الفصل الرابع: التحولات المعاصرة

٤٣- اجترار الماضي بتكنولوجيا الحاضر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٤- اغتراب التشكليين في تكنولوجيا العصر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٥- توازنات الادراك البصري والسياسي

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٦- السلفية حالة كونية عامة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٧- هل تفضي السلفية إلى التقدم

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٨- هل نسترجع فردية النهضة

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

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

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

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

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

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

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

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

٤٩- الفن بين تفكيك الديمقراطية وتوحيد العولمة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٥٠- منعطفات التحول الحضارى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٥١- تفتيت الموروث والتجزئة الساخر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٥٢- الفصام البرجماتي وغياب المعايير

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٥٣- دورات الرقي والانحطاط واعادة الصياغة

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٥٤- تسارع اللاثبات التكنولوجي والفلسفي

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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