جويو

مسائل فلسفة الفن المعاصرة

701.T88mA

سولی برود دوم
سافو

SAFET LIB.
SAFET LIB.
389
67
9
SAFET LIB.
2 AUG 1993

Cat. 6 Mar. '53

701
J88mA
c.1

ج. م. جويو

AMERICAN UNIVERSITY
LIBRARY

مسائل فلسفة الفن المعاصرة

ترجمة

سامى الدروبى

ملتزم الطبع والنشر
دار الفكر العربى

مطبعة الاعتماد بمصر

Cat. 6 Mar. '53

مقدمة المترجم

كان مرهف الحس فجزع . . . جزع على الفن أن يحطمه العلم ، وعلى الأخلاق أن يطوحها الشك ، وعلى الدين أن يبدد العقل ما فيه من شعر .

ولكن الحياة ظلت تتدفق حارة فتية فى شرايينه ، فظل يحب الجمال لا يفسد عليه نيوتن روعة قوس قزح ، وظل يشارك الآخرين حياتهم لأن دموعه وبسماته أكثر مما تحتاج إليه آلامه وأفراحه ، وظل يفكر فى أصل الوجود ومصيره لا يثنيه تهدم العقائد الدينية عن الايمان بالروح وبالخلود .

فعرف أن الحياة المتدفقة الحارة التى تمضى فى النماء والغناء إلى غير حد ، هى ينبوع الفن والأخلاق والدين ، وأن الفن والأخلاق والدين ستمضى فى النماء والغناء إلى غير حد كذلك . . . ولكن فى صور جديدة حرة ، تلونها عبقرية الفرد ، وهيهات أن تحبس فى اطار واحد .

وظل إلى ذلك يؤمن بالعلم كأحسن ما يكون الإيمان ، بل يحبه كأحسن ما يكون الحب ، فبالعلم نرى هذا الإنسجام الداخلى الذى يرين على الوجود ، فيعمق احساسنا بجمال الوجود وما يضعف ، وتزيد قدرتنا على مشاركة الآخرين وما تقل ، وتضطرم شهوتنا لمعرفة اللانهاية وما تخبو . ذلك كان حدسه الأول ، حدس شاعر وفيلسوف ، ولما يزل فى الثامنة عشرة من عمره [1] ، ثم كانت بقية حياته التى اخترمها الموت

---

(١) ولد جان مارى جويو بلاڤال فى الثامن والعشرين من أكتوبر عام ١٨٥٤ . وكانت أمه الموجّه الأول لدراسته ، وهى مؤلّفة كتب شهيرة فى التربية نشرتها باسم مستعار هو : ج . برينو ، منها كتاب « فرانسينه » الذى توجته الأكاديمية الفرنسية ؛ ثم تولى الفيلسوف الفريد فويه الاشراف على دراساته المدرسية ، إذ كان يمت إليه بقربى : فهو إبن عم أمه أولا ، وزوجها بعد ذلك . فكان له أبا ثانياً .

ويحدثنا عنه فويه فيقول : « لقد أظهر فى طفولته حماسة عجيبة ونضجا مبكراً يدهش العقل . وكان عمره خمسة عشر عاما حين كدت أفقد بصرى من الإجهاد ، فقُضى علىّ أن أظل أشهراً طويلة لا أستطيع أن أقرأ شيئا ولا أن أكتب شيئا ، فأعارنى الفتى جويو عينيه ، فكان ينوب عنى فى البحث ويقرأ لى ويكتب ما أملى عليه ، ويضيف أثناء ذلك من أفكاره الشخصية إلى أفكارى ومن عباراته الشخصية إلى عباراتى . . ما يدل على عمق فكرى لا يُصدق وجود مثله فى مثله » .

فى الثالثة والثلاثين تفتحاً لهذا الحدس فى اكتشافات علمية ، واستدلالات عقلية ، وأخيلة شعرية . فكانت فلسفة جويو مزيجاً من الوضعية العلمية والميتافيزياء الروحية . وهى من هذه الناحية مدرسة قائمة برأسها .

ونال جويو الليسانس فى السابعة عشرة من عمره ، ولم يلبث أن شرع يترجم « كتاب إبكتيت » ، وقدم للترجمة بدراسة جميلة عن الفلسفة الرواقية . وفى السنة التاسعة عشرة من عمره توجته الأكاديمية الفرنسية للعلوم الأخلاقية والسياسية على رسالة كتبها عن « الأخلاق النفعية منذ ابيقوروس حتى المدرسة الانجليزية المعاصرة » . وفى السنة التى بعدها كلف بتدريس الفلسفة فى ليسيه كوندورسيه .

وفى هذه الفترة — وقد أرهقه العمل فيما يظهر — شعر بالأعراض الأولى لذلك الضعف التدريجى الذى إن استطاع أن ينقص قواه الجسمية شيئا بعد شىء فانه لم ينل من قواه الروحية ولا حدّ من خصبه الفكرى ، فاضطر إلى ترك التعليم ، وغادر باريس إلى الجنوب ، فقضى السنة الأولى فى پو ، والثانية فى بيارتس ، والسنوات التالية بين نيس ومانتون . وكانت هذه الفترة حافلة بالعمل ، وفيها وصل ، على ضعف صحته ، إلى تمام النضج ... والنضج لا يقاس بتقدم السن بل بقوة العبقرية . ولكن صحته كانت تزداد سوءاً ، وفى عام ١٨٨٨ ، أثناء الهزة الأرضية التى أرعبت شاطىء البحر الأبيض المتوسط وأحدثت أضراراً بالغة فى إيطاليا اضطر جويو أن يبيت عدة ليال فى بيت صغير رطب اتخذه يومئذ ملجأ ، فكان للبرد أثر سىء فى رئتيه ، فاشتدت عليه وطأة السل الذى لم يلبث أن اخترمه وهو فى الثالثة والثلاثين .. ولكن بعد أن فرغ من بناء صرحه الفلسفى الكامل ، وتناول بالحل كل المسائل الفلسفية :

نشر جويو عدا ترجمته كتاب « إبكتيت » الكتب الآتية : أخلاق أبيقوروس وصلاتها بالمذاهب المعاصرة » (١٨٧٨) ؛ وهذا هو الجزء الأول من رسالته الكبيرة التى توجتها الأكاديمية . وظهر الباقى عام ١٨٧٩ بعنوان « الأخلاق الانجليزية المعاصرة » . ومن ظريف ما يذكر بصدد هذا الكتاب أن سپنسر لم يكن قد نشر عندئذ كتابه « مبادىء الأخلاق » . إلا أن جرأة الشباب عند جويو (وكان يومئذ فى التاسعة عشرة) أوحت إليه أن يستبق الزمن وأن يحاول تصور الأخلاق التى عسى أن يقول بها سپنسر استناداً إلى ما سبق أن ظهر له من مؤلفات ، وذلك رغبة من جويو فى إتمام عرضه لآراء المدرسة الانجليزية . فلما اطلع سپنسر على هذا الكتاب ، كتب إلى جويو : « أستطيع أن أقول غير مجامل (وليت المجاملة من طبعى) أنك صورت رأيى خيراً مما كان فى وسعى أن أفعل . وما كان يدور بخلدى أن فى الإمكان ، اعتماداً على الفقرات الأخلاقية التى تضمنتها مؤلفاتى المنشورة ، إنشاء النظرية العامة على هذا الوجه الأكمل » .

وفى نهاية عام ١٨٨٠ نشر ديوانه « أشعار فيلسوف » وقال فى مقدمته : « لن يحتفظ الشعر بمكانته تجاه العالم ما لم يبحث عن الحقيقة كالعلم نفسه ، وإن فى صورة أخرى وطرق خاصة » . وفى هذا الديوان تتحقق نظريات جويو الشعرية فى أروع صورة : إن الشعر الحق هو الذى يستخرج العاطفة من الفكرة ، والصورة من العاطفة ، كما تستخرج الحياة من البذرة الخصبة . ليس الشعر ما ستر فقر الفكر والشعور وراء القوافى والأصوات الجوفاء . ليس الشعر هذه الألاعيب اللفظية التى نراها لدى شعراء الانحطاط . ليس الشعر تلك الجعجعات الباردة . . فما كان لضخامة

والفكرة الأساسية التى ترين على آثار جويو كلها هى أن « الحياة » مبدأ الفن والأخلاق والدين . فما الشعور بالجمال إلا « الحياة » وقد وصلت إلى إدراك ذاتها وقوتها وانسجامها الداخلى ؛ وما الشعور الاخلاقى إلا « الحياة » وقد بلغت تمام

صوت الخطيب السخيف أن توهم أن وراءها فكراً وشعوراً .. وإنما الشعر كلام لين يشف كالبلور عن الشعور الرقيق ، والفكر العميق . وفى عام ١٨٨٥ نشر « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » الذى نقدمه الآن بالعربية ، وفيه هاجم النظرية التى كانت شائعة يومذاك ، أعنى نظرية كانت وشيلر وسبنسر التى ترجع الفن إلى اللعب . وقد حاول رنوفيه فى مقال نشرته مجلة « النقد الفلسفى » يومذاك أن يدافع عن نظرية كانت وشيلر ، ولكن دفاعه لم يصمد لهذا التيار الحيوى الذى كان يمثله جويو . . وكان نتشه أيامئذ من القائلين بنظرية الجد فى الفن فكان يعده مظهراً من مظاهر القوة . ونالت نظرية جويو فى الشكل الشعرى التى يعرضها فى الباب الثالث من هذا الكتاب ، تأييد الفلاسفة والشعراء ، فكتب رنوفيه ، وهو ممن عانوا نظم الشعر فى أيام الشباب ، يؤيد مبادىء جويو فى القريض تأييداً كاملا . كما كتب إليه تين يقول : « إن شعورى فيما يتعلق بالعروض يتفق مع شعورك كل الاتفاق . ولشد ما أتألم حين أقرأ هذا الشعر المفكك المكسر الذين يقدمه إلينا شعراء اليوم ... إلخ » . وفى عام ١٨٨٥ نشر كتابه الجرىء الأصيل الذى يعد ظهوره نقطة حاسمة فى تاريخ التفكير المعاصر وهو « الأخلاق بلا إلزام ولا جزاء » ، وقد ترجمناه منذ عامين ، وقدّمنا له بمقدمة عن جويو ، ونشرته دار الفكر العربى . وأثار هذا الكتاب إعجاب نتشه ، فعلق بخطه على حواشى الكتاب من أوله إلى آخره وملأها بكلمات الإعجاب . ولما مات جويو كان قد أنجز تأليف ثلاثة كتب هى : « الفن من وجهة النظر الاجتماعية » وقد قرأه نتشه وملأ حواشيه كذلك بالتعليق ؛ واستمد منه تولستوى كثيراً من آرائه فى الفن مع أنه لم يشر إلى غير « مسائل فلسفة الفن المعاصرة » ؛ ثم « التربية والوراثة » وهو الكتاب الذى أصبح مدرسياً فى علم التربية ؛ ثم كتاب وفية « نشأة فكرة الزمان » نرى النظرية التى ذهب إليها برجسون بعد ذلك من وجود زمان نفسى حركى غير متجانس ، مختلف عن زمان الرياضيين ، سابق عليه ، وتنقضى فيه الحياة النفسية . يقول جويو : إنما يأتى متأخراً تصورنا للزمان كوسط متجانس نضع فيه الحوادث « كبعد رابع للمكان » (وهذه العبارة أخذها برجسون نصاً) . وقد تولى فوييه طبع هذه الكتب الثلاثة بعد موت جويو .

وقد ترجمت كل كتب جويو الفلسفية إلى الانجليزية والألمانية والأسبانية والبولونية ، كما نشرت فى روسيا طبعة تضم « آثاره كاملة » ، وكذلك فى ألمانيا . وكتبت عنه كتب كثيرة لعل أهمها كتاب فوييه « الأخلاق والفن والدين عند جويو » وقد زينه بصورة فوتوغرافية للفيلسوف ، إذا نظرت اليها رأيت كيف يجتمع نبل النفس برقة القلب ، وكيف يلتقى الفرح بالأسى فى بسمة طفولية حزينة . وكان جويو فارع القامة ، نحيلا ، دقيق القسمات ، أسود الشعر غزيره . . وكان يعنى بتضفير شعره ، وأناقة ملبسه .

وكان جويو مرن الفكر متنوع المشاغل : فكان يلتذ بالرديوضيات كلذته بالشعر والفسفة كان ينعم بذاكرة قوية عجيبة . وكان « مصريا » فكان شديد الانتباه إلى جمال الطبيعة ،

شدتها وكمال سعتها فانتقلت إلى يفاع الاجتماع ، وفاضت على الآخرين حبا وعملا وبطولة . وما العاطفة الدينية إلا اتساع الشعور « باجتماعية الحياة » ، حتى لتشمل عامة الموجودات ، لا الموجودات الحية الحقيقة فحسب بل الموجودات الممكنة الخيالية أيضاً .

الأخلاق : فمن طبيعة الحياة أنها تجمع بين الغيرية والأنانية . وهذا ما يسميه جويو بالخصب الأخلاقي : فلا بد للحياة الفردية من أن تفيض على الآخرين ، حتى لتجود بنفسها على الآخرين عند الاقتضاء . وليس هذا الفيض منافياً لطبيعة الحياة ، بل هو من صلب الحياة ، بل إنه لشرط من شروط بقاء الحياة ، فالحياة كالنار لا يتصل لهيبها إلا بالامتداد . . . ليست الحياة تغذية فحسب ، بل هي كذلك إنتاج وخصب . الحياة كسب فانفاق . الحياة عمل لا حساب . ففي كل كائن حي ذخيرة من القوة ينفقها لا للذة الانفاق بل لأنه لا بد أن تنفق : فالعلة لا يمكن إلا أن تنتج معلولها ولو دون ما غاية . فما الوجوب devoir إلا تعبير عن القدرة pouvoir التي لا بد أن تنقلب إلى فعل . وينبغي أن نستبدل بقاعدة كانت التي تقول : « يجب عليّ ، إذن أقدر » القاعدة التالية : « أقدر ، إذن يجب عليّ » . فالغريزة اللاشعورية هي مبدأ العمل . ولكن هيهات مع ذلك أن يضعف العمل حين تعقل الحياة العنيفة الرحبة ذاتها . إنها لتكتسب عندئذ قوة جديدة . وقد تضحي بذاتها من شدة الفيض والاتساع .. فتفضل لحظة من الوثوب الجبار على سنين من العيش الكامد التافه . والحياة إن جادت بنفسها ، فلا بد أنها ملاقيه نفسها . في غير هذا العالم ، سليمة لا تتحطم ، ولكن في صور جديدة فلا شيء في هذا العالم ضائع .

الفن : والحياة مبدأ الفن . ويمكن أن يعرف الجمال بأنه إدراك أو فعل ينعش الحياة في صورها الثلاث : العاطفة والعقل والإرادة ، وما لذة الجمال إلا الشعور بهذا

وكان يلتذ بمناظر الجبال والبحر التي يحفل بذكرها شعره . وكان يحب جميع الفنون ، ويجيد فهمها إلى حد بعيد ، ولاسيما الموسيقى ، حتى لقد دل على أنه أوتي مواهب عظيمة للتأليف الموسيقي . فكما أنه تقدم الشعر المعاصر في « أشعار فليسوف » من حيث براعة النظم وجمال الايقاع ، فكذلك تقدم الموسيقى المعاصر في الألحان التي ألفها لبعض آثار سوللي برودرم ، من حيث حرية الصور ومرونة الأشكال الموسيقية .

الانتعاش العام . فالانفعال الفنى هو الذى يملك علينا كياننا كله ، حتى لتشتد خفقات القلب ، ويسرع جريان الدم ، فاذا الحياة تزداد قوة وتشتد . ربما كان بتهوفن ، وهو يؤلف سمفونيته البطولية التى أراد أن يهديها إلى بونابرت ، يعانى من الاضطراب بسبب انفعاله الفنى مثل ما كان يعانى بونابرت حين كان يشهر حربا أو يخوض معركة . إن أخص خصائص الفنان هو أن تأثير الجمال فيه لا يقل عن تأثير وقائع الحياة بل يزيد . لذلك كانت النظرية التى ترد لذة الجمال إلى لذة اللعب خاطئة . فالفن جد إلى أبعد حدود الجد . إن الشاعر لا يلهو ، كما تفعل آلهة الأولمب ، بل يعيش على الأرض فيحب ويرغب ويشتهى . وشهوته أشد من شهوته غيره وأرحب ، وهذا هو السبب فى سعادته وفى شقائه معاً . إنما نحن ننشد فى الفن حياة أغنى من الحياة العادية وأعنف . يرى سپنسر ومدرسته أن فكرة الجمال تستبعد أولا كل ماهو ضرورى للحياة . — وثانيا كل ماهو مفيد للحياة — وثالثا كل موضوع حقيقى من موضوعات الرغبة . والحقيقة أن الجمال يرتد إلى الشعور بالحياة ، فلا يمكن أن يستبعد كل ما هو ضرورى للحياة إن أول مظهر من مظاهر الشعور الجمالى إرواء الحاجة واستعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلى . فعلى هذا يقوم جمال الإحساسات . والجمال لا يستبعد الفائدة بل يتضمن وجود إرادة تلائم بين الوسائل والغايات ، وتحاول أن تبلغ هدفا من الأهداف بأقل جهد ممكن . فعلى هذا يقوم جمال الحركات . والجمال لا يستبعد الرغبة ، بل يتحد فى حقيقته بالرغبة . فالجميل واللذيذ شىء واحد ، على اختلاف فى الدرجة والاتساع . ولقد اضطرت المدرسة الانجليزية إلى أن تقصر المشاعر الجمالية على احساسات البصر والسمع لأنهما لا تتصلان بالوظائف الحيوية اتصالا وثيقا . والحق أن كل الاحساسات تشارك فى الشعور بالجمال . إن قدحا من اللبن الرطيب على مقربة من كوخ الراعى فى سفح الجبل بعد عناء السير يمكن أن تحدث فى النفس الشاعرة مثل ماتحدثه فيها سمفونية ريفية . ألا ترى أن الصورة البصرية التى يرسمها الشاعر ، وهى فى ذاتها باردة ، لا يكون وقعها فى النفس شديداً ما لم يحطها الشاعر باحساسات حياتية حارة ؟ ويكون الانفعال الذى يثيره فنيا الفنان أقوى ما يكون حين لا يعتمد على صور بصرية وسمعية بل يحاول أن يوقظ فينا أعمق الاحساسات الحيوية من جهة ، وأرفع العواطف الاخلاقية والمعانى الفكرية من جهة أخرى . يجب أن

يشرك الانفعال الفنى كل أجزاء كياننا . أما لعب الخيال للخيال نفسه ، أى تتابع صور لا يمكن أن تنقلب إلى احساسات مؤلمة أو لذيذة ، ولا إلى أفكار وعواطف ، فهو الشيء السطحى الملوم فى الفن . إن الفن العظيم هو الذى يجمع بين اللذة والجمال والفائدة والأخلاق . وهذا ماتمشى إليه الحياة : فستصبح اللذة ، وحتى اللذة المادية ، أرهف فأرهف على مر الأزمان ، وتمتزج بمعان روحية وأفكار أخلاقية ، فتقرب من المشاعر الجمالية أكثر فأكثر . وسيأتى يوم ، هو خاتمة المطاف ، تكون فيه كل لذة متصفة بالجمال ، حتى ليصبح الانسان أشبه بتلك الآلات الرنانة التى لا تكاد تلمسها حتى يخرج منها صوت موسيقى . سيكون لكل شيء ترجيع فى أنفسنا عميق . ويصبح الفن والوجود شيئاً واحداً ، ونصل باتساع الشعور إلى ادراك إنسجام الحياة باستمرار ، وتنطبع كل فرحة من فرحاتنا بهذا الطابع المقدس ، طابع الجمال .

والفن اجتماعى فى جوهره وروحه ، وفى غايته ونتائجه . الفن العظيم هو أن يحيا المرء حياة سائر الكائنات ، ثم يعبر عن هذه الحياة . وأن تحيا حياة غيرك ، أليس هذا هو الحب ؟ فليس الفنان الحقيقى ذلك الذى يتأمل بل ذلك الذى يحب ثم يعبر عن حبه للآخرين ، إن عاطفة الحب هى مبدأ الشعور الفنى وهذا كله مايعبر عنه جويو بقوله . إن الفن اجتماعى . وهو تعبير قد لا يشف عن المضمون الغنى الذى ملأه به . إن ثمت وحدة عميقة بين هذه الحدود جميعاً : الحياة ، الأخلاق ، المجتمع ، الفن ، الدين . والفن العظيم هو الذى تتجلى فيه هذه الوحدة . أما هذا الفن الذى يقدمه لنا «المنحطون» و «المختلون» (يقصد جويو التأثيريين والطبيعيين) هذا الفن المغرق فى ألاعيب الخيال والأسلوب ، المسرف فى عبادة الصورة والشكل ، فهو خال من هذه الوحدة ، وهو لذلك فن ميت . وإنما يجب على الفن أن يشعرنا بتعاون النفوس ، وتواصل الضمائر ، وبهذا التعاطف الجسمى الروحى الذى يدمج الحياة الفردية فى الحياة الاجتماعية . الفن كالأخلاق غايته الأخيرة أن يسمو بالفرد على ذاته ويوحده بالجميع . بل الفن امتداد المجتمع إلى كل موجودات الطبيعة ، وحتى إلى الكائنات الوهمية التى يخلقها خيال الانسان ، فنحن لا نرى المنظر جميلا إلا لأننا نتصوره حياً ، حتى لنؤنسه على قدر الإمكان . يجب أن نحيى الطبيعة ، والا لم تقل لنا الطبيعة شيئا ، فكل انفعال جمالى جوهره الاجتماع ، ونتيجته توسيع الحياة الفردية بنهوضها الى أفق الحياة الكونية الشاملة . ان الفن هو التعبير عن

الحياة السارية فى مجموعة الكائنات ، والجمال اشعاع دائم من الداخل الى الخارج ، فهو لذلك يخلق نفسه فى كل لحظة ، فى كل حركة من حركاته . على أن الفن ليس مجموعة من الظاهرات المعبرة فحسب ، بل هو كذلك وقبل كل شىء مجموعة من وسائل الايحاء : ان ما يقوله الفن يستمد قيمته مما لا يقوله ، مما يوحى به . الفن العظيم هو الذى يدرك روح الأشياء ، هو الذى يدرك ما يربط الفرد بالكل ، ويربط كل جزء من اللحظة بالديمومة الأبدية ، الفنان يسمع الطبيعة همساً بل قل إن الطبيعة هى التى تسمع نفسها فيه . ان الفن يعبر عما تدمدم به الطبيعة ، فيقول لها صارخاً : هذا ما أردت أن تقوليه . الفنان العظيم هو الذى يحب حين يتأمل ، ثم ينقل حبه للآخرين ، حين أرى الجمال أود أن أكون اثنين ، كذلك قال جويو فى إحدى قصائده معبراً عن طبيعة الفن الاجتماعية .

الدين : وتنشأ العاطفة الدينية حين يتسع الشعور ، باجتماعية الحياة ، حتى تشمل كافة الموجودات ، لا الموجودات الحية الحقيقية فحسب بل الموجودات الممكنة الخيالية أيضاً . ففى فكرة الحياة تثوى وحدة الفن والأخلاق والدين . وقديما كان الدين أخلاقا وقانونا وفلسفة وكل شىء : فكانت الأخلاق البدائية دينية ، وكان القانون البدائى دينيا ، ولم تنفصل الفلسفة ولا انفصل العلم عن الدين إلا فى عصور متأخرة ، وإذا كان للمجتمعات كلها أديان تؤمن بها فلأن للدين فى الحالة الحاضرة منفعة عظيمة ، بل لأنه ضرورة حياتية ، لأنه وسيلة للبقاء والنماء . إن كل مجتمع من المجتمعات يحس إحساسا غامضا بشروط بقائه ونمائه تقوده فى ذلك غريزة لا تخطىء ، فكما يوجد لنفسه حكومات وقوانين تضمن بقاءه وتعمل على نمائه ، فكذلك يوجد لنفسه اعتقادات بصدد حياة الكون ومبدأ الأشياء ومصير الانسان فى صورة تتفق مع مصلحته الإجتماعية وتنسجم مع شروط وجوده وتقدمه . إن العاطفة الاجتماعية هى العنصر الدائم فى الشعور الدينى ، حتى ليمكن أن نعرف الكائن المتدين بأنه كائن محب للاجتماع لامع الكائنات الحية التى تطلعه عليها التجربة فحسب ، بل ومع كائنات وهمية ينسجها خياله ويملأ بها العالم . فالدين إذن « تأنيس » للوجود . ويمكن أن نعرفه بأنه « تفسير فيزيائى وميتافيزيائى وأخلاقى لكل الأشياء بتشبيهها بالمجتمع الإنسانى » . واختلاف الأديان إنما يرجع خاصة إلى اختلاف النماذج الاجتماعية التى يتصور الإنسان الكون على مثالها . وتتجلى الصفة الاجتماعية

التى للدين فى العبادات التى بواسطتها يتصل الناس بآلهتهم مجتمعين . غير أن العبادة الدينية تزداد مع الزمن رهافة ومثالية فتحل العبادة الداخلية محل العبادة الخارجية ويحل التصوف محل الأسطورة . ويمكن حصر الصفات الأساسية لكل دين فيما يلى : (١) تفسير الطبيعة تفسيراً غيبياً ، وهذا التفسير الغيبى موجود حتى فى الأديان الراقية ، إذ تؤمن بالمعجزات . (٢) طائفة من الاعتقادات يعدونها حقائق مطلقة . (٣) مجموعة من الطقوس والعبادات يعدونها ذات تأثير خارق للطبيعة . فهذه هى العناصر الثلاثة التى يتألف منها كل دين . وهذا الدين صائر إلى الزوال . إلا أن زواله لا يتم مباشرة ، ولا يأتى من الخارج ، فهو ينتج عن زوال شروطه الحياتية الداخلية ، ويتم هذا الزوال تدريجياً مع تقدم الصناعة والعلم والفردية الأخلاقية . ومن السخف أن نتحدث عن دين للمستقبل ، وإلا كنا كمن يتحدث عن مستقبل « لعلم الصنعة » أو « علم التنجيم » . إن العلم الوضعى لا يمكن أن يتفق مع الكشف السماوى والمعجزة . لقد بعدنا الآن كل البعد عن الزمان الذى كان يقول فيه باسكال : « إن المعجزات برق يرينا الله » . وكل المحاولات التى قام بها بعض الناس لتأسيس ديانات جديدة للمستقبل محاولات فاشلة ، تستوى فى ذلك « ديانة الإنسانية » عند أوجوست كونت ، و « ديانة التعالى » عند إمرسون وباركر و « ديانة الأخلاق » عند الحاخام الأمريكى فليكس آدلر . سيحل محل الأديان الحالية « لا دين »

غير أن « اللادين » لا يعنى « ضد الدين » ، فهو فى الواقع درجة من الدين أعلى تهدم فيها العقائد ويبقى من الدين خير ما فيه . إن اللا دين لا يزيد على أن ينكر العقائد والسلطات والتنزيل والوحى والمعجزات والخرافات والعبادات . وهذا لا يعنى الكفر والإلحاد واحتقار الجوهر الميتافيزيائى الأخلاقى فى المعتقدات القديمة ؛ فأن يكون الإنسان « لا دينياً » فليس معنى ذلك أنه « ضد الدين » . سيحتفظ اللادين بأنقى مافى الشعور الدينى : سيحتفظ بالإعجاب بالكون ، وبما ينطوى عليه من قوى لا متناهية ، وسيحتفظ بالسعى إلى مثل أعلى ليس فردياً فحسب ، بل اجتماعياً أيضاً بل كونياً كذلك . فاللادين مرحلة من الدين والحضارة أرقى وأرفع . فسيكون نوعاً من الميتافيزياء العقلية ، تتناول الأصل وتبحث فى المصير . وكما أن المثل الأعلى الأخلاقى يجب أن يكون عدم التقيد بأية قاعدة قطعية ثابتة عامة ، كذلك يجب

أن يكون المثل الأعلى للدين عدم التقيد بقاعدة دينية ثابتة ، والاتجاه إلى حرية الفكر ، وحذف كل إيمان عقيدى مهما كانت الصورة التى يختفى وراءها هذا الإيمان . فبدلا من أن نقبل عقائد « جاهزة » نصنع نحن أنفسنا عقائدنا . يجب أن نتخلص من كل تعصب دينى . إن الإيمان وسادة الكسل . يجب أن يحل الفرض الميتافيزيائى محل العقيدة الدينية . المعرفة والفرض والتفكير والبحث ، هذه هى الكلمات التى تعبر عن روح العصر . لم نعد فى حاجة إلى عقيدة . وفى وسع الانفعال الميتافيزيائى السامى أن يساهم فى سمو الحياة الإنسانية أكثر من العقائد الدينية . فالتعاطف مع الطبيعة كلها ، والبحث عن سرها ، وحب المساهمة فى تحسينها ، والخروج بذلك من الأنانية إلى الحياة الكونية ، ذلك ما سيظل يفعله الإنسان ، لأنه إنسان ، لأنه يفكر ويشعر . ومن الأمور التى ستبقى بعد زوال الأديان ، والتى لم تحققها الأديان حتى الآن إلا فى صورة ناقصة ، اجتماع الأفراد بحرية للاشتراك فى انفعال فنى رفيع أخلاقى ، فذلك ما سيبقى من الاحتفالات الدينية . ولكن هذا الانفعال يمكن ويجب أن يستقل عن الدين . إن العلم والفلسفة والأخلاق تؤدى جميعا إلى الشعر ، وتؤدى بالتالى إلى ما يشبه العاطفة الدينية . وكلما ضعفت العقائد الدينية وجب على الفن أن يقوى ويسمو . إن فى الأديان شعراً سيبقى بعد زوال عقائدها . وسيحل محل الأنبياء فرديات متفوقة ، فى كافة ميادين الفكر الإنسانى ، فى الشعر ، فى الفلسفة ، فى العلم ؛ فيستطيع كل منا أن يختار من بينهم نبيّه ، وأن يؤثر العبقرية التى تلائم ذكاءه الشخصى وتتوسط بينه وبين الحقيقة الخالدة خيراً من غيرها . سيخلق كل امرىء إلهه ، وسيخلق إنجيله ، وسيكون كاهن نفسه . وسيكون من الممكن أن تعيش هذه الاعتقادات المختلفة جنبا إلى جنب كما يمكن أن تعيش النباتات المختلفة فى أرض واحدة . لن يستغنى الإنسان عن الفلسفة ، لن يستغنى عن القفز فى المجهول . إن الفكر الإنسانى أشبه بالسنونو : لم تهيأ جناحاه لطيران يمس الأرض ، بل لانتفاضة جريئة عالية فى الفضاء الحر . وإنما المهم اذن أن ينهض . وهذا شاق ولا ريب . الا أن رنوه الأبدى الى المثل الأعلى لا ينى يضع تحت جناحيه هواء . وسيزداد هذا التطلع الى المثل الأعلى قوة حين يتخلص من الدين . ولقد كانت الأديان تقوم بوظيفة تربوية ، فتعمل على صيانة الشعب المختار ، وحماية التراث القومى . وواجب التربية الحديثة أن تقوم بهذه الوظيفة ، وهى المحافظة على العرق والعمل على تقدمه . وهكذا تكون التربية عوناً للفن والأخلاق

والدين فى هذه النظرة الحياتية الأخلاقية الاجتماعية . ويمكن أن يعرف علم التربية بأنه « فن ملاءمة الأجيال الجديدة مع شروط أعنف حياة وأخصبها بالقياس إلى الفرد وإلى النوع » . فللتربية غاية اجتماعية وغاية فردية . وليس لها من غرض إلا البحث عن الوسائل التى توفق بين أعنف حياة فردية وأوسع حياة اجتماعية .

وبعد فهذا هو جويو ، الفيلسوف الشاعر .. ولا ضير فى أن يكون الفيلسوف شاعراً . فقديما قال أرسطو : « إن الإنسان لا يستطيع أن يفكر بدون صور » . وكان الأقدمون يعدون الصور أنوار الفِكرَ ، حتى لقد قال جويو : « رب اكتشاف كانت بدايته استعاره » . والشعر عند جويو ليس لعبا . ألم يقل فى مقدمة ديوانه : « إن الشعر يبحث عن الحقيقة كالعلم وإن فى صورة أخرى وطرق خاصة » . إن جويو عدو اللعب ، حتى لقد كان الجد يمضى عنده إلى حد الحزن ، ولكنه حزن باسم . قال فى معرض حديثه عن الفن : « ان اللذات الراقية هى تلك التى تستدر الدموع » فاذا قيل هذا بصدد لذات الفن فأحرى أن يقال بصدد أفراح التفكير الفلسفى .

تقرأ فى « زوال الدين » :

« كنت يوماً جالساً إلى مكتب عملى ، فأقبلت نحوى صديقتى ، قلقة ، تقول : ما هذا الوجه الحزين ؟ ما بك ؟ أتبكى ؟ يا إلهى ! هل أسأت إليك ؟ — كلا فما أسأت إلى يوماً . وإنما أبكى من فكرة ، من فكرة فحسب ، فكرة فى الهواء ، مجردة ، فكرة عن العالم ، عن مصير الأشياء والكائنات » .

لقد كان جويو يتحدث إذن عن نفسه حين قال : سيأتى يوم على الإنسان يكون لكل الأشياء ترجيع فى نفسه عميق . .

إن الوثبات الروحية التى يعيشها الشعراء من حين إلى حين كانت له حالا دائمة . .

القاهرة أغسطس ١٩٤٨ المترجم

مقدمة المؤلف

يميل العلم فى أيامنا هذه إلى اجتياح كل ميادين الفكر . وكانت الانسانية قبل ذلك تعيش خاصة على هذه الأمور الثلاثة : الدين ، والأخلاق ، والفن . فلما طغت الروح العلمية كادت تقضى قضاء كاملا على أسس شتى الأديان . وها هى اليوم تهاجم مبادىء الأخلاق . — ثم لا ترى ما يدعوها الى احترام الفن ، هذا الملجأ الأخير الذى تعتصم به « العاطفية » ، اكثر من ذلك .

ولقد كان الفنانون فى كل العصور يعتقدون بأن الفن يتصف بالجد والعمق ، حتى لقد كانوا يعدونه أصدق من الواقع وأخطر منه : فكانوا ينذرون له حياتهم ، وينفقون عليه من أنفسهم بدون حساب .

بل إن هذا الاحترام للفن قد انقلب عند الصوفيين منهم إلى نوع من العبادة فكان يتهوفن ، وهو يستمع فى داخله إلى سمفونياته ، يخيل إليه ، فيما قال ، أنه يسمع الله يهمس فى أذنيه ؛ ولا شك أن الصور التى رسمها ميشيل أنجلو على جدران كنيسة سكستين كانت فى نظره تقديساً لا يقل عظمة عن تقديس الكاهن . وقد بعدنا اليوم عن هذا النوع من التفكير ، إذا صح أن نقضى برأى فى ذلك اعتماداً على النظريات الفنية التى تحظى بقبول العلماء بل والفلاسفة فى هذا الزمان . وإحدى هـذه النظريات العلمية والفلسفية ترد الفن ، كما ترد الجمال ، إلى مجرد لعب تقوم به ملكات الانسانية ، ولـكن هذه النظرية لا تدعى تهديم الفن ، بل تدع له أملا بالبقاء ، حتى لتتنبأ له بنصيب فى حياة الانسان آخذ فى الازدياد ، لأنه وإن كان عقيما ، تمرين لوظائفنا العليا لا يخلو من نفع . — فإلى أى حد يمكن

أن نعد هذه النظرية صحيحة ؟ تلكم هى المسألة الهامة الأولى ، وهى تتناول « طبيعة » الفن .

و إلى هـذه النظرية فى اللعب الفنى ما تلبث أن تنضاف نظرية أخرى أكثر تطرفاً : فإذا كان الفن لعباً للكبار ، أفليس إذن دون ما يقوم به العلم من عمل جدى ، وهل يمكن والحالة هذه أن يكون له إلى جانب العلم هـذا المستقبل الذى يبشّر به ؟ إن اللعب ألزم للصغار منه للكبار ألا نرى منذ الآن عدداً كبيراً من الوضعيين يعدون الفن لعباً صبيانياً ؟ فكذلك ستفعل الانسانية فى المستقبل . وأعدى أعداء الروح العلمية هو الشعر فى الظاهر : لذلك وجهت إلى الشعر اعتراضات خاصة . إن هذا الايقاع المعقد فى البيت ، وهذه القافية ، وهذا الترتيب الدقيق للكلمات ، كل ذلك يبدو لأول وهلة شيئا مصطنعاً ، فتنفر منه الروح العلمية الصارمة أكثر ما تنفر . حتى لقد شبهوا الفنانين ، فى غير قليل من الازدراء ، بأولئك العازفين على الناى الذين كانوا « يشنفون » آذان القدماء على موائد الطعام . فكما نستغنى اليوم عن هؤلاء العازفين دون أن يفتر لذلك إقبالنا على الطعام فستستغنى مائدة الانسانية فى المستقبل عن الشعراء . ولكنها لن تستغنى عن العلماء ، فهم وحدهم سيهيئون مائدة الغداء ، ويريدون أن يأكلوها وحدهم . تكلم مسألة ثانية ، وهى تتناول « مستقبل » الفن والشعر .

وأخيراً فان الفنانين أنفسهم يساهمون اليوم فى إنزال قيمة الفن بما يذهبون إليه من جعل الفن شكلا وصناعة أكثر . فالرسامون يفخرون بما يسمونه فى لغة المهنة chic patte ، والشعراء يفخرون بالقافية الغنية . حتى أصبح الشكل هو الغرض الوحيد الذى ينصرف إليه اهتمامهم ، وأصبح الفن يبدو مجرد حذق ومهارة ، لا نظرياً فحسب بل عملياً أيضا . . حتى ليعد الغش دليل قوة فى بعض الأحيان . . فمرحى لمن يستطيع أن يضلل الأعين والآذان . — تلكم مسألة ثالثة تتناول

« شكل » الفن ، وخصوصاً الشعر ، هذا الفن الذى يبدو بأنه انحط أكثر من غيره منذ عدد من السنين .

إن هذه المسائل الثلاث التى ذكرناها مسائل أساسية لذلك طرحت فى كل الأزمان ، ولكنها اكتسبت فى هذا العصر الوضعى جدة خاصة . ونحن لا نريد أن نسند إلى الفن ذلك الطابع الصوفى الذى أخفى عليه فى بعض الأحيان ، ولكننا نريد أن نعرف هل صحيح ما يذهب إليه الفلاسفة والفنانون المعاصرون من أن الفن ليس إلا لعب ألوان وأصوات .

ونحن نعتقد أن مبدأ الفن هو « الحياة » نفسها ، وأن للفن إذن ما للحياة نفسها من جد . وكل ما نرمى إليه من هذا الكتاب هو أن نقرر هذه الصفة الجدية للفن ، ولا سيما للشعر ، أولا فى مبدئه وجوهره ، وثانياً فى تطوره المقبل ، وثالثاً فى شكله الذى يجب أن يستمد من الفكر والعاطفة كل ما يتصفان به من صدق . فإذا وقفنا إلى إقرار هذه النقاط الثلاث نكون قد دفعنا عن الفن والشعر عدوان الفلاسفة والعلماء ، بل وعدوان الفنانين والشعراء . فلا شىء أبعد عن الشعور الحقيق بالجمال من هذه « الهواية » التى ترجع الانطباع الجمالى إلى إحساس مرهف قليلا أو كثيراً ، إلى مجرد شكل عقلى ، إلى خيال متهرِّب ، إلى مجرد أداة للهو الفكر . إن كل ما ينزلق على ظاهر الوجود دون أن ينفذ إلى أعماقه ، إن كل ما يدع المرء بارداً (بحسب التعبير العامى) ، أى إن كل مالا يبلغ صميم « الحياة » نفسها ، يظل غريباً على الجمال . وما زالت أرفع غايات الفن ، على الجملة ، أن يزيد خفقان القلب ، وإذا كان القلب مركز الحياة ، فلابد أن يجد الفن نفسه منزجاً فى الحياة الروحية والمادية للانسانية . ماذا عسى أن يبقى من مختلف العقائد الدينية والأخلاقية ؟ قد لا يبقى منها شىء . ولكن إذا سألتنا ماذا عسى أن يبقى من

الفنون ، من الموسيقى ، من الرسم ، وخاصة من الشعر ، هذا الفن الذى تلتقى فيه سائر الفنون ويستحق أن يدرس على انفراد، كان فى إمكاننا ، فيما أعتقد ، أن نقول بملء الفم : سيبقى كل شىء ، أو سيبقى على الأقل كل ما فى الفن من خير ، ومن عمق و — مرةً أخرى — من جد .

ج . م . جويو

البَابُ الأول

مبدأ الفن والشعر

مبدأ الفن والشعر

كنت فى ذات يوم أراقب طفلا صغيراً يلعب فى غرفة ، وكان شعاع من الشمس يتسلل من بين مصراعى الباب المغلق ؛ فكان الطفل يركض نحو هذا السهم الضوئى الذى يشق الهواء محاولا إن يقبض عليه ، وكان يدهش أشد الدهشة حين يرى النور الأبيض يفلت منه : كان النور فى عينيه فحسب . ولقد حققت الإنسانية ، على مر الأزمان ، كثيراً من أمثال هذه الاكتشافات . فبعد أن ظللنا مدة طويلة نحسب الجمال والخير من الحقائق الميتافيزيائية ، إذا بالخير والجمال يعودان فيدخلان إلينا إن صح التعبير ، فما يعدهما العلماء المحدثون إلا آثاراً من آثار تكويننا العقلى الخاص . فالجمال ، مثلا ، يرتد فى رأى المدرسة التطورية إلى نوع خاص من اللذة ، مرتبط بتطور الحياة كسائر اللذات : فاذا زالت الكائنات الحية من الوجود ، زال معها جمال الوجود ، كما تزول الأضواء والألوان بزوال العين . إن كل ما نرى فى الطبيعة من جمال شعرى مردّه إلى دماغ الإنسان .

لقد سبق النقدُ الكانتى التجريبيةَ الإنجليزية فى كثير من مسائل فلسفة الفن ، كما سبقها فى كثير من مسائل الميتافيزياء ؛ فكان كانت أول من جعل فكرة الجمال متعارضة مع فكرة الفائدة وفكرة الكمال ، حتى لقد بالغ فى ذلك ، فرد الجمال إلى النشاط المجرد عن الغرض المنزه عن المنفعة ، وأرجعه إلى نوع من « اللعب الحر يقوم به الخيال ، ويقوم به العقل » (وقد ذهب شيلى هذا المذهب نفسه ، وقال بهذا الرأى عينه ، ولكنه زاده وضوحاً ، وخلص منه إلى القول بأن جوهر الفن لعب . فالفنان لا يتعلق بالحقائق المادية ، بل يبحث عن الظاهر و يرضى بالظاهر ، وأسمى الفن ما بلغ اللعب فيه أقصى حدوده ، وأبعد آماده ، حتى ليعبث بصميم وجودنا إن صح التعبير : فذلك هو الشعر ، والشعر الدرامى بوجه خاص .

قال شيلى : « لقد كان آلهة الأولمب الذين ترفعوا عن الحاجة فما يقع على عاتقهم قيام بعمل أو تحقيق لواجب ، لأن العمل والواجب يحدان الوجود ، كانوا يلهون باتخاذ شخصيات فانية ليعبثوا بالأهواء الإنسانية . وهذا عين ما نفعله نحن فى الدرامة ، نلهو بما لغيرنا من مآثر ومظالم وفضائل ورذائل » .

وإن م . سبنسر ، ومعظم فلاسفة الفن المعاصرين ، يقولون بهذه النظرية التى قال بها كانت وشيلى ، ولكنهم يصوغونها فى صورة علمية ، ويربطونها بفكرة التطور[1] . وفى فرنسا نرى تلاميذ كانت وتلاميذ سبنسر يتفقون على أن لذة الجمال ولذة اللعب صنوان[2] . وفى ألمانيا نرى مدرسة شوبنهاور تعد الفن نوعاً سامياً من اللعب وظيفته أن يعزينا عن مبائس الوجود بضع لحظات ، وأن يهيئنا لتحرر أكمل يتم بالأخلاق .

ويحق لنا الآن أن نتساءل ، رغم إجماع المدارس الحالية على التوحيد بين

---

(١) يعترف م . سبنسر بالمصدر الذى استقى منه الفكرة الرئيسية من مذهبه فى الجمال ، قال : « قرأت لمؤلف ألمانى ، منذ عدة سنين ، أن العواطف الجمالية مشتقة من رغبة الانسان فى اللعب . ولست أذكر الآن هذا المؤلف . ولكن عبارته بقيت فى ذهنى على أنها تعبر عن الحقيقة فى هذا الباب . » وقد استمد م . جرانت آلن من هذه الفكرة الأساسية نظرية فى الفن عرضها فى كتابه « فلسفة الفن الفزيولوجية » ، وحاول فى الوقت نفسه أن يعلل تطور حواسنا الجمالية ، ولا سيما حاسة اللون ، « بالاصطفاء الجنسى » الذى تلعب فيه اللذة الجمالية دوراً كبيراً . ومثل هذا فعل م . جيمس سوللى ، فى كتابه الهام عن « الحس والحدس » ، إذ طبق نظرية التطور العام على الفنون .

(٢) يرى م . رينوفييه وأصحاب المدرسة النقدية أن الخيال الشعرى قد انحط فى أيامنا هذه ، لأنه أصبح ينظر إلى نفسه وينظر إليه الناس نظرة « جدية مسرفة فى الجد » فتراه يخشى أن ينطلق حراً من كل قيد ، مخافة العقل . والواجب أن يكون الأمر على خلاف ذلك ، فيتمتع الخيال الشعرى بأقصى حدود الحرية ، « ويدع كل مطمع مباشر فى الحق والخير » ، حتى إذا تم ذلك وصل الشعر ووصل الفن بوجه عام إلى كامل تحرره . إن الشرط الأول الذى يجب أن يتوفر فى كل أثر فنى هو أن ينتزه عن المنفعة ويتكبر على الحق ، « فلا الفائدة ولا الحقيقة يجب أن تكون موضوعه الحاس المباشر ، وانما العاطفة والجمال » (Critique philosophique 4e année, 1, 304) — وسنرى بعد حين هل يمكن أن توجد عاطفة فنية قوية ، بعيدة عن أى واقع أو أى حقيقة أو أى منفعة .

الفن واللعب ، هل استطاعت هذه النظرية الشائعة أن تدرك طبيعة العواطف الجمالية على وجهها الصحيح ؟ ألم تغفل ما فى الفن العظيم من جد ، وما يتولى تحقيقه من وظيفة حيوية ، باقتصارها على لذة التأمل المحض واللعب ، و بمحاولتها تجريد الفن من الحق والواقع والنفع والخير ، و بتشجيعها إذن على نوع من « الهواية » ؟ تلكم هى المسألة الخطيرة الأولى التى ينصب عليها اليوم انتباه من يعنون بمصائر الفن عامة ، ومصائر الشعر بوجه خاص .

الفصل الأول

لذة الجمال ولذة اللعب

١ — هنالك نقطة امتازت المدرسة الإنجليزية بتوضيحها : هى وظيفة اللعب فى تطور الكائنات الحية . إن الحيوانات الدنيا لا تلعب كثيراً . أما الحيوانات التى تنعم ، « لحسن تغذيتها » ، بفيض فى النشاط العصبى ، فلابد أن تشعر بالحاجة إلى إنفاق هذا الفيض : فتلعب . فمتى بقى العضو فى حالة الراحة مدة طويلة أصبح أشبه بعمود كهربائى مشحون بطاقة كهربائية متزايدة تتطلب أن تنفق بالعمل . وقد ضرب لنا م . سبنسر أمثلة على ذلك ، فذكر مثال القأر يقرص أشياء لا يمكن أن تغذيه ، إعمالا للنشاط أسنانه — ومثال الهرّ يشعر ، رغم هذه الحياة الهادئة التى وفرناها له بين ظهرانينا ، برغبة ملحة فى إعمال مخالبه فيعمد إلى كرسى أو إلى شجرة يخدشها بأظفاره ويستعيض بها عن الفريسة — ومثال الزرافة التى اعتادت فى الغابات العالية أن تقطف أغصان الشجر بلسانها ، تظل تستعمل لسانها وهى فى الأسر ، فتجذب الأجزاء السفلى من السقف أو تمهد الزوايا العليا من الأبواب . وإن أعضاء أخرى ، ألطف وأرهف ، كالأعين والآذان ، لتشعر كذلك بمثل هذه الحاجة إلى العمل والنشاط : ومن ثم كان ذلك الضيق ، ذلك الألم الغامض الذى يسببه لنا الصمت المطلق فى أعالى الذرى وأعماق المناجم . وخلاصة ما تقدم أن كل عضو من الأعضاء يجد فى النشاط لذة ومتعة ، ولو كان هذا النشاط غير جدى ولا مفيد . ولعب الحيوانات هو التظاهر بالأفعال التى تكون فى العادة مفيدة لحياتها أو حياة نوعها ، ولا غرابة فى ذلك ، فان هذه الأفعال التى اعتادها الحيوان أكثر من كل ما عداها خليقة بأن تقدم لهذا الفيض العصبى منحدراً هيناً وطرقاً يتدفق فيها . . فترى الهر والأسد يتربصان بكرة من الكرات ، ثم يثبان عليها ، ويدحرجانها تحت المخالب ، وترى الكلب يعدو وراء فريسة خيالية ، أو يتظاهر

بمغالبة كلاب أخر ، فيغضب بخياله ، ويكشر عن أنيابه ، ويعض ظاهر الجلد . فاللعب هو التظاهر بالأفعال التى يقتضيها تنازع البقاء . والأمر على هذا النحو عند الإنسان . فليست ألعاب الأطفال ، كلعبة العروسة ولعبة الحرب ، إلا صورة عن مشاغل الإنسان . يقول سبنسر إن فى هذه الألعاب ، عدا لذة المحاكاة والتقليد ، لذة إعمال القوى الكامنة والغرائز الطبيعية التى لم تعمل بعد . ألا ترى فى كل الألعاب تقريباً أن أعظم متعة نشعر بها هى التغلب على الخصم ؟ وحب التغلب شرط من شروط البقاء بالقياس إلى كل نوع حى ، فلذلك كنا نشعر بالحاجة إلى إروائه باستمرار ، حتى إذا فاتنا تغلب شاق أو ظفر صعب ، كان حسبنا أن نتغلب فى لعبة لا تحتاج إلى غير شىء من البراعة والحذق . إن لاعب الشطرنج المسالم مازالت تعصف به ، على غير علم منه ، نفس الروح الغازية التى كانت تسيطر على أسلافه . إننا نشعر جميعاً بحاجة إلى التقاتل ، حتى ليتجلى هذا التقاتل فى الصالونات نكاتٍ لاذعة ، كما يتجلى فى غيرها لعباً بالأيدى ، وكما يتجلى عند الحيوانات ضربات صغيرة بالأنياب والمخالب تتبادلها دون ما زعل . فالقتال منبع من أعمق منابع اللعب . ألا ترى اللعب عند الأقوام البدائية يتخذ صورة القتال صراحة ، فما تكون ، رقصاتهم وأغانيهم إلا تمثيلا للحرب ؟ ففى وسعنا إذن أن نكمل فكرة سبنسر . فنمضى إلى القول بأن الفن ، هذا النوع المرهف من أنواع اللعب ، يرجع فى أصله أو فى أول مظاهره إلى غريزة الكفاح ، كفاح الطبيعة ، وكفاح الإنسان . وما زال إلى اليوم ، فى مجتمعنا الحديث ، نوعاً من العلاج المهدىء . إنه إنفاق غير مضر للزائد من قوانا التى أصبحت معطلة بفضل السلام العام . إنه من جهاز المجتمع بمثابة مخرج الأمان من الآلة .

فاذا كان الفن يحدث لنا لذة ومتعة ، فلأنه إنفاق للزائد من قوانا المدخرة . ولننتقل مع أنصار نظرية التطور إلى تحليل اللذة الفنية بالمعنى الأصلى لهذه الكلمة . إن ما يميز اللذة الفنية ، فى رأى سبنسر ، هو أنها غير مرتبطة بالوظائف الحيوية ، وأنها لا تهىء لنا أى منفعة محددة ؛ فلذة الأصوات والألوان ، بل حتى لذة الروائح الذكية ، تنشأ عن مجرد العبث بحقفه هذا العضو أو ذاك من أعضائنا ، دون

أن يجنى من ذلك فائدة محسوسة ، فيه تأمل عاطل ، ولذة مترفة . حين نكون فى المصيف فنسمع جرس الغداء يقرع ، فان هذا الصوت لا يكون بالنسبة إلينا إلا دعوة إلى الغداء ، ونحن إذ نسمعه لا ينصرف انتباهنا إليه ، بل إلى المائدة التى يؤذن بها ، أما حين تقرع الأجراس على إيقاع موسيقى فانها تحملنا على الاصغاء إليها لذاتها . ورغم أنها لا تؤذن بشىء ، ولا تفيد فى شىء ، فاننا نطرب لها ونستمتع بها . وقد انتهى م سبنسر ، بصدد تحليله الشعور بالجمال ، إلى نتيجة شائقة ، سبق أن عبرعنها كانت ، وهى أن الشعور بالجمال أكثر تنزها عن الغرض من الشعور بالخير والعدل نفسه . ذلك أن م . سبنسر ، شأنه فى ذلك شأن دارون وسائر أصحاب المدرسة التطورية ، يرى أن الحاجة والمنفعة هما الأصل الاول للمشاعر الاخلاقية ، خلافاً للعواطف الجمالية التى يردها إلى اللعب ، ويجعلها بذلك أنقى من كل فكرة نفعية ، حتى ليمكن أن نعد الجمال من هذه الناحية أعنى ناحية عدم النفع أسمى وأدنى من الخير فى آن واحد . قال شيلر : « ليست صرخة الشهوة هى التى نسمعها فى تغريدة الطير الموقعة »

تلكم هى المبادىء العامة للنظرية التطورية فى الجمال .

ونضيف ، إتماماً لهذه النظرية ، أنه إذا كان الفن لا يفيد الحياة فائدة مباشرة ، فانه يساعدها على كمال النمو وتمام التفتح . إنه ترويض للجملة العصبية وتمرين للفكر . ومالم نروض أعضاءنا ترويضاً معقداً فقد نصاب بامتلاء عصبى يعقبه انكماش وضمور . إن هذه الحضارة الانسانية التى تضاعف كل أنواع قوانا ، وتعمل فى الوقت نفسه ، بنوع من التناقض ، على توزيع الوظائف إلى حد الإسراف ، تحتاج إلى تعديل التفاوت فى العمل بين الاعضاء ، بهذا اللعب الفنى المتنوع ؛ وهكذا يكون للفن وظيفة فى التطور الانسانى ، ولعل زواله أن يكون إيذانا بانتهاء هذا التطور . ألم نلاحظ أن تقدم الفن كان حتى الآن يسير مع تقدم الحياة والحضارة جنباً إلى جنب . ومهما يكن من أمر فان هنالك من الأسباب مايحمل على الاعتقاد بأن سيكون للفن فى حياة الانسان شأن ما ينفك يعظم ويكبر . إن جسمنا آخذ بالتكامل ، سائر نحو الاقتصاد فى القوة ، كهذه الآلات الآخذة فى التحسن ، وسيزداد ما يدخره

من هذه القوة يوما بعد يوم . والفن هو الذى سيتولى انفاق هذا الفائض من القوة التى لا نستعملها . وبذلك يمضى الفن يضاعف حياتنا مثنى وثلاث : إذ يضيف إلى الحياة الواقعية حياة خيالية تنفق الفائض من عواطفنا المضطرمة ، وتعوض عن وظائفنا العاطلة . حتى ليمكن أن نقدر أن الفن ، هذا الترف الخيالى سيصبح ضرورة لازمة لجميع الناس ، كالخبز اليومى سواء بسواء[1] .

٢ — رغم ما تنطوى عليه النظرية التطورية فى الجمال ، من صدق ، حين نكملها على هذا النحو ، فانها لا تنجو من بعض الاعتراضات القوية .

وأول هذه الاعتراضات أن نسأل : إذا كان كل فن لعباً ، ولم يكن كل لعب فناً ، فكيف نميز أحدهما من الآخر ؟ أما م . جرانت آلن فيرى ان اللعب هو إعمال الوظائف الفاعلة (كالركض والصيد وما إلى ذلك) ، فى حين أن الفن هو إعمال الوظائف القابلة (كتأمل لوحة تصويرية ، أو سماع لحن موسيقى) . وفى رأيى أن هذا التعريف الذى يجرد الفعل من أى جمال فنى ، تعريف خاطىء ، وإلا لما كانت الحركة الرشيقة رشيقة فى غير أعين الناظرين ، ولما سببت لمن يقوم بها أية لذة ، ولفقدت الحركات الموقعة ، كالرقص ، كل قيمة جمالية . والحق أن الحركة المعتدلة لا تفسد اللذة الجمالية ، بل هى عنصر من عناصرها . أضف إلى ذلك أن التفريق بين الاحساس والفعل أمر يكاد يكون مستحيلا : إن الادراكات لا تقتصر على حركة الأعصاب بل تقتضى تحريك بعض العضلات ؛ فالعين تقدر المسافة عن طريق الاحساسات العضلية ، والعناصر الأساسية فى تقدير الصوت تقوم على الأعضاء الصوتية ، وعضلات الأذن ، فمن المستحيل أن نقسم وجودنا قسمين ، قسما قابلا وقسما فاعلا ، وأن نقصر اللذة الجمالية على القسم القابل . كاد النظر والعمل ، فى المتع الفنية الكبرى ، أن يتحدا . فالشاعر والموسيقى والمصور يشعرون بلذة قصوى حين يخلقون أو يتصورون أو ينتجون ما سوف يتأملون . حتى أن متعة السامع أو المشاهد تكون على قدر مشاركته فى الفعل وعدم اقتصاره على القبول ، فكلما كانت شخصيته أقوى ، وكان الأثر الذى يروعه يولد له أفكاراً

(١) سنعود إلى هذه المسألة فى الباب الثانى من هذا الكتاب .

شخصية ، ويوقظ فيه اعمالا ممكنة ، كانت لذته به أكبر ، ومتعته به أعظم . إن قراءة رواية من الروايات تجعل القارىء يعيش هذه الرواية إلى حد ما ، وإذا قرأها بصوت عال كان ميالا إلى تمثيل أدوار الأشخاص بتلوين صوته ، حتى ليجرى بعض الحركات فى بعض الأحيان . إن الممثلين لا يمثلون المسرحية وحدهم ، بل يشاركهم النظارة فى تمثيلها بداخلهم ، فأعصابهم تهتز مع أعصابهم ، وإذا وفق البطل الرئيسى ، فى ختام المسرحية ، إلى الزواج من حبيبة المعبودة ، شاركته الصالة كلها فى شىء من سعادته ، حتى ليمكن القول بأن شدة اللذة الفنية متناسبة مع شدة فعالية الشخص الذى يحسها : إن متعة العازف الموهوب أو الفنان الملهم أعظم من متعة سامعيه .

وهكذا يزول الفرق الذى قررته المدرسة التطورية بين اللعب والفن . فهل نقول إذن بأن كل لعب ينطوى على عناصر فنية ؟ الحق أن اللعب هو فن الدرامة فى أولى درجاته . فحتى اللعب الجسمى الصرف يحتوى على عناصر جمالية : أليس هو اعمالا للقوة والرشاقة ، وهما عنصران جماليان فى جوهرهما ؟ إن الضعف والخراقة شيئان قبيحان فى ذاتهما . ولا غرابة أن عُدَّ التفوق فى الألعاب ، منذ أقدم العصور ، مزية جمالية ، ووسيلة يعوّل عليها أحد الجنسين فى أسر الجنس الآخر . ولعل حكم المرأة فى هذا الباب أصدق من حكم سادتنا العلماء .

إن ما تقدم وحده قد وسع تعريف الجمال الذى قال به م . م . جرانت آلن وهربرت سبنسر توسيعاً كبيراً ، ولكن هل صحيح أن الفن لا يبدأ إلا باللعب ؟ هل صحيح أن كل أمر متى كان جداً لم يكن جميلا ؟ هل صحيح أن الفعل الذى يهدف إلى غاية غير ذاته ، أى أن الفعل «المفيد» ، لا يمكن أن يبدو من هذه الناحية جميلا ؟ لقد علمتم كيف يحرص م . سبنسر على التفريق بين الجميل والمفيد . وإن م . جرانت آلن يقول بهذا الرأى فى صورة أوضح ، فيرى أن كل أثر من الآثار الإنسانية إن لم يهدف صراحة إلى لعب الأعضاء وعبث الجمال فهو مجرد من الجمال . فقد يعجبنا أثر أحكمت ملاءمته لكل الحاجات ، كصالة أو محطة أو غير ذلك ، ولكن هذا الأثر لن يكون جميلا . فالصناعة والفن يسيران فى اتجاهين متعاكسين .

وإذا أردنا أن نصوغ رأى م . م . سبنسر وجرانت آلن فى صورة أخرى قلنا : إن الخاصة التى تميز الشىء الجميل عن غيره هو أن لا يكون له غاية ، أو أن يكون له غاية خيالية متكلفة . فلا بد فى الجمال قبل كل شىء أن يكون خلواً من المنفعة . الجمال نوع من الخداع . وما المثال الذى يلعب برخامه و إزميله إلا كالشبل الصغير الذى يعبث بكرة من الخشب وضعت فى قفصه . وهكذا فان الشىء الجميل ، من حيث هو جميل ، لا يلبى أية حاجة حقيقية ، ولا يمكن أن يثير فينا رغبة ولا رهبة . فاذا أشعل فينا نار الحب ، كما وقع لبجماليون ، كان الفن قد أخطأ هدفه . قوام الجمال فى الدرامة أنها وهم وخيال . ولو أتيح لنا أن نرى مشاهدها تتحقق فى الواقع والحقيقة لراعتنا أشد الروع وأرهبتنا أشد الرهبة . كل ما هو واقعى حيوى ينافى الجمال .

وواجبنا الآن أن نناقش هذه النظرية التى يشترك فى القول بها عدد كبير من المفكرين .

الفصل الثانى

هل تتعارض لذة الجمال مع الشعور بالمنفعة والحاجة والرغبة ؟

ما أشك أن فى فائدة الأشياء الخارجية — كجسر أوقناة أو ما أشبه ذلك — شيئاً من الجمال . ومرد هذا الجمال تارة إلى رضى العقل يجد الشىء ملائماً للغاية التى يُسَّر لها ، وتارة إلى رضى العاطفة تجد هذه الغاية ممتعة فتسر . ويرجع جمال الأشياء المفيدة إذن إلى أمرين : البراعة الحاذقة ، والمتعة الدائمة . كان حوذى يمر فى طريق سهل ، فما تمالك أن قال : « ما أجمل هذا الطريق » . وبهذه الصفة التى أطلقها على الطريق أشار إلى الأمرين فى آن واحد ، براعة البناء وسهولة انزلاق العربة دون ما اهتزاز أو مقاومة .

صحيح أن جمال المفيد هذا ، الذى كان يشعر به سقراط شعوراً قوياً ، ليس من أرفع أنواع الجمال . فأن نزعم مع أحد أصحاب المذهب الواقعى أن أسواق باريس المركزية هى أروع آثار الهندسة الحديثة ، فهذه مبالغة ولا شك ، ولكن أن نتكر مع م . جرانت آلن أن يكون فى تنظيم الأجزاء وفقاً لغاية « ملائمة » شىء من الجمال الفنى فهذه مبالغة أخرى . وقد وقع م . جرانت ، ربما على غير علم منه ، فى نفس الخطأ الذى وقع فيه كانت ، فلفرط ما فرق كانت بين الجميل والمفيد انتهى إلى جعل الجميل والمعقول على طرفى نقيض ، حتى لقد وصل إلى القول بأن الزخرفة العربية أجمل من غادة حسناء ، لأننا نتصور فى كل وجه إنسانى ونفرض فى كل وجه إنسانى نموذجاً من الجمال ضرورياً معقولاً . لقد نسى م . جرانت آلن أن الهندسة ، هذا الفن الذى أهمله كثيراً فى كتابه « فلسفة الفن الفزيولوجية » ، كانت فى الأصل نفعية تماما .[1] وما زلنا إلى الآن نحس أن البيت

---

(١) لقد عاد م . جرانت آلن ، بعد هذا الكتاب ، فأولى الهندسة نصيباً أوفى من عنايته ، وذلك فى دراسة شائقة بعنوان : *Aesthetic evolution in man* (Mind., oct, 1880) . وهو يرى أن تطور العاطفة الفنية قد مر بمراحل ثلاث : فتجلت هذه العاطفة أولا فى الزينة والتجمل ، ثم ظهرت فى زخرفة الأسلحة والأوانى المنزلية ، ثم تجلت فى بناء الأكواخ والبيوت وزخرفتها ، وأول ما زُيِّن فى البيوت داخلها ، ثم زين من الداخل المكان الذى يمكن أن يدخله غريب ، وهذا هو أصل قاعات الاستقبال فى بيوتنا ، ثم ازدهرت الهندسة (الفن الانسانى الثالث) فى بناء قصور الرؤساء والآلهة .

لا يمكن أن يرضينا ما لم يكن ملائما لغايته ، ما لم يستطع عقلنا أن يبرر ترتيب أجزائه على النحو الذى رتبت عليه . ومهما تكن زخرفته أنيقة ، فانه يظل يؤذى ذوقنا الفنى إذا لم نر فيه شيئاً ملائماً للسكنى ، كأن تكون نوافذه صغيرة ، وأبوابه ضيقة ، وسلالمه وعرة المسالك . أما ترتيب الأجزاء وفقاً لغاية معينة ، فانه ينطوى على نظام وانسجام ، وقديماً وحد الناس بين الجمال والنظام ، فكما أن فى سهولة تحريك العين جمالا فنياً (سنرى بعد قليل أن هذا هو السبب فى إيثارنا الخطوط المنحنية على الخطوط المنكسرة التى تصعب متابعتها) فان فى سهولة تحريك ما نسميه « عين الفكر » جمالا ولذة كذلك . وواضح أن سهولة أعمال الفكر هذه تكون على قدر ترتيب الأشياء وفقاً لغاية مفيدة يتصورها الفكر ، أو حول مركز معين يدركه العقل . إنه ليحلو لنا أن نرى فى الأشياء صورة عقلنا ، وأن نلمح فيها آثار هذا الفكر الذى هو أسمى ما فينا ، ويحلو لنا أيضاً أن نقع فيها على عنصر ملائم ممتع . إن الشىء الذى يمكن أن يؤدى لنا بعض الخدمات ، وأن يسبب لنا شيئاً من اللذة ، ثم هو لا يرتبط ارتباطاً غير مباشر بأى ناحية مؤلمة ، لا يلبث أن يبدو لنا جميلا .

وهكذا تكون المنفعة ، فى الموضوعات الخارجية ، درجة أولى من درجات الجمال . وإذا انتقلنا من الموضوعات الخارجية إلى الذات الشاعرة وجدنا أن وراء المنفعة عند الكائن الشاعر حاجة كامنة ، وإذا أصبحت هذه الحاجة شعورية ، أوجدت رغبة أو شهوة ، فلنتساءل إذن : أليست الرغبة بذاتها ينبوعاً لعواطف جمالية ؟

إن الرغبة أو الحب (والحب يرتد فى جزء منه إلى الرغبة) معناه الإعجاب . وأنا أعتقد أن الرغبة أو الحب يشيع فى كياننا شعوراً ممتعاً يميل إلى أن يصبح شعوراً جمالياً ، إلا إذا كانت الشهوة شديدة مسرفة فى الشدة .

هنا يوجه إلينا م . سپنسر طائفة من الاعتراضات الهامة . فهو يرى أن الحاجة ، والرغبة التى تنشأ عن الحاجة ، تنفيان كل شعور جمالى . وقد كتب إلينا

فى معرض الدفاع عن نظريته يقول : « إن السعى إلى تحقيق غاية من الغايات المفيدة للحياة يجعلنا نغفل الصفة الجمالية فى هذه الغاية » ؛ ثم يعود م . سبنسر إلى مثال أسواق باريس فيقول : « تصور شخصاً يفتش عن سوق الأطعمة بحثاً عن الغذاء . ها هو يمشى فى اتجاهات معينة ، فيصل إلى السوق المركزى بباريس ، فيعرف انه السوق المركزى ، فيشترى ما جاء لشرائه من طعام — انه يستعين هنا بادراكاته البصرية فى سبيل الطعام ، فى سبيل غايات من شأنها الإبقاء على الحياة . وفى رأيى أنه حين يستخدم قواه البصرية على هـذا النحو فان استخدامه هذا نقيض استخدامه لهذه القوى فى إدراك جمالى . فما دامت النفس ، فى مثل هذه الحالات ، منصرفة بتمامها إلى تحقيق مصالح من شأنها الإبقاء على الحياة ، فلا يمكن أن تكون موئلا لأية عاطفة جمالية » .

هذا كلام لا غبار عليه . فلكى يحس أحدنا بلذة جمالية لابد أن يحس أولا بلذة ما . أما حالة الهدوء وعدم المبالاة فلا يمكن أن يمازجها شىء جمالى . وتلك هى بعينها حالة الشخص الذى يتخذه م . سبنسر مثالا . فبدلا من أن يفترض لدى الشخص الذى يبحث عن أسواق باريس حاجة أو رغبة تعقبها لذة ، فانه لا يفترض إلا سلسلة من الجهود والاستدلالات والحسابات . ونحن نعلم ان التفكير الاستدلالى يتعارض مع العاطفة عامة ، فما بالك بالعاطفة الجمالية . فأن نشترى طعاماً ، ونقوم ببعض الأعمال ، ونجد الطريق ، ونساوم على الأسعار ، فذلك كله فعل ليس باللذيذ ولا بالجميل ، وإن كانت له فائدة بعيدة عامة ، وأثر لذيذ ممتع حين تأتى ساعة الشهوة . أما إذا ضربنا مثلا آخر ، بمسافر أنهكه السير الطويل فى قيظ الصيف ، فلمح فى السوق مقطفاً ملىء عنباً عذباً أو خوخا طرياً يمكن أن يؤكل مقدماً بالأعين كما قال لافونتين ، فهل يشعر هذا الرجل ، حين يمد يديه إلى هذه الثمار ، بنقيض اللذة الجمالية ؟ ما أحسب ذلك . بل أعتقد أن بعض الاحساسات التى من هـذا القبيل خليقة بأن تشبه بالمتعة الجمالية الأولية [1]

وقد أضاف م . سبنسر : « ما دام شعور المرء مشغولا بالغاية التى يسعى إليها

(١) أنظر تحليلنا لاحساسات اللمس والذوق وغير ذلك ، فيما سيأتى من فصول .

فان العواطف التى تصاحب النشاط المبذول فى هـذا السعى لا تدرك إلا إدراكاً عابراً . فهى لا تملأ الشعور . أما حين لا نسعى إلى غاية تفيد الحيـاة ، فان العواطف التى تصاحب عمل الوظائف الميسرة لهذا السعى ، واللذائذ التى ترافق هذه العواطف ، يمكن أن تقدر تقديراً واضحاً متميزاً . » — وأقول فى الرد على ذلك : إن كل لذة عنيفة لابد أن يقدرها الشعور تقديراً واضحاً متميزاً . وهـل هناك لذات أعنف من تلك التى تنتج عن ارواء حاجة حيوية ! إنها تملأ الشعور أكثر من تلك اللذات الجمالية الأولية كرؤية بقعة مضيئة فى أفق مظلم ، أو سماع لحن موسيقى منفرد . ولهذا السبب أرى من الخطأ أن نعـد الرغبة و إرواء الرغبة منافيين للمتعة الجمالية . بل أرى ، على عكس ذلك ، أنهما إذ تصبان نور الشعور على موضوعهما ، تحيلان هذا الموضوع وتضفيان عليه كثيراً من الجمال تجمعانه من هنا ومن هناك . فمتى كانت الرغبة قوية متصلة لمات حولها كل ضروب النشاط ، وأصبحت مركز الجذب فى نفس الانسان . أليس الأمر على هذا النحو فى الشهوة الجنسية . . هذا المنبع الدائم لـكثير من العواطف الجمالية . .

تسيطر على حياة الانسان أربع حاجات أو شهوات رئيسية تقابل الوظائف الأساسية فى الوجود : التنفس والتحرك والتغذى والتناسل . وفى اعتقادى أن هذه الوظائف المختلفة يمكن أن تصطبغ جميعاً بلون جمالى . قد يلوح لنا لأول وهلة أن الأولى لا شأن لها بما نحن بصدده . ولـكن الواقع أنه قلّ بين الانفعالات ما هو أعمق وأعذب من لذة المرء حين ينتقل من هواء فاسد إلى هواء طلق نقى ، كهواء الجبال العالية . فان تنفس تنفساً عميقاً ، ونحس الدم يصفو ويروق بملامسة الهواء ، ونشعر بجهاز الدوران كله يستعيد النشاط والقوة ، فتلك متعة تكاد تكون فاتنة ساحرة ، ويستحيل أن نجردها من قيمتها الجمالية . لقد كان من حق البـلاد الايقوسية أن تغنت « بالهواء ، الهواء الذى يصفع الوجه ويجرى الدم » — وأما وظيفة التغذى ، وهى مرتبطة بالوظيفة السابقة إرتباطاً وثيقاً ، فلا تخلو كذلك من الانفعال الجمالى . فان تشعر بحياتك تتجدد وتنتعش وتتدفق من أعماق كيانك فى كل مكان ؛ أن تحس الدم يجرى فى جسمك جارياً قوياً ؛ أن تدرك يقظة الحياة بشعورك المباشر ،

فان فى ذلك انسجاماً حقيقياً وتناغماً عميقاً له جماله الخاص . وإذا أردت أن تفهم هذا فاذكر يوم كنت فى دور النقاهة ، وكان جسمك قد بلغ من الضنى والوهن أن أقل غذاء تتناوله كان يحيى بدنك ، وينعش روحك ، ويعيد اليك امتلاك ذاتك . إصغ إلى أعماق نفسك فى حاله الصحة والعافية : ألا تسمع نوعاً من الغناء الهادىء العذب الذى لاينقطع : إن الشعور باستمرار الحياة أساس الفن وأساس اللذة — وأما ما يتعلق بوظيفة التحرك فأنت تعلم أنه يحلو للمرء من الناحية الجمالية أن يظهر حياته الداخلية إلى الخارج . فمجرد التنقل ، فضلا عن الرقص والحركات الموقعة ، يهيىء للانسان انفعالات رائعة . بل إن للفضاء الحر لجمالا فنياً قائماً بذاته . والسجين يشعر بذلك شعوراً واضحاً قوياً . استمع إلى فكتور هوجو وهو يقول :

أواه ، دعونى ، دعونى أهرب إلى الشاطىء
دعونى أتنسم عبير الموجة البكر
إن الجزيرة لتضحك ، فى البحر البعيد المظلم ، لأنها حرة

ودعنا من المغزى الأخلاقى والسياسى فى هذه الأبيات ، وانظر إلى هذا التعبير عن التفتح الجسمى : إنها سكرة الحرية ، سكرة مادية رفيعة فى آن واحد ، سكرة الهرب ، سكرة الركض فى الهواء الطلق ، والعودة إلى الحياة البكر ، حياة الحقول والرمال — وإذا انتقلنا الآن من وظائف التغذى والتحرك إلى وظائف التناسل وجدنا أن لهذه الوظائف من الناحية الجمالية قيمة أكبر وخطراً أعظم . أليس الحب ، حتى فى صورة الشهوة ، هو العنصر الذى لعب أكبر دور فى الشعر ، تارة محجباً ، وتارة سافراً . وإنى لأعتقد أنه كذلك عنصر أساسى فى لذتنا بالأشكال الجميلة والألوان الجميلة فى النحت والتصوير ، وبالأصوات الهادئة أو الأصوات العنيفة فى الموسيقى . إن عاطفة الحب لهى نموذج العاطفة الجمالية ، والحب ممزوج دائما بشهوة غامضة ناعمة . وجمال المرأة أرفع الجمال ، مهما يقل كانت . والصفات التى تعجبنا فى المرأة أكثر من غيرها هى بعينها الصفات التى تتصل بالشهوة أكثر من غيرها ، وتمت إلى غريزة الجنس بأسباب وثيقة . إن المرأة الجميلة ، فى نظر ابن الشعب ، هى المرأة الفارعة ، البضة ، الزاهية ألوانها ، العريضة

أردافها ، وهذه هى المرأة التى تروى شهوة الجنس إلى أبعد حد . ولئن كانت صورة الجمال ، فى الطبقات الاجتماعية العليا ، لا تقابل اليوم ، على هذا النحو الدقيق ، الحاجات الأولى التى تسيطر على الجنس والفرد ، فذلك لأن هذه الحاجات نفسها قد تطورت بصورة عامة ، فصفت على مر الأيام ، وراقت شيئا بعد شىء . فأجمل النساء اليوم هى التى تناسب صبوات حياتنا الفردية ، وتتفق مع هذه العواطف والميول التى نشارك فيها أبناء العصر . وقديما عرف الناس أن الحب هو هذا الشعور الغامض بما نحتاج إليه لتكميل أنفسنا جسما وروحا . إننى أعتقد أن الحب أساس عواطفنا الفنية . أليس الاعجاب بداية الحب ، والحب كمال الاعجاب ؟ إن جزءاً كبيراً من الفن هو الحب استحال فى صورة جديدة ، أى هو إحدى هذه الحاجات الأساسية من حاجات الوجود . وما مثل الذى يفصل العاطفة الفنيـة عن الغريزة الجنسية وتطورها إلا كمثل الذى يفصل الشعور الأخلاقى عن غرائز المشاركة والتعاطف التى تعدها المدرسة الانجليزية نفسها أساس الأخلاق .

وإذا كانت أعضاء البصر والسمع التى لا تتصل بالوظائف الحياتية الكبرى اتصالا وثيقاً ، تمدنا لهذا السبب بادراكات تكاد تخلو من الرغبة ، فلا هى بالمؤلمة ولا هى بالممتعة جداً ، فأولى بنا لذلك أن نعدها دون غيرها لا فوق غيرها من الناحية الجمالية . وسنرى بعد حين أن الأديب والشاعر يحاولان أن يعوضا هذا النقص فى هاتين الحاستين ، اللتين لا تستطيعان وحدهما أن تهيئا لنا انفعالات جمالية . بل إننى لأذهب إلى القول بأن هاتين الحاستين لم تكونا فى الأصل ، ولا هما اليوم تماماً ، الحكم الحقيقى فى أمور الجمال ، فما تعجب به العينان هو ما تعجب به فى الغالب حواسنا الأخرى المتصلة بالوظائف الحيوية اتصالا مباشراً ، فكما أن اللمس علّم العين كيف تقدر المسافات فى المكان ، فقد علمها كذلك ، مستعيناً بالذوق والشم وسائر الحواس الحيوية ، ما ينبغى أن تعجب به ، وتحبه ، وتسعى إليه . ولا بد أن تكون الأشكال والألوان التى أعجبت الحيوانات أول ما أعجبتها هى أشكال وألوان الأشياء التى تتغذى بها هذه الحيوانات[1] . وإن العين والأذن ،

(١) وهذا ما يسلم به جرانت آلن ، أنظر :
Aesthetic evolution in man, (Mind, oct., 1880)

عند أبناء الشعب والبدائيين ، لا تقدران الجمال مباشرة ، وإنما تعكسان حكم الحواس الأخرى . سألت مرة فتاة صغيرة فى جبال البيرنيه : « ما اسم هذه النبتة الجميلة » ، فما كان منها إلا أن قالت : « لا . إنها لا تؤكل » — وهكذا نرى أن الحاجة والرغبة ، أى اللذة ، أى ما يفيد الحياة ، هو المقياس الأول للجمال . وما زال ابن الشعب يرى البلدة من البلدان جميلة إذا كانت غنية وافراً طعامها . والبحار يرى البحر جميلا حين يكون هادئاً مأموناً ، ويعده قبيحاً إذا ثار واصطخب ، بينما يعجب السائح عندئذ بجمال أمواجه الجبارة البيضاء . إن شقائق النعمان الحمر ، وأزهار الحقل الملونة ، تبدو للفلاح فى حقل القمح بقعاً قبيحة . وقد قال أحد الأمريكان : إن انجلترا أجمل من بلاده لأن الإنسان يقطع فيها أميالا دون أن يصادف شجرة فى غير السياجات . وقد ذكر لنا م . جرانت آلن مثال ذلك الفلاح الذى كان يهنئه بعضهم على جمال المنظر الذى يطل عليه منزله من ناحية البحر ، فما كان منه إلا أن التفت إلى الجهة الأخرى ، نحو الحقل المزروع بالكرنب ، قائلا : « الحق أن ههنا منظراً بديعاً » . فالجمال مشتق من الفائدة والرغبة . ولكى نعرف نشأة العاطفة الجمالية ، يجب أن نستعرض تاريخ الحاجات الإنسانية[1] .

فان قيل لنا إن الرغبة أنانية ، وإنها تفرق بين الناس ، فى حين أن العاطفة الجمالية تؤلف بينهم وتجمعهم على صعيد المتعة الفنية ، قلنا اننا لا نسلم بأن الرغبة واللذات المرتبطة بها أنانية حتما ولا يمكن أن تكون غيرية . ثم إن هناك حالات تكون فيها اللذة الفنية نفسها ميالة إلى الأثرة ، وإن كانت هذه الحالات أندر ، وستزداد ندرتها يوماً بعد يوم . فهل يستطيع الفقير فى أيامنا هذه أن يعرف ، اللهم على سبيل الصدفة ، أثراً من تلك الآثار الفنية الخالدة التى يملكها

---

(١) رغم التعارض الذى يقرر م . جرانت آلن وجوده بين الوظائف الحيوية والعاطفة الجمالية ، فانه يعترف بأن الحاجة أو الرغبة كانت عاملا أساسيا فى تطور العاطفة الجمالية (Mind oct., 1880) . أما نحن فنعتقد أن الحاجة ليست مجرد عامل ، وانما هى عنصر من صلب الانفعال الجمالى . وما زال هذا العنصر باقياً وسيظل باقياً إلى الأبد . وليت شعرى لماذا تقرر اليوم وجود تعارض قاطع بين الجمال وبين المنفعة واللذة ، اذا كنا نعترف بأن هذه العناصر كانت فى الأصل مختلطة ؟

ويستأثر بها بعض الهواة من الأغنياء ؟ هل يستطيع الفقير أن يشهد الحفلات الموسيقية ؟ لئن كان جمال الأدب والشعر أدنى إلى متناول الناس فى هذا الزمان ، فواضح أن مرد ذلك إلى اختراع الطباعة . وحتى رؤية جمال المرأة ليست مباحة فى كل البلدان . فمن يملك امرأة جميلة فى الشرق ، يحرص كل الحرص على إخفاء هذه التحفة الفنية عن الأنظار ، وراء حجاب . ومتى كان الجمال وسيلة للتقريب والتوحيد بين عشاقه المتنافسين عليه ؟ لئن اقتتل اليونانيون قديماً من أجل هيلانه ، فقد كادوا يقتتلون اليوم تنافساً على تمثال هرمس (من نحت براكستيل) الذى تتزاحم على امتلاكه عدة مدن صغيرة فى آن واحد . وحتى الآن لم يغفر الإيطاليون للفرنسيين أنهم أخذوا لمتاحفهم عدداً من الآثار الفنية من إيطاليا . إذا كان الفن فى أيامنا هذه يميل إلى السماحة بتأثير الحضارة الحديثة ، ويجنح إلى التجرد عن الأنانية البدائية ككل شىء آخر ، فما ينبغى أن نخلص من ذلك إلى أن التنزه عن الغرض جوهره وقوامه .

صحيح أن ثمت درجة (كما سنرى بعد حين) يتحد فيها الانفعال الفنى الرفيع بالعاطفة الأخلاقية اتحاداً كاملا ، فيكون الجمال والأخلاق شيئاً واحداً . ولكن هذه الوحدة الكاملة لا تكون إلا فى أعلى درجة من درجات السلم . أما فى الدرجات الدنيا فإن الانفعال البديعى لا يختلف عن سائر الانفعالات ، وهذه الانفعالات كلها لا تمانع فى المشاركة إذا كانت المشاركة لا تقللها وقد تزيدها . فاللذة المشتركة والألم المشترك يخلقان بين الأفراد رابطة عاطفية لا تتخلف . فيحلو المرء أن يشعر أن جمهرة من الناس تنفعل انفعاله فى نفس الوقت ، فنياً كان هذا الانفعال أو مجرد انفعال نفعى . فلئن كان الناس يجتمعون فى المساء لسماع الموسيقى ، فإنهم يجتمعون أيضاً لشرب الشاى أو لتناول الطعام أو للتحدث فى السياسة والأعمال . إن الإنسان يحب أن يشرك غيره فى لذاته وآلامه ، شريطة أن لا يفسد هذا الإشراك لذته . ونحمد الله على أن الوردة التى يشمها عدة أشخاص لا تفقد بذلك شذاها ، وأن فىء الحديقة يمكن أن يظلل كثيراً من الأصدقاء ، وأن الساقية يمكن أن تروى أكثر من ظامىء ، وأن الهواء الطلق النقى يمكن أن يشرح كثيراً من

الصدور ، وأن اللحن الموسيقى يمكن أن يشنف كثيراً من الآذان ، وأن الوجه الجميل أو الصورة الجميلة يمكن أن تلفت كثيراً من الأنظار بدون أن يزول بهاؤها وسناها .

وجملة القول : إن هذا التعارض الذى أقامه كانت والمدرسة الإنجليزية ، وقرره كوزان وجوفروا ، بين الرغبة والشعور الجمالى لا وجود له على الإطلاق : فالجميل جميل لأنه مرغوب فيه . وقديماً قال ألفرد دى موسيه : إن الجمال الشعرى فى الأشياء ناشىء عن رهبة وفتنة ، عن خوف ورغبة . . . وما من انفعال فنى إلا ويثير فينا طائفة من الرغبات والحاجات تكون تارة شعورية وتارة غير شعورية . فحين نرى مشية عسكرية ، فنتأثر بها ، نشعر بضجر من القعود ، وضيق بالجلوس ، ونشعر بالحاجة إلى القيام والمشى . وتكاد العبارة الموسيقية الغزلية أن تنبت على شفاهنا قبلة . من ذا الذى سمع أبيات موسيه ولم يشعر بحنين غامض إلى بلاد شعرية مجهولة ، ولم يشعر بحاجة قوية إلى الانطلاق فى آفاق جديدة :

هلمى بنا ، ها نحن وحدنا ، والكون لنا
هلمى بنا ، إلى الرحيل
إلى إيقوسيا الخضراء ، إلى إيطاليا السمراء
إلى اليونان ، ما أحلى شهد اليونان ! . .

وإن فى الشهوة وحدها لمتعة ، وإن فكرة الشهوة لتظل فى الأذهان أعذب من لحظة اللذة . وهذا هو مصدر المتع الكبرى التى ينعم بها الشاعر ، فهو يصبو إلى أن يحيا حياة جميع الناس فى آن واحد ، وبهذه الصبوة وحدها يعيش فعلا حياة جميع الناس إلى حد ما . على أن هذه الرغبة التى تحتوى على غير قليل من الخداع تنطوى على شىء من الألم : وهذا دليل على أن فيها غير قليل من الجد ، وأنها ليست تظاهراً ، وأنها تريد أن ترتوى بالفعل . ومصدر يأس الفنان وانحداره إلى التشاؤم بسهولة . هو أنه يرغب فى غير قصد ولا اعتدال ، ثم لا يستطيع أن يحقق رغباته إلا فى كثير من القصد والاعتدال .

الفصل الثالث

هل تتعارض لذة الجمال مع الفعل والشعور بالواقع ؟

تخطىء المدرسة التطورية ، كما تخطىء المدرسة الكانتية والنقدية ، فى أنها تنظر إلى الجمال نظرة عقلية إلى حد بعيد . فمن العناصر الثلاثة التى تتألف منها كل حالة نفسية ، أعنى الحساسية والعقل والفعالية ، ضيقت هذه المدارس العنصر الحسى فى الانفعال الجمالى ، وكادت تحذف عنصر الفعل حذفا تاماً . وقد حاولنا أن نعيد أول هذين العنصرين اللذين أغفلتهما المدرسة الانجليزية ، فوسعنا بذلك نطاق الجمال ، حتى جعلناه مساوياً لنطاق الحياة ، وبقى علينا الآن أن ننظر فى العنصر الثانى .

لما كان الانفعال الفنى جملة رغبات تميل إلى التحقق ، فلا بد أن يفضى الفن إلى الفعل ، وأن يؤدى تأمل الجمال إلى القيام بعمل ، وتكون العاطفة الفنية فى هذه الحالة فى أكمل صورها وأتم أشكالها . فالفن فعل لا هوى فحسب ، لأنه رغبة لا لذة فحسب ، أعنى حاجة حقيقية لا لعب ولهو فحسب . والفن يهيب بنا إلى القيام بأعمال من طبيعة الأفعال التى يعبر عنها . على أننا فى الغالب نحل محل الفعل الذى يهيب بنا الفن إلى تحقيقه فعلا آخر ، أكثر مطابقة لمشاغلنا الحاضرة ، ويفرغ مع ذلك فيض القوة العصبية التى جمعها الانفعال . وبهذا لا يكون الفن خطراً : فهو وإن حملنا على الفعل ، لا يحدد لنا بصورة قاطعة فعلا معيناً ينبغى القيام به . ومن ثم يكون لقول أرسطو فى « تطهير الأهواء بالفن » معنى جديد : صحيح أن الفن يثير الأهواء ، ولكن هذه الإثارة عامة جداً ، بحيث يمكن أن نحل هوى محل آخر ، وأن نفصح بفعل خاص محمود ، عن الانفعال العام الذى تثيره فينا عاطفة فنية وإن كانت فى الأصل أبعد ما تكون عن النقاء والطهارة . وقد حدثنا هـ . بيل ، هذا الملاحظ العميق أن الموسيقى

ألهبت هواه ذات يوم (وكان يومئذ مولهاً) إلهاباً عنيفاً ، فاعتقد فى أول الأمر أن للموسيقى تأثيراً خاصاً فى الحب، ولكنه ما لبث أن تذكر أن هذه الموسيقى نفسها ، فى العام الماضى ، حين كان يفكر فى وسيلة لتسليح اليونانيين ، قد أججت حماسة على هذا النحو من العنف والقوة ، ولكن فى اتجاه مشاغله أيامذاك . صحيح أن التعبير القوى عن عاطفة من العواطف يثير فينا هذه العاطفة ، ولكنه يثير معها بالمشاركة سائر العواطف الأخرى ، فنكون مدفوعين إلى العمل فى كل الاتجاهات .

ويكون الانفعال الفنى أقوى ما يكون حين يتحقق مباشرة فى فعل . لقد كان شعور الاسبارطيين بجمال أشعار ترتيئوس وشعور الألمان بجمال أشعار كورنر وأوهلاند يبلغ ذروته حين كانت هذه الأشعار تسوقهم إلى المعركة . ولعل متطوعى الثورة لم يتأثروا يوما بالمارسييز تأثرهم بها يوم دفعتهم كتلة واحدة إلى روابى جماب . وإن العشيقين اللذين يقرءان معا قصيدة غزلية ، ويعيشان ما يقرءان كما يفعل أبطال دانتى ، تكون متعتهما بالقصيدة فى أوج قوتها ، حتى من الناحية الفنية . وكلكم تعرفون مثال جوزيف فرنى الذى تعلق بصارى المركب ليتأمل العاصفة ، فهل تقولون إنه كان يشعر بروعة المحيط أقل من غيره لإنه كان فاعلا ومشاهداً فى آن واحد ؟ ألا أننى لأذهب إلى أبعد من هذا فأقول : لو تولى هو نفسه محاربة المحيط ، فأمسك بيده خدف المركب ، ووجهه وحده فوق البحر الغاضب الهائج ، فان شعوره الجمالى لا يضعف بل يقوى ، لأنه يزداد عندئذ فهماً بين الإنسان والطبيعة ، هذا التعارض الذى يرجع اليه الشعور بالجلال ، كما يرى كانت . أما أنا فما أذكر أننى شعرت بجلال السماء بقوة كشعورى به حين كنت أتسلق جبلا عالياً ، وأبذل من أجل ذلك جهداً كبيراً ، فكنت أحس كأننى أدخل السماء نفسه ، وأحتله خطوة بعد خطوة ، بما أنفق من جهد وأحتمل من عناء ، وكانت شهوة اللانهاية تزداد اضطراماً فى نفسى ، كلما سرت خطوة ، وأحسست أنها على وشك الارتواء . . .

وينتج عما نذهب إليه من إعلاء قيمة الفعل فى الشعور بالجمال نتيجة يجب أن نلاحظها : وهى أن الخيال ليس شرطاً ضروريا للجمال ، كما يزعم بعضهم . فلقد أخطأ شيلر وأتباعه حين قصروا الفن على الخيال ، فعدوا هذه النقيصة التى تعيب الفن الإنسانى ، أعنى عجزه عن خلق الحياة والنشاط الحقيقى ، عدّوها خاصة جوهرية من خصائص الفن . أئذا رأينا تلك المشاهد الكبرى التى تخيلها اوريبيد وكورنى تقع فعلا بدل أن تمثل تمثيلا ، أئذا شهدنا رأفة اوجوست الرحيمة ، وعودة نيكوميد البطولية ، وصرخة پولكين الرائعة ، فقدت هذه الأعمال وهذه الأقوال شيئاً من جمالها لأن أصحابها أشخاص حقيقيون تنبض فيهم الحياة على مرأى منا ومسمع ؟ لكأننا نقول إذن بأن خطاباً يرتجله ميرابو أو دانتون فى موقف مفجع يكون وقعه الفنى فى نفوس سامعيه أقل من وقعه فى نفوسنا نحن الذين نقرؤه ، وأن لذتنا بترجمة ديموستين أقوى من لذة الأثينيين الذين كانوا يسمعونه ويصغون إليه ! لكأننا نقول إذن بأن جمال فينوس (لميلو) يرجع إلى رخام التمثال وسكونه ، حتى إذا رأينا العينين الفارغتين تمتلئان بالنور الداخلى ، ورأينا الجسم الفانى يتحرك مقبلا نحونا ، لم نعد نعجب بهذا الجمال ؟ لكأننا نقول إذن بأن لاناليزا (لليوناردو) وسانت بارب (لبالما العجوز) لا يمكن أن تحتفظا بقيمتهما متى دبت فيهما الحياة . لكأننا نقول كل ذلك ، جاهلين أن غاية ما يصبو إليه الفنان هو هذا المثل الأعلى الذى لا يمكن أن يتحقق ، أعنى أن ينفخ الحياة فيما ينتج من آثار ، وأن يخلق بدلا من أن ينحت . وإذا كان الفنان يكتفى بالخيال ، فانه مرغم على ذلك إرغاما ، كما يرغم الميكانيكى على بناء آلات بدلا من خلق كائنات حية . فليس الخيال شرطاً من شروط الجمال فى الفن ، بل هو حد من هذا الجمال . والغاية الحقيقية للفن هى الحياة ، هى الواقع . ولكن الفن لا يبلغ هذه النهاية ، بل يجهض فى منتصف الطريق . وما ميشيل آنجلو وتتيان وأضرابهم إلا آلهة مخفقون . أنظر إلى تمثال « الليل » (لميشيل آنجلو) . ألا تحس أن هذه المرأة قد خلقت للحياة ؟ ما أعمق هذه العبارة التى كتبها أحد الشعراء فى قاعدة التمثال ، دون أن يعرف مدى عمقها : « إنها نائمة » . . . إن الفن هو

المثل الأعلى للأنسانية نام على صخرة النحات أو خيشة المصور دون أن يتاح له يوماً أن ينهض و يسير .

فإن قيل إن لتقليد القبح والبشاعة جمالا فى بعض الأحيان ، لمجرد أنه تقليد ، أى خيال لا واقع ، قلنا هذا صحيح ، ولكننا إن أعجبنا عندئذ فإنما نعجب بما للفنان من قيمة واقعية أولا ، ثم بشىء واقعى حى ليس تقليد الجمال بالنسبة إليه إلا أداة تعبير . ليس تقليد القبح والألم (ولا سيما الالم الجسمى الذى لا ينطوى على رفعة أخلاقية) عنصراً أساسياً فى الفن ، و إنما هو ، شأنه كشأن كل تقليد وكل خيال ، نتيجة شىء من العجز . و يمكننا أن نعلل تصوير القبح فى الفنون على وجه العموم ، برغبة الفنان فى أن يهب لنظراته مزيدا من الاحتمال ، لعجزه عن أن يهب لها الواقع ذاته . إن بعض القبح ضرورى للفن ، لأنه فى بعض الاحيان شرط من شروط الحياة . وما أشبهه بتلك التغضنات والتجعدات التى يفرضها السائحون فى المناطق القطبية على وجوههم بإرادتهم ، إنعاشاً لعضلاتهم ، ومنعاً لتقاطيعهم أن تتجمد من البرد . وحين أشهد درامة ما ، فلا بد أن أقع لدى أبطالها على شىء من عيوبى بل بشاعاتى حتى أعتقد بوجود هؤلاء الابطال . فليس المهم أن تبدو الشخصية الخيالية جميلة أو بشعة ، و إنما المهم أن تبدو موجودة ، فليست الامور الخيالية فنية فى ذاتها و بذاتها .

إن فى الإنسجام الداخلى الذى يثوى فى أعماق الحياة ، وفى التضامن الذى يفترضه وجود الحياة بين مختلف الأعضاء ، لجمالا عميقا حقيقيا قد يحاول الفن أن يبرزه عن طريق هذا التشوه الدميم فى الصور والاشكال ، ولكن لا بد للفنان حينذاك من أن يدخل فى هذا التشوه ما لو فقد لاستحالت الحياة ، أعنى التوازن والتناسب . وعندئذ ندرك الاتساق وراء الاضطراب ، والانسجام وراء الشذوذ ، والواقع وراء الخيال ، والطبيعة وراء التقليد[1] و إذن فليس تقليد الدمامة فى الفن

(١) قال سولى برودوم : « فى إمكان نحات أن يخلق من جذع الأحدب أثرا فنيا رائعا ، إذا استطاع أن يدرك التعاون الحيوى العميق الذى يجعل الحدبة تؤثر فى زاوية الوجه ، وحتى فى قسمات السحنة ، ثم يعبر عن ذلك بتناسب بين الأشكال . ذلك أن المصابين بالحدبة متشابهون مهما اختلفوا ، متشابهون فى أنك ترى الحدبة أينما نظرت فى أجزاء أجسامهم . ومن هذه =

الانسانى إلا وسيلة ضرورية ، أو أداة لابد منها . إننا لنشعر شعورا غامضاً بأن الدمامة لم توجد لتعيش وتبقى ، وأن الشواذ فى الطبيعة تسير فى طريق الاندثار والانقراض ، فما هى إلا غلطات عابرة ، واخطاء طارئة ، وإذا كنا نتحملها فى الآثار الفنية فلأن هذه الآثار الفنية خيالات لاقرار لها ولا ثبات ، ولأننا من جهة أخرى ، نظل نرى القاعدة وراء الاستثناء ، والقانون وراء الشذوذ .

لقد اخترع العلم فى أيامنا هذه أجساماً جديدة ، فلو استطاع الفن الإنسانى أن يخلق على هذا النحو كائنات حية ، بدلا من أن يكتفى بتصوير الحياة ، فلعله إذا ظل يقلد النماذج التى يراها فى الطبيعة لا يفكر إلا فى شىء واحد ، هو أن يزين هذه النماذج ، فيحقق الفن عندئذ ما يصبو إلى تحقيقه ، ويكون ما يود أن يكونه ، أعنى تربية للطبيعة وتهذيباً . وهل للتربية ، هذا الفن العظيم الذى يؤثر فى الكائنات الحية ، من غاية إلا أن يخلق من النماذج أقربها إلى الكمال ، وأبعدها عن النقص : فكذلك لن تكون غاية الفن ، إذا استطاعت آثار الفن أن تنبض بالحياة ، إلا أن تزيد الجمال وتزيد السعادة . فمحاولة الخلق جوهر الفنون كلها . ولو استطاعت هذه المحاولة أن تظفر ظفراً تاماً ، لو استطاع الفنان أن يكون خالقاً حقيقياً ، لكان الجمال وكانت السعادة هما ما يريد الفنان تحقيقه فى كل زمان وكل مكان . لو كان على تماثيل بوجيه أن تحيا ، لخلصها بوجيه من هذا الحمل الثقيل الذى تنوء به ، أو لوهب لها من القوة ما يكفيها لحمله ضاحكة مستبشرة ! ألا نشعر إزاء أثرين فنيين كلاهما نابض حىّ بدرجة واحدة أننا نميل عادة إلى أجملهما؟ إننا نحس دائما بأن الجميل أدنى إلى روح الشعر ، وأجدر بأن يخلق . ولكى نفهم ما أسماه روزنكرانتس بجمال القبح ، لابد لنا من بعض الثقافة

= الناحية يمكن القول بأن تمت أحدب جميلا فى نظر النحات كما يكون تمت احديداب جميل فى نظر العالم الطبيعى الذى يعجب بهذا التوافق بين القسمات . وطبيعى أن هذا الجمال ليس إلا شرطا من شروط الجمال التصويرى ، ولكن الفنانين يقدرونه جدا لأنه جوهرى ونادر ، ولأنه يقتضى قدرة عظيمة على الملاحظة . وفى رأيهم أن من يخون الحقيقة التصويرية فى سبيل جمال خيالى ، دون من يراعى هذه الحقيقة ، وإن كان خياله فقيرا . (التعبير فى آثار الفن ، ص : ٢٠٤) إذن فجمال الأحدب الذى يصوره أو ينحته فنان كبير ، أى جمال القبح ، هو الانسجام الكامن وراء الاضطراب ، أعنى الحياة التى تحقق النظام فى قلب الفوضى .

الفنية ، فحين يشهد أبناء الشعب بعض درامات شيكسبير أو فكتور هيجو فانهم لايشعرون بعواطف فنية حقيقية بل يعانون انفعالات عنيفة تكاد تكون مؤلمة . وإن اهتموا بهذه الدرامات فهو اهتمام وحشى ، أشبه باهتمام الاسبانى بمشاهدة مصارعة الثيران . ألا تسمعهم يقولون «شىء فظيع» ! إنهم لايعنون بتحليل الطباع والسجايا . فلكى نذوق لذة الهول فى الفن ، أو لذة القبح ، أوقل جمال القبح ، فلا بدأن يكون لنا اهتمام علمى إلى جانب الاهتمام الخيالى . إن الفكر الحديث ، لولعه الشديد بالعلم ، يلتذ بتشريح الكائنات المنحطة كلذته بتشريح الجثث . أما الشخص الذى لم يحصل بعض المعلومات الأولية ، فإنه يعجز عن فهم بعض الآثار الفنية ، بل إنه ليشعر إزاءها بكثير من الدهشة ، كدهشة الشخص العادى الذى يدخل فجأة إلى قاعة تشريح فينظر فى هذه الأشياء المعروضة أمام عينيه فى غير قليل من الهول ، بينما يكون الطبيب مستغرقاً فى متابعة أحد الأليافى نسيج كاد يتفسخ ، وقد امتلأت عيناه فرحاً ولذة . إن الفهم هو ربط الشىء بأسبابه ونتائجه ، هو التعميم ، هو إذن أن تتخطى بنظرك هذا القبح أو ذاك ، فما تراه ، بل إلى الحقيقة التى خلفه : فيمحى القبح من أمام الحقيقة . ليست محاكاة القبح إذن إلا محاكاة للجمال ، أعنى للنظام الكونى العام . والتقليد بوجه عام يميل إلى أن يصبح خلقاً ، والخيال يميل إلى أن يندمج فى الحياة . وجملة القول : إن غاية الفن هى الحياة ، وإن الفنان لايقلد إلا ليوهمنا بأنه لايقلد .

الفصل الرابع

فى شروط جمال الحركات

كانت فكرتنا عن الجمال ضيقة محدودة ، فاتسعت الآن اتساعا كبيراً ، إذ رأينا أن كل جدى مفيد وكل واقع حى يمكن أن يكون جميلا إذا توفرت فيه بعض الشروط . بقى علينا الآن أن نفصل القول فى تحديد هذه الشروط .

إن الجمال ينكشف فى الحركات تارة ، وفى الإحساسات تارة ، وفى العواطف تارة . والصفة الأولى من صفات الجمال فى الحركات هى القوة ، فاننا لنستشعر لذة فنية إذ نحس بقوتنا ، ونعمل هذه القوة فى مجاهدة عائق من العوائق ، أو نرى غيرنا يعمل قوته فى مثل ذلك . والصفة الثانية من صفات الجمال فى الحركات هى الانسجام والإيقاع والوزن ، أعنى ملاءمة الحركة لبيئتها وغايتها . فان كل متحرك يلاقى ، حين يجتاز بيئة ما ، مقاومات كبيرة أو صغيرة . ومن هنا ، تنشأ كما بين م . م . سبنسر وتندال ، حركات متعاقبة إلى الأمام وإلى الوراء ، تنشأ خطوط متموجة هى الإيقاع أو الوزن . ويتبين من هذا أن الإيقاع أو الوزن ليس فى حقيقة أمره شيئاً مستقلا عن القوة نفسها : وإنما هو وسيلة تعمد إليها القوة لتصون ذاتها إلى أبعد حد ممكن تجاه المقاومات التى تلاقيها . فالنظام والترتيب توفير فى القوى . والصفة الثالثة من صفات الجمال فى الحركة هى الرشاقة وقد درسها م . سبنسر خير دراسة ، فأكمل بنظرياته العلمية النظريات الميتافيزيائية التى قال بها شيلر وشلنج . فما هى الحركة التى تشعرنا إذ نحدثها أو نشاهدها بأنها رشيقة ؟ إنها الحركة التى توهمنا بأنها خالية من كل جهد عضلى . فنرى الأعضاء تتحرك حرة طليقة كأنما يحركها النسيم [1] ومن ثم كانت الحركة

---

(١) روى لنا م . سبنسر المناسبة التى توصل فيها إلى تصور هذه النظرية البارعة فى الرشاقة قال : « كنت ذات يوم أشاهد إحدى الراقصات ، وكنت فى داخل نفسى استقبح حركاتها =

المنحنية أرشق الحركات ، فالخط المنحنى يتألف من عدد لا نهاية له من الخطوط قد اتصل بعضها ببعض دون ما قطع ، فهو يمثل الحركة التى لا تنفق إلا قليلا جداً من القوة ، ولا يتطلب من أية عضلة من العضلات جهداً غير مفيد . ولا كذلك الحركة الخرقاء ، فهى التى تغير اتجاهها فجأة ، فتكثر فيها الزوايا ، وتبعثر كثيراً من القوة ، وتسرف فى الجهد العضلى . ومن هذه الناحية الأولى ، يبدو أن كل جمال فى الحركات يمكن أن يرد بوجه العموم إلى الاقتصاد فى القوة .

ولكن إذا كانت هذه هى المزايا الجمالية فى الحركة ، أفلا يبدو لأول وهلة إذن أن حركات اللعب لا حركات العمل هى التى يمكن أن تتوفر لها هذه المزايا ، وأن النظرية الانجليزية إذن صحيحة ؟ أما أنا فأرى أن هذا من الأمر ظاهره ، وأن العمل واللعب كليهما يقبلان الحركات الجميلة على حد سواء . أنظروا إلى عدد من عمال البناء تفرقوا على درجات سلم وأخذ كل منهم يرفع الحجر إلى الذى فوقه : إن الحجر يصعد شيئاً بعد شىء ، والأيدى تتلقفه وتتركه واحدة بعد أخرى : أليس فى هذا المشهد جمال لاينفصل عن الغاية التى نقصد إليها ، وبالتالى عن العمل الذى نقوم به ؟ إن فى منظر العمال وهم يسحبون حبلا لرفع لوح ، أو يجدفون لتسيير مركب ، أو يجهدون لنشر قطعة من الخشب ، أو يطرقون الحديد وهو محمر من الحرارة ، لجمالا خاصاً ، ولو تصبب العرق من جباههم ، وبذلوا من الجهد قسطاً كبيراً . ورب حصاد ماهر لايقل جمالا عن راقص بارع : وقد يميل الرسام إلى تصوير الأول أكثر من ميله إلى تصوير الثانى . ولعل الحطاب وهو يهوى على سنديانة ضخمة ، ويهز الفأس بعضلاته المتصلبة ، أن يوقظ فينا الشعور بالجلال . ومع ذلك فنحن هنا بعيدون عن اللعب كل البعد ، لأن جميع هؤلاء يسعون إلى

= القوية العنيفة التى كان ينبغى أن يصفر لها الناس لولا أنهم جبناء لايستطيعون إلا أن يصفقوا لما جرت العادة أن يصفق له ، ولاحظت أن الحركات الجميلة كان يتفق أن تندس فى مجموع حركاتها البشعة على سبيل الصدفة هى التى كانت تستنفد بالنسبة إلى غيرها جهداً قليلا . وتذكرت بعدئذ عدة ظاهرات أيدت هذه الفكرة التى قامت فى ذهنى ، فخلصت إلى الاعتقاد على وجه العموم بأن الحركة تكون أرشق ما يمكن ، إذا كان الجهد المبذول من أجلها أقل ما يمكن » (بحث فى الرشاقة) .

غاية معينة ، ويرمون إلى هدف معين . بل إن الإيقاع الذى ينظم حركاتهم ويجعلها لينة ، لايفسّر بغير السعى إلى غاية والاتجاه بكل القوى نحو هذه الغاية . وبذلك يزيد طابع الجمال فى الحركة وما ينقص ، إذ يضاف إليه عنصران جديدان : أولهما ما يثيره فينا السعى إلى الغاية من اهتمام : فإن الحركة التى نعرف اتجاهها ونستطيع أن نتحقق من نجاحها تثير اهتمامنا أكثر من حركة لاغرض لها . والثانى رضى العقل ، إذ نستطيع أن نحسب التناسب بين كبر الغاية ومقدار الجهد . وهكذا يسرنا منظر الجهد وما يؤدينا ، لأنه شرط من شروط اهتمامنا بالعمل . فإذا رأينا العضلات تتوتر ، ورأينا التعب يأخذ مأخذه ، حتى ليشوه قسمات الوجه ، كان لذلك كله قيمة جمالية ، لأن ثمت تناسباً وانسجاماً بين هذا الجهد وبين الغاية المنشودة . ولا كذلك اللعب ؛ فإذا رأينا اللعب يقتضى مثل هذا المقدار من الجهد ، أدهشنا ذلك وأزعجنا : إذ لايكون ثمت تناسب بين الوسائل والغاية . ولهذا السبب كان على المشعوذ ألا يظهر من التعب مثلما يظهر البطل المبارز ؛ ولهذا السبب كان على الشاعر ألا يشعرنا بسعيه وراء القافية ، فى حين أننا نجد لذة فى متابعة العمل الفكرى عند رياضى أو فيلسوف . وجملة القول إن كل ما يمكن أن يبرر بالعقل من أعمال ينطوى على عناصر جمالية ، بينما يسيئنا أن نرى أموراً غير مفيدة تتخذ غاية بالإرادة . حتى ليمكن أن يقال إن اللعب الصرف ، أعنى النشاط التافه ، هو بذاته مناقض للجمال ، وليس مبدأ الجمال . ألا نرى أنه يحتاج إلى عذر يسوّغه ، كأن نعده نوعاً من الاسترخاء العصبى يفيد فى حينه .

قد يعترض م . سبنسر على هذا قائلا : لئن كان جمال الحركات لا ينفى فكرة العمل فلا أقل من أن تنفيها الرشاقة بالمعنى الأصلى للكلمة : ذلك أن الرشاقة ترجع إلى السهولة ، والسهولة ترجع إلى أقل إنفاق ممكن من القوة . ونقول فى الجواب على هذا الاعتراض : لكى نحكم بأن القوة المبذولة ليست كثيرة ، لابد أن نفترض للحركة غاية تكون الحركة متناسبة معها ، فالتناسق أو التنظيم فى الحركات ، هو الذى يخلع على الحركات معنى فى نظر العقل ، إذ يضيف

الانسجام إلى القوة المبذولة . وإذا قلنا تنظيم الحركات بالنسبة إلى غاية فقد قلنا العمل . إن الرشاقة هى فى الغالب نوع من العمل الشعورى أو اللاشعورى ننفق فيه أقل جهد ، ونحقق فيه أكثر دقة وأكثر خفة [1] . إن المتزحلق الرشيق هو ذلك الذى تكون حركاته ملائمة للتزحلق ، فما يستطيع شىء من الأشياء أن يعاكس سرعته المكتسبة . وإن المرأة التى تحمل جرة على رأسها لا تكون رشيقة إلا إذا كانت جميع حركاتها تتصل بالغاية الخفية التى تستهدفها ، وكانت هذه الحركات مرتبة على نحو يجنبها أىّ اصطدام أو أى اهتزاز مباغت . ونقول على العموم : إن الرشاقة والدقة الحقيقية والخفة الحقيقية يمكن أن تعرّف جميعا ، وعلى حد سواء ، بأنها التلاؤم الكامل مع غاية حقيقة أو وهمية ، أى بتعبير آخر : هى التوازن المنسجم بين الحياة والمحيط . ويتضح من ذلك أن الرشاقة نفسها وإن أمكن أن تتحقق فى السهولة والانطلاق الطبيعى وحدهما ، لا تنافى العمل بوجه العموم ، وإنما تنافى العمل الضائع ، والجهد العقيم . إنه ليضحكنا أن نرى هرقل يغزل ، أو نرى عملاقا يعمل على إدخال الخيط فى ثقب الإبرة ، إذ تكون القوى المبذولة أعظم من النتيجة الهزيلة بكثير ، فتنفق القوة فى غير جدوى ، وتصبح القدرة نفسها علة عجز . على أن الرجل القوى الذى يبدو فى الغالب ثقيلا إذ يلعب لا يلبث أن يبدو رشيقا إذ يقوم بعمل متناسب مع قوة عضلاته .

ومن هنا نصل فيما يتعلق بالحركات إلى نتيجة مختلفة كثيرا عن النتيجة التى وصل إليها م . سبنسر : هى أن اللعب (أعنى إعمال عضو من الأعضاء دون ما غاية مفيدة) جميل فى ذاته ، وأن العمل (أعنى إعمال عضو من الأعضاء لغاية معقولة) جميل كجمال اللعب بل يزيد . وإذا كان العمل دون اللعب رشاقة فإنه فوقه جمالا ورفعة .

---

(١) لا تكون دقة الحركات غير رشيقة إلا حين يكون فيها شىء من التنافر والتقطع : ولكن هذا نفسه يمكن أن يعد نقصا فى الدقة : فلو كانت الحركات محسوبة حسابا دقيقاً لوجب أن ينصهر بعضها فى بعض فما يكون فيها شىء من التكسر الذى يشبه تكسر الزوايا ، فتكتسب عندئذ نوعا من السيلان هو الرشاقة والدقة فى الوقت نفسه ، ويمكن أن يتجلى فى العمل واللعب جميعا .

قال شيلر « لا يكون الإنسان كاملا إلا حيث يلعب» والأولى أن نقول : لا يكون الإنسان كاملا إلا حيث يعمل . بالعمل أخيرا إنما يمتاز الإنسان على الحيوان ، ويمتاز الإنسان المتحضر على الإنسان المتأخر .

وثمت نتيجة ثانية ، هى أن جمال الحركات لا يمكن أن يعرّف باقتصاد القوة فحسب . فان بين الأهداف التى ترمى إليها الحركة ما يبلغ من الرفعة مبلغاً تهون عنده كل قوة ، بل يكون من الضعة عندئذ أن تحسب القوة حسابا دقيقا ، ويكون الجمال الأسمى فى التبذير لا فى الاقتصاد . لقد لاحظ م . سبنسر أننا حين نرى حركة من الحركات نحب الجسم والأعضاء التى تقوم بهذه الحركة . ولا شك أننا نود فى بعض الأحيان أن لا نراها تتعب . ولكن مما لاشك فيه أن حبنا للارادة التى تحرك الجسم والأعضاء أعظم ، فقد تفتننا قوة هذه الإرادة أكثر ما تفتننا الحركة السهلة فى الأعضاء ، وقد تأسرنا الغاية التى تنشدها أكثر مما تأسرنا حركة لا هدف لها ، حتى لتمر بنا لحظات لا نكاد نقيم فيها للاعضاء أى وزن ، وإنما نعدها أدوات ووسائل تشد كما يشد القوس الذى يجب أن يرمى السهم ، وقد يتحطم . إن « رسول » مارتون ، الذى مثله نحاتو اليونان ، قد بلله العرق ، وغشاه الغبار ، وانعكس على قسماته نضوب القوة وبدء الاحتضار ، ولكنه يهز فوقه رأسه غصن الغار ، وحسبه هذا حتى يستحيل شخصاً آخر ، فاذا نحن نشعر أمامه بالروعة والجلال . إن هذا الرجل المحطم ، ولكن الظافر ، لهو رمز العمل الإنسانى ، رمز هذا الجمال الأسمى الذى لا يتألف من تقتير بل من رحابة ، ولا يقوم على السهولة بل على الجهد ، ولا تبدو الحركة فيه مجرد علامة ومقياس للقوة المبذولة فحسب ، بل تبدو كذلك تعبيرا عن الإرادة ، ووسيلة لتقدير طاقتها الداخلية .

الفصل الخامس

فى شروط جمال العواطف

المبدأ الأخلاقى للرشاقة

لم تخطىء المدرسة التطورية إذ أرجعت المزايا الجمالية السطحية فى الحركة إلى قوانين الحركة الميكانيكية . ولكننا رأينا منذ قليل أنه ما ينبغى أن نقف عند هذا الحد . فنحن لا نستطيع أن نفصل الأعضاء المتحركة عن المحرك الذى يحركها ، ولا نستطيع أن نفصل القوة المبذولة عن الإرادة التى تنفقها لغاية معينة . فالجمال الأسمى فى الحركات مستمد إذن من غير الحركات : إنه يأتى من فوق ، يأتى من أفق الإرادة والعواطف . ولكى نجد تعليله الصحيح فلابد من الصعود إلى هذا الأفق ، أفق الإرادة والعواطف .

ألم نصبح ، بتأثير العادة والتداعى ، نرى فى كل حركة من الحركات تعبيراً عن عاطفة ، أى عن حالة نفسية ؟ فكل مظهر من مظاهر الحياة الخارجية يعبر فى نظرنا عن الحياة الداخلية . فنستطيع أن نقول من هذه الناحية الأولى : إن جمال الحركات يكون فى التعبير ، وعلى قدر سمو الحياة العقلية والأخلاقية التى تفصح عنها الحركة يكون جمال هذه الحركة . فالحركة التى لا تزيد على أن تكشف عن قوة بدائية فظة لا يمكن أن تهز أوتار قلوبنا ؛ وقد نعجب بالرسوم الهندسية التى تحققها ، ولكننا لا نضع أنفسنا فى موضع المحرك إن صح التعبير ، لنستمتع عن طريق المشاركة بالحركات التى يجريها . إن فى كل حركة جميلة أو رشيقة شيئاً من الحياة ، ونحن لا يسعنا إلا أن نفترض وراءها محركا شبيهاً بنا ؛ بل إننا حين نرى الطبيعة جميلة ، فإنما نتصورها حية ، ونتخيلها فى صورة إنسانية على قدر الإمكان . وفى وسعنا لهذا أن نقول ما قاله تيرانس : إننى لا أعنى إلا بما هو

إنسانى ، فلو لم يكن هنالك ما يزين الكون غير الوزن والعدد والقياس لما هزنا هذا الكون ، ولما مسّ منا أوتار القلوب .

فأما المزية الأولى من مزايا الحركة ، أعنى القوة ، فهى على الجملة خفية غير منظورة . فتشير هذه الكلمة ، اللهم إلا إذا كنا نعنى بها القدرة الميكانيكية ، إلى وجود فعالية إرادية لا نعرفها إلا بالشعور . وهكذا ترجع القوة ، وهى الجمال الأول ، إلى مجرد حالة نفسية مرتبطة هى الأخرى بعواطف شتى كالثقة بالنفس ورباطة الجأش والشجاعة . حتى لقد تختلط القوة والشجاعة فى بعض الأحيان . فمن الصعب أن نميز إحداهما عن الأخرى لدى بعض الحيوانات ، كالدرواس ، أو لدى الانسان المتوحش الذى تكون شجاعته على قدر قوته . فالقوة المادية بذرة القوة الروحية . لقد قيل : أريد إذن أقدر . ومن الممكن أن يقال أيضاً : إذا قدرت كثيراً حملتنى هذه القدرة على أن أريد كثيراً . ولهذا السبب تُتخذ القوة الجسمية رمزاً يعبر عن الارادة القوية . فقد درجنا ، إن خطأ أو صواباً ، على تصور نوع من الموازاة بين البدن والروح ، فيصعب علينا أن نتخيل بروتوس هزيل الجسم ، أو نتصور كاتون نحيل الأعضاء . ولهذا نرى تماثيل موسى تصوره فارع القامة . بارز العضلات . ونرى أمثال شمشون وهرقل يجمعون القوة والشجاعة والفضيلة جميعاً . وقديماً كانت الإنسانية ، ولعلها محقة فى ذلك ، تعبد القوة ، وتحسبها الفضيلة الأولى ، وتعدها منبع كثير من الفضائل الأخرى . . . فالقوة تنطوى على شىء فوق الانسان ، وهى لذلك تستدعى الاحترام . وهكذا اكتسبت قيمة تعبيرية تدخل اليوم عنصراً جوهرياً فى الجمال .

وأما الوزن أو الإيقاع ، وهو المزية الثانية من مزايا الجمال ، فهو كذلك تعبير عن شىء آخر ، فبه تصبح القوة منظمة مرتبة ، خاضعة للعقل ، فتبرز هذا العقل وتعبر عنه . فليس الإيقاع ، كما ظن بعضهم ، نتيجة لاتصال الحركة ودوام القوى فحسب ، وإنما هو أيضاً دليل على ثبات الارادة ؛ وانسجامه يرمز فى نظرنا إلى اتفاق الارادة مع ذاتها .

وأما الرشاقة فليست مجرد اقتصاد فى القوة ، كما عرفها م . سبنسر هذا

التعريف الوحيد . فانها تعبر ، هى الأخرى ، عن حالة إرادية . أنظر إلى الحركات الرشيقة عند الكائنات الحية . إنها مصحوبة دائماً بالفرح والملاطفة ، وهما شعوران قريبان أحدهما من الآخر ، فالفرح هو الشعور بحياة حافلة منسجمة مع المحيط ، ومتى وجد هذا الانسجام وجد العطف والملاطفة ، وما الرشاقة إلا التعبير المنظور عن هاتين الحالتين ، أعنى الارادة الراضية والارادة الميالة إلى إرضاء الآخرين .

إن الرشاقة تفترض وجود نوع من استرخاء العضلات لا يكون عند الحيوان إلا فى حالة الراحة ونية المسالمة ، حتى إذا ظهر الألم والقتال ، وتفجر الغضب والعداء ، رأينا العضلات تقسو وتتصلب . وفى إمكانك أن تقوم بهذه التجربة : تسلل إلى كلب يلعب فى دغل ، وفاجئه باحداث صوت ما ، تر الكلب قد استحالت حاله ، فاذا الرقبة تشتد ، وإذا الأذنان والذنب والجسم كله يتوقف . ولا كذلك حال العطف والملاطفة ، فهاهنا حركات متثنية متموجة خفيفة ، فلا مفاجأة ، ولا زوايا ، ولا عنف . وخليق بهذه الحركات أن تثير فينا عطفاً كالعطف الذى تدل عليه .

ثم إن الانحناء الخفيف ، ولا سيما انعطاف العنق وتدلى الذراعين ، يدل على الكآبة والحزن . وكلاهما يستثير العطف ويبعث على الشفقة . والرشاقة استسلام ، والاستسلام لا يكون كاملا إلا حيث يكون الحب . ففى إمكاننا أن نقول إذن مع شلنج : إن الرشاقة تعبر عن الحب قبل كل شىء ، وهى لهذا السبب تبعث على الحب : فهى تحَبب لأنها تحِب . ألا ترى أن الفتاة لا يمكن أن تبلغ الرشاقة ، التى هى أجمل من الجمال ، قبل أن يخفق قلبها بالحب ! قد تنعم الفتاة قبل ذلك برشاقة الفرح ، كالطفل ، ولكنها لا تنعم برشاقة الحنان ، كامرأة . . .

وتثير الرشاقة شعوراً آخر ما أعتقد أن أحداً ميزه إلى الآن . . . وهو مرتبط بسائر المشاعر فى الغالب . ولكى نميز هذا الشعور فلنحاول أن نتصور ما عسى أن يحسه الطير إذ يبسط جناحيه ، ويشق الهواء كالسهم . أو فلنحاول أن نتذكر ما نحسه نحن حين نكون على صهوة جواد يعدو بنا عدواً سريعاً ، أو على ظهر مركب يشق طريقه فى جوف الأمواج ، أو حين ندور مع الدائرين فى زوبعة رقصة الفالس : إن هذه الحركات تثير فينا لا أدرى أى شعور باللانهاية ، وأى

رغبة لا حد لها ، وأى حياة فائضة مجنونة ، لا أدرى أى احتقار للفردية ، وأى حاجة إلى الاندفاع دون تردد ، والاندماج فى الكل . وهذه المعانى الغامضة هى بعينها ما توقظه فينا الحركات الرشيقة . فتمثال « آدم » (لميشل انجلو) الذى يستيقظ للحياة ويمد يديه وهو ينظر إلى الأمام يعبر بهذه الحركة وحدها ، فى صورة غير منظورة ، عن لانهائية هذا العالم الذى يراه آدم لأول مرة . ومجرد لوى الرأس واتساع العينين فى لوحة « القيام » (لتسيان) يعبر عما فى السماء الرحب من قوة الأسر والجاذبية . هنا تتحد الرشاقة الحقيقية مع الشعور بالجلال . إن من الحركات مالا يدل من الناحية الفزيولوجية إلا على حياة متوازنة سهلة . حتى إذا اشتركت فيها العواطف أصبحت تعبيراً عن حياة روحية سامية حافلة ، وأصبحت بالتالى تعبيراً عن أعظم الجمال .

ويمكن أن نقول على الجملة إن القوة تمثل فى التعبير عن الحياة ناحية الرجولة ، والرشاقة تمثل ناحية الأنوثة ، فاذا كان الجمال الأقصى فى الحركات هو الجمال الذى يعبر عن أغنى حياة ممكنة ، أمكن القول بأن هـذا الجمال يكون فى الجمع بين القوة والرشاقة ، تعبران عن إرادة قوية لطيفة فى آن واحد . ويجب أن نلاحظ أن هذه الارادة ليست فقط تلك التى تلعب على ظاهر الأمور ، بل تلك التى تنظر إلى غيرها وإلى نفسها نظرة الجد ، فتضع كل قوتها فى خدمة كل لطافتها ورقتها

وبعد ، فاذا كانت الحركات تستمد معظم جمالها من العواطف فعلى أى شىء يقوم جمال العواطف ؟ — إن جمال العواطف يقوم ، هو الآخر ، على القوة والانسجام والرشاقة ، أى ينم عن إرادة منسجمة مع محيطها ، منسجمة مع الإرادات الأخرى . وهذه صفات تنطبق على الخير والجمال على حد سواء . وهل ثمت فرق بين هذه الحدين فى أفق العواطف ! إن م . سبنسر لا يقل حرصاً على التفريق بينهما عن كانت . لأن التوحيد بين الجمال والخير يؤدى إلى هدم نظريته . إذ من الواضح أن الخير لا يمكن أن يكون « لعباً » ؟ فهو أكثر الأمور جداً على الإطلاق . فلما كان سبنسر يرى أن الجمال فى اللعب ، فقد وجب أن يفصله إذن عن الخير . لذلك بذل م . سبنسر كثيراً من الجهد للتمييز بين هاتين الفكرتين

فقال : إن ما نعنى به فى الخير هو الغاية الواجب تحقيقها . أما فى الجمال فهو النشاط الذى يحقق الغاية . وفى رأيى أن الأمر على خلاف ذلك . فالنشاط أو الإرادة ، كالإرادة التى تقوم بعمل وطنى مثلا ، ليست جميلة فحسب، و إنما هى جميلة خيرة معا ؛ كما أن الغاية ، أعنى انقاذ الوطن فى هذا المثال ، ليست خيرة فحسب ، و إنما هى خيرة جميلة معاً . فنحن حين نطلق حكما جمالياً على فعل من الأفعال لا نجرد هذا الفعل من الغاية التى يرمى إليها . حين نرى إنساناً يلقى بنفسه إلى الماء ، بل يغرق فى الماء ، فان فعله هذا ليس جميلا فى ذاته ، و إنما يكون جماله على قدر خيره ، كأن يكون الدافع إليه تضحية فى سبيل شخص آخر . وهذه الوحدة بين الخير والجمال واضحة كذلك فى ميدان العواطف : فالعطف ، والشفقة ، وكل هذه المشاعر جميلة وخيرة معاً ؛ لذلك يمكن أن يعد الانفعال الفنى متفرعا عن الانفعال الأخلاقى . أليس المجتمع هو الذى أوجد الفن ؟ ألا يشترط الفن قدراً من المشاركة فى آلام الآخرين وأفراحهم ؟ نستطيع أن نقول على وجه التقريب : يكون الإنسان أخلاقياً على قدر ما يستطيع أن يعانى بعمق انفعالا فنياً .

هنا يعترض م . سبنسر قائلا : إن ثمت عواطف يعتمد عليها الفن ، وليست من الأخلاق فى شىء ، حتى أنها منافية للأخلاق ، كالغضب والبغض والانتقام . فاذا سلمنا جدلا بأن كل خير جميل ، فلا نستطيع أن نسلم بأن كل جميل خير . — وأقول فى الرد على هذا : إن العواطف تبدو لنا خيرة من نفس الجانب الذى تبدو منه جميلة ، و بنفس النسبة . فمحبة الانتقام تختلط عند البدائيين بمحبة العدل ، وليس الغضب إلا صورة دنيا من صور الاستنكار ، وما الحسد إلا رغبة فى المساواة ، والبغض يرجع إلى نفس الأصل الذى يرجع إليه الانتقام أى ينطوى على عناصر أخلاقية منحرفة ؛ يضاف إلى ذلك أنه شرط من شروط البقاء فى المجتمعات المتأخرة ، ولذلك كان الإعجاب به فى هذه المجتمعات بوجه خاص . ونستطيع أن نقول بوجه عام : إن العواطف العنيفة والإرادات الصارمة بل القاسية تنطوى دائماً على شىء من الخير والجمال ، ولو كان موضوعها الذى تنصب عليه شراً وقبحا .

ولكن لئن كان كل شعور أخلاقى فنياً ، وكان كل شعور فنى أخلاقيا ،

فليس يتبع ذلك أن الأثر الفنى الذى يرمى إلى غاية أخلاقية لابد أن يكون جميلا بالضرورة ، ولا أن الفن يساير اتجاه الأخلاق . إذ كلما كانت المشاعر الأخلاقية عالية كانت إثارتها فى أنفس الناس صعبة على الفنان ، ولا سيما إبقاؤها فى أنفسهم مدة طويلة ، أما العواطف العادية ، كالحب الجنسى والانتقام ، فإثارتها أسهل ؛ ولذلك كان الفن أحفل بها وأملأ ، ولا سيما الفن الشعبى . إن الشعب فى جنوب إيطاليا لا يعنى إلا بقصص اللصوص ، وفى فرنسا نرى أدب المحاكم متعة كثير من الناس . ذلك أن هذه الأنفس عاجزة عن الشعور بالعواطف الأخلاقية والفنية الرفيعة جداً ، أو أن هذه العواطف لا يمكن أن تبلغ عندهم شيئا من العنف الدائم واشدة الباقيـة إلا بعناء . فتراهم يكتفون بانفعالات بدائية . وإذن فالفن غير الأخلاق ، رغم هذه الوحدة بين الشعور الأخلاقى و بين الشعور الفنى فى أرفع درجاته . وما مثل الفن هنا إلا كمثل الموسيقى حين تتجه إلى أناس ثقلت آذانهم ، فلابد أن تتنازل عن النغمات المرهفات ، والألحان الرقيقة الناعمة التى يقتضى إدراكها درجة عالية من تنبه الأذن وتيقظ الفكر . أما الأصوات الصاخبة التى يمكن إدراكها بسهولة فهى تهيىء لهذه الآذان الثقيلة انفعالا ممتعاً . ومما يؤسف له أننا ما زلنا — جميعا تقريبا — فى هذه المرحلة من ثقل السمع ...

ومع ذلك فلعل أرفع انفعال فنى يمكن أن نحسه هو الإكبار الأخلاقى . وهذا ما اعتقده كورنى على الأقل . فمن الملاحظ أن الشخصيات التى نهتم بها عادة أكثر من غيرها فى الرواية أو الدرامة إنما هى الشخصيات التى نكبرها أكثر من غيرها . وعكس هذا صحيح ، فان الاحتقار الأخلاقى ما يلبث أن يولد اشمئزازاً جماليا . إن الفن يتغذى من نفس العواطف التى يتغذى منها المجتمع ، أعنى عواطف التراحم والتعاطف والكرم والسماحة . ولئن لم يزل فينا جميعاً عواطف أنانية ، وحشية بعض الشىء ، تغفو فى أعماق كياننا وتحب أحياناً أن تستيقظ دون أن تبلغ من القوة ما يدفعنا إلى الفعل ، فان هـذه العواطف ذاهبة شيئاً بعد شىء ، وستضمحل فى يوم من الأيام . وللأسباب التى ذكرناها نقول : إن التطور الفنى يتخلف دائماً عن التطور الأخلاقى ولكنه يتبعه . ويمكن أن نقرر إذن أن الآثار

الفنية التى تقتصر على إثارة العواطف الأنانية الجارفة آثار منحطة ، وليس لها من مستقبل . وليست شعرى ما عسى أن يبقى من الالياذة نفسها فى المستقبل ؟ — صلاة عجوز ، ووداع امرأة لزوجها ، أى تصوير عاطفتين رقيقتين . فلكى نضمن الخلود يجب أن لا ننافى الأخلاق . إن الفن الذى يثير فينا عواطف فظة بدائية يهبط بنا فى سلم التطور ، ويجعلنا نعايش كائنات من مخلفات العصور البائدة مصيرها حتما إلى الانقراض . أما عاطفة الإكبار ، فانها ترتفع بنا إلى فوق ، وتحدث لنا لذة فنية كاملة ، لا سيما وأنها صادقة بعيدة عن اللعب ، لأن الإعجاب لا يمكن أن يكون لعبا ، وليس فيه شىء من وهم أو خيال ، وسواء أأثارته فينا أسطورة أم أثاره فينا التاريخ ، سواء أكان نتيجة لرؤية واقع أو لرؤية خيال ، فالمهم أنه يقابل دائما حكما أخلاقياً ، والحكم الأخلاقى لا يمكن إلا أن يكون جداً ، بل هو الجد بعينه. أضف إلى هذا أن الإكبار دليل على تحسن أخلاقى يتحقق فى أنفسنا . فالإكبار ينهض بنا إلى فوق ، فنشعر أننا سمونا على ذواتنا ، وأصبحنا قادرين على القيام بأعمال نتقهقر عنها فى الاحوال العادية . إن النفس لترتفع إلى مستوى من تكبره وتعجب به . وهنا نستطيع أن نقول : إن الفن يصاقب الوقع ، بل هو الواقع نفسه ؛ ففى الشعور بالإكبار يجتمع الواقع والخيال ، فيود المرء أن يصبح هذا الذى يرى ، وإنه ليصبحه إلى حد ما . هنا يتحقق ذلك الاعتقاد الافلاطونى بأن رؤية الجمال تسمو بالإنسان وتزين داخله فى آن .

إذن لقد وصلنا إلى نتائج تختلف كل الاختلاف عن نتائج المدرسة التطورية فنحن نعتقد ، خلافا للمدرسة التطررية ، أن الجمال والخير ، فى ميدان العواطف وفى غير ذلك من الميادين ، يتحدان وما ينفصلان . وعندنا أن الجمال الروحى نقيض اللعب السطحى والنشاط الذى لا غاية له . ويمكن أن نقول بلغة العلم : إن العاطفة الجميلة ، والميل الجميل ، والعزم الجميل ، كل ذلك إنما يكون جميلا لانه يفيد نمو الحياة فى الفرد وفى النوع .

الفصل السادس

فى جمال الاحساسات

لم نحلل حتى الآن إلا جمال الحركات وجمال العواطف ، ولكن م . م . سبنسر وجرانت آلن إنما يعتمدان على نظرية الإحساسات أول مايعتمدان ، حين يرجعان اللذة الجمالية إلى مجرد لعب الأعضاء دون غاية مفيدة . فالإحساسات الجمالية ، كرؤية لون جميل أو رسم بديع ، يظل معظمها سطحياً ليس له تأثير محسوس فى تطور الحياة . ولا كذلك الحركات التعبيرية ، كحركات الفرح والحنان ، ولا العواطف بأنواعها ، كشتى صور الحب ، فإنها من أعماق كياننا تأتى ، وهى تهم وجودنا كله ، مثلها كمثل الموجة التى تأتى من قلب البحر ، فهى دليل هيجان عميق أصم تعانيه الكتلة كلها ؛ فى حين أن الإحساسات الجمالية كاحساسات البصر والسمع ، مثلها كمثل الغضون العابرة التى تحدثها حصى نلقى بها إلى البحر من الشاطىء . أفلا يكون من الحق ، والحالة هذه ، أن نرجع مثل هذه اللذات إلى مجرد اللعب ؟ لكى نجيب على ذلك ، فلنتعمق قليلا فى تحليل طبيعة الإحساس

يستنتج من نفس المؤلفات الهامة التى كتبها م . م . سبنسر وسوللى وجرانت آلن فى هذا الباب ، أن الإحساس ينطوى على فعـــل وحركة ، وأن جمال الإحساسات ناشىء فى جله عن بذل القوة العصبية على نحو قوى منسجم تتحقق فيه ، كما يقول سبنسر ، « أكبر نتيجـة بأقل إنفاق » . لئن كنا ، فى إدراك الأشياء المنظورة والملموسة مثلا ، نفضل الخطوط المتموجة المتثنية على الخطوط المتكسرة المتقطعة ، فلأن إدراك الأولى يتطلب من عضلات العين عملا أقل ، فما تحتاج العين إذ تتابعها إلى وقف حركتها فجاءة ، أو تغيير اتجاهها على حين غرة ، شأنها حين تتابع خطاً متكسراً متذبذباً . ونلاحظ أن جميع الكائنات الحية ، من حيوان ونبات ، تمثل فى حركاتها بل فى تركيبها الخط المتموج . حتى لنستطيع أن نعلل بنظام الطبقة الشبكية ، كما فعل م . جيمس سوللى ، ميلنا إلى رؤية الأشياء تتجمع حول نقطة فى صورة أشكال دائرية ، أو حـول محور فى صورة أشجار

وجذوع وأزهار ، فان هذا الترتيب يوفر علينا كثيراً من الجهد العضلى . وليس ما نميل إليه فى الأشكال من مزايا التناظر ، وتشابه الاتجاهات ، وتساوى المقادير والتناسب ، والتنوع الذى يرتد إلى الوحدة ، وغير ذلك ، إلا ظاهرات يمكن تفسيرها على هذا النحو ، أى على أنها وسائل للاقتصاد فيما نبذل من قوة عضلية وعصبية . حين ننظر إلى كنيسة قوطية فان تكرر الشكل الأوجيفالى فى قلب الفوضى الظاهرية ، يتيح للعين وللفكر أن يريا المعلوم فيما ليس بمتوقع ، أى أن يسيرا على هدى ، مثلهما كمثل آريان إذ يستهدى خيطه فى وسط الغابة . ونستطيع أن نقول على الجملة ما قاله م . سبنسر بحق : « إن الشكل يكون جميلا إذا أعمل أكبر عدد ممكن من العناصر العصبية التى يتعلق بها الإدراك ، ولم يتعب إلا أقل عدد ممكن من هذه العناصر »(١) .

وما قلناه عن الأشكال يصدق كذلك على الأصوات ، ولو أن المسألة تصبح ههنا أكثر تعقيداً . فمن الأسباب التى تجعل الأذن تضيق بالصوت الرتيب هو أن الصوت الرتيب يعمل الأذن على نحو واحد ، فيضنى الأعصاب السمعية ، فعل قطرة الماء فى الصخرة إذا وقعت منها دائماً على نقطة واحدة . ولا كذلك التنوع فى الشدة والنغمة ، فانه يريح الأذن حتى فى عملها ، فاذا سمعنا الكمان بعد البيانو ، أو البيانو بعد الكمان ، أتيحت للأذن فرصة الاستجمام بين الفترتين ، فما نشعر

(١) وحين يقتضى إدراك أو تقدير شكل من الأشكال جهداً ما ، ثم يظل يوقظ فينا انفعالات فنية ، فاننا نكون عندئذ بصدد معنى العظمة والقوة والجلال أكثر مما نكون بصدد معنى الجمال . إن الوضع الشاقولى أقسى وأعنف من الوضع الأفقى : أولا لأن الإحاطة بالخط الشاقولى يقتضى من العين جهداً أكبر ، ثانياً لأن الخط الشاقولى هو الوضع العادى لكل من يعيش ويناضل ، فهو يقتضى مقاومة الثقالة ، فيتطلب إنفاق قدر من القوة أكبر . أما الوضع الأفقى فهو وضع النائم أو الميت ، وضع الأشجار المقتلعة ، والأعمدة المتداعية ، وضع السهل ، وضع الماء فى حالة الهدوء . إن كل من أراد الراحة تمدد واضطجع ، ولذلك كان المنظر الذى يتألف من خطوط أفقية وأبنية عريضة واطئة أدنى إلى الهدوء وأبعد عن الجلال من البيوت العالية والابراج الشاهقة والاشجار الباسقة . إن الطول الافقى أقل الابعاد الثلاثة إثارة للنفس : فيستحيل أن يكون تأثرنا بمسافة الف قدم من أرض مسطحة كتأثرنا بالاهرامات أو بطيور على علو ألف قدم (لاحظ ذلك م . فشنر ، وقبله بورك) . والعمق هو الذى يأسر أكثر من غيره لارتباطه بفكرة السقوط .

بالضيق . و إنما يختلف الغناء عن الكلام فى أن الغناء يستعمل سلما من الأصوات أغنى ، فيعمل عدداً من أجهزة السمع أكبر . ويرى م . جرانت آلن أن أعصاب السمع فى حالة دائمة من الاهتزاز ، فاذا أتت اهتزازات الهواء معاكسة لاهتزازاتها حصل الإنزعاج ، و إذا سايرتها وأضيفت إليها حصلت اللذة . فليس الإنسجام الداخلى إلا تعبيرا عن التوافق بين الداخل والخارج ، أعنى هذا التوافق الذى يضمن للعضو أن يكون حراً فى عمله لا يعوقه عائق . فالذى يجعل معظم الأصوات المتقطعة مزعجة هو أن الجسم الذى يقرع مرة واحدة يصدر موجات غير منتظمة ، حتى إذا كان الاهتزاز متصلا انتظمت الموجات ؛ ولئن كان الوزن أو الإيقاع عنصراً جوهرياً فى الصوت الموسيقى ، فلأنه يتيح للأذن أن تتوازن مع الإهتزازات الخارجية ، كتوازن الآلات بعضها مع بعض قبل البدء بالعزف . إنه يتيح لنا التنبؤ بالأصوات والتهيؤ لها : إنه عنصر معلوم فى إحساسات سمعية مجهولة . فهو من هذه الناحية يؤدى إلى اقتصاد فى القوة ، وهذا هو السر فى جماله . إن فينا جوقة داخلية تحتاج ككل جوقة إلى أن تنظمها عصا الرئيس . ونستطيع أن نعلل لذتنا بتناسب الأصوات ، وانزعاجنا لتشازها ، بمبدأ الإقتصاد فى القوة هذا ؛ فما يجعل النشاز مزعجا ، كما بين هلمولتز ، هو أنه ناتج عن تصالب الموجات الصوتية ، فتتنافى حيث تتداخل ، وينشأ عن ذلك تقطع فى الصوت يحدث فى الأذن أثراً أشبه بالأثر الذى يحدثه فى العين اهتزاز المصباح أو المرور أمام درابزين من ورائه نور الشمس : فتكون العين أو الأذن عندئذ فى مفاجأة دائمة : إذ بينما تدخل فى حالة الراحة وتشرع فى استجماع قوى جديدة إستعداداً للاحساس التالى ، إذا هى تفاجأ بموجة صوتية أو ضوئية جديدة قبل أن ينقضى زمن الإستجمام . فها نحن نرى إذن أن الإحساس يكون مزعجاً حين يكون إنفاقاً للقوة عقيما ، وعملا لا غاية له .

وجملة ما تقدم أن الإدراك ليس حالة قبول إلى الحد الذى نتوهمه لأول وهلة ، فنحن فى الإدراك فاعلون وقابلون معاً ، ممثلون ومشاهدون فى آن واحد ، فما الأشكال التى نحسها إلا حركات نحسها ، وما الحركات التى نحسها إلا حركات نجريها . ونحن فى الإدراك ننفق من قوتنا على نحو يتفق أو يتعارض مع القوى الخارجية ، فاذا كان

اتفاق ، كانت القوة الضائعة أقل ، وكنا نشعر لذلك بحياة أعنف وأسهل . . فيكون ثمة جمال .

وما دام الأمر كذلك ، أفلا يكون م . م . سبنسر وجرانت آلن على غير اتفاق تام مع مبادئهما حين يقرران أن الإحساس لا يمكن أن يكون جمالياً متى كان يفيد الحياة فائدة مباشرة ؟ ألا نستطيع ، على رغم فلاسفة الإنجليز ، أن نقرر وحدة الجمال والحياة كما فعلنا حتى الآن فى نطاق الحركات والعواطف ؟

ولكن يجب أن نفرق قبل كل شىء بين حياة العضو المعين الذى يقع عليه الإحساس ، و بين حياة الجسم بصورة عامة . ويرى م . جرانت آلن نفسه أن الإحساس يكون مزعجاً حين يميل إلى إحداث أثر تخريبى فى العضو : فالمادة الحامزة (كالخردل مثلا) هى المادة التى تميل إلى تخريب نسيج اللسان ، والرائحة المخدشة (كالنشادر مثلا) هى الرائحة التى تميل إلى تخريب الغشاء الأنفى ، والصوت الذى تمجه الأذن هو الصوت الذى يعاكس الإهتزازات الخاصة بأعصابنا السمعية ، ومجموعة الألوان التى يكرهها النظر هى التى تتعب الأعصاب الضوئية بسرعة ، أما الطعوم والروائح والألوان التى تروقنا فهى التى تؤثر فى كل عضو من الأعضاء تأثيراً خفيفاً فما تتعبه ، و بذلك تنشط الحياة فى نقطة معينة من الجسم . ولكن يرى م . جرانت آلن أنه لبقاء الإحساس جميلا يجب أن يقتصر على نقطة معينة ويتركز فيها ، فاذا امتد إلى أبعد من ذلك ، وكان يهم الجسم كله ، كأن يقترن بانفعال حيوى عام أو يرتبط بحاجة عميقة دائمة من حاجات الحياة ، ضعف طابعه الفنى بل زال : لو كان المولع بالموسيقى يستطيع أن يتغذى بها ، كصرصور لافونتين ، لأصبحت الموسيقى غير جميلة بالنسبة اليه . إن الجمال لا يتصل بالحياة إلا اتصالا واهياً سطحياً . روحياً محضاً

وقد اضطر م . جرانت آلن ، بحكم نظريته ، إلى قصر الإحساسات الجمالية على السمع والبصر ، لأن السمع والبصر هما الحاستان الوحيدتان اللتان لا تهمان الحياة بوجه عام . أما أنا فأعتقد أن كل إحساس ممتع ، إلا إذا كان بطبيعته مرتبطاً بتداعيات منفرة ، يمكن أن يكتسى طابعاً جمالياً ، إذا بلغ درجة معينة من الشدة

والترجيع فى الشعور . فأنا أعتقد ، خلافاً للمذهب الشائع ، مذهب كانت ومين دو بيران وكوزان وجوفروا أن جميع حواسنا قادرة على أن تهيىء لنا انفعالات جمالية . لننظر أولا إلى إحساسات الحرارة والبرودة ، وهى التى تبدو أبعد ما تكون عن شئون الجمال. إن قليلا من الإنتباه يكفى لإدراك الطابع الجمالى فى هذه الإحساسات . فهل نجهل ما لطراوة الهواء أو دفئه من قيمة فى وصف المناظر التى يصفها الشعراء ! إن جمال الشمس لا يقوم على النور وحده ، بل على هذه الحرارة المنعشة أيضاً . وهل هذه الحرارة إلا النور يدركه الجسم كله ؟ قال أحد العميان ، وقد أراد أن يصف لذته بحرارة الشمس التى لا يراها : « إنى لأسمع الشمس ، لحناً جميلا » . وأما أنا فلن أنسى ما حييت ذلك الاحساس العذب العجيب الذى أحسسته حين لمس الجليد جبينى وأنا أعانى حرارة حمى شديدة . إنى لأعجز عن وصف هذا الإحساس الرائع . أأقول إنه أشبه باللذة التى تحسها الأذن حين تقع على تناسب كامل بين الأصوات بعد سلسلة طويلة من النشاز ؟ هيهات أن يعبر هذا التشبيه عن إحساسى تعبيراً كاملا . لقد كان هذا الإحساس البسيط بالبرودة أعمق وأعذب وقل أجمل من ذلك التناسب العابر بين بضع نغمات تدغدغ الأذن . لقد شعرت بالإنسجام الداخلى كله يحيا بعد غفلة أو يستيقظ بعد موت . . وأحسست بنوع من السكينة الجسمية والروحية لا حد لعذوبتها . . . على أنه ربما كانت رهافة الجملة العصبية أثناء المرض تتيح للاحساس الخفيف أن يهزنا هزاً عميقاً ، وأن يصطبغ لذلك بلون جمالى ليس له فى الحالات العادية .

ومهما يكن من أمر فان حس اللمس يتيح لنا دائما أن نشعر باحساسات فنية من كل نوع . حتى ليستطيع أن ينوب مناب البصر إلى حد بعيد . و إلا ، فلو مضينا بمذهب بعض فلاسفة الفن إلى آخر حدوده ، لوجب أن نسلم بأن النحاتين العميان ما كانوا يحسون الجمال وهم يتلمسون التماثيل بأيديهم[1] . لئن كانت حاسة اللمس

(١) والحقيقة أن الأمر قد يكون نقيض هذا ، فلعل الافضلية الجمالية للخطوط المنحنية والسطوح الممهدة أن تكون أوضح عند العميان منها عند من يعتمدون فى حكمهم على البصر : فالزوايا ولا سيما الزوايا البارزة تكاد تحرج اللمس ، وهيهات أن يتأذى منها البصر كما يتأذى منها اللمس . ولا شك أن حاسة اللمس تكون، حين تعمل ، فى مثل رهافة البصر بل تزيد .

لا تستطيع إدراك الألوان ، فانها تطلعنا فى مقابل ذلك على ناحية جمالية لا تستطيع العين وحدها أن تطلعنا عليها ، أعنى النعومة والرخاصة والملاسة . إن جمال المخمل لا يقوم على لمعانه فحسب ، بل على نعومة ملمسه كذلك . وحين تحكم على امرأة بأنها جميلة فلا شك أن مخملية بشرتها عنصر أساسى فى الفكرة التى قامت فى ذهنا عن جمالها. والألوان نفسها تستمد بعض جمالها من اقترانها بملمس ناعم . فلون العشب الأخضر يقترن بليونة نحسها تحت الاقدام ، فاذا هذه اللذة التى تشعر بها أعضاؤنا حين تتمدد عليه تزيد اللذة التى تحسها العين حين تراه . ولا شك أن بريق الشعور الشقر أو السود مرتبط بالملمس الحريرى الذى تحسه الاصابع وهى تداعب هذه الشعور الشقر أو السود . حتى أن زرقة السماء نفسها ، على استحالة تلمسها ، تكتسى فى بعض الاحيان مظهراً مخملياً يزيد سحرها ويضفى عليها حلاوة لا يمكن التعبير عنها .

ولعل فى إمكان كل إنسان أن يتذكر بقليل من الانتباه ما قد أحسه فى حياته من متع ذوقية كانت فى الحق متعاً جمالية . فلن أنسى ما حييت ذلك اليوم الصائف الذى قضيته فى جبال البرنه فى سير طويل منهك حتى بلغ منى الظمأ مبلغه فاذا أنا ألقى راعياً فأسأله قليلا من اللبن ، فيمضى الراعى إلى حيث وضع إناء من اللبن فى ماء ساقية تجرى أمام كوخه للتبريد : فلقد شعرت وأنا أعب هذا اللبن الرطيب الذى سكب فيه الجبل كل عطره ، وكانت كل جرعة منه تنعشنى وتوقظ نشاطى ، شعرت بسلسلة من الاحساسات هيهات أن يصفها قولنا « ممتعة » . ألا إنها لسمفونية ريفية أدركها بالذوق بدلا من السمع . — وبمثل هذا أحسست حين أعطانى بعض المهرّبين الكرام ، فى ظروف شبيهة ، بضع جرعات من خمر إسبانى . بل إن مجرد العثور على نبع صاف فى منحدر جبل مقفر يهيىء للمرء مثل هذه الاحساسات . ولعل لذة ارواء الظمأ ألطف من لذة إشباع الجوع ، وأدنى منها إلى المشاعر الجمالية ، ولعل سبب ذلك هو أن إرواء الظمأ أسرع فعلا فى إنعاش الجسم . وتبلغ اللذة ذروتها حين يروى الظمأ ويشبع الجوع فى آن واحد . ولا أدل على أن لاحساسات الذوق صفة جمالية من أنها أوجدت نوعاً من الفن ، وإن كان خسيساً ، أعنى فن الطهى . وما أظن أن أفلاطون كان يمزح فقط حين شبه

البلاغة بالطهى . لقد رأى لافونتين شيئا من الجمال حتى فى قطعة من السمك وضعت أمام شرهين ، ورأى الفرد دى موسيه شيئاً من الجمال حتى فى فطيرة ساخنة ذات منظر شهى ، بل إن أحد شخوص موسيه يشبه صوت حبيبته بملاك جميل « يحمل بيديه إبريقاً من العسل . » و إن نشيد الانشاد ، هذا الأثر الشعرى الذى طالما ألهب عواطف الصوفيين فى كل العصور ، يفيض بصور من هذا النوع : « عبير فمك يا حبيبتى كخمرة معتقة .. صدرك ككأس من الخمر الشذى ... حبك أشهى من الخمر ... شفتاك يا حبيبتى تقطران شهدا ... تحت لسانك عسل ولبن .. كلوا يا أصدقائى واشربوا .. واسكروا من خمرة الحب ... » وشعر الشعوب البدائية يزخر بمثل هذه الاستعارات الحية . وهذا دليل على أن متعة الأكل والشرب ، وهى أغلظ المتع ، لا تحتوى فى ذاتها على شىء ينافى الشعر ، حتى أن الإشارة اليها أسرع إلى إيقاظ العاطفة الجمالية عند إنسان العصور الأولى .

وللروائح مثل هذه القيمة الجمالية . وصناعة العطور نوع من الفن أيضاً . وهو فن دون الطبيعة بكثير . والمأخذ الأساسى الذى يوجه إلى الذوق والشم هو أن الاحساسات التى تنقلها إلينا هاتان الحاستان لا يستطيع العقل أن يميز فيها الادراكات الأولية فلا يمكن لرائحة من الروائح أن تنحل فى نظر الفكر إلى عدد من الإدراكات البسيطة كما ينحل اللحن الموسيقى إلى سلسلة من النغمات المستقلة ؛ ومن الصعب أن نمزج الروائح أو ندرّجها دون أن نخلطها . إنها إحساسات قلّ أن يعمل فيها الفكر ، ولا يمكن أن يخرج منها إدراك شكلى . — وهذا صحيح . ولكن هل إدراك الشكل والحواشى ضرورى فى الانفعال الجمالى ؟ إن هذا الادراك يكتسب فى الغالب بالمران الطويل ، فالسامع الذى ليس له إلمام بالموسيقى لا يميز الألحان السمفونية ولا يدركها إلا لحنا واحداً . ومن لم ينظر فى حياته إلى لوحة لا تحدث فيه سلسلة الألوان الفنية التى تلاحظ عند مصور مثل دولاكروا ، إلا احساساً بسيطاً مختلطاً . فهل يحول هذا دون تمتع هذين الشخصين بما فى هذه السمفونيات الصوتية أو اللونية من سحر وجمال ؟ إن تربيتنا الجمالية فيما

فيما يتعلق بالروائح والطعوم ضعيفة على وجه العموم ، فما نستطيع أن نحصل إلا على إدراكات لا شكل لها ولا نظام فيها ، ولذلك كان الإنفعال الجمالى الذى يخرج من هذه الإدراكات غامضاً ولايتصف بطابع عقلى كاف ، غير أن هذا الإنفعال موجود على كل حال . هنا يسأل فكتور كوزان : هل سمعت فى حياتك أحداً يصف رائحة بأنها جميلة ؟ — ونجيب على هذا السؤال : إذا كان هذا لا يقال ، فى اللغة الفرنسية على الأقل ، فانه لينبغى فى الواقع أن يقال . فما أشبه رائحة الورد أو السوسن بقصيدة جميلة ، حتى بغض النظر عن المعانى التى نربطها بها ؛ وما زلت أذكر ذلك الشعور العميق الذى أحسسته وأنا طفل صغير حين شممت زنبقة لأول مرة . إن قسما كبيراً من جمال أيام الربيع وليالى الصيف يرجع إلى الروائح العبقة التى تملأ الجو . ألا تشعر بنوع من النشوة الحلوة حين تجلس تحت شجرة الأزدفلت المزهرة ! لعل سكرة العطر هذه لاتخلو من شبه بمتع الحب المعقدة . وعلى أن حاسة الشم ناقصة إذا قيست بغيرها فان لها شأنا كبيراً فى إدراك المناظر وفى وصفها : فنحن لا نتصور إيطاليا دون أن نتصور فوح برتقالها يحمله النسيم الدافىء ، ولا نتخيل شواطى بروتيا أو جاستونيا إلا ونتخيل ذفر البحر الذى طالما تغنى به فكتور هوجو ، ولانتذكر الأراضى البور من غير أن نتذكر فوغة أشجار الصنوبر .. (١)

على أن الاحساسات التى يصح نعتها بالجمال على أتم وجه هى الإحساسات البصرية . حتى لقد عرف ديكارت الجمال بقوله هو مايروق العين . ولكن الشعراء أقل تمذهبا من الفلاسفة ، فاذا أرادوا أن يولدوا فى النفوس انفعالا جمالياً كاملا لم يقتصروا

(١) حدثنى أحد المدرسين يوما فقال إنه فتح ذات يوم قاموساً فانبعثت من الورق المصفر رائحة خاصة ، فكانت هذه الرائحة كافية لأن توقظ فى ذهنه صورة شبابه الذى قضاه منكبا على مطالعة الكتب ، والليالى الكثيرة التى أنفقها فى تقليب الصفحات ، ثم اتسعت الصورة فتراءت له المدرسة والبيت وأهله وعهد كامل من عهود حياته . وكان هذا كله ملفعاً بهذه الرائحة التى تنبعث من الكتب فيتنسم فيها ماضى حياته .

على استعمال الألفاظ التى تشير إلى إحساسات بصرية، بل فضلوا الإعتماد على الحواس الأخرى، لأن الحياة ههنا أشد شدة وأعمق عمقاً . فألفاظ « الجمال » و « الحسن » و « الرشاقة » وسائر الكلمات التى تعبر عن معانى الشكل والسطح لا تكفى لتوليد انفعال جمالى كامل ، لأن العين لا تتأثر بما ترى تأثراً مباشراً ، فهى حاسة باردة لا تهتز . فأن تصف الشىء بأنه جميل فهذا وصف سطحى . أما إذا أردت أن تعبر عما ينفذ إلى أعماقنا ويهز كياننا بأسره كان عليك أن تبحث عن ألفاظ أبعد عن هذا البرود وهذه الموضوعية . فقولك عن صوت إنه جميل أقل تأثيراً فى النفس من قولك إنه عذب أو حلو أو ملتهب ، إلخ. وقل بين الكلمات مايستعمله الشعراء أكثر من استعمالهم للنعوت الآتية : غض ، طرى ، رطيب ، نضير ، عطر ، عبق ، متلظ ، خفيف ، ناعم ، الخ ، وهى نعوت مستمدة من إحساسات اللمس والذوق والشم (١)

ولنلاحظ مع ذلك أن الإحساسات البصرية ليست سطحية إلى الحد الذى يبدو لأول وهلة ، كما توهم فلاسفة الفن الانجليز . وهذا هو السبب فى أنها مازالت تنطوى على هذه القيمة الجمالية العظيمة . أليست العين حاسة النور أولا وقبل كل شىء ؟ وأنتم تعلمون أن حاجة الكائنات الحية إلى النور لا تقل عن حاجتها إلى الحرارة، بل إن النور يساهم فى نمو النباتات أكثر من الحرارة . ثم إن الاهتزازات الضوئية مرتبطة بالاهتزازات الحرارية ، وليست الإدراكات البصرية إلا ناحية

---

(١) ها قد فتحت ديوانا لأفرد دى موسيه فاذا بى أجد كلمة « خفيف » تتردد ثلاث مرات فى بضعة أبيات ، وكذلك كلمة « نضير » وكلمة « رطيب » . وقد أراد هوجو أن يعبر عن إعجابه ببيت من الشعر فقال : ما أحلاه ! وهل تستطيع أن تحل أية كلمة محل كلمة حلو Sweet فى هذا البيت لشلى :

our sweetest song are those that tell Saddest thought

وقد قام م سولى برودوم ببحوث شائقة جاءت مؤيدة لهذه الملاحظات (التى كنا نشرناها قبل ذلك فى « مجلة العالمين » أغسطس ١٨٨٨) ؛ ووضع جدولا بالنعوت التى تشترك فيها الادراكات الحسية والحالات النفسية ، فيتبين من هذا الجدول أن حاسة اللمس أكثر الحواس إمدادا لنا بالنعوت التعبيرية التى تنطبق على الحالات النفسية ، فهى تمدنا بخمسين نعتا تعبيريا من هذا القبيل ؛ أما الطعوم واحساسات الحرارة فهى تقدم ثلاثين نعتاً تعد من أكثر النعوت قدرة على التعبير (التعبير فى الفنون الجميلة . ص : ٨٠)

مخصصة من قدرة الجسم العامة على الاحساس باهتزازات الاثير [١] . إن فرحتنا بالانتقال من الظلمة إلى النور أو بسنى السماء الازرق أو بلمعان اللون نفسه هى فى آن واحد عيد للعين وراحة عامة للجسم . ولعل النبات ، على حرمانه من حاسة البصر ، أن يشعر بشىء من هذا حين ينتقل من الظل إلى الشمس . ألا يذبل فى الظلمة ويتجه دائما إلى ضوء الشمس كأنه يراه ؟ إن الجمال الشعرى فى النور يرجع إلى حاجة الحياة إليه ، وإلى ما يحدثه فى الجسم كله من نشاط وانتعاش . إن اللذة التى نستشعرها حين شروق الشمس ليست لذة بصرية فحسب . إننا بكياننا كله نحيى الشعاع الأول من أشعة النهار .

أضف إلى ذلك أن إحساسات البصر إحساسات تمثيلية ، فهى تستمد عمقاً جديداً من المعانى الكثيرة التى ارتبطت بها حتى أصبحت مركزاً تجتمع حوله اجزاء كاملة من وجودنا . إنها الحياة كلها مكثفة مختصرة . فالذكرى عند من وهبت له حاسة البصر سلسلة من اللوحات ، أغنى من الصور والألوان ، وقد تماسكت هذه الصور فأصبحت كل صورة تستدعى الصورة الأخرى . فإذا نظرت إلى وردة فى إبريق مثلا ، حضرتنى على النور ذكرى كل الاحساسات والعواطف التى ترتبط عادة بمنظر الوردة ، فإذا أنا أتصور حديقة وغياضاً ونزهة

---

(١) إن البروتوبلازما نفسها تستجيب للنور . وكل مادة حية تبدو قابلة للتأثر بشتى الدرجات الضوئية لمختلف مناطق الطيف . وهناك تجارب كثيرة تدل على ذلك . فاذا وضعت بعض النباتات فى فوانيس زجاجية ملونة ، رأينا ورقاتها تتهدل وتذبل فى الفوانيس البنفسجية والزرق بل والخضر ، وتنتصب وتشتد فى الفوانيس الصفر أو الحمر . وتعلمون التجارب التى أجراها پول برت على الدفنى ، وهى حيوانات قشرية تكاد تكون جرثومية ، إذ وضعها فى إناء مظلم يمكن أن يدخل إليه النور من شق ضيق . فقد لاحظ أنه حين يسقط على هذا الشق منطقة من مناطق الطيف لاتلبث هذه الحيوانات التى تكون قبل ذلك مبعثرة فى كل أجزاء السائل أن تسبح جماعات فى اتجاه الشعاع المضىء ؛ ولاحظ أن جريها حين يسقط أشعة صفراء أو حمراء أسرع منه حين تكون الأشعة زرقاء أو بنفسجية ، ولاحظ أنها كالانسان لاتتأثر بالأشعة فوق البنفسجية وتحت الحمراء ؛ وقد جاء م . پول برت بإناء ذى زجاجات متوازية . فملأه بالدفنى وأسقط عليه أشعة الطيف كلها ، فلاحظ أن هذه الحيوانات تفضل أن تتجمع فى المناطق التى تقع بين البرتقالى والأخضر ، ويقل عددها فى المنطقه الحمراء ، ويقل عن ذلك كثيرا فى المنطقة الزرقاء ، ويكون قليلا جدا فى البنفسجية ، ويخلو مابعد ذلك كل الخلو . . . وهكذا ألف م. پول برت مدروجا من الكائنات الحية يقابل شدة الأشعة الضوئية .

وقد أتصور نزهة مع شخص آخر ، وقد أتصور يداً تقطف الزهرة لتقدمها إلى ، وقد أتصور الصدر الذى تصلح الزهرة زينة له . وهكذا ترى أن اللون البسيط وحده شىء تعبيرى . وليس غريباً والحالة هذه أن يلبس الراقصون الذين كانوا ينشدون الالياذة ثياباً حمراء تذكر بالمعارك الدامية التى يصفها الشاعر ، فى حين أن الذين كانوا ينشدون الأوديسة كانوا يرتدون أقمصة زرقاء ، وهو لون هادىء ، إشارة إلى البحر الذى ضلت فيه أوليس مدة طويلة . وقد لاحظ فشنر أننا لا نستطيع أن نتصور مفستو فيليس ، هذا الشيطان الجهنمى ، مرتدياً ثياباً زرقاء من لون السماء ، ولا أن نتصور راعياً ممن تصورهم قصائد الرعاة مرتدياً معطفاً أحمر . إن بين الادراكات البصرية والأفكار انسجاماً خفياً يدركه الشعراء ويراعونه فى كل ما ينظمون .

وأما السمع الذى أوجد أرفع الفنون (الشعر والموسيقى والبلاغة) فإنه يدين بأرفع مزاياه الجمالية إلى أن الصوت ، لكونه خير وسيلة للتفاهم بين الكائنات الحية ، قد اكتسب قيمة اجتماعية . فغرائز التعاطف والاجتماع هى الأساس فى كل المتع الجمالية التى تحسها الأذن . فأجمل ما فى الصوت بالنسبة للكائن الحىّ هو أنه تعبير فى جوهره : فيه نقاسم الآخرين أفراحهم ، وآلامهم بوجه خاص . كما أن « اللهجة » أجمل شىء بالنسبة للأذن ، وأنت تعلم أن اللهجة هى التعبير المباشر النابض عن العاطفة . وقدرة الخطيب إنما تقوم على اللهجة . واللهجة هى العنصر الأساسى كذلك فى فن الدرامة . فالألم الذى يعبر عنه بالصوت يؤثر فينا ، على وجه العموم ، تأثيراً روحياً أبلغ من تأثير الألم الذى يعبر عنه بقسمات الوجه وحتى بالحركات . والشعر نفسه ليس فى حقيقة أمره إلا جملة من الكلمات المختارة يقصد بها الشاعر إلى أن يهز الأذن هزاً أقوى ، فكأنها تحمل فى ذاتها لهجتها الخاصة — وأما الغناء فهو ، كما بيّن م . سبنسر ، تطور للهجة ؛ إنه الصوت الإنسانى وقد تلحّن وتنغم حين اتصل بالعاطفة . وقديماً قال شيشرون : Accentus, cantus obscurior وليست موسيقى العزف ، هى الأخرى ، إلا تطوراً للصوت الإنسانى . ففى أعماق كل صوت جميل يثوى عنصر إنسانى . فالأصوات القاسية البحّاء تذكرنا

بصوت الإنسان فى حالة الغضب ، والأصوات الرخيمة توقظ فينا معانى العطف والحب ، الخ[١] .

و بعد فاذا كان كل إحساس يمكن أن يكتسب طابعاً جماليا ، فمتى وكيف يكتسب هذا الطابع ؟ لقد سبق أن قلنا إن المسألة مسألة درجة لا أكثر ، وما ينبغى أن نطلب تعريفات للجمال ضيقة مسرفة فى الضيق ، و إلا كنا نخالف قانون الاتصال الذى يسيطر على الطبيعة . يجب أن نقول لعباد الجمال ما قاله ديدرو للأديان الضيقة : وسّعوا إلهكم .

وفى اعتقادى أن كل إحساس يمر أو يمكن أن يمر بثلاث لحظات : ففى اللحظة الأولى ندرك فى أنفسنا ما يمكن أن أسميه مع م . سبنسر بالصدمة ، وهذه الصدمة تكون ضعيفة أو قوية ، فندرك قوتها ونوعها ، ولكن لا شىء غير ذلك ؛ فما نخلط بين إحساس قوى و إحساس ضعيف ، ولا بين إحساس صوتى و إحساس لونى ؛ لكننا فى هذه اللحظة الأولى لانكاد نعرف هل هذا الإحساس مؤلم أو لذيذ : حين تنفذ آلة حادة فى الجلد فانها لاتحدث فى أول الأمر إلا إحساساً قوياً بالبرودة[٢] . فالشعور يدرك شدة الضربة قبل أن يمتلىء بالألم . وحين نرى برقاً يشق الظلام فاننا نتابعه بالعين لحظة قبل أن نشعر بألم العشاوة . وأما فى اللحظة الثانية فإن الإحساس يتضح ، فنشعر بالألم أو باللذة إذا كان مؤلماً أو لذيذاً ، تبعاً لضرره أو نفعه ؛ وقد أطلق علماء النفس الألمان على هذه الصفة اسم الشدة tonalité وأصبحت هذه التسمية كلاسيكية ، فنحن نفرق بين الألم واللذة

---

(١) وهنا تلاحظون مدى الافتعال والتصنع فى تلك النظرية التى قال بها م . هانسليك ، وهى أن الموسيقى « لاتعبّر » ، وفى ذلك الرأى الغريب الذى ذهب إليه م . فشنر نفسه ، وهو أن الموسيقى لا يمكن أن توقظ معانى وأفكاراً .

ولنلاحظ من ناحية أخرى أننا لا نستطيع أن نرجع لذة السمع ولا لذة النظر إلى مجرد لعب يقوم به عضو خاص . فإن الاهتزازات الصوتية يمكن أن يدركها الجسم كله ، حتى ليكن أن تسبب شيئاً من الشعور بالجمال بدون السمع . إن الأعمى الأطرش الذى يدرك مرور شخص بواسطة اهتزازات الهواء أو الأرض ، يستطيع حتما أن يميز الخطوة الخفيفة من الخطوة الثقيلة : وتلك بذرة الشعور بالرشاقة .

(٢) Voir *la douxleur*, par M. Ch. Richet (Revue philosophique, 1877, p. 475)

كما نفرق بين الشدة الصغرى والشدة الكبرى لأن العلاقات والفواصل ليست واحدة فى الحالين . وأما فى اللحظة الثالثة وهى الأخيرة ، فاذا لم ينطفىء الإحساس مباشرة ليحل محله عمل حيادى أو إحساس آخر ، حصل ما يمكن أن نسميه مع المدرسة الإنجليزية بالانتشار أو الإشعاع العصبى ، وذلك بأن يتسع الإحساس كما تتسع الموجة ، فيثير الجملة العصبية كلها ، ويوقظ بالتداعى أو الإيحاء طائفة من العواطف والأفكار التكميلية ، أى بتعبير أوجز يجتاح الشعور بأسره . وفى هذه اللحظة ، بعد أن كان الإحساس يبدو لذيذاً أو مؤلماً إذا به يبدو جميلا أو غير جميل . فليس الانفعال الجمالى إذن إلا ترجيعاً للاحساس فى كياننا كله ، ولا سيما فى العقل والإرادة . إنه توافق وتناغم وانسجام بين الإحساسات والأفكار والعواطف . فأساس الانفعال الجمالى إذن هو الإحساسات اللذيذة ، ولكن هذه الإحساسات تهز الجملة العصبية بأسرها ، فتصبح فى الشعور ينبوع أفكار وعواطف .

وما أشبه الانتقال من الإحساس البسيط إلى الانفعال الجمالى بالانتقال من صوت منفرد إلى لحن متناغم . على أنه ما من إحساس بسيط حقا ، كما أنه ما من صوت بسيط حقا : ما من لذة محلية صرفة لا تترجّع فيها طائفة من المتع مرتبطة بها ، كما أنه ما من صوت بسيط لا تترجع فيه طائفة الأصوات الثانوية التى يتألف منها «الجرس» timbre . وما دام الألمان قد أطلقوا على صفة اللذة أو الألم فى الإحساس إسم « الشدة » فليسمح لنا بأن نطلق اسم « الجرس » على هذه المجموعة الجمالية من اللذات التى بعضها رئيسى ، وبعضها يوقظه التداعى ، ويمتزج أحياناً بشىء من الألم المبهم أو الحزن الغامض ، كالتنافر الذى من شأنه أن يبرز انسجام المجموع فى هذا « الجرس » إنما يثوى الجمال فيما أعتقد .

الفصل السابع

النظرية العامة فى الجمال

الانفعال الفنى والتلوين فى الفنون

النتيجة التى نصل اليها هى أن اللذة تنطوى على بذور الجمال ، كما تنطوى على الخير نفسه . وإذا كانت اللذة ترجع إلى الشعور بحياة حرة لا يعوقها عائق ، فإن هذا الشعور هو أيضاً المبدأ الحقيقى للجمال . فأن يعيش المرء حياة ملأى قوية فهذا وحده شىء جميل ؛ وأن يعيش حياة عقلية أخلاقية فذلك هو الجمال فى ذروته ، وتلك هى أيضاً اللذة القصوى . فاللذة أشبه بنواة مضيئة الجمالُ إكليلها الإشعاعى. فكما أن كل نبع ضوئى يميل إلى الإشعاع فكذلك تميل كل لذة إلى أن تصبح جمالية . وأما اللذة التى تظل لذة لا أكثر ، فهى ضرب من الإجهاض ، ولا كذلك الجمال فهو نوع من الخصوبة الداخلية .

وإذا صدق ما قلناه ، حقّ لنا أن نضع القوانين الآتية :

١ — حين يكون إحساس من الإحساسات اللذيذة القوية غير متصف بالجمال ، فمرد ذلك إلى أن « الشدة » المحلية لهذا الإحساس تحول بطبيعتها دون « سعته » ، أعنى انتشاره فى الجملة العصبية ، فينتج عن ذلك أن يستنفد الشعور فى منطقة معينة ، ويتوقف فى النقاط الأخرى . فتظل اللذة حسية محضة ، ولا تصبح عقلية فى الوقت نفسه ، ويعوزها ذلك الترجيع المعقد ، ذلك الجرس الذى يميز المتعة الجمالية فيما نعتقد .

٢ — حين يجتمع للذة من اللذات أقصى درجة من الشدة وأقصى درجة من السعة ، فانها تصل بالمرء إلى أقصى درجة من الارتواء الحسّى والعقلى فى آن واحد ، وهذا هو الارتواء الجمالى ، أو المتعة الجمالية .

٣ — إن المدة اللازمة للانتشار العصبى فى الدماغ ، وللترجيع فى الشعور ،

تعلل لنا لِمَ كان الإدراك الجمالى لا يتم على الفور فى كل الأحيان . فحكمك على الشىء بأنه جميل يستغرق من الوقت أكثر مما يستغرقه حكمك عليه بأنه لذيذ . وهذا الحكم الأخير نفسه يقتضى وقتاً أطول من وقت الإدراك الصرف الذى يتطلب فى العادة ١٥ر٠ من الثانية فيما يتعلق بالسمع ، و ٢٠ر٠ من الثانية فيما يتعلق باللمس ، و ٢١ر٠ من الثانية فيما يتعلق بالبصر . ولا يصبح الحكم الجمالى مباشراً على وجه التقريب إلا بتجمع تجارب كثيرة عند الفرد أو عند السلالة (١) .

وفى اعتقادنا أنه يمكن تعريف الجمال بأنه إدراك أو فعل يوقظ فينا الحياة فى صورها الثلاث معاً (الحساسية والعقل والإرادة) ؛ والشعور السريع بهذه اليقظة العامة يولّد اللذة الجمالية . أما اللذة التى نفرض أنها حسية محضة أو عقلية محضة أو راجعة إلى مجرد تمرين للارادة فلا يمكن أن تكتسى طابعا جمالياً . ولكن يجب أن نبادر إلى القول إنه ما من لذة يمكن أن تكون مقتصرة على جانب واحد إلى مثل هذا الحد ، ولا سيما اللذات الراقية كلذات العقل ، فلا شىء فينا معزول عن غيره ، وكل لذة عميقة حقاً إنما هى الشعور العميق بذلك الانسجام العام ، بذلك التعاون التام الذى يولد الحياة . إن اللذة أساس الجمال .

وينتج عما تقدم أن الانفعالات السطحية الجزئية التى تمس عضواً خاصاً دون

---

(١) لعل بعض الشعوب أبطأ فى هذا الباب من بعضها الآخر فالانجليز أو الألمان أبطأ من الفرنسيين على وجه الإجمال . ولعل من الشائق أن نجرى مثل هذه التجربة ، فنأتى بعدد من الأفراد متساوين فى مواهبهم الفنية ومختلفين فى أجناسهم ، ثم نعرض عليهم منظراً لا شك فى جماله من مناظر الطبيعة أو آثار الفن ، لنرى هل يلبثق الاعجاب عندهم بسرعة واحدة ، أمام . جرانت آلن فيرى وهو يتحدث عن نفسه أنه لابد من أن تتجمع له عدة تجارب ومقارنات حتى يستطيع أن يدرك بصورة حسنة بعض ألوان الجمال الطبيعى ، كساقط المياه مثلا ، قال : « إن رؤية الشلال لأول مرة لا تأسر اللب ، بحسب تجربتى الخاصة ، أكثر من رؤيته فياسبلى من مرات ، حتى أن شلال نياجارا نفسه لم يحدث فى نفسى ، حين رأيته فى طفولتى . إحساساً قويا كالإحساس الذى شعرت به بعد ذلك حين رأيت شلال سو الوفول الصغير ، فى بتزى كوبد . » (*Mind.*, oct. 1880) ، ولكن لعل نقيض هذا هو ما يحدث بالنسبة إلى شخص شديد التأثر : لعل شلال سوالوفول أن يولد فى نفسه الإحساس الذى يولده نياجارا . أما بالنسبة إلى مزاج . جرانت آلن ، فان الانفعال الفنى ، لكونه نتيجة مقارنات وتذكرات نصف شعورية ، لابد أن يكون بطيئاً بعض البطء ، وأن يكون بانياً أكثر مما هو عنيف ، وقابلا لأن يرهف بتقدم السن أكثر مما هو مرهف لأول وهلة .

أن يكون لها ترجيع فى أعماق النفس لا تستحق أن توصف بالجمال . والنظرية التى تحاول أن توحد بين لذة الجمال ولذة اللعب مخالفة للحقيقة برغم ما تشتمل عليه من عناصر صادقة . ذلك أن أخص خصائص اللعب هو أنه لا يعنى إلا العضو الذى يُعمله أو الوظيفة التى يعملها ، وأما ماعدا ذلك فيظل بارداً لا يتأثر . وهذا البرود هو بعينه المثل الأعلى الذى كان يريده شيلر للفنان باسم الحرية . فكان يقول : « إن اليونانيين ، وهم أبرز من عبّر عن الفن ، كانوا ينقلون إلى الأولمب ما كان يجب أن يتحقق على الأرض .. كانوا يحررون آلهتهم السعيدة من أغلال الواجبات والغايات والهموم ، ويجعلون الفراغ حظاً من حظوظها تحسد عليه . . . كانوا يجردون مثلهم الأعلى من « الميل » ومن أى أثر من آثار « الإرادة » ... فلم يكن عند آلهتهم قوة تحارب قوى . لم يكن فيهم أى جانب ضعيف يعيش حياة زمانية » . وقد أراد شيلر أن يسمو بالفن على الحياة وأن يرتفع به عن أفق العمل والرغبة ، فاذا هو يهبط به إلى ما دون ذلك ، فان هـذه الحرية المزعومة التى يريدها لآلهته الفنانين لا تساوى فى قيمتها تقيدنا إزاء الانفعالات الواقعية النية ، وتجاه آلام الوجود الزمانى وأفراحه . هيهات أن تكون الملهاة فى مثل قدر الحياة .

ليس اللعب دليـلا على تفوق كما زعم شيلر ، بل إنه أقرب شىء إلى الفعل المنعكس أو الفعل الغريزى . ألا نلاحظ من ناحية أخرى أن كل لعب ، أى كل إعمال سهل سريع لعضو معين من الأعضـاء يجنح بتأثير العادة إلى أن يستحيل فعلا منعكساً ؟ إنكم تذكرون قصة ذلك العازف على الكمان الذى أغمى عليه إغماء الصرعة وهو يعزف مع الفرقة ، فظل رغم فقـده شعوره يقوم بنصيبه من العزف مع الفرقة : لقد ظلت أعضاؤه كلهـا ، وربما أعصابه السمعية نفسها ، تقوم بعملها على نحو آلى ، ما عدا الحياة والشعور فقد غفوا وأصبح لا يعنيهما من الأمر شيء . ألا أن كثيراً من الفنانين ليشبهون هذا الموسيقى الذى كان يعزف بأصابعه فحسب . وإن كثيراً من « الهواة » لا يسمعون إلا بآذانهم ، ولا يرون إلا بأعينهم ، ولا يقضون برأى إلا بحسب عادات آلية : أما نفوسهم فلا تحفل بالأمر ، بل تهوّم فى مكان آخر . عندئذ يصبح الفن لعباً حقاً ، أى يصبح وسيلة لإعمال

هذا العضو أو ذاك من الأعضاء دون أن يهز أعماق الحياة . ولكن هذا لا يكون فناً ، بل يكون نقيض الفن . لأن الإنفعالات الفنية الحقيقية هى التى تملك علينا كياننا كله ، فاذا القلب تشتد خفقاته ، وإذا الدم الذى يجرى فى عروقنا يسرع أو يبطىء ، وإذا الحياة نفسها تزداد قوة وشدة . لعل بتهوفن كان ، وهو يؤلف سمفونيته البطولية التى أراد أن يهديها إلى بوناپرت ، يعانى من الاضطراب بسبب إنفعاله الفنى ، ما كان يعانى بوناپرت من مثل ذلك حين ينفعل لإشهار حرب أو خوض معركة . أن أخص خصائص الفنان هو أن تأثير الجمال فيه لا يقل عن تأثير وقائع الحياة ، وقد يزيد عليه . بل إن الجمال عنده هو الواقع نفسه .

ترون مما تقدم أن النظرية الانجليزية تنتج حين تمضى بها إلى نهايتها ، نتائج تحتاج فى رأينا إلى تصحيحات كثيرة . ولنلخص الرئيسى من هذه النتائج . يرى م . سبنسر ومدرسته أن فكرة الجمال تستبعد : (١) — كل ما هو « ضرورى » للحياة . (٢) — كل ما هو « مفيد » للحياة . (٣) — كل موضوع واقعى من موضوعات « الرغبة » و« الامتلاك » ، وتقتصر هذه النظرية على مجرد إعمال النشاط فى اللعب . أما نحن فنرى ، خلافا لذلك . أن الجمال يرتد بوجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها ، فلا يمكن أن يستبعد فكرة كل ما هو ضرورى للحياة ، فأول مظهر من مظاهر الشعور الجمالى هو إرواء الحاجة واستعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلى ؛ وعلى هذا يقوم الجمال الأولى للاحساسات . والجمال لا يستبعد الفائدة ، بل يقتضى وجود إرادة تلائم بين الوسائل والغايات بصورة تلقائية ، ونشاط يحاول أن « يبلغ هدفا » من الأهداف بأقل جهد ممكن . وعلى هذا يقوم جمال الحركات ؛ فما تكون مجموعة من الحركات جميلة إلا إذا رأينا فيها « اتجاها » مسيطراً ؛ أى كانت أولا تعبيراً عن الحياة ، ثم كانت هذه الحياة ذكية واعية . وأخيراً ، فإن الجمال لا يستبعد معنى الرغبة ، بل يتحد فى حقيقته بهذا المعنى : فالجميل والممتع شىء واحد ، وتلاحظ هذه الوحدة فى الحركات وفى الإحساسات . ليس الجمال نباتاً طفيلياً يعلق على ظاهر الوجود . إنه تفتح الوجود بل زهرة الحياة .

ونقول على وجه العموم إن الإنفعالات الجمالية الكبرى قريبة تارة من الإحساسات القوية الأساسية فى حياة الجسد ، وتارة من العواطف الرفيقة فى حياة

الروح . فنستطيع أن نستخرج من المبادىء التى قررناها القاعدة العملية الآتية فيما يتعلق بالفن والشعر : يكون الإنفعال الذى يثيره فينا الفنان قوياً حين لا يكتفى الفنان بصور بصرية وسمعية باردة ، بل يحاول أن يوقظ فينا أعمق الإحساسات الجسمية من جهة ، وأرفع العواطف الأخلاقية وأسمى المعانى الفكرية من جهة ثانية . و بتعبير آخر : يجب أن يشترك الإنفعال الفنى كل أجزاء كياننا ، الرفيع منها والدنىّ . فيجب أن يكون إذن واقعياً جداً ، مادياً جداً ، ولكن يجب فى الوقت نفسه أن يفسح أكبر المجال للعواطف والأفكار . الشىء السطحى الملوم فى الفن إنما هو لعب الخيال من أجل الخيال نفسه ، أى تتابع صور باردة لا يمكن أن تنقلب إلى إحساسات مؤلمة أو لذيذة ، ولا إلى أفكار أو عواطف . ولا يغتفر الخيال الوهمى المحض فى الفن إلا إذا كان رمزاً عقلياً أو أخلاقيا ، فيكون عندئذ أشبه بالواقع ، لأنه يبعث على التفكير العقلى والشعور العاطفى . أما الأشياء التافهة فهى أبعد ما تكون عن الجمال . وليس التزيين العربى هو المبدأ الذى تحدر منه الرسم والشعر والموسيقى ، بل هو إجهاض الفن قبل اكتمال تكونه وأما مايسمونه «بالتلوين» فى الشعر والأدب ، فلا يكون بجمع لوينات يعبث البصر فى النظر إليها ، بل إنه لنقيض ذلك تماماً ، والمصورون فى الأدب ، أمثال تيوفيل جوتييه ومدرسته ، يخطئون كل الخطأ فى فهم وسائلهم الخاصة ، حين يدعون أنهم يرسمون بريشة مصور لا بقلم كاتب . فالتلوين فى الأدب لا يتم على وجه العموم إلا بتصوير إحساسات حية لا ميتة ، حارة لا باردة ، وقد لا يكون لها أية صلة بإحساسات البصر . ولعل فى إمكان الشاعر الذى ولد أعمى ، أن يرسم بشعره صوراً ملونة إلى أبعد حد ، رغم أنه لا يعتمد إلا على إحساسات اللمس والسمع والشم ، على الإحساس بالحياة ، على العواطف والافكار . و إليك على سبيل المثال هذا المقطع الذى اقتطفه من فلوبير ، فترى التلوين فيه بالغاً منتهاه ، على أنك لا تقع على صورة مستمدة مباشرة من حاسة البصر .

« وخرجت . وكانت الحيطان تهتز ، والسقف يخفق خفقاً . ومرت ثانية بالرواق الطويل تتعثر بأكوام الأوراق الميتة التى كان يبعثرها الريح ... لم تعد تحس وجودها إلا بنبضات شرايينها التى كان يبدو لها أنها تسمعها تنطلق كموسيقى صاخبة ، تملأ الحقول ، وكانت الأرض تحت أقدامها أليف من موجة ... ولم تكن تتذكر سبب ماهى فيه من حالة فظيعة ، أعنى مسألة

المال . لم تكن تتألم إلا لحبها . وكانت تحس أن روحها تغادرها لهذه الذكرى ، كإحساس الجريح ، وهو يحتضر ، بأن حياته تذهب مع الدم الذى يخرج من جرحه » .

ولكى تستطيع الصورة الشعرية التى يرسمها الشاعر ، وهى فى ذاتها باردة ، أن تحدث أثراً فى نفس القارىء فلا بد أن تكون محاطة باحساسات حادة ، ممتزجة بعواطف أخلاقية . وإليكم على سبيل المثال هذه اللوحة التى يرسمها فكتور هوجو فى ثلاثة أبيات (ستيلا) :

غفوت فى الليل بقرب الرملة
وأيقظنى نسمة طرية
فطار حلمى ، وفتحت عينى
فاذا أنا أمام نجمة الصبح

إنك لو حذفت هذا « الإحساس » الجوى بالنسمة الطرية ، وحذفت هذا « الفعل » الذى قام به الشاعر إذ فتح عينيه فبدد حلمه ، لتغير المنظر ، نفسه فما نرى نجمة الصبح ، ذلك أننا لا نراها بالعين فحسب ، بل تتفتح حواسنا كلها ، فتشارك جميعها فى تكوين هذه اللوحة . وأكثر من ذلك أن ثمت عاطفة روحية تبادر بالانضمام إلى هذه الصورة الحية : فلعلكم توجسون أن الشاعر يفهم من نور الصباح الذى تؤذن به النجمة فيئاً آخر غير الضوء المادى ، إن ههنا رمزاً وأسطورة تثويان تحت الواقع . فالعقل نفسه يهب عندئذ لمعونة الخيال ، وإذا نحن ننتقل بكل كياننا إلى مرأى هذا الكوكب الذى يبدد الظلام ويتلألأ فى « أعماق السماء البعيد »

وجملة القول إن الرسم والتصوير فى الشعر والأدب غير الرسم والتصوير فى الفنون البصرية . فالصورة فى الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات وليس الأمر على هذ النحو فى الفنون الأخرى . ومع ذلك يجب أن نلاحظ أن الجمال فى لوحة الرسام أو تمثال النحات يزداد على قدر ماتستطيع هذه اللوحة وهذا التمثال أن يوقظا بالتداعى مختلف الملكات التى يتمتع بها الانسان ، حتى ليمكن أن نقول بوجه العموم إن كل أثر رائع من آثار الفن ليس إلا التعبير بلغة حسية عن معنى رفيع . وكلما كان المعنى سامياً يهم الفكر كان على الأثر الفنى أن يهم الحواس : فللفن إذن غاية مزدوجة : أن يجعل المعنى حسياً عيانيا ، وأن يجعل الاحساس خصباً فيخرج منه فكراً .

وإذا كان الفن يحاول أن يوسع إلى أبعد حدود الاتساع كل احساس وكل عاطفة تهز الانسان ، فهذا هو بعينه ماتسعى إليه الحياة ، فما دام الجمال واللذة لايختلفان إلا فى الدرجة والاتساع ، فإليك ماسيتم فى المستقبل من تطور الانسان : تصبح اللذة ، وحتى اللذة المادية ، أرهف فأرهف على مر الأزمان ، وتمتزج بمعان روحية وأفكار أخلاقية ، فتقترب بذلك من المشاعر الجمالية شيئا بعد شيء ؛ ويأتى يوم ، هو خاتمة المطاف ، تكون فيه كل لذة جميلة ، وكل فعل ممتع عملا فنياً. حتى ليصبح الإنسان أشبه بتلك الآلات الرنانة التى لاتكاد تلمسها حتى يخرج منها صوت موسيقى : سيكون لأخف صدمة ترجيع فى حياتنا الروحية عميق . لقد كان الاحساس اللذيذ ، فى أول التطور الجمالى ، أى عند الكائنات الدنيا ، شهوانياً محضاً ، لأنه لايلاقى وسطاً عقلياً وأخلاقياً يستطيع أن ينتشر فيه ويتكاثر ؛ فلا فرق عند الحيوان بين لذيذ وجميل ؛ ولئن ميز الانسان بين هذين الشيئين بعد ذلك ، وهو تمييز سطحى ولا شك ، فلأن فيه حتى الآن انفعالات أدنى إلى الحيوانية منها إلى الانسانية ، أعنى انفعالات بسيطة مسرفة فى البساطة ، عاجزة عن اكتساب هذا التنوع اللامتناهى الذى اعتدنا أن ننسبه إلى الجمال . ومن ناحية أخرى ، فان اللذات العقلية نفسها لاتبدو لنا دائما جديرة بأن توصف بالجمال ، لأنها لاتصل دائما إلى أعماق النفس ، فما تبلغ غرائز العاطفة والاجتماع ؛ ولاتحدث إلا لذة ضيقة مسرفة فى الضيق . ولكننا نستطيع باستيحاء نظرية التطور نفسها أن نتنبأ بمرحلة ثالثة وأخيرة للتقدم تكون فيها كل لذة محتوية على عناصر عقلية وأخلاقية عدا العناصر الشهوانية . فما تكون اللذة إذن إرضاء لعضو معين فحسب ، بل إرضاء للكائن الروحى بأسره ، بل لذة للنوع المتمثل فى هذا الفرد . وعندئذ تتحقق مرة أخرى تلك الوحدة البدائية بين الجميل واللذيذ . ولكن اللذيذ هو الذى سيكون داخلا فى الجميل . ويكون الفن والوجود شيئا واحداً . ونصل باتساع الشعور إلى إدراك انسجام الحياة باستمرار ، وتنطبع كل فرحة من فرحاتنا بهذا الطابع المقدس ، طابع الجمال .

البَابُ الثانِي

مستقبل الفن والشعر

مستقبل الفن والشعر

منذ أربعين عاما كان جماعة من الفنانين على مائدة المصور الانجليزى هايدن ، وفى نهاية الوليمة رفع الشاعر كيتس كأسه وقال : «لتسقط ذكرى نيوتن» . ودهش الحاضرون غير قليل من الدهشة ، وأراد ورد سورث أن يطلب ايضاحا لذلك قبل أن يشرب ، فأجاب كيتس : «لأنه هدم الجمال الشعرى فى قوس قزح بإرجاعه إلى موشور» ؛ وشرب الجماعة «نخب خزى الرجل» . فهل صحيح أن الجمال الشعرى الأشياء قد تهدم بمعرفتنا العلمية لها ؟ هل الشعر أشبه بهذا الحجاب الملون الخفيف الذى ينسدل بين الأرض والسماء ، هذا الخمار المطرز بالنور الذى ألهه القدماء ، فجاء نيوتن ففضحه ، وبين أنه شىء هندسى أرضى صرف . لقد كان باسكال يقول منذ القرن السابع عشر «إنه لافرق بين مهنة الشاعر وحرفة المطرز» . وعلى أن فى هذا التعريف الذى وضعه باسكال قدراً كافياً من التحقير ، فقد بالغ فيه مونتسكيو أكثر من ذلك فقال : « إن مهنة الشعراء هى أن يثقلوا العقل والطبيعة بالزينة ، كما كان الأقدمون يغرقون النساء فى الحلىّ . » ولعل هذا الكلام الذى كان يثير حفيظة فولتير فيعده جرائم فى ذات الشعر ، والذى كان على كل حال يعد ضرباً من التنكيت لاخطر له ، أقول لعل هذا الكلام أن يبدو اليوم لعدد كبير من العلماء والمفكرين تعبيراً صادقاً عن حقيقة . لقد كان يناصر الشعر إبان القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر السواد الأعظم من «خيرة الناس» ، ولكن لن يكون معه بعد قليل ، فيما يقول بعضهم ، إلا أقلية ضئيلة . لقد سيطر العلم على عقولنا فى هذا العصر ، وملك علينا نفوسنا ، حتى أصبحنا فى أعماقنا ، على غير شعور منا فى بعض الأحيان ، نقدسه تقديساً ، بل نعبده عبادة ، ولا نستطيع الآن نشعر نحو الشعر بشىء من الازدراء . ويشبه م سبنسر العلم بجارية مسكينة ظلت خلال مدة طويلة مهملة فى ركن من أركان المنزل بينما كانت أخواتها المزهوات يعرضن بهارجهن وزخارفهن لجميع الناس ؛ واليوم تنتقم الجارية لنفسها ، «وسيأتى يوم يعد فيه العلم خير شىء

وأجمل شيء ، ويكون السيد المطلق» ، ومما قاله م . رينان أيضا ، : «سيأتي زمان يكون فيه الفنان الكبير شيئا عتيقا لا يكاد يجدى ، بينما تزداد قيمة العالم يوما بعد يوم » حتى ليأسف م . رينان على أنه لم يكن عالما ، بدلا من أن يكون هذا الجماعة الهاوية . ومن يدرى ، فلعل جوته ، لو بعث الآن ، لا يفضل إلا أن ينصرف إلى العلوم الطبيعية بكل ذاته ! ولعل فولتير الذى برهن على مقدرة فى الرياضيات أن يعنى بها أكثر مما فعل ؛ ولعل شكسبير هذا العالم النفسي الكبير الذى يخفى تحت خياله الجبار روحا علمية أن يدع الدرامات الانسانية المسكينة ، لينصرف إلى دراسة درامة الكون العظيمة ! لقد حبس جد دارون قسما كبيراً من حياته على نظم قصائد ضعيفة ، ولعل حفيده ، لو ولد قبل ميلاده بمائة عام ، أن يفعل ما فعل جده ؛ ولكنه لحسن الحظ كان ابن عصره ، فبدلا من أن يقدم إلينا قصيدة فى وصف جمال الحدائق أعطانا صورة علمية عن ملحمة الاصطفاء الطبيعى . إن القصائد تموت بموت اللغات ، وليس فى إمكان الشعراء ، كما قال أحدهم ، أن يأملوا لقصائدهم أكثر من « حياة ليلة فى قلب عاشقين» . إن لوحات الرسامين لتهترى ، ولن يكون رافائيل بعد بضع مئات من السنين إلا اسما . والتماثيل والعمارات تسقط وتتفتت وتصير إلى تراب . ولا يبقى إلا الفكرة . فمن أضاف فكرة إلى تراث العقل الانسانى كان فى إمكانه أن يبقى بهذه الفكرة ما بقيت الانسانية . فهل نعتقد إذن بأن الخيال والعاطفة ليسا فى مثل قوة الفكرة ، وأنهما سيخليان مكانهما للعلم ؟ تلكم مسألة جديدة جديرة بأن نعنى بها ، لأنها تتعلق على الجملة بمصير العبقرية الانسانية نفسها ، وبما سيطرأ عليها فى المستقبل من تحولات .

الفصل الأول

مستقبل الفن والجمال بحسب الاحصاء والفزيولوچيا

يستند العلماء الذين يتنبأون للشعر والفنون بزوال تدريجى ، على عدد من الوقائع بعضها مستمد من الفزيولوجيا والتاريخ و بعضها مستمد من علم النفس . فلننظر أولا فيما تقوله لنا العلوم الطبيعية والتاريخيـــة عن الوسط الذى يستطيع الفن أن يعيش فيه .

لكى يصل الفن إلى تمام تفتحه وكمال نموه لا بد أن يكون الفنان محاطا بجو يعبد الجمال كما يعبده هو نفسه ، فـكذلك كان أهل اليونان . لقد كان اليونانيون — كما يحلو لتين أن يكرر ذلك — يشعرون نحو تناسق الشكل وتناسب الأعضاء وانسجامها وجمال العرى ، بحب يبلغ درجة العبادة ، وكان الجمال فى نظرهم شيئاً مقدساً ، حتى كان سوفوكل قبل أن يغنى الناس نشيد الآلهة المظفرة فى سلامين ، يخلع ثيابه ويرميها أمام المذبح . ومثل هذه العبادة للجمال كانت كذلك أيام النهضة حين ازدهرت الفنون على اختلافها ذلك الازدهار العظيم فى إيطاليا ؛ فكان يكفى هذه الأجيال من الفنانين أن ترى عضوا أو عضلة أو كتفا حتى تمتلىء لذة ونشوة[1] ؛ أما فى أيامنا هذه فإن قوة الجسم وجماله ليس مثلنا الأعلى . كما أن العناية المتطرفة بالأشكال الجميلة و بالتزيينات والحلى أمور تعرف بها الشعوب البدائية . فنرى عند الشعوب الحديثة التى ما زالت متخلفة فى ميدان الحضارة ، كالأعراب مثلا ، أن الذكور أنفسهم يعنون بالتغندر عناية كبيرة ، ويحاولون أن ينالوا الإعجاب خاصة بقوة الجسم ، وجمال الصورة ، وزينـة الملابس والحلى . ولـكن الحضارة تهدم

---

(١) كان بنفنتو شلليني يمتلىء حماسة لهذه التنوءات أو الفجوات التى تؤلفها الضلوع الخمسة الكاذبة حول السرة حين ينحنى الجسم إلى أمام أو إلى وراء . ويضيف « سيسرك » أن ترسم الفقرات لأنها رائعة . وارسم عندئذ العظم الواقع بين الوركين فهو فى غاية الجمال » .

بالتدريج هذه الغرائز البدائية التى كانت مع ذلك بذور الفن . فالرجل فى أيامنا هذه لا يحرص ، وهو فى هذه الثياب الملائمة الفضفاضة التى تخفيه ، على أن يظهر تناسب أعضائه وقوة عضلاته . ولئن كانت الغندرة التى يعدها م . رينان « أكثر الفنون سحرا وفتنة » ، ما تزال باقية عند المرأة وستظل مدة طويلة ، فإنها فى الغالب منحرفة عن غايتها ، أعنى إبراز مفاتن الأعضاء ، فحتى الأيدى نخشى اليوم أن نظهرها . وبينما كان ينبغى للنساء أن يحرصن أكثر من غيرهن على الاحتفاظ بالأشكال السليمة الصحيحة ، فإنهن يعملن بألف أسلوب وأسلوب على عرقلة نمو الجسم ، وإعاقة جريان الدم . وإذن فليست محبة الجمال وحدها هى التى انحطت فى أيامنا هذه ، بل إن الجمال نفسه سائر بسبيل الانحطاط ، فيما ترى بعض الاستقراءات الفزيولوجية . ومعنى هذا أن الموضوع الأساسى للفنون سائر بسبيل الزوال . قال م . رينان « سيتبدد الجمال تقريبا بسيادة العلم » .

والواقع أن الإحصاءات تقرر أن القامة فى هبوط وأن الآفات والأمراض فى ازدياد . وقد أصبح الجسم الإنسانى يعد أولا وقبل كل شىء أداة عليها أن تقوم بعمل معين يكله إليها التقيم المتزايد للعمل . أما أن يتشوه بذلك الجسم فأمر لا يهمنا فى قليل أو كثير . إن الصناعة والمعامل الكبيرة ، وحتى دوائر الموظفين التى ينكب فيها الموظف طيلة يومه على مكتبه ، ثم هذه الصالات التى تذهب إليها المرأة المتمدنة لتنفق فيها بقية من قوة تركها لها فقر الدم ، كل هذه العبوديات أو هذه المتع التى تنجم عن الحياة الحديثة من شأنها أن تؤدى إلى انحطاط أجساد الناس وتشويه أشكالهم . أضف إلى ذلك ما يفعله العلم من الإبقاء على المرضى وذوى العاهات ، ومساعدتهم على التناسل ، ثم أضف إلى ذلك التجنيد الذى يأخذ الرجال الأشداء ويترك الضعفاء ، ثم أضف إلى ذلك هذا الاحتشاد فى المدن الذى سرعان ما يذوى الأجيال ويستنفد قواها : — كل هذا ضرب من الأصطفاء المعكوس من شأنه أن ينتج التشوه والدمامة . والعضو الفعال النشيط إلى أبعد حد إنما هو الدماغ ، وسيزداد نشاطه أكثر فأكثر على مر الأزمان ، وسيستأثر لذلك بكل طاقات الإنسان . ألا يرى بعض علماء الإنسان أن الجملة العصبية فى الإنسان

المتحضر أوسع منها فى الإنسان المتأخر بما يساوى ثلاثين فى المائة ؟ وسيزداد اتساعها عن ذلك إذن فى المستقبل : وكل ذلك على حساب الجملة العضلية . فكأن من الممكن إذن أن يوضع هذا القانون الفزيولوجى وأن يعد سنة التطور الإنسانى . إن الجملة العصبية ستنمو أكثر فأكثر ، ويضعف باقى الجسم إلى الحد الذى لا يتنافى مع بقاء الحياة وإمكان التناسل . ولو كان فى إمكان الإنسان أن يعيش وأن يتناسل بأعصاب ودماغ فحسب ، لاتجه إلى أن يصبح أعصابا ودماغا فحسب ؛ فيحقق بذلك ما تخيله ديدرو فى (لحلم دالامبير) .

أول ما يخطر على البال فى الرد على هذه الخواطر الجسورة التى تتناول مستقبل الإنسانية هو أن هذا الانسان الذى يتخيله ديدرو يستحيل وجوده جسميا ، وإذا وجد لم يلبث أن تحل محله سلالة أخرى أحسن منه توازنا واعتدالا . أضف إلى ذلك أنك إذا زعمت للدماغ الإنسانى مثل هذا النمو العجيب فى المستقبل ، كان لزاما عليك منطقيا أن تفترض له من الذكاء ما يكفيه لأن يدرك فى الوقت المناسب الخطر الذى يتعرض له باقى الجسم . إن الشىء الشاذ فى عصرنا هو أن العلم ، وقد اجتاح التعليم ، لما ينظم التربية بكاملها تنظيما عمليا بعد . فمن شأن العلم أن يشفى الجروح التى يسببها ، وفى إمكانه أن يفعل ذلك بتنظيم التربية وفقا للقوانين التى يخضع لها نمو الجسم فى صورة منسجمة ، كأن يزيد العناية بالصحة والرياضة البدنية وما إلى ذلك .

وهب الأمور لا تجرى على هذا النحو ، فهل صحيح أن مستقبل الجمال والفن معرض للخطر كما يرى م . رينان ، وكما يخشى م . تين الذى يتحسر على فقد أمثال فينوس الفخمة الهادئة (القوية كالحصان) ؟ أما أنا فلا أعتقد بذلك ، صحيح أن فى النصاعة الساكنة التى للأشكال . وفى التناسب الكامل بين الأعضاء والوظائف ، هذا التناسب الذى يؤلف الجمال السكونى ، ما هو جدير الإعجاب ، ولكن لعل الجمال الأعظم ، لعل الجمال « الشعرى » حقا أن يكون فى التعبير والحركة قبل كل شىء ، فما زال الوجه أجمل ما فى الإنسان بالنسبة إلى أبناء هذا

العصر ، والوجه يزداد تعبيرا بنمو الجملة العصبية والعقل والأخلاق[١] ولا بد لإنسان العصور المقبلة إذا هو استمر على نمو جملته العصبية ضمن الحدود التى لا تسىء إلى صحته ، أن تنعكس على ملامحه ، بفضل الترابط بين الأعضاء ، أشعة عقله ، وأن تلتمع أفكاره اللامتناهية فى أعماق عينيه . فإذا أصبح الجسم أقل قوة وجمالا من جسوم أبطال بوليكليت أو عمالقة روبنس البدناء ، فإن الوجه يكون قد اكتسى جمالا أرقى وأرفع . أليس ثمت قيمة ، حتى من وجهة النظر التصويرية ، لجبين تحس وراءه فكرا يحيا ، وعينين تلتمع فيهما روح ؟ ولعل العقل أن يلقى بظله على الجسم كله أيضا . فان جسما خلق ليفكر له جماله الخاص ، وإن كان أقل ملاءمة للنزاع أو السباق . لابد أن يصبح الجمال عقليا بمعنى ما ؛ وكذلك الفن .

إن الفن الحديث والشعر يعيشان على التعبير بوجه خاص ، وإن العناية بالرأس والفكر فى آثار هذا العصر آخذة فى الازدياد منذ الآن ، وإن الحركة ، وهى العلامة المنظورة التى تكشف عن الفكر ، مبثوثة أخيراً فى كل شىء ، كما ترى عند ميشيل أنجلو وبوجيه ورود ؛ وهذا كله يدل على أن الفن لن يتهدم إذا تغير ؟ ولعل فى إمكاننا أن نستعير تعابير العلم المعاصر فنقول : لقد عرف الأقدمون الفن « السكونى » بوجه خاص ، وبقى على الفن الحديث أن يحتضن ما يمكن أن نسميه باسم الفن « الحركى » لما ينطوى عليه من حركة وتعبير . إن الفن يتبع فى تقدمه تطور الجمال الإنسانى ، ولهذا يمكن القول : إنه سيصعد من الأعضاء إلى الجبين والدماغ .

---

(١) لنذكر باختصار أهم الخصائص التى تميز الوجه القبيح فى رأى علم الجمال والفزيولوجيا : أولا : بروز الفكين ، وهو ينشأ عند جنس من الأجناس نتيجة للاسراف فى استعمال هذا العضو ؛ ثانيا : تنوء الوجنتين ، وهو يعلل بنمو عضلات الفكين ؛ ثالثا : فطس الأنف أو فتسه ، رابعا : تباعد العينين ، خامسا : سعة الفم وغلظة الشفتين . وكل هذه العلامات الفيزيولوجية للدمامة تبدو مرتبطة حتما بانحطاط عقلى ونفسى للجنس . فنجدها أبرز ما تكون عند المتوحشين ونراها تزول متى انتقلنا من الهمجية إلى الحضارة . وحين تظهر فجأة على بعض الأفراد تبدو نوعا من الرجوع الوراثى (Atavisme) . فمن الممكن إذن أن نأمل أنها ستزول شيئاً فشيئاً فى الأجناس العليا بتأثير التقدم العقلى . وهناك أخيرا تقابل وثيق بين ملامح الوجه وبين الدماغ ، ويبدو هذا التقابل واضحا حين ننظر فى المجموع أى فيما يسميه علم الإحصاء بالأعداد الكبيرة .

الفصل الثانى

مستقبل الفنون بحسب التاريخ — الفن والديموقراطية

لقد قدم التاريخ ، كالفيزيولوجيا ، عدداً من الأدلة تنعى مستقبل الفن ويوهم ظاهرها أنها حق . إن نمو هذا الفن أو ذاك من الفنون منوط فى الغالب بعادات نفسية معينة ، وبحالة اجتماعية معينة . ويرى تين أن هناك عدة فنون هى الآن فى دور الاحتضار ، « ولا يمدها المستقبل بما تحتاج إليه من غذاء » . ويقول رينان : «لقد انتهى عهد النحت منذ أصبح الناس لا يظهرون أنصاف عراة . وزالت الملحمة بزوال عصر البطولة الفردية ، فلا ملحمة فى عهد المدافع . فكل من ، ما عدا الموسيقى ، رهن بحالة مضت ؛ وحتى الموسيقى التى يمكن أن نعدها فن القرن التاسع عشر ستستنفد فى يوم من الأيام » .

والحق أن النحت أكثر الفنون تعرضاً للخطر فى الأعصر الحديثة ، حتى لقد قال فكتور كوزان قبل م . رينان : ان يكون هناك نحت حديث مع عادات هذا الزمان . ولكن إذا سلمنا جدلا بأن هذا الفن معرض للخطر إلى هذا الحد فهل نقول: إن تقدم العلم الذى يميز روح العصر الحديث هو السبب فى ذلك؟ . لعل الأمر نقض هذا ؛ فقد كان النحت القديم يحيا هو نفسه بالعلم ، فكان الفنانون القدماء أعلم بصناعة فنهم من الفنانين فى هذا الزمان . وفى عصر النهضة نرى أن أمثال ليوناردو دافنشى وميشيل آنجلو كانوا عبقريات علمية جبارة . ولعل العلم الحديث أن يعيد الشباب والحياة إلى فن النحت بدلا من أن يقتله . فلا شىء يفيد هذا الفن كما تفيده ، مثلا ، تلك الأبحاث التى بدأها دارون فى التعبير عن الانفعالات . إننا مازلنا نجهل كثيراً من أمور الجملة العصبية وعلاقاتها بالجملة العضلية . قال روسكن : « لا يجوز للنحات أن يجهل شيئاً من تفاصيل تشريح الإنسان . ولا فرق بين عالم التشريح وبين النحات فى هذا الباب إلا فى أن ماهو غاية بالنسبة إلى الأول هو وسيلة فقط بالنسبة إلى الثانى . أى أن التفاصيل بالقياس إلى النحات

ليست مجرد مادة لحب الاطلاع أو موضوع للبحث والاستقصاء، وإنما هى العنصر الأخير فى التعبير والرشاقة ». فالفن التصويرى لا يتنافى إذن مع العلم قط . أما تبدل العادات ، وليس هو ابن الأمس ، فلم يؤد ولن يؤدى إلى زوال فن صنع التماثيل ، صحيح أن أحداً لن يصنع مرة أخرى فينوس (ميلو) أو هرمس (پراكستيل) ، ولكن من يدرى ! فلعل فن النحت أن يصبح فى المستقبل قادراً على أن يثبت على الصخر معانى وعواطف ما كان لليونانيين ، على ما وصلوا إليه من كمال التعبير، أن يعبروا عنها أو أن تدور بخلدهم ! ما كان لپراكستيل أن يتصور تمثال (الليل) أو تمثال (الفجر) لميشيل آنجلو ، ولا كان لميشيل آنجلو ، هذا الشاعر الذى يعبر عن شعوره بالصخر ، وهذا المفكر ، أن يستطيع نحت هذا الأثر أو ذاك من آثار پراكستيل[1] .

أما الرسم فحظه من البقاء بل ومن التقدم أكبر . إن اللون شىء خالد ، فلا يستطيع نيوتون ، مهما يحال المنحنى الهوائى لقوس قزح ، أن يحطم قوس قزح أو أن يبدد جماله . حتى أن حسن اللون قد زاد الآن نمواً عما كان عليه فى القديم . وإنكم لتعلمون أنه لم يكن عند اليونانيين ألفاظ دقيقة واضحة للدلالة على طائفة من الألوان . ونستطيع أن نقول ، دون أن نقع فى مفارقات بعض الفيزيولوجيين من أمثال هـ ماجنوس ، بأن الأحساس باللون عندهم لم يكن فى مثل قوة الأحساس باللون عند أمثال تيسيان ودولاكروا . لقد أصبحت الإنسانية أرهف إحساساً بلغة اللونيات وألطف شعوراً بجمال الأضواء . وهذا طريق مازال مفتوحاً أمام الفن .

وكذلك لغة الأصوات لا يمكن أن تنفد وما مثل الذى يزعم مع رينان أن الموسيقى التى يرجع عهدها إلى قرنين أو ثلاثة ستستنفد عما قريب إلا كمثل من لعله زعم أن فن الرسم قد انتهى واستنفد من أيام آبل و بروتوجين ، أو كمثل من اعتقد أن الشعر قد استنفد حوالى عام ١٨٢٠ . إن المعنى الموسيقى يناسب حالة عقلية وأخلاقية معينة تتبدل بتبدل العصور ، وستظل تتبدل ، فتخلق

---

(١) وحتى نماذج الجمال تتغير من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان سواء فى الرسم وفى النحت ، فليوناردو دافنشى وتلاميذه لهم نموذج جمالى خاص يفضلونه على غيره ويلاحظ فى جميع آثارهم وبيروجان وروفائيل لهما نموذج آخر ، والبندقيون لهم نموذج ثالث ، وهكذا دواليك .

ضروباً جديدة من التقدم تساير تقدم الإنسان . لقد عبر شوبان وشومان وبرليوز عن عواطف خاصة بعصرنا ما كان فى وسع هاندل أو باخ أوهايدن أن يتصوروها والموسيقى، كما بين م . سبنسر، هى التطور الذى يصيب الصوت الإنسانى بتأثير العاطفة والهوى . وهذه التبدلات الصوتية ، هذه التنغيمات الطبيعية فى الصوت الإنسانى تمضى مستدقة مترهفة على قدر ترهف الجملة العصبية . ولو قارنتم بين حديث امرأة عامية وحديث سيدة راقية عرفتم مدى مافى صوت الثانية من تنغيم ألطف وأرهف . فلعل اللحن الموسيقى إذن أن يزداد بتغيرات اللهجة الإنسانية تنوعاً وتلوناً ، كما تتنوع عواطف القلب سواء بسواء . وأما الخوف من أن تنفد تركيبات النغمات الموسيقية فيظهر فساده من مجرد النظر فى القوانين الرياضية للتركيب . إن فى إمكان اللحن أن يتنوع بفضل الايقاع والتركيب إلى غير نهاية . أضف إلى ذلك أنه مازال للهارمونى ينابيع لاحصر لها . لقد كان الناقد الانجليزى يأخذ على روسينى مقطوعاته ذات الأجزاء المختلفة ويأخذ عليه كورساته ومزدوجاته التى حلت محل منفردات الزمان القديم ، وكان ينكر عليه إدخال الأدوار ذات الصوت الأجش فى الأوبرا ، وكثرة ألحانه الأساسية فى حين أن الناس كانوا يكتفون فى القديم بلحن أساسى واحد يتبعونه بأشكال متنوعة. إذن لقد كانت موسيقى روسينى فى رأى هذا الناقد الفنى الذى كان له فى زمانه سلطان كبير مسرفة فى التعقيد « غير مفهومة » . وما أشد ما تبدو لنا اليوم سهلة الفهم قليلة التعقيد سواء من حيث الايقاع ومن حيث الهارمونى . لقد أصبحنا منذ الآن لا نكتفى بلحن بسيط . وقد لا نستغنى بعد عدة قرون عن تداخل فى الألحان كالذى يلاحظ فى سيمفونيات بتهوفن وصفحات فاجنر الطويلة . ومهما يكن من أمر فإن الموسيقى فى طريق التطور لا التدهور .

وأما الشعر فقد يصبح هو والموسيقى ديانة المستقبل . كما يحلم بذلك شتراوس . ولكن م . رينان يائس من قدرة الشعر على الحياة . وهو يستند فى ذلك إلى أن الشعر اليونانى قد مات ، فالملحمة ماتت ، والمأساة ماتت : إن العالم إذ اخترع البارود والمدافع والبنادق قد حرمنا مما كان يمكن أن يتمخض به المستقبل من

أمثال هوميير وڤرجيل . — قد يكون هذا صحيحاً . ولكن ثمت عبقريات أخرى ولدت ويمكن أن تولد ، وليس من الضرورى أن تشبه عبقريات الماضى . ولعلك لو خيروك بين شكسبير وڤرجيل أن لا ترى ما يمنعك من التردد فى تفضيل أحدهما على الآخر . لقد حل الشعر الغنائى محل الملحمة فى هذا الزمان . وما ينبغى أن نحزن لذلك كثيراً . لقد كانت الملحمة الكلاسيكية لا تستطيع أن تعيش بدون عجائب ، والعجائب شىء مستحيل وخاطىء فى ذاته . وحتى من الناحية الجمالية المحضة ليس يعقل أن تكون الملحمة أسمى « أنواع » الجمال . ليت مدافعنا لم تقتل غير الملحمة ، إذن لكانت أقل إجراماً ووحشية مما هى الآن . ثم لقد شهدنا حتى فى أيامنا هذه ورغم المدافع نوعاً حديثاً من الأدب يعادل الملحمة و يعوض عنها ، مثل « أسطورة العصور » ولئن زالت المأساة اليونانية بكورساتها وحركاتها الغنائية المضافة إلى مجرى الدرامة فإنما زال منها العنصر المتصنع المتكلف بوجه خاص . وحتى مأساة القرن السابع عشر أصبحت الآن شيئاً قديماً وجد لغير هـــذا العصر ، كما أصبحت « مطولات » الدرامات الرومانطيقية هى الأخرى قديمة بالية . فما ينبغى للمؤرخ أن يستنتج من زوال بعض الأشكال الشعرية الخاصة زوال الشعر بوجه عام ، كما فعل م . رينان . وعبثاً يحاول م . تين أن يقول إن اللغات القديمة ولغات الجنوب ملونة بطبيعتها و إنها لذلك تنجب رسامين وشعراء بطبيعة الحال ، خلافاً للغات الحديثة المسرفة فى التجديد ، فما أسهل علينا أن نجيب بأن كبار الملونين ليسوا من القدامى بل من المحدثين [1] . وهل يرى م . تين أن أسلوبه الشخصى دون لغة ايزوقراط سمواً فى التلوين ، وأن مرد ذلك إلى اللغة الفرنسية ؟ ثم يجب أن لا نوحد بين الأسلوب « المزهر » الذى امتازت به لغات الجنوب أكثر من غيرها و بين الأسلوب « الشعرى » . فالتلوين الحقيقى لا يأتى من الصور التى توجد جاهزة فى اللغة ،

(١) قد يعترض تين على هذا بقوله : إن الملونين الجبابرة من المحدثين امثال ڤيكتور هوجو وبلزاك ودولاكروا « أصحاب روسو منهكون » فنجيب على ذلك بقولنا : إن كبار الفنانين فى كل العصور كانوا محولين على الاسراف فى الخيال ، فكان الخيال ينمو نمواً شاذاً على حساب الملكات الأخرى ، وفقاً لقانون التوازن العضوى ، فلم يكن أمثال أشعيا ودانتى من أصحاب الأمزجة المعتدلة المتوازنة ، بل كانوا يعانون الحمى ويتألمون . وليس مرد هذا الألم إلى لغتهم أو عصرهم وإنما إلى عبقريتهم نفسها .

فهذه الصور الجاهزة تذبل مع الزمن حتى لتصبح عائقاً عن التلوين لاعوناً عليه ، وإنما يأتى التلوين الحقيقى من الصور الجديدة التعبيرية التى يستطيع الشاعر أن يستحضرها إلى ذهن القارىء بأبسط الكلمات . إن اللغة التى تحفل بصور على وتيرة واحدة تفسد الفكر بدلا من أن تبرزه ، إنها أشبه بلوحة جعلنا كل ألوانها قوية فلا تدرج فى أصباغها ولا لونيات .

وثمت اعتراض آخر على مستقبل الفن أوحى به التاريخ ، وهو الاعتراض الذى استمد من الوقائع السياسية والاقتصادية التى يشهدها هذا العصر ، فمن الملاحظ أن الجماهير مدعوة فى هذا الزمان إلى المشاركة فى جميع المتع الفنية ، حتى لقد أصبحت هى القاضى الحقيقى فى شئون الجمال أفليس من شأن هذا أن يهبط بالفن إلى مستوى الجمهور ؟ ولكن الجمال لا يمكن أن يصبح عامياً ، لذلك يرى م . ريتان أن الفن سيزول ، إذ لا يمكن أن يظل وقفاً على صفوة ارستقراطية صغيرة . وإلى مثل هذا يذهب شيرر . ويقول هارتمان : « قضى على الفن أن لا يكون شأنه فى سن النضج من حياة الإنسانية إلا كشأن مساخر المسارح عند صغار تجار البورصة بعاصمتنا برلين فى المساء »

الحق أن الذين يفكرون على هذا النحو ينسون أن قد كان للشعب فى كل الأزمان فن منحط خاص به ، فكانت له « مساخره » وأقاصيصه التى تفعل فيه فعل بعض الروايات المعاصرة فى شعب هذا الزمان .

فلئن كان الشعب الحديث يحب مسرحياته الفظة قليلا أو كثيراً ، ويعجب بأغانيه ، ويميل إلى موسيقاه ذات اللازمات الرقاصة ، ويسر بروايات القضاء والمحاكم ، فليس معنى هذا أن الفن ينحط ؛ ولعل الأمر أن يكون نقيض ذلك ، فان الانتقال من المسخرة إلى المهزلة ينطوى على شىء من التقدم ؛ كما أن الكلام والموسيقى فى الأوبريت يدلان على رقى الذوق العام ؛ وهل الروايات القضائية أسوأ من قصص اللصوص التى كان الناس يتسامرون بها قعوداً إلى جانب الموقد ، والتى ما زالت ترعب خيال سكان نابولى وصقلية ؟ لعل موليير كان لا يستطيع أن يمثل مسرحياته الراقية مثل « مبغض البشر » فى بيزناس ، ولكن

أليس شيئاً جميلا أن نرى سكان بيزناس يستمعون إلى موليير أياً كانت المسرحية !

وجملة القول أن فى عصرنا نوعاً من « تقسيم العمل » يتم بين الفنانين و بين العلماء ؛ فهناك فى عملى مربح لا يحول دون الفن العظيم الرفيع ، كما هناك علم عادى مسف لا يحول دون التأمل العلمى الرفيع . فكما أن هناك مهندسين لصناعات التبغ ، فهناك أيضاً دراميون وروائيون وملحنون يؤلفون للشعب . إن ذلك القانون الاقتصادى ، أعنى قانون العرض والطلب ، ينظم الانتاج الفنى كما ينظم سائر أنواع الانتاج . والطلب يختلف باختلاف المحيط . وقد لا يقل الفرق بين طائفة أدبية من الناس وطائفة أدبية أخرى عن الفرق بين عصر وعصر : فلكل طائفة فنها ونوابغها والمشهورون فيها . ولا تستطيع هذه الطوائف أن يستغنى بعضها عن بعض كما لا يستغنى عصر تاريخى كبير عن فترات الاختمار الأصم التى سبقته وهيأته وولدته ، وفى إمكاننا إذن أن نفرح لوجود الفنون الشعبية بدلا من أن ننكرها ، لأنها هى بعينها ما يتيح لفن أعلى أن يظل قائماً فوقها . إن الشعب محتاج دائماً إلى أن يمر بهذه المراقى للوصول إلى أعلى : ان هذه الفنون الشعبية لهى درجات المعبد .

وهناك اليوم مدرسة من المؤرخين المتشائمين تعتقد أولا بأن الديموقراطية سائرة نحو الظفر الشامل حتما ، وترى ثانياً أن الديموقراطية تعمل على انحطاط الفن وانحطاط العقل الإنسانى عامة لا محالة . ويمكن أن نجمل تفكير هؤلاء المتشائمين بما يلى : إن المثل الأعلى للديموقراطية هو المساواة السياسية وحتى الاقتصادية بين الناس . ومن شأن هذه المساواة السياسية والاقتصادية أن تولد مساواة عقلية ، بارتفاع الصغار وهبوط الكبار من الأنفس . ومن شأن هذا التوسط الشامل أن يقتل الفن ، لأن الفن لا يعيش إلا بالعبقرية المتفوقة ، فهو ارستقراطى فى جوهره . والحق أن هذا الاستدلال سطحى أكثر مما يظن ، رغم ما يوهم به من أنه صواب فقد كان ينبغى لخصوم الديمقراطية أن يبرهنوا على أن المساواة فى الحقوق السياسية تميل إلى توليد مساواة فى الأدمغة والاستعدادات ، وهذا ما لم يفعلوه قط . ولننظر فى هذه المسألة بالتفصيل .

فنتساءل أولا هل تستطيع الديموقراطية أن تهدم الشروط العضوية والفيزيولوجية للعبقرية عند الفنان ؟ هل تستطيع أن تقلل عدد التلافيف الدماغية أو أن تنقص وزن الدماغ ؟ — مثل من يقول بشيء من هذا يكون كمثل ذلك الطبيب الذى كان عدواً للتصويت العام فكان يرى أن « الإضطراب الانتخابى » ينتقل إلى عقول الأمهات ويفسد حليب المرضعات ، ويسبب للناخبين الناشئين ارتجافات وتشنجات ! الواقع أنه متى ولدت الديموقراطية للشعب الذى أخذ بنظامها انحطاطاً دماغياً حقيقياً زال هذا الشعب وانقرض ، لأن تنازع البقاء قانون الشعوب ، والعقل أقوى قوة فى هذا التنازع ، فمتى أضعفت الديموقراطية العقل ، وأزالت العبقرية ، كان لا يمكن أن تظفر فى المستقبل ، وكان الظفر للشعوب التى تستأثر بالعبقرية ، ويكون لها بالتالى فنون . ولكن الحقيقة أن شكل الحكومات لا يؤثر فى دماغ الفنان تأثيراً مباشراً . فترى هل يؤثر فيه تأثيرا غير مباشر ؟ هل يحتاج نشوء الأثر الفنى إلى شروط مدنية وسياسية لا يمكن أن توفرها له الديموقراطية ؟ تلكم هى المسألة الثانية التى يجب أن ننظر فيها .

أول ما يتطلبه الفنان حتى يعمل وينتج هو الحرية ونحن نعلم أنه يتمتع بها فى ظل الحكم الديموقراطى ، وأنه لم يتمتع بها دائما فى غير ظل الحكم الديموقراطى ، وأن استبداد الدولة وحواجز الطبقات قد حرمت الانسانية من جزء من عظمائها ما فى ذلك شك ويحتاج الفنان ثانياً إلى ما يشبه الاستقلال إزاء ضرورات الحياة ، أى أنه يحتاج إلى تلك الكسرة من الخبز اليومى التى كان برليوز يمضى لأكلها عند تمثال هنرى الرابع مع قليل من العنب ! وواضح أن قدرة الفنان على إيجاد خبزه اليومى تزداد كلما قل التفاوت بين الظروف الاجتماعية للأفراد وأصبح فى إمكان كل من يعمل أن يحصل على أجر . صحيح أن الفنان لن يأمل فى الحصول على مثل الجراية اليسيرة التى وهبتها يد ملكية لكورنى ثم منعتها عنه ، ولا فى الحصول على صدقة المائة قرش التى منحها سيباستيان لكامونس . ولكنه فى مقابل ذلك لن يضطر قط إلى أن يحترف مهنة التملق ، وهى مهنة لا تتطلب من الوقت أقل مما تتطلبه كثير من المهن الأخرى ، فضلا عن أنها تسىء إلى الكرامة . وإذا

اضطر الفنان إلى أن يعطى دروساً كما فعل شوبان ، أو أن يكون أستاذاً للتاريخ كما فعل شيلر ، أو محامياً كأوهلاند ، أو مزين بواخر كبوجيه أو بروتوجين قديما ، أو وكيل أعمال كسرفانتس ، فانه لن يعيش حياة أشق من الحياة التى كان يعيشها إلى الآن ؛ بل إن الأمل فى أن يفوز فى المستقبل بشىء من اليسار قد ازداد الآن ، حتى ليستطيع أن يتخذ له ، فى مكان ما ، عشاً يرتاح إليه ، فيكبب فيه على مهل — كدودة القز — ذلك الخيط الخفيف اللامع الذى يغزله خياله .

ويحتاج الفنان ثالثا إلى قدر من الإطراء وعدد من الأصدقاء والمعجبين . وقد فاتته هذه الأمور فى بعض الأحيان ، فهل تفوته أكثر من ذلك بعد الآن ؟ لعل العبقرى أقرب إلى الفوز بهذا الغرض فى هذا الزمان الديموقراطى منه فى أى زمان آخر . فلا شك أن إحداث بعض الأصداء فى شعب بكامله مضمون أكثر من إحداث أصداء فى مجتمع صغير قد يتألف من صفوة مختارة ولكنه عبد التقاليد ، كثير الجزع ، شديد التنافس والزحام . لن نذكر أمثال كورنى الذى حمل مسرحية « بوليوكت » إلى فندق رامبوييه ، ولا أمثال موليير وكثيرين غيره من عظماء الرجال الذين اكتشفهم الشعب من أول وهلة . إن الأرستقراطية حتى لو كانت عقلية محضة ، كصفوة مختارة أو مجمع علمى ، أميل فى الغالب إلى المحافظة ، فإذا سلمنا بأنها تضم أقدر العقول على فهم الفن فى المرحلة التى وصل اليها العصر ، فانها لا تضم دائماً أقدر الناس على فهم فن النقد والعبقرى لا ينصاع لذوق عصر من العصور إذا كان هذا الذوق فاسداً ، بل يحاول أن يصلحه ، وإصلاح ذوق عصر من العصور أسهل فى الغالب من إصلاح ذوق مجمع علمى — أكاديميا — (ولقد كان كورنى مثالا على ذلك) .

وفى كل العصور نرى العبقرى ينكره عصره قليلا أو كثيرا . ولا يمكن أن يكون الأمر على غير هذا النحو ، لأن من طبيعة العبقرى أن يسبق العقول المتوسطة . ولكى يلقى قبولا أضمن ينبغى أن ينتظر صعود الموجة الإنسانية . شأنه شأن ذلك الصياد الذى قارب الشاطىء فجلس على مقدمة قاربه ينتظر الموجة التى ستوصله إلى الرمل ، حتى إذا وصلت انساناً معها فرفعته قفز إلى الأرض مرحا . على أن العبقرى

مستعجل دائما ، فتراه وهو فى قلب البحر يصرخ : « إلى الأرض » ثم يلقى بنفسه نحو الشاطىء . فان وصل حياً كان هذا خطأ كبيراً ، وإن لم يصل حياً . فلاضير ! إنه سيصل على كل حال . وقد يخلق نفسه الموجة التى ستحمله ميتاً أو حياً . . ثم يجب أن نذكر بأن للعباقرة وحتى النوابغ من كثرة الأعداء مالابد معه من وجود عدد صغير من المعجبين المتحمسين . ولئن كنا لانجد إلا قليلا من الأمثلة على عباقرة فهمهم معاصروهم فهماً تاماً كاملا ، فاننا نجد أمثلة أقل من ذلك على عباقرة جهلهم المستقبل . فلم يكتشف المنقبون فى الأرشيفات حتى الآن آثار أية عبقرية ممتازة مرت دون أن يلتفت اليها أحد . ولقد كان أكبر خطر يهدد الفنان أو المفكر فى القديم هو أن يرى أثره يحرق ، فيحرم منه المستقبل ، ويقضى عليه إلى الأبد . ولا شىء من ذلك يخشاه الفنان فى هذه الأيام .. وبعد هذا يهون كل شىء . إن أكبر خطر يمكن أن يتعرض له الفنان فى هذه الأيام هو أن يظل مغمورا فما يحفل أحد بنضاله .. على أن النوابغ الغارقين فى فنهم ، الواثقين من أنفسهم ، يكون الإخفاق نفسه حافزاً لهم ومنشطاً .

صحيح أن العبقريات الشعرية والفنية لا تستطيع أن تبهر الأعين بقوة كبعض العبقريات العلمية ، فيهيهات أن يكون لقطعة مرمر ، مهما بلغت من جمال النحت ، ما لقاطرة جديدة تلهث فوق قضبان السكة الحديدية أو باخرة مستحدثة تزمجر أثناء العاصفة ، من دوى فى العالم . إن اكتشافات الشاعر أو الفنان أخفى من ذلك ، فهى تحس من الداخل ولا تلمس بالأصبع . ولكن لا بد لهذه الاكتشافات أخيرا ، كما كان يقول باسكال ، من أن « تبهر العقول » . ويصورون لنا الديمقراطية « غيورة من العبقرية » ولكنها غيرة لا محل لها . ثم يجب أن نفرق فى هذا الباب بين العبقريات السياسية والعبقريات الفنية . فأى الديموقراطيين مهما تبلغ حماسته للديموقراطية ، خاف يوما من م . جونو مثلا ؟ من ذا الذى حاول يوما أن يقلل من قيمة م . رينان الأدبية ؟ لئن تردد الديموقراطيون فى تعيين م . رينان عضوا بمجلس الشيوخ ، فقد يكونون مخطئين فى ذلك ، ولكن يجب أن نسلم بأن لهم أعذارهم ، فمن يضمن أن م . رينان كان سيصبح سياسياً قديراً . . . ولعل م . رينان

هذا المتشكك الكبير ، أن يكون أول من يشك فى ذلك أما العبقريات السياسية بالمعنى الأصلى لهذه الكلمة ، فقد كان الناس يخشونها و يحذرونها فى ظل جميع نظم الحكم . فلئن أعلى النظام الملكى أمثال ريشيليو و بسمارك ، فقد طرد أمثال تورجو . . ثم إن الديموقراطية نفسها عرفت كيف تستفيد من عبقريات سياسية صادفتها فى الطريق ، من أمثال واشنجطون ولنكولن وتيير .

بقى دليل واحد ، مستمد من الظروف الأخلاقية التى يحتاج الفن إلى مصادقتها حتى يتفتح و يزدهر . فالفن فيما يقولون لا يمكن أن يتلاءم مع الروح النفعية التى تجتاحنا اليوم . إن الفن نقيض « الاميركانية » . والأمريكانية هى التى ستنتصر وتسود ، فتقتل الصناعة الفن — لا شك أن فى هذا التعارض الشديد الذى يقررون وجوده بين المشاغل العملية المسرفة فى طلب المنفعة و بين حياة الفن وتنزهه عن الغرض شيئا من الصحة والحق أن « الأمريكانية » ، هذا العلم الذى لا يرتفع عن الأرض قيد أنملة ، هذا العلم الصناعى التجارى المحض ، ليس نقيض الفن فحسب ، بل هو نقيض العلم الحقيقى أيضا . فما زالت التأملات النظرية المجردة من المنفعة هى المحرك الأول والدافع إلى كل تقدم فى العلم ، رغم ما للتطبيقات العملية من قيمة آخذة فى التزايد يوما بعد يوم ، وهكذا ترى أن «الأمريكانية» لن تنسينا الفن فحسب ، بل ستنسينا العلم أيضا ، فهى إذن عدو مشترك للفن والعلم جميعا ، ولكنها ستتهدم من تلقاء نفسها ، إذا أتيح لها يوما أن تظفر عند شعب من الشعوب ظفراً تاماً ، لأنها ستستحيل فورا إلى نوع من العادات الآلية تتدنى بالعقل فتؤدى إلى ضياع الأمة التى بالغت فيها . فيجب إذن أن نحارب الميول النفعية الصرفة التى يمكن أن تستسلم لها روح الأمة فى بعض اللحظات ، فنناهض مناهج التعليم التى تسرف فى استبعاد الدراسات النظرية ، وندع للعلم المحض والفن نصيباً كبيراً فى التربية ، وكلاهما شىء سام فلا يمكن أن يناقض أحدهما الآخر . أما الاعتقاد بأن مرد « الأمريكانية » إلى شكل خاص من أشكال الحكم ، أو بأنها نتيجة لسير الحضارة العام ، فهذا افتراض لا يمكن قبوله : إن مردها إلى صفات الشعوب وطباعها ، وقد عرفها التاريخ فى كل الأزمان ، فكما أن هناك أفراداً

لا يرون فى الحياة من مثل أعلى غير الرفاه ، فهنالك أيضا شعوب ليس لها من غاية إلا الصناعة والتجارة . فكذلك كان شأن أهل صور وأهل قرطاجنة ، وهنالك شعوب استطاعت أن توفق بين المصالح المادية والمباحث العقلية . فكذلك كانت أمة اليونان ؛ لقد كانت أمة تجار وشعراء معا ! فبرعت فى الفنون العملية براعتها فى الفن العظيم . ونرى فى أيامنا هذه أن الانجليز الذين خلقوا الصناعة الحديثة هم الذين أحيوا بشيكسبير وبيرون الشعر الحديث . وإذا لم ينجب الأمريكيون حتى الآن شاعرا من الطراز الأول ، فإنهم هم الملومون فى ذلك ، لا النظام الديمقراطى الذى نعدهم ممثليه ، وهل تعد أمبراطورية البرازيل أطول باعا فى هذا المضمار من جمهورية الولايات المتحدة ؟ ثم إننا لا نستطيع أن نغفى برأى فى شعب يعود عهده إلى قرن مضى ، ومازال فيما يشبه دور التكون . لا شك أن الشعوب التى اكتمل اليوم تاريخها ، وكان من شأن المبالغة فى ميولها التجارية أن قتلت الفن العظيم ، لا شك أن هذه الشعوب جديرة بأن يرثى لحالها ؛ ولكن لا شىء يجعلنا نتنبأ بأن هذا هو الإتجاه الذى ستسير فيه الإنسانية دون أن تجد مخرجا منه . إن بين الشعوب ، كما بين الأفراد ، شعوباً تعيش حياة ناقصة ، وتجهض فى منتصف الطريق ، غير أن هناك شعوباً أخرى تستشعر المستقبل ، وعلى جبينها نجمة دمغته بها كبعض قبائل أفريقيا ويمكننا أن نقرر بكل يقين أن الشعب العظيم هو اليوم أعجز منه فى كل يوم مضى عن الاستغناء عن العلم ، لأن العلم أصبح شرطاً من شروط الحياة فى تنازع البقاء اليومى ، والعلم لا يستغنى عن النظر ، وما وجد « العلم من أجل العلم » ، فلا يمكن لأى اعتبار أخلاقى أو تاريخى أن يجعلنا نتنبأ بأن « الفن من أجل الفن » لا يمكن أن يظهر .

وجملة القول أن التاريخ يبين أن الفن يتغير من حين إلى حين ، وأن تغيراته تقابل تغيرات الأخلاق والحالة الاجتماعية واللغات وحتى أشكال الحكم السياسية . ولكن هيهات أن يبرهن التاريخ على أن هذه التغيرات تنطوى حتما على شىء من الإنحطاط فى الحاضر أو فى المستقبل . بل نذهب إلى أبعد من ذلك ونتساءل : ماهى علامة التقدم فى كائن شاعر ؟ هى أن يستطيع بوصوله إلى درجة أرقى أن يشعر

بإحساسات وانفعالات جديدة دون أن يفقد قدرته على الشعور بما فى انفعالاته القديمة من جميل أو عظيم . وهذا هو بعينه ما يتم للانسان الحديث فيما يتعلق بالانفعالات الفنية . فنحن على تذوقنا فن العصر الذى نعيش فيه ، والوسط الذى نضطرب فيه ، نظل قادرين على الإعجاب بأفكار وآثار عصر مضى فلقد نفضل ألفردى موسيه أو فكتور هوجو ، ولقد نؤثر بتهوفن أو شوبان أو برليوز ، لقد يأسرنا هؤلاء أكثر مما يأسرنا الأقدمون ، لأنهم يروون لنا « أحلامنا الخاصة » كما يقال ، ولكن هذا لا يمنع أننا نظل نفهم راسين ، وحتى بوالو ، ونظل نعجب بهايدن . ومن المشكوك فيه أن يكون بوالو وهايدن قادرين على أن يفهما فكتور هوجو و برليوز . أن حساسيتنا الجمالية لا تضعف إذن من بعض النواحى لتلطف من بعض النواحى الأخرى : كل ماهنالك أنها تزداد تعقيداً لا أكثر . ومرد ذلك إلى أن عقلنا نفسه يتسع . قال جوته « إننى وثنى من حيث أنا شاعر ، ومن المؤمنين بوحدة الوجود من حيث أنا عالم طبيعى ، ومن المؤمنين بالله الكافرين بالوحى من حيث أنا إنسان أخلاقى ، وللتعبير عن شعورى أحتاج إلى جميع هذه الصور . » ليس التقدم هنا تهدماً . صحيح أن كل فن لا يمكن أن يعيش مرة أخرى فى وسط جديد على نحو ما عاش فى الوسط القديم . ولكن ليس معنى هذا أنه سيموت . إن روائع الآثار الفنية ينهض بعضها إلى جانب بعض كذرى عالية لا يستطيع جديدها أن يسحق قديمها أو يغطيه .

الفصل الثالث

تعارض الفن مع الصناعة الحديثة

يذهب بعض فلاسفة الفن ، كروسكن وسولى برودوم ، إلى أن الصناعة الإنسانية سيزداد تنافرها مع الفن . فإن الآلات التى اخترعت اليوم لا تطاوع الخيال كآلات الأمس ، كما أن آلات الغد ستكون أقل مطاوعة من آلات اليوم . ذلك أن الآلات القطة الأولى التى اخترعها العقل الإنسانى كانت ، فيما يرى م.م. روسكن وسولى برودوم ، « أكثر تمثيلا لمحركاتها » فالطاحونة الهوائية مثلا ما تلبث حين نراها أن تذكرنا بالهواء الذى يحركها ، وكذلك المركب الشراعى ؛ خلافاً للبخار والكهرباء فانهما محركان خفيان يختبئان فى داخل الآلات . وقد يأتى يوم يزيد فيه سلطان الإنسان على قوة البخار باختراع محروقات أصغر حجما ومعادن أشد مقاومة ، فتتجرد الآلة من جهازها الخارجى الفخم ، وتضيق أبعادها وتصبح عاجزة عن تمثيل قوة محركها » . ويخلص م . سولى برودوم من هذا إلى القول بأن آلاتنا البخارية الحالية تفصل آلات المستقبل من الناحية الجمالية مثلما « تفضل المراكب الشراعية الرائعة فى القديم السفن البخارية البشعة فى هذا الأيام » .

إن هذه الآراء نتيجة لنظرات سريعة متعجلة ، فالشىء الفنى فى آلة الشىء الذى يفجأ الخيال ، ليس هو طريقة تمثيلها لهذه القوة أو تلك من قوى الطبيعة . فقلما نفكر فى دفعة الريح حين نرى من بعيد الشراع الأبيض الخفيف يطوف فى عرض البحر ، حتى أن حركة المركب تكون أرشق وأجمل حين تبدو أكثر تلقائية ، فكأنها خفقات جناح الطير ، أو كأنها انزلاق طير البحر على سطح الأمواج . ليس تمثيل الريح هو ما نعجب به فى المركب الشراعى ، بل مظهر الحياة فى أروع صورة لها ، أعنى صورتها المجنحة . وكذلك الطاحونة الهوائية فإنها ليست جميلة إلا أثناء الحركة ، أى حين يكون لها مظهر الحياة ، أما إذا رأيتها فى حالة السكون ودن

قريب كانت آلة دميمة إلى حد ما . إن القوس الذى يرتخى ليرمى سهماً لا يخلو من رشاقة . لماذا ؟ ألأنه يمثل فى نظرنا قوة من قوى الطبيعة هى المرونة ؟ كلا . بل لأن الحركة ، وهى أصل الفعل المنعكس ، تبدو دليل حياة وبداية حياة . وكلما كانت الآلة أقل تمثيلا للقوة « الخارجية » التى تحركها كانت قيمتها الجمالية أعظم . وأجمل الآلات فى المستقبل أكثرها شبها بكائن حى . ولذلك كان سؤالك عن تقدم الصناعة هل ينافى الفن ، يمكن أن يرد إلى السؤال الآتى : هل تكامل الآلات التى تبنيها الصناعة يقترب بهـا من نموذج الكائنات الحية أو يبتعد بها عنهـا ؟ .

والجواب على هـذا السؤال لا يحتمل الشك : وهو أن الصناعة إذ تحاول تفادى الاحتكاكات وضياع القوى فى غير فائدة تسعى بذلك إلى خلق الاتصال والمرونة والسهولة فى حركات آلاتها ، أى تقترب بها من نموذج الكائنات الحية . وكلما ارتقت الصناعة رأينا الآلات كأنها تحيا حياة خاصة منسجمة متوافقة ، فإذا ضربات النواسات تنتظم فتزداد شبها بخفقات القلب ، وإذا البخار أو الماء أو الهواء يجرى فى هذه الشرايين الحديدية الكبيرة هينا لينـا دون ما اضطراب مفاجىء ، وإذا الحركات المنظورة للأذرعة الفولاذية تتم سهلة يسيرة كأنها تلقائية . وجملة القول : ما دام المثل الأعلى الذى تهدف إليه الصناعة هو الاقتصاد فى القوة ، فهو إذن الحياة ، لأن أكبر اقتصاد فى القوة إنما يكون فى الحياة ، فالحياة هى المركز الذى ينتج أكثر ما يمكن بانفاق أقل ما يمكن . . . والحياة هى إذن بعينها المثل الأعلى للفن .

ولكن هل ينتج عن ذلك أن كل آلات الصناعة الإنسانية هى نماذج جمالية يمكن أن يمثلها الرسم أو النحت منـذ الآن ؟ كلا ، فلئن كانت الآثار الحالية للصناعة تبدو حية فإن حياتها أشبه بحياة الشياطين ، حتى أن صورها تذكرنا أحيانا بالشحن الأولى التى رسمها خيال الطبيعة . إن الجمال الوحيد فى آلاتنا إنما هو مظهر الحياة ، وهذا الجمال لا يمكن أن يدرك إلا إذا كانت هذه الآلات فى حالة

الحركة ، وتمثيل الحركة هو ما يعوز فنوننا التصويرية ، فلابد لهذه الفنون من أن تعدل عن تصوير كل الآلات التى ليس لها إلى جانب الحركة شىء من الجمال التصويرى . إلا أن ثمت عدداً كبيراً من الآلات الصناعية تتحلى بجمال شعرى قد يبلغ مبلغ الجلال ، ومرجعه إلى كون القوى الجبارة التى تملكها هذه الآلات قد تركزت وتكثفت واختبأت فى صدرها ، فاذا ظهرت ظهرت فى تدفق مباغت كأنها معجزة وهذا هو بعينه ما يعيبه م. سولى برودوم على هذه الآلات) ، فلقد بلغت قوى الطبيعة الميكانيكية من التحول فيها أنها تصل إلى التحقق مجهولة وتنفجر أمام أعيننا كأنها خلق جديد . وهكذا ترون أن فى صناعتنا شيئا خارقا هو الذى يضفى عليها شعرها . وهذا المظهر لا يمكن إلا أن يزداد وضوحاً بمرور الزمن وتقدم الآلات لقد كانت القاطرة البدائية التى جهزها مهندس انجليزى بعكاكيز تدفعها إلى الأمام غايظة فظة ، لا لشىء إلا لأن الناس كانوا يشهدون كل جهد من جهودها ، وكل نقلة من نقل القوة . إن النقص الميكانيكى فى آلة من الآلات هو بذاته نقص جمال . يجب أن لا نرى أسلاك أراجوز ، إن القاطرة التى تجرى اليوم على السكة الحديدية جبارة كالإرادة الإنسانية جسورة خفيفة كالأمل ، أجمل من القاطرات الأولى ، بل أجمل من عربة يجرها حصان وهو يلهث .

ولنبادر إلى الإعتراف بأن ثمت شيئا قليل الجمال فى المواصلات الحديدية ، وهو تأسيسات الطريق ، ولست أعنى الأبنية الضخمة (كالجسور والأنفاق الطويلة المظلمة) ، بل هذا الخط الواحد المتشابه ولكن السكة شر لا بد منه ، مرده إلى طبيعة المكان لا إلى خطأ الصناعة ، فما زال أجمل تمثال فى حاجة إلى قاعدة ، ولا غنى للوحة من لوحات رافائيل عن إطار توضع فيه . ثم ألا يعدل دمامة السكة الحديدية فى مونت سينس أو سان جوتار أن تصبح سويسرا وإيطاليا قريبتين من باريس ولندن ؟ وهل كان فى وسع م . روسكن نفسه أن يعرف البندقية وروما وجبال الألب إلى هذا الحد ، لولا هذه الطرق الحديدية التى يستعملها وهو يلعنها ، والتى هى شرط من شروط التقدم الفنى عند الإنسان ؟ ومن يدرى فلعل وسائل النقل أن تصبح فى ذات يوم شعرية فى ذاتها

إذا حلت أخيراً مسألة توجيه البالونات ، فاذا الإنسان ينتقل من مكان إلى مكان طائراً كالطير .

وما قلناه عن جمال القاطرات والبالونات يصدق كذلك على طائفة أخرى من آثار الصناعة . قال سولى پرودوم : « إن أسلحتنا النارية ، على كونها أفتك من الأسلحة القديمة ، ليست أرهب منها مظهراً . » وينسى سولى پرودوم أن فوهة المدافع آخذة فى الاتساع باتساع حجم القذيفة ، فهذا الفم المفغور ، وهذا العنق الضخم الذى يطل من القلاع والمراكب ، وهـذا الفولاذ الذى يلمع لمعان عين مترقبة ، كل أولئك يضفى على المدافع الحديثة جمالا يمازجه شعور غامض بالهول .

ومثل هذا النوع من الجمال متوافر فى آلات أخرى حديثة أقرب إلى السلم. إن مضخات الحرائق التى كانت تحرك بالأيدى ، لا تساوى فى جمالها المضخات البخارية التى تجرى فى الشوارع وترمى اللهب بسيل هائل من الماء . وإن المطرقة البسيطة التى يستعملها الحداد ليس لها جلال المطرقة الآلية التى تشبه جبلا متحركا يرتفع من تلقاء نفسه ليهبط فوق حريق . وإن الأذرع الهزيلة فى رافعة الأثقال البدائية، لا تضارع فى جمالها سواعد الرافعة البخارية الجبارة التى تدور حول نفسها وتنحنى إلى تحت لتلتقط أكياس القمح الهائلة أو البراميل الثقيلة المطوقة بالحديد. لعل التلغراف (وقد يختفى يوما تحت الأرض) أن يكون مشوهاً للحقول بأعمدته، ولـكن منظر أسلاك التلغراف فى غابات آنجادين ، وقد علقت بجذوع الشجر ، بين جبلين ، لا يفسد شيئاً من جمال الوديان التى تنحنى الأسـلاك من فوقها فى صورة أقواس .

وأخيراً فان للسفن البخارية ، التى يزدريها سولى پرودوم كثيراً ، جمالها ، بل رشاقتها . أنظر إليها من بعيد : إنها نقطة صغيرة فى عرض البحر . ولـكنك تميز دخانها بوضوح ، وبذلك انحناء الدخان على سرعتها ومغالبتها الريح. أليست هذه السحابة الصغيرة التى تعلوها أخف وأرشق من أى شراع رشيق ؟ وحين تقترب ، تظهر ضخامتها . ولـكن حركتها هينة سهلة فما تكاد تخيف . والماء من حولها يغلى ويفور؛ ثم ها أنت تسمع صفيراً وصراخا وعواء وزمجرة . إنها قهقهات

الفرح من عملاق هائل ولـكنه طيع . وها هى تشب وتتنفس وتلهث بين أمواج الزبد الأبيض التى تحف بكتلتها السوداء . إن أروع تمثيل رمزى لقوة شعب من الشعوب الحديثة منظر أسطوله الحربى يمخر عباب المحيط صفاً واحداً — فيلقاً من الكائنات الجبارة يخفى كل منها فى داخله ألوفا من الإرادات المستقلة التى تخضع لقاعدة واحدة ، وتنصهر جميعا فى جسم هائل واحد ، وتظهر فى حركة واحدة عامة . إن كل سفينة من هذه السفن تشبه شيطان هوبس . إنه مجتمع إنسانى متشخص ، يمضى فى عرض البحر نحو أماكن بعيدة . فلا عجب مما يحدثه ظهور أسطول حربى من تأثير نفسى فى شعوب نصف بدائيـة . وانظر إلى أسطولين حديثين يلتقيان فى عرض البحر ، ويحيى كل منهما الآخر بسلام : هاهى المراكب الـكبيرة التى انطلقت بعضها نحو بعض سريعة ، تبطىء سيرها ، ثم تلتف فى حركة منحنية دائرية ، ثم تتلفع فجأة بدخان وبرق ، وتتبادل فيما بينها ، جذلى ، تحياتها المرعبة . هنا أيضاً نرى تجسداً فى صورة غريبة ، لا للقوى الطبيعية فحسب ، بل للقوى الاجتماعية ، موحدة ، منظمة ، موجهة بقوة خفية ، مستعدة لأن تتقاسم العالم أو تتخاصم عليه . وانظر اليها أخيراً حين يأتى الليل ، وتريد أن تنير طريقها ، أو تسر الناظرين . إنها تتلفع أحياناً بنور كهربائى هو فتنة قل فى العالم ما يمكن أن يعطينا فكرة عنها ! إنها رؤيا خيالية سحرية — لـكأنما نحن أمام كوكب هبط من السماء .. فأخذ يطوف فى البحر الأزرق ، ويلتمع فى سماء أخرى ذات نجوم .

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARY

الفصل الرابع

فى التعارض بين الروح العلمية والخيال

لننتقل الآن من الشروط الخارجية إلى الشروط العقلية والأخلاقية للفن ، وهى أهم سائر الشروط بلا جدال، فنتساءل: هل من شأن الروح العلمية التى تجتاح الإنسانية شيئاً بعد شىء ، وتسيطر على عقول الناس جيلا بعد جيل ، أن تهدم بعد زمان طويل هذه الملكات الأساسية الثلاث التى ينعم بها الفنان : أعنى الخيال ، والغريزة الخالقة، والعاطفة ؟ إن علم النفس هو الذى سيمدنا هذه المرة بحل المسألة.

يذهب بعض العلماء والفلاسفة إلى أن نمو الروح العلمية سيوقف نمو الخيال الشعرى ، فيرى دى هارتمان أن عهد العلم الذى سيخلف عهد الأساطير والأديان سيكون عهد « البرودة». حين كان لوقريطس يحتفل بظفر العلم على الاعتقادات الخرافية كان فى الوقت نفسه يحتفل بظفر العلم على الشعر . ويحلو للألمان أن يكرروا مع شلنج وشتراوس وفاجنر أن الشعر الحق لا يكون بدون « أسرار » ، ويضيف جوته إلى ذلك : إن الشعر الحق لا يكون بدون « خرافات » . والحق أنه لا بد للخيال الشعرى من شىء من الروح الخرافية بالمعنى القديم لهذه الكلمة، فما يعلل الحوادث دائما بأسبابها الباردة ، ولا بد له كذلك من شىء من الجهل ونصف الغموض فيطوف حول الأشياء بحرية . فما من شىء أبعد عن الجمال الشعرى من طريق واسع لاحب ، لا زوايا فيه ولا منعطفات ، تسقط عليه الشمس عمودية فتنيره كله. أما جمال البرية ففى الآجام والغياض وزوايا الظل ، وكل ما لا تراه العين بأول نظرة وكل ما يبدو أن يهرب منا . إن آفة السهول العارية هى أنها لا تخفى عنا شيئاً . ونحن لا نحب الخط المستقيم لأننا متى فتحنا أعيننا رأينا ما فى نهايته . ما كان المساء جميلا هذا الجمال الذى يفوق الوصف إلا لأننا لا نرى فيه رؤية كاملة . إن ضوء القمر الذى تغنى به بتهوفن ، وتغنت به ألمانيا كلها ، ليحيل

الأشياء ويبدلها ، فإذا الطرق العادية تمتلىء بالجمال الشعرى ، وإذا كل هذه الأشياء التى لا نميز حواشيها واضحة تكتسى جمالا قوامه الفتور والارتخاء : إن الظل حلية الأشياء . إن أشعة القمر تجعل كل الأشياء كأنها تسبح فى سحاب شفاف ناعم : وهذا السحاب هو الشعر بعينه ، يملأ عين الشاعر فينظر الشاعر من خلاله إلى الطبيعة بأسرها . فمتى بددتم هذا السحاب هربت أحلام الشاعر وهرب معها هذا الحلم الإلهى : الجمال . لعل الجمال الشعرى أن لا يكون إلا فيما نشتبه فيه دون أن نراه . إن الخفر هو ما فى الحب من جمال شعرى : يبرز ما يحاول أن يخفيه . وما مثل الشاعر الذى يسأل الطبيعة أسرارها إلا كمثل العاشق الذى يعتصر امرأة محترمة : إنه أول من يشعر بخيبة الأمل إذا ارتوى بسرعة . انه يريد أن ينفسح الوقت للامل والشكوى : انه يفضل أن يحزر على أن يرى ، وأن يتخيل على أن يكتشف ، حتى ليؤثر أحياناً أن يشتهى على أن يتمتع . قال جوته : « إننى أبحث عن اللذة ، حتى إذا حصلتها أسفت على الشهوة . » كان موسيه يضرع إلى ربه أن يحطم قبة السموات ، وأن يرفع حجب العالم ، وأن يظهر له ؛ فترى لو استجاب الله لدعائه أكان من المؤكد أنه سيظل يعبده ؟ لعل كل ما فى الوجود من جمال شعرى أن يتبدد حينذاك . ولو كانت السماء لا تخبىء عناشيئا ، فما الذى كان يميزها عن الأرض التى نطؤها بالأقدام ؟ إن القلق الذى يمض بعض النفوس إزاء اللانهاية ، قد هيأ لهذه النفوس إلى جانب ذلك متعاً مرهفة كل الرهافة ، ولعل هؤلاء أن يترددوا إذا خيّروا بين هذا القلق و بين العلم الكلى . خذلك مثلا واحداً من أمثلة كثيرة : ألا ترى إلى أى حد قد أذبل العلم ، حين حلل المعادن المنصهرة فى النجوم ، إلى أى حد قد أذبل هذه « الأزهار السماوية » التى كان يعدها الأقدمون كائنات الهية خالدة ؟ لذلك قال فلاسفة الفن المتصوفون : ما إن تمتد يد العلم إلى شىء حتى يذبل هذا الشىء . قال رينان : إن الحياء المسيحى « التباس رائع » ؛ ويمكن أن نقول بهذا المعنى إن كل ما فى الطبيعة من جمال شعرى صوفى هو التباس . . إن ديانة الفن كلها التباس . ولكن هذه الالتباسات هى التى تضفى على الحياة قيمتها ، ليست الطبيعة جميلة بدون حجاب ؛ ولعل من الواجب أن نتصور الفن كالحب

مصوب العينين ؛ ولو أعلن الجميل عن اسمه وتاريخه وكل أسراره ، فقد يبتعد عنا إلى غير رجعة . إن للخطأ نفسه جماله الشعرى . قال شيلر : « يجب أن تكون لك الجرأة على أن تخدع نفسك وتحلم » : وهذا هو شعار الفن .

تلكم هى الأدلة التى يمكن أن يسوقوها فى تأييد شعر الأسرار الغيبية الصوفية فى الفن . أما نحن فنرى أن هذا التعارض الذى يحلو لهم أن يقرروا وجوده بين الخيال الشعرى والعلم سطحى غير عميق ، وأن الشعر سيظل قائما إلى جانب العلم . قال ماثيو أرنولد فى كتابه « بحث عن موريس دى جران » : « إن الشعر ، كالعلم ، تأويل للعالم ، ولكن تأويلات العلم لن تمدنا أبداً بذلك المعنى العميق الذى يثوى فى قلب الأشياء ، والذى تمدنا به تأويلات الشعر . ذلك أن تأويلات العلم تتجه إلى ملكة واحدة ، لا إلى الإنسان بأسره وهذا هو السبب فى أن الشعر لا يمكن أن يندثر . » إن جهود العالم ترمى إلى أن يخلص الأشياء التى يلاحظها من شخصيته الخاصة . ولكن القلب الإنسانى جزء هام من الوجود ؛ فلا بد إذن أن يكون بينه و بين الأشياء انسجام ضرورى : وحين يحس الشاعر هذا الإنسجام فانه يكون فى قلب الحقيقة كالعالم سواء بسواء . إن عاطفة من العواطف لا تقل قيمة بذاتها عن إحساس من الاحساسات أو إدراك من الإدراكات . ليس الشىء الذى يُرى ذو قيمة موضوعية وحده بل العين التى تَرى كذلك . إننا لا نستطيع أن نجرد من قلبنا العالم ، كما لا نستطيع أن نجرد قلبنا من العالم . ليس فى وسع كل نظريات الفلك أن تمنع منظر السماء اللانهائية من أن يثير فينا نوعا من القلق الغامض ، والتلهف الظامىء إلى المعرفة . . وهذا هو الجمال الشعرى الذى للسماء . إن العلماء يحاولون أن يرضونا بالإجابة على تساؤلاتنا : أما الشاعر فهو يأسرنا بإثارة هذه التساؤلات ، وقد يفضل فى بعض الأحيان أن يفعل ما يفعله الموسيقى إذ يدعنا عند النغمة الحساسة فى نوع من الانتظار القلق ، بدلا من أن يكفى الأذن والروح كفاية كاملة . إن نجوى هاملت المشهورة لا تزيد على أن تطرح مسألة لا قبل للعالم بحلها . و إن عنوان إحدى القطع الجميلة فى « التأملات » حول مصير الأرض والإنسانية كان نقطة استفهام لا أكثر(؟) . وهل

ثمت اكتشاف لايؤدى إلى أسرار جديدة ، ولا يحفز الخيال إلى آفاق أوسع ؟ قال كولردج : إن العلم يبدأ بالدهشة وينتهى بالدهشة ، ومن الدهشة إنما ينشأ الشعر والفلسفة جميعا وسيظل العلم إذن مصدر إيحاء لاينتهى ، وبالتالى مصدر شعر لاينضب.

وأكثر من ذلك أنك لو تعمقت تحليل هذه « الحاجة إلى السر والمجهول » التى يحسها الخيال الانسانى ، لرأيت أنها صورة مقنعة من صور الرغبة فى المعرفة . كنا نتحدث منذ هنيهة عما فى الطرق الصغيرة ، والغياض ، والمنعطفات من فتنة وسحر . فما هو السبب الأساسى فى هذا السحر وهذه الفتنة ؟ هو أن الطرق الصغيرة والغياض والمنعطفات تتيح لنا أن نحقق اكتشافاً فى كل لحظة ، هو أنها تجعل حب الاطلاع متأججاً باستمرار . فليس جمالها الشعرى ناتجا عن أنها تغلق الأفق فحسب ، بل كذلك وفى الدرجة الأولى عن كونها تعدنا فى كل لحظة بأفق جديد . وإذا استطعنا أن نقول بأن الخفر شعر الحب ففى امكاننا أن نقول أيضاً بأن الحب هو الذى يجعل الحياء شعرياً ، وهانحن نلاحظ هنا أيضا أن روعة السر ليست إلا الرغبة فى النفاذ إليه . إن الجمال المزيف المبهرج هو الذى يزول ما فيه من جمال شعرى حين تلقى عليه النور . مامن أحد ينكر أن العلم ماينفك يغير وجهات النظر التى اعتدنا أن ننظر منها إلى الناس والأشياء ، وما ينفك يأتى بأنوار جديدة ، فيدهشنا وقد يحزننا ، ولكن هل فى هذا مايدعو إلى قلق الشاعر ؟ أعترف أننى حسدت النملة فى بعض الأحيان ، حسدتها على أن أفقها من الضيق بحيث تضطر إلى صعود ورقة أو حصى لترى مسافة نصف قدم إلى أمام : إنها تميز طائفة من الأشياء الجميلة التى لانميزها نحن على الإطلاق . إن فى ممرها المحصب ، وطريقها المعشب الصغير ، وقشرة الشجرة التى تتسلقها ، لشعراً كثيراً نجهله نحن . ولو اتسعت أمامها الآفاق لشعرت فى أول الأمر بأنها فى غير وطنها ، ولأسفت ازاء غاباتنا وجبالنا على الظل المتموج الذى تلقيه ذراوات العشب . والأمر على هذا النحو حين نرتفع إلى علو شاهق ، فإننا نأسف على جمال التفاصيل أن زال ، ونرى الأشياء الصغيرة تنصهر ، ونرى الزوايا التى كان يضل فى شعابها الفكر تستوى ، ونرى كل المنعطفات التى كانت تثير فينا الرغبة تظر للعيان : إننا لا نرى فى أول الأمر إلا منظراً إجمالياً ، كبيراً ،

عارياً ، فلا ظلال ، بل نور قاس ، متشابه . ولكن ما أروعها سعة يطوف فيها البصر . إنه أفق عظيم نحيط به بقلب عظيم . ثم ما أكثر ما وراء هذا العالم النير من ممكنات لانهاية لعددها تثوى فى الظلام . . . وما أعظم حاجتنا المتزايدة إلى أن ننظر ونعرف ونعمل .

أضف إلى ذلك أن هناك سراً لايستطيع العلم أن يهتكه ، وسيظل موضوعاً للشعر إلى الأبد : أعنى السر الميتافيزيائى . وما من حاجة إلى أن نضيف إلى الغموض الذى يكتنف أبدا جوهر الأشياء غموضاً جديداً ، كما تفعل الأديان والنظريات اللاهوتية . إن العالم نفسه حين يصل إلى هذا الحد لايسعه إلا أن يتوقف وأن يستسلم « لهدهدات ريح المجهول وروعة الجهل » على حد تعبير كلودبرنار . لقد يبدد العلم الأسرار المصطنعة التى توجدها الأديان إذ تحاول أن تطبق رموزها على تفسير ظاهرات علمية محضة . ولن يأسف الشعر على تبديد هذه الأسرار المصطنعة . ولكن العلم لن يبدد السر الميتافيزيائى ، هذا السر الذى لايشمل قوانين « غير معروفة » فحسب بل يشمل أيضاً جوهر الأشياء الذى قد « لا يمكن أن يعرف » ، وحسبنا هذا السر حتى يعيش فى الفن ، فوق الجمال المحض البسيط ، الشعورُ بالجلال .

ويمكن أن يرد الغموض الذى يضفى طابع السر على بعض الآثار الفنية إلى سببين مختلفين كل الاختلاف : أولهما ابهام الفكر — كما يتفق ذلك لجوته وشيللى وبيرون — ، والثانى عمق الفكر — كما يتفق ذلك أيضاً لبيرون وشيللى وجوته . أما فى الحالة الأولى فإن غموض عيب ، وعلامة ضعف ، ولاشأن له بعظمة الأثر الفنى قط . وأما فى الحالة الثانية فليس العمق ، على رغم الغموض الذى يبدو لأول وهلة ، إلا إشارة إلى أنوار بعيدة سحيقة سيكشف عنها العلم فى ذات يوم . إن الشعر نفسه ضرب من العلم المفوى . وليس الفن العظيم أحلا ما فارغة عقيمة الى الأبد . إن الأفكار العظيمة التى تدور فى خلد الشعراء نوافذ تطل على الحاضر أوعلى المستقبل . وما كان لها أن تحدث فينا أى تأثير لو أنها مجرد أحلام خيالية غريبة عن الواقع كل الغرابة . ليست وها تلك العدالة التى تغنى بها سوفوكل فى أجمل

قصائده ، تلك العدالة التى « تمتد امتداد قبة السموات » . إننا مازلنا نسعى الى هذه العدالة ونحاول أن نجعلها تشمل الأرض . لئن كان العالم يكتب تاريخ الكون مفصلا دقيقاً فإن الشاعر يكتب أسطورة هذا العالم إن صح التعبير ، والأسطورة وثيقة من وثائق التاريخ ، وكثيراً ما تكون أصدق من التاريخ ، أو كما قد يقول أرسطو أكثر « فلسفية » من التاريخ . إن التاريخ لا يقدم لنا إلا وقائع صرفة ، وهذه الوقائع قابلة للشك فى كثير من الأحيان ، أما الأسطورة فهى تعرفنا بالعواطف العميقة الخالدة التى تسيطر على هذه الحوادث والتى ساهمت فى إحداثها . ألا ترى فى أساطير الشعوب القديمة تعبيراً عن طباعها الخاصة ، وصبواتها الغامضة ، وصورة فى الوقت نفسه عن طباع وصبوات الإنسانية بأسرها ؟ فمن أفواه الشعراء ولاسيما فى فى عهود التهيؤ الأصم ، كما يلاحظ فى الهند واليونان وعصر النهضة ، إنما يجب أن تتسقط حديث المستقبل . إن الشعراء يتمتمون بكلام غامض عميق لايلبث أن يخرج بعد ذلك إلى النور . فى وسع الشاعر أن يقول عن نفسه ماقال هيراقليطس ، هذا الفيلسوف الذى يتمتع بعبقرية شاعر : « إننى كالعرافات اللواتى يصدرن فى كلامهن عن وحى وإلهام وترجّع أصواتهن حقائق إلهية على مر العصور » . إن بعض كلام هيراقليطس أو بارمنيدس ، وبعض تماثيل مبشيل آنجلو ، وبعض سمفونيات بتهوفن ، تكشف وتركز أفكاراً ومعانى ينشرها الزمن بعد ذلك ؛ ومن هذه المعانى التى استشفوها إنما تستمد هذه الآثار قوتها وعظمتها . وهكذا نرى أن غموض الأثر الفنى ينشأ عندئذ عن سعة الآفاق التى يفتحها . لاتبدو لنا السماء قاتمة من فوق الذرى العالية ، الا لأنها تسكب علينا بصورة مباشرة كل أضواء الفضاوات اللامتناهية .

ونعتقد أن الخرافة ، كالسر والجهل ، ليست ضرورية للخيال الشعرى ، مهما يقل فى ذلك جوته ، هذا الخرافى الذى كان يؤمن بالفأل ، ويرى مصير واترلو فى صورة نابوليون واقعاً على الأرض . قال جوته : « الخرافات شعر الحياة » . صحيح أنه كان للخرافات الدينية جمالها فى الأصل ! ولكن أليس مرد هذا إلى أنها كانت محاولة أولى للتعليل ؟ إن قوام الخرافة فى الواقع هو أن تضع فى الأشياء أو وراء

الاشياء إرادات شبيهة بارادتنا ، فهى كما نبه إلى ذلك أوجوست كونت نوع من الـ fétichisme ، والحيوانات لاتعتقد بالخرافات لانها قلّ أن تحاول التعليل ، خلافا للانسان . فقد أراد أن يعلل الأشياء التى يلاحظها ، فتصورها على مثاله ، أو ألقى عليها نفسه إن صح التعبير . وكانت هذه المحاولة الأولى لتصور الكون بشكل منظم محاولة عظيمة حتى من الناحية العلمية ، وكانت كذلك جميلة من الناحية الشعرية . ولكننا أصبحنا لانستطيع أن ننظر إلى خرافات العصور القديمة نظرة الجد فى هذا العصر العلمى . فهل يجب أن نأسف على ذلك من وجهة نظر الفن ؟ يجيب بعضهم على ذلك بنعم ، فان تصور إرادات شبيهة بارادتنا وراء الأشياء أدنى إلى الجمال الشعرى من إخضاع هذه الأشياء لقوانين العلم القاسية . فيهيهات أن يساوى القانون الإله . — ونرد على هذا أولا : بأن فى القانون نفسه شيئاً إلهياً ! أليست اللانهاية هى الصفة الأولى من صفات الألوهية ؟ والقانون إذ يربط الحوادث بعضها ببعض ويدعونا إلى الصعود فى سلسلة الأسباب دون توقف ألا يفتح للفكر آفاقا واسعة ، فاذا نحن نستشف اللانهاية وراء أبسط الأشياء ، وإذا اللانهاية حاضرة فى كل حادث إن صح التعبير . إن الأساطير القديمة تحمل الفكر على التوقف فى البحث عن الأسباب ، إذ تفسر الامور بارادة الإله ؛ بينما العلم يزيح كل حاجز من أمام العقل ، ويضعه مباشرة أمام الإله الحقيقى : اللا نهاية . وهاهنا نوع جديد من الشعر قد يكون أقسى ، ولكنه أعمق وأبقى ، وهو الشعر الذى حاول فكتور هوجو أن يرمز إليه بساتير وهو يحطم الأولمب . فى ذات مرة ، تناول ليبنتس حشرة من فوق ورقة شجرة ليفحصها بالمجهر ، فما إن فرغ من فحصها حتى حملها بلطف واحترام وأرجعها إلى حيث كانت من موضعها على الورقة : إنه رآها بغير العين التى كان ينظر بها الأقدمون إلى هذه الحشرة : لقد رأى فى هذه الذرة ، كما رأى باسكال فى العثة ، صورة مختصرة للأرض بأسرها ، وللسماوات والعالمين . قال فكتور هوجو : « إن الفضاء كله يتجمع فى هذه الزهرة التافهة التى يتأملها المفكر . » . أليس معنى اللا نهاية هذا هو بعينه معنى الالوهية ! إنه

أجمل من عجائب الاولمب الكلاسيكية وزخرفاته البالية . وإذا كان ثمت شيء يؤخذ على فكتور هوجو فهو أنه مازال يسرف فى ذكر العجائب فى اشعاره ، من أشباح بيض وسود ، إلى أطياف وملائكة وحوارى وهواتف ... فما يسعنا ونحن نقرأ هذه الاشعار إلا أن نبتسم . على أن عالم الشعراء ، حتى عند فكتور هوجو ، يجنح الآن إلى أن يصبح العالم الحقيقى ، لا ذلك المثل الأعلى المصطنع الذى تصوره « ريفيات » القرن الثامن عشر . وتصدق هذه الملاحظة على واحد من خيرة شعراء الجيل ، وإن كان مسرفاً فى الدقة والحذق ، مع الأسف ؛ أعنى سوللى برودوم الذى كتب يوماً يقول : لم يبق للآلهة القديمة من كهنة ، فما هى اليوم إلا كواكب تحمل أسماء مقدسة مثل جوبيتر وفينوس (المريخ والزهرة) ، كواكب اكتشفها الإنسان ووزنها» . ومع ذلك فان سوللى برودوم قد أحس هو نفسه جمال علم الفلك الحديث ، وأوحى إليه هذا العلم باستعارات ومجازات فى غاية الروعة والجمال .

لئن تغير وجه الكون بالعلم ، فان الشاعر لا يفقد بسبب ذلك شيئاً . وقد ذكر سبنسر الذى دافع يوماً عن شعر العلم ضد « القصائد التونانية » ، ذكر ملاحظات صادقة فى هذا الباب ، قال : إن قطرة الماء فى نظر الانسان القديم أو فى نظر الجاهل اليوم ليست إلا قطرة ماء . ولكن ما أكثر ما تغيرت هذه القطرة فى نظر العالم الذى يعرف أن ثمت قوة تجمع عناصرها لو حررت دفعة واحدة لأحدث ذلك انفجارا قوياً . إن كتلة الثلج البسيطة تصبح أعجوبة فى نظر من يرى بالمجهر هذه الأشكال المتنوعة الرشيقة التى تتخذها البلورات الثلجية . يكفى أن نرى اليوم صخرة ذات أخاديد متوازنة حتى نتخيل ثلاجة تنزلق عليها بصمت ، منذ مليون من السنين . لقد أصبح كل إحساس من إحساساتنا ، بفضل تعقد معارفنا ، لا تبتدى إلا مندمجاً ومحاطاً بطائفة من المعانى لا نهاية لانعطافاتها وتثنياتها التى تحمله وتسنده . . كأنها تلك النباتات المتسلقة المتشابكة التى تجرى فى الغابة البكر ، تفرشها بأغصانها الخفيفة . لا يبدو أحد العلوم ، على انفراد ، عدواً للشعر إلا لأنه خاص ، ومسرف فى الانحباس بركن

من أركان الواقع . أما العلم التركيبي العام فان فيه جمالا شعرياً ناشئاً عن سعة العلم نفسها . لايجوز أن نعد العلم مسفاً لأنه ينظر إلى الطبيعة : أليست السماء من الطبيعة ؟

و إذا كان العلم يوقظ فينا عاطفة شبيهة بالعاطفة الدينية ، فانه إضافة إلى ذلك لايقطع برأى فى جوهر الأشياء، بل يدع للفيلسوف والشاعر أن يعمما حقائقه اليقينية، بفرض الفروض وتخيل النظريات. لئن كانت الوثنية تتيح لنا أن نتصور وراء الأشياء إرادات شبيهة بارادتنا ، فان العلم مازال مبقياً على هذه النظرة . إنه لا يزيل غير العجائب والمعجزات : ثم يبقى للكون حياة عميقة صماء شبيهة بحياتنا ، وقد يدع له شعوراً خاصاً ، وقد يدع له تطلعاً غامضاً نحو حال أمثل . إنه على كل حال يدع له شيئاً إنسانياً . فلقد بعدنا اليوم عن الآراء الديكارتية التى تعد كل شىء فى العالم ، ما عدا الفكر الإنسانى ، آلات محضة . وأصبح العلم الحديث يؤيد الشاعر لافونتين وهو يدافع عن الحيوانات ضد العالم ديكارت (على أن آراء ديكارت كثيراً ما أسىء تأويلها)؛ وكأنى بالعلم يبرر اليوم بعض التبرير ، على لسان دارون وجوته وجوفروا سان هيلير ، الأساطير الهندية واليونانية التى كانت تؤمن باستحالة الكائنات الحية من حال إلى حال . وكلما تقدمنا فى الزمن ازداد علمنا بهذه « الوحدة الأصيلة » بين الإنسان والطبيعة ، هذه الوحدة التى أحسها الشعراء الأول إحساساً غامضا ، والتى هى « موضوع العبقرية » فيما يقول جوته . كلما تقدمنا فى الزمن رأينا ينابيع الشعر الأولى تتفجر فى غزارة أشد ويحضرنى الآن هذا المقطع من الملحمة الهندية الكبرى ... حيث نرى راما الذى أسكره العشق يشعر بنوع من الشبه فى العاطفة والحب بينه و بين الغابة الصامتة التى تلفه، فيناجى حبيبته : « أنظرى ، يا حبيبتى سيتا ، إلى هذه النبتة المتسلقة اللدنة كيف تسترخى بحب على الجذع القوى، كما ترخين أنت ذراعك على ذراعى تعبة». وعندى أن هذا الكلام أكثر من رمز . لقد استشف الشاعر الهندى هذه الوحدة الحقيقية فى طبيعة كل الكائنات الحية ، هذه الوحدة التى تتيح للعالم الحديث ، كما أتاحت للبراهمانى

القديم ، أن يجد نفسه فى النبات والحيوان ، وتلقى فى قلبه حباً لاحدود له ، لهذه الطبيعة النابضة ، مثله ، بالحياة والشهوة . وهكذا ترون أن الجمال الشعرى الحقيقى الذى كان فى الأساطير القديمة ما زال موجوداً حتى الآن . ولعل أبحاثاً كأبحاث دارون أن تستحث خيال أمثال فاليكى وهومير ، وأن تزيد فى تحليقه . ولا شك أنه كان فى وسع أوفيد ، لو جاء فى أيامنا هذه ، أن يقدم خيرا مما قدم فى « استحالاته » الخرافية ، الساذجة فى رهافتها الباردة أكثر مما كان يظن .

الفصل الخامس

فى التعارض بين الروح العلمية

وغريزة العبقرية العفوية

لاتقتصر حاجة الفن على أن يدع العلم للخيال الشعرى ميدانه الخاص المشروع ، أعنى ميدان المثل الأعلى والسر والأحلام ؛ فان الفن إلى جانب ذلك لايستطيع أن يحقق نظراته ، ويبرزها إلى الخارج إلا بالعبقرية التى ليست إلا «غريزة» خلاقة . إن الحساب الدقيق والصبر الطويل والمنهج المنظم والإرادة الحسنة ، كل ذلك عاجز عن خلق أثر فنى عظيم ، مهما يقل فى ذلك « البارناسيون » المعاصرون . قال شوپنهاور : إن الإرادة الحسنة هى فى الأخلاق كل شىء ، ولكنها فى الفن ، وخاصة فى الشعر ، لاشىء . بل إن التفكير الاستدلالى إذا سبق تصور الأثر الفنى كان دليل ضعف : إنه نقيض العبقرية . كتب شلر فى رسالة عميقة إلى جوته يقول : « إن عاطفتى تستيقظ قبل أن يكون لها موضوع محدد واضح . وأنا أشعر فى أول الأمر بنوع من التهيؤ الموسيقى يملأ نفسى . ثم تأتى الفكرة الشعرية بعد ذلك . » إن الفنان مزود بغريزة حقيقية تدفعه إلى الخلق والإنتاج دفعا . فليس هو بالحر ولا هو بالواعى بصورة مطلقة ؛ وهو لا يعرف ما أراد أن يصنع إلا بعد أن يفرغ من صنعه . ولعل العالم الطبيعى أن يشبهه بالنحلة أو بالطير اللذين يشيدان أبنيتهما العجيبة وهما يجهلان استعمالها المقبل . . ولا كذلك كثير من شعرائنا المعاصرون ، فانهم أشبه بالنجار الذى يركب أجزاء عمله قطعة قطعة وفقاً لخطة مرسومة . إن تلك الغريزة العفوية التى تؤلف وحدها العبقرية الحقيقية ، ستفسد بنسبة ازدياد الوعى عند الانسان شيئا بعد شىء بتأثير العلم . فما أكثر ما فقد الإنسان من غرائز على هذا النحو . قال باجو لابد أن الإنسان السابق للتاريخ كان يشعر بعواطف واندفاعات لانجدها اليوم عند الإنسان المتوحش . لقد أمحت بقايا الغرائز التى

كانت تساعد الإنسان على تنازع البقاء ، امحت بنسبة بزوغ العقل . ومازالت الوقائع اليومية تبرهن لنا على أن العقل يخرب الغريزة . انكم تسمعون عن أولئك الأطفال النادرين الذين يولدون رياضيين فيجرون بذاكرتهم عمليات حسابية بأرقام هائلة مرعبة . إن هؤلاء الأطفال يفقدون شيئا من هذه القدرة ، بل إنهم ليفقدونها فقدانا كاملا ، إذا علمناهم كيف يحسبون وفقا لقواعد الحساب كسائر الناس. ها هنا إذن مسألة جديدة: هل نستطيع أن نشبه العبقرية الشعرية بالغريزة ، فنقرر مع رينان أن الفن نتاج عفوى من نتاج العصور الأولى للنوع الإنسانى ، وأنه سيسقط شيئاً ، بعد شيء ، من زمرة الغريزة إلى زمرة التفكير ، كسائر الأشياء ، وأنه سيصبح مسألة منهج وحساب، أى مسألة علم ، وأنه سيمحى ويزول بالتدريج كما أمحت وزالت من قبله غرائز كثيرة ؟

إن هذا القول خداع إلى حد بعيد . ولكننا نعتقد أن هناك قانوناً ثابتاً ينظم العلاقات بين العقل والغريزة، وسنتساءل هل هذا القانون يهدد الإنسانية بزوال العبقرية شيئا بعد شيء ؟ إن غاية الغريزة هى إرضاء حاجة محدودة من حاجات الكائن ، فاذا استطاع العقل أن يرضى هذه الحاجة بجهد عصبى و إرادى أقل ، حل محل الغريزة حتما ، وذلك وفقاً « لمبدأ الاقتصاد » الذى يسيطر على الطبيعة . ولكن العقل لا يهدم غريزة من الغرائز إلا بنسبة « ما تتضمن هذه الغريزة من عمل وجهد، وبنسبة قدرة العقل على أن يحل محلها مع تحصيل فائدة أكبر» (١) . فلنتساءل إذن هل يستطيع العلم والتفكير أن يحلا فى الفن محل الغريزة والعبقرية ، مع

---

(١) خذ لك مثالا على ذلك ، أولئك الأطفال الرياضيين الذين تحدث عنهم باجو . لقد كان هؤلاء الأطفال يحتاجون إلى قدر من الجهد العصبى حتى يحسبوا وفقاً لطرائقهم التجريبية دون الاستعانة بمنهج، ثم كان تزويدهم بهذا المنهج يوفر التعب على خلاياهم الدماغية ،دون أن يتغير شيء فى النتيجة الحاصلة . فكان لابد للغريزة ، والحالة هذه ، من أن تختفى كما يختفى العامل بظهور الآلات التى تحل محله . فالعلم يحل هنا محل الغريزة . كما أن علما أرقى يحل بسهولة محل علم أدنى ، فالجبر مثلا يحل محل الحساب لأن المسألة التى نحلها بالجبر فى لحظة يتطلب حلها بالحساب توترا عقليا أكبر . ولو أن الجبر لا يقتضى معرفة بالحساب لكتب للحساب أن ينسى : وعلى هذا الأساس تزول الغريزة، وهى نوع بدائى من العلم جمعته الأجيال، متى استطاع العقل ، وهو غريزة أرقى ، أن يحقق وظائف الغريزة نفسها بجهد أقل .

تحصيل فائدة أكبر ؛ كلا ! لكى يمكن ذلك يجب أن يكون للفن ، كما للحساب ، موضوع معين تمام التعيين يمكن الوصول إليه بطريقة منهجية مطردة. فلو أن الجمال قد تحقق فى موضوع ما أو كان مثلا أعلى ثابتا إلى الأبد ، لكان فى وسع العلم أن يفرغ من تحديد قواعد دقيقة نصل بتطبيقها إلى تكرار هذا النموذج الأبدى للجمال ، وما يكون الفنان عندئذ أكثر من صانع حاذق يعمل وفقاً لنموذج معين ، و يقتصر دور الغريزة والعفوية على الصناعة والتنفيذ . ولكن الابتكار لسوء الحظ أو لحسن الحظ هو العنصر الأساسى فى الفن ، فالفن يتميز عن العلم بصفة أساسية نغفلها كثيراً ، وهى أنه محتاج إلى اكتشاف موضوعه نفسه ، أعنى الجمال ، بدلا من أن يكون عليه تحليل هذا الموضوع بالاستدلال لا أكثر . فاذا كنا نرى أثراً من الآثار الفنية جميلا ، كمأساة لراسين مثلا ، فليس يتبع هذا أن يكون أثر آخر مصنوع على غراره جميلا أيضاً ، كمأساة لفولتير مثلا : إن الأثر الأول إذ حقق بعض فنون الجمال ، قد أتاح بهذا نفسه استشفاف ضروب من الجمال أخرى ، وأبدل بذلك شروط الجمال نفسها . فليس من الممكن إذن أن يصبح الفن مسألة علم محض ، لأنه نوع من الخلق ، والعلم بالشىء غير خلق الشىء . ولا يمكن أن يحل العقل هنا محل الغريزة كما يحصل عند أولئك الأطفال الرياضيين الذين تحدثنا عنهم : فوظائف الغريزة والعقل هنا متباينة كل التباين فلا يمكن أن تتبادل الأعمال .

ثم إن العلم نفسه لا يمكن أن يستغنى عن العبقرية : إن سير الفكر لا يخلو من شىء من الغريزة واللاشعور حين يكون موضوعه غير محدد مقدماً ، وهذا حال العلم فى جزئه الاسمى . إنه فى هذا الجزء الأسمى كالفن ، لا يعيش إلا بالاكتشاف المستمر . إنها ملكة واحدة تلك التى ألهمت نيوتن قوانين الكواكب وألهمت شيكسبير القوانين النفسية التى تخضع لها طباع أناس كهملت وعطيل . العالم كالشاعر يحتاج إلى أن يضع نفسه فى موضع الطبيعة بالفكر ، ويحتاج ، لكى يعرف كيف تعمل الطبيعة ، إلى أن يتصور كيف يمكن أن تعمل لو غير ظروف عملها؛ ففن الشاعر والعالم كليهما هو أن يضعا موجودات الطبيعة فى ظروف جديدة ،

كأشخاص فاعلة ، فكأنهما يجددان الطبيعة ويخلقانها مرة أخرى على قدر الإمكان. إن الفرضية ضرب من قصة رائعة : إنها قصيدة العالم قال تندال: إن كبلر وباسكال و نيوتن ينعمون بأمزجة شعراء ، ويكاد كل منهم أن يكون من أصحاب الرؤى . وكان فارادى يشبه حـــدوسه العلمية باشراقات داخلية ، وبأنواع من الوجد الصوفى تسمو به على نفسه. ألم يحدث له، ذات يوم ، بعد تفكير طويل فى القوة والمادة ، أن تراءى له الكون كله دفعة واحدة ، فى صورة شعرية ، « تجتازه خطوط قوى » ، من اهتزازها الذى لانهاية له يحدث النور وتحدث الحرارة فى « الفضاء الواسع » . وكانت هذه الرؤيا الغريزية الأصل الأول لنظريته فى وحدة القوة ، والمادة . إن العلم يتصرف بإزاء المجهول تصرف الشعر فى كثير من الوجوه، و إنه ليقتضى نفس الغريزة الخلاقة التى يقتضيها الشعر . ولا يتقدم العلم إلا بهذه القدرة الفكرية الحدسية التى حصلتها عدة أجيال ، لا يتقدم إلا بهذه « الرؤية الداخلية» التى يتحدث عنها كارليل (insight)، هذه الرؤية التى توجس الحق والجمال قبل أن تعرفهما معرفة كاملة . وبهذا المعنى تكون غريزة العبقرية هى العقل فى مبدئه العميق ، والينبوع الذى يتدفق منه العلم نفسه ، و إذن فليس تقدم العقل والذكاء هو الذى يستطيع أن يزيلها .

إن القرن التاسع عشر هو قرن العلم إلى أبعد حد . ومع ذلك فلا لابلاس ولا دارون ، ولا جوفرواسان هيلير ، ولا هلمولت ، لا أحد من هؤلاء استطاع أن يعوق تقدم بيرون أو لامارتين أو هوجو أو موسيه. لقد افرد تين، وهو أحد الأنصار المتطرفين لنظرية البيئات ، أفرد كل كتابه تقريبا (فلسفة الفن) لتحليل الشروط التى أمكن أن تظهر فيها آثار أمثال رافائيل وروبنس ، وكانت أهم هذه الشروط أخيراً هى العبقرية ؛ والعبقرية يمكن أن توجد فى أزمنة وأمكنة مختلفة أشد الاختلاف . لماذا أنجبت هولاندا عددا من عظام الرسامين ، وهى ما عرفنا : بلد خشن وأجسام بدينة تخفيها ثياب ثقيلة وأذواق ليست على جانب عظيم من الرهافة: بلد هو نقيض اليونان وحتى إيطاليا ؟ ولماذا أتيح للفلاندر وحدها دون غيرها من دوقية بور جونيا القديمة أن تحب الرسم ، فى حين أن الرخاء التجارى والحفلات والأبهة والتجمل كانت شائعة هى نفسها فى جزء كبير من الدوقية ؟

لماذا أنجب الأسبانيون ، هذا الشعب الذى يتصف بالصلابة وضيق الفكر ، رسامين عظاما بينهم رسام كموريلو — هذا الصوفى الذى يرعبه العرى — ؟ هذه المسائل كلها لايمكن أن تحل مالم ندخل عامل العبقرية التى « تهب أين تشاء » والتى قد تهب علينا مرة أخرى فى يوم من الأيام . لقد استطاع تين أن يشرح لنا « كيف » كان الرسم الإيطالى أو الفلاندرى على النحو الذى كان عليه ، بعد أن توفرت له العبقرية ؛ ولكنه لايقول لناولايستطيع أن يقول لنا «لماذا» كان ما كانه : فالمسأله هنا ليست مسألة بيئة بل مسألة فطرة ، مسألة ميول وراثية أوجدتها وانمتها سلسلة من الأسباب المجهولة هى من التعقيد بحيث لايستطيع أن يحللها العلم . وهذه الأسباب المجهولة التى أثرت فى شعب من الشعوب فى لحظة معينة، ثم أثرت فى أفراد ممتازين على وجه الخصوص ، لاشىء يجعلنا نتنبأ بأنها لن تؤثر فى شعب آخر فى عصور أخرى ، بحيث نرى أمثال روبنس ، وفيلا سكيز . وأكثر من هذا أن العباقرة يولدون مختصين : إنهم يخضعون لقانون داخلى يحدد اتجاههم[1] . هل كان فى وسع أحد أن يمنع موتسارت أو هايدن أوحتى روسينى من أن يسمعوا ألحانهم الداخلية فى العاشرة أو الثانية عشرة من العمر ، وأن يغردوا كالطيور ، وأن يؤلفوا سونيتات وأوبرات ؟ لن يمنع العلم العبقرية من أن تشق طريقها ، وتحقق أقدارها وتكتسى صورتها الخاصة .

---

(١) وانهم ليتألمون إذا تمردوا على هذا القانون . والفنان الذى يخون رسالة عبقريته ما يلبث أن يرتد إليها بنوع من تأنيب الضمير الفنى شبيه بتأنيب الضمير الأخلاقى (راجع كتابنا « الأخلاق بلا إلزام ولا جزاء »).

الفصل السادس

فى التعارض بين الروح العلمية والعاطفة

تطور العواطف الإنسانية

كى ينتج الخيال ، وكى تبدع غريزة العبقرية لابد أن تستحثهما العاطفة وأن يخصبهما الحب : يجب أن يعشق المرء فكرته حتى يشعر بالحاجة إلى إخراجها . وقد ذهب بعضهم إلى أن هناك تعارضاً بين العلم والعاطفة ، فستوارت مل نفسه يذكر فى « سيرته الذاتية » التى هى أشبه باعترافات روحية أن التحليل قوة تهديمية أحدثت عنده أزمة عنيفة من اليأس . حتى لقد قال : « إن التحليل يقتل العاطفة » ، ولم يجد دواء لهذه الأزمة إلا فى ذلك الفن الذى هو أبعد الفنون عن التحيل الواعى والواقع الوضعى : أعنى الموسيقى . ونريد الآن أن نتساءل عن هذا التعارض الثالث بين الفن والعلم ، هل هو أعمق مما ذكرنا حتى الآن من ضروب التعارض ؟

من الخطأ ، بداهةً ، أن نتصور العواطف الانسانية ، حتى البدائية منها ، ثابتة لاتتغير على مدى العصور . فالحقيقة أنها تتغير تغيراً بطيئا ولكن متصلا . وقد أوضح تين ذلك فى كتابه «فلسفة الفن» . ونريد الآن أن نقرر مالم يقرره هو ، أعنى قانون هذا التطور ونتائجه بالقياس إلى الفن . فنقول أولا : إن كل العواطف العفوية اللاواعية فى أول الأمر التى كانت تهز الإنسان البدائى كأنها مجرد انعكاسات عصبية تصبح شعورية واعية أكثر فأكثر على مر العصور . وقد بين رينان وهارتمان كيف أن الشعور أو الوعى يميل فى أيامنا هذه إلى إلى النفاذ بنوره فى كل شىء . ونقول ثانيا إن موضوع العواطف أصبح الآن أكثر عموما وتجريدا ، فالعاطفة لاتحتاج الآن ، حتى تستيقظ ، إلى أشياء خارجية حاضرة ملموسة ، لأنها لا تنصب على موجودات واقعية فحسب ، بل يمكن أن

تنصب على مجرد أفكار و إمكانيات وصور وقوانين . فلعل شعبا بأسره أن يتحمس اليوم لفكرة ، لمذهب فلسفى أو سياسى ، لنظام اجتماعى ، ومن باب أولى لقصيدة أودرامة أو رواية تمثل ذلك المذهب . كلما تقدمنا فى الزمن رأينا العاطفة التى لم تكن فى أول الأمر إلا نوعا من الاتساع للفعل المنعكس تغدو امتدادا ضروريا لكل فكرة قوية ، حتى لتتحد بالفكرة ، فتصبح هى والفكرة وجهين لحقيقة واحدة ، أى تكون هى الفكرة نفسها منظورا إليها من وجه آخر . و إذا أصبحت العاطفة عقلية على هذا النحو لم تبق غريبة عن أى تقدم كبير يحرزه العلم ، لأن لكل اكتشاف علمى عظيم نتائج فلسفية وأخلاقية .

و إذا حللنا أهم العواطف الإنسانية ، كتلك التى تتصل بالطبيعة والألوهية والإنسان ، وجدنا أنه قد أصابها تغير عظيم ، فأصبحت فى زماننا هذا مشوبة بالعقل والفلسفة ، دون أن تفقد لذلك شيئاً من قوتها وجمالها الشعرى . أنظر إلى عاطفة التمتع بجمال الطبيعة التى تبدو لأول وهلة أبعد العواطف عن التغير . إن عاطفة الطبيعة ليست اليوم ما كانت فى القديم . قارن بين هوميروس أو لوقريطس أو فرجيل و بين شكسبير أو بايرون أو شلى أو جوته أو شيلر أو لامارتين أو هوجو[1] . هل يمكن أن يحدث منظر السماء ذات النجوم ، من الأثر الروحى فى نفس الإنسان الحديث عين ما يحدثه من أثر فى نفس الانسان القديم ، فى حين أن الأول يتصور السماء لانهاية ، والثانى يتصورها قبة أو عدة قبب بلورية ساطعة الجدران ؟ إن النباتات والحشرات والطيور وكل هذه الموجودات التى كشفنا عن الدقائق العجيبة فى

(١) نلاحظ أن الأقدمين كانوا يهتمون بالطبيعة من ناحية علاقتها بالإنسان خاصة : فقلما كانوا يصفون للوصف نفسه . وقد لاحظ رسكن وجرانت آلن أنه حين يذكر فى الإلياذة مكان من الأمكنة مع الإشارة إلى المنظر الطبيعى ، فلأن هذا المكان على وجه العموم « خصب » « كثير الخيل » أو « غنى بالقمح » . ومن الملاحظ أن للمناظر الطبيعية شأنا ثانويا فى الشعر اليونانى واللاتينى وشعر القرن السابع عشر . فهى ، كما لاحظ شيرب ، فى كتابه عن « التأويل الشعرى للطبيعة » أشبه بالأرضيات التى نراها فى لوحات بيروجان وليوناردو ، أشبه بهذه البراري الزرق الثانوية التى تفيد أكثر ما تفيد فى إبراز وجه الفتى أو العذراء . لقد كانت الطبيعة عند الأقدمين إطاراً ، وكان لا بد للشعور بالطبيعة ، حتى يستيقظ فى أنفسهم ، من أن يمتزج بشىء إنسانى . أما الآن فقد أصبح الشعور بالطبيعة خالصا نقياً ، وسيزداد مع الزمن خلوصاً ونقاء .

تكوينها وحياتها ، مما كان يجهله الأقدمون ، قد أصبح لها من القيمة فى نظر الشاعر الحديث عين مالها من القيمة فى نظر العالم : لقد أصبح الكون زاخراً لا بآلهة وأرواح ، بل بكائنات واقعية تتكاثر فى أعماقه وتشيع . فكل قطرة ماء ، وكل نسمة هواء ، تزخر بحيوات غير منظورة . إن هذه الطبيعة التى تراءت لأورفيه كأنها ترتعش وتهتز فى طريقه أصبحنا نحسها جميعاً نابضةً بالحياة تحت أقدامنا : لقد أصبحت الأسطورة القديمة حقيقة علمية ، فالصخرة تحيا ، والغابة تحيا ، وأصوات تخرج منها . «إننى أسمع ماخيل إلى أورفيه أنه يسمعه» : كذلك صرخ هوجو . وها هو فكتور هوجو يقف أمام أقحوانة الحقل ، فيرى فى أوراقها ، المرتبة على شكل أشعة حول مركز ، رمزَ العالم ؛ حتى أنه ليسرف فى محبة الكائنات الحية الدنيا ، فيتغنى فى شعره بالعلجوم والسرطان والبوم والخفاش . إن أشعار هوجو تدل ، بغض النظر عن قيمتها الذاتية ، على أن العواطف الحديثة قد تطورت تطوراً كبيراً . وليس ما كتبه ميشله ، وكينه ، فى « الخليقة » عن الطبيعة إلا ملاحم حقيقية منثورة . ولقد أصبحنا الآن نعرف عادات وعواطف الكائنات التى تعيش من حولنا ، ونعرف تاريخها المتصل بتاريخنا ، وسنزداد مع الأيام معرفة بذلك ، ولن يستطيع الإنسان أن ينظر إلى نفسه مستقلا عن هذا النوع الأدنى من الإنسانية الذى يحيط به .

أما الشعور الدينى فقد طرأ عليه ، هو الآخر ، من التبدلات العميقة مالا حاجة بنا إلى التحدث عنه كثيراً . فما أعظم التطور الذى عاناه الشعور الدينى من عهد هو ميروس إلى عصر المسيحية ! ولعل التطور الذى طرأ على الشعور الدينى من القرن السابع عشر إلى أيامنا هذه أن لايقل عن ذلك ظهوراً ووضوحاً . فما أوضح الفرق بين راسين (الأب والابن) فى « الاله الخفى » الذى يكشف العالم عن « عظمته » ، و بين الدعاء الذى تختتم به قصيدة « الأمل فى الله » ، أو بين تلك الأشعار و بين شكوك سولى پرودوم و « لعنات » لوكونت دى ليسل أو مدام آكرمان من المعاصرين ، لعنات صاخبة فى غالب الأحيان .

وأما العواطف الكبرى التى تنصب على الإنسان ، فواضح فيها تأثير العقل فى

الحساسية تأثيراً ماينفك يتزايد . و يعترف جميع الناس بأن العواطف التى تتناول المدينة والوطن والهيئات الاجتماعية قد أصبحت أقل ضيقاً وتطرفاً مما كانت : فالوطن ، فى نظر المفكر الحديث ، إنما هو وطن وحدة تامة هى الانسانية . حتى لقد أصبحنا لا نرى فى الدرامات والروايات الحديثة ، كروايات فكتور هوجو ودراماته ، ذلك التطرف فى حب الوطن ، الذى عبر عنه كورنى تعبيراً قوياً فى « هوراس » . لقد أصبح حب الوطن ممتزجا بحب الانسانية . ولعل كثيراً من الفلاسفة والشعراء أن يقلعوا عن محبة الوطن الذى ولدوا فيه ، وعن التغنى به ، لو بدا لهم ، على فرض المستحيل ، أن بقاءه مضر بالانسانية . وواضح أن أمثال هذه العواطف ، على كونها تنصب على موضوعات محددة واقعية ، إنما تستمد تبريرها الأخير من تفكير نظرى فى أمور مجردة .

ويلاحظ مثل هذا التغير أيضاً فى العواطف التى لم تنصب على جماعات كالعاطفة الوطنية ، و إنما تناولت فى أول الأمر أفراداً ، كعاطفة الرحمة . لقد أصبحت الرحمة فى آن واحد أسهل تيقظاً ، وأقوى شدة ، وأعم شمولا . ولم تغد ، بسبب ذلك ، أقل قدرة على إلهام الشعر . لقد كانت الرحمة فى الأدب القديم تنصب على شخص بعينه : كهكتور أو بريام أو آنتيجون أو پولكسين أو ألست . أما الشاعر الحديث فانه يفعل غير ذلك : إنه يوقظ فينا العطف على طبقة بكاملها ، أو شعب بأسره ، أو طائفة من الناس بتمامها . وقد ظهر هذا التعميم العاطفى ، الفلسفى الشعرى معاً ، منذ القرن السابع عشر . أنظر ماذا أصبح حطاب إيزوب حين صوره لافونتين رجلا فقيراً تغطيه أغصان الشجر : إننا نشعر أن وراء هذه الصورة طبقة بكاملها تنوء تحت هذا الحمل نفسه . وحين يحدثنا فلاح لافونتين بأسلوبه القوى العامى عن « الالة المدورة » تتراءى لنا الانسانية بأسرها تدور مع هذه العجلة الأبدية ، عجلة الألم . وعلى هذا النحو إنما يشعرنا هوجو ، فى « بؤسائه » بالآلام اللانهائية التى تعانيها الحياة الانسانية ، بل تعانيها كل حياة ، يصورها لنا فى إطناب شعرى ، فاذا وصف لنا حصاناً يضرب به صاحبه (الماليخوليا) ، رأينا صورة الحصان فى أول الأمر واضحة معزولة بينة المعالم ، فتنصب شفقتنا على

الحصان وحده ، وقد دمى صدره وراح يتحامل على نفسه ، فيسير ويئن ثم يسير ثم يتوقف ، بينما يهوى السوط مستديراً على جبهته ، إلا أن الشاعر يستمر فى سرد الحكاية الحزينة متسائلا عن هذا القانون الذى « يسلم الحيوان المبهوت للإنسان السكير » ، فاذا المشهد يتسع شيئاً فشيئاً ، وإذا نحن لا نرى هذا الكائن الأبكم الذى « يدوى بطنه لضربات النعل الحديدى » ، فرداً واحداً ، أعنى حصاناً بعينه يصعد الطريق الزلق ، بل تجتاح هذه الصورة كل ساحة البصر ، فما تنصب شفقتنا على وحدة بل على كثرة . والأمر على النحو حين يحدثنا فكتور هوجو عن عمل الأطفال فى المصانع : أول ما يفعله هو أنه يرينا مصنعا كبيراً كل ما فيه من فولاذ وحديد ولا لعب فيه قط ؛ ثم ، بينما الآلات تدور فى الظلام إلى غير نهاية فوق رءوس الأطفال البريئة ، إذا به فجأة ، يفجر للفكر ، من قلب الواقع ، هذا التعارض المريع بين تحسن الآلات وانحطاط عقول العاملين ، فيتساءل : إلى أين يسير هذا التقدم ، وماذا يريد ، يحطم الشباب فى ريعانه ، ينتزع روح الانسان ليهبها للآلة ! . .

ومثل هذه الأساليب اللاشعورية فى التعميم تلاحظ عند جوستاف فلوبير أيضا ، وإنه لشاعر وإن لم يعتمد على الوزن والقافية : « وهكذا كان يقف أمام هؤلاء البورجوازيين المتفتحين نصف قرن من العبودية » . ففى هذه القروية العجوز التى أراد الروائى أن يصورها تتجسد وتظهر لناظرينا طائفة من الناس يسحقها هذا الاضطهاد عينه . إنها صورة تصبح فكرة عامة : وإنها لتكتسب من ذلك جمالا أعلى ...

ثم أنظر إلى الحب ، أقوى العواطف الإنسانية وأكثرها وضوحاً وعيانية . لقد أصابته ، هو الآخر ، تبدلات لاحصر لها ، من قرن إلى قرن . كان فى القديم شهوانياً قبل كل شىء ، وحتى فى التوراة : فكان الرجل لا يكاد يرى فى المرأة إلا جانبها الجنسى وجمالها الجسدى . حتى إذا كانت القرون الوسطى ، رأيت الحب يصبح صوفياً ، وتمازجه نعومة وحلاوة صوفية[1] . وها هو اليوم يتحول

(١) وحسبك للتأكد من هذا القول أن تقرأ نشيد الانشاد ، هذه الأغنية الغرامية التى =

تحولا عميقاً جريئاً لا عهد له به فى أى عصر من عصور التاريخ . لم يبق الحب ، كما كان عند سافو وفى نشيد الأنشاد ، عاطفة غريزية صرفة ، عاطفة ساذجة محدودة ، لم يعد شيئاً طبيعياً محضاً ، بل أصبح يحدثنا عن « قلق اللانهائية » ، وأصبح طافحاً بالمعانى الفلسفية والميتافيزيائية ، وعلى هذا تقوم أصالته وقيمته ، حتى من الناحية الفنية . وهل « الأمل الواسع » الذى يحدثنا عنه شعراؤنا إلا أمل ميتافيزيائى ؟ إن غرام الفرد دى موسيه ممتزج بظمأ إلى المثل الأعلى ، ظمأ لا يمكن أن ترويه « أشداء الواقع الفولاذية » ، حتى أن موسيه ليخلع هذا الظمأ على « دون جوانه » الذى أحاله مثاليا ، فاذا هو يشبه الشهوة ، الشهوة المشدودة إلى الأرض ، المتطلعة إلى العلاء ، بنسر جريح يموت على التراب ، وقد نشر جناحيه وجعل يحدق بعينيه فى الشمس » (نامونا) . وكانت النتيجة لهذا البحث القلق عن العالم الآخر ، عند موسيه ، أن ضعف إيمانه بالحياة الدنيا ، فاذا هو يقول : « إن هذا العالم حلم كبير » ، إنه وهم ، ما أرى وراءه إلا « كائناً جامداً ينتظر الموت » (ذكرى) ، فلا نحن بقادرين على أن نخرج إلى الأبد من « هذا الواقع

= كانت محرمة على العبرانيين قبل سن الثلاثين ، ثم تقارن بينه وبين فصل « الحب » فى كتاب « الاقتداء بالسيد المسيح » . فى القصيدة العبرانية ترى الحب الجسدى ناريا ملتهباً ، لا يصفيه شىء مما نعرفه اليوم من خفر وحياء : « ليقبلنى بقبلات فمه .. لأننى مريضة بحبه . . لتسكن يده اليسرى تحت رأسى ، ويده اليمنى تعانقنى . ما أجملك فى وسط اللذات . . قامتك تشبه النخلة وثدياك يشبهان العناقيد . قلت لنفسى : أتسلق النخلة ، وأمسك بعزوقها . » ثم لا تخلو سكرة الحب هذه من غيرة ، لذلك نرى الشاعر لا يفصل بينهما ، بل يغنيهما معاً بنفس الحرارة والحماسة : « إن الحب قوى كالموت .. وكذلك الغيرة .. حرارتها كحرارة النار ، شعلة من الأبد .. لا تستطيع المياه العظيمة أن تطفىء الحب ، ولا الأنهار أن تغرقه » . حتى إذا قرأت فصل الحب من كتاب « الاقتداء بالسيد المسيح » وجدت هذه الحركة الغنائية نفسها ، بل رأيت هذه الاستعارات عينها ، كالمياه العظيمة والشعلة وغير ذلك ، ولكن المعنى الذى يسرى فى ذلك قد تغير كله : فالشعلة هنا ليست شعلة تحرق وتلتهم ، بل شعلة تتجه نحو السماء ، خفيفة فى وثب : « إن الذى يحب يركض ويطير . إنه فرح . إنه حر . ليس يوقفه شىء . يعطى كل شىء ليحصل على كل شىء . الحب لا يعرف الاعتدال ، فهو كالماء الذى يغلى يطفح من كل الجوانب . ما من جهد يتعبه ، وما من قيد يثقله ، وما من رعب يهزه . إنه كشعلة متقدة نافذة ، يشق لنفسه طريقاً بين كل الحواجز ، واثباً نحو السماء . إن الذى يحب يسمع ما يقوله هذا الصوت » .

البشع »، ولا نحن بقادرين على أن نرضى به : « الإله يتكلم ولابد أن نجيبه »، الحقيقة توجه الينا نداءً عظيما ، فلا نحن نسمع هذا النداء كاملا ، ولا نحن نقعد عنه قعوداً تاما . والوسيلة الوحيدة التى تمكننا من أن ننتزع أنفسنا ، لحظة، من هذا العالم ، أو الشهادة الوحيدة العليا على وجود العالم الآخر إنما هى الألم والدموع: أليس البكاء شعور المرء بألم ، فعلوّه على هذا الألم ؟ لذلك رأينا موسيه يمجد الألم ، ذلك التمجيد العقلى الذى يتردد كثيراً فى شعره ، تمجيداً لو سمعه أحد القدماء لدهش له وعجب منه . « لا شىء كالألم العظيم يجعلنا عظماء » (ليلة من أيار) . « إن الخير الوحيد الذى بقى لى فى هذا العالم هو أننى تألمت فى بعض الأحيان » . (حزن) . إن عمق الحب ، عند موسيه ، يقاس بشدة الألم الذى يحدثه ويخلفه . الحب ألم ، والألم معرفة .

وعند فكتور هوجو نرى عاطفة الحب ، على كونها مصطنعة فى الغالب ، لا تبلغ كمال قوتها إلا إذا اصطبغت بلون فلسفى . وإليك قطعة صغيرة بلا عنوان فى الكتاب الخامس من « التأملات » نذكرها مثالا على عاطفة الحب العميقة الممتزجة بدوار اللانهاية . « لك يا حبيبتى قطفت هذه الزهرة » . والزهرة التى يعنيها شاعرنا صفراء لها من الطيب رائحة نبات الماء ، كانت طالعة فى شق صخرة ، على ذروة الشاطىء ، تطل على الخضم الواسع الذى « يغيب فيه السحاب وتغيب فيه الأشرعة » . ويعود الشاعر إلى حبيبته فيقول : « لك يا حبيبتى قطفت هذه الزهرة » وها هو فكره بعد أن يلتفت إلى المرأة التى يحبها ويعود مرة أخرى نحو الأمواج القاتمة ، متأرجحاً بين لانهايتين ، لانهاية الحب ، ولا نهاية الأقيانوس، يبقى معلقاً ، كالزهرة نفسها ، إن صح التعبير ، فوق الفضاء الواسع الذى يجذبه وها هو حبه كله يذوب أخيراً فى حزن عظيم ، بينما تغيب الشمس ببطء ، ويحس الشاعر كأن الهوة المظلمة « تدخل فى نفسه » مع رعشات الليل .

وإن سولى برودوم ، هذا الشاعر الذى لايحتفظ — مع الأسف — بمستوى واحد ، يكشف هو الآخر ، فى قصائده الجميلة ، كقصيدة « السلاسل » ، عن فهم جديد لعاطفة الحب ، فيدخل على هذه العاطفة جمالا شعريا جديداً . إنه لايكاد يرى فى الحب ما كان يراه الأقدمون من هوى عنيف حار ، فبينما نرى معظم

الشعراء الآخرين يلحون على عذابات الشوق الكاوى ، نراه يعبر ، خاصة ، عن ذلك العذاب الأصم العميق ، عذاب القلق الذى كان يخشاه من قبله باسكال . إنما يعنيه قبل كل شىء هو هذا الارتباط «السريع المؤلم» الذى يأسر وقد يمزق . فالابتسامة غلّ يكبل الأعين ، والقبلة قيد يكبل الفم ، والخيوط الحريرية الطويلة التى ترسلها النجوم حبال تشد قلبنا إلى النجوم ، والسهم الذهبى المرتعش الذى ترسله الشمس حبل تشد قلبنا إلى الشمس ، والنعومة المخملية التى نلمسها فى الورود قيود تشد قلبنا إلى الورود . إن قلبنا يسير إلى الأسر وراء عقلنا الذى يتعرف الأشياء ، فاذا نحن محاطون بشبكة لا نهائية من الحب . ومن هذا الحب إنما ينشأ الألم ، لأن كل نقطة عاشقة من القلب نقطة حساسة مؤلمة . إن عذاب الروح نتيجة التعلق ، وثمرة الحب . «إننى أسير ألوف الموجودات التى أحبها ، إذا هزتها خطرة من نسيم ، أحسست أن شيئاً منى ينتزع ويقتلع » .

وإنك لتلاحظ هذه النظرة إلى الحب فى جميع أشعار سولى پرودوم : « إن فى قلبى حباً ترتعش فيه كل الآلام ، حتى لرب مداعبة تقلقنى ونستدر منى الدموع » . ولم يحس أحد من الشعراء ، كما أحس سولى پرودوم ، بما يسميه غرور الحب ، أى استحالة الاحتفاظ بمن نحب ، استحالة أن يهب الإنسان نفسه للجميع ، وأن يملك لنفسه الجميع : إن الحب لا يستطيع أن يحصل فى هذه الحياة الدنيا على موضوعه ، ولا يستطيع أن يحتفظ به حين يظن أنه حصل عليه : إن هذا الموضوع يهرب دائماً فى المجهول ، دون أن يخلف فينا أكثر من جرح ، ولعل واجب الإنسان ، حتى يقلل ألمه ، أن يوطن النفس على أن لا يحب شيئاً إلا كما يحب النجوم ، أى أن يكون حبه مصحوبا بالشعور بأن « النجمة فى اللانهاية » .

وصفوة القول : ان جميع العواطف أصبحت فى عصرنا هذا أغنى بالفكر والفلسفة مما كانت ، وكذلك أصبح الشعر الذى يعبر عن هذه العواطف ، ونستطيع أن نعد نفاذ العقل فى العاطفة على هذا النحو أحد الأسباب الرئيسية فى التقدم الأخلاقى والفنى . ذلك أن الإنسان أصبح يصعب عليه أن يشعر بلذة عاطفية لا تصحبها متعة عقلية : لقد أصبحنا نحتاج الى التفكير حتى نلتذ لذة كاملة .

وبذلك أصبح الإنسان العاقل يحتقر الملذات الوحشية الحيوانية الصرفة، كالحب الجسدى المحض الذى لاتحف به وتوشيه طائفة من المعانى الأخلاقية أو الدينية أو الفلسفية، خلافا للملذات العقلية التى ما تنفك تزداد مع الزمن قوة واتساعا . وهكذا نرى أنه كلما اتسع ميدان العقل نشأت أنواع من اللذة والألم جديدة ، يأتى الشاعر فيعبر عنها ويغنيها . فالفكرة إذن لا تخنق الصورة ، بل كثيراً ما تساهم فى توليدها . إن العلم لا ينى يكشف علاقات جديدة بين الأشياء ، وهذا يهيىء للعين نفسها مناظر جديدة لم نتوقعها . إن لوحة الكاتب تغتنى باغتناء فكره . لقد تولد العقل فى الأصل من الشعور ، وها هو العقل اليوم يولد بدوره مشاعر أرهف وأروع : فى كل عاطفة من عواطفنا يثوى وجودنا كله ، هذا الوجود المعقد الذى يحاول أن يحيط بالكون ، وأن يكون فكره مساويا للعالم ؛ وفى كل حركة من حركاتنا نحس سريان شىء من حركة العالم الأبدية ، وفى إحساس من إحساساتنا ، لو أصغينا إليه ، نسمع ترجيع الطبيعة بأسرها ، كما نحسب أننا نحزر كل هدير الأوقيانوس البعيد فى قوقعة نجدها على الشاطىء الرملى .

الفصل السابع

إلى أى مدى يستطيع الشعر أن يستلهم الأفكار العلمية والفلسفية

رأينا أن الفن يستلهم اليوم العلم ، ويستلهم القوانين الطبيعية التى يكتشفها العلم ، ويستلهم المذاهب الأخلاقية والاجتماعية والفلسفية الكبرى التى بدلت الأفكار فى هذا العصر تبديلا عميقا . وقد سبق أن اتحد الشعر بالروح العلمية والروح الفلسفية عند صاحب «فاوست» وعند شيلى (الذى يرى لانج أن قصائده الفلسفية على جانب عظيم من العمق) ؛ وهذا بيرون يعرض مشكلة الشر — وهى مشكلة ميتافيزيائية — فى قوة لا عهد لنا بمثلها عند غيره ، وذلك فى قصيدته «قابيل» التى هى أجمل آثاره وأحفلها بالفلسفة فى الوقت نفسه ؛ وان الأشعار التى طيرت صيت ليوپاردى إنما هى أشعار فلسفية ؛ وان أقوى الرؤى التى تعبر عنها «أسطورة العصور» و «التأملات» والتى يلتقى فيها اسخيل مع سبينوزا كما يقول فكتور هوجو نفسه تشتمل دائما على معنى أخلاقى أو اجتماعى أو ميتافيزيائى ليس أقل عناصرها شأنا أو قيمة . إلا أن هناك أخطاراً كثيرة متنوعة يقع فيها كتاب الجيل الحالى ، فيما يلوح لى ، وينبغى الآن أن نتساءل إلى أى مدى يستطيع الشعر أن يستلهم الفلسفة والعلم ، وما هى طرقه إلى ذلك .

هنالك طريق أولى أو منهج أول نجده عند الفنانين المعاصرين ، ذلك هو منهج « الطبيعيين » من بيننا فى هذه الأيام . يذيع هؤلاء « الطبيعيون » أنهم يتوخون « الحقيقة الدقيقة » كما يفعل العلم ، بدلا من الأسطورة والأعاجيب الخيال ، ويعتقدون أنهم واجدون هذه الحقيقة فى الواقع « الصرف » . إنهم يطمعون ، كما يقول أكبرهم ، فى « الاستغناء عن الخيال » ، بل وعن الشعور الأخلاقى — وهما قوام الشعر — والاكتفاء بالاحساس المحض . لقد كان الرومانطيقيون فى السابق يطلبون من الفنان ، كما يقول ت جوتييه الاحساس بالغريب أما الطبيعيون فى أيامنا هذه فإنهم يطلبون منه « الاحساس بالواقع » . وقد يضيفون إلى ذلك أن هذا الاحساس يجب أن يكون أصيلا . قال

تين نفسه : إن مايميز الفنان العظيم هو إحساسه الأصيل بالأشياء . ولكن من أين تأتى أصالة الإحساس هذه ؟ أهى فقط إدراك الأشياء إدراكاً أسهل وأرهف وأسرع من إدراك سائر الناس ، كما يبدو أحيانا أن تين يعتقد بذلك ؟ كلا . فان أصالة الإحساس ترجع ، أيضاً ، إلى أن فكر الفنان أوسع وأكثر تنظيما ، وبالتالى أملأ بالفلسفة . إن أصالة الادراك ترجع إلى العقل مثلما ترجع إلى الحواس ، بل أكثر . إن الفكر هو الذى يخلق الفنان العظيم . ولقد صدق رسكن حين قال : الشعراء فريقان : فريق يحسون إحساسا قوياً ، ويفكرون تفكيراً ضعيفا فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون إحساساً قوياً ويفكرون تفكيرا قوياً فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى . أضف إلى ذلك أن قوة الإحساس نفسه ، عند الشاعر ، ترجع فى جزء كبير منها إلى قوة الاستقراء والتعميم التى تجعله يستخرج من الشىء المدرك كل المعانى المبهمة الغامضة التى كان يحويها . لذلك كانت عظمة العباقرة ، كما يلاحظ رسكن ، تظهر حتى فى طريقتهم فى النظر إلى التفاصيل . « إنهم فى نفس الوقت الذى يدركون فيه الطابع المميز للشىء ، يدركون جميع ملامح الجمال التى يشترك فيها هذا الشىء مع مراتب من الوجود أعلى وأرفع . » أفليس هذا الإدراك للتشابه الكلى فى الاختلاف الكلى هو بعينه ما كان يطلق عليه ليبنتس إسم الإحساس الفلسفى الحقيقى ؟ ألا إن الصفة الأساسية التى يمتاز بها الشاعر هى ، فى جوهرها ، الصفة الأساسية التى يمتاز بها الفيلسوف .

إن القسم الأكبر من الكائنات الحية يحسّ على نحو واحد تقريبا . وإنما تختلف إحساساتهم بعد ذلك كثيرا أو قليلا باختلاف عقولهم ، فبعضهم لايدرك إلا الشىء « الخام » ، وبعضهم يرى فى الشىء عالماً بأسره . إن السائح فى نورماندیا يشاهد قطعاناً كبيرة من البقر قد تمددت على الأرض كسولة وراحت تشاهد بأعينها الواسعة المنظر الطرى الذى غامت خطوطه والذى قد يتفق أن يكون هنا لك رسام فى تلك اللحظة ، آخذ فى تصويره : إن صورة واحدة تنعكس على عينى الفنان وأعين الأبقار فى وقت واحد . ولكن الفرق هو أن هذه الصورة تنزلق على

أدمغة الأبقار دون أن تخلف فيها آثاراً ، وتموت ولما تكد تولد ؛ فى حين أنها توقظ فى دماغ الفنان اهتزازات لا حصر لها ، وتؤدى إلى عواطف ومعانٍ كثيرة متنوعة ، تتحد بها أخيراً ، فاذا الصورة نفسها قد تبدلت : هذه الصورة التى تبدلت على هذا النحو ، هذه الصورة التى نفذ إليها شىء إنسانى هى ماينبغى أن يدركه الرسام أو الشاعر ليثبته لوحة أو شعراً . صحيح أن على الفنان أن يصور لنا طبيعة واقعية ، صحيح أن عليه أن يصور أشجارا حقيقية ، وحيوانات حية ، ولكن يجب أن يدرك ذلك كله بعينى إنسان لا بعينى بقرة ؛ يجب أن تنطبع هذا الطابع التى اجتازت دماغه ، إن صح التعبير ، بطابع فكره الشخصي ، ومن هذه الأشياء (ولا يغضبن علينا الطبيعيون) إنما تستمد هذه الأشياء قيمتها الكبرى . إن العلماء يحسبون «معادلاتهم الشخصية» مرة واحدة منذ البداية ، ثم يحاولون أن يحذفوها بعد ذلك من حساباتهم . أما الشعر فلئن كان عليه أن يصور العالم هو أيضا ، فان عليه أن يصور النفس الانسانية كذلك وخاصة نفس الشاعر ، و « والمعادلة الشخصية» إذن هى عند الفنان قوام عبقريته ، وهى التى تهب لآثارة قيمتها الخالدة . ونتيجة ماتقدم أننا لانستطيع أن نرد الفن (لا ولا العلم نفسه) الى الاحساس الصرف باللون والأصوات واللحم وظاهر الأشياء . ولئن كان الفن يميل اليوم أكثر فأكثر الى اتخاذ الواقع موضوعا له ، فلن يكون هذا الواقع هو الواقع الظاهرى الفظ فحسب (وليس هذا الواقع بالواقع العلمى الكامل أيضا) ، لئن كان يحاول كذلك أكثر فأكثر أن يصور الحياة ، فلن تكون هذه الحياة هى الحياة المادية الفظة فحسب . ولكى يصبح الفن فنا طبيعيا حقا ، يجب أن ينهج نهج الطبيعة نفسها . . لقد وهبت لنا الطبيعة فى أول الأمر التنفس والحياة . . ولكنها لم تكتف بهذا . . بل جعلتنا ، بعد ذلك ، نعقل ونفكر . .

ونحن نعتقد إذن بأن الفن يمكن أن يصبح أحفل بالروح العلمية والفلسفية دون أن يضير ذلك الشعر . على أننا لسنا ممن يسيغون بحال من الأحوال أن يأتى شاعر فيلسوف فينظم مقولات أرسطو شعراً ، أو أن يأتى روائى عالم يحاول أن يصف زهرة جميلة فيذكر أول ما يذكر أنها من فصيلة ثنائيات الفلقة . كلا ، فان المطابقة الدقيقة المسفة لا تستحق أدنى وثبة يثبها الخيال والفكر . قال رسكن :

« لسراب الصحراء أجمل من رماله . » ولكن ماتراه محتملا إلى أقصى حدود الاحتمال هو أن الشاعر (أوقل الفنان بوجه عام) سيزداد تشبعه بالروح العلمية التى تظهر الواقع كما هو ، وإلى جانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التى تتجاوز الواقع المعروف حتى الآن ، وتسمو عليه ، وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التى تتناول جوهر الأشياء .

وهذا يؤدى بنا إلى الكلام على تطرف آخر لم يتحاشاه معاصرونا دائما . فلئن كان الطبيعيون مخطئين فى رغبتهم فى الاكتفاء بالاحساس الصرف ، فإن بعض خصومهم مخطئون كذلك فى أنهم يبثون فى آثارهم الفكر المجرد والأسلوب التعليمى . والحق أن الأسلوب التعليمى التكنيكى أصبح لايتفق مع الشعر الصحيح . لذلك فنحن نأخذ على بعض الشعراء الذين نقدر قيمتهم أمثال سولى برودوم ، أنهم وقعوا أحيانا فى هذا النوع من الشعر الذى تخلصنا منه منذ أيام دى ليل ، وظنو أن فى الامكان إعطاء درس منظم فى الفلسفة بل وفى الفيزياء بقصائد شعرية ، كما كان الأقدمون ينظمون التاريخ فى أراجيز ، ووصفوا فى أشعارهم البارومتر وعجلات القطار والبالون أوصافا متكلفة معماة مالمثلها خلق الشعر . . لأن الشعر بساطة ووضوح . . وثمت تفريق لابد منه : « إن مناهج العلم — من تجريب وتحليل واستقراء واستنتاج — لايمكن أن تصبح شعرية بحال ، وإنما نتائجه فقط هى التى يمكن أن تكون شعرية . »[1] وما كان الوصف المحض أعلى فنون الشعر فى يوم من الأيام ، فكيف بوصف الأشياء الوعرة المملة . إن الوصف الذى لا يستهدف إلا الوصف هو فى الغالب نقيض التفكير وبالتالى نقيض الروح الفلسفية والعلمية الحقة . فى وسع الشعر أن يدخل كل منطقة جديدة يفتحها العلم ، وأن يحتلها هو الآخر ، ولكن على التدريج ، وذلك ماينساه كثير من الشعراء المعاصرين الذين يريدون أن ينظموا مكتشفات العلم أو مذاهب الفلاسفة على الفور ، كأن الإنسان يستطيع أن يقرض الشعر فى غير التعبير عن فكره

---

(١) Voir M. Shairp, *on poetic interpretation of nature*

الشخصى ، عن أخص ما فى فكره الشخصى[1] لا شىء أبعد عن مهمة الشاعر من أن يكون مترجماً أو جامعاً ملفقاً . ولكى تصبح الحقائق العلمية شعرية لابد من توفر شرط أساسى : وهى أن تمازج نفس الشاعر ونفس قرائه ، وتصبح مألوفة لديهم بحيث تتخذ صورة الشعور والحدس . يمكن أن يكون الشاعر مفكراً ولكن لا يمكن أن يكون معلم مدرسة . يجب على أن الشاعر أن يوحى لا أن يعلم. قال شيرب : « إذا اضطر الشاعر أن يعلم قراءه مقدماً الأمور التى يريد أن يفصح عنها بلغة الخيال ، فسيجد نفسه مضطراً إلى أن يصبح بارداً خاليا من الشعر . ولهذا السبب نجد لوقريطس لا يخلو من ثقل فى بعض أجزاء قصيدته ، وهى الأجزاء التى يحاول أن يعرض فيها النظرية الذرية عرضاً فلسفياً وأن يدلل عليها بالحجة والبرهان ، حتى إذا خلف التعليم وراءه ، واستسلم لتأمل لحركات الأولية الكبرى وتأمل الحياة الواسعة النافذة فى كل شىء ، وجدته يستعيد خفته ورشاقته و يستأنف حمياه وحرارته . » ولئن استطاع فرجيل أن يكون تعليمياً دون أن يضير ذلك شعره ، فلأنه كان يتحدث عن الحقول والنباتات والفلاحين ، فكانت العاطفة التى نحسها بازاء الطبيعة تمتزج هنا بالوصف الصرف ، فتخفف من برودته .

وصفوة القول : لكى يكون العلم مصدر إلهام للفن يجب ينتقل من أفق الفكر المجرد إلى عالم الخيال والشعور والعاطفة : فاذا أمكن أن ينظم الشعراء ذات يوم فى المعانى الكلية التى يأتى بها العالم ، فلن يكون ذلك إلا إذا توسلوا بالانفعالات التى تهيجها هذه المعانى . وبهذا الثمن فقط يمكن أن يصبح العلم شعريا ، وموسيقيا كما كان يقول شيلر . والحق أن الشعر يشبه الموسيقى فى كثير

---

(١) فى دراسة فكهة بعنوان « شاعر فيلسوف : سولى برودوم » قال كوكان ، بحق ، فى معرض الكلام على قصيدة « العدالة » : « أما أنا فأعترف ، شخصياً ، بأنى أجد شيئاً من الاسراف فى معاملة الشعر على هذا النحو ، كأنه علم دقيق صارم . ما أجمله من رقى وتقدم أن نخلع على الشعر — هذا الشىء الخفيف المجنح — الثوب الوضعى الجاف الذى يتشح به العلم ! ! . . وانى لأتساءل : إذا كان على ، حتى أتابع فكر الشاعر ، أن أبذل عين ما أبذل من جهد حين أتابع نظرية من نظريات كانت ، فاذا يوفر على أن لا أقرأ كانت نفسه ؟! . . »

من الوجوه ، كما يعتقد فلاسفة الفن الألمان ، فما الموسيقى إلا شعر صوتى . فكما رأينا أن الموسيقى ماتنفك تغتنى وتتعقد ، وتحاول أن تضع فى سمفونياتها العالم بأسره، وأن الصوت الإنسانى أصبح لا يكفينا إذا سمعناه وحده منعزلا عن اختلاج الكون الذى يصوره الأوركستر ، فكذلك سيكون شأن الشعر العظيم : لن تكفينا فيه الأنغام الرئيسية التى تشبه أهازيج الموسيقى الايطالية القديمة ، وإنما سنقتضيه انسجاماً (هارمونى) أوسع وأرحب ، وسنرى الشاعر إذ يستوحى العلم — وما العلم إلا البحث عن الانسجام الكونى — يحاول أن يسمع ويترجم كل الأشياء على طريقته الخاصة ، أى فى صورة ألحان منسجمة . ولن يبقى فى الشعر شىء بسيط فقير معزول منتزع من سائر الكون ذلك الانتزاع المصطنع . يرى أحد علمائنا المعاصرين أننا لو قد أوتينا أذناً أرهف من أذننا بكثير ، لاستطعنا أن نسمع فى الغابة التى تلوح فى الظاهر صامتة ، وقع أقدام الحشرات التى لا حصر لها ولا نهاية ، واهتزاز أوراق العشب ، وحفيف أوراق الشجر ، وارتجاف الأشعة ، وصدى النسغ يصعد ويهبط بلا انقطاع فى الأشجار الباسقة . وأنا أقول : إن العلم والفلسفة يستطيعان أن يجعلا أذننا الغليظة الفظة حتى الآن تحزر من حين إلى حين ضجيج الحياة هذا فى كل شىء ، وصعود النسغ هذا فى الكون بأسره . بفضل العلم والفلسفة نستطيع أن ندرك هذه الألحان الكثيرة الغنية المنثورة فى أرجاء الوجود ، التى يكشفها الشاعر فيما يغنى ، وبدونهما لانستطيع أن نستشف الكون الحقيقى ، وأن نفهم معنى هذه السمفونية الكبرى (مع كل تنافراتها التى لا تحل) هذه السمفونية التى يظل يجد فيها الشاعر ، وقد اتسعت إلى اللانهاية ، رنة صوت إنسانى . .

يلوح لى أن هناك ثلاث مراحل متميزة يجتازها الشعر فى تطوره : فقد رأينا أن الشعر كان فى أصله غير مستقل عن العلم نفسه وعن فلسفة الطبيعة . فما الرجفيدا ولا الباجافا دجيتا ، ولا التوراة إلا قصائد ميتافيزيائية كبرى تجتمع فيها رؤية ظاهر الأشياء رؤية ملونة ، إلى نظرات عميقة كئيبة تتناول ما وراء الحياة . ولقد كان كل من بارمينيدس وانباذقلس شاعراً ، وكان كل من هيراقليطس وأفلاطون شاعراً أيضاً على

طريقتهم الخاصة، وكان هؤلاء جميعاً علماء فى الوقت نفسه ، والأمر كذلك بالنسبة إلى لوقريطس . وفى مرحلة أعقبت هذه المرحلة حصل ما يشبه توزيع العمل فى الفكر الانسانى ، فرأينا شعراء لم يكونوا إلا كائنات تحس ، إن صح التعبير ، ورأينا علماء لا يفكرون إلا تفكيراً مجرداً : ولكن سيأتى يوم قريب أو بعيد يعود فيصبح من الممكن فيه أن تلتقى الأصالة الشعرية مع إلهامات العلم والفلسفة .

لقد كانت كلمة الشاعر تعنى دائماً أنه خالق . وكان الشاعر خالق صور حتى الآن . وسيظل كذلك إلى الأبد ، ولكن يمكن أن يصبح الشاعر ، إلى جانب ذلك ، خالق أفكار أو موقظ أفكار ، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار . إن فرجيل نفسه حين سأله أحدهم : هل من لذة لا تؤدى إلى اشمئزاز أو شبع ، فأجابه كل شىء ممل إلا التفكير proeter intelligere قد صاغ بذلك ما يوجه إلى كل فن حسى خيالى صرف من نقد . إن فعل التفكير هذا الذى انتهى فرجيل إلى وضعه فوق كل شىء هو لذة فى ذاته ، حتى لقد اعتبره أرسطو قوام الغبطة الإلهية ؛ وهذه اللذة التى يهيئها لنا العلم يحب أن يهيئها لنا الفن العظيم أيضا : فان يفهم وينفذ إلى الأعماق ، أو على الأقل أن نقدر بالأعين عمق ما لا يمكن النفاذ اليه وما لا تمكن معرفته ، فتلك أسمى متعة يمكن أن نجدها فى الشعر ، وهى متعة علمية تارة وفلسفية تارة . أما العلم ففى نظراته الشاملة ، كما رأينا . سعة تلهب الخيال . وأما الفلسفة ففى طائفة الاسرار التى تطوف بنا فيها — أسرار الإنسان والعالم — جاذبية خالدة لا تعرّف . وهذا الاسرار ، حتى بالنسبة الى من يدعها دون حل ، تظل محتفظة بنوع من الفتنة المقلقة . ذلك أن العقل الذى يصبح يوماً بعد يوم أشد اجزاء الانسان حيوية ، وإلحافاً ، لا يقتضى اليوم الارتواء التام بقدر ما يقتضى النشاط الدائم . إنما تنشأ متعة «الفهم» من متعة التفكير ، وهذه تظل موجودة حتى حين تكون المعرفة محدودة ، وحتى حين يشعر الفكر أنه لن يستنفد هذه المعرفة التى لا نهاية لها ولا حد .

البَابُ الثالِث

مستقبل النَّظْم وقوانينه

مستقبل النظم وقوانينه

إن الآلة الموسيقية التي تظل مدة طويلة بين يدى موسيقى عظيم تحتفظ بشيء من هذا الموسيقى العظيم إلى الأبد، فكأن الألحان التى اهتزت بها كمنجة عازف كبير مثل كروتزر أو فيوتى قد كيفت الخشب الصلب شيئا بعد شيء ؛ كأن ذرات الخشب العاطلة قد ترتبت ، من تلقاء نفسها ، حين كانت تجتازها اهتزازات منسجمة دائما ، على نظام عجيب يجعلها أقدر على أن تهتز من جديد وفقا لقوانين الانسجام ، فاذا الآلة الميكانكية المحضة تصبح بعد مدة طويلة أشبه بكائن حى يتجسد فيه فن الموسيقى ، إذا بالآلة تتعود أن تغنى . إن أبحر الشعر أشبه بهذه الآلات شبه الحية التى خلقتها العبقرية شيئا بعد شيء ، فما إن تجتزها فكرة حتى يصبح لهذه الفكرة صوت موسيقى فتغنى ، ما إن تلمسها حتى تخرج منها لحنا . ونريد الآن أن نتساءل عن هذا الرنين الجميل الذى كان يؤثر فى نفوس الأقدمين تأثيرا كبيراً ، والذى ما زال يؤثر فينا جميعا حتى الآن ، هل سيظل يفتننا مدة طويلة ، وهل سيظل يغرى العباقرة ويجذبهم إليه إن صح التعبير ، أم أن هذه الأداة العجيبة التى لا يمكن إصلاحها متى تحطمت سيكون مصيرها كمصير سائر الآلات ، أعنى تفككا مع تقدم السنين ، حتى تتحلل وتصير إلى غبار ؟ نريد أن نتساءل : إذا كان الشعر خالداً ، فهل الشعر المنظوم خالد كذلك ؟ هل للاوزان الشعرية التى تبدلت منذ أيام اليونان واللاتين ، والتى قلبتها المدرسة الرومانطيقية قلباً فى أيامنا هذه ، هل لهذه الأوزان من أمل كبير فى البقاء والحياة ؟ إنا لنرى شعراء لاريب فى شاعريتهم ، مثل ميشليه ، وفلوبير ، وريفان ، يستغنون منذ الآن عن الأوزان الشعرية ؛ وبعد أن كان الشعر المنظوم سيد الأدب فى القديم ، بعد أن كان اليونانيون ينظمون الشعر حتى فى وضع القوانين ، أصبح المجال الذى يحتله الشعر بين طائفة الأنواع الأدبية مجالا محدوداً جداً . فهل العاطفة الشعرية

مضطرة حتماً إلى التزام صورة إيقاعية موسيقية معينة ، كما كانت فى العصور القديمة ، أم أن الشعر ، فى أرفع مراتبه ، يستطيع أن يستغنى عن النظم ؟

تلك مسألة تعنى الفيلسوف والكاتب معا . ولا يمكن أن يجاب عليها إلا بتحليل النظم تحليلا علميا حقا . إن جميع الناس تقريبا يحبون هذا الإيقاع وهذا الانسجام فى أبيات الشعر ، ولكن دون أن يعرفوا تمام المعرفة ماذا يحبون فيهما . فيجب علينا الآن أن نعرف ذلك . أما أنا فأعتقد أن الكلام المنظوم هو اللغة الوحيدة التى تعبر تعبيراً كاملا عن بعض الحالات النفسية التى يعانيها الانسان وسيعانيها دائما ؛ وما دام الأمر كذلك فان هذا الشىء « النحيل الخالد — أعنى الشعر — الذى يغنى ويهوّم وتخفق جناحاه » — كما قال فيه الشاعر — باق ما بقى الانسان . . .

يتألف النظم الحديث من عنصرين لا ينفصلان : أولهما هو الوزن (الذى يصبح فى الأبيات الطويلة مبدأ الشطر) والثانى هو القافية . وإلى دراسة هذين العنصرين يمكن أن يرجع علم القريض كله . ولقد كان هذا العلم موضوع عدد من الدراسات منذ بضع سنين : منها صفحات كتبها هربرت سبنسر ، وكتاب ألفه بيك دى فوكيير محاولا أن يضع نظرية كاملة فى القريض الفرنسى[1] . وأنا أرى أن علم القريض ، مادام القريض مجموعة من أصوات (أى حركات فزيولوجية) وأفكار وعواطف ، فى آن واحد ، يجب أن يعتمد على الفزيولوجيا وعلم النفس معا . ومن هاتين الناحيتين إذن ، الناحية الفزيولوجية والناحية النفسية ، سننظر إلى المسألة فندرس طبيعة الوزن والقافية ، وأصلهما ، وأهميهما النسبية ، وحظهما من البقاء . وسنلتقى أثناء ذلك بالمذاهب الرومانطيقية فى الشعر ، هذه المذاهب التى عرضها دى بانڤيل عرضا بارعاً دقيقا ودافع دفاع مؤمن عن القافية الغنية أى لزوم مالا يلزم

---

(١) راجع هربرت سبنسر « بحوث فى الأخلاق وفلسفة الفن » ، الجزء الأول (ترجمة بوردو الفرنسية) : بيك دى فوكيير « بحث علم فى النظم الفرنسى » (شارپانتييه) ؛ رينوفييه « دراسات فى فلسفة الفن » (مجلة النقد الفرنسى ، السنة الثالثة) . وراجع كتاب جرنى « قوة الصوت » (لندن) . وراجع أيضا الكتاب الصغير الشائق الذى وضعه جوهانس ڤيير عن « الأوهام الموسيقية » .

(وحتى عن الحشو)[١]. وسيكون علينا بعدئذ أن نتساءل عن القريض الرومانطيقى فى القرن التاسع عشر إلى أى حد يشذ بتضميناته وأوزانه عن القوانين الكبرى التى كان يخضع لها الوزن الاسكندرى القديم ؛ وهل هذه الثورة المزعومة التى تحققها الرومانطيقية فى شكل القريض أكثر من تطور طبيعى ، وأين ينبغى أن يقف هذا التطور ؟

(١) راجع دى بانفيل « بحث موجز فى النظم الفرنسى » . وقد استوحى دى بانفيل فى كثير من المواقع كتاباً يندر العثور عليه الآن هو دراسة لوليم ثنت بعنوان Prosodie de l'école moderne، استوحاه وبالغ فى نظرياته .

الفصل الأول

إيقاع اللغة وأصله

تكون النظم الحديث

إن خصوم القريض يأخذون عليه طائفة من العيوب . فالنـاثرون « الطبيعيون »[1] فى أيامنا هذه يرون أن النظم لم يعد ملائما للعصر الحديث ، لأنه عاجز عن أن يعكس مافى الفـكر الحديث من غزارة وفيض وحركة. يقولون: لئن كان الأقدمون والـكلاسيكيون يرون فى البيت الجميل ، والقصيدة الجميلة ، شيئاً كاملا نهائيا ، ولئن كانوا يرون فيهما الصورة الوحيدة التى تستطيع أن تثبت الفـكرة إلى الأبد ، فقد عرف الناس اليوم أن الفـكرة لايمكن أن تثبت هكذا إلى الأبد ، وأنها فى تقدم مستمر ، وأنها ماضية فى تحطيم الأطر المصنوعة التى أراد الأقدمون أن يحفظوها فيها . إن لفظة « الشعر » ترمز فى اللغة اليونانية إلى شىء ثابت كامل لا يمكن أن يعبر فيه شىء. وهذا لايوافق المثل الأعلى للفـكر الحديث. لقد كان الأقدمون يعتقدون بالجمال المطلق ، كما كانوا يعتقدون بالخير المطلق ، والحقيقة المطلقة . لذلك كان اليونانيون ، كما يقول أحد أدبائنا « الطبيعيين » ، يعبدون هذه الصيغة الـكاملة التى يقتضيها الشعر عبادة دينية ؛ حتى لقد كان لأبيات الشعر آلهتها عندهم ، وكان بيت الشعر الجميل كأنه تجسد لآبولون . ويرى هؤلاء الطبيعيون أن مايحض الشعراء المحدثين على مواصلة عملهم إنما هو وهم الـكمال والمطلق اللذين لايمكن أن يحققهما النثر مهما يكن مصقولا . لقد ظن الأقدمون أنهم موجدون بين المعانى والألفاظ تلاؤما لايمكن أن يختل ، وأنهم ضامنون لها توازنا أبديا ، وأن حركة الوزن التى ترتفع بالأصوات وتهزها على إيقاع دون احتكاك أو اصطدام حركة دائمة خالدة . وذلك كله كلام جميل مغر ، إلا أنه قليل الحظ من

(١) مثل زولا

الصدق والصواب . ولعل النثر — وهو الشيء النسبي المتغير المتحرك في اللغة — أن يكون أقدر على التعبير عن أفكارنا الحديثة المتبدلة المتغيره هي الأخرى . وما أشبه كبريات القصائد القديمة بتلك الأهرامات المنتصبة إلى الأبد التي كان رجال الشعوب القديمة يحبون أن ينقشوا عليها تاريخهم بحروف عجيبة رمزية . ألا إن أفكارنا قد غدت اليوم من سرعة الخطور والتعاقب في أدمغتنا المتعبة بحيث لا يتسع الوقت لأكثر من كتابتها على عجل بأبسط شكل ممكن . فلا رموز ولا صور نحفرها على الصخر حفرا دقيقا رقيقا ، بل خطوط تسو دصفحات مانلبث أن نتركها تطير مع الريح . . إن الكتابة لم تعد نقشاً . . .

ويمتاز النثر على الشعر ، فيما يرى أنصار النثر ، بميزه أخرى ، هي أنه أدق من الشعر في تصوير الواقع ، وأدنى من الشعر إلى الروح العلمية والحيادية الموضوعية (ككل الأشياء المتوسطة) . هذا إلى أن النثر قد اكتسب في أيامنا هذه من المرونة والليونة مايجعله قادراً على التعبير عن كل الموضوعات التي كانت وقفا على الشعر . ان النثر يحتاج ، بلا انقطاع ، كل ما أوجده الشعر ، يستملكه ويستعمله ، ويغتني بطائفة من التعابير والألفاظ التصويرية التي ساهم الشعر في إيجادها . فالشعراء هم الذين حققوا الثورة الرومانطيقية ، والناثرون هم الذين يستفيدون اليوم من ذلك أكبر الاستفادة . وهم اليوم أشهر الأسماء وألمعها . وقد احتكر النثر خلافة شعر الملاحم والشعر التعليمي ؛ وليس يضيره أنه لم يستول حتى الآن استيلاء تاماً على المسرح . وحسبه أنه هو الذي أوجد الرواية الحديثة . وما أكثر الكتاب والروائيين والنقاد المعاصرين المشهورين الذين بدأوا بالشعر ثم هجروه إلى النثر[1] . وقد لاحظ ذلك سانت بوف ، وشكا منه بعض الشيء ، مع انه كان قدوة فيه ؛ لقد كان لايتذكر هذه المعاني الكثيرة التي القاها هو وغيره ، نثرا ، في حلبة الحياة اليومية ، إلا ويشعر بشيء من الألم ، فكان يشبه هذه المعاني « بمسحوق الذهب

---

(١) نذكر منهم على سبيل المثال : أ . دوديه ، توربيه ، لوفيقر ، الخ ؛ وقبلهم سانت بوف ت . جوتيه ، إ . كينه ، وكثير غيرهم ممن نحس في غير موضع من آثارهم أنهم لمسوا « الزهر » أي الشعر .

وضع فى قواقع جوز ، والقى فى عرض البحر » . ليس يكفيك ان تكون ملهما حتى تكتب اليوم شعراً ، بل لابد ان تكون شجاعاً كذلك . قال تين متفكهاً (وهو هناشاعر ، بلاوزن ولاقافية) : « لأن أقود جيشا أسهل على من أن اكتب ستة أبيات جميلة من الشعر . . فقد يكسب الجنود المعركة بجهودهم وحدهم . . اما ان اكتب ستة ابيات جميلة من الشعر . . فتلك لعمرى مهمة شاقة ! » . — وبعد فان النثر هو اللغة التى ظفرت بأكثر الناس منذ اليوم ، افليس من الممكن إذن ان تصبح ، غداً ، اللغة الوحيدة ، أو مايشبه ذلك ؟

أما أنا فأعتقد ان الشعر ليس شيئاً مصطنعا إلى الحد الذى يدعيه أنصار النثر المتطرفون ، وأرى أن أصل الشعر قائم فى طبيعة الإنسان نفسه ، وأنه باق لذلك مابقى الإنسان . إن الفيزيولوجيا تعلمنا أن لغة الشعر الموزونة التى تستهدف التعبير عن الانفعالات قبل كل شىء ، ترجع فى أجلها هى نفسها إلى الانفعال . من الوقائع المشاهدة أن حركاتنا تصبح موزونة موقعة حين نعانى انفعالات قوية ؛ فقانون « الانتشار العصبى » ، أولا ، يجعل التنبه أو التأثر الذى ينشأ فى الدماغ ينتقل قليلا أو كثيراً إلى الأعضاء ، كما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذى كان ساكنا . وثانيا ، فإن قانون «الوزن أو الإيقاع» الذى يرى تندال وسبنسر أنه يسيطر على جميع الحركات ، يقلب هذا الاضطراب إلى تموج منتظم . فاذا كنت فى حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتز . وإذا كنت تعانى ألما ماديا أو ألما نفسيا فى بعض الأحيان رأيت الجسم كله يضطرب ، فاذا لم يكن هذا الألم شديدا جدا رأيت الجسم يهتز إلى أمام و إلى وراء ، ورأيت اضطرابه يصبح منتظما ؛ و إذا كنت أخيرا فى حالة فرح شديد رأيتك تقفز وترقص . وهذه القوانين والظاهرات نفسها تلاحظ كذلك فى أعضاء الصوت ، وهانحن أولاء نصل إلى الحادثة الأساسية : إن الكلام يكتسب بتأثير التنبه العصبى قوة و إيقاعا واضحين : فالخطيب إذا تحمس رأيته يدخل على كلامه من الوزن والإيقاع مالم تكن تلاحظه فى أول الأمر ، وكلما ازداد فكره قوة وغنى ازداد كلامه وقعا وموسيقى . ولو اتيح لك يوما أن تلاحظ الكلام المشبوب الذي يخاطب به العاشق معشوقه لاكتشفت فيه نوعا

الاهتزاز المنظم والتموج المطرد ، ولسمعت فيه مقاطع موزونة موقعة بعض الشيء . قد يكون الفرد ذى موسيه محقا حين قال بصدد الكلام على لغة الشعر : « إنها تمتاز بهذا الشيء ، وهو أن جميع الناس يسمعونها ولا يتكلمونها » . ولكن جميع الناس مع ذلك اتفق لهم أن تكلموها فى بعد لحظات حياتهم ، دون أن يشعروا بذلك فى الغالب . لقد اتفق لصوتنا أن تموج هذه التموجات المنغمة ، واتفق لكلامنا أن تسلسل على هذا الوزن الموقع الذى يفتننا عند الشاعر ، ثم ما ان يذهب التوتر العصبى حتى نعود إلى اللغة العادية العامية التى تقابل حالة عادية من حالات الحياة الانفعالية . وما فن الشاعر فى القديم والحاضر ، إلا تثبيت موسيقى الانفعال هذه وتحسينها ، فاذا البيت الشعرى يصعد بنا ثانية إلى يفاع الانفعال . ولعلنا نستطيع إذن أن نعرف النظم نظريا : بأنه هو الصورة التى تميل إلى اتخاذها كل فكرة تمور بالانفعال .

فليس الشعر إذن (فى مبدئه الأول على الأقل ، أعنى الوزن أو الإيقاع) شيئاً مصطنعاً ، فالإنسان لم يصبح شاعراً ، حتى ولا ناظما ، بدافع نزوة فكرية عابرة ، بل بجهد طبيعته ووفقاً لقانون علمى . وينبغى لكل من يبحث فى علم الشعر أن يضع هذه المبادىء قبل كل شيء . وهذا ما فعله سبنسر موجزاً فى « بحوثه » ، وأهمله بك فى كتابه عن « القريض » ، مرتكبا بذلك خطأ كبيراً . وإذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال ، فان هذا الايقاع يميل — وفقا لقانون علمى آخر هو قانون العدوى العاطفية — إلى أن ينقل الانفعال إلى قلب السامع . وهكذا متى تكلم المرء شعراً فكأنه بذلك وحده يقول : إن ألمى أو فرحى هو من القوة بحيث لا يمكن أن أعبر عنه باللغة العادية . وكأنى بإيقاع الشعر ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت ، فاذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هى الأخرى على هذا الإيقاع عينه .

وإذا كان الشعر يعبر عن الانفعال وينشره ، بصورة طبيعية ، فإنه كذلك وسيلة لتركيز ذهن السامع حول هذا الانفعال بلا كبير جهد . فاللغة الموزونة المنتظمة توفر فى الانتباه ، وتقتصد فى الجهد العقلى . لن نسرف فنذهب إلى القول

مع سبنسر بأن النثر، لعدم انتظامه، يقتضى من القارىء دوما إنفاق « طاقة ذهنية » أكبر من « الطاقة الذهنيـة » التى يقتضى انفاقها الشعر، وأنه يلهى الذهن أكثر من الشعر عن تمثـل الأفكار أو الانفعالات، وأن الشعر على عكس ذلك يتيح لنا أن نقتصد فى قواتنا إذ « نتنبأ بكمية الانتباه اللازمة لادراك كل مقطع من المقاطع »[1]، فالحق أن الشعر الجميل غالبا ما يكون أصعب على الفهم من النثر، وهذا يرجع تارة الى التركيز أو التكثيف، وتارة الى زيادة تسامى الفكر وتحليقه. ولـكن يبقى أن نعترف مع ذلك بأن الـكلام الموزون هو فى ذاته أسرع نفاذاً إلى الفكر، وأبقى أثراً فيه، فهو من هذه الناحية أداة أكمل، لا أثر فيها للاحتكاكات التى تستنفد قوة كبيرة. فالشعر بانتظام أصواته وفقدان الاصطدام بين كلماته وانزلاق مقاطعه هينة لينة متصلة يساعد العقل والذاكرة جميعا، وما على اللفظة بعد ذلك إلا أن تشف عن معناها، لا تلقى عليه ظلا، ولا تشوش النظر الذى يحدق فى هذا المعنى، وإنما تسيل فوقه سيلان الموجة الرائقة الصافية لا تمنعنا حركتها من أن نرى الرمل الذى تغطيه دون أن تحجبه.

وإذا كان الوزن يوفر على العقل جهداً كما رأينا، فانه فى الوقت نفسه يهىء للعاطفة متعة خاصة. إنكم تعرفون ما للايقـاع فى الموسيقى من شأن، وقد بين جرنى مؤخراً أن الايقاع هو الهيكل العظمى لكل لحن، حتى لقد نبدل ونغير كثيراً فى نغمات لحن من الألحان، فاذا باللحن يحتفظ بطابعه الموسيقى إذا نحن أبقينا الوزن على حاله. والموسيقيون يعرفون ذلك حق المعرفة، حتى لقـد يغير أحدهم كل النغمات فى لحن من ألحان بتهوفن ويستبدل بها غيرها، فاذا باللحن الجديد يحتفظ بقربى كبيرة بينه وبين اللحن القديم ما دامت وحدة الوزن باقية كما كانت. ولغة الشعر الموقعة الموزونة إنما هى موسيقى، ولو أن ارتفاع الأصوات فى هذه الموسيقى لا يتنوع تنوع ارتفاع الأصوات فى الموسيقى العـادية، ولا يلاحظ فيها بدقة تامة.

---

(١) راجع هربرت سبنسر: « فلسفة الأسلوب » (بحوث)، وقد انتقد جرنى بحق، بعض المبالغات النظرية التى وقع فيها سبنسر (راجع كتابه: قوة الصوت ص: ٤٤١).

وتصحب المتعة الجسمية التي يهيئها لنا الوزن بمتعة أخرى رياضية عقلية ، أعني متعة « العدد » : فانك حين « توقع » فانما « تحسب » بصورة غريزية ، حتى لقد قال ليبنتس : إن الأذن تحسب عدد الاهتزازات الموسيقية بصورة لا شعورية . وهب هذا غير صحيح ، فاننا على أقل تقدير نشعر بعدد الأزمان التي يتألف منها الوزن ، فما انحل من الأوزان إلى أعداد شفعية أحسته الأذن أكثر توازنا واستقراراً وانسجاما من الأوزان التي تتألف من أعداد وترية . لهذا نرى البحر المسيطر النموذجي عند الشعوب الشاعرة موقعا وفقا لأعداد شفعية : فكذلك كان البحر السنسكريتي والبحر السداسي اليوناني أو اللاتيني ، وكذلك هو البحر الاسكندري الفرنسي الآن .

بعد أن قررنا هذه القوانين العامة المتعلقة بالإيقاع والعدد ، هذه القوانين التي تنطبق على كل الأوزان الشعرية العالمية تقريبا ، يجب علينا أن نستخلص منها القوانين الخاصة بالشعر الفرنسي[1] من المعلوم أن بين المقاطع القصيرة والمقاطع الطويلة في اللغات القديمة فرقاً في المدة منتظما إلى حد ما بحيث يمكن أن يعتبر المقطع الطويل مساوياً لمقطعين قصيرين : وعلى أساس هذا الفرق في المدة الذي يمكن حسابه تماما أقيم الوزن القديم . وهذا الوزن ، بالرغم من روائع الآثار التي نظمت عليه ، يتضمن عيوبا خطيرة عرضته للزوال شيئا بعد شيء . وهذه العيوب التي لم يفهمها أصدقاء القديم دائما ترجع إلى طبيعة اللغات القديمة نفسها . فقد كانت هذه اللغات القديمة أكثر توقيعا وغناء من لغاتنا بكثير . والقوانين الفزيولوجية تعلمنا أنه ليس من الطبيعي كثيراً أن يوقع الإنسان مقاطعه في الكلام العادي ، وأن يغني حين لا يكون في حالة انفعال . ليس من الطبيعي أن نسمع مسيو بوردان يطلب من نيقولا بكلام موقع موزون أن يأتي إليه بقبعة نومه . وقد كان في اللغات القديمة ، من حيث العدد والإيقاع الدائم ، شيء من هذه المبالغة التي عُرف بها سكان الجنوب والتي تتجلى كذلك في حركات ، والتي

(١) هنا ، وفيما تبقى من فصول الكتاب ، يطبق المؤلف نظرياته العامة في القريض على الشعر الفرنسي ، ويطرح أثناء ذلك بعض المسائل الجديدة العامة التي تتعلق بالقافية بوجه خاص . ولم نلزم أنفسنا باثبات جميع الأبيات التي يوردها في التدليل على آرائه ، بل أغفلنا منها ما رأيناه زيادة في التدليل ، كما صرفنا النظر عن ترجمة الحواشي التي يضيفها إلى المتن . (المترجم)

ما زالت تجعل الإبطالى يرفع يديه نحو السماء حين يقول « السماء تمطر اليوم » ، أو يقرّب يديه من قلبه حين يقول : « أشكرك يا سيدتى » . إن الوزن كالحركة نتيجة للانفعال كما ذكرنا . فما ينبغى أن يوجد بعد زوال الانفعال ، وإلا بدا متكلفا متصنعا . إن المقاطع القصيرة فعلا ، فى لغة من اللغات ، هى المقاطع التى ينبغى ألا يكون لها كبير شأن من ناحية الفكرة ، فى حين أن المقاطع الطويلة ينبغى أن تكون تلك التى يراد التوقف عندها والإلحاح عليها حين القراءة أو الكلام . ولكن من المصطنع المفتعل بعض الشىء أن يحدد لكل مقطع ، مقدما والى الأبد ، وبغض النظر عن المعنى ، طول معين رياضى . لذلك رأينا هذه الصفة الكمية الاصطناعية لم تلبث أن زالت فى كلام الشعب .

ومع ذلك فإن العروض القديم كان يخضع لعين القوانين العامة التى يخضع لها عروضنا ، حتى أن الهكسامتر كان مؤلفا من نفس العدد من المقاطع التى يتألف منها البحر الاسكندرى (كان عدد مقاطعه اثنى عشر مقطعا طويلا) . وإنى لأشبه هذه الأبيات القوية الكثيفة بتلك الأزهار التى انقرضت اليوم أنواعها ، ولكنها قد استمدت غذاءها من عين أشعة الشمس ومن عين الأرض التى تتغذى منها أشعارنا اليوم . إنك إذا حفرت فى الأرض عثرت على هذه الأزهار ، وإذا نظرت إلى سوقها المسودة أحسست بشىء من الحرارة احتفظت بها منذ قرون ، ولكنك لم تر شيئا من تلك الرشاقة المشرقة النقية التى كانت تلمع ذات يوم فوق أوراقها وتويجاتها .

فلئن زال الوزن القديم الذى كان يقوم على أساس الكميه وحدها فمرد ذلك كما قلنا إلى عيب أساسى فى تكوينه نفسه ، وهو عيب لا وجود له فى البيت الشعرى الجديد . ولقد يبدو هذا البيت الجديد فظّ البناء لأول وهلة ، ولكنه بناء متين صامد . إن البحر الاسكندرى ، وهو نموذج البيت الشعرى الفرنسى ، يقوم على أساس هذا القانون ، وهو أنك حين تسمع اثنى عشر مقطعا ، بعضها قصير وبعضها طويل ، فإنك تحسها تتعادل وتتوازن ، وإن كانت كمياتها غير متساوية ، فكل مقطع يعدل المقطع الآخر ويصححه . . وإذا هى حين تطرق الأذن بخطواتها الرنانة ، السريعة تارة ، والوئيدة تارة أخرى ، تخلف فيك الشعور بأنها فرديات

مستقلة يمكن الاعتماد عليها جميعا بدرجة واحدة لتأليف هذه الكتيبة المقدسة التى يتكون منها البيت . وتعادل المقاطع هذا يشبه قليلا مايسمى فى الموسيقى بهذا الاسم (أعنى التعادل) ، مع هذا الفارق وهو أن مدد الأصوات لا ارتفاعاتها هى التى تتعادل ، وهكذا يكون هنالك أكثر من شبه ، نظريا ، بين بيت الشعر الفرنسى و بين البيانو ، هذه الآلة الموسيقية ، الناقصة فى دقتها ، التى لعلها لم تكن لتطرب آذان الأقدمين ، ولكنها تفوق فى رنينها الناى المضاعفة والطنبور ذا الأوتار السبعة أو الثمانى عشرة .

و بعد ، فلماذا كان العدد ١٢ الذى يسود البحر الاسكندرى هو العدد الذى يطرب الأذن أكثر من غيره فيما يبدو ؟ أعتقد أن تفوقه الذى يقره الشعراء دون تفكير فيه يمكن أن يعلل بقانونين اثنين :

الأول هو أن كل سلسلة من المقاطع لا سيما حين يفوق عددها ثمانية مقاطع ، لا يمكن أن تعددها الأذن بسهولة ما لم تقسم على الأقل إلى جزأين ، بحيث تكوّن جملة موسيقية مؤلفة من شطرين على الأقل . وهذا التقسيم يتم ، كما يتم دائما فى الموسيقى ، بواسطة فاصل يبرزه الصوت عند الكلام . ولكى يستطيع الصوت أن يبرز هذا الفاصل يجب أن يهبط على مقطع صوتى ممدود فى ذاته ، فيتضاعف هذا المد ، ويحدث الشطر .

والثانى هو أن هذا الشطر يجب أن يشطر البيت إما شطرين متساويين (وذلك هو الشىء المثالى) وإما شطرين غير متساويين بين أعدادهما علاقات بسيطة يمكن تقسيمها برقم واحد .

فإذا صدق هذان المبدأان ، فليس هناك إلا بعض الأوزان التى تهىء للاذن الإنسانية الشروط اللازمة للانسجام ، فيعم استعمالها وهى : وزن المقاطع الثمانية (وهو وزن واضح القصر مع الأسف) ، ثم وزن المقاطع العشر (وهو الوزن الفرنسى القديم ، والوزن البطولى الإيطالى — وزن منسجم ، ولكن تعوزه القوة الكافية) ، ولا يبقى بعد ذلك إلا الاسكندرى ، والوزن الأربع عشرى والست عشرى . وواضح أن التردد بين هذه الأشكال الثلاثة غير ممكن . فالرقم ١٢ ، وهو وحده القابل لأن يقسم فى آن واحد على ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٦ ليس فيه شىء من الكثافة أو الثخن

والعلاقات بين مختلف الأجزاء التى يمكن أن يقسم إليها يمكن إدراكها بسهولة عظيمة . إنه سهل الانقياد للتحليل من كل ناحية أضف إلى ذلك (وتلك ملاحظة فزيولوجية صادقة نستمدها من بك دى فوكيير) أن البحر الاسكندرى يقابل تقريبا الزمن الوسطى للزفير فى عملية التنفس . وليس فى الوزنين الطويلين الآخرين (١٤ و١٦) من الجمال مايبرر هـذا الجهد الذى تقتضيه كل جملة موسيقية تفوق هذا الزمن الطبيعى .

ونستطيع منذ الآن أن ندرك بناء وزننا الفرنسى هذا . فهو بنغماته الاثنى عشرة المفروضة متساوية فى المدة والتى يمكن أن تنقسم إلى مجموعتين يتألف كل منهما من ست نغمات ، يكون جملة ذات مصراعين وزمنين ($\frac{6}{8}$ عادة ، و $\frac{3}{4}$ أحيانا وكلا الزمنين غالبا) ؛ وفى هذه الجملة تهبط النغمة السادسة على فاصل الشطرة الأولى وتهبط النغمة الثانية عشرة على فاصل الشطرة الثانية ، فإذا تتابع بيتان على هذا النحو حصلنا على جملة موسيقية «مربعة» سليمة كل السلامة . هذه الجملة الموسيقية يعوزها حتى الان تنوع الإيقاع ، ولكننا سندخله عليها شيئا فشيئا . نلاحظ أولا أن المقطعين اللذين يختمان الشطر الأول والشطر الثانى إذ يهبطان على فاصل ، لا يكتسبان بذلك شدة فحسب ، بل يكسبان مدة أيضا . إنهما يمتدان ويجوران على المقاطع الأخرى التى تصبح القصيرة منها مساوية دوبل كروش . أنظر إلى هذا البيت لراسين مثلا : si je lehaissais, je ne le fuirais pas

إن صوتنا بعد أن يلح على كلمة haissais ، يستعجل باقى البيت وخاصة المقاطع القليلة الأهمية مثل .. ne، la . وهكذا فان شطر البيت يطيل المقطع السادس ، ويقصر مقاطع أخرى من باب التعويض. وقد قال بعضهم إنه فترة راحة ، وإنه توقيف للصوت . وهذا غير صحيح تماماً ، إذ لئن كان الصوت يتهمل عند هـذا المكان ، فمن الممكن جداً ألا يتوقف ، بل من الواجب فى الغالب ألا يتوقف . ذلكم هو التنوع الأول الذى يتحقق فى الإيقاع . وهناك تنوعات أخرى كثيرة: فمثلا الأصوات الممدودة التى يمكن أن نصادفها فى مقاطع البيت عدا فاصل الشطر تهب لهذه المقاطع شدة ومدة أكبر من شدة ومدة جيرانها. أنظر مثلا إلى هذا البيت لموليير :

le pâle est aux jasmins en blancheur comparable,

إنك حين تنشده لاتبرز منه إلا الكلمات التالية : comparable ، pâle ، jasmins ، blancheur . وحتى فى هذه الكلمات لا تلح إلا على الأصوات الممدودة التالية : a ، in ، eu ، abl ؛ ويحلو لك أن تبرز التوافقات الصوتية التى يحملها كل مقطع من هذه المقاطع فى حين أن المقاطع الأخرى تدخل فى الظلام ويمكن أن تمثل بدوبل كروش أو على الأكثر بكروش سريعة مدغومة . وهكذا نرى أن الجملة فى البحر الاسكندرى ، وإن بدت رتيبة لأول وهلة ، تتنوع وتتلون بصور مختلفة . فما من بيت أُحسنت صياغته ينبغى أن يشبه فى كل النقاط البيت الذى يسبقه أو يلحقه ، فلكل بيت فرديته الخاصة وكل بيت يحتفظ بإيقاعه الخاص الذى قد يكون معقدا ، حتى لقد نجد بين المقاطع أحيانا فروقاً دقيقة من حيث المدة والشدة لاتقل صعوبة على الملاحظة من فروق الارتفاع والجرس .

وهكذا يعود بالتدريج إلى البيت الشعرى الحديث اعتبارُ «الكمية» الذى استبعد منه فى أول الأمر ، ولكن هذه الكمية على نحو مانفهمها اليوم قابلة للتغيير خاضعة لأهمية اللفظة ومعنى العبارة . فلم يعد فى البيت الحديث كلمة غير ذات معنى ينبغى أن يحدَّد لها الإنشاد شدة ومدة محددتين . وما غير الكلمتين الواقعتين أولاهما فى نهاية الشطر الأول والثانية فى نهاية الشطر الثانى بواجب تحديده ، ومن المفروض طبعا أن يكون لهاتين الكلمتين دائما شىء من الأهمية . وإذن فإن إيقاع البحر الاسكندرى ، إذا أحسنا فهمه ومداورته ليس رتيباً أبداً . إنه يتمتع ببعض مزايا الوزن القديم دون أن يحمل عيوبه . وبوجه عام فان الأبيات الاسكندرية المنسجمة جداً تكفى نفسها بنفسها ، فاذا عزلناها احتفظت بانسجامها كما تحتفظ الأبيات القديمة بانسجامها حين تُعزل ، ذلك أن لها علامة تدل عليها : إن شيئا ما قد دمغها شعرا قبل القافية . والذى يضفى عليها هذا الطابع الموسيقى هو : ١ — فاصل الشطر الذى يقسم أزمنة البيت الاثنى عشر قسمين متساويين ، ٢ — فاصل نهاية البيت ، ٣ — المقاطع الممدودة التى تقسم شطرى البيت إلى أقسام صغيرة ، على

غير انتظام أواطراد ، فتنوع الإيقاع وتحطم القساوة القديمة فى البحر الاسكندرى.

متى ملك البيت الحديث أزمنته الأثنى عشر المشطورة شطرين فقد انتظم فى ذاته ، ولكن يبقى عليه بعدئذ أن يجتمع بغيره . وقد درسنا حتى الآن هذا الجسم المنظم المرهف على انفراد ، وبقى علينا أن ندرسه مجتمعا مع أجسام أخرى شبيهة به . وهنا يدخل هذا العنصر الجديد ، أعنى القافية .

تبدو القافية لأول وهلة أكثر ما فى البيت الحديث من تصنع وتكلف . فمهما قدر مايبدو الإيقاع تعبيراً طبيعياعن الانفعال يبدو غريبا لأول وهلة أن يعمد المرء إلى تقفية فرحه وآلامه . والحق أن من الضرورى ، حتى نفهم القافية ، أن لانرى فيها مجرد تكرار لصوت بعينه . إن القافية وسيلة لإبراز الإيقاع ، إنها الوزن وقد أصبح اهتزازه واضحا للأذن . إذا نظرنا إلى القافية من هذه الناحية وجدنا أنها تستخرج بسهولة من القوانين الفزيولوجية والنفسية التى يخضع لها تكون البيت ؛ وكلمة القافية la rime مشتقة من كلمة الوزن أو الايقاع le rythme ، حتى أن جوشيم دى بللى قد استعمل فى القرن السادس عشر كلمة la rythme للدلالة على القافية . حين تتتابع عدة أبيات فلا بد من أن نوجد وسيلة تفرق هذه الأبيات بعضها عن بعض تفريقا واضحا ، وتدمغ فاصل المقطع الثانى عشر دمغاً مميزاً ، وهذه الوسيلة كانت هى القافية . ولم تكن فى أول الأمر إلا تجانسا فى الصوت ، ولكنها تحسنت بعد ذلك بنسبة تحسن الشعور بالوزن . وهى التى تهب اليوم للبيت وحدته ، وتتيح له أن يدخل دون أن ينحل فى مجموعة معقدة من قطع القصائد والقصائد : فالقافية تنظيم للأبيات[1] ، ويمكن أن نشبهها بمطرقة الآلة التى تصك النقود ، ترتفع وتهبط فى أزمنة متساوية ، وكلما هبطت دمغت البيت فأضفت عليه صورته النهائية ، كما تدمغ النياشين . ولولا القافية لكان ترجرج مدة المقاطع الذى يميز اللغات الحديثة (والذى نعود فنقول إنه ليس عيبا فى ذاته) سبيلا إلى ترجرج مدة البيت نفسه . ولئن كانت الأبيات المرسلة بلا قافية لا تخلو من انسجام ، فإنه انسجام غامض ، وإنها لتخلف فى

(١) وهذا ما أوضحه دى توكيير على أحسن وجه ، ص ١٩ وما يليها .

الأذن ما يشبه هذا الشعور الذى نشعر به حين نسمع سلسلة من الجمل الموسيقية المتماسكة المنسجمة فى ذاتها حين تعزفها يد غير صناع ؛ فالأذن تتلمس مفاصل الجمل دون أن تستطيع اكتشافها ، وتظل تخيب فى هذا المسعى ، توجس اللحن دون أن تقبض عليه . فاذا جاءت القافية أدخلت على هذا الانسجام الغامض نظاما ، وغمرته بالنور ، فاذا نحن نكتشف فى القصيدة تقابلا بين الأجزاء وارتباطا متبادلا ، كأن قوة جاذبة قد شدت الأبيات بعضها إلى بعض ، وجعلتها تدور جميعا فى فلك واحد ، على نظام فى الحركات ، وعلى تناسق يذكّر بما كان الأقدمون يسمونه موسيقى الأفلاك .

و إذا كانت القافية تتيح لنا الشعور بمتعة الإيقاع ، فإنها تتيح لنا الشعور بمتعة أخرى أخطأ دى فوكيير حين أراد إنكارها ، تلك هى المتعة التى نحسها حين نسمع مرتين صوتا واحداً ، أى جرسا بعينه ، أى توافقا بعينه . من المعلوم أن لكل حرف صوتى فى اللغة جرسا ، وأن الجرس إنما هو انسجام بين النغمة الأساسية والأصوات الثانوية . وكل كلام إذن إنما هو سلسلة من الانسجامات تتتابع فى النثر على غير نظام ، ولكنها فى الشعر تعود مرات متساوية وفى أزمنة متساوية : والشعر إذن ، حتى بغض النظر عن القافية ، هو تنظيم أولى للموسيقى التى يحتويها الكلام ، حقيقة لا مجازاً ، فاذا سمعته الأذن شعرت بالطرب الذى نشعر به حين نسمع أية موسيقى . فهى بعد كل انسجام تنتظر الانسجام الذى يليه دون أن تخشى المفاجأة ، دون أن تكون الاهتزازات التى تفنى فيها معرضة لأن تعاكسها الاهتزازات اللاحقة . وهذه السلسلة الموزونة الموقعة من الحروف الصوتية التى يعد كل منها انسجاما أصم تؤلف سمفونية محجوبة بغلالة ، فهى أشبه بصوت أركستر تسمعه على شاطىء البحر آتيا من بعيد ، دون أن تستطيع تسمية أية نغمة من النغمات التى تحملها إليك الريح . والقافية تكمل هذه السمفونية بانسجامات موزونة نستريح عندها . إنها أشبه بالصدى ، ولكنها صدى لا يرجّع صوتا عاديا ، بل صوتاً موسيقيا ، ترجّعه وفقا لإيقاع ووزن : هذا الترجيع لا يخلو فى ذاته من فتنة . أضف إلى ذلك أنه لما كان لكل حرف من الحروف الصوتية جرسه الخاص ؛ فان تنوع الحروف الصوتية

التى تتألف منها القوافى يكون أشبه بتنوع جرس الآلات الموسيقية . فبعضها كالحرف (a) يشبه الكمنجة الكبيرة ، و بعضها كالحرف (i) يشبه المزمار أو الناى ، و يمكن عندئذ أن يُعرف كل بيت من جرس مقطعه الأخير (الروىّ) ، فكأن بعض الأبيات مصحوب بآلة ، و بعضها مصحوب بآلة أخرى ، فاذا نحن حين نتعرف هذه الجروس المتنوعة فى القصيدة أو القطعة نشعر بلذة شبيهة بلذة الموسيقى حين يميز فى الأركستر مختلف الآلات التى تتناوب عزف جملة موسيقية . إن لهذه اللذة التى يحدثها الصدى وتعرف الجرس نصيباً فى المتعة التى تهيئها لنا القافية . ولكن يجب أن لايغيب عن بالنا أن هذه اللذة ليست شيئا يذكر إذا لم يكن ثمت إيقاع : والدليل على ذلك أننا لا نحاول القافية فى النثر ، حتى لقد نتحاشاها ، وقد كان الأقدمون يتحاشونها أيضاً . فالمهمة الأساسية التى تضطلع بها القافية إذن إنما هى تثبيت الوزن بضربا تها المنتظمة : إنها نواس ينظم خطوات الشعر . ذلك هو تبريرها العلمى ، وعلى هذا الأساس ترتبط ارتباطاً غير مباشر بالمبدأ الأول لكل كلام موقع موزون ، أعنى الانفعال .

الفصل الثانى

النظريات الرومانطيقية فى الوزن

وظيفة الشطر

فى تحليلنا بنيةَ البيت (تحليلا تناول الخطوط الأساسية) قدأهملنا جميع حالات التطور المتعثر والشذوذ الظاهرى التى عرضت له . فينبغى لنا الآن أن نفحص هذه الحالات ، فنرى كيف تستقيم مع القاعدة التى ذكرناها، وكيف يمكن أن تعلل، وإلى حد ينبغى أن تحبذ . ويمكن أن نصنف حالات الشذوذ هذه التى يعظّمها الناس اليوم فى ثلاثة أنواع : ١ — تعمد حذف الفاصل الذى يعقب شطر الأول، ٢ — تعمد التضمين ؛ ٣ — العناية القصوى بالقافية الغنية المتشابهة ، من قبيل التعويض (لزوم ما لا يلزم) .

لقد حاولت المدرسة الرومانطيقية أن تجدد البحر الاسكندرى الكلاسيكى ، وأخذ بنظرياتها جميع شعراء اليوم تقريباً (ما عدا سلى پرودوم) . فلئن فقدت الرومانطيقية شيئا من سلطانها على الكتاب ، فانها تكاد تستأثر بالسلطان على الشعراء ، وما المدرسة الصغيرة التى تسمى نفسها بالبارناسية إلا فرع صغير من هذه الأرومة الرومانطيقية الكبيرة ، فهى مرتبطة بتيوفيل جوتيه الذى يعجب بفكتور هوجو بل يعبده ويعتبره الشاعر الأعظم (poeta soverano) كما كان دانتى يقول عن هوميروس . ويرى دى بانفيل الذى مذهب مبادىء الرومانطيقية مذهبة دقيقة صحيحة أكثر مما يُظن أن « أسطورة العصور » ينبغى أن تكون « توراة وانجيل كل ناظم فرنسى » .

«فأسطورة العصور» ليست أثراً شعرياً فحسب، بل هى تحتوى كذلك، فيما يرى دى بانفيل ، على نموذج من الوزن لم يعرفه القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، نموذج أقامه فكتور هوجو على مبادىء مختلفة كل الاختلاف عن المبادىء القديمة . وهذا هو فى رأيه الوزن الصحيح بل الوزن الفرنسى الوحيد . ويعتقد لوجوفيه

أيضاً ، وهو راوية من الطبقة الأولى ، بوجود نموذجين من الوزن مستقلين ، و إن كان يحاول والحق يقال أن لايبخس أحد الوزنين حقه من الاحترام ، فتراه يمحضهما إعجابه كليهما ، ويقول مستعيراً أحد أبيات «أتاليا» : « كلاهما إله جبار » خليق بالعبادة . ولكن مما يؤسف له أن التوفيق بين الالهة صعب دائما كالتوفيق بين الملوك . ثم جاء دى فوكيير واعتقد أنه استطاع بتحليله العلمى أن يخلص إلى القول بأن ثمت « وزناً رومانطيقياً » لا شك فيه استغنى عن الشطر ، وهو أسرع من الوزن القديم ، ويقوم على أجزاء أقل عدداً من أجزاء الاسكندرى الكلاسيكى. وهكذا نرى جميع الشعراء المعاصرين ومعظم من يعنون فى أيامنا هذه بالعروض يذهبون إلى أن فكتور هوجو لم «ينوّع» البحر الاسكندرى القديم تنويعاً كبيراً فحسب ، بل « أوجد » بحراً جديداً ، أوجد عروضاً جديداً . أليس هو القائل « لقد تغيرت أذننا فغيّرت الموسيقى » ؟ .

ونريد أن نتساءل الآن ماهى مبادىء هذا العروض الجديد فى نظر فكتور هوجو وفى نظر أتباعه ، و إلى أى حد يمكن الأخذ بهذه المبادىء ؛ ألا يخطىء الرومانطيقيون أنفسهم إذ يحاولون أن يصوغوا قواعد فنهم ، وهل هناك بيت واحد جميل من أبيات هوجو يخرج على قواعد القريض التى ذكرناها سابقاً ؟

يحلو لفكتور هوجو دائماً أن يكرر أنه حذف الشطر ودمج مصراعى البيت ، كما أنه فى الوقت نفسه أوجد التضمين ودفعه «يعيث» فى وسط البيت « كما يعيث الخنزير البرى فى وسط العشب والقويسة » ، أما قوافيه فهى ذات رنين غير مألوف يعوض عن حرية الايقاع ، لو سمعها إله الشعر القديم لارتعد من زئيرها الذى يشبه زئير « الحيوانات المفترسة » . وقد سبق أن كتب فكتور هوجو فى مقدمة « كرمول » يقول : إن القافية هى مبدع أوزاننا ، ثم أضاف إلى ذلك أن على الشاعر أن يظل أميناً للقافية « هذه الجارية السيدة » ، فبالقافية وحذف الشطر قد تحرر البيت . ويقول أيضاً فى (التأملات) : لقد كان البيت الشعرى فى السابق أشبه بكرة « غُرزت فيها اثنتا عشر ريشة » ، وأخذت تقفز هنا وهناك تحت لطمات مضرب (راكيت) العروض . أما اليوم فقد انقلب البيت الشعرى

طائراً ذا جناح أفلت من «قفص الشطر» إلى أعماق السموات « قبرة إلهية » .

هذه الآراء العروضية العزيزة على فكتور هوجو قد كررها جميع أتباعه تقريباً ؛ حتى أن سانت بوف فى أيام حماسته الرومانطيقية قد خاطب القافية بقوله «أيتها القافية ، لأنت الانسجام الوحيد فى الشعر» . أما تيوفيل جوتييه فعنده أن الشعر «فن يُتعلم» ، وأن جوهر هذا الفن هو القافية الغنية « لزوم ما لا يلزم » ، حتى لقد كان من عادته أن يقول للشعراء الشباب الذين يستنصحونه : « ابدأوا أولا بتكوين قاموس من القوافى » . وأما دى بانفيل الذى يؤيده لوجوفيه تأييداً شبه تام فانه يرى « أن الانسان لا يسمع من بيت الشعر إلا الكلمة التى تضم القافية » ، وهذا هو فى رأيه سر فن الشعر . والحق أن هذه العبارة تلخص النظرية الرومانطيقية أحسن تلخيص ، وهذا دى بانفيل يخلص منها خلوصاً طبيعيا إلى إلغاء جميع « القوانين الميكانيكية المتحجرة » ، يعنى قوانين الإيقاع ، ويقول إنه ليس للشعر من قانون غير هذه « الوقفة الذهبية ، هذه الوقفة المثلى التى تعقب القافية » . وبذلك تكون ثورة هوجو نفسه ناقصة ، لأن هوجو قد احتفظ بتوالى وقفة غامضة بعد المقطع السادس فى البيت الاسكندرى ، فى حين أن الوقفة يمكن أن تكون « بعد أى مقطع » فى البيت ، أى لا ضرورة للشطر البتة . ومن ثم نرى دى بانفيل ينادى قائلا : « لنكن من الجرأة بحيث نطالب بالحرية التامة الكاملة ، وبحيث نجعل الأذن الحكم الوحيد فى هذه الأمور » . ولئن اعترض دى بانفيل على نفسه بعد ذلك إذ تساءل : « وإذا لم يكن لى أذن ؟ » ، فانه لم يجب على هذا الاعتراض .

وإذا حلت القافية محل الوزن ، وأصبحت وحدها قوام الايقاع ، فجودة الشعر عندئذ تكون على قدر « غنى » القافية ، ويكون على الشاعر قبل كل شىء أن يجعل تسجيع المقاطع الأخيرة من الأبيات كاملا على مثال devise, divise ؛ loups, jaloux ، الخ . « إن الشاعر ليؤثر أن تقطع إحدى ذراعيه أو ساقيه على أن يسير دون الاعتماد على السجع . » ويكون عليه ثانياً — وهذا أفضل من تجانس مقطع واحد — أن يوجد تجانساً كاملاً بين مقطعين أو عدة مقاطع ، أو بين

كلمتين برمتهما على وجه خاص . وهذه الوحدة فى اللفظ التى يصحبها اختلاف فى المعنى هى مايسمى « بالجناس » . وهكذا يكون على الرومانطيقية أن تصل ، بحكم منطق الأمور ، إلى أن يكون مثلها الأعلى هو « شعر الجناس » ، وتلك هى فعلا فكرة دى بانفيل . وماهى القافية أخيراً ، إذا نظرنا إليها علمياً ، بغض النظر عن الايقاع الذى توضحه و يضفى عليها كل مافيهامن رشاقة ؟ هى فى الواقع جناس ناقص غير كامل . و إذن فعلى قدر كمال الجناس تكون جودة القافية ، وتكون جودة البيت أيضاً مادامت القافية قوام البيت . هذا استدلال لايستطيع أحد أن يشك فى سلامته . و انكم لتعلمون مدى ماتحويه أشعار فكتور هوجو من جناس على مثال :

souffre, soufre; Racine, racine; Corneille, corneille; j'ai faim génovéfain; الخ ، يضاف إلى هذا أن الشعور الذى نحسه حين يجمع الشاعر بين كلمتين متباعدتين ، هذا الجمع الذى يعمد إليه الشعراء الرومانطيقيون دائماً ، والذى يؤلف فى نظرهم « تهاويل القافية » ، يشبه كثيراً ما تحدثه فنيا نكتة الجناس من شعور بالمفاجأة ؛ والأمر كذلك حتى حين لا يكون لهذه الكلمات لفظ واحد تماماً مثل : tonnez ، tu n'es qu'un nez ؛ lombago ، Marengo الخ . فهذه الأسجاع إنما هى أشباه جناس . ويرى دى بانفيل أن الجناس — وليس هو بالمستكره فى الشعر الجدى — هو مستقبل شعر الملهاة . ومهما يكن من أمر ، فان كل رومانطيقى منسجم مع نفسه ، و إن لم يسرف كل هذا الاسراف ، لابد أن يعترف أن البحر الاسكندرى متى جعلناه يقوم على القافية الغنية وحدها كان نموذجه واتجاهه هو « شعر الجناس » ، أى لعباً بالأصوات مصحوبا بشىء من التفكك الغنائى أو الهزلى ، أى كان مصيره إلى اللعب اللفظى .

و إذا أصبح الجناس الكامل أو الناقص هو الغاية ، فكيف يصل الشاعر الرومانطيقى إلى هذه الغاية ؟ إن لغة الرومانطيقى تريد أن تكون لغة جميع الناس . ولكنكم تعلمون أن عدد القوافى الغنية فى اللغة العادية محدود . لذلك نرى هوجو وجوتييه ولوكونت دى ليل قد سدوا هذا النقص باستعمال أسماء الأعلام (أسماء

أشخاص ، ومدن ، و بلدان ، الخ) والأسماء التكنيكية إلى أبعد حد . ويرى دى بانفيل أن الأسماء التكنيكية يجب أن تظل المورد الأكبر للشاعر ؛ وليس يضير الشاعر أن لايفهم هذه الأسماء هو نفسه فى أول الأمر ، فالمهم هو أن يقفى . « أنصحكم أن تقرأوا كل ماتستطيعون قراءته من المعاجم والموسوعات والمؤلفات التكنيكية لجميع المهن وجميع العلوم الخاصة ، وقوائم المكاتب ، وكشوف البيع ، وسجلات المتاحف ، وكل الكتب التى يمكن أن تغنى زخيرة المفردات التى تعرفونها ، ويمكن أن توضح لكم مواضع استعمالها ... حتى إذا امتلأ رأسكم بكل ذلك كنتم مسلحين بما ينبغى التسلح به لايجاد القافية » وما السبب فى كل ذلك؟ السبب فى رأى دى بانفيل هو أن ما وجد له الشاعر إنما هو القافية . فالشاعر فى الحقيقة لايفكر و إنما يسمع قوافى . لذلك كان عليه حين ينصرف بذهنه إلى موضوع ما أن يبدأ بايجاد كل قوافيه ولعل دى بانفيل ، قياساً على ذلك ، أن ينصح المصور الذى يبدأ لوحة ما أن يرسم على قماشه أول مايرسم أنفاً وساقا ولحية قبل أن يخطط الوجه ، وأن يرسم الثياب المزركشة قبل أن يخطط الذراع التى ترتديها أو الركبة التى تحملها . — و بعد أن يوجد الشاعر قوافيه على هذا النحو فكيف يجعلها شعراً ؟ إذا طرحت مشكلة الشعر على هذا النحو (وعلى هذا النحو إنما تطرحها المدرسة الحديثة التى تفرعت عن الرومانطيقية) فليس ثمت إلا جواب منطق واحد ، هو بعينه الجواب الذى يطلع علينا به دى بانفيل فى صراحة رائعة ، إذ يقول « إن الشاعر يصفف أشعاره بسد الثغرات بيده الصناع » ، ولكى يسد الثغرات فهو يعمد إلى « الحشو » ، هذه المعونة الإلية، فما من شعر بلاحشو ، وما دامت القافية هى الغاية الأساسية فما براعة الشاعر إلا فى أن يربط قافيتيه إحديهما بالأخرى . والفكر وحده عاجز فى هذا المضمار ، ولابد له مما كان موسيه يدعوه بصناعة النجار . هذا كله ينتج بصورة طبيعية من مبادىء الرومانطيقية نفسها . حتى ليقول دى بانفيل : «من ينصحنا بالابتعاد عن الحشو فليتفضل فيربط لوحين من الخشب بواسطة الفكر . » والفرق الوحيد بين شاعر ضعيف وشاعر مجيد هو أن الأول يحشو « بغباوة وبلادة» ، فى حين أن حشو الثانى « معجزة من معجزات الابتكار

والبراعة » . وخلاصة القول هى أن دى بانفيل يرى أن الشاعر لايملك أفكاراً فى عقله ، بل أصواتا وقوافى وجناسات. وهذه الجناسات تلازمه وتلح فى ملازمته، وتهىء له معانى أو مايشبه المعانى . وكلما عرض للشاعر انقطاع بين المعانى التى حصل عليها بهذا الشكل بادر فسد الثغرات بذمة دقيقة كذمة عامل نشيط يعمل باليومية .

من المستحيل أن نصور المثل الأعلى الذى كان لابد أن ينتهى إليه الشعر « البارناسى » أو « الرومانطيقى » أصدق من هذا التصوير ، إذا نحن استلهمنا لا أشعار هوجو نفسها ، بل نظرياته . أضف إلى ذلك أنه إذا كان الشعر قافية فحسب ، فلا بد أن « ينقاد للتعلم » كما كان يقول جوتييه . إلا أن دى بانفيل يبدو أقل منطقية من جوتييه فى هذه النقطة : فهو يرى أن فن ايجاد القافية موهبة سماوية إلهية (ترى هل يحرم منها الملحدون ؟) . وهكذا يبادر دى بانفيل فيعلو بشاعره من هنا فيقول : « إن القافية مشجر آبولون » . ويقول دى بانفيل : « إن القافية تنزل على الشاعر فجأة ، إنها أمر سماوى لاتعليل له » . « إذا كنت شاعراً ، فان اللفظة تهبط عليك شاكية السلاح ، أى مزودة بقافيتها ، فما تجهد نفسك فى إيجادها أكثر مما كان الإله ذوس يجهد نفسه فى وضع الخوذة الرهيبة على رأس ابنته ذوس وفى إلقاء سموط الدرع على جسمها حين تنطلق من جبينه هائلة مرعبة كالبرق يشق السحاب . » . لعمرى إن هذا الكلام من الأساطير لا من العلم . ثم إذا كان الأمر على ماذكر دى بانفيل ، فكيف وافق جوتييه فنصح إلى الشاعر الناشىء أن يقرأ كثيراً من إعلانات البيع ، وسجلات المتاجر ، وغير ذلك ، وأن يقوّى ذاكرته ؟ أليست القواميس واعلانات البيع أجدى عندئذ من رأس جوبيتر ؟ أليست أوراقها الصفر أملأ بالقوافى تخرج منها هائلة مرعبة ؟ . . .

صفوة القول إن النظرية الرومانطيقية والبارناسية فى الشعر ، إذا جردناها من الحبة الصوفية التى أضافها إليها دى بانفيل ، منطقية جداً ، واعية ذاتها إلى أبعد حد ، متسلسلة أحسن التسلسل حتى حين تؤدى إلى أغرب النتائج . وإذا

كان الأمر كذلك فقد حق علينا أن نقف عند رأيها الأساسيين نناقشهما الحساب ، أعنى زوال الشطر والغنى المطرد فى القافية .

ونحب أن نتساءل قبل كل شىء هل هناك حقاً ، كما يكررون ذلك دائما ، شعر جديد هو الشعر الرومانطيقى ، شعر يتميز بفقدان الشطر فعلا ؟ إليكم بضعة أسطر مستمدة من قصائد لوكونت دى ليل . يبدو لى أن هذه الأسطر توافق النموذج الجديد للوزن الذى يدعو إليه شعراء اليوم :

Et les taureaux, et les dromadaires aussi..
Et triomphant dans la hideuse déraison...
Comme des merles dans l'épaisseur des buissons...

بديهى أن هذه الأسطر ليست أشعاراً عادية . ولكن هل نستطيع أن نقول إنها أشعار ؟ هل فى أى سطر منها شىء موسيقى ؟ هل فيها أى إيقاع يمكن أن تدركه الآذن ؟ أليس يكفى أن نفتح أى كتاب فنجد فيه عدداً من الجمل تشبه نهاياتها هذه النهايات ، وتتألف صدفة من اثنى عشر مقطعا ؟ لا تستطيع القافية أن تقلب هذه الجمل إلى أبيات شعر ، أكثر مما يستطيع ذلك طبعُها فى أسطر مستقلة تبدأ بحرف كبير . . . إن الأبيات المرسلة بلا قافية لخير من هذه الجمل العرجاء التى لابد أن يبدو سجعها وليد الصدفة . وإذا كانت مهمة الشعر ، كما رأينا ، هى أن يعبر عن الانفعال فيولد الانفعال ، هى أن ينفذ فى القلب ، فمن الواضح أن الجناس أو نصف الجناس الذى تحتوى عليه القافية لايمكن أن يؤلف الشعر . جوهر الشعر هو الإيقاع كما اتضح لنا من بيان القوانين الفزيولوجية والنفسية ؛ والإيقاع يزول متى زال الشطر (ولا أقول متى ضعف) ، متى أصبحنا لا نستطيع بحال من الأحوال أن نوقع الجزء الأول من البيت على $\frac{3}{4}$. والشعراء الذين يطرّحون الشطر أشبه بموسيقين يريدون أن يستغنوا عن الإيقاع الذى هو جوهر كل موسيقى وكل شعر . وهؤلاء ليس أغرب منهم مهندسون يحاولون يستغنوا عن الحجارة ، أو عن الحجارة المقطوعة على أقل تقدير .

وبعد ، إذا كانت هذه الأشعار المزعومة (الرومانطيقية) التى ذكرناها، ليست بالأشعار ، فهل ينتج عن ذلك أن الوزن الاسكندرى كما فهمه بوالو هو

الوزن الممكن الوحيد ؟ كلا إننا أبعد ما نكون عن هذا الرأى . وقد عرف القرن السابع عشر شاعراً عظيماتفوق عبقريته عبقرية بوالو (وقد تفوق عبقرية راسين) ، هو الشاعر لافونتين الذى تصرف بالوزن الاسكندرى و بالأوزان الصغيرة فى براعة مدهشة رائعة ؛ و بعد لافونتين أتى أندره شنييه ؛ و بعده أتى شاعرنا فكتور هوجو . وما من أحد من هؤلاء غيّر إيقاع البيت الفرنسى تغييراً أساسياً . ولكن ما من أحد منهم إلا أدخل فيه تعديلات كبيرة ولا سيما هوجو . ولكى نفهم هذه التبديلات ونقدرها على حقيقتها ، لابد لنا أن نعود مرة أخرى ، فنستعين ببعض مبادىء الموسيقى . من أهم عناصر الفن الموسيقى ما يسمى بالمقاطعة والسنكوب . ولما كان كل إيقاع معين مطرد تعبيراً فزيولوجياً عن توتر عصبى معين ، فإن كل انقطاع موقت فى اطراد هذا الإيقاع يشير إلى انقطاع مفاجىء فى توازن العضوية ، وإلى أن انفعالا جديداً يجتاح المؤلف و ينتقل إلى السامع . ولذلك نرى المقاطعات والسنكوبات فى كل التركيبات الوزنية تحتل فى الموسيقى المعاصرة العارمة مكاناً ماينفك يتسع . ولكن يجب أن نلاحظ أن المقاطعة لاتزيل الوزن بحال من الأحوال . والشعور الذى تولده إنما يأتى من أن الأذن التى تحس بالوزن إحساساً صحيحاً فتحزر أين سيقع الفاصل ، تخيب فى انتظارها أول الأمر حين تأتى المقاطعة ، ثم تعثر بعد ذلك على الفاصل ، ولو متأخراً ، فيولد لها ذلك بعض المتعة . فلنطبق إذن على موسيقية الشعرهذه المبادىء التى تصدق على كل موسيقى . إن الشعراء الذين كانوا ينسجون على منوال بوالو يشبهون موسيقيين حرم عليهم أن يعمدوا إلى المقاطعة . لذلك تنتهى ألحانهم إلى الابتذال والرتابة والتشابه . ولا كذلك التنويع فى الوزن ، فإنه أتاح لأمثال لافونتين وأندره شنييه وهوجو خاصة أن يلونوا ألحان الشعر إلى غير نهاية . إلا أن هذه التنويعات ينبغى أن لاتفسد الوزن بحال من الأحوال ، وأن لاتخل باستقامة الجملة الموسيقية . ونحن نعلم أن الشطر والقافية هما اللذان يبرزان الوزن ، فهما بمثابة عصا الأركستر ، ولا بد إذن أن نسمعهما دائما ، لابد أن نحتفظ بتقطيع

البيت إلى شطرين يتألف كل منهما من ستة مقاطع ، ولو لم نشأ أن نبرز هذا التقطيع حين قراءة البيت . إن هذا الفاصل بين المقطع السادس والمقطع السابع هو المركز الطبيعى للبيت الاسكندرى . وإذا اتفق استثناء أن مالت الوقفة عن عن هذه النقطة المركزية يمنة أو يسرة ، فمن الضرورى أن نشعر بشىء من الانجذاب نحو المركز ، أن نشعر بامكان الوقوف عند هذا المركز ؛ وكل تضمين سواء أكان بين شطر وشطر أم بين بيت و بيت ، ينبغى أن يكلف بعض العناء ، وهذا بعينه هو سر جماله . ولو أن المقاطعة فى الموسيقى تزيل الوزن الحقيقى لما كان ثمت مقاطعة . إن شذوذ المقاطعة هو علة ما تحدثه من وقع خاص . وهذا الشذوذ لا وجود له إلا بالقياس إلى القاعدة وهى التزام الوزن باستمرار .

والنتيجة هى أنه إن لم يكن ثمت وزن « رومانطيقى » خال من الشطر ، فإن الوزن الكلاسيكى قابل على الأقل لتنويعات كثيرة جداً يمكن تبريرها نظرياً . لقد استبعدنا منذ قليل بعض الأنواع الشاذة حقاً ، وعددناها غير داخلة فى نطاق الشعر . بقى علينا أن نرى الآن بأمثلة جديدة كيف أن ثمت أنواعا أخرى يمكن أن تولد وأن تعيش دون أن تخرج على المبادىء الفنية العامة . ويمكن أن تستند آراؤنا فى هذا الباب على استدلال تمثيلى ننتقل به من العمارة والموسيقى إلى الشعر . لقد بين فلاسفة الفن الألمان أن أطوال الخطوط فى فن العمارة تخضع لقاعدة أسموها « القاعدة الذهبية » (أو القاعدة المثلى) وهى أن النسبة بين هذه الأطوال نسبة بسيطة . والأمر على هذا النحو فى الموسيقى ، فالانسجامات تنشأ كما نعلم من وجود نسبة بسيطة بين أعداد الاهتزازات . والأمر على هذا النحو كذلك فى الشعر ، فللشعر هو الآخر قاعدة ذهبية ينبغى أن يخضع لها . لنحلل مثلا هذين البيتين اللذين نستمدهما من « أسطورة العصور » ، واللذين نجد فيهما الشيئين معا : التضمين وحذف الشطر (فى الظاهر) :

... Et la voix qui chantait
S'éteint comme un oiseau se pose : tout se tait.

إن البيت الأول مقطوع على أحسن شكل ، ويشعرنا شعوراً واضحا بالشطر الحقيقى ؛ وفى نهاية الشطر الأول من البيت الثانى نلاحظ هذا الصوت الممدود eau . إن الأذن تحس أن الفاصل إنما هو هنا ، حتى ليهم قارىء البيت أن يتلبث عنده ، ثم ينزلق فجأة . بهذه الحيلة الإيقاعية الرائعة يرسم لنا الشاعر المنحنى المحطم الذى يخطه طير يطير أو اهتزازة تفنى فى الهواء . لم يخترق الشاعر ههنا أى قانون من قوانين القريض . لقد احتفظ بالوزن $\frac{6}{8}$ ، وأضاف إليه مقاطعة بسيطة فى الشطر الثانى . الا أن ثمت شيئا جديداً فى هذا البيت : صورة ، فكرة ، ولدها الشاعر بحيلة موسيقية صرفة دون أن يعتمد على الألفاظ .

La porte tout à coup s'ouvrit bruyante et claire...
Le preux se courbe au seuil du puits, son œil s'y plonge...

فى هذين المثالين حيث نرى المقاطعة تولد فى وسط البيت انسجاما جديداً ، نلاحظ شيئين : الأول هو أن الشطر ، وإن يكن ضعيفاً ، مازال موجودا ، والثانى هو أن الفاصل الجديد الذى أدخله الشاعر إلى جانب الأول من قبيل التعويض قد قصد به الشاعر إلى شطر البحر الأسكندرى (المشطور مقدماً بالفاصل الغامض شطراً مبهماً) إلى شطرتين جديدتين أولاهما تتألف من ثمانية مقاطع والثانية من أربعة مقاطع .

أما الأولى من هاتين القاعدتين فكثيراً ما أنكرها هوجو نظريا ، ولكنه عمليا يكاد يلتزمها دائماً ، وقلّ أن تعثر عنده على تضمينات تخل بتوازن الأبيات اخلالا مستديماً . لقد كانت أذنه تمنعه إجمالا من الاسفاف رغم أن نظريته تبرر هذا الإسفاف . فى أشعاره ، وذلك من طبيعة الأمور ، ترى المقاطعة ضرباً من «التنويع» لايمكن أن يصبح «قاعدة» ، ومن ثم كانت قصائده ، عادة ، لاتحتوى شيئاً من « التخبيص » مهما يقل هو عن ذلك متفكهـاً . إن الشعراء والنقاد المحدثين يعتمدون على تحليل خاطىء لأبيات هوجو نفسه حين ينظمون أشعاراً اسكندرية خالية من أى فاصل بعد المقطع السادس . يجب أن يكون المقطع

السادس مزوداً دائماً بحرف صوتى (حرف مدّ) وهذا الحرف الصوتى إن لم يقف عنده قارىء البيت فلأنه لايريد أن يقف لا لأنه عاجز عن الوقوف . لذلك لم يكن مما يطاق أو يحتمل وجوده هذه الألفاظ التى يضعها الشعراء المعاصرون فى الفاصل فتتمزق مزقتين أولاهما تكون من نصيب الشطرة الأولى والثانية من نصيب الشطرة الثانية ، وليس مما يقبل أو يطاق أيضا أن نرى عند الفاصل أداة تعريف يأتى الإسم الذى تعرفه فى الشطر الثانى ، ولا أن نرى فى هذا المكان أدوات الوصل (qui, que) التى لا يستقيم وجودها فيه ولا يستقر ، كأنها ساق عرجاء . إن جميع هذه الأدوات (ولا سيما ذات المقطع الواحد) وهذه الكلمات التى لها وجود مستقل عن وجود الكلمات التى تليها لا يصح أن توضع فى مكان الفاصل أى عند المقطع السادس . قد يغتفر للشاعر إذا وافاه ذات مرة تعبير قوى لا حيلة له فى دفعه أن يبيح لنفسه شيئا من الحرية فى هذا الباب . ولكن ليت الأمر على هذا النحو مع شعرائنا هؤلاء . إنهم لا يبيحون لأنفسهم هذا التنافر (وهو أبشع من تنافر التقاء الحروف الصوتية) فى سبيل أبيات قوية بل فى سبيل أبيات ضعيفة خائبة . وعندنا أن النظرية العلمية فى الشعر لا تسوغ هذه الإباحية .

أما وقد انتهينا إلى ضرورة الابقاء على فاصل الشطر ، فقد بقى علينا أن ننظر فى الفاصل الجديد الذى أوجده فى البيت لا ثنتين وثنيه وهوجو . لقد رأينا أن الفاصل لايزيد فى معظم الحالات على أن يشطر البيت شطرين أحدهما يتألف من ثمانية مقاطع والثانى من أربعة مقاطع ؛ أى أنه ، دون أن يزيل النسبة الأولى بين الشطرين إزالة تامة (أعنى نسبة ٦ و ٦) ، يوجد نسبة جديدة (هى نسبة ٤ و ٨) ، وهى نسبة يمكن أن تندرج بساطتها تحت ما أسميناه بالقاعدة الذهبية (أو المثلى) للبيت . وهكذا يكون شعر هوجو ، اذا نحن احسنا فهمه ، خيراً من شعر بوالو ، لأنه يشتمل على انسجامين بدلا من انسجام واحد ، فكأنه يجمع جمال بيتين فى بيت واحد .

ترون الآن أن الثورة الرومانطيقية ثورة بسيطة فى الواقع ، وأن أصحابها قد قد أسرفوا فى الوهم حين ظنوا أنهم قلبوا الوزن رأساً على عقب ؛ والحق أن بساطتها هى سر خصوبتها . إن هوجو لا يزيل الفاصل ، بل يضيف إليه فاصلا آخر بعده ،

والبيت يزداد بذلك جمالا ولايقل . وإذا كان الأمر كذلك فالوزن الرومانطيقى هو عين الوزن الكلاسيكى لانقيضه كما ظن . ليس البحر الاسكندرى الذى تخيله هوجو بحراً جديدا ، وإنما هو البحر الكلاسيكى قد وصل إلى كمال نموه ، وزاد تعقد إيقاعه إلى أبعد مدى ، دون أن يفقد شيئاً من عدده أو وزنه . قيل إن مستقبل الموسيقى الحديثة رهن بتنوع إيقاعاتها . وهذا كلام يصدق على الشعر (الذى قال فيه الشاعر . «إنه تصوير ذو حركة ، وموسيقى ذات أفكار») ، ولكن شريطة أن لا يكون تنوع الإيقاعات مدعاة إلى فساد الوزن .

الفصل الثالث

فى الأبحر الجديدة — فى التقاء الحروف الصوتية

لم يبدل الرومانطيقيون إيقاع البحر الاسكندرى القديم فحسب ، بل حاولوا كذلك أن يوجدوا أبحراً جديدة . فان عدداً كبيراً من الشعراء المعاصرين استأنفوا محاولات القرن السادس عشر ، فنظموا أبياتا مؤلفة من تسع مقاطع أو من أحد عشر أو ثلاثة عشر أو خمسة عشر مقطعا ، وهى محاولات بعيدة بوجه عام عن الروح العلمية والمنهج المنطقى المعقول .

لنذكر المبادىء التى سبق أن قررناها ، والتى يجب الخضوع لها فى مثل هذه المحاولات : أولا — إن كل بيت تزيد مقاطعه على الثمانية ينبغى أن يشطر شطرتين أو أكثر ، وأن يكون هذا الشطر قابلا لأن تدركه الأذن . ثانيا — يمكن أن يشطر البيت شطرتين غير متساويتين ، على أن يكون بين عدد مقاطع الشطرة الأولى وعدد مقاطع الشطرة الثانية « نسبة بسيطة » ؛ وهذا يتوفر فى البيت المؤلف من عشر مقاطع حين يشطر شطرتين أولاهما أربعة مقاطع والثانية ستة ، فالأذن عندئذ لا تنزعج لأنها تدرك بلا عناء ، رغم عدم تساوى الشطرتين ، النسبة بين هذين العددين الشفعيين ، فى حين أنك إذا قسمت هذا البيت إلى ٣ و ٧ بدلا من ٤ و ٦ ، أو حذفت مقطعا فجعلت الشطرتين ٤ و ٥ أو ٥ و ٤ ، فانك تحصل على علاقات رياضية تؤذى الأذن ، وقد جهل بعضهم هذه القاعدة فنظم أبياتا مؤلفة من تسعة مقاطع على هذا الأساس ، وكانت أبياتا ثقيلة غير مقبولة . ولكنك إذا شطرت البيت المؤلف من تسعة مقاطع ثلاث شطرات متساوية أى أدخلت عليه فاصلا بعد المقطع الثالث وفاصلا بعد المقطع السادس حصلت على وزن من أرشق أوزان لغتنا ، لا سيما حين تقسم القصيدة إلى قطع . وإذا قبض شاعر حقيقى على ناصية هذا الوزن استطاع أن يحدث فى الآذان أجمل وقع ، لأن هذين الفاصلين

اللذين يتتاليان بسرعة فى أزمنة متساوية يشعراننا بانسجام حاضر دائما ، فتظل الأذن مهدهدة دون أن يفاجئها أى شىء غير منتظر . وليس يعيب هذا الوزن إلا الرتابة حين يستعمل فى قصيدة طويلة جدا .

أما البيت المؤلف من أحد عشر مقطعا فان استحالة تقسيمه إلى أجزاء متساوية أو إلى أجزاء بينها نسب بسيطة تقضى عليه فيما نعتقد . فسواء أوقع الفاصل بعد المقطع الخامس أم بعد المقطع السادس فهو يبدو كأنه بيت اسكندرى ناقص . إن عدم تساوى الشطرتين يحدث فى السامع شعوراً بالتنافر يتكرر باستمرار ، وما أظن هذا البحر صالحا إلا حين يكون غرض الشاعر أن يحدث فى الجملة العصبية شيئا من التهيج والضيق .

ولهذا السبب نفسه لا نقر البحر المؤلف من ثلاثة عشر مقطعا ، فهو لا يقل عن سابقه عرجا ، بل إن عرجه أثقل ، وكذلك المؤلف من خمسة عشر مقطعا .

يبقى بعد ذلك الأبيات المؤلفة من أربعة عشر أو ستة عشر مقطعا . لقد حاول بعضهم أن ينظم أبياتا ذات أربعة عشر مقطعا شطرها شطرتين تتألف أولاهما من ستة مقاطع والثانية من ثمانية . ولكن رغم أن النسبة القائمة بين هذين العددين مقبولة فان العدد كبيراً جداً ، بحيث يصعب على الأذن أن تدرك هذه النسبة . فانسجام هذا البحر صحيح نظريا ، ولكن لا وجود له بالنسبة إلى الأذن . والأحسن من هذا أن نشطر البيت شطرتين متساويتين تتألف كل منهما من سبعة مقاطع ، وفى اعتقادى أننا نحصل بذلك على وزن مقبول . ولكن ألا يكون هذا الوزن عندئذ عبارة عن بيتين اثنين صغيرين أحدهما مقفى والآخر غير مقفى ؟ وإذا كان الأمر كذلك ألا يكون من الأفضل أن يقفيا كلاهما ؟ إن البيت المؤلف من أربعة عشر مقطعا هو بيت اسكندرى أثقلناه بمقطعين جديدين ، يضاف إلى ذلك أن كون كل شطرة من شطرتى هذا البيت وترية لا شفعية يضفى عليه شيئا من العرقصة تولد الاستغراب .

وأما البيت المؤلف من ستة عشر مقطعا والذى يشبه البيت السنكريتى

الطويل فانه عاجز عن التثنى مع حركة الفكر الحديث ، وهو أقرب الى جملة خطابية موقعة منه إلى بيت شعرى .

ونخلص مما تقدم إلى أن الترتيب ٦ و ٦ (الأسكندرى) أو ٤ و ٦ (البيت العشرى) هو أحسن ترتيب يطرب الأذن . وقد رأينا أن العقل ليس غريباً عن متعة الأذن هذه ، والبيت المؤلف من اثنى عشر مقطعاً هو الذى يهيىء لنا وسيظل يهيىء إلى أمد طويل أكثر العناصر تنوعاً وأقرب الموارد تناولا لهذه العمليات الرياضية اللا شعورية التى يتألف منها الانسجام فى الموسيقى والشعر جميعاً .

وكما حاول الشعراء المعاصرون تحطيم الإيقاع والعدد فى القريض الفرنسى ، أرادوا كذلك أن يحدثوا إصلاحا فى قوانين انسجام المقاطع ، وأن يعيدوا التقاء الحروف الصوتية وعندى أن مسألة التقاء الحروف الصوتية أهون شأناً بكثير من مسألة الإيقاع والبحر ، لأن الشعر الفرنسى قد عاش مدة طويلة ويمكن أن يظل يعيش مع وجود هذا الالتقاء . وأعتقد أن القواعد المطلقة فى هذا الباب قليلة . إلا أن هناك قاعدة عامة من قواعد الميكانيك وهى أن الحركة تكون سهلة على قدر ماتتفادى الاحتكاكات ، فالتقاء الحروف الصوتية مستنكر لأنه ، من الناحية العلمية ، يكلف أعضاء الصوت جهدا ضائعاً ويتعب الأذن .

وقد بين دى فوكيير أن التقاء الحروف الصوتية انقطاع مفاجىء فى الصوت . فحين نلفظ حرفين صوتيين متتابعين لفظاً متميزاً لنبرزهما كليهما فان تيار هواء الزفير يجب أن يتوقف بعد لفظ الحرف الأول بانتظار أن ينفتح الفم للفظ الحرف الثانى ، فيكون هنا لك لحظة صمت يتوقف فيها الكلام ويتوقف فيها كل إحساس سمعى . وعلى قدر ما يكون كل حرف من هذين الحرفين ذا مدّ متميز عن مد الآخر يكون الالتقاء واضح الصعوبة . أما إذا كان أحدهما أضعف من الآخر فانه يميل إلى الاندغام فى الأول فيتألف من الاثنين صوت واحد مركب . ومن ثم كان التقاء الحروف الصوتية فى داخل الكلمات لا يؤذى الأذن (suavité, jouet, poète) حتى أن هذه الأصوات المركبة لاتخلو من جمال . ولا كذلك التقاء حرفين صوتيين ينتميان إلى كلمتين مستقلتين ، فمثل هذا الالتقاء لايمكن أن يتم فى اللغه الفرنسية

دون أن يولد نوعا من الاصطدام المزعج حقا . ذلك أن المدّ فى لغتنا يقع على المقطع الأخير من كل كلمة ، فبينما يكون الصوت بصدد تطويل هذا المقطع إذا به مضطر فجأة إلى التوقف عن هذا الامتداد ، وهذا يولد شعوراً بتدخل حاجز ما أو بنوع من الاصطدام ؛ ويكون الشعور بالاصطدام قويا على قدر ماتكون الجملة لاتسمح بالتريث بين الكلمتين وعلى قدر مايكون الحرف الصوتى فى الكلمة الثانية أقل صمماً ، فواضح مثلا أن التقاء الحرفين الصوتيين فى قولك : l'oiseau apparaîtra أثقل منه فى قولك : l'aiseau ami de l'homme ، ذلك أن المقطع ap مشدد فى حين أن المقطع الأول من ami ليس فيه شىء من ذلك .

وجملة القول : إن اللغة الفرنسية تستثقل التقاء الحروف الصوتية أكثر من اللغات الأخرى بكثير ،وذلك : أولا بسبب ترتيب المد فيها ؛ وثانيا لأن كل مقطع من مقاطعها يلفظ مستقلا متميزا ؛ وثالثاً لأن صوت حروفها الصوتية صريح بسيط بحيث يصعب أن تندمج هذه الحروف بعضها فى بعض ، ففى اللغة الانجليزية مثلا نرى الامر على خلاف ذلك ، فالحرف الصوتى فيها هو بوجه الاجمال هذا حاصل اندغام صوتين أو ثلاثة أصوات بل سلم كامل من الاصوات فى بعض الاحيان .

إذن فالتقاء الحروف الصوتية فى الشعر الفرنسي لايمكن إلا أن يكون استثناء وليس معنى هذا أن نحذف من الشعر الفرنسى هذه الاستعمالات الظرفية وهذه التنافرات الشائعة مثل : Vingt et un (هوجو) ؛ Song et eau (راسين) . حتى أن بعض هذا الالتقاء لايخلو أحيانا من انسجام ، كالتقاء i و a فى il y a ؛ ونستطيع أن نعتبر التقاء الحرف الصوتى i بأى حرف صوتى آخر لايؤذى الاذن كثيراً لانه يولد عندئذ الصوت الناشىء من التقاء i بـ l ، خلافا لالتقاء الاحرف الصوتية الاخرى ، مثل التقاء é بـ a . ولكى يصبح التقاء الحروف الصوتية قاعدة فيشيع استعماله ينبغى أن يتغير نطقنا الحالى تغيراً عميقاً ، وواضح أننا مازلنا بعيدين عن ذلك العهد الذى يتغير فيه نطقنا هذا التغير العميق . . غير المرغوب فيه على كل حال .

ونجمل فنقول : إن البيت الفرنسى بأبحره و بالمقاطع المتغيرة التى يمكنه استعمالها ، قابل لان يولد أنواعاً من الإيقاع والانسجام كافية للشاعر . وإذا رأينا شعراء الطبقة الثانية أو الشعاريرّ يمحون الإيقاع والانسجام فيما ينظمون فهذا لايرجع إلى الوزن الفرنسى ، حتى ولا إلى آذانهم دائما ، وإنما يرجع كما سنرى بعد قليل إلى طبيعة معانيهم ، فمعانيهم نفسها أضعف من أن تكون موقعة متناغمة ، ذلك يرجع إذن إلى حركة فكرهم نفسها . ولا قيمة للايقاع الاساسى فى البيت مالم يصحبه ايقاع فى اللغة والمعنى ، وهذا لايوهب لاحد جاهزاً ، وإنما ينتظم عفوا ساعة الإلهام .

الفصل الرابع

القافية الغنية

رأينا أن قوام القريض هو قبل كل شيء الإيقاع والعدد والشطر : البيت فكرة ملاءى موقعة معاً ، فكرة أصبحت تغنى بتأثير الانفعال . فى رسائل فلوبير إلى جورج صاند نقع بين ما نقع عليه من مفارقات ، على هذه الملاحظة التى تؤيد ما قلناه عن العلاقات بين الإيقاع والمعنى . يتساءل فلوبير : « أليس فى انسجام الألفاظ بعضها مع بعض ، فى دقة اجتماعها بعضها إلى بعض ، قوة ذاتية ، قوة إلهية إن صح التعبير ، شيء خالد كمبدأ ؟ إنى لأتساءل لماذا كان ثمت صلة ضرورية بين كلمة محكم وكلمة موسيقى ؟ لماذا كنا نصل إلى نظم بيت من الشعر متى احطنا بالمعنى وضيقنا عليه ؟ إن العواطف خاضعة إذن لقانون الأعداد ، وما يتراءى لنا أنه ظاهر الشيء هو إذن باطنه وصلبه » . ونحن نقول : إذا كان قانون الأعداد هو باطن النثر نفسه ، فهو باطن الشعر من باب أولى ، وما الشعر إلا إبراز هذا القانون محسوساً مطرداً . أما القافية فما هى علمياً (كما برهنا على ذلك) إلا وسيلة لتحديد نهاية البيت ، فمتى قامت بهذه المهمة فأصبح التقطيع بفضلها واضحاً محسوساً ، انتهى عملها الأساسى . إن الناثر الذى يقوى معناه ويضيق عليه لا يصل إلى « القافية » وإنما يصل إلى « الإيقاع » . وإذا كان بعضهم ينشد فى القافية تحقيق شيء أهم ، فالمسألة عندئذ مسألة ذوق شخصى ، أما النظر العلمى فلا يمكن أن يسند إلى القافية الغنية فى الشعر الفرنسى من القيمة أكثر مما يسند إلى القافية الملحقة والمستديرة وغير ذلك من القوافى التى عرفها القرن الرابع عشر والقرن الخامس عشر . ما من عصر من عصور التاريخ عظم القافية كما عظمها هذان القرنان . إن الآذان التى لم تبلغ من الرهافة يومئذ ما يجعلها تنكر التقاء الحروف الصوتية كانت تطرب طرباً شديداً لتكرار أصوات بعينها ذات معانٍ مختلفة . لقد كانت الأشعار فى ذلك العصر تلائم المثل الأعلى

الذى يصبو إليه اليوم دى باتقيل ، لقد كانت « جناسات » منسجمة بالمعنى الأصلى لهذه الكلمة . كما يتضح من الأبيات التالية .

Pour dire vrai, au temps qui court,
Cour est un périlleux passage ;
pas sage n'est qui va en cour,
Court est son bien et avantage.

وهذه قوافٍ ملحقة ، إلا أن هناك أنواعاً أخرى من القوافى ، كالمتسلسلة والمتآخية والمستديرة والمتوجة ، كانت تحدث للأذن والفكر معاً مفاجآت جميلة . فالقافية المستديرة مثلا تكرر الصوت الواحد لا فى نهاية البيتين المتقابلين فحسب ، بل كذلك فى نهاية الشطر الأول من كل بيت واقع بين هذين البيتين المتقابلين ، وتحدث بذلك وقعاً موسيقيا جميلا ، وتعقد الإيقاع فى الوقت نفسه ، وذلك مالا تفعله القافية الغنية . ما كان أبرع كليمان مارو ومعاصريه فى فن القوافى ، وما أكثر مايفوقون هؤلاء البارناسيين المعاصرين . لقد كانت قوافيهم مزاوجات لاتضاهى لها براعة ، مشكلات تثبط صعوبتها أقوى العزائم ، وكانوا يحلون هذه المشكلات وهم يلعبون . لقد كانت قوافيهم مناورات قوية لبقة جديرة بذلك العصر الذى كان الناس فيه يضعون نسخة من الالياذة مكتوبة على ورق بارشمان فى بيضة حمامة . وما أكثر ما انتجوا من قصائد صغيرة تحتوى كهذه البيضة على كنوز من الصبر والعبقرية . لقد كان تذليل الصعوبة فى ذلك الزمن أدعى إلى الإعجاب من الجمال الحقيقى . من المناسب أن يكون ثمت « معيار » نقدر على أساسه قيمة أثر فنى ما . سمعت امرأة عامية تقول مرة وهى خارجة من الكنيسة ، بعد خطبة سمعتها من الواعظ : «ما أعظمه من واعظ .... تكلم ساعتين كاملتين .». على هذا الأساس ، أساس الوقت والجهد ، كانوا يقدرون الشعر فى القديم ، والقافية قادرة على أن تشير إلى المدة التى أنفقها الناظم فى قرض قصيدته ، فكانوا يقولون : « ما أعظمها من أشعار ... ما أكثر ما أنفق فيها صاحبها من جهد» ولكن هذا النوع من الجمال سريع الزوال — وا أسفاه — وعلى قدر ما يشعرنا الأثر الفنى بالجهد الذى أنفق فيه ، على قدر ما يكون فيه من تصفيف وتقصيب وتزيين ، يكون حظه من سرعة

زوال « مودته » أكبر : لا شيء يذهب بهاؤه بسرعة كازياء الحلاقة ، وإنما الخلود للبساطة .

ومع ذلك فالى هذا العصر ، عصر الجهد العقيم ، عصر القوافى واللعب بالألفاظ ، إنما يحاول شعراؤنا المعاصرون ، منذ تيوفيل جوتييه ، أن يعودوا . وتلك ، فيما يبدو ، قاعدة عامة : فى عهد شيخوخة الفن تحصل هذه الردة إلى طفولة الفن . ومن عجب أننا بينما نرى الشعراء المعاصرين الذين يتوهمون أنهم ينسجون على منوال فكتور هوجو تتساهل آذانهم فيما يتعلق بالوزن ، نراهم يسرفون فى البحث والدقة والرهافة فيما يتعلق بالقافية . ذلك أن هذا التدقيق فى القافية يستطيع وحده ، فيما يرون ، أن يصلح إهمال الوزن ، كأن الاهمال يمكن أن يصلحه التصنع والتكلف . فى تشبيه لسانت بوف استعاره لوجوفيه أن القافية إبزيم من الذهب يعقد حول خصر فينوس الوشاح الإلهى التى توشك أن تقع دائما ، ويمسك بها الإبزيم . إلا أن فينوس فى زماننا هذا ، تضطرب كثيراً ، ووشاح البيت معرض لأن يتمزق ، ورغم أبازيم القافية الغنية فانه طائر مع الريح . هنا نفهم ذلك القلق الذى كان يساور من كانوا يسمون « بالكلاسيكين المتعصبين » . والحق أن ضعف الشطر حين يكون ضرباً من التنويع فى الايقاع (كما هو فى جميع أشعار هوجو الجيدة) لا يفسد البيت فى شيء ، ولا يحتاج إلى قافية أغنى من القافية الكلاسيكية لتكفرعنه . إليكم مثلا هذه الأبيات (فكتور هوجو) التى نرى الشطر الأول فيها يتداخل مع الشطر الثانى (تضمين) ونرى الشطر الثانى يتداخل مع البيت الثانى ، ولا نرى القافية غنية (ولو أن فكتور هوجو يقفى بدقة حتى مع النهاية anche) ونرى الايقاع فى غاية التعقيد ، ونرى الانسجام قوياً لا يضاهى :

Zeno l'observe, un doigt sur la bouche : elle penche
La tête, et, souriant, s'endort, sereine et blanche.

ونستطيع أن نجد فى شعر هوجو ولافونتين عدداً من هذه الأمثلة بقواف مذكرة أو مؤنثة . قد يكون التضمين جميلا ، فيكون مبعث طرب فى ذاته (شريطة أن يعود الشاعر إلى القطع النموذجى) . ولكن إذا كان بشعاً فلا تستطيع القوافى أن تتفادى بشاعته ، أكثر مما تستطيع أن تتفادى بشاعة بيت تزيد مقاطعه مقطعاً .

بين الشعراء الكبار من سيطر عليهم نوع من وهم القافية (مثل هوجو) ، ومنهم (مثل لافونتين وموسيه الذين استباحا مع ذلك كثيراً من الحرية فى الايقاع) من لم يلزموا أنفسهم إلا بالقدر الضرورى من القافية . فمن الصعب إذن أن نقرر بالاعتماد على أمثلتهم أية قاعدة تلزم بالقافية الغنية . وحتى الذين عنوا بالقافية أشد العناية تراهم يهملونها فى بعض اللحظات فجأة إلى أقصى حدود الاهمال ، حتى لتستطيع أن تجد فى قصائد فكتور هوجو آلاف الأبيات المرسلة بلا قافية أو التى تكاد تكون كذلك ؛ فلا يمكن إذن أن نعتمد فى هذا الباب على شهرة الشعراء وعظمتهم كما نعتمد على الشهرة والعظمة فى غير ذلك من الأبواب . . . وربما كان تقدير الجمهور أولى بأن يعول عليه فى هذا المضمار . ومن المعروف أن كل قارىء ، مالم يكن هو نفسه ممن يشتغلون فى صناعة القوافى ، لا يبالغ فى تقدير قيمة غنى القافية : فتلك مسألة صناعة أكثر مما هى مسألة سمع . وما المآخذ التى يعيبها البارناسيون على موسيه إلا مآخذ صناعة : حين يلقاك فى الشارع خياط فانه لا ينظر إليك أنت بقدر ما ينظر و يدقق فى تفصيلة ثيابك ، و إذا لقيك حلاق فانما ينظر و يدقق فى قصة شعرك ، و إذا لقيك حذاء فانما ينظر و يدقق فى حذائك ، وحين يصل غريب إلى مرسيليا فسرعان مايلحق به صبية صغارا كتشفوا وهم ينظرون إلى قدميه ذرة من الغبار فوق حذائه ، فركضوا وراءه يعرضون عليه خدمات فرشاتهم : إن الأمر على هذا النحو فى عالم الفنانين : إن بعضهم بدلا من أن يدرك فى قصائد موسيه وهوجو الفكرة التى ترين عليها تراه يحصر انتباهه فى أمور صغيرة هى أدنى إلى الصناعة ، تراه ينتبه إلى ذرة غبار . . . إن تيوفيل جوتييه الذى لم يغفر لراسين إلا بيتا واحداً ، يرى أن أحسن آثار هوجو تعداد أسماء رنانة بدأ بها قصيدته « راتبرت » ، و ينكر موسيه أشد الإنكار قائلا « إنه شاعر بورجوازى » ليس فى شعره رنين . ولعل فى وسع موسيه أن يرد على جوتييه وعلى البارناسيين بقوله « أرجوكم أيها الناس أن لا تنظروا إلى ردائى أو حذائى فحسب ، بل انظروا إلى وجهى ، وحاولو أن تقرأوا معنى فى أعماق عينى » إن التأييد المتزايد الذى يحظى به موسيه بين صفوف الجمهور ، رغم هبوط قيمته فى نظر الشعراء المعاصرين يدل

على أن ما تحـدثه القافيه الغنية من دغدغة ليس له من جمال الوقع فى الأذن ما للموسيقى الداخلية العميقة الثاوية فى الإيقاع .

والآن فلنبحث بحثاً علمياً ، بغض النظر عن الـكلاسيكية والرومانطيقية جميعاً ، فيما يميز القافية الجيدة من القافية الرديئة .

قوام القافية وحدة الجرس ، ولما كان الحرف الصوتى هو الذى يؤلف الجرس ، فالحرف الصوتى هو إذن قوام القافية . أما الحرف الساكن فهو كما بين ماكس مولر ليس إلا ضجة تصحب إصدار الحرف الصوتى فليس له فى ذاته قيمة موسيقية. ومنزلته فى القـافية هومن قلة الخطورة بحيث أن القافية كانت فى البدء تجانسا فى الحروف الصوتية لا أكثر وإذا استعرنا نقطة من نقـاط المقارنة التى عقدها هلمولتس بين السمع والبصر استطعنا أن نقول إن جرس الصوت هو « لونه » ، وكذلك يسميه الألمان والطليان ، فكل حرف صوتى يمثل للأذن ما يمثله للعين كل لون من ألوان الموشور ، وجمال القافية يكون إذن بترتيب هذه الألوان ترتيبا معيناً ، وجعلها تظهر وتختفى تباعا ، على نحو ما يحصل حين ندور اسطوانة رتبت عليها جمـلة من الألوان ترتيبا بديعا . إن الحروف الصوتية هى ألوان اللغة ، والحروف الساكنة هى الخطوط التى تفصل هذه الشرائط الملونة المختلفة ، وتمنعها من الاختلاط بعضها ببعض . لـكأن الأحرف الساكنة عروق اللغة ، وهى لا ترى بسهولة من بعيد . إنك حين تنظر إلى دغل من الأدغال ترى من الأوراق فى أول الأمر لونها لا شكلها . وكذلك حين تسمع أغنية من بعيد ، فانك تسمع الحروف الصوتية لا الحروف الساكنة التى تنظم صدور الأصوات . وإذا كان الحرف الصوتى جوهر القافية استطعنا أن نقرر هذه القاعدة الأولى وهى أن القافية يجب أن تتوفر فيها وحدة الحروف الصوتية قبل كل شىء . وعلى هذا الأساس نستنكر كل تلك القوافى التى نجدها كثيراً عند الرومانطيقيين والبارناسيين مما لا يتوفر فيه هذا الشرط على رغم وحدة الحروف الساكنة . إن وحدة الحروف الساكنة لا يمكن أن تفدى اختلاف الحروف الصوتية (الإقواء) .

ومتى قررنا هذا المبدأ فهمنا بسرعة أن وحدة الحروف الصوتية تميل إلى توليد

وحدة الحرف الساكن الذى يليها . هبنى لفظت هاتين الكلمتين (âne, âme) : إن اختلاف الحرف الساكن ليس له فى ذاته كبير خطر ، ولكن الأذن تقف عند هذا الاختلاف فيكتسب لوقوعه فى آخر الكلمة أهمية مفاجئة ويضيّع بذلك شيئاً من وحدة الحروف الصوتية . ومن ثم نستطيع أن نقرر هذه القاعدة الثانية : ينبغى دائماً أن تكون الأحرف الساكنة التى تلى الحروف الصوتية ذات صوت واحد ؛ وعلى هذا الأساس نخطّىء هذه القوافى التى نجدها بكثرة فى أشعار هوجو والتى تكون فيها الأحرف الساكنة تارة ملفوظة وتارة غير ملفوظة مثل : Venus, nus ، إلخ .

والآن إذا توفر هذان الشرطان أعنى وحدة الحرف الصوتى ووحدة الحرف الساكن الذى يليه ، فهل ينبغى أن نطمع فى أكثر من ذلك ونطالب مع دى بانفيل بوحدة الحرف الساكن الذى يسبق ؟ لاشك أن هذا مفضل ، ولكنه لا ينتج علمياً بالضرورة من مبادىء القريض ، لأن وحدة الحرف الصوتى ووحدة الحروف الساكنة الأخرى تكفى لإبراز الإيقاع كفاية تامة ، وتحقق بذلك المهمة الأساسية التى يجب أن تحققها القافية . فإن المرء حين يسمع الحرف الصوتى مع الانسجام الذى يولده يشعر بوجود تشابه أكثر مما يشعر بوجود اختلاف ، حتى أن الاختلاف يزول حين يكون الحرف الصوتى طويلاً أو حين ينتهى بأحرف ساكنة رنانة ، وهذا وحده كاف بل أكثر من كاف — أما القافية الغنية بالمعنى الأصلى للكلمة أى لزوم ما لا يلزم وهى التى تقتضى تجانس مقطعين لا مقطع واحد ، فجمالها ينشأ عن ندرتها ، حتى إذا كثرت أصبحت ثقيلة . إن الإسراف فى التجانس يشيع فى الشعر والموسيقى جميعاً . . حتى أن الاختلاف يكون فى بعض الأحيان عنصر انسجام . . وشأنه فى الموسيقى الحديثة ماينفك فى ازدياد ، وله قيمة حتى فى الشعر . وذلك ما فهمه فكتور هوجو فى بعض أشعاره ، كما فهمه لافونتين وموسيه . الانسجام شىء نسبى . ولا أعذب من عودة إلى التوافق التام بعد سلسلة من التوافقات الغامضة ، لا شىء أجمل وقعاً فى الأذن من أن تسمع فجأة فى قصيدة لموسيه بيتاً يلتزم ما لا يلزم فى وسط طائفة من الانسجامات العادية . أما لافونتين فمز

غريب المصادفة أن دى بانفيل هو الذى وصف قوافيه التى يزعم بعضهم أنها مهملة، أصحّ وصف، حين قال: «إنه لم يجعل القافية جلجلا رناناً يتكرر هو عينه، بل جعلها نغمة متنوعة إلى غير نهاية، يزداد غناؤها بريقاً وقوة على حسب الشىء الذى تريد تصويره والوقع الذى تريد إحداثه».

وإذا انصرف الشاعر بعنايته كلها إلى القافية الرنانة التى يتخذها جميع أتباع الرومانطيقية مبدأ لهم كان لهذا تأثير نفسى فيه، ومن الشائق أن ندرس هذا التأثير. والحق أن هنالك تأثيرات شتى متميزة يحسن أن نحللها تباعاً. أولا — إن الاسراف فى العناية بالقافية يفقد الشاعر عادة ربط المعانى بعضها ببعض ربطاً منطقياً. ومعنى هذا أنه يفقده عادة «التفكير»، فانما التفكير، كما قال كانت، توحيد وربط؛ فى حين أن التقفية تجميع ألفاظ بعضها إلى بعض، ألفاظ غير مترابطة حتما. وإذا غرق الشاعر فى العناية بالقافية وحدها فسرعان ما يصبح عاجزاً عن متابعة معنى من المعانى إلى النهاية، فاذا شعره يقفز من معنى إلى معنى (بضربات مضرب القافية) ويفقد جناحيه الالهيين اللذين كان ينبغى لهما أن يمضيا به قدماً فى رحب السموات، على حد تعبير هوجو، ويصبح طيرانه متذبذبا كطيران الخفافيش. إن عبادة القافية فى ذاتها يدخل فى عقل الشاعر نفسه، شيئا بعد شىء، نوعا من الاضطراب والفوضى الدائمة: تتحطم القوانين المعتادة التى يخضع لها تداعى المعانى، أى يتحطم منطق الفكر، لتحل محل ذلك صدفه تلاقى الأصوات. ومن عقلٍ هذه حاله تخرج المعانى تترى خروجَ الرصاصات من مسدسات جنود أغرار لا يعرفون بعد كيف يسددون نحو الهدف. ويفقد الفكر زمام نفسه، ويغيب وراء هذه الضجة المتقطعة التى تحدثها اللفظة الرنانة حين تنفجر فى نهاية البيت. تلك هى «الغنائية» كما حققها بوالو، مع فوضى حلت محل الإلهام.

وإلى هذه الآفة التى تولدها عبادة القافية إذ تبطل عادة التفكير إن صح التعبير، ينبغى أن نضيف آفة أخرى: هى إبطال عادة الكلام البسيط، عادة استعمال العبارة المناسبة الدقيقة. إن الشاعر المفتون بالقافية مضطر دائما (وإلا تقطع المعنى) إلى أن ينفخ المعنى، فتراه يطيله ويمدده من بيت إلى بيت، حتى

يلتقى بسلسلة القوافى الغنية التى ينشدها . وسبيله الوحيد إلى ذلك استعمال المجاز ، والتعويض عن الكلمة الواحدة بجملة برمتها . وهكذا نرى عند البارناسيين كثيراً من هذا التعويض عن الكلمة بجمل بارعة (على طريقة دى ليل) ، ونرى عند الرومانطيقيين كثيراً من الاستعارات بعضها رائع و بعضها زائف كالتى نلاحظها عند فكتور هوجو نفسه . وقد صدق القائل حين قال عن ت جوتييه : « إنه دى ليل ملتهب » . أما فكتور هوجو فقد كان لابد من عبقريته كلها لتكفر عن تصنعه ، وكان لا بد من كل ما أوتيه من قوة فنية جبارة لتعدل حذلقاته التى كان يحلو له أن ينقاد لها فى كثير من الأحيان . لقد احتفظ فى نفسه دائماً بشىء من روح « الطفل المدهش » يحاول أن « يذهل الكلاسكيين من الدهشة » ، وتراه يستعمل موهبته ليلعب بهم لعباً فى بعض الأحيان . كان يلذ له أن يرينا كيف يستطيع اللعب بالقافية ، وأن يظهر أشعاره حلولا لمعضلات لا تحل ، فكأنه جالى فى رواية « أحدب نوتردام » ، يرتب ويزاوج على بساط سحره ، فى لمحة طرف ، أشد الحروف أو المقاطع اختلافاً ، وإن له لمخلب الأسد ، مخلباً مرناً قوياً ، يندس فى وسط الكلمات ، يضرب بعضها ببعض ، فاذا هى تخرج شعراً ... فاعجب لفكتور هوجو ما شاء لك الإعجاب ... ولكن لا تنس أن ثمت شيئا يفوق الإعجاب هو : الانفعال . وهوجو لم يكن يولد الانفعال إلا حين ينسى نفسه ، حين لا يشعرنا بأنه صانع قواف ، حين ينضو مسوح الساحر . كان روسينى حين يسمع الناس يكيلون له المديح يقول وهو يهز رأسه : « تكرار كثير . . تكرار كثير . . » والظن عندى أن شاعرنا العظيم هوجو يستطيع أن يقول عن بعض قصائده : « قواف كثيرة . . قواف كثيرة . . » .

ثم إن استحالة الاحتفاظ بالبساطة مع البحث عن القوافى الغنية تؤدى إلى نوع من فقدان الصدق . إن الفنان الذى يسرف فى العناية بالألفاظ يفقد القدرة على التقاط العاطفة غضة قبل أن تجف حارة قبل أن تفتر . إنه لا يحترم الفكر لذاته ، وهذا الاحترام هو أول ميزة يجب أن ينعم بها الكاتب . جميل أن نتحدث فى بعض الأحيان بمجاز و إطناب . ولكن جميل أيضا أن ننفض فكرتنا بسيطة كما

انبعثت فى أعماق القلب . إن الإسراف فى التلوين يغتفر للشاعر حين يصف أو يقص : فما من كبير ضير إن هو أثقل المنظر الذى يصفه لنا ، فالأرض واسعة ومن الممكن اجمالا أن نتصور هذا المنظر فى مكان ما على سطح هذه الأرض الواسعة . والعناية بالقافية ليست إذن كبيرة الخطر فى الشعر الوصفى . وقد أدرك البارناسيون ذلك ، وما مدرستهم إلا مدرسة الوصف إلى أبعد حد . ان الشاعر الذى يريد أن يصف يكون أمام طائفة من الصور موجودة فى آن واحد ، وتعرض له على غير نظام تبعا لتنقل بصره ، وليس يضيره أحيانا أن يضع بعضها قبل البعض الآخر ، حتى أنه لاشىء أثقل من وصف منظم مرتب أشبه بوصف المثمن . إن فى الطبيعة نفسها شيئا من الفوضى ينبغى أن ندعه لها ، وقد يكون لتداعى الألفاظ والقوافى هنا منزلة الصدارة ، فالشاعر الذى يزاوج بين صورتين متباعدتين كثيراً مايولد تعاكسات لونية تهب لوصفه شيئا من الحرارة ، حتى حين يكون مدفوعا إلى ذلك بالبحث عن القافية . وما نلاحظه فى « الشرقيات » من شدة العناية بالقافيه يساهم فى إحداث ما لها من وقع خاص ، فان تصادم هذه الصور التى لا تجمع بينها إلا وحدة القافيـة تولد ألوانا حادة كبعض مناظر الشرق . فان كنت لا تنشد فى الشعر غير الألوان ، ففى وسعك أن تزيده أصواتاً ورنيناً ماشاء لك هواك : إن كنت كاحد أبطال جوتييه لا تحلم إلا بثلاثة أشياء فى الوجود هى الذهب والمرمر والأرجوان ففى وسعك أن تضيف إليها هذا المثل الأعلى الرابع أعنى القافية الغنية ؛ وإنك عندئذ لتحقق لنفسك السعادة الكاملة بأرخص الأثمان . . . ولكن الشعر الوصفى ليس هو الشعر الحق . وقد صدق سولى پرودم حين ذكر هذه الملاحظة الدقيقة وهى أن : «ألوان الشاعر فقيرة جداً إذا قيست بألوان المصور ، ولا يستطيع الشاعر أن يعوض عن نقص المفردات الوصفية إلا بأن يضيف إلى نقله الناقص للخطوط والألوان انفعالا نفسيا .» ومتى احتلت العاطفة من عناية الشاعر المنزلة الأولى هبطت الألفاظ والأصوات إلى المنزلة الثانية [1] . إذا تذكرنا أن مصانع حوبلن وحدها تنتج أربعة عشر ألفاً من من اللوينات المختلفة ، أدركنا أن لغة الأصوات تقصر عن لغة الألوان تقصيراً

(١) راجع ما كتبناه عن اللون فى الشعر فى الصفحة ٧٢ من هذا الكتاب .

كبيراً مالم نضف إليها المعنى والعاطفة . أضف إلى ذلك أن الشعر لا يستطيع تصوير الحركة كما يستطيع التصوير والنحت ذلك . والشاعر مضطر حتى يصور الأشياء إلى أن يصور نفسه ، إلى أن يعبر عن عواطفه الخاصة ، وعن المعانى التى تعكس هذه العواطف . وواضح أنه متى دخل المعنى ودخلت العاطفة وجب على اللفظة أن تتخلى عن قيمتها الخاصة ، وأن تمحى . ويلوح الى أن الشاعر الحقيقى لا بد إذا تصور مرتعد أنه ذات يوم ، فى بيت واحد من أبياته ، قد بدل معناه أو شوهه ، فى سبيل الرنين الصوتى . ما أبأسه من شعور أن يتذكر الشاعر : أن هذه الدمعة أو هذه الآهة قد جاءت من أجل القافية الغنية . ان موقف الشاعر وهو يقفى آلامه وأفراحه موقف مستغرب فى حد ذاته ، فكيف اذا أضفت اليه حيرة الشاعر وهو يطلب الى القافيه « حرفاً أكثر مما كان ينبغى فى السابق » إن الانسجام العظيم الذى يحتويه المعنى خليق بأن يذهل الأذن وغيرها من الحواس عن التفاصيل ، ولا سيما حين لا تكون هذه التفاصيل تتعلق بأصوات موسيقية كالحروف الصوتية فحسب ، بل بضجات كالحروف الساكنة أيضاً . إن المعنى القوى الذى يحمل فى ذاته إيقاعه وموسيقاه لا يحتاج الى طنين القافية الغنية ، الا اذا احتاجت السمفونية العظيمة الى صنوج ومسانق كبعض ألحان الرقص . وهل ينتبه المرء الى باب يصر أو ذبابة تدن حين يكون غارقاً فى فى الاستماع الى سمفونية رائعة لموسيقى كبير ؟ نستطيع أن نقول لمن سمعوا جميع الضجات المبهمة التى قامت فى القاعة انكم لم تستمعوا الى الموسيقى ، أو انكم لا تملكون آذان موسيقيين .

وثمت خطر آخر لهذا المذهب الشعرى الذى نناقشه (وليس أهون الأخطار)، هو أنه يفقر عقل الشاعر ، ويستنفذه ، ويفرغه ، بطريقة آلية صرفة : إن الألفاظ التى تصلح للقافية الغنية قليلة ، ومتى انحصر الشاعر فى عدد ضئيل من الألفاظ ، فقد انحصر فى عدد ضئيل من المعانى ، فضلا عن أن مفردات شعرنا قليلة فى ذاتها . إن لغة راسين لا تزيد على بضعة آلاف كلمة ، فى حين تبلغ لغة شكسبير سبعة أو ثمانية أضاف ذلك . أليس غريباً أن نرى الحركة الرومانطيقية ، بعد أن

اتخذت شكسبير فى أول الأمر قدوة لها تعود فترى أن راسين قد أباح لنفسه حريات كثيرة ، وتضيق عدد الكلمات التى يجوز أن تتقافى ، وتضيق بذلك عدد الألفاظ التى يتألف منها الشعر ؟ إن القافية تحدد باقى البيت قليلا أو كثيراً ؛ ومهما تكن براعة الشاعر فان قافية بعينها لا يمكن أن تتلاءم ، إجمالا ، إلا مع عدد محدود من المعانى المتشابهة ؛ لذلك ترى الشعراء المعاصرين ، على رغم اغتناء لغتنا كثيراً ، يستعملون قوافى هى من الرتابة بحيث يستطيع القارىء إذا رأى الكلمة الاولى أن يحزر الكلمة الثانية ، فكيف لا تؤدى هذه الرتابة فى القافية إلى رتابة فى الفكر بل إلى ابتذال ؟

ومتى التزم الشاعر هذا الشكل الفقير جداً ، صعبت عليه الجدة والأصالة ، وهذا هو السبب الذى يحدو بعضهم إلى نشدان الاصالة والجدة فى الاتيان بمعان وصور زائفة ، كما فعل بودلير واتباعه فى كثير من الاحيان ، فلا أسهل من استخلاص شىء جديد من كلمات قديمة وقوافٍ قديمة تربطها ربطاً مستحيلا سخيفا . . وبذلك يستعيض الشاعر عن الغنى الحقيقى بنقود مزيفة . . أما الذين يريدون أن يحافظوا على الصدق فانهم يرون أنفسهم عاجزين . . ورب موهبة كبيرة ملأى بالآمال تغيض وتضمحل ، ويكون بعض السبب فى ذلك راجعا إلى أنها استنفدت لغتها . . مهما يكن الينبوع غزيراً فلا بد لم من مجرى يناسبه ، وإلا غاض واختفى ، كتلك المياه الصافية التى تتدفق فى افريقيا قوية ظافرة ، اذا رأيتها خلت أنا ستشق فى الرمل طريقاً . . ولكنها لا تتقدم أبداً . . يشربها الرمل نفسه . . تبلعها هوة لا ترى . .

وجملة القول : إنما يكون التقدم فى اتجاه الحرية . وفى هذا الاتجاه يجب أن يكون تقدم الشعر . لقد كانت حرية الإيقاع ناقصة جداً عند الكلاسيكيين ، وإن حرية القافية ناقصة جداً عند الرومانطيقيين . وقد رأينا أن نتيجة ذلك هى الفقر والعقم المتزايد فى الفكر نفسه ، لأن لشكل الشعر تأثيراً فى فكر الشاعر . والخلاص من هذا الفقر يكون بزوال هذه العوائق التى لا جدوى لها ، يكون بزوال هذه القيود السخيفة : إن الحرية خصوبة

الفصل الخامس

المعنى والوزن

لا يتطور الشكل (سواء فى الأدب وفى الشعر وفى كل نوع فنى) دون تطور فى المعانى . ذلك ماينساه المجددون المزعومون فى أيامنا هذه ، وهو ما يتضح من الصفحات السابقة . إن الانفعال هو المبدأ النفسى للكلام الموزون . والانفعال إنما ينشأ عن عاطفة ، والعاطفة إنما هى فى نظر علم النفس فكرة ممفوية ما زالت مبهمة . وهكذا يكون الفكر هو المبدأ الأخير للكلام الموزون ، ولكل كلام ، وهو الذى يستطيع وحده دون غيره أن يغير وزن الشعر وانسجامه تغييراً عميقا ، متى تغير . لم يكن بوالو يفكر ويشعر كما يفكر ويشعر هوجو وموسيه ، ولذلك كانت قواعد عروضه مختلفة كل الاختلاف عن القواعد التى يلتزمها هوجو وموسيه . إن التطور الشعرى الذى شهده النصف الأول من هذا القرن التاسع عشر قد تحقق فى مجال الفكر قبل أن يتحقق فى مجال الشكل : ثمت معان فلسفية ودينية واجتماعية لم يعرفها الشعراء قبل ذلك انبثقت باهرة صاخبة فى ذلك الجو الهادىء ، جو الوزن الأسكندرى الذى كان ينظمه دى ليل مثنى مثنى ، عند الصباح ، وهو فى سريره الدافىء ، والنوافذ مغلقة ، بانتظار ابنة أخيه تأتيه بملابسه . هذه الأوزان الفقيرة الرتيبة الفارغة (وهى الشكل الذى يناسب فكراً يحاول أن يفكر أقل قدر ممكن من التفكير ، أى لايزيد على أن يصف) كان لابد أن تتخلع إلى الأبد حتى يتقدم الفن ؛ فالمعانى والعواطف الجديدة تحتاج إلى شكل أكثر مرونة وغنى ، وإن لم يخرج عن المبادىء الثابتة للشعر ، وقد ولد هذا الشكل فعلا تحت ضغط الضرورة ، وكان ميلاده بمثابة ترجيع فى مجال التعريض للانقلاب الروحى والسياسى الذى شهده القرن السابق .

إن الميزة الكبرى التى تتمتع بها المقاطعة و يتمتع بها التضمين هى أنهما يستطيعان ، إذ يركزان جملتين أو ثلاثاً فى بيت واحد ، أن يحمّلا هذا البيت عدداً من المعانى والعواطف أكبر ، أن يجمعا فيه انفعالا كامناً أعنف ، وقوة عصبية أشد . إن الوزن الاسكندرى ، المتئد فى مشيته ، الذى كان ينظم عليه بوالو ، لم يكن قادراً على أن يحمل معانى كثيرة ، وإذا نظرت الى أشعار شنييه وهوجو وجدتها أملا وأسرع فى آن واحد . فأنت تستطيع أن تدخل فى هذا الوزن الجمل القصيرة ، الموجزة ، النابضة ، وأنت تستطيع أن تدخل فيه الأزمنة الطويلة التى تجر معها سيلامن الصور . . تستطيع أن تدخل فيه كل شىء . . وهو مستعد دائما لأن يحمل كل مايريد أن يحمله اياه تفكير غنى . . لقد كان شعراء القرن الثامن عشر والقرن السابع عشر يذيبون معانيهم فى أبيات مسترخية مسيّبة . والمثل الأعلى الحديث هو أن نركز المعنى ونكثفه على قدر الامكان ، دون أن نفقده شيئاً من وضوحه ، وذلك هو فى الحقيقة المثل الأعلى لكل شعر . ان قوة الفكر وتنوعه هما قوام انسجام البيت . فمن خصائص الجملة الشعرية أنها يجب أن تكون عصبية أكثر من الجملة النثرية . ينبغى للاثنى عشر مقطعاً التى يتألف منها بيت من الشعر أن تشعرنا ، كما رأينا ، باتساع لايستطيع أن يشعرنا به إثنا عشر مقطعاً من كلام عادى ، أى ينبغى أن تضم عدداً من المعانى أكبر . ينبغى أن يكون لكل لفظة دلالة ، وأن يهتز مجموع البيت كما يهتز وتر أحكم شده . والبيت الذى تنوعت فواصله ، والذى إذا تجرد من عيوبه أتاح لنا هذا التركيز فى المعانى ، هو الذى كان أنسب من غيره لهذا القرن التاسع عشر الذى يمتاز عن العصور الأخرى بأن فكره أسرع وأحدّ إن اللغة الدارجة وحتى شعر القرون الوسطى هما فى الغالب ترجمة مبهمة للمعنى الداخلى . أما الشعر الحديث فانه يحاول أن يعكس المعنى الداخلى بكل مافيه من قوة وحياة . . هو ترجمة تبلغ من القرب من الأصل درجة توهم معها فى بعض الأحيان أنها هى الأصل ، فكأن الشاعر يسلمنا نفسه بأسرها ، فاذا نحن نحس أرواح شعرائنا العظام كأنما تسرى فينا مع أغانيهم .

ولكن بينما تشير الرومانطيقية إلى أن ثمت معانى جديدة تجتاح الشعر ، فإن

كثيراً من الناس حسبوها تجديداً فى الألفاظ و إصلاحاً للمفردات ، ظنوها رجعة بالمعنى الأصلى للكلمة . ومن المؤسف أنها لم تعبر هى عن نفسها بأحسن من ذلك . فإنها إذ أسندت إلى القافية قيمة أساسية انتهت إلى عبادة اللفظة ، ووحدت بينها وبين المعنى توحيداً مطلقاً ، وأسمتها « الحياة ، والروح ، والعلة ، والزوبعة ، والقوة ، والنار . [1] » وحلت عبادة « التهاويل » التى تثوى فى الألفاظ خاصة محل الجمال الحقيقى الثاوى فى الواقع وفى الفكر خاصة . ورأينا الشعراء يسرفون فى تقصّى تعبيرات رنانة ، تخلف فى الأذن نوعاً من الدوى المبهم ، وتخلف فى الذهن صوراً مضطربة ، دون أن تمثل أى معنى واضح . لقد كان جوتييه يزهو بشيئين معاً : براعة لفظه ، وقوة جسمه ، فكان يقول : « إننى قوى . . أكيل للتركى ٥٢٠ ضربة ، وآتى باستعارات تترى ... تلك هى القوة . » . وما الشعر الغنائى كله ، فى نظر جوتييه ، إلا أسماء ذات « مقاطع قوية ظافرة » تزمّر كالأبواق ، أو « كلمات مشعة » ، كلمات « ذات ضياء » ؛ ذلك هو الشعر الغنائى كله فى نظر جوتييه ؛ أما الرواية والمسرحية فى نظره فهى فى حاجة إلى نوع آخر من الألفاظ ، هى الألفاظ التى تهىء للحلق طعماً مهيجاً متبّلا . يقول : « لقد خدع الكلاسيكيون أغبياء عصرهم بالسكّر ؛ وأغبياء اليوم يحبون الفلفل : فعليك بالفلفل ! ذلك سر الآداب كلها . » وإن الرومانطيقية تلتقى بالمذهب الطبيعى » الشائع فى أيامنا هذه . فجوستاف فلوبير الذى يرتبط بالرومانطيقيين ارتباطاً وثيقاً لا يعبد اللفظة فى ذاتها أقل من ذلك . ورغم أنه لم ينظم شعراً فى يوم من الأيام فهو يعلن هذه النظرية العجيبة التى تناقض كلامه الذى سبق أن استشهدنا به ، وهى « أن البيت الجميل الذى لا يحتوى على أى معنى خير من بيت أقل جمالا وإن احتوى على معنى » . والحق أننا إن اخذنا مبادىء هذه النظرية فى الشعر مأخذ الجد كان يكفينا أن نرتب فى أبيات ذات قواف غنية هذه الأصوات الجميلة التى نستمدها من اللغة التركية فى رواية « البورجوازى المتمدن » ، فإذا نحن نحصل على مايلى :

---

(١) « التأملات » لهوجو ، الجزء الأول ، الفصل السابع

Marababa sahem, yoc salamalequi,
Carbulath onchalla, croc, catamalequi.

وهى أبيات لا يمكن أن يؤخذ عليها — على الأقل — أنها تعنى شيئا ما ! . . .

لقد اعتنق هذه المبادىء زعماء الحركة الرومانطيقية ، ومن السهل بعد ذلك أن نحدد مقدما إلى أين ستنتهى هذه الحركة . بعد الموهوبين والمفكرين جاء أناس لا يفكرون ، ويعتزون — واعجباه — بأنهم لا يفكرون . ويظهر أن شيئاً من هذا يحصل فى جميع عصور التاريخ الأدبى . ففى نهاية الشعر اليونانى وفى نهاية الشعر اللاتينى وفى نهاية شعرنا الفرنسى نرى البحث عن اللفظة يحل محل البحث عن المعنى . إلا أن أمثال كاليماك وستاس وذى دليل لم ينظموا مبادىء فنهم كما ينظمها البارناسيون . وإذا أردنا أن نجد نظيراً مماثلا للبارناسى المعاصر مماثلة دقيقة يجب أن نرجع إلى العهد الذى ازدهر فيه الشعراء « اللاتين المزعومون » الذين سخر منهم بوالو نفسه . فالشعراء البارناسيون اليوم يحسبون أنهم ينظمون شعراً فرنسيا وهم فى الواقع ينظمون شعراً لاتينياً ، ويعمدون إلى نفس الطرائق التى عمد إليها أولئك ، وهى الحشو والنعوت المتصنعة والتضمينات المستمدة من مشاهير الشعراء مع عناية بالقافية تحل محل النهايات القديمة . يحسبون أنهم يتكلمون لغة هوجو ، كما كان لوبو يحسب أنه يتكلم لغة فرجيل ؛ والحق أنهم قد قلدوا الشكل ، ولكن أين منهم الروح ! إن الشعر لا يستطيع أن يعيش هكذا على أصوات وألفاظ فارغة . وأعتقد أن متعة الأذن وحدها ، حتى فى الموسيقى ، ومهما يقل فى ذلك هانسليك وبوكييه ، لا يمكن أن تكفينا . فنحن نطلب فى الموسيقى أيضا عمق العاطفة والمعنى . على أن الموسيقى إذ تنوع ارتفاع الأصوات بغير انقطاع ، يمكن أن تطربنا بالتناغم وحده . وهذا لا يصدق على الشعر الذى يستمد انسجامه من الإيقاع والمد . إننا لا نستمع إلى الشعر غواة أصوات فحسب . اننا لا نستمع إليه بآذاننا وحدها . لذلك كان احتمال شعر ردىء المعانى أصعب من احتمال نثر ردىء المعانى . إن الشعر الذى يكون معناه ضعيفاً أو مبتذلا ينطوى على شىء من التناقض ، ينطوى على

شيء مؤذ منفر لأنه وقد وجد ليولد الانفعال بايقاعه ، يجيء فيبدد الانفعال بمعناه ، ويكون بذلك ضرباً من الشذوذ . إن البيت الموقع الرنان الذى تخاله يرتعش انفعالا ويكاد يغنى ثم هو لا يغنى للقلب شيئاً أشبه بهزار حبسته فى قفص فهيض صوته كما هيض جناحاه . إنك تفكر فيما كان يمكن أن يقوله لك ، لو خفق جناحاه وعاد إليه الشعور بالانطلاق فى الفضاء الفسيح . إنه لا يثير فيك إلا الشعور بالرحمة وترثى لحاله .

نستطيع على ضوء هذه المبادىء أن نمتحن على وجه أكمل قيمة هذه النظريات الغريبة التى يطلع بها بعض الشعراء المعاصرين عن وظيفة الحشو فى الشعر ، حشو يريدون أن يحلوه محل الفكر . يجب أن نذكر أن هذه النظريات ترجع فى أصلها إلى ملاحظة تاريخية ذكية ، وهى كون الوقوع فى الرداءة الشعرية يتم فى صور مختلفة : فشعراء القرن السابع عشر كانوا يقلون من الحشو على نحو ما يفهمه المحدثون ، كانوا يقلون من هذه الوصلات التى توضع فى داخل البيت لتربط معنيين كثيراً ما يكونان متباعدين وقد وضعا بشكل بارز فى نهايتى البيتين . وكانت نقطة ضعف البيت عندهم إنما هى فى القافية التى تأتى نعتاً أو إسماً زائداً . وتعلمون الوسيلة التى يعتز بوالو باستعمالها تحاشياً لهذا العيب الشائع فى أشعار القرن السابع عشر ، وهى أن يجعل القافية الضعيفة هى الأولى فيؤثر الذهن عندئذ أن يستقر على المعنى البارز . وكان بوالو إذ ينظم أبياته مثنى مثنى على هذا النحو يشبهها بأولئك الرهبان الذين لا يدعهم رئيس الدير يخرجون فرادى ، بل يرسلهم اثنين اثنين يراقب كل منهما الآخر ، وتلك وسيلة بدائية جداً ... ولاشك أن براعة أبناء اليوم أكبر . فهم فى داخل البيت إنما يحاولون أن يدسوا كلمات الحشو . ذلك أن خوفهم من تقطع المعنى أقل ، لأن خيالهم أكثر حرية . . وحسبهم حتى يأتوا بقافية غنية أن يخترعوا استعارة كيفما اتفق الأمر ، أن يبتكروا تشبيها مهما يكن غريباً غير منتظر ، وبهذا الانتقال المصطنع الذى يخفى الحشو فى قلب البيت يصلون إلى المزاوجة بين كلمتين تجد الواحدة نفسها إلى جانب الأخرى على عجب ودهشة . وهكذا نرى الأبيات الرديئة التى تنتجها هذه الأيام لا تشبه فى شيء الأبيات الرديئة

التى انتجها القرن السابع عشر : فهى ليست تافهة بل شاذة . قلّ أن تجد فى شعر هوجو أبياتاً فارغة ، ولـكنك تجد أبياتاً غريبة تثير الدهشة . اسمعه مثلا يتحدث فى « التأملات » عن قوة اللفظة ، «هذا الـكائن المجنح الذى يخرج من الفم (qui sort des *bouches*) ، فيضيف إلى ذلك فوراً :

La terre est sous les mots comme un champ sous *les mouches*

واضح أن هذا التشبيه حشو يقصـــد منه الوصول إلى القافية . ولـكن الضعف ليس فى القافية نفسها (فهى اسم وهى ذات صوت موسيقى) ، وإنما هو فى البيت كله جملة واحدة ، وفى هـذه الصورة التى ليس فيها شىء من الذوق . وهكذا نرى الحشو فى أيامنا هذه يمكن أن يوجد مع قواف جيدة ، وذلك ماكان مستحيلا فى القرن السابع عشر ، أى حين كان معنى الشاعر يتنشر تنشراً منطقياً ، بكل عرائه ، وحين كانت اللفظة التى يزيدها الشاعر فى سبيل القـافية ، خجولة من نفسها ، تتحاشى أن تحدث كثيراً من الضجيج . ولقد كانوا فى القديم يطيلون المعنى أحيانا بغية صياغته فى شعر ، أما اليوم فهم يؤثرون أن يدعوه يطوف و يستطرد ماشاء له الطواف والاستطراد . أما هل فى هذا من فائدة ؟ فمن حسن الحظ أن الناقد ليس عليه أن ينصح بالوسائل التى تؤدى إلى نظم الشعر الردىء . وحسبنا أن نقرر هذه القاعدة العامة وهى أنه ينبغى أن يشتمل كل بيت على معنى قيم ، خاص به ، وقابل مع ذلك لأن يربط بالمعانى المعبر عنها فى الأبيات السابقة واللاحقة . و بتعبير آخر ينبغى أن يتوفر للبيت أمران : أولا — أن يكفى نفسه بنفسه ، أن ينظم لذاته ، أن تكون له حياته الخاصة (و بالتالى أن لا يحتوى كلمة حشو) ، وثانياً — أن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبيات الأخرى وأن يُستظم لها .

والآن ، إذا كان المعنى هو جوهر موسيقى البيت ، فهل ينتج عن ذلك أن الشاعر ينبغى أن يفكر كما يفكر الناثر تماماً ، وأن يسير عين الخطوات الاستدلالية التى يسيرها الناثر ؟ كلا — (وقد أخطأ بوالو الذى يبدو أنه ظن ذلك) . أولا — لأن الانفعال لا يصبر على سلسلة طويلة من الاستدلالات المترابطة المعقدة (ولـكن هذا لا يعنى أنه يحذف الاستدلال ، كما يعتقد دى بانفيل ، و إنما يعنى أنه يختصره

ويقصّره) ، ثانياً لأن الانفعال إن كان يولد إيقاعا فى الكلام ، فانه يولد إيقاعاً فى الفكر نفسه ، إنه يدخل فى الفكر نوعاً من التأرجح المنسجم ، إنه يموج الفكر إن صح التعبير ، بدلا من أن يدعه يسير فى طريقه على خط مستقيم . والشعر العبرى أبرز مثال على هذا الفكر الموقع . هنالك «مقطوعات» فكرية كما هنالك مقطوعات لفظية . ولا تستطيع أن تنظم مقطوعات الألفاظ إلا إذا كانت سلسلة المعانى الشعرية ، قبل أن تنتظم فى ألفاظ محددة ، قد انتظمت مقدماً من تلقاء ذاتها فى مجموعات منظمة يقابل بعضها بعضاً . وهذا الإيقاع الذى يشمل الفكر ، ويمضى ينظم اهتزازات الخلايا الدماغية إن صح التعبير ، مستقل كل الاستقلال عن تأثير القافية ، كما نرى ذلك فى مثال العبرانيين . ثمت معان تولد مهيأة لأن تكون شعراً ، ثمت معان هى فى ذاتها شعر . هناك نوع من الشعر بلا كلام ؛ هناك تناغم عذب بين المعانى يكفيك أن تخرجه حتى تطرب الأذن . . ان الفتاة الجميلة التى تحدثنا عنها الأسطورة إذ تقول إنها كلما تكلمت خرجت من فمها جوهرة ، هذه الفتاة إنما هى الشعر . إن المعنى الشعرى الذى ما يزال حياً نابضاً لينغمس فى الذهب والماس فما تفصله عنهما بعد ذلك إلا وتحطمه .

و اذن ففكر الشاعر يختلف فى سيره عن فكر الناثر ، بغض النظر عن القافية . ان فكر الناثر يسير على خط مستقيم ، وفكر الشاعر يتموج مع الأبيات مداً وجزراً . وقد رأينا أن القافية تزيد هذا الفرق وضوحاً . ومن الخطأ أن نزعم أن القافية لاتؤثر فى معنى الشاعر ، ولا ينبغى أن تؤثر فيه (ولكنه خطأ أكبر أن نحسب القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى) ؛ فالحق أن القافية والمعنى يتفاعلان فى ذهن الشاعر : يتجاذبان و يدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً ودون أن يتصادما . يجب أن يسير تداعى الأصوات وتداعى المعانى جنبا إلى جنب . إلا أن هذين الميلين المتميزين — أعنى جمع الألفاظ وربط المعانى — لا يتساوقان تساوقا كاملا الا فى الالهام : فاذا كل منهما يستجيب للآخر على أجمل صورة . وعلى هذا الأساس نرى الموسيقى حين يريد أن يساوق بين جملتين موسيقيتين فى سمفونية يؤلفها ، يستطيع أحياناً فى حمى الإلهام أن يكتبهما معاً دفعة

واحدة ، فاذا هو يودع فى كل منهما من الجمال ما لم يكن يستطيعه لو تخيل كلا منهما على انفراد . إن الشعر سمفونية ، تساوق بين كلام وفكر : وهنا نفهم لماذا كان يستحيل نظم معنى سبق التعبير عنه ، وأصبح فاتراً . إنك لا تستطيع أن تصب المعدن فى قالب من القوالب ما لم يكن منصهراً . وكثيراما يخفق أعظم الشعراء فى نظم معنى لغيرهم ، بل ومعنى لهم سبق أن عبروا عنه نثراً . لعل فكتور هوجو نفسه — وهو أقدر ناظم جبار عرفه الشعر — أن لا يستطيع أن ينظم « أحدب نوتردام » شعراً .

جملة القول : إن لغة الشعر تقابل من الناحية الفزيولوجية توتراً معيناً فى الجملة العصبية ، وتقابل من الناحية النفسية درجة من قوة الفكر الذى يلهبه الانفعال . وهذه اللغة النابضة التى لحمتها العاطفة ستظل اللغة الطبيعية لكل انفعال كبير خالد (شريطة أن تخلصها من التصنع) . والألفاظ البسيطة البدائية العيانية التى تناسب وحدها هذه اللغة قديمة فى الغالب قدم العالم ؛ والشاعر يحملها على أن تعكس معانينا الحديثة ، فاذا هى بالرغم منا ترن فى آذاننا رنيناً عميقا كالماضى ، عذبا كتلك الأغانى التى ترتبط بها ذكريات الصبا ، فاذا نحن إذ نسمعها نشعر بالطبيعة الإنسانية الأولى تستيقظ فينا غريزية عنيفة عارمة . إن الانفعال الذى يولده الشعر قوى قوة الذكرى .

وهو قوى كذلك قوة النبوءة : ليس عبثا أن كان الأقدمون يرون فى وحى عظام الشعراء نوعا من النبوة . فى أودية الجبال زوايا عميقة تتجمع فيها كل أصوات الهضاب التى تقوم حولها ، فيخرج منها صدى موسيقى يلخص حياة الجبال كلها من قواعدها إلى مشارفها : هكذا قلوب الشعراء تنصب فيها دورة الحياة الإنسانية كلها لتخرج منها صوتا... إنها ترجّع أيضا ماضى وحاضر ومستقبل الأجيال التى تزدحم حولها ووراءها . إن أمثال هوميروس وشكسبير شعروا بالجوهر الخالد فى الطبيعة الإنسانية ينبض فيهم ويختلج . « حين أحدثك عن نفسى فانى أحدثك عن نفسك » . إن هؤلاء الشعراء هم أنفسهم ، وهم نحن ، وهم المستقبل أيضا . والمعنى الذى يعبرون عنه ، المعنى المضمخ بالعاطفة ، هو فى الإنسان ما لا يزول ، هو

ما يبقى وإن زالت الصور الواهية التى ينحبس فيها العقل المجرد . إننا نعلم أن الشعر تقريبا هو من النثر بمنزلة الصراخ أو الأنين من الكلام . وهل الصراخ إلا الفرح أو الألم قد أصبح حاضراً تدركه كل أذن ، فى كل عصر من عصور التاريخ ، وفى كل بلد من بلاد العالم . إنه إذن لغة واثقة من أنها مفهومة دائما ، ولا يستطيع النثر أن يبلغ ما تبلغه من شمول . ثم إن مبدأ الشعر - أعنى العاطفة بفرحها وآلامها — يبدو كذلك أنه المبدأ الأول لكل فكر وكل لغة . فاذا كان الأمر كذلك أى إذا كان الفكر والكلام جميعا قد انبثقا من أعماق العاطفة، فلعل الشعر هو الذى يتيح لنا أن ننفذ أكثر ما يمكن إلى النقطة التى خرج منها العقل الإنسانى كله .

فهرس الكتاب

صفحة

مقدمة المترجم ٣

مقدمة المؤلف ١٣

الباب الأول

مبدأ الفن والشعر ١٩

الفصل الأول : لذة الجمال ولذة اللعب ٢٢

الفصل الثانى : هل تتعارض لذة الجمال مع الشعور بالمنفعة والحاجة والرغبة ؟ ٢٧

الفصل الثالث : هل تتعارض لذة الجمال مع الفعل والشعور بالواقع ؟ ٣٧

الفصل الرابع : فى شروط جمال الحركات . . . ٤٣

الفصل الخامس : فى شروط جمال العواطف . المبدأ الروحى للرشاقة ٤٨

الفصل السادس : فى جمال الاحساسات ٥٥

الفصل السابع : النظرية العامة فى الجمال ــ الانفعال الفنى والتلوين فى الفنون ٦٨

الباب الثانى

مستقبل الفن والشعر ٧٦

الفصل الأول : مستقبل الفن والجمال بحسب الاحصاء والفزيولوجيا ٧٨

صفحة

الفصل الثانى : مستقبل الفنون بحسب التاريخ — الفن والديموقراطية ٨٢
الفصل الثالث : فى التعارض بين الفن والصناعة الحديثة . ٩٤
الفصل الرابع : فى التعارض بين الروح العلمية والخيال . ٩٩
الفصل الخامس : فى التعارض بين الروح العلمية وغريزة العبقرية العفوية ١٠٩
الفصل السادس : فى التعارض بين الروح العلمية والعاطفة — تطور العواطف الانسانية . . . ١١٤
الفصل السابع : إلى أى مدى يستطيع الشعر أن يستلهم الأفكار العلمية والفلسفية . . . ١٢٣

الباب الثالث

مستقبل النظم وقوانينه ١٣٣
الفصل الأول : إيقاع اللغة وأصله — بناء النظم الحديث ١٣٦
الفصل الثانى : النظريات الرومانطيقية فى الشعر — وظيفة الشطر ١٤٩
الفصل الثالث : فى الأبحر الجديدة — فى التقاء الحروف الصوتية ١٦١
الفصل الرابع : القافية الغنية ١٦٦
الفصل الخامس : المعنى والوزن ١٧٧

تصحيح الأخطاء المطبعية

الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر	الخطأ	الصواب
٤	٢٥	وليت	وليت	٦٤	١٤	على النور	على الفور
٥	٢١	وفية	(تحذف)	٧٣	١١	الجوى	الحيوى
٥	٢٢	ترى	وفيه ترى	٧٣	١٤	روحية	أخلاقية
٥	٣٢	بالرديوصيات	بالرياضيات	٧٨	١٩	ويصيف	ويضيف قوله:
٥	٣٣	مصريا	بصريا	٧٩	١٤	التقيم	التقسيم
٦	٢٤	المعامر	المعاصر	٨٣	١٣	نقص	نقيض
٦	٢٥	المعاصر	المعاصرة	٨٣	١٨	اللونيات	اللوينات
٦	٢٥	ألفيـــا	الفها	٨٥	٢٣	روسو	رؤى
٧	٨	من شهوته	من شهوة	٨٥	٢٤	محولين	محولين
٨	١٨	التأثيريين	التأثريين	٨٦	٥	لونيات	لوينات
١٥	١	بأنه	أنه	٨٩	٢٥	انسانا	انساق
١٥	٥	أخفى	أصفى	٨٩	٢٥	قفز	فقفز
١٥	١٥	خيال متهرب	وهم عابر	٩٠	٢	خصا	خطا
١٩	٣	إن	أن	٩٠	٩	يحرق	يحرق
٢٢	٦	يقرص	يقرص	٩٢	٩	نقضى	نقضى
٢٣	١٥	سينسر	سينسر	٩٥	٢٣	بالشحن	بالسجن
٢٣	٢٠	مخرج	صمام	٩٩	١٧	أن	أنه
٢٦	٢٣	وعبث الجمال	وعبث الجمال، إن لم يكن فناً للفن	١٠١	١٦	ذو قيمة	ذا قيمة
				١٠٢	٢٥	تظر	تظهر
٢٨	١٥	العربية	العربية الاعتباطية	١٠٦	٢٢	لا تبتدى	لا يتبدى
٣١	١٩	تنفس	تتنفس	١١١	١	يحب	يحب
٣٨	٨	ما يكون	ما يكون، وأقل ما يكون امتراحا	١٣٦	٩	يعبر	يغير
				١٣٧	١٣	يحتاج	يحتاج
			بالحزن	١٣٨	١٠	تستهدف	تستهدف
٣٨	١٩	فهما	فهما للتعارض	١٣٩	٤	بعد	بعض
٤٠	٥	الجمال	القبح	١٤٠	٢٢	لفة	لغة
٤٠	١٨	يفترضه وجود الحياة	تفترض الحياة وجوده	١٤٤	٧	الاثنى	الاثنى
٤٨	العنوان	الأخلاق	الروحى				

DATE DUE

JAFET
-8 DEC 2010
Circulation Dept.

701:J88mAd:c 2
الدروبي، سامي
مسائل فلسفة الفن المعاصرة
AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT LIBRARIES
01026699

American University of Beirut

AMERICAN UNIVERSITY OF BEIRUT
UT VITAM HABEANT ABUNDANTIUS HABEANT
1866

701
J88mAd

General Library

701
J88mA
c.1