البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي

مفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية

اســـــم العمـــــل : **البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي**
مفهـــــوم الفـــــن وتحولاتـــــه قـــــراءة تاريخيـــــة

النـــــــــــــوع : فلســـــــــفة الفـــــــن

تـــــــــــــأليف : نـــاجى موســـى باســـيليوس

تصـــــميم الغـــــلاف : أحـــــــد الملـــــــواني

إخـــــراج داخلـــــي : عبـــــــدالقادر فـــــــايز

الطباعـــــــــــــة : اتيليـه تـاتش – المحروسـة

الناشـــــــــــــر : الـــدار للنشـــر والتوزيـــع

المـــــدير العـــــام : محمـــد صـــلاح مـــراد

تليفـــــــــــــون : ٠١١٢٥٨٠٠٤٦٧

البريـــد الإلكترونـــي : eddar_press@yahoo.com

فـــــيس بـــــوك : www.facebook.com/eldarpublish

رقـــــم الإيـــــداع : ٢٠١٨/

التـــــرقيم الـــــدولي : I.S.B.N.: 978-977-702-000-0

البعد التاريخي لجماليات الفن التشكيلي

مفهوم الفن وتحولاته قراءة تاريخية

ناجى موسى باسيليوس

فلسفة الفن

الدار
للنشر والتوزيع

٢٠١٨

إهـــداء

أهدى هذا الكتاب إلى كل من مسته ربات الفنون (الميوزات)
بإلهامها، فصار مفتوناً بالجمال، مولعاً بتذوقه

ناجى موسى باسيليوس

شكر وتقدير

بمناسبة صدور هذا الكتاب اتقدم بالشكر للناقدة والفنانة

"**فاطمة على**" حيث أدين لها بهذا الانجاز الذى استغرق سبع سنوات ليصل إلى أكتماله بهذه الصورة. ذلك بفضل إصرارها الدؤوب على تشجيعى كى أداوم على كتابة المقالات اسبوعيا. مما مكننى من إطلاق جنى الكتابة المقيد داخلى وفكاكه حرا من محبسه. فالافكار التى تطرأعلى الذهن فرادى وعلى فترات متباعدة تظل منبتة الصلة بغيرها، فتصير يابسة وجافة كاعشاب الصحراء الشاحبة. أما عندما تترجم التصورات والافكار إلى جمل مترابطة المنطق ويتم توليدها من بعضها البعض. فأنها حينئذ فقط سرعان ما تتلاقح رغم تناقضها وتتصالح لتتقارب ثم تتباعد فى حوار جدلى راقص، يفض مكنونها، وينشر المطوى فيها مفسرا ما غمض منه. وسرعان ما تتكاثر الافكار وتتكاثف التصورات وتتراكم كما تربو الخمائر المغمورة فى المحلول الغذائى. لتفيض بكامل محتواها وزيادة.

أيضاً أتقدم بخالص الشكر للأستاذة "**شيماء عبدالسلام العطيفي**" لما بذلته من جهد متواصل من البدء فى تجميع وتنسيق وإخراج هذا العمل وإظهاره إلى الوجود فى صورته النهائية.

وأيضاً الأستاذة "**غادة عبدالسلام العطيفي**" لمعاونتي فى ترجمة نصوص من اللغة الإيطالية واليونانية وإعداد فهرس المراجع والأعلام.

المـقـدمـة

ترجع جذور هذا الكتاب إلى أربع عقود خلت فمنذ بداية ممارستى للفن. وما فتئت سحابة التساؤلات تتكاثف من حولى وتتراكم بقدر شعورى بمحدودية ما أنجز فى كل لوحة على حدة من إجابة غير شافية عن الأسئلة التى تحوم محلقة فى ذهنى. سواء انبثقت بصورة عفوية من داخلى أو أوحت بها الأجواء المحيطة بى. أسئلة عن بداياتى وعن غاياتى النهاية، وجدوى وأهمية ما أفعل بالنسبة لوجودى الفردى أوالعالم من حولى، أسئلة عن اختلاف الشكل عن المضمون. وعن الصلة بين الجمال والقبح، عن الفارق بين أمتلاك الخبرات المهارية فى استنساخ الواقع البصرى، فى مقابل استدعاء الحس الداخلى، والتعبير عنه. أى الموازنة بين دقة وأمانة الاستنساخ والدافع المقابل إلى التحريف الحرالتلقائى، المتعمد أحيانا للأشكال. بين الحماس المنشغل بمحاكاة أدق التفاصيل، من ناحية، والشعور بالتحكم المتعالى عبر ممارسة الاختصار والمحو والتبسيط، من ناحية أخرى. وأخيرا محاولة المصالحة بين زخم المشاعر الشخصية الشديدة الخصوصية فى مواجهة سيرورة الحراك التاريخى لثقافة هذا القرن بكل معطياته العلمية والاجتماعية والسياسية المعصرة. والتى باتت تفرض حضورها على مستوى كوكبي مما لا يدع مجالا لتجاهلها أو اغفالها .

مع تصاعد مستوى نضجى الفنى أتضح لى عدم كفاية أوكفاءة اليقينيات الاولية البسيطة التى تقدمها الموهبة الخالصة بتلقائيتها الفطرية فى التعبير عن مقتضيات فن هذا العصر.

لذا ظلت أسئلتى وإجاباتى لسنوات ممتدة تتابع كملاحظات متباعدة متفرقة أدونها كفقرات مختصرة فى مذكراتى. وأحيانا تتشابك وتتداخل أو تعلق بمدار المشاغل اليومية كما تعلق الطيور فى الأسلاك الشائكة، فتذوى وتموت. وإن وجد بعضها طريقا إلى التطبيق والاختبار على أسطح لوحاتى. ولكن لم يتسنى لتلك الأسئلة والإجابات أن تتحول إلى نسق متماسك من الأفكار المترابطة إلا بعد تدوينها كمقالات تتابع نشرها فى صحيفة القاهرة الأسبوعية خلال الأعوام ٢٠٠٧ إلى ٢٠١٤ وهى التى تُشكل متن وحاشية هذا الكتاب. ولقد اقتصرت مهمتى فى هذا الكتاب على جميع هذه المقالات، بنفس وتيرة تسلسلها، دون تعديل جوهرى فى مضمونها، عدا زيادة بعض الإضافات والشروح، الذى حال النشر الصحفى دون

الأسترسال فيها، بحكم محدودية المساحة المتاحه للنشر.ومن جهة أخرى، أردت فى تخطيطى المسبق لتوالى هذه المقالات أن تُشكل فى مجموعها صورة شبه مكتملة عن رؤيتى لصيرورة الفن عبر التاريخ. وكيف أمكن للفن أن يكتسب ماهيته خلال التوالى المتتابع لأساليبه ومذاهبه. والتمكن من أنجاز سيرورة وجوده رغما عن تباين أساليبه ومذاهبه تباينا يكاد أن يبلغ حد التناقض المطلق.وأن ينسج تفاصيل أُحجيته من داخل هذه المتناقضات. ويتضح هذا التباين بدءاً من اختلاف الخامات ووسائل الأداء إلى تغير المحتوى بقدر تغير أنماط التفكير لدى سلالات البشر وأحوالهم المعيشية ومستوياتهم الحضارية. فحينا ينشغل الفن بما هو بصرى، مرئى، ظاهر، بسيط ،أو حتى مبتذل. وحينا أخر ينشغل بما هو لامرئى، غامض، باطنى، محتجب ومقدس. وتارة ينشد مثال الجمال الذى هو صنو الكمال فى أنتظامه وبراعته، وطوراً يحتل القبح والعبث والعشوائية مكان الصدارة. وأحيانا يميل الفنانون إلى عرض معرفتهم عن الأشياء بأسلوب علمي دقيق وأحيانا أخرى يكتفوا بتسجيل انطباعاتهم السريعة التلقائية. أو تحتشد فى أعمالهم مظاهر التعبير عن مشاعر الخوف والرهبة أو الحب والتبجيل، فيشوهوا ويقزموا أشكالاً، ويضخموا ويفخموا أشكالاً أخرى.

ورغم هذا التباين حاولت إظهار مدى التشابه والتماثل الشديد الذى يظهر فى الحقب الحضارية المتناظرة. وذلك بعقد المقارنات بين المرحلة الختامية لحضارات العالم القديم متمثلة في روما الوثنية وزمننا الحاضر، مابعد الصناعى.

ولقد عمدت أيضا إلى طرح أقرب الأحتمالات الممكنة لتطوير سياق المسار التاريخى للفن ـ كما يترائى لي ـ فى الزمن الحاضر بكل تعقيداته المتشابكة من داخل منظوره الخاص المتحصل عبر تاريخه.

أثناء تناولي لتلك الأفكار. كان عالماً العربى محتشداً بزخم تحولات سياسية، أقتصادية وعسكرية واسعة، إنطبع أثرها على أوضاع الممارسات الفنية فى منطقتنا والعالم. وأيضا على اتساع منظور رؤيتى للفن. مما جعل الأرتباط بين وقائع الحاضر وصياغة مضمون هذه المقالات يشكل، ارتباطاً ضرورياً، انعكس مباشرة فى تقصى تشابك الصلات بين كل من حاضر الواقع المعاش، والماضى السحيق، والرؤية الفنية المطلقة بعبارة أخرى، متابعة التفاعل

بين أبعاد الزمن، والشكل الذى يتخذه المضمون خلال سيرورته التاريخية للتعرف على مدلول الجمال الفني فى عالمنا المعاصر .

ناجى موسى باسيليوس

يوليو ٢٠١٦

الفصل الأول: أزمة الفن المعاصر

١-صدمـــة المعـاصرة

عندما يخطو المرء إلى داخل إحدى قاعات الفن الحديث قد يظن أنه قد ضل طريقه. فما يراه لا علاقة له بمصطلح الفنون الجميلة التقليدية الذى الفناه سابقا، لذا ينبغى له، الاستعداد لمواجهة تلقى صدمة مفاهيم يبدو أنها آتية من تخصصات وفروع علوم أخرى. فسوف نجد إخراجاً مسرحياً تلفزيونياً، وتصميمات تبدو وكأنها لإخصائى ألكترونيات، واطباء ومهندسين، أو حتى مزارعين ومنقبين عن الأثار وإخصائيين نفسيين...إلخ فهل هذا خلط سيىء؟ أم تطور حقيقى أتت به الحداثة، وما بعدها؟ وهو النتاج البديهى للتطور التكنولوجى. بدءا بالتصوير الضوئى، وإنتهاءً بعالم الميديا الرقمى، والهاتف الجوال؟.

المتحمسون للإتجاه المعاصر يرون فى بعض مظاهر الحيرة، والتشتت التى تصاحب هذه التغيرات، علامة إيجابية مؤكدة تبشر بثورة فنية كاسحة للقيم البالية التى ظلت تكبل الفن، معوقة بجمودها إنطلاقة إلى آفاق جديدة، تتوازى مع اتساع نطاق أفق رؤية الإنسان المعاصرلعالمه. وهذا التشتت والاتساع يرجع إلى مجالات أبعد عن حدود الفن الأوروبى التقليدية، والتى بدأت مع مطلع الحركة الحديثة، عندما أخذت المذاهب تتلاحق واحدة فى إثر الأخرى، وقد انفتحت على حضارات العالم القديم. وأدت حمى التجديد والتغير إلى عدم إكتفاء الفنان بالاجتهاد للتفرد بمذهب يختص به وحده، بل العمل على تجاوز ابتكاراته الذاتية دائما، فاستبدل النمو التراكمى المفضى إلى النضوج، بقفزات منفصلة من الابداع، غير المتصل الذى ينشد التجديد المبهر كمطلب جوهرى له.

فهل هذا التنوع الهائل، والوفرة المتشعبة من علامات الصحة؟ أم الاعتلال الختامى؟!. ربما يذكرنا هذا الوضع بالثراء الزائف للمرحلة الأخيرة من العبادات الوثنية بين القبائل العربية قبل ظهور الإسلام مباشرة، حينما كانت الكعبة تعج بعدد هائل من الأصنام التى يكاد عددها يتفق مع عدد أيام السنه، ولاشك أن المؤمن المتعبد لهم كانت تأخذه الحماسة لتنوع تخصصاتها، وكثرتها الهائلة، ويقف حائراً أمام محاولة إرضائها جميعاً، هذا الإفراط فى تنوع الاغراض نلمسه أيضاً فى رواية الصنم المصنوع من العجوة الذى يستطيع المرء حمله فى رحلاته ليشبعه روحيا بتهدئة روعه من وحشة الصحراء، وأيضاً يشبع حاجته الجسدية عندما يشعر بالجوع فيلتهمه.

فهاهنا اتساع فى تلبية الحاجات يتجاوز العبادة الوقورة للآلهة الحجرية التى يحج الى معابدها. إلا أن هذا الثراء المتعدد لم يصمد طويلا للوقوف حائلاً أمام مفهوم تجريدى جديد ومكثف ويسير، طرحته الأديان السماوية. ولعل هذا التنوع الهائل والفورة الصاخبة لتعدد الألهة الصنمية، كانت هى الدليل المؤكد لحالة الايفوريا التى تصاحب لفظ الأنفاس الأخيرة لحياة تخبو، وبعبارة أخرى هى حلاوة الروح التى تسبق الموت المؤكد. ولعلى لا أبالغ اذا إدعيت أن أستعادة الأديان والمعتقدات المعاصرة الأخرى لعنفوان تأججها التصادمى الآن إنما يرجع لمرورها بنفس محنة التحول المستحيل فى عصرنا، والتى تتمثل حاليا فى مظاهر فورتها الاصولية المتقدة على مستوى الكوكبى، و لعل ذلك سوف يستهلك كامل طاقتها الاستعادية الختامية لتلقى قريبا مصيرا يناظر سابقاتها.

فهل يواجه الفن مصيرا مماثلا؟ وهل قضت فورة التكنولوجيا على نمط الفن الذى عرفناه حرفيا؟ وهل إنتزعت منه الميديا المعاصرة جميع عناصره الحميمة وجردته من اختصاصاته؟ ونحن فقط فى انتظار إعلان وفاته سريريا، أم قد صار يحيا فيها وبداخلها، فصار يتنفس هواءً جديداً، متخفياً تحت أسماء وأقنعة مختلفة، متخذاً ملامح جديدة لهويته الثابتة عبر العصور؟ ذلك ما سوف أحاول تقصيه تباعا.

٢- أزمة افتقاد مبررات البقاء

يبدو بديهيا لفنانى الأجيال المعاصرة، أن توارى أساليب الأداء التقليدية لمحاكاة الواقع المرئى هى نتيجة حتمية طبيعية للأخذ بتطورات التكنولوجيا الحديثة، بدءا بالتصوير الضوئى الحديث وإنتهاء بالميديا الرقمية والهاتف الجوال. ولكن التخلى عن النمط المعتاد والكف عن الحماس لأسلوب معين، يمكن إرجاعه أيضا إلى أسباب مغايرة وخارجة تماما عن الأثر التطورى للتقنية. تأكيداً لذلك، اقترح عقد مقارنة بين الفن التشكيلى، ومجال آخر هو المجال الرياضى، وسوف نلاحظ أن القفزة الخيالية التى إستنبطها الإنسان فى مجال الطاقة والقوة المحركة وما تبعهما من سرعة التنقل، لم تؤدى إلى تخليه عن الالعاب الاولمبية التى تستعرض المهارات الفردية والقوة العضلية للجسد البشرى، بل على العكس ازداد العالم بها شغفاً وهوساً، طوال القرن العشرين وبداية الألفية الثانية. ولعل هذا يؤكد أن التطور التكنولوجى لايفضى بالضرورة إلى تحول جذرى فى نشاط بشرى جوهرى، ظل يشبع حاجة ضرورية للإنسان طيلة

قرون عديدة. فإذا رجعنا قليلاً إلى الوراء وفتشنا عن دواعى أخرى لهذه التحولات مع بدايات القرن التاسع عشر سوف نلتقى بملاحظات قيمة لأهم فلاسفة العصر (فردريك هيجل)[١] المتوفى ١٨٣١ الذى أشار إلى افتقاد الفن لأهميتة السابقة، فمنذ ذلك الحين وقبل ظهور أول ألة للتصوير الضوئى كوداك التى صنعها جورج ابستمان وعرضها للجمهور ١٨٨٦ يؤكد لنا هيجل قبل نصف قرن أن الفن برمته قد وصل إلى مأزق خطير وطريق مغلق، ومرجع ذلك يعود إلى استنفاذ الفن لمبررات بقاءه، فعلى حد قوله: " **لم تفقد مضامين معينة للفن فقط أهميتها بل أقلع شكل التعبير الفنى عموما عن أن يكون الحاجة الأسمى للروح لأنه لم يعد بالنسبة لنا الطريق الأمثل الذى تبلغ فيه الحقيقة غاية وجودها** ". فإنقضاء عصر الجدية الوقور للفن ليس مصاباً عرضياً أنزله بالفن من الخارج الحس الواقعى للعصر بل نجم عن فعل إستمرارية الفن ذاته التى تجعله مكتملاً حين يتم التصريح بكل شىء، ولا يتبقى شىء غامض داخل الروح يصبو إلى العيانية، ويلح لكى يتخذ شكلا حسياً. وبذلك اختفى الاهتمام بالفن كحاجة ضرورية ملحة. هذا ما أدركه وعبر عنه هيجل بوضوح. رغم أن ما أحاط به من وسائل الاعلام الحديثة فى زمنه لم تتعدى الصحافة المطبوعة، وحيث لم تتعدى أساليب الفن الأبعاد الواقعية والرومانتيكية لفنانين من أمثال (موريلو)[٢] و(شاردان)[٣] و(دلاكروا)[٤].

إذن الإحساس بإرهاصات الأزمة الفنية فى بداية القرن التاسع عشر لم تأتى بها تحولات كبرى فى مجالات التطور التكنولوجى، لتشكل ضغطاً خارجياً مفاجئاً على الفن، ولكن كانت الأزمة باطنية، وقد أتخذت حلولها بعد ذلك مسارات متعددة وتحولات ذات تشعب كبير مع بدايات القرن العشرين.

٣- أزمة الفن الحديث والفلسفة

عندما أكد فردريك فيلهيلم هيجل فيلسوف المثالية المطلقة، بوضوح تام على مواجهة الفن لأزمة باطنية، بعد إفتقاده لضرورته، وأهميته وإستنفاذه لمبررات بقاءه، فإن رأيه كان سابقاً على ظهور الفوتوغرافية، على يد جورج ابستمان عام ١٨٨٦ بنصف قرن، إذ قد توفى هيجل فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر.

وبعد مرور حوالى قرن آخر، أى فى الثلث الأول من القرن العشرين سوف نلتقى بفيلسوف ومؤرخ موسوعى آخر، هو (أوزفالد شبنجلر)[٥] الذى أنجز مؤلفه الرئيسى بين الأعوام

١٩١٢–١٩٢٢ وقد تنبأ فيه بتفكك الاتحاد السوفيتى!، وأن تصبح واشنطون عاصمة للإمبريالية العالمية عام ٢٠٠٠. وتشعل حروب بربرية، يكون دافعها اقتصادى بحت، وتشمل العالم صحوة دينية أخيرة تمثل حنين الارتداد إلى البدايات الروحية الفطرية الاولى. فتتبعث المخاوف الغامضة من توقع اقتراب يوم الدينونة وتتعاظم مشاعر الندم والتوبة والتدين السطحى. قبل أن ينزلق هذا العالم المتحضر ظاهريا فقط إلى إنحطاط وحشى لا أخلاقى، مادى ،حسى. فرغم تقدمه التكنولوجى الجبار- أو بفضل هذا التقدم ذاته - فأنه سوف يمزج أشد نوازع غرائزه البدائية فجاجة وهمجية وقسوة وخسة، بإمكانياته التقنية الهائلة وفائقة القدرة، فيتوسع فى تعظيم مدنه العالمية الكبرى بلا توقف، فيستنزف خيرات الريف ويدمره بتهجير سكانه إلى الحضر رغم أنه ظهيره الداعم له.

ورغم قسوة نقد شبنجلر للثقافة المدنية وللفن فى عصره فإنه كان متمتعا بحس مرهف فى تذوق ومتابعة فنانى عصره وسابقيهم. وأنا هنا أورد قوله :" **أن ما يمارس من فن جاء فى أعقاب سيزان إنما هو انحلال ووهن وبهتان، وليتطلع المرء مفتشاً بناظريه عما يشاء وحيثما يرغب ويختار، فهل يستطيع أن يجد الشخصيات العظيمة التى بمقدورها أن تبرر الزعم القائل أنه لا يزال هناك فن ذو ضرورة معينة محتومة؟ وليوجه الانسان نظره حيثما يريد فهل يستطيع أن يجد الواجب الصريح الغنى عن البيان الذى لايزال ينتظر فناناً كهذا لإنجازه؟ أننا ندخل جميع المعارض ونستمع إلى الكونسرتات، فلا نجد إلا الاسكافى المجتهد، والغبى الصاخب واترابهما من الذين يبتهجون، إذ ينتجون شيئا ما للسوق شيئا ما يتذوقه الجمهور الذى لم يعد للفن والموسيقى منذ زمن طويل أى ضرورة روحية لديه. فعلى أى مستوى من كرامة باطنية وظاهرية يقف اليوم ذاك الذى ندعوه فناً، وأولئك الذين نطلق عليهم ألقاب فنانين؟. أننا نجد فى اجتماع يعقده حملة أسهم أى شركة محددة أو هيئة تقنية لأى مشروع هندسى من الطراز الأول قدر من الذكاء، والذوق والخلق ذو البراعة أكبر بكثير من الموسيقى والتصوير بكاملهما. ونحن نستطيع أن نتعلم كل شىء فيه عن صخب الفن وضجيجه الذين تفتعلهما المدن العالمية الكبرى، كى تنسى أن فنها قد مات!. فما نجده اليوم فى مدننا العالمية من جرى وراء أوهام تقدم فنى، ونمط شخصي، وأسلوب جديد، وإمكانات لم تُطرق، وثرثرة نظرية، وفنانين مكابرين معاصرين، وتصوير مزيف ملىء بالأثار الدخيلة المجنونة التى تخلفها حيل ورق اللعب، والذى يلفق كل عشر سنوات "أسلوبا" جديداً، وهذا الأسلوب**

ليس بأسلوب أبداً، لأن كل فرد يفعل ما يشاء ويهوى.أنه تشكيل كاذب يسرق من الأشوريين والمصريين والمكسيكيين على حد سواء"[*].

تلك كانت رؤية شبنجلر للفن قبل وفاته عام ١٩٣٦ أى بعد مضى مائة عام على ما ذكره هيجل. والآن بعد مضى ما يقرب من نفس المدة الزمنية وإنقضاء قرابة قرن آخر، ماذا بوسعنا أن نقول عن الفن الآن ؟. وإلى أى طريق يمضى؟!.

٤-حتمية الوعي النقدى

فى مطلع القرن التاسع عشر يؤكد لنا هيجل على إكتمال مسيرة الفن، ثم إنتهاء أهميته فى التعبير عن جوهر الروح الانسانية. ثم فى مطلع القرن العشرين ينعي شبنجلر على المدنية المعاصرة إفتقارها لأى مقدرة، أو حتى حاجة إلى ابداع فن جديد، لأنها أحلت التكنولوجيا بمهاراتها التطبيقية المحسوبة محل الوجدان المرهف، والشعور الأصيل بالوجود .

قد يميل بعضنا إلى إرجاع تحامل هذين المفكرين على الفن فى عصريهما إلى الطبيعة التشاؤمية لنسقيهما الفلسفي. ولكن عندما يصدر رأى مماثل من رائد من رواد الفن الحديث هو(بيت موندريان)[٦] فيتحدث عن إمكانية اختفاء الفن عندما يحل الواقع المُشبع المريح محله بالتدريج، حيث يمكن للفن أن يختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن. فإذا كان هذا رأى فنان مبدع ممارس. فيجب أخذ هذه الاطروحات المنذرة المتشائمة مأخذ الجد ونحن نتلمس رؤية واضحة للطريق الذي يسلكه الفن فى مطلع الألفية. ولكن قبل التسليم بتلك الاراء الجازمة فى أحكامها القطعية المطلقة ينبغى أن ننتبه إلى أن هذه المذاهب التى تطرح أحكاما قطعية تؤكد بها على حتمية المسار، للقوى المادية والروحية المتحكمة، والمُنشئة لمسارات الفنون وتوجهات الشعوب والأفراد....هي مذاهب من الممكن أن تكون ذات مصداقية مطلقة، فى ذاتها. ولكنها أيضاً ويا للمفارقة، هي هادمة لنفسها بنفسها ! وكأنها كاذبة كذباً مطلقاً !. ويرجع هذا الأثر المزدوج إلى أن ما تصدره مثل هذه النظريات من احكام، فعندما تكشف عن قوى كانت محتجبة من قبل، فإنها سرعان ما تنير الطريق أمام الوعي والارادة، ليسلك الفرد سبيلاً مغايراً لما كان يفعل قبل حصوله على هذه الإستنارة. وهكذا قد ننجح فى تعديل المسار ومحو أثر تلك القوى التى تم الكشف عنها. ولكن عندما نتناسي ونتجاهل هذه التحذيرات ونغض

---

* تدهور الحضارة الغربية، الجزء الاول ص ٥١٤ ترجمة أحمد الشيبانى.

الطرف عنها، فأننا نجعلها تعود لحيازة سطوتها السابقة وتسلطها الكامل علينا بحتميتها المستبدة.

لإيضاح هذا الأمر لنتخذ من نظرية التحليل النفسي الفرويدية مثال لما نريد تبيانه، فحيث تكشف لنا هذه النظرية عن قوة اللاشعور الحتمية وتحكمها القهرى فى سلوك البشر دون وعى منهم، إلا أنها وبنفس هذا الكشف عن اللاوعى وحديثها عن الحتمية وتعريتها لتلك القوة الغامضة، ومن خلال هذا التوضيح لواقعنا وتعريفنا بحقيقة أنفسنا، فإنها تكون قد مكنتنا بالفعل من تجاوز تلك الحتمية وتعديلها فلا نبقى أسرى لها. أما عندما نتجاهل هذا الكشف وننكره ونتناساه أو ننساه ونهمله ولا نبقيه حاضراً فى مجال الوعي اليقظ، فإننا نسقط وعلى الفور فى أسر الغرائز وحتمية اللاوعي المستبدة.

لذلك يجب ألا نتغافل عن مثل تلك الرؤي النقدية الكاشفة والتساؤلات الجذرية. وإن كانت مؤلمة، وغير مواتية لطموحاتنا المتسرعة، بل يجب جعلها حاضرة فى وعينا دائما، وبقدر ما تطرحه علينا من تحديات وصعاب، فإنها سوف تجعل إمكانية الابداع المستقبلي أكثر رسوخا ومتانة. لأننا سوف نصير أكثر وعيا بحدود هذا الإبداع وتداخل القوى المؤثرة وتفاعلها معاً. ومن الطريف أن نفس هذه الفكرة عن جدوى مواجهة الحقائق القاسية وعدم إنكارها تتجلى أيضا فى مجال التأملات الدينية لدى القديس انطونيوس فى قوله.....**إذا ذكرنا خطايانا ينساها لنا الله وإذا نسيناها يذكرها لنا الله.....**

٥-أثر الحروب على تشكل مسار الوعي والفن

عندما نستغرق فى تأمل تحولات الفن الحديث ونطالع تناقض مدارسه، وزخم تسارع تحولاته، فإن هذه الطاقة الابداعية تبدو وكأنها تصدر عن عبقرية خلاقة لأفراد أفذاذ. ولكن ما يسمى بالفن الحديث وما تلاه قد نشأ على إمتداد القرن التاسع عشر وبداية القرن التالى، وهو القرن محمل بالأحداث الجسام التى لا نستشعر الآن ثقل عنفوانها. وهذا مرجعه إلى محدودية وسائل الإعلام التسجيلية والوثائقية فى ذاك الحين، وإكتفاء هوليود بالتركيز على الحرب العالمية الثانية تأكيداً للبطولات الامريكية. لذا سوف نتعرض هنا بإقتضاب لأهم التحولات السياسية العنيفة داخل القارة الأوروبية.

لقد إنتهت معارك نابليون التى عمت القارة عام ١٨١٥ بعد تسع سنوات حصدت فيها الآف الأرواح وأثنائها كانت اليونان تشتعل بالثورة عام ١٨١٤ ضد السلطنة العثمانية، بينما إندلعت الحرب الأهلية فى إسبانيا ١٨٢٠ ونالت اليونان إستقلالها ١٨٣١ وتلتها بلجيكا بإستقلالها عن هولندا فى ١٨٣٢ وفى ١٨٥٦ إتحدت انجلترا وفرنسا فى حرب ضد روسيا القيصرية دفاعا عن تركيا، وفى ١٨٦٦ إشتعلت الحرب بين النمسا والمانيا ثم المانيا وفرنسا لتستسلم باريس ١٨٧١ وتتحد الولايات الالمانية ويتوج الامبراطور فلهلم الاول فى فرساى وحصلت رومانيا والجبل الأسود على استقلالهما فى ١٨٦٧ وإيطاليا ١٨٧٠ وتبعتها صربيا ١٨٧٨ ومع بداية القرن العشرين نشبت الثورة فى تركيا العثمانية ١٩٠٨ وتلتها ثورة البلقان فى ١٩١٢ ثم تتوج الحرب العظمى المشهد من ١٩١٤ الى ١٩١٩ بتحالف النمسا وألمانيا وتركيا وبلغاريا ضد فرنسا وروسيا وصربيا وبريطانيا والجبل الاسود وبلجيكا وايطاليا واليونان. وعقب الحرب إنهارت إمبراطورية النمسا وألمانيا والسلطنة العثمانية ١٩٢٣ وإعدام قيصر روسيا فى ١٩١٧. أما الحرب العالمية الثانية بكل ماسببته من دمار وقتلى فكانت بمثابة التسوية الختامية لكل هذه الصراعات.

لقد أطلقت تلك الحروب شعوراً جديداً بين الاشخاص العاديين عبر القارة كلها وهذا يشكل ما يطلق عليه الفلاسفة روح العصر. فالحروب والثورات وما يصاحبها من موت وعجز وفقر ومجاعات وأوبئة وتهجير وتشريد وتبدل فى العادات والأعراف والأمكنة ذات تأثير مباشر فى الافراد والجماعات، ذلك لإنغماسهم فى فيض غامر من التحولات المتلاحقة غير المحتملة والمؤلمة، فيصيبهم قلق مزمن أو ما يعرف بعصاب الصدمة. ولقد أفضت تلك الحال إلى سيادة نمط من الوعي متأثر بقوة **السلب**، أو ما يعرف بالروح العدمية المنكرة للواقع الرافضة لكل شئ. فعندما تنحل الروابط المتفق عليها وتتبدد شروط فهمنا للعالم، وتنهار ثقتنا فى كامل معرفتنا بما يحيط بنا، وما حولنا وما ألفناه عن الوجود كشيء موضوعى مستقل ثابت دائم ومستقر واقع خارج وعينا وأنفسنا، كما كان اليقين الحسي والفهم الواضح المتناغم مع العالم يخبرنا به، وكما كان ذلك مؤكدا لنا في أحوال الإستقرار السابقة. فإن هذا يفضى بنا مباشرة إلى ولوج مرحلة ما نطلق عليه: **الوعى الذاتى**.

فاذا قمنا الآن باستجلاء المنهج الذي تتخذه الأفكار والمشاعر خلال حالة **الوعي الذاتي** هذه، ثم قمنا بعقد المقارنة مع التطورات الفنية التى عاصرت هذه الحالة، فإننا سوف نقع

على أواصر قربي قوية بين المنهج الذي سلكه الفن بتشككه فى التقاليد وثورته على تراث الماضي، وبين حالة **الوعي الذاتي** التى هيمنت بصورة عامة على الوعي الأوروبي والتى تلعب فيها القطيعة مع الماضي والشك فى ثبات صورة العالم دورا أساسيا.

٦-الفن وتنامي حالة الوعي الذاتي

بعدما أفضت الحروب والثورات والصراعات الأهلية وظهور القوميات أو ما يعرف بالدولة الحديثة المستقلة فى القارة الاوروبية طوال القرن التاسع عشر إلى وصول الانسان الاوروبي إلى حالة من الوعي الجديد، التى يطلق عليها **(الوعي الذاتي)**. وقد سبق هيجل "إلى الاعلان عن أن هذا الوعي الجديد هو الخطوة الاخيرة قبل الوصول للوعى الكلى **المطلق**، وذلك عندما أعلن أمام طلابه فى نهاية الفصل الدراسي لعام ١٨٠٦ " أن عصرا جديدا قد أشرق على العالم. فلم يعد الوعى المتناهي **(شعور الفرد العادى)** مجرد شعور متناه بالذات، إذ يبدو أن روح العالم قد نجح أخيرا فى إدراك ذاته بإعتباره روحا مطلقا ". ولم يكن هيجل يقصد من وراء هذه العبارة سوى أن يعلن على طَلبته، أن الروح المطلق قد نجح أخيرا فى الشعور بذاته والتعرف على نفسه على يد هيجل شخصياً!. وقبل هذه الواقعة بقليل أعلن (فختة)[٧] أن المصدر الأوحد للحقيقة إنما هو الحرية الابداعية للأنا وجعل من الأنا المبدأ المطلق الذي يستخلص منه كل ما عداه، وقد اعتبر الكون بأسره نتاج لما يستحدثه الأنا بنفسه، وبعبارة أخرى قال: إن العالم هو فكرتى!. وترددت نفس المعاني بعبارات أخرى لدى (نيتشة)[٨] و(شترنر)[٩] وأيضا لدي عملاق الموسيقى (رتشارد فاجنر)[١٠] عندما قال :"الإرادة الخاصة هي سيد الإنسان والرغبة الخاصة هى قانونه الوحيد والقوة الخاصة هى ملكيته كلها، الإنسان الحر هو المقدس لأنه ليس هناك ما هو أثمن منه" .

أن **الوعي الذاتى** مفهوم يتجاوز ما يقصده الحس الشائع من معرفة الإنسان لنفسه ككيان موجود بين موجودات العالم المادية من حوله. فحتى الطفل الصغير يشير إلى جسده قائلا: **أنا**. وكان لدى الإغريق (بروتاغوراس)[١١] القائل بأن "الإنسان مقياس كل شىء". أما المقصود هنا بالوعى الذاتى، فإنه الموقف النفسى العدمي المعاش فى قطيعة مع الواقع، والذي يعلن صاحبه شكه المطلق فى وجود أى معرفه أو معنى للعالم الطبيعي مستقلاً خارج ذهنه هو، رافعاً من شأن ادراكه وحسه الفردى بإعتباره حقيقة الوجود اليقينية الوحيدة، وليس أى شئ آخر،

هادماً بذلك للعالم الخارجى، مقتصراً على النفى والإنكار، قائلا **(لا)** لكل شىء ومتشككا بكل الانطباعات الحسية الآتية من الخارج. وهكذا يتخذ الوعي من نفسه موضوعا لنفسه، لأنه لا يجد سوى نفسه كحقيقة موضوعية يتشبث بها بعد تزعزع وإنهيار اليقين الحسي المباشر البسيط المعتمد، على ثبات العالم. فيقصر إهتمامه على إستقلاله وحريته الخاصة، ويقينه الذاتي على حساب العالم، وانكاره لوجود حقائق خارج ذهنه هو!.

بوسعى الجزم، بأن هذه النظرة للوجود تهيمن على مسار الفن الحديث برمته وفى شتى جوانبه. ويمكننا أن نعثر على ارهاصات هذا الأثر مبكرا جدا، فليس علينا انتظار الدادية أو التجريدية لكى نبرهن على هذا، ولكن البوادر الاولية لهذا التعالي والتمرد على الواقع نجد اصدائه بدءا من النيوكلاسيك في المضمون والشكل. فالموضوعات هي أساطير وبطولات تاريخية لا صلة لها بواقع الحياة في القرن التاسع عشر، بينما الخطوط الخارجية والنسب تتجاوز في مثاليتها الأشكال الواقعية، لأنها تخضع لتصورات عقلية مسبقه لا تُلقى بالا إلى ثقل الواقع المادى. فحتى العاريات في الحمام التركى المتخيل لـ (أنجر)[١٢] *لوحة رقم١ يفتقدن* حيوية الإثارة الحسية المتدفقة لدى (بوشيه)[١٣] *لوحة رقم٢* مثلا. ولكن هن يشرن بأنساقهم الجامدة إلى قرابة مستقبلية مع نساء بيكاسو البدينات *لوحة* رقم٣، ونساء(فرنان ليجيه)[١٤] الاليات *لوحة رقم٤*. ولقد تدفق الوعي الذاتى في مسارين رئيسيين أحدهما تأملى عقلانى والآخر وجدانى انفعالى، ويضم المسار الاول كل من النيوكلاسيك، التاثيرية، التجريدية، التكعيبية والمستقبلية، ويشتمل الثانى على الرمزية، الرومانتيكية، الحوشية، التعبيرية، السريالية.

٧-اعلاء الذاتيه وتجاهل الواقع

أوضحت سابقا أن الحروب الطاحنة داخل القارة الاوروبية بدءا من مطلع القرن التاسع عشر، وحتى منتصف القرن العشرين قد أوجدت حالة من الادراك يطلق عليها الوعي الذاتى، وهو ليس بالوعي الموضوعي المحايد، ولكنه وعي أحادى الجانب، متطرف في تمسكه بيقينه الذاتى فقط، متشكك في مصداقية الواقع الخارجي، وهادم للموضوعية، يعلى من قيمة حريته فوق كل قيد ورافعا ذاته فوق كل قيمة للعالم الخارجي، واضعاً ذاته الخالصة فوق كل حالات التغيير، وتبدل الحظات الزمنية. فهو وعي ينشد الأبدي المطلق والحق بأكمله في ذاته هو فقط. ولقد شكل هذا النمط الادراكى اتجاهين رئيسيين في المذاهب الفنية.

أحدهما واضح الذاتية، صريح في انتهاجه للعاطفة والإنفعال الوجدانى سبيلا له، كما هو حال الرومانتيكية والوحشية والتعبيرية والسريالية. أما بالنسبة للإتجاه الآخر فأنه مغلف بالموضوعية، ويشتمل على النيوكلاسيك والتأثيرية والتكعيبية والتجريد. فيبدو أن البرهنة على خضوعه للتطرف الذاتى أمرا صعب الاثبات .

إذ تؤكد جميع الكتابات النقدية المتداولة على موضوعية وعلمية هذه الإتجاهات الحديثة. فمع التأثيرية يهجر الفنان للمرة الأولى مرسمه المغلق، ويتخلى عن القواعد الاكاديمية الجامدة، ليعاين ويستكشف الواقع الخارجي مباشرة بأسلوب تجريبى فى ضوء النهار الطبيعي، هذا إلى جانب استفادة الفنان الكاملة من نظريات العلم الحديث في تحليل الطيف الضوئي. ولقد استبدل التكعيبيون والتجريديون عرضية الأشكال الطبيعية الفوضوية المشوشة بالحسابات الرياضية الدقيقة.

فأين ما ادعيه من تجاهل للواقع في هذه المذاهب أو التطرف فى إعتماد اليقين الذاتى الأُحادى الجانب، أو فى تأكيدها لل**(الذاتي)** على حساب الطرف الآخر **(الموضوعى)**، بل حتى تجاهل أوهدم الموضوعية الآخر كليا، باعتبار الوعى الذاتى أحادى الاتجاه، نمطى، متصلب ومنغلق على ذاته فقط.

لهذا يجب أن أوضح أن التاثيرية أو التكعيبية التى إدعت لنفسها موضوعية التحليل العقلانى البارد المتمسك بفهم الواقع، إنما قامت عامدة إلى تحطيمه وتجاهله أثناء تقديمه، بدهاء حقيقى وخداع متقن، فاللمسات المتقطعة المتعاقبة التى تملأ سطح اللوحات التأثيرية تنفي أى صلابة مادية واقعية للأشياء. بينما التكعيبية تنكر أي قبول أو اعتراف بالتنوع في ملمس ونوعية الأسطح المختلفه للأشياء، فالسحاب والأشجار تعامل بنفس معاملة الأشخاص والمبانى. أى بأسطح أو مساحات توحد سطح اللوحة، متغافلة بذلك عن ملمسها الواقعى، فالأداء المتعسف **(الذاتى)** للفنان الذى لايعبأ بخصائص الواقع هو السائد المهيمن هنا على الأشياء جميعا، أيا ما كانت خصائصها النوعية. أما عن موضوعية الضوء التأثيرى. والذي يبدو وكأنه يذيب الأشياء ويغمرها بتألق ساطع فهو أيضا ليس بالضوء الموضوعي المحايد، ولكنه نوعي محدد في ماهيته ودرجاته بلحظات زمنية معينة ومختارة من أوقات النهار، تؤكد الحضور الواضح لذاتية وقصدية الفنان، والتدخل المباشر لذوقه وحسه في إستبعاد أو قبول قيم لونية خاصة مفضلة لديه،

ويساهم هذا التأكيد للضوء في زيادة هيولية وضبابية الأشياء، وتبديد طبيعتها الحسية الصلبة ليجعلها تسبح فى أثيرية غامضة، تنفى تفاصيل كياناتها المفردة.

أما التكعيبية فإنها اتخذت فى منهجيتها نفس المسخ لطبيعة الأشياء لحساب الأداء النمطي الذي يماثل لمسات التاثيرية، ولكن من خلال أداء هندسي يستخدم الأسطح المحددة والزوايا الحادة والمنحنيات، لتفرض هذا التجاهل المتعمد المتعسف في نفي وتجاهل غيرية وتباين طبيعة الأشياء، من أجل فرض قالب نمطى موحد عليها. وهذا من أخص خصائص الوعي الذاتى الذي يتبدى في البدء **(رغبة)** في طمس وتدمير أى وجود مغاير. ومع مثل تلك النظرة الأحادية إلى العالم يصبح الموضوع بلا أهمية، بل مجرد حجة ثانوية لممارسة التصوير، ولا قيمة له فى ذاته. وسيان إن كان أول من صرح بمثل هذا الرأي هو (سيزان)[١٥] أو (ماتيس)[١٦] عندما وجه اليه النقد بأن ذراع الشخص المرسوم أطول مما ينبغى. فكان رده أنه يرسم لوحة لا شخصا !. وهذه كانت المرة الأولى التى يصبح وقوع الصدع بين الشكل والمضمون مقبولا ومقصودا بهذا القدر من الفجاجة الوقحة. لأن تهميش إحدى جانبي الصورة، وجعله وجوداً لا أهمية لوجوده، وحقيقة لا حقيقة فيها قد جعل الأمر يتطور إلى ما هو أبعد من هذا التناقض فاتحاً الباب على مصراعيه لكل ابداع أصيل وأيضا لكل حماقة ممكنة .

الفصل الثاني: مأزق الفن التجريدي

٨-التجريد يحقق ذروة مفصلية

أفضت الحروب داخل القارة الأوروبية بدءا من حروب نابليون وحتى الحرب العالمية الثانية إلى انتشار روح العدمية وتنامي الوعي الذاتي، الذي أشار إليه المفكرون واستشعره الأفراد العاديون أيضا كسمة من سمات العصر الحديث، حيث يأخذ الوعي فى التمركز متمحورا حول ذاته، ومتخذا من ذاته موضوعا أوحد للتفكير، متساميا بذاته فوق مستوى الحياة الواقعية، لكى يلوذ بالحرية المطلقة للتفكير المجرد، وهكذا يصير موضوعه الوحيد هو فكره الذاتى وحسه الخاص.

هذا النمط من التصور قد انعكس مباشرة على مجال الفن التشكيلي، فتم للمرة الأولى صياغة مقولة الفن من أجل الفن أو الفن لذاته. لقد تحقق ذلك حين جرؤ الفنانون على إهمال المضمون، وتحييد قيمة الموضوع المرئي مقابل تكثيف حضور الذات كمعرفة عقلية خالصة أو كتعبير وجداني صرف، حتى وصل الأمر إلى نهايته المنطقية بالرفض والتجاهل الكلى للموضوع الخارجي، والتوصل الى التجريد العقلاني الخالص.

وعندما تم التوصل إلى هذا التجريد تحققت ذروة مفصلية جديدة، إذ إنقسم أنذاك تاريخ الفن إلى مرحلتين متميزتين. فللمرة الأولى تصبح القيم الفنية الخالصة هى مبدأ ومنتهى العمل الفنى. من الصحيح أنه قد تم تمييز العمل الفنى بمعناه الاستاطيقي في منتصف القرن الثامن عشرعلى يد (باوم جارتن)[١٧] ثم أوضح (إمانول كانط)[١٨] ١٧٩٠ في كتابه نقد مَلَكة الحكم، الطبيعة المستقله للجمال عن كل حكم معرفي غائي أخلاقى. ولكن هذه الأفكار لم تجد لها زخما لكى تتحقق إلا على يد فنانين من أمثال (بيت موندريان)[٦]١٨٧٢-١٩٤٤ الذى أقدم على عرض لوحات تجريدية صرفة. ومنذ تلك اللحظة لم يعد العمل الفنى مجرد مجموعة من المهارات الخاصة التى توظف لاشباع غايات إنسانية أخرى، بل أصبح غاية ذاته مستقل بعالمه الخاص. لأن العمل لم يعد ينسب إلى واقع خارجي يقوم بمحاكاته أو يفسره، بل يكتفي بالانتساب إلى طبيعة قوانينه الجمالية الخاصة والخالصة.

وهنا يسعنا القول، بأن الفن قد تجاوز منذ تلك اللحظة مرحلة الطفولة التى يؤمر فيها فيطيع غيره، وينفذ مطالب ورغبات مجالات أخرى، لينتقل إلى مرحلة المراهقة، حيث يصبح التمرد على كل سلطة خارجية هو الأولوية الأولى له، حتى من قبل أن يُلم ويتعرف على رغباته كاملة، وذلك لكي يعاين ماهيته بذاته ولذاته، ويتحرر من كافة الإملاءات الخارجية، وكأن لسان حاله يقول: سأكون نفسى فقط ولا شأن لى بغيرى.

وهكذا أصبح بوسع الفنان التحدث فيما بعد باستعلاء، عما يسمي **(لغه الشكل)**. وقواعد وقوانين التشكيل التى تحكم العمل الفنى، والتى يتم اتخاذها وحدها مقياسا للحكم على مستوى الإبداع. أما كل المذاهب التى سبقت أو تلت تلك الذروة، فإنها ظلت مجرد تبديلات وتوفيقات وإضافات متنوعة، وروافد مكملة لهذا المفهوم الرئيسي عن الفن التشكيلي الحديث.

لكن إلى أين يمكن أن يمضي بنا الوعي الذاتي، دافعا معه مفهوم الفن كإبداع مغلق منكفىء على ذاته؟. إن الصيرورة لن تتوقف بالطبع، وعلى هذا الوعي الأحادي الجانب أن يمضي خطوة أخرى أبعد إلى الأمام، ليعاود الاتصال بالواقع بعد رفضه وانكاره. ليس بالعودة إلى مساره الأول البرىء حيث التسليم البسيط للواقع بأعتباره مصدرا للحقائق المطلقة، واعادة تمثيله بإستنساخه بأسلوب سلبى لا تتدخل فيه ذات الفنان. ولكن عبر فاعلية الادراك المركب المتحصل من التفاعل المعرفي، بين ذات الانسان العارف لشروط ادراكه من ناحية، وبطبيعة الموضوع من ناحية أخري.

مع مثل هذا التطور يمكن للفن أن يتجاوز أيضا تلك المرحلة الضرورية من تأكيد الذات، معبرا فيها عن عناد المراهقة إلى نضج البلوغ السوى. وإن لم يتحقق له ذلك لسقط فى حالة من عدم السواء العصابي بالتطرف نحو أحد الاتجاهين، أى إلى ضحالة العماء التجريدى النرجسى الأجوف أو عبودية محاكاة الواقع الخرقاء.

٩-الفصل بين الفن والحياة

ترك الوعي الذاتى أثره الفعال على الوعي الأوروبي فى كافة المجالات طوال القرن التاسع عشر، ولقد شمل هذا الأثر الفن التشكيلي أيضا، ويبلغ هذا الأثر ذروته فى مفهوم الفن من أجل الفن، الذي تمثل في التجريدية تحديدا والتعبيرية ضمنا.

ويتخذ التجريد من الخواص الشكلية الخالصة غايته الأسمى. بينما تغوص التعبيرية في المكونات الذاتية لنفس الفنان. وهكذا صار الفن منغلقا على ذاته منكفئا على معالجة أموره منشغلا بقضاياه، أو بمشاعر مبدعيه فقط.

ولقد أدى قيام هذا الوضع إلى إنبعاث الضد. أى نشأة فريق معارض لهذا الإتجاه بكامله. أى ظهور قضية الفن من أجل المجتمع والحياة. وهكذا نشأ صراع شبيه بصراع الحرب الباردة بين القطبين المتعارضين تحتم فيه على الفنان خيار الانضمام إلى أحد الفريقين المتنازعين أو يصبح واقفا خارج التاريخ أى يتم تجاهله باعتباره من الهواة. ولكن حقيقة الأمر أن هاتين المقولتين قد إنبثقتا كحدين متناقضين،لأن ما أوجدهما معا هو الفهم المجرد، ذلك الفهم التحليلى الذي يعمد إلى تجزئة الفكرة المركبة إلى جزئين على طرفى نقيض. ثم يظل دائم التذبذب من طرف إلى الآخر دون أن يكون فى استطاعته التوصل إلى التوحيد بينهما أو إقامة أواصر صلة مركبة بينهما، مكتفيا بالإمساك بطرف واحد فقط دون الآخر متصورا أنه يمتلك مجمل الحقيقة، سالبا بذلك عن الطرف المقابل كل قيمة. فالقانون المتحكم فى الفهم هو :**(إما.....أو)** لأنه يلقى دائما بثقل الحقيقة كلها على فكرة واحدة ثابته. ذلك لعجز الفهم عن إدراك الطابع المتغير لجدل الوجود الواقعي كوجود مركب من عناصر دائمة الاندماج والتلاقى والتحاور، ثم معاودة التفكك. فهذا الشق أو الفصل والتمييز الحاد بين الاشياء والافكار متجذر بعمق فى طبيعة فهم الوعى البشرى. فالفهم يميل إلى أن يقارن ويميز ويعزل الواقع المعاش عن التفكر، ويفصل الاحساس المباشر عن التعبيرعنه، والفعل عن التأمل. بينما حقيقة الأمر أن كلا من المفهومين حقيقي وضروري كضرورة الآخر تماما، ويعتمدا على بعضهما. ولعلنا فى هذا الصدد نسترشد بقول الفيلسوف (بسكال)[١٩]: "**أن عظمة الإنسان لا تتحقق حين يلمس طرفا واحدا، ولكن حين يلمس الطرفين فى آن واحد معا، ويشغل كل ما بينهما من فراغ**" .

مع مفهوم الفن من أجل الفن ينعزل الفن والفنان في عالمه الخاص هو عالم الشكل الفنى الخالص، لينشغل ببناء قوانينه الذاتية واكتشاف أسس ماهيته، وطبيعة خصائصه النقية الصرفة. وهكذا تتشكل بنية ثابتة مستقلة لكيان الفن التشكيلي. ويتحصل الفن على ما يمكن أن نطلق عليه الشخصية الناضجة، الحرة المستقلة، وحينئذ فقط يتاح للمقولة الثانية **(الفن من أجل الحياة)** أن تفصح عن ضرورتها أيضا. فمن خلال فن ناضج مكتمل الأطراف واع بذاته يمكن أن تتحقق ندية الحوار مع كل المجالات الروحية الأخرى، دون أن ينزلق الفن نحو احدى

المحظورات كعبودية الخضوع لإملاءات دينية أو أيديولوجيا اجتماعية أو سياسية تكبل انطلاقه وتحد من حريته. كما كان الحال دائما طوال التاريخ وحتى الواقعية الاشتراكية. أو أن يلجأ الفن إلى التطفل على المجالات التى حققت نضجا أكبر، فيلصق نفسه بالعلوم الحديثة ليستعير مناهجها وأفكارها وآليات عملها، لعل ذلك يكسبه مواكبة للعصر تبرر وجوده واستمراريته وتغنيه عن جهد البحث عن ماهيته الخاصة. وهو ما حدث فى لجوء المستقبلية إلى فيزياء الذرة ونظرية النسبية، والانشغال ميكانيكية الحركة. أو تطبيق السوريباليون لنظرية اللاشعور الفرويدية.

الآن يبقى التساؤل المطروح هو، هل بلغ مفهوم الفن من أجل الفن غايته وأنضجت ثماره حتى نستطيع أن نثري بها المفهوم المقابل عن الفن من أجل الحياة ؟

١٠- الانعكاس الذاتي بداية لتاريخ الفن

ترك الوعي الأوروبي المنعكس على ذاته أثره المباشر على الفن التشكيلي، فظهر انعكاس الفن على ذاته فى مفهوم الفن من أجل الفن، الذى تحقق فى أنقى صوره فى المذهب التجريدي بمناهجه المختلفة. ولكن قبل قيامنا بتقدير نتائج هذا المذهب علينا أولا الإلمام بالنتائج الأبعد مدى لذلك الفن المنعكس على ذاته العاكف على استنباط هويته، المتفرس فى طبيعته، المنكفيء عليها.

أدى الجهد المبذول فى التعرف على الذات إلى التوسع فى النظر إلى كل ابداع إنسانى، والإلمام بكل ما يصلح لأن يطلق عليه فناً، والاستحواذ عليه، حتى إن لم يقصد منتجوه الأصليون إلى أى غاية فنية أو جمالية، بالمعنى المقصود حاليا، فجميع الدراسات الاستاطيقية الحديثة ومراجع تاريخ الفن وموسوعاته، تحشد مجموع ما انجزته حضارات العالم القديم وخلفته وراءها مع رسوم العصر الحجري والشعوب البدائية، ذلك جنبا إلى جنب مع التطورات الحديثة. ولم تستبعد من دائرة الإهتمام رسوم الاطفال والمختلين عقليا. وهكذا إتخذت الدراسات الجمالية التاريخية للفن أبعادا جديدة غير مسبوقة.

ويمكننا بناء على ذلك الادعاء وبثقة كاملة أن تاريخ الفن بدأ فى إتخاذ معناه كاملا مع هذا المنعطف من التطور الحضاري للوعي المنعكس.

قد يتم الاعتراض بأن حتى الرومان كانوا مولعين بجمع التحف المنسوبة إلى الحضارات الاقدم أو أستنساخها. ولكن عصر النهضة كان الأسبق إلى الاهتمام التاريخي الموثق لأعمال وسير الفنانين. وقد ظهر فيه مؤرخ الفن الأشهر (فازاري)[٢٠]. ولكن هذا البحث التاريخي كان بالغ المحدودية لأنه انحصر فيما يمكن أن نطلق عليه إستعادة محددة لفنون الأجداد من إغريق ورومان وإحياء لمهارتهم المنسية. بينما إقتصرت ملاحظات فازاري على فناني عصره فقط.

قد يعزو البعض أيضا هذه الطفرة التاريخية إلى تراكم الاكتشافات الأثرية والانفتاح على الحضارات الأخرى. ولكن حتى هذا الإطلاع على فنون الشعوب الأخرى ما كان ليفضى وحده إلى ثراء حقيقي للوعي الفنى. فيكفي أن نتذكر كيف أقدم الأوروبيون أنفسهم وهم فى أوج نهضتهم فى القرن السادس عشر على تدمير فنون شعوب أمريكا الجنوبية الأصليين. وذلك بنهب نفائس كنوزهم الفنية وتحويلها إلى عملات ذهبية. وعلى الطرف الآخر نجد فنانو الحضارة الصينية يسخرون من الفنان الأوروبى الذي يلجأ إلى ألوان سوداء معتمة تفسد لون البشرة فى الوجوه والأجسام ليحصل على ما يسميه التجسيم **(التظليل)**.

ولعل هذه النظرة الضيقة الأفق إلى فنون الحضارات الأخرى ما تزال ظاهرة، حتى اليوم لدى بعض أتباع الأديان السماوية فى استهجانهم لما قد تلقاه أثارالحضارات القديمة من تقدير وإحتفاء. وذلك لاعتبارها ذات قوى سحرية مفسدة للإيمان الصحيح من وجهة نظرهم طبعا، ويتمثل ذلك فى معارضة البروتستانت والمسلمين لإقتناء مستنسخات تماثيل الآلهة القديمة. لما هو مبثوث فيها من قوى شيطانية! ولعل مثل تلك المشاعر عينها، بل ربما ما هو أكثر من مجرد شعور حقيقى عميق بالقرف والاستهجان كانت سوف تنتاب أى مصور كهنوتى مصري قديم، إذا افترضنا إمكانية مشاهدته أحد معارضنا أو اطلاعه على أحد مراجع فنوننا المعاصرة.

لقد أتى مع هذا الوعى بالقيمة الجمالية الخالصة المستقلة فى ذاتها، تسليم واعتراف واع بوجود عنصر مشترك متحقق في مختلف الاعمال جميعا يولد الأفتتان وهو**(الجمال الفنى)**، الذى يتحقق بطرق شتى وبمعايير بالغة الاختلاف والتنوع، فهو موجود بكيفية ما هنا وبكيفية أخرى هناك، موجود دائما فى هذا وفى ذاك، ولكن لا يسعنا القول إنه يتحقق بأكمله فى حالة

واحدة مفردة، بل موجود فى كل الأساليب والطرز، ولا يصح حصره فى حدود معينة. فالجمال الفنى يتجلى فى أنساق متباينة، دون أن يكون إحداها فقط مستأثرا بكل شئ.

وهكذا تبدو ماهية الجمال الفنى وكأنها اللامحدود اللامتعين الذى يتجلى جزئيا فى جميع الأساليب والأنساق المتتابعة. وهكذا مع غياب قيمة الثبات والتصلب فى مفهوم محدد، نشأ ذلك اللهاث المحموم نحو التغيير والتجديد والميل الدائم إلى تجاوز الذات والتجريب كهدف منشود فى حد ذاته دون نظر الى النتائج.

ولعل التقدير البالغ الذي لاقاه فنان مثل بيكاسو يرجع فقط إلى إدراكه بحدسه الثاقب طبيعة هذا الوعى الحديث، غير المستقر، الدائم التحويم حول ذاته، والتنقيب والتطلع على ما لدى الاخرين أيضا. مما جعله يتربع على قمة ممثلى العصر الحديث. ليس بفضل ما قدم لنا من أشكال ومضامين هي فى صميمها حيل عبثية تافة، ولكن تنحصر جاذبيته فى قفزاته الدائمة وتجاوزه لذاته بتجديده المستمر، والذي جاهد فيه الفنان جهادا محموما للتعرف على فنه فى تعدد الأساليب والتعرف على ذاته فى هذه العجلة والتحول عن الثبات الأسلوبى إلى فن اللاتحديد واللاتعيين الذى تقوده حتمية عدم الاستقرار.

١١- الموسيقي ولغة الشكل

لقد كلت عيون الفنانين منذ بداية القرن التاسع عشر وغشيت أبصارهم، وأصابهم الملل من كثرة التحديق فى المظهر المرئي، وإستنساخه بمهارة فائقة. ولقد شعروا بتدني مكانتهم بعدما استنفذ فنهم طاقته. وبدأ فى تكرار نفسه. وصار حالهم مثل شاول الطرسوسى الذى عُرف لاحقا بالقديس بولس **(حسب الرواية الانجيلية الشهيرة)** عندما سقط عن جواده وفقد بصره، وتساءل وهو مرتعد ومتحير **(يارب ماذا تريد أن أفعل)**، وقد جاءت الإجابة للفنانين من سماء الفلسفة الموسيقية، وبالتحديد على يد الفيلسوف (آرتور شوبنهور)[٢١] ١٧٨٨- ١٨٦٠، الذى أفاض فى الثناء على فن الموسيقى باعتبارها الفن الأسمى من بين الجميع الفنون. فالموسيقى هى فن الفنون الذي يعبر عن الإرادة تعبيراً مباشراً، وهي فن مستقل بذاته عن بقية الفنون تماماً. فلا نجد فيها تقليداً أو تكرارا لأى صورة من صور الكائنات الموجودة بالعالم، فالموسيقى تدرك وتعبر عن الوجود فى كل موحد، تسوده ارادة واحدة، فلا تعبر عن هذا الألم أو ذاك ولا عن هذا السرور أو ذاك إنما تعبر عن الألم كله والسرور كله فى طبيعتيهما الجوهرية. بعكس بقية

الفنون التى لا تستطيع أن تدرك الوجود ككل واحد، بل يتعلق كل فن بطائفة من الظواهر التى يتكون منها العالم المحسوس. هذا ولقد تابع (فريدريك نيتشه)[٨] معلمه فى هذا الحماس فى قوله: "حينما أتخيل أن بضع مئات من الناس فى أجيال المستقبل يشعرون بمثل ما أشعر به أنا من الموسيقى، فحينئذ سوف تظهر حضارة جديدة كل الجدة".

ولقد وجدت الحركة التشكيلية الحديثة فى مثل تلك الأفكار والأقوال ملاذا لها تدعم به هويتها، فتستطيع التحليق بحرية فى بيداء الإبداع الغامض المطلق. وهكذا على حد قول المؤرخ فلسفة الحضارة (أزفالد شبنجلر)[٥] "**أصبحت الموسيقى الفن المسيطر على التصوير والمتحكم بالهندسة المعمارية والفن السائد على جميع فنون الحضارة الأوروبية والمعبرعن روحها خلال القرن الثامن عشر حتى أصبحت عادة التحدث عن المصطلحات الموسيقية، مثل النغم والإيقاع والهارمونية والبوليفونية، شائعة فى مجال الفن التشكيلي**"*.

هذا التوجه لفرض سطوة مفهوم فن أسمى على باقى الفنون وتوحيدها تحت رايته، ليس بالشىء الجديد تماما على الإنسانية،

فهذا الميل إلى توحيد القوى المتنافرة فى وحدة عليا ونبذ معالم الوجود المحسوس المجزء تطلعا نحو عالم مجرد كلى فائق للحس، هذا الميل الذى عرفته البشرية منذ ما يزيد عن ألفى عام فى المجال الدينى، حيث استُبدلت تعددية الآلهة بالتوحيد، وتم النهى عن تمثيل الآله بشكل حسي .

ويبدو أن هذا الميل قد ساد أيضا خلال القرن التاسع عشر فى كافة مجالات المعرفة البشرية، ولعله مستمر حتى يومنا هذا. ففي العلوم الإنسانية والفيزيائية والأيديولوجيات السياسية. ولدينا العديد من الأمثلة، نكتفى منها بـ (فرويد)[٢٢] ونظريته عن اللبيدو المهيمن لاشعوريا على سائر أفعالنا و(أينشتاين)[٢٣] ونظريته النسبية العامة التى أراد بها جمع مجالات الطاقة فى قانون موحد، وأيضا الأنظمة الشمولية من شيوعية ونازية بل وأصولية دينية ووحدة أوروبية وعولمة أمريكية وخلافة إسلامية فى هذه الأيام.

* تدهور الحضارة الغربية، الجزء الاول ص ٤٠٧.

هذا الحماس لرؤية عالمية موحدة للوجود، كانت خطوة أولى فتحت الباب على مصراعيه أمام الفنانين التشكيليين، للتعبير الحر الغير مقيد بأى من أشكال العالم المرئي، ومن خلال ضربات الفرشاة الحرة الغير منتظمة والأداء الانفعالى واخضاع بقع اللون للمشاعرالوجدانية والعاطفة التلقائية، والتى بدأت معها أولى الخطوات نحو ظهور الفن اللاموضوعي أو التجريدي وتعدد أنماطه التى تجاوزت تقسيماتها عشرة أنماط محددة.

١٢- ما بعد الموسيقي

ألقت الموسيقي بطوق النجاة للفن التشكيلي الغارق فى تكرار موضوعاته وحقنته بدماء جديدة لأن سمو الموسيقى نابع من تجردها عن محاكاة أى ظواهر جزئية محددة.

هكذا أكسبت الموسيقى التشكيليين المبرر الشرعي لاستبعاد الموضوعات الخارجية، وشجعتهم تدريجيا على التحرر من أسر الواقع المرئي والإكتفاء بالانغماس فى شتى دروب التعبير الحر التلقائي، ولكن تلك الحرية الفياضة والغامضة، التى تميز الموسيقي لا يسعها أن تمضي في تلبية حاجات الفن التشكيلي، إلى ما لانهاية. ففضل الموسيقي ينحصر فى تبرير وتحرير مفهوم التعبير التجريدي فقط، ولكن لا تقدم شكلا ومضمونا مشبعا للحاجات التشكيلية. فهذا الفن تتبلور أبسط عناصره في الإعتماد على الخط واللون والمساحة والضوء والملمس. وينحو أكثر نحو العلاقات الهندسية والمقاييس الرياضية.

لهذا الغرض تواصلت التجارب التجريدية وانتقلت إلى البناء الهندسي، ثم اتجه بعض التجريديون إلى استلهام مناهج العلوم الحديثة، فاستهوت بعضهم الأشكال المجهرية العضوية وغير العضوية، من أشكال المركبات الفيزيائية البلورية والمظاهر الناتجة عن التفاعلات الكيميائية. هذا إلى جانب النظريات العلمية للضوء والخداع البصري، واستفاد غيرهم من العلوم الإنسانية مثل دراسات تتبع الخيال اللاّشعورى والتداعي الحر، أو الأداء الحركي التلقائي وغيرهما مما يضيق المقام عن ذكره هنا.. لقد كان الهدف الأسمى لجميع هذه المذاهب التجريدية هو خلق لغة تشكيلية جديدة مكتفية بذاتها ومستقلة عما عداها مما يجيز للفن التشكيلي إدعاءه بإكتمال بناءه لعمود فقري صلب يمكنه من نصب قامته عالياً متفرداً ومكتفياً بذاته بين مجالات المعرفة الآخري.

ولكن يبقى السؤال هل نجحت جهود التجريديون في تحقيق ما كانت تصبو إليه من إيجاد لغة تشكيلية مكتملة؟ أم كانت الحصيلة مجرد جمع لعدة ملاحظات متفرقة من هنا وهناك وقد جمعت كيفما إتفق حتى أنها لا ترقى إلى مستوى لغة حقيقة مستقلة بذاتها كما تدعى؟. بل لعلها لا تتعدى بضع قواعد نحوية لصيغة **(بصرية)** مبهمة. فبرغم تعدد المذاهب التجريدية طوال القرن المنصرم وبرغم الجهود المضنية لم يتمكن أى منها من الولوج إلى داخل قلعة أسرار لغة الفن الحقة. إذ ظلت تطوف بأسوارها مكتفية بوصف مظهرها الخارجي. وقد ظن الفنانون أنهم بذلك قد امتلكوا ناصية الحقيقة. ولعل النتيجة الواضحة لتلك الجهود التى لم يكتب لها الاكتمال قد أفضت . فى اعتقادى . إلى النتيجه التى نراها اليوم في عالم ما بعد الحداثة من إنفصام مَرَضِى أصاب العمل الفنى في صورة تباعد قطعى بين لغة الشكل الخالص، المتمثلة فى اللوحة التجريدية ولغة المحتوى أو المضمون البحت ممثلا فيما يطلق عليه **(العمل المركب)**. والذي بدا وكأنه تعويض أو ثأر يستعيد للمعنى أو المحتوى الحكى الصريح قيمته التى تم إهمالها، بل حتى تنحيتها تماما، مع تسيد لغة الشكل الخالص، وذلك بإستعادة تلك الأعمال للمحتوى أو المضمون الغائب بالتركيز على قضايا الواقع الفردى والانشغال بمشاكل العالم المعاصرة. وهكذا صار ما كان يقدم في عمل فنى موحد ومتكامل، صار اليوم يشاهد فى عملين مختلفي التوجه .

١٣- محاولات عقلنة لغة الفن

واصلت تطورات الفن التشكيلي تبلورها في المدرسة التجريدية كأوضح صورة للفن المنعكس على ذاته، فالتجريد هو الصيغة المثلى لمفهوم الفن من أجل الفن. ولكن كما أشرت سابقا فإن الجهد الذي بذلته المدرسة التجريدية فى إيجاد لغة فنية خالصة ومستقلة لم يؤتي ثماره المرجوة، فقد ظل التجريد مجرد مذهب فني مطروح على قدم المساواة إلى جوارغيره من مذاهب حديثة دون أن يتمتع بمنزلة استثنائية خاصة أو يهيمن على سائر المذاهب الحديثة.

مرجع هذا الاخفاق للتجريد فى تبؤ مكانته الرفيعة المرجوة، والتى تبز سائر المدارس إلى تعسر الفنانين الذين اتخذوا على عاتقهم طوال القرن الماضي مهمة تأسيس لغة تشكيلية مستقلة، فقد ظلت كافة تأملاتهم لا تتعدى كونها استنتاجات متفرقة عشوائية، تتمسح فى صلات عرضية وعابرة تتم استعارتها من حشد العلوم المعاصرة الفيزيائي منها والإنساني على السواء.

ولعل تلك التحولات المتسرعة والقسرية لعقلنة الفن حتى يكتسب لغة خاصة به تماثل فى تعسفها ولاجدواها، القيام بتصفيد المصاب بالجنون الذي لا ينضبط من ذاته بالأغلال، ثم الادعاء بالنجاح فى تحقيق الشفاء بتقييد حركاته بقيود خارجية، فعندما يتم جلب قوانين النسق التشكيلي من أنساق علوم أخرى وتستعار مناهجه من خارج تاريخه الباطنى، فإن مثل هذه المناهج تظل غريبة ودخيلة على ماهية الفن، ومبعثا لتشويش دخيل على المسار العضوى لتطور الفن. إذ ينبغى أن ينبثق النسق من صميم تكشف الماهية لذاتها، وأن يعبر عن جوانيتها ونمائها الذاتي من داخلها كي يكشف عن بناء تفاصيل أجزائها الدقيقة. فحتى إذا قمنا بدراسة أقرب المفاهيم التجريدية التصاقا بالمبادئ الأولية للغة التشكيل المنشودة، أى تلك التى تركز جل اهتمامها على الخط واللون والأشكال الأساسية من دوائر ومثلثات ومربعات....الخ.

سوف يتضح أن هذا الاتجاه ينزلق بسرعة أيضا للتمسح في مضامين سيكولوجية وميتافيزيقية. فمثلا يتم نعت الدائرة بأنها رمز الكمال واللانهائية، والمربع يوحى بالإتزان، والخط العمودى يؤكد الرفعة والسمو بمقاومة الجاذبية بينما الخط الأفقي يشير إلى التماثل والسكينة بإستواء وإمتداد السطح، والزوايا الحادة ترجح الميل إلى العنف الذكورى، بينما المنحنيات تذكرنا بالجمال الأنثوى أو الحياة العضوية، وهكذا إلى آخره..

سوف نلاحظ أن مثل هذه الأحكام تحلق بعيدا مبحرة نحو الغايات اللانهائية للتأمل بدلا من البدء بتحليل عميق أولى لماهية هذه العناصر كما هي في ذاتها. أى وهى مجردة حقا عن ترابطاتها النفسية.

كي أوضح مقصدي سوف أسوق مثالا من مجال آخر، وليكن من علم الحشرات. فإذا وصفت حشرة ما بأنها نافعة وأخرى بأنها ضارة، فإن ذلك الوصف يكون من طبيعة عرضية مشروطة، لأنه لا يتعرض لطبيعة الحشرة، ولكن لعلاقة ذات طبيعة محددة بين الحشرة ومنفعة الإنسان تحديدا. أما عندما توصف الحشرة بأنها حرشفية أو غشائية الأجنحة، فإن الأمر يختلف هنا لأن الوصف ينحصر هنا في كيفية ذاتية تخص ماهية توصيف الحشرات فى ذاتها فقط. ويؤكد ما يميزها من خصائص ذاتية وفروق نوعية. فإذا عدنا الآن إلى قضايا اللغة التشكيلية، فيجب أن نبدأ بحصر جهودنا في تحليل المبادىء الأولية لعناصر الرؤية البصرية، ثم النظر فيما يمكن أن يجمعها في علاقات تركيبية ضرورية ملزمة كى تتطور من البسيط إلى المركب.

ولا يكون تركيبها هذا تجميعا تعسفيا لأراء أية كانت، وأهواء ذاتية، بل بنية عضوية تتقدم في نموها بتسلسل متصل الحلقات تدفعه ضرورة داخلية، فيصير تقدما مبررا عقليا، وتختفي فيه العرضية والصدفة أو تهبط إلى أدنى حدودها.

مثل تلك المهمة ليست بالأمر الهين، فلا يمكن ايجازه أو انجازه في بضع أسطر أو في مقال واحد. ولكن كإشارة أولية لهذا التوجه أطرح تساؤلا عن عنصر أولى بسيط كالخط المستقيم، وهل يمكن أن يشتق منه الخط المنحنى، وبأى كيفية يمكن جمعهما على سطح اللوحة؟. من المعروف أن الخط هو تتابع لعدد من النقاط، والخط المستقيم هو نتاج إمتلاء أقصر مسافة بين نقطتين متباعدتين، أما مع التتابع الحر للنقاط فيفتح المجال لتصور المنحنيات، أما تراكم هذه المنحنيات فيفضى إلى بناء الاسطح.

١٤- التجريد فى قبضة اللاشعور

استمر القرن التاسع عشر فى متابعة حمل وتجديد شعلة التنوير التى أضاءها فلاسفة القرن الثامن عشر، وقد تمثل هذا التنوير الجديد فى المذهب الوضعى، والهيجليون الجدد نسبة إلى (هيجل)[١] وخليط من الواقعيين والعلماء اليبراليين والاشتراكيين، ومع تلك الحركة انتشر ما يمكن أن يسمى عبادة العلم وذلك باعتباره كافيا للإجابة عن كل الأسئلة، ولقد عمت الرغبة في تحويل كل شيء إلى علم، فهو بحق قرن العلم التجريبى والعقلانية التى أرادت احتواء جميع مجالات النشاط الإنسانى، فسعى (أوجست كونت)[٢٤] إلى إنشاء فيزياء اجتماعية وأتى (ماركس)[٢٥] بالإشتراكية العلمية، ودعا (إميل زولا)[٢٦] إلى تأليف أدب تجريبي محكوم بالعلم. واجتاحت الرغبة نفسها التشكيليين، وأخذ الانطباعيون الجدد يحللون بمنهجية العلاقة بين اللون المحلى للأشياء ولون الضوء، أوانعكاس الواحد فوق الآخر واستوعبوا كتاب (شيفرول)[٢٧] عن قانون التضاد والتزامن.

وكذلك أبحاث (هيلمهلتز)[٢٨] الفيزيائية في طبيعة الضوء، ولهذا نلاحظ لدى (سنياك)[٢٩] و(سوراه)[٣٠] لوحة رقم٥ حسابات لونية وهندسية دقيقة.

وأيضا أسفرت ملاحظات (سيزان)[١٥] عن الأشكال الهندسية الرئيسية عن انتاج تكعيبية (براك)[٣١] و(بيكاسو)[٣٢]. ثم في مطلع القرن العشرين بدت فكرة الاستقلالية الكاملة للفن

تتخذ مسارها بعدما نشر (فيلهم فورينجر)[٣٣] بحثا عن مفهوم التجريد ١٩٠٨ فسرعان ما أعقبه عرض أول أعمال (كاندنسكي)[٣٤] التجريدية في ميونخ ١٩١٥ ثم مضى (موندريان)[٦] إلى مدى أبعد من التجريد الهندسي الخالص في باريس ١٩٢١.

إلا أن زخم هذا المد التجريدي الجارف قد تعرض ومنذ البداية للتشويش ثم المزاحمة والتشتت بالابتعاد بقدر أو آخر عن الهدف الرئيسى الا وهو صياغة لغة فنية خالصة مستقلة تجعل هذا الفن يمتلك مجالا مستقلا مثل سائر العلوم الحديثة التى بدأت في بلورة مناهجها في سلسلة طويلة من التخصصات التى لا نهاية لها .

بوسعنا رد مصادر هذا التشويش إلى سببين رئيسيين الأول يعود إلى التغيير الحاد الذى أحاط بالمناخ الفكرى في تلك اللحظة التاريخية والثانى إلى طبيعة تصور الفنانين أنفسهم لمفهوم التجريد.

عند قيامنا بتقصى السبب الأول سنجد أن انقلابا خطيرا شاملا قد وقع في نهاية القرن التاسع عشر. يحق لنا أن نطلق عليه مرحلة النكسة. فقد تنامت ردة فعل عكسية معادية للعقل، تزدري المنطق وتشكك في قيمة الوعي، لكي تُعلى من نصيب الحدس المباشر والغريزة واللاوعي والفعل التلقائي. إنها ما يمكن أن ندعوة بالرومانتيكية، وهى فى الواقع تقبع خلف الكثير من مظاهر الحركة الحديثة. وترجع هذه الموجة إلى عدد من المفكرين والفلاسفة من أمثال (دارون)[٣٥] الذي كشف عن الجانب الحيوانى البدائي في الإنسان، و(هنري برجسون)[٣٦] الذى أكد على أهمية الحدس والطاقة الحيوية وإرادة الحياة لدى (شوبنهور)[٢١] وأدخل (نيتشه)[٨] و(فرويد)[٢٢] تغيرا عميقا على فهمنا لأنفسنا وسرعان ما لحق بهذه الموجة كُتابا من أمثال (فيدوردوستويفسكي)[٣٧] و(أجوست سترندبرج)[٣٨] و(مارسل بروست)[٣٩] و(بودلير)[٤٠].

ومن قبلهم (نوفاليس)[٤١] و(فيكتورهوجو)[٤٢] و(الكسندردماس الابن)[٤٣] وهكذا تيسر لهذه الموجة الجديدة التى تحط من شأن العقل الواعي، والتى تعلي من شأن الحدس والانفعال التلقائي والحلم والعاطفة الجياشة، أن تحاصر جهود التجريدين منذ البدء وتثقل كاهلهم بمضامين كثيفة من قوى أنطلقت في الإتجاه اللاعقلانى من التعبيرية والسريالية والرمزية والميتافيزيقية، مما استنفذ طاقة وجهد الفنانين في تجارب وإتجاهات عديدة، أثرت بالسلب على مدى تطور الفكر التجريدي البحت، وقللت من شأنه بإعتباره مجرد اتجاها أو أسلوبا محددا ضمن فورة من

الأساليب المتزامنة التى تتنازع السيادة والتى تملك مقومات أكبر للمنافسة، بما لديها من جاذبية جماهيرية وقدرة على إرضاء عامة المتذوقين، من أصحاب الاذواق المتوسطة، خاصة لكونها قادرة على إثارة مضامين حميمة مباشرة، ومخاطبة الوجدان الشخصي للأفراد وهو ما لا تدعيه التجريدية فى الجانب الأكبر من تنويعاتها، التى تنزع الى قدر أكبر من الموضوعية والتأمل الشكلانى الخالص، والتذوق الاستاطيقى المتسم بالبرود العاطفى.

١٥- عزلة الفكر التجريدي

ما من شك في أن الانقلاب الذي وقع فى نهاية القرن التاسع عشر ضد عقلانية التنوير، وحماس وتفاؤل العلومية قد غذته وضاعفت من حدته الحرب العظمى في بداية القرن العشرين، ولقد تصادم هذا الانقلاب ذو الأساس العاطفى الرومانتيكى ليحيد به نحو البدائية والتلقائي الفطرى واللاشعور وعالم الأحلام، ولكن الجانب الآخر من القضية يقع على عاتق فناني التجريد أنفسهم، ومدى نجاحهم في بناء تصور إيجابي لهذا المفهوم. فمنذ أن بدأ أهم رواد التجريد خطاهم الأولي، فإنهم قد سلكوا أسلوب المنهج الصورى للفكر الأرسطي القائم على قوة الفهم، الذي يميل إلى الفصل الحاد والعزل المطلق بين الأطراف المتنازعة، كما تمثل فى التفرقة بين العقل والمادة، والروح والجسد ....الخ.

وقد تبنوا الفكر المثالى، الذى يجد في العقل المنطقى منفردا حقيقة الوجود، ويفصل هذا العقل عن باقية العالم بإعتباره أسمى ما في هذا العالم، بينما الوجود المادى المرتبط بالأشياء هو وجود عرضي تسوده الفوضى، ممتلىء بالنقائص، وهو فى نظرهم غير جدير بأى اعتبار. لذلك بدا لهم المعنى الأساسي للتجريد هو في الإشاحة عن عالم الطبيعة والأشياء الواقعية عامة وتنحية الموضوعات الأدبية أو محاكاة المرئيات من لوحاتهم تماما، لأن أى مشابهة للواقع أو تمثيله أصبح فى نظرهم إتجاه خاطئ لا يعرف ماهية الفن الأصلية.

من ثم فقد تم كذلك هدم معيار القياس على الطبيعة من أساسه. وهكذا فإن فنان من رواد التجريد مثل (موندريان)[٦] *لوحة رقم7* قد اكتفى باللعب بالخط الرأسي والأفقى باعتبارهما يجمعان قانون الكون كله، وهو لم يدع سبيلا لأي شئ يحتل مكانا على سطح اللوحة غير تقسيماته الأفقية والرأسية واختزل التلوين إلى مساحات نقية نظيفة تتجاور فيها الألوان الرئيسية الثلاثة دون مزجها مع الأبيض أوالأسود.

ولقد سيطر التجريديون على المشهد الفنى إلى ما بعد منتصف القرن، فقد تأسست الجمعية الأمريكية للتجريد سنة ١٩٣٦. وتم إنشاء متحف للفن اللاموضوعي عام ٣٧، والذي أُسُس بعد الحرب العالمية الثانية، وعرف بعد ذلك بمتحف جوجنهيم. تم هذا بالتوازي فى نفس اللحظة ومع نفس الخطوة التى تم فيها إسقاط أى قيمة تنتمي إلى مجال المحاكاة الطبيعية. وقد أصبحت الآن بلا جدوى أو نفع في حقل جديد تماما، يدير ظهره لكل الجهود المتطلعة إلى العالم الخارجي، ليرتاد عالما داخليا غير مسبوق من الرؤى الروحية والعقلية الباطنية.

إلا أن التنكر المفرط للتراث والتخلى التام عن تقاليد الماضي، وجمع كل من عالم الواقع فى حد ذاته مع تقاليد المعالجه الفنية ومهارات الممارسات السابقة فى سلة واحدة وإلقائهم من النافذة، قد أفضى إلى انبثاق وضع كارثى سوف تتضح أبعاده لاحقا.

لعل هذه الثورة المطلقة على التقاليد الفنية هي صدى لدعوة مفكر مازال معاصرا رغم وفاته سنة ١٩٠٠ وماتزال أثار فكره مستمرة حتى اللحظة الحاضرة، والذى امتد نفوذه من الحركة النازية إلى شاعر لبنان الأشهر (جبران خليل جبران)[٤٤] وحتى الكاتب اليونانى (نيكوس كزانزاكيس)[٤٥] بل إن تأثيره يزداد حضورا فى زماننا الحالى كيف لا وهو فيلسوف إرادة القوة (فردريك نيتشه)[٨].المبشر بتفكيكية مابعد الحداثة، ففي كتابه **(هكذا تكلم زرادشت)** تحدث بلغة شعرية أخاذة عن ضرورة تحطيم وهدم جميع قيم الماضي والتخلص من أصنامه لبدء كل شئ من جديد، فمبدعي المستقبل يجب أن يتخلو عن شواطئهم الآمنة ويقطعوا مراسي سفنهم ليبحروا دون بوصلة هادية أو خرائط مرشدة إلى بحار المستقبل المجهولة وعوالم المعرفة الجديدة ...وفي شرحه لتحولات العقل الثلاث، يصف العقل في بدايته جملا ينطلق إلى هجير الصحراء محملا بأثقال السنن والشرائع وتقاليد الأجيال المتوارثة، ثم تحول هذا العقل إلى أسد يزأر معلنا انتصار الـ **(أنا)** الحر القائل لا لقيود التقاليد ومحطما للأعراف البالية، أخيرا يأتى التحول الثالث، وهو دور المبدع الحق، إنه التحول إلى الطفل اللاهي، لأنه بدء على إبتداء، وتشكيل لعالم إبداع أصيل لأنه بلا ماضي، لأنه خلق لمستقبل وشوق لدنيا جديدة.

ولكن هل يعنى الإبداع حقا البدء من نقطة الصفر؟ أم هو جهد كمى تراكمى تؤدي حلقاته المتتابعة إلى تحول كيفي مفاجيء ؟.

١٦-حرية الوعي الذاتي وغضبة المدمر

إتخذ التجريديون من منهج المنطق الأرسطى الصوري نبراسا لرؤاهم الفنية أثناء سعيهم لإيجاد لغة تشكيلية خالصة، وهذا المنطق يميل إلى عزل الأفكار، وفصل الحقائق ورؤيتها فى نقاء ماهيتها المستقلة، التى لاتتبدل أو تختلط بما يناقضها، ويعمد هذا المنطق أيضا إلى الكشف عن القوانين العامة الثابتة المستقرة، التى يندرج تحتها العديد من الظواهر المتنوعة المتغيرة والمتحولة، وهكذا عمد فنانو التجريد إلى الإشاحة التامة عن فوضى وعرضية الطبيعة المتقلبة وأساليب المحاكاة المتوارثة وتقاليدها سعياً وراء الصورة الثابتة خلف الظواهر المتبدلة دوماً. وبالتقدم من تجريد إلى تجريد أشد ومن تعميم إلى تعميم أبعد غورا فى تبسيطه، ثم بالافقار المتتالى ومع المزيد من الاستبعاد والتلخيص والإجداب المستمر والتنقية والتبسيط. فإن جميع القوانين يتم ردها إلى قانون كلي موحد، سعيا للاكتفاء بأبسط الأشكال وأكثرها تلخيصا وصولا للأوليات المؤسسة لكل شئ. هذا المنهج من التفكير المتعسف يماثل فى طريقته تفسير حقيقة الاسد بما لا يزيد عن كونه مجموعة من الخراف المهضومة، ثم رد الخراف إلى كمية من العشب المهضوم، وأخيرا ارجاع حقيقة العشب إلى الماء والشمس والهواء !. وهكذا تتبخر الحقيقة العينية التراكمية المركبة للحضور الحسى للأسد فى الماء والشمس والهواء !.

هذا الدرب الذى سار عليه التجريديون، والذى يفضى إلى التحرر من عالم الواقع وخبرات التراث التقليدية لا يميزهم فقط دون سواهم، فإن نغمة الدعوة إلى التحرر واكتساح كل شىء فى الطريق والانطلاق من نقطة الصفر هى السمة الغالبة والجوهرية التى تشكل مفهوم الفن الحديث. فموجة الحداثة منذ بدايتها سعت إلى الفكاك من أسر القوتين العظمتين اللتين ظلتا تشكلان معا محتوى وشكل كل فن سابق، ألا وهما الدين ومعه أساطير أنصاف الآلهة من ملوك وأبطال، أى ارستقراطية النبلاء من ناحية، ومحاكاة معالم العالم الخارجى الطبيعى من ناحية أخرى. ولكن لأن تلك الحرية كانت حرية الوعى الذاتى المطلقة، التى تريد نفسها خالصة من كل قيد أو تحديد. فإنها بقيت لذلك حرية سلبية تستنفذ طاقتها الهدامة فى التدمير الغاضب ولاتقوى على بناء مفهوم إيجابى حقيقى.

وهكذا صرنا نطالع طوال القرن العشرين تحول تلك الحرية السلبية إلى حرية مناقضة لذاتها على أرض الواقع. إذ سرعان ما تم استبدال هذه القيود الثقيلة لسيديها السابقين بعدد

لايستهان به من قيود السادة الصغار الجدد. فمنذ مطلع القرن وساحة الفن مسرح لصراع الإيديولوجيات السياسية الحديثة. فمن أساليب واقعية قومية وشيوعية وإشتراكية ثورية ودعاية اجتماعية مشتبكة فى صراع مع فن برجوازى إمبريالى وليبرالى رأسمالى، ومن سريالية التحليل النفسى إلى مستقبلية، وبنائية تستلهم نسبية اينشتاين وفيزياء الاحتمالات، والبوب للتصنيع الآلى، وهلم جرا إلى آخر القائمة.

رغما عن كل هذا، فإن الوعى الذاتى قد أدى دوراً طيبا وإيجابيا أيضا، حين قام بالاستيلاء على منجزات ماضى التاريخ البشرى، المتمثلة فى منتجات شعوب وحضارات مختلفة ونسبتها إلى الفن كما نفهمه الآن.

فهذا الاستحواذ على الماضى قد تحقق بشكل أساسى فى منتصف القرن التاسع عشر. وتلك الأعمال التى يطلق عليها الآن مصطلح فن بالمعنى المعاصر، قد مرت بعملية إعادة تفسير منظمة. ففكرة الفن ليست مجرد اختراع حديث فحسب بل هى اختراع غربى تحديداً. فمن خلالها أصبح للفن تاريخ يمتد منذ وجد ساكنو الكهوف الكرومانيون فى العصر الحجرى القديم وكهنة الشامان وحتى زماننا المعاصر بوسائل اتصاله الحديثة.

تلك كانت خطوة بالغة الأهمية. فاكتساب هذا التاريخ هو أيضاً تأسيس لماهية حقيقة ومستقلة للفن. وبمعنى آخر هو خطوة أولى وضرورية لاكتشاف وبلورة مفهوم ثرى عن طبيعة الفن، من أجل انشاء كيان ذاتى موحد يجمع تلك الكثرة وهذا التنوع. وإذا كان أى كيان حي متماسك يتشكل من مجموع اللحظات التى يتكون منها وإذا كان كل هذا التسلسل الزمنى لمنتجات تراثية متباينة الاغراض والخامات قد تم ادراكها وفهمها بإعتبارها فناً، فإن هذا الفن لايمكن فهمه أو كشف حقيقته إلا من خلال استعراض ومراجعة وتبيان سيرورة تحقق تاريخه هذا.

١٧-وجود الفن فى تاريخه

بعد ما تشكل للفن الحديث فى منتصف القرن التاسع عشر تصور لمفهوم جامع يضم فى ثناياه حصيلة متباينة المشارب لمنتجات حضارات مختلفة، ذات أغراض شتى وخامات متنوعة، فإنه قد أصبح لدينا ببساطة أيضا تاريخ للفن موغلاً، فى القدم يمتد تقريباً عبر جميع

مراحل التاريخ البشرى المعروف، ورغم أن تلك المنتجات التى تندرج تحت مسمى الأعمال الفنية قد أنتجت فى الأصل للقيام بوظائف سحرية أو دينية واجتماعية أو سياسية واقتصادية محددة وواضحة، إلا أن الوعى المعاصر يميل إلى تفسيرها فنيا بمنأى عن أهدافها الأصلية، وباعتبارها تحوى وتعرض علينا أيضا أغراضا فنية جمالية فى حد ذاتها، وذلك بعدما نجح الفنانون مؤخرا في فرض مبدأ أن فنهم يتجاوز فى حد ذاته جميع صلاته بأغراضه الآخرى، وينبغى ألا يخضع لهيمنة أى قيود خارجية، وأن يُعبر عن رؤاهم الخاصة فقط. وأيا ما كانت مصداقية هذا الموقف، أو مدى مشروعيته. فإننا على أى حال قد أصبحنا بأزاء كيان خاص يُدعى الفن التشكيلى، له وجود موحد ككيان مستقل ومتماسك، وهذا الكيان يتبدى لنا وتتكشف ملامحه المتنوعة والمتبدلة في صيرورة دائمة، من خلال إستقراء تاريخه فقط. فعبر مراجعتنا لتاريخ الموجودات ذات الكيان العضوى الحي المتنامى سوف نتمكن من التعرف على ماهيتها الحقة، وأن نتابع تسلسل أحوالها وإدراك الروابط بين لحظات تجليها في مظاهر شتى. فتاريخ الفن يجب أن يكون أداتنا الفعالة في إدراك ماهية الفن، ولعلنا نستشهد هنا بتأكيد (هيجل)[١] بأن ماهية الروح هى فى إستقراء تاريخ هذه الروح بذاتها.

ولكن ما نعنيه بدراسة تاريخ الفن لن يكون مجرد سرد للاحداث ورواية لسيرة الأشخاص أو تتبع زمنى لنشئة وأُفول المذاهب الكبرى والأساليب المختلفة وما بينها من فروق أو ما يجمعها من متشابهات، ولكن ما نقصده من دراسة الفن لن يكون سردا تاريخيا فحسب بل **(دراسة تاريخانية)**، أي يكون سعيا للكشف عن المفهوم الذي يشكل الأحداث وليس عرضا لها فقط. بل تقصي علل تشكلها لتبدو على ما هى عليه. فينبغى أن تكون دراستنا تعقبا وتتبعا يُظهر ويبسط ويفض الضرورة الداخلية المتحكمة فى المسار الكلى للفن ككيان ذاتى موحد. ولن يتأتى لنا ذلك من مجرد فرض رؤية فلسفية مسبقة يتم فرضها على مسار الفن بتعسف من خارجه. ولكن بالتعرف على ذات الفن شكلا ومضمونا في تاريخه، فهو لا يوجد حقا إلا بقدر ما يصنع ذاته على ارض الواقع، فجميع خبرات الصنعة المتوارثة والمهارات وطرق الأداء. أو حتى ما يسمي بحيل الحرفة إلى جانب مضامين المثل العليا التى شكلت رؤي الفنانين واستحوزت على خيالهم وملكت أحلامهم، وملأت رؤاهم، وهى المضامين التى وجهت مسار حضارات بأكملها. فهذا كله ما يجب أن نضعه نصب أعيننا .

الفصل الثالث: تحولات بناء الشكل

١٨-رحلة عنصر الضوء

إذا بدأنا بتناول واحدا من أهم العناصر الأولية والضرورية وأوسعها شمولا من المنظور التاريخي، ألا وهو عنصر الضوء، وأخذنا في متابعة التحولات في طرق إدراكه واستخدامه عبر حقب زمنية طويلة، فسوف نجد أنه قد مر عبر ثلاث مراحل رئيسية تاريخية كبرى. وتمتد المرحلة الأولي ابتداءاً من فجر التاريخ، مروراً بحضارات العالم القديم مجتمعة وحتى بداية عصر النهضة الأوروبية تحديدا. أما المرحلة الثانية فتمضي من عصر النهضة وحتى ظهور الأسلوب التأثيري الذي يمثل بداية المرحله الثالثة.

في أولى المرحل كان الضوء موجودا مثلما هو في جميع المراحل التالية، ولكنه لم يكن حاضرا حضورا واعيا بذاته، لأن حضوره كان حضورًا ضمنيًا، أى مفترضًا قبليًا في خلفية الوعي وغير ظاهر أو منكشف لذاته أو مطروح للمساءلة والنقاش لأنه كان أمرا بديهيا مفروغا منه. فالأشياء لا ترى وترسم فى الظلام. لقد كان الضوء الأرضية التى يطفو عليها الوجود، والخلفية التى لا تعلن عن نفسها أو تؤكد ذاتها، ولكنها ومن خلالها وبواسطتها تتأكد الموجودات وتعلن الأشياء عن هيئتها، باختصار كان حضور الضوء حضورا فى ذاته، وليس بعد حضورا لذاته، أو بلغة (ارسطو)[٤٦] كان موجودا بالقوة وليس بالفعل. أى كان وجوده وجودا ضمنيا مفترضا بداهتا، وإلا تعذرت الرؤية، حيث جميع الأشياء مرئية وظاهرة فى اللوحة. لذا كانت الغاية حينئذ هى رسم وتلوين الأشياء والأشخاص لاظهارهم. مما يفترض مسبقا إنغمارهذه العناصر فى ضوء شامل من كل اتجاه ما يجعلها مرئية بكامل هيئتها فلا يوجد هناك أدنى اهتمام بظل أو ظلام، على أى مستوى وبأى كيفية. حقا كان اللون الأسود الذي هو حجب لكل لون أو ضوء مستعملا وموجودا أيضا بوفرة فى أغلب الاحيان بتلك المرحلة. ولكنه كان موجودا دائما بصفته المحددة كلون أسود لأجسام مرئية فى الضوء الغامر، أى كماهية لونية وليست ضوئية، فالأسود يمثل هناك بعض الأشياء والكائنات مثل الشعر وبعض الأردية والحيوانات فقط، ولا شأن له بظل أو إظلام من أى نوع، لوحة رقم٧. وهكذا كان يفترض وجود الضوء دوما حتى فى أكثر الأجزاء طلاء باللون الأسود، ويستثنى فقط من هذا الاتجاه العام الذي استمر وازدهر حتى عصر

النهضة أمثلة قليلة نادرة فى مخالفاتها لهذا المبدأ، وتنحصر فى نماذج قليلة من الحضارة الهلينيستية متمثلة فى وجوه الفيوم والرسوم الرومانية. وسوف نناقشها لاحقا.

ثم مع انبثاق الخطوات الأولى لما يسمى النهضة بدأ الظلام ومعه الظلال فى الأطلال علينا من كل اتجاه ومنحى وقد أخذوا فى شق طريقهم عبر أسطح اللوحات لكي يحيطوا بمعالم الاشياء، ويغمروا خلفيات اللوحات والشخوص فى ظلمة حالكة، وأيا كانت نوعية تلك الظلال، أو مدى إتساعها، وسواء كانت قاتمة السواد، أو بنية، أو مخضرة، فإنها على أى حال قد أصبحت معلما جوهريا من صميم العمل الفنى. بل يمكننا القول أن الأشياء والأشخاص وجميع المعالم صارت تطفو وهي تصارع لتتشكل بارزة أو غاطسة في هذا الظلام الكلى الشامل والأساسي، الذي غمر فضاء اللوحات. وصار الضوء يتعلق بمناطق محددة وهو يلتصق متدرجا باجزاء معينة من الشخوص وحواف الأشكال ليحقق فكرة التجسيم في الفراغ المعتم. *لوحة رقم٨.*

وبعد هذا الارتباط للضوء بمعالم محددة يظهرها من داخل إطار محيط من الظلام. فإنه قد أصبح عنصرا واضحا محدد الهوية من خلال تناقضه مع الظلام. وهكذا تحصّل لأول مرة الوعى بالضوء كشىء مستقل عن الأشياء المرئية، أى أصبح موجودا منكشفا لذاته، بعدما كان مجرد وجودا ضمنيا في ذاته، وإنتقل من وجوده الضمنى إلى الوجود الصريح، لقد صار حاضرا بذاته في الأشياء، مضفياً التجسيم على هيئة عناصرها، وفى ذات الوقت بعث فى اللوحات صراع ثنائي بين هذا الضوء بتعدد درجاته وانعكاسات ألوانه من ناحية، والإظلام التام على الطرف الآخر، فمع صيرورة الضوء عنصرا أساسيا مستقلا بذاته، نشأت دراما الحضور والغياب، الظهور والإختفاء، البروز والإحتجاب. وهكذا بحلول الظلام صار الضوء عنصرا مرئيا ومدركا من خلال جدلية التناقض مع ضده، والطرد المتبادل بينهما. *لوحة رقم٩ .*

ولقد استمر الأمر سائرا على هذا المنوال، وعلى مستويات متعددة من التأكيد والغموض إلى أن بدأت معالم الفن الحديث فى التأكد والاستقرار بظهور الأسلوب التأثيري، وما تلاه. ومع التأثيرية وقع التحول الثالث الجديد والمرحلة الأخيرة في إدراك الضوء والتعامل معه.

لقد تمت السيادة المطلقة للضوء ككيان كلى شامل يغمر كيان الموجودات جميعا، مستبعدا معه أى ثقل للظلام وخافضا ظلال التجسيم إلى أدنى حد ممكن له، فلايتجاوز الايحاء بالظل مجرد ادخال تعديل على ماهية اللون، من البرتقالى إلى الأزرق مثلا *لوحة رقم١٠* . وهذا

يشبه تلك الأساليب التى استحوذت على اهتمام فناني المرحلة الأسبق لدي الحضارات الشرقية الأقدم .

حقا لقد إهتم فنانو التأثيرية بفنون الشرق الأقصى وعلى الأخص الرسوم والمطبوعات اليابانية. ولكن الضوء إكتسب على يد التأثيرين زخما جديدا مختلفا عن رصيده السابق فى الشرق. لقد أصبح العنصر الوحيد السائد على سائر العناصر الباقية، أى الألوان والخطوط والأشكال ذاتها، وقام بتفتيت كيان الأشياء وإذابة صلابتها فى لمسات من درجات الضوء اللونية، فالمجال الضوئي قد أصبح هو العنصر السائد المهيمن على كل شىء *لوحة رقم١١* . وبينما كان الضوء فيما مضى هو أداه ووسيلة للكشف عن طبيعة الأشياء وماهيتها الثابتة، من حيث الوانها وهيئاتها أوتجسيمها فى الفراغ. فإنه الآن قد هبط بقيمة الأشياء منتقصا من دلالاتها إلى مجرد وسيلة تسخر للكشف عن طبيعته وماهيته كضوء فى ذاته. وهكذا امتلك الضوء بتنوع طيف درجاته اللونية اللانهائية السطوة التامة على العمل الفنى، مبددا فى طريقة ثقل وكثافة المادة.

١٩- مفهوم الضوء قبل النهضة

لقد مر إدراك الوعي البشري للضوء عبر ثلاث مراحل رئيسية، بدءا بالأعمال الفنية لحضارات العالم القديم، وحتى بداية النهضة الاوروبية، حين تبدل استخدامه واستمر ذلك لما يقرب من ٤٥٠ عاما تالية عندما وقع التحول الأخير مع التأثيرية وما تلاها من تطورات سريعة متلاحقة. ولكي ندرك أبعاد هذه التحولات فى كيفية تناول الوعى لمدركات الانطباعات البصرية وصلة كل ذلك بحالة الوضع العام لهذا الوعي. ينبغى أن يزداد فهمنا للمسالك التى إتخذها الوعي الإنساني فى مراحل تطوره المختلفة، وتغيير نظرته الشاملة إلى الوجود. لايعنى هذا أننى أحاول تفسير الأسلوب الذي يستخدم به الضوء فنيا بارجاعه إلى علة تكمن خلفه وترتبط به ارتباط السبب بالنتيجة، أو تعليل التحولات الفنية بإعتبارها بنية فوقية تشكلها البنية التحتية الاقتصادية والمادية. فذلك المنهج من التفكير القائم على ثنائية الوجود، والتقسيم، والتفرقة بين ظواهر عرضية وأخرى جوهرية، هو منهج منقوص، ذو توجه منفرد يتجاهل مقولات التفاعل والإنعكاس، والإحالة المتبادلة والتغذية المرتدة، أو حتى الانبثاق المتزامن للتطورات العضوية المترابطة. وبناءًا على ذلك، فإن تقصي طبيعه الوعي الذي صاحب هذا التوجه أو ذاك إنما هو

سعى إلى الكشف عن أبعاد أكثر شمولا لظواهر تتعدد وتتزامن في عدة مجالات لتفضي بنا إلى المزيد من الكشف والإيضاح، وفض لما هو غامض ومغلق. دون انتقاص من ظاهرة لحساب ظاهرة أخرى بل تشير فقط إلى ترابطهما وتداخلهما مع غيرهما من الظواهر التى تمثل في مجملها أوضاعا عامة للوعي البشري تتزامن معا ويفسر بعضها بعضا، ويؤكد كل منها ضرورة الأخرى مضيفة بذلك سماتها الخاصة على حقب تاريخية بأكملها.

عند تأملنا في مجمل رسوم حضارات ما قبل النهضة سنجد في كافة أشكالها تحديدا واضحا للأشكال بخطوط مؤطرة لها، ويتم ملء المساحات والفراغ بين العناصر بماهية لونية محددة النقاء وقريبة قدر المستطاع من ألوان العناصر الأصلية، فالسماء زرقاء زاهية والأشجار خضراء نضرة، أما عن أوضاع الأشخاص والأشياء أو صياغة التكوين، فتشى بالانضباط ووجود كل شىء فى مكانه بأفضل وضع يفي بإيضاح شكله والكشف عن أدق تفاصيله، والإفصاح عن دلالته التعبيرية داخل سياق متناسق من شرح للحكى المقصود فجميع الأجزاء تعمل معا بإنتظام في مساندة بعضها، وقد تم توخي اختيار أكمل أوضاعها مثالية وهى تعرض تفاصيل الأشياء بكامل هيئتها، *لوحة رقم١٢.*

هنا يتضح أن غرض الفنان لم يكن تسجيل الفعل العابر أو المضمون اللحظى حتى لو كان يسجل ملامح الحياة اليومية. فهو يعمد إلى تركيز جهده على تأليف حاضر تراكمى مركب يتعدي إنطباع اللحظة، ولعل هذا الأمر يتضح إلى أقصى حد لدى الفنان المصري. فعند جمعه بين الوضع الجانبي للوجه والأطراف السفلي مع الوضع الأمامي للصدر والأكتاف، يؤكد أنه لا يسجل لفعل لحظى منفصل الأداء، بل ذروة حركة مركبة من عدة لحظات، تجتمع معا لتثبيت وعرض شكل تراكمى. فالشكل هنا هو عرض لمقطع زمنى مركب يتجاوز اللحظة المفردة إلى ديمومة تستوعب امتداد زمانى أبعد من اللحظة الواحدة*لوحة رقم١٣* . وهذا الهدف نجده أيضا بدرجات متفاوتة عند الفنان الصيني والهندي والفارسي أو البيزنطى على السواء .

هذا التجاهل للحظات العابرة وتجنب الأوضاع العرضية ورفض نواتج الصدفة وإنكار حرية الأداء التلقائي المنفك من جميع الروابط، هو أيضا الوضع الاجتماعي السائد لهذه المجتمعات القديمة وعلى الأخص الحضارات الشرقية، حيث ينغمس جميع الأفراد فى النظام العام ويتقيدون إلى أحكام العرف والتقاليد فى كل مناحي الحياة فمعرفة الفرد بنفسه ونظرته اليها

تحدد من خلال أعين الآخرين فقط، فلا وجود للأنا المستقلة أو الوعي الذاتي المستقل كما نعرفه فى زماننا، بل هناك فقط المشاركة فى النحن الجماعية، متمثلة فى الجماعة الدينية، ولاقيمة أو معنى للفرد دون الجماعة، لذلك كان الإبعاد عن الجماعة أو النفى أو حتى الطرد المعنوى من أقسي العقوبات التى توقع على الأشخاص، وكأنه موت محقق. ولقد أكد الفلاسفة، بدءا من أفلاطون إلى (فيتفوجل)[٤٧] فى القرن الماضي، أن الشعوب الشرقية لم تعرف إلا العبودية، وكأنهم قد جبلوا عليها. ولم تعرف لكلمة الحرية هناك من معنى إلا للحكام فقط الذين استمتعوا بالاستبداد والجبروت.

ولكنى أعتقد أن حتى هؤلاء الحكام أنفسهم وسواء كانوا أبناء أمون أو الشمس أو السماء أو ممثلي ونواب الله على الأرض، فإنهم يتعرضون لقسوة الآلهة كما يقسون هم على رعاياهم فيشربون من نفس الكأس. ويكفي أن نذكر جهدهم لتجنب العقاب فى العالم الآخر. كما سجلها لنا كتاب الموتى الفرعونى فى نصوص الاهرام، أو تضحية أجاممنون بإبنته إيفجنيا من أجل إنتصار الإغريق. وتصل ذروة هذه العلاقة من الإستبداد المتبادل إلى ضرورة تألم وموت ابن الإله أو المخلص فداءا لشعبه. ولعلنا نجد أيضا نفس الروابط في حلم فرعون يوسف. إذ تشير هذه القصة إلى انغماس الفرعون فى هواجسه المؤرقة خوفا من الأخطار المحدقة بشعبه أثناء نومه بدلا من إستغراقه فى شهواته ومتعه الذاتية.

في مثل هذا المناخ الاجتماعي المقيد لا يبقى من أثر للحظة معزولة، أو فرصة لانطباع حسي منفرد أن ينال دلاله كبيرة. بل أن كل شيء يتم احتواءه في سياق أكبر وأشمل اتساعا من حساسية ووعي الأفراد. لذلك نلاحظ مثلا كيف تم دفع غريزة متقلبة سريعة الزوال والتبدل كشهوة الجنس، إلى الارتباط بأنساق ثابتة من طقوس عبادة دينية في صورة البغاء المقدس، وعبادة العضو الذكرى، لارتباط فكرة الاخصاب بازدهار المحاصيل، وتسلسل الأجيال وبقاء السلالة.

فالشعور الكونى السائد كان شعورا بالإتحاد والتماهي مع مجمل الوجود، أما الاستقلال الفردى، وما يتبعه من قدرة على الرفض والسلب وإنكار روح الجماعة، فإنه كان مستهجنا بل ومخيفا، هذا إذا سُمح له بالتواجد أصلا. ولقد تمثل هذا الشعور بالتماهي بكل وضوح فى معالجة أغلب الأعمال الفنية والتى تندرج الآن تحت هذا المسمى.

فلا مكان للفراغ أو الفجوات والمساحات الخالية فى النحت والتصوير على السواء، لأن الفراغ نظير للتلاشى والتبدد أى للعدم، ومناسبة لتسلل قوى الشر والهلاك. أما الامتلاء والوفرة والكثافة والتواصل الممتد فتمثل القوى الداعمة لحيوية وثراء الوجود. فكانت الرسوم تعالج بإفتراض انغماسها فى ضوء شامل يجعلها مرئية بأكملها، وبلا أى إشارة إلى الظلال التى تعني إحتجابا جزئيا، يشير إلى إمكانية الغياب أو الفناء والعدم، فيبعث فى النفوس الفزع والهلع، أو يشير الظل إلى لحظة عابرة من الحركة، أو يؤدي إلى تجسيم الأعضاء والملامح مما يزيد من إستحضار الخصائص الذاتية والانفعالات الفردية غير المرغوبة، لسرعة تبدلها وعدم ديمومتها. أما الإظلام الذي يشير إلى الاختفاء التام أو التلاشي، فلم يكن له أى وجود، لأنه كان مناظر للكفر البين. كيف لا ومعتقدات هذه الحضارات قد ربطت الخير بنور الشمس وضوء النار والشر بالظلمة، وبينما يردد المسيحيون حتى اليوم عبارة إلى الشرق انظروا. نجد أن كلمة غرب، وغروب، غريب يغرب يشتق منها في اللغة العربية معاني الاختفاء والضياع والبعد وغير المفهوم وعدم القبول فى فعل الأمر **(اغرب)**، حتى أن المثل الشعبى يردد**(ما فى حاجة تيجى من الغرب تسر القلب)**، ومن قبل كان غرب النيل أرضا للموتى عند الفراعنة.

٢٠-دراميةٌ النهضةٌ فى الحياة والفن

تشكل مع عصر الإنبعاث أو ما يعرف بالنهضة مجرى مختلف تماما للوعى الفردى عما عهدته جميع الحضارات السابقة، فمنذ بداية عصر النهضة وحتى بدايات الثورة الصناعية كانت أوروبا كلها نهبا للفتن الطاحنة، وكانت إيطاليا تموج بالمعارك بين أنصار باباوات روما وأباطرة القسطنطينية. ومع ضعف الإقطاع أخذ نمو المدن الشبيهة بنمو المدن الإغريقية **(وهى الوحيدة المغايرة لحضارات الشرق الماضية)**.

وقد تنامى فى هذه المدن الشغف بالبحث والكشف عن قوانين الطبيعة بعد نضوب الفلسفة الكلامية فى مقابل تزايد الإتجاه إلى مدح العمل الدنيوى. فانطلق الرحالة من، أمثال (كولومبس)[٤٨]، و(ماجلان)[٤٩]، (ماركوبولو)[٥٠]، (فاسك ديجاما)[٥١] إلى اكتشاف عوالم جديدة وإثبات كروية الأرض عمليا، ولقد غدت كراهية أهل المدن لرجال الدين ظاهرة ملموسة، وكانت الأفكار المتمردة تعمل على إسقاط المسيحية ولم يكن الكفر بالعناية الإلهية وبالخلود والعالم الآخر من المسموح به فحسب، بل كان الناس يجهرون به ويعلمونه لغيرهم، وكانت هناك

جماعات يدعون بموت الروح مع موت الجسد، وأنه لن يكون هناك بعدئذ خير أو شر أو جزاء وعقاب. ولقد وصلت فلورنسا مدينة النهضة الأولى فى نهاية القرن الخامس عشر إلى حالة يرثى لها، حتى إنها شبهت بمدينتى سادوم وعامورة. وفى مثل هذه الأجواء من الذاتية المفرطة تهاوى مبدأ خضوع الفرد لسلطة الدولة والكنيسة، وتبدد تبعا لذلك الشعور بالاحتواء والطمأنينة. مما ضخم من شيوع صورة الإنسان صاحب الإرادة الحرة المفردة، الذى يكابد وحده خوفا وقلقا دائما على فرديته الشريدة الضائعة دون حماية أو سند، فى كون مجهول لانهائى بمجمل محتوياته من قوى الطاقات الكامنة الغامضة. وقد تنامت تبعا لذلك وكرد فعل متحدى لعدم معقولية العالم، نزعة بطولية مفعمة بالحيوية والاعتزاز بالذات، ومشحونة بالتوتر الانفعالى والشهوانية الجامحة.

أفضت هذه الأوضاع إلى إضفاء قيمة لا تنازع على الوجود العينى المباشر، وأصبح للشعور المؤقت إعتبار لايبارى، وقيمة لا تجارى وركز الوعى على تكثيف العيش فى **(الآن)** و**(الهنا)**، وصارت الرغبة فى اللذة العابرة المؤقتة تلك التى كانت لدى أجيال العصر الوسيط السابقة تمضى غير مأسوف عليها، صارت وقد أصبح الأسف والندم على ضياعها عظيما، وأمسى الامساك بالانطباعات السريعة والأوضاع العرضية والأفعال التلقائية هدفا موقراً فى حد ذاته، لأن هذه اللحظات الزائلة هى ببساطة كل ما تبقى، لتبرير حياة هذا الإنسان المتوحد المتلفح بوجوده الفردى البطولى المعزول، الذى أصبحت فيه العظمة لا التواضع مسعاه الاسمى.

وهكذا تفشت أيضا فى فن التصوير الأوضاع المتغيرة، وتدريجيا ذابت الصلابة الوقورة الهادئة لقديسي العصر البيزنطي والقوطي. واستبدلت الوجوه النمطية الصارمة بملامح وجوه عادية لبشر بسطاء تفيض بحيوية تعبيرات متنوعة تنوع الإنفعالات الوقتية العارضة، واحتل الضوء وضع خاص فخرج من شموليته المبهمة غير المحددة فيما سبق، إلى إضاءة موضعية نسبية محددة الإتجاه متبدلة الشدة فى صراعها مع الظلام، فتتجمع الظلال ثم تنساب عبر أسطح اللوحات لتدير مبارزة درامية سافرة مع النور ممتزجة به فى درجات لانهائية لتدشين الحضور المكانى والزمانى المحدد، لتمسك بتلابيب اللحظة مضفية عليها قيمة لامحدودة.

لأن عالم النهضة هو عالم القوى المتصارعة دائمة التبدل والتى لا تجنح إلى الاستقرار والهدوء فى أحد النقيضين، بل هى تتقبل وجود النقائض المتنافرة بجوار بعضها بعضا، بل وترى فى هذا المركب المتناقض المتنافر للنقائض المتوترة شرطا أساسيا للحياة الحقة والوجود الأصيل.

لقد بدأت هذه النظرة إلى الوجود مع ليوناردو وبلغت أقصاها عند (كرفاجيو)[٥٢] و(رامبراندت)[٥٣] وهى التى فتحت أبواب عالم الظلمة والظلال على مصراعيه ليقتحم اللوحات حاملا معه فكرة تجسيم الأشكال وتكامل البروز الظاهر فى مقابل العمق الغائر الذى يشكل عناصر اللوحة بواسطة درجات الضوء التى تعلو وتنخفض صانعة بذلك أبعاد لاتنتهى ومستويات لاتعد من الاحساس بالأماكن والمساحات والفراغات والتجاويف والنتوءات الملموسة المميزة المعالم. *اللوحتان رقمى١٤، ١٥* ... تلك الرؤية الفنية للعالم هى ذاتها رؤية الأفراد الشعورية لوجودهم الحسى المباشر، الشديد الذاتية والتفرد، المنغمس فى صراع لانهاية له، تحاصره الشكوك وأسئلة لا إجابات لها فلا يقر له قرار مع أحوال الوجود الملتبسة من حوله، وقد إهتز يقينه السابق الذى لازمه فى العصر القوطى ثم افتقده نتيجة استعادة الماضى الجركورومانى والاكتشافات الجغرافية، مما يدفعه إلى الأخذ بزمام المبادرة بيده والاعتماد التام على إرادته الخاصة والالتصاق بتجارب واقعه الفريد فى مواجهة بقية العالم.

ولقد ظلت تلك النظرة إلى العالم قائمة تنمو متطورة لتصل إلى ذروتها خلال مراحل الباروك والركوكو.. حتى بدأت ملامح عالم جديد آخر فى التشكل ومعه بدأت معالم رؤية فنية جديدة تطل على عالم الفن مبدلة من معالجة النور والظلمة وتلك هى الرؤية التأثيرية .

٢١-الفن من كهنة المعابد إلى اخصائيو المعامل

تؤرخ بداية الثورة الفنية الحديثة بقيام المذهب التأثيري، الذي تحاشي رواده الظلال القاتمة والظلام الكثيف، الذي بدأته النهضة الإيطالية ووصل ذروته مع الباروك، ولقد حقق التأثيريون هذه الثورة بالكف عن العمل فى المرسم المعتم، سعيا إلى إكتشاف ضوء النهار الساطع، واستبدلوا الوان الظلال الداكنه بالألوان المكملة الباردة. وبدلا من مزج الألوان ببعضها تم الاكتفاء بوضعها فى لمسات منفصلة، بجوار بعضها البعض، مما ساعد على الاستعاضة عن المنظور الخطي، بالمنظور الهوائي واللونى الذي يذيب حدود الأجسام.

يعزو بعض مؤرخي الفن توالى ظهور اتجاهات الفن الحديث إلى انفتاح الفن الأوروبي، على حضارات شرق آسيا والشعوب البدائية فى قارتي آسيا وأفريقيا. ولكن هل يكفي الإطلاع على فنون حضارات أخري أو سابقة لكي ينشأ تنامى هذا الميل إلى محاكاتها والتشبه بها؟ أم يعزي الأمر كله إلى نضوب أصاب الروح الغربية؟. مما جعلها تعود مرتدة إلى ماضيها للاستعارة من عناصر فنون ما قبل النهضة أو تتطلع مفتشة خارج حدودها الجغرافية أيضا. أى بالتطلع إلى البعيد بُعدا زمانيا و مكانيا.

الواقع أن مثل هذه التفسيرات للتحولات التاريخية يظل قاصرا، عن تقديم الجواب الشافي. فإن التماثل الظاهر بين الفن الحديث وأساليب حضارات ما قبل النهضة لا يعني الإقرار بالتطابق التام بين هذه وتلك. كما أنه ليس نتاج ميل للتقليد والإستعارة فقط، بل إن الأمر أعمق من ذلك فهناك تشابه عميق بين حالة الوعي البشري فى مراحل حضارية سابقة للنهضة مع تلك التالية للنهضة، فمع التقدم المطرد للثورة الصناعية فى القرن التاسع عشر أخذ الأفراد يفقدون تدريجيا ذلك الزخم من الاستقلال الذاتي، وما مارسوه من حرية مع إضمحلال نزعة البطولة الفردية التى أكتسبوها فى عصر النهضة، ليسقطوا فى قبضة العلوم الوضعية، التى رسخت سيادة إرادة اليقين العلمى، على حرية الأفراد التلقائية، إضافة إلى ظهور النظريات الكسمولوجية والأيديلوجيات الشمولية الكبرى، المدعمة بالأجهزة الاعلامية الموجهة وأدوات السيطرة الأمنية والمخابرتية المتطورة تكنولوجيا .

هكذا يتبدي لنا جليا التشابه بين التطور الحديث وعصور ما قبل النهضة، حين كانت العقائد الدينية والأساطير وعيون الآلهة التى لا تغفل وسيطرتهم التى لاترحم تهيمن أيضا على حياة البشر الفردية، وتفسر لهم كل شئ، حتى تجعل العالم مفهوما لديهم. فكان المعبد وكهنته وما يقيمونه من طقوس وشعائر، وما يتلى من نصوص مقدسة ورقا وتعاويذ هي المهيمنة على الوعي الفردي.

ومع الثورة الصناعيه الاولى حدث شئ مشابه لذاك الماضى، إذ حلت لغة المؤسسات العلمية محل المعابد، وتم أستبدال الكهنة والمشعوذين بالأخصائيين فى الكيمياء والفيزياء والهندسة، وهى علوم غير مفهومة لغير المختصين فيها، وحلت لغة المؤسسات العلمية المعقدة محل المعابد، وإستُبدل الكهنة والعرافين بالمتخصصين، لتحل المعادلات الرياضية الرمزية محل

طلاسم النصوص المقدسة، والآلات الدقيقة المركبة محل الرقا والتعاويذ. وشرعت حتمية العلوم الجديدة بما صاغته من قوانين ميكانيكية وكيميائية وفيزيائية وفيزيلولوجية فى التسيد على حرية الأفراد ومحو فاعلية إرادتهم بقوة أشد بأسا من حتمية الآلهة القديمة التى ساقت (أوديب)[٥٤] إلى مصيره المحتوم الذي قدرله مسبقا.

نظرا لكل هذا، كان من الطبيعي نشأة هذا التشابه والتعاطف الخفى ـ وإن لم يكن تاما ـ بين الفن الحديث وفنون ما قبل النهضة. لأن هناك اختلافا بين تلك الضرورة والإرادة الحتمية التى مارستها الآلهة قديما، وتلك الحتمية العلمية التى فرضتها إكتشافات المعرفة البشرية العقلية. فالوجود الفردى كان فى الماضى مغتربا عن ذاته فى عالم اللآلهة المتعالية **(الترنسندنتالى)**. أما فى عالمنا الحديث حتى وإن إغترب الوعي الفردي عن ذاته فإنه يعود ويلحق بذاته بالتعرف عليها بواسطة الوعي الإنساني الجمعي. باعتبار الفرد خلية فى هذا الجسد الهائل المسمى النوع البشرى. أى من معايشته لمجمل المعرفة الإنسانية المعاصرة. ويتجلى هذا الاختلاف فى المعالجة الفنية التى كانت تسعي قديما إلى تأكيد حقيقة وجود الأشياء فى أقصى صورها ثباتا ويقينا وموضوعية لأن الحقيقة كانت تقع خارج الوعي الإنساني ومستقلة عنه، يمتلكها الآلهة وحدهم وهي إنعكاس لإرادتهم الخافية على البشر، أما في عصرنا فإن الوعي الذاتى المشترك للبشر هو الضامن لموضوعية العالم الطبيعي. برغم إستمرار انفراد الاخصائيون بالكثير من صفات أنصاف الآلهة. وهكذا تجلى هذا الفرق مباشرة في تدنى قيمة إستقلالية العالم الخارجي فى مذاهب الفن الحديث بدءا من التأثيرية التى تنحو إلى إذابة عالم الأشياء بواسطة الضوء إلى الفن التجريدي المنكر للأشياء، وإنتهاءا بالفن المفاهيمي المغير لطبيعة الأشياء، والهادف إلى إعادة تشكيل الوجود. فلم يعد الهدف هو التوحد المتعاطف مع العالم الخارجي وتثبيته للنفاذ فيه واستيعابه فقط، بل أصبح الهدف هو تغييره وهدمه لإعادة صياغته، برؤية بشرية شمولية دائمة التبدل والتعديل، لكى تتوائم مع ذاتها كوعي إنسانى كلى وليس كحرية فردية منعزلة.

٢٢ـنمط الشخصية وتبلور الأسلوب

تطرقت في مقالات سابقة إلى طبيعة التوافق بين المراحل التى يسود فيها الوجدان البشري شعور باليقين وإيمان قوى بالحتمية، وبين ما يتبع ذلك من تجاوب مع الضوء كعنصر تام السيطرة، يستبعد معه أى تسجيل للظلام أو إهتمام بالظلال. وسواء كان هذا اليقين ناشئا

عن إعتقاد ديني عميق أو يقين علمى جازم، كوضعية القرن التاسع عشر. وعلى خلاف ذلك، عندما تهيمن الشكوك وإضطربات التحول، فإن كافة درجات الظل والظلام تشتبك في صراع أو رقصة درامية مع النور معلنة عن تنامى نزعات التمرد وتزايد الإحتجاج الفردي مقابل التسليم الجماعي، فذلك الميل إلى جمع المتناقضات ودفعها إلى التصادم لكى يشتعل التوتر بينها، ويظل متأججا إلى أقصى مدى لهو منهج تتبناه أوضاع حضارية خاصة، وشخصيات متشككة قلقة عنيفة متوترة تنحو إلى الإستقلال الذاتى، والاعتزاز المفرط بفرديتها. وأول من نلتقى به من رواد ملحمة تدريج النور والظل أو ما يعرف في الإيطالية بالـ **(سفوماتو)** هو ليوناردو دافنشي. وما يعنينا هنا إنما هى عناصر التمرد والتفرد والأستقلال الفكرى الذي أخرجه عن تقاليد العصور الوسطى، فلقد مارس أعمالا منافية لأخلاقيات العصر بقيامه بتشريح ما يقرب من عشرة جثث لرجال ونساء توفوا في مستشفى ميلانو – كما أدت ميوله التحريرية إلى الوحدة واعتزال الناس، مما أدي إلى تأليب الكثيرين عليه وأثارت أحقاد زملائه حتى لقد اتهمه بعضهم بممارسة الشذوذ والإلحاد، ووصف المعاصرون له أبحاثه التشريحية للبشر والحيوان، بإنها سخرية من جانب فكر مشوش غريب الأطوار، وحتى (فازارى)[٢٠] ذلك المؤرخ الجاد الذي أشاد به لم يجد بعد نصف قرن كلمه أخري لوصف موسوعة اليوناردو إلا كلمة "**أعمال مجانين**" !

إذا إنتقلنا الى (كارفاجيو)[٥٢] وهو القطب التالى فى دفع لعبة الظل والنور إلى أبعد مدى، والذي استفاد منه فيما بعد كل من (رامبرانت)[٥٣] و(فلاسكيز)[٥٥] (روبنس)[٥٦]. سوف نلتقى فى شخصه بمجادل عنيف مندفع فى أراءه إلى حد التطرف، متطلعا إلى الحقيقة دون أى اعتبار للنتائج مكتسبا بذلك عداء زملاءه من دعاة الكلاسيكية من ناحية، ورجال الإكليروس من ناحية أخري.

ولقد أفضت حده طباعه إلى المحاكمة أربع مرات خلال سنتين فقط أثناء إقامته فى روما، ففر إلى جنوا حيث قتل رجلا هناك وواصل الهروب إلى نابولى ومنها الى مالطة فسجن هناك أيضا، ثم هرب إلى صقلية وعاد منها إلى نابولى ثانيا، حيث جرح فى مبارزة فعاود الهروب إلى أن انهارت قواه بعد عده مغامرات وتوفى عن ٣٧ عاما فقط.

عندما نصل إلى اعتاب الفن الحديث نرى تحولا شاملا يتجنب صراع الظل والنور، مستبدلا إياه بميل قوى إلى التسطيح يكتفي فيه بتجاور المساحات اللونية الساخنة والباردة،

ويستثنى من هذا التحول المذهب السريالي وعلى رأسه (سلفادور دالى)[٥٦] الذي ظل متمسكا بمفرداته الشكلية التقليدية للمنهج الأكاديمى الذى يعتمد الأبعاد المنظورية والتقابل الحاد بين مساحات الظل والنور متجاهلا النظريات التشكيلية الحديثة فى أدائه الذى ينجزه بمهارة فائقة وصنعة حاذقة دقيقة التفاصيل. وبرغم إن دالى قد وضع على وجهه العديد من الاقنعة حتى أصبح من الصعب الكشف عن شخصيته الحقيقية. إلا أن إنفعالاته القلقة ليست خافية فقد وصف دالى إسلوبه بأنه نشاط برانوى تنديدي متهور وجائر يستهدف المبالغة فى إثاره العقل.

أخيرا عندما نحط الرحال فى عالمنا العربي يطالعنا واحدا من أهم الفنانين الذين سطع نجمهم فى الخمسينات وله دوره الهام فى تشكيل ملامح الحركة الفنية بتأثيره على الأجيال التالية وهو الفنان **حسن سليمان** الذي ظل حتى وفاته العام ٢٠٠٨ مولعا إلى أبعد مدى بلعبة التقابل بين الظل والنور مثل غيره من الفنانين السابق ذكرهم. ولقد تميزت شخصيته أيضا بالحدة والانفعالية والتوتر والقلق. الذي عبر عنه صراحة فى كتابه "**حرية الفنان** " فهو يؤكد أن الشك والقلق والتبرم واليأس هي حالات لا غنى عنها لأى فنان لأنها تضعه فى عوالم المشاعر التى لا حدود لها فهى تزود الفنانين بطاقة من التمرد ضد ما في مجتمعهم من سطحية وضحالة وزيف، وإن أصالة الأسلوب تولد من صراع الفنان ومن حيويته وإنفعاله. ولم تكن تلك العبارات مجرد ادعاءات انشائية نظرية، بل لقد أفضت توجهاته اليسارية إلى الإعتقال السياسي فى المرحلة الناصرية، ثم فرض على نفسه طوقا من العزلة، عدا حلقة محدودة من الاصدقاء المعدودين متجنبا فى الآن نفسه المساهمة فى نشاط المؤسسة الثقافية الرسمية.

بعد استعراضنا للموقف الوجدانى لتلك النخبة من الفنانين وأثره على انتاجهم الفنى، بوسعنا أن ندرك بسهوله كيف تتحكم الطبيعة الشخصية للأفراد وسماتهم الانفعالية والخلقية فى تقبل أو نبذ لأسلوب ما، وأن هذا الاختيار ليس تفضيلا عشوائيا، ولكنه ضرورة نفسية قاهرة تفرض نفسها على الفرد المبدع، وكذلك قد تشكل ملامح عصر، أو تسود خصائص فن شعب بأكمله، وفقا لسماته الوجدانية السائدة، بل نستطيع أن نمضي إلى أبعد من ذلك، مؤكدين على امتداد أثر الحالة الوجدانية إلتى تشكل الأسلوب إلى تحكمها أيضا فى إختيار الخامات الأولية المستعملة، وإيجاد أو ابتكار المواد الأساسية التى يتجسد من خلالها العمل الفنى، ومهما كانت هذه المواد فى طبيعتها الغفل غير ملائمة أو صعبة المنال، فإن الجهود المضنية والتضحيات الكبيرة تبذل من أجل تجاوز عقبات التقنية وتطويع الخامات والتغلب على ما يشوبها من قصور

أو معوقات. فعندما يكون الدافع الإبداعي قويا أصيلا ويلبي نداء حاجة وجدانية حتمية عميقة، فإن اختيار مواده الأولية تكون أيضا حتمية ومحددة بما يتطلبه تحقيق المثل الأعلى المنشود، ورغما عن كل الصعوبات.

٢٣-تطويع الخامات لضرورات التعبير

تماما كما تنفرد أنماط جد مختلفة من التعبير الوجداني بفرض حضورها على حقبات تاريخية بأسرها، كذلك تفرض نفسها على أفرادها المبدعين بغض النظر عن تفاوت مواهبهم ونوازعهم الذاتية. ونفس هذه الانماط التعبيرية تسوق هؤلاء الأفراد إلى اختيار خامات ومواد أولية محدده، فيتم بذل الكثير من الجهد والعنت فى تهيئتها للدور المطلوب، ذلك رغم توفر مواد أخرى، لكنها لا تفى بالحاجة التعبيرية على الوجه الأكمل، فلا يلتفت إليها. ولعل أبرز أمثلة تاريخ الفن إجلاءاً لهذه الحقيقة، تتبدى فى التحول من بدايات النهضة المبكرة إلى تقنية استعمال الزيوت كبديل عن الوسائط الآخرى، ويعزو (فازارى)[٢٠] إختراع التصوير الزيتى إلى (جان فان أيك)[٥٧] فى المنتصف القرن الخامس عشر.

على أى حال فإن التصوير الزيتى قد أحتل محل الصدارة مع فجر عصر النهضة، واكتسب مكانة رفيعة بين باقي الأساليب الأخرى التى توارت في الظل بالتدريج وأصبح تكنيك الزيت ذا سمات مميزة مستقلة. ومن الناحية التقنية، كان الانتقال من التمبرا والفرسك وغيرهما انتقالا من الأسلوب السهل السريع المضمون النتائج إلى الأسلوب المعقد المليء بالمشاكل، من حيث القابلية للجفاف وتغير درجات اللون باكتسابها اصفرارا داكنا يسمى بلون الجاليري، لأن أثره يظهر بعد مضى فترة من الزمن. ومن أكثر الألوان حساسية لذلك الضرر الأزرق الذى يميل إلى الاخضرار، والبنفسجى يؤل إلى البنى.

ولقد تسببت الزيوت في الكثير من الضرر للوحات ليوناردو، وعندما شرع في تصوير معركة **(انجيارى)** وكان يرغب في التصوير بالزيت على الجدار مباشرة، وكان يريد الحصول على تجفيف سريع للزيت، فأوقد نارا قوية تنبعث من الفحم وحصل فعلا من الجهة السفلى حيث تصل النيران على ما يرغب من تجفيف، ولكن الحرارة لم تصل إلى الأجزاء العليا نظرا لبعد المسافة، ولذلك سالت الالوان الزيتية ولم تجف، وكانت النتيجه سيئة وعاقبتها وخيمة إذ لم يتحمل سطح الحائط الالوان الزيتية بالرغم من المهارة العظيمة التى إستعملت في تطبيقها.

ولعلنا ندرك كيف بدت هذه التقنية ضرورية، للتعبير عن هذه المرحلة التاريخية من اندفاع صفوة فناني النهضة إلى الجهاد ضد التيار السائد من الأساليب القديمة. حتى تمكنوا فى النهاية من تذليل العقبات أمام الأسلوب المستحدث. هذا التحول لفنانى النهضة عن الأساليب التقليدية الراسخة إلى الأسلوب التقنى الجديد الذى تكتنفه الصعوبات لا يمكن إرجاعه فقط إلى التقدم التقنى، أو المعرفي، فالتقدم التقنى فى إستعمال الزيوت في عصر النهضة لم يكن بالأكثر تطورا مما كان لدى قدماء المصريين.

مع ذكرنا لقدماء المصريين نكون قد وصلنا إلى مثال يوضح لب القضية. فلقد عرف المصريون القدماء نبات الكتان من عصر ما قبل الأسرات، وإستخدموا زيته فى كل الأغراض، من غذاء وطب وتدليك، وفى مركبات العطور والاضاءة والطقوس الدينية. حتى يمكن القول بثقة ودون مبالغة بأن مصر القديمة لم يتدفق بها سائل يفوق فى وفرته زيت الكتان أو أهميته إلا ماء النيل نفسه. و مما يبعث على الدهشة، ألا يستخدم هذا الزيت فى مجال التصوير على الإطلاق. ولكن سرعان ما تزول الدهشة عندما نتناول الأمر من منظور المفهوم الكلى الموجه لكلا الحضارتين. فالحضارة المصرية التى مزجت بين الفرد والمجتمع والطبيعة فى وحدة كلية متوازنة، تدرك الأشياء في ماهيات لونية ثابتة القيمة، مستقرة الهيئة محددة المعالم، بينما الحضارة الأوروبية بتركيزها على حرية المصير الفردي وفاعلية نشاطه وحركته داخل الكون المتسع، قد أهتمت بتنوع المظاهر والأعراض الذاتية اللانهائية التبدل والتنوع. فصار للضوء والتجسيم وأبعاد المنظور الهوائي واللونى أهمية كبري. وكانت تقنية الالوان الزيتية هي القادرة وحدها على تلبية التعبير عن تلك الحاجات، بقدرتها على إنجاز التدريج والتداخل والمزج الهادئ الناعم بين درجات الظل والنور والانتقال السلس بين ماهيات الالوان المختلفة، محققة بذلك الحاجات التعبيرية لمفهوم تلك الحضارة، ولهذه الإمكانيات تحديداً حازت تقنية الزيت على كل هذه الأهمية.

هذا التأكيد على أختيار خامة معينة دون غيرها يظُهر لنا عامل الضرورة التعبيرية، التى تجسد المفهوم الكلى لحضارة ما، لتكون هى الدافعة لحشد كل الجهود الرامية لتطوير تقنيات معينة، مهما كان الثمن، وهذا بدوره يدفعنا إلى التساؤل، عن طبيعة مفهوم الحضارة المعاصرة التى تحرك هذا الكم غير المحدود من التقنيات، التى تُدعى بالفن البصرى.

٢٤- تعدد الرؤى بعد غياب المعايير

إذا القينا نظرة على المفهوم المحرك لتقنيات الفن المعاصر، سوف نجد اليوم هجرا واضحا لتقنية الزيت، وتراجعا للوحة الحامل التى توارت بعد بدء الهجوم عليها عقب أنتهاء الحرب العالمية الثانية، على يد الفنانين الامريكيون، وعلى الأخص من الناقد (جرينبرج)[٥٨]، فاستبعدت اللوحة المعلقة على الحائط، لكى تحل محلها تقنيات مختلفة، وأحيانا متعارضة، مما أصبحنا نطالعه من عروض تقدمها البينياليات، بدءا من بينالى فينسيا والديكومنتا إلى بينالى القاهرة الحادى عشر. حيث تم تجاوز الحداثة باعتبارها من كلاسيكيات القرن الماضى إلى عروض ما بعد الحداثة التى بدأت ملامحها تتشكُل منذ سبعينات القرن الماضى. حيث أخذنا نرى تحولا شاملا تحت شعار الفن البصرى، يدعمه ويؤكده غزو متزايد من المخرجين والمعمارين وإخصائى الميديا ومصممى تكنولوجيا الكمبيوتر. وأهم ما تميزت به هذه الاستعراضات، هو تباين الخامات والتقنيات مما يعكس غيابا تاما لأى تصور كلى شامل، تتكاتف جميع الجهود من أجل إظهاره، كما كان الأمر مع تقنية الزيت التى تسابق إلى إنجازها فنانو النهضة الأوروبية مجتمعين، حتى إنفردت بالساحة لما يقرب من خمسة قرون. فهذا الوضع الراهن من التعدد الهائل للخامات وتنوع الوسائل التجريبية هو تعبير صريح عن الإفتقار لمفهوم محدد، تسعى جميع الجهود لبلوغه. وغياب كلى لهدف تعبيرى معين يتكاتف الفنانون لإنجازه، كما حدث فى الماضى، عندما نجحوا من خلال خامة الزيت من تمثيل الفراغ والأبعاد والتجسيم، ونجحوا فى تحويل فن التصوير عن الخطوط والمساحات الصريحة والواضحة المحددة إلى شىء يماثل الموسيقى فى حريتها وتجريدها وتداخل نغماتها، لتعبر بذلك عن التوتر بين الذات الفردية واللامحدود. فاتساع أبعاد التجريب والتصوير الحالى على ساحة الفن البصرى تؤكد غياب أى رؤية كونية شاملة. مما أتاح لحشد من المحاولات التجريبية للتواجد مع غيرها على قدم المساواة مع غياب أى تدريج هيراركى يفضى إلى مرجع مطلق للقيمة. مما يذكرنا بعبارة أحد أبطال (دوستويفسكى)[٣٧] "**إذا لم يكن الله موجود فكل شىء مباح**". ويبدو الأمر كذلك فى عالم ما بعد الحداثة، حيث جميع الأمور مباحة حتى قبول وإستدعاء مراحل حداثية سابقة، وذلك بالعودة إلى أساليب من الواقعية والمحاكاة الفوتوغرافية، جنبا إلى جنب مع التكنولوجيا المطلقة العنان للفيديو والتليفزيون والكمبيوتر. هكذا تتعدد الوسائط بتعدد المفاهيم فى تلك المرحلة رغم ما تدعيه وتنشده العولمة من توحيد للجنس البشرى عبر وسائل الاتصال النافية للمسافات، التى جعلت الكوكب مجرد قرية صغيرة تتلاقح فيها الأفكار وتتقارب. ولكن

هذا لايتحقق بالفعل. إذ يجب ألا ننسى أن تلك القرية المزعومة تحوى من المتناقضات ما يقع بين أقصى البلدان نئيا وغربة عن بعضها، وحتى فى أصغر القرى الواقعية تتفاوت مستويات قاطنيها تفاوتا كبيرا بدءا من العمدة وشيخ البلد، وإنتهاءاً بعبيط وعاهرة القرية. بل إن هذه العولمة الفكرية المنشودة بما تستدعيه من حضور مؤثر لصيق وضاغط يجعل الآخر المغاير والمختلف قريب المنال ومفروضا على الوعى باستمرار، وهذا يؤدى بعكس ما هو متوقع من تقارب، إلى المزيد من التصادم والصراع ومن ثم المزيد من التقوقع على الذات والتطرف والتمادى فى الانعزال الباطنى ورفض الآخر، فقوة السلب والرفض والانكار المتبادل تتعاظم بقدر تعاظم قوة التلاصق والقرب، وتدليلا على هذا يكفى أن نلاحظ سلوك الافراد المكدسين فى حيز ضيق ودفعهم لبعض خلال تعاملهم اليومى داخل احدى المدن الكبرى فى طرقها المزدحمة ومراكزها التجارية العملاقة، وسوف نرى كيف يسيطر على سلوك البشر تجاهل أولى مُسبق، ودفع متبادل ونفى تجريدى ممنهج وسريع لمشاعر بعضهم بعضا، مع قدر لابأس به من روح التنافس العدائية التى لاتجد فى حضور الآخر ومتطلباته إلا مجرد عائق مزعج يجب تجاهله، وهاجس مشوش ينبغى ازاحته سريعا من مجال الوعى. هذا ما يبدو واضحا للعيان عند المقارنة بالتجمعات القروية والبدوية الصغيرة، حيث الاحتفاء بحضور الآخر، وحتى الغريب يستدعى قدرا من البهجة والتعاطف. ولقد أثبتت الايام حتى الآن تزايد النزعات الريديكالية والتطرف داخل الدول المتعددة الأعراق والعقائد بعكس ما كان متوقعا بسذاجة من وهم التعايش والامتزاج بين الثقافات. كذلك تتعرض الإبداعات الفنية التى تجوب الكواكب بسرعة الضوء لإساءة الفهم عند انتقالها لبيئات أخرى، سواء بمبالغة فى الإعلاء أو الحط من قيمتها عدا ما قد يصيبها من تحريف وتشويه، فتخرج عن أهدافها ومعانيها، ويتم إلباسها إشارات رمزية منافية لمعناها الأصلى. ومن الأمثلة التى يقدمها لنا تاريخ الفن، تحول دور الاعمدة من كونها دعامات حاملة للسقف فى التصميم المعمارى، إلى دور تزينى بحت يضاف إلى واجهة المبانى دون أداء دور وظيفى فعلى. ونستطيع أن نتابع أيضا مثل هذه الانقلابات فى تحول الحية التى ترمز إلى القوة الباطشة وحكمة الفرعون المصرى إلى رمز لشيطان الغواية والسقوط فى توراة العبرانين. ويبدو أن الطبيعة العميقة للمرحلة التاريخية الحاضرة والمسماة ما بعد الحداثية تتقدم من خلال حتمية باطنية ترمى إلى المزيد من التوسع والتشظى لما أصبح يعرف الآن بالفن البصرى.

٢٥- الحداثة تقطع صلاتها بالماضى

لقد بات واضحاً مدى تشعب الفن البصرى، وتعدد أنماطه وتطرقه لمجالات بالغة الاختلاف فى تلك الفترة المسماة ما بعد الحداثة والتى نحيا بين ظهرانيها اليوم، وهذه المرحلة ليست مجرد صدى واستمرار لحقبة الفن الحديث، والتى أخذت تخبو فى السبعينيات، لتصبح الآن مرحلة كلاسيكية قد تم تجاوزها بالفعل إلى ما بعد الحداثة. فما يحدث الآن ليس مجرد تراكم كمى لمزيد من طرق التعبير على غرار ما يسبقها، ولكنه تحول كيفى فى دلالة الرؤية الفنية.

تتميز مرحلة الفن الحديث عن ما بعد الحداثة، من كونها كانت تستمد طاقتها الحيوية ومحتواها من تمردها على مجمل الارث الحضارى السابق. المتمثل فى التراث الجريكورومانى، أوما يعرف بالعالم الكلاسيك ومنجزات النهضة، وما تبعها من أساليب الباروك والركوكو وقواعد الأكاديمية الصارمة.

وقد إستهدف فن الحداثة أولا، قطع الصلة بالماضى بمحاربة القيم التقليدية الراسخة، مثل رفضه تثبيت نقطة مركزية للمنظور. وتعامله مع اللوحة كمسطح ثنائى الأبعاد فقط دون العمق المنظورى، وتحريف الطبيعة بتعديل الأشكال، وعدم الإلتزام بالوانها الأصلية، بل تعدى هذا التمرد إلى ثورة على قيمة الفن كإنتاج رفيع المنزلة بتميزه عن غيره من المصنوعات ذات القيمة النفعيه فقط، وتجاهل طبيعته السابقة كمنتج ينشد البقاء الدائم والخلود.

من زخم هذا التمرد والرفض والروح القتالية إستمد الفن الحديث قوته ومبرر وجوده، وإرتكز محتواه على مناقضته لما كان قائما قبله، ولقد كانت لديه بالفعل مادة وافرة من تراث القيم التقليدية التى ادعت امتلاك الحقائق الثابتة وتحقيق المثل العليا، والتى أمكن لفنانى ثورة الحداثة من خلال قوة السلب والمقاومة القيام بمعارضتها والكفاح ضدها.

لعل من أشد الامثلة المبكرة لذلك التمرد؛ لوحة **(نساء أفنيون)** *لوحة رقم١٦* ، التى عكست تحطيما مطلقا لجماليات الجسد الانثوى العارى دون توفر قيم بديلة مستساغة. هذا الفعل السلبى يذكرنا بالتشوية المتعمد من أصحاب الديانات السماوية لمنحوتات الديانات الأقدم عهدا، بقيامهم بتحطيم الذراع الايمن وجدع الأنف مع تعمد الابقاء على بقية التمثال سليما لم يمس

حتى يتم اظهار عجزة وتدنى قيمته برغم سلامة باقى هيئته فهو مايزال قائما، ولكن بلا حول ولاقوة. وهذا يفسر لنا عدم محو هذه التماثيل كليا. فالقضية كانت، إظهار العدو منهزما وليس مرجع ذلك وجود أى قدر من التسامح كما يدعى الآن. حدث هذا قبل أن يتحقق للأديان الجديدة انتاج شكل مكتمل للمضمون الجديد يمثل قيمها الخاصة المميزة.

لعل تلك المرحلة من تطور الفن تماثل تمرد المراهقة على المستوى النفسى، عندما ينحصر معنى النضج عند الأبناء فى المعاندة، طلبا للحرية بالتملص من السلطة الوالدية أو من يمثلها، فتصير تقاليد الماضى الموروث مجرد قيود مكروهة، بدلا من إعتبارها أدوات تسهم فى الصعود إلى مراتب أعلى، ومن ثم يتم السعى إلى الخلاص منها بمعارضتها وهدمها، حتى وإن لم يكن البديل لديهم قد إتضحت معالمه أو إكتملت هيئته بعد. فأولى خطوات الشعور بالحرية(**التحرر**) هى رفض رغبة الآخر قبل التعرف على رغبة الذات.

ولكن بعد أن تفرغ المعاول من هدم التقاليد وإرث القيم القديمة سرعان ما تخبو طاقة ذلك الاندفاع. لأن هذا الاندفاع استمد كامل قوة محتواه من مقارعته لما كان يخالفه، وعندئذ تبدأ مرحلة جديدة من النضج لوعى مستقل. فمع إنهيار سلطة الماضى تنهار أيضاً الحاجة إلى مقاومته وتتبدد الطاقة المسخرة لهذا الغرض. بعد إتمام إلقاء كل التقاليد فى سلة نفايات التاريخ. ومما يدعم هذه النتيجة أيضا تلاشى الأصوات القوية للأيديولوجيات الاشتراكية والشيوعية والفاشية النازية والليبرالية وغيرها، والتى اتخذت من مذاهب الفن الحديث تكئة تستند إليها فى صراعتها ضد بعضها بعضا. وحيث لم يعد هناك المزيد مما يمكن أداءه بنفس الروح النضالية، وقد خلت الساحة من الاعداء وتوارت التقاليد والايديولوجيات. عندئذ أصبحت تلك الروح القتالية بلا جدوى أو هدف بسبب طبيعتها السلبية كرد فعل ضد سلطة سابقة. فإن قضية القيمة والمعنى ذاتها قد أصابها هذا التحول أيضا. فمع تراجع المثل الفنية والقيم المعيارية القديمة وتباعدها عن حس الجيل الحالى أصبح ممارس الفن لا يستشعر أى نقص أو دونية من افتقاره إلى عمق البعد التاريخى التراكمى (التراثى) أو أهمية الأسلوب، لأن تلك الأشياء لم تعد مرفوضة، ولكن هى قد نسيت ببساطة، ولم يعد التشويه مقصودا، أو واعياً بذاته. فما كان يصدم فى مرحلة الحداثة عندما كانت التقاليد ما تزال حية فى الذاكرة، وتقاوم التغيير، أصبح اليوم فى مرحلة ما بعد الحداثة واقع يتم قبوله ببساطة طفولية بريئة، دون إنزعاج كبير، فكل

الممكانات الساذجة مقبولة ومباحة، والمسؤلية فى النجاح أو الفشل ملقاة على عاتق الافراد. لذلك تزايدت الحالات العصابية للفنانين .

ورغم أن تلاشى الذاكرة التاريخية لايعنى اختفاء فن الماضى ببساطة، فبنوك الذاكرة الفنية المتمثلة فى المتاحف والمكتبات وغيرها من وسائل الحفظ الحديث تقوم بواجبها على خير وجه، ولكن الاختلاف يكمن فى طريقة تناول ما بعد الحداثة لهذا التاريخ. فقد أسفر الانقطاع فى التطور التاريخى الذى تم إيقافه وتدميره بواسطة الفن الحديث عن أنهاء النمو التراكمى ذو الاتجاه الرأسى التصاعدى للماضى باعتباره تسلسلا لمركب زمنى متضاعف، وتحوله فى زمن ما بعد الحداثة لمجرد موتيفات تستعار، لتساهم فى تشكيل مكونات الحاضر. حيث تتجمع شظايا هذا التاريخ على قدم المساواة مع غيرها وتتجاور كنتف مبعثرة تحتشد فى إتجاه أفقى توسعى لا زمانى وكأنها مجرد حلى زينة براقة يتم بها تطعيم موزايك الحاضر التكنولوجى، لأكسابه بعدا إنسانيا مستعارا. وقد فقدت تلك الزينة دلالاتها الاصلية لكى يعاد إستخدامها فى إثراء فسيفساء الحاضر الهائل الذى يتمدد متسعًا حاويًا داخله كل شىء من زمن الكهوف، حتى اللحظة الحاضرة دون اعتبار للتسلسل الزمنى، أو فروق المضمون للحظة تاريخية بعيدة، أو أختلافات الأساليب.

٢٦- نهر الفن من المنبع إلى المصب

أن كل ما يندرج تحت مسمى الفنون الجميلة من نحت ورسم وتصوير قد طاله التبدل عندما طرأ عليه مصطلح الفن التشكيلى، إلى أن صار يدرج كجزء مما يعرف اليوم بالفن البصرى، ذلك الفن الذى يوحى أمره ببلوغ غاية الاكتمال، ويشى كذلك بتلاشى ماهيه الفن المستقلة، لادراج وسائل التصوير الالكترونية داخل نطاقه، وبإمكانية وضع تعريف محدد له. لأن المزج بينه وبين أدوات التكنولوجيا الحديثة، وما لايعد من شتى الرؤى تحت دعوى ما يسمى بالتجريب، قد أفضى إلى تبخر معانى المسميات القديمة، وافتقاد الحدود لجدواها، فلم يعد فى ضم بعضا من العاب السيرك والملاهى والاسواق الشعبية إلى مجال الفن البصرى ما يبعث على السخرية أو التعجب، حيث إن المشاهد يكتفى بمتعة المشاهدة لتلك النشاطات وتأملها كمدركات بصرية وكتسلية ممتعة، وأحيانا يشارك فعليا فى الأداء دون أن تتسم تلك الألعاب بجدية ووقار فن المعابد والحكام فى حضارات الماضى.

مما يساعدنا على تبين رؤية شاملة لمسار هذا الفن الآن، ووضعه عبر تطوره إلى أن صار على ما هو عليه. علينا القيام بعقد مقارنة مورفولجية بين تطور الفن وتشكل الأنهار، برغم الاختلاف الجوهرى بينهما، إذ أن الأول منتج بشرى، بينما الثانى ينشأ من تفاعل القوى الطبيعية غير الواعية.

تتكون الأنهار فى بدايتها من التقاء ملايين القطرات من المطر أو الثلج الذائب، التى تتجمع معا على هيئة جداول وقنوات ومجارى مائية صغيرة، تظل تتلاقى لكن تصنع فى النهاية المجرى الرئيسى للنهر العظيم، فهناك حيث تتجمع كل المياه يتولد قدر هائل من طاقة الاندفاع الجبارة التى سرعان ما تنحت لنفسها دربا عميقا فى باطن الأرض، مُشكلة بذلك الهيئة الرئيسية لوادى النهر، وقد ينحرف هذا المجرى مترنحا، من آن لآخر نحو اليمين أو اليسار ولكن يظل محافظا على حدود مجراه الأساسى مؤكدا على تدفق قوة اندفاعه الفتية التى لم تخبو بعد، ولكن بعد تدفق للمياه قد يطول أو يقصر تبدأ طاقتها فى الخفوت بعدما تستنفذ جهدها فتثقل عليها أحمالها عقب مسارها البعيد الشاق لتبلغ بذلك مرحلتها الثالثة التى تعرف بدلتا النهر، حيث ينقسم المجرى منشقا إلى عدة أفرع، لأن اندفاع المياه لايعود قادرا على شق المزيد من العمق فى باطن الأرض، وجرف التربة فى طريقه. فيستبدل الطريق الوحيد لمجراه العظيم بمسارات عديدة أكثر يسرا، ويهدأ الاندفاع ويبدأ فى إفراغ ما فى جوفه من أحمال، وهكذا تتمادى عملية التفرع وتتضاعف متكاثرة إلى قنوات أصغر وأدق، وتظل المياه تتباطأ وتتسكع وقد وهنت قواها عن شق طرقها إلى العمق الرأسي الغائر، لتتحول إلى مزيد من الاتساع والتوسع الأفقى الضحل، غامرة مسطحات ممتدة شاسعة لتنتهي إلى التبخر البطئ أو الإمتزاج بمياه البحار، بعد أن تخلف ورائها كل ما جمعت عبر رحلتها المغامرة النائية.

لعلنا بعد تلك الرحلة الثلاثية الأبعاد لا نكون قد جانبنا الصواب في عقد المقارنة بين مسيرة النهر ومسار الفن عبر تاريخه المسجل، فيمكن مقارنة مرحلة المنابع بذلك التفاعل الأولى لفنانى العصر الحجرى على جدران الكهوف، ثم من تلاهم من فنانين في العصور البرونزية والحديدية، ونجاحهم في إكتشاف المبادئ الأولية، لمهارات الرسم والتلوين وإكتساب مهارة تلو الأخرى بتهذيب وصقل الادوات التنفيذية والتكنيكات الضرورية لذلك الفن.

ثم يتلو ذلك المرحلة الثانية، حين تلتقي جميع هذه الخبرات المتراكمة في الاتحاد داخل المجرى الكبير لنهر الحضارة الأوروبية، مع بدايات النهضة وما تلاها من أساليب ضمت إليها كل المكتسبات السابقة، وما أضافته هى من اكتشافات في اللون والضوء والمنظور، وإكتمال قدراتها على محاكاة الواقع المرئي. إلى جانب امتداد نفوذها وسيطرتها الجغرافية على أراضي العالم القديم والجديد مجتمعة.

وتأتى دلتا الفن متمثلة في مرحلة الفن الحديث وما بعد الحداثى، حيث تبلغ الدلتا أوج أتساعها ومنتهاها أيضا. وفي هذه المرحلة نرى تفرغات المذاهب الفنية المتعددة من تأثيرية وتكعيبية وتجريدية وسريالية....الخ. وكل منها يتولد من الآخر ويشق طريقا مخالفا ومناقضا للمذهب الآخر فيمضى مبتعدا بمكاسبه، ثم تستمر التفرعات في التضاعف مفضيه إلى مزيد من التجزئة والتشظى إلى ما لا نهاية ومنفصلة بذلك وإلى الأبد عن مفهوم مجرى موحد رئيسي للفن، وبدلا من إتحاد الفنانين لكي يشكلوا أسلوبا عصريا موحدا يدعي كل منهم منفردا القدرة على إبداع أسلوب مكتمل قائم بذاته منفردا بذلك عن غيره. وفى حقيقة الأمر لن يكون هذا أسلوبا أو طرازا، ولكن مجرد ذوق شخصى وفروق فردية دائمة التحول. هكذا يتبدل وإلى الأبد الميل إلى العمق التركمي ليتم استبداله بالاتساع المنتشر ذو الصلات المسطحه بكل المجالات التى لانهاية لتنوعها. وبدلا من التعمق فى فهم بنية كل فن على حده والإجتهاد فى بلورة مفهوم متحدد ذاتيا من داخله. يتزايد على العكس من ذلك، ميل معاصر بالغ الحماس، وهو التوق إلى وحدة الفنون. وكأنه تمدد لنفس الشوق السياسى القديم، الجرماني النزعه والأصل لتوحيد الدويلات الألمانية الذى تحقق على يد (أتو فون بسمارك)[٥٩] وقد اخذ يسرى داخل جميع مناحى الوجدان والفكر الجرماني. وكأن هذا المزج الظاهرى المخادع بين الشكل والصوت والضوء والحركة يمكنه أن يضفى على المنتج قدرا من التماسك والبهاء والفخامة المدعاة، لكى يعوضه عن البعض من هيبته المفقودة، ويكون بديلا يغنى عن التطور الجاد المستقل لكل من هذه المجالات منفرداً.

٢٧ـالدون ـ كيخوتية وحمى التجريب

لقد أصبح الاتساع المفرط لتوجهات الحركات الفنية الحديثة واضحا جليا، فيما طالعنا من معارض محلية ودولية من بينالياهات القاهرة وفينسيا والدكيومنتا. فتباين الأعمال المعاصرة على امتداد المسار، من الأعمال المركبة والحركية والكومبيوتر والفيديو، حتى فن البرفورمانس والفن الفقير وفن الأرض. وبوسعنا التصريح بأن كل ما يحدث يعتمد مبدأ البحث القائم على ما تطرحه أطراف الثالوث غير المقدس المكون من **(التجريب – التجديد – الإبداع)**.

ويطلق على ممارسو هذه الاتجاهات **(الطليعيون)**. وهم من يميلون إلى استعمال الوسائط ومزج أشكال الفنون المختلفة فى العمل الواحد، بغرض أحلال مميزات كل الفنون فى تجربة فنية واحدة. فتلقى الشعر والصوت والضوء والشكل والحركة تجتمع معا لتزيد من ثراء العمل. وهذا مما يتوافق مع فكر الشعوب الجرمانية، المنادى بوحدة الفنون. وداخل هذا الإطار أيضاً تنشط الدعوة لعدم الاكتفاء السلبى المنفعل، بمعالجة سطح لوحة الحامل ذات الإطار ذى البعدين، فعلى الفنان الأخذ بزمام المبادرة الإيجابية بالتعامل مع أسطح الفراغ الحقيقية والمساهمة فى تغيير شكل العالم الواقعى. وهناك أيضاً القناعة بأن ممارسة الفن يجب ألا تقتصر على طبقة بعينها، من صفوة المختصين والملهمين الأفذاذ والذواقة، وهو ما لم يعد متفقا مع ديمقراطية وحرية التعبير للجميع. وترجع بنا هذه الدعاوى جميعاً إلى أواخر القرن التاسع عشر ومنتصف العشرين. فقد أشار هيجل صراحة إلى اكتمال رسالة الفن فى عصره. ومن ثم حاجة الفن التشكيلى إلى مزيد من الاقتراب من الفكر المجرد، ممثلا فى غنائية الشعر الناقل للأفكار أكثر من حاجته للتركيز على تجسيد المحسوسات. ثم أكدت الأيديولوجية الماركسية على ضرورة التحول من التأمل السلبى للفكر الخالص إلى العمل على تغيير الواقع. وأخيرا أطلقت الديمقراطية الليبرالية الدعوة إلى حرية التعبير للجميع، على كافة الاصعدة والمستويات.

هذه التطلعات والدعاوى تبدو رائعة ومثيرة فى حد ذاتها، ولكن عقب نظرة فاحصة مدققة تبدو الأمور على غير ما هى عليه فى الظاهر.

عندما نعقد مقارنة بسيطة بين كل هذا الزخم من الأعمال الذي تفيض به معارض ما بعد الحداثة. وما تلقاه من حفاوة مفتعلة، وبين احتفال أصلى فى أى من معابد الحضارات البائدة. حيث سوف نلتقى هناك بتصميم معماري يعالج فراغ المعبد بأسلوب رمزى يعكس

بحيوية وجدية كاملة النظرة الكونية الشاملة لتلك الحضارة، والتى تمثل طبيعة وظروف الصقع والمناخ والسلالة، بل الحقبة الزمنية التى أوجدت تلك الاشكال والرموز، ثم تقدم لنا تركيبة محبوكة بمهارة فائقة من فنون الرقص والموسيقى والتشكيل، من رسم وتصوير ونحت مع الكلمة المسموعة والمقرؤة على الحوائط، وحتى الحواس الأدنى شأنا، من شم وتذوق، كانت حاضرة فى إطلاق البخور ونثر العطور، وتقديم الأضحيات والقرابين، إلى جانب المشاركة الصادقة والفعالة من كافة جموع شعوب تلك العصور الغابرة باقتناع مطلق فى مصداقية ووجوبية تلك الطقوس، وأثرها الفعال الجاد فى الاتصال بالقوى الكونية الضرورية لحياتهم.

بعد المقارنة بين حتمية وأصولية منتجات الماض وفانتزيا محاولات الحاضر، يبدو لنا وضع فنان ما بعد الحداثة فى عزلته البائسة و برغم الضجة الإعلامية المفتعلة، لا يفضل حاله كثيرا عن حال (دون كيخوته دى لا منشا)[٦٠] الذي عصفت الأوهام بعقله الملتاس، فظن فى طواحين الهواء أعداء يقاتلهم، وظن فى خادمة المطعم أميرة أحلامه النبيلة! واستكمالا للصورة الهزلية نرى الناقد يؤدي دور تابعه (سانشو بانثا)[٦١] الذي يحاول تارة رد سيده إلى أرض الواقع ويبصره بغفلته عن ادراك الحقائق وتارة تصيبه هو أيضا عدوى الحماسة فيجاريه فى خيالات فكره المتخبط فى مثالية جوفاء، ويثنى على فعاله غير المجدية فى مزايدة منافقة بترديد لا ينقطع لكلمات الثالوث السحرى **(تجريب – تجديد – إبداع)**، ويتبعها بتمجيد الأصالة والتفرد والتلقائية، وكأنه يتلو ببعض الطلاسم السحرية، أو يهتف قائلا افتح يا سمسم وعلى الفور يبدو كل شئ مبررا ومقبولا ومثيرا للصدمة والاندهاش وباعثا على الاعجاب المفرط فى حماسته، مثلما بدت كنوز المغارة لـ**(على بابا)**. ولكى تدرك إلى أى مدي بلغت اللاجدوى والغموض بل والضرر من هذه الكلمات التى صارت فارغة جوفاء. سوف نجد أن مقالا نشر سابقا على نفس هذه الصحيفة قد رددت فيه كلمة ابداع لأكثر من ٤٦ مرة خلال ٦٢ سطرا بينما يحلو لعميد سابق لإحدى كليات الفنون أن يقصر معنى الابداع فى أحد مؤلفاته على الانتاج الفني الذي يتلو الفن التأثيرى فقط. أما ما سبق ذلك بدءا من فن النهضة، وحتى التأثيرية لايزيد عن كونه ـ من وجهة نظره طبعا ـ مجرد محاكاة تسجيلية خرقاء، ومحاكاة ممسوخة للعالم الخارجي بلا أسلوب أو خيال أو تأمل وإبداع....!

إن صيغ ما بعد الحداثة هذه، التى إختلط فيها تطوير الفن مع الإنجازات العلمية قد أساءت فهم واستخدام نظريات العلم ومفهوم **(التجريب)**. فمنهج العلم المرتكز على التجريب،

يسعى من خلاله إلى التحقيق من صدق فرضيات نظرية مسبقة، بالحصول على النتائج المتوقعة وتكرار حدوثها مع تطابق نفس الظروف، أما الحصول على نتائج جانبية عارضة وغير مفيدة أو مقنعة، فإنها تستبعد لأنها ليست من صميم اهداف التجربة. ولكن هذا كل ما أخذه الفنان من التجريب، أى اللجوء إلى خامات ومثيرات متنوعة وربطها بعشوائية دون معايير أو أسس أو تخطيط لغايات مسبقة مستندا إلى الحظ وتلقائية الصدفة التى صارت ملاذه المحبب للحصول على نتائج مفاجئة، سعيا لتحقيق الهدف المنشود، ألا وهو **(التجديد)**، فالاتيان بالجديد أيا ما كانت قيمته، هي الحمى التى سرت بين فنانى ما بعد الحداثة. وفى ذلك أيضا محاكاة مشوهة للعلم التطبيقي، الذي نجح خلال المائة عام الماضية فى تخليق مواد جديدة تماما لا وجود أومثيل لها فى الطبيعة، مثل مركبات البوليسترات **(البلاستيكية)** والمبيدات الحشرية والسبائك المعدنية فائقة الخواص، وغيرها الكثير. وبالطبع، ولأن الفن لا ينشد المنفعة المباشرة أو الإستعمال العملى، فبوسع الفنان إقامة علاقات لا نهائية، لاجدوى منها بين مواد غريبة عن بعضها، ليظفر بمظاهر وأشكال جديدة لاحصر لها، قد لا تحمل أى دلالة أو قيمة حقيقية، ولكنها فقط تملك من الطرافة والقدرة على اثارة الدهشة المتعجبة، وإمكانية الإبهار السريع، بحكم كونها جديدة وغير مألوفة. وذلك ما يجعله يظن واهما امتلاكه لناصية المقولة الثالثة المكملة للمقولتين السابقتين. وهى مقولة **(الابداع)** التي تتحقق فى مجال العلم التجريبي فعلا بينما تظل لهوا عبثيا لا طائل من ورائه إلا نادرا فى مجال الفن

٢٨-الأستطيقا وتحول الأساليب

حان الوقت للاكتفاء بما تحتوى عليه المقالات السابقة من عرض للسلبيات التى شابت تطور الفن المعاصر وسوف أحاول الآن طرح بعض التصورات الإيجابية، خاصتا أن الحركة الفنية الحديثة تدعو منذ نشأتها إلى امتلاك لغة تشكيلية مستقلة، وتأسيس ما يمكن إعتباره أجرومية خاصة بالفن. لكي نستطيع تناول هذا الموضوع يجب العودة إلى الوراء قليلا، إلى ما وراء منتصف القرن الماضي عندما شارف الفن الحديث على بلوغ ذروة كلاسيكيته واكتمال نضجه التجريدى. وبدأت إرهاصات ما بعد الحداثة فى الاطلال علينا وقد أفضى هذا التحول إلى عدم استكمال المسيرة فى اتجاه واضح لتطوير اللغه التشكيلية ولعل تلك الحاجه التى تم تجاهلها فى خضم الفوضي الناشئة قد انبعثت الحاجه إليها مبكرا لدى واحدا من أهم مؤرخي ومنظرى الفن الحديث وهو (هربرت ريد)[٦٢] ففي مؤلفه **(فلسفة الفن الحديث)** دعا إلى تأصيل

علم الاستاطيقا بقوله "**إني أطمع إلى إخضاع جماليات هيجل يوما ما إلى إختبار تفصيلي، لكي تؤدي لنا في مملكة الفن شئ مشابه لما فعله ماركس فى مملكة الاقتصاد على أسس من الديالكتيك الهيجلى**". ولكن لم يتسن له تنفيذ ما طمح اليه. والحق أن الكثير من المفكرين والعلماء والفلاسفة قد تناولوا قضايا الفن، ولكن تم تفسيرها من داخل أنساقهم الفكرية دون النفاذ إلى عمق وتفاصيل القضايا الاستطيقية. فعقب خطوات هيجل الثلاثية الشهيرة التى فصل فيها تطور الفن إلى فن رمزى وكلاسيكي ورومانتيكي، سعى ماركس إلى ربط تطورات الفن بتحولات البنية الإقتصادية.. بينما رأي (شبنجلر)[٦] فى فن الغرب، تعبيراً عن حضارة تتوق إلى الالتحاق باللانهائي فى تمثيل الفراغ اللامحدود. وتتخذ الكاثوليكية من اللون البني رمزها المفضل، بينما إنتشر اللون الأخضر مع التوسع البروتستنتي. أما (ارنولد هاوزر)[٦٣] فقدم صورة دقيقة لترابط وتبدل الطرز الفنية، مع التحولات الاجتماعية والسياسية للأيديولوجيات المعاصرة. وأكد (فرويد)[٢٢] رائد التحليل النفسي الدور الذي يلعبه الفن في إقامة التوازن النفسي، بين الحضارة والغرائز البدائية. هذا إلى جانب أبحاث العلماء عن طبيعة الضوء واللون من أمثال (شيفرول)[٢٧]و(هلمهولتز)[٢٨] ومن قبلهم (جوته)[٦٤]، التى أدت أبحاثهم إلى دفع وتقنين الأسلوب التاثيري. حتى أن (ديفيد سوت)[٦٥] كتب قائلا، إن القواعد لا تعيق تلقائية الابتكار أو التنفيذ، وستكون إهانة للعلم وللفن معا الظن بأن التعلق بأحداهما يحتم التخلى عن الآخر. تعكس هذه التأملات والنظريات ملاحظة حصيفة بارعة ذات ثقل، وتحوى بلا شك ثراءا حقيقيا، يكشف عن الأثر المتبادل والترابط العضوى، بين مظاهر الحضارة البشرية. ورغم ذلك تظل هذه الجهود القيمة تحوم حول المشاكل الاستطيقية دون أن تنفذ إلى طبيعتها، أو تمسها مسا مباشرا، لأنها لا تراها من الداخل. لأن تلك النظريات لا تتيح لنا في الواقع إستكمال مفردات لغة التشكيل، أو امتلاك أجروميتها كاملة. لأن الفن يجب أن يفهم أيضا بمعزل عن كافة العلاقات الخارجية، باعتباره بنية مستقله تامة البنيان في ذاتها، ولعل أقرب مؤرخي الفن تحقيقا إلى ما قصدت اليه هو (هاينريش فولفلين)[٦٦] إذ قام هذا المؤرخ العميق الملاحظة بالكشف عن خمسة فروق جوهرية محددة، بين كل من أسلوبي النهضة الكلاسيكى، والباروك وذلك على أساس من بنيتهما التشكيلية والزخروفية كما أطلق عليها. وأيضا رغم أن هذه اللوحات تبدو مخلصة الولاء فى محاكاتها العالم المرئي، دون أن يتطرق فى حديثه إلى عوامل اجتماعية أو سياسية اقتصادية أو سواها. إنما يستدعى مظاهر وفروق المعالجة التشكيلية البحتة، وتتلخص ملاحظاته في النقاط التالية :

١ـ تميز الأسلوب الكلاسيكي ببناء أبعاد اللوحة من المقدمة إلى الخلفية، بواسطة تصميم سطح اللوحة، من شرائط أفقية مسطحة ومتوازية ومتراصة فى تصاعد، كل واحدة تلى الآخرى فى الارتفاع، حتى أعلى سطح اللوحة، ليمثل كل منها بعدا للخلف، مُشكلة بذلك إيحاءا افتراضيا بالعمق، كما تتالى فى المشهد المسرحى المسطحات المرسومة، من المقدمة إلى الخلفية. أما الباروك فيعمد إلى إبراز العمق عبر امتداد أوضاع الشخوص، على أقطار اللوحة المائلة ساحبا بذلك الأجسام والشخوص، إلى الخلف دون الاحتياج إلى تصور الأسطح المتتالية الموحية بالعمق.

٢ـ ركز الأسلوب الأول أيضا، على القيمة الخطية المحددة للأشكال بالخطوط الخارجية، المؤطرة للأشكال والأجسام، والتى تشكل أيضا أغلب التفاصيل الداخلية، بينما الثاني الباروكى يتميز بالتلوينية المستبعدة للتحديد الخطى، بإذابة الحدود والأطراف والخطوط فى مساحات الألون المتداخلة، والظلال المتدرجة. وهو ما يعرف بالأداء التصويرى.

٣. هناك أيضا الوضوح والتحديد الدقيق لجميع للتفاصيل الكلاسيكى. الذي يقابله على الناحية الآخرى، ميل ظاهر ومتعمد إلى الإبهام والغموض والراوغة، والتخفى وتجاهل التفاصيل.

٤ـ الشكل الكلاسيكى المغلق معماريا على ذاته، الصارم فى تركيبه البنائى. فى معارضة الشكل الباروكى المنفتح إلى خارج بنية اللوحة وكأنه لا يكتمل داخل الاطار بل له أمتداد خارجى .

٥ـ أخيرا هناك التكوين ذو الشخوص المتمفصلة، والعناصر المكتملة التى تملك إستقلالها الذاتى. وعلى جانب الآخر، يتم إلغاء استقلالية الشخوص والتضحية بالكيانات التفصيلية للعناصر، فى سبيل تحقيق الوحدة الكلية، التى تقدم العمل الفنى فى شموليته.

هذا النموذج من التحليل الشكلانى البحت للعمل الفنى الذي قدمه(فولفلين)[٦٦] وبغض النظرعن ربط هذه التحليلات بأحوال اقتصادية أو اجتماعية أو كشوف علمية....الخ. قد جعل منه رائدا للمنهج الشكلانى فى الفن الحديث. فبرغم من أن العناصر المحيطة بالنشاط الفنى قائمة ومؤثرة وتؤدي دورها كبيئة حاضنة وموجهة للذوق العام. إلا أن هذه التحليلات تؤكد بمفردها على أن للفن تاريخ تطوره المستقل، وحياته الخاصة، وأنه يمتلك قوانينه الباطنية التى لا

سبيل إلى إنكارها. باعتبارها حلولا تشكيلية تخصصية خالصة. وقد خلص (فولفلين)[٦٦] من تلك الفروق الخمس بين طرازى الكلاسيك والباروك إلى تحول في الرؤية الفنية من تمثيل الشكل المحسوس، والكتل الملموسة المدركة بحواس اللمس التى نتعرف بها على تفاصيل الأشياء، عندما نقترب منها ، ونراقبها بثبات وهدوء وتروى تأملى دقيق، إلى تحول الباروك نحو تمثيل الإنطباعات البصرية الخاطفة فى سرعتها، وإقتناص اللمحة العابرة اللحظية، التى تدركها العين المتحركة فقط، وهى تلاحظ وتتعرف على الأشياء من على بُعد. وبالطبع كان هذا التحول تحولا فى الوعى، نشأ عن الصلة القائمة بالعالم الخارجي، إذ يكشف هذا التحول عن تغير واضح فى عملية إدراك العالم الخارجي، من كونه شيئا ثابتا مستقلا قائم بذاته، إلى الانتباه إلى الدور الذاتي النشيط للوعي البشري والفاعلية الإنسانية فى تشكيل الصورة التى يعرض بها العالم نفسه على الوجود البشري، متمثلاً فى المجال الفنى. فبدلا من الإجتهاد فى عرض معرفتنا المحايدة بالطبيعة التى نتأماها فى سلبية، إلى الانتقال نحو وضع الاشتباك التفاعلى السريع معها، وعرض إنطباعتنا السريعة الشخصية عنها. وفى هذه الاطروحات التى قدمها فولفلين تأكيدا لما ذكرته فى البداية عن تعاظم جانب الوعى الذاتى أو الأنتباه إلى الدور التفاعلى للإنسان فى ادراك وتشكيل العالم من حوله، وفى تطور الفن الحديث بعامة.

٢٩- تعاقب الاساليب عند هاينريش فولفلين

يرجع الفضل لنجاح (هاينريش فولفلين) في اكتشاف الفروق الكبرى بين مرحلتى النهضة الكلاسيكية ومرحلة الباروك، وقيامه بعرض واضح لاختلاف الأسلوب الكلاسيكى الخطى (**التحديدى**)، عن الأسلوب الباروكي التلوينى (**اللاتحديدى**) فى تمييز كلا من الأسلوبين كاتجاهين شديدى الاختلاف فى الرؤية الفنية، رغم أن النظرة السطحية قد لا تعتبر كلا من الأسلوبين أكثر من مجرد محاكاة للطبيعة على أيدي فنانين تتباين أهواؤهم وقدراتهم الأدائية.

لقد أكد فولفلين أيضا على دورات من تعاقب هذين الاتجاهين واحدا إثر الآخر. فمن بعد تمادي الباروك فى الاتجاه التلوينى بتلك النعومة اللونية المغرقة فى طلاوتها التى وصلت إلى ما عرف **بالركوكو**. تحول الأمر إلى تنامى الشعورالمضاد بنشوء النيوكلاسيك ذو الاهتمامات الخطية الصارمة المحسوبة بدقة وبراعة، مع شدة التقشف فى إستخدامات اللون، ثم عاد الاتجاه التلوينى ليفرض حضوره ثانيا، مع رومانتيكية (دلاكروا)[٤] ثم يصل إلى ذروته في

إذابة ومحو الخطوط لدى التأثيريين، ثم لا تلبث ألخطية أن تعاود الظهور والتصدى لتلك الهشاشة الهيولية لعناصر الصورة مجددا فى جدية وصرامة التكعيبية، بخطوطها واسطحها الحادة القوية. ورغم أن أغلب النقاد يرجعون فضل ظهورها إلى توجيهات (سيزان)[١٥]عندما نبه إلى أهمية الأشكال الهندسية من مخروط وأسطوانة ومكعب. ولكن من الأرجح أن ننسب إلى نظرية فولفلين عن تعاقب الأطوار الخطية والتصويرية الأثر الأكبر فى حث الفنانين على التحول عن مبادىء التأثيرية ومناقضتها مما دعم إزدهار الاتجاه الخطي التكعيبي، خاصتا وأن أبحاثه عن الفروق بين النهضة والباروك قد نشرت عام١٨٨٨ وقد أوضح فولفلين أيضا أن توالى الأساليب الخطية التى تعقب الأساليب التلوينية تنشأ عن استعادة ميل أولى إلى الوضوح والتأكيد الصريح، مع تحديد التفاصيل بدقة لأجل إظهار فردية الأشياء، وكياناتها المستقلة، ثم يعقب ذلك تفضيل للغموض وعدم التحديد والتمويه مع دمج وتداخل كيانات الأشياء المفردة فى كل شمولى موحد.

هذه النظرية عن التعاقب بين صرامة التقيد بالتدقيق الكلاسيكى، وما يتلوه من حيوية الانطلاق الباروكى قد أشار فولفلين إلى امكانية تطبيقها على عصور أبكر، مثل الفن القوطى بمعنى وجود فن قوطى خطى مبكر، أعقبه فن قوطى تصويرى متأخر. ولعل تطبيق آخر لهذه النظرية قد يتواجد فى فن الرسم والنحت المصرى، عند المقارنة بين جدية ونمطية الدولة القديمة، ثم تحرر وواقعية المرحلة الاخناتونية وما تلاها من عرض لتماثيل فراعنة يبدو على ملامحهم علامات العمرالحقيقية، وهو ما كان مستبعدا فى الدولة القديمة ذات التصور المثالى الملتزم فى تمثيل الحاكم.

كانت لمساهمة فولفلين الثمينة جدواها فى تركيز الانتباه نحو التحليل المباشر لعناصر تصميم الصورة والكشف عن أهمية إستخراج القيم الفنية المكونة للعمل بالتعرف على لغته التشكيلية فى حد ذاتها. وذلك بمنأى عن تدخل كافة العوامل الخارجية، فهو لم يكلف نفسه مشقة طرح أى تفسير خارج التطور الفنى ذاته لتعليل أسباب الاختلاف بين عنصري الكلاسيك والباروك. ومن البديهي أن يفصل هذا المنهج بين عالمى الفن والحياة، مركزا على جانب التحليل الشكلى، لأن هذا كان هدفه الأساسى.

وقد أفضى منهجه هذا إلى أن أصبح بالإمكان انشاء نظرية **(تاريخ للفن بلا أسماء)** بمعنى ضرورة أمتلاك تحولات الأساليب والطرز أهمية تتجاوز فى أهميتها الباطنية، أهمية التاريخ الشخصى للفنانين أنفسهم أو مجرد المقارنات الثنائية بين أساليبهم واختلافاتهم الفردية.

أدى أنحصار اهتمام فولفلين بالطرز الفنية وحدها فقط دون ربطها بأى تحولات في المجالات الآخرى مبررا لما لحق به من نقد فيما بعد. فمنذ شيوع المنطق الجدلى وحتى ظهور المنهج التفكيكى، لم يعد ممكنا فهم أى شئ، اذا تم فصله عن صلاته بجميع الاشياء الآخرى، أى بالكل اللانهائى الذى تظهر من جوفه الاشياء ثم تختفى كأجزاء من هذا الكل الدائم التشكل من خلال أجزاءه .

لكن من ناحية آخرى، فإن نفس هذا المنطق الجدلى الذى كشف عن ضرورة ربط معرفتنا لماهية الأشياء من خلال إغترابها فى غيرها، أى فى مجمل علاقاتها التى تحدد ضرورة ارتباطها بالأشياء الآخرى. هذا المنطق نفسه كان قد أكد أيضا على فعل الارتداد أوالانعكاس إلى الداخل والانغلاق على الذات. فعملية العودة إلى الذات والتحديد الذاتي المستقل، إنما هو جزء ضرورى من عملية التطور الجدلي، التى لا تكتمل حقا إلا بتوفير هاتين المقولتين، مقولة (الخروج) ثم (العودة)، (التشتت) ثم (لملمة الشمل). ذلك هو أكتمال الفعل الجدلى، أى رؤية الذات بعين الآخر، ثم رؤية الذات في إنعكاسها على نفسها وقد ارتدت لذاتها.

يبدو أن الفن التشكيلي الذي بدأ بمسمى الفنون الجميلة **(كما يطلق على الكليات الخاصة بدراسته)** قد اغترب عن ذاته فى الفترة الماضية بما يكفى فى العديد من مجالات المعارف والعلوم الآخرى، حتى إن المرء ليتساءل. هل ما يزال للفن التشكيلي اليوم بقية من ماهيته التاريخية السابقة ؟. أم أن هناك شبه مؤامرة من كل من لم يمتلك يوما أسرار الخبرات التاريخية ومهارات ممارسيها؟. مما دفعهم إلى العمل على إذابته وإمتصاصه فى مجالات رؤى أخرى مغايرة تماما. حتى أن الأمر يصل بشخص مثل (جوزيف بويز)[٦٧] إلى دعوتنا للكف عن إستعمال أدوات وخامات الرسم التقليدية، حتى تتحقق لنا المعاصرة. فهل جميع قضايا لغة الشكل التقليدية قد تم حلها فعلا؟. وهل يعنى التطور العضوى والبناء المستقبلي الحق مجرد القفز إلى نقطة جديدة تماما، ومنفردة ومعزولة عن كل أثر للماضي؟ أم أن إنضاج اللحظة الحاضرة يلزمه أيضا احتواءها على كل خبرات الماضي مجتمعه مع إعادة قراءتها من منظور

الحاضر. بمعنى آخر هل التطور والتقدم هو إضافة تراكمية إلى معرفة الماضى أم هى قفزة حرة فى الفراغ منقطعة الصلة بكل ما عداها؟.

٣٠ـ عناصر بناء لغة التشكيل

برغم أن (فولفلين)[٦٦] يبدو وكأنه قد غض الطرف عن الأثر الفعال للعوامل الخارجية فى تشكيل الأساليب الفنية، إلا أن تفسيره للفروق بين الكلاسيك (النهضة) والباروك يستدعى التسليم باختلاف الخلفية المعرفية بين الأسلوبين. فالأسلوب الكلاسيكي يماثل أسلوب المنهج العلمى، المهتم بدراسة وتسجيل الحقائق الموضوعية اليقينية الثابتة المستقرة فى صميم الأشياء ذاتها، والتى لا تقبل الشك، أو التبدل، بل يمكن إعتبار الأعمال الفنية لفنانى النهضة العليا مجرد أحد الروافد الجانبية لأبحاثهم العلمية. ويتضح لنا هذا فى الجهود المضنية التى بذلها كل من (ديرور)[٦٨] و(ليوناردو)[٦٩]، فى إيجاد قوانين حسابة لنسب الوجه والجسد الإنساني، *لوحة رقم١١* . وما تركاه من أبحاث وملاحظات فى مجالات التشريح والهندسة وتطبيق نسب الجسد على الأبنية المعمارية. مع ولع بالتجسيم وتحقيق القيم اللمسية لمختلف المواد، والدعوة الحارة الملحة من ليوناردو للفنانين لدراسة وتأمل كل تفصيلات الوجود، من أمواج وسحب وأعشاب وتدفق المياه، إلى ألحشرات والطيور والصخور. فى المقابل نجد المعرفة الباروكية لا تكتفى بجعل تقصى تلك الحقائق الثابتة شغلها الشاغل أومرجعها الوحيد، ولكن هي فى الأساس معرفة بصرية ينصب جل اهتمامها على كيفية رؤيتنا للأشياء، وليس لطبيعة الأشياء فى ذاتها، وعلى الاكتفاء بما تزودنا به اللمحة السريعة من انطباعات بصرية، عن الألوان وتألق الأضواء على الأجسام، فهى معرفة بخواص الضوء واللون فى انزلاقهما على الأشياء، ففعل الرؤية هنا لا يستخدم بغرض التعرف التأملى على الأشياء، ولكن تستخدم الأشياء لاظهار طريقة رؤية العين فى التعرف على العالم وهو فى حالة الصيرورة لاتستقر. هذا يعنى المزيد من التركيز على الجانب الذاتى من فعل الابصار. ولقد بلغت نتائج هذا الأسلوب ذروتها فى الأسلوب التأثيرى.

هذه المعرفة التى يحصلها المراقب الفرد ويسجلها من موقع حضوره، أو تواجده فى مكان وزمان خاصين، على وجه التحديد، هي معرفة أكثر ذاتية تستبدل المعرفة الموضوعية اليقينية المستقرة الثابته، بمعرفة ذاتية فردية نسبية متغيرة تتجاهل التجسيم والقيم اللمسية للاشياء،

من أجل الامساك بالصيرورة الضوئية وامكانيتها المتبدلة، ولقد بلغ هذا المسعى إكتماله فى المنهج التأثيرى، كما أسلفت، فى محاولة اِمساكه باللحظات الضوئية العابرة. وإن كان بوسعنا اِدراج أعمال ذات مظهر تجريدى مثل لوحات (جاكسون بولوك)[٧٠] *لوحة رقم١٨* داخل نفس المنهج لاعتمادها على الأداء الحركى الاِنفعالى.

إذا مضينا قدما على نفس منهج فولفلين وحاولنا اِتخاذ موقف مشابه لما قام به من تأمل لطرق معالجته اللوحات باعتبارها طرقا من المعرفة الانسانية، لعلنا نتمكن أيضا من المساهمة فى تحقيق أمنية (هربرت ريد)[٦٢] كما أراد بتأصيل الاستطيقا مستعينا بالمنهج الهيجلى.

سوف نجد أن جميع العناصر الأساسية للعمل الفنى والتى أُطْلق عليها لغة التشكيل قد قتلت بحثا فى العديد من الدراسات والأبحاث طوال القرن الماضي، حتى يبدو الأمر وكأنه من غير الممكن إضافة المزيد اليها، فلقد اِستنفذت كل المعاني التى يقدمها الخط المنحنى والمستقيم وتأثير الزوايا الحادة والمنفرجة، وصدعت رؤوسنا بالحديث عن الالوان الساخن منها والبارد وتكاملها وتتامها ورمزيتها وأثرها النفسي، وعن المساحات وأشكالها وتناميها والاضواء والظلال...الخ. وأيضا ما يُنظم تلك العناصر من مقولات مثل، الاتزان والتناغم والانسجام والوحدة فى التنوع، مع الإيقاع والغنائية.

تلك هى لغة التشكيل التى لاكتها الألسنة وتداولتها أقلام العديد من المنظرين. لكن القضية الأكثر جوهرية تتمثل فى معالجة تلك العناصر والمقولات. فحتى الآن يتم أخذ كل منها منفردا ويتم تأمله ومعالجته على حدة ثم ينحي جانبا ليتم تناول العنصر التالى دون وجود أى رابطة أو تبرير لكيفية هذا الانتقال بين العناصر والمقولات، أو رؤية لأى ضرورة تجمعها أوتحكمها فى إطار واحد، أى داخل نسق كلى شامل، يعبر عن صلاتها ببعضها بإعتبارها عناصر كيان واحد، هو الشكل الفنى، أيضا لا يكشف هذا الوضع عن أى تقييم ممكن للفروق بين مختلف الحالات التى تتخذها تلك العناصر والمقولات. فعلى سبيل المثال، الخط فى استقامته وانحنائه وأقواسه ودوائره وتقاطعاته وثقله وغلظته، أو خفته وتأوده حتى التلاشي، يطرح علينا تساؤلا عن أى مدى من هذه الأوضاع هى الأجدر بمنحها القيمة الأكبر؟ وهل هناك

أصلا قيمة هيرارشية متصاعدة. أم أن القيمة تكمن في تداخل الحالات جميعا، وكيفية استنباطها من بعضها، بعيدا عن مجرد التقيد بمحاكاة موضوع واقعي؟

ومن المثير للسخرية حقا، أنه بقدر التقصير والتهوين عن تحرى روابط الوحدة والانفصال المعقدة بين تلك العناصر، يتزايد الحماس للدعوة إلى وحدة الفنون كبديل زائف متعجل، ولكنه الأسهل والأسرع فى التأثير على المتلقى، وذلك بالاستحواز على أكبر عدد من حواسه دفعة واحدة.

فإذا رغبنا حقا فى بناء نسق متماسك للغة الفن. فلا يكفى لذلك الإعتماد على الحدس، أو حساسية الفنان الذاتية وقدراته الإبداعية فقط. ولكن يجب إلقاء المزيد من الضوء على الطبيعة الفكرية لمقولات النشاط الفنى. دون أن يعني ذلك مجرد تطبيق تعسفي لمذهب فلسفي يفرض فرضا على المقولات الفنية. ولكن يجب أن نستخرج مقوماتها من من داخل بنيتها الذاتية.

٣١ـ أثر ملكات التحليل التركيب

تنشأ الرغبة فى بناء نسق متماسك للغة الفن من كون الفن لغة تواصل بين المبدع والمتلقي، مما يوجب إعتبارها معرفة إنسانية ذات بنية صلبة تصلح لعرضها فى مقولات عقلية مفهومة. ولكن كثيرا ما حالت دون هذه الرغبة دعوى التحرر من ربقة قيود القواعد الأكاديمية، ثم إنكار إمكانية ايجاد أى قواعد للفن لأن القوانين ثابتة وجامدة. بينما الحياة وغاياتها ومعها الإبداع دائمى التحول والتبدل. والأدهى من ذلك الفصل الحاد بين الفن والمعرفة النظرية باعتبار الفن لغة المشاعر والعواطف التلقائية المتحررة فقط والتى لاتقبل الأسر داخل أى منطق عقلى محدد الأطر. إلا أن هذه التفرقة بين العقل والعاطفة قد تم تجاوزها بالفعل على المستوى الفلسفى الحديث، على اعتبار أن الإحساس والشعور العاطفى هو عقل مضمر فى الإحساس، ولكن لم يتثنى له بعد التعرف على حقيقة ذاته كمقولات ذهنية. ولكن برغم عدم تقبل هذه الحقيقه بين الأوساط الفنية الغارقة فى نتائج الرومانتيكية وتوابعها، فعلى كل الأحوال تظل للفن فى كل مرحلة زمنية حزمة من القواعد الثابتة ملائمة لزمنه الخاص، ثم يتم تجاوزها فيما بعد، فالثبات والحركة متلازمين ونسبيين ولا معنى لأحدهما دون الآخر. وحتى عندما يبدو العصر بلا قاعدة أو أسلوب موحد. فعندئذ سوف تكون تلك سمة هذا العصر، وقانونه الخاص، الذي

يلتزم به الفنان الفرد، فيتجنب ما وسعه ذلك الانتماء إلى أى أسلوب متداول أو إلصاق نفسه بمنهج واحد طوال حياته.

فإذا أسفرت قرائتنا لتاريخ الفن عن تبدل مستمر لأساليب وقواعد الفن مع تبدل العصور، رغم ثباتها المرحلى، فمن حقنا كذلك تعقل مفاهيم ومقولات العصور وما أنجزته من نتائج، يمكن إدراكها مباشرة من قراءة خصائصها المحددة.

اذا بدأنا بملاحظة المظاهر العامة لتفاوت الأداء التصويرى التى تبدو واضحة وجديرة بالتنويه عنها، فإننا سوف نكتشف توجهين عظيمى التباين تحققا على مستوى الحضارات والعصور المختلفة، كما نلقاهما كذلك على المستوى الفردى للفنانين، وأيضا بين الأطفال والبالغين، وكذلك بين الهواة المبتدئين والمحترفين.

الاتجاه الأول هو الميل إلى مجموعة من الخصائص المتميزة والتى تشمل على الرغبة في الوضوح التام والدقة البالغة، والفصل والعزل والتجزئة لمختلف تفاصيل الموضوعات وتأكيد التخوم والحدود الفاصلة بين مختلف وحدات العناصر المجتمعة داخل العمل، وسواء كانت تلك الحدود خطوطا سوداء قوية تحيط بالشخوص لتؤكد استقلاليتها أو الوانا نقية متنافرة وكثيفة الدرجات، حتى تتميز ماهية كل مشخص وعنصر أو جزء على حدة. وإذا تمت الاستعانة بالضوء والظل، فإن أهميته تنحصر فى قدرته على تجسيم كل شئ، وكل وجزء وتبيان تفاصيله النحتية إلى أقصى درجات الوضوح. أما توزيع الأشخاص والأشياء داخل التصميم فتراعي فيه أكثر الأوضاع ملاءمة لعرض أكبر قدر من التفاصيل. كما تطالعنا نماذج من أعمال (بوتتشيللى)[٧١] (ديرور)[٦٨] (فرنان لجيه)[٨٤] *لوحات رقم١٩،٢٠* .

أما الاتجاه الآخر فهو على النقيض من كل هذا لأنه يتوخى الدمج والتواصل، فيعمد إلى الغموض والتمويه والإيهام برفع الحدود الفاصلة بين الأشياء وإذابة الفواصل بقدر ما يستطيع، وخلط الأشياء ببعضها طلبا للوحدة والنظرة الكلية الشاملة التى تتجاوز التفاصيل ولا تعبأ بالعناصر المفردة فى استقلاليتها. لأن المعركة التى يناضل من أجلها العقل هى تحطيم الجمود والصلابة التى يرد **(الفهم التفصيلى)** اليها كل شئ. فيسعى **(العقل الشمولى)**، لمحو العزلة بين الشخوص، فنجد التداخل بين الحدود مع تلاشي الخطوط المؤطرة، وأستبدالها بالتداخل اللونى بانتقال اللون الواحد عبر الأجسام المختلفة. أما مساحات الظل والنور، فلا تعبأ

بالحدود الفاصلة بين الشخوص، بل تشكل من نفسها إمتدادات متسعة مستقلة، تحوى بداخلها تجمعات الشخوص وعناصر اللوحة. ويتم أيضا هجر الالوان ذات الماهيات المستقلة، لتحل محلها درجات متعددة للون واحد رئيسى أو ما يعرف بالمونوكروم، هذا مانلقاه عند (كرفاجيو[٥٢] رمبراندت[٥٣] مونيه[٧٢]). هذا التباين بين الاتجاهين، بين الإهتمام المفرط بالتفاصيل والدقة فى معالجة الجزئيات وفواصلها والتى يقابلها على الطرف الآخر التضحية بها وتجاهلها فى سبيل تحقيق وحدة الانطباع الشامل. إنما يعكسان أوضاعا أساسية، من التناقض فى صميم الوعي البشرى ذاته.

فإذا سعينا إلى معرفة علة هذا الاختلاف قد نجد تفسيرا نفسيا قريبا عند (كارل يونج)[٧٣]، فوفقا لنظريته فى الانماط **(النفس– جسمية)** ينقسم البشر إلى نمطين، الانبساطى والانطوائي.

الأول، الانبساطي المزاج يهتم بالتواصل الحسى التفاعلى مع العالم الخارجى، فينجذب إلى دقائق وتفاصيل الأشياء والوانها الزاهيه الواقعية ووضوح أجزائها. أما صاحب الشخصية الإنطوائية المغلقة، فيرجح لديه التأمل الباطنى، فيشيح ببصره عن تفاصيل العالم الخارجى. فيمنطق ويقنن الأشياء لكى يطوع المدركات الخارجية لوجدانه الباطنى وتهويمه فى أفاق خياله الممتلئ بالغموض والألوان المعبرة عن الحس الداخلى.

هذا الأختلاف بين الميل إلى التدقيق والمثابرة على تسجيل التفاصيل، فى مقابل الميل إلى النظرة الكلية الشاملة، موجود أيضا في التباين بين طبيعة المرأة والرجل، فالبنية الفسيولوجية للمرأة المرتبطة بالرعاية الحسية للأطفال تتطلب التوقف عند التفاصيل، وهى مختلفة عن طبيعة الرجل الديناميكية، الناشطة عند التعامل مع العالم الخارجي العدائى، بأستراتيجية تتجاوز التفاصيل وصولا للحلول الشاملة.

رغما عن حصافة مثل هذه التفسيرات فى ترجيح منهج فنى عن الآخر، إلا أنها لا تصلح بالطبع لإرجاع مراحل كاملة من تاريخ التطور الفنى إلى سيادة أسلوب الشخصيات الانطوائية أو الانبساطية فقط، أو سيطرة ذوق نسائي أنثوي أو ذكورى على مراحل حضارية بأسرها!. بل ينبغى المضي إلى الكشف عن دوافع فكرية أبعد من ذلك. ولعله من المفيد لنا الاطلاع على وجهات النظر الفلسفية. فنستعين بالمنهج الهيجلي دون أن يعنى هذا فرضا

تعسفيا لفلسفة هيجل الجمالية فى هذا المضمار، فمع استخدامنا للتفرقة التى وضعها هيجل بين قوى الوعى المختلفة، وأقصد هنا التفرقة بين قوة الفهم وقوة العقل، كما عرّفها في المنطق الجدلى. حيث ينتهج الوعى في حالة الفهم منهج التحليل، فيتم فصل وعزل وتحديد صفات كل الأشياء، حتى تظهر في استقلاليتها المطلقة ونقاءها الخالص، فى كينونتها الايجابية الذاتية الخاصة، وتميزها الواضح عن كل ما عداها، والذي تستبعد معه كل علاقة بالآخر، فتظهر عندئذ الماهية الاساسية الثابتة المستقرة لكل شئ على حدة .

أما ما أطلق عليه العقل، فيأخذ منحى التركيب والاتصال والاتحاد، فيسعى إلى التوحيد والكشف عن الصلات والروابط الديناميكية التفاعلية الخفية التى تجمع بين الأشياء في وحدة كلية شاملة.

هذه القوى العقلية المتباينة الاتجاهات هي حقا ما يمكن أن توسم به مراحل حضارية بأكملها، شعوباً وأفراداً، وتطرح علينا تفسيرا مقبولا لتفاوت وتنوع الأساليب الفنية . .

٣٢- من التفرقة والتقسيم إلى الجمع والتوحيد

عندما قام هيجل بالتمييز بين الفهم والعقل، كمرحلتين مختلفتين من قوى الوعي، فإن هذه التفرقة قد بدت ذات فائدة أيضا فى تفسير تباين أساليب فن التصوير، مثلما تبدت أيضا فى غيره من الأنشطة الإنسانية. بل يمكننا القول بلا مبالغة أن حضارات بأكملها أو مراحل منها، يمكن إعادة قراءتها وتبين مساراتها بناء على هذا التمييز فى غلبة إحدى هاتين القوتين، فبعضها كانت خاضعة لقوى الفهم وأخرى لقوى العقل. فى عموم توجهاتها أو مراحل كاملة من تطورها.

بكلمات أخرى كان بعضها يميل إلى التحليل أى الشرح والتحديد والايضاح والفصل والعزل. والأخرى إلى التركيب أى إلى الدمج والتوحيد والتواصل، وهذا التباين لا نلقاه فى مجال الفن فحسب بل يبدو الأمر أكثر وضوحا فى أديان العالم القديم، حيث كان تعدد الألهة شيئا مقبولا، بل من البديهيات المستقرة، فبعد كل تقدم يحرزه الفهم فى تمييز إحدى قوى الطبيعة أو النفس على حده وعزلها عن غيرها، كان يتبعه تكريس تصور إله معين يختص بهذه القوة بمفرده كحاكم لمملكته المستقلة، فهناك آلهة للحرب وأخرى الحب وثالثة للصيد والقنص ورابعة تختص

بالبحر وخامسة بالرياح.....الخ. ثم عندما وصلت تلك الحضارات إلى أقصى مدى لها من التعقيد أصبح عدد آلهتها مربكا ولا يحتمل بالنسبة للبسطاء من الرحل المهمشين والغرباء المتجولين عند مقارنتهم بمثقفى المدن، بما يفرضه كل معبود من طقوس وصلوات معقدة ومستقلة وشعائر مغايرة عن الآخر .

مع توحد العالم القديم تحت نفوذ الإمبراطورية الرومانية تشكل عالم جديد تتحكم فيه قوى العقل الموحدة. فكما أن هناك سيدا واحدا على الأرض **(الإمبراطور)**، ولغة رسمية واحدة **(اللاتينية)**، كذلك أصبح من المناسب قبول فكرة **وجود الإله السماوى الواحد للعالم الإنسانى الواحد**. فبدأت الديانات المعروفة بالأديان السماوية تجد قبولا بين قطاعات كبيرة من الشعوب المحتلة من قِبل روما، والتى أتخذت من التمرد الدينى ملاذا للتعبير عن مقاومة سلطة الإمبراطور المركزية وسيادته على واقعهم بسلطة الإله العالمى الذى يعلو على هذا الواقع. وهكذا بدأ الانتشار التدريجي لديانات التوحيد عبر العالم القديم، وبعد صراع مرير ضد الآلهة المتعددة المجسمة فى أشكال صنمية محسوسة لصالح ألاله الواحد الكلى القدرة المنزه عن الحسية.

لكن هذا الترجيح الغالب لإحدى قوى الادراك لا ينفى وجود كلا من أسلوبى الادراك فى نفس الفترة الزمنية، رغم الاعتراف بتسيد أحدهما على الآخر لفترات قد تطول أو تقصر.

بعودتنا إلى مجال الفن سوف نجد أن أغلبية الفنانين تبدأ محاولتهم الأولى بالعمل على الاتقان، ودقة الملاحظة، فيجدون فى ابراز التفاصيل والكشف عن الاختلافات، وتأكيد الفروق، وجعل الوضوح التام هدفهم المطلق، فيجتهدوا فى تحقيق المحاكاة الأمينة الصادقة جاعلين منها مثلهم الأعلى. ولكن بعد فترة من تراكم الخبرات المحسوسة والمباشرة تراكما لا نهاية له، عندها لايعود بالامكان الاستمرار على هذا المنوال، من ثم ينشأ ميل للكف عن الجري اللاهث وراء هذه الظواهر المتبدلة دوما، والتى تجعل الذات فى حالة دائمة من التحصيل التراكمى والتقبل السلبي، لكي تستبدل تلك السلبية بإرداة ذاتية موجبة، تؤكد على فاعلية الذات ودورها فى الاختيار وإعادة تشكيل العالم بدلا من تقبله على علاته. هكذا تنشأ الحاجة إلى السيطرة على هذا الخضم الهائل من الفروق والاختلاف، بين جزئيات وتنوعات الواقع الحسية التى تطرح تحديها للوعي فى كل لحظة. فتنبعث ضرورة للتحكم العقلي الموحد.

هذه أولى مراحل التوحيد، لذا هى ما تزال تمارس رغما عنها نفس طريقة الفهم المدققة المفصلة، لأن التوحيد العقلى غير مكتمل بعد. فهو توحيد ذو طبيعة جزئية، لايزال مشوبا بطابع التجزئة، فيقع الاختيار على حقيقة مفردة أو أكثر، بمعنى أن قوة التوحيد العقلى تقوم بعزل عدد محدد من الحقائق وتضخيمها بمفردها، ورفعها إلى مستوى القيمة المطلقة، مع تجاهل وتعامى تام عن باقي الحقائق والوقائع. فهو توحيد يتميز باختيار بالغ التطرف فى ذاتيته وتعسفه، لقيامه بفرض حقائقه الخاصة المختارة على مجمل الواقع.

من مثل هذا الموقف الابتدائي فى طلب التوحيد يظهر إلى الوجود كل المذاهب المتسمة بالنمطية المتطرفة، مثل المانيرزم فى إيطاليا القرن السادس عشر والتكعيبية والتجريدية فى الفن المعاصر، حيث يتم انتقاء صيغ محددة جدا من القيم اللونية والخطية مثل الاقتصار على استخدام لون واحد أو الخطوط المستقيمة فقط. ليتم فرضها بتعسف على كل موضوعات العالم وسجن جميع تفاصيل الأشياء داخلها فقط. إنها مرحلة القانون الصارم المتعنت التى تطبق فيها شروط خاصة محددة على كافة الأشياء والتعامى عن كل الفروق والاختلافات عن عمد. ذلك لأنها ببساطة مرحلة الذاتية المتضخمة التى ترى فى اختياراتها المحدودة فقط ما يجب أن يسود كافة الأشياء والتى تظن أنها قد حازت كلمة السر التى تفسروتفتح جميع المغاليق.

إنه الوعى الذاتى بأجلى مظاهره فى استبداده الأعمى كما تتجلى ملامحه أيضا فى حالات الغرام الاعمى المشبوب، والاستبداد المطلق بالرأى، واليقين المرضى بامتلاك الحقيقة فى ذهان البارنويا، وكافة أشكال الهوس الدينى ونوبات الحواز القهرى. ولأنه بداية التوحيد الأولية المتصبغة بالذاتية المتطرفة فإنه يستبعد الكثرة الواقعية المهوشة بنمطية جافة جامدة. ثم عبر التدرج الطويل يتم فى مراحل تالية التوصل إلى وحدة كلية غنية تستطيع احتواء الواقع فى شمولة العيني.

٣٣- الفهم يكرس منهج الفصل والعزل

لكي نتمكن من إدراك أحد مرامى الفن العزيزة المنال ألا وهي تحقيق توازن منسجم بين العالم الخارجي والوجود الباطنى، يجب أن نعاود مناقشة الاختلاف بين عمليات الفهم التقسيمية والجهد العقلي التوحيدى. فما من شك فى أن أحدا لا ينكر أهمية قوة الفهم التى تشكل جهدا أساسيا وضروريا لأغلب فعاليات الانجاز البشري، فمقدرة الفهم على التمييز والفصل بين الاختلافات وتحديد الفروق بين مظاهر الوجود الغامضة المتشابكة، تمثل جوهر القدرة المعرفية للمنهج العلمى، مع ما يلزم البحث والاكتشاف من تصنيف وتبويب، وبفضل الجهد التراكمى للفهم، انفصلت مئات العلوم عن الفلسفة، ثم تفرعت إلى تخصصات دقيقة داخل العلم الواحد ومازلنا نشهد نشأة المزيد من التخصصات كنتاج طبيعي لهذا النشاط. أما عن أثر منهج الفهم فى تشكيل أساليب الأعمال الفنية فيظهر فى إتصاف تلك الأساليب بالتركيز على إظهار مميزات كل جزئية، وإيضاح كل تفصيلة على حده وكل ملمح بمفرده بقدر المستطاع والاجتهاد فى جعل كل مشخص داخل العمل ينعم بالاستقلال الكامل، فكل عنصر يجب أن يتمتع بصفاء ماهيته اللونية ودرجاته من حيث النقاء والكثافة التى تفصله بجدارة عن كل ما يجاوره من الوان الموضوعات الآخرى، وأيضا يجب أن ينفرد كل عنصر بسماته الخطية واللمسية وهيئة أسطحه من تكتل وصلابة أو ليونة وطراوة. ففي هذا المنهج كل شئ هو كيان منفصل مكتفى بذاته ويشكل مادة غريبة بالنسبة لكل شئ آخر، لذلك لا يجمع عناصر الصورة إلا الإطار الخارجي أو المساحه المتاحة للعمل نفسه. فعلاقات العناصر هى علاقات تجاور خارجي عرضي، فهو مجرد تراكم وتراص عفوى، ودفع متبادل بين شتي العناصر، وترسيم دقيق للحدود والفواصل يصل إلى درجة تأطير الشخوص والأجزاء بخطوط سوداء فكل عنصر هو ما هو عليه فى ذاته فقط ولا يأبه بما يجاوره إلا فى عملية التنظيم الخارجي فقط.

هذا الأسلوب من التنظيم الذي يحققه الفهم تجتمع فيه الأشياء دون أن تؤثر فى بعضها تأثيراً داخلياً وباطنياً أو تتفاعل مع بعضها البعض، فالفهم يكتفى بالتنسيق الخارجى بين كيانات تستقلة بنفسها تماما.

وهذا ما يطلق عليه العلاقة الآليه تميزا لها عن العلاقة الكيميائية والعضوية، تلك العلاقه الآلية هي الحال التى تتراكم فيه الأشياء المختلفة فى مكان واحد ولا يجمعها إلا الفراغ

الذي يحتويها داخل الحيز المكانى، وكل منها يلامس الآخر من خارجه فقط ولايحكم توازن تدافعها إلا قوانين التدافع والضغط المتبادل للقوى الميكانيكية من ثقل وصلابة وحجم .

أما إذا تساءلنا عن الوحدة الأولية البسيطة التى سوف تبرر تواجد عناصر اللوحة وترابطها معا؟ فإننا سوف نعثر عليها فيما تقدمه لنا العناصر التشكيلية لتلك اللوحات من مضمون أدبي أو معنى محكى، سواء كان هذا المضمون أسطوريا أو دينيا أو ايديولوجيا، هذا هو الأساس الذي يجمع عناصر الشكل المستقلة فى رابطة واحدة وتبرر حشدها معا، فالمعنى الأدبي، أى المضمون فى هذه الحال هو العنصر الأهم والأوحد الموحد والمبرر لمظهر الشكل الفني، والجامع لشتى خيوطه المتفرقة نحو غاية واحدة.

هنا يمكننا أن نلاحظ طبيعة الفهم وهى تعمل عملها أيضا في فصل وتأكيد الثنائية، فمظاهر الشكل من لون وخط معزولة عن بعضها البعض وهى أيضا مستقلة عن المضمون، وقيمة الشكل ومظهره لا يتعدي كونه مجرد وسيلة لغاية أبعد هي القيمة الأدبية، لذا يبقى الرابط بينهما خارجيا. ولهذا تمتلئ مثل تلك الأعمال بعناصر الشكل الرمزية حيث يحمل الرمز دائما مضمونا يتجاوز بمراحل مظهره المرئي البسيط وطريقة إخراجه التى ربما تكون ركيكة تافة ومع ذلك يظل الشكل قادرا على توصيل المعنى المراد بنفس الكفاءة، ويتبدي لنا أسلوب هذا المنهج بأوضح حالاته عندما نطالع فنون حضارات الشرق القديمة من فنون يابانية وصينية، هندية وفارسية وأيضا فى الفنون الأوروبية السابقة على عصر النهضة، ثم يعاود هذا الاتجاه الظهور ثانيا بين مذاهب الفن الحديث، التى أصبحت شغوفة باستلهام فنون الشرق القديم والفنون البدائية وفن الطفل وهي جميعا من الفنون التى تتسم بتغليب هذا المنهج التحليلي للفهم. كما نجده عند (جورج رؤوه)[٧٤] *لوحة رقم٢١* و(بابلو بيكاسو)[٣٢]، *لوحة رقم٢٢* (ماكس بيكمان)[٧٥]، (بول جوجان)[٧٦]، *لوحة رقم٢٣* و(فان جوخ)[٧٧].

٣٤- مسعى العقل لمحو الفروق

عندما ينتقل الوعى الإنساني من أسلوب الفهم الذي يعمد إلى التجزئة والتحليل المعرفي، إلى أسلوب العقل التركيبى الذي ينشد توحيد المعارف المتناقضة التى أوجدها الفهم، لكى يدمجها فى صلات أكثر غنى وتفاعلا. فإن أولى خطواته سوف تتسم بالطبيعة الحادة للإرادة الفردية، التى تقود وتوجه فعل التوحيد فى بداياته دائما، إذ تحل الإرادة الذاتية الفاعلة،

كرغبة انفعالية واندفاع عاطفى حار محل التعرف الموضوعى البارد المتعاد الذى يتوخى الحيادية فى تقبله لوجود المتناقضات. فالعقل الهادف إلى الاستحواز على كل الحقيقة في قبضته، يعمد إلى التخلص من كافة المتناقضات التى أوجدها الفهم ليمسك بالحقيقة دفعة واحدة وبحركة شمولية واحدة، وهى حركة الفاعلية الحرة للفرد الذي يضع إرادته الذاتية المستبدة مقابل خصائص العالم الطاغية، التى لا نهاية لها، ولأن الإرادة الفردية تتسم دائما بمحدودية بالغة وقصور أصيل أمام اتساع تجربة العالم اللامحدود، فإنها تندفع إلى نفي التعدد ومحو الكثرة، للتغلب عليها مهما تكلف الأمر. ويتحقق لها هذا بضغط التنوع تحت عنف نسق مجرد، فى قانون واحد يبتلع جميع الاشياء، فى صيغة موحدة تهمل وتتغاضي عن جميع الفروق. هذا هو قدر خطوة الاولية للعقل.

لا يتحقق هذا فى مجال الفنون فقط، ولكن فى كل الجوانب المعرفية من فلسفية ودينية وعلمية عبر التاريخ، فلقد أرجع الفيلسوف الإغريقي (طاليس)[٩٨] تنوع عناصر الكون إلى الماء وحده، وحديثا لدينا (سيجموند فرويد) الذى أرجع جميع أفعال البشر إلى طاقة اليبدو الجنسية، ونلاحظ كذلك فى ديانة التوحيد العبرية تعسفا غير مبرر فى إضفاء أفضلية لا تبارى على قبيلة تسكن أرض كنعان لا تفضل بقية الشعوب أخلاقيا باعتبارها شعب الله المختار ثم السماح لهم بإبادة غيرهم والاستيلاء على أرضهم وكأن الشعوب الأممية الأخرى ليست من خلق نفس الإله أو أنه لم يكن قادر على هدايتهم أو أن هؤلاء الأمميين غير قابلين للهداية أصلا؟.

الفن أيضا فى هذه المرحلة تسوده المناهج الرياضية ذات التخطيط الصارم والخضوع لنسق المنظور الهندسى. فالتأكيد على نقطة التلاشي فى المنظور الهندسى هو تأكيد أيضا على ذاتية الوضع المحدد الذي أتخذه الفنان من الموضوع. أما بالنسبة للقطاع الذهبي، فبرغم ما يتخذه من مظهر موضوعي، فإن هذه النسبة تعبر أيضا عن إرغام الأشكال الطبيعية على الامتثال لقضية رياضية داخل العمل الفنى .

وتخضع عناصر تكوين العمل فى مجموعها لما نطلق عليه العلاقات الكيميائية، وذلك تمييزا لها عن الوحدة الميكانيكية التى سبق لى نسبتها إلى أسلوب الفهم، الذي يجمع العناصر فى تجاور خارجي يبقى كل منها فى حياد تام مع ما يجاورها. فإنه على العكس فى حاله الاتحاد الكيميائي، فإن ماهيات العناصر المختلفة تبدو وكأنها قد تلاشت ومحيت معالمها لكى

تشكل ماهية جديدة مشتركة. فالاتحاد بين عنصري الهيدروجين والأكسجين ينتج عنصرا مركبا جديدا هو الماء الذى تنمحى وتختفى فيه الخصائص المنفردة لكلا العنصرين. فالتفاعل الكيميائى يلغى الصفات الغازية للعناصر الاصلية ويوجد صفات مختلفة للمركب الجديد المستحدث.

هذا ما يحدث أيضا فى المجال الفنى، فإن فقد العناصر لمعظم خصائصها، اللونية الذاتية وطبيعتها الخطية واللمسية وهيئتها المستقلة تجعلها تصاب بالتشويه المتعمد، الذي يتم فرضه على كل عناصر العمل ليكتسب خصائص جديدة كليا وليخضع للنسق المركب المفروض على كل الأجزاء، وعندئذ يصعب التعرف على العناصر الأصلية. فمع الخطوة الأولى للتوحيد العقلي يتم التغلب على الاختلافات بقمعها فقط، وخفض الفروق والتباين والمتناقضات الموجودة فى العالم من خلال فرض نسق شمولى يبتلعها جميعا أو يتجاهلها كليا. ويبدو هذا الأداء مشابها لما يفعله من يحاول التخلص من فوضى تكدس الأشياء من حوله بإظلام المكان، حتى لا يراها، أو بالقائها خارجا، فالتبسيط والتجريد والتشويه والاقتطاع والتجاهل والارغام المتعسف والعناد الانفعالى والتمويه والتعامى والانغمار فى لون مفرد أو الانغماس فى تخطيط ثابت هو سيد الموقف هنا، ولكن إذا كان محو الفروق هو الخطوة الأولى لملكه العقل التوحيدى، فإنها بالقطع ليست الأخيرة.

٣٥- اكتمال التوحيد العقلي

لما كانت الخطوة الأولى لتوحيد الاختلافات تتسم بقدر كبير من الذاتية المفرطة، فإن هذا التوحيد استقر دائما على اتخاذ مواقف دجماطيقية قاطعة، مدعيا القدرة على امتلاك الإتساع الذي يحوى الحقيقة المطلقة. وهو بالطبع ادعاء لا سند له من الحقيقة أو الواقع. لذا ينشأ مع هذه الخطوة الأولى أنماط مفرطة الجمود في إصرارها على التشبث بأنساق محددة. ومع المزيد من المبالغة والتمادى في استثمار مخططاتها الجزئية، يتم استبعاد أى ظواهر معارضة لتلك المخططات باعتبارها مجرد شذوذ أو استثناء يند عن القاعدة، ويتم حصر قيمته وخفضها إلى الحد الأدنى مع ميل إلى فرض آليات عامة مجردة تنطبق على كل الأحوال.

ومع أن لدينا الكثير من الشواهد على هذا المنهج فى العديد من مجالات الفكر الإنساني. إلا أنه يتجلى لنا بأوضح معالمه فى مذاهب الفن الحديث. فقد تلاحقت المذاهب

الفنية واحدة فى إثر الأخرى، وكل منها قد استأثر باحدى قيم التشكيل دون الأخرى، فبعضها تحمس للخط، وآخر ارتكز على اللون أو المضمون المحكى مع إهمال وإغفال باقي القيم تماما. مع ظن أصحاب كل مذهب بأنهم قد امسكوا بكبد الحقيقة الفنية، التى غفل عنها الآخرون.

وقد أفضت هذه المذاهب الأحادية الجانب الشديدة الانحياز لهدف معين، والمنغلقة ذاتيا بإصرار على اختياراتها التشكيلية المحددة فقط، إلى انبثاق نقائضها كردود أفعال معارضة لها من داخلها. وتكون النتيجة نشأة مجموعة من الأساليب لمذاهب متناقضة تواجه بعضها بعضا فى عناد صارم. فرومانتيكية (دلاكروا)[٦] تقابلها واقعية (كوربيه)[٧٨]، وتواجه صرامة التكعيبية طراوة التأثيرية والحلم السريالي يقابل تسجيلية النيوريالزم، والتجريد فى مقابل التعبيرية والميتافيزيقا فى مواجهة البوب، إنها ثنائيات متلازمه كتلازم سيادة الرأسمالية العالمية فى مقابل الارهاب الدولى. ومع التتابع المتكاثر لتلك المذاهب افتقدت جميعا قدرتها على ادعاء حيازتها لكامل الحقيقة الفنية منفردة. ومن ثم تحول الفن إلى مابعد الحداثة فى استعراضات شاملة ترتكز على تكنولوجيا الميديا الحديثة ومزجها مع مجمل التراث .

ولكن هذا الوضع الذي توصلت اليه ما بعد الحداثة ليس مقصدنا إذا كنا ننشد استكمال تطور التوحيد من بدايته الذاتية إلى اكتماله الموضوعي، أو بكلمات أخرى، تمكين القدرة العقلية من تحقيق الوحدة الحية التى لا يشبعها الأسلوب النمطى المتصلب. ولايروى عطشها إلا امتلاك قدرة السيطرة على تعقيد الواقع الثري، وضم خيوطه فى نسيج واحد متكامل. وهذه هى الخطوة الثالثة التى يطلق عليها التركيب العضوى، تميزا له عن التركيب الآلى والتركيب الكيميائي الذين تحققا فى المراحل السابقة؟

يتفوق التركيب العضوى فى طبيعته عن كل من الآلى المتسم بفوضى حشده التراكمي العشوائي فى تجاور عناصره، وأيضا عن التركيب الكيميائي في جموده الأحادي الجانب المدمر لاستقلالية عناصره. فالوحدة العضوية تتمثل فى حضور الاكتمال الموضوعي للتوحيد العقلي، الذي ينجح فى جعل جميع الأشياء المنفصلة تعمل معا فى تناسق، من أجل الغرض الذي ترمى اليه بنية الكل. سواء كان هذا الكل كائنا عضويا حياً أو عملاً فنيًا، فتلك الوحدة العضوية لا تفضى إلى طمس أو ضغط الأشياء أو محو كيانها كما يحدث في الاتحاد الكيميائي، بل على العكس فهذه الوحدة تستفز الأضداد، وتوفق بينها فى نفس الوقت لتعمل على ابقائها محتفظة

بأهم خواصها لتظل كصحبة من الكيانات المتعارضة ولكنها متشابكة وهى لا تفتأ تتصارع وتتصالح ولا تهدأ أبدا لتبقى فى حوار درامى متواصل مبقية بذلك على أقصى درجات الحيوية لجميع عناصر اللوحة فى تناغم شامل.

٣٦- المفهوم الاستاطيقي للبنية العضوية

إذا كان التأكيد على أهمية البنية العضوية كمطلب ضرورى يتم طرحه لإنجاح العمل الفنى. فإن هذا المصطلح قد أسىء فهمه تماما، كما أسىء فهم غيره من مصطلحات الفن التشكيلي مثل مفهوم البنية الهندسية والحركية داخل العمل، فكثيراً ما يتطرق الحديث إلى احتواء اللوحات على أشكال صرحية مثل القصور والقلاع والمعابد للتدليل على ثراء محتواها المعماري الهندسي كما نرى فى مدرسة أثينا لـ (رافائيل)[٧٩] *لوحة رقم ٢٤* أو العشاء فى عموناس لـ(فرونيز)[٨٠] *لوحة رقم٢٥* وقد يقتصر معنى الحركة على أوضاع حركية ظاهرة كالرقص والعدو والتحليق كما نشاهده فى تدافع الملائكة إلى قبة السماء أو راقصات (ماتيس)[١٦] *لوحة رقم٢٦* (ديجا)[٨١] *لوحة رقم٢٧* أو عارية تهبط الدرج لـ (دشامب)[٨٢] *لوحة رقم٢٨* أو تسجيل تتابع أوضاع الحركة لدي المستقبليين التى أصبحت هاجسهم المتواصل. ولكن المفهوم الحقيقي للمعمار والحركة فى اللوحات لا يعنى هذا التصور البسيط الساذج. ولكن سنكتفي بألقاء الضوء على مفهوم البنية العضوية والذى ينحصر معناها بالفعل لدى الكثيرين فى احتواء اللوحات على كائنات عضوية حية أو امتلاء سطح اللوحة بأشكال تشير أو ترمز لهيئة أعضاء كائنات حية أو حتى تحويرات لأجزاء منها.

سوء الفهم هذا سرعان ما يفضي إلى تسطيح ذلك المفهوم المعقد والعميق لبنية اللوحة. فالماهية الجوهرية للتركيب العضوى لا تتمثل فى وجود أشكال عضوية فقط ولكن فى القدرة على الابقاء على المظاهر المتناقضة حية وفاعلة داخل الوحدة الكلية، فالأجزاء تحتفظ بكامل استقلالها الظاهر، بل إن هذا الاستقلال الظاهر هو الذي يعمل على تأكيد الضرورة الباطنية للوحدة الكلية بينها. فنحن نشاهد كيف تتباين أجهزة وأعضاء الكائن الحي وتتمايز عن بعضها فى تركيبها وأدوارها المنوطة بأدائه. فهناك الهيكل العظمى والجهاز الهضمى والعصبي والتنفسي والتناسلي..الخ. كل منها يتميز فى الشكل ومستقل بأداء مهام بعينها، ومنفرد بتركيب عناصر خاصة وترجيح عناصر مادية معينة، فى تصميمه وبنيته، ولكن فى النهاية هناك أيضا تداخل

مطلق بين جميع هذه الأجهزة وتشابك لا يمكن فصمه دون تدميرها جميعا. فهى تعمل فى تناسق من أجل الغرض الذي يرمى إليه الكل. وهدف هذا الكل هو فى بساطة تدفق وتنامى حياة هذا الكل ذاته. فليست الغاية خارج الكل، بل داخلة إن الكل والأجزاء هما شئ واحد، تارة يتم النظر اليه على أنه متعدد، وتارة آخرى على أنه وحدة، وكل جزء هو وسيلة وغاية فى الآن نفسه. فوحدة هذا الكائن لا معنى لها ولا حتى وجود دون كثرة اعضائه. فمع مفهوم التركيب العضوى الوحدة لا توجد إلا فى التعدد، وبواسطته. فلا وجود لأحدهما بذاته فقط، فكل منهما هو ما هو عليه عن طريق الآخر. وهكذا يتميز التركيب العضوى بالترابط الداخلى الذي يفتقر إليه التركيب الآلى المتسم بالعرضية وعشوائية التجاور وعدم المبالاة بين أجزائه المستقلة تماما، أيضا يتميز التركيب العضوى برغم تداخل أجزاءه وترابطها العميق المتداخل بحفاظه على الطابع الفردي المستقل لتلك الأجزاء فى نفس الآن. بعكس التركيب الكيميائي الذي يذيب اختلافات العناصر المشاركة ويبيد استقلاليتها من أجل النتيجة النهائية.

بعودتنا إلى مفهوم البنية العضوية فى العمل الفنى سوف نجد نفس السمات السابقه تماما هى ما يجب أن يتميز بها العمل الفنى، فجميع العناصر التشكيلية من خط ولون ومساحة يجب الحفاظ على أشد هيئاتها تباينا وتناقضا باعتبارها عناصر أساسية ذات كيانات مستقلة، تماثل تماما أجهزة الكائن الحي فى حيازة كل منها لأقصي درجات الاستقلالية، وأشد امكانياتها كثافة وتنوعا ووضوحا وتألقاً فى عرض واستكمال لماهيتها دون أن يفضى ذلك إلى مجرد فوضى التراكم والتكدس التلقائي، أو استبدادية الأختيار المتعسف الذي ينفى ويستبعد الكثرة. ولكن يجب أن يتم ذلك فى إطار من التداخل التفاعلى المتبادل والتواصل بين المتناقضات التى تتقارب كى تتباعد وتتحاور دون أن تفقد كياناتها المميزة، بل تعمل جميعا بيد واحدة فى نسيج متشابك من أجل تأكيد الوحدة الكلية مع عدم المساس بالاختلافات وطمس الفروق اللامتناهية لمظاهر الوجود. وبرغم ذلك التمكن من جعلها تنبثق من بعضها البعض كما لو كانت تتنامى من كيان واحد تتشارك جميعها فى إيجاده، وأيضا فى اكتساب مبررات وجودها من خلال وجوده فقط .

فالتعدد لا يوجد إلا فى الغاية التى هى الوحدة، والوحدة لا توجد إلا فى التعدد، فلا يمكن لأحدهما أن يوجد بذاته دون الآخر. هذا هو التصور الصحيح للوحدة العضوية التى تكمن طبيعتها فى التعدد، والتعدد الذي تكمن طبيعته كلها فى تكوينه لهذه الوحدة.

٣٧- الاتصال والانقطاع داخل البنية العضوية

يدعونا مفهوم البنية العضوية ـ وهو التصور الأرقي والأكثر تطورا وتعقيداً للعمل الفنى ـ إلى ضرورة الحفاظ الدائم على كل من الوحدة فى الاختلاف، والاختلاف فى الوحدة .

فامتلاك العمل الفنى للقدرة على قبول التناقض والتضاد داخله واحتماله دون أن يتفكك أو يتحول إلى مجرد جمع تلاصقي لجزئيات بحكم تجاورها المكانى لهى ضرورة فنية ينبغى السعى اليها. هذا يتحقق فقط عندما يتم النجاح فى تشكيل حقل متماسك من قوى الكيانات المتصارعة والتى تظل رغم ذلك محتفظة بتوازنها ومحققة لأكبر قدر من التفرد داخل شبكة من الروابط والعلاقات، دون الجوء إلى التوفيق فيما بينها بإضعاف كل منها بإفقارات متتالية. فلب العمل الفنى العضوى هو الحفاظ على أكبر قدر من التنوع لمجموع عناصره وإظهارها فى أعلى درجاتها وضوحاً حتى ينكشف المكنون المحتجب، ويفض المطوى ويتم إبراز ما هو باطنى وتخريجه إلى عالم النور العيني الظاهر. ففي مثل هذا العمل الفنى يجب ألا تغيب أى من الماهيات اللونية فى ذروة نقاءها وسطوع درجاتها، وأيضا قبول اختلاطها فى مواضع محددة تتخلى عن ماهيتها لتخبو فى الرمادي المتعادل ثم حجبها كليا فى الأسود. أو أن يتألق الضوء في بعض المواضع حتى يبلغ الذروة ثم يخبو حتى درجة الإظلام الدامس، وكما تشق الخطوط الفاصلة والمؤطرة بين الأشكال طريقها بعمق لتعزل بصرامة ووضوح كامل بين عناصرها فى بعض المواضع، فإنها فى مواضع أخري يجب أن تتصدع وتتمزق حتى تتلاشي حدة صرامتها لتحدث التداخل والمزج المتشابك بين أسطح الأشكال وبين خلفياتها أيضا، فتمحى الفروق بنفس قدر تأكيدها فى أماكن أخرى، وتتنوع كذلك حركة الخطوط مابين التموج الدائري الهادئ للانحناءات السلسة والاستقامة المتتابعة والانثناء المفاجئ للزوايا الحادة .

فالتمسك بكل الفروق والاقرار بقبول كل الاختلافات والعمل على استخراج المزيد والمزيد منها هو كلمة السر فى ثراء وتنوع الشكل العضوى. أما حجر الزاوية الذي تنبثق منه الفروق والاختلافات فهو الوحدة الكلية التى هي الأصل الموحد لهذه الشبكة من العلاقات.

هذا المفهوم عن الكلى أو الوحدة الخالقة للتنوع هو ما أطلق عليه عالم النفس النمساوى (ماكس فرتهمير)[٨٣] **(الجشطلت)** والذي يزيد دائما عن حاصل جمع أجزاءه.

هذا المسار الذي يتخذه العمل الفنى العضوى فى تطوره من البساطة إلى التركيب والتخصص، ثم المزيد من التخصص، إنما يمضى فى مسار تطوره موازياً أشكال الحياة من مراحلها البدائية، إلى الأشكال الأرقي. فبوسعنا التأكيد على وجود ميل متزايد إلى التخصص فى الأعضاء وأجزاءها، كل منها على حده. فإذا تفحصنا تطورات الجهاز الحركى على سبيل المثال سوف نلاحظ استسلام الكائنات الشديدة البدائية لقوى تيارات البيئة الخارجية فى حركتها العاتية، فالفيروسات والميكروبات والفطريات يحملها تدفق المياه واندفاع الرياح لتنقلها من مكان إلى آخر، ثم ننتقل إلى الحركة التقلصية بواسطة انقباضات عصبية تسري عبر الجسم كله فى حركة دودية للطفيليات. ثم الحيات الزاحفة، وبعدها تظهر الأطراف المتخصصة فى الحركة الصريحة فى ذوات الاربع للسير والعدو. وأخيرا تنقسم أطراف الحركة إلى قسمين، أقدام للتنقل وايدي للإمساك بالأشياء. وهذا ما يسري أيضا على باقي أعضاء وأجهزة الكائنات الحية. ولكن هذه الزيادة فى التخصص والتمفصل لا ترمي فى النهاية إلى شئ آخر غير المزيد من الدعم لوحدة حياة هذا الكائن الحى ككل. وإذا كان هذا التنوع ينبثق عن هذه الوحدة الكلية، فإنه ينصب فيها، جاعلا منها وجودا أكثر ثراء وحضوراً أكثر تمكننا ورسوخا فى مواجهة البيئة المحيطة.

٣٨- الحيوية المطلقة للبنية العضوية

اتضح لنا أن التناقض الظاهر بين مفهومى الواحد والكثير سرعان ما ينحل فيما يطلق عليه **(الوحدة العضوية)**، أو الكلى، وهو المفهوم الذي تتحقق فيه فكرة الوحدة التى تتحمل الكثرة وتقبلها داخلها دون عناء، بل تعمل على دعمها وتأكيدها، وتحدد هذه الوحدة نجاحها الأكبر فى الكثرة التى توثق فيها حيوية وصلابة هذه الوحدة .

نحن نطالع مثل هذه العلاقات المركبة فى تطور اليد البشرية، فمع تزايد رهافة اليد فى التقاط الأشياء والتعامل معها، فإن ذلك لا يتحقق منعزلا عن باقى أجهزة الكائن. فعن طريق تزايد التناغم بين منح حرية ومرونة أكبر لحركة مفاصل الأصابع وإكتساب نمو أدق وأكثر تخصصا وتفصيلا للعضلات، يتم أيضا بتوافق وتناغم تام ومتزامن، انتشار أوسع للخلايا العصبية المتحكمة فى العضلات، وتزيد كذلك كفاءة عمل الجهاز الدورى المغذي لهذه الأطراف. ومع ذلك، فإن كل هذه التغيرات لا تنال فرصتها دون تطور الأطراف السفلية أيضا، بحيث تستطيع القيام بمسؤلية حركة الانتقال منفردة. ثم إلى جانب هذا كله، هناك ضرورة وجود

الخلايا المخية الموائمة للتحكم فى امكانيات تلك الايدي وجعل فاعليتها تحقق مصلحة كلية أكبر للكائن وإلا أصبح الأمر كله عبث لا طائل من وراءه.

هكذا نجد فى ترابط هذا النظام الشامل تناميا متراكما، تتضاعف فيه إمكانيات الكائن الكلية، هذه السيطرة الكلية والترابط بين أطراف الكثرة المتناثرة هو ما نجده أيضا فى اللوحات التى تبلغ أرقي مستويات الإبداع الفنى حتى وإن لم تتجاوز مرحلة الرسم التخطيطي **(الاسكتش)**، ومن الأمثلة الرفيعة لهذا الترابط المتماسك بين الأجزاء، رسم صغير من عمل (رامبرانت)[٥٣] *لوحة رقم٢٩* ، يمثل ثلاث نساء وطفل، ويكشف لنا هذا العمل عن نجاحه فى توزيع شخوصه الأربعة فى شكل حلزونى مائل يدفع عين المشاهد إلى الهبوط من أعلى إلى أسفل فى قوس منحنى يبدأ من السيدة الواقفة فى أعلى وحتى الطفل الجالس وقد استدار بظهره نحونا، مما يدفعنا إلى معاودة التطلع إلى السيدة الواقفة ثانياً، ومعاودة تكرار نفس الخطوات السابقة فى تتبعنا للشخوص المتجمعة فى قوس منحنى يلتف داخل مسطح اللوحة. وتفاجئنا هذه الحركة الدائبة التى تُفرض على عين المشاهد، وقد صدرت عن أوضاع لأشخاص هم فى واقع الأمر فى حالة من الاستغراق فى سكون تام .

هكذا نرى أن إتحاد العناصر الفردية متمثلة فى أوضاع الأشخاص معا فى وحدة كلية تنبعث منها حركة منتظمة دائبة ولانهائية داخل اللوحة. وعندما نقارن هذا الرسم الفائق الحيوية رغم بساطته مع ما تشدق به رواد المستقبلية فيما بعد، عن محاولاتهم التعبير عن الحركة. سوف ندرك على الفور مدى سطحية حلولهم المطروحة فعليا والتى تثير الشفقة. وأيضا يكشف لنا هذا المثال عن مدى تراجع وسطحية بعض المدارس الفنية الحديثة فيما قدمته من حلول لمعالجة مشكلات فن التصوير، أو حتى فهم أبعاده وحدوده، بل إن انشغال المستقبلية بالحركة على هذا النحو يعبر عن تسرب شعور بالنقص والدونية إلى نفوس الفنانين وأغترابهم، بانقيادهم الاعمى وراء فن الصورة المتحركة **(السينما)**، بينما يتمحور صميم فن الرسم والتصوير ومنذ نشأته فى رغبة لا تتكر فى **(تثبيت ـ تجميد)** حركة الواقع الدائم السيولة والتحول فى صيرورة لا تتوقف. فهُم قد تناسوا أن غاية التصوير كانت تنشد دائما اقتطاع لحظة ما والاحتفاظ بها خارج سياق التدفق المستمر لسيولة الواقع، فتثبيت وتجميع مقاطع مكثفة من الواقع للإستغراق فى تأملها بتروى كان دائما مطلبا ضروريا للوعى البشرى .

٣٩- أساليب الوحدة فى العمل الفني

تبدل مفهوم الوحدة التى تجمع عناصر العمل الفنى على سطح اللوحة تبدلا ملحوظا من فجر النهضة إلى عصر الباروك، فعندما نفحص لوحة لأحد فناني النهضة مثل (بينوتزو جوتزولى)[٨٤] ١٤٢٠-١٤٩٧ *لوحة رقم٣٠* التى تسمى – رحلة المجوس إلى بيت لحم – سوف نجده قد قام بتوزيع جميع عناصر اللوحة بالتساوى وبصورة متعادلة من الناحية التشكيلية لأن أى جزء صغير من اللوحة يحتوى على أغلب الماهيات اللونية ودرجات الضوء والظل التى تم اختيارها لأجسام البشر، وما يرتدوه من ثياب مزركشة ويمتطونه من خيول مطهمة وما يحيط بالمنظر الطبيعي، من أشجار باسقة وأرض صخرية مميزة. فالعين تظل تتبع فى تنقلها على سطح اللوحة نفس المحصلة من القيم دائما عن طريق التشابه أو التماثل بين جميع الأجزاء، التى تشكل الوحدة الكلية للوحة. فالمبدأ الأساسي للوحدة فى هذا العمل هو تسلط **(التكرار)** الرتيب، الذي يمكن أن يتمدد ويتسع إلى مالانهاية، منتجاً نوعاً من الفسيفساء التلاصقية التى لا يحدها إلا ما يتاح من مساحة لمسطح اللوحة. فهذا الامتداد غير محدد ذاتياً، ولكن يحدده الاطار من خارجه فهو لا ينقطع لأنه إستكمل ذاته، ولكنه يُقطع قطعا تعسفياً من خارجه.

إذا تحولنا إلى فنان الباروك (رامبرانت)[٥٣] ١٦٠٦-١٦٦٩ وتأملنا أحدى لوحات الحفر المدعوة **(المسيح يشفى المرضى)** *لوحة رقم٣١* سوف نجد فى هذا العمل تنظيما مختلفا تتحقق الوحدة من خلاله، وذلك باخضاع عناصر اللوحة لعامل الضوء فقط. فعن طريق سيادة النور والظلمة كقوى أساسية تنضوى تحت سطوتها جميع عناصر اللوحة حتى تكاد اللوحة أن تصير تدريجا منتظما من الظلمة إلى النور، تقوم فيه أشكال العناصر بخدمة هذا الانتقال التدريجى، فالانتقال من الظلام الدامس الحاجب للتفاصيل إلى منتصف اللوحة تقريباً، حيث تتوازى قوى الظلام والنور يحقق تجسيما مكتملاً للأشكال، ثم مع تزايد سطوع الضوء تنغمر الأشكال والاجسام فى الضوء الباهر فتعاني التفاصيل ثانيا من التلاشي فى غمرة هذه الشدة الضوئية.

هكذا تنشأ وحدة اللوحة المحتوية على الأشخاص والمباني والمشهد الطبيعي باعتبارها كيانا واحداً يتجلى بأقصى وضوح فى منتصفه تقريبا، بينما تتميز أطرافه بقدر من الابهام المتعمد من شدة الظلمة أو السطوع على حد سواء. ومن المعروف أن هذا الأسلوب فى نشدان

الوحدة الفنية قد تسببت للفنان فى قدر من المشاكل مع عملاءه، خصوصا في لوحة الحرس الليلي عندما حُجب بعضهم في الظلام مما أثار استيائهم .

أما ما يميز الوحدة فى هذا الأسلوب، فإنه التحديد الذاتي، الذى يفتقر إليه الأسلوب السابق. فالتمدد المتماثل إلى ما لا نهاية ليس من خصائص هذه الوحدة، التى تشكل بؤرة مركزية رئيسية تحيط بها أطراف تبدو أقل أهمية. لكن هذه الاطراف فى حقيقة الأمر ضرورية كذلك، لأنها هى ما يؤكد ويشير إلى أهمية البؤرة المركزية، فكل من المركز والاطراف يتفاعلان فى علاقة جدلية لتبادل أهمية لا تنتهى .

٤٠- الباروك يبلور كشوف النهضة

تبدو الوحدة السارية في نسيج العمل الفنى في المرحلة الباروكة، وكأنها تطبيق لقوانين قد تم اكتشافها على مهل خلال التقدم الذي أحرزه عصر النهضة. فمن خلال الشغف بالملاحظة الدقيقة لظواهر الطبيعة والسعي لتسجيلها كمكتشفات لحقائق علمية ثابتة، وقوانين ذات مصداقية مطلقة. فجوهر عصر النهضة يكمن فى إحياء التراث العقلانى الجركورومانى بما يمثله من وضوح وصفاء عقلي وثقة بالقدرة البشرية على الملاحظة والمعرفة. على عكس ما قدمته كنيسة العصر الوسيط من أسرار غيبية تتجاوز قدرة الفهم البشري. وبالتالى تحصر الفعل البشرى فى الطاعة والامتثال أو التهويم فى عالم من الرؤى العجائبية . ولقد كانت جهود فنانى النهضة ذات طابع معرفى علمى تدور فى معظمها حول اكتشاف القوانين الرياضية للمنظور الخطى والهوائي. وتمثيل الجسد الإنسانى وفقا لأصول التشريح والمقاييس الحسابية والهندسية، وتطبيق تلك النسب على التصميم المعمارى، وكذلك تطوير علوم اللون والبصريات.

هذا ما لم نعد نستشعره فى عالمنا المعاصر، إذ أسفرت بداية القرن الماضي عن سيادة النزوع الجديد إلى الغموض والتعبير البدائي بانفعاليته التلقائية الصريحة المفرطة، الذى غذته الرومانتيكية، وتمجيد اللاشعور وأسلوب التداعي الحر لتيار الوعى الفرويدى، إلى جانب مقولات العدمية والعبث لدى كتاب من امثال (يوجين أونيسكو)[٨٥] و(صامويل بكيت)[٨٦] و(فرناندو أرابال)[٨٧] وغيرهم، وتبنى فكرة الفن كلعب، والشغف باثارة الصدمة لدى المتلقى. لهذا لم يعد مستغربا شيوع مقولة **(الفنون جنون)** لدى رجل الشارع، وهو شئ بعيد كل البعد عن حس عصر النهضة فيما أسبغه على الفن من تقدير وما ناله الفنان من توقير.

بعودتنا إلى الباروك ونجاحه فى الانتفاع من الثراء الفنى الذي أحرزته النهضة نجده يتمثل فى استخلاص المبادئ العامة من الوقائع الخاصة، فالظواهر التى أمكن ملاحظتها تتحقق فى حالة منفردة تم استخدامها كقانون عام يصلح لتطبيقه على مسطح اللوحة بأكمله، ولعل خير مثال يوضح مثل هذا التحول نجده فى لوحة الحفر التى أنجزها (رامبرانت)[٥٣] بعنوان المسيح يشفى المرضى ١٦٤٩ وسوف نلاحظ أن عناصر اللوحة المكونة من أشخاص ومبانى تخضع جميعها وبتدريج موحد وشبه منتظم، بالتحول من الظلمة إلى النور، بعبارة أخرى، فإن اللوحة بكل تفاصيلها وعناصرها المتباينة تعامل معاملة الجسم المنفرد المعرض للضوء من أحد جانبيه، كما تتشكل هيئته فى الفراغ كجسم واحد ثلاثى الأبعاد، أو ما يعرف بـ **(المودلنج)**، ومع فرض تلك المعالجة على سطح اللوحة بأكمله يتشكل شعور بالوحدة، يماثل شعورنا بوحدة الجسم المنفرد المتطابق مع ذاته فى مواجهة الفراغ. وهكذا نرى – كما يوضح الشكل – كيف يتم استخلاص معالجة فنية عامة من تحليل لوضع خاص، (*للمقارنة بين اللوحتين رقمى٣٢،٣١*). وذلك بأخذ مفهوم متحقق فى وحدة جزئية تتشكل هيئتها من تعرض شكل كروى للضوء على أحد جوانبه، ثم القيام بتطبيق قانون التدرج الضوئى المستخلص من هذه الجزئية المفردة على مجمل أشكال اللوحة، وهكذا تتدرج الأجزاء فى وحدة كلية.

٤١- الانقلاب على الشكلانية

بدا الفن لفترة قصيرة مسايرا لثورة تطور العلوم الوضعية في القرن التاسع عشر، وذلك بناءا على ما طرحه التأثيريون ثم التجريديون من أفكار حول مفردات لغة تشكيلية موضوعية قائمة بذاتها، تم تحقيقها عبر الأبحاث والكشوف العلمية الجديدة في مجال الضوء واللون. ومن أعلى الذرى التى بلغتها تطبيقات هذه الثورة، ما تحقق فى إحدى لوحات (سوراه)[٣٠] *لوحة رقم٥* التنقيطية المسماة **(نزهة الأحد فى غراندجات)** بما احتوت من توزيع رياضي هندسي صارم لبنية التكوين وتناسق دقيق فى استخدام التكامل اللونى. ثم أخذ الولع بقيم الخبرة البصرية يخبو رويداً مع تزايد الإعراض عن مظهر العالم الخارجي لينحو نحو الحدس الانفعالى والبصيرة الباطنية التى انغمست فيها التعبيرية وما تلاها من تمرد على كافة القواعد الاكاديمية، وحتى القواعد الأحدث عهداً، التى تحقق لها بعض الاستقرار، وأخذ التأكيد على حرية الفنان، يستنكر بقوة أى دعوة للتقيد بأسلوب معين، بل أن بقاء الفنان داخل إطار مدرسة فنية واحدة صار موضع استهجان وادانة له بالجمود والنمطية. وقد حدث هذا التحول كانعكاس متزامن مع تداعي معظم

الانساق الفكرية والفلسفية الكبرى، التى ادعت الاكتمال المكتفى ذاتياً والتى انتجها القرن التاسع عشر. فكان بديهياً أن تتولد فى أعقابه ثورة ما بعد الحداثة. فى هذا المناخ غير المستقر والتى من أعلامها (جاك دريدا)[٨٨] و(ميشيل فوكو)[٨٩].

ويثير (دريدا) مشكلة، أن أى نسق مدع للكمال ومنغلق على ذاته إنما يقوم ومنذ البدء مستندا على ما يخالفه ويتنكر له. وكأن كل ما يخالف النسق إنما يشكل أرضية له تحيط به فقط و تعمل على إظهاره. فإذا تم اسقاط الحدود بين ما هو جوهرى أصلي فى النسق وبين ما هو عرضي مخالف له، بين ما يمثل صميم أسلوب النسق وبين ما يقع خارجه. عندئذ لا يعود لأى مذهب حق الانحصار فى شروطه والانغلاق على نفسه فقط، بل يجب عندئذ على كل مذهب أن يطل منفتحاً خارج حدوده أو عبرها والاشتباك مع كل ما هو غير مشروط بأسلوبه، ومع الاتساع غير المشروط خارج الحدود، سوف يتتابع عدم الاستقرار الذاتي على الدوام، باعثاً على ممارسة نوع جديد من الفاعلية، **(علينا هنا العودة لإستحضار بعض نتائج منطق الجدل الهيجلى الذى تتوالد مقولاته ذاتيا من باطنه فى اتجاه بناء الفكرة الشاملة).**

هذا ما أمل تفكيكيو ما بعد الحداثة إلى أن يقودهم إلى شكل جديد من أشكال الحركة الإبداعية المطلقة. فمع غياب الضوابط المنهجية لأى أسلوب محدد، سوف يتم تخطى كل أثر من أثار النقد الصارم الذي يميل إلى حصر ما هو جوهرى فنياً فى نطاق نسق من بديهيات معينة، أو مجموعة من القواعد اليقينية التى لا يصح الخروج عنها. ولقد شاهدنا ارهاصات مثل هذه الأفكار، حتى قبل تنظيرها الفكرى، فى خروج بيكاسو على جماليات التراث الغربي، باستحضاره للأقنعة الإفريقية فى **(نساء أفنيون)** ١٩٠٧ ثم فى ١٩١٧ *لوحة رقم٣٣* وعرض مارسيل دي شامب **(مبولة)** بعنوان النافورة! *لوحة رقم٣٤* فى انقلاب تام ضد الفن الجميل كمؤسسة مترفعة على عالم الواقع الصناعي السلعي، ذات أداء رفيع متميز. لكن يجب ألا ندهش جدا من مثل هذه التحولات والانقلابات الثورية الكبرى، فهي قديمة ومتجذرة فى تاريخ الغرب المسيحي، ويكفى أن نتذكر عبارة القديس بطرس الشهيرة "**الحجر الذي رفضه البناؤون قد صار رأس الزاوية**". فالانقلابات والانقلابات المعاكسة هى من صميم الطبيعة الديناميكية للغرب مقارنة بسكونية وثبات وجمود العقل الشرقى، ويكفى لإقناعنا بذلك مقارنة سريعة بين نحت أو تصوير إغريقى بآخر مصرى لندرك الفرق بين الحيوية الدافقة والجمود المتصلب.

هكذا تسارعت وتيرة التبديل على هذا المنوال فى تغير الأهداف وبالتالي الانجازات المصنفة تحت مقولة الفن، فتحول السعي عن الجمال الطبيعى إلى جمال القيم التشكيلية للعمل ذاته والسماح لما كان ينعت فيما سبق بالمنفر أو بالقبيح أن يحتل موقعا فى العمل الفنى ثم أخيرا إلى الفن المفاهيمى، حيث صارت الفكرة أو المبدأ هو المحدد للقيمة وليس مهارة التنفيذ. هكذا ابتعد الفن عن الاحتفاء باكتساب مهارات التعامل مع الموجودات الحسية، وتجاهل موهبة ممارسات الاداء اليدوي الرفيعة المستوى أو تمثُّل وتحقيق القيم والمثل العليا فى أعمالهم، التى تميز بها مبدعو الماضي.

هذا التحول تمثل فى التخلى عن الموهبة الفطرية والمهارة الحسية طلبا للمفهوم أو ما يسمى المحتوى الفكرى، وهو ما يبدو ببساطة انقلاباً غير متوازن على المرحلة السابقة، التى تعرف بالشكلانية والتى أهملت المضمون لأجل قيم التشكيل البحتة فحسب.

وأخيرا يبدو أن هذا التحول يجارى أيضا تحول مجرى الأديان فى التخلى عن التجسيم الحسي المتحقق فى النقوش والمنحوتات واستبدالها بشكل متزايد بالفكرالمنطوق، بالكلمة، **(اللوغوس)**. فحتى الديانة المسيحية التى ظلت محافظة على تقاليد الماضي لفترة اطول من غيرها، قد تخلت فى أحدث مذاهبها **(البروتستنتية)**عن التصوير كوسيط ضرورى للتعبير عن المعتقد .

٤٢- مظاهر الانحطاط تدعونا لمراجعة لغة الشكل

نجحت حركة دمقرطة الفن، أى جعله ديمقراطيا منذ بدأ الاحتفاء برسوم الأطفال والفن الساذج و الفطرى للبدائيين ومع ظهور الدادية وفن البوب وحتى الفن المفاهيمي، الذي يكتفى فيه الفنان بطرح الفكرة، وترك مهمة التنفيذ التقنية لمساعديه، أو الاستعانة بالمواد السابقة التجهيز. ثم مع فن الأرض الذي تستهويه العملقة باعتبارها من أهم خصائصه. إذ تحت مسمى ملتقى السلام قام الفنان البلجيكي (جان فرام)[٩٠] عام ١٩٨٠ باستهلاك عشرات الأطنان من اللون الأزرق فى طلاء بضع صخور على أرض سيناء، ولعلنا نذكر مرور موكب الرأس الأجوف العملاق الذى تم إحضاره من ألمانيا فى صورة احتفالية مبالغ فيها من المطار إلى معهد جوته عبر شوارع القاهرة.

هذا إلى جوار ما لم نشهده مباشرة من إنجازات الفنان البلغاري المعروف (كريستو)[٩١] الذي قام بتغطية مبنى الريخستاج عام ١٩٩٥ بمئات الأمتار من القماش، حتى يبدو فى غير هيئته المألوفة *لوحة رقم٣٥* . ثم هناك المحاكاة الحديثة لأشكال ترمز للمسوخ الخرافية التى أنتجتها حضارات هنود أمريكا القدماء، وذلك برص الآف الأحجار إلى جوار بعضها على امتدادت هائلة الاتساع من الأرض حتى يمكن رؤية أشكالها من مرتفعات شاهقة .

رغم الجهود والتكلفة العالية التى يستلزمها إخراج مثل هذه الأعمال إلا أن كل ذلك يبدو غير قادر على اضفاء أى قدر من مشروعية الأصالة الإبداعية عليها. ولعل أبلغ ما يمكن توجيهه لمثل هذا الميل إلى المبالغة فى الضخامة إنما هى تلك العبارة التى صاغها (أزفالد شبنجلر)[٥] فى عشرينيات القرن الماضى فى قوله، "**أحد عوارض أزمة إنحطاط القوى الإبداعية تتجلى فى الدعوة إلى التحرر من الشكل والتناسب والبدء فى تذوق كل ما هو عملاق، وما هذا إلا تعبير عن تصنع العظمة نظرا لغيابها** ".

لكن عبر كل تجارب ومخرجات ما بعد الحداثة تظل هناك فجوة غير ممتلئة وعطشا لا يرتوى لاستكمال لغة الشكل. رغم إدعاء تجاوزها أو تجاهلها أو الوثب فوقها لتخطيها بدلاً من تقصي كل أبعادها وإستكمال بنيتها.

إذا أعدنا النظر فيما كتب عن اللغة الفنية من خط ولون...الخ، لا نجد إلا انطباعات ذاتية وعمليات وصف تحليلي لكل منها منفردا دون صياغته لأى مراتب تقيمية أو نظريات منهجية. فإذا رغبنا اليوم فى إقامة نسق تشكيلي محكم الروابط يجب البدء بتلمس أبسط وقائع الشكل أو على الأصح ما قبل التشكل. أى أن نبدأ باللوحة ذات الوسط النقى المتجانس، الذي يُدعى المسطح الأبيض الخالى من أى تباين. هذا فقط هو ما يمكن اتخاذه كنقطة بدء دائمة وأساسية لأى تحليل منضبط، لإتمام تطوير مفهومنا عن التصوير.

ما الذي يمكننا رؤيته فى ذلك السطح النظيف الأبيض المتجانس تجانسا مطلقا، عندما تقترب منه العين قربا شديدا ولا تتحول عنه، حتى لا تلمح غيره؟ عندئذ لن يوجد إلا الغياب الكلى لأى اختلاف أو تباين، إذن الجواب ببساطة هو غياب فعلى لإمكانية الرؤية أو تحديد ما يُرى، وتعذر ملاحظة أى شئ، لأنه لا وجود لأى شئ يمكن ملاحظته!. وهنا ننتقل على الفور إلى إنعدام حقيقي لطبيعة الرؤية، كما أن الأمر ذاته يتحقق أيضا على المسطح الأسود

المتجانس التام النقاء. فانعدام القدرة على تمييز الاختلافات هو أيضا من خصائص الظلام الدامس. وهكذا يتماثل ويتساوى كل من الأسود المطلق والأبيض المطلق أو الظلام الكلى والضوء الكلى، فى استبعاد إمكانية الرؤية الفعلية، لأنهما عماء لا إدراك فيه لتمايز بصرى. إذن تنبثق الخطوة الأولى للقدرة على الرؤية الفعلية من التقاء هذين العنصرين، فى تصادم أو تداخل فعلى مباشر، فمجرد تواجد نقطة سوداء على سطح أبيض أو العكس تتحقق فى الحال معجزة الرؤية، ويظهر الظهور ذاته، فالظهور هو ادرك للإختلاف.

تتحقق الرؤية الفعلية أذن مع وقوع ذلك الخلل الأولى، فى التجانس التام المفترض مسبقا، وكأنه ثقب أو نقص وسلب يسمح للفرق باختراق التماثل الكلى المستعصي على كل إدراك.

هذه هى البداية الضرورية لتحقق إدراك أولى للرؤية ذاتها، وإن لم تكن رؤية لشئ ما محدد المعالم لأن التنوع الدقيق لم يظهر بعد، إنها مجرد الانتباه إلى الفرق البصري والتعرف عليه وتلك هى الضرورة الاولية للرؤية. وذلك من خلال العبور بين النقيضين من النور إلى الظلام، ومن الأبيض إلى الأسود والعكس.

لكن بما أن هذه النقائض تتماثل بالتساوي فى نقاءها المطلق، فكل منها يلغي وجود الآخر المختلف، لتبقى لنا فقط حركة الانتقال التى هى صيرورة التنقل بين درجات لا متناهية بين الحدود القصوى للضوء والظلام أو الأبيض والأسود. وهكذا ينبثق أمام أعيننا خلال هذا التحول والتبدل والانتقال والتغير كل درجات الظلال أو الرماديات التى يمكن تصورها دون تحديد لأشكال معينة. فتلك خطوة أبعد، أما الآن حيث العبور من نقيض إلى نقيضه تنشأ فكرة المساحة مقابل الأخرى، وعلى امتداد نقاط الاتصال بينهما ينبثق معنى الخط الذى هو حد بين شيئين. ثم يمكننا عبر هذا المنطق فى الانتقال المتدرج من التصور الكلى البسيط غير المحدد إلى التحديد المتميز المتفرد، العبور من العام إلى الخاص المركب والمعقد المتصل والمتداخل، المشتبك فى بنية كلية. مستلهمين فى ذلك خطوات منطق المنهج الجدلى الهيجلى دون أن يُعتبر ذلك اقحاما تعسفياً لهذا المنطق لأن محتواه ومضمونه سيكون تشكيليا خالصاً.

الفصل الرابع: التحولات المعاصرة

٤٣- اجترار الماضي بتكنولوجيا الحاضر

لعل الحضور الكبير للوحات بينالى القاهرة٢٠١١ الحالى ـ بغض النظر عن توزيع الجوائز- يلفت النظر فى هذا البينالى إلى أنه فى مجمله، يعكس تلخيصاً لرؤية واضحة، عن مسار التحولات الفنية خلال العقد الأخير. ولكى تتضح صورة هذه التحولات، سوف أرجع إلى مقارنة من خلال تجربة معاشة، حيث قمت بزيارة صيفية لبينالى فينسيا عام ١٩٧٠ ولاحظت الاستخدام المتنامى للمواد الصناعية مثل المسامير التى استخدمها الفنان (جونتر أويكر)[٩٢] *لوحة رقم٣٦* فى تقديم تشكيلات تجريدية وأيضا استخدام الأسلاك وغيرها، فى زيارة أخرى لجناح الفن الحديث، فى متحف البيناكوتيك بميونخ، عام ١٩٩١ كانت عروض الفيديو قد وطدت أركانها هناك.

والآن فى هذا البينالى عام ٢٠١١، بعد مرور أربعين عاما من التجارب والمحاولات. ما استطيع استخلاصه من هذه المقارنة هوالتحول الكبير عن تجارب التشكيل الفنى الخالص النقاء التى قادتها الحركة الطليعية، إلى ما بعد منتصف القرن الماضى، التى كانت تفاخر بتحرير الإبداع الفنى من كل ما يمت بصلة إلى المحتوى الدينى والأخلاقى والاجتماعى السياسي ....الخ أما اليوم فنلاحظ عودة إلى الخلف ورجوعاً واضحاً ومكثفاً لمثل هذه المضامين، سواء على المستوى المحلى، حيث كان للتراث الفرعونى مكانته الواضحة بين المعروضات المصرية. وعالمياً بدت دولة مثل المانيا محافظة وتقليدية مقارنة بماضيها التعبيري فى جماعة الفارس الازرق والباوهاوس. وحتى التصميم السيمترى الذي تم هجره من بعد (رافائيل)[٧٩] آخر الكلاسيكيين العظام قد عاود الظهور فى ارجواى. أما الدول الحديثة النشأة مثل كندا التى لا تحوز إرثا قديما مثل إيطاليا أو مصر، فإنها قد طرحت مشاهد سياسية شديدة المعاصرة كقوات مكافحة الشغب، وإعادة استخدام للمسامير بمعنى سياسي للفنان النيجيري، وأيضا الشئ ذاته فى جنوب أفريقيا.

هذه التوجهات كانت تنبثق فيما سبق من الدول ذات الأيديولوجيات الشمولية المتسلطة سواء كانت عنصرية قومية أو شمولية اشتراكية على اختلاف مشاربها حيث كان الفن يستخدم كعنصر هام من عناصر التعبير عن الغايات القصوى للدولة .

ولكن ها نحن نرى اليوم الفنانين كأفراد يتبنون ذاتيا مثل هذه التوجهات التى تشكل المسار الغالب الدامغ لهذا العرض إلى جانب مجموعة محدودة مستخدمة لإمكانيات الإضاءة الحديثة التجريدية. هذا ما يدعونا إلى التساؤل عن الحافز لتبنى الفنانين لمضامين معينة، برغم تداعى مراكز القوى الأيديولوجية الداعمة لهم.

لعل قراءة أكثر اتساعا لنتائج تطور الايديولوجيات المعاصرة قد تلقى ضوءا على التطور الفنى أيضا، إذ سوف نلاحظ أن سقوط القوى المركزية المهيمنة أيديولوجيا، لا يفضي بالضرورة إلى تبدد عقائدها وزوالها التام، بل على العكس تماما. فإن إفتقاد بوصلة الاستقطاب المركزية تؤدى إلى إنتقال معظم طاقة سلطة هذه العقيدة وانتشارها وتوغلها بين أفراد البشر العاديين، عقب إنتهاء فرضها من مراكز السلطة الخارجية.

فلننظر مثلا فى سقوط الخلافة العثمانية عام ١٩٢٣ وما تلاه من تأسيس لجماعة الاخوان عام ١٩٢٨. فها نحن نشهد تنامى الأصولية الإسلامية دون خلافة. وبعد سقوط الحزب النازى عام ١٩٤٥ أخذت مبادئ التطرف العنصرى تنتشر فى معسكر الأعداء أنفسهم. أما عقب إنهيار الإتحاد السوفيتى، وأفول نجم الاحزاب الشيوعية والنظم الاشتراكية، فإننا نلاحظ الآن تسارعا فى أخذ الناس لزمام المبادرة بأيديهم، وتزايد إحتجاجاتهم على العولمة الرأسمالية.

هكذا يبدو المشهد الفنى مسايراً للتطورات السياسية والاجتماعية والدينية، فمع تراجع الهيمنة المباشرة لهذه المؤسسات على المجال الفنى، فإن الفنانين شرعوا فى تبنى هذه المضامين من تلقاء أنفسهم.

ولكن هذا المشهد لا ينبئ عن تطور فنى إيجابي حقيقي. بل أن التشدق الواثق بالتطور التكنولوجي المعاصر وكل الزخم المتسارع فى مجال الميديا الحديثة لا يعنى تحقق إبداع فنى موازى. بل يمكننى المضى إلى أبعد من ذلك واعتبار أن الإشادة بحضارة العصر تحتاج إلى اعادة مراجعة شاملة، فالعصر الذي نحياه قد خَلف وراءه مرحلة الإبداع الثقافي الأصيل وصار يقتات على اعادة اجترار معطيات الماضي. ويقبل الآن على الاستمتاع بألوان الترف التكنولوجي المطبق عالميا والممتد على المستوى الكوكبي دون أن يعنى ذلك إبداعا نظريا عظيما. وسوف نجد الأمر سواء فى العلم والفن. فالهاتف الجوال على سبيل المثال قد وجد أساسه النظرى مع نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ففي عام ١٩٠٩ نجح

(ماركونى)[٩٣] فى نقل إشارة الصوت عبر المحيط بسرعة الضوء دون أسلاك، وأصبح التلفزيون حقيقة واقعة عام ١٩٣٩.

أى أن الأساس النظرى لهذه الأدوات وغيرها مما جعل الكوكب قرية صغيرة وُجد أغلبها بالفعل منذ ما يزيد عن ستة عقود. فما نشهده اليوم أنما هو تحسين نوعى تطبيقى وتوسع كمى وتراكم إنتاجى وإنتشار إستهلاكى هائل، لم يفضى بعد إلى أى تحول كيفى يماثل طفرة الثورة الصناعية الأولى والتى إمتدت حتى الثلث الأول من القرن العشرين .

٤٤- اغتراب التشكليين في تكنولوجيا العصر

يدعونا بينالى القاهرة الثاني عشر بشعاره البالغ التوفيق والدلالة، إلى ضرورة التساؤل عن طبيعة الوضع الحالى للفن، وإلى أين يمضي بنا، على المستوى المحلى والعالمى على حد سواء؟ وهل يحق لنا اصدار أحكاما كاشفة؟ أم نكتفى بالهمهمة ببعض الملاحظات عما يروق لنا ونتجاهل ما لا نستسيغه، مما يندرج الآن تحت عنوان الفنون البصرية. لعل تساؤلنا الأولى ينبغى أن يدور حول هذا التدخل الملحوظ والأحادي الجانب ذى الاتجاه الواحد، من غزو أنماط جديدة من أشكال فنون الميديا الحديثة، من فيديو وأدوات تحكم ضوئي الكترونى روبوتى، بالإضافة إلى الأعمال المركبة وعروض التعبير الجسدي (البروفورمانس)، حيث أصبحت تلك الأشكال من العروض تحتل مكان الصدارة فى معارض الفنون الجميلة والتى صارت تسمى لاحقاً معارض الفنون البصرية. وتساؤلنا الآن هو لماذا اتجهت تلك العروض التى هى ثمرة لتكنولوجيا الاتصالات والإعلام إلى مزاحمة معارض التشكيليين ولم تتخذ لنفسها مكانا فى المهرجانات التى تُنظم لتقديم أحدث تطورات عروض أجهزة الميديا المعاصرة وطفرات السينما والمسرح؟. ولماذا أيضا لم تحدث حركة عكسية مضادة؟.أى لماذا لم تنجح الأعمال التشكيلية التقليدية بالمقابل فى احتلال مواقع لها فى معارض الميديا الحديثة؟. حتى ولو على هامش فاعليات تلك المهرجانات والمعارض الاحتفالية من مهرجانات سنيمائية ومسرحية واحتفالات موسيقية!.

ترى هل تلك التجارب المدعوة بالحديثة **(المحشورة)**عنوة فى معارض الفن التشكيلي، ماهي إلا مجرد محاولات بسيطة متواضعة، لا ترقى إلى مستوى المنافسة أو الكفاءة للعرض

أصلاً فى المهرجانات الاحترافية للسينما والمسرح؟ فوجدت ملاذها إلى جوار فن التشكيليين ذو المستوى التقليدى؟.

هناك أيضا تفسير آخر، لعله يكون الأكثر عمقاً والأشد إيلاما، وهو تردي الفن التشكيلى نفسه إلى حالة من الجمود والثبات، بل والتفكك والانحلال العاجز عن تطوير مفاهيمه النظرية إلى أبعد مما قدمته آخر نظريات الحداثة فى خمسينيات القرن الماضي. فانتج هذا الفراغ اللامُجدى وأنماط التكرار العبثى حاجة متسرعة إلى تسول القيمة واستجداء الأهمية باستضافة ودمج ما توفر لدى تكنولوجيا العصر من امكانيات جذب مبهرة لا حدود لها.

لكن المشكلة تكمن فى أن تداخل هذه المجالات فى أغلب الأحيان محبط ومعطل للتطور الذاتى لهذا الفن، لأنها تحيد به عن مساره ومفاهيمه، فتختلط الأمور ويظل الجميع منشغلين بما يسمى التجارب المنفتحة غير المسبوقة، تحت مظلة دمج الفنون .

لكن هذا التجريب الذي يعتمد التخلص المسبق من أى مكتسبات تقليدية ويقطع الصلة مع كل خيوط الماضي، مُسلما نفسه لنتائج التفاعل العرضي مع لحظات الحاضر ومفاجأتها غير المتوقعة وكل ما يتشكل من جراء اندفاعات العبث التلقائى من نتائج لاحصر لها. والتى يتم تأويلها والباسها القيمة فيما بعد، إنما يتناسى الدور الذي يلعبه التطور التراكمى فى تقدم الحضارة البشرية.

من أوضح المشاكل التى أوجدها التدخل التكنولوجي المبكر فى تطور الفن التشكيلي اكتشاف التصوير الضوئي، أواخر القرن التاسع عشر، فمع امكانية الحصول على نسخ طبق الأصل ومتطابقة تماما وبكل التفاصيل الدقيقة للواقع الخارجي بما يتجاوز أى مهارة يدوية على المحاكاة، قد أودى برغبة الفنانين فى المحاكاة أو استبعد ورفع هذه الحاجة عن كاهلهم، حتى أصبحت المحاكاة من تابوهات الحداثة المحرمة. وفى حُمى هذا الرفض لإدراج الأشكال المرئية فى لوحاتهم، وهو جزء لا يستهان به من تقاليد الماضى، فإنهم قد تمادوا أيضا فى هجر الكثير من خبرات ومهارات التراث الفنى بدءا من النهضة إلى النيوكلاسيك على إعتبار أنه كان مجرد تاريخ لعملية نضج محاكاة العالم المرئى، والتى لم يعودوا فى حاجه إليها اليوم، بل تجلب عليهم تهمة التقليد وعار العجز عن الابتكار.

هكذا سرعان ما نشأت أجيال من الفنانين المتحمسين لقطع كل صلة بتقاليد أسلافهم الاقربين، بينما تطلعت أنظارهم إلى كل ما هو مغاير لماضيهم القريب، فاستهوتهم حضارات الشرق البائدة رجوعاً إلى رسوم الكهوف، بينما دعى آخرون إلى غلق أعينهم لينطلق خيال البصيرة، ومرحبين أيضا بما تكشف عنه الصدفة والانفعال التلقائى والمواد المثبطة للوعى.

هكذا نشأت لدينا حركة الفن الحديث، والتى أطلقت عليها الدعاية النازية **(الفن المنحل)** بينما مجدها الحلفاء المنتصرين مطلقين عليها **(الحركة الطليعية)** دون اعتبار لأن يكون هذا التعريف مجرد دعاية مضادة...!

هكذا تحت تأثير هذا الخلط بين تكنولوجيا التصوير الضوئي وتصوير عصر النهضة وما تلاه تمت أكبر إساءة تاريخية، وسوء فهم من الأجيال الحاضرة التى غاب عنها أثناء حُمى الانشغال بهذا الرفض لقيمة ومقدار القيم الوجدانية والمقولات العقلية التى احتواها هذا التراث الفنى والتباين الشاسع بين هذه الأعمال الفنية وما يقدمه التصوير الفوتوغرافي، من دقة مباشرة وأمانة فجة جامدة. فكيف نقارن التصوير الضوئي بشاعرية الخطوط عند (بوتيتشيللي)[٧١] والتركيب المتناسق هندسياً للتجمعات عند (رافائيل)[٧٩] والديناميكية الحيوية لأشكال (مايكلانجلو)[٩٤] أوالارتعاش المتموج المحكم الاتجاهات لدى (روبنس)[٩٥] ورهافة ايقاع الخط (أنجر)[١٢] والتوزيع الحر للضوء لدى (رامبرانت)[٥٣] وإذا كان الأمر مجرد محاكاة للطبيعة فمن أين أتى مؤرخى الفن العظام بالتفرقة بين الأساليب من كلاسيكى إلى طرائقى (مانريزم)[١٢٧] ثم باروك وركوكو ونيوكلاسيك، بل وما معنى الأسلبة من الأساس؟ إذا كان الأمر كله منحصر فى امتلاك مهارة مدربة على محاكاة أمينة للمرئيات. فالأعمال الفنية الجديرة باعتبارها فنا، وعبر كل العصور كانت تحتوى على قيم فلسفية ورياضية ومقولات فكرية بحتة تتجاوز دائما المحاكاة السلبية لآله التصوير ولا تقتصر على محتواها المحكى ولكنها قائمة فى صميم لغة الشكل الفنى، ورغما عما تعكسه من معالم تحاكى العالم المرئي. وهكذا يتضح لنا أن تجاهل هذه الحقبة التاريخية التى تزيد عن خمسمائة عام والقفز فوقها يشكل فجوة خطيرة فى البناء النظرى للتقدم الفنى، والذي ينبغي أن يبني على جميع طبقات نموه السابقة...أما اذا كانت ما بعد الحداثة تدعونا الى قطع الصلة بالتاريخي وحفز الذاكرة على النسيان فهذا شئ خطير يجب أن يعالج فى موضع آخر .

٤٥- توازنات الادراك البصري والسياسي

أتضح أن الضوء النقى الغامر أو البياض الشامل هو عماء مطلق غير قابل للرؤية مثله مثل الظلام الدامس أو السواد المطلق، فلا مجال لحضور لأى منهما فى وجوده الخالص. ولا انبعاث للأدراك البصري إلا فى اتصالهما، وضرورة اجتماعهما معا كنقيضين يتجلى حضورهما فى درجات لا نهائية من الرماديات، أما العبور من الرماديات إلى الالوان، فالأمر لا يحتاج إلى معرفتنا التجريبية **(الامبريقية)**، التى نحصلها من تحليلنا لضوء الشمس، عبر المنشور الزجاجى، أو مراقبة تلون السماء، أو معاينة عالم الأشياء من حولنا، بالوانه اللانهائية.

فامكانية ظهور الالوان بصورة مسبقة وأولية تتحقق لنا على الفور من خلال قوانين فسيولوجية عضوية. فيما يعرف بظاهرة **(الادراك الموجب لما بعد الصورة)** positive after image وهى وتلك الظاهرة التى بحثها العالم الكيميائى (شفرويل)[٢٧] تتمثل فيما نشعر به إذا نظرنا إلى بقعة بيضاء ساطعة لفترة قصيرة ثم أغمضنا أعيننا سوف نشاهد ما بعد الصورة كبقعة مضيئة بلون أبيض أول الأمر، ثم تبدأ البقعة بالتلون فى خطوات منتظمة بالأخضر، ثم الأحمر حتى تتلاشى تدريجيا داخل العين.

هكذا يتضح لنا أن هناك قوانين فسيولوجية تتحكم فى تجلى تتابع الألوان، واحدا فى إثر الآخر دون وجود خارجي لها. ويزيد هذا الأمر تأكيدا فى ظاهرة أخرى مكملة للظاهرة الأولى، المعروفة بظاهرة **الأدراك السالب لما بعد الصورة** negative after image فإذا حدقنا في بقعة بيضاء ناصعة ثم وجهنا نظرنا إلى سطح آخر فعندئذ نشاهد رقعة سوداء مماثلة للبقعة البيضاء، أما إذا كانت البقعه الساطعة ملونة فعند نقل بصرنا إلى موقع أخر نرى اللون المكمل للون الأصلي، ومرجع ذلك: أنه عندما يسقط اللون الناصع على شبكية العين وخلايها الصبغية، فإنها تقوم على الفور بعمل ستار حاجب من اللون المكمل. حتى يتم إضعاف الكثافة الشديدة لنوعية لون الضوء، أى نصوع اللون المفرد، والغرض منه تحقق قدر من التوازن التلقائى. فإذا واجهت العين اللون الازرق مثلا سارعت الشبكية إلى تنشيط الخلايا المميزة للون البرتقالى، وإذا نفذ اليها اللون الأحمر، نشطت داخلها خلايا الرؤية الخضراء...الخ، هكذا يؤول دائما اللون الزاهى ذو الماهية النقية المشبعة إلى درجة أقرب إلى اللون الرمادي المتعادل، الذى ترتاح اليه العين، *لوحة رقم٣٧* .

لقد تم الكشف عن سائر هذه الحقائق بفضل الأبحاث العلمية التى واكبت التأثيرية. واستفادة الفنانين من هذه النتائج، فصار شائعا وضع الالوان المتكاملة إلى جوار بعضها بعضا، وعندما تتحرك العين متذبذبة بين لونين متكاملين كل منهما يزيد من تألق الآخر بسبب تكون اللون المعاكس داخل شبكية العين، مضيفا بذلك مزيد من القوة إلى كلا اللونين. أما عند الرؤية عن بعد مناسب، فإن الموجات اللون الضوئية تتداخل صانعة بذلك تألقا رماديا متعادلا.

هكذا تؤكد لنا طبيعتنا الفسيولوجية أنها تنزع دائما إلى التوازن، وخفض حدة المثيرات التى يلتقى بها الكائن الحى فى تواصله مع العالم الخارجي. ويمتد هذا الميل الفسيولوجي لمعدلة المؤثرات وإزالة التوتر والتحكم فى تدفق المدخلات وتحجيمها والسيطرة عليها، بحيث لا تسود إحداها سيادة مطلقة فى تدفقها إلى الوعي .

فهذا النسق لا يختص بالعين وحدها بل ينطبق على عمليات الادراك البصري بوضوح لمجرد كون البصر هو العضو الأكثر تطورا وتعقيدا لدى الوعى البشري. فهو يسري على كافة المستويات الجسدية والنفسية والعقلية على السواء. فردود الافعال التى تحقق التوازن ومقاومة الكائن لعوامل البيئة الخارجية نقابلها فى تحول الجلد الناعم إلى الخشونة والصلابة فى الاجزاء المعرضه للاحتكاك. كما نلاحظه لدى المشتغلين بالاعمال اليدوية وأقدام من يسيرون حفاة. وأيضا تبلد الاحساس والجمود العاطفى والبرود الانفعالى فى حالات الصدمات النفسية والفصام وفقد الذاكرة كرد فعل للتعرض للألم النفسى الشديد. هذا التفاعل الفسيولوجي الذي يفضي دائما إلى إقامة التوازن بين المتناقضات، ذا طبيعة جدلية غير ثابتة تنشد ابتعاث النقائض لتعديل وتصحيح معدلات القوى والمواءمة بين شتى حقول التوتر. هذا التوتر وخفضه، وهذه الاثارة وتفريغها هى من صميم تفاعل وإحتكاك الكائن العضوى مع العالم الخارجى وتعبير مباشر عن مدى حيويته. وهى أيضا من طبيعة العمل الفنى الاصيل فى احتوائه وجمعه بين التناقضات فى أقصى توتراتها وتعادلاتها أيضا.

يسوقنا التأمل فى تلك المفاهيم إلى معاينة حضور نفس الحقائق فى الأوضاع السياسية لمجتمعنا حاليا فى تحوله إلى الديمقراطية، بما تفجر فيه من قوى متعارضة تتجاذب مراكز الثقل ورود أفعال تنشد التوازن وتحاول تعميق التواصل أحيانا من أجل الوحدة وأحيانا أخرى تعمد إلى الفصل بين النقائض من أجل بلورتها فى مفاهيم واضحة فى مواجهة غيرها، فالحوار الديمقراطى

لا يعنى فقط الحوار اللفظى بين أغلبية وأقلية أو سلطة ومعارضة ثابتتين، بل هو انتقال دائم وتذبذب متواصل للقوة بين أطراف على أرض الواقع. فالقوى التى تنجح فى تشكيل أغلبية تمسك بالسلطة سرعان ما تستفز قوى مشتتة لتتجمع ضدها، وقد يستتبع مثل هذا الاستقطاب الثنائي تنازلات متبادلة وتحييد يفضى إلى خلق قطب ثالث، يسحب البساط من تحت اقدام القوى المتعارضة السابقة ومن ثم يفضى إلى إتحاديهما فى مواجهته. وهكذا يمكن أن يمضي التطور الإجتماعي للشعوب الحية فى صيرورة مستمرة لقوى تتفرق لتتجمع، وتتمايز لكى تتعارف وتتقارب فى مسيرة الزمان النابض فى مقابل الشعوب الساكنة سكون الموت والتى تقبع خارج الزمن والتاريخ .

٤٦- السلفية حالة كونية عامة

قفز إلى سطح الأحداث فى الفترة الأخيرة، مفهوم السلفية الدينية، والتى تتمحور فى جوهرها فى الاقتداء بسلوك السلف الصالح، والتمسك بالمبادئ المبكرة للإسلام، وتطهير العقيدة مما أدخل عليها من مستجدات، وتأويلات تخرجها عن بساطتها الأولى.

هذه العودة الأصولية، نجدها لا تقتصر على الصحوة الإسلامية بل هي تتكرر أيضا فى استعادة لأنماط شتى، منها تنامى الأصولية اليهومسيحية اليمينية المتطرفة والتى لا تزال ترسم مخططات السياسة الأمريكية.

هذا الإندفاع نحو استرجاع الأصول الأولى، والتطلع بحنين إلى البدايات لا ينحصر بحال فى مجال معين، أو تحثه ظروف محلية طارئة، بل هى حالة كونية عامة وشاملة أحاطت بنشاط الحضارة المعاصرة وتسوق مزاجها العام، فى هذه اللحظة التاريخية بقوة غلّابة لا تقهر، كمرحلة ضرورية من تطورها الكلى لاستجماع قواها وتحقيق أحد أمرين: المزيد من التقدم أو الاستسلام للتحلل التام. فهذه الردة الأصولية إلى المنابع الأولى، هى حالة من يمضى فى التقدم قاطعا أشواط وأشواط فيأخذ منه التعب كل مأخذ و يصاب بالانهاك والدوار من فرط تسارعه، وتتباعد المسافة بينه وبين بداياته وأصول دوافعه حتى لا يعود قادرا حتى على التعرف على نفسه فى حاضره، وبالتالى غموض ما يمكن أن يكون عليه مستقبلا!؟.

وهذا الحال ينعكس أيضا على أهم خصائص الفن الحديث، فمنذ نشأة حركة الفن الحديث، نرى فى جميع الأنحاء ميلا قويا نحو التعاطف مع فنون الحضارات البدائية واستكشاف اسرارها بدءا من فن إنسان الكهوف، والذي قال عنه (بيكاسو)[٣٢] بعد مشاهدة رسومه "**نحن لم نبدع جديدا فهؤلاء قد سبقونا فى كل شئ**" ثم هناك الشغف بالأقنعة الزنجية وتمائم هنود أمريكا الجنوبية هذا إلى جوار الاهتمام برسوم الأطفال والمختلين عقليا والفن الفطرى ثم الولوج لمملكة اللاشعور فى السريالية والتداعي الحر للرؤى والانطباعات التلقائية مع الاستعانة بعقاقير الهلوسة والمخدرات. ورغم التدخل المتزايد للتكنولوجيا الحديثة يظل هذا الاستغراق فى قراءة الماضي البعيد قائما فى فورية وتلقائية الأداء، ومحاولة استعادة ومحاكة دروب الحكمة القديمة، فيما يسمى حاليا بفن الأرض، الذي يسعى إلى التماهى مع طقوس وصروح المعابد القديمة ومحاكاة أسرارها.

ولقد سبق للحضارة الأوروبية المرور بتلك الحالة الاستعادية منذ ما يقرب من ستمائة عام فيما يسمى بالنهضة أو ما يسمى أيضا بعصر الإحياء. أو الانبعاث. فما كانت النهضة فى نظر أصحابها إلا تخطيا للفن القوطى السائد فى محاولة لاستعادة ما فقد وإحياء للتراث **(الجركورومانى)** أى بالعودة لأصولهم الحضارية القديم، ومحاكاة لنماذجها. وفى تلك المرحلة نفسها حدث الانشقاق الأعظم للبروتستنتية عن الكنيسة الكاثوليكية. وما هى فى جوهرها إلا احتجاجا يسعى إلى إستعادة بساطة الأصول الأولى للمسيحية، بعيدا عن كل ما أحدثته المؤسسة الكنسية من تعقيدات طقسية توسطية بين المؤمن وربه. هذه الظاهرة الأنسانية التى نراها تنبثق فى لحظة معينة من التطورات الحضارية، كى تعلن عن حنينها إلى الجذور الأولى وشغفها بالماضى، وتمسكها بالعودة لمنابعها الأصلية، بعيدا عن الإضافات والتعقيدات والتفاعلات بين الأبنية الذهنية التى تراكمت عقب التباعد الزمنى عن مصدرها الأصلي. فهى تؤكد دائما على الرغبة فى رفض المرحلة الوسطى القائمة بينها وبين الأصل، داعية للعودة إلى البداية. فهى فى الأساس اداة رفض وسلب، ومرحلة نفى والغاء معادى لحاضرها المباشر. وهى دائما تأتى كخطوة ثالثة وأخيرة وقد سبقتها خطوتين .

الخطوة الأولى: هى مرحلة ميلاد الحدس الإبداعى البدائي البكر غير المسبوق لرؤية روحية أو معرفية فطرية أولية، سواء كانت دينية أو فنية أو فلسفية....الخ. وهى دائما ما تتصف بالتفرد والأصالة والطموح مع بساطة الفطرة وقوة ووضوح الاعتقاد فى الحدس المباشر،

وحماسة وجيشان عاطفة الوجدان المبدع ذو النزعة الشمولية اليقينية الواثقة فى حيازتها للحقيقة المطلقة.

الخطوة الثانية: هى خطوة بناء الصروح العقلية المتماسكة وتشييد البراهين المنطقية، تلافيا للاعتراضات التى تثيرها التساؤلات الفرعية، وتجارب التطبيق العملى، ومجريات الواقع، هنا نجد تنامى النضج والاكتمال الكلاسيكي بالعمل على اقامة القواعد الثابتة فى كافة المجالات من وضع لأسس المناهج الفقهية لعلم الكلام واللاهوت والعلوم النظرية والتطبيقية على السواء، فهى المرحلة المؤهلة لانشاء المؤسسات والتشريعات والدساتير والاكاديميات وإقامة العمران الهائل وتشييد النظريات الشمولية القطعية المحكمة البناء وانجاز كامل القوانين والتشريعات التى تكتسب صيغة الدوام. أو التى تظن فى نفسها بلوغ هذا الكمال والدوام.

ثم أخيرا تهل علينا المرحلة الختامية بعد تسرب الكثير من الشكوك والتناقضات المعقدة غير القابلة للحل.

أنها الخطوة الثالثة الختامية لحقبة حضارية ما متمثلة فى هذا الارتداد السلفي، برغبته فى بعث الأصول، والتشبث بها بتخطي كل ما طرحته الخطوة الثانية واعتباره تخبطا سفسطائيا مغرق فى التعقيد الذى يحجب عن المرء إدراك بساطة المعاني الأولية والغايات الاصليه مبتعدا عن اشراق البداية، أوتشويش تبعثه ظروف عرضية دخيلة وإضافات معقدة زائدة عن الحاجه، تلقى بظلال الريب والشكوك، أكثر مما تقدم من حلول، وتخرج بنا عن مسار المبادئ الأساسية الواضحة إلى صروح مركبة، تظل تتراكم بفعل الإضافات التى تطرحها الأجيال المتعاقبة. حتى تذهب برونق وبريق الحدس الأول وتزعزع اليقين التلقائى. هكذا يتجلى أمامنا المشهد وكأنه انتقال ثلاثى الخطى بدايته فطرية بسيطة واضحة المعالم مستقيمة السعى. ثم الدخول إلى مرحلة وسطى من التعقيد المركب. ثم أخيراً مرحلة من صحوة التصحيح المتمثلة فى حنين إلى البساطه وعودة إلى البداية الأولى، وثورة على النتائج المربكة للحضارة.

ولعل (جان جاك روسو)[٩٦] فى إحتجاجة الشامل على الحضارة باعتبارها مستعبدة ومفسدة لفطرة الإنسان الطبيعية يمثل أفضل تعبير عن هذا النزوع.

هذا العرض لمشهد التطورات الحضارية، يجعلنا نتساءل عن العلة وراء مثل هذه التحولات. وهل تسرى حركة التاريخ فى دوائر مغلقة تعيد نفسها حقاً ؟ فتصل إلى نقطة بدايتها من جديد، بالفعل كما نادى نيتشه فى نظريته عن العود الابدى. أو حتى التصورات الاسطورية عند الاغريق والهندوس عن دورات الزمان الكبرى. أم أن حركة التاريخ لولبية صاعدة تتشابك فيها مستدعيات الماضى مع تركيب الحاضر لخلق تصورات واقع جديد، كما وصفها هيجل ولاتتطابق فيها الخطوة الأولية مع ناتج الخطوة الثالثة، بأى حال من الأحوال؟.

هذا ما يدعونا إلى اللقاء المزيد من الضوء على حركة تطور المفاهيم الحضارية عبر التاريخ .

٤٧- هل تفضي السلفية إلى التقدم

استوقفنى مفهوم الدعوة السلفية بحنينها المتحمس لاستعادة التطبيق الموفق للمنهج الإسلامى لدى الصحابة. إلا أننى أعتقد أن هذا الحنين الاستعادى ليس مجرد رجوع سلس بسيط إلى الماضى. فكل محاولة لاستعادة الماضى تخفى داخلها قفزة إلى الأمام، واشتباك مع حاضر مغاير، فهى تتضمن دائماً القليل أو الكثير من التحولات والتطورات التى يفرضها واقع زمنى جديد تتعامل معه وتحيا بين ظهرانيه.

فرغم ما يبدو هناك من تطابق ظاهرى بين الدعوة إلى إطلاق اللحى وخف الشارب فى دعوة الرسول ـ صلى الله عليه وسلم ـ لأصحابه للأخذ بهذا المظهر، وبين الباعث لدى السلفى للالتزام به اليوم. فالضرورة التى فرضت اختيار هذا المظهر فى الماضى تختلف عن ضرورة الالتزام الحالى به.

ففى صدر الإسلام لم تكن هذه الدعوة بالشىء المستغرب أو المستهجن داخل مجتمع الجزيرة العربية وامتدادها الطبيعى فى الهلال الخصيب من أقصى الشام حتى فارس، فما وصلنا من تماثيل الآلهة والملوك بدءًا من آشوربانيبال إلى مرودك البابلى وسرجون الثانى مؤسس الدولة الأشورية ونبوخذنصر الكلدانى. تطالعنا لحى ضخمة تحجب الرقبة وتتدلى إلى أسفل الصدر، بينما هناك منحوتات تمثل عامة الشعب وهم حليقو الذقون، مما يدلنا على أن إطالة اللحية يضفى على صاحبها منزلة خاصة رفيعة وتشير إلى الرجولة الكاملة والقوة البدنية وسعة

النفوذ وتوجب الاحترام بإشارتها إلى العمر المديد ـ وإن لم تكن مستحبة فى كل الاحوال ـ فكان الأسكندر المقدونى يحذر جنوده من إطلاق لحاهم، لأنها خير معاون لأعداءهم فى الامساك برؤسهم.

أما اليوم حيث لم تعد اللحى ترمز إلى السلطة أو الثراء فأغلب ملوك ورؤساء وأثرياء العالم لا يتميزون باطلاق اللحى.

عندما يتمسك سلفى هذا الزمن بهذه السنة رغما عن ما يأخذه عليهم البعض من مغالاة فى التعلق بالمظهر الخارجى، فإن التفسير المبرر لزخم هذا الدافع الاستعادى، إنما ينبثق ببساطة من ظروف عالمنا المعاصر. فمع تنامى وتضخم المدن الكوزموبوليتانية المكتظة بملايين البشر، ذوى الأجناس والأعراق والأديان والأيديولوجيات المختلفة، التى يقع سكانها تحت ضغط مفهوم العولمة التى وحدت مظهرهم وسلوكهم العام بطريقة سطحية دون أن تنجح فى تقديم توافق عادل حقيقى على جميع المستويات الثقافية، الاقتصادية، الاجتماعية، والسياسية، فإن رد الفعل لهذا الشكل من عدم التجانس هو فى اتخاذ المظهر الخارجى سبيلاً حاسما للمسلم كى يحدد هويته الذاتية وانتماءه الشخصى لمجموعة اجتماعية محددة، مما يمكنه من التعريف والتعرف بالمقابل على أقرانه وكذلك على المخالفين له فى المظهر.

إذن هذا التمسك بالمظهر الخارجى تحث إليه ضرورة معاصرة، وليس تزيدا استعاديا لا لزوم له. كما يستنتج البعض، ولكنه احتياج يعيد الواقع المعاصر فرضه، وهو ما لم يكن له نفس الأهمية فى مدن العصور الوسطى، بل وحتى مطلع القرن الماضى. عندما كان عدد سكانها محدوداً جداً، يستطيع معه سكانها تمييز هوية بعضهم بعضا، من مجرد اختلاف أزياء أهلها المميزة لكل شريحة اجتماعية أو دينية. بل وأيضاً بتقسيم أحيائهم التى تدل أسمائها على أصولهم العرقية، وما يتداولونه من أنشطة مهنية أو حتى عقائدهم الدينية مثل ما لدينا فى القاهرة من حارات، كحارة الروم واليهود، وحارة السقايين والفوالة والتبانة... وغيرها.

الآن نلقى مرة أخرى نظرة على جهود عصر النهضة الاستعادية، لكى نتقصى دوافعها، وما أفضت إليه من تطورات لاحقة. من الأقوال الرائجة عن أسباب قيام النهضة الأوروبية إرجاعها إلى سقوط القسطنطينية فى ربيع ١٤٥٣ وانتشار حاملى التراث اليونانى فى أرجاء أوروبا. ولكنى أعتقد أن وجود هذا التراث فى حد ذاته لا يفضى بالضرورة إلى التعلق به،

أو إلى تاثيره فى الواقع الحاضر فمن الممكن تجاهله – بل والعمل على محوه كما حدث فى الشرق الإسلامى – إذا لم تتواجد عوامل داخلية حاضرة تدعو إلى الالتفات إليه، فأنا أميل إلى أن أعزو هذه اليقظة والحنين إلى التراث الإغريقى الذى بدا كعصر ذهبى حافل بدروب المجد والفكر والسعادة التى طواها النسيان بالمقارنة مع أحوال أوروبا المتردية قبل بشائر النهضة. فالواقع أن القرن الرابع عشر يعد فترة مليئة بالأزمات، فقد شهدت هذه الفترة اهتزاز دعائم الكنيسة فى إيطاليا وأوروبا بعدما أسر الملك فيليب الرابع ملك فرنسا البابا بونيفيتياس الثامن وسجنه ثم تتابعت بعد ذلك حركات الإصلاح الكنسى وإحراق الساحرات والهراطقة. ثم اجتاح الطاعون (الموت الأسود) أوروبا فى أعقاب الأزمات الاقتصادية والمجاعات، واندلاع ثورات الفلاحين وعمال النسيج فى فرنسا و ألمانيا والتى تم إخمادها بقسوة بالغة من أمراء الإقطاع.

صحيح أن السلطة الكنسية لم تفقد كامل سطوتها، ولكن انتشر الشعور بتضعضع الثقة فى الحاضر وبأن معطيات الواقع مجدبة وعقيمة مما أتاح قدر أكبر من التحرر والوعى بالمتناقضات، مما عزز من دعوة مارتن لوثر الاصلاحية الاحتجاجية ضد المؤسسة الدينية الرسمية، وهى دعوة سلفية فى جوهرها تنشد الإرتداد والعودة إلى الأصول الأولى للمسيحية.

هكذا أخذ الالتفات إلى الماضى الكلاسيكى بمجمل ثقافته ومعارفه وعلومه يتزايد حتى أصبح لدينا واقع جديد سمى بعصر النهضة ولكن هل كانت النهضة مجرد محاكاة متطابقة حرفياً مع العالم الكلاسيكى؟ أم أنها ومنذ البدء قد تشكلت طبيعتها المستلهمة للماضى من عناصر أخرى أيضاً.

لعلنا لا نجانب الصواب عندما نقول أن جميع المذاهب الاستعادية هى مذاهب توفيقية تحاول استحضار عناصر من الماضى تمكنها من تعديل معطيات الواقع وتصحيحه دون إقصائه تماماً .

لقد كان الواقع الذى انسلخت عنه النهضة هو المسيحية القوطية، والتى دأب فيها اللاهوت المسيحى على استبعاد ومحو الفكر الكلاسيكى، فحشد منحوتات الكنائس بأشكال غرائبية مخيفة تبعث على الفزع ترمز إلى الأبالسة والشهوات المهلكة لتحذير وردع المؤمنين، أما اللوحات فكانت أيضا تعج بالرموز فوق الواقعية ذات الخلفيات الزرقاء والذهبية، وقد إتخذ فيها القديسون أوضاعا نمطية متصلبة ساكنة و مهيبة.

لهذا وجد فنانى النهضة فى التراث الكلاسيكى منهلا يساعده على الانسلاخ عن هذا الفهم النمطى الشديد الغيبية، ليستطيع الزج بنفسه فى عالم الواقع، ليتعرف على قوانين الطبيعة من حوله ويتعرف على إمكانيات جسده. بالطبع لم يستطع فنان النهضة أن يتخلص من نفوذ الكنيسة دفعة واحدة كما حدث بعد ذلك فى فترة التنوير، ولكنه قد مزج بين عقيدته المسيحية وما اكتسبه من تراثه الإغريقى الفلسفى من واقعية علمية تناقش مشكلات الرياضة والمنطق والبصريات، فاكتسى قديسيه وأساطيره طابعاً أكثر حيوية وواقعية كأفراد من البشر الحقيقيين المحيطين به من عامة الناس وهم يتحركون بشكل طبيعى فى مكان ذو ثلاثة أبعاد، فأعاد رسم الأشخاص بإحساس كامل بالتجسيم والعمق وتسجيل تعبيرات وجوههم وانفعالتهم من خلال حركاتهم وتجمعاتهم وهى تمضى حرة حتى خط الأفق محققا للعين وهم اكتمال سيادة الإنسان على قدرته الحسية بطى المسافة وتسجيل الابعاد.

هذا ما اكتسبه فنان النهضة الأوروبى من التراث الإغريقى والكلاسيكى ولكن هذا المزج بين عالمين، وهما عالمان متناقضان، يسعى كل منهما إلى محو الآخر أو تغليب أحداهما على الآخر أو التذبذب بين النقيضين، ولعل هذا يذكرنا بما حدث لكل من (بوتيتشيللى)[٧١] و(ميكلانجلو)[٩٤] من إقدامهم على إحراق الكثير من لوحاتهم ذات الطبع الوثنى تحت تأثير الإرهاب الدينى للراهب (سافونارولا)[٩٧]، ثم كيف اقدم أهل فلورنسا على إحراق هذا الراهب عام ١٤٩٨، فى نفس المكان الذى أحرق فيه ما اعتبره أشياء خليعة ولا أخلاقية من لوحات وأدوات زينة نسائية. ثم بعد مائة عام من هذه الأحداث يعاود الإرهاب الدينى سطوته ويتم إحراق نبى الفكر الحر (جيوردانوبرونو)[٩٨] عام ١٦٠٠، عندما توقع وجود حياة عاقلة على الكواكب التى تدور حول ملايين الشموس. وهو ما يتعارض مع الفكر اللآهوتى عن أن الارض والانسان هما مركز الكون.

هذا يوضح لنا كيف تظل طبيعة الصراع بين المتناقضات قائمة بلا نهاية. حتى وإن بدا أن مُركباً جديداً يمكن أن ينبثق عنهما كرؤية جديدة للعالم تتجاوز كل من طرفيها المتناقضين. فالحضارة الأوروبية التى بدأت فى إعادة التشكل بعد النهضة لايمكن إرجاعها بكاملها إلى مسيحية الشرق العجائبية النزوع بوعدها بالخلاص عند التسليم بالذنوب والتوبة عن الخطيئة لتحقيق الميلاد الروحى الثانى، وتأكيدها على البعث والخلود.

من ناحية أخرى، فى إفتتانها بابداعات العقلية الإغريقية ذات الشغف بالرياضيات والمنطق والاعتزاز بكبرياء الانسان وبطولته فى تحدى قدره ومواجهة مصيره منفردا والاحتفاء بالعيش فى مباهج الحاضر ولعلنا نستطيع معاينة نتائج هذا المزيج غير المتجانس ليس فقط فيما أنتج بعد ذلك فى مرحلة الباروك أوعصرنا الحديث بل حتى خلال النهضة ذاتها عند تأملنا فى الفارق بين عملاقى النهضة ميكلانجلو وليوناردو.

نجد عند الأول: الأثر القوى للحس الإغريقى. فيما أضفاه على قديسى الكتاب المقدس من طاقة حركية كبيرة، باتخاذهم لأوضاع ديناميكية متوترة تكسبهم انطباعا عن الاندماج فى الفعل بواسطة أعضاء وعضلات الجسم وكأنهم من أبطال الإغريق، وقد استخدم الخط الواضح الصريح والدقيق فى بناء شبكة من العلاقات الهندسية. أما عند التقائنا بالثانى، فنجد لديه رمزية الأثر المسيحى واضحا بمحوه للخط واستبداله بتدرج هادىء يخلق جوا سحريا من الغموض والسرية وعدم التحديد. وبتلاعبه بالضوء والظل يخلق درجات رمادية تلف الأشياء وتغرقها فى وحدة كلية شاملة حتى تتلاشى فى الأبعاد، وهو مايتفق مع فكرة سر المحبة المسيحية من توحيد بين السماوى والأرضى، بين الإله والإنسان.

فى مثل هذا المجال نتعرف على صدى عناصر من الحس المسيحى المتلفع بالأسرار الكنسية من محبة وتجسد وبعث وقيامة ولاتناهى وأيضا لامحدودية الإله غير المتعين ثم المتجسد. وقد تم تحويل هذه التصورات ونقلها إلى معادلها الأرضى والفنى فى مجال الضوء والظلام والقريب والبعيد وعدم التحديد، ولقد استمر هذا الاختلاف ممتداً ومتسلسلاً عبر التطور الفنى فى مرحلة الباروك، وحتى وصولنا إلى الفن الحديث. فنعود ونلتقى عند (روبنس)[٥٥] *لوحة رقم٣٨* بنفس التعبير الصريح عن المادة المتحركة المتفجرة بحيوية الحياة الحسية فى الاجساد العارية المثيرة، بينما عند رامبرانت[٥٣] *لوحة رقم٣٩* نجد ذلك الولع بالغموض الذى تخلقه ذبذبات الإشعاع الضوئى حتى تبدده فى الظلال ذات الدرجات اللامتناهية فى تنوعها وتبدلها.

وتظل هذه الثنائية قائمة حتى نصل إلى النزاع الذى نشب بين صرامة التكعيبية التى أرادت الإمساك بالأشياء على هيئة أشكال هندسية أولية واضحة وصريحة المعالم وبين التأثيرية التى أذابت الأشياء فى جو أثيرى من الضوء وألوان دائمة التبدل والتذبذب، وكأنها تنكر وجود الأشياء لصالح الضوء. هكذا ظل هذا التباين يندفع مُشكلاً حيوية الحضارة الأوربية من خلال

الصدام الأصولى القائم بين عناصرها الموروثة عن عوالم أقدم وأشد تباينا وقد تم امتصاصها داخل هذه الحضارة. فتداخلاً وتفاعلاً وتوالى ظهورهما داخلها وكأنهما عناصرها الأصيلة التى تتطور مُشكلة بذلك ماهيتها الذاتية .

٤٨- هل نسترجع فردية النهضة

عندما بدأت حالة اليقظة التى أعقبت السبات الدينى والحضارى الذى هيمن على إيطاليا خلال العصر الوسيط. لم يجد رواد هذه اليقظة فى جعبتهم إلا ماضيهم الكلاسيكى، لينهلوا منه مجدداً فشرعوا فى استعادة ما طالته أيديهم من علوم وفنون الإغريق والرومان، ليصيغوا لنا فى النهاية ما عرف بعصر الإحياء، أو النهضة الأوروبية وظل هذا الشغف بكل ما كان مطمورا أو مفقودا من هذه الحضارة الضائعة، مقصدا وملهما لهم يتطلعون إلى التعلم منه ومحاكاته. مجددين بذلك عالمهم الذى أنفردت المسيحية بتشكيله لعدة قرون، سلبتهم خلالها الولع بمباهج الحياة الحسية، لتغرقهم فى الزهد الشرقى اليابس. ولقد أخذ مسار عنصرى هذا التركيب غير المتجانس فى التنافس بشكل مطرد مُشكلاً ملامح الحضارة الأوربية، حتى أصابها الإضطراب الكبير الذى أورثته لها الثورة الفرنسية والحروب النابليونية، وما أعقب ذلك أيضاً من إضطرابات متلاحقة حتى وقوع الحرب العالمية الأولى، وما أفضت إليه من تفكك ثم سقوط متلاحق للامبراطوريات، وتغير شكل العالم، وإصابة الناس بجميع الأرجاء بالشكوك فى الثوابت من معتقدات وتقاليد، خصوصا بعد ما طرحته أبحاث الثلاثى الطليعى من رواد الفكر الحديث، أى كل من (دارون)[٣٥]، (فرويد)[٢٢]، (ماركس)[٢٥]. هذا ومن ناحية أخرى أفضت الاكتشافات العلمية وأبحاث والتطبيقات التكنولوجية إلى تغيرات مربكة وتحولات اقتصادية أصابت البنية الاجتماعية، ولقد أسبغت كل هذه الأجواء جوا من التشاؤم العدمى على مفكرى أوروبا. فها هو (أناتول فرانس)[٩٩] يقول "**لقد أكل الأوربيون من شجرة العلم فى القرن التاسع عشر ورأوا الآن ماهية الأشياء على نحو أوضح من أى عهد سلف. إذ اتضح الآن أن الانسان قريب من الحيوان ولا يزيد عن ذرة ضائعة وسط الرمال فى كون هائل لا يكترث به ويتعرض احساسه بالهوية والخلود إلى القمع، وبعد أن فقد براءته فإنه يستشعر احساسا مأساويا بسخف الحياة**".

أفضى هذا إلى هبوب موجة استعادية ثانية. إذ تفجرت داخل الوعى الأوروبى حاجة ملحة إلى اكتشاف الهوية. ولكنها لم تعاود الارتداد إلى تراثها الكلاسيكى الغابر، فلقد استنفذت فعالياته الحية تماما منذ بدء النهضة وحتى نهاية القرن الثامن عشر. بل كان الأرتداد هذه المرة أشد عمقا وأبعد غوراً من كل ما سبق، فأثناء بحث الإنسان الأوروبى الحديث عن هويته، لم يتجه إلى تراث حضارى مغاير لحضارته فقط. بل اتجه إلى ما قبل الحضارى! فانكب على دراسة الانسان الموغل فى البدائية إنسان العصر الحجرى والنيندرتال، سعيا إلى التعرف على طبيعة أسلافه وإلى حلقات الأتصال مع أقربائه من القردة العليا، باحثا عن صلات القربى معها. وبعد اكتشاف الجينات جرت المقارنة مع كل الكائنات الحية الأولية ثم راح ينصت ويمعن النظر بما قدمته له أدوات التكنولوجيا فى فضاء الكون الفسيح متطلعا إلى حياة آخري ومتسائلا عن وضعه فى هذا الوجود.

ولكن قبل أن نعاين أثر هذا الأرتداد على شكل الفنون الحديثة سوف أتابع أحد رموز الفن التشكيلي – بشكل انتقائي إلى حد ما ـ وهو إشارات اليد.

خلال العصور الوسطى كانت الأيدى تتجه دائما إلى السماء مشيرة فى إستسلام لموطن اليقين الالهى الثابت ومنبع النظام الرياضي الهندسي بحركة أفلاكها الدقيقة الايقاع الصارمة، فى انضباطها فيستقي الإنسان من ثقته فى السماء ثقته فى أفعاله جميعا .

ثم فى لوحه الخلق لـ(مايكلانجلو)[٩٤] *لوحة رقم٤٠* اليد الالهية تلامس يد آدم ذو الجسد المكتمل التكوين لكى تبث فيه الحياة والحركة والوعي، فهي تمنحه يقظة الوعي لكي يكون مسؤلا عن نفسه، إنها بداية حرية الوعى الذاتى، إنها حرية النهضة.

ثم مع الثورة الفرنسية ومقدم نابليون الذي وصفه هيجل بأنه فكرة الحرية وقد تجسدت على هيئة فارس، فى هذا العصر أتى الايمان بالبطل المنقذ الذي يقود البشرية فى ركابه وتطيعه طاعة عمياء، هو اذن عصر البطولة والعبقرية الفردية للأبطال الافذاذ المتميزين والمدافعين عنها.

من أمثال (توماس كارليل)[١٠٠] و(شيلر)[١٠١] و(فردريك نيتشه)[٨] وهنا تتشكل أمامنا إشارة اليد التى تمتد لتقسم بالولاء والطاعة كما جسدها الفنان (دافيد)[١٠٢] *لوحة رقم٤١* فى لوحة قسم هوراتي، ثم تصير تحية الولاء لـ(الفوهرر)[١٠٣] أخر تجسيد للقائد المعظم فى الرايخ الثالث.

والآن فى زمننا الحاضر وقد سقط الفرد البطل وتملك الناس اليأس من المخلص أو المهدى المنتظر أوالامام الغائب الذى إختلقه الهذيان المتوجع لملالى أديان الشرق الاوسط، فإن موجة ما يدعى الثورات **(السلمية)** التى أمتدت من دول أوروبا الشرقية إلى الدول العربية، قد اتخذت رمز قبضة اليد المضمومة الأصابع المعبرة بذلك عن دور الإرادة الذاتية والفعل الفردي فى تحقيق الخلاص المشترك والتى بإمكانها أن تتكاتف مع الجماعة، وبرغم هذا تظل محافظة على تفردها وإستقلاليتها. وتكشف لنا رمزية اللحظة الحاضرة، شئنا أم أبينا عن أن الجيل الحالى قد أشاح بوجهه عن السماء وكف عن التطلع مفتشا عن الزعيم القائد واستجمع كل فرد مصيره الخاص في يده وفى الذاتية. وهذا هو حال الفن المعاصر أيضا. فلا معنى اليوم للمشاركة فى نمط أو أسلوب أو طراز، أو حتى مجموعة من القواعد المتفق عليها. فهل نحن اليوم مقبلون على عصر يشبه عصر النهضة البطولى؟ أم هو عصر فسيفسائية التنوع العبثى؟.

٤٩- الفن بين تفكيك الديمقراطية وتوحيد العولمة

يساير الفن التشكيلي التوسع الديموقراطي، بل لعله قد سبقه بخطوات. فمنذ انتزاع هاله القدسية الكلاسيكية التى اقتصر فيها الفن على تلبية احتياجات الدين، ثم الصفوة من النبلاء، وانحصار ممارسته على اشخاص متميزين وُسموا بالعبقرية وأضفيت عليهم آيات التبجيل. حتى الآن صار من حق الجميع ممارسة التعبير الفنى دون تقيد بالمهارات الأكاديمية، أو مراعاة التقاليد الموروثة.

وهكذا يبدو أن مصير الفن التشكيلي قد تقرر بارتباطه بتحولات الواقع المعاصر شئنا أم أبينا. وإن كان من الأوفق أن نتحدث عن أن تجلى الفن على هيئة ما تجعله متفقا اتفاق الند مع باقة من الأنشطة الإنسانية المتعاصرة زمانا ومكانا وليس كتابع مساير لغيره، إنما يرجع إلى انبثاق تلك الأنشطة من مجمل محتوى نبع واحد لعوامل مشتركة لاتعاد أو تتكرر بحذفيرها عبر التاريخ، مُشكلة بذلك ملامح عصر بأكملة ومميزة له عن غيره.

لذا توجب علينا التعمق فى قراءة الواقع الحضارى أثناء إقدامنا على بناء تصوراتنا عن الإمكانيات المستقبلية للفن المعاصر وإرهاصا بما يمكن أن يؤول إليه مستقبلا .

تلك هى الحرية التى اكتسبها الفنان، أو حتى فُرضت عليه بحكم التحولات التاريخية، فعندما كان الفن دينيا كان الرسام متواصلا فى عمله مع البيئة الإجتماعية بأسرها، ثم صار يعمل من أجل الصفوة الإجتماعية الارستقراطية ثم داعما ومدافعا عن توجهات ايديولوجية معينة. أما اليوم فإن جمهوره انقسم إلى العديد من الجماعات الفرعية ذات الأذواق المختلفة النوازع .

هكذا إختفى مع التنوع الديمقراطي الجمهور الموحد، ولم يعد الفنان يقدم عمله إلى جمهور محدد المعالم معروف مسبقا، فإنطوى على نفسه أولا فيما عُرف بالتجريد. ثم اختفت أيضا الحاجة إلى أى أسلوب أو نسق مكتمل قد يسعى الفنان إلى إنضاجه بالمداومة على تجويده وتطويره، عبر زمن طويل الأمد. ولكنه صار خاضعا للتسارع وأسيرا لدواعي الطرافة والتجديد وصدمة الاندهاش بغيرالمتوقع، وكأنه قد تقمص روح البهلوان أو المهرج الذى يتفنن فى لفت انتباه الآخرين إليه لحدة شعوره بالعزلة والدونية والاغتراب الاجتماعى وضئالة دوره. ولعل هذا الشعور يقف وراء تناول عديد من فنانى القرن الماضى لموضوع السيرك وتعاطفهم مع شخصية المهرج والمشرد الصعلوك. وأخيرا انحصر كل مبتغي الفنان فى اكتساب خبرات الأدوات الحديثة متأثرا بالتطور المبهر لتكنولوجيا هذا العصر المتسارع.

مع غياب أى التزام محدد مفروض على الفنان مسبقا، أصبح مفهوم التجديد فى ما بعد الحداثة يتيح وبلا تحفظ إمكانية استغلال مجمل مكتسبات التراث البشرى، وإعادة صياغتها مجدداً، من وجهة نظر معاصرة، دون إلتزام بأسلوب محدد إلا ما تُمليه تلقائية الحساسية المباشرة. وقد أفضت هذه المبالغة فى التفرد إلى حالة من التشرذم والنزوات الآنية المبعثرة. حتى ما عاد المتخصص بقادر على متابعة توالد وتشعب هذه التحولات، ولا أقول المذاهب.

هذا التفكك لم يصيب عالم التشكيليين فقط، بل هى سمة تميز العلوم الإنسانية المعاصرة، أيضاً على عكس العلوم الطبيعية. ففى الفلسفة مثلا لم نعد نلتقى إلا بشذرات ومقطتفات تأملية مبتسرة بعد إنتهاء المذاهب الموسوعية الكبرى، فلدينا تأملات (هيدجر)[١٠٤] و(كارل يسبرز)[١٠٥] وفنمونولوجيا (هوسرل)[١٠٦] ووضعية (فتجنشتين)[١٠٧] المنطقية، ثم بنيوية

(ليفى شتراوس)[١٠٨] التى إنبثقت عنها التفكيكية فيما بعد، ونشاهد الأمر نفسه فى مجال علم النفس، فعقب نشر مكتشفات (فرويد)[٢٢] فى التحليل النفسى، انشق عنه كل من (أدلر)[١٠٩] و(يونج)[٧٣] ثم العديد من الأسماء الأقل شهرة من أمثال (أريك فروم)[١١٠] (جاك لاكان)[١١١] (ميلانى كلاين)[١١٢] وغيرهم. إلى جوار تأسيس علم النفس السلوكى والوجودى والماركسى والفنمونولوجى، وحتى ما أعتبر يوما أفيونا للشعوب، يطرح كوسيلة لعلاج الإدمان، إلى جانب إستعادة أساليب الشعوذة وتبسيط الأمور بالأكتفاء بأقراص البروزاك للإنجاز العملى نهاراً والفيجرا للمتع الليلية مع توليفة من المهدئات والمسكنات المنومة لأزمات النفوس المضطربة.

كل هذا التنوع الذى يصل إلى حد الصدام الساخر يُطرح إلى جوار بعضه بعضا فى الفن، كما فى مختلف المعارف الإنسانية، والأديان الفرق العقائدية جميعا، ويطرح ذاته فى انتعاش أنماط التقاليد المحلية وتفسيراتها الخرقاء التهويمية التى تحاول إستعادة سطوتها بما تلقي به فى وجوهنا عبر الشبكة الالكترونية، وبالنسبة لأعتبارات ترتيب التقييم، فإنه يتوزع فى مساواة أفقية ديمقراطية، ما تنفك تتزايد دون مفاضلة تصاعدية بين بعضها.

كان هذا أحد جانبى الصورة، أما نقيضها المعاكس، فإنه الجانب المقابل من إنجازات هذا العصر، وهو الإنجاز التكنولوجى ربيب العلوم الطبيعية أى ما يعتبر المسؤول الحقيقى عن العولمة باعتبار العولمة عملية انتشار منتظم على المستوى الكوكبى فى جميع أرجاء المسكونة يتم خلالها توحيد جميع أنماط القياس العلمى والأداء والقولبة عبر البنية التحتية للتكنولوجيا، فمنذ انبعاث الثورة الصناعية الأولى، وحتى الثورة المعلوماتية والعالم يتجه بثبات متدرج إلى تنميط معيارى متطابق لنفس الأجهزة والأدوات، ومعه تتحد أيضا الرموز والمصطلحات والمفاهيم العلمية، وهى ماضية معا فى اتجاه واحد من التقدم التراكمى الرسمى المتصاعد على وتيرة واحدة، بينما يتم كل عدة سنوات تحديث شامل للمصنوعات التى تنتشر متناثرة عبر أرجاء المعمورة، ثم يتم تجميع ما هو قديم من نفايتها لإعادة تدويره.

هكذا يتجلى أمامنا واقعنا المزدوج ثنائي التوجه، بين تشظيه وتفككه الوجداني، وميله المتزايد إلى النكوص نحو الماضي واستعادة نوازعه البدائية كى يعوض بها نضوب وخواء مشاعر الحاضر الإبداعية، وبين ما يقوم به الجانب العلمى العولمى التوجه بإذكاء جذوة الفروق

والاختلافات بما له من إمكانيات استحضار النقائض من كافة الأزمنة والحضارات وبثها معا على صعيد واحد، فكيف يمكن تقييم وضع الفن فى زخم هذا الاضطراب الحضارى ؟

من الواضح أنه من غير المستطاع أداء أى شئ فى أى وقت أو نفس الشئ طوال الوقت. لهذا يجب أن نعاين النظريات التى تناولت كافة مراحل وأشكال التطور الحضارى وطبيعة تحولاتها لاستشراف وضعنا الحالى وما يمكن أن يؤول إليه شكل الفن فى المستقبل القريب

٥٠- منعطفات التحول الحضارى

كشفت لنا مظاهر الزمن الحاضر عن فارق جلى بين ما تتسم به العلوم الطبيعية من تقدم تصاعدى ذى اتجاه رأسي يفضى إلى نبذ النظريات والتطبيقات العلمية القديمة لصالح المستحدث منها بينما يتم تنحية القديم جانبا ليعاد تدويره أو يوضع فى المتاحف.

على الطرف المقابل نجد الفنون والعلوم الإنسانية على تباين أشكالها تنحو نحو التنوع المتعدد المفتقر لمعايير المفاضلة، فتتجاوز مذاهبها عبر تراص أفقى ممتد خارج التتابع الزمنى. يتساوى فيه إبداع رسام العصر الحجرى مع رسام العصر الحديث من حيث القيمة الإبداعية، ويقف (هوميروس)[١١٣] و(شكسبير)[١١٤] و(تولستوى)[١١٥] جنبا إلى جنب على مستوى واحد، من أصالة التركيب التعبيري..ومع التنامي التراكمى الذى تحصل بين أيدينا اليوم خلال الزمن من منجزات فنية، قد أفسح الطريق أمام الجمع العشوائي بين منتجات الفن المتناقضة بهدف احتوائها ومعايشتها وتذوقها جميعا تحت عنوان ما عرف بما بعد الحداثة. ولعلنا نلمس هذا فى حياتنا اليومية من ميل إلى الخلط بين الطرز المختلفة للاثاث المنزلى. وهو ما نلقاه أيضا فى أزياء وإكسسوار الموضات النسائية. وذلك من أجل بعث المزيد من الدهشة والحيوية بالمزج بين القديم والحديث.

هذا الانفتاح المعاصر الذى ينعت بالنزوع الديموقراطي، وذلك بسبب تعددية الأذواق دون الحاجة إلى أحكام معيارية، يصنف بها الأعلى ويُفصل عن الأدنى شأنا. أقول هذه الديمقراطية التى هى سمة تطبع هذا العصر تحديدا، هى ما يدعونا إلى التساؤل عن موضعنا من تطور السلم الحضارى اليوم؟

فهل نحن مقبلين على عصر إنحدار نحو همجية جديدة تدشنها فوضى القيم المعيارية، ويحجب حقيقتها عنا، تغليفها بوفرة من بهرجة التطبيقات التكنولوجية المتألقة؟ أم هو اعداد حاشد لوثبة نحو رقي حضارى أكثر رفعة وسموا؟

هنا أجد نفسي مرغما على استنطاق الإجابة لدي من هم على دراية أعمق بشئون الحضارة وفلسفة التاريخ من المفكرين القريبى العهد من أمثال (البرت شفيتزر)[١١٦] الذي أكد على الجانب الخُلقى من الحضارة و(فردريك نيتشه)[٨] المنادى بمبدأ الإنسان الأعلى، وأخيرا (أوزفالد شبنجلر)[٥] والأخير، أكثرهم أهمية فى اعتقادي لنظرته الموسوعية الثاقبة فى الكشف عن معضلات الفن التشكيلي، وذلك رغم تعرضه للتجاهل المتعمد لاحتواء بعض مؤلفاته على نبرة تأييد صريح لمبادئ القومية الالمانية (النازية)، والحفاظ على نقاء العنصر الجرمانى. وتتلخص نظريته، فى تعاقب مرحلتين رئيسيتين على كل الحضارات:.

الأولى هي مرحلة الربيع الحضارى حيث يتدفق مجرى الشعور منقادا بالخيال ذو العواطف المشبوبة فيندفع إلى تشكيل ووضع الصور الأولية والأساسية لكافة أساليب الفن والأنساق الدينية والفلسفية والنظم العرفية والقانونية والاخلاقية التى سوف تختص بها هذه الحضارة على وجه التحديد دون غيرها، وبعدما تبلغ هذه المرحلة أوج نضجها ورسوخها كدعائم ترسم هيئة هذا المجتمع وتقود مصيره إلى أن تنفذ حيوية تلك الحضارة.

عندئذ تحل مرحلة الخريف الحضارى الذابلة، التى ينعتها بالمرحلة المدنية، حيث تتسع المدن وتتضخم على حساب الريف المستنزف، ولأن المدن غير قادرة على الإبداع الحق لأنها مجرد مستهلكة ومستنفذة لإبداعات المرحلة السابقة، باقتباس معانيها ثم تنفيذها على مقاييس هائلة، ومع تضاءل الخيال والوجدان الحي المبدع، يحل العقل التحليلي والتنظير العلمى لثوابت الطبيعة محل تحولات التاريخ العضوية والمشاعر الحارة الدائمة النمو لتتحول إلى منظومات ثابتة تتجسد فى مؤسسات وهيئات يحكمها الفكر التجريدي البارد. ومن ثم يتوقف التاريخ أو يكاد بالنسبة لهذه الحضارة حتى تخبو وتنطفئ تماما.

مثل هذه النظرية عن توقف التاريخ، أو إنتهائه، ليست بالاستثناء الشاذ فى الفكر المعاصر. بل لقد سبق أن أعلن هيجل عن توقف التاريخ بعد وصول جدلية الوعي الإنساني إلى الفكرة المطلقة. ثم أعاد المفكر المعاصر (فرانسيس فكوياما)[١٧٢] صياغة نفس هذا التصور

عن نهاية التاريخ وهذا المفهوم عن توقف التاريخ لا يعني توقفا لتواتر الأحداث، الهام منها والتافه، أو توقف البشر عن التوالد والتكاثر، ولكن المقصود هنا، توقف أى تطور لاحق يتعلق بالمبادئ والعقائد والمؤسسات الرئيسية التى توصل اليها مبدعو هذه الحضارة، فهى قد تتمدد وتواصل التوسع وتأصيل وجودها عبر العالم أو تستسلم فى بطئ لحضارة آخرى جديدة فتية.

يمثل إجترار الايقاع التكرارى الثابت عند شبنجلر أخص خصائص مرحلة المدنية لأى حضارة حيث أن اكتمال نضج الحضارة يجعلها لاتستطيع تحقيق المزيد من مراحل النمو بل تتجه ببطئ إلى الشيخوخة والفناء ويتزامن مع هذه المرحلة، التحول المتصدر لكامل المشهد ألا وهو تضخم المدن الكزموبولتانية العملاقة على حساب امتصاص قوى الريف باستهلاك ثروته من الخامات والغذاء والبشر على السواء فتتسع المدن وتتزايد اكتظاظا على الدوام ببشر من جميع الأعراق والاجناس والطبقات لا تجمعهم فيها انساب أو تقاليد أو عقائد مشتركة، بل تجمعهم المصالح الاقتصادية والمنافع المادية السريعه المتبادلة، ومع تباين هذا الحشد من البشر، تتعدد بالتبعية جميع الاذواق مما ورثته هذه الحضارة عبر تاريخها وما إقتبسته من حضارات أخرى .

ذلك هو وضع الحضارة عندما تشرف على مرحلة المدنية فتصاب بالعقم والجدب الروحي ويذوى خيالها الإبداعي، بينما كل خبرات أجيالها السابقة تزودها بالقدرة على مواصلة الاستمرار والبقاء بوسائل التقنية القادرة على تسجيل ونشر التراث وتقديمه كحاضر مكتنز يمكن إستهلاكه وهضمه ببساطة.

هكذا ومن هذه اللحظة، وحتى آخر المدي تنبثق داخل المدنية المتأخرة زمنيا، حنينا جارفا إلى الماضي ونزوع عميق للبدايات الأولى. بل شعور جارف بالذنب والندم على مفارقة التقاليد والتباعد عن النوازع الأصلية. وسرعان يتزايد الجوع إلى ما هو غيبى لاعقلانى عجائبى، ويعود الدين ليتصدر الواجهة فيسترجع بكل بساطة مثاليته الساذجة المندفعة التى قادته عبر ربيعه الحضارى، ومعه تعود أيضا المعتقدات الغامضة الخاصة بضروب السحر والشعوذة من تنجيم وقراءة للطالع، وبالطبع تتصاعد طرق الحماية من تلك القوى الخفية ومحاربتها. كما تميل جميع العلوم الإنسانية إلى العودة لمراحل أبكر. ويركن الفن أيضا إلى بعث رؤاه القديمة المبكرة التى لا تاريخ لها أى الفنون الشعبية والفطرية. ويعاود التذوق للتراث والإفتخار به وإعادة إحياءه

وصياغته من جديد ليوائم التقنيات المعاصرة. وهذا يستدعى بالتبعية فكرة اندلاع الصراع بين التراث والمعاصرة ثم التوفيق بينهما، وعلى هذه الخلفية تنشأ المذاهب التوفيقية وتنشط الجهود التلفيقية، ومع هذا الجدل تكتسب أيضا فكرة **(الوسطية)**، الأهمية القصوى ذاتها التى كانت لأطراف التناقض في الماضى ويصبح جلب التوازن بين مختلف المتناقضات، هو الشغل الشاغل لفنانى ومفكرى وكهنة وساسة ومؤدلجى هذا العصر. ولكن مع إستمرار المداومة على إستعادة وإعادة بناء ما كان فى الماضي أشكال حية نامية مزدهرة فى بيئتها الأصلية الصحيحة والملائمة، يصير الآن أبنية متيبسة يتم عرضها عبر خبرة مكتسبة خلال لحظة زمنية مخالفة فى رؤيتها. وبالطبع يتعرض جوهر هذا التراث إلى تحولات شتى تتباين درجاتها فى التشويه، بالمبالغة فى تقدير نواحى ما أو التهوين من أمرها، أو بإساءة فهمها بتحميلها بمعان أخرى. فنشاهد أعمال قد زج فيها بالكثير من الرموز أوالإشارات إلى الأساطير، وقد أقتطعت من سياقها الأصلي. وأخيرا اللجوء إلى أساليب وتقنيات المدارس القديمة، كمجرد مناهج ثابتة ومهارات محفوظة دونما التفات إلى تداعياتها العقائدية التى أوجدتها في الماضي وقد يصل الأمر إلى إعادة إجترار الكثير من أشكال الفن بصورة مختلة تهدر قيمتها الأصلية، كما أوضح (هربرت ماركيوز)[١١٧] فى نقده لمجتمع الانسان ذو البعد الواحد. فعلى حد قوله، ينحدر الفن والثقافة بعامة عن مستوى رسالتهما السامية ليصير الفن مجرد مادة إستهلاكية لثقافة جماهيرية متدنية. ويمكننا مطالعة هذا الانحطاط فى إعادة توزيع الكثير من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية إلى مجرد موسيقى خفيفة ترويحية، أو اقتطاع أجزاء من الأوبرات والأفلام العالمية الخالدة ثم الصاقها بإعلانات السلع الغذائية، والمصنوعات الاستهلاكية التافهة.

نفس الشئ قد حاق بلوحات الفن الكلاسيكي ورفاقها من مسرحيات والروايات الخالدة، فيعاد إقتباسها وتقديمها بصورة ساخرة بعد تفريغها من مضامينها الجادة لتستخدم كمادة إستهلاكية فى الميديا الترفيهية والدعائية. وقد يحجب الانتشار الجماهيرية للثقافة مدى اتضاع وضعها الحالى، ولكن هذه الغشاوة تزول إذا ما إدركنا أن هذا الانتشار لا يعبر عن ثقافة ديموقراطية حقة بقدر ما يعبر عن انحطاط الثقافة إلى مجرد بضائع ومنتجات مألوفة لدى الجميع ولاتؤدى دورها الاجتماعي الحقيقي، أو تساهم فى رفع الوعي والسمو بمشاعر الأفراد كما هو منتظر منها، بل يتم الانحدار بها إلى مستوى العامة.

٥١- تفتيت الموروث والتجزئة الساخر

إذا أردنا أن نستزيد من إلمامنا بطبيعة الوضع الحضارى الآنى فينبغى لنا الرجوع إلى الخلف قليلا، إلى القرن التاسع عشر، فمع بداية هذا القرن بدا واضحا مدى تنامي واتساع المدن الاوروبية فى أعقاب الثورة الصناعية وتزايد الميكنة والتجديد التكنولوجى المتسارع، وإحلال سلع جديدة باستمرار حتى يستمر الانتعاش الاقتصادى قائما عبر مواصلة الانتاج المرتبط بالتجارة ورفع معدل الاستهلاك. وقد أفضى كل هذا إلى الاستهانة بفكرة الدوام للممتلكات المادية، واستبدال الرغبة فى الاستمرار بالانطباعات السريعة الزوال، والإقبال على عيش اللحظة بديلا عن الدوام والاتصال، ومع استسلام الأفراد لهذا الواقع المثير الدائم التغيير، وغلبة الانطباع العرضى، حتى أصبحت الذات نفسها ودوامها كوحدة حية موضع شك، خصوصا مع تضخم وسيادة مؤسسات الدولة، وقيام القوى الصناعية والاعلامية والامنية والعسكرية بمحق حرية الفرد وتدجين روحه، ومن ثم أصبح مصطلح الاغتراب الذى اطلقه هيجل على حال الفرد حيال عالمه والذى الح من بعده ماركس على ارجاعه إلى الوضع الاقتصادى، صار هذا المصطلح سائدا بين جماهير المدن الصناعية الحديثة. وأخذ تفاؤل عصر التنوير يتلاشى تدريجيا، لكى تحل محله مخاوف انسحاق الفرد البسيط أمام القوى التى من صنع يديه، ولعل خير تعبير عن هذه المخاوف نجده عند كل من (تشارلى تشابلن)[١١٨] فى فيلمه (**العصور الحديثة**) وأيضا فى روايتى (فرانتس كافكا)[١١٩] (**القضية**) و(**المحاكمة**) وكيف إستيقظ (جريجور سامسا) بطل رواية (المسخ) فى أحد الأيام ليجد نفسه قد تحول إلى حشرة.

أدى تفاقم هذه الأوضاع إلى نشأة الأيديولوجيات الإشتراكية والفوضوية والعدمية والشيوعية ثم ما تلاها من وجودية وبنيوية وتفكيكية التى أخذت فى مناهضة قوى السلطة الرجعية متمثلة أولا فى الامبراطور نابليون الثالث والقيصر فيلهلم الثانى، ثم إمتدادا إلى فوضى الحربين العالميتين ثم مخاوف الحرب الباردة وثورة شباب عام ٦٨ وما عرف بحركة الهيبز وأخيرا الشعور بالإفتقاد لكل خصوصية وحرية شخصية فى مواجهة تكنولوجيا الإتصالات وهو ما تنبأ به (جورج أورويل)[١٢٠] فى روايته (**١٩٨٤**) من تحول البشر إلى مجرد أرقام فى قبضة سلطة الاخ الأكبير الذى يراقب ويعرف كل شئ ـ ذلك الذى يشبه إله العصور الوسطى ـ هذا إذا تغاضينا عن ما أعلنه التفكيكيون من (**موت الإنسان**).

مع انتصاف القرن التاسع وحتى منتصف القرن التالى تتابعت أشكال الفن المناؤة لتفاؤل عقلانية عصر التنوير وما عاد الفنانون يصغون الى مؤسس فن النيوكلاسيك (جاك لويس دافيد)[١٠٢] الذى طالب بألا يكون الفن مجرد مسلاة لاجدوى منها ومداعبة للاعصاب أو امتياز للأثرياء، بل أن يصلح الفن الأوضاع ويحفز على العمل وأن يكون نقيا صادقا ملتزما.

مع انتصاف القرن التاسع عشر وتحديدا فى عام ١٨٦٥ تعرض (ادواردمانيه)[١٢١] ولوحته أولمبيا، *لوحة رقم٤٢*، لموجة عارمة من السخط و السخرية من الطبقة الأرستقراطية ذات الرؤية المحافظة فى ذوقها التقليدى، ومع حلول عام ١٨٨٨ قدم جوجان منهجه التأليفى بمساحات الوانه الصريحة النقية، بينما حاول (سيزان)[٥] *لوحة رقم٤٣*، بناء لغة التصوير بتعديل معالجة المنظور لونيا وتأكيد لمسات الفرشاة، ومن جديد تتابعت عروض التأثيرين الجدد والرمزية ثم السريالية، وبعد الحرب الثانية يفاجئنا (فرانسيس بيكون)[١٢٢] *لوحة رقم٤٤* بالوجوه ذات الأفواه الصارخة والاجساد الممزقة الشبيهة بالجثث المتحللة، ثم البوب آرت أى فن الثقافة الشعبية الامريكى المنشأ.

هكذا تلاحقت مذاهب الفن الحديث لما يقرب من مائة عام، ثم تلاها ما نعرفه بـ **(ما بعد الحداثة)**. خلال تلك الأعوام المائة، عبرت الحضارة الأوروبية من مرحلة الربيع الحضارى الخصبة الخيال إلى مرحلة المدنية المطبوعة بالعلم الوضعى التجريبى والفهم التحليلى المجرد .

بإمكاننا رؤية انعكاس طبيعة هذا الوضع بكل وضوح منذ نشأة المذهب التأثيري بكل ما أحاط به ودعمه من أبحاث ونظريات علمية عن تحليل الضوء والتكامل اللونى، ثم امتداد نفس هذا الطابع العلمى فى صياغة النظريات التجريدية، وحتى مرجعية السريالية فى الأبحاث الفرويدية.

بل ينبغى أن نفهم مجمل معطيات الفن الحديث بكل ما يحمل فى جعبته من مذاهب، باعتبارها محصلة لجهود تحليلية تغذت على كل ما سبق وانتجته الحضارة الاوروبية من تصوير فى المراحل الأبكر. فحقيقة أمر هذه المذاهب الحديثة تتضح بكل جلاء عندما نراها فى ضوء علاقاتها بالتراث الذى تدعى تجاوزه، فإذا أمعنا التأمل فى كل مذهب من هذه المذاهب على حدة، لوجدنا كل منها عبارة عن اختيار منحاز بقوة لعنصر من عناصر الأعمال الفنية للتراث الفنى، وإقتطاعه من بنية العمل المطروح للتأمل ثم التركيز على استخلاصه منفردا، والمبالغة

فى معالجته باعتباره الغاية النهائية للفن. فالتأثيرية، على سبيل المثال تنحو إلى التركيز على عنصر الضوء الخالص بمفرده، بما يشكله من تنوع لونى غنى مع تجاهل شديد لجماليات التحديد الخطى ومثاليات المحتوى الكلاسيكى الفخم أو المقدس، بينما اتجهت التعبيرية إلى القيم الوجدانية الإنفعالية للألوان بينما ركزت التكعيبية على الكتلة والفراغ والبناء الخطى. والذى إكتفى به التجريد، بينما تسلل المضمون الدينى القديم إلى المذهب الميتافيزيقى، ويذكرنا الفن الفطرى بفلاحى (بيتربروجل)[١٢٣]، *لوحة رقم٤٥* وأعادت السريالية إحياء أعمال (بوش)[١٢٤]، *لوحة رقم٤٦* بل حتى تدميرالفن بدا وكأنه صدى لدعوة (سافونا رولا)[٩٧] والإصلاح البروتستنتى لاحراق اللوحات، أما الإمعان فى إظهار العذاب و التشويه لدى (بيكون)[١٢٣] فنجده فى لوحة الصلب لـ(جرينفالد)[١٢٥] *لوحة رقم٤٧* بعدما تم تجريدها من محتواها الدينى.

الفن الحديث فى مجمله يمكن تأويله على إعتبار أنه عملية تفكيك وتحليل لما كان مضمرا ومدمجا فيما سبق، وفض لما كان مطويا، وإظهار لما كان مستورا داخل وحدة كلية أكثر شمولا. ثم صنع مذاهب مستقلة مما تم تفصيله وتجزئته وتفتيته إلى شرائح منفصلة. فالفن الحديث هو تشريح يمزق اوصال ما كان مركبا، وتكبير ميكروسكوبى كاشف لما كان متواريا.

هذا التناول التفاعلى الاستهلاكى مع الماضى وإعادة الحوار مع التراث هو شئ مختلف تماما عما إختص به عصر النهضة من وضع استعادى، فالنهضة كانت عملية إعادة إكتشاف وتنقيب عن أصول الحضارة الجركورومانية التى طمسها الفكر المسيحى الآتى من الشرق، وإعادة للتعرف على النفس المغتربة عن جذور حضارتها الحقة. أما وقائع الفن الحديث، فإنها لا تزيد عن كونها مجرد إعادة قراءة متأنية وتوسعية، وإعادة شرح مطول لما تم إنجازه من قبل بصورة مكثفة، وكأنه مجرد شروح إيضاحية (هوامش) على نص مكثف المعانى، واستقراء تحليلى لمحتوى قائم بالفعل، بين يدى الفنان الحديث كميراث يعمل على إعادة النبش فيه لإظهار بعض ملامح مفرداته وتضخيمها، وإعادة صياغتها منفردة ثم طرحها بأعتبارها الرؤية الاجدر بالاهتمام والتقدير.

كان هذا السبب وراء تعدد المذاهب المتلاحقة تبعا لتنافس الفنانين على الوليمة الفنية القابلة لإعادة تحليل نسيجها الثرى، وهضم أجزاءه ببطئ تبعا لهذا المفهوم عن تفتت مفرداته إلى

عناصره الاولية كل على حدة. كما تتفتت الخلية الحية فى المختبر إلى مجموعة هائلة من العناصر الكيميائية البسيطة أويتحلل الغذاء فى المعدة القوية.

اذا كان الفن الحديث لايزيد كثيرا عن كونه مجرد إعادة هضم مكثفة وإستهلاك تفصيلى دقيق لما تمت حيازته مسبقا بالفعل. فهو إذن فن يكشف عن بداية تيبس حضارى صارت خطواته إلى الأمام، وهو مجرد تدقيق وإجتزاء تشريحى لفن الماضى ثم تضخيم مفرداته.

بالطبع هذا المنهج التحليلى القائم على آليات التحطيم والهدم، وتجاوز الحدود وتفكيك القيود يفضى بالتبعية إلى جعل فكرة اللعب بالحرية والتحررمن كل قيد، هى فكرته الرئيسية ومحور نشاطه ومعها تنبعث الرغبة فى السخرية العابثة من ميراث لم تعد مضامينه الكلية تلقى نفس الاحترام السابق.

اذن تسيد الفكاهة وروح السخرية المتهكمة هى علامة مؤكدة، وفارقة على انهيار جدية الايمان العميق بمضامين المادة المتناولة.

من هنا تمكن السلوك الساخر من قبول إضافة شارب إلى وجه الموناليزا واختراع عالم كامل من الكائنات المشاغبة المليئة بالعدوان والشر المتخفى وراء التظاهر بالمرح البرىء، على يد (والت ديزنى)[١٢٧] بينما تولى أمر الكوميديا السوداء الصريحة ذات الشخوص الكئيبة المتألمة الممزقة الوجوه والأجساد كل من، (بيكاسو)[٣٢] و(جيمس انسور)[١٢٧]، و(فرانسيس بيكون)[١٢٣]، بلوحاتهم ذات الافواه الصارخة والاجساد الملتوية المشوهة .

تلك الحالة من الإصرار على إستدعاء الماضى للتلاعب والعبث به كما فى إستعادة بيكاسو للوحة (فلاسكيز)[٥٥] عن العائلة المالكة الاسبانية، و(فرانسيس بيكون)[١٢٣] فى لوحة البابا إنوسنت العاشر وهى أيضا لـ(فلاسكيز)[٥٥]، وغيرها بصورة ساخرة هازئة، هو اشتباك مؤلم للحظة تاريخية من الرغبة فى التجاوز والإنجاز المبدع الذى لاتوافيه طاقة العصر الوجدانية أو حتى المشتتة على تحقيقه. فبرغم تعدد وتكاثر الأساليب والمناهج المتعددة بتعدد وتكاثر الفنانين أنفسهم. فإن هذه الكثرة لم تكن تمضى نحو تنامى عضوى مترابط يؤدى إلى تصور محدد لهذه المرحلة التاريخية. وهذا منطقى بالطبع لأنه كان جهدا تفتيتيا للمحتوى الوجدانى والتقنى للتراث الأوروبى السابق.

٥٢- الفصام البرجماتي وغياب المعايير

عندما أسدى ليوناردو دافنشي بنصائحه للفنانين الشبان عن إمكانية إثارة خيالهم الفنى بقذف اسفنجة مملؤة بالألوان نحو الحائط، لما تخلقه تلك الفعلة العفوية من أشكال تلقائية توحى بالكثير وتطلق العنان لتصور كائنات غامضة، إلا أنه فى النهاية لم يتخذ هذا منهاجا لإخراج لوحاته، بل كان شديد الجدية والمثابرة فى دراسته وتصميماته وقياساته لأدق التفاصيل فيما ينجز من أشكال.

ولقد اتسمت أعمال فنان المانيرزم (جوسبى اتشيمبولد)[١٢٨] *لوحة رقم٤٨* بقدر من المرح العابث عندما رسم وجوها بشرية مكونة من خضروات وفاكهة لتتشكل منها الملامح ولكن هذا استثناء نادر.

أما عند بزوغ ملامح الفن الحديث والتى يحددها مؤرخو تاريخ الفن بمعرض المرفوضين الذى سمح نابليون الثالث بإقامته فى عام ١٨٧٦ فإن مجرى جديد من الذوق المستغرب بدأ فى التدفق عبر هذه المعروضات والتى أطلق عليها النقاد: التاثيرية لكونها تبدو كتسجيل سريع لانطباعات غير مكتملة، وهى قد أثارت امتعاض الرأى العام، وكانت لوحة **(أولمبيا)** و**(عشاء على العشب)** لـ(إدوار مانيه)[١٢١] *لوحة رقم٤٢* ذات النصيب الأكبر فى إثارة للصدمة لدى جمهور ذاك الزمان، ولكن ما تلى ذلك من أعمال عبر المائة عام التالية فاق بكثير البداية المتواضعة لتلك الثورة الصادمة للذوق الفنى التقليدى، ولقد أنزلت بها فترة الحكم النازى فى المانيا الكثير من الدمار ونعتتها بالفن المنحل، كما انكب المشتغلين بالطب العقلى على تفسير تلك الأعمال واتخاذها نماذج لمظاهر الإضطراب العقلى والخلل النفسي، خاصة وقد عانى العديد من مبدعيها من أزمات نفسية.

ومن أمثالهم (إدوارمونش)[١٢٩]، (جاكسون بولوك)[٧٠] بينما أقدم (أرشيل جوركى)[١٣٠] و(فان جوخ)[١٣١] و(كيرتشنر)[١٣٢] على الانتحار.

رغم أن تلك الأعمال قد أثارت امتعاض الأجيال السابقة، إلا أن الحقبة الحضارية المعاصرة المتسمة بسيادة وازدهار النمو المدنى قد أقبلت راضية على تذوق هذا الفن. وما كان هذا يحدث إلا إذا كان الذوق المعاصر متسقاً وجدانيا مع حس هؤلاء الفنانين الذين كانوا فى

واقع الأمر روادا سباقين لاستشراف اضطراب روح العصر داخل ذواتهم. وتعبير إبداعتهم عن الحساسية الجديدة، مما أوقعهم فى صدام مع معاصريهم التقليديين الذين رأوا فيهم مجرد جماعة من العصابيين المحبطين ذوى المواهب المحدودة، خاصة وإن أغلب هؤلاء الفنانين جاءوا من خلفيات غير أكاديمية.

نحن نطالع فى لوحات بيكاسو ذات الوجوه المزدوجة نساء باكيات محطمات وأجساد ملتوية تجمع بين أكثر من جانب لزوايا الرؤية وكأنما الفنان قد سجل مشاهدته من عده أماكن، وكأنما هو يخشى أن يفوته شئ، أو يتملكه هاجس أن تفلت الحقيقة أو تغيب عن عقله ويديه. وقد رأى البعض فى هذه الأعمال وغيرها دليل صريح على معاناته من أعراض الحواز القهرى، إلى جانب الفصام ! الذى يدفع بالشخص إلى تحرى الكمال والشك الدائم فيما يحصل ويمتلك، أما أطرف الردود على هذا الادعاءات فكانت: أن هؤلاء النسوة أنفسهن هن المصابات بانفصام وليس الفنان.

ونحن نجد نفس هذا الفصام والتمزق والألم فى أعمال (مونش، وانسور، وكوكوشكا، وأتوديكس، وإميل نولده)[١٣٣] وغيرهم .

إلا أن القضية المثيرة للإهتمام هنا هى أن عصرنا الحالى لم يعد ينزعج إطلاقا كالأجيال السابقة من هذا الحضور الطاغى لما هو مشوه بائس وتعس، وكأن هذا الإنفصام والتمزق هو جزء طبيعى من نسيج وجدانه واستساغة لمعايشة حالة الالم **الصادومازوشية.**

فهل يصح الإدعاء أن الفصام قد أصاب العصر بأكمله ؟ لا شك أنه خطأ فادح الادعاء بوقوع كل أبناء المدنية الحديثة صرعى لمرض الفصام المحدد المعالم إكلينيكيا. فهذا قول أخرق لا يمكن تصوره أو قبوله. ولكن المقصود والملاحظ أن إنسان العصر الحديث يستمرئ ميكنيزمات ولزمات السلوك الفصامى ويستدعيها فى معالجة واقعه المتأزم.

ولنبدأ الآن بالقاء نظرة متأنية على العديد من المفاهيم والسلوكيات المعاصرة والتى قد تبدو فى البداية غير ذات صلة ببعضها، ولكنها سرعان ما تكشف عن علاقتها الوثيقة بحزمة من الأعراض العصابية.

لننظر فى فلسلفة وليم جيمس البرجماتية التى تخلت عن تقصى الحقيقة فى ذاتها، مستعيضة عن ذلك بقبول ما تعود به أى نظرية أو اعتقاد من فائدة، فقيمة الحقيقة لأى فكرة تنحصر فى جدوى تطبيقها فى عالم التجربة الواقعى، وما تجلبه من منفعة وإستبعاد للضرر. وهكذا يصير معيار القيم هو مدى نفعها والنتائج العائدة من التطبيق المباشر لها. ولعل هذا المنهج هو ما أفضى إلى ما نطلق عليه فى السياسة الإمريكية، ازدواجية المعايير. وإن كان هذا التعبير فى إعتقادى غير موفق تماما، إذ من الاوفق القول: أنها سياسة لامعيارية، لأنها سياسة متقلبة ومتحولة، بقدر إحتكامها إلى معيارية قوى الواقع فقط، ونواتج تفاعلات اللحظة. ولهذا لن يكون أمرا باعثا على الدهشة، إذا تبنت واشنطن فى يوما ما إقامة الخلافة الإسلامية على أرضها! إذا ما ارتات فى ذلك حلاً ناجعاً لأحتواء الشرق الإسلامى. وينبغى ألا نستغرب هذه الفكرة! وأنما يكفى أن نتذكر قيام الإمبراطور الرومانى (قسطنطين)[١٣٤] بإستغلال انتشار المسيحية على الحدود الشرقية المحازية للامبراطورية الفارسية، فيرفع شعار الصليب مستقطبا بذلك المسيحيين ليحاربوا معه ضد عدوه الامبراطور (مكسيميانوس)[١٣٥]، ويدخل روما منتصراً ويحول هذا الدين المحظور إلى الدين الوحيد الرسمى للدولة مستبعدا مبدأ التعدد تحت شعار: إله واحد، دين واحد، إمبراطور واحد.

لاشك أن السلوك البرجماتى يتصف بمرونة فائقة ورائعة فى التعامل مع الواقع والتصالح مع متطلبات اللحظة والفعل الآنى. أما ما يعيبه، فهو اللامبالاه المطلقة فى مواجهة كل الأحداث عند مسايرة قوى الواقع المتحولة دائمة التقلب والبقاء فى دور رد الفعل القصير النظر والخطوات.

هكذا تجنح البرجماتية إلى التبسيط، بتساهلها مع معطيات الواقع، متفادية بذلك التورط فى أحكام نهائية، تاركة للمستقبل الحكم على المواقف بالصواب أو الخطأ. عاملة بالحكمة القائلة: لكل مقام مقال.

إلا أن ما يقبع خلف هذه المرونة الفائقة الثقة فى حاضرها أنما ينكشف عن تخاذل فى اتخاذ مواقف صلبة محددة وثابتة تجاه مجريات الأمور وتحولات الواقع. فهى ثقة تحجب الخوف ووهن الإرادة من مواجهة الصعاب، والرغبة فى خفض التوترات والضغوط على الإنسان المفتقر

إلى الرؤية وغير القادر على التطلع نحو المنظور البعيد، والعاجز عن بناء مفاهيم عضوية متماسكة وموحدة الأطراف لشخصية الفرد المعاصر.

تلك الوحدة العضوية للذات التى تجعل الإنسان فى وضع لائق تتكامل فيه حاجاته المادية والمعنوية معا، هذا الوضع اللائق الذى أصبح عزيزاً على المدنية الحديثة مع اضطراب القيم المادية والمعنوية. فلا يكون هناك إتفاق جماعى على معناها، فكل جماعة تمضى فى اتجاه غير مبالية بغيرها، فتتفكك الروابط بينها وكأنها جزر متباعدة.

يمكننا ملاحظة تلك الحالة المتردية فى كافة المجالات الفنية وغيرها فى معركة تجاهل المنظور الفراغى ومعه البعد الزمنى، وهى معركة لم تقتصر على الفن التشكيلى، ولكن مع تيار الوعى تخلى الأدب عن الوحدات الثلاث وتم التخلص من وحدة السرد بل إنكار قدرة اللغة على التواصل فى مسرح العبث، أما الموسيقى فغلب عليها الإيقاع الثابت الرتيب الذى هيئته التكنولوجيا لتحصر الوعى فى لازمة محددة تماما، كما تفعل أيضا أفلام الأكشن والألعاب الألكترونية التى تخلق حالة من الاثارة الحسية التسلطية. وما يعرف بالواقع الافتراضى الذى يكاد أن يكون معادلا موضوعيا للهلاوس السمعية والبصرية.

أما موضات الملابس من جينز أو كاجوال التى توحى بعدم التناسق المتعمد، وأن تبدو رثة بالية ممزقة، إلى جانب ترك الشعر ينسدل على سجيته أو إزالته تماما، وهو فى الحالين تخلص من عبء رعايته، وتهرب من منحه **(شكلا)** أى تصميما يحمل دلالة تعبير مهذب انيق وراقٍ بجعله يندرج كنمط داخل جزء من منظومة ذوق حضاري متكاملة. قد تبدو هذه الأمور ثانوية تافهة ولكن هناك وحدة خفية ذات جذر واحد مشترك تتفرع منه هذه الظواهر التى تنمو ببطئ فى نفس الاتجاه الإنحلالى، **من أولمبيا مانيه إلى مبولة ديشامب**، ومنذ أن بدأ التسامح مع كل شئ لمجرد كونه موجود، بل والأحتفاء بالقبح وقبول كل ما هو مبتذل منحط بحجة التبسيط والتلقائية، ومن حرية التعبير للجميع فى الأدب المكشوف إلى تعطاى المواد المخدرة وفوضى الرقص الحديث، والعنف والقسوة وإنحرافات البورنو والعاب الفيديو وافلام الاكشن التى تكرس الصراع والقتل والتى تنتهى إلى إزدراء قيمة الذات الإنسانية. حتى نبلغ إلى ذروة الامتهان فى انتشار الجريمة المنظمة وكل أشكال الفساد المالى والاتجار وبالبشر وتهريبهم والارهاب الدولى لنصل إلى إعتياد مشاهدة اشلاء الجثث والرؤس المقطوعة.

وأخيرا تتفجر المخاوف العصابية الكاذبة التى تهدد بسيناريوهات الفزع الكونى من دمار عالمى وشيك. والتى يتم طرحها من بداية القرن البادىء بقصة التحول الحاسوبى إلى أرقام الألفية الثانية، ثم الهلع المبالغ فيه من فيروس الإلفلونزا و إحتمالية تكرارکارثة وباء ١٩١٨ رغم أن فكرة المناعة لم تكن متبلورة حينئذ ولم تعرف مركبات السلفا إلا عام ١٩٣٥، بينما بدأ إستخدام البنسلين بعد إنتهاء الحرب العالمية الثانية وتصنيع جميع الفيتامينات فى أواخر الثلاثينات والاربعينيات. أما فناء العالم بكارثة كونية وشيكة الوقوع، فإن توقعاتها تنهال فوق رؤسنا، ونحن ننتظرها بلهفة وتعجب ممتزج بالقرف دون أن يتحقق أى منها.

وفى حقيقة الأمر يرجع هذا الشعور الغامض بقرب النهاية إلى أن هذا التمزق الوجدانى الجمعى لإنسان هذا العصر الذى لم يعد مستشرفا لمغزى كبير يتشكل به مصيره إلا مخاوفه المرضية أو نقيضها العكسى من تفجر إندفاعات عدوانية خرقاء.أوالهروب إلى درجة الانغماس الدائم فى دروب الشهوة الحسية وعقاقير السعادة. وهو ما يذكرنا على الفور بما أحاط بالقرن الميلادى الأول وما تلاه من توقع وشيك للقيامة! لم يتحقق حتى الآن، ونحن ننتظرة بصبر عظيم نحسد عليه.

٥٣- دورات الرقي والانحطاط واعادة الصياغة

خلت النظرة التاريخية لفلاسفة الإغريق والرومان إلي التقدم الحضارى من فكرة التقدم المضطرد للجنس البشرى بل على العكس، رجح (أفلاطون) [١٣٦] فكرة الدورات المتكررة من الترقى والانحلال والذى ارجعه إلى انحطاط العنصر البشرى نتيجة للتهاون وأخطاء أنظمة الدولة وسوء اختيارات الزواج، وما يتبع ذلك من مواليد سقيمين ناقصى التكوين، بينما اعتقد (سينيكا)[١٣٧] فى أسطورة العصر الذهبى الغابر الذى عاش فيه الناس فى بساطة فجة وسعادة، ترجع إلى براءتهم وجهلهم لا إلى حكمتهم، وعندما يتدهورن عن هذه الحالة تصبح الفنون والمخترعات عاملا هاما مساعدا فى زيادة التدهور بما تهيئه من أسباب الترف و الرذيلة، وهذا النقد للحضارة نلقاه يتكرر بصورة أخرى عند (جان جاك روسو)[٩٦].

تلك كانت نظرة القدماء إلى التاريخ والزمن بإعتباره يسير فى دوائر من الصعود والهبوط مكررا نفسه بلانهاية. أما التصور اليهومسيحى فيرى التاريخ والزمن كخط مستقيم تقدمى صاعد تدفعه غائية العناية الإلهيه.

كان (جان باتستا فيكو)[١٣٨] أول مفكر حديث ١٦٦٨-١٧٤٤ يحاول وضع نظرية تفسر فوضى التاريخ وتعاقب التقدم والانحلال فى تسلسل حتمى لافكاك منه فقسم التاريخ على مراحل ثلاث – كما فعل هيجل فيما بعد – تبدأ باليقظة البدائية الأولى للاحساس والشعور، ويسود فيها التسليم بعالم الالهة التى تحكم المصير، ثم يتلوه عصر الأبطال الذين يشكلون طبقة الأرستقراطية الواثقة المستبدة التى تقود العامة بقوة السلاح وعبر سلطة الخيال إلى رسم الملامح الاساسية لحضارة الأمة من أنظمة سياسية وقانونية وفنون، ثم يتمادى هذا الاستبداد إلى المرحلة الامبريالية، واخيرا تحل الديمقراطية بتزايد وغلبة الجماهير الداعية إلى الحرية والمساواة والتى تنتهى بالفوضى والتفكك ليعود السكان إلى العشائرية والقبلية المتناحرة وهى البدائية الثانية، لتبدأ حركة التاريخ إعادة سيرتها الأولى.

ثم منذ بداية الثورة الصناعية في انجلترا تحول المفكرون إلى الاعتقاد فى دوام التقدم ثم إنتقلت هذه الثقة فى المستقبل إلى أوروبا وساهم استخدام الكهرباء والسكك الحديدية والتلغراف فى توحيده الشعوب، وإقامة المعرض الأول للصناعات الحديثة فى القصر البلورى بلندن عام ١٨٥١.

بالإضافة لما لاقته نظرية (دارون)[٣٥] من دعم وتأييد من كل من (هربرت سبنسر)[١٣٩] و(توماس هكسلى)[١٤٠] أخذت فكرة البقاء للأصلح والارتقاء نحو مزيد من التكيف مع تراكم الطفرات السائرة فى طريق التقدم إلى الأفضل والأكثر مواءمة للحياة تثير التفائل باستمرار الترقى، وتواصل تقدم النوع الإنساني. وإحقاقا للحق فإن التقدم الذى نلمسه حولنا فى عصر ما بعد الصناعة أو المعلوماتية فى كافة العلوم والتقنيات لاينكره إلا شخص ملتاث العقل.

إلا أن هذا الإزدهار اليانع الذى حققته المدنية الحديثة لم يمنع الكثير من الفلاسفة والمؤرخين من رؤية جوانب أخرى من الانحلال أو التدهور الحضارى، أو على الاقل عدم التقدم المتوازى فى كافة المجالات. فهناك تسارع فى مناح وتوقف بل وتراجع فى مناح أخرى. فمثلا لم يتقدم علم النفس خطوة واحدة منذ قول (ديوتيما ـ بيثيا)[١٤١] عرافة معبد دلفى لسقراط (أعرف نفسك بنفسك) ومتى عرف المرء نفسه عرف العالم أيضا، إلى أن أتى (فرويد)[٢٢] بنظرية اللاشعور، بينما ظلت العلوم الطبيعية تتنامى دون توقف منذ عصر النهضة وحتى اليوم .

عندما أصدر (توماس مان)[١٤٢] روايته آل بودنبروك عام ١٩٠١ فإنه كان يسرد مراحل سقوط عائلة ارستقراطية عبر الاجيال بتحولها إلى البرجوازية الرأسمالية ثم اكتساب الجيل الأخير للحساسية الفنية المرهفة والمرضية. أى الانتقال من قوة الارادة إلى دهاء العقل وصولا إلى رهافة المشاعر.

بعيدا عن الفن والروايات نجد فى تاريخنا المصرى قائد الكتيبة الألبانية (محمد على)[١٤٣] الذى حضر إلى مصر للمشاركة فى طرد الحملة الفرنسية وتمكن من إحكام سيطرته على مصر بعد معارك ضارية اختتمها بمذبحة القلعة التى أجهز فيها بضربة واحدة على الاوليجاركية الحاكمة متمثلة فى٤٧٠ مملوكا أطاح برؤسهم فى مذبحة القلعة، وأسس مملكة تتوارثها سلالته، ثم نرى حفيده (الخديوى اسماعيل)[١٤٤] ينغمس فى مشاريع عمرانية رأسمالية، وأخيرا نشاهد خاتمة حفيد الحفيد (فاروق الأول)[١٤٥] الذى استغرقته الأمورالتافهة من اقتناء للتحف والانغماس فى تذوق المتع الجمالية حتى أطاح به عصبة من صغار ضباطه .

كذلك اختلفت الأوضاع اختلافا بينا منذ اختراع الطباعة والتصوير الضوئى وكل ما تلاهما من أدوات تسجيل ونقل المرئيات. فإذا ذهبنا إلى التطور فى مجال الفن التشكيلى نجد أن إطلاع الأجيال الحديثة على زخر لاينفذ من أعمال أقرانهم، فى سائر أرجاء المعمورة، ذلك باختلاف أصولهم الحضارية والأبعاد الزمنية الموغلة فى القدم والتى تطرح بين أيديهم الآن منجزات حضارات بائدة ،أو نائية فما أيسر اطلاع الجيل الجديد على مئات بل الاف اللوحات يوميا، والتعرف على عشرات المناهج والأساليب الفنية وطرق الاداء المختلفة. تلك الميزة كلفت فنانى الماضى الشئ الكثير من معاناة الترحال المضنى ليشاهدوا بعضا منها فقط. وكم كان فنان الباروك البلجيكى (روبنس)[٩٥] محظوظا بتكليفه بالبعثات الدبلوماسية التى أتاحت له الاطلاع على تطورات الفن فى البلاط الإسبانى والفرنسى فى القرن السابع عشر.

ولكن هل أسهم هذا الإغراق فى التعرف على إبداعات الآف الفنانين الآخرين والتمرس على محاكاة مئات الأساليب والحيل والمهارات فى تمكين الفنان الحديث من تحقيق تقدم حقيقى فى قدراته الإبداعية؟.

لقد أصبح بوسع الفنان الحديث الاستفادة من هذا الموزاييك الهائل من فيض النماذج الفنية التى صارت ملكا خالصا له الآن فينتزع نُتفا وشظايا من هذا التراث الفنى الضخم ليعيد

تركيبها فى تشكيلات جديدة تظل تتبدل وتتنوع متمتعة بالجدة والطرافة بلاحدود وإلى مالانهاية تقريبا، مثيرة بذلك للدهشة والصدمة دائما. ولكن هذا الأسلوب لايفضى إلى طراز فنى عظيم، فهو يشبه المحاكاه الساذجة التى يمارسها الفنان المبتدئ عندما يظل ينقل إلى مالانهاية ملامح الوجوه بكل إختلافاتها، أو المناظر الطبيعية بكل تباينها معتقدا أنه يقدم جديدا فى كل مرة، بقدر اختلاف ملامح الأفراد والمشاهد عن بعضها البعض وتناولها من زوايا وأبعاد متعددة. متغافلا بذلك عن تكراره الرتيب لأداءه الأسلوبى بنفس خطواته ومحصلته الثابته التى يتقنها بتمرسه عليها مئات المرات.

لكن الطرازالفنى العظيم هو فرع من كيان عضوى متكامل ذو رؤية حضارية شاملة يتحدد للإنسان من خلالها رؤاه الميتافيزيقية نحو الوجود، فينمو الفن والدين والفلسفة كوحدة حية تتشكل أجزائها وفقا لمشروع خطة كلية موحدة مسبقة تهيمن على نمو الأجزاء من قبل تواجدها، فالكل أكبر من الأجزاء، كما أوضحت لنا نظرية الجشطلت، وأقل تعديل فى أى جزء يستتبعه تعديل فى ترابط الكل ويؤثر على باقى الاجزاء، وهى جميعا تنمو معا لتشكل ملامح هذا الكل وفقا لخطته الكلية المسبقة.

تلك الفكرة ذاتها قد عبر عنها فى القرن الخامس عشر المعمارى الإيطالى (ليون باتستا)[١٤٦]، فى تعريفه للجمال بإعتباره الانسجام الحاصل بين الأجزاء المنسقة معا فى أى موضوع، بنسب وعلاقات دقيقة بحيث لا يكون هناك مجال لاضافة شئ آخر، أو تغييره أو إزالته اللهم إلا إذا أردنا بهذا الموضوع سوءا.

ولمزيد من الايضاح علنا نلتقى فى مجال آخر قد يبدو بعيدا عما نحن بصدده من قضايا الفن، ولكنه يستهدف نفس الغاية، فنحن نعرف كم يستنكرالإسلام ما يسمى **(البدعة)** ويُقصد بها أى إضافة أو حذف يستهدف تعديل محتوى العقيدة، وهذا يعنى أن العقيدة هى أيضا كيان عضوى متكامل ونسق كلى متماسك ينمو حتى يكتمل البناء فى ذاته وبذاته خلال الوحى، ويدعم بعضه بعضا ولا يصح إدخال أى تعديل لاحق عليه أو المساس بأدق مفرداته بالزيادة أو النقص.

يبدو أن مثل هذا التصور عن طبيعة الكيان العضوى للفن التشكيلى غائب تماما عن الممارسات الحالية. لآن هذا الفن لم يعد يشكل جزءا جوهريا من اهتمامات عصر ما بعد

الصناعة إلا كمجال للإستثمار الرأسمالى، أو اللهو المربح، ولايدخل فى نسيج الرؤية المعاصرة للوجود، التى ترتكز على فكرة الترف الاستهلاكى ويهيمن عليه الاستمتاع اللحظى، الذى يتوق إلى الإفراط فى التغيير السريع والتجديد الدائم والتبديل المستمر تجنبا للملل. وهو ما يجعله متقبلا فكرة الزوال، وإعادة التدوير التى لاتتيح الزمن اللازم للنمو الهادئ

٥٤- تسارع اللاثبات التكنولوجي والفلسفي

مع بداية الثورة الصناعية أخذت وتيرة التغيير تتسارع على أرض الواقع، بأكثر مما يتاح لعقل ومشاعر الإنسان، من قدرة على ملاحقتها، فمن بعد اختراع المحرك البخارى وما أحدثه من ثورة فى سرعة التنقل، أتى محرك الأحتراق الداخلى، ثم تلاه المحرك الكهربائى، ومن بعد تألق علم الكيمياء فى بداية القرن العشرين باعتباره علم العجائب القادر على تقليد المواد الطبيعية فى المعمل وتخليق مواد جديدة لم يكن لها وجود من قبل، ثم سرعان ما انتزعت الفيزياء السيادة بتحطيم الذرة وتسخير عالم الالكترونيات. وأخيراً نرى الراية تسلم لعلم البيولوجيا بثورة الهندسة الوراثية، بواسطة التحكم الجينى، ولقد صاحب هذه التحولات سرعة كبيرة فى الإنتاج والأستهلاك وتبادل البضائع ومع هذا التقدم التقنى المتسارع المستمر للأجهزة والأدوات أخذت هذه المصنوعات تستعمل لفترة قصيرة أو مرة واحدة ثم تستبعد لإحلال غيرها محلها.

فى أثر كل هذه التحولات يمكن القول بأنه قد تم انشاء ما يمكن أن يسمى ثقافة التخلص من الأشياء، أى اختزال العلاقة بين الإنسان والأشياء، واضمحلال قيمة الدوامية والرغبة فى الاحتفاظ والحفاظ على الأشياء. فالقوة الكامنة خلف اللاثبات هى التسارع الذى خلق ثقافة الزوالية، ثقافة التخلص من الأشياء، التى نشاهدها حولنا فى جميع الأشياء التى تستعمل مرة واحدة، بدءاً من المناديل الورقية حتى عبوات المشروبات والأطعمة. ويبدو أن فكرة الزوالية قد تلقفها الفنانين، فلاقت قبولا عندهم فأخذ التغاضى عن بقاء الأعمال الفنية ينتشر فى معارض الفن المعاصر حيث يتم تفكيك هذه الأعمال بعد انتهاء العرض مباشرة أو يتخذ العرض تشكيلاً من الإضاءة الدائمة التغير أو أعمال الفيديو. إلا أن معرفتنا السابقة بالفن تخبرنا بأنه لاينساق غالباً وراء الثقافة السائدة، بل لقد عرفناه دائماً ثائراً على الأوضاع متمرداً على الواقع، لذا كان الإحتمال الأرجح أن ينحو الفنانون إلى مقاومة فكرة الزوالية واللاثبات بكل ما أتوا من قوة، والعمل بثقة وثبات على إيجاد مواد داعمة لبقاء أعمالهم، خاصة وأن التكنولوجيا الحديثة

باستطاعتها إمداد الفنانين، بالخامات التى تحفظ على أعمالهم ثباتها بما يفوق ما تحقق للأقدمين. مع هذا نلاحظ أن فن مابعد الحداثة يتجاهل متعمدا الدوام المادى مكتفيا بنقل الأفكار أو المعانى المقصودة وهذا ما يستهدفه بوضوح الفن المفاهيمى، الذى لايلقى بالا إلى الناحية المادية من العمل الفنى إلا بقدرتوصيله للمحتوى الفكرى المنشود إلى المتلقى، فعندما يقوم فنان معاصر مثل (كريستو)[٩١] *لوحة رقم٣٥* بتغليف البنايات الهامة لفترة محدودة بالأقمشة، فإنه يطمح إلى تغيير نظرة الناس إلى ما ألفوه من مظهر معتاد للأشياء.

لكن الناس أصبحوا يعانون بالفعل من سرعة التغيير ولم يعودوا محتملين للمزيد، حتى أن العديد منهم يجنح اليوم إلى الإرتداد إلى ماضيهم، فالدعوه السلفية وإستعادة الخلافة فى العالم الإسلامى ليست بالظاهرة الوحيدة، بل هناك دعوات مماثلة تجتاح العالم بصيغ أخرى، كل وفق ثقافته وتاريخه.

لهذا لايمكننا أن نعزوا لامبالاة الفن الحديث بالدوام إلى مسايرة التكنولوجيا فقط، ولكن هناك دوافع فلسفية أبعد غورا وراء أوضاع الفن الحديث، وهذا ما يمكننا العثور عليه فى التحليل الفلسفى الذى قدمه (هيجل)[١] لعلم الجمال، والذى ساهم فى دفع الفن الحديث إلى أبعاده التى نطالعها اليوم .

يقول هيجل الجمال هو مطالعة العقل، أو الروح أو المطلق، وهو يتلألأ من خلال وسيط حسى، أى عبر شكل أوهيئة مادية تدرك بالحواس ويتجسد فيها المعنى العقلى. إذن للجمال جانبان، الأول المضمون أى المحتوى الروحى، المعنوى، والآخر الشكل، أو الهيئة وهو التجسيد المادى. وأحيانا يسود الشكل على المضمون وهذا يطلق عليه هيجل: الفن الرمزى، أما إذا اتفق الجانبان اتفاقا كاملا كان هذا تعريفا للفن الكلاسيكى، أما عندما يطغى المضمون على الشكل فهذا هو الفن الرومانتيكى.

١–الفن الرمزى: هو الفن الذى اتسمت به حضارات العالم القديم، التى بالغت فى التجسيد المادى باستخدامها للرموز، والرمز يوحى بالمعنى، ولكنه لايفصح عنه، لأنه يعجز عن إيجاد الشكل الكامل الملائم لايضاح المضمون، أو بتعبير (توماس إليوت)[١٤٧]: إيجاد المعادل الموضوعى للعاطفة. فعندما يتخذ الأسد مثلا كرمز لقوة الملك، فإن هذا الرمز لا يفى بعرض

نواحى أخرى مثل ما ينبغى للملوك أن يتصفوا به من حكمة وعدل ورحمة، كما يتغاضى عن الوحشية الغاشمة والبطش الاخرق للحيوان .

سرعان ما تدفع هذه التناقضات الوعى إلى الانتباه إلى الانفصال بين الشكل والمضمون، ومن ثم العمل على علاج هذا الصدع، باتخاذ خطوة أخرى، حيث يتم ادراك أن الطبيعة أوالحيوان أو الصروح العملاقة مثل المسلات والاهرام، لاتكفى للتعبير عن المضمون الروحى. ولكنه يجد الروحى فى نفسه أى فى الشكل الإنسانى، وتنامى هذا الدافع هو منبع الفن الكلاسيكى.

٢-الفن الكلاسيكى: ربط هيجل الفن الكلاسيكى بالفن الاغريقى تحديدا، وفيه تعرف الإنسان على ذاته باعتبار أن شكله الإنسانى هو التجسيد الخالص عن الروح و التعبير الأكمل عنها، وعبر الفيلسوف **(**بروتاجوراس**)**[١١] عن ذلك بقوله :"**الإنسان مقياس كل شئ**". ولهذا يوجد إتفاق وتوازن كامل بين الشكل والمضمون هنا، لأن المضمون هو الروح، وقد تجسدت فى مادة هى شكل الهيئة الإنسانية ذاتها التى هى الأقرب للكمال الروحى، ولذلك تصور الإغريق الألهة فى ثوب بشرى وأضفوا عليهم الصفات الإنسانية، بعكس الفن السابق إذ اتخذ من الأشكال الحيوانية رموزا تشير إلى الإلوهية. فآلهة الاوليمب تحب وتكره، تحسد وتحقد، ولكنها أيضا خالدة ومتعالية على جميع هذه التقلبات العارضة، ولذلك تحيا أيضا فى جو مثالى من الغبطة والهدوء الخالد. وهى سمات النحت البارزة فى الفن الإغريقى، وهى فى اشكالها البشرية تتخذ النسب المثالية فى تجسيد اعضائها، من حيث المقاييس والأحجام والكتل. ولقد ظلت تلك المفاهيم حية فى العصر الرومانى، ثم مع الأديان السماوية تم تأكيد قدسية الروح الإنسانية وسموها عن هيئة الجسد البشرى. ومع حلول عصر النهضة أعيد أحياء الكلاسيكية ثانيا. إلا أن الحماس استمرار تجسيد الروح فى هيئة جسدية سرعان ما أخذ فى الخفوت، وذلك عندما تم إدراك أن الشكل الحسى لافراد البشر لايفى بكل متطلبات التعبير عن الروح بعواطفها وشجونها بمعناها المطلق.

بدأ الوعى البشرى يميل إلى الإنسحاب من كل ما هو محدود وحى ومتناهى وناقص ليرتد إلى ذاته كفكر **(لوغوس) Logos**، أى إلى الوعى الخالص، وهكذا يتلاشى تدريجيا جانب التجسيد المادى والتعبير الحسى وتسيطر الروح على المادة وهنا يتم الانتقال إلى الفن الرومانتيكى.

٣- الفن الرومانتيكى: أحاطت بهيجل ثورة على المبادئ الكلاسيكية تدعو إلى التجديد والتحرر من قيود العقل وتعظيم الخيال المجنح والتركيز على الذاتية بما يحوطها من تلقائية وعفوية وما تتسم به من حزن وكآبة، وكان من روادها الشعراء (جوته)[٦٤] و(شلر)[١٠١] وفلسفة(شيلنج)[١٤٨] و(نيتشه)[٨]، وصديقه (هلدرلين)[١٤٩] هذا إلى جانب (نوفاليس)[١٥٠]، (شيلى)[١٥١]، (لورد بايرون)[١٥٢]، (كولردج)[١٥٣]، (هوجو)[٤٢] و(دوماس الابن)[٤٣] وأيضا لوحات (دلا كروا)[٤]

ولقد رأى (هيجل)[١] فى كل هذه الظواهر والأعراض دليلا على أن الروح لم تعد تجد فى أى شكل محسوس القدرة على التعبير الحقيقى عن طبيعتها، لذلك هى تنسحب عن تجسيدها الحسى وترتد إلى ذاتها، فينفصم التوازن والانسجام الذى كان ناجحا ومثاليا فى الفن الكلاسيكى وهنا يشير هيجل إلى أن تخطى الفن الجديد للنوع المثالى والكامل من الفن سوف يؤدى إلى تجاوز حدود الفن بأسره فأكمل لحظات الفن تجلت فى الفن الكلاسيكى بتطابقه مع ذاته باتحاد الشكل والمضمون أو **(المعنى والهيئة)** وإن كانت الهيئة تطغى على المعنى فى الفن الرمزى، فإن المعنى يطغى على الهيئة فى الفن الرومانتيكى، ولهذا يعود المضمون والشكل إلى عدم التوافق ليصبح كل منهما غريب عن الآخر أجنبيا بالنسبه له .

هكذا يحتل الفن الرومانتيكى من وجهة نظر هيجل مرحلة انتقالية تبدأ فيها الروح فى ترك دائرة الفن برمتها خلفها متجه إلى دائرة أعلى، هى دائرة الحياة الداخلية للنفس المرتكزة على مفاهيم و تصورات لم تعد تجد ذاتها فى الوسيط الحسى المادى البسيط. بل فى الفاعلية الذاتية المتمثلة فى تصوير الصراع والعمل والحركة، بل وحتى فى القبح والشر لأنهما يمثلا حالة صراع الروح مع نفسها، ثم عودتها إلى التصالح مع ذاتها. وهنا يؤكد هيجل أن الفن يقترب بأسره إلى نمط الوعى الدينى فى ميله إلى إستخدام اللغة والتصورات المجردة وممارسة الأفعال الطقسية والأداء شبه السحرى واللعب بالخامات والمبالغة باظهار المهارات التقنية وخلق جو اسطورى يدرج المتلقى داخله ويشارك فيه مشاركة فعلية وهذا بالضبط ما نرى أن حركة ما بعد الحداثة قد أوغلت فيه ليس فقط نتيجة تأثر منظريها بالوسط التكنولوجى ولكن بدافع من مثل هذه الرؤى الفلسفية.

الفصل الخامس: فى محراب المرجعيات

٥٥- الدين الفني والفن الديني

قبل إنتصاف القرن التاسع عشر كشف هيجل فى تناوله لعلم الجمال عن حتمية ارتفاع الفن فى المرحلة الرومانتيكية (**الحديثة**)عن انغماسه فى الأشكال المادية الملموسة، حيث كان فى المرحلة الكلاسيكية يجد فى الشكل البشرى التعبير الاكمل عن ما هو روحى. أما آلان، فلم يعد يتسنى له التعبير عن الحاجات الروحية المعاصرة التى أضحت أكثر عمقا وتجريدا وباطنية، وتحررا من الوسائط المادية، فالفن أصبح يمر بمرحلة إنتقالية، تبدأ فيها الروح فى ترك دائرة الفن برمتها لكى تتجه إلى دائرة أعلى، هى دائرة الحياة الداخلية للنفس، مرتكزة فى تحقيق ذلك على مفاهيم تقترب إلى نمط الوعى الدينى الذى يميل إلى إستخدام اللغة المقروءة والمسموعة، وممارسة الأفعال الطقسية وإقامة ما يشبه الصلوات والاحتفالات الشعائرية بشكل جماعى، يشارك فيها الجمهور بنفسه وبفاعلية كاملة، وهو ما نراه يتكرر فى المعارض الفنية المعاصرة. هذه الفكرة عن ضرورة التحولات الكبرى قد عبر عنها أيضا أحد رواد الحداثة (جاك دريدا)[٨٨] بدعوته إلى إسقاط الحدود الفاصلة بين الأنساق المغلقة حتى لايعود لأى مذهب حق الانحصار فى شروطه المغلقة. فعند أرغامة على الانفتاح خارج حدوده، ومع الاتساع غير المشروط ينشأ نوع جديد من الفاعلية التى تقود إلى شكل جديد من أشكال الحرية الإبداعية المطلقة.

من مثل هذه الرؤى يتضح لنا أن الإبتكارات الفنية العظمى والأساليب الكبرى ترتبط بشكل أو آخر بالتطورات العقلية والروحية للحضارات الكبرى أو هى جزء منها، وأن الفن على صله وثيقة بالدين بأشكال مختلفة بدءاً من التماهى التام حتى الاستقلال الصريح ومن العداء السافر إلى المرور بتبادل المنافع والتطفل المتبادل لكل منهما على الاخر .

ولكى نستطيع تقييم تلك الصلات المعقدة بين ما ندعوه ديناً وما ندعوه فناً، علينا النظر فى البدايات الأولى للتعبير البشرى عن المقدس فى أشكال مرئية ذات هيئات حيوانية وبشرية. حيث لم يكن لدى جميع الحضارات السابقة على ما يسمى الأديان السماوية فصل واضح بين العمل الفنى المنشغل بالإبداع الجمالى، وبين المقدس، أى المظهر الشكلى المجسد للآلهة فى قوالب مادية محسوسة، فتلك تفرقة لم تعرف إلا لاحقاً. فمع بداية التطور البشرى كان كل شىء

متداخلا مختلطا وغامضا ملتبسا، ثم أخذت المعارف وأشكال النشاط البشرى تتمايز عن بعضها بعضاً فما كان يستشعره الإنسان فى الزمن الغابر جميلاً فاتناً ساحراً، أنما كان ينسبه ببساطة إلى قوى عليا، توحى إليه وتملى عليه منجزاته المتألقة. فمن الآلهه وإلهامها فقط يستمد الصانع المبدع الأشكال والملامح والمقاييس والنسب المثالية وليس من ذات نفسه، ذلك ما أكده (أفلاطون)[١٣٦] فى محاورة أيون عن المس الإلهى الذى يصيب الفنان فجأة دون سابق انذار وغير ذى صلة بالواقع لأنه مستلهم من وحى سماوى خارق، لا فضل للجهد الانسانى فيه لأنه هبه إلهية تُمنح لأشخاص مختارين تحل عليهم الموهبة الفنية الخارقة تماما كما صار يهبط الوحى على أنبياء العصور اللاحقة كعبارات سديدة البيان محكمة التعبير من الحكمة الإلهية.

هكذا كانت تتشكل ملامح الآلهه فى رسوم على صروح هائلة ومنحوتات عملاقة، أطلقت عليها الأديان السماوية لفظة أصنام، مبدية عدائها السافر لها لكونها من صنع البشر، وهذا فى الواقع مبنى على سؤ فهم وعداء متأصل بين نمطين من ملكات التصور البشرى، ليس أحدهما مخطيء والآخر مصيب، بل كلاهما على صواب بالنسبة لحقبة تاريخية من تطور الوعى البشرى. ولكنه صراع بين العين والأذن، بين المرئى والمسموع، بين المتشكل والمتخيل، بين الحسى الحاضر والمتعقل المتجاوز للمحسوس.

الأولى كانت هى العقائد الرسمية الراسخة لأنظمة الحضارات القديمة المستقرة مدنيا، التى شكل فيها التصور المرئى الهيئة المثلى للجليل المقدس، بينما أصبح هو الخفى المحتجب لدى الاديان السماوية، حين إنبثقت حماسة الايمان بالأديان السماوية من زخم حشود الجماهير المهمشه المتنقلة والتى تحت ضغط العوز والتهجير إلى الترحال المستمر أثناء تمردها الاجتماعي كان من الايسر لها الحفاظ على المنطوق والمسموع وتداوله مقارنة بالمرئى والملموس الثابت فى المكان. أى بأتمام التحول إلى اللغة كناقل لما هو مقدس. وخير دليل على كونها ثورة إجتماعية إتخذت شكل تحول دينى يتجلى واضحاً فى رسالة القديس بولس الأولى إلى أهل كورنثوس فى الاصحاح الأول ٢٧ " **بل اختار الله جهال العالم ليخزى الحكماء. واختار الله ضعفاء العالم ليخزى الاقوياء** "، ٢٨ " **واختار الله ادنياء العالم والمزدرين وغير الموجود ليبطل الموجود**".

أما عبارة "**فى البدء كان الكلمة**"- والكلمة باللغة العربية هنا تعنى اللوغوس بالإغريقية، والتى تعنى المنطق العقلى أو المعنى المنطوق، وهى على أى حال عبارة تالية زمنا فى تطور أسلوب ادراك الوعى البشرى للوجود. لهذا من الأصوب بالنسبة لادراكنا التطورى للوعى البشرى قولنا: **(فى بدء الوعى كان الأنطباع البصرى)**. ولعل (هربرت ريد)[٦٢] قد بين بوضوح أسبقية الذاكرة والملاحظة البصرية عن التعبير اللغوى لدى الأطفال فى السن المبكرة، والتى تتراجع ببطىء مع تتابع النمو ويكفى أن نتذكر أقرباءنا من القردة العليا ذات الابصار الممتاز ولكنها عاجزة عن النطق. ولسنا بحاجة لأن نكون من دارسى الفيلولوجيا والإيتمولوجى أو من المطلعين على نظرية (جيوفانى باتستا فيكو)[١٣٨] حتى ندرك أن أنبثاق اللغة بدأ من مجريات الواقع المادى المحسوس، وهى لذلك ذات أصول فطرية فجة، تقوم على صور رمزية واستعارات يغلب عليها الخيال الشعرى.

يكفينا ملاحظة كيفية إشتقاق الدلالة المعنوية لكثير من كلمات اللغة العربية من أصولها المادية. فالعظيم إشتقت من الكائن الضخم العظام، والعقل من عقل الدواب أى الإمساك بها وتقيدها، والتربية من معنى الزيادة والانتفاخ المحسوس والارتفاع، ربا يربو.

ولعل من أكثر الأمثلة التى تركت أثرها العميق فى إدراكى لطبيعة اللغة المتوارثة، وبخاصة بين البسطاء من البشر عبر قرون طويلة. عبارة رددتها سيدة ريفية مسنة أمية بسيطة أثناء صب غضبها على ابنتها العاقة بقولها:"**تعلق حول رقبتك صرة من الحلبة لا يصيبها العطن أو السوس**". وهى بقولها هذا تعنى بلغتنا المعاصرة المجردة الشعور بمرارة الألم النفسى الدائم. فكما هو معروف تتصف بذور الحلبة بمرارتها الشديدة. هكذا تبدو اللغة فى بدايتها غارقة فى تجارب الحواس ومعطيات الواقع المباشر الملموس والمرئى .

وتدلنا اللغة المسجلة الأولى **(الهيروغليفية)** على أولوية رسوم الصور البصرية للواقع المحسوس فى نقل المعانى التى إستبدلت الآن بالعلامات المجردة لحروف اللغات الحالية ولكى ندرك الأهمية البالغة للصور المرسومة لدى الأقدمين وتبدل دلالتها لدينا، فإن أول ما نلاحظه عند نقل شكل أو مشهد عن الواقع على سطح ذى بعدين يفضى إلى القبض على لحظة عابرة وإقتطاعها من سيال الواقع والذاكرة الدائمى التغير والتلاشى بإنتشالها وتثبيتها بكيفية مطلقة، وحفظها بالتالى من عرضية وفوضى الصيرورة وخطل الذاكرة، فالرسوم هى ذاكرة يقينية مثبتة

ومتجسدة خارج العقل، وسواء سجلت الرسوم على جدار كهف أو واجهة معبد فإنها كانت ترمز إلى انتصار سيطرة النظام على الفوضى، انتصار الثبات على التغير، الوضوح على الغموض، البقاء على التلاشى، التحديد على الاختلاط، اليقين على الاحتمال، وختاما الشكل على السديمية وإعلاء مبدأ (بارمنيدس)[١٥٤] على (هراقليطس)[١٥٥]. هذه الخواص المميزة للتصوير قد اكسبته قدرا من الهيبة والقداسة جعلت ممارسته تحاط بسمات طقسية معينة وحصرت موضوعاته فى فاعليات تصوير الملوك والآلهة. فالثبات والنظام والحقائق اليقينية المؤكدة والمتوقعة سلفا كانت مبتغى القدماء الذين وجدوا فى السماء ذات النجوم الثابتة والكواكب المنتظمة الحركة ما يخالف عالمهم الأرضى دائم التبدل الملىء بالشكوك والاحتمالات. لذا كانت موطنا يلائم الهتهم ومصدرا لسطلة ملوكهم ابناء السماء انصاف الآلهة .

أما اليوم فى حضارتنا المعاصرة فتبدو الغلبة لـ(هرقليطس)[١٥٥] على (بارمنيدس)[١٥٤] فالصورة الثابتة قد مزقتها حركة زماننا، وبدلا من تجول العين للإحاطة بمفردات وتفاصيل الصورة الثابتة، يتم تثبيت العين تقريبا لملاحقة تتابع حركة الصورة المتسارعة فى جميع الوسائط المعاصرة. وإمعانا فى الاستزادة من الحركة يستخدم التصوير السريع واللقطات المنفصلة بالقفزات إلى الأمام، أو بعكس الحركة إلى الخلف، وكأننا نعكس الزمان المتتابع فى سرعة بالغة، وبالنقلات غير المنطقية، ولقد بلغت الغاية فى التسارع أوجها حتى ليبدو مسار الصورة قد استقل بحركته وتنوعاته عن الواقع بتفرده فى هذا التغير، الذى يترك الواقع مغرقا فى الاملال. بحيث أصبح الإنسان واقعا فى أسر الصورة المتحركة، حتى لو لم يكن بإستطاعته ملاحقتها أو استطلاع مغزاها، ذلك رغم معرفته التامة بكونها مليئة بالخداع والإيهام. ولكنها ملاذا للهرب من حقائق الوجود الصعبة الصلبة الراسخة والمؤلمة، كما كانت دائما.

٥٦- السعي إلي الكمال الحجري

عندما نتأمل فن النحت بأبعاده الثلاثة وخامته الحجرية الصلبة، نجده كان الأداة الأكمل قديما فى تمثيل فكرة الألوهية. فليست الصلابة. أو كثافة وثقل وغرابة أشكال الأحجار الطبيعية هى فقط ما يدخل الروع إلى قلب الإنسان ويكسبها هيبة معينة. ولكن عندما نقارن بين الإنسان والحجر نجد الأول مكون كبناء عضوى من ظاهر وباطن من داخل وخارج، ولا أعنى بالباطن الجانب الروحى. ولكن أعنى كونه مركبا من شبكة متتالية من الأنسجة تبدأ بالجلد

مرورا بالعضلات والأعصاب والأعضاء الداخلية وانتهاء بنخاع العظام. أما الحجر فإنه بأكمله هو وحدة متجانسة باطنه هو ظاهره أو هو ظاهر مطلق وشكل بحت. قد يتعرض للتفتت وأن تذوره الرياح، لكن عناصره لا تتحلل إلى مركبات أبسط. فالحجر قد يتكسر ولكنه لا يموت ولا يتعفن، فالرأس المفصول والمشوه لايصير جمجمة بل يظل هو هو نفس الرأس، واليد المقتطعة أو الأنف الملقاة تظل حتى آخر شظية محتفظة بمعناها تشير بعناد إلى باقى الهيئة، حيث يمكن اعادة تجميع الاجزاء المبعثرة بعد الف عام ليستعيد الشكل كامل معناه. فالحجر ببساطة رمز الاكتفاء الذاتى والتجانس المطلق. وعندما يتم إضفاء شكل معين على الحجر من خلال النحت، فإن المظهر الذى يكتسبه يشبه إلى حد بعيد المظهر الذى تعكسه المرايا، والفارق بينهما ينحصر فقط فى مدى ثباته، فالحجر المنحوت الذى يحمل ملامح معينة إنما تنعكس عليه تضاريس لاتنتهى مع تبدل اتجاه الضوء وتعدد زوايا النظر، ومن الممكن دائما تعديل هذا السطح وإكسابه ملامح أخرى، فهو مرآة ثابتة ثلاثية الأبعاد. وهو بهذا يختلف عن الرسم والتصوير الذى يكسو السطح ذا البعدين بخامات أخرى، هى الخطوط والالوان التى تحجب السطح وتثبته مرة واحدة دائمة.

هناك نقطة أخرى أود معالجتها فى الصلة الوعى الإنسانى بالحجر. أن ما يشكل جوهر الوعى الإنسانى هو شعوره بحرية الاختيار، وبالتالى شعوره بعبء المسؤلية التى يتحملها كثمن لهذه الحرية، فهو يكاد ان يكون مرغما فى كل لحظة على الاختيار، وتحمل نتائج الاختيار والالتزام بما أخذه على عاتقه. هذه الحرية على حد قول (جان بول سارتر)[١٥٧] فى مؤلفه الضخم (الوجود والعدم) "**نحن لسنا أحراراً بأن نكف عن كوننا احراراً، فنحن محكومين بالحرية**" ويفسر لنا سارتر هذا القول بأن الإنسان حر لأنه أقل مما ينبغى أن يكون، ولأنه ينسلخ باستمرار عن ذاته فهو لا ينسب لنفسه الثبات، لأنه ليس امتلاءا مصمتا صلدا مثل جلاميد الصخر. ولعل هذا يذكرنا أيضا بوصف نيتشه الإنسان بأنه ذلك الحيوان المريض، لأنه يعي انسلاخه عن براءة الحيوان، وعجزه عن استكمال العبور نحو مثله الأعلى فى الإنسان المتفوق، أما أوجز وأبلغ تعبير عن هذه الورطة الذى وضع فيها الإنسان نفسه، فتوجد فى سورة الأحزاب ٧٢ **(إنا عرضنا الأمانة على السموات والأرض والجبال فأبين أن يحملانها وحملها الإنسان إنه كان ظلوما جهولا).**

وعى الإنسان بحاله هذا يدفعه إلى النظر بعين الحسد، بل والتوقير لتلك الطبيعة الجامدة والمصمتة من حوله فى انغلاقها على نفسها بصلابتها وكثافة ثقلها النوعى. لذلك اعتبرها مؤهلة للتعبير عما هو علوى ومقدس.

كانت ورطة الحرية هى الدافع وراء التجاء الإنسان إلى الآلهة الحجرية (وغيرها)، لتقدم له الإجابة فى الاختيارات الصعبة، فيسلمها زمام أمره معيدا لها مسؤلية إتخاذ القرارات المصيرية، مقابل الاعترف بضعفه المطلق.

هكذا كان تصور الإنسان ومسلكه حيال وجوده، عبر عصور تطوره المتلاحقه. أما عقب عصر التنوير وما أتى فى أثره من ثورة صناعية فيبدو الآن أن الإنسان قد استرد شيئا فشيئا مصيره بيده ممسكا بزمام أمور قدره ومتحملا لمسؤلياته عن ذاته وقبول عبء الاختيار.

مع هذا التحول لم يعد للحجر الثابت المتكتل الساكن هذا الجلال القديم. وهذا ما نراه يعترى النحت الحديث عندما يحاول النحات الحديث تحطيم تلك الصلابة وانتزاع للمظهر **(المرئوى . الانعكاسى)** الثابت للنحت القديم. وأولى تلك المحاولات نجدها عند رائد الحداثة النحتية الفنان (هنرى مور)[١٥٨] *لوحة رقم٤٩* الذى اتخم منحوتاته بالفراغات والتجاويف وبعبارة أصح أخذ يسلب من منحوتاته تكتلها أما الفنان التالى فكان (جاكومتى)[١٥٩] *لوحة رقم٥٠* الذى تبدو كائناته النحتية وكأنها كائنات شبحية قد التهمتها وحوشا خفية لم تبقى إلا على هياكل عظمية يلتصق بها قليلا من بقايا اللحم الممزق، أما النموذج الثالث لهذا التحول فهو (الكسندر كالدر)[١٦٠] *لوحة رقم٥١* الذى حول بأشكاله الطائرة المتحركة النحت إلى مرئيات ملونة واهية بلا وزن، دائمة التحول والرقص فى الفراغ سديمى براق

٥٧- المقدس بين السحر والدين

تميزت ديانات الحضارات القديمة بمحدودية استخدام التعبير اللغوى فى الاتصال بالمقدس، وفى المقابل فإن انجازاتها المعمارية وطقوسها الفنية تبدو هائلة وبالغة الثراء. فحتى اليوم تثير منجازاتهم الحيرة والتساؤل عن كيفية تنفيذها، فمن انصاب أستون هيدج فى انجلترا إلى أهرامات المكسيك والجيزة المصرية وتمثال أبو الهول وما يعرف بأسرار الديانات الأورفية والأيليوسية والتى كانت تنصب فى جوهرها على احتفالات جماعية معربدة تعزف فيها الموسيقى

المصحوبة بالرقص والغناء وارتداء الاقنعة وأزياء خاصة مع تقديم الأضحية والقرابين. وهى تشبه ما نعرفه اليوم بالكرنفال أو هو امتداد لها.

جميع هذه الطقوس تشير إلى أن عرافى وكهنة هذه الأديان كانوا مبدعى فنون وصناع مهرة وسحرة بارعين، ولم يكن عملهم مجرد فنا ديني، ولكنه كان دينا فنيا بمعنى الكلمة. بمعنى آخر، أن هذه الفنون لم تكن تخضع للدين أو تختلط بالسحر كما نفهم من منظورنا الحديث، ولكن هذه الفنون كانت فى حد ذاتها سحرا ودينا ممتزجين سويا، لأن فى ممارستها تجاوز للواقع المُعطى وتعالى عن الطبيعة، ولقد إبتغوا من خلال ممارستهم الايجابية وطقوسهم ومبادرتهم لمحاكاة إيقاعات الطبيعة ألاخذ بزمام المبادرة والتمكن من السيطرة على مجريات الأحداث والتحكم فى مظاهر الطبيعة ودورتها المتعاقبة ظنا منهم أن بوسعهم التحكم فى تبدل الفصول وهطول الأمطار وتحقيق وفرة فى المحاصيل أو تجنب حدوث الزلازل وإخماد البراكين الثائرة والوقاية من الأوبئة وإبادة الأعداء. ولقد أوضح (جيمس فريزر)[١٦١] مؤلف الغصن الذهبى مراحل التحول الثلاث من الاعتقاد فى السحر إلى الدين ثم العلم الحديث، وكيف كان السحر يمثل الصورة البدائية للعلم الحديث والذى كان يستهدف من خلال أفعال معينة التأثير على مجريات الواقع الخارجى والهيمنة على قوانين الطبيعة، فالساحر يمتلك نفس الإرادة التى تحرك الباحث الحديث. ولكن كانت معرفته منقوصة وخرقاء، لذا كان يعمد إلى حل المشكلات دفعة واحدة بطريقة كلية شاملة مباشرة وانفعالية. بينما يقوم الباحث الحديث بتجزئة مشكلاتة والتقدم فى إيجاد الحلول خطوة خطوة.

تدلنا منجزات الحضارة القديمة على الصلة الوثقى والترابط القوى بين كل من السحر والفن والصنعة، فحتى اليوم نقدر فى الفن العظيم براعة الصنع وأيضا إشعاعه بالسحر والفتنة، ونرى كيف يعتنى السحرة بإحاطة أنفسهم بمظاهر طريفة من عالم الفن وأدواته وألوانه البراقة المثيرة للدهشة.

ولكى نتمكن من الإحاطة بأبعاد العلاقات المعقدة والمتحولة بين تلك المجالات الثلاث الفن والسحر والدين من الأفضل الاستعانة بعلم النفس الفرويدى الذى يقدم لنا عبر تطور مراحل الطفولة نموذجا يمكن مطابقته مع تطور الحضارة البشرية. فمن المعروف أن الطفل يعكس فى نموه صورة موازية ومماثلة لتطور الحضارة، فعقب بلوغ الطفل عامه الثالث يبدأ فى امتلاك

ناصية أفعاله ويعى استقلالية وجوده الذاتى، ومع تنامى قدراته الناشئة والمتسارعة من تحكم حركى وتعبير لغوى يكتسب شعورا بأنه يمتلك حرية مطلقة وبأنه كلى القدرة وأن فاعليته فى التحكم بالآخرين ودفعهم لاشباع رغباته هو بلا حدود ـ وهى الصورة التى يعكسها على الآلهة فيما بعد ـ ثم مع توالى استصدامه بأوامر ونواهى الوالدين الصارمة، وزجرهم له ومعاينة قوة العالم الخارجى المحبطة والباطشة به، وبجهله بكل الأمور وعجزه الصريح. فإنه وإلى أن يبلغ السنة الخامسة يتشكل لديه ما يعرف بالكف، الذى يكون لديه عملية كبت لمشاعره الأولى الطليقة، ووعيه بالعجز والدونية وبداية الامتثال والاذعان للسلطة الاجتماعية. أى ما يعرف بالضمير.

إذا عدنا إلى عالم الحضارة، سنجد أن الحضارات الأولى تكاد تتطابق مع مرحلة الطفولة الأولى، باندفاعها الفتى المتحمس لشتى الجهود المبتكرة فى صناعة الادوات والعمارة والنحت وتنامى معرفتها فى فنون السحر والكهانة والعرافة والتنجيم. وبداية إنشاء وتأسيس المدن، وسن القوانين المدنية، وإقامة الأعمدة والأنصاب الضخمة لتبجيل الآلهة على الهضاب المرتفعة.

ذلك كان الغرور الساذج للنوع الإنسانى فى خطاه الأولى، مبتعدا عن أمه الطبيعة، مرتفعا عن عالم الحيوان. وقد ظن بنفسه القدرة على تخطى جميع الصعاب بجهده وكفاحه وفطنته الخاصة المنفردة التى تميزه عن سائرالكائنات من حوله.

ولكن سرعان ما تسلل الوهن والانحلال إلى هذه الحضارات، وشاهد أبناؤها بأم أعينهم منجزات أبائهم واجدادهم يتسلل إليها التدهور، والتأكل البطئ، وتبينوا عجزهم عن درء خطر الأوبئة الفتاكة والفيضانات العارمة والزلازل والاعاصير المهلكة وغيرها من قوى الطبيعة المدمرة، برغم كل إجتهادهم فى تنفيذ الصروح الهائلة مستنفذين فيها ذرى نشاطاتهم ومهاراتهم.

هنا بدأ الشك يدلف متسللا إلى قلوبهم ليقوض ثقتهم فى أنفسهم، وليفتح الطريق أمام منعطف حضارى جديد يتخلى فيه الإنسان عن صلفه وغروره بثقته المطلقة فى امكانية تحقيق خلاصه الفردى أو نجاته الجماعية بواسطة فعله الخاص أو جهود ارادته الذاتية. لكى يتوخى الخلاص من خلال تسليمه المطلق لفعل النعمة الإلهية وحدها وليس عن طريق غرور بره الذاتى. إنها مرحلة الكف والكبت الذاتى التى أتت بها حقبة ظهور الأديان السماوية. أنها لحظة

إنكسار طفولة الإنسان أو وعيه بضئالته أمام القوى الكونية، وهنا نشأت نظرة جديدة تمايز فيها الدين عن الفن والسحر.

ولعل خير ارهاص ادبى أشار إلى هذا الاستعداد للتحول كان فى أسطورة (أوديب)[٥٤] الذى فقأ عينيه يأسا وتسليما بعجزه عن تغيير قدره برغم كل ما بذل من جهد فى الفرار منه بإرادته لكى يتجنبه، ولكنه سقط ضحية لقدره الذى لافكاك منه، وفقط عندما فقأ عينيه تعبيرا عن إستسلامه قام الآله (زيوس)[١٦٢] بمباركته وتحقيق السكينة والخلاص الروحى له.

٥٨- تسلل الشك إلى ديانات الشكل المجسمة

عندما أعلن (افلاطون)[١٣٦] عن رغبته فى تخليص مدينته الفاضلة من الشعراء والفنانين، فذلك لكونهم مستغرقين فى عالم الحواس الظاهر المضللة للعقل وبعيدين عن ادراك حقيقة المثل، فعندما يقوم الرسام بمحاكاة أى موضوع ما مثل شجرة، أو حصان ، فإنه يقوم بتقليد أو محاكاة شجرة محددة أمامه وليس فكرة الشجرة فى حد ذاتها **(أى المثال الخالد والعقلى لفكرة الشجر)** فهو يحاكى موضوعاً جزئياً ناقصاً وزائلاً ومحدداً، فالفنان ينقل ظاهرا يراه عن عالم الظاهر الزائل السطحى المضلل، فكأن عمله هو محاكاة للمحاكاة وسقوطا أبعد مدى إلى غور عالم الأوهام، والخداع الزائف، بعيدا عن نور العقل وحكمة البصيرة الجوانية. هكذا بدا افلاطون معاديا لعالم الحواس الخادعة متطلعا لعالم سماوى علوى مما جعل مدحه وتوقير فلسفته قاسما مشتركا لدى المؤمنين بالرسالات السماوية جميعا .

ولكن الشاعر المسرحى (سوفوكليس)[١٦٣] كان أسبق من افلاطون، فى الاشادة بالبصيرة.وربما كان متأثرا بما دعت اليه الهندوسية أيضا بالتخلص من حجاب المايا سعيا لبلوغ حالة النرفانا وما يفضى إليه التسليم بحكمة الآلهة من وصول إلى صفاء الروح وحلول الخلاص والقداسة لمن يشيح عن عالم البصر **(الحواس الخادعة)** وعن سعيه لبلوغ السعادة الحقة، والرضى الباطن. فبين فى مسرحيته **(اوديب فى كولونا)** كيف أنه عقب فقأ أوديب لعينيه بعد فشله فى تجنب المصير المحتوم الذى قدرته له الآلهة وتسليمه بعجزه، وهو مبصر عن إدراك خفايا الأحداث، قد انجلت بصيرته بعد ذلك، فقام الاله زيوس بمباركته، ورفعه إلى مرتبة سامية من الوقار والقداسة، حتى أنه صار سببا فى إضفاء النعمة والبركة على المدينة التى يحل بها ويستضيفه أهلها، مقدمين له الحماية والرعاية بعد ما صار شيخا ضريرا طاعنا فى السن.

وهكذا نجد فى الحضارة اليونانية بعض الإشارات نحو التخلى عن فنون الشكل المرئى التى برعوا فيها، وفى جعلها تمثل آلهتهم فى معابدهم هذا على خلاف ما دعت إليه اليهودية، من تحريم تمثيل الاله بأى صورة ممكنة. ولهذا كان هيكل المعبد اليهودى الخاوي من أى تماثيل لشكل الاله موضع سخرية وإستهجان من جميع أصحاب الديانات الأقدم عهدا التى رأت فى تمثيل المعبود فى هيئة حجرية أمر مفروغ منه.

استلزم الانتقال إلى المنظومة الفكرية للديانات السماوية، رضوخا للتحول من المبادئة الايجابية للارادة الإنسانية للسيطرة الفعلية على مقدرات وجودها والمتحكمة إيجابيا بمجرى الأحداث،..إلى **(التسليم)** السلبى التام للقوة العليا والإعتراف بالعجز الكامل للجنس البشرى أمام الطبيعة وخالقها. حيث تنحصر معظم حياة الانسان بين عجز الطفولة وخرف الشيخوخة، ثم تدهمة المنية.

ومع نشوء هذا الوضع الجديد أكد أنبياء ورسل وكهنة العصر الجديد على أمرين بالغى الأهمية، أولا **(التسليم)** التام وقبول بالعبودية المطلقة للخالق، وبالتالى توصلوا إلى استنتاج وجود سيد واحد فقط، فلا تصلح العبودية فى ظل سيدين أو أكثر، وهكذا نشأ التوحيد عن **(التسليم)** وليس العكس،

أما الأمر الثانى فهو انبثاق موجة عارمة من العداء الصريح أو المستتر أحيانا لكل من السحر والفن. كيف لا وهما أدوات وصنائع الحقبة السابقة. وهما أيضا ممثلى الأوليغاركية القديمة المندرسة أمام حشود هائلة من الجماهير الغفيرة المنبته الجذور عن التواصل الحقيقى مع مراكز السلطة، والتى ترزح تحت أوضاع مزرية من العبودية وشبه العبودية. وبالطبع ساهم هذا الوضع الإجتماعى السياسي فى بلورة تلك البنية العقائدية الجديدة، وفى تعاظم العداء للإنسان القديم، المبادر الفعال المندفع والمتماهى مع قوى الطبيعة، الواثق من قدراته الذاتية وفاعليته الخاصة، الساعى للقبض على زمام قدرة بيده متصورا قواه وحنكته، ومهارته على قدم المساواة، مع قوى الخير والشر الخفية والظاهرة من حوله، حتى أنه مع نظام تعدد الآلهة كان قادرا على اظهار غضبه على أحد هؤلاء الآلهة وإسقاطه كمعبود واستبداله بآخر إذا خيب رجاءه وأحبط مساعيه، وذلك فى المقابل الوحدانية حيث لا فكاك من الإلة بأخر غيره. عندئذ فقط أصبح الإنسان المعترف بعجزه هو الساقط، الشاعر بمحدوديته وقلة حيلته وضئاله شأنه أمام جبروت

قوة الواحد الكلى القدرة اللامنتاهى الابعاد، فهو يعلن ويعترف بهذه الأمور جميعا، ويقر بعبوديته المطلقة، وأن ما يصيبه من خير لا يرجع إلى جهده أو قدراته فقط ولكن إلى فضل وكرم الهى، لايد له فيه إلا بطاعته المطلقة.

هكذا لم يكن الأمر مجرد إنتقال من تعدد إلى وحدة ولكنه انتقال من نقيض إلى نقيض، من اعتقاد فى قدرات الانسان غير المحدودة إلى شعور مبدئى بعجز كلى. تحول معه ذاك النشاط الثلاثى المتألق من سحر وفن وصناعة إلى سُبل أخرى من التقييم.

٥٩- الدين بين السحر والعلم

لم يكن الانتقال سهلا بسيطا من حقبة الحضارات القديمة، متمثلة فى انقضاء عهد الإمبراطورية الرومانية ذات الأديان الوثنية متعددة الآلهة إلى ديانات التوحيد السماوية. برغم أن مفهوم الخالق الأكبر قد وجد مبدئيا فى أغلب الحضارات الوثنية الأولى، لأنه مهما تعددت الآلهة وتنوعت تخصصاتها فإنها إفترضت دائما وجود إله خالق مسيطر على زمرة الآلهة وقد أسماه الرومان **(جوبيتر)** ويمثله كوكب المشترى اضخم كواكب المجموعة الشمسية . ويكفينا للدلالة على هذه الفكرة ما ذكر فى سورة الانبياء عندما سئل الكهنة النبي إبراهيم عن المتسبب فى تحطيم اصنامهم فأجابهم **((بل فعله كبيرهم هذا فسألوهم ان كانوا ينطقون))** الانبياء ٦٣ ولقد تمتعت آخر امبراطوريات الحضارات الوثنية الكبرى بما يمكن أن نصفه اليوم بالتسامح الديمقراطي، بتقبلها لتعدد الالهة الوافدة من كافة أنحاء الإمبراطورية التى هيمنت على أغلب مناطق العالم المعروف حينئذ. فالكابيتول كان مجمعا حقيقيا لكافة الآلهة التى يحتفى بها جنبا إلى جنب.

بإنقضاء هذا العهد الوثنى انتهى فى الواقع عهد التسامح الدينى الحقيقي، فمع الاله الواحد وأى ما كان مسمى الرساله السماوية التى امتد نفوذها لهذه المنطقة أو تلك. لم يعد للتعدد مجال أو معنى. ومن ثم أصبح التعصب الدجماطيقى المطلق لمعتقداتها غير محل للنقاش، أو التوسط فمع غلبة ديانات التوحيد صارت جميع الالهه السابقة الأدنى شأنا أو المحلية تنتمى إلى عالم الجن أو الملائكة، الشرير منها والخير. ومع هذه التحولات تفجرت العداوة لجميع أساليب السلوك السابقة. وإتجهت أشد شحناتها إلى السحرة (سفر الخروج٢٢-١٨:**لاتدع ساحرة تعيش)**

وشمل العداء العرافين وأرباب الفنون التشكيلية وبعض الصناعات المرتبطة بالعقائد القديمة مثل حرفة التحنيط وملحاقاتها من شعائر الدفن وطقوس الندب والنواح على المتوفى.

إذا أردنا تقديم تفسير لعداء الأديان السماوية للسحر والسحرة، فذلك يرجع لكون الساحر يمثل غائية الإرادة البشرية فى الهيمنة على مصيرها الذاتى بالنفاذ إلى قوانين الطبيعة والتحكم فى مجرى أحداثها وبغض النظر عن نجاح السحر القديم فى تحقيق هذه الأهداف أو فشله، فإن الديانات التسليم والإذعان المطلق للخالق ترى فى هذه الغاية بالتحديد تعارضا أصيلا مع مبدؤها الذي يجعل من الخالق اللامتناهى القدرة من يملك وحده المقدرة على تطويع الطبيعة. فالخالق وحده هو من يسن قوانين الطبيعة التى لا تتبدل ويتحكم فى سريانها. وهو أيضا القادر على تعطيلها دون مبرر مفهوم بالنسبة للبشر فيما يعرف بالمعجزة المتجاوزة لكل قانون، ويكفينا تذكر عصا موسى التى تغلبت على عصى سحرة فرعون، وهو ما يعنى تغلب الحكمة والسلطة الإلهية على الحكمة والسلطة البشرية المنعزلة. هناك أيضا أختلافات أخرى بين السحرة ورجال الدين تتمثل فى علو الذاتية لدى السحرة وتمتعهم بما يعرف بالكاريزما والاستقلال الذاتى، وعملهم فرادى فى سرية تامة، ودون الانتماء إلى مؤسسات وانظمة هرارشية، كالمعابد والمجامع الدينية أو الرتب الكهنوتية.

ولعل ما يثير حفيظة وتوجس رجال الدين الأصوليين من العلم الحديث هو كونه يمثل القفزة الحديثة للارادة البشرية والاكثر توفيقا وثباتا فى تحقيق أحلام سحرة العصور الغابرة. فنظرة رجال الدين إلى العلم يشوبها توجسهم من احياء ميل قديم قدم السحر نفسه فى تمرده على مبدأ التسليم.

والعداء بينهما عداء ارادات على النفوذ وليس مجرد صراع نظرى.

إذا تحولنا إلى المسار الفنى، سنجده من البدء وقد وضعت علية التحفظات بالوصية الموسوية القائلة : **(لا تصنع لك تمثيلا منحوتا ولا صورة ما مما فى السماء من فوق ولا فى الأرض من تحت وما فى الماء من تحت الارض لا تسجد لهن ولا تعبدهن)** هكذا تم إستبعاد وتجريم عالمى النحت والتصوير بضربة واحدة من وصايا موسي التوراتيه. وبالطبع يسري الأمر ذاته فى تعاليم الديانة الإسلامية من خلال الاحاديث النبوية وليس عن طريق نص قرأنى مباشر، أما المسيحية التى يظن بها قدر أكبر من التسامح، فإنه ما كان تسامحا إلا فى مجال

واحد هو رسم الإيقونات الدينية التى تمثل المسيح وحوارييه وبصورة نمطية مجردة، وحتى هذا المجال الضيق تعرض لموجة استنكار فى بداية القرن الثامن على يد (ليو الثالث)[١٦٤]الذى تزعم حركة تحطيم الأيقونات منذ عام ٧٢٦ محاكيا بذلك صرامة الإسلام الفتىّ، ثم دعم المذهب البروتستنتى هذا التوجه، أما التماثيل، فإنها قد عوملت بشكل آخر فعقب جولة قصيرة بين أثارنا الفرعونية سنعثر على الكثير منها وقد تم تحطيم ساعدها الأيمن وتهشيم انوفها مع الإبقاء على باقى الجسم سليما لم يمس، وهذا الاكتفاء بشل اليد اليمنى وجدع أنف التمثال لايدل على همجية ما أو إرتداد إلى مرحلة أكثر بدائية. ولكن هى فقط ببساطة أفعال ما تزال شديدة الالتصاق بما تحاربه والتخوف من قواه الوهمية، المفترضة. كما أن عدم تحطيم هذه التماثيل تحطيما تاما لا يرجع إلى قدر ما من التسامح كما يُفترض، ولكن إبقاءها على هذا الحال من الانكسار استهدف جعلها شاهده على زوال قواها.

فى هذا العالم ما كان متاحا لفن من الفنون أن يتألق إلا فن العمارة ذلك الفن الرمزى الوقور بتصميماته المشرئبة إلى عنان السماء، وحيث الفنان محكوم بقوانين الجاذبية والصارمة وليس بوسعه غير ملء مسطحات الحوائط بالنقوش الزخرفية الهندسية الموحية بأسرار الحكمة الإلهة العصية على عقول البشر.

هكذا انزلق العالم إلى تلك الحقبة التاريخية الفاصلة بعد تداعى الإمبراطورية الرومانية وإزدهار المسيحية فى الغرب الأوروبى بينما توالى زحف الإسلام شرقا على حساب الامبراطورية الفارسية وتبدد شعار (بروتاجوراس)[١١] الإغريقى :**(الانسان مقياس كل شىء)** بإنقلاب على اعتداد الإنسان بذاته وتحول إلى الاستعاذة بالله من قوله **(أنا)** وتصور نفسه كمرتحل غريب يصبو إلى الخلاص ومن ثم أصبحت التقوى أكثر أهمية من شجاعة المخاطرة. وهكذا ران على العالم المعروف حينئذ موجه عميقة من الورع والخشية وإنشغال الخلق بترقب يوم الدينونه القريب والإستعداد له ورصد علاماته وتوقعه مع كل ظاهرة فى السماء من خسوف وكسوف وسقوط للنيازك أو حتى بملاحظة بعض الخوارق البسيطة مثل ظهور سلوك غير مألوف من الحيوان أو ميلاد أجنة مشوهة.

هذه الحاجة إلى الطاعة الكلية وشعور الإنسان بالدونية وبالإثم الأولى والانمحاق أمام جبروت الخالق الذى ساد العصور الوسطى بمكاسبها وخسائرها يتطابق ويتوازى – كما نوهت

من قبل – مع تحول الوعى الأولى المبكر للطفل البشرى من الإعتقاد فى قواه المطلقة القدرة، حيث أنه لا يميز أو يفصل بين إرادته الخاصة وسرعة وتلبية الراشدين لاحتياجاته، حتى يظن أن إرادته ذات السلطة مطلقة على الراشدين وعلى كل العالم المحيط به، ومع هذا التدخل غير المتمايز بين الذات والوجود يكتسب العالم صفات الذات، من حس وشعور وارادة وهذا ما يتطابق تماما مع الحضارات القديمة حيث يمتلىء العالم بالقوى الحية بدءا من نجوم السماء وحتى أعماق جوف الارض.

وهى جميعا طوع بنان العارفين بأسرارها من عرافين وحكماء وكهنة وأبناء ألهة وانصاف الهة، وكما يرغم الطفل لاحقا على التخلى عن وهم معتقداته، فى قدراته غير المحدودة بعد مواجهته بقدرات الراشدين واسقاطه لتلك القدرة عليهم، وبالتالى الخضوع لأوامرهم بصورة تامة دائمة وكلية. فكذلك تحول الوعى الحضارى إلى نقيضه المطلق دون تدريج او توسط أو نسبية، وبالانتقال من ثقة مطلقة فى الإبداع البشرى إلى هيمنة شعور بانمحاق ودونية شاملة، مذنبة ومدانة أمام العلو الترنسندنتالى للوجود الإلهى طوال العصور الوسطى.

ظل الامر على هذا الحال حتى انبعث قبس من الثقة الخابية للموجود البشرى فى ذاته فى منتصف القرن الخامس عشر، فيما عرف بالنهضة.

٦٠- النهضة

يرجع الفضل فى عودة الثقة الخابية للأنسان الأوروبى فى ذاته إلى عدة عوامل، لعل من أهمها تفشي الوباء الذي عرف بالطاعون الأسود الذي اكتسح القارة الأوروبية فى منتصف القرن الرابع عشر، وقضائه على ما يقرب من حوالى ثلث سكان أوروبا، فكان له الأثر الأكبر على سكان القارة حيث أدى إلى اهتزاز ثقة الناس في العقيدة وعجز الكنيسة الكاثوليكية – التى تمثل المؤسسة الوحيدة النافذة الكلمة ـ عن درء الخطر وتقديم أى عون حقيقي لهم فى تلك المحنة مضافا إلى ذلك الحروب الأهلية، والهجرات التى تبعت ثورات الفلاحين. وأفضي كل ذلك مجتمعا إلى تناقص القوى العاملة مما حث على استبدال الأيدى العاملة بالأدوات الميكانيكية. وبعد ما يقرب من قرن آخر فى منتصف القرن الخامس عشر بدا واضحا أن روحا جديدة أخذت فى السريان عبر القارة الأوربية، لتشكل معها ملامح عصر جديد. وتَمثل هذا التحول فى انتعاش التجارة واجتماع الصناع المهرة فى المدن الجديدة مُشكلين نواة لطبقة

البرجوزية التى حل نفوذها محل ثنائية **(الإقطاعي – الفلاح)** وبزغ مع هذا التطور الحس القومى وانفصال اللغات المحلية عن الأصل اللاتينى، وتزايد أمكانية الاطلاع بعد التوسع فى الطباعة الآلية على يد (يوهان جوتنبرج)[١٦٥] ١٤٤٧ .

ويجُمع المؤرخون على أن عام ١٤٥٣ وهو عام سقوط القسطنطينية على يد السلطان العثمانى محمد الفاتح ونزوح العديد من علمائها ومثقفيها إلى كافة أنحاء أوروبا حاملين معهم تراثهم الإغريقي الحضارى. قد أحدث تحولا جذريا فى الروح الأوروبية ودفع بها إلى اليقظة من سباتها الدجماطيقي لتنتقل به من العصر الوسيط إلى ما عرف بعصر النهضة أو الانبعاث. فقد أفضى الاطلاع على منتجات الحضارة الجريكورومانية إلى تجدد وجدان وعقول شعوب المنطقة.

هكذا نرى كيف يحلو للمؤرخين أن ينسبوا النهضة إلى حالة استيعادية التفت فيها أبناء أوروبا إلى أسلافهم، وسعوا إلى تجديد ماضيهم، والسير على منوال الأقدمين، ليستعيدوا أمجاد تراثهم الغابر.

ولكن الأمر ما كان ليقتصر على تجديد الماضي أو استعادته حرفيا، لأنهم فى واقع الأمر استعادوا روح التمرد، الذى ظل مطويا لعدة قرون تحت حجب المسلمات المسبقة، التى تم فرضها فرضا على عقول الناس من خلال الخضوع المطلق لعقائد التوحيد الكاثوليكية. وقد أثمر هذا التمرد، رفضا أصيلا لكافة التصورات الكونية المطروحة حينئذ، كتفسير لحقائق الوجود المنقول منها والمعقول، وهذا الرفض قد طال أيضا فى جانب أساسي منه التراث الجيركورومانى نفسه. وإمتدت أيدي أساطين النهضة بالاعتراض والتصحيح متجاوزين بذلك كل التابوهات التى ادعت أن تصورات الأقدمين ذات قدسية لا تمس .

فى عام ١٥٤٣ الذي نشر فيه (كوبرنيكس)[١٦٦] مؤلفه المعارض لنظرية (بطليموس)[١٦٧] التى تفترض ثبات الأرض، واعتبرها مركز الكون. ودفع (جيوردانو برونو)[٩٨]حياته ثمنا لهذا الاعتقاد وهو نفس العام الذي دون فيه (اندرياس فيساليوس)[١٦٨] كتابة فى التشريح عن بنية جسم الإنسان. أما الفنان ليوناردو دافنشي الذي توفى فى ١٥١٩، كان سباقا إلى كسر هيبة هذا الفعل المحظور، وقدم لنا الكثير من المعلومات التشريحية، مما سبب

لـه فـى الكثيـر مـن المتاعـب بإعتبـاره منتهكـا للمحرمـات الدينيـة التـى حرمهـا البابـا ليـون العاشـر تحريما باتا.

لـذا ينبغـي أن نتخـذ مـن ليونـاردو رمـزا للحضـارة الاوربيـة الحديثـة، إذا أردنـا أن نتعـرف علـى طبيعـة النهضـة، لأنـه يمثلهـا خيـر تمثيـل، ففـي شخصـه يتجسـد ذلـك الصـنف مـن البشـر، الذين خلقوا النهضـة، ولـم تخلقهـم النهضـة. لقـد امتلـك روح الفرديـة والاسـتقلال والاعتـداد بالـذات والإعتمـاد علـى الخبـرات الحسـية المكتسـبة مـن الواقـع الملمـوس. وإذا أردنـا تقصـي عوامـل تميـز ليوناردو عن غيره من عباقرة، نجد أن نشأته كطفل غير شرعي قد حرمته من الدراسة الأكاديمية الموسعة للتراث اللاتيني، مما تركه أكثر تحررا فى معاينة الواقع. أما ثقافته التى حصلها فى مبدأ الأمر بمدرسة (أباكو) ومرسم (فروكيو)[١٦٩] فكان نفعها له أكثر من ضرها، إذ جعلته يسعى بهمة ونشاط فى القيام بأبحاثه منفردا، دون قيود مسبقة من معلومات الأقدمين. مما أطلق العنان لرغبته الشديدة فى أن يكتشف بعينيه الأساس المنطقي لواقع الحياة مباشرة، وبأتخاذه لطريق التجربة والملاحظة والقياس فإنه قد سلك الطريقة العلمية، التى هى أساس العلم التجريبي. ولم تقتصر قدرته المبدعة الخارقة فى الفن التصوير فحسب، بل تكشف السجلات المدونة عن أعماله الهندسية فى تخطيط المدن وإقامة الكبارى والقنوات ومعدات توليد الطاقة من المياه والرياح إلى جانب معدات الحفر والرفع، أما منجزاته فى معدات القتال فشملت المركبات المصفحة ومعدات الغوص، وفى الطيران قدم تصميمات الهليكوبتر ومظلة الهبوط (**الباراشوت**). هكذا بلغ ليوناردو أسمى درجات المعرفة بالعلوم الطبيعية والميكانيكا والعلوم المائية. وعلى حد تعبير المؤرخ النهضة الشهير (فازاري)[٢٠] كان ليوناردو رجلا ذا أهواء ونذوات كثيرة، وبينما كان يتعمق فى بحث الأشياء الطبيعية ويستمر فى تأمل حركة السماء وجرى القمر وسير الشمس. الأمر الذى أوجد فى نفسه أفكار إلحادية كبيرة وصلت به إلى الزهد فى إعتناق أى ديانة حتى بدا فى صورة الرجل الفيلسوف أكثر منه فى مظهر الرجل المسيحى.

هـذا النمـوذج لإنسـان عصـر النهضـة الـذى اسـتطاع أن يـدفع بـزخم طاقـة لا تنفـذ للمغـامرات العقليـة والجسـدية، نجـده يتـوالى ظهـوره بـين نخبـة مـن الـرواد فـى كافـة المجـالات. فالتحـدى الصـريح للكرسـى البـابوى يقـوده (مـارتن لـوثر)[١٧٠] ممهـدا بـذلك للبروتسـتانتية عـام ١٥١٧. ثم يستقل أيضاً ملك انجلترا (هنرى الثامن)[١٧١] ويُنصب نفسه حاكما عاما على رأس الكنيسة الأنجليكانية. بينما تمكن (كرستوف كولومبس)[٤٨] من عبور الأطلسي مرتين فى عامى

١٤٩٢– ١٤٩٨ بينما تم إحراق عالم التشريح (ميشيل سرفيتوس)[١٧١] والمفكر (جيوردانو برونو)[٩٨] ١٦٠٠ بسبب تفكيرهم الحر، ثم اعترف بنبوغهما لاحقا .

هكذا تنامى التطور التركمى الفنى والمعرفي عبر السماء أوروبا متجاوزا القوميات والاعراق. ومتخما القارة بالثراء من نهب ثروات مستعمراتها فى القارات البكر. حتى تم تجاوز النهضة إلى مرحلة الباروك، التى أفضت إلى عصر التنوير، ومعه الثورة الفرنسية وفكرة المساواة الإنسانية. ثم تفجر الثورة الصناعية الأولى فى انجلترا وها نحن نحيا فى ظل تحولها إلى الثورة المعلوماتية.

هنا يبقى لنا أن نتسائل عما حل بعالم الشرق الإسلامى من تطورات فى نفس الحقبة التاريخية ولما أتخذت مسارا مختلفا ؟

٦١- نهضة الغرب وسبات الشرق

عندما نتحدث عن النهضة الأوروبية التى بدأت ملامحها تتشكل فى منتصف القرن الخامس عشر وتحديداً بعد سقوط القسطنينية عام ١٤٥٣ ثم متابعة سير هذه التطورات قدما، حتى نصل إلى ما نشهده اليوم، من هيمنة مفاهيم ومنجزات الحضارة الغربية الاوروبية على بقية أصقاع وقارات العالم. مما دعى مفكرا معاصرا مثل (فوكوياما)[١٧٣] إلى تصور قيام صدام بين تلك الحضارة المتفوقة والحضارات الاخرى الأقل حظا. هنا نجد أنفسنا مرغمين على التساؤل عن السبب وراء ما أصاب الحضارة الإسلامية من جمود عجزت معه عن مجاراة خطى تلك الحضارة المقابلة لها على شمالى شواطئ البحر المتوسط. وقبل أن أتناول لب المشكلة سوف نلاحظ أن المؤرخين يطلقون عليها مسمى الحضارة الإسلامية، بينما بالمقابل لا يتم التركيز على تعريف الحضارة الاوروبية بالمسيحية، بل هى توصف بكونها غربية، تميزا لها عن بقية الحضارات الشرقية ومن هذا التعريف يبدو تطور الحضارة الغربية واهيه الصلة بمسيحيتها، أو لنقل أن تطورها قد تم من وراء ظهر ديانتها، أما عند الحديث عن جمود الشرق وتخلفه فها هنا يتصدر تعبير الحضارة الإسلامية الموقف وكأن الإسلام يقبع وراء هذا التخلف وهو لبه وجوهره.

ولكن لا يبدو أن أفكار الكتاب المقدس هى التى حرضت الاوروبيين على الشغف بتوابل الشرق، حتى يغامروا بالابحار عبر الأطلسي، ويكتشفوا القارة الامريكية وينعموا بخيراتها.

أو يدفعهم إيمانهم إلى تشريح أجساد موتى البشر سعيا لكشف علة الموت، أو يرسمون القديسين عرايا على أسقف الكنائس، أو يصنعوا المناظير التى ترصد السماء ليخلصوا إلى آن الشمس هى مركز الكواكب السيارة.

ومن الناحية الآخرى، لم ينهى القرآن أتباعه عن ركوب البحر أو تحصيل المعرفة، سواء بالقراءة، أو السعى فى الأرض والتأمل فى مخلوقات الله وتتبع مجريات الواقع بل حضهم على هذا وأكثر كثيرا من ما غفلوا عن تحصيله .

فإذا كنا سوف نتابع ازدهار الحضارات، وتطورها فينبغي أن نتحفظ ولو مؤقتا فى تحميل العقائد وحدها جميع تبعات مصير هذه الحضارة أو تلك، بل إن ما تتخذه أو تتبناه أو تخلقه أوحتى ترفضه أى حضارة من عقائد أنما ينسب إلى ما هو متجذر مسبقا فى أعماق طبيعتها من خصائص. حتى ليمكننا الإدعاء بإن الحضارة تتبنى بحماس الديانة المولائمة لطبيعتها أو حتى تخلقها خلقا وليست الديانة هى من تُشكل طبيعة الحضارة.

وما أن تتشكل ملامح عقيدة وتستقر نظمها ويستتب أمرها خلال بضع عقود فى بقعة جغرافية ما فإنها تظل ثابتة الملامح، تقريبا لمئات القرون حتى تحدث طفرة كونية، شاملة، للأدراك البشري كما حدث فى إستبدال ديانات تعدد الآلهة الصنمية بالإله الواحد غير المرئي. والآن اذا عدنا إلى محاولة تقصي العوامل المؤثرة التى أوجدت الاختلاف الشاسع بين الشرق والغرب حتى اليوم. فإننا سوف ندهش، لمدى التشابه التاريخي والتماثل فيما بينهما، وفيما لحق بكل من الحضارتين من نوازل، وما واجههما من مشكلات وما طرح من فكر وإبداع .

اتخذ التحول الدينى الجديد المتمثل فى ديانات التوحيد مسارا بطيئا فى البداية، فلم يعترف بالديانة المسيحية كديانة رسمية فى الامبراطورية الرومانية، إلا بعد ٣١٣عام من مولد المسيح، ولم تصل إلى مناطق شمال أوروبا إلا فى القرن السابع والثامن، وروسيا فى التاسع. بينما استغرقت الفتوحات الإسلامية قرنا واحدا فقط، لتتمدد من اطراف فرنسا إلى أطراف الصين مبتلعة فى طريقها الامبراطورية الفارسية، وملتهمة فى مسيرتها لمستعمرات الامبراطورية البيزنطية، مثل الشام ومصر وشمال افريقيا، وتعزى هذه السرعة فى الانتشار إلى سببين الأول هو تحرك الإسلام على أرضية ممهدة مسبقا لتقبل فكرة الاله العالمى الواحد. والثاني رغبة

شعوب الشرق فى التحرر من السيادة المركزية لأباطرة الروم. فهو أيضا استمرار عداء قديم متأصل بين الشرق الجنوبى والغرب الشمالى.

ولكن ما أن استتب الأمر لعقائد الأديان الجديدة حتى اشتعلت فيها الخلافات السياسية، الساعية إلى السلطة والسيادة مدعمة بالخلافات المذهبية، فعقب موقعة كربلاء ومقتل الحسين ٦٨٠ م بدت بوادر الانقسام الكبير بين الشيعة والسنة، حتى انتزع العباسيون الخلافة من الأمويين عام ٧٥٠م وإن سبق ذلك ظهور نزاعات متطرفة، فيما عرف بالخوارج، بعد مقتل ثالث الخلفاء الراشدين، ثم القرامطة ضد العباسين فى بداية القرن التاسع، ثم ما تلى كل هذا من استقلال نسبي للولايات كالطولونين والفاطمين ثم الايوبيين والمماليك فى مصر، والشام والسلاجقة فى الشرق حتى أحرق التتار بغداد فى عام ١٢٥٨م ثم خسر العرب الأمويين آخر معاقلهم فى الاندلس ١٤٩٢م بينما كان الاتراك من الناحية الاخرى قد فتحوا القسطنينية فى ١٣٥٤م وحاصرو فيينا فى ١٦٨٣م

اما الغرب المسيحي الذي خسر تلك المواقع الإسلامية من العالم فحاول استعادتها إلى نفوذه مجددا، عبر حروبه الصليبية وبرعاية الكرسي البابوي في روما. ولقد توالت ثمانية حملات، على امتداد القرن الحادي عشر إلى الثالث عشر وتوالى فيهما الكر والفر والتقدم والتراجع بين الحضارتين وكما تفجرت الصراعات الدينية والسياسية فى الشرق الإسلامى. فقد وقع أيضا ما يماثلها، أو حتى ما يفوقها غربا، فعقب مجمع خلقدنيا تم عزل الكرسي السكندرى، عن الكنائس الارثوذكسية الشرقية. أما ما يعرف بالانشقاق العظيم، فوقع بين روما الكاثوليكية وباقى الكنائس الشرقية فى عام ١٠٥٤ مما أفضي إلى توجيه الحملة الصليبية الرابعة ضد بيزنطة المسيحية؟ والتى باءت بالفشل عام ١٢٠٢ أما الصرعات المذهبية الكبرى مع نشأة المذهب البروتستنتي على يد مارتن لوثر ١٥١٧،وإعلان هنرى الثامن عن انفصال الكنيسة الإنجليكية فى عام ١٥٣٤، ولقد أشعلت تلك الخلافات المذهبية حروبا طاحنة بين تلك الطوائف أسفرت عن عدد من الضحايا يقدر بحوالى ثمانية ملايين نسمة، والتى ظلت مشتعلة من منتصف القرن السادس عشر حتى نهاية القرن السابع عشر، وهو عدد يفوق ضحايا المواجهة بين الحضارتين!.

هكذا هى صورة الحروب والصراعات السياسية على مستوى الحضارتين، أما على مستوى الفردي، فإن إتهامات الزندقة والهرطقة والخروج عن الملة والرمي بالكفر فقد حاقت باصحاب العقول الحرة والنبهاء من كلا الحضارتين، الذين طالتهم جميع صنوف الاضطهاد والتعذيب الجهنمي والتصفية الجسدية .

بعد هذا العرض التاريخي لحضارتى الشرق والغرب المتقابلتين على ضفتى المتوسط، يظل التساؤل عن أسباب جمود الشرق قائما. إذ لايكفي تعليل تراجع الشرق، بتسلط الدجما الدينية على الوجدان الشرقي إذ هى نتيجة لطبيعته وليست سببا فى تشكل هذه الطبيعة .

إذا أردنا بلوغ أصول المشكلة علينا الرجوع قليلا إلى الوراء، لنعاود قراءة فن النحت الأقدم فى كلا الحضارتين .

لا أتى بجديد، عندما أصف المنحوتات المصرية والآشورية، بما تتضمنه من سكونية وثبات فى كافة أوضاعها، ومن تلخيص تجريدي لأقسام الجسم، وما تضفى على الوجود من سكينة وجدية وهى شاخصة إلى الأفق .

بينما على الطرف المقابل نجد تماثيل الإغريق قد اتسمت بحسية لاهية، وأنغمست فى تفاعل حركى انفعالى لحظى مع الاعتناء باظهار تشريح العضلات وتناسقها الحركى.

رغم أن أغلب منحوتات الشرق القديمة كانت لآلهه وملوك، وهم أيضا أبناء آلهة إلا أن مظهرهم الجاد المتخشب وما يبدو عليهم من صرامة وتجهم يجعلنا نستحضر على الفور تلك الوقفة العسكرية المسماه **(إنتباه)** بينما آلهة وملوك الغرب تبدو لاهية مرحة، وغير عابئة بما يدور حولها، وكأنها منغلقة على ذاتها لا تعى إلا مشاعرها الذاتية فقط ومنغمسة بكليتها فى انفعالاتها أو تأملاتها الباطنية، ومنكرة لتقييم وعى الأخر لها، وكأنها تعانى من الحالة المرضية التى يطلق عليها **(التوحد)**. لمزيد من الايضاح، أقول أن الفرعون يمثل أبيه الاله على الأرض ويلتحق به بعد الموت فى عالم الابدية، فهو ليس بالعبد المتصلب خوفا أمام سيده السماوى متأملا الخلود فى خشوع ورهبة – كما يعتقد مؤرخو الفن ـ ولكن تفسيرى لتلك الوضعية الصارمة والوقفة الجامدة المنتصبة انما توحي بأن الفرعون يدرك جيدا أنه مراقب لذا يجاهد **(ليظهر)** فى

أفضل أحواله، ويبدو فى الوضع اللائق، اليقظ المتماسك الممتلك السيطرة على حواسه ليستحق ما هو جدير به من إحترام وتوقير.

وهنا يكمن لب القضية، فهذا **(المظهر)** يعنى أن الشخص الملكى يعى تماما أنه **(مُشاهد، مرئي، مراقب)** ومتابع من عيون شعبه الشاخصة إلى هيبته المثمنة لها. وهذا يكشف لنا عن وشائج العلاقات الاجتماعية الحاكمة والمتحكمة بما تحتويه من تسلط جدلي متبادل بين السيد والاتباع بين الحاكم المقدس والرعية العابدة. فالشعب الذي يقر بألوهيه الحاكم يطالبه بأن يكون قادرا على تحقيق الخير المطلق وأن تتساوى قدرته مع قدرة الآلهة، هذا فى مقابل طاعته طاعة العمياء. فهذا شعب **(مستبد)** بحاكمه كما **(يستبد)** به حاكمه.

هذا يؤكد سريان روح الاستبداد والعبودية بصورة شاملة كلية متدرجة وغير واعية فى المجتمع الشرقي بأسره.

على الجانب الآخر، يشي الانطلاق الحركى الظاهر لتماثيل الإغريق المنشغلة فى التعبير عن مشاعرها الذاتية وكأنها غير مرئية أو على الأقل غير مبالية بالمشاهد الذى يرقبها، وهى تتجاوز النظرة الخارجية، لتستغرق فى تأمل ذاتها فى حرية مطلقة مستمتعة بإستقلالها الكلى.

هنا يتجلى لنا التعبير عن الحرية الفردية بأجلى معنيها. تلك الحرية التى ظل الشرق يفتقدها بل ويخشاها. حتى فيما بعد عندما تحولت العقائد الى ما يعرف بالأديان السماوية .

٦٢- الحرية الفردية والتسلط الشرقي

أكد أرسطو الملقب بالمعلم الأول – كما أطلق عليه فلاسفة العرب – فى مؤلفه السياسة أن أهل الشرق قد جبلوا على الخضوع لحكامهم لذا يتمثل الطغيان بمعناه الحقيقى فى الطغيان الشرقى، حيث نجد لدى الشعوب الأفروآسيوية على خلاف الشعوب الأوروبية – طبيعة العبيد وهى لهذا تتحمل حكم الطغاة بغير شكوى أو تذمر. ويذكر لنا التاريخ اعتراض رفاق الإسكندر المقدونى وثورتهم عليه عندما دعاهم إلى محاكاة تقاليد العرش الفارسى من سجود أمام الحكام.

وحديثا جارى هيجل المفهوم الإغريقى فى الطبيعة المتدنية لأهل الشرق فى محاضراته عن فلسفة التاريخ بقوله "**أن الشرقيين لم يتوصلوا إلى معرفه أن الروح أو الإنسان بما هو إنسان حر، ونظراً إلى أنهم لم يعرفوا ذلك، فإنهم لم يكونوا أحرار وكل ما عرفوه أن شخصا معينا حر (يقصد ملوكهم). ولكن على هذا الاعتبار نفسه فإن حرية ذلك الشخص الواحد لم تكن سوى نزوة شخصية وشراسة وانفعالا متهوراً وحشياً ومن ثم فإن ثم هذا الشخص الواحد ليس إلا طاغية لا إنسانا حراً**".

إلا أن هذه الاراء لاتوخذ على علاتها لأن إنطباعات الإغريق عن الشرق قد نشأت من معاصرتهم لهذه الحضارات الأقدم عهدا، وهى فى أطوارها النهائية من انحطاط أنظمتها وفساد إداراتها وتأكل إبداعاتها مما جعل هياكل أنظمتها التى افرغت من مضامينها العميقة تذوى. بينما استمرت مظاهرها تتكرر بصورة سطحية زائفة ممسوخة وقد خلت من عظمتها القديمة.

ولكى نستطيع مطالعة الطبيعة الحقه لعظمة حضارات الشرق القديم علينا التطلع بنظرة متعمقة لتماثيل ملوك وآلهة تلك الازمان الغايرة.

أول ما يلفت النظر ما تتحلى به من مظاهر الجدية البالغة وما يصبغ هيئتهم من ثبات وتصلب وصرامة لا تخطئها العين، وعلى هذا هى تبعث رسائل مباشرة واضحة وصريحة لجموع الشعب المحتشدة أمام المعابد وكأن واقع حالهم يخاطب الجموع قائلاً " **نحن ممثلى الآلهة وتجسدهم على الارض – فنحن من نحول الفوضى الهيولية الشاملة إلى الشكل اللائق المنضبط وفق النظام الكونى، ونبعث الوضوح والفهم فى العماء والغفلة ونجلب الخير إلى البشر ونضمن لهم مواصلة الحياة بعد الموت**". وعلى رغم أن هذه التماثيل تحاكى ملامح الملوك الفردية إلا أن إخراج أوضاع هذه التماثيل تمت عبر انساق نمطية متكررة الثبات، وفقا لتقاليد تتخطى التعبيرات اللحظية. وهى لذلك رسالة تتجاوز فردية أى حاكم مفرد لتشير إلى مواثيق علاقة أُبرمت بين الملوك المؤلهين وشعوبهم، وهى علاقة توجب الطاعة المطلقة على المحكومين، بينما تلزم الملوك بتحقيق كامل الإشباع لاحتياجات المحكومين. وهذه علاقة مركبة شديدة التعقيد تتسم فى حقيقة أمرها بالأستبداد المتبادل بين الطرفين وبنشوء روابط وثيقة من عبودية متبادلة أن صح التعبير – فالعبء الملقى على عاتق الملوك ومسئوليتهم هائلة فإذا كان البشر العاديين ملزمين بالطاعة فإن انصاف الآلهه هؤلاء ملزمين بتطويع الطبيعة وبالتوسط

المباشر بين الآلهه والبشر وهذا الوضع يفترض القبض على كل من السلطة الدينية والأرضية فالملك هو أيضاً الكاهن الاكبر والمشرع الأول والمحارب الأشد بأسا تسانده الطبقة العليا القائمة على سلطة الحاكم المقدسة والتى تتدرج فى مستوياتها بسلاسة حتى أدنى الطبقات شأنا. والتى تظل مع ذلك شريكة فى مجرى هذه القداسة ولها حق الإنتماء الكامل إلى بنية هذا المجتمع الهرمى التدرج مهما تواضع شأنها.

هذا ما لا نجده فى مفهوم العبودية الذى أكدته الذهنيه الإغريقية المغرقة فى الاندفاع إلى الحدود القصوى لكى تفرق بوضوح مطلق بين مواطن المدينة الإغريقى الحر وتعزله بفاصل حاد قيميا عن الأجنبى والنساء والعبيد أو من اطلقوا عليهم برابرة. وهوما لا يتفق مع الهرارشية البطريركية المتدرجة للمجتمعات الشرقية التى يتقبل فيها كل فرد عن رضا بوضعه الاجتماعى فى تدرج طبقى هرمى متصاعد متسلسل متصل الحلقات يفضى إلى عبادة الحاكم فثم إتصال مستمر يسرى بين كل الحلقات الاجتماعية. بينما تتخذ الفجوة القائمة بين المواطن الإغريقى الحر والعبد الأجنبى هذا الفارق الحاسم القاطع المبنى على التمييز الكامل فى الفصل بين صنفين من البشر، مواطن المدينة الإغريقى الأصيل والعبد الأسير الأجنبى.

مع هذه الذهنية الإغريقية يتجلى معنى الفرد الحر المكتفى بذاته المدعى استقلاله عن كل قيد خارجى، المحدد لذاته بذاته فى مواجهة العالم الخارجى. وخير من يمثل هذا المفهوم (بروتاجوراس)[١١] القائل بأن الإنسان مقياس كل شئ .أما تجسيده الأدبى، فنلقاه فى (أوديب)[٥٤] المتمرد على حكم الآلهة. أما افلاطون مبدع عالم المثل السماوى فلاشك أنه لايمثل الروح الإغريقية الخالصه بقدر تأثره بديانة زرادشت الفارسية.

أما الإنسان الشرقى فظل متماهيا فى تقديره لذاته بمدى توافقه مع العالم بأسره، وعمق أتحاده به وتواصل سجاياه مع إيقاع الوجود الخارجى. وقد أنبثقت عن هذا الاختلاف المبدئي للموقف الأصلى من الوجود. هذا التباين الحاد بين الطبيعتين الشرقية والغربية. ولكى ندرك الأساس الأعمق لنشأة هذا الاختلاف، والذى ظل يتصاعد، حتى مع حلول حقبة أديان التوحيد، ينبغى لنا أن نمعن البحث فى نمط المعرفة التى حصلها بناة الحضارة الاوائل من ساكنى أودية أنهار الشرق القديم .

٦٣- التعدد الحسي والتوحيد المجرد

ارجع فلاسفة ومفكرى الغرب أصول الاستبداد ونشأة الطغاة من الفراعين إلى أكاسرة الفرس إلى الروح الشرقية. فما شاهدوه ظاهراً فى هذه الحضارات من تعظيم لحكامها يصل إلى حد التقديس.

ويكفى أن نشاهد واجهات المعابد فى مصر، فتطالعنا القامات العملاقة للملوك الذين أقاموا هذه المعابد، كتمثالى ممنون الذين بقيا من معبد امنحوتب الثالث والذى يبلغ ارتفاع كل منها ١٩متراً وقد نحتا من قطعة واحدة، ولدينا أيضاً معبد أبوسمبل الذى أقامة رمسيس الثانى بنحت المعبد بأكمله بتجويف داخل الجبل وقد حلى الافريز العلوى لسطح المعبد بعدد اثنين وعشرون قرداً ترفع ايديها تحية لمشروق الشمس بينما أقيمت أربع تماثيل عملاقة للملك على جانبى المدخل ويبلغ ارتفاع كل منها عشرين متراً وهى تمثل الفرعون جالسا وقد دونت اعلاها عبارة المولود من الشمس المختار منها، وعلى بعد مائة متر أقام الفرعون معبدا أصغر حجما لزوجته المحبوبه نفرتارى وهو أمر غير مسبوق بين الفراعنة السابقين.

هكذا كان الإنسان المصرى البسيط يطالع منحوتات هائله الحجم لحاكمه الفعلى المعاصر عندما يولى وجهه شطر المعابد ليمارس طقوس عبادة خالق الكون. أما تماثيل الآلهه فهى محتجبه فى أعماق المعبد فيما يعرف بقدس الأقداس حيث لايحق لعامة الناس الدخول. لآن الفرعون يتوسط بينهم وبين الإله المحتجب.

هذا التقديس للحاكم الحى يبدو غير مفهوم أو مستساغ مع واقع الأديان السماوية. لأن ما يتوسط بين الأنسان والإله المحتجب الآن أنما هو الوحى المكتوب فقط .

لكى نستطيع ادراك الهوة الفاصلة بيننا وبين مفهوم الأقدمين فى أقامة وتجسيد وسائط تمثل الخالق أو تحاول أقامة التواصل معه بمد جسور حسية متعددة من كائنات حية. حتى أن(هيرودت)[١٧٤] قال متهكما عن ظاهرة تقديس الكائنات: تحت كل حجر فى مصر يقبع إله ما!. هذه الرغبة العارمة فى بث القداسة على سائر الكائنات نجدها على النقيض التام مما تنشده وتؤكد عليه الأديان السماوية فى استبعاد أى تجسيم أو تجسيد حسى كوسائط للإله بدءاً من وصايا موسي العشر وانتهاء بعبارة الصحابى ربعى بن عامر " **إن الله قد ابتعثنا لنخرج**

العباد من عبادة العباد إلى عبادة رب العباد" ولقد تزايد هذا النزوع للتنزيه والتوحيد مع العصر الحديث فأبطل البروتستانت الصور الدينية فى كنائسهم بينما تمادت حركات الإسلام المتشدد فى استنكار الصلاة بالمساجد المحتوية على أضرحة مشيديها بل وصل الأمر الآن إلى هدم وتفجير بعض أضرحة الاولياء معللين أفعالهم على اعتبار أن التقرب إلى الله عبر أى وساطة يعكس قدرا من الشرك..

لم يقتصر هذا النزوع للتوحيد المجرد الخالص على اللاهوت أو الفكر الدينى ولكنه يصبغ تصورات مفكرى وعلماء بداية القرن العشرين وخاصةً ذوى الأصول اليهودية. فلقد ظل (أينشتين)[٢٣] يجاهد حتى النهاية للعثور على نظرية تستطيع جمع مجالات الطاقة والجاذبية معا فى معادلة واحدة، بينما نرى (فرويد)[٢٢] يضع تفسيرا شاملا لمجمل نزوع السلوك البشرى بارجاعه إلى مبدأ اللذة فقط.

أما إذا عدنا للفن التشكيلى فيبدو هذا النزوع واضحا صريحا فى التجريد الذى يبلغ أقصى مداه فيما يعرف بالمينماليزم وهو اتجاه ازدهر فى أمريكا وتعود جذوره إلى الشكلانية الروسية التى بدت بوادرها مع الفنان (ماليفيتش)[١٧٥] ١٩١٣ بالبحث عن الحد الأدنى من الشكل المعبر وأول من أدخل المصطلح هو (جون جراهام)[١٧٦] فى معرضه ١٩١٩ وتأصل هذا التيارفى أعمال (موندريان)[٦] و(برنكوزى)[١٧٧] ولقدعرض (روشنبيرج)[١٧٨] سلسلة من اللوحات البيضاء وواحدة سوداء. واستمر هذا الاتجاه الهادف إلى استبعاد العالم المرئى لحساب ما هو جوهرى وغير المرئى، حتى السبعينات. رغم أن هذا المنهج يناقض ذاته، بإعتباره مفقرا لمضمونه البصرى فى الأساس.

ولكن يبدو أننا ندخل اليوم عصرا جديدا مركبا شديد التعقيد يجمع بين التجريد المفرط للعلم النظرى، الذى يبنى فهمه للعالم على شبكة غير حسية أو ملموسة من المعادلات الرياضية البحته، وبين استخدام علم الأيكولوجيا لأدوات التطبيق التكنولوجى، التى كشفت عن التضافر العميق بين شتى أشكال الحياة على الأرض. والترابط التكاملى بين المنظومات البيئية مما جعل الإنسان يعيد تقديره لأحقر الكائنات. وأيضا قامت الميديا بإغراق الإنسان فى حسية مادية رهيبة تستغرق حواسه الخمسة، وعلى رأسها حاسة البصر. فكان من الطبيعى انشغال الفنان بتفاصيل

عالمه المحسوس، وهو ما يتحقق فى فن ما بعد الحداثة بتعمقه فى تعامله مع خواص خامات العالم المادى، بدءا من البوب إلى الاعمال المركبة وفن الأرض.

الآن فى مطلع القرن الحادى عشر، مع هيمنة فكرة العولمة والنظام العالمى الجديد. ووحدة عالم المعرفة، وتشابك المصير حتى أنه وفقا لمبدأ (ماندلبروت)[١٧٩] يقال إن رفرفة فراشة فى اليابان يمكن أن تتسبب فى احداث إعصار فى أمريكا.

هل بإمكاننا الآن بنظرة معاصرة العودة لتفهم تأليه ملوك الشرق، وتقديس القدماء لوسائط حسية متعددة للتقريب بين الاله المتعال(**الترانسندنتالى**) والانسان المحدود. فلا يرجع هذا فقط إلى استسلام الناس لطغيان ملوكهم واستبدادهم. فمن السخف تصور أن بناه الحضارة هؤلاء كانوا واقعين أيضا تحت سطوة هذا العدد الهائل من الكائنات، بدءا من حشرة الجعران وانتهائا بطائر أبومنجل أوالصقر حورس، ولكن الأقرب إلى الصواب القول أنها كانت إشارات ومظاهر مباشرة لقوى الوجود المتعقلة وأثارها المباشرة وغير المباشرة على البشر. فكانوا أقرب فى معرفتهم ومعتقداتهم إلى مذهب وحدة الوجود. ذلك المذهب الذى ظل حيا لدى مفكرين ومتصوفة من أمثال(ابن عربى)[١٨٠]، (ابن الفارض)[١٨١] (ابن سبعين)[١٨٢] ومن الغرب(جوردانوبرونو)[٩٨]، (سبينوزا)[١٨٣].

٦٤- جدلية الكثرة والوحدة

أشرت باختصار فى مقال، سابق إلى الانقلاب المطلق للاديان السماوية على تأليه الحكام، وخاصة حكام مصر القديمة وقيامهم بدور الوسطاء بين البشروالآلهة. لكى تحقق توحيد الخالق الاعظم دون سواه، ثم تعاظم هذا الميل إلى التوحيد والترابط فى شتى مجالات المعرفة والتفاعل البشرى. حتى تجلى هذا الدافع المتعاظم للتوحيد والتجانس السياسى والاقتصادى فى عصرنا متمثلا فى اتفاقيات العولمة كاتفاقية الجات وفرض النظام العالمى الجديد، والتقارب الثقافى ودعم الصلة بين جميع الفنون فى الميديا المعاصرة عبر شبكات البث الفضائى .

عندما أحاول عقد الصلة بين عصر التوحيد الدينى، والتوحيد المادى لعالمنا. فإن هذا كله قد يبدو خلطا للاوراق وافتعالاً لعقد صلات زائفة، وتظاهر بإتساع المعرفة. إلا اننا سرعان ما سوف نلاحظ تكرارا أو تماثلاً مذهلاً لتفاعل القوى الكونية الحاكمة لتطور الغايات والافعال

الإنسانية عبر التاريخ البشرى بأسره. وأيضا عما يختفى قابعا فى أعماقه من هراء وحماقة وفوضى عارمة، تقودها جميعا قوى خفية عمن يراقب الأحداث فى ظاهرها وهى منفردة.

لتكن بدايتنا هى الاطلاع على ما عرف بفن ما بعد الحداثة، والذى أمتد نفوذه من منتصف القرن الماضى حتى نهايته. وهو فن أمريكى بامتياز، ادار دفته نخبة من الفنانين والمنظرين ذوى الأصول اليهودية – كما تشى بذلك أسماءهم – وهو أمر له دلالته فى دافع التوحيد وإزدراء محاكاة الطبيعة، عندما ننتبه إلى دوره فى وشق مجرى مغاير تماما منكر لقيم تراث أوروبا المسيحى اللاتينى المُعادى للسامية.

يلخص أشهر منظرى ما بعد الحداثة من أمثال (جرينبرج)[٥٨]، (روشنبرج)[١٧٨]، المشهد فى وجوب حصر أهداف الفن فى التعامل مع خامات وسطة الخاص، وضرورة استغراقه فى دعم نقاءه واستقلاله النوعى حتى تتكشف له شروط تطوره الخاص وتاريخه ومصيره وتتبلور أمامه إبعاد حريته ومنطقه الذاتى ومغزاه الروحى .

فهى إذن وقفة للتامل، بل وخطوة إلى الوراء وارتداد مكثف عما ساد فى الغرب خلال خمسمائة سنة ومراجعة للأسس والمرجعيات التى تم التسليم بها طويلاً.

وهكذا أصبح على فن ما بعد الحداثة أن يتجنب أسلوب الحكى القصصى القديم، ويكف عن معالجة المنظور الذى يماثل محاكاة مشهد نطالعه من نافذة تناظر حافتها اطاراللوحة المعلقة على حائط. لكى يتحول إلى واقعية جديدة تقربه من الحياة الحقة. فنحن نعيش ونتحرك بين الحوائط واسطح الأرضيات والموائد والمكاتب. وحيث لا جدوى من خدعة المنظور الخطى. بل ولاجدوى من الرسم بالطرق التقليدية من الأساس.

فيتحدث (دونالد جاد)[١٨٤] عن أهمية الحضور الفعلى المتجسد للاشياء فى الفراغ بدلاً من تمثيلها على سطح لوحة لكى يصبح الفن حضور حسى مجسم للأشكال بينما (هارولد روزبرج)[١٨٥] يرى الفن كساحة معركة يخوضها الفنان فوق سطح اللوحة، فهو حدث يقع وليس مجرد صورة خيالية أو تسجيلاً لشىء، بل تسجيلاً لفعل وارادة فاعلة. وبالطبع لايتسنى تحقيق كل هذا إلا بإدخال الاضطراب على المالوف من عاداتنا، وذلك بأسلوب الصدمات وإقحام المفاجأت غير المتوقعة. هكذا تتبلور أمامنا الخصائص الجوهرية لفن ما بعد الحداثة ونزعته

البالغة إلى الاستقلال عن جميع الروابط والعمل على التحديد الذاتى الدقيق للهوية. والآن إذا ألقينا بنظرة موازية على أوضاع السياسة والعلوم فى نفس الفترة سوف نجد هذا النزوع عينه إلى مراجعة الهوية بعد تفكيك إمبراطوريات الماضى لتزدهر فى كل مكان فكرة القومية بين شعوب العالم أجمع، وتنازعها من أجل انتزاع استقلالها القومى والارتداد إلى جذورها التاريخية والثقافية، كى تسترجع هويتها والتى تتمثل فى إحياء ما يسمى الفلكلور الشعبى.

لعل أوضح الأمثلة لذلك فكرة انشاء وطن قومى لليهود وتحقيقها بعد الفي عام من الشتات. فالسعى المحموم إلى بعث الأصول العرقية والعقائدية المميزة لكل جماعة وطائفة عن الآخرى ظل يتنامى حتى نهاية القرن.

أما فى مجال العلوم والمعرفة، فإن التخصص الدقيق جداً والمعزول فى أحد المجالات الآخذة فى التوسع والتمدد فى كل اتجاه، قد صار كلمة السر فى اكتساب الاحترام الإجتماعى، واختفى من الساحة أصحاب الرؤى الموسوعية من أمثال (جوته)[٦٤] و(هيجل)[١] وحتى (توماس أديسون)[١٨٦] فى المجال العلمى.

إلا أن هذا التمفصل المتشظى والاستقلال المتنامى بين مختلف العلوم والفنون والإفراط فى التجزئة والعزل الذى يذكرنا بتعددية معبودات الحضارات القديمة ما كان له أن يدوم إلى مالانهاية. فمع بلوغ القرن نهايته ومطلع الالفيه الثانية بدأت مجموعة جديدة من الروىء الكونية الموحدة والمجمعة تؤكد حضورها الفعلى مجددا من خلال الشركات عابرة القارات حاملة معها شروط وقواعد النظام العالمى الجديد للعولمة عبر شبكة الانترنت واتفاقيات الجات وتقليص أثارالتغير المناخى وغيرها من الظواهر الأجتماعية التى صارت ذات صبغة شمولية كونية.

لقد أفضى هذا إلى التحول عن المسعى الإستقلالى. وأتضح مدى تهافت سيطرة الدول القومية المستقلة على جريان الاحداث والتحولات العالمية فأخذت الرؤية الموحدة للجنس البشرى تحل محل الفروق القومية. وبدأ ثانيا تعظيم أحلام إرساء الاتحادات والتحالفات والإمبراطوريات الكبرى. فتوحيد التناقضات وأدماج الاختلافات فى منظومات كلية أكثر شمولا صار هو المطلب السائد سواء كانت دوافعه دينية أو اقتصادية عسكرية .

ومع هذا النزوع الجديد الآخذ فى التنامى علينا أن نتوقف لنرقب ذلك التحول الذى لم يكتمل بعد والذى يطلق عليه **(بعد... مابعد الحداثة)**.

الفصل السادس: اسقاط المرجعيات

٦٥-من نقاء التجريد إلى حمئة الواقع

استكمالا لتوصيف مشهد فن مابعد الحداثة، فإن رؤية (كلمنت جرينبرج)[٥٨] عن ضرورة استعادة فن التصوير، وذلك بالعودة إلى أصوله الأولى، إذ أكد على ضياع هوية الفن التشكيلى منذ القرن السابع عشر عندما تماهى الفن مع ازدهار وتألق، الشكل الأدبى، وسيطرته على حقل الفنون، مما أدى إلى تخلى التصوير تدريجيا عن طبيعته، حتى يساير قيم ومطالب الفن السائد. وهو الشكل الأدبى، الشكل الروائى للأسطورة التاريخية أو الدينية، و معه انتصر تجسيد الكلمات المحكية للقصص على حرية التدفق الجمالى الخالص للخطوط والألوان والمساحات على سطح اللوحة، وسيطر الوصف والتسجيل ودقة نقل المرئيات واستنساخها فقط على جماليات وقيم نسيج السطح المرسوم ذاته. فأنت لم تعد تلاحظ جماليات نسب الالوان، بقدر ما تتأمل فى عناصرها من أشخاص ومبانى وماترويه من موضوعات. هكذا أنتصر الفن الأقوى على الفن الاضعف. وانحصرت قيمة اللوحة فى مضمونها المحكى بدلا من الشكل ذاته. وكأن الشكل مجرد وعاء فارغ يعبأ بشتى الخواطر والافكار لسرد القصص والتعبير عن المشاعر والمواعظ والحكم. ولعلنا نجد خير مثال لما قصده (جرينبرج)[٥٨] فى لوحات الفنان الانجليزى (وليم هوجارت)[١٨٦] الذى عرض سلاسل من اللوحات الاخلاقية الوعظية التى تمثل عاقبة الخروج على مبادىء الفضيلة.

أما مسعى الفن إلى ذاتيته الحقة، فلا تتم إلا باخلاصه لطبيعة خاماته ووسائطه **(أدواته)** التى يمارس بواسطتها التعبير عن غاياته. وأن يتم استبعاد مواضيع العالم الخارجى وروايات ليرتكز على همومه الجوانية مكثفا اهتمامه على القوة الحسية **(الفيزيائية)** لوسائطه والانغماس فى التعبيرعن التجربة الحسية، وهو ما يشمل طبيعة الالوان فى نوعيتها، ونقائها، كثافتها، اعتامها، أو تألقها، إلى جانب مظهر اللون من ملمس، وخشونة، ونعومة، وأيضا أثر فاعلية يد الفنان وجسده وانفعاله العصبى المباشر أثناء ادائه فى التعامل مع السطح الملون أو معالجته للايقاع والتناغم مجربا كافة الخامات والأدوات.

كانت هذه دعوة (جرينبرج)[٥٨] فى توصيف وتوجيه حركة الطليعية Garde Avant التى حملت على عاتقها مهمة تطهير الفن وتخليصه مما لحق به من عناصر غريبة متطفلة على جوهره وطبيعته حتى يتسنى العودة إلى أسسه النقية والإمساك بتخصصه الدقيق.

أسفرت هذه الحملة التطهيرية عما عرف **بالمنيماليزم** Menimalism. لا شك أن هذه الحملة من الفكرالتطهيرى كانت ذروة التجريد والتبسيط الذين حمل لواءهما الرمانتيكيين والمستقبليين والشكلانيين الروس وأصحاب العقيدة اليهودية ذوى النزعة المعادية للواقع المرئى. وأيضا كانت تتويجا لثمار الفكر التنويرى **(الديكارتى --- الكانطى)** بثقته المفرطة فى العقل المجرد والفكر الخالص، والميل لاستنباط القوانين الكلية، كمبدأ الفن من أجل الفن .

إلا أن ديالكتيك الواقع لم يكف عن ادارة عجلة التحولات والانتقال من حال إلى نقيضه، وذلك عندما تصاعد بتسارع مذهل تطور وسائط الميديا الالكترونية خلال العقدين الماضيين وانتشارها الواسع عبر قارات العالم أجمع.

وهو ما أفضى اليوم إلى انغماس البشر فى عالم من الحسيات المرئية والمسموعة، المتعددة والبالغة التنوع فى مصادرها الثقافية ومستوياتها القيمية بدءا من أحط أفلام البورنو حتى أرقى إبداعات الادب العالمى. وامتلك أقل الافراد ثقافة وخبرة أو حس سليم مدرب القدرة على تسجيل ومعالجة ظواهر وبيانات عالمهم، والتدخل الفعال فيها دون عوائق أو محاذير. ذلك بفضل كل وسائل الاتصال والتسجيل المتطورة والتحكم عن بعد، والتى كانت من أربعة عقود فى حوزة أجهزة مخابرات الدول الكبرى فقط. وهذا ما عبر عنه المفكر الامريكى (الفين توفلر)[١٨٨] عن طبيعة الموجة الثالثة المتسمة باللاتجانس والتنوع والتفرد فى كافة المجالات الاجتماعية و السياسية، وتبعثر القيم الثقافية والاخلاقية والايديولوجية داخل ذوات الأفراد العينيين بعيدا عن سلطة الامبراطوريات والدول ذات المذاهب الشمولية المركزية شديدة التركيز. ربيبة القرن التاسع عشر وأيضا الأساليب والطرز والمؤسسات والايدولوجيات الشمولية التى تعرضت لهجوم، الفلاسفة ابتداءا من(سورين كيركجورد)[١٨٩] و(فريدريك نيتشه)[٨] إلى (سارتر)[١٥٧] وإنتهاءا بـ(جاك دريدا)[١٩٠] لصالح الوجود المعاش للفرد البسيط. فيما عرف بالاتجاه الوجودى المتعلق بما هو نسبى فردى و ذو حضور زمانى مؤقت.

هكذا عادت مرة أخرى فكرة مراجعة وتفكيك جميع البنى الثقافية واللغوية والعلمية ورؤيتها فى شبكة جديدة من العلاقات المتداخلة أيضا مع ضروب تفاعلاتنا الحياتية المعاشة وميراثنا الحضارى وتاريخنا المحلى وعقائدنا وأعراقنا القومية بل وسلالاتنا العنصرية، بعيدا عن تجريد العقل الخالص. وهكذا نرى كيف حدث التحول من التلخيص والاستبعاد والتجريد الساعى إلى النقاء المطلق الذى وجهه مسيرة الطليعيين فى البداية إلى نقيضه التام فأخذت الحواجز بين شتى أنواع الفنون فى السقوط وبعثت وحدة بين الفنون من نوع جديد، تدعم ابداعات تحقق الجمع بين الحواس من صوت وصورة والشكل مع المشهد الاستعراضى حتى لم يعد الفن التشكيلى يقتصر على التلوين التقليدى، ولكن اتسعت حدوده ليحتوى اليوم على الاضواء المسرحية وعروض الفيديو، إلى طقوس وشعائر تتصل بما كنا نطلق عليه الالعاب الشعبية ودروب التسلية الجماهرية فى الموالد والاعياد الكرنفالية ذات الدلالات والاحتفالات الاجتماعية والسياسية والعقائدية الدينية،

وهكذا نرى كيف تنقلب الغايات على اعقابها، وأن ذاك الفن الذى كان ينشد هويته النقية الخالصة ليتحرر من فن الرواية وفن الكلمة أو تسجيل الواقع. قد أصبحنا نراه اليوم، وبرغم ما نال من حرية. ممزقاً ضائعاً بين العديد من الخامات والتوجيهات والاهداف حتى صرنا اليوم نجد صعوبة بالغة فى وضع تعريف محدد للفن التشكيلى الذى كان محددا مميز المعالم والاهداف والادوات قبل عقود قليلة. هذا الوضع المحير يذكرنى بقول (نيتشه)[٨] "**ما له تاريخ لا يمكن تعريفه**"، بمعنى أنه دائم التطور والتحول متجاوزا ذاته فلا يمكن حصره فى تعريف محدد.

٦٦- من التحديد الذاتي إلى الاستلاب المشتت

كان الحطاب البسيط المدعو **(على بابا)** رجلا متواضعا حصيفا يعى أبعاد واقعه ويعرف حدود ذاته وإلى أى مدى يمضى ومتى يتوقف عن التمادى فى التزيد والمغالاة. أما شقيقه **(قاسم)** المنساق دون حواجز أو رادع لشهوة الطمع التى اطاحت بصوابه أمام تألق الجواهر والحلى، حتى تاه عن حاضره واختل وعيه فنسى كلمة السر، لقد دخل إلى عالم الكنوز الساحر بارادته مكتملة ولكنه اغترب عن ذاته داخله واستلبت روحه فى أحلام وأطماع لانهائية حتى عجز عن تذكر كيفية الخروج وسقط فى أيدى اللصوص ومخططاتهم الجهنمية .

مع بداية الألفية الثانية كم يبدو وضع الفن وفنانى اليوم أقرب إلى حال **(قاسم)** أكثر من تماثله مع وضع **(على بابا)** فلقد حلت الابتكارات التكنولوجية وامكانيات الميديا الالكترونية محل الجواهر واللالىء التى استلبت الوعى الفنى فى هذا الزخم من القدرات المادية والوفرة الاقتصادية الامريكية. مما أتاح للفنانين تنفيذ كل ما يحلو لهم من شطحات وكل ما يخطر على البال من نزوات طارئة. ومهما كلفت تلك الاعمال من مواد خام وأموال طائلة، فالانفاق ببذخ يتم عبر تمويل المؤسسات الاقتصادية العملاقة وهو شىء يختلف تماما عن وضع فنانى القرن التاسع عشر ضحايا الثورة الصناعية الاولى التى عزلتهم عن النسيج الاجتماعى لتضعهم فى صفوف الشخصيات البوهيمية المنبوذة المتمردة على السياق الاجتماعى العام حتى انكفئوا على خبايا الرؤى الذاتيه الانفعالية والتأمل الباطنى. كما تجلت فى تعبيرية (ادوار مونش)[١٢٩] *لوحة رقم٥٢* و (فان جوخ)[٧٧] *لوحة رقم٥٣* و(جوجان)[٧٦] *لوحة رقم٥٤* أو قضايا التخصص التشكيلى البحت كما شغلت عقول التجريدين متمثلة بفنانين من امثال (كاندنسكى)[٣٤] *لوحة رقم٥٥* و(موندريان)[٦].

اليوم نطالع فيما حولنا طرائق من التعبير قد هجرت تماما أنماط التصوير التقليدى التى كانت أنماطه ماتزال مقبولة حتى منتصف القرن الماضى. فأصبح من شائع فى الممارسات الحاضرة حدوث التداخل بين شتى العروض المسموعة والمكتوبة والجسدية التمثيلية وذات الصلات البيئية والعلمية وذات التلميحات الفلكية والدينية والسياسية فى جميع العروض الفنية. فمنذ تسعينات القرن الماضى اخذ الميل إلى تذوق شىء من البهجة والجمال والمتعة يعاود الظهور، بعد ما كان الفن نقديا تحليليا تشاؤميا لعقود طويلة أو جافا بارداً سواء فى تعبيريته أو تجريده. ومن هنا فإن ظهور اتجاه مضاد للتجريد والمنيمالزم مثل البرفورمانس يعود بنا إلى الحياة أو كما يقول (جون كيج)[١٩١] **(مهمة الفن، ان يوقظنا إلى طبيعة حياتنا)**. ولعل أعمال الفنانة (جيليان ويرينج)[١٩٢] حيث يقف أشخاص حاملين يافطة تحوى طلبات خاصة أو يرتدوا أقنعة طفوليه ليحكوا صدمات طفولتهم وذكرياتهم المؤلمة. لاشك أن هذا التحول بالخروج التفاعلى مع الحياة والطبيعة والذى تجاوز بالطبع خروج التأثيريين من المراسم إلى ضوء الشمس الساطع من الممكن ارجاعه إلى الفيلسوف الامريكى (جون دوى)[١٩٣] فى توحيده بين الفن والخبرة اليومية المعاشة، والنظر إلى العالم من حولنا كما هو فى الطبيعة والمدن المعاصرة. ومن قبله دعوى (ماركس . انجلز)[٢٣٣] عن وجوب العمل على تغيير الواقع وليس مجرد الاكتفاء بالتفلسف النظرى، والانشغال بمثاليات ماضى لم يعد قائما.

ولهذا نحن نجد ايضاً فنانا مثل (كريستو)[٩١] وزوجته يقيمان حواجز هائلة من القماش المشدود على امتداد الاراضى الزراعية وتغليفا للاشجار واخيراً تغطية مبنى الرايخ الالمانى متحملين للتكلفة الهائلة لتنفيذ هذه الاعمال دون عائد، ويصرح بأن اعمالهما المؤقته تمنح الفن الشعور بالجمال والرقة والرهافه التى تأتى من واقعة عدم بقائها وزمانيتها المحدودة.

ونجد استمرارا فى تعديل وتنسيق العالم الطبيعى برصف الأحجار على الأرض فى أشكال حلزونية أو إحاطة جذور الأشجار بأشكال مختلفة أو طلاء جذوعها أو فى أعمال (أجنوس ديورس) أو طلاء أماكن عامة مثل محطات السكك الحديدية (أيست إريك)[١٩٤] *لوحة رقم٥٦* أما عن الاهتمام بالقوى الكونية مثل محاكاة تحولات أضواء السماء عبر ساعات النهار حتى الغروب التى يحاول (جيمس تارل)[١٩٥] محاكاتها على الحوائط والاسقف بينما يعمل (فرماس ألوغ) المكسيكى المولد على تطبيق مقولة "**الايمان يحرك الجبال**" بحشده لمئات الاشخاص الذين يعملون معا على تغيير شكل أحد التلال الرملية بنقل أجزاء منه إلى مستوى أخر،

وامتدادا لمثل هذه النغمة فى التأمل الديني، يدعونا (دميان هيرست)[١٩٦] *لوحة رقم٥٧* الى تأمل الموت الذى نتحاشاه بالعلم والطب والروحانيات. فيقوم بعرض حيوانات وأسماك محنطة فى سائل الفورمالين – واخيراً وليس آخرا نكتفى بالتنويه بأعمال (أنيش كابور)[١٩٧] *لوحة رقم٥٨* التى تتكون من مرايا معدنية مقوسة، وهى تقوم بتجميع وعكس المنظر الطبيعى من حولها اضافة إلى من يمرون بها، فتعكس مفهوما اجتماعيا ممتعاً بما تكونه من توحيد بين الناس السائرين حولها والمنظر الطبيعى بصورة طريفة غير مسبوقة. وأيضاً يمكن أن ننوه بعمل (جيف كونس)[١٩٨] *لوحة رقم٥٩* الذى يقدم عملا فى شكل هديه قلب كبير من الشكولاته المغلفه فى ورق أحمر ليصور بشكل تلقائى طفولى ساذج وبدائى مشاعرنا عن الحب والجمال والاخلاص، كل هذا وأكثر يمضى بنا أيضاً إلى ما يمكن أن يسمى فن الشارع والحوائط والاسوار والمدن فترسم الاعين على المنازل لتبدو شبيه بالوجوه البشرية.

هذا كله يعكس حالة من تأجيج التفاعل الاجتماعى والسياسى التى تهاجم الشمولية والسلطة اليقينية، وتأكيد التعددية والنسبية الخلقية والتاريخية وإظهار ثورات المهمشين والنساء.

وهكذا نرى كيف تحول انكفاء الفن على قضايا ومشاكله الذاتية الخالصة إلى العكس تماما، بالأنفساح العريض على قضايا أخرى عديدة. فهل هذا يعد مكسبا للفن رغم عدم اكتمال أساسياته ككيان متبلور فى ذاته؟. أم هو تسرع للاشتباك مع عالم يزداد فيه اغترابه وتشتيت طاقته بلا جدوى؟.

٦٧- الكلمة العليا للصيرورة

رغم التنوع الهائل الذى تتسم به الأعمال الفنية المعاصرة فإن القاسم المشترك بينها هو إهمال عامل الدوام أو الاستمرارية فى أغلب الأعمال الفنية، اذ يتم إتلافها أو تفكيكها عقب العرض مباشرة ولايبقى منها إلا ما تستوعبه الذاكرة، أو ما يتم تسجيله وتوثيقه عبر آليات الميديا الحديثة.

يبدو أن حرص الفنان على بقاء أعماله كشاهد على عبقريته أو عظمة موضوعاته تتلاشى تدريجياً، ليحل محلها الانتاج المعد بتعجل وسريع الزوال أيضاً، والذى هو متعمد مقصود بالنسبة للمصنوعات الحديثة ذات العمر القصير المحدد مسبقا لصالح إستمرارية الانتاج والاستهلاك. وهكذا يتم هجر تقاليد التراث الحضارى الأقدم عهداً ليحل هذا المفهوم الحديث عن تقبل الانطباع السريع والتبدل الدائم باستبدال الدوام بالزوال .

يبدو هذا الانقطاع الواضح للتقاليد داعماً لما ذهب إليه المفكر الفرنسى (ميشيل فوكو)[٨٩] عن كون التطور الحضارى لا يتم عبر التراكم المتتابع لإنجازات البشرية ولكن عبر الطفرات والانقطاعات المعرفية المفاجئة.

يمكننا بالطبع أن نعزى هذا التحول إلى عدة عوامل، أقربها تأثيرا على الفنانين هو فى تبدل مضامين أعمالهم التى كانت فيما مضى تتناول موضوعات دينية أو أسطورية هى بطبيعتها لازمانية تتطلب الخلود والبقاء بينما اليوم ينغمس الفنانون فى قضايا سياسية وإجتماعية محددة بيئياً فى المكان والزمان ونسبية وهى دائمة التحول والتبدل.

لاشك أيضاً أن العلم الحديث وتطبيقاته التكنولوجية قد بدلت وما تزال تبدل بشكل متسارع عالمنا وحياتنا اليومية. فعقب نسبية أينشتين ونظرية الديناميكا الحرارية لـ(ماكس بلانك)[١٩٩] لم يعد عالم الحس المشترك الذى نلمس فيه صلابة الحجر ونعاين أوضاعنا اليومية

المألوفة المستقرة. فالمادة تؤل إلى طاقة دائمة التحول والعناصر التى كنا نظنها جواهر ثابتة تبدل ذاتها فى التفاعل النووى، هذا إلى جانب نظرية الأنفجار الكبير والمادة المضادة وتمدد الكون إلى أخره مما يصعب تصوره أو فهمه!. وعلى المستوى الأحيائى هناك نظرية النشوء والآرتقاء الدروينية والتعديل الجينى .

لانستطيع بالطبع إنكار هذا الأثر المباشر لتقاطر فيض التطبيقات العلمية المتسارعة بمنتجاتها الأستهلاكية التى تحاصر حياتنا اليومية والداعية إلى تقبل معدل مضطرد لسرعة التغير، فننزلق معها إلى عالم اللاثبات والزوالية الذى يطيح بكل ما هو مألوف مستقر فى سبيل التجديد والتحديث، وتشوف المنتظر، الأبعد غير المتوقع المفاجئ والمدهش، بل والغريب والصادم أيضا، غير أن هذا العالم المادى المتغير الدائم الانهيار والتبدل ليس بالمبرر الكافى لكى ينساق الفن وراءه. بل على النقيض يُتوقع للفن أن يصبح هو الضد والنقيض ورد الفعل المعاكس لسريان هذا الواقع المحموم، وهذا لم يحدث لأسباب أبعد غوراً وأشد أثرا. فمنذ بداية إقلاع العالم عن جمود كلا من فلسفة ومنطق (ارسطو)[٤٦] الصورى وعقيدة ثبات ماهيات المخلوقات وفقا للتصور الديني، حتى تحول إلى منعطف فكرى مغاير تماما حين التقت مبادىء عصر التنوير بثقتها المطلقة فى قدرة العقل على ترقية النوع الإنسانى وتخليصه من الخرافة العقائدية، ثم امتزاجها مع العاطفة القوية التى اتسمت بها الحركة الرومنتيكية لتثمر عن ما عرف بالمثالية الألمانية، التى تمثل ذروتها فى إبداع (هيجل)[1] للمنطق الجدلى، الذى يفيض محتواه بالحركة الدائمة التى لا تهدأ ابداً، حيث الصيرورة هى الكلمة العليا التى تسرى عبر الوعى أو العقل، وكذلك عبر الوجود الخارجى. وهى لب هذا المنطق الذى ينتقل فيه كل موضوع إلى نقيضه، ليستخلص المركب الجدلى من كليهما كموضوع جديد أكثر تعقيداً، ثم يتبع نفس الحركة السابقة الثلاثية الأطراف المستمرة والمتصاعدة دائماً إلى مركبات أعلى وأكثر تعقيداً وعينية تتجاوز تماماً ثبات الماهيات وتتخطى قانون عدم التناقض الأرسطى.

إلى مثل هذه السيولة فى حركة الأفكار ومرونتها ابتغاء معاينة حيوية الوجود كاكيان عضوى نابض دائم التشكل، وقبول اكتساب صور متحولة فى مقابل جمود وتصلب المنطق الصورى. عبر هذه القفزة والتحول الفكرى الكبير الذى شهده القرن التاسع عشر، واصلت حيوية هذا المنطق الثورى فاعليتها فانبثقت عنه المادية الجدلية والوجودية – رغم معارضتهما الظاهرية له – ليصبح عالمنا المعاصر عالما ينتمى فى جانبه الوجدانى على الأقل إلى(هراقليطس)[١٥٦]

و(ديونيسوس)[٢٠٠] أكثر من ولاءه إلى (بارمنيدس)[١٥٥] أو (ابوللون)[٢٠١] والآن يمكننا أن نوجز النتائج التى أسفرت عنها تلك التحولات الفلسفية والعلمية والمادية الكبرى فى النقاط الأساسية التالية :-

١- كل أسلوب او مخطط تنظيمى نسقى هو شىء زمنى مؤقت غير دائم، فالأساليب الخاصة تموت من أجل الفن ذاته، **والفن يعيش فى الموت المتوالى للمذاهب الفنية الخاصة.**

٢- الأولوية لمسار التحولات التاريخية الفاعلة فى اللحظة الزمانية الحاضرة الآن، وهى التى تنفى التكرار الرتيب للطبيعة و تلقائية الموهبة المباشرة.

٣- خصوصية الحالات الفردية والانحياز لاحكام الأقتناع الذاتى فى مقابل شمول الرأى العام والذوق الشائع والحس المشترك.

٤- السعى الدؤب إلى التغير مقابل معطيات التقاليد وثوابت التراث

٥- القيم الجمالية والاخلاقية الاجتماعية ليست معطيات أولية مسبقة نجتهد فى الكشف عنها فقط ولكن هى فاعليات نبتدعها ونصنعها صنعا عبر تاريخ ترقى وتطور حضارة النوع البشرى. فما كان إنجازا منذ قرن مضى لم يعد له نفس القيمة اليوم.

٦٨- إختصار العلاقة بين الفن والحياة

يشهد عالمنا المعاصر تسارعا غير مسبوق فى بزوغ ثم أُفُول العديد من الأنماط والأساليب والمناهج والمذاهب الفنية. كما نشهد أيضا تتابعا مماثلا فى نشوء النظريات الفلسفية والعلوم الإنسانية، ثم اضمحلالها عبر تعاركها وتجاذباتها المختلفة. ولم تقتصر هذه التحولات فى المشهد المتغير على هذا الجانب دون سواه. فطفرات التقدم فى العلوم الطبيعية وما تلاها من تطبيقات تفوق وتتجاوز التسارع الحاصل فى مجال الفن. فيكفى أن تلاحظ تتابع مجموعة هائلة من المخترعات، بدءا من الفونوغراف والفوتوغرافيا إلى أحدث تقنيات الكمبيوتر، ثم كيف تم جمعها معا فى تلك الاداة الصغيرة المسماة مجازا بالهاتف الجوال. أما على المستوى النظرى ومع الأندفاع المبكر للثورة الصناعية، تكاثرت وتمفصلت مئات العلوم وتفرعت منها مئات التخصصات الدقيقة. وذلك بعد تحرر العقول من التفسيرات الاسطورية والفلسفية للمجتمع الرعوى الزراعى. ثم ها نحن نشاهد تلك التخصصات تعاود الاندماج والتألف والتعاون المشترك، لتحتل المراكز العلمية الحديثة التخصص قيادة عملية التقدم. حيث لم يعد هناك وجود للعبقرى

الفذ الذى يحيط تجاربه بالسرية والكتمان فى قبو مظلم.بعيدا عن فضول العامة الذين قد يعتقدون أنه متحالف مع الشيطان.

إذا عدنا لعقد مقارنة مع تحولات الفن المعاصر، نجد على سبيل المثال فى الفن المفاهيمى تراجعا وتهميشا لدور الفنان، الذى يعمل منفرداً فهو لم يعد يفاخر باستقلاله، أو حتى يعتد بموهبته التلقائية أو قدراته التعبيرية أو الاهتمامات الجمالية. إذ يكتفى الفنان الآن بطرح مجرد لفكرته الخالصة، بينما يترك أمر الاخراج والتنفيذ إلى طائفة من المعاونين التكنوقراطيين ولقد قدم (سول ويت)[٢٠٢] تعريفا للفن المفاهيمى، يحصر ماهية هذا الفن فى الأكتمال المسبق للعمل كفكرة فى العقل فقط. لأن الفن يكتمل فى مخططه النظرى، فى النسق والنظام المتخيل، وليس فى التنفيذ فهو ابتكار لمفهوم عقلى أكثر من كونه كيانا ماديا.

ويصرح (جوزيف كوزوث)[٢٠٦] بأن جميع الأعمال بعد (مارسيل دوشامب)[٨٢] هى أعمال مفاهيمية حيث أن هذا الـ دوشامب وضع ماهيه الفن وكيفية اظهاره موضع التساؤل، ونقل بذلك العمل من التركيز على مظهره المرئى، وكيفية ظهوره إلى كيفية ما ينقل من معنى ويبعث من تصورات. و لقد قدم جوزيف كوزوث عام ١٩٦٥ عملا مكونا من مقعد خشبى وصورة فوتوغرافية، بالاضافة إلى منشور مكتوب يشرح من خلال اللغة معنى المقعد! *لوحة رقم٦٠* . وهو هنا يدعونا إلى إعادة التساؤل والبحث عن حقيقة المقعد وهل هو فى الشكل المصور؟ أم اللغه؟ أم فى الاستعمال الحسى؟؟.وكأنه يريد بفعله هذا إعادة طرح الخلاف القديم بين مثالية (افلاطون)[١٣٦] وواقعية (ارسطو)[٤٦]، بين المعقول والمحسوس.وهل حقيقة الشئ هى فى ما نراه أو ما نعقله؟

بالطبع استعاد الفنان قديما ودائما بعدد من المساعدين. ولكن دوره الرئيسى وسيطرته التامة على منجزاته فكريا وحسيا كانت كاملة، ويكفى أن نتذكر كيف اعتزل (اندريا دل فروكيو)[١٦٩] معلم اليوناردو دافنشى عندما شاهد تفوق تلميذه عليه.

كان الفنان فى الماضى يأخذ الأمر كله بيده – بالمعنى الحرفى للكلمة – حسيا وفكريا وذاتيا ومتجاوزا بخياله وأداءه رغبات رعاته من كهنه ونبلاء.

وكـان أمـرا مفروغـا منـه عـن فنـانى الماضـي العظـام مـن أمثـال (ميكلانجلـو)[٩٤] و(ليوناردو)[٦٩] و(روبنس)[٩٤] امتلاكهم لمعرفة موسوعية تحيط بثقافة زمانهم وماضيهم أيضا، اضافة إلى إحاطتهم لخاماتهم وأدواتهم بشيء من الغموض والسرية. أما الآن فتتضائل مساحه خصوصية الفنان، بعد تنازله عن تفوقه ككائن فريد يملك موهبة متميزة. ليتحول إلى مجرد شارح لقضايا الفلسفة أو علم النفس وقضايا السياسة والإجتماع، مستعينا فى ذلك بكل ما تطاله يده من أشياء ومواد سابقة التصنيع، قاذفا بنفسه إلى خضم الصناعات النفعية الإستهلاكية، متجاوزا كل الحدود بين الفنون، وبين مناحي الحياه الأخرى، متخليا بذلك عن التفرقة السابقة بين ما هو نفعي وما هو جمالى، ومتخليا أيضا عن أدواته الخاصة التى ميزت تخصصه، مختصرا بذلك العلاقة بين الفن والحياة.

من خلال هذه الاختيارات قد أقصى الفنان بذاته وهمش ماهية فنه الخاص، كأى فن يمتلك هويته الذاتية المستقلة محددة المعالم .

هنا بوسعنا أن نلاحظ بوضوح كيف تخلى الفنانون عن تصور الفن من أجل الفن وتنازلوا عن دفاعهم الحار اثناء فترة الحرب الباردة عن نقاء الفن الخالص فى العالم الديمقراطى الحر في مواجهة فن الحكم الشمولى الشيوعي الايديولوجى الموجّه والمدعوم من قِبل سلطة الدولة.

لعل أبعد مدى وصلت اليه متناقضات اللحظة الحاضرة من تطويع وقبول لما كان مرفوضا بشدة من نصف قرن مضي، من جعل الفن مجرد أداة لما يعرف بالبروباجندا والأيديولوجيات والضغوط الإجتماعية والدعوات الفئوية والانتفاضات الثورية، وقد تمثل هذا الوضع الآن فى الجرافيتى الذي انتشر على الحوائط والأسوار فى جميع البلدان وهو أسلوب ناجح من الإلحاح الدعائي ما كان لـ(جوزيف جوبلز)[٢٠٤] أو (ستالين)[٢٠٥] أن يحلما به، وإمكانية انتشار مثل هذا التأثير المباشر والنفاذ الفورى إلى جميع فئات الرأى العام بهذه القوة.

وأنه لتحول كبير ومتسارع يشهده فهمنا لماهيه الفن، بتحوله من الانكفاء التام على الذات إلى اغتراب التام فى قضايا العالم. حيث لم تعد له قضيته الذاتية.

٦٩- الفن والمذهب الوضعى

لا مجال للشك فى أن هبوب تلك الرياح الكاسحه من تكنولوجيا الميديا الحديثه قد اقتلعت الكثير من جذور الفن التقليديه، وبدلت من خصوصية مضمونة وشكله معا. وبالطبع لم يرجع أمر هذا التحول إلى التطور العلمى فقط، بل صاحبه تغيرٌ جوهريٌ فى جميع الأحوال الإجتماعية والسياسية والأيديولوجيه. فمع نهايه الحرب الباردة وسيادة الديمقراطية الغربية الليبرالية بزعامة الولايات المتحدة، وحلول النظام العالمى الجديد تحت مسمى العولمة، واختراق الشركات العابرة للحدود من نفوذ الدول القومية، وما صاحبه من تحديد لهيمنتها الثقافية التى تعلو متصاعدة. حتى أن الفنان المعاصر قد وجد فيها ملاذا يستعاض به عن رعاته السابقين من مؤسسات دينية إلى طبقة النبلاء الأرستقراطية. ثم خدمته لأيديولوجية الدولة الشمولية.

تلك الصلة أو الإلتحام العضوى الذى لا انفصام فيه بين الفن وسائر انشطة المجتمعات البشرية متمثلة فى حضاراتها المختلفة. هو شىء تم رصده من زمن بعيد فى تعريف الشعوب لذاتها عن غيرها. فمثلا أطلق الإغريق المتحضرين مصطلح البرابرة على سائر الشعوب الآخرى.

وعلى هذا المنوال توالت ثنائيات الثقافة التى تميز بين الحضر والبداوة و بين التمدن والهمجية، بين التنظير الأكاديمي و الانتاج التلقائي العفوى، بين الرسمي المنضبط والريفي الساذج، واخيرا بين الدولى والقومى، والعالمى والمحلى. ثم مع تأصيل المنهج العلمى فى القرن التاسع عشر وظهور المذهب الوضعى، اكتسبت هذه الفوارق سمات البحث المنهجى المنظم للتطور التاريخى والإجتماعي للأدب والفن. فى البداية على يد الرائد الفرنسي (سانت بيف)[٢٠٦] ثم (هيبوليت تين)[٢٠٧] الذى جمع بين قواعد البحث العلمى ومتطلبات الذوق فى قوانين عامة تماثل قوانين الفيزياء فى نشأة وتطور الأساليب والمذاهب الفنية وتتلخص هذه القوانين فى ثلاث مناح رئيسية كالاتى.

١- **العرق او الجنس:** فهناك تفاوت فى الطبيعة الفطرية للسلالات من ميول غريزية. فالجنس الآري الشمالى يميل إلى التأمل النظرى والفكر المجرد بينما الشعوب اللاتينية فى الجنوب أميل إلى الاستمتاع الحسي وتحقيق الانسجام مع الطبيعة.

٢- **البيئة الجغرافية والطبيعة المناخية** : نرى كيف يعكس المناخ الشمالى البارد حسا ضبابيا غامضا بثلوجه البيضاء، وقمم جباله الحادة الوعرة العارية من الحياة، وغاباته الصامتة التى توحى بالاشباح والجنيات المهلكة. وعلى النقيض من ذلك الجنوب الدافئ المشمس ذو السهول الغنية المنبسطة، والحقول المزدهرة الدائمة الخضرة.

٣- **التاريخ أوالميراث:** وهى الاعراف والقواعد والتقاليد التى سنها الاجداد منذ القِدم، والأحداث والخبرات السابقة التى صارت جزءاً من الطبيعة الداخلية، أوالتطبع الذى صار مكملاً للطبيعة الأصلية لهذه الشعوب.

لايستثنى من تحكم هذه القوانين حتى تلك المرحلة التى يبدو فيها أن الفن قد شق عصا الطاعة على كل سلطة خارجة لتعلو نغمة الفن من أجل الفن متصاعدة فوق كل أعتبار آخر على يد الشكلانيين الروس ثم الأمريكيين فى الأربعينيات. لأننا سوف نجد خلف هذا الاستقلال الظاهر الأسباب الحقيقة له فى تلك المرحلة راجعة إلى عزلة الفنانين بعد تقلص ادوارهم الإجتماعية بغياب رعاتهم القدامى، وأيضا لأن أغلبهم كانوا من المهاجرين الغرباء إلى مجتمعات جديدة، مما جعلهم يشعروا بمزيد من الحرية إلى جانب إجهاز الحربين العالميتين على ما بقى من تقاليد. فتلك اللحظة ورغم أهميتها فى ذاتها إلا أنها لاتنفصم أيضا عن مجمل الأوضاع الاجتماعية والتاريخية والسياسية.

برجوعنا إلى اللحظة الحاضرة يُطرح أمامنا التساؤل عن المسارات التى يمكن للفن إتخاذها، لذا علينا أن نفطن إلى طبيعة ما يسمى بروح العصر، وما يموج به زماننا من أزمات اقتصادية طاحنة وصراع سياسى وعقائدى إلى جانب ما تحقق فى هذا العصر، من انتصارات حقيقية للجنس البشرى على الكثير من المخاوف وقوى الطبيعة السلبية المهلكة، ليتزايد عدد البشر الأحياء على كوكب الأرض خلال قرن واحد من مليار إلى ما يزيد على سبعة مليار نسمة تتقافذ عبر انحاء الكوكب، سواء خلال السياحة أو الهجرة الاختيارية أو التهجير القسرى، وحتى عبر شاشات الميديا وهى قابعة فى أماكنها تراقب بعضها بعضا، وتتخذ قرارتها المحلية وفقا لمجمل أوضاع العالم، وقد تضاءل بشدة الفارق بين ما هو محلى وما هو عالمى. أنها تسمى الديمقراطية، ولكنها ليست ديمقراطية المدن الإغريقية المحدودة المساحة والسكان، ولكنه

صخب المدن الكبرى والحشود الفائضة عن الحاجة المتضاربة النوازع والمعتقدات، التى لا تتجمع إلا على الاستهلاك التفاخرى وطلب المتعة الآمنة وطموحات الرفاهية المادية.

ما أفضت اليه هذه الأوضاع من تحولات فنية يحتاج إلى المزيد من المعالجة.

٧٠- ما بعد الحداثة يكف عن طلب اليقين

اذا كانت رؤيتنا للفن ينبغي ألا تنفصم عن مجمل الأوضاع الإجتماعية والفكرية الدائرة على قدم وساق من حولنا. فإن المفكرين الطليعيين من أمثال (ميشيل فوكو)[٨٩] و(جان فرانسو اليوتار)[٢٠٨] و(جاك دريدا)[٨٨] و(جاك لاكان)[١١١] قد أجمعوا على موت عصر الحداثة، وأننا الآن نواجه عصر ما بعد الحداثة وهو عصر يدعونا إلى التخلي عن البديهيات الأساسية التى اعتمدتها الحضارة الأوروبية منذ عصر التنوير، ألا وهي ثقتنا المطلقة فى فهم الوجود من خلال الضرورات الثلاث: **(العقل – الحقيقة – المعرفة العلمية)**.

ولقد اتهموا الحضارة الأوروبية باستغلال هذا الثلاثى فى ممارسة كل انواع التحكم والكبت والقهر لتدجين الأفراد والشعوب على السواء. ولقد تجلت أولى مظاهر الثورة على معطيات التنوير والحداثة فى الرسم السريالى لـ(سلفادور دالى)[٥٦]، و(فرانسيس بيكون)[١٢٢]، ومسرح العبث عند (يوجين يونيسكو)[٨٥]، (صامويل بكيت)[٨٦] و(فرناندو أربال)[٨٧] وأبحاث (الفريد كنزى)[٢٠٩] و(فيلهلم رايش)[٢١٠] التى لا تفصل كبت التعبير الجنسى عن دوره فى تأصيل القهر الاجتماعى السياسي وظهور النظم الإستبدادية الفاشية.

كانت أفكار ما بعد الحداثة صعبة صادمة ومربكة لذهن رجل الشارع والمثقف العادى عندما تداولتها النخبة الطليعية المثقفة. ولكنها الآن تصفعنا فى كل محفل، وخلف كل ركن ووراء كل زاوية ويعايشها الأفراد فى حياتهم اليومية، وما يلاحقهم من واقع غير مفهوم سريع التقلب، مملوء بالأوهام والزيف والخداع وازدواج المعايير، أو لنقل غياب المعايير، وفى الانهيار الاقتصادى وإثارة الهلع من الأوبئة وتفشى ما يسمى بالإرهاب والراديكالية الدينية والعرقية .

حتى الماضي القريب كان المتشكك ينشد اليقين والتأكيد، من خلال اطلاعه على التسجيلات الصوتية والمرئية كحقائق دامغة. أما اليوم ومع كل خدع الوسائل الالكترونية

الحديثة، من فوتوشوب وفيسبوك وعالم افتراضي وحروب الكترونية، لم يعد لهذا اليقين أى ضامن.

مع سيادة القطب الواحد وبدء النظام العالمى الجديد، وما يعرف بالعولمة وتصغير العالم عبر وسائل الاتصال، وما يبذل من جهد لتوحيد أو تنميط أهداف البشر وتوجيههم من أعلى. أخذ رد الفعل المحلى يتعاظم بقواه الموضعية من أسفل، من الجماهير، وهم مليارات من البشر، المعزولين بدرجات متفاوتة إلى ما لا نهاية. المجزئين اجتماعيا وعقائديا وثقافيا، وقد أوجدت هذه التجزئة حافز لا يتوقف لخلق أنماطا قد تكون بسيطة وساذجة وفجة وتلقائية جزئية ومتسرعة ترتكز على التشبث بالذات المنغلقة كاندفاع مضاد لموضوعية العولمة الشمولية، وهذا لايعني فى مجال الفن انتشار فن البوب أرت فقط بل كل ما يمكن إدراجه تحت مسمى التجريب.

نحن إذن فى مرحلة وسطى من التفاعل الصدامى بين ما هو إمبريالى عالمى شمولى موضوعى، وما هو اقليمى قومى محلى عرقى ذاتى، وقد فجر تلامسهما أبعاد وحدود الآخر غير الظاهرة لتتشكل من أحتكاكهما ملامح هجينة غير محددة المعالم بصورة نهائية.

تلك اللحظة التاريخية المميزة تعكس لنا اصداء وضعا مشابها لأحوال العالم فى بداية القرن الأول الميلادى، حيث كانت روما الإمبراطورية قد هيمنت على معظم العالم المعروف بدءاً من بريطانيا غربا وحتى أرمينيا شرقاً، وجعلت البحر الابيض بحيرة رومانية. ولكى نتصور إتساع هذه الإمبراطورية، فيكفى أن نذكر أنها كانت تحكم ٤٧ دولة صارت مستقلة فى عصرنا. وقد تزاحمت داخلها فى امتزاج عجيب أغلب ثقافات العالم القديم وسيطرت اللغة اللاتينية والهلينية بعد تطعيمها بلهجات ومفردات سومرية ومصرية فينيقية وارامية، مع حشد هائل من الآلهة من شتى البلدان، فإلى جانب الهة الاوليمب تم أيضا قبول (ايزيس)[٢١١] (ميترا)[٢١٢] (أدونيس)[٢١٣].

إلى جانب اتباع (يهوه)[٢١٤] ولكن بتحفظ، بالإضافة إلى عدد لا يحصى من الآلهة المحلية الساكنة فى الغابات والينابيع المقدسة، كل ذلك فى تسامح عظيم نفتقر اليه اليوم. وكان المشهد يعج بمنحوتات الآلهة المُشكلة من الاحجار والمعادن والاخشاب والعاج والفخار– إلى جانب تغطية الحوائط بالفسيفساء والفرسك، والتى تروى أساطير العالم القديم منها الشهوانى

الماجن والداعر. والآخر الروحانى الزاهد المتقشف، إلى جانب تعايش كل من الفلسفة الابيقورية الرواقية معا.

والآن ألا يذكرنا هذا التنوع الثرى – مع الفارق – بثورة المعلوماتية المعاصرة ؟ أما الأمر الأدهى فى التماثل بين أحداث عالمنا وما حدث قديما من تحول كبير أفضى إلى القضاء على كل هذا التنوع والحيوية، ليغرق العالم ببطىء فى عصور مظلمة من الحكم الكهنوتى. والفن النمطى الموحد ذلك عندما نجح الامبراطور الداهية قسطنطين الأول فى القضاء على كل خصومه بتحالفه مع أصحاب الديانة الوحيدة المحظورة المتمردة، وهى المسيحية فى الاستيلاء على كامل السلطة الأرضية. رغم أن مؤسس هذه الديانة أكد على أن مملكته ليست من هذا العالم!.

ونشاهد اليوم كذلك كيف يتحالف اليمين الأمريكى مع الإسلام الراديكالى – الذى يعلن عدائه الصريح لحضارة الغرب – فيستعين به فى محاربة كل الدول القومية المعارضة للنظام العالمى الجديد وللهيمنة الأمريكية التى إمتصت عصارة عقول أوروبا، كما ورثت روما الثقافة الإغريقية. وهل أوباما أو من سوف سيخلفه هو نظير لقسطنطين؟. فتستغل الحماسة الدينية لملايين من البشر المهمشين فى عالمنا المعاصر، والذين يتم دفعهم للقيام بالجهاد المقدس لتطبيق الشريعة فى ارجاء المعمورة. ثم دفعهم بعد ذلك إلى اسيا التى يتضاعف سكانها باستمرار فيقاتلون بالنيابة، بينما يتمكن الغرب فى خاتمة المطاف من حكم العالم تحت غطاء رعايته للعقيدة السائدة. ويكون قد تخلص بذلك أيضا من عدة مليارات من البشر، الذين يلوثون البيئة ويعتبرونهم سرطان أصاب الأرض – وهكذا يتحقق ما توقعه (فوكو ياما)[١٧٣]عن نهاية التاريخ أى حدوث حالة من الهدوء المستقر أو السلام العالمى تحت الإشراف الأمريكى دون حدوث صراع الحضارات بين الغرب والإسلام الذى توقعه (صمويل هنتنجتون)[٢١٥] ولكن بين هذا وذاك هناك احتمالات أخرى مطروحة للنقاش.

٧١- سلطة المعرفة واللاثبات والزوالية

اثناء تأملنا لأحوال الفن وتحولاته وجدنا أنفسنا مغمورين في كل ما يحيط بنا من أحوال العالم المعاصر من تطورات علمية وسياسية متلاحقة تأخذ مظهرا ومضمونا ما نعتبره، ومالا نعتبره فنا. فإذا كان (فرانسيس فوكوياما)[١٧٣] توقع حاله من الاستقرار بعد سقوط الاتحاد

السوفيتي وإنتشار النظام الديمقراطي عبر العالم بقيادة الولايات المتحدة. فإن (صمويل هنتنجون)[٢١٥] توقع صداما أيديولوجيا بين الحضارات وخاصه بين الغرب والإسلام، وإن بدا الأمر الآن وكأنه تحالف بين الفرقاء من أجل أهداف أكثر خفائا، والتى قد تستهدف فى المستقبل دفع أبناء هذه العقيدة المتحمسين إلى قتال جحافل الشعوب الأسيوية من هنود وتتار روس وصينيين.

كما أن هناك وجهة نظر مغايرة لهذا كله لدي المفكر الأمريكي (الفين توفلر)[١٨٨] الذى ترجمت أشهر مؤلفاته إلى العربية منذ السبعينيات وكان كتابه **(صدمه المستقبل ١٩٧٠)** الأكثر مبيعا عبر العالم وقد كشف فيه عما أصاب العالم المعاصر من تسارع غير مسبوق فى معدل التغيير، أى تقاصر مدد البقاء للأشياء والأفكار، فالإلحاح على التجديد أصبح مطلبا أساسيا، فى عالمنا. فالإنفصال عن الماضي واللاثبات وتجذر فكرة الزوالية وثقافة التخلص من الأشياء والقابلية للتلاشي وسرعة الإحلال والاستبدال. أصبح شيئا مفروغا منه فى واقعنا المعاصر.

عند تناوله لقضايا الفن المعاصر يستشهد توفلر بقول الفنان وعالم الاجتماع (ماكهيل) في قوله " **أن الفن يبدو وكأنه لم يعد خلق الروائع الباقيه بل بالاحرى، أن يتجه الفنانون إلى الاعمال القصيرة البقاء**".

ويقول أيضا "**أن التغيرات المتسارعه فى وضع الإنسان تتطلب سلسلة من الصور الرمزيه للانسان تلائم متطلبات التغيير المستمر**" وأيا ما كان موقف الفرد من الفن المعاصر فإنه لا مناص من الاعتراف بأن الزوالية قد أصبحت حقيقة تفرض نفسها وأن الفنانين يتصرفون استجابة منهم لإدراك هذه الحقيقة الواقعة.

اشار أيضا (آلفين توفلر)[١٨٨] إلى ردود الأفعال المتوقعة تجاه هذه الاوضاع الجديدة بالنبش فى الماضي على أمل إسترجاعه وإحياء كل ما هو قديم من قيم تراثية.

ثم يطرح في مؤلفه الاخير "**الموجه الثالثه**" الصادر في ١٩٩٥ تفسيرا مغايرا تماما لمسار الحضارة البشرية عما توقعه (صمويل هنتنجتون)[٢١٥] عن كون العالم مقبل على صدام حضارات، إلى أفتراض كونه صراع بين ثلاث مراحل من التطور الحضاري للانسان بعامة، والذى بدأ أولا بالحضارة الزراعيه، التى امتدت من فجر التاريخ إلى عصر الثورة التصنيع الثقيل

بانجلترا، منذ ثلاث قرون، والذي يمثل المرحلة الثانية من تطور البشر، وهو ما نسميه بـ**(العصر الحديث)**. ثم ومع سبعينيات القرن الماضي بدأ عصر جديد تماما أى عصر **(ما بعد الحداثة)** الذى اتسم بثورة المعلوماتية، وهى الحلقة الثالثة والاخيرة من تطور النوع البشرى. وما نشهده اليوم من صراعات وقتال ليس صدام بين الأجناس، وأعراق، وعقائد أديان وأيديلوجيات، مختلفة، بل هو مجرد تفاوت في اللحاق والأخذ بآخر ما توصلت اليه تطورات الحضارة الإسانية، فى مدارجها الأخيرة، فهو صراع بين الدول والأقاليم التى تعتبر الرائدة فى المعلوماتية ، والتى تمثل القاطرة الساعية إلى سحب العالم إلى هذا المنظور الجديد منظور سلطة المعرفة، فى مقابل الشعوب والدول التى ما تزال متشبثة بأنماط السلطة القديمة لحضارتى الزراعة والصناعة، وهما السلاح والثروة، أو السيف والذهب. وذلك في البلدان والأقاليم التى لم تتجاوز بعد مستوى الحضارة الزراعية والصناعية. فنحن فى مرحلة تحول هائلة، تجرى عبر القارات. ينشب فيها الصراع بين من يعملون على التغيير بنقل السلطة إلى المعرفة، ومن يصرون على التشبث بالمعنى القديم للسلطة لعدم قدرتهم على مجارة سرعة وطبيعة التحول. أنه صراع بين كيانات حضارات هرمة وتطلعات حضارة شابة ترتكز على ثورة المعلوماتية. أو اختلاف كبير يتشكل فيه المستقبل ليس بالنسبه للفن فقط، ولكن لكل ما يحيط بنا من مفاهيم ووقائع. بعد مضى عقد من القرن الحادى والعشرين.

٧٢- زيادة التنوع وسيادة اللامركزية

اذا أردنا استكمال الصورة التى طرحها (الفين توفلر)[١٨٨] عام ١٩٩٥ عما اسماه، الموجة الثالثة، والتى قصد بها التحول الثالث للحضارة الإنسانية، من الزراعة التى سادها العنف المسلح للإقطاع مستعبدا المزارع، ثم مرحلة التصنيع الثقيل، حيث استحوذ رأس المال على السلطة مقابل تسخير جهد العامل العضلي. واخيرا حضارة المعرفة، حيث يمتلك السلطة من يتحكم في تكنولوجيا الاتصالات، والمعرفة الأسرع والأشمل، وهى سلطة لا محدودة في قابليتها للانتشار والتمدد إلى ما لا نهاية متجاوزة بذلك نمطى السلطة السابقتين. فهذا التطور الجديد أفضى إلى محو الأبعاد المكانية والزمانية بين البشر ومكنهم من تحقيق الوحدة الكلية للعالم، فيما عرف بالعولمة التى تتيح ميزة النقل السريع، والشفافية المطلقة، والتواصل والاطلاع المتزامن على جميع الإحداث، وكشف جميع الوقائع مما يجعلها تبدو فرصة سانحة لدمج وتوحيد ومحو جميع الفروق والاختلافات. ولكن حسبما يؤكد توفلر- وهنا عنصر المفاجاءة - فأن

عصر المعرفة المعلوماتية سوف يأتى بنتائج مغايرة تماما لما هو متوقع. فمحو الفروق وتوحيد الانماط فى قوالب جامدة من نتائج التصنيع المكثف الانتاجية فى أنساق موحدة النوعية، لذا هى من مكتسبات وخصائص العصر الصناعى الاول. أما معرفة اليوم فتأتى بطرق جديدة للانتاج بالغة التنوع، والتخصص والمواءمة الذكية، مما يؤدى الى خلخلة الانتاج الموحد للعصر الصناعى، واستبداله بانتاج أكثر تنوعا وأعظم انفتاحاً على رغبات متباينة وأشد اختلافاً عن كل ما عرف الناس من قبل. وهو ما سوف يفضى بالتبعية إلى تحول جذرى بالبنية الإجتماعية والسياسية والثقافية. حيث سوف تتيح تقنيات المعرفة التكنولوجية الإقلال من الاحتياج إلى رأس المال، واستهلاك أقل للمواد الأولية، والاستغناء عن القوى العضلية للايدى العاملة. هذا يؤدى بالتبعية أيضا إلى خلخلة النظم المركزية القومية المتشددة، ومراكز تجميع السلطة المالية لتسود اللامركزية وعدم التحديد، جميع المجالات. وتتساوى عندئذ الكثرة المتزايدة للطرق الجديدة. وفى مثل هذا العالم الجديد البالغ التواصل، والانكشاف، والتفاعل المتبادل. سوف تطفو إلى السطح سلطة جميع الأقليات والإثنيات والأعراق والملل والعقائد. فلا يعود هناك معنى لحكم الأغلبية، لأنه لن تعود هناك أغلبية بالمعنى المعتاد سابقا. وسيختلف عندئذ معنى الديمقراطية مع فقد المركزية لسلطانها، وانقسامها على تجمعات محدودة، وأكثر تنوعا فى أوضاع غير مستقرة على حال، تذكرنا بتعبير الفوضى الخلاقة وحالة السيولة الدائمة، وبالطبع سوف يستتبع هذا تحولاً جذرياً مماثلاً فى البنية الثقافية والفنية. فلا تعود لعواصم عالمية الشهرة، كباريس أو نيويورك سطوتها السابقة فيما تمليه على الثقافة والفن، بل على العكس ستسود اللامركزية وعدم التحديد، فلا يعود لتعريفى العالمية والمحلية هدف واضح، وتفقد تلك التقسيمات معانيها، وتتساوى عندئذ الكثرة المتزايدة باستمرار للطرق الجديدة. ويكفى أن نذكر هنا عجلة التسارع فى تتابع المذاهب الفنية. فقد استغرق التحول من الأسلوب القوطى إلى الرومانسية مرور أربعة قرون كاملة، أما القرن التاسع عشر فتمخض عن ١٣ أسلوبا جديداً، بينما القرن الماضى تخطى ٢٧ أسلوباً ومذهباً!!.

لقد امتطى الفن قاطرته الدافعة – الإعلام المعاصر – فأصبح يُنتج حسب الطلب، وبقدر إتساع الشرائح السكانية والفئات العمرية والمهنية والعرقية والإجتماعية المتباينة الأذواق ومستويات الاستيعاب، والتى كانت فى الماضى خارج دائرة الفن. فجعلت المشهد عرضا لفسيفساء هائلة، دائمة التحول، لا أستقرار لها على حال واحد، وكأنها شاشة إعلانات الكترونية عملاقة تتابع عليها مختلف أنواع البضائع. فلا يوحدها معيار، إلا هذه الحرية النابضة وصخب

عدم الاستقرار الذى أكتنف أحوال الإنسان المعاصر، ومنحه شعوراً بالحيوية وتدفق للحياة دائم التجدد والتوثب إلى الأمام وبالطبع، فإن الشغف بالمحتوى الاجتماعى أفضى إلى تجاهل مشاكل تأمل الشكل المجرد للفن كما تناولة كلا من (بيت موندريان)[٦] (فازاريلى)[٢١٦] ومع التخلى عن مركزية التصوير وإعادة النظر فى تفرد واستقلالية الفنان، بالأضافة إلى نشر الروح التهكمية والسخرية من الأساليب التقليدية– كما دعى دشامب– ليتركز الاهتمام على البيئى الملموس باستخدام وسائط تعبيرية للتواصل بأدوات وخامات غير تقليدية من البيئة كالخردة والنفايات. والتحول من التقسيم التقليدى للفن "**رسم وحفر وتصوير**" إلى استعراض سمعى بصرى حركى، تتداخل فيه تفاعلات الصوت والصورة والأشكال وحروف اللغة والعبارات المتداولة والمشاهد المركبة. بل واشراك الجمهور. حتى تحول الفن إلى ما يماثل طقوس الأعياد الاحتفالية والعاب الحواة والمشعوذين فى الأسواق الشعبية، التى كانت تلبى الحاجات الجوهرية للانسان لتشبع دوافعه الأساسية، بالتفاعل مع الطبيعة مغيرا بذلك علاقه الفنان التقليدية بالجاليرى والناقد والجمهور – وخاصة اللوحة التقليدية، ليتعامل مع خامات أخرى من البيئة، كالأخشاب والأحجار والرمال أوالملابس البالية والعبوات الفارغة ليستخدمها بصورة مباشرة فى التعبير عما يشغله ويصبو اليه فيما يعرف بفن الارض، والبيئة، والفن الفقير من أمثال، (دونس أوبنهايم)[٢١٧]، *لوحة رقم ٦١* (روبرت سميثون)[٢١٨]، *لوحة رقم٦٢* (مايكل هايزر)[٢١٩] *لوحة رقم٦٣* .

٧٣- سقوط الأحلام الطوباوية

عندما طرح (آلفين توفلر)[١٨٨] تصوره عن نتائج الموجة الثالثة لتطور الحضارة إلى مستوى المعلوماتية، توقع إزديادا مضطردا للتنوع واللامركزية وعدم التحديد وانفتاح حر تحت سماء من التعايش الديمقراطى فى توافق وتناغم ينعكس ثراءا ونضجا، والفضل فى ذلك إلى شبكة الاتصالات العالمية التى شبهها بانتشار الجهاز العصبى الناقل للرسائل من وإلى سائر الأعضاء فى تضافر عجيب لاتهاون فيه. وتغذية مرتدة تدعم سائر النسق. وهكذا أيضا مع ثورة المعلوماتية يتلاشى إستئثارالأقوى بالأضعف. فمع سهولة الحصول على المعرفة تتمكن جميع الفئات من تقاسم مغانم الحضارة، والتحرر من المؤسسات السلطوية والتمييز العرقى والإنفتاح الحر للهامشى والعرضى والشعبى على العالم .

على المستوى الفنى يتم تحطيم الحدود المصطنعة بين الأجناس، من رسم وموسيقى ورقص وعمارة.....الخ. ورفض الفصل بين الحياة والفن، أو الفصل بين المعروضات المتحفية والمعروضات الاستهلاكية. فكل ما يصنع ويفعل البشر هو فن بصورة ما! أو هكذا يحاول مفكر مثل (جون ديوي)[١٩٣] اقناعُنا به. ولكن السؤال الجدير بالاعتبار: هل هذا التصور يؤدى إلى رفع كل مصنوعاتنا وسلوكنا وأفعالنا إلى مستوى الفن الرفيع تلقائيا ؟ أم هو الهبوط بالفن إلى مستوى الحياة اليومية المبتذل؟

هذه الصورة المثالية للتفاعل الحضارى الواقع الآن، وتشبيهه بالتفاعل العضوى، حيث تتضافر أعضاء الجسد من أجل مصلحة وجودها المشترك. كما ترشد العين اليد إلى موضع الغذاء وتنصت الأذن لوقع اقتراب الخطر فتفر الأقدام بكامل بالجسد إلى موضع السلامة .

هذة الرؤية الطوباوية لعالم سلمى متناغم متعاون بلا صراع أو إقصاء بدا مناسبا حين كان (توفلر)[١٨٨] يختتم تدوين فصول مؤلفة، إذ كان العالم يتخلص من صراع الحرب الباردة، متحولا إلى سلام القطب الواحد، وسيادة النظام العالمى الجديد. حيث بدا أن حقبة جديدة طويلة رائعة من الهدوء المستقر على وشك أن تحقق توافق وتعاون بين سائر شعوب الأرض، فى قبول متبادل بين الاثنيات والثقافات فى مجتمع متعدد الأعراق والعقائد التى تتصهرجميعا فى بوتقة سلام مثالى يعيد إلى الأذهان الخيال الطوباوى الحالم فى عبارات سفر (أشعياء)[٢١٩]

المستحيلة:**الأصحاح الخامس والستون: الذئب والحمل يرعيان عشبا والأسد يأكل التبن كالبقر.**

لكن حتى قبل حلول الألفية الثانية إستيقظ العالم على الواقع الوحشى والحقيقى لطبيعة البشرية، فسقطت كل الأحلام الحمقاء لدمج الأقليات فى مجتمعات الهجرة. وها نحن اليوم نشهد صعودا عنيفا لكافة الحركات العنصرية والقومية الرديكالية والتعصب العرقى ونزعات التطرف الدينى. لتشمل قارات العالم عدا قارة القطب الجنوبى، لعدم ملائمتها لسكنى البشر.

هذا المشهد الحالى لايعكس أى تجانس لكيان عضوى متكامل. ولكنه مجرد توحيد مفتعل وخارجى تفرضه قوة تعميم عمياء لأنماط التكنولوجيا كوكبيا وشبكة وسائط الاتصال العالمية وبإمكاننا أن نطالع فى مجال الفن التشكيلى نفس هذا المنطق من فوضى عدم

التجانس، فنلتقى فى المعارض الدولية والمحلية على السواء بتراص وتجاور لا توافق أو ترابط فيه، وتباينٌ تام فى التعبير أو الذوق وتصور للجمال، بل يجمعهم التجاور المكانى فقط، دون إنعكاس لأى وحدة عضوية حقة .

أما مع نوعية الأعمال الضخمة التى دفع الطموح بأصحابها إلى هجر قاعات العرض، والاستغناء عن إطار اللوحة التقليدى ليجعلوا الوجود الطبيعى نفسه هو المحتوى والإطار وذلك بالتعامل المباشر مع عناصر طبيعة وإدخال التعديلات بالإضافة أو الحذف عليها فيما يعرف بفن الأرض. ذلك الفن الذى يحاول الجمع بين النحت والعمارة والتصوير، ليقدم محتوى تأملى يشبه ما كانت تقدمه الصروح الحجرية للحضارات القديمة من إرتباطات بين قبة السماء وأفلاكها ومناجاة المقدس والجليل ومخاطبة الروح الجماعية من خلال الكتل والإمتدادات الهائلة الأحجام من الركام والحواجز والتجاويف والحفر والدوائر....الخ ويعتبر هذا الفن إمتدادا تضخيميا لأسلوب المنيمالزم فى استخدامه لأبسط الخامات. ومن ناحية أخرى هو إمتداد أيضا للفن المفاهيمى فى اكتفاء الفنان بطرح فكرته أو تصوره الخاص وإعتماده على مشاركة جماعية فى إخراج الفكرة إلى حيز التنفيذ.

بالطبع ما كان لهذه الأعمال الصرحية الضخمة أن تظهر إلى حيز الوجود دون تمويل الشركات العملاقة، والأثرياء من عمالقة الإقتصاد العالمى الذين يحاولون تقمص أدوار المصلح الأغريقى (بركليس)[٢٢١]، و(عائلة المديتشى)[٢٢٢] الفلورنسية ومحاكاتهم فى تشكيل ملامح الثقافة المعاصرة .

رغما عما تلقاه هذه الأعمال من حماسة وحشد دعائى، فإنها تظل فيما تقدمه من محتوى وما تثيره من مشاعر لا ترقى إلى ما تتمتع به بقايا الصروح الأثرية من إرتباط عميق بسيرورة الحس التاريخى وأيضا فيما كانت تمثله لمن أبدعوها من تجسيد حقيقى لصميم وجودهم ومصائرهم وتعبيرا عن رؤيتهم الجماعية للعالم.

بينما تلك الإستعارات الحديثة وبرغم ما تتسم به من ضخامة وطرافة لا تتكر وخاصة أن إمكانيات العصر التكنولوجية والمادية تتجاوز بمراحل قدرات القدماء إلا أنها تظل نزوات ذاتية لا تعكس روحا جماعية أو رموزا كونية لتقاليد الشعوب، ولكن تنحصر أهميتها فى دوائرالتعاطى الثقافى المغلقة .

لمزيد من سبر غور هذه اللحظة التاريخية أود الرجوع مجددا إلى حقبة تاريخية تبدو شديدة التماثل لما نحيا بين ظهرانيه اليوم ألا وهى مرحلة إضمحلال الحضارة الرومانية والتى تبدو اليوم وأكثر من أى وقت مضى شديدة الِشبه بعالمنا المعاصر.

٧٤- التوازي المتماثل للمراحل الحضارية

لم تغب عن فطنة الفلاسفة و المؤرخين ظاهرة التكرار المتعاقب لبعض الأوضاع المتماثلة، أثناء نشأة الحضارات وأفولها.

ولقد سبق التلميح فى هذا السياق إلى التشابه بين الحضارة الجريكورومانية **(الكلاسيكية)** والحضارة الحديثة الأوروأمريكية . فتتناظر أثينا وأسبرطة مع باريس وبرلين، فى إبداع الفن والأدب والفلسفة، بينما تحتل واشنطن دور روما فى الإنجازات المادية الهائلة والتعامل مع الواقع والهيمنة الامبراطورية. ولكن إلى أى مدى يتناظر وضعنا الحالى مع المراحل الأخيرة من اضمحلال روما، آخر إمبراطوريات العالم القديم، قبل أن تجسم الأديان الإبراهيمية الثلاث بكامل ثقلها، على مصير الوجود البشرى، منهية بذلك مسار ومصير حقبة ممتدة من تطورات تاريخ العالم القديم.

لكى نستطيع المقارنة ينبغى أن نستقصى الملامح الرئيسية لمدننا المعاصرة وعواصم الدول الكبرى العملاقة الممتدة كوكبيا.

أينما توجهنا فأننا سوف لن نجد قصورا لأباطرة مؤلهين وملوك من أبناء السماء والشمس، ولا قلاعا و أبراجا وحصونا لأمراء وفرسان نبلاء، ولا مقابر أسطورية ضائعة، كقبر الأسكندر أو توت عنخ آمون، أو الإمبراطور الصينى تشين شى هوانج. أو معابد كمعبد تيان تان الصينى، وأنجورات فى كمبوديا، وصروح كأهرامات مصر وماتشوبيتشى فى بيرو.

أما فى القلب من مدننا العصرية العملاقة تتسابق ناطحات السحاب التى يحتلها رجال الأعمال الأثرياء، وقاعات الاجتماعات للسياسيين، والأسواق التجارية المتعددة الطوابق **(المولات)**، والتى أطلق عليها عالم الاجتماع جورج ريتزر **(معابد الاستهلاك)** وبجوارها الشركات العملاقة العايرة للجنسية والمؤسسات البنكية، إلى جانب دور الترفيه من مسارح وملاعب وفنادق. وأبعد قليلا على الأطراف هناك مفاعلات الطاقة، والمصانع العملاقة ذات المداخن

السامقة. التى تتقزم إلى جانبها ساحات وابراج دور العبادة، وأصبحت الصلة بالسماء التى تحجب الأضواء الصناعية ليلا تألق نجومها، وتلوث الهواء نهارا، منحصرة فى ملايين من أطباق إستقبال البث الفضائى. وهى صورة مغايرة تماما لمدن العصور الوسطى شرقا وغربا.

لاشك أن روما الوثنية فى آخر مراحلها كانت تتمتع أيضا بمثل هذا الطابع الأرضى، برعايتها للحاجات الأرضية للأنسان المتوسط، وإشباع رغبات الجماهير المادية المتزايدة، بأكثر من إشباع الخيال الجموح، الذى ينشد الأبدى الخالد، الذى لايطال. فيكفى أن تُلقى نظرة سريعة، على ما تبقى لنا من تلك الحقبة، داخل روما ومستعمراتها لنشاهد ما أقامه أشهر مهندسيها **(أبوللودورس السورى)**، من قناطر وجسور وأسواق، وأقواس نصر وأعمدة تذكارية ومحاكم **(البازيلكا)** – التى أقتبست منها تصميمات الكنائس فيما بعد – هذا إلى جانب ساحات الالعاب، والمدرجات ومن أشهرها الكوليسيوم، الذى يتسع لتسع وتسعين الف متفرج، أما الحمامات العامة، فأشهرها حمام كركلا، الذى يستوعب الف وستمائة شخص، وحمام ديوكليسيان الذى يحتوى ثلاثة الآف حجرة، هذا إلى جوار خمسين الف ميل من الطرق المُعبدة والمُؤمنة للسفر والتجارة. وأخيرا هناك البانثيون، وهو بمثابة متحف يضم جميع مقدسات ومعبودات الشعوب الخاضعة لسلطة الإمبراطورية. فهو مجمع أديان بلغتنا المعاصرة.

هذا هو التخارج المادى لكلا الحضارتين والذى يتطابق معه تخارجهما المعنوى أيضا فى تواز عجيب يدعو للدهشة والتأمل. فمع تجمع وتلاقى مختلف السلالات من مصريين وإغريق وفينيقيين، تم انصهار ميراثهم من معارف وعقائد وفنون، وخبرات تراكمية من الماضى، ليعاد اجترارها والاقتباس منها وتحويرها وخلطها. مما أفضى فى النهاية إلى هيمنة الشك العميق، فى كل مطلق يقينى ثابت، والاعتقاد فى نسبية جميع العقائد والعلوم والفنون. وإذا كان الهجوم على المطلق قد بدأ فى حضارتنا بـ(فريدريك نيتشه)[٨]، فإن (جان ليوتار)[٢٠٨] فى تنظيره لما بعد الحداثة يؤكد على نهاية الأيديولوجيات، والسرديات الكبرى للمذاهب الشمولية، مثل مثالية هيجل المطلقة، أو شيوعية كارل ماركس. فالآن أصبحت أحكام القيمة مؤقتة، وذات طبيعة مرحلية رهينة بوقائع نسبية محددة .

وهذا ما حدث أيضا فى روما القديمة، عندما هجرت المذاهب الميتافيزيقية الكبرى لأفلاطون وأرسطو، ليتقلص الفكر مقتصرا على نشدان الخلاص الفردى، وتبنى الأخلاق النفعية

العملية لدى الرواقيين، مثل (سينيكا)[١٣٧] و(ابكتيتوس)[٢٢٣] ثم الاكتفاء بإرواء الحواس، لدى الأبيقوريين، كما بين الشاعر (لوكريتيوس)[٢٢٤] فى مؤلفه **(طبائع الأشياء)**.

لعل أبلغ تعبير عن هذا العصر يتضح فى التساؤل المندهش من (بيلاطس البنطى)[٢٢٥]: **ماهو الحق؟ ردا على قول المسيح " أنا هوالحق وكل من الحق يسمع صوتى"**. وبالطبع لم يكن بيلاطس بالشخص الأحمق، بل رجل الدولة المجرب المنغمس فى واقع عصره المماثل تماما لعصرنا فى أعتقاده بنسبية الحقيقة. وفى الواقع كانت هذه المواجهة مواجهة بين عصر يشيخ وقد تحرر من الالتزام بقيمه وشكوكه وهو يوشك على الانزواء والتلاشى، ولحظة إنبثاق وترسيخ قيم عالم جديد، توطدت إركانه بعد ثلاثمائة عام من الصراع الدينى، عالم يدّعى حيازته للحق المطلق بعد طى صفحة الماضى دفعة واحدة وإلى الأبد .

كذلك، اليوم فى عالمنا المعاصر يلتقى مفكرى مابعد الحداثة، على طرح نفس التساؤل المحير لبيلاطس، عند تقيمهم لمعايير الفن والثقافة، بل وحتى فى مجال العلوم الوضعية. التى يعتبرونها نسبية لحظية متحولة دائمة التبدل.

والآن، ما هى القوى التى يمكن أن تعمل على تقويض عالمنا المعاصر وتستطيع أن تفعل ما فعلته المسيحية من تقويض العالم القديم؟ وإلى أين سوف يفضى بنا مثل هذا التحول؟

الفصل السابع: الحرية وعي بالضرورة

٧٥- الحنين الى البساطة مع التهويل التكنولوجي

عند المنعطفات الكبرى لمراحل تحول الحضارات تتطابق الميول والغايات، وتتماثل الأذواق وتتشابه مسارات المشاعر وآليات التفكير، حتى وإن باعدت بينها قارات، وفصلت بينها أحقاب. لذلك تظل المقارنه بين مظاهر عالمنا المعاصر وانهيار وسقوط الإمبراطورية الرومانية مغرية بالبحث والمتابعة. حتى أنها تعتبر رمزا للمخاوف الخاصة بنا، والمحيطة بعالمنا .

فعندما يتنامي النضج الحضارى إلى حد معين، والحشد التراكمى المادى والفكرى لجماعه بشرية معينة إلى درجة التشبع، عندئذ يبدأ شعور بالإمتلاء والتخمة، فى التسلل إلي الأفئدة والعقول مصحوباً بحالة من الارتخاء والتكاسل. فتخفت الحماسة عن طلب المزيد من المعرفة بعد الغرق في فيض متنوع من الأفكار المتناقضة. مما يجعل تزايد الحاجة فى المقابل إلى التلخيص المختصر والتكثيف المبسط وقدر متزايد من المتع والترفيه، إلى جوار تهويل تكنولوجي جبار، قادر على تلبية كافة الاحتياجات، وإشباع كافة الغرائز، السامى الجليل منها، إلى جوار الشهوات البالغة الانحطاط والدناءة. والإقدام على تنفيذ جميع النزوات بإخرجها على مقاييس ضخمة تستهدف المفخرة والمباهاة فى أشكال استعراضية مبهرة وبحماسة متسرعة مفتعلة ولا جدوي منها، مع ضحالة مضمون تافة فى أغلب الأحوال، ولكنه منتفخ بضجيج دعاية براقة.

بدءاً من بلوغ هذه اللحظة فى النماء الحضارى تنشط محاولة التعامل مع هذا الحضور الحاشد والإرث الممتد والمكدس إلى الخلف بشتى طرق التجميع، والتكثيف والتلخيص والتبسيط والتنقيح والمراجعة. ويستيقظ الحنين إلى بساطة الماضي والفطرية الساذجة، وإعادة التساؤل عن مصداقية كل وأى شئ رجوعا إلى الشك حتى فى يقينية المبادئ الاولية، والأسس البرهانية للحقائق المسلم بها، وإعادة طرح الأسئلة الجوهرية. وإعادة تدوير وإحياء التراث بالاقتباس منه، وبالإضافة اليه والحذف والتحوير والمط فيه، مع تزايد مفرط في انبعاث روح الشك والمراجعة. فما كان يؤخذ بجدية ووقار وثقة كاملة فيما مضى يصبح مادة للتهكم والسخرية والدعابة المفرطة الهازئة بكل الثوابت والمرجعيات .

فتقفز إلى صدر الصورة المذاهب الوضعية المنطقية لـ(رودولف كارناب)[٢٢٦] والمنطقية التحليلية لـ(لودفج فتجنتشتاين)[١٠٧] وبرجماتية (ويليم جيمس)[٢٢٧]، وهى مدارس فكرية ترى أن مشكلات الفلسفة هى مشكلات زائفة وأن المقولات الميتافيزيقية والدينية والقيمية خلو من أى معنى لكى تحصرالمعنى فى أضيق حدود التصور والتعبير والذى يأتى بالمنفعة المباشرة فقط .

أما في مجال الفن فنستطيع الجزم بأن شعوراً واحداً ينشد البساطة ويسرى عبر مذاهب مختلفة، ومن خلال فنانين تتباعد مواطنهم وأساليبهم وتجمعهم الرغبة فى الخلاص. ففي لوحة (جوجان)[٧٦] التعبيري **(من أين جئنا وإلى أين نذهب)** *لوحة رقم٥٤* نجد تساؤلا أولياً مباشراً عن معنى الحياة، يبحث عن الجواب في بيئة فطرية بدائية، وهو ما لم يبتعد عنه كثيراً (هنرى روسو)[٢٢٨] *لوحة رقم٤٦* في غابات أحلامه السحرية وحتى (موندريان)[٦] التجريدي العقلاني بدأ بفوضى تشابك أغصان الأشجار، *لوحة رقم٥٦* ليصل إلى هذا التبسيط المجدب، بينما على النقيض تحول (جاكسون بولوك)[٧٠]، من خلال فنه الحركى إلى ما يشبه المتاهة في غابة استوائية متشابكة الاغصان حيث تختفي فيها الاتجاهات وينعدم الطريق والهدف ويتماهى الأساسى بالعرضى. بينما (جوزيف كوزوث)[٢٠٣] المفاهيمي طرح تساؤله عن وجود معنى أو حقيقة المقعد! وهل هو قائم فى الفكرة المدونة عنه الشارحة لطبيعته، أو فى المادة المجسد فيها، أو فى الصورة الفوتوغرافية الملتقطة؟. أما المينيمالي (دونالد جد)[١٨٤] *لوحة رقم٦٦* فيكتفي بإعادة تعريفنا بمعنى المكعبات وكأنه يتقمص دور معلم بأحد رياض الأطفال محاولا فتح أعيننا على الأوليات وتعريفنا بمميزات الأشكال وحقائق الوجود .

وهكذا نجد أن لدي جميع هؤلاء الفنانين توقف يتساءل عن الأسس، واصطدام بالحدود القصوى للمعرفة، ورفض الحلول التقليدية لها. وفي تمردهم على المجتمع الاستهلاكى الرأسمالى أحادى الجانب صاروا كالأطفال الجانحين أو على أحسن الفروض نساكا متوحدين، يقفون خارج الاندفاع الصاخب المتصاعد لجماهير المدن – فينشدون الأراضي البكر في البراري والجبال والصحارى النائية خارج ازدحام المدن بعيدا عن بلدانهم الثرية فيمموا شطر بلدان العالم الثالث، كما يحلو لمن يمارسون فن الأرض، حيث يجدون العمالة الزهيدة التكلفة لتنفيذ مشاريعهم الضخمه المتمثلة فى نقل مئات الأطنان من الأحجار أو سكب عشرات الجالونات من الطلاء لتلوين صخور الصحارى. حتى وإن كانت سوف تفتقر إلى من يتأملها. ثم هناك أيضا فكرة تعرض هذه الأعمال لعوامل التعرية التى تبددها وتعيدها إلى الطبيعة الام، فليس هناك دافع إلى

الدوام أو هاجس عدم البقاء، بل الاكتفاء بالاحتفاء بالمشهد لفترة زمانية محددة قد تقصر أو تطول.

إذا استدرنا الآن بأنظارنا إلى الماضي حيث عالم الرومان الوثني، سنجد أن أمجاد الرومان قد بنيت منذ البداية على تقديس معنى الذكورة، بكل ما تغنيه الكلمة من نزوع للقتال والعراك الوحشي والافتراس والغزو والتوسع والفجولة الجنسية وحتى الاغتصاب. فالاخوين (ريموس،و رمولوس)[٢٢٩] قد أرضعتهما ذئبة كما تروي الأسطورة. ولكن مع بدايات القرن الأول الميلادي والتوسع الاقصى للإمبراطورية. بدأ الوهن يتسلل إلى تلك الروح. وتشكلت اللحظة الحاسمة لهذا التحول من بداية القرن متمثلة فى تدفق تأملات مفكرين من أمثال (شيشيرون)[٢٣٠] و(سينيكا)[١٣٧] و(لوكريتيوس)[٢٢٤] الذين دفعوا بالكلبية والرواقية والأبيقورية إلى منتهاها. فاذا كان أبيقور قد قال "**السعادة هي الحاضر المشبع**، فإن (لوكريتيوس)[٢٢٤] يقول "**أن الكون غير المحدود هو بلا مركز. أنه لا يمكن جمعة**"، وبالتالي ليست هناك حقيقة مطلقة للجميع. بينما يحدثنا (سينيكا)[١٣٧] الابن عن إنعدام الجدوى من أى شىء من الطعام والشهوة ألى الطموح والسلطة والعلم والفن فكأننا ننصت إلى (شوبنهور)[٢١]أو(جاك دريدا)[٨٨]. وإذا كان الرومان الأوائل يعتبرون التقزز والانسحاب من الحياة ضعف ووهن، فإن سينيكا يقول "**أن التقزز هو مرض البشر لمعرفتهم أن أجسادهم محاصرة بين حدين حد الجماع وحد الموت وما بينهما من رتابة**". بينما لدينا (صمويل بكيت)[٨٦] أشهر كتاب مسرحنا العبثى يصرح بأن "**الانسان حماسة لاجدوى منها**". كذلك تشكك الرومان المتأخرون فى اللوجوس اليوناني، كما يرتاب معاصرونا النسبيين فى عصر التنوير. كما تزايد اعتقاد الرومان بالتطور السلبي وأن الزمن يصاب بالهرم من شدة التقدم وبالتفاقم الكارثي وتوقع النهاية الوشيكة الوقوع للعالم **(الابكاليبس)** والتى تجلت باوضح صورها فى نبوءات المسيحية **(: الشمس تظلم والقمر لا يعطى ضوء ونجوم السماء تتساقط (انجيل مرقص / أصحاح ١٣-٢٤-٢٥)** وهي نفس النغمة الزاعقه التى تملأ عالمنا اليوم بدءا من الخوف من الدمار النووى إلى الفيروسات الجديدة والتغير المناخي والنيازك المدمرة للارض ..

مع كل هذه التحولات توالت تحولات الفن فى عالمهم كما هى فى عصرنا، وهى تحولات تحتاج إلى الإفاضة والتوسع.

٧٦- من روما الوثنية الى بيزنطة المسيحية

إتصف فن التصوير الرومانى بعدم تميزه عما ورثه من تراث العالم الهلنستى، ويعود ذلك إلى إعتماد الرومان ذوى المزاج البرجماتى على الفنانين الإغريق، لذا كانت أغلب المواضيع مشتقة من الثقافة اليونانية، بأساطيرها عن ألهة الأولمب، والحرب الطروادية وإنتصارهم على الفرس. وبما أن الرومان كانوا بطبعهم محاربون ثم حكاما برعوا فى سن القوانين وتقنين أصول الحكم وإصدار التشريعات الضامنة لإستقرار ما عرف **(بالسلم الرومانى)**، فقد إكتفوا بما وجدوا من ثراء فكرى وروحى لدى الشعوب المحتلة. فإنهمكوا فى جمع وتكديس النفائس من ممالك الشرق والغرب، حتى صارت روما متحفا مكدسا بكل أثار العالم القديم. وهومشهد قد تكرر فى عالمنا المعاصر، بإستحواز أمريكا الثرية على نفائس الفن من اوروبا المنهكة بحربيها العالميتين، ثم إجتذاب مئات من علماء وفنانين القارة العجوز لإصطناع نواة لفن أمريكى عالمى جديد.

تزايد إنتشار فن التصوير قرابة القرن الأول عقب إكتمال التوسع الرومانى، حيث أصبح من المعتاد جعل جدران المبانى بأكملها تصويرا لمنظر طبيعى أو تسجيلا لإحدى مرويات (هوميروس)[٢٣١] بالاحجام الطبيعية، حتى يخيل للمقيم بالدار أنه يتطلع بالفعل إلى حدائق غناء ممتلئة بمختلف أنواع النباتات والطيور والحيوان، ومن الأمثلة الخادعة للعين ما وجد فى بيت ليفيا فى بريمابورتا، حيث يظن المشاهد أنه يجتاز بهوا إلى تكعيبة من ورائها أجمة من نبات مزدهر بلغت من الإتقان حدا يجعل عالم النبات قادرا على تصنيفها لدقتها الكاملة. ولقد كشفت حفائر مدينتى بومبى وهركيولانيوم عن براعة بالغة فى محاكاة الأشكال الأدمية، وحرية مفرطة فى التعبير عن الجانب الشهوانى، الذى قمع فيما بعد إلى أن بدأت إرهاصات التحرر تظهر مجددا فى منتصف القرن التاسع عشر فى لوحات مثل الحمام التركى لـ(انجر)[١٢] وأصل العالم لـ(كوربية)[٧٨] وسلسلة اللوحات الخطية لـ(بيكاسو)[٣٢] إلى أن تكفلت المواقع الأباحية بما لايقبل المزايدة فى هذا الأمر.

هكذا كان حال الفن فى روما الوثنية المفعمة بزخم طاقة حيوية لا تهدأ، تقدس الطابع الذكورى العنيف للحياة الحاضرة واللحظة المعاشة، حتى أخذ الوهن يتسلل إليها عبر أسباب تفوقها ذاته، فمع التوسع العسكرى المفرط تشتت قوى المركز، بما يتيح للأطراف المقهورة تنمية

قواها المضادة. وعلى حد تعبير (أرنولد توينبى)[٢٣٢]، كان رد فعل الشرق على قوة الغرب العسكرية يتمثل فى قوة الثقافة الناعمة المرتكزة على الأديان الشرقية من بوذية وزرادشتية ويهودية، والتى تسللت كغزو ثأرى مضاد من الخيال الشرقى الماورائى نحو الذهن الغربى الواقعى.

والمتأمل لأحداث تاريخ العالم لن يجد هناك إلا قوتين فقط تتنازعان على إقتسام السطلة والنفوذ بينهما وقد تتحالفان معا، أو قد تنجح إحداهما فى تنحية الأخرى لبعض الوقت. إحداهما تحمل السلاح لقهر الجسد والسيطرة على الواقع المادى، والآخرى مبدعة العقائد الدينية مدجنة الأرواح المتلاعبة بالعقول المسيطرة على الارادة. أما من يتبقى من مزارعين وصناع وتجار وعلماء فيقعون فى مرتبة أدنى، وحتى فى زماننا مع تصاعد نفوذالمال والمعرفة يظل لحاملى السلاح والناطقين باسم المقدس اليد العليا على مصير المليارات من البشر.

كان إنتشار المسيحية كديانة مكملة لليهودية التى حملت بداخلها كل صنوف القمع والشعور بالاثم والدونية بمثابة ذروة الانتقام الأتى من الشرق المغلوب على أمره عسكريا. وقد مهدت لها عبادات شرقية أقدم عهدا، على رأسها عبادة أيزيس المصرية ومتراس الفارسى، خاصة وأن المزاج الرومانى كان متسامحا حيال كل ما يتعلق بالعقائد. وعقب إنفراد المسيحية بالشرعية، وحظر جميع العبادات الأخرى بأمر من الإمبراطور قسطنتين عام ٣٢٥، ثم تم القضاء على البقية الباقية من روح العالم القديم عقب إغلاق المدارس الفلسفية بأمر من الامبراطور جستنيان الاول عام ٥٢٩.

مع هذا التحول الهائل عن تعددية الأفكار وتلاقحها فى إمتزاج تفاعلى حر، تنامت رؤية أو حادية قمعية عصفت بجميع الأراء المخالفة، رؤية قائمة على تصور إنغلاق التاريخ وإكتماله بتحقق مملكة الله على الأرض! وهو تصور يشبه – مع الفارق – ما إدعاه (فوكوياما)[١٧٣] عن توقف التاريخ عقب إكتماله بعد تفكك الاتحاد السوفيتى وبناء النظام العالمى الديمقراطى الجديد!.

مع إستتباب الأمر لهذا المنهج الفكرى تولدت ثنائيات متناقضة لاتقبل المشاركة، مثل الروح والجسد، الخير والشر، الأبدى الخالد والزمنى الزائل.....الخ.

سرعان ما إنعكس هذا الفكر على بنيان ومضمون الفن أيضا، فعندما تم الإنحياز المطلق إلى جانب ما هو ثابت ودائم وأبدى والتمسك باليقينى القطعى **(الدجما)** واللجوء إلى المتخيل الرمزى المجرد، فإنه فى المقابل تم إستبعاد المتغير، المتحرك، الزمنى، الطبيعى، الملتبس، الواقعى، الحسى المتناهى الحاضر .

كان إنعكاس تلك الأفكار واضحا جليا فى تشكيل عناصر التصوير بإستخدام الألوان الصريحة المحددة بأطار خارجى يحيط بالأشكال لإبراز إسقلاليتها و إكتفائها الذاتى. وغلب على الشخوص الجلسات الأمامية الساكنة، الداعمة للإحساس بالتناظروالسمترية، موحية بتعاقب إيقاع ثابت متكرر، والذى يتأكد فى رسم طيات الملابس بإحساس هندسى زخرفى لا يعبأ ببنية الجسد المحجوب خلفه. ذلك الجسد الذى صار محملا بالشرور ورمزا للخطيئة والاثم بعدما كان مصدرا للتفاخر والتباهى بعريه. وأخذت مقاييس نسب وأحجام الأشخاص تحدد وفقا لمكانتهم الإعتبارية وليس تبعا لأبعاد المنظور، الذى يتم تجاهله عن عمد، مع الإقلال من الظلال التى تربط بين الابعاد والاشكال، لأن جميع هذه العناصر تنبه إلى معانى الحركة والتبدل والتغير، أى تحقق الصيرورة عبر الزمن، وهوالأمر الذى صار مرفوضا فى تلك المرحلة التاريخية ذات التصور الزائف عن أكتمال مسار تاريخ العالم بتحقيق مملكة السماء على الأرض، وثبات هذه الحالة الختامية المستقرة التى لا تبديل لها إلا بالتوقع الوشيك للقيامة.

بينما على النقيض، فإن خير مثال عن الحيوية المتفجرة والتعبير الأكمل عن الحياة الوثابة المعتزة بنفسها للعالم الوثنى يوجد فى التصوير الجدارى المسمى **(هرقل وتيليف)** بمتحف نابولى، *لوحة رقم٦١* . تلك الحيوية التى لم يتم إسترجاعها إلا مع إزدهار الباروك فى القرن السابع عشر.

٧٧- المنظور ونهاية التاريخ

عندما نتتبع تحولات الفن الرومانى الذى يعكس فى حقيقة أمره تطور الثقافة الهيلينستية وقد إرتدت ثوبا لاتينيا. ثم كيف أدى إنتشار المسيحية بعد العصر الامبراطورى وحظرها الوثنية إلى تجلى الإختلاف بين المرحلتين. إذ تلاشى الاحتفاء القديم بالطبيعة، بكل ما تطرحه من إثارة حسية، وإنطباعات وجدانية تحرك كافة الغرائز البشرية المتعددة، بقدر تعدد آلهة الأولمب وصراعاتهم. لكى يتحول إلى فن يتجنب قدر المستطاع ملاحظة أو تسجيل مظاهر الطبيعة،

كيف لا والعقيدة الجديدة مبنية على المعجزات، ما يعنى تدخل قوة فائقة للطبيعة، قوة لا يعنيها أمر قوانين المادة من ثقل الاجسام، أو الإمتداد فى الفراغ، والتدقيق فيما تقدمه الرؤية البصرية من تجسيم أو تناسب تشريحى، أو حتى منظور لونى وخطى، فهى قوة تنزع إلى إبتكار رؤية جديدة لعالم قدسى، يصعب بل يستحيل بلوغه بتمثلات البصر وحده. لذا يجب إعمال البصيرة وتحجيم محاكاة الجوهر المرئى، وإيثار الخيال على تفاصيل المادة، فإستُبدلت المحاكاة الدقيقة بالتلخيص الرمزى والتجريد المختصر للتفاصيل. وإيثار صيغة الخط فى تشكيل العناصر، ببعدين ثنائيين فقط، دونما إكتراث بالبعد الثالث **(العمق)**. لهذا صار تأطير الأشكال بخطوط سوداء أمراً مقبولاً لفصلها عن باقى السطح.

الآن يمكننا التوقف لعقد مقارنة بين هذه التحولات، وتخلى الفن الأوروبى عن فخامة الباروك الاسطورية لينغمس فى الحسية الزخرفية للركوكو قبل تحوله التدريجى عبر الواقعية والرومانتيكية...إلخ إلى ما يعرف بالفن الحديث. ذلك الفن الذى تبلور جوهرياً بإمعانه فى هجر العالم المرئى وتمثيل الأشكال الواقعية، أى العزوف عن ممارسة التصوير بالمعنى المتعارف عليه تقليدياً. بالتالى تجنب المنظور الثلاثى الأبعاد، إحتراماً للسطح الثنائى الأبعاد .

بالطبع لاوجه للمقارنة فى اتساع أبعاد الفن المعاصر عن قرينها السابق لدى الحضارة الرومانية. ومع ذلك يمكننا ملاحظة تشابه المناخ العام. من إشتعال للحروب وصدام على أسس عقائدية واضحة. فبعد رسوخ العقيدة المسيحية بدأ الصراع مع اليهود، ثم المسلمين، هذا بخلاف إشتعال الخلافات داخل العقيدة المسيحية ذاتها، وبالمثل اشتعلت مع نهاية القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين حروب العقائد والايديولوجيات. وهي لم تنتهي كما تصور البعض، فها هو صمويل هنتنجتون يبشرنا بصدام الحضارات، وعودة الحرب الباردة . ونحن نعيش بداياتها الآن.

ما نستطيع إستخلاصه من عقد تلك المقارنات هو ملاحظة التماثل العميق بين أشكال الحضارات عندما نقارنها فى مراحل نشأتها واضمحلالها حول ما يتشكل لديها من تذوق جمالى وإدراك لطبيعة الوجود ومواقفها حياله، فنجد فى كلا الحالتين ميلا للتخلى عن المرئي والحسي وتوجها إلى المجرد والرمزي المتخيل. فمنذ بدايات الفن الحديث تبلورت مفاهيمه حول الكف عن النظر إلى اللوحة بإعتبارها نافذة نطل عبرها على مقطع محدد من العالم الواقعي. لكي يرتكز جل الاهتمام على التعامل مع السطح الثنائي الابعاد **(الطول والعرض)** فقط دون إعتبار لخدعة

أو حيلة المنظور. وذلك بهدف إعادة الفنان إلى إحترام الخامة الفنية التى يتعامل بها، أى ذلك المسطح الذي ينجز عليه عمله دون التفات إلى الواقع الثلاثي الأبعاد .

هذه الرغبه **(الميل)** لعرض مضمون اللوحه على هيئة عناصر متجاورة، تتحد ببعضها فى تركيب متمفصل، يحقق لكل منها إكتفائها الذاتي، وقيمتها المستقلة، بحيث يتحقق الحضور المكتمل والكينونة الممتلئة لكل جزء بمفرده. فى هذا التجاور المتعادل القيمة، حيث لا وجود هناك لعنصر قريب أساسى متصدر وآخر بعيد ثانوى مهمل، بل يكون لكل ركن وزاوية من مسطح اللوحة نفس الأهمية والاعتبار، فلا فرق بين الأعلى والأدنى، الرفيع والوضيع، أنها مساواة الديمقراطية، حتى أن بعضهم يقوم بتقسيم سطح اللوحة إلى مربعات منفصلة المعالجة أو يعمد إلى لصق عدة لوحات لتشكل بتجمعها الأثر المطلوب. هذا ما أصبح من أهم الملامح الرئيسية التى جنح فناني الحداثة إلى تحقيقها، بإعتبارها مثلاً أعلى لفنهم يتجاوز مفاهيم النهضة، ويتأسس على معارضة كل قيمها، وكل ما صار تقليديا متفق عليه.

هذا الهجر الجماعي للمنظور لم يكن مجرد إستجابة لمخترعات مثل التصوير الضوئى، الثابت والمتحرك **(السينمائي)** ولكن كانت حوافزه العميقة تتحرك أبعد من ذلك على مستوى التحول التكنولوجى والاجتماعى والفلسفى فمع تقاطر الزمن والشعور بالتسارع الذى اوجدته وسائل الانتقال الالية والكهربائية من سكك حديدية إلى أتصالات برقية ولاسلكية، وما تبع ذلك من تنقل سريع عبر البرارى والقارات، واتساع مدى التعمير والتخاطب هو ما أفضى إلى اختلال نظرة الانسان الحديث للعلاقة بين المسافة والزمن والحركة والفعل، ومعانى القرب والبعد، وإعتبارات التوقع والترقب والصلة بين الحاضر وكل من الماضى والمستقبل. حتى أن مفكراً مثل (فريدريك إنجلز)[٢٣٣] دعى الفلاسفة الى التخلى عن الانشغال بالافكار اللازمنية والاشتباك الفعلى مع الواقع الآنى بالعمل على تغييره، وبالطبع انتقلت الشرارة إلى التشكيلين فقدم (جاكسون بولوك)[٧٠] فن الأداء والحدث بينما انهمك فنانون من أمثال (كريستو)[٩١]، و(ريتشارلونج)[٢٣٤]، و(روبرت سميثون)[٢١٨]، فى إجراء التعديلات على ملامح البيئة دون إعتبار لثبات أو دوامية أفعالهم. هكذا تم الاستهانة بقيمة المنظور وتجاهله عن عمد فى الفن الحديث، إلى مدى أبعد مما أصابه من تجاهل أثناء نشأة الفن المسيحي. ورغم هذا التفاوت وما يمكن طرحه من مبررات جانبية لكلا الحالتين. فإن الأساس المشترك لهذين الموقفين، رغم تباعدهما التاريخي أنما يكمن فى **(تشوش)** الحس الحقيقي للزمن باعتباره طاقة مصير أحادى الإتجاه وصيرورة

غير متوقعة، وتوجه إلى مستقبل عضوى نامي. ذلك المستقبل الذي يجب ان تكون طبيعته غيرمقروءة بالكامل وغير محددة المعالم والذي لا تستوفيه أو تستهلكه أى تنبؤات مرسومة مسبقا وإلا ما عاد مستقبلا حقا. إذ لا يعرف المستقبل كمستقبل إلا بعد أن يتحقق. بينما نحن الآن فى عصر تراجع فيه الوعي بهذا المعنى الحقيقى للزمن. رغم توفر الدقة الهائلة غير المسبوقة فى استعمال أجهزة القياس والتحديد والتسجيل للزمن الميكانيكية والالكترونية للوقت، وتفتيته إلى ما يعرف بـ**(الفنتو ثانية)** والاطناب في الحديث عن أهمية الوقت وضرورة الانجاز المتسارع. ورغم كل مراكز التخطيط المستقبلي أو القياس القارىء للماضي بواسطة الكربون المشع وغيره. إن حقيقة روح هذا العصر إنما تتجسد في تثبيت الحاضر على الامتداد الكلى للزمن بجعله يتمدد ليبتلع في جوفه كل الزمن. فتصور الزمن فى عصرنا هو الحياة في حاضر دائم يتوقف معه التاريخ. فكل تقدم الآن هو مجرد تطبيق أشد إتقان وحصانة لنفس المبادئ التى نمتلكها، وكل تجديد هو مجرد تجميع إستمرارى ودوام أشد ذكاء أو مهارة لما بين أيدينا من معرفة شاملة، بينما الماضي لم يعد يزيد عن كونه ركام من اخطاء الجهل البدائى المهجور الذى تم نبذه إلى الأبد، أو على أحسن الفروض هو مجرد تمهيد للحاضر الذي هو بمثابة نهاية للتاريخ. **(نهاية التاريخ)**...هذا التعبير لايعنى نهاية العالم بفنائه كما يبشر مفهوم الأديان السماوية. ولكن يعنى دوامية الاوضاع القائمة واستمرار نموها دون أن تتحول إلى ما يناقضها. تلك الفكرة التى اطلقها هيجل عبر فلسفته التى يستحيل تجاوزها فى نظره، ولكن تنميتها وتطبيقها فى كل مجال. وهى نفس فكرة الثبات المتنامى التى سرعان ما رددها (فوكوياما)[١٧٣] بحماسة أكبرعن سيادة الديمقراطية ووحدة النظام العالمى. وهو يماثل تماما ما حدث مع مرحلة رسوخ العقيدة المسيحية فى القرن الرابع الميلادى. حيث أصبح المستقبل المرئى مجرد تأكيد لتوسع مفهوم مملكة الله على الارض، بينما صار الماضي الوثنى كله عبثا شيطانيا لا رجاء فيه ولايلتفت اليه وهلاكا لروح الإنسان فى عالم الخطيئة والاثم الملعون!.أما تجاوز هذا الحاضر الممجد فى كلا الحضارتين، قد يعنى إستحالة إمكانية تقديم أى بديل له غير العدم، أى طرح تصور عن نهاية العالم ـ بمعنى الفناء ـ سواء اتخذ هذا الطرح تصورا دينيا عن اقتراب الساعة! أو توقعا لدمار شامل وشيك مدعوما بالفروض العلمية الخيالية التى تعكس نوعا من القلق العميق الذى يشبه حالات المخاوف المرضية **(الفوبيا)**، وقدرا من مظاهر أعصبة الوساوس وهواجس الحواز القهرى.

٧٨- استبدال ديناميكية المسافة والزمن باستاتيكية الحاضرالابدى

ظل مسار الفن ثابتا منذ سعى فنانو عصر النهضة لأتقان قواعد المنظور ومواصلة تطوير إمكانياته، حتى تراجع هذا المسعى مع بدء تداول أفكار الحداثة التى وضعت كل التقاليد الموروثة موضع الشك والمراجعة، وعلى رأسها قضية المنظور التى ازاحها جانبا. فلم تعد اللوحة تمثل مشهدا يمتد إلى العمق، وقد أحيط بإطار (**برواز**) يحاكى حدود النوفذة التى نشرف منها على مشاهد العالم الخارجي الممتد حتى الأفق .

أما الرؤية الحديثة فتركن إلى التعامل مع واقع مسطح اللوحة الثنائي الأبعاد المكون من الطول والعرض فقط. لذلك يتم توزيع عناصر الشكل ومفردات المضمون بقدر من التماثل والمساواة، فتنعم الإركان والزوايا والحواف بنفس أهميته البؤرة أو المنتصف. وهذا التوزيع يضفى طابعاً ديمقراطياً على اللوحات المعاصرة.

هذا التحول الحاد فى الرؤية الفنية ليس مجرد تنوع بسيط فى مفاهيم فن التصوير، ولكنه تبدل جوهرى فى المسار الحضارى الغربي. لقد كان الشغف السابق بالعمق يستحضر بقوة فكرة النفاذ إلى الداخل البعيد، أى المُضي نحو غموض العمق عند الأفق اللامحدود، ثم العودة مجددا إلى المقدمة. حيث يركن الشعور إلى التميز الواضح للتفاصيل، هكذا كان المنظور يوحى بحركة ديالكتيكية نفسجسمية، يتجول خلالها الوعى هائما فى رحابة الفراغ المتسع، ثم يسكن إلى القريب المتجسد. هذه التجربة البصرية التى تستدعى شعورا بالحركة الفعلية للكائن المحدود بتجواله فى العالم اللامحدود، واقتحام ضبابية عدم اليقين فى الاختفاء والتلاشي عند الأفق البعيد، ثم العودة الى يقين الحضور المكتمل الأجزاء.

هذا الشغف، غربي يقينا، فهو الفن الذى أدخل الغموض وعدم الوضوح الباعث على الحيرة والتساؤل فى رمزية موضوعاته، دون أن يرجع ذلك إلى عجز عن تحقق الوضوح، أو أن يكون وراء ذلك نوعا من التخفى والتقية خشية من بطش الحكام. وأيضا فى الأداء التشكيلي نفسه فى احتفاءه بالعرضي الزائل والتقاط السريع العابر والغريب والشاذ من الأفعال والموضوعات الدارجة للحياة اليومية. فمنذ ابتداء النهضة واهتمام روادها بالمنظور الهندسي لاينقطع. وكان على رأسهم (ليوناردو دافنشى)[٦٩] فيما خطه من ملاحظات عن المنظور الهوائي، بدعوته إلى إذابة حواف أطراف الأشكال فى الفراغ دون تحديد بخطوط واضحة،

ومحو التفاصيل لبعض الأشكال البارزة وإظهار أجزاء من أشكال مختفية ثم خفوت تدريجي لشدة نصوع الالوان وتالقها لتتوحد سويا مع سديمية الفراغ الضبابي للبعد. وتحدث ليوناردو أيضا عن تداخل الالوان وتواصلها معا عندما ينعكس لون شكل ما على حواف الشكل المجاور. وكذلك أشار إلى تحول لون معين إلى نقيضه المكمل له فى الجزء القائم فى الظل – وأن لم يحبذ تطبيق هذه الظاهرة – بينما كان هذا ما فتن به التأثيريين وبالغوا فى استخدامه فيما بعد. ومن ملاحظات اليوناردو الجديرة بالذكر أيضا تفضيله لبدء التصوير فى لحظات غبش الليل مع بداية الفجر المبكرة قبل السطوع الكامل لضوء الشمس، وما تصنعه من حدود حادة بين الظل والنور محطمة بذلك الوحدة الشاعرية، التى يخلقها المجال الموحد لضوء الفجر الغامض .

فن النهضة، هذا المتهم الآن بمحاكاته السلبية للطبيعة أو أعتباره مجرد تقدم علمى فى معرفة قواعد الادراك البصري وتقليد الواقع المرئي. هو فى حقيقة الأمر حس حضارى عميق بالزمن والمصير، وانعكاس قوى لشعور نفس تواقة إلى الفعل الطموح، وارادة تسعى للمغامرة وتحقيق الذات عبر غزو العالم، والكشف عن كل ما هو خفى غامض ملغز وغير متوقع، ذلك البعيد زمانا ومكانا. أنها نفس تمتلك حدسا خفيا بالاتجاه نحو الأبعد، نحو الحدود القصوى، متطلعه إلى المصير الذي لم يتجسد بعد أمام الحواس. أنه نفس الدافع لدى العلماء الباحثين والرحالة المستكشفين والمنقبين وجوابى الافاق والمغامرين.

هذا ما نراه يتجلى فى تقنية التصوير الزيتى بالتحديد التى صارت لها الغلبة. وذلك لامكانية وضع الطبقات اللونية المفردة الشفافة إحداها فوق الأخرى محققة قدر من التداخل والتفاعل. وفى تجاور كل اللمسات والانتقال بينهم فى تدرج ناعم من التنوعات اللامتناهية، من خلال المزج والاضافة والإزالة. وتباين الشفافية والعتامة والكثافة. ولقد بلغ اللعب بتلك التقنيات ذروتها فى الفن التأثيرى، عندما وضعت لمسات اللون المتكاملة منفصلة عن بعضها مما لايسمح للمشاهد من التعرف على الأشكال بوضوح كامل إلا بعد أن يتراجع قليلا أو كثيرا من أمام اللوحة، متخذا من تفاعله الحركى مقياسا لدوره الإيجابي فى تبيان هيئة العالم من حوله.

اذا انتقلنا الآن إلى الفن المعاصر الذى يطرح من الأفكار والتساؤلات بقدر تعدد عواصم العالم المعاصر حيث لم يعد له مركزا عالميا محددا يستوطنه كما كان سابقا فى نهضة فلورنسا أو باروك فينسيا أو انطباعية باريس وتجريدية نيويورك. أو يرتبط باسماء عمالقة يكرمهم

الباباوات ويحتفى بهم الملوك متفاخرون بدعوتهم إلى قصورهم والاحتفاء بأعمالهم فى بلاطهم الملكى، مثلما كان الحال مع ليوناردو أو تيتسيانو وروبنس وفلاسكيز. تتفاوت الأساليب المعاصرة فى أتساع انحرافاتها عن مسار اللوحة التقليدية إلى ما يعرف بفن الأرض والفن المفاهيمى وغيرهما مما قد يستحدث أثناء تدوين هذه الكلمات. ولكن على وجه الإجمال فإن الفن المعاصر قد تحاشى الكثير مما افتخر بتحقيقه فيما مضى. فالمنظور الذي أوحى بالفراغ الممتد حتى الأفق وتمثيل اتساع الحيز الفراغي مفترضا إمكانية التجول خلال عمق الأركان الأربعة للوحه، قد أختصر إلى تقسيم متساوى الابعاد والقيمة للمسطح الثنائي، حيث تندرج فيه الأشكال متجاورة متقاربة أو منفصلة فى وحدات مستقلة. ولكن هى فى الختام تلغى بتصميمها معنى (المقدمة – خلفية)، فالأشكال جميعا تتابع دون أولوية تفاضلية على السطح الواحد سواء تلامست أو تباعدت ولكل منها دلالته وهيئته المستقلة المكتملة فى ذاتها وكيانه المنفصل. لذا الأشكال جميعا متعاصرة على امتداد سطح واحد وتصدر دون أشارة إلى امتداد زمنى بعيد. خاصتا فى تلك الأعمال التى تدعى أعمالا مركبة حيث ينغمس الفنان مباشرة فى ما هو محسوس ملموس حاضر فى اللحظة الانية، ومشتبكا مع بيئة المكان واحيانا يكتفى بانبثاق فكرته الإبداعية فى رأسه، ويترك مهمة تنفيذها لحشد من المساعدين أو العمال الاكفاء، كما يتطلب فن الأرض. ولكن فى النهاية هناك هذا الالتصاق بتفاصيل الواقع اللحظى. هذا العيش والانشغال بالحاضر هذا الحاضر الهائل الذي يطوى تحت ثقله الماضي والمستقبل سويا ، مستوليا عليهما وقد أمسك بهما فى قبضته ليأخذ فى استعراض تفصيلاتهما، وكأنهما ملك يديه.

٧٩- الماضى والمستقبل فى قبضة الحاضر

يحدثنا علماء الفلك تفصيليا عن الماضي السحيق لبدء تشكل الكون فيما يسمى **(الانفجار الكبير)** ثم يمضي سرد الأحداث حتى نشأة الحياة على الارض وحتى ظهور الإنسان العاقل وهجرته من قارة افريقيا إلى بقية قارات العالم. ثم ينتقل للإمساك بالمستقبل، فيعاين تدهور أحوال الأرض وفناء البشر بل وتبخر الكرة الأرضية داخل آتون الشمس قبل أن تتحول إلى الحالة النجم القزمي. ثم تمضي الرواية المستقبلية حتى الختام بعد تباعد المجرات ووصول الكون إلى حالة من البرودة والموات المطلق.

هكذا يمضى الحاضر فى توسيع ذاته متعاظما، ليس فقط بمنجزات الحاضر المتدفقة من ابتكارات واكتشافات، ولكن باحتضانه لمجمل الوجود متمددا ومحلقا فوقه بجناحى الماضى والمستقبل، بدمجه لجميع الأشكال وأساليب ومناهج ومذاهب وأنماط العلوم والفنون والعقائد والشرائع، التى تواجدت على هذه الأرض يوما ما متباعدة خلال الحضارات السابقة، وكل منها كانت منفردة فى عزلتها، لأن كل منها وجدت فى زمن مختلف مستقل باهدافه ومقاصدة. فيقوم عصرنا بطهيها معا وصبها فى وعاء الزمن الحاضر. فالآن تتجاور حصيلة شتى المعارف البشرية المكدسة فى سلة واحدة وهى سلة زمن حاضرنا المعاصر، زمن الكرة البلورية لما بعد الحداثة، ذلك الزمن الذي كما يقال يتيح لجميع الزهور أن تتفتح، فلا حجر على الأذواق أو مفاضلة بين الخيارات، لأنه زمن التسامح المطلق وقبول الآخر، والتعامل مع كامل حصيلة التراث الإنسانى كمادة خام للإستهلاك الحاضر بكل مستويات التنوع والتعدد والاختلاف. وتتمادى رغبتنا فى كسر حتمية أحادية اتجاه الزمن فى روايات الخيال العلمى التى تستحضر المستقبل أو تسترجع الماضى فى رحلات القفز عبر جدار الزمن!. وهناك الكثير من عبارات الميديا الدعائية التى تتحدث عن" **المستقبل الآن**"ـ"**نحن نقدم لك المستقبل**" **!**. لهذا ينبغي وصف زمننا بأنه الزمن الكمى بأمتياز، وإلا ما كان لموسوعة مثل موسوعة **(جينيز)** أن تحتل هذه المكانة من الشهرة العالمية والأهمية إلا فى عصر مثل عصرنا. لأنه الزمن الذى يعتد بالاعداد والإحصاء والتكديس ويتفاخر بالأرقام والمفتون بالضخامة وتزايد السعة والمقدار بدءا من اتساع المدن إلى ارتفاع الأبراج وتدفق المعلومات. وهذا يعنى أيضا من ناحية أخرى التمادى فى التقزيم والتصغير إلى الحد الأقصى لاستيعاب الوفرة المتضاعفة التى تتكدس فيما ننتج أو نستهلك. فقيمة الحقيقة لدينا كمية حسابية عددية بيانية أولا وليست كيفية نوعية فقط.

فكل اكتشاف أو اختراع جديد يتم إدراجه ببساطة داخل المنظومة الكمية للحاضر، كأضافة عددية تساهم فى اتساع وتمدد أفقى كمى، يضفى مزيد من التنوع على حاضرنا وليس كتنامى رأسي كيفي صاعد.

ولكن تخبرنا الفلسفة ومنطقها الجدلى، أن هناك دائما ما يدفع إلى حدوث تحول شامل، يدفع إلى انقلاب جذري وانقطاع كلى لاستمرار الحاضر، الذى سرعان ما يقيم حدا فاصلا بين تصورات عصر حاضر وعصر آخر يتلوه ليخلق معنى للفصل بين ماضي غاب وانتهى ومستقبل نترقب مقدمه. تلك اللحظة تكون دائما لحظة التحول العظيم. والانتقال من

التزايد الكمى المتراكم إلى تحول كيفى مفاجئ، فالتحول من كم متزايد إلى انبعاث كيف جديد ليس بالمفهوم الفلسفى الحديث الذي يطرحه المنطق المنهج الجدلي فقط. ولكنه تصور قديم فى تراثنا العربي القديم يعرضه المثل القائل "**أنها القشه التى قسمت ظهر البعير**". أى أنها الاضافة البسيطة التى تؤدى إلى تحول جوهرى شامل خارج كل التوقعات .

التساؤل المطروح الآن هو هل مثل هذا الانقلاب يلوح أمامنا عبرالأفق؟

وهل تلك القشة التى سوف تنتهى بعالمنا الشديد التشظى والتفتت والذي مايزال سائرا فى هذا الاتجاه إلى حال أخر؟ وانقلاب جذري يؤدي إلى انصهار كل هذه الشتات ليشكل مجرد جزئيات تفصيلية فى نسق موحد جديد تماما، يمتلك مذاقا خاصا فى كافة مجالات الحضارة من الفنون والاداب وعقائد. أى التوصل إلى نظرة عالمية جديدة موحدة تسوق العالم نحو مصير مشترك لعدة عقود أو قرون قادمة، وتدفع حاضرنا إلى الخلف باعتباره ماضيا قد تم إنجازه وتجاوزه بحق؟.

مثل هذه الطفرات النادرة فى تاريخ الإنسان، والتى تؤدي إلى الإنقطاع الجذري فى سياق التسلسل الحضارى. قد شاهدنا مثالا لها من قبل فى تحول الحضارة الرومانية عن التعددية الدينية الوثنية إلى اعتناق عقيدة واحدة، وما أتبع ذلك من تعديل شامل وكلى لمصير العالم، وتاريخ الإنسانية بأسره فى كافة مناحيه. فهل نحن إذن فى انتظار بزوغ توقع جديد تماما لتصور عقائدى يستطيع ان يطوى داخله كل معضلات العصر ويسمح بتوحيدها جميعا؟. برغم تركيبة المعقد المتناقض، ذلك بعدما يحيط بها ويكثفها ويتجاوزها بما يمتلك من عزم اندفاعه الاولى.

مثل هذه العقيدة الجديدة ـ إن وجدت ـ تكون ذات ثقة مطلقة فى فرضياتها، مما يمكنها من فرض دجماطيتها الأحادية على كل شئ، مما ييسر لها تحقيق فعل الانقطاع الكبير، عن كل ما نحياه ونعايشه فى وجودنا الحاضر مقابل ما سوف يأتى مما لا ندركه أو نتخليه الآن من تصورات ومفاهيم عن العالم الآتى. لا شك أن مثل هذا التغيير الكلى الذى نتوقع أو نرغب فى حدوثه. ولكن لا يسعنا حاليا إعطاء لمحة محددة عن طبيعة، أو تحديد زمن حدوثه مهما جنح بنا الخيال، أو كانت قوة وأصالة حدوسنا، والا ماكان يحق لنا أن ندعوه مستقبلا حقيقيا. إذ سيصبح فى هذه الحال مجرد أحد افتراضاتنا الاحتمالية المطروحة من جعبة حاضرنا المعاصر،

فموقفنا حيال ما سيأتى أو ما يمكن أن يأتى لن يتجاوز حصيلة ما تحت أيدينا الآن. لذا اذا أردنا أن نمضى أبعد قليلا إلى إستشراف يعض الخطوات التى لا أقول مستقبلية ولكنها مكملة وموائمة للحاضر حتى يستطيع تجاوز ذاته. وذلك من خلال الدفع بمعطيات عالمنا الحالى لكى يمضي إلى أبعد مدى .

٨٠- الدفع بمعطيات الحاضر إلى أبعد مدى

أوضحت سابقا أن الفن الحديث بمذاقه الزاعق يؤرخ له بظهور النزعة الرومانتيكية. وإن بالغ البعض بارجاع بداية النظرة الحداثية إلى عصر النهضة باعتباره العصر الذي تجاوز فيها الفن جميع الفنون السابقة فى تفهم قوانين الإدراك البصري للمظهر المرئي من منظور هندسى وعلاقات رياضية وميكانيكية وتشريحية ولونية. ولقد أدى توالى هذا الترقي المتتابع إلى التقارب الشديد بين الفن ومنهج العلم الحديث القائم على الملاحظة وجمع البيانات والتحليل والتجريب.

هذا المنحى المتطرف يمكن أن يسمى الفن العلمى– وقد تمثل فى التأثيرية التنقيطية أولا، ثم كل صنوف التجريد والتجريب. وقد أدى هذا التطرف إلى استدعاء المقابل له، فأطلق الاحتجاج على هذه الصرامة العلمية العنان للخيال الجامح عبر التداعى الحر والانفعال التلقائي اللاواعى غير المقيد. هذه الثنائية أو الانقسام الكبير بين التجريد العقلانى والإحساس الانفعالى قد اتخذ مجراه فى انبثاق جدل لا ينتهى حول حزمة من الثنائيات مثل الشكل والمضمون – الفن لذاته والفن للمجتمع – الفن الملتزم أخلاقيا وفن التعبير الذاتى الحر المنفلت ...الخ

مثل تلك الانقسامات ظلت تتضخم وتتفرع متخذة أسماء شتى وهيئات متجددة حتى الآن. ولكن فى جعبتنا أيضا من الرؤى الفلسفية ما يجعلنا قاديرين على معالجة الأمور من منظور مختلف تماما، فبدلا من تلك القسمة والتفرقة بين قوى النفس من **(عاطفة وعقل)** و**(خيال وحس)** و**(حدس وتأمل)**. فهناك أيضا التصور المركب الذى لا يكتفى بالمصالحة النقائض فقط، ولكنه يراها مراتب وحلقات متسلسلة ومتصلة تنشأ عن حقيقة واحدة تتبدى فى مراحل متتابعه وتتوالى عبر الزمن فى صور شتى تترقى تدريجيا. هذه التراتبية لنفس الحقيقة التى تتجلى تباعا مع تزايد التركيب والتعقيد، الذى معه يتزايد أيضا تماسك ووضوح المضمون أو المعنى الختامى للكثير مما يبدو غير قابل للتصالح

٨١- المنطق الختامى أو الختام المنطقى

لقد سبق لى التنويه إلى أهمية إسهام منطق الجدل الهيجلى فى معالجة قضايا الرؤية الفنية، وهنا أود أن أُشير تحديدا إلى الدور البنائي والنقدى الذى يمكن أن يلعبه هذا المنطق كما عرضه هيجل فى "**علم ظاهريات الفكر**" أو بعنوان أخر "**فنومنولوجيا الروح**". عن تحولات الوعى البشري من أدنى ملامحه بساطة وبدائية إلى أعلى درجاته سموا ورفعة. أى بدءا من كون الوعى مجرد استقبال سلبى لإنطباعات حس بسيط مفكك للأشياء من حوله عن طريق مدخلات الحواس الخمس، إلى أن يرتقي عبر درجات من أفعال المراجعة والتجميع والتوقف والنقد الذاتى التى يتخطى بها العقبات ويتجاوز الفشل والالم. فمع نضج المهارات المعرفية المكتسبة ينتقل الوعى البشري عبر مراحل ذهنية تبدأ بـ**(اليقين الحسي)** المباشر التى تتشارك فيها مع أبسط الكائنات ذات الحواس فى الإحساس بالحضور المباشر للأشياء من حوله فى الآن والهنا. ولأن الفرد فى وجوده المباشر الحسي هذا يكون غاطسا فى اللاتميز البدائي للطبيعة ومغمور فى أوهام الذاتية. فأن ذلك سرعان ما يقوده إلى الفشل والألم ، ليبدأ السير فى درب الشك، لينتقل إلى **(الادراك الحسي)** حيث يجتهد فى التمييز بين الأشياء مستبعدا خداع الحواس والأخطاء الناتجة عن التشابه السطحى بين الأشياء والتسرع فى الأحكام ومع ازدياد طاقة التمييز يصبح على أعتاب مملكة **(الفهم)** حيث تبلغ مهارات التفريق، والفصل، والعزل، والتمييز أعلى درجات نضجها فى التحديد والتقسيم، وغاية الدقة فى تعريف الأشياء، ومحاولة السيطرة على الاختلاف والتعدد اللانهائي بين الأشياء بتجميعها معا تحت فئات مجردة وأنظمة واستخلاص القوانين المستخرجة من إحداث وقائع العالم الدائمة التغير. وهنا يبدأالتفريق بين عالم الظاهر وعالم الباطن أو عالم النفس الداخلية الخفى وراء عالم الظواهر. هذا العالم الباطن هو عالم عقلي مجرد ينجذب له الوعى ويتعلق به باعتباره اليقين الحقيقي الجدير بالاعتبار. وهكذا ينتقل الوعى من مرحلة **(الفهم)** إلى مرحلة **(الوعى الذاتى)** حيث يبلغ اليقين بمصداقية الذات اقصاه فينحاز الإنسان لانطباعه الذاتى ويسرف فى تلبية نداء قلبه وميوله الفطرية إسرافا أعمى، متجاهلا عالم الواقع ومنكرا لقيمة عالم الأشياء الخارجية من حوله. هذا الوعى الجديد المحِطم للوجود الخارجى باعتباره وهم عابر، يعتقد بتمركز وانحصار حقيقة اليقين المطلق فيه وحده، وأن لا وجود أومعنى للعالم دونه، هذا الوعى الذاتى يثق بأنه قد حقق لذاته استقلالها الروحى المطلق ويدعى امتلاكه لحريته العقلية الكاملة المتعالية عن كل وجود أرضى زمنى محدود وعابر، فينشد الكمال خارج هذا العالم. ولكن مثل كل المراحل السابقة يعانى هذا الوضع

من تناقض سرعان ما يقضي به إلى الفشل. فعندما يدرك الوعى الذاتى عبثية جهوده المبذولة فى البحث عن الخلاص فى التعالى الفكرى بالهروب من محدودية أوضاعه البائسة، وبرغم قوله **(لا)** لعالم الواقع اليومى المبتذل وإصراره على التمسك بخياله المحلق فى عالم علوى من الافكار الحرة المتحققة فى الخيال والتأمل أو العبادة ، فإنه سرعان ما يدرك مدى التصاقه فى كل عمل من اعماله بالوجود اليومى المحسوس بكل تفاهته وشقاءه، فهو يريد أن يسمو فوق الحياة وهو غارق فيها بكل كيانه الجسدى.

مع نشوء هذا التناقض الاخير يصبح الوعى مهيئا للانتقال للمرحلة الأخيرة **(مرحلة العقل)**، ويتهيأ للعقل المجئ فى اللحظة التى يتخلى فيها الإنسان عن البحث عن وعى الذات فى المتعال المجرد ويكف عن الهروب من العالم فى أحلام اليقظة والخيال المجنح غير المحسوب، ليعود ليجد نفسه ثانيا فى عالم الواقع المحسوس، ليس كما كان سابقا. حيث كان العقل مجرد إمكان أولى، أى صفحه بيضاء يتلقى فيها انطباعاته فى خضوع سلبي. ولكن بتحصيل العقل الناضج المركب من مجموع كل التحولات السابقة. فهو الآن العقل الفاعل النشط المتحكم الذي يعيد ربط جهده التنظيمى للواقع بدمج الحسى مع الخيالى بهذا بجعله واقعا عقليا مفهوما ومفسرا إنسانيا، ومتحققا خارج نفسه بواسطة إبدعاته العلمية والتكنولوجية وفنونه ونظمه الإجتماعية التى لا تجد لها نظيرا فى عالم الحيوان الذي يظل عند مستوى الاستجابات الحسية البسيطة.

هذا المنهج الجدلى الذي أثبت نجاحا بالغا فى تفسير أنماط السلوك والأفكار المتناقضة التى تعاقبت على مراحل تطور الحضارة والذى نجح أيضا فى تفسير تطور الوعى الفردى من الميلاد إلى الشيخوخة. هو منهج مناسب جدا لالقاء الضوء على الضرورة وراء تتابع أساليب الرؤية الفنية بتأثير الحالة العقلية السائدة. فمع رسوم كهوف العصر الحجرى ورسوم الاطفال نستطيع تبين سيادة التصور الانفعالى لمرحلة اليقين الحسي الذي يتجلى فى التصاق الرسوم بأحداث الحاضر المباشر لفعل الصيد اللحظى حيث يكثف التعبير إلى أبسط الخطوط المختصرة التى تشير بتركيز إلى العناصر الأساسية التى عزلت كانطباعات سريعة ملخصة وسجلت منفردة دون أى صلة أو علاقة كومضات الفلاش الملتقطة كل على حدة وقد الصقت على الجدار أو السطح دون انتظام أو ترتيب فى خطوط مجردة تمثل حدود الأطر الخارجية للاشكال فقط. لأن الفعل البدائى لا ينتج وفق أسلوب ما، لأنه وليد الإحساس بانفعال اللحظة.

ثم عند تفحصنا للحضارات الشرقية التى تلت العصر الحجرى نجد تجاوزا وإبتعادا عن الثقة فى اليقين الحسي الساذج، وميل تجاه دروب الشك والشعور بعدم تطابق التام بين الذات والموضوع، أو الوعى والعالم الخارجي. ومع تزايد نشاط التفكير والتجربة أتضح أن الاشياء ليست منعزلة عن بعضها البعض. وهكذا انتقل التركيز من على الشئ فى ذاته إلى مفهوم **(العلاقة)** أى السبب والنتيجة. وهنا ينتقل الوعى إلى مملكة الفهم، مملكة القوانين التى تُثبت الظواهر المتلونة المتغيرة دوما إلى الصورة الثابتة. فيحل النظام محل فوضى التلقائية، وتمثل الحضارة المصرية النموذج الأمثل لهذا التحول. فمظاهر الصرامة والثبات والدقة المتناهية فى أختيارت الأوضاع وترتيبها وفقا للأهمية وحتى الإيحاء بالعمق من خلال تتابع الخطوط المصفوفة من الجنود أو العمال ذلك كله يتم تنفيذه بمهارة مذهلة تتجلى فى كل مساحة وخط من الرسوم والمنحوتات. ولأن الحضارة المصرية تمثل الخطوة الأولى لانفصال الوعى الإنسانى عن الطبيعة الحسية البسيطة، مما تسبب بالتالى فى أن يظل هناك شعور قوى بألم الانفصام قائما وحنينا لوجود طبيعى سابق من المستحيل استعادة براءته، ويظهر هذا الحنين إلى إستعادة انسجام الوحدة الأولى الضائع فى الإتصاق مجددا بثوابت الحياة الأساسية فى الطبيعة، باتخاذ أشكال نباتية لأعمدة المعابد والهضاب والتلال للأهرامات، أما المستوى المقدس فوق الطبيعى واللامرئى فتتجلى هيئته على هيئة طيور أو حيوانات وحشرات. أى تستلهم الطبيعة العضوية بكل ما لها من اقتصاد للطاقة وتكيف وتكثيف غائى للكشف عن القوى الكونية الخفية. بينما تبدو على ملوك الفراعنة أعلى علامات السكون والثبات التى توحى بوقار استلهم من مسؤولية القيادة الاجتماعية وعزم شديد الصلابة يستمد جذوره من الإيقاع الكونى الثابت للأفلاك الذى لا يتبدل خلال دورات الطبيعة الكبرى. فإنسلاخ المصرى عن الطبيعة جعله يستحضر ويصنع طبيعة موازية.

مع الأغريق أتى القطب الأخر المناقض لشدة الأنضباط والصرامة المصرية. فالخطوة التالية كانت أكثر تحررا من الطبيعة، بل وتمردا متطرفا من الإنسان على أوضاعه النسبية. فمع نشأة المدن اليونانية المعتزة بإستقلاليتها الذاتية وعنصريتها القومية المتفوقة شعر الفرد الإغريقى بثقة يقينية مطلقة بما إستخلصه من حقائق؛ لذا كان الموت من نصيب سقراط المشكك المرتاب باعث الظنون فى قلوب الشباب. فقد قام الإنسان بعكس صورته هو على الكون والآلهة. فعلى النقيض من المصريين والهندوس أحتقر الإغريق الحيوانات، وكان مسخ الإنسان إلى حيوان عقوبة للإنسان. فالآلهة الاغريقية تملك أجساد بشرية تقف عارية بكبرياء مزهوة متفاخرة بتكوين

أعضاءها المتناسقة والمثالية النسب والتى تفيض بحركة لا تعرف السكون أو الثبات، بل تتدفق بالتعبير عن قوة الارادة والفعل، وهذا يعنى أنهم مستغرقين فى تأمل ذواتهم وقد نبذوا كل أثر للشعور بالحياء من هيئتهم البشرية، ذلك بعكس ديانات الشرق التى يتملكها حواز إخفاء أغلب أعضاء الجسد باعتبارها عورات. فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكى تظهر فى امتزاج الآلهة الخالدة بالبشر الفانين. لذا أضفوا على منحوتاتهم ورسومهم مقاييس مثالية للجمال المكتمل، وبنسب متناسقة للوجوه والأجساد البشرية. كما تمثل وعيهم المتنامى بذواتهم فى أهتمامهم فى أظهار الملامح الفردية ومهارات التجسيم **(الموديلنج)**.

ومع تنامى مفهوم **(القوة)** داخل النفس الإنسانية تنامى تصور وحدة المتناقضات تحت مفهوم القوة، التى تحول المتناقضات إلى تنوع فى وحدة حية متعددة. ولقد ساهمت أيضا الوحدة الواقعية التى حققها الإسكندر المقدونى من قبل فى توحيد العالم المعروف، بالمزج بين حضارتى الإغريق والفرس تحت مسمى الحضارة الهلينيستية. ورغم موته المبكر فإن هذا الأمر قد تحقق فعلا تحت سطوة السلطة الإمبراطورية الرومانية، أو ما عرف بالسلام الرومانى، الذى نجح فى جعل شعوب العالم القديم المنصهرة فى الإمبراطورية تتمكن من الوعى بمدى التفاوت والأختلاف العرقى والعقائدى والإجتماعى فيما بينها. فمع التوحيد ينبثق أيضا الأختلافات، ليتضخما سويا كطرفين تجريديين لعملية واحدة، فكل تشابه يؤدى إلى إزدياد حدة الشعور اليقظ بالتفرد الذاتى والتمسك بالحاضر المباشر المعاش من ناحية، ومن الجانب الآخر يحث الفرد على الذوبان فى ذلك العالم الواحد، الذي تؤدى جميع طرقه إلى روما أى **(العولمة القديمة)**.

لقد تجلى الميل الأول للفردية فى الطابع الواقعى للفن الرومانى، الراضى عن عالمه، الشغوف بتسجيل كل الأشياء البسيطة المألوفة فى الواقع الراهن مهما كان هذا الواقع تافها عرضيا، بعكس مثالية الإغريق، فى تصوير الابطال وأنصاف الالهة فى نسب مبالغ فيها، نشدانا للكمال. فصور الرومان على الحوائط الممتدة بلا نوافذ مشاهد الطبيعية خارجية والطبيعة الصامتة، مع استخدام بارع للظل والنور، وتسجيل التفاصيل والأبعاد بإتقان بالغ، يضاهى فى حيويته المذهب الطبيعى فى القرن التاسع عشر. هذا اللهاث فى الاستمتاع اللحظى بالواقع الحاضر، قد تجلى فى أبلغ صورة فى التهتك والخلاعه الشهوانيه بكافة مسارتها، وطلب المتعة الوقتية والافراط فى إشباع كل صنوف الشراهة والنهم، والسعى إلى كل ما يمكن الوصل اليه من متع. كما تجلى فى أثار هركولانوم وبمبيى، *لوحة رقم٦٨* .

هذا الإنغماس فى الحاضر وعيش اللحظة، وإعتصار كل ما فيها. هى الصورة التى يتبدى عليها الوعى الذاتى، عندما يرى أكتمال تحققه فى حيازة وإمتلاك والتهام كل شئ من حوله. وذلك قبل أن يصتدم بواقع محدوديته وضئالة شأنه كفردية منكفئة على ذاتها. خاصتا عندما تتردى أحوال هذا الواقع. فسرعان ما يسقط هذا الوعى الفردى فى حالة من اليأس، بعد لهاثه الطويل دونما على أمل فى ارتواء نهائي مكتمل، ومن ثم يدفع به هذا العوز الدائم فى النهايه إلى نقيض البداية. إذ يتخلى عن الاندفاع الضيق واللصيق بشهوات الذات، لكى يمضى نحو إفناء الذات، باتحادها بصورة أو مثال سماوى متعال فوق هذا العالم الأرضي بمثالية وعيوبه. وهكذا من داخل المفهوم الأصلي للرومان، عن صلابة الرجولة والقوة الغاشمة والنزعة الحربية الوحشية لهذه الروح الذكورية المغترة، يتهيأ الوضع للوقوع فى الحال المناقض، وينفتح لاحتضان الشعور بالزهد فى الحياة. فقد شهدت روما فى القرن الميلادى الأول موجة من النزوح إلى الريف والفرار إلى الجزر والصحارى، ونشدان البساطة والاحتفاء بالطبيعة. ومع انتشار المذهب الرواقى انبعثت حزمة واحدة من مفاهيم الحشمة وكبح الرغبة والاكتفاء الذاتى، والتعفف الى درجة بدت معها الشهوة نقصا فظا يوجب النأى عنها. وبالتدريج تزايد احساس الرومان بأن التقدم يصيب الزمن بالتضعضع والهِرم وصاروا مؤمنون بالتفاقم الكارثى لكل شئ. فتوقعوا انحلال المواد وتفاقمت البشاعة والرعب فى الارواح، وهكذا اصبحوا بالتالى مهيئون لانذارات النهاية الوشيكة والانصات لمطالب التحرر من الجسد وإماتة شهواته. ولقد كتب سينيكا الابن عبارة لا تبتعد كثيرا عن أقوال القديس بولس، بقوله: "**الموت يخلصك من مجاورة بطن مقززة عفنة**". ولقد تزامن هذا التحول الروحى مع موجات متصلة من الانقسامات والصراعات والحروب، من قبائل الجرمان والقوط والهون والوندال. ومع تزايد عدم الاستقرار أخذ الناس فى المعاناة من العزلة والخوف والتعرض للوقوع فى العبودية، وهو ما تم تأويله فى الوعى الجمعى إلى اندفاع مستسلم، للتملص من الواقع الصعب ونشدان الحرية والخلاص بالهروب إلى عالم آخر، مستقل وبسيط ووديع، منفصل عن كل من الطبيعة والجسد، ويمكن تحقيقه بقهر نزوات الذات وقمع الرغبات، ليحلق الوعى فى عالم سماوى علوى منفصل عن الواقع بحثا عن خلاصه الروحى وهدفا أسمى ينتشله من حياة رتيبة قلقة.

مما عجل بحلول هذا الشتاء الروحى على عالم الرومان الوثنى، هبوب عواصف عاتية من العقائد الشرقية من هندوسية ومجوسية ويهودية، مهدت للتحول الكبير إلى المسيحية،

حتى تم فى النهاية انقطاع تاريخى حقيقي فى التاريخ البشري، تمثل فى استحداث كل من التقويم الميلادى فى الغرب ثم تلاه التقويم الهجرى فى الشرق.

لاشك أن حلول المسيحية فى النهاية محل جميع العقائد والعبادات المحلية الاخرى، قد مثل بذلك اكتمال الكلمة الختام النهائية بالنسبة لحضارة العالم القديم. ولقد تمثل هذا التحول التاريخى الجذرى فى تعبير "**اقترب يوم الدينونية**". ولكنها قدمت أيضا لجموع البشر التى تحيا مهمشة بلا هدف أو جدوى لحياتها، وقد تنازعتها رتابة الوجود واخطاره، حلم الخلاص الفردى بحلول معجزات الشفاء الجسدى والروحى، محل استبداد الواقع الطاغى، داعية الى تحمل الالام الجسد مقابل الفوز بسعادة ابدية فى عالم آخر، ومع تزايد هذه الحماسة الأخروية، اصبحت الحياة الارضية كابوسا، واليقظة منه هى فى التحرر من الجسد وتوابعه.

مع مثل هذا الوعى التجريدى المنقسم ذاتيا والمنحاز لوجود علوى غير حسي. تم الاعلان صراحة عن العداء بين الذهن والجسد كما تبدى واضحا فى رسالة بولس الرسول الى أهل رومية. الاصحاح السابع ٢٣-٢٤" **ولكنى أرى ناموسا آخر فى اعضائي يحارب ناموس ذهنى ويسبنى الى ناموس الخطية الكائن فى اعضائي**". "**ويحى أنا الإنسان الشقى من ينقذنى من جسد هذا الموت**". بلاشك أن مثل هذا الوعى لن يسعى الى التأكيد على الحضور المادى للذات الحسية، بل سيعمد إلى الاستخفاف بالتنوعات اللانهائية لمظاهر الوجود الأرضي الزائلة، والاكتفاء بتلخيص مجرد للمظاهر المرئية. ومع مثل هذا الحال فلا مجال للبهجة اللونية، أو التزيد فى التفاصيل، أو اهتمام بدقائق الواقع المحسوس، أو افراط بتمثيل الطبيعة. بل هناك دائما خلفية مسطحة وغامضة، وهى تكون مذهبة فى أغلب الاحوال، لتشير إلى عالم علوى مبهر. أما الشخوص من حواريين أو قديسين، فإنهم يتتابعون فى تكرار ممل فى انتظامه غير المتنوع، فلا وجود للمفاضلة أو فسحة للتعبيرات الذاتية المنعكسة على الوجوه التى تتميز فقط بعيون تحملق بعيداً الى الفراغ متجاوزة للمشاهد وقد تملكتها دهشة ممزوجة بفزع عجائبي، بينما تتخذ أوضاع الايدى أشكال نمطية ذات أشارات نمطية، وتشاركها الاقدام غير المستقرة على الارض، فى نفس هذه النمطية، وعندما نتطلع إلى الاردية نجدها ممتلئة بالخطوط ذات مذاق هندسي زخرفى شكلانى، يتعدى مجرد كونها تعبير عن أغطية للأجساد البشرية الحقيقية. لا شك أن هذه السمات التشكيلية التى تبدو فى مجملها متناغمة. إلا أنها أيضا تمثل مجرد تنوع يضاف كحلقة من حلقات فنون الروح الشرقية الممتدة حتى اطراف الصين مرورا بالهند وفارس

ومصر. وفى الواقع عكست هذه الروح الفنية تلك الوحدة الخفية التى سرت عبر كل من النرفانا الهندوسية، وخلاص الميلاد الثانى(**الروحى**) المسيحى، والعبودية لله فى التوحيد الأسلامى. وهكذا وخلال ما يقرب من الف عام خبت شعلة الفلسفة الإغريقية، وأضمحل التمركز حول الأنا الفردية المستقلة، التى تاهت فى فيض الديانات الشمولية النزوع، لتغترب عن نفسها فى الروح الكلية. وبغض النظر عن كل الفروق التفصيلية التى أقيمت بين العقائد والطوائف والمذاهب، وبرغم تعدد الملل وتفاوت النحل، وإشعال الحروب محققة للانتصارات أو معرضة للهزائم. فإن جحافل شعوب العصر الوسيط ظلت هائمة بين صروح دور العبادة الأسطورية الفخامة، والاديرة النائية والصوامع القصية والخنقاوات الضخمة. أو مضوا يشقون دروب الحج ويقطعون مسارات تجارة التوابل والعطور والعبيد، وهم معرضين لضربات موجعة من الاوبئة والمجاعات الفتاكة. فمع حلول الأديان السماوية محل العبادات القديمة، بدا الوجود مختلفا وزائلا. فهو مجرد رحلة قصيرة تمهد للعبور نحو العالم السماوى، حيث الاله المتحجب المنزه عن الرؤية أو التحديد أو التشبيه. لذا خلت المعابد من المنحوتات الحجرية القديمة. وكما ازداد الاله غموضا وعلوا صارت النفس الإنسانية أيضا، أشد تعقيدا عن ذى قبل وأصبح شعار معبد دلفى "**أيها الانسان أعرف نفسك بنفسك**" قولا عزيز المنال. إذ صارت حياة البشر محاطة بتدخل المعجزات، ومليئة بالأسرار الكنيسة المقدسة. ولقد عبر الإسلام أيضا عن محدودية معرفة الإنسان، وغموض الروح فى سورة الأسراء ٥٩ "**ويسألوك عن الروح قل الروح من أمر ربي وما أوتيتم من العلم إلا قليلا**".

ثم أتت الخطوة التالية مع التوسع التجارى والحربي. إذ أتضح أن هناك جزر وقارات بها شعوب بأكملها مفصولة عن حضارة العالم المعروف وأن ما امتلكته الحضارة البشرية من معرفة عن ذاتها وعن العالم كان محدودا جدا، فى مقابل غموض العالم الذي يقذف باطنه الحمم الملتهبة، بينما يسقط جليده من سمائه ذات الشمس الحارقة، وتدفع انهاره بمياها نحو بحاره من الآف السنين دون أن تجف مياهها أو تفيض بحاره من هذا التدفق الدائم.

استمر الجنس البشرى يمضى متمهلا على هذا المنوال الرتيب، حتى انبعثت من تحت ركام رماد القرون الوسطى شعلة تالقت فى مدينة فلورنسا، عاصمة أقليم توسكانا الواقع فى الجزء الشمالى من وسط ايطاليا. تلك المدينة هى مهد عصر النهضة، ولقد لقبت بأثينا العصور الوسطى التى أوجدت روحا جديدة، انتشرت عبر القارة الأوربية. لقد انبعث من هذه المدينة فجر

روح جديدة، سرعان ماعمت أوروبا بأسرها وهى استعادة قيمة الذات الفردية ورد اعتبار الأنا الذي سحقته الأديان بدءا من التوراة التى وصمت كل مولود بحمل الخطيبة الاصلية. ثم كرس العهد الجديد التواضع المستكين، وإستحسان قهر رغبات الجسد، بينما مضى المسلم مستعيذا من قوله **(أنا)**. وفى المقابل هذا الاتضاع الفردى تم تعظيم وإعلاء الروح الجماعية لطائفة المؤمنين فى صيغ الشعب المختار، وابناء الرب، وخير أمه أخرجت للناس.

مع هذه الالتفاتة الاستعادية الجديدة إلى الذات تضاءل تعلق الناس بالخلاص السماوى. ليعاودوا التحكم فى مصائرهم وإطالة النظر إلى ماضيهم، والتفاعل مع الطبيعة من حولهم وتحت اقدامهم. بهذه اليقظة المزدوجة للبحث فى التراث من ناحية، وإحياءه والتعامل مع الواقع بموضوعية تجريبية شكلا سويا بالإضافة إلى حاضرهم الروحى مركبا جديدا، هو فى حقيقته مركبا متطورا شديد التعقيد، يجمع بين المتناقضات. فمن تعريف للإنسان بأنه حيوان ناطق، إلى كونه كائن هش محروم من الفراء، أوالريش والحراشيف والدروع، أوحتى المخالب و الانياب السامة. إلى كونه سيد المخلوقات لأنه مخلوق على صورة الإله. ومن برميثيوس المتمرد، سارق النار من الالهه ليهبها الى البشر، إلى الشيطان **لوسيفر** المتمرد على الله، الذى يغوى البشر ليدفعهم إلى نار الجحيم الأبدى. ومن فكرة أن الإنسان معيار كل شئ، إلى أن الله قد قدر لكل شئ قدره من البدء، من بعد هذا المزيج المتناقض لم يعد ممكنا للوعى الأحادى الاتجاه أن يستمر فى متابعة مساره السابق.

أفضى الأشتباك بين تلك الأفكار المتضاربة المتناقضة إلى تحول الفن عن نمطه المتصلب مضمونا وشكلاُ، ومحدودية خاماته إلى انفتاح متنوع ممتد من تمثلية لوقار القديسين إلى إستعادته لمثالية الجسد الكلاسيكية فى تصوير أبطال الأساطير، وصولاً إلى تصوير البسطاء من الفلاحين. ذلك إلى جوار تنوع فى الخامات المستخدمة، والتى تفاوتت من التمبرا والفرسك، إلى الأصماغ والزيوت. وتراجع أيضا أسلوب تأطير الشخوص بخطوط محيطة والاكتفاء بملىء أسطح الاجسام والفراغات كمساحات مسطحة ليتم التحول إلى أسلوب التجسيم النحتى، من خلال التظليل المدرج وتوخى الدقة المتناهية فى نقل التفاصيل، ومحاكاة الخامات المصورة، مع اللجوء فى احيانا أخرى إلى الغموض، وتعمد الإبهام بالإغراق فى التظليل وإخفاء المعنى للظفر بالمزيد من التشويق.

اذا بدءنا بالدقة والوضوح فسوف نتجه بانظارنا إلى الأراضي الواطئة فى هولندا حيث يقدم الفنان (جان فان ايك)[٥٧] فى *لوحة رقم٦٩* **آرنوليفي** ١٤٣٤ نموذجا لاستخدام مهارات المنظور الحديثة، خاصةٌ فى تسجيل رسم الأشخاص المنعكسة أشكالهم على المرآة المقعرة. ليوضح اتساع المكان، مع اظهار تأثير الضوء المباشر القادم من النافذة. مبتعداً بذلك عن المواضيع الدينية ليستعرض فى لوحته الحياة اليومية لتاجر ثرى مع زوجته، فى غرفة نومهم البازخة الثراء، مسجلاً بذلك صعود الطبقة البرجوازية.

هناك أيضا عمل آخر، يكشف عن نزوع هذا العصر إلى العلم التجريبى.حيث تحتشد فى لوحة السفيران لـ (هانز هولباين)[٢٣٥]، *لوحة رقم٧٠* حيث يمتلئ المكان بالكتب والأدوات العلمية، من نموذج للكرة الأرضية والأجرام السماوية، مع جهاز ملاحة ومزولة، إلى جانب مثلث وفرجار، بينما ينم مظهر الشخصين المصوران عن الثقة بالنفس والطموح، لتحقيق النجاح الدنيوى. عندما تنتقل خطوة أخرى إلى عملاق النهضة ميكلانجلو. لنتأمل مشاهد سفر التكوين على سقف مصلى سيستينا، فسوف نلتقى بمشاهد دينية تختلف تماما، عن كل ما يمكن تخيله لدى مصورى المذهب الأرثوذكسي، عن أنبياء التوراة أو السيد المسيح، الذين يلبسون هنا مظهر أبطال الأغريق، ذوى الأجسام العضلية العملاقة العارية، والتى لا تمت بأدنى صلة للروحانية المستكينة لتلك الديانة الشرقية، والتى من المؤكد أنها كانت سوف تستنكر بشدة هذه المشاهد، وخاصة تصوير الأب السماوى فى صورة رجل أبيض اللحية!. فمثل تلك المفاهيم عن التجسيد والتعبير عن ما هو روحى من خلال الجسد وتوتر عضلاته والإظهار المفرط للحركة والهيئة المادية لهو تجاهل تام لتصور المسيحية، عن الأنقطاع عن العالم ومحاربة الجسد وقمع شهواته. أن ما قدمه ميكلانجلو، *لوحة رقم٧١* هنا هى كلاسيكية متنصرة تعبر عن روما الإمبراطورية وقد ارادت إستعاده هيمنتها السابقة على العالم، فاستبدلت السيف المحارب بصليب الكاهن، وسلطة والإمبراطور بسلطة البابا. وكانت أعمال ميكلانجلو التصويرية والنحتية هى الأكثر تمثيلا للجانب الأستعادى فى النهضة. والكاشفة أيضا عن ديناميكية وحيوية المستقبل الأوروبى الذي بدأ واضحاً فى فن الباروك. حيث صارت حركة الجسم وكأنها انبثاق لطاقة إرادة الحياة، وإرادة القوة النتشوية فى الكائنات.

أن ما يتجلى هنا بوضوح هو، عدم الثبات والتغير الدائم والوعى بالصيرورة كعنصر جوهرى فى الوجود.

عندما نصل إلى قطب أخر من أقطاب النهضة، وأعنى ليوناردو نكون قد وصلنا إلى عمق أبعد فى طبيعة الوعى الأوروبي، الذي تجاوز حقاً كلاسيكية العصر الجريكورومانى، دون أن يتخلى عنها تماما، بل يدمجها فى صميم نسيجه. عند تأملنا لأعمال ليوناردو لن نلجأ إلى تناول أكثر أعماله شعبية مثل الجيوكندا أوالعشاء الأخير. فتكفينا لوحة **عذراء الصخر** أو **العذراء مع القديسة حنة والمسيح**، *لوحة رقم٧٢* فى الوفاء بالغرض تماماً كى ندرك كيف تخطى تعبير الفن الكلاسيكى عن الأرادة، من خلال تسجيل الأفعال الحركية إلى التعبير عن النوازع الداخلية والطبائع النفسية. إذا طالعنا وجه الملاك فى اللوحة الأولى، أو وجه القديسة حنة فى اللوحة الثانية لأدركنا على الفور مدى نجاح اليوناردو، فى التعبير عن أبعاد الجوانية العميقة للنفس البشرية، فى مجملها الكلي، وأيضا فى فيض تفصيلاتها من تنوع فى مشاعر الحنو الأموى، مع التعاطف الممزوج بالفرح والأشفاق من المصير المنتظر للطفلين يسوع ويوحنا. بينما تبدو فى أوضاع وملامح الطفلين الثقة الطفولية المطلقة، قبل أن تتداخل الأحداث وتتعقد سبل الحياة، فيتسرب الشك إلى قلب الإنسان وتشل تلقائية الفعل الحى. هكذا تكشف جماليات فن اليوناردو فى نسب وتقاطيع الوجوه وحركة الأطراف والأوضاع الجسمية عن طبيعة السمات الباطنية للنفس، وهى تعكس الأنسجام والتناغم التام بين ميولها الداخلية ومظاهرها الخارجية فى نسب الوجوه، ولفتاتها وأشارتها التعبيرية المختلفة. بهذا النفاذ إلى باطن النفس والكشف عن ثراء المشاعر الداخلية، بما تحتويه من حنان ورعاية ومحبة. بهذا التميز العاطفى صارت لليوناردو الأسبقية فى سبر غور النفس الإنسانية والتمييز بين خصائص الشخصيات المختلفة، بالتعبير عن الأهواء والميول الداخية. لذلك يمكن اعتباره رائداً لفن الكريكاتير. ولقد تمكن من تحقيق أنجاز هذه النتائج بتطويره لتقنية الألوان الزيتية الشفافة، التى أتاحت له تدريج الظلال فى رقة ويسر طامسا أثناء ذلك الخطوط المحوطة للأشكال ليبدو الشكل سابحا فى جو من الضبابية، التى تغلفه بالغموض مخفية مظهره المألوف **(المحدد)**، لتندمج تفاصيله فى غيره، وما يحيط به ليفقد استقلالية ووحدة كيانه فى البيئة المحيطة به، مشكلاً مع غيره وحدة كلية غير متناهية مثيرة للتأمل.

وهذا الأسلوب التصويرى ظل يتطور فى إبداعات (كرفاجيو)[٥٢] و(رامبرنت)[٥٣] حتى أفضى فى نهاية المطاف الى التأثيرية بأجوائها الضبابية الغارقة فى الضوء.

كانت التأثيرية تمثل خاتمة حقبة تاريخية بدأت بالنهضه وانتهت بها لكى تفسح الطريق للحداثة الحقة، التى دشنت بدايتها التعبيرية، فمع التعبيرية تراجعت قيمة الضوء أمام تدفق العنف اللونى، وهو ليس اللون الحقيقي للأشياء، وأيضا ليس ما يحصله الأنطباع البصري فقط، ولكنه لون المشاعر الذاتية المتأججه التى تفور بالانفعلات فى ثورة على جمود وغربة العالم الخارجى. أنه ليس اللون الصادر عن منطق المعرفة، ولكنه اللون الصادر عن الإحساس الوجدانى اللحظى فى تفاعله مع وجود الأشياء. أنه ترجمة للشعور والانفعال، وليس ترجمة بصرية معقلنة. ومنذ تلك اللحظة استقلت اللوحة عما تمثله، لكى توجه الأهتمام إلى باطن الفنان، إلى وجدانه الخالص، وأيضا انفصلت اللوحة كسطح مستقل، عن الواقع المرئي، لتصبح هدفاً فى ذاتها، فهى قد صارت كياناً منفصلاً، ينمو ويتشكل كسطح ذاتى النمو والهيئة. وهكذا صار الوضع مهيئاً للاستقبال التكعيب، *لوحة رقم٧٣* والتجريد، وكل مدارس الحداثة التى توالت تباعاً، والتى سعت إلى التخلص من كل القيود، ورفع كافة الأثقال التى إعاقت مسار الفن طويلاً وأخرت نضجه الذاتى. فهو أذن عصر تأسيس الحرية الفنية المطلقة، دون عوائق دينية واجتماعية أو أخلاقية، أو حتى الألتزام بضوابط الأدراك البصري. تلك هى النتيجه التى بشر بها هيجل فى تقسيمة لمراحل تطور تاريخ الفن الثلاثية الشهيرة المكونة من الرمزية الكلاسيكية والرومانتيكية. والأخيرة هى المرحلة التى يكتمل فيها الفن روحياً، بمعنى أن الإنسان أدرك أن الروح ليست كائنة فى الطبيعة من حوله، كما أعتقد قديماً، حين قدس فى المرحلة الرمزية الأشكال الطبيعية من جبال وأنهار وأشجار وحيوانات .....الخ.

أو كما أعتقد فى المرحلة الكلاسيكية، أن الروح تتحقق فى هيئة الجسد الإنسانى، وحينها تم تقديس هيئة البدن البشري فى صورته المثالية الكاملة، فى أجساد أبطال الرياضة الإغريق، ذات النسب الجمالية المتناسقة الأعضاء. لكى ينتهى الأمر فى المرحلة الرومانتيكية إلى أن الروح لا تتجسد فى أى شكل مادى خارجى محدد. ولكنها فى باطن الذات، تتبع من وجدانها بكل نوازعه وفضائله من حب للحق والعدل ...الخ. وانها غير مقيدة أو مشروطة بشئ محدد بل هى فوق الأشياء جميعا. هكذا أخذ الفن والفنان يتحررا شيئاً فشيئا عبر تاريخ الفن من كل قيوده السابقة.

هذا التصور طرحه هيجل، معتبراً تاريخ تطور الفن هو تاريخ لتطور البشر الروحى التدريجى، بوعيهم بحقيقة أنفسهم وحقيقة العالم. هذا الوعى التحررى الذي نوه اليه هيجل

بأسلوب نظرى فلسفى، بالاضافة الى ما أعقب الحرب العالمية الأولى من انهيار عميق لكل قيم المجتمع الأوروبى، التى أفرزتها النهضة والتنوير إلى مزيد من الانفلات التام من كل التقاليد المرعية، ونبذ القيم التراثية التى كانت تفرض نفسها فيما سبق على الوعى، كمضامين جديرة بالأعتبار، لكونها موضواعات مقدسة وازلية. ومع تنامى وسيادة المشاعر الذاتية الداخلية انفسحت المساحه للجانب اللاشعورى المظلم من الذات الواعية، أى كل ضروب الرذائل والميول التدميرية بكافة صورها، فأمتلات لوحات الحداثة بالأجساد الممزقة والوجوه المشوة للرجال والنساء والأشجار الجافة والأزهار الذابلة والأطلال المهدمة والمتسولين التعساء والسكارى والبلهاء والعاهرات والمذابح الوحشية والغرقي والمحتضرين والقتلى ...الخ. ليتمادى الأمر حتى تكريس القبح البحت وتمزيق اللوحات واستعمال مواد منفرة متسخة وفضلات من كل نوع. تعبيرا عن الاحتقار الصريح المعلن عن رفض الفن ذاته فى الدادية وتوابعها.

هذا ما انتهى إليه حال الفن، عندما أصبح أداة حرة يستطيع بها الفنان أن يتحرك فوق مختلف الأشكال والمضامين متحررا من كل التزام بأسلوب محدد أو نمط أو معنى. لأن ما يصدر عن الروح البشرية فوق كل مراجعة أو حساب، **والفن والحرية صنوان لا يفترقان** .

هكذا يكشف لنا تتبع المسار الطويل لسيرورة الفن عبر تاريخه، عن توازيهه المحايث للتطور الكلى للوعى البشرى، وكيف بدأ الوعى الفنى مسايرا للمعرفة الانطولوجية فى تأمل الطبيعة الحية والجامدة من حوله ثم تطلعه إلى السامى الجليل فى قدسية السماء ثم وقفته الأبستمولوجية الحديثة فى انعكاسه على ذاته. أى بانشغاله المرتد إلى تجريد العقل وعاطفة القلب. وأخيرا تمدده الانتروبى فى كافة مناحى الوجود المعرفى المعاصرة.

قد تبدو هذه النتيجة لحظة مناسبة للتعبير عن بلوغ نهاية الشوط فى بحثى عن مفهوم جامع مانع أستطيع به فتح مغاليق ما أصادفه من أعمال فنية عندما تطئ قدمى قاعات الفن المعاصرة .إلا أن هناك ملحوظة أخيرة قد استوقفتنى ألا وهى، أن (هيجل) يعرف الحرية بأنها الوعى بالضرورة. وذاك تعريف مربك وشديد الالتباس، مقارنة بتصوراتنا الشائعة عن الحرية باعتبارها فعل الإنسان لما يحلو له، مستجيبا لعفو الخاطر، أو قيامه بالاختيار بين شيئين دون ضغط أو إكراه خارجى. فأين تقع الضرورة فى مثل هذا التصور أو هذه الأفعال !؟.

حقيقة الأمر، أن الجبرية أو الضرورة وما يقابلها من حرية يعتبرا فى منطق هيجل الجدلى مظهرين متماسكين من مظاهر السلوك الإنسانى، وكل منهما مدمج فى الأخر ومكمل له. فشعور الفرد بأنه حر الاختيار يعنى فى صميمه الشعور بضرورة صدور أفكاره و أفعاله من ذاته وحدها، دون إيحاءات أو ضغوط خارجية. لذا فمن المحتم أو الضرورى أن يجاهد فى الحفاظ على هذا الاستقلال الذاتى. وإلا فقد اعتباره لذاته. بعبارة أخرى هو مجبر على أن يكون حرا وإلا فقد معنى إنسانيته كفرد حر مستقل، فالإنسان الحر مجبر على اختيار الحرية. هكذا تتضح علاقة الوثيقة بين الإجبار والحتمية من ناحية والاختيار الحر للفردية من ناحية أخرى..

إذا انتقلنا ألى حرية الجماعة البشرية فاننا سوف نجدها أيضا مشروطة دوما بحدود عامة ترسم ما يلازمها من ضرورة محايثة لها، لافكاك منها. وإيضاحا لهذا الأمر سأقوم بعرضه من خلال واقعة عينية تشكل جزءا من تاريخنا القومى. وهو موقف الاميرالاى أحمد عرابى ناظر الجهادية أمام الخديوى توفيق عندما رد عليه قائلا:" **لقد خلقنا الله أحرارا ولم يجعلنا تراثا أو عقارا فوالله الذي لا إله إلا هو لن نورث ولن نستعبد بعد اليوم**". عندما نتأمل رد عرابي على الخديوى فإن هذه العبارة بكيفية التفوه بها ومفرداتها فى هذه اللحظة الزمانية من تاريخ مصر وتاريخ العالم قد تشكلت وفق الظروف والملابسات المتشابكة المؤهلة لتحقيق هذه الواقعة وترديد مثل هذه الكلمات بصوت مسموع عبر الهواء. فلم يكن متوقعا مثلا أن يدور هذا الحوار أو يقع هذا المشهد أصلا بين الخديوى وأحد مزارعى الريف أو أحد حرافيش العاصمة. وما كان لعرابي أن يتقدم بأى طلبات إلى الخديوى اذا لم يكن مندوبا عن جماعة محددة لها مطالبها .

اما قول عرابي " **لقد خلقنا الله أحراراً**" قاصدا بهذا أن جميع البشر يولدون أحرار حتى وإن تعرضوا لاحقا للتنكيل بهم عند وقوعهم أسرى للعبودية. فرغم ما يبدو من اتصاف هذا الادعاء من صحة نظرية عن تساوى كافة المخلوقات فى اكتساب هذه المنحة الاولية للحرية. إلا أن الواقع الفعلى يقول أننا نولد دائما فى ظروف صحية لابوين يتمتعون بصفات وراثية وسلالية متباينة ومن طبقات اجتماعية متفاوتة فى بقع جغرافية محددة وفى زمن معين، لننشأ فى حضارات ذات سمات محددة، وعبر مراحل ثقافية متعددة. فالحرية مؤطرة دائما بأحوال عصرها. حتى ما يطرح من تصور حول تعريف الحرية ذاتها فى كل عصر.

لهذا ليست كل الممكنات متساوية فى كل زمان لفعل أى شئ فى أى وقت، وبأى كيفية ولا لأى غرض، وأن انتهاج نفس السبل لا يفضى بالضرورة إلى تحقيق نفس النتائج التى تحققت فى الماضى. هذا ما يجب ان نفهمه ونضعه فى الحسبان ونحن نتطلع إلى الحرية كهدف نهائي للفن .

ناجى موسى باسيليوس

مرجـع الأعـلام:

١ـ فردريك هيجل Fridrich Hegel

فيلسوف المانى مؤسس الفلسفة المثالية الالمانية والمنطق الجدلى(١٧٧٠-١٨٣١)

٢ـ موريللو Murillu

فنان اسبانى عاش فى ١٦١٧م-١٦٨٢م اشنهر برسام الفقراء اسس كلية الفنون الجميلة وعين مديرا لها ١٦٦٠

٣ـ شاردان Chardin

مصور فرنسي ١٦٩٩م—١٦٧٩م ارتبط فنه بالبرجوازية

٤ـ ديلا كروا Eugene Delacroix فنان فرنسي ١٧٩٨م-١٨٦٣م رواد المدرسة الرومانسية والاستشراقية (الاورينتاليست)

٥ـ اوسفالد شبينغلر Oswald Gottfried Spengler

مؤرخ وفيلسوف المانى ١٨٨٠م-١٩٣٦م

اشهركتبة تدهور الحضارة الغربية

٦ـ بيت موندريانPiet Mondrian

من رواد مدرسة التجريد الخالص ١٨٧٢م .١٩٤٤م

٧ـ يوهان جوتليب فختهJohann Gottlieb Fichte

من رواد لبفلسفة المثالية الالمانية ١٧٦٢م .١٨١٤م

٨ـ فريدريك نيتشهFriedrich Nietzsche

فيلسوف وشاعر المانى ١٨٤٤م -١٩٠٠م

صاحب نظرية ارادة القوة من رواد ما بعد الحداثة والتفكيكية

٩ـ ماكس شتيرنر Max Stirner

فيلسوف ألماني ١٨٠٦م- ١٨٥٦م آباء الفلسفة العدمية والوجودية وما بعد الحداثة واللاسلطوية

اشهر اعماله الانا العليا وذاتها

١٠ـ يتشارد فاجنرRichard Wagner

مؤلف موسيقى وكانب مسرحى رومانتيكى ١٨١٣م .١٨٨٣مؤسس مسرح بايرويت

١١ـ بروتاغوراس Protagoras

زعيم الفكر السوفسطائي فى القرن الخامس ق.م

١٢ـ إنجر Jean Auguste Inggres

ولد فى فرنسا حاز على الجائزة الاولى بروما ١٨٠٠ ودرس فى اكاديمية الفن الفرنسية بروما وأتبع أسلوب النيوكلاسيك

١٣ـ فرانسو بوشير François Bouche

وهو رسام فرنسي ١٧٠٣م–١٧٧٠م من رواد فن الركوكو يعرف بوشير بلوحاته الشاعرية والشهوانية عن المواضيع الكلاسيكية والحكايات التزيينية وفي الأدب الرعوي

١٤ـ فرناند ليجه Fernand Léger

رسام فرنسي ١٨٨١م –١٩٥٥م تاثر بـ عصر التصنيع الالى

١٥ـ بول سيزان Cézanne Paul

رسام فرنسي ١٨٣٩م–١٩٠٦م

الذي غير الفن التشكيلي كله مستخدماً بضع تفاحات وحبات برتقال وغطاء طاولة ..متبعا التبسيط الهندسى للأشكال

١٦ـ هنري ماتيس Henri Matisse

رسّام فرنسي ١٨٦٩م – ١٩٥٤م من كبار أساتذة المدرسة الوحشية التعبيرية

١٧ـ باوم جارتن Baum Garten

اشهر مفكر في ألمانيا عاش فى القرن الثامن عشر

استخدم مصطلح علم الجمال (الاستاطيقا) لشرح الفلسفة الجمالية

١٨ـ إيمانويل كانط Immanuel Kant

فيلسوف ألماني ١٧٢٤م–١٨٠٤م آخر فلاسفة عصر التنوير

مؤسس الفلسفة النقدية

١٩ـ بليز بيكسال Blaise Pascal

فيزيائي ورياضي وفيلسوف فرنسي ١٦٢٣م– ١٦٦٢م اخترع الاله الحاسبة

٢٠ـ جورج فازارى Giorgio Vasari

رسام ايطالى و مهندس معمارى ١٥١١م–١٥٧٤م

مؤرخ لفنانى عصر النهضة

٢١ـ ارتور شوبنهور Arthur schopenhaur

فيلسوف المانى ١٧٨٨م–١٨٦٠م معروف بفلسفته التشاؤمية يرى في الحياة شراً مطلقاً

٢٢ـ سيجموند فرويد Sigmund Freud

طبيب نمساوي ١٨٥٦م – ١٩٣٩م مؤسس علم النفس التحليلى.كشف عن اهمية اللاشعوروالغريزة الجنسية فى الامراض النفسية

٢٣ـ ألبرت اينشتاين Albert Einstein

عالم فيزياء ألماني١٨٧٩م –١٩٥٥م واضع النظرية النسبية الخاصة والنظرية النسبية العامة حاز على جائزة نوبل في الفيزياءعام ١٩٢١م

٢٤ـ أوجست كونت Auguste Conte

عالم اجتماع وفيلسوف اجتماعي فرنسي١٧٩٨م –١٨٥٧م

مؤسس الفلسفة الوضعية

٢٥ـ كارل ماركسKarl Marks

فيلسوف المانى١٨١٨م ـ١٨٨٣م عالم اجتماع واقتصاد، مؤرخ وصحفى ساهم فى تأسيس علم الاجتماع واصدار البيان الشيوعى

٢٦ـ اميل زولا Emile Zola

كاتب فرنسى يمثل المدرسة الطبيعية فى الأدب ١٨٤٠م . ١٩٠٢م

٢٧ـ ميشيل يوجين شيفرويل Michel Eugene Chevreul

عالم كيمياء فرنسى (١٧٨٦ـ١٨٨٩)اسهم بنظريته فى علاقات الالوان فى ظهورالتاثيرية

٢٨ـ هرمان فون هلمهولتز Helmholtz

طبيب وعالم فيزيائى ورياضى المانى١٨٢١ – ١٨٩٤م

٢٩ـ بول ستياك paulvictor jules signac

رسام تأثيرى فرنسي١٨٦٣ ـ ١٩٣٥م

٣٠ـ جورج سورا georgespierre Seurat

مصور فرنسى طور التأثيرية إلى التنقيطية١٨٥٩ – ١٨٩١م

٣١ ـ جورج براك georges Braque

رسام فرنسي من مؤسسي المدرسة التكعيبية١٨٨٢ – ١٩٦٣م

٣٢ ـ بابلو بيكاسو Pablo ruiz Picasso

فنان أسبانى ساهم فى تأسيس الحركة التكعيبية١٨٨٢ – ١٩٦٣م

٣٣ ـ فورنيجر Wilhelm Worringer

باحث ألمانى فى تاريخ الفن صك مصطلح التعبيرية وله كتاب (التجريد والتصور ١٩٠٨م)
١٨٨١ – ١٩٦٥م

٣٤ ـ فاسلي كاندينكسىvassilyKandinsky

فنان روسي من أهم المبتكرين فى الفن التجريدى١٨٦٦ – ١٩٤٤م

٣٥ ـ تشارلز داروين Charles Robent Darwin

عالم تاريخ طبيعى١٨٠٩ – ١٨٨٢م

٣٦ـ هنرى برجسون Henri Bergson

فيلسوف فرنسي من رواد المذهب الحيوي١٨٥٩ – ١٩٤١م

٣٧ ـ فيودور دوستويفسكى Fyodor Dostoevsky

كاتب روسي من أشهر أعماله (الأخوة كرامازوف،الجريمة والعقاب(١٨٢١ – ١٨٨١م)

٣٨ ـ اوجست سترندبرج August Strindbeng

كاتب مسرحي سويدى – من رواد المذهب التعبيري(١٨٤٩ – ١٩١٢م)

٣٩ ـ مارسيل بروست Marcel Proust

روائى فرنسي – تأثر بالتداعى الحر الفرويدى١٨٧١ – ١٩٢٢م

٤٠ ـ شارل بودلير Charles Boudelaire

شاعر وناقد فرنسي (١٨٢١ – ١٨٦٧م)

٤١ ـ نوفاليس Novalis

كاتب وشاعر ألمانى رومانسي ١٧٧٢ – ١٨٠١م

٤٢ ـ فكتور هوغو Victor Marie Hugo

اديب وشاعر فرنسي رومانتيكى١٨٠٢ – ١٨٨٥م

٤٣ ـ الكسندر دوماس الأبن Dumas Fils

كاتب فرنسي رومانسي – أشهر أعماله (غادة الكاملية) ١٨٢٤ – ١٨٩٥م

٤٤ ـ جبران خليل جبران

كاتب وشاعر وفنان من شعراء المهجر اقام بالولايات المتحدة ١٨٨٣ – ١٩٣١م
أشهر أعماله (النبي والاجنحة المتكسرة)

٤٥ ـ نكيوس كازانتزاكيس Kazanzakis

كاتب وفيلسوف يونانى من أشهر أعماله (زوربا اليونانى) ١٨٨٣ – ١٩٥٧م

٤٦ ـ أرسطو Aristotle

فيلسوف يوناني موسوعي٣٨٤ق.م – ٣٢٢ق.م

٤٧ ـ كارل فيتفوجيل Karl August Wittfogel

باحث علم الاجتماع١٨٩٦ – ١٩٨٨م

٤٨ ـ كريستوف كولومبوس Christopher Columbus

اكتشاف القارة الأمريكية١٤٥١ – ١٥٠٦م

٤٩ ـ فرناندو ماجلان Fernando de Magallanes

قائد أول رحلة دارت حول الكرة الأرضية١٤٨٠ – ١٥٢١م

٥٠ ـ ماركو بولو Marco Polo

سلك طريق الحرير وكتب عن رحلته الى الصين١٢٥٤ – ١٣٢٤م

٥١ ـ فاسكو دا غاما Vasco da Gama

مستكشف بحري١٤٦٩ – ١٥٢٤م

٥٢– كارافاجيو Caravaggio

رسام ايطالى (١٥٧١– ١٦١٠) اسلوبه باروكى درامى واقعى وتميز بتفاوت الضوء والظل

٥٣– رمبراندت Rembrandt

فنان هولندى (١٦٠٦– ١٦٦٤) فنان باروك

٥٤– اوديبOedipus

هو ملك طيبة في الميثولوجيا الإغريقية

٥٥– دييغو فيلاسكيز Diego Velázquez

أعظم ممثلي الرسم الإسباني (١٥٩٩ –١٦٦٠) تميز بالأسلوب الباروكي.والواقعية الحادة

٥٦– سلفادور دالي Salvador Dali

رسام إسباني(١٩٠٤–١٩٨٩) أحد أعلام المدرسة السريالية

٥٧ـ جرينبرج Clement Greenberg

ناقد فنى من رواد الدعوة للفن المفاهيمي١٩٠٩ – ١٩٩٤م

٥٨ـ جان فان ايك Jan van Eyck

فنان فلامنكي (نسبة إلى مقاطعة فلانـدِرس في بلجيكا) أول من استخدم الزيوت فى فن التصوير(١٣٩٠ – ١٤٤١)

٥٩ ـ اتو فون بسمارك Otto von Bismarck

رجل دولة وسياسي أشرف على توحيد الولايات الألمانية وتأسيس الإمبراطورية الألمانية(١٨١٥ – ١٨٩٨م)

٦٠ ـ دون كيخوتي دي لا مانتشا Don Quijote de la Mancha

شخصية خيالية للأديب الاسبانى "ميغيل دي ثيربانتس"

٦١ ـ سانشو بانثا Sancho Panza

شخصية روائية خيالية من أبطال رواية الكيخوتي

٦٢ ـ هربرت ريد Herbert Edward Read

ناقد فنى وباحث فى تاريخ الفن من اهم مؤلفاته "معنى الفن"(١٨٩٣ – ١٩٦٨م)

٦٣ ـ أرنولد هاوزر Arnold Hauser

ناقد فنى ومؤلف "الفن والمجتمع عبر التاريخ"(١٨٩٢ – ١٩٧٨م)

٦٤ ـ يوهان فولفغانغ فون غوته Johann Wolfgang von Goethe

هو أحد أشهر أدباء ألمانيا المتميزين، والذي ترك إرثاً أدبياً وثقافياً ضخماً للمكتبة الألمانية والعالمية(١٧٤٩ – ١٨٣٢م)

٦٥ ـ ديفيد سويت David Sweet

فنان معاصر كندى يستخدم الباستل فى أعماله الفنية(ولد فى ١٩٥٧م

٦٦ ـ هانريش فولفلين Heinrich Wölfflin

ناقد ومؤرخ فني طرح نظرية تاريخ الفن بلا اسماء(١٨٦٤ – ١٩٤٥م)

٦٧ـ جوزيف بويز Joseph Beuys

فنان المانى (١٩٢١ـ١٩٦٩) كان منظرا ورسام جرافيك واعمال مركبة

٦٨ـ البرخت دورر Albrecht Durer

فنان المانى رسام وحفار(١٤٧١ ـ١٥٢٨ م) يمثل مرحلة النهضة فى المانيا

٦٩ ـ ليوناردو دافنشى Leonardo da Vinci

فنان وعالم موسوعى ايطالى(١٤٥٢ـ ١٥١٩م) ومن رواد النهضة العليا

٧٠ ـ جاكسون بولوك Jackson Pollock

كان رسام أمريكياً (١٩١٢ – ١٩٥٦)وأحد رواد حركة التعبيرية التجريدية

٧١ ـ ساندرو بوتشيلي Sandro Botticelli

فنان ايطالى من عصر النهضة(١٤٤٤-١٥١٠م)

٧٢ ـ كلود مونيه Claude Monet

رسام فرنسي مؤسس الإنطباعية(١٨٤٠-١٩٢٦م)

٧٣ ـ كارل يونج Carl Jung

عالم نفسي سويسرى(١٨٧٥-١٩٦١م) شارك فى تأسيس علم النفس التحليلي

٧٤ ـ جورج رووه Georges Rouault

مصور ورسام وحفار فرنسي(١٨٧١-١٩٥٨م) ، يعتمد على تقسيم أو تحليل الأشكال بطريقة أشبه إلى فن الزجاج المعشق

٧٥ ـ ماكس بكمان Max Beckmann

فنان تعبيرى ألمانى(١٩٣٧-١٩٤٧م) رسومه تتنبأ بمأسي النازية

٧٦ ـ بول جوجان Paul Gauguin

فنان فرنسي، من مؤسسين الحركات الفنية التركيبية الوحشية(١٨٤٨-١٩٠٣م)

٧٧ ـ فينسنت فيليم فان غوخ Vincent van Gogh

رسام هولندي تعبيرى(١٨٥٣-١٨٩٠م)

٧٨ ـ جوستاف كوربيه Gustave Courbet

فنان فرنسي أحد رواد المدرسة الواقعية بالفن(١٨١٩-١٨٧٧م)

٧٩ ـ رفائيل سانزيو Raffaello Sanzio

رسام إيطالي من مبدعى عصر النهضة(١٤٨٣- ١٥٢٠م)

٨٠ ـ باولو فرونزه Paolo Veronese

رسام ايطالي، أحد زعماء مدرسة البندقية(١٥٢٨-١٥٨٨م)

٨١ ـ إدجار ديجا Edgar Degas

فنان فرنسي، أحد مؤسسي الانطباعية(١٨٣٤- ١٩١٧م)

٨٢ ـ مارسيل دوشامب Marcel Duchamp

فنان فرنسي(١٨٨٧-١٩٦٨م) من رواد حركة الدادة ومهد لافكار ما بعد الحداثة

٨٣ ـ ماكس فرتهيمر Max Vertheimer

مؤسس النظرية الجشتلتية عام (١٨٨٠-١٩٤٣م)

٨٤ ـ بينتزو جنزولىBenozzo Gozzoli

فنان ايطالي من فلورنسا(١٤٢١-١٤٩٧م) من عصر النهضة المبكر

٨٥ ـ يوجين يونسكو Eugène Ionesco

مؤلف مسرحي روماني – فرنسي(١٩٠٩-١٩٩٤م) يعد من أبرز مسرحيي اللامعقول، بالإضافة إلى السخرية من عبثية أوضاع الحياة

٨٦ ـ صامويل بكيت Samuel Barclay Beckett

كاتب مسرحى وناقد ادبي أيرلندى(١٩٠٦-١٩٨٩م) ، من ابرز كتاب مسرح العبث

٨٧ ـ فرناندو أرابال : Fernando Arrabal

كاتب وسينمائى إسباني(١٩٣٢م)

٨٨ ـ جاك دريدا Jacques Derrida

فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر(١٩٣٠-٢٠٠٤)، صاحب نظرية التفكيك

٨٩ ـ ميشيل فكو Michel Foucault

فيلسوف فرنسي(١٩٢٦-١٩٨٤م) ، من رواد ما بعد الحداثة وابتكر أركيولوجية المعرفة

٩٠ ـ جان فرام John Frame

فنان تشكيلي أمريكى ولد فى١٩٥٠م مصور ونحات معاصر

٩١ ـ كريستو Christo

فنان أمريكي، بلغاري المولد١٩٣٥م ، قام بابتكار مشاريع فنية مؤقتة وصاحب فكرالتغليف

٩٢ ـ جونتراويكر Günther Uecker

نحات الماني استخدم المسامير فى تشكيلات مختلفة ولد فى ١٩٣٠

٩٣ ـ غوليلمو ماركوني Guglielmo Marconi

عالم ايطالى (١٨٧٤-١٩٣٧) ساهم في اكتشاف الموجات كهرومغناطيسية اختراع الراديو، وهو مخترع الإبراق اللاسلكي.

٩٤ـ ميكيلانجيلو بوناروتي Michelangelo Buonarroti

رسام ونحات ومهندس وشاعرإيطالى(١٤٩١-١٤٩٢م) ويعتبر إحدى قمم فن عصر النهضة

٩٥ـ بيتروس باولوس روبنس Petrus Paulus Rubens

رسّام فلامنكي(١٥٧٧- ١٦٤٠ م) من أشهر فنانى الباروك

٩٦ـ جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau

كاتب وأديب وفيلسوف وعالم نبات يعد من أهم كتاب عصر العقل(١٧١٢ – ١٧٧٨م)،

٩٧. جيرولامو سافونارولاGérôme Savonarola

واعظ ومُصلِح إيطاليّ(١٤٥٢ – ١٤٩٨م) متشدد بدأ عام ١٤٩٠م في إصلاح مدينة فلورنسا من خلال إلقاء خطب الوعظ الديني.

٩٨ ـ جوردانو برونو Giordano Bruno

دارس ديني وفيلسوف إيطالي(١٥٤٨ – ١٦٠٠م) ، فى علم الكونيات والرياضيات

٩٩ ـ اناتول فرانس Anatole France

روائي وناقد فرنسي،(١٨٤٤ – ١٩٢٤م) من رواياته "جريمة سلفستر بونار"و"الزنبقة الحمراء" و"تايبس" و"ثورة الملائكة" و"الآلهة عطشى" حصل على جائزة نوبل فى الأدب سنة١٩٢١

١٠٠ ـ توماس كارليلThomas Carlyle

كاتب إسكتلندي وناقد ساخر ومؤرخ(١٧٩٥ – ١٨٨١م). وكان لأعماله تأثير كبيربالعصر الفكتوري

١٠١ ـ فريدريك شيلر Friedrich Schiller

شاعر ومسرحي كلاسيكي وفيلسوف ومؤرخ ألمانيمن مؤسسي الحركة الكلاسيكية(١٧٥٩ – ١٨٠٥م).

١٠٢ ـ جاك لوي دافيدJacques Louis David

رساماً فرنسياً،(١٧٤٨ – ١٨٢٥م) وأحد أبرز فناني المدرسة الكلاسيكية الجديدة.

١٠٣ ـ الفوهر Führer

لقب للقائد النازي أدولف هتلر الذي حكم ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية بقيادته للحزب النازي الحاكم آنذاك ومؤسس الامبراطورية الثالثة.

١٠٤ ـ مارتن هايدجر Martin Heidegger

فيلسوف وشاعر ألماني. (١٨٨٩ – ١٩٧٦م)

١٠٥ ـ كارل يسبرز Karl Jaspers

هو بروفيسور وفيلسوف ألمانى في الطب النفسي ، ومؤلف ينتمى لتيارالفلسفة الوجودية(١٨٨٣ – ١٩٦٩م)

١٠٦ ـ إدموند هوسرل Edmund Husserl

فيلسوف ألمانى، ومؤسس الظاهريات. (١٨٥٩ – ١٩٣٨م)

١٠٧ ـ لودفيج فتجنشتاينLudwig Wittgenstein

فيلسوف نمساوي. (١٨٨٩ – ١٩٥١م) عمل في أسس المنطق، والفلسفة والرياضيات،وفلسفة الذهن، وفلسفة اللغة.

١٠٨ ـ كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss

عالم اجتماع فرنسي(١٩٠٨ – ٢٠٠٩م) ، رائد البنيوية المعاصرة، وأكبر مهندسي الفكر في العصر الحديث.

١٠٩ ـ ألفريد ادلر Alfred Adler

طبيب عقلي نمساوي(١٨٧٠ – ١٩٣٧م) ، مؤسس مدرسة علم النفس الفردي

١١٠ ـ اريك فروم Erich From

عالم نفس وفيلسوف إنساني ألماني أمريكي(١٩٠٠ – ١٩٨٠م)

١١١ ـ جاك لاكان Jacque Lacan

ناقد أدبي ومحلل نفسي فرنسي. (١٩٠١ – ١٩٨١م)

١١٢ ـ ميلانى كلاين Melanie Klein

محللة نفسانية نمساوية الأصل. (١٨٨٢–١٩٦٠م)

١١٣ ـ هوميروس Homer

شاعر ملحمي إغريقي أسطوري يعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة.

١١٤ ـ وليم شكسبير William Shakespeare

كاتب مسرحى، شاعر الانجليز الأشهر. (توفى١٦١٦ م)

١١٥ ـ تلوستوى Leo Tolstoy

اكبر روائيين الادب الروسي والأدب العالمي. وفيلسوف ديني.(١٨٢٨ – ١٩١٠م)

١١٦ ـ ألبرت شفايتزر Albert Schweitzer

فيلسوف وطبيب وعالم ديني وموسيقي ألماني(١٨٧٥ – ١٩٦٥م) ، حصل على جائزة نوبل للسلام لفلسفته عن تقديس الحياة.

١١٧ـ هربرت ماركوز Herbert Marcuse

فيلسوف ومفكر ألماني أمريكي (١٨٩٨ – ١٩٧٩م) ،معروف بتنظيره لليسار الراديكالي وحركات اليسارالجديد ونقده الحاد للأنظمة القائمة

١١٨ـ السير تشارلز سبنسر تشابلن Sir Charles Spencer Chap

كان ممثل كوميدي إنجليزي ومخرج أفلام صامتة(١٨٨٩ – ١٩٧٧م).

١١٩. فرانس كافكا Franz Kafka

كاتب تشيكي يهودي (١٨٨٣ -١٩٢٤م) كتب بالألمانية، رائد الكتابة الكابوسية

١٢٠. جورج أورويل George Orwell

كاتب انجليزى(١٩٠٣م – ١٩٥٠م) اشتهر بروايته ١٩٨٤

١٢١. إدوار مانيه Édouard Manet

رسام فرنسي(١٨٣٢ – ١٨٨٣م). أحد رواد المدرسة الانطباعية فى القرن التاسع عشر

١٢٢ . فرنسيس بيكون Francis Bacon

مصور إنكليزي (١٩٠٩ -١٩٩٢م) كان من أقوى الرسامين في القرن العشرين فى التعبير عن الرعب

١٢٣ . بيتر بروجل Peter Bruegel .

رسام ونقاش فلمنكي هولندي (١٥٢٥ – ١٥٦٩م) من القرن ١٦، اشتهر بلوحاته التي كانت تحمل رسائل اجتماعية،

١٢٤ . هيرونيموس بوش Hieronymus Bosch

فنان فلمنكي (١٤٥٠ – ١٥١٦م)، أعماله تصور الخطيئة والفشل الأخلاقي

١٢٥ . 'ماتياس جرونيفالدmatthias grünewald'

وهو أحد فناني ألمانيا العظام في القرن الخامس عشر(١٤٧٥ ١٥٣٨)

١٢٦ . والت ديزنى Walt Disney

رجل أعمال ومنتج ومخرج وسيناريست، وأخصائي رسوم متحركة أمريكي(١٩٠١ – ١٩٦٦م) ، يُعد ديزني الشخصية المحورية لتاريخ سينما الرسوم المتحركة

١٢٧ . جيمس انسور James Ensor

مصور بلجيكي، ومن مؤسسي الاتجاه التعبيري. (١٨٦٠ – ١٩٤٩م)

١٢٨ . غيوسيبي أرشيمبولدو Giusepe Arcimboldo

توفى عام ١٥٩٣م فنان ايطالى استخدم اسلوب طريف يداعب المشاهد يمزج بين وجهه الاشخاص والنباتات .

١٢٩ . إدفارت مونش Edvard Munch

كان رساماً تعبيرياًوطباعاًنرويجياً(١٨٦٣ – ١٩٤٤م). تعد لوحة "الصرخة" أشهر أعماله

١٣٠. جوركي، آرشيل Arshile Gorky

فنان أمريكي من رواد حركة التعبير التجريدي(١٩٠٤ – ١٩٤٨م). كان له أسلوبه الخاص باتخاذ الكائنات الحية كأوراق النبات والإنسان قاعدة لتركيبات خيالية

١٣١- فينسنت فيليم فان جوخ Vincent Willem van Gogh

رساماً هولندياً، مصنف كأحد فناني الانطباعية(١٨٥٣ – ١٨٩٠)

١٣٢- إرنست لودفيغ كيرشنر Ernest Ludwig Kirchner

مصورألماني(١٨٨٠- ١٩٣٨). من مؤسسي الحركة الفنيّة التعبيريّة المعروفة باسم «الجسر»

١٣٣- إدفارت مونش" أنظر رقم١٢٩ "

- جيمس انسور James Ensor

التعبيرى النابغة والمبشربالسريالية(١٨٦٠ – ١٩٤٩ م)

- أوسكار كوكوشكا Oskar Kokoschka

فنان وأديب نمساوي يتنمي إلى الحركة التعبيرية(١٨٨٦- ١٩٨٠)

- أوتو ديكس.Otto Dix

فنان المانى شارك فى حرب ١٩١٤العظمى(١٨٩١-١٩٦٩م)

- إميل نولد Emil Nolde

فنان المانى (١٨٦٧- ١٩٥٦م) رائد المدرسة التعبيرية والحنين إلى الاسترخاء الروحي.

١٣٤- قسطنتينFlavius Valerius Constantinus

إمبراطور روماني(٢٧٤ –٣٣٧م)جعل من المسيحية الديانة الرسمية للدولة الرومانية.

١٣٥ - مكسيميا نوسMaximianos

اخر إمبراطور روماني وثنى (٢٥٠ – ٣١٠م) حكم الامبراطورية الرومانية الغربية.

١٣٦ - أفلاطون Plato

فيلسوف يوناني كلاسيكي(٤٢٧ ق.م – ٣٤٧ ق.م) ، رياضياتي، يعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي،. وضع الأسس الأولى للفلسفة الغربية المثالية والعلوم.

١٣٧ - لوكيوس سينيكا Seneca

فيلسوف إسباني(٤ ق.م – ٦٥ م)، وخطيب وكاتب مسرحي روماني، كتب أعماله باللغة اللاتينية.

١٣٨ - جامباتستا ڤيكو Giambattista Vico

فيلسوف إيطالي(١٦٦٨ـ١٧٤٤)، ومؤرخ قدم كتابه "مبادئ علم جديد في الطبيعة المشتركة للأمم"

١٣٩ ـ هربرت سبنسر Herbert Spencer

فيلسوف بريطاني(١٨٢٠ – ١٩٠٣م). مؤلف كتاب " الرجل ضد الدولة" الذي قدم فيه رؤية فلسفية متطرفة

١٤٠ ـ توماس هنري هاكسليThomas Henry Huxley

عالم أحياء بريطاني وتشريح إنكليزي،(١٨٢٥ـ١٨٩٥م) اشتهر بدفاعه عن نظرية التطور

١٤١ـ ديوتيما ـ بيثيا: Pythia في الميثولوجيا اليونانيّة، كاهنة أبولو في موْحى دَلْفي Delphi، كانت تنطق بالأجوبة عن الأسئلة.

١٤٢ـ بول توماس مان Thomas Mann

أديب ألماني،(١٨٧٥ـ ١٩٥٥م) تحصل على جائزة نوبل في الأدب لسنة ١٩٢٩

١٤٣ـ محمد على باشا Mehmet Ali Pasha

حكم من ١٨٠٥ إلى١٨٤٨ ويعتبر مؤسس مصر الحديثه و بغض النظر عن مظالمه واخفاقاته كان سبب نهضتها و دخولها العصر الحديث

١٤٤ـ الخديوي إسماعيل

خامس حكام مصر من الأسرة العلوية(١٨٣٠ – ١٨٩٥) وذلك من ١٨ يناير ١٨٦٣ إلى أن خلعه عن العرش السلطان العثماني

١٤٥ـ الملك فاروق(١٩٢٠ – ١٩٦٥) آخر ملوك المملكة المصرية وآخر من حكم مصر من الأسرة العلوية.

١٤٦ ـ ليون باتيستا ألبرتي Leon Battista Alberti

مهندس معماري وعالم الرياضيات وشاعر إنساني إيطالي. (١٤٠٤ – ١٤٧٢)

١٤٧ـ توماس اليوتEliot Thomas Stearns

ولد بالولايات المتحدة الأميركية(١٨٨٨ – ١٩٦٥م) ، شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائز على جائزة نوبل في الأدب ١٩٤٨

١٤٨ ـ فريدريك شيلنج Friedrich Wilhelm Schelling

فيلسوف ألماني (١٧٧٥ــ١٨٥٤)، ويعد أحد الكبار الذين صاغوا النظرة الديالكتيكية لتطويرالمجتمع.

١٤٩ـ فريدرش هولدرلينFriedrich Hölderlin

يعد من أشهر الشعراء في تاريخ الأدب الألماني(١٧٧٠ – ١٨٤٣ م).

١٥٠ـ نوفاليسNovalis

فيلسوف وشاعر وكاتب ألماني.رومانتيكى(١٧٧٢ – ١٨٠١م)

١٥١ـ بيرسي بيش شيلي Percy Bysshe Shelley

شاعر إنجليزي رومانتيكي(١٧٩٢ – ١٨٢٢م) ، يعتبر واحداً من أفضل الشعراء الغنائيين باللغة الإنكليزية.

١٥٢ـ لورد بايرونLord Byron ؛

شاعر بريطاني من رواد الشعر الرومانسي(١٧٨٨ – ١٨٢٤ م). كانت قصائده تعكس معتقداته وخبرته.

١٥٣ـ صامويل تايلر كولريدج Samuel Taylor Coleridge

شاعر إنجليزي وناقد ومشتغل بالفلسفة(١٧٧٢ – ١٨٣٤م) مؤسس الحركة الرومانتيكية بانجلترا.

١٥٤ـ فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا Eugène Delacroix

، رسام فرنسي من رواد المدرسة الرومانسية الفرنسية(١٧٧٢ – ١٨٣٤م).

١٥٥ـ بارمينيدسParmenides

هو فيلسوف يوناني ولد في القرن الخامس (ق.م – ٤٨٠ ق.م) وتركز عمله كفيلسوف في تأكيد خيانة الحواس وبأن العقل هو مصدر كل معرفة بالعالم

١٥٦ـ هرقليطس Heraclitus

فيلسوف يوناني، قبل سقراط،(ولد ٥٤٠ ق.م.) قال بـ التغيّر الدائم بأن العقل هو مصدر كل معرفة بالعالم

١٥٧ـ جان–بول سارتر Jean-Paul SARTRE

فيلسوف فرنسي (١٩٠٥ـ ١٩٨٠)روائي وكاتب مسرحي كاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي

١٥٨ـ هنري مور Henry Moore

نحات إنكليزي ولد في كاستلفورد(١٨٩٨– ١٩٨٦) أحد الفنانين البارزين في القرن العشرين بفضل آثاره ذات الشكل التجريدي والعضوى

١٥٩. ألبرتو جاكومتي Alberto Giacometti

نحَّات ورسَّام ومصوِّر وحفَّار سويسري(١٩٠١- ١٩٦٦م) هو ابن المصوِّر الانطباعي جيوفانّي جاكومتي (١٨٦٨-١٩٣٣)

١٦٠. الكسندر كالدر Alexander Calder

النحات أمريكي (١٨٩٨ – ١٩٧٦)الأكثر شهرة لاختراع التماثيل المتحركة

١٦١. چيمس چورج فريزر James George Frazer

عالم انثروبولوجيا إسكوتلندي كبير(١٨٥٤-١٩٤١). الف كتابه المشهور و الضخم " الغصن الذهبي

١٦٢. زيوسZeus

هو رب الأرباب عند الإغريق القدماء، ورئيس مجمع آلهتهم الأولمبية يُلقَّب بـ "أب الآلهة والبشر" إله السماء والرعد اسمه مشتق من إله السماء ديوس.

١٦٣. سوفوكليس Sophocles

روائي مسرحي مأساوي يوناني. (١٨٥٤-١٩٤١)

١٦٤. ليو الثالث Leo III

كان إمبراطور البيزنطيين،(تقريبًا ٦٨٥ – ٧٤١) واستطاع أن يدافع بنجاح عن الإمبراطورية ضد غزو الأمويين وتحريم توقير الأيقونات.

١٦٥. جوتنبرجGutenberg

مخترع ألماني(١٣٩٨– ١٤٦٨م) قام بتطوير قوالب الحروف التي توضع بجوار بعضهاالبعض، ويعتبر مخترع الطباعة الحديثة.

١٦٦ . نيكولاس كوبرنيكوس Nicolaus Copernicus

عالم بولندى(١٤٧٣ –١٥٤٣)، مطور نظرية دوران الأرض، مؤسس علم الفلك الحديث.

١٦٧. بطليموس Ptolemy's

رياضي وجغرافي وعالم فلك يوناني من أهل

القرن الثاني للميلاد. (٨٧ م ١٥٠ م)

١٦٨. أندرياس فيزاليوس Andreas Vesalius

هو عالم تشريحي بلجيكي(١٥١٤ م – ١٥٦٤ م)، وهو مؤسس علم التشريح البشرى الحديث

١٦٩. أندريا دل فروكيو Andrea del Verrocchio

من الفنانين الرسامين المهمين في عصر النهضة(١٤٣٥ – ١٤٨٨م) في فلورنسا وقد كان معلم ليوناردو دا فينشي.

١٧٠- مارتن لوثر Martin Luther

راهب ألماني، وقسيس، وأستاذ للاهوت(١٤٨٣ – ١٥٤٦) أطلق عصر الإصلاح في أوروبا، بعد اعتراضه على صكوك الغفران.

١٧١- هنري الثامن Henry VIII

ملك إنكلترا(١٤٩١ – ١٥٤٧) ولورد إيرلندا، ثم ملك إيرلندا منذ عام ١٥٠٩ حتى وفاته.

١٧٢- ميخائيل سيرفيتوس Michel Servet

فيزيائي، طبيب، مترجم، وعالم دين إسباني(١٥١١- ١٥٥٣) ، اكتشف الدورة الدموية في القرن السادس عشر

١٧٣- فرانسيس فوكوياما Yoshihiro Francis Fukuyama

هو عالم وفيلسوف واقتصادي سياسي، مؤلف، وأستاذ جامعي أميركي. ولد (١٩٥٢)

١٧٤ - هيرودت Herodotus

مؤرخا إغريقيا يونانياً آسيوياً. (حوالي ٤٨٤ ق.م – ٤٢٥ ق.م).

١٧٥ - كازيمير ماليفيتش Kasimir Malewitsch

فنان روسي(١٨٧٩ – ١٩٣٥م) ، يعتبر مؤسس حركة السوبرماتزم، وأحد أعلام الفن التجريدي الهندسي، واحد فناني البنائية الروسية.

١٧٦ - جون جراهام John Graham

فنان أوكراني أمريكي(١٨٨٦ – ١٩٦١م) ، مؤسس حركة الفن الحديث، والفن التجريدي.

١٧٧ - كونستانتين برانكوسي Constantin Brancusi

فنان ونحات روماني. (١٨٧٦ – ١٩٥٧)

١٧٨ - روبرت روشنبرج Robert Rauschenberg

رسام أمريكي(١٩٢٥ – ٢٠٠٨م) أحد أبرز الفنانين في مجال الفنون البصرية عمل على تراكيب فنية ثنائية أو ثلاثية الأبعاد عن طريق تجميع الأشياء المعثور عليها.

١٧٩ - بنوا ماندلبرو Benoit Mandelbrot

رياضياتي فرنسي – أمريكي. مؤسس علم الهندسة الكسيرية، ومبتكر مجموعة ماندلبرو. (١٩٢٤ – ٢٠١٠)

١٨٠ ـ محي الدين محمد بن علي

ولد في الأندلس(١١٦٤– ١٢٤٠م) من أشهر المتصوفين ولقبه "بالشيخ الأكبر" ولذا ينسب إليه الطريقة الأكبرية الصوفية.

١٨١ ـ ابن الفارض، هو أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي(١١٨١ – ١٢٣٤) شاعر وفيلسوف، أحد أشهر الشعراء المتصوفين، وكانت أشعاره إغلبهافي العشق الإلهي حتى أنه لقب بـ "سلطان العاشقين".

١٨٢ ـ عبد الحق بن سبعين

فيلسوف متصوف أندلسي. (١٢١٧ – ١٢٦٩م) اشتهر برسالته

المسائل الصقلية، والتي كانت عبارة عن اجوبة لأسئلة ارسلها الإمبراطور فريدريك الثاني إلى الدولة الموحدية.

١٨٣ ـ باروخ سبينوزا Baruch Spinoza

فيلسوف هولندي من أهم فلاسفة القرن ١٧. (١٦٣٢ – ١٦٧٧م)

١٨٤ـ دونالد جاد Donald Judd

فنان وناقد منيمالى امريكى (١٩٢٨ـ١٩٩٤)عمل على الاشكال الهندسية البحتة

١٨٥ـ هارولد روزنبرغ Harold Rosenberg

مؤرخ الفن الامريكى(١٩٠٦ـ ١٩٧٨) الداعم للتجريد التعبيرى

١٨٦ـ توماس ألفا أديسون Thomas Alva Edison

مخترع ورجل أعمال أمريكي. (١٨٤٧ـ١٩٣١) اخترع العديد من الأجهزة

١٨٧ـ وليام هوگارث William Hogarth

كان رساماً وطباعاً إنجليزياً. (١٦٩٧–١٧٦٤) تميزت رسومه بالنقد الاجتماعي الساخر

١٨٨ ـ آلفين توفلر Alvin Toffler

كاتب ومفكر أمريكي (١٩٢٨ – ٢٠١٦)وعالم في مجال دراسات المستقبل.

١٨٩ ـ سورين كيركغور Soren Kierkegaard

فيلسوف ولاهوتي دنماركي(١٨١٣ – ١٨٥٥م)، لفلسفته تأثير حاسم على الفلسفات اللاحقة،بما سيعرف بالوجودية المؤمنة.

١٩٠ ـ جاك دريدا Jacques Derrida

فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر(١٩٣٠ـ٢٠٠٤م) ، صاحب نظرية التفكيك.

١٩١ ـ جون كيج John Cage

ملحن أمريكي وصاحب نظريات موسيقية وكاتب وفنان،يدعو لاستخدام غير التقليدي للآلات الموسيقية. (١٩١٢ – ١٩٩٢م)

١٩٢ ـ جليان ويرنيجGillian Wearing

من الفنانيين البريطانيين الشباب،(مواليد١٩٦٣م، ومن مؤسس حركة الفن المفاهيمي.

١٩٣ ـ جون ديوي John Dewey

فيلسوف وعالم نفس أمريكي(١٨٥٩ – ١٩٥٢م) من أوائل المؤسسين وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتية. ومن أشهر أعلام التربية الحديثة على المستوى العالمي.

١٩٤ ـ ايست اريك East Eric

فنان فرنسى معاصر، فن الارض، طلاء الاشجار ومواقع محددة بلون واحد

١٩٥ـ جيمس تاريل James Turrell

فنان أميركي،(١٩٤٣ العمر ٧٣) تتركز اعماله أساسا على إدراك الضوء والفضاءفن الأرض

١٩٦ ـ داميان ستيفن هيرست Damien Hirst

،فنان إنجليزي (١٩٦٥ العمر ٥١)وهو أبرز عضو في مجموعة تعرف باسم الفنانين البريطانيين الشباب واحد من أنجح الفنانين المعاصرين

١٩٧ ـ أنيش كابور Anish Kapoor

المولود (من أب هندي وأم عراقية) عام ١٩٥٤ الفنان البريطاني هو اليوم النحات الأكثر شهرة في العالم

١٩٨ ـ جيف كونزjeff koons

، فنان أميركي ولد فى ١٩٥٥م، معروف بإعادة إنتاجه لأشياء تافهة صنعها من الفولاذ

١٩٩ ـ ماكس بلانك Max Planck

عالم فيزياء ألماني،(١٨٥٨ – ١٩٤٧) يعتبر مؤسس نظرية الكم، حاصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩١٨م.

٢٠٠ ـ ديونيسوس أو باكوس أو باخوس Dionysos

إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، إله الخمر وإله الحصاد والثمار والكروم.

٢٠١ ـ أبوللو Apollo

(إله إغريقي) إله المعرفة والحكمة اوسع الاله نفوذا ومنزلة بعد ابيه زيوس

٢٠٢ ـ سول ويت Solle Witt

فنان امريكى ينتمى للفن المفاهيمي والمينيمالي. (١٩٢٨ – ٢٠٠٧م)

٢٠٣ ـ جوزيف كوزوثJoseph Kosuth

فنان امريكى ولد فى ١٩٤٥م من رواد الفن المفاهيمي

٢٠٤ ـ جوزيف جوبلز Paul Joseph Goebbels

وزير الدعاية السياسية في عهد أدولف هتلر وألمانيا النازية، وأحد أبرز أفراد حكومة هتلر لقدراته الخطابية(١٨٩٧ –١٩٤٥م)

٢٠٥ ـ جوزيف ستالينJoseph Stalin

هوالقائد الثاني للاتحاد السوفييتي ورئيس الوزراء(١٨٧٨ – ١٩٥٣م) ، قام بنقل الاتحاد السوفييتي من مجتمع زراعي إلى مجتمع صناعي مما مكن الاتحاد السوفييتي من الانتصار على دول المحور في الحرب العالمية الثانية والصعود إلى مرتبة القوى العظمى.

٢٠٦ ـ سانت بيفSainte-Beuve

كاتب وناقد فرنسي(١٨٠٤ – ١٨٦٩م) ، من رواد الحركة الإبداعية الفرنسية. كتب العديد من الدراسات التي كان لها تأثير مهم في تاريخ النقد الأدبي .

٢٠٧ ـ هيبوليت تينHippolyte Taine

مفكر وناقد فرنسي(١٨٢٨ – ١٨٩٣م) ، أسهم تطبيقه للفلسفة الحتمية على الفن والأدب كثيرًا في تشكيل المواقف الفكرية الفرنسية في القرن التاسع عشر.

٢٠٨ ـ جان فرانسوا ليوتار Jean-François Lyotard

فيلسوف وعالم إجتماع و منظر أدبي فرنسي(١٩٢٤– ١٩٩٨ م) ، اشتهر بأنه أول من أدخل مصطلح ما بعد الحداثة إلى الفلسفة و العلوم الإجتماعية و عبر عنها في اواخر سبعينيات القرن العشرين ، كما حلل صدمة ما بعد الحداثة على الوضع الإنساني .

٢٠٩ ـ ألفريد كينسيAlfred Kinsey

عالم أحياء أمريكي(١٨٩٤ – ١٩٥٦) قام بأبحاث عن سلوك الإنسان الجنسي وأسس معهد أبحاث عن الجنس والتكاثر في جامعة إنديانا .

٢١٠ ـ فيلهلم رايشWilhelm Reich

محلل نفسي ، باحث جنس ، عالم إجتماع نمساوي (١٨٩٧– ١٩٥٧)، وعضو الجيل الثاني من التحليل النفسي بعد سيغموند فرويد.

٢١١ ـ ايزيس Isis

شخصية اسطورية، هي ربة القمر والأمومة لدي قدماء المصريين.

٢١٢ ـ ميترا Mithra

إله إيراني قديم تأثرت عبادته بعلم النجوم الكلداني عند مجوس آسيا الصغرى

٢١٣ـ أدونيس Adonis

أحد ألقاب الآلهة في اللغة الكنعانية الفينيقية فالكلمة أدون تعنى سيد أو إله وهو معشوق الإلهة عشتار

٢١٤ـ يهوَه (بالعبرية: יְהוָה).YHWH وهو

أحد أسماء الله المذكورة في التوراة العبرية وذكر أول مرة في (سفر الخروج–الإصحاح الثالث)

٢١٥ـ صامويل هنتنجتونSamuel Phillips Huntington

فيلسوف وعالم سياسة أمريكى(١٩٢٧– ٢٠٠٨) من أعماله صراع الحضارات وإعادة تشكيل النظام العالمي

٢١٦ـ فيكتور فازاريلي Victor Vasarely

، مصور ونحات فرنسي(١٩٠٨ – ١٩٩٧) أول من ابتدع فن الخداع البصري

٢١٧ـ دونس أوبنهايم Dennis Oppenheim

فنان أمريكى(١٩٣٨ـ٢٠١١) مفاهيمى ونحات،برفورمانس،فن الارض

٢١٨ـ روبرت سميثون Robert Smithson

فنان أمريكى(١٩٣٨ـ١٩٧٣) من رواد استخدام التصوير الفوتوغرافى فى النحت وفن الارض

٢١٩ ـ ميكل هايزرMichael Heizer

فنان أمريكى معاصر(ولد عام ١٩٤٤) اشتهر بضخامة اعماله فى النحت وفن الارض

٢٢٠ ـ أشعيا.Isaiah

(معناه خلاص الرب)، بالعبرية יְשַׁעְיָהוּ، ويعتبر الكاتب لسفر اشعياء في العهد القديم

٢٢١ـ بركليس Perikles

زعيم أثيني و رجل دولة من أسرة الكيمونيد العريقة. (ح ٤٩٥ـ ٤٢٩ ق.م)، عرف بذكائه. كان هدفه أن يجعل أثينا زعيمة الحضارة الإغريقية .

٢٢٢ـ آل ميديشي Medici

أشهر عائلات فلورنسا، والتي لعبت الدور الأهم في تاريخها اقتصاديا وسياسيا وثقافيا بين القرنين الخامس عشر والثامن عشر.

٢٢٣ـ أبكتاتوس Epictetus

فيلسوف رواقي روماني(٥٥ م – ١٣٥ م) ، قال أن معين السعادة هو النفس لا الأشياء الخارجية

٢٢٤ـ تيتوس لوكريتيوس كاروس

فيلسوف وشاعر روماني. (٥٥ م – ١٣٥ م) عمله الوحيد هو القصيدة الفلسفية الملحمية De rerum natura، وتعني على طبيعة الأشياء، أو على ...

٢٢٥ـ بيلاطس البنطي (باللاتينية:Pontius Pilatus).

ولد في ١٠ قبل الميلاد. كان الحاكم الروماني لمقاطعة أيوديا أو "اليهودية" بين عامي ٢٦ إلى ٣٦

٢٢٦ـ رودولف كارناب Rudolf Carnap،

فيلسوف ومنطقي ألماني، يهودي الأصل،(١٨٩١ـ١٩٧٠) أبرز زعماء الفلسفة الوضعية المنطقية

٢٢٧ـ وليم جيمسWilliam James

فيلسوف أمريكي(١٨٤٢– ١٩١٠) ومن رواد علم النفس الحديث،والبرجماتية

٢٢٨ـ هنرى جولين فيلكس روسو Henri Rousseau

رسام فرنسي ولد في لافال(١٨٤٤ –١٩١٠) ، مابين بفرنسا و المدرسة التي ينتمى لها فنه تسمى ما بعد الانطباعية

٢٢٩ـ رومولوس و ريموس Romulus and Remus

اول ملوك روما (٧٥٣ – ٧١٦ ق . م .) وكلاهما أرضعتهما أنثى ذئب وذلك حسب الأسطورة

٢٣٠ـ ماركوس توليوس كيكِرو Marcus Tullius Cicero – شيشرون Cicero

وُلد عام ١٠٦ قبل الميلاد، واغتيل في العام الثالث والأربعين قبل الميلاد الكاتب الروماني وخطيب روما المميز

٢٣١ـ هوميروس Homeros

أحد أعمدة الثقافة الإغريقية القديمة، شاعر شهير وهو كاتب الملحمتين : الإلياذة والأوديسا قام بتخليد حرب طروادة

٢٣٢- ارنولد چوزيف توينبى – Arnold Joseph Toynbee

مؤرخ انجليزى(١٨٨٩ – ١٩٧٥) يعتبر من أكبر وأشهر المؤرخين في القرن العشرين

٢٣٣- فريدريك انجلز (Friedrich Engels

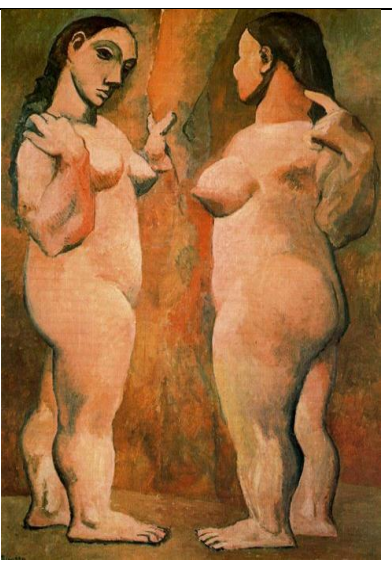
كان فيلسوف وعالم اقتصاد سياسى المانى(١٨٢٠-١٨٩٥) شارك فى تأسيس النظريه الماركسيه مع كارل ماركس

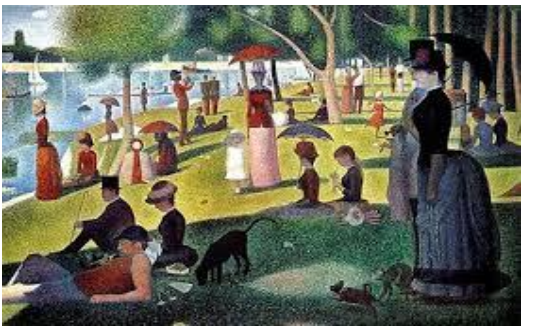
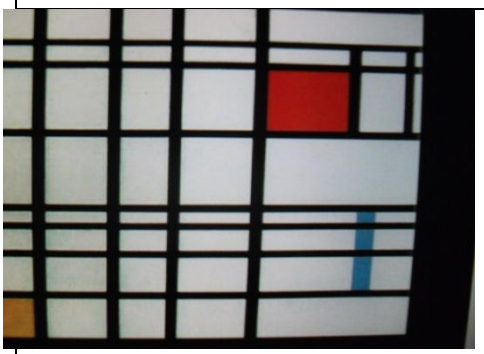
٢٣٤- ريتشارد لونغ Richard Long

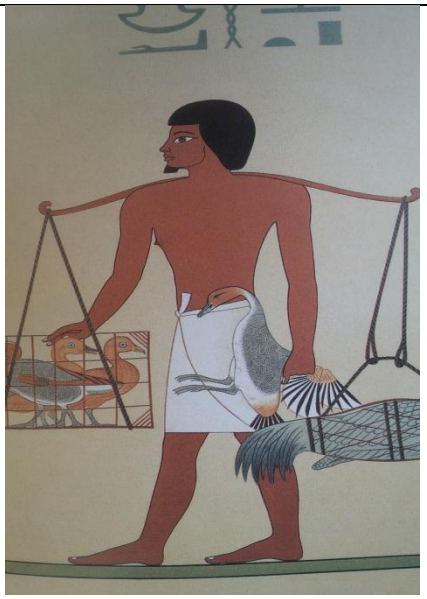
فنان،نحات من أشهر فنانى الارض الانجليز(١٩٢٧-١٩٧٤)

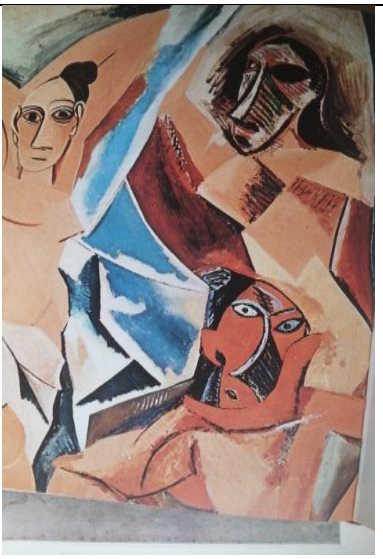
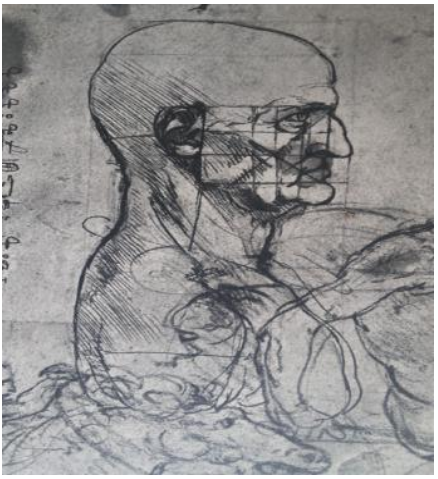
٢٣٥- هانس هولباين الصغير(Hans Holbein der Jüngere

فنان ألماني من عصر النهضة،(١٤٩٧-١٥٤٣) يعتبر من أكبر رسامي اللوحات الشخصية في عصره.

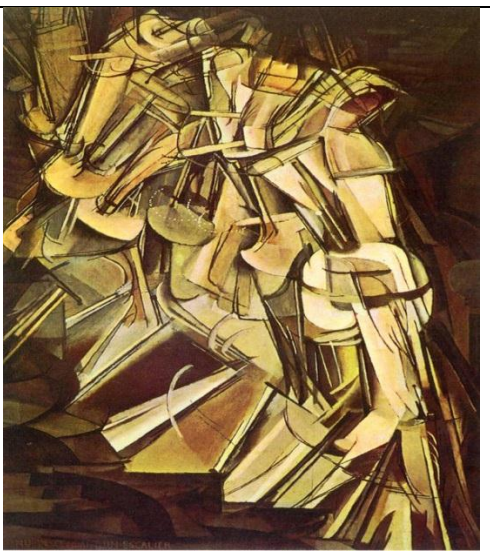
(١)	(٢)
(٣)	(٤)
	

(٥)	(٦)
	
(٧)	(٨)
(٩)	(١٠)

(١١)	(١٢)
	
(١٣)	(١٤)

(١٥)	(١٦)
	
(١٧)	(١٨)

(١٩)	(٢٠)
(٢١)	(٢٢)
(٢٣)	(٢٤)

(٢٥)	(٢٦)
(٢٧)	(٢٨)
	

(٢٩)

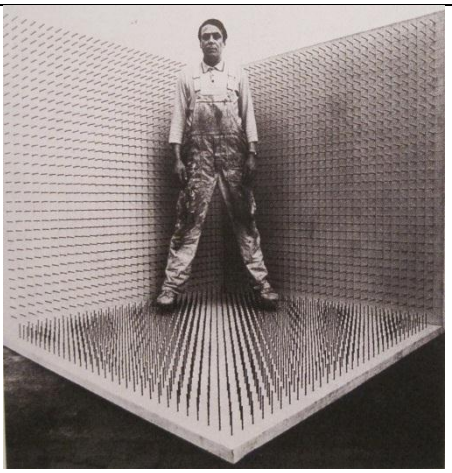
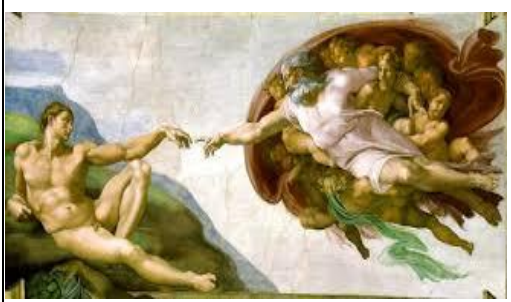
(٣٠)

(٣١)

(٣٢)

(٣٣)

(٣٤)

(٣٥)	(٣٦)
	
(٣٧)	(٣٨)
(٣٩)	(٤٠)
	

(٤١)

(٤٢)

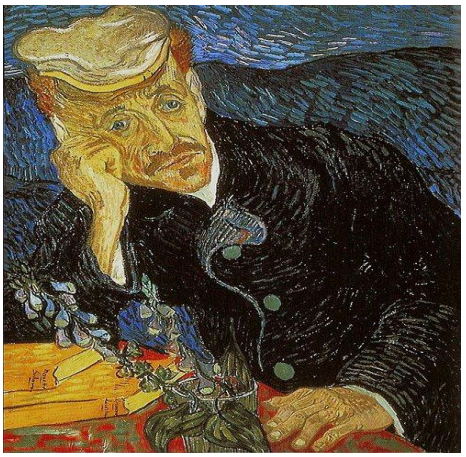
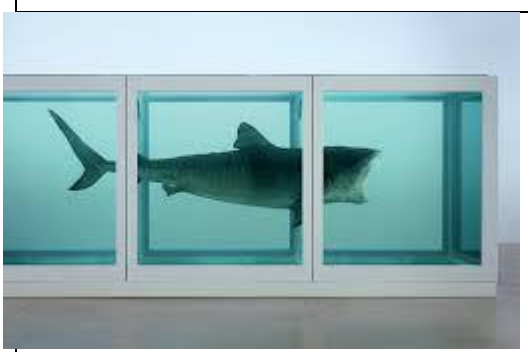
(٤٣)

(٤٤)

(٤٥)

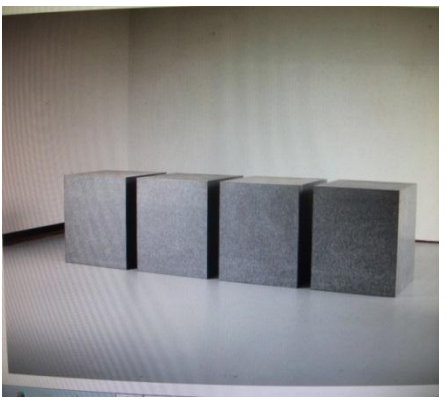
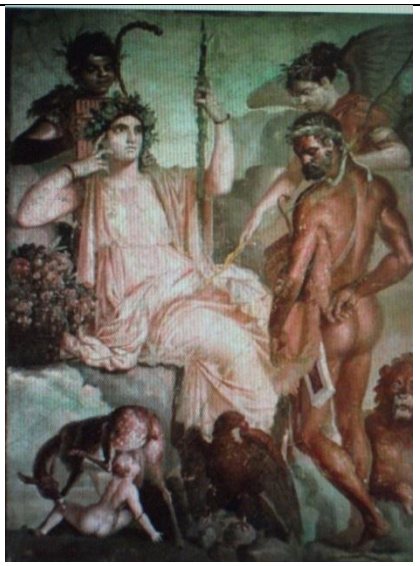
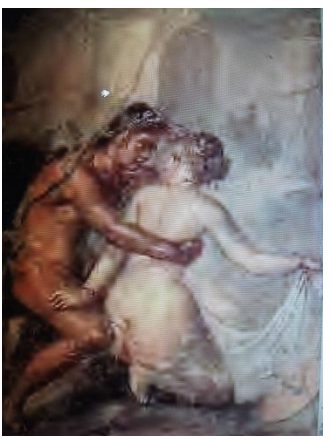
(٤٦)

(٤٧)	(٤٨)
(٤٩)	(٥٠)

(٥١)	(٥٢)
	
(٥٣)	(٥٤)
(٥٥)	(٥٦)
	

(٥٧)	(٥٨)
(٥٩)	(٦٠)

(٦١)	(٦٢)
(٦٣)	(٦٤)

(٦٥)	(٦٦)
	
(٦٧)	(٦٨)
	

(٦٩)

(٧٠)

(٧١)

فهرس

شكر وتقدير ٧

المقدمة ٩

الفصل الأول: أزمة الفن المعاصر ١٣

١-صدمة المعاصرة ١٣

٢- أزمة افتقاد مبررات البقاء ١٤

٣- أزمة الفن الحديث والفلسفة ١٥

٤-حتمية الوعي النقدى ١٧

٥-أثر الحروب على تشكل مسار الوعي والفن ١٨

٦-الفن وتنامي حالة الوعي الذاتي ٢٠

٧-اعلاء الذاتيه وتجاهل الواقع ٢١

الفصل الثاني: مأزق الفن التجريدي ٢٤

٨-التجريد يحقق ذروة مفصلية ٢٤

٩-الفصل بين الفن والحياة ٢٥

١٠- الانعكاس الذاتي بداية لتاريخ الفن ٢٧

١١- الموسيقي ولغة الشكل ٢٩

١٢- ما بعد الموسيقي ٣١

١٣- محاولات عقلنة لغة الفن ٣٢

١٤- التجريد فى قبضة اللاشعور ٣٤

١٥- عزلة الفكر التجريدي ٣٦

١٦-حرية الوعي الذاتي وغضبة المدمر ٣٨

١٧-وجود الفن فى تاريخه ٣٩

الفصل الثالث: تحولات بناء الشكل ٤١

١٨-رحلة عنصر الضوء ٤١

١٩- مفهوم الضوء قبل النهضة..... ٤٣
٢٠-درامية النهضة فى الحياة والفن ٤٦
٢١-الفن من كهنة المعابد إلى اخصائيو المعامل ٤٨
٢٢ـنمط الشخصية وتبلور الأسلوب ٥٠
٢٣-تطويع الخامات لضرورات التعبير ٥٣
٢٤- تعدد الرؤى بعد غياب المعايير..... ٥٥
٢٥- الحداثة تقطع صلاتها بالماضى ٥٧
٢٦- نهر الفن من المنبع إلى المصب..... ٥٩
٢٧ـالدون ـ كيخوتية وحمى التجريب ٦٢
٢٨-الأستطيقا وتحول الأساليب ٦٤
٢٩- تعاقب الاساليب عند هاينريش فولفلين ٦٧
٣٠ـعناصر بناء لغة التشكيل..... ٧٠
٣١ـ أثر ملكات التحليل التركيب ٧٢
٣٢- من التفرقة والتقسيم إلى الجمع والتوحيد ٧٥
٣٣- الفهم يكرس منهج الفصل والعزل ٧٨
٣٤- مسعى العقل لمحو الفروق ٧٩
٣٥- اكتمال التوحيد العقلي ٨١
٣٦- المفهوم الاستاطيقي للبنية العضوية ٨٣
٣٧- الاتصال والانقطاع داخل البنية العضوية..... ٨٥
٣٨- الحيوية المطلقة للبنية العضوية ٨٦
٣٩- أساليب الوحدة فى العمل الفني ٨٨
٤٠- الباروك يبلور كشوف النهضة ٨٩
٤١- الانقلاب على الشكلانية..... ٩٠
٤٢- مظاهر الانحطاط تدعونا لمراجعة لغة الشكل ٩٢

الفصل الرابع: التحولات المعاصرة ٩٥
٤٣- اجترار الماضي بتكنولوجيا الحاضر ٩٥
٤٤- اغتراب التشكليين في تكنولوجيا العصر ٩٧
٤٥- توازنات الادراك البصري والسياسي ١٠٠
٤٦- السلفية حالة كونية عامة ١٠٢
٤٧- هل تفضي السلفية إلى التقدم ١٠٥
٤٨- هل نسترجع فردية النهضة ١١٠
٤٩- الفن بين تفكيك الديمقراطية وتوحيد العولمة ١١٢
٥٠- منعطفات التحول الحضارى ١١٥
٥١- تفتيت الموروث والتجزئة الساخر ١١٩
٥٢- الفصام البرجماتي وغياب المعايير ١٢٣
٥٣- دورات الرقي والانحطاط واعادة الصياغة ١٢٧
٥٤- تسارع اللاثبات التكنولوجي والفلسفي ١٣١
الفصل الخامس: فى محراب المرجعيات ١٣٥
٥٥- الدين الفني والفن الديني ١٣٥
٥٦- السعي إلي الكمال الحجري ١٣٨
٥٧- المقدس بين السحر والدين ١٤٠
٥٨- تسلل الشك إلى ديانات الشكل المجسمة ١٤٣
٥٩- الدين بين السحر والعلم ١٤٥
٦٠- النهضة ١٤٨
٦١- نهضة الغرب وسبات الشرق ١٥١
٦٢- الحرية الفردية والتسلط الشرقي ١٥٥
٦٣- التعدد الحسي والتوحيد المجرد ١٥٨
٦٤- جدلية الكثرة والوحدة ١٦٠

الفصل السادس: اسقاط المرجعيات ١٦٣
٦٥-من نقاء التجريد إلى حمئة الواقع ١٦٣
٦٦- من التحديد الذاتي إلى الاستلاب المشتت ١٦٥
٦٧- الكلمة العليا للصيرورة ١٦٨
٦٨- إختصار العلاقة بين الفن والحياة..... ١٧٠
٦٩- الفن والمذهب الوضعى ١٧٣
٧٠- ما بعد الحداثة يكف عن طلب اليقين..... ١٧٥
٧١- سلطة المعرفة واللاثبات والزوالية ١٧٧
٧٢- زيادة التنوع وسيادة اللامركزية..... ١٧٩
٧٣- سقوط الأحلام الطوباوية ١٨١
٧٤- التوازي المتماثل للمراحل الحضارية ١٨٤
الفصل السابع: الحرية وعي بالضرورة..... ١٨٧
٧٥- الحنين الى البساطة مع التهويل التكنولوجي..... ١٨٧
٧٦- من روما الوثنية الى بيزنطة المسيحية ١٩٠
٧٧- المنظور ونهاية التاريخ ١٩٢
٧٨- استبدال ديناميكية المسافة والزمن باستاتيكية الحاضرالابدى ١٩٦
٧٩- الماضى والمستقبل فى قبضة الحاضر ١٩٨
٨٠- الدفع بمعطيات الحاضر إلى أبعد مدى ٢٠١
٨١- المنطق الختامى أو الختام المنطقى ٢٠٢
مرجع الأعلام: ٢١٧

المؤلف فى سطــور

- ناجى موسى باسيليوس
- ولد بالقاهرة فى ١٢ديسمبر ١٩٤٩.
- بكالوريوس ليوناردو دافنشى ١٩٧٣.
- دراسات عليا دبلوم – ماجيستير ١٩٨٣– ١٩٨٥ فنون جميلة.
- مصمم مناظر بالتليفزيون – واخصائى أول بالمعمل الجنائى ١٩٧٣– ١٩٨٣
- شارك فى أغلب معارض وزارة الثقافة ١٩٧٢ – ٢٠٠٧.
- اقامة ٢٨ معرضا فردياً من ١٩٧٧ – ٢٠٠٨.
- نشر سلسلة من المقالات حول قضايا الفن التشكيلى بجريدة القاهرة من ٢٠٠٧ ـ ٢٠١٤.
- ترجمة كتاب مبادئ تاريخ لـ(هاينريش فولفلين) . الهيئة القومية للترجمة والنشر
- تأليف كتاب البعد التاريخى لجماليات الفن التشكيلى

للتواصل مع المؤلف

ت : ٠١٢٨٩٦٢٩٥٠٠

Nagi.basilious@yahoo;com