتراق بين المقدس وغير المقدس ؛ عقائدوعباداتتؤيدها كنيسة ، أي طائفة من المؤمنين المنتظمين تنظيماً اجتماعياً . ومن الجائز ان نذهب الى أن هذه الفرضيات المختلفة لا تتنافى ، ولكن كلاً منها تقابل قسماً من الوقائع، أو في بعض الاوقات ، أو أنها تقابل بعض أشكال التطور الديني .

وليس من اليسير ان نعثر على جميـع هذه العناصر بآن واحد في جميع العبادات : ثمة ديانات بلا آلهة مثل ( البوذية ) ؛ وعبادات بلا اسرار، مثل عبادات الابتدائيين ؛ لان ادراك معنى الخارق واللامعلوم يستلزم أولاً ادراك معنى الطبيعة ومعنى المعرفة العلمية ، التوحيد اليهودي ،وهو مادي الى حد ما ، يـكاد لا يعرف فكرة خـــلود الروح ويحرم عبادة الجدود ؛ واخيراً ان الاشكال المميزة بالدرجة الاولى ( للمسيحية ) تستند على الكفاح ضد الطبيعة بأكثر من تأليهـــا ، بل وبأكثر من الشعور بالطبيعة على نحـو بسيط ، هـــذا الشعور الذي لم تحاول ( المسيحية ) تفسيره إلا في أوقات متقطعة .

غير أن الصيغة الاجتماعية قد تناسب في الواقـع جميـع الديانات ، وتستطيـع ان تضم بسعتها سائر العناصر وكأنها مشتقة منها ، أو كأنها أنواعها الطبيعية : ذلك ان اكثر أشكال التصوف فرديـــة ، واعظمها امتناعاً على التواصل نظرياً تفترض هي ذاتها دائماً حضور « مدينة الله » على نحو من الانحاء ، حضور مجتمع من المجتمعات التي لا يمكن وصفها، مجتمعات أرواح المصطفين ، رمز مجتمـع أكبر واقعيـــة هو مجتمع المؤمنين المتـــآزرين . وان معارضة المقدس والعادي ، ترتدي بيسر ،

خلال نمائها ، شكلاً من أكثر الأشكال نضجاً وتشخيصاً وقوامه معارضة الآلهة أو الآلهات بالكائنات الطبيعية ، ومعارضة الاموات بالاحياء ، والطبيعة بالانسان ، والاسرار بالعلم ، والحدس بالعقل . (١)

بيد أن صفة الدين الاجتماعية والمقدسة تتفق وصفة الفن الجمعية والمثالية . وان كلمات كنيسة ، ومعبد ، وعبادة ، و الهام تخطر في الذهن خطوراً طبيعياً للدلالة على مدارس الفن ، وعلى الندوات ، وعلى الفنانين. ثم إن عقلية الباحث الجمالي ، مهما اتسمت نزعته بالفردية ، تتصل مع نخبة العارفين بنفس المثل الاعلى ، وهم وحدهم قادرون على ان يستجيبوا لعواطف راهب الفن المذكور نفسها ، فهل تختلف هذه العقلية اختلافاً – ولو مجازاً – عن حال فكر المؤمن وسط طائفة الصفوة المغلقة الى حد كبير أو صغير ؟ انهما تصوفان ، ومن ثم ، شكلان مختلطان من أشكال الوجدان ، يتطابقان ، مثل جميع أنواع التصوف ، في جو الاختلاط . ولاريب في أن كل شكل من أشكال العبادة ، وكل شكل من أشكال الفن ، ليس بالضرورة دائماً تصوفاً . ولكن ألا ينحل الى التصوف إذا لم يكن هو تصوفاً الى درجة ما ؟ إن أنضج الافكار ، وأكثرها تحلياً بصفة المعقول في مبدئها ، ترتدي شكل حدس ، كشف ، عندما تغدو جمالية أو دينية ؛ وان خصبها الخاص هو في انتقالها من اللاشعوري الى الشعوري وكأنه انتقال مشاركة في واقع اسمى : ربة الشعر ، عبقر ، أو الآله الذي يحمله كل منا في ذاته ، انها كلها تضعنا « خارج ذواتنا » عندما « تمتلكنا » ، عندما « تلهمنا » .

إن رابطة اخوة جمالية تقترب من الطائفة الدينية أكثر من

---

(١) دوركهايم (٢)Iص ٣١ – ١٢٢ وخاصة ٤٩ – ٦٦ . – الفرد لوازي . الدين ( باريز ، نورى ) ١٩١٧ A. Loisy ; La Religion

أقترابها من المنظمة الحرفيـة . والفن نفسه تزعجه شتيمة خلطـه بالحرفة، ويشرف عند تشبيهـه بالعبادة : هناك دين للفن ، دين من لا دين لهم سواه حتى أن بعض الوضعيين يؤكدون ان هذا الدين دين المستقبل، وانه لن يكون ، كما يقول ( غويو ) Guyau « لا تـدين المستقبل » : لان في وسع الفن ، ومن واجبه ، أن يحل محل وظيفة قديمة احتفظ هو بجوهرها .

٩٧ - ان بعض التفاصيـل التي تميز الفنون تتكيف مـع كل عنصر مقابل من العناصر المختلفـة التي تسيطر في كل ديانة من الديانات الكبرى .

إن فن ما قبل التاريخ ، وهو ذو دقة واقعية جلية تماماً حين يتناول تمثيل حيوانات ، يتصف بأنه متعثر ، ناقص ، سيء الملاحظة ، وكأنه مشلول ، عندما يتناول تمثيل بشر : حتى ان الباحثين حسبوا ان في مكنتهم تأويل جل الانماط البشرية الموجودة في المغائر على أنها إما مسوخ وإما تمثيل ساحرات تتنكر في زي بهائم . والتفاوت نفسه لدى اليابانيين ) : انهم يمارسون حيال الحيوانات والنباتات رسماً وتلويناً يدهلان بغناهما ومرونتها وأمانتهما الدقيقة ؛ وهم - بالمقابل فقراء نسبياً في الابتكار وحتى في الملاحظة حيال البشر : تشريح جنيني ، حركات اضطرارية قاسية ، أمارات أقنعـة ذات خطوط نمطية صلبـة ، وجوه اصطلاحية ، ذات ملامح أشبه بملامح الهوية : هناك تضاد بارز بين تلك القدرة المدهشة على ملاحظة الطبيعة مباشرة وبين هذا النوع من النفور ، او هذا النقص في الاهتمام النسبي بدراسة الانسانية مباشرة .

ويـكاد من المتعذر تفسير مثل هذا التفاوت إلا بتأثير ضمني ناجم

عن الاهتمام الديني ، وعن المحرّمات والبركات الشعائريـــة المتصلة إما بالانسانية وإما بالطبيعة كما يحدّدها دين قديم جداً . اننا نجهـل ديانة ماقبل التاريـخ . ولكننا نجد آثارها باقية في ( البوذية ) في ( اليابان ) وهي مصبوغة اعمق صباغ بعاطفة التقوى الكونية ، تعاطف وحـدة الوجود الشاملة التي لا تقتصر على البشر وحدهم ، كما يطلب ( الانجيل المسيحي ) ، كما أننـا نعثر على آثار ديانة مـا قبل التاريـخ أيضاً في الديانة ( اليابانية ) Shintoïsme ، وهي ديانة أكثر اتصافاً بالقدم وبالصفة القومية ، وفيها تنصهر عدة عبادات ابتدائية منها عبادة الطبيعة ، ـ نجـــوم ، معادن ، نباتات أو حيوانات ـ وهذه العبادة الاخيرة تقدم العـدد الاكبر من ثمانمـائة عشرات آلاف الـكائنـــات العليا او الإلهية Kami التي تعمر سماءها .

وعلى العكس ، يعبر مذهب التشبيه في العصر القديم المدرسي عن النزعة الوثنية الرامية الى تمثيل القوى الطبيعية الكبرى بأشـكال انسانية جهد المستطاع ، وهي لا تهتم بهـا إلا لكي تستخلص منهـــا العنصر الانساني الذي تقدر على أن ترمز اليه . فالطبيعة بذاتها هي التي تهبط اذن ، في الفن ( الاغريقي ) القديم كله ، الى المنزلة الثانية ، ولاتتحلى بقيمة جمالية إلا" حين تعتبر حية ، تعتبر انسانية ، لاسباب دينية بالدرجة الاولى .

ولئن تأهبت نهاية ( الانبعاث ) والقرون ( الفرنسية ) المدرسية تأهباً تاماً لتمثيل هذا المفهوم القديم ، ان لم يكن دائماً بالروح ، فعلى الأقل بالشكل ، وهذا المفهوم وثني محض في الظاهر ، فذلـك لان المسيحية التي كانت تصبغ بصنعتهـــا العميقة تلك الاجيال ، كانت تحتوي ، بين نزعات اخرى ، على هذه النزعة الرامية الى ألا ترى في العالم إلا" البشرية ،

والى ان تطلب من إلهها الوحيد المجرد ان يغدو « الانسان - الإله » ، وهو أكثر آلهة الجمال البشري اتصافاً بالصفة المشبهة بالمعنى الاخلاقي - وبالمعنى الفيزيائي أيضاً - وانما تأليه الانسانية على هذا النحو شريان من أعظم شرايين ( المسيحية ) ثروة وغنى . ولكن نمو هـــذه العبادة قد تكشف عن تعقيد عظيم لم يجعل الشعور العميق بالطبيعة التي تمكن ملاحظتها مباشرة شعوراً غير متسق معهـــا في بعض العهود منذ نُسَخ الكتب المقـدسة Fioretti لرهبان ( داسيز ) D' Assise ومن الجـائز ان نقول ، على الرغم من ذلك ، ان هذه النزعة الطبيعية تـكاد لا تنبثق عن روح ( المسيحية ) الاصيلة .

وقد أضفت ، من ناحية اخرى ، الشعائر الجنائزية المشتقة عن عقيدة خلود الروح صفة خاصة جداً على أشكال فنية بأسرها . ولذا يتعذر فهم فنون ( المصريين ) القدامى على من لا يعرف ان كل انسان مؤلف من خمسة عناصر : جسد ، روح ، اسم ، ظل ، قرينة .

٩٨ - تسبغ العبادات السائدة اذن تفاصيل دقيقـة ايجابية على الفنون المعاصرة . وتعمل تعاليمها السلبية على توجيه النشاط الجمالي توجيهاً أنجع . فلم يكن قدامى ( اليهـــود ) يستطيعون ان يخصوا إلههم الوحيد المجرد إلا بمعبد واحد ، في ( القدس ) وحدها ، معبد بلا صور لئلا يقعوا في الوثنية وفي انتهاك حرمة الإله . وهذا يعدل الحكم بالموت على فنهم المعماري وعلى فنهم التشكيلي كله . ولما نُظف الطريق على هذا النحو أصبح ، بالمقابل ، أحسن تمهيداً لبذل الغنائية النبوية الضخمة . .

وانتج ( القرآن ) ، ولا سيما شرّاحه ، نتـــائج مماثلة في الفن العربي بتحريم تمثيل الانسان والبهائم حقـــداً على العبادات السحرية أو

الوثنية : تحديـــد مؤسف للمواضيع التي تناولتها الفنون التشكيلية ، وازدهار طريف للتزيين الهندسي أو النباتي ، للتهيج بالزخارف العربية ، ومن ناحية اخرى ، ازدهار الغنائية الشرقية الشهوية . وحذف هذا التحريم نفسه ، بصورة أقل ، كل نحت للتماثيل في ( بيزنطه ) ، ولكنه اسهم في تنمية الفسيفساء ، وأنجب ( ايقونات ) روسية طريفة ، بعضها بارز ، وبعضها مستوٍ : فن عاجز . ولم تشجع ( كالفينية ) ( الهولنديين ) المتطهرة في القرن السابع عشر إلا قليلاً هذا الاختلاط المبهم بين الانواع والماثل في التصوير الديني ، عندما جهدت لاخضاع الجمال للتقوى ، والتقوى للجمال ولذا كان الجميع ، ماعدا ( رامبراندت ) ، يتحاشون المواضيع الدينية . ولكننا لم نخسر بذلك شيئاً : إذ اننا مدينون جزئياً لهـذا الوسواس التقي بنهضة تصوير النوع ، تصوير المناظر الطبيعية والاشخاص ، والذي حظي ، في ذاك البلد الصغير ، بحظ أصيل جداً ، وعليه قامت تربية خير المدارس ( الاوربية ) الحديثة .

وقد صار تأثير الدين على الفن تأثيراً سلبياً محضاً ودون تعويض فيما يبدو عندما انجب حنق اعـداء ( الايقونات ) . فقـد هدم هؤلاء لأجل الهدم ، وبدون أية فكرة بناء مبيتة . وان مذهب إبادة الآثار الملهَم أعظم خطراً من المذهب غير الملهَم ، لأن الاول ليس لاشعورياً ، وإنما يعي انه يفعل الخير !

ونحن ندين له بزوال معظـــم روائع النحت ( الاغريقي ) زوالاً لايعوض . لقد نُقلت تحف كثيرة من هذه الروائع الى ( رومه ) عن طريق الفتح أو بوسواس هـــواة الجمع ، ثم نقلت من ( رومه ) الى ( بيزنطه ) عندما أراد ( قسطنطين ) ان يتخذها عاصمته . وقـــد هدم ( المسيحيون ) الاوائل قسماً كبيراً منها بتأثير الروح الدينية . ولكن

من الجائز ان يكون بعض هؤلاء قد شعروا شعورا مسبقاً بقدوم فن يمكن أن يحل محلها ، ولو اقتضى الامر انتظار عدة قرون . وأدرك ( سافونارول ) Savonarole هذه الروح ذاتها خلال برهة . وعندما هدم رجال ( الانبعاث ) بل والثوريون ما استطاعوا هدمه من أوابد العصر الوسيط التي كانوا يشعرون نحوها بازدراء شديد الاقتناع يماثل شعور الاجيال الوسيطة حيال بقايا العصر القديم ، فقد كان ذلك على الاقل يجري باسم فن حي جداً ، كانوا مستقبلين قبل ظهور هذه التسمية كانوا باسم هذا المثل الجمالي الاعلى الحافل بأماني المستقبل يرفضون فهم المثل الاعلى القديم ويهدمون شواهده . وعلى هذا فثمة فوارق دقيقة في مجال هدم الايقونات الدينية وحتى اللادينية . ولكنها سلبية تماماً في أعنف اشكالها ، كالتي عانت منها ( بيزنطه ) : انها تمثل أسوأ أنواع الاضطهاد : ذلك ان الاضطهاد الديني يستحث على الاقل المؤمنين الحقيقيين ، في حين ان الاضطاد الجمالي يكتفي بالانكار أو بالجهل باسم دين أو ضد الدين ، ولا يستنهض في الارواح شيئاً .

وصفوة القول ان تنوع الفنون واختلاف نمائها كماً وكيفاً ، يعكس في الغالب تنوع العبادات التي تقابلها . ولذا تتمتع بعض تصنيفات الاديان التي تستند الى مداها الجمالي دونما أية فكرة مبيتة ، تتمتع بمعنى جمالي الى جانب المعنى الديني ، بالرغم من كل شيء . وحين يميز ( هجل ) ، عبر سلاسل « الاطروحة والنقيض والتركيب » ، ( البراهمانية ) على انها ديانة التخيل ، و ( البوذية ) ديانة التأمل الباطني ، أو عندما يدعو ( اليهودية ) دين الروعة ، و ( الوثنية الهيلينية ) دين الجمال ، و ( وثنية الرومان ) دين العقل أو المنفعة ، أفلا نحسب اننا نقرأ أيضاً تصنيفاً للفنون التي تتآلف مع هذه العبادات ، ان الاعتدال ، والتخيل ، والتأمل ، والروعة ، والجمال ، والعقل تسودها تارة تارة .

وقد أرجع فريق من الباحثين الجماليين المعاصرين الالمان الحياة الجمالية كلها الى « تعاطف رمزي » Einfühlung ، بيد أن الحياة الدينية، هي أيضاً ، طراز من التعاطف إما مع البشر ، وإما مع الطبيعة ، في فكر رمزي . وهذان النوعان من الفكر يتطابقان جزئياً ، أوَ ليس أحدهما لصاحبه كالنوع للجنس ؟ .

٩٩ – ان الدين يتبع في مرحلة نموه مجراه بصورة عامة وعلى نحو مواز للفن ، ولا يبالي بحياة هزيلة لهذا الخادم الوضيع ، حليف ضئيل الاهمية . وإذ ذاك قد يكون الدين فرصة من انجع الفرص لانتاج آثار وتطور أساليب بالتدريج .

ان المعبد ( الاغريقي ) ، من حيث نسبه ذاتها ، لا يستهدف بصورة جلية إلاّ الوثن الوحيد الذي يحمي المدينة وكنزه وكهنته . وتقابل القبة ( الرومانية ) والعقد ( الروماني ) ، على العكس مفهوماً أوسع عن الاخلاق والدين والمجتمع والكون بآن واحد ، ولكن سعتها المميزة لها بالدرجة الاولى تكفي لاحتواء جميع آلهة المدن التي تضمها ( الامبراطورية ) ، انهما تستهدفان اداء وظيفة ( بانتؤن ) جديد . ولكنهما ما تزالان لا تحتويان إلا على جميع الالهة .

وأخيراً تقابل أشكال ( الكنيسة الملكية ) Basilique ( المسيحية ) نفسها روحاً دينية جديدة وتتسع سعتها ، وهذا الانتاج الجديد ضروري للمعبد الذي اضحى ( كنيسة ) ، أي صار يهدف إلى أن يشتمل ، فضلاً عن أشياء العبادة وكهنتها ، على سواد المؤمنين أجمعين .

وهذا الاتساع التدريجي في الوظيفة الدينية هو الذي جعل من

الضروري الانتقال من الاسلوب ( اليوناني ) إلى الأسلوب ( اللاتيني ) ثم إلى الأسلوب ( الروماني ) ، وأخيراً إلى الأسلوب ( الغوطي ).

ان السطح المستوي ( الاغريقي ) ، والقبـــة ( الرومانية ) ، والتصالب البيضوي ، مبتكرات تقنية إلى حد كبير ، « اكتشافات بنائين » ، كما قيل عن هذا النوع الأخير . ولكنها جزئياً أيضاً نتاج الوعي الديني المعاصر الذي ألفى نفسه أيضاً عاملاً من العوامل المباشرة في أعظم تطور داخلي للفن .

لقد نجحت فتنة القديس ( فرانسوا داسيز ) الشخصية المدهشة في أن تدخل ، خلال فترة من الفترات ، احـــترام الوحي الصميمي الشخصي كعقيدة في اطار العقائد المسيحية الكلامية الصلبة . ولا ريب في أن هذا التصوف الديني كله قد أسهم في زعزعة النزعـــة الشكلية ( البيزنطية ) عن الفن المعاصر ، والتي كان تأثيرهـا الخرافي لا يزال يشل الفنانين الكبار في القرن الثالث عشر من أمثال ( سيمابو ) . وقد شوهدت خلال حياة القديس ( فرنسوا ) نفسه آثار تمثل المسيح أو عذارى ( بيزنطة ) وهي ترتدي حلة انسانية ، تبتسم أو تبكي ، وتهمل قسوتها ، قسوة آلهة كهنوتية لا حياة أرضية لها .

وسرعان ما خرج ( جيوتو ) ومدرسته كلها على التقاليد ، وشق بالواقعية الطريق امام انبعاث كامل لا يشتمل على العواطـــف أو المواضيع وحسب ، بل على التقنية ذاتهـا : فهم التآليـف فهماً دراميا أعظم ، موقف الاشخاص على نحو اقـــل جفافاً ، استعمال قاع من المناظر الحقيقية بعد أن كان قاعاً ذا لون ذهبي موحد ، اختيار أنماط مستوحاة من النموذج الحي اكثر من استقائها من التقاليد الراسخة .

١٠٠ - وتقدم لنا الموسيقى الغربية مثلاً على تغيرين تقنيين ايضاً ، يسرتهما تيسيراً استثنائياً الحركة الدينية إن لم تكن قد أنجبتهما . تلك هي علاقة الموسيقى بالكلام في الغناء . فقد اثقلت الـ ( سكولا الرومانية ) ، حوالي العصر المدرسي للقديس ( غريغوار ) ، اثقلت الاناشيد الشعائرية ، واللحن التدريجي ولا سيما الهاللوليات وصلوات التقدمة Offertoires « بشطرات » Neumes معقدة ، وبمطرزات وبتدويرات حقيقية ، يفقد بها السامع معنى الكلمات بل وصوت المقاطع جميعاً : وذاك فن للفن يناسب العهود المدرسية كافة ، قبل أن يكون فناً للدين ، ولو كره الشعائريون .

وعلى العكس صار تأليف الالحان الشعائرية المستحدثة Tropes والشعر الموسيقي الديني Sequences يخضع لمبدأ آخر مغاير بدء من القرن التاسع عشر : أصبح الغناء غناء مقاطع ، وكل مقطع من مقاطع النص يقابله نغمة خاصة . وهذا تغيير أساسي يتناول معنى اللحن ذاته وتكوين الجمل ، وارتباط اجزائها وطولها ، واقامة الوصلات والسكنات . بيد أن هذا التغيير ناشيء بوجه خاص عن أن هذا النوع من الشعر الموسيقي الديني إنما ولد وترعرع على ضفاف ( الراين ) ، في ( ابرشيات ) مغلقة صارمة مثل ( ابرشية ) ( سان كال ) Saint - Gall : وبذا انتقلت ادارة الحركة الموسيقية من ( ايطالية ) إلى البلدان الشمالية التي كان شعورها الديني والرهباني شعور وسواس يجهله محترفو الـ ( سكولا ) ، وهم موسيقاريو بلاط بابوي يتميزون بنزعة عصرية أعظم ، لان حياة ذاك البلاط كانت تختلف كل الاختلاف عن حياة دير جبلي ، وان لم تكن حياة ذاك البلاط زاهية في ذلك العصر .

وهذا الاصلاح التقني ذاته فرضته أسباب دينية ابان ( الاصلاح ـ المضاد الكاثوليكي : فقد كانت المدارس ( الفرنسية ـ البلجيكية ) و ( الايطالية ) حتى منتصف القرن السادس عشر في أناشيدها الكنسية تستقي صراحة من افكار الاغاني اللا دينية حقاً ، بل ومن أكثر الاغاني مجوناً . وقد غدا ، من جهة أخرى ، معنى النصوص الدينية غير مفهوم على الاطلاق بتأثير المطرزات وضروب التصالب المتعدد الاصوات . وقد أعد مجمع ( ترانت ) هذا الاصلاح المزدوج : كلف ( بالسترينا ) بتقديم نماذج جديدة لنشيد أكثر زهداً ونسكاً ، أي أكثر تقيداً بعادات العبادة ، وظهر أن هذا الاسلوب الجديد يحقق فضلاً عن ذلك ، ولاسباب شعائرية ، أزهي عصور تعدد الاصوات التي سميت مدرسية لاسباب جمالية .

لنقارن فنون ( الهند ) ( والصين ) و ( اليابان ) قبل ( البوذية ) وبعدها ، ولنقارن فن ( فارس ) أو ( مصر ) قبل الاسلام وبعده : انها تختلف أعمق اختلاف بمواضيعها الجديدة وبتقنياتها المحوّلة معاً .

ولنمض حتى الفوارق الدقيقة المختلفة التي يقدمها دين واحد في عهد واحد معطى . ففي القرن السابع عشر الفرنسي ، نلفى أربعة تيارات دينية أثرت تأثيراً قوياً في أربع نزعات من نزعات فنون ذلك العصر . لقد أدخل ( اليسوعيون ) في المعمار والتصوير وكل عبادة الكنيسة السنا السطحي ، والابهة المسرحية ، واللون ، والاناقة ، بل وحتى تكلف ( الصالون ) ، وفي الآداب أعادوا تمجيد البلاغة الشكلية ، والتزيينات الاسلوبية المصنوعة ، والروح العصرية الجميلة ، وحرصوا على استمرار ممارسة الانواع المجمعية وهي تبلغ ذروة التكلف ، مثل الشعر ( اللاتيني ) بل و المأساة ( اللاتينية ) . وبالمقابل نجد ( الجانسينيين ) في

الفنون أكثر نسكاً ، بل ونجـدهم يبالغون درجـة الجفاف . مارسوا في الادب بلاغة باردة ، وجدلاً بارداً ، سليماً ، منطقياً ،ولكنه ضئيل اللمعان وبدون هوى ولا زخارف مستعارة . وهبّ ( الصفائيون ) Quietistes لتنمية تصوف قليل المتانة ، يميل الى الحماس الحنون ، والى فيض الحب المحض ، ولكن بدون قوة كبيرة : حساسية تظل مسرفة في بعدها عن العقل وعن الارادة معاً .

وأخيراً يأتي ( البروتستانت ) ، وعلينا ان نميز لديهم تفاصيل دقيقة كثيرة ، وقـد تأثروا أكثر من سواهم بالتوارة ، وبالفزع من الادب الخفيف أو العادات الاخلاقية المشبوهـة ، ورفضوا أنواعاً بأسرها : لم ترض ( جنيف ) بالمسرح إلا في آخر القرن الثامن عشر ، و ( لوزان ) في منتصف القرن التاسع عشر وحسب [1] .

١٠١ - لقد كانت العبادات والعقائـــد ، ولا سيما في مرحلة النشوء أو النماء ، وسائل التقدم الجمالي السوية . ولكن الاثر الخاص للدين على الفن يتجلى في صيانة الاشكال القديمة وبقائها فمنذ أن تنتظم اجتماعياً منظومة دينية تغدو مبدأ سلطة محافظة في جميـع الميـادين ، أكثر من أن تغدو عامل تجديد : وكل تجديد بالتعريف بدعة في نظر الكنيسة . ولا ريب في أن كنيسة حية حقاً تتبدل من تلقاء ذاتها ، وتتكيف مع جميع الشروط الداخلية والخارجية ، وبـذا لا تكف عن ان تكون خميرة حياة لتصبـح بذرة موت . ولكن البدعة أو المثل الأعلى الفردي ، الحياة الداخلية ، هي التي تعمل عندئـذٍ ، لا الدين المنظم . إن الدين بذاته ، على العكس ، لجام ، وفي كل مجال ـ مجال الاخلاق ، والعلم ، والفن ، والسياسة ، ـ ينزع الدين الى الانصهار بالنزعة التقليدية .

---

(١) ج رينار (١) ، ص ٢٩٣ وما يلي .

وبهذا المعنى تكون روح المحافظة أو التمسك بالقديم جلية في كل كنيسة بالمعنى الصحيح . والامثلة على ذلك لا تحصى في العالم القديم بأسره من ( أسبانيه ) الى ( اليابان ) ، في جميع الازمنة تقريباً ، وفي جميع الاديان التي بلغت الرشد .

وقد ظهر كره الجديد هذا ، في أغلب الاحيان ، ظهوراً سلبياً في صورة الاضطهاد . ولا يتناول الامر هنا معارك هدم الايقونات التي تعادي الفن عداءً مبدئياً ، بل المعارك التي تثار ، في جميع الازمنة وحتى في أكثر الامصار اهتماماً بالفن ، تثار في وجه المجددين باسم الفن نفسه - ولكن باسم الفن **الحقيقي** ، أي الفن القديم الراسخ المعبود .

لم يكن سكان ( اثينة ) في عصر ( بريكليس ) البتة اناساً يعوزهم الذوق ، ولكنهم كانوا أتقياء . ولذا اتهموا ( فيدياس ) Phidias بالالحاد ، فيما يروى ، لانه جرأ على تمثيل رامي قوس يشبه ( بريكليس ) على مجن ( مينرفا بارتنوس ) Minerve Parthenos وهذا شيء خطر : لأنه لايقل أهمية عن مستقبل الواقعية والانتقال من الصورة اللاشخصية الى رسم صور الاشخاص . ويقال لنا إن هؤلاء ( الاغريق ) انفسهم كانوا يدينون ، على نحو دوري ، كل اضافة نغمة الى السلّم التقليدي ، أو اضافة حبل الى العود التقليدي ، ويعتبرون ذلك انتهاك قداسة . خرافات بلا ريب ، ولكنها « أصح من التاريخ » . وهذه المعارضة لم تمنع هذا الانتهاك التقدمي المفيد ، ولكن المعارضة أدت بالتأكيد الى تأخيره ، ويسّرت التمسك العنيف بالقديم في الموسيقى ، وهذا التمسك صان خلال قرون ذكرى أغاني ( نوم ) الدينية التي تعزى الى ( اولمب ) والى ( تربانـدر ) Terpandre ، كما أبقى على ممارسة السلالم « وهي أنواع وأدوات ابتدائية .

ان ( الكزوانا ) Xoana ، هذه التماثيل الخشبية الصبيانية القاسية ،

ذات الاطراف الملتصقة بالجسد ، بلا حركـــة ولا حياة ، نسخ عن التعاويذ ( المصرية ) أو الآثار ( الديداليـه ) Dédalides ، وهي أكمل ، هذه التماثيل كانت موضوع هزء الفنانين المعاصرين ، وكانت تبدو عتيقة منذ قرون عديدة بينما كان الاتقياء ما زالوا يحتفظون بهـــا ويجلّونها ويعمدون الى نسخها على أعداد كبيرة بأمانة الوسواس التي تميز التقوى أو الايمان الخرافي . ويؤكد ( سترابون ) Strabon انهم كانوا يصنعونهـا أيضاً من أجل المستعمرات بسائق نزعة حفاظ ارادية على القديم لاسباب دينية أكثر منها جمالية : لقد كانت سلعاً تُصدّر الى الاقاليم .

ويذكر ( بوزانياس ) Pausanias حالة لا بد وانها قد تكررت غالباً : عندما أُحرق تمثال خشبي « ذورأس حصان » من صنـع ( ديمتر) Demeter ، طلبوا صنـع تمثال آخر من ( برونز ) ولكنه يطابق التمثال الخشبي . ونحن نملك تماثيل رخامية كثيرة كانت بدون ريب نسخاً ذات منزع قديم عن ( الكزوانا ) الاقدم ، مثل ( ارتميس ) Artemis لـ (ديلوس) Dèlos ، أو تلك التماثيل التي كانت قسوتها ، وجوانبها المقطوعة تذكرنا بالخشب الاولي ، مثل ( ابولون ) لـ ( اوركومين ) Orchomène .

وسواء في ( الهند ) أو ( الصين ) أو ( اليابان ) أو ( العصر القديم المدرسي ) أو العالم الاسلامي أو المسيحي المعـاصر ، فان اتصاف صور التقوى أو الادب أو المعمار أو الموسيقى بالنزوع الى القديم وهي كلها مصبوغة بالصبغة الدينية ، انما هو حادث كلي .

وفي القرن السادس ، كانت قاعدة القديس بنوا Benoit تنص بصراحة على ما يأتي : « ينبغي ألا" يملك الراهب شيئاً أبداً ، لا كتاباً ولا ألواحـاً ولا ريشة . . ينبغي ان ينتظـــر من رئيسه كل شيء » .

« ليمارس الصناع فنهم ، إن وجد بعضهم في الدير ، بكل تواضع ، اذا أذن لهم بذلك رئيس الدير . واذا ما اعتز أحدهم بمهارته في فنه لأنها تبدو نافعة للدير ، فليحرم من هذا الفن ، ولا يسمح له أن يعود إلى مزاولته إلا بعد اذلاله نفسه وباذن جديد من الرئيس . . » . — هذا ما يجعلنا نفهم ( بيزنطية ) الاديرة في العصر الوسيط .

وقد وجب انتظار القرن الحادي عشر لنشاهد المصلح (البنديكتي) القديس ( روموالد ) يأمر بالقراءة وبالرسم وبنسخ المخطوطات أو تأليف كتاب نافع بين أوقات القداس . ولكن القديس ( برنار ) ومعظم الآباء كانوا في حوالي ذلك الوقت نفسه يزجرون من فوق المنابر ضد الاسراف الشديد في تزيين الكنائس بزينة لا دينية : الامر الذي كان يتناول ابتكارات الاسلوب ( الروماني ) الجرىء والتي تبدو لنا اليوم ملائمة بصورة مدهشة للنوع الديني والنوع المسيحي العميق ! ولا ريب في أن لرأي آباء الكنيسة بعض الوزن في كل مكان ، في تاريخ « التجربة الدينية » ! .

ولم يكن المصلح ( سافونارول ) يهادم الايقونات أبداً : وقد طرد الفن العادي واعتبره لا دينياً باسم مثل أعلى ديني صارم جداً . وقد تأثر به كثير من فناني ( فلورنسه ) وبدلوا ، ان لم يكن مبادىء فنهم ، فعلى الأقل اختيار مواضيعهم . وان انقى ممثل لهذه الروح هو (فرابارتولوميو) Fra Bartolomeo الذي ثابر بعد هديه كراهب على ممارسة فن غدا أكثر صرامة جداً . ولكن الاصلاح نتيجة أميل الى السلبية ويجب ان نشبهها بجميع الاشكال الممكنة لابادة الآثار الفنية : فقد أحرقت طائفة لا تحصى من آثار الفن القديم ، دراسات عري ، أو صور شبه عارية ، أحرقت بلا رأفة ، ومن بينها عدد من التحف .

وفي أيام الحروب الدينية ، نفي أو اضطهد ( باليسي ) Palissy ، و ( روبرت اتين ) الاول Robert Estienne و ( جان كوجون ) Jean Coujon و ( مارو ) Marot وكثيرون غيرهم : وكانت قيمتهم الفنية ضئيلة الوزن في ميزان الاحقاد الدينية : أتُّهِموا بالتجديد الذي يقلق على السواء بال ( الكاثوليك ) و ( البروتستانت ) لانهم متأثرون الى حد يكبر أو يصغر بالروح القديمة الانبعاثية .

وفي ( أسبانيه ) الكاثوليكية ، يبدو لنا ( لوكريكو ) Le Greco تقياً حقاً شأنه شأن الآخرين . ولكنه كان معتاداً علي اطالة وجوه واجساد أشخاصه على نحو جعل الدكتور ( تيسيه ) D^r Tissié يحسب أن من واجبه تشخيص مرض في نظره : وقد اضطر الى المثول في الدعوى التي اقيمت عليه نظامياً لانه كان قد أطال أجنحة الملائكة في بعض لوحاته أكثر مما كانت تفرضه قوانين الكنيسة ! وكان حظه أسعد من ( فيدياس ) لانه ربح الدعوى .

لقد أزعجت محكمة التفتيش ( فيرونز ) Véronèse بعض الازعاج لانه — كعهده — وضع أشخاصاً ثانويين لا معين يرتدون ثياباً مزركشة ولهم حركات تزينية متسقة في لوحة « العشاء عند ليفي » Repas chez Lévy : وكان ( المسيح ) يكاد لا يحتل سوى منزلة شخص ثانوي في الوليمة ، يكتنفه جنود مسلحون ثملون ومجانين . وقد شرح رأيه لحكامه قائلاً : « لأن ذلك كان مليحاً على هذا النحو » . ولما كانت العاطفة الجمالية تعدل تماماً العاطفة الدينية في ذاك الوقت ، وذاك البلد ، فقد وجب على محكمة التفتيش ان تكتفي بهذا الجواب البريء من الاحترام ، والذي لا يفترض واجب مراعاة فضيلة اخرى في الاثر الفني إلا فضيلة « الاخلاص للفن » .

بيد انه لا توجد في الحق فنون ولا أساليب ولا أنواع دينية، لا يوجد سوى رواسب فنية ، أساليب أو أنواع قديمة أصبحت دينية بفعل مبدأ السلطة . ولكن هذه الاشكال الفنيـــة لم تكن في نظر معاصريها على السواء لا مقدسة ولا عادية ، كانت فناً وحسب . إن الفن الحي حقاً لا يتسع إلا" لنعت جمالي ، دون أي نعت ديني مباشر. إن فناً ليس دينياً أبداً ، بل هو يغدو دينياً .

وبوجه عام ، إن كل لغة ، إذا أتاحت لها الظروف ان تتبع جريان تطورها السوي – وهذا أمر نادر الى حد كبير – هي أولاً لغة حية ، ثم لغة عالمة ، ثم لغة ميتة ، وأخيراً لغة دينيـة . وعلى هذا النحو تطورت ( السنسكريتية ) لدى ( الهنود ) ، و ( العبرية ) لدى (اليهود) ، و ( اللاتينيـة ) لدى ( الكاثوليـك ) . وشأن الادب المتصل باللغة شأن سائر الفنون أيضاً ، انه يتبع نفس المصير .

وعبثاً لم تكن **انشودة الاناشيد** وطائفة من الاناشيد ( الفيدية ) إلا ريفيات عادية جداً في نظر معاصريها ، فقد وجب ايجاد معنى مقدس لها مهما كلف الامر فور أن لم تصبح سوى راسب ديني . وانهم ليجدون دائماً معنى من هذه المعاني : ومثل هذا ما يثير الفرح عند ( فولتير ) ، والسحر لدى ( رينان ) ! .

كان النشيد ( الغريغوري ) فيما يبدو النشيد العادي في زمنه ، مهما عظم متحه من الينابيع ( الرومانية ) و ( اليونانية ) أو ( البيزنطية ) . وكان غناء الجوقة ( البالسترينـي ) في القرن السادس عشر يمثل حقاً الموسيقى العالمية كلها ، عاديها ومقدسها على السواء . ولم يكن (بالسترينا) أو (رولاند دى لاسوس) Roland de Lassus يقيم أي فارق مهم بين تراتيل الصلوات الطقسية

الكنسية وبين قصائد الغزل العادية ، بل والماجنة . يقول ( سان سان) « انها تبدو لمستمعينا الحديثين امثلة على أنقى اسلوب ديني حين تُنشد بالفاظ ( لاتينية ) . والامر هو ذات الامر بالنسبة لانغام اوبرات (هاندل)، وهي احدث ، ولكنها أبعد عنـــا »[1] .فـ (تقنية )العصر كانت تسود في كل مجال دونما تفريق،ولكنها لم تكن دينية بوجه الخصوص ، بل غدت دينية وهذه ظاهرة سوية جداً .

يقال ان الاساليب ( الرومانية ) أو ( الغوطية ) مدينة بكثير من صفاتها الى ضرورات العبادة والمثل الديني الاعلى في ذلك العصر . ولكن أليس ذلك جزئياً نتيجة وهم النظر الخلفي ؟ ان الاسياد أو البرجوازيين الكبار المعاصرين كانوا يأمرون ببناء حصونهم ومساكنهم وبروجهم أو دور حكومتهم بحسب اسلوب واحد ، وهذا الاسلوب لم تكن له دلالة دينية محضة .

ولو اننا كنا نعيش في عصر تقي ناشط لكانت موسيقانا الدينية هي موسيقى ( فاغنر ) أو ( ريشار ستراوس ) Richard Strauss ،(دەبوسي) De Bussy أو ( رافل ) Ravel ، وكان الفن التشكيلي لكنائسنا «الاسلوب الحديث » ، ولكانت اللغة الدينية لصلواتنا هي ( الفرنسية ) المعاصرة ، والشعر ( الباريزي ) أو المنحط . بيد أن الامر على العكس تماماً . فقد سعى نطق خاص للبابا ( بيوس العاشر ) الى ان يفرض الاناشيد (الغريغورية) أو ( البالسترينية ) وحدها في الكنائس ، وتمنع أية آلة باستثناء (الارغن)، على الرغم من ان المزمور تسعين الذي يحظى دائماً بمنزلة حسنى في الشعائر ، ينصح صراحة بامتداح ( الرب ) على الاعواد والابواق والصنوج. ذلك ان هذه الالات كلها ، وقد نفتها الكنيسة ( الكاثوليكية ) باعتبارها

---

(١) س . سان ـ سان : مدرسة الادغال باريز ١٩١٣ ص ١٦٣
C. Saint - Saëns : L' Ecole Buissonnière.

لا دينية ، كانت تعتبر دينية جداً في معبد ( سليمان )، كما اننا نجد أن اجداد الكمان والصرناية والبوق اللولبي والطبل كانت موجودة من القرن الثالث عشر الى القرن السادس عشر في جميع اللوحات أو النقوش البارزة الدينية بين ايدي الملائكة أو السعداء على انها ملحقات تقية : ذلك انه لما يكن ثمة بعد « موسيقى دينية » متميزة .

وكذلك لم يشعر احد بغضاضة لرؤية رسوم القديسين بامارات شخصية جداً لبعض بورجوازي البلد ، لانه لمّا يوجد بعد تصوير ديني ، أي ميت ، متمايز عن التصوير العادي ، أو الحي . ولكن السلطات ( الكاثوليكية ) منذ بابا ( افينيون ) (يوحنا الثاني والعشرين ) حتى ( بيوس العاشر )حرمت بصورة دورية الموسيقى المعاصرة لانها اعتبرت ان الموسيقى القديمةوحدها هي الموسيقى الدينية حقاً .

ومثل هذا الامر حدث في مجـــال المعمار . فقد كان معاصرو ( الغوطي ) يعتبرونه لا دينياً لمعارضته الفن ( الروماني ) وكان الفن ( الروماني ) يعتبر انتهاكاً للقداسة ، بمقارنته مع ( البيزنطي ) ،وهكذا دواليك . وأخيراً فان مثل هـــذا الامر يحدث في الأدب ، على أن السدود بين المقدس والعادي اعظم دقـة في النصوص الكنسية وفي لغه الشعائر :

ولكن علينا ألا نقنط من أن تغدو درامات ( فاغنر )والاسلوب الحديث ، ويغدو شعر ( فكتور هوغو ) أو ( فرلين ) بمثابة الفـــن « الديني » في نظر جيل قادم . ويكون ذلك تبع القاعدة ، بموجب الحال المتقدمة لتقسيم العمل الاجتماعي حيث نتجت هذه الآثار .

ومما يشرف رسل « الانبعاث الديني » الذي نهض به جيـــل

ما قبل الحرب ،انهم لمحوا هذه الحقيقة . وعلى الرغم من ذلك كان (فرنسيس جمز ) Francis Jammes و ( كلوديل ) لما يصبحا بعـــد مؤلفين مقدسين ، ويظل ( المعهد الموسيقي ) Scola Cantorum مدرسة علمانية ، وقد هزئت من ( منشدي سان جرفه ) Chanteurs de Saint Gervais كنيستهم الخاصة ، ويقـــل طلب ( موريس دنيس ) Maurice Denis و ( ديفاليير ) DesValliére عند الاتقياء ورجال الدين ، وثمة بعض الاصطناع في التنظيم الحرفي لـ « معامل الفن المقدس » التي أسسهـــا فنانان موهوبان حقاً ، وفي نصف ـ التعاظم لـ ( صالون الفن الديني ) الذي افتتح سنة ١٩٢٠ في مقر ( الجمعية الوطنية للفنون الجميلة ) . ولاينفرد الحكم على « النزعة العصرية الفنية » بأنه دائماً أفضل من الحكم على النزعات العصرية الاخرى .

١٠٣ ـ ان لمبدأ الترسب تأثيراً عظيما في الفن المحيط ، ولو عن طريق الامثلة التي يحافظ عليها ويضعها تحت انظار المؤمنين ، ويحملهم على احترامها باسم مثل اعلى حيادي جمالياً . إن الادب كله في البلاد الاسلامية مصبوغ اعمق صبغة باسلوب ( القرآن ) ، وترجـع جميـع الاستشهادات والتلميحات أو الاستعارات الى هذا الكتاب دوماً ، حتى أصبحت اللغة والاداب مصونة في حال مصنوعة جداً : وليس يخلو من أمر ان يترتب على كل مسلم صالح حفظ عدة ايات مكتوبة في القرن السادس .

وفي ( الهند ) ظلت ( الفيدا ) بالنسبة إلى أجيال عديدة مدرسة شعر أثيري ، مصنوع ، مليء بالاصطلاحات الكلامية الخالصـــة ، اصطلاحات جافة فارغة ، ولكنها غنية بالسلطة الدينية وحسب .

أن خرافة الأنواع المسماة مقدسة تحرم الفن الحديث من معظم الفرص التي كان في وسعه أن يتجلى بها في اللوحات الدينية ، وفي بناء الكنائس أو في الشعر المقدس إلا اذا لجأ إلى تقليد الأساليب العتيقة . وينجم عن ذلك اننا لا نفهم الكنائس التي نريد أن نشيدها اليوم إلا على أساس انها نسخة انتقائية ، إلى حد كبير أو صغير ، لآثار القرن الثاني عشر أو القرن الثالث عشر . وهذا إعتراف بان العبادة تنفصل عن الحياة المعاصرة وتعجز عن تمثلها في ذاتها عجزها عن أن تتمثل هي فيها ، ولذا تصنع فناً خاصاً ، ان صح القول : انه فن لا يعيش جمالياً إلا في الماضي .

يقول ( سان ـ سان ) : « البعد هو الذي يخلق السر ؛ والصنعة السرية تعتبر صفة دينية : فقد ارتدى الشكل البيضوي حلة سرية منذ زوال فن المعمار الذائع » . « وكما ان جل المؤمنين لايفهمون اللغة ( اللاتينية ) ، التي لم يتعلموها أو التي نسوها ، ولا يفهمون الترتيل الكنسي الذي ضاع مفتاحه وهو ذو عزف اعتباطي ، كذلك يعجزون عن فهم الموسيقى ( البالسترينية ) الغريبة عن عاداتنا الاخلاقية ... ومن عدم الفهم هذا ينشأ السر ... وكلاهما ، مثل ( اللاتينية ) ، لغة ميتة ، أو شبه ميتة ، وهذا مايجعلهما يوائمان الكنيسة افضل موائمة لانهما ثابتان ومما لايمكن مسه »[1] .

ينبغي إذن فهم وجود الانواع الدينية بمعنى خاص على اعتبار انها راسب عصر كانت فيه تمثل الفن وحسب ، الفن العادي والفن المقدس معاً .

ونحن لانجهل بلا ريب ان ثمة ديانة تتألف من التأمل الباطني

---

(١) س . سان ـ سان ، المصدر السابق ، ص ١٦٣ ، ١٨٣ .

اكثر من العبـــادة الظاهرة ، وأنها تتجه شطر المستقبل اكثر من اتجاهها شطر الماضي . ولكنها تتمتع بالحق ، كل الحـــق ، في أن تدعى فلسفة اكثر من تسميتها باسم دين . والواقع انه لاتوجد بالمعنى الصحيح موسيقى فلسفية ولا معمار فلسفي ، إلا اذا قصدنا ان نسمي فلسفية أو دينية جميع الآثار الجميلة في جميع العصور – وفي هذه الحال لايتناول الامر عندئذٍ سوى ميتافيزياء الفن ، أو ديانة الفن ـ أي مجازاً – وهذا « مكر » حفظ الله منه علماء الاجتماع !

١٠٤ – لقد حسب المؤرخون الذين يسرفون في اعتبـار تأثير الاديان على الفنون ، حسبوا في الغـالب ان الافعال المتبـادلة أو مجرد الصدفة أسباب حقيقية .

اعتبروا ان مجمع ( تارانت ) اصلح موسيقى القرن الخامس عشر . والحق انه استخدم لهـــدف شعائري النزعة التقنية المتجهة نحو التبسيط العام ، والتي كان قانون تطور داخلي يفرضها على الفن في ذلك العصر . ذلك ان تعدد الاصوات كان في تلك المرحلة ينتقل من عصر الروّاد الى عصر المدرسيين . وكانت هـذه النزعة « في الجو » سلفاً لدى جميع الفنانين من قبل ان يعقد ( المجمع ) فعلاً ، و كانت لاسباب تقنية خالصة ، وبالمقابل كان ( بالسترينا ) نفسه مثلاً مايزال يتبع في قداسه « الانسان المسلح » الضلالات القديمة ، بعد انعقاد ( المجمع ) . ولو ان مسـيرة الفن الداخلية كانت تعارض ذلك لتكسرت أمامها ارادة الكنيسة ، أو في احتمال اعظم ، لكانت اعتنقتها . وهذا ماحدث في معظم معارك السلطة الكاثوليكية مع الفنون المختلفة .

والعنصران يتواكبان كيفما اتفق بدون أن يتميز أحدهمـا عن

اكثر من العبـــادة الظاهرة ، وأنها تتجه شطر المستقبل اكثر من اتجاهها شطر الماضي . ولكنها تتمتع بالحق ، كل الحـــق ، في أن تدعى فلسفة اكثر من تسميتها باسم دين . والواقع انه لاتوجد بالمعنى الصحيح موسيقى فلسفية ولا معمار فلسفي ، إلا اذا قصدنا ان نسمي فلسفية أو دينية جميع الآثار الجميلة في جميع العصور – وفي هذه الحال لايتناول الامر عندئذٍ سوى ميتافيزياء الفن ، أو ديانة الفن ـ أي مجازاً – وهذا « مكر » حفظ الله منه علماء الاجتماع !

١٠٤ – لقد حسب المؤرخون الذين يسرفون في اعتبـار تأثير الاديان على الفنون ، حسبوا في الغـالب ان الافعال المتبـادلة أو مجرد الصدفة أسباب حقيقية .

اعتبروا ان مجمع ( تارانت ) اصلح موسيقى القرن الخامس عشر . والحق انه استخدم لهـــدف شعائري النزعة التقنية المتجهة نحو التبسيط العام ، والتي كان قانون تطور داخلي يفرضها على الفن في ذلك العصر . ذلك ان تعدد الاصوات كان في تلك المرحلة ينتقل من عصر الروّاد الى عصر المدرسيين . وكانت هـذه النزعة « في الجو » سلفاً لدى جميع الفنانين من قبل ان يعقد ( المجمع ) فعلاً ، و كانت لاسباب تقنية خالصة ، وبالمقابل كان ( بالسترينا ) نفسه مثلاً مايزال يتبع في قداسه « الانسان المسلح » الضلالات القديمة ، بعد انعقاد ( المجمع ) . ولو ان مسـيرة الفن الداخلية كانت تعارض ذلك لتكسرت أمامها ارادة الكنيسة ، أو في احتمال اعظم ، لكانت اعتنقتها . وهذا ماحدث في معظم معارك السلطة الكاثوليكية مع الفنون المختلفة .

والعنصران يتواكبان كيفما اتفق بدون أن يتميز أحدهمـا عن

صاحبه قبل انتقال اسلوب من الاساليب إلى حـــال الفن الديني ، أي الميت أو الراسب . ولكن علاقتهما تنزع إلى أن تكون علاقه تنافس خارجي أكثر من نزوعها الى الاتساق الداخلي .

وفي منتصف القرن الثالث عشر من قبـــل ، كانت ( نوتردام دي باريز ) تمثل مشاهد من حياة الطلاب ، وهي مشاهد ليست دينية أبداً ، في ادنى الباب الجنوبي الكبير . وقد كانت ( عذراء ) ذلك العصر سلفاً ( برجوازية ) متبرجة . وكانت كتب تقويم الصلاة مزينة بمشاهد غزلية جديرة بكتب حب ، كما اشتملت في الوقت نفسه على مواضيع تقوى .

وإن النقوش البارزة في ( الكاتدرائيات ) تمثل مواضيع نصف ـ خليعة مثل « خادم ارسطو » وهو يمتطي ( كمباسب ) Campaspe : ولا يستهدف ذلك التحذير والوعظ قدر ما يهدف إلى لذة تمثيل حكاية شعبية منظومة .

وقد منح صانعو العاج مواضيع مراياتهم وأمشاطهـــم وصناديق الزينة التي صنعوها من قصص الفروسية أو من اشعار الغرام ، وهؤلاء الصناع هم الذين صنعوا ايضاً رسوم كنائسنا : نفس الفن وتقريباً نفس المواضيع .

وفي العصر الوسيط ، كذلك ، اتفق المصورون والموسيقيون والشعراء على ان يطبقوا أساليب واحدة ، وعواطف واحـــدة ، وبكلمة واحدة نفس الفن على مواضيع عادية ، بل وثنية ، وعلى مواضيع دينية . ولم يخطر البتـــة في بال ( دوفنشي ) ولا ( رافائيل ) ولا ( تيسيان ) اقامـــة فوارق جماليـة جدية بين آثارهم الاسطوريـة وآثارهم المسيحية .

يقول ( اندره جيد ) : « لم يكن الفن في ذلك العصر خاضعاً للمسيحية ، وإنما كان يخضعها لنفسه ويستولي على جميع ما يستطيع ان يستولي عليـــه ... والفن المسيحي ، من حيث هو مسيحي ، يكاد لا يوجد ، وربما وجد تناقض في هذا التعبير ذاته . ولكن المجتمـع ( اذ ينبغي الرجوع اليه ) ، كان يطلب من الفن ان يكون مسيحياً ، وسرعان ما تظاهر الفن بذلك ... والمهم ان مجتمعاً كان يجثم هناك ، وأنه كان يطلب شيئاً »[1] .

كم من مرة عارضت التقاليد أو مطامـــح التقنية عادة دينية فخضعت العادة الدينية لسواها ، وخاصة ( رغم المفارقة ) في عصور الايمان الحي ، السائد ، الذي لا يعوقه عائق ، وحيث لا يشعر الدين بالحاجة الى أن يذود عن ميدان لا يرتاب فيه جدياً أي انسان ؟ لقد اقتصر الرسامون والنحاتون ( الرومان ) على مجرد نسخ حركة المباركة ( البيزنطية ) : وهذا انتهاك لحرمة الشعائر ( الرومانية ) ، أي انـــه بدعة حقيقية ! بيد أن الفن قبلها بيسر أعظم من قبول تبديل رسم أصبع في نماذج الفن المقدس .

وفي رسوم مسيحيي الديماس في ( الاسكندرية ) ، بل وفي رسوم ( البيزنطيين ) ، ظل تجسيد الأنهار وعرائس البحر ماثلًا بسائق قوة تقاليد الفن الوثني ، على الرغم من تحريمه .

لاشيء يفوق تعارض الحضارات المسيحية والاسلاميـــة في العصر الوسيط تعارضـــاً كبيراً واعياً . ولكن الفن ( الروماني ) في ( كاتدرائياتنا ) كان مليئاً بالصيغ المستقاة من النسج الشرقية الآتية من ( البندقية ) أو من ( صقلية ) أو من ( الاسكندرية ) : وعلى هذا النحو

---

«١» انظر : اندره جيد : ذرائع جديدة ١٩١١ ، ص ٣٨

تحولت شجرة الجنة Hom ، شجرة الحياة المباركة ، في الغالب إلى مجرد نخلة صغيرة ، كما تبـــدل الحيوانان المتصارعان ، واحياناً الحروف العربية أيضا .

وبالمقابل ، رسم المسلمون حيوانات وبشراً على الرغم من المنع ( القرآني ) كله ، وذلك حيثما شعر فنهم التشكيلي بالحاجـــة الحقيقية لذلك . وصنع الفن ( الفاطمي ) في ( مصر ) حيوانات برونزية جميلة منذ منتصف القرن العاشر . وعمد ( الايوبيون ) إلى وضع صورهم على نقدهم وهم متربعون على الطريقة الشرقية ، كما فعل ( صلاح الدين ) في القرن الثاني عشر .

وكان نقد ( الموصل ) ، بدافع من ( الاتراك ) ، يمثل ملوكاً أو فرساناً منذ القرن الثاني عشر . وتتميز صفائح النحاس المرصعة بغزارة مشاهد الصيد أو الولائم وصور الأشخاص الذين تكتنفهم هالات ، والتي تقترن بزخارف عربية في الاعماق . حتى أن الفن الاسلامي في ( مصـــر ) و ( سورية ) و ( الجزيرة ) مثّـــل مباشرة صيغ ( الايقونية ) المسيحية المجلوبة من بيزنطة أو من ( اشيل ) Echelles ( العذراء ) ، التعميد في ( الاردن ) ، العشاء الرباني ، الاشخـــاص الراكعون حاملو الكؤوس . وتمضي بعض تمثيلات العنقـاء والحيوانات الخرافية الاخرى في ( فارس ) في الحفاظ على تقاليد استمرت دون انقطاع ربما من أقدم العصور حتى عهد ( الساسانين ) والمسلمين : وان المصغرات الحديثة التي تزين مخطوطات الشعر أو القصص ( الفارسية ) تمثل مشاهد حية .

وقد اتبعت موسيقى الكنائس ( الكاثوليكية ) بأمانة دوماً الفن العادي ، وعلى الاقل في عصور الايمان ، عند ممارسة الاعياد الكبرى

التي تتصف بانها جمالية قدر اتصافهـا بأنها دينية : كانت تتبع وحدة الصوت في الترتيل الكنسي ، وغدت تتبـع تعدد الاصوات من نهاية العصر الوسيط حتى القرن السادس عشر ، وكانت انسجاميـة في اوبرا القرن السابع عشر ، كما كانت ( ايطالية ) في ( ايطاليه ) ، و ( المانية )، في(ألمانيه) .وفي (الاندلس) تعزف الكنيسة رقصات( سيكديل) Segudilles الشعبية ورقصات شيطانية اخرى . ولئن ظلت هذه العادة حية فذلك على وجه الدقة لانها استطاعت التكيف مـع شروط وسطها الحي .

وباتجاه معاكس ، كانت الديانات الثلاث الكبرى التي قسمت ( اوربه ) في القـرن السادس عشر الى فرق متعادية ومتحاربـة دائماً ، كانت تمارس كلها بدون تميز نفس الاسلوب ، اسلوب تعدد الاصواتأو الاسلوب ( البالستريني ) ، نفس الاناشيد الكنسية Acapella ذات الاجزاء الكثيرة ، بدون مصاحبة آلية ، بدون نغم سائد ، وتقريباً بدون تنافر صوتي . ( كاثوليك ) و ( بروتستانت ) أو ( اليهود ) : هـولاء الناس الذين كانوا آنذاك يضحون بيسر بمالهم وبحياتهم في سبيل الاختلافـات الدينية الضئيلة أحياناً ، لم يضحوا في سبيل هذه الاختلافات بتوافق صوتي تقليدي واحد مما يمارسه عصرهم : ذلك أن ساعة الاصـــلاح الموسيقي العظيم المتميز بظهور الاوبرا لما تأزف بعد : وهي لم تأت إلا لأسباب جمالية، وبعد انقضاء زمن طويل على اصلاح العبادة ، ولم يكن الاصلاح الموسيقى اصلاحاً دينياً أبداً .

**١٠٥** – على هذا النحو يستعير دين واحد عدة فنون مختلفة ، ويوائم فن واحد عدة أديان مختلفة جد الاختلاف ، وذلك حسبما تستلزم ضرورات التقنية ذاتها .

فالوقائـع السائدة اذن هي الاستقـلال النسبي في نمو كل من الفن

والدين ، واحتمال وجود كل منهما في وسط الاختلاط الأولي ، واتحادهما أو تجاورهما أكثر من اندماجهما الصميمي في مراحل التطور التالية .

ان ديناً من الاديان ، بحسب شعوره بانه حي تماماً وواثق من ذاته أو شعوره بأنه في حال نعاس وعرضة للشك ، يقتصر شأنه شأن الارستقراطية ، على اعتناق الفن المعاصر وجعله يحيا حياتـــه ويسهم في تغذية هذه الحياة ، أو أنه يفقد التماس ويحرص – على العكس – على بعث ميت .

ولا ريب في أن الفن ، ككل عضوية حية ، يمتح مادة حياته من أوساط خارجيـة . ولكنه إذا استنزف ذاته فيهـا ، فلا يبتغي ان يمزجها بذاته على نحو أفضل . بل على العكس لكي يستقل عنهـا ولكي يحيا ، بها ولكن خارجها ، يحيا في « الوسط الداخلي » الذي خلقه لذاته على هذا النحو ، يحيا حياة نوعية تامة تقريباً .

# خاتمة

## الأوساط الإجتماعية، شرط لازم للفن ولكنه غير كاف

١٠٦ - درسنا تباعاً شروط الفن الاقتصادية والمنزلية والسياسية والدينية : الشروط التي ليست بذاتها جمالية ، ولا لاجمالية ، بل حيادية جمالياً . فالحب البنوي ، أو الايمان بنجوع قربان ليسا بالضرورة حدساً بجمال ، إلا إذا شاؤوا الكلام سرمدياً بالمجاز . ان لهذه الحوادث قيمة اخرى بذاتها . وقد يصحبها الحدس الجمالي بالمعنى الصحيح على وجه صميمي جداً ، ولكنه يظل مبايناً لها .

وعلى الرغم من ذلك تتدخل هذه الشروط الحيادية جمالياً في النشاط الجمالي . وهي بلا ريب ليست بالشروط **الكافية** ، ما دمنا نؤمن

بأن للفن طبيعة نوعية . ولكنهاشروط **ضرورية** للفن ، بمعنى ان الفن ، وهو لا يمكن ان يوجـــد في الفراغ ، انما يبني نفسه بمـواد تقدمها له هذه الفاعليات الاجتماعية الاخرى فيفرض عليها شكله الخاص .

وهذه الشروط تظل اذن غير محددة بذاتها من الناحية الجمالية ، ولذا تكون خلواً من القيمة الفنية : لا جميلة ولا قبيحة . وعندما ينهض الفن بتركيبها على طرازه يجعلها تحتمل الاتصاف بصفة جمالية ، يعطيها قيمة ، سلبية او ايجابية ، قيمة قبح أو جمال . ان الشرارة الانتقائية تظهر في مزيج مولد الحموضـــة ومولد الماء الخصائص الجديدة للماء أو للجليد أو البخار .

**١٠٧** - بيد أن أكثر مـــا يدخله الفن في الحياة الجمالية من خصائص متميزة جديدة ، انما هي **أسباغ الحلة الاجتماعية على اللعب** أو**تنظيم الترف** . وذاك هو الشكل الخاص للتركيب الذي نتناوله هنا . وينجم عن ذلك أن الفن ، بالاضافـة الى شروطه الحيادية جمالياً ، يظهر بمظهر ارتـكاس ومعارضـــة اكثر من ظهوره في صورة استطالة : وذاك ما يبتغيه مفهوم اللعب الذي يتضمن الحرية الى جانب النظام ، والترف والفراغ الى جانب النشاط ، والمثل التخيـــلي الأعلى الذي يُنسي الحياة الى جانب اقتطاع مستمد من حياة الواقـع ، يتضمن التقويم والفـداء الى جانب تقليد هذا الواقع ، واقع الحياة .

وبهذا الاعتبار يبدو ما يقع عليه الشرط وكأنه ينفي شروطه ، لانه يبدلها . وهذا دون ريب مظهر مفارقـة في نظر الملاحظ السطحي وحده ، والذي يستغرب أيضاً ان ينفي ظاهر الماء كسائل ، الظاهر الغازي لمولد الحموضة ومولد الماء ، وما الماء على الرغم من ذلك باكثر من تركيبها .

وبهذه الروح يستغرب فريق من الناظرين كيف ان اللعب هنا هو بمعنى ضد الفاعلية الجدية وان وظيفة اتمامها بسرور بدل تحقيق ازدواج نافل لها . ان على علم الاجتماع المتكامل ان يظهر لنا في الواقع كيف يلعب الفن ، وهو على وجه الدقة خاضع لشرط الاسرة ، يلعب بعواطف الاسرة ، أي يرجح ان يمثل لنا الحب **خارج** الاسرة ، وكيف أنه ، وهو الذي يقع عليه شرط حال التملك ، يثير اهتمامنا ، **عن طريق اللعب** باللصوص والعصاة اكثر من إثارته حيال الملاّك ورجال الدرك. وكيف ينبغي للفن ، وقد وُلد من دين من الاديان ، ان ينمو على هامش عبادته ويصبح بسرعة طفيليا عليها ، ان لم يكن عدوها ، حتى يستطيع تمثيل القسط اللازب من الترف ومن الحرية في الدين .

وبوجه الاجمال ، إلى جانب الفن **المطابق** لشروطه الحيادية جمالياً، يوجد الفن **المعارض** لهذه الشروط ذاتها ، وهذا ليس سوى طراز آخر لطرحها ، وهو أشدها تميزاً عندما يتناول أعلى اشكال اللعب : فعلى هذا النحو وحده تبرز الصفات النوعية حقاً للفن [1] .

**١٠٨** – لقد درسنا على الترتيب الشروط الاساسية الحيادية جمالياً والتي تفرضها الاوساط الاجتماعية على الفن ، ولكننا لم نفترض ان

---

(١) علينا ان نذكر في عداد النقاد من المؤرخين او الباحثين الجماليين الحديثين الذين استخلصوا باعظم قوة الخصائص النوعية للفن ، وقوانينه الخاصة، واستقلاله النسبي في الحياة الاجتماعية ، نذكر :

– في الفن التشكيلي : بعد ( فرومانتان ) Fromentin ، ( ديونا ) Dionna و ( هورتيك ) Hourticq

– وفي الموسيقى : بعد ( هنسليك ) Hanslick و ( بوكيه ) Beauquie ، ( لالو ) Lalo

– وفي الادب : بعد عدد ( من اصحاب نظريات « الفن للفن » ، ( هانكان ) Hannequin ، (لانسون ) وغيرهما .

بينها نضداً مبيتاً . ولما كان التصنيف من الأمور المرغوب بها دوماً ، ففي وسعنا أن نحاول ترتيب هذه الشروط نهائياً إما بحسب الاهمية الجمالية وإما بحسب تعاقب النشأة في التاريخ .

ولسوء الحظ ، تتفاوت هذه الاهمية تفاوتاً كبيراً تبع الفنون ولا سيما تبع الأوساط والأوقات . وعلى الرغم من الحكم القديم المبيت ، فإن التأثيرات السياسية التي يخضع لها الفن هي أقل التأثيرات بعمق أهميتها في الاوقات العادية . وان اهميتها أدنى بكثير من أهمية التأثيرات الاقتصادية أو الدينية . ولكن ما ان تنشب ثورة أو تندلع حرب قومية عظمى أو يحدث انقلاب في الثروة العامة ، حتى تنقلب هذه العلاقة رأساً على عقب خلال فترة من الزمان .

اضف الى ذلك ان هذه التأثيرات تختلف بالكيف أكثر من اختلافها بالكم : وتقدر روح الدقة على ان توحي بفوارقها وبتأثيراتها المتبادلة وتعمل على وصفها بيسر يفوق جداً يسر لجوء الروح الهندسية الى وزنها بميزان مشترك هو دائماً اعتباطي الى حد كبير أو صغير .

لقد أرادوا في الغالب تبيان نشأة الفن تبع شروطه الاجتماعية الحيادية جمالياً . ولا ريب في أن الشكل الديني للفاعلية الانسانية هو الذي يؤثر على الفن اكثر ما يؤثر ، وان آخر ما يؤثر في الفن هو فيما يبدو الشكل الغرامي ، أي فاعلية اللعب التي تتألف الاسرة من تنظيمها الاجتماعي . والواقع ان المنزع الغرامي غائب تقريباً في الفنون الابتدائية ، ولكنه يصبح مسرفاً في أحوال الانحطاط على وجه منتظم تقريباً ، بينما تنحو المعطيات الدينية في المنحى المعاكس . ولكن ألا تؤثر جل هذه الشروط معاً ، بآن واحد ؟ اننا نتنبأ بوجود هذه الشروط في أوائل ما قبل

التاريخ ، ونجدها عبر التاريخ ، وهي في كل مكان موجودة أو محتملة أو راهنة .

ولا ريب في أن من غير الممتنع وجود مذهب قبلي أو فرضية اختبارية يقدران على منحنا خيطاً هادياً في هـذه الدراسة .

ان باحثاً (هجلياً ) يستطيع أن يبني بصورة عقلية جملة اطروحات ونقائض وتراكيب تنتهي بالفن ، بل وبأشكال معينة من الفن : وقد نهض ( شلنغ ) Schelling سابقاً، و ( بالدوين ) Baldwin في أيامنا ، بـ «رهان» من هذا النوع . ولوان احد تلاميذ ( تين ) نظر في الامر لذكر مقولتيه المعياريتين اللتين يعسر التوفيق بينهما من ناحية اخرى: العرق ، والوسط، واللحظة ، ومن جهة اخرى السجايا وفضلها . وفي مدرسة الاقتصادي (لوبلاى) Le Play يعتبر( تورفيل ) Tourville و ( دومولان ) Demoulins هنا كما في أي مكان آخر أن في أساس دراستها يوجد المكان ثم العمل وملحقاته المباشرة وأخيراً الاسرة : مزيج متنافر تنافراً كبيراً من علم اجتماع مسيحي ومادية تاريخية .

أما البناء الذي يبدو الى الآن انه أكثر اتصافاً بالمنهجية وبالاستناد الى الوقائع فانه بناء ( باراتونو ) Baratono الذي يحاول ان يطبق بامانة على علم الاجتماع الجمالي« قاعدة » طرائقية كان معلمه ( استورارو )Asturaro قد حددها لعلم الاجتماع بأسره . فقد حسب ، كما فعل ( اوغست كونت ) تقريباً ، في تصنيفه للعلوم ، أن من الجائز نضد الحوادث الاجتماعية من وجهات نظر ثلاث متلاقية تقريباً : اولاً : ترتيب تاريخي أو تكويني ، ثم ترتيب العلاقات على أساس الشرط وما يقع عليه الشرط ، وأخيراً ترتيب خضوع الوسائل للاهداف . وحصل عندئذٍ على هذه السلسلة

الصاعدة : حوادث اقتصادية ، – حقوقية وسياسة ، – اخلاقية – دينية ، – فنية ، –علمية . وهذه الاخيرة اذن هي وحدها الحوادث التي تعلو على الحوادث الجمالية من وجهات النظر الثلاث ، وكل ما عداها يظل أدنى أوسبق في صعيد القيمة الفنية .

ولكن ما أعظم التبسيط الاعتباطي في هـــذه الابنية المسرفة في التنهيـــج ، والمسرفة في التجريـد ، والمسرفة في التعميم ! ان ضروب الفعل ورد الفعل المتبادلة التي يضطر جميـع هؤلاء المؤلفين الى اقرارها بين السلاسل وبين حدود كل سلسلة منها ، تكفي في جعل هذه التصنيفات عرضة نقاش وسيع .

وبكلمة واحدة ، قد يكون من المحال ، وعلى الاقل من السابق لأوانه ، اقامة ترتيب عام لشروط الفن الاجتماعية الحيادية جمالياً بحسب نظام اهميتها الجمالية أو بحسب نشأتها التاريخية .ولا يمكننا الى الآن عملياً إلاّ أن نحدد مدى تأثيرها في هذا العصر أو ذاك ، في هذه المدرسة أو في هذا الانتاج المعين :وهذا ليس من شأن علم الجمال قدر ما يرجـع الى مجال النقد الفني ، وتاريخ الفن ، وهما ، من ناحية اخرى ، يتملصان دائماً من اداء هذه المهمة تملصاً لا شعورياً الى حد كبير أو صغير ، وليس على علم الجمال الاجتماعي إلا أن يكون في هذا المضمار التعميم المنهجي والفلسفي .

١٠٩ – اننا نعجز عن تحقيق تقدير نهائي لمدى علم الجمال الاجتماعي بنتيجة دراسة الاوساط الاجتماعية الغريبة عن الفن من حيث تأثيرها في الفن وحسب . وعلى الرغم من ذلك ، نستطيـع ان نلمح سلفاً بعض خصال هذا العلم .

ان الجمهور يتطوع للدلالة بكلمة « عالم اجتماع » على الباحث المطري لحزب أو لمدرسة اقتصادية ، وبكلمة « علم اجتماع » على « طوبائية » المصلحين

الهادفة الى فرض نفسها على الحوادث فرضاً قبلياً باكثر من صدورها عنها. ويتطوع الجمهور أيضاً للدلالة بكلمة « باحث جمالي » على الجدلي المنافح عن صيغة من صيغ الفن ، ضد سائرها . ويدل بكلمة « علم جمال » على منهاج مدرسة فنية خاصة جداً ، وثورية جداً قدر المستطاع .

وعلى الرغم من ذلك فقد بحثنا علاقات الدين أو الطبقات الاجتماعية ، بالفن ؛ من غير ان نتحدث باسم عبادة معينـــة ، أو باسم طبقة أو حزب سياسي ، وأخيراً بدون أن نخلص **لواجب** اتصـــاف المرء بأنه مدرسي أو ابداعي ، واقعي أو رمزي .

ان علم الجمال الاجتماعي لايرفض البتـــة الحكم ، ووزن قيم ، وتحديد مثل أعلى ، ولولا ذلك لما كان علم جمال . غير ان هذه القيم ليست احكاماً اعتباطية ، وهذا المثل الاعلى ليس « طوبائيـة » تخيل شخصي ، ولولا ذلك لما كان المبحث علم اجتماع ، مادام لاينطوي آنذاك على أى شيء علمي . إن رسالة علم الجمال الاجتماعي الخاصة هي تبيان الشروط الاجتماعية التي تجعل هذا **المثل الفني الاعلى** فيهـا **حادثاً** يفرض ذاته على الضمائر الفردية في جماعة معينة وزمان معين ، حادث يخضع للمناقشة الموضوعية بنجاح او اخفاق الآثار التي تحقق هذا المثل الأعلى أو تقترب من تحقيقه ، حسبما تلبي الى حد كبير أو صغير مشاعر الجمال التي تقابله في كل « وجدان جمالي » .

وعلى الرغم من المباينة الظاهرية بين هذين المفهومين — الحـادث والمثل الاعلى — فان المجال يتسع هنا لملاحظات منطقية وموضوعيـــة ، وربما لاستقراءات تقدر على الوصول الى قوانين ، اذا لم يبـدو طماح هذه الكلمة مسرفاً للدلالة على العلاقات الضرورية بلا ريب ، ولكنهـا

العلاقات القائمة بين حوادث متغيرة أقصى التغير ، في ظروف أحوال من التطور معقدة تعقيداً مذهلاً طريقـــة ، وحوادث ، وقوانين : أليس في هذا مايبيح لنا الكلام عن وجود علم ؟ وفي جميع الاحوال ، لايستحق علم الجمال الاجتماعي هذا الاسم حقاً بأقل مما يستحقه أي قسم اخر من اقسام علم الاجتماع .

ولكننا نفهم ايضاً أنه – بهذا الاعتبار – لايستهدف تأييد مدرسة أو حزب اكثر من مدرسـة اخرى أو حزب آخر . انـه يحكم على ماهو سوي الآن في هـــذه الشروط الاجتماعية التي يقدمها الوسـط والتطور ، وفي وسعه ايضاً التخمين بما هو **مثل أعلى** في هذه الشروط ذاتها ، أي بما سيكون سوياً في مرحلة قادمة أو مرحـــلة جائزة من مراحل التطور ، بالاضافة الى العصر ذي العلاقة أو الى الجماعة المعينة . ذلك ان قوام حياة الفن – مثل قوام كل حياة – يمثل في عدم تكرارها بذاتها ابداً ، وان قيمتها الاساسية لتنمو في « ديمومة مشخصة » : ومجرد حادث انها لاتتجدد يصيبها بالنقص . « سوي » ، « مثالي » : أليسا قيماً ، ومعيارَ أو معايير هـــذه القيم ؟ لئن كان مبحث الجمال علماً ، فانه حقاً علم « معياري » .

إن علم الجمال الاجتماعي ينتهي الى أحكام قيمـة وإن كان ينطلق من الحوادث الجمعية المتميزة بأعظم تأهب لأن تصبح علماً . والواقع ان هذا العلم ينفرد عن المباحث الجماليـــة التقليدية بأن له **نزعة نسبية** : ولئن اخذ عليه انه لايطرح مثلاً أعلى معيناً فليس ذلك لانه يحجم عن طرح أي مثل أعلى : بل لانه يطرح أمثلة عليا عديدة ، بل عـــدداً لامحدداً منها ، لانه يتصور أن المثل الاعلى للجمال يتغـير تبع شروط

الوجود ، ما دام يرتبط على الدوام بهذه الشروط بقوانين أو بعلاقات ضرورية . ان النزعة النسبية معطى من معطيات الذوق كما هو في الوقت نفسه معطى من معطيات العلم الحديث : وان الاعتقادية ذات النزعة النسبية هي شكل النقد الادبي الذي يوائم علم الجمال الحديث هذا.

إن المثال الجمالي الاعلى لعصر ابتدائي لا يمكن أن يكون المثل الاعلى لعصر مدرسي أو منحط ، وبالعكس . ولا يوجد بين جميع هذه الاشكال الجائزة للمثل الأعلى أو السوي ، لا يوجد أي شكل يتصف بأنه مطلق وبأنه متالي حقاً ، أو سوي . ذلك انه اذا لم يحقق التطور الشروط المساعدة ، فلا يمكن أن يغدو ابتدائياً ، ولا مدرسياً ، بحسب الارادة ، إلا على وجه مصطنع ، وهذا الوجه نفسه شكل يميز مرحلة الانحطاط أو المرض الفني .

وعلى هذا النحو ، ان علم الجمال الاجتماعي ، وهو يحكم على قيم ، ويطرح مثلاً أعلى ، ليس ببيان جدلي لمدرسة ، ولا هو بصيغة « طوبائية» شخصية : إنه ينهض بعمل علمي .

# فهرس منهجي

## المدخل

**مبحث الجمال في علم الاجتماع** — **الصفحة**

تاريخ علم الجمال ووضعه الراهن ـ المسائل الكبرى الثلاث ـ الصعاب الخاصة بالموضوع ( الفقرة ١ ـ ٢ ) ٥

## الفصل الاول

### الفن والحرفة

١ ـ **اثر العمل على الفن مباشرة** : ( ٤ ـ ٢٦ ) ٥

الفن التشكيلي ـ الدور السائد في استعمال المـــادة والصنعة « تقنية » ، ـ تأثير طرق السلالين ـ فنون الايقاع ـ أهميـة الايقاع في العمل ولا سيما عندما يكون جمعياً : الأنواع الغنائية المنبثقة عن اغاني العمل ـ شتى تأثيرات انواع العمل المختلفة : فن شعوب الصيادين ، والرعاة ، والمزارعين ، والصناعيـــين ـ اصداء الحرف المختلفة الحيادية جمالياً على الحرف الفنية .

٢ ـ **تقسيم العمل في الفن** : ( ٩ ـ ١٧ ) ٣٣

الفن والحرفة ـ اتحادهما وافتراقهما المسرفان ـ محاسن ومساوىء هذا الاختلاط وهذا التقسيم . ـ الملوك والمجامع مع الفنانين الاصلاء ضد المنظمات الحرفية التقليدية ـ تقسيم العمل الداخلي في الفن ذاته ـ الفردية وضرورة نوع من القسيم العمل حتى في الفن .

٣ ـ **كيف يحيا الفنان من الفن : ( ١٨ - ٢٦ )** ٦٠

اختلاف أجور الفنانين باختلاف الفنون والاصقاع ـ المعلمون والعمال في العصر الوسيط ، وفي عصر الانبعاث ، وفي العصور الحديثة ـ أجور ورواتب وصكوك الرسامين والموسيقيين والادباء عبر التاريخ ـ ارتفاع سعر المواد واليد العاملة وهبوط أرباح المؤلف : ومن هنا ضرورة زيادة عدد جمهوره ـ بأي معنى يصبح الفن ديمقراطياً على الرغم من التفاوت الاعظم بين الفنانين ـ الوسطاء الجدد ، الدعاية ـ الحاجة الى المال والالهام ـ فحص مذهب المادية التاريخية : عدم التحديد النسبي لشروط الفن الاقتصادية .

## الفصل الثاني

## الفن والطبقات الاجتماعية

١ ـ **الفن والترف : ( ٢٧ ـ ٣٤ )** ٦٣

الاشكال الخمسة الرئيسية للترف ـ التحالف والتنافس بين الفن والترف بالمعنى الصحيح ، أي بأشكاله الدنيا ـ الرفاهية ـ الالعاب والرياضة ـ المجموعات : الندرة واللامنفعة عاملان يسودان القيمة الفنية في العصور المسرف نضجها ، تقدير الماضي تقديراً مسرفاً بالغلو ، ازدراء الفن الحاضر ، طلباً للترميم ، وسعياً وراء الاصالة مهما كلف الامر .

٢ ـ **الوظائف الاجتماعية للزي : ( ٣٥ ـ ٤١ )** ١١٧

مجالات الزي المختلفة ، علاقاته بالفن الكبير ـ وظائف الزي الدينية والعسكرية والغرامية ـ وظيفته الاقتصادية الرئيسية :

عرض الامارات الظاهرة لتفوق طبقة اجتماعية . ـ النتائج : تبـدل الشدة وازدياد سرعة الزي ـ الزي ابان الحرب ـ التنظـيم الصناعي للازياء الحربية .

**٣ ـ الفن الشعبي والنخبة : ( ٤٢ ـ ٥٠ )** ١٤١

نضد فنين : احدهما « شعبي » والآخر « عالِم » ـ أوهـــام حول الفن الشعبي ـ الفن الشعبي كراسب من فن عالم بال ـ صلات النخبة بالارستقراطية واختلافهما ـ « العالَم » و « الصالونات » ـ المجامع العلمية ـ احياء السمة لدى طبقتنا الحاكمة ، طبقة « الاغنياء الجدد » ـ النتائج الجمالية .

## الفصل الثالث

## الفن والاسرة

**١ ـ الفن في الوسط العائلي ( ٥١ ـ ٦٢ )** ١٧١

العبادة والاعياد المنزلية ـ الوالدان ، الاطفال ، الخدم ، التربية ، العالم ـ الاسرة كجمهور لمختلف الانواع الفنية .

**٢ ـ الينابيع والتطور : ( ٥٥ ـ ٦٢ )** ١٨٤

الغريزة الجنسية واصول الفن ـ موازة التطور المـــنزلي والتطور الفني ـ أسرة الامومة والرقص الابتدائي ـ اسرة الابوة والملحمة ـ الانتقال : حب المجاملة ـ الاسرة الحديثـــة والفردية الجمالية ـ المستقبل : المذهب النسوي الفني أم المذهب النسوي الصناعي ؟ ـ ان لوظيفة اللعب أهمية اعظم في الفن بالاضافـة الى النظام الجنسي ـ الحريات الضرورية .

## الفصل الرابع

## الفن والحياة السياسية

( الفقرة ٦٣ ) ٢٠٩

**١ ـ الانظمة السياسية** ( ٦٤ ـ ٨٥ ) ٢١٠

تأثير الافراط في السلطة والافراط في الحرية على الصفات والدقائق الجمالية ـ الفن الديمقراطي ، التقاليد والاساليب ـ الفن الارستقراطي والملكي : الحماة ـ التمركز . من فن العشيرة الى الفن العالمي .

**٢ ـ التاثيرات الدولية :** ( ٧٣ ـ ٧٩ ) ٢٣٦

دور القوميات الايجابي والسلبي ـ تبادل الفنانين والآثار الفنية في جميع العصور ـ الفن هو اكثر المؤسسات الاجتماعية اتصافاً بالصفة الدولية .

**٣ ـ الفن والحرب** ( ٨٠ ـ ٨٥ ) ٢٥٦

القيمة الجمالية للحرب ـ انها اداة قوية للتواصل والايحاء ـ ولكنها لا تبالي بالنفع الفني الذي يعود على الغالب او المغلوب ـ الاستقلال النسبي للفن .

## الفصل الخامس

## الفن والدين

( الفقرة ٨٦ ) ٢٨١

**١ ـ الاشكال الابتدائية والتطور :** ( ٨٧ ـ ٩٤ ) ٢٨٢

السحر : القيمة الفنية للعدوى ، وللتقليد ، وللتعزيم ـ

السحر الموسيقي ـ الاشكال الابتدائية للدين : الطوطمية ـ الدلالة الاجتماعية والجمالية للشعائر : اعادة الانتاج والاسلوبية التشكيليتان ، الاعياد الجمعية ، القربان والدرامة ، المعبد وفن المعمار ـ المعنى الدقيق للتمايز التاريخي .

٢ ـ «التجربة الدينية» و «الوجدان الجمالي» : (٩٥-١٠٥) ٣٣٩

السمات الدينية لكل جمال في نظر الجماليين المتصوفين ـ الاعتقادات الدينية والوجدان الجمالي ـ الدقائق التي ينجبها الدين المعاصر في الفن : التأثير الايجابي والسلبي في العواطف وفي التقنية ذاتها ـ السمة العامة لهذا التأثير : المحافظة والرواسب ـ لا توجد «أنواع دينية» خارج مذهب الرجوع الى القديم ـ الفن ليس دينياً، بل يغدو دينياً ـ التطور النوعي للفنون الى جانب تطور الاديان.

( خاتمة )

الاوساط الاجتماعية شرط لازم للفن ولكنه غير كاف (١٠٦-١٠٩) ٣٣٩

المدى الصحيح لشروط الفن التمهيدية والحيادية جمالياً ، تركيبها الجمالي ـ تسلسلها ـ مبحث الجمال في علم الاجتماع ونسبية القيم .

CHARLES LALO

# L'ART ET LA VIE SOCIALE

Texte Traduit
Par
Dr : ADEL AWA
Doyen de Ia faculté des lettres

EDITIONS : DAR AL — ANWAR
BEYROUTH — LIBAN

الثمن : ٨٠٠ ق. ل.