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.