

لغة التشكيل

فاسيلي كاندينسكي

ترجمة : س. ب

يتسلل الصوت الموسيقي إلى الروح دون وسائط. فصداه مباشر داخلها، ذلك أن "الموسيقى موجودة في ذات الإنسان". و"من الشائع القول، إن الأصفر والبرتقالي والأحمر ألوان تحيل على أفكار خاصة بالفرح والغنى وتقوم بتمثيلها" دولاكروا.

تؤكد هاتان الإحالتان وجود قرابة عميقة بين الفنون عامة، وبين الموسيقي والتشكيل على وجه الخصوص. واستنادا إلى هاته القرابة قامت فكرة غوته Goethe القائلة بأن على التشكيل أن يجد إيقاعه الخاص. لقد استشعرت هذه الكلمة التنبؤية الوضعية التي يحتلها التشكيل في وقتنا الراهن. فهو في بداية الطريق التي ستمكنه، اعتمادا على وسائله الخاصة، من التحول إلى فن، بالمعنى المجرد للكلمة، ليصل أخيرا إلى التركيب التشكيلي الخالص. ويتوفر هذا التركيب على وسيلتين:

1- الألوان،

2- الأشكال.

يمكن أن يتمتع الشكل في ذاته، باعتباره تمثيلا لموضوع (واقعي أو غير واقعي) أو باعتباره تحديدا تجريديا خالصا لفضاء أو مساحة، بوجود مستقل. ولكن الأمر ليس كذلك بالنسبة للألوان. فلا يمكن أن يمتد اللون إلى ما لا نهاية، فنحن لا نقوم سوى بالتفكير في الأحمر أو تمثله ذهنيا باعتبار امتداده اللامحدود. فعندما نسمع كلمة "أحمر"، فإن هذا الأحمر ليس محددًا في نشاطنا التمثلي. إن التحديد يأتي به النشاط الفكري، بالقوة إن اقتضى الأمر ذلك. وفضلا عن ذلك، فإن الأحمر الذي لا ندركه بشكل ملموس، ولكن نقوم بتمثله بشكل مجرد، يوقظ فينا صورة جوانية، دقيقة وغير دقيقة، لرنين حسي حوائي بشكل خالص. فهذا الأحمر الذي يرن من حلال الكلمة ذاتها لا يمتلك في ذاته خصيصة الحار أو البارد. على الفكر أن يضيف هذه الخصبصات باعتبارها درجات غير محسوسة لكل أنواع الأحمر. ولهذا السبب أقول، إن هذه الرؤية الذهنية غير دقيقة. ولكنها مع ذلك دقيقة، ذلك أن ما يتبقى في نهاية

الأمر هو الرنين الجواني، وقد تخلص من الميولات العرضية التي تقود إلى الاهتمام بالتفاصيل، في الحار وفي البارد الخ. إن هذا الرنين الجواني شبيه بصوت نغير أو آلة شبيهة بالنغير لحظة سماعنا كلمة "نغير" مثلا، بدون أي تحديد إضافي. إننا نفكر في الصوت دون الاهتمام بالاختلافات الناتجة عن تحققه في الهواء الطلق أو في مكان مغلق، سواء تحقق وحده أو ضمن آلات أخرى، سواء كان العازف حوديا أو جنديا أو فنانا ماهرا.

ومع ذلك، فلنكن يتخذ هذا الأحمر شكلا محسوسا (كما هو الشأن في الفن التشكيلي) يجب: - أن تكون هناك نبرة ضمن سلمية لا محدودة تصنف ضمنها أنواع الأحمر، أي يجب تخصيصه ذاتيا. - يجب أن يحدد ضمن مساحة، مفصولة عن مساحات الألوان الأخرى الموجودة بالضرورة ولا يمكن تجاهلها. وهو ما سيقود إلى حدوث تغيرات في الخصائص الذاتية من خلال التحديد والتجاوز. يتم ذلك من خلال تحققه ضمن غلاف موضوعي، وهنا يتدخل الانسجام الموضوعي.

يقودنا هذا الرابط الضروري بين اللون والشكل إلى معالجة وقع الشكل على اللون: يتوفر الشكل بخصر المعنى، حتى وإن كان مجردا أو شبيها بشكل هندسي، على رنينه الجواني الخاص. إن الشكل كائن روحاني يتمتع بخصائص ذاتية. فالمثلث (دون تدقيقات إضافية: مقرون، منبسط أو مستوي الأضلاع) هو من تلك الكائنات التي تتمتع بعطرها الخاص. وإذا ما وضع ضمن أشكال أخرى، فستغير هذا العطر ويغتنى بتمييزات تناسقية، ولكنه سيظل في العمق محافظا على طبيعته، كما هو شأن عطر الورد الذي لا يمكن خلطه مع البنفسجي. والأمر كذلك بالنسبة للدائرة والمربع وكل الأشكال الأخرى الممكنة. وهو ما يعني أن الحكم ذاته يمكن أن ينسحب على الأحمر: فهو جوهر ذاتي في غلاف موضوعي.

وبهذا تتضح جليا التفاعلات بين الشكل واللون: مثلث يملأه الأصفر، دائرة زرقاء، مربع أخضر، مثلث آخر أخضر، دائرة صفراء، مربع أزرق الخ. إنها كائنات مختلفة عن بعضها البعض وتحرك بطرق مختلفة.

وسيكون الآن من السهل ملاحظة أن قيمة هذا اللون أو ذاك مستمدة من هذا الشكل أو ذاك، ويمكن أن تتراجع ضمن هذا الشكل أو ذاك. وفي جميع الحالات، فإن خصائص الألوان الحادة تنسجم أكثر مع الأشكال الحادة (الأصفر مع المثلث مثلا). وتستمد الألوان العميقة وقعها من الأشكال المدورة (الأزرق في الدائرة). ومع ذلك، لا يجب النظر إلى عدم التناسب بين اللون والشكل باعتباره شيئا يحيل على "التنافر"، بل على العكس من ذلك، يجب التعامل معه باعتباره إمكانا جديدا، أي

تناغما. وبما أن عدد الألوان والأشكال غير محدود، فإن أشكال التأليف، والآثار المتولدة عنها، غير محدودة هي الأخرى. إن هذه المادة غير قابلة للنفاذ.

إن الشكل، بالمعنى الضيق للكلمة، ليس شيئا آخر غير تحديد لمساحة في علاقتها بأخرى. إن الأمر يتعلق بتعريف خارجي. كل شيء براني يحتوي بالضرورة عنصرا جوانيا (يتجلى بهذا الشكل أو ذلك)، فكل شكل له مضمون جواني. إن الشكل، على هذا الأساس، هو استخراج لمضمون جواني. وهذا هو تعريفه الداخلي. ويمكن، في هذا المقام، استحضار مثال البيانو المشار إليه فيما سياتي، فمن خلال تعويض "اللون" "بالشكل"، يصبح الفنان هو اليد التي تنفذ، من خلال الاستعمال الملائم للملمس (= الشكل)، إلى عمق الروح الإنسانية. وهذا يعني، أن التناغم بين الأشكال يجب أن يستند فقط إلى مبدأ التلاقي الفعال مع الروح الإنسانية.

لقد تم تحديد هذا المبدأ باعتباره مبدأ الضرورة الداخلية. إن مظهري الشكل هذين هما في الوقت ذاته غايتاه. ولهذا السبب، فإن التحديد الخارجي سيكون فعالا عندما يستعمل للكشف عن الطريقة الأكثر تعبيرية للمضمون الداخلي للشكل. ويمكن أن يكون خارج الشكل بالغ التنوع، أي التحديد الذي يستعمل الشكل أداة له في هذه الحالة. ومع ذلك، وعلى الرغم من كل الاختلافات التي يمكن أن يأتي بها الشكل، فإنه لا يمكن أن يتجاوز حدين خارجيين، أي:

- 1- إما أن الغاية من الشكل، باعتبارها تحديدا، هي تقطيع موضوع مادي فوق مساحة، أو
- 2- أن الشكل سيظل مجردا، أي أنه لا يعين أي موضوع مادي، ولكنه يعد كائنا مجردا بشكل كلي. وإلى هذه الفئة من الكائنات المجردة، التي تتمتع بحياة خاصة باعتبارها كذلك بتأثيراتها، ينتمي المثلث والمربع والدائرة والمعين والمربع المنحرف وأشكال عديدة أخرى؛ وهي أشكال قابلة للتعقيد ولا تتمتع بأي تعريف رياضي. تعد هذه الأشكال جميعها كائنات مواطنة متساوية في الحقوق داخل مملكة التجريد.

ويصنف، ضمن هذين الحدين، عدد لا محدود من الأشكال حيث يتعايش هذان العنصران، وداخلهما يهيمن إما العنصر المادي وإما العنصر المجرد. وتعد هذه الأشكال في مجملها وبشكل مؤقت، الخزان الذي يستمد منه الفنان عناصر إبداعه. فلا يمكن أن يكتفي الفنان اليوم بالأشكال المجردة بشكل خالص. فهذه الأشكال تعد، في تصوره، غير دقيقة بما فيه الكفاية. فالوقوف عند حدود غير المحدد معناه حرمانه من إمكانيات، وإقصاء ما هو إنساني، ومن خلال ذلك إفقار أدوات تعبيره.

إلا أن الشكل المجرد يُمارَس منذ الآن باعتباره دقيقا ويعد في الوقت ذاته مادة مهيمنة في الأعمال التصويرية. "إففقار" الخارج" يقود إلى إغناء الداخل. وبالإضافة إلى ذلك لا وجود في الفن لأشكال مادية صرف. فلا يمكن إنتاج شكل مادي بشكل تام: إن الفنان، شئنا أم أبينا، عبد لعينه ويده، فهما تمتلكان، في هذه الحالة، روحا فنية أكثر من تلك الخاصة بروحه التي لا ترغب في الذهاب إلى ما هو أبعد من الغاية الفوتوغرافية. إن الفنان الواعي الذي لا يقنع بوصف خارجي للموضوع الذي يود تمثيله (ما كان يطلق عليه قديما الموضوع المادي)، يحاول بالضرورة أن يعطي الموضوع الممثل تعبيرا، ما كان يسمى قديما: الأمثلة، وسمي بعد ذلك الأسلبة، وما سنمنحه تسمية أخرى فيما سيأتي.

إن هذه الاستحالة وهذا اللاجدوى (في الفن) الخاصان بنسخ الموضوع دون غاية، وهذه المحاولة في استعارة ما هو أكثر تعبيرية في الموضوع، هي منطلقات الفنان استقبالا من أجل الانتقال من التلوين "الأدبي" للموضوع، إلى غايات فنية خالصة (أو على الأقل تصويرية). إن هذا السبيل يقود إلى ما يعود إلى البعد التركيبي.

إن التركيب التصويري الخالص يتوفر فيما يتعلق بالشكل على:

1- تركيب اللوحة في شكلها الكامل.

2- ابتكار أشكال معزولة تتألف فيما بينها بطرق مختلفة، وتخضع للتركيب الكلي. وهكذا، ستكون عدد موضوعات عدة (واقعية أو قد تكون مجردة، أو مجردة كلية) تابعة داخل الصورة لشكل كبير ومعدل لكي يُدرج ضمن هذا الشكل، ويقوم برسمه. وقد لا يكون هنا للشكل المعزول في ذاته سوى رنة خفيفة، ولا يستعمل في مرحلة أولى إلا من أجل تكوين الشكل التركيبي الكبير، ويجب اعتباره، في المقام الأول، عنصرا داخل هذا الشكل. وهذا الشكل المعزول موجود بهذه الطريقة لا غيرها؛ لأن رنينه الداخلي يتطلب ذلك، ولكن لأنه موجه لخدمة مادة بناء هذا التركيب. إن المهمة الأولى- تركيب الصورة في كليتها- أصبحت هي الغاية النهائية.

وهكذا، نعاين شيئا فشيئا تحول العنصر المجرد إلى واجهة أمامية، هو الذي كان إلى عهد قريب، محتشما ولا يكاد يُرى، متواريا وراء التوجهات المادية الصرف. ويعد نمو التجريد وهيمنته، في نهاية الأمر، أمرا طبيعيا. فهو كذلك، لأنه كلما تراجع الشكل العضوي إلى الواجهة الخلفية، انتقل التجريدي من تلقاء ذاته إلى الواجهة الأمامية وتعالق رناته.

ومع ذلك فما سيفضل من العضوي، كما أشرنا إلى ذلك، سيكون له رنينه الداخلي الخاص، الذي قد يكون (تأليفا بسيطا بين عنصرين) من نفس طبيعة الرنين الداخلي للعنصر الثاني في الشكل

(مما يتضمنه من تجريد)، وإما من طبيعة مختلفة (تأليف مركب، وربما بالضرورة بدون انسجام). وفي جميع الحالات، يكشف العضوي، داخل الشكل المنتقى، عن رنينه حتى في الحالة التي يدفع به إلى الواجبة الخلفية. ولهذا السبب، فإن اختيار الموضوع الواقعي أمر بالغ الأهمية. ففي الرنين المزدوج لعنصري الشكل (توافق روحي) يمكن أن يسند العضوي التجريدي أو التضيق عليه (من خلال تناسب أو تنافر). فقد لا يكون للموضوع سوى رنين عرضي ويعوض برنين آخر، ولا يستثير أي تغيير جوهري للرنين الأساسي.

فقد يكون تركيب في المعين losange مثلا مبنيا استنادا إلى عدد من الملامح الإنسانية، ويتم التصديق عليه من خلال الحساسية، حينها نضع على أنفسنا السؤال التالي: هل تعتبر هذه الملامح الإنسانية ضرورية للتركيب، أم يمكن إبدالها بأشكال عضوية أخرى شريطة ألا نغس الرنين الداخلي الأساسي؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، كنا أمام حالة لا يسند رنين الموضوع فيها فقط رنين العنصر التجريدي، بل يشوش عليه صراحة: إن الرنين اللامبالي للموضوع يضعف رنين التجريدي. ولا يستقيم هذا الأمر فقط في الحكم المنطقي، بل يمكن التأكد منه في الممارسة الفنية. وفي هذه الحالة، يجب إما البحث عن موضوع آخر أكثر تناسبا مع الرنين الداخلي للتجريدي (معد لذلك باعتبار تناسبه أو تنافره)، وإما الحفاظ على الشكل في صيغته التجريدية الخالصة. ولنذكر هنا بمثال البيانو. سنضع "الموضوع" مكان "اللون" و"الشكل". يعد كل موضوع كائنا يتمتع بروح خاصة وله نتيجة ذلك تأثير لا يمكن رده (دون أن نهتم بالتمييز هل مصدره الطبيعة أو تشكل بين يدي الإنسان). إن الإنسان معرض دائما لهذا التأثير النفسي. ويظل جزء كبير من هذا التأثير محتفيا في اللاشعور (حيث يتحقق بطريقة حية وخلاقة). وقد يصل عدد آخر منها إلى اللاشعور. بإمكان الإنسان أن يتخلص من عدد كبير من تجلياتها من خلال الانكفاء على روحه. إن "الطبيعة"، أي المحيط الذي يتحرك منذ الأزل داخل الإنسان، تمز، من خلال لمسات (موضوعات)، أوتار البيانو (الروح). تعد هذه الآثار، التي تبدو لنا في الكثير من الأحيان بدون شكل، حاصل ثلاثة عناصر: أثر لون الموضوع، وشكله، والأثر الخاص المستقل عن الشكل والون.

هنا يتدخل الفنان. فعوض الطبيعة، سيكون هو من يقوم بتنظيم هذه العوامل الثلاثة واستعمالها. والحاصل أن ما هو هام في هذه الحالة أيضا هو العنصر الفعال. إن اختيار الموضوع مشروط بتماس فعال مع الروح الإنسانية (العنصر الذي يمنح الصوت المضاف داخل تناغم الأشكال).

والحاصل: إن اختيار الموضوع مرتبط أيضا بمبدأ الضرورة الداخلية. فكلما كان العنصر التجريدي منفصلا عن الشكل، كان الصوت خالصا وبسيطا. فمن الممكن أن نتجاهله في تركيب لا يعد داخله العنصر الجسدي ضروريا، ونحل محله أشكالا تجريدية خالصة، أو أشكالا جسدية منقولة إلى التجريدي. فكلما كان هذا التحويل ممكنا، تسرب الشكل التجريدي إلى تركيب ملموس. يجب اتباع الإحساس، فهو وحده ما يحدد درجة المزج بين المجرد والملموس. وبطبيعة الحال، كلما استعمل الفنان هذه الأشكال التجريدية أو "المستجردة" شعر داخلها، براحة، وتوغل فيها عميقا. وسيكون الأمر كذلك بالنسبة للمتفرج الذي ستتعمق معرفته باللغة المجردة ويمتلكها في النهاية بمساعدة الفنان.

هناك سؤال: هل يجب أن نتخلص من كل ما يعود إلى الموضوع، هل يجب أن نقذف به خارج مستودعنا، أن نلقي به للرياح والاكْتفاء بالتجريدي الخالص؟ إن الأمر يتعلق بسؤال ملح يدفعنا مباشرة إلى الإجابة من خلال تفكيك تناغم عنصري الشكل (العنصر المحسوس والعنصر المجرد). فكما هو التلفظ بكلمة (شجرة، سماء، إنسان)، فإن كل موضوع ممثل يولد اهتزازا. وأن نجرم أنفسنا من إمكانية إثارة هذه الهزة، معناه التقليل من ترسانة الوسائل التعبيرية. والأمر كذلك على الأقل في وقتنا الراهن. ولكن، وبالإضافة إلى هذا الجواب ذي الطابع الملح، فإن السؤال الموضوع أعلاه الذي يبدأ ب "هل يجب"، هناك جواب آخر، جواب خالد وقابل للتطبيق على كل سؤال من الطبيعة نفسها؛ لا وجود ل "يجب" في الفن. الفن حر دائما. إن الفن يهرب من "يجب..". كما يهرب النهار من الليل.

وإذا أخذنا في الاعتبار الآن المهمة الثانية للتركيب وخلق الأشكال المعزولة الموجهة لبناء مجموع التركيب، لاحظنا أن الشكل الواحد يتمتع دائما بالرنين نفسه في ظل شروط هي ذاتها. إلا أن الشروط تختلف باستمرار، ويترتب عن ذلك خلاصتان:

- 1- إن الرنين المثالي يتغير من خلال التأليفات مع أشكال أخرى؛
- 2- ولكنه يتغير أيضا داخل المحيط ذاته (إذا أمكن الحفاظ عليه) عندما يتغير اتجاه الشكل. تقودنا هاتان الخلاصتان إلى خلاصة ثالثة.

لا شيء مطلق. ولهذا، فإن تركيب الأشكال، الذي يستند إلى هذه النسبية، محكوم ب:

- التغيرات التي تلحق بجميع الأشكال،
- التغيرات التي تلحق كل شكل من خلال كل تفاصيله.

الشكل حساس كما هو حال كل دخان متطاير: إن أبسط زحزحة لجزء من أجزائه يلحق به تغييرا بالغ الأهمية. وقد يمتد هذا الأمر بعيدا إلى الحد الذي يكون فيه من السهل البحث عن الرنين نفسه في أشكال مختلفة على محاولة إعادة إنتاجه من خلال تكرار الشكل نفسه: يستحيل تصور تكرار تام. فما دمنا لسنا حساسين سوى تجاه مجموع التركيب، فإن لهذه الواقعة أهمية نظرية. فكلما كان للناس حساسية رهيبة وقوية من خلال ممارسة الأشكال الموغلة في التجريد (لا تتلقى أي تأويل من الجسدي)، امتلكت هذه الواقعة أهمية. وهكذا، فإن صعوبات الفن ستزداد، ولكن، وبالموازاة مع ذلك، سيزداد غنى الأشكال التعبيرية نوعيا وكميا. ومع ذلك، فإن "أخطاء الرسم" ستسقط من تلقاء نفسها لكي تحل محلها أخطاء قريبة من الفن: إلى أي حد يمكن الكشف عن الرنين الداخلي للشكل أو التستر عليه؟ سيقودنا تغيير هذه الرؤية إلى ما هو أبعد من ذلك، وينتج عنه إغناء لوسائل التعبير، إن ما نخفيه في الفن يمتلك قوة كبيرة. يشكل التأليف بين ما يتم التستر عليه وبين ما يتم الكشف عنه إمكانية جديدة لما هو ثابت في تركيب الأشكال.

وبدون حدوث تطور في هذا المجال، فإن تركيب الأشكال سيظل مستحيلا. فمن لم يلتقط الرنين الداخلي للشكل (الجسدي وخاصة التجريدي)، سينظر دائما إلى هذا التركيب باعتباره اعتباريا. إن هذه الزحزحة لأشكال اللوحة، التي تبدو ظاهريا بلا غاية، هي ما سيتجلى، في هذه الحالة، كما لو أنها نار من الأشكال الخالية من أي معنى. نحن هنا أمام المعيار نفسه والمبدأ نفسه - مبدأ وحيد، تجريدي بشكل خالص ومتحرر من أي عنصر إضافي: مبدأ الضرورة الداخلية.

فعندما تتم مثلا زحزحة ملامح الوجه أو بعض أجزاء الجسد و" تُرسم بشكل سيء" لأسباب فنية، فإننا سنكون في مواجهة السؤال التشريحي الذي يفرض إكراهات على القصد التصويري، ويختم اللجوء إلى حسابات إضافية، هذا بالإضافة إلى القضية ذات الطبيعة التصويرية الخاصة. ومع ذلك، فإن كل ما هو إضافي سيسقط من تلقاء ذاته، والأساسي هو ما سيبقى، غاية الفن. وهذه إمكانية بالضبط في زحزحة الأشكال هي ما يعتبر منابع لسلسلة لا محدودة من الإبداعات الفنية، رغم أن هذه إمكانية تبدو اعتبارية في ظاهرها، ولكنها حاسمة في حقيقة الأمر.

وهكذا، فإن التحكم في الشكل المعزول وفي تغييره الداخلي والعضوي وفي اتجاهه، إن جاز التعبير، داخل الصورة (حركة)، وغلبة الجسدي أو التجريدي في الشكل المعزول من جهة، ومن جهة ثانية تأليفات الأشكال التي تُكوّن الأشكال الكبرى لمجموعات الأشكال، وتأليف الأشكال المعزولة مع مجموعة أشكال، وخلق الشكل الكبير للصورة في كليتها، ومبادئ تناغم أو تنافر كل الأجزاء المشار

إليها، أي التطابق بين الأشكال المعزولة أو الحاجر الذي يشكله شكل بالنسبة لآخر، وأيضا خلخلة انبعاث أو تفكك الأشكال المعزولة والتعامل نفسه مع مجموع الأشكال وتأليفاتها بين ما هو مخفي وبينما يتم الكشف عنه، وكذا التأليف بين الإيقاعي وانعدامه على المساحة نفسها، والتأليف بين الأشكال التجريدية الهندسية (بسيطة كانت أو مركبة)، وتلك التي لا اسم لها في الهندسة نفسها، والتأليف بين تحديد الأشكال في علاقة بعضها ببعض (تكون قوة أحيانا وأحيانا أخرى ضعيفة) الخ، تلکم كلها العناصر التي تمكنا وتقودنا إلى إقامة انسجام طباعي بشكل خالص. وسيكون ذلك هو انسجام فن الأبيض والأسود، كلما استمر إقصاء اللون.

سيقودنا اللون، الذي يقدم هو ذاته مادة هذا الانسجام ويشتمل على إمكانات لا محدودة، في ارتباطه مع الرسم، إلى الانسجام التصويري الكبير، وسيتهي لحظة بلوغه التركيب ويصبح فنا خالصا، وسيكون حينها في خدمة الإلهي، وسيكون دائما هو المرشد الثابت الذي سيقوده إلى التعالي الكلي: مبدأ الضرورة الداخلية.

تولد الضرورة الداخلية من ثلاثة أسباب صوفية. إنها تتشكل من ثلاث ضرورات صوفية:

- 1- يتوجب على كل فنان، باعتباره مبدعا، التعبير عن ملكوته الخاص (عناصر من الشخصية)؛
 - 2- يتوجب على كل فنان، باعتباره ابن مرحلته، التعبير عما هو جوهري في هذه المرحلة (عناصر الأسلوب من خلال قيمتها الداخلية، مركبات لغة المرحلة ولغة الأمة، ما دامت الأمة حية)؛
 - 3- يتوجب على كل فنان، باعتباره خادما للفن، التعبير عما هو جوهري في الفن عموما (عناصر الفن الخالص والأبدي كما هو عند الإنسان، وعند كل الشعوب في كل المراحل، في عمل كل فنان وكل الأمم وكل المراحل، فالجوهري، باعتباره أصل الفن، لا يعترف بالزمان ولا بالمكان).
- علينا فقط أن نخرق بالعين الروحية العنصرين الأولين لكي ندرك العنصر الثالث بشكل كلي. وسندرك حينها أن عمودا من معبد هندي نُحت "بشكل فج"، يتمتع بالروح ذاتها كما هو الشأن مع عمل حي، حتى ولو كان "حديثا".

لقد تحدث الناس كثيرا (وما زالوا) عن العنصر الشخصي في الفن؛ ويتحدث البعض في أماكن متعددة وبشكل متزايد عن أسلوب المستقبل. ورغم أهمية هذه الأسئلة فإنها ستفقد، بعد سنوات وبعد مئات من السنين، قوتها وأهميتها لتصبح عادية وتموت.

العنصر الثالث وحده ما يعود إلى الفن الخالص والأبدي، سيظل حيا إلى الأبد. فلن يفقد قوته مع الزمن، بل ستتضاعف هذه القوة باستمرار. ستثير فينا منحوتة مصرية نشوة لم تحدثها عند الذين كانوا شهودا على ولادتها لأول مرة. لقد كانت شديدة الصلة بهم من خلال خصائص المرحلة والشخصية التي غطت على ألقها. أما الآن، فننصت فيها إلى الرنين الكلي للأزل من جهة، ومن جهة ثانية، كلما توفر عمل فني "حديث" على العنصرين الأولين، كان تأثيره مباشرا على الروح المعاصرة. بل أكثر من ذلك: كلما كان العمل الفني المعاصر متشعبا بالعنصر الثالث، كانت الهيمنة على العنصرين الأولين وأصبح التأثير في الروح المعاصرة صعبا. ولهذا قد نحتاج أحيانا إلى قرون لكي يتسلل تأثير العنصر الثالث إلى روح الإنسان. وهكذا، فإن هيمنة العنصر الثالث في العمل الفني هو علامة على عظمته وعلى عظمة الفنان.

إن هذه الضرورات الصوفية الثلاث هي العناصر الثلاثة الضرورية للعمل الفني، وهي وثيقة الارتباط فيما بينها، أي أنها تؤول بعضها بعضا. ومع ذلك، فإن العنصرين الأولين يجملان في ذاتهما الفضاء والزمان، وهو ما يشكل، من جهة نظر الفن الخالص الذي يوجد خارج الزمن والفضاء، ما يشبه غلافا معتما. إن إجراءات تطور الفن تكمن بشكل ما في انفصال عنصر الفن الخالص والأبدي عن عنصر الشخصية وعن عنصر أسلوب المرحلة. وبهذا يسهم العنصران في تشكل العمل الفني من حيث كونهما يعوقان هذا التشكل.

يلور الأسلوب الشخصي وأسلوب المرحلة في كل مرحلة أشكالا دقيقة متقاربة رغم كل الاختلافات الظاهرة لدرجة اعتبارهما شكلا واحدا: فرنينهما الداخلي ليس سوى رنين مهيمن. ويعد هذان العنصران من طبيعة ذاتية. فالمرحلة في كليتها تطمح إلى أن يعاد إنتاجها وتعبر عن حياتها من خلال الفن. وبالمثل، فالفنان يرغب في التعبير عن نفسه ولا يختار سوى الأشكال القريبة من نفسه. وسيتشكل في النهاية، شيئا فشيئا، أسلوب المرحلة، أي شكل خارجي وذاتي. إن عنصر الفن الخالص والأبدي، في المقابل، هو العنصر الموضوعي الذي يصبح قابلا للإدراك من خلال الذاتي. فالموضوعي يشتمل على إرادة لا يمكن ردها في التعبير عن نفسه؛ وتقتضي هذه الإرادة، التي نطلق عليها، الضرورة الداخلية، من الذاتي هذا الشكل العام، وتقتضي منه بعد ذلك شكلا آخر. إنها الرفاعة الدائمة، النبض الذي يدفع دون توقف نحو "الأمام". إن الذهن يتطور، ولهذا السبب، فإن قوانين التناغم، التي هي اليوم داخلية، ستصبح غدا قوانين خارجية لن تستمر تطبيقها إلا من خلال هذه

الضرورة التي أصبحت خارجية. من الواضح أن القوة الروحية الداخلية للفن لا تستخدم الشكل را هنا إلا باعتباره مسيرة للوصول إلى أخرى.

إن أثر الضرورة الداخلية، وتبعاً لذلك تطور الفن، هو باختصار، كشف تدريجي عن الأبدى/الموضوعي في الزمني/الذاتي. وهو تبعاً لذلك، صراع بين الموضوعي والذاتي.

إن الشكل السائد اليوم مثلاً هو احتياج للضرورة الداخلية للأمس، وقد ظلت ضمن مسيرة خارجية للتحرر والحرية. وتأكّدت هذه الحرية اليوم بفضل معركة، وتعد، كما كانت دائماً، "الكلمة/الفصل". إن الفنان هو أحد أسس هذه الحرية المحدودة، فيإمكانه استعمال أي شكل من أجل التعبير عن نفسه، شريطة أن يبقى في مجال الأشكال المستعارة من الطبيعة. ومع ذلك، فإن هذا الشرط، كما هي الشروط السابقة، هو من طبيعة زمنية. إنه التعبير الخارجي في وقتنا الراهن. ومن جهة نظر الضرورة الداخلية، لا يمكن الاستعانة بهذا التحديد؛ وبإمكان الفنان أن يستند كلية إلى الأساس الخارجي الراهن من خلال إقصاء التحديد الخارجي، ويمكن تعريفه كالتالي: بإمكان الفنان أن يستعمل أي شكل للتعبير عن نفسه.

ويبدو أن البحث عن الشخصي (وهذا أمر بالغ الأهمية في جميع الأزمنة وخاصة في أيامنا هاته)، عن الأسلوب الشخصي (وبشكل عرضي عن أسلوب وطني) لا يمكن أن يتحقق بالنية وحدها ولا يستحق الأهمية التي تسند إليه اليوم. وهكذا، تكمن القرابة العامة بين الأعمال الفنية، التي لم تنل منها السنون، بل على العكس من ذلك ازدادت قوتها، في الخارج، في الطابع الخارجي، بل في جذر الجذور، المضمون الصوفي للفن. وهكذا، فإن الانتماء إلى "مدرسة"، والبحث عن "اتجاه" والبحث عن "المبادئ" وعن بعض الوسائل التعبيرية الخاصة بمرحلة ما في عمل فني، لا يمكنها جميعها إلا أن تدخلنا إلى متاهة وتنتهي بنا إلى عدم الفهم، والتخبط والصمت المطلق.

يجب أن يكون الفنان أعمى تجاه الأشكال "المتداولة" أو "غير المتداولة"، وألا يلتفت إلى تعاليم ورغبات زمنه. عليه أن يعود بعينه إلى حياته الداخلية وأن يستمع لصوت الضرورة الداخلية. حينها سيكون بإمكانه أن يستعمل كل الوسائل الممكنة بنفس السهولة التي يستعمل بها تلك الممنوعة. إنها السبيل الوحيد من أجل التعبير عن الضرورة الصوفية. فكل الوسائل مقدسة، عندما تكون ضرورية داخليا؛ وكل الوسائل محرمة، إذا لم تكن نابعة من الضرورة الداخلية.

ومن جهة ثانية، إذا كان من الممكن في الوقت الراهن تصفح نظريات لا عد لها ولا حصر، فإنه من السابق لأوانه بلورة هذه النظرية في كل تفاصيلها. ففي الفن لا يمكن أبداً أن تكون النظرية

سابقة على الممارسة التي تجرّها وراءها. هنا، وخاصة في البدايات، كل شيء يجب رده إلى الإحساس. فمن خلال الإحساس وحده، خاصة في البداية، سيكون بإمكاننا الإمساك بالحققي في الفن. فحتى في الحالة التي يمكن فيها بلوغ البناء العام بطريقة نظرية خالصة، فسيظل دائما هناك "شيء مضاف" هو الروح الحقيقية للإبداع (وتبعاً لذلك جوهره إلى حد ما)، ولا يمكن للنظرية أن تبتدعه أو تكشف عنه، إذا لم يسرب إلى العمل الذي يخلقه الإحساس. فالفن الذي يؤثر على الإحساس لا يمكن أن يفعل ذلك إلا من خلال هذا الإحساس. فحتى في الحالة التي يكون فيها التناسب دقيقاً، ويكون الثقل دقيقاً وكذا القياسات دقيقة، فلن يكون حساب الاستنتاجات ودقتها قادراً على مدنا بنتيجة مضبوطة. لا يمكن عد هذه التناسبات ولا يمكن لهذه الموازين أن توجد. فالتناسبات والموازين ليست موجودة خارج الفنان، إنما موجودة داخله. إنما تشكل ما يمكن أن نسميه معنى الحدود، اللمسة الفنية— وهي خصائص فطرية عند الفنان وبإمكانها، من خلال الحماس، أن تنفجر إلى حد الكشف العبقري. وفي هذا الاتجاه أيضاً يجب فهم إمكانية وجود إيقاع في التشكيل كما دعا إلى ذلك غوته. إن نحواً من هذا النوع، لا يمكن حالياً إلا التكهن به، وعندما يخرج إلى الوجود فلن يستند إلى القوانين الفيزيائية (كما حاول البعض القيام بذلك ويحاول ذلك الآن: "التكعيبية")، بل استناداً إلى قوانين الضرورة الداخلية، التي يمكن تسميتها ببساطة: قوانين روحية.

وهكذا، فإن مصدر أسط مشاكل التشكيل وأكثرها عمقا هو العنصر الداخلي. إن السبيل الذي نحن فيه الآن، وهو أمر إيجابي لمرحلتنا، هو السبيل الذي سيحررنا من العنصر الخارجي، لكي نحل محل هذا الأساس نقيضاً له، وهو أساس الضرورة الداخلية. ولكن، وكما أن الجسد يتقوى ويتطور من خلال الممارسة، فإن الذهن كذلك. فالذهن قد يصبح ضعيفاً، فهو شبيه بالجسد الذي نمله ويصبح ضعيفاً ويصيبه الوهن. إن الإحساس الفطري عند الفنان شبيه بالموهبة الربانية التي لا يجب دفنها. فالفنان الذي يهمل أصابعه هو مؤمن كسول.

ولهذا السبب، فإن الأمر ليس هينا فقط، بل يجب على الفنان معرفة نقطة انطلاق ممارسته. وهذه النقطة هي تقدير للقيمة الداخلية للمادة استناداً إلى ميزان الموضوعية، أي في حالتنا، دراسة الشكل المرسوم واللون الذي يجب عامة أن يؤثر في كل كائن بشري. فليس من الضروري التوقف في هذا السياق عند كل التفاصيل المعقدة للون مع كل عمقه ورقته وسنكتفي بعرض أولي للون البسيط. وسنكتفي أولاً بدراسة اللون المعزول، وسندعه يحيل على نفسه. يجب نمتلك خطاطة بالغة البساطة. وسنختصر الأمر في عرض وجيز. سنكون دفعة واحدة أمام التقسيمين الكبيرين:

-حرارة أو فتور النبر الملون

-الفتاح أو الغامق لهذا النبر.

وبهذا سنميز داخل كل لون بين أربعة أصوات أساسية: فاللون يمكن أن يكون 1-حارا، وفي هذه الحالة يمكن أن يكون فاتحا أو غامقا؛ أو 2 - يكون فاترا، وفي الوقت ذاته فاتحا أو غامقا. تعد حرارة اللون أو فتوره عامة ميلا إلى الأصفر أو إلى الأزرق. ونحن هنا أمام تمييز يتم في المستوى ذاته، فاللون يحافظ على رنينه الأساس، ولكن هذا الرنين الأساس سيصبح بدوره ماديا أو لاماديا. إن الأمر يتعلق بحركة أفقية، فالحار يتوجه، في هذا المستوى الأفقي، إلى المتفرج بميل إليه، في حين يبتعد الفاتر منه.

والألوان ذاتها التي تحدث هذه الحركة الأفقية الخاصة بلون آخر تتميز بالحركة ذاتها، ولكنها تتمتع بحركة أخرى تميزها بقوة من حيث تأثيرها الداخلي: إنها تشكل بذلك أولى التضادات الكبرى للقيمة الداخلية. إن ميل لون ما إلى الحرارة أو الفتور أمر بالغ الأهمية وله دلالات داخلية معتبرة. أما التضاد الثاني فيتشكل من خلال الاختلاف بين الأبيض والأسود، وهما لوانان يكونان الزوج الثاني للأصوات الأربعة الرئيسية: ميل اللون إلى الفاتح أو الغامق. ولكن هذين اللونين الأخيرين يتمتعان أيضا بالحركة ذاتها التي تسير بها نحو المتفرج أو تبتعد بها عنه، ولكن ذلك يتم من خلال شكل ساكن قار غير دينامي. إن الحركة الثانية للأصفر والأزرق التي تسهم في التضاد الأول الكبير هي حركتها نحو المركز أو هروب منه.

فإذا رسمنا دائرتين متشابهتين كلياً ووضعنا الأصفر في إحداها والأزرق في الأخرى فسندرك بعد تأمل قصير أن الأصفر يشع ويندفع خارج المركز ويقترّب بشكل لامرئي من المتفرج. وعلى النقيض من ذلك، فيما يتعلق بالأزرق، فهو يطور حركة تندفع نحو المركز (شبيهة بالحلزون المنكفي على نفسه) ويبتعد عن الإنسان. كما لو أن العين احترقها تأثير الدائرة الأولى في الحالة الأولى، في حين تبدو وكأنها غارت في الثانية.

يتعمق هذا الأثر من خلال الاختلاف بين الفاتح والغامق: يزداد وقع الأصفر كلما مال إلى الفاتح (من خلال إضافة الأبيض، مثلا)، ويزداد وقع الأزرق عندما يميل اللون إلى الغامق (إضافة الأسود). وتزداد أهمية هذه الظاهرة عندما نعتبر الأصفر ميالا نحو الفاتح (الأبيض) ولا يمكن للأصفر أن يوجد إلا من خلال طابعه الغامق.

هناك إذن قرابة حميمية بين الأصفر والأبيض-بالمعنى الفيزيائي للكلمة- وكذلك الأمر مع العلاقة بين الأسود والأزرق، ويمكن أن يكون للأزرق عمق كذاك الذي نمثحه للأسود. وبالإضافة إلى هذا التشابه الفيزيائي، هناك تشابه أخلاقي يميز بين هذين الزوجين (الأصفر والأبيض، من جهة، والأزرق والأسود من جهة ثانية) من خلال قيمتهما الجوانية، وتبلغ ذروتها بين طرفي الزوجين (انظر ما يقال حول الأسود فيما سيأتي).

فإذا حاولنا أن نجعل الأصفر (هذا اللون الحار بامتياز) بارداً، فسيحصل على إيقاع يميل إلى الاخضرار وسيفقد مباشرة حركته (الحركة العمودية والندفعة نحو الخارج). سيتخذ حينها طابعا مرضيا إلى حد ما وخارقا، كما لو أنه إنسان يفيض حيوية وطموحا. أما الأزرق وهو حركة نقيضة تماما، فيوقف الأصفر بحيث إننا إذا واصلنا إضافة أزرق، فإن الحركتين النقيضتين ستتفیان منتجتين بذلك الجمود الكلي والسكينة. حينها سيظهر الأخضر.

والأمر كذلك مع الأبيض عندما يشوش عليه الأسود. إنه يفقد سمكه، حينها سيظهر الرمادي، وهو لون قريب من حيث القيمة الأخلاقية من الأزرق.

ومع ذلك، فإن الأخضر يشتمل على قوى مشلولة يمكن مع ذلك أن تصبح نشيطة، الأصفر والأزرق. يشتمل الأخضر على إمكانات حية غير موجودة بالمطلق في الرمادي. إنه لا يتوفر عليها لأنه نتاج ألوان لا تتوفر على أية قوة حية (في الحركة)، ولكنها تنطلق، من جهة، من مقاومة ثابتة، ومن جهة ثانية، من ثبات لا يستطيع المقاومة (كما هو الشأن مع حائط ممتد إلى ما لا نهاية، متناهي السمك وحفرة لا متناهية وبدون عمق).

وبما أن اللونين الخالقين للأخضر هما لوانان نشيطان ويتوفران على حركة، بإمكاننا، نظريا، أن نحدد الوقع الروحي للألوان استنادا إلى طابع هذه الحركات. وسنحصل على النتيجة ذاتها إذا اخترنا الطريقة التجريبية وتركنا الألوان تؤثر في الذات. وبالفعل، فإن الحركة الأولى للأصفر، ذاك الجنوح نحو الإنسان، الذي يمكن أن يصبح مزعجا (عندما يتلقى المزيد من الكثافة)، كما هو الشأن مع الحركة الثانية، ذلك الاجتياز للحدود، وتناثر القوى على محيطه شبيهة بخصائص كل قوة مادية تندفع بلا وعي نحو الموضوع وتنتشر دون هدف من كل الجوانب. ومن جهة ثانية، إذا أخذنا الأصفر في الاعتبار مباشرة (في شكل هندسي ما)، فإنه سيزعج الإنسان ويستثيره ويلسعه ويكشف عن طابع عنيف معبر عنه في اللون الذي يؤثر في النهاية على الروح بوقاحة لا تحتمل. ويمكن رد خاصية الأصفر هاته التي لها

ميل نحو إيقاعات أكثر وضوحا، إلى قوة ومستوى لا يمتلآن في العين والذهن البشريين. وسيصدق، في هذا المستوى، كنفير بإيقاعات تتزايد حدتها، أو صوت منفجر لبوق.

إن الأصفر لون أرضي بامتياز. لا يمكن للأصفر أن يصبح لامتناهي العمق. فعندما نبرده بالأزرق، فإنه يتخذ، كما قلنا ذلك أعلاه، نبرا مرضيا. فإذا شبهناه بحالات النفس، أمكن استعماله من أجل خلق تمثل ملون للجنون، لا الاكتئاب، أو السوداوية، إنه يشير إلى حالة سعار، هذيان أعمى، حنون مندفع. إن المريض يعتدي على الناس، يمزق كل شيء في طريقه، يشتت قواه الجسدية في كل الجهات، ويستعملها دون هدف إلى حد الهميار. وهذا يذكرنا أيضا بالتبذير الأهووج للقوى الأخيرة للصيف في صرخة الخريف، حيث ينسحب الأزرق المهدئ ويصعد إلى السماء. حينها ستظهر ألوان بقوة مجنونة وبلا عمق. توجد هذه القدرة على التعميق في الأزرق وبشكل سابق وبطريقة نظرية في حركاته الفيزيائية.

1- يتعد عن الإنسان

2- يتجه نحو مركزه الخاص.

والأمر كذلك إذا تركنا الأزرق يؤثر على الروح (في شكل هندسي ما). إن قوة تعميق الأزرق هي من الحدة لدرجة أنه يصبح أكثر كثافة في النبرات الأكثر عمقا ويصبح تأثيره داخليا أكثر تخصيصا. فيقدر ما يكون الأزرق عميقا، بقدر ما يشد إلى اللامتناهي ويستثير داخله الحنين نحو الخالص والمتناهي الحساسية. إنه لون السماء كما نقوم بتمثيل ذلك، في ارتباط مع صوت الكلمة الدالة على سماء.

إن الأزرق هو سماوي بامتياز. إن الأزرق يطور بعمق عنصر السكينة. وإذا ما انزلق نحو الأسود، فإنه سيكون رنينا لحزن غير إنساني. إنه يتحول إلى تعميق لا متناهي لحالات ممتدة لا نهاية لها ولا يمكن أن تكون لها نهاية. وكلما اتجه الأزرق نحو الفاتح، وهو ما لا يتناسب معه كثيرا، يتخذ الأزرق مظهرا لامباليا، ويبدو بعيدا وغير مكترث بالإنسان، شبيها في ذلك بسماء عالية زرقاء وواضحة. وكلما أصبح فاتحا، فقد رنينه إلى أن يصل إلى سكينة صامتة، ويصبح أبيض. يشبه الأزرق، من الناحية الموسيقية، ناي، ويشبه الأزرق الغامق الفيولونسيل، وإذا ازداد غمقا، فإنه سيشبه الصوت الفخم للكوتروباس. ومن خلال نبراته الأكثر عمقا وجلالا، فإن الأزرق شبيه بالنبرات الخفيفة للأورغ. ويصبح الأصفر بسهولة حادا، ولا يمكنه أن يتمتع بعمق. في حين لا يبلغ الأزرق النبرة الحادة إلا نادرا ولا يستطيع الارتفاع كثيرا.

إن التوازن المثالي بين هذين اللونين المتناقضين في كل شيء يمثله الأخضر. فمعه تتلاشى الحركات الأفقية. أما الحركات المندفعة خارج المركز فتتمحي هي الأخرى، يحصل الهدوء، يتعلق الأمر بالخلاصة المنطقية التي يمكن الحصول عليها بسهولة نظرياً. فالأثر المباشر على العين، ومن خلال العين، وعلى الروح، يقود إلى النتيجة ذاتها. إن الظاهرة معروفة عند الأطباء منذ القدم (خاصة أطباء العيون)، بل هي كذلك عامة. إن الأخضر المطلق هو أكثر الألوان تهدئة، إنه لا يميل إلى أي اتجاه ولا يتوفر على أي رنين خاص بالفرح أو الحزن أو الهوى، إنه لا يطلب أي شيء ولا يشد إلى أي شيء. إن الغياب الدائم للحركة خاصة نافعة للأرواح وللكائنات المتعبة، ولكنها تصبح بعد وقت وجيز مضرة. وهو ما تؤكدُه اللوحات المرسومة وفق تناغم الأخضر.

وكما توحى لوحة مرسومة بالأصفر حرارة روحية، وكما يمكن أن تبدو لوحة بالأزرق باردة (إنه تأثير نشيط، ذلك أن الإنسان، وهو عنصر من الكون، خلق من أجل الحركة الدائمة وربما الأبدية)، فإن لوحة خضراء ليس لها سوى تأثير الضجر (أثر سلبي). إن السلبية هي الخاصية الأكثر تميزاً للأخضر المطلق، فهذه الخاصية "تتعطر" بما يشبه الدهن، والانكفاء على الذات. ولهذا السبب، فإن الأخضر يتطابق، في ميدان الألوان، مع ما يشكل في مجتمع الإنسان، البرجوازية: إنه عنصر جامد مزهو بنفسه محدود في كل الاتجاهات. إن الأخضر شبيه ببقرة ضخمة تتمتع بصحة جيدة مستقلة لا تتحرك إنهما قادرة فقط على الاجترار ولا ترى سوى عالم عينيها البلديتين الخاليتين من أي تعبير. إن الأخضر هو اللون المهيمن في الصيف عندما تكون الطبيعة قد انتصرت على عواصف السنة وتقلباتها، الربيع وعواصفه، سيسبح الطبيعة حينها في هدوء دال على الانكفاء على الذات.