فلسفة الفن عند « مالرو »

بقلم الدكتور زكريا ابراهيم

اندريه مالرو عالم جمال او مؤرخ فن او ناقدا فنيا ، بل هو روائي ، وكاتب سياسي، وفيلسوف تاريخ. وقد اهتم مالرو في مطلع حياته الفكرية بمناقشة الكثير من قضايا الانسان المعاصر ، فتعرض بالبحث لمفهوم « الثورة » ، وتحمس للنزعة الانسانية الماركسية ، وعني بدراسة موقف الانسان من التراث المسيحي ، وتوقف طويلا عند مشكلة معنى الحياة ، وكان اسبق من فلاسفة الوجودية الى الاهتمام بتحليل المواقف البشرية الهامة كالحرية والفعل واليأس والانتحار والموت والمصير والقلق والعدم ... الخ . ولكن اندريه مالرو الذي بقي حتى نهاية الحرب الاخيرة مفكرا ثوريا تشيع في كتاباته روح نيتشه واشبنجلر وفروبنيوس Froöbenius لم يلبث ان انتقل بعد انتهاء الحرب الى التفكير في « الفن » ، وكانما هو قد وجد في « السلم » بشيرا بقرب وقوع حركة « بعث حضاري » في مضمار التراث الفني للانسانية جمعاء . ومن هنا فقد راح مالرو يدرس فنون الشعوب المختلفة ، ولم يلبث ان قدم لنا دراسة تركيبية شاملة لشتى الفنون التشكيلية التي عرفها العالم ، مستندا في هذه الدراسة الى معرفته الوافية بمتاحف اوروبا وامريكا وروسيا ، والمامه الواسع بالفن الصيني ، واطلاعه الهائل على اهم المراجع الاجنبية في تاريخ الفن . وهكذا استطاع مالرو ان يقدم لنا مجلدا هائلا في « سيكولوجية الفن » من ثلاثة اجزاء ، اطلق على الجزء الاول منه اسم « المتحف الخيالي » (سنة ١٩٤٧) ، وعلى الجزء الثاني اسم « الابداع الفني » (سنة ١٩٤٨) ، وعلى الجزء الثالث اسم « عملة المطلق » (سنة ١٩٤٩) . ثم عاد مالرو فجمع هذه الاجزاء الثلاثة في مجلد واحد اطلق عليه اسم « اصوات السكون » . (سنة ١٩٥١) ، الحق به ـ بعد حين ـ مجلدا اخر من ثلاثة اجزاء ايضا بعنوان : «المتحف الخيالي للنحت العالمي » (١٩٥٢ ـ ١٩٥٤) . وكل مجلد من هذه المجلدات يحتوي على رسوم ولوحات (بعضها لم يسبق نشره) لاعمال فنية مختلفة ، تمثل انتاج حضارات متعددة ، وتعبر عن طرز فنية متنوعة ... الخ .

وعلى الرغم من اختلاف النقاد في الحكم على قيمة هذه المجلدات الضخمة التي قدمها لنا مالرو في تاريخ الفن التشكيلي (من تصوير ونحت) ، فان الغالبية العظمى منهم تميل الى الاعلاء من شأن كتابه المسمى باسم « اصوات السكون » ، حتى لقد قال احدهم : « ان قيمة هذا الكتاب ـ بالنسبة الى ابناء عصرنا الحاضر ـ قد لا تقل عن قيمة كتاب « اصل التراجيديا » لنيتشه ، او « مستقبل العلم » لرينان ـ بالنسبة الى اهل الجيل الماضي ـ (١) . » . ولئن كان هذا الكتاب هو في الحقيقة مؤلفا فلسفيا اكثر مما هو كتاب في النقد، الا ان هذا لا يمنعنا من ان نسلم مع بعض الباحثين بان له قيمة كبرى حتى بالنسبة الى مؤرخي الفن واهل « النقد الفني » .

ولا غرو ، فاننا نجد في هذا الكتاب ـ لاول مرة في تاريخ الفن ـ محاولة فلسفية هائلة من اجل ادخال شتى ضروب الانتاج الفني لدى المجتمعات المختلفة في عالم ذهني واحد ، وكأن فنون الحضارات الانسانية المتنوعة لا تكون سوى مجرد فروع متشابكة لشجرة فنية واحدة . ونقطة انطلاق مالرو ـ في هذه الدراسة ـ انما هي «المتاحف» باعتبارها ظاهرة حضارية ابدعها انسان القرن التاسع عشر ، فاستطاع عن طريقها ان يغير من نوع علاقاتنا بالعمل الفني . ولكن المتاحف التي كانت في البدء مقصورة على فن التصوير وحده ، لم تلبث ان اصبحت تشمل ايضا شتى الفنون التجسيمية ، بفضل اختراع الطباعة الفنية التي عملت على ظهور ضرب جديد من المتاحف هو ما سماه مالرو باسم « المتحف الخيالي » . وقد ادى انتشار التسجيلات الصوتية والافلام السينمائية الى توسيع آفاق الثقافة الفنية ، فاصبح في وسع اي طالب صغير يعيش في القرن العشرين ان يعرف عن فنون التصوير والنحت والموسيقى والغناء في شتى بقاع العالم ، اكثر مما كان يعرف عنها بودلير ، او فكتور هيجو ، او جوتييه ، او غيرهم ... وقد استند مالرو الى مجموعة هائلة من الصور للتماثيل والنقوش والحفائر والابنية والالواح الزجاجية وقطع الخشب المنحوتة واللوحات الزيتية المرسومة ... الخ ، فاستطاع عن طريق تلك الثروة الفنية الضخمة ان يبين لنا معالم الطريق الفني الذي سلكته البشرية ابتداء من اقدم الحضارات الفنية في عصور ما قبل التاريخ حتى يومنا هذا . وما دامت حضارتنا الراهنة هي الوريثة الشرعية لشتى حضارات العالم البائدة ، فليس بدعا ان نرى مالرو يتحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة في بوتقة الانتاج الفني المعاصر .

حقا ان مالرو لا ينكر ان كل فن لا بد من ان يكون مشروطا بالظروف التاريخية التي نشأ في كنفها ، والاحوال الاقتصادية التي عاصرت ظهوره وترقيه ، ولكنه يرفض مع ذلك ان يعرف الفن بالاستناد الى امثال هذه الشروط ، لانه يرى ان ما خلد كبريات « الاعمال الفنية » انما هو انتصارها على ظروفها ، واندماجها في عالم انساني غير مشروط . فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التي عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، بل المهم هو ان نقف على الصبغة الانسانية التي جعلت من كل فن انشودة يرددها التاريخ . وليست علاقة « العمل الفني » بالجمال هي التي جعلت منه عاملا هاما من عوامل الحضارة ـ كما وقع في ظن الكثيرين ـ وانما الذي جعل منه قوة فعالة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه « شيئا انسانيا » قد انبثق من احضان موجود حر مبدع . وحينما يقول مالرو « ان تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الانسان » ، فانه يعني بذلك ان الفن في جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير الى دائرة الوعي والحرية . ونحن حينما ندرس تاريخ الفن ، فانما ندرس تاريخ انسانية متحررة قد حاولت ان تخلق لنفسها عالما خاصا متمايزا عن العالم الواقعي ، وكأنما هي قد ارادت ان تعبر عن العالم دون ان تنقل عنه (١) . وليس الفن مجرد لغة او تعبير ، بل هو ايضا اداة تغيير او تحوير . ولا عجب فان متحف الفن البشري ـ على اختلاف الوانه وتعدد صوره ـ ان هو الا ثمرة لفاعلية انسانية خلاقة ، او مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشري ان يحققها على مر الاجيال ، فاثبت لنا بما لا يدع مجالا للشك انه هيهات لاعاصير الفناء ان تذهب بما سجلته اليد البشرية ، او ان تقضي على ما اهتزت له النفس الانسانية ، او ان تأتي على ما نطق به الفنان حينما اراد ان يخلد احلام الناس ! « واذا كنا لم نستطع ـ على حد تعبير مالرو ـ ان نوحد احلام الاحياء ، فقد استطعنا على الاقل ان نخلد احلام الموتى » ! وهكذا اصبحنا نحن الاحياء

(١) Pierre de Boisdeffre : « **André Malraux** », Classique du XXe Siècle, Paris, Editions Universitaires, 1955, p. 86.

(١) André Malraux : « **La Monnaie de l'Absolu** », 1950, p. 122.

اول جيل انساني يرث الارض باسرها ! (١)

وعلى حين ان البعض قد ذهب الى ان الفن للفن ، بينما قال اخرون ان الفن للمجتمع ، وزعم غيرهم ان الفن لله ، نجد ان مالرو يؤكد ان « الفن للانسان » . وليس بحث مالرو لسيكولوجية الفن سوى مجرد محاولة فلسفية للكشف عن الصبغة الانسانية الحقيقية التي تتسم بها شتى الاعمال الفنية على اختلاف الوانها . حقا ان البعض قد تصور ان الفنان عبد للطبيعة ، وان الفن هو دائما في خدمة الواقع ، ولكننا لو انعمنا النظر مثلا الى فن كفن التصوير ، لوجدنا انه لا ينزع نحو رؤية العالم ، بقدر ما هو ميال الى خلق عالم اخر ، ولادركنا بالتالي ان العالم في خدمة الطراز الفني ، وان الطراز الفني هو في خدمة الانسان وآلهته. فليس « الطراز الفني » في رأي مالرو مجرد طابع مشترك يميز اعمالا فنية تنتسب الى مدرسة واحدة بعينها ، او عصر واحد بعينه ، وكانما هو مجرد نتيجة لعيان خاص ، او مجرد مظهر تزييني لوجهة نظر معينة ، وانما « الطراز » هو موضوع البحث الاساسي لكل فن من الفنون ، في حين ان الاشكال الحية التي يتجلى على صورتها كل فن من الفنون انما هي منه بمثابة « المادة الاولية » . وتبعا لذلك فان مالرو يقرر اننا لو سئلنا : « ما هو الفن ؟ » ، لكان في وسعنا ان نجيب على هذا التساؤل بقولنا : « انه ذلك الشيء الذي تستحيل الاشكال بمقتضاه الى طراز ». وهنا تبدأ ـ على وجه التحديد ـ مشكلة الابداع الفني . (٢)

ولكن ، لن يتسنى لنا ـ فيما يقول مالرو ـ ان نفهم حقيقة الابداع الفني ، اللهم الا اذا آلينا على انفسنا منذ البداية ان نستبعد من دائرة الفن ، ليس فقط كل نزعة تقول بالمحاكاة ، بل كل نزعة تعبيرية موضوعية ايضا . والواقع ان الفن هو في جوهره ابداع لقيم انسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالما غريبا عن الطبيعة ، يكون بمثابة تعبير عن ارادته الحرة الخلاقة . واذا كان مالرو قد آثر ان يدير ظهره للفن الكلاسيكي ، او قد حاول ـ على اقل تقدير ـ ان يقلل من تلك الاهمية الكبرى التي اعتدنا ان ننسبها اليه ، فما ذلك الا لانه قد وجد فيه فنا تقليديا يقوم على المحاكاة . والغرب وحده ـ في رأي مالرو ـ هو الذي ظن ان « التشابه » عامل جوهري في الفن ، في حين ان « المحاكاة » قد بقيت مجهولة في افريقية وجزائر المحيط الهادي ، فضلا عن اننا نلاحظ ان النقل عن الطبيعة لم يتخذ صورته المعروفة في الفن الاوروبي لدى مصوري مصر وبلاد ما بين النهرين وبيزنطة وبلدان الشرق الاوسط ... الخ ...

حقا ان الناس قد دأبوا على القول بأن الفنان هو ذلك المخلوق الذي يعرف كيف يتأمل الاشياء ، كان رد مالرو على هذا الرأي أن للفنان موجه نحو العالم الفني اكثر مما هو مركز في العالم الطبيعي . وآية ذلك ان الفنان لا يرى من الطبيعة الا ما له علاقة بالاثار الفنية ، في حين ان عيان الرجل العادي الذي لا يحفل بالفن مرتبط بما يعمله فقط ، او بما يريد ان يعمله في الطبيعة . وعلى حين ان الاشياء ـ في نظر مثل هذا الرجل ـ انما هي ما هي ، نجد ان الاشياء في نظر الفنان انما هي اولا وبالذات ما يمكن ان تستحيل اليه في مجال خاص يسمح لها بان تفلت من سطوة الموت . ومن هنا فان « الاشياء » لا بد ان تفقد على يد الفنان خاصية من خصائصها الرئيسية ، كما يظهر بوضوح في فن « التصوير » حيث ينعدم «العمق» الحقيقي ، او في فن « النحت » حيث تختفي « الحركة » الحقيقية . ومهما ادعى الفنان انه يصور الواقع او يمثل الحقيقة ، فان فنه لا بد من ان يجيء منطويا على شيء من التبديل او التحوير او الاختزال réduction ، وكانما هو يريد ان يختصر الواقع، او انيجتزىء بجانب محدود منه . وهكذا نرى المصور يدخلا شيئا من التحوير على الصورة حينما يحيلها على قماشة الى بعدين فقط (الا وهما البعدان الممكنان في لوحته) ، ونرى المثال يفرض على الموضوع ضربا من الاختزال حين يحول كل حركة مضمرة او ضريحة فيه الى شيء ثابت او ساكن . والفن ـ في رأي مالرو ـ انما يستند اولا وقبل كل شيء الى هذه العملية التحويرية : عملية الاختزال او الاختصار او التضمين . وقد يكون من السهل ان نتصور طبيعة مرسومة او منحوتة تجيء مشابهة تماما لنموذجها الاصلي ، ولكن ليس من السهل ان نتصورها « عملا فنيا » بمعنى الكلمة . والا ، فهل نقول عن ذلك التفاح الصناعي الموضوع فوق طبق صناعي للفاكهة ، انه عمل نحتي بمعنى الكلمة ؟ كلا بطبيعة الحال ، لانه لكي يكون ثمة « فن » ، فلا بد من ان تكون علاقة الانسان بالموضوعات الممثلة (او المصورة) ، علاقة مغايرة في صميم طبيعتها لتلك العلاقة التي يفرضها علينا العالم . وهذا هو السبب في ان الوان النحت قلما تقلد الوان الحقيقة ، بل هذا هو السبب في اننا جميعا نشعر بان الاشكال المصنوعة من الشمع (وهي الاشكال الوحيدة في عصرنا التي لا زالت تحرص على الايهام ، او تهتم بمطابقة الواقع مطابقة تامة) لا تكاد تمت الى الفن بنسب حقيقي . (١)

والواقع انه لا يمكن ان يكون فن التصوير مجرد « نقل » عن الطبيعة ، فان المناظر الطبيعية التي رسمها لنا كورو Corot قد لا تقل اتصافا بطابع التجديد او الابداع عن تلك الطبيعة الصامتة التي قدمها لنا براك Braque . واذا كانت السينما فنا ، فذلك لان التصوير الشمسي لا بد من ان يرقى في لقطاته الى مستوى التصوير بالزيت ، حتى يصبح عملا فنيا . ومن هنا فان المصور السينمائي يعيد تركيب الواقع على طريقته الخاصة ، لكي يخلق منه عملا فنيا اصيلا يمتاز بالابتكار والجدة والطرافة . وكثيرا ما يظن الناس ان الفن هو مجرد احساس مرهف بالطبيعة ، وكأن الفارق الوحيد بين الفنان وغيره

---

(١) A. Malraux : « **La Création Artistique** » Skira, 1848 p. 110 .

(١) Malraux : « **Appel aux Intellectuels** », 1948, Ed. B. Graset.

(٢) Malraux : « **Le Musée Imaginaire** », Skira, Suisse , 1947, p. 156.

من عامة الناس انما هو فارق في الدرجة . ولكن ، ليس يكفي ان يكون المرء مشبوب العاطفة او مشتعل الوجدان ، لكي يكون فنانا ، والا لكانت اية فتاة مراهقة مرهفة الحس فنانة موهوبة ، ولكان اكثر الناس حساسية اقواهم بالضرورة فنا ! والحق انه ليس يكفي ان يكون المرء رومانتيكي النزعة لكي يكون روائيا ، كما انه ليس يكفي ان يعشق المرء التأمل لكي يكون شاعرا . ومالرو يؤكد هنا ان كبار الفنانين لم يكونوا يوما نساء ! « وكما ان الموسيقار هو ذلك الرجل الذي يحب الموسيقى لا البلابل ، وكما ان الشاعر هو ذلك الرجل الذي يحب الشعر لا الخمائل ، فان المصور ايضا هو ذلك الرجل الذي يحب اللوحات ، لا الاشكال والمناظر » ! (١)

.. ان البعض ليظن ان الرجل العادي هو بالضرورة اقل عاطفة من الفنان ، ولكن الفنان ليس بالضرورة اقوى حساسية من اي هاو من الهواة ، او من اية فتاة مراهقة مشبوبة الوجدان . فليس الفارق بين عيان الفنان وعيان الرجل العادي مجرد فارق في الشدة ، بل هو فارق في الطبيعة . وآية ذلك ان الفنان ـ على العكس من الرجل العادي ـ لا يقنع بما في الطبيعة من موضوعات جاهزة معدة من ذي قبل ، بل هو يتجه ببصره في معظم الاحيان نحو تلك الجوانب الناقصة او الغامضة او الملتبسة التي لا زالت تنتظر من يبرزها ويكملها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد . وتبعا لذلك ، فان الفن ليس هو الطبيعة ، منظورا اليها من خلال مزاج شخصي ، اللهم الا اذا كانت الموسيقى هي البلبل ، مسموعا من خلال مزاج شخصي ! ولكن ليس معنى هذا ان مالرو ينكر اهمية الاحساس الفني او يستبعد عنصر المزاج الشخصي ، وانما كل ما هنالك انه يعتبر الانفعال مجرد وسيلة لخلق اللوحة ، كما ان اللوحة مجرد وسيلة لتثبيت الانفعال . وعلى الرغم من ان الاعمال الفنية الكبرى تستثير لدينا احساسات هائلة وانفعالات قوية ، الا ان السبب في هذه الاستثارة لا يرجع مطلقا الى كونها تمثل موضوعات مشتقة من الحياة ، او منتزعة من الواقع . وحينما ينجح الفنان في ان يثبت امام انظارنا لحظة ممتازة من لحظات الواقع ، فانه لا يعيد تصويرها على نحو ما حدثت بالفعل ، بل هو يخلع عليها طابعا خاصا يجعل منها موضوعا فنيا صالحا للبقاء . ولهذا يقول مالرو « ان غروب الشمس الذي يستثير اعجابنا ـ في فن التصوير ـ ليس هو غروب الشمس الجميل ، بل هو غروب الشمس الذي صوره فنان عظيم ، كما ان الصورة الشخصية الجميلة لا يمكن ان تكون مجرد صورة لوجه جميل ... الخ . » (٢)

وهنا يظهر الفارق الكبير بين عيان الفنان وعيان الرجل العادي : فان الرجل العادي لا ينظر الى الاشياء ، الا من اجل التصرف فيها او الاستفادة منها (كما قال برجسون) ، في حين ان الفنان لا ينظر الى الاشياء الا من اجل احالتها الى موضوع فني ، او من اجل العمل على تصويرها . والواقع اننا قلما ننظر الى « العين » (مثلا) لذاتها ، بل نحن نراها من حيث هي « نظرة » لا من حيث هي « عين » . والدليل على ذلك اننا نجهل تماما لون حدقة عين اقرب المقربين الينا ! واما بالنسبة الى طبيب العيون ، او بالنسبة الى المصور ، فان العين « عين » وليست مجرد نظرة ! ولكن « العين » ـ في نظر الفنان ـ هي ايضا دلالة وامارة ، ولهذا فانه يحيلها الى « معنى » او « تعبير » . والفنان يعرف ان المرأة التي يصورها ليست مجرد شكل ينقله على القماش ، وكأنما هي مجموعة من الملامح والحركات والسكنات ، وانما هي اولا وقبل كل شيء تعبير فردي ، عاطفي ، جنسي . ولا غرو ، فاننا نتذكر الوجه الذي نعرفه ، لا بقسماته وملامحه ، وانما بتعبيره ومعناه ، اعني بتلك الدلالة النفسية التي نخلعها عليه . وهذا هو السبب في ان اللوحات التي رسمها كبار المصورين لبعض الشخصيات ، لم تكن مجرد صور لنوع من الطبيعة الصامتة ، وانما كانت « اعمالا فنية » تكشف لنا عن مدلولات اعمق مما تبوح به القسمات . وحينما يقول مالرو ان العمل الفني لا يبدأ الا عندما تنتهي مهمة تصوير الملامح لكي تبدأ مهمة التعبير عن المعاني ، فانه يعني بذلك ان صورة الشخص انما تصبح « عملا فنيا » حين تعني حياته وتشير اليها ، وتدل عليها . وكما ان علاقتنا بأي كائن حي انما تبدأ حينما ندرك منه اكثر مما يبوح به شكله ، فكذلك تبدأ علاقتنا بالموضوع حينما نخلع عليه معنى ، او ننسب اليه وظيفة ، فتصبح قطعة الخشب في نظرنا شجرة او اثاثا او اثرا سحريا ... الخ . ولا تبدأ علاقة الفنان بالموضوع الذي يصوره ، الا حينما يكف عن الخضوع لنموذجه ، لكي يعمد الى التحكم فيه والسيطرة عليه . وليس هناك من مظهر لتحكم الفنان في نموذجه ، الا باستحالة ذلك « النموذج » الى « دلالة تعبيرية » في صميم « العمل الفني » . حقا ان الكون نفسه زاخر بالمعاني ، ولكنه ـ على حد تعبير مالرو ـ لا يعني شيئا ، لانه يعني كل شيء ! فاذا ما نجح الفنان في ان يقتطع من هذا العالم « موضوعا » يعيد تكوينه لحسابه الخاص ، معبرا عنه بما لديه من قدرة على ابراز المعاني ، استحال هذا « الموضوع » الى حقيقة ناطقة ذات دلالة ... واذا كان العالم اقوى من الانسان ، فان معنى العالم لهو بلا ريب اقوى من العالم . وليس « معنى العالم » سوى ذلك « التعبير الفني » الذي تفيض به لوحات الفنانين وتماثيلهم ونقوشهم وشتى مظاهر ابداعهم ، حين تجيء هذه كلها فتخلع على « الواقع » بعدا « انسانيا » بمعنى الكلمة . (١)

من هذا نرى ان « الفعل الاول » للمصور (بل ولكل فنان بصفة عامة) انما هو ذلك الفعل الذي يحققه ـ ان بطريقة شعورية ام بطريقة لا شعورية ـ حينما يغير من صميم وظيفة الاشياء . واذا كان في استطاعتنا ان نتخيل روائيا ، او شاعرا ، او فيلسوفا ، لا يكتب على الاطلاق ، فذلك لان المادة الاولى لكل فنان من هؤلاء الثلاثة انما هي اللغة او اللفظ ، وليست الوظيفة الوحيدة للغة ـ بطبيعة الحال ـ ان تعبر عن الادب او الفلسفة . ولكن ليس في استطاعتنا ان نتصور رساما

ـ التتمة على الصفحة ٥٩ ـ

(١) Malraux : « La Création Artistique », p. 110.

(٢) Ibid., p. 112

(١) زكريا ابراهيم : « مشكلة الفن » (مجموعة مشكلات فلسفية ، رقم ٣) ، القاهرة ، ١٩٥٩ ، ص ٥٢ ـ ٥٣

صدر حديثا :

الفجر آت يا عراق

للشاعر :
هلال ناجي

الديوان الذي يرهص بثورة العراق الاخيرة على الطاغية قاسم ويغني آمال الشعب العربي في العراق ونضاله في طريق الوحدة والاشتراكية والحرية .

قصائد من وحي ١٤ تموز وثورة الموصل وثورة ١٤ رمضان .

الثمن ليرتان لبنانيتان

منشورات :
دار الآداب ـ بيروت
مكتبة النهضة ـ بغداد

الفن عند مالرو

ـ تتمة المنشور على الصفحة ٧ ـ

بدون لوحات او موسيقارا بدون موسيقى : لان الرسام (او المصور) هو الرجل الذي يصنع لوحات ، كما ان الموسيقار هو الرجل الذي يؤلف مقطوعات موسيقية ، وهلم جرا ... اما اذا قيل ان المصور (مثلا) هو الرجل الذي يحسن النظر الى الطبيعة ، او ان الرسام هو الرجل الذي يعرف كيف يتأمل الاشياء ، كان رد مالرو على هذا الرأي ان للفنان ـ بلا ريب ـ « عينا » تعرف كيف تنظر الى الاشياء ، ولكن هذه «العين» لا تظهر في سن الخامسة عشرة (مثلا) ، بل هي تحتاج الى تربية طويلة حتى تصبح « عينا فنية » ! ومن هنا فان العيان الحقيقي الذي نستطيع ان نعده ابصارا فنيا بحق انما هو عيان رنوار الشيخ ، وتسيان العجوز، وهالس المتقدم في السن. وما اشبه هذا العيان بالصوت الباطني العميق الذي كان يسمعه بيتهوفن الاصم في اواخر ايام حياته ! « انه العيان الذي ظل باقيا لدى هؤلاء الفنانين ، حتى بعد ان كادوا يفقدون البصر ... »

وربما كان منشأ الوهم القائل بان الفنان يكتب ما تمليه عليه الطبيعة ، او ان ثمة علاقة مباشرة بين الفنان ونموذجه ، هو انصراف التفكير عادة الى فنون التمثيل . فنحن نلاحظ في التصوير والنحت والادب ان ثمة تعبيرا غريزيا او شبه غريزي عن الوجدان او الاحساس او الشعور . ولما كنا نتكلم قبل ان نكتب ، ونكتب قبل ان نؤلف قصصا او روايات ، ولما كان المفروض في التصوير ان يمثل الموضوع المراد رسمه ، فقد وقع في ظن البعض ان الفن مجرد نقل او تقليد ، وان وظيفته مقصورة على التمثيل او التصوير . وآية ذلك ـ فيما يرى اصحاب هذا الرأي ـ ان الاطفال يرسمون ، وهم يرسمون لانهم يريدون ان يعبروا عما يشاهدون . ـ ولكننا مع ذلك نشعر حين ننتقل من قاعة حافلة برسومات الاطفال الى اي متحف او معرض فني ، اننا قد انتقلنا من حالة نفسية يستسلم فيها المرء للعالم ، الى حالة نفسية اخرى يحاول المرء فيها ان يتملك زمام العالم . حقا ان بعض الاطفال قد يظهرون مواهب فنية اصيلة ، ولكننا مع ذلك لا نستطيع ان نقول عن الواحد منهم انه « فنان » بمعنى الكلمة ، لان موهبته تملكه ، وليس هو الذي يملك موهبته . وفضلا عن ذلك ، فان الطفل قلما يفكر في جمهور النظارة الذين سوف يشاهدون اعماله الفنية ، بل هو انما يرسم لنفسه، دون ان يحاول فرض نفسه على الاخرين . ولما كان الطفل منذ البداية خارجا عن التاريخ ، فاننا لن نستطيع ان ننسب اليه اي طابع او طراز فني ، اللهم الا اذا قلنا ان فنه هو فن بدائي غريزي يغلب عليه طابع الطفولة . ولئن كان في رسوم الاطفال سحر لا مراء فيه ، خصوصا واننا نشعر بالفارق بين الطفل والفنان هو كالفارق بين كيم Kim ـ قاهر المدن قد نجد بين الرسوم الممتازة لبعض الاطفال الموهوبين اعمالا اصيلة يفقد العالم فيها كل ما له من ثقل (كما هو الحال في كل فن) ، الا ان في الاحلام ـ وتيمورلنك ـ فاتح الممالك وكاسح الامبراطوريات ، وكما ان مملكة الحلم لا بد من ان تتلاشى عند اليقظة ، فكذلك لا بد من ان ينتهي عهد رسوم الطفولة ببلوغ الفنان لسن الرشد ، والرشد في الفن انما يعني القدرة على الامتلاك والرغبة في السيطرة . ولهذا يقول مالرو ان « الفن ليس احلاما ، بل تملك لناصية الاحلام . » (١)

والواقع ان مالرو على حق حين يقول ان ثمة هوة غير معبورة بين رسوم الفنان طفلا ، ورسومه هو نفسه بالغا . وآية ذلك ان اللوحات التي رسمها بعض كبار الفنانين في طفولتهم لا تكاد تمت بادنى صلة الى طرازهم الفني الذي عبرت عنه لوحات شبابهم وكهولتهم . وربما كان سحر الصور التي يرسمها الاطفال راجعا اولا وبالذات الى انها صور غريبة كل الغرابة على الارادة ، بدليل انه ما تكاد الارادة تتدخل في مجراها حتى تزول تلك الصور في لمح البصر ! هذا الى ان الطفل حينما يلتقي بادنى مقاومة من قبل العالم الواقعي ، فان تعبيره سرعان ما يتلاشى مع شعوره بعدم المسؤولية . وقد يكون في استطاعة الطفل ان ينتظر من فنه اي شيء ، اللهم الا الوعي والسيطرة الارادية . وحينما ننتقل من صور الطفولة الى فن التصوير ـ بمعنى الكلمة ـ فكاننا ننتقل من تشبيهات الاطفال ومجازاتهم الى شعر بودلير . ومعنى هذا انه ليس ثمة « استمرار » او « اتصال » بين عالم الطفل وعالم الفن ، بل هناك انقلاب تام او تحول مطلق . ويضرب مالرو مثلا لذلك فيقول انه ليس بين رسوم الجريكو El-Greco (١٥٤٨ ـ ١٦٢٥) طفلا ، وبين لوحاته الفينيسية المشهورة ، مجرد فارق في الدرجة او في مستوى « التحقق» accomplissement ، وانما هناك فارق جوهري يرجع الى عامل هام الا وهو تعلق الجريكو بالمصورين الفينيسيين (اساتذة مدينة البندقية) . ولهذا يقرر مالرو ان فن الطفولة لا بد من ان يزول بزوال عهد الطفولة ، دون ان يكون من حقنا ان نعتبر مثل هذا الفن معيارا صحيحا لنوع الصلة التي لا بد من ان تقوم بين الفنان من جهة ، وبين الواقع من جهة اخرى .

اما اذا نظرنا الى نقطة البداية في حياة كل فنان ، فاننا لن نجد فنانا واحدا قد بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة ، بل سنجد في حياة كل فنان لوحات كبرى حاول ان يقلدها ، واساتذة عظماء طالما تمنى لو استطاع ان يحذو حذوهم . ومعنى هذا ان ثمة ثقافة فنية بعينها تجيء دائما فتكون بمثابة الحد المتوسط بين الفنان وعيانه الخاص ، حتى ليصح ان نقول ان الاصل في عيان الفنان انما هو عالم « الفن » ، لا عالم الطبيعة . وليس في ذكريات الفنانين ما يشهد بأن الرغبة في الابداع قد نشأت لدى الواحد منهم على اعقاب تأثره بمنظر طبيعي او حادث درامي يكون هو الذي حرك في نفسه الرغبة في التعبير عما شاهد او احس ، وانما الذي يثير الموهبة الفنية لدى المصور او الشاعر او الروائي هو الانفعال الذي يستشعره في شبابه بازاء بعض الاعمال الفنية الممتازة ، مما يدفعه الى ان يصيح قائلا : « .. وانا ايضا سوف اكون فنانا » ! وحينما يقول مالرو ان الفنانين لا يبدأون حياتهم الفنية بالاعتماد على الطبيعة او الركون الى الواقع ، فهو يعني بذلك ان كل فنان ناشيء انما يستند بالضرورة الى اعمال غيره من الفنانين السابقين . ولسنا نعرف فنانا عظيما واحدا لم تكن له ادنى دراية على الاطلاق باي عمل فني سابق ، او لم تتح له الفرصة لان يوجد الا بازاء اشكال حية وصور طبيعية . واذن فلا يقعن في ظننا ان رمبرانت او جويا او ميكائيل انجيلو او غيرهم من الفنانين كانوا في بداية حياتهم رجالا متأملين استهوتهم (اكثر من غيرهم) مناظر الطبيعة واشكال الاشياء ، بل لنتذكر دائما ان كل هؤلاء لم يكونوا في بداية حياتهم سوى هواة متحمسين ، سحرتهم بعض اللوحات الجميلة ، فحملوها خلف مآقيهم ، وراحوا يقلدونها ، غير آبهين بالعالم الخارجي ، وغير ملتفتين الى اشكال الطبيعة !

لهذا يقرر مالرو ان حياة كل فنان انما تبدأ دائما بالباستيش Pastiche اعني بالنقل عن لوحات كبار المصورين ، او محاكاة اسلوب غيره من عظماء الفنانين . وليس من شك في ان هذا النقل هو في صميمه محاولة يراد بها المشاركة représentation ، ولكنها ليست مشاركة في الحياة او في الطبيعة ، بل مشاركة في الفن او في العالم الفني . ولا يصبح المرء فنانا امام اجمل امرأة في العالم ، بل امام اجمل لوحات فنية . ولكن هذا لا يمنعنا من ان نقول انه لا بد من ان يقترن بهذه المشاركة ضرب من الانفعال ، فان انخراط الفنان في عالم الفن لا بد من ان يجيء مصحوبا بعاطفة حادة تريد لنفسها الخلود كاية عاطفة بشرية اخرى وحسبنا ان نطلب الى اي مصور ان يسترجع ذكرى لوحاته الاولى ، او الى اي شاعر ان يستعيد تذكار قصائده الاولى، لكي نتحقق من ان كل حياة فنية انما تبدأ ، لا بمشاركة في عالم الطبيعة ، بل بمشاركة في عالم الفن . والواقع ان الفنان لا ينشد في البداية امتلاك الاشياء ، او التهرب من الذات ، بل هو يحاول اولا وقبل كل شيء ان يتملك بعضا من الفنانين وان يمتزج بهم . وليس النقل عن لوحات كبار الفنانين سوى مجرد ضرب من الاخاء او المصادقة التي تتحقق

---

(١) A. Malraux : « La Création Artistique », Skira, 1948, p. 124.

(وارجع ايضا الى كتابنا « مشكلة الفن » ، ص ٧٧ـ٧٩) .

بين الفنان الناشيء واستاذه (او اساتذته) من كبار الفنانين . فالفنان المبتدىء يحاول عن طريق المحاكاة ان يستجمع زمام ذاته ، وان يتملك ناصية فنه ، نكي لا يلبث بعد ذلك ان ينتقل من عالم صور الى عالم صور اخر ، كما ينتقل الاديب من عالم الفاظ الى عالم الفاظ اخر ، او كما ينتقل الموسيقار من الموسيقى الى الموسيقى ! ولهذا يقرر مالرو ان كل ابداع فنيانما هو في الاصل صراع تقوم به صورة كامنة (او ضمنية) ضد صورة اخرى مقلدة (او منقولة) . (١)

وسواء بدأ الفنان (مصورا كان ام كاتبا ام ملحنا) حياته الفنية مبكرا ام متأخرا ، وسواء أكان لاعماله الفنية الاولى قيمة كبرى أم كانت هذه الاعمال متواضعة ضئيلة الشأن ، فان من المؤكد انه لا بد من ان يكون وراء انتاجه الفني مرسم كان يتردد عليه ، او كاتدرائية كان يختلف اليها ، او متحف كان يتجول في رحابه ، او مكتبة كان يتصفح ما بها من مجلدات ، او تراث موسيقي كان مولعا بالاستماع اليه ... الخ . ولما كان التصوير يمثل دائما ابعادا ثلاثة ، في حين انه لا يملك في الحقيقة سوى بعدين ، فان أي منظر مرسوم هو اقرب الى اي منظر اخر مرسوم، منه الى المنظر الواقعي الذي كان منه بمثابة النموذج الاصلي . فليس امام المصور الناشيء ان يختار بين استاذه وعيانه الخاص ، وانما كل ما يستطيع ان يفعله هو ان يختار بين استاذه وغيره من الاساتذة ، او بين لوحات ولوحات اخرى ! ولو لم يكن عيانه الاصلي هو عيان هذا الفنان او ذاك ، لكان عليه ان يخترع فن التصوير من جديد ! وحسبنا ان ننعم النظر الى الموضوعات التي طالما استاثرت بانتباه الغالبية العظمى من المصورين ، لكي نتحقق من ان الفنان الناشيء كان يجد نفسه مدفوعا من حيث لا يدري نحو تصوير بعض الموضوعات الخاصة كالعذراء مريم ، والطفل يسوع ، والشاب المراهق ، وبعض المناظر الخرافية او الاسطورية وبعض الاعياد او الحفلات الفينيسية ، وما الى ذلك من موضوعات ممتازة درج كبار المصورين على تمثيلها جيلا بعد جيل ولكن المهم – في رأي مالرو – هو « ان الفنان لا يرى ما تمثله الموضوعات ، بل هو يرى الموضوعات على نحو ما ينتزعها تمثيلها من صميم الواقع . » (١)

واذا كان العامة من الناس لا يرون من اللوحات الفنية الا ما تمثله، فان الفنان لا يعد التصوير مطلقا مجرد ضرب من « التمثيل » وآية ذلك ان الفنان لا يرى في لوحة « الثور المذبوح » لرمبرانت ، او لوحة « عبادة المجوس » لبيرو دلا فرانشسكا او لوحة « بيت فنسان » لفان جوخ ، مجرد مناظر جديرة بالاعجاب ، وانما هو يرى فيها عوالم اصيلة ماثلة امامه من خلال تلك الصور التي هي منها بمثابة اداة تعبير . واذن فان ما يروقنا في لوحة « الثور المذبوح » (مثلا) ليس هو شكل الثور او ضخامة جثته ، بل هو تلك « الحضرة الفنية » التي تجعل من اللوحة بأسرها سيمفونية تشكيلية مؤثرة ، اراد الفنان ان يسجلها على صورة حيوان مذبوح يقطر دما ! والحق ان ما يجتذبنا الى العمل الفني ليس هو كونه يصور الواقع ، او يعبر عن الحقيقة ، وانما كونه ينقلنا الى عالم اخر هو وحده الذي يستطيع ان ينتزعنا من الواقع ! وكما ان هذه المجموعة المتسقة من الانغام قد تجعلنا ندرك فجأة ان ثمة عالما موسيقيا ، او كما ان تلك المنظومة المتناغمة من الابيات قد تجعلنا نكتشف ان هناك عالما من الشعر، فكذلك قد يستثير عيوننا ذلك المزيج العجيب من الخطوط والالوان فيظهرنا على ان ثمة بابا يقتادنا الى عالم اخر ! ولكن عالم التصوير ليس بالضرورة عالما فائقا للطبيعة ، او عالما اروع واجمل من الحقيقة ، بل هو عالم جديد لا سبيل الى الحاقه بعالم الواقع ، او على الاصح لا سبيل لرده الى الحقيقة الخارجية .

ولسنا نريد ان نتابع مالرو في التحليل الفني الدقيق الذي قام به لمشكلة الصلة بين الطبيعة والفن ، (١) وانما حسبنا ان نقرر ان مالرو يوحد بين الكشف الفني وبين أي تحول مطلق او انقلاب حاسم conversion في تاريخ الشخصية ، فيقول ان هذا الكشف لا بد من ان يقترن بضرب من الانشقاق او القطيعة التي تتمزق معها علاقة سابقة كانت تجمع بين الانسان والعالم . ومعنى هذا ان الفن لا ينبثق عن اسلوب جديد في النظر الى العالم ، بل هو ينبثق عن اسلوب جديد في اعادة خلق العالم . وما كان الفن العظيم ليأخذ بمجامع قلوبنا ، لو لم نكن نلمح فيه نصرا خفيا على العالم . حقا ان الفنان مقيد بتصور خاص للعالم ، الا وهو ذلك الذي يمده به عصره ، وثقافته ، واساتذته ، ولكنه مع ذلك ليس مجرد العوبة في يد التاريخ ، بل هو يستطيع بفنه ان يعلو على التاريخ ، لانه يملك القدرة على تعديل الواقع واعادة خلق العالم ! فليست علاقة الفنان بالطبيعة هي علاقة المرآة بالصورة، او علاقة المسود بالسيد ، بل هي علاقة الحرية المبدعة بالقضاء والقدر ، او هي علاقة العالم الانساني الذي يلتمس الخلود (عبر الصور المخلوقة) بذلك العالم الطبيعي الزائل الذي طالما عفت عليه اعاصير الزمن . ومالرو لا يرى في العالم نفسه سوى تلك الاداة الكبرى التي اعطيت للفنان حتى يفر من فنه . وهو يضيف الى هذا انه مهما اراد الفنان لنفسه ان يكون متعلقا بالطبيعة ، فانه لن يستطيع ان يهتف امام اية لوحة فنية قائلا : « يا له من منظر جميل ! » ، بل هو لا بد من ان يهتف قائلا : « يا لها من لوحة جميلة » ! وسواء أكان الفنان بازاء صخرة جامدة ، أم قصر هائل ، أم حدث مؤثر ، أم عذاب بشري عنيف ، فان « الموضوع » الحقيقي بالنسبة اليه انما هو ذلك الذي يولد في نفسه الرغبة في التصوير . وليس يكفي ان نقول ان الفن هو في جوهره خلق جديد للكون ، وانما يجب ان نضيف الى ذلك ايضا ان هذا العالم الفني الهائل الذي قد نتوهم انه من خلق الحلم او من فيض الالهة ، انما هو في صميمه عالم انساني قد انبثق من احضان ذلك المخلوق الخالق! والفنان العظيم انما هو ذلك الكيماوي الساحر الذي استطاع ان يهتدي اخيرا الى السر في صناعة الذهب ، وان كانلا يصنعه – بطبيعة الحال – من اي شيء كائنا ما كان ! فليس الفنان من العالم بمثابة الناسخ او الناقل ، بل هو منه بمثابة الخصم المناضل .

ثم يختم مالرو دراسته للابداع الفني بفلسفة انسانية لا تخلو من نتائج ميتافيزيقية ، فنراه يقرر ان الفن وحده هو الذي يستطيع ان يمنح البشر احساسا حقيقيا بتلك العظمة التي طالما جهلوها عن انفسهم .«ولم يظهر على وجه البسيطة شعب مسيحي لم يعرف الخطيئة ، اللهم الا ذلك الشعب الوديع الساكن من التماثيل » !.. ولكن ليست الانسانية في ان يقول المرء لنفسه : « انه هيهات لاي حيوان ان يفعل ما قد فعلت » ، بل الانسانية ان يقول لنفسه : « لقد استطعت ان اقول لا لما كان يريده الحيوان في نفسي ، فاصبحت انسانا دون عون الالهة ! » وقد عرف

(١) A. Malraux : « La Création Artistique », 1948, p. 142.

(١) د. زكريا ابراهيم : « بين الفن والطبيعة » مقال بمجلة «المجلة»، العدد ٤٠ ، ابريل سنة ١٩٦٠ ، ص ٩٥ – ص ١٠٠

مكتبة عبد القيوم

زوروا مكتبة عبد القيوم ببورتسودان تجدوا

احدث المطبوعات العربية ، وكذلك مجلة الاداب البيروتية ومنشورات دار الاداب .

ـ ذلك الكائن الفاني الذي يعلم انه لا محالة ذائق الموت ـ كيف ينتزع من الغمام اغنية الكواكب ، وكيف يعهد بتلك الاغنية الى الاجيال القادمة ، وقد اضفى عليها من عنده كلمات مجهولة غامضة . وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها ابداعها من صور حية ، ولكنها ستظل تهتز في حركاتها الخالدة اهتزازة من يشعر بكل ما في كلمة «الانسان» من قوة وعظمة وشرف ! (١)

* * *

تلك هي الخطوط العريضة او الملامح الرئيسية لفلسفة الفن عند مالرو . وربما كان من بعض افضال مالرو على الفلسفة الجمالية انه نجح الى حد كبير في الثورة على كل تفسير مادي للفن ، فاستطاع ان يبين لنا ان كل خالق فني ليس مجرد صدى لما يراه او ما يحيط به ، بل هو صاحب نظرة اصيلة يعلو بها على عصره ، حتى وان كانت هناك علاقات تربطه بفن عصره . فالفن في ري مالرو مظهر لسيادة الانسان في كل مكان ، بحيث انه حيثما وجد فن ، فلا بد من ان يكون ثمة انسان متحرر منتصر . وكأن مالرو الذي طالما نادى بانجيل « الثورة » قد اهتدى اخيرا الى « انسانية » اعمق في انجيل « الفن » . وهذا هو السبب فيكلما تتسم به انسانية مالرو من طابع جمالي ، وكأن «الفن» انما هو الشرك الوحيد الذي نستطيع ان نمسكبالكون في شباكه ! وحينما يقول مالرو ان الفن ينقلنا من عالم القضاء والقدر الى عالم الوعي والحرية ، فانه يعني ان انتصار الانسان على الكون انما يتحقق عن طريق الابداع الفني. ولكن مالرو يتناسى ـ فيما يقول بعض خصومه ـ ان تاريخ الفن ليس بالضرورة تاريخ الانتصار المستمر والتحرر الدائم ، بل هو حافل بالعثرات والمحاولات الفاشلة والخبرات التي قد تصيب مرة وتخيب مرات ! وهذا مثلا ما لاحظه المؤرخ الفني جورج ديتوي حينما قال ان في وسعنا ان نستعيض عن صورة « الانسان المنتصر » التي قدمها لنا مالرو في كتابه « سيكولوجية الفن « بصورة ذلك » الفنان المتواضع » الذي يسعى جاهدا في سبيل اشباع حاجات عصره ، فيعمل على القيام بمحاولات متعددة (لا تخلو من تردد وتعثر وخطأ) من اجل تحقيق ضرب من التكيف بينه وبين المقتضيات الفنية لذلك العصر. فليس الفنان ـ في نظر هذا الناقد ـ بمثابة مارد جبار يحيا بمعزل عن اهل مجتمعه ، بل هو مجرد انسان يحاول حل بعض المشكلات الفنية التي يمدها بها عصره ، فيفشل احيانا كثيرة وينجح في بعض الاحيان ، دون ان يكون لفنه ذلك الطابع الانساني الخالد الذي حاول مالرو ان يعتبره المظهر الاوحد لعظمة الانسان . (٢)

وقد اهتم كثير من النقاد الفنيين بالكشف عما في كتاب مالرو من اخطاء تاريخية ، كما اتهمه قوم منهم بانه قد اخذ الكثير عن بعض معاصريه مثل الي فور Elie Faure واميل مال Emile Mâle وفوسيون Focillon ، دون ان يحفل بالاشارة اليهم . وليس يعنينا ان نتوقف عند هذه المآخذ الجزئية التي استهدفت لها فلسفة مالرو في الفن ، وانما حسبنا ان نقول ان مالرو قد بالغ في وصف عظمة الانسان ، على نحو ما تكشف لنا عنها روائع الفن ، فقدم لنا نزعة انسانية جمالية تجعل من الفن « درسا للالهة » ، وتغفل تماما كل دور قامت به الطبيعة في تعليم الانسان ! ولكن الانسان ايضا ـ سواء اراد مالرو ام لم يرد ـ هو تلميذ الطبيعة ، وهو كثيرا ما يرجع الى قاموسها عندما يعجز عن فهم معاني بعض الماهيات التصويرية او الكيفيات الجمالية . فلماذا يأبى مالرو اذن الا ان يجعل من الفنان خالقا مبدعا للعالم ، وما هو في الحقيقة الا صانع مجتهد يظل دائما في صراع مع المادة ، دون ان يستطيع يوما ان يزعم لنفسه انه قد قبض على «المطلق» بجمع يديه ؟!

زكريا ابراهيم

(١) Malraux : « **La Création Artistique** », p. 216.

(٢) Cf. G. Duthuit : « **Le Musée inimaginable** », Corti, 1956.

الوقائع العربية

مجموعة فصلية لاهم الاحداث السياسية والاجتماعية في الدول العربية

تنشرها

دائرة الدراسات السياسية في الجامعة الاميركية ـ بيروت

صدر العدد الاول للفترة ما بين الاول من كانون الثاني وآخر آذار سنة ١٩٦٣

تطلب من مكتب التجهيز والبيع ـ الجامعة الاميركية ـ بيروت

الثمن : ٢٢٥ غ.ل