

المجمل في فلسفة الفن
كروتشه

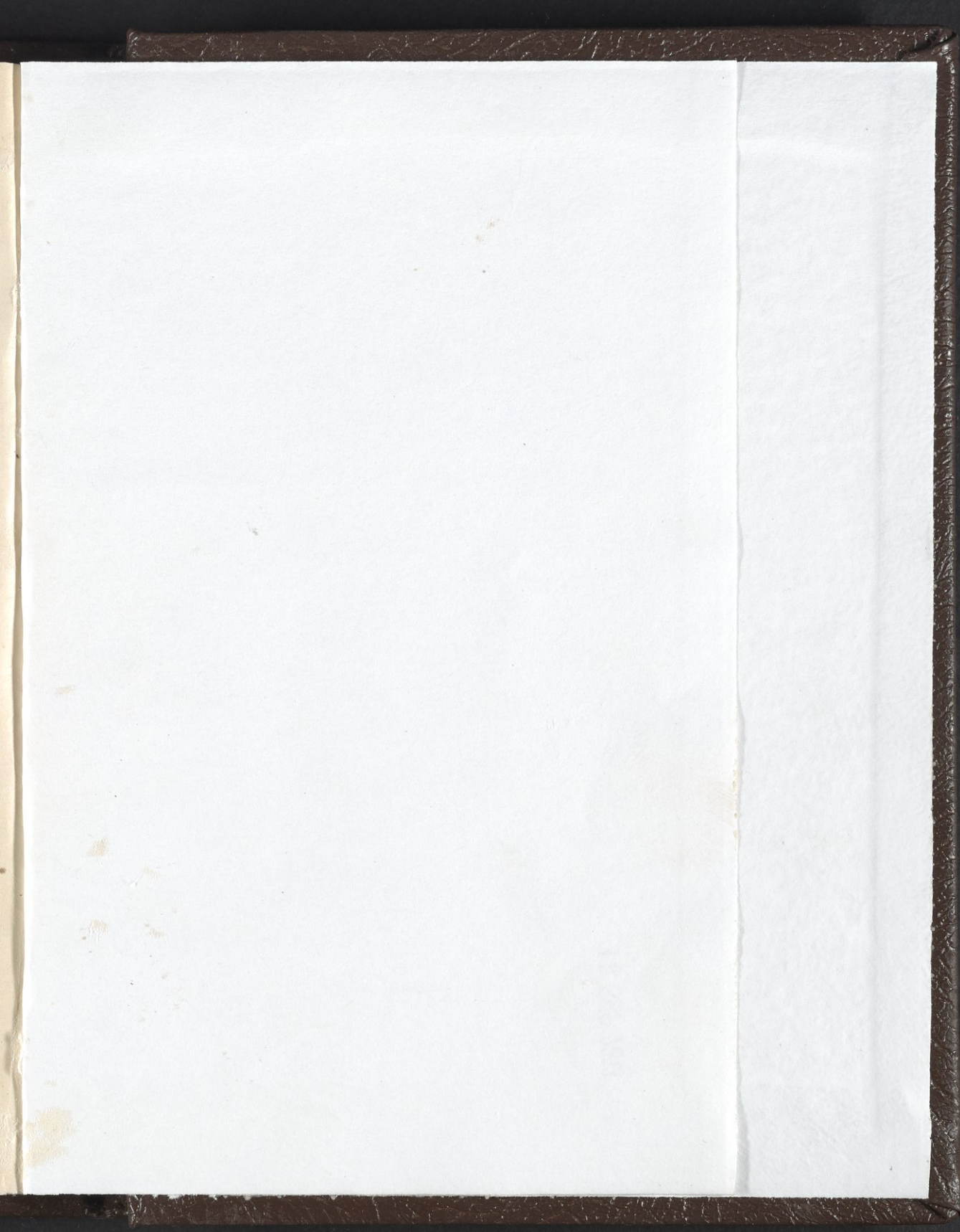
AMERICAN UNIV. IN CAIRO LIBRARY



3 8534 01575 7390



30 SEP 2013



المجمل في

فلسفة القرن

الطبعة الأولى

مايو ١٩٤٧

بند تو کروشہ
BENDETTO CROCE

N

68.3

C68125

1947

المجمل في

فلسفة الفنون

ترجمة

سَامِي الدُّرُوبِي

al-Durūbī, Sāmī

دار الفكر العربي

٧٠١
ل. ١٥ م
٢٧

المختصر حجم

هـ . برجمسون :

- (١) منبع الأخلاق والدين
(٢) الطاقة الروحية
(٣) الضحك
ظهر
ظهر
معد للطبع

ج . م . محبوب :

- (١) الأخلاق بلا إلزام ولا جزاء
(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة
(٣) زوال الدين في المستقبل
ظهر
معد للطبع
معد للطبع

ب . كروشم :

- (١) المجمع في فلسفة الفن
ظهر

هـ . دي لاكروا :

- (١) اللغة والفكر
معد للطبع

40330

تقديم

ولد بندتو كروتشه في بسكاسيرولى عام ١٨٦٦ . وكان منذ طفولته يحب المطالعة فيقرأ كل ما يقع تحت يديه ، وكان مواظباً بقراءة الروايات بوجه خاص ، فما بلغ التاسعة من عمره كان حتى كان قد قرأ أمهات الآثار الأدبية الإيطالية . وكان يحب الفنون والآثار القديمة ، وكانت أمه تغذى فيه هذه الميول ، فتصحبته إلى كنائس نابولى ، وتقف معه أمام روائع اللوحات الفنية . وكانت عاطفته الدينية قوية مشبوبة ، حتى لقد كان يتقشف ويفرض على نفسه أنواعاً من الحرمان .. وكان يؤنب نفسه على أنه لا يحب الله محبة خالصة من الرهبة ، فقد كان شبح جهنم يربعه كثيراً . .

وفي السنة الأخيرة من دراسته الثانوية بدأ يعالج أزمته الدينية . لم تقم هذه الأزمة في نفسه نتيجة لقراءات إلحادية ، بل بتأثير مدير المدرسة نفسه . ولم يكن مدير المدرسة هذا ملحداً بل كان كاهناً تقياً ولاهوتياً عالماً ، فأراد أن يقوى إيمان التلاميذ بأن يلقى عليهم دروساً فيما كان يسميه « فلسفة الدين » ، فكانت بذرة ألقيت في نفس الفتى ، ثم نبتت وأزهرت . . فإذا بالإيمان يتزعزع وإذا بتزعزع الإيمان يولد في نفسه كثيراً من الهم والقلق . . وحاول الفتى أن يسترد إيمانه ، فعمد إلى الكتب الدينية يقرأها

بشغف ، وما زال يرميها واحداً بعد آخر يائساً ، حتى عرف أنه لا سبيل إلى استرجاع الإيمان الضائع . . .

وكانت قراءته يومئذ قد بلغت حداً عظيماً ، فأخذ يكتب بين الفينة والفينة أبحاثاً نقدية نشرها في مجلة أدبية ، ثم جمعها بعد ذلك في كتاب بعنوان «الخطوة الأولى» ، وكان متأثراً في أفكاره الأدبية بأراء دي سانكتس الذي أحبه كثيراً .

وفي عام (١٨٨٣) وقعت الهزة الأرضية المعروفة التي أفقدته أبويه وأخته الوحيدة ، وظل هو تحت الانقاض ساعات طويلة ، وتحطم كثير من أعضائه ، فلما شفي انتقل إلى روما وأقام عند سياتنا الذي يمت إليه بقربى وثيقة ، فرعاه خير رعاية .

وفي روما عاش الشاب في جو لم يألفه من قبل ، عاش في كنف رجل سياسي محاط دائماً بنواب وأساتذة وصحفيين ، فكان يستمع إلى مناقشات في السياسة والقانون والعلوم ، ويسمع أصداء الخصومات السياسية والمناقشات البرلمانية . على أن هذا الجو النشط لم يوقظ أمله ، ولم ينتشله من حالة الانصعاق التي ألمت به بعد الكارثة . كان لا يعرف مصيره ، ولا يلح طريقه ، فكانت هذه السنين أشقى سنى حياته ، فلا فرح ولا أمل ، حتى اعتقد أنه ذبل قبل أن يزهر ، وشاب قبل أن يشب فكان إذا جاء المساء ، يضع رأسه على وسادته لينام ، ويتمنى أن لا يفيق أبداً . . بل لقد فكر في الانتحار غير مرة . ولم يكن يواسيه إلا انجاسه في

المكتبة ، وانصرافه إلى الفلسفة التي كان يلمس فيها عزاء نفسه .

وعاد إلى نابولي . وفيها ، بين عام ١٨٨٦ وعام ١٨٩٢ ، كتب معظم الأقايص التي جمعها بعد ذلك في « ثورة نابولي عام ١٧٩٩ » و « مسارح نابولي منذ النهضة إلى آخر القرن التاسع عشر » و « طرائف تاريخية » و « روايات وأساطير من نابولي » . وحظي من هذه الأعمال بشهرة كبيرة في عالم الأدب ، فعُدَّ في طليعة أدباء إيطاليا . لكنه كان يشعر دائماً أنه لم يحقق رسالته على النحو الذي يرضيه ، وأن عليه أن يقوم بشيء آخر أكثر جدية — على حد تعبيره .

وفكر في كتابة تاريخ لإيطاليا ، ولكنه لا يريد تاريخاً سياسياً ، بل روحياً ، لا يريد رواية للحوادث ، بل قصة للعواطف والحياة الروحية في إيطاليا منذ فجر النهضة حتى الأيام الأخيرة . ورأى أن كتابة هذا التاريخ لا تتم بدون معرفة عميقة بالعلاقات التي قامت بين الثقافة الإيطالية وثقافات الشعوب الأخرى ، ولذلك أخذ يدرس تأثير إسبانيا في الحياة الإيطالية بمقارنة الأدبين الإيطالي والأسباني .

وقاده هذا إلى التفكير في طبيعة التاريخ : ولما كان من جهة أخرى دائم التفكير في مسائل فلسفة الفن منذ أخذ يقرأ دي سانكتس في أيام الشباب ، فقد انتهى إلى ربط مسألة التاريخ بمسألة الفن . وكان ذلك كشفاً فجائياً ، تم له في يوم من فبراير عام ١٨٩٣ . فإذا به بعد أن يقضى يومه في تأمل عنيف ، يتناول

القلم في المساء ، فيكتب مذكرة بعنوان : رد التاريخ إلى مفهوم عام للفن . وانحلت له ليلته ذاك صعوبات ، وتبددت ظلمات ، وكان يشعر أن أفكاره تتدفق من قلبه . ولما نشرت المذكرة في الناس أثارت عناية النقاد ، على غرايتها وجرأتها ، أو قل لغرايتها وجرأتها . وكان يصدها مناقشات شعر كروتشه أثناءها أنه فوق خصومه قوة حجة ، وتماسك مذهب .

وفي ذات يوم من أواخر عام ١٨٩٤ تناول كروتشه القلم مرة أخرى ، على أثر مناقشة قامت بينه وبين أحد أساتذة علم اللغة ، فكتب كتيباً جميلاً بعنوان « النقد الأدبي » كان له دوى كبير . وانصرف كروتشه بعد ذلك إلى نقد المادية التاريخية ، ونشر في الفترة الممتدة بين ١٨٩٥ — ١٩٠٠ سلسلة من الأبحاث جمعت بعد ذلك في كتاب « المادية التاريخية والاقتصاد الماركسي » . فلما فرغ من ذلك شعر أن آراءه في فلسفة الفن قد اغتنت وانتظمت من تلقاء ذاتها في مذهب ، وأنها بلغت من الضخامة حداً ينوء بحمله ، فلا بد من صلبها إلى الخارج في كتاب « عن فلسفة الفن » وتاريخها .

وظهر هذا الكتاب فعلاً عام ١٩٠٢ . ورأى بعد أن صب فيه كل ما تجمع في ذهنه من فلسفة ، أنه ينطوي على مذهب فلسفي كامل ، وأنه ينبوع لمشاكل فلسفية جديدة ، فلا يجب أن يدعه وشأنه ، ولا بد له من شرح وتفصيل وأمثلة ، فقرر أن يتبعه بعملين : أولهما إصدار مجلة فلسفية يشرح فيها فلسفته ويدافع عنها ، وثانيهما كتابة

سلسلة من المؤلفات النظرية والتاريخية تبسط جوانب هذه الفلسفة على نحو أدنى إلى الوضوح .

وفي ٢٠ يناير من عام ١٩٠٣ ظهر العدد الأول من مجلة « النقد » التي فرضت نفسها على الفكر الأوروبي خلال نيف وربع قرن . وفي تحريرها أنفق كروتشه القسم الأعظم من مجهوده ، يوضح فلسفته التي رسم خطوطها في « فلسفة الفن » ويحارب مادونها من فلسفات ، ويصرح أن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعاً من الارتباط بفلسفة هيغل التي أعقبت النقد الكنتي وصححته . وعلى أن كروتشه يرفض أن تسمى فلسفته بالهيجيلية الجديدة ، لأنه أنكر ثالوث الكلمة والطبيعة والفكر ، واعتبر الفكر هو الواقع الوحيد ، واعتبر الطبيعة مظهراً ليس إلا للجدل الروحي أو الفكرى نفسه ، فإنه يرى أن هيغل ، من حيث نزعته إلى المحايثة والعيان ، وثورته على الفلسفة الطبيعية ، يمكن أن يعد أباً لفلسفته ، كما يمكن أن يعد فيسكو جداً لها .

وفي هذه الأثناء نفسها أصدر بالاشتراك مع صديقه جانفيل الذي شاركه كذلك في تحرير مجلة « النقد » ، أصدر سلسلة « أعلام الفلسفة الحديثة » وسلسلة « أدباء إيطاليا » ، كما أشرف على إصدار « مكتبة الحضارة الحديثة » . غير أن هذا لم يصرفه عن تحقيق غرضه الأساسى ، وهو توضيح تلك الآراء التي تضمنها كتاب « فلسفة الفن » ، ومعالجة تلك المسائل التي تفجرت بعدئذ في نفسه وأصبحت تقضه وتعذبه . فنشر في عام ١٩٠٥ كتاب « المنطق كعلم للمفهوم المحض » وفي عام (١٩٠٨) نشر كتاب الفلسفة العملية —

الاقتصاد والأخلاق ، وفي عامي ١٩١٢ ، ١٩١٣ نشر كتاب
« نظرية التاريخ وتاريخه » (١) .

وأطلق على فلسفته التي تتمثل في هذه الكتب الأربعة
الرئيسية اسم « فلسفة الفكر » .

وفلسفة كروتشه فلسفة مثالية تتأثر خطي هيغل كما رأيت ،
فهو يرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكر ،
فالفكر والحقيقة شيء واحد ، وليست المعرفة إذن علاقة بين
الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هي الفكر ذاته في إدراكه
لذاته . وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئاً واحداً ، فقد ترتب على
هذا انقلاب في الفهم التقليدي للفلسفة ، فليست الفلسفة إذن عبارة
عن مجردات ، بل هي إدراك للواقع العياني ، وما من واقع عياني
غير الفكر ، فموضوع الفلسفة هو إدراك العياني وأولى بالعلم أن يقال
إن موضوعه المجردات : فالمفاهيم العلمية مفهومات كاذبة ينشئها
العلم في سبيل الفائدة العملية ، وحتى الرياضيات ليس لها إلا قيمة
عملية ، فهي تفيدنا في استخدام معرفتنا للحقيقة الفردية . ألم تبرهن

(١) ونشر فيما بين ذلك « فلسفة القانون من حيث هو اقتصاد » (١٩٠٧)
و « مسائل فلسفة الفن » (١٩١٠) ، وفي عام ١٩١١ نشر كتاباً عن فيكو ،
والمجمل في فلسفة الفن الذي نترجمه الآن . وقد دخل كروتشه بعد ذلك ميدان
السياسة ، وانتخب عضواً لمجلس الشيوخ ، وعين وزيراً للمعارف . وكان له
في السياسة مواقف قوية ، ولا يزال لآرائه في السياسة الإيطالية إلى
الآن تأثير كبير في السياسة والشبان .

الهندسات الجديدة أننا لا نأخذ بالمكان الاقليدى (ذى الابعاد الثلاثة) إلا لأنه أكثر سهولة وموافقة ؟ فالمفاهيم العلمية مفهومات مجردة ، أما المفهومات الفلسفية فهى مفهومات عيانية . فالحياة العيانية للفكر هى موضوع الفلسفة . وليست مهمة الفلسفة هى إدراك حقيقة خارجة عن الفكر أو عالية عليه ، فلا شئ خارج الفكر ، وإنما هى إدراك لحياة الفكر ، وهنا لا يكون ثمت فرق بين الفلسفة والتاريخ ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته . وهذا فتح من أهم فتوحات كروتشه . وخلق بالفلسفة بعد هذا أن تعد منهاجاً تميز صور نشاط الفكر ، وترتيب علاقات هذه الصور بعضها ببعض ، مع بيان وحدتها العضوية التى ينتج عنها عالم التجربة العياني . ويرى كروتشه أن لنشاط الفكر صورتين : المعرفة والإرادة ، أو العلم والعمل ، وللمعرفة صورتان : معرفة حدسية ، ومعرفة مفهومية ، أما المعرفة الحدسية فهى إدراك للصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن ؛ وأما المعرفة المفهومية فهى إدراك للعلاقات الكلية ، وهذا هو المنطق . ولنشاط العمل كذلك صورتان : نشاط اقتصادى ونشاط أخلاقى . أما الأول فهو يهدف إلى تحقيق غايات فردية ، وأما الثانى فهو يهدف إلى تحقيق غايات كلية . وهكذا يتألف من العلم والعمل بصورتين مفهومات أربعة تستنفذ الحقيقة : الجمال والحق والمنفعة والخير . فهذه هى الحقيقة بكاملها ، وهى الفكر . ويطلق كروتشه على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الفكر اسم اللحظات الأربع . وايسست

هذه اللحظات منفصلة بعضها عن بعض . بل إن كل لحظة منها تمثل الحقيقة العيانية كاملة . ففي اللحظة الأولى تتمثل الحقيقة بكاملها جمالا ، وفي اللحظة الثانية تتمثل الحقيقة كلها حقاً ، وفي اللحظة الثالثة تتمثل الحقيقة كلها منفعة ، وفي اللحظة الرابعة تتمثل الحقيقة كلها خيراً .

فلسفة الفن : والنشاط الفني هو أول خطوات نشاط الفكر . أو هو الصورة الفجرية لنشاط الفكر . وهو حدس خالص ، والحدس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، هو الإدراك الخالي من أى عنصر منطقي ، وهو من شأن الخيلة . في حين أن الإدراك المنطقي من شأن الذهن الذى يدرك مفهومات كلية عامة . فالمعرفة إما حدسية وإما منطقية ، إما بالخيلة وإما بالذهن ، إما لما هو فردى وإما لما هو كلى ، إما خالقة لصور ، وإما مكونة لمفاهيم . والمعرفة الحدسية هى المعرفة الفنية ، وهى سابقة على المعرفة المنطقية ، فتقوم هذه عليها ولا يمكنها أن تقوم على غيرها ، لأنها فجر كل معرفة . وكل حدس محض ، أى كل معرفة فنية ، فهى غنائية ، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات . إن الفن هو هو التعبير عن شعور ، أو هو التكافؤ الكامل بين العاطفة التى يحسها الفنان وبين الصورة التى يعبر بها عن هذه العاطفة ، أى بين الحدس والتعبير . ولذلك كان لا يمكن أن تصنف الفنون والأنواع الأدبية بصورة نهائية ، لأن الحدوس فردية وجديدة أبداً ، ولا نهاية لعددها . فلا قيمة ثابتة لتلك التصنيفات التى يضعها النقاد للفنون

وفي داخل الفن الواحد . ولا قيمة كذلك لتلك القوانين التي يضعها النقاد المتمدنون (التجريبيون ، والنفعيون ، والعقليون ، والصناعيون ، والاجتماعيون ، والنفسيون ، والحقوقيون ، والأخلاقيون بوجه خاص) فيعلقون قيمة الأثر الفني على التزامه لقواعد ، أو احداثه للذة ، أو توليده لحقيقة ، وما إلى ذلك ، بحيث لا يعدون الأثر الفني الذي يخرج على الأخلاق ، مثلاً ، أثراً جميلاً بل قبيحاً .

فإنما الفنان فنان لا أكثر ، أى إنسان يحب ويعبر . ليس الفنان ، من حيث هو فنان ، عالماً ولا فيلسوفاً ولا أخلاقياً . وقد تنصب عليه صفة التخلق من حيث هو إنسان ، أما من حيث هو فنان خلاق ، فلا نستطيع أن نطلب إليه إلا شيئاً واحداً هو التكافؤ التام بين ما ينتج وما به يشعر .

وعلى الناقد أن يقف أمام مبدعات الفن موقف المتعبد لا موقف القاضى ولا موقف الناصح . وما الناقد إلا فنان آخر يحس ما أحسه الفنان الأول ، فيعيش حدسه مرة ثانية ، ولا يختلف عنه إلا في أنه يعيش بصورة واعية ما عاشه الفنان بصورة غير واعية .

المنطق : وإذا كانت فلسفة الفن هى علم الحدس الخالص أو المحض ، فإن المنطق هو علم المفهوم الخالص أو المحض ، والحدس لا يقوم على المفهوم ، فهو أول صورة للمعرفة . ولكن المفهوم يقوم على الحدس ، لأن الحدوس هى موضوع المعرفة المفهومية أو العقلية . فمعرفة المفهومات هى معرفة العلاقات القائمة بين الأشياء . وهذه الأشياء هى الحدوس ، وبدون هذه الحدوس لا يمكن وجود

المفهوم . فهذا النهر ، وتلك البحيرة ، وهذا الجدول ، وتلك السكوب
من الماء ، وهذا المطر ، كل أولئك حدوس ، والماء عامة هو المفهوم .
إلا أن المفهوم عند كروتشه يختلف عن المفهوم الارسطاطاليسى
المجرد الذى لا يزيد على أنه تعميم ، فما المفهوم عند كروتشه إلا
الفكر نفسه وقد بلغ مرحلة العموم . إنه بالنسبة إلى المفهوم
الارسطاطاليسى بمنزلة المضمون من الصورة . إن المفهوم هو لحظة
المنطقية التى تخرج من أرحام اللحظة السابقة أعنى لحظة الحدس .
أما المفاهيم الارسطاطالية ، فأخرى أن تسمى مفهومات كاذبة ،
نوجدها فى سبيل غاية عملية هى حفظ ثروة المعارف المكتسبة .
فالمنظومات العلمية تقوم على مفهومات كاذبة ننشئها فى سبيل
التذكر ورؤية تجليات الفكر التى لا حصر لها رؤية إجمالية من عل ،
وفى سبيل التفاهم مع الآخرين . وتستوى فى ذلك العلوم الفيزيائية
والعلوم الرياضية ، فجميعها مفهومات كاذبة ، لأنها مجردة من
الواقع العيانى تجريداً ، ولا وجود لمجرد ، فى حين أن المفهومات
الحقيقية الخالصة مفهومات عيانية ولا وجود لغير العيانى ، فهى
رغم تعاليها على جميع الحدوس كامنّة فى كل حدس أو محاشية فى كل
حدس . وهكذا نرى المشالية المطلقة أو فلسفة المحاشية عند كروتشه
تتجلى على أوضح صورة فى استخراج الفردى من الكلى بنوع من
التنشر ، إذ يرى أن الفردى يمكن أن ينقلب إلى واقعة منطقية
أى أن يصبح معقولاً . حتى لقد قال : « لو لم نكن نحن أنفسنا
قيصر وبومى أى هذا الكون الذى تحدد مرة فى قيصر وبومى »

ويتحدد الآن فيما لما استطعنا أن نكون أية فكرة عن قيصر ويومي ،
وهنا يوحد كروتشه بين الفلسفة والتاريخ . إن الرجل العادي يفهم
التاريخ على أنه سجل للماضي ، ويفهم الماضي على أنه شيء قد انقضى .
شيء كان موجوداً ولم يبق له وجود . ولكن الفيلسوف يرى أن
التاريخ حقيقة راهنة ، قائمة في الحاضر الحالي . إن الشخص العادي يرى
أن له تاريخاً ، وأنه ليس بتاريخ . ولكن الحقيقة غير هذا ، ففكرنا
ليس خارجاً عن تاريخه : إن تاريخنا هو هو حقيقتنا . وكما أن الماضي
جزء جوهرى في الحاضر ، فكذلك المستقبل جزء ضرورى في
كل تغير حاصر . إن التاريخ يعرض لنا الفكر في حقيقته .
فالتاريخ لهذا معاصر أبداً . هو صورة الحقيقة كحاضر سرمدى ،
ولا نقصد بالسرمدية الخروج على الزمان ، وإنما اعتبار الحقيقة
كلها مدة واحدة هي الماضي والحاضر والمستقبل . وإذا صدق هذا
على الحقيقة ، فقد صدق بالتالى على الفلسفة . ومن هنا كانت مهمة
الفلسفة أن تكون منهجاً لا مذهباً ، فلا شيء نهائى ثابت في
الفلسفة . وعلى هذا فلن تكون فلسفة المستقبل فلسفة إلهية أو
ميتافيزيائية أو وضعية ، بل فلسفة تاريخية ، فلسفة للفكر على أنه
الواقع العيانى . وإذا كان ذلك كذلك فقد اتفنى أن يكون ثمت خطأ
مطلق ، لأن الحقيقة نسبيج ضددين ، والخطأ أحد طرفيها أعنى طرف
السلب . إلا أن هناك مع ذلك خطأ إيجابياً ينتج عن سوء استعمالنا
للملكات الفكرية إذ نتحرف بها نحو العمل لا النظر ، فهذا النوع
من الخطأ إرادى يمكن تلافيه .

وبوصلنا الآن إلى الإرادة نصل إلى عالم آخر غير عالم المعرفة ،
نصل إلى عالم العمل . وقد رأينا أن كروتشه يقسم نشاط الفكر
إلى صورتين : نشاط المعرفة أو العلم ، ونشاط الإرادة أو العمل .
أما وقد فرغنا من شرحنا لعالم المعرفة في صورتيه الحديثة أى
الفنية ، والمفهومية أى المنطقية ، فلنتقل منه إلى دراسة عالم العمل في
صورتيه : الاقتصادية والأخلاقية .

فلسفة العمل : فما هى العلاقة بين عالم المعرفة وعالم الإرادة ؟
يرى كروتشه أنه بدون معرفة لا يكون ثمت إرادة . وعلى نحو
ما تكون المعرفة تكون الإرادة . وهو بذلك يتفق مع ديكارت ،
ويخالف مختلف النظريات البراجمية الشائعة في الفلسفة الحديثة .
ولكن ليس معنى هذا أن للعقل النظرى منزلة الصدارة بالنسبة
إلى العمل . فليست المعرفة غاية وإنما هى وسيلة للحياة . إن
الإنسان لا يستطيع أن يقف الحياة التى تنبض فيه وتتطلب الإستمرار .
والمعرفة التى لا تفيد هذه الحياة معرفة زائدة بل بالتالى مضرة .
ولكن الإنسان مع ذلك لا يستطيع أن يستمر فى هذا الخلق إلى
غير نهاية بغير تفكير . فلا بد له أن يصعد ثانية من الحياة إلى
المعرفة ، وأن يتجاوز بفكره الحياة التى تصبح الآن وسيلة وأداة
للفكر نفسه . فنحن إذن بصدد دائرة ننتقل فيها من الفكر إلى الحياة ،
ومن الحياة إلى الفكر ، ثم نستأنف الطواف وهكذا دواليك .
وفكرة الدائرة هذه فكرة أساسية فى فلسفة كروتشه . فاللحظات

الأربع اتى سبقت الإشارة إليها مرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً دائرياً ، ارتباط شارط بمشروط ، فاللحظة الأولى ناطقة للثانية ومشروطة للرابعة . . ولكن لا يجب أن نفهم من ذلك أن فعل الارادة مجرد من الحرية ، وإذا كان ضروريا بهذا المعنى ، فهو حر بمعنى آخر ، لأن استئناف الطواف مصحوب دائماً بخلق شيء لم يكن موجوداً وهو ثمرة فعل حر . ولكي نفهم ذلك يجب أن نشبه الفعل الارادى بالنشاط الفنى : فما من شاعر يخلق أثره حرّاً من شروط الزمان والمكان ، ولكن متى تم خلق القصيدة فقد أضيف إلى الوجود عنصر لم يكن موجوداً من قبل ، أو اكتشفت حقيقة كانت إلى ذاك مجهولة . والحرية إذن نسيج ضدّين : ضرورة وحرية ، كما أن الخير نفسه نسيج ضدّين : الشر والخير . وما نسميه شراً هو تغلب الارادات الجزئية المشتتة على الارادة الواحدة الكبرى . وهنا نحس أن كروتشه سينتقل بنا إلى تقسيم عالم العمل إلى صورتين : صورة النشاط الاقتصادى وصورة النشاط الأخلاقى . فقد قسم كروتشه نشاط الفكر إلى صورتين : صورة العلم وصورة العمل . وقسم العلم إلى صورتين : الحدس الفنى والمفهوم الفلسفى . وها هو ذا الآن يقسم النشاط العملى إلى صورتين : النشاط الاقتصادى والنشاط الأخلاقى . أما النشاط الاقتصادى فهو يهدف إلى غايات فردية ، وأما النشاط الأخلاقى فهو يهدف إلى غايات كلية ، ولكن النشاط الثانى يتوقف على الأول كتوقف النشاط المنطقى على النشاط الفنى ، فالفرد محمول بطبيعته الخاصة على البحث

عن منفعة الشخصية ، ولكنه محمول بطبيعته كذلك إلى الخروج
عن نطاق الفردية والوصول إل المنفعة السلبية أو منفعة المنافع .
وليست الأخلاق إذن إلا المنفعة الكلية . وفي كل أخلاق إذن اقتصاد
إن الأخلاق تقوم على الاقتصاد كقيام المفهوم على الحدس .

وهنا نرى دائرة اللحظات الأربع (الجمال والحق والمنفعة
والخير) ترتبط لحظتها الثالثة بلحظتها الرابعة ارتباطاً شارب
بمشروط ، ليستأنف الطواف من جديد : حدس فنطق فاققتصاد .
فأخلاق ، وهكذا دواليك ... وإذا سألت أين موضع الدين من
هذه المراتب الأربعة فاعلم أن الدين في رأى كروتشه لا يدخل في
ميدان الفن لأنه ينشد المطلق ، وإنما يدخل في نطاق الفلسفة ،
لكنه فلسفة لم تنضج ولم تكمل ...

في عام ١٩٢٣ كتب كروتشه يقول : (بانتهاء كتاب « فلسفة
العمل » تنتهى من عرض فلسفتنا التي أسميناها فلسفة الفكر ،
وبذلك تنتهى كل الفلسفة ، لأن الفكر هو الواقع كله) . أجل هو
الواقع كله ، على أن نفهم الواقع فهماً حركياً أو جدلياً . فكل لحظة
من اللحظات التي يتجلى فيها الواقع ليست وقفة نهائية ، ولا هي
وقفة موقفة . إن الفكر مدفوع بقوة داخلية هي جوهره نفسه أو
علة وجوده ، بفضلها يتحرك بغير انقطاع ، يدور على نفسه ، مختلياً
في كل لحظة ، بعناصر جديدة .

مقدمة المؤلف

دعاني الأستاذ إدجار لاقت أوديل ، رئيس جامعة « Rice Institute » ، بمناسبة افتتاح هذه الجامعة الذي احتفل به احتفالا عظيما في شهر أكتوبر من عام ١٩١٢ ، الى إلقاء بعض المحاضرات في المسائل التي تؤلف الموضوع الأساسي لهذا الكتاب الصغير ، والتي كان القصد منها أن توجه السامعين بعض التوجيه الى المسائل الرئيسية من فلسفة الفن . واعتذرت عن تلبية الدعوة بسبب أشغالي الكثيرة التي تحول بيني وبين القيام برحلة طويلة الى خليج المكسيك . إلا أنهم أعادوا الكرة في كثير من اللباقة ، فأعفوني من الذهاب بنفسى ، وطلبوا أن أرسل إليهم « مخطوط » المحاضرات حتى يترجموها الى الانجليزية (وكذلك فعلوا) ، ويدخلوا الترجمة في عداد الكتب التي سينشرونها تخليداً لذكري حفلات الافتتاح . فكان أن كتبت هذا « المجمل في فلسفة الفن » ، في بضعة أيام ، لا شئ في أول الامر إلا أن أفي بوعدي قطعه . حتى إذا أتممت كتابته ، شعرت بشئ من الغبطة والرضى ، لا لأننى ركزت فيه أهم القواعد التي ضمنها كتي السابقة في هذا الموضوع فحسب ، بل لأننى عرضت هذه القواعد في صورة أدنى الى التماسك والنفاد بما فعلت في كتابي « فلسفة الفن » الذي ألقته قبل ذلك بعشر سنين . ثم إذا بشعور آخر يظهر في نفسى . قلت : إن هذه المحاضرات الأربع ، إذا جمعت في كتاب ، أمكن أن تنفع الناشئين الذين يشرعون في دراسة الشعر ، والفن بوجه عام ؛ وقد تصلح كذلك للمدارس الثانوية ، فيقرؤها الطلاب فيما يقرؤونه من الكتب

التكميلية في مادة الأدب والفلسفة . ذلك أننى أعتقد أن فلسفة الفن ، إذا أحسن تدريسها ، كانت خيراً من أى موضوع آخر ، كمقدمة لدراسة الفلسفة . فما من موضوع كالفن والشعر يمكن أن يوقظ اهتمام الشبيبة ويشير تفكيرها بسرعة . فالمنطق الذى يفترض أن يكونوا قد عانوا المباحث العلمية تظل معظم نظرياته مجردة بالنسبة اليهم . والأخلاق تبدو لهم فى العادة وعظماً مملاً . وما يسمى بعلم النفس يبعدهم عن الفلسفة بدلاً من أن يدنيه منها . ولا كذلك مسائل الفن ، فانها تؤدى بالفكر ، على نحو سهل تلقائى ، لا الى اكتساب عادة التأمل فحسب ، بل الى تذوق المنطق والأخلاق والميتافيزياء كذلك . فاذا فهموا مثلاً علاقة المضمون بالصورة بصدد الفن ، فقد أخذوا يفهمون التركيب القبلى ، وإذا فهموا العلاقة بين الحدس والتعبير ، فقد وصلوا الى تجاوز المادية ، والى تجاوز الثنائية الروحية فى الوقت نفسه ، وإذا فهموا أن تصنيفات الأنواع الأدبية تصنيفات تجريبية فقد أخذوا فكرة عن الفرق بين الطريقة الطبيعية والطريقة الفلسفية ، وهكذا دواليك . على أنى قد أكون متوهماً ، لضالة تجربتي فيما يتعلق بالتعليم الثانوى (والحق أنى لا أعرف عنه شيئاً إلا من خلال ذكرياتى البعيدة ، وإن لم تزل قريبة ، أيام كنت على مقاعد الدرس فى المدارس الثانوية ؛ فعلى هذه الذكريات إنما أعتمد الآن فيما أذهب إليه)

على أن هذا التوهم هو الذى أقنعنى ، حين طبعت محاضراتى الأمريكية هذه باللغة الإيطالية ، بأن أدع صديق الناشر لاترزا ينشرها فى مجموعته المدرسية الجديدة « Collezione scolastica » التى أتمنى لها التوفيق ؟

نابولى ، رأس السنة ١٩١٣ ب . كرونتش

ما هو الفن ؟

« ما هو الفن ؟ » سؤال يمكن أن نجيب عليه مازحين (وقد لا تكون المزحة سخيفة) : الفن ما يعرف الناس جميعاً ما هو . فما لم نعرف ماهو الفن على نحو من الأنحاء ، لانستطيع أن نطرح هذا السؤال بحال من الأحوال . فكل سؤال يفترض أن يكون لنا إلمام بالشئ المسؤول عنه ، المشارُ إليه في السؤال ، والشئ يكون لذلك موصوفاً معروفاً .

ولا أدل على هذا مما نسمع من آراء صائبة عميقة في الفن تجرى على ألسنة أولئك الذين لا يحترفون الفلسفة والنظر ، أولئك « العلمايين » (١) ، أولئك الفنانين الذين لا يحبون المحاكمة والبرهان . بل كثيراً ما تجرى على ألسنة البسطاء من الناس ، والعامّة من أبناء الشعب ، فتارة تراها متضمنة في الأحكام التي يصدرونها على هذا الأثر أو ذاك من الآثار الفنية ، وتارة تسمعها في صورة أقوال أو تعريفات . وقد يخيل إلينا ، على هذا الأساس ، أن في وسعنا ، إن شئنا ، أن نخجل الفيلسوف الصنف الذي يعتقد أنه « اكتشف » طبيعة الفن ، إذ نضع أمام عينيه أو نردد على مسامعه ، آراء سابقة نقرأها في كتب شائعة ، ونسمعها في

(١) يعني المؤلف بهذه الكلمة الأشخاص الذين لا « يشغلون في

أحاديث العامة ، ونبين له أنها تنطوي جميعاً ، في أوضح صورة ، على الاكتشاف الذى يتباهى به .

وكان يمكن أن يخجل الفيلسوف لو توهم أنه ، بفضل مذاهبه الخاصة ، يدخل إلى الشعور الإنسانى العادى شيئاً شخصياً كل الشخصية ، غريباً عن هذا الشعور كل الغرابة ، وأنه يكتشف عالماً جديداً كل الجدة . ولكن الفيلسوف لا يعبأ بكلامنا هذا ، بل يرمى فى طريقة قدما ، لأنه لا يحجل أن هذا السؤال «ما هو الفن؟» (وشأنه فى ذلك شأن كل سؤال فلسفى متصل بطبيعة الفن ، أو بالمعرفة على وجه العموم) إن اتخذ ، فى الألفاظ المستعملة ، مظهر ، مسألة عامة كلية يطمع المرء فى حلها للمرة الأولى والأخيرة ، لا يخلو أبداً من معنى ، نظراً إلى الظروف الناشئة من الصعوبات الخاصة التى تفعل فعلها فى لحظة خاصة من تاريخ الفكر . حقا إن الحقيقة تجرى فى الشوارع كما تجرى النكتة ، على حد المثل الفرنسى ، وكما تجرى الاستعارة التى هى «سيدة المجاز» ، على حد تعبير البلغاء ، الاستعارة التى وقع عليها موتنتى فيما يسمعه من ثرات خادمه المهدارة . إلا أن استعارة الخادم حل لمسألة تعبيرية متصلة بالعواطف التى تهز الخادم فى لحظة معينة ، والآراء المبدولة التى نسمعها كل يوم ، عمداً أو اتفاقاً ، عن طبيعة الفن ، هى حلول منطقية تعرض لشخص ما ، لا يحترف الفلسفة ، لكنه ، بحكم كونه إنساناً ، فيلسوف هو الآخر إلى حد ما . فكما أن استعارة الخادم تعبر عادة عن طائفة من العواطف ضيقة فقيرة إذا قيسست باستعارة الشاعر ، فكذلك الرأى المبدول

الذى يراه غير الفيلسوف ، يحل مسألة سهلة بالنسبة إلى المسألة التى يتناولها الفيلسوف . وقد يتخذ الجواب على سؤالنا ، ما هو الفن ؟ « مظهراً واحداً فى الحالتين ، إلا أنه فى الحقيقة مختلف فى الحالة الأولى عنه فى الحالة الثانية ، تبعاً للاختلاف فى غنى مضمونه الداخلى . فجواب الفيلسوف ، إن كان فيلسوفاً حقاً ، يهدف إلى أن يحل حلاً صحيحاً كافة المسائل ، المتصلة بطبيعة الفن ، التى ظهرت إلى الآن ، خلال التاريخ ، فى حين أن « العلماني » يدور فى دائرة أضيق ، ويبدو عاجزاً فيما وراء هذه الحدود . ولا أدل على ذلك من تلك الطريقة السقراطية القوية الخالدة التى ترىنا كيف يسهل على العارف أن يوقع غير العارف فى الاضطراب ، ويجعله عاجزاً عن الرد ، مع أن هذا قد بدأ بالإجابة إجابة صحيحة . ذلك أنه أثناء الاستجواب يتعرض لأن يفقد حتى هذا القليل الذى يملكه من المعرفة ، وعندئذ لا يجد من وسيلة إلا أن ينسحب إلى قوقعته ، قائلاً إنه لا يحب الدخول فى تفاصيل دقيقة .

هذا هو إذن قوام صلف الفيلسوف : شعور بالقوة العظيمة التى تتمتع بها أسئلته وأجوبته . على أن هذا الصلف يحتفظ مع ذلك بشيء من التواضع . فإن الفيلسوف يعرف أنه ، إذا كان ميدانه أوسع من ميدان غيره بل أوسع ميدان ممكن فى لحظة معينة ، فإن لهذا الميدان حدوداً على كل حال ، حدوداً يرسمها تاريخ هذه اللحظة ، فما يستطيع أن يطمع فى قيمة كلية ، أو كما يقال عادة ، فى حل نهائى . إن حياة الفكر اللاحقة ، إذ تجدد المسائل وتكثرها ،

تجعل الحلول السابقة ناقصة ، ولا أقول خاطئة ، فبعضها يصبح
فعلاً في عداد الحقائق المفهومة ضمناً ، إلا أن بعضها الآخر يجب
أن يعاد النظر إليه ، وأن يكمل . إن المذهب لأشبهه بببيت ، ما تكاد تفرغ
من بناءه وتزيينه حتى تراه محتاجاً (بفعل العناصر التهديمي) إلى
عمل دائم وعناية مستمرة ، حتى ليأتى عليه حين لا يجدى فيه ترميم
ولا تدعيم ، ولا بد فيه من الهدم التام وإعادة البناء من الأساس .
إلا أن ثمت فرقاً مع ذلك : فالبناء الجديد ، في عمل الفكر ،
يدعمه البناء القديم ، حتى لكأنه قائم فيه ، بنوع من السحر . وأنتم
تعلمون أن الأشخاص الذين يجهلون هذا السحر ، أعنى من كانت
عقولهم سطحية أو ساذجة ، يخافون منه خوفاً عظيماً ، فيقولون فيما
يكررون من نغاتهم المملة التي يهاجمون فيها الفلسفة ، إن الفلسفة
تهدم عملها بغير انقطاع ، وإن كل فيلسوف يناقض الآخر . . .
وجعلوا أن المرء يبني منزله ثم يهدمه ثم يعيد بناءه ، وأن المهندس
الجديد يناقض المهندس القديم ، وأننا إذ نتحدث عن هذه البيوت
التي تبني ثم تهدم ثم تبني من جديد ، وعن هؤلاء المهندسين الذين
يناقض بعضهم بعضاً ، لا نستطيع أن نستنتج من ذلك أن من العبث
أن نبني بيوتاً . . .

ولئن كانت أسئلة الفيلسوف وأجوبته تمتاز بقوة أعظم فإنها
لا تزال تحمل معها خطر الوقوع في خطأ أكبر . وكثيراً ما توصم
بنوع من فقدان الحس السليم . ومهما يشجب هذا العيب
فانه ، لكونه ينتسب إلى أفق عال من الحضارة ، يتسم بطابع

ارستقراطي قابل لأن يحقر ويهزأ ، ولكنه قابل أيضاً لأن يكبر
في السر ويحسد . وعلى هذا الأساس إما يقوم ذلك التباعد ، الذي
يحلو لكثير من الناس أن يظهروه ، بين التوازن العقلي الذي
يلاحظ في الإنسان العاى وبين الشذوذ الغريب الذي يلاحظ في
الفلاسفة . فما كان لإنسان ذى حس سليم أن يقول ، مثلاً ، إن
الفن ما هو إلا صدى للغريزة الجنسية ، أو إن الفن ظاهرة سيئة
لا مقام لها في بلد أحسن حكمه ، بما قال به بعض الفلاسفة ، بل
بعض الكبار من الفلاسفة . غير أن براءة ذى الحس السليم ضرب
من الفقر . إنها براءة المتأخر المتوحش . وليس يضير الفكر في
تقدمه ، رغم ما يصبون إليه من عودة إلى براءة الحياة الوحشية
وما يدعون إليه من حماية الحس السليم من شذوذ الفلاسفة ، أن
يمضى في طريقه ، غير حافل بما في الحضارة من أخطار — وهل
يستطيع أن يفعل أقل من ذلك ! — ولا آبه للخروج الموقت عن
الحس السليم . إن تحريات الفيلسوف المتصلة بالفن مضطرة إلى
التطويف في طرق الخطأ كما تلتقى أخيراً بطريق الحقيقة وطريق
الحقيقة ليست مختلفة عن طرق الخطأ ، فأنما هي جميعاً دروب واحدة ،
إلا أن الحقيقة أشبه بسلك يتيح للمرء أن يكون سيد هذه المتاهة .
والاتحاد الوثيق بين الخطأ والحقيقة ناشئ من أن الخطأ
الحض لا يمكن تصوره ، وإذا كان لا يمكن تصوره فهو غير موجود .
إن الخطأ يتحدث بلسانين : أحدهما يقرر الخطأ والثاني ينفيه .
واصطلاحاً نعم بلا هو ما يسمى بالتناقض . ولذلك ترى أننا ، حين

نهبط من الاعتبار العامة لنظرية نعلها خاطئة ، إلى التدقيق في أجزائها ، نجد في هذه النظرية نفسها وسيلة لتدارك خطئها ، نجد النظرية الصادقة التي تدفع بالمرء إلى وادى الخطأ . فمن الملاحظ مثلاً أن أولئك الذين يحاولون أن يردوا الفن إلى الغريزة الجنسية ، يلجئون ، حين يريدون أن يبرهنوا على نظريتهم ، إلى أدلة ووسائط تفصل بين الفن والغريزة بدلاً من أن تصل بينهما ؛ وأن ذلك الذى طرد الشعر من البلاد التى أحكم تنظيمها ، خلق هو نفسه ، بذلك ، شعراً جديداً رائعاً . لقد مرت على الإنسانية عهود من الدهر سيطرت فيها بصدد الفن آراء شوهاء فظة ؛ ولم يمنع ذلك ، حتى فى ذلك الحين ، من التمييز العادى بين الجمال والقبح على أوضح صورة ، ولا من التفكير فيهما على أرهف نحو ، منذ يتركون النظرية المجردة ، وينتقلون إلى الحالات الخاصة . إن الخطأ محكوم عليه لا بلسان القاضى بل بلسانه نفسه .

ولهذا الاتحاد الوثيق بين الحقيقة والخطأ ، كان سبيلنا إلى تقرير الحقيقة نوعاً من النزاع يتيح للحقيقة أن تتحرر من الخطأ وهى فى حضيض الخطأ ، وعندئذ تنشأ فينا رغبة أخرى صادقة ، لكنها مستحيلة ، هى أن نرى الحقيقة معروضة عرضاً مباشراً بدون نقاش ولا جدال ، وأن ندعها تتقدم وحدها فى فخامة وجلال ، كأن فى وسع مثل هذا العرض المسرحى أن يكون رمزاً صحيحاً للحقيقة ، التى هى الفكر نفسه ، والتى عليها ، مادامت هى الفكر نفسه ، أن تعمل وأن تجهد وأن تتعب . والواقع أنه ليس فى وسع أحد أن

يتوصل إلى عرض حقيقة من الحقائق إلا بنقد مختلف حلول
المسألة التي تتعلق بها هذه الحقيقة . وما من كتيب ضئيل في الفلسفة
ولا من كتاب مدرسي صغير إلا يستعرض في بدايته (أو يضم
أثناء التفصيل) الآراء التي ظهرت تاريخياً أو يمكن تصورها بالخيال ،
والتي يريد أن يعترض عليها أو يصححها . وتعتبر هذه الطريقة ،
رغم أنها تستعمل في غالب الأحيان استعمالاً كيفياً غير منظم ،
عن اضطرار المرء اضطراراً مشروعاً ، حين يعالج هذه المسألة ،
إلى استعراض كل الحلول التي قيلت في الماضي أو يمكن تصورها
بالخيال (أى في اللحظة الحاضرة ، وهي لذلك تاريخية أيضاً)
بحيث يكون الحل الجديد منظوياً في ذاته على المجهود الإنساني السابق .
لكن هذا الاضطرار اضطرار منطقي ، وهو لذلك جزء من
الفكر الحقيقي لا ينفصل عنه . فما يجب أن نخلط بينه وبين طريقة
أدبية معينة في العرض ، إذا كنا لا نريد أن نقع في ذلك التحذلق
الذي وقع فيه السكولائيون في القرون الوسطى واشتهر به جديو
المدرسة الهيجلية في القرن التاسع عشر ، والذي يشبه عدا ذلك
اعتقاد بعضهم اعتقاداً خرافياً بقيمة عارقة لطريقة في العرض
الفلسفي آلية خارجية . فأنما يجب أن نفهم هذا الاضطرار فهماً
جوهرياً لا عرضياً ، وأن نراعي الروح لا الشكل ، وأن
نتحرك في أثناء عرضنا لفكرتنا الخاصة تحركاً حراً ، وفقاً للأزمة
والإمكانة والأشخاص . وعلى هذا الأساس سوف أتحدث في
هذه المحاضرات السريعة التي أريد لها أن تكون توجيهاً لطريقة

معالجة مسائل الفن ، سوف أتخاشى أن أسرد (كما فعلت في غير هذا الكتاب) تاريخ التفكير الفنى ، أو أن أعرض فى صورة جدلية (كما فعلت فى غير هذا الكتاب أيضا) كل الخطوات التى خطاها التفكير الفنى فى تحرره من المناهج الخاطئة ، مبتدئاً من أفقرها حتى أصل إلى أغناها . . وسأوفر ، لا على نفسى بل على القراء ، قسماً من الحمل الذى سيحملونه فيما بعد إذا هم فتنوا بمنظر هذه الأرض التى اجتازوها طائرين كالعصفور ، فأرادوا بعد ذلك أن يقوموا برحلات تفصيلية فى بعض أقسامها ، أو أرادوا أن يجوبوها كلها من جديد ، منطقة منطقة .

وإذا عدت الآن إلى سؤالى الذى حدانى إلى هذا الاستهلال الضرورى (ضرورى حتى مجرد خطابى من مظهر الادعاء وحتى لا يوهم كذلك بأنه غير مفيد) ، أقول إذا عدت إلى سؤالى « ماهو الفن ؟ » لم يسعنى إلا أن أبادر فأقول ، فى أبسط صورة ، إن الفن رؤيا أو حدس .

فالفنان إنما يقدم صورة أوخيالا ، والذى يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التى دله عليها الفنان ، وينظر من النافذة التى هيأها له ، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة فى نفسه . ولا فرق هاهنا بين « الحدس » و « الرؤيا » و « التأمل » و « التخيل » و « الخيال » و « التمثيل » و « التصور » وما إلى ذلك ، فلكل جميعاً مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن ، وتنهض بالفكر إلى مفهوم واحد أو إلى منطقة واحدة من المفاهيم ، مما يدل على اتفاق عام .

غير أن إجابتي بأن الفن حدس تستمد ، في الوقت نفسه ، دلائلها وقوتها من كافة الآراء التي أنكرها ضمناً ، ومن سائر الأشياء التي أميزها عن الفن . فما هي هذه الآراء التي تنكرها هذه الإجابة ؟ سأشير إلى الرئيسية منها ، أو على الأقل إلى أهمها في نظرنا ، في هذه اللحظة التي وصلنا إليها من تطور الحضارة .

إن هذه الإجابة تنكر أولاً أن يكون الفن واقعة مادية ، أن يكون ، مثلاً ، ألواناً أو نسباً بين ألوان ، أن يكون أشكالاً جسمية ، أن يكون أصواتاً أو نسباً بين أصوات ، أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية ، أى أن يكون على الجملة شيئاً مما يشار إليه بقولهم « مادي » . ولا شك أن أساس هذا الخطأ ملحوظ في الرأي العام نفسه ، إذ ينزع إلى حساب الفن شيئاً مادياً . فإن الفكر الإنساني أشبه بأولئك الأطفال الذين يلبسون فقاعة الصابون ، ويودون أيضاً لو يلبسوا قوس قزح . إنه إذ يعجب بالأشياء الجميلة يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب ذلك في طبيعتها الخارجية ، فيحاول أن يحكم (أو يعتقد أن عليه أن يحكم) على بعض الألوان بأنها جميلة ، وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة ، وعلى بعض الأشكال الجسمية بأنها جميلة وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة . إلا أن هذه المحاولة قد تمت كذلك بعد تفكير ووفقاً لمنهج ، خلال تاريخ الفكر ، غير مرة ، منذ « القوانين » التي وضعها الفنانون والباحثون من أهل اليونان وجماعة النهضة وما قال به بعضهم من إمكان تعيين نسب هندسية عددية في الأشكال

والأصوات ، إلى المباحث الجديدة التي قام بها الباحثون في فلسفة
الفن في القرن التاسع عشر (كفشتر مثلاً) ، والآراء التي اعتاد
العلماء في أيامنا هذه أن يتقدموا بها إلى مؤتمرات الفلسفة وعلم
النفوس والعلوم الطبيعية بصدد علاقات الظاهرات المادية بالفن .
وإذا سألنا لم لا يمكن أن يكون الفن ظاهرة مادية ، قلنا قبل كل
شيء : إن الظاهرات المادية ليست واقعية ، في حين أن الفن الذي
يقف عليه كثير من الناس حياتهم ويملأهم فرحاً إلهياً واقعي إلى
أبعد حد ، ولهذا لا يمكن أن يكون ظاهرة مادية ، أي شيئاً غير
واقعي . ولا شك أن هذا يبدو غريباً لأول وهلة . إذ لا شيء أكثر
رسوخاً وبقية في نظر العامي من العالم المادي . ولكن لا يحق لنا
فيما يتصل بالحقيقة ، أن نزهد في برهان حسن ، أو أن نحل محله
برهاناً أقل حسناً ، لمجرد أن مظهره مخالف للحقيقة . ولكي تتغلبوا
على ما في هذه الحقيقة من غرابة وعنف ، ولكي تعتادوها وتألفوها
يجب أن تلاحظوا أن عدم واقعية العالم المادي ليس أمراً يرهق عليه
برهاناً لا يرد ، وقبله كافة الفلاسفة فحسب (اللهم إلا أن يكونوا من
أولئك الماديين الجفاة الذين يقعون في متناقضات المذهب المادي
المفضوحة) ، بل إن الفيزيائيين أنفسهم أصبحوا يقرونها فيما يضيفونه
إلى علومهم من دلالات فلسفية ، فيتصورون الظاهرات المادية على
أنها نتائج لأسباب تند عن التجربة ، كالذرة والأثير ، أو على أنها
مظهر لشيء « لا تمكن معرفته » . فلقد أصبحت مادة الماديين أنفسهم
مبدأ فوق المادة ، وأصبحت الظاهرات المادية ، وفقاً لمنطقها

الداخلي . وبالإجماع العام ، لا تعد واقعاً ، بل بناء بينيه العقل من أجل العلم . وإذا كان ذلك كذلك فإن سؤالنا هل الفن ظاهرة مادية يجب أن يكتسب هذا المعنى الجديد : هل يمكن أن يبني الفن بناء مادياً ؟

ولا شك أن هذا يكون ممكناً ، ويستطاع تحقيقه في الواقع ، إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد ، واهملنا الاستمتاع بهذه القصيدة ، ورحنا ، مثلاً ، نعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ، ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ، أو إذا أغفلنا التأثير الفني الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل ، وأخذنا نقيس أبعاده ووزن ثقله ، مما يفيد الحزامين والحمانين كل الفائدة ، كما يفيد عملنا الأول التوبوغرافيين الذين « ينظمون » صفحات من الشعر ، ولكنه لا يفيد ذلك الذي يتأمل الفن ويدرسه ، ذلك الذي لا ينبغي له ولا يسمح له أن « يغفل » عن موضوعه الخاص . والفن ، بهذا المعنى الجديد ، ليس إذن ظاهرة مادية ، لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره وطريقة تأثيره ليس يجدينا في شيء أن نبنيه بناء مادياً .

وتمت إنكار آخر ينطوى عليه تعريفنا للفن بأنه حدس . فإذا كان الفن حدساً ، وكان الحدس من باب النظر لا العمل ، أي من قبيل التأمل ، كان من غير الممكن أن يكون الفن فعلاً نفعياً . ولما كان الفعل النفعي يتجه دائماً إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم ، فإن الفن ، إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة ، لا شأن له بالمنفعة ، إذ لا شأن باللذة

والآلم من حيث هما لذة وآلم . ومن السهل أن توافقونا على أن اللذة ما من اللذات ، من حيث هى لذة ، ليست بذاتها فنية . فما من فن فى لذة الشرب إرواء للظمأ ، وما من فن فى التجول فى الهواء الطلق تحريكاً للساقين وتنشيطاً للدورة الدموية ، وما من فن فى القيام بواجباتنا الشاقة التى من شأنها أن تنظم حياتنا العملية . بل إننا نلاحظ بوضوح ، أمام الآثار الفنية ، ما هنالك من فرق بين اللذة والفن : فقد يكون المنظر الذى تمثله لوحة من اللوحات جميلاً إلى قلبنا لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة ، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية . وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع أن المنظر ثقيل على النفس مقيت . ورب صورة نعترف بجمالها ثم هى تثير فينا الحنق والحسد لأنها من صنع عدو لنا أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تدمه بقوة جديدة . والخلاصة أن اهتمامنا العملية وما يصاحبها من لذات وآلام تختلط أحياناً باهتمامنا الفنى ، إلا أنها لا تستند إليه ولا تقوم عليه . وهناك من يعرفون الفن بأنه اللذة ، ثم يريدون أن يخففوا من غلوائهم حتى لا يكون تعريفهم واهناً ، فيقررون أنه ليس اللذة على وجه العموم ، وإنما هو صورة خاصة من صور اللذة . ولعمري إن هذا التضيق لا يذود عن ذلك التعريف ، بل هو تراجع حقيقى عنه ، حين نسلم بأن الفن صورة خاصة من اللذة ، لا تكون صفته الخاصة هى اللذة بل ما يميز هذا النوع من اللذة عن غيره من أنواع اللذة . وعن هذا العنصر المميز — والفن أكثر من لذة أو هو غير اللذة — إنما يحسن أن نمضى باحثين .

والمذهب الذى يعرف الفن بأنه لذة يسمى خاصة باسم مذهب اللذة
 فى فلسفة الفن . وقد تقلبت عليه أحوال كثيرة معقدة خلال تاريخ
 المذاهب الفنية : فظهر أول ما ظهر فى العالم اليونانى - الرومانى ،
 وكانت له السيادة فى القرن الثامن عشر ، ثم ازدهر مرة ثانية فى
 النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولا يزال فى أيامنا هذه ينعم
 بكثير من العطف والتأييد ولا سيما من قبل المبتدئين فى فلسفة الفن
 الذين يبههم أول ما يبههم فى الفن أنه باعث على اللذة . وكان يقول
 تارة بنوع من اللذات ، وتارة بنوع آخر ، وتارة بطائفة من
 الأنواع (لذة الحواس الراقية ، لذة اللعب ، لذة الشعور بالقوة
 لذة الحب . . الخ الخ) ، وتارة يضيف إلى اللذة عناصر أخرى
 غير اللذة ، فيقول بالمنفعة (حين يفهمون المنفعة على أنها غير اللذة)
 أو يقول بإرواء الحاجات العقلية والأخلاقية أو ما أشبه ذلك من
 حاجات . والواقع أن التقدم قد تم بفضل هذا التقلب والتردد ،
 فظهرت عناصر غريبة فى قلب المذهب نفسه ، اضطر أن يدخلها
 إليه حتى يستطيع التلاؤم مع حقيقة الفن على نحو من الانحاء .
 وكانت نتيجة ذلك أن تلاشى هذا المذهب ، من حيث هو مذهب
 للذة ، وأخلى مكانه لمذهب جديد أو قل على الأقل أشعر بالحاجة
 إلى وجود هذا المذهب الجديد . ولكن لما كان كل خطأ منحدرا
 من حقيقة (وقد رأيت فيما يتصل بالمذهب المادى أن هذه الحقيقة
 هى إمكان « بناء » الفن ، وبناء كل ظاهرة أخرى ، بناء مادياً)
 فإن مذهب اللذة منحدر هو الآخر من حقيقة لا شك فيها ، هى

أن النشاط الفني مصحوب بلذة . فاللذة حظ مشترك بين النشاط الفني وسائر أنواع النشاط الروحي . وما كان في نيتنا حين عرفنا الفن بأنه حدس ، وميزناه عن اللذة وأنكرنا إنكاراً مطلقاً إمكان التوحيد بين الفن وبين اللذة ، ما كان في نيتنا أن ننكر مصاحبة اللذة للنشاط الفني .

والإنكار الثالث الذي ينطوي عليه تعريفنا للفن بأنه حدس أن ينظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي ، أى على أنه ذلك النوع من التأثير العملي الذي ، على اتصاله بالمنفعة واللذة والألم ، ليس نفعياً ولا لذيذاً بصورة مباشرة ، وإنما يحلق في أفق روحي أسمى وأرفع . ولكننا نقول : ما دام الحدس فعلاً نظرياً فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي ، حتى لقد لوحظ من قديم الزمان أن الفن ليس ناشئاً عن الإرادة . فلو كانت الإرادة قوام الإنسان الخير فليست قوام الإنسان الفنان . ومتى كان الفن غير ناشئ من الإرادة ، فهو في حل كذلك من كل تمييز أخلاقي ، لا لأنه وهب ميزة التحلل ، بل لمجرد أنه لا سبيل إلى انطباق التمييز الأخلاقي عليه . فقد تعبر الصورة عن فعل يحمده أو يذمه من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها ، من حيث هي صورة ، لا يمكن أن تحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية . وليس ثمة قانون جنائي يحكم على صورة بالسجن أو بالإعدام ، بل ولا ثمة حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة .

إنك لا تستطيع أن تحكم على Francesca دانتى بأنها منافية للأخلاق ، وعلى Cordelia شكسبير بأنها أخلاقية — وما هما إلا لحنان من روحى دانتى وشكسبير ليس لهما إلا وظيفة فنية — إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه أخلاقى وعلى المثلث بأنه لا أخلاقى . ومع ذلك فإن النظرية الأخلاقية فى الفن قد وجدت ، هى الأخرى ، فى تاريخ المذاهب الفنية ، وهيات أن تكون قد اندثرت الآن ، وإن كان اعتبارها قد سقط لدى الرأى العام ، وقد سقط لا لفقدان قيمتها الذاتية فحسب ، بل أيضاً ، وإلى حد كبير ، لزوال القيمة الأخلاقية فى بعض الاتجاهات الحديثة . فكان من ذلك أن سهل هذا الاستبعاد الذى كان ينبغى أن يتم باسم المنطق فحسب ، كما نفعل الآن . ومن تفرعات المذهب الأخلاقى قولهم إن غاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير ، ويبتث فيهم كره الشر ، ويصلح من عاداتهم ، ويقوم أخلاقهم ، وإن على الفنانين أن يساهموا فى تربية الجماهير ، وتقوية الروح القومى أو الحزبى فى الشعب ، أو إذاعة المثل الأعلى الذى يفرض على المرء أن يعيش حياة بسيطة جاهدة ، وما إلى ذلك . والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما يستطيع الهندسة ذلك . فهل عجز الهندسة هذا مجردا من حقها فى الاحترام ؟ فليت شعرى لم يريدون إذن أن مجردوا الفن من مثل هذا الحق فى مثل هذه الحال ؟ ! على أن فلاسفة الفن الأخلاقيين كانوا يدركون عجز الفن عن هذا ، فكانوا يتساهلون معه من حين إلى حين ، حتى أجازوا له أن يولد بعض

الذات ، شريطة أن لا تكون ساقطة بشكل مفضوح ، وكانوا ينصحون إليه أن يستعمل ماله من سلطان على النفوس (بفضل ما يهيء لها من لذة ومتعة) في سبيل الغايات الشريفة ، وأن يدهن المرء بالعسل ، أى كانوا يسمحون له أن يتعاطى الفحش (وهل يستطيع أن يستغنى عن مفاتنه الطبيعية القديمة !) شريطة أن يكون ذلك في سبيل الكنيسة والأخلاق . وكانوا في أحيان أخرى ، يفكرون في استخدامه أداة للتعليم ، لأن العلم جاف كالفضيلة ، وفي وسع الفن أن يرفع عنه هذا الجفاف ، وأن يجعل الدخول إلى هيكل العلم ميسوراً مستساغاً ، وأن يكون مرشداً للناس في العلم ، فيأخذ بأيديهم ، ويطوف بهم فيه ، كأنهم في حدائق أرميد ، يسرون فيها فرحين ملتذنين ، ولا يشعرون بما تنهياً له نفوسهم من تجديد . وإني حين أتحدث عن هذه النظريات لا أستطيع أن أمتنع نفسي عن الابتسام . ولكن يجب أن لا ننسى أنها كانت أمراً جذاً ، وأنها نتيجة مجهود عظيم حاول أن يدرك طبيعة الفن ويسمو بمفهومة ، وأن قد كان لها أنصار يسمون دانتي ، ولوتاس ، وباريني ، وألفيري ومانزوني ، ومازيني ، فضلاً عن غير الطليان . بل إن هذا المذهب الأخلاقي في الفن لا يخلو ولن يخلو يوماً ، بفضل تناقضاته نفسها ، من خير وفائدة . وقد كان ولا يزال وسيظل محاولة (ولو غير موفقة) لفصل الفن عن مجرد اللذة ، وإحلاله منزلة أسمى وأرفع ، بل إنه ، هو نفسه ، ينطوى على جانب من صواب ، فلتن كان الفن خارجاً عن نطاق الأخلاق ، فإن الفنان — من حيث هو

إنسان — ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق . إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان ، وينبغي له أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة ، وأن يمارسه كواجب مقدس .

وإذا عرفنا الفن بأنه حدس فقد أنكرنا كذلك (وهذا آخر إنكار ينطوي عليه تعريفنا ، وأهم ما يحسن أن نذكره بهذا الصدد) أن يكون معرفة مفهومية . فإن المعرفة المفهومية ، في صورتها الخالصة أعني الصورة الفلسفية ، واقعية النزعة دائماً ، لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللاواقع أو أن تقلل هذا اللاواقع . أما الحدس فعنائه أن لا يكون هنالك تمييز بين الواقع واللاواقع ، والمهم في الصورة إنما هو قيمتها كصورة مثالية خالصة . وإذا فرقنا بين المعرفة الحدسية أو الحسية ، وبين المعرفة المفهومية أو العقلية ، أى بين « الإسطيقا والپوئيطيقا » (١) ، فانما نطمع في استقلال هذا الشكل البسيط البدائي من المعرفة ، هذا الشكل الذي شبه بالحلم (بالحلم لا بالنوم) ، والذي تكون الفلسفة ، بالنسبة إليه ، أشبه باليقظة . والحق أن من يتساءل ، تجاه أثر من الآثار الفنية ، هل الشيء الذي يعبر عنه الفنان صادق أو كاذب من الناحية المتمايزيائية أو التاريخية ، إنما يلقى سؤالاً غير ذي معنى ، ويرتكب خطأ أشبه بخطأ من يدين أمام محكمة الأخلاق تصورات للخيال في الهواء . إنه سؤال غير ذي معنى ، لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ ،

(١) إشارة إلى النظريات الأفلاطونية في المعرفة .

فإنما يكون الأمر دائماً أمر تقرير واقع وإصدار حكم . وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر للفكر ، أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول ، ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم . ومن العبث أن يعترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق « العام » الذي ليست الصورة إلا تحقيقاً فردياً له . فنحن لا ننكر هنا أن « العام » ، كروح الله ، موجود في كل مكان ، يحرك بذاته كل شيء ، وإنما ننكر أن يكون العام ، من الناحية المنطقية ، صريحاً في الحدس من حيث هو حدس . ومن العبث كذلك أن تلجئوا إلى مبدأ وحدة الفكر . فليس يوهن هذا المبدأ ، بل يقويه ، أن نميز تمييزاً واضحاً بين الخيال والفكر ، فمن التميز وحده إنها ينشأ التعارض ، ومن التعارض إنما تنشأ الوحدة العيانية .

إن صفة المثالية (التي تميز الحدس عن التصور ، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ ، أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن . فثقتي تجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات : مات في الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً ، ومات في المشاهد فاداً به . يلاحظ الحياة في حالة وعي ، بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد .

وتمييزنا للفن عن الفلسفة (الفلسفة بكامل اتساعها وبحسبانها شاملة لفكرة الواقع كلها) يستتبع تميزات أخرى ، في طليعتها تمييز الفن عن الخرافة أو الأسطورة . فالخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمراً منزلاً ، ومعرفة للواقع في مقابل اللاواقع ، ونجاة من مختلف

الاعتقادات التي يعدها وهمية خاطئة . ولا يمكن أن تصبح الخرافة
فنّاً إلا متى أصبح المرء لا يعتقد بها ، فإذا هي في نظره أشبه
باستعارة من الاستعارات ، وإذا عالم الآلهة العابس عالم من جمال ،
وإذا الله صورة للجمال والروعة والعظمة . أما الخرافة بعين
المؤمن لا الكافر ، أى في واقعها الصريف ، فليست مجرد صورة من
مبدعات الخيال ، وإنما هي أمر ديني ، والدين فلسفة ، فلسفة لم
تتكمّل ولم تنضج ، ولكنه فلسفة على كل حال ، كما أن الفلسفة
دين ، دين صفا ونضج ، وما ينبغي يصفو وينضج ، ولكنها دين على
أى حال ، لأن موضوعها المطلق والخالد . وحتى يكون الفن أسطورة
يعوزه الفكر ، ويعوزه الإيمان الذي ينشأ عن الفكر . ولا محل
لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها ، أليس هو خالقها ؟
وقولنا إن الفن حدس يستبعد كذلك أن يكون الفن وسيلة
لإيجاد صنوف ونماذج وأنواع وأجناس (كما قال فيلسوف رياضي
كبير بصدد الموسيقى) أو أن يكون عملاً حسابياً لا شعورياً . فإن
تعريفنا هذا يميز الفن عن العلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق
فيها الصورة المفهومية كذلك ، ولو مجردة من صفة الواقعية ، لأنها
تصور عام محض ، أو تجريد صرف . ذلك أن صفة المثالية التي
يلوح أن العلوم الطبيعية والرياضية تتصف بها ، خلافاً للفلسفة
والدين والتاريخ ، والتي يبدو أنها تقرّبها من الفن (مما أدى بالعلماء
والرياضيين في أيامنا هذه إلى التباهي بأنهم يوجدون عوالم وهمية
شبيهة بصور الشعراء وتهاويلهم) إنما هي نوع من المثالية لا يعتقد

به ، لأنها تهمل الفكر العياني ، وتنهج سبيل التجريد والتعميم ، أى لأنها تصدر أحكاما ، والأحكام قرارات إرادية ، وأفعال عملية ، والأفعال العملية ، من حيث هى أفعال عملية ، لا شأن لها بعالم الفن ، بل إنها منافية للفن . ولذلك يتفق أن يكون نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلاسفة والدين والتاريخ ، لأن الفلسفة والدين والتاريخ أقرب إليه فى دنيا النظر والمعرفة ، فى حين أن العلوم الوضعية والرياضيات تسوؤه جفوتها ، ويؤذيه سوء نظرتها إلى التأمل ، حتى أن عداوة الشعر مع التصنيف أو قل مع الرياضيات أشبه بعداوة النار مع الماء . فالروح الرياضى والروح العلمى ألد أعداء الروح الشعرى . ومن آيات ذلك أن العصور التى تسود فيها العلوم الطبيعية والرياضيات (كالقرن الثامن عشر ، الذى سادت فيه النزعة العقلية سيادة عظيمة) هى أفقر العصور بالشعر .

ومطالبتنا هذه بفصل الفن عن المنطق تدخلنا ، كما قيل ، فى أصعب وأهم المجادلات التى يحتملها قولنا بأن الفن حدس . فإن النظريات التى تحاول أن تفسر الفن بالفلسفة أو الدين أو التاريخ أو العلوم أو الرياضيات تحتل فى تاريخ فلسفة الفن أكبر المجال ، وتسلمح بأسماء أعظم الفلاسفة فى القرن التاسع عشر . فقد بين شلنجر وهيجل أن من الممكن أن نوحّد أو أن نمزج بين الفن وبين الفلسفة والدين ، وذهب تين إلى إمكان المزج بين الفن وبين العلوم الطبيعية ، وزعمت نظريات أصحاب مذهب الحقيقة الفرسيين أن من الممكن أن نمزج بينه وبين الملاحظة التاريخية ، ويبيّن المذهب

الصورى الذى قال به تلاميذ هربرت أن من الممكن أن يمزج بين الفن وبين الرياضيات . على أننا لا نستطيع أن نجد لدى هؤلاء المؤلفين ، ولدى غيرهم ممن يمكن ذكرهم ، أمثلة صرفة على هذه الأخطاء التى وقعوا فيها . ذلك أن الخطأ لا يكون أبداً « صرفاً » ، ولو كان صرفاً لاختلط بالحقيقة . وذلك هو السبب فى أن هذه المذاهب نفسها — وأسميها على سبيل الاختصار بالمذاهب المفهومية — تنطوى فى ذاتها على عناصر تهديمية تزداد وفرة وقوة بنسبة ما يكون فكر الفيلسوف الذى دان بها قويا جباراً . لذلك نرى هذه العناصر أوفر ما تكون وأقوى ما تكون لدى شلنج وهجل اللذين كانا يحسان إحساساً قويا بالشروط التى يتم فيها الخلق الفنى ، حتى لتتوجس فى ملاحظتهما وبراهينهما نظرية مخالفة للنظرية التى ينطوى عليها إطار المذهب . أضف إلى هذا أن هذه النظريات المفهومية ، فضلاً عن أنها أفضل من النظريات المتقدم ذكرها إذ تعترف بأن الفن شيء نظرى ، تساهم كذلك فى بناء المذهب الصادق ، لما تقتضيه ضمناً من تحديد العلاقات بين الخيال والمنطق ، بين الفن والفكر ، (ولئن كانت هذه العلاقات علاقات تمييز فهى أيضاً علاقات وحدة) .

وفى وسعكم منذ الآن أن تروا كيف أن قولنا « الفن حدس » ، هذا القول الذى إذا صيغ بعبارات أخرى مرادفة (من مثل : « الفن أثر من آثار الخيال ») وجد جارياً على ألسنة جميع الناس الذين يتحدثون يومياً عن الفن ، ووجد فى أقدم المعاجم والكتب

(« تقليد » ، « وهم » ، الخ) — كيف أن هذا القول ، إذ يجرى الآن مجرى العرض الفلسفي ، يمتلئ بمضمون تاريخي نقدي جدلي ما أعطيتكم الآن إلا صورة مصغرة عما ينطوي عليه من غنى وتعقد . فلا تعجبوا إذن أن يكون الاستيلاء على هذه العبارة قد كلف جهوداً جبارة . فهو أشبه بالاستيلاء على مرتفع شاهق اقتُتل عليه طويلاً ، فشتان بينه وبين تسلق المتنزه السادر ، في أيام سلم . ما هو بالمحطة يقف عندها متنزه . بل هو نتيجة ورمز لظفر يناله جيش بعد طول قتال . ومن معجزات الفكر أن هذا التقدم الشاق الذي يتتبع مؤرخ فلسفة الفن مراحله لا يفقد الظافر أثناءه شيئاً من قواه بتأثير الضربات التي يسدها إليه خصمه ، بل على العكس يستمد من هذه الضربات قوى جديدة ، ويصل إلى القمة وهو يدفع خصمه ويصحبه معاً .

ولا أستطيع أن أذكر إلا عابراً قيمة فكرة التقليد التي أتى بها أرسطو (وقد ظهرت كمنقيض موضوع لكفر أفلاطون بالشعر) ، وقيمة المحاولة التي قام بها هذا الفيلسوف نفسه في التمييز بين الشعر والتاريخ ، ثم أدت إلى فكرة لم توضح توضيحاً كافياً ، ولعلها لم تصل إلى الوضوح في ذهن أرسطو نفسه ، وظلت لذلك مهمة مدة طويلة ، إلى أن أصبحت في العصور الحديثة نقطة البدء في التفكير الفني . ولا أذكر ، عابراً كذلك ، ما شهد القرن السابع عشر على وجه الخصوص من شعور قوى باختلاف المنطق عن الخيال ،

والحكيم عن الزوى ، والعقل عن المبقرية ، وما أظهره فيكو ،
على أروع صورة ، من تعارض بين الشعر والميتافيزياء في كتابه « العلم
الجديد » ، وما تم على يد باومجارتن من تأسيس فلسفة للفن متميزة
عن المنطق ، وإن ظل باومجارتن مرتبكا بالنظرية المفهومية ، ولم
يستطع أن يدخل في إطار آثاره ما استهدف من غاية ، وكذلك
ما وجهه كمنث إلى باومجارتن وكافة تلاميذ ليننتس وولف من
نقد ، فيبين في وضوح كيف أن الحدس هو الحدس ، لا « تصور
غامض مشتبك » ، وما عملته النزعة الرومانطيقية ، بفضل نقدها
الفنى ومبدعاتها التاريخية ، فضلا عن مذاهبها الفنية ، من إذاعة
الفكرة الشخصية في الفن التي كان قد أعلنها فيكو ، وأخيراً ما
بدأه فرانسيسكو دى سانكتيس من نقد ، فجرد الفن من كل نزعة
نفعية أو أخلاقية أو مفهومية ، وذهب إلى أنه صورة خالصة ، على
حد تعبيره ، أو حدس خالص .

ولكن عند أقدام الحقيقة — على حد تعبير دانتى — « يفرخ »
الشك الذى يدفع بفكر الإنسان من « قمة إلى قمة » ، فإذا بالمذهب
الذى يتصور الفن حدسا أو خيالا أو صورة ، يؤدى إلى مشكلة
جديدة (ولا أقول أخيرة) ، لا تنزع الآن إلى مقابلة الفن بالفيزياء
واللذة والأخلاق والمنطق ، وتميزه عن ذلك كله ، بل تنحصر في
نطاق الصور نفسها ، فتشك في أن يكون الفن صورة فحسب ،
وتدور بالمسألة الآن حول التمييز بين الصورة الخالصة والصورة غير

الخالصة ، فنتسائل : ما هو الدور الذي يمكن أن يحتله في الفكر
عالم من الصور الخالصة المجردة من الفلسفة أو التاريخ أو الدين
أو العلم بل ومن الأخلاق أو اللذة ؟ وهل أدنى إلى العقم والعيش
من أن نحلم ، والأعين منامفتحة ، في هذه الحياة التي لا تقتضي أن
تكون الأعين مفتوحة فحسب ، بل تقتضي كذلك أن يكون العقل
مفتحاً ، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً ؟ الصور الخالصة ! ألا إنها
« أحلام » كسولة متقلبة تافهة ، فهل يكون هذا هو الفن ؟ لا شك
أنه يحلو لنا أحياناً أن نقرأ بعض روايات المغامرات التي تتعاقب فيها
الصور بعضها وراء بعض على أنحاء غريبة غير متوقعة . لكن ذلك
لا يحلو لنا إلا في لحظات التعب ، حين ننظر إلى تزجية الوقت وإننا
لنشعر في هذه الحالة شعوراً واضحاً بأن هذه البضاعة ليست من الفن
في شيء . وإنما نحن بسبيل اللعب وتزجية الوقت . ولكن إذا كان
الفن لعباً وتزجية للوقت فقد وقع ثانية في أحضان مذاهب اللذة التي
تنتظره بفارغ صبر وترحب به أجمل ترحيب . فإنها لحاجة طبيعية
ومدعاة للذة أن نرخي قوس العقل المتعب أو الإرادة المرهقة من حين
إلى حين ، فنمدع الصور تتعاقب في الذكرة على غير نظام ، أو نؤلفها
بواسطة الخيال على نحو غريب ، ونحن في حالة أشبه بالوسن ، حتى
إذا نلنا نصيبنا من الراحة ، نفضنا هذه الحالة عن أنفسنا ، لا شيء
في بعض الأحيان إلا لننصب بعد ذلك على العمل الفني الذي لا نستطيع
أن نقوم به مضطجرين . وهكذا ، إما أن لا يكون الفن حدساً
خالصاً وتظل المطالب التي أعربت عنها النظرية التي اعترضنا عليها

غير متحققة ، وبهذا نفسه نرى اعتراضنا نفسه على هذه المذاهب
يتضعضع بنتيجة ما ينبثق من شكوك ؛ وإما أن لا يكون الحدس
مجرد خيال .

ولكى نجعل المسألة أكثر دقة يحسن أن نحذف منها على
الفور القسم الذى تسهل الإجابة عليه والذى لم أشأ أن أغفله لأنه
يكون فى العادة يمتزج بها . فالحقيقة أن الحدس يمنح إلى إيجاد
صورة ، لا كتلة غير منسجمة من الصور ، مما يمكن الحصول
عليه بتذكر صور قديمة ، أو جعل الصور تتعاقب بعضها بعضها
وراء بعض بفعل إرادى ، أو ضم صورة إلى أخرى بفعل إرادى
آخر ، كما يضم رأس إنسان إلى عنق حصان لصنع لعبة من
لعب الأطفال . وقدماً عمدت اليوئيطيقيا ، تميزاً للحدس
عن نزوات الخيال ، إلى مفهوم **الوهمية** على وجه الخصوص ،
فكانت تقتضى أن يكون الأثر الفنى بسيطاً واهراً ، وعمدت
كذلك إلى مفهوم آخر قريب من ذلك هو مفهوم **الوهمية فى**
النوع ، فكانت تقرر أن تدور الصور الكثيرة حول مركز
واحد ، وأن تنصهر فى صورة تركيبية . كما أن كثيراً من فلسفات
القرن التاسع عشر يميز ، لهذا الغرض نفسه ، بين التخيل (وهو
الملكة الفنية الخاصة) وبين الخيال (وهو ملكة لا تمت إلى
الفن بصلة) والواقع أن جمع الصور ، والتخيّل بينهما ، وضما بعضها
إلى بعض ، كل ذلك يفترض أن يكون الفسك متمتعاً بملكة الإبداع ،

خليقا بإيجاد صور خاصة . وهذا هو التخيل المبدع . أما الخيال فهو طفيلي يعيش على حساب غيره ، ويوجد مركبات صناعية خارجية ، وليس أهلا لتوليد الحياة توليداً عضوياً . وإذن فالمسألة العميقة التي تتوى تحت تلك العبارة السطحية التي عرضناها بها في أول الأمر هي ما يأتي : ما هو الدور الذي يخصص الصورة الخالصة في حياة الفكر ؟ أو — والمعنى في الحقيقة واحد — كيف تنشأ الصورة الخالصة ؟ إن كل أثر فني عبقرى يبعث على وجود سلسلة طويلة من المقلدين يلوكونه ويفصلونه ويبالغون فيه حتماً ، وهذا كله من دور الخيال وهو نقيض التخيل . وليس يعني هذا الاجترار في شيء . وإنما نريد أن نتساءل عن منشأ ذلك الأثر العبقرى نفسه . ولكي نوضح هذه النقطة ينبغي أيضاً أن نتعمق طبيعة التخيل والحدس الخالص .

وخير سبيل للاتجاه نحو تعمق هذه الدراسة أن نذكر وننقد النظريات التي حاول بعضهم بواسطتها (متحاشين الوقوع ثانية في المذهب المادى أو المذهب المفهومى) أن يميزوا الحدس الفنى عن الخيال الخالص المفكك ، ويبينوا قوام مبدأ الوحدة ، ويفسروا صفة الإبداع التي يمتاز بها التخيل . قال بعضهم إن الصورة تكون فنية حين تجمع بين المحسوس والمعقول ، وتمثل فكرة . ولكن كلتي « معقول » و « فكرة » ليس لهما من معنى آخر (لدى أشياع هذا المذهب أيضاً) غير معنى التصور ، الذى لن يكون إلا التصور العيانى أو الفكرة ، التي وصل إليها التأمل الفلسفى بعد تقدم ، لا التصور المجرد

أو المفهوم التصوري الذي يلاحظ في العلوم . والفكرة لا تجمع بين المحسوس والمعقول في ميدان الفن وحده ، بل في كل ميدان . فإن المفهوم ، على نحو ما فهمه كنت ، وعلى نحو ما ظل يفهم بعده ، قد ملأ الهوة القائمة بين العالم المحسوس والعالم المعقول ، لأنه أصبح يعد حكماً ، وأصبح الحكم يعد تركيباً قبلياً ، وأصبح التركيب القبلي يعد — تجسد الكلمة ، والتاريخ . وهكذا نرى أن هذا التعريف يخرج عن الغاية التي استهدفها فإذا به يرد التخيل إلى المنطق ، ويرد الفن إلى الفلسفة ، ولا يعدو مفيداً ، على الأكثر ، إلا بالنسبة إلى المفهوم العلى المجرد ، مما لا يتصل بمسألة الفن . فأن نطالب للمفهوم بعنصر محسوس فضلاً عن العنصر المحسوس الذي ينطوي عليه في ذاته ، من حيث هو مفهوم عياني ، فذلك شيء زائد . أما إذا أصررتم على هذا المطلب ، فانكم تتخلصون ولا شك من فهم الفن على أنه فلسفة وتاريخ ، ولكسكم تنتقلون إلى فهم الفن على أنه رمز بمعنى *allégorie* . وإنكم لتعرفون حق المعرفة ما يعترض فكرة الرمز هذه من صعوبات ، وتشعرون عامة بما تتصف به من برود ومناقضة للفن . فالرمز جمع خارجي إتفاقي تحكى بين واقعيتين روحيتين : المفهوم أو الفكرة من جهة ، والصورة من جهة أخرى ، جمع يفترض أن تشير هذه الصورة إلى هذا المفهوم . ولن نصل ، بواسطة فكرة الرمز ، إلى تفسير طابع الوحدة في الصورة الفنية . بل إننا حين نأخذ بهذا الرأي إنما نقرر بارادتنا وجود الثنائية . فان الفكرة ، في هذا الجمع ،

تظل فكرة ، والصورة تظل صورة ، بدون أن يكون بينهما من علاقة . فإذا تأملنا الصورة نسينا المفهوم (بدون أى ضرر بل مع شيء من الفائدة) ، وإذا تأملنا المفهوم بددنا (مع شيء من الفائدة كذلك) الصورة الزائدة المربكة . وقد لقيت فكرة الرمز كثيراً من العطف في القرون الوسطى ، أى في ذلك العهد الذى تختلط فيه النزعة الجرمانية بالفكر الرومانى ، أعنى الخيال الجامح بالتفكير الدقيق . ولكنها كانت فكرة نظرية ، لا تدل على حقيقة الفن نفسه إبان القرون الوسطى ، هذا الفن الذى ما دام فناً فهو يستبعد الرمز أو يصهره فى ذاته . وإن هذه الحاجة إلى حل الثنائية فى الرمز تودى ، فى الواقع ، إلى تحسين النظرية التى تفهم الحدس على أنه رمز إلى فكرة ، فتقلبها إلى نظرية تفهم الحدس على أنه رمز بمعنى (symbole) . ذلك أنه ، فى الرمز ، لا يكون للفكرة قيمة بذاتها . لأن من الممكن أن تعقل بدون التصور الذى يرمز إليها ، ولكن ولا التصور يكون له قيمة فى ذاته ، لأن من الممكن أن يُتصور تصوراً حياً بدون الفكرة التى يرمز إليها . إن الفكرة تنحل بكاملها فى التصور ، كانهلال قطعة السكر التى تذوب فى قذح الماء ، فتبقى فيه ، وتظل تفعل فى كل ذرة من ذراته ، ولكن لا يمكن أن يعثر عليها فى صورة قطعة من السكر (وعلى عاتق فيشر تقع مغبة استعمال هذا التشبيه اللفظ ، فى مثل هذا الموضوع الشعري الميتافيزيائى) ، والفكرة التى اختفت ، وأصبحت بكاملها تصوراً ، ولم يعد من الممكن إلتقاطها فى صورة فكرة (اللهم إلا

أن تستخرج كما يستخرج السكر من الماء المسكر) لم تبق فكرة ، وإنما هي علامة لمبدأ الوحدة الذي لم يكتشف بعد ، ولكنه موجود في الصورة الفنية . حقاً إن الفن رمز . إنه بكامله رمز . إنه بكامله دلالة . ولكن رمز أى شيء هو؟ ودلالة أى شيء هو؟ إن الحدس يكون فنياً حقاً ، يكون حدساً حقاً ، لا كتلة مفككة من الصور ، حين يكون له مبدأ حيوى يحركه ويكون من صلبه . فما هو هذا المبدأ؟

فى وسعنا أن نقول إن الجواب على هذا السؤال يأتى من الخارج ، يأتى من النظر إلى ذلك النزاع الكبير ، الذى لم تشهد ساحة الفن نزاعاً أكبر منه ، بين الرومانطيقية والكلاسيكية . وإذا أردنا أن نضع تعاريف عامة ، كما ينبغي أن نفعل هنا ، ونغض الطرف عن التعاريف الثانوية العرضية ، قلنا إن المذهب الرومانطيقى هو المذهب الذى يطلب إلى الفن أول ما يطلب أن يكون انصباباً عفويّاً عنيفاً لما يختلج فى نفس الإنسان من عواطف الحب والكره ، والغم والفرح ، واليأس والحماسة ، ويكتفى ، محتالاً ، بصور غائمة غير محددة ، وأسلوب مقتضب مؤلف من إلماعات خاطفة ، وإشارات غامضة ، وعبارات تقريبية ، واندفاعات قوية مضطربة . أما المذهب الكلاسيكى فانه ، خلافاً لذلك ، يحب العواطف الهادئة ، والأهداف الحكيمة ، والشخصيات المدروسة طبائعها ، الواضحة حواشيها ، ويحب الاعتدال والتوازن

والوضوح ، ويميل إلى التهور ، خلافاً للمذهب الرومانطيقى الذى يميل إلى العاطفة . يقول الرومانطيقى : ما قيمة الفن الغنى بالصور إن لم يتحدث إلى القلب . وماذا يضيرنا ألا تكون صورته برقة متى تحدث إلى القلب ؟ ويقول الآخر : ماذا يجدينا أن نهز العواطف ونحرك المشاعر ، إن لم يسترح الفكر إلى صورة جميلة ؟ وإذا كانت الصورة جميلة ، وركن إليها الذوق ، فماذا يضيرنا أن لا تحتوى على تلك العواطف التى يستطيع كل الناس أن يحصلوا عليها فى غير الفن ، والتى تسخوبها الحياة أكثر مما نريد فى بعض الأحيان ؟ — ولكننا إذا تركنا هذه الحجج الواهية العقيمة ، وأغفلنا الآثار العادية التى خلفتها كلتا المدرستين الرومانطيقية والكلاسيكية ، أعنى الآثار التى شوشتها الأهواء من جهة ، والآثار التى أعوزت جمالها الحرارة من جهة أخرى ، وألقينا النظر لا إلى آثار التلاميذ بل إلى آثار الأساتيد ، لا إلى آثار العاديين بل إلى آثار العظام ، وجدنا هذا التناقض يزول من بعيد ، ولا يبقى فى وسعنا أن نأخذ بواحد من الرأيين : إنك لا تستطيع أن تنعت الفنانين العظام بأنهم رومانطيقيون أو بأنهم كلاسيكيون ، ولا تستطيع أن تصف الآثار العظيمة أو الأجزاء القوية من هذه الآثار بأنها رومانطيقية أو كلاسيكية ، بأنها عاطفية أو تصويرية ، لأنها كلاسيكية رومانطيقية معاً ، لأنها عاطفة وتصور فى آن واحد : هى عاطفة قوية صنعت لنفسها تصوراً رائعاً . فكذلك هى آثار

الفن الهيليني على وجه الخصوص ، وكذلك هي أيضاً آثار الفن الإيطالي والشعر الإيطالي من ثلاثيات دانتي البرونزية التي يتجلى فيها سمو القرون الوسطى ، إلى قصائد بترارك الأربع عشرية الشفافة التي تحس فيها الكتابة ، وترى الخيال الجميل ، إلى ثمانيات أريوست الرائقة التي تقرأ فيها حكمة الحياة والسخر من خرافات الماضي ، إلى الإحدى عشريات التي نثرها فوسكولو مودعاً فيها معنى البطولة وفكرة الموت ، إلى قصائد ليوباردى الزاهدة العابسة التي تقع فيها على ما لا نهاية له من فنون القول ، بل إلى مخلفات هذا الانحلال الأسمى الذي يلاحظ اليوم ، ويعبّر عن دقائق اللذات وشهوانية الحيوان ، ويتمثل في نثر وشعر هذا الإيطالي ، دانزيو (وما أدعى أن هذه الأمثلة الأخيرة تعادل الأمثلة السابقة) . فتلك كلها نفوس تجيش بعميق العواطف ، وما آثارهم إلا أزهار خالدة نبتت على أهوائهم .

هذه التجارب وهذه الأحكام النقدية يمكن أن تلخص نظرياً في الصيغة الآتية : إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته . فأنما كان الحدس حدساً حقاً لأنه يمثل عاطفة . ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس . إن العاطفة ، لا الفكرة ، هي التي تضيء على الفن ما في الرمز من خفة هوائية . تشوّف محصور في دائرة تصور : ذلكم هو الفن . وفي الفن ، لا يكون التشوف إلا بالتصور ، ولا يكون التصور إلا بالتشوف . أما أن تقولوا هذه

ملحمة وهذه غنائية ، أو هذه درامة وهذه غنائية ، فملك تقسيمات
 مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه . إن الفن هو الغنائية أبداً ، وقولوا
 إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودرامتها . وما نعجب به في الآثار
 الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة
 نفسية ، وذلك ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماثل
 والرحابة . وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض
 بين حالات نفسية عديدة مختلفة ، نراها تتنضد بعضها فوق بعض ،
 أو يختلط بعضها ببعض ، أو تكون أشبه بسديم مضطرب ، ثم
 نرى المؤلف يحاول أن ينظمها في وحدة معينة ، فيستعمل لهذا
 الغرض تصميماً مخبئاً ، أو فكرة مجردة ، أو انفعالا عاطفياً خارجاً
 عن نطاق الفن ، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل
 صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة ، حتى إذا
 نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا ، لأننا لا نراها تنحدر من حالة
 نفسية ، ولا تنشأ عن باعث بالذات ، وإنما هي تتعاقب وتتجمع
 بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ
 في القلب . وليت شعري ما عسى أن يكون من شأن صورة تقتطع
 من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر ! ما عسى
 أن يكون من شأن شخصية تنتزع من جوها وشخصياتها المحيطة
 بها لتنقل إلى جو آخر ! لا أبلغ في هذا الصدد من تلك
 المناقشات القديمة حول الوحدة الدرامية التي كانت في أول الأمر
 قاعدتي الزمان والمكان الخارجيتين ، ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة

« الفعل » ، ثم انتهت أخيراً إلى وحدة « الاهتمام » ، الذى ينبغى أن يشغل هو الآخر إلى « الاهتمام » الذى يستثير فكر الشاعر ، أى المثل الأعلى الذى يحرك نفسه . ولا أبلغ فى هذا الصدد كذلك من النتائج النقدية التى تسفر عنها الخوضمة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيين ، إذ تودى إلى إنكار الفن الذى يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة ، يستميل بها القلوب ويفتتها عن عيوب الصورة ، أو الفن الذى يستعين بالوضوح السطحي والمخطط الصحيح فى الظاهر ، والتعبير الدقيق فى الظاهر ، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفنى والعاطفة الملهمة التى تنبع منها الآثار الفنية . هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الانجليز ، وقد أصبحت اليوم فى عداد الأفكار الدارجة ، هى أن « كل الفنون تقترب من الموسيقى » . والأصح أن نقول : « كل الفنون موسيقى » ، إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفى للصور الفنية ، مستبعدين الصور التى تبني بناءً آلياً أو ترسّف فى أثقال الواقعية . وهناك فكرة أخرى ، لا تقل عن هذه شهرة ، ترجع إلى شبه فيلسوف سويسرى ، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوءه ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية ، هى أن « كل منظر حالة نفسية » . وتلك حقيقة لا شك فيها ، لا لأن المنظر منظر بل لأن المنظر من الفن .

فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً . وليست الغنائية صفة

أو نعمتاً للحدس ، وإنما هي مرادف له ، هي أحد المرادفات الكثيرة التي ذكرتها والتي تفيد جميعاً معنى الحدس . وإن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية ، فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور ، فليس هنالك صور — ذرات ، كما أن ليس هنالك أفكار — ذرات) ، أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسماً حياً ، وينطوي لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحي نفسه ، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أية غاية عملية أخرى ، بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك ، لكونها عملية ، جسماً حياً بل جسماً آلياً — أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظة « الغنائية » في صورة النعت من قيمة . وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف .

أحكام سابقة بصدد الفن

لا شك أن المنهج الذي رسمت خطوطه بإيجاز ، للتمييز بين الفن وبين الأشياء الأخرى التي اختلط بها ، يوجب بذل مجهود فكري عظيم . غير أننا نسترد ثمن هذا المجهود حرية كبيرة ، ننعم بها بإزاء تلك التميزات الخداعة الكثيرة التي تملأ ساحة فلسفة الفن ، وتغرى المرء سهولتها وبداهتها الظاهرة ، فتحول بينه وبين فهم الفن على حقيقته . ويحسن بنا الآن أن نردها واحدة بعد أخرى .

وأشهر هذه التميزات هو التمييز بين المضمون والصورة ، الذي شطر فلاسفة الفن في القرن التاسع عشر إلى مدرستين : مدرسة المضمون ، ومدرسة الصورة . فقد تساءلوا : هل يقوم الفن على المضمون وحده ، أم على الصورة وحدها ، أم على كلا المضمون والصورة معاً ؟ أما بعضهم فقد ذهبوا إلى أن الفن كله مضمون ، وحددوا هذا المضمون تارة بما يلذ ، وتارة بما يتفق مع الأخلاق ، وتارة بما يسمو بالإنسان إلى سماوات الفلسفة والدين ، وتارة بما هو صادق من الناحية الواقعية ، وتارة بما هو جميل من الناحية الطبيعية المادية . وأجاب الآخرون : بل ليس للمضمون كبير قيمة ،

فما هو إلا كحتمالة تعلق عليها الصور الجميلة التي تبدعها العبقرية الفنية ، وتودع فيها الوحدة والانسجام والتناظر وما أشبه ذلك . ويحاول كلا الفريقين بعد ذلك أن يجتذب العنصر الذي أبعدته في أول الأمر من طبيعة الفن ، فيقول أشياح المضمون إن من الممكن أن يستفيد المضمون (وهو العنصر المكون للجمال في رأيهم) من تزيينه بصور جميلة ، وظهوره في وحدة وتناظر وانسجام . وما إلى ذلك ، ويقول أشياح الصورة أن تأثير الفن (إن لم يكن الفن نفسه) يمكن أن يزداد قوة بقيمة المضمون ، إذ يكون المرء في هذه الحالة أمام قيمتين اثنتين لقيمة واحدة . وقد وصلت هذه المذايب إلى أوجها المدرسي في ألمانيا ، لدى تلاميذ هيجل وتلاميذ هربرت . ولكنك تلاحظها في تاريخ فلسفة الفن كله ، تلاحظها في العصور القديمة ، وفي القرون الوسطى ، وفي العصور الحديثة ، وتلاحظها في فلسفة الفن المعاصرة ، وتلاحظها كذلك (وهذا أهم شيء) فيما يصدره الرأي العام من أحكام ، فإكثر ما تسمع الناس يقولون عن درامة إنها جميلة « من حيث الشكل » ولكن يعوزها « المضمون » ، وما أكثر ما تسمعهم يقولون عن قصيدة إنها رفيعة جداً في « عاطفتها » ولكنها ضعيفة من ناحية « الأسلوب » ، وما أكثر ما تسمعهم يقولون عن مصور : لبيته لم ينفق مواهبه في « موضوعات صغيرة تافهة » وأنفقها في موضوعات ذات شأن تاريخي أو وطني أو اجتماعي ، إذن لكان أعظم . إن الذوق المرفه ، والإحساس الفني الحقيقي ليشوران على هذه الأخطاء ، التي بواسطتها أصبح

الفلاسفة من الشعب ، وشعر الشعب أنه فيلسوف إذ رأى نفسه على اتفاق مع هؤلاء الفلاسفة الشعبيين . وليس أصل هذه المذاهب السر الغامض بالنسبة إلينا . فواضح من هذه الخلاصة السريعة نفسها أنها مرتبطة ارتباط الأغصان بالشجرة بنظريات اللذة والنظريات الأخلاقية والمفهومية والمادية فى الفن ، هذه النظريات التى لم تدرك ما الذى يجعل الفن فناً ، فاضطرت بعد ذلك أن تلتقط ثانية ، على نحو ما ، هذا الفن الذى أفلتت منها ، فتعيد إدخاله كعنصر لاحق أو عرضي . وهكذا يرى أشياع المضمون أن الفن هو العنصر الصورى المجرد ، ويرى الآخرون أن الفن هو العنصر المجرد من المضمون . والذى يعنيننا من هذه الفلسفات الفنية إنما هو هذا الجدل الذى يؤدى إلى أن يصبح أشياع المضمون ، على غير إرادة منهم ، أشياعاً للصورة ، وإلى أن يصبح أشياع الصورة ، على غير إرادة منهم ، أشياعاً للمضمون ، وإلى أن تقف كل من الطائفتين فى موقف الأخرى ، ولكن على غير استقرار ولا اطمئنان ، ثم تعود إلى موقفها ، على غير اطمئنان ولا استقرار كذلك . إن الصور الجميلة التى يقول بها تلاميذ هربرت لا تختلف عن « المضمين الجميلة » التى يقول بها تلاميذ هيغل ، لأن كلتا الأولى والثانية صفر . ومما يعنيننا أشد العناية كذلك هذه الجهود العظيمة التى يبذلونها للخروج من السجن ، والضربات التى تقرر الأبواب والجدران من حين إلى حين ، والمنافذ الصغيرة التى يظفر بعض هؤلاء المؤلفين فعلاً فى فتحها بعد عناء . أنظر إلى هذه الجهود الخرقاء العقيمة التى يبذلها

أشياء المضمون (وترى مثالا على ذلك في كتاب هارتمان
 Philosophie des Schönen) : إنهم مازالوا ينسجون شبكة
 « بمضموناتهم » الجميلة (ينسجونها حلقة حلقة بالجميل والرائع
 والفاجعي والمؤثر والعاطفي ، الخ) حتى شملوا كل صور الواقع ،
 حتى ما كانوا يسمونه منها « قبيحاً » . ولم يشعروا أن مضمونهم
 الفني الذي أصبح شيئاً فشيئاً ينطبق على كل الواقع ، لم يعد له أى
 صفة تميزه عن المضمونات الأخرى مادام لا مضمون خارج الواقع ،
 وبذلك ترد نظريتهم الأساسية من جذورها . — ثم أنظر إلى
 هؤلاء الصوريين الآخرين من أشياء المضمون كيف يصادرون
 على المطلوب الأول ، ويدورون دوراً فاسداً . إنهم يحتفظون
 بفكرة المضمون الفني ، ولكنهم يعرفونه بأنه هو « ما يهيم الإنسان » ،
 ويعترفون أن الاهتمام يتغير بتغير الإنسان في مختلف الظروف
 التاريخية ، أى مختلف باختلاف الفرد : وما هذا إلا شكل آخر
 لانكار القضية الأساسية ، إذ من الواضح طبعاً أن الفنان لا يوجد
 الفن إلا إذا اهتم بشيء يتخذه موضوعاً لهذا الفن ، ولكن هذا
 الشيء لا يصبح فناً إلا لأن الفنان الذي اهتم به ، قد جعله فناً . —
 وانظر إلى الصوريين كيف يتهربون ويتماصون . إنهم بعد أن يردوا
 الفن إلى الصور الجميلة المجردة الفارغة في ذاتها من كل مضمون والتي
 يمكن ، من جهة أخرى ، أن تنضم إلى المضمونات فتؤلف بذلك
 مجموع قيمتين ، إنهم بعد ذلك يدخلون بين الصور الجميلة ، على
 استحياء ، صورة « التوافق بين الصورة والمضمون » أو يصرحون ،

على غير استحياء ، أنهم يذهبون إلى نوع من « الانتقائية » ، فيفهمون الفن على أنه « النسبة » بين المضمون الجميل والصورة الجميلة . وهكذا ينسبون (بما يليق بالانتقائيين من خروج عن الدقة) إلى الحدود الخارجة عن هذه النسبة صفات لا تتصف بها هذه الحدود إلا في النسبة نفسها .

ذلك أن الحقيقة هي : أن المضمون والصورة يجب أن يميزا في الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني ، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها فنية ، أعني الوحدة ، لا الوحدة المجردة الميتة ، بل الوحدة العيانية الحية التي ترجع إلى التركيب العقلي ، والفن تركيب فني قبلي حقيقي ، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس ، تركيب نستطيع أن نقول بصده إن العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة ، ولا وجود للعاطفة والصورة ، في نظر الفكر الفني ، بدون التركيب القبلي : قد توجدان في ميادين فكرية أخرى بأثواب مختلفة ، فتكون العاطفة عندئذ هي الجانب العملي من الفكر الذي يحب ويكره ، ويرغب في الشيء أو ينفر منه ، وتكون الصورة عندئذ هي الثفل الميت من الفن ، تكون ورقة جافة في مهب الخيال ونزوات العيب . وهذا لا يعني الفنان ولا الباحث الفني في شيء ، لأن الفن ليس إنتاجاً حقيقياً لأخيلة ، وليس انفجاراً صاعباً للموى ، وإنما هو سيطرة على هذه الاندفاع بواسطة فعل آخر ، أو هو إن شئت أن يُحلَّ الفنان محل هذا الانفجار انفجاراً آخر هو الرغبة القوية في الإنتاج والتأمل ، وما يصاحب الإبداع الفني من ضروب القلق وضروب

الفرح : فسيان إذن (أو قل إنهما وسيلتان من وسائل
التعبير الموافق) أن نعدّ الفن مضموناً أو صورة ، شريطة أن
يكون من المفهوم دائماً أن المضمون قد برز في صورة ، وأن
الصورة ممتلئة بالمضمون ، أى أن الشعور هو الشعور المصور ،
وأن الصورة هي الصورة المشعور بها . ولا نستطيع إلا من قبيل
الاحترام لذلك الرجل الذى نادى باستقلال الفن أكثر من غيره ،
واراد أن يقرر هذا الاستقلال باستعمال كلمة « الصورة » ، فحارب
بذلك نظرية المضمون المجردة التى نراها لدى الفلاسفة والأخلاقين
كما حارب المذهب الصورى المجرد الذى نراه عند الأكاديميين ،
أقول لا نستطيع إلا من قبيل الاحترام لذلك الرجل ، دى سانكتيس ،
ونظراً إلى ضرورة محاربة تلك النزعة التى تريد أن تدخل
الفن فى أنماط أخرى من النشاط الفكرى ، أن ندعو نظرية الحدس
بأنها نظرية الصورة أو الشكل . وقد يعترض علينا (بسفسطة محام
لا بحجة عالم) بأن نظرية الحدس هذه ، إذ تعترف بالمضمون الفنى
بأنه عاطفة أو حالة نفسية ، إنما تنعته بما هو خارج عن الفن ،
وكأنها تعترف بأن المضمون الذى ليس عاطفة أو حالة نفسية
لا يصلح للإبداع الفنى ، ولا هو مضمون فنى . وما أظن أننا فى
حاجة إلى الرد على هذا الاعتراض . فان العاطفة أو الحالة النفسية
ليست مضموناً خاصاً ، وإنما هي السكون كله منظوراً إليه من
ناحية الحدس *sub specie intuitionis* . وليس فى وسعنا أن
نتصور فى خارجها أى مضمون آخر ليس فى الوقت نفسه صورة ،

مختلفة عن الصور الحدسية : لا الأفكار التي هي الكون بأسره
منظوراً إليه من ناحية التعقل sub specie cogitationis
ولا الموضوعات الفيزيائية والعناصر الرياضية التي هي الكون
بأسره منظوراً إليه من زاوية التخطيط والتجريد sub specie
sche mastimi et abstractionis ، ولا الارادات التي هي الكون بأسره
منظوراً إليه من ناحية الإرادة .

وتمت تفريق آخر لا يقل عن السالف ذكره خداعاً (وفيه
تستعمل كلمتا «المضمون» و «الصورة») يميز المحرسي عن المنعبر ،
يميز الصورة عن ترجمتها المادية ، فيضع في جانب ، مظاهر العواطف ،
وصور الناس والحيوانات والمناظر والأفعال والمغامرات وما إلى
ذلك ، ويضع في الجانب الثاني الأصوات والأنغام والخطوط
والألوان وما إلى ذلك ، ويدعو الطائفة الأولى بأنها باطن الفن ويدعو
الثانية بأنها ظاهره ، ويرى أن الأولى هي الفهم بالذات ، وأن
الثانية هي الإدراك . والتفريق بين الباطن والظاهر سهل أمره
(ولو في القول على الأقل) ، ولا سيما إذا لم نحاول أن نبحث
عن العلل الدقيقة الباعثة عليه ، ولا لاحظنا الطريقة التي تم
بها ، ثم وقفت العملية عند هذا الحد ، بدون أن نستخرج
منها أية فائدة ، بحيث أن هذا التفريق ، إذا لم نفكر فيه قط ،
أمكن في النهاية أن يبدو للفكر فوق الشك . ولكن الأمر لا يكون
كذلك إذا نحن انتقلنا (شأننا في كل تمييز) ، من عملية التفريق

إلى تقرير النسبة وإلى التركيب . فلسوف نصطدم في هذه الحالة بعوائق تخيب الظن وتحطم الأمل ، فإذا بالأشياء التي ميزناها بعضها عن بعض ، لا يمكن أن تجمع بعضها إلى بعض ، وإذا بنا ندرك أن تمييزنا كان إذن خاطئاً ، فأنى شيء خارج عن الداخل وغريب عنه أن يجتمع إلى هذا الداخل ويعبر عنه ! كيف يمكن لصوت أو لون أن يعبر عن صورة مجردة من الصوت واللون ؟ كيف يمكن لجسم أن يعبر عما ليس بجسم ! بأية طريقة يمكن أن يساهم في فعل واحد الخيال التلقائي والتفكير والنشاط المادي ؟ متى فرقنا الحدس عن التعبير ، وجعلنا طبيعة الأول مختلفة عن طبيعة الثاني ، لم نجد هناك حداً وسطاً يستطيع أن يجمع بينهما ، ويلحم أحدهما بالآخر . ولا تستطيع جميع نظريات التداعي والعادة والآلية والنسيان التي ارتأها علماء النفس أن تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة . وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أن في المسألة سرّاً : فمنهم . من رأى أن هذا السر تزواج عجيب ، وهؤلاء هم أصحاب الذوق الشعري ؛ ومنهم من رأى أنه نوع من الموازنة النفسية — الجسمية . وما رأى الأول على كل حال إلا موازنة يتظاهرون بتجاوزها ، ولا رأى الثاني إلا زواج احتفل به من بعيد العصور أو في ضباب المجهول .

وكان ينبغي قبل أن نلجأ إلى السر (وهو ملجأ في متناول يدنا في كل حين) أن نبحث هل كان تفريق العنصرين صحيحاً ، بل هل يمكن أن نتصور حدساً من غير تعبير . وفي رأبي أن ذلك لا يقل

امتناعا على التصور عن تصور نفس بلا جسد. ولئن تحدثت الفلسفات والأديان كثيراً عن هذا ، فإن الحديث فيه لا يعنى أنه جُرب بالفعل وتُصور. والواقع أننا لا نعرف إلا حدوداً معيّراً عنها . فالفكرة لا تكون بالنسبة إلينا فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بالفاظ ، ولا اللحن الموسيقى يمكن أن يكون لحناً موسيقياً ما لم يتحقق بأنغام ، ولا الصورة التجسيمية يمكن أن تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان . ولست أحتم أن تلفظ الكلمات جهاراً ، ولا أن تعزف الموسيقى على آلة ، ولا أن تثبت الصورة على خيش . ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج وأصبحت فكرة حقاً ، دارت الألفاظ في كيانتنا كاله ، فحركت عضلات الفم ، ورننت في داخل الأذن . ومتى كانت القطعة الموسيقية قطعة موسيقية حقاً ، رأيتموها تترنح على الشفاه ، وتحرك الأصابع ، حتى لكان الأصابع تلعب على أوتار خيالية . ومتى كانت الصورة التجسيمية يمكن أن تتحقق بالتصوير ، تبللنا بأفرازات هي ألوان ، حتى ليتفق ، إذا لم تسعفنا المواد الملونة ، أن نلون ما يحيط بنا على نحو تلقائي ، بنوع من الإشعاع ، كما يروى عن بعض المسترئين وبعض القديسين أن أيديهم وأرجلهم لطخت ببقع لا تحول ، بفضل الخيال . أما قبل أن تنشأ الحالة الفكرية التعبيرية ، فإن الفكرة واللحن والصورة لا توجد أبداً ، خلافاً لما يظن من أنها يمكن أن توجد بدون أن يوجد التعبير . ومن السداجة بمكان أن تصدق أولئك الشعراء والموسيقين والمصورين العجّز الذين يزعمون أن رأسهم طافح دائماً بمبدعات شعرية أو تصويرية أو موسيقية ، وأنهم

لا يستطيعون أن يبرزوها إلى الخارج ، أو أنهم لا يهتمون بالتعبير عنها ، أو أن الأداة الفنية لم تتقدم بعد التقدم الكافي الذي يتيح لهم أن يعبروا عنها . ولست أدري كيف أتيحت هذه الوسائل ، منذ قرون عديدة ، لهوميروس وفلياس وآيلوس .. ثم هي لا تتاح اليوم لهؤلاء الذين يحملون في رؤوسهم الكبيرة ، على ما يدعون ، فناً أسمى وأعظم . وينشأ هذا الاعتقاد الساذج نتيجة لوهم في بعض الأحيان وذلك أن يتصور أحدهم صورة ما بالفعل ، ويكون بذلك قد عبر عنها ، فيخل إليه خطأ أنه يملك في ذاته مقدماً كل الصور الأخرى التي ينبغي أن تدخل في أثره الفني ، في حين أنه لا يملكها بعد ، ولا يملك الرابطة الحية التي ستضمها بعضها إلى بعض ... لأنها لم تخلق بعد ... لأنه لم يعبر عن الصور ، ولا عبر عن الرابطة .

أما إذا فهمنا الفن على أنه حدس ، وفقاً للرأى الذي سلف عرضه ، وأنكرنا وجود عالم مادي ، واعتبرنا هذا العالم المادي بناء مجرداً يشيده الخيال ، لم يبق بالفن حاجة إلى هذه الموازاة بين الجوهر المفكر والجوهر الممتد ، ولا إلى هذا المزاوجات المستحيلة ، لأن جوهره المفكر أو قل فعله الحدسي كامل في ذاته . وعلى قدر ما يصعب أن نتصور صورة مجردة من التعبير يسهل بل يتحتم من الناحية المنطقية أن نتصور صورة هي في الوقت نفسه تعبير أي صورة بالفعل . إنك لو جردت الشاعر من أبحرهم وألفاظه وقوافيه ، لما بقي هنالك فكرة شعرية كما يخيل إلى بعضهم ،

بل لما بقي شيء البتة . فإنما نشأ الشعر مع هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه الأبحر ، وليس في وسعنا كذلك أن نقول إن التعبير أشبه بالبشرة بالنسبة إلى الجسم ، اللهم إلا أن نقول (ولعل هذا أن لا يكون غير صحيح في الفيزيولوجيا أيضاً) إن الجسم كله ، في كل خلية من خلاياه ، وفي كل عنصر من هذه الخلايا ، هو في الوقت نفسه بشرة .

على أني أخرج عن آرائ المنهجية وأرتد عما عزم عليه من إيمان ما تتطوى عليه الأخطاء من صواب (وقد سبق أن فعلت ذلك مع نظرية الثنائية — المضمون والصورة — إذ بينت الحقيقة التي كانت تتجه إليها ولم تستطع أن تبلغها .) إذا أنا لم أشر إلى الحقيقة التي تشوى في أعماق ذلك التفريق الخاطئ بين الحدس والصورة . فمن الممكن في الواقع أن يفرق بين الخيال والأداة ، ومن الممكن أن يقرب بينهما وأن يضاف أحدهما إلى الآخر ، (وإن لم يكن ذلك في ميدان الفن خاصة بل في ميدان الفكر عامة) . لا شك أن هنالك مشكلات عملية تعترض سبيل الفنان وصعوبات كثيرة لا بد له من التغلب عليها . لا شك أن هنالك شيئاً ، وإن لم يكن « مادياً » بل روحياً ككل شيء واقعي ، يمكن أن ينعت **على** — **بيل المحاور** بأنه مادي بالنسبة إلى الحدس . فما هو هذا الشيء ؟ إن الفنان الذي تركناه يحتلج بصور معبر عنها تتدفق في مسارب لا نهاية لعددتها من كيانه كله ، إنما هو إنسان كامل ، رهو لذلك إنسان عملي ، ولو كونه كذلك فهو يسعى إلى امتلاك كل الوسائل التي تتيح له أن لا يفقد ثمرة عمله الروحي ،

وتمكنه — هو وغيره — من استعادة هذه الثرة متى شاء .
فيعمد إلى القيام بأفعال عملية تضمن له هذا التكرار . وهذه
الأفعال العملية ، شأن كل فعل عملي ، ولذلك عُدَّت أدوات .
ولما كانت عملية ، وبالتالي متميزة عن الحدس لأن الحدس
نظري ، بدت خارجية بالنسبة إلى الحدس ، وسميت لذلك مادية ،
لا سيما وأن العقل يستطيع إثبتها ويجرّدها . وعلى هذا
النحو إنما ترتبط الكتابة الموسيقية والعلامات الموسيقية
بالموسيقى ، وترتبط أقنشة المصور وألواحه وجدرائه بالتصوير ،
وترتبط الحجارة المنقوشة والمنحوتة والحديد والبرونز وسائر
المعادن المصهورة والمصبوبة والمكونة على أشكال شتى بالنحت
والعمارة . وهاتان صورتان من النشاط على جانب عظيم من
الاختلاف بحيث يمكن أن يكون المرء فناناً عظيماً بدون أن
يكون عاملاً مجيداً : فهذا شاعر يسمى تصحيح تجارب أشعاره
المطبوعة ، وهذا معمار يستعمل مواد غير صالحة أو لا يعنى عناية
كافية بالرسم ، وهذا مصور يستعمل أصباغاً سرعان ما تفسد ، ومن
غير المفيد أن نضرب الأمثلة على هذه الأنواع من النقص . لكن
المستحيل هو أن يكون امرؤ شاعراً عظيماً ثم هو يسمى نظم الشعر ،
وأن يكون مصوراً كبيراً ثم هو لا يجيد الملاءمة بين الألوان ،
وأن يكون معماراً كبيراً ثم هو لا يقدر على إحكام التوافق بين
الخطوط ، وأن يكون موسيقياً كبيراً ثم هو لا يحسن إيجاد التناغم
بين الأصوات ؛ أى ، على الجملة ، أن يكون فناناً كبيراً ثم هو

لا يحسن التعبير . قالوا عن رافائيل : لو لم يكن له يدان لظل مصوراً عظيماً ، غير أنهم لم يقولوا : لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصوراً عظيماً .

وهذه الإحالة الظاهرية للحدوس إلى أشياء مادية (ولندكر هذا عابرين ، إذ لا بد لي من إتمام عرضي في شيء من التركيز) . هذه الإحالة التي تشبه في باب الاقتصاد إحالة الحاجات والعمل إلى أشياء وبضاعة تفسر كذلك لماذا لا يتحدث الناس عن « أشياء فنية » و « أشياء جميلة » فحسب ، بل عن أشياء « جميلة بطبيعتها » . فمن الواضح أن من الممكن أن نصادف كذلك ، عدا الأدوات التي نستعملها في التعبير عن الصور ، أشياء موجودة مقدماً ، صنعها الإنسان أو غير الإنسان ، ويمكن أن تقوم بهذه الوظيفة أي أن تثبت ذكرى حدوسنا . وتسمى هذه الأشياء باسم « الأشياء الطبيعية الجميلة » ، ولا تؤثر تأثيرها إلا إذا أمكن أن تدرك بروح الفنان الذي استلهمها لنفسه ، فأضفي عليها قيمتها ، وحدد جانب الجمال فيها ، وردها بذلك إلى حدس من حدوسه . إلا أن كون هذا التنبؤ ناقصاً باستمرار ، وكون « الجمالات الطبيعية » مترجحة متغيرة ، يبرران كذلك إحلالنا هذه الجمالات في منزلة أدنى من منزلة الآثار التي ينتجها الفن . فلنترك البلاء والسكراري يزعمون أن هذه الشجرة وهذا النهر وهذا الجبل بل وهذا الحصان وهذا الوجه الانساني الجميل أسمى من الآثار التي أبدعها إزميل

مشيل أنجلو ، وأرفع من أشعار دانتي ، ولنقل في شيء من العقل
إن « الطبيعة » بليدة إذا قيسَت الفن ، وإنها خرساء ما لم يُستطبها
الإنسان .

وهناك تفريق ثالث يميز ، هو الآخر ، بين شيئين لا يمكن التمييز
بينهما ؛ فهو يقسم مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين : لحظة التعبير
بالمعنى الخاص للكلمة ، أعنى الوصول إلى التعبير ، ثم لحظة جمال
التعبير ، أعنى زخرفة التعبير . وعلى هذا الأساس صنفوا
التعبيرات في زمرتين : التعبيرات العارية ، والتعبيرات المزخرفة ،
وهناك مذهب يمكن أن نرى آثاره في مختلف ميادين الفن ، ولكنّه
نما واتسع في ميدان اللغة على وجه الخصوص ، حيث يحمل إسماً
مشهوراً ، هو اسم « البلاغة » . وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ
بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه ، ولا تزال تدرس في المدارس ، ويعنى
بها في المكتيب ، بل في المباحث اللغوية التي تزعم لنفسها أنها علمية ،
فضلاً عن الأفكار العامة بطبيعة الحال ، ولو أنه فقد في أيامنا هذه
كثيراً من قوته الأولى . وقد قبله أناس من أهل الذكاء والخصافة ،
لا أدري أعنى كسل أم لقوة التقاليد ، وتركوه يعيش قروناً طويلة .
ولم تسد تحاول الثورات النادرة التي قامت في وجهه أن تشيد ثورتها
مذهبا ، وأن تنتزع الخطأ من جذوره . ولم يقتصر شر البلاغة التي
تقول بوجود « لغة مزخرفة » مختلفة عن اللغة العارية وسامية عليها ،
لم يقتصر شرها على ميدان فلسفة الفن ، بل تعداه إلى ميدان النقد ،
وكثيراً ما أنصب على ميدان التربية الأدبية ؛ فعلى قدر ما كانت

عاجزة عن تفسير الجمال المحض ، كانت قادرة على تقديم تبرير ظاهري للجمال المزوَّق ، وكانت قيمة بالتشجيع على الكتابة في أسلوب متنفخ متصنع كـريه . على أن التقسيم الذي أوجده واعتمدت عليه يناقض نفسه منطقياً : فهو يهدم المفهوم الذي حاولت أن تقسمه إلى لحظتين ، والأشياء التي حاولت أن نصنفها في طائفتين . فإن التعبير المناسب ، إذا كان مناسباً ، كان جميلاً كذلك ، لأن الجمال ليس إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالي للصورة . وإذا كنا نغني بـنعمته بالعرى أنه يعوزه شيء يجب أن يتوفر فيه ، فمعنى ذلك في هذه الحالة أنه ليس مناسباً ، أو أنه ليس تعبيراً ، أو لم يصبح بعد تعبيراً . وكذلك التعبير المزخرف ، فإنه إذا كان تعبيراً في كل أجزائه ، لم نستطع أن ننعمه بأنه مزخرف بل بأنه عار ، كالأول ، وبأنه سليم كالأول كذلك . أما إذا كان ينطوي على عناصر غير تعبيرية ، عناصر مضافة ، خارجية ، لم يكن جميلاً ، بل قبيحاً ، ولم يكن تعبيراً ، أو لم يصبح بعد تعبيراً : ولكي يصبح تعبيراً يجب أن يتخلص من العناصر الغريبة (كما وجب على الأول يكتسب عناصر تعوزه) .

ليس التعبير والجمال مفهومان اثنين ، فها هما إلا مفهوم واحد يمكن أن ندعوه بأحد اللفظين على السواء . إن الخيال الفني لا يكون بدون جسد ، لكنه ليس بدينأ ، ولباسه من ذاته ، لا يلبس شيئاً غيره ، وليس إذن « بمزخرف » . صحيح أن وراء هذا التمييز الخاطئ نفسه مسألة يلزم فيها التمييز بالضرورة . وتعلق هذه

المسألة (كما يمكن أن نستنتج ذلك من فقرة لاريوسطس ومن
السيكولوجيا الرواقية ، وكما نراه على نحو أوضح في مناقشات البلاغيين
الايطاليين في القرن السابع عشر) بالصلات بين الفكر والخيال ،
بين الفلسفة والشعر ، بين المنطق والفن (وقلوا كذلك يومئذ بين
« الجدل » و « البلاغة » ، بين « الكف المقبوض » و « اليد المفتوحة »)
فكان التعبير « العادى » ينطبق على الفكر والفلسفة ، وكان التعبير
« المزخرف » ينطبق على الخيال والشعر . واسكن صحيح أيضاً أن
مسألة التفريق هذه بين صورتين من صور الفكر النظرى لا يمكن أن
تقوم بالنسبة إلى صورة واحدة من هاتين الصورتين ، أعنى صورة
الحدس أو التعبير ، حيث لن نجد إلا خيالا ، وشعراً ، وفناً . فإدخال
المنطق ههنا ، ظلياً ، لا يزيد على أن يلقى ظلاً خداعاً ، حقيقة
بأن يلبس الأمر على العقل ، ويوقعه فى الاضطراب ، ويحول بينه
وبين رؤية الفن ، فى كامل رحابته ونقساته ، بدون أن يريه
منطقاً ولا فكراً .

على أن أسوأ الشرور التى سببها مذهب التعبير « المزخرف »
لتصنيف صور الفكر الإنسانى تصنيفاً نظرياً هو ما تعلق بنظره
أصحابه إلى اللغة . فإننا إذا سلمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية
مخسبة ، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية ، لزوم عن ذلك
أن ترجع اللغة إلى التعبيرات العارية وأن ترد إلى النحو ، وبالتالى
(إذ لا مكان للنحو فى البلاغة ولا فى الفن) إلى المنطق حيث يسند
إليها دور دلالى ثانوى . والواقع أن فساد اللغة المنطقى مرتبط

ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغى فى التعبير ، وهو يتقدم معه جنباً إلى جنب ، فقد نشأ معاً فى العصر اليونانى القديم ، ومعا يعيشان فى أيامنا هذه ، رغم تعارض الأول مع الآخر ، وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية فى اللغة نادرة جداً ، ولم يكن لها نتائج ذات بال ، شأنها شأن الثورات التى قامت فى وجه البلاغة . وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومانطيقى (الذى تقدمه فيسكو بنحو قرن) ، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين ، أوفى بعض المراكز المصطفاة ، شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية ، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق اتصالاً بالشعر منها بالمنطق . على أن كثيراً من خيرة هؤلاء المفكرين ممن ظلوا يرون فى الفن رأياً خارجاً عن الفن (كالمذهب المفهومى أو المذهب الأخلاقى أو مذهب اللذة) ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من التوحيد بين اللغة والشعر . وفى رأينا أن هذا التوحيد محتوم وسهل معاً ، مادامنا فهمنا الفن على أنه حدس ، وفهمنا الحدس على أنه تعبير ، ووحدنا بذلك ، ضمناً ، بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع ، فما قصرناها تحكيميا على ما يدعى باللغة الملفوظة ، ولا حذفنا منها ، تحكيميا ، عنصر النبوة والإشارة ، وإذا فهمناها بكامل قوتها ، أى إذا فهمناها فى واقعها ، من حيث هى فعل الكلام نفسه ، فما خلطنا بينها وبين مجردات النحو والمفردات ، ولا ظننا — بالحقافة! — أن الانسان يتحدث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات . إن الانسان يتحدث فى

كل لحظة كما يتحدث الشاعر ، لأنه ، كالشاعر ، يعبر عن تأثراته وعواطفه في هذه الصورة التي يسمونها كلامية أو مألوفة ، والتي لا تفصلها أية قوة عن سائر الصور التي يسمونها نثرية أو نثرية شعرية أو قصصية أو ملحمية أو حوارية أو درامية أو غنائية أو موسيقية وما إلى ذلك . ولئن كان لا يسمى الإنسان العادي أن يعدد كالشاعر (وهو في الحق كذلك ، لكونه إنساناً) فما ينبغي أن يسمى الشاعر أن يُجمع إلى عامة الناس ، فإن هذا الجمع يفسر لنا لم كان للشعر الراقى سلطان عظيم على كافة النفوس الانسانية . « فلو كان الشعر لغة خاصة ، لو كان « لغة الآلهة » ، لما استطاع البشر أن يفهموه . لئن كان الشعر يسمو بالبشر ، فإنه لا يسمو بهم فوق ذواتهم ، بل في داخل ذواتهم : وهكذا نرى الديموقراطية الحقّة والأرستقراطية الحقّة ، في هذه الحالة أيضاً ، تلتقيان : فيلتقي الفن باللغة ، وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة ، حتى ليكن أن تعرف كل منها بالأخرى ، أى أن تعدا شيئاً واحداً ، مما جعلني أجزؤ منذ بضع سنين على إثبات ذلك في عنوان كتاب وضعته في فلسفة الفن ، ولم يعد تأثيراً على عدد من علماء اللغة وفلاسفة الفن ، في إيطاليا وفي خارج إيطاليا ، كما يتضح ذلك مما نشر في موضوعه من كتابات . وإن هذا التوحيد بين الشئيين يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة ، فيخلصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية ونظريات اللذة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني ، كما أنه يعود بفائدة عظيمة

على الدراسات اللغوية التي يحسن أن نخلصها من المناهج
الفزيولوجية ، والنفسية ، والنفسية الفسيولوجية التي تجرى
الآن مجرى «المودة» وأن نحررها من نظرية الأصل الاصطلاحي ،
هذه النظرية التي ما تنفك تتجدد ، والتي تستتبع وراءها ،
بنوع من الاستجابة المحتومة ، النظرية الغيبية . ولن يكون من
الضروري ، حتى ولا هنا ، أن نقرر وجود تلك التوازيات
السخيفة ، أو أن نعتقد تلك المزاوجات الغيبية بين الصورة والإشارة ،
لأن اللغة لن تفهم على أنها إشارة ، بل على أنها صورة إشارة ،
أي على أنها إشارة للصورة ذاتها ، وبالتالي صورة ذات لون
وموسيقى وغناء . إن الصورة الإشارة هي نتاج عفوى للخيال ،
لأن الإشارة التي يتفاهم بها الإنسان مع الإنسان ، تفترض مقدما
وجود الصورة وبالتالي وجود اللغة . أما إذا حاولنا أن نفسر
الكلام بواسطة فكرة الإشارة ، فقد اضطررنا أخيرا إلى اللجوء إلى
الله ، واعتباره الموجد الأول للإشارات ، أي اضطررنا إلى
افتراض اللغة على نحو آخر ، بردها إلى ما لا يمكن معرفته .

وأختم استعراضى للأحكام السابقة بصدد الفن بواحد منها
هو أكثرها شيوعا ، لأنه يدخل الحياة اليومية لنقد الفن
وتأريخه ، أعنى رأى القائل بوجود أساطير فنية خاصة ، وبأن
لكل نوع من هذه الأنواع مفهومه الخاص ، وحدوده الخاصة ،
وقوانينه الخاصة . وتتجسد هذه النظرية الخاطئة في سلسلتين

مذهبيتين تعرف إحداهما باسم نظرية الأنواع الأدبية والفنية
(الأدب الغنائي ، الدراما ، الرواية ، شعر الملاحم ، الشعر
القصصي ، الملهاة ، المأساة ؛ التصوير الديني ، التصوير العلماني ،
التصوير بحسب الطبيعة ، الطبيعة الميتة ، المناظر ، الأزهار والثمار ؛
نحت تماثيل الأبطال ، تماثيل الأموات ، التماثيل التي تصور العادات ؛
موسيقى المنزل ، موسيقى الكنيسة ، موسيقى المسرح) وتعرف
الثانية باسم نظرية الفنون (الشعر ، التصوير ، النحت ، العمارة ،
الموسيقى ، التمثيل ، فن الجنائن ، الخ ، الخ .) ؛ وفي بعض الأحيان
تعد النظرية الأولى قسماً من النظرية الثانية .

ويلاحظ هذا الحكم الخاطيء ، هو الآخر ، على بساطة أصله ، في
الحضارة اليونانية ، ولا يزال ، هو الآخر كذلك ، شائعاً في أيامنا
هذه . فما زال كثير من الباحثين في الفن يكتبون الكتب في فن المأساة
وفن الملهاة وفن الأدب الغنائي ، وفن الفكاهة ، وفن التصوير والموسيقى
والشعر . والأدهى من هذا (لأن هؤلاء الباحثين قلما يصغي
إليهم الناس ، ولأنهم يكتبون لأنفسهم على سبيل التسلية أو ليحتلوا
مركزاً علياً) أن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية يقيسونها
بالنسبة إلى النوع الفني أو الفن الخاص الذي تنتسب في رأيهم
إليه . وبدلاً من أن يبرزوا جمال الآثار أو قبحه ، يجعلون يفكرون
في تأثيراتهم ، فيقولون إن هذا الأثر قد التزم قواعد الدراما أو

اخترقها ، وأخذ بقوانين التصوير أو خرج عليها . ثم شاعت هذه العادة كثيرا حتى أصبح تاريخ الأدب والفن تاريخا لم أنواع الأدبية والفنية ، وصاروا يجزئون أثر الفنان الواحد — الذى يكون فى الواقع وحدة تامة — إلى أجزاء يساوى عددها عدد ما هنالك من أنواع فنية ، حتى لترى الفنان الواحد (أريوست مثلا) يظهر تارة بين رجال النهضة الذين تعهدوا الشعر اللاتينى ، وتارة بين الغنائيين الذين كتبوا باللغة العامية ، وتارة ثالثة بين الرعيل الأول من الهجائيين الطليان ، وتارة رابعة بين الطليعة الأولى من كتاب الملاحى ، وتارة خامسة بين الشعراء الذين مضوا بالشعر الفروسى فى طريق الكمال . . كما لو كان هذا الشعر اللاتينى وهذه القصائد العامية وهذا الهجاء وهذه الملاحى وهذا الشعر الفروسى ليست جميعها الشاعر أريوست نفسه فى محاولاته المختلفة وصوره الشتى ومنطق نموه الروحى .

وليس معنى هذا أن نظرية الأنواع والفنون هذه لم يكن لها وليس لها جد لها الداخلى . والحق أنها تنقد نفسها بنفسها ، وتهزأ من نفسها بنفسها . فما من أحد يجمل أن التارىخ الأدبى مملوء بالحالات التى يخرج فيها فنان عبقرى على نوع من الأنواع الفنية المقررة ، فيثير انتقاد النقاد ، ثم لا يستطيع هذا الانتقاد أن يطفىء إعجاب الناس بهذا الأثر العبقري ، ولا أن يحد من ذبوعه ، فما

يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التسهل ، فيوسّعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعاً جديداً ، كما يقبل ولد غير شرعي . ويظل هذا النطاق قائماً إلى أن يأتى أثر عبقرى جديد ، فيحطم القيود ويقلب القواعد . ومن سخر هذا المذهب بنفسه أن هؤلاء الباحثين ، حين يريدون أن يحددوا الأنواع والفنون تحديداً منطقياً ، يستحيل عليهم ذلك : فإذا نظرت عن كثب إلى التعاريف التى يضعونها وجدتها جميعاً لا تخرج عن حالتين : فإما أنها تنحل فى التعريف العام للفن ، وإما أنها اصطفاة لبعض الآثار التى سمت إلى مرتبة نوع أو سنة ، فكانت لهذا السبب نفسه غير قابلة لأن تضبط فى حدود منطقية صارمة . ومن الطبيعى أن لا نظفر بتحديد صارم لشيء لا يمكن أن يحدد نظراً لصفة التناقض فى الموضوع ، ومن الطبيعى أن نصل بمحاولتنا هذه إلى آراء سخيصة لا يقبلها العقل ، وهذا ما نجده عند كثير من كبار الباحثين ، حتى لسنج مثلاً ، الذى انتهى إلى هذه الفكرة التى لا يستسيغها العقل فقال : إن فن التصوير يمثل « الأجسام » — الأجسام ! . . لا الأفعال ولا الأرواح . . ولا روح المصور ولا فعله ! . . ونجد ذلك أيضاً فى المسائل التى تنشأ بصورة منطقية عن هذا الرأى المخالف للمنطق . وذلك حين يتساءلون مثلاً ، بعد أن يسندوا إلى كل نوع وإلى كل فن ميداناً محدداً : ما هو النوع الأعلى ، وما هو الفن الأرفع ؟ هل التصوير أرفع من النحت ، وهل الدراما أسمى من الأدب الغنائى ؟

وهلا يحسن ، إذا عرفنا ، بواسطة هذه التقسيمات ، القوى التي يتمتع بها كل فن من هذه الفنون ، أن نجمع هذه القوى المنفصلة في نوع فني واحد يستحق الأنواع الأخرى كما تستحق الجيوش المتحالفة جيشاً منعزلاً ؟ ألا تتمتع الأوبرا مثلاً ، وهي تجمع بين الشعر والموسيقى والتشيل والزخرفة ، بقوة فنية أكبر من القوة الفنية التي تتمتع بها قصيدة من تأليف جوته أو رسم من تصوير ليوناردو ؟ إلى ما هنالك من أسئلة وتميزات وتعريفات وأحكام يأنف منها الذوق الفني الشعري الذي يحب الأثر في ذاته ، ولذاته ، من حيث هو مخلوق حي ، فردي . . . ويعرف أن لكل أثر قانونه الفردي ، وقيمه الكاملة التي لا ينوب عنها شيء ولا يحل محلها شيء . ومن هنا إنما نشأ النزاع بين الحكم الإيجابي الذي يصدر عن الأمزجة الفنية وبين الحكم السلبي الذي يصدر عن النقاد المحترفين ، بين نفي أولئك وتقرير هؤلاء . ومن الطبيعي أن يكون النقاد المحترفون في بعض الأحيان أدعياء متنطعين ، ولو أن الفنانين المطبوعين ، بدورهم ، أشبه « برسل عزل » لأنهم غير قادرين على التفكير البرهاني واستخراج النظرية الصحيحة التي تنطوي عليها أحكامهم ليعارضوا بها النظرية المتنطعة التي يقول بها خصومهم . وما هذه النظرية الصحيحة إلا جانب من فهمنا للفن على أنه حدس أو حدس غنائى ، ولما كان كل أثر فني يعبر عن حالة نفسية وكانت الحالة النفسية فردية وجديدة أبداً ، فإن الحدس يتضمن حدوساً لا نهاية لعددها ، ولا يمكن أن يجمعها تصنيف ،

إلا أن يكون هذا التصنيف مؤلفاً من عدد لا نهاية له من الزمر ،
ولن تكون هذه الزمر عندئذ زمر أنواع بل حدوس . ولما كانت
فردية الحدس ، من جهة أخرى ، تستتبع فردية التعبير ، وكنا
نميز بين تصوير وتصوير آخر كما نميز بين تصوير وشعر ، وكانت
قيمة التصوير والشعر لا تقاس بالأصوات التي ترن في الهواء
ولا بالألوان التي يعكسها النور ، بل بما يقولانه للروح إذ ينبثان
في صميم الروح ، كان من العبث أن نتجه إلى الوسائل التعبيرية
المجردة ، حتى نؤلف السلسلة الأخرى من الأنواع أو الأصناف .
ومعنى هذا أن كل نظرية متصلة بتقسيم الفنون غير ذات أساس .
فالنوع والصنف هما ، في هذه الحالة ، شيء واحد ، هو الفن
نفسه أو الحدس . أما الآثار الفنية الجزئية فلا حصر لعددتها ،
وهي جميعاً أصيلة ، ولا يمكن لأحد منها أن يترجم إلى آخر
(لأن الترجمة ، أو ترجمة الفنان الموهوب على الأقل ، إنما هي
خلق لأثر فني جديد) . فليس بين الكلّي والجزئي هاهنا أى عنصر
وسيط ، بالمعنى الفلسفى للكلمة . ليس هناك سلسلة من الأجناس
أو الأنواع . وليس بالفنان الذى يبذل الفن ولا بالمتأمل الذى
يتذوق الفن ، من حاجة إلى شيء آخر غير الكلّي والفردى أو قل
بتعبير أصح الكلّي المتفرد ، أى النشاط الفنى الكلّي الذى تلخص
وتركز بكامله فى تصور حالة نفسية فردية .

على أننا نعتزف أنه إذا كان الفنان المحض والناقد المحض ،

والفيلسوف المحض في الوقت نفسه ، لا يلتقون عند الأنواع أو الأصناف ، فإن لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى . وهذا هو جانب الصواب الذي لا أحب أن أغفل ذكره في هذه النظريات الخاطئة . فمما لا شك فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التصنيفات ، لا من أجل الانتاج الفني ، فالانتاج الفني عفوى تلقائى ، ولا من أجل الحكم على آثار الفن فهذا الحكم حكم فلسفى ، وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التى لا حصر لها ، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التى لا تحصى ، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه وتفيد الذاكرة . ومن الطبيعى أن تنتظم هذه الأصناف إما وفقاً للصورة المجردة أو وفقاً للتعبير المجرد ، وبذلك تكون تارة أصنافاً لحالات نفسية (الأنواع الأدبية والفنية) ، وتارة أصنافاً لوسائل تعبيرية (الفنون) . ولا يعترض أحد علينا بأن مختلف الأنواع والفنون إنما ميزت تمييزاً تحكيمياً غير ذى أساس ، وأن التقسيم الثنائى العام نفسه إنما هو تقسيم تحكى غير ذى أساس كذلك . لأننا سرعان ما سنسلم بأن هذا الأسلوب أسلوب تحكى ؛ ولكن هذا الاصطفاء يصبح بعد ذلك مفيداً ولا غبار عليه ، مادامنا لا نجعله مبدأ فلسفياً أو مقياساً للحكم على الفن . إن هذه الأنواع والأصناف تسهل معرفة الفن وتيسر التربية الفنية ، فهى فى المعرفة أشبه بثبت تذكر فيه أهم الآثار الفنية ، وهى فى التربية مجموعة النصائح الضرورية التى توحى بها الخبرة الفنية . وإنما المهم أن لا نخلط بين الثبوت المصنوعة والأوامر القطعية ، وهو خلط يقع فيه بسهولة ، ولكن يجب

أن نقاومه ، وفي وسعنا أن نقاومه . إن كتب التعليم في الأدب
والبلاغة والنحو وفن التأليف الموسيقي والعروض والتصوير
وما إلى ذلك ، إنما هي ، أولاً وقبل كل شيء ، كشوف آثار ومجموعات
نصائح . على أنه يتجلى فيها ، ثانياً ، ميول إلى تعبيرات فنية خاصة
يجب أن نعتها في هذه الحالة من الفن الذي لا يزال مجرداً ، من
الفن الذي لا يزال بسبيل التهيؤ ، كما نجد فيها ، ثالثاً ، محاولات
لفهم موضوعها فهماً فلسفياً ، محاولات يفسدها خطأ التقسيم إلى
أنواع وفنون ، وهو خطأ انتقدناه ، ولكنه ، نتيجةً لتناقضاته ،
يمهد السبيل بعد ذلك للنظرية الصادقة في فردية الفن .

ولا شك أن هذا المذهب يؤدي ، لأول نظرة ، إلى نوع من
الفوضى : فإن الحدوس الفردية ، الأصلية ، التي لا يمكن أن
ترجم ، ولا يمكن أن تصنف ، تبدو غير خاضعة لسلطان الفكر ،
لأن الفكر لا يستطيع أن يسيطر عليها إلا إذا ربط بينها وأوجد
علاقاتها بعضها ببعض ، خلافاً لما يريد هذا المذهب الذي أتينا على
بسطه والذي يبدو فوضوياً أكثر منه تحريراً .

إن القصيدة القصيرة تشبه القصيدة الكبيرة من الناحية الفنية ،
واللوحة الصغيرة أو المخطط يشبهان لوحة في معبد أو جداراً مصوراً .
ولعل رسالة صغيرة أن تكون أثراً فنياً كرواية كبيرة سواء بسواء ،
بل لعل ترجمة جميلة أن تكون أصيلة أصالة الأثر الأصلي ، وليس

في وسعنا أن ننكر هذه القضايا ، لأنها قائمة على مقدمات وطيدة
الأركان . إنها صادقة رغم أنها مفارقة (وهذه ميزة ولا شك)
أو رغم أنها متعارضة مع الآراء العامة . ولكن أليست محتاجة
كذلك إلى متمم ما ؟ لا بد أن يكون ثمت وسيلة لترتيب طائفة
الحدوس وضبطها وربطها وفهمها والسيطرة عليها إذا كنا لا نريد
أن ننتيه في إثرها .

الواقع أن ثمت وسيلة . فحين أنكرنا على التصنيفات المجردة
أية قيمة نظرية ، فاننا لم ننكر هذه القيمة على التصنيف
التوليدي ، العياني ، الحى ، الذى ليس فى الواقع « تصنيفاً » ، أعنى
التاريخ . إن كل أثر قى يحتل فى التاريخ المكان الذى يناسبه ،
مكانه لا مكاناً آخر : من قصائد جيدو كالفالكاتى إلى أناسيمر كيكو
آنجيليرى اللذين يبدوان آهة أو ضحكة لحظة ، إلى ملههارة دانتي
التي كأنها تلخص فى ذاتها ألف سنة من حياة الفكر الإنسانى ،
إلى تلك الترجمة الرشيقة ~~للا~~ ^{للبا} نيابة لانيبال كارو فى القرن
الخامس عشر ، إلى نثرات سارپى الجافة ، إلى نثرات دانييلو
بارتولى اليسوعية المقدعة — فما نحكم بعدم الأصاله على أثر أصيل ،
لأنه حى ، ولا نحكم بالصغر على أثر ليس بالصغير ولا بالكبير ،
لأنه فوق القياس ؛ اللهم إلا أن نقول هذا صغير وهذا كبير ، على
سبيل المجاز ، إظهاراً للإعجاب وابراراً للنسبة الأهمية . ففى التاريخ

الذى ما ينفك يزداد اغتناء ووضوحا ، لا في أهرامات التصورات
التجريدية التي ما تنفك تفرغ كلما ارتفعت ، إنما تكمن الصلة التي
تربط كافة الآثار الفنية أو كافة الحدوس . في التاريخ إنما تبدو
هذه الآثار أو الحدوس متماسكة متماسكا عضويا ، كمراحل
متعاقبة ضرورية لتطور الفكر ، كل مرحلة منها لحن من ألحان
القصيد الأبدية الخالدة التي تجمع في ذاتها ، على تناغم وتوافق ،
جميع القصائد الجزئية .

مكان الفن

في الفكر وفي المجتمع الانساني

وصلت الخصومة حول استقلال الفن أو عدم استقلاله إلى أقصى حدتها في العصر الرومانطيقى ، حين نودى بشعار « الفن للفن » ، ثم نودى ، كمنقيض موضوع ظاهرى لذلك ، بشعار « الفن للحياة » . وبعد ذلك الحين أصبحت هذه القاعدة تناقش في الحقيقة ، بين الأدباء والفنانين أكثر مما تناقش بين الفلاسفة ، وقد فقدت هذه الخصومة كثيراً من شأنها في أيامنا هذه ، وهوت من منزلتها ، حتى صارت مسألة يتسلى بها المبتدئون ويكتب فيها التلاميذ ، أو أصبحت موضوعاً لخطب أكاديمية . على أننا نجد آثاراً لها حتى قبل العهد الرومانطيقى ، وفي أقدم مخلفات التفكير الإنسانى في الفن . بل إن فلاسفة الفن أنفسهم إن أهملوها ظاهراً (ولاشك أنهم يزدرونها في هذه الصورة العامة) فانهم يعنون بها في الواقع ، بل يمكن القول إنهم لا يفكرون في شيء غيرها . ذلك أن البحث في استقلال الفن أو عدم استقلاله يرجع في حقيقته إلى البحث في هل الفهم موجود أو غير موجود ، وإذا كان موجوداً ، فما هو ؟ فإن نشاطاً يرتبط بمبدؤه بمبدأ نشاط آخر ليكون في جوهره هذا النشاط الآخر ، ولا يكون له إلا وجود زعمى أو اصطلاحى . إن فناً

يتعلق بالأخلاق أو اللذة أو المنفعة ، هو أخلاق أو لذة أو منفعة ،
ولن يكون فناً أبداً . أما إذا حكمنا له بالاستقلال لا بالاتصال ،
فقد وجب أن نبحث عن الأساس الذي يقوم عليه هذا الاستقلال ،
أى وجب أن نعرف به يتميز الفن عن الأخلاق واللذة والفلسفة
وسائر ما عداه ، وهذا يعود بنا إلى التساؤل : ما هو الفن ، وإلى
تحديد جوهره على أنه مستقل حقاً . ويتفق أن يسلم بعضهم بأن
الفن ذو طبيعة أصيلة خاصة ، ثم يرون مع ذلك أنه خاضع لصورة
أخرى أرفع وأكرم (كما قيل في بعض الأزمان) ، فهو عبد للأخلاق ،
أو خادم للسياسة ، أو ترجمان للعلم . وإذا دل هذا على شيء فأنما يدل على
أن هناك أناساً ألفوا مناقضة أنفسهم ، أو ترك أفكارهم فوضى
لا انسجام لها ، أناساً خرقاً طائشين ، لا يمكن أن يعول عليهم بحال من
الأحوال . وسنحاول ، من جهتنا ، أن لا نقع في مثل هذا الطيش .
ثم ، إننا ، وقد أوضحنا أن الفن يتميز عما يدعى بالعالم المادى لأنه
روح ، ويتميز عن النشاط العملى والأخلاق والمفهومي لأنه
مجرد ، آمنون من الوقوع في هذا الخطأ ، وفي وسعنا أن
نزعم أننا ، بفضل ذلك البرهان الأول ، قد برهنا في الوقت نفسه
على استقلال الفن .

إلا أن الخصومة حول استقلال الفن أو عدم استقلاله تنطوى
على مسألة أخرى أغفلت الحديث فيها إلى الآن عمداً ، وسأخذ
الآن بمعالجتها . إن الاستقلال مفهوم نسبي ، وعلى هذا الأساس

فما هو مستقل استقلالاً مطلقاً ليس إلا المطلق أو النسبة المطلقة :
 فكل صورة أو كل مفهوم خاص مستقل من ناحية وغير مستقل
 من ناحية أخرى أو هو مستقل وغير مستقل في آن واحد . وإذا
 لم يكن الأمر كذلك كان الفكر ، وكان الواقع عامة ، إما سلسلة
 من المطلقات المتجمعة وإما (والمعنى واحد) سلسلة من المعدومات
 المتجمعة . واستقلال صورة ما يفترض وجود المادة التي تحصل لها
 هذه الصورة ، كما رأينا ذلك في متابعتنا لنشأة الفن من حيث هو صب
 لمادة عاطفية في صورة فنية . ولما كان الاستقلال المطلق مجرداً من
 كل مادة ومن كل غذاء فإن الصورة نفسها تكون في الاستقلال
 المطلق فارغة ، ولا يبقى لها وجود . ولكن لما كان الاستقلال
 المسلم به يمنع أن نقبل بالفكر أن يكون نشاط ما خاضعاً لمبدأ
 نشاط آخر ، كان من شأن عدم الاستقلال أن يكون ضامناً
 للاستقلال . ولا يكون هذا الاستقلال مضموناً كذلك ، على أساس
 الفرض الذي يقول بأن نشاطاً ما يمكن أن يتوقف على نشاط
 آخر ، كما يتوقف هذا الآخر على الأول ، كقوتين متعارضتين
 لا تتغلب إحدهما على الأخرى ؛ إذ حين لا تتغلب إحدهما على
 الأخرى ، يكون هناك منع متبادل وسكون ، وحين تتغلب يكون
 هناك ارتباط محض بسيط ، الأمر الذي استبعدناه في السابق . وعلى
 هذا ، إذا نظرنا إلى الأمر بوجه عام ، لم نجد من وسيلة لأن نعقل
 استقلالاً مختلفاً لضروب النشاط الروحي وعدم استقلالها في آن واحد
 إلا أن نتصورها على أساس صلة شارط بمشروط ، هذه الصلة التي

يفوق فيها المشروط شرطه لأنه يفترضه مقدماً ، وحين يصبح بدوره شرطاً ويبعث على وجود مشروط جديد يؤلف سلسلة في حالة تطور . ولا يمكن أن يؤخذ على هذه السلسلة إلا نقص واحد هو أن العنصر الأول من هذه العناصر شرط بدون مشروط سابق ، وأن الأخير مشروط لا يصبح بدوره شرطاً ، وهذا انقطاع مزدوج في قانون التطور نفسه . على أن هذا النقص يمكن أن يتدارك إذا نحن اعتبرنا العنصر الأخير شرطاً للأول ، واعتبرنا الأول مشروطاً للأخير ، أى إذا تصورنا السلسلة على أنها تأثير متبادل أو قل بتعبير أحسن إذا تصورناها على أنها دائرة . ويبدو أن هذا المفهوم هو الوسيلة الوحيدة للخروج من الصعوبات التي تختصم حولها المفاهيم الأخرى بصدد الحياة الروحية ، كالمفهوم الذي يعتبر الحياة الروحية مجموعة من الملكات النفسية المستقلة ليس بينها صلات مشتركة ، أو مجموعة الأفكار التقويمية المستقلة ليس بينها صلات مشتركة ، أو كالمفهوم الذي يربط مختلف الملكات أو الأفكار التقويمية بواحدة منها فقط ويرجعها إلى هذه الواحدة التي تمثل ساكنة عاجزة ، أو يتصورها جميعاً على أنها درجات ضرورية من تطور خطي ، محاولاً أن ينتقل من عنصر أول لاعقل إلى عنصر أخير يود لو يكون عقلياً إلى أبعد حد ، لكنه فوق عقلي وبالتالي لا عقلي هو الآخر .

على أن من المستحسن أن لا نقف طويلاً على هذا المخطط

المجرد بعض الشيء ، وأن نرى كيف يتحقق في حياة الفكر بالفعل .
وانبداً بالفكر الفني أولاً وقبل كل شيء . ومن أجل هذه الغاية نرجع
مرة أخرى إلى الفنان ، أو إلى الإنسان الفنان ، الذي وصل إلى
التحرر من الاضطراب الانفعالي ، فأبرزه إلى الخارج الموضوعي
في صورة غنائية ، أى وصل إلى الفن . إن الفنان ليوجد في هذه
الصورة رضى ، ومن أجلها إنما عمل وانفعل . ويعرف الناس جميعاً
بعض المعرفة ، ذلك الفرح الذى يشعر به المرء ، حين يظفر في
التعبير عن انفعالاته الخاصة تعبيراً كاملاً ، وذلك الفرح الصادر
عن انفعالات الآخرين التى هى انفعالاتنا أيضاً نتأملها في آثار
الآخرين التى هى آثارنا بمعنى ما ، والتى نجعلها كذلك . ولكن هل
هذا الرضى نهائى ؟ هل من أجل الصورة وحدها إنما انفعل الفنان ؟
الواقع أنه انفعل من أجل الصورة ومن أجل شيء آخر في الوقت
نفسه : انفعل من أجل الصورة من حيث هو إنسان فنان ،
وانفعل من أجل شيء آخر من حيث هو فنان إنسان . نعم إنه
انفعل من أجل الصورة على السطح الاول . ولكن لما كان
السطح الاول مرتبطاً بالسطوح الثانية والثالثة ، فإنه ينفعل كذلك
من أجل السطوح الثانية والثالثة ، وإن كان انفعاله للسطوح
الاولى مباشراً ، وللسطوح الثانية والثالثة غير مباشر . فحتى بلغ
السطح الاول لم يلبث السطح الثانى أن يظهر خلفه ، فيصبح
النظر غير مباشراً بعد أن كان غير مباشر ، ويجد المرء نفسه بازاء
مطلب جديد ، ويشعر في تطور أو تنشر جديد . ولكن لا يفهم

من هذا أن القوة الحدسية تدع مكانها لقوة أخرى ، من قبيل
التفضل ، بل إن القوة الحدسية نفسها أو قل بتعبير أصح إن المفكر
نفسه الذي كان يبدو في أول الأمر حدسا كله ، بل كان كذلك
بالفعل إلى حد ما ، يبسط في ذاته التثني الجديد الذي يخرج من
أرحام التثني الأول . فليست تنبثق فينا « نفس أعلى من نفس »
(وأعتمد هنا أيضاً على كلام دانتى) ، بل هي النفس ذاتها تتجمع
أول الأمر بأسرها في « ميزة » وحيدة ويبدو أنها لا تتجنى بعد
إلى أية قوة » ، راضية بهذه الميزة (الصورة الفنية) ، ثم إذا
بها تجد نفسها راضية بها ، غير راضية : راضية بها لأنها تهب لها
كل ما تستطيع أن تهبه ، وكل ما ينتظر منها ، وغير راضية لأن
المراء إذ يحصل على هذا الشكل ، ويرتوى من عذوبته القصوى ،
يبحث عن إرضاء الحاجة الجديدة التي انبثقت بفضل الرضى الأول
والتي ما كان لها أن تنشأ لولاه . ويعرف الناس جميعاً ، بتجربته
مستمرة ، تلك الحاجة الجديدة التي تمكث في النفس بعد تكوين
الصورة . لقد أحب أوجو فوسكولو الكونتيس آريز ، وكان له
معهامغامرات . أما ما هو هذا الحب ، وأية امرأة هذه المرأة ،
فإن فوسكولو لم يكن يحفل ذلك ، كما يستدل على هذا من رسائله التي
كتبها إليها والتي يمكن أن نقرأها في مؤلفاته المطبوعة . لكن
هذه المرأة ، في اللحظات التي أحياها فيها ، كانت ديناه ، وكان يجد
في وصلها أعظم السعادة . حتى لتأخذ حرارة الإعجاب ، فيريد لهذه
الغانية أن يجعلها خالدة ، يريد لابنة الأرض أن يجعلها ، في نظر

العصور المقبلة ، إلهة ، محققاً بذلك ، بفضل الحب ، معجزة جديدة ،
حتى ليراها ، منذ الآن ، محمولة إلى سماء عليين ، يعبدها أبناء
الأرض ، ويصلون لها :

ومع إلحائي أيتها الإلهة ،
سترقى إليك الصلوات ،
من بنات لومبارديا .

لولا رغبة قوية جدية من فوسكولو في إحالة الحب هذا النوع
من الإحالة (ويشهد المحبون ، حتى سادتنا الفلاسفة — إن صح
أنهم أحبوا يوماً — أن المرء يشتهي جدياً مثل هذه الحماقات) لما
نبتت قصيدته *All' amica risanata* ، ولا تمثلت له هذه الصور التي
كأبرز بها سحر عشيقته ، المملوء بالأخطار ، على هذا النحو الحي التلقائي .
ولكن ، ماذا كانت هذه الهزة العاطفية التي أصبحت الآن صورة
غنائية رائعة ، ؟ هل استطاعت هذه الرغبة القوية أن تطغى على
فوسكولو بحيث استنفدت فعلاً هذا الجندي الوطني المثقف
الذي تهزه حاجات روحية كثيرة ؟ هل كانت هذه الرغبة تؤثر فيه
حقاً تأثيراً قوياً من شأنه أن يغير سلوكه ، ويوجه حياته العملية ؟
إن فوسكولو ، كما كان أثناء جبهه لا يعدم شيئاً من التبصر من حين إلى
حين ، كان بإزاء شعره ، إذا هداً قلق الإبداع وعاد إلى نفسه
واسترد تبصره الكامل ، يقف متسائلاً ، يحاول أن يعرف ماذا
أراد في الواقع ، وبأية امرأة تغنى ؟ ولعل عنصرأ ضئيلاً من
الشك كان قد تسرب إلى نفسه ، إذا صدقتنا آذاننا فيما نسمع

ههنا وهناك في أثناء النشيد من نبرات الهزء بالمرأة ، وسخر الشاعر من نفسه ، الأمر الذي لم يكن ليحصل لو كان الفكر أكثر سدا جة من ذاك . المهم على أى حال أن فوسكولو ، الشاعر الذي أصفى ولم يعد لذلك شاعراً (وإن عادت إليه شاعريته) ، يحس الآن بحاجة إلى معرفة حالته الواقعية ، فما ينشئ الصورة إذ قد خلقها ، ولا يتخيل ، وإنما يدرك ، ويروى ما يدرك (قال بعد ذلك عن «إلهته» : لقد كان في مكان القلب من هذه المرأة قطعة من دماغ) ، وتنقلب الصورة الغنائية ، بالنسبة إليه وبالنسبة إلينا ، إلى صفحة من مذكرات شخصية أو إلى ادراك .

وبوصلنا إلى الإدراك ندخل في ميدان روجى جديد واسع غاية السعة . والحق أنه ليس ثمت ألفاظ تسكني لنقد أولئك الأشخاص الذين يخلطون ، في الحاضر كما في الماضي ، بين الصورة والإدراك ، ويعدون الصورة إدراكا (فيكون الفن نسخة من الطبيعة أو محاكاة لها أو تاريخاً للفرد أو للعصور . . إلى آخر ما هنالك) ، أو يعدون الإدراك — وهذا أدهى — صورة ندركها بواسطة « الحواس » . إن الإدراك حكم تام ، لا أكثر ولا أقل . ومن حيث هو حكم ، فهو يحتمل صورة ويحتمل المقولة أو جملة المقولات التي يمكن أن تسيطر على الصورة (الواقعية ، السكيفية ، الخ) وهو بالنسبة إلى الصورة ، أى بالنسبة إلى المركب القبلي الفني المتألف من العاطفة والخيال (الحدس) ، مركب جديد متألف من

تصور ومقولة ، من موضوع ومحمول ، أى هو المركب القبل المنطقي الذى يحسن أن نقول فيه كل ما قلناه فى الآخر ، وخاصة أن المضمون والصورة ، أو التصور والمقولة ، أو الموضوع والمحمول ، لا يكونان فيه عنصرين يجمعهما ثالث ، بل يكون التصور كمقولة ، وتكون المقولة كتصور ، كل ذلك فى وحدة فردية : فالموضوع موضوع فى المحمول فقط ، والمحمول محمول فى الموضوع فحسب . وليس الإدراك أيضاً فعلاً منطقياً بين سائر الأفعال المنطقية ، أو أكثرها بدائية ونقصاً . وكل من يحسن استغلال كافة الكنوز التى يحتوى عليها لا يكون فى حاجة إلى البحث فى خارجه عن الكيفيات المنطقية الأخرى فى التحديد ، إذ فى الإدراك يتزاج (وهو نفسه هذا المركب المتألف من عنصرين) الشعور بما قد وقع فعلاً ، الأمر الذى يسمى فى صورته الأدبية العليا بالتاريخ ، والشعور بما هو كلى ، الأمر الذى يسمى فى صورته العليا بالفلسفة : إن الفلسفة والتاريخ ، بفضل الرابطة التركيبية وحدها التى يكونها الحكم الإدراكى والتى تهب لهما الوجود وتضمن لهما الحياة ، يؤلفان الوحدة العليا التى اكتشفها الفلاسفة حين وحدوا بين الفلسفة والتاريخ ، والتى يكتشفها عامة الناس على طريقتهم الخاصة حين يلاحظون أن الأفكار الهوائية إنما هى أشباح ، وأن الشيء الوحيد الصادق ، الجدير بأن يعرف ، إنما هو الحوادث

الحاصلة ، الحوادث الواقعية . وفي وسع الإدراك أيضاً (أو شتى الإدراكات) أن يفسر لنا لم يفيد العقل الإنسانى فى الخروج من الإدراكات نفسها ، فيضيف إليها عالماً من النماذج والقوانين تحكمه القياسات ، وتسيطر عليه النسب الرياضية ، أى لماذا تتكون العلوم الطبيعية والرياضيات ، عدا الفلسفة والتاريخ .

لست أستهدف هنا أن أرسم مخططاً لمنطق ، كما أستهدف أن أرسم أو أحاول أن أرسم مخططاً لفلسفة فى الفن : لذلك لن أعنى بأن أرسم مخطط المنطق والمعرفة العقلية ، الادراكية أو التاريخية ، بل أعود إلى مجرى حديثى ، غير أنى لا أتحدث فى هذه المرة عن الفكر الفنى الحدسى ، بل عن الفكر المنطقى والتاريخى الذى تجاوز الفكر الحدسى بإنشائه الصورة فى مرحلة الإدراك . فهل الفكر سعيد بهذا الإدراك ؟ لا شك فى ذلك . فإن الناس ليعرفون جميعاً ما تحدثه المعرفة ويحدثه العلم فى النفس من ملذات ، ويعرفون جميعاً بالتجربة ما يستولى على النفس من رغبة قوية فى كشف النقاب عن وجه الحقيقة التى تغشها الأوهام . ومهما يكن وجه الحقيقة مرعباً هائلاً ، فإن الكشف عنه مصحوب أبداً بلذة عميقة ورضى عظيم . ولكن هل هذا الرضى رضى تام نهائى ، خلافاً لما قررناه بصدد الرضى الفنى ؟ ألا ينبثق فينا إلى جانب الرضى الذى نحسه لمعرفة الواقع ، شعور بعدم الرضى كذلك ؟ لا شك فى هذا أيضاً . وانعدام هذا الرضى هو الذى يتجلى (والناس جميعاً

يعرفون ذلك بالتجربة أيضاً) في رغبة المرء في العمل : حسن أن نعرف الموضوع الحقيقي للأشياء ، ولكن يجب أن نعرفه ثم نعمل ، حسن أن نعرف العالم ، ولكن يجب أن نعرفه ثم نبديله : *tempus conosciendi, tempus destruendi, tempus renovandi*. فما من أحد يقف عند مرحلة المعرفة ، حتى الشكك أو المتشائمون. فما يكاد يحصل المرء على هذه المعرفة حتى يتجه هذا الاتجاه أو ذاك ، ويتبنى هذه الصورة من الحياة أو تلك . بل إن مجرد تثبيت المعارف المكتسبة ، أعنى «الحفظ» بعد «السماع» ، مما لا «يكون بدونه علم» (على حد تعبير دانتى أيضاً) ، وتكوين النماذج والقوانين ودساتير القياس ، والعلوم الطبيعية والرياضيات مما أتيت على الإشارة إليه ، كل أولئك لا تكتفى بالنظر والتأمل بل تنتقل إلى العمل . والناس جميعاً يعرفون هذا بالتجربة ، ويستطيعون أن يتحققوا منه في الواقع ، بل إنهم إذا فكروا وجدوا أن الأمر لا يمكن أن يكون إلا على هذا النحو . أتى على الناس حين اعتقدوا فيه (ولا يزال كثير من الناس إلى الآن من أفلاطونيين وصوفيين وزهاد لاشعوريين) يعتقدون أن المعرفة إنما هي صعود بالنفس إلى إله ، أو إلى عالم من المثل ، أو إلى مطلق يسيطر على عالم الظواهر الذي يعيش فيه البشر . وكان طبيعياً أن النفس ، إذا كانت تتباعد عن ذاتها بجهد مخالف للطبيعة ، وتعود إلى الهبوط ، بليدة ، نحو الأرض ، كانت تستطيع بل

ينبغي لها أن تمسك فيها سعيدة غير عاملة باستمرار : وكان يقابل هذا الفكر الذي لم يكن فكراً ، واقع لم يكن واقعاً . أما وقد هبطت المعرفة (بفضل فيكو وكنت وهيجل ، وأمثالهم من الهراطقة) إلى الأرض ، وأصبحت لاتعد نسخة كابية من واقع ثابت ، بل أثراً إنسانياً متصلاً ، لا ينتج أفكاراً مجردة ، بل مفهومات عيانية هي أقيسة وأحكام تاريخية وإدراكات للواقع ، فقد أصبح العمل لا يعد انحطاطاً في المعرفة وهبوطاً من السماء إلى الأرض ، أو من الجنة إلى الجحيم ، لا ولا شيئاً يمكن أن تتحلل منه أو نمتنع عنه ، بل شيء يؤدي إليه النظر نفسه ، أو يقتضيه ، فلكل نظر معين عمل معين . إن فكرنا هو الفكر التاريخي لعالم تاريخي ، هو منهج التطور لتطور . وما إن نحدد لواقع ما صفته حتى يصبح الوصف نفسه غير ذي قيمة ، لأنه أوجد هو نفسه واقعاً جديداً يقتضى وصفاً جديداً : واقعاً جديداً هو الحياة الاقتصادية والأخلاقية ، يقلب الإنسان الفكري إلى إنسان عملي . سياسي أو قديس ، صناعي أو بطل ، ويجعل المركب القبلي المنطقي مركباً قبلياً عملياً ؛ ولكنه يظل دائماً ضرباً جديداً من الشعور والرغبة والإرادة ، صورة جديدة من الانفعال ، لا يستطيع الفكر فيها كذلك أن يتوقف ، وتقتضى قبل كل شيء ، كادة جديدة ، حدساً جديداً ، فناً جديداً .

وعلى هذا النحو انما ينطبق الحد الأقصى من السلسلة (كما عرضنا ذلك في أول الأمر) على الحد الأول ، وتنغلق الدائرة ، ويستأنف الطواف : طواف هو استئناف للجولة السابقة ، ومنه يشتق مفهوم العود الذي قال به فيكو وأصبح كلاسيكياً . إلا أن التطور الذي أتيت على رسم خطوطه يفسر لنا استقلال الفن ، ويوضح في الوقت نفسه الأسباب التي جعلته يبدو غير مستقل لأوائك القائلين بتلك النظريات الخاطئة التي نقدناها فيما سبق ، مع بياننا أثناء النقد لما ينطوي عليه كل منها من صواب (نظريات اللذة ، والنظريات الأخلاقية والمفهومية) . إذا سئلتنا بصدد مختلف ضروب النشاط الروحي : أيها هو النشاط الواقعي ، أو هل هي واقعية جميعاً ؟ قلنا ليس بينها نشاط واحد واقعي ، إذ ليس من واقع إلا نشاط كافية هذه الضروب من النشاط ، وهو لا يقوم على أي واحد منها بالذات . والتركيب الواقعي الوحيد بين مختلف التركيبات التي ميزناها شيئاً بعد شيء — التركيب الفني ، والتركيب المنطقي ، والتركيب العملي — هو مركب المركبات ، هو الروح ، هو المطلق ، هو الفعل الموصف . ولكننا نستطيع أن نقول ، من زاوية أخرى ، وللسبب نفسه ، بأن كل المركبات واقعية في وحدة الفكر ، في السير و « العود » الأبديين اللذين يؤلفان وجودها الأبدى وواقعيتها الأبدية . وأولئك الذين كانوا يرون أو مازالوا يرون أن الفن هو المفهوم أو التاريخ أو

الرياضة أو النموذج أو الأخلاق أو اللذة أو أى شىء آخر ، إنما هم على حق ، لأن الفن ينطوى ، نظراً لوحدة الفكر ، على كل ذلك وعلى كل ما عدا ذلك أيضاً . بل إن كون ذلك كله موجوداً فيه ، مع ما يتبع عن هذا من وحدة المظهر التى يتصف بها الفن كما يتصف بها كل ضرب من ضروب الأشكال الخاصة ، والتى تميل فى الوقت نفسه إلى رد كافة الأشكال إلى شكل واحد ، يفسر لنا كيف ينتقل من أحد هذه الأشكال إلى الآخر ، وكيف يتم شكل بواسطة شكل ، وكيف يتم هذا التطور . إلا أن هؤلاء الأشخاص أنفسهم يخطئون بعد ذلك فيما يتصل بطريقهم فى الكشف عن هذه الأشياء ؛ فانهم يكشفون عنها جميعاً بطريقة مجردة ، واحداً بعد آخر ، أو على غير نظام . إن المفهوم والنموذج والعدد والقياس والأخلاق والمنفعة واللذة والألم تكون فى الفن ، من حيث هو فن ، إما كسوابق وإما كلاحق . وبهذا ، فهى موجودة فيه إما كعناصر مفترضة مقدماً ، أو متوجسة مقدماً ، وبدون هذا العنصر المفترض مقدماً ، وهذا العنصر المتوجس مقدماً ، لا يكون الفن هو الفن . على أن الفن لا يكون هو الفن كذلك (وينتج عن هذا اضطراب بالنسبة إلى سائر الأشكال الفكرية الأخرى) إذا أردنا أن نفرض عليه هذه المطالب . من حيث هو فن ، أى من حيث هو لا يمكن أن يكون أبداً إلا حدساً محضاً . فالفنان لا يمكن أن يوصم من الناحية الأخلاقية بأنه مذنب ، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطئ ،

حتى لو كانت مادة فنه أخلاقاً منحطة أو فلسفة منحطة ، فهو ،
كفنان ، لا يعمل ولا يفكر ، وإنما يقرض ويصور ويغنى ، أى
يعبر . وإلا ، إذا أخذنا بمقياس آخر ، فقد نصل إلى جحود شعر
هوميروس كما فعل النقاد الإيطاليون فى القرن السادس عشر ،
والنقاد الفرنسيون فى عهد لويس الرابع عشر ، الذين كانوا
يقطبون فى وجه أولئك الأبطال السكارى المتقاتلين القساة
المستهترين . من الممكن طبعاً أن نفتقد الفلسفة التى يشتمل عليها
شعر دانتي ، إلا أن هذا النقد سيتسرب إلى باطن الأرض من
شعر دانتي ، ولن يمس بشيء الأرض نفسها التى هى الفن . لقد
يستطيع ما كياثلى أن يستأصل المثل الأعلى السياسى الذى قال به
دانتي ، حين يذهب إلى أن القيادة يجب أن تسند إلى طاغية أو أمير
قومى ، لا إلى إمبراطور أو بابا فوق القوميات ، لكنه لن يكون
بذلك قد استأصل الفن الغنائى الذى يغشى آراء دانتي ويرين على
رغباته . لقد ننصح بأن لا نطلع الأولاد والفتيان على بعض الصور
أو الروايات أو الدرامات . إلا أن هذا النصح أو هذا المنع
لا يخرج عن نطاق العمل ، فما ينال آثار الفن ، بل ينال الكتب
واللوحات التى هى وسائل لإنتاج الفن . فكما تسعر هذه الآثار
العملية فى السوق يسعر يقدر بذهب أو قبح ، يمكن كذلك أن
تحبس فى حجرة أو خزانة ، بل أن تحرق على مرأى من الناس .
أما أن نسيء فهم الشعور بالوحدة ، فنخلط بين مختلف مراحل
التطور ، وندعى أن الأخلاق تسيطر على الفن فى اللحظة التى

يسيطر فيها الفن على الأخلاق ، أو أن الفن يسيطر على العلم في اللحظة التي يسيطر فيها العلم على الفن أو يتجاوزه ، أو أن العلم كان هو نفسه منذ مدة طويلة خاضعاً للحياة وكانت الحياة تتجاوزه ، فهذا ما يجب على الفهم الصحيح للوحدة الذي هو في الوقت نفسه ضرب من التمييز صارم ، أن ينبذه ويحول دونه .

وينبغي أن ينبذه كذلك ويحول دونه لسبب آخر ، وهو أنه ما دامت مختلف مراحل الدائرة محددة وفق ترتيب معين ، فقد أصبح من الممكن لا أن نفهم استقلال وعدم استقلال مختلف الأشكال الفكرية فحسب ، بل أن نحفظ لها هذا الترتيب .

ومن المسائل التي تعرض من هذه الناحية مسألة يحسن أن نذكرها أو قل بالأولى ، يحسن أن نرجع إليها فقد سبقت الإشارة إليها ، وهي الصلة بين الخيال والمنطق ، بين الفن والعلم . وهذه المسألة هي في جوهرها نفس المسألة التي تتعلق بطريقة التمييز بين الشعر والنثر ، على الأقل منذ اعترف (وسرعان ماتم هذا الاكتشاف ، إذ نجده حتى في البوئيطيقيا لأرسطيو) بأنه يجب أن لا نميز بين الشعر والنثر على أساس المنظوم وغير المنظوم ، إذ قد يكون الشعر منشوراً (كالروايات والدرامات مثلاً) وقد ينظم النثر (كالمنظومات التعليمية والفلسفية) . وينبغي إذن أن نقيم تمييزنا على أساس أعمق هو الأساس الذي أو ضحناه سابقاً ، إذ فرقنا بين الصورة والادراك ، بين الحدس والحكم . فأما الشعر

فيكون التعبير عن الصورة ، وأما النثر فيكون التعبير عن الحكم أو المفهوم . على أن الواقع أن التعبيرين ، من حيث هما تعبيران هما من طبيعة واحدة ، ولهما كليهما قيمة فنية واحدة ؛ فلئن كان الشاعر يعبر عن غنائية عواطفه ، فإن الناثر يفعل مثل ذلك بإزاء عواطفه ، أى أنه يعبر عنها تعبير شاعر ، وإن كانت هذه العواطف ناشئة عن البحث عن المفهوم . ولاداعي أبداً لأن نعرف لمؤلف نشد ببيان شاعر ، وأن ننكر ذلك على أولئك الذين ألفوا الطبائفيزيفاً ، والمجهول في اللاهوت ، والمعلم الجبريم ، وظاهريات الفكر ، وأولئك الذين كتبوا تاريخ الفيلسوفين ، وسياسة أوجوست أو تيسير ، أو « التاريخ العام » : فإن في هذه الآثار جميعاً من الهوى ومن القوة الغنائية ما لا يقل عن أى نشيد أو قصيدة . وهكذا ترى أن كل التميزات التي حاولوا أن يقيموها على أساس قصر الميزة الشعرية على الشاعر وإنكارها على الناثر أشبه بتلك الصخور الكبيرة ترفعها بجهد كبير إلى ذروة حادة من جبل فما تلبث أن تهوى إلى قاع الوادي وتتحطم . نعم ، لا شك أن هناك تمييزاً ؛ ولكن ، لتحديد هذا التمييز ، لا يجب أن نفصل الشعر عن النثر ، على طريقة منطق الطبيعيين ، فمعهما مفهومين متعارضين لا أكثر . وإنما يحسن أن نتصورهما في تطور هو أشبه بانتقال من الشعر إلى النثر .

فكما أن الشاعر ، تبعاً لوحدة الفكر ، لا يفترض أن يكون

هناك مادة من هوى فحسب ، بل يحتفظ بوظيفة الهوى ويسمو بها إلى مرتبة هوى شاعر (هوى للفن) ، كذلك المفكر أو الناثر لا يحتفظ بملكة الهوى ويسمو بها إلى مرتبة هوى العلم فحسب ، بل يحتفظ كذلك بالقوة الحدسية التي تخرج منها أحكامه ، ويعبر عن هذه الأحكام بكثير من الهوى ، وبذلك يحفظ لها جدة علمية وفنية معا . وفي وسعنا دائما أن نتأمل هذه الصفة الفنية ، مغفلين الصفة العلمية والنقد العلمي ، منصرفين إلى التمتع بالصورة الفنية التي اكتسها العلم . وينتج عن ذلك أيضا أن العلم ينتسب في آن واحد ، ولو من جوانب مختلفة ، إلى تاريخ العلم وتاريخ الأدب جميعا ، وأن بين الأصناف الشعرية الكثيرة التي يخصصها البلاغيون ، صنفا من الغريب أن ننكره ، وهو « شعر النثر » الذي كثيرا ما يكون أصدق شاعرية من كثير من الشعر الدعيّ السخيف . إلا أنه يحسن أن أشير هنا إلى مسألة أخرى من نفس النوع ، سبق أن أشرت إليها عابرا ، وهي المسألة التي تتعلق بالصلة بين الفن والأخلاق ، هذه الصلة التي نفيسها في أول الأمر كصلة توحيد مباشر ، ولكن يحسن بنا الآن أن نقررها من جديد ، فنقول : كما أن الشاعر يحتفظ بهوى الفن ، ولو تحلل من أى هوى آخر ، فكذلك يحتفظ في الفن بالشعور بالواجب (الواجب نحو الفن) . وكل شاعر يكون أخلاقيا في اللحظة التي يبدع فيها ، ما دام يقوم بواجب مقدس .

إن ترتيب مختلف الأشكال الفكرية ومنطقها ، إذ يجعلانها
 ضرورية بعضها لبعض ، ويجعلانها لذلك ضرورية كلها ، يكشفان
 لنا عن الخطأ الذي اعتاد الناس أن يقعوا فيه ، وهو أن ينكروا
 أحدها باسم الآخر : خطأ الفيلسوف (أفلاطون) والأخلاقي
 (ساقونارولى أو برودون) ، والإنسان الطبيعي والإنسان العملي
 (وهؤلاء كثر لا يحصيهم عد) ، كل أولئك ممن ينكرون
 الفن والشعر ، ثم خطأ الفنان الذى يشور على الفكر والعلم والعمل
 والأخلاق . كما فعل ، بصورة فاجعية ، كثير من الرومانطيين ،
 وكما يفعل ، بصورة هزلية ، كثير من أدباء الانحطاط ، فى
 أيامنا هذه . وتلك كلها أخطاء نستطيع كذلك أن نجد لها بعض
 العذر ، وأن نجود عليها ببعض المغفرة (وفقاً لنيتنا الدائمة أن
 لا ندع أحداً غاضباً) . ذلك أن من البديهي أنها تنطوى على
 عنصر إيجابى ، ولو أنكرت هى ذلك ، لأنها إنما تشور على بعض
 المناهج والمظاهر الخاطئة فى الفن أو العلم أو العمل أو الأخلاق ،
 (أفلاطون مثلاً إنما يشور على الفكرة التى توحد بين الشعر
 و العلم ، وساقونارولى إنما يشور على حضارة عصر النهضة
 الإيطالية الرخوة النخرة ، الخ) ، ولكننا سرعان ما نحس أنها
 أخطاء ، حين نفهم أن الفلسفة نفسها تزول من تلقاء نفسها بدون
 الفن ، إذ يهونها عندئذ الشرط الذى يحدد مسائلها . وهكذا
 نرى أنهم إذ يريدون أن يمجدوها وحدها من دون الفن ،
 يحرمونها من الهواء الذى تنفسه . وسرعان ما نحس أيضاً أن

العمل لا يكون عملاً إن لم تهزنا إليه صبوات ، أو كما يقال ،
« مثل عليا » ، ينشئها الخيال الذي هو الفن . وسرعان ما نحس كذلك
أن الفن بدون أخلاق — الفن الذي يختلس لدى أدباء الانحطاط
اسم « الجمال المحض » ، ويحرقون أمامه البخور — لا يلبث ،
نظراً لفقدان الأخلاق في الحياة التي ينشأ فيها الفن وتحيط بالفن ،
أن يتحلل العنصر الفني فيه ، فإذا به نزوات وترف وشعوذة ، إذ
لا يكون الفنان في هذه الحالة هو الذي يخدم الفن ، بل يكون الفن
خادماً سيئاً لحاجات الفنان الجزئية التافهة .

وقد اعترضوا على فكرة الدائرة عامة ، هذه الفكرة التي
تفيدنا كثيراً في توضيح علاقات الاستقلال وعدم الاستقلال بين
الفن وبين سائر الأشكال الفكرية ، بأنها تصف عمل الفكر
كأنه استئناف عمل كئيب ، وعود على الذات رتيب ، لا يستحق
العناء . ما من تشبيه إلا ويفسح المجال لبعض التشويه
الكاريكاتوري ؛ غير أن هذا التشويه الكاريكاتوري ، بعد أن
يسلينا حيناً من الوقت ، يحملنا على العودة جدياً إلى الفكرة التي
عبر عنها . والواقع أن تشبيهنا هذا لا يعنى استئنافاً للجولة عقيماً ،
ولأنما هو اغتناء دائم في الجولة ، وفي « الاستئناف » ، وفي
« استئناف الاستئناف » . فإن الحد الأخير الذي يصبح حداً
أول ليس هو الحد الأول القديم ، وإنما تزداد فيه المفاهيم تكسراً
ووضوحاً ، ويفتح بتجربة جديدة حية ، بل بآثار متأملية ، مما

كان يعوز هذا الحد الأول القديم ، ويكون مادة لفن أرفع وأرهف وأعقد وأنضج . وهكذا فإن فكرة الدائرة لا ترسم محيطاً مساوياً لنفسه باستمرار ، بل تتفق تمام الاتفاق مع فكرة التقدم الفلسفية ، وفكرة النماء الدائم في الفكر والواقع في ذاته ، حيث لا يتكرر شيء غير صورة النماء ؛ وإلا كنا كمن يزعم أن الشخص الذي يمشى لا يتحرك ، مادام يحرك أرجله على إيقاع واحد . . .

وهناك اعتراض آخر ، أو قل حركة ثورية أخرى ، تظهر في كثير من الأحيان ، ضد هذه الفكرة نفسها ، ولو في صورة غير شعورية بوضوح : أعني ما نلاحظه لدى بعضهم أو لدى الكثيرين منهم من محاوله تحطيم هذه القاعدة الدائرية التي هي قانون الحياة ، والوصول إلى منطقة يمكن أن يستريحوا فيها من عناء سفرة بحرية طالت متاعها ، حتى إذا وصلوا إلى الشاطئ ، وتخلصوا من الأمواج ، اطمأنت نفوسهم ، وجعلوا ينظرون إلى الأمواج من ورائهم تضطرب وتصطخب . وقد سبق لي أن أعلنت رأيي في هذه الراحة : فما هي إلا نقي للواقع ، في حين يخيّل إليهم أنها ارتفاع وسمو .. نعم إنهم يصلون إلى الراحة ، لكن هذه الراحة هي الموت ، موت الفرد ، لا موت الواقع ، فالواقع لا يموت أبداً ، لأننا لا نتعب من جريان الواقع بل نلتذ به . ويفكر آخرون في شكل روحى أسمى تنحل فيه الدائرة ، في شكل هو فكر الفكر ، هو الاتحاد بين النظر والعمل ، هو

الحب ، الله ، أو ما شئت فسمه . ولا ينتهون إلى أن هذا الفكر وهذا الاتحاد ، وهذا الحب ، وهذا الله ، كل أولئك موجود مقدماً في الدائرة وبالدائرة ، وأنهم يستأنفون في غير فائدة بحثاً سبق أن تم مقدماً ، ويكررون في صورة مجازية ماسبق أن وجدوه مقدماً ، فكأنهم يوجدون خرافة عالم آخر هي درامة العالم الوحيد ذاتها .

غير أنى إلى الآن ، رسمت هذه الدرامة على ما هي في الحقيقة ، مثاليةً خارجة عن الزمان ، رغبةً منى في بيان الترتيب المنطقي في أول الأمر ، ومن أجل سهولة التعبير وحدها بعد ذلك . فهي مثالية وخارجة عن الزمان ، لأنه ما من لحظة ، ما من فرد إلا وتمثل فيه بكاملها ، كما أنه ما من جزء من الكون إلا وتسرى فيه روح الله . إلا أن اللحظات المثالية ، التي لا يمكن أن تنقسم في الدرامة المثالية يمكن أن تبدو منقسمة في الواقع التجريبي ، كما لو كان ذلك هو الرمز المادى للتمييز المثالى ، لا لأنها منقسمة فعلاً (إن الفكرة هي الواقع الحقيقي) ، ولكنها تظهر تجريبياً على هذا النحو لكل من يلاحظ ، ويرد الواقع إلى نماذج ، وما من وسيلة لأن نحشر ، في نماذج ، الوقائع الفردية التي تلفت النظر ، إلا أن نضخم التمييزات المثالية ونبالغ فيها . وهكذا يبدو أن الفنان والفيلسوف والمؤرخ والعالم الطبيعى والرياضى ورجل الأعمال ورجل الخير يعيشون مميّزاً أحدهم عن الآخر ، وأن ميادين الثقافة

الفنية ، والثقافة الفلسفية ، والثقافة التاريخية ، وثقافة العلوم الطبيعية ، والثقافة الرياضية ، وثقافة الحياة الاقتصادية ، وثقافة الحياة الأخلاقية ، مع ما يرتبط بذلك كله من تعاليم ، تتكون مستقلة إحداها عن الأخرى ، وأنه ليس هناك شيء لا ينقسم ، وحتى حياة الانسانية تنقسم ، بمر القرون ، إلى عصور يتمثل فيها شكل أو بضعة أشكال من الأشكال المثالية ، فترى عصوراً خيالية ، وعصوراً دينية ، وعصوراً فكرية أو صناعية ، وعصوراً تسيطر عليها الأجواء السياسية ، أو الحماسة الأخلاقية ، أو تمجيد اللذة ، وهلم جرأ ، ونرى لهذه العصور جميعاً « مجرى ، و » استثناءً للمجرى ، كاملين إلى حد ما . إلا أن من ينظر بعيني مؤرخ يدرك بين تشابهات الأفراد والطبقات والعصور فرقا ، ومن يملك إحساس الفيلسوف يدرك بين الاختلافات وحدة . والفيلسوف المؤرخ يرى في هذا الاختلاف وهذه الوحدة التقدم المثالي الذي هو في الوقت نفسه التقدم التاريخي .

والآن فلنتكلم لحظة أخرى عن التجريبيين (فالتجريبية ، إذا وجدت ، تفيد في شيء ما) ولنتساءل : في أي النماذج يدخل هذا العصر الذي نعيش فيه أو الذي نخرج منه ، وما هي الصفة الأساسية التي تسيطر عليه ؟ الواقع أنك ما تكاد تطرح هذا السؤال حتى يتوارد إليك الجواب الإجمالي ، وهو أن هذا العصر هو الآن ، أو كان ، عصرأ طبيعي النزعة في حضارته ، صناعياً في اتجاهه العملي . وينكرون عليه ، تبعاً لذلك ، العظمة الفلسفية والسمو

الفنى . ولكن الحقيقة (وهنا يتضعضع المذهب التجريبي) أنه ما من عصر يستطيع أن يعيش بدون فلسفة وبدون فن ، وأن عصرنا كانت له فلسفته وكان له فنه على نحو ما أمكن أن يكون له ذلك ، وإن الفكر إذ ينظر إلى هذه الفلسفة وهذا الفن ، إلى الأولى بصورة غير مباشرة ، وإلى الثانى بصورة مباشرة ، إنما يضع يده على وثائق تفيد في معرفة حقيقة ما كان عليه هذا العصر المعقد الخطير الشأن ، وفي إنارة النقطة التى ينبغى أن يقوم فوقها ما يقع على أعناقنا من واجب .

إن الفن المعاصر ، هذا الفن الشهوانى الذى تضطرب فيه رغبة فى اللذات لا تترتوى ، وتقضه وجهود مضطربة نحو ارستقراطية خاطئة تسفر عن مثل أعلى فى اللذة أو السيطرة أو القسوة ، ويتطلع فى بعض الأحيان إلى صوفية هى الأخرى أنانية تهدف إلى اللذة ولا تؤمن بالله ولا بالفكر ، جاحدة متشائمة ، قادرة فى الغالب على توليد مثل هذه الحالات النفسية — أقول إن هذا الفن (الذى يستنكره الأخلاقيون فى غير طائل ولا جدوى) إذا نحن فهمنا أسبابه العميقة ومنشأه ، رأينا أنه يهيب بنا إلى العمل ، إلى عمل لا ينجح طبعاً إلى استنكار الفن أو زجره أو تصحيحه ، بل إلى توجيه الحياة ، فى قوة أشد ، نحو أخلاق أمتن وأعمق .

فإذا تم لنا توجيه الحياة على هذا النحو رأيناها تنجب لنا فناً أشرف مضمونا ، بل فلسفة أشرف مضموناً كذلك . . أشرف

من فلسفة هذا العصر ، العاجزة لا عن تفسير الدين والعلم وتفسير نفسها فحسب ، بل عن تفسير الفن نفسه ، حتى أصبح الفن لغزاً عميقاً ، أو قل موضوع سخافات فظيعة ، بالنسبة إلى الوضعيين ، والنقديين المحدثين ، وعلماء النفس ، والبراهميين ، الذين يكادون يمثلون الفلسفة المعاصرة وحدهم ، والذين عادوا (أملاً في اكتساب قوى جديدة ولا شك ، وفي سبيل تحضير مسائل جديدة) إلى أشد مفاهيم الفن فظاظاً وصديانية .

النقد وتاريخ الفن

ينظر الفنانون ، في غالب الأحيان ، إلى النقد الأدبي والفني
نظرتهم إلى مربٍّ صعب المراس طاغية ، يصدر أوامر غريبة ،
فيمنع شيئاً ويسوغ آخر ، ويكون لآثارهم مفيداً أو مضرّاً تبعاً لما
يشاء هواه أن يفرض عليها من مصير . ولهذا السبب ترى الفنانون
إما منحازين إلى جانبه ، خاضعين له ، أذلاء أمامه ، يدارونه
ويتملقونه ، وإن كانوا في أعماق قلوبهم يمتقونه ، وإما ، إذا لم
يصلوا إلى غاياتهم أو كانت نفوسهم الآبية ترفض أن تهبط إلى
مستوى المتملقين المتزلفين ، أن يشوروا عليه ، وينسكروا عليه أية
فائدة ، ويحرموه ، ويسخروا منه ، ويشبهوه (كما فعلت) بحمار
دخل إلى دكان خزاف ، وأخذ بتحطيم هذه الآثار الفنية المرفقة .
والواقع أن الخطأ في هذه المرة هو خطأ الفنانيين الذين لا يعرفون
ما هو النقد ، فينتظروا منه نعماً ليس أهلاً لأن يجود بها ،
ويخافوا منه أذى ليس أهلاً لتوقيعه . لأن من الواضح أنه مادام
ليس في وسع أي ناقد أن يخلق فناً من إنسان غير فنان ،
فكذلك ليس في وسع أي ناقد أبداً ، نتيجة لاستحالة ميتافيزيائية ،
أن يهدم أو يصرع فناً حقيقياً ، ولا أن يمسه بسوء خفيف : فلا

عرف في التاريخ أن قد حصل شيء من هذا قط ، لا ولا في أيامنا هذه ، ونحن على أتم اليقين من أنه لن يحصل في المستقبل . على أن النقد ، أو من يسمون أنفسهم نقاداً ، هم الذين يخطئون كذلك ، إذ يتخذون بالفعل موقف المربين والمشرفين والمشرعين والرسل ، فيوحون إلى الفنانين أن افعلوا هذا ولا تفعلوا ذاك ، ويحددون لهم مواضعهم ، ويحكمون على بعض المواد بأنها شعرية وعلى بعضها بأنها غير شعرية ، ويسدون استياءهم من الفن المتحقق الآن ، ويصبون إلى فن شبيه بالفن الذي تحقق في هذا العصر أو ذاك من العصور الماضية ، أو إلى فن يتنبئون له بمستقبل قريب أو بعيد ، ثم يلومون لوتاس لأنه لم يكن أريوست ، ويلومون ليوباردى لأنه لم يكن ألفييري ، ويلومون دانزيو لأنه لم يكن برشيه أو فرا جاكوبون ، ويحددون كيف سيكون أديب المستقبل ، ويقدمون له كل ما يحتاج إليه في رأيهم من أخلاق وفلسفة وتاريخ ولغة وعروض ووسائل تصوير وأساليب عمارة ، إلخ . فواضح في هذه الحالات أن الخطأ خطأ الناقد ، وأن الفنانين على حق ، إذ يعاملون هذا الحيوان المرعب ، معاملةتهم للحيوانات ، فيحاولون أن يؤنسوه ويسلوه ويتخدوه حتى يستفيدوا منه ، أو يطردوه ويصرعوه إذا لم يأنسوا في أنفسهم القدرة على تحمل مثل هذا الهوان . على أن من الضروري مع ذلك أن نضيف ، لمصلحة النقد ، أن هؤلاء النقاد النادرين ليسوا ناقلين بقدر ما هم فنانون : إنهم فنانون خائبون ، يميلون

برغباتهم إلى صورة من الفن لم يستطيعوا أن يبلغوها ، إما لأن هذا الميل كان متناقضاً ومستحيلاً ، وإما لأنهم قد أعوزتهم القوة ، فظلوا يعانون في قلوبهم مرارة عدم تحقيق المثل الأعلى ، وأصبحوا لا يجيدون إلا الحديث عن هذا الفن المثالي : سيكون على فقدانه في كل شيء ، ويطلبون وجوده في كل شيء . وأحياناً ما يكونون فنانين حقيقيين ، غير خائبين البتة ، بل موفقين كل التوفيق ، إلا أن قدرة شخصيتهم نفسها تحول بينهم وبين الخروج من ذواتهم ، وفهم صور أخرى من الفن غير صورهم الخاصة ، فيستبعدون هذه الصور بشدة وقسوة . وبهذا النوع من النفي والإنكار يفسحون المجال للحسد ، حسد الفنان للفنان ، وهو نقيصة ولا شك ، ألا أنها تلاحظ في أقوى الفنانين ، بحيث لا يجب أن نضن عليهم بالتساع الذي نجود به على نقائص النساء التي يصعب ، كما تعلمون ، أن نفصلها عن مزاياهن . وعلى الفنانين الآخرين أن يجيبوا هؤلاء الفنانين النقاد بهدوء قائلين : « استمروا على خلق فنكم هذا الذي تجيدون خلقه ، ودعونا نحن نخلق ما نستطيع خلقه » ، وأن يجيبوا الفنانين الخائبين والنقاد المرتجلين بقولهم : « لا تطمعوا في أن نفعل ما لم نستطيعوا فعله ، أو ما سوف يكون من فعل المستقبل ، مما لا يعرف منه أحد شيئاً ، لا نحن ولا أنتم » ، لكن الواقع أن الجواب لا يكون في العادة على هذا النحو ، لأنه لا يخلو من الهوى . وهذا لا يمنع أن ذلك هو الجواب المنطقي ، وبه تقفل المسألة من الناحية المنطقية ،

ولو أن العاصفة لن تهدأ أبداً في الواقع ، بل ستدوم ما ظل هنالك
فنانون ، فنانون غير متساحين ، وفنانون خائبون ، أى أنها ستدوم
إلى الأبد .

وهناك رأى آخر في النقد يعتبر النقد حاكماً أو قاضياً ، فما
يسند إلى النقد واجب إثارة الحياة الفنية وتوجيهها وإرشادها ،
لأن هذه الحياة إنما يثيرها ويوجهها التاريخ وحده ، أى الحركة
العامة للفكر في مجرى التاريخ — بل يسند إليه فقط واجب التمييز ،
في الفن الذى تحقق ، بين الجميل والقبيح ، فيقدس الجميل ، ويحقد
القبيح ، بأحكام صارمة منصفة معاً . ولكنى أخشى أن لا نصل ،
بهذا التعريف ، إلى تخلص النقد مما يوصم به من أنه غير مفيد . فهل
من حاجة إلى النقد للتمييز بين الجميل والقبيح ؟ إن الفن إنما يتحقق
بفضل هذا التمييز نفسه ، لأن الفنان إنما يصل إلى التعبير الفنى
بحذف القبح الذى يهدد بأفساده . وهذا القبح هو أهواؤه
الإنسانية التى تتمرد على هواه الفنى المحض ، هو ضعفه ، وأحكامه
السابقة ، وغرائزه ، وإهماله ، وإسراعه في التنفيذ ، وكون إحدى
عينيه منصبّة على الفن والآخرى على المتفرج أو السامع وسائر
الأشياء التى تحول بين الفنان وبين أن يتمخض عن صورته
التعبيرية تمخضاً طبيعياً سليماً ، تحول بين الشاعر وبين البيت الرنان
الخالق ، بين المصور وبين الخط الدقيق واللون المنسجم ، بين
الملحن وبين النغمة الرائعة ، فإذا لم يصن هؤلاء الفنانون أنفسهم

من هذه الأشياء ، رأيت الفراغ في البيت ، والتنافر في اللون ،
والشدوذ في النغم ، وكانت آثارهم مضطربة مشوشة . وكما أن الفنان
في اللحظة التي ينتج فيها ، إنما هو قاضى نفسه ، بل قاض قاس
لا يفلت منه شيء — حتى مما يفلت من الآخرين — فكذلك
الآخرون يستطيعون ، من تلقاء أنفسهم ، أن يدركوا ، على نحو
مباشر كامل ، أين كان الفنان فناناً ، وأين كان إنساناً وإنساناً
مسكيناً ؛ في أى الآثار أو في أى أجزائها تسيطر الحماسة الغنائية
والخيال المبدع ، وفي أيها تجلدت هذه المزايا ، وفسحت المجال
لأشياء آخر تبدو فنية وليست من الفن في شيء ، وتدعى (من
هذا الوجه) « بالقييحة » ؟ وإذن فما قيمة حكم النقد ، إذا كان
العبقرى يصدره مقدماً ، وكان الذوق العام يصدره كذلك ؟ والعبقري
والذوق العام طائفة كبيرة ، فهما الشعب ، هما الحكم العام الخالد
والحق أن أحكام النقد تأتى متأخرة جداً ، فتؤيد صوراً طالما
أيدها ومجدها الاستحسان العام (ولا نخلطن بين الاستحسان
المحض النقي وبين التصفيق بالألف والشهرة الزائفة ، لا نخلطن
بين المجد الدائم والشهرة الزائلة) وتستنكر أشياء قييحة سبق أن
استنكرت وأبطلت ونسيت ، وإن مدحت بزموس الشفاه ، فمن
قبيل التحزب المفضى والعناد على الكبير . إن النقد إذا اعتبر تام
قاضياً ، إنما يحكم بالإعدام على أموات ، وينفخ الحياة في أحياء ،
ظاناً أن نفسه هو نسمة الله الذي يحيى الموق . إنه يقوم بعمل
لا جدوى فيه — لا جدوى فيه لأن الجمال موجود من قبل أن

يوجد هو . فهل النقد هم الذين قرروا عظمة دانتي وشكسبير وميشيل أنجلو ، أم طوائف القراء وجمهور الناس ؟ ولئن كان يضاف إلى هذه الطوائف من القراء الذين هلموا ويهللون لكبار الفنانين ، جمهور الأدباء والنقاد المحترفين ، فإن تهليل هؤلاء لا يختلف أبداً من هذه الناحية عن تهليل سائر الآخرين ، بما فيهم الأطفال وأبناء الشعب ، فهم جميعاً مستعدون لفتح قلوبهم للجمال الذي يتحدث إلى الجميع ، إلا أن يسكتوا في بعض الأحيان على كره ، حين يقعون على وجه دميم من وجوه هؤلاء النقاد القضاة . . .

وهنا ينشأ رأى آخر في النقد ، هو اعتباره **تأويل** أو **سر** ما ينبغي أن يكون صغيراً تجاه الآثار الفنية ، فيقصر مهمته على أن ينفض عنها الغبار ، ويخرجها إلى النور ، فيزودنا بمعلومات عن العصر الذي نقشت فيه لوحة من اللوحات مثلاً وعن الأشياء التي تمثلها هذه اللوحة ، ويفسر لنا الصور اللغوية والإشارات التاريخية والمسلمات الفكرية في قصيدة من الشعر . ثم تقف عند هذا الحد مهمته ، ويدع الفن يفعل فعله بطريقة عفوية في قلب المتأمل والقارئ ، فيحكم هذا القارئ أو المتأمل على الآثار الفنية وفقاً لما يوحى إليه ذوقه الداخلي . ويكون الناقد في هذه الحالة أشبه « بشيشرون » مثقف أو بمعلم صابر فطن ، حتى لقد عرف أحد النقاد المشهورين النقد بأنه « فن تعليم القراءة » ، وكان لهذا التعريف صدى كبير . وإذا كان أحد من الناس

لا ينكر اليوم فائدة الدليل في المتاحف والمعارض ، فما ينبغي أن
ننكر فائدة المرشدين المطلعين الذين يعرفون أشياء كثيرة يجملها
السواد الأعظم ، ويستطيعون أن يزودونا بكثير من المعارف .
فليس فن العصور القديمة وحده هو الذى يحتاج إلى مثل هذه
المساعدة ، بل كذلك فن الماضى القريب الذى يسمونه معاصراً
والذى ليس فى متناولنا فى دائم الأحيان ، وإن عاجل موضوعات
وقدم صوراً تبدو فى متناولنا فى الظاهر . وأحياناً ما يحتاج إلى
مجهود عظيم حتى نهىء الناس لتذوق الجمال فى قصيدة من الشعر
أو فى أى أثر فنى ، ولو كان ابن الأمس . فإن الأحكام السابقة ،
والعادات ، والنسيان ، تضرب من حولنا نطاقاً يحول بيننا وبين
النفاز فى هذا الأثر ، ولا بد فى هذه الحالة من يد خبيرة صناع ،
هى يد المؤول أو الشارح ، تنزعنا من قلب هذا النطاق أو تصححه .
والنقد ، بهذا المعنى ، لا شك أنه مفيد جداً . ولكنى لا أدرى
لم نسميه إذن باسم النقد ، مادامت هذه المهمة تحمل مقدماً اسم
التأويل أو الشرح أو التفسير . أفليس من الأفضل أن نسميه
كذلك ، على الأقل حتى لا نبعث على وجود اشتراك خطر ؟
أقول اشتراك ، لأن النقد يطلب أن يكون ويريد أن يكون
شيئاً آخر ، وهو بالفعل كذلك : إنه لا يريد أن يغير على الفن
فيعيد اكتشاف الجمال فيما هو جميل ، والقبح فيما هو قبيح . إنه

لا يريد أن يكون صغيراً تجاه الفن ، بل يريد أن يكون كبيراً بالنسبة إلى الفن ، الذى هو كبير ، بل يريد أن يكون فوقه بمعنى من المعانى (١) . فما هو إذن النقد المشروع الصحيح ؟

إنه قبل كل شيء هذه الأشياء الثلاثة جميعها التى عرضتها إلى الآن ، أى أن هذه الأشياء الثلاثة جميعها هى كل الشروط الضرورية له ، والتى لا يظهر بدونها . فإلم تكن الاندفاع الفنية (وإنه لفن ضد الفن ، كما رأينا ، ذلك النقد الذى يقولون عنه إنه ينتج أو يفيد فى الإنتاج أو يمنع بعض صور الإنتاج لمصلحة بعضها الآخر) لا يكون ثمت مادة ينصب عليها النقد — وبدون الذوق ، لا تتوفر للناقد التجربة الفنية ، تجربة الفن الذى يصبح جزءاً من فكره ، ويتميز من اللافت ويستمتع به الناقد ضد اللافت . وهذه التجربة ، أخيراً ، لا تتوفر له بدون الشرح ، أى بدون هذا الذى يبدد العقبات أمام الخيال المتذوق ، إذ يمد الفكر بملك المعارف التاريخية التى يحتاج إليها ، والتى هى أشبه بالزيت يغذى وقدة الخيال .

(١) « إنها اللحظة جميلة بالنسبة إلى الفنان وإلى الشاعر معا تلك اللحظة التى يستطيع كل منهما أن يصرح فى وجه الآخر بكلمة «وجدتها» ، كل بمعناه : الشاعر يجد الأفق الذى تستطیع عبقريته أن تعيش فيه بعد الآن وتنتشر ، والناقد يجد غريزة هذه المبقرية وقانونها » (سانت بوف : Portraits littéraires, 1, 31)

على أنه يحسن قبل أن ننقل من هذا إلى غيره أن نحل ذلك
الشك الخطر الذي ظهر ويظهر غالباً في نطاق التفكير الفلسفي
والعادي معاً ، والذي إذا ظفروا في تبريره كان فيه القضاء لا على
إمكان النقد الذي نحن بسبيل الحديث عنه فحسب ، بل على إمكان
التذوق نفسه أعني قدرة الخيال على إعادة تكوين الشيء . فقد
تساءلوا هل من الممكن حقاً أن نجتمع المواد التي من شأنها أن
تعيد تكوين الأثر الفني الذي أبدعه غيرنا (أو أبدعناه نحن في
السابق ، فضغطتنا الذائكة ورجعنا إلى أوراقتنا حتى نتذكر الحالة
التي كنا فيها إبان الخلق) وأن يستطيع الخيال إعادة تكوين هذا
الأثر الفني بما له من سمات خاصة ؟ وهل من الممكن أن نجتمع
المواد الضرورية بكاملها ؟ وإذا استطعنا ذلك فعلاً ، أفلا تغطي
هذه المواد على الخيال ؟ أو ألا يكون خيالا جديداً فيدخل مواد
جديدة ؟ أو ألا يكون مضطراً إلى هذا اضطراباً ، لعجزه عن أن
يستطيع حقاً إعادة تكوين ما ينتسب لغيره أو ما ينتسب إلى الماضي ؟
هل من الممكن أن نتصور إعادة تكوين ما هو فردي ، وما هو
فردي فهو ممتنع عن الوصف ، بعد أن علمتنا كل فلسفة سليمة أن
ما يمكن إعادة تكوينه باستمرار ليس إلا العام ؟ والخلاصة أليس
مستحيلاً أن نعيد تكوين الآثار الفنية التي أبدعها غيرنا ، أو التي
أبدعناها في الماضي ؟ أليست إعادة التكوين هذه التي تحسب في
الأحداث العادية أمراً مسلماً به ، والتي تفترض اقترافاً ، على

نحو ظاهر أو مضمّر ، في كل مناقشة حول الفن ، أليست إذن
مفارقة من الخرافات (كما قيل ذلك عن التاريخ بوجه عام) .

الحقيقة أننا إذا واجهنا المسألة من خارج بدا لنا من غير
المعقول أبدأ أن يكون إيمان كافة الناس بفهم الفن غير قائم على
أساس ، ولا سيما إذا لاحظنا أن نفس أولئك الذين ينكرون إمكان
إعادة التكوين أى التمثيل ، أو ينسكرون ، على حدة تعبيرهم ، أن
يكون اللذوق قيمة مطلقة ، إنما يذهبون إلى ذلك حين ينظرون إلى
الامر من وجهة النظر المجردة ، حتى إذا كانت لهم أحكام ذوقية
خاصة ، رأيهم يمثلون حماسة وصلابة في الدفاع عن هذه الأحكام
الخاصة ، ورأيهم يشعرون أنهم شعور بما هنالك من فرق بين أن
تقرر بأن الخمر حسن أو غير حسن لأنه يتفق أو لا يتفق مع البيئة
العضوية ، وبين أن نقرر أن هذه القصيدة جميلة ، وأن تلك قبيحة .
فان هذا النوع الثاني من الحكم (كما بين كنت ذلك في تحليل
كلاسيكي) يحمل في ذاته طمعاً جارفاً في أن يكون صادقاً بالنسبة إلى
كافة الناس ، فتتحمس له العقول أيما حماسة ، حتى لتجد ، في عصور
الفروسية ، أناساً دافعوا بالسيف عن رأيهم في جمال إنهم
القرسى ، في حين أنه ما من احد ، على ما أعلم ، ضحى بنفسه
ليقرر أن هذا الخمر لذيق أو غير لذيق . وليس يفيد في شيء أن
يعترض بأن أقبح الآثار من الناحية الفنية قد وجدت عدداً
كبيراً من المعجبين ، أو أعجبت أصحابها إن لم تعجب الآخرين ،

لأن الشك هنا لا يقع على كونها وجدت من يعجب بها (فما من شيء يمكن أن ينشأ في الذهن بدون موافقة من الذهن ، وبالتالي ، بدون لذة تصحب نشوءه) ، وإنما يقع الشك على كون هذه اللذة لذة فنية ، وأنها تقوم على أساس حكم ذوق جمالي . وإذا انتقلنا بعد ذلك من النظر الخارجى إلى الدراسة الداخلية ، كان من الملائم أن نقول إن الاعتراض على إمكان تصور إعادة التكوين الفنى قائم على تصور الواقع ، هو الآخر ، على أنه مجموعة من الذرات ، أو ذرة مجردة مؤلفة من ذرات لا اتصال بينها ولا انسجام ، إلا من الخارج . ولكن الواقع ليس هذا . إن الواقع وحدة روحية ، وفى الوحدة الروحية لا شيء يضيع ، وكل شيء ملك أبدى . ولولا وحدة الواقع لما استحال تصور إعادة التكوين فحسب ، بل لاستحالت ذكرى أى حادث على وجه العموم (والذكرى إعادة تكوين الحدس) . فلولا أننا ، نحن أنفسنا ، قيصر وبومبي ، أى هذا العام الذى تجدد لحظة فى قيصر وبومبي ، والذى يتجدد الآن فينا ويعيش فينا إن صح التعبير ، لما استطعنا أن نكون لأنفسنا أية فكرة عن قيصر وبومبي . وأما قولكم بأن الفردى لا يمكن إعادة تكوينه وأن ذلك من شأن الكلى وحده ، فهذا مذهب الفلسفة المدرسية التى تفصل بين العام والفردى ، وتعد هذا عنصراً عرضياً لذلك ، جاهلاً أن العام الحقيقى هو العام المتفرد ، وأن الشيء الوحيد الذى يمكن وصفه هو ما يدعونه بغير ممكن

الوصف ، أعنى العيانى الفردى . وأخيراً ، ماذا يضيرنا أن لا تكون المواد جاهزة دائماً فى حوزتنا ، حتى نعيد تكوين كافة الآثار الفنية الماضية أو أثراً منها بالذات ، على نحو كامل الدقة ؟ إن هذه الإعادة الكاملة شىء مثالى ، ككل عمل إنسانى ، فهو يتحقق إلى اللانهاية ، وهو كذلك يتحقق دائماً ، على النحو الذى تسمح به بنية الواقع فى كل لحظة من الزمان . رب قصيدة يفوتنا المعنى العام لدقيقة من دقائقها ، فهل يزعم أحد أن هذه الدقيقة التى نراها الآن فى مثل ظلام الشفق فما ترضينا قط ، لن تتجدد فى المستقبل على نحو أتم وأبين ، بفضل من الدراسة والتأمل ، ونتيجة لنشوء ظروف ملائمة وتيارات عاطفية ؟

لهذا نقول : إن كلا الذوق والتأويل التاريخى محق : ذاك فى اطمئنانه إلى مشروعية مناقشاته ، وهذا فى مضيقه بغير كلال فى تحسين معرفة الماضى وحفظ المعرفة وتوسيعها . وليس يضيرنا أن نسمع النسيبين والشكاكين ، بصدد الذوق والتاريخ ، يصرخون من حين إلى حين صرخات اليأس التى لن تؤدى بأحد ، ولا بأنفسهم ، كما رأينا ، إلى اليأس من القدرة على الحكم .

وإذا ختمنا الآن هذا الاستطراد الطويل ، ولكن الضرورى ، وعدنا إلى متابعة حديثنا ، قلنا : ولكن الفن والشرح التاريخى والذوق ، إن كانت مقدمات للنقد ، فليست بعد بالنقد . والواقع أننا ، بهذه الأمور الثلاثة ، لا نحصل على غير إعادة تكوين الصورة

التعبيرية والاستمتاع بها ، أى لا نزيد على أن نضع أنفسنا في موضع الفنان المنتج إبان إنتاجه للصورة . ولا يخرجنا من هذا الموقف أن نستهدف ، كما يريد البعض ، إعادة تكوين الأثر الشعري والفنى ، في شكل جديد ، مما خلصوا منه إلى تعريف الناقد بأنه : فنان يضاف إلى فنان . لأن هذه الإعادة في ثوب جديد تكون عندئذ أثراً فنياً آخر أوحاه الأثر الأول على نحو من الانحاء . وإذا كانت هى الأثر نفسه ، كانت إعادة خالصة بسيطة ، كانت إعادة مادية ، بنفس الألفاظ ، ونفس الألوان ، ونفس الأنغام : أى كانت إعادة غير ذات جدوى . والحقيقة أن الناقد ليس فناناً يضاف إلى فنان ، بل فيلسوف يضاف إلى فنان ؛ ولا يتحقق عمله إلا إذ تلقى الصورة ثم حفظها وتجاوزها . وكل هذا من اختصاص الفكر الذى يسيطر ، كما رأينا ، على الخيال ، ويسكب عليه نوراً جديداً ، فيجعل من الحدس إدراكاً ، ويزود الواقع بصفات ، ويميز بذلك بين الواقع واللاواقع . وفي هذا الإدراك ، أى هذا التمييز الذى هو دائماً وفي كل شيء نقد أو حكم ، إنما ينشأ النقد الفنى الذى نعالجه بالذات من السؤال الآتى : هل الشيء الذى يُطرح أمامنا كمسألة هو مرسى ، أى واقعى كما هو ، وإلى أى حد هو كذلك ، وهل هو وإلى أى حد هو غير ذلك ، أى لاواقعى . والواقع واللاواقع هما ما يسميان في ميدان الفن بالجمال والقبح ، وفي ميدان المنطق بالحقيقة والخطأ ، وفي ميدان الاقتصاد

بالمنفعة والخسارة ، وفي ميدان الأخلاق بالخير والشر . وعلى هذا الأساس يمكن أن يلخص النقد الفني في هذه القضية الموجزة جداً ، على كونها كافية لتمييز عمله وعمل الفن والنوق من عمل الشارح ، وهى أن نقول : « هناك أثر فنى ١ » ، مع القضية السلبية المقابلة : « ليس هناك أثر فنى ١ » !

وقد يبدو هذا سخافة من السخافات . ولكن ألم يبدُ تعريفنا للفن بأنه حدس سخيفاً كذلك ؟ . وقد رأيتُ بعدئذ كم كان ينطوى عليه ذلك التعريف من أشياء ، وكَم تضمن من تقرير وإنكار ، إلى حد أنى ، رغم طريقي التحايلية ، لم أستطع ولن أستطيع أن أستنفذ كل ما فيه بالتفصيل ، فاكثفت بإشارات . وهذه القضية أو هذا النقد الصادر عن الحكم الفني : « هناك أثر فنى ١ » ينطوى أولاً ، ككل حكم آخر ، على موضوع (هو حدس الأثر الفني) يجب أن يساهم في إيجاد عمل الشرح والإعادة الخيالية من جهة ، والتمييز المنوق من جهة أخرى — وهى مساهمة عرقتى مدى عسرها وتعقيدها فى غالب الأحيان ، وكثيراً ما أدت ببعض الناس إلى التلاشى ، لنقص فى الخيال ، أو لعوز فى الثقافة مقداراً أو عمقاً . وينطوى هذا الحكم ثانياً ، ككل حكم آخر ، على محمول ، على مقولة ، هى فى هذه الحالة مقولة الفن ، التى ينبغى أن تكون متصورة فى الحكم ، والتى تصبح بذلك مفهوم الفن . وقد رأينا كم يثير مفهوم الفن

من صعوبات وتعقيدات ، وكيف أنه ملك غير مستقر ، ما ينفك
مهاجم ومترصد به ، وكيف ينبغي أن يحمي دائماً من الهجمات
والمكائد ، وهذا هو ما يجعل النقد الفني يتقدم وينمو ، ويقع
وينهض . مع تقدم فلسفة الفن ، وانحطاطها وانبعاثها . وفي وسع
كل منا أن يوازن بين ما كانت عليه في القرون الوسطى (وأكاد
أقول إنها لم توجد في القرون الوسطى) وبين ما أصبحت عليه
في النصف الأول من القرن التاسع عشر على يد هرذر وهيغل
والرومانطيين ، وعلى يد دي سانكتيس في إيطاليا ، وفي نطاق
أضيق بين ما كانت عليه أيام دي سانكتيس وبين ما صارت إليه
في العصر التالي ، الطبيعي النزعة ، إذ أظلم مفهوم الفن ، حتى وصل
إلى الاختلاط بالفيزياء والفيزيولوجيا بل بالپاثولوجيا . وإذا
كانت المناقشات حول الأحكام تتعلق في نصفها أو في أقل من
نصفها ، بعدم الوضوح في فهم عمل الفنان ، وبفقدان التعاطف أو
الذوق ، فإنها مشتقة ، في النصف الثاني أو في أكثر من النصف ،
من العجز في تمييز الأفكار حول الفن . ومن هنا ينشأ في معظم
الاحيان أن يكون اثنان متفقين في الصميم على الرأي في قيمة أثر
من الآثار الفنية ، ثم إذا بأحدهما يستحسن في كلامه ما يشجبه
الآخر ، لأن كلا منهما يرجع إلى تعريف للفن مختلف عن
تعريف الآخر .

ونتيجة لتعلق النقد الفني بهذا المفهوم الفن ، كان هنالك من

أشكال النقد الخاطي . بقدر ما هنالك من أشكال خاطئة في فلسفة الفن . فهناك نقد (ونحن نقتصر هنا على ذكر الأشكال الأساسية التي سبق أن تحدثنا عنها) ، يفكك الفن ويصنفه ، بدلا من أن يمثله ويميز خصائصه . وهناك نقد آخر ، أخلاقي النزعة ، ينظر إلى الآثار الفنية على أنها أعمال تقاس بالنسبة إلى غايات هدف إليها الفنان أو لعله هدف إليها . وهناك نقد قائم على مبدأ اللذة يصور الفن على أنه هو ما يؤدي أو لا يؤدي إلى اللذة . وهناك النقد العقلي النزعة الذي يقيس تقدمات الفن بمقياس تقدمات الفلسفة ، فيعرف من دانتى الفلسفة لا العاطفة ، ويحكم على أريوست بالضعف لأنه يجد فيه فلسفة ضعيفة ، ويحكم على لوتاس بأنه أقوى لأنه يجد فيه فلسفة أقوى ، ويحكم على ليوباردى بأنه تناقض فيما ذهب إليه من تشاؤم . وهناك نقد يفصل المضمون عن الصورة ، وهو ما يسمونه عادة بالنقد السيكلوجي ، فبدلا من أن يعنى بالآثار الفنية يعنى بسيكلوجيا الفنان من حيث هو إنسان . وهناك أيضاً النقد الذى يفصل الصور عن المضمون ، ويمضى معجبا بالصور المجردة ، إذ تذكره ، تبعا للحالات والميول الفردية ، بالعصر القديم أو عصر القرون الوسطى . وهناك أيضا نقد يجد الجمال حيثما يجد زخرفات بلاغية . وهناك أخيراً النقد الذى يحدد قوانين الفنون وأنواعها ، ثم يقبل الآثار الفنية أو يرفضها تبعا لقرئها من النماذج المقررة أو بعدها عنها . ولم أعدد لك جميع هذه الأشكال من النقد ، ولا كان في نيتي أن أعدها ،

لا ولا أريد أن أقوم بنقد للفن ، وإلا كنا نردد ما أسلفنا من نقد وجدل في فلسفة الفن . ولعل الأفضل أن نلخص (شريطة أن لا يقتضينا التلخيص السريع مساحة كبيرة) تاريخ النقد ، وأن نضع الأسماء التاريخية في المواضع المثالية التي أشرنا إليها ، وأن نبين كيف أن النقد النماذجي قد ساد خاصة في المدرسة الكلاسيكية الإيطالية والفرنسية ، والنقد المفهومي في الفلسفة الألمانية في القرن التاسع عشر ، والنقد الأخلاقي في عصر الإصلاح القومي الإيطالي ، والنقد السيكلوجي في فرنسا على يد سانت بوف وكثير غيره ، والنقد القائم على أساس اللذة يتجلى خاصة في أحكام المتأدين من نقاد الصالونات والصحف . وأن نقد التصنيفات يسود خاصة في المدارس ، حيث يتصورون أن دور النقد ينتهي على أحسن وجه متى حددوا ما يسمونه « بالأوزان » و « الصناعة » و « المواضيع » و « الأنواع » الأدبية والفنية ، ومتى عددوا الأشخاص الذين تمثلت فيهم هذه الأنواع المختلفة .

هذا وإن الأنواع التي أوجزت وصفها إنما هي أشكال من النقد الخاطيء . ولكننا ، في الحقيقة ، لانستطيع أن نقول مثل هذا عن بعض الأشكال الأخرى التي ترفع راياتها وتكافح معها ، ويسمى أحدها باسم « النقد الفني » والآخر باسم « النقد التاريخي » ، وأطلب ، من جهتي ، أن أسمي الأول بالنقد الفني الزائف ، والثاني بالنقد التاريخي الزائف . ويشترك هذان الشكلان ، على

تعارض أحدهما مع الآخر ، بكره الفلسفة عامة ، وكره مفهوم الفن خاصة ، وكره كل تدخل من قبل الفكر في نقد الفن ، الذى هو ، فى رأى الفريق الأول ، من شأن النفوس الفنية ، وفى رأى الفريق الثانى ، من اختصاص المؤرخين . وبتعبير آخر : إن كلا الفريقين يهبطان بالنقد إلى ما دون النقد ، فبعضهم يرجعه إلى مجرد الذوق والمتعة الفنية ، والبعض الآخر يرجعه إلى عمل الشرح وجهد التفسير أو تحضير المواد الضرورية لإعادة التكوين بالخيال . أما ماذا تريد النزعة الفنية الأولى أن تفعل ، وهى تقتضى أن نفهم الفن وننقله بالذوق المحض ، مجرداً من المفهوم ، فمن الصعب أن أعرف ذلك . وأصعب منه أن أعرف ماذا تريد النزعة التاريخية الثانية أن تفعل ، وليس بين يديها إلا كتلة هائلة مشوشة من المعلومات التاريخية بصدد الفن — ولعمري لا يمكن أن يتألف من هذه المعلومات تاريخ ، مادامت خالية من مفهوم الفن ، جاهلة بما هو الفن (وما دام التاريخ يقتضى دائماً أن تعلم الشيء الذى تروى تاريخه) . وكل ما نستطيعه هو أن نشير إلى أسباب هذا « النجاس » الغريب الذى أصابه هذان التعبيران . على أنه ما من خير لا فى هذين التعبيرين ، ولا فى استحالة النقد فعلاً ، متى قررنا أن على الآخذين بكلتا النزعتين أن يقفوا عند الحدود التى رسموها هم أنفسهم : فيستمتع الأولون بالآثار الفنية ، ويمضى الآخرون مجمعون مواد الشرح والتعبير ، ثم يدعون النقد لمن يشاء النقد ، أو يتسلون بزم النقد من حين إلى حين . ولسنا نكلف الأولين ،

حتى يظهروا هذا الموقف الامتناعي ، إلا أن يطبقوا أفواههم فما
يفتحوها في كلمة ، ثم فليمنصبوا على الفن انصبابا ، ولينتشوا
ما شئت لهم النشوة ، وليجتروا لذاته إلى غير نهاية ، بدون أن
ينطقوا بكلمة واحدة ، وإذا أبوا إلا تفاهما مع أقرانهم حين
يلتقون بهم ، فليكن سبيلهم إلى ذلك خاليا من الكلام كما تفعل
الحيوانات (إن صح أنها تفعل) : ففي وسع الوجه أن يعبر عن
الافتتان والانتشاء ، وفي وسع الذراعين المفتوحتين أن تعبرا عن
الدهشة والإعجاب .. في وسع هذا ومثله أن يقول كل شيء . أما
أصحابنا المؤرخون ، أو فريق النزعة التاريخية ، ففي وسعهم أن
يتكلموا ولا شك ، ولكن عن المخطوطات والتصميمات وتحقيق
الآزمنة والأمكنة والحوادث السياسية والحادثات الشخصية
والمصادر واللغة والنحو والأوزان ، في وسعهم أن يتحدثوا في كل
هذا ، إلا الفن . إنهم يخدمون الفن ، ولكن كمؤرخين فقط ،
ولا يستطيعون أن يرفعوا أبصارهم إليه ، كما لا يستطيع الخادم
الذى ينظف ثياب سيده أو يهيئ لها طعامها أن يرفع عينيه
ويحدق في وجهها . ولكن ألا فاذهبوا إلى من شئتم من الناس
— مهما يكونوا شذاذاً في آرائهم ومتعصبين في شذوذهم —
واطلبوا إليهم أن يحققوا مثل هذا الامتناع وهذه التضحية ، بل هذه
البطولة .. اذهبوا خاصة إلى ذلك الذى — لسبب من الأسباب
— يقضى طول حياته في لهو مع الفن ، واطلبوا إليه أن لا يتحدث
عن الفن ، وأن يقطع برأى فيه . فهل تحسبون أنكم ظافرون ؟ إن

الفنيين الخرس ليتكلمون في الفن ويحكمون ويفكرون ، ومثل ذلك يفعل التاريخيون . ولما كان لا يرشدكم في كلامهم فلسفة أو مفهوم للمفهوم ، لأنهم للفلسفة محتقرون ، وكانوا مع ذلك في حاجة إلى مفهوم ، رأيتم يطوفون — إذا لم يلبسهم العقل السليم هذا المفهوم الصحيح — بين مختلف الأنظمة السابقة التي ذكرناها ، كالمذهب الأخلاقي ومذهب اللذة ، فتارة يأخذون بواحد منها ، وتارة يقبلونها ويخاطونها جميعاً . ومن أطراف المشاهد (وإن الفيلسوف ليتوقع ذلك) أن هؤلاء الفنيين والتاريخيين يبدأون من نقاط متعارضة كل التعارض ، حتى ليخيل إليك أن خصومتهم خصومة لأصلح بعدها ، حتى إذا جالوا بتفكيرهم الخاطيء جولتين ، رأيتم يتفقون كل الاتفاق ، فإذا هم يلتقون على صعيد واحد ، وإذا ألسنتهم تتحرك بحمقات واحدة . ولا أفك من أن تعثر على الآراء العقلية والأخلاقية في كتابات أكثر الناس افتتاناً بالفن ، افتتاناً يجعلهم يكرهون الفكر ، وفي كتابات أكثر التاريخيين التزاماً للنزعة الوضعية ، التزاماً يجعلهم يخشون على الحادث أن يتشوه إذا هم حاولوا أن يفهموا موضوع أبحاثهم ، هذا الموضوع الذي كان يسمى الآن ، صدقة ، بالفن .

ولاشك أن النقد الحقيقي هو النقد الفني الصحيح الذي لا يحتقر الفلسفة كما يفعل النقد الفني الزائف ، بل يعمل على أنه فلسفة وفهم للفن ، وهو كذلك النقد التاريخي الصحيح ، الذي لا يقتصر على ظاهر

الفن ، كما يفعل النقد التاريخي الزائف ، بل يستخدم المسلمات التاريخية في سبيل إعادة التكوين بالخيال (وهو إلى الآن ليس بالتاريخ) ، حتى إذا حصل على إعادة الخيالية أصبح تاريخاً ، فحدد الواقعة التي أعاد تكوينها بالخيال ، أى ميز خصائص الواقعة بواسطة المفهوم ، وقال ما هى الواقعة التي حصلت بالذات. ومعنى هذا أن النزعتين المتعارضتين في الاتجاهات الدنيا من النقد تتحدان في النقد الصحيح: فالنقد التاريخي المفهم ، والنقد الفني ، شىء واحد ، وفى وسعنا أن نستعمل أى التعبيرين على السواء ، وإن كان من الممكن أن يستعمل كل منهما استعمالاً خاصاً على حسب المناسبة ، كأن نستعمل أحدهما حين نريد أن نشير إلى ضرورة فهم الفن ، وكأن نستعمل الآخر حين نريد أن نشير إلى الموضوعية التاريخية في طريقة النظر إلى الفن . وهكذا تنحل كذلك المسألة التي يطرحها بعض المنهجيين ، حين يتساءلون : هل تاريخ الفن جزء من النقد الفني كوسيلة أم كغاية ؟ فقد اتضح الآن أن التاريخ الذي يستعمل وسيلة ، لأنه وسيلة ، ليس من التاريخ ، وإنما هو أداة لتقديم ومائل الشرح ، وأن التاريخ الذي له قيمة الغاية هو لاشك من التاريخ ، ولكنه ليس جزءاً من النقد كعنصر جزئى ، بل هو العنصر المسكون ، أو هو الكل ، وذلك تماماً ما تعبر عنه كلمة « غاية » ،

ولكن إذا كان النقد الفني هو النقد التاريخي ، فإنه يتبع ذلك أن فعل التمييز بين الجميل والقيح لا يمكن أن يقتصر على الاستنكار

فحسب ، كما يفعل شعور الفنان المباشر حين ينتج ، أو شعور
الإنسان الذواقة حين يتأمل ، وأنه لابد لهذا الفعل أن يتسع
ويرتفع إلى ما يسمى بالفعيل . ذلك أنه ليس في عالم التاريخ
(وعالم التاريخ هو العالم بكل ما في هذا التعبير من قوة) وقائع
سالبة أو نافية . وما يبدو للذوق منفراً أو قبيحاً ، لأنه غير
قبيح ، ليس من وجهة نظر التاريخ لا منفراً ولا قبيحاً ، لأن التاريخ
يعلم أن ما ليس فنياً هو على كل حال شيء آخر ، له حق خاص في
الوجود ، صادق كوجوده . إذا نظرت إلى الأمثال الكاثوليكية
الفاضلة التي نظمها لوتاس في إنقاذ القرمس ، أو إلى الأناشيد
الوطنية التي نظمها نيكولوني أو جيرازي ، أو إلى الدقائق التي
أدخلها بترارك في قصائده الرفيعة الرشيقة الأسبانية ، لم تجد فيها
شيئاً من فن . لكن أمثال لوتاس مظهر من مظاهر الثورة على عهد
الإصلاح في البلاد اللاتينية ، وأناشيد نيكوليني وجيرازي
محاولات عنيفة لإثارة روح الإيطاليين على الأجانب والكنهنة ، أو
هي ضرب من المساهمة في هذه الإثارة ، ودقائق بترارك راجعة
إلى محبة الرشاقة التقليدية التروبادورية وقد انتعشت واغتنت
بالحضارة الإيطالية الجديدة . أي أن هاهنا وقائع عملية
جديرة بالاحترام ، ولها من الناحية التاريخية مغزى عظيم . فلقد
نسمح لكم بأن تظلموا تتحدثون ، في ميادين النقد التاريخي ، عن
الجمال والقببح ، من قبيل التعبير السريع والتلاؤم مع اللغة الدارجة ،
ولكن شريطة أن تظهروا في الوقت نفسه ، أو تذكروا ، أو

لا تستبعدوا على الأقل ، المضمون الإيجابي ، لا لهذا الجمال
 فحسب ، بل لهذا القبح ، الذي لا يمكن أن تجذروه جحوداً عميقاً
 أساسياً كجحدكم له حين نعلمونه ونفهمونه فهما *ما مده* ، لأنكم
 في هذه الحالة إنما تنتزعونه من نطاق الفن من جذوره .
 ولهذا السبب فإن نقد الفن ، حين يكون فنياً حقاً أو تاريخياً
 حقاً ، يتسع في الوقت نفسه ، ويصبح *نقداً للحياة* ، لأنه لا يستطيع
 أن يحكم على الآثار الفنية ، أى أن يحدد لها خصائصها ، بدون أن
 يحكم في الوقت نفسه على آثار الحياة بكاملها ، ويحدد لكل منها
 خاصة ما . ويلاحظ هذا لدى النقاد الكبار حقاً ، وخاصة لدى
 سانكتيس ، في كتابه « تاريخ الأدب الإيطالي » وفي غيره ،
 فإنك تلاحظ في دي سانكتيس أنه لا يقل عمقاً ، من حيث
 هو ناقد فني ، عنه من حيث هو ناقد فلسفي ، أخلاقي ، سياسي .
 وما كان ليتمتع بهذه الدرجة من العمق في النقد الفني إلا لأنه
 يتمتع بها في الفروع الأخرى من النقد ، وعكس هذا صحيح ،
 فالقوة التي يظهرها في طريقته الخالصة في النظر إلى الفن فنياً ، هي
 القوة التي يظهرها في طريقته الخالصة في النظر إلى الأخلاق
 أخلاقياً . وفي النظر إلى الفلسفة منطقياً ، وهكذا دواليك . ذلك
 أن ضروب الفكر التي يستخدمها النقد كضروب من الحكم ،
 يمكن أن تميز في الوحدة تمييزاً شافياً ، إلا أنها لا يمكن أن تفصل
 بعضها عن بعض وأن تفصل عن الوحدة فصلاً مادياً ، إلا إذا

أريد لها أن تجف دفعة واحدة وتموت . والتمييز الذى يقيمونه عادة بين نقد الفن وسائر ضروب النقد الأخرى ليس إذن إلا إشارة إلى أن انتباه المؤلف أو الكاتب متجه إلى جانب دون آخر من جانبي المضمون الواحد غير المنقسم . ومثل هذا يجب أن يقال أيضا فى التمييز ، الذى التزمته حتى الآن فى حديثي ، رغبة فى الوضوح التعليمي ، بين **نقد الفن وتاريخ الفن** ، وقد نشأ هذا التمييز الإسمي من أن لهجة الحكم أو الجدل ، التى يفضل أن تسمى « بالنقد » ، هى التى تغلب على غيرها فى دراسة الأدب والفن المعاصرين ، فى حين أن اللهجة التاريخية هى التى تغلب على غيرها فى الأدب والفن القديمين ، ولذلك فُضِّل أن تسمى « بالتاريخ » . والواقع أن **النقد الحقيقى المتحقق هو الرواية التاريخية الصافية** لما قرأه **مصل** ، والتاريخ هو النقد الحقيقى الوحيد الذى يمكن أن نجريه بصدد الوقائع الإنسانية ، التى لا يمكن أن تكون إلا وقائع ما دامت قد وقعت ، ولا يمكن أن يسيطر عليها الفكر على نحو آخر غير **فهمها** لها . وكما تبين لنا أن نقد الفن لا يمكن أن ينفصل عن ضروب النقد الأخرى ، فكذلك تاريخ الفن ، لا يمكن أن ينفصل ، اللهم إلا لدوافع أدبية ، عن تاريخ الحضارة الإنسانية كاملا . وهو لاشك يتبع فى هذا التاريخ العام قانونه الخاص الذى هو الفن ، إلا أنه يتلقى منه الاندفاع التاريخية التى تنسب إلى الفكر بكامله ، لا إلى ضرب من الفكر متزع من الضروب الأخرى .

تاريخ فلسفة الفن

بداياته ، عصوره ، خصائصه

حين كتبت منذ مدة بعض المذكرات في تاريخ فلسفة الفن ، أخذت بالرأى الدارج ، القائل بأن فلسفة الفن علم حديث كل الحداثة ، نشأ في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، واشتد ساعده في القرنين الأخيرين . وكنت ، على امتلائي بالشكوك حول ذلك ، وعلى عودتي إلى هذه الفكرة غير مرة ، وعلى وضعها موضع التساؤل في أعماق نفسي ، أنتهى في كل مرة إلى قبولها . وأرى من المناسب الآن ، وأنا أقبلها كذلك ، أن أضيف إليها بعض الاعتبارات التي تفيد في توضيحها وتحديد ما وجعلها أدنى إلى القبول في الوقت نفسه .

وأقول قبل كل شيء إن كون فلسفة الفن لم توجد خلال هذه الفترة الطويلة الممتدة بين الحضارة اليونانية ونهاية النهضة الإيطالية لا يعنى (كما ظن بعضهم) أنه لم يوجد لدى الناس الذين عاشوا في ذلك الحين مفهوم للشعر أو الفن على وجه العموم . حتى أن في مثل هذا الغرض الأخير شيئاً من الاستحالة في صيغته النظرية نفسها ، إذ من المستحيل أن لا يشعر الفكر بذاته ، في أى لحظة من لحظات تاريخه ، وأر يكون مجرداً من مفوماته الأساسية . كما

أن هذا الفرض يتعارض تعارضاً صريحاً مع الواقع ، فليس من الجائز أن ننكر وجود مفهوم راق جداً للشعر والفن ، هو الذى ألهم اليونان والرومان أحكامهم ، لا الفنانين منهم فحسب ، بل رجال الأدب والنقاد ، بل طوائف المجتمع ، والشعب بكامله فى بعض الأحيان (كما اتفق لاثينا فى لحظاتها السعيدة) . فلو لا أن مفهومنا كهذا قد وُجد وفعل فعلة ، أكننا نرى هذه التميزات بين الجمال والقببح ، وهذه التصنيفات ، وهذه القوانين التى يلتزمها الشعراء ، مما صمد لمحنة العصور سليماً أو شبه سليم ؟ وهل كان لنا أن نرى عارفين لطافاً يفكرون على هذا النحو الذى لا نزال نعجب به إلى الآن فى كثير من الآثار وأبعاض الآثار التى أنجبها الفكر الإغريق الرومان ، كملهات أريستوفان ومحاورات أفلاطون ومؤلفات أرسطو فى الشعر والبلاغة ومؤلفات شيشرون وكوتيليان ؟ ولا اعتبارات شبيهة بهذه وبديمية فى الواقع ، لانستطيع كذلك أن ننكر وجود مفهوم الفن فى عصر النهضة الذى يعج — فضلاً عن أن الشعراء أنفسهم والمصورين والمثالين قد كتبوا فى شؤون الفن كتابات لطيفة — بطوائف من النقاد الممتهنين الذين عرفوا كيف يميزون بين الذهب والفضة فى الأدب القديم والأدب الحديث ، واكتشفوا ، مثلاً ، سلامة الصورة لدى أريوست ، والجدّة والصفة المرضية التى تبدأ فى صورة لوتاس ، كما فعل ذلك أريستوفان ، بمعنى آخر ، بصدد مأساة أوريبيد ، إذ قارنها بمأساة أشيل . ولأسباب أقل بداهة ، ولكن لا تقل يقيناً ، يجب أن

نعترف بوجود هذا المفهوم في القرون التي تسمى بالقرون الوسطى ، والتي إن انتجت شعراً وفناً (وقد انتجت ولا شك) فإنها لم تنتجها إلا وظهر إلى جانبها ، كرد فعل طبيعي ، حكم على الفن وعلى الشعر . فقد كان للقرون الوسطى ، هي الأخرى ، مدارسها وبلغاؤها ، وحماة للفنون والآداب فيها ، ومسابقات شعرية ، وما عسى أن يتصل بهذه المسابقات من أحكام .

وأقول ثانياً إن إنكار وجود فلسفة للفن في العصر المذكور لا يعنى أن الناس في ذلك العصر لم يتكفوا كثيراً من العناية في شؤون الفن . فإتما نحن مدينون إلى اليونان والرومان بإقامة العلم والعمل أو التجريبي للفن في مختلف صورته ، من نحو وبلاغة ، ومدينون لهم بسائر القواعد المتصلة بالفنون التصويرية والعمارة والموسيقى . ولم تغفل هذه المؤلفات أبداً إبان القرون الوسطى ، فقد دُرست في صورة ملخصات وضممتها دوائر المعارف ، بل لقد حبلت بمؤلفات أخرى موافقة للحاجات الجديدة . وقد انبثقت جميع هذه المؤلفات في عصر النهضة ، وشُرحت ووضحت وفُصِّلَت ، وانصهرت في مؤلفات جديدة جمعت بين أدب القدماء وفنهم ، وبين فن الشعوب الحديثة وأدبها . لقد تحقق في هذا الباب منذ عهد السفسطائيين اليونان إلى عهد الإنسانيين الطليان عمل ضخم واسع حقيقى إيجابى مفيد ، لا اضطراب في فراغ ، ولا انحراف ولا تنطع ولا إدعاء ، كما بدا هذا بعد ذلك ، وكما يبدو إلى الآن في

في بعض الأحيان ، نتيجة لذلك الرنين الذي لا يزال يدوى في
 الجو ، والذي أحدثته احتجاجات الخصوم ، وثورة الرومانطيين
 الصاخبة . وما زلنا جميعاً رغم هذه الثورة نتحدث عن المأساة
 والمهابة ، والملاحم والغنائيات ، والشعر والنثر . وما زلنا جميعاً
 نعمل إلى التفريق بين الأصل والمجاز والكناية والاستعارة
 والإيجاز والإطناب وما إلى ذلك . ولا يستطيع أحد منا أن
 يستغنى عن تقسيم الكلام إلى اسم وفعل ونعت وظرف ؛ ونتحدث
 جميعاً ، إذا اقتضى الأمر ، عن أساليب العبارة وأنماط الصور
 والمناظر ؛ والأقوى من هذا أننا نوجد على غرار المفاهيم القديمة
 مفاهيم تجريبية جديدة ، تلي شروط الحضارة الجديدة ، وتتفق
 مع الوقائع الجديدة التي علينا أن نسيطر عليها . نعم إننا نستعمل
 هذه المفاهيم القديمة والجديدة في تحفظ لم يعرفه القدماء ،
 فنلاحظ حدودها ، ونشعر بغايتها ، ونعرف أنها غاية عملية لانتقدية
 نظرية ، حتى لكان هذه المفاهيم هي مفاهيم الأقدمين من غير أن
 تكون كذلك ، فهي مفاهيمهم بعد أن نقيت مما كان يعلق بها
 ويمازجها من أحكام سابقة . ولكن إن دل هذا على شيء فإنما يدل
 على أن هذا الأثر الذي خلفه الأقدمون يتصف بكثير من القوة
 والصلابة ، بحيث يمكن أن نتبناه مرة ثانية ، وأن نحوره ونزداد
 فهمنا له ، ولكن لا يمكن أن نتخلص منه أبداً . تصوروا ، لحظة ،
 العصر ، الذي لم تكن توجد فيه قواعد النحو والبلاغة والشعر وغير
 ذلك ، أو كانت موجودة فيه على نحو بدائي فظ ، وتخيّلوا أنفسكم

أحراراً في إقامة هذه القواعد أو عدم إقامتها ، مع شعوركم بالمحاسن والمساوىء التي يمكن أن تؤدي إليها متى ظهرت . إنه ليستحيل عليكم ، حتى بالخيال ، أن تذهبوا إلى عدم إقامة هذه القواعد . ويدلنا هذا الفرض دلالة واضحة على أن هذه القواعد ضرورية لا غنى عنها . غير أن الأمر ، في هذه الحالة ، لا يزيد على أن يكون حرصاً على أدوات التربية الأدبية والفنية . وقد ينسکر بعضهم على هذه التربية — وطالما أنكروا عليها — ما لها من فائدة وشأن عظيم ، ويروحون يدعون إلى « التلقائية » و « الاندفاع العام » . ولسكنها سرعان ما تفرض عليهم احترامها والاعتراف بها ، وتجاوز المحرومين منها — أفراداً ومجتمعات — أيما جزاء ، فتظهر فيهم دلائل الاضطراب والإعياء وفقدان النظام ، وتظهر الحاجة إلى تحمل عبوديتها المفيدة . نعم إن كثيراً من المؤلفات القديمة ومؤلفات عصر النهضة تشكو داء الحذقة ، كما يشكو منه كثير من مناهجهم التي تسرف في جعل الجهاز آلياً . ولكن يجب أن نلاحظ ، فضلاً عن أن للتحدثين وجوداً في كل مكان وزمان ، أن المتحدث ، لدى الصفوة من هؤلاء المؤلفين ، يعد له دائماً مفهوم الفن الذي كان في هذه العصور على جانب عظيم من السمو والحيوية ، وأن الآلية التي اشتملت عليها مهمتهم ولا يمكن اجتنبها ، آلية مرنة إن صح التعبير ، ترجع دائماً إلى الأشياء الواقعية ، وقادرة على التساهل الذي يبدو تناقضاً ، والذي هو ، ضمن هذه الحدود ، توافق عاقل . ومازلنا إلى اليوم ، حين

نعود إلى هذه المؤلفات ، نجد فيها وازعاً ومرشداً ، يصوناننا من
من الأخطار ، ويحنباننا العادات السيئة التي تنشأ عن الميول
الرومانطيقية المسرفة ، فيحلو لنا أن ننحاز إلى جانب هؤلاء
المشايخ .

وأقول ثالثاً : لانستطيع أن نزعّم أن ليس في هذا العصر ، فضلاً
عن مفهوم الفن الشائع عامة والذي يفعل فعله في الأحكام ، معالم
أفكار أكثر اتصافاً بالروح الفلسفية الحقة . وهذا ما يلاحظ
(إذا اقتصرنا على الأفكار الرئيسية فحسب) فيما أبدى أفلاطون
من شك في قيمة الشعر وإنكار لهذه القيمة ، وكان هذا الشك وهذا
الإنكار ينطويان على الحاجة إلى بحث في دور الخيال ، وفي العلاقة
بين الخيال والمعرفة المنطقية . ويلاحظ ذلك أيضاً ، لدى هذا
الفيلسوف نفسه ، حين أظهر التعارض بين الأساطير والأفكار ،
وبين الخرافات والبراهين — وبين الصور والمفاهيم ، ونسب إلى
الشعر الأساطير لا الأفكار . ويلاحظ ذلك أيضاً فيما أتى به
أرسطو من آراء أعمق وأدق في الشعر ، إذ قال إنه يختلف عن
التاريخ من حيث أنه يعنى بالعام أو بالمثال ، وفي الاختلاف بين
الشعر العميق والنظم الصوري ، وفيما تمتاز به بعض التصورات
الفنية من قدرة على تصفية النفس وتطهيرها ، وفي العلاقة بين
الجدل والبلاغة ، وفي القضايا المحرومة من قيمة منطقية والتي
تنطوى مع ذلك على معنى وتستحق لهذا أن ينظر إليها من
الناحية البلاغية . ويلاحظ ذلك أخيراً فيما حاوله أفلوطين من

إرجاع جمال الأشياء الخارجية إلى جمال داخلي روحي ، ومن التوحيد بين مفهوم الجمال ومفهوم الفن . وحتى المذاهب الشائعة التي تريد للشعر أن يتجه نحو اللذة ، أو أن يكون أداة لجعل تعليم الحقيقة لذيقاً وللحس على الخير حصاً لطيفاً محبوباً ، أو أن يقلد الطبيعة ، لا تخلو خلواً تاماً من أى مضمون فلسفي ، ولا هي غير قابلة إطلاقاً لأن توسع بشكل نقدي . فأما المذهب الأول من هذه المذاهب فهو يبرز لنا على طريقته الخاصة ، في مقابل الصفة المنطقية والأخلاقية للفن ، يبرز جانب اللذة التي ليست منطقية ولا أخلاقية . وأما الثاني فهو يبرز الصفة النظرية في مقابل اللذة الخالصة ، وأما الثالث فهو يبرز ، في مقابل العمومية المجردة التي تتصف بها الأفكار ، الصفة العيانية الفردية التي تتصف بها التجسيديات الفنية ، فتكون هذه التجسيديات من هذه الناحية شبيهة بآثار الطبيعة

وحق السكولائيون لا تخلو آثارهم من بعض الملاحظات الأصلية الخصبية ، كما نلاحظ ذلك في فكرة المعرفة الحدسية التي قال بها دونس سكوت . ونلاحظ في عصر النهضة أخيراً أن مفهوم الحقيقة الشعرية و « المعقول » كما كانوا يومئذ يقولون ، قد أحسن استخدامه ، وقاس على أوجه عديدة ، فرأينا آراء مرهقة في العموم الشعري ، والحكم المباشر على الشعر والجمال التعبيري ، على يد فرا كاستورو ، وچيوردانو برونو ، وكامبانيلا ، وغيرهم أيضاً . وعلى هذا فن المسموح به — وطالما استفاد كتاب المباحث الأكاديمية من هذا السماح — أن نمضي نجمع هذه الآراء وهذه

الملاحظات المتفرقة وغيرها من الآراء والملاحظات ، ثم
تؤلف كتاباً في « فلسفة الفن » لدى هذا الكاتب أو ذاك من
كتاب العصر القديم أو القرون الوسطى أو عصر النهضة ،
أو في « فلسفة الفن » في هذه العصور جميعاً .

ولكن ، لأن كانت هذه النقاط الثلاثة بديهية ولا يجب إغفالها
أو نسيانها ، فما هو أكثر بداهة أن الفترة الممتدة من عهد اليونان
إلى القرن السابع عشر ، خالية من فلسفة الفن بالمعنى الأصلي
لللمة . ذلك أن مفهوم الفن الذي أشدنا بقيمته كان شائعاً في
الاحكام ، أو متناثراً في تعريفات وآراء ، وكان مفككاً خالياً
من الارتباط ، على حد تعبير سقراط وأفلاطون ، أي كان بلا
ارتباط مذهبي بالمفاهيم الفلسفية الأخرى . وكانت الأبحاث الفنية
من نتائج التجربة ، فما تفكر في الفن تفكيراً حقيقياً ، وإنما تكتفي
بأن تقسم الفن إلى أقسام ، وتقسم الأقسام إلى أقسام ، وتعمم
الحالات الخاصة ، وتقيم فوق ذلك قواعد ونصائح . وكانت
الومضات الفلسفية الفنية التي توهم هذا وهناك في آثار الفلاسفة ،
لا تستمر ، بل سرعان ما تنطفئ ، وتمضي لا تخلف تأثيراً حتى في
أصحابها أنفسهم . وإذا اعترض علينا بأنها استمرت بعد ذلك على
يد غيرهم ، وأن آراء ديكارت وما لبرانش في الشعر استمرار لرأى
أفلاطون الذي أنكر الشعر ، الأمر الذي أثار في مقابل ذلك
بعض الأذهان فهبت تطالب بما للخيال من حقوق ، وأن المخطط
الذي رسمه أفلاطون لمذهب في الجمال يدرك الجمال على أنه إشعاع

للفكرة ، هذا المخطط هو الذى أدى إلى المثالية التى أعقبت كينث ،
مع زيادة فى وفرة العناصر ونضوج المنهج ؛ وأن إشارة أرسطو
إلى القضايا غير المنطقية قد تحققت حديثاً فى فلسفة اللغة ، وأن
المعرفة الغامضة التى قال بها دونس سكوت قد أثرت فى فلسفة
ليبنس ، وأوجدت عن طريقه فلسفة باو بجارتن الفنية ؛ وأن
مذهب اللذة القديم قد استعاد شبابه على يد فلاسفة الفن الحسينيين
فى القرن السابع عشر الذين كان لهم تأثير كبير فى كتاب
نقد الحكم لكنت ؛ وهكذا دواليك ، أقول إذا اعترض علينا
بهذا كله فإن المعارض لا يزيد على أن يقرر مرة أخرى أن
فلسفة الفن من نتاج العصور الحديثة ، إذ فى العصور الحديثة
وحدها إنما نمت هذه البذور المتفرقة التى وجدت فى العصور
القديمة ، وفى هذه العصور الحديثة وحدها إنما فهمت قيمة هذه
الإشارات السريعة . إن أفكار هيراقليطس الغامضة مقبولة كلها
فى منطق هيغل . ولكن هذا الإنصاف الذى أتى متأخراً جداً
يؤكد أن الجدل الحقيقى ، بالرغم من آراء هيراقليطس ، لم يوجد
فى الفكر القديم .

والسبب فى فقدان فلسفة الفن ، والجدل أيضاً ، منذ العصور
القديمة حتى مطلع العصر الحديث هو ما اتصف به التفكير القديم
ونفكير القرون الوسطى وعصر النهضة ، من أنه متأرجح بين
ما هو طبيعى وما هو فوق الطبيعة ، بين الدنيا والآخرة .

بدون توقف حقيقى عند مفهوم الفكر ، حيث يتحد هذا العالمان
المجردان . وكان من ذلك أن أوجد هذا التفكير فيزياء وصحة فيزياء ،
أوجد علمها طبيعياً وعلمها إلهياً ، إلا أنه لم يوجد قط فلسفة
المفكر . وكان الفكر ، بحسب هذا الطراز من الفهم ، يوضع في
نفس منزلة الطبيعة ، فكان يعد موضوعاً بين المواضيع ، شيئاً بين
الأشياء . وكما كانت نظرية الشعر والفن تنصب كلها على الأمور
« المادية » ، أعنى النحوية والشعرية والبلاغية وما إلى ذلك ،
كان المنطق كذلك ينصب كله على تصنيف الأشكال الخارجية أو
اللغوية ، وكانت الأخلاق تنصب على تصنيف الفضائل والواجبات .
وبذلك كان يرين هذه الدراسات الطبيعية وعلى الدراسات
الأخرى نظام من المبادئ المتعالية ، يبدأ من أساطير الفيزيائيين
وذرات المسادين ، وما يزال صاعداً حتى ينتهى بإله المسيحيين .
ومع أن المسيحية قد عززت الشعور بروحية الواقع ، فانها من جهة
أخرى كانت تميل في نظرية المعرفة إلى فهم الله ، وتميل في نظرية
العمل إلى إنكار الحياة الدنيا ، وبذلك ، على الرغم من عمق
المفاهيم المتصلة بالمعرفة والأخلاق ، التى أتى بها الصوفيون والزهاد
المسيحيون ، وعلى الرغم من كثرة ما تنطوى عليه هذه المفاهيم
من نتائج ، فقد كان يعدل هذا العمق إنصرافاً عن صورة فكرية
هى ألصق ما تكون بهذا العالم ، وزهداً بالحساسة والهوى . فأما
في ميدان العمل فقد تجلى هذا الانصراف في العزوف عن نظرية

الحياة السياسية والاقتصادية ، وأما في الميدان النظري ، ففي العزوف عن المعرفة الحسية أو الفنية ، إلى أن أتى ميكافيلي فنهض بالأولى ، وإلى أن أتى فيكو فنهض بالثانية . ونخلص من هذا إلى أن فقدان فلسفة الفن في الفترة السابقة على القرن السابع عشر ليس ناتجاً عن مصادفات عرضية ، بل ينسجم كل الانسجام مع خصائص التفكير والحياة في هذه الفترة .

قد ننكر هذا الانسجام إذا نحن نظرنا إلى الأمر على ضوء المفاهيم الجديدة الواسعة . ولكن لما كانت هذه المفاهيم الواسعة التي نملكها أجوبة على مسائل لم تكن قد طرحت بعد ، فمن الواضح أننا إذ ننكر هذا الانسجام ، لا نراعي الزمن ولا التاريخ . فإنما يجب علينا ، حين نقرر أن فلسفة الفن ، أو أي نوع آخر من أنواع الإنتاج الفكري ، لم يكن موجوداً في ذلك العصر الذي نتحدث عنه ، يجب علينا أن لا ندخل في كلمة « فقدان » معنى الحرمان الحقيقي وبالتالي معنى الهم وزوال النعمة ، الأمر الذي لم يحصل في الواقع قط . إن هذه المفاهيم « المفككة » التي لا ارتباط فيها ، أي التي لم يكتمل تنظيمها في مذهب ، بل كانت مبعثرة في أحكام كبرت بها واتضحت ، هذه المفاهيم كانت كافية للتمييز بين ما هو جميل وما ليس بجميل ، بين ما هو شعر وما ليس بشعر ، بين ما هو خير وما ليس بخير ، بين ما هو حق وما ليس بحق . وهكذا فإن أذهان أولئك الناس كانت تبحر في أقیانوس الحقيقة بشيء من الهدوء ،

وكانت العلوم التجريبية ، من ناحيتها ، تصنف سلاسل الأحكام
وتقوم باستقرارات وتجريدات ، وتهيء قواعد الحكم والعمل .
وكل ما عدا ذلك كان حداً لا يدركونه على حقيقته (إلا نادراً
وبصورة عابرة خاطفة) ، أو قل كان « حلاً اعتقادياً » لا يكاد
يختلف عن سائر الأحلام . ولهذا السبب لم يكونوا يشعرون بالهم
لوجود حاجز عائق ، مما يمكن أن نشعر به لو اضطررنا أن نتصور
عددًا من الأشياء أقل مما نستطيع أن نتصوره اليوم بالفعل .
ومعنى هذا أن من يعتبر هذا الظرف العقلي نقصاً أو حرماناً يقع
في ذلك الخطأ الذي يقع فيه من يعتبر العصر الذي لم يكن فيه
قطارات حديدية ومراكب بخارية عصرًا تعيساً شقيماً . فالواقع
أننا لانكون أشقياء إلا بأنفسنا ، أى بالخيال ، نحن الذين اعتدنا
هذه الرفاهيات ، إذا تخيلنا انتقلنا إلى مكان لا تتوفر فيه مع
توفر الحاجات التي وجدت بوجودها . وسيأتي وقت يتصور فيه
الناس هذا العصر الذي نحياه والذي يبدو لنا نيسراً ، يتصورونه
ضييقاً فقيراً ، لأن عصرًا آخر ، أغنى منه ، سيكون قد فاقه
وتجاوزه . إن واقع الغد غير واقع اليوم . بل علام اللجوء إلى
فكرة وقت آخر ، إننا نستطيع أن نرى في أنفسنا ، في تقدمنا
العقلي اليومي ، كيف أن أفكاراً أوسع تحوى وتفوق أفكار السنة
السابقة بل اليوم السابق بل الدقيقة السابقة : ومع ذلك فنحن في
كل دقيقة ، في كل يوم ، في كل سنة ، على اتفاق مع أنفسنا ،
راضون قانعون . وهذه الاتفاق ، وهذا الرضى ، وهذه القناعة

موجودة جميعا ، وغير موجودة أيضا ، في كل فعل من أفعالنا ،
في هذه الحياة .

— ٢ —

ويمكن التحقق من التقابل الدقيق بين فقدان فلسفة الفن بالمعنى
الأصلي للكلمة في العصور القديمة ، وبين خصائص الفلسفة القديمة ،
من ظهور الفلسفة الحديثة وفلسفة الفن في آن واحد . فقد بدأت
فلسفة الفن فيما بين القرن السادس عشر والقرن السابع عشر ، كما
لوحظ ذلك ، أى بابتداء « النزعة الذاتية » الحديثة ، بابتداء
الفلسفة التى تفهم على أنها علم الفكر ، وبابتداء فهم الواقع على
أنه محايث (أى محايث فى الفكر ، لأن المحايث فى الطبيعة ، التى
يمكن أن نسميها بوحدة الوجود ، هى أيضا ، صورة من التعالى ،
كالطبيعة نفسها) . والعهد الذى ينتهى بابتداء هذا العهد ، أى العهد
الذى حددناه فيما سلف ، لا ينسب إلى تاريخ فلسفة الفن ، بل ،
على أكثر تقدير ، إلى ما قبل تاريخها ، مما لا نستشف منه ها هنا
وها هناك إلا بضع قبسات وبضع معالم . وإذا كانت فلسفة الفن
والنزعة الذاتية هما من الارتباط بحيث تؤلفان شيئا واحداً ، وإذا
كانت النزعة الذاتية أو فلسفة الفكر هى الفلسفة الواقعية الحقيقية
الصافية ، فى مقابل كل نوع من الفيزياء أو الميتافيزياء أو
اللاهوت ، فما يجب أن نخشى أن نستخدم من ذلك هذه النتيجة

اللاحقة وهي أن الفلسفة تنتسب حقا إلى العصور الحديثة ، وأن ما يسمى كذلك ، من العصور القديمة حتى عصر النهضة ، ليس فلسفة إلا في جزئه الثانوى العرضى ، فى حين أن جزء الرئيسى الأساسى كان أسطورة أو ديناً أو ميتافيزياء أو صوفية أو ما شئت فسمه . لا يجب أن نخشى ذلك ، فقد بينا ، منذ هنيهة ، بصد فلسفة الفن ، قيمة هذا النوع من الإنكار الذى لا يحدد عصرأ من العصور أو يقضى عليه ، وإنما ينعتة نعما لحسب . ويجب أن لا نخشى ذلك لسبب آخر أيضا ، هو أن هذه النتيجة لا تظهر غريبة مفارقة إلى الحد الذى يبدو ، متى تذكرنا أننا فى هذين القرنين الأخيرين ، أصبحنا نشعر شعوراً قويا بتحقيق شىء خارق للعادة إلى حد أن العصور السابقة تتجمع فى عصر واحد يعارضه العصر الحالى معارضة حاسمة ، ومتى تذكرنا أن هذا العصر الحالى قد سمي عصر العقل الذى أنار الإنسان ، أو عصر الفكر الذى وصل إلى الشعور بذاته ، أو عصر الحرية التى بلغت كامل تفتحها ، أو العصر « الوضعى » الذى أعقب العصر « اللاهوتى » والعصر « الميتافيزيائى » .

ولكن فلنعد إلى فلسفة الفن . إن المسألة التى حاول العلم الجديد أن يجيب عليها كانت (بصورة مختصرة عامة) تتعلق بالدور الذى يحتله الشعر أو الفن أو الخيال فى حياة الفكر ، وبالتالى العلاقة بين الخيال وبين المعرفة المنطقية والحياة العملية والأخلاقية ، الأمر الذى أدى ، بذلك نفسه ، إلى طرح مسألة دور المعرفة

المنطقية والحياة العملية والأخلاقية ، أى دور الفكر ، فى علاقات
كافة أشكاله وفى جدل هذه الأشكال . وكانت كلمة السر فى التأمل
هى « وضع قائمة الفكر الإنسانى » إن صح التعبير ، وكانت مسألة
فلسفة الفن جزءاً من هذه القائمة المطلوبة ، وكانت فى الوقت
نفسه منصهرة فى مجموع القائمة . فكان من المستحيل أن تُسبَر ميزة
الشعر أو الإبداع الخيالى بدون أن يُسبَر الفكر بكامله كذلك ،
كما كان من المستحيل أيضاً أن تشاد فلسفة للفكر بدون إقامة فلسفة
للفن . ولم يتخلص أحد من الفلاسفة المعاصرين من هذه الضرورة .
ومن يبدُ كذلك فيما أنه وقع فى الاعتقادية القديمة ، وإما أنه
يعالج المسألة الفنية هو الآخر ، لكن بصورة لاشعورية أو غير
مباشرة أو سلبية . فإن كننت (وقد يكفى هذا المثال البارز)
الذى أبى أكثر من سائر الفلاسفة أن يسمو بفلسفة الفن إلى
مرتبة الموضوعات الفلسفية ، رأى نفسه مضطراً فى آخر الأمر ،
بعد أن أنهى نقد العقل الخالص ونقد العقل العملى ، أن يضيف
إلى هذين النقيدين نقداً ثالثاً هو نقد الحكم الفنى ، فبين مدى ما كان
سيترك من فراغ فى « قائمته » لو لم يفعل ذلك . وليس ينهض دليلاً
ضد هذا ما يقترحه بعض الكتاب المحدثين من دراسة فلسفة
الفن « خارج الفلسفة وفى استقلال عنها » ، فطالما رددوا ذلك
بصدد فلسفة الفن والمنطق معا ، وما كانوا يريدون به إلا القول
« خارج الفلسفة الوجودية المتعالية الاعتقادية » ، أى خارج
الميتافيزياء . والحق أن هذا الاقتراح محمود فى جوهره ، وهو يأتى

مؤيداً لما أبدينا من رأى . فإن ارتباط فلسفة الفن بباقي الفلسفة هو ، لدى الفلاسفة المحدثين ، ارتباط داخلي لا خارجي كما كان لدى فلاسفة العصر السابق الذين لم يكونوا يعالجون شئون الفن إلا كمعلومات لابد من حشدها فيما كانوا يجمعون من معلومات وينظمون من مذاهب .

ومع ذلك ، إذا أردنا أن نفهم تاريخ فلسفة الفن ، وتاريخ الفلسفة الحديثة بوجه عام ، ونقضى فيهما بحكم صحيح ، يجب أن لا ندع أنفسنا نظن أن الفلسفة القديمة المتعالية أو الميتافيزيائية قد انعدمت دفعة واحدة بسيادة النزعة الذاتية الحديثة ، أو أنها انعدمت شيئاً فشيئاً ، أو يمكن أن تزول بكاملها في المستقبل . ولو بدأنا بهذه الاعتقادات الخاطئة ، ثم رأينا بعد ذلك أن في كل مذهبة حديثة مقداراً كبيراً أو صغيراً — أو ظلاً ضئيلاً — من الميتافيزياء أو التعالي ، لحملنا على أن نستخلص من ذلك أننا ، أخيراً ، لا نزال نعود إلى الميتافيزياء والتعالي ، وأنه لم يتغير شيء مما نزع أنه تغير . ففما يتصل بفلسفة الفن مثلاً ليس هناك فلسفة فنية لا يمكن أن توصم ، في ناحية من نواحيها ، بأنها عقلية أو أخلاقية أو حسية أو تجريدية ، أى طبيعية أو متعالية . ولا شك أن أشكال الخطأ (ومن جملة أشكاله التفكير الميتافيزيائي أو المتعالي) التي يمر بها الفكر إبان بحثه ، هي أشكال أبدية ، أى أنها تعود باستمرار . إلا أن كوننا نمر ثانية بأشكال الخطأ هذه ، بل وكوننا

توقعها ، بل وكوننا نخطئ ، كل هذا لا يعنى أننا لم نحز تقدما .
إن التقدم العام الذى يجعل الفلسفة الحديثة منفصلة ، إلى حد ما ،
عن الفلسفة القديمة ، ومتعارضة معها تعارض الفلسفة مع الميتافيزياء ،
والذاتية مع الموضوعية ، والحاشية مع التعالى ، إنما هو فى
الوجهة العامة ، والباعث المسيطر . فى الفلسفة القديمة كانت
الميتافيزياء هى العنصر الأساسى ، وكان الفكر النقدى هو العنصر
الثانوى العرضى . فى حين أن العنصر الأساسى فى الفلسفة الجديدة
هو الفكر النقدى ، والميتافيزياء هى العنصر العرضى . وهكذا
نرى كمننت بعد أن قرر ، وهو ينقد سابقه ، أن الجمال يكون
بدون مفهوم ، وأنه منزه عن الغرض مع وجود غاية لا يتصورها ،
وأنه يحدث لذة ، ولكن لذة عمومية ، أقول بعد أن قرر ذلك ،
عاد فقبل النزعة العقلية ، بدون أن ينتبه إلى هذا ، حين عرف
الأثر الفنى بأنه التصور المقابل لمفهوم ، وأنه الأثر الذى يجمع
فيه العبقرى بين العقل والخيال . بل لقد عاد فقبل الغائية الخارجية
نفسها ، حين فسر الجمال بأنه رمز إلى الأخلاق . إلا أن هذا
لا يقلل من صدق المبادئ الجديدة التى قررها ، ولا من خصوبة
هذه المبادئ ، ولا يمنع أن المسائل التى حلها قد حلت بالفعل .
وكذلك هيجل ، فإنه بعد أن قرر الصفة الحدسية التى يتصف بها التصور
الفنى الذى هو الفكرة طبعاً ولكن فى صورة حسية ، عاد فوقع فى
النزعة المنطقية ، حين عرف التاريخ الجدلى للفن بأنه فكرة ،
وكذلك حين مضى ، بعد أن اعترف بأن الجمال ينتسب إلى الفكر

الا إلى الطبيعة ، يقيم مذهباً للجمال في الطبيعة ، ويعود إلى نوع من
الافلوطينية . ولكن هذا لا يمنع أن مجموعة المسائل التي أحسن هيجل
طرحها وأحسن حلها مجموعة ضخمة ، وأن التقدم الذي حققه
لمجموع العلم بدهى ظاهر للعيان . ومثل هذا يقال في سائر جوانب
فلسفة هيجل وفلسفة كانت . فما من أحد يخيل إليه أنه ينسكرك قوة
المذهب النقدي الكنتي ، إذ يشير إلى ما وقع فيه صاحبه من ضعف ،
حين افترض وجود الشيء في ذاته ، فعاد ضمناً إلى الاعتقاد به
وإلى التعالي ؛ لا ولا يمكن أن ننسكرك ما حققه هيجل ، بواسطة الجدل ،
من إصلاح عميق في المنطق ، لمجرد أن هيجل نقل الجدل إلى حيث
لا يمكن أن ينقل ، واستخدمه في مفاهيم الفيزياء وعلم الحيوان ،
هذه المفاهيم التجريبية ، واستخرج من قلب هذه الفلسفة العيانية
فكرة مجردة كل التجريد ، أي ميتافيزيائية بأسوأ معاني هذه
الكلمة .

وهناك تحفظ آخر لا بد منه إذا أردنا أن نفهم تاريخ فلسفة
الفن وتاريخ الفلسفة الحديثة عامة فهماً دقيقاً ، وهو أن لا ننظر أن
ما يسمى « بالمسألة الفنية » مسألة « وحيدة » ، فإن وراء هذه
التسمية الموجزة سلسلة لا تنضب من المسائل المتنوعة المتجددة ،
فلو كانت مسألة وحيدة لتحتم إما أن تحل — وفي هذه الحالة تموت
الفلسفة الفنية لأنها تكون قد حققت غايتها كاملة — وإما أن
لا يمكن حلها ، ويكون معنى هذا أن المسألة قد أسىء طرحها ،

أو أن ليس تمت مسألة بل اشتباه ، أو أن المسألة قد حل جزء منها فقط ، بواسطة تقريبات متعاقبة ، بدون أن يوصل أبداً إلى حل كامل ، وهذا يعود بنا إلى الحالة السابقة ، لأن نصف الحقيقة ليس هو الحقيقة ، ولأن المسألة التي لا يمكن أن تحل حلاً كاملاً مسألة أسوأ طرحها . أما إذا أبدلنا هذا التعبير السكلي بالواقع الذي يعبر عنه ويغطيه في الوقت نفسه ، رأينا أن فلسفة الفن وكذلك الفلسفة بكاملها ، لا تزال موجودة ولم تعد موجودة ؛ أي أنها تحيا ، وأن المسائل يحل بعضها وراء بعض ولاشك ، ولكن كل مسألة منها ، حين تحل ، تخلق مسائل أخرى ينبغي حلها . وهكذا نستطيع ، بدراسة المذاهب المتقدمة والمسائل التي طرحها وحلها مفكر أو عدة مفكرين في عصر معين ، أن ندرك التقدم الذي حققه الفكر الإنساني والذي هو التحقيق الأبدى للحقيقة .

أنظر مثلاً إلى المسألة التي شتغل فيها البلاغيون والنقاد ، ولا سيما الإيطاليون منهم . في القرن السادس عشر ، وبعضهم على الاشتغال فيها ما ثار في القرن السابق من مناقشات وآراء أدبية ، أعنى إيجاد وظيفة خاصة بالانتاج الفني ، مختلفة عن مجرد العقل ، قادرة بوجه الخصوص على إبداع الجمال ، أسموها « بالموهبة » ، وقربوها من الخيال ؛ وكذلك إيجاد وظيفة خاصة بالحكم على الفن ، ليست بالعقل الذي يعقل ، أسموها بالحكم أو « الذوق » ، وقربوها من « العاطفة » تارة ، ومن التمييز أو من حدس « لمجهول » تارة أخرى . إنه في الوقت نفسه ، كان ديكارت وتلاميذه المباشرون ، إذ

يحاولون أن يردوا المعرفة الانسانية إلى البداهة الرياضية ، يحملون
أو ينبذون ما كان يبدو لهم طرائق مضطربة في التفكير والحكم ،
وكانوا ، تمجيداً للمعقل ، يدوسون الخيال ، ويضحون بالشعر في
سبيل الرياضيات والتمثيلات . ومع ذلك لا نستطيع أن نقول
إن ديكارت كان رجعيّاً بالنسبة إلى القائمين بالموهبة والذوق
والعاطفة ، أو أن هؤلاء كانوا رجعيين بالنسبة إلى ديكارت ، لأن
المسألتين مختلفتان ، وتظهران حقائق مختلفة : فأولئك وصلوا ،
بما يشبه التلمس ، إلى اكتشاف دور الشعر والفن في حياة الفكر ،
وهذا أقام ، ولو في صورة عقلية ، فلسفة كان من شأنها مع ذلك أن
خدمت اكتشافات أولئك ، إذ خلاصتها من عدم اليقين والاستقرار .
وهذا صحيح جداً ، حتى أن بعضهم وصل ، بتأثير ديكارت ، إلى
كتابة مؤلفات تحاول أن ترد الفنون إلى مبدأ وحيد (باتو) ،
أو أن تعرف الجمال بمختلف صورته ، وشتى أنواع تجليته (آندره ،
كروزا) . ولكن بالنظريات الكارترية إنما تأثر كذلك ليمينتس
الذي جمع في فكرته (وتلك ، من هذه الناحية ، كانت المسألة
الجديدة التي طرحها على نفسه) بين حقائق البلاغيين في القرن
السادس عشر ، وبين حقيقة ديكارت ، نخصص ، في نظرية
المعرفة مكاناً للأفكار الغامضة والواضحة التي تسبق الأفكار
المتتميزة ، ومكاناً للشعر الذي يسبق الفلسفة . حتى إذا جاء تلاميذه
كونوا من هذه الحقائق مجموعة من المذاهب وعلمها خاصاً

أسموه بالاسطيقا أو فلسفة الفن . وكانت مسألة حسنة الوضع
حسنة الحل ، رغم أن الاختلاف السكى الصرف بين المعرفة الحدسية
والمعرفة العقلية لم يقنع به أولئك الذين ظهروا بعد ذلك بقليل ،
فتساءلوا ، استمراراً فى توسيع فلسفة الفن التى رسمت خطوطها
الأولية وفى ربط نظرية العمق والذوق بها ، هل صحيح أن المعرفة
الحدسية ليست إلا معرفة عقلية « غامضة » ، وانتهوا من ذلك شيئاً
فشيئاً إلى قلب المفهوم السكى النفسى إلى مفهوم تأملى يحفظ للخيال
استقلاله .

ومن طائفة أخرى من الدراسات ، من دراسات النحو والمنطق
الصورى ، كان يخرج ، فى نفس الوقت تقريباً ، علم النحو أو
« النحو الفلسفى » الذى تناول الطريقة اللاعقلية أى الخيالية التى
اتبعت فى بناء علم اللغة وعلوم النحو التجريبية لغايات تعليمية ،
فجعلها عقلية وأمكن لذلك أن يبدو متجهاً إلى ارتكاب خطأ جسيم ،
لكونه بفضل محاولته فهم اللغة فى قانونها الداخلى ، مهما
تسكن الطريقة التى اتبعها فى هذه المحاولة ، قد خلق فى الواقع فلسفة
اللغة ، وبقيت هذه الفلسفة واتسعت ، وتخلصت شيئاً فشيئاً من
أخطاء النحو المنطقى . وحتى العلماء الذين أوجدوا النحو المنطقى
لم يلبثوا أن تساءلوا هل يمكن أن تعد الصور الخيالية ، أى ما يسمى
بالاستعارات والمجازات ، زخرفات وتزيينات أو عناصر مضافة
إلى الصورة المنطقية العارية ، ثم لم يلبثوا أن أدركوا أنها ليست

« بالزخرفات » ، وإنما هي « صور تلقائية من صور التعبير »
 (دى مارزى) . ومع أنه لم ينتبه أحد ، على وجه العموم ، لافى
 هذه اللحظة ولا بعدها بكثير ، إلى العلاقة الوثيقة بل الوحدة بين
 مسائل فلسفة اللغة الحديثة وبين مسائل فلسفة الفن الجديدة ، فقد
 استشف فيكون هذه العلاقة ، حتى لقد أخذ يبحث عن أصول اللغات
 فى أصول الشعر نفسها . هذا إن وضع فيكون فوق كافة فلاسفة
 الفن فى عصره وفى القرن الثامن عشر كله ، وإن أمكن أن يبرر
 بعظمة المذاهب ومخططات المذاهب التى استبق بها المستقبل البعيد ،
 يجب أن يعد من ناحية أخرى غير صحيح . فان فيكون قد تعمق ،
 كآى مفكر آخر غيره ، بعض المسائل بل كثيراً من المسائل ،
 إلا أن هناك مسائل أخرى لم يعن بها ، وكانت مع ذلك موجودة
 فى عصره ، باعثة على كثير من الجدل والنقاش . لقد عنى خاصة
 بتوكيد أصالة الخيال ضد إنكارات الكارتزين الجفاف ، وعد
 هذا الخيال أول صورة للمعرفة ، فى التطور الأبدى الذى يمر به
 الفكر ، وفى المراحل الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الإنسانية .
 إلا أن المسألة الفنية الكبرى الشهيرة فى القرن الثامن عشر كانت
 تتناول قيمة الذوق : هل هو مطلق أو نسبي . وكانت تنطوى
 ولاشك (لأن كل قضية فلسفية تنطوى على سائر القضايا الأخرى)
 على مسألة طبيعة الفن ، أى هل الفن مرتبط بلذات الفرد العملية
 أو بالصور العقلية للحقيقة ، إلا أنها كانت تطرح وتساغ وفقاً
 للشكوك التى تنشأ عادة من الاختلافات والتناقضات بين الأحكام

المتصلة بالفن والجمال . وكانت هذه المسألة هي التي احتدم فيها الجدل على أوسع نطاق ، كما يتبين ذلك من وفرة ما كتب حولها . بيد أنها لم تكن المسألة الوحيدة ولا شك . ويكفي هنا أن نذكر مسألتين اثنتين : أولاهما المسألة المتصلة بقيمة مذهب « الأنواع الفنية » و « القواعد » ، وقد درست هذه المسألة كثيراً في إيطاليا في عصر النهضة ، وفي فرنسا بعد ذلك ، والثانية هي المسألة المتعلقة « بالحدود » أي بخصائص مختلف الفنون .

فأما فيما يتصل بالمسألة الأولى فقد رأينا أناساً يذهبون إلى القول بالحرية القصوى ، ورأيناهم يحتجون احتجاجاً صارخاً على مفهوم الأنواع الذي قال به كاتب عقلي دعي ، هو جراثينا . وإنما نذكر ذلك حتى نردد مرة أخرى أن من الواجب دائماً ، حتى نفهم التاريخ ، أن نلاحظ الصفة الخاصة للمسائل والأفكار ، متنبكين سبيل التطرف الذي يدفع إلى التبسيط والتوحيد وإيجاد الانسجام حيث لا انسجام . وأما فيما يتعلق بالمسألة الثانية فن الممكن أن يقال ، كما قيل صدد النحو الفلسفي ، إن المذهب الذي خرج منها ، أعني مذهب لسنج ، ما دام يحدد لكل فن من الفنون طائفة خاصة من الأشياء أو من المفاهيم (الأفعال للشعر ، والأجسام للنحت ، الخ) ، فهو يضيف إلى الأخطاء القديمة أخطاء جديدة ، بل إنه ليعد تقهقراً بالنسبة إلى التعريف القديم : كل صورة فهي شعر . على أن لسنج الذي لم يحل مسألة التحديد ، السخيفة في ذاتها ، أو حلها حلاً خاطئاً . قد حل حلاً

حسننا المسألة التي عني بها حقاً ، حين برهن على أنه ما من فن (ولا من أثر في كذلك) يمكن أن يُنقل إلى فن آخر ، أو أن يكون هذا الآخر معادلاً للأول . وبذلك انتقل إلى أفق أعلى في دراسة وحدة التصورات الفنية واختلافها ، وإن كان من غير الممكن أن نقول إنه بانقاصه مفهوم الحدود الفنية إنقاصاً عظيماً ، قد انتقل بالمسألة إلى الوضع المعكوس والحل المناقض حيث لا تعد هذه الحدود إلا تصنيفاً مستمداً من الفيزياء ، وبالتالي غريباً عن الفن .

ومن الدراسات المتصلة بالفنون التصويرية خرج « تاريخ » فنكلمان ، هذا الكتاب الذي خلق ، كما يقولون عادة ، التاريخ الحقيقي للفنون . وهذه عبارة تستحق أن تكون موضوع اعتراضات ، أو تحفظات على أقل تقدير ، ذلك أن فنكلمان قد أقام تاريخه وفقاً لمقياس مجرد مناقض للتاريخ ، هو ما أسماه « الجمال المثالي » . فهو من هذه الناحية دون فيسكو الذي ينوع تاريخ الشعر بتنوع الشروط الاجتماعية والاتجاهات الفكرية . على أن هذا لا يمنعنا ، إذا نحن نظرنا إلى تواريخ الفنون التصويرية قبل فنكلمان ، وكانت ترجمة لحياة الفنانين أو جمعا لآثار قديمة ، أقول هذا لا يمنعنا من القول بأن فنكلمان قد تخيل تاريخاً للفنون داخلياً ، وحاول أن يكتب هذا التاريخ ، ولو أننا نجد في قلب هذا التاريخ الداخلي نوعاً خارجياً من التاريخ . وفي عصر فنكلمان ، وفي بلده ألمانيا ، كان يسير هامان وهردر سيراً عفويةً تلقائيةً في الطريق التي سبق أن اجتازها الفيلسوف

الإيطالي فيكو ، وهما دون فيكو سعة تأمل وقوة تفكير ، إلا أنه لا يمكن مع ذلك أن نهملهما إهمال النسخ المأخوذة عن الأصل ، لأن المسائل التي عالجها ، مهما تكن شبيهة بالمسائل التي عالجها فيكو ، ومهما تكن عرضية وجزئية بالنسبة إلى مسائل فيكو ، فإنها مع ذلك جديدة ، لأنها تغتذ بمفاهيم وجدت بعد فيكو ، ولأنها على وجه الخصوص ، سائلة مسلمات حضارة جرمانية مختلفة عن المسلمات التي استعملها فيكو ، والتي كادت تكون كلاسيكية إنسانية صرفاً . وفي هذه الأثناء كان غيرهما من المؤلفين ، وقد أنعشوا بالمنبه النفسى بعض التمييزات التي قررها البلاغيون القدماء ، يعملون على توضيح وتحديد الصور الجليلة ، والصور الهزلية وما أشبه ذلك من صور الشعور ، بالنسبة إلى الجمال وبالنسبة إلى الفن .

ويعد كنت في آخر هذا القرن البؤرة التي التقت عندها أشعة التفكير الفنى في القرن السابع عشر (وقد انعكست في كتابه *مقدّم الحكم* وفيما تضمنه من أبحاث ومناقشات وشكوك) ، ولكنه يعد في الوقت نفسه نقطة البداية للتفكير الفنى الذى يفوقه ويتجاوزه ؛ ومن ثم نرى لم يعترف مؤرخو فلسفة الفن لكنت ، في هذا المجال أيضاً ، بمكانة أمبراطورية أونابوليونية ، كرجل يتجه إليه « قرنان تسليح كل منهما للآخر » ينتظران منه القول الفصل . وهذه الصورة النصف الرمزية يمكن أن تستعمل ، هي الأخرى ؛ ولكن شريطة

أن تؤول بتحفظ ، فما لا شك فيه أن كنت قد طرح مرة أخرى وبشكل قوى جداً السؤال الذى طرحه عصره . وهو السؤال المتصل بقيمة الذوق أهو نسبي أم مطلق ، كما أنه طرح كذلك المسائل المتعلقة بالجمال المحض والجمال المعلق ، وبالصورة الجميلة ، والصورة الهزلية ، كما طرح كذلك مسألة حدود الفن ، ولكن مما لا شك فيه أيضاً أن الخاصة المميزة التى أسندها كنت إلى مالجمال من سلطان ، إن كانت قوية جداً ، فهى سلبية نوعية كالصفة المميزة التى أسندها إلى القانون الأخلاقى الذى وضعه بمعزل عن كل نوع من أنواع الأخلاق المادية والنفعية ، كما أننا لا نلاحظ عند كنت ، المناقض للفلسفة التاريخية الجدلية ، تلك الطرائق التاريخية الجدلية فى النظر إلى الشعر واللغة . فمن هذه الناحية يجب أن نقول إن فلسفة الفن الألمانية التى أعقبت كنت ، من شيلر إلى هيجل إلى أقل فلاسفة الفن شأننا إلى التابعين ، مثل شوبنهاور ، أقول إن فلسفة الفن هذه لا تتبع خطى كنت ، بل خطى هرذر ، وخطى ليبنتس وباومجارتن كذلك (وخطى فيكو ، مثالياً) . على أننا نلاحظ فى هذه الفلسفة أن المسألة المتصلة بدور الفن فى حياة الفكر تتحد بالمسألة المتصلة بتعيين العضو الفعلى الذى ندرك به المطلق . لذلك نرى الفن تارة يختلط بالفلسفة ، وتارة يرتد إلى صورة دنيا من الفلسفة أعنى إلى فكر أسطورى ، وتارة يصطنع نوعاً عالياً من الفلسفة . وهكذا نرى وحدة الفعل الفنى ، وقد أفسدها هذا العنصر الغريب ، تنقسم إلى قسمين ، مضمون وصورة ؛ وتراهم يأخذون

بمذاهب البلاغة والأنواع الأدبية والتقسيمات الفنية والجمال الطبيعي والحواس الفنية إلى ما هنالك من المذاهب التجريبية ، وأسوأ من ذلك أنهم يجعلونها عقلية ، ويستخرجونها استخراج الحقائق الفلسفية . ولهذا السبب نفسه نرى أن فلاسفة الفن هؤلاء لم يتعمقوا إدراك الصلة بين الشعر وبين التعبير المجرد واللغة العيانية ، بل لقد غابت عنهم هذه الصلة تماما . وكانت فلسفة اللغة ، من جهتها ، لاشتغالها في مناقشات حول أصل اللغة أو حول علاقات الكلام بالفكر المنطقي وما أشبه ذلك من مسائل . عاجزة عن معالجة مسائل فلسفة الفن نفسها وعلى الجملة ، رغم وفرة الأفكار والملاحظات المتصلة بشؤون الفن (مما التقط هؤلاء الفلاسفة قسما منه من النقد الرومانطقي والأدب الرومانطقي المعاصرين وأوجدوا القسم الآخر كتنقاد رومانطيقين ، هم أنفسهم) ، أقول رغم هذا فإن المسألة الأساسية كانت عندهم أدنى إلى منطق الفلسفة منها إلى فلسفة الفن ، وكانت جهودهم متجهة إلى التوفيق بين النزعة الذاتية الحديثة وبين الميتافيزياء القديمة واللاهوت القديم . وهكذا رأينا الفن ، مع مسأله الجزئية ، يدخل في أبحاثهم كدخول النحو والبلاغة في موسوعات القرون الوسطى ومذاهب السكولائيين ، أي دخولا إضافيا ، هذا إن لم يحتث اجتثا من المخططات المذهبية المبيته . على أن من الواجب أن نقول ، من ناحية أخرى ، إن المسألة التي كانت تشغلهم كانت تدفع بالفلسفة إلى أمام ، فتدفع معها فلسفة الفن . ذلك أنهم ، على انحباسهم في قوقعتهم

الميتافيزيائية ، كانوا يعملون على إقامة مذهب روحى مطلق ، وكانوا من حين إلى حين يحطمون هذه القوقعة ، ولا سيما بارتباطهم بالفكر التاريخى ، وفقا للبظاهر الجديدة التى اصطنعها عصرهم فى شئون السياسة والأخلاق ، وبفهمهم للفن والفلسفة وسائر صور الحياة على أنها واقعية فى التاريخ فحسب .

وحتى فى النزعة الوضعية والنزعة النفسية اللتين أعقبتا هذه المثالية الميتافيزيائية ، واللتين بدا أنهما تخنقان وتطفئان كل فكرة عن الفن ، على اعتبار أن هذه الفكرة لا يمكن أن يكون لها وليس لها فى الواقع مكانة فى النزعة الطبيعية الجديدة وفى اللاهوت الطبيعى الجديد ، أقول حتى فى هاتين النزعتين الوضعية والنفسية يجب أن نرى شيئا من التقدم لفلسفة الفن لا يجب أن يهمل ، ولو أنه غير مباشر . فإن النزعة الطبيعية الجديدة ليست هى النزعة الطبيعية القديمة . وبمجرد أنها تتعارض مع المثالية الجديدة ، فهى تنطوى على مهاجمة (قاسية غالبا ولكنها مشروعة ومفيدة) لما تبقى فى هذه المثالية من رواسب الميتافيزياء واللاهوت . وبمساهمتها فى تبديد هذه البقايا من الجو ، ورفضها أن « تستفتح » فلسفة الفن استنتاجا ، وجنوحها إلى نصيح فلسفة الفن باتباع المنهج الفيزيولوجى الفيزيائى ، كانت مثالا سيئا فيما تجنح إلى تقريره ، ولكنها كانت مثالا حسنا فيما تجنح إلى إنكاره .

وهناك أخيراً ، عدا المذاهب الفلسفية (ولو تحت تأثير هذه المذاهب ولا سيما المثالية والرومانطيقية) هناك النقد الأدبى والفنى

(دى سانكتيس فى إيطاليا ، وفلوپير بل وبودلير فى فرنسا ، الخ)
الذى كان ، فى عمله لمهمته الخاصة ، يخلق شعوراً فنياً قوياً يكره
تجريدات المتيافيزيا ئيين وجفوة الوضعيين ، على السواء ولنفس
السبب . كما كان يقرر ويكرر عدداً كبيراً من الحقائق الأساسية فيما
يتعلق « بالشكل » الفنى ، حقائق تملئها دراسة الفن مباشرة ، وممارسة
الفن بالفعل ، مما كان عاملاً على الإشعار بالحاجة الجديدة إلى
توسيع البحث ، وانتهاج نظام جديد .

— ٣ —

لا شك أن هذه الاشارات السريعة لا تؤلف مخططاً لتاريخ
فلسفة الفن ، وإنما تتجه ، كما قيل ، إلى بيان تنوع المسائل التى
يطرحها هذا التاريخ ، واستحالة عرضه (اللهم إلا أن يراد تشويهاً
أو إفقارها) ، كأنه تاريخ مسألة « وحيدة » . ولنلاحظ كذلك
أنه على قدر ما كانت المسائل التى عالجها الباحثون متنوعة ، ستكون
الرواية التاريخية نفسها متنوعة ، مختلفة باختلاف الناحية
التي تعنى ذهن المؤرخ ، فتشمل مسألة واحدة من هذه المسائل ،
أو بعضها ، أو كثيراً منها أو كثيراً جداً منها . لكنها ان تستنفدها
جميعاً ، وتارة تضع فى الصف الأول من هذه المسائل أو هذه الطوائف
من المسائل إحداها ، وتارة تضع أخرى ، مبينة فى كل مرة أن
هذه المسألة هى المسألة الأساسية ، بدون أن يمكن أبداً تبرير

أسبقيتها المطلقة . حقا إنه ليس من المحذور في العرض التاريخي أن
يجمع المسائل المتقاربة ، فنطرحها على أنها مسألة « واحدة »
« يشترك فيها عدة مؤلفين » (حتى لقد انتهجنا هذه الطريقة في
هذه الاشارات الموجزة التي قدمناها ، ولا سيما لأنها موجزة) .
ولكن لا يجب أن يغرب عن بالنا أن المسألة التي تسمى نفس المسألة
الآخري تختلف عنها « اختلافا رقيقاً » كما يقولون ، ولكن هذا
« الاختلاف الرقيق » ينطوي في الواقع على إمكان تحديد المسألة
تحديداً مختلفاً باختلاف المفكرين ، وتكون المسألة الواحدة إذن
عدداً من المسائل المتنوعة . وليس من المحذور كذلك ، نظراً لتنوع
المسائل بتنوع الأزمان ، أن نقسم التاريخ الذي نرويه إلى عصور ،
ولكن يجب أن لا يغرب عن بالنا في هذه الحالة أيضاً أن هذه
العصور تقريبية ، سواء في حدودها وفي مضمونها المركزي ، فرب
مسألة تبدأ في عصر ، ثم تعلق عصرأ أو عصرين ، لتستأنف بعد
ذلك : وفي الاشارات التي قدمناها ما يصلح أمثلة على ذلك . وقد
تخيلت تقسيم تاريخ فلسفة الفن إلى عصور ، أو قل قسمته أولاً إلى
قسمين ، قسم **سابع على التاريخ** ، وهو يشمل الألفي سنة أو يزيد
التي سبقت النقد وسبقت فلسفة القرن السابع عشر ، وقسم آخر
هو **التاريخ** ، وهو يبدأ بالقرن السابع عشر ويستمر حتى أيامنا
هذه ، ثم قسمت هذا التاريخ تقسيماً أدق إلى أربعة عصور :
الأول عصر **فلسفة الفن السابقة** على كمت ، حين كان الموضوع

الرئيسى هو البحث عن « المملكة » الفنية ، وعن مكانها بين سائر
« المملكات » الفكرية . — والثانى عصر **فلسفة الفن الكونية**

واللهمة الكونيت ، وهو يتميز بتخاذل المثالية الميتافيزيائية ، وفيه
تخلصت المملكات الفكرية من صفتها المجردة ، ولم تعد تنضد بعضها
فوق بعض ، بل أصبحت تفهم على أنها تاريخ مثالى للفكر ، وأخذ
الفن مكانه فى هذا المجرى المثالى الذى كان لا يزال مع ذلك أشبه
بملحمة دينية الفن فيها أسطورة أكثر من فنية تارة وأقل من فنية
تارة أخرى — والعصر الثالث هو عصر **المرعة الوضعية والنزعة**

الفنية ، وهو يكاد يمتد إلى نهاية القرن التاسع عشر ، وفيه بلغ
الأمر ببعضهم ، كرد فعل على الميتافيزياء ، أن نظروا إلى الفن نظرة
طبيعية ، وانكسهم ، على أنهم لم يصلوا إلى نظرية فى الفن ، انتهوا
إلى نتيجة حسنة ، هى كره الميتافيزياء فى الفن . — والعصر الرابع

هو عصر **فلسفة الفن المعاصرة** ، وهو عصر تحرر من الميتافيزياء
ومن النزعة الوضعية ، ولا أقول من الفلسفة فأستأنف دراسة مسائل
الفن فى صورة فلسفة للفكر الفنى . وفى رأى أن هذا العصر الأخير
الذى يريد بعضهم أن يعده مغلقا ، لا يزال فى بداياته ، أو هو
على أى حال لم يخلق بعد ، لأن العصر يعد مغلقا حين يكون قد
أوجد من المسائل الجديدة والحلول الجديدة ما ينبغى معه أن
ينفتح عصر جديد . ولا أرى من هذا العصر الجديد الذى يتهيا

أى جانب من جوانبه ، فما يزال النزاع قائماً بين نظرية الحدس الخالص ، أو الحدس الغمائي من جهة ، وبين طائفة كبيرة من المفاهيم السابقة ، لا المفاهيم النفسية والطبيعية التى كادت تنقرض فحسب ، بل وتلك المفاهيم الميتافيزيائية التى تنعم بقوة أعظم وثبات أكبر ، ولها على الفكر الإنسانى سلطان عظيم .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه العصور الأربعة هى بذلك عصور تاريخ الفلسفة الحديثة ، فى كل وجه من وجوهها الخاصة ، كما يسلم بذلك كافة الناس بسهولة فيما يتصل بالعصر الأول والعصر الثالث ، وبشيء من التردد فيما يتصل بالعصرين الثانى والرابع فقل من الناس من أدركوا أن ما وصل إلى التكون بعد محاولات يقينية موفقة منطقية إلى حد ما ، فى الفكر الأوروبى خلال العقود الأخيرة ، إنما هو فكرة فلسفة هيربرية ، اعتبرت خطأ مثالية جديدة ، أو كسنتية جديدة ، أو فختية جديدة ، أو هيغيلية جديدة ، وهى فى حقيقتها فلسفة ضد المذهب الوضعى وضد الميتافيزياء على حد سواء . وهى هى الفلسفة التى حاولت مؤخراً أن أعرفها ، حين تتخذ الصورة الحبيبة إلى بوجه خاص بأنها "Le moment méthodologique de la storiographie" (١) ولكننا إذا تابعنا هذه الاعتبارات تجاوزنا الغاية المطلوبة من هذا العرض ، وهى أن نبين كيف تتساير وتتطابق فلسفة

الفن والفلسفة ، وتاريخ فلسفة الفن وتاريخ الفلسفة . ولقد
سلم بهذا التساير والتطابق بعض مؤرخي الفلسفة الذين يدرسون
دور سائر الفلسفة بالنسبة إلى مسألة فلسفة الفن ، أو بعض
مؤرخي النواحي الفلسفية الأخرى الذين يدرسون دور فلسفة
الفن بالنسبة إلى تطور المنطق أو فلسفة الفن ، وهكذا دواليك .
إلا أن « التأثير المتبادل » الذي يعترف به هؤلاء المؤرخون
ويكتبون فيه ليس هو الآخر إلا « كناية » عن *وهرة* فلسفة
الفن والفلسفة . فإذا تركنا لغة الكناية ، كان يحسن أن نقول
إن كل مسألة منطقية أو أخلاقية أو أى مسألة أخرى ، إنما هي
في الوقت نفسه مسألة فنية ، وبالعكس ؛ بل إنه يجب ، حتى
نستكمل تمام الدقة في التعبير ، أن لا نضيف كلمة « وبالعكس » ،
لأننا قد عبرنا ، بالقضية الأولى ، عن كلا القضيتين ، دفعة واحدة .

طابع الكلية في التعبير الفني

كثيراً ما لوحظ أن التصور الفني ، حتى في صورته الفردية الواضحة ، يشمل في نفسه الوجود ، ويعكس بذاته العالم . حتى أن ذلك هو المعيار الذي يلجأ إليه عادة لتمييز الفن العميق عن الفن السطحي ، الفن القوي المتناسك عن الفن الرخو المنحل ، الفن الكامل عن الفن الناقص من بعض الوجوه . إلا أن النظرية التي كانت تعتمد عليها فلسفة الفن القديمة لتفسير طابع الكلية هذا لم تكن بالنظرية الموفقة . فقد كانت ، على ما تعلمون ، تقرب الفن من الدين والفلسفة ، وتعتقد أنه يشترك مع الدين والفلسفة في الإيمان بمعرفة الحقيقة العليا ، وبزاحمهما في تحقيق هذا الإيمان ، فتارة تعدّه ممهّداً ووقتياً إذا قيس بالدين والفلسفة اللذين يحتلان المنزلة العليا النهائية ، وتارة تعدّه هو نفسه منزلة عليا نهائية . وتخطيء هذه النظرية من ناحيتين ، أولاً لأنها تتصور عملية المعرفة تصوراً مبسطاً ، فتارة تتصورها حدسية محضة ، وتارة منطقية محضة ، وتارة صوفية محضة ، بدون أن تدرك فيها شيئاً من الاختلاف والتعارض ، وثانياً لأنها تتصور المعرفة اكتشافاً لحقيقة ساكنة وبالتالي متعالية . وهكذا يدركون الطابع الكوني أو طابع الكلية

في التصور الفني ، لكنهم في الوقت نفسه يجهلون من الفن العنصر
الاصيل في الفن ، ويجردون الخصب الروحي عامة من كل قوة .

وتحاشياً للخطأ الثاني ، ومجاعة للفكر الحديث التي يتجه
باندفاعه داخلية لا تقاوم نحو فكرة المحاشية والروحانية المطلقة ،
نظر بعضهم إلى الفن ، لا على أنه تعقل لمفهوم ساكن ، بل تكون
دائم لحكم ، أو قل لمفهوم هو في الوقت نفسه حكم ؛ وبذلك يفسر
طابع الكلية بسهولة ، لأن كل حكم فهو حكم على عام . ولن يكون
الفن إذن إلا تصوراً بسيطاً ، تصوراً هو في الوقت نفسه حكم ،
وبنفاذه إلى الأشياء في ضوء الكلي يحدد لها قيمتها ومكانتها في
الوقت نفسه . إلا أن هذه النظرية تصطدم بصعوبة وحيدة ، هي
من القوة بحيث لا تخرج منها النظرية إلا أنقاضاً محطمة . إن التصور
الذي يحكم لا يظل فناً ، وإنما هو حكم تاريخي ، أي تاريخ — إلا
أن يصروا على اعتبار التاريخ مجرد سرد للوقائع (كما كان الناس
يعتقدون بذلك في السابق ، وكما لا يزال كثير منهم يأخذ بهذا
الرأي) — وعندئذ يكون الحكم أو التصور داخلاً في نطاق
الفلسفة أو فيما يسمونه « بفلسفة التاريخ » . ولن يكون فناً أبداً .
وبالجملة ، فإننا بالنظرية التي تتصور الفن على أنه حكم نتحاشى
— ولاشك — مذمة السكون والتعالى ، ولكننا لا نتحاشى مذمة
النزعة التبسيطية التي تتخذ في هذه النظرية صورة نزعة منطقية
صرفة ، وتنسك في الفن العنصر الذي يجعله فناً .

إن الفن حدس محض أو تعبير محض ، ليس حدساً عقلياً كما

زعم شلنج ، ولا هو حدس منطقي كما يرى هيجل ، ولا هو حكم كما
يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي . إنه حدس مجرد إطلاقاً من
المفهوم ومن الحكم ، إنه صورة المعرفة في فجرها ، إنه هذه الصورة
الأولى التي لا نستطيع بدونها أن نفهم الصورة التالية المعقدة .
ولكي نفهم طابع الكلية الذي يلاحظ فيه ، لم يكن بنا حاجة قط
إلى أن نمص خارج مبدأ الحدس المحض ، ولا أن ندخل عليه بعض
التعديلات ولا أن نضيف إليه بعض الإضافات الانتقائية (وهذا
شر الشرور) بل كفانا أن نلتزم حدود هذا المبدأ بدقة ،
ونراعيه كل المراعاة ، وأن نتعمق الطابع المذكور في هذه الحدود ،
مستخرجين ما يحتويه من كنوز لا تنضب .

وقد أتيج لنا مرة أخرى ، رداً على أولئك الذين يزعمون
أن الفن ليس حدساً بل عاطفة ، أو أنه ليس حدساً فحسب بل
عاطفة أيضاً ، ويرون أن الحدس المحض شيء بارد لا حرارة فيه ،
أتيج لنا عندئذ أن نبين أن الحدس المحض ، لكونه غير ذي صلة
بالنزعة العقلية والمنطق ، يفيض بالعاطفة والانفعال ، وأنه لا
يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية ، أي أن
تمت حرارة متأججة تحت هذه البرودة الظاهرية ، وأن كل خلق
فني حقيقي هو حدس محض ، شريطة أن يكون غنائية محضة . وحين
أتيج لنا أن نرى باحثين محدثين يصلون أخيراً ، بالحيل المتعبة
والطرق الملتوية ، إلى القول بأن الفن حدس وعاطفة ، قلنا إنهم

لا يأتون بجديد ، بل يرددون شيئاً سمعناه عدداً لا يحصى من
المرات على لسان الفنانين والنقاد فيما يرددون من أقوال وتعريفات ،
وانهم بهذه « الواو » العطفية (و) ، يتنكبون سبيل العمل العلمي
الحقيقي ، ثم لا يصلون ، فيما يتصل بفلسفة الفن ، إلى إدراك وحدة
المبدأ التعليلي ، ذلك أن العنصرين حين نقررهما على هذا النحو
يبدوان مجتمعين أحدهما إلى الآخر ، أو ملتصقين على أكثر تقدير ،
في حين ينبغي أن نجد كلا منهما في الآخر ، وأن يكون الأول
عين الثاني .

أما فيما يتصل بهذا الطابع الكلي الكوني الذي يتصف به
التصور الفني ، والذي يعترفون به حقاً (ربما لم يكن بين الباحثين
من أوضحه كما أوضحه ولهم فورن هو مبولدت في رسالته عن
Hermann und Dorothea)^(١) فإنك لتجد البرهان عليه في
المبدأ نفسه ، إذا أنت أمعنت النظر في هذا المبدأ . إذ ما هي
العاطفة أو الحالة النفسية ؟ هل هناك شيء يمكن أن ينفصل عن
الكلي ويتطور بذاته ؟ هل للجزء والكل ، للفرد والعالم ، للنهاية
واللانهاية ، من وجود لأحدهما مستقل عن وجود الآخر
وخارج عنه ؟ إن كل فصل أو عزل لأحد الحدين عن الحد الآخر
لهو عمل من أعمال التجريد الذي بفضلله لا يكون هناك إلا الفردية

Voir en particulier les SS IV - X de cet essai, (١)

pp. 129—140 des *Gesamm. Schriften*, éditées par
l'Académie Prussienne, t. II.

المجردة ، والنهائية المجردة ، والوحدة المجردة ، والالاهية المجردة .
لكن الحدس المحض أو التصور الفنى ينفر من هذا التجريد بكل
كيانه . بل إنه لا ينفر منه قط ، لأنه يجهله كل الجهل ، لا شىء
إلا لأنه أداة لمعرفة أسميناها جبرية . إن الخاص لينخفق فى الحدس
بحياة المجموع ، وإن المجموع ليسرى فى حياة الخاص . إن كل
تصور فى محض هو فى الوقت نفسه هو والكون ، هو الكون فى
هذه الصورة الفردية ، هو هذه الصورة الفردية الشبيهة بالكون .
كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر ، وكل صورة من الصور التى
يبدعها خياله ، تنطوى على المصير الإنسانى كله ، وتضم كل الآمال
والآوهام والآلام والأفراح والأجناد الإنسانية ، تحوى قصة
الواقع ، فى صيرورته ، فى نموه الدائم ، وهو يخرج من جوهر
ذاته ، عذاباً وسعادة .

لهذا السبب كنا لا نستطيع أن نتخيل بصورة ذاتية أن
يكون التصور الفنى مقررأ للخاص المحض ، للفردى الصرف ،
للمنتهى فى حدوده . وحين يبدو كذلك — وهذا يحصل بمعنى
من المعانى — فإن التصور لا يكون فنياً ، أو لا يكون فنياً تماماً .
حين نحاول أن ننتقل من العاطفة المباشرة إلى تأمل العاطفة
وإدخالها فى الفن ، حين نحاول الانتقال من الحالة الانفعالية إلى
الحالة التأملية ، أى من الرغبة والصبوة والإرادة إلى فعل المعرفة
معرفة فنية ، فاننا بدلا من الوصول إلى غاية المطاف ، نقف
فى منتصف الطريق ، فلا نحن فى الظلام ولا نحو فى النور ، وإنما

نحن في حالة من الارتباك الفنى نخرج منها بفعل إرادى ، حر ،
واع إلى حد ما . فن الفنانين من لا يستعملون الفن من حيث هو
وسيلة لتأمل انفعالهم وإبرازه إلى النور فحسب ، بل من حيث هو
هذا الانفعال نفسه كذلك ، أى وسيلة للبوح والإفضاء . فهو لاء
يدعون صرخات رغباتهم وآلامهم واضطراباتهم النفسية تنفذ إلى
التصور الذى أنشئوه ، فتسبغ عليه بهذه الشائبة مظهراً فردياً
نهائياً ضيقاً . وهذه الخصائص لا هى من العاطفة — الفردية
الخاصة معاً في كل صورة أو في كل فعل من الواقع — ولا هى
من الخدس — الفردى العام معاً — وإنما هى من العاطفة التى لم
تعد عاطفة فحسب ، ومن التصور الذى لم يصبح بعد حدساً محضاً .
ومن ثم لوحظ كثيراً أن الفنانين العاديين يمدوننا بدقائق عن
حياتهم الخاصة وحياة المجتمع في زمانهم أكثر من عطاء الفنانين
الذين يتجاوزون حدود عصرهم ومجتمعهم وأنفسهم من حيث هم
يشاركون في الحياة الواقعية . ومن ثم كذلك ينشأ هذا النوع من
الضيق الذى تحدثه فيما أثار تفيض ولا شك بالعاطفة لكنها
خالية من النهوض بالعاطفة إلى الصورة الخدسية المحضة التى هى
أخص خصائص الفن .

ولهذا السبب إنما نصحت في كتابى «فلسفة الفن» أن لا نخلط
بين التعبير الذى وحدته بالخدس وجعلته مبدأ الفن ، أعنى التعبير
الفنى ، وبين التعبير العملى الذى يسمونه تعبيراً وما هو في

الواقع إلا الرغبة والصبوة والإرادة والفعل نفسه ، في تلقائيتها ،
والذى يصبح بعد ذلك مفهوماً من مفاهيم المنطق الطبيعي ، أعنى
علامة لحالة نفسية واقعية معينة ، كما يمكن أن نلاحظ ذلك ، مثلاً ،
في الأبحاث الدارونية بصدد التعبير عن العواطف عند الإنسان
وعند الحيوانات . وقد دللت على هذا الفرق بمقارنة الإنسان
الواقع في حالة الغضب فيظهره ويستنفده ، وبين الفنان أو الممثل
الذى يمثل الغضب ، ويظل سيد هذه العاصفة الانفعالية ، ناشراً
فوقها قوس قزح التعبير الفنى . إن السورة الفنية مختلفة اختلافاً
عميقاً جداً عن السورة العملية . ألا تتذكرون ذلك المشهد الفظيع
في رواية إدمون دى جونكور ، حيث يحدثنا الكاتب عن ممثلة
واقفة إلى جانب سرير زوجها وهو يحتضر ، ومنساققة بعقربيتها إلى
تمثيل أعراض الاحتضار الذى تلاحظه في زوجها تمثيلاً فنياً ... !
فإن تصب المضمون العاطفى في صورة فنية ، فمعنى هذا
كذلك أنك أضفيت عليه طابع الكلية ، ونفشت فيه نفحة كونية ؛
وبهذا المعنى فليست العمومية والصورة الفنية شيئين اثنين بل شيء
واحد . إن الوزن والبحر والقافية والاستعارة وتوافق الألوان ،
وتناغم الأصوات ، كل هذه الوسائل التى يخطئ البلاغيون في
دراستها دراسة مجردة ، وجعلها بذلك خارجية عرضية زائفة ،
إنما هى جميعاً مرادفات للصورة الفنية التى ، إذ تفرّد ، تدخل
الفردية على انسجام فى العمومية ، أى فى الوقت نفسه تعمم . ومن
جهة أخرى ، نستطيع ، على هذا الأساس ، أن نعد النظريات
التي بدأت تنبت في فجر فلسفة الفن الحديثة ، بعد أن عرف

الأقدمون تباشيرها في آراء أرسطو ، والتي تقول بتمزج الفن عن الفائدة بتعبير كـنـت ، أعنى الفائدة العملية ، نستطيع أن نجد هذه النظريات ضرورياً من محاربة الاتجاه إلى إدخال العاطفة المباشرة في الفن أو تركها تعيش فيه — وهى غذاء لا تتمثله العضوية بل ينقلب إلى سم — لا أن نعتها تقريراً لعدم الاهتمام بمضمون الفن ولا محاولة لرد الفن إلى مجرد لعب وعيب . فما على هذا النحو كان مفهوم الفن لدى شلر ، وإن أدخل لفظة « اللعب » في المناقشات الفنية ، وإنما أصبح كذلك بعدئذ فيما يسمونه « سخرية » المدرسة الرومانطيقية الألمانية المتطرفة ، هذه السخرية التي كان يمجدها شليجل ويعدها نوعاً من « الخفة والرشاقة » ، والتي كان يعدها لودفيج تيك موهبة شعرية ، فما يستسلم الشاعر لموضوعه بكل نفسه ، بل يظل يخلق فوقه ، والتي أدت إلى الفن التهريجي ، أو وضعت هذا الفن التهريجي الفظ في قمة العالم الفني الواسع ، وعدته المثل الأعلى الوحيد ، الذي استهوى هاينى اليافع ، ثم وصفه بعد ذلك بقوله :

Wahnsinn der sich Kluggebärdet !
Weisheit, Welche überschnappt !
Sterbeseufzer, Welche plötzlich
Sich Verwandeln in Gelächter

جنون يظهر بمظهر الحكمة !

وحكمة تصبح جنوناً !

وآهات حزينة تنقلب فجأة ،

إلى قهقهات ! . . .

وكانت هذه السخرية مثالا بارزاً على استيلاء فردية الشاعر العملية على الرؤيا الفنية الخالصة ، كما يلاحظ ذلك فيما يسمى «الفن الاختلاطى» ، فحق لهيجل أن يقول بأن الفن تحلل ، وبأنه مشرف على الموت فى العالم الحديث . وإذا أردنا أن نعزز البرهان على أن الفن متحرر من الاهتمام العمل ، نستطيع أن نقول إن الفن لا يزيل كل الاهتمامات بل يدخلها جميعاً جملة واحدة فى التصور . فعلى هذا النحو فحسب يصبح التصور الفردى ، بخروجه من الفردى واكتسابه قيمة كلية ، فردياً بصورة عيانية .

إن ما يرون أنه لا يتفق مع مبدأ الحدس الخالص ليس هو العمومية بل القيمة العقلية الإنسانية التى ينسبون لها إلى العمومية الفنية ، فى صورة رمز بمعنى *Allégorie* أو رمز بمعنى *Symbole* ، فى صورة ظهور للإله المستتر ، هذه الصورة الدينية ، أو فى صورة الحكم الذى يميز بين الموضوع والحمول ويجمع بينهما ، يقطع سحر الفن ، ويحل الواقعية محل مثاليته ، أى يحل الحكم الإدراكى ووجهة النظر التاريخية محل المبدعات الخيالية الخالصة . ولعمري إن هذه القيمة متنافية مع مبدأ الفن الخالص ، لأنها مناقضة للغاية الفعلية للفن فحسب ، بل كذلك لأن مثل هذه الحيلة النظرية اليائسة ستكون زائدة لا لزوم لها وستترك بثقلها العقيم مذهب الحدس الخالص الذى يرى فى التصور الفنى عمومية حدسية بصورة تامة ، مختلفة من وجهة النظر الشكلية عن العمومية المستخدمة كمقولة

الحكم ، على أى نحو فهمت هذه العمومية أو استعملت .
إلا أن الذين يلجئون إلى مثل هذه الحيل ، إنما تدفعهم إلى ذلك ، أيضاً وقبل كل شيء ، دوافع أخلاقية . فتارة تقلقهم بعض مظاهر الفن الزائف — وهم هنا محقون — وتارة يخافون من بعض المظاهر الأخرى التى هى مظاهر فن حقيقى بريئة كل البراءة . ويستحسن هنا أن أضيف إلى ما قلت إنه لا شيء غير الأخذ بمبدأ الحدس الخالص المجرد من كل أنواع الميول حتى الميول الأخلاقية . بقادر على أن يدمهم أولاً بسلاح ماض يستعملونه فى هجماتهم المشروعة ، ويطامن ثانياً من مخاوفهم التى لا داعى لها . أى بهذا المبدأ وحده نستطيع أن نستبعد لأخلاقية الفن بالفعل . بدون أن نقع فى حماقات المذهب الأخلاقى . أما بغير ذلك فلن نصل إلى غير ترديد صور مختلفة لحيثيات الحكم الذى نطقت به محكمة باريس فى القضية التى رفعت على مؤلف رواية مدام بوڤارى : « حيث أن رسالة الأدب هى أن يزين الفكر ويصلحه بسموه بالعقل وتهذيبه للأخلاق وحيث أنه ، حتى ينهض الأدب بهذه المهمة الطيبة الملقاة على عاتقه ، يجب أن لا يكون عفاً ومهذباً فى صورته وتعبيره فحسب — هذه الحيثيات التى يمكن أن يمهزها بامضائه الصيدلى هو مى نفسه أحد شخوص الرواية . . ما أضعف إيمان هؤلاء الذين يرون أن الأخلاق بحاجة إلى تعهد اصطناعى لتقف على قدميها أمام تيار شئون الدنيا ، وبخاصة إلى أن تدس فى الفن على هذا النحو الاصطناعى . إذا

كانت القوة الأخلاقية قوة كونية ، وهى فى الحق كذلك ، إذا كانت سيدة العالم الذى هو عالم الحرية ، فإنها تسود بقوتها الخاصة . وكلما كان الفن أخلص فى تعبيره عن حركات الواقع كان أتم ، وكلما كان أتم ، كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها . وليس يضيرنا أن يقوم إنسان آخر يحاول الفن فى سبيل إظهار عاطفة يضمهرها عن كره أو حسد . فإذا كان فناناً حقاً ، فيفضل تصوره نفسه ، سينبت الحب على الكره ، ويرده إلى العدل فى الحكم على ظلمه نفسه . وليس يضيرنا أن يحاول آخر أن يهبط بالفن إلى درجة شريك له فى شهوانيته وشبهه . فإن الوجدان الفنى ، إنبان عمله ، سيوحّد عناصر التششت الداخلى الآتية من الشهوة ، يروّق موجة الشبق المضطربة ، ويضع فى فمه أغنية لا إرادية من الغم والحزن . وقد يود ثالث ، فى سبيل بعض الغايات العملية ، أن يتوقف عند ناحية جزئية معينة ، وأن يلون ناحية عرضية عابرة ، وأن يقول كلمة ما . لكن منطق أثره الفنى ، أى ما يقتضيه الفن من تماسك وانسجام ، سيضطره إلى رفع الطابع الخاص عن تلك الناحية الخاصة ، وإلى إزالة هذا اللون عن تلك الناحية العابرة ، وإلى الاستغناء عن قول الكلمة التى أراد أن يقولها . ليس الوجدان الفنى بحاجة إلى الوجدان الأخلاقى يستمد منه العفة . إنه ينطوى فى ذاته على هذه العفة ، التى هى الحياء الفنى والرهافة الفنية ، ويعرف متى يجب أن لا يستعمت من صور التعبير غير الصمت . بل إن الفنان حين يتجاوز هذا الحياء فيخرج

على الوجدان. الفن ويدس في الفن ما لا تدعو إليه حاجة فنية أو يسوغه مسوغ فني ، ولو كان من أنبل المسوغات وأشرفها ، فإنه لا يكون قد أخطأ من الناحية الفنية فحسب ، بل يكون قد أجرم من الناحية الأخلاقية كذلك ، لأنه أدخل بواجبه من حيث هو فنان . إن إدخال الأمور الشهوانية البذيئة في الفن ليس هو الحالة اللاأخلاقية الوحيدة ، وليس هو دائماً أسوأ هذه الحالات بالفعل ، ففي رأي إن دس الفضيلة فيه على نحو أحق هو أسوأ هذه الحالات ، لأنه يجعل الفضيلة نفسها حمقاء .

والنشاط الفني ، في مظهر المراقب والمنظم لنفسه هو ما يسمى عادة بالذوق . وأتم تعلمون أن الذوق يرهف مع السنين ، لدى الفنانين الحقيقيين وهواة الفن الحقيقيين ، فلتن كان الفن الذي يعجبنا في أيام الشباب هو الفن المتأجج الفائض المضطرب الذي تكثر فيه التعبيرات العفوية الحية (الغرامية أو الثورية أو الوطنية أو الإنسانية أو المصطبغة بأى لون آخر من هذه الألوان) ، فإننا ننتهى شيئاً فشيئاً إلى الشبع بل إلى القرف من هذه الحماسات الرخيصة ، ويزداد سرورنا بالآثار الفنية (أو بأجزاء من هذه الآثار) التي بلغت إلى نقاوة الصورة ، أى إلى الجمال ، الذي لا يتعب أبداً ، ولا يشبع أبداً . فيصبح الفنان أقل رضى بما يعمل ، ويصبح الناقد أقسى حكماً على ما يتذوق ، لكنه إذا أعجب بشيء كان إيمانه عميقاً وكانت حماسه عظيمة .

وما دوماً قد واجهنا هذا الموضوع فلنستمر في ذلك قائلين :

إن فلسفة الفن ، وشأنها في ذلك شأن كل علم ، لا تعيش خارج الزمان ، أعني خارج الظروف التاريخية ، لذلك فهي ، تبعاً للعصور ، تتناول بالبحث المفصل هذه الطائفة أو تلك من المسائل المتصلة بموضوعها الخاص . ففي عصر النهضة ، حين كان الشعر والفن في اتجاههما الجديد ، يتمردان على وحشية القرون الوسطى ، كانت فلسفة الفن تتناول بوجه خاص مسألة الانتظام والتناظر والتصميم واللغة والأسلوب ، فأعادت نظام الشكل على غرار الأقدمين . وحين أصبح هذا النظام بعد قرون ثلاثة نوعاً من التحذلق ، وأفقر العاطفة الفنية والخيال الفني ، وأصبحت أوربا كلها بفضل هذه الموجة العقلية مقفرة من الناحية الشعرية ، وقامت عندئذ في وجه هذه الموجة النزعة الرومانطيقية التي بلغت من حماسها أن حاولت بعث القرون الوسطى ، في ذلك الحين كانت فلسفة الفن ممثلة بمسائل الخيال ، والعبقرية ، والحماسة ، فخاربت الأنواع والقواعد ، وقلبتها رأساً على عقب ، ودرست قيمة الإلهام العفوى ، والتحقيق التلقائي المباشر . والآن بعد قرن ونصف من الرومانطيقية ، ألا يحسن بفلسفة الفن أن تعنى عناية خاصة بمذهب الطابع الكوفي أو طابع الشمول في الحقيقة الفنية ، وبما تقتضيه هذه الحقيقة من نقاوة وخلوص إزاء النزعات الجزئية والصور المباشرة من العاطفة والهوى ؟ ولإنا لنسمع هنا وهناك ، في فرنسا وفي غيرها ، أصواتاً تنادى « بالعودة إلى الكلاسيكية » ، إلى قواعد بوالو وإلى الأدب في عهد لويس الأكبر . حقاً إن هذه الدعوات ضرب من العجب

إلى حد ما . لأن هذه العودة مستحيلة ، كما استحال على النهضة أن
تعود إلى القديم ، وكما استحال على الرومانطيقية أن تعود إلى
القرون الوسطى . بل إنى لأرى أن معظم هؤلاء الدعاة إلى
الكلاسيكية أكثر اضطراباً بالشعر العاطفي العنيف من خصومهم
الذين يشهرون عليهم هذه الحرب ، فهؤلاء ، لكونهم أناساً
بسطاء ، يمكن أن يصححوا وأن يُردوا إلى نموذج الفنان الكلاسيكي
على نحو أتم من أولئك . ولكن ، مهما يكن من أمر ، فإن هذا
المطلب إذا نظرنا إليه نظرة عامة وجدناه مشروعاً ، لأن الظروف
التاريخية الحاضرة تسوغه .

كثيراً ما لوحظ أن الأدب الحديث ، أعنى أدب السنين المائة
والخمسين الماضية ، أشبه باعتراف طويل بدأه فيلسوف جنيف
بكتابه « الاعترافات » . ويشير طابع الاعتراف هذا إلى وفرة مافي
هذا الأدب من بواعث شخصية فردية عملية جعلته أشبه بترجمات
ذاتية ، وأسمى هذه الظواهرات جميعها باسم « البوح » أو « الإفشاء »
للتمييز بينها وبين « التعبير » . ويشير هذا الطابع كذلك إلى ضعف
مقابل فيما يتصل بالحقيقة الشاملة ، أى يدل على ضعف أو فقدان
لما يسمى عادة باسم « الأسلوب » . وهذا يفسر لنا ، فيما أرى ،
ازدياد عدد الكاتبات من النساء في الأدب الألماني . فقد ذهب
بعضهم في تفسير ذلك مذاهب شتى ، فقال بورنسكى ، وهو كاتب
ألماني وصاحب كتاب في البوئيطيقا ، إن ذلك يرجع إلى أن
المجتمع الحديث ، لانشغاله في النضال اليومي والكفاح السياسى ،

عهد بالوظائف الشعرية إلى المرأة ، كما كانت المجتمعات البدائية
المحاربة في العصور الخوالي تسند إليهن وظائف الكهنوت وما أشبه
ذلك . وعندى أن علة ذلك الحقيقية هي هذا الطابع الاعترافى
الذى اصطبغ به الأدب الحديث . فهذا الطابع إنما فتحت أبواب
الأدب على مصراعها أمام النساء ، اللواتي يمتزن بالانفعال
والنشاط ، فإذا قرأنا كتب الشعر لاحظنا فيها ما ينطبق على مغامراتهن
الشخصية وفواجعهن العاطفية ، فلم يصعب عليهن أن يفرغن ما فى
قلوبهن ، بدون أن يعنين بالأسلوب (فالأسلوب كما قال بعضهم
بحق « لا يأتي من امرأة ») . فلئن أصبح للنساء إذن نشاط ملحوظ
فى حقل الأدب فلأن الرجال قد تأنثوا بعض الشيء من الناحية
الفنية . ومن علامات هذا التأنث قلة الحياء فى عرض مبائسهم ،
وهذه الحمى من الصدق التى ما دامت حمى فليست صدقاً وإنما
هى شىء من التصنع الذى يوصل المرء بالسفاهة إلى إكتساب
ثقة الناس ، على نحو ما فعل روسو لأول مرة . وكثيراً ما قامت
هنالك محاولات تريد أن تصلح الشكل والأسلوب وترد إلى الفن
رباطة الجأش والكرامة والرصانة والجمال المحض ، ولكن أصحابها
كانوا أشبه بمن أصيبوا بأمراض خطيرة ، فأخذوا يجرعون أدوية
شتى ، ظاهرها تخفيف المرض وحقيقتها فدحه ، فكانت هذه
المحاولات التى قامت إبان القرن التاسع عشر وما تزال قائمة إلى
أيامنا هذه دليلاً وبرهاناً على نقص نخسه ولا معدى لنا عنه .
وعندى أن المحاولة الأخرى التى تستهدف الانصراف عن

الرومانطيقية إلى الواقعية والحقيقية ، مستخينة بالعلوم الطبيعية ومعتمدة على وجهات النظر التي حددتها ، أقول هذه المحاولة أدنى إلى القوة والرجولة . إلا أن المبالغة في إبراز الخاصة الجزئية أو طائفة الخصائص الجزئية كما هي ، لم تضعف بل اشتدت في هذه المدرسة ، التي كانت هي الأخرى رومانطيقية في طابعها وفي نشأتها .

وقد أرجع بعضهم إلى هذه المبالغة نفسها ظاهرات أدبية أخرى معروفة كل المعرفة ، من « الكتابة الفنية » التي نودى بها في فرنسا إلى المحاولات الاختلاجية التي قام بها الشاعر الإيطالي پاسكولي ليظهر التأثيرات المباشرة بصورة واقعية ، والتي جعلته ، بمعنى من المعاني ، الممهّد لمذهب المستقبل وموسيقى « الضوضاء » .

وقد أشار إلى طبيعة المرض التي ركب عليها جسم الأدب الحديث ، أدباء عظام لانقاد صغار ، أدباء هم خيرة كتاب أوربا ، واستعملوا في التمييز بين القدماء والمحدثين نفس التعابير تقريباً ، بدون أن يعرف أحدهم شيئاً عن الآخر (فولفجانج ، جوته ، جيا كوما) فقال الشاعر الألماني : « لقد كان الغدامي يصورون الوجود ، أما نحن فنصور التأثير » هم يصفون الخوف ، ونحن نصف بخوف ، هم يصفون اللذة ، ونحن نصف بلذة . . ومن هنا ينشأ كل ما نرى في الأدب الحديث من مبالغة ، وتصنع ، ورشاقة زائفة ، وتنفخ ، وبهرجة . ذلك أننا حين نصور التأثير ، لننقله

إلى غيرنا ، لا نعتقد أننا ظفرنا يجعل الآخرين يشعرون به
إلى حد كاف ، ومدح الشاعر الإيطالي « بساطة » القدماء
و « انطلاقتهم الطبيعي » ثم قال : « وقد توفر لهم ذلك لأنهم لا
يمضون كالمحدثين وراء التفصيلات ، حيث يظهر جهد الكاتب بوضوح ،
فما يعرض أو يصف موضوعه كما تقدمه الطبيعة ، بل يعمق في
جزئياته ويذكر ملامحاته ، ويطلق الوصف ، ويسرف في التفصيل
كل ذلك بغية أن يحدث تأثيراً . وهكذا تنكشف نية الشاعر ،
وتزول الحرية ، ويتلاشى الانطلاق الطبيعي ، ويتحدث الشاعر
أكثر مما يتحدث الشعر . لقد كان الإحساس بالشعر لدى الأقدمين
لا نهائياً ، وهو لدى المحدثين نهائياً . وطاب لجوته أن يتخيل
كلية عادلة يناكد بها الرومانطيقين ، فقال : هذا « شعر مستشفيات »
في مقابل « شعر تيرتية »^(١) الذي يلهم أناشيد الحرب فحسب ،
بل كل الأناشيد التي تنعش الإنسان وتبث في قلبه الشجاعة على
الصمود في معركة الحياة « ولئن احتج أوسكار وايلد على نعت
اسم « الفن » بصفة « المريض » ، فإن صفات المجتمع لتعزز الاعتقاد
بملاءمة هذه الصفة لهذا الموصوف

إن « الطابع العام » في أدب أوفن لا يمكن أن يُستند ،
مباشرة أو في صورة حكم ، إلى الآثار الشعرية الخارجة من هذا
الأدب وهذا الفن . بل إنه كما رأينا ليس من الفن الحقيقي في

(١) شاعر أثيني كان يلهم شجاعة الاسبارطين في الحرب الميسينية
الأولى (القرن السابع قبل الميلاد)

شيء ، فما هو إلا اتجاه عملي يؤثر فيما ليس بفنى تحقيق في أدب من الآداب ، أى في مادة الأدب وفي نقائصه أحياناً . ومن نافلة القول أن نردد أن الفنانين العباقرة والشعراء الموهوبين ، أو أن الآثار العظيمة والصفحات الجميلة — أعني كل ماله قيمة في تاريخ الشعر — لا تستسلم لهذا المرض ولا تنساق مع الاتجاه العام . إن كبار الشعراء وكبار الفنانين ليفقدون من كل بلد ومن كل عصر إلى هذا الفلك المنير ، يجتمعون فيه ويتواطنون ويتعارفون كأنهم إخوة ، سواء أكانوا من أبناء القرن الثامن قبل المسيح أم من أبناء القرن العشرين بعده ، وسواء ألبسوا المنزر اليوناني أم الثوب الفلورنسي أم الكساء البريطاني أم الجلباب الشرقي الأبيض . إنهم جميعاً كلاسيكيون ، بأحسن معاني هذه الكلمة ، وهو في رأي معنى انصهار خاص بين عنصر البدانة وعنصر الحضارة ، بين فيض الوحي وقوالب المدرسة . ولكن من الخطأ مع ذلك أن نعتقد أنه ليس يفيدنا في دراسة الشعر أن نحدد تيارات الفكر والعاطفة والحضارة في عصر ما من العصور ، فإن هذا يفيدنا أولاً في إعطاء قالب عياني للحك الذي نفرق به بين فن الفنانين الحقيقيين ، وفن أنصاف الفنانين ، وفن غير الفنانين ، ويفيدنا ثانياً في معرفة كبار الفنانين أنفسهم ، وذلك إذ يدلنا على ما بذلوا من صعوبات ، وما نالوا من ضروب الظفر على المادة الخام التي استعملوها واستطاعوا أن يفرغوا فتم فيها ، ويفيدنا أخيراً (لأن في كبار الفنانين أنفسهم أجزاء فانية) بمساهمتهم في تفسير بعض نقائصهم

على إننا إذ نحدد الاتجاه المسيطر أو الطابع العام ، نظفر كذلك بتحذير الفنانين من الخصم الذي يصادفونه في نفس الظروف التي عليهم أن يخلقوا ضمنها ، والذي لا يستطيع الناقد أن يعينهم عليه بغير هذا التحذير العام . ويمكن أن يحدد هذا التحذير على وجه خاص بهذا المنهج الذي ينصحهم بأن لا يصغوا الى أولئك الذين كانوا في السابق أو ما يزالون في الحاضر يفسرون هذا الاستعداد النفسى الذى أتينا على وصفه بأنه شئ خاص بشعب معين أو عصر معين ، وأنه ينتقل الى الشعوب الأخرى بطريق العدوى الجسمية . فهما كان صحيحا أن التعبير المباشر العنيف القاسى يغلب في الشعوب الجرمانية كما يغلب في الشعوب التي كان حظها من نمو التهذيب الإجتماعى قصيراً ، فان هذا الاتجاه هو في الواقع استعداد عام يشترك فيه النوع البشرى كله ، ويظهر في جميع الأزمنة وجميع الأمكنة . فإذا نظرنا الى التاريخ وجدنا أنه ظهر في صورة عنيفة في كل بلد من أوربا منذ نهاية القرن الثامن عشر ، لأنه يناسب ظروف عامة مشتركة في الفلسفة والدين والأخلاق . وقد سبق أن لوحظ أن هذا الاتجاه ليس اتجاهأ أدبياً إلا بطريق غير مباشرة ، وأنه يرجع قبل كل شئ وبطريق مباشرة الى أصل فلسفى - دينى - أخلاقى ، لذلك فمن العبث أن نحاول التغلب عليه بعلاج متصل بالشكل الفنى ، كما لو كان الداء ناجماً عن جهل بالبلاغة أو أساليب الصناعة . . . وطالما لوحظ أن كل محاولة من هذا النوع لا تصيب كبير نجاح . وإنما يخف المرض ويزول

حين يقوم في النفس الأوروبية إيمان جديد قادر على أن يقطف
أخيراً ثمرة هذا القلق الكثير الذي عانىناه، وهذه الآلام الكثيرة
التي تحملناها، وهذا الدم الغزير المسفوح . . . سيخفف الداء
ويزول بنفس الوسيلة التي حاربها بها مختلف الفنانين وغلبوه ،
ويمكن أن يحارب بها ويغلب ، أعني بنمو طبعهم الفلسفي - الديني -
الأخلاقي ، أي بنمو شخصيتهم التي هي أساس الفن كما هي أساس
كل شيء آخر . فإذا لم يخف بل اشتد وتعمق في المستقبل القريب ،
كان معنى ذلك أن ثمة محنة جديدة لا بد منها لهذا المجتمع البشري
الذي يتألم ويتعذب . ولكن كبار الفنانين ، برغم ذلك ،
سيستطيعون دائماً أن يبلغوا الحقيقة الكاملة ، والصورة
الكلاسيكية ، كما استطاع ذلك ، إبان القرن التاسع عشر ، أيام
طغي الشر ، كبار الفنانين الذين يفخر بهم الأدب الحديث ، من
جوته ، وفوسكولو ، ومانزوني ، وليوپاردى ، إلى تولستوى ،
وموباسان ، وإيسنر ، وكاردوتشي .

فهرس الاعلام

بودلیر Baudelaire : ۱۰۶
 بورنسکی Borinski : ۱۷۴
 تین Taine : ۲۶
 تیک Tieck : ۱۶۸
 جرافینا Gravalina : ۱۰۰
 جوتہ Goethe : ۱۷۶ ، ۷۳
 جیاکومو Giacomo : ۱۷۶
 جیدو کافالکانتی Guido
 Cavalcanti : ۷۷
 دانتي Dante : ۳۹ ، ۳۲ ، ۳۱
 ۱۰۹ ، ۹۳ ، ۸۹ ، ۶۴ ، ۴۷
 دانزیو D'Annunzio : ۴۷
 ۱۰۰
 دانیلو بارتولی Daniello Bartoli :
 ۷۷
 دونس سکوت Duns Scot :
 ۱۳۶ ، ۱۳۴
 دی جونکورت de Goncourt :
 ۱۶۷
 دی سانکتیس de Sanctis : ۳۹
 ۱۰۶ ، ۱۲۶ ، ۵۶
 دیکارٹ Descartes : ۱۳۵
 ۱۴۷ ، ۱۴۶
 روسو Rousseau : ۱۷۵
 سارپی Sarpi : ۷۷

آپیل Apelle : ۶۰
 ارستوفان Aristophane : ۱۲۹
 ارسطو Aristote : ۳۸ ، ۹۴
 ۱۳۳ ، ۱۲۹
 آریوست Arioste : ۷۱ ، ۶۶ ، ۴۷
 ۱۳۶ ، ۱۲۹ ، ۱۰۰
 اشیل Eschyle : ۱۲۹
 افلاطون Platon : ۳۸ ، ۹۷
 ۱۳۵ ، ۱۳۳ ، ۱۲۹
 افلوپین Plotin : ۳۳
 الفیری Alfieri : ۳۲ ، ۱۰۰
 آندره André : ۱۴۷
 انیبال کارو Annibal Caro : ۷۷
 اوریپید Euripide : ۱۲۹
 باتو Batteux : ۱۴۷
 پاسکولی Pascoli : ۱۷۶
 پارینی Parini : ۳۲
 باوجارتن Baumgarten : ۳۹
 ۱۰۳ ، ۱۳۶
 پترارک Petrarque : ۴۷ ، ۱۲۵
 برشیه Berchet : ۱۰۰
 پرودون Proudhon : ۹۷
 بوالو Boileu : ۱۷۳

Cecco کیکو انجیولیری
 ۷۷ : Angioleri
 ۱۵۰ ، ۷۲ : Lessing لسنج
 ۱۰۵ ، ۳۲ : Le Tasse لوتاس
 ۱۲۹ ، ۱۲۵
 ۱۳۶ ، ۳۹ : Leibnez لیبنتس
 ۱۵۳ ، ۱۴۷
 ۱۰۵ ، ۴۷ : Leopardi لیوباردی
 ۳۳ : Mazzini مازینی
 ۱۳۸ ، ۹۳ : Mackiavel ماکیاویلی
 ۱۳۵ : Malebranche مالبراناش
 ۴۲ : Manzoni مانزونی
 ۱۸ : Montaigne مونتیینی
 ۶۴ : Michel Ange میشیل آنجلو
 ۱۰۹
 ۱۲۵ : Niccoloni نیکولونی
 ۵۴ : Hartman هارتمان
 ۱۵۱ : Hamann هامان
 ۱۶۸ : Heine هایینی
 ۵۳ ، ۵۲ : Herbart هربرت
 ۱۵۳ ، ۱۵۱ : Herder هردر
 ۹۳ ، ۶۰ : Homère هومیروس
 ۵۲ ، ۳۷ ، ۳۶ : Hegel هيجل
 ۵۳ ، ۹۰ ، ۱۳۶ ، ۱۴۴
 ۱۶۹ ، ۱۴۵
 ۱۳۶ : Heraclite هیراقلیطس
 ۳۹ : Wolf ولف

۹۷ : Savonarole سافونارولی
 ۱۱۱ : Sainte Beuve سانت بوف
 ۳۱ : Shakespeare شکسپیر
 ۱۰۹
 ۳۷ ، ۳۶ : Schelling شلنج
 ۱۵۳ : Schopenhuer شوپنهور
 ۱۲۹ ، ۱۰۹ : Ciceron شیشرون
 ۱۵۳ : Schiller شیلر
 ۶۰ : Phidias فیدياس
 Fra Jacopone : فرا جاکوبون
 ۱۰۵
 ۱۳۴ : Fraccastoro فرا کاستورو
 ۱۵۶ : Flaubert فلوبر
 ۱۵۱ : Winckelmann فنسکلان
 ۸۵ ، ۴۷ : Foscolo فوسکولو
 ۱۷۶ : Wolfgang فولفجانج
 Von Humboldt : فون هومبولدت
 ۱۶۴
 ۹۱ ، ۹۰ ، ۳۹ : Vico ویکو
 ۱۵۲ ، ۱۵۱ ، ۱۴۹ ، ۱۳۸
 ۱۵۳
 ۱۳۴ : Campanella کامپانلا
 ۹۰ ، ۴۳ ، ۳۹ : Kant کانت
 ۱۴۴ ، ۱۴۲ ، ۱۳۶ ، ۱۱۳
 ۱۵۷ ، ۱۵۳ ، ۱۵۲ ، ۱۴۵
 ۱۵۸
 ۱۲۹ : Kuintilian کونتلیان

الفهرس

الصفحة	الفصل	الموضوع
٢٧	٣١	تقديم
٢٣	٨	مقدمة المؤلف
٢٥	٣	١ - ما هو الفن ؟
٥٥	١١	٢ - أحكام سابقة بصدد الفن
٢١	لا	٣ - مكان الفن في الفكر وفي المجتمع الانساني
١٣٠	١	٤ - النقد وتاريخ الفن
٢٢١٥	٦٠	٥ - تاريخ فلسفة الفن
٢٢١٧	٢٠	٦ - طابع الكلية في التعبير الفني
٥١	٥٠	٧ - فهرس الأعلام
٧٩	٢١	١ - مقدمة
١٠٤	٣١	٢ - بيان الفلسفة الروحية
١٢٨	٢١	٣ - بيان الفلسفة الروحية
١٦١	٧	٤ - بيان الفلسفة الروحية
١٨١	٣١	٥ - بيان الفلسفة الروحية
٣١١	٣١	٦ - بيان الفلسفة الروحية
٥١١	٥	٧ - بيان الفلسفة الروحية
٦٢١	١	٨ - بيان الفلسفة الروحية
٨٢١	٥٢	٩ - بيان الفلسفة الروحية
٩٢١	٦٢	١٠ - بيان الفلسفة الروحية
١٠٢١	١٠١	١١ - بيان الفلسفة الروحية
١١٢١	١٢١	١٢ - بيان الفلسفة الروحية
١٢٢١	١٤١	١٣ - بيان الفلسفة الروحية
١٣٢١	١٦١	١٤ - بيان الفلسفة الروحية
١٤٢١	١٨١	١٥ - بيان الفلسفة الروحية
١٥٢١	٢٠١	١٦ - بيان الفلسفة الروحية
١٦٢١	٢٢١	١٧ - بيان الفلسفة الروحية
١٧٢١	٢٤١	١٨ - بيان الفلسفة الروحية
١٨٢١	٢٦١	١٩ - بيان الفلسفة الروحية
١٩٢١	٢٨١	٢٠ - بيان الفلسفة الروحية
٢٠٢١	٣٠١	٢١ - بيان الفلسفة الروحية
٢١٢١	٣٢١	٢٢ - بيان الفلسفة الروحية
٢٢٢١	٣٤١	٢٣ - بيان الفلسفة الروحية
٢٣٢١	٣٦١	٢٤ - بيان الفلسفة الروحية
٢٤٢١	٣٨١	٢٥ - بيان الفلسفة الروحية
٢٥٢١	٤٠١	٢٦ - بيان الفلسفة الروحية
٢٦٢١	٤٢١	٢٧ - بيان الفلسفة الروحية
٢٧٢١	٤٤١	٢٨ - بيان الفلسفة الروحية
٢٨٢١	٤٦١	٢٩ - بيان الفلسفة الروحية
٢٩٢١	٤٨١	٣٠ - بيان الفلسفة الروحية
٣٠٢١	٥٠١	٣١ - بيان الفلسفة الروحية
٣١٢١	٥٢١	٣٢ - بيان الفلسفة الروحية
٣٢٢١	٥٤١	٣٣ - بيان الفلسفة الروحية
٣٣٢١	٥٦١	٣٤ - بيان الفلسفة الروحية
٣٤٢١	٥٨١	٣٥ - بيان الفلسفة الروحية
٣٥٢١	٦٠١	٣٦ - بيان الفلسفة الروحية
٣٦٢١	٦٢١	٣٧ - بيان الفلسفة الروحية
٣٧٢١	٦٤١	٣٨ - بيان الفلسفة الروحية
٣٨٢١	٦٦١	٣٩ - بيان الفلسفة الروحية
٣٩٢١	٦٨١	٤٠ - بيان الفلسفة الروحية
٤٠٢١	٧٠١	٤١ - بيان الفلسفة الروحية
٤١٢١	٧٢١	٤٢ - بيان الفلسفة الروحية
٤٢٢١	٧٤١	٤٣ - بيان الفلسفة الروحية
٤٣٢١	٧٦١	٤٤ - بيان الفلسفة الروحية
٤٤٢١	٧٨١	٤٥ - بيان الفلسفة الروحية
٤٥٢١	٨٠١	٤٦ - بيان الفلسفة الروحية
٤٦٢١	٨٢١	٤٧ - بيان الفلسفة الروحية
٤٧٢١	٨٤١	٤٨ - بيان الفلسفة الروحية
٤٨٢١	٨٦١	٤٩ - بيان الفلسفة الروحية
٤٩٢١	٨٨١	٥٠ - بيان الفلسفة الروحية
٥٠٢١	٩٠١	٥١ - بيان الفلسفة الروحية
٥١٢١	٩٢١	٥٢ - بيان الفلسفة الروحية
٥٢٢١	٩٤١	٥٣ - بيان الفلسفة الروحية
٥٣٢١	٩٦١	٥٤ - بيان الفلسفة الروحية
٥٤٢١	٩٨١	٥٥ - بيان الفلسفة الروحية
٥٥٢١	١٠٠١	٥٦ - بيان الفلسفة الروحية
٥٦٢١	١٠٢١	٥٧ - بيان الفلسفة الروحية
٥٧٢١	١٠٤١	٥٨ - بيان الفلسفة الروحية
٥٨٢١	١٠٦١	٥٩ - بيان الفلسفة الروحية
٥٩٢١	١٠٨١	٦٠ - بيان الفلسفة الروحية
٦٠٢١	١١٠١	٦١ - بيان الفلسفة الروحية
٦١٢١	١١٢١	٦٢ - بيان الفلسفة الروحية
٦٢٢١	١١٤١	٦٣ - بيان الفلسفة الروحية
٦٣٢١	١١٦١	٦٤ - بيان الفلسفة الروحية
٦٤٢١	١١٨١	٦٥ - بيان الفلسفة الروحية
٦٥٢١	١٢٠١	٦٦ - بيان الفلسفة الروحية
٦٦٢١	١٢٢١	٦٧ - بيان الفلسفة الروحية
٦٧٢١	١٢٤١	٦٨ - بيان الفلسفة الروحية
٦٨٢١	١٢٦١	٦٩ - بيان الفلسفة الروحية
٦٩٢١	١٢٨١	٧٠ - بيان الفلسفة الروحية
٧٠٢١	١٣٠١	٧١ - بيان الفلسفة الروحية
٧١٢١	١٣٢١	٧٢ - بيان الفلسفة الروحية
٧٢٢١	١٣٤١	٧٣ - بيان الفلسفة الروحية
٧٣٢١	١٣٦١	٧٤ - بيان الفلسفة الروحية
٧٤٢١	١٣٨١	٧٥ - بيان الفلسفة الروحية
٧٥٢١	١٤٠١	٧٦ - بيان الفلسفة الروحية
٧٦٢١	١٤٢١	٧٧ - بيان الفلسفة الروحية
٧٧٢١	١٤٤١	٧٨ - بيان الفلسفة الروحية
٧٨٢١	١٤٦١	٧٩ - بيان الفلسفة الروحية
٧٩٢١	١٤٨١	٨٠ - بيان الفلسفة الروحية
٨٠٢١	١٥٠١	٨١ - بيان الفلسفة الروحية
٨١٢١	١٥٢١	٨٢ - بيان الفلسفة الروحية
٨٢٢١	١٥٤١	٨٣ - بيان الفلسفة الروحية
٨٣٢١	١٥٦١	٨٤ - بيان الفلسفة الروحية
٨٤٢١	١٥٨١	٨٥ - بيان الفلسفة الروحية
٨٥٢١	١٦٠١	٨٦ - بيان الفلسفة الروحية
٨٦٢١	١٦٢١	٨٧ - بيان الفلسفة الروحية
٨٧٢١	١٦٤١	٨٨ - بيان الفلسفة الروحية
٨٨٢١	١٦٦١	٨٩ - بيان الفلسفة الروحية
٨٩٢١	١٦٨١	٩٠ - بيان الفلسفة الروحية
٩٠٢١	١٧٠١	٩١ - بيان الفلسفة الروحية
٩١٢١	١٧٢١	٩٢ - بيان الفلسفة الروحية
٩٢٢١	١٧٤١	٩٣ - بيان الفلسفة الروحية
٩٣٢١	١٧٦١	٩٤ - بيان الفلسفة الروحية
٩٤٢١	١٧٨١	٩٥ - بيان الفلسفة الروحية
٩٥٢١	١٨٠١	٩٦ - بيان الفلسفة الروحية
٩٦٢١	١٨٢١	٩٧ - بيان الفلسفة الروحية
٩٧٢١	١٨٤١	٩٨ - بيان الفلسفة الروحية
٩٨٢١	١٨٦١	٩٩ - بيان الفلسفة الروحية
٩٩٢١	١٨٨١	١٠٠ - بيان الفلسفة الروحية

صفحة	سطر	خطاً	صواب
٣٢	١٤	بمفهومة	بمفهومه
٤٣	٨	يعدو	يعدو
٥٣	٤	أنها	أن هذه المذاهب
٥٥	١٠	العقلي	القبلي
٥٩	١٦	كما	و
٦٠	٤	فلباس	فدياس
٦٢	٣	العملية	العملية توجيها معارف
٦٣	٦	يستطيع	يستطيع أن
٦٥	٥	نصفها	تصفها
٦٧	١٦	إذا	هذا إذا
٦٨	١٤	منها	منها
٧٣	١٩	ولما	ولما
٨٣	١٦	تحت	تمت
٩٥	٧	نشيد بيا نه	نشيد بانه
١١٤	١٤	يتجدد	يتجدد
١١٤	١٤	يتجدد	يتجدد
١١٥	٨	تتجدد	تتجدد
١٢٠	١	للفن	للقند
١٢١	٢٠	التعبير	التفسير
١٢٤	٢١	الاستنكار	الاستحسان أو الاستنكار
١٢٨	١٠	وأقول	فأقول
١٢٨	١٤	الفرص	الفرص
١٣٥	٥	الثلاثة	الثلاث
١٣٧	١٠	يرين	يرين على
١٤٥	٧	الاعتقاد به	الاعتقادية
١٤٩	٦	هذا	هذا الى
١٥٦	٢١	تبر	تبرير
١٦٣	٢١	قلما	قلنا
١٧١	٦	عن	من

المختصر حجم :

الأخلاق بلا الزام ولا جزاء

تأليف ج . م . جويو

ثورة في عالم الفلسفة الأخلاقية تلغى فكرة الواجب الخارجي،
وتحل محلها فكرة واجب داخلي ناتج عن فيض القوة ، وتدفع
الحياة ، وحب المغامرة ، وفرح البطولة ، وخصب العاطفة .

الطاقة الروحية

تأليف هنري برمسوه

من الحركة الفلسفية الجديدة التي فضحت تناقضات الفلسفات
المادية ، وأبانت عجزها عن تفسير الظواهر النفسية ، وأقامت أجمل
بنيان للفلسفة الروحية .

في ترجمة تغنى عن الأصل كل الغناء ،
إذ جمعت بين دقة النقل وجمال الأداء

شارع القصر العيني دار الفكر العربي تليفون ٥٦٤٦٧

أصدرت حديثاً

قصة الاضطهاد الديني في المسيحية والاسلام

للدكتور توفيق الطويل

قصة الاضطهاد الدائم الذي أنزله الرومان بالمسيحية ، وسيرة
الاضطهاد في الاسلام .. على ما يمتاز به الاسلام من تسامح
وحرية .. وثمنه ١٨ قرشا

قصة المرض والميكروب .. للدكتور محمد عبد الحميد جوهر
أول كتاب من نوعه يشتمل على طرائف علمية عن الأمراض
وميكروباتها ، وطرق علاجها ، صيغت في أسلوب قصصي
بديع .. وثمنه ١٥ قرشا

التعب للأستاذ أبو مدين الشافعي
بحث نفسي علمي ، ثمرة تجارب طويلة في معمل علم النفس
بكلية الآداب بجامعة فؤاد الأول . يدرس التعب ومظاهره
ونتائجه وعلاجه وثمنه ٢٠ قرشا

رحلاتي في مشارق الأرض ومغاربها .. للحالة محمد ثابت
خلاصة وافية لأربعة عشر عاما من التنقل في بلاد العالم . حقائق
علمية ثابتة في أسلوب أدبي جذاب .. وثمنه ٢٢ قرشا

السلام الاجتماعى للأستاذ عبد المجيد نافع المحامى
ثورة على النظام الرأسمالى فى مصر ومحاولة للتوفيق بين اليمين
وأقصى اليسار ، الأرقام تصرخ معلنة فساد النظام الاجتماعى
الحاضر ، وتشير إلى الطريق نحو النجاة والقضاء على الجهل والفقر
والمرض . . وثمنه ٣٠ قرشا

أمهات المؤمنين وأخوات الشهداء : للسيدة وداد سكاكى
جوانب حية رائعة من حياة المرأة فى الاسلام ، جلتها الكاتبة
فى صورة من الأدب الرفيع والقصص الرائع بأسلوب جزل
جميل . . وثمنه ١٥ قرشا

من قصص الأولين صور من فجر النبوة والاسلام :
للأساتذة محمد البجاوى وأبو الفضل ابراهيم والسيد شحاته
كتاب يحلو للقارىء أجمل فترة من تاريخ المسلمين بما يعرض
من سير زعمائه وقادته ومفكره . . وثمنه ١٥ قرشا

نشأة اللغة عند الانسان والطفل : للدكتور على عبد الواحد وافي
فتح جديد فى البحوث اللغوية يجمع بين سداد المنهج وغزارة
المادة وجمال الأسلوب يقع فى ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير
وثمنه ٢٠ قرشا

والمطالعة والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس

في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس

في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس

في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس
 في الدوام والابتعاد عن الناس

في الدوام والابتعاد عن الناس

American Univ. in Cairo Library

25 MAY 2008

N
68.3
.C68125
1947