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 .