روجيه جارودي

واقعية بلا ضفاف

بيكاسو • سان جون بيرس • كافكا

ترجمة حليم طوسون

واقعية بلا ضفاف

بيكاسو . سان جون بيرس . كافكا

تأليف
روجيه جارودي

تقديم
لويس أراجون

ترجمة
حليم طوسون

مراجعة
فؤاد حداد

هنـــداوي

واقعية بلا ضفاف

روجيه جارودي

D’un Réalisme sans rivages

Roger Garaudy

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٣ ٣٤٦٦ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الفرنسية عام ١٩٦٣.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٩٨.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي. جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الأستاذ حليم طوسون.

المحتويات

مقدمة	٧
بيكاسو	١٣
سان جون بيرس	٦٩
كافكا	٨٩
ملاحظات ختامية	١٤٥
ثَبَت	١٥١

مقدمة

أعتبر هذا الكتاب حدثًا.

باعتبار ما يقوله، وباعتبار الرجل الذي كتبه، واللحظة التي ظهر فيها، ولأنه ضمان للمستقبل. فهذا الكتاب نهاية مطاف وبداية انطلاقة؛ لأنه يحطم أشياء ويفتح الباب لغيرها، فهو في آنٍ واحد رفضٌ وفتح.

يجب أن نتعرض أولًا للرجل؛ لأننا بصدد كتاب من تأليف إنسان معين، يتكلم من موقعه، حيث يعيش ويعمل، ومن وجهة نظره التي يراها سليمة ومتمشِّية مع أعماله ومع المبادئ التي تستند عليها. لسنا بصدد إنسان عكف بالمصادفة على الكتابة لمجرد إعجابه الطارئ بقصيدة لسان جون بيرس أو بلوحةٍ لبيكاسو، فهذه المسائل أساسية في رأيه، وهي ترتبط بفكرته عن الخير والشر، وبمبررات وجوده وفنائه، وبوقوفه إلى جانب الأغلبية الساحقة التي تعاني وتتألم. وما يقوله هنا ليس أبدًا أهواء أو مشاعر أو ضربًا من التعسف، بل مسئولية يتحملها تجاه نفسه وتجاه الآخرين، وإيمان راسخ منه بأن الخطأ في هذا الميدان انعكاس لأخطاء ومواقف أخرى، وهو تصحيح لخط السير، وتأكيد للفكر السليم.

لا شك أننا نحكم على الناقد بآرائه التي أَلِفناها، أي بما يدافع عنه، وبتذوُّقه لما يتعرض له، وبمدى حساسيته. وسيكون على حق في نظرنا إذا رأى قبلنا أشياء تأكدت قيمتها ولم تعد موضع نزاع. ولكننا لا نبالي كثيرًا بمجموع أفكار هذا الناقد، لقد قرأتْ أجيال متعاقبة لسانت بوف لأنه عرَّفنا بشعراء البلياد أو بالرومانتيكيين. على أن هذه الأجيال نسيت تمامًا أنه كان من أتباع سان سيمون.

ولكن الأمر يختلف بالنسبة لجارودي؛ فحتى الذين لا يعتبرون أن كافكا اكتشاف جديد، يهمهم أن يتكلم عنه هنا رجل ماركسي، وبصفته هذه.

ولا شك أن ذلك يرجع إلى طبيعة الماركسية نفسها؛ فكل نقد ينبع من مفهوم عام للعالم، وقد نلحظه بدرجة أو أخرى، والكاتب يتفاهم مع قرائه عن طريق هذا المفهوم السائد، ومن هنا يستمد الناقد نفوذه فيؤثر على الأفكار المقررة، أو الأفكار التي في طريقها لأن تصبح كذلك. ويعبِّر الناقد، بلغة شعبه، عن رأي الأمة، في إطار نظام اجتماعي معين، وفي مرحلة معينة، وهذا معيار عظمة ما يقول وتلك حدوده أيضًا؛ فالخير والجمال ليسا الشيء نفسه بالنسبة للإسباني الذي عاش في العصر الذهبي، أو للفرنسي المعاصر لعهد لويس الرابع عشر. وهل كان بوالو يستطيع أن يفهم جونجورا أو حتى شكسبير، وهو الذي اعتبر كل ما جادت به بلاده قبل ماليرب مجرد نفاية؟ هذا بالرغم من أنه كان هناك مفهوم عام للأشياء، يرمي إلى الشمول والكونية، على الأقل في جزء من العالم، ويتسمَّى لهذا السبب بالكاثوليكية[1] بَيد أن التفرد ظهر من جديد داخل إطار هذه الكونية. ولم تكن الانقسامات والفِرق البروتستانتية التي تطبَّعت بالسمات المميزة للبلدان التي نمت وتطورت فيها، هي السبب الوحيد لهذا التفرد؛ لأنه ظهر أيضًا بين أتباع الديانة نفسها. فالهُوة التي تفصل بين القديس يوحنا الصليبي وبين بوسويه لا تقل عن تلك التي تفصل بين كالدرون وراسين.

لا شك أن الماركسية كانت أول محاولة، بل المحاولة الوحيدة، التي تُلزِم من يعتقد بها ألا ينسى أبدًا أنه لا يوجه كلامه إلا لمن يحيطون به فقط، وهو ملمٌّ بظروف حياتهم التي يشاركهم فيها، بل ويخاطب كل الناس، كما هم، على اختلافهم عنه، وفي ذهنه أبعاد مستقبلهم.

يتكلم الماركسي منطلقًا من افتراض علمي معين، وكل خطأ يقع فيه ويؤدي إلى التشكيك في ذلك الافتراض؛ يُعَد في نظره جريمة في حق الإنسانية.

أكتب هذا الكلام في وقت تُفضح فيه وتُكشف أخطاء من هذا النوع بطريقة لم تُعهد من قبل، في وقت يُضطر فيه الذين ينسبون أنفسهم للماركسية إلى غربلة كل «معتقداتهم»، أي أفكارهم التي اعتبروها صحيحة، لا تقبل الجدل، تمامًا كما يحدث أثناء الحرب، إذ يتبنى رجال هذا المعسكر أو ذاك مفهومات عن العنف يَعجبون منها عندما يعود السلام. لا أدري ما إذا كان يجوز للمسيحي أن يبرر الأعمال غير الإنسانية التي تفرضها عليه السلطات، وأن يحاول التوفيق بينها وبين ما يمليه عليه إيمانه، فأنا لا أريد أن أناقش

[1] الكاثوليكية مشتقَّة من كلمة يونانية تعني الكونية. (المترجم)

هذه القضية، ولكني أعرف أن الأخطاء والجرائم لا يمكنها أن تجد لها مكانًا طبيعيًّا في الماركسية، فهذا تحريف لها وخيانة وتشويه.

ولا شك أن ذلك هو سبب الطابع الفريد الذي تميز به فضح الانحرافات عن الماركسية بعد مرحلة الاستالينية.

لسنا بصدد مراجعة الماركسية، بل بصدد تنقيتها من الشوائب، وتخليصها من التطبيق العقائدي الجامد، سواء في مجال التاريخ أو العلوم أو النقد الأدبي، ومن الحجج الدامغة والاستشهاد بالكتب «المقدسة» التي تكتم الأفواه، وتجعل المناقشة مستحيلة. وسأكتفي هنا بمثَل في الحقل الأدبي، فما أكثر ما استُخدمت نصوص لإنجلز التي تحدد الوضع السليم لبلزاك، لسحق كل ما هو لغير بلزاك. وهكذا جاء من توهموا أنهم ماركسيون، بنظام تدرُّج هرمي لا يمكن المساس به، غافلين عن أنه إذا كان إنجلز لم يتكلم عن ستندال، فذلك لأنه لم يقرأه. ولم يدرك هؤلاء أن المثَل الذي ضربه إنجلز ببلزاك ليس «النص» أو «القول الفصل» في بلزاك، بل مسلك إنجلز إزاءه، وأن الاقتداء بهذا المثل لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة، بل يعني القدرة على استيعاب أفكار ماركس وإنجلز في مواجهة حدث آخر.

أعتبر هذا الكتاب حدثًا لأنه يتعرض لمسائل أساسية في حياتي وفي فكري. وأريد أن أتكلم هنا من وجهة نظري الشخصية.

إن معركة حياتي تتلخص في التعبير عن أشياء خارج كياني، سبقتني إلى هذا العالم، وستظل بعد أن أتوارى عنه. وهذا ما تسميه اللغة المجردة «الواقعية» التي نحاول أن نتكلم عنها بلهجة غير مأساوية، مع أني مهيَّأ للانسياق وراء هذه اللهجة؛ فالإنسان الواقعي يُقدِم على رهان، وهو نفسه موضوع ذلك الرهان، وإذا خسر من انغمس في هذا المضمار فإنه يفقد كل شيء؛ لأنه لا يبقى منه أي شيء … ومهما ادعيتم فإن كل إنسان يحتفظ في قرارة نفسه برغبة دفينة، وهي أن يبقى منه شيء يحيا من بعده، ويترك أثرًا منه. وما أكثر الذين ينقشون أسماءهم على الأشجار والأحجار! إن مأساتي لا تختلف عن مأساتهم.

وكلمة الواقعية أو الواقعي قد تؤدي إلى الخلط، أو قد تلتبس معانيها على أقل تقدير. وهناك فنانون كبار يمقتون هذه الكلمة مع أن الفضل في بقائهم يرجع إلى الجانب الواقعي في أعمالهم. وأذكر على سبيل المثال الفنان مانيس؛ إذ كان يقول إنه ينطلق من الواقع، وإنه لا يستطيع أن يستغني عنه. ومع ذلك كان ماتيس لا يتفوَّه بكلمة «الواقعية» دون أن

يتحامل عليها. إنها مأساة ... مأساة المفردات. وبوسعكم أن تعتبروا كلمة الواقعية وصمة عار، ولكني لن أتخلى عنها أبدًا؛ فالموقف الواقعي في الحياة أو الفن هو مغزى حياتي وفني، وهناك كثيرون يشاركونني هذا الموقف. غير أن إساءة استخدام الكلمة ولصقها ببعض الأشكال المبتذلة (وهذا ما حدث بالنسبة لنوع من المادية)، وإسراف تجار الصورة والكلمة في انتهاكها في عصرنا هذا؛ ساهَم إلى حد كبير في الحط من شأنها. وليست القضية بالنسبة لي مجرد ابتكار طارئ ينتشر ثم يزول، فلن أخجل من موقفي الواقعي أو أتخلى عنه؛ لأنه لا يتوقف على صراخ أعداء الواقعية، ولا على الإنتاج الرخيص لأدعياء الواقعية. أنا لم أولد واقعيًّا، كما أن المسألة لم تكن وحيًا هبط عليَّ، لقد أصبحت الواقعية انحيازًا لفكري لا أستطيع أن أحيد عنه بحكم خبرة حياتي كلها، وقد يدرك الناس في يوم من الأيام ما ضحيت به من أجلها.

يحدد هذا الكتاب موقف الواقعية، ويطالب بإعادة تقييمها بما يتفق مع ما اعتمل في الفكر الإنساني منذ حوالي ستين عامًا. وهو في نظري أكثر من مجرد قراءة شيقة ... إنه يمس شيئًا أساسيًّا، يمس مصير الواقعية. وهذا المصير ليس أمرًا مقررًا تم البتُّ فيه نهائيًّا، بل إنه لا يمكن أن يظل قائمًا بمعزل عن الأحداث الجديدة. أيمكننا أن نتقبل مثلًا الواقعية التي لا تفهم العالم إلا كما تصوَّره الذين اعتقدوا أن الأرض مسطحة وأن الشمس تدور حولها؟ ينطبق هذا المثل أيضًا على كل من يتجاهلون الاستكشافات الأخيرة للواقع، كالنسبية والرادار وتركيب الذرة. ومع ذلك فكثيرًا ما نُدعى إلى اعتناق هذه الواقعية الجامدة. أيجب أن تكون واقعية المستقبل التي ستناسب الناس الذين سيحكمون علينا هي الواقعية القديمة نفسها، والأنماط الجامدة نفسها؟ ما القول إذا كانت زعزعة معرفتنا بالواقع جاءت على أيدي رجال، ومن قِبل أعمال لم تنسب نفسها للواقعية ولم تختر طريقها، مثال ذلك ماتيس وجويس وجاري.

وأنا لم أذكر جاري جزافًا؛ فإنتاج ألفريد جاري من بين الأعمال التي غذَتْ رأسي الشاب دون أن أتبين مصدر قيمتها في إلهامي. هل كنت أستطيع أن أكتفي بذلك التفسير المُبتسَر الذي يعتبر «أوبو» مجرد أستاذ فلسفة في جامعة رين؟ ليست الفكاهة و«المقالب» التي تبرز أمام أعيننا سوى تفسير مؤقت لهذه الشخصية. فعندما قدم المسرح الوطني الشعبي مسرحية «أوبو ملكًا»، لم يكتفِ شباب اليوم بالتصفيق للكلمات في حد ذاتها، كما كنا نفعل في الماضي، بل صفق أيضًا لشيء جديد، شيء تولَّد عن التاريخ، وهو ذلك الكائن المشوَّه الذي يجعل الجمهور نفسه يستقبل «صعود أرتورو أوي الذي لا يمكن

مقاومته» بطريقة مختلفة عني أنا مثلًا، لأني شاهد على أحداث تلح عليَّ بتفاصيل صورة عهد عاصرته ... لم تعد شخصية «أوبو» المقدمة على خشبة المسرح الوطني الشعبي مجرد نموذج يسخر منه الطالب، أو فضيحة يثيرها التلفظ بكلمة مبتذلة في الأيام الأخيرة من القرن الماضي. لقد اكتسبت هذه المسرحية، بسبب ظروف لاحقة، نغمة واقعية وسَّعت من أبعاد أفقها مئات المرات، برغم أن المؤلف نفسه ما كان يتخيل ذلك في يوم من الأيام.

وتجري هذه الظاهرة أيضًا على كافكا؛ فقد تصورنا في أول الأمر أن عالمه نتاج خيال سقيم، فإذا به يصبح مطابقًا للواقع التاريخي. ونصادف الظاهرة نفسها مرة أخرى في مسرح مایاكوفسكي؛ إذ تحولت مبالغات عام ١٩٢٨م و١٩٢٩م إلى هجاء مباشر للبيروقراطية يفوق تأثيره بمراحل ما تخيله المؤلف منذ خمس وثلاثين سنة. وهذا الهجاء له خطره الكبير؛ لأن بيروقراطيي اليوم، من أمثال «بوبيدونوسيكوف»، يتعرفون في هذه المسرحية على أشخاصهم، ويحاولون إنكار صورتهم الواضحة، فيدَّعون أن هذا الواقع لا وجود له، وأنه غير طبيعي ولا يشبه ما لدينا، وأنه يتعين علينا أن نعيد النظر في هذا العمل الفني فنحوِّره ونخفِّفه ونجعله أكثر شاعرية وأقل حدَّة.

هل تستطيع الواقعية أن ترفض فنًّا لا يدَّعي أنه يناصر الواقعية ولو أكد الواقع نفسه ذلك بكل قوة؟ هل ستقف الواقعية في صف من يطالبون بتحويرها وتخفيفها وجعْلها أكثر شاعرية وأقل حدَّة؟ هذه القضايا تثور في الأذهان، في أذهان أمثالي عندما نفكر في أبولينير أو كلوديل أو رفردي أو حتى في باريس وكيبلنج، كما يطرحها التصوير أيضًا بالنسبة لبروجيل وجويا، تمامًا كما يثيرها اليوم بالنسبة للوحة «جيرنيكا» لبيكاسو.

إن الرفض الحاسم لكل ما هو ليس «واقعيًّا» في مفهوم العقائدية يؤدي إلى تشويه الواقعية ويقلل من شأنها، كما يلقي بالأخص ظلال الغموض على قضايا مستقبل الفن الأساسية، أي قضايا التراث الثقافي، كما يسمونها. أبوسعنا أن نرفض ما يمكن أن يصبح في الغد تعبيرًا عن الواقع التاريخي (فالستاف، فيجارو المفتش العام، أوبو، بوبيدونوسيكوف ...) وأن ندَّعي في الوقت نفسه أننا ندافع عن التراث الشعبي في مجال الثقافة؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكي (تشيكوسلوفاكيا) الذي انتمى إليه كافكا، لهذا الموقف الساذج منه، بعد سنوات من إساءة تقييم وتقدير أعماله؛ لَدليلٌ على أن هذا التفكير لا يمكن أن يقف على قدميه ويؤكد الثقة في مستقبل الفكر الإنساني. لا أريد أن أخوض هنا في تفاصيل المناقشات الدائرة الآن، على أنه يتعين علينا أن نعترف، عن طريق مثل هذه النماذج، بأن مناقشة قِيم الفن يجب أن تتم بأسلوب آخر غير أسلوب الحروب، الأهلية منها وغير الأهلية.

ولا يمكن أن نتصور أبدًا أن الفكر الإنساني سينمو، وأن الثقافات الوطنية ستزدهر برفض المناقشة العنيفة في أغلب الأحوال، وإن كان العنف هنا يختلف عن عنف الدولة؛ لأنه إذعان الفرد للأغلبية.

وسواء كان الفنانون واقعيين أم غير واقعيين، فلن تنفضَّ خلافاتهم، ولن ينتهي إنكار بعضهم لبعض، والسِّلم الظاهري في هذا الميدان ليس سوى واجهة، **فمن ذا الذي يستطيع أن يتكلم عن التعايش السلمي بين الأيديولوجيات؟** إن التعايش السلمي في الفن عبث، شأنه في ذلك شأن الاتجاه نحو توحيد الفكر الخلاق، وإخضاعه للقوانين المنزَّلة التي أبدعها أمثال أوبو وبوبيدونوسيكوف.

أعتبر كتاب روجيه جارودي حدثًا في عالمنا هذا، وفي مواجهة التعسف المستتر خلف قناع العلم، والجمود الذي يلبس رداء الفن. وإني لأحيِّي هذا العمل الجَسور الهادئ لا بوصفي واقعيًّا فحسب، بل بوصفي واقعيًّا اشتراكيًّا. ويسعدني أن أتخيل الشباب الذي غضَّ الطرْف عن الواقعية، باعتبارها اتجاهًا ولَّى، قُضي عليه ومقبور، وهو يرى في هذا الكتاب استهلالًا لتأمل إيجابي يساهم فيه الفن في تغيير العالم.

أراجون

بيكاسو

تساءل بيكاسو إثر اطلاعه على كتاب يتناول سيرته: «هل أنا من سكان المريخ؟»، ثم أسدى للمؤلف النصيحة التالية: «يجب أن تضيف فصلًا تقول فيه إن بابلو بيكاسو له ساعدان وساقان ورأس وأنف وقلب، وكل مظاهر الكائن البشري.»

ولنعمل بالنصيحة ونبدأ من هنا: بيكاسو إنسان، إنسان لا أسطورة، وحتى إذا تكشَّف لعصرنا أنه الصورة التي تمثَّلها لنفسه؛ فذلك لأن هذا هو التعريف الصحيح للأسطورة.

وعندما نقول إن بيكاسو إنسان فنحن نعني أنه ليس نبيًّا أو بهلوانًا أو نَيزكًا سقط علينا من الفضاء، أو شيطانًا لَفَظه الجحيم، أو صانع معجزات.

إنه إنسان ومصوِّر، أي رجل يلتهم الدنيا بعينيه ... ثم يفرزها بيده. وبين العينين واليد، يوجد رأس وقلب إنسان تجري من خلالهما عملية تمثيل وتحول.

والقضية الأساسية المطروحة تتلخَّص في استنباط قوانين الاستيعاب والتحول، ماذا يحدث داخل ذلك «الجهاز المحوِّل»؟

لقد فحص الدكتور يونج المبجَّل معرضًا لبيكاسو في زيوريخ، وأعلن بكل الثقة المطلوبة في هذا النوع من التشخيصات أنه «تعبير نموذجي عن انفصام الشخصية».

وأول أعراض هذا المرض: «الخطوط المتكسرة ... وشروخ نفسية تتخلل الصورة»، وأخطرها: المرحلة الزرقاء عنده التي ترمز إلى «النزول إلى الجحيم». والأدهى من كل ما مضى: «قوة الجاذبية الشيطانية للقبح والشر». أما التقرير النهائي الذي استخلصه الدكتور يونج من تشخيصاته لحالة بيكاسو فهو: «تناقض في الأحاسيس، بل انتفاء تام للحساسية» ... هكذا!

وهناك عالِم آخر من فرع التخصص نفسه، ومن الموطن نفسه، نال شهرته في سالف الأزمان عندما فسَّر تحول لامارتين إلى شاعر كبير وخطيب عظيم، بفطامه الذي جاء مبكرًا.

وسنترك لهؤلاء الأخصائيين تقديراتهم الخاصة؛ وذلك لسبب أساسي، وهو أن هذا النوع من التفسيرات لا يفسر أي شيء، حتى ولو استند إلى مقدمات صحيحة. فلنفرض جدلًا أن بيكاسو مصاب بانفصام الشخصية، فلن يعني ذلك أن أي مريض بهذه الحالة سيكون في مصافِّ بيكاسو، كما لن يتحول أي رضيع عُجِّل بفطامه إلى شاعر أو خطيب في مستوى لامارتين؛ فالفن ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر.

وبالطبع يساهم كل من البيئة والعصر بدور أساسي في مولد عمل فني ما، ولكنهما لا يدخلان ضمن عناصر هذه المحصلة؛ فكل عصر وكل وسط يطرح قضايا على الإنسان، وبوسعه أن يقدِّم إجابات عليها إذا كان خلَّاقًا.

ويجري الحكم نفسه على «الحكايات» المنسوجة حول الشخصية الفنية، شأنها في ذلك شأن التحليل النفسي وغيره من أساليب التفسير الميكانيكي. فالصحافة الساعية إلى الخبر المثير، وكتب السير، بل والنقاد أحيانًا؛ يهوَون جميعًا بشغف رواية النوادر والتعرض لغراميات الفنان. وهنا أيضًا لا يهمني ما حدث لبيكاسو بقدر ما يعنيني ما فعله بيكاسو بما حدث له. ولو أن الأحداث هي التي كوَّنته لما كان إنسانًا مثل الآخرين، بل لأضحى أقلَّهم شأنًا. فحياته الجنسية أو آراؤه السياسية لم تصنع منه مصورًا؛ فسيول الجنس البشري وتيارات عصره تجري في عروقه، ولكنها لا تكتسب معناها الكوني أو التاريخي إلا لأنه تمكَّن من أن يضفي عليها أرقى أشكال الوجود الإنساني المتمثلة في كل عمل فني عظيم.

الفن ليس إلا أسلوب حياة، وأسلوب حياة الإنسان عبارة عن عمليتَي انعكاس وخلق لا ينفصمان بعضهما عن بعض؛ لأن الإنسان ليس منعزلًا، وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق فإنه يتحول إلى عالم صغير يحمل في طياته ثقافة الجنس البشري السابقة عليه، أما حاضره فيتمثل في «تواجد» عصره في كيانه؛ إنه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار في سوق الأوراق المالية في نيويورك، أو انعقاد مؤتمر في موسكو، أو قيام إضراب في إسبانيا؛ مسائل شخصية تمسُّه … إنها لحياة جامعة «تأكل في كفها كل دروب الدنيا» على حد قول سان جون بيرس. وهو يشارك في الحركة الشاملة للكون ولتاريخه، والمشاركة تعني في آن واحد أن يكون مرآة للكون، وأن يساهم في حركته.

واغفروا لي هذه الانعطافة الفلسفية الطويلة لشرح فكرتين تافهتين؛ بيكاسو إنسان، وهذا الإنسان مصوِّر. ويمكننا أن نترجم الفكرتين الآن إلى ما يأتي؛ أنه يحمل العالم في جنباته، وأعماله تحوِّل العالم المفروض علينا إلى عالم يقيمه هو.

لقد سيطر تصوير بيكاسو على القرن العشرين الذي انقضى منه حتى الآن ثلثا سنواته. كما سجل القرن العشرون خط سيره بهذا التصوير الذي يقوم بدور جهاز قياس الهزات الأرضية. على أن التسجيل هنا ليس مجرد عملية آلية تقدم تسجيلات سلبية، بل ترجمة للهزات إلى رسوم هندسية تعبر بصورها عن قانون معين.

وأعتقد أن بيكاسو تعلم كيف يقرأ قانون هذا العصر بلغته التشكيلية.

وقد تفاوتت أعماله بين الأزرق والوردي، وبين التكعيبية والكلاسيكية، وبين لوحة «جرنيكا» والنقوش الزخرفية في لوحة «نشوة الحياة»، وبين العالم المفروض علينا والعالم الذي يبنيه، وبين الجذب والطرد، وهي تبدو في مجموعها سيرة ذاتية للقرن العشرين؛ فهي في آن واحد شاهد على هذا العصر وتحدٍّ له، أي اتهام وتأكيد لحقيقة.

لم يقدم لنا بيكاسو صورة منقولة أو مثالية لهذا العصر، كما لم يشوهه أيضًا. لقد استوعب قوانينه العميقة لا أحداثه الطارئة، وأثبت أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانين أخرى. لقد استنبتَ فروعًا جديدة على شجرة الواقع، وبث الحياة في كائنات ومسوخ تنتمي إلى جنس مجهول، وإن احتفظت كلها بالوحدة العضوية للكائنات الحية، وتميزت بقدرتها الهائلة على إثارة الأسئلة والتحديات. فتصوير الممكن والخياليات ليس سوى امتداد لتصوير الواقع ولما هو معتاد في حياتنا اليومية. وهذا التصوير لا يترك الإنسان على حاله، بل يضيف إليه جديدًا.

لم يكتفِ بيكاسو بتغيير التصوير فحسب (إذ إنه لم يعد من الممكن أن يصور الرسامون كما كانوا يفعلون قبل ظهور لوحة «آنسات آفينيون» في عام ١٩٠٧م)، بل ساهم أيضًا في تغيير أسلوبنا في الرؤية، وحركة عيوننا وايماءات أيدينا. لقد أصبحت لنا مطالب أخرى بالنسبة لشكل مقعد أو حذاء أو منزل؛ فهناك خطوط منحنية وتماثلات وتناسقات لم نعد نستسيغها. نحن نريد أن تتجاوب الأشياء مع إيقاع عصرنا، وعلى ذلك العصر طبع بيكاسو بصمته.

كيف طرأ هذا التغيير علينا؟ وما هو نصيب بيكاسو في إحداثه؟

أعاد بيكاسو طرح قضية الجمال من جديد، وناقش الاصطلاحات التقليدية والنُّظم المتعارف عليها.

لم يُثر هذه المسائل دفعة واحدة، ولكننا لا نستطيع أن نتكلم مع ذلك عن «تطور» بيكاسو، بل عن الحركة الجدلية لتمرده على الصيغ المعتمدة.

لقد سمعته يقول ذات يوم في عام ١٩٤٥م تقريبًا: «الضد يسبق الإيجاب.»

ذلك هو القانون الجدلي لمسلكه. وسنحاول أن نستخلص هذا القانون بأن نوجه لأنفسنا السؤال التالي عند تعرضنا لكل مرحلة من مراحل نشاطه الفني: «ضد أي شيء يصور بيكاسو؟»

لقد تعاقبت تمرداته بعضها إثر بعض، حتى إنه راح يهاجم أعمق مظاهر الحياة والتصوير ليطرح قوانينها الأساسية للمناقشة. وبوسع بيكاسو أن يقول مثل دون كيشوت: «راحتي معركة»، ومثل مفيستوفليس، شيطان فاوست عند جوته: «أنا الروح التي تُنفى أبدًا.»

ولنتناول الآن مراحل جدلية التمرد المتعاقبة في ترتيبها الزمني.

في بداية الأمر لم نكن بصدد بيكاسو، بل بصدد طفل نابغة يمكننا أن نطبق عليه الكلمات الشهيرة التي كتبها شاتوبريان عن باسكال: كان هناك رجل، استطاع وهو في الثامنة من عمره أن يستوعب حرفيات الرسم الأكاديمي، وتمكن من التصوير بالزيت وهو في العاشرة. وقد عالج في يوم واحد، وهو في الرابعة عشرة من عمره، موضوع امتحان القبول بمدرسة الفنون الجميلة ببرشلونة، في حين أن زملاءه مُنحوا شهرًا لإنجاز العمل نفسه. غير أن قصته العجيبة لا تنتهي حيث انتهت قصة شاتوبريان عندما قال: إن بليز باسكال اكتشف بعبقريته المخيفة أن العلوم الإنسانية التي استوعبها لم تكن إلا عدمًا، فاتَّجه بأفكاره نحو الله.

سنقول ببساطة: إن بيكاسو عبقرية غير مخيفة، استوعبت في السادسة والعشرين كل تجارب التصوير السابقة عليها. على أن بيكاسو لم يستنتج من ذلك أن كل هذه التجارب كانت عدمًا، بل أكد على العكس «أن نوعية المصور تتوقف على كمية الماضي التي يحملها في جنباته»، على حد قول صديقه جوان جري. وقد اتجه بيكاسو بأعماله نحو المستقبل، واستهل في عام ١٩٠٧م مرحلة جديدة في عالم التصوير.

وحتى لا نسيء فهم أعمال بيكاسو اللاحقة لهذا التاريخ، يجب أن نؤكد أولًا تمكنه الكامل من جميع حرفيات الرسم والتصوير التي خضعت بشكل مطلق ليده، ومن كل مقتضيات المهارة الفنية التي مكَّنته من الانتقال في مراحل حياته المتعاقبة، من التعبيرات الكلاسيكية البحتة، مثل الصورة الشخصية لماكس جاكوب في عام ١٩١٥م، إلى جساراته العميقة، كما نلاحظها في الصورة الشخصية لفولار في عام ١٩٠٩م. وانتقل بالمثل من خطوط قلمه الشادية النقية في عام ١٩٤٤م إلى البحث الجاد لتعرية الأشياء من تفاصيلها ... فهو يرسم

الثور مثلًا من خلال نموذجه الحي، فيستخلص خطوط القوة وعروق البناء ليتخلص في نهاية الأمر من العلة الأصلية ويستبعدها من لوحته تمامًا كما تُستبعد السقالات من المبنى المكتمل التشييد، لتبقى الخطوط الأساسية وحدها أو الرمز أو العلامة التي تشير إلى الحيوان. وهكذا أجرى بيكاسو انقلابًا في التقاليد الممتدة عبر آلاف السنين، والتي تقضي بالذات بمحو خطوط البناء في التصوير عند الانتهاء من العمل. كانت محاكاة النموذج هي الغاية المطلوبة، أما بيكاسو فقد حوَّلها إلى نقطة البدء. وكان البحث عن خطوط القوة والبناء وسيلة، فغدا عند بيكاسو الهدف المنشود. وهكذا اكتشف من جديد الخطوط المتقشفة لفنان العصر الحجري الحديث الذي رسم الحيوان الزخرفي على جدران الكهوف. وقد توصل إلى هذه النتيجة بتحويل الوسيلة إلى هدف، وبالتخلي تباعًا عن التفاصيل.

أما حل المشكلات التشكيلية فلا يثير أية عقبة في طريقه؛ فكل إعادة تصوير للواقع عنده هي نتاج اختيار حر.

كيف أثار بيكاسو هذه القضايا مع أن والده، مدرس الرسم، لقَّنه خير ما عنده عن طريق زملائه من الأكاديميين، أي علَّمه احترام المهنة والاستيعاب الكامل للحرفيات؟

عاش بيكاسو لحظة تحوُّل في التاريخ، تفصل بين عالمين عندما دخل طور الرجولة في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر، وهو في مدينة برشلونة؛ كانت البرجوازية الإسبانية تكافح ضد الإقطاعيين والكنيسة، أما البروليتاريا التي لم تكن قد اكتسبت بعدُ القوة اللازمة للقيام بثورة حقيقية، فكانت تتردَّى في الفوضوية. واتجه المثقفون والفنانون نحو التعليم الأجنبي ليكتشفوا، بقدر ما يمكن ومن خلال أنفسهم، الأبعادَ التي يتيحها لهم الواقع التاريخي في بلادهم.

وتمثلت العناصر الأساسية للحالة الفكرية عند الفنانين الشبان في برشلونة في الإسراف بلا حدود في تمجيد الأنا، وفي التصوف المسيحي، والفوضوية، فكانوا يبدون نفس الإعجاب في ملتقاهم بمقهى «الصحاري الأربع» بكلٍّ من نيتشه وتولستوي وموريس باريس وروسكين وإبسن. وكان التمرد على الأوضاع هو السمة المشتركة التي تجمع بينهم، ورفع المصور روسينول شعار «لنحطم القوالب».

وأحس بيكاسو بالنفور والامتعاض من كل ما يموت ببطء في نهاية القرن التاسع عشر.

كان أول تمرد له، من وجهة النظر التشكيلية، موجهًا ضد الأكاديمية. وجاء رد فعله مزدوجًا في هذه المرحلة الأولى من جدلية تمرده؛ فهو في آن واحد تمرد من أجل الاستحداث ومن أجل البدائية. وتشهد على ذلك أعماله في عام ١٩٠٦م؛ فهناك أولا العودة إلى الماضي وللبراءة المفتقدة التي كان يتغنى بها ميجل دي أونامونو:

أعود إليك، يا طفولتي
كما يعود أنتيه إلى الأرض
لتمده بقوًى جديدة.

واهتدى بيكاسو إلى الطراز الروماني المسيحي (art roman) في قطالونيا متمثلًا في التصوير الجداري لكنيستَي سان بيدرو دل بورجال وسانتا ماريا دي تاهول. والْتقى بالفن القوطي في اللوحات الجدارية المرسومة بالزيت في دير «بدرالب».

ولكنه يقاوم في الوقت نفسه تيار العودة إلى ما قبل روفائيل (pré-raphaélisme)، المنتشر بين المصورين الإنجليز ومُلهِميهم الألمان الذين لم يستعيروا من حركة «الأربعمائة» (quattrocento) سوى مظاهرها السطحية والطريفة، مثل زخرفة المستويات والخطوط الخارجية المتداخلة. أما هو فقد تمكن من الخصائص الفكرية العميقة للفن الروماني المسيحي، ومن قوانينه الأساسية التي استخلصها فيما بعد كلٌّ من بالتروسايتس وفوسيان، وهي:

- قانون الحد الأقصى من الارتباط المعبر عن العلاقة بين الكائن البشري والحيز الذي يتحرك فيه، وترابط الأشكال الملتصقة معًا في كتلة متماسكة كما لو كانت تخضع لقانون جاذبية خاص بها، فينفصل بذلك الشكل الإنساني عن العالم الخارجي.
- قانون الحركة المتصلة المتمثلة في تلك الخطوط المتداخلة، مثل خطوط الأمواج، دون أن يتوقف أحدها في فراغ، فالكل يتداخل هنا معًا؛ خطوط القوى تستمر في تيار متصل وتفرض على أنظارنا دورة لا نهائية، على غرار ما نشاهد في التصوير الروماني المسيحي، وفي نسخ الصور اليابانية المطبوعة.

واتجه بيكاسو، المعادي لمدرسة العودة إلى «ما قبل روفائيل» وللأكاديمية الرسمية، اتجه نحو موضوعات وحرفيات التصوير الفرنسي الحي. وقد عالج في «اسكتشاته» الأولى الموضوعات الشائعة عند تولوز لوتريك وستيلن المنبوذين والحطام والمومسات والحانات.

على أن بيكاسو يستوعب بطريقته الخاصة، الأسلوب المستلهم من مصور آخر؛ فعندما يعالج موضوعًا مميزًا لتولوز لوتريك في لوحة «القزمة»، فإنه لا يلجأ إلى المساحات الكبيرة، كما هو الحال عند لوتريك، بل يعمد إلى اللمسات المتجاورة ذات الألوان الحادة التي تذكِّرنا بفان جوخ.

وفي مواجهة عالمنا، تطرَّق بيكاسو أيضًا إلى دنيا البؤس والشقاء، شأنه في ذلك شأن ستيلن. ومرحلته الزرقاء الممتدة من عام ١٩٠١–١٩٠٥م، موجهة ضد عالم المتعة المزيفة. وهذه المرحلة بمثابة قصيدة ملحمية للوحدة والعزلة يتخذ التعبير عنها أشكالًا منطوية على نفسها أمام خلفية باهتة. ونجد في أعمال هذه المرحلة عنصرًا مشتركًا مميزًا لها؛ الأيدي الطويلة الهزيلة الباحثة عن لمسة إنسانية في حركة حانية أو متوسلة، والأيدي المتلهفة؛ أيدي الأمومة ومداعبات الحب الجارف، وأيدي الأعمى المتحسسة بحثًا عن الخبز أو عن دفء الوجود الإنساني، وأيدٍ تعاني العزلة وتسعى، مثل الشمندورة، إلى الاتصال بأي شيء ولو بحيوان بائس، وأيدٍ منطوية على نفسها في يأس لتحتضن بلهفة فراغ وحدتها.

وغدت لغة الخطوط والألوان أمرًا ملحًّا عند بيكاسو؛ فالمغزى يدخل في نطاق الشكل دون إشارة مباشرة إلى العالم الخارجي.

ومن الأمثلة الأخاذة لهذا الإصرار في أعمال تلك الفترة دراساتُه العديدة لموضوع العناق من عام ١٩٠١م إلى عام ١٩٠٣م.

وسواء استخدم بيكاسو القلم أو الباستيل أو الألوان الزيتية، فإنه يعمل بالكتل الكبيرة دون أن يحفل بالتفاصيل، مكتفيًا بآخر العريضة؛ فالسواعد هنا لا تمتُّ بصلة إلى السواعد التي يُخضِعها الجراح لِمبضَعه — شأنها في ذلك شأن سواعد «الجارية الكبيرة» لأنجر — ولكنها خطوط قوًى تربط في كتلة واحدة جسمين لا يتفردان بقدر الإمكان بعضهما عن بعض.

وتلك إحدى مراحل الكفاح ضد المحاكاة الساذجة للطبيعة باستخدام الخط، وضد التلوين بالاعتماد على تدرجات اللون الأزرق وحده.

ويجدر بنا أن نؤكد هنا بدء ظهور بعض بوادر التكعيبية في تصوير بيكاسو قبل أن يتأثر بسيزان؛ فهو يختصر التجسيم إلى أقصى حد ويجعل الحيز بلا عمق أو منظور مدروس، ويشتت الضوء. ولا تقوم الألوان عنده منذ هذا الوقت المبكر إلا بدور التابع، كما ترتفع أمام الخلفيات الباهتة أشكال ضخمة منطوية على نفسها.

ولغة اللون الأزرق في هذه اللوحات القاتمة المتشائمة، التي اختفت منها تمامًا ألوان الأمس الزاهية؛ لغة لا تحتاج إطلاقًا للتفسيرات النفسية التي قدمها الدكتور يونج ... إنها لغة تنتمي إلى تقاليد تصويرية قديمة؛ كان الأزرق لون جهنم في التصوير الجداري المصري، كما كان لون الغضب والحزن في التصوير الألماني ابتداء من ألتدورفر (Altdorfer) حتى بوكلين (Boecklin)، على أن الأزرق عند بيكاسو أميل إلى ألوان إلجريكو (El Greco) الرمادية المتجهة نحو البنفسجي والأزرق، وأقرب أيضًا إلى تناسقات الأزرق والفضي عند ويسلر (Whistler).

والأزرق عنده هو لون مرحلة الانطواء على النفس، والتقشف في وسائل التعبير بالتشكيل. لقد سقطت قصاصات الورق الصغيرة والشرائط الملونة التي يلهون بها في الحفلات، وتمرغت في تراب حلبة الرقص، وخبت أضواء المسرح، فها هو كازاجيما Casagemas، صديق بابلو بيكاسو، ينتحر. وهناك أكثر من عشر لوحات تذكِّرنا بهذه الميتة. إن الإنسان العاري اليائس لا يبالي بالحب أو حتى بالحياة.

لقد ساعدت خطوط إلجريكو وألوانه وأضواؤه المغبرة وتشويهاته المعبرة، ساعدت بيكاسو على بعثه المتحرر ضد الواقع ذي الألوان الزاهية. غير أن ما يعبر عن معنًى صوفي عند إلجريكو، أي عن التجرد من مظاهر الحياة على الأرض، والاتجاه نحو السمو الإلهي؛ يكتسب عند بيكاسو معنًى بشريًّا يشق الطريق إلى واقع إنساني أعمق.

وهذا الواقع العميق ليس الحزن.

لقد انتهي بيكاسو من استكشاف واستنفاد كل إمكانيات هذه المرحلة من مراحل الإبداع عنده، وأهلَّت بوادر ضياء الفجر، فبدأ يفصح باللون والخط، منذ عام ١٩١٥م عن الرغبة الجديدة في الحياة. وظهرت ألوان السحر الشاحبة، وتفتحت الخطوط بعد انغلاقها لكي تستهلَّ أنشودة جديدة تتغنى بالتعطش إلى الحياة. وقد سجل أندريه سالمون في قصيدة مهداة إلى بيكاسو وجيوم أبولينير، هذه الانتقالة من المرحلة الزرقاء إلى المرحلة الوردية، من الإعدام حرقًا إلى البعث، فقال:

المرحلة الزرقاء:

الكُسحاء والمتشردون الذين يتخذون أبواب الكنيسة موطنًا لهم، والأمهات اللائي جفَّ لبنهن، والغربان التي يزيد سنها عن المائة عام.

المرحلة الوردية:

كل المرايا وكل الينابيع وكل الشفافيات وكل الأجسام العارية.

هل تذكر يا بابلو؟ ... هل تذكر يا جيوم؟ ... «على حافة الحياة، على
مشارف الفن وعلى مشارف الحياة».
الإعدام حرقًا.
البعث.

لم تعد المواضيع تعالج البؤس أو الفقر ولا المسرة، على أن بيكاسو لم يكن قد توغل بعدُ في الواقع الذي لا يعرف عنه سوى عالمه السطحي المتمثل في حانات باريس عام ١٩٠٠م، أو في حثالة البروليتاريا، ولكنه يرفض الاندماج في هذا العالم أو هذا الوسط، ويتبين لنا من المواضيع التي اختارها؛ ضد من كان بيكاسو يصور. كتب كانويلر (Kahnweiler) يقول عنه: «مواضيعه عبارة عن غرامياته.» وقد اختار عالمًا على شفا الانحدار، فأصبحت البهلوانات والمهرجون موضوع تصويره المفضل.

وكانت الانتقالة بين المرحلتين هادئة، فظلت الأجسام مستطيلة كما هي عند إلجريكو، وبقيت الأصابع هيكلية، والمناكب والمرافق مدببة. وبدأ اللون الأحمر يتأكد في الأشخاص ثم في الخلفيات. وانتصرت الألوان الدافئة على الألوان الباردة، إنه عَود إلى الضياء. واجتاحت الألوان مرة أخرى لوحات بيكاسو، وتفتحت الأشكال بعد انطوائها على نفسها، وانطلقت الخطوط لتصبح تحركات وخطوط سير وطيران تتبعها العين. وقامت علاقات جديدة بين الجسم والحيز، فلم يعد الجسم مجرد كتلة صماء منعزلة في فراغ معادٍ لها يبدو كخلفية معدنية، وكأن الأعضاء تندفع بعيدًا عن الجسم لتدرك العالم وتمسك به.

لم تتحقق السعادة والنشوة بعد، ولكن الحياة راحت تدب من جديد. وقد أوحى مضحكو بيكاسو للشاعر رينر ماريا ريلك بقصيدة جميلة تعبر عن ذلك الترقب وتلك الدعوة.

ولكن قل لي: من هم الهائمون؟
يزولون أسرع مما نزول
من أجل مَن؟ وفي حب من؟
تتعقبهم وتعتصرهم رغبة لا تشبع أبدًا؟
رغبة تلويهم وتطويهم وتموجهم وتلقي بهم
وتتلقفهم، فيهبطون في انسياب أملس كالهواء
على بساط أنهكته وأهلكته قفزاتهم اللانهائية،
على بساط تائه في الكون ...
غير أن كل ذلك ليس سوى مقدمة لثورة أعمق.

عندما وصل بيكاسو إلى باريس وهو في العشرين من عمره، كانت التأثيرية تسود جنبًا إلى جنب مع الأكاديمية الرسمية التي لا تعني تاريخ التصوير في كثير.

ولكن من الخطأ أن نتصور أن بيكاسو خاض معركته ضد التأثيرية. كانت لوحة «آنسات آفينيون» خير معبر عن مرحلته الجديدة التي استهلَّها في عام ١٩٠٧م. والواقع أنها (أي المرحلة) لم تكن رد فعل ضد التأثيرية وحدها، بل إعادة نظر في ستة قرون من التصوير.

وحتى ندرك الهدف المنشود والمغزى الحقيقي للطريق الذي فتحه بيكاسو أمام التصوير الحديث؛ علينا أن نتساءل مرة أخرى: ضد من شنَّ بيكاسو هجومه هذا؟

فمنذ القرن الرابع عشر، أي منذ عهد جيوتو، والتصوير يتجه بوعي نحو البحث عن الحقيقة، ونقصد بالحقيقة هنا ما كانت تقصده بها البرجوازية وهي في أوج ازدهارها، أي المفهوم الآلي والحسابي للحقيقة كما تحدده العلوم الطبيعية والمشاريع المُدرَّة للربح.

لقد سيطرت البرجوازية الصاعدة على الحياة في البلدان التي انتصرت فيها، وبالأخص في إيطاليا منذ أيام جيوتو، وفي هولندا ابتداء من فان آيك، ثم في بلدان أوروبا الغربية حيث اتسع نطاق هذا التأثير. وتميزت السيطرة في مجال التصوير بالتقصي الدقيق الرشيد والمنظم لكل مظاهر العالم الخارجية. وكان السعي إلى تحقيق التجسيم والحركة والمنظور والضوء وتدرجات الانتقال من الظلام إلى النور، عبارة عن مراحل استكشاف للعالم الدنيوي. كان الفن البيزنطي والفن الروماني المسيحي يعتبران عالمنا مجرد انعكاس زائل وتافه للعالم الآخر، ويريان في التصوير الدنيوي مجرد وسيلة للتذكير بعالم آخر، عالم الله، عالم مأساة المسيح، الإله المصلوب، وعالم الروحانيات الخالدة.

غير أن فن النهضة أصبح في نهاية الأمر النموذج الأوحد للتصوير، ولم يعد هدفه التعبير عن روح الكائنات بتصوير ما لا غنى عنه من أجسامها، أو النظر إلى الطبيعة بوصفها رمزًا للروح أو للرسالة الإلهية، بل أصبح المطلوب تصوير الأجسام من أجل الأجسام، واستكشاف الطبيعة من أجل الطبيعة، وتجسيمها والبحث عن تناسقاتها ونقل مظاهرها حتى يتحقق خداع البصر في أدق مظاهره.

واستمرت سيطرة الواقع على عالم الغموض والسمو النفسي ما يزيد عن ستة قرون. واكتشفت بعض العبقريات المدهشة حرفيات تستطيع أن توحي تمامًا بواقعية الأجسام واستداراتها الصحيحة وكتلها وأعماقها، على مساحة مسطحة ملونة. وهكذا ثارت قضية الضوء لأن تدرجاته تسمح بالإيحاء بالتجسيم كما تسمح الزرقة الخفيفة والتلاشي التدريجي بالإيحاء بالابتعاد. وطُرحت أيضًا قضية الحيز المصور نتيجة الحاجة

إلى تحديد أماكن الأجسام بالنسبة لبعضها. لم تجد هذه القضية حلها عن طريق المنظور الهندسي، كما كان الأمر في الماضي، ولكن عن طريق الضوء على يد كارافاج (Caravage) ورامبرنت وجورج دي لاتور والإخوة لي نان (Les Le Nains).

وهكذا راح الضوء يحتل مركزًا متزايد الأهمية في مجال استكشاف العالم الخارجي. وبلغت هذه العملية قمتها عند التأثيريين، فانصرف مونيه تمامًا إلى البحث عن الضوء في أشد مظاهر تسرُّبه، فتتبَّعه في تعاقب ساعات النهار على زهور الحوزان البيضاء، وفي ضباب لندن، أو على أحجار جدران الكاتدرائيات. وتحول هذا الحرص الشديد على الواقعية إلى نقيضه، بحكم قوانين الجدلية. فقال كوربيه: «أنا لا أصور إلا ما أرى.» واختل التوازن نهائيًّا بين معطيات الحياة وقواعد الفكر على يد التأثيريين، ولكن قصْر الاهتمام على تصوير ما نراه من الأشياء فقط لا على ما نعرفه عنها أدى إلى الابتعاد عن الأشياء نفسها، والتضحية بأشكالها وكتلها لصالح ذبذبات الضوء المتكسرة على الحوافِّ والمذيبة للكتل، بل أدى إلى التخلي عن اللون الصريح لصالح تموجاته وانعكاسات الشمس المختلفة في كل فصل وفي كل ساعة من ساعات النهار. وهكذا دأب التصوير على مطاردة الواقع بكل حماس طوال ستة قرون من الزمن … على أنه، عندما بلغ قمة الصنعة للإمساك بهذا الواقع، لم يجد بين يديه إلا هباء وعالمًا بلا هيكل.

كانت البرجوازية الصاعدة — التي صاغ ديكارت طموحها في الكلمات التالية: «السيطرة على الطبيعة وامتلاكها» — قد ارتضت التهادن الملتبس بين ماديتها وبين وضعية أوجوست كونت إلى أن استسلمت شيئًا فشيئًا لأشكال المثالية الذاتية الجديدة؛ لأن خبرتها جعلتها تتشكك في هذا العالم الذي بدأ زمامه يفلت من قبضتها. وفي فرنسا أدرك تصوير العهد البرجوازي مرحلة انتصاره مع سيطرة الإنسان على العالم على يد عمالقته ابتداءً من بوسان حتى شاردان. غير أن فتور ثقة البرجوازية في تفوق النظام الذي خلقته، دفعها إلى التنكر في الرداء الروماني مع دافيد. وفتح أنجر باب التشويه بروعة؛ لأنه أحس بالانفصام بين العالم الواقعي وبين الجمال. وفي نهاية المطاف ظهرت التأثيرية كآخر طلقة وضاءة لفن في سبيله إلى الاحتضار. وقد شبه موريس رينال هذه المرحلة من فن التصوير «بجهود عامل مناجم في عروق نضبت». ومن وجهة النظر التاريخية، يرجع للتأثيريين الفضل في إثبات عدم وجود رؤية واحدة جاهزة للعالم الخارجي، وأن التفصيص النفعي للطبيعة حسب خطوط التقطيع المناسبة لحاجتنا العملية، واستخدام المنظور، واللجوء إلى المسالك التي يفرضها التكنيك والعلم الحديث؛ لا تشكِّل جميعًا وبالضرورة الإطار النهائي للفنون التشكيلية.

على أن هذا الكشف الصحي كان يحمل في طياته النقيض له، وهو التخلي عن البناء المستقر والرشيد للعالم. وقد قاوم التأثيريون الجدد، ومنهم سوراه، وعلى رأسهم سيزان، جهود تفتيت الطبيعة والإنسان. وحاول سيزان بالذات أن يعيد إلى التصوير الوجود الكامل للإنسان. لم يعد من الممكن أن يكتفي المصور بأن يكون مجرد عين حساسة للغاية وساهرة على الواقع. كان سيزان يسعى لأن يكون إنسانًا بالمعنى الحقيقي للكلمة، أي مبدعًا وخلاقًا، يقدم عمله وفقًا لقوانين يضعها الإنسان، أي قوانين قوامها الرؤية والعقل، والإرادة والشعر.

ومن هنا، ومن هنا فقط، نستطيع أن نقدِّر المدى الحقيقي لما أقدمَ عليه بيكاسو في حوالي عام ١٩٠٧م إذ طور محاولات سيزان بجرأة شديدة.

كانوا يعيبون عادة على التأثيرية، في بداية القرن العشرين، افتقادها الإحساس ببناء الصورة، وتقديم تصوير «مجرد من عموده الفقري» كما كانوا يقولون في المراسم. كما أخذوا عليها أيضًا الاكتفاء بالجانب العرَضي والمؤقت للأشياء.

على أن القضية المطروحة لم تكن قضية التأثيرية بالذات بقدر ما كانت تنصبُّ على إعادة النظر في مبادئ التصوير التقليدي الممتدة إلى أيام جيوتو؛ فقد مالت هذه المبادئ منذ أكثر من ستة قرون إلى اعتبار أن الجانب الأساسي في التصوير هو نقل الظواهر المحسوسة اعتمادًا على منجزات العلم التي سمحت بالتعرف لا على المنظور الهندسي فحسب، بل وعلى التركيب الفسيولوجي للألوان أيضًا.

ومع تطور التصوير الفوتوغرافي، أصبح الوعي بمعنى التصوير ودوره مسألة ملحَّة؛ ففي أيام كوربيه كان التصوير الفوتوغرافي يحتاج إلى وقفات طويلة تجعله متخلفًا عن واقعية الفنان القادر على الْتقاط اللمحة السريعة. وكان المصور يستطيع أن يحافظ على مبرر وجوده في عهد التأثيرية؛ لأن الألوان كانت لا تزال مملكته الخاصة التي يواجه بها فن التصوير الفوتوغرافي المحصور آنذاك في حدود الأبيض والأسود.

ولكن ها هي الفوتوغرافيا تتقدم لتسلك خط السير الممتد عبر ستة قرون من التصوير، وتصل إلى نهاية مطافه؛ لقد وصلت إلى آخر المدى في تحقيق حرفيات الإيهام، وألغت الوظيفة النفعية للتصوير.

وهنا أحس بيكاسو بالحاجة إلى إخراج التصوير من طريق الخداع المسدود، بعد أن تمرَّس على الحرفيات التي استخدمها الأساتذة السالفون والمعاصرون له، وبعد أن أثبت قدرته على مجاراة أستاذيه أنجر وكورو. لم تعد المادة هي النموذج، ولم تعد المحاكاة هي الغرض، ولا الموضوع هو المبرر.

ومن الخطأ أن نقول، كما أعلن أحيانًا بعض المتحمسين الذين فقدوا رباطة الجأش في تقديرهم للتاريخ، إن لوحة «آنسات آفينيون» بداية «انقلاب في مصير التصوير»، وإن التصوير تحول على يد التكعيبية من خادم للمادة إلى سيد لها.

فهذا التبسيط الفجُّ لا يعني فقط إلقاء ستار من الغموض على كل التصوير السالف العظيم، بل يعني في الوقت نفسه التقليل من شأن ومن أبعاد الثورة التصويرية التي أطلقها بيكاسو؛ لأن هذه الثورة، مثلها في ذلك مثل أي ثورة أصيلة في أي مجال آخر تتميز بادئ ذي بدء بقدرتها على استيعاب وصيانة وتطوير أفضل المنجزات الخلاقة السابقة عليها، والتي أبدعتها البشرية، وبقدرة الثورة أيضًا على تجاوز هذه المنجزات.

إن الحاجة إلى تخليص التصوير من الأوهام والمحاكاة لا تعني أبدًا التخلي عن كل اكتشافات الكلاسيكيين، بل تعني، على العكس، الوعي التام بكل ما يتجاوز عندهم حرفية النقل، ويخلق الإبداع التشكيلي الحقيقي. لقد كتب أبولينير يقول:

«لقد طرحت المدرسة الحديثة في التصوير قضية الجمال في حد ذاته.»[١]

إن التكعيبية — وهي في الحقيقة تسمية غير مناسبة — لا تقطع الصلة بالتقاليد.

كانت هناك جوانب خاصة تميز اللوحة عن النقل، وكان الأساتذة الكبار يخفون هذه الفضائل بوصفها وسائل حرفية تبتغي في نهاية الأمر المحاكاة، وجاء بيكاسو والمصورون التكعيبيون لينقلوا هذه الجوانب الخاصة إلى الصف الأول بوصفها عاملًا يحدد طبيعة التصوير وهدفه.

وعندما يعلن بيكاسو أنه «يحس بنبض الحياة الداخلية عند من صوَّروا لوحات المتاحف»، فإنه يواصل تعاليم بوسان الذي كان يؤكد أسبقية البناء في اللوحة في مرحلة كان لا يستطيع أن يستنتج منها كل النتائج المترتبة على هذا التفكير. لقد كتب بوسان الكلمات التالية الرائعة: «الرؤية هي ببساطة أن تستقبل العين بطريقة طبيعية شكل المرئيات وهيئتها ... أما رؤية الشيء مع تأمله فهي البحث بعناية خاصة عن وسائل التعرف على هذا الشيء نفسه. ولذا فبوسعنا أن نقول إن المظهر البسيط عملية طبيعية، أما ما أسميه الاستكشاف فهو من وظائف العقل.»[٢] وقد أشار ديلاكروا، القطب المقابل

[١] جيوم أبولينير، تأملات جمالية، ص٢٦.

[٢] نيقولا بوسان، خطاب إلى شانتلو، بتاريخ ٢٤ نوفمبر عام ١٦٤٧م.

لبوسان في التصوير الفرنسي، إلى أهمية الجانب التصويري الصرف في اللوحة، بغضِّ النظر عن الموضوع، فقال: «هناك نوع من الانفعال يختص به التصوير ولا يعبر عنه أي شيء آخر. توجد انطباعات تَنتُج عن توزيع الألوان والأضواء والظلال ... يمكننا أن نسميها موسيقى اللوحة.»[٣]

فما يسميه بوسان الجانب «العقلي» في لغة الكلاسيكيين، وما يسميه ديلاكروا الجانب «الموسيقي» في لغة الرومانتيكيين، هو تلك الضرورة التي لا تنفصل عن أي تصوير، والتي تتمثل في عدم إخضاع اللوحة لقوانين الطبيعة وحدها، بل ولقوانين التشكيل أيضًا. فحتى بداية القرن العشرين الذي شهد انتصار الفردية الفنية، كان أساتذة التصوير قد حققوا المهادنة بين نوعين من القوانين ولو اقتضاهم الأمر النَّيل من قوانين الطبيعة لصالح قوانين التشكيل، على غرار ما فعل أنجر.

أما الجديد الذي ظهر في عام ١٩٠٧م على استحياء مع المدرسة الحوشية، وبجسارة وبحرية مع بيكاسو والتكعيبيين، فهو الإقلاع عن التستر على التعارض بين الجانبين، بل والمطالبة بأولوية الخلق على المحاكاة، والعزم على ألا يكون التصوير سوى تصوير، فاللوحة تنبض بحياتها الخاصة التي تقتبسها من النموذج.

ويعي بيكاسو ذلك تمامًا؛ فقد قال في عام ١٩٢٣م لماريوس دي زاياس: «إنهم يخلقون التعارض بين الطبيعية وبين التصوير الحديث، وأودُّ أن يقول لي أحد إنه رأى في يوم من الأيام عملًا فنيًّا طبيعيًّا؛ فالطبيعة والفن شيئان مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه. ونحن نعبر، بواسطة الفن، عن مفهومنا لما نفتقده في الطبيعة.»

وهذا المبدأ الأساسي الذي أبرزته التكعيبية بقوة، كان كامنًا في كل عمل فني كبير. وقد صاغه لنا أحد كبار النقاد الفنيين في القرن التاسع عشر، وأقصد بودلير، الذي كتب يقول: «الشاغل الأول للفنان هو إحلال نفسه محل الطبيعة والاحتجاج عليها.»[٤]

فمنذ ظهور التكعيبية، لم تعد مهمة الفنان نقل العالم القائم، أي عالم الطبيعة، بل خلق عالم جديد، عالم إنساني حقًّا.

وكان ديجا يتنهد قائلًا وهو يتتبع المهمة التي يضطلع بها بيكاسو: «هؤلاء الشبان يريدون الإقدام على شيء أصعب من التصوير.»

---

[٣] أوجين ديلاكروا، الواقعية والمثالية، الجزء الأول من الأعمال الأدبية، ص٦٣.

[٤] بودلير، صالون عام ١٨٤٦م.

لقد أصبح الأمر يقتضي أن يحل محل أمانة الرؤية بناء جديد للعالم يخلقه المصور بمغزاه الحقيقي وبذكرياته وخياله ومداركه.

وهذا ما لخصه بيكاسو في كلمات قاسية تستلفت الأنظار حقًّا: «يجب أن تُفقأ عيون المصورين تمامًا كما تُفقأ عيون البلابل لكي يكون غناؤها أجمل.»

وكان من الضروري أن يصحب هذا التحولَ في وظيفة التصوير تغييرٌ عميق في الوسائل وفي الحرفية.

كانت وسائل عديدة للتعبير التشكيلي التقليدي قد فقدت مبرر وجودها.

فهناك أولًا المنظور الكلاسيكي. ومن الخطأ أن نقول مثل أورتيجا إي جاسيه: إن التصوير منذ عهد سيزان لم يعد يصوِّر سوى الأفكار؛ ذلك لأن التصوير لا يكون كذلك إذا ضحى بالمحسوسات من أجل المدرَكات. أما الحقيقة، فهي أن بيكاسو لا يفرق في رسم اللوحة بين ما يعرفه وما يراه.

وهذا المفهوم يستدعي بالضرورة إلغاء تعريف المنظور الذي حدده كلٌّ من ألبرتي وبروننللشي، في عصر النهضة. لقد عرَّف ألبرتي اللوحة بأنها مقطع في هرم يتكون من أشعة تمتد من العالم إلى العين. غير أن هذا المفهوم لا يتفق مع الرؤية الطبيعية، فهو يفترض أننا لا نلاحظ إلا بعين واحدة، وأن هذه العين ثابتة في مكانها، وهكذا فرضوا علينا وضع الشخص الذي يكتفي بالفرجة على العالم من ثقب باب. أما بروننللشي، الرائد الكبير لفكرة المنظور، فقد صمم جهازًا يجسد عمليًّا قوانين المنظور. وهذا الجهاز عبارة عن لوحة تمثل مقر التعميد في كاتدرائية فلورنسا، منظورًا إليه من الباب المركزي للكاتدرائية ولقصر الولاية. وفي مواجهة اللوحة توجد مرآة، كما أن هناك ثقبًا تلتصق به العين. والواقع أن منظور عصر النهضة قد يكون طبيعيًّا بالنسبة لكائن خرافي له عين واحدة، أو لإنسان أعور، على أن يظل الأعور ثابتًا لا يتحرك، والكائن الخرافي متحجرًا في مكانه. وكان بوسان يضع هو أيضًا نماذج للوحاته في صندوق ليتفرج عليها من خلال ثقب واحد في الصندوق. وقد تخلَّت التكعيبية عن هذه التقاليد وتلك الحيل، فهي تُظهِر الأشياء على اختلاف أوضاعها المتتالية، في آن واحد، كما لو كانت معروضة أمام إنسان حي ومتحرك، أمام إنسان يحلم ويتذكر. فأنا لا أسأل نفسي على طريقة المهندسين هل يمكن رؤية كاتدرائية نوتردام من هذا الكوبري أو ذاك؛ لأنها ماثلة في مخيلتي ضمن هذا المنظر أو ذاك من مناظر باريس، حتى ولو كان مكانها لا يتفق مع موقعها المحدد في خرائط مصلحة المساحة. ووجه الزوجة والصديق، أتذكره، في آن واحد، في وضعه الجانبي والمواجِه وفي وضع ثلاثة الأرباع،

أو أتذكره في نظرة إجمالية تعبر لي عن الوجود الكامل للزوجة أو الصديق، حتى ولو استحالت ترجمة هذا التركيب إلى أرقام تسجَّل على بطاقة لقياس أبعاد الرأس البشرية عند المتخصصين في دراسة السلالات البشرية. ولا شك أن مثل هذه الرؤية تتطلب منا تغييرات مختلفة في المنظور وفي زوايا التصوير، أي تستدعي رقصة حقيقية حول الشيء. على أن السينما عوَّدتنا على مثل هذه التقطيعات. والتصوير عند بيكاسو هو بالذات التصوير في عهد السينما، فكأن الفنان قد الْتقط مختلف وجهات النظر المتتالية لوجه يدور حوله، ثم طبَّقها بعضها فوق بعض ببسط الحيز أو بتفتيته. لقد فقدَ الزمن مع ظهور السينما سمتين تقليديتين أساسيتين، وهما التواصل واستحالة العودة إلى الوراء. وبوسعنا أن نقول أيضًا إن السينما جعلت الزمن «أرحب» بإظهار أحداث تجري في آن واحد، وفي أكثر من مكان. لم يعد الزمن في السينما مجرد خط متواصل يسير في اتجاه واحد، لأن الإنسان يستطيع أن يتحرك فيه في جميع الاتجاهات، وقد تصرف بيكاسو في «المكان» كما تفهمه النهضة، تمامًا كما تصرفت السينما في الزمن الكلاسيكي.

فعندما تستعيد ذاكرتنا شيئًا، لا بد وأن نتمثله في جميع مظاهره المعبرة. وليس هناك ما يَحُول دون أن يعرض علينا الفنان داخليات الأشياء؛ فقوانين البصريات لا تسمح بذلك، ولكن الذاكرة والأحلام تفرض علينا الداخليات غير المنظورة؛ فالطفل الذي يرسم منزلًا لا ينسى أبدًا الشخص المقيم بداخله. وهكذا تصرف بيكاسو وجوان جري وبراك في كثير من لوحات الطبيعة الصامتة. فالقيثارة أو الكوب أو الزجاجة تُعرَض علينا في مستوًى أفقي أو رأسي أو في مقطع، بل قد تُحطَّم لكي نرى ما بداخلها.

وهناك وسيلة أخرى، وهي الشفافية التي تسمح على سبيل المثال بإظهار شخص على السرير من وراء الكتاب الذي يقرؤه، وذلك عن طريق تطابق عدة صور بعضها فوق بعض.

ومن جهة أخرى، لا ضرورة لتسجيل كل مظاهر الشيء، فالمطلوب هو التدليل عليه لا محاكاته. ومن المفهوم بالطبع أننا لسنا هنا بصدد تدليل تجريدي أو تصوري قد نعبر عنه بكلمة أو برمز مرسوم، ولكننا بصدد تدليل إنساني شامل له جانباه التشكيلي والنفسي في آن واحد، ونستطيع أن نسميه «نوايا الأشكال». وهناك بعض الخطوط الخارجية القادرة على التدليل، على عكس البعض الآخر، ولذا نستطيع، بل ويجب، أن نختار من بينها لكي نحصل على الصورة الأقدر على التعبير. فإدغام بعض المساحات الوسطية، وغربلة الأشكال الأساسية ليست أيسر المصاعب في قراءة اللوحات التكعيبية.

والواقع أننا مدفوعون إلى عملية فسخ وتقطيع لأوصال التمثيل المرئي الصرف للأشياء، لكي يُعاد تكوينها وفقًا لقوانين لا علاقة لها بالقوانين الهندسية التي تسمح بتجميع منزل ومقعد، أو بمحاكاتهما لخداع البصر.

وهكذا يتم الأمر كما لو كنا ندور حول الأشياء لنسجل مظاهرها المتتالية حسب اللقطات المختلفة. غير أن هذه اللقطات ليست جزافية، ولا تختارها العين وفقًا لزوايا رؤية معينة، ولكن حسب الفكرة المقصودة لتوصيل معنًى معين. ولا بد بعد ذلك من إيجاد تناسق بين هذه الصور، ويكون التطابق هنا عضويًّا، على عكس ما يحدث في عملية «التوليف» الفوتوغرافية المقتصرة على وضع الصور بعضها فوق بعض بشكل آلي؛ فالصور تتداخل هنا في بعضها، وتؤثر كل منها على الأخريات، سواء في بنائها أو في نسيجها.

وهنا يواجهنا ما يُسمى خطأً بـ «التشويه»، مع أنه مجرد نبذ لبعض الاصطلاحات التقليدية.

فهناك تشويه بنائي معروف منذ أمد طويل، يفرضه إخضاع الجزء للكل. وهو واضح عند كل أسلاف النهضة والكلاسيكية العظام، وعلى رأسهم باولو أوسللو (Paolo Uccello)، وبييرو ديللا فرانسسكا (Piero della Francesca).

وينطبق الأمر نفسه على التشويه التأثيري؛ فقد سبق أن قلنا إن الخط عبارة عن أثر أو مجرًى أو مسلك للحركة قبل أن يكون مجرد محيط خارجي للشكل. ومن هنا يتعين تعديل الخط المنحني والمغالاة فيه عادة لتأكيد قوة الحركة، وهذا ما فعله مايكل أنجلو وإلجريكو وأنجر، إذا اقتصرنا على التعرض لأبرز الأمثلة قبل بيكاسو.

وقد أَدخلَ بيكاسو نوعًا ثالثًا من التشويه؛ التشويه في الحيز، أو التشويه الديناميكي الناتج عن التخلي عن المنظور الذي أضحى تقليديًّا منذ عهد النهضة، والمبني على ثبات المشاهد في مكانه. وعليه، فإن التشويه الديناميكي يصدر عن تنقل الذات حول الموضوع، مع تسجيل عدة لقطات حسب تحركات الذات.

تلك هي النتيجة الأولى لهذا التغيير الذي يمكننا أن نطلق عليه قانون وجهات النظر المتعددة.

غير أن هذه النتيجة تلحق بها نتيجة أخرى؛ إذ يجب عرض وجهات النظر المختلفة في آن واحد على مساحة تتألَّف من بُعدين. وهكذا يتعين «بسط» الغلاف الخارجي للأشياء على سطح اللوحة على غرار ألعاب البناء بالورق المقوَّى التي يقيم بها الطفل قصرًا أو يصنع بها سيارة. ولهذا القانون الثاني، قانون الإسقاط، تاريخ طويل في عالم الفنون؛ ففي جنوب

القارة الأسترالية، تُبسط المساقط الخافية، فتُرسم مثلًا فوق الشكل البيضاوي، الممثل للوجه وشعر الرأس، أسطوانةٌ تمثل القفا، أو يُرسم وجه مزدوج يمثل النظرة الدائرية للسلف.[٥] وكان المصريون يصورون العين دائمًا في وضع مُواجِه، بينما يكون الوجه نفسه في وضع جانبي. ومنذ عهد لا يبعد عنا كثيرًا، كان أنجر لا يتردد في إظهار ثدي خادم حريم نراها من ظهرها، وذلك عن طريق الإسقاط.

ويتضح لنا من التحليل السابق أن الرؤية عمل إيجابي يتعدى فكرة التأمل التقليدية في التصوير ليشمل خبرة الإنسان الذي يستكشف الدنيا والأشياء ويعي مستقبلها، كما يدرك بالأخص الفعل الإيجابي الذي يستطيع أن يمارسه لكي يغيرها. ويملي هذا التحليل أيضًا ضرورات جديدة إزاء اللغة التشكيلية، وإزاء المُشاهد الذي يجب ألا يكتفي بالفرجة، بل تتعين عليه المشاركة الإيجابية.

وتؤدي عملية تفتيت وإعادة تكوين موضوع التصوير إلى تعدد المستويات المقسَّمة إلى شرائح صغيرة تضفي على اللوحة مظهرًا بِلَّوريًّا، مما أوحى إلى أحد النقاد السطحيين بإطلاق تسمية «التكعيبية» على هذه الحركة الفنية. وهذه التسمية متعسفة وغير مناسبة؛ لأنها تقلل من شأن هذا التحول الأساسي في مفهوم التصوير الذي لم يعرف فن التصوير مثيله منذ عهد النهضة، كما أنه يجعل «التكعيبية» بهذا المفهوم مجرد أسلوب من أساليب الحرفية، ويوحي أيضًا بتحليلات هندسية لا تمتُّ بصلة إلى رواد هذه الحركة الفنية.

وقد ترتبت على المنطق الداخلي لهذا التحول في التصوير نتائج أخرى نابعة من المبدأ الأساسي له؛ فما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شيء أو من منظر خارجي فهي لا تتألف بالتالي من عناصر تتخللها فراغات أو إضاءات تحدد الأشياء.

ومن هنا تصبح اللوحة كلًّا يخضع لإيقاع واحد، بلا تدرجات في عناصره. وجميع هذه العناصر، سواء كانت أشكالًا أو خلفية، جزء لا يتجزأ من كلٍّ متكامل.

وقد قال أندريه ماسون عن حق: «تكون المساحات بين الأشكال في التصوير العظيم مشحونة بطاقات، بقدر ما تكون الأشكال التي تحدد المساحات مشحونة هي أيضًا بطاقات.» ففي الصورة الشخصية لفولار أو لكانويلر، نجد أن الوجه وما يحيط به مكون من العناصر نفسها، المأخوذة من البلورة نفسها، التي تصبح عمليةُ صقلها المهمةَ الرئيسية للمصور. وهكذا نُحِل فكرة الحيز محل فكرة الجو.

---

[٥] موريس لينهارت: دو كامو وفن القارة الأسترالية.

ويسيطر الكل على الجزء داخل هذا الحيز التصويري المبني والخالي من أي فراغ، كما أن تنظيم مجموع العناصر في اللوحة يخضع لحركة ولإيقاع لا يرتبطان بطبيعة الأشياء فحسب، ولكن بمقتضيات المعنى المقصود والتشكيل. ولا تنحصر الألوان بالضرورة في حدود المحيط الخارجي للشكل. وقد تمادى فرنان ليجيه في هذا التفصيص. وفي أغلب الأحوال تعبر الخطوط عن مسار حركة أكثر مما تحدد الخطوط الخارجية. وقد تتميز هذه الحركة بإيقاع صاخب عودَتْنا عليه كلٌّ من السينما وموسيقى الجاز.

تخطى بيكاسو ستة قرون من التصوير، مع حرصه على تراثها الغني، فأعاد النظر في مبادئ التصوير المتعارف عليها، وعقد الصلة من جديد مع تقاليد فنية أعرق من الاصطلاحات التقليدية المعروفة عن عصر النهضة، وعن الفن الإغريقي. وارتبط بيكاسو أيضًا بمفهوم جديد للطبيعة ولمهمة التصوير. لقد أعاد الصلة أولًا بالفن الروماني المسيحي الذي ترك لنا آثارًا رائعة في إسبانيا وقطالونيا، وبالفن البيزنطي في إسبانيا أيضًا، ذلك الفن الذي حافظ إلجريكو على سماته، ونقل إلينا رسالته من خلال تعاليم البندقية وروما. وتوغل بيكاسو في الزمان وفي المكان، وتعرَّف في متحف السلالات البشرية على الأعمال الخلاقة لفن القارة الأسترالية، ولفن القارة الأمريكية قبل أن يكتشفها كولومبس، ولفن الشرق الأوسط وكريت وميسينا، ولفن الإغريق في مرحلته السابقة على الكلاسيكية.

والسمة المشتركة بين هذه الفنون هي التعبير عن طموح أوليٍّ عند الإنسان في مواجهة الطبيعة؛ إذ لا يكتفي بمجرد المشاهدة، بل يشعر بخوف وبضيق، وبحاجة إلى التغلب على هذه الأحاسيس بتغيير العالم، سواء بالصناعات أو بالسحر؛ فالسحر يَنشُد تجاوز حدود البشر بخلق عالم آخر من الأوثان والتمائم، يركز فيها الإنسان كل القوى الأسطورية الغامضة المتفوقة على قوى الطبيعة.

وعندما يتحقق مستوًى من التقدم التكنولوجي أعلى إلى حد كبير من المستوى البدائي؛ تنتاب الإنسانَ مخاوفُ وعذابات لا يسببها عجزه أمام الطبيعة التي استطاع أن يروضها إلى حد كبير، بل تنتج عن مواجهته للقوى الاجتماعية التي خلقها بنفسه، ثم استقلت بنفسها لتتصدى له كما لو كانت حقائق غريبة عليه، معادية له، تهدد بطحنه؛ فالفقر والأزمات وأجهزة القمع والحروب تشكِّل جميعًا قوًى إنسانية انفلتَ عِقالها.

فهناك إذن إحساس باستحالة التغلب على هذه القوى اللاإنسانية المهدِّدة للبشرية، وبأنه لا يمكن دفع أذاها بواسطة التقدم التكنيكي وحده، ولكن عن طريق مبادرة إنسانية صميمة. وحتى تعبر هذه المبادرة عن نفسها بالخلق الفني، لا بد لها أن تعقد الصلة من

جديد بأشكال التعبير السابقة على تحويل الفن إلى مجرد «صنعة» مهمتها النقل. على أن إعادة الرابطة من جديد لا يعني محاكاة أو تكرار النماذج القديمة، بل إدراك الاتجاهات الدفينة لمراحل الخلق في الماضي. وتكتسب هذه «النهضة» معنًى جديدًا، لا يقتصر على مجرد تحمل مسئولية الفن الكلاسيكي في حوض البحر الأبيض المتوسط، بل يشمل أيضًا المواصلة الأصيلة للهدف الأساسي الممتد عبر آلاف السنين في كل العهود وكل الحضارات. وهذا الهدف هو تجاوز اللوحة الزخرفية أو الوصفية لخلق عالم مختلف عن عالم الطبيعة، عالم أسطوري يناسب مرحلة من مراحل تطور التكنيك والفكر، ويحمل في طياته الرغبة العارمة في تجاوزه.

ولا بد أن ينشئ هذا الخلق الملحمي الغنائي لغة غير اللغة الطبيعية المصاغة في قالب الإمكانيات العلمية والتكنيكية.

وقد أوضح جيوم أبولينير أن «رسَّامي الصور في غينيا والكونغو يتوصلون إلى تصوير الوجه الإنساني دون اللجوء إلى أي عنصر صادر من الرؤية المباشرة».

وتمادت الأقنعة البولينيزية والأفريقية، وأواني الأزتيك والمايا، وتشكيلات الحيوانات في الفن الروماني المسيحي، والأصنام الميسينية، وأوثان الفن الكريتي، تمادت في إعادة خلق الطبيعة دون نقلها.

وكثيرًا ما لجأ الفن الأفريقي إلى قلب بروزات وتجويفات الوجه في الأقنعة الشعائرية مع الإيحاء بالعمق بواسطة نتوء، أو الإيحاء بالتسنُّم بنحت مقعَّر. ولا تهدف أعمال بيكاسو إلى تبنِّي هذه الأساليب ليواجه الحضارة بما يسمونه البربرية، فهو لا يقلد تلك الأساليب، بل يتفهم غرضها الدفين لينطلق منها باحثًا عن استعارات تشكيلية.

إن خلق الأسطورة عمل إنساني أصيل، هدفه تجاوز الطبيعة والتكنيكات العرضية التي نسيطر بها على الطبيعة. ومهمة الفن الأصيلة هي خلق الأسطورة منذ عهد هوميروس حتى «دون كيشوت» عند سرفانتيس، ومنذ «فاوست» جوته حتى «الأم» عند جوركي. فخلق الشخصية الإنسانية البطولية المعبرة في كل مرحلة عن مصير الإنسان ومستقبله؛ قضية ملحَّة مطروحة برُمَّتها على الإنسانية. وكان بيكاسو من الجسارة بحيث اعتبرها الغرض الأصيل للتصوير. وقد رسم خطوط تلك الرؤية الأسطورية، الغنائية والملحمية معًا، لعصرنا هذا، بما فيه من مسوخ وتمردات ضد البشاعة، وبما فيه أيضًا من تأكيد لإرادة الإنسان ولآماله ومعاركه وانتصاراته.

فهناك لوحات تعلن الحرب، وتوجه الاتهام، وتتحدى، وتمنح الأمل، وتؤكد كل جوانب الحياة المؤلمة منها والباسلة والفياضة عند البشر الحقيقيين في عصر الغضب والرؤيا المخيفة.

على أن المخاطر لا بد أن تهدد الإقدام على مثل هذا العمل الهائل.

فهناك أولًا خطر الانفصال عن الواقع، بحيث تصبح قراءة العمل مستعصية، بالذات على الناس الذين أراد بيكاسو أن يقف معهم في معركتهم. وعندما يطمح المصور في بلوغ مثل هذا الهدف، تصبح مهمته عسيرة، ويتحمل عذابات الأستاذ في رواية بلزاك «التحفة المجهولة»، ذلك الكتاب الذي تنبأ بأشياء جعلت وجه سيزان يمتقع من فرط القلق.

ومن هنا يتضح لنا أن اكتشافات بيكاسو، بما في ذلك أجرأ اكتشافاته، لا تلغي المكتسَبات السابقة عليها، بما فيها القرون الستة الأخيرة، بل تنطلق منها.

وهذا ما حدث بالنسبة لعدد كبير من الاكتشافات التي استمدت أصولها من التقاليد الكلاسيكية النقية، وأكدتها التحليلات العلمية.

وستسمح لنا المقارنة التاريخية بتوضيح الأمر.

لقد عمَّم بيكاسو، على كل مظاهر الشكل، ما طبَّقه التأثيريون — وبالأخص التأثيريون الجدد — على الألوان وحدها.

لقد طبق كل الفنانين العظام بشكل غريزي القانون العلمي الذي صاغه شيفري (Chevreul) فيما بعد. ويقول هذا القانون إن «بسط الألوان على القماش لا يعني فقط تلوين الموضع الذي مرت عليه الفرشاة، ولكنه يعني أيضًا تلوين الحيز المجاور له باللون المكمل». وقد طبقت التأثيرية هذا القانون بطريقة منتظمة وواعية.

ويجب أن نطبق القانون نفسه على الخطوط أيضًا.

فبمجرد رسم خط في الحيز المحدود للوحة يتولد شكل، يتحدد بواسطته مجال توزيع للقوى بما تشمله من عوامل جذب وطرد. وقد حللت نظرية «الجشطالت» في علم النفس «كيفيات الشكل»،[٦] ولكني أعتقد أنه ما من أحد عرف كيف يطبقها غريزيًّا وعمليًّا مثل ما فعل بيكاسو. فقد قال: «في التصوير الحديث، تحتاج كل لمسة إلى دقة متناهية؛ فهي جزء من جهاز دقيق مترابط. فإذا صورت لحية شخص وكانت صهباء، فإن هذا اللون يدفعك إلى إعادة ترتيب كل شيء في مكانه بالنسبة للمجموع، وإلى إعادة تصوير كل ما

[٦] أبرز صفات الشيء المدرَك التي تمكِّننا من إدراكه ككل عند مدرسة الجشطالت. (المترجم)

يحيط باللحية كما لو كنت بصدد ردود فعل متتالية.»[٧] ومن هنا تنبع أهمية سلسلة رسوم بيكاسو، سواء كانت تتعلق بالبومة أو الثور أو «اسكتشات» «جرنيكا» أو «الحرب والسلام» أو «سيدات البلاط» أو «الغداء على النجيل». وبوسعنا أن نقارن كل رسم بتشكيلات لعبة الشطرنج؛ فكل لعبة موفَّقة يترتب عليها تغيير الشكل في مجموعة، وتتطلب إعادة تنظيم شاملة.

ولا يقصد بيكاسو «قلب مصير التصوير»، بل يريد أن يدرك بوعي متوقد القوانين النابعة من ذات كل تصوير عظيم، وأن يعي ما كان خاضعًا، حتى ذلك الوقت، لمحاكاة الطبيعة، على الرغم من أنه الجوهر الأساسي للتصوير، ذلك هو نصيب الإنسان فيه ونصيب عمله الخلاق.

ومن نافلة القول أن نردد أن الفن هو الإنسان مضافًا إلى الطبيعة. ومع ذلك فيكفينا أن نتمعن في هذا القول لكي نقطع الصلة بكل وجهات النظر الضيقة في علم الجمال، فلا يمكننا أن نسمي فنًّا إلا ما هو إنساني حقًّا، أي ما هو ليس طبيعة فقط، بل ما ينفصل بالذات عن الطبيعة، كالنار والأدوات، ومِن بعدها ومعها، الفن. لن يكون الفن أبدًا محاكاة للطبيعة، بل خلق يتبع قانونًا إنسانيًّا بحتًا.

وقد فتح بيكاسو للتصوير ولكل الفنون آفاقًا لم يرتَدْها أحد من قبل، وهي آفاق تبدأ بتأكيد الوجود الإنساني بواسطة الإنسان نفسه، وبتأكيد حقه في خلق حقيقة أخرى خارج الطبيعة، بل وتتجاوزها اعتمادًا على قوانين خلق أخرى، وعلى مقاييس جمال ومعايير حكم جديدة.

وأيًّا كانت أوجه الشبه الشكلية بين هذا الفن الجديد والفن الروماني المسيحي، إلا أنه يتعين علينا أن نؤكد أن اختلافاتهما عميقة؛ كان الفن الروماني المسيحي يقطع صلة الفن بالواقع المباشر، للإيحاء بالسمو، ولتوجيه الإنسان نحو الخالق. أما بيكاسو فيلغي المظاهر المباشرة ليؤكد وجود الإنسان ونظامه؛ لأن المستقبل هو الأمل الوحيد الذي يسعى إليه بيكاسو الذي قال إيوار عنه إنه «يعلم أن الإنسان المتقدم يكتشف أفقًا جديدًا في كل خطوة يخطوها».

لقد حطم بيكاسو الأوضاع الرتيبة والاصطلاحات التقليدية ليخرج من الطريق المسدود الذي تردَّى فيه التصوير، ليشق طريقًا جديدًا ويعبر عن عواطف الإنسان

[٧] الحرب والسلام، النص لكلود روا.

وإرادته بلغة لا يستعيرها من الطبيعة مباشرة. وقد عرض جيوم أبولينير، في مقدمة «أثداء تيريزياس» تعريفًا يناسب ابتكار بيكاسو (الذي سُمي التكعيبية اعتمادًا على معايير سطحية) أكثر مما يناسب السريالية: «عندما أراد الإنسان أن يحاكي السير على الأقدام، ابتكر العجلة، التي لا تشبه الساق في شيء.»

وهذه الفكرة الرائدة التي تقول إن الفن ليس محاكاة للواقع، بل خلق إنساني بحت؛ امتداد لتطور راح يسرع خطاه مع ظهور الرومانسية، وهي تعيد النظر في الواقع، وفي الطبيعة الداخلية والخارجية باعتبارها النموذج المطلوب من الفنان تصويره.

فمهمة العمل الفني ليست إعادة نقل العالم، بل التعبير عن آمال الإنسان. وقد تقتصر هذه الآمال على مجرد محاولة الهروب من العالم، أو قد تبتغي — على العكس — تغييره. ويتوقف ذلك على «الذات»؛ فهي إما «أنا» فردية ساخطة وعاجزة، وإما تعبير عن قوة جماعية تاريخية أو اجتماعية كبيرة، رسالتها بناء المستقبل. فالفن إما فن هروبي أو ثوري، وذلك هو الطابع المزدوج الأساسي للحركة الخلاقة.

لم يكن فن بيكاسو في عام ١٩٠٧م يطمع في التعبير عن مضمون اجتماعي معين، ولكنه احتوى بالرغم منه على مضمون اجتماعي. وعلى عكس التصوير الفوتوغرافي، فإن الحياة الحقيقية للَّوحة الفنية ومغزاها مستقلان تمامًا عن الحياة وعن المعنى الذي تصوره. فالموضوع الذي تعالجه لوحة «آنسات آفينيون» بسيط لا يُعتد به؛ فهو عبارة عن واجهة محل يُدار للدعارة. ومع ذلك تُعتبر هذه اللوحة بداية لمستقبل عظيم؛ فهي تشهد ببساطة على ما استطاعت جرترود شتين أن تتبينه فورًا، وهو «أن واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبدًا، وأن بيكاسو كان الوحيد الذي أحس ذلك وهو يصور».

وأحدثت التكعيبية انقلابًا جدليًّا جديدًا داخل كيانها على يد بيكاسو، وهو يشبه ذلك الانقلاب الذي أحدثته التأثيرية في نفسها. في بداية الأمر أراد بيكاسو، ومعه رواد الحركة المسماة بالتكعيبية، أن يعبروا عن العالم الخارجي بحرفية محدودة، لا تستخلص المظاهر كما فعل التأثيريون، بل تتفهم الموضوع أيًّا كان نوعه، وتخلق بواسطته، وفي مواجهة العالم القائم، عالمًا آخر مبنيًّا على قوانين الإنسان.

انصرف التأثيريون عن الواقع التاريخي والاجتماعي، فبدت الكائنات والشخصيات البشرية على يد مونيه وديجا، كأنها على وشك التفتُّت إلى ذرات تراب، كالمومياء التي فقدت منذ أمد طويل قوامها الداخلي وواقعيتها الإنسانية. ولعل هؤلاء الفنانين قد عبروا بالتشكيل، وبلا وعي منهم، عن مرحلة من مراحل التطور تميزت بتحول القوى المحركة

للمجتمع إلى قوًى غير إنسانية تجعل من المستحيل حدوث رد فعل إنساني حق وإيجابي وواعٍ.

لا تمثل على أي حال أعمال بيكاسو والتكعيبيين في غضون عام ١٩٠٧م؛ احتجاجًا سياسيًّا أو اجتماعيًّا ضد أفول البشرية، أو ضد قوى التفكك في المجتمع المتحلل الهابط، ولكنها تشكل نقطة انطلاق في مجال التشكيل، وحركة مقاومة أو هجومًا مضادًّا تشنُّه البشرية.

والثورة الجمالية عند بيكاسو بمثابة تأكيد لأولوية الإرادة في بناء العمل، تلك الإرادة التي يواجه بها ضياع الحقيقة، وانتفاء الوجود الإنساني. فقد تغيرت علاقة البشر بالعالم، ولم تعد المهمة مقتصرة على تقصِّي المظاهر الشاردة، بل تمثلت على العكس في تأكيد الجانب الإيجابي الذي يدرك العالم في أكثر نواحيه ثباتًا ونضجًا؛ فالتصوير عمل حر يقيم وينظم بناء هندسيًّا.

ولنؤكدْ مرة أخرى أن تمرد بيكاسو في هذه المرحلة كان محصورًا في مجال التشكيل فقط؛ فهو يعيد النظر، في آن واحد، في تصور الواقع وتصور الجمال، ويبحث عن قوانين جديدة لتعريف الواقع التصويري، وهي قوانين مستقلة عن قوانين الطبيعة التي تحكم عالم الأجسام. وهو يبحث عن مقاييس جديدة مستقلة عن المقاييس التي قنَّنتْها ستة قرون من التصوير الأوروبي، لكي يعرف بها الجمال.

ومن العبث أن تقول إنه قد تبنَّى مفاهيم الجمال الزنجية البولينيزية، أو السابقة على كولومبوس، عندما تخلى عن المعايير الأوروبية في تصور الجمال. فالتأثير الخارجي لا يمارَس بالفعل وبعمق إلا إذا كان استجابة لحاجة ضرورية أو مرتقبة؛ فشتلة النبات لا تتأصل في الأرض إلا إذا أتاحت لها ظروف النمو الداخلي إمكانية اللقاء بينها وبين الأرض المغروسة فيها. والعودة للفن الإغريقي اللاتيني في عصر النهضة لا ترسم حدود فن هذا العصر، بل كانت مجرد استجابة للرغبات الإنسانية عند الفنانين؛ فقد راح هؤلاء الفنانون يستبعدون خطوة فخطوة، خلال قرنين من الفن القوطي، تلك الحقيقة الإنسانية الجديدة، وذلك الجمال الدنيوي الجديد القريب إلى جماليات وحقائق عهود عبادة الأوثان الغابرة، لمواجهة التحويرات والتشويهات التي جاء بها الفن الروماني المسيحي.

وقد حدث الشيء نفسه مع الصور اليابانية المطبوعة التي ألهمت فجأة التأثيريين الأوائل في عام ١٨٦٧م. وينطبق الأمر نفسه على الأقنعة الأفريقية، وعلى التماثيل البرونزية في مملكة بينان القديمة على الساحل الغيني؛ فهي ليست قيمًا جمالية «يطعم» بها التصوير

الفرنسي، ولكنها تأكيد واضح للأفكار التي طبقها بيكاسو قبل أن يتعرف على الفن الزنجي. وهناك مثال مضاد يؤكد هذه الحقيقة؛ فقد رحل جوجان إلى تاهيتي بحثًا عن مخرج من المأزق الذي وقع فيه التصوير في نهاية القرن التاسع عشر، ولم يسفر هذا الالتقاء المباشر بالفن البولينيزي عن أي ثورة في التصوير؛ إذ ظل جوجان متمسكًا بمثاليات الجمال الأوروبي، وبالفعل لا تشبه الأشكال التي صوَّرها الأوثانَ البولينيزية في شيء.

وعلى العكس من ذلك، حدث تحول شامل عند بيكاسو. لقد أراد أن يبدع عالمًا لا يقتبس عناصره من الطبيعة مباشرة، مما دفعه إلى تجاوز مفهوم سيزان،[٨] الذي كان يحاول إعادة بناء الطبيعة «بالكرة والأسطوانة والمخروط»، وإلى التخلي عن الأجسام التي لا تخضع سطوحها للتعريفات الهندسية الدقيقة، وإلى إعادة تكوين الأشكال بإحلال المساحات المقعرة محل المساحات المحدودبة.

ولم تُخلع القواعد الإغريقية والمسيحية من عرشها بواسطة استعارات خارجية منتمية إلى تراث غريب؛ فهذا التجاوز عن القواعد الراسخة ضرورة جدلية داخلية مُملاة على الجماليات التي لم تعد تسمح للإنسان بالإفلات من الغربة. فما كان المصور يستطيع محاولة الهروب وهو يعيش في عالم تسيطر عليه الغربة في العمل، وتهيمن عليه الآلية الغريبة على الإنسان والمعادية له، وفي مرحلة لم تكن التحولات الثورية ممكنة في التو. كانت محاولة الهروب ممكنة إما بتسجيل الظواهر الملونة السطحية والعرضية على اللوحة، كما فعل التأثيريون، وإما بالالتجاء إلى الدراسات الشكلية البحتة، خارج العالم والتاريخ، للسير في طريق التجريد كما رسمه كاندينسكي، أو كما رسمه موندريان. وكان في وسع الفنان أن يحاول إنقاذ إمكانية البناء الإنساني في العمل الخلاق، في المجال التشكيلي على الأقل، وهذا البناء لن يكون الطبيعة كما هي أو الغربة التي تفرضها الأوضاع. وقد فتح بيكاسو هذه الآفاق.

لقد وضح لنا أنه عثر من خلال تأكيد الوجود الإنساني ضد أشكال الغربة الاجتماعية الحديثة؛ على محاولات الشعوب التي واجهت من قبلُ أشكال الغربة القديمة الطبيعية، ونقصد شعوب القارة الأسترالية وأفريقيا وأمريكا وآسيا التي خلق فنانوها الأوثان. لم

[٨] يجدر بنا أن نذكر هنا أن لوحات سيزان لم تُقبل وتُعرض للمرة الأولى إلا في صالون الخريف في عام ١٩٠٥م، ثم في عام ١٩٠٦م.

يكن المقصود محاكاة فنهم أو إحياءه من جديد، بل تلبية حاجة مماثلة في جوهرها، وهي: تأكيد وجود الإنسان في مواجهة قوى الطبيعة والمجتمع التي تهدد بسحقه.

ومن هذه الزاوية فقط يتشابه بيكاسو مع الإنسان البدائي بموقفه الإنساني في جوهره، والمتمثل في رفض الحياة كالأدوات، وفي تأكيد الأسلوب الإنساني الحقيقي في الحياة، عن طريق الفن، تمامًا كما تم ذلك في الأزمنة الغابرة عن طريق اكتشاف النار والأداة.

كانت القضية التشكيلية التي طرحها بيكاسو هي التوصل إلى حل جديد يتمشى مع عقلية القرن العشرين لواحدة من قضايا التصوير الأساسية، وهي الإيحاء على قماش اللوحة، أي على بُعدين فقط، لا بالعمق الخادع، ولكن بمظاهر الأشكال المتحركة في آن واحد في الحيز. والواقع أن هذه القضية ليست سوى مظهر تكنيكي لقضية أعمق بمراحل. فعندما يبلور في صورة واحدة إدراكاتنا العديدة للأشكال والضوء والحركة، فإنه يجبرنا بذلك على إعادة النظر في اصطلاحاتنا التقليدية المعتمدة على الإدراك البصري السلبي، وعلى تجاوز كل نشاط ضمني لمداركنا العادية.

وفي هذا الطريق أقدم التأثيريون، وبالأخص التأثيريون الجدد أمثال رينوار وسوراه وسينياك، على الخطوة الأولى؛ إذ أحلُّوا الخلط البصري للألوان محلَّ الخلط الكيميائي لكي يتكون اللون في نظرنا فقط. غير أن الخلط البصري للألوان كان يتم تلقائيًّا وسلبيًّا بالنسبة للمشاهد. أما «التركيب الذهني» للأشكال الذي يطلبه المصور التكعيبي من المتفرج، فهو يفرض علينا الوعي بنشاطنا الإيجابي في نطاق النظام العام للعالم الذي ندركه. لقد وصل بنا الحال إلى الاعتقاد بأن الاصطلاحات التي قننتها النهضة، وانغرست فينا وتجمدت بحكم العادة؛ هي الأشكال الأبدية الضرورية للإدراك. وكانت أعمال بيكاسو التكعيبية بمثابة وعي منه بالمسئولية، وهذا المفهوم الجديد يعبر عن التزام أخلاقي.

وهذا المولود الجديد الذي نشأ في معمل تجارب بيكاسو عام ١٩٠٧م فن ملحمي جديد، أي أنه فن يعلن، على حد قول كانويلر، أنه «لا خضوع لمصير الإنسان العاجز عن تغيير مجرى مصيره، بل تأكيد لعظمة الإنسان المتصدي لمصيره».

وقد عرف هولدراين المفهوم الملحمي لعلاقة الإنسان بالعالم، فقال إن «القصيدة الملحمية، الساذجة في مظهرها، والبطولية في محتواها، هي الاستعارة المعبرة عن الآمال الكبار».

وكانت أعمال بيكاسو أول تعبير تشكيلي عن الآمال الكبار للقرن العشرين، هذا القرن الذي يعاني آلام المخاض منذ بدايته، والمثقَل أيضًا بتغيرات علمية وتاريخية كبيرة لم تعهدها البشرية من قبل.

وقد تمت هذه الانعطافة الكبيرة على يد بيكاسو في غضون ١٩٠٦–١٩٠٧م. ولعلنا نستطيع أن نقول إن بدايتها كانت مع الصورة الشخصية لجرترود شتين. ويجدر بنا أن نلاحظ أن جرترود شتين وشقيقها أعلنا رضاءهما العميق بعد الجلسة الأولى للتصوير، وأصر بيكاسو على أن يتم العمل في تسعين جلسة، ثم محا كل ما رسم وسافر للأقاليم لعدة شهور. وبعد عودته، رسم الصورة الشخصية بدون حضور صاحبتها. وخاب أمل جرترود شتين عندما رأت صورتها، وسألته عما إذا كانت تشبهها في شيء، فأجاب بيكاسو في هدوء: «ستشبهينها يومًا ما.» وتلك ليست نادرة تُحكى، بل المفهوم للتصوير وعلاقته بالواقع، ففي «أليس في بلاد العجائب» ترى أليس ابتسامة القطة تتراقص أمام عينيها، مع أن القطة اختفت تمامًا، وهذا ما أراد بيكاسو أن يحققه؛ أن يرسم ابتسامة القطة دون أن يرسم القطة نفسها.

والمسألة لا تدخل في نطاق المعجزات، بل تخص الحرفية، أو بالأحرى الفن. وقد عودتنا نظرية الجشطالت على ظاهرة استمرار «كيفية الشكل» خارج عملية نقل كل العناصر المكونة للشكل. ولعل ذلك هو الجانب الأساسي في الجماليات عند بيكاسو؛ أن يخلق الواقع العميق لوجوده الإنساني بعناصر داخلية بحتة، غير مستعارة من الطبيعة، وخارجة عن المظاهر العرضية للواقع ولتعبيراته الزائلة. وينطبق ذلك سواء بسواء على الأشكال والأشياء وعلى الوجوه.

ومن هنا ينبع الاهتمام الذي يوليه بيكاسو بتكوينات الوجوه المصممة على شكل أقنعة؛ فالقناع هو في آن واحد حال النموذج، وما يريد أن يكونه، وما يكتشفه المصور فيه أو ما يلهمه به، بغضِّ النظر عن المظاهر المؤقتة أو العرضية. وقد رُسمت الصورة الشخصية لجرترود شتين أو الصورة الذاتية لبيكاسو بهذا المفهوم، «فجاءت على حقيقتها التي غيرها الخلود».

ويتجاوز القناع الصورة الشخصية، فيمنح الأشكال التجرد من التأثر ومن التفرد، مما يسمح بإدماجه في مجموع اللوحة دون أن يكون الوجه مشحونًا بطاقة كامنة أكبر، أو يستأثر بقوة أكبر على حساب التوازن بين التوترات الداخلية للوحة.

رسم بيكاسو الخطوط العريضة لرؤيته التصويرية أثناء قضائه بضعة شهور في جوسول، بوادي أندور. ومن قبل، كان قد تأثر بعمق ببعض أشكال النحت القديم المودعة

في اللوفر، والواردة أصلًا من إسبانيا. كما تأثر أيضًا بالتماثيل البرونزية المكتشفة في أوزوما. وقد صور في جوسول أشكالًا تذكِّرنا بالنحت على الخشب الصلب الذي يحتاج إلى «شطف» المساحات. والمقارنة بين «السيدتان العاريتان الواقفتان»، وإحداهما معالجة بطريقة كلاسيكية نسبيًّا، والأخرى بشطف المساحات؛ علامة في الطريق الجديد.

أما «آنسات آفينيون» (١٩٠٧م) فتلخِّص الاتجاه الجديد في عمل واحد، يمكن اعتباره بيانًا يعلن عن ذلك الاتجاه الجديد.

ومما يعمِّق الإحساس بالغربة الكاملة أنه استخدم هنا كل استحداثاته دفعة واحدة؛ معالجة الأجسام، التكوين، الحيز.

وتتيح لنا الأعمال التمهيدية «الاسكتشات» إمكانية تتبع المراحل المختلفة لتطور الوجوه والأشكال. فالوجوه تذكرنا بالرؤى الأولى للإنسانية؛ الأقنعة الأفريقية بأشكالها البيضاوية الهندسية، ومحاجر العيون الخاوية، والعين في وضع مواجِه لوجه جانبي على غرار الأسلوب المصري. والأجسام مجزَّأة إلى مساحات متميزة عن بعضها، والخطوط المنحنية تقل تدريجيًّا لتحل محلها الخطوط المستقيمة الأقرب إلى الخطوط الفاصلة بين وجوه البلورة. أما الأشكال فقد تجردت من الطابع العرضي ومن التفرد.

ويعتمد التكوين على خطوط عريضة مبسطة، لا تشكل المدار الخارجي، بل حدود شكل منشوري مجزَّأ تنحصر فيه الأشكال. وتندمج الأجسام البشرية في المكان، ولا تختلف طبيعة الخلفية عن طبيعة الأشخاص، فجميع هذه العناصر أجزاء «كل» واحد. وتنبع وحدة اللوحة من التفاعل المتبادل المستمر بين الأجسام الصلبة وما يحيط بها. ولا يحيط بالأجسام فراغ، بل حقيقة لا تقل خصوبةً عن الأجسام نفسها. لم يعد هناك مجال واحد لقوة تخضع فيه الكائنات والفراغات لإيقاع واحد، فالتوازن يتعلق باللوحة كلها، لا ببعض الأشكال فقط.

وهذا الحيز الواحد يلغي عن عمد التشكيل البارز والتجسيم؛ فهو لا ينحت سطح اللوحة، بل يوحي على العكس بأن أوجه هذه البلورة تبرز من سطح اللوحة وتتجه نحونا، فكأننا نحن الذين ندخل في اللوحة. وتكفي بعض الخطوط المتوازية على الوجوه، أو بعض التدرجات باللون الأحمر الوردي أو بلون الآجر لكي توحي لنا بالانتقال الهادئ من مستويات إلى مستويات أخرى. وكان بيكاسو نفسه يقول لصديقه النحات جونزاليز: «لا تحتاج هذه الصور إلا لتفريغها، فالألوان ليست في نهاية الأمر إلا إرشادات عن المنظورات المختلفة، وعن مستويات تميل نحو هذا الجانب أو ذاك؛ ولذا يكفي تجميعها حسب إرشادات الألوان لكي نحصل على نحت.»

كانت «آنسات آفينيون» استهلالًا للثورة التكعيبية التي يمكننا أن نقول بصددها أن تاريخ الفن لم يعرف لها مثيلًا في تحولها التام، وفي تجديدها الجذري.

وتدل الدراسات الأولية لهذه اللوحة على أن تكوينها مستوحًى من لوحات «المستحمات» العديدة عند سيزان. غير أن بيكاسو يتمادى في محاولات سيزان حتى يُجري تحولًا كيفيًّا حقيقيًّا باستكمال الخروج عن الأشكال الطبيعية، وبخلق أشكال إنسانية لا تستمد العناصر الأساسية للغتها من الواقع مباشرة، وببناء المستويات بطريقة تدفع العين دائمًا للالتفات إلى سطح اللوحة.

ومن الممكن الآن الاستطراد حول النتائج المترتبة على هذه الثورة الفنية التي تطورت على مرحلتين؛ التكعيبية التحليلية، والتكعيبية التركيبية.

كانت نقطة الانطلاق في التكعيبية، وهي تكعيبية تحليلية، تتمثل في اعتبار الرؤية عملًا، أي تصرفًا يستبعد موقف التأمل السلبي، ويدفعنا إلى استيعاب اللوحة ككلٍّ له مظاهر عديدة، وتناقضات وتنافرات داخلية. فعلاقتنا مع اللوحة، أي مع الشيء الذي أبدعه المصور، بمثابة عمل، أي كفاح من أجل إعادة خلق ما حلله الفنان في لحظات.

لقد تخلص التصوير من وصاية الأدب عليه فحصل على استقلاله.

وتحولت التناقضات الجدلية بين التصوير وبين ما هو ليس تصويرًا، أي الطبيعة أو القصة أو المشهد أو الحدث؛ إلى تناقضات داخلية في التصوير نفسه. فهو تناقض بين مقتضيات لغة التعبير وبين الصورة، وتناقض بين المادة الفنية (الخط أو اللون) وبين الرسالة التي تحملها، وتناقض بين القضية التي تطرحها اللوحة (وأولها قضية مضمونها) وبين الإجابة الخيالية (الأسطورية) الفاجعة التي تقدمها.

وبوصول التكعيبية التحليلية إلى هذه النقطة، انقلبت لتتحول إلى نقيضها وإلى داعي بقائها في آن واحد، أي إلى التكعيبية التركيبية.

وقد تمت هذه الانتقالة في غضون ١٩٠٨–١٩٠٩م.

وأعتقد أننا نستطيع أن نعرف هذا التجاوز فنردد، كما قال د. هـ. كانويلر: «إن بيكاسو حوَّل التكعيبية التي بدأت كالتزام بحت، إلى مبدأ للحرية.» فعندما نكون بصدد مفهوم للحرية لا يختلط مع الفردية الفوضوية، فإن الالتزام والحرية لا يتناقضان، بل يستلزم كل منهما الآخر بالضرورة. وعلى النقيض من ذلك، فإن العكس يتمثل بالأحرى في الانتقال من المجرد إلى الملموس (على أن يكون من المتفق عليه بالطبع أننا بصدد تجريد في التشكيل لا في المفهوم)، ومن العام إلى الخاص؛ أي السير في عكس الطريق الذي رسمه

سيزان، وواصلت السير فيه التكعيبية التحليلية. كان سيزان يستخلص العناصر الأساسية المكونة للحقيقة الخارجية بواسطة التحليل. أما الآن فالمطلوب خلق أشياء لا تذكِّرنا بالأشياء العادية في الطبيعة من هذا الجانب أو ذاك، على أن يكون الشيء المخلوق كلًّا عضويًّا. ويتم ذلك عن طريق التحليل، وبواسطة عناصر الشكل واللون. وكما يقول جوان جري، وهو أول من أدرك هذا التغير: «أبدأ بتنظيم لوحتي، ثم أصف الأشياء، فالهدف هو خلق أشياء جديدة لا يمكن مقارنتها بالأشياء الطبيعية. وهذا ما يميز التكعيبية التركيبية عن التكعيبية التحليلية.»

لا يصح أن نستنتج من التعارض بين عالم الطبيعة والعالم الذي تنبثق منه مخلوقات المصور؛ أننا بصدد عودة إلى النظرة الصوفية أو إلى مذهب الحلول؛ فمصدر الأشياء المخلوقة هنا ليس عالمًا آخر يسمو على عالمنا، أو «عالم معجزات» بالمعنى الصوفي للكلمة.

ويشهد على ذلك تطور التكعيبية التركيبية عند بيكاسو؛ فقد أدخل بيكاسو وبراك على لوحاتهما في هذه الفترة (في غضون ١٩٠٨–١٩٠٩م) عناصر مأخوذة مباشرة من عالم الأشياء المستخدمة في العادة أو المقلدة، حتى يقاوما المنزلَق الذي يهدد بانحدار الواقعية التحليلية نحو الفن التجريدي. وهكذا كان براك أول من حرص على أن يرسم في إحدى لوحاته، بطريقة رمزية، مسمارًا يبدو بارزًا لكي يعبر بهذه الطريقة الطفولية عن تمسكه بربط التصوير بالواقع. ثم استخدم لصق الورق وتقليد الخشب والرخام لكي تكون هذه المواد همزة وصل بالواقع. لقد استبعد بيكاسو الظلال في طبيعة صامتة له «البيانو» (١٩٠٩م)، ولكنه لصق على اللوحة قطعة بارزة من الجبس ولوَّنها، حتى لا يحرم نفسه من البروز، متمسكًا بالطابع العام للوحة، وحتى يترك للأضواء نفسها مهمة إسقاط الظلال، على غرار ما يحدث في النحت الخفيف البروز. وباءت هذه المحاولات بالفشل، ولكنها دليل، على أي حال، على الرغبة في عدم التردي في التجريد أو في الأشكال التي يستحيل قراءتها، على غرار الأعمال المنتمية إلى أقصى مراحل التكعيبية غموضًا، كما كانت محاولة أيضًا لاستخدام الأشياء كاستعارات موضوعية تحمل مضامين غير متوقعة.

وتحققت أروع النجاحات في هذا الميدان بعد فترة طويلة في مجال النحت، ومنها الرافعة المكونة من جاروف وصنبور قديم وشوكتين والحيوان الأسطوري المصمم من مقعد ومقود دراجة، والعنزة ذات الضلوع المصبوبة على سلة قديمة.

ومن القيم الثابتة في فن بيكاسو استخلاص معانٍ غير متوقعة، ولمسة من الجمال يحققها بالتقارب الشاعري بين أشياء عادية جدًّا، تُنتزع من غرضها التقليدي لتتحول إلى استعارات موضوعية.

وهكذا تجد شاعرية أبولينير القائمة على التأثير الناتج عن تواردات غير متوقعة؛ ما يقابلها في مجال التصوير. كان لوتريامون يقول: «إنه لجمال يشبه الْتقاء مظلة وآلة حياكة على مائدة تشريح.» وقد حقق بيكاسو بالتشكيل هذه «الفكاهة الموضوعية» العزيزة على السيرياليين.

غير أن سيطرة الإيقاع على الطريق الذي رمَّمتْه التكعيبية التركيبية كادت تؤدي إلى التجريد، كانت «اللوحة-الموضوع» قد أصبحت غير مقروءة، ولكنها جميلة مثل سحابة أو موجات البحر أو البلورة. وكان جوان جري يقول إن هذا التصوير سيكون بالنسبة للتصوير القديم كالشعر بالنسبة للنثر. وأضاف أبولينير قائلًا: «لقد تساءلت عما إذا كانت مثل هذه المشاغل التشكيلية البحتة لن تقودنا إلى فن جديد يكون بالنسبة للتصوير بمثابة الموسيقى بالنسبة للأدب.»[٩]

وفي نهاية المطاف، إذا تساءلنا أمام لوحة من هذا النوع: ماذا تمثل؟ ستكون الإجابة: «إنها تمثل مَن رسَمها.» فموضوع اللوحة في هذه الحالة لن يكون منظرًا من مناظر الطبيعة، بل سيكون الفنان نفسه المقدِم على عمل خلاق يعبر به عن سعادته الداخلية.

وسنختتم كلامنا عن نهاية هذه المرحلة الجديدة بقصيدة، على غرار ما فعلنا من قبل، لكي نوضح أن هذا الاتجاه الفني تأكد من قبلُ في أماكن وأزمنة أخرى. كتب أبياتَ هذه القصيدة المنظِّر الصيني تانج هيو، من رجال القرن الرابع عشر الصيني. وقد سجَّلها على قطعة من الحرير محلَّاة برسوم ترجع إلى عصر سونج:

من أراد الإلهام لفرشاته
باح بمكنون قلبه ولم يبخل بشيء.
الكتابة والتصوير يخدمان الهدف نفسه؛
الإفصاح عن الطيبة الداخلية.
أمامك رفيقان؛
شجرة قديمة، وعود من البوص المشوق،
إن اليد التي رسمت خطوطهما قد بدلت فيهما بحرية مطلقة
وأنجز العمل في لحظة واحدة.

[٩] أبولينير، أخبار الفن، ص٢١٦.

إنه تجسيد للحظة واحدة،
وهذا هو كنز مئات من العصور،
وتحس وأنت تفرد هذا الملف بشعور من الحنان،
كأنك تطالع وجه الخالق نفسه.

وقفت التكعيبية في وجه التأثيرية لكي تعيد للموضوع شأنه، ولكنها انتهت مثل التأثيرية بتواري الموضوع عن طريق رد فعل جدلي. ومرة أخرى بلغ بيكاسو نهاية المطاف بعد أن استنفد كل إمكانيات الصيغة التي اختارها بمحض حريته، ولكنه استطاع أن يتجنب الانزلاق في طريق التجريد المسدود الذي تاه فيه بييت موندريان.

لم يتمادَ بيكاسو في اتجاهه التحرري ليتردى في اللامعقول، فيتحول بذلك التحرر إلى عبودية ونسخ رديء.

لقد فتح طريقًا، أو بالأحرى طرقًا جديدة عديدة، لا ليلغي الماضي أو ينكره، ولكن لكي يبين، على العكس، أن الوعي الواضح بالالتزامات الشكلية للتصوير، في كل مرحلة من مراحله الهامة، لا يستلزم بالضرورة محاكاة هذه الطرق بشكل لا ينتهي، بل إنه (أي الوعي بالالتزامات الشكلية للتصوير) يحمل في طياته إمكانيات لتجديدات لا متناهية.

ولذا ترك بيكاسو المستقبليين وأنصار اللاشكلية يتضاربون حول الصيغ التي أطلقها. فهو لا يعتقد، مع ماليفيتش، أن «الفن وصل إلى صحراء، لم نعد نتعرف فيها إلا على الحساسية وحدها». وهو لا يريد أيضًا أن «يولي ظهره للحياة الراهنة بعد أن يجرد روحها من أي مضمون»[١٠] كما فعل كاندينسكي، ولا يؤمن مع بازين أن الفن ليس إلا «محاولة التنفس في عالم يستحيل استنشاق هوائه».[١١] فاليأس ليس الأرض التي ينمو عليها تصويره، وهذا هو الفاصل الأساسي بينه وبين الفن التجريدي.

لا يَعتبر بيكاسو فنه وسيلة للهروب من العالم الواقعي بدعوى الاستبطان الروحي؛ فهو متفتح للحياة، غني بالخبرة التي اكتسبها، ولا يتردد في أن يبدأ مرحلة كلاسيكية في أعماله، على أثر رحلة إلى إيطاليا، صحبه فيها جان كوكتو في عام ١٩١٧ ليصور ديكورات أحد باليهات دياجيلييف.

---

[١٠] كاندينسكي، عن الروحانية في الفن.

[١١] بازين، ملاحظات حول التصوير في الوقت الراهن.

وتذكِّرنا الصور التي رسمها لسترافينسكي ولماكس جاكوب؛ بنقاء رسوم أنجر. ويبدو أن العزلة التي فرضتها عليه حرب ١٩١٤–١٩١٨م، ودفعته إلى التقليل من التصوير للاهتمام بالبحث عن اتصال مباشر ووثيق بالناس والأشياء. فالإيماءات المؤثرة للأيدي في لوحات مرحلته الزرقاء، تبحث بحرارة عن وجود الأشياء وعن دفء الأحياء، وتوحي خطوطها بالابتهال أو الملاطفة، وهي ترمز الآن لموقفه الحالي، إنها وسيلة متاحة له يحقق بها التوافق العريض مع العالم، وتحرره من عذابات الوحدة. لقد واجه بيكاسو مراحل البحث، بما تتضمنه من احتمالات الانعزال وعدم الفهم، في لحظات يقظته التامة.

وغداة الحرب، عادت مرحلة الهدوء والصفاء عند بيكاسو، فاعتمدت أعماله على القيم التي أرستها التقاليد العريقة. على أننا لسنا هنا بصدد تراجع أو تقهقر أو مجرد محاكاة للماضي؛ فقد نهل بيكاسو من منابع الماضي متسلحًا بثراء وقوة تجاربه السابقة. فعندما صور «الفلاحين النائمين» في عام ١٩١٩م، لم يقدم لنا عملًا على غرار أنجر بالرغم من أن المضمون يذكرنا بـ «الحمام التركي» لأنجر، بل قدم عملًا أقرب إلى مايكل أنجلو، بعد أن بلغ أوج القسوة والعنف. ففي هذه السنوات رسمت فرشاته أعدادًا كبيرة من المردة والعمالقة كأن جذورها تضرب في الصلصال والصخر. وهو لا يتخلى عن هذه الأشكال إلا ليعبر عن الإيماءة الإنسانية للحب والحنان في عدد كبير من لوحات «الأمومة» المنتمية لهذه المرحلة.

ويشبه هؤلاء العمالقة آلهة وثنيين خرجوا من الأرض بعنفوان ونزوة الحيوانات الأسطورية الهائلة.

على أنه من العبث أن نبحث عن «تطور» عند بيكاسو في هذه المرحلة الكلاسيكية. فكل أعمال الخلق تبدأ عنده من مركز واحد، ولذا فمن الممكن أن تتعايش معًا وسائل تعبير مختلفة بل متعارضة لأعمال مرحلة واحدة.

ولا نستطيع أن نتحدث، سواء بالنسبة لهذه المرحلة أو لغيرها، عن التناوب في أعمال بيكاسو. فالمظهر الكلاسيكي أو البناء التكعيبي أسلوبان للتعبير عن الضرورات الإنشائية نفسها، الخاضعة تارة لقوانين التشكيل وحدها، وتارة أخرى لقوانين الطبيعة.

فالفنون التشكيلية تتأرجح دائمًا بين قطبين؛ المحاكاة والموسيقى. ويتجاذب الفنَّ الإيهامُ من ناحية، والتجريدُ من ناحية أخرى. وقد عمل بيكاسو دائمًا على الحفاظ على التوازن بينهما. والتكعيبية عنده لا تلغي الأشياء، ولكنها لا تخضع في الوقت نفسه لعبوديتها.

وهنا أيضًا تحتفظ بقيمتها الدروس المستفادة من الكلاسيكية؛ فعظمة الأعمال الكلاسيكية لا تكمن دائمًا فيما تمثله، وإلا فكيف نستطيع أن نفسر تأثر من ليسوا مسيحيين بأعمال تتعرض لمواضيع دينية بحتة؟ ولنتجاوز مثلًا عن لوحة لروفائيل تمثل العذراء ويسوع الطفل؛ لأن أي شخص يتأثر، بصرف النظر عن عقيدته، بهذه الأمومة الإنسانية. ولكن كيف نفسر انفعالنا بأعمال إلجريكو وهو يعبر عن الجو الروحاني للقديس يوحنا الصليبي أو القديسة تريزا دافيلا، بالأضواء الباهتة، والومضات المائلة للزرقة، وبالتقاطيع البارزة والأشكال الممزقة، مع أننا أبعد ما نكون عن الصوفية؟ ما كان من الممكن أن يحدث ذلك لولا الإحساس بالوجود الإنساني في هذه اللوحات، ولولا تواجد لغة تشكيلية قادرة على التأثير علينا بغضِّ النظر عن موضوع اللوحة.

ويمكننا أن نقدم الملاحظة نفسها على أي عمل آخر خلاف النموذجين السابقين اللذين يتناولان حالات متطرفة، مثال ذلك لوحة «عنزة أمالتيه» لبوسان أو «استسلام مدينة بريدا». فالحدث الذي تحكيه اللوحة الأخيرة لا يثير عاطفتنا ولا يهمنا في شيء، سواء بسواء مثل إناء للفاكهة رسمه سيزان، أو كيس دخان لبيكاسو.

والواقع أن هذه اللوحة تسحرنا لاعتبارات مستقلة تمامًا عن موضوعها. وقد يحكي لنا الموضوعَ المرشدُ المرافق لنا في المتحف فلا يثير في النفس سوى الملل. ولو أني أردت التعرف على الحدث لاستطاع أقل المؤرخين شأنًا أن يقدم لي إجابة أفضل من إجابة أكثر الفنانين عبقرية.

وقد يساهم النموذج أو الحدث في التعبير إلى حد أو آخر عن الصفات الجمالية للعمل، ولكن اللوحة تعتمد أساسًا على هذه الصفات الجمالية؛ فهي التي تهيمن على التأثير الذي تمارسه اللوحة وتحركه في نفوسنا، حسب تعارضات وتآلفات الخطوط والزوايا والألوان والتدرجات، وحسب إيقاع مراكز القوى والتماثل، وحسب المسيرة التي تفرضها على العين بأن تهيئ لها لحظات الراحة والمفاجأة.

وأعمال بيكاسو المسماة كلاسيكية هي أيضًا شديدة التنوع؛ رسوم تحمل طابع أنجر (من عام ١٩١٥م حتى ١٩٢٠م)، ووجوه ذات أحجام عملاقة وخلفها سماوات زاهية (من عام ١٩٢٠م حتى ١٩٢٣م)، وأناقة ناعمة في الأعمال المصورة بلون واحد، والتي أوحى بها التصنع الشائع في القرن السادس عشر، ومن أمثلتها لوحة «الجميلات الثلاث».

غير أن التنوع في إنتاج بيكاسو في هذه المرحلة يتعدى إلى حد كبير تلك النماذج الكلاسيكية المتشعبة.

فهناك أولًا إصرار من جانبه على تصوير أكثر من حدث في آن واحد، وهو أمر مثير للحيرة؛ لأنه من القواعد الثابتة في أعمال بيكاسو. وإلى جانب ذلك، فإن إنتاج هذه المرحلة الممتدة بين ١٩٢٥م إلى ١٩٣٥م، يواكبه تيار خفي من الثقة والسعادة، يتمثل في الزخارف البديعة المبرزة بخط أسود كأنه الرصاص المصبوب حول الزجاج المعشق، يحدد المنحنيات الشهوانية الجذابة كما نرى في لوحة «الحلم» (١٩٣٢م)، وفي «طبيعة صامتة فوق منضدة مستديرة» (١٩٣١م)، و«الفلاحة والسلم» (١٩٣٣م)، حيث تبدو الأضواء كأنها صادرة من خلف اللوحة، مثل ألوان الزجاج المعشق.

ولوحات العمالقة مشكَّلة بأسلوب كلاسيكي وبأقل قدر من التشويه، وهي تعاصر أعمالًا أخرى ألوانها زاهية، معالجة بلا بروز، وبواسطة مسطحات هندسية صغيرة، كما نشاهد في لوحة «إيطاليا» (١٩١٧م)، أو في التكوينات التكعيبية النموذجية في «ثلاثة أقنعة موسيقية» (١٩٢١م) التي تُعتبر من آيات التكعيبية التركيبية.

ولا يمكننا أن نتكلم أيضًا بخصوص المرحلة الجديدة، عن فترة سيريالية عند بيكاسو، فهو لا يخضع للمؤثرات إلا بقدر ما تستدعيها أو تحفرها بخطوط غائرة؛ ضرورةٌ داخلية.

يمجد السيرياليون اللاوعي لأنه — في رأيهم — حقيقة عليا، كما يستغلون المصادفات والتواردات اللامنطقية الناتجة عن التهيؤات والهذيان والأحلام. أما بيكاسو فأبعد ما يكون عن كل ذلك.

بل إننا نلاحظ، على العكس، في المرحلة التي تبدأ عنده في غضون عام ١٩٢٥، بعد انتهاء المرحلة الكلاسيكية والتكعيبية في الوقت نفسه؛ أنه يولي اهتمامًا كبيرًا في أعماله الفنية لنبضات الجنس القوية وللرغبة وللغضب.

وهناك عدد من لوحات الطبيعة الصامتة، تُعتبر من أجمل ما صور في هذا المجال وهو يعالج موضوع المرسم، فكأنه يعبر هنا عن لحظات الانطواء على النفس للعكوف على العمل الذي يسبق الانطلاقة الجديدة. وهذه اللوحات بمثابة «مركب» من اكتشافاته السابقة؛ ففي «طبيعة صامتة مع رأس قديمة» (١٩٢٥م) نجد في آن واحد الوجه الصافي تمامًا في وضع جانبي، والقناع نفسه في وضع مواجه، وتكوينًا ينتمي إلى التكعيبية التحليلية يضم قيثارة مصورة بأسلوب واقعي تمامًا، وأشياء أخرى محورة إلى حد كبير، كل ذلك دون أن تفتقد على أي حال وحدة المجموع وتناسقه.

ومع لحظات الانصراف إلى التفكير الهادئ، ظهرت الوحوش وتكاثرت وكأنها تولدت عن غضب يائس لا يخفف منه سوى ضرب من المزاح العنيف. ويقول تريستان تزارا: «إننا سنسيء فهم بعض المبالغات والتدميرات التي يفرضها بيكاسو على رؤيته للأشياء

والكائنات، ما لم نأخذ في اعتبارنا دعابته المأخوذة جزئيًّا من كلٍّ من ألفريد جاري وجويا.»

ومن منجزات بيكاسو المميزة لأعماله في هذه المرحلة لوحة «مستحمة جالسة على شاطئ البحر» (١٩٣٠م)، فهي عبارة عن امرأة آلية تلتهم الرجال، رأسها على شكل كماشة، تذكِّرنا بطرحة الراهبة، وبالأسطورة التي ترمز إليها هذه الآلة الميكانيكية النسائية المكونة من ثديين وظهر وساعدين. ومع ذلك فهي تعبر، بالرغم من الخوف الذي تثيره في النفس، عن راحة متراخية ينعم بها هذا الكائن المشوه، وذلك بفضل الخطوط الرئيسية والألوان الرقيقة من مغرة ذهبية ورمادي مائل إلى البنفسجي.

ومنذ هذا الوقت سيطر موضوعان على أعماله؛ الحركة والكائنات المشوهة.

ولوحة «الرقص» في عام ١٩٢٥م بداية لانطلاقة جديدة؛ فالأجسام هنا ليست سوى دلالات تشير إلى حركة يتزايد احتدامها المجنون؛ فالراقصة القائمة جهة اليسار تتجاوز بمراحل الجسارة التشكيلية التي نشاهدها في «آنسات آفينيون» بانثناءاتها المتهالكة، وأسنانها الأشبه بأسنان الغولة، وبقناع وجهها المتشنج.

وتنطبق على هذه المرحلة بالذات، أكثر من أي مرحلة أخرى، كلمةُ بيكاسو: «لوحاتي مجموعة من التدميرات.» فهو يصب جامَ غضبه على الأشكال العادية الموجودة في الكون.

وجدير بالملاحظة أنه خصص في هذه المرحلة بالذات سلسلة من اللوحات لـ «التحفة المجهولة» لبلزاك، كأنه يتآخى مع عذابات الأستاذ «فرينوفر» العجوز الذي «وصل إلى حد الشك في موضوع أبحاثه من فرط استغراقه فيها»، على حد قول بلزاك.

غير أنه ينعم بلحظة هدوء في لوحات كلاسيكية في أسلوبها، صوَّر فيها «التحولات» لأوفيد في عام ١٩٣٠م. وموضوع التحولات يميز إحدى مراحل نشاطه الفني. إنه عصر الكائنات المشوهة المجنونة التي تتولد في خضم الآلام والغضب.

ولكن بوسع كل شيء أن يتغير تمامًا لتنمو الأشكال بغزارة وافرة. فالزوائد الفطرية والالتواءات اللاممكنة تتحدى على الدوام علم التشريح وقوى الطبيعة، ولكنها تخضع دائمًا لقانون إرادة البناء الذي يضفي على المجموع وحدة حية ذات شمول عضوي.

ويعاصر هذا الإنتاج أعمالًا تتميز بصفائها التام.

فنجد الإحساس نفسه بالعذاب وبالبشاعة والألم في تأملات بيكاسو حول أفظع عمليات الصلب، كما وردت في اللوحة الرئيسية لخلفية مذبح أيسنهايم الذي رسمه ماتياس جرونفالد.

حرص بيكاسو على نَسخ أعمال الأساتذة الكبار، أو راح بالأحرى يتأمل أعمالهم وفرشاته في يده؛ فقد أعاد رسم أعمال لكراناش وإلجريكو وبوسان وفيلاسكيز وديلاكرو وكوربيه. على أن استهلاله هذا الاتجاه بلوحة تمثل جبل الجلجلة (الجماجم) له مغزًى خاص؛ فهذا الاختيار يفصح عن حالة الاضطراب الداخلي التي كان يعانيها.

وقد بلغت هذه المرحلة الذروة النهائية أيضًا بلوحة «مصارعة المينوطور» في عام ١٩٣٥م.

ويبدو أن بيكاسو أقام بهذا العمل أكبر أسطورة في حياته الخاصة وفي عصره.

يجب أن نقول أولًا رأينا في التفسير الذي قدَّمه التحليل النفسي، على لسان كورت سيكل، فهو يرى، كاستمرار لأفكار الدكتور يونج، أن هذه اللوحة وسيلة للتسامي بالغريزة الجنسية؛ فالالتقاء الرمزي بين قوى النهار والنور وبين عالم الظلام المقبور، والمواجهة بين العنصر النسائي المتمثل في المرأة الماتادور ذات الثديين العاريين وبين المينوطور الممثل لقوى الظلام والدم، واصطدام الأخير بلا جدوى بالشمعة التي يحملها الطفل الذي يرمز إلى الحب الأسمى؛ كل ذلك تعبير عن «عملية الخلق الناتجة عن التزاوج الأبدي بين النور والظلمات في روح الإنسان». وأيًّا كانت الدوافع الغريزية المحركة لنشاط الفنان، فمن المناسب أن نذكر مرة أخرى أن العمل الفني ليس مجرد محصلة، وأنه لا يمكن اختصاره إلى عملية جمع للقوى المكونة لها.

والتفسير الاجتماعي لا يكفي هو أيضًا. لا شك أن بيكاسو أدرك منذ عام ١٩٣٣م، مع مجيء هتلر إلى الحكم، المخاطرة التي يتعرض لها العالم في هذه المعركة، وأحس بأن الوقت قد حان لإعادة النظر بمزيد من التمعن لا في التقاليد والقيم التشكيلية فحسب، ولكن في نظام العالم وفوضاه الشاملة، مما دفعه إلى الوعي بمغزى الحياة والتاريخ. ويحكي كانويلر أن بيكاسو كلَّمه في عام ١٩٣٣م أمام لوحة «قسم الإخوة هوراس» عن تصوير لا يقدم إجابة على القضايا الشخصية المتعلقة بالكفاح من أجل رؤية تشكيلية جديدة فحسب، بل يجيب أيضًا عن القضايا المؤرقة التي يواجهها الناس جميعًا.

على أنه من الخطأ أن نتصور أن لوحة «مصارعة المينوطور» ترمز إلى معركة الحرية ضد الفاشية.

فالرسم أو التصوير عند بيكاسو لا يحاول أن يحيلنا إلى مفهوم يتخفى وراء اللوحة، أو يرمز إليه بالتجريد كائن مهجَّن له رأس فيلسوف ويد مصور، تطلق باقة من الخطوط والألوان للإشارة إلى فكرة. فالمعنى المقصود ينتشر على مسطح اللوحة عند بيكاسو، والفكرة لا تسبق المعنى ولا ترتفع عليه؛ لأنها جزء لا يتجزأ من الخط أو اللمسة.

فالمينوطور لا يشير إلى القلق، ولكنه القلق نفسه. وقُوى النور التي يدوسها بقدميه ويصطدم بها لا يشير إليها كلٌّ من الطفل والزهور والضوء، بل تتجسد في كل أولئك ولا يمكن فصلها عنها تمامًا، كما لا يمكن فصل الروح عن الجسد.

ولذا نقول إن لوحة صراع المينوطور أسطورة، أي فكرة عظيمة حية وفريدة، لا ترمز لحالة نفسية معينة أو لوضع اجتماعي محدد، بل هي خلق تشكيلي يحمل في ذاته قوته المثالية وأخلاقياته الذاتية.

اشتعلت النار في إسبانيا مع حلول عام ١٩٣٦م ... ومرة أخرى احتل «الضد» المقدمة. على أن الطفرة الجدلية التي حققها بيكاسو في هذه المرحلة تفوق كل الطفرات السابقة. كان قد تلمَّس حتى ذلك الحين نبضات عصره العميقة، بالإحساس الغريزي الدفين لكل فنان عظيم، وترجم كل ذلك في سلسلة من الثورات. أما القضية التي أثارتها حرب إسبانيا، وطن بيكاسو، فما كان يستطيع أن يجيب عليها برؤية تشكيلية جديدة فحسب. لا شك أنه كان من المحتَّم أن يعبر بالتشكيل عن الغضب والحب، وعن القلق واليقين. غير أن التزامه التام، ككائن وإنسان لا كمصور فقط، أصبح مطلوبًا الآن حتى تكون أعماله في مستوى الأحداث.

كتب في ذلك الوقت الأديب الكاثوليكي جوزيه برجامين، يتنبأ: «أعتبر أعمال بيكاسو حتى الآن مقدمة لأعماله في المستقبل ... فحربنا الحالية من أجل استقلال إسبانيا ستمنح بيكاسو الوعي الكامل بعبقريته التصويرية والشاعرية الخلاقة تمامًا، كما أمدَّت حرب أخرى جويا بنفس الوعي.»

وبالفعل، اقتفى بيكاسو أثر جويا فرسم أيضًا «كوارث الحرب»، فكانت بمثابة قرار الاتهام الأكبر الذي سماه «أحلام وأكاذيب فرانكو»، ثم صوَّر لوحة «ظهر مايو»، ومن بعدها «جرنيكا».

وفي عام ١٩٣٦م سافر بول إيلوار إلى إسبانيا ليفتتح معرضًا لبيكاسو في برشلونة، وهو أول معرض له منذ عام ١٩٠٢م. وقال إيلوار بعد عودته، معبرًا بكلماته عن شعور بيكاسو: «حان الوقت الذي أصبح فيه من حق الشعراء ومن واجبهم أن يؤيدوا كل ما ينبض بقوة في حياة الآخرين، في حياة الجموع.» ونشر ديوان «العيون الخصبة»، وكانت لوحاته بريشة بيكاسو.

حدد بيكاسو موقفه علنًا منذ اليوم الأول. وكان أنصار فرانكو قد أشاعوا أنه قد انضم إليهم، فكتب بيانًا نُشر في نيويورك بمناسبة معرض المصورين الجمهوريين الإسبانيين،

جاء فيه: «إن صراع إسبانيا معركة تخوضها الرجعية ضد الشعب، وضد الحرية. لقد كانت كل حياتي، كفنان، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن، فكيف يمكن أن يتصور أحد، ولو للحظة واحدة، أني أتفق مع الرجعية ومع الشر؟!» وأعرب عن سخطه على «الطعمة العسكرية التي أغرقت إسبانيا في بحر من الآلام ومن الموت». وأضاف فيما بعد قائلًا: «لقد آمنت دائمًا، وما زلت أومن، أن الفنانين الذين يعيشون بالقيم الروحية ويعملون بها لا يستطيعون، ولا ينبغي لهم، الانعزال عن الصراع الذي يتهدد أعظم قيم الإنسانية والحضارة.»

وعينته الجمهورية الإسبانية مديرًا لمتحف برادو، وكلفته بزخرفة الجناح الإسباني في معرض باريس الدولي لعام ١٩٣٧م، وقد استجاب بيكاسو، فكانت لوحة «جرنيكا».

استخدم بيكاسو هجوم طيران هتلر وفرانكو على مدينة جرنيكا الصغيرة في إقليم بسكاي يوم ٢٨ أبريل ١٩٣٧م، موضوعًا للوحته دون أن يحكي الأحداث، بل إنه استبعد من لوحته كل رواية، ولم يستخلص سوى الإهانة التي توجهها الفاشية للإنسان. وقدم ما يشبه الصورة الأسطورية لعصرنا في لوحة ارتفاعها ٣,٥٠ من الأمتار، وعرضها ٧,٨٠ من الأمتار.

ومرة أخرى نكرر: إننا لسنا بصدد عمل رمزي، بل بصدد أسطورة؛ فالمغزى لا يرد من خارج اللوحة، ولا يمكن تلخيصه في خطاب، ولكنه يؤلف مع الشكل كلًّا واحدًا لا يتجزأ. كان لا بد وأن تكون الألوان آلامًا، وأن يكون الخط أهوالًا أو غضبًا، وأن تكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برُمَّته إدانة، وصرخة يطلقها الإنسان، الإنسان المنتصر حقًّا.

واللوحة مشهد لمذبحة، مشهد بالمعنى الحقيقي للكلمة، مثل المشهد الذي ترتفع أمامه الستارة، ولكنه يسمو على الحكاية المروية أو على الخصوصية، شأنه في ذلك شأن الأساطير القديمة العظيمة. فنحن لسنا بداخل بيت أو خارجه، والضوء لا هو ضوء نهار أو ليل، لا يمكننا أن نقول إن خطوط الضوء الباهتة التي تُبرِز تفاصيل المذبحة، هي أشعة الشمس أو انعكاسات للحريق أو لمخروط ضوئي يرسله مصباح، أو الوضوح المخيف الذي تسكبه النظرة الثابتة على الأشياء.

لسنا بصدد تصوير لقصة. والأشلاء الممزقة والمشوهة تخلط ببشاعة الأشكال الإنسانية بالأشكال الحيوانية. وصرخة المرأة الواقفة إلى اليسار وهي تحمل طفلًا ميتًا بين ذراعيها، ليست صرخة أم معينة، بل رمز عالمي لآلام الإنسان. وقبضة يد المحارب

المحتضَر، المضمومة على حطام نصل سيف وسط زهور هشة لا تفنى أبدًا، هذه القبضة لا تعبر عن الهزيمة، بل عن عزم لا ينطفئ على البقاء والانتصار. وينطبق الأمر نفسه على الصهيل الرهيب للجواد المحتضَر، وقد ظهر جانباه المزقان بكل مساحتهما عن طريق حيلة من منظورات عديدة، كما ينطبق أيضًا على صرخة الاحتضار التي تطلقها امرأة أشبه بشعلة متأججة تسقط في فراغ، وعلى اندفاعة امرأة أخرى ينثني جسدها كأنه علامة استفهام حية، وقد اختلطت عيونها بالدموع. فكل شكل من أشكال الألم أو الفزع يشوه الجسم الذي يستبد به، ويجرده من الإنسانية، ويفسخ أوصاله، كأن الحرب ليست فوضي مؤقتة، بل إنها، على حد قولهم،[١٢] اعتداء على قانون الأشياء، يواجه الحياة بنقيض للطبيعة، ويتميز ببشاعته وتشويهه لها. ونجد هنا تفسيرًا وتبريرًا، بأثر رجعي، للازدهار الغريب لمرحلة الكائنات المشوهة، فكأن هذه الكائنات كانت حدسًا وصرخة تنذر بالهجوم العام للقوى اللاإنسانية.

ويخضع كلٌّ من المنظور والإضاءة هنا لقانون الحد الأقصى من الفعالية؛ فالأضواء والظلال لا تنبع من أي مصدر طبيعي، بما في ذلك المصباح الكهربائي الأشبه بعين تلقي نظرة بلهاء على المشهد، ولا تُبرِز بضوئها القاسي سوى الأشكال الحية المثخنة بالجراح. أما الخلفية فبلون الرماد والكفن والكابوس، وهي تستبعد كل ما يصرف أنظارنا عن الصدمة المأساوية الكبرى.

ويبدو المنظور هنا خاصًّا بكل شيء على حدة، فكل شكل يحمل في طياته حيزه الخاص ويبسطه كل مرة حسب قانون جديد تمامًا، كما تتفتح كل زهرة بطريقتها الخاصة. وهكذا يضفي كل شيء أقصي قدر من الكثافة على هذا النوع من الألم أو البؤس المتفجر من اللوحة.

غير أن هذه المذبحة وتلك الفوضى الشاملة لا تثير فينا الإحساس بالهزيمة أو باليأس، وذلك بفضل التعبير الشكلي وحده.

وهنا يقوم التحكم في التكوين بدور حاسم؛ فاليقين بانتصار الإنسان لا يتولد عن إحدى التفاصيل، ومنها مثلًا وجه امرأة في وضع جانبي أشبه بشعلة تنطلق من النافذة، وتصوب نارها نحو ثور لا يهتز ولا يتأثر، بل ينبع هذا اليقين من التركيب العام للوحة التي تفصح عن الوجود الشامل للإنسان الخلاق والمنظم، عن وجود الفنان – الشاعر المتفوق على تقلبات الأحداث وعلى المجزرة.

---

[١٢] رينيه برجيه، اكتشاف التصوير، ص٣٥٤.

وكأن هذه اللوحة مقسَّمة إلى ثلاثة أجزاء؛ مصراعين جانبيين ومثلث كبير متساوي الأضلاع يتوسطهما، وتحتل الشعلة قمته. وتترادف داخل هذا المثلث المحدد الألوانُ السوداء والبيضاء والرمادية، كما تترادف الخطوط المستقيمة والمنحنية معًا فتخلق إيقاعًا يشمل اللوحة بأسرها. ويجسد — إلى حد ما — التنظيمُ المهيب للجموع سيطرةَ الإنسان على الفوضى، وانتصاره على البشاعات.

ومن الخطأ أن نقول إن هذا العمل وأمثاله لا يصل إلى مدارك الجماهير. والواقع أن هذا الفن لا يمتنع إلا على أولئك الذين يريدون تفصيص كل شيء على حدة. وحتى لو لم نحلل تفاصيل بناء اللوحة وفراغاتها، وتوزيع الألوان التي تسيطر عليها تدرجات الرمادي الدقيقة، فإن الانطباعة الشاملة والمحركة للعواطف من خلال هذا العمل، في متناوَل الجميع بشكل مباشر. والادعاء بأن المستوى الأدنى للفن والواقعية المسرفة في السطحية هما الأقرب وحدهما إلى التذوق الشعبي؛ يعني أننا بصدد مفهوم للفن يحتقر الشعب.

طغت القتامة على ألوان بيكاسو مع نشوب الحرب الإسبانية، تمامًا كما اغبر الأفق أيام الشؤم هذه. ويبدو أن العالم بدأ يعاني من التقلصات، ويتفكك مع تصاعد قوى الفاشية والحرب. وتشهد لوحات ورسومات بيكاسو على هذا التقلص، وعلى ذلك العالم الممزق، وعلى البشرية المشوهة بعد تجريدها من الإنسانية. كان بوسع بيكاسو أن يقول: «أنا لم أصور الحرب، لأني لست من هذا الصنف من المصورين الذي يبحث عن موضوع مثل المصور الفوتوغرافي، ولكن لا شك في أن الحرب متواجدة في اللوحات التي صورتها آنذاك. وربما أثبت أحد المؤرخين فيما بعد أن تصويري تغير بتأثير من الحرب.»

على أن الإنسان ليس بحاجة لأن يكون مؤرخًا أو ثاقب البصيرة لكي يلاحظ الأخدود الأسود الذي حفرته الحرب في أعماله.

١٩٣٧م: من أي نظرة داخلية لبلاده، إسبانيا المعذبة، تولدت لوحة «امرأة تبكي»؟

١٩٣٩م: ألا نرى في لوحة «القطة والعصفور» وفي أسلوب تصويرها، رمزًا للقسوة التي أصبحت قانونًا يحكم العالم؟

١٩٤٠م: ليست هناك أي لوحة تاريخية تستطيع أن تعبر عن بشاعة الاحتلال النازي وانتصار الحيوانية ومعاداة البشرية؛ بقدر ما عبرت عن ذلك الوجوهُ المشوهة المصورة في رويان في يونيو سنة ١٩٤٠م. والحق أن الواقعية الفوتوغرافية كانت كاذبة في ذلك الوقت؛ لأن الجيش الذي دخل المدينة في مواكب الاستعراض العسكري كان لا يزال يتملق وينافق قبل أن يُسفِر عن وجهه الحقيقي.

وفي هذه المرحلة نفسها، صور بيكاسو «امرأة عارية تمشط شعرها»، وهو موضوع قد يبدو تافهًا، ولكن ليس هناك ما يفصح عن مأساة اندحار الإنسان بقدر ما أوضحت هذه اللوحة.

يعبر تصوير المرأة عند بيكاسو أحيانًا عن رقة محببة إلى النفس، كما ينتزع في حالات أخرى صرخة استبشاع تخرج من القلب. وجدير بالملاحظة أنه عبَّر من خلال ملامح المرأة المستميتة والمثيرة للقلق؛ عن رؤياه البشعة التي لا تحتملها العين تمامًا، كما جسَّد الإغريق القسوة والعنف في الأرينيه.

ولكن عندما تصبح مهمة التصوير التعبير عن موقفنا تجاه العالم، فكيف نصور رمز ربات الغضب الدمويات في عصرنا، بحيث تكون طبيعتها أبشع مما اكتشف باسكال وأكثر فسادًا مما تراءى لبودلير؟ وما هي الخطوط القادرة أكثر من غيرها على التعبير عن أيام أورادور وأوسفيتش لنصرخ بالجنون والغضب؟ إن التمادي المجنون لا يعبر هنا إلا عن حكم صادر ضد التعقل؛ فالتمسك بالعقل يكون في هذه الحالة ضربًا من الجنون. ويمكننا أن نكرر هنا كلمات جويا التي فسر بها المخلوقات الغريبة التي جاد بها خياله وسخطه: «الحلم الحقيقي يولد الكائنات المشوهة.»

ولا شك أن بيكاسو كان يشعر بالأحاسيس نفسها التي عبر عنها أراجون بالكلمات التالية في الفترة نفسها:

أكتب في بلاد عاث فيها الطاعون
وكأنها كابوس لجويا لا يزال يرزح.
أنا أكتب في بلاد شوَّه الدم وجهها
لم تعد إلا ركامًا من آلام وجراح
سوقًا حاوطتها الرياح، وأمطرها البرد
أنقاضًا تمرَّس الموت بأشلائها.
أكتب في بلاد يسلخها الجزارون
وأرى منها الأعصاب والأحشاء والعظام
وأرى أخشابها تحترق مثل المشاعل
والنار تلتهم السنابل، فوقها طير يفر.
أي حديث عن الزهور تريدون مني؟!
أي كتاب لا يصرخ كل سطر فيه؟!

كلما تغنيت بالطير وبالشرانق
أو بالصيف يذبل في النبات الجني
كلما تغنيت بالرياح أو بالورود
تحطم طربي واستحال إلى أنين.

وجاء التحرير في أغسطس،[١٣] وأصبح لتاريخ أعمال بيكاسو نفس إيقاع الأيام المشهودة في تاريخ البشرية؛ ذلك أن سيرته لا ترتبط بالفن المعاصر فحسب، بل بتاريخ عصرنا بأسره.

ويعي بيكاسو ذلك تمامًا: «لقد أثبتت لي سنوات الاضطهاد أنه يتعين عليَّ ألا أكافح بفني فقط، ولكن بكل كياني.» وأكَّد بقوة: «ماذا تظنون في الفنان؟ رجلًا أحمق لا يملك سوى عينين إذا كان مصورًا، وأذنين إذا كان موسيقيًّا، وقيثارة في كل طبقات القلب إذا كان شاعرًا، أو حتى عضلات فقط إذا كان ملاكمًا؟! لا، إنه على العكس من ذلك، كائن سياسي دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكل بها جميعًا، سواء كانت أحداثًا تمزِّق القلب أو أحداثًا رقيقة أو مثيرة.»

والحق أن بيكاسو أحس دائمًا وبعمق بالفقر وبالإهانة وبطبيعة الإنسان، ابتداءً من رسوم العميان ومتسولي برشلونة والبهلوانات الحزانى والأمهات، حتى الاحتجاج الإنساني العظيم المتمثل في لوحة جرنيكا. غير أن الجديد عند بيكاسو الآن ليس مجرد التضامن مع الناس في أفراحهم أو بؤسهم، بل التضامن معهم في الكفاح. والجديد أيضًا أنه أصبح واعيًا تمامًا بأن المصور الثوري الحقيقي لا يكون ثوريًّا لأن تصويره موجَّه ضد نوع آخر من التصوير، بل لأنه موجَّه ضد الأوضاع وضد العالم الناتج عنها. لقد أدت جدلية التمرد التي تكلمنا عنها في البداية إلى ثورة حقيقية، ولا يُعتبر ذلك تحولًا عند بيكاسو، بل استكمالًا، وقد أعلن بنفسه: «إن انضمامي إلى صفوف الحزب الشيوعي استمرار منطقي لكل حياتي ولكل أعمالي، وإني لفخور بأن أقول: لم أعتبر التصوير في يوم من الأيام مجرد فن للترفيه أو للتسلية، لقد أردت أن أتوغل أكثر فأكثر في تفهمي للعالم وللناس، بالرسم والألوان؛ لأنها أسلحتي في هذه السبيل.» وأوضحَ بجلاء أن «التصوير لم يُخلَق لتزيين الحجرات، إنه سلاح حربي هجومي ودفاعي ضد العدو».

[١٣] عام ١٩٤٤م.

لقد انضم بيكاسو للحزب الشيوعي الفرنسي باسم مبادئ ماضيه الذي يفخر به، ولم يفعل ذلك لكي تتطابق أفكاره السياسية مع عمله الفني، ولكن لأن المسيرة الحتمية لأعماله كانت لا بد أن تقوده إلى ذلك الطريق. لقد أصبح شيوعيًّا من أعماق كيانه؛ لأن تعمقه في تمرداته كفنان جعل إيقاع حياته منسجمًا مع إيقاع حركة التقدم في العالم؛ فقد الْتقى بالحركة الصاعدة لعصرنا من خلال مضيِّه في طريقه الخاص الصاعد. وقد عبر هو نفسه عن ذلك بقوله: «لقد سرتُ إلى الشيوعية كما يذهب المرء إلى مورد الماء.»

وقامت ضجة هائلة، وعبَر نقادٌ جهلاء المحيطَ الأطلنطي ليسألوه: هل يجبره هذا الانتماء على تغيير أسلوبه في التصوير؟! كأن الاشتراكية تحتاج، في البلد الذي نشأت فيه مدرسة التصوير الباريسية، إلى من يعبِّر عنها بأسلوب سان-سولبيس، أو كأنها تطالب مصوريها بالعودة إلى عهود جروز أو دافيد أو كوربيه، أو إلى أي عهد من عهود تطور الواقعية البرجوازية، وتلح عليهم ليعملوا في تجاهل تام لوجود سيزان أو ماتيس أو التكعيبية!

إن الالتزام الوحيد الذي يمكننا أن نطالب به المصورين هو أن يكونوا مصورين، أي أناسًا قادرين على اكتشاف أنواع التشكيل المناسبة للتعبير عن زمننا، وهذا لا يستلزم إطلاقًا التصوير بأسلوب بيكاسو، وبالأحرى بأسلوب القرن السابع أو الثامن أو التاسع عشر. وربما فسر كبار الفلاسفة وعلماء الجمال الماء بالماء فقالوا لنا: «التصوير في الوقت الحاضر ليس تصوير الماضي لا في مواضيعه ولا في أسلوبه.»

أما الجديد في الخلق الفني لبيكاسو بعد أن أصبح شيوعيًّا فهو أنه مكافح من أجل البهجة، سواء في حياته أو في تصويره.

كان هذا المصور يلح في التعبير — بإيماءات الأيدي المبتهلة — عن الحاجة إلى وجود وإلى دفء إنسانيَّين. وها هو يدرك الآن أنه لم يعد وحيدًا: «كنت أتوق لأن يكون لي وطن، وكنت دائمًا من المنفيين. أما الآن فلم أعد كذلك.» وقال وهو يتحدث عن لانجفان وجوليو كوري وأراجون وإيلوار، رفاقه في الحزب: «لقد عدت من جديد وسط إخوتي ... الذين أكنُّ لهم كل احترام، إنهم أكبر العلماء وأكبر الشعراء، عدت لكل الوجوه الجميلة للثوار التي رأيتها في أيام أغسطس.»

عادت مرة أخرى أيام الحياة ونشوة الحياة. ويبدو أن بيكاسو اكتشف آنذاك في كل شيء الإشراقة والابتسامة التي تشف في نفسه، حتى في أبسط الأشياء وأكثرها شيوعًا. ففي لوحة «طبيعة صامتة لكسارولة مطلية بالميناء» تكتسب شطفات البلور المكعب لون

السماء، وتنسجم منحنيات الدورق مع حافة المنضدة المعقوفة، لتصل باللهب إلى قمة عقد، ويلتقي مخروط ظل العقد مع قوس هابط، وتلمع النشوة الجديدة في هذه الأشياء البسيطة المغردة مثل الزجاج المعشق.

و«المرأة الزهرة» تتمايل على غصنها بعيون أشبه بعيون أطفال، بوُرَيقاتها وأوراقها وثمارها.

أما منظر «مينرب» فيبدو كأنه رسوم لديكور باليه مرح، تشع خضرته بالضياء.

وتأملاته ساحرة في لوحة «داود وبتسابيه» لكرانش بزخارفها المتشابكة. وتأملاته في «الحفل الصاخب» لبوسان عبارة عن إحساس بنضج الحياة.

وهناك عمل واحد يلخص كل النشوة التي نصادفها في لوحات الطبيعة الصامتة، وفي صورة المرأة الزهرة، وفي مناظر مينرب وأنتيب، وفي الفن الشعبي وأساطير الماضي. هذا العمل يحمل اسمًا له مغزاه، وهو «نشوة الحياة».

كُتبت هذه اللوحة بزخارف من المرح، ويبدو كل خط من خطوطها كأنه لا يحدد الحواف، بل يرسم حركة. وهي تتناول بخفة أقدم الأساطير الشعبية بحيواناتها وقنطوراتها وحورياتها وماعزها الراقصة، كما أنها تبسط الأشكال كما لو كانت نقوش أوراق نامية نابعة من الأرض لا بشكل زخرفي، بل كأنها تنمو تلقائيًّا. واللوحة بلون السماء والسنابل، كما يشترك البحر والرمل في دورة الموسيقى والرقص حول الميناد.

ويدرك بيكاسو أن هذه اللوحة قادرة على إحداث انطباعة عضوية مباشرة نشعر بها في كياننا أيًّا كان مدى تفوق الحرفية. وقد قال بهذا الصدد: «في هذه المرة على الأقل، كنت أعلم أني أعمل من أجل الشعب.»

وكأن يديه تريدان التمكن من كل شيء لتغييره بنفس الرغبة العارمة المرحة.

وخاض بيكاسو تجارب الحفر على الحجر، وواصل عملية استكشاف خطوط القوة الرئيسية داخل التكوين وهو يعالج موضوع «المرأتان العاريتان».

كما شُغف أيضًا بمعالجة المادة وبتجارب النار الساحرة التي تحول الألوان، فاشتغل ابتداء من صيف ١٩٤٧م مع خزافي فالوري لا في زخرفة الأواني فقط، كأن يحول الطبق البيضاوي إلى حلبة مصارعة بمدرجاتها وجموع المشاهدين وهياج الثيران، بل ساهم في تغيير شكل الأواني نفسها، فحول الوعاء إلى بومة أو امرأة أو ربة من الأرباب. وتذكِّرنا هذه الأواني دائمًا بالأوثان الغريبة المكتشفة في جزيرة كريت وفي ميسين، حيث كان فنانو حوض البحر الأبيض المتوسط يُضفون منذ آلاف السنين أشكالًا أسطورية أو غريبة على الفخاريات لتهدئة مخاوف الشعب أو لتجسيد آماله.

وجاءت مناسبة رائعة حقًّا، أتاحت لبيكاسو تجسيد آمال الشعوب، فقدم في عام ١٩٤٩م «الحمامة»، شعار حركة السلام العالمية.

وقد حصلت هذه الحمامة في آن واحد على وسام أكاديمية الفنون الجميلة في فيلادلفيا، والجائزة الدولية للسلام، واحتلت مكانها في آلاف البيوت التي لم يطرقها الفن من قبل.

وقد أبدى البعض دهشتهم؛ إذ طاف رسم لمصور معروف، لا من متحف إلى معرض، ولكن من قرية إلى قرية، هذا بالرغم من غموض هذا الفنان وصعوبة فهم أعماله. غير أن المصادفات لا تكون بالغة التأثير إلا إذا استدعتها الضرورة. وانتصار «الحمامة» في القارات الخمس ليس سوى انتصار أحرزه أكثر الفنانين إنسانية وعالمية. وكما كتب دانيال هنري كانويلر، أحد رواد التكعيبية، ومن خير نقادها: «إذا كان ملايين الناس يرَون اليوم في بيكاسو، مصورِ الحمامة، رجلًا من أنصار السلام، فإنهم يكونون بذلك أقرب إلى بيكاسو الحقيقي من علماء الجمال البؤساء الذين يستعذبون بعض لوحاته، فلا يرَون فيها سوى مساحات ملونة ليس لها أي مضمون، ولكنهم يولون ظهورهم في ازدراء وتقزز عندما يشاهدون لوحة «مذبحة كوريا».»

إن بيكاسو مخلص لمبادئه الراسخة، وهو مع الإنسان المعاصر في كل معاركه، يناهض الإنسان الآلي وما يخالف طبيعة الأمور، سواء ظهر في جرنيكا أو أوسفيتش، أو كوريا أو إسبانيا، أي في كل مكان تُوجَّه فيه الإهانة للإنسان ولمستقبله. وهو يصور أعداء البشرية كما لو كانوا كوابيس فرانكشتاين، فيكثِر من استخدام الأساليب الوحشية للقرون الوسطى مع إدخال الاستحداثات عليها؛ فهو يضع خلف دروع العصور الغابرة أسلحة لا نعرف لها اسمًا، وسيوفًا مفلولة.

وقد صور هذه الحقيقة الرئيسية التي يعيشها عصرنا في مبنى كنيسة سابقة في فالوري، كانت فيما مضى مِلكًا لرهبان الليران.

ولا يكتفي بيكاسو في لوحتَي «الحرب» و«السلام» بالجمع بين قطبَي حساسيته، كأنه يعقد مواجهة بين «جرنيكا» و«نشوة الحياة»، ولكنه يبين لنا ويشعرنا أيضًا بإمكانية الاختيار المتاحة للإنسان في مفترق المصير، في وقت أصبح فيه من الممكن أن تحوِّل الطاقة الذرية الأرض إلى جحيم، أو أن تمنح الإنسان إمكانيات لم يسمع عنها من قبل، تتيح له حياة سعيدة.

وهنا أيضًا لا يتكلم بيكاسو بالرموز التي تحتاج إلى حل لها كالألغاز. فسواء تعلق الأمر بالحرب أم بالسلام، فإن الشكل لا يحيلنا إلى المعنى المقصود، بل يحمله في طياته ويفيدنا به دون وساطة اللغة أو المفهوم.

وبالطبع يوجد فيض من الرموز في أبسط أشكالها وفي قمة سذاجتها. فالحرب عبارة عن عربة موتى حقيرة في سباق متهالك ومتفسخ، وكتب مشتعلة وأيدٍ مقطعة وسرطان الأسلحة البكتريوليوجية والنووية، والعجز الفاضح للبُلَط والسيوف والحراب المتتالية في نظام يذكِّرنا بالعميان في لوحة بروجيل وهم يتساقطون. وفي مواجهة هذه الحرب، تقف الإنسانية العارية، متمثلةً في المقاومة بأسلحة النور وبميزان العدالة وبسنابل الخصوبة، وبوجه بالوما (ابنة بيكاسو) الملائكي المنقوش على ترس المحارب.

و«السلام» شجرة تطرح ثمارًا من ذهب. وهو مجسَّد في الخصوبة والكتاب والعمل والحساب، وهو العين والشمس المتحدثتان معًا، وجواد فرساوس المجنَّح وهو يحرث الأرض، ورقصة النسوة العاريات الصدر والعصافير السابحة والأسماك الطائرة التي الْتقطتها يد إنسان في توازن يتحدى ساعة الزمن، وهو أيضًا بومة أتينا التي راحت تطير قبل أن يرخي الليل سدوله. وهذه الرمزية البسيطة السهلة الإدراك، هي الخط الموجه للتذكير بالمعنى الأساسي المقصود.

أما تسلط فكرتَي الموت والسعادة القصوى فلا تحتاجان لمثل هذه الصور؛ إذ نحسُّ بهما مباشرة بوجودهما المجسد.

وكان كلود روا محقًّا في ملاحظته عندما قال إن لوحة «الحرب»، على خلاف «جرنيكا»، تؤكد لنا أنها أمر غير مقبول، وتكشف لنا عن سخفها، أي تثبت أنها مَدعاة للسخرية.

وعلى خلاف «نشوة الحياة»، نجد في «السلام» أكثر من وفرة الحياة، وأكثر من النشوة الحيوانية؛ إنه حلم بقوة الإنسان، وتأكيد لقدراته التي لا تعرف حدودًا.

وذلك لا تقوله لنا الرموز، بل تقوله لنا الخطوط والألوان بلغتهما المباشرة.

ولسنا في حاجة هنا إلى تلمُّس الخطوط الخارجية أو المعنى الحرفي للموضوع لكي نحس في كياننا بالصدمة أو الدعوة، تمامًا كما هو الحال بالنسبة للوحة لديلاكروا أو لفان جوخ.

فعندما يصور لنا ديلاكروا نهاية شارل الجَسور في معركة نانسي، فإننا نحس تمامًا بثقل المصير الذي لا يرحم من خلال التناقض المأساوي في الألوان، ومن خلال الحركة العامة للكتل والخطوط، حتى إذا لم نتمعن في أيٍّ من تفاصيل المشهد. وفي لوحة «الحرب» يرزح فوق صدورنا ثقل تلك الكتلة المشرفة على نهر من الدماء، ويؤكد العنف الدرامي للألوان الصماء. وتتدرج ألوان الكتلة بين البني المائل إلى الحمرة، وبين الرمادي الرصاصي الذي تتخلله الأشباح السوداء. وفي الوقت نفسه يمزق هذه الكتلة الصماء شرخان؛ أولهما المنحنى الأخضر خلف عربة الموتى المحملة بالجماجم، فهذا الخط الأخضر يتغلغل بين

عريش العربة و«سيور» جياد الليل كأنه خط الحياة الذي ينخر في قوى الموت، أما الشرخ الثاني فيتمثل في لهيب الكتب المحترقة، ويشع كنجم ذهبي بالرغم من أنه محصور إلى حين بين قوائم الحيوان الذي يدوسه. وهكذا يوحي إلينا توزيع الألوان بالثقة في استحالة قهر الفارس المسلح بالنور، والمتحصن خلف سنابل القمح، وجدران القلعة اللازوردية المنيعة.

وكذلك أيضًا تهزنا لوحة «السلام» بحكم بنائها وتوزيع ألوانها، فكأن كتل أجساد النساء تفجرت ليتفتح سطح كل البشرة عن طريق منظور خاص بكل شكل، وهو منظور دائري، كأن النظرة تتحرك حول محور. أما العين أو الشمس التي تنطلق منها فروع، فتُبرِز التباينات المتتالية لكي تصدح الألوان بذبذباتها الحادة، فتزيد من كثافة الخلفية المعدنية الزرقاء المائلة إلى الخضرة التي ينبسط أمامها مشهد العمل والنشوة.

لا يُعتبر أي عمل من أعمال بيكاسو نقطة وصول؛ إذ تولَّد شيء جديد مع كل عمل من أعماله خلال السنوات الستين الماضية. وتتزايد قدرته على التجديد، حتى إن لوحات السنوات الأخيرة تقدم في أغلب الأحوال أكثر العناصر حداثة، وأشدها خروجًا عن المألوف بالنسبة لإنتاجه الضخم.

تعمق بيكاسو في بحث قضية الشكل، واكتشف رؤية جديدة؛ ولذا أنكر عليه البعض أنه من كبار المصورين البارعين في التلوين. ولكن تأملاته الطويلة في لوحة «منين» لفلاسكيز، والنوافذ المغردة التي صورها في المرحلة نفسها، توضح أنه يحمل هو أيضًا «الشمس في جوفه»، على حد قول ماتيس.

والواقع أن شغفه الشديد بأعمال ديلاكروا، الذي تشهد عليه دراساته حول «نساء مدينة الجزائر»؛ يكشف عن تعطش جديد إلى اللون، وعن تسلط فكرة الحركة التي لم تكن قد اتضحت بعدُ في أعماله.

ويؤكد هذا الاتجاهَ عند بيكاسو أعمالُه في عام ١٩٦٣م، ومنها بالأخص سلسلة معالجاته لـ «اختطاف السابينيات».

ويبدو أن بيكاسو الذي شق طرقًا عديدة للتجديد الشامل في التصوير أدرك أنه لم يكتشف بعدُ إلا بعض هذه الطرق؛ ولذا فهو لا يتردد في السير في غيرها كلما بدت له أخصب، وحتى لو كانت مفرطة في البعد عن ميوله.

وهكذا أقام حوارًا مع بعض تلاميذه الذين تمثلوا أعمق ما توصل إليه دون أن يعمدوا إلى النسخ أو المحاكاة.

ومن هنا يبدو لنا «اختطاف السابينيات» طرحًا لقضية تشكيلية، أدار بيكاسو النقاش حولها مع إدوار بينيون، أكثر المصورين الحاليين قربًا منه، لإحساسه مقدمًا بكل إمكانيات الثورة التي بعثها بيكاسو في التصوير، ولأنه في الوقت نفسه أكثرهم بعدًا عنه بسبب طابعه الخاص، وإلهامه الشخصي البحت.

وكان من حظ بينيون التتلمذ على يد بيكاسو، بل والعمل بجانبه، دون أن يتحول إلى أحد أفراد الجيل التالي له؛ إذ واصل المسيرة التي بدأها أستاذه بطريقة غير متوقعة. فأسلوب تواجد بينيون في العالم يختلف عن أسلوب بيكاسو، بالقدر نفسه الذي تختلف به نظرة ديلاكروا الديناميكية للعالم عن نظرة أنجر الاستاتيكية.

فسواء صور بينيون مصارعات الديوك أو المراكب الشراعية أو جذوع الأشجار أو أمواج البحر العاتية، فهو يشارك في المعركة، ويدفعنا إلى المساهمة فيها.

وهنا تتكون من مفهوم العالم ومن الحرفية وحدةٌ واحدة، حتى إن محاولات تعريف أسلوبه في إثبات وجوده في العالم لا بد وأن تتناول، في آن واحد، مفهومه للعالم وحرفيته بلا أي فاصل بينهما.

علَّمَنا بينيون كيف نرى الواقع بعيون عصرنا، ذلك العصر الذي يستدعي منا الإمساك بتلابيبه حتى نرى الواقع ونعبر عنه. فالعالم ليس استعراضًا أو مشهدًا مسرحيًّا نتفرج عليه من خلال أداء الممثلين لأدوارهم ونحن قابعون في أماكننا. ومن هنا لا نستطيع، من الناحية الحرفية، أن نضع الواقع بكل هدوء في علبة زجاجية على غرار المنظور في عهد النهضة، أو أن نشاهده من بعيد من خلال نافذة ألبرتي. لا شك أن ذلك النوع من الوجود له عظمته في حينه؛ كانت إنسانية حركة الكواتروشنتو (القرن الخامس عشر) تعبر عن تحديد مكان الإنسان من العالم ومن الله، وتؤكد استقلالية عقله وقدرات هندسته. كانت نشوة تعقُّل المكان وإعادة بنائه بمثابة تأكيد لقدرة الإنسان على فهم العالم، وعلى السيطرة عليه بالوسائل التكنيكية.

أما الإنسانية العمالية المكافحة والمشبعة بروح بروميثيوسية فلها متطلبات أخرى. فعندما يحطم بينيون نافذة ألبرتي، ويقفز على خشبة المسرح ليحطم الأعمدة التي تحمل مكعبات المنظور الكلاسيكي، ولا يحاول تحديد مكانه من الواقع، بل يسعى إلى إلغاء المسافات بأن يلصق عينه بالأشياء تمامًا كما نراها أثناء المشاجرات، وعندما يحول التصوير والمشاهد إلى مساهمين فيها، فإن هذا التصوير يكون مناسبًا بدرجة أكبر لإيقاع وروح عصرنا الذي عاش تغيرات عميقة، سواء في العالم أو في الإنسان. لم يعد العالم مجموعة

من الأشياء والقوانين المحددة والمرقمة والموضوعة بنظام ثابت ومستقل عنا وعن نشاطنا، لم يعد العالم كذلك، سواء بالنسبة للفني أو لرجل العلم أو للسياسي أو للفنان. ولا يمكن أن يكون العلم أو الفن أو التطبيق، أيًّا كانت صورته، مجرد عملية جرد تحليلية بحتة لطبيعة ثابتة، ولإنسان محدد نهائيًّا، ولأخلاقيات تخضع لقواعد أزلية.

إن العالم مجال تصارع قوًى مختلفة، والإنسان أحد هذه القوى التي تواجه القوى الأخرى. وسواء كان هذا الإنسان عالم طبيعة أو مكافحًا سياسيًّا أو فنانًا مصورًا، فهو لا يكون أمام الأشياء، بل بداخلها.

وأعمال بينيون تقحمنا في هذه التجربة الحية للخلق المستمر للعالم وللإنسان بواسطة الإنسان نفسه.

وتوجد أساليب أخرى لـ «التباعد» عن الواقع ومعاملته كمشهد، لا يقبلها بينيون. فهناك مثلًا الأسلوب التأثيري الجديد بزعامة سوراه وسينياك، وهو يعتمد على الحرفية المدققة في لمساتها، وعلى المقاييس الدقيقة، فيفصل بين الفنان والعالم بحسابات علماء الرياضة والطبيعة، ويضع بذلك حاجزًا يفصل بلا أي انفعال بين الفنان والأشياء، ويمنعه من أن يتلمس بشكل مباشر دسامة الأشياء وحركتها.

إن وجود الإنسان وإيجابيته في العمل المصور يحوِّل هذا العمل إلى عالم صغير وإلى شمول عضوي حي. وقد تغيرت أشكال هذا الشمول خلال التاريخ، ويعتبرها بينيون إحدى السمات الأساسية للتصوير الحديث. ومن الممكن تحقيق تلك الوحدة بتكوين الأشياء كما هو الحال عند باولو أوسيللو، وبالأضواء كما هو الحال عند رامبرانت، وبالألوان كما هو الحال عند فان جوخ. ولكن العمل الفني لا يتحقق إلا بالإيقاع الداخلي الشامل. أما الشكل الخاص المميز لبينيون في هذا الشمول فيضفي الطابع الإنساني العام على العالم كله؛ فوجود الإنسان وجهوده ملموسة عمليًّا في كل مكان. كان سيزان يحلم بالتوفيق بين «مناكب التلال ومنحنيات النساء»، ويواصل بينيون الطريق الذي بدأه سيزان، وهو طريق يتجه نحو نسخ الواقع ببناء اللوحة بعناصر يبدعها الإنسان، ولا يستعيرها من الطبيعة مباشرة.

ففي لوحات بينيون، تتحول الأشجار والحيوانات والمنازل والصواري والسحابات والناس إلى عضلات متشابكة يوتِّرها مجهود إرادي واحد. وكثيرًا ما يكون هذا التوتر من الشدة بحيث تبدو كأنها عضلات جسم سُلخ جلده، فكشف عن الدماء والألياف.

والوحدة في عمل من هذا النوع لا تكون وحدة معمارية، بل عضوية، تنبع من الداخل وتنتشر إلى الخارج، كما نشاهد في التكوينات العظيمة لديلاكروا في لوحتَي

«دخول الصليبيين القسطنطينية» و«موت سردانابال»، حيث نجد موجة واحدة تجتاح اللوحة، وتدفعنا معها في تدفقها. ولوحة «الدراس وحاملو القمح»[١٤] لا تدعونا إلى تأمل صورة لحركة، بل تدمجنا في الحركة نفسها، وتشركنا في عمل الإنسان الممتزج في لحن واحد مع الأتربة والريح، ومع السحابات والأشجار. فكل الأشياء تتم بسرعة وبقوة، وتدفع في سيل واحد يفرض علينا الوجود الجامع للحياة المتدفقة التي يشتبك فيها الإنسان مع الأشياء في صراع مباشر.

وقد استفاد بينيون من الثورة التي أطلقها بيكاسو لكي يصل إلى ذلك الانقلاب العميق في الفضاء التصويري. إنها لثورة تشبه ثورة كوبرنيكوس، تعتبر أن العالم يدور حول الإنسان، وتؤدي إلى تغيير عميق في الأشياء.

على أن القضية الشخصية تمثلت في ترجمة الحركة إلى لغة تعبر عن إرادة المشاركة والشمول.

وقد تعرض رودان لهذه القضية، كما توصل إلى حل لها بالربط التركيبي بين الإيماءة المخططة والإيماءة المنجزة. وهكذا تتجمعان معًا في ذاكرتنا، وفي مخيلتنا التي لا تخضع لمقتضيات التصوير الفوتوغرافي اللمحي. فالتصوير اللمحي يثبت الحركة في إحدى لحظاتها، في حين أن ذهننا الذي لا يكف عن النشاط يلتقط ويصوغ ما حدث وما سيحدث، بدلًا من تجميده في «لحظة مجردة» من لحظات الحركة، فيبدو الإنسان وكأنه «يحجل» عند إيقاف حركته للحظة لا تتجاوز واحدًا على الألف من الثانية. لقد علق رودان على لوحة «القديس حنا المعمداني» قائلًا في مجرى معارضته للاستشهاد الآلي بعدسة التصوير: «الفنان هو الصادق، أما الفوتوغرافيا فهي الكاذبة؛ لأن الزمن لا يتوقف في الحقيقة.»

ولا يكتفي بينيون بتكثيف عدة لحظات من الحركة في صورة واحدة. فعالمنا هذا في صيرورة دائمة، وهو ميدان تصارع بين قوًى مختلفة، كما ترى فلسفة هيراقليطس؛ ولذا فالزخارف والخطوط المتشابكة والمتقاطعة تلخص عالم الحركة.

والخط الممدود لا يحدد الحواف بقدر ما يرسم خط السير، ويدل على الإيقاع أكثر مما يدل على أي شيء آخر.

[١٤] الدراس وحاملو القمح، مطبوعات جماعة الفن، ص١٢.

وكثيرًا ما يقوم اللون بمهمة اللحن المقابل، فيتبع تموج الخط الأسود المدود ويتوافق معه، وهكذا يرشد الخط اللون ويبرزه من خلال التباين. ولا شك أن ذلك يفسر لنا أهمية اللونين الأسود والأبيض بين مجموعة الألوان التي يستخدمها بينيون، فهما أنسب الوسائل لتفجير الأشكال أو لإشعال حرائق من الألوان.

وتساهم اللمسة في مشاركة الفنان والمشاهد في الحركة. وينفعل بينيون بعمل البشر كما انفعل فان جوخ بعذابات الطبيعة. على أن لمسات فان جوخ كانت تنتشر كبُرادة الحديد حول مجال مغناطيسي، وفي نظام تتحكم فيه الحساسية المفرطة. أما لمسات بينيون فتصل إلى أقصى حد من التوتر كما لو كانت أليافًا عضلية تبذل مجهودًا، وتتشابك مثل القبضات.

ومشاهدة لوحة لبينيون ليست مجرد تأمل، بل عمل إيجابي يستلزم التواجد الشامل للإنسان، ويدعو إليه نداء ملحٌّ يوجهه العالم. إنه أشبه بالالتحام بالمعنى الذي يقصده المصارعون بهذه الكلمة، أي إنه يفرض على عيوننا وعلى عضلاتنا الإحاطة والتوتر والمقاومة والتماسك.

وهكذا يهتدي الفن من جديد إلى أصوله الحية؛ العمل والسحر. وكثيرًا ما تدعونا لوحات بينيون إلى التفكير في جدران كهوف لاسكو وألتاميرا عندما كان الإنسان يعبر في عهود الحياة الأولى عن شبح بقرة وحشية، أو وعل بمجموعة واحدة من الخطوط المتشابكة. كان الإنسان البدائي يبرز في آن واحد الوضع الجانبي الخاطف للحيوان وانطلاقاته، مع التعبير أيضًا عن رغبة الإنسان، أي ملاحظته الدقيقة، وعن المفعول السحري للرسم.

إن البحث في الثقافة الفنية الممتدة عبر آلاف السنين يسمح لنا بالتوصل إلى درجات أعلى في نضارة الرؤية وقوة التحكم.

ما أبعدَنا هنا عن اللوحة الكلاسيكية التي تحاكي الواقع، وعن اللوحة-الموضوع، في بداية هذا القرن! وعن اللوحة-الآلة التي يدعو إليها التجريد! إن اللوحة-القوة تستأثر بنا بكل جوارحها وبراثنها.

ويتمثل الواقع في اللوحة-القوة في المشاركة، لا بالمعنى السحري للكلمة، ولكن بمعنى العمل والصراع.

والواقع الفني ليس مجرد أشياء منعزلة عن الإنسان كما تصورته المدرسة الطبيعية.

وهو ليس الأنا المنعزل عن الأشياء كما تصورته المدرسة الرومانتيكية.

إن الواقع وحدة بين الأشياء والإنسان من خلال العمل. إنه واقع عمالي وكفاحي، يشعر الإنسان من خلاله أنه مسئول عن كل شيء؛ عن العالم وعن مصيره، عن نفسه وعما ينقصه، بل وعن جمود حركة الأشياء أيضًا.

وهذا التصوير ليس مجرد رسم للأشكال بالمفهوم الضيق والضحل للواقعية، الذي يكتفي بنقل صورة الأشياء في عالم لا وجود للإنسان فيه.

وهذا التصوير ليس تجريديًّا بمعنى اقتصار مهمة العمل الفني على تلبية المقتضيات الشكلية وحدها، أو «الضرورات الداخلية» وحدها كما يسميها كاندينسكي.

إنه تفهم إنساني للواقع لا يحس به سوى العامل أو المكافح، إنه ليس واقعًا نتأمله، بل نعيشه ونغيره. ويعرِّف بينيون العمل فيقول: «لا بد من نوع من الإيقاع الغريب، ومن إحساس بنبضات الأشياء، فنشعر بالفرح عندما يتضح لنا أن العضلات تستجيب ... تلك هي الحالة النفسية والجسدية للعامل المنطلق في عمله الموفق ... انظروا لهذه الحواف، إنها تفيض بأعداد من القائمين بعملية الحصاد ... إنه احترام للعمل ... وقد تعتبرون ذلك ضربًا من الغنائية.»

ومن الأصوب أن نقول إنها ملحمة.

فبينيون، المصور لأعمال الإنسان ومعاركه، ليس شاعرًا غنائيًّا لا يعبر إلا عن ذاته، بل إن واقعيته الملحمية تناسب زمننا.

وهو يعمل بوضوح تام. كان بيكاسو يقول عن جوان جري: «ما أجمل أن يعرف الفنان ما يعمل!» وهذا القول ينطبق على بينيون. فوعيه الجمالي في مستوى قدراته الخلاقة، وهذا التوازن نادر للغاية عند المصورين.

وتكمن أهمية تصوير بينيون في تعبيره عن القانون الحقيقي والعميق لعصرنا. وهو واحد من خير الشهود على زمننا.

ومن هنا يتضح مغزى المرحلة الجديدة التي استهلَّها بيكاسو بـ «اختطاف السابينيات».

كان سيزان، ومن بعده بيكاسو، يعيدان النظر في مفهوم الحيز بعد أن أضحى تقليديًّا منذ عهد النهضة. وفي نفس الوقت، كان العلم يعيد النظر هو أيضًا في هندسة إقليدس ونيوتن وكانط، ولا يعتبر الفضاء مجرد فراغ ثابت لا يتحرك.

وكان علم الطبيعة، شأنه شأن التكعيبية، يعيد النظر في المفهوم التقليدي والآلي للأشياء وللذرة، باعتبارها حقائق قابلة للعزل التام ذات تركيب لا يتغير، ووضع محدد وثابت. أما الآن فإن علم الطبيعة يعتبر الشيء مجرد نقطة فريدة في مجال القوى، ولا يمكن تعريفه إلا في علاقته بالمجموع، كما يثبت أيضًا أنه لا توجد مادة بدون حركة، ولا حركة بدون مادة، وأنه يستحيل سبر أغوار الواقع.

لم يكن الانقلاب أقل شأنًا من ذلك في العالم الإنساني. فمنذ نصف قرن من الزمن، قضى علم النفس على التصور التجريبي لعالم المدركات القائم على «المعطيات المباشرة» للحواس، وعلى التصور الميتافيزيقي القائم على تحليل النفس الإنسانية إلى ملكات متميزة عن بعضها البعض، يمكن عزل كل منها على حدة. وقد تصدى بوليتزير لهذا التجزيء، كما تصدى أيضًا لـ «المعطيات المباشرة» عند برجسون، وقدم في المقابل الدراما (بمعنى تفاعل الأنا مع الآخرين) التي تعترض أيضًا على علم الظاهريات (الفينومينولوجيا)، وعلى نظرية الجشطالت التي يرجع إليها الفضل في إبراز الدور الأول لـ «الكلية». واستخلص هنري فالون جدلية الفكر من جدلية العمل. أما باشلار فقد تعرف على الحدوس العميقة للماركسية وطورها، فأحل «الجدل المتقابل» للغرض وإثباته محل «الأشياء في ذاتها»، كما تقررها نظرية المعرفة عند ديكارت. وفي علم الأخلاق أيضًا طبقت الجدلية على المفهوم التقليدي لـ «الطبيعة الإنسانية» الأزلية، والمُثل العليا الثابتة، والوصايا الخالدة، فارتقت قيم الخلق لتحتل الصف الأول.

والفن الحديث الأصيل مظهر لذلك التغير العميق في المفهوم التقليدي للإنسان. وأعمال بيكاسو تشترك في الجبهة المتحركة للمعركة العظيمة، أي لمعركتنا؛ معركة الإنسان.

وهكذا سار بيكاسو منذ ستين عامًا في طريق الإنسان، دون أن يتخلف أبدًا. وأثار بلغته الخاصة قضية مغزى عصرنا ووسائل التعبير عنه، كما أثار أخطر القضايا، وهي قضية الاختيار. وما زالت أعماله تعبر حتى الآن عن إحساس أعمق بالمسئولية.

وكانت ثقته التي لا تتزعزع بالإنسان مرشدًا له على الدوام، مما سمح له بأن يهمس في أحوال كثيرة في آذان الناس بالكلمات التي ودوا لو ترددت في أغانيهم.

لقد رسم من خلال أعماله خطوط التقدم الذي أحرزه الشر في عصرنا، كما رسم أيضًا خطوط التقدم الأعظم للأمل.

كتب موسينياك يقول إن بيكاسو «فنان في مستوى انقلابات العصر الذي نعيشه»، وهو يتيح لنا التعرف على أنفسنا في هذا العصر المتخم بالعنف والفوضى والأمل.

ويستطيع كل إنسان مكافح ومحب أن يدرك ويقدر احتمالات المعركة، وقوة حبه، من خلال ما أسماه أحد النقاد عن حق «الرموز الجبرية للأمل» التي تستخدم علامات جديدة دائمًا.

تتميز الإنسانية التصويرية عند بيكاسو بكونيتها، فقد عاد إلى مصادر العمل الخلاق عند الإنسان في كل العصور وكل القارات؛ لكي يعيد التفكير بشكل شامل في معنى التصوير ومهمته.

وقد قالوا على سبيل المزاح: «إن أعمال بيكاسو بمثابة فيتامين «ب» التصوير.» ويحمل هذا الكلام في طياته الاعتراف بقدرة التجديد الكامنة في هذه الأعمال.

وبفضل بيكاسو أصبح فن التصوير واعيًا باستقلاليته تجاه العالم الخارجي، وتجاه مقاييس الجمال التقليدية. لقد تحرر الفن من الأدب، وحلت المشاركة الإيجابية محل التأمل. وكما قال بول فاليري، لم يكفَّ التصوير عن تغيير الطبيعة لكي ينافسها. فمهمة الفن ليست نقل الطبيعة، بل التعبير عن حركتها وحياتها، وعن تجاوزها بالأسطورة التي تنبئ بصورة المستقبل.

يرى بيكاسو، ككل الثوريين، أن التوصل إلى تفسير جديد للعالم لا يكفي، وإنما يتعين تغييره وإعادة بنائه لا وفقًا لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنسلخة فحسب، ولكن وفقًا للقوانين الإنسانية الصرفة. وتصوير بيكاسو يعيد خلق كل شيء بعمل كامل من صنع الحب والأيدي والقلب والفكر.

لم تنشأ الحياة الحقيقية بعد، وهي لا توجد في الأشياء، ولكن في الإنسان وحده. ذلك هو القانون الأعظم الذي استخلصه بيكاسو من أجل التصوير. لقد خلق بيكاسو أساطير ككل فنان أصيل، وواصل تحدي بيجماليون، أي منح المادة نبضات إنسانية حية.

ويعرِّف إيلوار الإسهام الأساسي لبيكاسو من أجل إخوته من البشر في «بيكاسو، أستاذ الحرية الطيب»، بقوله: «أنت تعلمهم أن المرور بالخيالات السعيدة والحلم بإجازة لا نهائية؛ أمر جميل، ولكنك تمنحهم أيضًا الرغبة في رؤية كل شيء، والشجاعة اليومية لرفض الخضوع للمظاهر الفانية.» فهل هناك تقدير أروع من ذلك لواحد من أكبر مستكشفي أبعاد اللامتناهي؟!

سان جون بيرس

في مسرحية «المدينة» لكلوديل، تقدِّم إحدى شخصياتها التعريف التالي للشعر:

يا بني! عندما كنت شاعرًا بين البشر
ابتكرت بيتًا لا وزن له ولا قافية،
واستوعبت في طيات قلبي وظيفة مزدوجة متبادلة،
أستنشق بها الحياة لأردها
كلمةً مسموعة
في زفير أسمَى.

والواقع أن هذا التعريف بالشعر يشمل القضية التي يطرحها شعر سان جون بيرس، أو بالأحرى التحدي الذي تثيره أعماله. فما هي العلاقة بين الحياة التي يستنشقها هذا الشاعر وبين الكلمات التي يطلقها زفير أشعاره؟ ما هي العلاقة بين عالم أشعاره وبين تجارب حياته؟

إن دراسة شعر سان جون بيرس تعني أولًا البحث في قوانين تحول تجربته إلى عمل إبداعي.

على أن هذه المهمة تكون شاقة بشكل خاص عندما يتعلق الأمر بشاعر حرص دائمًا على الحيلولة دون الربط بين شخصيته الاجتماعية وبين أعماله الشعرية. ولو أننا وافقناه على هذا، لما عقدنا أي صلة بين أشعار سان جون بيرس وبين ألكسيس ليجيه (اسم سان جون بيرس الأصلي)، الرجل الذي حرك سياسة فرنسا الخارجية سنوات عديدة، بالرغم من تعاقب عدة وزارات.

لقد كتب يقول في عام ١٩٤٨م، في خطاب له مرسل لماكس بول فوشيه: «أرجو أن تُعفيني بالذات من الإشارة إلى حياتي الدبلوماسية. لم يكن عبثًا أن اخترت اسمًا أدبيًّا مستعارًا لنفسي، وأن مارست باستمرار الازدواج الواضح في شخصيتي ... والواقع أن أي ربط بين سان جون بيرس وألكسيس سان ليجيه، لا بد أن يؤدي إلى تشويه نظرة القارئ والإضرار بتفسيره للشعر.»

على أنه يتعين علينا التصدي لهذا التحدي، والتغاضي عما حظره علينا، لكي نحاول استخلاص معنى أعمال سان جون بيرس الشعرية التي هي من أعظم ما كتب في العصر الراهن.

فما تشهد عليه الأعمال الإبداعية له وزن أكبر من إرادة مؤلفها. وهناك حقيقة بديهية أولى تفرض نفسها؛ كل مادة العالم الشعري لسان جون بيرس مستعارة من تجارب حياة ألكسيس ليجيه؛ فالصور التي اختارها، والكلمات التي حكى بها هذه الصور، ومسلك صاحب هذه الاختيارات والمعبر عنها، وكل كنز الأحاسيس والذكريات والالتزامات التي تدخل في بناء شعره ... كل ذلك مستقًى من أعماق حياته.

كانت طفولته طفولة أمير حديث السن يعيش في جزيرة صغيرة تزين بحر الأنتيل، حيث «كان الماء شمسًا خضراء» (١: ١٧).[١] وقضى صباه أيضًا في نفس المقر الساحر بأبهته الطبيعية، وبهائه الإنساني، وخصوبته الوافرة، وأسرار جماله التلقائي؛ ففي قلب الجزيرة كان يرقد ذلك القارب الذي قذفه الإعصار، فنمت فوقه خضرة مدارية طاغية أضفت عليه حياة برية غريبة يقول فيها الشاعر:

وفي التو حاولت عيوني أن تصور
عالمًا يتأرجح بين مياه لامعة،
وتعرفت على قمة الصاري الأملس،
ومصطبته المغطاة بالأوراق،
وحبال من عُلَّيق

[١] في كل استشهاد بشعر لسان جون بيرس، سيرمز الرقم الأول، وهو ١ أو ٢، إلى الجزء الأول أو الثاني من مجموعة أعمال الشاعر. أما الرقم الثاني فسيشير إلى الصفحة.

أفرطت أزهارها في الطول فأصبحت
أطرافها صيحات الببغاء.

(١: ٢٠)

إن المواد الأولية التي بنى بها بيرس عالمه الشعري مستقاة من حياته كلها، بكل تفاصيلها البسيطة، وبكل مصادفاتها الغريبة.

على أن حياته هذه لا تشمل طفولة أمير فحسب، بل ومهنة أمير أيضًا؛ إذ أتاحت له القيام بجولات طويلة في صحراء جوبي على صهوة جواده، وبرحلات في المحيط الهندي، وهيأت له النفي أيضًا على شواطئ أمريكا عندما استبعده الماريشال بيتان. وهكذا اتسع مجال انطباعاته وتجاربه. لقد عاش بيرس أميرًا متجولًا يقطع الفيافي والبحار طولًا وعرضًا، ليلتقط منها الآثار والشواهد على عظمة الإنسان من خلال الثقافات والحضارات المندثرة، وليتأمل أيضًا في ممارسة السلطة، وفي النفي بعيدًا عن الوطن، وفي البحر وفي الصحراء، وفي الغضب وفي الأمل، وفي الأغنية التي تجمع كل ذلك في قلب الإنسان.

ولغة بيرس خير شاهد على حياته، سواء في اختيار الألوان والنباتات التي أحاطت بطفولته، أو في انتقاء الصور والكلمات والألفاظ وتراكيب الجمل المستوحاة من مكاتب السفارات، ومن النصوص المنقوشة على اللوحات الحجرية.

على أنه من الصحيح أيضًا (وهذا ما سيساعدنا على فهم إصرار سان جون بيرس على الفصل بين العالم الذي عاشه، وبين العالم الذي أبدعه) أنه بالرغم من استخدامه هذه المواد، إلا أن قوانين البناء لا تختلف، بل وتتعارض مع تلك المواد نفسها؛ ولذا كان بيرس شخصًا واحدًا وشخصًا مزدوجًا في آن واحد. وحياته كل لا يتجزأ وإن كان التناقض قانونها.

كتب بيرس يقول: «لقد واظبت دائمًا على ممارسة الازدواج التام في شخصيتي.» وهذا الرجل الممزق إلى جزأين يمثل عصره، عصر ازدواج شخصية الإنسان.

وكثيرًا ما ذكَّرني بسان جون بيرس بطلان في رواية أراجون «الأحياء الجميلة». هذان البطلان هما: كيسنل وجريزانداج؛ أحدهما رجل أعمال ناجح، والآخر من كبار موظفي الدولة، مثل ألكسيس ليجيه. وكلا البطلين مواظب تمامًا على حياة أخرى خارج حياته العامة؛ الأول يحلم بالحب، والثاني يعشق شعر رامبو. يقول كيسنل في الرواية: «الحكومة والأعمال والأرقام، كل ذلك ليس سوى مظهر زائف. أنا أفكر فيما لا أقول ... نحن أناس

مزدوجون كالآخرين، نعيش في مرحلة تاريخية ربما اصطلحوا في يوم من الأيام على أنها عصر ازدواج الإنسان. لقد قسمت حياتي دائمًا إلى جزأين ...» (ص٢٦٧). تلك أيضًا لغة ومأساة سان جون بيرس.

ويقول جريزانداج، صديق كيسنل: «نحن اليوم أناس مزدوجون ... أحدهما يؤدي وظيفة في المجتمع، والثاني لا يمت بصلة إلى الأول، بل يحتقره أحيانًا، وهو في تناقض دائم معه ... والإنسان الاجتماعي يتقبل الكوارث الضرورية ببرود، أما الإنسان الحقيقي فلا يستسلم لها ... ويتمثل دفاعي كله في التمسك بهذا الازدواج، وفي الحفاظ على واحة لي ... على شيء لا يسري عليه القانون الحديدي الصارم المتحكم في الحياة» (ص٢٨٣–٢٨٥).

ألم يعش بيرس مأساة مشابهة؟

كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية في السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية، عندما كفَّت فرنسا عن أن تكون دولة كبرى. وقد عاش بيرس هذا التدهور والاحتضار. ولن نتناول بالتحليل هنا دوره أو مسئولياته، على أننا سنضع في اعتبارنا وعيه بهذا الفشل، بوصفه أحد العناصر المفيدة في تفهم شعره. لقد عاصر بيرس منذ عام ١٩٣٣م طوفان الهتلرية، وقابله بالنظرة نفسها التي رآه بها أريستيد بريان؛ إذ كان بيرس من أقرب المتعاونين معه.

لا نجد أبدًا في التحليلات السياسية لهذا الدبلوماسي الشاعر أي أثر لذكر القوى أو المصالح الطبقية التي خانت الأمة الفرنسية، وتسببت في هزيمة عام ١٩٤٠م، ولكن الشاعر يثور على جهاز الدولة الضخم الذي يلتهم الرجال، مع أنه من التروس الأساسية في هذا الجهاز بوصفه الوكيل العام لوزارة الخارجية. إنه يعاني وطأة الغربة بعد أن أصبح ألعوبة تتقاذفها وتسحقها قوًى خارجية غريبة ومعادية. وهو يعيد النظر في قرن كامل من حياة الإنسان. وكانت كارثة عام١٩٤٠م من عوامل إدراكه ووعيه الحاد بالفوضى الشاملة وبالغربة، ومن هنا نبعت أجمل قصائده. كان أول رد فعل له الانفصام والرفض: «لا تفاهم مع ما كان» (٢: ١٠٩)، كما كتب في قصيدة «رياح».

وها هو يقول:

«آه! ما كان أحسن الذي استبشرناه من خطى الإنسان على الحجر ... آه! ما كان أكثر الذي توقعناه من الإنسان تحت القناع» (٢: ١٦٧).

«إن ما يزيد عن قرن من الزمن يتستر بزلات التاريخ» (١: ١٧٨).

«ألا ترون فجأة أن كل شيء يتدانى، كل ما يزن المركب، وكل ما يجهزه، والقلاع جميعًا تحجب وجهنا، وكأنها شقة كبرى من الإيمان الميت، وكأنها شقة كبرى من ثوب العبث ومن غشاء الزيف، وأن الأوان قد آن لنمسك بالفأس فوق سطح المركب؟!» (٢: ٣١).

ولهذا التعبير الشعري دلالته الواضحة؛ فالملكية تقف في وجه الكيان الإنساني. إنه يقول لنا في قصيدة «مرارات»: «إنما فخر الحياة في اقتحامها، لا في استهلاك الشيء ولا في تملكه» (٢: ٢٤٣).

وتلك هي المسألة الأولى في الغربة التي صاغ كارل ماركس قانونها الأساسي بقوله: «بقدر ما يزيد ما عندك، بقدر ما يتناقص كيانك.»[٢] فعالم الملكية والغربة الذي تتخذ فيه العلاقات الإنسانية مظهر الأشياء المنفصلة عن الإنسان، الغريبة عنه، المعادية له والمسيطرة عليه، يُطبِق بكل ثقله على الكائن، ويقف في وجه انطلاقه.

وهذا التناقض قائم في قلب الإنسانية البرجوازية من أيام جوته حتى أيام سان جون بيرس.

حطمت البرجوازية طغيان الإقطاع، والقيود التي فرضها على ازدهار الإنسان، فأيقظت بذلك الحلم الكبير في قيام الإنسان الكامل المتمكن؛ إنسان هيجل وجوته. لقد كتب فورباخ آنذاك يقول: «يجب أن يكون مَثلنا الأعلى هو الإنسان الكامل، الحقيقي، المتطور أبدًا.»

على أن الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي هيأت إمكانية التطور الكامل للإنسان كفرد له كيانه الموحد والشامل، خلقت في الوقت نفسه إمكانية سحق وتشويه الأغلبية الكبيرة من أفراد المجتمع. وإذا كان التناقض الأساسي في جدلية التطور التاريخي يدل على عظمة الإنسانية البرجوازية، فهو يرسم في الوقت نفسه حدود هذه الإنسانية. فقد أنجب المجتمع البرجوازي الإنسانية العظيمة، ولكنه حكم عليها أيضًا بالغرق.

وتصوِّر أعمال جوته، ابتداء من فرتر وبروميثيوس حتى ويلهم مايستر وفاوست، مأساة الإنسانية البرجوازية المتمثلة في النزاع الدائم بين الحلم العظيم بالتطور الحر والعالمي للإنسان، وبين المجتمع البرجوازي نفسه. فازدهار الشخصية الإنسانية، وقيام التعاون المتسق والمثمر بين الناس؛ يصطدم بقوانين المجتمع البرجوازي، بصراعه الطبقي، وبمنافساته الدامية، وبالتقسيم المميت للعمل، وباستغلال واضطهاد الأغلبية الساحقة من

[٢] كارل ماركس، مخطوطات عام ١٨٤٤م، الجزء السادس، ص٥٤.

الأفراد. وكان الوعي بهذا التناقض، الذي لن يجد له حلًّا أبدًا في إطار نظام رأس المال؛ كان مصدر العظمة المأساوية في واقعية بلزاك وستندال. وكانت السمة المميزة للرومانتيكية، ابتداء من روسو حتى السريالية، هي محاولة الهروب من هذا التناقض بخلق عالم مكمل لعالم الواقع.

ومأساة سان جون بيرس الخاصة، تتمثل في ذلك الازدواج الذي يفرضه قانون العالم الذي يعيش فيه، وقانون الطبقة التي ينتمي إليها؛ فهو لا يستطيع أن يحول نشاطه في المجال العام إلى شعر، ولا يستطيع أن يحول شعره إلى عمل. فحياته لن تكون شعرًا يعبر عن أعماله، كما لن تكون أيضًا عملًا يعبر عما يصبو إليه شعره.

ويشمل هذا الازدواج مرحلة تاريخية بأسرها، وهي مرحلة الإنسانية البرجوازية. وقصائد سان جون بيرس هي أقصى ما توصلت إليه هذه الإنسانية حتى الآن، وهي على نقيض نشاطه، مع أنها تلازمه دائمًا.

وهذا الانقلاب الكبير في وظيفة العمل والحلم الناشئ عن استحالة قيام التوافق بين الإنسان الذي يعمل ويتصرف، وبين الإنسان الذي يحلم؛ سمة تميز بها الشعر الفرنسي طوال قرنين من الزمن.

منذ بداية الازدهار الكبير للرأسمالية، والشعر يضع على عاتقه مهمة إعلاء شأن الكائن على حساب الملكية. وهو يعبر عن الحاجة إلى تحقيق الكيان الإنساني في مواجهة كل ضروب الانسلاخ. وتتحكم حركة عصرنا في حركة الشعر؛ فبقدر ما يتحول الإنسان إلى جزء من الكون يتضاءل رويدًا رويدًا، بقدر ما يعبر الشعر عن الحاجة إلى ربط الأنا بالحياة الشاملة التي نحياها كوجود وكارتقاء بالكائن. ويتغاضى الشعر شيئًا فشيئًا عن نقل الواقع أو التعبير عنه لكي يخلق ويتغنى بعالم أكثر صدقًا.

غدا الشعر وسيلة للمعرفة وللكشف، وتحولت الجماليات إلى أخلاقيات وإلى وسيلة للتغني بالحياة ولتجاوز الإنسان. ويقول بول فاليري: «إن الشعر يدعونا إلى الصيرورة أكثر مما يدعونا إلى الفهم.»

وشعر سان جون بيرس نهاية مطاف لتطور عرفه الشعر منذ بداية القرن التاسع عشر. فحتى هذا التاريخ كان الفنان لا يطرح قضية وجود عالم خارجي أو داخلي يشكل نموذجًا يجب على الفن أن يوصل إلينا واقعيته بوسائله الخاصة.

ومع ظهور الرومانتيكية أصبحت هذه البديهية موضع أخذ وردٍّ.

بدأ الفنان يغض الطرف شيئًا فشيئًا عن الموضوع كما عرفتْه وثبتته بل وحجَّرته التقاليد والمجتمع واللغة. وصاحَب هذا التباعدَ التدريجي عن الموضوع اهتمامٌ أكبر فأكبر بالذات. ولم تعد مهمة العمل الفني التعرض للعالم القائم فعلًا بقدر ما أصبحت مهمته السعي إلى خلق عالم آخر. وهكذا يكون الشعر، بمعناه اللغوي، عملية خلق حقيقية.

تقدم لنا الطبيعة، بالطبع، الألوان والأشكال والمظاهر، ولكنها مجرد مواد خام فقط. ولا يقبل الفنان الالتزام بتمثيل أي شيء أو محاكاة أي موضوع، بل يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة، ليبني بها عالمًا آخر.

وعندما يدير المصورون والشعراء ظهورهم للواقع المرفوض فإنهم يخضعون، بلا وعي منهم، لقانون التطور التاريخي، وللتناقضات الداخلية المحركة للتطور.

كان لوتريامون يحس دائمًا بالحاجة إلى «سماء مقابلة». وكشف رامبو عن «عصر السفاكين» في محاولة منه للخروج من التناقض بين الحياة الواقعية والشعر، ولكنه آثر في نهاية الأمر طريق السكوت، ورحل إلى هرر، حيث اندفع في مغامرة يائسة، واشتغل بالنخاسة بسبب عجزه عن مواصلة حياته كإنسان وشاعر في فرنسا، التي انتصر فيها أعداء ثورة باريس في عام ١٨٧١م. أما جيرار دي نرفال فقد عثر في اختلال الأعصاب وفي الموت على مخرج له من الأزمة. وراح بودلير يبحث عن عالم آخر لعجزه عن الحياة في العالم القائم، كما يتضح من قصيدة «طائر الألبتروس» الذي تمنعه أجنحته الهائلة من السير على الأرض. وقد اقتفى مالارميه أثر بودلير في قصيدة «البجعة اليائسة». أما ألفريد جاري فقد اعتمد على ضحكات الأب آوبو العريضة، وكلف الدكتور فوسترول، عالم «الباتافيزيقيا»، بمهمة دراسة «القوانين المنظمة للاستثناءات وتفسير العالم الملحق بعالمنا هذا».

وأيًّا كانت أوجه الاختلاف أو عدم التساوي بين عبقريات هؤلاء الفنانين، إلا أنهم ينتمون جميعًا إلى معسكر واحد، وإلى أسرة واحدة تعتبر، بكل بساطة، أن كل ما يوجد في عالمنا أضحى عاديًّا ودارجًا. وفي رأيهم، تتمثل العظمة في رفض كل مفهوم نفعي ووضعي للعالم (وإن كانوا لا يعون أنهم بصدد عالم رأس المال بالذات)، وفي خلق عالم إنساني. وسان جون بيرس واحد من أفراد هذه الأسرة.

فالشعر بالنسبة لهم جميعًا امتداد للفلسفة عندما تصل إلى المسلَّمات النهائية، وعندما تصبح شكلًا للوجود في العالم.

يبدأ كل شيء عند بيرس بالنفي وبالتمرد، وبالوعي بأن هذا العالم غريب عن الإنسان: «كنت أحس أني أعيش عند الناس، وإذا بالأرض تفوح بروحها الغريبة» (١: ٢٠١)؛ «هذا العالم معتوه» (١: ١٣٩)؛ «إنه عالم من التجار، وبلاد كبيرة ينادي عليها الدلَّال لتُباع تحت الشمس المحرقة، والهضاب العالية تُقمع، والأقاليم يُقدَّر لها سعر وسط رائحة الورود المهيبة» (١: ١٤٢)؛ «ثم جاء رجال المقايضة والتجارة، رجال وفدوا من بعيد وقد وضعوا في أيديهم قفازات من الجلد إمعانًا في التعسف. وجاء كل رجال العدالة الذين يجمعون الشرطة ويجنِّدون الحرس ...»

«ثم رجال البابوية، الساعون إلى منصب القاصد الرسولي ...»

«هكذا كنا نحلم بين آلهة حائرين» (٢: ٧٠ و٧١).

«الكتب قرأناها والأحلام انتهت، أهذا كل ما في الأمر؟ أين هو الحظ إذن وأين المخرج؟ ... إن العرافة قد كذبت ...»

«وكان الشرف يتهرب من أنصع الجباه شهرة» (٢: ١٨٥ و١٨٦).

فهناك إذن عالم بأسره يترنح ويتصدع، وهذا العالم هو عالم شاعرنا. وهو لا يحاول الهرب منه بالالتجاء إلى فراديس مصطنعة.

أما معنى العالم، فهو لا يستطيع أن يبحث عنه خارج نفسه، كما فعل كلوديل؛ لأنه ليس متصوفًا.

على أنه لا يفقد الثقة في أي لحظة في الحياة وفي مستقبل الإنسان. وهو يحتفظ وسط الكارثة بأمل وتفاؤل طاغٍ، وبثقة في النصر الأخير للإنسان وحضارته وفتوحه. ونجد عند بيرس التفاؤل النبوئي المعروف عند بعض الرومانتيكيين عشية عام ١٨٤٨م، والإيمان الإنساني الملحوظ في قصيدة «اليهودي التائه» لإدجار كينيه، والإحساس الملحمي بعظمة الإنسان الذي ألهم والت ويتمان أو فيرهارين.

وتمتد أصول هذا الإيمان إلى التحالف الطويل المدى بين الإنسان والأشياء، وإلى التمسك بالمادة الموجودة في الطبيعة؛ لأنها كانت بداية أمجاد الإنسان. وقد عاش بيرس الالتصاق بالمادة في فردوس طفولته، حيث أحس مباشرة بارتباط الإنسان بالطبيعة الرائعة: «عليَّ أن أفتح من جديد موطني الجميل، والمملكة الجميلة التي لم أعد أراها منذ الطفولة، وعليَّ أن أذود عنها في نشيدي» (٢: ١٤٥).

بدأ شعر سان جون بيرس بصيحة الفرح وبحب الحياة، ولو أنه كان مؤمنًا لكانت قصائده صلوات شكر، ولكنها ظلت قصائد «ثناء» في الطبيعة، كما سمى أول ديوان له.

وقد كتب يقول لأندريه جيد: «هذا العنوان رائع حقًّا، حتى إني لا أريد أن أطلق اسمًا غيره على كل أعمالي، سواء نُشرت في كتاب واحد أو في عدة كتب.»[٣]

إن الوقوف بكل حماس إلى جانب قوى الحياة هو الفضيلة الكبرى، ونقصد الحياة هنا بجميع أبعادها، ابتداء من سَرَيان كل عصارات الطبيعة في عروقنا حتى الإحساس بالطاقة البشرية العظمى المنتشرة عبر تاريخ الإنسان، والتي تمنحه الثقة في مستقبل أسمى.

ويشيع هذا الإحساس باستمرار في كل أعمال سان جون بيرس، فكأنها من سبيكة واحدة أو قصيدة طويلة أو ملحمة فريدة للإنسان من خلال تجاربه وحضاراته. إنها «أسطورة العصر» المناسبة لعهدنا الراهن؛ لأنها تجعلنا نحسُّ ونعيش تلاطم أمواج التاريخ، وتدفع انطلاقاتنا نحو الطموح ونحو النشوة بالحياة.

في بداية الأمر، اتخذت هذه الثقة المتفائلة بالإنسان شكل الوجود الخصب للعالم المداري والانطلاقة الحية باسم «قانون اللذة الغامض، بوصفها جوهر فكرة الشعر».[٤]

وقد غذت طفولته السعيدة، الجديرة بأمير صغير، غذت هذه الحماسة الأولية: «ما أكثر أسباب التغني!» (١: ٢٦)؛ «ناديت كل شيء مترنمًا بعظمته، وناديت كل حيوان قائلًا إنه جميل وطيب» (١: ١٩). كان بيرس قد أمضى كل صباه في جزر الأنتيل، التي قال عنها كريستوف كولومبوس إنها أجمل أرض شهدتها عين الإنسان، فعرف كيف يقدم أروع صورة لها. وتميل قصائده التي تحكي ذكرياته إلى خلق جمال يضارع جمال هذه الطبيعة.

غير أن هذه التجربة النابضة، التي لا تخلو من تأثر بأندريه جيد، لم تكن سوى بداية عند سان جون بيرس. فهو لا يرى أن علاقات الإنسان بالطبيعة هي علاقات سلبية، ولا يكتفي بأن تتغلغل في نفسه نشوة الدنيا، بل يعتبر العمل شكلًا أشمل وأرفع لالتحام الإنسان بالطبيعة.

فالعمل هو قانون العالم المحرك للإنسان وللطبيعة.

والفكرة الرئيسية في نظرة سان جون بيرس للعالم هي فكرة الصيرورة عند هيراقليطس، أي فكرة الهدم والبناء اللامتناهي لكل الكائنات. وقصيدة هيراقليطس هي أقرب القصائد إلى أعمال سان جون بيرس، سواء في المعنى الكوني الذي ترمي إليه، أو في

---

[٣] كراسات البلياد، العدد العاشر، ١٩٥٠م، ص٢٦.

[٤] خطاب إلى فاليري لاربو.

شكلها النبوئي. كان هيراقليطس يقول: «هذا العالم لم يخلقه آلهة أو بشر. كان العالم، وهو الآن، وسيكون دائمًا نارًا حية إلى الأبد تشتعل وتنطفئ وفقًا لقوانين محددة ... والحاجة هي محرك العالم، والشبع هو احتراق له ... وأيًّا كان الطريق الذي تقطعه فلن تصل أبدًا إلى حدود الروح ... وللساهرين عالم واحد مشترك والذين ينامون، يستغرق كل منهم في عالم خاص ... والعراف الأكبر، صاحب محراب دلف لا يتكلم ولا يكتم شيئًا، إنه يشير.»

هذه بعض مقتطفات من هيراقليطس الإيفيزي الذي يذكِّرنا أسلوب كتابته وطريقة عرض أفكاره، باللوحات الحجرية التي تشهد على الحضارات المندثرة. وكأن سان جون بيرس قد حل نقوش هذه اللوحات، وترجمها إلى أشعار أضفت عليها حياة وشبابًا جديدين.

والإنسان لا متناهٍ متحرك، شأنه شأن البحار والرياح. وأهم قصائد بيرس تحمل عنوانَي: البحر والريح، بوصفهما رمزين للإنسان اللامحدود: «ولن يكون البحر ذاته هو الموضوع، بل إحساس الإنسان بالبحر وتملكه لفؤاده» (٢: ١٣٥)؛ وهو يحدثنا عن «المبشرون بالحلم وبالعمل، المتحدثون المتلهفون إلى الأبعاد الرحبة ...» (٢: ٦٧)؛ وعن «كبار المغامرين في فيافي الروح» (٢: ٨١)؛ و«الباحثون عن الطرقات والحياة الحرة» (٢: ٦٧).

هذه المقتطفات من أشعار بيرس تذكِّرنا بالوجود في التصور الهيراقليطي، وتدعونا إلى الأخذ به.

«لقبوني بالغامض، وكان البحر مقصدي» (٢: ١٦١).

والبحر هو الموضوع الرئيسي في أشعار بيرس، تغنَّى به كما تغنت الأوديسة من قبل، فالبحر عنده نداء وقضاء، وتسامٍ ولا متناهٍ.

إنه دعوة إلى البحث عن أرض جديدة لرواد فاتحين جدد:

«يا بحر بالبوا ... البحر نفسه منبثقًا! يا أنشودة قوة وعظمة، يطلق الإنسان فيها ذات ليلة وحشته المرتعشة ... فإن يكن كل شيء معلومًا لديَّ، فما حياتي إلا رؤية جديدة ... ودائمًا أبدًا، ستسبقيننا أيتها الذاكرة إلى كل الأراضي التي لم نرتَدْها بعد» (٢: ٩٩).

والبحر ضرورة عند الإنسان، عند كل من «لا يعقد السلام مع نفسه أبدًا» (١: ٣٦).

وإذا كانت وظيفة الشعر الأولى هي الوقوف في وجه إلحاحات الشك، فإنه يؤجِّج الرغبة والتعطش إلى اللامتناهي، وإلى الشمول الذي «تَدفع به إلى حدودنا وإلى ما بعد حدودنا حركةٌ عارمة» (٢: ٣٢).

«ودروب الدنيا كافة تلتهمنا في كفها» (١: ١٢٢).

والبحر عنده تجاوز يشبه التجاوز في الحب. كان أراجون يقول إن «الحب هو أن نخرج أولًا من نطاق أنفسنا.» ويرى سان جون بيرس، كما يرى أراجون والسرياليون، أن الحب وسيط بين الإنسان وكل الأشياء والتاريخ: «أنت المتنفس بين بحر الأشياء وبيني ...» (٢: ٢٥٢).

تمتزج دائمًا صور البحر والحب عند بيرس لأنها تبشر باللامتناهي نفسه.

«... الوحدة في قلب الإنسان. يا له من إنسان غريب بلا شاطئ، بجوار امرأة تعيش على الشاطئ!» (٢: ٢٢٨).

«والإنسان مطارد من حجر إلى حجر، حتى آخر مهماز من الصوان والصخر، ينعطف إلى البحر القديم ويرى في ألق قرون الزمن المسطحة، الفرج المتشنج الهائل، وبه آلاف التضاريس السيالة، وكأنه الأحشاء الإلهية وقد عريت في لحظة ما» (٢: ٣٠١ و٣٠٢).

وحب المرأة وحب البحر، كلاهما غني باللامتناهي نفسه، وهما رمز ووعد بالخلق وبالخصوبة وبالعمل، قبل أي شيء آخر: «ها هي الريح تهب. ومهماز العداء يجري على الماء الحي. والبحر المحصن هو الآمر دائمًا! ... وهل هناك حب كبير لا يتأمل في العمل؟» (٢: ٢٦٥).

«والحب أيضًا عمل! وأُشهِد الموت على ذلك، الموت الذي لا يغضبه سوى الحب ...» (٢: ٢٦٨).

ويعرف الشاعر كيف يحس من أجلنا بالظمأ إلى الأشياء الغريبة، وإلى السيطرة على القوى، وإلى تحرير المنابع، وإلى إبهار أنفاسنا في سعيها اللامتناهي من أجل اقتلاع الأسوار وتحطيم الحدود المرسومة.

وتحركه الحاجة إلى الكمال لا الحاجة إلى الهرب، الحاجة إلى كل ما ينقص الشكل الإنساني حتى الآن. إنه واثق تمامًا من الإنسان ومستقبله، فينظر بلا وجل «من فوق كل أرض جديدة، تحت شعار زوبعتها ...»

«كل الأرض البكر القوية، تحت أقدام الأجنبي، تفتح أسطورة عظمتها لأحلام ومباذخ زمان آخر.»

«وأسمع عظام عهد جديد للأرض وهي تنمو ...»

«والإنسان يرعى ظله على منحدرات الارتحال العظيم» (٢: ٦١).

ولا ينتمي سان جون بيرس إلى زمرة الأنبياء الزائفين المبشرين بالشك وباللامعقول وباليأس، أولئك الذين يقدَّمون، من باب المسايرة والمجاراة، إلى الشباب كأساتذة. يبشر

بيرس بفن العظمة والسعادة، بفن مشجع يدعو إلى بذل الجهد بالاعتماد على الحركة الصاعدة للإنسان خلال العصور. وهو يعتبر التغيرات الهيراقليطية للطبيعة مسرحًا يشيد بملحمة الإنسان وبالعمل الخلاق.

«ليكن مشهد البحر دافعًا لوعود بأعمال جديدة؛ أعمال حية وجميلة، لا تكون إلا جميلة وحية، أعمال متمردة مندفعة تخلق لنا من جديد طموح الحياة الإنسانية ...» (٢: ١٧٨).

والإشادة بالإنسان وبعمله عند بيرس ليست إشادة بالفرد المنعزل، كما أن الإشادة عنده بالإنسان كفاتح وقائد تقلُّ شيئًا فشيئًا من ديوان «الأناباز» إلى قصائد «رياح» و«مرارات». وبالطبع لم يبلغ بيرس الطريق الذي سلكه إيلوار الذي استطاع أن ينتقل من «أفق فرد إلى أفق الجميع».[٥] فطريق الكفاح والشعب لم يكن في يوم من الأيام سبيله.

على أن مفهوم بيرس الأرستقراطي الصرف للحياة وللتغني بها لا يَحُول دون أن يكون شاعرًا ملحميًّا قبل كل شيء آخر. وكل الملاحم الشامخة، والأساطير الهندية العظيمة، والخرافات الاسكندنافية، والتوراة والإلياذة وأغنية رولان؛ لم تكن أبدًا من إبداع إنسان بمفرده، بل من خلق شعب، ولا يستطيع أن يلتقط هذا الخلق سوى شاعر.

لا غنى عن روح شعب بأسره للارتفاع إلى مستوى أعاصير الطبيعة والتاريخ، ولفكِّ رموز المعاني العظيمة الكامنة في هذه الروح، والانطلاق بصداها نحو المستقبل.

ومن يروم التغني بقصيدة شعب لا يكون وحده أبدًا، بل يجب أن يكون مع الجموع، وأن تدفعه الجموع. «الرجل الذي تحاصره الأفكار الجديدة من كل ناحية، والذي يُسلِم قياده لثورة موجات الفكر العاتية» (١: ٢٠٩).

«والشاعر معنا أيضًا، على قارعة الطريق مع رجال عصره.»

«ولنسرْ بسرعة عصرنا، بسرعة الريح العظيمة.»

«ومهمة الشاعر بيننا، توضيح الرسالات» (٢: ٨٦).

«الصرخة! صرخة الإله المدوية! فلتستبد بنا وسط الجماهير لا في الغرف.»

«ولتنشرها الجماهير حتى تنعكس علينا إلى حدود الإدراك» (٢: ٨٧).

«وستنطلق قصائدنا في طريق الإنسان تحمل البذرة والثمرة إلى سلالات إنسان ينتمي إلى عصر آخر.»

[٥] عنوان مجموعة قصائد لإيلوار في ديوانه «قصائد سياسية». (المترجم)

«حتى الشطآن البعيدة حيث يهرب الموت» (٢: ١٢٠).

وإذا كانت الثقة تتفجر في هذه القصائد، حتى إنها تترنم بأغنية عصرنا الماضي في طريقه إلى عصر آخر للعالم؛ فذلك لأن سان جون بيرس أعار «أذنيه للَّغط البعيد للشعوب وللغاتها الخالدة» (٢: ٢٩٩)، واستوعب آثار حضارات الماضي التليد، وكل ما يشهد على مسيرة الإنسان الصاعدة في كل عصر، كما أصغى دائمًا «لصرخة الإنسان عند حدود البشر» (٢: ١٤٣). «وعبثًا ترسم لنا الأرض القريبة حدودها؛ فالعالم تجتاحه موجة واحدة منذ طروادة، موجة تطوي ردفها حتى تدركنا، وهناك، في أقصى البقاع وأبعدها عنا، انطبع هذا النفس ...» (٢: ٢٢٥).

وهكذا يقذف بنا كل تاريخ الإنسان في حركة مدِّه الصاعد نحو مستقبل أعلى، ولكن هذا التقدم لا يصيبنا وحدنا، بل يشمل الجميع.

يحيِّي سان جون بيرس العالم الجديد الوليد ويناديه. وقد حملته تلك الاندفاعة النابعة من أعماق العصور الغابرة، ومن معارك الإنسان وإنجازاته. ولنستمع إليه وهو يقول:

«الشاعر معكم، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم. فليواظب على المراقبة حتى المساء، وليثبت نظره على حظ الإنسان!»

«وستحولون الأحلام التي تجاسر عليها إلى أعمال» (٢: ١١٥ و١١٦).

وأود أن أذكر هنا ما يشهد به بيرس من أجل الإنسان:

«الإنسان يرسم ظله على قارعة طريق البشرية.»

«ودخان الإنسان فوق السقوف وحركته دائبة على الطريق.» «إنه لأمل مبذور بالعيون، وبما لم يعهده الناس من قبل، ونضوج مفاجئ لعالم آخر، في أوج ظهيرة ليلنا ...»

«وكل الذهب المكدس في مصارفكم وفي خزائن الدولة لا يكفي لشراء مثل هذا الصيد» (٢: ٨٣).

لا أدري شيئًا عن ذلك العالم الذي يحيِّيه بيرس ويدعو له بكل هذه الحرارة والايمان، ولا أعلم شيئًا عن العقبات التي يضعها الذهب في الطريق، ولا أعرف ما هي تلك البلاد التي يرفضها بكل غضب. غير أنه يتعين عليَّ، بوصفي إنسانًا مكافحًا، وباسم عظمة الإنسان، والثقة التي يتغنى بها في هذه القصائد، أن أبرز وجه الآمال النابضة عند الإنسان. فهذا الإنسان قد نهض، ولن تنحني جبهته أبدًا بعد الآن في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. إنه يطرق حديد إرادته ليتخلص من «ما قبل التاريخ»، وليبني مستقبلًا اشتراكيًّا للبشرية.

ولا يهمني في شيء أن يرمي سان جون بيرس إلى أحلام وآفاق أخرى للإنسان؛ فهذه الأحلام والآفاق التي يتغنى بها تجيش بها نفسي، وتخلق بيننا صداقة رجال تجمع بين كل من يحبون المستقبل، ويتخطَّون كل حواجز الشك واللامعقول واليأس التي تفصل بين الناس.

أحب الشاعر الذي يتكلم عن الماضي بمثل هذه التعبيرات:

«وأناس آخرون، واجهوا وسط الرياح أسلوب الحياة نفسه، والصمود الشاق» (٢: ٧٠).

وأحب الشاعر الذي يحيي المستقبل بهذه الكلمات:

«أيتها الشمس المرتقبة! يا صرخة الملك! ... يا قائدة ومشرفة على ثكنات الحدود!»

«تحكمي في بهيميتك المرتجفة أمام أول هجمة بربرية ...»

«سأكون هنا بين الأوائل من أجل بزوغ الإله الجديد ...» (٢: ٧٣).

يريد سان جون بيرس أن تنبثق من كلمات شعره حضارة مثالية جديدة، نابعة من كل عهود التاريخ العظيمة، حضارة تعكس كل تاريخ الإنسان، وكل مكتسباته ومآثره، وكل أبعاد العظمة الإنسانية.

هذا الشعر ليس مجرد تعبير عنيف عن الرغبة في الوجود، ولكنه يفصح عن إرادة هيجلية تريد أن تخلق الإنسان الكامل المستوعب لكل تاريخ البشرية، الإنسان الذي يتخذ من الماضي علامة ودلالة لضرورة تخطي الماضي، ويستخلص من هذه الملحمة قوًى جديدة للسير قدمًا بالحياة. وأسلوب هذا الشعر أسلوب للحياة نفسها. ولكن لماذا لا يثير هذا الشعر في نفسي، أنا الرجل المناضل، معنًى مختلفًا عن المعنى الذي بثه فيه صاحبه؟

وما شأني أنا إذا كان المؤلف لا يقبل المستقبل الذي يمنح بناؤه مغزًى لحياتي، وإذا كانت الأغاني التي كتبها تصاحبنا نحن في طريقنا الذي نشقه؟ إن عيون بيرس تتجه نحو الشمس المشرقة، أما نحن فنقوم بمهمة الإنسان المجهول الذي يعمل من أجل أن يظهر النهار، وإن بدا للشاعر أو للمتنبئ أنه يستحيل التكهن بهذا النهار.

وأنا لا أضم إلينا، نحن الماركسيين، إنسانًا أبعد ما يكون عنا، لا لكونه دبلوماسيًّا في وزارة الخارجية الفرنسية، ولكن بسبب كتاباته. على أن السيمفونية البطولية لمسيرة الإنسان المتمثلة في أعمال سان جون بيرس الشعرية تنبض بالتفاؤل وبحب الإنسان، وترسم صورة الحياة الصاعدة، وتمجد الإنسان اللامحدود. وكل هذه العناصر وثيقة الصلة بنا، تعيش في فكرنا، وتسهم أعمالنا في إحيائها وفي تخطيها من خلال الحياة اليومية. فهناك عناصر مشتركة بيننا وبينه:

«مسيرة ظلال مايو الزرقاء الكبيرة، في أعماق السهول، تنقلنا في هدوء من السماء إلى الأرض ... فنحن رعاة المستقبل» (٢: ٣٣٩).

«ونحتضن في طرف الساعد، وعلى كفوف أيدينا، قلب الإنسان الغارق في ظلمات الرغبة المتلهفة والمتأججة والحب غير المعلن، كأنه أفراخ وليدة ...»

«ولتسمع أيها الليل في الساحات الموحشة، وتحت السقوف المهجورة، وبين الأطلال المقدسة، والأوكار القديمة المتهدمة؛ الخطى الكبيرة الواثقة للروح التي لا عرين لها.»

«أيها العصر العظيم، ها نحن ذا، فلترتقِ إلى مصافِّ قلب الإنسان» (٢: ٣٤٣).

نعم، إني أحب هذه الإنسانية التي لا تحتاج إلى وسيط، والتي يقدمها لنا شاعر يتغنى بالسعادة والعظمة. فهو يحمل بين جنباته كل ماضي الإنسان ولا يرتوي بالحاضر.

والشعر بالنسبة له، هو كل ما يعبر عن الإنسان، وعن العالم الذي لا تتوقف أبدًا حركة بنائه.

وتنبع كل شاعريته من التزامه بهذه القيم.

في القرن الثامن عشر، توصل دالمبير للمسلَّمة التالية: «أعتقد أن القانون الدقيق الصحيح الذي يفرضه عصرنا على الشعراء هو الآتي: أنه لا يعترف بأن ما يُكتب يكون شعرًا جيدًا إلا إذا وجده رائعًا في النثر.» وقد أورد بول فاليري هذا النص[٦] مؤكدًا، عن حق، أن الشعر هو بالذات عكس «نظرية دالمبير».

فالقصيدة لا تكون جميلة على طريقة الرسم الهندسي أو الخطب، أي إن جمالها لا ينبع من كمال ما تمثل أو ما تشرح. إنها تؤثر فينا كما لو كانت كائنًا حقيقيًّا، مثل البحر والشمس، وهي جميلة لا فيما تقرر، بل جميلة كالشجرة.

ويقول بيير ريفردي: «لم يعد المطلوب اليوم التأثير عن طريق العرض العاطفي لأي حدث عادي، ولكن يجب أن يكون هذا التأثير بنقاء واتساع تأثير السماء المرصعة بالنجوم، وتأثير البحر الهادئ العظيم والفاجع، وتأثير المأساة الكبيرة الصامتة التي تسطرها السحب تحت الشمس.»[٧]

---

[٦] بول فاليري، أعماله، لابلياد، المجلد الأول، ص١٢٩٢.

[٧] بيير ريفردي، «القفاز المصنوع من شعر الخيل»، مطبوعات بلون، ١٩٢٦م، ص٤١.

وهكذا أصبحت مهمة اللغة مطروحة على بساط البحث؛ فمنذ حوالي ثلاثة أرباع قرن من الزمن وقيمة الكلمات لم تعد تعبر بقدر ما اكتسبت من قيمة إبداعية. لم تعد مهمة لغة الشعر محاكاة الطبيعة أو تقديم شروح على غرار الخطابة أو القصة، بل إبراز حقيقة جديدة. لم تعد الكلمات مجرد اصطلاحات، بل غدت جزءًا من الأشياء نفسها. «اللغة لم تعد وسيلة، بل غدت كائنًا»، كما قال جاك ريفيير في دراسته عن حركة الدادية.

ومهمة الكلمة ليست محاكاة الأشياء والتشكل عليها، بل مهمتها، على العكس، تفجير تعريفاتها وحدودها النفعية، ومعانيها التقليدية الشائعة الاستعمال، لنستخلص منها إمكانيات غير متوقعة، وآمالًا ومعاني كامنة مدهشة تحملها في طياتها، تحول الوقائع المعروفة بابتذالها الشديد إلى مادة تخلق الأساطير.

ويتضمن الواقع أكثر مما ينهل منه العمل المباشر واليومي، وأكثر مما خط من طرق، وأكثر من التواطؤات والتسترات المطمئنة التي بثتها العادة فيه.

والأشياء ليست سوى جزء مما تعنيه هي نفسها. وكان العالم المحسوس بالنسبة لبودلير مخزنًا للصور والإشارات، وقاموسًا للأشكال يستخلص من توافقاتها رنينًا غير متوقع.

ونجد هذا التوافق بين مختلف الأحاسيس عند سان جون بيرس حينما يشير إلى «الأسماك السائرة كالمقطع الذي يتردد على طول الأغنية» (١: ٤١). ونجد التوافق بين الأشياء وبين رغباتنا عندما يقول إن «الحكمة تتخذ اليوم شكل شجرة جميلة» (١: ٥٨)، وأيضًا التوافق بين الأشياء وبين مغزاها بالنسبة لمجموع الكون: «يسأل كل ركن من أركان الأرض ليفهم مغزى هذا الغموض الكبير»؛ «ويسأل قاع النهر ومياه السماء وتشابكات نهر الظلال على الأرض، وقد يثور لعدم حصوله على رد» (٢: ٨٢).

وتسود مسألة مغزى الكلمات في كل شعر سان جون بيرس، شأنه في ذلك شأن بول كلوديل. ولكن هناك فارق أساسي بينهما؛ فالمعاني التي يقصدها كلوديل تقع في نطاق الأبعاد الكاثوليكية، وهي موجودة أصلًا في الكون، وعلى الإنسان أن يحل رموزها كما يفسر الكتب السماوية، أما الإنسانية الملحمية عند سان جون بيرس، فإن قيمها الوحيدة ليست سوى أعمال الإنسان وإبداعاته الخلاقة. فسلطة الإنسان «تمتد إلى كل الدلالات على الأرض» (١: ١٥٠).

فالإنسان لا يعتمد في انطلاقاته إلا على مآثر الماضي، وعلى الأعمال السابقة.

«لقد تواجد هذا الخصب دائمًا، لقد تواجدت هذه العظمة دائمًا.»

«هذا الشيء التائه في الأرض، هذه الرجفة العالمية للعالم، على كل السواحل الرملية، تنطق بنفس واحد، وفي موجة واحدة.

جملة وحيدة، طويلة، بلا وقفات، ولكنها تستعصي على الفهم ...»

«... وتعلو كل ليلة على هذا الصخب الصامت عند عتبتي، وتعلو كل ليلة على صحوة الأزمنة المندثرة تحت القشرة.»

«وعلى كل الشواطئ الرملية في العالم، مقطع متوحش لا يشبعه كياني! ...» (١: ١٧١ و١٧٣).

وعندما تكون مهمة الشعر التقاط هذه المعاني، ونقل رسالتها أو إلهاماتها، فإنه يتعذر صبه في القوالب الكلاسيكية المعروفة لبيت الشعر المقفى أو الموزون. وتتخذ بالضرورة هذه اللغة النبوئية أو الموحية شكلَ آيات، ابتداء من آيات التوراة، حتى آيات زرادشت، وابتداء من آيات كلوديل حتى آيات سان جون بيرس.

لقد نهل بيرس من كل المأثورات والأديان، ومن كل الطقوس والأساطير، ومن كل مؤسسات الإنسان وجساراته، وجمع بين أطراف هذه المسيرة البطولية في ملحمة واحدة، بالكشف عن آثارها وعن معالم ماضيها التليد. وأسلوب هذا الصرح الذي يشهد على عظمة الإنسان، لا يبدو له صاخبًا أو خطابيًّا أو متغطرسًا. على أن الكلمات تبدو لنا أحيانًا فخمة متكلفة، و«اللغة عامرة بالنبوءات» (٢: ١٣).

«إن مجدي فوق الرمال! إن مجدي فوق الرمال! ... وليس من الضلال أيها المسافر الغريب.»

«أن تطمع في العراء لتجمع إلى خلجان المنفى قصيدة كبرى صنعت من لا شيء.»

«صفري يا مقاليع في أرجاء الدنيا، وغني يا أصداء فوق المياه!»

«لقد بنيت فوق الهاوية، فوق غيام ودخان الرمال. أرقد في الآبار، وفي السفن المجوفة، وفي كل مكان عديم الجدوى، ماسخ الطعم، يضطجع فيه مذاق العظمة» (١: ١٦٨-١٦٩).

وتعبر إحدى قصائده الأخيرة في ديوان «مرارات» عن جوهر شاعريته:

«آه، لقد كانت لدينا كلمات من أجلك، ولم يكن لدينا ما يكفي من الكلمات،
وها هو الحب يجعل موضوع هذه الكلمات مختلطًا علينا،
فلم تعد كلمات بالنسبة لنا؛ لأننا لم نعد نتشاور أو نزدان بها،
بل أصبحت صميم الشيء الذي تشير إليه، وصميم الشيء الذي تزينه.

فنصبح القصة نفسها عندما نتلوها،
ونصبح الشيء الذي لم يكن قابلًا لأن يتوافق معنا؛ النص نفسه وحركته
الأشبه بحركة البحار،
والثوب الكبير المنظوم الذي نرتديه.»

(٢: ٣٠٧–٣٠٨)

إنها للغة مبتورة، موحية تكاد تبلغ حد الغموض، شأنها شأن لغة النبوءات والوصايا، ولغة الترانيم الشعائرية بابتهالاتها و«تعزيماتها»، وهنا، يكون كلٌّ من الصورة والإيقاع، والمعنى والجرس، شيئًا واحدًا.

وهذا التوافق الفريد بين الموسيقى والفكر عند سان جون بيرس، يفرض علينا الوجود والحركة. ولا شك أن هذا التوافق لا يشكل المقياس الوحيد، ولكنه على أي حال مقياس أساسي. وتفرض علينا حركة القصيدة ترتيبًا إيقاعيًّا وموسيقيًّا يجرفنا بنوع من الإلحاح الضروري القسري. وأي توقف أو مجرد عرقلة أو انحراف في هذه الحركة يكون أشبه بشرخ في قطعة من البلور، على حد قول بول فاليري. ولنستمع إلى هذه القصيدة عن البحر:

«يا بحر بعل، يا بحر مأمون، ويا بحر كل العصور يحمل كل اسم!
يا بحر أحلامنا الوافدة من المنبع نفسه، ويا بحرًا تسكنه الأحلام الحقيقة،
يا جرحًا غائرًا في الأحشاء، ويا جماعة المنشدين القدامى على بابنا،
أنت الإساءة وأنت السَّنا! أنت الجنون وأنت الرخاء.»

(٢: ٣١٠، ٣١١)

يجب أن أتوقف هنا، حتى يتردد في نفوسكم طويلًا صدى هذه الموسيقى التي تشبه ذبذبات قطعة بلور، نستمع إليها دون أن نلاحظ أنها كفت عن التذبذب.

على أنه يتعين عليَّ أن أقول لكم كلمة أخيرة، وأن أقولها بالأحرى لنفسي حتى أطمئنها، فكأني أدافع بذلك عن غرابة هذا الحب لأنه موجَّه نحو شاعر أبعد ما يكون عني، سواء في مجال الفلسفة أو النضال.

لقد احتجت لوقت طويل لأقنع نفسي بأن حياتي كمكافح تسمح باستيعاب هذا الحب، أي حب هذا الشاعر، وبأن تفكيري كفيلسوف ماركسي يسمح بتقبله.

ولا أود أن أنهي كلامي بما يشبه الرجاء من أجل التفهم السليم لشعر سان جون بيرس، على أني أريد أن أسرَّ إليكم بالطريقة التي توغل بها هذا الشعر في كياني.

لقد أحسست مرتين، خلال الشهور الأخيرة، بحاجة مادية ملحَّة إلى شعر سان جون بيرس.

كنت قد انتهيت من كتابة دراسة طويلة عن فلسفة هيجل، وأردت أن أتخلص من الانجذاب الذهني لمنهجه الفلسفي الذي يُعتبر آخر المناهج وأكثرها تأثيرًا على الفكر، كنت في حاجة إلى النقيض، نقيض التصور الذي يسكرني. ولكن هيجل يلقننا الحاجة الهائلة إلى العظمة، حتى إننا لا نكاد نجد غذاء لها من فرط صعوبتها. وتستجيب أشعار سان جون بيرس المتعالية لهذه الحاجة دون أن تقلل من ضرورتها.

وجدت في شعر بيرس الصورة المعكوسة لملحمة الإنسان عند هيجل؛ فهنا أيضًا يعي العالم نفسه داخل الإنسان، ويحل محل الآلهة القديمة بكل جرأة. لا شك أن المستقبل الذي يبشر به سان جون بيرس من أعمال الخلق الأسطورية، بكل ما يتضمنه هذا الشعر من سحر ومن عقيدة بدائية في القدرة المباشر للكلمة. وهذا الوهم الذي يفترض القدرة السحرية للكلمة، والوحدة التامة بين الكلمة والعمل، من أعمال الخلق التي انحرفت عن الطريق.

فلا شك أن أحلامنا لا تتساوى في قيمتها مع يقظتنا، ولا شك أيضًا أن خير وسيلة للسمو وتقمص روح الشعر تتمثل في النضال من أجل المستقبل.

ولكني أكتشف أكثر فأكثر كل يوم في هذا الشعر، وفي لغته النبوئية، وفي نورانيته؛ أبعادًا وآفاقًا نتجه نحوها بجميع قوانا مع رفاقنا في النضال.

لقد سافرت أخيرًا إلى كوبا، ولم أحمل معي سوى كتابين، هما كل شعر سان جون بيرس الذي يقع في جزأين. وكنت حتى هذه الزيارة قد رأيت ثورات تم إنجازها، ولكني، لأول مرة، انغمست وأنا في كوبا في ثورة ما زالت في طور التنفيذ. وكنت أصطحب معي في كل ليلة بعد يوم العمل في هذا العالم الذي يتشكل من جديد؛ قصائد بيرس، تلك القصائد العامرة بالإيمان الكامل بالإنسان، فأجد فيها إيقاعًا مرحًا طاغيًا يتدفق مع مسيرة الثورة.

وقد يبدو الربط بين هيجل والثورة الكوبية غريبًا، ولكن شعر سان جون بيرس بدا لي «مضبوطًا» معهما بالمعنى الموسيقي لهذه الكلمة؛ ولذا أردت، بلا شك، أن أعبر عن احترامي غير المتوقع لهذا الشعر الذي تلاقيت معه في أرفع لحظات حياتي كفيلسوف وكمناضل ثوري، وكلاهما شيء واحد بالنسبة للإنسان الماركسي.

وربما أحببنا في سان جون بيرس، قبل أي شيء آخر، كلماته التي ننهي بها حديثنا عنه عندما يحدثنا عن:

«... الباحثون بطرف المِجَس عن الصلصال الأحمر القابع في الأعماق ليشكلوا به وجه أحلامهم.» (١: ١٨١).

«والمنقبون عن الفكرة الجديدة في نضارة الهاوية، والنافخون في الأبواق على أبواب المستقبل.» (١: ١٨٧).

كافكا

عالم كافكا هو نفس عالمنا.

والعالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه. إنه عالم خانق، مجرد من الإنسانية، عالم الغربة. على أنه يعي هذه الغربة، كما يحدوه أمل لا ينتهي، حتى إننا نرى من خلال ذلك الكون الذي تتنازعه الروائع وروح المرح، قبسًا من النور أو مخرجًا.

ويكفينا لكي نعيش بكل جوارحنا تلك الوحدةَ الحية العميقة؛ ألا نضل في متاهات التفسيرات التي تميل دائمًا إلى حشر الأعمال الخلاقة في إطار نظام عقائدي محدد من قبل، ولا يعتبر تلك الأعمال إلا إخراجًا رومانتيكيًّا لفكرة.

وقد قدم علماء اللاهوت عدة نماذج لهذا التفسير الصارم؛ فمنهم من تصور أنه وجد في كافكا آخر أنبياء إسرائيل، ومنهم من تعرف في شخصه على تمزقات روح تسعى إلى الخلاص، فأرادوا أن يقودوه إلى الهداية، ومنهم من اتخذه واحدًا من أتباع كارل بارت، ومنهم من سلك أدبه في اللاهوتية السلبية.

وفي الطرف النقيض ظهرت التفسيرات التي تدَّعي التمسك بالماركسية، وترى في كافكا إما برجوازيًّا صغيرًا مترديًا في تشاؤمية ناخرة كالسوس، وإما رجل الثورة، إن لم يكن رجل الاشتراكية.

وأرادت الوجودية هي أيضًا أن تُدخِل كافكا في نطاق الجهود العبثية لسيزيف، وفي إطار القلق الطاغي عند هيدجر. أما أخصائيو التحليل النفسي فقد أغرتهم «رسالة إلى الأب»، فاعتقدوا أنهم اكتشفوا في شخصه نموذجًا مثاليًّا لعقدة أوديب. وخاض الطب أيضًا في المعمعة، فلم يتردد البعض في العثور على تفسير حاسم ونهائي لرواية «التحول» أو لرواية «المحاكمة»، اللتين كتبهما في عامَي ١٩١٣م و١٩١٤م، من خلال مرض الدرن

الرئوي الذي لم يصَب به إلا في عام ١٩١٧م. وبقدر ما لم تعد عظمة أعمال كافكا موضع أخذ وردٍّ، بقدر ما تعددت التفسيرات والتأويلات المنسوجة حولها.

وهكذا ينتاب المرء عند التعرض لأعمال كافكا نفس شعور بطل قصته المعنونة «الأحراش المتأججة»؛ إذ يقول: «وقعت في أحراش معقدة متشابكة، لا مخرج منها ... كنت أتجول في هدوء وأنا مستغرق في التفكير، وإذا بي أقع فجأة، فتحاصرني الأحراش من كل جانب. لقد سقطت في أسرها وضعت.»

ويقول له الحارس: «يا بني، لقد بدأت تسلك الطريق المحظور، فتوغلت في هذه الأحراش البشعة، ثم ها أنت تشكو. ومع ذلك، فإنك لست في غابة موحشة، بل في حديقة عامة. سنخرجك من المأزق، ولكن عليك بالصبر، يجب أن أبحث أولًا عن عمال يشقون لك طريقًا، ثم إنه لا بد أن أحصل قبل ذلك على تصريح من المدير.»[١]

والسمة المشتركة بين كل تفسيرات أعمال كافكا، على تعددها واختلافها هي محاولة التوصل إلى «مفتاح» لها من خلال رواياته، سواء كان هذا المفتاح عقيدة لاهوتية أو لاوعيًا اجتماعيًّا أو نفسيًّا، أو برنامجًا ثوريًّا، أو أعراضًا مرضية معقدة.

ولا يعني ذلك أن هذه التفسيرات جميعًا لا تستفيد من جزء من الحقيقة، على أن الحقيقة نفسها سرعان ما تنقلب خطأً عندما تحول التفسيرات ما قد يكون عاملًا مساعدًا إلى منهج شامل لتفهُّم كل أعماله.

ولا نزاع في أن أعمال كافكا تتضمن وقفات دينية. ولا شك أن وضعه الطبقي ساهم في الحد من أفقه، ومن المؤكد أيضًا أننا لا نستطيع أن نقول إن إحساسه بالوجود ليس قريبًا إلى إحساس كيركجارد والجيل الثاني من الوجوديين.

على أن أعماله لا يمكن أن تكون مجرد تعبير مصور لهذا الرأي أو ذاك؛ فالرواية أو الملحمة ليست فكرة مجردة مغلفة ومزينة بالكنايات.

إنها أسطورة موحية، أي صورة للحياة، تضم السماء والأرض في وحدة واحدة، صورة للحياة بكل أبعادها؛ الأسرة والمهنة، الزواج والدين، المدينة بمتاهات آلاتها ومكاتبها، بأوهامها ومؤسساتها الراسخة، بروائعها الإبداعية وبعاداتها اليومية.

وعالم كافكا من نفس نسيج حياته، وهو على حد قوله: «ليس سيرة ذاتية، بل بحث واكتشاف لعناصر مختزلة إلى أقصى حد ممكن. وسأبني حياتي فيما بعد على هذه العناصر،

[١] عن مجموعة القصص القصيرة «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص٢٢٠.

تمامًا كما يحاول الرجل الذي أصبح بيته متداعيًا أن يبني بيتًا آخر بجواره، مستخدمًا بقدر الإمكان الخامات القديمة. غير أنه من المؤسف حقًّا أن تخونه قواه أثناء البناء فيصبح لديه، بدلًا من البيت الآيل للسقوط والقائم بطوله، بيت نصف قائم وآخر نصف مبني، أي لا شيء على الإطلاق. أما ما يتلو ذلك فهو الجنون الصرف، أي شيء أشبه برقصة القوقازي بين البيتين، تلك الرقصة التي يحفر بها القوقازي الأرض بكعبَي حذائه حتى يسوي لنفسه قبرًا تحت قدميه.»[٢]

أن تكون مادة العمل الأدبي والحياة شيئًا واحدًا، فهذا أمر مسلَّم به يتضح لنا من خلال الإحساس الملحِّ بمدينة براغ في «وصف المعركة»، ومن خلال العلاقات الحميمة بين «خطاب إلى الأب» وبين جو «الحكم» و«التحول» وبين «القلعة» وخطاباته إلى ميلينا.

ويغرق الإنسان في أنحاء هذا العالم، فيَتيه في اللاإنساني، ويُدمج في تروس آلة حاسمة كل ما فيها محسوب ومدروس.

وفي هذا العالم المجرد من أي تعريف به، والمنظم في تسلسل هرمي للمراتب الاجتماعية، يعيش الإنسان مسلوبًا من مزاياه الفردية، ويتحول إلى مجرد أداة خيالية بائسة، عارية من مقومات الشخصية. ذلك هو عالم رأس المال الذي يتكشف بجلاء طابعه اللاإنساني من خلال النظم البالية الطاحنة التي تقوم عليها الإمبراطورية النمساوية المجرية المحتضَرة.

على أن الالتحام بين الإبداع الشعري والحياة لا ينشأ فقط من كون العنصرين من المادة الأولى نفسها، بل ينشأ عن توليدهما وتعبيرهما عن نفس ردود الأفعال. فعندما يخوض المرء معركة لا يعرف نتيجتها، فإنه يواجه مجتمعًا يطرح قضية الخاص والعام بشكل مؤلم. كان كافكا يجاهد من أجل تحديد مكانه في هذا الكون، ومن أجل إدراكه في شموله، ومن أجل اكتشاف مغزى الحياة والتعرف على دوره كحامل رسالة مزود بـ «توكيل لم يعطه له أحد».[٣] وهكذا تتداخل وتترادف وتتصادم لحظتا التمرد والإيمان، ولحظتا السخرية والتساؤل.

وعالم كافكا، أي العالم المحيط به وعالمه الداخلي، ليسا سوى عالم واحد. وعندما يكلمنا عن عالم آخر، فهو يحرص دائمًا على أن نفهم في الوقت نفسه أن ذلك العالم الآخر

[٢] كراسات، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٢٣٥–٣٣٦.

[٣] يوميات خاصة، الناشر: جراسيه، ص٢٢٢.

يوجد في عالمنا، بل إنه عالمنا نفسه؛ ذلك أن عالم الإنسان يشمل أيضًا كل ما يتحداه وكل ما نفتقده فيه.

ونفى العالم لحظة من لحظات العالم، وكافكا نفسه من عناصر هذا النفي. وهو يقول بهذا الصدد: «لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذي أعيش فيه، وهو أقرب العصور إليَّ، وكان الأجدر بي أن أضطلع بمهمة تمثيله لا بمهمة محاربته. أنا لم أورث منه لا الإيجابية الهزيلة ولا السلبية المتطرفة التي تتحول إلى إيجابية ... فأنا لست سوى بداية أو نهاية.»[٤]

وكافكا ليس يائسًا، ولكنه شاهد على عصره، وهو ليس ثوريًّا، ولكنه يفتح العيون.

وتعبر أعماله الأدبية عن موقفة من العالم. وهي ليست مجرد صورة منقولة ومتواكلة، كما أنها ليست نبوءة تسرف في الخيال. ولا تريد أعماله أن تقدم تفسيرًا للعالم، كما لا تريد أيضًا أن تغيره، إنها تكتفي بالإفصاح عن قصوره، وتدعو إلى تخطيه وتجاوزه.

يدور الحوار التالي بين كافكا والقارئ في «كراساته»:

– «تقادُم هذا العالم هو السمة الحاسمة المميزة له ... وإذا أردتُ أن أحاربه فعليَّ أن أوجه هجومي ضد سمته الحاسمة، أي ضد تقادمه. وهل أستطيع أن أفعل ذلك في هذه الحياة؟ وهل أستطيع ذلك حقًّا بالاعتماد على أسلحة الإيمان والأمل فقط؟»

ويرد كافكا: أنت تريد إذن أن تحارب العالم بأسلحةٍ أفعلَ من الأمل والإيمان؟! هذا النوع من الأسلحة موجود ولا شك، ولكن التعرف عليه واستخدامه لا يتم إلا وفقًا لشروط معينة، وأريد أن أعرف أولًا إذا كانت هذه الشروط متوفرة فيك.

فيقول القارئ: أنا لا أملكها، ولكن ربما استطعت الحصول عليها.

ويجيب كافكا: بالطبع، ولكني لا أستطيع أن أسدي إليك مساعدة في هذا الشأن.

ويسأله القارئ: إذا كان الأمر كذلك، فلماذا تريد إذن أن تضعني أولًا موضع الاختبار؟

وهنا يقول كافكا: لا لأبين لك ما تفتقر إليه، ولكن لأوضح لك أنك تفتقر إلى شيء.[٥]

ولكي ينجز كافكا هذه المهمة فقد أقام عالمًا آخر، يصور حقيقة عالمنا؛ ذلك لأنه يحمل في ذاته نقيضه، ويكشف لنا بغموض وإلحاح عن تجرده العميق من الإنسانية.

إنه كفاح ضد الغربة، في صميم الغربة نفسها. وبعبارة أخرى توضح رأي سبينوزا: إنه وعي بالغربة مصحوب بجهل أسبابها، ووسائل التغلب عليها.

---

[٤] يوميات خاصة، الناشر: جراسيه، ص٢٢١.

[٥] ثماني ملازم من ١٦ صفحة، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٠٣.

وسنتابع الحركة الجدلية الداخلية لأعمال كافكا وحياته، من خلال تعرضنا للقضية الرئيسية، وهي قضية العلاقة بين أعمال كافكا وحياته.

وقد بدأنا انطلاقًا من وحدة عالم كافكا والعالم الواقعي. وسنتعرف من خلال وجوده، أي من خلال العالم الذي عاشه بتناقضاته، على الازدواج الجدلي لعالم الغربة أو لعالم الوعي بالغربة، أي الازدواج الجدلي لعالم «العندية» ولعالم «الكينونة»، أو عالم الإنسان المزدوج الشخصية. ويشبه كافكا بطل «المحاكمة»؛ فهو في آن واحد «المتهم» و«المفوض» و«كيانه وأملاكه ليست شيئًا واحدًا، بل شيئان، ومن يحطم ما يوجد بينهما، يحطمه بالضربة نفسها».[٦]

ويتم تجاوز هذا التناقض الأول، برفض أول وبنفي أول، يتمكن بواسطته الكائن من نشاطه في مواجهة سلبية عالم «العندية»، ولكن الذات التي تتمكن مرة أخرى من وحدتها على صعيد العالم الداخلي؛ لا تلبث أن تنتج ثنائية جديدة في هذه الوحدة. إن الوعي بالغربة والتوتر الفاجع الناتج عنه بين الذات والموضوع، بين الكينونة والعندية، له مغزًى ملتبس لا ندري؛ هل هو مغزًى ديني أو مغزًى متمرد؟

وتخطي هذا التناقض الثنائي بين التمرد والدين، يتم بخطة تتجه نحو التغلب على النزاع القائم بين التمرد والدين، وذلك بجعل الصراع في الإبداع الفني صراعًا موضوعيًّا؛ لأنه تجربة معاشة لمغزى العالم ولنواقصه في رأي الدين، ولأنه دعوة إلى تجاوزه كما ترى الثورة. ويتكشف التناقض الداخلي على صعيد هذا العالم المشيد، هو تناقض بين اللغة والأسطورة، يبث كلٌّ من وحدتهما وتعارضهما الحياة والحركة في الابداع الفني. إن مهمة كافكا النهائية هي بلوغ السمو الكامل، مما يفرض عليه أداء رسالة مستحيلة بواسطة اللغة، وهو يقول في ذلك: «أحاول دائمًا أن أوصل شيئًا غير قابل للتوصيل، وأن أشرح دائمًا ما يستعصي شرحه ...»[٧]

هذا التناقض الذي لا سبيل إلى حله، والذي ينقله كافكا إلينا، هو تناقض مصيره ورسالته في الحياة: «هذا المسعى يسلك طريقًا يتعدى طاقة البشر، وكل هذا الأدب عبارة عن هجوم على الحدود المفروضة ...»[٨]

---

[٦] الإغراء في القرية، الناشر: جراسيه، ص٤٧.

[٧] خطابات إلى ميلينا، ص٢٥٠.

[٨] يوميات خاصة، ص٥٢٩.

(١) العالم المُعاش وصراعاته

كانت التجربة الأساسية عند كافكا في بحثه عن مغزى الحياة هي غربته، وحاجته إلى الحصول على تصريح إقامة في الوجود. وهو يقول لنا في يومياته: «أعيش غريبًا أكثر من الغرباء أنفسهم.»

كان وضعه كيهودي يتكلم الألمانية، ويعيش في بلد تشيكي يرزح تحت سيطرة الإمبراطورية النمساوية المجرية؛ قد فجَّر في نفسه الإحساس بالوحدة، وبأن جذوره مقتلَعة من تربتها. كان كافكا في الرابعة عشرة من عمره عندما اندلعت هبَّة نوفمبر ١٨٩٨م. وقد صاحبَت الاحتجاجَ على سيطرة حكومة فيينا مذابحُ معادية للسامية، فجرب كافكا طوال شبابه الحروب العنصرية الصغيرة التي يقودها القوميون المتطرفون من طلبة المدارس. وكانت الأقلية اليهودية تُسمَّى في صفوفهم «الجنس الأجرب»، كما جاء في خطاباته إلى ميلينا. كانت لغته الألمانية تفصله عن أهالي البلاد من التشيك، ومع ذلك فهو يعتبر نفسه ضيفًا على اللغة الألمانية، وكان يشعر أنه أجنبي في براغ، مسقط رأسه. كان معزولًا عن الأهالي المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهوديًّا، كما كان منفصلًا عن الشعب بوصفه ابنًا لأحد كبار التجار. ومع أن الحي المخصص لسُكنى اليهود وحدهم كان قد هُدم، إلا أن العزل المعنوي ظل قائمًا؛ «إن المدينة اليهودية النتنة مدينة حقيقية تعيش في نفوسنا أكثر مما تعيش المدينة الصحية الجديدة المحيطة بنا. وما زلنا نمشي في حلم بالرغم من أننا مستيقظون تمامًا. فما نحن في الواقع سوى أشباح الأزمنة الغابرة».[٩] إن كافكا يحس أنه خارج عن أي جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعيًّا، وبسبب انعزاله المعنوي.

وهو منعزل عن أي جماعة روحية أيضًا وغريب عليها. فالرب الوحيد في تصوره هو «يهوه»، الرب الباطش الرهيب في عرف اليهود، الذي لا تُرَد كلمته الصارمة. ويعيش هذا الإله المتباعد عند حدود الغيب؛ ولذا فلن نرى أبدًا في روايات كافكا لا إمبراطور الصين ولا رئيس المحكمة ولا سيد القلعة. وتاريخ إسرائيل في نظره صورة للعلاقة التي تربط الإنسان بالرب. وشعبه هو الشعب المختار، ولكنه الشعب العاصي أيضًا الذي حقت عليه لعنة الرب. وهو يقول: «بالرغم من غرابة أطواري التي أعترف بها، إلا أنني لا أخون جنسي

[٩] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٥٨.

في الواقع، فهذا أمر مفروغ منه ... ولكن طباعي وحدها هي الغريبة، ومن الممكن تفهمها بمعرفة الصفات المميزة للجنس الذي أنتمي إليه.»[١٠]

كان كافكا يهوديًّا صميمًا، ولكنه في الوقت نفسه يهودي مقطوع الصلة بالطائفة اليهودية. ويتسم نقده الموجه ضد الديانة اليهودية بالشراسة والعنف. وهو يقول عن الجالية اليهودية في قصة «داخل معبدنا» إنها تتمسك بمعتقدات وشعائر لا يُفهم مغزاها. والحيوان الغامض الغريب الجاثم على المعبد يرمز إلى غاية غير مفهومة يستعصي تفسيرها، تتجه إليها بإيمان أعمى صلوات المؤمنين بها.

ويتضح هنا الطابع المزدوج لموقف كافكا. ومما يزيد من خطورة هذا الازدواج أن اليهودية تمثل في آن واحد جماعة اجتماعية ودينية؛ فاليهودية ليست مسألة إيمان بعقيدة، ولكنها تجربة حيوية عاشتها جماعة تكيفت وفقًا لهذه العقيدة.[١١] وانفصال كافكا عن هذه الجماعة يعني فقدان السماء والأرض في آن واحد، أي قطع العلاقة مع رب اليهود ومع الطائفة اليهودية. إنه يهودي منفصل عن الجماعة اليهودية يشعر بالحنين إليها، وهو موزَّع النفس بين الإيمان باليهودية والتمرد عليها؛ ولذا فهو يعاني آلام الوحدة المبرحة، ويعيش محنة تفرده.

كان كافكا محرومًا من أي جذور تربطه بالأرض، فهو يعاني «افتقاده الأرض والقانون»، ومحاولاته لخلق أرض وهواء وقانون هي في رأيه «مهمته، بل ومهمته الأصيلة».[١٢] وهو يقول: «الوطن القديم يكون دائمًا الوطن المتجدد عندما نعيش بوعي، وندرك بوضوح ارتباطاتنا بالآخرين، وواجباتنا إزاءهم. والواقع أن الإنسان لا يتخلى عن ارتباطاته، وهذا أسمى ما تتميز به حياتنا.»[١٣]

وكافكا ليس كاتبًا تجريديًّا، وقد يبدو ذلك الرجل وكأنه لم يأتِ من أي مكان، وأنه لا ينتمي إلى شيء، بل وأنه يسير نحو العدم، ولكنه يريد أن تكون له جذور أصيلة في أرض البشر. وهو لا يبالي بكل ما لا يرتبط بهذه الرغبة الأساسية.

---

[١٠] «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص٢٣٢.

[١١] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١٦٣: «شعب التوراة عبارة عن تجمع أفراد من خلال شريعة. غير أن الجماهير تعترض اليوم على هذا التجمع وتنزع إلى الانفصال؛ لأنها لا تشعر بالترابط الداخلي».

[١٢] خطابات إلى ميلينا، ص٢٢١.

[١٣] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٩١.

وكافكا ليس كاتبًا متشائمًا، وكثيرًا ما وصفوه على أنه يائس يَجنَح إلى العزلة، ولكنه يصبو بكل قواه إلى كل ما هو طبيعي وعادي، وإلى كل ما هو صحي وسليم؛ كان يصبو بكل كيانه إلى الاندماج في الناس ليعرف السعادة، وهو يقول: «تنبع كل تشريعاتنا وكل مؤسساتنا السياسية من التطلع إلى أكبر سعادة يمكننا أن نتصورها، وهي أن نحس بدء الْتصاقنا بعضنا ببعض.»[١٤]

ويحس كافكا دائمًا بهذا الحنين، فيقول في «أبحاث كلب»: «سأُستقبل بكل مظاهر الحفاوة، أنا الذي أحسست دائمًا في طيات نفسي بأني طريد العدالة، وبأني كائن متوحش يهاجم جدران المدينة، سأستمتع بالدفء الذي تحسدني عليه كل الكلاب الملتفة حولي ...»[١٥]

وهذا هو المصدر الجذري لإحساسه بالغربة، سواء بالنسبة للأرض أو السماء، وبالحاجة الملحَّة إلى كيان ووطن وثقة وجذور: «هناك صفة أنفرد وأتميز بها كليةً عن جميع من أعرفهم؛ فكلنا يعرف نماذج نمطية عديدة ليهود غربيين، وبقدر علمي فأنا أكثر هذه النماذج تعبيرًا عنهم، أي إني، مع شيء من المبالغة، لا أنعم بلحظة هدوء أو سلام واحدة، وإني لا أُمنَح أي شيء، وعليَّ أن أستخلص لا الحاضر والمستقبل فقط، بل والماضي أيضًا، ومع أن كل إنسان يحصل على نصيبه من الماضي بلا مقابل، فعليَّ أن أستخلص الماضي أيضًا، وربما كانت هذه المهمة أشقها جميعًا.»[١٦]

مارس كافكا علاقاته الاجتماعية وأوضاعه كيهودي، وعاشها داخل أسرته بعمق وكثافة فريدة. كانت علاقته بأبيه — ولم تكن شاذة أو مَرضية — من أسباب زيادة التوتر بينه وبين الجالية اليهودية، سواء من ناحية ممارسة الطقوس الدينية أو من الناحية الاجتماعية.

لم تكن خلافاته مع والده صورة لوجهات النظر التي عرضها أخصائيو التحليل النفسي، بل كانت على عكس ذلك تمامًا. فبينما يرى المحللون النفسيون في النزاع الأول بين كافكا وأبيه تجسيدًا مسبقًا لكل خلافاته التالية، نرى نحن أن النزاع مع الأب يلخص ويضاعف من توتر علاقاته بالمجتمع.

---

[١٤] «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص٢٣٣.

[١٥] «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص٢٧٠.

[١٦] خطابات إلى ميلينا، ص٢٤٨.

يتمتع الأب في الأسرة اليهودية بمركز مقدس. ولم يكن تصور كافكا للرب ناتجًا عن تجربة حياته مع أبيه دون أن يدري ذلك، بل إنه أسقط على شخص والده الصورة التقليدية لعلاقة الإنسان برب التوراة الباطش. ومما أكد طابع هذه العلاقة حرصُ الوالد الشديد على ممارسة طقوس كان يحس كافكا في قرارة نفسه بافتقارها إلى أي مضمون أو كيان داخلي. وكان كافكا نفسه يعتبر أن التحليل النفسي ليس «سوى خطأ ميئوس منه، وأن كل الأمراض النفسية المزعومة ... حقائق يؤمن بها الإنسان المتأزم، وأفكار راسخة يتمسك بها كملجأ يربطه بأي أرض أم؛ ولذا لا يجد التحليل النفسي أي شيء سوى أسباب أمراض الفرد عندما يبحث عن الأعماق الأصلية للأديان».[١٧]

ومن الناحية الاجتماعية كان الصدام بين كافكا ووالده صدام رجل أعمال عصامي كوَّن نفسه بنفسه، مع ابنه الشاعر. كان كافكا يعتبر أباه نموذجًا للرجل المتفوق عليه، ولكنه لا يريد أن يكون مثله، ولا يستطيع أن يكون ذلك. وقد مارس أول تجربة له مع الاستغلال والاضطهاد الاجتماعي في المنشأة التي كان يديرها والده: «أصبح المحل في حد ذاته يصيبني بالغثيان ... وأذكر بوجه خاص أسلوبك في معاملة المستخدمين ... كنت تسميهم الأعداء الذين يتقاضون أجرًا، وقد كانوا بالفعل أعداء لك، ولكنك أنت الآخر ظهرت لي كعدو يدفع الأجور، قبل أن يكونوا هم أعداء يتقاضون أجرًا ... ولذا لم يعد في إمكاني تحمُّل المحل، فهو يذكِّرني بوضعي الشخص إزاءك، وكان لا بد لي أن أنضم إلى حزب المستخدمين.»[١٨]

كان والده في نظره صورة مصغرة للمجتمع الضاغط الذي يدفع إلى الإحساس بالغربة، ويخنق شخصية الإنسان. فالغربة عند الإنسان نتاج مجموع العلاقات الاجتماعية، وقد عاشها أول الأمر في شكل علاقاته بأبيه: «حرصت المدرسة كما حرص المنزل على محو كل ميزة فردية لي ... كانا لا يعترفان بميزاتي الخاصة، وكان كشفي عنها يعني إما أن أكره المستبد، وإما أن أتجاهل تلك الميزات وأعتبرها غير قائمة ... ولكن إخفائي لأحد مميزاتي كان يعنى أن أكره نفسي ومصيري، وأن أنظر لنفسي كإنسان شرير أو ملعون.»[١٩] أما فيما يختص بوالده فهو يقول بعد تفسيره لإجباره على ممارسة «حياة بشعة

---

[١٧] خطابات إلى ميلينا، ص٢٤٧.

[١٨] رسالة إلى الأب في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٧٨، ١٧٩.

[١٩] يوميات خاصة، ص٢٣٧–٢٤١.

مزدوجة جزئيًّا»: «لماذا أردت الخلاص من هذا العالم؟» لأنه «كان لا يتركني أعيش في العالم، أعني في عالمه هو، أما الآن فقد أصبحت مواطنًا في عالم آخر، لا بد وأن يكون أرض كنعان، أرض الأمل الوحيدة بالنسبة لي؛ لأنه لا توجد أرض ثالثة للبشر.»[٢٠]

وقد أسرَّ كافكا لصديقه ماكس برود أنه ينوي أن يتخذ لكل أعماله عنوان «محاولة للهروب من دائرة الأب». ومن السخف أن نعتبر أعماله مجرد وثائق للتحليل النفسي؛ أولًا لأن كل شيء يتم على صعيد الوعي الواضح، على عكس ما يحدث في حالة عقدة أوديب، وثانيًا لأن «دائرة الأب» تعبر عند كافكا عن الطريقة التي عاش بها لمدة طويلة علاقات الانسلاخ الاجتماعي وعلاقاته الدينية.

كانت صلاته بأبيه تعاني من نفس الازدواج الذي عرفه في علاقاته مع المجتمع والدين؛ فهي علاقات قائمة على الحب والخوف، وعلى التمرد والحنين.

كانت مهنة كافكا من عوامل إقحامه في المجتمع، مما زاد من حدة إحساسه بالغربة وبازدواج شخصيته؛ فقد اشتغل ابتداء من عام ١٩٠٨م موظفًا في «مؤسسة التأمينات العمالية ضد الحوادث في مملكة بوهيميا».

وهكذا اتسقت حياته «المزدوجة جزئيًّا» مع تجربته المهنية، وتعارضت معها في نفس الوقت بشكل موئس، كان كافكا الموظف في الجهاز البيروقراطي مجرد ترس من تروس تلك الآلة القدرية التي تطحن الإنسان، وتخنق ميزاته الفردية. وكان أداة للغربة من خلال عمله الذي يكفل له العيش، ويقتله رويدًا رويدًا كل يوم. وكان يساهم بنفسه في هذا التنظيم المجهول الاسم، المعتمد على التسلسل الهرمي في المراتب والمستويات. فهو يشارك في التشغيل الآلي العبثي وغير المسئول لهذا الجهاز الذي يسحق البشر باسم قوانين عامة مجردة من الإنسانية. كان كافكا يحس من البداية أن الدراسة القانونية التي عكف عليها عبارة عن عملية تعذيب، فقال عنها: «درست الحقوق، أي إني أرهقت أعصابي تمامًا طوال الشهور التي تسبق الامتحان، وتغذيت روحيًّا بنشارة. ومما يزيد الطين بلة أن هذه النشارة لاكتها من قبلي آلاف الأفواه.»[٢١]

---

[٢٠] المرجع السابق، ص٥٤١.

[٢١] خطاب إلى الأب، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٩٥.

هذه القوانين المنفلتة والغريبة على الإنسان، وتلك الغربة التي يعيشها لا تعبر عن التعارض بين العام والخاص فحسب، بل تفصح أيضًا عن الصراع بين طبقتين، وكان كافكا يدرك ذلك. وقد شرح ليانوش، صديقه، نظام الغربة المميز للرأسمالية، وهو نظام لا يتولد عن الناس، ولكن عن المجتمع الرأسمالي ذاته. وقد قال لصديقه: «الرأسمالية نظام لعلاقات التبعية التي تتحرك من الداخل إلى الخارج، ومن الخارج إلى الداخل، ومن أعلى إلى أسفل، ومن أسفل إلى أعلى. فكل شيء يخضع هنا لتدرُّج هرمي صارم، ويرسف في قيود حديدية. إن الرأسمالية وضع مادي ومعنوي أيضًا.»[٢٢]

وكافكا الموظف البيروقراطي يعاني من زيف وضعه داخل هذا الجهاز الكابت.

كانت البيروقراطية تبلور كل جوانب الغربة في المجتمع؛ ولذا فهو يُضطر دائمًا إلى التصرف على نقيض ما يمليه عليه ضميره ووعيه. فهو يكتب تارة تقريرًا أو مقالًا يتملق فيه مؤسسة يحتقرها،[٢٣] وتارة أخرى يرفض أو يتغاضى عن طلبات أو شكاوى يعلم تمامًا أنها على حق. كان يعمل في الإدارة المكلفة بتقدير جسامة الحوادث، فكانت تتراءى له من خلال كل ملف مآسٍ إنسانية يعيشها عمال تنهشهم الآلات والقوانين وصور حوادث العمل وإصاباته والموت والأرملة، ودهاليز المكاتب التي تهلك الضحية وهي تبحث عن مسئول وسط متاهات هذا المجتمع القاهر والمجرد من الإنسانية. إنه مجتمع يفرض الغموض على العلاقة بين العامل والمكاتب، كما يفرضه على العلاقة بين طالب العدالة والقاضي، وبين الحقيقة والقانون، وأخيرًا بين العمل ورأس المال.

وهكذا ظهرت أمام عينيه آلاف الصور للعلاقة الأساسية التي اتضحت له من قبلُ في المنشأة التي يمتلكها أبوه. وفي هذه المرة أيضًا كان لا بد وأن ينضم إلى حزب العاملين. وقد قال لصديقه ماكس برود: «يا لتواضع هؤلاء العمال! إنهم يلتمسون منا حقوقهم باستعطاف. إنهم يستعطفوننا بدلًا من أن يهدموا المؤسسة على رءوسنا وينتزعوا حقوقهم.»[٢٤]

ظل رد فعله ضد هذه الأوضاع محصورًا في نطاق التمرد عليها، مما دفعه إلى التردد على الأوساط الفوضوية التشيكية، وبالأخص على قائدهم كاشا. على أن رد الفعل عنده

---

[٢٢] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١٤١.

[٢٣] يوميات خاصة: كتابة مقال «كله مغالطات» ... في صف مؤسسة أو ضدها، ص١٣١.

[٢٤] ماكس برود، «فرانز كافكا» (أفكار)، ص١٣٢، ١٣٣.

كان أخلاقيًّا ودينيًّا أيضًا، مما عزز شعوره الباطني بالذنب: «ماذا تتوقعون مني؟! أنا من رجال القانون؛ ولذا لا أستطيع أن أتخلص من الشر.»[٢٥]

وفي مجال الأدب، اهتم كافكا بكل جوارحه بالأعمال التي تتناول عالم العمال الذين تقهرهم الآلات، وتعذبهم التشريعات؛ فقرأ هرتزن وكروبوتكين ودستويفسكي وتولستوي وجوركي.

على أن تمرده الفوضوي أو إحساسه الميتافيزيقي بالذنب لم يقوداه إلا إلى أحلام الهروب من الدائرة اللعينة. وهو يحلم أحيانًا بالتأصل في العالم الحقيقي، وبالإخاء بين الناس عن طريق العمل اليدوي. وقد أفصح ليانوش في عام ١٩٢١م عن رأيه فقال له: «العمل الذهني ينتزع الإنسان من الجماعة الإنسانية، أما الصنعة فهي تقوده، على العكس، نحو بقية البشر. ومن المؤسف حقًّا أني لم أعد أستطيع أن أعمل في ورشة أو حديقة.»

وسأله صديقه: أترغب في ترك وظيفتك هنا؟

فأجابه كافكا: ولم لا؟

– وتترك كل هذا؟!

– أترك كل شيء من أجل الإحساس بأمان وجمال الحياة الخصبة الغنية بمعانيها.[٢٦]

وفي مرحلة أخرى من حياته، في غضون عام ١٩١١م عثر كافكا على أحد أشكال الحياة الحقيقية عن طريق صداقته مع لوفي، مدير إحدى الفرق المسرحية اليهودية. فوجد في نشاط ممثلي الفرقة — الذين يعيشون على الكفاف، ولا يرتبطون بأي شيء سوى فنهم — صورة النقاء الذي يبحث عنه بكل إلحاح. وجدير بالملاحظة أن هناك رواية واحدة له تنتهي بخاتمة سعيدة، وهي رواية «أمريكا»؛ إذ تنتهي المغامرة الإنسانية لبطلها كارل روسمان بالتحاقه بسيرك أوكلاهوما، حيث يلتقي بأمثاله من «المنبوذين» و«الأذلاء»، الذين صورهم لنا دستويفسكي على أنهم يعيشون في فردوس جميل يؤدي فيه كل فرد الدور الذي حرمته منه الحياة.

لقد استنفد كافكا نفسه في كفاح لا نهائي ضد الغربة في عقر دار الغربة نفسها.

إن الشعر نقيض العالم الذي يحاصره من كل الجهات، والإبداع الفني نقيض الغربة.

---

[٢٥] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٢٦.

[٢٦] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١٥.

فلنُلقِ نظرة على اليوميات الفاجعة لهذا الإنسان الممزق الذي يعاني من الازدواج:

«إن أوضاعي لا تُحتمَل؛ لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة، وأعني بذلك الأدب، الأدب هو كياني، ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك. أوضاعي الحالية لن تتمكن أبدًا من إغرائي، بل إنها لا تستطيع إلا أن تدمرني وتقضي عليَّ تمامًا، وهذا ما سيحدث لي عن قريب» (٢١ أغسطس ١٩١٣م). كما يقول أيضًا:

«إني لأعاني من شعور رهيب؛ فكل شيء مهيأ في أعماق نفسي لإبداع عمل أدبي عظيم. وبالنسبة لي سيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاص فعلي، وانطلاقة حقيقية في الحياة، ولكني أقضي حياتي في المكتب وسط أكوام من الملفات البائسة، وعليَّ أن أنتزع اللحم من جسدي، وهو الخليق بأن يمارس البهجة» (٤ أكتوبر ١٩١١م).

«محال أن أتحمل هذه الحياة، أو بالأحرى استمرارها على هذا المنوال. فعقارب الساعات لا تتوافق مع بعضها، والساعة التي تدق في جنباتي تجري بسرعة شيطانية، بسرعة غير إنسانية على أي حال. أما الساعة الخارجية فتتحرك في سرعتها العادية المتقطعة. أيمكن أن تكون نتيجة ذلك شيئًا آخر غير انفصال بين عالمين مختلفين، أو على الأقل تنازعًا رهيبًا بينهما؟!» (١٦ يناير ١٩٢٢م).

«إنها لحياة مزدوجة رهيبة حقًّا، لا أظن أن هناك مخرجًا آخر منها سوى الجنون» (١٩ يناير ١٩١١م).

كان كافكا يبحث بشوق عارم عن التأصل في الحياة، وعن الارتباط بجماعة اجتماعية وروحية. كان ينتمي، بوصفه يهوديًّا، إلى شعب مختار وإلى شعب منبوذ ومشتت في نفس الوقت. كان يشعر بأنه «ابن عاق» في مواجهة والده، منبوذ من عالمه، فلجأ إلى داخلية نفسه التي تحولت شيئًا فشيئًا إلى وطنه الحقيقي. وكان ممزقًا بين مهنته بالنهار، التي تحوله إلى أداة في خدمة جهاز مميت، وبين ميله في الليل إلى عمل واعٍ يؤرقه ويدوخه، ويبدع فيه بالمادة التي حصل عليها من كوابيس الحياة.

كان يحن دائمًا إلى الالتقاء، إلى «السعادة في صحبة الكائنات البشرية»،[٢٧] فراح يدعو بكل قواه إلى «خدمة الناس بكل طاقة ممكنة».[٢٨]

ويصبو هذا الإنسان، المنفي من كل مكان والغريب في كل وطن، إلى المشاركة.

---

[٢٧] خطابات إلى ميلينا، ٢ فبراير ١٩٢٢م، ص٢٠٧.

[٢٨] المرجع نفسه، ١٣ فبراير، ص٢١١.

والحب هو الوسيط في المشاركة، وهو الشفيع أيضًا.

كان هناك أولًا حب أمه، وقد تلمَّسه كافكا: «إنني أشعر كم تجاهد ... من أجل تعويض افتقادها الصلة بالحياة» (٣٠ يناير ١٩٢٢م).

لقد تحول «افتقاد الصلة بالحياة» إلى مرض قضى على كافكا، وكان يحلم بتعويضه بالحب.

«لا أجد من يفهمني في شمول كياني. لو كان هناك من يستطيع ذلك، امرأة مثلًا، فسيكون معنى ذلك أن أقف على قدمي، وأن أكون عندئذ عند الرب» (مذكرات، ١٩١٥م). ولم تتحقق هذه السعادة إلا في السنة الأخيرة من حياته مع دورا ديمانت.

«المرأة — أو بمعنًى أدق — الزواج، هو ممثل الحياة الذي يجب أن تتفاهم معه.»[٢٩]

ويقول كافكا أيضًا: «الحب الجسدي يطمس الحب الروحي، ولكنه لا يستطيع ذلك إلا لأنه يحمل الحب الروحي في طياته، وبلا وعي منه.»[٣٠]

وكان الحب يعاني عند كافكا من الازدواج نتيجة الجدلية المأساوية لحياته الداخلية؛ كان الحب يقربه من الحقيقة ويبعده عنها، وكان شرطًا للمشاركة وعقبة في سبيلها، وكان إغراء ينأى به عن الهدف ووسيلة للوصول إلى الهدف.

وقد وازن كافكا مرات عديدة بين المبررات التي تدعوه إلى الزواج أو إلى رفض الزواج، في «اليوميات الخاصة» وفي «الكراسات»، ونلاحظ دائمًا نفس التناقض في معنى الحب في جوهر تفكيره.

إن السعي من أجل تحقيق الجوهر يتطلب العزلة، ويستلزم تجميع كل القوى الذاتية: «أنا في حاجة إلى العزلة، وكل ما نجحت في تحقيقه ليس إلا نتاجًا للوحدة. إني أخاف الارتباط، وأخاف فقدان ذاتي في كائن آخر؛ لأني لن أصبح وحيدًا بعد ذلك» (١٢ يوليو ١٩١٣م).

ولكن خوفه الشديد من فقدان ذاته يقابله أمل مجنون في التأصل والارتباط بالمجموع: «لا أكون جسورًا، مقدامًا، قديرًا، ومنفعلًا بشكل مدهش إلا عندما أكتب. آه لو استطعت أن أكون كذلك أمام الناس، بفضل امرأة! ...»

---

[٢٩] ملازم من ١٦ صفحة، (٢٣ يناير ١٩١٢م)، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٠٥.

[٣٠] يوميات خاصة، ص٢٦٩.

ويجري الحوار نفسه وتدور الموازنة نفسها بعد ذلك بثلاث سنوات: «عندما أكون وحيدًا، تكون كل قواي كتلة واحدة. وإذا تزوجت ظللت بعيدًا عن المشاركة، وسلمتُ نفسي للجنون، وتركتها نهبًا للرياح ...» (٢٠ أغسطس ١٩١٦م).

والمرأة أقوى رباط بالجوهر، ولكنها أقوى المغريات للابتعاد عنه. ويتخذ أبطال روايات كافكا موقفًا مزدوجًا إزاء المرأة؛ ففي «المحاكمة» يتوقع جوزيف ك أن تكشف له علاقته بليني، خادم الأستاذ هيلد المحامي، عن سر القاضي. ولكن بمجرد تقبيله الرمزي لهذه اليد المصابة بعاهة، والتي تشبه مخالب طائر جارح، فإن ليني تقول له: «أنت ملك لي الآن.» وفي رواية «القلعة» يأمل المساح في التقرب إلى سادة القلعة عن طريق غرامه بفريدا، فيبعده عنها فشله في تحقيق غرضه.

ولعل موقف كافكا المزدوج من الحب يعبر عن المواجهة بين موقفين أساسيين له إزاء الحياة وإزاء الإيمان أيضًا.

والسؤال الآن: هل هو أقرب إلى كيركجارد أو إلى هيجل؟

في الحالة الأولى، تكون جهود الإنسان — التي لا تُقاس إطلاقًا بعدالة الله — بلا قيمة، ويكون كل ارتباط جسدي مجرد سخرية أو «تسلية» بالنسبة للحوار الجوهري بين الذات المنعزلة وبين التسامي، علمًا بأن كافكا قطع علاقته بخطيبته فيليس، كما فعل كيركجارد مع رجينا.

وفي الحالة الثانية يكون الحب البشري بالنسبة للحب الإلهي، ككل أفعال الإنسان الأخرى، كالمتناهي بالنسبة للَّامتناهي، وعندئذ يشكل المتناهي خطرًا أكيدًا يمكن أن ننغرز وأن نضيع فيه. ولكن اللامتناهي لا يتحقق أبدًا إلا من خلال المتناهي، وتحقيق المتناهي هو الطريق الوحيد للوصول إلى الشمول. وقد أحس كافكا مرتين بإمكانية الوجود الشامل وبإمكانية المشاركة من خلال حبه لفيليس، وأمله الكبير في ميلينا، ومن خلال السعادة التي تحققت له بالقرب من دورا.

والقضية بالنسبة لكافكا ليست قضية مواجهة بين نظرتين لاهوتيتين أو فلسفيتين، ولكنها مأساة يعيشها بكل كيانه ووجوده.

ولذا فهو يقول تارة ليانوش: «الحسية تحرِّف أنظارنا عن المعنى.»[٣١]

[٣١] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١٧٥.

وتارة أخرى يكتب لميلينا: «أنا لا أحبك أنت، بل أحب ما هو أكثر من ذلك؛ أحب وجودي الذي يتحقق من خلالك.»[٣٢]

وفي سبيل البحث عن الوجود الأصيل يشكل الحب والزواج تجربة لا بد من الانتصار عليها؛ فالسعادة لحظة من لحظات الحياة يجب اجتيازها دون التوقف عندها.

ومن الممكن أن يصبح الحب والزواج رابطة بالوجود الأصيل، ومن هنا يصبح كل تفسير وجودي لأدب كافكا ملغيًّا؛ لأن الحرية عنده تتحقق بالارتباط لا بالانفصال.

وقد عرَّف كافكا نفسه قائلًا: «أنا بلا أسلاف ولا زوجة ولا خلف، تحركني رغبة جامحة في أن يكون لي أسلاف وحياة زوجية وذرية» (٢١ يناير ١٩٢٢م).[٣٣]

وهكذا ترتبط في شخصه بشكل وثيق واجهتا حقيقة واحدة، وهي وعيه بضرورة عزلته مع رغبته العارمة في الارتباط بحياة الجماعة الحقيقية: «إني متأكد تمامًا أن الزواج وتكوين أسرة، وتقبُّل كل الأطفال الذين يولَدون، وإتاحة الحياة لهم في هذا العالم المضطرب، ومحاولة توجيههم بقدر الإمكان؛ هو أقصى درجة لما يمكن أن يبلغه الإنسان.»[٣٤] وتعبر قصة «أحد عشر ابنًا» القصيرة عن حنينه إلى أسرة أبوية.

لم يتمكن كافكا من إنجاز هذه المهمة الأولية؛ لأنه كان يعتبر نفسه عاجزًا عن التأصل في الحياة الذي يتيح له إمكانية تكوين أسرة: «الزواج يفترض ... الثقة بالنفس»، وإلا فإنه يؤدي إلى «إضافة عزلة جديدة إلى العزلة القائمة، فلا يخلقان وطنًا، بل سجنًا.»[٣٥]

ومن هنا يكتسب انفصاله عن خطيبته معنًى خاصًّا، على نقيض معنى انفصال برنيقة (برينيس). كتب كافكا في إحدى صفحات يومياته: «كنت أحب فتاة وكانت تحبني، ومع ذلك كان لا بد وأن أهجرها»، مما يذكرنا فورًا بكلمة تاسيت «بالرغم منه وبالرغم منها»، وبتراجيدية راسين. والواقع أن وطأة العالم، وارتباط الإنسان بسلطته وبواجباته وبكل ما يؤصله في الحياة الاجتماعية، وفي قيمها المقدسة؛ هو الذي أدى إلى انفصال تيتوس

---

[٣٢] خطابات إلى ميلينا، ص١٠٩.

[٣٣] نجد هذا المعنى نفسه في يومياته الخاصة في أول نوفمبر عام ١٩١١م؛ ١٧ أكتوبر ١٩٢٢م؛ ١٩ يناير ١٩٢٢م: «السعادة اللانهائية، السعادة الدافئة المحررة، هي أن يجلس الإنسان بجوار مهد الطفل، في مواجهة الأم. هذا الشعور لا يتوقف علينا اللهم إلا إذا سعينا إليه. أما شعور الإنسان الذي لا طفل له فهو متوقف عليه، وفي إمكانه أن يحدده ... كان سيزيف أعزب.»

[٣٤] خطاب إلى الأب، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٠٩.

[٣٥] خطابات إلى ميلينا، ص٢٦٥.

عن برنيقة،[٣٦] أما ما يفصل — على العكس — بين كافكا وخطيبته، فهو إحساسه بأنه يطفو في فراغ، بلا جذور وفي مواجهة العدم.

وهو لا يستطيع أن يستمد القوة الضرورية لتأسيس حبه إلا من خلال المشاركة مع الجماعة الاجتماعية، أي ما يفتقده بالذات: «إن العلاقة مع الشبيه علاقة مع الذات وعلاقة بالجهد، إنها علاقة صلاة، والإنسان يستمد قوة جهده من الصلاة.»[٣٧]

وقد عمَّق التناقضُ الفاجع بين العزلة والحب الهُوةَ السحيقة المحفورة في لب حياة كافكا، نتيجة وضعه الاجتماعي، ونتيجة لخلافاته مع والده، وللغربة التي يعانيها من التناقض بين مهنته وبين اهتماماته الأدبية.

لقد تجسدت هذه المأساة بشكل مادي، وساقت كافكا إلى المرض وإلى الموت. وقد قال: «لقد مزقت نفسي بنفسي ... فهذا العالم الذي تمثله فيليس، وأنا، مشتبكَين في صراع؛ لن يكون له حل وكلانا (أي العالم وكافكا) يشترك في تمزيق جسدي.»[٣٨]

وزادت الخطبة من حدة الصراع المميت، وكان كافكا يعي ذلك تمامًا، فكتب في ١٥ سبتمبر عام ١٩١٧م، عقب ظهور أول أعراض المرض عليه: «إصابة الرئة ليست سوى رمز لذلك الجرح الذي يسمَّى الْتهابه فيليس، والذي يُدعى عمقه الغائرُ التبريرَ.»[٣٩]

وقد أعلن فيما بعد لميلينا: «آلام الرئة ليست سوى طفح آلامي المعنوية. أنا مريض منذ أربع أو خمس سنوات، منذ الخطبتين الأوليين.»[٤٠]

عاش كافكا في توتر دائم بين القلق والخوف. كان الخوف ينتابه حتى أعماق كيانه، وكان يشعر بعبء المسئولية الملقاة على عاتقه، مسئولية حمل رسالة الحقيقة، ومسئولية عجزه عن توصيلها. وقد قال: «يعيش أغلب الناس بلا وعي بمسئوليتهم الفردية، وأعتقد أن هذا هو أساس شقائنا ... وتتمثل الخطيئة في النكوص عن أداء الرسالة. الإثم هو عدم

---

[٣٦] أحبَّ الحاكم الروماني تيتوس الأميرة اليهودية برنيقة، وأراد أن يتزوجها، إلا أنه اضطُر إلى إعادتها إلى مسقط رأسها «بالرغم منه وبالرغم منها»؛ حتى لا يثير غضب الشعب عليه. (المترجم)

[٣٧] يوميات خاصة، ص٢٢٣.

[٣٨] يوميات خاصة، ص٢٢٣.

[٣٩] المرجع نفسه، ص١٨٣.

[٤٠] خطابات إلى ميلينا، ص٦١.

الفهم والتعجل والإهمال، ومهمة الكاتب هي توصيل ما هو منعزل وزائل إلى الحياة الأبدية، وتحويل ما هو مجرد مصادفة إلى أمر متفق مع القانون. إن رسالة الكاتب رسالة نبوية.»[٤١]

وإحساس كافكا بمسئوليته الشخصية بعيد المدى، فهو يعتبر نفسه مكلفًا برسالة نبوية، وإن كان يحس بأنه نبي عاجز، أي نبي خاطئ: «إنه تفويض، وطبيعتي تملي عليَّ النهوض به، مع أن أحدًا لم يكلفني به. وأنا لا أعيش إلا في هذا التناقض، كما لن أستطيع أن أعيش إلا به، وذلك لأني ككل إنسان آخر لن أموت إلا من خلال الحياة.»[٤٢]

ورسالة النبي هي إصدار الوصايا. أما كافكا فليس إلا نبيًّا سلبيًّا يكشف لنا عن فوضى هذا العالم وعبثه الدفين، ولكنه يعجز عن إرشادنا إلى أرض المعاد. وهو يعاني وطأة هذا العالم الذي ينبذه ولا يعترف به، ولا يستطيع أن يرسم طريق الخلاص من الفوضى. إن قيام الفوضى بمثابة اتهام وإدانة للعالم؛ «لا تصبح الإنسانية مجرد كتلة قاتمة لا شكل لها، ومحرومة من اسمها إلا إذا انفصلت عن الشريعة التي تُكسِبها شكلًا محددًا. وعندئذٍ لا يكون هناك عالٍ أو دانٍ، وتنحطُّ الحياة لتتحول إلى مجرد وجود، فلا تكون هناك دراما أو صراع، بل مجرد استهلاك للمادة وإفلاس».[٤٣]

وهذا العالم المهجور يسير ببطء نحو الفناء ... ويستطرد كافكا قائلًا: «هذا العالم ليس عالم التوراة أو عالم الديانة اليهودية»، ولكنه لا يستطيع أن يدلنا على الإله الذي يملك عكس هذه الحركة ليسير به قُدمًا.

ولا ينعم الإنسان بالنوم الهادئ إلا إذا تناسى واجباته، ولكن «من ذا الذي يعرف واجباته بكل دقة؟ لا أحد. ولذا نشعر جميعًا بوخزات الضمير، فنهرب منه بالإسراع بقدر ما يمكن إلى النوم ... وربما كان أرَقي ليس سوى خوف من ذلك الزائر الذي أدين له بحياتي ... وربما تخفَّى خوفي العظيم من الموت وراء ذلك الأرق. وربما كنت أخشى أن تهجرني روحي أثناء النوم وتعجز عن العودة. وربما كان أرَقي نتيجة شعوري بالإثم والخوف من أن أُفاجأ بالحساب. وربما كان تمردًا على الطبيعة ... والإثم هو جذر كل مرض، وإليه يرجع السبب في حتمية فنائنا.»[٤٤]

---

[٤١] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١١٩ و١٦٢.

[٤٢] يوميات خاصة، ص٢٢٢.

[٤٣] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١١٩ و١٦٢.

[٤٤] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٦٤ و١٣٧.

ظل كافكا المصاب بالأرق إنسانًا يقظًا يدعو الناس إلى اليقظة، وإن أدى ذلك إلى هلاكه المنتظم. لقد واجه النوم الذي لا يعرف أحلام الغربة، بأحلام لا تعرف السبات إلى أن توارى.

تلك هي تناقضات عالم كافكا، وتناقضات حياته التي قضت عليه.

هل نحن بصدد إنسان استثنائي لا تتعدى شهادته الإطار الفردي؟ أتكون أعماله الأدبية مجرد انعكاس لحالة فكرية عند فئات اجتماعية ذاوية، أو بالأحرى انعكاس لقلق برجوازية صغيرة مهددة في مراكزها ومستقبلها، تحول قلقها إلى ميتافيزيقيا مطلقة؟

لا شك أن كافكا شخص استثنائي، غير أننا قد نقصد بذلك كونه شاعرًا؛ «فالشاعر يكون دائمًا أضعف وأصغر من المتوسط السائد في المجتمع؛ ولذا فهو يحس أكثر من غيره، وبعمق أكبر، كثافة وجوده في العالم.»[٤٥]

ولا شك أيضًا أن مفهوم كافكا للعالم متأثر بظروف طبقته، ومحدود بآفاق تلك الطبقة، ومحكوم بتناقضات وترددات لا نهاية لها. وهذا الوضع يَحُول دون كفاح كافكا ضد الغربة بتركيز الهجوم على أسبابها. على أن أوضاعه نفسها لا تسمح لكفاحه بأن يزيد عن إشاحة النائم بيده ليطرد رؤيا. ولكن القوة التي يتعرض بها لكابوس عالم الغربة، والوضوح الذي يميز تصديه لأثقال ذلك العالم الخانق؛ يسمح لنا بأن نلمح من خلال ذلك إمكانية قيام عالم جديد، ويوحي لنا بحاجة عارمة إلى مثل هذا العالم. وهو يقدم لنا أشياء لها مغزًى دون أن يدعي الإيحاء لنا بنظام ميتافيزيقي يحكم «وضع الإنسان»، ولكنه يتجاوز الفرد والطبقة، ويمثل وعيًا بالقانون العميق لعصرنا، ولو في شكل منسلخ.

إن التساؤلات التي تثيرها أعمال كافكا حول مصير الإنسان لها قيمة اعترافات فتى العصر الذي نعيش فيه.

ويتساءل بطل «أبحاث كلب»: «أكنت وحيدًا حقًّا في أبحاثي هذه؟» ويقول «بطل المحاكمة»: «أنا لا أتكلم عن نفسي، وإنما أتكلم من أجلهم.» ويؤكد بطل «سور الصين»: «إني أتكلم باسم الأعداد الغفيرة»، والمساح في «القلعة» يرفع مطلبًا يسعى إليه سكان القرية ويلتفون حوله، بالرغم من عوامل الشك والخوف التي يثيرها هذا المساح في نفوسهم. وفي الصفحة الأخيرة من المحاكمة، وفي لحظة تنفيذ الحكم في جوزيف ك تُفتح نافذة «كما لو

[٤٥] المرجع نفسه، ص١٧.

كانت ضوءًا متدفقًا»، ويومئ رجل للمحكوم عليه. وهنا يتساءل كافكا: «من كان هذا الرجل؟ هل كان يريد أن يساعده؟ هل كان وحده؟ أم كان نحن جميعًا؟»

يرفض كافكا الأوضاع التي تملي عليه أن يكون مجرد شيء، ويأبى الأوضاع التي تحكم عليه بالغربة. وهو لا يقبل أن يكون مثل «أودراديك»، أي إنسان آلي سخيف، بل يطالب بكل الأبعاد الإنسانية للحياة.

إنه رجل على غرار جوزيف ك في «المحاكمة»، ومن طراز المساح في «القلعة»، لا تثنيه العقبات ولو ظلت تتراكم أمامه إلى الأبد.

إنه إنسان مصرٌّ على «إيضاح الغايات النهائية»، ولا يقبل الحكم على الأشخاص والمؤسسات، وعلى تصرفاته هو نفسه، بالمعايير التقليدية المألوفة، بل يرى لزامًا أن يواجهها بالغايات النهائية.

إنه إنسان لا يتراجع، ولا يعتبر يأسه من الأوضاع الراهنة مبررًا للإذعان. إنه يبحث عن مغزى كل شيء بإيمان لا يتزعزع في إمكانية قيام وجود عادل ونقي، متمشيًا مع الشريعة العظمى للبشر، ومتفقًا دائمًا مع السعي إلى الصحة والعظمة والحياة.

إن كافكا الإنسان الرياضي، الفارس المتمرس على التجديف والسباحة، لا يبحث عن الجانب المظلم في الحياة. وهو يعلن في «الكراسات» للإنسان الرائع الذي تأصلت جذوره في الوجود، وللمواطن الحقيقي في أرضنا: «لا تيئَس حتى مما أنت غير يائس منه، أنت تتصور أنك وصلت إلى نهاية إمكانياتك، ولكن ها هي قوًى جديدة تهرع نحوك، وهذا هو ما يسمَّى حقًّا الحياة ...»

«عرض نفسك للأمطار، ودع السهام الفولاذية تخترق جسدك ... ولكن ابقَ مكانك برغم كل شيء، انتظر واقفًا، فلا بد وأن تغمرك الشمس فجأة، وبلا حدود.»

تُرى ما هي تلك الشمس التي عرف كافكا كيف يحافظ عليها برغم التناقضات المميتة في حياته وعالمه؟

(٢) العالم الداخلي وازدواجاته

عالم كافكا هو عالم الغربة، عالم النزاع، عالم الإنسان المزدوج. وهو أيضًا العالم الذي يفقد فيه الإنسان وعيه بذلك الازدواج، فيستسلم للسبات. إن قِوام العالم الداخلي لكافكا هو الإحساس بانتمائه إلى عالم الغربة، وبانغماسه فيه، وبرغبته المتأججة في إيقاظ النيام ليعرفوا الحياة الحقيقية.

وهناك قطعة مبتورة بعنوان «ظلمات» ترسم هذه الرسالة التي كرس نفسه لها: «ليل بهيم ... ينام حوله الناس. يا لها من مهزلة ضئيلة ويا له من وهم ساذج! أيشعرون بالطمأنينة لمجرد أنهم ينامون على أسرَّة متينة، وتحت سقوف صلبة، يتمرغون فوق الحشايا والملاءات وتحت الأغطية؟! والواقع أنهم لا يزالون متجمعين في صحراء، في معسكر تجتاحه الرياح، كما كانوا في الماضي، وكما سيحدث في المستقبل. إن أعدادهم لا تحصَى، إنهم جيش بأسره، إنهم أمة تعيش على أرض راسخة، وتحت سماء باردة ... أما أنت فلا تزال تسهر، أنت واحد من الحراس اليقظين، ترى عن قرب على ضوء الشعلة التي تحملها، النار المشتعلة تحت قدميك ... لماذا أنت ساهر؟ يقال إنه لا بد أن يسهر أحد! لا بد من ذلك فعلًا.»[٤٦]

ويحاول كافكا التغلب على هذا الازدواج الموضوعي بالتزام واحد.

فمهمته كإنسان هي محاكمة الأوهام الباطلة، ونزع النقاب عن أسطورة النظام القائم، وإيقاظ الرغبة عند كل فرد في قيام قانون حي.

وعليه أن يبدأ أولًا بوعيه الواضح بازدواج شخصية الإنسان، وبالجمود المخيف الذي يقف في وجه من يدعو إلى اليقظة.

فجوزيف ك، بطل «المحاكمة»، نموذج للإنسان المزدوج؛ فوظيفته تحدده من الناحية الاجتماعية، فهو «مفوض». ولما كان النظام الاجتماعي مجرد صورة كاريكاتورية مشوهة وكاذبة لنظام آخر إنساني أو كوني أو إلهي، فإن وظيفة أو مهنة جوزيف ك تكتسب أيضًا مغزًى مزدوجًا؛ فهو مزوَّد ببعض السلطات في ذلك العالم الزائف المنسلخ، أي إنه ترس في القدر البيروقراطي الذي يطحن الإنسان، شأنه في ذلك شأن كافكا الموظف في جهاز حكومي آلي للتأمينات. ولكن البطل يحمل أيضًا، مثله مثل كافكا، تفويضًا آخر من العالم الحقيقي، وهذا التفويض لم تمنحه له أي سلطة معروفة. وهو متهم، بل ومذنب؛ لأنه رسول عاجز عن إثبات صحة مصدر الرسالة التي جاء بها. وسيتحكم من الآن فصاعدًا في أعماله وفي حياته، إحساسه بهذه الخطيئة الأولى، خطيئة عدم الحصول على تفويض معترف به، فلن يهدأ له بال حتى يعثر على قاضيه، وحتى يبرئ نفسه.

وليس هناك ما يمكن أن يعاب على جوزيف ك من وجهة النظر الاجتماعية؛ فهو موظف مستقيم وبرجوازي محترم، واستقراره مضمون في عالم تحدده أبعاد النظام القائم.

---

[٤٦] «ظلمات»، في «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص١٧٤.

على أنه يتساءل ذات يوم، وهو يمارس حياته العادية الهادئة التي يوفرها له الوضع المألوف، عن شرعية وجوده، وعن الغاية النهائية التي تسوِّغ هذا الوجود. وهكذا ظهر شرخ عميق في حياته،[٤٧] ولن يكف هذا الشرخ عن الاتساع، ليتحول إلى هُوة سحيقة كلما أعاد النظر في الواقع المحيط به.

لقد أصبح متهمًا في ذلك العالم؛ لأن مجرد تعرفه على بُعد إضافي له، بُعد إنساني أو إلهي، أدى إلى إبطال قيمة كل القوانين وكل الأخلاقيات المتعارف عليها. وترنحت كل عدالة، سواء كانت عدالة دنيوية أو سماوية. وبدا كل شيء في تلك العدالة مقززًا؛ فبضربة واحدة من عصًا سحرية، تحولت المكاتب الملحقة بالمحكمة إلى أكواخ، وأصبحت المحاكم نفسها حيًّا يعيش فيه الدجالون. وصدرت الأحكام الخفية في سراديب، على لسان قضاة لا يراهم أحد، فلا يصل منطوقها أبدًا إلى المتهم.

وعندما استيقظ النائم، اختفت كل الزخارف الزائفة لقصر العدالة، وكل الأرواب الأرجوانية التي يتزين بها القضاة، ولم يعد لها وجود إلا في الصور الشخصية الخيالية التي رسمها المصور تيتوريللي، فرمز فيها إلى العدالة بعملية مطاردة للإنسان.

وقد أفسد مساح «القلعة» هو أيضًا البهجة الخادعة؛ فهو يقيس الأراضي، ولكنه يمسح أيضًا عالمًا لا يتقبل أن يُعاد النظر في مقاييسه. إنه مساح عالم لا نعرف له مقاييس أو معايير؛ ولذا لا يعترف أحد بصفته، فيقول له العمدة: «لسنا في حاجة إلى مساح، لن تجد هنا أي عمل تقوم به؛ فكل حدود أملاكنا الصغيرة محددة، وكل أرض هنا مسجلة وفقًا للقوانين، لا يحدث عندنا أي تبديل في الملاك. أما خلافاتنا البسيطة حول الحدود فنحن نصفيها فيما بيننا، ما حاجتنا إذن في هذه الحالة إلى مساح؟!»[٤٨]

في عالم «الملكية» هذا، يكون كل شيء مسجلًا بدقة، وكل إنسان محصورًا إلى الأبد في الحدود المرسومة له، وسواء كان هذا الإنسان مالكًا أو قِنًّا أو موظفًا، فإن كل محاولة تجرَى من أجل نقل علامات الحدود من أماكنها تُعتبر عملًا هدامًا يثير الريبة والغضب.

---

[٤٧] هذا ما حدث أيضًا مع الكلب عندما تساءل عن علة وجوده: «لقد تغيرت حياتي ... لقد اكتشفت شرخًا بسيطًا وأنا أنظر إليها عن كثب، كان هناك دائمًا شيء على غير ما يرام، نوع من الضيق»، إلى أن جاءت لحظة «خرجت لهم فيها بأسئلتي بكل غطرسة، وبأعلى صوتي وسط الجلبة». عن «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، ص٢٣١ و٢٣٨.

[٤٨] «القلعة»، ص٧١.

ولا مكان في هذا العالم المجمد لمساح؛ ولذا تلفظه القرية. فعالم «العندية» يرفض القياس، وعالم «الكينونة» لا مقاييس له. ولكن المساح يتمتع بجاذبية خاصة؛ فبالرغم من أنه خارج على قوانين القلعة والقرية، إلا أنه يجسِّد في شخصه آمال الأحياء منذ آلاف السنين. وهو يذكِّرنا بليني، خادم المحامي في «المحاكمة»، التي تلاحظ أن «كل متهم وسيم»، فهذا المساح يثير الريبة والخوف، ولكنه في نظر المستسلمين للسبات والقانعين بحالهم، أشبه بمبشر بحياة جديدة، تحيط به هالة من الضياء والغموض.

ولا تظهر المقاييس الحقيقية للأشياء إلا بنظرة منه؛ فبمجرد ظهوره تتمزق الزخارف السطحية، وتتكشف الحقائق الساخرة خلف الأبهة الظاهرية والأسطورية: «واصل «ك» السير في طريقه وعيونه مصوبة نحو القلعة ... ولكن ظنه خاب عندما اقترب منها. لم تكن هذه القلعة في نهاية الأمر سوى مدينة صغيرة بائسة، ومجموعة من العشش الريفية التي لا تتميز عن بعضها ...» بل إن القلعة نفسها لا تحتمل المقارنة ببرج الأجراس المتواضع في قريته التي وُلد فيها: «كان برج الأجراس واثقًا من نفسه، يرتفع في خط مستقيم بلا أدنى تردد ... وبالطبع كان البناء دنيويًّا — فهل نستطيع أن نبني شيئًا غير ذلك؟! — ولكن غايته كانت أعلى من مجموعة الأكواخ، وكان تعبيره أسطع وسط الأيام الحزينة، والعمل اليومي الرتيب. كان البرج ... متميزًا بشيء غريب، وكان ينتهي بما يشبه منصة ذات زخارف غير منتظمة ومتهدمة كأنها أسنان منقوشة في السماء الزرقاء رسمتْها يد مرتعشة، أو يد طفل مهملة. ويُخيَّل للرائي أن البرج ساكن بائس أُجبرَ على الإقامة في أقصى غرفة في المنزل، فحطم السقفَ ورفع نفسه ليظهر أمام العالم.»[٤٩]

وكافكا نقيض للساحر؛ فهو لا يحوِّل الكوخ إلى قصر، أو الأسمال إلى ملابس أميرة، بل يُجري التحولات في الاتجاه العكسي. فعندما تواجَه الأوهام البراقة بمطالبتها بتسويغ غاية وجودها فإنها تتمزق وتتهاوى، وتكشف بعُرْيها عن حقيقة بائسة تبعث على القلق.

وعندئذٍ يتخذ هذا العالم مسالك خيالية بعد أن كان في تصورنا عالمًا حقيقيًّا. وقد قال كافكا لصديقه يانوش: «المحاكمة عبارة عن شبح ظهر في الليل ... وهي ليست سوى إدراك للانتصار المحقق ضد الشبح، ومن هنا فهي تأكيد للانتصار.»[٥٠]

---

[٤٩] «القلعة»، ص١٤ و١٥.

[٥٠] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٣٠.

والقائمون بأكثر الأعمال اتسامًا بالطابع الرسمي، ابتداء من القاضي حتى الجلاد، ليسوا في وسط عالم الغربة سوى دمًى، أو «مشخصين» من الدرجة الثانية. وقد رسم كافكا الشخصَين المكلفين بتنفيذ الإعدام في ملامح مهرجي مسرح براغ. ويقول «ك» لنفسه: «لقد أرسلوا لي ممثلَين قديمَين. إنهم يريدون التخلص مني بأبخس ثمن»، وقد سألهما: «في أي مسرح تمثلان؟» فتساءل أحدهما: مسرح؟! وهو يوجه أنظاره نحو زميله يرجو منه النصيحة، فتصرف الآخر كأنه أبكم يحاول التغلب على عصيان لسانه. وقال جوزيف ك في نفسه: «لعلهما غير مدربَين على الإجابة على الأسئلة.»[٥١]

إن الانصهار الرائع بين المعنى المقصود والحقيقة الإنسانية والشكل، يعبر عن وضوح رؤية كافكا للعالم المحيط به بكل أساطيره المقننة؛ فالمكلفون بتنفيذ «ما لا يقبل الفناء»، بتنفيذ القانون الداخلي للعالم السياسي والاجتماعي، القانون الكوني للنظام الإلهي، القانون الشامل، سواء كانوا قضاة أو كهنة، هؤلاء المكلفون مزودون بتفويض من سلطة أو من دين. وقد طوى النسيانُ وشوَّه منذ زمن بعيد المغزى الإنساني أو الإلهي العميق لذلك التفويض، ولا زال هؤلاء قائمين على الطقوس نفسها بعد أن تجردت من مضمونها، كأي بيروقراطيين طغاة ضيقي النظرة.

ويهيم الإنسان وحده في المتاهات المقفرة لعالم تزدهر فيه عمليات التحريف الساخر والمهين للقانون. والحياة في عالم الموت لا تقل استحالةً عن الحياة في عالمنا؛ ففي قصة «ضيف عند الأموات»، يظل الزائر إنسانًا أجنبيًّا يسير دون أن يتمكن من التوقف في عالم أُسقطتْ عليه الأوضاع نفسها، والوظائف نفسها القائمة في الحياة، والتي تدعو إلى السخرية والاستهزاء. وعلى العكس من ذلك، فإن الميت في «جراكوس القناص» يتمكن من بلوغ شاطئ الأحياء، ويرتدُّ إليه دائمًا كلما ابتعد عنه.

وهكذا يسود تجاهل الفرد وتجاهل الشخصية في هذا العالم وفي العالم الآخر أيضًا؛ ففي عالم الموت يسود صمت مُطبِق هائل يتخلف عن افتقاد الرب، وفي الأرض تموج كائنات لم تعد بشرًا؛ لأن عجلات الغربة سحقتها.

قدم لنا عالم كافكا نماذج صارخة لعبث الحياة عندما تفتقر إلى غاية أو قانون، في صورة الحيوان الغريب الذي يهيم في المعبد كتعبير ساخر عن العقائد المندثرة، والطقوس المجردة من مضمونها الأصلي، وفي صورة ضابط مستعمرة الأشغال الشاقة، العاجز عن

[٥١] المحاكمة، ص٣٦٠.

تقديم تفسير لتشغيل آلة التعذيب، وفي صورة حارس خط سكك الحديد في «كالد»، وهو خط لا يوصل إلى هدف.

أما القانون بوصفه مبدأ داخليًّا حيًّا قادرًا على التحكم في الوجود الإنساني الحقيقي، فقد حجبه جهاز بشع، قِوامه المجتمع والدولة والكهانة.

وتتمثل ملحمة كافكا في محاولة الكشف عن مغزى الحياة المفتقَد والمنزوي في غياهب النسيان، من خلال تجاوز النظام الاجتماعي والديني الزائف، الذي يحاول أن يبدو كنظام إنساني.

فالمجتمع بقوانينه، والدين بشعائره وعقائده الثابتة، ما كلٌّ منهما إلا رماد بارد يتعين علينا أن نبحث تحته عن الشعلة الأصيلة. وعلينا أن نتفهم الشمول الحي؛ لأننا سنكتشف بواسطته معنى وحياة كل التفاصيل والحقائق. وفي أعمال كافكا تتردد الدعوة إلى الطموح في الشمول الحي، مع كل صرخة موجِعة يوحي بها إليه كل إنسان يعاني من التفتت والتمزق والوحدة، ويتحول إلى مجرد حطام أو رماد. ويظهر هذا الطموح أحيانًا في شكله الإيجابي على صفحات اليوميات الخاصة والكراسات: «الحياة معناها أن نكون وسط الحياة، وأن نرى الحياة بالنظرة التي خلقناها بها. لا نستطيع أن نعتبر العالم طيبًا إلا من المكان نفسه الذي تصورناه له.»[٥٢] ويظهر هذا الطموح إلى الشمول الحي بإضفاء جزالة غريبة على أسلوبه في فلتات نادرة من أعماله، عندما يشير إلى الأمل الكبير في التمكن من النظرة العامة الشاملة؛ فهو يكلمنا في «سور الصين» عن «الجموع التي تبحث بكل وسيلة عن الوحدة من أجل غاية واحدة»، وعن سعي كل فرد إلى أداء «المهمة الصغيرة التي كان يضطلع بها كل منا داخل البناء الكبير»؛ ولذا تتجه كل الأنظار، وكل آمال الرجال نحو قاعة المجلس الكبير: «أين يوجد المجلس؟ من هم أعضاؤه؟ لا أحد يدري لكي يقول لنا! ففي هذه القاعة كانت تدور كل الأفكار وكال آمال الرجال، كما كانت تلف في دائرة عكسية كل الإنجازات وكل غايات الإنسان. على أن روعة العوالم الإلهية كانت تنعكس من خلال النوافذ على الأيدي المهيبة لقادة المجلس وهي ترسم الخطط.»[٥٣]

وفي مناسبة أخرى يتكلم كافكا عن «السعادة في الإحساس بالتوافق التام مع النهار المشرق».

---

[٥٢] ملازم من ١٦ صفحة، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٠٢.

[٥٣] «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص١٠٤.

وفي مراحل مختلفة من حياته، تفتحت أمام عينيه طرق مرسومة من قبل؛ فقد وضع في عام ١٩١٨م مشروعًا لجماعات عاملة غير مالكة،[٥٤] يرسم الخطوط العامة لجماعات الكيبوتز في دولة إسرائيل المرتقبة. وكان يواظب في نهاية حياته على دراسة اللغة العبرية بكل جدية، وانضم بتأثير من دورا ديمانت إلى حركة «الحاسدية»، وهي مذهب متصوف يقول إن الإنسان يكتشف بالتأمل الداخلي أن الله موجود في كل شيء، وأن لا شيء لا يتواجد فيه. وقد ظهرت بوادر هذا التصوف في كراساته إذ يقول: «لا داعي لأن تخرج من مسكنك، امكث أمام المنضدة واستمع، بل لا تستمع واكتفِ بالانتظار في مكانك، بل لا تنتظر واكتفِ بالبقاء على انفراد، صامتًا، فسيأتي العالم إليك بنفسه لكي يحسر النقاب عنه، وسينتابه الذهول، ولن يستطيع إلا أن يتلوى أمامك.»[٥٥]

على أن محاولة التجسيد الاجتماعي للصهيونية، أو النورانية الداخلية للحاسدية، لم تستطع أن تقود حركة كافكا نحو التأصل الحقيقي، سواء في المجال الدنيوي أو الديني.

فهو يصطدم في كلتا الحالتين بالمعضلة التي يواجهها مساح «القلعة»؛ إما أن يندمج في سكان القرية، فيعمل ويتزوج ويغرق معهم في خمود الغربة، وإما أن يظل يطالب، بلا جدوى، بإجابة على السؤال الذي وجَّهه من قبل إلى القلعة؛ ما هو وضعه الحقيقي؟ ما هو النظام المفروض عليه اتباعه؟ ما هي الغاية النهائية للحياة؟

ظل المساح موزعًا بين السماء والأرض، بين القلعة والقرية، ففقد كلًّا منهما؛ حرَّفه السؤال الملحُّ الذي لم يكفَّ عن توجيهه إلى القلعة عن ماهيته الاجتماعية ومهمته الإنسانية، أما ارتباطاته بالقرية فقد حالت بينه وبين اكتشاف الكلمة السحرية التي تفتح له أبواب القلعة. وهو متردد بين السماء الخاوية (القلعة)، والأرض الميتة (القرية)، وسيظل متأرجحًا بينهما حتى يموت دون أن يحصل على جواز الإقامة في الوجود، ولا على الاعتراف به كمساح.

أما حكاية المهاجر في رواية «أمريكا»، فهي استمرار في تأمل القضية نفسها، أي قضية التأصل في «العالم الجديد» بعد التجارب السابقة التي نستطيع أن نسميها «مجموع إخفاقات الإنسان»، وهو مجموع لم يكتمل بعد.

تتمثل مشكلة كافكا في اكتشاف نقطة الْتقاء الخاص بالعام، والتقاء الفرد بالمجموع، أي في الكشف عن الموهبة الوحيدة لكل فرد، وعن مكانه الحقيقي وسط الجماعة، والعمل وفقًا للقانون الذي يحدد وضعه.

---

[٥٤] الاستعدادات لحفل زواج في الريف، ص١١١.

[٥٥] ملازم من ١٦ صفحة، ٢٦ فبراير ١٩١٨م، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٠٩.

يقول المساح: «أعتقد أن هناك شيئين يجب أن نميز بينهما؛ أولًا: ما يحدث داخل الإدارات، وما هي الدوافع التي تجعلها تفكر على هواها بهذه الطريقة أو تلك، وثانيًا: شخصي أنا، شخصي الحقيقي الموجود خارج المكاتب، والذي تهدده المكاتب بأذًى جنوني، حتى إني لا أستطيع أن أصدق أبدًا حقيقة خطورته.»[٥٦]

يريد كافكا أن «ينقذ» الخصائص الفردية لكل شخص من كلٍّ من البيروقراطية الدنيوية والسماوية: «لا يمكننا أن نصل إلى الرب إلا بشكل فردي؛ فلكل منا حياته الخاصة وإلهه الخاص الذي يدافع عنه ويحكم عليه، أما الكهنة وطقوسهم فليسوا سوى عكازات الروح المصابة بالشلل.»[٥٧]

وفي ظل الفردية العميقة الجذور التي يدعو إليها كافكا من خلال جدلية العلاقة بين الخاص والعام، فإن الله لا يتمثل للإنسان إلا في شكل فردي. وهو يقول في هذا الصدد: «سيظهر المسيح عندما يصبح من الممكن تحقيق الإيمان الفردي الكامل.»[٥٨]

هل يمكن الحفاظ على الخصائص الفردية بالانطواء على الذات؟ هناك قصة صغيرة بعنوان «الجحر» تجيب على هذا السؤال القلق، وتعبر عنه أكثر مما تعبر ثلاثية العزلة المتمثلة في «المحاكمة» و«أمريكا» و«القلعة»، التي نُشرت بعد وفاته.

تنطوي الدابة المنطوية تحت الأرض في جحر «عندیتها»، حيث تنعم في أول الأمر براحة جبانة؛ لأنها لم تعد تشعر بثقل الأشياء أو بمقاومتها: «غيرت مكاني وغيرت عالمي ونزلت في جحري، فشعرت فورًا بآثاره. إنه عالم جديد يمنحني قوًى جديدة، وما كان يرهقني في الأرض لم يعد كذلك هنا.»[٥٩]

وهكذا نترك العنان للأوهام الداخلية، فيتعطل الواقع، ويبدو لنا كل شيء سهلًا يسيرًا في الفراغ الخادع والأثيري للروحانية الصرفة: «كنت أعتبر نفسي سعيدة إذا تمكنت من تهدئة نوازعي الداخلية.»[٦٠]

---

[٥٦] القلعة، ص٧٨.

[٥٧] يانوش: كافكا لي قال، ص١٥٥.

[٥٨] يوميات خاصة، الناشر: جراسيه، ص٢٩٧.

[٥٩] «الجحر»، في «مستعمرة الأشغال الشاقة»، جاليمار، ص١٣٧.

[٦٠] المرجع نفسه، ص١٥٢.

إن البناء النظري الهش، المنطوي على «العندية»، حتى لو كانت هذه «العندية» ذهنية بحتة؛ ليس سوى دفاع ضعيف ضد الحياة. فالقلق يعود من جديد: «إنه حدث كان يجب أن أتوقعه، لقد جاء شخص ما ... هل كانت كل المخاطر الصغيرة التي ضيعتُ وقتي في التفكير فيها شيئًا يُذكَر بالنسبة لهذا الخطر الجديد؟ هل كانت صفتي كمالك للجحر تمنحني سلطة في مواجهة هذا التدخل؟ للأسف لا! لما كنت بالذات صاحب هذا العمل الكبير الهش فقد وجدت نفسي بلا حماية إزاء أي هجوم جاد نوعًا. لقد أفسدتني نعمة امتلاكه، وجعلتني هشاشة الجحر حساسًا وهشًّا، وأصبحت جروحه تؤلمني كما لو كانت جروحي أنا ... كان يجب ألا أفكر في الدفاع عن نفسي فقط ... ولكن عن الجحر أيضًا.»[٦١]

كيف يمكن مواجهة الحياة بقوى التصور وبالمنهج الفلسفي وحدهما؟ إن حيوان الخُلْد، المتقمص الصفة الإنسانية، والمنزوي في حياته الضحلة المنظمة بتفاهة؛ يفصح عن كل دواعي قلقه في هيئة عدو واحد: «لم يعد أمامي حل سوى الاعتراف بوجود حيوان واحد كبير، خاصة وأن ما قد يبدو تكذيبًا لهذا الافتراض لا يثبت أبدًا استحالة وجوده، بل يؤكد فقط أنه أخطر بمراحل مما قد نتصور.»[٦٢]

ونجد الفكرة الأولي لهذه القصة القصيرة، ولهذا الوصف للعالم المغلق والمنطقي والمحدود الأفق؛ في خطاب له كتبه لميلينا يشرح لها فيه الحكاية: «الحق أن الإنسان أشبه بحيوان الخُلْد القديم، فهو يحفر دائمًا دهاليز جديدة.»

ومن فرط حرص الإنسان على إعداد مسكن له فإنه يختلط هو نفسه بالنظام الذي أقامه، ومع النظريات التي يجهزها لكي يسد بها الشقوق التي تفتحها الحياة في أفكاره، وهكذا تكون الغربة شاملة.

وعندئذٍ يدرك الإنسان أن عالمه لا يستقيم مع نفسه، وهذا هو ما يفرق بين فكرة بناء برج بابل وفكرة بناء سور الصين. يعبر تشييد برج بابل عن طموح بروميثيوسي عند الإنسان الذي يريد أن يبلغ عنان السماء اعتمادًا على قوته الذاتية: «جوهر المشروع هو بناء برج يلمس السماء، أما ما عدا ذلك فثانوي. وبمجرد ما نشأت هذه الفكرة العظيمة، لم تختفِ أبدًا، فطالما وُجد الإنسان على الأرض فستكون هناك أيضًا تلك الرغبة المتأججة، الرغبة في بناء البرج.»[٦٣]

---

[٦١] المرجع نفسه، ص١٥٦.

[٦٢] المرجع نفسه، ص١٥٤.

[٦٣] «أسلحة المدينة»، في «سور الصين»، جاليمار، ص١٢٨.

أما سور الصين فهو على عكس ذلك تمامًا، إنه عبارة عن متراس لا تزال تتخلله شقوق؛ لأن بناءه تم على مراحل، وتلك هي «المسألة الرئيسية».[٦٤] لم نعد هنا بصدد هجوم الإنسان في اتجاه السماء، ولكن بصدد «وسيلة دفاع لمواجهة بدو الشمال» ... «لحماية الإمبراطور» من الشعوب الكافرة التي تطلق عليه «سهامها السوداء» ... ولكن «ما قيمة المتراس إذا تخللته الثغرات؟»[٦٥]

وكُتل البناء غير المكتملة في هذا السور تشبه الحياة التي تتخللها شقوق النفي والشك السوداء. يبحث الإنسان عن معنى وجوده بالمشاركة في عبء أسطوري ولا نهائي يتمثل في بناء السور الذي يضرب به نطاقًا حول حياته لتنغلق على نفسها. وسيدرك داخل هذا السور شمول القضية المشتركة التي تضفي معنًى على أعمال كل فرد، وتوجد لها مبررًا. غير أن بلوغ هذا الهدف محال؛ «فهناك غاية ولكن لا يوجد طريق إليها».[٦٦] ويعالج كافكا الفكرة نفسها في «الرحيل» عندما يوجه له أحدهم السؤال التالي: «إلى أين يذهب السيد؟»

– «لا أدري، ولكن كل ما أبتغيه هو البعد عن هذا المكان، فهذا هو سبيلي الوحيد للوصول إلى هدفي.»

وسألني الرجل: «أتعرف هدفك إذن؟»

فأجبت: «نعم، ألم أقل لك إنه بعيد عن هنا؟! فهذا هو هدفي!»[٦٧]

إنه هدف بلا طريق، وطريق بلا هدف، وهذا شأن الإنسان في نضاله من أجل السمو.

«في الماضي كنت لا أفهم كيف يمكن أن يتركوا سؤالي بلا إجابة، واليوم لا أفهم كيف اعتقدت في يوم ما أني أستطيع أن أوجه السؤال. على أني لم أومن بذلك إطلاقًا، بل كنت أسال فقط.»[٦٨]

وهنا يحدث تغيير عكسي عند كافكا، فهو لم يعد ذلك الخلد الكامن في جحره، بل الكائن الذي يهاجمه.

لم يعد الحيوان المنطوي على نفسه، ولا الشعب المقيم للمتراس، ولكنه غدا الكافر الذي يطلق سهامه السوداء، والبدوي الذي يهاجم الحدود، إنه المتحمل سلبية زمنه.

---

[٦٤] سور الصين، ص١٠٢.

[٦٥] المرجع نفسه، ص٩٥–٩٩.

[٦٦] ملازم من ١٦ صفحة، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٧٧.

[٦٧] «الرحيل»، في «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص١٧٢.

[٦٨] «تأملات حول الخطيئة والألم والأمل»، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٤٠.

وهو يشعر في هذا الوضع بعزلته: «لماذا لا نظل متجهين نحو ما يمكن أن يجمع بيننا لا نحو ما ينزعنا حتمًا من الجماعة الشعبية؟ ... إني لأفكر الآن دائمًا وأعيد التفكير في حياتي أكثر فأكثر. إنني أبحث عن الخطأ الأساسي، أبحث عبثًا عن مصدر كل الشر، عن الشر الذي ارتكبته بكل تأكيد.»[٦٩]

إن التوافق الحقيقي الذي يوحد بين نوازع الإنسان يمر بالجانب الخالد في البشر، أي بلحظة العزلة والضياع: «إن الجانب الخالد واحد ومشترك بين البشر، ومن هنا تنبع تلك الرابطة التي لا تنفصم، والتي لا نعرف لها مثيلًا.»[٧٠] على أن الوصول إلى هذا التوافق يتطلب سلوك طريق لا نهائي ومنعزل، يطغى عليه قلق يفرضه فراغ لا يمكن تفسيره.

ويبدو أن هذه العزلة تحرِّفنا في كل لحظة عن الجماعة التي ننشدها: «ما الحياة إلا انحراف دائم لا يسمح لنا حتى بأن نعرف ما هو الشيء الذي يحرفنا عنه.»[٧١]

وهكذا نجد أن كل المسائل تسير عند كافكا في ازدواج متعارض؛ المشاركة والوحدة، والإيمان ونفيه.

وقد دفع هذا الإحساس العميق بجدلية الحياة عند كافكا، دفع كثيرًا من المعلقين إلى التساؤل حول علاقة تفكيره بـ «نظرية الأزمة» التي استهلَّها كيركجارد، وانتهت عند كارل بارت.

وتدور «نظرية الطفرة» حول مفهوم العلاقة بين الإنسان وربه، من زاوية عدم وجود مقاييس مشتركة بين عدالة الله وبين القيم الأخلاقية الإنسانية. فالإنسان لا يستطيع أن يخلص نفسه بنفسه؛ لأن القيم الأخلاقية والثقافية لا تمثل أي شيء أمام المطلق؛ فالمعرفة والعمل، بل وحتى الحب، لا يمكن أن تشكل طرقًا للوصول إلى الرب.

وقد حاولوا إيجاد نوع من التماثل بين مفهوم كافكا وبين النظرية المجددة لأفكار كالفان، استنادًا إلى أن «المحاكمة»، و«التعليق على الرسالة الموجهة إلى الرومانيين» الذي كتبه كارل بارت؛ قد صدرا في وقت واحد تقريبًا، واستنادًا إلى أن كل شيء يمثل حياة جوزيف ك اليومية — مهنته، أعماله، حياته العاطفية — قد انمحى تمامًا، وأصبح كل شيء غير مهم ما عدا حكم الله.

---

[٦٩] «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، ص٢٣٤ و٢٩٠.

[٧٠] «تأملات حول الخطيئة والألم والأمل»، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٤٤ و٤٥.

[٧١] يوميات خاصة، الناشر: جراسيه، ص٢٩٠.

وهكذا تكون الرواية قد عرضت بشكل رمزي المبدأ الأساسي في نظرية الطفرة، الذي يقول إن أي مجهود يقرب الإنسان إلى الله.

أما الحجة الثانية فهي مستخلصة من تفسير قصة الكاتدرائية في «المحاكمة». يقول الكاهن لجوزيف ك: «اترك هنا كل ما هو غير جوهري»،[٧٢] ثم يشرح له ما هو الجوهري بحكاية رمزية تقول إن الحارس الواقف على باب «القانون» يمنع دخول الأجنبي؛ لأن هذا الباب ليس مفتوحًا لكل الناس. وقد تصور البعض أن الباب يرمز هنا إلى فكرة الجبر القدري، وإلى عجز الإنسان عن تغيير مصيره بمبادرته أو بجهوده الذاتية.

وأخيرًا، فقد صوروا مراودة سورتيني الفاحشة لأماليا، واللعنة العامة التي انصبَّت على الجميع من جراء رفض الفتاة الانصياع له، على أنها ترديد لقصة تضحية إبراهيم كما جاءت في التوراة؛ فقد طلب الله من إبراهيم ارتكاب جريمة حقيقية، وهي قتل ابنه. وهكذا فإن حكمه عليه يتوقف على مدى استعداده للطاعة، مما يؤكد علو الوصايا الإلهية الأكيد على كل تصرف إنساني.

على أن هذا التشبيه ينصبُّ في رأينا على المظاهر الخارجية، ولا يمس المصدر الحقيقي لرؤية عالم كافكا.

ونستطيع أن نرجع هنا أولًا، وبشكل مباشر، إلى حكم كافكا على كيركجارد، خاصة وأنه قرأ له على الأقل مؤلَّفَين، هما: «إما ... وإما» و«الخوف والرعشة».

ورد اسم كيركجارد لأول مرة في كتابات كافكا في يومياته الخاصة بتاريخ ٢١ يوليو ١٩١٣م، ليؤكد اختلاف اتجاهيهما بصدد أوضاع متشابهة: «تسلمت اليوم كتاب كيركجارد الذي يحمل عنوان «القاضي» (وهو النص نفسه الذي تُرجِم إلى الفرنسية تحت اسم «إما ... وإما»)، وكما توقعت، فإن حالتي تشبه حالته بالرغم من الاختلافات العميقة بينهما. وهو يشجعني مثل صديق.» أما الحالة التي يشير إليها كافكا فهي العلاقة بالأب (كان كيركجارد يشارك والده في العذاب المعنوي، أما عذاب كافكا فكان ناتجًا بالذات من تحصُّن أبيه ضد القلق)، والانفصال عن الخطيبة (وإن كان انفصال كيركجارد عن رجينا تضحية تشبه تضحية إبراهيم، أما كافكا فقد تخلى عن فيليس لأنه اكتشف أنها ستكون عقبة في طريق اهتماماته، ولأنه لا يريد أن يفرض عليها هذا العبء). على أن الاختلاف بينهما أعمق وأهم من هذه المسألة الأخيرة.

---

[٧٢] المحاكمة، ص٣٤٢.

فكافكا لا يقبل إطلاقًا المعضلة الأساسية؛ إما ... وإما، ويقول بهذا الصدد: «يواجه كيركجارد القضية التالية: إما أن ينعم جماليًّا بالوجود، وإما أن يخوض تجربة أخلاقية. وأعتقد أن طرح القضية بهذا الشكل خاطئ؛ فهو يقسم ما لا بد أن يكون موحدًا، وهذه المعضلة لا وجود لها إلا في مخيلة سورين كيركجارد. والحق أننا لا نتوصل إلى التمتع جماليًّا بالوجود إلا من خلال تجربة أخلاقية، وبلا غرور.»[٧٣]

وهكذا يتبين لنا أنه يعترض على الموقف الأساسي لكيركجارد، وهو موقف يخلق بينهما هُوة يستحيل اجتيازها. ويركز كافكا في خطاب له موجه إلى ماكس برود، لا على عجز الإنسان، ولكن على ثرواته الأخلاقية، وإمكانياته في العمل الإيجابي، فيقول له: «ما إن يظهر رجل يحمل معه شيئًا أصيلًا حتى يُقال له: يجب أن نتقبل العالم كما هو ... بدلًا من أن يُقال له: ليكن العالم كما يريد، فأنا متمسك بالأصالة، ولن أتخلى عنها لإرضاء الناس. وما إن يظهر مثل هذا الرجل، وما إن يستمع العالم لهذه الكلمات حتى يتغير الوجود. وهذا ما يحدث بالضبط في قصص الجان، فبمجرد نطق الكلمة تنفرج أبواب القلعة التي ظلت خاضعة لفعل السحر عدة قرون من الزمن، كما تدب الحياة في كل شيء. وتجد الملائكة أعمالًا تقوم بها، فتنظر في فضول لكي تتبين ما سيحدث؛ لأن الأمر يعنيها. وفي الجانب الآخر، تقف على أقدامها فجأة الشياطين المنحوسة، وتتمطى بعد أن كانت تقضم أظافرها، بلا عمل، لقد سنحت لها الآن الفرصة المناسبة ...»[٧٤]

لا نستطيع أن نفسر إذن «المحاكمة» على أنها قصة ترمز إلى العجز الجذري عند الإنسان، وإلى انتفاء فعالية مبادراته وجهوده.

كما لا نستطيع بالأحرى أن نفسر حكاية الكاتدرائية على أنها تعبير عن النظرية اللاهوتية عند الكالفينيين الجدد، وإلا تجاهلنا كلمات رئيس الدير للحارس عندما يقول له: «لسنا مجبرين على أن نؤمن بصحة كل ما يقوله»،[٧٥] ولتجاهلنا أيضًا الجملة الأخيرة التي تعترف بنصيب المبادرة الكبيرة؛ إذ يقول رئيس الدير إن عدالة الله «تتولاك عندما تُقبِل، وتتركك عندما تنصرف».[٧٦]

---

[٧٣] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٥٩.

[٧٤] ماكس برود: فرانز كافكا، ص٢٧٠.

[٧٥] المحاكمة، ص٣٥٦.

[٧٦] المرجع نفسه، ص٣٥٨.

وأخيرًا فإن موقف كافكا يختلف تمام الاختلاف عن موقف كيركجارد فيما يختص بتضحية إبراهيم ومغزاها، من التعسف أن نعتبر حكاية سورتيني وأماليا في «القلعة» النظير لتضحية إبراهيم في «الخوف والرعشة» عند كيركجارد؛ وذلك لأننا بصدد صيغة روائية لـ «حادث» يحكي لنا مسلك قائد معاصر تجاه فتاة تعمل في حامية نمساوية مجرية، ولأن الخط العام لـ «القلعة» لا يسمح لنا بأن نستنتج أن كافكا يتخذ موقفًا محافظًا يبرر به ادعاء السلطة حقها في فرض الطاعة العمياء، كما لا يسمح لنا بأن نعقد مقارنة بين موقف كافكا وموقف جوزيف دي ميستر في «امتداح الجلاد». وأخيرًا فإن تعليقات كافكا على إبراهيم تختلف في حكمها عليه عن حكم كيركجارد؛ إذ ينتقد «فقره الروحي».[٧٧]

وتدور المناقشة بين كافكا وكيركجارد حول مسألة محددة، وهي المبادرة الإنسانية. لا شك أن هناك انفصالًا عنيفًا بين عدالة الله وعدالة الإنسانية، كما لا يوجد أي شيء مشترك بين المجتمع المنسلخ وبين ملكوت السماء. وكان كافكا أكثر تمسكًا بالتاريخ من كيركجارد، فلم يعتبر النظام القائم نظامًا أبديًّا، وبالتالي فإن أي نظام إنساني آخر يكون مستحيلًا: «نحن أضعف من أن نعترف في كل لحظة بهذا النظام الحقيقي، ولكنه موجود. والحقيقة واضحة في كل مكان، وهي تخترق ثغرات الواقع المزعوم.»

وهذا ما لخصه كافكا في صيغة واحدة: «التقرب إلى الله وسلوك الحياة العادلة عبارة عن شيء واحد.»

وجدير بالذكر أن كافكا يعدد لنا، وهو يكلمنا عن بروميثيوس، كل أشكال العقاب دون أن يصدر أبدًا حكمه على تصرف بروميثيوس.[٧٨]

وعندما يشير كافكا في «مستعمرة الأشغال الشاقة» إلى سمو الحكم الإلهي على كل شيء، فإننا لا نجد مشقة في تبين صرخة غضبه في هذا النص؛ فالعقوبة لا تنصبُّ إلا على خرق القانون دون أي اعتبار للظروف المخففة، أي دون أدنى اعتبار للإنسان أو الفرد. فالآلة العمياء تنفذ وتسجل أحكامًا مجردة على جسد المحكوم عليه بحروف من دم: «أطع رئيسك!» «كن عادلًا!»

على أننا نجد ولا شك في «طبيب القرية» الوجه المقابل لقصة بروميثيوس، إن الإذعان لإغراءات الفرد ولو من أجل رسالة الحب معناه السماح بإقرار شر أكبر؛ فقد انتقل الطبيب

---

[٧٧] ملازم من ١٦ صفحة، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص١٠٩.

[٧٨] «بروميثيوس»، في «سور الصين»، الناشر: جاليمار، ص١٣٥.

على عربة عجيبة إلى جوار مريض، وارتضى أن يخاطر حتى آخر لحظة بحياته من أجله، بينما كان سائس إسطبله يفرض إرادته ويعتدي على روزا. ويصرح الطبيب: «خُدعتُ، خُدعتُ! يكفي أن أخطئ مرة واحدة، لقد ارتكبت غلطة بالاستجابة للاستدعاء في الليل ... ولن أتمكن أبدًا من تداركها.»[٧٩]

على أن استحالة الالتقاء والتوافق بين العام والخاص، والنتائج المميتة الناجمة عن ذلك، لا تؤدي إلى يأس كافكا. ولا شك بالطبع أنه يعاني العزلة والتجرد من أي سلاح. وهو يتساءل: «لمن ألجأ في هذا الفراغ الكبير؟»[٨٠] ولكنه يضيف فورًا أن القوة الوحيدة تكمن في الجماعة؛ لأنها «المعرفة كلها، ومجموع كل الأسئلة والإجابات ... فلا تسأل فقط، بل قدم الإجابة أيضًا، فمن ذا الذي يستطيع أن يقاومك إذا تكلمت؟» وعندئذٍ سيضم المجتمع «صوته إلى صوتك كما لو كان لا ينتظر إلا هذه اللحظة! وستحصل على الحقيقة وعلى الوضوح، وعلى الاعتراف بكل وفرة! وسيتفتح في وجهك سطح هذه الحياة الدنيئة التي طالما لعنتها ... وسنرتقي جميعًا إلى الحرية السامية.»[٨١]

يقول كافكا في «الكراسات» إن «الحقيقة لا تتمثل إلا في الصوت الجماعي»،[٨٢] متخطيةً أكاذيب وأقنعة كل فرد.

والإيمان عند كافكا هو الأمل والثقة في قدرة الإنسان على تجاوز الغربة، حتى ولو كان لا يرى بوضوح إلى أين يقوده هذا التخطي. فالوجود الإنساني الحقيقي ممكن خارج نطاق الغربة التي يشن عليها كافكا هجومه في كل أعماله: «الإيمان يعني تحرير الجانب الخالد في نفوسنا، أو بدقة أكبر، التحرر، أي أن نكون خالدين، أو بعبارة أدق أن «نكون».»

هل سيقال إن هذه الحرية وذلك الوجود يتجاوزان، في نظر كافكا، حدود الموت، أي الحدود الفاصلة بيننا وبين عالم آخر؟ إن الموت نفسه لا يكشف عن ذلك الأمل، بل الرغبة في الموت هي التي تكشف عنه، وهذه الرغبة نفسها ليست نهاية مطاف، بل الإشارة الأولى إلى إرادة انتزاع الحرية: «إن الإشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت؛ فهذه

[٧٩] «طبيب القرية»، في «التحول»، الناشر: جاليمار، ص١١٩.

[٨٠] «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، ص٢٤٦.

[٨١] «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، ص٢٤٧.

[٨٢] ملازم من ١٦ صفحة، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٣٠١.

الحياة لا تُحتمل، والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا، ولذا فإننا لا نخجل من رغبتنا في الموت ...»[٨٣]

ويتمثل مركز الثقل عند كافكا في الإنسان دائمًا وفي حياته، بما في ذلك أيضًا رغبته في تجاوز حدودها.

وأقدس شيء عنده في كل الأحوال هو نضال الإنسان: «مهما كان مدى بؤس أعماقي ... وحتى لو افترضنا أني أبأس إنسان في هذا العالم، فلا بد أن أسعى للوصول إلى الأحسن بالوسائل التي يتيحها لي العالم، والقول بأننا لا نستطيع أن نصل بمثل هذه الوسائل إلا لشيء واحد، وهو اليأس؛ ليس إلا سفسطة بحتة.»[٨٤]

ونجد أحيانًا في تأكيد كافكا لضرورة النضال نغمة جديرة بجوته، وكان كافكا يكنُّ له إعجابًا لا حدود له: «وحتى لو لم يأتِ الخلاص، فإني أريد مع ذلك أن أكون جديرًا به في كل لحظة.»[٨٥]

إنه لتذكير واعٍ جدًّا بكلمات الرجل الذي اعتبره كافكا أستاذًا له: «لقد قال جوته إن كل شيء في الوجود كفاح وصراع، وإن الحب والحياة لا يستحقهما إلا من يعمل يوميًّا من أجل اكتسابهما ... لقد قال كل ما يعنينا تقريبًا، نحن البشر.»[٨٦] ولا شك أن هذا الإعجاب لا يستقيم بالطبع مع مفهومات الحياة اليائسة أو المستسلمة.

ويتساءل كافكا، وهو يقدم كشفًا بالتدميرات التي أجراها على نفسه وهو يبحث عن الجوهر، وعن الجانب الذي لا يتحطم في الإنسان، إذا لم يكن قد أخطأ في اختياره طريق البحث، فيقول: «إذا كنت لم أتعلم شيئًا، وإذا كنت قد تركت العنان لهلاكي الجسدي — والمسألتان مترابطتان — فذلك لأن في ذهني نية معينة. كنت لا أريد أن تنحرف أنظاري بالاستمتاع بالحياة كإنسان سليم ومفيد. ولكن ألا يحرِّف أنظارنا كلٌّ من المرض واليأس؟»[٨٧]

---

[٨٣] «تأملات حول الخطيئة والألم والأمل»، ص٣٨؛ انظر أيضًا «اليوميات الخاصة»، ص٣٦: «أعيش في هذا العالم كما لو كنت واثقًا تمامًا من أن هناك حياة أخرى.»

[٨٤] يوميات خاصة، (١٦ أكتوبر ١٩٢١م)، ص١٨٧.

[٨٥] يوميات خاصة، (٢٥ فبراير ١٩١٢م)، ص١٦٦.

[٨٦] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٥٢.

[٨٧] يوميات خاصة، (١٧ أكتوبر ١٩١٢م)، ص١٨٧.

وقد أكد كافكا هذا الجانب بإصرار وقوة عندما أصبح على مشارف الموت، فقال: «لا يوجد عندي أي أثر لإدانة هذا الجيل.»[٨٨]

وقد عرف مهمته ككاتب في «البحث عن السعادة»؛ ولذا فهو يكشف لنا ويوضح بنظرة جديدة الجوانب الرائعة في الحياة: «من الممكن أن نتصور تمامًا أن تنتشر روعة الحياة حول كل شخص، ولكنها محتجبة بعيدًا في الأعماق اللامرئية. هذه الحياة توجد هناك، دون أن تكون جامحة أو معادية أو صماء، ولو استدعيناها بالكلمة الصحيحة، وباسمها الحقيقي، لجاءت إلينا؛ فهذا هو طابع السحر الذي لا يُخلَق، ولكنه يُستحضر.»[٨٩]

ذلك هو عالم كافكا بكل ازدواجاته. وهو ليس متفائلًا؛ لأنه لا يتبين ولا يرسم وسائل تغيير العالم باجتثاث جذور الغربة، ولكنه ليس متشائمًا أيضًا؛ لأنه لا يتقبل في أي لحظة عبث هذا العالم أو لعنته. وهو لا يعرف طريق الاستسلام؛ إذ كتب يقول في يومياته: «أنا أكافح، ولا أحد يعلم ذلك ... والتاريخ العسكري يذكر الرجال المحاربين المتميزين بمثل هذا الطابع.» وبطل «المحاكمة» لا يهدأ له بال حتى يجد قاضيه، ولا يستسلم للذبح إلا عندما يسقط من الإعياء. ويخوض بطل «القلعة» كفاحًا مريرًا لكي يستقر في القرية ويفرض الاعتراف به.

وقد كتب كافكا في الصفحات الأخيرة من حياته: «الكفاح يملؤني سعادة تفوق قدرتي على الاستمتاع وقدرتي على المنح، ويبدو لي أني لن أسقط في النهاية تحت وطأة الكفاح، بل تحت وطأة الفرح.»[٩٠]

لم يكن كافكا ثوريًّا، ومع أنه يدعو الناس إلى إدراك غربتهم، ويدفعهم إلى الإحساس بأن وطأة القهر لا تُحتمل، إلا أنه لا يوجه لنا في الوقت نفسه أي نداء للنضال، ولا يفتح أمامنا أي آفاق؛ لأنه لا يجد، هو نفسه، أي حل للمأساة التي تكشفت له، ولو كان هذا الحل طوباويًّا. وعندما قامت ثورة أكتوبر ١٩١٧م، قال: «يحاول الناس في روسيا بناء عالم عادل تمامًا»، ولكنه سرعان ما أضاف: «إنها مسألة دينية.»[٩١] وعندما نزل العمال إلى الشوارع في براغ، أحس فورًا بتعاطف تلقائي نحو المتظاهرين: «هؤلاء القوم واعون تمامًا

---

[٨٨] المرجع نفسه، (١٩ يناير ١٩٢٢م)، ص٢٠٢.

[٨٩] يوميات خاصة، (١٨ أكتوبر ١٩٢١م)، ص١٨٩.

[٩٠] يوميات خاصة، ص٢٢٠.

[٩١] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١٠٧.

بأنفسهم، وفي غاية الانشراح! إنهم سادة الشارع، ويعتقدون أنهم سادة العالم.»[٩٢] ثم استطرد قائلًا: «إنهم واهمون»، فهو لا يؤمن بقدرات الجماهير، ويرى من خلال مستقبل كفاحها حتمية لا رادَّ لها، تتمثل في طغيان شخصية دكتاتورية، مثل بونابارت، أو في قهر جهاز بيروقراطي لا يمكن تفاديه. ولكن كافكا ليس من أنصار الثورة المضادة؛ فهو يكنُّ حقدًا دفينا للسلطات القاهرة، ولادعائها أنها تستمد سلطتها من الله. وقد فطن إلى المصالح الرأسمالية المتخفية وراء الصيغ والمؤسسات المرائية: «أعتقد أن عصبة الأمم ليست سوى قناع لأرض جديدة للمعركة؛ فالحرب مستمرة، ولكنها تستخدم حاليًّا وسائل أخرى، لقد أحلوا مصارف التجار محل الفرق العسكرية، واستقرت الطاقة النضالية للمال في مكان الطاقة الحربية الكامنة في الصناعات. وعصبة الأمم ليست عصبة للشعوب، بل مركزًا للمناورات وللتفاعل بين مختلف المصالح.»[٩٣]

وفي قصة «المصابيح الجديدة» حاول كافكا أن يرمز إلى الفاصل الجذري بين عالم «الطبقات العليا» وعالم «الطبقات الدنيا»، واعتمد في ذلك على فكرة التعارض الطبقي بين أصحاب الأعمال وبين مندوبي عمال المنجم. فقد أصيب العمال بضعف في قوة الإبصار من جراء استخدام مصابيح رديئة، فرفعوا أصواتهم بالاحتجاج على مصير طبقتهم. أما المتكلم باسم الإدارة فلا يراه أحد، ويعمد إلى تمييع المسئوليات بين عدد كبير من الوسطاء حتى يصبح من المستحيل التعرف على المسئول عن تدمير الحياة في جهاز القهر العام الذي لا يعلم أحد اسمه.

يقاوم كافكا النظام الراهن المميت، ويكشف عن محتواه اللاإنساني عن طريق أسطورة يقيمها. لقد فجر هاشيك المعاصر له وابن وطنه، فجر الجانب القبيح والبشع المتخفي وراء المؤسسات والبشر، عن طريق الخدع والحيل في «الجندي الشجاع شفيك». وقدم شارلي شابلن في «الأزمنة الحديثة» صورة ملحَّة وموحية لثورة الإنسانية على أوضاعها. إنها ردود فعل فنية مختلفة للإنسان ضد عالم الغربة.

ولم يكن كافكا ملحدًا؛ لأن حساسيته وتفكيره، بل وكل عالمه الداخلي، قد شكلته العقيدة اليهودية، وقراءاته المستمرة لباسكال ودستويفسكي وليون بلوي وكيركجارد، وبالأخص التوراة. ودراسته للُّغة العبرية وللتلمود وشغفه بالمسرح الديني اليهودي، كل

---

[٩٢] المرجع نفسه، ص١٠٨.

[٩٣] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١١٧.

هذا يؤكد انجذابه لعالم الإيمان بوصفه أبرز تعبير مأساوي وفردي عن الغربة التي يعانيها. ولكن كافكا لم يكن أيضًا متصوفًا؛ فالعالم الآخر مطموس المعالم بالنسبة له، ولا يتدخل الله في حياة الإنسان، في رأيه، إلا من خلال افتقاده، فكل حياة كافكا تنصبُّ على الإحساس بكل ما يفتقده الإنسان، أي على الإحساس بنواقص العالم وبنفيه. وسواء تعلق الأمر بسادة القلعة أو بقضاة المحاكمة، فإن السؤال الكبير الذي يثيره الإنسان يصطدم دائمًا بإجابتين مخيبتين للآمال؛ إما أن السيد لا وجود له، ومن ثَم يصبح من يضطلعون بمهمة خدمته أسيادًا بحكم تدجيلهم، وإما أن السيد موجود فعلًا، ولكنه لا يظهر إلا من خلال العذابات التي يفرضها علينا خدمه حتى يجبرونا على ألا نتوقف أبدًا. ولكن، هل الإيمان طريق بلا هدف أم هدف بلا طريق يوصل إليه؟

«يوجد هدف ولكن لا طريق للوصول إليه، والتردد هو ما نسميه طريقًا.»[٩٤]

لا يحاول كافكا التحرر من ازدواجات هذا العالم الداخلي إلا من خلال الإبداع الفني، ومن خلال بناء الأسطورة.

ولكن هل الإبداع الفني هو وسيلة كافكا الحرفية للتخلص من الغربة؟ وهل سيمكِّنه من التغلب على تناقضات الوجود؟ هل سيكون الإبداع طريق تخطي حدود الإنسان؟ وهل سيكمل الفن رسالة الإيمان؟ وهل سيحقق النبوءة الشاملة للحياة؟ لقد واجه كافكا الموت بالتحدي التالي: «أنا أكتب بالرغم من كل شيء، وبأي ثمن، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء.»[٩٥]

(٣) تناقضات العالم المبني

كانت كلمة «الأدب» تعني عند كافكا، بمعناها الدارج، فن الهروب. فالأدب في رأيه «فرار من الواقع».

وقد سأله صديقه يانوش: القصص الخيالي يعني إذن الكذب؟

فأجابه كافكا: لا، الخيال تكثيف للواقع، وتحويله إلى خلاصة مركزة. أما الأدب فهو، على العكس، عملية تذويب، ووسيلة ترفيه تخدر وتخفف من وطأة الحياة غير الواعية.

---

[٩٤] «تأملات حول الخطيئة والألم والأمل»، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٣٩.

[٩٥] يوميات خاصة، (٣١ يوليو ١٩١٤م)، ص٦٠.

– والشعر؟
– الشعر على النقيض من ذلك، إنه يوقظ.
– يقترب الشعر إذن من الدين؟
– لا أقول ذلك. ولكن من المؤكد أن الشعر يتجه نحو الصلاة.[٩٦]

وهذه الفكرة متأصلة بعمق عند كافكا: «الكتابة شكل من أشكال الصلاة»،[٩٧] واللغة الأساسية للصلاة هي «العبادة والمشاركة الشديدة في آن واحد.»[٩٨]

وعلى نقيض رأي فلوبير، لا يعتبر كافكا الفن غاية في حد ذاتها؛ لأنه مكرس من أجل واقع ومن أجل حقيقة أسمى من ذلك. ولا يكتسب الفن أي معنًى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ومع الكائن الأصيل، وإلا بوصفه رسالة موجهة إلى الجماعة الإنسانية.

ومهمة الفن هي تغيير الإطارات التقليدية للحياة، ولفت الأنظار — من خلال التشققات والشروخ — إلى حقيقة أسمى، أو الدعوة إليها، أو بث الأمل في قيامها. وقد كتب في «أقواله المأثورة»: «الفن هو أن تبهر أنظارَنا الحقيقةُ، فليس هناك ضوء حقيقي إلا الضوء الساقط على الوجه القبيح المتراجع ... الفن يحوم حول الحقيقة وهو عاقد العزم على أن يحترق بها. وتتمثل موهبته في البحث، في الفراغ المظلم، عن مكان لم يُعرَف من قبل، نحجز فيه بقوةٍ أشعةَ الضوء.»

وبهذا المفهوم، يفرض الفن التقشف الصارم الجدير بلاعب العقلة (الترابيز) «الذي لا يحركه في أول الأمر سوى الطموح في الإتقان، ثم تحركه العادة التي تستبدُّ به»؛[٩٩] والتقشف الجدير بالصائم: «أنا مضطر للصوم، ولا يمكنني أن أفعل غير ذلك؛ لأنني لا أجد الغذاء الذي يروق لي»؛[١٠٠] وتقشف المغنية جوزيفين: «لقد اختفى من عندها كل ما لا يخدم الغناء، وكل نشاط وكل إمكانية للحياة ... إنها لا تعيش إلا من خلال الغناء.»[١٠١]

والإبداع الفني ليس انطواء على النفس، بل إنه، على عكس عملية حفر السراديب، سراديب الجحر اللانهائية والباطلة، إنه نظرة موضوعية للعالم، ومشاركة وتلاقٍ مع الآخرين.

---

[٩٦] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٤٠.
[٩٧] كراسات مختلفة في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٣٠٥.
[٩٨] المرجع نفسه، ص١٠٦.
[٩٩] «الحزن الأول»، في «مستعمرة الأشغال الشاقة»، ص٥٣.
[١٠٠] «بطل الصيام»، في المرجع السابق نفسه، ص٨٣.
[١٠١] «المغنية جوزيفين»، في المرجع نفسه، ص٩٠.

«يا له من عالم هائل يموج في رأسي! ولكن كيف أحرر نفسي وأحرره دون انفجار؟ على أني أفضل الانفجار ألف مرة على كبته أو دفنه في طيات نفسي. وأنا لا أشك إطلاقًا في أن ذلك هو مبرر وجودي.»[١٠٢]

ولا يبلغ الفن رسالته بوضوح، ولكنه يستطيع أن يوقظ الناس، وأن يجبرهم على السير قدمًا بأن يصبحوا الصورة المرئية للحقيقة. تلك هي قوة الأسطورة التي لا تكتفي بأن تتكلم عما يوجد، ولكنها تتكلم عن حركته أيضًا، وعما يفتقده وما يصبو إليه.

ينتمي كافكا، بوصفه إنسانًا، وبحكم نشأته، إلى عالم الغربة. وقد بدأت حياته الحقيقية مع الخلق الإبداعي عنده، مع تلك الحركة التي لا تقاوَم، والتي تدفعه إلى النزوع نحو المطلق، ومن خلال سلسلة من حالات الفشل والإقصاء. وهذا الانتقال من العالم المعاش إلى العالم الداخلي، ومن العالم الداخلي إلى عالم الأسطورة التي يبنيها هو، أشبه بعملية التناسخ.

وأعمال كافكا ليست تعبيرًا موضوعيًّا عن ذاته، أو تعبيرًا خارجيًّا عن عالم من إبداعه يقتصر على أن يكون مجرد نقيض عالم الغربة. إن أعماله رسالة لا تكتسب معناها الشامل إلا بالجمهور الموجهة إليه؛ لأن إيقاظ الجمهور هو مهمة هذه الأعمال: «أستطيع أن أنعم برضاء عابر من أعمال لي، مثل «طبيب القرية» ... ولكني لن أبلغ السعادة إلا إذا استطعت أن أثير العالم لكي يندفع نحو الحق والنقاء والثبات.»[١٠٣]

وهذه العلاقة الوثيقة بين الفنان والشعب هي التي تُكسِب وحدها رسالة الإبداع الفني مغزاها الكامل: «الفرق هائل بين قوة الشعب وقوة الفرد، يكفي أن يحتضن الشعب الفنان لكي يهيئ له الحماية الكاملة.»[١٠٤]

فمساح «القلعة» محاط بنشوة تعتمل في نفوس أهل القرية، وتشبه تلك النشوة التي تسبب إشراقة السعادة عند المغنية جوزيفين. كان لسؤاله صدًى في نفوس الجميع؛ لأنه كان كامنًا في نفوسهم، «لعلهم أرادوا أن يجدوا فيه شيئًا عجزوا عن التعبير عنه.»[١٠٥]

---

[١٠٢] كراسات، ٢١ يونيو ١٩١٢م.

[١٠٣] «أقوال مأثورة»، سنة ١٩١٧م.

[١٠٤] «المغنية جوزيفين»، في «مستعمرة الأشغال الشاقة»، ص٩٣.

[١٠٥] القلعة، ص٣٤.

التعبير الفني عند كافكا هو إسقاط وإظهار موضوعي لعالمه الداخلي، إنه ينقل عالمه الخفي إلى عالم المرئيات؛ فكل نص كتبه، وكل ذكرى عاشها، وكل حلم أو خيال راوده هو انعكاس للحياة الحقيقية للمؤلف الذي يتخلص بهذه الطريقة من الأشباح التي تسكن ذهنه. وهو يقدم لنا أعماله في «رسالة إلى الأب» على أنها بكل بساطة تعبير موضوعي عن انفعالاته المكبوتة؛ فهو يقول لوالده: «أنت المقصود بكل كتاباتي، أنا أشكو فيها مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك.»[١٠٦] وهناك معنًى أعم لهذه الحركة المنطلقة من الداخل إلى الخارج: «إنها لسعادة كبيرة أن يتمكن المرء من أن يدفع الحركة الداخلية إلى الخارج ... وما نكتب ليس إلا زبد ما عشناه ... وهو ليس فنًّا بعد ... والواقع أن هذا «التنفيس» عن الانطباعات والعواطف ليس إلا طريقة جبانة في تلمُّس العالم وتحسُّسه ... والفن مسألة تخص دائمًا الشخصية بأسرها؛ ولذا فهو مأساوي في جوهره.»[١٠٧]

وهكذا يكون كل عمل من أعماله وثيقة وشهادة، لا نسخة أو نقلًا حرفيًّا لحالة نفسية أو لحدث. إنه إجابة على سؤال تطرحه الحياة، وتمرد على غربة العالم. إنه عالم مبني بمواد عالم الغربة، ولكن وفقًا لقوانين أخرى.

ورد الفعل هذا عند الإنسان يتجاوز بكثير مجرد الرغبة في الكتابة: «أود اليوم أن أَنزع من نفسي، بالكتابة، كلَّ حالة القلق، فأنقلها من أعماقي إلى أعماق الورق، أو أكتبها بحيث أستطيع أن أدخل في نفسي كل ما هو مكتوب ... وهذه ليست رغبة فنية.»[١٠٨]

كانت الكتابات الأولى لكافكا مجرد مناجيات داخلية يترجم بها انطباعاته وأحاسيسه، وينسج بها لغة تعبر عن رغباته. وقد توقف منذ كتابة «الحكم» في ١٩١٢م عن الاكتفاء بوصف ما يدور في نفسه لكي يقيم أعمالًا حقيقية، أي أساطير يعبر فيها عن لحظات اكتشافه للواقع وتناقضاته، وحركته الداخلية، ونواقصه ودعاوى تجاوزه.

والصلات وثيقة بين القضايا التي تطرحها الحياة وبين رواياته، حتى إننا كثيرًا ما نعثر في «اليوميات الخاصة» و«الكراسات»، وفي كلماته على مفاتيح أعماله الكبيرة.

---

[١٠٦] «خطاب إلى الأب»، في «الاستعدادات لـ ...»، ص١٩١.

[١٠٧] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٣٥–٣٧.

[١٠٨] يوميات خاصة، ٨ ديسمبر ١٩١١م.

ومما يؤكد أن المحاكمة تجيب على قضايا أثارتها حياة كافكا شخصيًّا؛ فكرة عارضة جاءت على لسانه وهو يجيب على سؤال وجَّهه إليه يانوش حول قيمة قصائده:

– أنا لست ناقدًا. لست سوى إنسان يصدرون أحكامهم عليه.

– والقاضي؟

– صحيح أني أخدم المحكمة، إلا أني لا أعرف القضاة. لا شك أني لست سوى خادم ضئيل لقاضٍ بالنيابة، ليست لي وظيفة محددة.[١٠٩]

ونجد الفكرة الأولى التي أوحت بقصة «بطل الصيام» في جزء مبتور من كراساته، حيث يقول: «بعض الزاهدين هم أكثر الناس شراهة، إنهم يُضرِبون عن الطعام في كل مجالات الحياة، ويريدون بذلك الحصول في الوقت نفسه على النتائج التالية ... إلخ.»[١١٠]

أما فكرة «سور الصين»، والإمبراطورية الهائلة التي تبتلع صحراواتها الرسل ورسالاتهم، فلا شك أننا نجدها في تأملاته حول الخطيئة إذ يقول: «لقد وضعوهم أمام أحد الاختيارين التاليين؛ أن يصبحوا ملوكًا أو رسلًا للملك، فاختاروا كلهم أن يكونوا رسلًا للملك، على طريقة الأطفال؛ ولذا فليس هناك سوى رسل يجوبون العالم. وبما أنه لا يوجد ملوك، فإنهم ينقلون بعضهم لبعض أخبارًا غدت سخيفة. وبودهم أن يضعوا نهاية لحياتهم، ولكنهم لا يتجاسرون على ذلك بسبب يمين الطاعة الذي أقسموا عليه.»[١١١]

وسيتبين لنا فيما بعد كيف تولدت فكرة رواية «أمريكا» من تأملاته حول ديكنز.

ففي هذا الإسقاط الأسطوري يتحول الحدث العارض إلى نموذج، ويكتسب المعنى العام للرسالة. وهو يقول بهذا الصدد: «بعيدًا، بعيدًا عنك تدور أحداث تاريخ العالم، أحداث تاريخ روحك.»[١١٢]

وهكذا تتحول قصة رجل، أو بالأحرى ملحمته، إلى لحظة من التاريخ، أي من تاريخنا.

كل عمل من أعمال كافكا ليس سوى عنصر من عناصر ملحمة واحدة تدور حول نفس البطل.

---

[١٠٩] يانوش: «كافكا قال لي»، ص١٠.

[١١٠] «كراسات مختلفة وأوراق متناثرة»، في «الاستعدادات لحفل زواج في الريف»، ص٢٩٥.

[١١١] «تأملات»، المرجع السابق، ص٤٢.

[١١٢] «كراسات مختلفة وأوراق متناثرة»، المرجع نفسه، ص٢٤٨.

فأحداث كل عمل من الأعمال ليست استكمالًا للحدث السابق أو تمهيدًا للحدث القادم، كما يحدث في التسلسل المنطقي للروايات، فكل حدث عبارة عن «كل»، وتتابع الأحداث لا يهم إلى حد كبير كما هو الحال في الملاحم.

وفي مقابل ذلك، نلاحظ أن هناك مواضيع أساسية تبرز في كل أعماله، وتحتل مركزًا رئيسيًّا، وهي موضوع «الحيوان»، وموضوع «البحث»، وموضوع «عدم الاكتمال».

ولا شك أن أوضحها جميعًا هو موضوع «الحيوان»؛ فـ «التقرير المقدم للأكاديمية» من وضع قرد أصبح إنسانًا، و«التحول» يتعلق بتحول إنسان إلى صرصار، و«أبحاث كلب» و«المغنية جوزيفين» و«شعب الفئران» و«الجحر»، وكثير من كتاباته المتناثرة؛ تتناول قضايا الإنسان من خلال حياة حيوان.

ويرتبط موضوع الحيوان أولًا بمسألة اليقظة. كيف نبع الإنسان من الحيوان؟ كيف حدثت هذه اليقظة من خلال بلادة العادات والتقاليد، ومن خلال الحياة التي لا تزال حيوانية لأنها محكومة بعادات؟ كتب كافكا يقول لشقيقته: «لكي يصبح الطفل رجلًا، يجب أن ننتزعه في أسرع وقت ممكن من الحيوانية.» فالحيوانية في رأيه هي الوسط العائلي الذي يعفي الإنسان من المسئولية، ومن المبادرة الإنسانية الحقيقية، ومن التساؤل حول الغاية النهائية لوجوده.

ويوضح القرد الذي تحول إلى إنسان في «التقرير المقدم إلى الأكاديمية» أمام الجمهور من العلماء «الناحية التي دخل منها قرد سابق في عالم البشر، وطريقة استقراره في هذا العالم».[١١٣]

ويتعرض كافكا بسخرية لاذعة في أول الأمر للحنين الشهير للحرية وللتلقائية الحيوانية الزائفة في الغرائز؛ إذ «تجعل كل من يسير على قدميه، ابتداء من الشامبانزي الصغير حتى أخيل، يشعر بـ «أكلان» في قدميه».[١١٤]

ويبدأ الانتقال إلى الإنسانية بالعبودية وبشعور واحد، هو أنه ليس هناك مخرج. ويعيش كل فرد أسير شبكة من التقاليد المتعارف عليها، تمامًا كما تعيش القرود في الأقفاص؛ ولذا فليس أمامه إلا أن يعمل مثل الآخرين.

---

[١١٣] «تقرير مقدم للأكاديمية»، في «التحول»، ص١٦٥.

[١١٤] المرجع نفسه، ص١٦٤.

والذوبان في الجموع هو البديل الأول للحرية:

«كنت أرى هؤلاء الأشخاص يروحون ويغدون بنفس الوجه، وبنفس الحركات في أغلب الأحوال، وكثيرًا ما كان يُخيَّل لي أني كنت لا أرى إلا شخصًا واحدًا. كان هذا الرجل، أو هؤلاء الرجال، يتحركون بحرية. ولم يَعِدني أحد بأن الباب الحديدي سيُفتح عليَّ إذا أصبحت مثلهم ... ولكن ... ما أسهل محاكاة الناس! لقد تعلمت البصق منذ الأيام الأولى.»[١١٥]

وعندئذٍ يكون هناك «مخرجان» محتملان؛ حديقة الحيوان أو قاعة الموسيقى. وتمتاز قاعة الموسيقى على الأقل بعدم وجود قفص ولو من الناحية الظاهرية. وهكذا لم يتحول القرد إلى إنسان فحسب، بل وإلى فنان له مندوبون ومدير أعمال وأحاديث يدلي بها: «آه من التقدم! إنه المعرفة التي تسقط أشعتها من كل صوب لتنير المخ المتفتح! ... لقد حصلت على الثقافة المتوسطة للأوروبيين بمجهود لم يحدث مثيله حتى الآن على الأرض. لم يكن هذا شيئًا هامًّا في حد ذاته، ولكنه يُعتبر ضربًا من التقدم؛ لأنه سمح لي على الأقل بالخروج من القفص، وهيأ لي إمكانية التحول إلى إنسان ... ولم يكن أمامي أي حل آخر ما دمنا قد استبعدنا الحرية.»[١١٦]

وتنتهي هذه السخرية المريرة بلمسة ضارية؛ ففي المساء يلتقي الفنان بعد عرض البرنامج بآنسة من الشامبانزي، فينغمس معها «في شهوات جنسنا. ولا أريد أن أراها بالنهار، فقد ظهر في عينيها بالفعل شرود جدير بالحيوان المدرب. وكنت الوحيد الذي لاحظ ذلك، وهذا ما لا أستطيع أن أتحمله».[١١٧]

على أن مجرد تواجد الغير يكون بمثابة أغنية تتعرف بها الشعوب على بعضها، وتميزها بخصائص ترقى بها على الحيوانية البسيطة عند الفرد. وصوت جوزيفين الرفيع وهي تغني بين شعب الفئران، «ألا يشبه تقريبًا، وسط همومنا، الحياة البائسة التي يعيشها شعبنا وسط صخب العالم المعادي؟ ... ويحلم الشعب في الاستراحات القصيرة، التي تفصل بالنسبة لنا بين معركة وأخرى ... إن الصفير لغة شعبنا، على أن بعضنا يصفر طَوال حياته دون أن يدري، بينما يبدو الصفير هنا متحررًا من قيود الحياة اليومية، فيحررنا نحن أيضًا لبعض الوقت.»[١١٨] لن تحصل جوزيفين أبدًا على

---

[١١٥] المرجع نفسه، ص١٧٧.

[١١٦] المرجع نفسه، ١٧٦.

[١١٧] المرجع نفسه، ص١٧٧.

[١١٨] «المغنية جوزيفين»، في «مستعمرة الأشغال الشاقة»، من ص٩٦ إلى ص١٠١.

تحررها من عمل الجماعة، ولن يكون للأغنية مغزًى إلا بانصهارها في أعمال شعبها وفي حياته.

إن العزلة أو الثقافة الفنية أو الفكرية المنعزلة لا تدعو إلا إلى عذابات وإلى قلق لا منتاهٍ، إنها أشبه بعزلة الخُلْد أو الظَّرِبان القابع في جحره ليخوض معركة مميتة ضد خطر مجهول. ويقول الخلد: «تركت العالم ونزلت في جحري ... وسأكون سعيدًا لو استطعت أن أهدِّئ صراعاتي الداخلية.»[١١٩] وفي هذه المتاهات اللانهائية للدهاليز الجديدة التي حفرها الخلد، يتضح له عدم جدوى نظام الحماية أمام «شيء كان يجب أن أَحذَره، وأن أستعد له دائمًا؛ لقد حضر أحدهم».[١٢٠] إن البنايات الهائلة التي يقيمها الفكر ليُحِل بها نظامًا رشيدًا ومغلقًا محلَّ الواقع؛ لا يمكنها أن تنجِّي هذا الحيوان من صفته الأصلية، فهو دائم القلق على مدخل جحره؛ لأن هذا المدخل هو نقطة الاتصال الحتمية بالعالم الخارجي. ومع ذلك فقد خُيِّل للخلد أن الغرفة الرئيسية في حصنه التي سيستخدمها كملجأ أخير في حالة الخطر، لا يمكن أن يصيبها شيء. ولا يمكن أن يتحقق مثل هذا الأمان إلا في فراغ كامل؛ لأن وطأة الواقع اللامحدود تحطم مواقع الدفاع المتمثلة في أفكارنا المغرورة والسخيفة عن العزلة، فنحن لم نتخلص بعدُ من حيوانيتنا.

وفي «أبحاث كلب»، يتقمص كافكا وعي حيوان لكي يتفهم لحظة الإشراف على الإنسانية، أي لحظة اليقظة؛ لأنها لحظة التساؤل الكبير حول الغاية النهائية للوجود: «حتى متى سترضى بسكوت مجتمع الكلاب وبصمته الأبدي؟ حتى متى سترضى بذلك؟ تلك هي قضية حياتي الأساسية التي تعلو على جميع القضايا التفصيلية جميعًا.»[١٢١] وتتسبب الأسئلة التي لا تستقيم مع «عبث الوجود الصامت» في انعزاله عن بقية الكلاب، وتثير قلقها وشكوكها نحوه. ومع ذلك لا يحاول أحد إسكاته: «كانوا يفضلون إغلاق فمي بحشوة ... على أن يتحملوا أسئلتي، ولكن لماذا لا يطردونني ويمنعونني من إثارة الأسئلة؟ لا، لم يكن ذلك غرضهم، لا شك أنهم ما كانوا يودون الاستماع إلى أسئلتي، ولكنهم كانوا مترددين في طردي بسبب هذه الأسئلة بعينها.»[١٢٢] ذلك أن أسئلة هذا «الخارج على القانون»

---

[١١٩] «الجحر»، في «مستعمرة الأشغال الشاقة»، ص١٣٧ و١٥٢.

[١٢٠] المرجع نفسه، ص١٥٦.

[١٢١] «أبحاث كلب»، في «سور الصين»، ص٢٤٦.

[١٢٢] المرجع نفسه، ص٢٤٥.

و«المتمرد على الأوضاع الطبيعية» تحرك في أعماق كل شخص شيئًا يعود إلى آلاف السنين الغابرة، شيئًا معاصرًا للإنسان منذ مولده ونشأة وعيه.

وهذا الشعور نفسه هو الذي يجعل الوجوه تتجه نحو المساح، ونحو السؤال الكبير الملحِّ المطروح من قبلُ في «القلعة».

هذا السؤال المحتَّم، المتخفِّي في طيات نفس كل إنسان، هو السؤال الذي تثيره اليقظة، بوصفها أول «شرخ» في عالم الغربة المغلق، الشرخ الذي يصنعه في عالم الملكية السؤال التالي: من أكون؟ وما هي غاية حياتي التي تضفي عليها معنًى؟

«ذات صباح، يستيقظ جريجوار سامسا (بطل «التحول») على أثر حلم مضطرب، فيجد نفسه قد تحول إلى حشرة حقيقية.»[١٢٣] وهكذا يبدأ التحول. كان هذا الصبي لا يفكر إلا في التجارة، كان لا يزال متمسكًا بكل قوته بعالم الملكية، عالم الحيوانية والغربة، ولكنه لم يحتجْ إلى أكثر من لحظة يعي فيها بكيانه لكي يشعر بأنه غريب عن نفسه، حتى إن جسمه أصبح مشابهًا لجسم حشرة. ومنذ هذه اللحظة تحطمت حوله كل العلاقات الإنسانية. كان مجرد وعيه بأن وجوده ليس سوى أكذوبة ومظهر وهمي للوجود الإنساني؛ سببًا في قطع كل علاقة اجتماعية به، وفي تحويله إلى كائن منفِّر لا يُحتمل. لقد أصبح تابعًا لعالم آخر. ويقول جريجوار، المنشغل البال، وهو يستمع إلى الأصوات الصادرة من أفواه المدعوين وهي تلوك الطعام على مائدة الأسرة: «أنا جائع حقًّا، ولكني لا أشعر بالجوع إلى مثل هذه الأشياء.»[١٢٤] ومات جريجوار جوعًا، كما مات الصائم في «بطل الصيام». وقد التفَّت الجماهير حول السيرك بعد موت الصائم، حول الفهد النابض بالحياة الذي حل محله. وعندما مات جريجوار وجفَّت شرنقته، كان مصيره إلى صندوق القمامة، أما والداه فقد عاد إليهما هدوء النفس، وإذا بهما يبديان إعجابهما بـ «اكتمال أنوثة» أخته جريتا، وبدا لهما من تصرف ابنتهما أنها تؤكد أحلامهما الجديدة، وتشجع نواياهما الطيبة، وذلك عندما وصلا إلى نهاية رحلتهما، فكانت الفتاة أول من وقف ليتمطى.[١٢٥]

إنه عَود إلى الحياة الحيوانية بمجرد انزواء السؤال. فما دام الإنسان لا يؤدي وظيفة في عالم الملكية، فإنه لا «يكون» أي شيء من الناحية الاجتماعية، بل مجرد حشرة أو جثة.

---

[١٢٣] التحول، ص٧.

[١٢٤] التحول، ص٧١.

[١٢٥] التحول، ص٨٩.

ومع انتقال الكائن بهذا السؤال إلى عالم الإنسانية، تبدأ الدورة الثانية، دورة البحث.

«البحث» هو موضوع الثلاثية الكبيرة المكونة من «المحاكمة» و«أمريكا» و«القلعة».

وهذه الأعمال الثلاثة الكبيرة عبارة عن إسقاط لقضايا وعذابات كافكا، في قالب أسطوري. وهي حكايات تجمع بين قصص السحرة والملاحم. «لا توجد إلا قصص سحرة دامية؛ فكل حكاية من حكايات السحرة تنبع من أعماق الندم والخوف. وهذا هو العنصر المشترك بين كل هذه الحكايات حتى لو اختلفت المظاهر. فقد لا تكون القصص الواردة من الشمال عامرة بالحيوانات كما هو الحال في القصص الأفريقية، ولكن النواة والرغبات الدفينة واحدة».

ففي كل حكايات السحرة تكون الغاية التي يسعى إليها البطل هي الحصول على أداة سحرية يترتب على استحواذه عليها تغيير في حياته وفي حياة شعبه. وطريق الوصول إلى هذا الهدف مليء بالعقبات والمغريات، ولكن البطل المنتصر لا يكون إلا أنقى إنسان، وأقل الناس انغماسًا في أمور الدنيا.

نجد كل هذه الجوانب في أعمال كافكا الكبيرة، سواء كنا بصدد قصة سحرة حقيقية مثل «المحاكمة»، أو بصدد «رواية تعليمية» مثل «أمريكا»، التي تذكِّرنا بـ «سنوات تدريب ويلهيم مايستر» لجوته، وبـ «دافيد كوبرفيلد» لشارلز ديكنز، أو بملحمة مثل «القلعة»، التي تعيد إلى الأذهان القصائد الملحمية حول البحث عن كأس «جرال» الذي جُمع فيه دم المسيح، و«دون كيشوت» و«رحلة الحاج» لبونيان.

والغاية المطلوبة هنا ليست أداة سحرية، بل رؤية روحية تغير الواقع، وتسمح بتفهمه بعد تجاوز مظاهره، ويكون «الخلاص». والهدف عند كافكا ليس بلوغ السماء بمواجهة الامتحانات والصعاب، كما يحدث في «رحلة الحاج»، فالبطل عند بونيان يعرف ما هو مطلوب منه ويتساءل: هل أنا قادر على تحقيق ما هو مفروض عليَّ؟ أما عند كافكا فيكون السؤال مختلفًا، سواء في «المحاكمة» أو في «القلعة»، وهو: ما هو المطلوب مني إنجازه؟ أي إنه يتعين على البطل أن يحصل على تصريح بالوجود من خلال عملية البحث.

أما العقبات التي تعترض الطريق عند كافكا، فتتمثل في متاهات المدينة العديدة والمنهكة، بما في ذلك أجهزتها وبيروقراطيتها، والتدرج الهرمي في مراتبها ومناصبها الذي يؤدي إلى تمييع المسئولية وطمسها. والسير في هذه المتاهات أشد عناءً من مسيرةِ دون كيشوت، الفارس ذي الوجه الحزين، فوق أراضي قشتالة الوعرة. وينتشر موضوع المتاهة

في أعمال كافكا بوصفه الباعث على الكابوس. ومن الأمثلة التي تصور هذا الموضوع المؤلم، بحث كارل روسمان (بطل «أمريكا») عن مخرج من سلسلة الدهاليز في الباخرة، أو بحثه عن مفتاح مسكن برونلدا لكي يهرب. وفي «المحاكمة» يتيه جوزيف ك بين الممرات والسلالم بحثًا عن مقر المحكمة، ولا ينجح في الوصول إلى باب الكاتدرائية. ويظل المساح (في «القلعة») هائمًا في الطرق المغطاة بالجليد، فيعجز عن الوصول إلى القلعة أو العودة إلى الفندق.

أما الأماكن الأسطورية التي تدور فيها أحداث ملاحم كافكا فتحمل أسماء رمزية لها معناها المقصود، مثل فندق الجسر، فندق السعادة.

ويبحث جوزيف ك في هذه الصحراء البشرية عن نص «القانون» في مقر المحكمة التي لا يرى قضاتها أبدًا. وعندما يفتح، بكل قلق وأمل، الكتب الموضوعة فوق منصة القاضي، فلا يجد أثناء تصفحه لأحدها سوى صور خليعة، كما يلاحظ عنوان كتاب آخر: «العذابات التي عانتها مارجريت من زوجها»؛ فيقول جوزيف ك: «ها هي كتب القانون التي تُدرس هنا! وها هم الرجال الذين سيحاكموننني!»[١٢٦]

إنه يبحث عن القانون، وعن القواعد التي تحكم الحياة وسط أكواخ ومخازن العدالة التي تفوح منها رائحة «النتانة»، وهو لا يصادف أبدًا في طريقه إنسانًا يتشابه وجهه مع القناع الذي يتخفَّى وراءه، ولا مع الوظيفة التي ينتحلها لنفسه، فهو لا يحصل على معلومات عن قضيته عن طريق المحامي، ولكن عن طريق مصور يرسم من خياله وجوه القضاة الذين لا يراهم أحد. ولا ينتهي كابوس هذه الرحلة عبر كل ما هو مجرد من الإنسانية إلا بالموت، وينفِّذ حكمَ الإعدام مهرجو المسرح.

ويريد كارل روسمان أن تَرسُخ قدمه في «العالم الجديد»، وأن يندمج في الحياة، ولكنه لا يجد أول بوادر سعادته — بعد نهاية مطافه، وسلسلة حالات فشله وخيبة أمله المتكررة — إلا على خشبة مسرح متجول يمثل فوقها الذين لفظتهم الحياة، الأدوار التي لم تتحها لهم الدنيا. ومساح القرية هو أيضًا رجل غريب عن القرية، يبحث عن نقطة ارتباطه بالعالم. لم يكن يطمع في السلطة أو الشباب أو المعرفة، كما كان يريد فاوست أو جوليان سوريل (الأحمر والأسود، ستندال) اللذان عبرا عن بداية القرن التاسع عشر المبشر بأحلام البرجوازية الناشئة. لا، إنه لا يرغب إلا في شيء واحد بسيط، وهو أن «يكون».

[١٢٦] المحاكمة، ص١١٥.

على أن المساح، ذلك الفارس التائه الجديد، ينزلق شيئًا فشيئًا في هذا العالم الذي يُدار — ابتداءً من القرية حتى القلعة، ومن الأرض حتى السماء — كأنه شركة مساهمة غير اسمية، ترمز تمامًا إلى نظام وإلى عصر بكل ما فيه من موظفين فاسدين وطغاة لا يمكن الوصول إليهم، وبكل ما فيه من روح الخضوع والاستسلام والتدهور الأخلاقي الذي يفرضه على ضحاياه.

هذا العالم مثال لأقصى ضروب الانحطاط الاجتماعي والمعنوي للحياة. إنه عالم «الكونت دي وست وست»، عالم الغرب الأقصى الذي تأفل فيه الشمس.

وهذا البطل الذي تسيطر عليه فكرة وحيدة، وهي إنجاز مهمة واحدة، كما هو الحال في الأساطير والملاحم الشعبية، ليس بالرجل المؤمن الذي يبحث عن إلهه، بقدر ما هو إنسان يبحث عن نفسه وعن نظام إنساني. فسيِّد القلعة غائب أبدًا، ولا يجب أن نبحث عن العظمة في شخصه، بل في الطاقة البشرية للشخص الذي يواصل البحث حتى مماته عن الغاية النهائية، أي في شخص المساح الذي لا يقبل إلا المطلق كوحدة للقياس.

وتجري المأساة بأجلى معانيها في إطار يذكِّرنا بإمارة إقطاعية ألمانية قديمة، لا يزال يتمتع فيها سادة القلعة بحق قضاء الليلة الأولى مع عروس القِن، إنها مأساة العلاقات بين السادة والأتباع في الشكل الاجتماعي الجديد للشركات الرأسمالية غير الاسمية، وفي الشكل الديني لرسالات مزيفة وموظفين مزيفين في خدمة إله مشكوك في وجوده. وهكذا تتمثل العلاقات الاجتماعية في وشائج تخرج عن نطاق الدنيا، وتتخذ العلاقات الزائفة بين الناس مظهرًا أسطوريًّا لعلاقة الله بعباده.

ويخوض المساح كفاحًا غامضًا ضد هذا النظام الزائف القائم في السماء وفي الأرض، لكي يكتشف القانون الحقيقي للحياة، أي القانون الإنساني. ويخر المساح صريعًا في هذه المعركة.

ما هي إذن تلك القوة الخفية التي يتقهقر أمامها الفرسان الساعون إلى اللامتناهي؟ وما هي تلك الحقيقة التي يبذل الشهداء أرواحهم من أجلها؟

لا يمكن حل رموز هذا الواقع وتلك الحقيقة، وعزلهما بعيدًا عن الأسطورة التي يعيشان فيها. لا يمكن فصل القصة عن المعنى؛ لأن العمل الأدبي ليس رداء روائيًّا لأفكار مجردة، ولأن المواقف ليست شعارات، ولأن الشخصيات ليست مجرد شطائر بشرية تُحشَى بالشعارات أو بالنصائح الأخلاقية.

لا يتخذ العمل الخلاق شكل الرمز إلا لأن الكاتب لا يستطيع أن يعبر بطريقة أخرى عما يريد أن يقول، ولأن المعرفة لا يمكن أن تنفصل عن الصورة التي تتجسد فيها: «وكل هذه الرموز لا تعني في واقع الأمر إلا أنه لا يمكن إدراك ما يستحيل إدراكه.»[١٢٧]

فمن العبث مثلًا أن نبحث في شخص قائد «مستعمرة الأشغال الشاقة»، أو في شخص إمبراطور «سور الصين»، أو في شخص سادة «القلعة»؛ عن رموز بسيطة للأب ولرأس المال ولتصور كيركجارد للرب. ولو أن أعمال كافكا تتلخص في هذه الرموز البسيطة لكان من الأفضل له أن يكون أخصائي تحليل نفسي، أو رجل اقتصاد، أو من رجال اللاهوت، فيقول بوضوح وصراحة كل ما يتراءى له. لم يكن كافكا فيلسوفًا، بل شاعرًا، أي إنه آلى على نفسه ألا يعرض علينا فكرة معينة أو أن يحاول إثباتها، بل عزم على أن يوصل لنا نظرة شاملة ومعينة للعالم، وأسلوبًا في الحياة نختبره دون أن نذوب فيه.

وككل مبدعي الأساطير الكبار، رأى كافكا وبنى عالمًا بالصور والرموز، واكتشف وعرض علاقات قائمة بين الأشياء، ووحد كلًّا من الحلم والخيال والسحر أيضًا في وحدة لا تتجزأ، وذكَّرنا — من خلال تشابك أو ترادف المعاني — بالخطوط الخارجية للأشياء، وبالأحلام المطمورة، وبالأفكار الفلسفية أو الدينية، وبالرغبة في السمو.

ومنظر الثلوج في «القلعة» وفي «طبيب القرية» وفي «سور الصين»، ليس مجرد صورة تشكيلية أخاذة تذكِّرنا بتقشفها، وبقوة إيحائها بلوحة بروجيل «القناصة وسط الثلج»، بل إنها توحي إلينا بالتأمل الحزين حول عزلة الإنسان وافتقاده الكينونة: «هذا الجليد وذلك الضباب الشمالي الذي لا يمكن أن نتصور أي وجود إنساني وسطه». وهكذا يُشعِرنا هذا الجو البارد أننا نعيش، في صميم كياننا، افتقادنا «الأرض والهواء والقانون». فالصورة هنا لا ترمز إلى الفراغ أو العدم، ولكنها هي نفسها العدم والفراغ والمعاناة من افتقاد شيء ما.

لا يمكننا أن ننساق إذن في تفسيرات تلمودية لتفاصيل قصص كافكا؛ فلا يوجد أي توافق حرفي معقول بين التطور الملموس للرمز وبين معناه المجرد. إننا بصدد شخصيات نابضة ومتفردة، تتحرك في إطار عام للرمز، ولا تتنافى واقعية التفاصيل مع الرمزية، بل تضفي عليها حياة.

[١٢٧] «عن الرموز»، في «سور الصين»، ص١٣٠.

ويفكر كافكا، بوعي تام، في ديكنز في روايته «أمريكا». وها هو يقول في كراساته: «كوبرفيلد ديكنز. السائق عبارة عن محاكاة حقيقية لديكنز. وينطبق ذلك بشكل أكبر على الرواية التي أنوي كتابتها؛ حكاية الحقيبة، والساحر الذي يجلب السعادة للناس، والأعمال المنزلية، والمرأة المحبوبة في المزرعة، والمنازل القذرة ... إلخ. ولكن هناك المنهج بشكل خاص. كان غرضي — كما اتضح لي الآن — هو كتابة رواية على غرار ديكنز، مع إثرائها بأضواء أكثر حسمًا استعرتها من العصر الراهن، وبأضواء أخرى حيادية استخلصتها من ذاتي. فهنا فقرات من ديكنز قوية وغنية كالسيول العارمة، ولكن تعقبها فقرات أخرى ضعيفة بشكل فظيع، يكتفي فيها بعجن كل ما حصل عليه بيد متراخية. هذا المجمع العبثي يوحي بإحساس بربري. وأقول الحق، إني تجنبته بفضل افتقاري إلى القوة، وبفضل الدروس التي استفدتها بوصفي من أفراد الجيل الثاني.»[١٢٨]

لقد حاكى كافكا ديكنز تمامًا. كما حاكى بيكاسو، وديلاكروا أو فيلاسكيز، مع وعي ثاقب بشروط وقواعد الإبداع، ومع العزم على إعادة خلق توافقات جديدة، لمرحلة جديدة من التاريخ عن طريق نسخ توافقات الماضي.

ويدرك كافكا تمامًا ما يعود إلى ديكنز وما يميزه عنه. إن جهاز القانون المعقد الرامز إلى المجتمع الذي يعمل في خدمته، يسحق بلا شفقة ضحاياه بواسطة تروسه الغريبة. كان ديكنز معاصرًا للرأسمالية وهي لا تزال يافعة، وكان مواطنًا في الأمة التي تحتل مركز الطليعة في هذا النظام. وحظيت كلمته بجمهور عريض من المستمعين إليها. أما كافكا، فقد عاش تجربة انحطاط النظام، وأحس بذلك بشكل حاد من خلال النظام الملكي النمساوي المجري بمؤسساته البالية. وهو يعلم أن صوته كيهودي يتكلم الألمانية سيُخنَق، وأنه لن يصل في حياته إلا لجماعة محدودة في أحسن الأحوال.

وكان ذلك من أسباب زيادة الطابع الخيالي للإسقاط الأسطوري لتجربته المعاشة.

يتحاشى كافكا، بشكل منتظم، وصف حياته الداخلية بشكل مباشر في أعماله الكبيرة، إنه يكتفي بعرض الأشياء التي تومئ إلى انطباعاته، وإلى العقبات التي تقف في وجه رغباته. وهو يؤدي ذلك بالدقة الباردة الجديرة بمحضر جلسة أو تقرير إثبات حالة، ومن هنا فإن وصفه الموضوعي للعبث يثير الحيرة بسبب جفافه. ولا شك أن أسباب إعجابه بجوركي تكشف لنا عن اتجاهه: «مما يؤثر على النفس أن ترى كيف يرسم جوركي ملامح

[١٢٨] الكراسات، أورد هذه الفقرة ماكس برود في كتابه «فرانز كافكا»، ص٢١٧–٢١٨.

أي إنسان دون أن يصدر عليه أي حكم. أود أن أقرأ ذات يوم ملاحظاته التي كتبها عن لينين.»[١٢٩]

والموضوعية هي النموذج الذي يستوحي منه ملاحظاته: «يتكلم أشميد عني بوصفي بنَّاء، ولكني لست سوى رسام متواضع لا يحسن أداء عمله. يقول أشميد إني أضفي جوًّا غريبًا على الأحداث اليومية العادية، وهذا خطأ كبير؛ فالأحداث اليومية هي في حد ذاتها أشياء خارقة، ومهمتي تقتصر على توصيلها.»[١٣٠]

والواقع الاجتماعي الذي يشهد عليه كافكا، ويعانيه كضحية، ويقيم له المحاكمة، لا يقل وهمية عن المجتمعات السحرية أو الأسطورية عند الإنسان البدائي. لم تعد غربة الإنسان وليدة عجزه عن مواجهة قوى الطبيعة، بل تنشأ اليوم من إحساسه بالعجز أمام قوًى أجنبية معادية. ومن الممكن أن ينقضَّ الطوفان في أية لحظة ليُغرِق الناس ومنجزاتهم وأحلامهم وقيمهم. وفي ظل الغربة تجري الحياة اليومية في جو من القلق والخوف من الكارثة الداهمة، وهذا ما يُشعِرنا به كافكا بشكل مباشر وملموس. وهو لا يحتاج إلى وسيط، بل يكتفي بوصف الواقع كما هو بلا أية إضافات خارجية، أي بوصف الواقع بآلاته المعقدة المصانة بعناية، وأيضًا بتهديداته وضغوطه التي يفرضها، وبالمخاوف ودواعي السخرية والتمردات التي يثيرها في رءوس الرجال وقلوبهم. وهكذا يوحي إلينا كافكا، من خلال هذا الوصف وحده، بضرورة قيام عالم آخر، هذا بالرغم من أن الحركة الذاتية التي تحقق الانتقال من هذا العالم إلى عالم آخر؛ لا تتراءى له.

يقدم لنا كافكا مأساة الوجود في الإطار الظاهري للحياة اليومية، بأشعار لا تعرف التسامح مع عالم الغربة وعالم ضياع الذات. وهو يعرض لنا هذه المأساة بدقته في تشريح أجهزة هذا العالم المعقد، مع إبراز جوانب غموضه ودواعي الشعور بعدم الطمأنينة. ولا تدَّعي موضوعيته في وصف العالم اللاإنساني أنها تقدم إجابات للمشكلات التي تطرحها قضايانا، ولكنها تدفعنا دفعًا إلى البحث عنها. تَحسُر موضوعيةُ كافكا النقابَ عن الوجه الزائف لهذا العالم الذي يدَّعي أنه يحقق الأمان، ليكشف عن حقيقته الفظة المتجهمة، وعن تفسخ وتصدع البناء المهزوز الذي يدعي الشموخ والخلود. وتجبرنا هذه الموضوعية

[١٢٩] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٧٩.

[١٣٠] المرجع السابق، ص٥١.

على الإحساس بأن هذا العالم لا يستقيم مع نفسه، وتدفعنا إلى الوعي بحالة الغربة التي نعيشها.

ونجد دائمًا فيما يحكيه لنا كافكا العالمَ المألوف بكامله، ولكننا نحس منذ الوهلة الأولى أن هناك أمرًا شاذًّا يغير من الأضواء المسلطة على كل شيء. وتوقظنا هذه الهزة؛ فها نحن بصدد أسرة برجوازية صغيرة مطمئنة، فإذا بابنها، المندوب التجاري الهادئ، يتحول فجأة إلى حشرة ذات أرجل عديدة، إنه «التحول» في كل العلاقات القائمة بين الأشياء وبين الناس. وجوزيف ك، المندوب المفوض الذي لا يمكن أن يأخذ عليه القانون أو الرأي العام أي شيء، يُقبَض عليه لحظة استيقاظه بلا سبب ظاهر، حتى إنهم يطلقون سراحه فورًا. غير أنه لا يزال متهمًا؛ ولذا فقد انقلب مجرى حياته تمامًا كما انقلبت علاقاته بالمؤسسات وبالناس. فحياته تجري الآن وفقًا لمنطق آخر، لا صلة له بالمنطق العادي. ولكن التحول الذي أجراه كافكا ليس ضربًا من التعسف، مما يُشعِرنا لا بالغربة، ولكن بالدهشة الكاملة. وهكذا يتجلى لنا جمود التقاليد والالتزامات والقيم المتعارف عليها، مما يدعونا إلى النظر في أمرها. كما نشعر أيضًا بأن المفاهيم الاجتماعية والتقليدية لم تعد تقنعنا، وأننا مطالَبون بإيجاد مبررات أخرى غير حكم العادة.

وتلك هي رسالة المُوقِظ التي آلى كافكا على نفسه الاضطلاع بها، واضعًا ثقته في البشر، حتى إنه كان يقول عن أسوأ الناس في الدنيا: «إنهم أناس يمشون وهم نيام، لا أوغاد.»[١٣١]

وبعد أن يحدث الشرخ من جراء أول سؤال، وأول يقظة، يَحُول كافكا بيننا وبين النكوص إلى الوراء. وتظهر قدرة كافكا على فتح عيوننا من إصراره الدائم على تحطيم كل ما هو روتيني في ذكرياتنا وآمالنا: «فماضينا ومستقبلنا يتحكمان فينا.»[١٣٢]

وقد آلى على نفسه أن يحطم هذه الشبكة، وأن يعيدنا إلى حاضرنا بلا قصد ولا تدبير منه. وهذا الحاضر لا يشكل نقطة انتقال في مسيرة، بل حق دائم لنا في رجوعنا إلى أنفسنا. إننا منكبُّون تمامًا على عادات الحياة. لم تعد الأحداث تتعاقب أمامنا كما كان يحدث، وكما عودَنا الواقع السلبي، لقد جرد كافكا هذه الأحداث من ثيابها المتهرئة التي تسمَّى المنطق بحكم تقليديتها، والتي لم تعد تسبقها الأسباب ولا تعقبها التفسيرات.

---

[١٣١] يانوش: «كافكا قال لي»، ص٨٢.

[١٣٢] «خياليات»، في «إغراء القرية»، ص٤٩.

وفي هذا الحلم أو الكابوس المنسوج من نفس خيوط حياتنا اليومية، يمسك بتلابيبنا كلٌّ من التعسف والشذوذ، ونعجز عندئذٍ عن الاستشهاد بسابقة، فتجبرنا بذلك لامنطقيةُ ما يبدو معقولًا على أن نشعر بكياننا وبمسئوليتنا.

وفي مواجهة الغربة التي تفرضها الحياة الآلية، يقدم لنا كافكا عالمًا غير مكتمل، عامرًا بالأحداث التي تتركنا دائمًا معلَّقين. إنه لا يحاول نقل العالم ولا تفسيره، بل بناءه في شموله ليبرز لنا عيوبه، ويوحي لنا بضرورة تجاوزه، وضرورة البحث عن الوطن المفقود.

وهنا يتخلى كافكا عنا، فقد قادنا في دروب الجحيم المتشابكة، وأرشدنا من بعيد إلى تجربة النور من خلال نفق طويل لا نهاية له، ثم تركنا عند هذه النقطة. فعالم كافكا هو عالم الغربة، وعالم الوعي بالغربة.

وعالمه هو عالم اللغة، ولكنها لغة تم تشكيلها في قالب من عالم الملكية، ولا تستطيع إلا أن تُلمِّح إلى عالم الكينونة. إنها تعجز عن إرشادنا إلى عالم الكينونة كما تعجز عن الكلام عنه.

لم يخرج كافكا من عالم الغربة؛ ولذا فهو يرى أن العالم المحسوس وعالم الغربة شيء واحد. وتظل اللغة أسيرة له: «عندما تُستخدم اللغة في التعبير عما يوجد خارج العالم المحسوس، فلا بد من استخدامها بطريقة التلميح لا بطريقة التشبيه؛ لأن اللغة في عالم المحسوسات لا تخص سوى الملكية وعلاقاتها.»[١٣٣]

وأقصى ما يستطيعه كافكا هو أن يوحي بما ينقصنا وما نفتقد. وحكايات كافكا، شأنها شأن بعض قصائد مالارميه وريفردي، ليست سوى حكايات لما نفتقد. «لا توجد ملكية، لا يوجد سوى كائن يطالب بوجوده حتى النفس الأخير وحتى الاختناق ... وعندما قالوا له إنه قد يكون مالكًا ولكنه لن «يكون كائنًا»، كانت إجابته ارتعاشة ودقة قلب.»[١٣٤]

لقد قادنا كافكا إلى حدود الغربة، وظل يهاجم هذه الحدود دون أن يتمكن من تخطيها أو اختراقها. ولم يكن عدم استكماله أغلب أعماله، وعلى رأسها أعماله الثلاثة الكبرى؛ محضَ صدفة؛ فقد جاب كافكا كل رحاب الغربة، ووصل إلى مشارف أرض المعاد، أرض الكينونة، دون أن يتمكن من دخولها. على أن ما أقدم عليه يؤكد وجوده، وهذا هو أقصى ما وصل إليه. وهو يقول في «المحامي الجديد»: «في عهد الإسكندر كانت أبواب الهند

---

[١٣٣] «تأملات حول الخطيئة والألم والأمل»، في «الاستعدادات ...»، ص٨٠.

[١٣٤] ملازم من ١٦ صفحة، في «الاستعدادات»، ص٨٠.

بعيدة المنال، إلا أن سيف الملك كان يشير على الأقل إلى وجهتها. وقد انتقلت هذه الأبواب الآن، وأصبحت أبعد وأعلى مما كانت بكثير، ولكن ما من شخص يشير لنا إلى اتجاهها. وما أكثر عدد الذين يحملون سيوفًا، على أنهم يكتفون بالتلويح بها، والعيون التي تريد أن تتبعها تتيه!»[١٣٥] فهذا الفن يريد أن يوعز إلينا بتجربة اللامتناهي المعاشة، من خلال انتفاءاته. وعدم اكتمال هذا الفن هو قانونه.

يخلق كافكا في كل عمل من أعماله ما يشبه «النموذج»، على غرار ما يفعل العلماء الآن لكي يدرسوا الظواهر. ولذا فهناك معانٍ كثيرة تتراكم معًا؛ فالمجاز القضائي في «المحاكمة» قابل للتفسير الطبي أو النفسي أو الديني أو الأسطوري. على أن كلًّا من هذه التفسيرات أو مجموعها معًا، لا يعبر عن المعنى المقصود في أعماله؛ وذلك أولًا لأن الرمز لا ينفصل أبدًا عما يرمز إليه في كل عمل خلاق، في الأدب كما في التصوير والشعر. وأهم ما تتميز به الأسطورة هو قدرتها على الإيحاء لا بالتفسير، ولكن بالرؤية وبالتجربة المعاشة. وثانيًا لأن بناء النموذج ابتداءً من وصف مجموع علاقات إنسانية هو إشارة أو رمز للواقع يتجاوز كل التأويلات، فالمستقبل ينعكس في العالم الصغير الذي تخلقه الأسطورة.

والشعر هو بالذات فن تفتيت الوقائع الحاضرة إلى أساطير ورموز لما لم يحدث بعد، بل إننا نستطيع أن نقول عن طيب خاطر: إن الشعر هو التجربة المعاشة لـ «المفارقة»، ولو أن هذه الكلمة ترتبط في الأذهان بمعناها اللاهوتي. لسنا بصدد الحنين الديني إلى عالم آخر، ولكن بصدد شحذ إحساسنا باللامتناهي. وكافكا، كأي فنان آخر أصيل، شاهد على أبعاد هذا اللامتناهي.

إن إمكانيات الإنسان اللامتناهية قادرة على فتح كل الأبواب والنوافذ المغلقة. والفن الحقيقي طريقة للتذكير باللامتناهي، وكانت مهمة الأساطير العظيمة هي التذكير دائمًا باللامتناهي، وبإثارة السعي إليه. ولا توجد أي جوانب لاهوتية في الرغبة في كسر دائرة العالم المغلقة، وفي عدم التخلي عن كل ما يتعدى التحليل الواضح الرشيد للحاضر.

إن المطالبة بالشمول في البحث عن معنى الحياة، وفي إرادة بنائها وفقًا لقوانين أفضل؛ تجعلنا في معركة مع ما سنكون، أي في معركة مع ما ينقصنا حتى الآن وما نجهله بالضرورة عن أنفسنا، ومع ما لا نستطيع أن نفكر فيه أو أن نقوله الآن، دون أن نتخلى مع ذلك عن قوله أو التفكير فيه.

[١٣٥] «المحامي الجديد»، في «التحول»، ص١٠٩.

لا بد أن تُترجم لغة هذه «المفارقة» الإنسانية بتعبيرات الإنسانية العظيمة المتفتحة على المستقبل؛ أن تترجم بهذه التعبيرات الخطوات الغامضة للَّاهوتية السلبية التي تكتفي بسرد ما يتنافى مع المطلق، ما دامت لا توجد لغة للتعبير عنه بشكل إيجابي.

يتحاشى كافكا ذكر الله، ولا يكاد يطلق هذا الاسم للإشارة إلى سعي الإنسان من أجل تجاوز الوضع الراهن بالبحث عن قانون أجمل للحياة وباكتسابه وإقراره. ولكي تكون لغته لغة «المفارقة» الحقيقية، فهو يرسم في أفق الإنسان ما كان يسميه ياسبرز «رمز الفشل». ويبدو أنه كان يتمرس على «تجربة لوجود من خلال الفشل».[١٣٦] إن مفترق الطرق لكل أنواع العبث والشقاء الممكنة يشير في حد ذاته إلى قانون جديد، ويولِّد في نفوسنا حاجة لا تُقهر إلى بثِّ الحياة في هذا القانون.

وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا ينفصل عن عالمنا الواقعي، بل يكوِّن معه وحدةً واحدة. والواقع أن الفن عبارة عن خلق إبداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود الإنساني. لقد خلق كافكا عالمًا خياليًّا بمواد عالمنا هذا، مع إعادة ترتيبها وفقًا لقوانين أخرى، تمامًا كما فعل المصورون التكعيبيون في الفترة نفسها؛ إذ كشفوا الشاعرية الكامنة في أبسط الأشياء اليومية عن طريق نسخها بوعي. وإذا أردنا أن نعرف كافكا فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق حكمه شخصيًّا على أعمال بيكاسو. قال يانوش عن بيكاسو في أول معرض تكعيبي له في براغ: «إنه يشوِّه بإرادته»، فأجابه كافكا: «لا أظن ذلك، إنه يسجل التشويهات التي لم تدخل بعدُ في مجال وعينا؛ فالفن مرآة «تتقدم» كما تتقدم الساعة.»

[١٣٦] كارل ياسبرز، الفلسفة، المجلد الثالث، ص٢٣٧.

ملاحظات ختامية

كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم.

ومن هنا تترتب نتيجتان؛ لا يوجد أبدًا أي فن غير واقعي، أي لا يوجد فن لا يستند إلى واقع متميز ومستقل عنه. وتعريف هذه الواقعية معقد للغاية، لا يستطيع أن يتجرد من الوجود الإنساني في صميم الواقع، بوصفه خميرة الواقع.

كان بودلير يقول: «الشعر أكثر الأشياء واقعية، وهو الشيء الذي لا تكتمل حقيقته إلا في العالم الآخر.»

وتُعرف الواقعية بالأعمال لا قبل الأعمال. فكما أننا لا نستطيع أن نحكم على قيمة أي بحث علمي اعتمادًا على قوانين الجدلية المعروفة حتى الآن، كذلك أيضًا لا يمكننا أن نحكم على قيمة أي إبداع فني اعتمادًا على مقاييس استخلصناها من الأعمال السابقة.

وفي إمكاننا أن نستخلص معايير الواقعية العظيمة من ستندال وبلزاك، ومن كوربيه وريبين، ومن تولستوي ومارتان دي جار، ومن جوركي ومایاكوفسكي. وإذا لم تنطبق هذه المعايير على أعمال كافكا وسان جون بيرس وبيكاسو، فما العمل إذن؟ هل يتعين علينا إقصاؤهم من الواقعية، أي من الفن؟ أو هل يتعين علينا، على العكس، أن نوسع ونمد تعريف الواقعية، وأن نكتشف أبعادها الجديدة على ضوء الأعمال المميزة لعصرنا، مما يسمح لنا بضم هذه الإسهامات الجديدة إلى تراث الماضي؟

لقد اخترنا الطريق الثاني بمحض إرادتنا، وعليه، فقد اخترنا بالذات أعمالًا حرَمنا أنفسنا طويلًا من تذوقها باسم المعايير الضيقة للواقعية.

والحرية لا تكون أبدًا حرية مجردة؛ فهي لا تنشأ من «العدم». والحرية الأصيلة تمتد جذورها إلى ثقافة الماضي، وتشمل معارك الحاضر، والمهام المشتركة الملقاة على عاتق بناة المستقبل.

ولا يُستثنى الفنان أو الكاتب من هذه القاعدة. والواقعية في الفن، هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان لنفسه باستمرار، باعتبار أن هذا الوعي أرقى أشكال الحرية.

أن يكون الإنسان واقعيًّا لا يعني على الإطلاق نقل صورة الواقع، بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه إيقاعه الداخلي.

وعلى هذا الأساس يمكن تعريف حرية الفنان الحقيقية: إن الفنان لا يرسم الواقع كما هو، مستقلًّا عنه وبلا مشاركة منه؛ لأنه غير مكلف فقط بتقديم تقرير عن نتيجة المعركة، بل إنه واحد من المناضلين، له نصيبه من المبادرة التاريخية ومن المسئولية. وهو مطالب، ككل إنسان آخر، لا بالاكتفاء بتفسير العالم، ولكن بالمشاركة في تغييره.

ومهمة الفنان تختلف عن مهمة الفيلسوف أو المؤرخ؛ فهو ليس مطالبًا بأن يعكس الواقع بأكمله.

إن الواقعية لا تطالب العمل الفني بأن يعكس الواقع في شموله، وأن يرسم خط السير التاريخي لمرحلة معينة أو لشعب معين، وأن يعبر عن الحركة الأساسية للمجتمع، وعن أبعاد المستقبل؛ فكل ذلك مطلوب من الفيلسوف لا من الفنان.

ومن الممكن أن يكون العمل الخلاق عبارة عن شهادة جزئية للغاية، بل وذاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بالعالم في فترة معينة، ومع ذلك فمن الممكن أن تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة.

فقد يحس الكاتب مثلًا ويعبر بقوة عن هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الغربة دون أن تتكشف له أسبابها أو إمكانيات تجاوزها، فيظل أسيرها، على أن ذلك لن يَحُول دون أن يكون كاتبًا عظيمًا.

لا يمكنني أن أستقرئ عند بودلير أو رامبو القانون الكامل لعصرهما، ولكن هل يعني ذلك أنهما ليسا من أكبر مستكشفي البقاع المجهولة؟

لا شك أنه من المفضل أن يكون الوعي الفلسفي والسياسي عند الكاتب أو الفنان في مستوى موهبته، ولكننا إذا تمسكنا بهذا المعيار وحده فلن نحكم على الشاعر من خلال شعره، بل من خلال ما يتمثل في شخصه كمؤرخ أو سياسي أو فيلسوف.

نحن نتمنى أن يعي الكاتب أو الفنان بوضوح أبعاد المستقبل حتى تكتسب أعماله دلالة نضالية. على أننا إذا تمسكنا بهذا المعيار وحده لوُوجِهنا بنفس السؤال الذي طرحه بودلير: «هل يبذل الكاتب الفاضل جهدًا كافيًا من أجل تحبيب الناس في الفضيلة؟» إن القيمة الأخلاقية للفن لا تتمثل في إسداء النصائح أو توجيه المواعظ، بل في إيقاظ وعينا.

ولا تنكر الماركسية القيمة الذاتية للخلق الفني.

فالقضية الأساسية في المادية الفلسفية وفي الواقعية الفنية هي أن الوعي لا يحدد الحياة، بل إن الحياة هي التي تحدد الوعي ... فالوعي لا يمكن أن يكون أي شيء غير الكائن الواعي. ومن هنا فإن المادية الفلسفية أو الواقعية الفنية لا تفترض بالضرورة الحتميةَ الآلية في العلاقة بين الوعي والحياة. ومن السخف أن نستنتج مفهوم أي إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي. كان ماركس، من حيث أصوله الطبقية، برجوازيًّا صغيرًا، كما كان إنجلز من أبناء البرجوازية الكبيرة، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمتُّ بصلة إلى مفهوم طبقتيهما للعالم. وهذا لا يعني أبدًا أن أي رؤية للعالم تنشأ في أي مكان وفي أي زمان. فالنظرية الثورية لا تكون ممكنة إلا مع وجود واقع ثوري؛ فلم تنشأ الماركسية ولم تنفصل عن النظريات الطوباوية السابقة لها إلا عندما أكدت الطبقة العاملة نفسها كقوة تاريخية مستقلة. عندئذٍ فقط سمح «تفهم الحركة التاريخية» بالوصول إلى تصور ثوري للعالم باحتضانه للواقع الذي لا يزال في طور النشأة والتطور.

هل نفهم من ذلك أنه لا يعنينا أن نعرف أن أعمال كافكا من إبداع ابن تاجر يهودي كان يعيش في براغ، تحت سيطرة الإمبراطورية النمساوية المجرية، في مرحلة تعفن الرأسمالية؟ لا بالطبع. فدراسة الظروف التاريخية التي شهدت مولد وعي كافكا مهمة جدًّا؛ لأن كل المواد التي استخدمها في بنائه الفني مستخلَصة من تجربته المعاشة. غير أن هذا البحث الأولي أقرب إلى السؤال منه إلى الإجابة. فالعمل الفني ليس محصلة لقوًى مختلفة، إنه إجابة إجمالية على مجموع الأسئلة التي يطرحها على الفنان كلٌّ من عصره ووسطه العائلي الاجتماعي والديني والثقافي، وأيضًا وضعه الشخصي ومهنته وغرامياته، أي كل ما يخص حياته. وتكون إجابة الفنان شيئًا آخر، وليس مجرد انعكاس للظروف التي أثارت السؤال. فلكي نفهم كافكا يجب أن نستخلص إجابته المتميزة والجديدة من حاصل جمع التأثيرات المختلفة على مبادرته الخاصة التي ينفرد بها وحده. ومع أن كافكا برجوازي صغير في أصوله الطبقية، شأنه في ذلك شأن ماركس، إلا أنه لم يتجاوز الأبعاد التاريخية لطبقته (أو بالأحرى لم يتجاوز افتقاد الأبعاد التاريخية). لقد عاصر كافكا ثورة أكتوبر، والتحركات العالمية الكبيرة بعد الحرب العالمية الأولى، ولكنه ظل أسير الغربة التي شَجَبها. فهو لم يستخلص من وعيه بهذه الغربة النتائج الثورية، بالرغم من أنه قدم تعبيرًا فنيًّا أخاذًا لها. ولذا فمن المهم أن نضع في اعتبارنا أن كافكا كان برجوازيًّا صغيرًا، وأن نعرف الظروف الفعلية التي عاشها في براغ وسط الطائفة اليهودية ومع أسرته ...

إلخ ... على ألا يغيب عن بالنا أبدًا أن هذه الدراسة الضرورية لظروفه ليست تفسيرًا ولا حكمًا على قيمة أعماله.

وقد قمنا بمحاولة مماثلة مع سان جون بيرس. وإذا كان من السخف أن نعرِّف أشعاره بأنها تعبير عن حالة مَرضية نفسية عند برجوازي كبير يحتل منصبًا هامًّا في وزارة الخارجية الفرنسية، فمن العسير أيضًا أن نفهم أشعاره تمامًا دون أن نكون على دراية بالتجربة الإنسانية التي كانت سببًا في رد فعله السلبي والمتعالي تجاهها.

وعلى نفس النمط سيكون من الخطأ تقديم تفسير اجتماعي لبيكاسو، عن طريق الفوضوية والصوفية الإسبانية، والتحلل المعنوي المميز لمرحلة الإمبريالية، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ... إلخ، لكي نستنتج من كل ذلك أن فنه متدهور لأنه يكشف عن وجه البرجوازية المتدهورة.

نحن الآن على يقين بأننا بصدد انطلاقة جديدة في مجال التصوير، وبصدد «نهضة» حقيقية، لماذا؟ لأن بيكاسو فتح آفاقًا جديدة، وخلَّص الواقعية التقليدية من تعريفها الضيق، بإعادته النظر في مفهوم الحيز والمنظور الذي غدا تقليديًّا منذ أربعة قرون. كان المنظور، بمفهوم النهضة الإيطالية، يعتمد على نظرة مختلفة، كان العالم عندها مجرد منظر نشاهده بعين واحدة ونحن ثابتون في أماكننا. أما التصوير المسمَّى «تكعيبيًّا» فقد سمح لنا بأن نعي ظروفًا أكثر إنسانية وأكثر واقعية، وذلك برؤية الأشياء عن طريق عرض المظاهر المتتالية لشيء واحد ونحن ندور حوله، أو عن طريق تركيبنا العناصر المميزة لشخص أو لمشهد في صورة واحدة، كما يبدو لنا في ذاكرتنا أو في أحلامنا، أو بتغيير نِسَب وأشكال الأشياء، تمامًا كما تشوهها أو تضخمها رغباتنا أو مخاوفنا. هل كان ذلك خروجًا عن الواقعية وانفصالًا عنها؟ لا؛ لأن العالم كما يراه شخص يتحرك أو يتذكر أو يحلم أو يأمل أو يخاف، عالم أكثر واقعية من التجربة الكلاسيكية لعالم جامد نتفرج عليه من خلال نافذة ألبرتي. إن المنظور التقليدي، ومعه كل الروائع القديمة المبنية على المنظور ليست سوى حالة خاصة من حالات الواقعية. وأعمال بيكاسو عبارة عن تخطٍّ جدلي لهذه الحالة.

ومثل هذا العمل يكون على نقيض العمل المتدهور.

إنه عمل عامر بالقوى الحية لعصرنا. وقد اكتشف بيكاسو أشكال التعبير التشكيلي عن القوى قبل أن يصل إلى الوعي السياسي للحركة الأساسية في عصره.

وهذا درس كبير لنا؛ فكل عمل فني كبير يساعدنا على إدراك الأبعاد الجديدة لواقعنا.

لقد حذَّرَنا ماركس من كل مفهوم آلي وغير جدلي للعلاقة بين البناء التحتي والهيكل العلوي، ومن هنا فهو يفتح لنا الطريق لكي ندرك أن العمل الخلاق الذي يتم في ظروف التدهور التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورة عملًا متدهورًا.

وهذه الجدلية المعقدة في علاقات العمل الإبداعي بالواقع وبالحياة، هي الموضوع الأساسي لعلم الجمال الماركسي.

العمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل والأسطورة، ونقصد بالعمل القدرات الحقيقية للإنسان، أي التكنيك والمعرفة والمبادئ والهيكل الاجتماعي، أي كل ما تم فعلًا أو في طريقه إلى الإتمام. أما الأسطورة، فنقصد بها التعبير الملموس والمجسد لإدراكنا نواحي النقص، وما هو مطلوب عمله في كل قطاعات الطبيعة والمجتمع التي لم نسيطر عليها بعد.

لقد أشار ماركس إلى الأسطورة بوصفها «وسيطًا» بين البناء التحتي والهيكل العلوي، فأكد بذلك دور الوجود الإنساني كعنصر أساسي في تعريف الواقعية الفنية. وهو يستبعد بذلك أيضًا كل مفهوم ضيق للواقعية؛ لأن الواقع الذي يشمل الإنسان لا يقتصر على ما هو عليه فقط، بل يشمل أيضًا ما سيكون عليه في المستقبل، فأحلام الإنسان وأساطير الشعوب هي خميرة المستقبل.

وواقعية عصرنا واقعية تخلق الأساطير، واقعية ملحمية، وواقعية بروميثيوسية.

ثبَت

ألبرتي (ليون باتستا): مهندس معماري ونحات ومصور وموسيقي وأديب إيطالي (١٤٠٤–١٤٧٢م). كتب عدة مؤلفات في الفنون بصفة عامة، وفي النحت والتصوير بشكل خاص.

ألتدورفر (ألبرخت): مصور وحفار ومهندس معماري ألماني (١٤٨٨–١٥٣٨م). تلميذ دورر (Durer)، يتميز بخياله الشاعري، وتُعتبر لوحته المعنونة «معركة أربيل» (١٥٢٧م) من أعظم أعماله.

أوبو ملِكًا: مسرحية لألفريد جاري، واسم لشخصية أصبحت شهيرة في فرنسا ترمز إلى أنانية وسخف السلطة البرجوازية، في عالم يسخر من كل القيم.

أورادور: قرية فرنسية، أباد النازي سكانها عن آخرهم، وأحرق كل مبانيها في يونيو ١٩٤٤م، انتقامًا من أعمال المقاومة الموجهة ضده.

أورتيجا إي جاسيه (جوزيه): كاتب إسباني (١٨٨٣–١٩٥٥م). مارس تأثيرًا كبيرًا على الفكر الإسباني المعاصر له، كما حظي بشهرة على نطاق أوروبا الغربية. أرستقراطي التفكير والأسلوب، يدعو إلى فلسفة ليبرالية تَعتبر الحياة هي الحقيقة الأساسية التي لا يمكن أن تقوم إلا على النظام. ترك إسبانيا في الفترة ما بين ١٩٣٦م إلى ١٩٤٢م، متحاشيًا الخوض في المعارك السياسية، ثم عاد إليها في ظل حكم فرانكو.

أوزوما: مدينة إسبانية صغيرة في الأندلس (مقاطعة إشبيلية). كانت فيما مضى مستعمرة رومانية، ووُجدت بها آثار ترجع إلى هذا العهد.

أوسللو (باولو دي دونو، الشهير بأوسللو): مصور ومزخرف فلورنسي (١٣٩٧–١٤٧٥م). اهتم بأبحاثه الهندسية الوصفية، قبل أن يصبح أستاذ المنظور. لاقت دراساته

في الهندسة والمنظور نجاحًا كبيرًا ورواجًا عند المزخرِفين والمُكفِّتين. كانت أعماله استهلالًا لأعمال بيرو دللا فرانشسكا وبيرو دل بوليالو.

أوشفيتز: مدينة بولندية أقامت بها السلطات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية معسكرًا للاعتقال، تمت فيه عمليات إبادة جماعية واسعة النطاق.

أوفيد (بوبليوس أفيديوس ناسو): شاعر لاتيني (٤٣ق.م.–١٦م). مؤلف «التحولات» و«الغراميات» و«فن الحب» ... إلخ. شاعر سهل ولامع ومتأنق في أسلوبه. كان صديقًا لفرجيل وهوراس، وحظي برعاية الإمبراطور أغسطس. نُفي من روما في عام ٩ بعد الميلاد لأسباب مجهولة حتى الآن، ومات في المنفى، بالرغم من استرحاماته في ديوان «أشجان».

أونامونو (ميجل دي): فيلسوف وكاتب ليبرالي إسباني (١٨٦٤–١٩٣٦م). له عدة من الأعمال تتميز بحماسها السخي وشاعريتها، منها: «الإحساس المأساوي بالحياة»، و«مسيح فلاسكيز»، و«حياة دون كيشوت وسانكو».

بارت (كارل): مُنظِّر سويسري لاهوتي بروتستانتي، وُلد في مدينة يال في عام ١٨٨٦م. تعتمد أفكاره على الإصلاح الكالفيني، وقد أضاف إليه مفهومه الجديد للانتخاب الإلهي (أي أن أفعال الإنسان مكتوبة عليه منذ الأزل، إما أن تكون خيِّرة وإما أن تكون شريرة). وقد اهتم، من وجهة النظر المسيحية العامة، بنقاء وانتشار اللاهوتية، بالدفاع عنها ضد الليبرالية والاشتراكية المسيحية والاشتراكية الوطنية (النازية)، كما أضاف إليها إسهامات جديدة (وجودية كيركجارد، الإصلاح الاجتماعي الجذري، العودة إلى التبشير الإنجيلي، وإلى الأفكار اللاهوتية القديمة).

باشلار (جاستون): فيلسوف فرنسي من مواليد عام ١٨٨٤م. كتب العديد من المؤلفات في الفلسفة العامة، وفي فلسفة العلوم، وفي التحليل النفسي بوجه خاص. تُعتبر أفكاره في هذا المجال استمرارًا وتطويرًا لآراء ونظريات جورج بوليتزير المعتمدة على التفكير المادي الجدلي.

برجامين (جوزيه): فيلسوف وكاتب إسباني (١٨٩٤–١٩٣٦م). أسس مجلة «الصليب والشعاع» (١٩٣٣–١٩٣٦م). وهو يوفق بين إيمانه الكاثوليكي وبين أفكاره المسرفة في ليبراليتها. من أشهر مؤلفاته «أهمية الشيطان».

برونللشي (فيليب): مهندس معماري ونحات ومصور من فلورنسا (١٣٧٧–١٤٤٦م). يتميز فنه بالأناقة والتناسق المتقشف. كان مشدودًا إلى أعمال السابقين، فرحل إلى روما مع دوناتللو، حيث عكف على البحث عن قواعد المعمار عند القدماء. أمضى أغلب سني حياته في بناء قبة كنيسة سانت ماري لافلور، وهي آية في الجسارة.

بلياد: كلمة تعني بالفرنسية مجموعة نجوم كوكبة «الثريا»، كما تشير إلى بنات أطلس السبع في الأسطورة اليونانية. ويُقصَد بهذا اللفظ أيضًا في مجال الأدب، مجموعة مكونة من سبعة شعراء. وأشهرها مجموعة قامت أثناء النهضة الفرنسية، بزعامة رونسار، وقد اندثرت هذه المدرسة، ثم برزت أهميتها من جديد خلال القرن التاسع عشر.

بوالو (نيكولا): شاعر وناقد فرنسي شهير (١٦٣٦–١٧١١م). يميل شعره إلى البرود وإن كان دقيقًا ومنمقًا. من أكبر نقاد الفن الكلاسيكي، ولكن يؤخَذ عليه بالذات إنكاره التام وتجاهله لكل الشعر الفرنسي القديم السابق لماليرب.

بوسويه: أسقف فرنسي (١٦٢٧–١٧٠٤م). أكبر وأفصح خطيب ديني عرفته بلاده. كان يدعو للعقائدية الصرفة بأسلوب يجمع بين غنائية الأناجيل وبين النظام الروماني. من أشهر أعماله «المواعظ» و«والمراثي» التي أبَّن بها كبار شخصيات الدولة، ودعا فيها لأفكاره. وقد وقع الاختيار عليه في عام ١٦٦٩م كمعلم لولي العهد، فكتب من أجله «حديث حول تاريخ الكون»، و«السياسات المستخلَصة من الكتب المقدسة»، وهي تدور أساسًا حول تأكيد «الحق الإلهي» للملوك.

بوكلين (أرنولد): مصور سويسري (١٨٢٨–١٩٠١م). فنان قوي تتميز أعماله بالتباين الشديد في أضوائها، وبتفاوت أهميتها. لمساته شاعرية وألوانه جميلة. وقد تفوق بالذات في نوع من الأسطورة النصف وثنية والنصف ألمانية، تطغى فيها الألوان الساخنة والجسورة.

بومة أتينا: تعبير كان يُطلَق في الماضي على العملة المتداولة في أتينا. وكانت واجهة العملة تحمل صورة رأس الرَّبة أتينا، وعلى ظهرها صورة البومة، الطائر المكرس لربة المدينة الذي غدا رمزًا لها.

بونيان (جون): كاتب صوفي إنجليزي (١٦٢٨–١٦٨٨م). انضم في عام ١٦٥٣م إلى طائفة المعمدانيين على أثر أزمة أخلاقية مر بها، وأصبح أفصح مبشري الدعوة المعمدانية. تقع مؤلفاته فيما يزيد عن ستين مجلدًا، وهي كتابات من وحي شخصي بحت، بأسلوب يتخذ من التوراة نموذجه الأوحد. وتكاد قدراته الإيحائية تبلغ أحيانًا حد الهذيان، كما يصل حماسه إلى درجة الهوس الصوفي. على أن هذا الكاتب استطاع أن يؤثر بعمق باستخدام أبسط وسائل التعبير. ومن أشهر أعماله عند الإنجليز روايته الرمزية الدينية «رحلة الحاج».

بينيون (إدوار): مصور فرنسي، من مواليد عام ١٩٠٥م. كان عاملًا، ثم التحق بالدراسات المسائية في مدرسة الفنون التطبيقية (١٩٢٧م)، تأثر في بداية حياته بفرنان ليجييه، وبالتأثيرية، ثم ببيكاسو. وهو صاحب تكوينات تشكيلية كبيرة تدور حول حياة العمال في أسلوب سخي وقوى. وقد تولى تصميم ديكورات وملابس للمسرح القومي الشعبي

(مسرحية شهرزاد لسوبرفيل، والأم الجسور لبرخت). ومن أعماله المعروفة أيضًا مناظر في جنوب فرنسا، ومصارعات الديوك. كتب عنه الفيلسوف الفرنسي هنري ليفيفير: «بينيون أو الجدلية والتصوير.»

تاسيت (كورنيليوس): مؤرخ لاتيني (٥٥–١٢٠م). تتميز كتاباته بالجدية، وبأسلوبها الدقيق، وبالحرص على إيراد الحقائق الموضوعية، والبحث عن الأسباب الدفينة للأحداث. وقف ضد طغيان حكام روما، ومنهم نيرون بالأخص.

التحفة المجهولة: قصة لبلزاك تدخل في نطاق «الدراسات الفلسفية» لنفس الكاتب. ويدور موضوع القصة حول مصور يعمل منذ عشر سنوات في لوحة لم يرها أحد قط. وعندما يكشف عن اللوحة، التي يرى فيها صورة لجسد امرأة، لا يرى الناس فيها سوى خليط مشوش من الألوان، لا يظهر فيها إلا قدم بديعة في أحد أركانها. وهكذا وصل الفنان إلى العدم من فرط استغراقه التام في البحث عن الكمال.

التحولات: قصائد أسطورية لأوفيد. تُعتبر من أبرز أعمال الشعر اللاتيني، وتتناول كل أساطير الميثولوجيا.

جاري (ألفريد): أديب وكاتب مسرحي فرنسي (١٨٧٣–١٩٠٧م). اشتهر فور انتهائه من دراسته الجامعية بمسرحية «أوبو ملِكًا»، وهي عبارة عن هَجْو مُقذِع وكاريكاتوري للبرجوازية، أثارت مناقشات عنيفة حولها. كان بوهيميًّا شديد الوقاحة في نظر البرجوازيين، عاش حياة غريبة، قِوامها الانطلاق الفطري الساذج، والتهكم الشديد على كل قيم المجتمع الفرنسي.

جاكوب (ماكس): كاتب وشاعر فرنسي (١٨٧٦–١٩٤٤م). من ممثلي التكعيبية الأدبية. كان صديقًا لأبولينير وبيكاسو. كان مهتمًّا بالتصوف إلى جانب اهتماماته الفنية، فاعتنق الكاثوليكية.

تجمع كتاباته بين الخيال والسخرية وبين الواقعية، كما تجمع أيضًا بين الغنائية والتصوف. له أعمال عديدة، منها روايات ودواوين، وروايات مليئة بالأشعار، وشعر منثور.

جرونفالد (ماتياس): مصور ألماني (١٤٦٠–١٥٢٨م). عمل في السنوات ١٥١٢م إلى ١٥١٥م في زخرفة وتصوير المذبح الكبير لطائفة الأنطونيين في أيسنهايم بمقاطعة إلزاس. وتوجد هذه الأعمال حاليًّا في متحف كولمار، وهي تمتاز بثراء ألوانها، وبجمعها العبقري بين الواقعية والصوفية.

جري (جوان): واسمه الأصلي جوان جونزاليز. مصور من أصل إسباني (١٨٨٧–١٩٢٧م). وصل إلى باريس في عام ١٩٠٦م، وانضم إلى التكعيبيين بفضل بيكاسو، فأصبح من أشهر رواد هذا الاتجاه الجديد. صور عددًا كبيرًا من لوحات الطبيعة الصامتة، ولوحات تمثل المهرجين والبهلوانات.

جونجورا (لوي دي جونجورا إي أرجوت): قسيس وشاعر إسباني (١٥٦١–١٦٢٧م). عُرف في بداية حياته كشاعر يكتب قصائد دارجة ومتأنقة في أسلوبها، تخلط بين الغنائية والسخرية. كان عام ١٦٢٦م تاريخًا حاسمًا في تحول موهبته؛ إذ راح يبحث عن أسلوب ألمع وأنقى. أشعاره عامرة بالاستعارات غير المتماسكة، وبالجمل المعكوسة في تركيبها، وباستخدام الألفاظ في معانٍ جديدة، مما زاد من غموض أشعاره التي احتاجت دائمًا إلى تفسير، تولَّاه عدد كبير من الأدباء. وقد أثار سخرية لوب دي فيجا وسرفانتيس، وغيرهما من الأدباء، وإن كانوا يعترفون له جميعًا بتأثيره على الأدب الإسباني.

جونزاليز (جوليو): نحات إسباني (١٨٧٦–١٩٤٢م). تعلم تشغيل المعادن في ورشة أبيه الذي كان يحترف الصياغة. استقر في باريس عام ١٩٠٠م، حيث دأب على الرسم بالباستيل تحت تأثير ديجا، كما تخصص في النحت بالمعدن المضغوط، وفي عام ١٩٢٥م تحول إلى الحديد المطروق.

الحاسديون: طائفة صوفية يهودية نشأت في بولندا حوالي عام ١٧٤٠م، تدعو إلى الاتحاد بالروح الإلهية عن طريق التأمل وحده. وللوصول إلى هذه الغاية يجب كبح كل شهوات الجسد، والسعي إلى اللذة المشروعة وحدها.

دالمبير: أديب وفيلسوف وعالم رياضيات فرنسي (١٧١٧–١٧٨٣م). أحد مؤسسي الإنسيكلوبيديا الفرنسية بالتعاون مع ديدروه.

دياجيليف (سيرج دي): مدير فرقة باليه روسية شهيرة (١٨٧٢–١٩٢٩م). بدأ حياته كناقد فني في روسيا، حيث رأس تحرير مجلة «عالم الفن» باللغة الروسية. انتقل إلى فرنسا وطاف في أمريكا وفي بلدان أوروبا، حيث قدم عروض باليه لاقت نجاحًا فائقًا.

كان يحيط نفسه دائمًا بعدد كبير من الفنانين والمصورين ومصممي الرقصات والموسيقيين، وشجَّع كل الاتجاهات الحديثة في مختلف مجالات الفن. وقد مارس تأثيرًا كبيرًا على الفن الزخرفي والمسرحي وعلى الموسيقي، وعلى كل جماليات الفن الحديث.

دي لاتور (جورج): مصور فرنسي (١٥٩٣–١٦٥٢م). كان مصورًا للملك لويس الثالث عشر. فنان واقعي ترك لنا لوحات عظيمة تتميز بتقشف في التجسيم، وبالتأثيرات الضوئية الموفقة. كان يسمَّى ساحر وشاعر الظلال.

روسكين (جون): ناقد فني، وعالم اجتماع إنجليزي (١٨١٩–١٩٠٠م). كتب أول مؤلَّف له بعنوان «التصوير الحديث» (١٨٤٣–١٨٦٦م) للدفاع عن مصوري حركة ما قبل روفائيل (Pre-Raphaelite). شرح أفكاره الجمالية بإسهاب في «مصابيح العمارة السبعة» (١٨٤٩م)، وفي «حجارات البندقية» (١٨٥١–١٨٥٣م)، وفي «محاضرات حول فن العمارة والتصوير» (١٨٥٣م). أنفق أمواله في تأسيس جمعيات للخدمات الاجتماعية. كان كارليل صديقه وملهِمه في أغلب الأحوال.

روسينول (إي براتس): مصور وكاتب من قطالونيا (١٨٦١–١٩٣١م). عاش عدة سنوات في باريس، ثم عاد إلى إسبانيا، حيث نال شهرة كبيرة بسلسلة لوحاته المعنونة «الحدائق المهجورة». كتب بلغة قطالونيا عددًا كبيرًا من المسرحيات الدرامية البرجوازية، والكوميديات الأخلاقية التي تعكس واقع المجتمع المعاصر له.

ما قبل روفائيل (حركة) Pre-R: اسم أُطلقَ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على مفهوم جمالي يعتبر أن قمة ما توصل إليه التصوير تتمثل في أسلاف روفائيل. وكان الناقد الإنجليزي الشهير جون روسكين أقوى مُدافع عن هذه الحركة. وقد سُميت هذه الحركة أيضًا البدائيةَ Primitivism، وكان لها أنصار كثيرون في إنجلترا بالذات، ابتداء من عام ١٨٤٩م.

ريفيير (جاك): كاتب فرنسي (١٨٨٦–١٩٢٥م). عاد إلى العقيدة الكاثوليكية في عام ١٩١٣م بتأثير من كلوديل. ومن كتاباته الشهيرة: دراسات عن بودلير وكلوديل وجيد ... إلخ (١٩١٨م)، وعن رامبو (١٩٣٠م)، ومراسلاته مع بول كلوديل (١٩٠٢–١٩١٤م).

ريلك (رينر ماريا): كاتب باللغة الألمانية (١٨٧٥–١٩٢٦م). وُلد في براغ، وقضى حياته منعزلًا متجولًا، وأقام بالأخص عدة سنوات في باريس، حيث عمل كسكرتير للنحات الفرنسي رودان. كتب العديد من الدواوين. ويعبر شعره عن قلق ميتافيزيقي لروح تبحث عن الله من خلال الطبيعة.

سالمون (أندريه): كاتب وشاعر فرنسي من مواليد عام ١٨٨١م. كتب قصائد فلسفية تفيض بالأحاسيس والرؤية القلقة. له دراسات فنية عن «سيزان»، و«حياة ووفاة المصور أ. موديلياني». وهو يمزح لوحاته الواقعية بشعره المعقد والفريد من نوعه.

سانت بوف: كاتب وناقد أدبي فرنسي (١٨٠٤–١٨٦٩م). ارتبط في بداية الأمر بفيكتور هوجو ولامارتين وبالمدرسة الرومانتيكية عمومًا. من أبرز أعماله: «لوحة تاريخية ونقدية للشعر الفرنسي في القرن السادس عشر»، التي أحيا فيها من جديد مركز شعراء البلياد

(انظر هذه الكلمة) الذين ظلوا محل التجاهل العام طَوال قرنين من الزمن. اختلف سانت بوف مع هوجو، وانضم فيما بعدُ لأنصار سان سيمون من الاشتراكيين الخياليين.

سردنابال (مَوت سردنابال): لوحة للمصور الفرنسي أوجين ديلاكروا (متحف اللوفر)، مستوحاة من مسرحية كتبها بايرون عن هذا الملك الأسطوري، تصوِّره وهو مستلقٍ على سرير الملك بلا أي انفعال، بينما يجري حرق قصره وذبح نسائه أمام عينيه.

شتين (جرترود): أديبة وروائية أمريكية (١٨٧٤–١٩٤٦م). استقرت في باريس منذ عام ١٩٠٣م، وارتبطت بصلاتٍ وثيقة بالحركة التصويرية الطليعية. كانت مجموعتها الخاصة تشمل أعمالًا هامة لبيكاسو ودوانييه روسو. كتبت مؤلفات عديدة بأسلوب ساذج مصطنع، وأثَّرت على نثر شردور أندرسون، وعلى هيمنجواي والروائيين الذين ينتمون، حسب تعبيرها، إلى «الجيل الضائع».

فالون (هنري): عالم نفس وسياسي فرنسي (١٨٧٩–١٩٦٢م). تخصص في سيكولوجية الطفل، وله فيها أبحاث ودراسات هامة تعتمد على الفكر المادي الجدلي. كان اشتراكيًّا، ثم انضم للحزب الشيوعي في عام ١٩٤٢م أثناء الاحتلال النازي. رأس بعد الحرب لجنة تعديل برامج التعليم في فرنسا، وانتُخب عضوًا في الجمعية العمومية.

فاليري (بول): كاتب وشاعر فرنسي (١٨٧١–١٩٤٥م). كتب قصائد رمزية صعبة، غريبة ودقيقة ولامعة في فنها، تعبر عن أفكاره بصور غنية. أما كتاباته النثرية فعامرة بالآراء وبالاهتمام بالشكل.

فرانشسكا (بييرو دللا): مصور إيطالي (١٤١٦–١٤٩٢م). من أشهر أعماله زخرفة كنيسة سان فرانسوا داريزو بمناظر بطولية وتاريخية وإنجيلية.

فوسيان (هنري): أستاذ فرنسي في علم الجمال (١٨٨١–١٩٤٣م). كان أستاذًا في السربون، وفي الكوليج دي فرانس. له عدد من المؤلفات العميقة في تحليلها للتصوير في القرن التاسع عشر وفي القرون الوسطي (فن النحت الروماني المسيحي، والفن الغربي)، كما اهتم بشكل خاص بدراسة قواعد وأساليب فن التصوير الروماني المسيحي.

فولار (أمبرواز): تاجر لوحات فنية، وصاحب دار نشر، وكاتب فرنسي (١٨٦٨–١٩٣٩). حكى في «مذكرات تاجر لوحات» الطريقة التي توصل بها إلى الثراء والشهرة باهتمامه بأعمال سيزان وفان جوخ ودوانييه روسو ورودان، في وقت كانت تُهاجَم فيه هذه الأعمال غير الأكاديمية. كتب عدة مؤلفات عن بول سيزان (١٩١٤م)، ورينوار (١٩٢٠م)، وديجا (١٩٢٤م)، وإن كانت تعتمد أساسًا على رواية نوادر حياتهم. رسم له بيكاسو صورة شخصية.

كارافاج (ميخاييل أنجلو أمريجي، المشهور بـ «كارافاج»): مصور إيطالي (١٥٦٩–١٦٠٩م). كان عاملًا يدويًّا في بداية حياته، ونجح في تكوين نفسه كمصور بلا مساعدة من أي أستاذ. عبقرية قوية، وجَسور، ألوانه دافقة، وتفكيره أصيل، وفنه متمرد. كان يدعو إلى احتقار محاكاة القدامى والقواعد الجامدة في الفن، وتمسَّك بمبدأ واحد، وهو محاكاة الطبيعة. صوَّر مواضيع عنيفة وغير مألوفة في عصره؛ مغامرات ليلية، مجرمين، غجرًا، جثث موتى، متسولين ... إلخ.

كالديرون (بيدرو كالديرون دي لاباركا): شاعر إسباني شهير (١٦٠٠–١٦٨١م). كان ضابطًا ثم قسيسًا. كتب مسرحيات دينية وتراجيديات تتميز بقوتها وبتقشفها، وتصور الطابع الإسباني المعاصر له بفروسيته وغطرسته.

كالفان: مؤسس الحركة الإصلاحية في فرنسا (١٥٠٩–١٥٦٤م). درس علم اللغة واللاهوت والقانون، واعتنق البروتستانتية في عام ١٥٣٤م، وانتقل إلى سويسرا فعاش في جينيف، وكان له أثر كبير على الفكر والأخلاق هناك، حتى غدت قلعة البروتستانتية. وتقوم عقيدته أساسًا على أن الخلاص الذي يمنحه الله للإنسان الخاطئ هبة منه لا يستحقها الإنسان. ويجب أن تنبع أعمال الإنسان من الإيمان الصادق، لا بهدف الحصول على ثواب. والحكم للتوراة لا للكنيسة؛ ولذا لا تعترف البروتستانتية بالكهانة، ولا بأغلب الطقوس الكنيسية.

كلوديل (بول-لويس شارل): دبلوماسي وشاعر فرنسي (١٨٦٨–١٩٥٥م). اعتنق الكاثوليكية في عام ١٨٨٦م، فكان لها تأثير حاسم على تفكيره. تمتاز كتاباته بالرمزية والواقعية في نفس الوقت، وإن طغت عليها الصوفية على أي حال. أسلوبه سهل ومدروس، وغامض وقوي.

اتخذت كتابته شكلًا خاصًّا ومميِّزًا لها أشبه بالشعر المنثور؛ إذ يكتبه على شكل آيات منغَّمة تتكون من ١٥ و١٨ و٢٢ مقطعًا.

كواتروشنتو (حركة الأربعمائة): حركة فنية وأدبية إيطالية في القرن الخامس عشر، وهو العصر الذي ازدهر فيه أدباء وفنانون منتمون إلى رقم ٤٠٠ (ويُقصَد به ضمنًا ١٤٠٠م).

كينيه (إدجار): مؤرخ فرنسي (١٨٠٣–١٨٧٥م). ملحد وليبرالي اشتهر بـ «دراسة حول حياة يسوع» (١٨٣٨م)، التي ألَّفها العالم اللاهوتي الألماني ستروس، كما عُرف أيضًا بمؤلَّفه عن «عبقرية الثورات» (١٨٤٢م)، وعن اليسوعيين (١٨٤٣م)، وعن محاكم التفتيش

(١٨٤٤م)، وعن المسيحية والثورة الفرنسية (١٨٤٦م). أُبعدَ من فرنسا على أثر انقلاب لويس بونابرت في ديسمبر ١٨٥١م، فعاش في بروكسيل حيث كتب «احتضار الضمير الإنساني» (١٨٦٧م)، و«الخلق» (١٨٧٠م)، مستوحيًا فيها نظريات داروين. نشرت زوجته كل أعماله ومراسلاته في ٣٠ مجلدًا.

لاربو (فاليري): كاتب فرنسي (١٨٨١–١٩٥٧م). كان مولَعًا بالفنون الجميلة والقراءة والأسفار. ساهم بكتاباته لا في المجلات الأدبية الفرنسية وحدها، بل وفي المطبوعات الأجنبية، فنشر مقالات بالإنجليزية والإسبانية حول الأدب الفرنسي. ترجم إلى الفرنسية عددًا من الأعمال الأدبية الإنجليزية، منها «أوليس» لجيمس جويس (١٩٢٩م)، بالاشتراك مع آخرين.

لانجفان (بول): عالم طبيعيات فرنسي (١٨٧٢–١٩٤٦م). حلَّ محلَّ بييركوري في عام ١٩٠٤م كأستاذ في مدرسة الطبيعة والكيمياء. منظِّر مشهور، قدَّم إسهامات علمية عظيمة في مجال نظرية الإشعاع، وتأيين الغازات، ونسبية الطاقة. قام بدور سياسي ونضالي أثناء احتلال النازي. كان عضوًا في الحزب الشيوعي الفرنسي.

لوتريامون (إزيدور دوكاس، الشهير بالكونت دي لوتريامون): شاعر فرنسي (١٨٤٦–١٨٧٠م). كان موته المبكر، والطابع الغريب لأعماله، وتجاهل معاصريه له من أسباب وضعه في زمرة «الشعراء الملعونين». يعتبره الشعراء السرياليون في القرن العشرين أحد المهِّدين لمدرستهم.

ليجيه (فرنان): مصور فرنسي (١٨٨١–١٩٥٥م). كان انطباعيًّا، ثم تأثر بسيزان، وشارك منذ عام ١٩١٠م في الاتجاه التكعيبي. ومنذ عام ١٩١٨م تأكد أسلوبه الخاص في التصوير؛ استخدام المادة الناعمة المجردة من الشخصية، ألوان صريحة وحية، مبسوطة على مساحات واسعة. كان عضوًا في الحزب الشيوعي الفرنسي. ومن أهم أعماله زخرفة مدخل كنيسة نوتردام داسي (١٩٤٦م)، كما نفَّذ في محرفه الخاص عددًا من لوحات الزجاج المعشق. أقيمَ متحف خاص يضم أعماله في بيو (مقاطعة الألب ماريتيم).

لي نان (الإخوة): إخوة ثلاثة مصورون فرنسيون؛ أنطوان (١٥٨٨–١٦٤٨م)، ولويس (١٥٩٣–١٦٤٨م)، وماتيو (١٦٠٧–١٦٧٧م). انضم الثلاثة إلى أكاديمية التصوير في عام ١٦٤٨م.

لينهارت (موريس): عالم في أصول السلالات البشرية (أنتنولوجيا) (١٨٧٨–١٩٥٤م). كان مبشرًا بروتستانتيًّا في جزر لويالتي، وفي كاليدونيا الجديدة. له دراسات هامة في لغة وفكر سكان كاليدونيا الجديدة. ومن أعماله الشهيرة: «ملاحظات حول سكان كاليدونيا الجديدة» (١٩٣٠م)، «رجال الأرض الكبيرة» (١٩٣٤م)، «دو كامو» (١٩٤٧م).

ماسون (أندريه): مصور فرنسي من مواليد عام ١٨٩٦م. مارس التكعيبية لفترة من الزمن (١٩٢٢م)، ثم انضم للسرياليين في عام ١٩٢٣م. ويتضح إحساسه المرهف بالإيقاع وبالزخرفة في لوحاته التي عالج فيها الحرب الأهلية في إسبانيا (١٩٣٦م). اتجه ماسون منذ عام ١٩٤٥م نحو التجريدية. ومن أعماله في المسرح: إعداد ديكورات وملابس مسرحية «موتى بلا قبور» لجان بول سارتر، ومسرحية «هاملت».

مالارميه (ستيفان): شاعر فرنسي (١٨٤٢–١٨٩٨م). أصابته صدمة في حياته أدت إلى انفصاله عن بيئته، وإلى قطع كل صلات تربطه بها. أصبح شاعرًا «مضربًا عن المجتمع»، وأقام في لندن حيث عاش في ضنك مستمر، تحمَّله طَوال حياته بكل نُبل. ويشبه بودلير إلى حد قريب في تمرده الممزوج بالملل. وبالرغم من «عقم» نشاطه الأدبي، فقد أنجز في عامين ثلث أعماله، وقضى اثنين وثلاثين عامًا في كتابة بقيتها، بالرغم من إلحاح الحاجة إلى الخَلق عليه. ونجح أخيرًا في اكتشاف طريقه الخاص، والتخلص من تأثير بودلير، وتوصل إلى لغة شاعرية جديدة تمامًا، لخَّصها في كلمتين؛ تصوير لا الأشياء، ولكن تأثيرها علينا.

ماليفتش (كازيمير سفرينوفتش): مصور روسي (١٨٧٨–١٩٣٣م). تأثر بالاتجاه الحوشي، وانتقل إلى باريس في عام ١٩١١م، حيث زاول أسلوبه الهندسي القريب الشبه بأسلوب فرنان ليجيه، ولكنه سرعان ما اتجه نحو التجريدية التي أطلق عليها تعبير «سوبريماتيزم» (Suprématisme)، وشرح مبادئها في بيان له كتبه بالاشتراك مع مایاکوفسكي في عام ١٩١٥م. كانت لوحته المسماة «مربع أبيض على خلفية بيضاء» نهاية المطاف في أبحاثه. نشر في عام ١٩٢٦م كتابًا بعنوان «عالم اللاتمثيل».

موسينياك (ليون): كاتب وإداري فرنسي (١٨٩٠–١٩٦٤م). المدير الفني لمسرح العمل العالمي (١٩٣٢م)، وعميد المعهد القومي العالي للفنون الزخرفية (١٩٤٦م)، ثم عميد المعهد العالي للدراسات السينمائية (١٩٤٧–١٩٤٩م). ناقد فني وسينمائي، وصاحب عدد من الروايات ودواوين الشعر.

ميستر (كونت جوزيف دي): سياسي وكاتب وفيلسوف فرنسي (١٧٥٣–١٨٢١م). من بيئة كاثوليكية متقشفة، هاجر إلى لوزان على أثر قيام الثورة الفرنسية، حيث نشر «تأملات في فرنسا» (١٧٩٦م)، ليُدين فيها «الجريمة المزدوجة» التي ارتكبتها الثورة ضد الدين المسيحي وضد السلطة الملكية. اضطُر إلى الانتقال إلى روسيا القيصرية بضغط من حكومة الديركتوار على سويسرا، فارتبط هناك بالمجتمع الأرستقراطي في سان بترسبورج. وتلتقي نظرته الفلسفية للتاريخ مع نظرة بوسويه؛ العناية الإلهية، إرادة الله، الحق الإلهي الذي تتوارثه الأُسر الملكية الحاكمة.

مينوطون: كائن ممسوخ في الأسطورة الإغريقية، له جسم إنسان ورأس ثور.

نرفال (جيرار): كاتب فرنسي (١٨٠٨–١٨٥٠م). من جيل الرومانتيكيين المتحمسين. قضى حياة فريدة من نوعها، تغلب فيها الحلم على الواقع بشكل تدريجي. تجول في أنحاء فرنسا وفي أوروبا. وفي عام ١٨٤١م أُصيبَ بأول نوبة جنون، وسافر بعدها إلى تركيا ومصر وسوريا (١٨٤٣م)، فعاد من هناك بـ «رحلة إلى الشرق» (١٨٥١م)، وهي رواية رومانتيكية تخلط بين الخيال والذكريات الحقيقية. وقد انتابتْه نوبات الجنون عدة مرات، حتى وُجد ذات صباح مشنوقًا بحبل في سور أحد المنازل. يُعتبر نرفال الممهِّد لبودلير ومالارميه وللسرياليين.

هاشيك (ياروسلاف): كاتب تشيكي (١٨٨٣–١٩٢٣م). كتب عدة من القصص القصيرة الفَكِهة. وقد لاقت روايته الشهيرة «مغامرات الجندي الشجاع شفيك»، التي تجري أحداثها أثناء الحرب العالمية الثانية، نجاحًا عظيمًا وعالميًّا (١٩٢٠–١٩٢٣م)، كما حوَّلها برتولد برخت إلى مسرحية تحمل نفس الاسم.

هولدرلين (جان فردريك): شاعر ألماني (١٧٧٠–١٨٤٣م). كان الجنون يتربص به، حتى تغلَّب عليه في عام ١٨٠٢م. مرت به فترات من الصفاء، أعقبها اختلال قواه العقلية تمامًا.

وقد جادت قريحته العبقرية بـ «القصائد الغنائية» (١٨٢٦م) المتميزة بنقاء وحيها، وبتناسق الشكل والرقة. أصبح يحتل الآن مركزًا رئيسيًّا بين شعراء ألمانيا.

هيراكليت: فيلسوف إغريقي. وُلد في أفيز في آسيا الصغرى (حوالي ٥٧٦–٤٨٠ق.م.)، يرتبط هيراكليت بالفلاسفة الأيونيين، وهو يعتبر أن كل شيء يحتوي على نقيضه، وأن التناقض هو أساس الحياة، وأساس كل حركة. على أن التغير لا يحدث بشكل عشوائي، بل يخضع لقانون عام يخلق التناسب ... والرجل الحكيم هو الذي يمتثل للقوانين المنظِّمة للكون، ويعمل على أساسها. أثرت أفكار هيراكليت الفلسفية على الرواقيين وأفلاطون وأرسطو، كما أنها اكتسبت مضمونًا جديدًا مع المنهج الجدلي الحديث في التفكير عند هيجل وماركس.

ويستلر (جيمس): مصور وحفار أمريكي (١٨٣٤–١٩٠٣م). تتميز أعماله بالطابع الشخصي البحت في فنها وفي ألوانها. كان يُخضِع كل شيء لتناسقات التدرج في الألوان. من أبرز أعماله «صورة شخصية لوالدة الفنان».

ياسبرز (كارل): فيلسوف وعالم نفساني ألماني من مواليد عام ١٨٨٣م. يُعتبر أحد الفلاسفة الوجوديين الأساسيين الحاليين، كما أنه أكثرهم تمسكًا بالميتافيزيقية. انطلق

ياسبرز من الكانطية، ومن البحوث السيكولوجية، فتوصل إلى مذهب صعب ودقيق في مبحث الأمور العامة (أنطولوجيا)، حيث لا يوجد الكائن إلا من خلال الإدراك وفي حدود التفكير. وبناءً عليه، فإن الكائن لا يتحقق أبدًا ككل، وبالتالي فإن الارتفاع (المفارقة) لا يتحقق إلا بالانفصال عن الوجود عن طريق الفشل الأعظم؛ ولذا يتعين على الإنسان الاختيار بين الدين والعلم. من أهم مؤلفاته: «دراسة نفسية لإدراك العالم»، و«العقل والوجود».

هنـــداوي