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 .