قسم الفلسفة والاجتماع

الفرقة الثانية

نصوص فلسفية متخصصة

مع نماذج للترجمة والمصطلحات

إعداد

د. سناء خضر

2023- 2024

البيانات الأساسية

ـكلية : التربية

ـالفرقة : الثانية

- التخصص : فلسفة واجتماع

- عدد الصفحات : ١٥٣

- استاذ المقرر : د. هالة حسن أحمد جعفر

من كتاب :

بليخانوف

الفن والحياة الاجتماعية

المؤلفات الفلسفية – المجلد الخامس

من ترجمة زياد الملا – دار دمشق ١٩٨٢م .

الفن والحياة الاجتماعية

لعبت مسألة علاقة الفن بالحياة الاجتماعية دوراً هاماً علي الدوام، في سائر الآداب التي بلغت مستوى رفيعاً من التطور، وهي كانت على الأغلب تحل في خطين متعارضين كلياً ، كما إنها الآن تحل بهذا الشكل .

كان البعض يقولون حتي الآن : ليس المجتمع لأجل الفنان بل الفنان لأجل المجتمع ، ويجب علي الفن أن يساهم في تنمية الوعي البشري وتحسين النظام الاجتماعي .

ويرفض آخرون هذه النظرة رفضاً قاطعاً فهم يرون أن الفن غاية في حد ذاته، وأن تحويله إلي وسيلة لبلوغ غايات غريبة ، وإن كانت علي غاية من النبل ، إنما يعني امتهاناً لقيمة المؤلف الفني .

وقد وجدت أولى هاتين النظرتين انعكاساً ساطعاً لها في أدبنا التقدمي في الستينات، فإذا لم نتحدث عن "بيسارف " الذي أوصل هذه النظرة إلى حالة كاريكاتورية تقريباً بسبب المحدودية ، يمكننا أن نذكر أكبر مدافعين عن هذه النظرة (تشيرنيشيفسكي و دوبرولوبوف) في عالم النقد وقتذاك.

وقد كتب تشيرنيشيفسكي في إحدى مقالاته النقدية الأولى ما يلي :

" الفن لأجل الفن " هذه الفكرة غريبة في زماننا مثلما هي غريبة فكرة " الثروة لأجل الثروة " " والعلم لأجل العلم " الخ ، ينبغي علي جميع الجهود البشرية أن تكون منصبة لصالح الإنسان ، إذا أرادت أن لا تكون مجرد شغل تافه وفارغ ، فالثروة موجودة من أجل أن يستفيد منها الإنسان ، والعلم موجود من أجل أن يكون موجهاً للإنسان والفن كذلك يجب أن يكون منحصراً في خدمة المنفعة الجوهرية ، وليس لأجل التسلية العقيمة .

ويرى تشيرنيشيفسكي أن أهمية الفنون وخاصة " الأكثر جدية منها "كالشعر، تتوقف علي مقدار المعارف التي تنشرها في المجتمع، فهو يقول الفن أو من الأفضل القول الشعر (وحده فقط لأن الفنون الأخرى تفعل القليل جداً في هذا المجال) ينشر بين جماهير القاء مقداراً هائلاً من المعلومات ، والأهم ايضاً إنه يساهم في التعريف بالمفاهيم التي أوجدها العلم ، هنا تكمن الأهمية البالغة للشعر بالنسبة للحياة "

وقد وردت هذه الفكرة ذاتها في اطروحته الشهيرة "علاقة الفن الجمالية بالواقع" فالفن حسب الموضوع السابع عشر في هذه الأطروحة لا يقتصر فقط علي إعادة نسخ للحياة بل يفسرها أيضاً وغالباً ما كانت مؤلفاته تحمل قيمة " حكم على ظواهر الحياة " .

(*) تشيرنيشيفسكي ، المؤلفات الكاملة ، المجلد ١، الصفحة ٣٣ – ٣٤ .

كانت الأهمية الرئيسية للفن ، في نظر تشيرنيشيفسكي وتلميذه دوبرولوف ، هي إعادة تصوير الحياة ، وإصدار الحكم علي ظواهرها ، لم ينظر إلي هذا الموضوع فقط النقاد الأدبيون ونظريو الفن ، ولم يكن من قبيل الصدفة أن أطلق نيكراسوف علنة ملهمه شيطان الانتقام و الأسى ، ففي إحدى قصائده يتوجه المواطن إلي الشاعر قائلاً:

أنت ، أيها الشاعر يا صفي السماء
أيها المبشر بالحقائق الخالدة
لا تصدق أن المحروم من الخبز
ليس جديراً بأوتارك الملهمة
لا تصدق أن الناس قد تردوا إلي الأبد
لم يمت الإله في نفوس البشر
وستظل هذه النفوس قادرة علي إطلاق
الصراخ من الصدور المؤمنة
كن مواطناً، وعش لأجل خير قريبك
وأنت تخدم الفن
واخضع عبقريتك لشعور الحب
الذي يعانق كل شيء

لقد أفصح نيكراسوف بهذه الكلمات عن فهمه الخاص لمهمة الفن، وقد أدركت هذه المهمة مثله تماماً آنذاك الشخصيات البارزة في مجال الفنون التشكيلية، مثلاً في التصوير. وقد سعى بيروف وكرامسكوي ، مثل نيكراسوف أن يكونا " مواطنين " وهما يخدمان الفن ، وهما ايضاً مثله ، قد أصدرا بمؤلفاتهما

" الحكم على ظواهر الحياة " .

كان للنظرة المعاكسة إلى مهمة الابداع الفني نصير جبار في شخص بوشكين عصر نيقولاي ، وأن الجميع يعرفون بالطبع تلك القصائد له مثل " عامة الشعب" و " إلى الشاعر "

فالشعب الذي يطالب الشاعر، بأن يحسن عن طريق أغانيه الآداب الاجتماعية ، نراه يسمع منه توبيخاً ازدرائيا وحتي فظاً

أبعدوا ، وما هي علاقة ؟

الشاعر المسالم بكم ؟

أنكم تتحجرون في الرذيلة بشجاعة
لا تنعشكم أصوات القيثارة
وأنكم تثيرون الاشمئزاز في النفس
مثل التوابيت
ويكفيكم حتي الآن ايها العبيد المجانين
العصي و الزنزانات و الفؤوس
بسبب سخفكم و خبثكم

ويعرض بوشكين نظرته إلى مهمة الشاعر في الكلمة التالية تردد كثيراً

نحن لم نولد لأجل اضطرابات الحياة
ولا للمنفعة ، ولا للمعارك
نحن مولودون للإلهام
للأصوات الحلوة ، للصلوات

ونحن نرى أمامنا هنا ما يسمى بنظرية الفن للفن في أوسع صيغة لها ، ولذا لم يكن عبثاً أن استشهد خصوم الحركة الأدبية في الستينات ، ببوشكين بهذه الرغبة و هذه الكثرة .

أي هاتين النظرتين المتناقضتين كلياً حول مهمة الفن يمكن الاعتراف بها بأنها السليمة

من الضروري التنويه عند البدء بحل هذه المسألة ، وقبل كل شئ إلي أن هذه المسألة مصاغة بصورة رديئة ، إذ إنه لا يجوز النظر إليها ، مثلما هو الحال إلي جميع المسائل المماثلة ، من وجهة نظر الواجب وإذا كان الفنانون في بلد معين وفي زمن معين بعيدين عن اضطرابات الحياة و المعارك بينما هم يسعون في زمن آخر ، وبتعطش شديد للمعارك وإلي الانتفاض المرتبط بها بصورة حتمية ، فهذا لا يحدث لسبب أن شخصاً غريباً قد فرض عليهم التزامات مختلفة في عصور مختلفة،بل بسبب تملكهم ، في ظل ظروف اجتماعية واحدة ، وفي ظل ظروف أخرى - أمزجة ومشاعر أخرى - وهذا يعني أن النظرة السليمة إلي الموضوع تتطلب منا أن لا ننظر إليه من زاوية ما كان يجب أن يكون بل من زاوية ما كان وما هو كائن

لذا نطرح السؤال على النحو التالي :

ما هي أهم الشروط الاجتماعية التي تظهر و تتعزز في ظلها لدى الفنانين و الناس الشديدي الاهتمام بالأبداع الفني و النزعة والميل نحو الفن لأجل الفن ؟

عندما نقترب من حل هذه المسألة ، فلن يكون من الصعب علينا حل مسألة أخري ايضاً مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بها دون أن تقل أهمية عنها وهي :

ما هي أهم الشروط الاجتماعية التي تظهر و تتعزز في ظلها لدى الفنانين و الناس الشديدي الاهتمام بالأبداع الفني، النظرة النفعية إلي الفن أي الميل إلي إضفاء " قيمة الحكم علي ظواهر الحياة " علي مؤلفاته ؟

أن أول هذين السؤالين يجبرنا من جديد علي تذكر بوشكين .

لقد مضى زمان لم يكن يدافع به عن نظرية الفن للفن ، ومضى زمن لم يكن يتهرب فيه من المعارك بل كان يسعى إليها ، هكذا كان الوضع في عصر إسكندر الأول ، ذاك لم يكن يفكر بأن يجب علي الشعب أن يرضى بالسياط و الزنزانات و الفئوس بل على العكس كان يصرخ بغضب واستياء في قصيدته "الحرية"

وا أسفاه اينما نظرت

السياط في كل مكان ، والأغلال في كل ناحية

وعار القوانين المميت

والدموع العاجزة

والسلطة الظالمة في كل مكان

في حلكة الخرافات الباطلة .... الخ

وفيما بعد تغيرت مشاعره تغيرا جذرياً ، ففي عصر نيقولا الأول تبنى نظرية الفن للفن ، فما هو سبب هذا التحول الهائل في مزاجه وعقليته ؟

لقد اتسم بدء عهد نيقولا الأول بكارثة الرابع عشر من كانون الأول ، والتي أثرت تأثيراً هائلاً إن كان في المجرى اللاحق لتطوير مجتمعنا أو في مصير بوشكين الشخصي ، وقد أزيج عن المسرح مع هزيمة الديسمبريين " ممثلو مجتمع ذاك الزمان الأكثر ثقافة و تقدمية ، وقد أدى هذا بالضرورة إلى تدني مستواه "الخلقي والكري تدنياً ملحوظاً.

يقول غيرتسين :" مهما كنت صغير انذاك ، غير إني اتذكر كيف انحط المجتمع الراقي ، واصبح اكثر قذارة وتذللاً مع سيطرة نيقولا ، ومنذ عام ١٨٢٦م ، اختفت الاستقلالية الأرستقراطية والفروسية التي كانت معروفة فترة عهد الاسكندر، كان من الصعوبة البالغة علي الإنسان الذكي والحساس العيش في مجتمع هكذا .وكتب غيريتسن في مقالة أخرى " العزلة و الصمت يلفان كل شيء كل شئ ابكم وموحش ناهيك على إنه كان حقيراً ونذلاً للغاية ، وكانت النظرة التي تنشد العطف ،لا تلقى إلا التهديد اللئيم أو

الخوف ، فكانوا يتولون عنها أو يهينونها ، ففي رسائل بوشكين التي تعود إلي تلك الفترة عندما كتب " عامة الشعب" وإلى الشاعر كنا نلتقي على الدوام الشكاوي من الضجر و الدناءة اللتان تسودان عاصمتنا ، غير إنه لم يكن يتألم فقط من دناءة المجتمع الذي يحيط به ، فهو قد عانى الكثير كذلك في علاقاته مع "الأوساط الحاكمة " .

انتشرت لدينا أسطورة مؤثرة وهي أن نيقولا الأول قد غفر لبوشكين في عام ١٨٢٦م ، "أخطائه السياسية الصيانية " ولكن الواقع هو غير هذا إطلاقاًفلم يشفع له نيقولا و يده اليمنى في القضايا من هذا النوع رئيس الشرطة آ.خ . بينكيندورف وبرزت حمايتها له من خلال سلسلة طويلة من الإهانات التي لا تحتمل وقد وردت في تقرير بينكيندورف الذي قدمه لنيقولا عام ١٨٢٧م، بعد لقائه معي تحدث بوشكين في النادي الانجليزي ببهجة عن جلالتكم ، وأجبر الأشخاص الذين كانوا يتناولون الغداء معه علي رفع نخب صحة جلالتكم، غير إنه مع ذلك طائش لا يستهان به، ولكن إذا أمكن لنا توجيه ريشته وأحاديثه فسيعود هذا بالفائدة علينا ، تكشف لنا كلمات هذا المقطع الأخير سر الحماية الممنوحة لبوشكين ، فهم كانوا يريدون أن يجعلوا منه شاعر نظام الأشياء القائم ، وقد أخذ نيقولا الأول وبينكيندورف علي عاتقهما توجيه ملهمته إلي طريق الأخلاقيات الرسمية ، وقد كتب الفيلد مارشال بيسكيفيتش إلى نيقولا بعد وفاة بوشكين " أنني أتأسف علي على بوشكين كأديب " وأجابه نيقولا " إنني أشاطرك الرأي كلياً ويمكن القول بصدق بأننا نبكي فيه المستقبل وليس الماضي .

وهذا يعني أن هذا الإمبراطور الخالد الذكر قد ثمن الشاعر الشهيد لا لما هو عظيم مما قدمه خلال حياته القصيرة بل لما كان بإمكانه أن يكتبه في ظل المراقبة البوليسية المناسبة ، لقد كان نيقولا ينتظر منه **"مؤلفات وطنية "** بروح مسرحية كوكولنيك " يد الإله أنقذت الوطن " وحتي أن الشاعر السماوي الإلهام ف.آ، جوكوفسكي ، والذي كان من رجال البلاط الجيدين سابقاً ، قد حاول أن يهدي بوشكين ويلهمه علي احترام الأخلاق .

وقد ذكر في رسالته المؤرخة في ١٢ نيسان ١٨٢٦م ، " أن شبيبتنا قد أطلعت في ظل التربية السيئة التي لا تقدم لهم أدنى سند للحياة ، على أفكارك المفعمة بروح الثورة والمرتدية سحر شعرك، لقد سببت ضرراً لا يمكن إصلاحه للعديد منهم وينبغي هذا أن يجبرك على الارتعاد ، الموهبة لا شيء ، الشيء الرئيسي هو التسامي الأخلاقي " أنتم توافقون علي إنه بوجوده في مثل هذا الوضع ، وتحمله لمثل هذه الوصاية ، واستماعه لمثل هذه المواعظ كان لابد من أن يسمح له أن يكره السمو الأخلاقي والشعور بالاشمئزاز من كل " فائدة" يمكن أن يجلبها الفن وأن يصرخ في وجه ناصحيه وحماته

ابعدوا وما هي علاقة الشاعر المسالم بكم ؟

وبتعبير آخر : كان من الطبيعي جداً على بوشكين في مثل هذا الوضع أن يصبح نصيراً لنظرية الفن للفن ، وأن يقول للشاعر أي لشخصه بالذات :

أنت قيصر : عش وحيداً في درب الحرية

أذهب حيث يقودك عقلك الحر

وتنضج ثمار أفكارك المحبوبة

دون أن تطلب الجزاء عن مأثرتك النبيلة

ولو استمع د.ي. بيسارف لهذه الكلمات لكان قد أعترض بقوله أن الشاعر بوشكين يوجه هذه الكلمات القاسية لا إلي الحماة بل إلي الشعب ، غير أن الشعب الحقيقي كان قد خرج كلياً من حقل نظر آداب ذاك الزمان ، أن لكلمة "الشعب" عند بوشكين ذالك المعنى مثلما نصادف لديه غالباً كلمة " الجمهور" وهذه الأخيرة لا يقصد بها بالطبع الجماهير الكادحة .

وقد وصف بوشكين في " الفجر" سكان المدن الخانقة بأنهم :

يخجلون من الحب ويطردون الأفكار

يتاجرون بحريتهم

ويطاطئون الرؤوس أمام الأصنام

ويتسولون المال والأغلال

من الصعوبة الافتراض بأنه يقصد بهذه الكلمات حرفية المدن مثلاً

وإذا كان كل هذا صحيحاً فإننا نصل إلي الاستنتاج التالي :

يظهر الميل إلي الفن لأجل الفن هناك ، حيث يوجد تنافر بين الفنانين والوسط الاجتماعي المحيط بهم وبالطبع ، يمكن القول أن مثال بوشكين غير كاف لدعم هذا الاستنتاج ، وأنا لن أجادل ولن أعترض على هذا ، سأقدم أمثلة أخرى مقتبسة من تاريخ الأدب الفرنسي ، أي تاريخ تلك البلاد التي لقيت تياراتها الفكرية وعلى أقل تقدير حتى منتصف القرن الماضي ، أوسع تعاطف في قارة أوروبا بأسرها

وكان الرومانتيكيون الفرنسيون المعاصرين لبوشكين أيضا ومع استثناءات غير كبيرة، متحمسين ايضا لنظرية الفن للفن. ولعل تيوفيل غوتيه أكثرهم ثباتا وهو قد أنتهز انصار النظرة المنفعية إلي الفن.

كلا أيها الحمقي كلا أيها البلهاء المنتفخون يستحيل إعداد حساء هلامي من الكتاب وصنع زوج أحذية من الرواية... أقسم بأمعاء سائر البابوات في الزمن الماضي والحاضر والمستقبل. كلا ومتتا ألف مرة كلا... أنني أنتمي إلي عداد اولئك الذين يرون أن الفائض ضروري وأن حبي للأشياء وللناس متناسب عكسا مع تلك الخدمات التي يمكنهم أن يقدموها (مقدمة رواية الانسة موبان).

وأن غوتيه نفسه كان قد أمتدح للغاية في ملحوظته البيوغرافية عن بودلير مؤلف Fleurs du mal[1]* لأنه كان يدافع عن الاستقلال المطلق للفن ولم يسمح بأن يكون للشعر هدف أخر سوى ذاته، ومهمة أخري سوى مهمة بث إحساس الجمال في روح القارئ بالمعني المطلق لهذه الكلمة.

"I'autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettait pas que la poesie eut d'autre but qu'elle meme et d'autre mission a remplir que d'exciter dans I'ame du lecteur la sensation du beau dans le sens absolu du terme"

ويتبين من التصريح التالي إلي أية درجة تنابذت فكرة الجمال في ذهن غوتيه مع الافكار الاجتماعية والسياسية.

إنني أتخلي بسرور كبير (Tres Joyeusement) عن حقوقي كفرنسي وكمواطن من أجل أن أري لوحة حقيقية لرفائيل أو حسناء عارية. وما من سبيل للذهاب أبعد من ذاك ولا شك أن جميع البرناسيين كانوا متفقين مع غوتيه (Parnassiens les) وأن يكن قد أبدي بعضهم بعض التحفظات بصدد ذاك الشكل المتناقض للغاية الذي عبر فيه وخاصة سني الشباب، عن مطلب الاستقلال المطلق للفن.

من أين ظهرت مثل هذه العقلية لدي الرومانتكين والبرناسيين الفرنسيين فهل كانوا هم أيضا علي خلاف مع المجتمع الذي يحيط بهم؟

ففي عام ١٨٥٧ وفي مقالة لغوية بصدد إعادة مسرحية دوفيني شاترتون علي المسرح Theatre Francais تذكر عرضها الاول الذي جري في ١٢ شباط ١٨٣٥ وهناك قال ما يلي :

كانت الصالة التي تمثل فيها شاترتون تغض بالشباب الشاحبي اللون الطولي الشعر المؤمنين إيمانا راسخا ليس ثمة من شغل أخر جدير بهم سوي كتابه الاشعار أو اللوحات وكانوا ينظرون إلي البرجوازي

---

[1] إزهار الشر

بذلك الازدراء الذي من المستبعد مقارنته بازدراء الطلبة المبتدئين في جامعتي هيديلبورج ويدهان للسخفاء الضيفي الافق[٢] فمن هم أولئك الربجوازيون المزدرون؟

ويجب غوتية: هم تقريبا الجميع: أصحاب البنوك والسماسرة والكتاب بالعدل والتجار وأصحاب الدكاكين وغيرهم وبأختصار كل من هو ليس منتميا إلي Cenacle السرية (أي الحلقة الرومانتكية – جروج بليخانوف) وكل من كان يكسب بطريقة عادية (المصدر السباق الصفحة ١٥٤)

إليكم شاهدا أخر يعترف تيودوردي بانغيل في تعليق له علي أحدي مقطوعاته "الرقص علي الحبل" بأنه هو أيضا يشارك في الحقد علي البرجوازي وفي هذا الصدد هو يشرح علي من كان الرومانتيكون يطلقون خاصة هذا اللقب البرجوازي في لغة الرومانتيكين كان يعني الانسان الذي لا يعتمد إلا قطعة الخمس فرنكات وليس له مثل أعلي أخر سوي الحفاظ علي جلده والذي يحب في الشعر الرواية العاطفية وفي الفنون التشكيلية الطباعة علي الحجر[٣].

ويرجودي بانفيل من قرانه وهو يذكر هذا أن لا يدهشوا من أنه في قطعته "الرقص علي الحبل" التي ظهرت في أخر عهد الرومانتيكية يجري استصغار أولئك البشر الذين هم مذنبون فقط لكونهم عاشوا الحياة البرجوازية ولم يسجدوا أمام العباقرة الرومانتيكيين معتبرين إياهم أسفل الناس.

وتظهر هذه الشواهد بصورة مقنعة أن الرومانتيكيين كانوا في الواقع علي خلاف مع المجتمع البرجوازي الذي يحيط بهم. وفي الحقيقة لم يكن ثمة أي خطر في هذا الخلاف بالنسبة للعلاقات الاجتماعية البرجوازية. وكان ينتمي إلي الاوساط الرومانتيكية برجوازيون شبان ليس لديهم أدني اعتراض علي العلاقات المذكورة غير أنهم في وقت نفسه كانوا مستائين من قذارة الحياة البرجوازية وسأمها ودناءتها. وكان الفن الجديد الذي تولعوا به بقوة الملاذ الذي يأوون إليه من هذه القذارة والسأم والدناءة. ففي السنين الاخيرة من عودة الملكية في النصف الاول من حكم لويس فيليب أي في أفضل عهود الرومانتيكية أصبحت الشبيبة الفرنسية تعاني من صعوبة أكير في الاعتياد علي القدارة والتفاهة والسأم البرجوازي. بعدها اجتازت فرنسا العواطف الرهيبة للثورة الكبرى وعهد نابليون الذي هز الاهواء البشرية بكل عمق[٤].

---

[٢] تاريخ الرومانتيكيه، الصفحة ١٥٣-١٥٤.

[٣] الرقص علي الحبل، باريز ١٨٥٨، الصفحة ٢٩٤-٢٩٥.

[٤] يحدد الفريد دي موسية هذا الاختلاف علي الوجه التالي لقد تشكل منذ ذاك الحين ما يشبه المعسكرين فمن جهة أحنت العقول المتحمسة ذات اتقوس المتوقدة والمتوثبة والمتحسه للحاجة إلي اللانهائي رؤوسها باكية وانطوت في داخل احلام

وعندما استلمت البرجوازية السلطة في المجتمع ولم تعد تلهبها نار النضال التحرري، لم يبق أمام الفن الجديد إلا شئ واحد: تقديس استنكار نمط الحياة البرجوازية وكان الفن الرومانتيكي هو ذلك التقديس، الكمال. وقد حاول الرومانتيكيون التعبير عن نظراتهم السلبية إلي الاعتداء والنمطية البرجوازية ليس في مؤلفاتهم الفنية فحسب بل حتي في مظهرهم الخارجي أيضا كنا قد سمعنا من غوتية أن الشبان الذين كانوا يملؤون الصالة في العرض الاولي لتمثيلية شاترتون كانوا طويلي الشعر ومن منا لم يسمع عن صدرة غوتية الحمراء والتي أوصلت الناس الرزينين إلي حالة من الكابوس الفظيع؟ لقد كانت الالبسة غير العادية مثل الشعور الطويلة عند الرومانتيكيين الشباب وسيلة لإظهار أنفسهم بأنهم يخالفون البرجوازيين المكروهين.

وأن صفرة الوجه تبرز كما لو كانت وسيلة للاحتجاج ضد الشبع البرجوازي. غوتية يقول: كانت تسود في المدرسة الرومانتيكية آنذاك الموضة التي تمكن في أن يكون لذي الانسان بقدر الامكان لون للوجه شاحب حتي أخضر ويطاد يكون كالجثة وقد أضفي هذا علي الانسان شكلا بايرونيا مميتا كما أنه دل علي أنه يتألم بالأهواء والطموحات ويتقطع من تقريع الضمير وجعلته ممتعا وجديرا بالاهتمام في نظر النساء (المؤلف المذكور أعلاه الصفحة ٣١) لقد قرأنا عند غوتية أن الرومانتيكيين لم يغفروا لفكتور هوجو هندامه المتقن إلا بصعوبة فائقة وكانوا يعبرون كثيرا في أحاديثهم الودية عن أسفهم لهذا الضعف الكامن عند الشاعر العبقري المرتبط بالبشرية بل حتي بالبرجوازية (المصدر السابق الصفحة ٣٢). ويجب بشكل عام أن نلاحظ بأن العلاقات الاجتماعية في عصر معين هي التي تنعكس علي الدوام في الجهود التي يبذلها الناس ليتخذوا لأنفسهم هذا السلوك والمظهر أو ذاك ومن الممكن كتابة وبحث اجتماعي هام حول هذا الموضوع.

وفي ظل مثل هذه النظرة إلي البرجوازيين من جانب الرومانتيكيين الشباب فهم لم يستطيعوا إلا أن يغضبوا من فكرة "الفن النافع" لان جعل الفن نافعا إنما كان يعني وفي نظرهم إجبارهم علي خدمة ذاك البرجوازي نفسه الذي كانوا يحترفونه بعمق وبهذه النقطة تفسر أقوال غوتيه الوقحة ذاك البرجوازي نفسه الذي كانوا يحتقرونه بعمق وبهذه النقطة تفسر أقوال غوتية الوقحة والتي ذكرتها سابقا ضد انصار الفن النافع والذين ينعتهم بالبله والمنتفخين.. الخ وهذا بوضح كذلك تلك المفارقة عنده وهي أن قيمة الناس

مرضية كقصة رخوة علي سطح محيط من الكرب والمرارة ومن جهة أخري ولف انفس سمان علي أرجلهم بقوة دون أن ينحنوا في وسط المتع الفعلية وكانوا يعرفون هما واحد هو عدد دراهمهم لقد كانت تسمع فقط الماقي وانفجارات الضحك كانت النفوس واجساد تضحك (اعترافات ابن العصر، الصفحة ١٠).

والاشياء تتناسب عكسا في نظرة مع تلك الفائدة التي يجلبونها وأن جميع هذه النزوات والمفارقات متعادلة تماما من حيث مضمونها مع ما قاله بوشكين.

ابعدوا – ما هي علاقة

الشاعر المسالم بكم؟

وكان البرناسيون والواقعون الفرنسيون الاوائل (هونكور وفلبير وغيرهما) أيضا يحتقرون بعنف المجتمع البرجوازي الذي يعيشون فيه. وهم أيضا كانوا يرهقون البرجوازيين بإهاناتهم الساخرة وإذا كانوا يطبعون مؤلفاتهم فهم إنما كانوا حسب رأيهم يطبعون لا لجمهور القراءة العريض بل فقط لعدد غير كبير من النخبة لاجل الاصدقاء غير المعروفين حسب تعبير فلوبين في أحدي رسائله لقد تمسكوا باك الرأي الذي يحظي بإعجاب جمهور القراء ويري لو كانت دي ليل أن النجاح الكبير هو علامة علي أن الكاتب يقف في مستوي فكرة متدن (Signe d inferiorite intellectuelle) وتكاد تنعدم الحاجة لإضافة أن الرومانتيكيين والربناسيين علي حد سواء كانوا أنصارا أكيدين لنظرية الفن للفن.

كما من الممكن إيراد العديد من الامثلة المشابهة ولكن لا حاجة لهذا اطلاقا فنحن ونري وبوضوح كاف أن ميل الفنانين إلي الفن للفن يظهر بالطبع هناك حيث هم علي خلاف مع المجتمع الذي يعيشون فيه ولا ضرر من تحديد هذا الخلاف بدقة أكثر.

في نهاية القرن الثامن عشر في العصر الذي سبق الثورة الكبرى مباشرة كان الفنانون الفرنسيون التقدميون علي خلاف أيضا مع المجتمع السائد أنذاك وقد كان دافيد واصدقاؤه خصوما (للنظام القديم وكانت هذه النقطة من الخوف ميؤوسا منها من زاوية أن التهادن بين النظام القديم وبينهم كان مستحيلا فضلا عن هذا كان خلاف دافيد واصدقاؤه مع النظام القديم أعمق بكثير من خلاف الرومانتيكيين مع المجتمع البرجوازي لقد سعي دافيد واصدقاؤه لإزالة هذا النظام القديم وأما تيوفيل غوتية وزملاؤه في الفكر فلم يكونوا يكنون كما قلت سابقا أي بغض للعلاقات الاجتماعية البرجوازية وكانوا يريدون أن يتوقف البرجوازي عن نشر العادات والاخلاق البرجوازية المنحطة لا أكثر[٥].

---

[٥] يقول تيودور دي بانفيل بسراحة أن الحملات الرومانيكية علي البرجوازيين لم يكن يقصد بها البرجوازية كطبقة اجتماعية علي الاطلاق الرقص علي الحبل باريس ١٨٥٨ الصفحة ٢٩٤ أن هذه الانتقاضة المحافظة التي يتسم بها الرومانتيكيون ضد البرجوازية والتي لا تسحب اطلاقا علي أسس النظام البرجوازي كانت مفهومة من قبل بعض الروس الحاليين النظريين (مثلا السيد أيفانول – رازومنيك) بأنها ذاك النضال ضد الميشانية والذي يفوق كثيرا علي نضال البروليتاريا الاجتماعي والسياسي ضد البرجوازية من حيث اتساعه واترك للقراء الحكم علي عمق هذا التفسير وفي الواقع

غير أن دافيد واصدقاؤه في انتقاضهم ضد النظام القديم يعرفون جيدا أنه سارت خلفهم تلك الفئه الثالثة التي ستصبح بسرعة هي كل شيء حسب كلمة الاب سيبس وأنها تسير في صفوف متراضه ونتج عن هذا أن الشعور بالتنافر مع النظام المسيطر قد أكتمل عندهم بالتعاطف مع المجتمع الجديد الذي قد توضع في أحشاء القديم والمتهيئ لإحلال نفسه مكانه بينما نري أن الوضع غير هذا إطلاقا عند الرومانتيكيين والبرناسيين أنهم لا ينتظرون ولا يرغبون بالتحولات التي عاصروها في النظام الاجتماعي في فرنسا لذا أن خلافهم مع المجتمع المحيط بهم ميؤوس منه[٦].

وأن بوشكين أيضا لم يكن يتوقع أيه تغييرات في روسيا ذاك الزمان وحتي أنه توقف في عهد نيقولا عن الرغبة بها ولهذا السبب كانت نظرته إلي الحياة الاجتماعية أيضا ذات صيغة تشاؤمية.

وأخالني استطيع الان أتمام استنتاجي السابق وقول ما يلي :

أن نزوغ الفنانين والاشخاص الشديدي الاهتمام بالأبداع الفني نحو الفن للفن علي تربه الخلاف الميؤوس منه بينهم وبين الوسط الاجتماعي المحيط بهم.

ليس هذا كل شئ بعد أن مثال ممثلي الستينات عندا اللذين يؤمنون إيمانا راسخا بانتصار العقل القريب وكذلك دافيد واصدقاؤه الذين يتمسكون بمثل هذا الايمان بنسبة لا تقل عن السابق بدل علي أن ما يسمي بالنظرة النفعية إلي أن الفن أي الميل إلي إضافة الاهمية علي الحكم علي طواهر الحياة والاستعداد البهيج للمشاركة في المجتمع والبشر الذين يهتمون بالإبداع الفني بصورة نشطة ويبرهن الممثل التالي علي مدي صحة هذا الرأي عندما هبت عاصفة ثورة شباط ١٨٤٨ المنعشة فأن العديد جدا من أولئك الفنانين الفرنسيين الذين كانوا متمسكين بنظرية الفن للفن قد رفضوها بحزم وحتي أن بودلير الذي ذكره غوتيه فيما بعد كنموذج للفنان المقتنع كليا بضرورة الاستقلال المطلق للفن قد تسرع علي الفور بإصدار المجلة الثورية (السلامة العامة) صحيح أن هذه المجلة سرعان ما توقفت ولكن بودلير نعت نظرية الفن للفن في عام ١٨٥٢ في مقدمته لأغاني بيبر ديوبون بالصبيانية وأعلن أن الفن ينبغي أن يخدم الاهداف الاجتماعية ولم يعد بودلير والفنانون الاخرون القريبون منه من حيث العقلية والمزاج إلي

يدلمثل هذا الفعهم للموضوع علي أن الناس الذين يهتمون بتاريخ الفكر الاجتماعي الروسي لا يتبعون أنفسهم مع الاسف للطلاع مسبقا علي تاريخ الفكر في أوروبا الغربية.

[٦] لقد تميزت عقلية الرومانتيكين الالمان كذلك بمثل هذا النظر التنافر الميؤس مع الوسط الاجتماعي المحيطة حسبما تم التغيير عنه بصورة واقعة من قبل براندس في كتابه (Die romantisch Shule in Deutschland المدرسة الرومانتيكية في إلمانيا) وهو المجلد الثاني من مؤلفة Die Hauptstromungen der literature des 19-ten.

نظرية الفن للفن البيانية إلا يعد انتصار الثورة المضادة بصورة نهائية وقد كشف أحد ابرز اعلام البرناس ليوكنت دي ليل بوضوح جلي المغزى السيكولوجي لهذه العودة في مقدمة لقصائده القديمة التي ظهرت طبعتها الاولي عام ١٨٥٢ فهناك نقرأ لديه أن الشعر لن يقدم بعد الان اعمالا بطولية ولن يلهم بالفضيلة الاجتماعية لان لغته المقدسة يمكنها الان مثلما هو الحال في جميع عصور الانحطاط الادبي أن تعبر فقط عن المشاعر والمعاناة الشخصية الضيقة... وغير قادرة علي تعليم الناس، وتكمن مهمة الشعر الان برأي برانسي المستقبل في تقديم الحياة المثالية لاك الذي لم تعد لديه حياة فعلية (المصدر السابق الصفحة ١١) وتكشف هذه الكلمات العظيمة كل السر السيكولوجي للنزوع إلي نظرية الفن للفن وستناول مقدمة ليكونت دي ليل غير مرة فما بعد.

إنني أضيف بغية الانتهاء من هذا الجانب من المسألة بأن كل سلطة سياسية تفضل علي الدوام النظرة النفعية إلي الفن وهذا مفهوم لان من مصلحتها توجيه سائر الايديولوجيات نحو خدمة تلك القضية التي تخدم هي نفسها وبما أن السلطة السياسية تكون أحيانا ثورية وفي أغلب الاحيان محافظة أو حتي رجعية سوداء فإنه يتضح من هنا أنه لا داعي للتفكير وكان النظرة النفعية إلي الفن هي وقف علي الثوريين حصرا أو بشكل عام علي حملة الفكر التقدمي وأن تاريخ الادب الروسي يدل بوضوح علي أن هذه النظرة لم تكن غريبة اطلاقا علي حماتنا أيضا وهاكم بعض الامثلة ففي عام ١٨١٤ ظهرت الاجزاء الثلاثة الاولي من رواية ف. ت. نارجني جيلبلاس الروسي أو مغامرات الامير غابريل سيمونوفيتش تشيتيكوف وقد منعت هذه الرواية بأمر وزير التربية الكونت وازموفسكي الذي أفضح في هذا الصدد عن النظرة التالية حول علاقة الادب بالحياة.

غالبا ما يحدث المؤلفي الروايات وأن كانوا علي ما يبدو متسلحين ضد العيوب أن يصورها بتلك الالوان أو يصفوها بتلك التفاصيل بحيث يجذبون بذلك الشباب إلي رذائل كان من الافيد عدم ذكرها ومهما تكن القيمة الادبية للروايات فهي يمكنها أن تظهر في الصحافة عندما يكون لها هدف اخلاقي حقا، وكما ترون أن رازوموفسكي كان يعتبر أن الفن لا يمكن ان يكون غاية بذاته.

وقد كان ينظر إلي الفن تماما كذلك اتباع نيقولا الاول الذين ما كان بإمكانهم التصرف دون امتلاك فنظره ما إلي الفن بحكم مناصبهم الرسمية أنكم تذكرون أن بيكيندوف قد حاول جاهدا توجية بوشكين نحو الحقيقة ولم يكن استروفسكي أيضا خارج نطاق رعاية القيادة عندما ظهرت كوميدا نحن نتفاهم فيما بيننا والتي كتبها في أذار عام ١٩٥٠ وعندما أصبح بعض هواه لأدب المتنورين وهواه التجارة يشعرون بخطورة

هذا الامر علي التجار وأهانتهم أمر وزير التربية الشعبية (الكونت ب آ شيرينسكي – شيخماتوف) المسئول عن مديرية التربية بموسكوا أن يدعوا الكاتب المسرحي المبتدئ كي يفهمه بأن هدف الموهوب النبيل والمفيد يجب أن يكمن لا في التصوير الحي لما هو مضحك ورديء فحسب بل أيضا في نشر الاحاسيس الاخلاقية السامية وبناء عليه الفضائل مقابل العيوب والاعمال الطيبة مقابل لوحات الضحك والاجرام وأخيرا في تأكيد ما هو هام بالنسبة للايمان بأن الشر يجد لوحة جديرة به علي الارض.

كان الامبراطور نيقولا بافلوفيتش نفسه أيضا ينظر إلي مهمة الفن من الزاوية الاخلاقية علي الاغلب وكما نعرف فقد شارك نظرة بينكندورف إلي أنه من المفيد ندجين بوشكين وكان يقول في الحفلات السارة وبصدد مسرحية لا تجلس في غير عربتك المكنونة في ذاك العقد الذي كان فيه استروفسكي واقعا تحت تأثير النزعة السلافية بأنه سيقلب ما قام به بطرس بمعونة بعض اصدقاؤه وكان نيقولا الاول قد أمتدح هذه المسرحية هذه ليست مسرحية بل درسا.

أنني سأكتفي بالإشارة إلي الحقيقتين التاليتين تجنبا للإسراف في إيراد الامثلة.

لقد أغلقت صحيفة التليغراف الموسكوفي لصاحبها ن. بوليفودي نهائيا بطلب من حكومة نيقولا وكان سبب تعطيلها أنها نشرت مقالة نقدية حول المسرحية الوطنية لمؤلفها كوكولينك يد الاله انقذت الوطن وعندما كتب بوليفوي بنفسه مسرحيات وطنية جد الاسطول الروسي والتاجر أيفولكين فقد عبر الامبراطور عن أبتهاجة حسب حدث أخية بموهبته المسرحية يتمتع المؤلف بمواهب غير عادية يجب عليه أن يكتب ويكتب هذا ما يجب عليه كتابته (لقد أبتسم) لا أن يصدر مجله[٧].

ولا تظنوا أن الحكام الروس كانوا استثناء في هذا المجال كلا فلودفيغ الرابع عشر هذا الممثل النموذجي للحكم المطلق لم يكن أقل منهم قناعة بان الفن لا يمكنه أن يكون غاية بذاته بل يجب أن يساهم في تربية الناس من الناحية الاخلاقية وكان كل أدب عصر لودفيغ الرابع عشر وفئه متشرب كليا بهذه القناعة وكذلك نابليون الاول أيضا يعتبر نظرية الفن للفن كواحدة من تلفيقات الايديولوجيين الضارة وهو أيضا كان يريد بأن يتم توجية الادب والفن إلي غايات اخلاقية وقد نجح في ذلك إلي حد كبير فمثلا تكرس جزء كبير من اللوحات المعروضة في معارض ذاك الزمان الدورية (الصالونات) لتصوير المأثر العسكرية لعهد القنصلية والامبراطورية.

---

[٧] مذكرات كسينافونت بوليفوي، دار نشر بطرسبورغ، ١٨٨٨، الصفحة ٤٤٥.

وقد أقتفي أبن أخية الصغير نابليون الثالث أثره في هذا المجال وإن كان بنجاح أقل وهو أيضا أراد أن يجبر الفن والادب علي خدمة ما سماه بالاخلاق وقد سخر البروفيسور الليوني لابراد سخرية لاذعة من هذه الميول البورنابورتية نحو الفن النفعي في عام ١٨٥٢ وذلك في أهجية عنوانها ربات تشعر الدولة وقدرتنا فيها هناك بأنه سيأتي قريبا ذاك الوقت عندما ستخضع فيها ربات شعر الدولة للعقل الانساني للديسيبلين العسكري وعند ذاك سيسود النظام ولن يجرؤ كاتب علي التعبير عن أدني استياء.

وينبغي أن تكون راضيا أن امطرت أو، صحت

وأن كان الجو دافئا أو باردا فليكن لونك متوردا

فأنا أكره النحلاء ذوي الوجه الشاحب

وأن من لا يضحك إنما يستحق الوضع علي الخارق... الخ

وبهذه المناسبة أضيف أن البروفيسور لابرادقد خسر منصبه لهذه الاهجية

أن حكومة نابليون الثالث لم تكن تتحمل الاستهزاءات بربات شعر الدولة.

لندع جانبا المجالات الحكومية إننا نلتقي في صفوف الكتاب الفرنسيين فترة الامبراطورية الثانية أناسا رفضوا الفن للفن ولكن ليس لاعتبارات تقدمية إطلاقا وهكذا أعلن اسكندر دورماس بصورة قاطعة أن كلمتي الفن للفن لا يحملان أي مغزي أبدا فهو قد يسعي إلي غايات اجتماعية معروفة في مسرحية الابن غير الشرعي والاب الفاسق وقد راي أنه من اللزوم دعم المجتمع القديم بمؤلفاته هذا المجتمع الذي حسب كلماته كان ينهار من جميع الجوانب

لقد تأسف لامارتين في عام ١٨٥٧ وأثناء تلخيصه لنتائج دراسته للنشاط الادبي لالفريد موسيه الذي مات قبل فترة وجيزة لغاية من أن هذا النشاط لم يبرز كتعبير عن المعتقدات الدينية والاجتماعية والسياسية أو الوطنية (Foi) وكان يعاتب الشعراء المعاصرين له بأنهم ينسون مغزي مؤلفاتهم لاجل القافية والوزن وأخيرا وأثناء الاشارة إلي كاتب أقل عظمة وأهمية في الآداب وهو مكسيم ديوكان نراه يدين التهافت علي الشكل ويصرخ:

الشكل جميل فليكن مادامت الفكرة كامنة في الداخل ولكن ما قيمة الجبهة الجميلة التي لا دماغ وراءها؟

وهو يهاجم زعيم المدرسة الرومانتيكية في التصوير لقد أخترع السيد ديلاكروا اللون لأجل اللون علي غرار بعض الادباء الذين وضعوا نظرية الفن للفن فالتاريخ والبشرية عنده ليسا سوي سبب للتوفيق بين الظلال المختارة بصورة جيدة وبرأي الكاتب نفسه أن مدرسة الفن للفن قد ولي زمانها[٨].

ومن الممكن الاشتباه بلامارتين ومكسيم ديوكان بأن لهما ميولا هدامه بنسبة ضئيلة مثلما هو الحال بالنسبة لالسكندر دوماس الابن فهم قد رفضوا نظرية الفن للفن ليس لانهم ارادوا تغيير النظام البرجوازي بنظام اجتماعي جديد أخر بل لانهم ارادوا توطيد العلاقات البرجوازية التي زعزعتها الحركة التحريرية بقوة ومن هذه الناحية كانوا يتميزون عن الرومانتيكيين من حيث أنهم قد تهادنها بصورة أفضل منهم بما لا يقاس مع نمط الحياة البرجوازية بعضهم كان متفائلا محافظا هناك حيث كان الاخرون متشائمين محافظين.

وأنطلاقا من هذا يجب التنويه بقناعة كاملة إلي أن النظرة النفعية إلي الفن تتلاءم مع الامزجة المحافظة بصورة جيدة مثلما هو الحال مع الامزجة الثورية أن الميل إلي مثل هذه النظرة يجب أن يفترض وجود شرط واحد الاهتمام الحي والفعال بالنظام الاجتماعي المعروف أو المثل الأعلى الاجتماعي ويسقط هذا الميل في كل مكان يختفي فيه هذا الاهتمام لهذا السبب أو ذاك.

والان لنتابع وننظر ما هي تلك النظرة من النظرتين المتناقضتين إلي الفن التي تعتبر الانسب لنجاحاته.

أن هذه المسافة مثلها مقل جميع مسائل الحياة الاجتماعية والتفكير الاجتماعي لا يمكن البت بها بصورة مطلقة.

وهنا كل شيء يعتمد علي ظروف الزمان والمكان لنذكر نيقولا الاول مع خدمة فهم ارادوا أن يجعلوا من بوشكين واستروفسكي والفنانين الاخرين المعاصرين له خدما للأخلاق مثلما كان يفهما فيلق من الدرك لنفترض لدقيقة واحدة بأنهم قد تمكنوا من تحقيق هذه النية الحازمة ماذا كان يجب أن ينتج عن هذا ليس

---

[٨] حول هذا الموضوع انظر الكتاب الرائع لمؤلفة آ. كاسان "نظرية الفن للفن في فرنس عند أواخر الرومانتيكيين وأوائل الواقعيين، باريز ١٩٠٦، الصفحة ٩٦-١٠٥.

من الصعب الاجابة علي هذا أن ملهمات الفنانين الخاضعين لتأثيرها والمتحولة إلي ملهمات حكومية تصبح عاملة علي الكشف عن أوضح سمات الانهيار ولكان من الممكن أن نفتقد الكثير في صدقها وقوتها وجاذبيتها.

إن قصيدة بوشكين إلي المفترين علي روسيا لا يمكن إدراجها اطلاقا في عداد افضا ابداعاته الشعرية وأن مسرحية استروفيسكي لا تجلس في غير هربتك والتي تعتبر درسا مفيدا ليست ناجحة كما يجب ومع ذلك لم يفهم استروفسكي في هذه المسرحية إلا بعض الخطوات في الاتجاه نحو المثل الاعلي والذي سعي إلي تحقيقه وبلوغه بينكيندورف وشيرنيسكي شيخاتوف وغيرها من أمثالهم أنصار الفن النافع.

لنفرض أن تيوفيل غوتية ودي بافيل وليكونت دي ليل وبودلير والاخوان غوتكور وفلوبير وباختصار جميع الرومانتيكيين والبرناسيين والواقعيين الفرنسيين الاولين قد تهادنوا مع الوسط البرجوازي المحيط بهم وقدموا ملهماتهم إلهام الشعر والادب لخدمة أولئك السادة الذين كانوا حسب تعبير بانفيل يقدرون قبل كل شيء قطعة الخمس فرنكات فماذا يحدث؟

ومن جديد نقول أن الرد علي هذا غير صعب عند ذاك سنحيط الرومانتيكيين والبرناسيون والواقعيون الفرنسيون الاوائل وتصبح مؤلفاتهم أدني وأقل صحة وصدقا وجاذبية.

أي المؤلفين له قيمة فنية أرفع "مدام بوفاري لفلوبير" أو "صهر السيد بوير" لاوجيه؟ يبدو أنه لا لزوم للسؤال عن هذا فالفرق هنا لا يمكن في الموهبة فقط أن الانحطاط الدرامي لاجيه الذي يمثل الجمود الحقيقي للاعتدال البرجوازية والنمطية يتطلب حتما أساليب إيداع أخري تختلف عن تلك التي استخدمها فلوبير والاخوان غوتكور والواقعيون الاخرون الذين أولوا ظهرهم لهذا الاعتدال والنمطية بكل احتقار وأخيرا ثمة سبب لذاك الوضع وهو أن تيارا أدبيا واحدا قد جذب إليه مواهب أكثر من تيارات أخري.

ماذا يستنتج من هذا؟

يستنتج من هذا الشئ الذي يوافق عليه الرومانتيكيين من أمثال تيوفيل غوتية وبصورة خاصة أن قيمة المؤلف الفني تتحدد في نهاية المطاف بالزن النوعي لمضمونه كان تيوفيل غوتيه يقول أن الشاعر ليس فقط أنه لا يبهرن علي شئ بل حتي أنه لا يحدثنا عن أن جمال الشعر مشروط بموسيقاه وإيقاعة غير أن هذا خطأ كبير وعلي العكس تماما أن المؤلفات الشعرية والفنية بشكل عام تحدثنا دائما عن شئ ما لانها تعبر عن شئ ما وبالطبع هي تتحدث علي طريقتها الخاصة يعبر الفنان عن فكرته بالصورة والشخصيات بينما يبرهن الكاتب الاجتماعي علي فكرته بواسطة الحجج المنطقية وإذا لجأ الكاتب إي

الحجج المنطقية أو إذا كانت الصور لديه مختلفة بغية البرهنة علي موضوع معروف فهذا يعني أنه ليس فنانا بل كاتبا اجتماعية وإن كان لم يكتب الدراسات والمقالات بل الروايات والقصص والمسرحيات كل هذا واقع ولكن لا يجوز الاستنتاج من كل ما تقدم أن الفكرة في المؤلف الفني لا معني لها سأضيف : يستحيل وجود مؤلف فني خال من المضمون الفكري وحتي أن تلك المؤلفات التي يثمن اصحابها الشكل فقط دون الاهتمام بالمحتوي تعبر مع ذلك وبهذا الشكل أو ذاك عن فكرة معينة وأن غوتية الذي لم يهتم بالمضمون الفكرة لمؤلفاته الشعرية كان يؤكد كما نعلم بأنه مستعد للتضحية بحقوقه السياسية كمواطن فرنسي للاستمتاع بمشاهدة لوحة حقيقة لرافائيل أو حسناء عارية كان أحدهما مرتبطا ارتباطا وثيقا بالاخر: كان الاهتمام الذائد عن الحد بالشكل ناجما عن عدم اكتراثه بالمسائل الاجتماعية والسياسية وأن الملفات التي يهتم واضعوها بالشكل فقط نراهم يعبرون وحسبما شرحت سابقا عن علاقة المؤلفين المعروفة والسلبية بالوسط الاجتماعي المحيط بهم وهنا تكمن طريقته ولكن إذا لم يكن ثمة مؤلف فني خال كليا من المضمون الفكري فلا يمكن التعبير عن أيه فكرة كانت في مؤلف فني ولقد عبر ريسكين بصورة رائعة وفائقة عندما قال : يمكن للفتاة أن تغني للحب الضائع إلا أن الشحيح لا يمكن له أن يغني لتقوده الضائعة وهو يسجل بحث أن قيمة المؤلفات الفنية تتحدد بسمو الامزجة التي ثم التعبير عنها فهو يقول : اسألوا أنفسكم بالنسبة لأي شعور ينسابكم بقوة، هل يمكن لشاعر أن يتغني به أو هل يمكنه إلهامه بالمعني الايجابي الحقيقي فإذا كان الجواب نعم فإن هذا الشعور جيد وإذا كان من المستحيل التغني به أو إلهامه فقط في اتجاه ما هو مضحك فهذا يعني أن الشعور منحط ويستحيل أن يكون الامر غير ذلك أن الفن هو أحد وسائل الاختلاط الروحي بين الناس وكلما كان الشعور المعبر عنه في المؤلف هو أحد وسائل الاختلاط الروحي بين المؤلف والناس وكلما كان الشعور المعبر عنه في المؤلف الفني أرفع وأسمي كان بإمكان هذا المؤلف وفي ظل زروف متنوعة أن يلعب دوره بصفته الوسيلة المشار إليها لماذا يستحيل علي الشحيح أن يتغني لنقوده الضائعة بمنتهي البساطة : لانه لو غني لخسارته لما كان بإمكان اعنيته أن تهز أحدا ما أي ما كان بإمكانها أن تكون وسيلة للاختلاط والتعامل بينه وبين الاخرين.

من الممكن أن يشيروا لي علي الاغاني العسكرية ويسألوني: هل الحرب تشكل وسيلة للاختلاط بين الناس وسأجيب علي هذا بأن الحرب المعبر عن الحقد علي الخصم يعني في الوقت نفسه تفاني المحاربين استعدادهم للموت من أجل وطنهم من أجل دولتهم.. الخ وهو ضمن هذا النطاق الذي يعبر فيه عن مثل هذا الاستعداد يشكل تلك الوسيلة للاختلاط بين الناس ضمن تلك الحدود (القبيلة المشاعة؛ الدولة) والتي يتحدد اتساعا بمستوي التطور الثقافي الذي بلغته البشرية وعلي الاصح ذاك الجزء منه.

أن أيفان تورغينيف الذي كان لا يجب دعاة النظرة النفعية إلي الفن إطلاقا قال ذات مرة أن فينوس ميلوسكايا مسلم بهها أكثر من مبادئ ١٧٨٩م. وكان محقا في كلامه كليا ولكن ماذا تستنتج من هذا ليس ابدا ما كان يريد أن يبرهن عليه ايفان تورغينيف.

أن الكثير من الناس في العالم ليس فقط أنهم لا يرتابون في مبادئ ١٧٨٩ بل حتي أنهم ليس لديهم أدني اطلاع عليها اسألوا أحد سكان أفريقيا الجنوبية من الذين لم يدرسوا في مدرسة أوروبية ما هو رأيه في هذه المبادئ أنتم ستنتقمون عدا عن أنه لم يسمع بها فهو لم يسمع كذلك عن فينوس ميلوسكايا وإذا رآها فهو سشك بها من كل بد فلدية مثله الاعلي حول الجمال والذي غالبا ما نصادف تصويرة في المؤلفات الانتروبولوجية تحت أسم فينوس الهوتينتو لا شك أن فينوس ميلوسكابا جذابة فقط بالنسبة لقسم من البشر ذوي البشرة البيضاء فهي بالنسبة لهذا القسم من البشر أقربق من مبادئ ١٧٨٩ ولكن لاي سبب فقط لان هذه المبادئ تعبر عن تلك العلاقات التي تتطابق فقط مع المرحلة المعروفة في تطور العرق الابيض وفترة تثبيت النظام البرجوازي في نضالة ضد الاقطاعي[٩] بينما تعتبر فينوس ميلوسكايا بأنها ذاك الكمال للمظهر الانثوي الذي يتطابق مع فترات عديدة من التطور ذاته عديدة ولكن ليس مع جميع الفترات كان عن المسيحين مثلهم الاعلي الانثوي ويمكن العثور عليه في الايقونة البيزنطية وأن الجميع يعرفون أن المعجبين بمثل هذه الايقونات كانوا يسمعون غيرها بالشيطانات وكانوا يتلفونها في كل مكان حسب امكانيتهم وفيما بعد رحل الوقت الذي اصبحت فيه شيطانات العهد القديم تتمتع من جديد بإعجاب افراد العرق الابيض وقد تم إعداد هذا الزمن بفضل الحركة التحررية في أوساط مدن أوروبا الغربية أي تماما تلك الحركة التي تم التعبيير عنها بأسطع صورة في مبادئ ١٧٨٩ بالذات. لذا يمكننا، وخلافا لتوغينيف أن تقول بأن الخلاف حول فينوس سيخف بمقدار ما تنصح مبادئ ١٧٨٩ في صفوف السكان الاوربيين في أوروبا الجديدة هذه ليست مفارقة بل واقع تاريخي بسيط أن كل مغزي تاريخ الفن في عصر النهضة والمدروس من وجهة نظر المفهوم الجمالي إنما يمكن في أن المثل الاعلي المسيحي الملكي للمظهر الخارجي البشري يجري التضييق عليه ودفعة إلي المقام الثاني من قبل ذاك المثل الاعلي

---

[٩] تنص المادة الثانية من إعلان حقوق الانسان والمواطن الذي اقرته الجمعية التأسيسية الفرنسية في جلساتها المنعقدة بين ٢٠- ٢٦ آب ١٧٨٩ علي ما يلي : الحفاظ عل حقوق الانسان الطبيعية وهي : الحرية والملكية والامن ومقاومة الاضطهاد يدل الاهتمام بالملكية علي الطابع البرجوازي للانقلاب الذي حدث وأما الاعتراف بالحق في مقاومة الاضطهاد فيظهر أن الانقلاب قد حدث لتوه ولكن لم ينجز بعد بسبب المقاومة من جانب الارستقراطية ورجال الدين ولكن في جزيران ١٨٤٨ لم تعد البرجوازية الفرنسية تعترف بحق المواطن في مقاومة الاضطهاد.

الذي نجم ظهوره بفضل حركة المدن التحررية وقد سهل تحقيق هذا المثل ذكري ملهمات العقد القديم أن بيلينسكي نفسه كان يؤكد بحق في الفترة الاخيرة من نشاطه الادبي من أن الفن الصافي والمنعزل وغير المشروط أو كما يقول الفلاسفة المطلق لم يوجد أبدا ولا في أي مكان ولكن مع ذلك كان يوافق علي أن مؤلفات التصوير في المدرسة الايطالية في القرن السادس عشر قد اقتربت من المثل الاعلي للفن المطلق إلي حد كبير نظرا لانها ظهرت في عصر كان فيه الفن هو الاهتمام الرئيسي الذي كان الشغل الشاغل للقسم المثقف من المجتمع وكمثال علي هذا فقد أشار إلي عذراء رفائيل رايعة التصوير الايطالي في القرن السادس عشر أي إلي عذراء السكستين المعروضة في متحف دريسدن غير أن المدارس الايطالية في القرن السادس عشر هي عبارة عن عملية طويلة من صراع المثل لاعلي الارضي مع المثل الاعلي المسيحي الملكي ومهما كان اهتمام الجزء المثقف من المجتمع في القرن السادس عشر بالفن بالغا فإنه مما لا جدال فيه أن عذراي رفائيل تبرز بصفتها أحد التعابير الميزة للغاية لانتصار المثل الاعلي الارضي علي المسيحي الملكي ومن الممكن القول هكذا دون مبلغات حتي حول تلك منها والتي كانت قد رسمت في في ذاك الوقت الذي كان فيه رافائيل لا يزال واقعا تحت تأثير معلمة بيروجينو والتي تعكس وجوهها علي الارجح الامزجة الدينية البحتة وتشاهد من خلال المظهر الخراجي تلك القوة الكبيرة وذاك السرور القوي للحياة الارضية الصافية بحث أنه لا يطل فيها أي جامع من عذاري الفنانين البيزنطيين (من الهام أن نذكر أن معاصري بيروجينو كانوا قد شككوا بإيمائه) ليست مؤلفات المعلمين الايطاليين في القرن السادس عشر بدائع افن المطلق مثلما هي أعمال الفنانين الذين سبقوهم بدءا من تشيمابو ودوتسبو أن مثل هذا الفن لم يوجد في الواقع ولا في أي زمان ومكان وإذا كان جري لسبب واحد هو أنه قد نظر بصورة خاطئة إلي المسار الفعلي لتطوير البشرية الجمالي مثله جميع المثاليين.

أن المثل الاعلي للجمال والمسيطر في زمن معين وفي مجتمع معين أو في طبقة معينة من المجتمع نابع جزئيا من الظروف البيولوجية لتطوير الجنس البشري والتي تخلق سمات عنصرية وجزئيا من الظروف التاريخية لظهور ووجود هذا المجتمع أو هذه الطبقة ولهذا السبب بالذات هو دائما غني بالمضمون المحدد كليا وغير المطلق أي المضمون المشروط أن كل من ينحني اعجابا أمام الجمال الصافي فهذا لن يجعل منه مستقلا منه عن تلك الظروف البيولوجية والاجتماعية التاريخية والتي تحدد بها ذوقه الجمالي بل هو يغلق العين عن هذه الظروف بصورة مدركة إلي حد ما هكذا كانت الحال مع

الرومانتيكيين من أمثال تيوفيل غويته كنت قد قلت بأن اهتمامه البالغ بشكل المؤلفات الشعرية كان علي صلة وثيقة بعدم اكتراثه الاجتماعي والسياسي.

لقد زاد عدم الاكتراث هذا من قيمة ابداعاته الشعرية نظرا لانه حافظ علي هذه الجدارة من الانغماس في الدناءة البرجوازية والاعتدال والنمطية إلا أن هذه الامبالاة قد حطت من قيمة بقدر ما حدث من أفق غوتية واطلاعاته وحالت دون استيعابه لافكار زمنية التقديمية لنأخذ المقدمة التي تعرفها لكتاب الانسة موبان والتي تتضمن حملات صبيانية تقريبا ضد المدافين عن النظرة النفعية إلي الفن غوتية يصرخ فيها.

يا إلهي ما أشد حمق هذه القدرة الكاذبة للجنس البشري علي بلوغ الكمال والتي تقرع أذاننا من الممكن الاعتقاد أن الاله البشرية قادرة علي تحسين ذاتها وأننا بعد تصليح دولاب ما فيها أو التحكم بصورة أفضل في اجزائها سنجبرها علي القيام بعملها بسهولة كبري[١٠].

وللبرهنة علي أن الوضع ليس كذلك فإن غوتيه يستشهد بالمارشال باسومبير الذي شرب ملء ناحية الشرب صعب مثلما هو صعب علي الانسان المعاصر بالتفوق علي مليون كروتون الذي كان يلتهم ثورا كاملا في وقعة واحدة إن هذه الملاحظات صحيحة تماما بحيث تظهر علي أنها مميزة للغاية بالنسبة لنظرية الفن للفن بالشكل الذي اتخذته عند الرومانتيكيين المبدئيين.

وبتساءل الانسان: من الذي قرع إذني غوتيه بالتفسيرات حول قدرة الجنس البشري علي بلوغ الكمال الاشتواكيون وبالذات السان سيمونيون الذي حققوا نجاحا كبيرا في فرنسا ظهور الانسة موبان بفترة وجيزة جدا.

ثمة لدية أراء واعتبارات سليمة للغاية موجهة ضد السان سيمونيين حول صعوبة التفوق علي المارشالبا سومبير في السكر ومليون كرتون في الفجاعة ولكن تصبح هذه الاراء في غير مكانها إطلاقا عندما تكون موجهة ضد السان سيمونين أن كمال الجنس البشري ذاك كان يتحدث عنه السان سيمونيون لا يجمعه جامع مع زيادة سعة المعدة كان السان سيمونيون يهدفون إلي تحسين التنظيم الاجتماعي لصالح الجزء الاكثر عددا من السكان أي الجزء الكادح المتتج أن اعتبار مثل هذه المهمة شيئا سخيفا والتساؤل فيما إذا كان حلها سيؤدي إلي زيادة القدرة البشرية علي تناول الخمر أو التهام للحوم إنما يعني تماما الكشف عن ضيق الافق البرجوازي ذاك الذي أثار سخط الرومانتيكيين الشبان بشكل لا مثيل له

---

[١٠] الآنسة موبان، المقدمة، الصفحة ٢٣.

كيف حدث هذا وكيف دخل ضيق الافق البرجوازية في محاكمات ذاك الكاتب نفسه الذي رأي كل مغزي وجودة في النضال ضد هذه المحدودية بلا هوادة؟

كنت قد أجبت علي هذا السؤال أكثر مكن مرة وأن كان بصورة عابريه عند مقارنة عقلية الرومانتيكيين مع عقلية دافيد واصدقاءه لقد قلت أن الرومانتيكيين بوقوفهم ضد الاذواق والعادات البرجوازية لم يكن لديهم أدني موقف ضد البنيان الاجتماعي البرجوازي والان يجب القيام بالغوص في هذا الموضوع بصورة أكثر جدية.

لقد تعاطف بعض الرومانتيكيين مثلا جورج صاند سنوات التقارب مع بييرليرو مع الاشتراكية غير أن هذه الحالات كانت استثناء وكانت القاعدة العامة تقوم علي أن الرومانتيكيين أثناء وقوفهم ضد الدناءه البرجوازية كانوا في الوقت نفسه ينظرون نظرة غير ودية إطلاقا علي المنظمة الاشتراكية التي أشارت إلي ضرورة الاصلاح الاجتماعي كان الرومانتيكيون يودو نتغير الاخلاق والعادات الاجتماعية دون إجراء أي تغيير في البنيان الاجتماعي ولا شك أن هذا غير ممكن إطلاقا لذا أن انتفاعه الرومانتيكيين ضد البرجوازيين قد ادي إلي نتائج عملية قليلة أن الانتفاعة الرومانتيكية ضد البرجوازية كانت عقيمة كليا من الناحية العملية ولكن لعقمها العملي عواقب غير قليلة الاهمية بالنسبة للادب وهذا قد أعطي للابطال الرومانتيكيين صفه التصنع والاخلاق والتي أدت في نهاية المطاف إطلاقا إلي أنهيار المدرسة وأن هذه الصفة للابطال لا يمكن اعتبارها مميزة للمؤلف الفني إطلاقا لذا يجب علينا أن نضع الان الظاهرة السلبية السيئة المعروفة إلي جانب الحسنة إذا كانت المؤلفات الفنية الرومانتيكية قد كسبت الكثير بفضل ثورة مؤلفيها ضد البرجوازية فإنهم من جهة أخري قد خسروا الكثير بسبب التفاهة العملية لهذه الثورة.

لقد بذل الرعيل الاول من الواقعيين الفرنسيين جهودا كبري لازالة النقض الرئيسي في المؤلفات الرومانتيكية الطبيعية المصطنعة واللاواقعية لابطالهم ففي روايات فلوبير لا نجد حتي أدني اثر لهذه الصفة (باستثناء سالامبو وكذلك القصص) ويواصل الواقعيون الاوائل الوقوف ضد البرجوازيين ولكن بطريقة أخري فهم لم يقابلوا البرجوازيين التافهين بإبطال غير حقيقيين بل يحاولون جعل هؤلاء التافهين موضوعا للتصوير الفني الصادق وكان فلوبير يعتبر من واجبة النظر إلي الوسط الاجتماعي الذي بصورة موضوعية مثلما ينظر العالم الطبيعي إلي الطبيعة فهو يقول يجب النظر إلي الناس كالنظر إلي المستحاثات والتماسيح وهل يمكن للانسان أن يحزن بسبب قرون البعض وأفكار الاخرين؟ اشيروا إليها واجلوا منها فزاعات وضعوها في قوارير مملوءه بالكحول هذا كل شئ ولكن لا تطلقوا عليها احكاما

اخلاقية ومن أنتم انفسكم أيتها الضفادع الصغيرة وبقدر ما كان فلوبير موضوعيا كانت الشخصيات الواردة في مؤلفاته متبسة قيمة تلك الوثائق التي تعتبر دراستها ضرورية لكل من يشتغل في الدراسات والابحاث العلمية للظواهر الاجتماعية والسيكولوجية كانت الموضوعية هي الجانب الاقوي في طريقته ولكن فلوبير إذ بقي موضوعا في عملية الابداع الفني فهو لم يتوقف عن أن يكون ذاتيا للغاية في تقييم الحركات الاجتماعية المعاصرة له فهو مثله مثل تيوفيل غوتيه كان ينظر نظرة أختقار قاسية إلي البرجوازيين وفي الوقت نفسه كان يعادي كل من يتطاول بهذا الشكل أو ذاك علي العلاقات الاجتماعية البرجوازية وحتي أن هذا العداء كان أقوي لعنده فهو كان خصما حازما للحق الانتخابي العام الذي أطلق عليه تسمية عار العقل البشري فهو قد كتب إلي جورج صاند: في ظل الحق الانتخابي العام يهيمن العدد علي العقل علي الثقافة وعلي العرق وحتي علي المال وهي جميعا أكبر من العداد وفي رسالة أخري يقول أن هذا الحق الانتخابي هو أشد حمقا من الحق الالهي وكان يتصور المجتمع الاشتراكي وكأنه غول ضخم سيبتلع كل عمل فردي وكل فرد وكل فكر وهو يوجه كل شئ ويعمل كل شئ ومن هنا نري أن هذا الكارة للبرجوازيين في نظرته السلبية إلي الديمقراطية وإلي الاشتراكات قد التقي بموقفة مع أكثر ايديولوجي البرجوازية محدودية وتلاحظ السمة ذاتها لدي سائر انصار الفن للفن المعاصرين له.

يقول بودلير الذي نسي منذ زمن طويل صحيفته الثورية السلامة العامة في مقالته القصصية عن ادغاربو: لا يمكن لتقديس الجمال عند الشعب الذي ليس فيه ارستقراطية غلا ان يفسد ويتضاءل ويزول وفي مكان أخر يؤكد علي أنه يوجد ثلاثة اشخاص جديرين بالاحترام وهم الكاهن والمحارب والشاعر هذه ليست نزعة محافظة بل عقلية رجعية وأن مثل هذا الرجعي هو باريبة دي اورفيلي ففي كتابة الشعراء الصادر عام ١٨٨٩ الصفحة ٢٦٠) والذي يتحدث فيه عن مؤلفات لوران بيشا الشعرية يعترف كان بإمكانه أن يكون شاعرا كبيرا فيما لو أراد الدرس بقدمه علي الالحاد والديمقراطية أنهما نقيصتا فكرة.

لقد سالت مياه كثيرة منذ ذاك الوقت الذي كتب فيه تيوفيل غوتيه (آيار ١٨٣٥) مقدمته للانسة موبان وقد أخذ السان سيمونيون الذين حسبما زعموا أو قروا أذية بالاراء حول قدرة الجنس البشري علي بلوغ الكمال يعلنوا ضرورة الاصلاح الاجتماعي بصورة علنية غير أنهم مثل أكثريه الاشتراكيين الطوباويين كانوا انصارا حازمين للتطور الاجتماعي السلمي لذا لم يكونوا أقل جزما في عداتهم للنضال الطبقي زد علي ذلك أن الاشتراكيين الطوباويين كانوا يتوجهون بصرة رئيسية إلي الماكلين لم يكونوا يؤمنون بنشاط البروليتاريا المستقبل غير أن أحداث ١٨٤٨ قد أظهرت أن نشاطها من الممكن أن يشكل

تهديدا للغير وبعد عام ١٨٤٨ لم تعد المسألة تكمن فيهما يريد المالكون الاقدام علي تحسين مصير غير المالكين بل من ستكون له الغلبة في النضال المالكيين أو غير المالكين لقد اصبحت العلاقات بين الطبقات بسيطة جدا في المجتمع الحديث والان ادرك جميع ايديولوجي البرجوازية أن الحديث يجري حول أنه فيما إذا كانت ستتمكن من الاحتفاظ بالجماهير الكادحة في حالة الاستبعاد الاقتصادي أن إدراك هذه النقطة قد نقد إلي عقول أنصار الفن لاجل المالكين.

لقد طالب أبرزهم من حيث قيمته العلمية أرنست رينان في كتابة الاصلاح الفكري والاخلاقي بحكومة قوية بإمكانها أجبار الريفيين علي أن يقوموا بالعمل نيابة عنا بينما نحن ارقون في التفكير والتأمل[١١].

أن هذا الادراك الواضح أكثر من قبل بالنسبة للايديولوجيين البرجوازيين لمغزي الصراع لم يستطيع إلا أن يترك تأثيرا قويا للغاية في مجري المناقشات التي انغمسوا فها.

جاء في عصر الكهنه تعبير فائق الروعة باضطهاد الاخرين يصبح الحكيم احمقا أن اكتشاف الايديولوجيين البرجوازيين لسر الصراع بين طبقتهم والبروليتاريا قد ادي إلي أنهم قد فقدوا تدريجيا القدرة علي الدراسة العلمية الهادئة للظواهر الاجتماعية وهذا قد حط من القيمة الداخلية لاعمالهم العلمية إلي حد ما بنسبة قوية وإذا كان الاقتصاد السياسي البرجوازي قادرا وعلي طرح مثل هذا العملاق في الفكر العلمي مثلما كان دافيد ريكاردو فلم يبق له صفوف ممثلية إلا أقزام ثرثارون من أمثال فرويدريك باستيا ففي الفلسفة أصبحت تتوطد أكثر فأكثر الرجعية المثالية التي يمكن جوهرها في الميول المحافظة للتوفيق بين نجاحات العلوم الطبيعية الحديثة والتصورات الدينية القديمة أو من أجل التعبيير بصورة أدق للتوفيق بين المنبر والمختبر.

ولم يبق الفن كذلك بمنحني من هذا المصير ونحن سنري إلي أيه سخافات مضحكة قد أدي تأثير الرجعية المثالية الخارجية والان سأقول ما يلي:

---

[١١] من الممكن الانتقال بصورة مبدئية من المختبر إلي المنير دون أن يحدث تناقض مع الذات هذا ما قال قبل عشر سنوات غراسية البروفيسور في كلية الطب في مونبيليه ويتكرر كلامه بسرور من قبل المنتظرين من امثال جوليو صري مؤلف كتاب دليل تاريخ المادية والمكتوب بروح المؤلف الشهير لواضعه لانغيه حول الموضوع نفسه أنظر مقاله المنبر والمخبر حملات قومية باريس ١٩٠٣ الصفحة ٣٣٣ – ٢٦٧ وأنظر ايضا مقالة العلم والدين والتي يعبر عن فكرتها الرئيسية بالكلمات المعروفة لديوبوا ريمون.

أن الصور المحافظة وحتي الرجعية في بعض اجزائها لفكر الرعيل الاول من الواقعيين لم يقف حائلا دونهم من أن يدرسوا بصورة جيدة الوسط المحيط بهم وإبداع مؤلفات قيمة جدا من الناحية الفنية ولكن مما لا شك فيه أنه قد ضيف بقوة من حقل نظرهم وهم في عزوفهم العدائي عن كل حركة تحررية في زمانهم قد حذفوا من المستحاثات والتماسيح الواقعة تحت مراقبتهم تلك التي تملك حياة داخلية غنية للغاية وأن موقفهم الموضوعي من الوسط المدرسي من قبلهم كان قد عني انعدام التعاطف تجاهه وبالطبع لم يستطيعوا التعاطف مع ذاك الوضع بحيث أنه كان في ظل نزعتهم المحافظة ثمة شئ واحد خاضع لمراقبتهم الخواطر الضئيلة والغرائز التافهة المتولدة في وحل غير صاف علما أن هذه النزعة هي النزعة المبتذلة العادية للجود الميشاني غير أن أنعدام التعاطف نحو المواضيع مجال البحث سرعان ما سببت وكان يجب أن تسبب هبوط الاهتمام بها.

وأن المدرسة الطبيعية التي وضعوا أسمها الاولي بمؤلفاتهم الرائعة سرعان ما سقطت وحسب تعبير غيوسمان في نفق مغلق وكما ذكر غيوسمان فهو كان يستطيع أن يجعل موضوع دراستها كل شيء حتي مرض السفلس[١٢] إلا أن الذي بقي مغلقا دونها هو الحركة العالية المعاصرة وبالطبع أنني أذكر أن زولا قد كتب جيرمينال ولكن إذا تغاضبنا عن الجوانب الضعيفة في هذه الرواية فإنه لا يجوز نسيان أنه لو كان نفسه قد بدأ كما قال يميل إلي الاشتراكية فإن ما يسمي بطريقته التجريبية قد ظلت حتي النهاية قليلة الفائدة للدراسة الفنية ولتصوير الحركات الاجتماعية الكبري كانت هذه الطريقة مرتبطة ارتباطا وثيقا بوجهة نظر تلك المادية التي سماها ماركس عملية طبيعية والتي لا تدرك أن أعمال الانسان الاجتماعي وميوله وأذواقه وعادات تفكيره لا يمكنها أن تلقي التفسير الشافي في الفيزيولوجيا أو الباتالوجيا (علم الانسان وعلم الامراض) لأنها ناتجة عن العلاقات الاجتماعية وأن الفنانين الذين ظلوا أوفياء لهذه الطريقة قد استطاعوا دراسة وتصوير مستحقاتهم وتماسيحهم كأفراد لا كأعضاء من كل عظيم وهذا ما شعر به غيوسمان ايضا عندما قال أن المدرسة الطبيعية قد وقعت في منعطف حاد ولا يبق لديها سوي أن تحدث مرة أخري عن قصة حب أو بائع خمر مع أول عابر طريق بائعة بقول[١٣]. كان للحديث عن مثل هذه العلاقات أن يثير الاهتمام فقط فيما إذا كانت قد ألقت الضوء علي الجانب المعروف من العلاقات الاجتماعية مثلما كان الحال في الواقعية الروسية غير أن الاهتمام الاجتماعي كان معدوما عند

---

[١٢] وقد كان غيوسمان في حديثة هذا يلمح إلي رواية البلجيكي تاباران فيروسات الحب

[١٣] أنظر حول غيوري تحقيق حول تطور الادب حديث مع غيوسمان الصفحة ١٧٦ – ١٧٧.

الواقيعين الفرنسيين ونتيجة لهذا كان تصوير قصه حب أول عابر سبيل مع أول عابره سبيل غير ذات أهمية وكان هذا مملا وحتي أنه يدعو للاشمئزاز وكان غيوسمان نفسه طبيعيا خالصا في أولي مؤلفاته مثلا رواية الاخوات فاتار ولكنه سئم من تصوير الخطيئات السبع الاساسية (كلماته مرة ثانية) وهو قد ترك المدرسة الطبيعية قلافا حسب التعبير الالماني الماء مع الطفل من المغطس وقد صور غيوسمان في روايته الغربية المملة جدا في بعض الواضع والمقيدة بنقاضها نفسها والتي تحمل أسم علي العكس وفي شخص ديزيسين ومن الافضل القول علي الطريقة القديمة ما يلي : لقد ألف صورة نوع من ارجال ما فوق البشر (من الاستقراطيين المنحلين كليا) والذي يجب أن يكون نمط حياته كله عبارة عن نفي كامل لحياة بائع النبيذ والدكنجية ويؤكد إبداع مثل هذه النماذج مرة أخري علي صحة فكرة ليوكنت دي ليل من أنه حيث لا توجد ثمة حياة واقعية فإن مهمة الشعر تكمن في إبداع حياة مثالية بيد أن حياة ديزيسيت تفتقد المضمون البشري الانساني لدرجة أن إبداعها لم يفتح أي منفذ للخروج من المأزق وهكذا توجية غيوسمان نحو التصرف الذي يمثل مخرجا مثاليا من مثل هذا الوضع الذي كان يستحيل الخروج ولكن مع ذلك ماذا ينتج معنا.

أن الفنان الذي أصبح متصوفا لا يتهين بالمضمون الفكري بل يضفي عليه طابعا منفردا التصرف هو أيضا فكرة إلا أنها غامضة مستعد ليس فقط للتحدث وهي علي عداء مستحكم ومميت مع العقل وأن المتصوف مستعد ليس فقط للتحدث بل حتي للبرهة أيضا والذي يحدثنا عنه هو غير مترابط وأما في براهينة فإن منطلقة قائم علي نفي المغزي السليم إن مثال غيوسمان يظهر من جديد أن المؤلف افني ألا يمكن تحقيقه دون مضمون فكري ولكن عندما يصبح الفنانون عميانا تجاه أهم تارات عصرهم الاجتماعية فإن طبيعة الافكار التي يعبرون عنها في مؤلفاتهم تهبط هبوطا شيدا من حيث قيمتها الداخلية وأن هذه المؤلفات تتأثر من هذا حتما.

أن هذا الوضع هام بالنسبة لتاريخ الفن والادب بحيث أنه يجب علينا دراسته ف يكل مكان ومن جميع الجوانب ولكن قبل البدء بتنفيذ هذه المهمة علينا أن نعرف تلك الاستنتاجات التي أوصلنا إليها الدراسة السابقة.

يظهر النزوع والميل إلي نظرية الفن ويتوطد حيثما يوجد خلاف مستعص بين الناس الذين يمارسون الفن والوسط الاجتماعي المحيط بهم وينعكس هذا الخلاف بصورة إيجابية في الابداع الفني بقدر ما يساعد الفنانين علي الارتقاع فوق وسطهم المحيط هكذا كانت الحال مع بوشكين في عهد نيقولاي وهكذا

الحال مع الرومانتيكيين والبرناسيين والواقعين الاوائل في فرنسا وإذا ضاعفنا الامثلة فإنه سيكون من الممكن بذلك البرهنة علي أن الوضع كان كذلك حيثما زجد الخلاف المشار إليه ولكن الرومانتيكيين والبرناسيين والواعيين الين وقفوا ضد العادات والاخلاق الحقيرة للوسط الاجتماعي المحيط بهم لم يكونوا في الوقت نفسه ضد تلك العلاقات الاجتماعية التي تجذرت فيها العادات والاخلاق بل علي العكس عندما كانوا يلعنون البرجوازيين كانوا في الوقت نفسه يثمنون النظام البرجوازي في البداية بصورة غريزية وفيما بعد بإدراك كامل وبقدر ما كانت الحركة التحريرية في أوروبا الحديثة والموجهة ضد النظام البرجوازي أقوي وأشد وازداد ارتباط أنصار الفن للفن الفرنسيين بهذا النظام وعيا وإدراكا وبالتالي ظلوا أقل نسبة لا مبالين تجاه المضمون الفكري لمؤلفاتهم غير أن تعاملهم عن التيار الجديد الذي يهدف إلي تجديد الحياة الاجتماعية بأسرها قد جعل نظراتهم خاطئة وضعيفة ووحيدة الجانب وخفض من نوعية تلك الافكار التي تم التعبير عنها في مؤلفاتهم وكان الطريق المسدود للواقعية الفرنسية هو النتيجة الطبيعية لهذا الوضع الذي أدي إل قيام تيارات انحطاطية ونزعات إلي التصرف عند كتاب اجتازوا في فترة من الفترات المدرسة الواقعية (الطبيعية).

سأعود إلي هذا الاستنتاج في مقالة أخري بالتفصيل وأن الاوان الان لكي أنهي موضوعي وفي الختام سأقول كلمتين عن بوشكين.

عندما أرعد شاعرة ضد عامة الشعب فنحن نسمع في كلماته الكثير من الغضب ولكن لا نسمع الحقارات مهما قال د.ي بيساريف فالشاعر يعاتب عامة الناس وبالذات عامة الناس وليس الشعب الحقيقي الذي كان خارج حقل نظر الادب الروسي وقتذاك كليا ويعاتبهم لانهم يعتبرون قصعتهم أغلي وأثمن من ابولون بلفيدير وهذا أنه لا يحتمل عقلية العامة الضيفة هذا كل ما في الامر أن عدم رغبته الحازمة بتعليم العامة من الناس يدل فقط علي نظرته إلي هذه العامة التي لا يري فيها أي رجاء إطلاقا ولكن ليس في هذه النظرة أيه مسحة رجعية وهنا تكمن الافضلية الهائلة لبوشكين بالنسبة لاولئك المدافعين عن الفن للفن مثلما كان غوتيه وأن هذه الافضلية ذات نسبيه وبوشكين لم يهزا بالسان سيمونيين غير أنه من المستبعد أن يكون قد سمع بهم كان انسانا شريفا وكريم النفس ولكن هذا الانسان الشريف والكريم النفس قد امتلك منذ الطفولة رواسب طبقية معروفة وأن إزالة استغلال طبقة لاخري كان يجب أن يظهر له وكأنه نوع من الطوباوية المضحكة ولو كان قد سمع بأيه خطط عملية لازالته وخاصة لو كانت هذه البرامج ق اثارت تلك الضجة في روسيا مثل البرامج السان سيمونيه في فرنسا لتطوع علي الارجح ضدها

من خلال مقالات حادة وأهاجي مقذعة أن بعض ملاحظات في مقالته اراء في الطريق حول أفضليات وضع الفلاح الروسي الفن بالمقارنة مع وضع العامل الاوروبي الغربي تجبرنا علي التفكير بأن بوشكين الذكي في الحالة انتشار إليها كان بإمكانه أن يناقش الامور أحيانا بصورة غير موفقة تقريبا مثلما كان يناقش الامور تيوفيل غوتيه الاقل ذكاء بما لا يقاس أن تخلف روسيا الاقتصادي هو الذي انقذه من هذا الضعف الممكن الحدوث.

أنها قصه قديمة ولكن جديدة أبدا عندما تعيش طبقة ما من استغلال طبقة أخري أدني منها في السلم الاقتصادي وعندما بلغت السيطرة الكاملة في المجتمع عند ذاك السير إلي الامام يعني بالنسبة لهذه الطبقة الانحدار إلي الاسفل وهنا بالذات يمكن تفسير الظاهرة التي تبدو غير مفهومة ومن الوهلة الاولي وحتي غير معقول حول أن ايديولوجية الطبقات المسيطرة في البلدان المختلفة اقتصاديا تكون غالبا أسمي بكثير مما هي عليه في البلدان المتقدمة.

والان بلغت روسيا أيضا الذروة من التطور الاقتصادي التي يصبح انصار نظرية الفن للفن عندها مدافعين واعين عن النظام الاجتماعي القائم علي استغلال طبقة لاخري ولذا عندنا الان الكثير من الهراء الاجتماعي الرجعي باسم الاستقلال المطلق للفن.

لقد قلت بانه ما من ناتج فني يخلو تماما من المضمون الفكري وأضفت أنه ليس بإمكان كل فكرة أن تكمن في صلب المؤلف الفني وأن ما يساعد علي تقارب الناس هو فقط القادر علي الالهام الحقيقي للفنان وأن الحدود الممكنة لمثل هذا التقارب والاختلاط لا تتحدد من قبل الفنان بل بمستوي الثقافة التي وصلت إليها المجتمعات التي ينتمي غليها ولكن بالنسبة للمجتمع المستقيم إلي طبقات فغن القضية تعتمد أيضا علي العلاقات المتبادلة بين هذه الطبقات وبمرحلة التطور التي بلغتها كل منها في فترة معينة فعندما كانت البرجوازية قد تحررت لتوها من نير الارستقراطية ورجال الدين أي عندما كان هي نفسيا طبقة ثورية كانت الجماهير الكادحة كلها تيسير وراءها هي كانت تؤلف معها طبقة واحدة ثالثة إنذاك كان ايديولوجية البرجوازية التقدميين هم ايديولوجيون تقدميون لمجموع الامة ايضا باستثناء ذوي الامتيازات وبتعبير آخر كانت إنذاك ثمة حدود واسعة جدا نسبيا لذاك الاختلاط بين الناس والتي كانت وسيلته مؤلفات الفنانين من انصار وجهة النظر البرجوازية ولكن عندما توقفت مصالح البرجوازية عن أن تكون هي نفسها مصالح الجماهير الكادحة بأسرها لا سيما عندما وصلت إلي حالة الاصطدام العدائي مع مصالح البروليتاريا عندئذ تضيقت جدا حدود هذا الاختلاط وإذا كان ريسكين قد قال أن الشجيج لا يمكنه

الغناء علي الاموال التي فقدها فقد حل الان الوقت الذي اصبحت فيه عقلية البرجاوزية تقترب من عقلية الشحيح الذي يبكي ثورته والفرق هو فقط من حيث أن هذا الشحيح يبكي لتلك الخسارة التي حدثت فعلا بينما تفقد البرجوازية طمأنينة النفس بسبب هذه الخسارة التي تهددها في المستقل كنت قد استشهد بسفر الكهنة يصبح الحكيم أحمقا باضطهاده الاخرين أن مثل هذا العمل الضار يجب أن يؤثر علي الحكيم حتي علي الحكيم تأثيرا يثير الخوف من حيث أنه ينزع امكانية التضييف علي الاخرين ويفقد ايديولوجيو الطبقة المسيطرة قيمتهم الداخلية بقدر ما تقترب من الاقوال ويهبط الفن الذي تم إبداعه بفضل معاناتهم وتقوم مهمة المقالة الحالية علي إتمام ما قيل في هذا الصدد في المقالة السابقة التي تناولت فيها ابرز سمات الانحطاط الحالي للفن البرجوازي.

لقد رأينا بأيه طريقة تغلغل التصوف في أدب فرنسا الحديث وقد أدي إلي هذا الوعي باستحالة الاقتصار علي الشكل دون المحتوي أي دون الفكرة هذا الوعي المترافق بعدم القدرة علي الارتفاع إلي مستوي تفهم أفكار زمننا التحررية الكبري وأن هذا الوعي وعدم القدرة تلك قد أدي أيضا إلي العديد من العواقب الاخري التي تحط بنسبة ليس أقل من التصوف من اقيمة الحقيقية للمؤلفات الفنية.

أن التصوف هو العدو الابدي للعقل ولكن ليس المتصوف وحدة هو الذي يعادي العقل فالذي يعادي العقل أيضا هو ذاك يدافع عن الفكرة الكاذبة لهذا السبب أو ذاك وبهذه الطريقة أو تلك وعندما تتوضع الفكرة الكاذبة في أساس المؤلف الفني فهي تدخل فيها تلك التناقضات الداخلية التي تتأثر بها حتما قيمته الجمالية.

وكمثال علي المؤلف الفني الذي يتأثر ببهتان فكرتة الاساسية كنت قد اضطررت للاشارة إلي مسرحية كنوت غامسون عند أبواب الملوك[١٤] وسيذرني القارئ إذا قد ذكرته ثانية.

يبرز بطل هذه المسرحية رجل شاب وإذا كان غير موهوب فهو في كل الاحوال الكاتب ايفار كارينو المعتمد بنفسه إلي أقصي الحدود فهو يعتبر نفسه ذا أفكار حرة كالعصفور حول ماذا يكتب هذا المفكر الحر كالعصفورة حول المقاومة وحول الكراهية وبمقاومة من كان ينصح وعلي من يجب أن يحقد أنه ينصح بمقاومة البروليتاريا وهو يعلم علي أن بوجه الحقد إلي البروليتاريا أليس هذا بطلا من نوع جديد كليا لقد رأينا القليل جدا من أمثالة والهدف من كلامة هو أن لا نقول أننا لم نر أبدا أمثالة في الادب

---

[١٤] أنظر مقالتي ابن الدكتور ستوكمان في مجموعتي من الدفاع إلي الهجوم.

ولكن من يدعو إلي مقاومة البروليتاريا هو بلا شك ايديولوجي وأما ايديولوجي البرجوازية الذي يدعي ايفار كلرينو فإنه يظن نفسه ويعتبره كذلك مبدعه كتر تغامسون ثوريا كبيرا جدا كنا قد عرفنا من مثال الرومانتيكيين الفرنسيين الاوائل أنه توجد تلك الامزجة الثورة التي تكمن سمتها الاساسية بالنزعة المحافظة كان تيوفيل غوتيه بكرة البرجوازيين وفي الوقت نفسه كان يرعد ضد الناس الذين كانوا يقولون بأنه أن الاوان لازالة العلاقات الاجتماعية البرجوازية وأن أيفار كارينو علي الارجح واحد من الاخلاف الروحيين للرومانتيكيين الفرنسي الشهير غير أن هذا الخلف قد سار أبعد من سلفه فهو يعادي كل ما كان السلف ينظر إليه نظرة غير ودية وأنه يعادي بوعي وإدراك[١٥]، وإذا كان الرومانتيكيين محافظين فإن أيفار كارينو رجعي منالدرجة الاولي وهو أيضا طوباوي من أمثال الملاك الاقطاعي الشيدريني (نسبة للكاتب سيدرين) المتوحش فهو بود ابداة البروليتاوبا وتصل هذه الاتوبيا إلي أقصي حدود الهزل ولكن في جميع الاحوال تصل جميع أراء إيفاء كارينو الحرة كالعصفور إلي اقصي حدود السخف تبدو البروليتاريا بالنسبة له الطبقة التي تستغل طبقات المجتمع الاخري أنها من أكبر الاخطاء الحارة كالعصفور لكارينو وتمكن المصيبة في ان كنوت غامون ن٠فسه بشاطر بطله هذه الفكرة الخاطئة ويتحمل إيفار كارينو كل المصائب الممكنة عنده لا لسبب بالذات سوي أنه يحقد علي البروليتاريا ويقاومها ومن أجل هذا يفقد امكانية الحصول علي كرسي في الجامعة وحتي علي إصدار كتابه وباختصار كان يجر علي نفسه

---

[١٥] أنني اتحدث عن ذاك الزمن عندما كان غوتيه لا يزال يلبس جاكتيه الاحمر الشهير وفيما بعد مثلا أثناء كومونه باريز كان عدوا واعيا وصريحا للغاية لاماني الطبقة العاملة التحررية ويجب ملاحظة أنه يعكس اعتبار فلوبير أيضا السلف الفكري لكنوت غامسون ونحن نلتقي عنده السطور الثالية : كان يجب علي برميثيوس في الوقت الحاضر إلي أن يثور لا ضد الاله بل ضد الشعب هذا الاله الجديد لقد حل محل الظلم والجور القديم لرجال الدين والاقطاعين والملكة جور جديد أكثر دقه وتعقيدا بحيث أنه لن يترك بعد فترة قصيرة من الزمن أيه زاوية حرة علي الارض (فلوبير ؛ باريز ؛ مذكرته ؛ الصفحة ٣٥٥) وهذا تماما هو تلك الفكرة الحرة كالعصفورة التي تلهم إيفار كارينو يقول فلوبير في رسالته إلي جورج صائد والمؤرخة في الثامن من أيلول ١٨٧١ أنني اعتقد بأن الجمهور عامة الشعب القطيع سيكون جديرا دائما بالكرة وتحظي بالاهمية فقط مجموعة غير كبيرة من تلك لعقول ذاتها التي تقل المشعل من شخص إلي أخر ففي هذه الرسالة بالذات نجد تل السطور إلي أوردتها أعلاه حول الحق الانتخابي العام كما لو كان هو عار العقل البشري لان العدد يسيطر بفضله حتي علي المال (فلوبير مراسلات السلسلة الرابعة باريز ١٩١٠ وكان إيفار كارينو قد عرف في هذه النظرات أراءه الحرة كالعصفور ولكن لم تجد هذه النظرات بعد تغييرها المباشرة في روايات فلوبير كان يجب علي صراع الطبقات في المجتمع الحديث أن يتقدم إلي أمام قبل أن يشعر أييولوجيو الطبقة المسيطرة بالحاجة للتعبيرر في ادبياتهم وبصورة مباشرة عن حقدهم علي أماني الشعوب التحررية ولكن أولئك الذين ظهرت لديهم مع الزمن تلك الحاجة لم يستطيعوا الدفاع عن الاستقلال المطلق للايديولوجيات وعلي العكس فقد وضعوا أمام الايديولوجيين هدفا واعيا لكي يكون اداة رحية في النضال ضد البروليتاريا ولكن سنتحدث عن هذه النقطة لاحقا.

الملاحقات من جانب البرجوازيين الذين يعيش ويعمل في صفوفهم ولكن في أي جزء من العالم إذن وفي أيه جزيرة خالية تعيش البرجوازية التي تعاقب بلا هوادة من يقاوم البروليتاريا لم توجد برجوازية كهذه إطلاقا ولا في أي زمان أو مكان وقد وضع كنوت غامسون في رأس مسرحيته الفكرة التي تناقض كليا مع الواقع وهذا قد اساء للمسرحية لدرجة أنها تثير الضحك في تلك المواضع حيث كان عليها وحسب خطة المؤلف أن تتخذ شكلا مأساويا.

كنوت غامسون موهبة كبيرة ولكن لا يمكن لاية موهبه أن تحول إلي حقيقة الشئ الذي يشكل المباشر وتشكل النواقص الكبري في مسرحية عند أبواب الملوك النتيجة الطبيعية للخطأ الكامل لفكرتها الاساسية ويعود خطأ فكرتها إلي عدم قدرة المؤلف علي إدراك مغزي ذاك النضال بين الطبقات في المجتمع الراهن المؤلف كانت مسرحيته صاده الادبي.

كنوت غامسون ليس فرنسيا ولكن لا يغير هذا من الامر شيئا إطلاقا وكان البيان الشيوعي قد أشار بدقة إلي أن المحدودية وشيق الافق القومي يصبحان متعذرين الان أكثر فاأكثر وبشكل أدب عالمي واحد من العديد من الاداب القومية والمحلية وفي الواقع ولد غامسون وضب في أحد بلدان اوروبا الغربية البعيدة كل البعد عن عداد البلدان المتطورة من الناحية الاقتصادية ويفسر هذا بالطبع بالسذاجة الصبابية وبتصوراته حول حالة البروليتاريا المكافحة حفي المجتمع المعاصر له ولكن تخلف وطنه الاقتصادي لم يقف حائلا دون يتشرب بالكراهية والنفور من الطبقة العاملة وبالتعاطف مع روحي الكفاح ضدها وهذه السمات تظهر بالطبع الان في صفوف المثقفين البرجوازيين في أكثر البلدان تقدما إيفا كارينو هو مجرد نوع من أنواع الطراز النيتشوي فما هي النيتشوي؟ أنها طبقة جديدة ومنقحة ومزيده وفقا لمتطلبات الفترة المعاصرة من الرأسمالية من ذاك النضال الذي يخوضه البرجوازي والذي نعرفه جيدا هذا النضال الذي يتواءم بصورة فائقة مع ذاك التعاطف الهائل مع النظام البرجوازي فضلا عن هذا ويمكن بسهولة تبديل مثال غامسون بمثال آخر مقتبس من الادب الفرنسي المعاصر.

يجب الاعتراف بأن فرانسوا دي كيوريل هو واحد من أكثر كتاب المسرح الفرنسيين موهبة وهنا ثمة ما هو أهم من حيث أنه من أكبر المفكرين في هذا المجال في فرنسا الان دون أدني شك ويجب الاعتراف دون أدني تردد بأن مسرحيته وجبة الاسد هي الاكثر من غيرها والتي تستتحق الاهتمام وهي بقدر ما أعلم لم تلق الاهتمام الكافي من جانب النقد الروسي جان دي سانسي الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية ذات الخمسة فصول وقد تولع في وقت ما وتحت تأثير بعض الظروف الاستثنائية لطفولته

بالاشتراكية المسيحية ومن ثم ينفصل عنها نهائيا ويصبح المدافع الفصيح عن الانتاج الرأسمالي الكبير ففي المشهد الثالث من الفصل الرابع يبرهن للعامل في حديث مطول أن أن الانانية التي تعمل في الانتاج هي ذاتها وبالنسبة لجماهير العمالية مثل الصدقة للفقير. بما أن مستمعيه يعبرون عن عدم موافقتهم علي مثل هذه النظرة فإنه وهو يتوقد تدريجيا في المقارنة النقدية الواضحة يشرح لمهم دورا الرأسمالي في الانتاج الحديث.

فهو يرعد : يقال بأن جيشا كاملا من حيوان بنات آوي يتوجه غلي الصحراء خلف الاسد بغية الاستفادة من بقايا الفريسة أن بنات آوي أضعف من أن تهجم علي الجلوس فبنات آوي غير مضمونات بالتفوق علي الغزلان وأن كل أمنيتهم موجهة نحو مخالب ملك الصحراء أنتم تسمعون : في المخلب فهو يغادر عريته وقت الفسق ويثب باحثا عن طريدة هاهي! فهو يقوم بوثبة جبارة ويبدأ الصراع القاسي والمعركة المميتة وتغطي الارض بالدماء التي لا تكون دائما داء الطريدة الضحية ومن ثم الوليمة الملكية التي يشاهدها بنات آوي بكثير من الاهتمام والاحترام.

هل تعتقدون بانهم يحسون بالشبع أكثر فيما لو شاركهم الاسد الطريدة بالتساوي تاركا لنفسه قطعة غير كبيرة أبدا ويتوقف هذا الاسد الطيب عن أن يكون أسدا في هذه الحالة ويكاد لا يصبح صالحا لدور الكلب الذي يساعد الاعمي ويتوقف عن أن يخنق ضحيته من أول أنه ويبدأ بلعق جراحها الاسد جيد فقط كحيوان متوحش شره في الحصول علي الغنيمة ويهدف فقط إلي تحيق القتل وسفك الدماء وعندما يزار مثل هذا الاسد يسيل اللعاب عند الثعالب.

وبدون هذا فقد عرض الخطيب المفوه المغزي الواضح لهذه الامثولة في الكلمات التالية الاكثر قصرا ولكن الاكثر تعبيرا يفتح رب العمل الينابيع المغذية التي يرش رذاذها العمال.

أنني أعرف جيدا أن الفنانين غير مسؤول عن مغزي الخطابات التي ينطق بها أبطالة ولكنه في أغلب الاحيان يفهم بهذا الشكل أو ذاك علاقتة ونظرته إلي هذه الحطابات والبنتيجة نحصل علي إمكانية الحكم علي نظراته الخاصة وأن كل مسار المسرحية اللاحق وجبة الاسد يظهر أن دي كيوريل نفسه يعتبر المقارنة التي قام بها جان دي سانسي بين رب العمل والاسد وبين العمال وابن آوي صحيحة كليا ويتضح من كل هذا أنه كان بإمكانه إعادة كلمات ذاك البطل نفسه بقناعة كاملة أنني أثق بالاسد أنني أنحني أمام تلك الحقوق التي تمنحه أياها مخالبة فهو نفسه مستعد للاعتراف بالعامل علي أنه أبن آوي الذي يتناول طعامه من الفئات كما يبدو لجان دي سانسي بانه صراع بنات آوي الحاسدين الغيورين مع

الاسد الجبار وأن هذه المقاومة بالذات تشكل الفكرة الاساسية لمسرحيته التي تزامن معها مصير بطله الرئيسي غير أنه لا يوجد في هذه الفكرة ولا أدني ذرة من الحقيقة فهي تشوه الطبيعة الفعلية للعلاقات لاجتماعية في المجتمع المعاصر أكثر مما نفعل سفسطات باستيا الاقتصادية وسائر اتباعه الكثر بما فيهم بيوم بافيرك أن بنات آوي لا يفعلون شيئا اطلاقا للحصول علي ما يتناوله الاسد من أجل شد رمقهم وجوعهم ولو جزئيا ومن يقرر القول بأن العمال العاملين في مؤسسة معينة لا يقومون بشيء لأجل صنع منتوجها من المعروف أنه بغض النظر عن أيه سفسطات اقتصادية فإنه من الواضح بأن هذا المنتوج يصبح مضمونا بفضل عملهم بالذات وبالطبع يشارك رب العمل نفسه في عملية الانتاج بصفته المنظم له وهو نفسه بصفته منظما ينتمي إلي عداد الكادحين ولكن مع ذلك فإن كل واحد يعرف بأن أجور مدير المعمل شئ وأرباح رب العمل شئ آخر وإذا خضمنا الاجرة من الربح فإننا نحصل علي المتبقي الذي يكون من نصيب الرأسمالي لحل هذه المسألة فإنه لا يوجد حتي تلميح في تشدقات جان دي سانسي الفصيحة والذي لا يشك في حقيقة أن دخلة الخاص كواحد من أكبر مساهم المؤسسة لا يمكن تبريره بأيه طريقة حتي لو صح التشبية الخاطئ لرب العمل في الحصول سنويا علي دخل كبير منها وإذا كان ثمة ضبيه باين آوي الذي يقتات مما يتم الحصول عليه بجهود بمجرد الغير فهو بالذات ذاك المساهم الذي يمكن عمله كله في الاحتفاظ لنفسه بالاسهم وكذلك أيويولوجي النظام البرجوازي الذي هو نفسه لا يسارك في عملية لانتاج بل يختارها ما يتبقي من وليمة الرأسمالي الضخمة أن دي كيوريل الموهوب نفسه ينتمي مع الاسف إلي فئة أمثال هؤلاء الايديولوجيين فهو يقف كلية أثناء صراع العمال إلي أولئك الذين يستغلونهم بصورة غير سليمة إطلاقا.

وأليست مسرحية بورجية المتراس سوي نداء موجه من قبل الفنان المعروف الموهوب أيضا بلا شك إلي البرجوازية ويدعو النداء سائر افراد هذه الطبقة للتضافر بغية الكفاح ضد البروليتاريا يصبح الفن البرجوازي عدوانيا ولم يعد ممثلوه يملكون الحق بأن يقولوا عن أنفسهم بانهم مولودون لا للاضطرابات ولا للمعارك كلا أنهم يسعون إلي المعارك وهم لا يخشون إطلاقا الاضطرارت المرتبطة بها ولكن تحت أي شعار تحدث تلك المعارك التي يودون الاشتراك فيها مع الاسف باسم المصلحة وفي الحقيقة ليس باسم المصلحة الشخصية كان من الممكن أن يكون مستغربا التأكيد علي أن هؤلاء الناس مثل دي كيوريل أورورجية يتخذان موقف الدفاع عن رأس المال علي أمل الحصول علي الثروة الخاصة أن المصلحة التي يتحملون مكن أجلها الاضطراربات ويسعون إلي المعارك هي مصلحة طبقة كاملة غير أن هذا لا يمنعها من أن تظل منفعة وإذا كان الامر كذلك فانتظروا إذن ماذا يحصل معنا.

لماذا كان الرومانتيكيون يحتقرون البرجوازيين المعاصرين لهم؟ نحن اصبحنا نعرف لماذا : لان البرجوازيين حسب كلمات تيودول دي بانفيل كانوا يضعون قطعة الخمس فرنكات فوق كل شئ وعن ماذا بدافع الفانون من أمثال دي كيوريل وبورجية وغامسون في مؤلفاتهم أنها تلك العلاقات الاجتماعية التي تشكل بالنسبة للبرجوازية مصدرا لعدد كبير من قطع الخميس فرنكات ما ابعد هؤلاء الفنانين عن رومانتيكيين الزمن الغابر والطيب وما الذي ابعدهم عنها لا شئ سوي مسار التطور الاجتماعي الذي لا مندوحة عنه فكلما احتدمت التناقضات الداخلية التي تتسم بها وسيلة الانتاج الرأسمالية كلما أزدادت الصعوبة علي الفنانين الذين ظلموا أوفياء لطريقة التفكير البرجوازي في أن يحافظوا علي تمسكهم بنظرية الفن للفن والعيش في برج عاجي حسب التعبير الفرنسي الشهير وهم منعزلون عن كل شيء.

يبدو أنه لا توجد في العالم المتحضر المعاصر تلك التي تتعاطف شيبيتها مع افكار فريدريك نيتشه وربما كان فريدريك نيتشه يحتقر معاصريه الغارقين في السبات أكثر من أحتقار تيوقيل غوتيه لبروجوازي عصره فما هو ذنب معاصريه الغارقين في السبات برأيه أنهم؟ غير قادرين علي التفكير والاحساس وبصورة رئيسيه العمل مثلما هو حال الناس الذين يشغلون مراكز مهيمنه في المجتمع وهذا له معني العتاب في ظل الظروف التاريخية الحالية علي أساس أنهم لا يبدون طاقات ومبدئية كافية في الدفاع عن النظام البرجوازي وحمايته من التطاولات الثورية من جانب البروليتاريا وليس من قبيل الصدفة أن يتحدث فريدريك نيتشه بروح من الخبث والحقد علي الاشتراكيين ولكن انظروا من جديد ماذا يحصل معنا في هذا المجال.

إذا كان بوشكين والرومانتيكيين المعاصرين له يعاتبون الجمهور بأنه تعز عليه جدا الحياة الرغدة فإن ملهي الرومانتيكيين الجدد الحاليين يعاتبون بأنه يدافع عن هذه الحياة بصورة ضعيفة جدا أي أنه لا يقدر هذه الحياة كما يجب فضلا عن هذا يعلن الرومانتيكيون الجدد مثل رومانتيكيين الزمن الغابر والطيب الاستقلال المطلق للفن ولكن هل من الممكن الحديث بصورة جدية عن استقلال ذاك الفن الذي له هدف واع يمكن في الدفاع عن علاقات اجتماعية معينة بالطبع كلا لا شك أن مثل هذا الفن نفعي وإذا كان ممثلوه يحتقرون الابداع الذي مبعثه هو الاعتبارات النفعية فإن هذا هو سوء تفاهم بسيط وفي الواقع نراها لا يحتملون إذا استثنيا الحديث عن المستغلة وأما منفعة الاقلية المستغلة (بسر الغين) فهذا قانون سام بالنسبة لهم وعليه فإن نظرة وليكن كنوز غامسون أو فرانسوا دي كيوريل إلي مبدأ النفعية في الفن هو متناقض كليا مع نظرة تيوفيل غوتيه أو فلوبير إليه وأن كان الاخيران أيضا وكما نعرف غير

غريبة عنهم إطلاقا التحيزات المحافظة ولكن هذه التحيزات قد نمت بقوة عند الفنانين المؤيدين لوجه النظر البرجوازية منذ زمن غوتيه وفلوبير وذلك بفضل تعمق التناقضات الاجتماعية وهذا أدي إلي أنه يصعب عليهم الان بنسبة لا تقاس التمسك بثبات بنظرية الفن للفن وبالطبع كان ثمة خطأ كبير يرتكبه ذاك الذي يتصور أنه لم يعد الان أي شخص لا يتمسك بهذه النظرية ولكن كما سنري الان فإن هذا الثبات وهذه المبدئية تكلف غاليا جدا في العصر الحالي.

يحب الرومانتيكيون الجدد حبا جما وهذا أبضا تحت تأثير تصوير أنفسهم بأنهم متجاوزون الخير والشر وهذا يعني القيام بذاك الانجاز التاريخي العظيم الذي لا يمكن إطلاق الاحكام عليه ضمن إطار مفاهيم معينة حول الخير والشر والتي ظهرت علي تربية نظام اجتماعي معين وبالطبع كان الثوريون الفرنسيون عام ١٧٩٣ وأقفين في الصراع ضد الرجعية في وضع متجاوزين به الخير والشر أي أنهم تناقضوا بنشاطهم ع تلك المفاهيم حول الخير والشر التي ظهرت علي تربية النظام القديم الذي ولي زمانه وأن مثل هذا التناقضي الذي يمكن فيه دائما الكثير من التراجيدية من الممكن أن يكون مبررا فقط من حيث أن نشاط الثوريين المضطرين للوقوف مؤقتا وراء الخير والشر ويؤدي إلي أن الشر يتراجع أمام الخير في الحياة الاجتماعية كان يجب خوض معركة ضد المدافعين عن الباستيل بغية الاستيلاء عليه وأن الذي بقدر ما كان الاستيلاء علي الباستيل كابحا ذاك التعسف والظلم الذي كان بإمكانه سوق الناس إلي المعتقل لان في هذا مرة لنا حسب تعبير الملوك الفرنسيين المطلقي الصلاحية فقد أجبر هذا الاستيلاء الشر علي التراجع أمام الخير والشر لبعض الناس حاربوا الاستيلاء ولكن لا يمكن إيجاد التبرير المماثل لجميع الذين يقفون وراء الخير والشهر واليكم المثال التالي : لم يكن أيفار كارينو ليتردد إطلاقا في الذهاب لسحق الخير والشر من أجل تحقيق افكارة الحرة كالعصفور ولكن كما نعرف يعبر عن مجموع افكارة في الكلمات التالية : النضال الذي لا هواده فيه ضد حركة البروليتاريا التحررية لذا كان الانتقال إلي ما وراء الخير والشر أنما يعني بالنسبة له هو التوقف عن التقيد في النضال المشار إليه بتلك الحقوق القليلة التي استطاعت الطبقة العاملة في المجتمع البرجوازي الحصول عليها ولو كان نضالها ناجحا لكان قد أدي لا إلي إنقاص الشر في الحياة الاجتماعية بل لزيادته وينتج عن هذا أن انتقالها المؤقت إلي وراء الخير والشر إنما يعني افتقادها لادني تبرير كما أنها تفتقد كل تبرير هناك حيث يكون هذا موجها لغايات رجعية من الممكن أن يعترضوا ضدي بأن إيفار كرينو الذي لم يجد تبريرا لنفسه من وجهة نظر البروليتاريا يمكنه إيجاد هذا من وجهة نظر البرجوازية أنا موافق علي هذا كليا ولكن وجهة نظر البرجوازية في هذه الحالة بالذات هي وجهة نظر الاقلية ذات الامتيازات والساعية لتخليد امتيازاتها وأما وجهة نظر

البروليتاريا فهي وجهة نظر الاكثريه التي تطالب بإزالة كل الامتيازات ولهذا السبب يقال من أن نشاط انسان ما يبرر من وجهة نظر البرجوازية إنما يعني الاعتراف بأنها مضافة من وجهة نظر جميع الناس غير الميالين للدفاع عن مصالح المستغلين ويكفيني تماما ما قلته لن مسار التطور الاقتصادي الذي لا مرد عنه يعطيني الضمانة بأن عدد مثل هؤلاء الناس سيزداد بالتأكيد وبصورة مستمرة.

أن الرومانتيكيين الجدد الذين يكرهون النائمين من كل قلوبهم يرغبون بالتحرك ولكن الحركة التي يسعون إليها هي حركة محافظة مناقصة لحركة عصرنا التحررية وهنا يكمن كل سر يسكولوجيتهم وهنا بالذات السر حول أنه لا يستطيع حتي أكثرهم موهبة من أبداع مؤلفات هامة تلك التي بإماكنهم أبداعهم في ظل اتجاه آخر لميولهم الاجتماعية وفي ظل تكوين آخر لنمنع افكارهم.

كنا قد رأينا خطل تلك الفكرة التي وضعها دي كيوريل في صلب مسرحيته وجبة الاسد وأن الفكرة الخاطئة لا يمكنها إلا أن تسئ لمؤلف الفني لانها تدخل البطلان في سيكولوجيه الشخصيات ولم يكن صعبا تبيان الكتب والتلفيق الكثير في سيكولوجية البطل الرئيسي للمسرحية المذكورة أعلاه جان دي سانسي وكان هذا بإمكانه أن يجبرنا علي القيام بخطوة تراجعية أطول مما نرغب حسب خطة مقالتي لنأخذ مثالا أخر سيتيح لي المحال لكي أكون أكثر إيجازا.

تدور الفكرة الاساسية لمرحلة المتراس حول أن كل إنسان عليه أن يشارك مع طبقته في الصراع الطبقي الحديث ولكن من هي الشخصية الاكثر جاذبية بنظر بورجية في مسرحيته العامل المسن غاشيرون[١٦]، الذي لا يسير مع العمال بل مع ارباب العمل أن تصرف هذا العامل يتناقض جذريا مع الفكرة الاساسية للمسرحية و يمكنه أن يبدو جاذبا فقط بالنسبة لاولئك الذين اعمالهم تعاطفهم مع البرجوازية أن ذاك الاحساس الذي يسترشد به غاشيرون هو شعور العبد الذي ينظر إلي سلاسله باحترام وأما نحن فتعرف ومنذ زمن الكونت ليف تولستوي مدي الصعوبة في إثارة العطف تجاه تفاني العبد عند كل من لم ينشأ بروح من العبودية تذكرون فاسيلي شيبانوف الذي حافظ علي الاخلاص العبودي بصورة عجيبة لقد مات بطلا بالرغم من العذاب الفظيع.

القيصر يقول الشي نفسه :

أنه يمجد نفسه :

---

[١٦] أنها كلماته الخاصة أنظر المتراس باريس ١٩١٠ المقدمة الصفحة ١٩

غير أن هذه البطولة الخانعة لا تحرك القارئ المعاصر الذي يعتبر بشكل عام وحتي من المستبعد أن يكون قادرا علي تفهم أن الاخلاص المتفاني للمالك ممكن عند الاله الناطقة ومن المعروف أن المسن غوشيرون في مسرحية بورجية هو من نوع شينانوف إلي حد ما والمتحول من خادم أجير إلي بروليتاري معاصر يلزم الكثير من التعمية بغية اعتباره الشخصية الاكثر جاذبية في المسرحية.

وفي جميع الاحوال لا شك أنه ثمة شئ واحد إذا كان غرشيرون جذابا بلطفه فهذا يظهر أنه رغما عن بورجية يجب علي كال منا أن لا يسير مع تلك الطبقة التي ينتمي إليها بل مع تلك تبدو قضيتها بالنسبة له كثر عدالة.

أن بورجية بإبداعه يناقض فكرة الخاص وهذا من جديد لذلك السبب وهو أن الحكيم يصبح احمقا عند جورة علي آخرين وعندما يستوفي الفنان الموهوب فكرة خاطئة إنما يسيء بذلك إلي مؤلفة الخاص ويفسده وأما الفنان المعاصر فأنه من غير الممكن بالنسبة له الاستلهام بفكرة سليمة فيما لو غب إيقاف البرجوازية عن صراعها مع البروليتاريا.

لقد قلت أنه تزادد الصعوبة بالنسبة للفنانين الذين يحملون وجهة نظر البرجوازية أكثر من قبل من حيث التمسك المبدئي بنظرية الفن للفن وهذا ما يعترف به بورجية أيضا فهو يعبر عن ذلك بصورة أكثر حزما يقول : أن دور المسجل المحايد مستحيل بالنسبة للعقل القادر علي التفكير وبالنسبة للقلب القادر علي الشعور عندما يجري الحديث تلك الحروب الداخلية الفظيعة التي يتعلق بها كما يبدو أحيانا كل مستقبل الوطن والحضارة[١٧] ولكن أن الاوان لكي نسجل ما يلي : أن الانسان ذا العقل المفكر والقلب المستجيب لا يمكنه في الواقع البقاء كمتفرج لا مبال علي الحرب الاهلية الجارية في المجتمع المعاصر وإذا ضيقت الاراء الباطلة البرجوازية من مدي رؤيته فأنه سيجد نفسه في جانب واحد المتراس وإذا لم يصب بعدوي هذه الاراء والاوهام فسيجد نفسه في الجانب الاخر أن الوضع كذلك ولكن ابناء البرجوازية وبالطبع أبناء أيه طبقة أخري لا يمتلكون جميعا عقلا مفكرا وأن هؤلاء الذين يفكرون لا يمتلكون دائما قلبا مستجيبا وهؤلاء يمكنهم بسهولة الان أيضا أن يضلوا منافحين مبدئيين عن نظرية الفن للفن فهي تتطابق علي أحسن صورة مع اللامبالاة تجاه المصالح الاجتماعية وإن كانت الطبقة الضيقة وأما النظام الاجتماعي البرجوازي فهو يكاد يكون أكثر من أي نظام أخر قادرا علي تطوير مثل هذه الامبالاة وهناك حيث تجري تربية أجيال كاملة بروح من المبدأ إلي الصيت : كل واحد لنفسه والله للجميع يكون من

---

[١٧] المتراس المقدمة الصفحة ٣٤

الطبيعي جدا ظهور الانانيين الذين يفكرون فقط في أنفسهم ويهتمون بذاتهم ونحن في الواقع نري أنه يصادف من أمثال هؤلاء الانانيين في صفوف البرجوازية المعاصرة أكثر مما يصادف في أي وقت آخر مضي ولدينا في هذا الصدد شهادة قيمة لواحد من أبرز أيديولوجييها وبالذات موريس باريس الذي يقول :

لقد انهارت اختلافنا ودينا وشعورنا القومي ولا يمكننا أن نقتبس منها قواعد للحياة : وعلينا أن نتمسك بالحقيقة الوحيدة التي هي الانا وذلك بانتظار ذاك الوقت الذي سيضع فيه معلمونا حقائق يقينية موثوق بها[١٨].

وعندما ينهار كل شئ عند الانسان عدا ملكيتة الخاصة التي هي الانا فلن يعيقة شئ عن أن يلعب دور المسجل الهادئ للحرب الكبري الجارية في أحشاء المجتمع المعاصر ولكن كلا وعند ذاك ثمة شئ ما يمنعه من أن يؤدي هذا الدور وهذا الشئ هو بالذات فقدان كل اهتمام اجتماعي هذا الذي يبرز بسطوع في سطور التي أوردتها ولماذا يتخذ الانسان موقف المسجل للنضال الاجتماعي في الوقت الذي لا يهتم هو إطلاقا لا بالنضال ولا بالمجتمع. وأن كل ما يخص مثل هذا النضال سيجلب له السأن المميت وإذا كان فنانا فأنه لن يتعرض له في مؤلفاته حتي ولا بالتلميح فهو هناك أيضا سينشغل بالحقيقة الوحيدة أي بالانا الخاصة به وبما أن أناه من الممكن أن تشعر بالضجر في ظل عدم وجود مجتمع آخر عدا ذاتها نفسها فهو سيخلق لها عاملا خياليا غيبيا عالما يقف عاليا فوق الارض وفوق جميع المسائل الارضية وهذا ما يفعله الكثير من فنانينا الحاليين أنني لا افتري عليهم فهم أنفسهم يعترفون بهذا وإليكم مثلا ما تكتبه مواطنه بلدنا السيدة ز هيبيوس :

أنني اعتبر الصلاة حاجة طبيعية وضرورية من ضمن حاجات الطبيعة البشرية ولا بدل لكل أنسان من أن يصلي أو بسعي الي الصلاة علما أنه لا يهم أن كان يعني هذا أم لا كما لا يهم الشكل الذي يؤدي به الصلاة ولاي إله هي موجهة فالشكل متعلق بقدرات ومؤهلات وميول كل واحد أن الشعر بشكل عام والنظم بصورة خاصة والموسيقي الكلامية هي فقط أحد الاشكال التي تتخذها الصلاة في نفسنا[١٩].

أن هذه المطابقة بين الموسيقي الكلامية والصلاة ليس لها بالطبع أي أساسي تقوم عليه ففي تاريخ الشعر كانت ثمة فترات طويلة جدا لم تكن له فيها أدني علاقة بالصلاة ولكن لا حاجة لمناقشة هذه

---

[١٨] تحت نظرة البرابرة عام ١٩٠١ الصفحة ١٨
[١٩] الديوان، المقدمة، الصفحة ١١.

النقطة والذي يهمني هنا فقط أن اعرف القارئ بمصطلحات السيد هيبيوس لان عدم الاطلاع علي هذه المصطلحات كان من الممكن أن يؤدي بهذا القارئ إلي حالة من الحيرة نوعا ما أثناء قراءة السطور.

وتواصل السيدة هيبيوس كلاهما : هل نحن مذنبون من حيث أن كل أنا قد أصبحت خاصة ومنعزلة ومنفصلة عن الانا الاخري بحيث تصبح غير مفهومة وغير لازمه لها. أنه تلزمنا جدا صلاتنا وهي مفهومة وضرورية وثمينة للغاية وضرورية لنا كذلك شعرنا الذي هو انعكاس لغزارة قلبنا الخاطفة ولكن صلاتي غير مفهومة وغريبة بالنسبة لانسان أخر والذي اناه هي الانا التي تخصني.

أن خلق الوحدة يفصل الناس عن بعضهم أكثر فأكثر ويعزلهم ويجبرهم علي الانطواء نحن نخجل من صلواتنا ولذا ننطقها بصوت غير مسموح بيننا وبين انفسنا وبالتلميحات التي نعرفها فقط لاننا نعلم بأن هذا لن يؤدي بنا إلي الاتحاد مع أي كان (المصدر السابق الصفحة ٣).

عندما تبلغ الفردية هذا المستوي الفظيع عند ذلك تختفي في الواقع وكما تقول السيدة هيبيوس حقا إمكانية العشرة في الصلاة بالذات (أي في الشعر جورج بليخانوف) والانفعال الصلواتي (أي الشعري – جورج بليخانوف) المشترك ولكن لا يمكن للشعر وللفن بصورة عامة هذا الفن الذي يشكل إحدي وسائل الاختلاف بين الناس إلا أن يعاني الكثير كان يهوه في التوراة قد سجل نقطة لها أساس من الصحة وهي أنه ليس من الخير أن يبقي الانسان وحيدا وهذا ما يؤكد عليه مثال السيدة هيبيوس بصورة رائعة فنحن نقرأ في أحدي قصائدها :

طريقي لا يرحم.

فهو يقودوني إلي الموت.

ولكن أحب ذاتي كالة.

وهذا الحب هو الذي ينفذ روحي.

من المسموح به الشك بهذا الكلام فمن يحب نفسه كالة. الاناني اللامتناهي ومن المستبعد أن يكون هذا الاناني اللامتناهي في أنانيته قادرا علي انقاذ روح ما:

ولكن ليست القضية فيما إذا كانت منفذه روح السيدة هيبيوس وأرواح جميع مثيلاتها من الذين يحبون كاله فالقضية في أن الشعراء الذين يحبون أنفسهم كاله لا يمكنهم أن يعبروا أي اهتمام بما يجري في

المجتمع المحيط بهم وأن طموحاتهم ستكون بالضرورة غير محددة إطلاقا ففي قصيدة الاغنية نلحظ أن السيدة هيبيوس تغني.

وا أسفاه إنني أموت في كآبة مجنونة،

أنني أموت،

أنني اطمح إلي ما أجهل،

أجهل...،

وأنني لا أعرف هذه الرغبة من أين أنت،

من أين أنت،

ولكن القلب يريد وبطلب معجزة،

معجزة!

أه، فليكن هذا الذي لم يوجد

لا يوجد أبدا!

أن السماء الشاحبة تعدني بالمعجزات.

هي تعدني.

ولكنني ابكي بدون دموع النذر الكاذب

النذر الكاذب...

أنا يلزمني ما هو غير موجود في العالم

ما هو غير موجود في العالم.

لقد قيل هذا بصورة حسنة فالانسان الذي يحب نفسه كاله والذي فقد القدرة علي الاختلاط مع الاخرين ليس له بعد سوي طلب المنجز والسعي إلي ما هو غير موجود في العالم أن ما هو موجود في العالم لا يمكنه أن يكون هاما وممتعا بالنسبة له الملازم بابايف عند سرغييف تسكينسكي يقول : العجز

الشاحب يبدع الفن [٢٠]. أن أبن مارس المتفلسف هذا يضل كثيرا جدا عندما يفترض أن كل فن هو من اختراع العجز الشاحب ولكن مما لا جدال فيه هو أن الفن الذي يسعي إلي ما هو غير موجود في العالم أنما يبدعه العجز الشاحب وهذا يحدد سقوط نظام كامل من العلاقات الاجتماعية ولهذا السبب أطلق عليه بصورة موفقة تسمية الفن الانحطاطي.

وفي الحقيقة أن ذاك النظام من العلاقات الاجتماعية الي يتحدد انهياره بهذا الفن أي نظام علاقات الانتاج الرأسمالية لا يزال بعيدا عن حالة السقوط في وطننا ففي بلادنا روسيا لم تنتصر الرأسمالية علي النظام القديم بعد بصورة كلية ولكن الادب اروسي واقع منذ زمن بطرس الاول تحت التأثير القوي جدا للادب الاوربي الغربي لذا تنفيذ فيه في حالات كثيرة تلك التيارات المتوافقة مع العلاقات الاجتماعية الاوروبية الغربية والمتطابقة بصورة أقل بكثير نسبيا مع العلاقات المختلفة في روسيا مرت فترة من الزمن عندما كان بعض الارستقراطيين عندنا مولعين بتعاليم الموسوعيين[٢١] والمتوافقة مع أحد المراحل الاخيرة من نضال الطبقة الثالثة ضد الارستقراطية في فرنسا والان حل وقت يولع فيه العديد من مثقفينا بالتعليم الاجتماعية والفلسفة والجمالية والمنسجمة مع عصر انهيار البرجوازية الاوروبية الغربية وأن هذا الولع وبهذا المقدار يسبق مسار تطورنا الاجتماعي مثلما سبقة ولع الناس في القرن الثامن عشر بنظرية الموسوعيين[٢٢]. ولكن إذا كان ظهور فن الانحطاط الروسي لا يمكن تفسيره بأسباب من عندياتنا فهذا لا يغير من طبيعتها اطلاقا للعجز الشاحب المرافق لانهيار الطبقة المسيطرة الان في اوروبا الغربية.

ربما تقول السيدة هيبيوس بأنني اتهمها بصورة تعسفية باللامبالاة الكاملة تجاه المسائل الاجتماعية ولكن أولا : أنا لم انسب إليها شيئا بل استشهدت بكلماتها الوجدانية مقتصرا علي تحديد مغزاها وأنني أترك الامر للقارئ لكي يحكم فيما إذا كنت قد فهمت هذه العواطف الصريحة منها أم لا ثانيا : أنني أعرف

---

[٢٠] قصص المجلد ٣ الصفحة ١٢٨.

[٢١] من المعروف مثلا أن موقف غبلفيتسي عن الانسان كان قد صدر في عام ١٧٧٢ في لاهاي من قبل أحد الامراء الفاليتسينيين

[٢٢] أن ولع الارستقراطيين الروس بالموسوعين الفرنسيين لم تكن له أيه نتائج عملية جديدة غير أن هذا الولع كان نافعا من حيث أنه قد صفي بعض الرؤوس الارستقراطية من بعض الرواسب الارستقراطية الباطلة وعلي العكس أن الولع الحالي لجزء من مثقفينها والاذواق الجمالية للبرجوازية المنهارة ضار من حيث أنه يملئ رؤوس مثقفينها بتلك الاراء البرجوازية البطالة والتي لم يهئ مسار التطور الاجتماعي بعد بصورة كافية التربه الروسية لظهورها المستقل وتغلغل هذه الاراء الباطلة حتي في عقول العديد من الروس المتعاطفين مع الحركة البروليتارية لذا يتشكل لديهم خليط من الاشتراكية والمدرسية الحديثة والمتولد من أنهيار البرجوازية ويجلب هذا التشوش ضررا غير قابل حتي في الممارسة أيضا.

بالطبع أن السيدة هيبيوس تقدم التفسيرات والبحوث حول الحركة الاجتماعية الان أيضا ومثلا يمكن للكتاب الموضوع من قبلها وبالتعاون مع السيدين د ميريجسكوفسكي ود فليسوف والصادر في المانيا في عام ١٩٠٨ أن يشكل الدليل المقنع لصالح اهتمامها بالحركة الاجتماعية الروسية ولكن تكفي قراءة مقدمة هذا الكتاب لكي

نري كيف يسعي المؤلفين قصاري جهودهم نحو ما يجهلونه ففيها قد ذكر أن اوروبا تعرف الثورة الروسية ولكن روحها وأنه من أجل أن تتعرف أوروبا علي روح الثورة الروسية يقول المؤلفون وهم يوجهون كلامهم إلي الاروبيين ما يلي نحن نشبهكم مثلما تسبه اليد اليسري اليمني نحن مساوون لكم ولكن في الاتجاه المعاكس ولعل كانط كان قد قال بأن روحنا قائمة علي التسامي وروحكم علي الظواهر الشاذة ولعل نيشة كان قد قال أن ابولون يهيمن عندكم بينما ديونيسوس عندنا وتكمن عبقريتكم في الاعتدال وعبقريتنا في الانفعالات العاصفة أنتم تقدمرون علي التوقف في الوقت المناسب وفيما إذا اصطدمتم بجدار فإنكم تتوقفون أو تجتازون من جانبة وأما نجن فنضرب رؤوسنا به من الجري ليس سهلا نحن نركض نحن نطير نحن لا نطير فلم يعد من الممكن التوقف نحن لا نسير نحن نركض نحن نطير نحن لا نطير نحن نهوي أنكم تحبون الطريق الذهبي الاوسط نحن نحب الاطراف أنتم عادلون محقون ولكن بالنسبة علي الدوام من أجل ضياعة أنتم تملكون الحاضر ونحن نبحث عن مملكة المستقبل وفي نهاية المطاف أنتم تضعون دائما سلطة الدولة فوق جميع تلك الحريات التي يمكنكم تحقيقها نحن نظل متمردين وفوضويين وحتي عندما نكون مقيدين بسلاسل العبودية أن العقل والشعور يقودوننا إلي أقصي حدود النفسي ولكننا نظل رغم كل ذلك متصوفين في أعمق اعماق جواهرنا وأرادتنا[٢٣].

وعدا عن ذلك يعلم الاوروبيون أن الثورة الروسية استبدادية مثل ذاك النظام الحكومي الذي تتوجه هذه الثورة ضد وإذا كان الهدف الواعي العلمي لهذه الثورة هو الاشتراكية فإن الفوضي هي هدفها اللاوعي والصوفي[٢٤]. وفي الختام يذكر المؤلفون أنهم يتوجهون إلي البرجوازية الاوروبية بل وتعتقد أيها القارئ إلي البروليتاريا تخطئون فقط إلي بعض عقول الثقافة العالمية الي الناس الذين يشاطرون نظرة نيتشه حول أن الدولة هي ابراد الوحوش اطلاقا...الخ[٢٥].

---

[٢٣] دمتري ميريجكوفسكي وزينابيدا هيبيوس ودمتري فيلوسوف القصير والثورة موينخ عام ١٩٠٨ ن الصفحة ١- ٣.

[٢٤] المصدر السابق الصفحة ٥.

[٢٥] المصدر السابق الصفحة ٦.

لم أشهد بهذه المقتطفات لاجل الجدل حولها اطلاقا فأنا لا أجري هنا نقاشا بشكل عام بل احاول فقط تحديد وتفسير عقليات معينة لفئات اجتماعية معينة فهذه المقتطفات التي أوردتها لنوي تظهر بما فيه الكفاية أن السيدة هيبيوس التي وجهت اهتمامها (أخيرا) للمسائل الاجتماعية قد ظلت كما هي وحسبما طهرت امامنا في القصائد المنوه عنها أعلاه فهي ظهرت لنا متعطشة للفردية المتطرفة ذات الفخوي الانحطاطي وتنتظر اعجوبة لانه ليست لديها أدني نظرة جدية إلي الحياة الاجتماعية الحية وأن القارئ لم ينس فكرة ليوكونت دي ليل حول أن لشعر يقدم الان حياة مثالية لذاك الذي ليست لدية حياة فعلية وعندما تنقطع عند الانسان كل صله أو اختلاط روحي بالناس المحيطين به تفقد حياته المثالية كل ارتباط بالارض وعندما ينقله خياله إلي السماء يصبح صوفيا وأن السيدة هيبيوس متشربه كليا بالتصوف ولذا ليس لاهتمامها بالمسائل الاجتماعية أدني فائدة[٢٦]. وهي فقط دون جدوي تفكر مع زملائها بأن تعطشها للمعجزة ونفيها الصوفي للسياسة تعلم يشكل السمة المميزة للكتاب الروسي الانحطاطيين[٢٧].

كان الغرب الصاحي قد قدم قبل روسيا السكرانه أناسا وقفوا ضد العقل تحت رايه النزوع غير المعقول ايريك فالك عند بشيفيشيفسكي يشتم الاشتراكيين الديمقراطيين وفوضوي الصالونات من أمثال ج ز ك ماكي لا لسبب سوي تقتهم المزعومة والزائدة عن الحد بالعقل.

ويقول هذا الانحطاطي ما يلي : أنهم جميعا يدعون إلي الثورة السليمة وتبديل الدولاب المحطم بدولاب جديد في الوقت الذي تكون فيه العربه في حالة الحركة أن كل بنائهم الدوغماتي أحمق بشكل معتوه لذاك تكون السبب بالذات وهو أنه منطقي لانه قائم علي كلية العقل ولكن كل شئ قد جري حتي الان علي أساس العقل بل علي أساس الحماقة والصدفة الخالية من المعني.

---

[٢٦] أن السادة ميريجكوفسكي وهيبيوس وفيلوسوف لا يرفضون تسمية الانحطاطيين في كتابهم الالماني أنهم يقتصرون علي أعام اوروبا خبرا متواضعا مفادة الادباء الروس الانحطاطيين قد بلغوا أعلي ذوي الثقافة العالمية الصفحة ١٥١ من الكتاب.

[٢٧] ان فوضويتها المتصوفة لا تخفيف بالطبع أحدا فالفوضوية بشكل عام هي فقط النتيجة المستخلصة من المقدمات الاساسية للفردية البرجوازية ولهذا السبب نصادف كثيرا مشاعر التعاطف مع الفوضوية عند الايديولوجيين البرجوازيين فترة الانهيار وأن موريس باريس أيضا كان متعاطفا مع الفوضوية في فترة تطورها عندنا كان يؤكد أنه واقع أخر عدا الانا خاضنا وهو لا يشعر الان بتعاطف واع مع الفوضوية لانه قد انقطعت جميع الانفعالات العاصفة لفردية باريس وقد أعيد الان بالنسبة له بناء الحقائق الموثوقة التي كان يعتبرها في وقت ما تقدمه وجرت هذه العملية عن طريق انتقال باريس إلي وجهة النظر الرجعية للقومية المتذلة وليس ما يدعو للاستغراب في مثل هذا الانتقال.

أن استشهاد فالك بالحماقة وبالصدفة الخالية من المعني هو مماثل تماما من حيث طبيعته مع ذاك النزوع إلي المعجزة والذي يتشرب به كتاب السيدة هيبيوس والسيدين ميريجكوفسكي وفليسوف وهي ذات الفكرة باسماء مختلفة ويعود نشؤها إلي الذاتية المتطرفة كجزء كبير من الانتيلجينسيا البرجوازية عندما يري الانسان أن أناه هي الحقيقة الوحيدة فهو لا يستطيع القبول بأن ثمة صلة موضوعية عاقلة أي طبيعية بين هذه الانا من جهة العالم المحيط من جهة أخري يجب علي العالم الخارجي أن يبدو له أما غير واقعي اطلاقا أو هو واقعي جزئيا فقط وضمن تلك الاطر حيث يعتمد وجودة علي الحقيقة الوحيدة أي علي أنا إذا كان مثل هذا الانسان يجب التأمل الفلسفي فهو سيقول بأن الانا خاصتنا التي خلقت العالم الخارجي تدخل فيه ولو قليل من عقلانيتها.

ولا يمكن للفليسوف أن يقف نهائيا ضد العقل حتي عندما يكون ثمة ما يقيدة مثلا لصالح الدين[٢٨] وإذا كان الانسان الذي يري أناه الخاصة هي الحقيقة الوحيدة وأنه غير ميال إلي التأمل الفلسفي عند ذاك لن يتأمل اطلاقا في مسألة كيف تخلق هذه لانا العالم الخارجي وعند ذاك لن يفترض اطلاقا ذاك القليل من المعقول في العالم الخارجي بل علي العكس سيبدوا له هذا العالم بأنه عبارة عن مملكة للصداقة الخالية من المعني وإذا كان ينوي التحسس والتعاطف مع حركة اجتماعية كبري فهو سيقول من كل بدء مثلما قال تلك أن نجاحة يمكن ضمانه ليس أبدا من خلال المسار الطبيعي للتطور التاريخي بل فقط بالحماقة البشرية أو الشئ نفسه بالصداقة التاريخية الخالية من المعني ولكن كما قلت أن نظرة هيبيوس المتصوفة ونظريتها في الفكر الي حركة التحرر الروسية لا تتميز أن بشئ اطلاقا عن نظرة فالك الي الاسباب الخالية من المعني للاحداث التاريخية الكبري أن مؤلفي الكتاب المذكور من قبلي إذ يسعون لادهاش أوروبا باماني وطموحات الانسان الروسي في الحرية فإنهم يظلون ممثلين للفن الانحطاطي من الدرجة الاول وقادرين علي التعاطف فقط مع ما هو غير موجود وغير موجود أبدا أي بكلمات اخري غير قادرين علي التعاطف اطلاقا مع ما يجؤي في الواقع وينتج عن هذا أن فوضويتهم المتصوفة لا تضعف اطلاقا تلك الاستنتاجات التي توصلت اليها أنا علي أساس الوجدانية التي كتبتها السيدة هيبيوس.

بما أنني بدأت الحديث في هذا الموضوع فسوف أعبر عن رأي حتي النهاية لقد تركت أحداث عام ١٩٠٥– ١٩٠٦ في ممثلي الفن الانحطاطي الروس مثل ذاك الانطباع القوي الذي تركته احداث ١٨٤٨

---

[٢٨] يمكن الارشاد هنا إلي كانط : يجب علي أن أضيق علي المعرفة بغية اعطاء مكان للدين فقد العقل الخالص مقدمة.

– ١٨٤٩ في الرومانتيكيين الفرنسيين وقد أثارت فيهم الاهتمام بالحياة الاجتماعية غير أن هذا الاهتمام أقل متلائم مع التكوين الروحي للرومانتيكيين ولهذا السبب كان هذا الاهتمام أقل رسوخا وثباتا وليس ثمة أدني أساس لاخذه علي محمل الجد.

لنعد الي الفن المعاصر عندما يعتبر الانسان أناه هي الحقيقة الوحيدة فهو مثل السيدة هيبيوس يحب نفسه كاله وهذا مفهوم كليا وحتمي تماما وعندما يحب الانسان نفسه كاله فهو سيتهم في مؤلفاته الفنية بذاته فقط وسوف يثير العالم الخارجي الاهتمام لدية فقط بقدر ما يمس بهذا الشكل أو ذاك تلك الحقيقة الوحيدة نفسها وتلك الانا الثمينة نفسها نقول الرونة ايرفلينكين لابنتها تيبا في مسرحية زوديرمان المهمة زورق الازهار في المشهد الاول من الفصل الثاني يعيش الناس الذين هم من صنفنا من أجل أن يصنعوا من أشياء هذا العالم شيئا ما من نوع البانوراما المرحة التي نمر أمامنا او بالاخري تبدو أنها تمر إذ نحن في الواقع الذين نتحرك هذا لا ريب فيه وفي هذا الصدد نحن ل نحتاج إلي أي معدل أن هذه الكلمات تظهر علي أحسن وجه الغاية من الحياة لدي الناس من ذاك الصنف الذي تنتمي إليه السيدة ايرفلينكين لدي الناس الذين يمكنهم تكرار كلمات باريس (بقناعة كلية) الحقيقة الوحيدة هي الانا غير أن الناس الذين يعملون لمثل هذا الهدف سينطرون إلي الفن فقط كوسيلة لتزيين تلك البانوراما التي يستهتروا بالمضمون الفكري لمؤلفات الفن أو أن يخضعوه للمتطلبات المتقبلة لذاتهم المتطرفة.

لقد أظهر الانطباعيون لا مبالاة كلية تجاه المضمون الفكري لمؤلفاتهم وقد عبر أحدهم تعبيرا موفقا جدا عن اعتقاد يؤمن به الجميع لضوء هو الشخصية الرئيسية في اللوحة ولكن الاحساس به هو بالذات إحساس فقط أي أنه ليس بعد عاطفة ولا فكرة وأن الفنان الذي يقصر مفهومه ضمن نطاق الاحاسيس فإنه يبدو لا مباليا تجاه العاطفة والافكار فهو يستطيع رسم منظر طبيعي جيد وفي الواقع ابداع الانطباعيون الكثير من لوحات المناظر الطبيعية الفائقة الروعة وليس المنظر الطبيعي هو كل التصوير لنتذكر العشاء السري ليوناردو دافيتشي ونسأل أنفسه هل كان الضوء هو الشخصية الرئيسية في هذه الرسمة الحائطيه الشهيرة من المعروف أن موضوعها كان يدور حول تلك الفترة من تاريخ علاقة المسيح مع تلامذته الفترة الملية بالمأساوية المفجعة عندما قال لهم أن واحدا منكم سيخونني كانت مهمة ليوناردو دافيتشي تكمن في تصوير وضعيه المسيح الروحية الذي كان حزينا من هذا الوحي الرهيب الذي هبط عليه وحالة تلامذته الذين لا يمكنهم تصديق أن عائلتهم الصغيرة تضم خائنا ولو كان الفنان قد أعتقد بأن الضوء هو الشخصية الرئيسية في اللوحة لما فكر بتصوير هذه الدراما ولو كان قد رسم لوحته الجدارية لكان الاهتمام

الفني الرئيس قد أنصب لاعلي ما يجري في روح المسيح وتلامذته بل حول ما يجري بين جدران الغرفة التي اجتمعوا فيها وعلي الدولة التي يجلسون اليها وعلي جلدهم الخاص في حول التأثيرات الضوئية المتنوعة ولكن أمامنا لا تلك ادراما لنفسية بل عددا من البقع الضوئية واحدة علي جدار المعرفة واخري ؟؟ علي غطاء الطاولة وثالثة علي أنف يهوذا للمعقوف ورابعة علي وجنة يسوع ؟؟ ولكانت ؟؟ تتركها اللوحة أقل بكثير أي لكان قد أنخفض بقوة الوزن النوعي لمؤلف لوناردو دافينتشي لقد كان بعض النظام الفرنسيين بقانون الانطباعية مع الواقعية في الادب ولكن كان الانطباعيون واقعيين لكانت واقعيتهم سطحية للغاية ولا تبدوا أبعد من فترة الظاهرية وعندما أحتلت هذه الواقعية مساحة واسعة في الفن المعاصر وهي قد شغلت هذا الحيز الواسع بلا أدني جدال فلم يبق أمام المصوريين الين نشأوا تحت تأثيرها ألا أحد اثنين إما أن يكتفوا بقشرة الظواهر فيخترعوزا تأثيرات ضوية جديدة وأكثر مدعاة للاستغراب ومتصنعه أكثر فأكثر أم محاولة النفاذ بصورة أعمق في قشرة الظواهر بعد أن أدركوا خطأ الانطباعيين وفهموا أن الشخصية الرئيسية في اللوحة ليس الضوء بل الانسان بكل جوارحة ومعاناته ونحن في الواقع نري هذا وذاك في التصوير المعاصر وأن تركيز الاهتمام علي قشرة الظواهر يخلق تلك اللوحات المتناقشة التي يختار أماهما أكثر النفاذ تساهلا معترفين يخلق فن التصوير المعاصر يعاني أزمة قبح[٢٩].

وأما الوعي باستحالة الاقتصار علي قشرة الظواهر فيجبر علي البحث المضمون الفكري أي السجود أمام حرقوه منذ فترة غير بعيدة غير أنه ليس من السهل تقديم المضمون الفكري إلي مؤلفاتهم كما يبدو لنا أن الفكرة غير موجودة خارج نطاق العالم الواقعي فالاحتياطي الفكري لدي كل انسان يتحدد ويثري بنظرته إلي هذا العالم وأن ذاك الذي توضعت علاقاته بهذا العالم بشكل بحيث أنه يعتبر أناه هي الحقيقة الوحيدة فأنه سيصبح حتما فقيرا جدا في الافكار فهو ليس فقط أنه مجرد منها بل وليس ثمة إمكانية للتفكير فيها وكما أن الناس يلتهمون الوزة عندما تنعدم الافكار الواضحة وبالبدائل المنغمسة في التصوف والرمز وما هو علي شاكلتنا والتي يتسم بها عصر الانحطاط وباختصار ويتكرر في التصوير ما كان قد رأيناه في فن النثر : الواقعية تتردي بسبب خلوها من المضمون الداخلي تنتصر الرجعية المثالية تستند الذاتية دائما الي فكرة أنه ما من حقيقة أخري عدا الانا ولكن احتاج لامر الي كل فردية عصر انحطاط البرجوازية

---

[٢٩] انظر مقالة كميل موكلير أزمة القبح في التصوير في مجموعتة التي تحمل أسم ثلاث ازمات في الفن المعاصر باريس ١٩٠٦.

بغية عدم الاكتفاء باستخلاص قاعدة أنانية تحديد العلاقات المتبادلة بين الناس فقط وحيث كل واحد منهم يجب نسه كاله النظري لعلم جمال جديد).

لقد سمع القارئ بالطبع حول من يسمعون بالتكعيبيين ولكن إذا حدث أن شاهد انتاجهم فأنني لا اجازف جدا في ارتكاب الخطأ فيما إذا افترضت بأنها لم تعجبه اطلاقا وعلي أقل تقدير فهي لم تقدم لي أيه متعه جمالية هراء في مكعب هذه هي الكلمات التي تمر علي اللسان عند رؤية هذه الاعمال الفنية ولكن من المعروف أن للتكعيب اسبابها وأن اعتبارها هراء مرفوع الي المرتبة الثالثة لا يعني بعد تفسير أصلها فهنا بالطبع لا محال للانشغال يمثل هذا التفسير ولكن هنا أيضا يمكن الاشارة الي ذك الاتجاه الذي يجي البحث عنها فيه أمامي الكتاب الهام حول التكعيبية لالبرت غلير وجان ميتسينج والمؤلفات مصوران وهما ينتميان الي المدرسة التكعيبية لنتوجه اليهما حسب القاعدة استمع الي قوله الرأي الاخر ونري كيف يبران طريقتهما المجنونه في الابداع؟

فهما يقولان ما من شئ واقعي خارجي عنا نحن لا نفكر بالشك في وجود الموارد المؤثرة في عواطفنا الخارجية أن الصدق المعقول ممكن فقط بالنسبة لتلك الصورة التي بترها في عقلنا (الصحفة ٣٠ من المصدر السابق)

ومن هنا يستخلص هنا المؤلفون أننا لا نعرف ما هي الاشكال التي تملكها المواد في حد ذاتها وهم علي أساس أننا نجهل هذه الاشكال يعتبرون انفسهم محقين في تصويرها حسبما يرتأون أنهم يبدون تحفظا قيما حول الملاحظة التي مفادها أنهم لا يودون الاقتصار علي نطاق الاحاسيس مثل الانطباعيين وهم يؤكدون أننا نبحث عما هو جوهري ولكننا نبحث عنه في شخصنا وليس في شئ ما أبدي ومحضر بفضل عمل الرياضيين والفلاسفة (الصفحة ٣١ من المرجع السابق).

ففي هذه المحاكمات نلقي قبل كل شئ وكما يردي القارئ تلك الفكرة التي نعرفها جيدا وهي أن الانا خاصتنا هي الحقيقة الوحيدة وفي الحقيقة تلاحظ هذه الفكرة في صورة منخفضه يعلن غليز وميتسينجي أنه غريبة عنهما كليا حالة الشك بوجود موارد خارجية غير أن المؤلفين إذ يوافقان علي وجود العالم الخارجي فيهما في الوقت نفسه يعلنان أن هذا العالم غير مدرك وهذا يعني أنه بالنسبة لهما لا حقيقة سوي اناهما.

وإذا كانت صور المواد تظهر عندنا نتيجة لتأثير في عواطفنا الخارجية فأنه من الواضح استحالة الحديث عن عدم أدراك العالم الخارجي أننا ندركة بفضل هذا التأثير بالذات أن غليز ويتسينجي مخطئان

وأن محاكمتهما حول الاشكال تعرج بقوة لا يجوز القاء الذنب جديا عليهما أن مثل هذه الاخطاء كان يرتكبها أناس اقوي منهما بكثير في مجال الفلسفة ولكن لا يجوز عدم الانتباه الي ما يلي يستنتج مؤلفاته من حالة عدم الادراك الوهمي للعالم الخارجي أنه يجب البحث عما هو جوهري في شخصيتنا الفردية يمكن تفهم هذا الاستنتاج بصورة مزدوجة أولا يمكن فهم الشخصية علي أنه الجنس البشري كله بصورة عامة ثانيا أي فرد علي حدة ففي الحالة الاولي نصل الي مثالية كانط السامية وفي الحالة الثانية الي الاعتراف السفطائي بأن كل فرد هو مقياس لسائر الاشياء ويميل مؤلفاته الي التأويل الاخير للاستنتاج المشار اليه.

أن القبول بتعليلاته السفسطائية إنما يعني السماح بعمل أي شئ في التصوير مثلما في كل شئ سواه ولو صورت بعض الاشكال الجامدة عوضا عن المرأه ذات الرداء الازرق وهي لوحة ف ليحبه فمن يحق له أن يقول لي بأنني ابدعت لوحة غير موفقة؟ أن النساء يشكلن جزءا من العالم الخارجي الذي اعيش فيه ونحن لا ندرك هذا العالم ويجب علي التوجية الي شخصيتي لكي اصور المرأه وأن شخصيتي تضفي علي المرأة شكل بعض المكعبات المبعثرة هنا وهناك أو علي الاصح شكل بعض متوازيات الاضلاع وأن هذه المكعبات تجبر جميع زائري الصالون علي الضحك غير أن هذا ليس مصيبه اطلاقا فالجمهور يضحك فقط لانه لا يفهم لغة الفنان وعلي الفنان أن يتنازلا له ولا بأي حال من الاحوال أن الفنان الذي يمتنع عن أي تنازلت والذي لا يشرح ولا يحدثنا عن شئ يكدس قوة داخلية تنبرها ما حوله (الصفحة ٤٢ من المرجع السابق) وبإنتظار تجميع هذه القوة لا يبق سوي رسم اشكال هندسية.

وبهذه الصورة نحصل علي شئ ما مثل المعارضة المسلية لقصيدة بوشكين الي الشاعر

هل أنت راض عنه أيها الفنان الصارم؟

هل أنت راض دع الجمهور يشتمه،

ودعه يبصق علي المذبح حيث تتأرجح نارك،

وفي جموحك الطفلولي يتأرجح منصبك الثلاثي الزام تكمن هزلية هذه المعارضة في أن الفنان الصارم راض في هذه الحالة عن الهراء الفاضح ويبين ظهور مثل هذه المعارضات أن الدياليكتيك الداخلي للحياة الاجتماعية قد قدد الان نظرية الفن للفن إلي حالة من السخف الكامل.

ليس من الخير أن يكون الانسان وحيدا وأن المجديين الحاليين في الفن لا يكتفون بما ابدعه سابقوهم بل علي العكس أن النزوع الي ما هو جديد يكون مصدرا للتقدم في كثير م الاحيان ولكن ليس كل واحد قادرا علي أيجاد ما هو جديد فعلا أثناء بحثه إذا يجب امتلاكه القدرة والكفاءة في البحث عما هو جديد وأن من يكون أعمي تجاه التعليم الجديدة لحياة الاجتماعية ولن تكون لدية حقيقة أخري سوي أناه فلن يجد في بحثة عما هو جديد سوي سخف وهراء جديد ليس من الخير أن يكون الانسان وحيدا.

وهكذا يتبين أن الفن للفن في ظل الظروف الاجتماعية الراهنة يقدم ثمارا ينقصها المذاق الطيب وأن الفردية المتطرفة لعصر الانحطاط البرجوازية تغلق أمام الفنانيين جميع منابع الالهام الحقيقي فهو يجعلهم عميانا كليا تجاه ما يجري في الحجاية الاجتماعية ويدينهم بأنهم يثيرون ضوضاء غير مفيدة وذات معاناة شخصية خالية من المضمون واختلاف خالية سقيمة وبنتيجة هذا نحصل علي شئ ليس فقط غير ذي علاقة علي الاطلاق بالجمال بل وأيضا عبارة عن سخافات واضحة يمكن الدفاع عنها فقط بواسطة التشوية السفسطائي لنظرية المعروفة المثالية.

عند بوشكين يصغي الشعب البارد والمتكبر الي الشاعر المنشد بصورة غير معقولة كنت قد ذكرت أن هذه الاخذ بالاعتبار أن تغيير البارد والمتكبر لم يكن أبدا مدرجا ضمن القاموس الحي للفن الروسي وقتذاك بل أن هذه النعوت توافق كثيرا أي ممثل لذاك السواد من الشعب الذي أهلك شاعرنا العظيم بغباوته أن الناس الذن ادرجوا ضمن هذا السواد كان باستطاعتهم ان يقولوا عن انفسهم ودون أيه مبالغة مثلما يقوله سواد الشعب في قصيدة بوشكين.

نحن خائري الهمة نحن ماركرون

نحن وقحون خبثاء جاحدون

نحن خصيان باردو القلوب

نحن مفترون عبيد حمقي

وتحتشد فينا الرذائل والعيوب

لقد رأي بوشكين أنه من المضحك اعطاء دروس جزئية لهذا السواد من الشعب القليل الهمة فهو لما كان قد فيهم شيئا منهم لقد كان علي حق عندما أخذ يولي عنه بكبرياء وفي الوقت نفسه لم يكن علي حق لانه يتول عنه بما فيه الكفاية وهذا من سوء حظ الادب الروسي أن نظرة الشعب وبشكل عام الفنان غير

القادر علي تخليص ذاته من العقلية البرجوازية هو الان علي التنقيض مما نراه عند بوشكين فالان لم يعد بالامكان اتهام الشعب بالبلاهة معاينة (اتهام) ذاك الشعب الحقيقي الذي يصبح جزؤه التقدمي واعيا أكثر فأكثر بل يمكن لوم الفنانين الذين يصغن الي النداءات النبيلة الصادرة عن الشعب أن هؤلاء الفنانين مذنبون في أحسن الاحوال من حيث أن ساعاتهم قد تخلفت حوالي ثمانية عاما أنهم يرفضون ضد افضل طموحات عصرهم ويصورون أنفسهم بسذاجه بأنهم مواصلوا ذاك النضال ضد الميثالية الذي كان قد خاضة الرومانتيكيون من قبل أن علماء الجمال الاوروبيين الغربيين وعلماء الجمال الروس عندنا يتحدثون عن ميشانية الحركة الربوليتارية الراهنة عن طيبة خاطر.

هذا شئ مضحك كان ريشارد قد أظهر منذ فترة بعيدة كيف أن تهمة الميشانية الموجهة من أمثال هؤلاء السادة الي حركة الطبقة العاملة التحريرية لا اساس لها لقد رأي فاغنر بحق أن الحركة التحريرية للطبقة العاملة في ظل النظرة الجدية الي القضية هي عبارة عن النزوع لا الي الميشانية بل التحرر من الميشانية والانتقال الي الحياة الحرة الي الانسانية الفنية وهذا نزع نحو الاستمتاع الكريم بالحياة والتي لن يكون الانسان بحاجة فيها الي بذل جهود خاصة للحصول علي وسائل العيش وأن الحصول علي وسائل العيش بطريق بذل القوي الخاص هو الان مصدجر للمشاعر الميشانية أن الاهتمام الذائب بوسائل العيش قد جعلت الانسان ضعيفا وذليلا واحمقا وحولته الي كائن غير قادر لا علي الحب ولا علي الكراهية الي مواطن مستعد في كل لحظة للتضحية بأخر ذرة من اراداته الحرة فقط من أجل أن يكون اهتمامه وهمه أسهل وأن حركة البروليتاريا التحريرية الحرة تؤدي الي إزالة هذا القلق المذل والمفسد للانسان وقد وجد فاغنر أن أزالة فقط وأن تحقيق طموحات البروليتاريا التحررية هي التي ستجعل كلمات يسوع حقيقية لا تهتموا بها ستأكلون الخ[٣٠]، فهو كان له الحق بإضافة أن تحقيق ما أشير إليه فقط هو الذي سينزع عن كل تناقض بين علم الجمال والاخلاق الذي نلمسه عند انصار الفن للفن مثلا عند فلوبير كل الاسس الجدية التي يقوم عليها[٣١].

لقد اكتشف فلوبير أن الكتب الفاضلة مله وكاذبة كان محقا ولكن فقط لان فضيلة المجتمع الراهن البرجوازية هي المملة والكاذبة فالفضيلة القديمة لم تكن ل كاذبة ولا مملة في عيني فلوبير بالذات وأن كل ما يميزها عن الفضيلة البرجوازية هو أن الفردية البرجوازية كانت غريبة عليها لقد شيرنيسكي شيخماتوف

---

[٣٠] الفن واثورة فاغنر المختارات المجلد ٣ لا بريغ ١٨٨٧٣ الصفحة ٤٠
[٣١] فلوبير مذكرات الصفحة ٢٦٠

الذي كان يشغل منصب وزير التربية في عهد نيقولاي الاول رأي أن مهمة الفن كامنه في تثبيت ذاك الاعتقاد الهام بالنسبة للحياة الاجتماعية والخاصة بحيث أن الجرم يلقي العقاب اللازم علي الارض أي في المجتمع الخاضع لوصاية سيرتنسكي شيخماتوف وهذا كان بالطبع كذبا كبيرا وحقارة مملة ويعمل الفنانون بصورة فائقة وهم يولون عن مثل هذا الكذب والناءه وعندما نقرأ عند فلوبير أنه لا شئ أكثر شاعرية من الرذيلة (المصدر السابق الصفحة نفسها)

فإننا ندرك أن المغزي الحقيقي لهذه المقابلة هو مقابلة الفضيلة الدينية والمملة والكاذبة للاخلاقيين البرجوازيين من شاكلة شيرنيسكي شيمخاتوف مع الرذيلة ولكن مع إزالة تلك الانطمة الاجتماعية الناشئة منها تلك الفضيلة الدينية والمملة تزول أيضا الحاجة الاخلاقية لاضفاء سمة الكمال علي الرذيلة أكرر أن الفضيلة القديمة لم تظهر لفلوبير علي أنها دنيئة ومملة وكاذبة وأن كان قد استطاع نتيجة التدني الفظيع في مفاهيمه الاجتماعية والسياسية ومع احترامه لهذه الفضيلة وأ، يجب بسلوك نيرون الذي كان يشكل انكارا وحشيا لها ففي المجتمع الاشتراكي يصبح التولع بالفن للفن مستحيلا من الناحية المتطبقية بمقدار ما يرول فساد الاخلاق الاجتماعي الذي يعتبر الان نتيجة حتمية لسعي الطبقة المسيطرة نحو الحفاظ علي أمتيازاتهم يقول فلوبير الفن هو يشدان ملا فائدة منه وليس من الصعب أن نجد في هذه الكلمات الفكرة الاساسية لقصيدة بوشكين سواد الشعب ولكن التولع بهذه الفكرة يعني فقط انتقاضه الفنان علي النفعية الضيقة لطبقة مسيطرة معينة أو فئه ومع ازالة الطبقات تزول أيضا هذه النفعية الضيقة القريبة جدا من الجشع ولا جامع يجمع الجشع مع علم الجمال أن الحكم علي الذوق يتطلب دوما غياب اعتبارات المنفعة الشخصية عند الفرد الذي ينطبق به ولكن المنفعة الشخصية شئ والمنفعة (المصلحة) الاجتماعية شئ أخر وأن الطموح عند الانسان لكي يكون نافعا للمجتمع هذا الطموح الكامن في أساس الفضيلة القديمة وهو مصدر للتفاني وأنه لمن السهل جدا أن يصبح العمل المتفاني وهذا ما يدل عليه تاريخ الفن موضوعا للتصوير الحمالي ويكفي نذكر اغاني الشعوب البدائية أو لكي نذهب أبعد تذكر النصب التذكاري لهارموديوس وأريستوجيتون في اثينا.

كان المفكرين القدماء مثلا افلاطون وارسطو يفهمون كيف بذل الانسان عندما تتحصر جهودة وقواه كلها في الاهتمام بالعيش ويدرك هذه النقطة ايديولوجية البرجوازية المعاصرين أيضا فهم أيضا يرون أنه من الضروري نزع العبء المهين للصعوبات الاقتصادية الدائمة عن كاهل الانسان أنهم يرون حل المسألة مثلما رآه المفكرين القدماء استبعاد المنتجين من قبل حفنه غير كبيرة من الصفوة المحظوظة

القريبة إلي حد ما من المثل الاعلي الرجل المتفوق ولكن إذا كان هذا الحل محافظا علي عصر افلاطون وارسطو فهو في الوقت الحاضر رجعي للغاية وإذا كان اليونانيون مالكو العبيد المحافظون معاصرو افلاطون قد استطاعوا الاعتماد علي فكرة أنهم سيتمكنون من الاحتفاظ بالهيمنة استنادا إلي شجاعتهم الخاصة فإن الدعاة الحاليين لاستبعاد الجماهير الشعبية ينظرون نظرة الشك إلي بسأله المستغلين من الوسط البرجوازي لذا فهم يحملون بظهور أنسان متفوق عبقري علي رأس الدولة بحيث سيتمكن بقوة ادرادته الحديدية من تثبيت البناء المتأرجح للسيطرة الطبقية وأن ممثلي الفن الاحتياطي الذين ليست غريبة عنهم المصالح السياسية غالبا ما يظهرون كمعجبين متحمسين بنابليون الاول.

وإذا كان رينان بحاجة إلي حكومة قوية بإمكانها إجبار الريفيين الطيبين علي العمل عوضا عنه بينما هو يستسلم للتأملات فإن علماء الجمال الحاليين بحاجة ماسة إلي ذاك النظام الاجتماعي الذي بإمكانه إجبار البروليتاريا علي لعمل في الوقت الذي يستلمون فيه هم للمتعة العغذبة مثل رسم وتلوين المكعبات والاشكال الهندسية الاخري وأن مثل أولئك الناس غير القادرين عضويا علي القيام بأي عمل جدي ينظرون السخط المخلص للغاية إلي فكرة تحقيق نظام اجتماعي لن يكون فيه عاطلون إطلاقا.

عندما تعيش مع الذئاب يجب أن تعوي معهم أن علماء الجمال المعاصرين الذين يحاربون الميشانية بالاقوال نراهم يسجدون لبرج الثورة الذهبي بصورة ليست أسوأ من سجود الميشاني العادي جدا يقول موكلير يعتقدون أنه ثمة حركة في مجال الفن وفي الواقع ثمة حركة في بورصة اللوحات التي تجري فيها المضاربات حول الاعمال الرائعة التي لم تنشر كذلك (المصدر السابق الصفحة ٣١٩- ٣٢٠) وأضيف عابرة أن هذه المضاربه يعود سببها الي ذاك الركض المحموم وراء الجديد الذي يستسلم له معظم الفنانين الحاليين فالناس يطمحون دوما إلي ما هو جديد لان ما هو قديم لا يلبي احتياجاتهم وأن العديد جدا من الجمهور لا يزال يتمسك بالقديم وهذا يجعل عبقريتهم الخاصة غير منشورة والذي يدفعهم إلي الانتقاضة ضد القديم ليست الحب لفكرة جديدة بل هو الحب الذي يكنونه لتلك الحقيقة الوحيدة لتلك الانا الحبيبة ولكن مثل هذا الحب لا لهم الفنان بل فقط للنظر من الناحية النفعية حتي إلي معبود بلفدير ويواصل مووكلير كلامه : أن مسألة النقود تمتزح بمسألة الفن بقوة هائلة بحيث يشعر النقد الفني كما لو كان قد حوصر بشده أن أفضل النقاد لا يمكنهم التعبيير عما يفكرون به ويفصح آخرون فقط عما يرونه مناسبا في حالة معينة نظرا لانه وكما هو معروف يجب علي الانسان أن يعيش كتاباته أنني لا أقول بأن يجب الانزعاج من هذا ولكن لا يمنعنا من ان ندرك صعوبة القضية (المصدر السابق الصفحة ٣٢١).

نحن نري أن الفن لاجل الفن قد تحول إلي لاجل المال أن القضية التي تثير موكلير تنحصر في تحديد السبب الذي حدث هذا من أجله وليس من الصعب تحديدة كان ثمة زمان مثلا العصور الوسطي عندما كان يجري التبادل بفائض الانتاج فقط.

كان ثمة أيضا زمان آخر عندما كانت كل المنتجات وكل منتجات الصناعة وليس فقط الفائض إلي نطاق التجارة وحيث كان الانتاج تابعا كليا للتبادل.

وأخيرا أتي زمن اصبح فيه مادة التبادل والمساومة كل ما كان الناس يرونه غير قابل لكل هذا ففي هذا الزمن أصبح بالامكان المتاجرة بتلك الاشياء التي كانت سابقا تنقل ولا تعرض للتبادل تهدي ولا تباع تكتسب ولا تشتري الفضيلة والحب والاعتقاد والمعرفة والضمير لقد أصبح كل شيئ خاضعا للتجارة أخيرا أنه زمن الفساد العام زمن المأجوريه والبيع الشامل أو حسب تعبير لغة الاقتصاد السياسي الزمن الذي أصبح فيه كل شئ ماديا كان أو معنويا قيمة قابلة للبيع وللعرض في السوق بغية تقدير القيمة الفعلية[٣٢].

* هل يمكن الاستغراب من أن يصبح الفن أيضا سلعة للبيع في زمن المتاجرة الشاملة

لا يزيد موكلير أن يقول : هل يجب الامتعاض من هذا وليست دي أيضا الرغبة بتقويم هذه الظاهرة من الزاوية الاخلاقية أنني أسعي حسب التعبير المعروف ألا أبكي أو أضحك بل أن أفهم أنا لا أقول أنه يجب علي الفنانين المعاصرين أن يستوحوا أماني البروليتاريا التحررية كلا فإذا كان علي شجرة التفاح أن تحمل تفاحا وشحرة الاجاص فنعد ذاك يجب علي الفنانين المناصرين للبرجوازية أن يقفوا ضد الاماني المشار إليها أن الفن زمن الانحطاط يجب أن يكون منحطا هذا حتمي تماما وكان من العبث أن نمتص من هذا ولكن كان البيان الشيوعي محقا عندما قال : في تلك الفترات عندما يقترب نضال الطبقات من النقطة الحاسمة تصل عملية التفسح في وشك الطبقة المسيطرة وضمن المجتمع القديم بأسره تلك الدرجة القوية بحيث أن جزء صغيرا من الطبقة المسيطرة فينفصل عنها وينضم إلي الطبقة الثورية حاملة رايه المستقبل مثلما انضم جزء من النبلاء إلي البرجوازية في الماضي ينتقل جزء من البرجوازية الان إلي البروليتاريا وبالذات البرجوازيون – الايديولوجيون الذين ارتفعوا إلي مستوي التفهم النظري لمجموع مسار الحركة التاريخية.

---

[٣٢] كارل ماركس بؤس الفلسفة الصفحة ٣-٤.

نجد القليل جدا من الفنانين في صفوف البرجوازيين – الايديولوجيين المنفصلين إلي جانب البروليتاريا وهذا يعود علي الارجح إلي أنه يمكن الارتفاع إلي مستوي الفهم النظري لمجمل الحركة التاريخية فقط بالنسبة لاولئك الذين يفكرون بينما الفنانون المعاصرون يختلفون مثلا عن سادة النهضة العظام فهم يعملون فكرهم قليلا جدا[٣٣].

ولكن مهما كان الوضع فإنه يمكن بثقة أ كل موهبة فنية تستطيع أن تزيد قولها فيما إذا كانت متشربة بأفكار عصرنا التحررية العظمي يجب فقط أن تنفذ هذه الافكار إلي لحمة ودمه وأن يعبر عنها كفنان[٣٤]. وينبغي أيضا أن يحسن تقويم مدرسة الحداثة الفنية عند أيديولوجي البرجوازية الحاليين أن الطبقة المسيطرة الان هي في وضع اصبح فيه السير إلي أمام إنما يعني بالنسبة لها الانحدار وأن جميع مفكريها يشاطرونها هذا الرأي وأن المجلين منهم بالذات اولئك الذين انحطوا عن مستوي كل من سبقهم.

عندما عبرت عن النظرات المطروحة هنا تقدم السيد لوناتشارسكي ببعض الاعتراضات ضدي وأنني سأتناول اهما الان.

أولا، استغرب من أنني كما لو كنت اعترف بوجود مقياس مطلق للجمال أنه لا وجود لمثل هذا المقياس كل شئ يجري كل شئ يتغير وتتغير أيضا مفاهيم الناس عن الجمال لذا ليست لدينا الامكانية للبرهنة علي أن الفن المعاصر يعاني في الواقع من أزمة قبح.

غير أنني اعترضت واعترض علي أنه لا وجود برأيي المقياس مطلق للجمال كما أنه يستحيل وجودة أن مفاهيم الناس حول الجمال تتغير بلا شك في مسار العملية التاريخية ولكن إذا لم يكن هناك مقياس مطلق للجمال وإذا كانت جميع مقاييسه فهذا لا يعني بعد أننا نفتقد لايه امكانية موضوعية للحكم حول ما إذا كان المعني الفني المقصود جيدا أم لا لنفترض أن الفنان يريد تصوير امرأة ذي رداء أزرق فإذا كان ما يصورة علي لوحته شيشبه في الواقع تلك المرأة فإننا سنقول بأنه قد نمكن من إيداع لوحة جيدة وإذا

---

[٣٣] نحن نتناول هنا مسألة النقص في الثقافة العامة التي تسحب علي أكثرية الفنانين وسوف تكشفون في ظل الاختلاف الشخصي معهم بأنهم جهله بشكل عام عاجزون أو لا مبالون تجاه التناقضات الفكرية والاحكام الدرامتيكية المعاصرة أنهم يعملون بجد جهيد وبعيدا عن أيه اضطرابات اجتماعية مدركة أنهم في حالة من الانطواء ضمن قضايا تكنيكية تمس في معظمها الجانب الخارجي المادي من التصوير اكثر مما لمس المغزي العام والتأثير العقلي حول التصوير المعاصر الفني ١٤-١٥ باريس ١٩١٢.

[٣٤] أنني أشير هنا وبكل سرور الي فلوبير فهو قد كتب إلي جورج صاند أنني أري أن الشكل والجوهر ماهيتان لا يمكن لاحداهما أن توجد دون الاخري (المراسلات السلسلة الرابعة الصفحة ٢٥٢) وليس فنانا ذاك الذي يعتبر أنه من الممكن التضحية بالشكل (لاجل فكرة) حتي ولو كان فنانا فيما مضي.

عوضا عن المرأة ذات الرداء الازرق عدة اشكال هندسية زرقاء في بعض الاماكن فإننا سنقول بأنه قد رسم حسب هواه ورسم كل شئ فيما عدا اللوحة الجيدة كلما كان التنفيذ متطابقا مع المعني بصورة أكثر أو لكي نستخدم نعبيرا عاما أكثر كلما كان الشكل في المؤلف الفني متطابقا مع فكرته يكون هذا المؤلف ناجحا أكثر هذا هو المقياس الموشوعي ولهذا السبب بالذات يحق لنا التأكيد علي أن رسومات ليوناردو افنتشي مثلا أفضل من رسومات فيمستو كلوس الصغير الذي يلطخ الورقة لاجل المتعة الخاصة عندما رسم ليوناردو دافنشي مثلا العجوز ذو اللحية نري أن الذي يظهر أمامنا اثناء رؤية الرسمة عجوز فعلا لدرجة أننا نشعر وكأننا أمام عجوز حي وعندما يرسم فيميستوكلوس مثل هذا العجوز فإننا سنفعل أفضل فيما إذا وقعنا تلاقيا لسوء التفاهم هذا عجوز ذو لحية وليس شيئا آخر أن السيد لوناتشارشكي بتأكيده علي أنهم يستحيل وجود مقياس موضوعي لجمال إنما يرتكب ذاك الاثم الذي كان الذاتية المتطرفة وأنه من غير المفهوم بالنسبة لي اطلاقا كيف يمكن ارتكاب هذا الاثم من قبل انسان يعتبر نفسه ماركسيا.

يمكن إضافة أن مصطلح الجمال قد استخدمته هنا بالمعني الواسع للغاية أن رسم عجوز بلحية بصورة رائعة لا يعني رسم الجمال أي رسم عجوز جميل أن نطاق الفن اوسع بثير من نطاق الجمال ولكن في الاحوال يمكن استخدام المقياس الذي ذكرته : مطابقة الشكل مع الفكرة أكد السيد لوناتشارسكي (فيما إذا كنت قد فهمته بصورة صحيحة) أن الشكل يمكنه أن يتطابق كذلك وبصورة كليه مع فكرة خاطئة غير أنه لا يمكنني الموافقة علي هذا لنتذكر مسرحية دي كيوريل وجبه الاسد ويمكن في أساس هذه المسرحية كما نعرف تلك الفكرة الخاطئة حول أن رب العمل يتعامل مع عماله مثلما يتعامل الاسد مع بنات أوي التي تقتات مما يتبقي من مائدة الملك وبتساءل المرء هل كان باستطاعتة دي كيوريل التعبير بصورة صادقة في مسرحيته عن هذه الفكرة الخاطئة كلا أن هذه الفكرة خاطئة لانها تتناقص مع العلاقات الفعلية بين رب العمل وعماله وأن تصويرها في مؤلف فني إنما يعني تشوية الواقع وعندما يشوه المؤلف الفني الواقع فهذا يعني أنه فاشل ولهذا السبب بالذات أن وجبة الاسد أدني بكثير من موهبة دي كيوريل مثلما هو للسبب ذاته تبدو مسرحية عند ابواب الملوك أدني بكثير من موهبة غامسون.

ثانيا، يلومني السيد لونا تشارسكي لموضوعيتي المفرطة في العرض فهو علي ما يظهر قد وافق علي أن شجرة التفاح يجب أن تحمل تفاحا وشجرة الاجاص أجاصا ولكنه لاحظ أنه يوجد من بين الفنانين المشايعين للنظرة البرجوازية فنانون مترددون وأنه يجب اقناع عؤلاء المترددين وليس تركهم للقوة المعنوية للتأثيرات البرجوازية.

أنني اصرح بأن هذا مفهوم بنسبة أقل من اللوم لقد قلت في تقريري المجز وأظهرت أن الفن المعاصر يتهاوي[٣٥]، لا يمكن لاي انسان يحب الفن بإخلاص أن يقف موقف اللامبالاة تجاه سبب هذه الظاهرة وأنا قد اشرت في هذا الصدد إلي ذاك الظروف الذي تتمسك به أكثرية الفنانين الحاليين بوجهة النظر البرجوازية بحيث تظل بعيدة عنهم كليا افكار عصرنا التحررية وبتساؤل المرء كيف يمكن لهذا التوجية أن يؤثر في.

المترددين إذا كان مقتنعا فعلية أن يوقظ المترددين للانتقال إلي وجه نظر البروليتاريا وهذا كل ما يمكن المطالبة به من التقرير الملخص والمكرس لدراسة مسألة الفن وليس لعرض مبادئ الاشتراكية والدفاع عنها.

وأخيرا ولكن ليس أقل أهمية يجد السيد تشارسكي الذي يري أنه من المستحيل البرهنة علي أنحطاط الفن البرجوازي يجد أنه كان من الممكن أن أتصرف بصورة عقلانية فيما لو عارضت المثل البرجوازية بنظام متماسكات من المفاهيم المناقضة لها (هكذا عبر عن رأيه حسبما أذكر) وهو قد ذكر للقراء أن مثل هذا النظام سيتم وضعه مع الزمن أن مثل هذا الاعتراض يفوق فهمي بصورة كلية وإذا كان هذا النظام سيتم وضعه فمن الواضح أنه غير موجود بعد وإذا كان غير موجود فكيف كان باستطاعتي مجابهة النظرات البرجوازية به فما هو هذا النظام المتماسك من المفاهيم أن الاشتراكية العملية المعاصرة تمثل بلا شك نظرية متماسكة كليا وهي تملك تلك الميزة والافضلية لو أصبحت في موضوع الفن والحياة الاجتماعية اعرض تأليم الاشتراكية العملية المعاصرة مثلا نظرية القيمة الزائدة من الجيد فقط أنه يظهر في وقته وفي مكانة.

يبدو أنه من الممكن أن يكون السيد لوناتشارسكي قد قصد بالنظام المتماسك من المفاهيم تلك الاعتبارات والتصورات حول الثقافة البروليتاريا والتي كان قد نشرها في الصحافة منذ فترة غير بعيدة زميله

---

[٣٥] أخشي أن يبرز هنا أيضا سوء تفاهم أن كلمة ت يتهاوي تعني عندي العملية الكلية وليس المقصود ظاهرة واحدة وهذه العملية لم تنته بعد كليا مثلما لم تنته بعد العملية الاجتماعية لسقوط النظام البرجوازي لذا كان من المستغرب التفكير بأن المفكرين البرجوازيين المعاصرين قد اصبحوا غير قادرين اطلاقا علي تقديم مؤلفات فنية فذه.
أن مثل هذه المؤلفات واردة بالطبع الان ايضا غير أن فرض ظهورها يتناقص بصورة مروعة عدا عن هذا تحمل حتي هذه المؤلفات الفذه بالذات طابع عصر الانحطاط لتأخذ مثلا الثلاثي الروسي المذكور اعلاه إذا كان السيد فليوسوف يفتقد إلي الموهبة في كل المجلات فإن السيد هيبيوس يملك موهبة فنية بعض الشئ بينما السيد ميريجيكوفسكي فنان موهوب جدا غير أنه من السهل رؤية أن روايته الاخيرة مثلا (اسكندر الاول) قد أفسدها هوسه الديني بصورة لا يمكن اصلاحها وليس هذا الهوس بدورة سوي ظاهرة كان يتم بها عصر الانحطاط ففي تلك العصور لا يمكن لاصحاب المواهب الكبيرة أن يقدموا ما يمكنهم تقديمة في ظل ظروف اجتماعية أكثر ملاءمة.

في الفكر السيد بوغد انوف وفي مثل هذه الحالة كان اعتراضه الاخير ينحصر في أنه لو كنت قد تهيأت وأعددت نفسي أكثر فيما لو كان تعلمت علي السيد بوغدا نوف.

شكرا للنصيحة غير أنني لا أعتزم الاخذ بها وأنني أتوجه إلي كل من أهتم بكراس السيد بوغدا نوف حول الثقافية البروليتاريا وبسبب انعدام الخبرة لديهم واذكرهم أن هذا الكراس كان قد تعرض للسخرية بصورة ناجحة وكافية في مجله العالم المعاصر من قبل زميل الفكر ومقرب من السيد لوناتشارسكي هو السيد الكسندر.

Art and social life[36]

I

The relation of art to social life is a question that has always figured largely in all literatures that have reached a definite stage of development. Most often, the question has been answered in one of two directly opposite senses.

Some say: society is not made for the artist, but the artist for society. The function of art is to assist the development of man's consciousness, to improve the social system.

Others emphatically reject this view. In their opinion, art is an aim in itself; to, convert it into a means of achieving any extraneous aim, even the most noble, is to lower the dignity of a work of art.

The first of these two views wa s vividly reflected in our progressive literature of the sixties. To say nothing of Pisarev, whose extreme one-sidedness almost turned it into a caricature, one might mention Chernyshevsky and Dobrolyubov as the most thorough-going advocates of this view in the critical literature of the time. Chernyshevsky wrote in one of his earliest critical articles:

"The idea of 'art for art's sake' is as strange in our times as 'wealth for wealth's sake', 'science for science's sake', and so forth. All human activities must serve mankind if they are not to remain useless and idle occupations. Wealth exists in order that man may benefit by it; science exists in order to be man's guide; art, too, must serve some useful purpose and not fruitless pleasure." In Chernyshevsky's opinion, the value of the arts, and especially of "the most serious of them," poetry, is determined by the sum of knowledge they disseminate in society. He says: "Art, or it would be better to say poetry (only poetry, for the other arts do very little in this respect), spreads among the mass of the reading public an enormous amount of knowledge and, what is still more important, familiarises them with the concepts worked out by science – such is

[36] The work here presented to the reader is a recast of a lecture which I delivered, in Russian, in Liège and Paris in November of this year (1912). It has therefore to some degree retained the form of an oral delivery. Towards the end of the second part I shall examine certain objections addressed to me publicly in Paris by Mr. Lunacharsky concerning the criterion of beauty. I replied to them verbally at the time, but I consider it useful to discuss them in the press.

poetry's great purpose in life." [37] The same idea is expressed in his celebrated dissertation, The Aesthetic Relation of Art to Reality. According to its 17th thesis, art not only reproduces life but explains it: its productions very often "have the purpose of pronouncing judgement on the phenomena of life."

In the opinion of Chernyshevsky and his disciple, Dobrolyubov, the function of art was, indeed, to reproduce life and to pass judgement on its phenomena. [38] And this was not only the opinion of literary critics and theoreticians of art. It was not fortuitous that Nekrasov called his muse the muse of "vengeance and grief." In one of his poems the Citizen says to the Poet:

Thou poet by the heavens blessed,
Their chosen herald! It is wrong
That the deprived and dispossessed
Are deaf to your inspired song.
Believe, men have not fallen wholly,
God lives yet in the heart of each
And still, though painfully and slowly,
The voice of faith their souls may reach.
Be thou a citizen, serve art.
And for thy fellow-beings live,
To them, to them thy loving heart
And all thy inspiration give.

In these words the Citizen Nekrasov sets forth his own understanding of the function of art. It was in exactly the same way that the function of art was understood at that time by the most outstanding representatives of the plastic arts – painting, for example. Perov and Kramskoi, like Nekrasov, strove to be

[37] N. G. Chernyshevsky, Collected Works, 1906 ed., Vol. I, pp. 33-34.

[38] This opinion was partly a reiteration and partly a further development of the views formulated by Belinsky towards the end of his life. In his article, "A View of Russian Literature of 1847," Belinsky wrote: "The highest and most sacred interest of society is its own welfare, equally extended to each of its members. The road to this welfare is consciousness, and art can promote consciousness no less than science. Here science and art are equally indispensable, and neither science can replace art, nor art replace science." But art can develop man's knowledge only by "passing judgement on the phenomena of life." Chernyshevsky's dissertation is thus linked with Belinsky's final view of Russian literature.

"citizens" in serving art; their works, like his, passed "judgements on the phenomena of life." **(39)**

The opposite view of the function of creative art had a powerful defender in Pushkin, the Pushkin of the time of Nicholas I. Everybody, of course, is familiar with such of his poems as The Rabble and To the Poet. The people plead with the poet to compose songs that would improve social morals, but meet with a contemptuous, one might say rude, rebuff:

Begone, ye pharisees! What cares
The peaceful poet for your fate?
Go, boldly steep yourselves in sin:
With you the lyre will bear no weight.
Upon your deeds I turn my back.
The whip, the dungeon and the rack
Till now you suffered as the price
For your stupidity and vice
And, servile madmen, ever shall!

Pushkin set forth his view of the mission of the poet in the much-quoted words:

No, not for worldly agitation,
Nor worldly greed, nor worldly strife,
But for sweet song, for inspiration,
For prayer the poet comes to life.

Here the so-called theory of art for art's sake is formulated in the most striking manner. It was not without reason that Pushkin was cited so readily and so often by the opponents of the literary movement of the sixties.

---

(39) Kramskoi's letter to V. V. Stasov from Mentone, April 30, 1884, shows that he was strongly influenced by the views of Belinsky, Gogol, Fedotov, Ivanov, Chernyshevsky, Dobrolyubov, Perov (Ivan Nikolayevich Kramskoi, His Life, Correspondence and Critical Articles, St. Petersburg, 1888, p. 487). It should be observed, however, that the judgements on the phenomena of life to be met with in Kramskoi's critical articles are far inferior in lucidity to those which we find, for example, in G. I. Uspensky, to say nothing of Chernyshevsky and Dobrolyubov.

Which of these two directly opposite views of the function of art is to be considered correct?

In undertaking to answer this question, it must first be observed that it is badly formulated. Like all questions of a similar nature, it cannot be approached from the standpoint of "duty." If the artists of a given country at one period shun "worldly agitation and strife," and, at another, long for strife and the agitation that necessarily goes with it, this is not because somebody prescribes for them different "duties" at different periods, but because in certain social conditions they are dominated by one attitude of mind, and by another attitude of mind in other social conditions. Hence, if we are to approach the subject correctly, we must look at it not from the standpoint of what ought to be, but of what actually is and has been. We shall therefore formulate the question as follows:

What are the most important social conditions in which artists and people keenly interested in art conceive and become possessed by the belief in art for art's sake?

As we approach the answer to this question, it will not be difficult to answer another, one closely connected with it and no less interesting, namely:

What are the most important social conditions in which artists and people keenly interested in art conceive and become possessed by the so-called utilitarian view of art, that is, the tendency to attach to artistic productions the significance of "judgements on the phenomena of life"?

The first of these two questions impels us once again to recall Pushkin.

There was a time when he did not believe in the theory of art for art's sake. There was a time when he did not avoid strife, in fact, was eager for it. This was in the period of Alexander I. At that time he did not think that the "people" should be content with the whip, dungeon and rack. On the contrary, in the ode called Freedom, he exclaimed with indignation:

Unhappy nation! Everywhere

Men suffer under whips and chains,

And over all injustice reigns,

And haughty peers abuse their power

And sombre prejudice prevails.

But then his attitude of mind radically changed. In the days of Nicholas I he espoused the theory of art for art's sake. What was the reason for this fundamental change of attitude?

The reign of Nicholas I opened with the catastrophe of December 14, which was to exert an immense influence both on the subsequent development of our "society" and on the fate of Pushkin personally. With the suppression of the "Decembrists," the most educated and advanced representatives of the "society" of that time passed from the scene. This could not but considerably lower its moral and intellectual level. "Young as I was," Herzen says, "I remember how markedly high society declined and became more sordid and servile with the ascension of Nicholas to the throne. The independence of the aristocracy and the dashing spirit of the Guards characteristic of Alexander's time – all this disappeared in 1826." It was distressing for a sensitive and intelligent person to live in such a society. "Deadness and silence all around," Herzen wrote in another article: "All were submissive, inhuman and hopeless, and moreover extremely shallow, stupid and petty. He who sought for sympathy encountered a look of fright or the forbidding stare of the lackey; he was shunned or insulted." In Pushkin's letters of the time when his poems The Rabble and To the Poet were written, we find him constantly complaining of the tedium and shallowness of both our capitals. But it was not only from the shallowness of the society around him that he suffered. His relations with the "ruling spheres" were also a source of grievous vexation.

According to the touching and very widespread legend, in 1826 Nicholas I graciously "forgave" Pushkin the political "errors of his youth," and even became his magnanimous patron. But this is far from the truth. Nicholas and his right-hand man in affairs of this kind, Chief of Police Benkendorf, "forgave" Pushkin nothing, and their "patronage" took the form of a long series of intolerable humiliations. Benkendorf reported to Nicholas in 1827: "After his interview with me, Pushkin spoke enthusiastically of Your Majesty in the English Club, and compelled his fellow diners to drink Your Majesty's health. He is a regular ne'er-do-well, but if we succeed in directing his pen and his tongue, it will be a good thing." The last words in this quotation reveal the secret of the "patronage" accorded to Pushkin. They wanted to make him a minstrel of the existing order of things. Nicholas I and Benkendorf had made it their aim to direct Pushkin's unruly muse into the channels of official morality. When, after Pushkin's death, Field Marshal Paskevich wrote to Nicholas: "I am sorry for Pushkin as a writer," the latter replied: "I fully share your opinion, but in all

fairness it may be said that in him one mourns the future, not the past." [40] This means that the never-to-be-forgotten emperor prized the dead poet not for the great things he had written in his short lifetime, but for what he might have written under proper police supervision and guidance. Nicholas had expected him to write "patriotic" works like Kukolnik's play The Hand of the All-Highest Saved Our Fatherland. Even so unworldly a poet as V. A. Zhukovsky, who was withal a very good courtier, tried to make him listen to reason and inspire him with respect for conventional morals. In a letter to him dated April 12, 1826, he wrote: "Our adolescents (that is, all the ripening generation), poorly educated as they are, and therefore with nothing to buttress them in life, have become acquainted with your unruly thoughts clothed in the charm of poetry; you have already done much harm, incurable harm. This should cause you to tremble. Talent is nothing. The chief thing is moral grandeur..." [41] You will agree that, being in such a situation, wearing the chains of such tutelage, and having to listen to such instruction, it is quite excusable that he conceived a hatred for "moral grandeur," came to loathe the "benefits" which art might confer, and cried to his counsellors and patrons:

Begone, ye pharisees! What cares
The peaceful poet for your fate?

In other words, being in such a situation, it was quite natural that Pushkin became a believer in art for art's sake and said to the Poet, in his own person:

You are a king, alone and free to go
Wherever your unfettered mind may lead,
Perfecting, fostering the children of your muse,
Demanding no reward for noble deed.

Pisarev would have taken issue with me and said that Pushkin the poet addressed these vehement words not to his patrons, but to the "people." But the real people never came within the purview of the writers of that time. With Pushkin, the word "people" had the same meaning as the word which is often to be found in his poems: "crowd." And this latter word, of course, does not refer to the labouring masses. In his Gypsies Pushkin describes the inhabitants of the stifling cities as follows:

---

[40] P. Y. Shchogolev, Pushkin, Essays, St. Petersburg, 1912, p. 357.
[41] Ibid., p. 241.

Of love ashamed, of thought afraid,

Foul prejudices rule their brains.

Their liberty they gladly trade

For money to procure them chains.

It is hard to believe that this description refers, say, to the urban artisans.

If all this is true, then the following conclusion suggests itself:

The belief in art for art's sake arises wherever the artist is at odds with his social environment.

It might be said, of course, that the example of Pushkin is not sufficient to justify such a conclusion. I will not controvert or gainsay this. I will give other examples, this time borrowed from the history of French literature, that is, the literature of a country whose intellectual trends – at least down to the middle of the last century – met with the broadest sympathy throughout the European continent.

Pushkin's contemporaries, the French romanticists, were also, with few exceptions, ardent believers in art for art's sake. Perhaps the most consistent of them, Théophile Gautier, abused the defenders of the utilitarian view of art in the following terms:

"No, you fools, no, you goitrous cretins, a book cannot be turned into gelatine soup, nor a novel into a pair of seamless boots... By the intestines of all the Popes, future, past and present: No, and a thousand times no!... I am one of those who consider the superfluous essential; my love of things and people is in inverse proportion to the services they may render." **(42)**

In a biographical note on Baudelaire, this same Gautier highly praised the author of the Fleurs du mal for having upheld "the absolute autonomy of art and for not admitting that poetry had any aim but itself, or any mission but to excite in the soul of the reader the sensation of beauty, in the absolute sense of the term" ("l'autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettait pas que la poésie eût d'autre but qu'elle même et d'autre mission à remplir que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau; dans le sens absolu du terme").

How little the "idea of beauty" could associate in Gautier's mind with social and political ideas, may be seen from the following statement of his:

---

(42) Preface to M-lle de Maupin.

"I would very gladly (très joyeusement) renounce my rights as a Frenchman and citizen for the sake of seeing a genuine Raphael or a beautiful woman in the nude."

That, surely, is the limit. Yet all the Parnassians (les parnassiens) would probably have agreed with Gautier, though some of them may have had certain reservations concerning the too paradoxical form in which he, especially in his youth, expressed the demand for the "absolute autonomy of art."

What was the reason for this attitude of mind of the French romanticists and Parnassians? Were they also at odds with their social environment?

In an article Théophile Gautier wrote in 1857 on the revival by the Théâtre Français of Alfred de Vigny's play Chatterton, he recalled its first performance on February 12, 1835. This is what he said:

"The parterre before which Chatterton declaimed was filled with pallid, long-haired youths, who firmly believed that there was no dignified occupation save writing poems or painting pictures... and who looked on the 'bourgeois' with a contempt hardly equalled by that which the fuchses of Heidelberg and Jena entertain for the philistine." **(43)**

Who were these contemptible "bourgeois"?

"They included," Gautier says, "nearly everybody – bankers, brokers, lawyers, merchants, shopkeepers, etc. – in a word, everyone who did not belong to the mystical cénacle [that is, the romanticist circle. – G.P.] and who earned their living by prosaic occupations." **(44)**

And here is further evidence. In a comment to one of his Odes funambulesques, Theodore de Banville admits that he too had been afflicted with this hatred of the "bourgeois." And he too explains who was meant by the term. In the language of the romanticists, the word "bourgeois" meant "a man whose only god was the five-franc piece, who had no ideal but saving his own skin, and who, in poetry, loved sentimental romance, and in the plastic arts, lithography." **(45)**

Recalling this, de Banville begs his reader not to be surprised that his Odes funambulesques – which, mark, appeared towards the very end of the romantic

---

(43) Histoire du romantisme, Paris, 1895, pp. 153-54.
(44) Ibid., p. 154.
(45) Les odes funambulesques, Paris, 1858, pp. 294-95.

period – treated people as unmitigated scoundrels only because they led a bourgeois mode of life and did not worship romantic geniuses.

These illustrations are fairly convincing evidence that the romanticists really were at odds with their bourgeois social environment. True, there was nothing dangerous in this to the bourgeois social relationships. The romanticist circles consisted of young bourgeois who had no objection to these relationships, but were revolted by the sordidness, the tedium and the vulgarity of bourgeois existence. The new art with which they were so strongly infatuated was for them a refuge from this sordidness, tedium and vulgarity. In the latter years of the Restoration and in the first half of the reign of Louis Philippe, that is, in the best period of romanticism, it was the more difficult for the French youth to accustom themselves to the sordid, prosaic and tedious life of the bourgeoisie, as not long before that France had lived through the terrible storms of the Great Revolution and the Napoleonic era, which had deeply stirred all human passions. **(46)** When the bourgeoisie assumed the predominant position in society, and when its life was no longer warmed by the fire of the struggle for liberty, nothing was left for the new art but to idealise negation of the bourgeois mode of life. Romantic art was indeed such an idealisation. The romanticists strove to express their negation of bourgeois "moderation and conformity" not only in their artistic works, but even in their own external appearance. We have already heard from Gautier that the young men who filled the parterre at the first performance of Chatterton wore long hair. Who has not heard of Gautier's own red waistcoat, which made "decent people" shiver with horror? For the young romanticists, fantastic costume, like long hair, was a means of drawing a line between themselves and the detested bourgeois. The pale face was a similar means: it was, so to speak, a protest against bourgeois satiety.

---

(46) Alfred de Musset describes this disharmony in the following words: "Dès lors se formèrent comme deux camps: d'une part les esprits exaltés, souffrants; toutes les âmes expansives, qui ont besoin de l'infini, plièrent la tête en pleurant, ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frêles roseaux sur un océan d'amertume. D'une autre part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives, et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et un éclat de rire, l'un venant de l'âme, l'autre du corps." ("Two camps, as it were, formed: on one side, exalted and suffering minds, expansive souls who yearn for the infinite bowed their heads and wept, wrapped themselves in morbid dreams, and one saw nothing but frail reeds in an ocean of bitterness. On the other, men of the flesh remained erect, inflexible, giving themselves over to positive pleasures and knowing no care but the counting of their money. Nothing but sobs and bursts of laughter – the former coming from the soul, the latter from the body.") La confession d'un enfant du siècle, p. 10.

Gautier says: “In those days it was the prevailing fashion in the romantic school to have as pallid a complexion as possible, even greenish, almost cadaverous. This lent a man a fateful, Byronic appearance, testified that he was devoured by passions and remorse. It made him look interesting in the eyes of women.” **(47)** Gautier also tells us that the romanticists found it hard to forgive Victor Hugo his respectable appearance, and in private conversation often deplored this weakness of the great poet, “which made him kin with mankind, and even with the bourgeoisie.” **(48)** It should be observed, in general, that the effort to assume a definite outward appearance always reflects the social relationships of the given period. An interesting sociological inquiry could be written on this theme.

This being the attitude of the young romanticists to the bourgeoisie, it was only natural that they were revolted by the idea of “useful art.” In their eyes, to make art useful was tantamount to making it serve the bourgeoisie whom they despised so profoundly. This explains Gautier’s vehement sallies against the preachers of useful art, which I have just cited, whom he calls “fools, goitrous cretins” and so on. It also explains the paradox that in his eyes the value of persons and things is in inverse proportion to the service they render. Essentially, all these sallies and paradoxes are a complete counterpart of Pushkin’s:

Begone, ye pharisees! What cares

The peaceful poet for your fate?

The Parnassians, and the early French realists (the Goncourt brothers, Flaubert, etc.) likewise entertained an infinite contempt for the bourgeois society around them. They, too, were untiring in their abuse of the detested “bourgeois.” If they printed their writings, it was not, they averred, for the benefit of the general reading public, but for a chosen few, “pour les amis inconnus” **(49)**, as Flaubert puts it in one of his letters. They maintained that only a writer who was devoid of serious talent could find favour with a wide circle of readers. Leconte de Lisle held that the popularity of a writer was proof of his intellectual inferiority (signe d’infériorité intellectuelle). It need scarcely be added that the

(47) Op. cit., p. 31.
(48) Ibid., p. 32.
(49) “For unknown friends.” – Ed.

Parnassians, like the romanticists, were staunch believers in the theory of art for art's sake.

Many similar examples might be given. But it is quite unnecessary. It is already sufficiently clear that the belief in art for art's sake naturally arises among artists wherever they are at odds with the society around them. But it would not be amiss to define this disharmony more precisely.

At the close of the 18th century, in the period immediately preceding the Great Revolution, the progressive artists of France were likewise at odds with the prevailing "society" of the time. David and his friends were foes of the "old order." And this disharmony was of course hopeless, because reconciliation between them and the old order was quite impossible. More, the disharmony between David and his friends and the old order was incomparably deeper than the disharmony between the romanticists and bourgeois society: whereas David and his friends desired the abolition of the old order, Théophile Gautier and his colleagues, as I have repeatedly said, had no objection to the bourgeois social relationships; all they wanted was that the bourgeois system should cease producing vulgar bourgeois habits. **(50)**

But in revolting against the old order, David and his friends were well aware that behind them marched the serried columns of the third estate, which was soon, in the well-known words of Abbé Sieyès, to become everything. With them, consequently, the feeling of disharmony with the prevailing order was supplemented by a feeling of sympathy with the new society which had matured within the womb of the old and was preparing to replace it. But with the romanticists and the Parnassians we find nothing of the kind: they neither expected nor desired a change in the social system of the France of their time. That is why their disharmony with the society around them was quite hopeless.

---

(50) Théodore de Banville says explicitly that the romanticists' attacks on the "bourgeois" were not directed against the bourgeoisie as a social class (Les odes funambulesques, Paris, 1858, p.294). This conservative revolt of the romanticists against the "bourgeois," but not against the foundations of the bourgeois system, has been understood by some of our present-day Russian... theoreticians (Mr. Ivanov-Razumnik, for instance) as a struggle against the bourgeois spirit, a struggle which was far superior in scope to the social and political struggle of the proletariat against the bourgeoisie. I leave it to the reader to judge the profundity of this conception. In reality, it points to the regrettable fact that people who undertake to expound the history of Russian social thought do not always go to the trouble of acquainting themselves preliminarily with the history of thought in Western Europe.

[51] Nor did our Pushkin expect any change in the Russia of his time. And in the period of Nicholas, moreover, it is probable that he no longer wished for any change. That is why his view of social life was similarly tinged with pessimism.

Now, I think, I can amplify my former conclusion and say:

The belief in art for art's sake arises when artists and people keenly interested in art are hopelessly at odds with their social environment.

But this is not the whole matter. The example of our "men of the sixties," who firmly believed in the early triumph of reason, and that of David and his friends, who held this belief no less firmly, show that the so-called utilitarian view of art, that is, the tendency to impart to its productions the significance of judgements on the phenomena of life, and the joyful eagerness, which always accompanies it, to take part in social strife, arises and spreads wherever there is mutual sympathy between a considerable section of society and people who have a more or less active interest in creative art.

How far this is true, is definitely shown by the following fact.

When the refreshing storm of the February Revolution of 1848 broke, many of the French artists who had believed in the theory of art for art's sake emphatically rejected it. Even Baudelaire, who was subsequently cited by Gautier as the model example of an artist who believed staunchly that art must be absolutely autonomous, began at once to put out a revolutionary journal, Le salut public. True, its publication was soon discontinued, but as late as 1852 Baudelaire, in his foreword to Pierre Dupont's Chansons, called the theory of art for art's sake infantile (puérile), and declared that art must have a social purpose. Only the triumph of the counter-revolution induced Baudelaire and artists of a similar trend of mind to revert once and for all to the "infantile" theory of art for art's sake. One of the future luminaries of "Parnassus," Leconte de Lisle, brought out the psychological significance of this reversion very distinctly in the preface to his Poèmes antiques, the first edition of which appeared in 1852. He said that poetry would no longer stimulate heroic actions or inculcate social virtues, because now, as in all periods of literary decadence, its sacred language could express only petty personal emotions (mesquines

[51] The attitude of mind of the German romanticists was marked by an equally hopeless disharmony with their social environment, as is excellently shown by Brandes in his Die romantische Schule in Deutschland, which is the second volume of his work, Die Hauptströmungen der Literatur des 19-ten Jahrhunderts.

impressions personnelles) and was no longer capable of instructing (n'est plus apte à enseigner l'homme). [52] Addressing the poets, Leconte de Lisle said that the human race, whose teachers they had once been, had now outgrown them. [53] Now, in the words of the future Parnassian, the task of poetry was "to give an ideal life" to those who had no "real life" (donner la vie idéale a celui qui n'a pas la vie réelle). [54] These profound words disclose the whole psychological secret of the belief in art for art's sake. We shall have many an occasion to revert to Leconte de Lisle's preface from which I have just quoted.

To conclude with this side of the question, I would say in addition, that political authority always prefers the utilitarian view of art, to the extent, of course, that it pays any attention to art at all. And this is understandable: it is to its interest to harness all ideologies to the service of the cause which it serves itself. And since political authority, although sometimes revolutionary, is most often conservative and even reactionary, it would clearly be wrong to think that the utilitarian view of art is shared principally by revolutionaries, or by people of advanced mind generally. The history of Russian literature shows very clearly that it has not been shunned even by our "protectors." Here are some examples. The first three parts of V. T. Narezhny's novel, A Russian Gil Blas, or the Adventures of Count Gavrila Simonovich Chistyakov, were published in 1814. The book was at once banned at the instance of the Minister of Public Education, Count Razumovsky, who took the occasion to express the following opinion on the relation of literature to life:

"All too often authors of novels, although apparently campaigning against vice, paint it in such colours or describe it in such detail as to lure young people into vices which it would have been better not to mention at all. Whatever the literary merit of a novel may be, its publication can be sanctioned only when it has a truly moral purpose."

As we see, Razumovsky believed that art cannot be an aim in itself.

Art was regarded in exactly the same way by those servitors of Nicholas I who, by virtue of their official position, were obliged to have some opinion on the subject. You will remember that Benkendorf tried to direct Pushkin into the path of virtue. Nor was Ostrovsky denied the solicitous attention of authority.

---

[52] Poèmes antiques, Paris, 1852, Preface, p. vii
[53] Ibid., p. ix.
[54] Ibid., p. xi.

When, in March 1850, his comedy The Bankrupt was published and certain enlightened lovers of literature – and trade – expressed the fear that it might offend the merchant class, the then Minister of Public Education (Count Shirinsky-Shikhmatov) ordered the guardian of the Moscow Educational Area to invite the young dramatist to come and see him, and "make him understand that the noble and useful purpose of talent consists not only in the lively depiction of what is ludicrous or evil, but in justly condemning it; not only in caricature, but in inculcating lofty moral sentiments; consequently, in offsetting vice with virtue, the ridiculous and criminal with thoughts and actions that elevate the soul; lastly, in strengthening the faith, which is so important to social and private life, that evil deeds meet with fitting retribution already here on earth."

Tsar Nicholas I himself looked upon art chiefly from the "moral" standpoint. As we know, he shared Benkendorf's opinion that it would be a good thing to tame Pushkin. He said of Ostrovsky's play, Shouldering Another's Troubles, written at the time when Ostrovsky had fallen under the influence of the Slavophiles and was fond of saying at convivial banquets that, with the help of some of his friends, he would "undo all the work" of Peter – of this play, which in a certain sense was distinctly didactic, Nicholas I said with praise: "Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon." **(55)** Not to multiply examples, I shall confine myself to the two following facts. When N. Polevoi's Moskovsky Telegraf printed an unfavourable review of Kukolnik's "patriotic" play, The Hand of the All-Highest Saved Our Fatherland, the journal became anathema in the eyes of Nicholas's ministers and was banned. But when Polevoi himself wrote patriotic plays – Grandad of the Russian Navy and Igolkin the Merchant – the tsar, Polevoi's brother relates, was delighted with his dramatic talent. "The author is unusually gifted," he said. "He should write, write and write. Yes write (he smiled), not publish magazines." **(56)**

And don't think the Russian rulers were an exception in this respect. No, so typical an exponent of absolutism as Louis XIV of France was no less firmly convinced that art could not be an aim in itself, but must be an instrument of moral education. And all the literature and all the art of the celebrated era of Louis XIV was permeated through and through with this conviction. Napoleon I would similarly have looked upon the theory of art for art's sake as a pernicious invention of loathsome "ideologists." He, too, wanted literature and art to serve

(55) "It is not a play, it's a lesson." – Ed.
(56) Memoirs of Ksenofont Polevoi, Suvorin Publishing House, St. Petersburg, 1888, p. 445.

moral purposes. And in this he largely succeeded, as witnessed for example by the fact that most of the pictures in the periodical exhibitions (Salons) of the time were devoted to the warlike feats of the Consulate and the Empire. His little nephew, Napoleon III, followed in his footsteps, though with far less success. He, too, tried to make art and literature serve what he called morality. In November 1852, Professor Laprade of Lyons scathingly ridiculed this Bonapartist penchant for didactic art in a satire called Les muses d'Etat. He predicted that the time would soon come when the state muses would place human reason under military discipline; then order would reign and not a single writer would dare to express the slightest dissatisfaction.

Il faut être content, s'il pleut, s'il fait soleil,

S'il fait chaud, s'il fait froid: "Ayez le teint vermeil,

Je déteste les gens maigres, à face pâle;

Celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale," etc. [(57)]

I shall remark in passing that for this witty satire Laprade was deprived of his professorial post. The government of Napoleon III could not tolerate jibes at the "state muses."

(57) One must be content in sunshine and rain, in heat or cold: "Be of ruddy countenance; I detest lean and pallid men. He who does not laugh deserves to be impaled." – Ed.

II

But let us leave the government "spheres." Among the French writers of the Second Empire there were some who rejected the theory of art for art's sake from anything but progressive considerations. Alexandre Dumas fils, for instance, declared categorically that the words "art for art's sake" were devoid of meaning. His plays, Le fils naturel and Le Père prodigue were devoted to the furtherance of definite social aims. He considered it necessary to bolster up with his writings the "old society," which, in his own words, was crumbling on all sides.

Reviewing, in 1857, the literary work of Alfred de Musset who had just died, Lamartine regretted that it had contained no expression of religious, social, political or patriotic beliefs (foi), and he rebuked the contemporary poets for ignoring sense in their infatuation for rhyme and rhythm. Lastly – to cite a literary figure of much smaller calibre – Maxime Ducamp, condemning the passion for form alone, exclaimed:

La forme est belle, soit! quand l'idee est au fond!

Qu'est ce donc qu'on beau front, qui n'a pas de cervelle? **(58)**

He also attacked the head of the romantic school in painting, saying: "Just as some writers have created art for art's sake, Mr. Delacroix has invented colour for colour's sake. With him, history and mankind are an excuse for combining well-chosen tints." In the opinion of this same writer, the art-for-art's sake school had definitely outlived its day. **(59)**

Lamartine and Maxime Ducamp can no more be suspected of destructive tendencies than Alexandre Dumas fils. They rejected the theory of art for art's sake not because they wanted to replace the bourgeois order by a new social system, but because they wanted to bolster up the bourgeois relationships, which had been seriously shaken by the liberation movement of the proletariat. In this respect they differed from romanticists – and especially from the Parnassians and the early realists – only in that which disposed them to be far more conciliatory towards the bourgeois mode of life. They were conservative optimists where the others were conservative pessimists.

---

(58) Form is beautiful, true, when there is thought beneath it! What is the use of a beautiful forehead, if there is no brain behind it? – Ed.

(59) See A. Cassagne's excellent book, La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, Paris, 1906, pp. 96-105.

It follows convincingly from all this that the utilitarian view of art can just as well cohabit with a conservative, as with a revolutionary attitude of mind. The tendency to adopt this view necessarily presupposes only one condition: a lively and active interest in a specific social order or social ideal – no matter which; and it disappears when, for one reason or another, this interest evaporates.

We shall proceed to examine which of these two opposite views of art is more conducive to its progress.

Like all questions of social life and social thought, this question does not permit of an unconditional answer. Everything depends on the conditions of time and place. Remember Nicholas I and his servitors. They wanted to turn Pushkin, Ostrovsky and the other contemporary artists into ministers of morality, as it was understood by the Corps of Gendarmes. Let us assume for a moment that they had succeeded in their firm determination. What would have come of it? This is easily answered. The muses of the artists who had succumbed to their influence, having become state muses, would have betrayed the most evident signs of decadence, and would have diminished exceedingly in truthfulness, forcefulness and attractiveness.

Pushkin's Slanderers of Russia cannot be classed among the best of his poetical creations. Ostrovsky's Shouldering Another's Troubles, graciously acknowledged by his majesty as a "useful lesson," is not such a wonderful thing either. Yet in this play Ostrovsky made but a step or two towards the ideal which the Benkendorfs, Shirinsky-Shikhmatovs and similar believers in useful art were striving to realise.

Let us assume, further, that Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, the Goncourt brothers, Flaubert – in a word, the romanticists, the Parnassians and the early French realists – had reconciled themselves to their bourgeois environment and dedicated their muses to the service of the gentry who, in the words of de Banville, prized the five-franc piece above all else. What would have come of it?

This, again, is easily answered. The romanticists, the Parnassians and the early French realists would have sunk very low. Their productions would have become far less forceful, far less truthful and far less attractive.

Which is superior in artistic merit: Flaubert's Madame Bovary or Augier's Gendre de Monsieur Poirier? Surely, it is superfluous to ask. And the difference is not only in talent. Augier's dramatic vulgarity, which was the very apotheosis

of bourgeois moderation and conformity, necessarily called for different creative methods than those employed by Flaubert, the Goncourt brothers and the other realists who contemptuously turned their backs on this moderation and conformity. Lastly, there must have been a reason why one literary trend attracted far more talented men than the other.

What does this prove?

It proves a point which romanticists like Théophile Gautier would never agree with, namely, that the merit of an artistic work is determined in the final analysis by the weightiness of its content. Gautier not only maintained that poetry does not try to prove anything, but that it even does not try to say anything, and that the beauty of a poem is determined by its music, its rhythm. But this is a profound error. On the contrary, poetic and artistic works generally always say something, because they always express something. Of course, they have their own way of "saying" things. The artist expresses his idea in images; the publicist demonstrates his thought with the help of logical conclusions. And if a writer operates with logical conclusions instead of images, or if he invents images in order to demonstrate a definite theme, then he is not an artist but a publicist, even if he does not write essays or articles, but novels, stories or plays. All this is true. But it does not follow that ideas are of no importance in artistic productions. I go further and say that there is no such thing as an artistic production which is devoid of idea. Even productions whose authors lay store only on form and are not concerned for their content, nevertheless express some idea in one way or another. Gautier, who had no concern for the idea content of his poetical works, declared, as we know, that he was prepared to sacrifice his political rights as a French citizen for the pleasure of seeing a genuine Raphael or a beautiful woman in the nude. The one was closely connected with the other: his exclusive concern for form was a product of his social and political indifferentism. Productions whose authors lay store only on form always reflect a definite – and as I have already explained, a hopelessly negative – attitude of their authors to their social environment. And in this lies an idea common to all of them in general, and expressed in a different way by each in particular. But while there is no such thing as an artistic work which is entirely devoid of idea, not every idea can be expressed in an artistic work. This is excellently put by Ruskin when he says that a maiden may sing of her lost love, but a miser cannot sing of his lost money. And he rightly observes that the merit of an artistic work is determined by the loftiness of the sentiments it expresses. "Question with yourselves respecting any feeling that has taken strong possession of your mind.

‘Could this be sung by a master, and sung nobly, with a true melody and art?’ Then it is a right feeling. Could it not be sung at all, or only sung ludicrously? It is a base one.” This is true, and it cannot be otherwise. Art is a means of intellectual communication. And the loftier the sentiment expressed in an artistic work, the more effectively, other conditions being equal, can the work serve as such a means. Why cannot a miser sing of his lost money? Simply because, if he did sing of his loss, his song would not move anybody, that is, could not serve as a means of communication between himself and other people.

What about martial songs, I may be asked; does war, too, serve as a means of communication between man and man? My reply is that while martial poetry expresses hatred of the enemy, it at the same time extols the devoted courage of soldiers, their readiness to die for their country, their nation, etc. In so far as it expresses this readiness, it serves as a means of communication between man and man within confines (tribe, community, nation) whose extent is determined by the level of cultural development attained by mankind, or, more exactly, by the given section of mankind.

Turgenev, who had a strong dislike for preachers of the utilitarian view of art, once said that Venus of Milo is more indubitable than the principles of 1789. He was quite right. But what does it show? Certainly not what Turgenev wanted to show.

There are very many people in the world to whom the principles of 1789 are not only “dubitable,” but entirely unknown. Ask a Hottentot who has not been to a European school what he thinks of these principles, and you will find that he has never heard of them. But not only are the principles of 1789 unknown to the Hottentot; so is the Venus of Milo. And if he ever happened to see her, he would certainly “have his doubts” about her. He has his own ideal of feminine beauty, depictions of which are often to be met with in anthropological works under the name of the Hottentot Venus. The Venus of Milo is “indubitably” attractive only to a part of the white race. To this part of the race she really is more indubitable than the principles of 1789. But why? Solely because these principles express relationships that correspond only to a certain phase in the development of the white race – the time when the bourgeois order was establishing itself in its struggle against the feudal order **(60)** – whereas the Venus of Milo is an ideal of

(60) Article 2 of the Declaration of the Rights of Man and of the Citizen, adopted by the French Constituent Assembly at its sittings of August 20-26, 1789, reads: “Le but de toute association politique est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l’homme. Ces droits

the female form which corresponds to many stages in this development. Many, but not all.

The Christians had their own ideal of the female exterior. It is to be seen on Byzantine icons. Everybody knows that the worshippers of these icons were very "dubious" of the Milo and all other Venuses. They called them she-devils and, wherever they could, destroyed them. Then came a time when the antique she-devils again became pleasing to people of the white race. The way to this was prepared by the liberation movement of the West European burghers – the movement, that is, which was most vividly reflected in the principles of 1789. Turgenev notwithstanding, therefore, we may say that Venus of Milo became the more "indubitable" in the new Europe, the more the European population became ripe for the proclamation of the principles of 1789. This is not a paradox; it is a sheer historical fact. The whole meaning of the history of art in the period of the Renaissance – regarded from the standpoint of the concept of beauty – is that the Christian-monastic ideal of the human exterior was gradually forced into the background by that mundane ideal which owed its origin to the liberation movement of the towns, and whose elaboration was facilitated by memories of the antique she-devils. Even Belinsky – who toward the end of his literary career quite rightly affirmed that "pure, abstract, unconditional, or as the philosophers say, absolute, art never existed anywhere" – was nevertheless prepared to admit that "the productions of the Italian school of painting of the 16th century in some degree approximated to the ideal of absolute art," since they were the creations of an epoch in which "art was the chief interest exclusively of the most educated part of society." He pointed, in illustration, to "Raphael's 'Madonna', that chef-d'oeuvre of 16th-century Italian painting," that is, the so-called Sistine Madonna which is now in the Dresden Gallery. But the Italian schools of the 16th century were the culmination of a long process of struggle of the mundane ideal against the Christian-monastic. And however exclusive may have been the interest in art of the highly educated section of 16th-century society, it is indisputable that Raphael's Madonnas are one of the

---

sont: la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance a l'oppression." ("The object of every civic association is the protection of the natural and imprescriptible rights of man. These rights are: liberty, property, security and resistance to oppression.") The concern for property testifies to the bourgeois character of the revolution, while the recognition of the right to "resist oppression" indicates that the revolution had only just taken place but had not yet been completed, having met with strong resistance from the lay and clerical aristocracy. In June 1848 the French bourgeoisie no longer recognised the right of the citizen to resist oppression.

most typical artistic expressions of the victory of the mundane ideal over the Christian-monastic. This may be said without any exaggeration even of those which Raphael painted when he was still under the influence of his teacher Perugino, and whose faces seemingly reflect purely religious sentiments. But behind their religious exterior one discerns such a vitality and such a healthy joy in purely mundane living, that they no longer have anything in common with the pious Virgin Marys of the Byzantine masters. **(61)**

The productions of the Italian 16th-century masters were no more creations of "absolute art" than were those of all the earlier masters, beginning with Cimabue and Duccio di Buoninsegna. Indeed, such art had never existed anywhere. And if Turgenev referred to the Venus of Milo as a product of such art, it was because he, like all idealists, had a mistaken notion of the actual course of man's aesthetic development.

The ideal of beauty prevailing at any time in any society or class of society is rooted partly in the biological conditions of mankind's development – which, incidentally, also produce distinctive racial features – and partly in the historical conditions in which the given society or class arose and exists. It therefore always has a very rich content that is not absolute, not unconditional, but quite specific. He who worships "pure beauty" does not thereby become independent of the biological and historical social conditions which determine his aesthetic taste; he only more or less consciously closes his eyes to these conditions. This, incidentally, was the case with romanticists like Théophile Gautier. I have already said that his exclusive interest in the form of poetical productions stood in close causal relation with his social and political indifferentism.

This indifferentism enhanced the merit of his poetic work to the extent that it saved him from succumbing to bourgeois vulgarity, to bourgeois moderation and conformity. But it detracted from its merit to the extent that it narrowed Gautier's outlook and prevented him from absorbing the progressive ideas of his time. Let us turn again to the already familiar preface to Mademoiselle de Maupin, with its almost childishly petulant attacks on the defenders of the utilitarian view of art. In this preface, Gautier exclaims:

"My God, how stupid it is, this supposed faculty of mankind for self-perfection of which our ears are tired of hearing! One might think that the

(61) It is noteworthy that Perugino himself was suspected by his contemporaries of being an atheist.

human machine is capable of improvement, and that, by adjusting a wheel or rearranging a counterpoise, we can make it perform its functions more effectively." **(62)**

To prove that this is not so, Gautier cites Marshal de Bassompierre, who drank the health of his guns in a bootful of wine. He observes that it would be just as difficult to perfect the marshal in the matter of drinking as it would be for the man of today to surpass, in the matter of eating, Milo of Crotona, who devoured a whole bull at one sitting. These remarks, which are quite true in themselves, are eminently characteristic of the theory of art for art's sake in the form in which it was professed by the consistent romanticists.

Who was it, one asks, that tired Gautier's ears with the assertion that mankind is capable of self-perfection? The Socialists – more precisely, the Saint-Simonists, who had been very popular in France not long before Mademoiselle de Maupin appeared. It was against the Saint-Simonists that he directed the remarks, quite true in themselves, about the difficulty of excelling Marshal de Bassompierre in winebibbing and Milo of Crotona in gluttony. But these remarks, although quite true in themselves, are entirely inappropriate when directed against the Saint-Simonists. The self-perfection of mankind which they were referring to had nothing to do with enlarging the capacity of the stomach. What the Saint-Simonists had in mind was improvement of the social organisation in the interest of the most numerous section of the population, that is, the working people, the producing section. To call this aim stupid, and to ask whether it would have the effect of increasing man's capacity to over-indulge in wine and meat, was to betray the very bourgeois narrow-mindedness which was such a thorn in the flesh to the young romanticists. What was the reason for this? How could the bourgeois narrow-mindedness have crept into the reflections of a writer who saw the whole meaning of his existence in combating it tooth and nail?

I have already answered this question several times, although in passing, and, as the Germans say, in another connection. I answered it by comparing the romanticists' attitude of mind with that of David and his friends. I said that, although the romanticists revolted against bourgeois tastes and habits, they had no objection to the bourgeois social system. We must now examine this point more thoroughly.

---

(62) Mademoiselle de Maupin, Préface, p. 23.

Some of the romanticists – George Sand, for example, at the time of her intimacy with Pierre Leroux – were sympathetic to socialism. But they were exceptions. The general rule was that the romanticists, although they revolted against bourgeois vulgarity, had a deep dislike for socialist systems, which called for social reform. The romanticists wanted to change social moeurs without in any way changing the social system. This, needless to say, was quite impossible. Consequently, the romanticists' revolt against the "bourgeois" had just as little practical consequence as the contempt of the Gottingen or Jena fuchses for the philistines. From the practical aspect, the romanticist revolt against the "bourgeois" was absolutely fruitless. But its practical fruitlessness had literary consequences of no little importance. It imparted to the romantic heroes that stilted and affected character which in the end led to the collapse of the school. Stilted and affected heroes cannot be considered a merit in an artistic work, and we must now therefore accompany the aforesaid good mark with a bad mark: while the artistic productions of the romanticists gained considerably from their authors' revolt against the "bourgeois," they lost no little from the fact that the revolt had no practical meaning.

The early French realists strove to eliminate the chief defect of romanticist productions, namely, the affected, stilted character of their heroes. There is not a trace of the romanticist affectedness and stiltedness in the novels of Flaubert (with the exception, perhaps, of Salambo and Les Contes). The early realists continued to revolt against the "bourgeois," but did so in a different manner. They did not set up in contrast to the bourgeois vulgarians heroes who had no counterpart in reality, but rather sought to make the vulgarians the object of faithful artistic representation. Flaubert considered it his duty to be as objective in his attitude to the social environment he described as the natural scientist is in his attitude to nature. "One must treat people as one does the mastodon or the crocodile," he said. "Why be vexed because some have horns and others jaws? Show them as they are, make stuffed models of them, put them into spirit jars. But don't pass moral judgement on them. And who are you yourselves, you little toads?" And to the extent that Flaubert succeeded in being objective, to that extent the characters he drew in his works acquired the significance of "documents" the study of which is absolutely essential for all who engage in a scientific investigation of social psychology. Objectivity was a powerful feature of his method; but while he was objective in the process of artistic creation, Flaubert never ceased to be deeply subjective in his appraisal of contemporary social movements. With him, as with Théophile Gautier, harsh contempt for the

"bourgeois" went hand in hand with a strong dislike for all who in one way or other militated against the bourgeois social relationships. With him, in fact, the dislike was even stronger. He was an inveterate opponent of universal suffrage, which he called a "disgrace to the human mind." "Under universal suffrage," he said in a letter to George Sand, "number outweighs mind, education, race, and even money, which is worth more than number (argent... vaut mieux que le nombre)." He says in another letter that universal suffrage is more stupid than the right of divine mercy. He conceived socialist society as "a great monster which would swallow up all individual action, all personality, all thought, which would direct everything and do everything." We thus see that in his disapproval of democracy and socialism, this hater of the "bourgeois" was fully at one with the most narrow-minded ideologists of the bourgeoisie. And this same trait is to be observed in all his contemporaries who professed art for art's sake. Baudelaire, having long forgotten his revolutionary Salut public, said in an essay on the life of Edgar Poe: "Among a people which has no aristocracy, the cult of the beautiful can only deteriorate, decline, and disappear." He says in this same essay that there are only three worthy beings: "the priest, the soldier and the poet." This is something more than conservatism; it is a definitely reactionary state of mind. Just as much a reactionary is Barbey d'Aurévilly. Speaking, in his book Les Poètes, of the poetic works of Laurent-Pichat, he says that he might have been a greater poet "if he had wished to trample upon atheism and democracy, those two dishonours (ces deux déshonneurs) of his thought." **(63)**

Much water has flown under bridges since Théophile Gautier wrote his preface to Mademoiselle de Maupin. The Saint-Simonists, who supposedly tired his ears with talk about mankind's faculty for self-perfection, had loudly proclaimed the necessity for social reform. But, like most utopian Socialists, they were resolute believers in peaceful social development, and were therefore no less resolute opponents of class struggle. Moreover, the utopian Socialists addressed themselves chiefly to the rich. They did not believe that the proletariat could act independently. But the events of 1848 showed that its independent action could be very formidable. After 1848, the question was no longer whether the rich would be willing to improve the lot of the poor, but, rather, who would gain the upper hand in the struggle between the rich and the poor? The relations between the classes of modern society had become greatly simplified. All the ideologists of the bourgeoisie now realised that the point at issue was whether it

(63) Les Poètes, MDCCCLXXXIX, p. 260. – Ed.

could succeed in holding the labouring masses in economic subjection. This realisation also penetrated to the minds of the advocates of art for the rich. One of the most remarkable of them in respect to his importance to science, Ernest Renan, demanded, in his Réforme intellectuelle et morale, a strong government "which would compel the good rustics to do our share of the work while we devoted ourselves to mental speculation" ("qui force de bons rustiques a faire notre part de travail pendant que nous speculons"). **(64)**

The fact that the bourgeois ideologists were now infinitely more cognisant of the import of the struggle between the bourgeoisie and the proletariat could not but exert a powerful influence on the nature of their "mental speculations." Ecclesiastes put it excellently: "Surely oppression (of others) maketh a wise man mad." Having discovered the secret of the struggle between their class and the proletariat, the bourgeois ideologists gradually lost the faculty for calm scientific investigation of social phenomena. And this greatly lowered the inherent value of their more or less scientific works. Whereas, formerly, bourgeois political economy was able to produce scientific giants like David Ricardo, now the tone among its exponents was set by such garrulous dwarfs as Frédéric Bastiat. Philosophy was increasingly invaded by idealist reaction, the essence of which was a conservative urge to reconcile the achievements of modern natural science with the old religious legends, or, to put it more accurately, to reconcile the chapel with the laboratory. **(65)** Nor did art escape the general fate. We shall see later to what utter absurdities some of the modern painters have been led under the influence of the present idealist reaction. For the present I shall say the following.

The conservative and, in part, even reactionary mentality of the early realists did not prevent them from making a thorough study of their environment and creating things of great artistic value. But there can be no doubt that it seriously

---

(64) Quoted by Cassagne in his La théorie de l'art pour l'art chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, pp. 194-95.

(65) "On peut, sans contradiction, aller successivement à son laboratoire et à son oratoire" ("one can, without contradiction, go successively to one's laboratory and one's chapel"), Grasset, professor of clinical medicine at Montpellier, said ten years or so ago. This dictum is reiterated with delight by such theorists as Jules Soury, author of Bréviaire de l'histoire du matérialisme, a book written in the spirit of Lange's well-known work on the same theme. See the article "Oratoire et laboratoire," in Soury's Campagnes nationalistes, Paris, 1902, pp. 233-66, 267. See also, in the same book, the article "Science et Religion," the chief idea of which is expressed in the words of Du Bois-Reymond: ignoramus et ignorabimus (we do not know and never will know).

narrowed their field of view. Turning their backs in hostility on the great liberation movement of their time, they excluded the most interesting specimens from the "mastodons" and "crocodiles" they observed, those which possessed the richest internal life. Their objective attitude to the environment they studied implied, in fact, a lack of sympathy with it. And, naturally, they could not sympathise with that which, owing to their conservatism, was alone accessible to their observation, namely, the "petty thoughts" and "petty passions" which bred in the "filthy slime" of commonplace middle-class existence. But this lack of sympathy with the objects they observed or imagined was bound pretty soon to lead, as it did lead, to a decline of interest. Naturalism, the first beginnings of which were laid by their splendid writings, soon landed, as Huysmans put it, "in a blind alley, in a blocked tunnel." It was able, in Huysmans' words, to make everything its theme, syphilis included. **(66)** But the modern working-class movement was beyond its scope. I have not forgotten, of course, that Zola wrote Germinal. But leaving aside the weak points of this novel, it must be remembered that, while Zola himself began, as he said, to incline towards socialism, his so-called experimental method was, and remained, ill-suited for a scientific study and description of great social movements. This method was intimately linked with the standpoint of that materialism which Marx called natural-scientific, and which fails to realise that the actions, inclinations, tastes and habits of mind of social man cannot be adequately explained by physiology or pathology, since they are determined by social relationships. Artists who remained faithful to this method could study and depict their "mastodons" and "crocodiles" as individuals, but not as members of a great whole. This Huysmans sensed when he said that naturalism had landed in a blind alley and had nothing left but to relate once more the love affair of the first chance wine-merchant with the first chance grocery woman. **(67)** Stories of such relationships could be of interest only if they shed light on some aspect of social relationships, as Russian realism did. But social interest was lacking in the French realists. The result was that, in the end, the relation of "the love affair of the first chance wine-merchant with the first chance grocery woman" became uninteresting, boring, even revolting. Huysmans himself in his first productions – in the novel, Les Soeurs Vatard for instance – had been a pure naturalist. But growing tired of

(66) In saying this, Huysmans was hinting at the novel of the Belgian author Tabarant: Les virus d'amour.

(67) See Jules Huret, Enquête sur l'évolution littéraire, conversation with Huysmans, pp. 176-77.

depicting "the seven mortal sins" (his own words again), he abandoned naturalism, and, as the German saying goes, threw out the baby with the bath water. In A rebours – a strange novel, in places extremely tedious, but, because of its very defects, highly instructive – he depicted – or, better, as they used to say of old, created – in the person of Des Esseintes a sort of superman (a member of the degenerate aristocracy), whose whole manner of life was intended to represent a complete negation of the life of the "wine-merchant" and the "grocery woman." The invention of such types was once more confirmation of Leconte de Lisle's idea that where there is no real life it is the task of poetry to provide an ideal life. But the ideal life of Des Esseintes was so entirely bereft of human content that its creation offered no way out of the blind alley. So Huysmans betook himself to mysticism, which served as an "ideal" escape from a situation from which there was no "real" escape. This was perfectly natural in the given circumstances. But see what we get.

An artist who turns mystic does not ignore idea content; he only lends it a peculiar character. Mysticism is itself an idea, but an idea which is as obscure and formless as fog, and which is at mortal enmity with reason. The mystic is quite willing to say something and even prove something. But he tells of things that are "not of this world," and he bases his proofs on a negation of common sense. Huysmans' case again shows that there can be no artistic production without idea content. But when artists become blind to the major social trends of their time, the inherent value of the ideas they express in their works is seriously impaired. And their works inevitably suffer in consequence.

This fact is so important in the history of art and literature that we must thoroughly examine it from various angles. But before doing so, let us sum up the conclusions to which we have been led so far by our inquiry.

The belief in art for art's sake arises and takes root wherever people engaged in art are hopelessly out of harmony with their social environment. This disharmony reflects favourably on artistic production to the extent that it helps the artists to rise above their environment. Such was the case with Pushkin in the period of Nicholas I. It was also the case with the romanticists, the Parnassians and the early realists in France. By multiplying examples, it might be shown that this has always been the case wherever such a disharmony existed. But while revolting against the vulgarity of their social environment, the romanticists, the Parnassians and the realists had no objection to the social relationships in which this vulgarity was rooted. On the contrary, although they cursed the "bourgeois,"

they treasured the bourgeois system – first instinctively, then quite consciously. And the stronger the movement for liberation from the bourgeois system became in modern Europe, the more conscious was the attachment of the French believers in art for art's sake to this system. And the more conscious their attachment to this system became, the less were they able to remain indifferent to the idea content of their productions. But because of their blindness to the new trend which aimed at the complete remaking of social life, their views were mistaken, narrow and one-sided, and detracted from the quality of the ideas they expressed in their works. The natural result was that French realism landed in a hopeless quandary, which engendered decadent proclivities and mystical tendencies in writers who had themselves at one time belonged to the realistic (naturalistic) school.

This conclusion will be submitted to detailed verification in the next article. It is now time to close. I shall only, before doing so, say another word or two about Pushkin.

When his poet abuses the "rabble," we hear much anger in his words but no vulgarity, whatever Pisarev may have said on the point. The poet accuses the aristocratic crowd – precisely the aristocratic crowd, and not the real people who at that time were entirely outside the purview of Russian literature – of setting higher store on a cooking pot than on Apollo Belvedere. This only means that their narrow practical spirit is intolerable to him. Nothing more. His resolute refusal to instruct the crowd only testifies that in his opinion they were entirely beyond redemption. But in this opinion there is not the slightest tinge of reaction. That is where Pushkin is immensely superior to believers in art for art's sake like Gautier. This superiority is conditional. Pushkin did not jeer at the Saint-Simonists. But he probably never heard of them. He was an honest and generous soul. But this honest and generous soul had absorbed certain class prejudices from childhood. Abolition of the exploitation of one class by another must have seemed to him an impracticable and even ridiculous utopia. If he had heard of any practical plans for its abolition, and especially if these plans had caused such a stir in Russia as the Saint-Simonian plans had in France, he probably would have campaigned against them in violent polemical articles and sarcastic epigrams. Some of his remarks in the article, 'Thoughts on the Road', concerning the superior position of the Russian peasant serf compared with that of the West European worker lead one to think that in this case Pushkin, who was a man of sagacity, might have argued almost as unintelligently as Gautier,

who was infinitely less sagacious. He was saved from this possible weakness by Russia's economic backwardness.

This is an old, but eternally new story. When a class lives by exploiting another class which is below it in the economic scale, and when it has attained full mastery in society, from then on its forward movement is a downward movement. Therein lies the explanation of the fact, which at a first glance seems incomprehensible and even incredible, that the ideology of the ruling classes in economically backward countries is often far superior to that of the ruling classes in advanced countries.

Russia, too, has now reached that level of economic development at which believers in the theory of art for art's sake become conscious defenders of a social order based on the exploitation of one class by another. In our country too, therefore, a great deal of social-reactionary nonsense is now being uttered in support of the "absolute autonomy of art." But this was not yet so in Pushkin's time. And that was his supreme good fortune.

III

I have already said that there is no such thing as a work of art which is entirely devoid of ideas. And I added that not every idea can serve as the foundation of a work of art. An artist can be really inspired only by what is capable of facilitating intercourse among men. The possible limits of such intercourse are not determined by the artist, but by the level of culture attained by the social entity to which he belongs. But in a society divided into classes, they are also determined by the mutual relations of these classes and, moreover, by the phase of development in which each of them happens to be at the time. When the bourgeoisie was still striving to throw off the aegis of the lay and clerical aristocracy, that is, when it was itself a revolutionary class, it was the leader of all the working masses, and together with them constituted a single "third" estate. And at that time the foremost ideologists of the bourgeoisie were also the foremost ideologists of "the whole nation, with the exception of the privileged." In other words, at that time the limits of that intercourse of which artistic production that adhered to the bourgeois standpoint served as the medium, were relatively very wide. But when the interests of the bourgeoisie ceased to be the interests of all the labouring masses, and especially when they came into conflict with the interests of the proletariat, then the limits of this intercourse considerably contracted. If Ruskin said that a miser cannot sing of his lost money, now a time has come when the mental attitude of the bourgeoisie begins to approximate to that of a miser mourning over his treasure. The only difference is that the miser mourns over something already lost, while the bourgeoisie loses its equanimity at the thought of the loss that menaces it in the future. "Oppression (of others) maketh a wise man mad," I would say in the words of Ecclesiastes. And a wise man (even a wise man!) may be affected in the same pernicious way by the fear that he may lose the possibility of oppressing others. The ideology of a ruling class loses its inherent value as that class ripens for doom. The art engendered by its emotional experience falls into decay. The purpose of this article is to supplement what was said in the previous article with an examination of some of the most vivid symptoms of the present decay of bourgeois art.

We have seen the reason for the mystical trend in contemporary French literature. It is due to the realisation of the impossibility of form without content, that is, without idea, coupled with an inability to rise to an understanding of the great emancipatory ideas of our time. This realisation and this inability have led

to many other consequences which, no less than mysticism, lower the inherent value of artistic productions.

Mysticism is implacably hostile to reason. But it is not only he who succumbs to mysticism that is at enmity with reason; so is he who, from one cause or another and in one way or another, defends a false idea. And when a false idea is made the basis of an artistic work, it imparts to it inherent contradictions that inevitably detract from its aesthetic merit.

I have already had occasion to refer to Knut Hamsun's play, The Gate of the Kingdom, as an example of an artistic work that suffers from the falsity of its basic idea. **(68)**

The reader will forgive me if I refer to it again.

The hero of this play is Ivar Kareno, a young writer who, if not talented, is at any rate preposterously self-conceited. He calls himself a man "whose thoughts are as free as a bird." And what does this thinker who is as free as a bird write about? About "resistance," and about "hate." And who, in his opinion, must be resisted, and who hated? It is the proletariat, he advises, that must be resisted, and the proletariat that must be hated. This, surely, is a hero of the very latest type. So far we have met very few – not to say none at all – of his kind in literature. But a man who preaches resistance to the proletariat is a most unquestionable ideologist of the bourgeoisie. The ideologist of the bourgeoisie named Ivar Kareno seems in his own eyes and in those of his creator, Knut Hamsun, a revolutionary of the first order. We have learned from the example of the early French romanticists that there are "revolutionary" attitudes of mind whose chief distinguishing feature is conservatism. Théophile Gautier hated the "bourgeois," yet he fulminated against people who affirmed that the time had come to abolish the bourgeois social relationships. Ivar Kareno, evidently, is a spiritual descendant of the famous French romanticist. But the descendant goes much further than his ancestor. He is consciously hostile to that for which his ancestor felt only an instinctive dislike. **(69)**

---

(68) See the article "Dr. Stockmann's Son" in my collection From Defence to Attack.

(69) I am speaking of the time when Gautier had not yet worn out his celebrated red waistcoat. Later – at the time of the Paris Commune, for instance – he was already a conscious – and very bitter – enemy of the emancipatory aspirations of the working class. It should be observed, however, that Flaubert might likewise be called an ideological forerunner of Knut Hamsun, and even, perhaps, with greater right. In one of his notebooks we find the following significant lines: "Ce n'est pas contre Dieu que Prométhée aujourd'hui, devrait se révolter,

If the romanticists were conservatives, Ivar Kareno is a reactionary of the purest water. And, moreover, a utopian of the type of Shchedrin's wild landlord. He wants to exterminate the proletariat, just as the latter wanted to exterminate the muzhik. This utopianism is carried to the most comical extremes. And, generally speaking, all Ivar Kareno's thoughts that are "as free as a bird" go to the height of absurdity. To him, the proletariat is a class which exploits other classes of society. This is the most erroneous of all Kareno's free-as-a-bird thoughts. And the misfortune is that Knut Hamsun apparently shares this erroneous thought of his hero. His Ivar Kareno suffers so many misadventures precisely because he hates the proletariat and "resists" it. It is because of this that he is unable to obtain a professorial chair, or even publish his book. In brief, he incurs the persecution of the bourgeois among whom he lives and acts. But in what part of the world, in what utopia, is there a bourgeoisie which exacts such inexorable vengeance for "resistance" to the proletariat? There never has been such a bourgeoisie, and never will be. Knut Hamsun based his play on an idea which is in irreconcilable contradiction to reality. And this has vitiated the play to such an extent that it evokes laughter precisely in those places where the author intended the action to be tragic.

---

mais contre le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales et monarchiques on a succédé une autre, plus subtile, inextricable, impérieuse et qui, dans quelque temps, ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre." ("It is not against God that Prometheus would have to revolt today, but against the People, the new god. The old sacerdotal, feudal and monarchical tyrannies have been succeeded by another, more subtle, enigmatic and imperious, and one that soon will not leave a single free corner on the earth.") See the chapter, "Les carnets de Gustave Flaubert" in Louis Bertrand's Gustave Flaubert, Paris, 1912, p. 255.

This is just the sort of free-as-a-bird thinking that inspires Ivar Kareno. In a letter to George Sand dated September 8, 1871, Flaubert says: "Je crois que la foule, le troupeau sera toujours haïssable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits toujours les mêmes et qui se repassent le flambeau." ("I believe that the crowd, the herd, will always be detestable. Nothing is important but a small group of always the same minds who pass on, the torch to one another.") This letter also contains the lines I have already quoted to the effect that universal suffrage is a disgrace to the human mind, since because of it number dominates even over money!" (See Flaubert, Correspondance, quatrième série (1869-1880), huitième mille, Paris, 1910.) Ivar Kareno would probably recognise in these views his own free-as-a-bird thoughts. But these views were not yet reflected in Flaubert's novels directly. The class struggle in modern society had to advance much further before the ideologists of the ruling class felt the need to give outright expression in literature to their hatred for the emancipatory ambitions of the "people." But those who eventually conceived this need could no longer advocate the "absolute autonomy" of ideologies. On the contrary, they demanded that ideologies should consciously serve as intellectual weapons in the struggle against the proletariat. But of this later.

Knut Hamsun is highly talented. But no talent can convert into truth that which is its very opposite. The grave defects of his play are a natural consequence of the utter unsoundness of its basic idea. And its unsoundness springs from the author's inability to understand the struggle of classes in present-day society of which his play is a literary echo.

Knut Hamsun is not a Frenchman. But this makes no difference. The Communist Manifesto had pointed out very aptly that in civilised countries, owing to the development of capitalism, "national one-sidedness and narrow-mindedness become more and more impossible, and from the numerous national and local literatures, there arises a world literature." True, Hamsun was born and brought up in a West European country that is far from being one of the most developed economically. This, of course, explains why his conception of the position of the embattled proletariat in contemporary society is so childishly naive. But the economic backwardness of his country has not prevented him from conceiving that antipathy for the working class and that sympathy for the struggle against it which arise naturally among the bourgeois intellectuals of the more advanced countries. Ivar Kareno is only a variety of the Nietzschean type. And what is Nietzscheanism? It is a new edition, revised and supplemented in response to the demands of modern capitalism, of that already familiar hostility to the "bourgeois" which cohabits in such perfect harmony with an unshakable sympathy for the bourgeois system. We could easily substitute for the example of Hamsun one borrowed from contemporary French literature.

Undoubtedly, one of the most talented and – what is even more important in this case – one of the most thoughtful dramatists of present-day France is François de Curel. And of his dramas, the one that without the slightest hesitation may be considered the most worthy of note is the five act play, Le repas du lion, which as far as I know has received little notice from Russian critics. The chief character of this play is Jean de Sancy. Under the influence of certain exceptional circumstances of his childhood, he is carried away at one time by Christian socialism, but later violently rejects it and becomes an eloquent advocate of large-scale capitalist production. In the third scene of the fourth act, he delivers a long harangue to the workers in which he seeks to persuade them that "egotism which engages in production (l'égoisme qui produit) is for the labouring multitude what charity is for the poor." And as his auditors voice their disagreement with this view, he gets more and more excited and tries to explain the role of the capitalist and his workers in modern industry with the help of a graphic and picturesque comparison.

“They say,” he thunders, “that a horde of jackals follow the lion in the desert to enjoy the remains of his prey. Too weak to attack a buffalo, too slow to run down a gazelle, all their hope is fastened on the claws of the king of the desert. You hear – on his claws! When twilight falls he leaves his den and runs, roaring with hunger, to seek his prey. Here it is! He makes a mighty bound, a fierce battle ensues, a mortal struggle, and the earth is covered with blood, which is not always the blood of the victim. Then the regal feast, which the jackals watch with attention and respect. When the lion is satiated, it is the turn of the jackals to dine. Do you think they would have more to eat if the lion divided his prey equally with each of them, leaving only a small portion for himself? Not at all! Such a kind-hearted lion would cease to be a lion; he would hardly be fit for the role of a blind man’s dog. At the first groan of his prey, he would refrain from killing it and begin licking its wounds instead. A lion is good only as a savage beast, ravenous for prey, eager only to kill and shed blood. When such a lion roars, the jackals lick their chops in expectation.”

Clear as this parable is, the eloquent orator explains its moral in the following, much briefer, but equally expressive words: “The employer opens up the nourishing springs whose spray falls upon the workers.”

I know that an artist cannot be held responsible for the statements of his heroes. But very often he in one way or another indicates his own attitude to these statements, and we are thus able to judge what his own views are. The whole subsequent course of Le repas du lion shows that Curel himself considers that Jean de Sancy is perfectly right in comparing the employer to a lion, and the workers to jackals. It is quite evident that he might with full conviction repeat the words of his hero: “I believe in the lion. I bow before the rights which his claws give him.” He himself is prepared to regard the workers as jackals who feed on the leavings of what the capitalist secures by his labour. To him, as to Jean de Sancy, the struggle of the workers against the capitalist is a struggle of envious jackals against a mighty lion. This comparison is, in fact, the fundamental idea of his play, with which the fate of his principal character is linked. But there is not an atom of truth in this idea. It misrepresents the true character of the social relationships of contemporary society far more that did the economic sophistries of Bastiat and all his numerous followers, up to and including Böhm-Bawerk. The jackals do absolutely nothing to secure the lion’s food, part of which goes to satisfy their own hunger. But who will venture to say that the workers employed in any given factory contribute nothing to the creation of its product? It is by their labour, obviously, that it is created, all

economic sophistries notwithstanding. True, the employer participates in the process of production as its organiser. And as an organiser, he is himself a worker. But, again, everybody knows that the salary of a factory manager is one thing, and the entrepreneur profit of the factory-owner quite another. Deducting the salary from the profit, we get a balance which goes to the share of capital as such. The whole question is, why does capital get this balance? And to this question there is not even a hint of an answer in the eloquent disquisitions of Jean de Sancy – who, incidentally, does not even suspect that his own income as a big shareholder in the business would not have been justified even if his absolutely false comparison of the entrepreneur to a lion, and the workers to jackals, had been correct: he himself does absolutely nothing for the business and is content with receiving a big income from it annually. And if anybody resembles a jackal who feeds on what is obtained by the effort of others, it is the shareholder, whose work consists solely in looking after his shares, and also the ideologist of the bourgeois system, who does not participate in production himself, but lives on what is left over from the luxurious: banquet of capital. With all his talent, de Curel, unfortunately, himself belongs to this category of ideologists. In the struggle of the wage-workers against the capitalists, he unreservedly takes the side of the latter and gives an absolutely false picture of their real attitude toward those whom they exploit.

And what is Bourget's play, La barricade, but the appeal of a well-known and, undoubtedly, also talented artist to the bourgeoisie, urging all the members of this class to unite against the proletariat? Bourgeois art is becoming belligerent. Its exponents can no longer say of themselves that they were not born for "agitation and strife." No, they are eager for strife, and do not shun the agitation that goes with it. But what is it waged for – this strife in which they are anxious to take part? Alas, for the sake of self-interest. Not, it is true, for their own personal self-interest – it would be strange to affirm that men like de Curel or Bourget defend capitalism in the hope of personal enrichment. The self-interest which "agitates" them, and for which they are eager to engage in "strife," is the self-interest of a whole class. But it is none the less self-interest. And if this is so, just see what we get.

Why did the romanticists despise the "bourgeois" of their time? We already know why: because the "bourgeois," in the words of Théodore de Banville, prized the five-franc piece above all else. And what do artists like de Curel, Bourget and Hamsun defend in their writings? Those social relationships which are a plentiful source of five-franc pieces for the bourgeoisie. How remote these

artists are from the romanticism of the good old days! And what has made them so remote from it? Nothing but the inadvertible march of social development. The acuter the inherent contradictions of the capitalist mode of production became, the harder it was for artists who remained faithful to the bourgeois manner of thought to cling to the theory of art for art's sake – and to live, as the French term has it, shut up in an ivory tower (tour d'ivoire).

There is not, I think, a single country in the modern civilised world where the bourgeois youth is not sympathetic to the ideas of Friedrich Nietzsche. Nietzsche, perhaps, despised his "sleepy" (schläfrigen) contemporaries even more than Théophile Gautier despised the "bourgeois" of his time. But what, in Nietzsche's eyes, was wrong with his "sleepy" contemporaries? What was their principal defect, the source of all the others? It was that they could not think, feel and – chiefly – act as befits people who hold the predominant position in society. In the present historical conditions, this is tantamount to the reproach that they did not display sufficient energy and consistency in defending the bourgeois order against the revolutionary attacks of the proletariat. Witness the anger with which Nietzsche spoke of the Socialists. But, again, see what we get.

If Pushkin and the romanticists of his time rebuked the "crowd" for setting too much store on the cooking pot, the inspirers of the present neo-romanticists rebuke the "crowd" for being too sluggish in defending it, that is, in not setting sufficient store on it. Yet the neo-romanticists also proclaim, like the romanticists of the good old days, the absolute autonomy of art. But can one seriously call art autonomous when it consciously sets itself the aim of defending the existing social relationships? Of course not. Such art is undoubtedly utilitarian. And if its exponents despise creative work that is guided by utilitarian considerations, this is simply a misunderstanding. And indeed – leaving aside considerations of personal benefit, which can never be paramount in the eyes of a man who is genuinely devoted to art – to them only such considerations are intolerable as envisage the benefit of the exploited majority. As to the benefit of the exploiting minority, for them it is a supreme law. Thus the attitude, say, of Knut Hamsun or François de Curel to the utilitarian principle in art is actually the very opposite of that of Théophile Gautier or Flaubert, although neither of the latter, as we know, were devoid of conservative prejudices either. But since the time of Gautier and Flaubert, these prejudices, owing to the greater acuteness of the social contradictions, have become so strongly developed in artists who hold to the bourgeois standpoint that it is now incomparably more difficult for them to adhere consistently to the theory of art

for art's sake. Of course, it would be a great mistake to imagine that none of them nowadays adheres to this theory consistently. But, as we shall soon see, this consistency is now maintained at a very heavy cost.

The neo-romanticists – also under the influence of Nietzsche – fondly imagine that they stand "beyond good and evil." But what does standing beyond good and evil mean? It means doing a great historical work which cannot be judged within the framework of the existing concepts of good and evil, those springing from the existing social order. The French revolutionaries of 1793, in their struggle against reaction, undoubtedly did stand beyond good and evil, that is, their activities were in contradiction to the concepts of good and evil which had sprung from the old and moribund order. Such a contradiction, in which there is always a great deal of tragedy, can only be justified on the ground that the activities of revolutionaries who are temporarily compelled to stand beyond good and evil have the result that evil retreats before good in social life. In order to take the Bastille, its defenders had to be fought. And whoever wages such a fight must inevitably for the time being take his stand beyond good and evil. And to the extent that the capture of the Bastille curbed the tyranny which could send people to prison "at its good pleasure" ("parce que tel est notre bon plaisir" **(70)** – the well-known expression of the French absolute monarchs), to that extent it compelled evil to retreat before good in the social life of France, thereby justifying the stand beyond good and evil temporarily assumed by those who were fighting tyranny. But such a justification cannot be found for all who take their stand beyond good and evil. Ivar Kareno, for example, would probably not hesitate for a moment to go beyond good and evil for the sake of realising his thoughts that are "as free as a bird." But, as we know, his thoughts amount, in sum, to waging an implacable struggle against the emancipation movement of the proletariat. For him, therefore, going beyond good and evil would mean not being deterred in this struggle even by the few rights which the working class has succeeded in winning in bourgeois society. And if his struggle were successful, its effect would be not to diminish, but to increase the evil in social life. In his case, therefore, going beyond good and evil could not be justified, as it generally is when it is done for the furtherance of reactionary aims. It may be argued in objection that although Ivar Kareno could find no justification from the standpoint of the proletariat, he certainly would find justification from the standpoint of the bourgeoisie. I fully agree. But the standpoint of the bourgeoisie

(70) "For such is our good pleasure." – Ed.

is in this case the standpoint of a privileged minority which is anxious to perpetuate its privileges. The standpoint of the proletariat, on the other hand, is that of a majority which demands the abolition of all privileges. Hence, to say that the activity of a particular person is justifiable from the standpoint of the bourgeoisie, is to say that it is condemnable from the standpoint of all people who are not inclined to defend the interests of exploiters. And that is all I need, for the inevitable march of economic development is my guarantee that the number of such people will most certainly grow larger and larger.

Hating the "sleepers" from the bottom of their hearts, the neo-romanticists want movement. But the movement they desire is a protective movement, the very opposite of the emancipation movement of our time. This is the whole secret of their psychology. It is also the secret of the fact that even the most talented of them cannot produce the significant works they would have produced if their social sympathies ran in a different direction, and if their attitude of mind were different. We have already seen how erroneous is the idea on which de Curel based his play, Le repas du lion. And a false idea is bound to injure an artistic work, since it gives a false twist to the psychology of its characters. It would not be difficult to demonstrate how much falsity there is in the psychology of the principal hero of this play, Jean de Sancy. But this would compel me to make a much longer digression than the plan of my article warrants. I shall take another example which will permit me to be more brief.

The basic idea of the play La barricade is that everyone must participate in the modern class struggle on the side of his own class. But whom does Bourget consider the "most likeable figure" in his play? An old worker named Gaucherond [(71)], who sides not with the workers, but with the employer. The behaviour of this worker fundamentally contradicts the basic idea of the play, and he may seem likeable only to those who are absolutely blinded by sympathy for the bourgeoisie. The sentiment which guides Gaucherond is that of a slave who reveres his chains. And we already know from the time of Count Alexei Tolstoi that it is hard to evoke sympathy for the devotion of a slave in anyone who has not been educated in the spirit of slavery. Remember Vasily Shibanov, who so wonderfully preserved his "slavish fidelity." Despite terrible torture, he died a hero:

Tsar, for ever the same is his word:

---

(71) He says so himself. See La barricade, Paris, 1910, Preface, p. xix.

He does naught but sing the praise of his lord.

But this slavish heroism has but little appeal for the modern reader, who probably cannot even conceive how it is possible for a "vocal tool" to display such devoted loyalty to his owner. Yet old Gaucherond in Bourget's play is a sort of Vasily Shibanov transformed from a serf into a modern proletarian. One must be purblind indeed to call him the "most likeable figure" in the play. And one thing is certain at any rate: if Gaucherond really is likeable, then it shows that, despite Bourget, each of us must side not with the class to which he belongs, but with that whose cause he considers more just.

Bourget's creation contradicts his own idea. And this is for the same reason that a wise man who oppresses others becomes mad. When a talented artist is inspired by a wrong idea, he spoils his own production. And the modern artist cannot be inspired by a right idea if he is anxious to defend the bourgeoisie in its struggle against the proletariat.

I have said that it is incomparably harder than formerly for an artist who holds to the bourgeois standpoint to adhere consistently to the theory of art for art's sake. This, incidentally, is admitted by Bourget himself, He even puts it far more emphatically. "The role of an indifferent chronicler," he says, "is impossible for a thinking mind and a sensitive heart when it is a case of those terrible internecine wars on which, it sometimes seems, the whole future of one's country and of civilisation depends." [(72)] But here it is appropriate to make a reservation. It is indeed true that a man with a thinking mind and a responsive heart cannot remain an indifferent observer of the civil war going on in modern society. If his field of vision is narrowed by bourgeois prejudices, he will be on one side of the "barricade"; if he is not infected with these prejudices, he will be on the other. That is true. But not all the children of the bourgeoisie – or of any other class, of course – possess thinking minds. And those who do think, do not always have responsive hearts. For them, it is easy even now to remain consistent believers in the theory of art for art's sake. It eminently accords with indifference to social – and even narrow class – interests. And the bourgeois social system is perhaps more capable than any other of engendering such indifference. When whole generations are educated in the celebrated principle of each for himself and the devil take the hindmost, the appearance of egotists who think only of themselves and are interested only in themselves, is very natural.

---

(72) La barricade, Preface, p. xxiv.

And we do, in fact, find that such egotists are more frequently to be met with among the present-day bourgeoisie than perhaps at any other time. On this point we have the very valuable testimony of one of its most prominent ideologists: Maurice Barrès.

"Our morality, our religion, our national sentiment have all gone to pieces," he says. "No rules of life can be borrowed from them. And until such time as our teachers establish authentic truths, there is naught we can do but cling to the only reality, our ego." **(73)**

When in the eyes of a man all has "fallen to pieces" save his own ego, then there is nothing to prevent him from acting as a calm chronicler of the great war raging in the bosom of modern society. But, no! Even then there is something to prevent him doing so. This something will be precisely that lack of all social interest which is vividly described in the lines of Barrès I have quoted. Why should a man act as a chronicler of the social struggle when he has not the slightest interest either in the struggle, or in society? He will be irresistibly bored by everything connected with the struggle. And if he is an artist, he will not even hint at it in his works. In them, too, he will be concerned with the "only reality" – his ego. And as his ego may nevertheless be bored when it has no company but itself, he will invent for it a fantastic, transcendental world, a world standing high above the earth and all earthly "questions." And that is what many present-day artists do. I am not labelling them. They say so themselves. Here, for example, is what our countrywoman, Mrs. Zinaida Hippius, says:

"I consider that a natural and most essential need of human nature is prayer. Everyone most certainly prays or strives to pray – whether he is conscious of it or not, whatever the form his praying may take, and to whatever god it may be addressed. The form depends on the abilities and inclinations of each. Poesy in general, and versifying – verbal music – in particular, is only one of the forms prayer takes in our hearts." **(74)**

This identification of "verbal music" with prayer is of course utterly untenable. There have been very long periods in the history of poetry when it bore no relation whatever to prayer. But there is no necessity to argue this point. It is only important for me here to acquaint the reader with Mrs. Hippius's

---

(73) Sous l'oeil des barbares, 1901 ed., p. 18.
(74) Collected Verse, Preface, p. ii.

terminology, for unless he is acquainted with it, he might be rather perplexed on reading the following passages, which are important for us in substance.

Mrs. Hippius continues: "Are we to blame that every ego has now become separate, lonely and isolated from every other ego, and therefore incomprehensible and unnecessary to it? We all of us passionately need, understand and prize our prayer, our verse – the reflection of an instantaneous fullness of the heart. But to another, whose cherished ego is different, my prayer is incomprehensible and alien. The consciousness of loneliness isolates people from one another still more, makes them separate, compels them to lock their hearts. We are ashamed of our prayers, and knowing that all the same we shall not merge in them with anyone, we say them, compose them, in a whisper, to ourselves, in hints that are clear only to ourselves." **(75)**

When individualism is carried to such an extreme, then, indeed, as Mrs. Hippius quite rightly says, there is no longer any "possibility of communication through prayer [that is, poetry – G. P.], of community in prayerful [that is, poetical – G. P.] impulse." But this cannot but reflect detrimentally on poetry and art in general, which is one of the media through which people communicate with one another. It was aptly observed by the biblical Jehovah that it is not good that man should be alone. And this is eminently corroborated by the example of Mrs. Hippius herself. In one of her poems, we read:

'Tis a merciless road I must plod.

On and on unto death it will roll.

But I love myself as my God,

And that love, it will save my soul.

We may well doubt that. Who "loves himself as God"? A boundless egotist. And a boundless egotist is scarcely capable of saving anyone's soul.

But the point is not whether the souls of Mrs. Hippius and of all who, like her, "love themselves as God" will be saved or not. The point is that poets who love themselves as God can have no interest in what is going on in the society around them. Their ambitions must of necessity be extremely vague. In her poem, A Song, Mrs. Hippius "sings:"

Alas, in the madness of sorrow I perish,

---

(75) Collected Verse, Preface, p. ii

I perish,

’Tis a dream of I know not what that I cherish,

I cherish,

This desire has arisen I know not where from,

Where from,

Yet my heart still yearns for a miracle to come,

To come.

Oh that there might befall which never can be,

Never can be!

The cold, pallid skies promise wonders to me,

To me,

Yet I mourn without tears for the broken word,

The broken word.

Give me that which in this world is not,

Is not, O Lord!

This puts it quite neatly. A person who “loves himself as God,” and has lost all capacity of communication with other people, has nothing left but to “yearn for a miracle” and to long for that “which in this world is not” – for what is in this world cannot interest him. Sergeyev-Tsensky’s Lieutenant Babayev says that “art is a product of anaemia.” This philosophising son of Mars is seriously mistaken if he believes that all art is a product of anaemia. But it cannot be denied that it is anaemia that produces the art which yearns for what “in this world is not.” This art is characteristic of the decay of a whole system of social relationships, and is therefore quite aptly called decadent art.

True, the system of social relationships of whose decay this art is characteristic, that is, the system of capitalist relations of production, is still far from having decayed in our own country. In Russia, capitalism has not yet completely gained the upper hand over the old order. But since the time of Peter I Russian literature has been very strongly influenced by West European literatures. Not infrequently, therefore, it is invaded by trends which fully correspond to the West European social relationships and much less to the relatively backward relationships of Russia. There was a time when some of our

aristocrats had an infatuation for the doctrines of the Encyclopaedists, [(76)] which corresponded to one of the last phases in the struggle of the third estate against the aristocracy in France. Now a time has come when many of our "intellectuals" conceive an infatuation for social, philosophical and aesthetic doctrines which correspond to the era of decay of the West European bourgeoisie. This infatuation anticipates the course of our own social development in the same way as it was anticipated by the infatuation of 18th-century people for the theory of the Encyclopaedists. [(77)]

But if the appearance of Russian decadence cannot be adequately explained, so to speak, by domestic causes, this fact in no way alters its nature. Introduced into our country from the West, it does not cease to be what it was at home, namely, a product of the "anaemia" that accompanies the decay of the class now predominant in Western Europe.

Mrs. Hippius will probably say that I quite arbitrarily ascribe to her a complete indifference to social questions. But, in the first place, I ascribe nothing to her; I cite her own lyrical effusions, and only define their significance. Whether I have understood these effusions rightly or not, I leave it to the reader to judge. In the second place, I am aware of course that nowadays Mrs. Hippius is not averse to discoursing even on the social movement. The book, for instance, which she wrote in collaboration with Mr. Dmitry Merezhkovsky and Mr. Dmitry Filosofov and published in Germany in 1908, might serve as convincing evidence of her interest in the Russian social movement. But one has only to read the introduction to the book to see how extreme is the yearning of its authors for "they know not what." It says that Europe is familiar with the deeds of the Russian revolution, but not with its soul. And in order, presumably, to acquaint Europe with the soul of the Russian

---

(76) We know, for instance, that the work of Helvetius, De l'homme, was published in The Hague, in 1772, by a Prince Golitsyn.

(77) The infatuation of Russian aristocrats for the French Encyclopaedists had no practical consequences of any moment. It was however useful, in the sense that it did clear certain aristocratic minds of some aristocratic prejudices. On the other hand, the present infatuation of a section of our intelligentsia for the philosophical views and aesthetic tastes of the declining bourgeoisie is harmful, in the sense that it fills their "intellectual" minds with bourgeois prejudices, for the independent production of which our Russian soil has not yet been sufficiently prepared by the course of social development. These prejudices even invade the minds of many Russians who sympathise with the proletarian movement. The result is that they are filled with an astonishing mixture of socialism and that modernism which is bred by the decline of the bourgeoisie. This confusion is even the cause of no little practical harm.

revolution, the authors tell the Europeans the following: "We resemble you as the left hand resembles the right... We are equal with you, but only in the reverse sense... Kant would have said that our soul lies in the transcendental, and yours in the phenomenal. Nietzsche would have said that you are ruled by Apollo, and we by Dionysus; your genius consists in moderation, ours in impulsiveness. You are able to check yourselves in time; if you come up against a wall, you stop or go round it; we, however, dash our heads against it (wir rennen uns aber die Köpfe ein). It is not easy for us to get going, but once we have, we cannot stop. We do not walk, we run. We do not run, we fly. We do not fly, we plunge downwards. You are fond of the golden mean; we are fond of extremes. You are just; for us there are no laws. You are able to retain your equanimity; we are always striving to lose it. You possess the kingdom of the present; we seek the kingdom of the future. You, in the final analysis, always place government authority higher than the liberties you may secure. We, on the other hand, remain rebels and anarchists even when fettered in the chains of slavery. Reason and emotion lead us to the extreme limit of negation, yet, despite this, deep down at the bottom of our being and will, we remain mystics." **(78)**

The Europeans further learn that the Russian revolution is as absolute as the form of government against which it is directed, and that if its conscious empirical aim is socialism, its unconscious mystical aim is anarchy. **(79)** In conclusion, the authors declare that they are addressing themselves not to the European bourgeoisie, but – to whom, reader? To the proletariat, you think? You are mistaken. "Only to individual minds of the universal culture, to people who share Nietzsche's view that the state is the coldest of cold monsters," etc.**(80)**

I have not cited these passages for polemical reasons. Generally, I am not here indulging in polemics, but only trying to characterise and explain certain mental attitudes of certain social strata. The quotations I have just given are, I hope, sufficient to show that Mrs. Hippius, now that she has (at last!) become interested in social questions, still remains exactly as she appeared to us in the poems cited above, namely, an extreme individualist of the decadent type who yearns for a "miracle" only because she has no serious attitude to real social life. The reader has not forgotten Leconte de Lisle's idea that poetry now provides an

---

(78) Dmitri Mereschkowsky, Zinaida Hippius, Dmitri Philosophoff, Der Zar and die Revolution, Munich, K. Piper and Co., 1908, pp. 1-2.
(79) Ibid., p. 5.
(80) Ibid., p. 6.

ideal life for those who no longer have a real life. And when a man ceases to have any spiritual intercourse with the people around him, his ideal life loses all connection with the earth. His imagination then carries him to heaven, he becomes a mystic. Thoroughly permeated with mysticism, Mrs. Hippius's interest in social questions is absolutely fruitless. **(81)** But she and her collaborators are quite mistaken in thinking that the yearning for a "miracle" and the "mystical" negation of "politics" "as a science" are a feature peculiar to the Russian decadents. **(82)** The "sober" West, before "inebriate" Russia, produced people who revolt against reason in the name of an irrational aspirations. Przybyszewski's Eric Falk abuses the Social-Democrats and "drawing-room anarchists like John Henry Mackay" solely because, as he claims, they put too much faith in reason.

"They all," declares this non-Russian decadent, "preach peaceful revolution, the changing of the broken wheel while the cart is in motion. Their whole dogmatic structure is idiotically stupid just because it is so logical, for it is based on almighty reason. But up to now everything has taken place not by virtue of reason, but of foolishness, of meaningless chance."

Falk's reference to "foolishness" and "meaningless chance" is exactly of the same nature as the yearning for a "miracle" which permeates the German book of Mrs. Hippius and Messrs. Merezhkovsky and Filosofov. It is one and the same thought posing under different names. It owes its origin to the extreme subjectivity of a large section of the present-day bourgeois intellectuals. When a man believes that his own ego is the "only reality," he cannot admit the existence of an objective, "rational," that is, logical connection between his ego

---

(81) In their German book, Merezhkovsky, Hippius and Filosofov do not at all repudiate the name "decadents" as applied to themselves. They only confine themselves to modestly informing Europe that the Russian decadents have "attained the highest peaks of world culture" ("haben die höchsten Gipfel der Weltkultur erreicht"). Op. cit., p. 151.

(82) Her mystical anarchism will of course not frighten anyone. Anarchism, generally, is only an extreme deduction from the basic premises of bourgeois individualism. That is why we find so many bourgeois ideologists in the period of decadence who are sympathetic to anarchism. Maurice Barrès likewise sympathised with anarchism in that period of his development when he affirmed that there is no reality save our ego. Now, probably, he has no conscious sympathy for anarchism, for the ostensibly stormy outbursts of his particular brand of individualism ceased long ago. For him, the "authentic truths" which, he maintained, were "destroyed" have now been restored, the process of restoration being that Barrès has adopted the reactionary standpoint of the most vulgar nationalism. And this is not surprising: it is but a step from extreme bourgeois individualism to the most reactionary "truths." This should be noted by Mrs. Hippius, as well as by Messrs. Merezhkovsky and Filosofov.

and the outer world around him. To him the outer world must be either entirely unreal, or only partly real, only to the extent that its existence rests upon the only true reality, that is, his ego. If such a man is fond of philosophical cogitation, he will say that, in creating the outer world, our ego imparts to it at least some modicum of its own rationality; a philosopher cannot completely revolt against reason even when he restricts its rights from one or other motive- in the interest of religion, for example. **(83)** If a man who believes that the only reality is his own ego is not given to philosophical cogitation, he does not bother his head as to how his ego creates the outer world. In that case he will not be inclined to presume even a modicum of reason – that is, of law – in the outer world. On the contrary, the world will seem to him a realm of "meaningless chance." And if it should occur to him to sympathise with any great social movement, he, like Falk, will certainly say that its success can be ensured not by the natural march of social development, but only by human "foolishness," or – which is one and the same thing – by "meaningless" historical "chance." But as I have already said, the mystical view of the Russian emancipation movement held by Hippius and her two like-thinkers in no way differs, essentially, from Falk's view that the causes of great historical events are "meaningless." Although anxious to stagger Europe with the unparalleled immensity of the freedom-loving ambitions of the Russians, the authors of the German book I have referred to are decadents of the purest water, who are capable of feeling sympathy only with that "which never can be, never can be" – in other words, are incapable of feeling sympathy with anything which occurs in reality. Their mystical anarchism, therefore, does not weaken the validity of the conclusions I drew from Mrs. Hippius's lyrical effusions.

Since I have touched upon this point, I shall express my thought without reservation. The events of 1905 – 06 produced just as strong an impression on the Russian decadents as the events of 1848 – 49 did on the French romanticists. They awoke in them an interest in social life. But this interest was even less suited to the temperament of the decadents than it had been to the temperament of the romanticists. It therefore proved still less durable. And there are no grounds for taking it seriously.

---

(83) As an example of a thinker who restricts the rights of reason in the interest of religion, one might instance Kant: "Ich musste also das Wissen aufheben; um zum Glauben Platz zu bekommen." ("I must, therefore, abolish knowledge, to make room for belief.") Kritik der reinen Vernunft, Preface to the second edition, p. 26, Leipzig, Philipp Reclam, second and improved edition.

Let us return to modern art. When a man is disposed to regard his ego as the only reality, he, like Mrs. Hippius, "loves himself as God." This is fully understandable and quite inevitable. And when a man "loves himself as God," he will be concerned in his artistic productions solely with himself. The outer world will interest him only to the extent that it in one way or another affects this "sole reality," this precious ego of his. In Scene I Act II of Sudermann's most interesting play, Das Blumenboot, Baroness Erfflingen says to her daughter Thea: "People of our category exist in order to make the things of this world into a sort of merry panorama which passes before us – or, rather, which seems to pass before us. Because, actually, it is we that are moving. That's certain. And what is more, we don't need any ballast." These words perfectly describe the life-aim of people of Baroness Erfflingen's category; they could with complete conviction reiterate the words of Barrès: "The only reality is our ego." But people who pursue this life aim must look upon art solely as a means of embellishing the panorama which "seems" to be passing before them. And here, too, they will try not to be burdened with any ballast. They will either completely scorn idea content in artistic works, or will subordinate it to the caprices and fickle demands of their extreme subjectiveness.

Let us turn to painting.

Complete indifference to the idea content of their works was already displayed by the impressionists. One of them very aptly expressed the conviction of them all when he said: "The chief dramatis persona in a picture is light." But the sensation of light is only a sensation – that is, it is not yet emotion, and not yet thought. An artist who confines his attention to the realm of sensations is indifferent to emotion and thought. He may paint a good landscape. And the impressionists did, in fact, paint many excellent landscapes. But landscape is not the whole of painting. **(84)** Let us recall Leonardo da Vinci's Last

---

(84) Many of the early impressionists were men of great talent. But it is noteworthy that among these very talented men there were no first-rate portrait painters. This is understandable, for in portrait painting light cannot be the chief dramatis persona. Furthermore, the landscapes of the distinguished impressionist masters are good for the very reason that they affectively convey the capricious and diversified effects of light; but there is very little "mood" in them. Feuerbach put it extremely well when he said: "Die Evangelien der Sinne im Zusammenhang lesen, heisst denken." ("Reading the gospel of the senses coherently is thinking.") Remembering that by "senses," or sensibility, Feuerbach meant everything that relates to the realm of sensation, it may be said that the impressionists could not, and would not, read the "gospel of the senses." This was the principal shortcoming of their school, and it very soon

Supper and ask, is light the chief dramatis persona in this famous fresco? We know that its subject is that highly dramatic moment in the relationship of Jesus to his disciples when he says: "One of you shall betray me." Leonardo da Vinci's task was to portray the state of mind of Jesus himself, who was deeply grieved by his dreadful discovery, and of his disciples, who could not believe there could be a traitor in their small company. If the artist had believed that the chief dramatis persona in a picture is light, he would not have thought of depicting this drama. And if he had painted the fresco nevertheless, its chief artistic interest would have been centred not on what was going on in the hearts of Jesus and his disciples, but on what was happening on the walls of the chamber in which they were assembled, on the table at which they were seated, and on their own skins – that is, on the various light effects. We should then have had not a terrific spiritual drama, but a series of excellently painted patches of light: one, say, on a wall of the chamber, another on the table-cloth, a third on Judas' hooked nose, a fourth on Jesus' cheek, and so on and so forth. But because of this the impression caused by the fresco would be infinitely weaker, and the specific importance of Leonardo da Vinci's production would be infinitely less. Some French critics have compared impressionism with realism in literature. And there is some basis for the comparison. But if the impressionists were realists, it must be admitted that their realism was quite superficial, that it did not go deeper than the "husk of appearances." And when this realism acquired a firm position in modern art – as it undoubtedly did – artists trained under its influence had only one of two alternatives: either to exercise their ingenuity over the "husk of appearances" and devise ever more astonishing and ever more artificial light effects; or to attempt to penetrate beneath the "husk of appearances," having realised the mistake of the impressionists and grasped that the chief dramatis persona in a picture is not light, but man and his highly diversified emotional experiences. And we do indeed find both these trends in modern art. Concentration of interest on the "husk of appearances" accounts for those paradoxical canvases before which even the most indulgent critic shrugs his shoulders in perplexity and confesses that modern painting is passing through a "crisis of ugliness." **(85)** Recognition, on the other hand, that it is impossible to stop at the "husk of appearances"

---

led to its degeneration. If the landscapes of the early and outstanding impressionist masters are good, very many of those of their very numerous followers resemble caricatures.

(85) See Camille Mauclair's "La crise de la laideur en peinture," in his interesting collection of articles, Trois crises de l'art actuel, Paris, 1906.

impels artists to seek for idea content, that is, to worship what they had only recently burned. But to impart idea content to a production is not so easy as it may seem. Idea is not something that exists independently of the real world. A man's stock of ideas is determined and enriched by his relations with that world. And he whose relations with that world are such that he considers his ego the "only reality," inevitably becomes an out-and-out pauper in the matter of ideas. Not only is he bereft of ideas, but – and this is the chief point – he is not in a position to conceive any. And just as people, when they have no bread, eat dockweed, so when they have no clear ideas they content themselves with vague hints at ideas, with surrogates borrowed from mysticism, symbolism and the similar "isms" characteristic of the period of decadence. In brief, we find in painting a repetition of what we have seen in literature: realism decays because of its inherent vacuity and idealistic reaction triumphs.

Subjective idealism was always anchored in the idea that there is no reality save our ego. But it required the boundless individualism of the era of bourgeois decadence to make this idea not only an egotistical rule defining the relations between people each of whom "loves himself as God" – the bourgeoisie was never distinguished by excessive altruism – but also the theoretical foundation of a new aesthetics.

The reader has of course heard of the so-called cubists. And if he has had occasion to see some of their productions, I do not run much risk of being mistaken if I assume that he was not at all delighted with them. In me, at any rate, they do not evoke anything resembling aesthetic enjoyment. "Nonsense cubed!" are the words that suggest themselves at the sight of these ostensibly artistic exercises. But cubism, after all, has its cause. Calling it nonsense raised to the third degree is not explaining its origin. This, of course, is not the place to attempt such an explanation. But even here one may indicate the direction in which it is to be sought. Before me lies an interesting book: Du cubisme, by Albert Gleizes and Jean Metzinger. Both authors are painters, and both belong to the cubist school. Let us obey the rule audiatur et altera pars, **(86)** and let us hear what they have to say. How do they justify their bewildering creative methods?

"There is nothing real outside of us," they say. – "...It does not occur to us to doubt the existence of the objects which act upon our senses: but reasonable

---

(86) Let the other side be heard. – Ed.

certainty is possible only in respect to the images which they evoke in our mind." **(87)**

From this the authors conclude that we do not know what forms objects have in themselves. And since these forms are unknown, they consider they are entitled to portray them at their own will and pleasure. They make the noteworthy reservation that they do not find it desirable to confine themselves, as the impressionists do, to the realm of sensation. "We seek the essential," they assure us, "but we seek it in our personality not in an eternity laboriously fashioned by mathematicians and philosophers." **(88)**

In these arguments, as the reader will see, we meet, first of all, the already well-known idea that our ego is the "only reality." True, we meet it here in less rigid guise. Gleizes and Metzinger affirm that nothing is farther from their thought than to doubt the existence of external objects. But having granted the existence of the external world, our authors right there and then declare it to be unknowable. And this means that, for them too, there is nothing real except their ego.

If images of objects arise in us because the latter act upon our external senses, then it surely cannot be said that the outer world is unknowable: we obtain knowledge of it precisely because of this action. Gleizes and Metzinger are mistaken. Their argument about forms-in-themselves is also very lame. They cannot seriously be blamed for their mistakes: similar mistakes have been made by men infinitely more adept in philosophy than they. But one thing cannot be passed over, namely, that from the supposed unknowableness of the outer world, our authors infer that the essential must be sought in "our personality." This inference may be understood in two ways: first, by "personality" may be meant the whole human race in general; secondly, it may mean each personality separately. In the first case, we arrive at the transcendental idealism of Kant; in the second, at the sophistical recognition that each separate person is the measure of all things. Our authors incline towards the sophistical interpretation of their inference.

And once its sophistical interpretation is accepted, **(89)** one may permit oneself anything one likes in painting and in everything else. If instead of the "Woman in Blue" (La femme en bleu – a painting exhibited by Fernand Léger at

(87) Du cubisme, p. 30.
(88) Du cubisme, p. 31.
(89) See the book in question, especially pp. 43-44.

last autumn's Salon), I depict several stereometric figures, who has the right to say I have painted a bad picture? Women are part of the outer world around me. The outer world is unknowable. To portray a woman, I have to appeal to my own "personality," and my "personality" lends the woman the form of several haphazardly arranged cubes, or, rather, parallepipeds. These cubes cause a smile in everybody who visits the Salon. But that's all right. The "crowd" laughs only because it does not understand the language of the artist. The artist must under no circumstances give way to the crowd. "Making no concessions, explaining nothing and telling nothing, the artist accumulates internal energy which illuminates everything around him." **(90)** And until such energy is accumulated, there is nothing for it but to draw stereometric figures.

We thus get an amusing parody on Pushkin's "To The Poet:"

Exacting artist, are you pleased with your creation?

You are? Then let the mob abuse your name

And on the altar spit where burns your flame.

And shake your tripod in its childlike animation.

The amusing thing about the parody is that in this case the "exacting artist" is content with the most obvious nonsense. Incidentally, the appearance of such parodies shows that the inherent dialectics of social life have now led the theory of art for art's sake to the point of utter absurdity.

It is not good that man should be alone. The present "innovators" in art are not satisfied with what their predecessors created. There is nothing wrong in this. On the contrary, the urge for something new is very often a source of progress. But not everybody who searches for something new, really finds it. One must know how to look for it. He who is blind to the new teachings of social life, he to whom there is no reality save his own ego, will find in his search for something "new" nothing but a new absurdity. It is not good that man should be alone.

It appears, then, that in present-day social conditions the fruits of art for art's sake are far from delectable. The extreme individualism of the era of bourgeois decay cuts off artists from all sources of true inspiration. It makes them completely blind to what is going on in social life, and condemns them to sterile preoccupation with personal emotional experiences that are entirely without

(90) Ibid., p. 42.

significance and with the phantasies of a morbid imagination. The end product of their preoccupation is something that not only has no relation to beauty of any kind, but which moreover represents an obvious absurdity that can only be defended with the help of sophistical distortions of the idealist theory of knowledge.

Pushkin's "cold and haughty people" listen to the singing poet with "empty minds." I have already said that, coming from Pushkin's pen, this juxtaposition had historical meaning. In order to understand it, we must only bear in mind that the epithets "cold and haughty" were not applicable to the Russian peasant serf of the time. But they were fully applicable to the high society "rabble" whose obtuseness led to the ultimate doom of our great poet. The people who composed this "rabble" might without any exaggeration say of themselves what the rabble say in Pushkin's poem:

> We all are treacherous and vicious,
>
> Ungrateful, shameless, meretricious,
>
> Our bearts no feeling ever warms.
>
> Slaves, slanderers and fools, black swarms
>
> Of vices breed in each and all.

Pushkin saw that it would be ridiculous to give "bold" lessons to the heartless aristocratic crowd: they would not have understood them. He did right in proudly turning away from them. More, he did wrong – to the great misfortune of Russian literature – in not turning away from them resolutely enough. But nowadays in the more advanced capitalist countries the attitude which the poet – and artist generally – who is unable to throw off the old bourgeois Adam maintains toward the people is the very opposite of what we see in the case of Pushkin: now it is no longer the "people" – the real people, whose advanced section is becoming more and more conscious – that can be accused of obtuseness, but the artists who listen with "empty minds" to the noble calls emanating from the people. At best, the fault of these artists is that their clocks are some eighty years behind the time. Repudiating the finest aspirations of their era, they naively imagine themselves to be continuers of the struggle waged by the romanticists against philistinism. The West European aesthetes, and the Russian aesthetes who follow them, are very fond of dilating on the philistinism of the present-day proletarian movement.

This is comical. How baseless the charge of philistinism is which these gentlemen level at the emancipation movement of the working class, was shown long ago by Richard Wagner. In his well-founded opinion, the emancipation movement of the working class, when carefully considered ("genau betrachtet"), proves to be a movement not toward, but away from philistinism and toward a free life, toward an "artistic humanity" ("zum künstlerischen Menschentum"). It is a movement "for dignified enjoyment of life, the material means for which man will no longer have to procure at the expense of all his vital energies." It is this necessity of expending all one's vital energies to procure the means of subsistence that is nowadays the source of "philistine" sentiments. Constant concern for his means of subsistence "has made man weak, servile, stupid and mean, has turned him into a creature that is incapable either of love or hate, into a citizen who is prepared at any moment to sacrifice the last vestige of free will only that this concern might be eased." The emancipation movement of the working class aims at doing away with this humiliating and corrupting concern. Wagner maintained that only when it is done away with, only when the proletariat's urge for emancipation is realised, will the words of Jesus – take no thought for what ye shall eat, etc. – become true. **(91)** He would have been right in adding that only when this is realised will there be no serious grounds for juxtaposing aesthetics to morality, as the believers in art for art's sake do – Flaubert, for example. **(92)** Flaubert held that "virtuous books are tedious and false" ("les livres vertueux sont ennuyeux et faux"). He was right – but only because the virtue of present-day society – bourgeois virtue – is tedious and false. Flaubert himself saw nothing tedious or false in antique "virtue." Yet it only differed from bourgeois virtue in not being tainted with bourgeois individualism. Shirinsky-Shikhmatov, as Minister of Education to Nicholas I, considered that the duty of art was to "strengthen the faith, so important to social and private life, that evil deeds meet with fitting retribution already here on earth," that is, in the society so zealously guarded by the Shirinsky-Shikhmatovs. That opinion, of course, was eminently false and tediously vulgar. Artists do right in turning away from such falsities and vulgarities. And when we read in Flaubert that in a certain sense "nothing is more poetic than vice," **(93)** we understand that, in its real sense, this is a juxtaposition of vice to the vulgar,

---

(91) Die Kunst and die Revolution (R. Wagner, Gesammelte Schriften, Vol. III, Leipzig, 1872, pp. 40-41.)
(92) Les carnets de Gustave Flaubert" (L. Bertrand, Gustave Flaubert, p. 260).
(93) Ibid., p. 321.

tedious and false virtue of the bourgeois moralists and the Shirinsky-Shikhmatovs. But when the social order which breeds this vulgar, tedious and false virtue is done away with, the moral compulsion to idealise vice will also disappear. Flaubert, I repeat, saw nothing vulgar, tedious or false in antique virtue, although, while respecting it, he could at the same time, owing to the very rudimentary character of his social and political concepts, admire such a monstrous negation of this virtue as the behaviour of Nero. In a socialist society the pursuit of art for art's sake will be a sheer logical impossibility to the extent that there will no longer be that vulgarisation of social morals which is now an inevitable consequence of the determination of the ruling class to retain its privileges. Flaubert says: "L'art est la recherche de l'inutile" ("art is a search for the useless"). It is not difficult to detect in these words the basic idea of Pushkin's The Rabble. But his insistence on this idea only signifies that the artist is revolting against the narrow utilitarianism of the given ruling class, or caste... With the disappearance of classes, this narrow utilitarianism, which is closely akin to egotism, will also disappear. Egotism has nothing in common with aesthetics: a judgement of taste always carries the presumption that the person who pronounces it is not actuated by considerations of personal advantage. But personal advantage is one thing, and social advantage another. The desire to be useful to society, which was the basis of antique virtue, is a fountain-head of self-sacrifice, and an act of self-sacrificing may easily be – and very often has been, as the history of art shows – an object of aesthetic portrayal. We have only to remember the songs of the primitive peoples or, not to go so far afield, the monument to Harmodius and Aristogeiton in Athens.

The ancient thinkers – Plato and Aristotle, for example – were fully aware how a man is degraded when all his vital energies are absorbed by concern for his material subsistence. The present-day ideologists of the bourgeoisie are also aware of it. They likewise consider it necessary to relieve people of the degrading burden of constant economic cares. But the people they have in mind are the members of the highest social class, which lives by exploiting labour. They see the solution of the problem where the ancient thinkers saw it, namely, in the enslavement of the producers by a fortunate chosen few who more or less approach the ideal of the "superman." But if this solution was conservative even in the days of Plato and Aristotle, now it is arch-reactionary. And if the conservative Greek slaveowners of Aristotle's time could hope to retain their predominant position by dint of their own "valour," the present-day preachers of the enslavement of the masses are very sceptical of the valour of the bourgeois

exploiters. That is why they are so given to dreaming of the appearance at the head of the state of a superhuman genius who will bolster up, by his iron will, the already tottering pillars of class rule. Decadents who are not devoid of political interests are often ardent admirers of Napoleon I.

If Renan called for a strong government capable of compelling the "good rustics" to work for him while he dedicated himself to mental reflection, the present-day aesthetes need a social system that would force the proletariat to work while they dedicate themselves to lofty pleasures – such as drawing and painting cubes and other stereometric figures. Being organically incapable of any serious work, they are sincerely outraged at the idea of a social system in which idlers will be entirely unknown.

If you live with the wolves, you must howl with the wolves. The modern bourgeois aesthetes profess to be warring against philistinism, but they themselves worship the golden calf no less than the common or garden philistine. "What they think is a movement in art," Mauclair says, "is actually a movement in the picture mart, where there is also speculation in unlaunched geniuses." **(94)** I would add, in passing, that this speculation in unlaunched geniuses is due, among other things, to the feverish hunt for something "new" to which the majority of the present-day artists are addicted. People always strive for something "new" when they are not satisfied with the old. But the question is, why are they not satisfied? Very many contemporary artists are not satisfied with the old for the sole reason that, so long as the general public cling to it, their own genius will remain "unlaunched." They are driven to revolt against the old by a love not for some new idea, but for the "only reality," their own dear ego. But such a love does not inspire an artist; it only disposes him to regard even the "idol of Belvedere" from the standpoint of self-advantage. "The money question is so strongly intertwined with the question of art," Mauclair says, "that art criticism is squeezed in a vice. The best critics cannot say what they think, and the rest say only what they think is opportune, for, after all, they have to live by their writing. I do not say this is something to be indignant about, but it is well to realise the complexity of the problem." **(95)**

Thus we find that art for art's sake has turned into art for money's sake. And the whole problem Mauclair is concerned with boils down to determining the reasons why this has happened. And it is not very difficult to determine them.

(94) Op. cit., pp. 314-20.
(95) Op. cit., p. 321.

“There was a time, as in the Middle Ages, when only the superfluous, the excess of production over consumption, was exchanged.

“There was again a time, when not only the superfluous, but all products, all industrial existence, had passed into commerce, when the whole of production depended on exchange...

“Finally, there came a time when everything that men had considered as inalienable became an object of exchange, of traffic and could be alienated. This is the time when the very things which till then had been communicated, but never exchanged; given, but never sold; acquired, but never bought – virtue, love, conviction, knowledge, conscience, etc. – when everything, in short, passed into commerce. It is the time of general corruption, of universal venality, or, to speak in terms of political economy, the time when everything, moral or physical, having become a marketable value, is brought to the market to be assessed at its truest value.” **(96)**

Is it surprising that at a time of universal venality, art also becomes venal?

Mauclair is reluctant to say whether this is something to be indignant about. Nor have I any desire to assess this phenomenon from the moral standpoint. I try, as the saying goes, not to weep or to laugh, but to understand. I do not say that modern artists “must” take inspiration from the emancipatory aspirations of the proletariat. No, if the apple-tree must bear apples, and the pear-tree must produce pears, artists who adhere to the standpoint of the bourgeoisie must revolt against the foresaid aspirations. In decadent times art “must” be decadent. This is inevitable. And there is no point in being “indignant” about it. But, as the Communist Manifesto rightly says, “in times when the class struggle nears the decisive hour, the process of dissolution going on within the ruling class, in fact within the whole range of old society, assumes such a violent, glaring character, that a small section of the ruling class cuts itself adrift, and joins the revolutionary class, the class that holds the future in its hands. Just as, therefore, at an earlier period, a section of the nobility went over to the bourgeoisie, so now a portion of the bourgeoisie goes over to the proletariat, and in particular, a portion of the bourgeois ideologists, who have raised themselves to the level of comprehending theoretically the historical movement as a whole.” **(97)**

---

(96) Karl Marx, The Poverty of Philosophy, Moscow, 1962, pp. 31-32.
(97) Karl Marx and Frederick Engels, Selected Works in three volumes, Vol. 1, Moscow, 1969, p. 117. [Note by editor.]

Among the bourgeois ideologists who go over to the prolelariat, we find very few artists. The reason probably is that it is only people who think that can "raise themselves to the level of comprehending theoretically the historical movement as a whole," and modern artists, in contradiction to the great masters of the Renaissance, do extremely little thinking. **(98)** But however that may be, it can be said with certainty that every more or less gifted artist will increase his power substantially if he absorbs the great emancipatory ideas of our time. Only these ideas must become part of his flesh and blood, and he must express them precisely as an artist. **(99)** He must be able, moreover, to form a correct opinion of the artistic modernism of the present-day ideologists of the bourgeoisie. The ruling class has now reached a position where, for it, going forward means sinking downward. And this sad fate is shared by all its ideologists. The most advanced of them are precisely those who have sunk lower than all their predecessors.

When I expressed the views expounded here, Mr. Lunacharsky challenged me on several points, the chief of which I shall now examine.

First, he was surprised, he said, that I seemed to recognise the existence of an absolute criterion of beauty. There was no such criterion. Everything flowed and changed. Men's notions of beauty also changed. There was no possibility, therefore, of proving that modern art really was passing through a crisis of ugliness.

---

(98) Nous touchons ici au défaut de culture générale qui caractérise la plupart des artistes jeunes. Une fréquentation assidue vous démontrera vite qu'ils sont en général très ignorants... incapables ou indifférents devant les antagonismes d'idées et les situations dramatiques actuelles, ils oeuvrent péniblement a l'ecart de toute l'agitation intellectuelle et sociale, confinés dans les conflits de technique, absorbés par l'apparence matérielle de la peinture plus que par sa signification générale et son influence intellectuelle." ("We refer here to the general lack of culture that characterises most young artists. Frequent contacts with them will soon show you that they are in general very ignorant... being incapable of understanding, or indifferent to, the conflicts of ideas and dramatic situations of the present day, they work drudgingly secluded from all intellectual and social movements, confining themselves to problems of technique and absorbed more with the material appearance of painting than with its general significance and intellectual influence.") Holl, La jeune peinture contemporaine, pp. 14-15, Paris, 1912.

(99) Here I have the satisfaction of citing Flaubert. He wrote to George Sand, "Je crois la forme et le fond... deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre." ("I believe form and substance to be two entities which never exist apart.") Correspondance, quatrième serie, p. 225. He who considers it possible to sacrifice form "for idea" ceases to be an artist, if he ever was one.

To this I objected, and now object, that I do not think there is, or can be, an absolute criterion of beauty. **(100)** People's notions of beauty do undoubtedly change in the course of the historical process. But while there is no absolute criterion of beauty, while all its criteria are relative, this does not mean that there is no objective possibility of judging whether a given artistic design has been well executed or not. Let us suppose that an artist wants to paint a "woman in blue." If what he portrays in his picture really does resemble such a woman, we shall say that he has succeeded in painting a good picture. But if, instead of a woman wearing a blue dress, we see on his canvas several stereometric figures more or less thickly and more or less crudely tinted here and there with blue colour, we shall say that whatever he has painted, it certainly is not a good picture. The more the execution corresponds to the design, or – to use a more general expression – the more the form of an artistic production corresponds to its idea, the more successful it is. There you have an objective criterion. And precisely because there is such a criterion, we are entitled to say that the drawings of Leonardo da Vinci, for example, are better than the drawings of some little Themistocles who spoils good paper for his own distraction. When Leonardo da Vinci, say, drew an old man with a beard, the result really was an old man with a beard – so much so that at the sight of him we say: "Why, he's alive!" But when Themistocles draws an old man, we would do well to write underneath: "This is an old man with a beard" – so that there might be no misunderstanding. In asserting that there can be no objective criterion of beauty, Mr. Lunacharsky committed the sin of which so many bourgeois ideologists, up to and including the cubists, are guilty: the sin of extreme subjectivism. How a man who calls himself a Marxist can be guilty of this sin, I simply cannot understand.

---

(100) "It is not the irresponsible whim of capricious taste that suggests the desire to find unique aesthetic values that are not subject to the vaniy of fashion or the imitation of the herd. The creative dream of a single incorruptible beauty, the living image that will save the world and enlighten and regenerate the erring and fallen, is nourished by the ineradicable urge of the human spirit to penetrate the fundamental mysteries of the Absolute." (V. N. Speransky, The Social Role of Philosophy, Introduction, p. xi, Part I, Shipovnik Publishing House, St. Petersburg, 1913.) People who argue in this manner are compelled by logic to recognise an absolute criterion of beauty. But people who argue thus are pure-blooded idealists, and I, for my part, consider myself a no less pure-blooded materialist. Not only do I not recognise the existence of a "single incorruptible beauty"; I do not even know what the words "single incorruptible beauty" can possibly mean. More, I am certain that the idealists do not know either. All the talk about such beauty is "just words."

It must be added, however, that I here use the term "beautiful" in a very wide, if you like, in too wide a sense: drawing a bearded old man beautifully does not mean drawing a beautiful old man. The realm of art is much wider than the realm of the "beautiful." But throughout its broad realm, the criterion I refer to – correspondence of form to idea – may be applied with equal convenience. Mr. Lunacharsky maintained (if I understood him correctly) that form may quite well correspond to a false idea. But I cannot agree. Remember de Curel's play Le repas du lion. It is based, as we know, on the false idea that the employer stands in the same relation to his workers as the lion stands to the jackals who feed on the crumbs that fall from his royal table. The question is, could de Curel have faithfully expressed in his play this erroneous idea? No. The idea is erroneous because it is in contradiction to the real relation of the employer to his workers. To present it in an artistic production is to distort reality. And when an artistic production distorts reality it is unsuccessful as a work of art. That is why Le repas du lion is far below de Curel's talent. The Gate of the Kingdom is far below Hamsun's talent for the same reason.

Secondly, Mr. Lunacharsky accused me of excessive objectivism. He apparently agreed that an apple-tree must bear apples, and a pear-tree must produce pears. But he observed that among the artists who adhere to the bourgeois standpoint there are waverers, whom it is our duty to convince and not leave to the elemental action of bourgeois influences.

I must confess that to me this accusation is even more incomprehensible than the first. In my lecture, I said – and I should like to hope, proved – that modern art is decaying. **(101)** I stated that the reason for this phenomenon – to which nobody who sincerely loves art can remain indifferent – is that the majority of our present-day artists adhere to the bourgeois standpoint and are

---

(101) I am afraid that this too may give rise to misunderstanding. By the word "decay" I mean, comme de raison, a whole process, not an isolated phenomenon. This process has not yet ended, just as the social process of decay of the bourgeois order has not yet ended. It would therefore be strange to think that present-day bourgeois ideologists are definitely incapable of producing works of distinction. Such works, of course, are possible even now. But the chances of any such appearing have drastically diminished. Furthermore, even works of distinction now bear the impress of the era of decadence. Take, for example, the Russian trio mentioned above: if Mr. Filosofov is devoid of all talent in any field, Mrs. Hippius possesses a certain artistic talent and Mr. Merezhkovsky is even a very talented artist. But it is easy to see that his latest novel Alexander I, for example, is irretrievably vitiated by religious mania, which, in its turn, is characteristic of an era of decadence. In such eras even men of very great talent do not produce what they might have produced under more favourable social conditions.

quite impervious to the great emancipatory ideas of our time. In what way can this statement influence the waverers? If it is convincing, it should induce the waverers to adopt the standpoint of the proletariat. And this is all that can be demanded of a lecture whose purpose was to examine the question of art, not to expound or defend the principles of socialism.

Last but not least, Mr. Lunacharsky, having maintained that it is impossible to prove that bourgeois art is decaying, considered that I would have done wiser to juxtapose to the bourgeois ideals a harmonious system – that was his expression, if I remember rightly – of opposite concepts. And he assured the audience that such a system would in time be elaborated. Now this objection completely passes my understanding. If this system is still to be elaborated, then, clearly, it has not yet been elaborated. And if it has not yet been elaborated, how could I have juxtaposed it to the bourgeois views? And what can this harmonious system of concepts possibly be? Modern scientific socialism is unquestionably a fully harmonious system. And it has the advantage that it already exists. But as I have already said, it would have been very strange if, having undertaken to deliver a lecture on the subject of Art and Social Life, I had begun to expound the doctrines of modern scientific socialism – the theory of surplus-value, for example. Everything is good at the proper time and in the proper place.

It is possible however that when Mr. Lunacharsky spoke of a harmonious system of concepts he was referring to the views on proletarian culture recently put forward in the press by his close colleague in thought, Mr. Bogdanov. If that is so, then his last objection amounted to this, that I yet greater praise would earn, if to Mr. Bogdanov I went to learn. I thank him for the advice, but I don't intend to take it. And if anyone should, from inexperience, think of interesting himself in Mr. Bogdanov's pamphlet, Proletarian Culture, I would remind him that it was very effectively laughed to scorn in Sovremenny Mir by another of Mr. Lunacharsky's close colleagues in thought – Mr. Alexinsky.

قائمة المصطلحات

(١) إبداع - خلق Creation

الخلق : يعني في اللغة العربية تقدير الشيء ، أي أن الخلق هو التقدير النفسي أو تحديد الملامح الأساسية أو إطار الفكر و السلوك . (١)

خلق الله العالم : أي صنعه و أبدعه ، ويقال خلق فلان الشيء أي أبدعه ، وخلق القول أفتراه، وفي القرآن الكريم " إنما تعبدون من دون الله أوثاناً وتخلقون إفكاً " سورة العنكبوت ، آية ١٧

والخلق ايضاً : التقدير بمعنى المساواة بين الشيئين ، ويقال خلقت النعل إذا قدرته قبل أن أقطعه ، ولهذا أطلق علي إيجاد الشيء علي مقدار شيء سبق له الوجود من قبل .

والخلق أيضاً المخلوق ، ويطلق علي الجمع ومنه الخليقة وهي الطبيعة ، ، أو ما خلقه الله ، فنقول الإنسان سيد الخليقة .

كما أن الخلق هو الإيجاد ، وقد يكون من مواد مخصوصة وقد يكون من مواد مخصوصة ، وصور وأشكال معينة ، كخلق الأشياء الصناعية ، كما قد يكون مجرد إيجاد من غير نظر إلى وجه الاشتقاق . وليس الخلق الذي هو إيجاد الشيء من لا شيء إلا لله تعالى ، ويطلق عليه اسم الإبداع .

ولذلك قال الغزالي في كتابه " معيار العلم " أن الخلق أسم مشترك ، فقد يقال خلق لإفادة وجود كيف كان ، وقد يقال خلق لإفادة وهو حاصل عن مادة وصورة كيف كان ، وقد يقال خلق لهذا المعني الثاني لكن بطريقة الاختراع ، من غير أسبقية مادة فيها قوة وجوده وإمكانه معاً .

إذن فمجملة القول أن للخلق معنيين :

الأول : هو إحداث شيء جديد من مواد موجودة سابقاً، كخلق الأثر الفني ، أو خلق الصور الخيالية

والثاني : هو الخلق المطلق وهو صفة لله تعالى ، لأن ابقاه مساو لإيجاده ، يحدث العالم بإرادته ويبقيه بإرادته ، ولو لم يرد بقاءه لبطل وجوده .

فإذا كان العالم باقياً فمرد ذلك إلي أن الله يديم وجوده ، وهذا ما يطلق عليه ديكارت بالخلق الدائم أو الإبداع الدائم (٢)

الإبداع : هو ابتداء الشيء أو صنعه أو استنباطه لا عن مثال سابق ، ومن ذلك قولنا عن شخص إنه أبدع شيء، قولاً وفعلاً، إذا ابتدأه لا عن مثال سابق ، وبهذا المعنى نفسه يوصف الله تعالى بأنه " بديع السموات و الأرض"

ويتمثل الابتداء الإبداعي إما في تكوين أو وجود مادي جديد ، أو إحداث أو وجود زماني ، وكل منهما مترتب على الخلق (٣) ، وللإبداع في اصطلاح الفلاسفة عدة معان : ----------*

الأول : تأسيس الشيء عن الشيء ، أي تأليف شيء جديد من عناصر موجودة سابقاً، كالإبداع الفني ، والإبداع العلمي ، ومنه التخيل المبدع في علم النفس .

الثاني : إيجاد الشيء من اللا شيء كإبداع الباري سبحانه ، فهو ليس بتركيب و لا تأليف ، إنما هو إخراج من العدم إلي الوجود ، وفرقوا بين الإبداع و الخلق فقالوا : الإبداع إيجاد الشيء من لا شيء ، والخلق إيجاد شيء من شيء ، والإبداع بهذا المعنى أعم من الخلق .

الثالث : إيجاد شيء غير مسبوق بالعدم ، ويقابله الصنع ، وه إيجاد شيء مسبوق بالعدم ، فقال ابن سينا في " الإشارات " الإبداع هو أن يكزن من الشيء وجود لغيره يتعلق به فقط دون متوسط من مادة أو ألة أو زمان .

الرابع : الإبداع الدائم عند الفلاسفة الأصوليين والديكارتيين ، الفعل الذي يبقي به الله العالم ، وهو عين الفعل الذي يخرجه من العدم إلي الوجود ، والفلاسفة اللذين يقولون بوحدة الوجود لا --**يحتاجون إلي القول بالإبداع ولكن اللذين يجعلون الله متميزاً عن العالم يقولون : إن علاقة احدهما بالآخر لا تعدو ثلاثة أحوال : - إما أن يقال أن العالم قديم و ان الله عالم بالكل ، *

- أو يقال أن لقدرة الله تأثير في قدرة العالم ، - وإما أن يقال أن لها تأثير في إخراج العالم من العدم إلي الوجود، وهذا مذهب القائلين بالإبداع (٤) .

يرى البعض أن الإبداع هو القدرة على ابتكار حلول جديدة لمشكلة ، وتتمثل هذه القدرة في ثلاثة مواقف ترتب ترتيباً تصاعديا ً

- **التفسير** : هو فهم سبب كشف العلة
- **التنبؤ** : استياق حادث لم يقع بعد
- **الابتكار** : يعتمد على مواهب الشخص ، أكثر من اعتماده على ما يقدمه الموقف الخارجي من منبهات (٥)

نظراً لأنه لا يتصور في قدرة الإنسان الإبداع من عدم، فقد أتفق معظم المفكرين على أن الإبداع هو إنتاج شيء ما على أن يكون جديداً في صياغته ، وإن كانت عناصره موجودة من قبل ، كإبداع عمل من الأعمال العلمية أو الفنية أو الأدبية.

وقد ينفرد بعض المفكرين ، بوجهة نظر خاصة في تعريف الإبداع ، فمثلاً يرى البعض أن الشخص يصبح مبدعاً سواء فناناً أو عالماً عندما يجد الوحدة في تنوع الطبيعة ، وأن الإبداع في كل من الفن و العلم يرتبط ارتباطاً وثيقاً بشخصية المبدع ، وأن ارتباط الإبداع بشخصية المبدع يف**سر ارتباط الازدهار في كل من الفن والعلم بالظروف المكانية و الزمانية (٦)

وتمر العملية الإبداعية في حل المشكلات بأربع مراحل هي :

أ- الإعداد لتكوين نظرة عامة إجمالية عن المشكلة ، ومعالجة التصورات و الارتباطات التي تثيرها المشكلة ، بطريقة حرة عشوائية ، كأن يلعب الباحث بالأفكار كما يلعب المصور بالخطوط والألوان مما يؤدي إلي بزوغ الحل دفعة واحدة في صورة استبصار أو إلهام .

ب- الكمون : حيث يواصل الذهن مجهوده نحو الحل لكن بطريقة صادقة لا شعورية

ج- الإسبصار أو الإلهام : حيث يدرك الشخص فجأة حل المشكلة

د- التحقق : حيث لا يتحتم أن يكون الحل الذي بزغت صورته في المرحلة السابقة هو الحل الصحيح ، فلابد من استكمال صياغته و اختباره (٧)

وقد أمكن للباحثين السيكولوجيين اكتشاف أهم القدرات الإبداعية التي تتوافر لدى الأفراد بدرجات متفاوتة وهذه القدرات هي :

١ – **الطلاقة Fluency** : وهناك ثلاثة عوامل لها (طلاقة الكلمات وطلاقة التداعي وطلاقة الأفكار)

٢- **Flexibility in thinking** وتتمثل في العمليات العقلية التي تميز بين الشخص الذي لديه القدرة على تغيير زاوية تفكيره عن الشخص الذي يجمد تفكيره

٣ - **الأصالة Originality** : يرى الكثيرون أن الأصالة مرادفة للإبداع نفسه ، وتبدو عندما يبتكر الإنسان إنتاجاً جديداً، فالأصالة هي الجدة والطرافة .

وننتقل الآن إلى الأدب (٩) ليتضح معنى الإبداع و الخلق ، فيوضع الخلق في الأدب أحياناً مقابل المحاكاة ، باعتباره نقيضها ، لكنه ليس خلق من عدم ، إذ يفترض مادة لغوية ومواضعات فنية ومبادئ تشكيل سابقة .

السؤال الآن : كيف تتم عملية الإبداع لدى المنشئ ؟ (١٠)

إن اللحظة الجمالية لا تتحقق للفنان إلا بجهد يشبه جهد الصوفي في التدرج نحو المعرفة الكاملة، فدورة " بيتسون " تمثل حركة رأسية للعمل الأدبي من فكرة في ذهن الكاتب إلي نص يوضع في كتاب إلي أن يعود تقييماً ضمنياً للعمل الأدبي في ذهن القارئ وهذه الحركة الرأسية كما وصفها بيتسون نفسه لا تمثل إلا كيفية واحدة من وجود العمل الأدبي ، فثمة كيفية أخرى مصاحبة لها ، وهي الحركة الأفقية للنص ، بما هو مؤلف من كلمات وجمل متتابعة ، إذن لابد من الدراسة النفسية للإبداع، حتى تزول من الأذهان أي تصورات ميكانيكية للإبداع الأدبي .

٢- الأسلوب Style

الأسلوب في اللغة (١١) : الطريق أو الفن أو الوجه أو المذهب ، تقول سلك أسلوبه أي طريقته ، وأخذ في أساليب من القول ، أي في أفانيين منه ، وكلامه يكون علي أساليب حسنة .

ويطلق الأسلوب عند الفلاسفة علي كيفية تعبير المرء عن أفكاره ، ولذلك قال (بوفون) أن الأسلوب هو الإنسان، ومعنى ذلك أن الأسلوب هو الصيغة أو التأليف الذي يرسم خصال المرء و سجاياه ،والمذهب الذي يذهبه كل واحد من الكتاب في التأليف بين ألفاظه و صوره .

والأسلوب بطبيعة الحال- لا يختلف باختلاف الكتاب فقط بل باختلاف العصور أيضاً، لأن لكل عصر أسلوبه في التعبير عن المشاعر و الأفكار بالكتابة أو التصوير أو الموسيقى ، فلكل فنان أصيل طريقته في جمع الصور و الخطوط والألوان ، والأصوات للتعبير عن المعاني التي يتصورها .

أما في الأخلاق و علم الاجتماع منطلق الأسلوب على المنهج الذي يسلكه الأفراد والجماعات في اعمالهم كقولهم : أسلوب الحياة ، أو يطلق على طريقة الفيلسوف في العبير عن مذهبه .

كذلك يطلق الأسلوب على طريقة المؤلف في تنسيق أفكاره ، فالأسلوب هو الترتيب و الانسجام ، ولهذا قيل أن الأسلوب الجاف الحائل اللون ، والخالي من الحرارة لا يحرك النفس ، كالأسلوب الطبيعي البسيط المصحوب بالعواطف الشديدة ، كما يوجد أسلوب عام هو الطريقة الكلية التي تعبر عن كيفية تأثير العقل في الطبيعة ، وذا القول مبالغ فيه لأن القيم الفنية ليست مثلاً عليا مطلقة ، معلقة في الفضاء ، بل هي مركبة من المثل الأعلى والواقع .

أما الأسلوب في الفن Style in Art هو جزء متكامل منسق تاريخياً، ومستقر من نسق خيالي ومناهج التعبير الفني، التي تؤكدها مماثلة المضمون الجمالي والاجتماعي ويعكس الأسلوب الظروف الاجتماعية لمجتمع ما، وكذلك الخصائص و التقاليد الخاصة بأمة معينة ، مثلاً الأساليب المعمارية الإغريقية و الرومانية و القوطية و الحديثة و غيرها .

إن كل أسلوب يكتسب أكمل تعبير عنه في بعض الأنواع المحددة من الفن ، ويظهر أسلوب جديد للتعبير عن التغيرات الاجتماعية العميقة ، حيث توجد علاقة جديدة من أساسها بين الشكل الفني و المضمون الايديولوجي .

ويؤدي علم الجمال الشكلي إما إلى مفهوم واسع إلي حد مبالغ فيه للأسلوب يوحد بينه وبين المنهج الفني ، أو إلي مهوم ضيق إلى حد مبالغ فيه يوحد بين الوسائل الفنية لهذا الفنان أو ذاك، لأنه ببساطة يفصل الأسلوب عن النظرة العامة للعالم وعن المنهج الفني ، وأخيراً فإن تعدد الأساليب والوسائل سمة مميزة للواقعية الاشتراكية .

٣- الرومانسية Romantic

الرومانسية في الأدب (١٣) ضد الكلاسيكية ، وفي الفلسفة ضد العقلانية ، ويطلق اصطلاح الفلسفة الرومانسية أو الرومانسية الفلسفية على مذاهب الفلاسفة الألمانيين الذين عاشوا في القرن الثامن عشر واوائل القرن التاسع عشر، واشهرهم فيخته وشلينج وشوبنهاور ، وتتميز فلسفة هؤلاء بخصائص معينة ١- مناهضة اتجاهات القرن السابع عشر

٢- تحدي قواعد علم الجمال والمنطق واحتقارها

٣- تعظيم شأن الهوى و الحدس والحرية التلقائية

٤- التعلق بفكرة الحياة و فكرة اللانهاية

إذن فالرومانسية منهج فني (١٤) ، في الفن الأوروبي حل محل المذهب الكلاسيكي في عشرينيات و ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وقد نشأ عن مصدرين مختلفين ، احدهما حركة تحرير الشعوب التي ايقظتها الثورة الفرنسية ١٧٩٨م ، وصراع الشعوب ضد الاقطاع ، والآخر الإحباط الذي قاسته دوائر اجتماعية واسعه لنتائج ثورة القرن الثامن عشر .

ولقد أدي هذا إلي تكوين تيارين في المذهب الرومانسي الفني ، إحدهما كان رد فعل لانتصار النظام البرجوازي ، ولكنه يعبر في الوقت نفسه عن الخوف من الحركات الثورية الشعبية ، وقد وجد هذا التيار مخرجاً من التناقضات التاريخية الاجتماعية في خلق مثل عليا وهمية كانت دفاعاً عن العصر الوسيط الماضي ومن هنا كان تعلق الرومانسية بالمواقف غير العادية و الخيالية .

أما التيار الأساسي الآخر للمذهب الرومانسي ، فكان ذا اتجاه ثوري تقدمي يعبر عن احتجاج الدوائر الاجتماعية العريضة على البرجوازية والنظام الاقطاعي ، على الرغم من المثل العليا الجمالية لهذا التيار من المذهب الرومانسي كانت خيالية (طوباوية) إلا إنها مع ذلك كانت تعبر عن فهم معين لتناقضات المجتمع البرجوازي والاهتمام بحياة جماهير الشعب ، وكان من بين فناني المذهب الرومانسي (التقدمي بيرون و شيلي و هيجو و ساند و شوبان و شومان) وغيرهم .

على الرغم من هذا التحديد لمعنى الرومانسية ، إلا أن البعض يجري أن مصطلح الرومانسية (١٥) لا يمكن أن ينطبق بدقة على حالة ذهنية نوعية أو علي زاوية نظر معينة ، أو على تكنيك أدبي محدد ، ولكن ما يمكن تحديده هو أن الرومانسية نشأت بطريقة تدريجية بأوجه متباينة في أجزاء كثيرة جداً من أوروبا ، بحيث أصبح الوصول إلي تعريف جامع لها ضرباً من المستحيلات ، ولذلك اقترح (فيكتور هوجو ١٨٠٢ – ١٨٨٥م) في فرنسا أن تكون الفترة المهيمنة في الرومانسية هي الليبرالية في الأدب وتحرير الفنان من القيود و القواعد التي فرضها الكلاسيكيون ، بالإضافة إلي تشجيع الأفكار السياسية الثورية .

في حين ذهب (هنريك هايني ١٧٩٧- ١٨٥٦م) إلي أن الوجه المهيمن في الرومانسية هو محاولة إحياء الماضي (العصر الوسيط) في الأدب و الفن و الحياة .

في حين أكد كتاب آخرون أن ما يسمى بالمزاج الرومانسي هو رغبة في الهرب من الواقع وخاصة الواقع الكئيب ، ويمكن أن تسمي الرومانسية لتحديد نوعيتها موقفاً أدبياً يعتبر الخيال فيه أكبر أهمية من القواعد و العقل في مواجهة الكلاسيكية .

والرومانسية كما تنطبق علي الثورة الاجتماعية والسياسية والأدبية التي اندلعت في أوروبا الغربية من ١٧٩٨حتى ١٨٣٢م لها متضمنات سيكولوجية وتغيرات في المواقف ومن بين هذه التغيرات التأكيد المتزايد على الفرد في مقابل العرف و التقاليد الاجتماعية والتأكيد على الغوامض وما هو فوق الطبيعة .

ولكل ما سبق قوله (١٦) سواء في تعدد مفاهيم الرومانسية أو تعدد أشكالها و أسباب وجودها جاء هذا التحذير من ي. ب. بوركوم في مقالة عن الرومانسية في مجلة كنيون ١٩٤١م حيث قال (من يحاول تعريف الرومانسية يدخل في مهمة خطرة راح ضحيتها كثيرون) ولكنه لم يمنع النقاد من مساعيهم التي لا تنقطع للوصول إلى نوع من التعريف لهذا المصطلح ، لذلك فإن التعريفات كثيرة ، وقد فصل في عددها عدد الذين كتبوا فيها .

وتبدو صعوبة المقترب نحو الرومانسية ، لا في اختيار واحد من التعريفات ، قدر ما هي في اختيار طريق خلال متاهة التعريفات التي سبق تقديمها ، وليس الغرض من هذه الد راسة إضافة تعريف آخر إلى قائمة التعريفات على أمل أن يكون هو التعريف الصميم ، بل فقط غرضها البحث في أصول و مظاهر الحركة الأدبية التي عرفت في بداية القرن التاسع عشر باسم الرومانسية .

لذلك فالتنوع المحير في التعريفات والمعاني و الشعور بعدم الرضا بها كانت مبعث شكوى من زمن طويل ،ولقد قدم ي. برنباوم مقطعاً عرضياً في دليل الحركة الرومانسية ليبين المدى غير المألوف للمعاني التي نسبت لهذا المصطلح :

-الرومانسية مرض – الكلاسيكية صحة (كوته)

-حركة تكرم ما رفضته الكلاسيكية ، والكلاسيكية هي انتظام العقل والرومانسية هي اضطراب الخيال (برونتيير)

- الفن الكلاسيكي يصور المحدود ، والفن الرومانسي يوحي باللامحدود (هاينه)

- رغبة لإيجاد اللامحدود للتوفيق بين الحقيقي و اللاحقيقي (فيرجايلد)

-الوله بالمنقرض (جفري سكوت)

الرومانسية في كل وقت هي فن اليوم ، و الكلاسيكية هي فن اليوم السابق (ستندال)

إذن فالرومانسية ليست حركة متجانسة ومتماسكة ، ولا تقتصر على فئة واحدة ذات اهداف واضحة ومحدودة ، فهي تتمثل في جماعات مختلفة ، كان لها مذاهب خاصة وجماليات متباينة ، كجماعة شليغل في المانيا ورومانسية شارل العاشر في فرنسا .

وهناك مجال آخر حاولت الرومانسية ، أن تجد فيه ما يلبي عنصر الخيال لديها هو الاستشراق (١٩) الذي كانت قد مهدت له أحداث معاصرة ، كحملة نابليون إلى مصر وحرب تحرير اليونان واحتلال الجزائر الذي وجه نظر الغربيين نحو شمال افريقيا ، أما الأعمال الأولى التي صورت مناظر من الشرق كالحريم والأسواق و الحمامات والقوافل ، كانت أشبه بانعكاسات غربية غريبة عن الشرق لا ترى فيه سوى هذه المناظر .

ولكن هذه الصورة التي تقدمها أعمال فناني القرن التاسع عشر الاستشراقيين لا تنفي أن للاستشراق وجه آخر أكثر إيجابية لارتباطه باهتمامات فنية تقنية تتعلق باللون و الضوء ، ولهذا فإن الرومانسية قد أسهمت بالفعل في تقديم صور وافكار جديدة واعتبرت ممهدة للتطور الفني الذي شهده العالم الغربي منذ أواخر القرن التاسع عشر ، وهناك مجال آخر قدمت فيه الرومانسية أعمالاً رائعة هو المناظر الطبيعية ، حيث تخلت فرنسا عن مكانتها الأولى لألمانيا و انجلترا ، اللتين كان منهجهما الأكاديمي أقل تصلباً ومتانة ، فأهتم الفنانون الألمان اهتماماً كبيراً بالمناظر الطبيعية وعبروا من خلالها عن مشاعرهم ورؤاهم ذات الطابع الماورائي السريالي احياناً .

وفي إسبانيا تمثلت الرومانسية في شخصية " فرنشسكوغوريا" تلك الشخصية الفريدة ذات المخيلة الغربية والقادرة على تمثيل بشاعات الحرب ومآسيها ، ولعل الفنان الأول الذي أدخل عنصر البشاعة والتشويه إلى الفن ، محاولاً تجسيد الخصائص المميزة لا الجمال بمفهومه التقليدي ، لذلك لم يتناول غوريا في أعماله الفنية الطبيعية كما رآها الفنانون الانجليز والألمان بل تناول الإنسان بأسلوب أقرب إلي التعبيرية منه إلي الرومانسية .

٤ ـ التعبير Expression

التعبير عن الشيء هو الاعراب (٢٠) عنه بإشارة، أو لفظ أو صورة، أو نموذج ،فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني ، أما الصور فتعبر عن الأشياء ، وكل نموذج يعبر عن الأصل الذي أخذ عنه ، فإذا أسقطت خطوط جسم على سطح ، كان الشكل المتولد منها تعبيراً عن الجسم ، ومن قبيل ذلك قولنا :الأرقام تعبر عن الأعداد والمعادلات الجبرية تعبر عن الأشكال الهندسية .
ويطلق التعبير على الإعراب عن الحالات النفسية ببعض الظواهر الجسمانية ، كتعبير حمرة الوجه عن الخجل .

كما يطلق التعبير على الوسائل التي يعمد عليها المرء في نقل أفكاره، وعواطفه ومقاصده إلى غيره ومن هذه الوسائل لغة الكلام، والأصوات الموسيقية و الصور و الرموز ، تقول التعبير الأدبي و التعبير الموسيقي والتعبير الرمزي ، والقوة على التعبير صفة ببعض الآثار الفنية التي توحي بالصور والأفكار و العواطف .

وليس المقصود بالتعبير هنا أن تكون الصور الفنية مطابقة الأشياء التي تمثلها ، وإنما المقصود أن تكون دلالة هذه الصور على الأشياء مصحوبة بما يضعه الفنان فيها من إحساسه وخياله وعناصر تجربته.

وإذا تطرقنا لمصطلح التعبيرية (٢١) Expressionism للتعرف علي بدايته ، سنجد إنه مع بداية القرن العشرين، تركزت النشاطات الفنية في أوروبا في مدينتين رئيسيتين هي : باريس وميونخ فكانت العاصمة الفرنسية منذ ظهور الانطباعية حوالي ١٩٧٠م مركز لتيارات فنية أسهمت باختيارها وسائل تعبير جديدة في تبدل المفاهيم العامة وفي تخطي التقاليد الكلاسيكية والاكاديمية ، وشهدت باريس تيارات فنية جديدة ، كما تكون تجمع آخر من الفنانين في ميونخ المدينة الألمانية البارفارية ، التي جذبت فنانين طليعين مثل بول كلي – فاسيلي – جولنسكي .

أ ـ التعبيرية الألمانية : هي بالمفهوم العام طريقة خاصة في التعبير ، اتبعت في كافة مراحل التطور الفني ، بدءاً بكهوف العصر الحجري ، وحتى التعبيرية التجريدية في الخمسينيات من القرن العشرين لكن هذه العبارة اتخذت دلالة محددة ، مع الحركة الفنية المعاصرة ، المعبرة عن رؤية تعكس مفهوماً جديداً وإدراكاً خاصاً بالعالم ، وقد طالبت باستقلالية الإبداع الفني ، من حرية في اختيار الأشكال الملائمة ووسائل التعبير

ب ـ الوحشية الفرنسية :

ليست الوحشية مدرسة ذات مذهب فني ، فهي أقرب إلي أن تكون التقاء بين فنانين جمعت بينهم ميول ومواقف متشابهة من دون أن تشكل جماعة منظمة كمنظمة الجسر أو جماعة تربط بين اعضائها صداقة أو تطور فني محدد كالبنية أي الحركة التي ظهرت في فرنسا في السنوات الاخيرة من القرن التاسع عشر وكان لها ارتباط وثيق بالرمزية وكان لويس فوكسل هو الذي اطلق عليها هذا الاسم ساخرا منها ، ولكن ما حققه الوحشيون لم يكن بمعزل عن حركة التطور الفني العام في أوروبا ، وقد حدثت تحولات ارتبطت بظروف تاريخية و اجتماعية كانت قد حددت مسار الحركة الفنية العام ، فالوحشية قد بلغت أهدافها ولم يعد بوسع ممثليها الذهاب من خلال وسائلهم التعبيرية إلى أبعد ما وصلوا إليه من عنف اللون وقوته .

ج- **الوحشيون الفرنسيون و التعبيريون الألمان :** فالتيار الفني الجديد المتمثل في الوحشية الفرنسية في باريس والتعبيرية الألمانية في ميونخ ، قد تناوله مؤرخو الفن سعياً إلى تحديد مدى تقارب هاتين الحركتين أو تباعدهما ، ولم يكن من السهل ابداً الخوض في هذا الموضوع لأسباب عديدة أبرزها : هو أن الوحشية و التعبيرية لم تقما على منهج واضح ، وعلى الرغم من المميزات العامة المشتركة إلا أن هناك تباين كبير في الرؤية كما في التقنية ووسائل التعبير، مصدره اختلاف التقاليد والظروف التاريخية والاجتماعية التي ارتبط بها كل من التعبيريون الألمان و الوحشيون الفرنسيين .

د- **الحركة التعبيرية بعد الحرب العالمية الأولى :** ففي عام ١٩١٨م انتهت الحرب العالمية الأولى ، لكن الخلافات الأوروبية ومسبباتها بقيت قائمة وإن كانت هذه الحرب قد غيرت من طبيعة الخارطة السياسية وأدت إلى تحولات مهمة اجتماعية، وكثيرون ايضاً عن الكتاب والفنانون الذين وجدوا في الشكل الفني البحت مجالاً للهرب من الواقع ، فاعتبر الفن التجريدي مع موندريال ومالیفش الصيغة الفنية الجديدة المعبرة عن تبدل جذري في المفاهيم الفنية غير أن ردود الفعل منذ الاتجاهات التجريدية قد أدت إلى موجة واقعية شملت أوروبا كلها

هناك فنانون آخرون سجلت في أعمالهم بعض مظاهر التعبيرية ، كالحس الباطن مع باتيليه، وهاجس الجسد مع غورغ ، والغرابة ذات الطابع الاجتماعي مع غروسير ، وهنا يجب الإشارة إلي عمل لبيكاسو المعروف بالجدارية التي انجزها الفنان بناء على طلب جناح جمهورية إسبانيا في معرض باريس الدولي ١٩٣٧م ، الجدارية المعروفة باسم جرنيكا .

وفي الولايات المتحدة ظهرت ايضاً حركة تعبيرية ذات أهداف اجتماعية ، مع بن شان الذي ينتمي إلى التقليد الساذج في أمريكا لكنه تقليد أكتسب قيماً تعبيرية في أعماله فنانون آخرون مثل أدورد هوبر و غوركي .

مما سبق يمكن القول أن النزعة التعبيرية مصطلح له معان متعددة ، ينطبق بشكل مختلف على أشكال مختلفة من الأعمال الفنية ، ومن المتعذر تعريف المصطلح بدقة وإحكام

- يتضمن المصطلح في الفنون التشكيلية مثل التصوير والنحت واستعمال تكنيكات تبالغ في تصوير الأشكال المستمدة من الطبيعة

- وفي الدراما ينطبق المصطلح على أسلوب في الكتابة و الإخراج يؤكد المضمون الانفعالي والاستجابات الذاتية للشخصيات و التمثيل الرمزي أو المجرد للواقع .

-وفي الشعر تتضح النزعة التعبيرية في تحوير أشكال الأشياء تحويراً متعمداً وفي بث الاضطراب والتشويش في فكرتي الزمان و المكان المقبولتين تقليدياً

- وفي الأدب الحديث يعبر المصطلح عن أي تحريف أو تعديل أو تشويه متعمد للواقع .

(٥) الواقعية Realism

الواقع هو الحاصل ، الواقعة ما حدث ووجد بالفعل ، وهي مرادفة للحادث ، أما الواقعي فهو المنسوب إلى الواقع ، ويراد منه الوجودي و الحقيقي و الفعلي ، ويقابله الخيالي والوهمي ، نقول الرجل الواقعي أي الذي يرى الأشياء كما هي عليه في الواقع

الواقعية بوجه عام صفة الواقعي ، نقول واقعية الفكر ، أي مطابقته للواقع ، وتطلق الواقعية من جهة ما هي مذهب فلسفي على كل نظرية تحقق المثال ، أي تعده شيئاً واقعياً ، أو تقدم الواقع على المثال

أ- الواقعية الأفلاطونية :

تقرر أن المثل باعتبار ذاتها هي أحق بالوجود من الأشياء المحسوسة ، لأنها صورة روحانية موجودة خارج العقل الإنساني ، في عالم حقيقي يسمى بعالم المثل ، أما نسبة هذه المثل إلى صور العالم المحسوس ، كنسبة الموجودات الحقيقية إلي صورها التي في المرآة.

ب- واقعية القرون الوسطى :

تقرر أن للكليات وجوداً مستقلاً عن الأشياء التي تمثلها، فالواقعية مذهب من يقول أن الوجود مستقل عن معرفتنا الفعلية به لأن الوجود غير الادراك .

فالواقعية مذهب يرى أن الوجود بطبيعته شيء آخر غير الفكر ، فلا يمكن استخرج الوجود من الفكر على سبيل التضمن ، أما الواقعية عند الرياضيين هي القول أن العالم لا يبدع الصور والحقائق الرياضية بل يكتشفها اكتشافاً .

للواقعية في علم الجمال معنيان : - هي مذهب من يطلب من الفن أن يعبر عن الصفات الحقيقية لما هو موجود ، لا أن يعبر عن الصفات المثالية التي يتخيلها و يبتعد بها عن الواقع .

- الواقعية هي مرادفة للطبيعة وهي نزعة فنية تعني بتمثيل النواحي التي تربط الإنسان بالطبيعة ، فالواقعية هي الإحساس بالواقع ، والتقييد به وهي مقابلة للتجريدية والخيالية

- الواقعية المتكثرة اصطلاح " روه" للدلالة على المذهب الذي يقرر الذي يقرر أن هنالك حقائق وجودية كثيرة ليس بينها قياس مشترك مثل الوجود الحسي والمنطقي و الرياضي ، وتسمى هذه الواقعية بمذهب تعدد الحقائق .

إذن مجمل القول : الواقعية تطلق في مذهب أفلاطون بأن المثل موجودة مطلقة ، كما يطلق مصطلح واقعية على المذهب القائل بأن الوجود متمايز عن العقل ، وفي العصر الوسيط يطلق المصطلح على المذهب القائل بأن الكليات موجودة بمعزل عن المحسوسات ، كما يطلق علي المذهب القائل أن الفن محاكاة للطبيعة ، وفي النظريات الرياضية القائلة بأن الحقائق الرياضية لا يخلقها العالم وإنما يكتشفها .

ولكن أكثر ما يهمنا في هذا الموضوع وسوف نعالجه بشيء من التفصيل هو **" الواقعية في الفن "** فالواقعية في الفن لا تقتصر على مرحلة تاريخية معينة، فهي ظاهرة تجلت بأشكال متباينة في أزمنة مختلفة ، فالفنون القديمة سواء في مصر في العالم اليوناني – الروماني سجلت في بعض مراحلها التاريخية ، نزوعاً صريحاً نحو الواقعية ، ويبدو هذا الاتجاه أكثر وضوحاً في المناظر الطبيعية ومظاهر الحياه اليومية ، المتمثلة في أعمال فنانين غربيين ينتمون إلى تيارات فنية مختلفة ظهرت ما بين القرنيين الخامس عشر والتاسع عشر في عدد من البلدان الأوروبية .

ولما كانت الرومانسية في بدايتها حركة فنية رافضة للواقع والتقاليد ، مُعبرة عن سعي الطبيعة الوسطى إلى التحرر ، إلا إنها غالباً ما كانت تخاطب الأرستقراطيين وجمهورهم ، غير أن هذا الواقع قد تبدل مع ظهور النزعة الطبيعية ، وكان لابد للتطور الاقتصادي والعلمي أن يترك أثراً مباشراً على العمارة و الفنون التشكيلية ، وظهرت مسألة الفن للفن ، ويعاد النظر فيها على ضوء الأفكار الجديدة المطالبة بالفن الاجتماعي ، والقائلة بأن للفن وظيفة نفعية اجتماعية .

كذلك ظهرت الواقعية الاشتراكية مع تطور التصوير الفوتوغرافي والأجهزة المجهرية ، توصل العلم في القرن العشرين إلي اكتشاف ما تعجز العين المجردة عن رؤيته في العالم الواقعي المنظور، وبانطلاقه من الصور الفوتوغرافية ووسائل الرؤية العلمية ، استطاع الفنان أن يعيد صياغة اشكال الواقع بأساليب جديدة ، ولذلك وصفت التيارات الفنية التي تنا ولت هذا الواقع أو تأثرت به بالواقعية .

ولا شك أن حركة التطور الفني العامة كانت حتي الخمسينات من القرن العشرين مشير باتجاه معاكس تماماً للواقعية ، فالتيارات المعاصرة كانت تسعى إلي تخطي الواقع على السريالية، وإلى نقل التصوير و النحت من التمثيل الصوري الموضوعي ، إلى اللا صوري واللا موضوعي مع مختلف تيارات الفن التجريدي، ثم جاءت المرحلة التالية التي شهدت تحولاً جديداً باتجاه الواقعية مع مجموعة من الفنانين الين وقفوا ضد الفن التجريدي اللا شكلي، وعبروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياه الحديثة ، وإلى تناول المسائل الاجتماعية المعقدة فإن ما عرف بأسم بوب أرتPop Artكان مصدرها Popular Art أي الفن الشعبي ، وأن يميز البوب أرت كما يرى الفنان الأمريكي (روي لشتنستين) هو استخدام ما هو محتقر مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية ، والأكثر صوتاً في مجال الأعلام .

أما الواقعية المفرطة فهي محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة ، ظهرت هذه الواقعية الجديدة المتمثلة في أعمال" ماكلين – كلوز – مورلي "، وكأنها حركة رجعية ضد التجريد والعقلانية في التصوير .

ثم ظهرت الواقعية التجريدية ، ففي مجال الكشف عن معالم الحقيقة غير المرئية بالعين المجردة لجأ الفنان الأمريكي " تشارل كلوز" إلى الكاميرا ليصور من على مسافة قصيرة جداً(١٠سم) وجهاً إنسانياً داخل مقاطع أفقية متتالية ، ثم ينقل اللوحة بواسطة شبكة خطية على الصورة – النموذج ، ثم يستخدم الألوان بعد فصل الأساسية منها ، وهذه الطريقة في نقل الصورة الإنسانية هي من التجريد .

وهناك نوعاً آخر من الواقعية هي الواقعية الساذجة (المبتذلةNaïve Realism) وهي نظرية في الكتابة تدعوا إلى تصوير الجوانب العادية المألوفة في الحياة بطريقة واقعية ، فهي عملية مباشرة تهدف إلى أن تعكس سطح الحياة كما هو وتتناول موضوع الكتابة بطريقة تقدم أوصافا دقيقة تستقصي الحياة اليومية وخاصة حياة الناس العاديين البسطاء .

(٦) جمال Asthetic – Beauty

لا شك في أن تعلق الإنسان بالجمال قديم جداً، واستمتاعه به وافتتانه بمظاهر الطبيعة قديم قدم الإنسانية ، وما تركه لنا من آثار منذ العصر الحجري الأول ، حتى عصور الحضارات القديمة المعروفة . فعلي سبيل المثال الحضارة اليونانية - حتى قبل عصر الفلسفة - أقبلوا على تمجيد ربات الفنون وعبادتها و تقديم القرابين إليها إيماناً منهم بتقديس مظاهر الجمال الخالدة في الفن و الطبيعة .

ومن المعروف أن الشعور بالجمال الطبيعي سابق على النشاط الفني ، لأن الإنسان أحس أولاً بجمال الزهرة أو غياب الشمس ، قبل أن يكون هناك لوحات جميلة أو منحوتات رائعة ، إذن فهناك جمال طبيعي مستقل بل وسابق على الجمال الفني .

الجمال هو إحدى القيم الثلاثة ، التي ترد إليها الأحكام التقويمية ، هذه القيم هي الحق و الخير و الجمال ، يقول ابن سينا " جمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون علي ما يحب أن يكون عليه" كما أن الجمال المطلق عند الانتقائيين هو الجمال بالذات مستقلاً عن أي تعيين .

إذن فالجمالية ، بمعناها الواسع تفيد محبة الجمال، كما يوجد في الفنون بالدرجة الأولى، وفي كل ما يستهوينا في العالم المحيط بنا، ويتحدث الناس عن الجمال في سياقات آخري مثل جمال القداسة أو الجمال في نظرية هندسية ، وقد نظن أن الجمالية بهذا المعنى الواسع كانت موجودة خلال تاريخ الحضارة ولكن كلمة الجمالية ظهرت أول مرة في القرن التاسع عشر مشيرة إلى شيء جديد ليس محض محبة الجمال بل قناعة جديدة بأهمية الجمال بالمقارنة مع قيم أخري ، بحيث غدت الجمالية تمثل أفكاراً بعينها عن الحياة و الفن .

ففي انجلترا حصل الاعتراف بتلك الأفكار في الفترة الفكتورية الوسطى والمتأخرة من ١٨٦٠م إلى ما بعدها ،وفي فرنسا بعد ذلك التاريخ ، وتظهر الجمالية بمظاهر مختلفة ، لكنها مترابطة كنظرية الحياة ، فكرة معالجة الحياة بروحية الفن كنظرية الفن للفن ،فالجمال شأن جميع الخصال الأخرى التي تمثل أمام الخبرة البشرية ، مسألة نسبية ، ويصبح تعريفها ، دون معنى أو فائدة بالقياس إلى صفتها التجريدية ، فتعريف الجمال ليس بأكثر العبارات تجريداً بل بعبارات ملموسة جهد الإمكان .

أما علم الجمال (الاستطيقا) فنجد أول من وضع هذا الاصطلاح بومجارتن وهو مأخوذ من يونانية aistheticos ومعناها الإدراك الحسي، ثم أطلقت على الإدراك الخاص بشعور الجمال كلمة هي كما نراه في الطبيعة و آيات الفنون ، كما استخدمه كانط بمعنى الحساسية الترنسندنتالية، إذن فعلم الجمال هو علم تمثل الإنسان للعالم جمالياً محكوماً بالقانون وبجوهر وقوانين وتطور الفن ، ودوره في التحويل الاجتماعي كشكل خاص من أشكال هذا التمثل .

ويرجع ظهور علم الجمال إلى نحو ٢٥٠٠عام مضت في عهد الملكية العبودية في بابل ومصر والهند والصين ، ولكن تطور و بدرجة كبيرة في اليونان القديمة في أعمال هيرقليطس و ديمقريطس و سقراط و أفلاطون و أرسطو ، وقد طور مفكر عصر النهضة فرانشيسكو بترارك ودافنشي وبرنو الاتجاهات الإنسانية و الواقعية وفي النضال ضد المذاهب الصوفية التي كانت تسود العصور الوسطى في الغرب عن الجمال الإلهي (القديس أوغسطين و توما الأكويني) .

ومما لا شك فيه أن "أفلاطون" هو أول فيلسوف يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال، فأقام الجمال مثلاً هو"الجمال بالذات" ذلك الذي يحتذ به الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس، حيث نجد "أفلاطون" بدأ باكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية و الأفراد ، ولكن أخذ يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الأفراد جميعاً، وهكذا إلي أن اكتشف مصدر الجمال المحسوس في مثال الجمال بالذات في العالم المعقول الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ، ثم ربط بعد ذلك بين الحق و الخير و الجمال ، وكان حديث أفلاطون عن الجمال في محاورتين هما إيون ثم محاضرة هيباس الأكبر .

أما أرسطو فليس له نظرية في الجمال تحدد مفهوم الشيء الجميل ، حيث يشرح فقط عملية الحكم الجمالي دون تعريف الشيء الجميل، أو وجوده كظاهرة جمالية ، وقد ظلت آراء أفلاطون و أرسطو في الجمال تتنازعها المدارس المتأخرة من رواقية و ابيقورية تضيف إليها تارة وتحذف منها طوراً أو تعدلها احياناً، ولكن هنا يجب أن نتوقف عن جماليات الأفلاطونية الجديدة حيث تذهب تلك الجماليات إلى أن الطبيعة كلها محاكاة لشيء أخر ، وإلى أن الفن لا يحاكي الأشياء المرئية فحسب ، وإلى أن الفن يمضي إلى ما هو أبعد من التضاد الأفلاطوني الجازم بين المثل السماوية و الانعكاس الأرضي ، ولم تقف الأفلاطونية الجديدة عند هذا القول ، من أن العملية الفنية متناغمة مع عمليات الطبيعة (فهي ذات عضوي لا مجرد محاكاة) بل تجاوزت ذلك إلى إبراز أضداد تلتحم منصهرة ، فهناك التناغم والتماثل (السيمترية) وأصبح الجمال ما يفيض بالتناغم والتماثل ، وهذا ما يجعله على اجتذاب حبنا .

ويتضح ذلك في المقابلة بين روعة جمال الحي وبين خفوت آثار الجمال في الميت ، على الرغم من أن الوجه ما يزال يحتفظ بكماله ، وفي المقابلة بين جمال الجمادات الضئيل وصور الحياة التي تفوق الجمادات جمالاً، رغم أن بعض الجمادات أكثر سيمترية ، إذن فالجمال ليس في التناغم المجرد ، بل في حركة إضفاء الوحدة الحية التي تتغلب على ضروب التنازع و التنافر ، والأفلاطونية الجديدة هي التي أقامت لأول مرة تلك العلاقة بين الجماليات وعملية الحياة (وهي علاقة عميقة توحد الصلات المتبادلة بين كل الأشياء الحية)وقد استهدفت الأفلاطونية الحديثة استيعاب تدفق الحياة وأهوائها بالبصيرة والحدس

لا بالفكر العقلاني الاستدلالي ،إذن فالحقيقة النهائية عندها لا يمكن وضعها في أشكال منطقية .

أما عند المسلمين، فليس هناك نظرية مفسرة للجمال عندهم ، إذ أن الشرع قد لعب دوراً كبيراً في منعهم من القضايا الجمالية ، لقد خيل لرجال الدين مثلاً أن صنع التماثيل على هيئة مخلوقات إنما يعد مشاركة للخالق في صنعه ، والواقع أن السبب الحقيقي الذي يكمن وراء التحريم ،هو مخافة رجال الشرع من أن ينتكس المسلمون و يعودوا إلى عبادة الأوثان ، فجاء المنع لكي لا ترتبط شواهد الفن من تماثيل بشرية أو حيوانية بذكريات العرب في الجاهلية بالأصنام التي كانوا يعبدونها ، فأرادوا قطع الصلة بين الماضي الوثني والحاضر الإسلامي ، لكن لم يمنع هذا التحريم المسلمين في الأندلس من أن يبرعوا في فن النحت فتصدر عنهم وحدات فنية رائعة ، مثلاً تماثل السباع في قصر الحمراء في غرناطة .

أما بالنسبة للمسيحية فنجد تمجيداً لا تحريماً ، وترحيباً لا منعاً ، فقد ظهرت في هذه الفترة روائع الفن العالمي خصوصاً في عصر النهضة ، مما ساعد الفلاسفة على التأمل وصياغة نظريات واحكام انطلاقاً من هذه الروائع ، وكان هذا حافزاً وتمهيداً لبلورة فلسفة الجمال في العصر الحديث.

فقد سجل العصر الحديث مع مطلعه تحولاً أساسياً في النظرة إلى الجمال ، وذلك بظهور تيارات جمالية مؤسسة على النظرة الذاتية للجمال، ورافق هذا التحول إتجاه إلى الربط بين بحث الجمال و علم النفس ، بعد إن كانت الدراسات الجمالية فرعاً من مبحث الوجود ، وكان "ديكارت" أول فيلسوف في العصر الحديث حاول أن يحدد الجمال ، وفي نظرية ديكارت الجمال يرتبط فيها العقل بالإحساس ، فالجميل بالنسبة لديكارت يرجع إلى عالمين في وقت واحد عالم الحواس و عالم الذهن ، فالموسيقى تعتمد على حس السمع ، وتخضع للقواعد العقلية المضبوطة ، ولذلك لا يمكن التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال ، والأخذ بمبدأ النسبية في تقديرنا للجمال ، فما يروق لعدد أكبر من الناس يمكن أن نسميه بالأجمل.

كذلك أشار "مونتين" قبل "ديكارت وبسكال" بعده إلى إننا لا يمكن أن نعلم ما الجمال ؟ وما طبيعته ؟ وما أصله؟ فسمات الجمال عند الزنوج غيرها عند الهنود أو الصينيين أو الأوروبيين .

أما كانط (١٧٢٤- ١٨٠٤م) فقد استخدم لفظ استطيقا في كتابه (نقد العقل الخالص) وآراد بهذه الكلمة البحث النظري في الأشكال النفسية للشعور والحس ، ويقصد بهذا الزمان والمكان وهو يقسم علم الجمال إلى قسمين :

بحث في ماهية الفنون الجميلة - نظرية في الجمال والجلال

ومنذ عهد كانط اصطلح الناس على تسمية هذه الدراسة باسم علم الجمال أو فسفة الجمال وانصبت هذه الدراسة على الصفات الأساسية للإنتاج الفني وعلى الشروط النفسية المصاحبة للفنان أثناء عملية الخلق والابتكار الفني والمثل العليا التي ينشدها الفنان .

ولقد رأى كانط ، أن عالم الفن الجميل وسط بين العالمين الحسي والعقلي ، أي هو حلقة اتصال بين العقل النظري و العقل العملي ، أو بين العلم و الأخلاق .

لا يختلف الحكم الجمالي عن الحكم الأخلاقي في تبرئ كل منهما وابتعاده عن إشباع لذة أو تحقيق منفعة وتحررهما من ضغط الرغبات والميول و الأغراض فالجمال يبعث في نفوسنا السرور و النشوة الخالصة،

إذا تجاوز الشيء حدود المعقول وحدود قدراتنا الادراكية ، فإنه لا يلبث أن يدرج إلى مجال اللا متناهي فيتولد في نفوسنا شعور آخر يسميه كانط ب (الجلال) ونصف الموضوع إنه جليل وبينما يتواجد ما هو جميل في الطبيعة ، فإن ما هو جليل لا يوجد إلا في نطاق فكرنا .

أما هيجل (١٧٧٠ – ١٨٣١م) فهو من أهم الفلاسفة الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال وتعتبر فلسفة الفن عنده ، حلقة في مذهبه الفلسفي العام مثلها مثل الدين، والتاريخ ، فالروح المطلق في اتجاهها إلي المثل العليا إنما تتجه إلى الجمال والحقيقة الألوهية ،الجمال عند هيجل هو التجلي المحسوس للفكرة ، لأن مضمون الفن ليس شيئاً سوى الأفكار ، أما الصورة التي يظهر عليها الأثر الفني فإنها تستمد بنيتها من المحسوسات .

وعلي الرغم من كل هذه الاختلافات وصعوبة تعريف الجماليات ، إلا أن ظهرت مدارس ووجهات نظر متعددة في الجمال ، منها على سبيل المثال، الجماليات من الوجهة الانطولوجية ، وقضايا فلسفية جمالية ، والنظرة الفلسفية الإغريقية الجمالية ، التي تخص أفلاطون وأرسطو والجمال في الفلسفة العربية الإسلامية والنظرة الفلسفية الوسيطية ، بل إننا نجد فروعاً ومسميات لعلم الجمال منها علم الجمال الوجودي وهي نظرية مثالية ذاتية في الفن و الخلق الفني عند الوجود بين الألمان و الفرنسيين مثل " ياسبرز" و" فان جوخ" و"مارسيل"

ويختلط علم الجمال لدي الوجود بين الملحدين بالطبيعة عندما تتطلب من الفنان أن يرسم البواعث الإنسانية الدنيئة ، أما الوجوديون المتدينون فيذهبون إلى أن الفن هو رمز للقوى التي تعلو الطبيعة بين العالم و الوحدة الإلهية والتطبيق بين التجربتين الدينية و الجمالية ، والغرض الأساسي للفن هو " انبعاث الانفعالات الفردية اللاشعورية "، حيث يعكس علم الجمال الوجودي الانحطاط الروحي للمجتمع الرأسمالي المعاصر .

٧ـ الثقافة Culture

إن لكل شعب من شعوب العالم تراث فكري خاص به ، ويعتبر من العوامل الرئيسية التي تتميز بها جميع الأمم عن بعضها لبعض ، حيث تختلف طبيعة الثقافة وخصائصها من مجتمع لآخر ، وذلك للارتباط الوثيق الذي يربط بين واقع الأمة و تراثها الفكري و الحضاري ، كما أن الثقافة تنمو مع النمو الحضاري لأمم، لكنها قد تتراجع في بعض الأوقات بسبب عدم الاهتمام الكافي بها، مما يؤدي إلي غياب الهوية الثقافية .

لقد اصبح موضوع الثقافة محل اهتمام كثير من المهتمين في العلوم الإنسانية ، فالثقافة هي ذلك المركب الذي يشتمل علي المعرفة و العقائد و الفنون و القيم و العادات التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع ، فالثقافة هي ذلك الجزء من البيئة الذي قام الإنسان بنفسه علي صنعه ، فالثقافة وليدة البيئة و ثمرة التفاعل بين الأفراد ، والثقافة بهذا المعني لا توجد في غير المجتمع ، كما لا يوجد مجتمع بدون ثقافة .

تُعد الثقافة نمو معرفي تراكمي علي المدي الطويل ، بمعني إنها ليست علوماً أو معارف جاهزة يمكن للمجتمع أن يحصل عليها و يستوعبها ويفهمها في زمن قصير ، إنما تتراكم الثقافة عبر مراحل طويلة من الزمن حتي تنتقل من جيل إلي جيل ، فثقافة المجتمع تنتقل لأفراده الجدد عبر التنشئة الاجتماعية

تُستخدم العديد من التعريفات العامة للثقافة ،إذ تُعرف لُغةً بأنا كلمة مُشتقة من الجذر الثلاثي ثَقَفَ ،فيقال ثقاف الرماح بمعني تسويتها وتقويم واعوجاجها.

وايضاً تُستخدم في تثقيف العقل ، ومن معانيها ما يفيد الحذق و الفطنة و الذكاء ، والّثقيفُ هو الفطين ، وثَقَف الكلام أي فهمه بسرعة .

وثقافة Culture تعني كل ما فيه استثارة للذهن و تهذيب للذوق و تنمية لملكة النقد و الحكم لدي الفرد في المجتمع ، ولا يخرج عن هذه المعاني جميع من كتب في مادة ثقافة ، تستخدم اليوم كلمة ثقف أو تثقف بمعني اطلع اطلاعاً واسعاً في شتي فروع المعرفة حتي اصبح مثقفاً .

وفي ثلاثينيات هذا القرن وما بعدها استخدم لفظ ثقافة في المعني الذي كان القدماء يستخدمون فيه لفظ الأدب ، الذي يُعني الأخذ من كل شيء بطرف ، أي توسيع الإنسان مدي معارفه و مداركه ، وفي العصر نفسه كانوا في أوروبا يقولون إنه لا يتم علم المرء إلا إذا علم شيئاً من كل شيء وكل الشيء من بعض الشيء **(To Know Something about everything and everything about something)**

كذلك توجد العديد من التعريفات للثقافة :

يلعب مفهوم الثقافة دوراً بارزاً في مختلف العلوم الإنسانية ، ويعتبر إدوارد تايلور * **E- talor** أول من وضع تعريفاً للثقافة بأنها " ذلك الكل الذي يتضمن المعرفة و العقيدة و الفن و الأخلاق و العادات وأي قدرات اكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع، فهي كل ما صنعه عقل الإنسان من أشياء و مظاهر اجتماعية أي كل ما قام باختراعه و اكتشافه الإنسان وكان له دور في مجتمعه

هناك عدة تعريفات للثقافة منها :

الثقافة هي تلك النسيج الكلي المعقد الذي قام الإنسان نفسه بصنعه متمثلاً في الأفكار والمعتقدات والعادات و التقاليد وأساليب التفكير وأنماط السلوك وطرق معيشة الأفراد وكل ما توارثه الإنسان و أضافه إلي تراثه ،ما ينحدر إلينا من الماضي ونأخذ به كما هو أو نطوره في ضوء ظروف حياتنا و خبراتنا ، فالثقافة بهذا المفهوم مادية ، فردية ، اجتماعية ، محلية ، عالمية ، أو هي كما يقال (كل شيء) في حياة الفرد و المجتمع و السواء

كذلك تُعرف الثقافة بمفهومها الشامل علي إنها نظام عام مفتوح – يضم مجموعة من الأنظمة الفرعية التي تشمل تكنولوجيا الحياة الحاضرة و المتوقعة و يدخل في ذلك الأنظمة المادية وغير المادية و الناتجة عن تفاعل الإنسان مع غيره من بني جنسه ومع البيئة المحيطة به .

– تُعتبر الثقافة وسيلة للقضاء علي الجهل و التخلف وتهيئة العيش الكريم للأفراد .

– تُعد الثقافة من أكثر العوامل تأثيراً في التنمية البشرية ، ودفع الأفراد في المجتمعات للإبداع و التميز من خلال تسيير و توجيه أفكارهم .

– صقل شخصية الفرد ، إكساب الفرد التحضر الإنساني و الرخاء الفكري

– الكشف عن نقاط القوة في المجتمع و تحفيزها و توجيهها نحو التطور و الإصلاح وتقويم ودعم الحياة الاجتماعية .

– تُعد الثقافة وسيلة لمواكبة التطورات و التغيرات التي تطرأ علي حياة الأفراد و المجتمع ، زيادة مستوي الوعي الثقافي الفردي

تُصنف الثقافة إلي نوعين رئيسيين وهما :

أ– **الثقافة المادية :** ويُعتبر العنصر البشري في هذا النوع من الثقافات هو العنصر الأساسي في تكوينه ، وذلك بإقامة المباني و المنشآت و تطورات ملموسة

ب- الثقافة اللامادية : وهي عبارة عن العادات و التقاليد و المفاهيم و القيم و الاتجاهات و الاعتقادات التي تؤمن بها شعوب معينة و مجتمعات دون غيرها

- **مكونات الثقافة :**

أ- **الأفكار** : وهي ما يكتسبه الفرد من البيئة التي يعيش فيها و نتائج عمليات يقوم بها الدماغ

ب- العادات : هو نهج يعتمده مجتمع ما في تأدية أشياء معينة وفق طرق معتادة و خاصة

ج- اللغة : هي الوسيلة التفاعلية بين أفراد مجتمع واحد

د- القانون : هو مجموعة من الاجراءات و القواعد التي تنظم حياة الأفراد و سلوكهم

هـ- الأعراف : هي مجموعة من الأفعال تكرر حدوثها و فعلها حتي أعتاد عليها أفراد المجتمع ، واصبح من اللازم القيام بها

- **خصائص الثقافة** : للثقافة العديد من الخصائص وهي

- الثقافة هي **خاصية إنسانية** وهي من صنع الإنسان وحده

- تأتي الثقافة لإشباع حاجات الإنسان ، فهي **صفة مكتسبة** يتم اكتسابها بطريقة مقصودة أو غير مقصودة ، وذلك عن طريق تفاعل الأفراد .

- تمتاز الثقافة **بقابليتها للانتشار و الانتقال** ، وذلك عن طريق التعليم و اللغة ووسائل الاتصال الحديثة بالضافة لانتقالها من جيل لآخر .

- الثقافة **متغيرة** بشكل دائم و مستمر وسريع ،حيث أي تغير علي عنصر معين له تأثير علي العناصر الأخرى .

- الثقافة **تكاملية** لديها القدرة علي اشباع حاجات الإنسان ، لتميزها بأنها تجمع بين العناصر المادية و المعنوية .

- الثقافة **تراكمية** لأنها ذات طابع تراكمي تاريخي ، فهي تنتقل من جيل لآخر وهذا يؤدي إلي انساق جديدة و متطورة للثقافة .

من هنا نصل إلي أن الثقافة تتكون من ثلاثة مكونات رئيسية

- المكونات المادية : وهي كل ما يستعمله الإنسان في حياته اليومية من أساس و مسكن وملبس

- المكونات الفكرية : وتشمل اللغة و الفن والدين و العلم

– المكونات الاجتماعية : وهي التكوينات الاجتماعية من الأفراد ، أي أن الإنسان ذو الفاعلية هو العنصر الهام في الثقافة حيث يستحدث أمور في مجتمعه ، بعضها مادي يتمثل في كل ما ينتجه ويمكن التحقق منه بالحواس ، والبعض الآخر غير مادي و يتضمن العادات و التقاليد و القيم و الأخلاق ، ثم الهيكل الاجتماعي و تكوينه علاقات اجتماعية مع غيره من أفراد مجتمعه .

٨- **المثالية** Idealism

الفلسفة المثالية هي المجموعة المتنوعة من الفلسفات ، التي تؤكد بطريقة أو بآخري أن الواقع لا يمكن تمييزه أو فصله عن الفهم أو الإدراك البشري ، أي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأفكار ، وفقاً لإيمانويل كانط أحد رواد الفكر المثالي ، أما من ناحية التعريف فهي تعني كمال الأوصاف بمعنى خلوها من أي نقطة ضعف ، عادة ما تكون ناجمة عن عمل جماعي ، في حين أن العمل الفردي يكون أقل عرضة للمثالية ، من ناحية الفنون بنفس الطريقة ترتكز المثالية على المخيلة ومحاولات إدراك المدلول العقلي للجمال ، معياراً للكمال ، جنباً إلى جنب مع الواقعية ، يمكن تسمية أي فلسفة تولي أهمية حاسمة للعالم الروحي أو المثالي فيما يخص الوجود البشري مثالية .

إذا كان مصطلح المثالية يرقى إلى الاعتراف بأن الوجود لا يمكن تفسيره عبر الكائنات ابداً

النزعة المثالية في الفن اليوناني :

حيث عرفت بلاد اليونان القديمة حركة فنية بفعل قوتها و تحضرها ، وتركت الحضارة اليونانية في ميادين العمارة والنحت و الرسم فناً يقترن بالكمال ، ويجعل من سمو الجمال الإنساني موضوعه الأساسي ، ويعود ذلك إلى أن اليونانيين وضعوا الهتهم على قدم المساواة مع الإنسان في تمثلاتهم الأدبية، لكن ومع ذلك كان اليونانيون علي بينة بضعف الإنسان و محدوديته .

كانوا يتميزون بالبحث عن الجمال المثالي ، وإعادة العالم المثالي التابع للنموذج الأفلاطوني ، أو من خلال محاكاة الطبيعة على النمط الأرسطي ، وقد اسست الثقافة التي طورها الاغريق القدامى أسس الثقافة الغربية ، ومن تم تطوير المبادئ والمفاهيم اللاحقة للفن و الفلسفة والمعرفة .

الفن الاغريقي يجمع بين المثالية و الواقعية :

إن النحت هو الفن الذي عبر من خلاله الإغريق عن انفسهم بأفضل الطرق ، وعرفوا كيف يوحدون بين نبل التعبير و تناسق النسب ، بين واقعية الملاحظة و التصور المثالي للجمال ، كما أن عرضهم للإلهة علي شكل بشر قاد الفنانين الإغريق إلى دراسة الجسم الإنساني ليتمكنوا من إظهار الخالدين بكيفية نموذجية .

وخلال المرحلة القديمة في نهاية القرن السابع ق.م أثبت النحت اليوناني وجوده كفن حقيقي ونصبت أولى التماثيل التي فرغوا من إنجازها وهي اشخاص عيونهم مغلقة و أذرعهم ملتصقة بالجسم جامدون بدون حياة ، كان الشكل مبسطاً ، لكن النحات كان يولي أهمية بالغة للبنية الجسمانية .

منذ قرون وروائع اليونان القديمة التي لا تضاهى، تصلح كنماذج للفنانين الغربيين في بادئ الأمر قلدها الرومان بأمانة ثم صارت منبع إلهام بالنسبة لفناني النهضة الأوروبية ، وحتى اليوم ما زالت تمثل بالنسبة

لنا مرجعاً هاماً وموضوع دراسة ، لقد كان الفن الإغريقي المؤسس على طراز طبيعي و مثالية إنسانية يخاطب الفكر بعيداً عن الحواس ، ساعياً إلى التناسق و الحكمة .

هوامش المصطلحات

١- عبد الحليم محمود : الموسوعة الفلسفية العربية ، المجلد الأول ، الاصطلاحات و المفاهيم - معهد الإنماء العربي ، ط١، بيروت ، ١٩٨٦، ص١٥.

٢- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ، دار الكتاب اللبناني ، ط١، بيروت ، ١٩٧١م ، ص٥٤١، ٥٤٢

٣- عبد الحليم محمود : الموسوعة الفلسفية العربية ، مرجع سابق ، ص١٥ .

٤- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص ٣١، ٣٢ .

٥- مراد وهبة : المعجم الفلسفي ، ط٤ ، دار قباء للنشر و ، القاهرة ، ١٩٩٨م ، ص١٢ .

٦- عبدالحليم محمود : الموسوعة الفلسفية العربية ، مرجع سابق ، ص١٥ ، ١٦

٧- مراد وهبة ، المعجم الفلسفي ، مرجع سابق ، ص ١٢

٨- عبدالحليم محمود : الموسوعة الفلسفية العربية ، مرجع سابق ، ص١٦ .

٩- إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ط١، تونس ، ١٩٨٦م ، ص٦ .

١٠- شكري عياد : دائرة الابداع (مقدمة في أصول النقد)