الفصل السابع: الحرية وعي بالضرورة

٧٥- الحنين الى البساطة مع التهويل التكنولوجي

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٧٦- من روما الوثنية الى بيزنطة المسيحية

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٧٧- المنظور ونهاية التاريخ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٧٨- استبدال ديناميكية المسافة والزمن باستاتيكية الحاضرالابدى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٧٩- الماضى والمستقبل فى قبضة الحاضر

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

٨٠- الدفع بمعطيات الحاضر إلى أبعد مدى

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

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

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

٨١- المنطق الختامى أو الختام المنطقى

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ناجى موسى باسيليوس