د. سعيد توفيق

عالمية الفن وعالمه

الدار المصرية اللبنانية

د. سعيد توفيق

عالمية الفن وعالمه

الدار المصرية اللبنانية

عالمية الفن وعالمه

عالمية الفن وعالمه/سعيد توفيق
. ـ ط 1ـ القاهرة :الدار المصرية اللبنانية ، 2017.
تدمك : 9789777950961
1- الفن .
أ - العنوان . 700
رقم الإيداع : 2016/ 26017
16 عبد الخالق ثروت القاهرة .
تليفون : +202 23910250
فاكس : 23909618 +202 ص.ب 2022
E-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com
جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة
الطبعة الأولى : ربيع ثان 1438هـ - يناير 2017م
الدار المصرية اللبنانية

جميع الحقوق محفوظة للدار المصرية اللبنانية ، ولا يجوز ،
بأي صورة من الصور ، التوصيل ، المباشر أو غير المباشر ، الكلي أو الجزئي، لأي مما ورد في هذا المصنف ، أو نسخه ، أو تصويره ، أو ترجمته أو تحويره أو الاقتباس منه ، أو تحويله رقميًّا أو تخزينه أو استرجاعه أو إتاحته عبر شبكة الإنترنت، إلا بإذن كتابي مسبق من الدار .

سعيد توفيق

عالمية الفن وعالمه

الدار المصرية اللبنانية

إهداء

إلى روح الصديق الحبيب محمود رجب، ذلك الفيلسوف الذي لا يعرفه سوى قلة قليلة من العارفين؛ لعل روحه تأنس في هذا الكتاب بشيء من روح هيدجر الذي اجتمعنا على حبه فيما اجتمعنا عليه .

تصدير

يتصدى هذا الكتاب لقضية شائعة في واقعنا الثقافي منذ عهود طويلة، وهي قضية «عالمية الفن»، بهدف الكشف عن معناها وتعرية الفهم المزيف لها وللمفاهيم المرتبطة بها من قبيل: «العالم» و«العالمي» و«المحلي»...إلخ. ولذلك، فإنه على الرغم من أن هذا الكتاب حافل بالتأملات الفلسفية لمسائل بالغة العمق (كما نجدها عند فلاسفة كبار من أمثال شوبنهاور وهيجل وهيدجر)، إلا أن التأمل فيه لا يأتي من علٍ، وإنما ينبع مما هو متداول في حياتنا الثقافية، أي من ذلك الأساس الذي يقوم عليه الوعي الهش المسيطر على ثقافتنا، والذي ينبغي تعريته من أجل الكشف عن الأرض الصلبة التي تكمن تحته والتي يمكن أن نؤسس عليها من جديد .

والحقيقة أن عنوان هذا الكتاب دقيق، فهو يستخدم كلمة «العالم» بمعنيين توحي بهما ظلال معنى الكلمة: فمفهوم «العالم» يوحي لنا - من ناحية - بهذا العالم الكبير الذي ننتمي له مثلما ينتمي إليه أقوام غيرنا لا حصر لهم.. إنه العالم الأكبر. ولكن مفهوم «العالم» يعني-من ناحية أخرى - ذلك العالم الخاص الذي نعيش فيه بوصفنا شعب له خصائصه التي تميزه. فمع أن هناك عالمًا إنسانيًّا واسعًا تحيا فيه الشعوب في لحظة تاريخية ما، فإن هناك عالمًا أصغر يخص شعب ما، يتمثل في تاريخه المتراكم، وفي معتقداته، وعاداته وتقاليده، وقيمه الخاصة التي يؤمن بها، وما إلى ذلك. وعلى هذا، فإن العالم الواسع الذي نعيش فيه كموجودات بشرية، ينطوي أيضًا على ذلك العالم الخاص الذي أعيش فيه وأنتمي إليه بكل تفاصيله، والذي من خلاله ننظر إلى معنى ذلك العالم الإنساني الواسع الذي يكتنفنا .

ومن هنا فإننا يمكن أن نفهم الكثير من عبارات الفيلسوف العظيم هيدجر حينما يتحدث عن معنى العالم وعن معنى عالم العمل الفني: فهو عندما يشير - على سبيل المثال-إلى المعبد اليوناني باعتباره يعبر عن الإلوهية كما تتجلى في عقيدة شعب ما، فإنه يعبر بذلك عن أسلوب فني ما في التعبير عن عالم شعب ما فيما يخص عقيدته وإيمانه. ولكننا ينبغي أن نلاحظ - في الوقت ذات - بأن الإيمان أمر شائع بين الشعوب والأقوام كافةً، على ما هنالك من الكثير من الاختلافات بينها. ومن ثم، فإن الرؤية العميقة لهذا الأمر تدرك أن ما هنالك من اختلافات بين البشر والأقوام، إنما تكمن فحسب في «الأسلوب في التعبير» وليس في مناط التعبير عن تلك الرؤية أو ذاك الأسلوب .

ينطوي هذا الكتاب على ثلاث مقالات متفاوتة الطول وصادرة عبر أزمنة متفاوتة: المقال الأول بعنوان : «معنى أن تكون أديبًا أو فنانًا عالميًّا » ، وهو أقل المقالات طولًا، وإن كان أحدثها؛ لأنني بدأت كتابته في أواخر عام 2015. وقد رأيت أن أضع هذا المقال القصير في بدء الكتاب توطئة له؛ لأنه يتناول ما هو مثار في واقعنا الثقافي من أمثلة حية تعكس الفهم المغلوط الشائع في هذا الواقع، حتى عند كثير من الكتَّاب ومن يُسمون بالنخبة الثقافية. ولا شك أن أهمية البدء من أمثلة عيانية تكمن في أنها تمدنا بمادة خصبة ومباشرة للتأمل الفلسفي الذي سوف ينتقل تدريجيًّا - عبر فصول هذا الكتاب - من العياني والمشخَّص إلى مستوى التجريد الفلسفي الأكثر صعوبة .

والمقال الثاني بعنوان : «عالمية الفن ومحليته: تحليل لقضية زائفة » هو أقدم هذه المقالات وأكثرها طولًا، ولكنه أيضًا أكثرها ارتباطًا بالمقال الأول: فإذا كان المقال الأول يقوم على تشخيص الأمثلة العيانية للوعي الزائف حول قضيتنا التي نتناولها في هذا الكتاب، فإن هذا المقال الثاني يقوم على تحليل المعاني والمفاهيم التي تكشف لنا فساد هذا الوعي؛ لكي نعيد تأسيس هذه المعاني والمفاهيم. أما المقال الثالث بعنوان : «الفن كرؤية للعالم » فهو مقال حديث نسبيًّا؛ إذ نُشِر منذ أقل من سنتين في المجلد رقم 40 الصادر عن مجلة عالم الفكر الكويتية سنة 2012. ونحن في هذا المقال نكشف عن الجذر الأكثر عمقًا لمعنى العالمية في الفن وما يرتبط بها من مفاهيم، أعني أننا نكشف عن معنى العالم نفسه في علاقته بالفن.. العالم الذي يستدعيه ويصوره الفن؛ وبذلك فإننا نقوم بتصعيد القضية التي نتناولها إلى أعلى مستوى لها، لتصبح نظرية في الفن وليس مجرد تصويب لأخطاء عملية ونظرية حول الفن .

أما المقالات الثلاث الأخيرة في هذا الكتاب، فهي تعمل عل تعضيد الأطر النظرية في المقالين السابقين: فالمقال الرابع الذي يحمل عنوان : «اللغة والهوية » يؤكد بقوة على الصلة الوثيقة بين الأدب-وخاصة الشعر-باللغة التي هي جذر أساسي للهوية. والمقال الخامس بعنوان : «الأغنية والوطن » ، فهو مقال قصير قد مهد له المقال السابق وغيره، ولكنه يؤكد على الصلة الوثيقة بين الفن وعالمه من خلال أمثلة عيانية مستمدة من فن الأغنية بوجه خاص، باعتباره فنًّا تقوم فيه الكلمة، ومن ثمّ اللغة، بدور أساسي في تجسيد تلك الصلة الحميمة بين الفن وموطنه. أما المقال الأخير بعنوان : «وما الفن إذن؟ !» ، فهو يحاول أن يخلص من كل ما سبق إلى فهم لمعنى الفن الذي حيَّر الأفهام حتى سلكت في تعريفه ضروب شتى، وقد انتهينا فيه إلى تعريف الفن بناءً على مجمل ما سبق بأنه : التعبير عن دلالة إنسانية عامة كما تتجلى في حالة إنسانية خاصة، أي التعبير عن العالم الأكبر كما يتجلى في العالم الأصغر الذي هو أنا وأنت .

سيجد القارئ إذن في هذا الكتاب - مثلما سيجد في بعض إصداراتي الحديثة - مقالات سبق نشرها بجانب مقالات لم تنشر من قبل، ولكنه قد يجد تكرارًا على أنحاء متباينة لبعض الأفكار هنا وهناك، وهذا أمر طبيعي قد لا يخلو من فائدة؛ ذلك أن الفكرة الواحدة عندما ترد على أنحاء شتى، وتتردد أصداؤها في سياقات متباينة، تصبح بذلك أكثر وضوحًا وعمقًا. فليغفر لنا القارئ ذلك إن شاء، وليحمده إن رأى فيه ما يضيف إليه بُعدًا جديدًا كان غائبًا عنه .

الجيزة - مدينة 6 أكتوبر

يناير 2016

تمهيد في

معنى أن تكون أديبًا أو فنانًا عالميًّا

في العدد الصادر في 11 سبتمبر 2014 من جريدة المصري اليوم كتب المفكر الدكتور جلال أمين مقالًا رائعًا بعنوان: «نجيب محفوظ.. أو كيف تصبح أديبًا عالميًّا»، وهو مقال رفيع المستوى، بالغ العمق، ومع ذلك فإنه سهل الفهم، بسيط العبارة؛ إذ ليس فيه أي تقعر من ذلك الذي نجده عند كثير من الكتّاب الذين يريدون أن يبرهنوا لنا على أنهم مثقفون مستنيرون يعرفون مصطلحات النقد الغربي المعاصر، فيستخدمون لغة متقعرة دون أن يفهموا أبعادها ومراميها؛ وبالتالي لا يحسنون تطبيق ما سمعوا على مثال واحد متعين مما يجدون في واقعهم :

فالحقيقة أن مثل هؤلاء النقاد المتقعرين يستخدمون لغة "طنانة " دون أن يقولوا لنا شيئًا جديدًا عما يمكن قوله بتلك البساطة التي نجدها في مقال جلال أمين الذي لا يحسبه المثقفون على النقاد، ومع ذلك نجد في مقاله وفي غيره استبصارات نقدية لا يستطيع أن يكتب مثلها كثير من المحسوبين على النقد في عالمنا الثقافي المتخلف !

لقد كتب جلال أمين هذا المقال في ذكرى الاحتفال بنجيب محفوظ، وهو يبدأ مقاله على طريقة «الفلاش باك»! أعني أنه يبدأ من حيث يريد أن ينتهي، فيقول: «أظن أن الشرط الأساسي للنجاح في أن تصبح أديبًا عالميًّا هو ألا يشغل هذا الأمر بالك على الإطلاق. الشرط هو أن ينصرف همك إلى الكتابة بصرف النظر عما إذا كان موضوع الكتابة محليًّا أم عالميًّا. فإذا كنت بالإضافة إلى ذلك شخصًا موهوبًا، فقد يضمن هذا لك اعتراف العالم كله بك ».

لا يبدأ جلال أمين مقاله من حالة نجيب محفوظ كمثال حي على تلك المقولة التي يريد أن ينتهي إليها؛ لأن حالة نجيب محفوظ هي مجرد مناسبة للإفصاح عن هذه الفكرة التي يريد أن ينتهي إليها، وقد أدهشني توارد الخواطر بيني وبين جلال أمين: إذ إن مقالي التالي في هذا الكتاب الذي سبق أن صدر - بسنوات عديدة - في كتيب بعنوان : «عالمية الفن ومحليته: تحليل لقضية زائفة » ، قد كتبته أيضًا بمناسبة تتعلق بنجيب محفوظ، خاصة

بعد فوزه بجائزة نوبل : إذ بدأت تتردد في تلك الفترة عبر الصحف وأجهزة الإعلام عبارات سطحية ساذجة من قبيل: «الآن عبرنا إلى العالمية» و «ها هو ذا نجيب محفوظ الأديب العالمي»، وكأن نجيب محفوظ لم يصبح أديبًا عالميًّا إلا بعد حصوله على الجائزة؛ وبالتالي فهو قبل حصوله على الجائزة كان أديبًا محليًّا! هكذا فهم الإعلاميون هذه القضية، وهكذا فهمها بعض أساتذة الجامعات من الجهلاء وممن يحسبون أنفسهم على أهل الفكر والثقافة في واقعنا. وقد دفعني كل هذا إلى ضرورة استجلاء الأمر وبيانه لهؤلاء جميعًا بالتساؤل عن معنى مفهومي «العالمية » و«المحلية»، لا في الإبداع الأدبي وحده، وإنما في كل إبداع فني .

بل إن جلال أمين لا يبدأ تطبيق فكرته على حالة نجيب محفوظ، وإنما ينتهي بها؛ فهو يبدأ تطبيق فكرته على مثالين متقابلين يوضح من خلالهما تلك الفكرة: أحدهما هو المخرج الهندي ساتيجيت راي satyajit Ray الذي بلغ شهرته العالمية بعد أن استغرق في تصوير حالات من المعاناة الإنسانية لعائلة في عالمه المحلي؛ والحالة الثانية هي حالة المخرج المصري يوسف شاهين الذي استغرق معظم حياته الفنية (بعد نجاحات محدودة مبكرة) في تصوير ما يظن أنه قد يعجب الغرب من قضايا مثارة في إعلامهم، فخسر جمهوره في موطنه، ومن ثمَّ لم تصل رسالته خارج موطنه! وقد أدهشني أيضًا توارد الخواطر بيني وبين جلال أمين في هذا الصدد: إذ سبق أن كتبت مقالًا منذ سنوات عديدة عن فيلم «المصير» ليوسف شاهين (1) تضمن تلك الفكرة؛ وبطبيعة الحال فإنني لن أتعرض هنا لتفاصيل هذا المقال الطويل نسبيًّا، وإنما سأستقي منه ما يخدم الفكرة أو الرؤية التي نحن بصددها الآن :

ولكني قبل أن أتعرض لفيلم المصير سأعرِّج على مجموعة الأفلام «الاغترابية » ليوسف شاهين السابقة على فيلمه هذا، من قبيل: «وداعًا بونابرت» و«إسكندرية ليه» و«إسكندرية كمان وكمان»، وغيرها؛ وهي الأفلام التي لا تتناول فحسب موضوعات يظن أنها قد تعجب الغرب، بل موضوعات أو "تيمات " تتملق الغرب، وقد امتد هذا حتى إلى محاولة تقليد بعض المخرجين الغربيين في تقنيات التفتيت المتعمد للمشاهد بحيث لا يضمها سياق متصل، وقد فعل هذا بإسراف بالغ إلى حد السفه بحيث أفقد عمله أية دلالة يمكن أن يتعاطف معها المشاهد. ولما أخفقت أعماله، حاول أن يعود إلى سيرته الأولى بأن يتناول قضية من قضايا الوطن ترتبط بماضيه وحاضره، وقد تمثل ذلك في فيلم المصير: إن الفكرة الرئيسة في الفيلم هي أن محنة ابن رشد التي انتهت بحرق كتبه تجسد لحظة نكوص الحضارة الإسلامية عندما سيطر الفكر الظلامي الذي يحارب التأويل وإعمال العقل، وهي المحنة ذاتها التي نواجهها الآن متمثلة في انتشار هذا الفكر الظلامي

في واقعنا العربي المعاصر، وكأننا بذلك نواجه نفس المصير الذي واجهه ابن رشد .

ولكن يوسف شاهين يصور تلك الفكرة وينسجها دراميًّا في الوقت الذي يضع عينه على الغرب وجوائزه، فهو يصور زوجة ابن رشد امرأة لعوب تغازل تلميذه الأوروبي، ولهانة دائمًا بعينيه الزرقاوين، ويصور ابنته باعتبارها لعوب هي الأخرى، نهداها عاريان بارزان للكاميرا، ويصور ابن رشد نفسه باعتباره سعيدًا منتشيًا برقص الرجال، متجاهلًا أن الشخصية التي يصورها ليست لمفكر أو فيلسوف فحسب، بل لفقيه إسلامي أيضًا، وهذا ما يخل بالبناء الدرامي للشخصيات ويفقدها صدقها . والسبب في ذلك كله أنه يريد الخلط المتعمد بين التحرر الفكري والتحلل الأخلاقي، وأن يقدم نفسه للغرب باعتباره داعيًا لهذا النموذج في عالمنا العربي؛ ولكن الغرب نفسه لا يسمح دائمًا بهذه الإسقاطات الإيديولوجية المفتعلة على مستوى الفن، وإن أجازها على مستوى السياسة، طالما أنها يمكن أن تخدم أغراضًا تتعلق بالمصالح .

ينبغي أن نستبعد إذن في فهمنا "للعالمية في الفن والأدب " حسابات السياسة والجوائز التي تجعل بعض الفنانين يقحمون على أعمالهم إيديولوجيات معينة. كما ينبغي أن نستبعد الشهرة الوقتية التي يصنعها الترويج الإعلامي. ولقد وجدنا خلال العقدين الأخيرين أدباء وأديبات متلهفين على تلك الشهرة من خلال تبني موضوعات إباحية ولغة تشبه لغة "البورنو " في أعمالهم، ويسطحون مفهوم الجسد في أعمالهم بحيث يحولونه إلى مجرد موضوع جنسي مبتذل، كما لو كان هذا الجسد لا تسكنه روح أو عقل؛ ولذلك فهم لا يحسنون حتى التعبير عن لغة الجنس أو عن الجسد حينما بعبر عن نفسه كموضوع جنسي. هذا وأشياء من هذا القبيل أصبحت شائعة في كتابات الأدباء في واقعنا الراهن الذين يكتبون وعينهم على دور النشر الأجنبية التي يمكن أن تترجم أعمالهم، وهم يبذلون في سبيل ذلك كل جهدهم الأدبي وغير الأدبي .

ينسى هؤلاء جميعًا أن نجيب محفوظ لم يسع إلى جائزة، ولم يكتب من أجل أن تترجم أعماله؛ فجاءته أرفع الجوائز وتُرجِمت أعماله إلى لغات لا حصر لها؛ لا لشيء سوى أنه عكف على أدواته الفنية في البناء الروائي لشخصيات لها دلالة إنسانية عامة، ولكنها تحيا في سياق زماني مكاني خاص، وفي لحظة تاريخية مشخَّصة من تاريخ مصر. ولا شك أن هناك مستحقين لجائزة نوبل من السابقين واللاحقين على نجيب محفوظ، يكفي أن نذكر منهم على سبيل المثال: طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم والمازني ويوسف إدريس، وغيرهم من قبل ومن بعد كثير. ولكن مثل هذه القامات الأدبية الرفيعة حفرت مكانها في تاريخ الأدب وفي وجدان شعبها

بحروف من نور ساطع تخفت في ظله أنوار أية جوائز أخرى.. وقل مثل ذلك في سائر الفنون الأخرى .

1() نُشِر هذا المقال بعنوان: «فيلم (المصير): حِرفية عالية، وفن كاذب»! بالعدد الحادي عشر من مجلة إبداع (الهيئة المصرية العامة للكتاب، نوفمبر 1997).

عالمية الفن ومحليته

تحليل لقضية زائفة

توصيف لأسلوب طرح القضية

من أشد الأخطار التي يمكن أن تهدد ثقافة مجتمع أو عصر ما، أن تتحول الثقافة فيه إلى "ثقافة لفظية " ، أعنى ثقافة تقوم على حفظ وترديد الألفاظ والمفاهيم دون تمثل أو هضم لمعانيها. وهناك شواهد عديدة على أن هذا الخطر يوشك أن يداهم واقع الثقافة العربية: ومن هذه الشواهد ما نلاحظه أحيانًا من أن المصطلحات والمفاهيم المستحدثة التي ترد إلينا مع تيارات ومذاهب الفكر الغربي، يتم ترديدها وتداولها، كما يتم تداول السلع الواردة والتعامل معها من الخارج، إلى أن نملّها ونبحث عما هو جديد منها لنستخدمه كواجهة تدل على أننا نعرف أحدث ما يتداوله الغرب من مفاهيم، مثلما نتعامل مع أحدث ما يستخدمه من سلع وأدوات .

ولكننا قلما نتوقف عند هذه المفاهيم لنقف على أصولها التي أنتجت دلالاتها وولَّدت معانيها، ومن هنا يحدث الخلط فيها وكثيرًا ما تُستخدم في غير سياقها. ومن الشواهد أيضا ما نلاحظه في أحيان أخرى من خلط في المفاهيم والألفاظ التي نستخدمها لوصف ظواهر معينة تحدث بالفعل في واقعنا الثقافي والاجتماعي والتاريخي نفسه، دون أن نتوقف عند تحليل معنى الظاهرة التي نعيشها، وبذلك نُبقِي فقط على مفهوم أشبه بعنوان للظاهرة مشوش وغامض . وهكذا، فإننا شيئًا فشيئًا نجد أنفسنا نحيا في عالم من الألفاظ والمصطلحات والمفاهيم المغتربة عن معانيها الحقيقية، ونتحول إلى ما أسميناه بظاهرة "الثقافة اللفظية ".

ومن هنا تأتى أهمية الفلسفة، لأنها دائمًا هي الملاذ الأخير لعلاج مثل هذه الظواهر الثقافية السلبية. فإحدى الوظائف الهامة للفلسفة هي التحليل الذي يهدف إلى توضيح المفاهيم والكشف عن معاني الظواهر من خلال إظهار الحقائق المختفية وراء سطحها والتي تشكل ماهية كل منها وتمنحها اسمها. وهذه الوظيفة يمكن أن نشير إليها باختصار بكلمة «الفهم»: أن نعي ونتمثل كل ما يمكن أن نقوله عن الظاهرة بناءً على فهم حقيقة الظاهرة نفسها .

وهذا البحث ليس إلا محاولة لتقديم إسهام فلسفي محدود للكشف عن المفاهيم المتضمنة في قضية واحدة من القضايا المطروحة على نحو مضلل

في واقعنا الثقافي، وهي قضية "عالمية الفن ومحليته ". والبحث يُظهِر لنا أن وجه التضليل هنا يكمن في أسلوب طرح القضية الذي يضع لنا مفهوم "عالمية الفن " في مقابل مفهوم "محلية الفن " ، وهو أمر يرجع إلى سوء فهم هذين المفهومين. وعلى الرغم من أن بحثنا قد انصب أساسًا على توضيح هذين المفهومين، فإننا - مع ذلك - قد تطرقنا إلى مفهوم ثالث هو مفهوم "قومية الفن " لارتباطه الوثيق بسياق القضية التي نبحثها .1

والحقيقة أن تاريخ هذا البحث يرجع إلى نهاية عام 1988(*) ، وهي الفترة التي كانت فيها قضية "عالمية الفن " - أو "انتقاله من المحلية إلى العالمية " مطروحة على نطاق واسع في واقعنا الثقافي، نتيجة لفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل العالمية. فكان هذا الحدث بمثابة مناسبة للتأمل في المعاني المتضمنة في هذه القضية وأسلوب طرحها. وكل ما نرجوه أن يضئ هذا البحث قدرًا ضئيلًا من الغموض الذي يكتنف وعينا بالمفاهيم .

الواقع أن مفهوم "عالمية الفن " من المفاهيم المطروحة في ساحة الثقافة العربية بصورة ساذجة مشوشة، فهو مطروح داخل قضية زائفة متفشية في واقعنا الثقافي، وهي قضية "عالمية الفن ومحليته " التي تتناولها الأقلام الصحفية، وتلوكها الألسن في الندوات والجلسات الثقافية، بل تتداولها المؤتمرات العلمية. وربما يرجع السبب في شيوع هذه القضية في واقعنا الثقافي إلى أن أدب العرب وفنهم بوجه عام لم ينل - لأسباب تاريخية وسياسية وحضارية عديدة - حظًّا من الانتشار (**).

وعدم الانتشار هذا يعني بالنسبة لأصحاب هذه القضية أن فن شعوبهم يتسم بضرب من الدونية، وأنه محدود أو محلى. ومن ثمّ، فإن السؤال الذي يلح على أذهانهم هو: وما سبيلنا إلى العالمية؟، ثم لا يلبث هذا السؤال أن يتخذ صورة أكثر تعميمًا هي: كيف ينتقل الفن من المحلية إلى العالمية؟ إذ يبدو لهم أن الإجابة على هذا السؤال سوف تحدد إجابة السؤال الأول. وهذا السؤال يصبح مطروحًا بقوة أكبر كلما أصبح فن أو أدب العرب مطروحًا للعرض والتقييم في ساحات المهرجانات والجوائز العالمية، وذلك حينما يخفق أو ينجح عمل فنى ما - كفيلم ما على سبيل المثال - في كسب استحسان جمهور النقاد أو إحراز جائزة (*).2

ولكن وضع السؤال على هذا النحو يفسد القضية برمتها، ويجعل منها آخر الأمر قضية زائفة؛ لأن صيغة هذا السؤال تضع خاصية "المحلية " التي يوصف بها الفن في حالة تعارض - بل في تضاد - مع خاصية أو طابع "العالمية ". والحقيقة أننا يمكن أن نرصد موقفين رئيسيين يتجلى فيهما هذا التعارض بين هاتين الخاصيتين عند مرددي هذه القضية: ففريق يرى أن الفن ينبغي أن يكون عالميًّا كيما يكون فنًّا، وهذا يعنى بالنسبة لهم أنه ينبغي أن يتخلص من خاصية أو صبغة المحلية التي هي سمة الفن الأدنى قيمة، فهي وصمة أو قصور يشوب ويعيب الفن. وفريق آخر يرى أن الفن بطبيعته يكون

محليًّا وليس عالميًّا؛ لأن كل فن ينشأ داخل إقليم أو وطن أو قومية ما، والقومية ضد العالمية، وليست عالمية الفن سوى خاصية دخيلة أو حالة طارئة على الفن، فهي ليست تعنى سوى انتشار الفن وفقًا لظروف سياسية وحضارية معينة، كأن يكون - على سبيل المثال - الاتجاه والثقل السياسي للدولة التي ينتمي إليها المُبدِع، مؤثرًا في موازين الجوائز العالمية التي تمنحها هيئات دولية بعينها، أو يكون انتشار الفن عالميًا متأثرًا بمدى انتشار لغة العمل الفني المبدَع (*) ، وبمدى ثقل أجهزة الإعلام في موطن العمل ... إلخ. والتحليل الذي سوف نقدمه في الصفحات التالية سوف يكشف لنا أن كلا الرأيين على خطأ .

وليس معنى ذلك أننا نريد أن نقف موقفًا وسطًا بين الرأيين اللذين يضعان خاصية المحلية في حالة تعارض مع خاصية العالمية في الفن، بل إننا نريد أن نكشف عن وجه القصور فيهما من خلال تحليل متأن دقيق يكشف لنا عن زيف القضية من أساسها كما يطرحها هذان الرأيان، ويكشف لنا في نفس الوقت عن رؤية أو تصور تركيبي آخر لا يجمع أو يوفق بين هذين الرأيين وإنما يتجاوزهما كليةً. ولكن البحث العلمي المنهجي يقتضى التخلي عن كل أحكام أو تصورات مسبقة؛ فأولى بنا أن نحاول فهم وتحليل دلالة المفاهيم الواردة في هذه القضية قبل إصدار أية أحكام على الإطلاق . 3

ما الذي نعنيه بطابع «المحلية» في الفن؟

إن الفهم العامي يضع تصورًا عامًّا لمفهوم المحلية يجعله ساريًا على الفن مثلما يسري على باقي الأشياء. فوفقًا لهذا الفهم، فإن عملًا فنيًّا ما يكون محليًّا على نفس النحو الذي به يوصف شيء ما مصنوع بكونه محليًّا: فالمحلية في كلتا الحالتين تعنى «ما يكون خاصًّا بـ أو منتميًا إلى إقليم أو شعب ما هو الذي أنتج العمل أو الشيء المصنوع لأجل استهلاكه الخاص» (ومن ثمَّ فإنه يصبح «عالميًّا» عندما تتوافر فيه أو تتاح له القدرة على الانتشار واختراق الحدود الإقليمية ليصبح موضوعًا للاستهلاك العالمي . فالعالمية هنا لا تعنى شيئًا آخر سوى الانتشار، وهي قضية سنعود إليها فيما بعد).

ولكن مثل هذا الفهم التعميمي المبتذل يغفل منذ البداية المعنى أو الأسلوب الخاص المميز لمفهوم «المحلية في الفن » عنه في باقي الأشياء: فالشيء المصنوع محليًّا على سبيل المثال لا يدلني بذاته على خصوصيته أو على خصوصية الإقليم أو الشعب الذي إليه ينتمي .

حقًّا إن هناك بعض العناصر الخاصة قد تتجلى في الشيء المصنوع: كدقة الصنعة أو استخدام مواد معينة يتميز بها الإقليم أو الأمة التي أنتجت الشيء المصنوع، إلا أن كل هذا لا يدلنا على طابع وخصوصية الأمة ولا يجسد لنا روح شعبها (*). 4

فالشيء المصنوع لا يدلنا على شيء من ذلك، حتى عندما ينجح في اختراق الحدود التي أُنتج داخلها، فأنا أعرف ذلك فقط بأن أستدل عليه بطريقة لاحقة أو بعدية من خلال عنوان أو علامة أو بطاقة أُلصِقت عليه وكُتِب عليها "صُنِع في دولة كذا ..". فالعلاقة بين الشيء المصنوع وبين الأمة أو الشعب الذي أنتجه علاقة خارجية برانية؛ ومن ثمَّ فإن محلية الشيء المصنوع يمكن أن نسميها "محلية برَّانية ". وهذا هو المدلول الحرفي والتقليدي لمفهوم المحلية، فهل يسري هذا المدلول على مفهوم المحلية في الفن؟

لنتأمل الأمر بعناية عن قرب أكثر: إن كل عمل فني هو بلا شك كأي شيء مصنوع من حيث إنه ينشأ تاريخيًّا في إطار زماني مكاني، ولكن ما يهمنا هو فهم طبيعة العلاقة بين العمل الفني وإطاره الزماني المكاني: إن كل عمل فني أصيل ينبت في تربة يحمل رائحتها وينشأ في وطن يمثل هويته، فالعمل الفني ليس كائنًا لقيطًا بلا وطن، بل إنه ينتمي إلى وطن أو موطن يكون بالنسبة له أشبه بالرحم الذي فيه يتشكل ويتخلق. ولذلك فإنه عندما يُولَد، فإنه يحمل معه شهادة بنوته التي تتمثل في - وتدل عليها - تلك السمات أو تلك السحنة التي يشيع فيها طابع وروح موطنه، تمامًا مثلما أن الأجناس الأصيلة يكون لها سحنة لا تُخطؤها العين: فالطبيعة والناس وأسلوب حياتهم، بل والأدوات التي يستخدمونها، هي تعيُّنات نجدها ماثلة في الأعمال الفنية بوضوح :

ففي الشعر العربي الجاهلي - على سبيل المثال - نجد تصويرًا للصحراء والسماء والخيل، وغير ذلك من الأشياء التي تمثل بيئة شاعر البادية. وبوجه عام يمكن القول بأن الشاعر العربي على مر العصور كان يستلهم الطبيعة والبيئة التي يحيا فيها. والشاعر العربي من هذه الناحية لا يختلف عن غيره من الشعراء، فالشاعر في كل زمان ومكان هو ابن بيئته، بل هو أبر أبناء الطبيعة: « فقد أمدته بما أمدت به غيره وبما بخلت به على غيره، أو أخذ منها هو ما أخذه غيره، ثم نفذ إلى قلبها فاستخلص ما لم يجد غيره سبيلًا إليه أو لم يحس بوجوده »5.

وفن التصوير يمكن أن يمدنا بأمثلة أخرى عديدة :

ففن التصوير المصري - على سبيل المثال - قد يستلهم صورة القرية في التعبير عن شكل وأسلوب حياة الناس في بيئتهم، أو قد يعكس روح هذه البيئة من خلال صورة فلاحة مصرية في لوحة بورتريه. وعلى نفس النحو يمكن القول بأن الطبيعة الأوروبية بسمائها الغائمة القاتمة وجبالها وغاباتها الثلجية، قد انعكست في اللوحات التي تصور مشاهد الطبيعة landscape paintings عند المصورين الأوربيين المحدثين. وحتى في العصور الوسطى الأوروبية المسيحية حينما كانت الكنيسة والروح الدينية مسيطرة، نشأ وازدهر الفن المعروف باسم "فن التصوير المسيحي " الذي يعد رافائيل

Raphael وكوريجيو Corregio من أعظم أساتذته. «فغالبًا ما نجد في هذه اللوحات المسيح طفلًا مع أمه وقد أحاط بهما القديسون وحفتهما الملائكة، وقد انعكس في عيونهم طابع السكينة والهدوء الباطني واستسلام الإرادة التام، وهي كلها سمات مميزة للروح المسيحية كما بين لنا شوبنهاور بوضوح [6]».

ومن هنا أيضًا كان هيجل قادرًا على أن يتحدث بمنظوره الخاص عن علاقة جوهرية بين الفن والحضارة. ولاشك أن علاقة الفن بحضارته - بل ببيئته بمعناها المحدود - تكون أكثر وضوحًا في حالة الفنون التمثيلية representative arts ، أي الفنون التي تصور أو تمثل موضوعًا خارجيًّا، وبوجه خاص في السينما وفنون الأدب. ففي فيلم أو رواية ما غالبًا ما نجد أن العالم المتمثَّل أو المتخيَّل في العمل بكل شخصياته وأحداثه ومكانه وزمانه، يكون منطويًا على مماثلة أو يجسد صورة مشابهة لروح العالم أو أسلوب الحياة الذي جاء العمل ليصوره :

ففي رواية "النفس المنبهرة " L`ame enchantee لرومان رولان Romin Rolland التي تجرى أحداثها في باريس ـ نجد أن كثيرًا من شوارع العاصمة الفرنسية مصورة في هذه الرواية. وفي أعمال نجيب محفوظ نجد أن أحياء القاهرة العتيقة بحواريها وأزقتها مصورة في هذه الأعمال التي تحمل بعضها اسم هذه الأحياء .

وإذا كان هذا هو الحال في الفنون التمثيلية، فإن هذا لا يعني أن الفنون اللاتمثيلية non-representative arts لا تمثل روح بيئتها ووطنها وحضارتها بوجه عام. فحتى الموسيقى التي تعد أغلب أنماطها فنونًا لاتمثيلية (أي لا تصور موضوعًا خارجيًّا) تعكس أيضًا هذه الروح . ومن هنا قيلت العبارة الشهيرة: إذا أردت أن تعرف شعبًا، فاستمع إلى موسيقاه. وهذه العبارة صادقة إلى حد كبير: فالموسيقى الإفريقية في البيئات الحارة على سبيل المثال، هي موسيقى ساخنة راقصة إيقاعية، ولذلك يسودها - رغم عنفها - رتابة الحركة وبساطة التركيب على نحو يعكس حياة رتيبة بسيطة. في حين نجد أن الموسيقى الأوروبية تقوم أساسًا على الهارموني المتعدد الأصوات polyphonic harmony ، فهي مركبة شديدة التعقيد بحيث تبعث على التأمل والشعور وليس مجرد الاستجابة البدنية، وهذه خصائص تناظر تنوع وخصوبة وتعقد أسلوب حضاري .

ولا شك أن هناك أمثلة أخرى عديدة يمكن أن نسوقها في هذا المجال للتأكيد على طابع "الانتماء " أو "الخصوصية " الذي يميز العمل الفني من حيث علاقته ببيئته وموطنه، أعني للتأكيد على طابعه المحلى أو محليته. ولكن القليل من الأمثلة يكفي دائمًا، طالما أنها تعتمد على الوصف والتحليل. فما يهمنا هنا الآن هو النتيجة الجزئية التي أفضى إليها التوصيف السابق لهذه العلاقة بين العمل وبيئته وموطنه وحضارته بوجه عام. ولعلنا

نكون قد لاحظنا من خلال هذا التوصيف أن هذه العلاقة مختلفة تمامًا في حالة الفن عنها في حالة الشيء المصنوع على سبيل المثال. فهذه العلاقة في حالة الفن ليست علاقة برَّانية أو مكانية: فحتى عندما يصور الفن المكان، فإنه لا يصوره ليشير إلى الموضع أو المحل الذي إليه ينتسب؛ فالمكان هنا ليس حدودًا جغرافية تُمنَح أو تُوهَب له لتحدد موضعه وإطاره أو مَنشأه كما هو الحال في الشيء المصنوع محليًا. فالمكان هنا هو روح حياة يصورها العمل، بحيث يمكننا أن نقول إن الفن ذاته هو الذي يستحضر هذه الروح ويجسدها ويجلبها إلى الوجود أو إلى حالة حضور مرئي متعين .

فالفن هو مرآة الشعوب والحضارات، وهي ترى نفسها فيه وكأنما كانت غافلة عنها أو تعيها بشكل مضمر، فإذا بالفن يستحضر هذه الصورة المضمرة ويجسدها مرئيًّا. وهكذا يمكن أن نخلص إلى أن خاصية المحلية في الفن باعتبارها علاقة انتماء وخصوصية بين الفن وبيئته وحضارته، إنما هي علاقة "جَوَّانية " ، أي علاقة من الداخل أو الباطن، ولذلك يمكن أن نسميها باختصار "محلية جَوَّانية ".

ولكن المعنى الواسع الذي قدمناه الآن لمفهوم المحلية، سوف يحيلنا مباشرة إلى مفهوم القومية. فأصل مفهوم "قومية الفن " Nationality of Art لا يخرج كثيرًا عن الإطار العام الذي حددناه لمفهوم الطابع المحلي للفن، بمعنى أن العمل الفني ـ مثل مبدعه تماما - يحمل بالضرورة طابع بيئته وحضارته وشعبه في عصر ما. فكل هذه العناصر تنصهر في بوتقة العمل الفني على نحو يخلق لهذا العمل شخصية متميزة تدل على موطنه، وهي ما نسميه قوميته أو طابعه القومي. ولذلك فإنه يكون من السهل أن نميز داخل عصر واحد بين أساليب من التصوير تنتمي إلى قوميات متنوعة: كأن نميز تصويرًا فرنسيًّا عن آخر ألماني أو إيطالي. ولاشك أن الأمر سيكون أكثر سهولة حينما نكون بصدد التمييز بين أساليب من فن التصوير - أو أي نمط فنى آخر - تنتمي إلى قوميات متنوعة عبر عصور مختلفة : كأن نميز بين الشعر اليوناني والشعر الألماني أو الإيطالي المعاصر .[7]

لقد لاحظ هيجل هذه الحقائق بوضوح: فالشكل الفني في الأنماط الفنية المتنوعة - كالمعمار والنحت والتصوير والموسيقى والشعر - قد اتخذ أبعادًا متنوعة في تطوره وعلاقته بالمضمون عبر العصور الحضارية المختلفة للشعوب والقوميات المتنوعة. ولكن هيجل يلاحظ أيضًا أن الاختلاف بين فنون القوميات المتنوعة يبدو بوضوح أكثر في حالة الشعر؛ لأن الشعر - فيما يرى هيجل - لم يبلغ ذروته أو كماله في حضارة شعب ما (كما هو الحال بالنسبة للنحت الذي بلغ أوج تطوره عند اليونان)(*) ، وإنما هو يتألق دائمًا في كل فترة من حياة القوميات .

فالشعر - فيما يرى هيجل - يعبر عن الكلي، لا بمعناه الفلسفي المجرد، وإنما باعتباره متعيِّنًا في صورة فردية؛ ولذلك « فإن الشعر لا يمكِن أن

يستغني عن الطابع القومي الخاص الذي ينبثق منه، فموضوعه وأسلوبه التصويري يتخذان الهيئة التي يكونان عليها من خلال الأفكار وأساليب رؤية الأشياء التي تخص هذا الطابع. وهذا هو السبب في أن الشعر تكون له تلك الثروة من الخصوصية والأصالة. فالشعر الشرقي والإيطالي والأسباني والإنجليزي والروماني واليوناني والألماني، هي أنماط من الشعر مختلفة تمامًا في الروح والشعور والرؤية والتعبير... إلخ »8 والنتيجة التي يمكن أن نخلص إليها الآن في هذا المقام، نتيجة ذات طبيعة مزدوجة أو مركبة، ويمكن أن نصوغها على النحو التالي :

إذا كان الطابع القومي هو الأساس الذي تقوم عليه خصوصية الفن، فإن البعد التاريخي الزماني يعمل على تعميق هذه الخصوصية. وبعبارة أخرى يمكن القول: إن الاختلافات الطبيعية بين القوميات في العصر الواحد تُبقِي على نوع من الخصوصية التي تميز فن كل قومية على حدة، ولكن هذه الخصوصية - في نفس الوقت - ليست مطلقة؛لأن هناك أيضًا بين فنون العصر الواحد صلات وملامح مشتركة لا يمكن إغفالها. أما في حالة فنون القوميات المنتمية إلى عصور مختلفة، فإن هذه الخصوصية تصبح أكثر عمقًا ووضوحًا. وهذا يعني أن البعد التاريخي يدخل كعنصر هام في تعميق وإبراز الاختلافات والخصوصيات الجوهرية بين فنون القوميات .

بل إننا يمكن أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك لنؤكد على أن البعد التاريخي يدخل حتى في تحديد الاختلافات والخصوصيات التي يتخذها فن شعب واحد أو قومية واحدة عبر عصور مختلفة. وبعبارة أخرى يمكن القول: إن خصوصية فن ما لا تتحدد فقط على أساس انتمائه لقومية ما، وإنما أيضًا على أساس المرحلة التاريخية التي تحيا فيها هذه القومية أو الشعب، فالخصوصية هنا هي خصوصية فن شعب أو قومية ما في عصر ما. وهيجل نفسه يلاحظ ذلك بوضوح في حالة الشعر فيقول :

«إن نفس التنوع من الاختلافات (يقصد: الاختلافات التي توجد بين شعر القوميات) يكون أيضًا بارزًا في حالة الفترات التاريخية التي يؤلِّف فيها الشعر. فما يكون عليه الشعر الألماني الآن ما كان من الممكن أن يكون في العصور الوسطى أو فترة حرب الثلاثين عامًا. فالأشياء التي تثير اهتمامنا العميق الآن تخص عصرنا الراهن، وكل عصر له أسلوبه الخاص في الشعور، سواء كان أرحب أو أكثر تحددًا، أكثر سموًّا وتحررًا أو أكثر رقةً، وباختصار يكون لكل عصر رؤيته الجزئية الخاصة للعالم التي يتم استحضارها على أوضح وأكمل نحو أمام وعي الفنان بواسطة الشعر؛ لأن الكلمة يمكن أن تعبر عن مجمل الروح الإنساني »9.

ومع ذلك، فإننا لا نريد أن نغالي في إبراز البعد التاريخي، فهذا البعد لا يقوم وحده كعنصر محدد لهوية العمل الفني. فإذا كان العمل الفني أو الأعمال الفنية تنشأ في التاريخ وتُطبَع بطابعه، إلا أنه من الصحيح أيضًا أن

نقول إن الأعمال الفنية لا تاريخ لها، بمعنى أنها تتجاوز التاريخ، أي « تتجاوز الزمان الذي فيه تنشأ وتذوي الحضارات »10 على حد تعبير دوفرين . والفن بذلك يتجاوز عصره بمعنى ما كما لاحظ مونرو: «فالفن يعبر على الدوام عن شيء يتميز به زمانه بوجه عام، وهو يعبر أيضًا عن سمات إنسانية عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة. على أنه في نواحٍ أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره »11. وبعبارة أخرى أكثر دقةً وإيجازًا نقول : إن في الفن تعبيرًا يجسد عصره ويتجاوز عصره في نفس الوقت. وهذه الازدواجية سوف تتضح لنا فيما بعد - ضمن الازدواجيات العديدة المميزة للفن - على نحو أكثر وضوحًا وعمقًا .

ولاشك أن هناك عوامل أخرى بخلاف طابع القومية والبعد التاريخي أو روح العصر - يمكن أن تحدد هوية العمل الفني وملامحه المميزة أو ما نسميه بوجه عام خصوصيته وانتمائه لشعب أو قومية ما. ولعل أهم هذه العوامل الأخرى طبيعة النمط الفني نفسه. وهذا يعنى أن الأعمال الفنية نفسها تتفاوت في مدى خصوصيتها بحسب النمط والشكل الفني الذي يتخذه العمل: فالفنون الشعبية كالموسيقى والرقصات التي تُبقى على تراث فني لشعب ما وتحفظه، هي مثال واضح على ذلك. فالخصوصية هنا تكون واضحة مكثفة، والموضوع المتمثل هنا غالبًا ما يكون هو الشعب نفسه. فهنا نجد أنه حتى الزي الذي يرتديه الراقصون والراقصات - والذي يمثل عنصرًا أساسيًّا في هذا النمط الفني - هو زي خاص بتراث شعب ما، شعب ما دون غيره .

وحتى على مستوى الفنون الجميلة الخالصة - أعني تلك التي لا تتحدد بقواعد أو قيم غير القيم الجمالية - فإنه يمكن القول بوجه عام إن طابع الخصوصية أو الانتماء لشعب وقومية ما، يتجلى في فن الأدب أكثر مما يتجلى في غيره من الأنماط الفنية. والعنصر المسئول عن هذه الحقيقة هو اللغة .

فالأدب - كما هو معلوم - لا يستخدم اللغة باعتبارها مجرد أداة توصيل لمعان أو تصورات عقلية، وإنما يستخدم اللغة على نحو خاص بتفجيره للطاقات الإبداعية والجمالية الكامنة فيها في أساليب متنوعة؛ ولذلك فإن جزءًا كبيرًا من هوية أو بنية العمل الأدبي وقيمته الجمالية يقوم على اللغة ذاتها من حيث هي أداة تعبير جمالي، بما في ذلك صوتياتها وإيماء اتها التي لا يمكن نقلها بأي لغة أخرى .

ومن هنا يبدو لنا دائمًا عبثية محاولات ترجمة الأعمال الفنية الأدبية، خاصة تلك التي تكون رفيعة المستوى من حيث القيمة الجمالية (*).12وحتى داخل فئة الفن الأدبي، فإننا نلاحظ أن الأنماط الأدبية المتنوعة تتفاوت في مدى خصوصيتها: فطابع الخصوصية في الشعر يكون أكثر وضوحًا عما يكون عليه في الفنون الأدبية الأخرى .

وحتى فنون الشعر نفسها تتفاوت فيما بينها من هذه الناحية : فالشعر الغنائي - كما لاحظ هيجل - يكون أكثر خصوصية من غيره. يقول هيجل موضحًا طابع الخصوصية المميز لأسلوب التعبير الغنائي في الشعر الشعبي :

«إن هذا الشعر يستحضر لرؤيتنا في المقام الأول ذلك الحشد من السمات المميزة للقوميات، وهذا هو السبب في أننا الآن نحاول الاهتمام بالعالم في مجمله؛ فالناس لا يكفون السعي عن جمع الأغاني الشعبية من كل نوع، متطلعين إلى التعرف على الطابع الخاص لكل شعب، والمشاركة في مشاعره وأسلوب حياته. لكن التعاطف التام للمرء يكون ممكنًا فقط مع أغاني أمته الخاصة ...»13.

ونظرًا للخصوصية البارزة لمثل هذا النمط من الفنون، فإنه يبقى سفيرًا لشعوبه، فهو روح الشعب أو الأمة مجسدًا. والشاعر الغنائي هنا يعبر عن مشاعر عميقة متأججة، ولكنها ليست مشاعر خاصة بفرد، وإنما مشاعر أمة، «أي شعور قومي يستغرق الفرد تمامًا وبكليته؛ لأن أفكاره الخاصة ومشاعره لا تكون منفصلة عن شعبه ووجوده واهتماماته »14.

والذي نريد أن نخلص إليه من مجمل ما تقدم هو تلك الحقيقة التي باتت واضحة الآن، وهي أن مفهوم قومية الفن يرتبط تماما بمفهوم محلية الفن، من حيث إن كليهما يشتركان في مفهوم أو طابع الخصوصية بمعنى الانتماء إلى بيئة وشعب وحضارة ما. ومن هذه الناحية، فإننا حاولنا أن نفهم ونحلل مفهومي محلية الفن وقوميته من داخل الفن ذاته، أي باعتبارهما مفهومين ينتميان إلى طبيعة الفن ذاته. ولكن مفهوم "قومية الفن " يتخذ أحيانًا بعدًا آخر إيديولوجيًّا يتم التركيز عليه بإلحاح في الاتجاه الاشتراكي الماركسي. فالماركسيون لا يفهمون خاصية القومية هنا ابتداءً من الفن وكما تتجلى فيه، وإنما يضعون مفهوم القومية ابتداءً خارج الفن وفقا لمنظور إيديولوجي معد سلفًا، ثم يحاولون فهم الفن ذاته من خلال هذا المنظور. ولخطورة هذه الدعوى وسوء الفهم الذي يكتنفها، فإنها تستحق أن نتوقف عندها قليلًا :

النظرية الماركسية تنظر إلى الفن بوصفه انعكاسًا للظروف الاجتماعية والمادية في عصره، فهي تضع الفن في منظور تاريخي وتفرض عليه إيديولوجية خارجيـة تعتبرها جـزءًا من ماهيته؛ ولـذلك فهي تربط تطور الفن بحاجة المجتمع ومتطلباته. فالفن يكون موجهًا كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين الماركسيين، إذ يقول: « وتوجيه الفن يسعى لهدف إيجابي هو: جر الفنانين إلى غمار حياة المجتمع وجعلهم مشاركين بعمق وعلى نحو تام في القضية العامة، وإلهامهم بالهدف النبيل لخدمة الشعب وتغيير العالم، وتأكيد الرؤية الواسعة للدعاوى الشجاعة على أساس من الواقعية الاشتراكية والمبادئ اللينينية لروح الحزب، والاقتراب من الشعب في الفن »15.

وفي موضع آخر يقول نفس الباحث: «ووظيفة الفن الجوهرية الأكثر أهمية هي الآن الدور الذي يؤديه في التربية الإيديولوجية والأخلاقية - في صياغة الشخصية »16. ومن ثمَّ تصبح قيمة الفن وفاعليته - وفقًا لهذا المنظور - مرهونة بمدى قدرته على إشباع مطالب الجماهير، وتنمية هذه المطالب وفقًا للأهداف الاجتماعية العامة في المجتمع الاشتراكي .

ولكن المشكلة التي تواجه النظرية الماركسية (*)17في الفن هنا يمكن صياغتها كالتالي :

كيف يمكن التوفيق بين التصور الإيديولوجي الماركسي للفن، وبين إمكانية تفاعل هذا الفن القومي المحدد إيديولوجيًّا مع فنون وقوميات أخرى، وأن يكون له فاعلية وتأثير عالمي. وهذه المشكلة تبرز بوجه خاص داخل المجتمع السوفيتي رائد الإيديولوجية الاشتراكية، باعتباره هو ذاته منطويًا على قوميات عديدة متنوعة في داخله. وعلى مستوى النظرية الماركسية، فإن المشكلة يتم حلها ببساطة شديدة على النحو التالي : إن تجاوز الخصوصيات القومية للأشكال الفنية وموروثات الماضي، يتم فقط من خلال الإيديولوجية الاشتراكية ذاتها. والعالمية هنا تكون مفهومة بمعنى القدرة على تحقيق التجانس بين القوميات اللامتجانسة من خلال مبادئ الإيديولوجية الاشتراكية. يقول أحد الباحثين الماركسيين في هذا الصدد: « إن المضمون العالمي ليس مما يقارن باحتقار النزعة العالمية للتقاليد القومية، ولا بالتصور المثالي القومي للتقاليد المطلقة والظواهر التي عفا عليها الزمن. فالثقافات القومية تتخذ دلالة كلية فقط عندما تتجاوز الحدود القومية الضيقة وتنساب إلى البيت العام لثقافة العالم. وأهم شروط هذا التطور بالنسبة لكل ثقافة قومية هو التأثير والتخصيب التبادلي الذي أصبح قانونًا للعملية الفنية في مجتمعنا متعدد القوميات »18.

وهكذا تصبح الإيديولوجية الماركسية هي عنصر تحقيق التفاعل بين فنون وثقافات القوميات المتنوعة، من خلال توحيد أو ربط المضامين الفنية والثقافية على أساس مادة فنية واحدية القومية mono-national مستمدة من إيديولوجية ماركسية ـ لينينية تنظر إلى الشعب باعتباره صانع التاريخ، وبذلك تذوب التنوعات القومية سواء كانت روسية أو ألمانية أو إيطالية داخل واحدية قومية تجعل مادتها الأساسية هي الشعب كعنصر محرك للتاريخ، وبذلك أيضا يتم خلق فن شعبي قومي موحَّد يقوم في نفس الوقت على تعدد القوميات 19«multinational art.

ومثل هذه الرؤية تحاول عبثًا التوفيق في مجال الفن بين مفهوم القومية ومفهوم العالمية من خلال فكرة التفاعل والتأثير التبادلي للقوميات، أو تحاول التوفيق بين واقع تعدد القوميات وتجاوز هذا التعدد من خلال فكرة أو مفهوم الشعب، وكأننا يمكن أن نتحدث عن شعب واحد ! فهذه الرؤية حائرة في محاولتها التماس طريقًا بين البديلين: فهي تتبنى نزعة قومية، ولكنها

تسيء فهم قومية الفن، وهي تدعي نزعة إنسانية عالمية في الفن، ولكنها مرة أخرى تسطح وتسيء فهم معنى عالمية الفن، وهو معنى سنحاول إيضاح دلالته العميقة في نهاية هذا البحث من خلال عملية كشف تدريجي .

وفيما يتعلق بمفهوم قومية الفن - وهو المفهوم الذي يهمنا الآن ـ فإن تهافت التنظير الماركسي هنا يكمن على وجه التحديد في أنه لا يحاول فهم خاصية قومية الفن باعتبارها خاصية أصيلة تنتمي إلى كل عمل فني أصيل، ولكن باعتبارها خاصية تنتمي إلى شيء ما خارج العمل: إلى إيديولوجية اجتماعية وسياسية. فالفن القومي يصبح في هذه الحالة هو الفن الذي يسير وفقًا للإيديولوجية أو التعاليم الماركسية ذاتها. وبذلك يصبح الفن موجهًا سلفًا لخدمة أغراض اجتماعية وسياسية، ويصبح الفن القومي في النهاية هو فن الدولة. ولقد لاحظ مونرو 20 أن الفن في الدول الاستبدادية - شيوعية كانت أو فاشية - يُستخدَم كوسيلة نفسية اجتماعية للسيطرة على اتجاهات وعواطف الجماهير، وبذلك يتم استهجان واستبعاد طرز وأشكال فنية على حساب أخرى . فالنزعات الفنية المتحررة والفردية والشكلية والأسلوبية ومذهب اللذة المستهتر في الفن، تعد ضروبًا من عوامل بث الضعف في المجتمع؛ فهي تفضل أن يكون الفن قابلًا للفهم وأن يروق الجماهير، شريطة أن يحمل الرسالة: رسالة الطاعة ومطابقة الجماعة. فالدولة توجه الفن لأغراض اجتماعية (باسم القومية) ، والناس يتلقون ما ترى الحكومة أنه نافع وخير لهم. وبذلك يتم تقييد التنوع والتمايز الفردي والمحلي في مضمار الفنون التي تميل إلى مسايرة الخط الواحد أكثر مما يجري في الدول الديمقراطية .

وغني عن البيان أن مثل هذا الفهم البرَّاني الساذج لمعنى قومية الفن يغاير تمامًا المعنى الذي فصلنا تحليله من قبل. فالاتجاه الماركسي يصر - كما نوهنا - على فهم هذا المعنى وفقًا لإيديولوجية مسبقة، وليس ابتداءً من الفن أو العمل الفني نفسه. وبذلك فإن التنظير الماركسي يخالف قاعدة منهجية أساسية لكل بحث علمي أمين وهي: أننا ينبغي دائمًا أن نتعلم كيف نبحث عن معنى أو خاصية الظاهرة (وهي هنا قومية الفن) في الظاهرة نفسها (وهي هنا الفن نفسه) ، والحقيقة أن هذا هو الدرس العميق الذي يمكن أن نتعلمه من البحث الفينومينولوجي .

ويستفاد من هذا أن كل بحث علمي يريد أن يكن مخلصًا لظواهر الفن ينبغى أن يؤسس نفسه على توصيف هذه الظواهر، متجنبًا التصورات المسبقة أو الرؤية التقويمية التي تحاول تقويم العمل الفني من خلال نظرة وظيفية للفن تربطه بتصورات إيديولوجية متمثلة في عقيدة اجتماعية أو سياسية. فالحقيقة أن وجه القصور في كل نظرية وظيفية للفن يكمن على وجه التحديد في أنها تناقض نفسها: فالقول بأن الفن يخدم أغراضًا تعليمية أو اجتماعية أو سياسية سوفِ تترتب عليه نتيجة سيئة للغاية، وهي أنه إذا

أمكن تحقيق هذه الأغراض بأسلوب آخر غير الفن، فإن الفن عندئذٍ يصبح بلا قيمة في حد ذاته أو على الأقل ستصبح قيمة الفن مرهونة بمدى قدرته على التعبير عن إيديولوجية ما. وهذه النتيجة المؤسفة قد جسدها أحد الباحثين الماركسيين صراحة بقوله: «يبرهن تاريخ الفن بصورة قاطعة على أن أعظم الأعمال الفنية روعةً وجماليةً وأداءً كانت ذات مضامين سياسية إيديولوجية، وأنها كانت تعبر عن قناعات ومواقف فكرية محددة؛ وتقف إلى جانب المطامع الأساسية لطبقات معينة »21. ووفقًا لهذه النظرة فإن القيم الفنية ستتحول إلى مجرد وظيفة أو أداة،لأن الفن نفسه ليس سوى أحد عناصر البناء الفوقي التي « تلعب أدوارًا مساعدة للسياسة، ولكنها بشكل أو بآخر تُستخدَم كأداة لتنفيذ مهام السياسة »22.

والحقيقة أن مأزق التصور الماركسي للفن يكمن في هذا التفسير الإيديولوجي لوظيفة الفن وأبعاده القومية. وليس معنى ذلك أننا نريد أن نجرد الفن من كل وظيفة اجتماعية أو سياسية، فإن هذا أبعد ما يكون عن غايتنا. فالإشكال الذي نثيره هنا يتعلق أساسًا بمسألة قاعدية منهجية، وهي ضرورة أن نتعرف على وظيفة الفن وأبعاده القومية من داخل الفن نفسه، أي كجزء من كيان وبنية العمل الفني. أعني أننا بدلًا من أن ننظر إلى الفن باعتباره وظيفةً أو أداةً لخدمة أغراض إيديولوجية ذات مضامين قومية، فإننا ينبغى أن ننظر إلى الكيفية التي يعبر بها الفن بأسلوبه التشكيلي الخاص عن هذه العناصر ويوظفها داخل بنيته. هنا لا يصبح الفن مجرد أداة للإيديولوجيات، بل تصبح الإيديولوجيا نفسها أداة للفن، أي تصبح أحد المضامين التي يستخدمها الفن ويوظفها بأسلوبه الخاص .

ومع ذلك، فإنه من الإنصاف القول بأن بعضًا من أنصار الفكر الماركسي ممن يقدمون تأويلًا خاصًّا للماركسية، كانوا على وعي بهذا الإشكال المنهجي، وحاولوا تجاوز مأزق التصور الإيديولوجي الماركسي للفن بصورة أكثر عمقًا من تلك التي أشرنا إليها من قبل. فجورج لوكاتش ـ على سبيل المثال ـ كان يحاول التوفيق بين التصور الإيديولوجي لوظيفة الفن وأبعاده القومية، من حيث إنه يخدم أغراضًا تعليمية وتربوية ويقدم لنا معرفة بصراع الطبقة العاملة في المجتمع؛ وبين التصور الجمالي لوظيفة الفن كتعبير تشكيلي يستند إلى قيم جمالية تنتمي إلى بنية العمل الفني ذاته، وبحيث يصبح الفن في النهاية بمثابة تعبير معرفي شمولي عن الواقع الاجتماعي .

ولكن على الرغم من أن محاولة لوكاتش قد أكسبت نظرية الفن الماركسية أبعادًا جمالية كانت غائبة عنها من خلال التأكيد الدائم على ضرورة تفسير عناصر العمل الفني ووظيفته من داخل بنية العمل أو سياقه التشكيلي، فإن وظيفة وهدف الفن عند لوكاتش ظل محددًا سلفًا بالإيديولوجية الماركسية .

والواقع أن إصرار لوكاتش على ربط الفن بالإيديولوجيا الماركسية التي تؤكد على ضرورة تمثل الواقع الاجتماعي المادي وصراع الطبقة العاملة في العمل الفني، كان أحد المحاور الأساسية التي دارت عليها حملات من النقد لفلسفته الجمالية، حتى من جانب الكتَّاب والفلاسفة المتأثرين بالماركسية: فجارودي يتفق مع بريخت في القول بأن لوكاتش حاول أن يخلق إطارًا شكليًّا يستوعب الإيديولوجية الماركسية. ولكن الفن ـ فيما يرى جارودي ـ لا يخضع لأي عقيدة سياسية، والفنان يشكل العمل الفني وفق قيمه الخاصة وليس وفقًا لمانريده نحن. والفن يعبر عن واقعه الاجتماعي وروح عصره من حيث إنه يكون معبرًا عن شكل من أشكال "الوجود الإنساني في العالم " ، ومعنى هذا أنه ليست هناك أية إيديولوجية محددة كيما يكون معبرا عن واقعه الاجتماعي .

أما هربرت ماركوزه Marcuse فيتفق مع لوكاتش في ضرورة تمثيل الواقع الاجتماعي في العمل الأدبي، ولكن بحيث لا يُفرَض عليه من الخارج، وإنما يندرج في عداد المنطق الداخلي للعمل ووفق مادته وشكله الجمالي، بحيث لا يكون الواقع المادي هو الواقع الوحيد الذي يتمثله العمل؛ لأن هناك قوى غير مادية تتمثل في الوعي واللاشعور الفرديين، والفن يعكس هذه القوى مع القاعدة المادية بطريقة جدلية 23.

والحقيقة أن الفهم الرحب لمفهوم الواقع الذي يعكسه العمل الفني ينبغى أن يتجاوز الإطار الضيق للواقع الذي حبس أغلب الماركسيين أنفسهم داخله. فالواقع الذي يعكسه العمل لا ينحصر فحسب في الواقع المادي، وإنما يتجاوزه إلى مجموع القيم المعرفية والأخلاقية والدينية لدى شعب أو مجتمع ما، بصرف النظر عن تصور الماركسيين لأولوية أحد هذين النظامين على الآخر. بل إن هناك واقعًا آخر يمكن أن يعكسه العمل الفني يتمثل في طموحات وأحلام وأهداف شعب أو جيل قد توحدت بشكل يتجاوز الطموحات والمصالح الطبقية، وهو ما نعبر عنه أحيانًا بمفهوم "المشروع القومي ". فهذه كلها صور للواقع المعيش بكل تجلياته وخصوصياته، أي الواقع الذي يمثل شكلًا من أشكال الوجود الإنساني في العالم، والذي يعكسه العمل الفني بأسلوبه الخاص .

والاستطرادات السالفة حول المواقف الماركسية من مفهوم قومية الفن، كانت تهدف إلى محاولة تخليص هذا المفهوم من الأخطاء العالقة به في بعض هذه المواقف، وخاصة التصور المسبق لهذا المفهوم من خلال إيديولوجية محددة، وليس من خلال طبيعة الفن ذاته. فما نريد أن نؤكد عليه دائمًا هو أن مفهوم قومية الفن يعني أن طابع القومية هنا يخص - ويكون منتميًا إلى - الأعمال الفنية ذاتها التي تجسد وتتمثل هذا الطابع أو الخاصية بدرجات متفاوتة حسب طبيعة النمط الفني. والعمل الفني عندما يحمل هذه الخاصية، فإنه يحملها بطريقة تلقائية، تمامًا مثلما أن الفرد يستمد موروثاته

من أصوله الوراثية ثم يكون بعد ذلك ما يكون. ولقد عبر أحد الأساتذة الممتازين عن هذا المعنى في قوله :

«إن كل موسيقى، وكل أدب، وكل تصوير، لابد أن يكون قوميًّا أو لا يكون. ولكن لابد أن نضيف على الفور: أنه لا يمكن أن يكون هذا إلا حين لا يريد أن يكون، وإلا حين يعبر عن التربة دون أن يعرف أو يقصد إلى ذلك قصدًا، وهذا هو ما يقضى حتمًا على فكرة الوطنية الفنية. فمطالبة العمل الفني بأن يكيف نفسه وفقًا لنموذج وطني مرسوم مقدمًا، معناه القضاء عليه، كما تقضى الروح الأكاديمية على المنابع الحية للفن الطليق، ومعناه محو صفته الفردية وقوته العالمية، وإرغامه على أن يتقدم الشعب وقد أصبح صورة هزيلة فقيرة »24.

الفن إذن يكون قوميًّا، ولكن ليس بالمعنى السطحي الزائف الذي نجده عند بعض أدعياء قومية الفن ممن يؤكدون على أن الفن لابد أن يخدم أغراضًا اجتماعية وتعليمية تربوية كيما يكون فنًّا، ضاربين صفحًا عن القيم الفنية والجمالية التشكيلية والتي بها يكون الفن فنًّا، وهو ما يفضي إلى تحويل مجالات الفن في النهاية إلى ساحات إعلامية وعظية. فالحقيقة أن الفن أو الفنان لا يكون موجهًا لهذه الأغراض، ولا ينبغي أن يوجه لها على نحو ما يوجه التلاميذ لكتابة موضوعات إنشائية أو رسم لوحات محددة سلفًا .

والذي نريد أن نخلص إليه من كل ما تقدم أن مفهوم قومية الفن - هو كمفهوم محلية الفن - ينبغي أن يُفهَم ابتداءً من فكرة "الخصوصية " المميزة للفن باعتباره يحمل طابع وروح شعبه في عصر أو حضارة ما. وإذا كانت التحليلات السالفة في مجملها قد كشفت لنا عن معنى أو ماهية ما نسميه "محلية الفن " وما يرتبط به من مفهوم "قومية الفن " ، باعتبار أن أساسهما يكمن في طابع الخصوصية، فإن هذه التحليلات قد كشفت في نفس الوقت عن نتيجة هامة، وهي أن طابع المحلية في الفن - وهذا يسري أيضًا على طابع القومية في الفن ـ ليس بنقيصة أو عيب يشوب العمل الفني، بل إنه ليمكن القول بأن الأعمال الفنية العظيمة يكون لها هذا الطابع الذي هو شهادة بقدرتها على اختراق وتمثل ملامح وروح شعبها وبيئتها وحضارتها التي إليها تنتمي. وهذا يعني في النهاية أن موقف الفريق الأول من قضية "عالمية الفن ومحليته " الذي نوهنا إليه في بداية بحثنا (وهو الفريق الذي يؤكد عالمية الفن على حساب محليته وقوميته) يصبح موقفا واهيًا لا أساس له .

ولكن هذا لا يعني في نفس الوقت أن موقف الفريق الثاني (الذي يقول إن الفن يكون بطبيعته محليًّا وقوميًّا فحسب وليس عالميًّا) يكون موقفًا مقبولًا. فهذا الفريق الأخير، وإن كان يرى أن كل فن يكون له طابع محلي وقومي، فإنه يرى هذه المحلية - وبالتالي القومية - باعتبارها مضادة

للعالمية، ويرى العالمية باعتبارها خاصية تدل على معنى الانتشار فحسب، وهذا يعني أنها ليست بخاصية أصيلة تميز الفن في ذاته، وإنما هي خاصية دخيلة، أي ترجع لأسباب وعوامل خارجية كما نوهنا من قبل. وهكذا نجد أنفسنا أمام موقفين : موقف مع عالمية الفن ضد محليته (وقوميته)، وموقف مع محلية الفن (وقوميته) ضد عالميته (*)25. وقد استبان لنا بطلان الموقف الأول، فلننظر إذن في الموقف الثاني. ولكن مدخلنا هذه المرة سيكون من ناحية مفهوم العالمية المرفوض كطابع مميز للفن في هذا الموقف الأخير. فلعل تحليلنا لهذا المفهوم يكون مدخلًا يضيء القضية برمتها .

قد يبدو أن تحليلاتنا السالفة لمفهومي المحلية والقومية في الفن تسد الطريق منذ البداية على أية محاولة من جانبنا لتحليل مفهوم عالمية الفن. فإذا كنا قد انتهينا إلى تحليل هذين المفهومين على أساس من طابع الخصوصية المميز لروح شعب وموطن أو حضارة وعصر ما، وعلى أساس أن هذا الطابع ينتمي إلى ماهية الفن أو العمل الفني ذاته أو إلى نسيجه الباطني، فبأي معنى إذن يمكن أن نتحدث عن "عالمية الفن " التي يُفترض أنها تعني تجاوز الفن لحدود شعبه وموطنه وحضارته وعصره بوجه عام؟! وبعبارة أخرى: كيف يمكن أن ننسب خاصيتين متعارضتين لنفس الشيء، وهو العمل الفني؟ ولكن هذا الاعتراض ينطوي في الحقيقة على تحديد مسبق لمفهوم العالمية. وأولى بنا أن نتريث مرة أخرى ونتساءل أولًا عن المقصود بعالمية الفن .

ما الذي نقصده حينما نصف فنًّا ما بأنه عالمي؟

هل العالمية هنا تعني مدى انتشار الفن خارج حدود إقليمه وموطنه؟ إننا لو أخذنا بهذا المفهوم لكان معنى ذلك أننا نُخرِج خاصية العالمية من ماهية الفن، أي سننظر إليها باعتبارها خاصية دخيلة عليه ولا تنتمي إلى طبيعته أو ماهيته، أو بمعنى أدق لا تشكل جزءًا من قيمته: فظاهرة انتشار الفن قد تحددها وتتحكم فيها ظروف وأسباب خارجة عن العمل الفني ذاته من حيث قيمته الفنية والجمالية؛ ولذلك فإننا كثيرًا ما نجد أعمالًا فنية شائعة ومنتشرة عالميًّا أو باختصار مشهورة، ولكنها مع ذلك تكون ضئيلة من حيث القيمة الفنية والجمالية .

وفي مقابل ذلك فإن عملًا فنيًّا ما قد يظل حبيسًا داخل موطنه، بل قد لا يجد حتى صدى في موطنه لفترات طويلة وربما لقرون، ثم فجأة نجده يبدأ في التسلل ليخترق جدران الصمت المفروضة عليه داخل موطنه، ثم يتخطى حدود موطنه وكأنه يوجه رسالةً أو نداءً للإنسانية بأسرها. وهذا التحول - فيما يرى إنجاردن - يمكن أن يحدث على سبيل المثال حينما تحدث هزات اجتماعية تغير من وعي الناس وأسلوب إدراكهم للعالم، أو حينما يظهر ناقد فذ أو مجموعة من النقاد الأفذاذ ليخرجوا هذا العمل من

طوايا الحُجُب والتخفي ويجتازوا به عائق لغته إذا كانت لغته مجهولة، ويكشفون عن ماهيته ودلالته التي قد تكون محجوبة أو متحجبة لفترات طويلة بقناع أو ستار من سوء الفهم والتلقي لدى معاصريه، وهو الأمر الذي يحدث حينما يصادف العمل الفني أناسًا غير حساسين للجمال أو لديهم شعور عدائي صريح تجاه القيم الجمالية. عندئذٍ يتم تزييف العمل الفني في إدراكات جمالية خاطئة أو إدراكات لاجمالية على حد تعبير إنجاردن 26. وكل هذا يعني - بعبارة هيدجر - أن "العمل الفني يظل دائما منتظرًا أولئك الذين يحفظونه "27. فالعمل الفني يكون دائمًا في حاجة إلى الأشخاص الذين يكونون قادرين على فهمه وتقديره حق قدره، وبالتالي يحفظون حقيقته من الضياع ومن التحجب وراء قناع أو ستار من سوء الفهم والتقدير .

ولكن ما الذي يحدث بالضبط في هذه الحالة عندما ينتقل العمل الفني من حالة التحجب والمحدودية إلى حالة التجلي والانفتاح والانتشار العالمي؟ إن مفهوم (الانتشار) ذاته لا يكفي لكي يفسر لنا هذا الانتقال، لأننا سوف نتساءل بدورنا: وكيف يحدث هذا الانتشار؟ ما الذي يحدث في العمل ليفسر لنا هذا الانتشار؟

وهنا لابد أن نفرق بين مفهوم "الانتشار البرَّاني " أو وسائط الانتشار، وبين مفهوم "الانتشار الجوَّاني " من حيث هو خاصية أو قدرة باطنية يمتلكها العمل نفسه: فمن ناحية، يمكن القول إن انتشار العمل الفني هنا حدث عندما توافرت أسباب أو وسائط ساعدت على تحقيق تلك الخاصية، وهذا هو ما نعنيه بالانتشار البراني. ولكن من ناحية أخرى يمكن القول إن تحقيق خاصية الانتشار بناءً على أسباب أو وسائط خارجية مساعدة، إنما يعنى ضمنًا أن العمل الفني يكون من قبل ممتلكًا لهذه الخاصية، أعنى أنه تكون لدية "القدرة على الانتشار " من حيث هي خاصية باطنية كامنة في العمل، وتكون الوسائط الخارجية حينئذٍ مجرد وسائل أو مناسبات لإطلاق سراح هذه القدرة الحبيسة وإخراجها من مكمنها. هذه القدرة الباطنية على الانتشار، أعني تلك القدرة التي توجد في الأعمال الفنية العظيمة وتجعلها قابلة للتوصيل والتواصل مع الإنسان أو الناس على اختلافهم، هي ما أسميه خاصية العالمية .

حقًّا إن هناك الكثير من الأعمال الفنية ضئيلة القيمة ويكون لها في نفس الوقت حظ من الانتشار، دون أن تكون فيها تلك القدرة الباطنية المشار إليها، إلا أننا ينبغي ألا ننسى دائما أن مثل تلك الأعمال يكون انتشارها متوقفًا على أسباب خارجية دون سند من الباطن، أعني دون قوة باطنية تكفل لها الحياة أو البقاء؛ ولذلك فإنها سرعان ما تموت بعد ميلادها بفترة قصيرة؛ لأنها ببساطة أعمال مبتسرة . وهذا هو ما يفسر لنا ظاهرة الموجات من الأعمال الفنية التي سرعان ما تفسح السبيل لموجات أخرى

تكون بالنسبة لسابقتها كالزي الجديد بالنسبة لزي لم يعد ملائمًا لما يُسمى "بخطوط الموضة ".

ولكن إذا كنا قد وصلنا إلى فهم معنى "العالمية " باعتبارها تلك الخاصية أو القدرة الباطنية في العمل على التوصيل والتواصل، أو باختصار الانتشار، فإننا حتى الآن لم نعرف بعد طبيعة هذه القدرة على وجه التحديد. والأمر هنا يتطلب مزيدًا من التحليل: إن خاصية "القدرة الباطنية " على التوصيل والتواصل تعني أن العمل الفني تكون له " قدرة ذاتية " ، أعني قدرة على توصيل ذاته للآخرين، وأن يتواصل معهم بأن يقيم حوارًا معهم كما لو كان شخصًا أو موجودًا ناطقًا، وهو حتى إن تحدث عن أشياء، فإنه لا يتحدث عن أشياء محضة أو عارية، وإنما عن أشياء إنسانية أو لها طابع إنساني، من حيث هي منتمية إلى عالم الإنسان، فالأشياء المحضة أو الأشياء في حد ذاتها: كالحجر والأدوات وكل ما هو لا إنساني بوجه عام: كالنبات والحيوان، لا يكون لأي منها عالم خاص بها إلا على سبيل المجاز، فالأشياء والموجودات اللاإنسانية يمكن أن تكشف عن عالم إنساني فقط من خلال لغة الفن. وهذا هو السبب في أن هيدجر قد فهم الفن من حيث ماهيته الأصيلة بوصفه لغة: «ففن شعب ما يكشف عن لغة هذا الشعب في التعبير عن عالمه »28.

ولأن الفن لغة، فإنه يكون قادرًا على توصيل طابع إنساني ما باعتباره رسالة موجهة للإنسان في كل مكان وزمان. والفن بهذا المعنى يكون لغةً أو أسلوبًا في التعبير عن عالم إنساني في شكل ما من أشكال تجلياته أو في لمحة من لمحاته، وهذا هو بالضبط المعنى الذي نقصده بخاصية عالمية الفن .

ولقد لاحظ كثير من الفلاسفة ـ مثل شوبنهاور وهيدجر - هذا المعنى أو الدلالة المميزة للفن، وإن لم ترد صراحة تحت اسم "عالمية الفن ". فهيدجر - على سبيل المثال - يقدم لنا وصفًا عميقًا يجسد هذا المعنى بوضوح من خلال أمثلة عيانية قد تبدو لأول وهلة بعيدة تمامًا عن هذا المعنى الذي نقصده : ففي مثال ما يقدم لنا وصفا للوحة فان جوخ المعروفة باسم "حذاء الفلاحة ". فما هو العالم أو الطابع الإنساني الذي يمكن أن يتجلى في لوحة تصور زوج من الأحذية، رسمت بلون بني قاتم ولا يوجد بعد ذلك شيء، فليس هناك حتى في خلفية اللوحة أية إشارة لصورة الحياة القروية أو الريفية. ومع ذلك نلاحظ أن الثقوب الداخلية التي تظهر من فتحة الحذاء تعكس معاناة الحذاء الطويلة، وفي هيئة هذا الحذاء الخشنة الغليظة نلمس قسوة العمل ومشقته: فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل، فمثل هذا الحذاء قد صُمم ليُستخدَم لأجل العمل في الحقل وحده. وعلى جلد الحذاء تقع رطوبة وخصوبة التربة، وفي الحذاء يتردد النداء الصامت للأرض وعطاؤها للغلة. فها هنا نجد أسلوب عالم إنساني ما متجليًا

بوضوح في تعبير فني. فهذا الحذاء يكشف عن عالم الفلاحة التي ترتديه وتعتمد عليه في أسلوب حياتها 29.

وعلى نفس النحو فإن المعبد - كبناء معماري فني - لا يكون مجرد كتلة أو كومة من الحجارة؛ فالمعبد يكشف عن أسلوب تعبير إنساني ما في رؤية وتجسيد العالم الإلهي، أي عن أسلوب تعبير شعب ما في تجسيده لعقيدته وإيمانه من خلال عمل فنان يجسد التعبير في أشكال متباينة. وتجسيد الإنسان للإلوهية من خلال المعابد أو دور العبادة مهما تعددت أشكاله، فإنه لابد وأن يعبر عن طابع عام لتجلي الألوهية في العالم الإنساني، يتمثل في طابع الرهبة والخشوع الذي تجسده الأبنية في أشكال متفاوتة: فهذا الطابع قد يتجلى في سكينة الطراز المعماري الإغريقي، أو في ظلمة الطراز المعماري الروماني أو في العبوس الكئيب للطراز البروتستانتي المبكر. فكل شكل من هذه الأشكال يمثل أسلوبًا خاصًّا أو محليًّا ينتمي إلى بيئته، ولكنه في نفس الوقت يجسد أسلوبًا في رؤية طابع إنساني عام، هو أسلوب رؤية الإنسان للإله أو رؤية العالم الإلهي كما يتجلى للإنسان. ولذلك، فإن الأعمال المعمارية العظيمة لا تكون أبدًا مجرد أثر حجري يخص أو ينتمي إلى شعب أو جماعة ما، وإنما هي تكشف عن شكل ما من أشكال الإيمان والعقيدة الإنسانية، كما يتجلى في رؤية شعب ما .

وهنا يبدو لنا على الفور زيف التعارض المصطنع بين مفهومي العالمية والمحلية: فالعالمية في الفن ليست سوى القدرة الباطنية في العمل على الكشف عن طابع إنساني عام من خلال أسلوب أو شكل خاص من الرؤية لدى شعب ما أو في حالة جزئية ما يتمثلها فنان. والأمثلة على ذلك يمكن أن تتعدد إلى ما لانهاية. ويمكن أن نتناول في هذا الصدد أمثلة أخرى من فن التصوير، وليكن مثالنا هذه المرة من فن البورتريه :

إن التصور الشائع عن لوحة البورتريه أنها لا تصور شيئًا عامًّا، وإنما تصور حالة خاصة، إنها مجرد صورة لإنسان ما. ولكن هذا التصور في الحقيقة هو تصور أولئك الذين يفتقدون كل إحساس ورؤية جمالية. حقّا إن لوحة البورتريه تكون دائمًا صورة لإنسان ما، ولكنها عندما تكتفي بهذا الغرض، فإنها لا يكون فيها شيء من الفن. فالشخص الذي تصوره اللوحة لا ينبغي أن يكون مقصودًا لذاته على الإطلاق، فهي لا تهدف - أو لا ينبغي لها أن تهدف - إلى نقل ملامحه بتفاصيلها الدقيقة لتكون اللوحة صورة مماثلة تمامًا للأصل الذي تصوره، فإن أي صورة شمسية يمكن أن تؤدي هذه المهمة بنجاح وبدقة تامة .

ولذلك فإن المصور الرديء الذي يقدم عملًا ضئيلًا من حيث القيمة الفنية والجمالية، هو ذلك الذي يحاول أن يحاكى النموذج أو الأصل الذي يصوره. أما المصور الفنان المبدع، فإنه يحاول جاهدًا - من خلال رؤية إبداعية - أن يقدم لنا من خلال هذا النموذج لمحة من لمحات الطابع والتعبير الإنساني

الذي يكتشفه ويصوره كما يتجلى في نموذج فردي ما. إنه باختصار يكشف عن تعبير إنساني: ففي لوحة تصور فلاحة مصرية على سبيل المثال، نجد أن الوجه المصور في اللوحة باعتباره صورة لفلاحة مصرية معينة لا يكون أبدًا مقصودًا لذاته. وقد يكون هناك في الخلفية مشهد من قرية مصرية، ولكن هذا أيضًا لا يكون مقصودًا لذاته. فلا الملامح الفردية العابرة لتلك القروية أو تلك القرية تكون لها قيمة جمالية، فما يكون مقصودًا في العمل الفني بوصفه قيمة جمالية، إنما هو شيء أبعد من ذلك بكثير، فهو شيء ما يكمن في تمثل طابع إنساني عام كما يتجلى من خلال الروح أو الملامح المصرية الأصيلة للفلاحة ولأسلوب الحياة القروية. وقد يتمثل هذا الطابع الإنساني في ذلك التعبير من السذاجة والفطرة والبراءة والصلابة والعزيمة والإصرار الذي يتجلى في روح الوجه المصور وأسلوب الحياة القروية .

ولاشك أن الأعمال الفنية الأدبية يمكن أن تقدم أمثلة أكثر وضوحًا على العلاقة الحميمة بين ما نسميه "محلية الفن " باعتباره تجليًا لروح وخصوصية شعب وحضارة ما، وبين ما نسميه "عالمية الفن " باعتبارها أسلوبًا في الرؤية قادرًا على تمثُّل طابع إنساني عام من خلال هذه الروح أو الخصوصية، وهي بلا شك علاقة تتفاوت درجة وضوحها وقوتها في الفنون المختلفة: ففي رواية ما على سبيل المثال، نجد أن الأدب يتجاوز التفاصيل الجزئية العابرة لشعب أو مجتمع ما، حيث إنه لا يهدف إلى أن يقدم لنا تقريرًا تسجيليًّا ما عن عاداته وتقاليده، وإنما يريد أن ينفذ إلى روحه وأسلوبه الخاص في الحياة الذي يتجلى فيه طابع إنساني عام أو لمحة من لمحات الإنسانية قد تتمثل في معنى الحرية والكفاح أو الألم والمعاناة أو غير ذلك من الملامح الإنسانية التي يمكن أن تتكشف في حياة الشعوب والأفراد على السواء .

وهذا المعنى يمكن أن نجده متمثلًا حتى في الأفلام التسجيلية التي تصور بقعة من بقاع الدنيا: فالمخرج هنا يتجاوز تفاصيل المشهد العابرة، ويحاول جاهدًا من خلال لغة الفن - التي هي هنا لغة الكاميرا - أن ينفذ إلى روح موضوعه بأسلوب يجعل هذه الروح مفهومة ومتمثلة ومجسدة ومشعورًا بها لدى كل إنسان قادر على الفهم والتذوق أو الشعور الجمالي .

ومن هنا، فإننا يمكن أن نذهب إلى القول بأن إخفاق الفن - أو العمل الفني بمعنى أدق - لا يكون أبدًا في خصوصية وفردية موضوعه الذي يكون معبَّرًا عنه في العمل، بل العكس هو الصحيح؛ فكل عمل فني أصيل يتميز موضوعه بضرب من الخصوصية التي تجعل منه وجودًا خاصًّا مفردًا، فإخفاق العمل الفني - بالأحرى - يكون في قدرته الأدائية، أي في إمكانيته أو قدرته على التعبير عن هذا الوجود الخاص المفرد. ولكي تصبح هذه الفكرة المجردة أكثر وضوحًا فسوف نقدم تحليلًا لها من خلال أمثلة عيانية :

إن الفهم الصحيح لمفهوم الشخصية في العمل الفني الأدبي يمكن أن يوضح لنا الفكرة أو المقولة السالفة بشكل تام: فالشخصية المصوَّرة في العمل الأدبي تصبح من خلال التعبير الفني هي الناس جميعًا، لا بمعنى أنها تحمل ملامح كل الناس (فليس هناك أحد نسخة من أحد)، ولكن بمعنى أنها تصبح مشعورًا بها من جانب كل فرد، حتى أنه ليشاركها أحزانها وآلامها وآمالها وطموحاتها وصراعها مع العالم ومع الآخرين .

إن الشخصية تعني بالضرورة الفردية، والفردية تعني الخصوصية، والخصوصية هنا تفهم بمعنيين مزدوجين: بمعنى أن كل شخصية يكون لها سمات فردية خاصة بها مميزة لها، من حيث إن كل شخصية مصوَّرة في العمل هي كيان خاص قائم بذاته يحمل في طياته طموحاته وآماله وآلامه الخاصة، تمامًا مثلما يكون لها ملامحها الجسدية الخاصة بها. وبمعنى أن الشخصية في العمل يكون لها وجود خاص أو أسلوب خاص في الوجود، من حيث إنها تحيا في زمان ومكان ما بعينه، وتتعامل مع أشخاص ينتمون إلى مجتمع ما له قيم وتقاليد وأعراف معينة أو تحكمه مؤسسات اجتماعية وسياسية واقتصادية لها طابع خاص .

ولكن هذه الخصوصية التي تميز الشخصية تعبر في نفس الوقت عن طابع إنساني عام، وإلا لما أمكن التعاطف مع شخصيات العمل. فشخصيات الأعمال الأدبية - كما لاحظ برتليمى - تتجاوز دائمًا مجرد الدلالة على وجودها الفردي أو فرديتها: «فما كانت رينيه عند شاتوبريان، ولا جوليان سوزيل عند ستاندال، ولا مانفريد عند بايرون، بشخصية تحدد نفسها لتصوير فرد واحد فحسب، بل إنها عاشت بعد مبدعها وبعد عصورها بما تَمثَّل فيها من ملامح إنسانية عامة. ولذلك فإن الفردية (أو الخصوصية (*)) إذا فهمناها في أعماقها لا تتعارض والعالمية، ألا يحمل كل إنسان ـ حسب قول مونتان - شكلًا من أشكال الحياة الإنسانية »30.

ولكي تكتمل وتتضح دلالة هذه العبارات لابد أن نصوغها بشكل صارم على النحو التالي: إن الشخصية في العمل الأدبي تتجاوز ذاتها إلى التعبير عن شكل من أشكال الحياة الإنسانية. ولكننا لابد أن نضيف ليكتمل المعنى: إن شكل الحياة الإنسانية نفسه لا يكون ممكنًا في الأدب (أو الفن عمومًا) إلا من خلال «الشخصية» (أو الخصوصية) المصورة في العمل: فالأديب لا يقدِّم لنا «شكل الحياة الإنسانية» بوجه عام أو مجرد كما لو كان فيلسوفًا يقدم لنا محاضرة، ولكنه يقدم لنا شكل الحياة الإنسانية فقط من خلال - وكما تتجسد في - حالة فردية خاصة، أي من خلال شخصية حية في حالة ما أو شخصية تحيا بأسلوب ما من الحياة .

وإذا انتقلنا من مفهوم الخصوصية كما يتجلى في الشخصية في العمل الأدبي، إلى مفهوم الخصوصية كما يتجلى في المعاني والدلالات والإيماءات أو الروح الخاصة التي تتبدىِ في فنون القومِيات المتعددة والعصور المتباينة

كما هو الحال في الشعر مثلًا، فإننا نجد هنا أيضًا التعبير الإنساني العام متجليًا بوضوح. ولذلك نرى أن هيجل الذي أكد على التنوعات الإنسانية والاختلافات في شعر القوميات المتباينة، هو نفسه الذي يتحفظ على هذا القول ليؤكد أيضًا على البعد الإنساني العام. يقول هيجل متحفظًا: « إلا أن الكثرة المتنوعة من الاختلافات القومية، وهذه التطورات التي تحدث عبر القرون، يتخللها شيء ما يكون مشتركًا بينها جميعًا. وهذا هو السبب في أن الأمم الأخرى والسجايا التي تكمن في الفترات المختلفة، تشترك في شيء ما يمكن فهمه والاستمتاع به، أعني أنها تشترك في طبيعة وفن إنساني عام »[31].

وهكذا نجد أنه في العمل الفني الواحد تتجلى - في الوقت نفسه - روح خاصة بشعب أو بجيل في عصر ما، وروح إنسانية عامة. والرؤية الإبداعية هي التي تدمج هذين العنصرين معًا في وحدة واحدة، بأن تُكسِب الفردي أو الخاص دلالة إنسانية عامة. ومن الضروري أن نؤكد هنا مرة أخرى على الأسلوب الذي به يتم دمج هذين العنصرين معًا داخل نسيج العمل الفني؛ إذ إنه أحيانًا يُساء فهم الأسلوب الذي تتألف به أو تتركب العناصر التي تدخل في بنية العمل. والنص التالي لتوماس مونرو يميل إلى هذا التصور الخاطئ الذي نرفضه. يقول مونرو في معرض حديثه عن الفن وعصره: «ومهما تكن الشاكلة التي نفسر عليها ذلك القول البسيط من أن "الفن يعبر عن عصره " ، فإنه قول لا يحمل في طياته الصدق الكامل؛ إذ إن الفن يعبر دائمًا عن بعض عصره، وعن شيء يتجاوز عصره، وعن شيء أقل من عصره. والفن في أي عصر يعبر عن سمات واهتمامات واتجاهات بشرية عامة... وهو أيضًا يعبر عن سمات معينة خاصة بوضعه الثقافي المحلي الوقتي »[32]. ومن الواضح هنا أن مونرو يدمج - وحسنًا فعل - العناصر الممثلة لخصوصيات العمل مع العناصر الممثلة لعالميته أو طابعه الإنساني العام، ولكنه في نفس الوقت يسيء فهم الأسلوب الذي به تندمج هذه العناصر داخل بنية العمل. ويمكن إيضاح ذلك فيما يلي :

إن خصوصية العمل تتجلى على أنحاء عديدة كما بينا فيما سبق: فهي تتجلى في الشخصية المصوَّرة في عمل أدبي أو لوحة ما، أو تتجلى في روح العصر أو الموطن أو المكان على نحو ما تقدم. ولكن هذه العناصر - أو أيًّا منها - لا توجد متراصة داخل العمل جنبًا إلى جنب مع شيء آخر نسميه الطابع أو الدلالة الإنسانية العامة، بل هي مندمجة معها اندماجًا لا يمكن تصور فصله، فهما ليسا شيئين بل شيئًا واحدًا؛ لأن مضمون العالمية الذي هو ذلك الطابع الإنساني العام ليس شيئًا آخر بخلاف الطابع الخاص المتمثل في العمل، بل هو ببساطة أسلوب التعبير عنه وإظهاره بحيث يصبح مشعورًا به، ويتردد صداه في كل نفس بشرية: فهو شكل الحياة الإنسانية الذي يتجلى في الفرد، أو هو دلالة إنسانية عامة تتجلى في لمحة عابرة خاصة من

لمحات شخص ما، وهو شيء ما في تنوعات الروح (أو الخصوصيات) يصبح "موضوعًا للفهم والمتعة " على حد تعبير هيجل، وهو عصر ما أو لحظة زمانية ما تصبح هي الزمان كله :

فاللحظة قد تم تثبيتها لتصبح هي الأبدية، ولم تعد لحظة عابرة أو مجرد عصر مضى أو سوف يمضي؛ فلم يعد الزمان هنا مجرد تاريخ، بل يكون محملًا بدلالات إنسانية تصل إلينا ونحيا فيها من خلال التعبير الفني. وفي هذه الحالة لا يصبح المحلي هو الوقتي أو شيئًا ما وقتيًّا كما يظن مونرو، فهذا يمكن أن يحدث فقط في حالة الأعمال الفنية الرديئة، إذا جاز لنا أن نسمي شيئًا ما رديئًا بأنه عمل فني. ولكن طالما أننا نبحث في ماهية العمل الفني بما هو كذلك، فينبغي أن نستبعد من نطاق بحثنا الأشكال التي يمكن أن توجد عليها بعض الأعمال الفنية .

وهنا قد يتساءل متسائل: أفلا يمكن أن يكون العمل الفني محليًّا خالصًا؟ أو بتساؤل آخر: ماذا يحدث لو أن العمل الفني قد اقتصر على تصوير خصوصيات شعب أو وطن ما، دون أن يرقى إلى التعبير عن طابع أو مدلول إنساني عام؟ هنا يتجرد الفن من قيمته، ولا يصبح هناك مجال للحديث عن الفن، بل عن شبه فن quasi - art ، طالما أننا سلمنا بأن خاصية المحلية - وكذلك خاصية القومية المرتبطة بها - تكون مجدولة داخل ماهية أو نسيج كل عمل فني أصيل. وعلى هذا النحو نكون قد وصلنا في النهاية إلى فهم معنى العالمية في الفن باعتباره غير مضاد، بل ملتحم بخاصية المحلية المتمثلة في خصوصية روح ما .

فالعالمية إذن ليست شيئًا آخر سوى تلك القدرة على توصيل هذه الروح الخاصة المتميزة من خلال لغة الفن، أو قل إنها تلك اللغة المميزة للفن التي تجعل منه أسلوبًا في الرؤية قادرًا على تمثل طابع إنساني عام يتجلى ويتمثل من خلال روح خاصة مميزة لأسلوب ما من الحياة. وفي تلك القدرة على رؤية وتصوير العام في الخاص، تكمن عظمة الفن ولغزه في نفس الوقت .

يمكننا أن نطبق ذلك على حالة الأدب، وبوجه خاص في واقعنا الراهن، لعل الصورة التي نريد إبرازها تزداد وضوحًا .

معنى عالمية الأدب

على الرغم مما يتميز به الأدب من طابع المحلية أو الخصوصية الذي يترسخ ويصبح أكثر وضوحًا من خلال البعد الزماني أو التاريخي الذي يُضفي على الأدب عبقه الخاص-على الرغم من ذلك، فإننا لا ينبغي أن نغالي في إبراز البعد التاريخي الزماني - فضلًا عن البعد المكاني-في تحديد خصوصية العمل الأدبي أو الفني عمومًا، ومن ثمَّ هويته؛ فهذا البعد لا يقوم وحده كعنصر محدد لهوية العمل الفني. فإذا كان من الصحيح أن الأعمال الفنية تنشأ في التاريخ وتُطبَع بطابعه، فإنه من الصحيح أيضًا أن الأعمال الفنيةِ لا

تاريخ لها، بمعنى أنها تتجاوز التاريخ، أي « تتجاوز الزمان الذي فيه تنشأ وتذوي الحضارات»، على حد تعبير دوفرين .

والفن بذلك يتجاوز عصره بمعنى ما، كما لاحظ مونرو: « فالفن يعبر على الدوام عن شيء يتميز به زمانه بوجه عام، وهو يعبر أيضا عن سمات إنسانية عامة معينة تتسم بها عصور كثيرة. على أنه في نواحٍ أخرى يعبر عن جزء فقط من عصره». وبعبارة أخرى أكثر دقةً وإيجازًا نقولً: إن في الفن تعبيرًا يجسد عصره ويتجاوز عصره في الوقت نفسه. ولهذا السبب نفسه؛ فإن ماركس قد ظل حائرًا إزاء السؤال الذي ألقاه على نفسه: إذا كانت الأعمال الأدبية مرتبطة بعصرها وتاريخها، فلماذا نظل على إعجاب بالتراچيديا اليونانية على بُعد المسافة الزمانية التي تفصلنا عنها؟ !

إن الإجابة عن هذا السؤال الذي حير ماركس - لأن موقفه الفلسفي يحول دون الإجابة عنه - تكمن ببساطة في أن الأدب العظيم لا يمكن أن يبقى محدودًا في إطاره الزماني، ولا في التعبير عن موقف سياسي أو إيديولوجي مرتبط بعصره وظروفه الخاصة. ذلك أن الأدب العظيم يحمل دائمًا دلالة إنسانية عامة أو كلية حينما يعبر عن شكل ما من أشكال الحياة الإنسانية . ولكن من الضروري أن نلاحظ هنا أن الدلالة الإنسانية العامة في الأدب لا تعني التعبير عن شكل الحياة الإنسانية في صورة مجردة، وإنما التعبير عنها كما تتجلى في حالة متعينة، أي في حالة من الخصوصية، أعني أن الأدب العظيم يتميز دائمًا بالقدرة على رفع الخاص إلى العام، وتشخيص العام في الخاص، وهذا هو بدقة معنى "العالمية " في الأدب وفي كل فن. لنطبق ذلك على فن الرواية على سبيل المثال : إن الأحداث والشخصيات والإطار الزماني المكاني الذي تجري فيها هذه الأحداث وتسلك الشخصيات سبيلها نحو مصائرها - كل هذا يكون معبرًا عن خصوصية العمل الروائي، ولكنه في الوقت ذاته يحمل في باطنه دلالات تتجاوز الخاص إلى العام. فالشخصية المصوَّرة في العمل الروائي-رغم كل ملامحها الخاصة-لا تعبر عن وجودها الفردي فحسب، وإنما تعبر عبر عن دلالة إنسانية عامة تجعل كل فرد آخر يشعر بها ويعايشها ويتعاطف معها كما لو كانت تعبر عن شيء من نفسه، وإن لم يكن متحققًا بالفعل من خلال حياته أو وجوده الفردي الخاص، أيًّا كان موطن هذا الفرد المتلقي وسياقه الزماني المكاني الذي يعيش فيه .

فشخصية "حميدة " في رواية "زقاق المدق " لنجيب محفوظ - على سبيل المثال-هي شخصية مصرية خالصة، تعيش في حي خاص من أحياء القاهرة العتيقة في فترة زمنية معينة من تاريخ مصر، بل إن خصوصية هذه الشخصية تتجلى حتى في ملامحها وهيئتها وملبسها واللغة التي تنطقها على نحو يعكس طبقتها الاجتماعية التي تنتمي إليها. ولكن قدرة الأديب وبراعته في تصوير الشخصية في تفاعلها مع سياق الأحداث التي تتنامى بحساب

وفقًا لرؤية جمالية إبداعية، هي ما يجعل هذه الشخصية تتجاوز ذاتها ووجودها الفردي الخاص لتعبِّر عن حالة إنسانية تتكرر في كل زمان ومكان على أنحاء شتى .

ولذلك أمكن لمثل هذا العمل أن يتخطى حدود موطنه وإقليمه ويلقى إعجابًا من النقاد والقراء خارج موطنه بعد ترجمته إلى العديد من اللغات؛ بل إنه بعد تصويره سينمائيًّا في مصر بعقود من الزمان، تم تصويره سينمائيًّا في أمريكا اللاتينية، ولكن بعد أن اكتسبت فيه الشخصيات والأحداث روحًا خاصة معبرة عن موطنه الجديد. وهكذا فإن العمل الأدبي العظيم قد يظل منتظرًا لعقود - وأحيانًا لقرون - ذلك المتلقي الذي يمكن أن يقدره حق قدره، وأن يقوم بإعادة تأويله فنيًّا وجماليًّا .

وفي مقابل ذلك، فإننا نجد كثيرًا مما يكتب باسم الأدب في واقعنا الراهن ومنذ عقود عديدة، ليس بأدب حقيقي، وإنما هو كتابة تبقى أسيرة واقعها المحدود، وهي إن نجحت في أن تتخطى حدود موطنها لفترة قصيرة من الزمن، بنيل جائزة هنا أو هناك؛ فإنها سرعان ما تخفت بعد ذلك ليطويها النسيان. يحدث ذلك على أنحاء شتى، حينما لا ينشغل الكاتب بالكتابة الإبداعية، وإنما بتحقيق الشهرة ونيل الجوائز .

وهذه الظاهرة تتجلى في واقعنا الأدبي حينما ينشغل الكاتب بقضية تخص واقعه، ولكنها يمكن أن تثير الجدل داخل موطنه وخارجه لأسباب كلها غير فنية وغير جمالية. ومن ذلك-على سبيل المثال-رواية "بنات الرياض " التي نالت حظًّا من الشهرة حين ظهورها منذ عقد من الزمان، واحتفى بها كثير من النقاد باعتبارها تقوم بتعرية العالم السري للعلاقات الاجتماعية الإباحية في مجتمع يبدو محافظًا وتقليديًّا إلى أبعد حد! وهذا مما يثير العجب والدهشة؛ لأن هذه الرواية-التي لم أستطع أن أكملها حينما طالعتها أول مرة-ليس فيها شيء من الأدب، فليس فيها لغة جمالية، ولا صور متخيلة، بل حافلة بالركاكة اللغوية والفنية. والواقع أن مثل هذه التعرية التي تحدث عنها بعض النقاد، يمكن أن يتناولها أي مقال أو دراسة على نحو أكثر عمقًا؛ ولذلك فإن هذه الرواية لن يبقى منها شيء في تاريخ الكتابة الأدبية. وقد تتجلى هذه الظاهرة في واقعنا الأدبي على نحو آخر، حينما ينشغل الكاتب باجترار ذاته من خلال سرد وقائع لا تخص سوى ذاته وحدها .

حقًّا إن الذات تكون حاضرة في كل أدب، بل يحق لنا القول بأن كل أدب هو كتابة لخبرة الذات، ولكن خبرة الذات ليست مجرد خبرة بوقائع ذاتية تخص الأديب وحده، وإنما هي خبرة أو تجربة تكشف عن رؤيته للعالم...لعالمنا الإنساني الذي يتجلى فينا مثلما يتجلى في غيرنا .

ينبغي إذن أن نستبعد في فهمنا لمعنى "العالمية في الفن والأدب " حسابات السياسة والجوائز التي تجعل بعض الفنانين يقحمون على أعمالهم إيديولوجيات معينة. كما ينبغي أن نستبعد الشهرة الوقتية التي يصنعها

الترويج الإعلامي. ولقد وجدنا خلال العقدين الأخيرين أدباء وأديبات متلهفين على تلك الشهرة من خلال تبني موضوعات إباحية ولغة تشبه لغة "البورنو " في أعمالهم، ويسطحون مفهوم الجسد بحيث يحولونه إلى مجرد موضوع جنسي مبتذل، كما لو كان هذا الجسد لا تسكنه روح أو عقل؛ ولذلك فهم لا يحسنون حتى التعبير عن لغة الجنس أو عن الجسد حينما بعبر عن نفسه كموضوع جنسي. هذا وأشياء من هذا القبيل أصبحت شائعة في كتابات كثير من الأدباء في واقعنا الراهن، الذين يكتبون وعينهم على دور النشر الأجنبية التي يمكن أن تترجم أعمالهم، وهم يبذلون في سبيل ذلك كل جهدهم الأدبي وغير الأدبي .

ينسى هؤلاء جميعًا أن نجيب محفوظ لم يسع إلى جائزة، ولم يكتب من أجل أن تُترجَم أعماله؛ فجاءته أرفع الجوائز دون أن يسعى إليها، وتُرجِمت أعماله إلى لغات لا حصر لها؛ لا لشيء سوى أنه عكف على أدواته الفنية في البناء الروائي لشخصيات لها دلالة إنسانية عامة، ولكنها تحيا في سياق زماني مكاني خاص، وفي لحظة زمانية مشخَّصة من تاريخ مصر. وحتى عندما لا يتخذ العمل الأدبي الروائي الشكل التقليدي في بناء الرواية، ويلجأ إلى أساليب أخرى من فن الحكي، تقوم على تداعي الشعور أو تداعي المعاني في خبرة الذات، فإن المعنى هنا وإن كان مشخصًّا في تجربة ما، يخرج من النطاق المحدود لهذه التجربة ليوحي برؤية كشفية للعالم، على نحو ما نجد ذلك على سبيل المثال - في أعمال الغيطاني المتأخرة التي تحمل عنوان : "دفاتر التدوين ". وهكذا يمكن القول بأن مثل هذه الكتابات الأدبية الرفيعة قد حفرت مكانها في تاريخ الأدب داخل موطنها وخارجه؛ ولهذا أتتها الجوائز الرفيعة طواعيةً، وقل مثل ذلك في سائر الفنون الأخرى .

1(*) أُلقي ملخص هذا البحث كمحاضرة بدار اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات بالشارقة في ديسمبر سنة 1989.

(**) وهذا يصدق أيضا بالنسبة لفنون الشعوب المسماة بالعالم الثالث .

2(*) وهذا هو ما حدث بالفعل في أواخر هذا العام (1988) عندما فاز بجائزة نوبل الأديب المصري نجيب محفوظ ، باعتباره أول أديب عربي يفوز بهذه الجائزة .

3(*) وهذا يصدق بالنسبة للفنون التي تعتمد على اللغة : كالأعمال الفنية الأدبية، والفنون التي تقع على حدود الأدب أو تعتمد على النص الأدبي : كالمسرح والسينما .

4(*) وربما كانت هذه الحقيقة نفسها هي ما يفسر لنا السبب في أننا قد نجد مسحة من هذه الخصوصية في بعض الأشياء المصنوعة التي يكون فيها شيء أو مسحة من الفن ، مثل : بعض منتجات خان الخليلي المصرية التي يسودها فن الأرابيسك والمنمنمات. فالأشياء المصنوعة في هذه الحالة لم

تعد = = مجرد أشياء مصنوعة ، ونحن لا نسميها كذلك إلا على استحياء ، ونفضل أن نسميها صنعة فنية . وهذا التمييز نفسه نجده في اللغة الاصطلاحية التي تميز بين مجرد الشيء المصنوع artifact ، والصنعة الفنية artistry ، والعمل الفني work of art ، وهو ما يكون نتاجًا للفن وحده .

5 د. حسين نصار : الطبيعة والشاعر العربي (مكتبة نهضة الشرق، سنة 1973) ، ص 8.

6 See: Schopenhauer , The World as Will and Idea, trans. R.B. Haldane J. Kemp (London: Kegan Paul, 1983), p. 300 f.

انظر أيضًا كتابنا : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور (بيروت: دار التنوير، 1983) ، ص 216 ، 215.

7(*) مسألة بلوغ فنون معينة أوج تطورها أو ذروتها ، يعد تفسيرًا تعسفيًّا من جانب هيجل ، ويحتمل الكثير من وجوه النقد التي تخرج عن نطاق اهتمامنا هنا الذي ينصرف إلى التأكيد على مفهوم الطابع القومي في الفنون وإبرازه .

8 Hegel , Aesthetics: Lectures on Philosophy of Fine Arts ; translated by: T. M. Knox (Oxford University Press, 1975), Vol. II, p. 977.

9 Ibid., p. 979-980.

10 Mikel Dufrenne, The Phenomenology of Aesthetic Experience, trans. Edward Casey et al (Northwestern University Press), 1973, p.liv..

11 توماس مونرو : التطور في الفنون، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد وآخرين، مراجعة أحمد نجيب هاشم (الهيئة المصرية العام للكتاب، سنة 1973) ، الجزء الثالث، ص 362.

12(*) لاشك أن ترجمة الأعمال الأدبية لا تخلو من قيمة ، ولكنها في المقام الأول قيمة علمية تخدم أغراضًا تعليمية وتثقيفية ولا تفي بأغراض المتعة الجمالية؛ لأن الترجمة تقلل من القيمة الجمالية للعمل الأدبي .

13 Hegel, op.cit., p. 1124.

14 Ibid., loc. cit.

15 Yu. ya. Barabash, "Socialism and the Development of Art; " in Marxist-Leninist Aesthetics and the Arts (Moscow: Progress Publisher, 1980) , p. 30.

16 Ibid., p. 33.

17(*) الحقيقة أننا نستخدم تعبير "النظرية الماركسية في الفن " هنا للإشارة إلى الاتجاه الماركسي في إطاره التقليدي؛ وبالتالي فإنه لا ينسحب

بالضرورة على كل الفلاسفة المتأثرين بالماركسية أو كانت الماركسية أحد المصادر الأساسية لفلسفاتهم .

18 A. M. Aslanov, " The Development of Socialist Culture and the Mutual lnfluence and Enrichment of National Cultures"; in ibid, p.56.

19 See: Oleg Makarov, " The Cinema and National Awarness.", in Problems of Contemporary Aesthetics (Moscow: Raduga Publishers, 1984), p. 225 ff.

20 انظر: توماس مونرو : نفس المرجع السابق، ص 340 وما بعدها .

21 ف. ريابوف، الفن والإيديولوجيات، ترجمة د. خلف الجراد (سورية، اللاذقية: دار الحوار، سنة 1984) ، ص 13.

22 نفس المرجع السابق، ص 11.

23 لمزيد من التفاصيل حول المواقف النقدية من فلسفة لوكاتش الجمالية، انظر: رمضان بسطاويسي، "الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش " ، رسالة ماجستير، ص 300 وما بعدها .

24 جان برتليمي : بحث في علم الجمال، ترجمة الدكتور/أنور عبد العزيز ومراجعة الدكتور/نظمي لوقا، (دار نهضة مصر، سنة 1970) ، ص 570.

25(*) الحقيقة أننا أشرنا إلى بعض المحاولات الماركسية في معالجتنا لمفهوم القومية، باعتبارها موقفًا ثالثًا يحاول التوفيق بين الموقفين، ولكن هذه المحاولات - كما رأينا - قد اتسمت بالسطحية، وغلب عليها الطابع التوفيقي أو التلفيقي، ولم تستطع أن تلمس الدلالة العميقة لمفهوم "عالمية الفن ".

26 Roman lngarden , The Literary work of Art, trans. George Grabowicz, (Northwestern University Press, 1973), p. 340 ff.

27 See: Heidegger, " The Origin of the Work of Art"; in Albert Hofstadter Poetry, Language and Thought (Harper and Row Publishers, 1971), p. 67.

28 انظر: مارتن هيدجر : ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة عبد الرحمن بدوي (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة 1974) ، ص 143 وما بعدها .

29 Heidegger, The Origin of the Work of Art; in ibid., p. 33.

30(*) ما بين القوسين إضافة من الباحث وليس جزءًا من النص المقتبس .

جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ص 59.
31 Hegel, op.cit., p. 978.
32 توماس مونرو : نفس المصدر السابق، ص 352 ـ 353.

الفن كرؤية للعالم

رؤية هيدجرية

لا ريب أن الفن موضوع خصب يمكن الاقتراب منه عبر مداخل ومنظورات شتى تنتمي إلى مجالات بحثية عديدة. غير أن البحث في الفن من حيث هو "رؤية للعالم " ليس كأي بحث غيره؛ لأنه بحث فيما ينتمي إلى صميم ماهية الفن. والواقع أن الفن في أصله قد نشأ مدفوعًا برغبة الإنسان في التعبير عن عالمه بكل ما فيه من وقائع وتصورات وخيالات ومخاوف وأحلام. صوَّر الإنسان البدائي عالمه الأسطوري على جدران الكهوف، ثم أنشأ المعابد والصروح المعمارية ليعبر عن رؤيته لعالمه الديني والأسطوري، وحتى حينما تطور الفن في العصر الحديث وما تلاه في عصرنا الراهن، ظلت رؤية العالم هي القاسم المشترك الأعظم في كل فن عظيم .

هذا ما نحاول أن نبرهن عليه في بحثنا هذا من خلال أمثلة من الفنون المتنوعة. وبطبيعة الحال، فإن برهاننا هنا سوف يواجه كثيرًا من التساؤلات التي يتعين الإجابة عنها، من قبيل: ما المقصود بالعالم الذي يعبر عنه العمل الفني؟ وإذا كان من الممكن تصور التعبير عن عالم ما من خلال فنون اللغة كالشعر والرواية، فكيف يمكن تصور ذلك من خلال فنون تقوم على التلاعب بالكتلة الحسية كالعمارة؟ وكيف يتفق هذا التصور للفن مع مفهوم التجريد في الفن سواء في الموسيقى الخالصة أو في فن التصوير في عصرنا الراهن؟ وبعبارة أخرى: ما هو العالم الذي يمكن أن تعبر عنه مثل هذه الفنون التي تقوم على التجريد؟

غير أننا لن نجيب عن هذه الأسئلة في بحثنا على التتابع، وإنما سنجيب عنها بشكل ضمني من خلال سياق بحثنا الذي يحاول البرهنة على رؤية العالم عبر أمثلة من الفنون المتنوعة، والمتباينة أحيانًا في أساليبها التعبيرية. ومع ذلك فإن التساؤل عن معنى العالم يبقى سؤالًا أساسيًّا ينبغي الكشف عنه مسبقًا .

عالم العمل الفني

ما الذي يعنيه قولنا: إن الفن - أو العمل الفني - يعبر عن عالم ما؟ ما معنى العالم الذي يعبر عنه العمل الفني؟ إننا نستخدم كلمة "عالم " استخدامات عديدة فنقول : "عالم الحيوان " و "عالم النبات " و "عالم البحار " على سبيل المثال؛ فبم يتميز "عالم الإنسان أو العالم الإنساني " ، ومن ثمَّ "عالم العمل الفني " (من حيث هو إبداع إنساني) عن تلك العوالم؟ إننا يمكن أن نلتمس إجابات ضمنية وصريحة عن تلك التساؤلات لدى مارتن هيدجر Martin Heidegger :

إن العالم - كما يفهمه هيدجر - هو عالم إنساني بالضرورة؛ فهو ليس ما نقصده بالعالم الخارجي الذي يمكن نراه وندركه حسيًّا باعتباره مجموع الأشياء التي تنتمي إلى العالم الفيزيقي، بل هو عالم الإنسان: فالحجر يكون بلا عالم، والنبات والحيوان بالمثل لا يكون لهما عالم؛ فهذه الموجودات تنتمي إلى المجال المتحجب الذي يكشف عنه العالم. فالعالم لا يكون أبدًا بمثابة موضوع يكون ماثلًا أمامنا في الخارج بطريقة موضوعية، وإنما هو يبقى دائمًا ذلك العالم اللاموضوعي الذي يتكشف للذات من خلال الخبرة [1].

ومعنى هذا أن كلمة "العالم " بمعناها الأصيل لا تُقَال عن شيء من أشياء الطبيعة أو موجودات العالم الفيزيقي إلا من حيث هي تنتمي إلى عالم الإنسان، أعني من حيث هي تنتمي إلى عالم الخبرة المعيشة التي تتكشف فيها هذه الأشياء باعتبارها تنتمي إلى الأفق الذي يعيش فيه الإنسان ويشكل مجال همه واهتمامه. فوقوع هذه الأشياء في مجال خبرة الإنسان المعيشة يعنى تكشف معناها وحقيقتها كما تتجلى في خبرة الوجود الإنساني. وهذا هو بالضبط الدور الذي يضطلع به العمل الفني - عند هيدجر-من حيث هو كشف وإظهار لحقيقة موجود ما، أي لأسلوب تجلي وجود موجود ما .

ولا شك أن هذا الكلام العويص يحتاج إلى أمثلة يمكن من خلالها أن نتمثل دلالته ومغزاه في صورة عيانية. وهيدجر لن يخذلنا هنا؛ فهو يكشف عن رؤيته هذه لعالم العمل الفني من خلال لوحة ڤان جوخ Van Gogh جوخ الشهيرة المسماة "حذاء الفلاَّحة ". فلماذا اختار هيدجر لوحة تصور «حذاء الفلاحة» تحديدًا، لماذا "الحذاء " بالذات دون أشياء العالم الذي نحيا فيه: كالطائرة أو الراديو أو الكومبيوتر؟ لا شك أن هيدجر - كما تبين لنا كارستن هاريس [2] - قد اختار شيئًا يعبر عن نقد المدينة الحديثة التي لا جذور لها، اختار الاحتفاء بحياة الفلاح التي تنتمي إلى الأرض، والتي تعبر عن تاريخ الإنسان الحقيقي الذي يشبه تاريخ نمو القمح من حيث هو وجود متجذر في الأرض، ينمو ويتطور ليصير خبزًا .

لقد رسم ڤان جوخ هذا الحذاء ثماني مرات، وقيل إن ثلاثًا منها هي ما كان هيدجر يتحدث عنه حينما يصف الحذاء. وقد لاحظ مؤرخ الفن ماير شابريو Meyer Schaprio أن هذا الحذاء ربما يكون حذاء ڤان جوخ نفسه. ولكن چاك دريدا Derrida يرى أن شابريو نفسه لم يلحظ أن كلام هيدجر

عن الحذاء ينبغي أن يُفهَم في سياق مقاله عن "أصل العمل الفني " ؛ إذ كان يتحدث عن وجود الحذاء وحقيقته بوصفه أداة، أي كان يتحدث هنا عن أداتية الأداة 3.

ولكن السؤال الذي يهمنا هنا هو: كيف يتكشف عالم ما من خلال تلك الأداة؟ ما العالم الذي يتجلى في هذا الحذاء؟ إن الإجابة عن هذا السؤال يمكن أن نلتمسها من خلال مقال هيدجر سالف الذكر 4 ، فما الذي يراه هيدجر في لوحة "حذاء الفلاحة " ؟ : إننا نجد في اللوحة حذاءً قد رُسِم بلون بني قاتم. نجد الحذاء وحده فقط، دون أي شيء يشير إلى المجال الذي يوجد فيه، أويمكن أن يلمِّح إلى طبيعة استخدامه؛ فليس هناك حتى طين التربة الذي يمكن أن يعلق بالحذاء. فالحذاء يوجد في فراغ لامحدد أو لامتعين. ومع ذلك، فإن اللوحة يمكن أن تنبؤنا بالكثير عن طبيعة هذا الحذاء: ففي الجوانب الداخلية الممزقة التي تتبدى من فتحة الحذاء، تتجلى لنا خطوات الفلاحة المنهكة المكدودة. وفي غلظة الحذاء وخشونته نلمس قسوة العمل ومشقته؛ وفي ثقل الحذاء نستشعر مشية الفلاحة وخطواتها الوئيدة عبر أخاديد الحقل الشاسعة؛ فالحذاء ثقيل صعب الاحتمال مثلما يكون العمل في الحقل، فمثل هذا الحذاء قد صُمم ليُستخدَم في الحقل وحده. وعلى جلد الحذاء تقع رطوبة التربة وخصوبتها، ويتردد في الحذاء النداء الصامت للأرض وعطاؤها الهادئ للغلة. فهذا الحذاء هو أداة تنتمي إلى الأرض، وهو يكشف في الوقت ذاته عن العلاقة بين الحذاء ومن يرتديه بالنسبة للأرض، إنه ببساطة يكشف عن

عالم الفلاَّحة. حقًّا إن الفلاَّحة لا تلحظ كل هذا عندما تنتعل حذاءها في الفجر المعتم، وعندما تخلعه في المساء في تعب عميق، وإن كان صحيًّا؛ ولكنها تعرف كل هذا دون ملاحظة ودون تأمل . فالفلاَّحة حينما تنتعل حذاءها في الفجر المعتم الساكن لتخلعه في المساء، وعندما تغض الطرف عنه أو تهمله في يوم راحتها، فإنها بذلك تدرك بطريقة لاواعية - ودون تأمل- الطابع الأداتي للأداة الذي يكمن في نفعيتها .

ولا شك أن هذا الوصف العميق الذي قدمه هيدجر للوحة "حذاء الفلاَّحة " مازال مشحونًا بالدلالات والإيحاءات فيما يتعلق بمعنى العالم الذي تكشف عنه اللوحة؛ وبذلك فإنه يستدعي العديد من التساؤلات من قبيل: هل هذا العالم الذي تكشف عنه اللوحة هو عالم الفنان المبدع للعمل؟ وإذا قبلنا تفسير هيدجر للوحة المثير للجدل؛ فهل يمكن القول إنه عالم الفلاَّحة؟ بناءً على هذا التفسير؛ فإن الحذاء إذن يتحدث عن عالم لم يعد هو عالمنا الحديث الذي نحيا فيه، حتى إنه ليبدو - فيما ترى كارستن هاريس 5 - أن اللوحة لا تؤسس عالم الفلاَّحة، بقدر ما تكشف عن المسافة التي تفصل

الفنان أو حتى هيدجر، بل تفصل عالمنا نفسه، عن عالم لم نعد نستطيع أن ندعي أنه عالمنا .

ولكن وصف هيدجر السالف لا يزال يثير لدينا التساؤلات: فإذا كان فن التصوير-ومن باب أولى فن الشعر والأدب على وجه العموم-يمكن أن يعبر عن حقيقة ويكشف عالمًا ما، فما هي الحقيقة أو العالم الذي يمكن أن يكشف عنه عملًا معماريًّا ما؟ هل يمكن للحجر والكتلة والفراغ أن تمثل حقيقة وتكشف عن عالم ما؟ وبلغة علم الجمال الحديث: كيف يمكن لفن لاتمثيلي non-representative art أن يصور ويمثل عالمًا ما؟ !

إن المثال الذي اختار هيدجر أن يقدمه لنا هنا هو المعبد اليوناني. وربما يجعلنا هذا نتساءل: لماذا اختار هيدجر أن يتحدث عن عمل قد فَني عالمه؟ وما الذي يمكن أن ننتظره - نحن الذين نعيش في العالم الحديث - من عمل لم يعد يحدث في خبرتنا؟ فالحذاء الذي رسمه ڤان جوخ مازال عالمه له وجود في خبرتنا على الأقل، ولكننا لم نعد نعرف شيئًا عن المعبد اليوناني إلا من خلال القراءات والصور والأفلام؟ فما هو المعبد اليوناني؟ وما الحقيقة التي يعبر عنها؟ ومن ثمَّ ما العالم الذي يكشف عنه؟

لقد اختار هيدجر أن يتحدث عن المعبد اليوناني بلغة عامة، فكل معبد يوناني يؤسس العالم اليوناني من جديد، ومثل هذا يمكن أن يُقَال عن أي كاتدرائية (أو مسجد) مما ينتمي إلى فن المعار . فالمعبد اليوناني - عند هيدجر - يؤسس عالمًا على الأرض! وأنا لا أريد أن أورط القارئ لمقالي هنا في المناطق الجدلية المخيفة والمربكة بين مفهومي "الأرض " و "العالم " ، وما بينهما من صراع أو توتر في فلسفة هيدجر باعتباره توترًا بين التحجب واللاتحجب أو بين الإخفاء والإظهار. ولكن حسبي أن أقول إن الأرض لا تعني هنا الكوكب الأرضي الذي نعيش عليه، وإنما هي رمز للوسيط المادي الذي فيه يتكشف عالم ما أو يتأسس عليه. فهذا الوسيط المادي الذي ينتمي إلى الأرض - كالحجارة على سبيل المثال - يبقى بطبيعته متحجبًا، ولكن الفنان المبدع يستنطق هذا الوسيط المادي وإن كان حجرًا، ليكشف عن عالم ما ويؤسسه على أرض. يقول هيدجر: « إن المبنى المعماري - وليكن معبدًا يونانيًّا - لا يصور شيئًا . إنه فحسب ينتصب هناك في وسط الوادي متشقق الصخور. إن المبنى ينطوي في داخله على شخص الإله، وهو في هذا التحجب يجعله يظهر بوضوح في الفناء المقدس من خلال الرواق المفتوح. فبواسطة المعبد يكون الإله حاضرًا في المعبد »6.

إن ما يريد أن يقوله لنا هيدجر هنا ببساطة هو أن المعبد كعمل فني معماري يكشف عن تمثل شعب ما للألوهية من خلال إبداع فنان. فالإبداع هنا يتمثل في الكشف عن العالم الإلهي من خلال إرساء هذا العالم على الأرض، أي في الوسيط المادي - أو الحجر - الذي لا يكشف عن شيء في حد ذاته وبمنأى عن إبداع الفنان؛ إذ يبقي بطبيعته متحجبًا. ولا شك أن

المعابد هي من أشكال دور العبادة، وتتنوع هذه الأشكال في أسلوب تمثلها للعالم الإلهي : فنحن - على سبيل المثال - نجد الرواق المفتوح في المعبد اليوناني؛ لأن عالم البشر يجب أن يكون منفتحًا على السماء؛ فالآلهة تتصل اتصالًا مباشرًا بالبشر حينما تمنحهم رضاها أو تسخط عليهم، حتى أن زيوس كان يرسل صواعقه على معبده حينما يغضب. وإذا كان المعبد اليوناني يثير فينا السكينة، فإننا نستشعر ظلمة الطراز الروماني للمعبد الروماني وعبوس الطراز البروتستانتي المبكر .

ولكننا في النهاية نكون أمام كثرة من أشكال العبادة التي تحاول أن تتمثل حقيقة الإلوهية. وإن كلمات من قبيل "المحراب " و "المذبح المقدس " و "قدس الأقداس " أو ببساطة "بيت الله " ، إنما تشير إلى جلال شأن هذا العالم الذي نُذِر لله بواسطة عقيدة أو إيمان شعب ما. وربما يكون هذا أيضًا هو سر الإحساس بالرهبة المقترنة بالجلال حينما نشاهد دور العبادة وندلف إليها. وبدون هذا المعنى (الذي يكون فيه الصرح المعماري-بلغة هيدجر - أرضًا يتأسس عليها عالم)، فإن الصرح المعماري لن يكون شيئًا سوى كومة من الحجارة أو مجرد مخلفات أثرية لأسلوب ماض من الحياة .

هكذا يكون شأن كل فن عظيم، وهكذا يكون الفرق بين الصرح المعماري كعمل فني والمبنى المعماري الذي لا يكشف عن شيء من عالمه. ولا شك أن الرؤية الهيدجرية للفن باعتباره تكشفًا لعالم ما، هي رؤية تتطلب فهمًا خاصًّا، أي تتطلب تعديلًا في رؤيتنا المعتادة للأشياء. ولذلك تقول كارستن هاريس: «لكي نفهم ما يريد أن يقوله هيدجر هنا؛ فإننا يجب أن تكون لنا عين مختلفة. وربما أمكننا القول بالأحرى إننا بدلًا من أن تكون لنا عين تنظر إلى الأونطيقي ontic the [الشيء الموجود]، ينبغي أن تكون لنا عين تنظر إلى الأونطولوچي the ontological [ما ينتمي إلى الوجود نفسه]؛ وبدلًا من أن تكون لنا عين تنظر إلى الموجودات، ينبغي أن تكون لنا عين تنظر إلى وجود الموجودات. فكل فن عظيم-فيما يرى هيدجر-يجعلنا نواجه الأشياء بطريقة مختلفة. إنه يغير أسلوبنا في الوجود في العالم، ويغير معه رؤيتنا. وبهذا المعنى فإن العمل الفني يضعنا في عالم مختلف، يؤسس عالمًا مختلفًا، ويضع كل شيء في ضوء جديد »[7].

-2-

عالم الفن بين الخصوصية والدلالة الكلية

ولا شك أن مفهوم العالم الذي يكشف عنه العمل الفني بالمعنى السالف، هو مفهوم لا يخلو من طابع الخصوصية؛ طالما أن العالم هنا هو الأفق الذي يحيا فيه شعب ما في عصر ما ويشكل مجال اهتمامه. ولذلك فإن الفن يحمل دائمًا طابعًا من الخصوصية التي يتميز بها شعب ما وروح عصر ما. ولا شك أن الفنون تتفاوت من هذه الناحية، أعني من حيث درجة ارتباط الفن وعالمه بشعب ما أو بقومية ما: إذ إن هذا الطابع من الخصوصية يتجلى في الأدب أكثر مما يتجلى في غيره من الفنون الجميلة. ذلك أن الأدب يقوم على اللغة التي هي دائمًا لغة خاصة بشعب ما، لها صوتياتها وإيماءاتها الخاصة المرتبطة دائمًا ارتباطًا لصيقًا بأساليب خاصة من التعبير والفهم والشعور. ويمكن القول إن فنون الأدب ذاتها تتفاوت في مدى تلك الخصوصية: فالشعر أكثر فنون الأدب تعبيرًا عن تلك الخصوصية التي لا ترتبط فحسب بشعب أو قومية ما، بل ترتبط أيضًا بروح العصر أو الفترة التاريخية التي يحياها شعب ما. وفي ذلك يقول هيجل Hegel في النص التالي (الذي سبق لنا اقتباسه في المقال السابق): «إن هذا التنوع في الاختلافات ذاتها [يقصد: الاختلافات التي توجد بين شعر القوميات] يكون أيضًا بارزًا في حالة الفترات التاريخية التي يُؤلَّف فيها الشعر. فما يكون عليه الشعر الألماني الآن، ما كان يمكن أن يكون في العصور الوسطى أو فترة حرب الثلاثين عامًا. فالأشياء التي تثير اهتمامنا العميق الآن تخص عصرنا الراهن. وكل عصر له أسلوبه الخاص في الشعور، سواء كان أرحب أو أكثر تحددًا، أكثر سموًّا وتحررًا أو أكثر رقة. وباختصار يكون لكل عصر رؤيته الجزئية الخاصة للعالم التي يتم استحضارها على أوضح وأكمل نحو أمام وعي الفنان بواسطة الشعر ...»8.

وحتى فنون الشعر ذاتها تتفاوت في مدى خصوصيتها في التعبير عن عالم ما والشعور به؛ فأسلوب التعبير الغنائي في الشعر الشعبي يستحضر أمام رؤيتنا - فيما يرى هيجل - السمات الخاصة المميزة للشعوب والقوميات؛ ولذلك يسعى الناس للتعرف في الأغنية على الطابع الخاص لكل شعب، والمشاركة في مشاعره وأسلوب حياته. ولكن التعاطف التام للمرء يكون ممكنًا فقط مع أغاني أمته الخاصة 9.

ولا شك أن هذا الطرح (الذي سبق أن عرضناه بالتفصيل في المقال السابق)، يمكن أن يثير التساؤل حول قدرة الفن على التعبير عن رؤية كلية للعالم وطابع إنساني عام: فإذا كان فن اليونان وغيرهم من الشعوب هو - كما يقول هيجل، ومن بعده هيدجر-تعبير عن عالمهم الإنساني، فكيف نفسر إمكانية الإدراك الجمالي لعوالم فنية تبدو لنا متباينة؟ وبتساؤل آخر: هل هناك عالم مشترك للإدراك الجمالي؟ إن وضع السؤال على هذا النحو، أي من جهة الإدراك الجمالي، يعني طرح المسألة من الوجهة الأخرى التي لم

يشأ هيدجر أن يطرحها عندما اكتفى بالنظر في طبيعة العمل الفني ذاته، رغم أن هذه الوجهة الأخرى يمكن أن تكون مفيدة هنا .

والواقع أن عوالم الفن لا تحصى، ولكن على الرغم من حقيقة الاختلافات التي لا حصر لها إزاء الفن عبر الزمان والمكان، فإن الدراسات البيولوچية والأنثروبولوچية تكشف لنا-فيما يرى بعض الباحثين 10 - عن تشابه في الاستجابة للفن: فالبشر مهما كانت تنوعاتهم الثقافية، يستجيبون للإيقاع ويشعرون به، سواء استخدموه أو استمعوا إليه. والبشر يستجيبون على نحو متماثل لنسيج الأشياء من حيث خشونتها ونعومتها وسمكها وكثافتها... إلخ، مثلما يستجيبون أيضًا على نحو متماثل للألوان الداكنة والفاتحة وفقًا لطبيعة تكوين أعصاب الإبصار. وما يكون عامًا أو كونيًّا هنا، إنما هو الشعور بالصلة بين لون بذاته وشعور بذاته؛ فالاختلافات الشخصية هنا هي اختلافات في التفاصيل، وتنويعات على الاستجابات الكلية أو العامة التي لا يمكن تحاشيها، مثل ارتباط الأزرق بالسماء، والبني بالأرض، والأخضر بالنبات، والأحمر بالنار وبالدم . فهذه الأنماط العامة من الإدراك تبقى متضمنة في كل ما نراه ونتعلمه بوصفه فنًّا .

ويضيف نفس الباحث إلى تلك البراهين البيولوچية براهينَ أخرى أنثروبولوچية تدعم تلك الرؤية الإستطيقية المفتوحة للتواصل بين عوالم الفن: فالناس تتعلم مبادئ جديدة لرؤية الفن حينما تتلقاه من خلال ثقافة مغايرة، وإذا كانوا فنانين فإنهم سيتعلمون عندئذٍ أن يكونوا أكثر جِدةً وتعقيدًا. والواقع أن الغرائبية التي نستشعرها إزاء الفن حينما نتلقاه من خلال ثقافة مغايرة، قد يكون فيها خير عظيم حينما يكون نطق الفن بالنبرة المألوفة قد جعله غير مرئي بالنسبة لأولئك الذين فُطِروا عليه. وفضلًا عن ذلك، فإن هذه الغرائبية تتيح للمرء أن يرى عملاً فنيًّا على نحو ما يكون في موطنه الأصلي، وأن يراه أيضًا باعتباره يكشف عن صلته بأعمال فنية تنتمي إلى تقاليد مغايرة 11.

والواقع أن الصلة بين ما هو خاص وما هو عام في تعبير الفن عن العالم هي صلة وثيقة تتكشف لنا عندما نتفهم مواقف فلاسفة كبار من أمثال هيجل وهيدجر 12: فهيجل الذي أكد على التنوعات والاختلافات في شعر القوميات المتباينة، هو نفسه الذي يتحفظ على هذا القول ليؤكد على الدلالة الإنسانية العامة للفن، فيقول: «إلا أن الكثرة المتنوعة من الاختلافات القومية، وتلك التطورات التي تحدث عبر القرون، يتخللها شيء ما يكون مشتركًا بينها جميعًا. وهذا هو السبب في أن الأمم الأخرى والسمات التي تكمن في الفترات المختلفة، تشترك في شيء يمكن فهمه والاستمتاع به، أعني أنها تشترك في طبيعة عامة وفن إنساني عام »13.

وحتى عندما نتأمل بعمق موقف هيدجر الذي ينصب على فهم عالم الفن من جهة أونطولوچيا العمل الفني (أعني من حيث أسلوبه في الوجود)، فإننا

سنكتشف أيضًا الصلة الوثيقة بين الخاص والعام في التعبير عن عالم العمل الفني: لقد تبين لنا ذلك في تحليل هيدجر للوحة حذاء الفلاحة. حقًّا إن الفلاحة هنا تنتمي إلى وطن ما، وحقًّا إن الحذاء هنا هو حذاء خاص بفلاحة أوروبية، ربما تنتمي إلى الريف الألماني أو الهولندي، ومع ذلك فإن الحذاء - بهيئته الخاصة - يظل معبرًا عن عالم إنساني ما له دلالته العامة؛ إذ يعبر عن الأفق الذي يحيا فيه موجود بشري ما ويشكل مجال همه واهتمامه. كذلك فإن المعبد اليوناني وإن كان يعبر عن العالم الإلهي كما تمثله اليونان؛ فإن الطابع العام للإلوهية يكون حاضرًا في المعبد اليوناني مثلما يكون حاضرًا في غيره من دور العبادة التي تجسد بأساليب مختلفة وعي الإنسان بالإلوهية الذي يتمثل في شعوره بمعاني القوة العليا والقداسة والجلال الممتزج بالرهبة .

عالم الفن في مواجهة شكلانية الفن

إن الفهم السالف للفن باعتباره رؤية للحقيقة والعالم والوجود والحياة الذي نجده عند هيدجر وتلاميذه من أمثال جادامر Hans-Georg Gadamer- هو فهم لا ينتمي إلى علم الجمال بمعناه الحداثي، وإنما فهم يستبق التفكير بعد الحداثي post-modern thinking في الفن، وهو التفكير الذي يتجاوز صورة الفن المقترنة بعصر الحداثة، والتي جعلت من الفن مجرد زينة أو ديكور بالمعنى الواسع، حينما اختزلت وجوده في المتعة الجمالية، أي في الذاتية أو في خبرة الذات التي تستمتع بالفن في ذاته ولذاته بمنأى عن صلته بالعالم ودلالته على الحياة والوجود. وبعبارة أخرى يمكن القول إن فهم الفن باعتباره تعبيرًا عن رؤية للعالم وللوجود، هو فهم يطرح نفسه في مواجهة النزعة الجمالية aestheticism التي تسيدت عصر الحداثة .

إن مفهوم النزعة الجمالية له تجليات عديدة في علم الجمال الذي أنتجه عصر الحداثة، ولعل أهم هذه التجليات يتمثل في النزعة الشكلانية formalism التي أفرزت بدورها مفاهيم عديدة معبرة عن النزعة الجمالية. وبوجه عام يمكن القول إن النزعة الشكلانية-التي كان من أبرز دعاتها الأوائل كليف بل Clive Bell وروجر فراي Roger Fry وإدوارد هانسليك Edward Hanslick- هي نزعة ترى أن ما يكون جوهريًّا في الفن، وما

ينبغي أن نتوجه إليه في إدراكنا ليكون إدراكًا جماليًّا نقيًّا، إنما هو الشكل الفني الذي يتمثل في مجمل العلاقات المكانية والزمانية الكائنة بين أجزاء العمل الفني: كالعلاقات بين الخطوط والألوان في اللوحة، واللغة والأسلوب والصور في العمل الشعري، والحبكة الدرامية وتطور البناء الدرامي في المسرحية، وسياق الأصوات الذي يعبر بذاته عن جمالياته في العمل الموسيقي ... إلخ .

ومن المفاهيم المرتبطة بالنزعة الشكلانية، ومن ثمَّ بالنزعة الجمالية، مفهوم "المسافة الجمالية " aesthetic distance الذي يرى أن الإدراك الجمالي هو شعور أو انفعال خالص pure emotion ينصب على الشكل الفني، بحيث ينأى بنا عن الواقع ويحررنا من الحياة؛ ومن ثم فإننا عند تأملنا للوحة، ينبغي ألا نستحضر معنا شيئًا من الحياة. وهكذا فإن النزعة الجمالية تبدو غالبًا كمحاولة لفصل الفن عن الحياة، أي عن الاجتماعي والاقتصادي والعلمي والسياسي والقومي...إلخ، ولا شك أن شيوع مثل هذه الدعاوى قد جعلت الفنانين يميلون إلى تبعيد موضوعهم عن الواقعي وعن الحياة، والتحليق في عوالم متخيلة وأمكنة أو مسافات لا واقعية .

ولهذا ترى كيلي كمفورت [14] ضرورة إعادة النظر في صحة دعوى "الفن من أجل الفن " (art for art’s sake) l’art pour l’artالمرتبطة بفكرة الفن الخالص pure art والفن المستقل بذاته autonomous art ، من حيث جدوى وحقيقة هذه الدعوى فيما يتعلق بمكانة الإنسان ودوره في الحياة والوجود. وهذا ما أفضى إلى "تجريد الفن من البعد الإنساني " De-humanization of art ، وهو المفهوم الذي أدى إلى عزل الفن عما هو إنساني؛ ومن ثمّ عزله عن الحياة وجعله محايدًا أخلاقيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا... إلخ، وهو ما دعا النقاد إلى صياغة مفهوم "إعادة أنسنة الفن " Re-humanization of art الذي يسعى إلى إعادة ربط الفن بالحياة وبما هو إنساني من خلال الإبداع .

والحقيقة أننا يمكن أن نتفهم الدوافع الكامنة وراء دعاوى النزعة الشكلانية وما يرتبط بها من مواقف إزاء الفن: فعندما يؤكد الشكلانيون على أن الفن "شكل ذو دلالة " significant form ، فإنهم يعنون بذلك أن الفن صورة معبرة بذاتها؛ ومن ثمّ لا ينبغي للمتذوق أن يبحث عن معنى العمل الفني خارج إطار تعبيره الجمالي، فمثل هذا المسلك هو حال المتذوق غير المحنك جماليًّا الذي اعتاد أن يبحث في العمل الفني عن شيء غير فني يوجد خارج إطار العمل، ضاربًا صفحًا عما هنالك في العمل من قيم فنية وجمالية، وكأن العمل الفني مجرد أداة لتمثيل شيء ما، ولا يهم بعد ذلك أسلوب التمثيل والتعبير. ولهذا السبب ذاته؛ فإن أغلب الفنانين المتأثرين بالنزعة الشكلانية قد عمدوا إلى إخفاء مضمون العمل الفني أو ما يمثله في ثنايا الصورة الفنية، لإجبار المتذوق على تأمل الصورة ذاتها .

وعلى الرغم من تفهمنا لمثل هذه الدوافع التي تهدف إلى الارتقاء بالذوق الفني، إلا أننا لا يمكن أن نتفهم الحل الذي يطرحونه في فهمهم لطبيعة الصورة الفنية وما ينبغي أن يكون عليه الإدراك الجمالي: فالحقيقة أن مفهوم "الصورة ذات الدلالة " أو "الصورة المعبرة بذاتها " يبدو بالنسبة لنا تعبيرًا متناقضًا؛ لأننا يحق لنا أن نتساءل: معبرة عن ماذا؟ ودالة على ماذا؟ فليس التصوير مجرد تلاعب بالخطوط والألوان، وليست الموسيقى مجرد تراكيب صوتية، وليس الأدب مجرد سياق من كلمات. وعلى الرغم من أهمية السمات الشكلية - وهي أهمية تتفاوت درجتها من فن لآخر - إلا أن الصورة المجردة الخالصة لا وجود لها إلا في عالم المنطق والرياضيات. ولا يمكن القول بأن المضمون لا معنى ولا وجود له خارج تلك الصورة ذاتها .

وفي ضوء هذا، فإننا ينبغي أن نعيد تأويل مفهوم "الفن الخالص " ومفهوم "الصورة الخالصة ": لقد نشأ مفهوم الفن الخالص مع نشأة الموسيقى الخالصة ذاتها، وهي الموسيقى التى استطاعت منذ أكثر من خمسمائة عام أن تبدأ في الاستقلال عن استخدام أي وسائط فنية أخرى (كالكلمات أو الأحداث) للتعبير عما تريد أن تعبر عنه، وعمدت إلى استخدام الآلات الموسيقية وحدها، ولذلك تُعرَف الموسيقى الخالصة أيضًا بأنها موسيقى الآلات instrumental music. وفي إثر الموسيقى الخالصة سارت الفنون الأخرى، ومنها الشعر .

ومن هنا، فإننا نفهم الشعر الخالص باعتباره الشعر الذي لا يلجأ إلى استخدام وسائط فنية أخرى (وإن كانت لغة النثر ذاتها) لأجل التعبير عن عالمه. ولكن الموسيقى حينما اكتفت باستخدام أدواتها الخاصة (وهي الآلات والأدوات الموسيقية ذاتها)، لم تفقد قدرتها على التعبير عن العالم والحياة والوجود، بل تحررت في أسلوبها في التعبير. ويكفي أن نرجع لفيلسوف كبير من أمثال شوبنهاور Schopenhauer لنعرف كيف تعبر الموسيقى عن مجمل الحياة والوجود بأسلوبها التجريدي الخالص. ويكفى أن نتأمل موسيقى بيتهوڤن لنعرف كيف أصبحت الموسيقى منذ عصره - كما يقول برتليمي 15 - مرغمة على التشابك مع الميتافيزيقا (أي مع الوجود ذاته)؛ حيث عمدت إلى إدخالنا في آن واحد إلى أسرار الروح وأسرار الحياة الكونية. وإذا كان هذا حال الموسيقى الخالصة التي هى أكثر الفنون تجريدًا، فإن هذا الحال يصبح أكثر وضوحًا في الفنون الأخرى التي هي أقل منها تجريدًا بطبيعتها .

والواقع أن مسألة التجريد في الفن تستحق منا هنا وقفة تأمل أخرى: فالتجريد في الفن لا يعني تجرد الفن من الدلالة على العالم والوجود، وإنما تعني فحسب التعبير عن تلك الدلالة بطريقة مجردة! والتعبير بطريقة مجردة هنا يعنى التعبير دون تعيين أو تشخيص للموضوع المراد التعبير عنه، تمامًا مثلما تفعل الموسيقى الخالصة، فالموضوع هنا يبدو كحالة شعورية

بشيء ما تبدو غائمة أو غامضة، ويتم التعبير عنها من خلال آلاف من الأساليب .

والحقيقة أن هذا هو المعيار الذي يمكن على أساسه أن نميز بين ما هو أصيل وما هو مزيف فيما يُقدَّم لنا: فالكثير من المزيف في واقع الفن المعاصر يسيء فهم معنى التجريد في الفن، فيركز على الشكل أو المظهر الجمالي متورطًا في مقولات ومفاهيم من قبيل: المظهر واللاواقعية والوهم والسحر والحلم. ومثل هذا الفهم للفن باعتباره مظهرًا جماليًّا - كما يبين لنا جادامر 16 - هو أصل اغتراب الوعي الجمالي المعاصر: فلو كان الفن الفن مظهرًا أو شكلاً جماليًّا، لكان معنى ذلك أن خبرتنا بالفن ستؤول إلى خبرة بالإحباط بمجرد أن نرتد إلى الواقع أو عالمنا المعيش، وأن ما كان سحريًا سوف يفقد سحره، وما كان وهمًا سوف نفيق منه ويصبح عيانًا، وما كان حلمًا سوف نصحو منه .

فمثل هذا الفهم يتجاهل العناصر فوق الجمالية للعمل الفني التي تتعلق بمضمونه ومعناه ودلالته على الديني والأخلاقي والاجتماعي والسياسي. ومن ثمَّ، فإن تجاوز اغتراب الوعي الجمالي يعني تجاوز اغتراب الوعي الذي أصبح ميالًا إلى عزل الجميل - من خلال مفهوم المظهر أو الشكل الجمالي المجرد - عن تجلياته في الواقع والتاريخ ودنيا الحياة الإنسانية. والحقيقة أن الفن في الأصل لم يكن يعاني تلك الحالة الاغترابية؛ إذ كان فن القدماء يعبر ببساطة عن عالمهم الديني والاجتماعي والأسطوري .

ومن هنا يمكن أن نفهم مقولة هيجل بأن «الفن هو شيء من الماضي»، فهذه المقولة لا تعني أن الفن قد مات، أو أنه لم يعد له دور أو مكان في عالمنا، وإنما تعني أن الفن لم يعد يقوم بدوره التاريخي الذي كان يتمثل روح وحقيقة شعب ما كما تتجلى في دينه وثقافته وحياته الدنيوية ورؤيته للعالم. ولذلك لا يمكن - فيما يرى هيدجر 17 - التملص من ذلك الحكم الذي أصدره هيجل، بدعوى أن هيجل قد أصدر هذا الحكم في محاضراته في علم الجمال التي ألقاها في الشتاء الواقع بين سنتي 1828 و 1829 ، بينما الواقع يشهد بأنه قد ظهرت هناك أعمال فنية وحركات فنية بعد هذا التاريخ .

فالحقيقة أن هيجل لم يكن يعني إنكار حدوث هذا الأمر. فالسؤال الذي يبقى مع ذلك هو: هل لا يزال الفن يعد أسلوبًا جوهريًّا وضروريًّا تتجلى فيه الحقيقة المرتبطة بوجودنا التاريخي؟ أم أنه لم يعد يتسم بهذا الطابع. فإذا لم يعد الفن يتسم بهذا الطابع، فإن السؤال الذي يبقى هو: لماذا يكون الأمر على هذا النحو؟

وربما أمكننا أن نلتمس الإجابة عن هذه التساؤلات عند هيدجر نفسه حينما يذهب إلى القول بأنه «ربما كانت الخبرة هي العنصر الذي يموت فيه الفن. وإن كان هذا الموت يحدث ببطء شديد حتى أنه يستغرق قرونًا عديدة »18. غير أننا لن نفهم مغزى كلام هيدجر هنا إذا تصورنا أنه يرفض أي معنى

للخبرة بالعمل الفني: فالحقيقة أنه يرفض النظر إلى العمل الفني من جهة الخبرة الذاتية، أي خبرة الذات التي تستمتع بالعمل الفني. ولذلك فإن قول هيدجر: «إن الخبرة هي العنصر الذي يموت فيه الفن» ينبغي فهمه بمعنى «أن الذاتية هي العنصر الذي يموت فيه الفن ».

فالفن يموت حينما يتحول إلى مجرد خبرة ذاتية لدى كل من المبدع والمتذوق: أي عندما تتحول الخبرة بالفن عند المبدع إلى مجرد تلاعب بعناصر الشكل الفني المجرد، وعندما تتحول عند المتذوق إلى مجرد استمتاع بهذا التلاعب، وبذلك يحدث نسيان للحقيقة التي يمكن أن يقولها الفن؛ ومن ثمَّ نسيان الوجود ذاته. وربما يمكننا أن نتفهم دعوى هيدجر هنا باعتبارها دعوى ضمنية لإنقاذ الفن من ضياع أصله وهويته. وربما يمكننا - بناءً على ذلك أيضًا - أن ننظر إلى قدرة العمل الفني على إثارة سؤال الوجود في سائر تجلياته باعتبارها معيارًا لتمييز الفن الأصيل في عصرنا الراهن .

1 Heidegger, Poetry, Language and Thought, translation and introduction by Albert Hofstadter(Harper and Row Publishers, 1971), Pp. 44-45.

2 Karsten Harries, Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger’s “The Origin of the Work of Art” (Yale University, New Haven, 2009), p. 82.

3 See: Ibid., p. 85.

4 See: Heidegger, “The Origin of the Work of Art”, in Poetry, Language and Thought, Pp. 33ff.

5 Karsten Harries, op. cit, p. 95f.

6 Heidegger, op. cit., p. 41.

7 Karsten Harries, op. cit., p. 102.

8 Hegel, Aesthetics: Lectures on Philosophy of Fine Arts, translated by: T. M. Knox (Oxford University Press, 1975), vol. II, PP. 979-980.

9 Ibid., p. 1124.

10 Ben-Ami Scharfstein, Art Without Bordes: A Philosophical Exploration of Art and Humanity (Chicago and London: Chicago University Press, 2009), P. 361 ff.

11 Ibid., PP. 364-367.

12 انظر تفاصيل تناولنا لهذه الصلة بين الخاص والعام، أو بين ما هو قومي وما هو عالمي في الفن بوجه عام في مقالة لنا بعنوان : عالمية الفن

ومحليته: دراسة تحليلية .

13 Hegel, op.cit., p. 978.

14 Kelly Comfort (ed.), Art and Life in Aestheticism: De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor (New York: Palgrave Macmillan, 2008), see the introduction by K. Comfort, PP. 1 ff.

15 چان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز ونظمي لوقا (القاهرة: دار نهضة مصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطبع والنشر، سنة 1970 ، ص 525.

16 انظر في ذلك مقدمة ترجمتنا لكتاب جادامر : تجلي الجميل، ومقالات أخرى (القاهرة: إصدارات المشروع القومي للترجمة، سنة 1997) ، ص 28. وما بعدها .

17 Heidegger, op. cit., p. 80.

18 Ibid., p.79.

اللغـة والهـوية

هناك مداخل شتى للبحث في اللغة: كالمدخل النحوي والبلاغي والدلالي والفقهي والمقارن، فضلًا عن المداخل الأخرى التاريخية والسوسيولوجية والسيكولوجية والتربوية وغيرها. ولا شك أن هذه المداخل جميعًا لها أهميتها وضرورتها، ومع ذلك فإنها تظل معنية بدراسة ظواهر اللغة، وليس بدراسة ماهية اللغة. والسؤال عن ماهية اللغة هو سؤال عن حقيقة اللغة السابقة على هذه الظواهر التي يمكن أن تتجلى فيها اللغة؛ ولذلك فإنه سؤال فلسفي تأسيسي باعتباره يبحث في الأساس الذي يقوم عليه وجود اللغة .

وأنا أهدف من خلال هذا المقال إلى إظهار أن هوية اللغة تكمن في قدرتها الباطنية على الإفصاح عن حقيقة عالم ما كما يفهمه ويحسه شعب أو أمة ما؛ ومن ثمَّ فإن هناك صلة وثيقة بين ماهية أو هوية اللغة من ناحية، وهوية الشعب الذي يتحدثها من ناحية أخرى. حقيقة اللغة تتحقق، أي تفصح عن وجودها الحقيقي، في لغة شعب ما، حينما ينطقها مفصحًا عن أسلوبه الخاص في التفكير والفهم والشعور .

أساس الصلة بين اللغة والهوية

لا شك في أن هناك كثيرًا من الدراسات الجادة في الحقل الدلالي للغة، فطن أصحابها إلى ما هنالك من صلة وثيقة بين اللغة والهوية، بل بين اللغة والدين، حتى أنهم ذهبوا إلى أن اللغة تكاد تكون مرادفة للهوية في كثير من الحالات، باعتبارها المكون الأساسي في الحفاظ على الهوية الثقافية. بل إن الكنيسة قد اعتبرت الولاء اللغوي شأنًا من شؤون الإيمان، عبر الشعار المشهور: «من يفقد لغته، يفقد إيمانه »[1].غير أن مثل هذه الدراسات على جديتها وعمقها تقف عند حدود هذا التنويه إلى هذه الصلة الوثيقة بين اللغة والهوية والتأكيد عليها، ولكنها لا تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك من خلال محاولة الكشف عن أساس تلك الصلة؛ ربما لأنها تدرك - في كثير من التواضع - أن هذه المهمة الأخيرة تخرج عن نطاق اختصاصها، وتبقى من شأن التفلسف .

ومع ذلك فإن المشتغلين بالفلسفة، وحتى المشتغلين بفلسفة اللغة وفقًا لطرائق البحث الشائعة عن اللغة في عالمنا المعاصر، لا يعيرون أي اهتمام - فيما يرى بعض الباحثين [2] - للصلة الجوهرية بين اللغة والهوية، وينظرون إلى اللغة من حيث هي أداة اتصال وتفاعل بين البشر؛ ومن ثمّ فإنهم يهملون الدلالة الأونطولوجية للغة، وهي الدلالة التي تكشف عن أسلوب وجود أمة ما من خلال اللغة في تشكيلها الحسي والجمالي. ولطالما أكد

الفيلسوف الكبير يوهان هردر Herder على الصلة الوثيقة بين اللغة والشعب، ومن ثمَّ بين اللغة والأمة، في العديد من كتبه ومقالاته التي خصص بعضها لتلك القضية : كمقاله "رسالة في أصل اللغة " ، ومقاله "عن القدرة على التحدث والاستماع " ، حيث يعلمنا أن اللغة وإن كانت لا تسبق الشعب، إلا أنها تحدد هوية الناس وتجعلهم على وعي بأنفسهم، وهو يرى في هذا المقال الأخير أن معظم الناس يظنون اللغة شيئًا ما يُعني النحاة فحسب، في حين أنها حروف عقلنا، ومستودع ثقافتنا، وأساس وجودنا الاجتماعي؛ «فاللغة هي ائتلاف أرواحنا.. الذي يربط الآباء بأولادهم، والنظم الاجتماعية بعضها ببعض، والمعلم بتلاميذه، وبأصدقائه، وبرفاقه المواطنين؛ فاللغة تربطهم جميعًا كموجودات بشرية »3. فما عساها تكون اللغة التي نتحدث عنها هنا؟

ربما كان من الضروري قبل أن نحاول الكشف عن ماهية اللغة في علاقتها بالهوية، أن نحدد أولًا ما نقصده بالهوية . ولأجل تحقق هذا الفهم، ينبغي استبعاد بعض التصورات الخاطئة الشائعة عن مفهوم "الهوية ": أولها أن الهوية ليست مرادفة للتراث؛ لأن التراث يشكل أحد عناصر الهوية، وخاصة ذلك الذي يبقى منه ويصبح قادرًا على التواصل في الحاضر .

وثانيها أن الهوية تكمن في الماضي الذي يبقى معنا، مثلما تكمن في الحاضر (أعني فيما نصنعه ونبدعه لنعلن عن أنفسنا)، بل تكمن أيضًا في المستقبل (أعني فيما نريده ونحلم به ونخطط له باعتبارنا مشروعًا إنسانيًا في العالم)؛ وهذا التوصيف يصدق على هوية الأفراد مثلما يصدق على هوية الأمم والشعوب 4.

وثالثها أن الهوية تكمن في الاختلاف Identity in Difference ، كما علمنا هيجل Hegel ، وربما يصحح هذا بعض التصورات الخاطئة في أذهان البعض عن الهوية حينما يفهمونها بمعناها القاموسي الحرفي على أنها تعني الوحدة أو التطابق مع شيء ما، فالحقيقة أن الهوية بخلاف ذلك تمامًا تعني توحد وتطابق الموجود مع ذاته في مواجهة الآخر، وعلى نحو يؤكد تميزه واختلافه عن الآخر .

وعلى هذا يمكن القول إن الهوية هي مجمل السمات التي تشكل ملامح وجود ما، وتضفي عليه كينونته باعتباره وجودًا أو ذاتًا في غمار العالم. وإذا كان هذا التوصيف الموجز لمفهوم الهوية - الذي سبق أن فصلت القول فيه في دراسات عديدة 5 - يصدق على هذا المفهوم (من حيث آليات تشكله) كما يتجلى في الفرد وفي الأمة أو الوطن؛ فمن البديهي أن مستوى الهوية الذي نقصده هنا هو المستوى الثاني، أعني هوية الأمة أو الوطن؛ لأن اللغة التي نحن معنيون بها هنا هي لغة شعب ما . فما المقصود إذًا بهوية الأمة أو الوطن بناءً على التوصيف السابق؟ ما الوطن؟ هكذا تأخذنا المفاهيم بعضها إلى بعض في نوع من تداعي المعاني الذي لا مفر منه؟

يعرف المواطن الحقيقي الجدير بهذا الاسم أن الوطن ليس مجرد اللحظة الراهنة التي يحياها. ليس الوطن هو الحكومة التي تسوده وتسوسه، صلح حالها أم فسد؛ ولا هو مجرد اللحظة العابرة التي يعيشها شعب ما. الوطن هو الماضي الذي يحيا في الحاضر، طبقات التاريخ المستترة خلف اللحظة الراهنة التي قد تقصر أو تطول، ولكنها في النهاية تظل لحظة عابرة بالقياس إلى مجمل اللحظات التاريخية التي تكمن خلفها. هذا الماضي هو الذي يحدد تطلعنا للمستقبل ورؤيتنا له. والوطن هو أيضًا الجغرافيا، أي المناخ والطبيعة والأرض بكل تفاصيلها، وما صنعه كل هذا بالبشر على نحو حدد فيه ملامحهم ولون بشرتهم ومزاجهم وأساليبهم في العيش، وهو أيضًا تاريخ البشر الذي انعكس ظله على هذه الأرض وتفاعل معها .

وهذا كله لا يمكن أن نجده ونفهمه إلا في التفاصيل الصغيرة من حياة وملامح الوطن. وهذه الهوية تكمن في أصول أو مصادر عديدة منها التاريخ أو التراث الذي يتواصل في الحاضر، ومنها الإبداع الذي يؤصل وجودنا في الحاضر، ولكن تبقى اللغة هي العنصر الأساسي الذي يسهم في تشكيل هويتنا ..

هوية شعب أو أمة ما.. إنها تجسد أسلوب الناس في العيش والفهم والشعور وإحساسهم بالوجود والحياة، إنها اللغة الحميمة التي لا يمكن التعبير عن معانيها بلغة أخرى، وهي اللغة التي تجسدها الأغنية خاصة، وهذا ما أفصحت عنه وفصلت القول فيه في روايتي لسيرتي الذاتية عن تجربتي في الخليج، التي صدرت تحت عنوان : "نشيج على خليج "[6]. وكل هذا يقودنا من جديد إلى سؤالنا الأساسي : ما عساها تكون اللغة التي نتحدث عنها هنا باعتبارها أحد المصادر الأساسية في تشكيل هويتنا، وكيف تسهم في تشكيل تلك الهوية؟

إن اللغة التي نعنيها هنا ليست هي اللغة التي اعتاد الباحثون فهمها على أنها مجرد أداة للتواصل أو الاتصال: فهي ليست وعاءً ناقلًا للمعاني والأفكار؛ فتلك لغة العلم والمعرفة التي تقبل الترجمة من خلال وسيط أو ناقل لغوي آخر! فاللغة لا تتجلى حقيقتها ولا تكشف عن ماهيتها ولا تعلن عن حضورها عندما تفصح عن معانيها بأن تتجه إلى الخارج، وإنما عندما تجلب الخارج إلى الداخل، أي تجلب الوجود ذاته إلى باطنها، وهذا هو معنى قول هيدجر البليغ: «اللغة مَسكَن الوجود»، وهو القول الذي يلخص مجمل فلسفته في اللغة التي بلغت ذروتها في كتاباته المتأخرة، وخاصة كتابه "على الطريق نحو اللغة " Unterweg zur Sprache ، والتي يسعى فيها إلى «جلب اللغة بوصفها لغة داخل اللغة »[7] bringing language as a language into language ، وهذه العبارة التي تتكرر فيها كلمة اللغة ثلاث مرات قد تبدو للعامة بلا معنى، غير أن العارف بفلسفة هيدجر يعي أن كلمة اللغة لها دلالة خاصة في كل مرة ترد فيها: فالعبارة تعنِي إذن «جلب اللغة (أي إظهار

ماهية اللغة) بوصفها لغةً (أي بوصفها قولًا) داخل اللغة (أي في الكلمة المنطوقة)8.

يطلعنا هيدجر إذن عن خبرة خاصة باللغة.. خبرة بأصل اللغة.. بماهية اللغة: اللغة إذن مسكن الوجود؛ فاللغة حينما "تُسمي " الأشياء فإنها توجدها، وتضفى عليها المعنى في عالمنا. إنها أسلوب معرفتنا بالعالم والأشياء التي تكتنفنا؛ ولكن اللغة لا تمارس تأثيرها هذا إلا حينما تكون لغة حقًّا، أعني حينما تعبر عن ماهيتها في قدرتها على التسمية والإظهار والإفصاح عن العالم الذي نحيا فيه. ويُفهم من هذا أن اللغة لا تفصح عن هويتها؛ وبالتالي لا تفصح عن هوية شعب ما، في أي شكل من الأشكال المتداولة والمألوفة لاستخدامها : كما هو الحال - على سبيل المثال-في استخدامنا للغة العامية بهدف توصيل أغراضنا ومقاصدنا العابرة المباشرة، وفي لغة العلم التي تسعى هي الأخرى إلى توصيل معرفة ما، وإن كان في شكل أكثر دقة وموضوعية .

اللغة في مثل هذه الاستخدامات لا تكون لغة بحق، أعني لا تتحقق فيها ماهية اللغة؛ فالوجود لا يسكنها، وإنما هي تتجه دائمًا إلى الخارج ولا تجلبه إلى داخلها: اللغة هنا مجرد وسيلة أو أداة للتعبير عن المعنى الذي يوجد خارجها ولا يسكنها، لا يسكن حروفها وصوتياتها، بل وموسيقاها أحيانًا. ولهذا يمكن القول إنه كلما استعصت معاني اللغة ومقاصدها على الترجمة، كانت أكثر إفصاحًا عن هويتها وإعلانًا عن حضورها .

ومن هنا نجد أن ترجمة لغة العلوم الطبيعية أيسر من ترجمة لغة العلوم الإنسانية عمومًا، وأن ترجمة لغة العلوم الإنسانية أيسر من ترجمة الفلسفة (خاصة ما تعلق منها بالميتافيزيقا؛ أي بالبحث في الوجود)، وأن ترجمة لغة الفلسفة أيسر من ترجمة الأدب، وأن ترجمة لغة الأدب ذاتها تتفاوت في مدى صعوبتها، حتى أنها لتبلغ ذروتها في الشعر (وفي الأغنية منه بوجه خاص).

وعلى هذا، فإننا يجب أن نتوقف في هذا البحث عند حالة الشعرية باعتبارها الحالة التي تتجسد فيها ماهية اللغة على نحو أصيل لا تنفصل فيه ماهية اللغة عن هوية أولئك الذين يتحدثون هذه اللغة. والشعرية (التي تبلغ ذروتها في الشعر) تكمن في أن معاني اللغة تكون مضمرة في كلماتها وصوتياتها وإيقاعاتها وصورها الحسية المشربة بعالم الإنسان الذي ينطق اللغة. فشعرية اللغة ليست مقصورة على الشعر، بل تفصح عن نفسها في كثير من فنون القول، فكلما مال فن القول إلى الإفصاح عن المعنى تلميحًا وبطريقة إيحائية من خلال صوتيات اللغة وصورها، كان هذا الفن أكثر شعرية. ولهذا فإن الشعر يتميز عن غيره من فنون القول كالرواية في أن ثقل العلاقة بين الصوت والمعنى يكون هنا في جانب الصوت. ومع ذلك، فإن هذه العلاقة تظل مسألة نسبية؛ ولهذا أيضًا فإن كثيرًا من الروايات وغيرها

من فنون القول قد تميل إلى الشعرية، وكل ما في الأمر أن الشعر يمثل نموذج هذه العلاقة التي يميل فيها المعنى تمامًا إلى جانب صوتيات وموسيقى اللغة .

بل يمكن القول بوجه عام - مع هيدجر - أن كل فن (وليس فن القول فحسب) يكون شعرًا، والمعنى الذي يقصده هيدجر هو أن كل فن يقصد المعنى بشكل إيحائي من خلال الإيماءة الحسية التي تتجلى في اللون والصوت والموسيقى والمادة الحسية بكافة أشكالها وحضورها الطاغي، وهذا هو الأصل في معنى "شعرية " اللغة. كما أن الشعرية ليست مقصورة على اللغة الفصحى، بل إنها يمكن أن تتجلى في اللغة العامية المنطوقة عندما تسمو، وعندما تتخلى عن أغراضها العملية العابرة والمباشرة، مثلما هو حالها في الأغنية. ولأن الأغنية حالة خاصة تتجلى فيها ماهية اللغة وهوية الموجود البشري؛ فإنها تستحق أن نتوقف عندها بوجه خاص .

لماذا الأغنية بوجه خاص؟ ! لقد اعتدنا أن نستهين بالأغنية من بين الفنون جميعًا، مع أن الأغنية هي أكثر الفنون قدرة على التعبير عن هويتنا. لا شك أن الفنون جميعًا تعبر عن روح عصرها ووطنها، ولا شك أيضًا أن الشعر - الذي هو فن اللغة على الأصالة - هو أكثر الفنون قدرة على التعبير عن هذه الروح، وأشدها

التصاقًا بها [9] ، حتى إن مفكرين عظام قد نظروا إلى شعر هوميروس (وغيره من شعراء عصره) على أنه تعبير عن خبرة الشعب اليوناني بالوجود من خلال اللغة. ذلك أن الوسائط الأساسية في الفنون الأخرى تستطيع بسهولة أن تجعل هذه الروح مفهومة لدى الآخر الذي لا ينتمي إليها، أما الشعر فإنه يقاوم الفهم والشعور ويستعصي عليهما، فلا يكون هناك مدخلًا إليه اللهم إلا من خلال الترجمة التي تحاول فحسب أن تقرب الآخر من تلك الروح ومن ذلك الشعور .

ولكني أزعم أن الأغنية بوجه أخص (أعني الشعر المغنَّى) أكثر الفنون التصاقًا بهذه الروح، ومن ثمَّ بالهوية. ليس فقط لأن اللغة الشعرية هنا هي وطن نقيم فيه ويكسبنا ملامحنا وأسلوبنا في الوجود؛ وإنما أيضًا لأن الأسلوب اللحني الخاص الذي يتم به نطق الكلمات والتغني بها، يضفي على اللغة التي تُقال هنا دلالات بالغة الخصوصية، ويلون معانيها بألوان مشبَّعة بروح الوطن ورحيقه وروائحه. وطن بلا رائحة، وطن بلا روح. أفلا ترى ما هنالك من صلة وثيقة بين الرائحة والروح !

إن الرحيق أو الرائحة هو مما لا يمكن ترجمته عبر أية لغة أخرى؛ ولذلك فإنه يبقى لصيقًا باللغة الأم التي نحس ونشعر من خلالها بملمس ورائحة الأشياء وتفاصيلها الحسية، ولا سبيل للآخر أن يفهم ذلك حق الفهم عبر الترجمة، فهو يمكن أن يفهم ذلك على سبيل التقريب فحسب، لا على سبيل فهم حقيقة ما يُقال؛ ولذلك طالما أشفقت على المترجمين العظام الذين

ينفقون معظم حياتهم في ترجمة النصوص الأدبية، والشعرية منها خاصة. إنهم ضحايا الحقيقة، ضحايا السعي نحو تقريب الحقيقة قدر الإمكان .

للأغنية خاصة تلك القدرة الهائلة على استدعاء الشعور بالحنين للوطن، ومداواته في الوقت نفسه بتسكين آلامه أو - على الأصح - بتفريغها كما لو كان تطهيرًا لجراح النفس العميقة، بالمعنى الأرسطي للتطهير Catharsis الذي تكون فيه مداواة الآلام بمزيج من نفس الداء! لماذا الأغنية بالذات؟ الأغنية هي أكثر الفنون قدرةً على التعبير عن روح أمة أو شعب ما؛ لأن الأغنية هي الفن الذي تكمن ماهيته في اللغة.. لغة شعب ما. أعرف أن الأغنية-شأن كل فن-فيها طابع إنساني عالمي يتجاوز موطنها الأصلي، وهو ما يجعلنا نستمتع بها، حتى وإن كانت لا تنتمي إلى وطننا . ولكني أعرف أيضًا أن مثل هذا النوع من الأغاني لا يمكن أن يمتد تأثيره إلى الآخر ما لم يكن معبرًا عن ملامح عصره وزمانه الخاص، وهذا ما يجذب الآخر إليه: خصوصيته، ورائحته، ومذاقه الخاص الذي يعبر عن أسلوبه الخاص في الوجود !

يتجلى كل هذا بوضوح في حالة الأغنية الوطنية خاصةً. غير أن ما نسميه "بالأغنية الوطنية " ليس هو الشكل الوحيد للتعبير عما هنالك من صلة وثيقة بين الأغنية والوطن. فكل أغنية حقيقية لا بد أن تجسد شيئًا من روح الوطن الذي يتبدى في اللغة (لغة الأغنية)، وفي موسيقاها، وفي تصويرها لمعاني الأشياء ولكيفية الشعور بها؛ ففي هذه التفاصيل الصغيرة تكمن روح الوطن وتتجلى من خلال الأغنية. أما عن اللغة، فيمكننا القول بأن لغة الأغنية بوجه خاص هي اللغة التي لا يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى، وإنما يمكن تخيل نظير موضوعي لها فحسب .

طالما شغلني هذا الأمر وتساءلت عنه: هل يمكن تصور وجودنا على النحو والهيئة التي هو عليها بدون اللغة التي نتحدثها وننطقها، وخاصة حينما نتغنى بها؟ ! هل يمكن تصور مطرب من مطربينا العظام ينطق بلغة أخرى ويتغنى بها؟! هل يمكن تصور أم كلثوم أو عبد الوهاب أو فيروز - على سبيل المثال - يتغنون باللغة الهندية مثلًا؟ ! هذا مُحال؛ لأننا لا يمكن أن نتصور عظمة صوت هؤلاء وإبداعيته بمنأى عن لغتهم التي ينطقونها.. بمنأى عن وعيهم بأسلوبهم الخاص في الوجود: ولو أمكننا أن نتخيل أيًّا من هؤلاء المطربين العظام يتغنون بأية لغة أخرى غير العربية التي تنتمي إلى بقعة ما من بقاع الدنيا، فلن يكون لصوتهم معنى عندئذٍ، ولن يكون فيه أي إحساس أو جمال؛ ولذلك فإن الآخر الذي لا ينطق العربية يمكنه فقط أن يتلقى تلك الأغنية من خلال تخيل نظير موضوعي لها في لغته التي تعبر عن عالمه .

فالأغنية تظل لها متعتها بسبب أصالتها، أعني بسبب إدراكنا أن معانيها التي نفهمها قد جاءت إلينا محملّة بعبق موطنها، وإلا كانت مسخًا مشوهًا بلا معنى! كذلك فإن الموسيقى بألحانها وإيقاعاتها المختلفة إنما تجسد شيئًا من

إحساسنا الخاص بإيقاعات الأشياء من حولنا وفي عالمنا . ولهذا يمكن القول إننا عندما نستمع لأغنية ما، نجد أنها تستدعي عندنا الشعور بالوطن في لحظة تاريخية ما . أما ما نسمعه الآن فهو غالبًا لا يستدعي شيئًا من ذلك، وتلك آية تراجع الشعور بالوطن !

مظان اللغة والهوية في واقعنا الراهن

غير أن بحثنا هذا إنما يهدف آخر الأمر إلى النظر في واقع الثقافة واللغة العربية، في ضوء هذه العلاقة الحميمة بين اللغة والهوية التي تقدم بيانها. فإلى أي حد يفي واقع الثقافة العربية الراهنة بهذه العلاقة على سائر المستويات: بما في ذلك المستوى التعليمي والثقافي والفني، بل حتى فيما يتعلق بمستوى اللغة العامية المتداولة؟ ومن الواضح أن محاولة الإجابة عن هذا السؤال الأساسي هي غاية هذا البحث من الناحية العملية أو التطبيقية؛ إذ إن معرفتنا النظرية مهما كان عمقها، تصبح بلا قيمة ما لم نعرف كيف نطبقها على وضعنا الراهن .

اللافت للنظر بوضوح أن هناك في الواقع العربي الراهن حالة تراجع متزايد للوعي باللغة والهوية معًا، ولا غرابة في ذلك؛ لأنهما أمران متلازمان. تراجع اللغة أو اللسان العربي واضح في بلدان المغرب؛ ربما بحكم عمق تأثير الاستعمار الفرنسي الذي جار على اللغة الأم. كما يشهد على تراجع اللغة في العالم العربي عمومًا تفشي العامية الركيكة في لغة الفنون التي تقوم على اللغة، وخاصة الأغنية. وهذا حال سائد في مصر وبلاد الشام، وإن كانت سوريا من بلاد الشام هي أكثرها حفظًا للسان العربي حتى الآن؛ لأسباب عديدة لا يتسع المقام لشرحها هنا . غير أن منطقة الخليج - وبوجه أخص في الإمارات - يبلغ تراجع اللغة ذروته؛ ليس فقط لأن العربية ليست هي لغة التداول الغالبة على التعاملات اليومية، بل أيضًا لأنها بدأت تتراجع حتى تكاد تتلاشى من لغة التعليم الجامعي .

لا شك أن كل موجود بشري حقيقي إنما يعي ويشعر بدرجات متفاوتة بوطأة تلك الحال، ويأسو لها ومنها. لعلي واحد من أولئك الذين عانوا تلك الحال في أبشع صورها عبر إقامتي في الإمارات معارًا؛ إذ شهدت حالة التحول في لغة التعليم الجامعي من اللغة العربية الأم والأصل والهوية، إلى اللغة الإنجليزية. ولم يحدث هذا على مستوى تعليم العلوم الطبيعية والرياضية فحسب، بل امتد إلى العلوم الإنسانية ذاتها! إن حالة حصار وانحسار اللغة العربية في بعض بلدان الخليج العربي حالة معروفة بحكم الخلل في التركيبة السكانية التي تجعل اللغة العربية التي هي لغة المواطنين تتراجع وتحاصر بحكم كونهم أقلية وسط جنسيات وقوميات أخرى يشكلون أغلبية لا تتحدث العربية !

ولا شك أن تراجع حضور اللغة هنا كان له تأثيره المباشر على تراجع الشعور بالهوية، ومن ثمَّ بالوطن، وقد وصفت ذلك أيضًا بشيء من التفصيل

في روايتي لشيء من سيرتي الذاتية عن حياتي في الخليج، أو بالأحرى عن الحياة في الخليج كما تمثلت لي .

ويمكن للمرء أن يتفهم هذا التحول أو التراجع، وأن يقف على أسبابه التاريخية والاجتماعية التي يمكن بالتأكيد مداواتها عبر الزمن من خلال خطة إستراتيجية. ولكن ما لا يمكن للمرء أن يتفهمه أن يبادر أهل الوطن أنفسهم إلى التضحية بلغتهم لمصلحة لغة أجنبية، حتى وإن كانت اللغة الأجنبية هنا هي اللغة ذات السيادة في عصر العولمة الراهن: اللغة الإنجليزية. فاللغة لا تسود بذاتها، أعني أنها لا تسود لأفضلية فيها تخصها دون غيرها، وإنما تسود اللغة باعتبارها لغة الغالب! ولكن المغلوب على أمره لا ينبغي أن يستسلم للغة الغالب؛ فوجوده، وبقاؤه، إنما يكون بالضبط في مقاومته لهيمنة الغالب، وعدم انسحاقه فيه. فاللغة العربية في العصور الوسطى كانت هي لغة الغالب، ومن ثمَّ لغة العلم التي يسعى إليها ويتمسح فيها المغلوب .

وعلى هذا، ينبغي الاحتراس من أساليب التعليم الراهنة في التعامل مع اللغة، سواء في الخليج أو في عالمنا العربي عمومًا، وهي الأساليب التي تفضي إلى سحق اللغة والهوية معًا. ومن ثمَّ، لا ينبغي لأبناء أي وطن من الأوطان العربية (بمن فيهم أبناء الخليج أنفسهم) أن يتخذوا من هذا التعلم باللغة الأجنبية نموذجًا لهم، بل ينبغي أن يعوا أن النهضة تبدأ بالضبط حينما نعي هويتنا، ونحيي لغتنا المعبرة عن هويتنا: ننقل علوم ومعارف الآخرين ونتحاور معها، دون أن ننسحق فيها ونتماهى معها : لغة الآخر أداة لنا، لا وجود لنا !

هكذا ينبغي أن نتعامل مع لغة الآخر، لا تعاليًا عليها أو احتقارًا لها، وإنما انتفاعًا بها، وتوظيفًا لها . الوجود الحقيقي الأصيل هو الوجود الذي يستطيع دائمًا أن يستوعب الآخر في باطنه ويهضمه، تمامًا مثلما فعلت مصر مع الغزاة عبر عصور متعاقبة؛ بالضبط لأنها كانت تعي هويتها، وتشعر بشكل خفي أن هويتها التي تكمن وراء السطح، باقية هناك في الأعماق في انتظار من يوقظها. ولذلك، فإن لغة الغازي هنا (غازي مصر) كانت تُستوعَب دائمًا في لغة المغلوب (لغة المصريين)، وبدلًا من أن يعلم الغزاة لغتهم للمصريين، علمهم المصريون لغتهم؛ فكانت لهم الغلبة عليهم !

تلك حالة ينبغي أن يتعلمها أبناء الوطن هنا وهناك وفي كل عصر، ليعوا أن وجودهم لن يبقى ولن يكون، إلا من خلال التمسك بهويتهم؛ ومن ثمَّ بوجودهم الحق. الشاهد على ذلك أن هذه الحالة المصرية بدأت تخفت حينما خفت حضورها، وتوارى مشروع نهضتها الحديثة، وضعف الشعور بالهوية لدى أبنائها .

إننا نفكر باللغة ومن خلال اللغة. ولذلك، فإننا عندما نتخلى عن لغتنا، فإننا في حقيقة الأمر نتخلى عن وجودنا! هكذا كان حال علمائنا ومفكرينا الأوائل: أدركوا أن علوم الأوائل من السابقين عليهم هي علوم العصر؛

فتعلموا لغتها وأتقنوها؛ لينقلوا معارفها ومضمونها إلى غيرهم من العلماء والمفكرين والدارسين! ومن هنا فقد كانت هناك حركة ترجمة قوية في القرنين الثالث والرابع الهجريين؛ بهدف نقل تراث اليونان الفكري وعلومهم. ولقد تعلم مفكرو الحضارة الإسلامية اللغة اليونانية والسريانية؛ لينقلوا المعرفة التي كُتبت بهما! لم يطالب أحد من هؤلاء المفكرين بأن يَدرس الطلاب تلك المعارف والعلوم بلغتها الأصلية، بل رأوا نقل هذه المعارف لتخصب الفكر الوليد في الثقافة العربية الإسلامية. وقد كان هذا مدعاة لنمو هذا الفكر وتعاظم شأنه؛ لأنه أراد أن يستفيد من الآخر بأن يجلبه إلى باطنه ليستوعبه أو يهضمه، ثم يتجاوزه، وهذا ما حدث بالفعل .

لطالما حذر الحكيم غاندي أمته من تعلم شبابها اللغة الإنجليزية كما لو كانت اللغة الأم، واعتبر اليابان النموذج الذي ينبغي أن يُحتذَى، فهم لم يستعملوا اللغات الأجنبية وسيلة للتعليم، بل يتعلمها بعضهم بهدف إغناء الثقافة اليابانية بالفكر والمعرفة، بأن يترجموا كل ما هو جدير بأن يؤخذ من الغرب، والمعرفة المتحصلُ عليها تصبح عندئذٍ ملكية قومية. أما سيادة اللغة الأجنبية كلغة تعليم وتعلم أو كلغة خطاب رسمي إنما هي حالة مرَضية لعل أهم أعراضها: الانسلاخ من الثقافة القومية والتنكر لها؛ ومن ثمَّ الشك في أهمية اللغة القومية، وفي مقابل ذلك تقديس لغة الأجنبي من خلال إكبار إنتاجه الفكري 10.

معنى أن تحيا وتفكر بلغة الآخر أنك تنسحق في الآخر: فالآخر ينبغي أن يبقى دائمًا كموضوع ينبغي التعامل معه على المستوى النفعي، أعني التعامل معه على مستوى تبادل المنافع والمصالح: لا يمكن - أو لا ينبغي - التعامل مع الآخر كما لو كان وجودًا يمكن أن يحل محلي، أي لا يمكن أن يصبح "أنا ". إن "الأنا " الحقيقية هي الأنا التي تكونت وصمدت عبر آلاف السنيين: إنها أشبه بصخور الجبال التي تواجه البحر في حالة من التحدي.. قد يغير البحر شيئًا من مظهرها بفعل النحر والتعرية، ولكنها تظل باقية على أية حال، إن كانت صخورًا حقيقية تنتمي لجبال أصيلة (هذا ما فصلت القول فيه في مقالي عن "جبال البحر في عُمَان " ، فليرجع إليه من شاء في كتابي نشيج على خليج، وفي مجلة نزوى العمانية). إن الآخر لا يمكنه أن يعرفك حق المعرفة إلا من خلال مقاومتك له، وإعلانك لحضورك في مواجهته، ولا شك أن اللغة هي أول شكل من أشكال إعلان الحضور في مواجهة الآخر .

تبقى هناك قضايا لا حصر لها تتفرع عن هذا الموضوع الخصب الذي يستحق كثيرًا من الدراسات الفلسفية التي يمكن أن يتأسس عليها كثير من الدراسات الاجتماعية والسيكولوجية والسياسية، لتخصب التناول الفلسفي الكلي بالوقائع التجريبية والمشاهدات العيانية. ومع ذلك، فإن الأمانة تقتضي

أن نحاور ذاتنا بأن نطرح عليها التساؤلات التي عنت لها، وشكلت تحديًا لموقفها؟

من هذه التساؤلات التي يمكن أن تُثار في مواجهة موقفنا: أننا نجد أممًا ثنائية اللغة Bilingual أو متعددة اللغة Multilingual ، فهل نال أو ينال ذلك من هويتها؟ ومن ناحية أخرى، فإننا نجد أممًا لا نستطيع أن نشكك في أمميتها أو قوميتها تتحدث نفس اللغة: فاللغة هنا تتجاوز حدود القوميات، كما هو الحال في السياق اللغوي المشترك الذي يوجد في بريطانيا والولايات المتحدة واستراليا وكندا إلى حد ما. أفلا يعني هذا أنه ليس هناك ترادف أو حتى ارتباط وثيق بين اللغة ومفهوم الهوية؟ !

ولا شك أن هذه التساؤلات تشكل تحديًا حقيقيًّا لموقفنا السابق من مسألة العلاقة بين اللغة والهوية. ولكنني أظن أن الإشكالية التي يطرحها هذا التساؤل يمكن تجاوزها إذا ما أدركنا أننا وإن كنا نتحدث عن هوية الوطن، إلا أنه ليس هناك ترادف بين الهوية والوطن أو القومية. نفهم أن هناك علاقة وثيقة بين اللغة والوطن بالنسبة للأمة البريطانية، ولكننا لا يمكن أن نفهم العلاقة على نفس النحو بالنسبة للشعوب الأخرى التي تتحدث نفس اللغة ! فبريطانيا تظل هي مرجع اللغة الإنجليزية. لا تشكل هذه اللغة هوية ومرجعية للشعوب الأخرى التي تنطقها؛ ولذلك فقد رأت الشعوب الأخرى التي استعارت نفس اللغة أن تؤسس وجودها على مرجعية أخرى: فها هي ذي الولايات المتحدة الأمريكية - أقوى دول العالم وأكثرها هيمنة - تحاول باستمرار أن تعمل على تحوير اللغة الإنجليزية تحت مسمى "الإنجليزية الأمريكية ".

هذا أول درس تلقيته بالجامعة الأمريكية بالقاهرة حينما حصلت على منحة لدراسة اللغة الإنجليزية لمدة عام. ولكن هيهات! ليست اللغة الإنجليزية هي ما يوحد الأمريكان؛ فهم أكثر شعوب الأرض من حيث عدم التجانس. ولا يمكن القول إن اللغة هي التي تجمعهم؛ فهي تشيع بينهم مثلما تشيع لدى غيرهم! ما يجمِّع هؤلاء هو الدستور أو العقد الاجتماعي الذي ارتضوه: لا يجمِّع هؤلاء مفهوم الهوية بمضامينه الشعورية والعاطفية. ولهذا السبب عينه؛ فإنهم يحاولون أن يجدوا تبريرًا لوجودهم في أشياء أخرى؛ فتراهم يحاولون وصف أنفسهم بأنهم مواطنون عالميون Cosmopolitans ، أي مواطنون متحررون من المنظور الضيق للقوميات. وهذا في حقيقته ليس بتفسير لوضعهم اللامتجانس، وإنما هو تبرير له .

ولقد احتقر هردر تلك النزعة المسماة بالنزعة العالمية Cosmopolitanism ، وسخر من أولئك الذين ادعوا أنهم "مواطنون عالميون " Citizens of the World: فلقد اعتبر هؤلاء أشباه أو ظلال بشر.. إنهم أوهام لا يقدمون مأوى لأي بشر! إنهم يعتمدون في وجودهم على نزعة إمبريالية أو على وهم الإيديولوجيات الكوزموبوليتانية. أما وجود

ثنائية اللغة أو تعددها في أمة واحدة، فهو أمر لا يطعن أيضًا في أطروحاتنا السابقة: فما يجمع أهل الدول ذات اللغات المتعددة، إنما هو شيء آخر لا يخص الهوية، بقدر ما يخص الدستور والقانون والعقد الاجتماعي الذي يجمعهم. ولذلك فإن كون المرء سويسريًّا - على سبيل المثال - يعني أنه يعيش داخل حدود إقليم يضم أوطان أو قوميات ثلاث هي الألمانية والفرنسية والإيطالية، تجتمع وتأتلف معًا في وحدة واحدة بفضل الدستور والقانون .

1 انظر في ذلك: رشيد بلحبيب، المنظومة اللغوية وتكامل المعرفة: قراءات في الحدث اللغوي وأبعاده الدلالية والأسلوبية (دبي: العالم العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 2005) ، ص 85 وما بعدها .

2 Russel Fux, "J.G.Herder on Language and the Metaphysics of National Community, in Review of Politics; Spring 2003, Vol. 65, P. 240 f.

3 Quoted by Russel Fux, in op.cit, p. 244.

4 على الرغم من أنني أستخدم كلمة مشروع هنا بالمعنى السارتري الذي يرى الوجود الإنساني الحق على أنه خطة عمل في طور التكوين، إلا أن هذا المعنى يمكن أن يمتد ليكتسب طابعًا اجتماعيًّا كليًّا .

5 انظر في ذلك كتابنا : هويتنا في عالم متغير (سلطنة عمان: وزارة التعليم العالي، 2001).

6 العنوان الكامل لهذا العمل هو : نشيج على خليج: حكايات وافد على بلاد النفط (القاهرة: دار ميريت، سنة 2006).

7 Martin Heidegger, On The Way to Language, translated by Peter Hertz (Harper and Row Publishers,1971), p. 130.

8 انظر في ذلك كتابنا : في ماهية اللغة وفلسفة التأويل (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة 2002) ، ص 38 وما بعدها .

9 فحتى الفنون المركبة التي تستخدم اللغة (كالسينما)، إنما تستخدمها كأداة تابعة للصورة السينمائية، فهي تتكيف معها وتكتسب معانيها من خلالها؛ فالصورة هنا هي الوسيط الأساسي القادر على توصيل ذاته للآخرين دون حاجة إلى ترجمة. ولقد فصلت بيان هذا في كتابي : الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، الطبعة الأولى (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، سنة 1992 ، الطبعة الأخيرة المنقَّحة: الدار المصرية اللبنانية، سنة 2015) ، الباب الثاني، الفصل الثاني .

10 انظر: رشيد بلحبيب، المرجع السابق، ص 99 - 98.

ملاحق حول موضوع الكتاب

الأغنية والوطن

ربما يندهش بعض القرَّاء حينما يجدون الوطن مقترنًا هنا بالأغنية: فقد اعتاد الناس أن يجدوا مفهوم الوطن مقترنًا بالأمور والأحداث الجسام، وبالمفاهيم ذات الأبعاد السياسية، في حين أن الأغنية قد اقترنت في أذهانهم بفن الترويح أو التسرية عن النفس من خلال ما تثيره الأغنية في أنفسنا من مشاعر متباينة، سواء كانت أشجانًا أو أفراحًا. وهذا الفهم يجسد حالة الاستهانة بالأغنية والحط من قدرها .

والأغنية ليست أقل شأنًا من غيرها من الفنون كما نتوهم عادة؛ ذلك أن الأغنية (حينما تكون أغنية حقًّا) تجمع بين فنين من أسمى الفنون هما الشعر والموسيقى: فالموسيقى الخالصة تعبر عن المشاعر الإنسانية كافةً، ولكن في صورة مجردة (أي أنها تعبر - على سبيل المثال - عن شعور الفرح أو الحزن دون تحديد لموضوع الفرح أو الحزن). أما موسيقى الأغنية فإنها تسعى إلى محاكاة المعنى الذي تشخصه الكلمة وتكسبه ظلالًا ودلالات خاصة متعينة، حتى أنه ليبدو في صورة حسية لها ملمسها وسائر حضورها الحسي. ولكن كيف يمكن أن نؤسس على هذا فهمنا للصلة بين الأغنية والوطن؟

عبق الوطن يكمن في الأغنية أكثر مما يكمن في غيرها: تستحضر الأغنية رحيق الوطن.. رائحته وروائحه، ومن ثمّ روحه ! لا يعرف هذا حق المعرفة الذين يعيشون في الوطن إلا قليلاً منهم، وإنما يعرفه حقًّا المغتربون عن الوطن، خاصةً أولئك المتطلعين إليه، المتشوفين إلى روائحه الأصيلة (كما أوضحنا ذلك من قبل في مقالنا السابق). وقد يستدعي مفهوم الوطن في الأذهان ذلك المعنى الواسع له الذي اقترن عندنا بالوطن العربي، ولكنه يمكن أن يستدعي أيضًا ذلك الوطن الحميم الخاص الذي يمنح كلًّا منا اسمه وهويته ووجوده .

ولكل امرئ الحق في أن يستدعي مفهوم الوطن عنده موطنه الخاص مهما قل حجمه وشأنه وتاريخه. ومع ذلك، فإننا عندما نتأمل موضوعيًّا الصلة بين الأغنية والوطن بمعناه الواسع - أعني وطننا العربي الذي كان - فإن مصر هي التي تفرض نفسها علينا هنا، لا فحسب باعتبارها قلب هذا الوطن الذي أنتج الأغنية والفن عمومًا الذي ساهم في تشكيل ذوق جموع أبنائه

فيما مضى، وإنما أيضًا لأن مصر هي التي بعثت مفهوم الوطن العربي في مرحلة تاريخية خلت، وهي التي جسدت هذا المفهوم من خلال الفن، ومن خلال الأغنية خاصةً .

ويكفي أن نتذكر هنا أن من بين هذه الأغاني التي ما زالت تحيا في الوجدان، تلك الأغنية التي تتغنى بالوطن العربي نفسه وبحلمه الكبير، والتي يقول مطلعها: «وطني حبيبي الوطن الأكبر ..» ، وهي الأغنية الشهيرة التي لحنها عبد الوهاب، وحشد لها باقة من أساطين الغناء من المصريين، ومن غيرهم من مطربي العالم العربي الذين احتضنتهم مصر ضمن أبنائها حتى باتوا بالفعل من أبنائها الحميمين. ومع ذلك، فإننا نستطيع القول إن أبناء هذا الوطن (في مصر وفي غيرها) لا يجدون غالبًا روائح الوطن الأصيلة في ذلك السيل أو الغيث من الأغاني الذي يشبه الغثاء أو الزَبَد، وهو الغثاء الذي تعرضه عليهم القنوات الفضائية والمحلية بإلحاح، ولكن دون جدوى؛ لأن ما يُعرَض - على كثرته - لا يتخلل الروح، ولا يعبر عنها. ولذلك تراهم يتشوفون إلى روح الوطن في أغاني الماضي التي أصبحت تُعرَف باسم "أغاني الزمن الجميل " ، والمقصود بالطبع هو "أغاني الزمن الحقيقي " ، أي الأغاني التي كانت تعبر حقًّا عن زمانها: عن روح الوطن كما تتجلى في لحظة تاريخية ما ! الوطن الذي يفقد روحه يصبح غير قادر على التجلي في لحظة ما؛ فاللحظة هنا تَسقُط من حساب التاريخ؛ لأنها لحظة بلا هوية؛ ومن ثمَّ لحظة غير تاريخية، أي لحظة بلا معنى !

إن أول ما يجسد لنا تلك العلاقة الحميمة بين اللغة والوطن هو حالة الأغنية الوطنية. يعرف كل امرئ أن الأغنية الوطنية قد تراجعت في عالمنا العربي بتراجعها في مصر الذي إنتهى بموتها مع نهاية حقبة السبعينيات؛ فالأغاني الوطنية الحقيقية التي أُنتجت منذ ذلك الحين وحتى يومنا هذا لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة. تفسير ذلك معلوم عند كل ذي فطنة: إذ كان الناس فيما مضى في حالة حلم دائم؛ فقد كان هناك مشروع قومي حقيقي يرى الناس إرهاصاته في الواقع. كان الناس يظنون أن أحلامهم الطويلة التي سعوا إلى تحقيقها عبر كفاح طويل بدأت تتجلى في الواقع، كان الحلم حقيقيًّا، حتى وإن لم يكن الواقع على مستوى هذا الحلم. فحتى هزيمة 67 المروِّعة - التي سموها "النكسة " - لم تجهض حلم هذا الوطن؛ ولأن الوطن لم ينكسر، فقد تواصلت الأغاني الوطنية لتي تحفز روح الوطن وتستدعيها رغم مرارة الهزيمة.. استجابت الأغنية لتلك الروح التي تريد أن تبعث شيئًا لا يفنى ولا يموت؛ ومن هنا كانت أغان من قبيل : "أغنية النهار " التي ألفها الأبنودي وغناها حليم: الصدق الذي يشع منها لا لبس فيه؛ ولذلك فإنها تتخلل الروح دونما استئذان أو إلحاح! فالأغنية هنا تؤمن بالروح الحقيقية لمصر باعتبارها غير قابلة للانكسار، وتبدو كما لو كانت تحاول أن تستجمع ذاتها التي تأبى أن يحجبها ليل حالك، وتسعى للتطهر من أدرانها مستبشرة

بإشراق النهار من جديد. وكل هذا قد أتى بلغة مليئة بالشاعرية والخيال والعذوبة .

الروح الحقيقية للوطن التي تتجلى في الأغنية أشبه بمفهوم الروح الكلي بالمعنى الهيجلي : إنه روح يسري في الوجود قد يتجلى في الفرد أو في الجزئي، ولكنه لا يمكن اختزاله في الفرد كما لو كان مساويًا له. وعلى هذا يمكن القول إن الأغنية الوطنية الحقيقية هي دائمًا الأغنية التي تتغنى بالوطن وليس بالفرد، حتى وإن كان هذا الفرد هو الزعيم أو البطل الذي يجسد أحلام الوطن؛ ولهذا أرى أن أغاني حليم التي غناها لجمال عبد الناصر هي أقل أغانيه الوطنية أهمية وقيمة من الناحية الفنية والجمالية، رغم صدقها، ورغم أهمية الشخص أو الفرد هنا باعتباره الزعيم الذي شاءت الأقدار أن يجسد أحلام الوطن وطموحاته في مرحلة تاريخية معينة. فالوطن لا يمكن اختزاله في أي فرد مهما علا قدره وأهميته بالنسبة للوطن؛ وإنما الفرد عندئذٍ هو الذي ينبغي اختزاله في أنشودة الوطن. ولقد كان هذا حال معظم الأغاني الوطنية في تلك المرحلة: إنها أغاني تجسد روح الوطن .

ولأن تلك الروح كانت حقيقية، فقد تواصلت بعد الهزيمة التي كانت بمثابة هزيمة أمة بأسرها، وبلغت ذروتها حين انتصار أكتوبر 1973 ، ويكفي هنا أن نسترجع الأغاني التي غناها مصريون وغيرهم من مطربي الأمة العربية احتفاءً بتلك اللحظة التاريخية. من أشهر الأغنيات في تلك المرحلة أغنيات شادية وعليا التونسية التي غنت من ألحان علي إسماعيل الملحن والموزع الموسيقي العبقري الذي عرفه الناس فقط من ألحانه المغنَّاة للوطن في إثر انتصار 6 أكتوبر .

ولكن لأنه لم تعد هناك هذه الروح، ولا حتى ما يشبهها، ولا حتى الروح التي تؤمن بالوطن رغم هزيمته (وبالتالي تؤمن بذاتها)؛ فقد انتهت الأغنية الوطنية من حياتنا، إلا فيما ندر. فالروح السائدة الآن روح منكسرة من الداخل، وإن لم تعان مرارة الهزيمة بالمعنى العسكري، روح مريضة انهزامية، فردية أنانية، لا يجمعها مشروع أو حلم قومي، ولا تجد في مفهوم الدولة شيئًا يجمعها ويشعرها بالألفة والكرامة والسيادة. وأنَّى للمقهور في وطنه أن يغَنِّي للوطن.. أن يغني أغنية الوطن؟ !

على أن ما نسميه "بالأغنية الوطنية " ليس هو الشكل الوحيد للتعبير عما هنالك من صلة وثيقة بين الأغنية والوطن. فكل أغنية حقيقية لا بد أن تجسد شيئًا من روح الوطن الذي يتبدى في اللغة (لغة الأغنية)، وفي موسيقاها، وفي تصويرها لمعاني الأشياء ولكيفية الشعور بها؛ ففي هذه التفاصيل الصغيرة تكمن روح الوطن وتتجلى من خلال الأغنية. ولذلك فإن أغاني فيروز - على سبيل المثال - تشكل شيئًا من عالمنا وإحساسنا بالحياة؛ ليس لأنها تغنت بشاطئ الإسكندرية وبشمس مصر الذهبية؛ وإنما لأنها تغنت بلغة تستجمع الحس والوجدان العربي وتكثفه في لحظة جمالية. أما عن

اللغة، فيمكننا القول بأن لغة الأغنية بوجه خاص - كما أكدنا على ذلك في مقالنا السابق - هي اللغة التي لا يمكن ترجمتها إلى لغة أخرى، وإنما يمكن تخيل نظير موضوعي لها فحسب: لا يمكننا على سبيل المثال أن نتخيل عبد الوهاب أو أم كلثوم أو فيروز أو فريد يتغنون بأية لغة أخرى غير العربية التي تنتمي إلى بقعة ما من بقاع الدنيا، فلن يكون لصوتهم معنى في أية لغة أخرى، ولن يكون فيه أي إحساس أو جمال؛ ولذلك فإن الآخر الذي لا ينطق العربية يمكنه فقط أن يتلقى تلك الأغنية من خلال تخيل نظير موضوعي لها في لغته التي تعبر عن عالمه .

فالأغنية تظل لها متعتها بسبب أصالتها، أعني بسبب إدراكنا أن معانيها التي نفهمها قد جاءت إلينا محمَّلة بعبق موطنها، وإلا كانت مسخًا مشوهًا بلا معنى! كذلك فإن الموسيقى بألحانها وإيقاعاتها المختلفة إنما تجسد شيئًا من إحساسنا الخاص بإيقاعات الأشياء من حولنا وفي عالمنا . ولهذا يمكن القول إننا عندما نستمع لأغنية ما، نجد أنها تستدعي عندنا الشعور بالوطن في لحظة تاريخية ما . أما ما نسمعه الآن فهو غالبًا لا يستدعي شيئًا من ذلك، وتلك آية تراجع الشعور بالوطن! إننا نكرر هنا حرفيًّا ما سبق أن ذكرناه في مقالنا السابق، بالضبط لأنه يخدم السياق الذي يَرد فيه هنا .

قد تثير الأغاني الراهنة أشجان الشباب حينما يستمعون إليها، وإن كان قليل منها هو الذي يمكن أن يبقى بحيث يمكن استدعاؤه فيما بعد. ومع ذلك، فإن ما يُستدعَى هنا يظل شخصيًّا محضًا، لا يحمل شيئًا ينتمي إلى روح الوطن. وليس هذا هو حال أغاني المرحلة السابقة التي انتهت في الثمانينيات تقريبًا؛ ليس فقط لأن مطربي هذه المرحلة السابقة قد غنوا للوطن وتغنوا به في أغانيهم الوطنية؛ وإنما لأن الوطن كان حاضرًا حتى في أغانيهم العاطفية. وبنهاية الثمانينيات بدأت تظهر آثار حقبة جديدة غاب فيها الوطن، وتم تغييب فن الغناء من خلال مُطربين لا يعبرون في غنائهم إلا عن لحظة عابرة أو متعة وقتية لا صلة لها بوجودهم، وفي إثرهم سار القطيع على نهجهم .

فمن المتوقع أن يكون هذا هو حال الجمهور حينما لا يجد فيما يسمعه أو يراه شيئًا حميمًا يخصه ويتعلق به ويشعره بالانتماء إليه. وهكذا فإنه حينما يغيب الوطن، يكون الخواء واللامعنى؛ ومن ثمَّ يغيب كل فن حقيقي، وخاصة فن الغناء الذي يتغنى بالأشياء والتفاصيل الصغيرة التي فيها تكمن روح الوطن، حتى إن كان هذا الوطن هو الوطن الصغير الذي نعيش فيه، وليس الوطن بمعناه الواسع أو القومي .

خاتمة

ما الفن إذن؟ !

هذا سؤال من أصعب الأسئلة الفلسفية على الإطلاق؛ لأنه يشبه في صعوبته سؤالنا عن معنى الوجود أو الحياة أو الزمان، وما إلى ذلك من الأسئلة الكبرى التي لا يتوقف عندها عموم الناس: فكل واحد منا يعيش الحياة بحلوها ومرها، ولكنه نادرًا ما يتوقف ليسأل نفسه عن معنى الحياة. كما أن كل واحد منا يشعر بالزمان من خلال ماضيه وحاضره ومستقبله، بل حتى يشعر به من خلال دقات نبضات قلبه التي لا تكف إلا بالموت، والتي تذكره دائمًا بأن الحياة دقائق وثوان، ولكنه نادرًا ما يسأل نفسه: وما الزمان؟ !

وبالمثل، فإننا نجد الفن في كل مكان من حولنا، يعيش بيننا ويطل علينا، حتى إن لم نسع إليه، من خلال فيلم على شاشة التليفزيون أو من خلال أغنية عبر المذياع؛ ولكننا نادرًا ما نسأل أنفسنا: ما الفن؟ وحينما تسأل الشخص العادي هذا السؤال، فالأرجح أنه سيندهش من سؤالك، وسيقدم لك أمثلة على الفن من قبيل: هذا التمثال الذي ينتصب في الميدان، أو تلك اللوحة المعلقة على الجدار، أو تلك الأغنية الفلانية .

ولكننا في هذه الحالة يمكن أن نخبره - مثلما قال أفلاطون لمحاوره - بأننا لا نسألك عن أمثلة للفن.. لا نسألك عن أعمال فنية، وإنما نسألك: ما الذي يجعل هذا التمثال وهذه اللوحة أو تلك الأغنية عملًا فنيًّا؟ أي أننا ببساطة لا نسألك عن أمثلة من الأعمال الفنية، وإنما نسألك عما يجعل عملًا ما عملًا فنيًّا، وهذه المهمة تصبح أكثر صعوبة في عصرنا الراهن الذي تتماوه فيه الحدود بين الفن وغيره من الأنشطة الإنسانية الإبداعية، كما في حالة رياضة السباحة التوقيعية والرقص على الجليد على سبيل المثال .

وأغلب الظن أنه عندئذٍ سوف يبادر بأن يجيبك بأقوال محفوظة متسرعة يرددها العوام عن الفن من قبيل: إن الفن هو مسألة إحساس جمالي يختلف من شخص لآخر، أو أن الفن رسالة اجتماعية وأخلاقية، وما إلى ذلك. وليس غريبًا أن نجد مثل هذه الأقوال تتردد أيضًا على لسان بعض الفنانين والفنانات في عصرنا الراهن في عالمنا العربي الذي بلغ ذروة تدهوره الثقافي والمعرفي، وهو التدهور الذي لم تتجاوزه ثوراته الأخيرة التي كانت

تسعى نحو التحقق والاكتمال، باعتبار أن الثورة لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال تغيير حقيقي في الذهنية وفهم العالم والأشياء .

وعلى هذا فإننا ينبغي أن نستبعد أولاً كثيرًا من الأخطاء الشائعة في تصوراتنا عن الفن: فالفن ليس رسالة أخلاقية؛ لأن الرسالة الأخلاقية محلها الوعظ والإرشاد الديني والأخلاقي لا التعبير الفني والجمالي. ومكمن الخطأ في هذا التصور أنه ينظر إلى الفن (الذي تتجلى فيه القيم الفنية والجمالية) كما لو كان أداة لتحقيق قيمة أخرى هي القيمة الأخلاقية، وكأن إبداع الفن والجمال لا يمكن أن يكون غايةً في ذاته دون أن يكون وسيلة لخدمة أية قيمة أخرى، حتى إن كانت هي القيمة الأخلاقية. وليس معنى ذلك أن الفن يكون ضد الأخلاق، فالحقيقة أن الفن ليس مع الأخلاق ولا ضد الأخلاق، وهذا يعني بعبارة أخرى أنه يكون محايدًا بالنسبة للأخلاق: فربما يتعلق موضوع العمل الفني بمسائل أخلاقية، وقد يتخذ أو لا يتخذ العمل موقفًا أخلاقيًّا إزاء تلك المسائل، ولكن هذا لا شأن له بالقيمة الفنية والجمالية للعمل . فقد تحثنا قصيدة ما على الفضيلة والقيم الأخلاقية النبيلة، ولكن هذا لا شأن له بقيمة القصيدة كعمل فني؛ فلكي تكون القصيدة عملاً فنيًّا بحق يجب أن تُكتب أولاً بلغة الشعر وبشروط الشعر، يستوي بعد ذلك أن تتحدث القصيدة عن الدين والأخلاق أو عن المجون والغزل، أن تتغنى بالتصوف أو بالملذات، وهي حتى إن تحدثت في مسائل الأخلاق فينبغي أن تتحدث عنها ضمنًا لا مباشرةً، وتلميحًا لا تصريحًا؛ لأن هذا هو أول شروط الفن في عمومه .

كما أن الفن ليس مجرد رسالة اجتماعية مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية في عصر ما؛ لأن في الفن شيئًا ما من عصره وشيئًا ما يتجاوز عصره في الوقت ذاته، وفي هذا يقع شيء ما من لغز الفن وسره: تصوير العام في الخاص، أعني تصوير دلالة إنسانية كلية عامة كما تتجلى في لحظة تاريخية معينة . وربما يفسر لنا هذا بقاء الأعمال الفنية العظمى متجاوزة اللحظة الاجتماعية والتاريخية التي ارتبطت بها، وهذا ما فصَّلنا بيانه في مقالنا عن عالمية الفن ومحليته ..

ولا نريد في هذا المقام أن نشغل القارئ العام بالمجادلات النظرية حول مفهوم الفن التي تناولها الفلاسفة في مئات من المجلدات، والتي ناقشتها في العديد من مؤلفاتي، وإنما سأكتفي بإيجاز رؤيتي للفن في هذا الصدد :

الفن هو التعبير عن معنى أو حقيقة شيء ما من خلال التشكيل الجمالي في صورة متعيِّنة . وينبغي أن نتوقف عند عناصر هذا التعريف لنفسر كلًّا منها على حدة، وفي علاقته بغيره :

ولعل أول ما ينبغي أن نتوقف عنده في هذا التعريف هو مفهوم "التعبير الفني ": فالتعبير الفني يكون من خلال الشكل الجمالي نفسه، ولكن هذا لا يعني أن الشكل الجمالي يكون معبرًا بذاته، بمعنى أن التعبير يكمن في الشكل ذاته؛ لأن مفهوم "الشكل الدال بذاته والمعبر بذاته " هو مفهوم بلا

معنى، ويكاد يشبه مفهوم "الفئة الفارغة " في المنطق، أي المفهوم الذي يتحدث عن كائنات لا وجود لأفرادها في الواقع (كالغول والعنقاء). فعندما نقول عن صورة جمالية ما أنها "شكل معبر أو صورة ذات دلالة " ، فلا بد أن تكون معبرة عن شيء ما، وقد يتمثل هذا الشيء في حالة إنسانية شعورية ما أو معنى متخيل أو حتى فكرة ميتافيزيقية .

والواقع أننا غالبًا ما نجد تلك المعاني والأفكار متمثلة أو معبرًا عنها بوضوح في الأعمال الأدبية، وها هو ذا ميرلوبونتي يبين لنا ما هنالك من صلة حميمة بين الرواية والميتافيزيقا؛ إذ إن الأعمال الروائية العظمى قد تنطوي على فكرة أو أكثر من الأفكار الميتافيزيقية من قبيل: فكرة الذات وصلتها بالحرية عند ستاندال، ولغز التاريخ بوصفه ظهورًا لمعنى في أحداث اتفاقية عند بلزاك، والأسلوب الذي به يكون الماضي متضمنًا في الحاضر عند بروست ... إلخ. ولكن الحقيقة أن ما يقوله ميرلوبونتي ينطبق أيضًا على سائر الأعمال الفنية العظمى التي تسعى إلى تمثل حقيقة الأشياء التي تعبر عنها، وإن كان بدرجات متفاوتة من الوضوح بحسب طبيعة الوسائط المادية الخاصة بكل فن .

ولكننا نود في هذا السياق أن نؤكد أولًا على مفهوم "التعبير العياني " الوارد في تعريفنا أيضًا: فالفن يعبر دائمًا عن الفكرة في "صورة متعيِّنة " ، أعني في صورة قد اكتسبت ملامحَ بحيث تبدو مشخصة: فالفكرة في الرواية تتجسد في شخصيات ومواقف وأحداث بحيث تفقد طابعها النظري المجرد، وفي العمل النحتي قد تتجسد-على سبيل المثال-في وضع جسدي وفي إيماءة ما من إيماءات البدن، وحتى في فن التصوير التجريدي تظل الفكرة حاضرة متعيِّنة في الأسلوب الفني الذي يكسبها تعبيرًا خاصًّا عن روح أو مكنون حالة ما نجدها في الطبيعة والحياة، ولكن دون استعانة بموضوع محدد من الطبيعة أو الحياة. فالفن يعبر دائمًا عن فكرة أو دلالة إنسانية عامة، ولكنه يعبر عنها كما تحيا في عالمها الخاص . هذا هو لغز الفن الذي يكمن في هذه القدرة على تصوير العام في الخاص .

نبذة عن المؤلف وبيان بدراساته

- أستاذ الفلسفة المعاصرة وعلم الجمال بآداب القاهرة. متأثر في أغلب كتاباته بالاتجاه الفينومينولوچي (الظاهراتي) وامتداداته في تيار فلسفة التأويل، وهو يعمل على ترسيخ هذا الاتجاه في واقع الثقافة العربية من خلال العديد من الدراسات النظرية والتطبيقات العملية، وخاصة في مجالي الأدب والنقد الفني. كما أن له كتابات تنتمي إلى مجال الإبداع العابر للأنواع الأدبية، ومنها كتابه : نشيج على خليج (الصادر عن دار ميريت بالقاهرة، وكتاب : الخاطرات:التأملات الأولى في ظواهر الحياة والوجود (الصادر عن دار العين بالقاهرة)، وهو كتاب له لواحق سوف تظهر عما قريب .

- ولد بالقاهرة عام 1954 .

- حصل على الدكتوراه في الفلسفة بمرتبة الشرف الأولى، عام 1987 ، من كلية الآداب - جامعة القاهرة .

- أستاذ ورئيس قسم الفلسفة الأسبق بكلية الآداب - جامعة القاهرة .

- الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة بمصر منذ 12 فبراير 2012 حتى 30 مايو 2013 (تاريخ الاستقالة)، ومنذ 22 يوليو 2013 حتى 23 يونيو 2014(الاستقالة مجددًا).

كتب ودراسات أخرى للمؤلف

أولًا - الكتب :

1- ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور (الطبعة الأولى سنة 1983 ، الطبعة الثانية سنة 2012).

2- الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (الطبعة الأولى سنة 1992 ، وقد صدرت طبعة جديدة منقَّحة عن الدار المصرية اللبنانية في سنة 2015).

3- مداخل إلى موضوع علم الجمال : بحث عن معنى الإستطيقي (القاهرة، سنة 1993. وقد صدرت طبعة جديدة من هذا الكتاب عن الدار المصرية اللبنانية في سنة 2015 بعنوان : معنى الجميل في الفن).

4- جدل حول علمية علم الجمال: دراسات على حدود منهج البحث العلمي (القاهرة، الطبعة الثانية سنة 1994 ، وقد صدرت طبعة جديدة من هذا الكتاب عن الدار المصرية اللبنانية في سنة 2015 ، مع تخفيف العنوان إلى جدل حول علم الجمال).

5- تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامي (القاهرة، سنة 1997).
6- ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب (القاهرة، سنة 1999).
7– هويتنا في عالم متغير (سلطنة عمان، سنة 2001).
8- في ماهية اللغة وفلسفة التأويل (بيروت، سنة 2002 ، وقد صدرت طبعة جديدة منقحَّة من هذا الكتاب عن الدار المصرية اللبنانية في سنة 2015).
9– التأويل في الفكر التراثي والمعاصر: آفاقه وتطبيقاته (تحرير وتقديم لأعمال ندوة الفكر التراثي والمعاصر، سنة 2004).
10 – نشيج على خليج، رواية سيرة ذاتية (القاهرة، سنة 2007). وقد تُرجم هذا العمل إلى الفرنسية .
11- مقال في الميتافيزيقا (كُتيب صدر بالقاهرة، سنة 2007).
12- عالم الغيطاني: قراءات في دفاتر التدوين (القاهرة، سنة 2007).
13- الخاطرات: التأملات الأولى في الحياة والوجود (سنة 2011).
14- أزمة الإبداع في ثقافتنا المعاصرة (بيروت، سنة 2007 ، وقد صدرت طبعة جديدة من هذا الكتاب عن الدار المصرية اللبنانية في سنة 2015).
15- الفن تمثيلًا (القاهرة، طبعة جديدة معدة النشر).
ثانيًا – الأبحاث والمقالات (وقد نُشِر الكثير منها ضمن الكتب السابق صدورها):
(أ) أبحاث منشورة ومحكمة علميًّا :
1- The Methodological Foundations of Phenomenological Aesthetics, in Analecta Husserliana (The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, Vol. xxxvii, 1991).
وهو بحث منشور في الكتاب السنوي الهوسرلي، وذلك ضمن أعمال المؤتمر الدولي الأول للفينومينولوجيا المنعقد بجامعة سانتياجو من 26 سبتمبر إلى 10 أكتوبر سنة 1988).
2- آفاق ومنطلقات الهرمنوطيقا الفلسفية عند جادامر (القاهرة، سنة 1995).
3- الهرمنوطيقا والفن عند جادامر (بحث منشور بعنوان : «جماليات التأويل والتلقي » ، إشراف د. عز الدين إسماعيل، سنة 1997).
4- جماليات الصوت والتعبير الموسيقي (القاهرة، أبريل سنة 1998).
5- The Phenomenological Motives of Heidegger’s and Gadamer’s Hermeneutics of the Literary Text, in Analecta Husserliana (The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, Vol. liii, 1998).

وهو بحث منشور بالكتاب السنوي الهوسرلي، وذلك ضمن أعمال المؤتمر الدولي الثالث للفينومينولوجيا المنعقد بمدينة المكسيك سنة 1996 ، سلطنة عمان، سنة 1996).

6- اللغة والتفكير الشعري عند هيدجر (القاهرة، سنة 1999 ، وقد أعيد نشر هذا البحث مع مقدمة ومدخل في كتيب بنفس العنوان، ثم أعيد نشره مرة أخرى ضمن كتاب في ماهية اللغة وفلسفة التأويل المذكور سالفًا).

7- البعد الجمالي عند ماركوزه (القاهرة، أبريل سنة 2000).

8- دور الفلسفة في بنية الثقافة المصرية (سبتمبر سنة 2001) وهو بحث ألقي في ندوة «أزمة البحث الفلسفي في مصر » في يومي 26 – 27 أبريل سنة 2000).

9- الجميل والمقدس في خبرتي الفن والدين (القاهرة، سنة 2003).

10- الإبداع وتأويل التراث (القاهرة، سنة 2004).

11- اللغة والهوية (القاهرة، سنة 2007).

12- ملاحظات أولية على ترجمة النص الفلسفي (القاهرة، سنة 2008).

13- جدلية العلاقة بين الأدب والواقع (ضمن أعمال مؤتمر أدباء الأقاليم بمصر، سنة 2007).

14- مقدمة عامة في معنى الفن وعلم الجمال (القاهرة، موسوعة الفن التشكيلي، سنة 2008).

15- القصيدة واللوحة (القاهرة، سنة 2009).

16- الفن كرؤية للعالم: رؤية هيدجرية (الكويت، سنة 2012).

17- الفينومينولوجيا وفن السيرة الذاتية (تونس، سنة 2011).

(ب) أبحاث ومقالات نقدية منشورة في كتب ودوريات ثقافية، منها : 1- فلسفة المرآة في رؤية محمود رجب (القاهرة، يناير سنة 1997).

2- الرمزية واللغة في ديوان «الشتاء القادم» لإبراهيم داود (القاهرة، سنة 1997).

3- المصير: حرفية عالية وحلم كاذب، قراءة لفيلم «المصير » ليوسف شاهين (القاهرة، نوفمبر سنة 1997).

4- تجليات الوجود الأنثوي في «خلسات الكرى» للغيطاني (القاهرة، يونيو سنة 1997).

5- السفر في حنايا الوجود : قراءة في «دنا فتدلى» للغيطاني (القاهرة، نوفمبر سنة 1999).

6- عرض لكتاب تجلي الجميل ومقالات أخرى (سنة 2002).

7- ظاهرة عبد الرحمن بدوي : آلة الفلسفة (سلطنة عمان، يناير سنة 2003).

8– محنة الفلسفة وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية (أكتوبر سنة 2004).

9– وجود العدم في «رشحات الحمراء» عند الغيطاني (نشر بعنوان: «جمال الغيطاني يجسد العدم في رشحات الحمراء»، أكتوبر سنة 2004).

10– جبال البحر في عمان: حنين الذكرى (سلطنة عمان، يوليو سنة 2005).

11– دفاتر الغيطاني: رؤية المرئي واللامرئي من نوافذ الغيطاني (القاهرة، ديسمبر سنة 2005)- كما سبق نشر الجزء الخاص بمقالنا عن نوافذ الغيطاني نشرة موسعة، سنة 2004).

12- التجربة الشعرية عند حجازي (ضمن كتاب : أحمد عبد المعطي حجازي: سبعون عامًا من الريادة والتجديد، القاهرة، سنة 2005).

13- ومضات الزمن في نثار المحو عند الغيطاني (سلطنة عمان، سنة 2007).

14- النظرات الجمالية عند عز الدين إسماعيل (سنة 2007) ، وقد أعيد نشر هذا المقال في الكتاب التذكاري عن عز الدين إسماعيل، الكويت، سنة 2008.

15- الهوية واللغة (حوارات الآداب، سنة 2008/2009 - جامعة القاهرة).

16- الموسيقى والإبداع: حالة فؤاد زكريا نموذجًا (سنة 2009).

17- تأويل النص: قراءة في دفاتر الغيطاني (حوارات الآداب سنة 2009/2010 - جامعة القاهرة).

فضلاً عن مئات المقالات المنشورة بالصحف المصرية، خاصة بصحيفتي أخبار الأدب والأهرام، فضلًا عن صحيفة الاتحاد الإماراتية .

(جـ) أبحاث ألقيت في ندوات ومحاضرات عامة :

1- هل هناك جماليات إسلامية؟ (بحث ألقي في ندوة «نحو فلسفة إسلامية جديدة » ، جامعة القاهرة في 26-28 يونيو سنة 1993).

2- الوعي الجمالي والوعي التاريخي عند جادامر (بحث ألقي في ندوة «فلسفة التاريخ والوعي بالتاريخ»، جامعة القاهرة يومي 17-18 ديسمبر سنة 1996).

3- شروط الإبداع الفلسفي (بحث ألقي في ندوة «الفكر الفلسفي في مصر في مائة عام » ، جامعة القاهرة يومي 26 – 27 أبريل سنة 2000).

4- فلسفة البيئة ودورها في العملية التعليمية (بحث ألقي في ندوة «الفلسفة والبيئة»، مارس سنة 2001).

5- الخبرة الجمالية والخبرة الدينية (بحث ألقي في ندوة «الفلسفة والفكر الديني»، جامعة القاهرة يومي 26 – 27 سبتمبر سنة 2001).

6- معنى التراث وسؤال الهوية (مدينة العين، مارس سنة 2003).

7 – الإبداع وتأويل التراث (مدينة العين، مارس سنة 2004).

8- اللغة والهوية (مدينة العين، أبريل سنة 2005).
9- الفن والوطن (القاهرة، ديسمبر سنة 2006).
10- المواطنة والمواطن العالمي، بحث ألقي في المؤتمر الدولي المنعقد في تونس، مارس 2016 ، تحت عنوان : «اقتسام الكوني ».
11- جذور العنف : ملاحظات أولية، بحث أُلقي كمحاضرة افتتاحية لمؤتمر «الفلسفة في مواجهة العنف » ، جامعة الزقازيق، في أبريل سنة 2016.
12 - الثورة والثقافة (بحث أُلقي بجامعة روما سنة 2013 ، في إطار أسبوع الثقافة المصرية والإيطالية).

ثالثًا - الترجمة :

1- هانس-جيورج جادامر، تجلي الجميل ومقالات أخرى، ترجمة ودراسة وشرح (القاهرة، سنة 1997).
2- شوبنهاور، العالم إرادة وتمثلاً، الجزء الأول (القاهرة، سنة 2007) ، الجزء الثاني (القاهرة، سنة 2016).
3- سنثيا فريلاند، نظرية الفن: مقدمة موجزة (معد للنشر).
4- كريستوفر جاناواي، شوبنهاور: مقدمة موجزة .
5- فريدريك كوبلستون، موسوعة تاريخ الفلسفة، الجزء الخامس (بالاشتراك) ، في سنة 2011).
6- نيكولاس وايت، السعادة: موجز تاريخي (الكويت، أكتوبر سنة 2013).
7- روبرت ويكس، شوبنهاور (القاهرة: معدة للنشر).